الحياة المسرحية

العدد 128 صيف 2024

رئيس مجلس الإدارة:
الدكتورة لبانة مشوّح
وزيـــرة الثقافـــة

المدير المسؤول:
عمـــــاد جلـــــول
مديـــر المســـارح والموســـيقا

رئيس التحرير:
جـــــوان جـــــان

هيئة التحرير:
د. حمـدي موصللـي
د. فايـــز الدايـــة
د. وانيـس بانـــدك
مصطفـــى العبـــود
د.حورية محمد حمو

التنضيد الضوئي:
كريســـتين كسّـــاب

الإشراف الطباعي:
أنـــس الحســـن

الإخراج الفني والتنفيذ:
عبـد العزيـز محمـد

الطباعة وفرز الألوان:
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب

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

ثمـــن العـــدد
2500 ليـــرة سورية

في هذا العدد

كلمة العدد — **رئيس التحرير** — **٤**

- «الباب» واقعٌ مرير ومستقبل مجهول — علي الراعي — ٥
- «الغنمة».. هجاء مسرحي للبيروقراطية والروتين — ٩
- «الرهان».. صراعات النفس البشرية بين الحب والكراهية — ١١
- «ضابط ائتمان» و«باب الأرواح» في مسرح حمص القومي — محمد خير الكيلاني — ١٥
- «يرما».. عرض مسرحي يلامس وقائع مأزومة — غسان خيو — ١٨
- «أنسوا هيروسترات» في حلب — ٢١
- «طريق النحل» و«زائلون» في مسرح طرطوس القومي — ٢٣
- «العنب الحامض».. جديد باسل حريب — ٢٦
- «حساب».. جديد مشروع دعم مسرح الشباب — لجينة سلامة — ٢٧
- «اللعبة الخطرة» في المعهد العالي للفنون المسرحية — ٣٠
- «كونتراست».. تجريب مسرحي وإبهار بصري — علي العقباني — ٣٢
- «أنتِ وأنا وبرج» في دار الأسد للثقافة والفنون — ٣٤
- «الطريق».. مونودراما اجتماعية في بانياس — لجينة سلامة — ٣٥
- «القاع».. انحدار القيم واندحار الأخلاق — شاكر شاكر — ٣٧
- صراعات نفسية وفلسفية في «القاع» — الياس الحاج — ٣٩
- في مونودراما «وجوه» جهاد سعد يعيد وجوهاً ويعود معها — أنور محمد — ٤١
- «توركاريه».. رحلة في عيوب المجتمعات وتناقضاتها — عبد الرحمن الداموني — ٤٣
- «الشراع».. عرض مسرحيّ في حمص يوثّق طوفان الأقصى — ٤٧
- قضايا اجتماعية حارّة في «قريباً من ساحة الإعدام» — ٤٩
- «قدّك الميّاس».. وثيقة مسرحية بلَبوس غنائيّ — ٥٠
- «طوفان الأقصى».. ملحمة درامية غنائية ترصد بطولات الشعب الفلسطيني — ٥٣
- «المفتش العام».. شخصيات نوعية وشراكة مثمرة مع الجمهور — الياس الحاج — ٥٥
- «المفتش العام» في جامعة المنارة — شاكر شاكر — ٦٠
- «حكاية الأميرة نورا».. مسرحية للأطفال تناقش مفهوم السعادة — لمى بدران — ٦٢
- «باربي».. رسائل تربوية بأسلوب جذاب — ٦٧
- «مدينة الأحلام» في دار الأسد للثقافة والفنون — ٦٨
- «بحيرة البط» لأطفال حلب — ٦٩
- حضور سوري في مهرجان الشارقة السابع للمسرح الصحراوي — ٧٠
- «القطة شحرورة» في مهرجان ابن رشيق الدولي الرابع لمسرح الطفل في تونس — ٧١
- اتّحاد الكتّاب العرب يصدر أعمال الياس زحلاوي وجمعية المسرح تكرّمه — أمينة عباس — ٧٢
- ندوة في حلب تناقش واقعَ مسرحها وتطلّعات مسرحييها — ٧٤
- علي محمد يحاضر عن الواقعية في المسرح — ٧٥
- غسان مكانسي.. استثنائية التميز والإبداع — نجوى صليبه — ٧٦
- رحيل فنان مسرح الطفل سمير الشمعة — هناء أبو أسعد — ٨١
- إصدارات — ٨٣

اليوم العربي للمسرح

- «احتقان».. غوص في قضايا الواقع ونبش في أعماق النفس البشرية — لمى بدران — ٨٥
- «الهشيم».. حلم المضطهدين بفسحة أمل — ٨٨
- «أنا من هناك» محاكاة عذبة للقضية الفلسطينية — دحّام السلطان — ٩٠
- «أخوة الجنون» كوميديا شعبية في اليوم العربي للمسرح — ٩٣
- الفردوس الموعود في «أخوة الجنون» — عبد الرحمن الداموني — ٩٥
- «خريف البنفسج».. عرض مسرحي مختلف ومتقن — عبد الحكيم مرزوق — ٩٨
- عرضٌ مسرحي في طرطوس يناقش قضايا المسرح والمسرحيين — ١٠١
- عروض مسرحية في حلب وحماة والسويداء في اليوم العربي للمسرح — ١٠٤

مهرجانات

- خمسة عروض في مهرجان حلب المسرحيّ — ١٠٥
- «الميراث» في مهرجان ممدوح عدوان الفكري الثقافي الثاني — ١٠٨

In This Issue

-مهرجان مسرح الطفل في دمشق والمحافظات ١٠٩
-عرضان مسرحيان للحسكة في مهرجان مسرح الطفل ١١٠
-مشاركة للسويداء في مهرجان مسرح الطفل ١١١
-طرطوس تساهم بأربعة عروض في مهرجان مسرح الطفل ١١٢
- «ليلى والذئب» و«سنو وايت» في مهرجان مسرح الطفل محمد خير الكيلاني ١١٤
- «الغدير المسحور».. التعاون أساس النجاح ميرة الربّاع ١١٦
-عرضان مسرحيان لأطفال اللاذقية في مهرجان مسرح الطفل ١١٨

قضايا وآراء

-ترجمة النص المسرحي.. تساؤلات واجتهادات رنا بدري سلوم ١١٩
-ثنائيات المسرح والحياة د.هيثم يحيى الخواجة ١٢٤

دراسات وأبحاث

-مسرح بريخت بين التعليمية والحداثة إعداد خليل البيطار ١٢٩
-في فن التمثيل إعداد نادر عقاد ١٣٧
-الأوبرا.. تاريخها.. تطورها.. أنواعها إعداد نبيل تللو ١٤٠
-الدراما المسرحية الاسكندنافية الجديدة «١ من ٢» كارولينا ستيليكوفا ١٤٩
ترجمة إسلام محمد عبد العزيز

تجارب ورؤى

-قطوف من ذاكرة المسرح الدمشقي أحمد بوبس ١٥٣
-حكمت محسن.. رائد المسرح السوري إعداد رياض نداف ١٥٦
-إضاءات على تجربتي في المسرح الإيمائي ندى الحمصي ١٥٨
-رنا جمول : العمل المسرحي الذي أشارك فيه ينبغي أن يضيف إليّ شيئاً جديداً ١٦٢
-بقعة ضوء على فرقة المهرة للمسرح الراقص هناء أبو أسعد ١٦٦
-الفنانة المسرحية مادونا حنا : الفنان المسرحي الحقيقي لا يبالي بالصعوبات هبة عبد القادر الكل ١٦٩
-ندوة نقدية تناقش مسرح تمّام العواني عبد الحكيم مرزوق ١٧٤

نوافذ على المسرح العربي

-مهرجان المسرح العربي الرابع عشر ١٧٨
-مجلة «الأقلام» العراقية تحتفي بمهرجان المسرح العربي الرابع عشر كريستين كساب ١٨٢
-الدورة الرابعة عشرة من المهرجان الدولي للمسرح في المغرب ١٩١
-مهرجان الكويت الدولي للسابع للمونودراما ١٩٢
-المهرجان الدولي للمونودراما النسائية في الجزائر يقيم دورته الثالثة ١٩٣
- «الحياة المسرحية» تلتقي رئيس مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي رنا رأفت ١٩٥
-مهرجان يوسف العاني الثالث للمونودراما ١٩٨
-خمسة عروض وملتقى فكري في الدورة السابعة من مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي نجوى صليبه ١٩٩
-مهرجان مراكش الدولي لفرجات الشارع في دورته الخامسة ٢١١
-مهرجان الرياض للمسرح في دورته الأولى ٢١٢
- «الطباشير».. كوميديا سوداء تناقش قضايا التعليم ٢١٣
- «الغريب والنقيب».. رسائل هادفة بأسلوب ساخر ٢١٤
- «فطائر التفاح» لعبد الجبار خمران ٢١٥
-جمعية الفنانين الكويتيين تحتفي بالمسرح الكويتي ٢١٦
-تجارب من المسرح الشعري الطفلي في مصر مجدي مرعي حسن ٢١٨
-رحيل الفنان المسرحي البحريني عبد الله السعداوي ٢٢٩
-إصدارات عربية ٢٣٠

مسرحيات العدد

-كل عام وأنتم بخير جوان جان ٢٣٣
-ثوب العيد فاتن ديركي ٢٤٣
-للحبّ نغنّي.. نغنّي للحياة محمد حمود ٢٥٠
-فتاة الهولوغرام صباح الأنباري ٢٦٠
-المستوقَد ابراهيم الحسيني ٢٧٠

كواليس عماد نداف ٢٨٨

كلمة العدد

في خمسينيات القرن الماضي لم تكن الساحة المسرحية السورية تستقطبُ وجوهاً نسائية للظهور على خشبة المسرح بما يكفي لأسباب اجتماعية تستنكر ظهورَ العنصر النسائي أمامَ مجموعات من البشر في مكان عامّ.. وحتى للممثلين الرجال لم يكن الأمر مستساغاً من الناحية الاجتماعية لأن المجتمعَ لم يكن يتعامل باحترام مع مهنة التمثيل، وكان يعتبر العاملين فيها أناساً غير جديرين بالثقة .

في تلك الأجواء كان من الصعب على فتاة في مقتبل العمر أنْ تجدَ موطئ قدم لها في عالم التمثيل المسرحيّ، لكن الفتاة الطموحة والمقبلة على الحياة ثناء دبسي ابنة حلب كان لها رأيٌ آخر عندما فرضتْ موهبتَها الغنائية في مدرستها حيث كانت تُكلَّف بالغناء في الحفلات المدرسية اعترافاً من القائمين على شؤون المدرسة بمواهبها الفنية .

وبالإضافة إلى إجادتها لفنّ الغناء وحصولها على إعجاب المحيطين بها بصوتها وأدائها انخرطت ثناء دبسي مع مجموعة من الفنانين الناشئين في فرق رقص السماح ذي السمة التراثية، فأجادته كما أجادت فنّ الغناء الذي لم يكن بالنسبة لها خياراً نهائياً في مجال العمل الفنيّ، إذ لم تفكر يوماً بأنْ تكون مطربة، وحسبها أنها أوجدتْ لنفسها عن طريق الغناء موطئ قدم في الوسط الفنيّ الحلبيّ في عقد الخمسينيات، فانتسبتْ إلى أكثر من فرقة فنية آنذاك، وأخذتْ تشاركُ في عروض هذه الفرق، لتصل بنشاطها الفنيّ إلى القاهرة والمدن المصرية الأخرى في عهد الوحدة بين سورية ومصر ١٩٥٨-١٩٦١ وصولاً إلى مدينة غزة الفلسطينية .

هذا النجاح الذي حققتْه الشابة ثناء دبسي لم يشفعْ لها عند المحيط الاجتماعيّ الذي قاطعَها بعضُه بسبب عدم تسامحه في قضية عمل المرأة في المجال الفنيّ، في الوقت الذي لقيتْ فيه التشجيعَ من بعض المتنورين ضمن النطاق الضيق لعائلتها، الأمرُ الذي أدى إلى إيجاد شرخ بين المعارضين لعملها في المجال الفنيّ والمؤيدين له، ومن أبرزهم والدها الذي ساندها وشجعها، ولولا وقوف الأب إلى جانب ابنته لما تمكنت ثناء دبسي من الاستمرار في عالم الفن.. وتجنباً لأي صدام عائلي كان لا بدّ من (هجرة) فنية من حلب إلى دمشق، فاتخذتْ ثناء دبسي قراراً شكّل منعطفاً أساسياً في حياتها الفنية عندما انتقلتْ للإقامة في دمشق بمرافقة والدها .

ومنذ وصولها إلى دمشق في مطلع الستينيات دأبتْ ثناء دبسي على تثقيف نفسها ذاتياً عندما راحتْ تقرأ بنهم كتبَ الفنون المسرحية، في الوقت الذي لم يكن فيه المعهد العالي للفنون المسرحية قد أُنشئ بعد، وقد بقيتْ مواظبةً على القراءة حتى سنواتها الأخيرة، وكانتْ تشعر بالحزن الشديد على مكتبتها الضخمة التي أحرقتْها مجموعة إرهابية عندما احتلت لفترة وجيزة بيتَها في ضواحي دمشق .

القراءاتُ المتعددة لثناء دبسي في مرحلة شبابها جعلتْها تتأثرُ بكتابات عدد من كتّاب المسرح العالميين، كما أنها كانت منكبّةً على قراءة كتب علم النفس لأنها كانت تساعدُها على فهم الشخصيات التي بدأتْ بأدائها على خشبة المسرح القومي بدمشق ابتداءً من العام ١٩٦١ عندما اضطلعتْ ببطولة مسرحية «أبطال بلدنا» للمخرج الأردني هاني ابراهيم صنوبر الذي أسند إليها في تلك المسرحية شخصية امرأة عجوز رغم أنها لم تكن تتجاوز الثامنة عشرة من العمر آنذاك، وقد لفتت الأنظارَ إليها وأصبحتْ خلال فترة وجيزة الممثلة المسرحية الأولى في المسرح القومي، تلتْها مشاركتها في مسرحية «الأشباح» للمخرج صنوبر أيضاً .

في تلك المرحلة كان النشاطُ المسرحيّ في دمشق في أوج عطائه، وكان الفنانون المسرحيون يتسابقون للمشاركة في الأعمال المسرحية، وكان هناك تشجيع كبير للفنانين المسرحيين، ولم تنسَ ثناء دبسي يوماً كيف كان المخرج المسرحيّ نهاد قلعي مدير المسرح القومي آنذاك يتابع تفاصيلَ البروفات اليومية للعروض المسرحية، وكانت العروضُ بعد تقديمها في دمشق تنتقلُ إلى المحافظات، وقد جابتْ ثناء دبسي من خلال العروض التي شاركتْ فيها في تلك الفترة معظمَ المحافظات السورية، وكانت ردود أفعال جمهور المسرح في المحافظات إيجابية على معظم العروض المسرحية الزائرة .

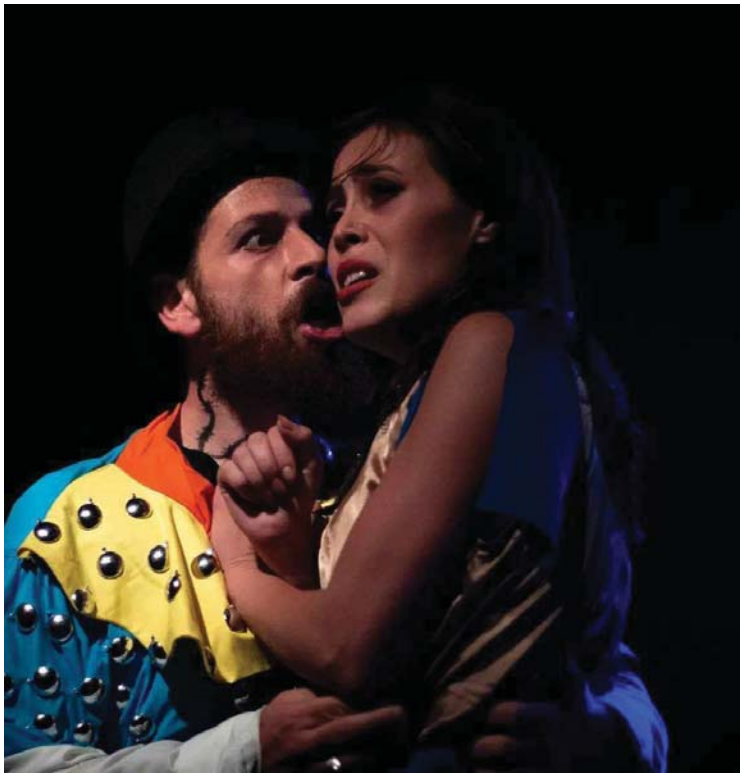
واستمرت المشاركات المسرحية لـ ثناء دبسي في عقد السبعينيات، وكانت تعتز كثيراً بمشاركتها عام ١٩٧٧ في مسرحية «الأشجار تموت واقفة» للمخرج علي عقلة عرسان، كما كانت تعتزّ بمشاركتها في العرضين المسرحيين «أنتيغون» و«زيارة السيدة العجوز» للمخرج عرسان أيضاً الذي كثيراً ما كانت تعبّر عن اعتزازها بالعمل تحت إدارته لأنه –حسب تعبيرها- كان إنساناً جاداً وعملياً وقدم ما بوسعه لتطوير المسرح السوري .

تنوعت مشاركات ثناء دبسي المسرحية في عقد السبعينيات ما بين الأعمال التراجيدية والكوميدية.. وبالعموم كانت الأعمال الكوميدية التي شاركتْ فيها دبسي قليلة بالمقارنة مع الأعمال التراجيدية.. وفي السبعينيات أيضاً اتبعت دورة مسرحية تدريبية في فرنسا، لكنها سرعان ما ابتعدت عن المسرح القومي في عقد الثمانينيات بسبب خلافها مع إدارته في تلك الفترة، وعادتْ إليه في التسعينيات من خلال عمل مسرحيّ بعنوان «تخاريف» لتدخل فيما بعد في مرحلة (صمت مسرحيّ) استمر حتى رحيلها، تخللتْها مواقف كانت تطلقُها بين الحين والآخر تجاه المسرح والحركة المسرحية، منها أنها لم تكن متفائلة بما يكفي بخريجي المعهد العالي للفنون المسرحية، وكانت ترفض تقديم النصائح لهم لأنها كانت تعتقد أنهم لا يكنّون الاحترام للأجيال السابقة، وهي لم تكنْ ترى ضيراً من هجرة بعض فناني المسرح إلى الخارج لأنها كانت تؤمن أن هناك من يمكن أنْ يملأ الفراغ الذي يتركونه .

رئيس التحرير

البـاب
واقعٌ مريرٌ ومستقبَل مجهول

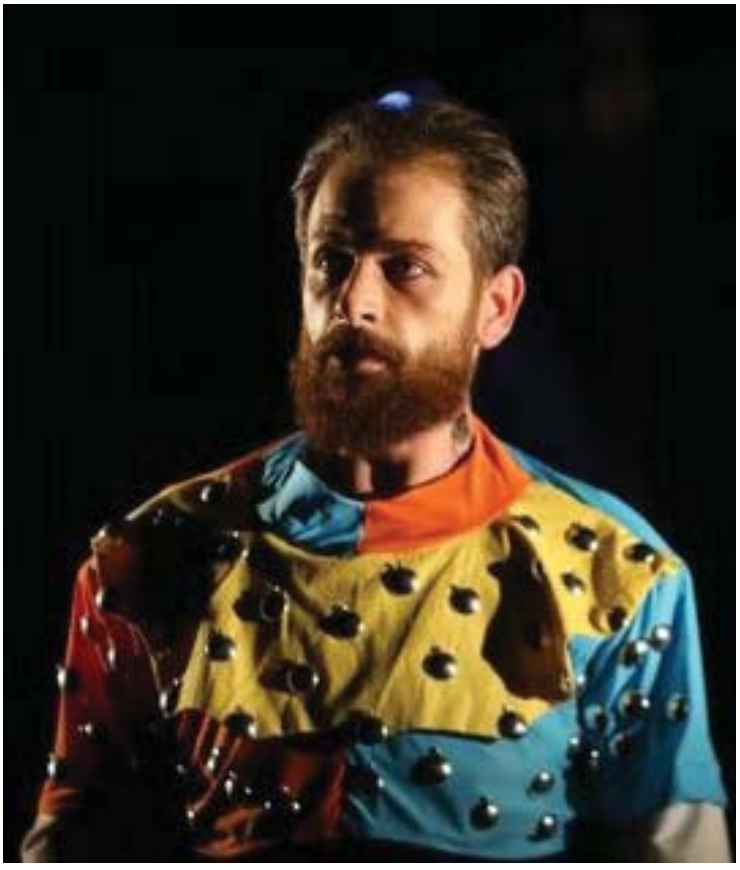
عـــلي الرّاعـــي



يُعـدُّ العنـوانُ العتبـةَ الأولى لأي مُنجـز إبداعي لا بـدَّ للمتلقي أنْ يجتازهـا أولاً ومن ثمّ التجوال في رحاب النص الإبداعي، أيّاً كان جنس النص، وهنا لا نقصـد بالنص النص السـردي من قصة وشعر ورواية وغيرها فحسـب، وإنما مختلف النصـوص، بما فيها النصوص البصـرية من أفلام سـينمائية ومسلسـلات تلفزيونية وعروض مسرحية، وثمة نقّاد يعتـبرون العنوانَ بمثابة الرأس بالنسبـة للجسد، يتكثفُ فيـه مختلف ما يعتمل فيه.. وأبلَـغُ العناوين تلك التي لا يستطيع المتلقي قراءة محتـوى المنجز الإبداعـي من خلالها، ليشـكل العنوان غوايـةً للمتلقي ويحثّه على دخول العتبة وقراءة ما خلف الباب، فما بالنا إذا كان «الباب» هو العنوان؟

ولطالمـا شكّلـت مفـردة «الباب» غوايـةً للمبدعين لإطلاقهـا علـى منجزاتهم الإبداعية، تـراوح ذلك بين إطلاقهـا مُكتفيـةً بذاتهـا دون إضافـة مفـردة أخرى تُعطيها شيئاً من الإيضاح، أو جعلها مضافاً إلى مضاف إليه من مفـردات، وتنوّع ذلك بين أسمـاءِ الأماكن إلى أسماء الأعمال الإبداعية .

إنَّ أهميّة أن يكون «الباب» عنواناً للمنجز الإبداعي تأتي مما تختزنه المفردة بحدّ ذاتها في المخيلة الجمعية



للبشـر من حمـولاتٍ ميثيولوجيـة، وغيرها، وكذلـك مما تحملـه من مخـزون التأويلات وتنـوّع احتمالات قراءتها لـدى المتلقي والتي تأتـي من مخازينها من الحمـولات السابقة، وأوّل مـا يخطـر في البال سـؤال «ماذا خلف الباب؟» ولن تنتهي أمام جملة تساؤلات أخرى من مثل : جماليات الباب؟ وحجمه؟ وهل هو يُدخِـل ويُخرِجُ جَمَلاً كما تقول الأمثال أم أنه لا يعدو سوى باب جحر وحسب؟ ثمّ إلى ماذا يُفضي اجتياز العتبة؟ للجنّة أم للجحيم؟

هكذا وضـعَ العرض المسرحـي «الباب» -الذي قدمته مديرية المسـارحِ والموسيقا في شهـر تشرين ثـاني الماضي متلقيـه أمام كلّ هـذا الكمّ مـن احتمـالات التأويـل وشرعية السؤال .

كتب المسرحية الكاتـب السعودي **ياسر آل حسـن** وأخرجهـا **غسـان الدبس** وجسّد شخصيتهـا الفنانـون : **رغـد سليـم، مجـد مغامس، غسان الدبس، علي عهد ابراهيم، حـاتم أتمـت** أداء الرقصـات أعضـاء فرقة ميرال : **جولي حداد، عمران قطان، أليسار بـدوي** مساعد المخرج **سليمـان قطان** ديكور **إياد العساودة** تصميم الديكور **إياد ديوب** .

في العرض بقي الباب مواربـاً، والباب المـوارب هـو ذلـك الباب الـذي ليـس بباب مفتـوح علـى مصراعيه، كما أنـه ليس ذاك البـاب المغلـق بإحـكام إنمـا البـاب الـذي يفسـح المجال للرؤية بطريقـةٍ مختلفة، منها التلصـص ومنها ما يسمح بـه حيزٌ ما برؤية ناقصة ومجـزوءة حسب الزاويـة التي يقف فيها من يريد معرفةَ ما خلف الباب .

هنـا ثمة بـابٌ يصفـه السمسـار (أداه **حـاتم أتمـت**) بأجمـل العبـارات وهـو يبيع الأوهـام الجميلة والكثير من الصفات في كلّ مرةٍ يضعه فيها في المـزاد العلني، وهو دائماً

موضـوع لمـن يدفـع أكـثر، وفي كل مرة كان الشـاري الـذي يدخل منـه يُمسي مفقـوداً ولا أمل من خروجـه مولوداً.. وهـو باب فيـلاّ لرجـلٍ لم نلمحه طوال العرض، ولكن نعرفه من خلال حوارات ثلاثـة أشخاصـ كان قـد وعدهم بحلّ مشاكلهم حين يُراجعونه، وهم بانتظار من يفتح الباب لهم ليأخذهم إليه، غير أنَّ مـن كان يخـرج ويدخـل ليس سوى السمسـار الذي يضع البابَ -دون غيره مـن مكونات الفيـلاّ- في المزاد العلني، ليكـون أشبـهَ بالفـخ لإدخـال الشاري إلى الداخـل، ومن ثم لتتقطـع أخبارُه، وليتكوَّن عالمان، عالم أمام الباب مفعم بالآمـال والأحلام والرجـاء، وعالم ما بعـد الباب حيث لَا شيء غير المجهول.. وهنا الباب ليس سوى باب عبور وبرزخ من الحلـم إلى كل ما يخطر على البال من احتمالات .

في الخارج ثمة ثلاثـة أشخاص : سكرتيرة (أدتها **رغـد سليـم**) ومهـرّج (أداه **مجـد مغامس**) وموظف حكومـي (أداه **علـي عهـد إبراهيـم**) كانوا قـد تعرّفوا علـى صاحب الفيلاّ في وقتٍ سابـق، والذي يبقى مغفلاً مـن الاسم، وقـد جـاؤوا ليلتقـوا صدفةً أمـام (باب) الفيـلاّ، وهـم يتنصتون علـى ما يجري خلفـه، وكذلك ينتظـرون خروج صاحـب الباب الذي يبقـى موارباً هو الآخـر ولا نعرف عنه أية ملامح إلا من خلال ما تسرده الشخصيـاتُ المنتظـرة مـن فرضيات حول مـا يجري في الداخـل.. وفي هـذه الحلقـة العبثيـة مـن الانتظار يسردُ كلٌّ من المنتظريـن قصته بطريقة مختلفة، حيث تستحيل عودة أي مـن المنتظرين قبل أن تنتهي معاناته وتُحلّ مشكلتـه في مأزقٍ وجوديّ تحكّـمَ بمصائرهم ولا فكاك منـه إلا بترك هذه المصائر تتحرّق في انتظارها، فالسكرتـيرة التي اضطـرت لبيع جسدهـا لإيفاءِ تركة والدهـا من الديـون ولشراء الـدواء لوالدتهـا المريضة تتعرض لمختلف أنـواع الابتزاز مـن قِبـل رب عملها.. والمُهـرّج يجد في نفسه ممثلاً كبـيراً لكن تمّ تنميطه في شخصيـةِ المهـرج فهمان، وهـو لا يملّ مـن البحث عن فرصـة للخروجِ من هذا الـدور.. وهناك أخيراً الموظف الـذي يخشى سطـوةَ زوجته والمكلـف بإيصال رسالة لا يعـرف مضمونها إلى صاحبِ الفيلاّ ولا بدّ من توصليها مهما كلف الأمر خوفاً من بطشِ زوجته وتنمّر ربّ عمله .

هـذه الدائـرة تدخـل في متاهـة اللامعقـول وقد تشكلت أمام البابِ وغابت معها ملامحُ الزمان والمكان، فـلا الزمـان معروفٌ أو مُحدد بليلٍ أو نهـار أو صباح أو مساء، ولا المكان محددٌ بقرية أو مدينة أو صحراء وإنما ملامح بعيـدة وضبابية لمـكانٍ بعيدٍ وقَصيّ جـداً، يلفّه الغموض والضبابيـة.. وهنـا ثمة دائرة رسمَهـا صُنّاع المسرحيـة لمقاربة مسـرح العبث الـذي يُذكّر بمناخات مسرحيـة «في انتظار غـودو» غير أنّ هـذا العبث الذي تشكلـت دائرتُه أمام الباب المُقترح دائماً للبيع في المزاد

العلني أخذ من أنواع المسارح الأخرى وأمسك بخيوط ألوانها من أطرافها، حيث المناخات حافلة بالرموز ابتداء من السينوغرافيا والديكور، وصولاً إلى الإضاءة .

أدى الرقصات الإيمائية راقصون كأشباح الليل في تعبيراتهم، وهذه الرقصات لم تُقدّم إضافات تُغني العرض أو تضيفُ قيماً فنية إلا بما خدم الحالة الاحتفالية والتزيينية وكسر الرتابة، وهو الأمر الذي كثيراً ما لجأ إليه الممثلون وهم يرسمون شخصياتهم ويعيدون تمثيل حكاياتهم أثناء فتح الباب وولوجه، فقد تضمنت تلك الحكايات الكثير من الرقص والاستعراضات لإيصال الحكاية وإعادة تجسيدها .

في خلفية باب الفيلاّ ظهرت حبال يُمكن أن ترمز لحبال الوعود، حبال الكذب والوهم، وربما حبال الصدق والوفاء، أو حبال وضع النهاية القاتلة، وقد تكون أفاعٍ تنتظر لحظة الانقضاض على ضحاياها، وهنا تبرز الواقعية التي نستشفّها من قصص المنتظرين وهم يسردون حكاياتهم التي تتكرر وقائعُها مع المئات من البشر في كل حي وقرية ومدينة من قهر وذل وحاجة واستغلال وجشع في مناخ حافل بالإسقاطات .

يقولُ كاتب النص : «المسرحية تمركزت حول الباب كمعنى، والإنسان هو العنصر الأساس لمعنى الباب، فكلّ منا لديه قصة خلف الباب».. من هنا يُمكن قراءة الفرجة المسرحية المُتخمة بالتنويعات والاحتفاء بالمشاهدة المسرحية، ورغم زخم احتمالات القراءة والتأويل لخلفيات الباب ترك صُنّاع العرض الخواتيم مفتوحة ومشرّعة لمزيد من التأويل وذلك عندما يحسم

المنتظرون الأمر ويدخلون من الباب بعد تردّد طويل ولا يخرجون إلا لتحية الجمهور، وهو الأمر الذي يُترك معه المتلقي ليختم هو بنفسه العرض كما يشتهي وحسب درجة وعيه وأمانيه وهو يتأمل باباً مرصّعاً بالجواهر والياقوت ومصنوعاً من أجود أنواع الخشب ويُفتح دائماً لكل احتمالاتِ المجهول .

وضع موسيقا العرض الفنان **أيمن زرقان** والأزياء **تيماء الحسين** مكياج **شغاف الشريف** تصميم البروشور **رائد الدبس** كريوغراف **محمد الطرابلسي** الفنيون : **ركان العضيمي-جمال الشرع-عماد حنوش-إياد الخطيب-علاء الخطيب** .

الغنمـــة

هجاءٌ مسرحيّ للبيروقراطيّة والروتين

يُعـدّ الكاتـب المسرحـي البلغـاري **ستانسلاف ستراتييف** واحداً مـن أهمّ رمـوز الأدب المسرحي الساخـر في بلغاريـا في النصـف الثاني مـن القرن العشريـن، وقـد بـرز اسمـه ككاتب مسرحـيّ عبر مجموعـة مـن النصوص المسرحيـة، أبرزهـا : «الحافلة-حمّـام روماني-سترة مـن المخمل» وهذا الأخـير كان مـادةً خصبـة لعرض مسرحـي قدمه المسرح القومي بدمشق في شهر تشرين ثاني الماضي بتوقيع المخرج **زين طيار** .

تنـاولَ العمـل مجموعـة مـن القضايـا المرتبطة مباشـرة بمعضلةِ الروتـين والبيروقراطيـة وما تثيره من تسـاؤلات حول قيمةِ الإنسـان الفرد في مجتمعات أهملـت الإنسان كقيمة عليا واهتمتْ به كرقم لا فائدة منه إلا في الإحصائيات العامة .

وأشـار مخـرج العرض في تصريحـات صحفية إلى أنـه يتمنّى أن يشكل تقـديم المسرحية في المسرح القومـي بدمشـق منعطفـاً في مسيرتـه المسرحيـة الإخراجيـة، وأضـاف : «عملتُ على تقـديم العرض

بأسلوب كوميدي علـى صعيد الكلمة والموقف، مازجاً بـين الواقعية ومسرح العبث، وأنا شديد الحرص على تقـديم أعمـال جماهيريـة لأننـي أعمل وفـق نظرية «الفـن للجميع» بحيـث يخاطب العمـل الفني العقول ويكـون قريباً مـن كلّ الناس لا مـن النخبة فقط، مع حرصـي على تقديم صورة بصريـة جميلة من خلال الاهتمـام بالعناصر الفنية لتقـديم عمل يرضى عنه الجمهـور، واليوم نحن أحـوج ما نكَـون إلى الأعمال الكوميديـة لأنهـا قادرة على جـذب اهتمام الجمهور أكثر من غيرها» .

الغنمـــة

نص : ستانسلاف ستراتييف .

إعداد وإخراج : زين طيار .

الممثلـون : حسـام الشاه-سـوزان سكاف-خالد النجار-تماضـر غانم-أيهـم عيشة-أحمد حجازي-رولا طهماز-خالـد مولوي-أنطـوان ميخائيل-نجـاة محمد .

تصميم الديكور : غدير الحسن .

تصميم الإضاءة : ليوناردو الأحمد .

تصميم الملابس : سارة صافتلي .

مكياج : رشا بحوص .

إعداد الموسيقا : ميخائيل تادروس .

تصميم البوستر : عدنان قطرية .

تصوير فوتوغرافي : بكري ماردينـي .

مساعد المخرج : أحمد حجازي .

تنفيذ الصوت : جمال الشرع .

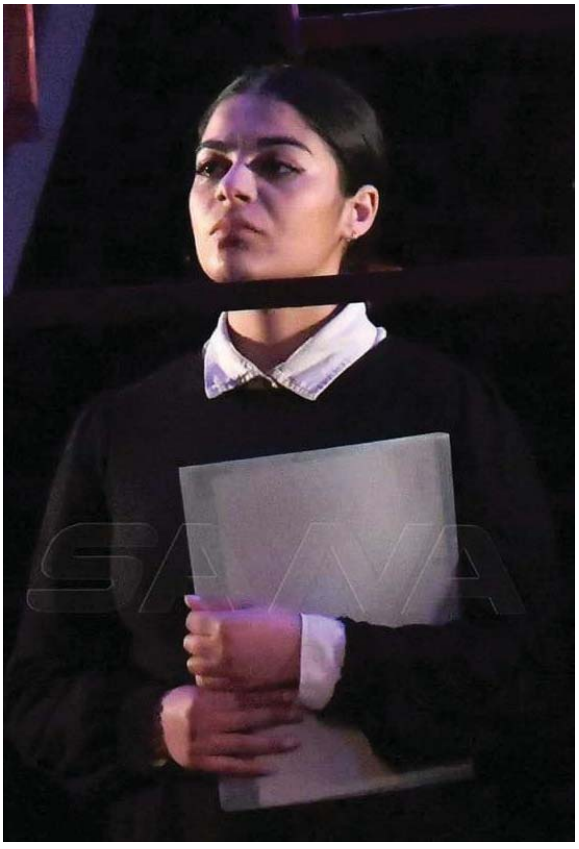
تنفيذ الإضاءة : عماد حنوش .

الرهـــان

صراعاتُ النفس البشرية بين الحُبّ والكراهية

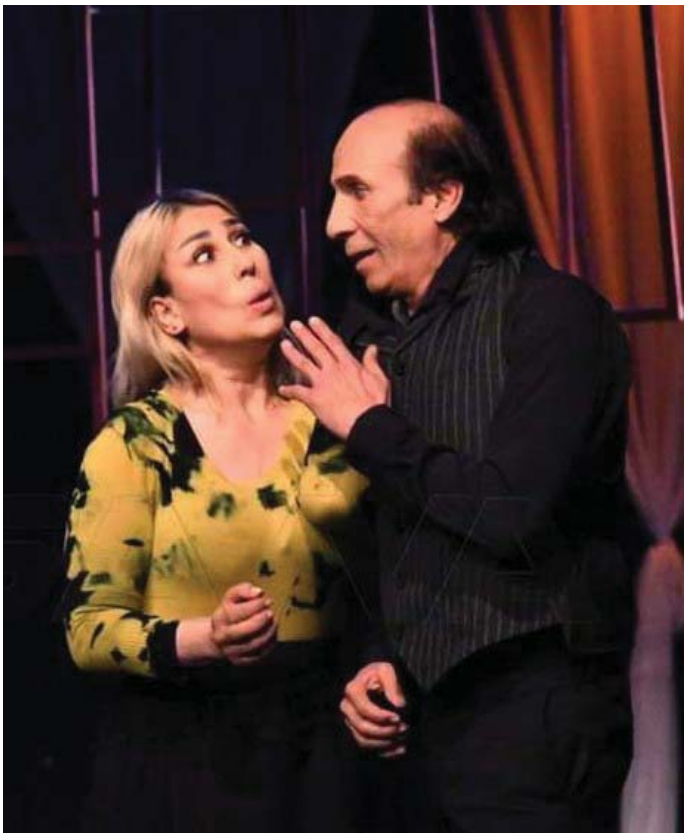
كتب رئيس التحرير :

لم تكدْ تمضي ثلاثُ سنوات على آخر مرة يتم فيها تقديمُ مسرحية «الدبّ» للأديب المسرحي الروسي **أنطون تشيخوف** على مسارحنا حتى انبرى لنفس النصّ المخرج المسرحي **زهير البقاعي** ليقدمه ضمن عروض المسرح القومي بدمشق للعام ٢٠٢٤ وذلك في شهر شباط الماضي تحت عنوان «الرّهان».. وسبق لنفس النص أن قدمه عدة مخرجين في فترات مختلفة في السنوات العشرين الأخيرة، ليبرز سؤال هامّ عن السبب الذي يدعو المخرجين باستمرار إلى تناول هذا النصّ البسيط في فكرته والعميق في مراميه .



تقومُ البنية الدرامية في نص مسرحية «الدب» على أكتاف ثلاثِ شخصيات هي : المرأة الأرستقراطية التي تُمضي فترة حدادٍ طويلة على زوجها، ممتنعة عن ممارسة حياتها الطبيعية.. والرجل همجي السلوك، الدائن لزوج المرأة المتوفى.. والخادم مدبّر بيت السيدة.. وتبدو المرأة مع بداية أحداثِ المسرحية وقد ارتدت ثياب الحداد على زوجها الراحل الذي مرّت على رحيله مع بداية الأحداث سبعةُ أشهر، وقد عقدَت العزم على مقاطعة مختلف أشكال الحياة الاجتماعية وفاءً لذكرى زوجها، ورافضة أي شكل من أشكال العلاقات الجديدة، مع الرجال تحديداً، حفاظاً على عهدها لزوجها .

يقتحمُ حياةَ الأرملة رجلٌ أهوج السلوك بما لا يتناسب وطبيعة السلوك الأرستقراطي التقليديّ للسيدة التي تبدو مستاءةً من هذا الاقتحام المفاجئ الذي لا هدف له –في البداية– إلا إصرار الرجل على تحصيل دَين له عند زوج السيدة الراحل، في الوقت الذي تصرّ فيه السيدة على ممارسةِ أرستقراطيتها وفوقيّتها على الرجل، رافضة إعطاءه المبلغ النقديّ مباشرة كما يريد، مؤجلة الموضوع إلى يوم آخر إلى أن تتوفر بين يديها السيولة النقدية اللازمة، الأمر الذي يرفضُه الرجل بشدة نظراً لحاجته الماسّة والآنيّة للنقود، وإلا فسيتعرّض للسجن.. حول هذه النقطة يدور الصراعُ في نص «الدبّ» إلى أن يصل في نهايته وبشكل تدريجي إلى كسرِ الجليدِ القائم بين الطرفين بحيث يتسلل التعاطف ومن ثم الحب إلى قلب المرأة تجاه الرجل، خاصة بعد أن يتم كشف النقاب عن الحياةِ المعذَّبة التي كانت تعيشها المرأة مع زوجِها الراحل .



تبدو شخصيات «الدب» غنيّة بأبعادها الإنسانية التي تتصفُ بالشحّ مع بداية الأحداث، لتتجلى بعد ذلك شيئاً فشيئاً الملامحُ الشفافة للشخصيات وقد أماطت اللثام عن وجه طبقة اجتماعية بكاملها تتخذ من قشورِ السلوك الاجتماعي الرتيب ستاراً لضعفها وهزالها في مواجهة طبقة أخرى تبدو همجية السلوك في بادئ الأمر، لتظهر بعد ذلك معالمُ إنسانيتها وتمسكها بالمبادئ التي تقوم عليها مفرداتُ السلوك الحضاريّ .

أمّا شخصية الخادم فتبدو متوارية خلف الأحداث، محاولة إخراج السيدة من حالة الحزن والحِداد على زوجها، مع وجود إشاراتٍ خفية إلى حالة الحب التي تكنّها هذه الشخصية الغامضة إلى حدّ ما تجاه السيدة دون أن تنسى الفارق الاجتماعيّ الهائل الذي يفصل بين الطرفين كقطبين من الصعبِ أن يلتقيا في مجتمع لا يعترف سوى بالطبقة الثرية .

يحاولُ النص اللعبَ على وترٍ حساس عند الجنس البشري، وبالتحديد عند النساء ألا وهو وتر الحب الذي من شأنه –كما يصوره النص– أن يذيبَ جبالَ الجليد الاجتماعي الذي قد يقف عثرةً أمام استمرار الحياة وعدم توقفها عند مرحلة معينة أو عند غياب شخصٍ محدد .

في التجاربِ العديدة السابقة التي تناولت هذا النص كانت ثمة محاولات لقراءات جديدة للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية التي تربط بين شخصيات النص الثلاث، من أبرزها تلك التي أخرجها **مأمون الخطيب** قبل حوالي ثلاث سنوات عندما حوّل شخصيةَ الخادم إلى شخصية نسائية تمتُّ بصلةِ قرابةٍ إلى السيدة، ما كان من شأنه أن يعزز أكثر من دورِ الطرف الثالث الإيجابي في الأحداث ومحاولة تقريب مواقف ووجهات نظر الطرفين النقيضين، المتعاديتين شكلاً والمتحابتين مضموناً بسبب إحساس كل منهما بالحاجة إلى الطرفِ الآخر ويقينهما أن الحياة لا يمكن أن تستمر إلا في حالةِ التكاملِ بين قطبيها، الرجل والمرأة .

في الرؤية الجديدة لـ «الدب» التي قدمها المخرج **زهير البقاعي** تحت عنوان «الرهان» يستكمل ما بدأه المخرج **الخطيب** في التجربة السابقة، لكنه يمضي أبعد في تأسيس فرضية درامية مبتكرة، فيجعل من السيدة رجلاً صاحب شركة، ومن الرجل الدائن امرأة من الطبقة الفقيرة تتمتع بشخصية قوية تمكّنها من فرض سيطرتها على الموقف منذ لحظاتِ المسرحية الأولى، ليتم الكشف فيما بعد عن هشاشة هذه الشخصية وضعفها أمام المشاعر الإنسانية الصادقة.. أما شخصية الخادم فقد حوّلتها «الرهان» إلى فتاة تعمل كسكرتيرة للرجل تحاول أن توسع دائرة نفوذها لأسباب يكتفي العرض بالتلميح إليها دون الغوص في تفاصيلها .

النقطةُ الأهم التي راهن عليها عرض «الرهان» هي تحويلُ لغة النص من الفصحى (التي يفترض أنها لغة النص الأصلية–الروسية) إلى العامية مع ما يستدعي ذلك من تحويل في مكان الحدث من روسيا إلى سورية، وهو الأمر الذي فرضَ إعادة نظرٍ جذرية في بناءِ الأحداث والشخصيات بما ينسجمُ وطبيعة البيئة الجديدة المختلفة جذرياً عن بيئة النص الأمّ .

في «الرّهان» ثمة صاحب شركة ثريّ فقدَ زوجته مؤخراً وقد عقد العزم على الوفاء لذكراها، لكن هذه النقطة تحديداً لم يعطِها العرض حقها، فأتت مع بداية العرض بشكل عابر، وبالتالي فإن التغييرات اللاحقة التي من المفترض أن تطرأ على شخصية الرجل لم تحمل معها ذلك العمق وتلك الصدمة التي من المنتظر أن يشكّلها الانقلاب الذي يطرأ على الرجل الأرمل نتيجة تسلل شخصية نسائية صاخبة إلى حياته وقلبها رأساً على عقب .

شخصيةُ الرجل أسير حالة الحزن والحداد على الزوجة قدمها العرض كشخصية مهزوزة وضعيفة ومستعدة منذ البداية لأي شكلٍ من أشكال التغيير والخروج من حالة الرتابة التي تفرضها حالة الحداد والعزلة عن المجتمع وإهمال العمل وتحميل أعبائه للسكرتيرة، وحالة الضعف هذه لا تبدو نفسية فقط بل وجسدية أيضاً حين يبدو الرجل كقطعة قماش بين يديّ المرأة التي تقتحم عزلتَه مطالبةً إياه بدَينٍ لها على زوجته الراحلة، ومردّ طبيعة الشخصية المهزوزة هنا يعود إلى المخرج **البقاعي** التي أداها باعتباره ممثلاً مسرحياً ورغبته في إضفاء طابع من الكوميديا على الشخصية، خاصة وأنه عُرِف بأدائه الكوميدي في أعمال مسرحية سابقة جسّد فيها شخصيات كوميدية بكل جدارة، لكن خياره هنا بإضفاء الطابع الكوميديّ على الشخصية منذ لحظات المسرحية الأولى لم يكن مدروساً بما يكفي لأنه حسم الموقف منذ البداية تقريباً بحيث بدا الرجل مستعداً لتقديم تنازلاتٍ للمرأة دون المرور بمراحل متدرجة من الانتقال من موقع إلى آخر .

أما شخصية المرأة فقد بدت قوية وواثقة من نفسها منذ لحظة اقتحامها للمكان مطالبةً بحقها، وقد راهن العرض عليها أكثر من غيرها من الشخصيات لتعبّر بدقة وصدق عن طبيعة نقلِ الأحداث من بلد إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، إذ عبّرت شخصيةُ المرأة في «الرهان» عن شخصيةِ المرأة السورية المعاصرة التي وضعتْها ظروف قاهرة خارجة عن إرادتها لتكون مسؤولة عن بيت في ظل غياب الرجل لأسباب لم يجد العرض نفسه مطالَباً بالتطرق إليها بالتفصيل، خاصة وقد نقلت الشخصية إلينا معاناة شريحة واسعة من المواطنين الذين قد لا يجدون المال الكافي في نهاية الشهر لدفع إيجار بيوتهم، وهنا يبدو العرض كمن حقق نجاحاً جزئياً وهو ينقل مضمون لوحته من إطار إلى إطار، متخذاً من المكان الجديد للأحداث فسحةً

لتقديم عمل مسرحي سوريّ شكلاً ومضموناً.. وقد جسّد شخصيةَ المرأة الفنانة **نجاة محمد** صاحبة التجربة المسرحية العريقة في مسارح مدينة اللاذقية وقد شاركت في عشرات الأعمال المسرحية التي شاهدها جمهور المسرح في العديد من المهرجانات المسرحية، ونقلت نشاطها المسرحي مؤخراً إلى دمشق وكانت آخر مشاركاتها قبل «الرهان» في مسرحية «الغنمة» للمخرج **زين طيار** التي قدمها المسرح القومي بدمشق في شهر تشرين أول الفائت .

شخصيةُ الخادم التي حوّلها المخرج إلى سكرتيرة حاولت بدورِها أن توجد لنفسها موطئ قدم في الصراع الناشئ بين الرجلِ والمرأة، فبدت في البداية منحازةً للرجل ربّ عملها وصاحب الشركة التي تعمل فيها كموقف طبيعي إزاء امرأة دخيلة وغريبة قد تبدو محتالة في بداية الأمر، لكن تطورَ الأحداث وتقلبات مواقف الشخصيات يشملها بدوره ولا يوفرها، فتتحول في لحظة من اللحظات إلى أشد حالات التعاطفِ مع المرأة إلى درجة فقدانها لوظيفتها في الشركة نتيجةَ موقفها هذا، وهو موقف توصلت إليه بعد أن أدركتْ أن موقفَ مدير الشركة تجاه المرأة صاحبة الحق المشروع يفتقد لأيّ بُعد إنساني، لكن التقارب بين الرجل والمرأة في نهاية المطاف يمهد الطريق أمام عودة السكرتيرة (التي أدتها الفنانة **يارا مريم**) إلى مسرح الأحداث وقد بدت طرفاً توفيقياً بعد مواجهاتٍ مع شخصية المرأة في النصفِ الأول من العرض ومعَ ربّ عملها صاحب الشركة في النصف الثاني منه .

بشكلٍ عامّ لم يخرج عرض «الرهان» عن الخطوط العامة التي كرّسها نص مسرحية «الدب» كونه نصاً مثالياً لحالة الانقلاب التي تطرأ على الشخصيات نتيجة المواقف المستجدة واقتحام شخصيات جديدة لعالم من العزلة، سرعان ما ينهار مستجيباً لأبسط الاحتياجات الإنسانية وأدقّ المشاعر وأرهفها ألا وهو الحبّ الناتج عن الحاجة والرغبة في التكامل .

تضافرتْ عناصرُ العرض مجتمعةً لتقديم مقترح فني أنيق ومبتكَر، وقد لفتت إضاءةُ العرض النظر في ضوء ما شكّلته من معايشة حثيثة للشخصيات وما تختلجه من عواطف وما تنتجه من مواقف متنقلة بين حالاتِ الحزن والفرح والتفاؤل والتشاؤم والأمل والإحباط، ولعبت الأزياءُ دوراً في التعريف بطبيعةِ الشخصيات ومستواها الاجتماعي والاقتصادي، وخاصة شخصية المرأة التي نقلت أزياؤها بتواضعها وعدم تناسقها طبيعة المكان الذي تنتمي إليه، في الوقت الذي عبّرت فيه أزياء السكرتيرة عن شخصية ملتزمة وواثقة .

الجدير بالذكر أن المخرج **زهير البقاعي** سبق وأن أخرج للمسرح السوري عدداً من الأعمال المسرحية مثل : «جثة على الرصيف-تمنوا لنا حظاً سعيداً-الامبراطور-فيلم قصير-النافذة-جلجامش-كاليغولا-مذكّرات على طبق من قش-شموسة- شمة زعوط» .

ضابط ائتمان وباب الأرواح

في مسرح حمص القومي

محمد خير الكيلاني

ضابط ائتمان

مضى المسرحُ القومي في حمص في تنفيذ خطته السنوية للعام ٢٠٢٣ فقدمَ في شهر تشرين ثاني الماضي العرض المسرحيّ الكوميديّ «ضابط ائتمان» نص الكاتب الروسي **ألكسندر فامبيليوف** إعداد وإخراج **فهد الرحمون** الذي حوَّل النص إلى اللهجة العامية مقرّباً إياه من المجتمع المحليّ .

يتحدثُ العرض عن مُدرّسة اسمها ندى قامت بدورها الفنانة **فرح جوخدار** تقيم في فندق وتفكر في كيفية توزيع راتبها بين أهلها ومصروفها الشخصي.. يقتحم غرفتها نزيلٌ في الفندق يدعى حسان قام بدوره الفنان **عز الدين عيسى** ويسألها إذا كان التلفزيون قد تعطّل عندها، ويشغله ليتابع مباراة نهائي دورة ألعاب البحر الأبيض المتوسط في اللاذقية بكرة القدم بين سورية وفرنسا عام ١٩٨٧ ويعتذر منها لأن التلفزيون معطّل في غرفته، وفجأة يحضر مدير الفندق شحود الذي قام بدوره الفنان **آصف حمدان** ويشاهدهما معاً ويطلب من حسان مغادرة الغرفة لأن وجوده في غرفة ندى مخالف لقانونِ الفندق، فتصرّ المدرّسة على وجود حسان، لكن شحود يشكّ بأمرهما ويفتش الغرفة، فيجد حمّالة صدر على السرير، فيزدادُ شكّه بهما ويصرّ على مغادرةِ حسان، لكن الأخير يصرّ على متابعة شوط المباراة الثاني، فيطرده شحود خارج الغرفة، دافعاً إياه، فيصيبه في وجهه، ويعاتب المُدرّسة لأنها تخطّت الأعراف باستقبالها لحسان، فتقسم له أن الأمر عادي، فلا يصدّق، ويستفسر عنه عند الاستقبال، فيعرف أنه ضابط ائتمان، ويشعر بالخوف ويسأل عن معنى عبارة «ضابط ائتمان» لكن أحداً لا يجيبه، فيحاول الاعتذار من حسان فلا يجده، ويطلب من المُدرّسة التوسط عنده لقبول اعتذاره، فتخرج المدرّسة باحثةً عنه، فلا تجده، وهنا تبدأ معاناة شحود وخوفه من ضابط الائتمان، فيتصل بزميله الذي يقدم له تقريراً فحواه أن حسان مجنون، وتأتي صفاء زوجة شحود وقد قامت بدورها الفنانة **سارة الأرناؤوطي** فيشعر شحود بالحرج ويشرح لزوجته الموقف، فلا تصدق، وردّاً على خيانته

المزعومة لها تقوم باستدعاء صديقها لؤي الذي قام بدوره الفنان **ورد العيسى** وتغازله على الهاتف، ثم يصل إلى الفندق ويبدأ بمغازلتها، ويستعيد شحود وعيه، وتقوم فرح بشرح القصة من جديد، وتؤكد أن شحود جنّ خوفاً من كلمة «ضابط» وتبعياتها من تحقيق وسجن، فيغمى عليه، ويأتي الدكتور سامي الذي قام بدوره الفنان **علي الصالح** وهو صديق شحود ويرشّ المعقّمات ويحاول إعادة الوعي لشحود، لكن يتضح أن الأخير مصاب بأزمة قلبية، ثم يعود وعيه إليه، ليتضح أن ضابط الائتمان ما هو إلا موظف في مصرف لتبديل العملات، فيتوقف خوفه منه ويتذكر أن صديقه قال له يوماً : «جُبنك سوف يقتلك».. ويدخل ضابط الائتمان حسان فرحاً بفوز منتخب كرة القدم، فيطرد شحود الجميع، ثم يخرج من المسرح إلى الصالة طالباً العيش الرغيد .

للإضاءة على المزيد من تفاصيل العرض توجهنا لمخرجه **فهد الرحمون** وسألناه عن طريقة عمله على النص الروسي، فأجاب : حاولتُ تقريب النص إلى بيئتنا قدر الإمكان ليشعر الجمهورُ أكثر بالعمل، فأيّ عمل أجنبي يلامس هموم الجمهور يلاقي قبولاً ويتمتع به بشكل أفضل فيما لو تُرك في بيئته الأصلية، وفكرة النص قائمة على الخوف من أي تماس مع جهات رسمية، وهذا ما حدث مع بطل العرض شحود الذي يتوهم أمراً غير حقيقي ويصل إلى حدّ الصدمة، فيلجأ للهروب من المواجهة ويتعمّد الجنون ويكتشف أن ضابط الائتمان هو ضابط في مصرف لتوزيع العملات، وفي النهاية يصبحُ مجنوناً حقاً، وهذا النص قائم على سوء التفاهم في إطار من كوميديا الموقف، واختياري لبطل العرض الفنان **آصف حمدان** جاء بناءً على معرفتي بإمكانياته، فهو ممثل يمتلكُ روحاً كوميدية، وقد نجح في أداء الدور» .

وسألْنا **الرحمون** عن سبب اختياره للعامية لغة للعرض، فأجاب : «أحبّ أن يكون المسرح قريباً من الجمهور، واللهجة العاميةُ قريبة من روح الجمهور وإحساسه، لذلك أعتبرها لغة مسرح بحقّ، وقد أنطقْتُ العرضَ بلغة مجتمعنا بكلّ أطيافه، بينما تؤدي الفصحى إلى وجود حالة من الغربة بين خشبة المسرح والصالة» .

كما التقينا الفنان **آصف حمدان** وسألناه عن كيفية تقديمه لكوميديا راقية وهادفة دون ابتذال، فأجاب : «لا شيء يأتي دونَ تعب، وقد عملْنا في العرض على تقديم كوميديا جعلت الجمهورَ يتواصل معه بشكل جيد، وكنّا نتجنب أن نصل إلى مرحلة الابتذال في الأداء، وأنا أحب أن أتعامل مع المسرح كفنّ جادّ بعيداً عن أساليب الإسفاف، وعلى الممثل أن ينوع في طبيعة أدواره، وقد سبق لي أن شاركتُ في عروض مسرحية في المسرح العمالي في مدينة الحسكة ما بين العامين ١٩٩٥ و٢٠٠٠ قبل مجيئي إلى مدينة حمص» .

تصميم الديكور **ثائر محمد** تنفيذ المكياج **سلاف الرحمون** تصميم الأزياء **ديانا منعم** تصميم الإعلان **شام الأرناؤوطي** تصميم الإضاءة **طارق عباس** موسيقا **ضحى شحود** .

باب الأرواح

وقدم المسرح القومي في حمص في نفس الشهر مسرحية بعنوان «باب الأرواح» للكاتب المسرحي الإنكليزي **ألفريد سوترو** إعداد وإخراج **أكرم شاهين** تمثيل **سمهر بدور** و**أليسار كوسا** .

تتحدث المسرحية عن قصة حب مستحيلة بسبب العادات والقيم النبيلة، حيث يجد صديق الزوج والزوجة نفسيهما بين التعبير عن الحب غير المصرّح به والمثالية واحترام علاقة الصداقة .

يقول مخرجُ المسرحية عن عمله هذا : «يحتاج النص إلى تركيز شديد في طرح قضية الدفاع عن قيمتين أساسيتين هما الوفاء والأسرة كبنية اجتماعية، حيث لا يُسمح للزوجة أو لصديق الزوج بخيانة رباط الزواج والصداقة، وعندما يحاول جيفري تخطّي الخط الفاصل بين المسموح والممنوع تقول له الزوجة : «الأرواح لا تفعل» حيث من غير المسموح حدوث فعل الخيانة، فهو عليه أن يحافظ على صديقه، والزوجة عليها أن تحافظ على أسرتها، وأعتقد أن موضوع الأرواح الذي تقدمُه المسرحية هو موضوع علميّ بحت، فالأرواح تتنافر وتتلاقى تطبيقاً

للمقولة العربية «الأرواح جند مجنّدة، منها ما اختلف، ومنها ما ائتلف» وهي قاعدة تشمل العلاقات الإنسانية وتنطوي على جانبٍ روحي» .

وجواباً على سؤالِنا للمخرج عن عدم اختياره ممثلين مسرحيين من حمص (باعتبار أن العمل قُدّم في حمص) لتجسيدِ أدوارِ المسرحية قال : «لم أجد في حمص ممثلين يستطيعون التفرغ للبروفات والعرض، وبكل الأحوال استعنتُ بطاقم فني من حمص في السينوغرافيا ومساعد المخرج، وقد اخترت الفنانين **سمهر بدور** و**أليسار كوسا** من اللاذقية وهما لديهما خبرة لا بأس بها في العمل المسرحي كوننا جميعاً أعضاء في جمعية أصدقاء المسرح في اللاذقية، وبروفاتُنا كانت في اللاذقية، وقد تقبّل الجمهور العملَ بشكلٍ جيد، وكان بين الحضور نخبة من مثقفي المدينة، وهنا لا بد من شكرِ كل من تعاون معنا في حمص لإنجاح العرض في المسرح القومي في حمص وصالة مسرح دار الثقافة» .

وقالت الفنانة **أليسار كوسا** عن الشخصية التي أدّتها في العرض : «هي امرأة متزوجة، تعيش صراعات نفسية عندما تشعرُ أنها تحب صديق زوجها المقرّب، وتقع فريسة صراع بين نيران المثالية واحترام علاقتها بزوجها والتزامها بأطفالها وعائلتِها، وكان موقفها بمثابة دفاع لا علاقة له بفعل الخيانة أو حتى البوح بحبها لصديق زوجها جيفري، فتقرر رفضِ فعلِ الخيانة قلباً وروحاً وعقلاً، وهي في داخلها تدرك حقيقة وخطورة الخيانة على علاقتها بزوجها التي دامت سنوات.. وفي ليلة هادئة على جزيرة مهجورة تعرف أن صديق زوجها مسافر ولم يمضِ على بقائه معهم في عطلة الصيف سوى أيام قليلة فتقرر أن تصارحه بكل ما تشعر به تجاهه بعد أن تأكدت أنه عازم على السفر كي يمنع نفسه من البوح بحبه لها.. وبكل كبرياءٍ يرفض البقاء معهم في المصيف، فتقول له : «الحب باقٍ، وروحي ستبقى معك، لكن لديّ عائلة وأطفال.. اذهب بحال سبيلك، وستبقى الحب الباقي في قلبي» .

بدورِه قال الفنان **سمهر بدور** عن الشخصية التي أدّاها : «جيفري رجلٌ وفيٌّ ومخلص للصداقة، وهو شجاع لأن الإخلاصَ يحتاج للشجاعة، كما أنه واقع في غرام زوجة صديقِه منذ أن رآها في المرة الأولى بعد خطبتها لصديقه، لكنه كان كل تلك المدة يحاول كبتَ هذا الحب، وعندما شعر أنه لا مفر من الهروب قرر أن يصارحها بمشاعره ومن ثم يغادر بلا رجعة لأنه يشعر أن وجوده بالقرب منها أشبه ما يكون بخيانةٍ لصديقه، وهذا لا يقبله على نفسه» .

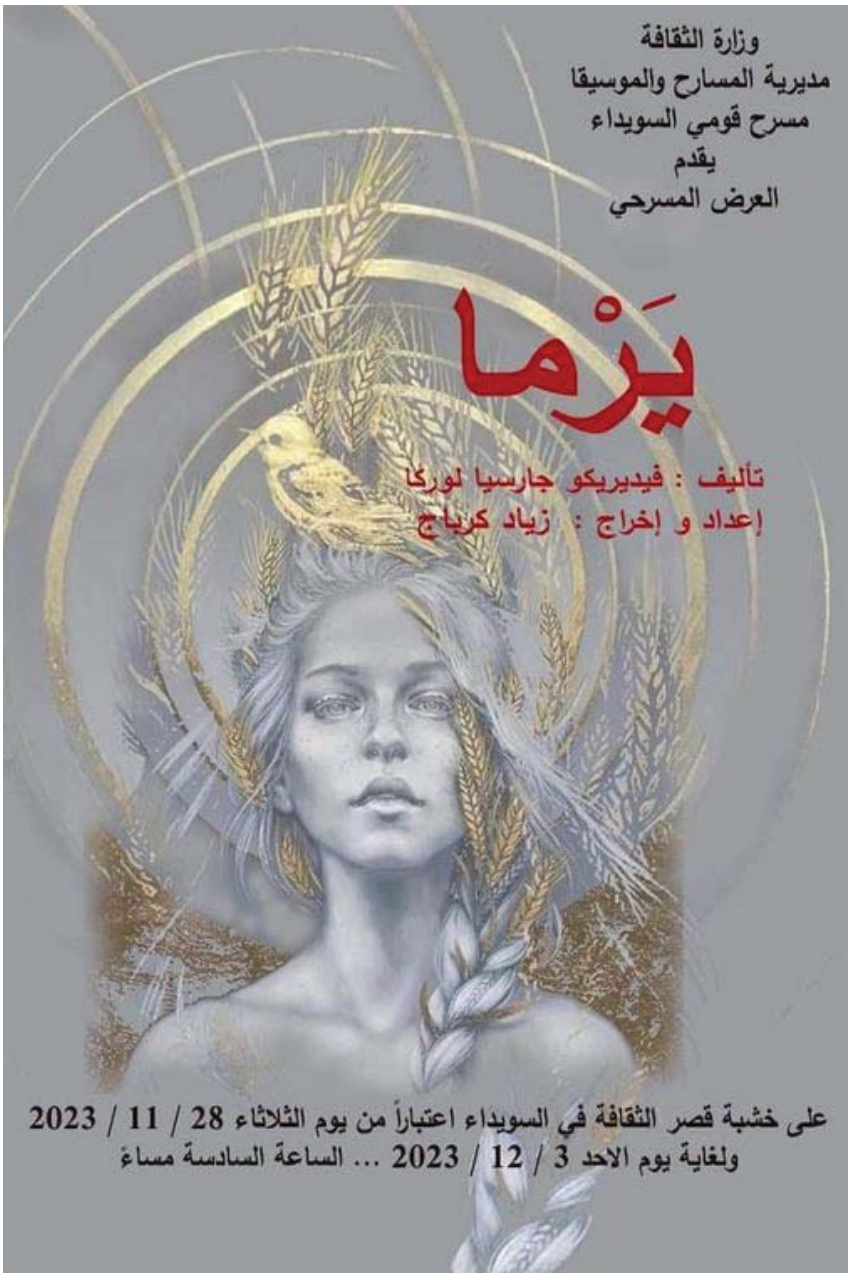
يرمـــا

عرض مسرحي يلامس وقائع مأزومة

غســـان خيّـــو

يتابع المخرجُ المسرحيّ **زياد كرباج** مشروعه المسرحيّ ذي الطابع التجريبي، إذ قدم في شهر تشرين ثاني الماضي للمسرح القومي في السويداء العرضَ المسرحي «يرما» للكاتبِ المسرحي الإسباني **فديريكو غارسيا لوركا** برؤية فكرية وإخراجية خاصة وغنية بدلالات ورموز عميقة، محاولاً من خلالها أن يشخّصَ مرضاً يلـمّ بواقع عربي عقيم، واضعاً مبضعه كجراح دقيق على أصل الداء لاستئصاله على أملِ ولادة حياة سليمة مثمرة مفعمة بالحيوية والتجددِ والإنسانية .

تدورُ أحداثُ المسرحية حول شخصية يرما الشابة الطيبة التي تقاوم الظروف المحيطة بها، ولاسيما الظروف الاجتماعية الخاطئة بعد أن نالها اليأس من



الحمـلِ والإنجـاب والأمومـةِ التي تعيشـ هاجسهـا في كلّ لحظـة، متَّهَمـة مـن قبـل الآخريـن بأنهـا السبب في عدم حملها حفاظاً على سمعة زوجهـا القاسـي في مجتمع وبيئة تحكمهما العادات والأعراف والتقاليد، ورغم ذلك ترفض يرما أن تحيـد عـن قيمهـا ومبادئها أو أن تدنّـس شرفَهـا عندمـا حاولت صديقتها ماريـا إقناعَهـا بتجربةِ الحـب مع شخص آخر كحـقّ لها رغـم ما تعانيه مـن حرمانٍ وخيبة وتضييـق عليهـا مـن قبـل زوجِها ومحيطهـا قبـل أنْ تنتفض في النهاية على واقعِها بعد أن تكتشف أن زوجها هـو سبب عدم الإنجاب كونـه عقيمـاً، لتثور وتخنـق فكرة العقم فيه والتـي أوصلتْها لمأساتها بعد أن خابـت آمالها في تحقيق ما ترجوه، على أمـل أن تعيش الحياة التي تنشد .

وأبلغ مخرجُ العمل **زياد كرباج** «الحيـاة المسرحية» أنـه حاول أن يقـول من خلال العمـل أن الحياة تزدهـر، أمـا العقـم فـلا، لذلك كانت يرما صوتـاً نظيفاً وشجاعاً من عمـق التجربة والحيـاة معاً في وجـه العقم، خاصة العقـم الفكـري بكافـة مستوياتـه في المجتمـع وما ينتج عنه من قيـود تعيق حركة الحيـاةِ الطبيعيةِ وجماليتها، لتتجـاوز بمسألة العقم كحالة شخصيـة متعلقة بالزوج خـوان إلى مسألـة عامة يمكن إسقاطُهـا على كل ما هو عقيـم في المجتمـع، ولأن **كربـاج** يحرص إخراجياً على تعميق منهج المسـرح الفقير بوصفه اتجاهاً عالمياً وليس محلياً أو محـدوداً انطلق منه في العرض، معتمداً على إبـراز طاقـات الممثلـين وأدائهـم الجسـدي والتعبيري والبنية الإخراجية وقوة الكلمة، فجاء الفضاء المسرحي فقـيراً من أي أثاث أو زينـة أو زخرفة سوى ستارة وباب في الخلفيـة، مـع الاشتغـالِ علـى الإضـاءة، واقتصـار شخوص المسرحية على يرمـا وصديقتها ماريا، إضافة إلى شخصيـة الزوج التي تظهـر في نهايةِ العرض فقط بدلاً من شخوص المسرحية الأصلية التي تجاوزت التسع، حيث مثّلت يرما دور خوان الذي يسكن داخلها لاشعورياً كفكـرة تجريبيـة للوصول إلى زمان ومـكان هامّين على خشبـة المسرح ما يحرّض خيـال الجمهور ويثير انتباهَه لالتقـاط العلامات البصريـة والسمعية بهـدف تشكيل

زياد كرباج

رؤية مشهدية متكاملة تتضح معها معاني ودلالات النص الدراميّ الجديد .

المثلة **ربا سنيح** التي أدّت دور يرما أخبرتنا أن شخصية يرما تمثّل الطيبة والبراءة والحنانَ في المجتمع، بينما زوجها خوان كان شخصية مضادة تمثّل جزءاً من المجتمع الرافض والقاسي والسوداوي، فهو لم يحبها لشخصها بل للشيء المفقود لديه وتملكه هي.. وما كان يحافظ على استمرارية العلاقة بينهما كفاحها وأملها بأن تلد طفلاً يكمل مسيرتها في الطيبة والحنان، لكن خوان كان لا يريد ذلك كي لا يكون هناك أناس أكثر من حوله يشبهون يرما قبل أن تدرك الحقيقة لتثور وتخنق فكرة العقم فيه وتقضي عليها لا أكثر كي لا تتدنسَ صورتُها الجميلة كإنسانة طيبة وشريفة ولا تؤذي أحداً ولا تقتل زوجها كي تضمن استمرارية قيمها في المجتمع .

ليال المحيثاوي التي أدّت -في أول ظهور لها على خشبة المسرح- دورَ ماريا الصديقة المقربة ليرما والتي عكستْ اتجاهات مختلفة في المجتمع خدمت مقولة العرض أشارت إلى أنها أدت شخصية أم لديها مجموعة من الأطفال، وكانت تلمسُ مأساة يرما، فتحاول أن تجد لها حلاً بأن تذهب إلى رجلٍ آخر، لكن صديقتها ترفض وتصرّ على أن تحافظ على صورتِها الشريفة الطاهرة، وفضَّلت أن تقضي على فكرة العقمِ في زوجها لا أن تقتله وتذهب لآخر .

شارك في أداء الشخصيات : **ربا سنيح**، **ليال المحيثاوي**، **رفعت الهادي**، فيما ضمّ كادر العمل الفنيّ كلاً من **ديالا الملحم** كمساعدة مخرج، و**فيصل حاطوم** في تصميم وتنفيذ الإضاءة، و**لجين الهادي** في السينوغرافيا، و**يارا الحكيم** في الموسيقا .

تجدر الإشارة إلى أن مسرحية «يرما» هي إحدى التراجيديات المسرحية الثلاث لـ **لوركا** وهي : «بيت برناردا ألبا» و«عرس الدم» و«يرما» وقد تمت كتابة «يرما» في العام ١٩٣٤ وعُرضت لأول مرة في نفس العام، ويصفها **لوركا** بأنها «قصيدة مأساوية تدور أحداثها في الريف الإسباني وتحكي عن مأساة تعيشها شخصية المسرحية الرئيسية يرما الشابة التي لديها شغف بالحياة ورغبة في الإنجاب، لكنها محرومة من ذلك، مع تحميلها مسؤولية ذلك من قبل الآخرين حفاظاً على سمعةِ ذكوريةِ زوجها، ليتعدى حرمانها من الإنجابِ إلى مصادرة حقها في الحب والعلاقات الزوجية التي تأسرُها وتقيدها الأعراف والمواثيق الاجتماعية والدينية في بيئتها، لتتوالى خيباتُها قبل أن يقرّ زوجها أمامها أخيراً بأنه هو العقيم، وبالتالي المسؤول عن عدم تحقيق حلمها بإنجاب طفلٍ يزين حياتها، ولتبدأ ثورتها على واقعها وعلى الأعراف والمواثيقِ التي ربطتْها برجل سوداوي دمَّر حياتها، ولتجد نفسَها مجبرة في نهاية الأمر على قتله كفعل تحرر ووسيلة للعودةِ إلى إنسانيّتها كامرأة جديرة بالحب وأم تستحق ولداً لطالما رغبت بإنجابه» .

أنسوا هيروسترات في حلب

تابعَ المسرح القومي في مدينة حلب تقديم عروض خطته المقررة للعام ٢٠٢٣ فقدم في شهر تشرين ثاني الماضي العرضَ المسرحي «أنسوا هيروسترات» نص الكاتب الروسي **غريغوري غورين** تعاون فني **حكمت نادر عقاد** إخراج **مروان غريواتي** .

تدورُ أحداث المسرحية في القرن الرابع قبل الميلاد في بلادِ اليونان القديمة، حيث يقوم شخص يدعى هيروسترات بإحراقِ معبد المدينة بغية نيل الشهرة نتيجة لهذا الفعل، فيُحكم عليه بالإعدام، لكن هيروسترات يتمكن من مقاومة هذا الحكم عن طريقِ النفوذ والمال .

ويبيّن مخرج العمل **مروان غريواتي** في تصريحات إعلامية أن اللجوء إلى النصوص المسرحية الأجنبية يهدف إلى توسيع أفق جمهور المسرح وثقافته، مشيراً إلى أن المسرحيةَ تريد أن تقول إن الشرّ إذا لم يتم بتره من جذوره فسينمو وينتشر، وأكد أن فترة التحضير للعمل استغرقت شهراً ونصف الشهر .

ونقل الإعلامي **أنطوان بصمه جي** عن مديرة المسرح القومي في حلب أ.**رنا ملكي** أن المسرح القومي في حلب يلحظُ دائماً تقديم أعمال مسرحية متنوعة لإرضاء مختلف شرائح الجمهور، وهذا يتطلب المزيد من بذل الجهد في انتقاء النصوصِ المسرحية،

ممثلو العرض في لقطة تذكارية

وأشارت إلى أن الصراع في المسرحية كان صراعاً تقليدياً بين الخير والشرّ بالتوازي مع تقديم رؤية فنية، سمعية وبصرية متميزة .

جسَّد شخصيات العرض الفنانون:

إياد شحادة

منيسا ماردنلي

محمد فاضل

عمر نعمة

عبيدة صادق

طارق خليلي

محمد سقا .

الجدير بالذكر أن الفنان المسرحي **مروان غريواتي** سبق وأن أخرج عدداً من الأعمال المسرحية مثل «ظل الشيطان- دوائر الغضب- الغريب والسلطان» وسبق له أن نال جائزة أفضل ممثل في إحدى دورات مهرجان الهواة المسرحي .

طريق النحل وزائلون

في مسرح طرطوس القومي

طريق النحل

قد لا يكون جديداً ما طرحتْه مسرحية «طريق النحل» التي قدمَها المسرح القومي في طرطوس في شهر تشرين ثاني الماضي لجهة المشاكل الاجتماعية التي يسبّبها اختيار المرأة الخاطئ لشريك حياتها، وقد أشار تفاعل الجمهور مع أداء الممثلات إلى الأداء المفعم بالإحساس المباشر مع الحالات التي طرحتها شخصيات العمل الذي قدم عدداً من القضايا الاجتماعية التي اختلفت في مضامينها لكنها تشابهت في الحرص على إيصال رسائل العمل، وقد تمكنت الممثلات المشاركاتُ في العرض من أن يؤثّرن بشكل مباشر على الجمهور، وهذا يعود إلى مواهبهنّ التي وجدت طريقها إلى خشبة المسرح كنافذة للبوح والتعبير بصوت عال.. يقول كاتب العمل ومخرجه **عصام علام** في حديثه مع «الحياة المسرحية» : «حاولْنا أن نُظهِر العرضَ بأفضل صورة رغم مشكلة تقنية الإضاءة، وأعتقد أننا قدمنا أفضل ما عندنا من خلال أداء الممثلات اللواتي أدَّينَ أدوارهنّ بشكل جيد تفاعل معه الجمهور» .

تتلخّصُ فكرة العمل حول ضرورة أن تتريّث الفتاة كثيراً قبل اختيارِ شريك حياتها، وأن لا يكون الزواج هو الهدف الأول في حياتها، وأن تعطي تحصيلها العلمي حقه لتحقيق ذاتِها وإثبات وجودها في المجتمع من خلال دورها كعضو فعّالٍ فيه كمدرّسة ومهندسة وطبيبة، إلى جانب أهمية دورها في أن تكون زوجة لمن ترغب أن يشاركها الحياة إلى جانب أمومتِها، وتطرقت المسرحية أيضاً إلى موضوع الفشل في الزواج في حال كان الخيار خاطئاً، والسعي لتصحيح المسار الاجتماعيّ وعدم الاستكانة للظروف ولأحكام المجتمع التي تقيّدُ الخيارات من جديد .

عبَّر عنوان العرض عن النساء عامةً

كونهنّ (نحلات) تسْعين إلى نشر الجمال أينما حللن، وعليهن اختيار الطريق الذي يناسبهن حسب تعبير المخرج .

وقد تحدثت الفنانة **لارا محفوض** عن مشاركتها في العمل قائلة : «أعتقد أن العرض استطاع إلقاء الضوء على قضية مهمة، وهو ما لمسناه عند الجمهور الذي تابع وتأثّر وتبادل معنا الآراء بعد نهاية العرض بعد أن تفاعل مع تفاصيل العرض كاملة» .

بينما قالت الفنانة **رند جديد** : «المسرح هو المكان الوحيد الذي نستطيع من خلاله التعبير عما نريد بطريقة مؤثرة تجعل الناسَ يستمعون إلينا ويتلقون أفكارنا بسلاسة، وخصوصاً بالنسبة للنساء اللائي تتعمد بعض المجتمعات تهميش رأيهن ومنعهنّ من التعبير، ويأتي المسرح ليقوم كي يتحدث باسمهنّ ويوصل أفكارهنّ كنافذة للبوح» .

وأوضحت الفنانة **نور أبو تلجة** أن مسرحية «طريق النحل» حاولتْ أن تلامس قضية اجتماعية تخص المرأة من خلال طرحها بأسلوب فعال وصل إلى الجمهور ببساطة، وأضافت : «المسرح بالنسبة لي هو المكان الوحيد الذي أعبّر فيه بحرية وأشعر أنني أملك العالم وأنا على خشبته» .

وقالت الفنانة **رشا حرفوش** : «تشجعتُ على المشاركة في العرض لأنه يسلط الضوء على حالات اجتماعية راهنة كالزواج الخاطئ وأسس الزواج الصحيح.. والمسرح بالنسبة لي مساحةٌ من الإبداع والحرية والاستمتاع بإظهار المشاعر والأفكار، وهو نافذة للبوح لأنه يطرح أفكاراً عميقة تمس الواقع ويحاول معالجتها» .

وقالت الفنانة **نيفين حسين** : «قدم العمل خمسَ شخصيات لفتيات لديهن مشاكل متعددة حاولنا أن نوصل من خلالها أفكارَ العرض، كما حاولنا أن ندفع إلى تصحيح الأخطاء واعتمادِ العقلانية في خياراتنا.. والمسرحُ بالنسبة لي عامل من عوامل تعزيز الثقة بالنفس وخلق عالم مغاير ينعش الحريةَ ويبثّ السعادة ويمنح فرصة لتقديم رسالة ومحاكاة مجتمعٍ بأكمله بحبّ وشغف في لقاء مباشر مع الناس» .

زائلون

الصهاينة مغتصبون ومعتدون، وفلسطين هي المقاومة والاستبسالُ والشهادة والارتقاء.. إنها رسائل نابضة بالعزيمة تصلنا دوماً من أصحاب الأرض، أصحاب القضية الفلسطينية.. تلك هي بعض مقولات العرض المسرحي الذي قدمه المسرح القومي في طرطوس في شهر كانون أول الماضي نص وإخراج **عصام علام** أداء مجموعة من الشباب الهواة .

من أهمّ مقولات العرض التي ركّز عليها «الكبار لا يموتون، والصغار لا ينسون» والتاريخ شاهد على معاناة الشعبِ الفلسطيني التي سردتْها شخصية المعمّرة الفلسطينية الشاهد على العصر (أدتها **رشا حرفوش**) عندما جاءت على مراحل صمود الشعب الفلسطيني أمام آلة القتل الإسرائيلية ومقاومة هذا الشعب حتى يومنا هذا رغم محاولات اقتلاعه من أرضه وإزالة وجوده .

واستطاع **محمود الجمعة الأحمد** الذي أدى دور الشهيد عبد الرحمن الجد والحفيد أن ينقل مقولات العرض عبر الأداء المفعم بالحسّ الوطني والقوميّ الذي يميز الشخصية التي ورثتْ عن جدّها قضية الأرض والشهادة، وأعادت حفنة من ترابه إلى قبره بعد سنوات من الجهاد.. يقول **الأحمد** في شرحه لطبيعة الشخصية التي أداها : «جَسدتُ ما قرأتُه على الورق بشكل معمّق، وقد استندتُ في ذلك إلى ما أكتنزه في الذاكرة من قراءات ومُشاهدات ما زالت حيّة عن أرض فلسطين، تتقاطع مع سنوات الحرب على بلدنا» .

وجسّدتْ **ابتهاج علي** شخصية أم الشهيد بحرَفية عشنا معها مشاعرَ الأمومة الفيّاضة والمختلطة بين المحبة والواجب الذي يدفعها دون تردد لدعم وحيدها في الانضمام إلى صفوف المقاومة ليلة زفافه .

وأبدعت **نور أبو تلجة** في دور زوجة الشهيد عندما أدت رقصةَ الشهادة، معبّرة عن اضطراب حالها بين مشاعر الفقد والحزنِ والإحساس بالفخر بالوسام الذي قلّدها إياه زوجها عندما رأتْ جثمانه على أكتاف رفاق المقاومة .

وقام **حسن نصر** بتجسيد ثلاث شخصيات، أولها شخصية الصهيونيّ، والثانية شخصية مختار قرية فلسطينية ينظم أمور القرية ويدير شؤونها الثورية ويرسل شبابَها إلى القتال ضد الاحتلالِ الصهيونيّ، والشخصية الثالثة هي رئيس حركة يهودية يتكلم عن خططه الفاشلة وانهزامها أمام صمود الشعب الفلسطينيّ ويتظاهر بالقوة التي يفتقدها .

استثمر المخرجُ بعضَ الممثلين في أداء دورين متناقضين كـ **علي عمران** الذي أدى دور الشيطان والمقاوم، فيما لعب **علي آصف** دور أبو ناجي الشخصية الرمزية التي تمثلُ زعماء المجاهدين الذين خططوا للمقاومة، ولعب أدوار رجال المقاومة : **علي خضر**، **حسام حسن**، **زين سليمان** فيما أدت الشخصية الماسونية **رند جديد** أما **نيفين حسين** فأدت دور أم زينو البطل، وأدى **عصام علام** شخصيةَ رئيس حكومة الكيان الصهيوني .

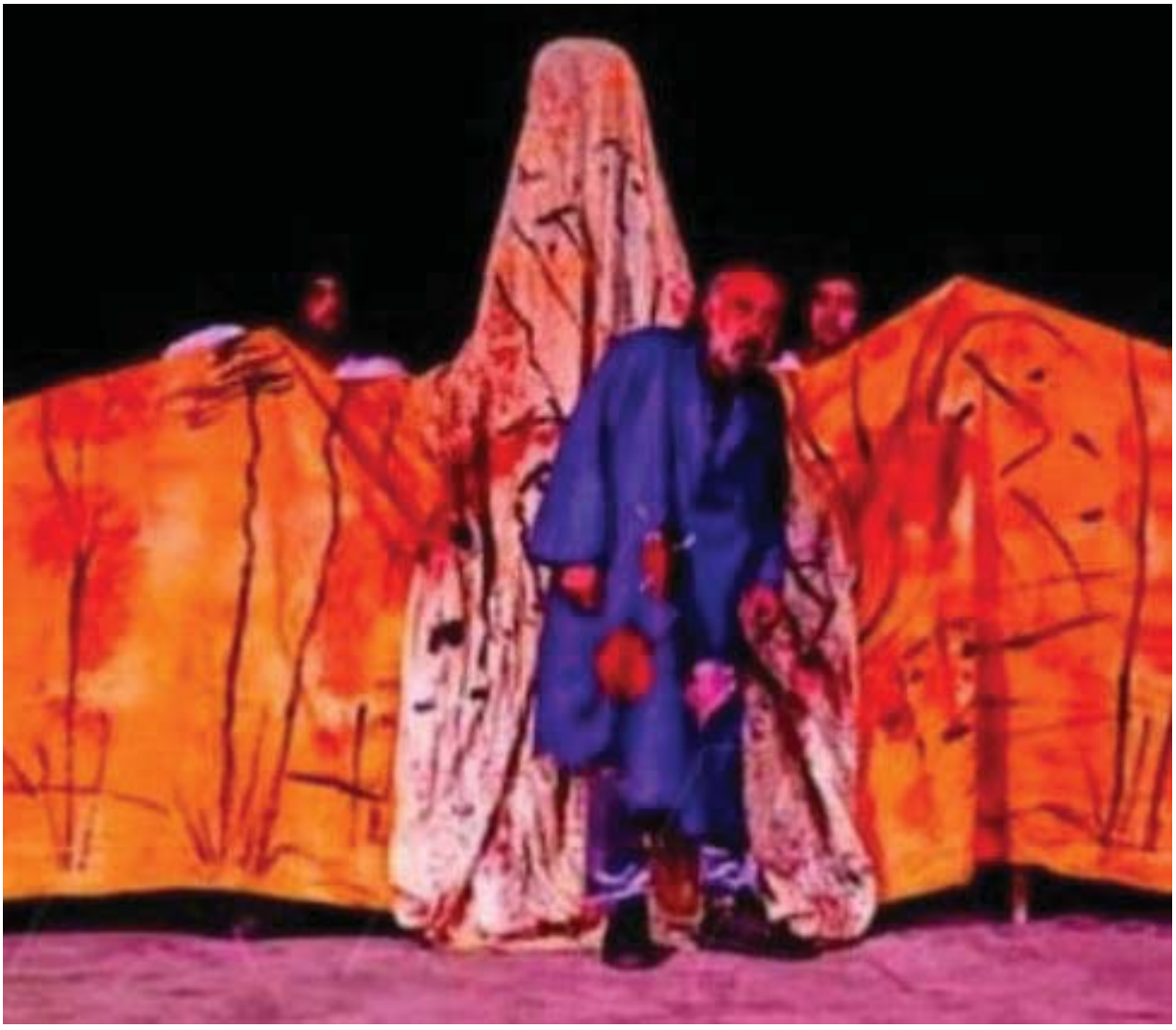
كان لوقعِ اللهجة الفلسطينية التي أثّرت أداء الممثلين على الحضور تأثيره الذي اختلطت فيه مشاعر الحزن والغضب مع كثيرٍ من مشاعر العزة والفخر .

«زائلون» عرض مسرحيّ جاء مناسباً في توقيته حيث غزة الجريحة تحت قصف الدبابات الإسرائيلية، والشهداء بالآلاف يُزفّون يومياً على مرأى من العالم كلّه، كما جاء مناسباً في مكانِ عرضه على خشبة المسرح القومي في طرطوس التي تفتقدُ إلى تقنيات جهاز الإضاءة الذي يساهم في تشكيل الصورةِ البصرية كما يرغب المخرج والتي تخدم العمل، لكن تفاعل الحضور وتأثره بمحتوى العرض طغى على أي خلل تقنيّ، دون أن نتجاهل رأي البعض الذين أشاروا إلى افتقاد العملِ إلى لمسة إخراجية أكاديمية .

وكانت «الحياة المسرحية» قد حضرت بعض بروفات العرض واجتمعتْ بطاقم العمل من ممثلين ومخرج ومنفذ إضاءة وصوت حيث دار حديث تمّ التركيز فيه على دوافع الشبابِ للتمثيل بين امتهان وهواية وآلية مواءمة مع التحصيل الدراسيّ الذي يغنيها أياً تكن، وقد لمسنا تمتع شباب العرض بالروحِ الوطنية ونظرتهم إلى القضايا الحياتية التي تهم جيلهم وشؤونَهم وكيف تتغير أحكامُهم مع الوقت وكم أثّرت بهم الحربُ على بلدهم وكيف أعادت صياغة آرائهم وأحكامهم على بعض القضايا وأثارت لديهم ضرورة الاهتمام بقضايا أخرى، خاصة وأنهم يمثلون شريحة من الجيل الذي عاش ويعيشُ الحرب على سورية، وهذا الجيل ليس ببعيد عما يجري حوله وأمامه وهو يخضع لصياغة ما يتلقاه من المحيط والمشاهدات اليومية عندما يتواجد من يوجّه البوصلة في اتجاهِها الصحيح وليس العمل على حرفها بما يتوافق مع الرغباتِ العالمية في شباب مثقل بالتفاهة والفراغ الذهني واللاانتماء .

العنب الحامض

جديد باسل حريب



يتابعُ الفنان المسرحي **باسل حريب** نشاطه المسرحي في محافظةِ الحسكة، وكانت آخر إطلالاته المسرحية مشاركته في العرض المسرحي «العنب الحامض» لفرقة المسرح القومي في الحسكة والتي قام بإخراجها الفنان **عبد الله حسن** في شهر كانون أول الماضي وهو من تأليف **فيجو يريدو** .

يعودُ العمل تاريخياً إلى زمن الرقّ والعبودية عند الإغريق في اليونان القديمة وكيف ظهرت بواكير الصراعات الطبقية بين الأسيادِ والعبيد .

شارك مع **حريب** في تجسيدِ الشخصيات الفنانان **ابراهيم دوخي** و**مالك زعيتر** .

وسبق للفنان **باسل حريب** المشاركة في عدد كبير من الأعمال المسرحية، نذكر منها :

«مجانين خارج القفص-أغلال-الوجه الآخر-أحلام بسيطة-المخرج والطباخ-جنون-المخدوعون» .

حســـاب

جديد مشروع دعم مسرح الشباب

لجينـــة ســـلامة

بعدَ مشاهدةِ العمل المسرحـيّ «حساب» الذي قدمه المسـرح القومي في طرطوس في شهر كانـون أول الماضي ضمن مشـروع دعم مسرح الشباب الـذي ترعاه مديرية المسارح والموسيقا ينتاب المرءَ شعورٌ بالتعاطف مع شخصية سليـم التـي قدمَها العرض، سليم الذي مزّقتـه همومُه الماديـة والعائليـة ومشاكلُـه العبثية، وإن كان قـد تعايشَ معها بشقّ النفس حتى أودتْ به إلى نهاية لم يكن يتوقعها أحد، تـاركاً خلفه جـردةَ حسـابٍ تناولها أفراد العائلة، كلّ حسـب درجة قرابته وقربه منـه.. ولا يمكن لسليم أن يغادر ذاكرةَ مُشاهد المسرحية، إذ يبقى مُلازماً للمُشاهد بتفاصيل دقيقة شملت الحوارَ والديكور والهوية البصرية للعمل الـذي ارتأى كاتبـه ومخرجُه وأحـد ممثليه **مجد نابلسي** أن يكون مختلفاً في المضمونِ وآلية الطرحِ المتّسمّة بالكوميديـا السوداء التي تأخذ المتلقـي إلى واقعَ مُعاش، يتنـاوب فيه الهزل والجدّ مع الغصـة والابتسامة والفرح الغامـر والكآبة، وقد حاول المخرج **نابلسي** إيصالَ أفكاره عبر حـواراتٍ قصيرة حملتْ كثيراً مـن الانفعال المقترنِ بعمـق المشـاكلِ التـي يطرحهـا العرض، ومنهـا إهمال الـزوجِ لشريكته وتجاهلُه لمسؤولياته، وحاجة الابنة لأبيها السنـدِ، وسلبية الأخت العانس التي تسمّم أجواء العائلة، وهـروب الـزوج إلى علاقـة عاطفية بحثـاً عـن الأمـان والشعور بالتوازن، وإن كان ذلك لا يبرّر موقفه عند الابنة

والحبيبة والزوجة، وهو ما نلمسه في حواره مع الفتاة التي يتجرّد أمامها من ثقل الحياة وأعباء الأقنعة .

وكان سليم يعمل في إذاعة تسمى تغبيش، وهي إذاعة افتراضيةٌ في فضاءٍ ما ليؤمّن قوتَ يومه الذي لا يعرف كيف يُمضيه، فهو غير قادر على العطاء أو الاهتمام، فيلجأ إلى سراب هرباً من مسؤولياته تجاه عائلته التي تباشر جرد حساباتها بعد وفاته، لتدخل في حسابات أخرى لا تنتهي، فيما تنتهي المسرحية بحياةٍ جديدة تكملها أسرة سليم حسب الاهتمامات والنواقص .

تعمّد **مجد نابلسي** أن يحمّل الشخصيات معاني أسمائها لأنه يرى فيها إسقاطاً على طبيعتها ومشاعرها، فقد حمَّلَها مشاعر الحبّ والرغبة والنرجسية والوهم والواجب، وقد تركتْ وقعاً عند المتلقي الذي أعجبه ذلك كما أعجبه ضوءُ الشمع الذي أضافَ لمسةً جميلة على العرض في ظلّ مشكلة الإضاءة التي غيّبت إلى حدّ ما أبعادَ الهوية البصرية للعمل، فتمّ توظيفُ الشموع في خدمة فكرة العمل التي تكاملت مع الموسيقا تصميم وتنفيذ **فادي عمران** وديكور **رامي خطيب** وإضاءة المنفّذ **رامي الصارم** .

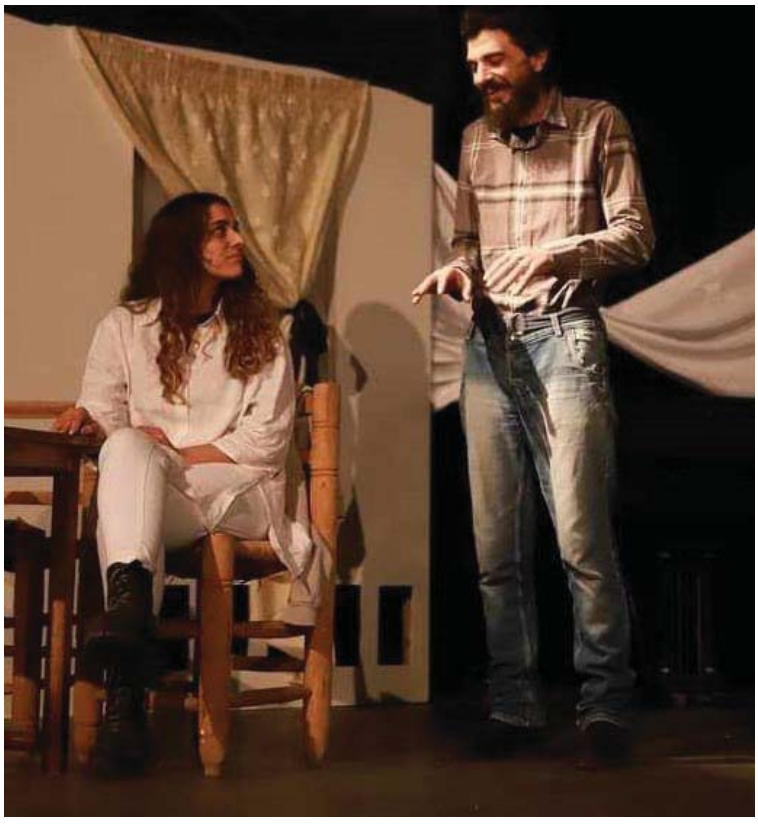
جسّدت **سارة نابلسي** دور غرام وهي شخصية روحانية أكثر منها واقعية في حياةِ بطل العرض، فقد تكون ابنته أو ابنه الذي كان يحلم به، وفي مواقف أخرى قد تبدو مستقبل سليم الآمن والمعافى، وقد عبّرت **نابلسي** عن ذلك بلغة الجسد من خلال الرقص التعبيريّ كجواب لسؤال سليم لها : «من أنتِ» مترافقاً ذلك مع مشهد كتابة المذكرات وتعديلها من قبل باقي الشخصيات .

وجسّدت **عبير إبراهيم** شخصية نرجس، وهي فتاة عانس قدمتْها **ابراهيم** بشكل نمطيّ شكلاً ومضموناً، ونجحت في إعطاءِ انطباع سلبي عن الشخصية كما ينبغي، وهي نوع من الشخصيات غالباً لا يتم التطرّق لمعاناتها وإنما يتم طرحها بأسلوبٍ بسيط .

وأدت **سالي الشيخ** دور سراب حبيبة البطل وقد حافظت **الشيخ** على إيقاع الشخصية بحرفيّة وهدوء كان له وقع مؤثر على المتلقي الذي تابع بدقة تفاصيل حركاتها الموزونة وعزفَها المنضبط على البيانو في إشارة إلى وقع حضورها وتأثيرِها على سليم .

وقدمت **آية عباس** دورَ عواطف وقد تحدثت لنا **عباس** عن دورِها الذي أتعبها في البداية وهو على الورق، خاصة وأن تجاربَها السابقة كانت مع الأطفال، لكن هنا كان الوضع مختلفاً وتطلّب منها جهداً وتفاعلاً آخر نظراً لخصوصية دورِها الذي يحتاج إلى العمل على الشخصية التي تمرضها مشاعرُ الإهمال والإقصاء من قِبل الشريك غير المعنيّ بواجباته تجاه عائلته التي تفتقد لوجود الرجل الداعم الذي تتكئ عليه الزوجةُ أو الابنة .

وأدتْ شخصيةَ هيام ابنة البطل الشابة **ريتا عبد الرحمن** ووجدتْ صعوبةً في البداية في تفهّم ما يرمي إليه



المخرج من شخصيتها، لكنها استدركت ذلك بعد البحث والحوارات والنقاشات التي جرتْ خلال البروفات، إذ تلافت صعوبة إيجادِ أدوات التعبير عن دورِها .

وتحدث المخرج المساعد **علي عباس** عن العرض قائلاً : «النتيجةُ التي شاهدَها الجمهور كانت تتويجاً لرحلة كاملة من العمل، بدءاً من بروفات الطاولة، وصولاً إلى العرضِ الختاميّ.. وبالنظر إلى رحلة العمل وما رافقها من ظروف أرى أن المشاركات في العمل كنّ على حجم المسؤولية، خاصة وأنها التجربة الأولى لأغلبهنّ، وتقديم هكذا عروضٍ في طرطوس فرصة جيدة للتواصل مع الجمهور المهتمّ بالتجارب الشابة، بالإضافة إلى ما يرافق هذه العروض من نقاشاتٍ وتبادلٍ للآراء ووجهات النظر» .

مع المخرج

مجد نابلسي مسرحيّ شابّ موهوب، لا تنقصه أدوات النجاحِ والحضور والكاريزما كممثل وكاتب أولاً، وكمخرج ثانياً.. ولديه رغبة في العمل أيّاً تكن الظروف المتاحة والإمكانيات المتوفرة، وهو يتجاوز أي مشكلة قد تعترض إنجازَ مشروعه، ويمتلك من الصبر في العمل ما يجعله مصمماً على إنجاز النجاح مهما كان الوضع.. إنه الشغف والموهبةُ والطموح، العناصر الثلاثة التي تجتمع عند هذا الشاب الذي يسعى إلى المزيدِ من الإنجاز على المستوى المهنيّ.. وقد توجهتْ «الحياة المسرحية» إليه بالسؤال التالي : «لو كنتَ أكاديمياً هل تعتقد أنك كنتَ ستقدم هذا العمل بشكل مختلف؟» فأجاب : «أعتقد أن تطويراً محدداً على مستوى النصّ كنتُ سأعمد إليه، وأنا أؤمن أن الدراسة الأكاديمية لها دورٌ في صقل المواهب وتصويبها في نواحٍ عدة، لكن التّجارب المتعددة والعمل على تطوير الإمكانيّات الشخصية أمورٌ تصنع من الفنان شخصاً متميزاً، وهذا لا يعني الاستغناء عن آراءِ الاختصاصيين التي تبقى آراء داعمة وقت الحاجة إليها» .

وأثناء الحديث مع **نابلسي** تمت إثارة ما أشار إليه البعض من أنه يحاول كممثل تقليد الفنان اللبناني **جورج خباز**، فأجاب : «أنا من عشاق الفنانين **جورج خباز** و**وديد لحام** وهناك فارق بين أن أكون مقلّداً لهما أو أن أكون متأثراً بهما، وهذا الفارق يبدو كما لو أنه شعرة ليس بإمكان البعض تمييزها، والدليل أن لكلّ فنان أسلوبه وخصوصيته في تقديم حكايتِه المسرحية التي يقدّمها بطريقته وبصمته الإبداعية» .

وسألناه : «هل وصلتْ فكرة العمل للجميع أم أنك بالأصل كنتَ تعوّل على سوية معينة من الجمهور، بمعنى أنه كان عملاً يخص فئة أو شريحة معينة تتفهم كامل أفكارك التي حاولتَ طرحَها؟» فأجاب : «الجمهور مكوَّن من فئات وشرائح متعددة، وكل الفئات والشرائح تعنيني، ويكفيني أن كلّ مُشاهد خرج بفكرة أو بانطباع سواء كان سلبياً أو إيجابياً، وربما اكتفى البعض بمتابعةِ الحكاية فقط.. بكل الأحوال هو عملٌ يُضاف إلى تجاربي التي أسعى إلى أن تكون ذات محتوى هادف، ومن المهمّ جداً أنني خرجتُ بنتيجة مُرضية على المستوى المهني، وقد استفدتُ من كل الآراء التي قيلت بهدفِ إغناء التجارب اللاحقة وتفادي أخطاء قد أقع بها .

اللعبة الخطرة

في المعهد العالي للفنون المسرحية

تشكّل عروضُ التخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية مناسبةً للطلاب المشرفين على التخرج والانتقال إلى الحياة العملية لتقديم إمكانياتهم ومواهبهم أمام الجمهور.. وفي العام الدراسي ٢٠٢٣-٢٠٢٤ قدم طلاب السنة الرابعة في المعهد في شهر شباط الماضي عرض تخرّج جاء تحت عنوان «اللعبة الخطرة» وهو عبارة عن توليفة لنصوصِ الكاتب اليوغسلافي **براتيسلاف نوشيتش** وهذه النصوص هي : «السيد دولار-المرحوم-العائلة الحزينة-اللعبة الخطرة-حرم سعادة الوزير» .

ترصد المسرحيةُ التي أعدّها وأشرف عليها الفنان **مجد غسان فضة** جانباً من

حيـاة أسرة يجتمع أفرادهـا طمعاً بثروةِ رجل فارق الحياة، وتكشف مدى ما وصلت إليه النفس البشريةُ من نـزوع نحـو الطمـع، وتؤكـد علـى أن العلاقات المادية ليست معياراً للعلاقات الطبيعية بين الناس، وأن الجانـبَ الإنسـاني هـو المعيار الأهـم في عملية التماسـك الاجتماعيّ، ونقـل الإعلامي **مجد عبود** عـن عميد المعهد العـالي للفنـون المسرحية **د.تامر العربيد** قولـه تعليقاً علـى العرض : «قدم طلاب السنـة الأخيرة في المعهد المشرفون على التخرج من خلال هذا العرض أنفسهم بطريقـة لائقة، ونقلوا إلى الجمهـور صورة حقيقية لما وصل إليه مستواهم بعد أربع سنوات من الدراسة في المعهد» .

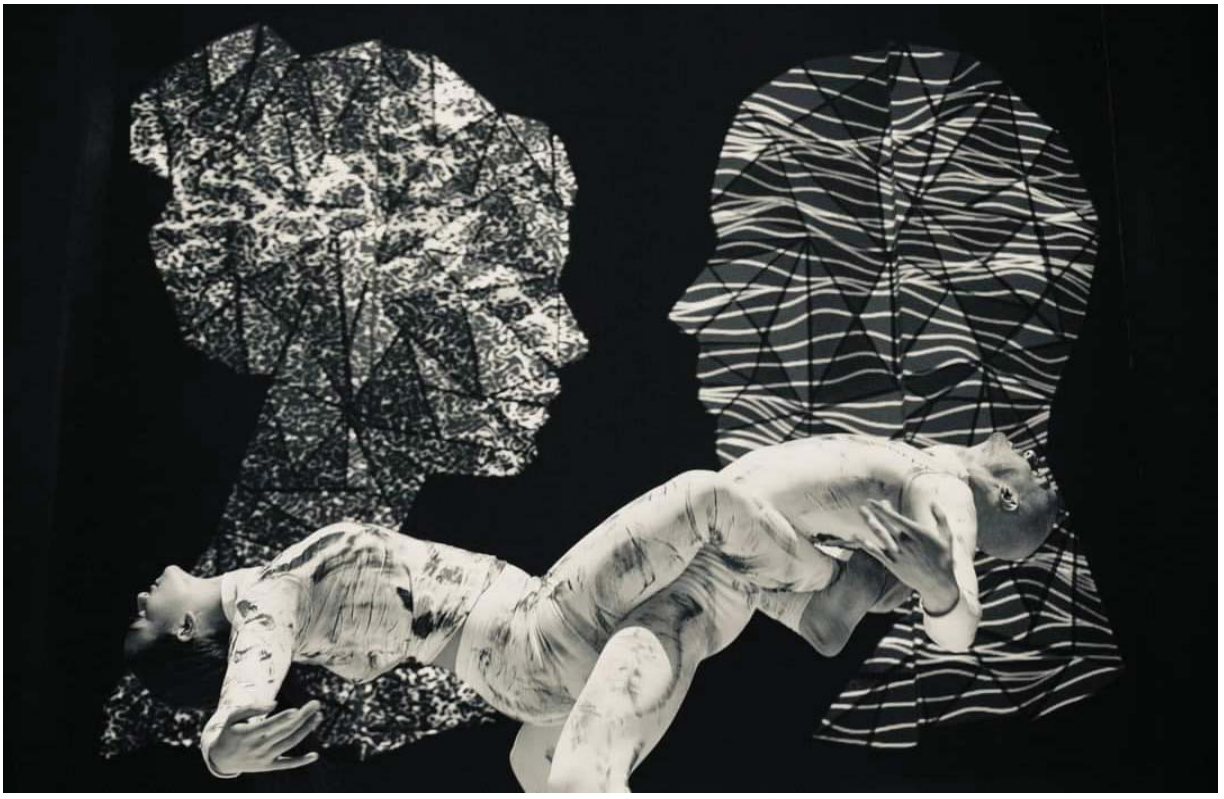
اسْتغـرق العرض ثلاث ساعـات بهدف إفساح المجـال أمام الطلاب لتقديم مواهبهم وقدراتهم في تجربة أولى لمواجهـة الجمهور، وجسّد الشخصيات : **هنـد بدرية-أمارجي العبـد الله-نور أبو صالح-أحمـد درويش-نتـالي أسعد-أنطونيـو طعمـة-محمـد حيدر-بشـار شيـخ صالح-علـي فطـوم-تسنيـم العلي-علـي خزامـي-روان مجر-زكريـا فياض-ريم كوسا** .

وفي حديثهـا لمجلـة «الحيـاة المسرحيـة» قالت المشرفـةُ علـى التخـرّج **ريم كوسـا** : «أديـتُ في المسرحيـة شخصيـة امرأة تبلغ مـن العمر خمسين عامـاً، عزبـاء، من خـارج مدينـة دمشـق، سليطة اللسـان، واضحة الأهـداف والغايات، وتعمل في بيع الملابس» .

كونتراست

تجريبٌ مسرحيّ وإبهارٌ بصريّ

علي العقباني



يعتمدُ العرض المسرحي البصري «كونتراست» -الذي قدمتْه دار الأسد للثقافة والفنون في دمشق في شهر كانون أول الماضي والذي أخرجه الفنان أدهم سفر مصمم الإضاءة ورئيسُ قسم التقنيات المسرحية في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق- إلى حدّ كبير على استخدامات مدهشة، وخاصة عناصر السينوغراف والتكوين التقنّي للإضاءة في محاولة لخلق مساحات بصرية وتشكيلية وتكوينية تذهب بنا عبرَ الزمان والمكان لتقول حكايتها بتقنية حسية عالية تعتمد ذلك النشاط الحيويّ للأجساد التي تتحرك برشاقة وليونة عابرة، الحكاية التي تضغط على الإنسان منذ الولادة حتى الممات، ومحاكاة ما يقدم عالمياً في هذا المجالِ والنوع من الفنّ المعاصر.. إنها محاولة للذهاب نحو عوالم بصرية وتكوينية جديدة، تبدأ قبل الدخول إلى صالة المسرح من خلال الشاشة العملاقة على باب المسرح وتكوينات الإضاءة على الأدراج، وصولاً إلى المسرح الذي نشاهد عليه جسداً متكوراً في الوسط، وفي العمق حركةٌ متحولة عبر الإضاءة، وسفر هنا يعمل على صنع معادل بصري موسيقيّ ضمن مشروعه الفنّي لتحقيق التوازن بين الاستماع والمشاهَدة .

«كونتراست» نوعٌ جديد من المسرح في سورية، يأخذنا عبر عوالمه في رحلة مع الضوء والجسد في محاولة جادة لتقديم عرض بصري رقمي، يخطو بخطوات مدروسة نحو المستقبل في تفاصيلها وخصوصيتها كمحاولة للاستحواذ على حواس المتلقي الذي يأتي إلى المسرح ليشاهد صورةً جميلة بشكل مدروس ودرامي وحقيقي، مقدَّمةً بخصوصية وتجريبية مختلفة.. إننا هنا أمام عرض تفاعلي يتفاعل فيه الجمهور مع تقنية الغرافيك منذ البداية، كما يتبع الغرافيك الذي نشاهده عبر الشاشة في عمق المسرح ومع الراقصين والموسيقا في تشكيل بصريّ يحاول ربط العناصر السمعية والبصرية والحركية بأسلوب بسيط وأنيق، بعيداً عن التعقيد والبهرجة، يتخذ مستويات مختلفة من القراءة والتأويل .

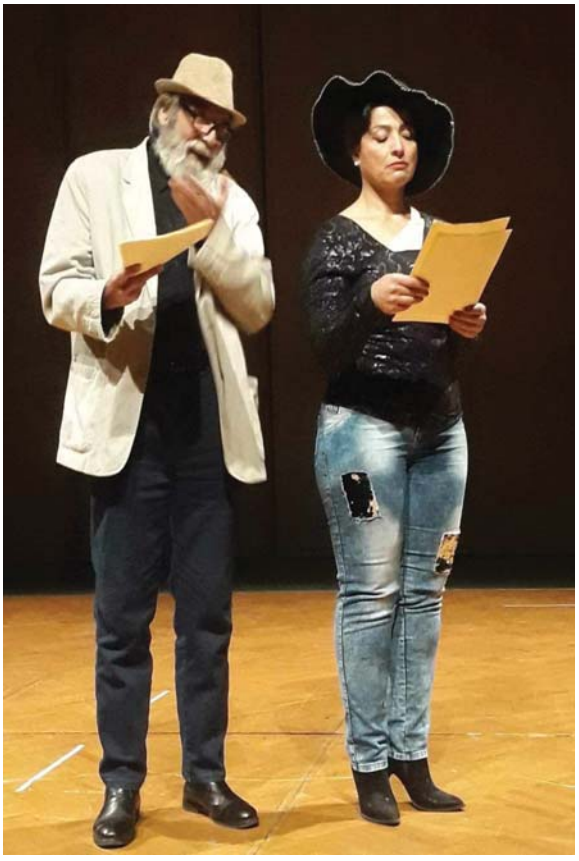
كانت تجربةُ **أدهم سفر** في هذا العرض البصري الرقمي والتي كثّفها في ٢٥ دقيقة مشبَعة بالدهشة والحيوية والرشاقة والتوهج والفعل المسرحي المبنيّ على عمليات تقنية في الإضاءة، مترافقة مع تكوينات جسدية وحالات حسية تقدم حكايةَ الوجود والحياة بشكل مختلف وتجريبي، مع موسيقا تُعزَفُ مباشرة على الخشبة في مختبر مسرحي لافت ومحاولة جريئة وجادّة للبحث عن المختلف والمدهش في المسرح، محاولاً **سفر** استخدامَ تجهيزات قليلة تتيح للمخرج خيارات متعددة ومتنوعة بالاعتماد على الإبهار البصري .

النصّ الذي كتبه **سامر محمد إسماعيل** يعتمد على بناء وصفيّ مشهدي متراكب عبر مَشاهد متتالية وسردية بصرية تُراكِم الحركات لتشكل مشهداً يعبّر عن حالة أو فكرة، في حين كانت الموسيقا الكهربائية أداة تعبير مكملة للحالة، تترافق مع أداء راقص وحركي وتعبيري يعتمد بساطة التكوين والتشكيل والتصميم وتكاثف عدة عناصر في تجربة مَسرحية حاولتْ بفضلِ العمل الجماعي وضع بصمة جديدة على استخدام التقنيات والضوءِ والجسد .

صممت الرقصات **رهف الجبر**، وشارك في أدائها **روان الرحية، ماريا إسماعيل، كارمن علي، محمد سامر ذو الفقار، مؤيد شاويش، كريستينا واكيم، شيماء محمود، غزل البدر، غفران حمادة**.. العازفون **فارس زراد، عمر أورفلي، بشار الأسدي، محمود عكاش**.. إنتاج موسيقي **فارس زراد**، تصميم غرافيك **حمزة أيوب**، مساعد تصميم غرافيك **جاد البدر**، سينوغراف **محمد كامل**، تصميم إضاءة **محمد نور درا ومحمد يونس قطان**، برمجة إضاءة مسرح **لورانس عماشة**، برمجة إضاءة دخول **أحمد شاكر**، تصميم أزياء **ريم الماغوط** .

«كونتراست» عرضٌ مسرحي سمعي بصري حركيّ، يعتمدُ الإبهار عبر الإضاءة والتشكيل، كما يعتمد في صورته البصرية على اللونين الأبيض والأسود وما يحملانه من تباين وتضادّ، وتتشابك فيه عناصر الموسيقا والرقص والغرافيك والإضاءة بشكل لافتٍ ومبهر .

أنتِ وأنا وبرج
في دار الاسد للثقافة والفنون



بعدَ جولة شملت كلاً من صافيتا ومرمريتا حلّت أسرة القراءات المسرحية «أنتِ وأنا وبرج» في شهر شباط الماضي ضيفةً على دار الأسد للثقافة والفنون بدمشق .

يتألف العرض الذي أخرجه **د.منتجب صقر** من عدد من المشاهدِ المنتقاة من المسرح العالميّ والمحلي، وهو يأتي في سياقِ الأسلوب الذي أطلقه المخرج والقائم على قيام المؤدّين بقراءةِ النصوص المسرحية مع حركةٍ بسيطة لهم على الخشبة واستخدام ديكور رمزي وخلفية موسيقية تناسب كل مشهد، وشكّل هذا العرض فرصة للإحساس بقوة النص المسرحيّ وطبيعتِه وتأثيره قبل أن يتحول إلى لغة العرض المسرحيّ .

جسّد الشخصيات الفنانون : **عدنان عبد الجليل-ليس عباس-رولا طهماز-نغم إدريس-زيد الظريف** .

الطريــق

مونودراما اجتماعية في بانياس

لجينـــة ســـلامة

مع مونودراما «الطريق» نمشي في طريقالأمل الذي تفتح أبوابَه الفنانة الشابة **نانسي سليمان** كاتبةً لها وممثلة ومخرجة، تحدوها الرغبة في الحياة في واقع لا يبشّر بالخير أحياناً، لكنها تراهن على أن الطاقة الكامنة في الإنسان قادرة على تجاوزِ أي ظرف مهما كان صعباً عبر محاولة التأقلم من مبدأ أن هناك ترتيبات حياتية لها علاقة بالقضاء والقدَر لم نكن لنتقبّلها ما لم نكن قد مررنا بمواقف نجدها لاحقاً هي الأنسب لقراراتٍ كنّا قد أقدمنا عليها سابقاً .

مع أحلام بطلة العمل الذي قدمتْه مديرية ثقافة طرطوس في مدينة بانياس في شهر كانون أول الماضي والقائم بطبيعة الحال على ممثلٍ واحد بعدة أدوار أدّتها **سليمان** بعد أن صاغت النص ووضعت الرؤية الإخراجية له بالتعاون مع مساعدة المخرجة **د.ميار زيزفون ويسار سليمان** في تنفيذ الإضاءة .

في مونودراما «الطريق» تتجدد الثقة بإمكانيات الشباب وطاقاتهم التي تحتاج إلى فرص تُتاح لهم لينتهزوها في تنفيذ مشاريع يعملون على تجسيدها واقعاً يُبرِز مواهبهم ضمن قوالب غير جاهزة وإنما يبدعونها كما يريدون طالما أن هناك قناعة بأن ما في جعبتهم يستحق العناء، ومن ثم يلقي الضوءَ على جهدهم الذي يستحق الثناء .

تقول مخرجةُ العمل **نانسي سليمان** : «كتبتُ مونودراما «الطريق» في محاولة منّي للقول أنه علينا أن نعيش ونسعى ونجهد لنستحق الأفضل، وها هي أحلام

في حالةِ صراع يوميّ مع نفسها كشخصية عادية جداً تشبه أغلب الفتيات في عمرِ النضوج من الباحثات عن الحبّ والشهرة والمال والأحلام.. أحلام الصغيرة شخصية انهزامية، لا تسعى بقدر ما تطمح، وهي مترددة وجبانة وكثيرة اللوم، إذ تلوم عائلتها تارةً والقدرَ تارة أخرى، نادبة حظها على الدوام، إلى أن تتاح لها فرصةُ تحقيق أحلامها وكأنها تعود بالزمن إلى كل حلم من أحلامِها على حدة وتسلك طرقاً كانت مسدودة في الماضي، فتصطدم بجدران مغلقة تخبرها أنه كان من

حسن الحظ عدم تحقيق الأمنيات والأحلام أحياناً، وعندما تنتهي لعبة القدر تدرك أحلام أن الحظ الحقيقي يكمن في الصحة والقدرة على تصحيح الأخطاء وليس تفاديها، فقد يكون الوقوع في الخطأ أحياناً فرصة لتحقيق شيء أفضل، لكن الاستسلام يمنعنا من ذلك.. وتقرر أحلام في نهاية المطاف أن تعالج مشاكلها لا أن ترثيها، فما زال هناك وقت لها ولنا جميعاً».

هل يعني ذلك من وجهة نظر مونودراما «الطريق» أنه ما زال هناك متّسع للأحلام في الحياة أم أن القدر جملة من أحلام غير منجزة تنتظر الوقت دائماً؟ تجيب **سليمان** : «هناك أمل اختتمتُ به العرض من خلال مجموعة مكالمات هاتفية تجريها أحلام حول كل الأمور المعلّقة في حياتها، فتتزيّن وترتّبُ منزلها لتستقبل الحبيب الذي انتظرتْه طويلاً، لكنها لم تخبره يوماً بمشاعرها بدافع الخوف بما يعني أن كل ما نتمناه قد يبعد مسافة خطوة واحدة عنّا، فلنمشِ تلك الخطوة كي لا نجلس على مقاعدِ الحسرة بعد اليوم».

تعالجُ مونودراما «الطريق» مشاكل المجتمع السوري كالفقرِ والبطالة والرغبة في السفر والغربة في قالب واقعيّ بعيد كلّ البعد عن النمطية، وفيها حاولت المخرجة ألا تكونَ أحلام شخصية كاريكاتيرية، بل حاولت أن تشبهنا في ملابسها وحوارِها ومنزلها وقضاياها وأحلامها، وتشير المخرجة إلى ذلك بقولها : «ربما الأفضل اليوم للمُشاهد أن يرى شخصيات تشبهه، ويسمع حكايات عنه، لذلك حاولتُ أن تكون أحلام بسيطةً وعميقة رغم بساطتها لتلامس كل من يشاهدها على خشبةِ المسرح».

وحول عدم متابعة غالبية شباب اليوم للعروض المسرحية تقول **نانسي سليمان** : «لم يتعوّد الشباب على حضور الأعمالِ المسرحية لأنهم لا يجدون فيها قصصهم ومشاكلهم وشخصياتهم، وفي الآونة الأخيرة أصبحت معظم العروض المسرحية تتمحور حول قضايا واحدة رغم أن الشباب يبحثون دوماً عن التجديد والحداثة في الطرح».

القـــاع

انحدارُ القيم واندحارُ الأخلاق

شـــاكر شـــاكر

عن نصّ للكاتب المسرحي العراقي **عمار نعمة جابر** ومن إخراج الفنان المسرحيّ **هاشم غزال** قدم فرعُ نقابة الفنانين في اللاذقية ومركز فنون الأداء بالتعاون مع مديرية الثقافة في اللاذقية ودار الأسد للثقافة في شهر شباط الماضي العرضَ المسرحيّ «القاع» وهو عبارة عن تجربةِ أداءٍ لشبانٍ وشابات، بعضُهم يقف على خشبة المسرح للمرةِ الأولى، وهم مجموعةٌ موهوبةٌ وواعدة ومبشرة، أظهر أفرادُها فهماً عميقاً لشخصياتهم واستخدامهم تكنيكاً عالياً في التعامل مع سينوغرافيا العرض بكل أركانه بغضّ النظر عن التقنيات التي يوفرُها مكانُ العرض (مسرح المركز الثقافي) .

مع بدايةِ العرض نكون أمام مشهدية سوداوية كئيبة، تبدأ بمشهدِ الأسرّة السبعة والسواد المحيط بالمكان، ورويداً رويداً تتضحُ الصورةُ لنعرف أن النائمين الخمسة على هذه الأسرّة هم مرضى موبوؤون بالجرب، عُزِلوا من سطح سفينةٍ إلى قاعِها، وكل شخصية منهم تمتلك عقليةً وذهنيةً وثقافة مختلفة عن الأخرى، ولها منطوقُها الخاصّ بها : مثقف، رجلُ دين، بدينٌ أكول، حفيدةٌ متمسكة بفكر جدّها وقيمِه وتاريخه وبطولاتِه، سيدة مصدومة مشوّشةٌ بين الكرهِ والحبّ.. هذا التنوع في هذه التركيبة الاجتماعية والمختلفة بعقائدها الفكرية جعلتْ تواترَ وتصاعدَ الحدث جلياً طوال فترةِ العرض، بوجود مونولوج طال قليلاً تعمّده الكاتب وتبنّاه المخرج وأدّاه ببراعة الفنان الشاب **عبد الوهاب عيان** ليجرّنا ثلاثتُهم إلى واقعٍ مؤلمٍ تعنينا تداعياتُه

المتتالية والحزينة بشكلٍ مباشر، خاصة عندما تذكر والدته التي ينسى صورة وجهها، وفقده لمفهوم التوقيت والزمن الذي مرَّ عليه مع البقية المحجوزين معه في القاع، وكيف أنه بدأ يصدق نظريةَ داروين في أن أصلِ الإنسان قرد، وتحركاتُه باتت تحركات القردِ وهيجانه، ليقوم بعدها بإيقاظ بقية زملائه بصراخ عالٍ، لنستكشفَ عقليات مختلفة تماماً عن بعضها بكل شيء، فالرجل البدين (أداه **عمر مرعش**) همّه الوحيد في هذا الحجْر تقديم الطعام بشكل يومي ومنتظم، ورجل الدين (أداه **طارق زربا**) يشكر الله على هذا الابتلاء، ويأمل بحياة أفضل في الجنّة لأن الدنيا حسب رأيه دار زوال، وأنّ الظلم والكره والفساد عشعشت بها ولم يعدْ هناك خلاص إلا بالدعاء والشكر، أما الحفيدة

(أدتها **رهف ياسين**) فقد كانت ترى في عظَمة وتاريخ جدها الحافل بالبطولات كونه كان قبطاناً لسفن عدة قبل أن يصاب بالجرب ويُعزل ويموت حالماً برؤية الشمس قبل وفاته الأصالة التي خفتَ بريقها، وتغضب إن جاء ذكرُه بأي كلمة جارحة.. والشخصية الأخيرة في العرض المرأة (أدتها **حنين موسى**) التي لم تحظَ بتحقيق حلمها بالزواج ممن تحبّ، وقد ظُلمت وأُجهض حلمُها قبل أن يولد، وكان جلّ همّها العثور على حبّ صادق وحياة سعيدة.. وبعد جدالٍ وحوارات طويلة بين شخصيات العرض ينتهي الصراعُ الداخليّ عند كلّ منهم، ويفكرون جدياً في الخروج من هذا الحجر الصحي والقاعِ الكئيب، ويطرحون عدة تساؤلات عن طريقة الخروج إلى السطح، لكنهم يترددون بحجة أن بابَ الحجرِ لن يُفتح لهم إلا إن تماثلوا للشفاء جميعاً، ففتحُ البابِ مرهون بشفائهم، لكن القاصّ المثقف يقرر أن يغامرَ دون حسبان عواقب الأمر ويدعوهم للصعودِ معه، إلا أنّ خوفهم يمنعهم من تلبية طلبه، فيصعد إلى السطح وحيداً في طقسٍ حزين تحت أنظار وخوف البقية من عاقبة ما سيحصل، وسرعان ما يعودُ وبيده كيس ليخبرهم أن الباب كان مفتوحاً منذ زمن بعيد، وأنّ كلّ من على السطح قد مات ونهشتْ لحمَه الجرذانُ مما يزيدهم خوفاً، ويكبر خوفُهم عندما يرمي المثقفُ الكيس فتخرج منه جرذانٌ كثيرة تحاصرهم وتطوّقُ القاع.. وينتهي العرض بتجمّع الشخصيات في منتصف المسرح، وأصوات الجرذان تملأ الخشبةَ وتتقدم نحوهم.

على صعيد الديكور فقد أدت مفرداتُ الديكور مهامها، وربما لو كانت هناك دلالات وإضافات على جدران القاع كنوافذ سفينة كانت ستعطي انطباعاً أعمق، كما لم يبدُ على وجوهِ الممثلين أي علامة من علامات مرضِ الجرب، فكلها كانتْ سليمة دون اعتلال، وللهروب من مشكلة ضعف أصواتِ الممثلين حتى بوجود لواقط صوت كان يمكن للمخرج تقريب الأسرّة إلى مقدمة المسرح كون الإيقاع الحركيّ للعرض تركّز وتأطّر في أكثر مراحله على انتقالاتٍ بسيطةٍ من سريرٍ لسرير،

باستثناء المشهد الأخير، أما الإضاءة فكانت مرسومة بعناية فائقة، وكانت إحدى عناصر العرضِ الفعّالة، وكذلك المؤثرات الصوتية وقد كان يُفضَّل إضافة المزيد من أصواتِ هديرِ البحر لإعطاءِ مصداقيةٍ أكبر.

على صعيدِ الأداء فقد أبدع الممثلون الخمسة حسب مساحة دورِ كلّ واحدٍ منهم، وقد نفّذوا تعليمات المخرج **غزال** الذي كانتْ بصمتُه الإخراجية واضحة، وكان وراء وصول هؤلاء الموهوبين لما رأيناه.

وتبقى الأسئلة ماثلة: «هل بات السطح يختلف عن القاع ضمن تغيّر وتفسّخ وضياع القيم التربوية والجمالية والأخلاقية التي تربّت الأجيالُ عليها؟ وهل تساوى ممن يُلقَّبون بالطبقةِ المخملية مع الرّعاع؟ وهل سيأتي زمنٌ لا تكون فيه للمعايير الأخلاقية أية قيمةٍ تُذكَر؟».

القـــاع

الممثلون: عبد الوهاب عيان-طارق زربا-حنين موسى-رهف ياسين-عمر مرعش.

تعاون فني: رغداء جديد.

إضاءة: وفاء غزال.

صوت: أحمد بسما.

ماكياج وأزياء: نور شيخ خميس.

صراعات نفسية وفلسفية في القـــاع

اليـــاس الحـــاج

مع اللحظـاتِ الأولى من العرض المسـرحيّ «القاع» للكاتب المسرحيّ العراقي **عمار نعمة جابر** إخراج **هاشم غزال** والذي قدمه فرعُ نقابةِ الفنانين في اللاذقية ومركز فنـون الأداء بالتعـاون مع مديريـةِ الثقافـة في اللاذقية ودار الأسـد للثقافة في شهر شـباط الماضي يذهبُ خيالُ المُشاهد وهو يترقَّب فضاءَ الخشبةِ نحو أسئلة القاع : «هل سـتدور الأحداث تحت باطن الأرض (جوف القبور) وقد بدت أمامنا أسـرّةٌ بيضاء تشبه القبورَ بشواهدها؟ أم في سـجن تحت الأرض؟ أم في مهجع داخل سـردابٍ عميق؟ هل سـتحكي أحداثُ المسـرحية عن قعـرِ المجتمعات، قاع النـاس، القاع الذي يحتوي منطقة جافة وقاحلة وضِـعَت فوقهـا أسـرّة؟ أو هي مقـبرة في منطقة مسـتكينة حيث الأرض منخفضـة؟» وبالطبـع فـإن القـاعَ في كلّ حالاته يشـكّلُ منتهى العُمْق أو أقصاه أو نهايته أو أسفله كإشارة إلى قاعِ البئر، قاع النهر، البحر، قاع الذاكرة، الفكر.. كل تلك التساؤلات المتخيّلة تنذر المتلقي بأحداث سيكولوجية عبثية تبحرُ معها الذاكرة، فترسو مع إعلانِ بدء الأحداث عند قاع سفينة تمخر عبابَ البحر، وكما هو معروف فإن قاعها هو القعر، أي الجزء المغمور بالماء وفي داخله خمس شخصـيات تبحث عن مَخرج لقاعِ أفكارها، تناقضاتها، معتقداتهـا.. وأبواب مَداخل ومَخـارج المخاوف والأوهام وأضـغاث الأحلام ربمـا كان فيها حلـول أخرى لحياتهم القادمـة خـارج الجـوف المهمَـل، أي خارج المـكان الذي أطلق عليه حجرٌ صـحيّ لمرضـى لم يُحدّد نوعُ إصـابتهم العضوية، النفسية، الإنسانية، وكأنهم بقايا بشر، إلى أن

تأتـي المفاجأة بمغامرة أحدهم وقراره المواجهة والتحدي للخـروج من القاع، فيكتشـف أن البابَ المغلق مجرد وهم كحالةِ وهمهم أنهم مهملون ومغيّبون، وأن الذين وجدتْهمُ الحياة على متن السفينة مجرد أموات أصابهم الطاعون المـؤدّي إلى حجر الشخصـيات الخمسـ المتواجدة داخل العنبر السفليّ، ومنهم الأديب القاص (أداه **عبد الوهاب عيـان**) الذي قرر تدوين كل ما حـدث ويحدث دلالةً على أهميـة دور عتبـات الوعي الإنسـانيّ في توثيـقِ اللحظة، وأهمية الفكر التراكميّ وما يصيبه في عمليةِ الحجر.. أما

الممتلئ البدين (أداه **عمر مرعش**) فقد بدت الشراهةُ المزمنةُ مسيطرة على منطق يومياته في ذلك الحجر، فانتفخ كما ينتفخ الكثيرون من الشهوانيين في المجتمعات المتطلبة للاحتياجات الآنية والمصلحية الراهنة والتي لا تشبع أفواههم المفتوحة لالتهام كلّ ما يصل إليها كحالة انتظاره الدائمة لسدّ شراهته، ومنها «الفطور ثم الفطور ثم الفطور» باعتبار أن الليل والنهار متساويان في قاع لا يدخله نورُ شمسٍ أو ضوءُ نهار.. أما الحالمة بمستقبل أفضل (أدتها **رهف ياسين**) فقد غلبها منطقُ الإرث وما تعلّمته من ذاكرة ماضي الأيام المستقاة من فكر وتقاليد وتاريخ جدّها في مبادئه ومواقفه وتطلعاته وحكمته، فبدتْ غير مستقرة في حياتها القلقة في القاع بين الماضي والحاضر والمستقبل.. أما رجل العقيدة (أداه **طارق زربا**) فقد سيطرت عليه هواجسُه الأصولية وتمسكُه بما ينذر به معتقدُه الدينيّ من أخطار وآمال على حدّ سواء.. وفي الضفة الأخرى من ذات القاع (العنبر) حالةٌ من الحبّ المزوجة بالظلم والحرمان من خلال حكاية العاشقة (أدتها **حنين موسى**) التي فقدتْ روحَها العذبة وجمالها الداخليّ والخارجيّ بسبب تخلّف المجتمع وما ترك والدُها من آثار في نفسيتها، مشكّلة صراعاً آخر بين الذات وضمير الحياة، ويتقاطع في العلامات والدلالات المنهجة مع صراعات الآخرين، كلّ حسب موقعه، إلى أن تكشف سيرورةُ الحكاية أن الزمن هو الذي أغلق عليهم عتمتَه، فالباب مفتوح، وربما فُتحَ مؤخراً، لكنه مفتوحٌ ويجب الخروج منه، وكيف يكون ذلك والمخاوف تتربص بهم في جوف (قاع) كلّ واحد منهم، والحقيقة لا بدّ أن تتكشف مع الأقدار وتقلبات أيامها، فالحياةُ في الخارج موت محتوم كما في الداخل، كما الجرذان التي تنخر في العقول والأكفان والتوابيت وتحت القبور.

السفينةُ نعشٌ كبير، حمل أحياءً أمواتاً، والقعر (العنبر السفليّ) حجر ليس صحياً وحسب بل حجر نفسي قاتل للعقول المغلقة العفنة، في الوقت الذي وجدَ فيه باب النجاة مفتوحاً، لكنّ الحياة مبحرة بسفنها، وقد نفقد قارب النجاة وكل ما يؤمّن لنا البقاء على متن الحياة، حتى إننا قد نفقد طاقم السفينة بكامله ونصبح في قاع قبر، تأكل حيواتنا فيه الجرذان حيث نهاية العرض المحكم إيقاعياً مع أصوات تأكل كل شيء كحركة وقرط الجرذان في عتمة جوف البشر داخل حجرهم الصحي.

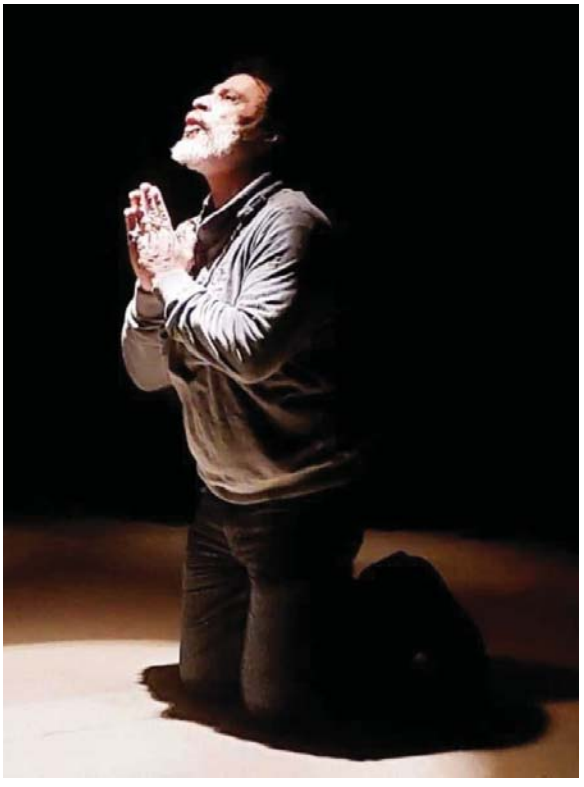
هاشم غزال

نجح العرض بامتياز في تقديم أدوات ممثلين خمسة تخرجوا من مركز فنون الأداء بأفضل سوية درامية (فعل داخليّ وحركيّ ضمن إطار ينتمي للمسرح العبثيّ) مجسّدين تنوعاً غير تقليديّ على صعيد الأداء الكلاسيكي المختلف وأهمية دورِ الممثل في تصعيد الأداء إلى ذروات بدتْ فيها الصراعاتُ النفسية فلسفية لحياة الملذات والفكر الإنساني والحاجة للتنوير العلمانيّ وتناقضات التزمت بجوانب من المعتقدات الدينية وما أنتجته المجتمعات المتطرفةُ من سياسات تخلّف واستخدامات قمعية تبتعد فيها الصراعات عن المباشرة والخطابية، وهي علامة تُحسَب للنص في الزمن الذي تغوص معه صراعات الشخصيات مع ذاتها وتساؤلات ما يدور حولها والتي ضبطها إيقاعُ المخرج المخضرم **هاشم غزال** بمهارة في تشكيلات الرؤى البصرية وظلال الإنارة المسرحية (السينوغرافيا) في تكويناتها مع ديكور واقعيّ أقرب للشرطيّ في مَواقع الأسرّة وحركة شخصياتها الخمس (الميزانسين) والمصحوبة بموسيقا تفاعلية تحريضية أكثر من أن تكون وظيفية تصويرية، وقد جاءتْ مؤثرة في الإيحاء لمصير مجهول لتلك الشخصيات الباحثة عن الخروج من أزمات أوجاعها ومنغّصات حياتها المريضة وتصادم مخاوفها وتعريتها والبحث عن الخلاص ووضع الإصبع على بداية الحلّ قبل أن نصل إلى القاع (الهاوية) وإلى الشفاء قبل أن نُدفن أحياء، فتأكلنا الجرذان.

في مونودراما وجوه
جهاد سعد يعيد وجوهاً ويعود معها

أنـــور محمـــد

يَضعُنا المُخرج المسرحي **جهاد سعد** في مونودراما «وجوه» التي قدمها فرعُ نقابة الفنانين في اللاذقية وتجمّع القباني للفنون المسرحية والموسيقية وإيبلا للإنتاج الفني في شهر كانون أول الماضي وجسَّدها الفنان **سهيل حداد** أمام نصّ إنشائيّ يتناول مدينة اللاذقية مكاناً وزماناً، ويَنسِلُ وجوهَها التي شكّلت ذاكرتها الاجتماعية والثقافية في فترة ما بعد الاستقلال ١٩٤٦ وصولاً إلى اللحظة الراهنة والحرب على سورية التي دخلت عامها الثالث عشر، مستعرضاً أسماء شخصيات ذات أهمية فنية وأدبية وحضارية مثل **حنا مينة، غابي سعادة، إلياس مرقص، عبد الله عبد، جورج سعد، محمود عجان** وغيرهم، وهي وجوهٌ امتلكت قدرة وقوَّة نقدية بكثيرٍ من الجمال الأدبيّ والفلسفي، وهذا ما راحت ترثيه مونودراما «وجوه» كنصّ أدبي، حيث ما عادت المدينة كما كانت، فمعالمها تغيَّرت، أحجاراً وبشراً .



مقهى ومسرح شناتا الذي غنَّت على خشبته **أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وسعاد محمد وليلى حلمي**، وقدَّم عليه **يوسف وهبي وزكي عكاشة ونجيب الريحاني وفاطمة رشدي وأمين عطا الله** مسرحياتهم في ثلاثينيات القرن الماضي هو المكان الافتراضيّ الذي تدور فيه أحداث مونودراما «وجوه» التي هي مقالةٌ ذات نزعةٍ خطابية مباشرة بصوت مفرد، اشتغل المخرج **جهاد سعد** على مبدأ المونولوج، وإن كان الفنان **سهيل حداد** قد بذل جهداً خارقاً فإنه لم يلجأ إلى التلوين الصوتيّ وهو يستذكر الشخصيات المذكورة، إذ لا حاجة للتلوين حتى يحقّق الاندماجَ الوهمي لأنَّه وحسب النص كان يذكر أسماءَ الشخصيات ولا يروي عنها.. إنّها وجوهٌ غائبة، ونحن بالأساس أمام نصّ أدبيّ يصلحُ للقراءة أكثر مما يصلحُ للتمثيل، ووجوه الشخصيات التي استذكرها عاشت تجربة الألم كونها وجوهاً أخلصت لنفسها وللناس الذين كانوا محلَّ اهتمامِها وهي تدافع عن قضاياهم مثل المفكّر **إلياس مرقص** والروائي **حنا مينة** والقاص **عبد الله عبد** والشاعر **علي الجندي** والفنان **نضال سيجري** ورجال من المدينة أو من الوافدين إليها ممن كانت لهم بصماتهم الإنسانية فيها .

هذه الوجوه نسمع على لسان الشخصية التي أداها **سهيل حداد** كيف عاشت وعانتْ وتعاملت مع المكان والناس الذين كانوا يمثّلون وجوهها وروحها بحيويتها وعفويتها، لمَ لا والموتى على خشبة المسرح يُبعثون، وحياتهم وما عانوه صارت رمزاً للألم والصراع، وقد تأملْنا أن نشاهد كيف قاومتْ هذه الشخصيات واقعها الأليم كما في شخصيات **حنا مينة** التي ملأت رواياته عن بحر اللاذقية، أو في كتابات **إلياس مرقص** الفكرية، أو في قصص **عبد الله عبد** وكما في روايته اليتيمة «الرأس والجدار».

كان من الممكن القيام بمنح هذه الوجوه فرصةً لتقول: «الإنسانُ ليس سلعةً، وهو غير قابل للاستهلاك، وصار الناس يعيشون حالة اغتراب وعزلة» فيُرفَعُ شأنُ العرض المسرحي ونتلمس شيئاً من صراع لا من مجرد لغو.

جهاد سعد أحد وجوه المسرح السوريّ المؤثّرة والمُدافعة في أعمالها عن العدالة كان بإمكانه أن يسأل: «لماذا كتبَ كاتب النصّ ما كتب دون ملمح صراع، بل مجرد إحساسٍ مأساويّ وأسى وحسرة على زمنٍ مضى ووجوهٍ قضت وبقايا مقاهٍ مثل مقهى العصافيري وأزقّة وصيادين وباعة جوالين وأقواس وآثار ما تزال تقهر الزمن؟».

الوجوه والأماكن كان يمكن جمعها وتحويلها إلى أبطال في هذا العرض إلا إذا كانت هناك خشية من الأبطال ذوي النزعة الجماعية كما أبطال **شكسبير** مثل هاملت الذي اغتصب عمُّه العرشَ منه ولم يستعن بأحد، بل صار فريسة شكوكه وانتقمَ من عَمّه بنفسه.

لقد كان بالإمكان إعطاء الوجوه التي تعاني ضعفاً إنسانياً مشتركاً حقَّ الدفاع والمغامرة الجمالية ليتمّ الارتقاء بمشاعرها الإنسانية ونتعرف على قوّة إرادتها لا أن تظهر ضعيفة ومجرّدة إلا من الذكرى، وكأن الذكرى تعيد للميت حياته.

العرضُ وإن كان يتحدَّث عن كوارث ومآس وفواجع وتراجع القانون وامّحاء الفضائل وتطوّرٍ دون نموٍ في العلاقات الاجتماعية والعمرانية وتخريب ما لم يُخرَّب فإنّه بقي بعيداً عن المسرحة، فنحن وعلى طول مدة العرض كنا مع مجردِ كلام، وإن بدا مأساوياً، لكنه دون

جهاد سعد

مرجعية رغم كثرة وتعدّد الوجوه التي يُفترض أنّها أبطال زمن مضى، يرثيه ويتحسَّر على زواله مبدعو العمل.

شخصيةُ العرض تدخل المقهى والكراسي والطاولات تملأ المكان دون روّاد أو وجوه، منادية على الياس نادل المقهى ليشرب فنجانَ قهوته من يد أم محمد، ينادي ولا مِن مُجيب، فتتأزّمُ الشخصية وتُنادي غاضبة على إلياس، ثمّ تبدأ سلسلة انفجاراتِ ذكرياتها، وتسرد بإلقاءٍ خطابي متألّمة كيف كانت العلاقات الجمالية بين الناس ومدينتهم تقوم على تعالقٍ جدليّ.

الفنان **سهيل حداد** أمسكَ بالشخصية في مكان خالٍ إلا من الكراسي والطاولات وضوء مصابيح، مساقطها عمودية فوق رأسها ووجهها، وبحركاتها التي بدا بعضها منفعلاً ومُتأثّراً لَعِبَت على هذه الزمكانية بحيوية، وقام الممثل بمسرحة دوره ووجوده وهو ينشرُ في فضاء الخشبة علاماتٍ وإشاراتٍ عنيفة حركةً وصوتاً، إشارات على عنفها لم تصطدم بالمتفرّج الذي بقي يسمع أكثر ممّا يرى، ومعلوم أن الصدام على المسرح يُجْبِرُ المتفرّج على التفكير.

تشنجاتٌ وتوترات، مبعثها الماضي الحياتي الحميمي التجريبيّ الذي عاشتْه الوجوه في طبيعتها العفوية وليس الماضي المُتعالي الذي يتغلغل وينسلُّ في الحاضر الذي كانت مونودراما «وجوه» تقوم بالتحسُّر والتشكّي منه بدل الصدام والاصطدام معه، وقد أصبح صدى، ولكن يبدو أنّه صدى ذو سلطة قاهرة.

توركاريه

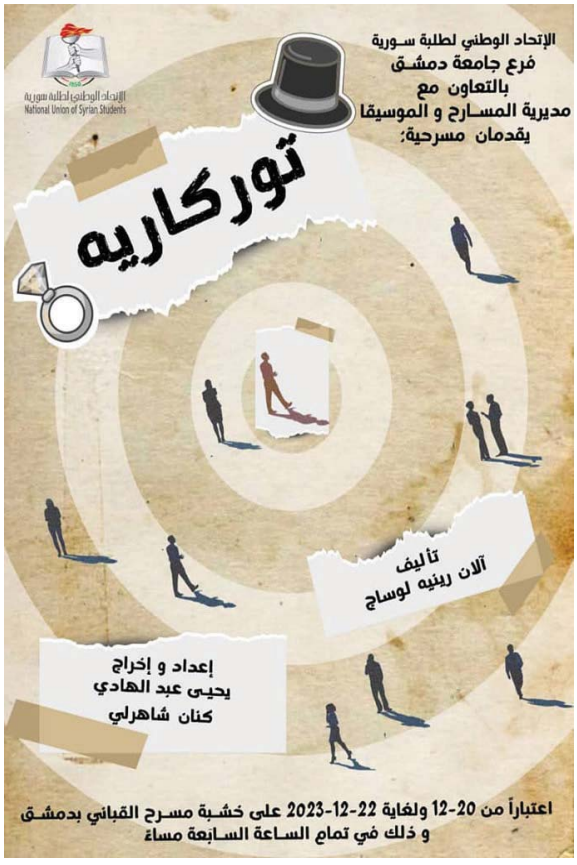
رحلةٌ في عيوبِ المجتمعات وتناقضاتها

عبد الرحمن الداموني

بالتعاونِ بين الاتّحاد الوطني لطلبة سورية-المسرح الجامعيّ بدمشق ومديرية المسارح والموسيقا تمّ في شهر كانون أول الماضي تقديم العرض المسرحي «توركاريه» للكاتبِ الفرنسي **آلان رينيه لوساج** في تجربة جمعت خريجي معاهد تمثيل مع هواة .

تحكي المسرحيةُ التي أعدّها وأخرجها **يحيى عبد الهادي** و**كنان شاهرلي** قصةَ توركاريه وهو واحد من رجال المال والأعمالِ المُحدَثين، يقع في غرام بارونة تستغل عاطفتَه لتستدرّ ماله بينما تحب فارساً من النبلاء يعرف كيف يحصل وبنفسِ المثابرة على الأموال التي تقتنصها البارونة من توركاريه الذي يفضي به الحال وفق هذه الدينامية في نهاية المطاف إلى الإفلاس والحجزِ على ممتلكاته .

وفي إضاءة على ما يهمنا من تاريخ شخصيات العرض الرئيسة وحياتها السابقة في سبيل محاولة فهم دوافع سلوكها فإن توركاريه هو تاجرٌ وجابي ضرائب ومراب يهودي، ينحدرُ من طبقة العوام، تمكّن من جمع ثروةٍ مُعتبرة، وكان قد بدأ حياتَه بالعمل في خدمة منازل الأعيان، وهجرَ زوجته منذ عشرة أعوام في الريف، وقطع صلاته بأخته الوحيدة، باخلاً عليها بأي إعالة مالية، وانتقل إلى باريس ليبني لنفسه ثروة ومكانةً بين علية القوم.. ورغم أنه رجل شحيح إلا أنه يلقي المالَ من النوافذ كلما وقع في الحب، وهذا ما حصل عندما وقعَ في هوى البارونة، وهي أرملة شابّة لضابط قُتل في إحدى المعارك، وبدَّدت الميراث الذي تركه لها زوجها، وأوشكتْ



أن تبيع أثاث منزلها لولا أن وفّقها الحظ في أن تغزو قلب توركاريه فأوقعته في حبائلها وحوَّلته -كما يَرد وصفُه في أحد الحوارات- إلى بقرة حلوب سهلة الانقياد والخداع .

يتردَّد توركاريه إلى منزل البارونة، وهو المكان الذي تدورُ فيه أحداثُ القصة، ويغدق عليها من الأموال والهدايا والمجوهرات بغير حساب، خاطباً ودَّها وراجياً منها أن تبادله ودّاً بودّ، زاعماً أنه أرمل، وواعداً إياها -كذِباً- بالزواج .

من شخصيات المسرحية أيضاً الفارس، وهو شابّ مقامر مبذّر، يتقن جيداً فنّ إغواء النساء الثريات وامتلاك قلوبهنّ وأموالهن بما يتمتع به من طلعة بهيّة ومحتد نبيل وكلام منمّق، فيُوقع البارونة في حبائله، ويستولي بالمكر وادّعاء العاطفة على كل ما تُحصّله من توركاريه .

وخارج ثالوث الخديعة هذا تظهر شخصيات جانبيةٌ هي شخصياتُ الخدم الذين يقومون بإعادة موضعة مراكزهم في النقاط الفاعلة والمؤثرة للحبكة، ليقوموا بإدارة اللعبة وتوجيه أسيادهم الأعيان كأحجار شطرنج على رقعة مطامحهم بما يحقق لهم بعضَ المكاسب وجمع الفُتات المتناثر حول المائدة .

عُرضت المسرحية لأول مرة عام ١٧٠٩ وتدورُ أحداثها في فترة دقيقة من تاريخ فرنسا هي أواخر عهد الملك لويس الرابع عشر وفي خضمّ عصر التنوير وانتشار الأفكار الحداثوية وتأسيس «الكوميديا الراقية» كما وصفها **فولتير** على يدِ نجم المسرح الفرنسي **موليير**، وجاء النص مُخلصاً لروحِ ذلك العصر ومناخه الثقافي في أجواء مُحاكية لنموذج المسرح الموليريّ وأعماله الأيقونية كـ «البخيل- طرطوف-دون جوان» .

في المسرحية نقدٌ لاذع لنفاق المجتمع ودناءته وهجاء فني للطبقات العليا الأرستقراطية والبورجوازية وللطبقة المتوسطة العليا ونمط حياتها في مجتمع ماديّ غارق في الرذيلة والإسراف بالملذات، ومن هذه الطبقات يتم انتزاع الشخصيات وحكايتها، ولا يُعتبر تعدد الانتماءات الطبقية هنا تنويعاً لمشارب الشخصيات وتلويناً للعمل الدرامي وإنما هو موضوع الحكاية وأساسُها .

تَعرضُ المسرحية نماذج وليس حالات، وتتخذ مادةً لها عيوبَ المجتمع وسلوكياته غير السوية، والتناقضات الفطرية التي تُجبَل منها الشخصيات، وهي لا تضع هذه العيوب تحت عدسة مكبّرة، إذ لا ضرورة لتضخيمها لأنها ضخمة بما يكفي، وهي تلقي على تلك الشخصيات ضوءاً كاشفاً يُخرجها من كواليس المجتمع المُستترة إلى خشبة العرض العلنية، والشرّ موزَّع بالتساوي على جميع الشخصيات، والأمر أشبه باغتيالِ قيصر، فالكل متورط،

لـذا لا يمكـن التعاطف مع أي منها أو الشـعور بالشـفقة تجاهها وتلمّس الأعذار لها، فهي لا تشـعر بالندم أو حتى الخجل، بل إنها لا تشـعر بالفضـيحة حين يُكشف أمرُها لغيـاب أيّ منظومة أخلاقية مجتمعية أو شخصـية يمكن أن تثير فيها هذا الشـعور وتكون معياراً لإدراكها لدناءتها وحافزاً لها لتقويم سـلوكها، لذا فهي بمنأى عن أيّ تطور دراميّ يمكن أن يطرأ عليها.. إنها ببسـاطة شخصـيات دونيّـة، مُقادة بشـهواتها واحتياجاتهـا، تعيش في مجتمع يغيب فيه ميزانُ الخير والشـر، الجيد والسـيء، وتسـودُ الميكافيليـة والعدمية، ويغدو كلّ شـيءٍ مُباحاً وكأننا أمام المقاربة المعاكسة لفلسفة **كانط** الأخلاقية، إذ كيف للمرءِ أن يشـعر بوضـاعة أن يكون لصاً إذا كان جميع من حوله لصوصاً؟

إننا والحال هذه نقف على مسافة الراصد من جميع الشخصيات لنتأمل نقائصَها ورذائلها، ونستنكر ونسخر ونضـحك متعالين عليها، رافضـين التقاطع معها، نافين التهمة عن أنفسِنا .

جـاء العرض ملتزمـاً بمسـرح **أرسطو** في وحدات المكان والزمان والموضـوع، وصـيغت الحوارات بلغة سهلة مرنة بعيدة عن الرطانة والتكلُّف.. أما الحبكة فتمّ بناؤها

وفق خط دراميّ رئيس قليل التشعبات، فلا حبكات ثانوية، وإن وُجدت فهي مبتورةٌ وغير ذات أهمية، أو هي مهملة على امتداد الجزء الأكبرِ من الخط الزمنيّ للعرض وتُحَلُّ تلقائياً بالتبعية مع وصولِ الأحداث إلى خواتيمها، وهذا ما نجده في ما يخصُّ مشروعَ زواج الخادم فرونتان والخادمة ليزيت، وأيضاً العلاقة الغرامية بين الماركيز والسيدة توركاريه التي تدَّعي أنها كونتيسة، وهذا الخطّ الدرامي ذو مُنحنى هندسي بسيط، ويمكن بسهولة التنبؤ حوله وبما هو قادم من الأحداث وإلى أين تمضي الحكاية، فليس هناك غموض، والتشويق هو فقط في عملية انتظار وقوع ما يعرف المتلقي أنه واقعٌ لا محالة، والصُدَفُ هنا هي المحركُ الأساس للأحداث، وهي ليست صُدَفاً بحتة وإنما مُتكاملة مع الضرورة الدرامية في ظلّ غيابِ الصراع النفسيّ والمرجعية الأخلاقية لدى الشخصيات .

أما تيمات العمل فتمَّ تضمينُها في العرض بشكل ظاهريّ دون تشفير، بحيث يتم التقاطُها بسهولة ومن قبلِ جميع شرائح الجمهور، وأبرز هذه التيمات : التفكك الأسريّ، الخيانات الزوجية، فُصام السلوك، أسلوب الحياة الماديّ، غياب الضمير، رذائل الطبقة البورجوازية .

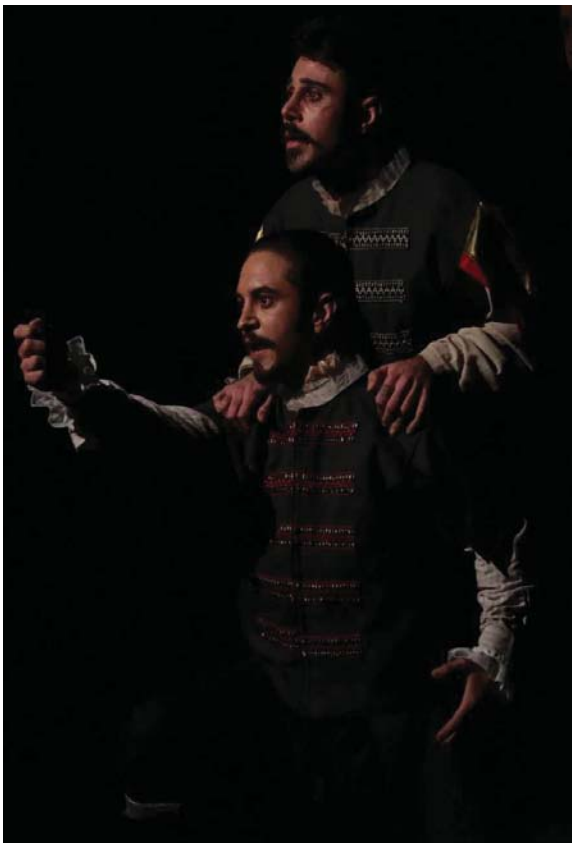
وعلى صعيد الميزانسين فقد تمَّ تصميمُ خشبة المسرح وتوزيع الممثلين على المَشاهد بطريقة جيدة، مع حسن توظيف الإضاءة وانتقاء الأزياء التاريخية المناسبة، وكان العرضُ بالعموم على مستوى مقبول، مع تفاوتٍ ملحوظ في مستوى أداء الممثلين وعدم توفيق في إسناد بعض الأدوار .

ختاماً نذكر أن الكاتبَ عمل جابياً للضرائب قبل أن يتفرَّغ للكتابة، وكان ذلك كفيلاً لاطلاعه على عوالم شخصية العمل الأساسية وتعقيداتها النفسية وبلورة انطباع عنها، وبالتالي إنضاج النص .

توركاريه

نص : آلان رينيه لوساج .

إعداد وإخراج : يحيى عبد الهادي وكنان شاهرلي .



الممثلون : نورهان حمد-أحمد حميدي-أندرياس فنونة-داؤود جرجس-سهر عبود- كنان شاهرلي-جلنار حمدان-عمر التل-آية ابراهيم-كمال بو سعد .

إشراف عام : د.عجاج سليم .

مخرج مساعد : أحمد الحميدي .

التأليف الموسيقي : ريبال النوري .

تصميم الإضاءة : إياد العساودة .

تصميم البوستر والبروشور : راما فليون .

مكياج : حيدرة سلمان .

برومو وفوتوغراف : ساهر قصيباتي .

فيديوغراف : عدنان معصراني .

تنفيذ الإضاءة : عماد حنوش .

تنفيذ الصوت : راكان عضيمي .

تركيب الإضاءة : أديب الشرع .

مدير المنصة : هيثم مهاوش .

قطع التذاكر : وحيدة مداح .

مسؤول الاكسسوار : علي النوري .

خدمات : زاهر وهبه .

الشـــراع

عرض مسرحيّ في حمص يوثّق طوفان الأقصى

بالتعاون بين مؤسسة صباء-بيت الفن والأدب، قسم الفنون المسرحية ومديرية ثقافة حمص تمّ في شهر كانون أول الماضي تقديم العرض المسرحي «الشراع» نص وإخراج **سحاب جحجاح** إشراف عام **وسام الحسن** .

أحداثُ المسرحية مستمّدة من طوفان الأقصى البطولي الذي غمرَ به الأبطالُ الفلسطينيون الكيانَ الصهيونيّ الغاصب من خلال اقتحام شراعيّ ودكّ الجدار الفاصل وتحقيق الانتصار لأهل غزة .

اعتمدت المخرجة في عرضها على الدمج بين فن خيالِ الظلّ وفن التمثيل، وجسّدت بصرياً بطولات المقاومة والتصدي للدبابات الإسرائيلية وغارات الصهاينة التي أدت إلى قتل وتهجير أهالي غزة من بيوتِهم وتعذيبهم في سجون الاحتلال .

وتحدثت مخرجةُ العرض **سحاب جحجاح** لـ «الحياة المسرحية» قائلة : «يوثّق العملُ عمليةَ طوفان الأقصى البطولية التي خططت لها مجموعة من المقاومين بمنتهى السريّة.. وفي العرض تنسق المجموعةُ مع الشابّ أحمد الساكن مع والدته بانتظارِ ولادة أخ لابنته التي تستشهد بعد استهدافِ المدرسة كدليل استمرار نهج المقاومة، وتم عرض الأحداث بالاستعانة بفنّ خيال الظل، حيث يتم سرد الأحداث بدءاً من النكبة ١٩٤٨ ثم الاجتياح والتهجير وتطور المقاومة كردّ فعلٍ على الظلم ربطاً بثورة السكّين وانتفاضة الحجارة، وصولاً للأسرى وتصوير وحشية العدوّ من خلال مشهد إيمائيّ عن استهداف الجمالِ والتراث والفنون والطفولة، لنصل إلى رسالة العملِ حول أهمية الإعلام المقاوم واستمرار عملياتِ الإسعافِ الإنسانية، وبعدها ننتقل إلى منزل أحمد

وذروة صراعه مع أحد الجيران العملاء واسمه يعرب، ونُظهرُ نماذج من النسيج المجتمعيّ داخل قطاع غزة، وصولاً إلى تنفيذ عملية اقتحام الجدار.. وبين الفرح بالإنجاز وردّ الفعل الوحشي يظهر الثبات واستمرار الفكرِ المقاوم بهدف إطلاق سراح الأسرى والتحرير، وقد بلغ عددُ المشاركين في العمل خمسة عشر طفلاً وطفلة وعشر شبّان وشابات من طلبة المدارس والجامعات» .

وعن سببِ استخدامها لفنّ خيال الظل في العرض قالت **جحجاح** : «استخدمتُ تقنية إضاءة خيال الظل من خلف الستارة مع بقع ضوئية لتسهيل عملية الانتقال بين المَشاهد» وأضافت : «كما ركّزنا على كافة عناصر العرضِ المسرحي، فكان الديكور عبارة عن منزل أحمد المتواضع ومجسّم لصرح الشهداء، وكانت الأزياء مناسبة لمراحل الماضي والحاضر، وقد تم إنجازُ العمل في زمنٍ قياسي بدءاً من كتابة النصّ وتشكيل الفريق الفني واختيار الممثلين وإقامة دورة إعدادٍ ممثل لا تتجاوز مدتها شهراً واحداً.. وأعتقد أننا كمسرحيين يجب أن يكون لنا دور في التعبير عما يدورُ حولنا من أحداث وقضايا، والتأكيد على أن المسرحَ قادر على التغييرِ والتوثيق» .

مخُرج منفذ **علي قيس قاسم** مدير المسرح **طارق عباس** مؤثرات صوتية **محمود المحمود** مصمم الأزياء **عبيدة العمر** تصميم الرقص **نوار شعبان** .

الجمهور

قضايا اجتماعية حارّة في
قريباً من ساحة الإعدام

بعد مشاركتها في الدورة الخامسة من مهرجان أليسار المسرحيّ تعود مسرحية «قريباً من ساحة الإعدام» لتلتقي جمهورَ اللاذقية المسرحيّ في شهر تشرين ثاني الماضي وهي المسرحية التي قدمها تجمّع مدى للفنون المسرحية بالتعاون مع مديرية المسارح والموسيقا، وتُعدّ واحدة من أهم نصوص الكاتب المسرحي الراحل **وليد إخلاصي** ومن إخراج الفنان **مجد يونس أحمد** .

عالجَ العمل قضايا اجتماعية متعددة ومنتَخَبة من الواقع الذي نحياه، وخاصة في المرحلة الحالية.. وحرصَ على التطرّق إلى شؤون تمسّ مختلف الشرائح الاجتماعية تماشياً مع ما أكده مخرجه من أن من أبرز مهام المسرح تسليط الضوء على الواقع ومحاكاة هموم الناس قدر المستطاع .

قدمت المسرحيةُ شخصية شابّ جامعيّ يُصدم بالواقع بعد عدة محاولات لإيجاد عمل، الأمر الذي سبَّب له عقداً نفسية وإحساساً باليأس بعد رحلة بحث مضنية عن إيجاد حل لمشاكله .

أما الشخصيةَ الثانية التي قدمها العمل فهي لرجل يعيش صدمات وانكسارات أدَّت إلى حالة من اللامبالاة بعد إحالته على التقاعد وهجرة أبنائه وموت أصغرهم .

جسّد شخصيتَي العمل الفنانان **مجد عدنان يونس** و**أكرم الشيخ** .

قَدّك الميّاس
وثيقةٌ مسرحية بلَبوس غنائيّ

في أجواء فرجوية طربيّة تراثية توثيقية، ورؤى بصرية لِما عاشته وتعيشه مدينة حلب العراقة والحضارة والأصالة من ملاحم بطولات وانتصارات الجيش على الإرهاب وذكرى تحرير حلب من الإرهاب بالتوازي مع إدراج منظمة اليونسكو العالمية القدود الحلبية على لائحة التراث الإنساني قدمتْ مؤسسة صبأ-بيت الفن والأدب (قسم الفنون المسرحية) بالتعاون مع وزارة الثقافة ومديرية الثقافة في اللاذقية وفرقة أليسار المسرحية في شهر شباط الماضي في مدينة اللاذقية العرضَ المسرحي الملحمي «قدّك الميّاس» نص وسينوغرافيا **الياس الحاج** إخراج **نضال عديرة** إشراف عام **وسام الحسن** تمثيل **أوس غدير، بسام سلكان، جعفر الحسين، براء فارس، بيبرس كنعان، محمد قاضي، محمد لبان، يارا علي، رام قصير، يزن عمرو، أيوب شعبان، هبة زريق، جودي غانم، أيفا خدوج، زينب منون، رند علاء الدين، رند أبو العروس**، غناء **خالد ياسين** إيقاع **بسام هيفا** مساعد المخرج **خالد حسن** إضاءة **حسين مهنا** صوت **لؤي بدور** .

لحظاتٌ مؤثرة مع دقائق العرض الأولى وفوتومونتاج سينمائيّ لأبنية وبيوت ومعامل مدمّرة في حلب وأريافها بفعل الإرهاب، ليحدث انفجارٌ مباغت، فيهرب الناس هلعاً وذعراً ضمن جوّ من الحرائق يعكسها تدرّج ألوان الإنارة وخيال الظلّ، مع تناغم موسيقى القدود الحلبية وتقاسيم لحنية لعازف العود المغنّي **خالد الحسن** يرافقه على الإيقاع **بسام هيفا** .

وتستمر الأحداث مسلّطة الضوء على المَشاهد المتتابعة بحزم الإنارة وتمازج ألوانها الضبابية مع الأداء الحركي البصَريّ الذي عكسَ ما أنتجته عودة المنافسة في أسواق حلب، والتركيز على ضرورة التماسك بالمحبة والعلاقات الإنسانيةِ مع ألحان أغاني القدود الحلبية المنتشرة في مختلف معالم حلب السياحية دلالة على الأمكنة البديلة لديكورات واكسسوارات العرض التي تستقرّ في أحد الأسواق التجارية الشعبية، ليتفاعل الجمهور كأنهم أهل ذلك السوق، مع تفاصيل الأحداث والأغاني التي بدأت مع أغنية «قدّك الميّاس» الشهيرة، تبعها إسقاطٌ على شاشة العرض للقطات من معارك وبطولات الجيش في مواجهته مع الإرهاب وحرائق في أكثر من مكان من حلب وأريافها، بمرافقة أصوات قذائف بعيدة، وعلى خلفية خيال ظل تتحرك بشكل فجائي شخصيات العرض في حالة هلع، فيما تتبدل إنارة المسرح الحمراء مع تصاعدِ الدخان وكأن الدنيا تشتعل .

يقول العرض : قبل سبع سنوات شكّلت عملية تحرير مدينة حلب فاتحة لعمليات عسكرية كبرى ضد التنظيمات الإرهابية وتحرير مناطق واسعة في ريف حلب الشمالي والجنوبي، لتهدأ حالة المسرح، وبمرافقة تقاسيم عود يرتفع تدريجياً لغطُ السوق الشعبي ونتعرف على أجواء المنافسة والدسيسة والمغامرة وعلاقات الحب المزيفة والصادقة وأسلوب دفع الشبابِ للهجرة إلى الخارج .

تتشابك في العرض العلاقات الإنسانية بين شخصية الحاج أبو عبدو (أداها الفنان **أوس غدير**) الذي وصله أكثر من خبر حول حرق الإرهابيين لمعامله، بينما صديقه وجاره في السوق الحاج درويش (أداه الفنان **بسام سلكان**) يتعاطف معه ويسانده ويهوّن عليه، ويرصد العرض أيضاً

حالـة التعايش بين المواطنين، ومنهم البارون زافين (أداه الفنان **بـراء فارس**) الذي وقف بصـلابةٍ إلى جانب أبو عبدو مـع زوجته هاسـيميك (أدتها الفنانة **هبـة زريق**) التي تقف إلى جانب جارتها زوجة الحاج أبو عبدو (أدتها الفنانـة **زينـب منـون**) في محنتها، أما المدعوّ أبو شـحم (أداه الفنـان **جعفـر الحسـين**) فيُظهـر تعامله السـريّ مع الأتراك ودفع المال للّعوب ابتسـام (أدتها الفنانة **يارا علي**) لتوقع بالشـبان، ومنهم الشاب عبدو (أداه الفنان **محمـد قاضي**) الرافض للتخلي عن بيته وأرضـه وتلبية دعوتهـا للزواج والسـفر إلى الخارج، كمـا يلتحق بجبهة المقاومة ويلتقي في موقع المعركة بالشـابّ المشاكس قدري (أداه الفنـان **محمد لبان**) الـذي يتورط مع الإرهابيين، فيدعـوه بثقة وإيمان للعودة عن تهـورِه، ويقول له أن عليه تسليم نفسه والوقوف إلى جانب رجال وطنِه الشرفاء، في الوقـت الذي يحتفل فيه أهل السـوق وأهالي حلب بإدراج منظمـة اليونسـكو العالميـة للقـدود الحلبية علـى لائحة التراث الإنسانيّ .

وأدى شخصية البهلول طيفور الفنان **بيبرس كنعان** وهو مراقـبٌ للأحداث ووطنيّ ومتعاون مـع العقيد (أداه الفنـان **رام قسـار**) الـذي يبلّغ بدوره العميد (أداه الفنان **يزن عمرو**) عن أعمـالِ الإرهابيين الذين تتم مداهمتهم والقبض على المتآمر أبو شحم وشريكته ابتسام، كما تُبرز الأحداث دور الوطنيين ومواقفهم الحماسية أمثـال الحـاج مأمـون (أداه الفنـان **أيـوب شعبـان**) وبائعة الـورد (أدتهـا الفنانـة **جودي غـانم**) وكذلك الأمر مع زوجة الحـاج درويش (أدتهـا الفنانة **أيفـا خـدوج**) وزوجـة العقيـد (أدتهـا الفنانـة **رنـد عـلاء الدين**) وزوجـة العميد (أدتها الفنانة **رند أبو العروس**) .

وينتهـي العرض بالاحتفـال مع غنـاء الفنان **خالد يـاسـين** الذي يخرج معه الممثلـون تباعاً مع التحية تأكيداً لتحيتهم لزمن الانتصار في ذكرى تحرير حلب .

قـدم العرضُ فرجـة جماهيريـة ممتعـة كنموذج عـن المسـرح الغنائيّ في سـياق ملحمـيّ إنسـاني تفاعل معـه الجمهور، وهنا لا بـدّ من التأكيد علـى دور مديرية الثقافة في اللاذقية في دعم الشـبابِ المسـرحي كشـباب فرقة أليسـار المسـرحية المتميزة بكوادرِهـا المتنوعة من تمثيل وإخراج وتقنيات وديكور والتي يشرف على إدارتها ودورات إعداد الممثلين فيها ويقوم بإخراج أعمالها الفنان **نضال عديرة** .

«قـدّك الميّاس» وثيقةٌ إنسـانية تراثيـة ملحمية في زمـن التآمر والانتهازية والفسـاد الاجتماعي والأخلاقي والمـاديّ، بـرع في تجسـيدِ شخصـياتها الممثلـون بتنـوع أدائهـم، أبرزهم الفنان **أوس غدير** والفنان **بسام سلكان** بعفويته وبسـاطته، كما برز بأدائه الموهـوب الفنان **براء فارس** والفنان **محمد قاضي** بأدائه الحماسـيّ، وأيضـاً الفنانـة **يـارا علـي** والمطـرب **خالـد يـاسـين** الـذي أغنى العرض بالطرب الحلبي الأصيل .

قُدّمت في اللاذقية

طوفان الأقصى

ملحمة درامية غنائية ترصد بطولات الشعب الفلسطيني

برعايةِ مؤسسة صباء وبيت الفن والأدب–قسم الفنون المسرحية وبالتعاون مع مديرية الثقافة في اللاذقية وفرقة أليسار المسرحية شَهِدَ جمهور المسرح في مدينةِ اللاذقية في شهر تشرين ثاني الماضي العرضَ المسرحي الملحميّ التوثيقيّ «طوفان الأقصى.. الشهادة لأجل الحياة» نص وسينوغرافيا **الياس الحاج** إخراج **نضال عديرة** وجسّد شخصياته الفنانون : **دلع أسود–ميار الجهني–بسام سلكان–أوس غدير–براء فارس–يزن عمرو–رند علاء الدين–محمد قاضي–جعفر الحسين–أنجي اسكيف–يارا علي–رند أبو العروس–جودي غانم–زين محفوض–رام قصير–محمد لبان–سيلينا صقور–جعفر سليمان** ومجموعة من الأطفال والفتيان.. مخرج مساعد أول **بسام سعيد** مخرج مساعد ثان **خالد حسن** منفذ صوت **بيبرس كنعان** ألحان **سعيد شاكوش** غناء **روان مصطفى–هبة سليمانو–محمد برغل–زين شباني** .

وفي تصريح خاص بـ «الحياة المسرحية» قال كاتب العمل **الياس الحاج** :

«أنا من المؤمنين بتجربة فرقة أليسار المسرحية ومخرجِها الفنان **نضال عديرة** ولم أكن أتوقع ذلك التفاعل الجماهيري مع العرض والذي يصعب التعبيرُ عنه بكلمات، وقد تطرقتُ في العرض إلى هجرةِ النكبة وطوفان البشر من مختلف الأعمار، ومظاهرِ الاحتفال بالخروج من الأسر، ومواجهة العدوانِ الصهيونيّ في معارك عدة، وأعراس الشهداء، وربط ذلك بمشاهد بصرية توثيقية عن جرائمِ العدوان، وآخرها مجزرة

الياس الحاج

المعمداني، إلى ولادة الطفل عز الدين كامتداد لوالده الشهيد الجدّ عز الدين القسام، وقد شارك في العرض أكثر من أربعين مشاركاً من فئات عمرية مختلفة قدموا مع كل مشهد ولوحة بصرية أداءً مؤثراً وآسراً في تنوع درامي وبصريّ نال إعجابَ الجمهور، وقد اعتمدتُ في كتابة النص على المشهدية البصرية الحركية لنسج رؤية مسرحية ملحمية توثيقية لا تخلو من الأغاني والأهازيج التراثية الفلسطينية للتأكيد على أن فلسطين وعبر سلسلة العدوان الصهيوني أقوى من العدوان منذ أيام تهجير الفلسطينيين والنكبة عام ١٩٤٨ مروراً بنكسة حزيران ١٩٦٧ إلى انتصارات حرب تشرين التحريرية ١٩٧٣ وقد ركّزنا على بطولات جيشنا، وصولاً إلى العدوان الصهيوني على لبنان ١٩٨٢ ثم عدوان العام ٢٠٠٦ إلى مجزرة مشفى المعمداني ٢٠٢٣ وقد بدأت المشاهد الطقسية الملحمية بلوحة الهجرة أيام نكبة فلسطين بالتوازي مع أغانٍ وأهازيج من الموروث الفلسطيني، ومن شخصيات العرض تنبثق الحكاية : «يحكون في بلادنا، يحكون في شجن.. عن صاحبي الذى مضى وعادَ في كفن.. كان اسمه، لا تذكروا اسمه.. خلّوه في قلوبنا، لا تدعوا الكلمة.. تضيع في الهواء كالرّماد.. خلوه جرحاً زاعقاً لا يعرف الضماد.. طريقه إليه» ثم تبدأ أحداث حكاية الموروث الشعبيّ الفلسطينيّ بأبيات من قصيدة «وعاد في كفن» للشاعر الفلسطينيّ **محمود درويش** بهدف وصل الماضي بالحاضر واستشراف آفاق مستقبل الشعب الفلسطيني المناضل، وإذا كان الاحتلال الصهيونيّ قد حاول ويحاول طمس الهوية وتراث الشعب الفلسطيني من خلال محاولاته الماكرة فقد أدركنا في العرض مدى أهمية البحث في الموروث الشعبي لفلسطين المحتلة في محاولة منّا لإظهار الهوية الحقيقية للشعب الفلسطينيّ ولإظهار تراث يُزوَّر حالياً من أجل تثبيت دعائم الصهيونية العالمية، ومن تلك الرؤى تبدأ لوحة «عرس الشهيد» وموكب الجنازة ولقطات مختارة من أعراس الشهداء على الشاشة، ربطاً مع المشاهد الدرامية على المسرح وفي الصالة، والبداية كانت مع شباب يَزفّون العريس عز الدين في عراضة فلسطينية قادمة من بين الجمهور، حيث يعقدون حلقة الدبكة على الخشبة، بينما تتجمع النسوة حول العروس زهرة مع تهاليل الزفة في العرس الفلسطيني بتبادل بين أم العريس وأم العروس» .

نضال عديرة

من جهته أشار مخرج العرض **نضال عديرة** في تصريحات إعلامية إلى أن العرض عكسَ نبض الشارع السوريّ المتضامن مع الأخوة في فلسطين الذين يخوضون معركتَهم في وجه الاحتلال، وأضاف: «العملُ عبارة عن مبادرة معنوية صادقة نعبّر من خلالها عن كل صاحب ضمير حي يناصر القضيةَ الفلسطينية ويتضامن مع أهلنا في فلسطين، حيث جاء طوفان الأقصى كشرارة ألهبت مشاعر جرح قديم داخل كل إنسان فلسطيني وعربي، وبما أنّ للفنّ رسالة سامية، وخاصة المسرح، أحسستُ أن أقل الواجبِ هو أن نقدمَ هذا العرض كتضامن معنوي مع أهلنا في فلسطين، فكانت هذه المسرحية الغنائية التي تحاكي الظروف التي عاشها الشعبُ الفلسطيني من قتل وتهجير وتنكيل منذ العام ١٩٤٨ وقد جسّدتْها عائلتان في العرض الذي تطرق أيضاً لحرب تشرين التحريرية ١٩٧٣ مع التركيز على طوفان الأقصى وانتقال المقاومة من الدفاع إلى الهجوم لكسر غرور المستعمرِ الإسرائيلي».

في اللاذقية

المفتش العام

شخصيات نوعية وشراكة مثمرة مع الجمهور

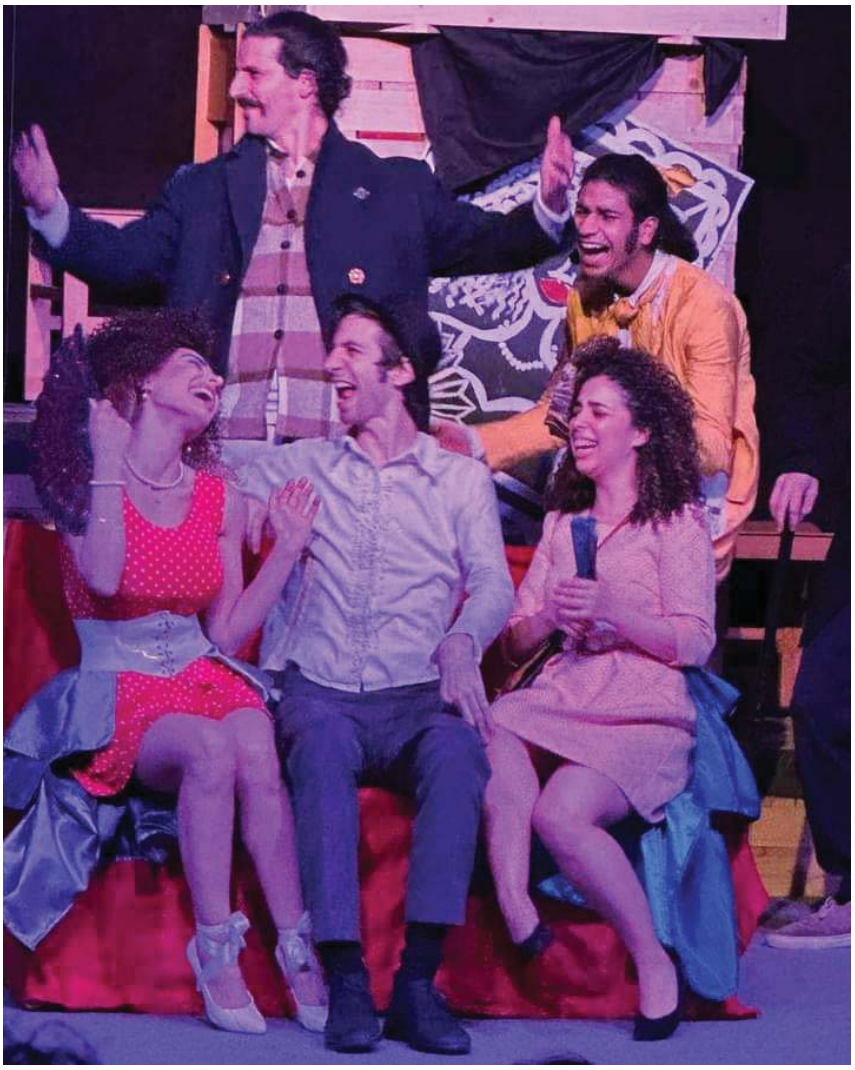
الياس الحاج

بين الواقعية الناقدة والطبيعية الساخرة التهكمية، وبين كوميديا الفارْس والمبالغة في الهزل والإضحاك وكوميديا الفودفيل والمغالطة والمفارقات قدمت جامعة المنارة–كلية فنون الأداء (قسم التمثيل) في شهر شباط الماضي مشروع تخرّج الفصل الأول لطلاب الدفعة الخامسة للعام ٢٠٢٤ مسرحية «المفتش العام» للكاتب المسرحي الروسي **نيكولاي غوغول*** إخراج **فؤاد العلي** في عرضٍ أقلّ ما يمكن أن يتسم به الجدية المنهجية في تقديم تجربة متطورة لمسرح الغروتيسك في أجواء من الضحك الهزليّ العبثي الكئيب، مركّزاً على ما تعنى به السخرية السوداء من قبح وفساد مزمن في عوالم الشخصيات وجمالياتها كحالة شَرْطيّة لفنّ الجمال، حتى في التعاطي مع استثمار القبح الداخلي وما يندرجُ من طرائق المزج بين العاطفة والإدراك ومتعة الخيال والتخيل للواقع الفنيّ بمفرداته الحيوية المسرحة الهادفة لتشريح ونبش حقيقة الواقع المعاش في كل مكان، قديماً وحديثاً، إقطاعياً ومؤسساتياً .

شخصيات نوعية

ضمن إطارٍ شكلانيّ إيقاعي حركي أقرب للكاريكاتوري اعتمد العرض حيناً الغروتيسك الدالّ على البعد التعبيري والتحول الفرجوي المسرحي، وأحياناً التغريب الخارج عن المألوف، وقد قدم الطلبة المرشحون للتخرج : **أحمد جانودي، إميل جنبرت، آية غنيجة، جواد كاتبة، حذيفة حسان، رامي الجوهر،**

محمود أبو كف، رفيق لايقة، سلطان الباروكي، عمر العبيد، سيرين عبد الوهاب، قصي مزهر، كرم عامر، محمد خدوج، مريم اسماعيل، مصطفى غانم، هادي عرب، صبا شحود بمشاركة طلاب من السنتين الأولى والثانية شخصياتهم النوعية التي تَعايش معها المتلقي بكثير من اللحظات الانفعالية بانسجام وإمعان في تنامي حدث متسارع حركياً، وبدهشة وتماهٍ مع انقلاباته المدروسة التي بدتْ منذ اللحظات الأولى مستقاة من أجواء الغروتيسك في بعدها الإنسانيّ والجمالي والتي



لم تخلُ من فلسفة الواقع في تحكّمها بمنطق الأحداث الرئيسي وهو ترقّب وصول المفتش العام متخفياً حسب ما وصل إلى مدير البريد (أداه **قصي مزهر**) من معلومة حصل عليها عن طريق فضوله المستمر في كشف خفايا سطور الرسائل التي تقع بين يديه، وقد أثارت مخاوفه مهمةُ المفتش العام القادم متخفياً للتحقيق بملفات الفساد، الأمر الذي تحول معه الحدث الرئيس إلى ثنائية المنطق والعاطفة كحاجة الموظف الحكومي خليستكوف (أداه **اميل جنبرت**) للطعام، وبالتالي للمال، أي قبول الرشوة، وبهذه المعلومة تسوقُ الأحداث نفسها بطريقة التأويل واستدراج الرؤى لقراءة ما وصل إليه الحال من فساد حكومي بيروقراطي واجتماعي أخلاقيّ، مفجراً –العرض– مكنونات شخصياته المزينة من الخارج بأبهى الصور، والمشوهة من الداخل بركام من قبح النزاعات والأطماع والمصالح، مجترّة كل ما هو غير منطقي وغير معقول لتحقق ما تريد من جهة، والتستر على قبحها وفضائح فسادها من جهة أخرى مما جعل الفرجة المسرحية في حالة غروتيسكية تستدعي التحول من حالة قناع إلى تقنّع كإشارتنا إلى قناع المُحافظ وجماعته من مسؤولين تقنّعوا بمناصبهم المنفعية كما تقنَّع الموظف الحكومي المستغل مصالحهم لصالح مصلحته الشخصية إلى لحظة مغادرته، لتأتي المفاجأة برسالة يقرأ محتواها مديرُ البريد حول سخرية ذلك الموظف التهكمية من شخصياتهم النمطية وتوصيفهم بأقذعِ العبارات .

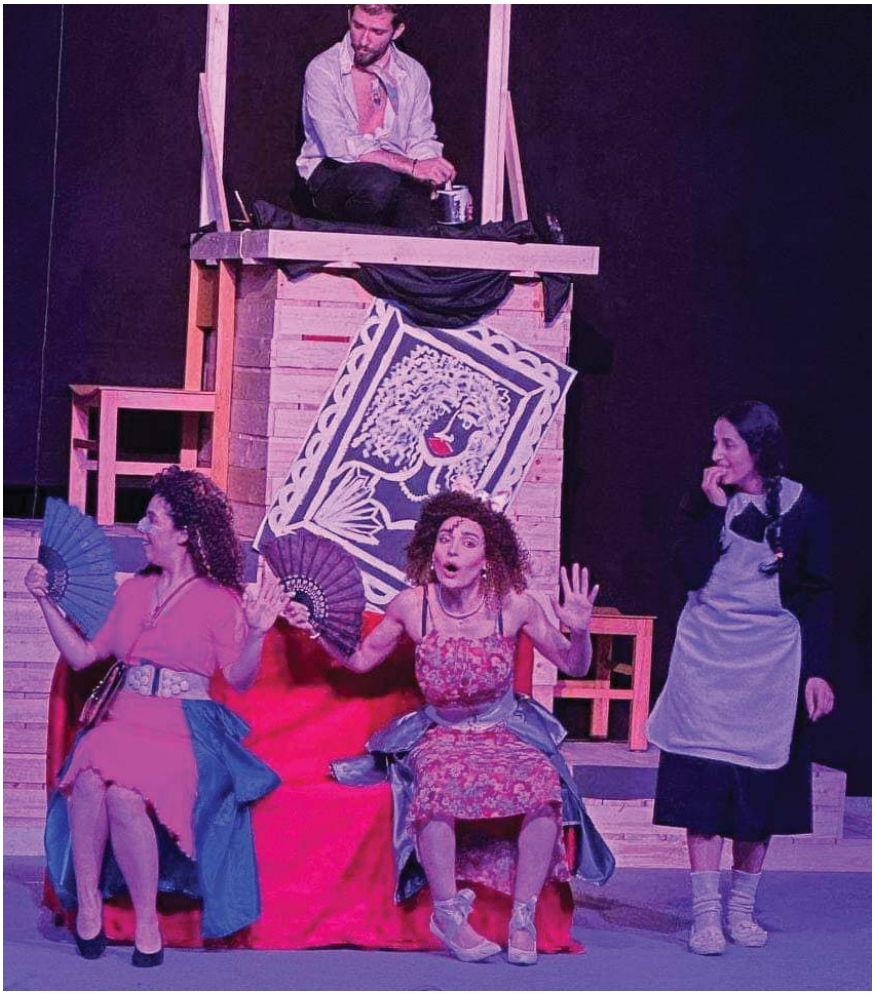
لكلّ زمان ومكان

كُتِبَت مسرحية «المفتش العام» عام ١٨٣٥ وعُرِضت في روسيا للمرة الأولى عام ١٨٣٦ وهي تُعتَبَر من أبرز الأعمال المسرحية الفاضحة للفساد الاجتماعي والبيروقراطي والمؤسساتيّ .

وفي سورية عُرِضت المسرحية في المسرح القومي والعمالي والجامعي، وفي المهرجانات المسرحية المحلية، ودائماً أراد صنّاعها الإشارة إلى دور الجمهور في مقولتها وتوجيه إصبع الإدانة والاتهام للجميع لشراكتهم في الفساد، وقد ورد هذا المعنى على لسان شخصية المحافظ (أداها **مصطفى غانم**) في أن كلاً منّا يخفي في داخله بعض الفساد، وبتعبيرٍ آخر فإن بعضنا مُقَنَّع بالفساد، وهذا ما جعل نص **غوغول** صالحاً لزمن الإقطاع الذي كُتب في مرحلته، ولمختلف الأزمنة الممتدة .

تنوّع لافت

وبتنـوّع لافـت في مذاهـب ومدارس الكوميديا تتنقل مشـاهد الحكايـة عـبر مجموعـة مقنّعة لها أنف طويل، مهمتها تحريك الديكورِ والإكسسـوار بـين محطـة وأخـرى بمرافقـة الموسـيقا الإلكترونيـة، لتقـدم الأحـداثُ تباعـاً جملـةً من المفارقـات الاجتماعيةِ كالوصـولية والتملّـق والاسـتجداء والرهاب من الظلّ والانتهازية في السـعي لتحقيق المصـالح، وبذلـك تم تبريـر حالاتِ الفساد الوظيفي الهرمي التي بدأت من رأس المدينة متمثلـة بالمحافظ وشـركائه في مناصـب السـلطة والمتنفذين، أبرزهم : قائد الشرطة (أداه **أحمـد جانـودي**) والقاضـي (أداه **محمـود أبـو كـف**) ومديـر البريـد (أداه **قصي مزهـر**) ومدير المشـفى (أداه **هـادي عـرب**) ومدير التعليـم لـوكا (أداه **جـواد كاتبـة**) والتاجـر عبدولـين (أداه **حذيفـة حسان**) والتاجـر كازانوفيتش (أداه **عمر العبيد**) ورجل الدين كيريـل (أداه **رفيق لايقة**) وكذلـك ثنائي الأخبار دوب شنسـكي (أداه **رامـي الجوهـر**) وبـوب شينسـكي (أداه **محمـد خـدوج**) وصـولاً إلى الموظـفِ الحكومـي النحيـل الـذي حـل في غرفـة بسـيطة في أحـد فنـادقِ المدينة المدعو خليسـتكوف (أداه **أميل جنبرت**) المتمثل بنظـام اجتماعـي تحكمه عقول مـدن وبلدات تشـبه كل مـكانٍ من الإمبراطوريات القيصـرية الروسـية القديمة والمصـاغة بمعالجـةٍ في غاية الذكاء والسلاسـة والدهاء من وحي تمازجها مع تلك النزعات الإنسـانية المنتشـرة في مختلـف مجتمعات قاع الأرضِ وفي كل مجتمع له زيّه وشـكله النمطـي أو التقليدي الشـعبيّ المرتبـط بمورثات وخصـائص ومفاهيم تفشـت فيها الأزمـاتُ والأمراض النفسية والعضـوية، أبرزها الفسـاد المؤسساتيّ، الشكل الآخـر مـن زمـن الإقطـاع البـالي، فشخصـية الموظف الحكومي الهزيل والصـغير خليسـتكوف دالّـة على تعثرِ خطواتـه بعـد أن فقـد كل مـا يملـك مـن مـال في اللهو والمغامـرة والمقامـرة أثنـاء طريق سـفره برفقـة خادمه اوسيب (أداه **سلطان الباروكي**) من العاصمة إلى بلدته، قاصداً عائلته.. ولأنه لم يدفع ما استحق عليه إلى الفندق الذي نزل فيه من فواتير وأصـبح بأمسّ الحاجة لكسـرة خبز تأتي المصادفةُ من خلال تسريبِ خبر وصول المفتش العام متخفياً عن طريق مدير البريد الفضـولي، فيسارع المحافظ للاسـتعداد كـي يحتفي به، ظانّاً أنه الشـخص المتمسكن كي لا يكشف سـر تخفّيه.. ولأن الخوف والقلق يتربّصـان داخـل نفوس الفاسـدين في مواقع ومناصـب عدة يتوقعون أن خليسـتكوف متوارٍ عنهم في غرفةِ فندق



بسيط، وبطريقة دفع الرشاوى يتقربون منه متذللين، فيستبيح لنفسه توجيه الأوامر لهم، مصطنعاً الرضا عليهم بعد أن كشفوا له حاجتهم لإطاعته، فيملأ جيوبه بمالهم، وبالتوازي يستثمر هزل شخصية الهائمة زوجة المحافظ أنّا أندريفنا (أدتها **سيرين عبد الوهاب**) التي تُظهر له عناية وعاطفةً خاصتين في منافسة رعناء مع ابنتها ماريا (أدتها **مريم اسماعيل**) فيستدرجهما للوقوع في حبائله، ثم وبعد انتفاخه من الطعام والمال يتقدم بطلب يد الحالمة ماريا، كما يشجعُ خادمه اوسيب أن يأخذ معه معشوقته الجميلة خادمة المحافظ ساشا (أدتها **صبا شحود**) التي تودع شريكتها في خدمة المحافظ داشا (أدتها **آية غنيجة**) المغتاظة والحزينة على فراقها، ويقرر خليستكوف واوسيب إلقاء تحية الوداع على المحافظ ومَن حوله، على أن يعودا إليهم بعد أن يزف خليستكوف خبراً مفرحاً لأهله.. ومع غيابهما يظنّ الجميع أنهم أقنعوا المفتش العامّ بالحفاظ على مواقعهم، فيشعرون بالأمانِ لتستّره على فسادهم.. وكما بدأ العرض مع الرسام الإيطالي أنطونيو (أداه **كرم عامر**) يغنّي بالإيطالية ويرسم خطوطَ أقنعة وزع بعضها على ألواح-بانوهات جانبية واستخدمَ الستارة السوداء للفصل بين زمن وآخر يرتدي ذلك الإيطاليّ زيَّ المفتش العام الحقيقيّ، فيزلزل مواقعهم بإعلانه محاسبة الجميع دون تمييز أو إبطاء .

شراكةٌ مع الجمهور

بدأ العرض تشكيلَ مفرداته منذ لحظة توافد الجمهور وتجمّعهم في البهو الواصل إلى المسرح، وقبل أن يُفتح باب الدخول ظهرت الشخصيتان الطريفتان داشا وساشا لتعرّفا المدعوّين بطبيعة شخصيتيهما ولتحاوراهم حول ما ستقدمان في الداخل كإشارة أولى لشراكة المتلقي في صياغة البناء الدراميّ للعرض وتفاصيل ما اختاره المخرج المتمكّن من شرطِ ما أنجز مع الطلبة وانتقال تلك الحالة الفرجوية بين الممثلين والجمهور إلى أروقة المسرح.. والإشارةُ الثانية تضمين البروشور الخاصّ بالمسرحية شكل مغلّف (مظروف رسائل) يفتحه جمهور العرض أثناء خروجهم من الصالة وكأنهم أيضاً شركاء في اكتشاف الخفايا التي أشار إليها مدير البريد بسببِ فضوله الذي فجَّر ما شاهدناه في الداخل، ولنقرأ كلمةَ **د.صفوان العساف** رئيس الجامعة التي أشار فيها إلى أن الفنونَ هي المرشد الأساس على الثقافات والحضارات، والدليل في تاريخها منذ أقدم العصور، وأن الأمم تتغنى بهذه الإبداعات

الفنيــة التــي أنتجتْ صــروحاً تميــزت فناً ورســماً ونحتاً وعمراناً.. وأيضــاً كلمة **د.سامر عمــران** عميد كلية فنون الأداء : «أحلامُنــا وأحــلام الخريجين كبــيرة.. كل المدن الســورية يســتحق أهلها وجود معاهد عليــا وكليات فنية علميّة» .

شغفٌ إبداعيّ

أمــا الروح الجمعيّة التي اكتظّت بشــغف إبداعي في أداء وحركةِ الميزانسين وتفاعل الطلبة المرشحين للتخرج والمشــاركين فيمــا بينهــم فقد بدوا جــزءاً لا يتجــزأ من تكامل عناصــر الفرجة ومؤثراتها الســمعية والبصــرية ضــمن معايــير مشــبعة بقوة الــدلالات والمعــاني الرامية إلى الزمــن القــادم، القريــب والبعيــد، معرّيــة بحرَفية حالةَ تكرار طريقة الاحتفاء بالمســؤولِ الحكومي والخنوع لفرضــية التذلل لكسب الرضــى من موظف بسيط قادم من العاصــمة سانت بطرســبرغ وواهمٌ بأنه المفتش العام ومقرر محاســبتهم ومقاضــاتهم، وقد نجــح الممثلون في تجســيد شخصيات فاضحة بإقناع وامتياز لأنواع الفسادِ وطرق الاحتيال والرشوة، فبرزت ثنائية الواقع والحقيقة، أي تطابق الواقع مع الحقيقة وكأن ما يحدث في الواقعِ هو ذات الشكل والمضمون الذي نستنكره في الوهم والحقيقة على حدّ سواء .

مقولة ذات بعد تنويري

ومــرة أخرى نجد أنّ انحياز عرض «المفتش العام» للســخريةِ التهكميــة في محطتــه الأخــيرة الرســالة التي قرأهــا مدير البريد على مســامع الجميــع تأكيد على أن الغروتيســك كان يشــبه الكرنفــال في التعبــير الاحتفاليّ عــن الضــحك والرقص والغنــاءِ والمجون، وأيضــاً المذلّة والســخط والمخاوف، ثم الصــدمة في الكشــف عن قناع الموظف الهزيــل، والمفاجأة بظهورِ المفتش العامّ الحازم في وقــاره وقراره، والنتيجة الأخــيرة حالة نمطية للفرجة والتســلية الممتعة والمفيــدة، والمقولة العامة الســاعية إلى تنوير الفكر .

المفتش العام

التنسيق الإداري : ريما صقور .

تصميم وتدريب الرقص : هاني حمود .

تصميم وتنفيذ الإضاءة : غزوان إبراهيم .

تصميم الديكور : كرم عامر .

تصميم البروشور والإعلان : كــرم عامــر وذو الفقار كوسا .

تصوير فوتوغراف : ذو الفقار كوسا .

تنفيذ الصوت : محمد سباغ .

* نيكــولاي غوغول من أكبر روائيي ومســرحيي الأدب الروســيّ، ويُعتــبر واحداً من مؤسســي المدرســة الواقعية في الأدبِ الروســي في القرن التاسع عشــر، وكان يكتب بأسلوب كوميديّ ساخر، وقد ولِد في قرية سورتشينتسي وتأثر بطريقة حياةِ الفلاحين وتقاليد شعب القوزاق وفولكلوره الغني، وكان أبــوه كاتــب مســرحيات من وحــي الفلكلور، والتحــق غوغول بالمدرســة العليا في نيجــين، وظهرت مواهبــه الأدبية والفنية في ســنّ الثانية عشــرة، ونشــر أشــعاره في إحــدى المجلات، وكان يقلد الأشــخاص في مسرح المدرســة بطريقة كوميدية، وفي ســنة ١٨٢٨ وبعد تخرجه من المدرســة غادر غوغول إلى سانت بطرسبورغ باحثاً عن وظيفة في السلك الحكومي، لكنه لم يجــد عمــلاً، وتعرض للكثير مــن المتاعب الماديــة، وحاول العمل ممثلاً، لكنه لم ينجح في الاختبارات، فحاول أن يسلك طريقاً آخر وعمل شــاعراً، ونشر ديوان شعر عاطفي سرعان ما فشــل، فقام على إثرها بجمع كل نســخ الديوان وأحرقها، وفكر أن يغادر روســيا ويهاجر إلى أميركا، فسافر إلى ألمانيا علــى أمل أن يكمل المشــوار إلى أميركا من هناك، لكنه أفلس في ألمانيــا ولم يبق معه مــن المال ليتابع الســفر فقرر الرجوع إلى سانت بطرسبورغ، وهناك أخذ يبحث عن عمل من جديد حتــى وجد وظيفة حكومية براتب متواضــع، وبعد مرور ثلاثة أشــهر اســتطاع العمل في وظيفة حكومية ثانيــة، لكنه تركها بعــد مرور عــام ليدرس التاريخ في مدرســة داخليــة، وبنفس الوقــت بدأ بكتابة القصــص في المجلات، وكانت مواضــيعها عن الأرياف ومعيشــة الفلاحين في القرى بأســلوب مضحك استعمل فيه ألفاظاً وأمثالاً شعبية .

المفتش العام
في جامعة المنارة

شـــاكر شـــــاكر

قدمَ طلبة جامعـة المنارة-كلية فنون الأداء (قسـم التمثيل) في شـهر شـباط الماضـي عرض التخـرج الأول للعام ٢٠٢٤ «المفتش العام» نص الأديب المسرحي الروسي **نيكولاي غوغول** إخراج **فؤاد العلي** .

قدم العرضُ حالة أكاديمية تدريبيـة قبل أن يقدم حالة فرجويةً متعارف عليهـا ، وهو اختيار جيد ومدروس بعنايـة، الهدفُ منه اختبـار إمكانيات الطلبة الموشِـكين على التخرج ومدى تمكّنهم وفهمهم لأدواتهم بعد سنوات أربع درسوا فيها كلّ ما يتعلق بفنّ المسرح نظرياً وعملياً .

يتمتـعُ نصّ «المفتش العام» بالتشـويق وقـد قدمه الكثير من المخرجين المسرحيين لأنه يحقق –بمضمونه- الركائـز الثـلاث لنجـاحِ أيّ عرض مسـرحي : «المتعـة والفائـدة والفرجة» وهـو يصـلحُ لـكلّ مكان وزمـان لأن الفسـاد مستشرٍ منذ بدء الخليقة حتى يومنا هذا وفي كل جنَبـات الحياة، وقد يكـون المخرج **فؤاد العلي** استشـعر جلياً فساد بعض النفوس من الناس، فأراد أن يعيدَ تقديم هذا النص في وقتنا الحالي .

من المعروف أن **غوغول** استوحى مضمون المسرحية مـن الكاتـبِ الروسـي المعـروف **بوشكين** وفيهـا يهاجم **غوغـول** النظـامَ البيروقراطـي في عهد القيصـر نيقولا الأول، ويشـير بإصـبع الاتهـام إلى المسـؤولين والموظفين الفاسـدين في أحـد أقاليم البلاد اسـتقبلوا رجلاً جميل الهنـدام ظنـاً منهم أنـه المفتش العـامّ المكلّـف من قبل القيصـر في بطرسـبورغ للتفتيش عن الفسادِ في الإقليم، فراحـوا يجزلون له العطايا والرشـاوى كي يغضّ بصـره

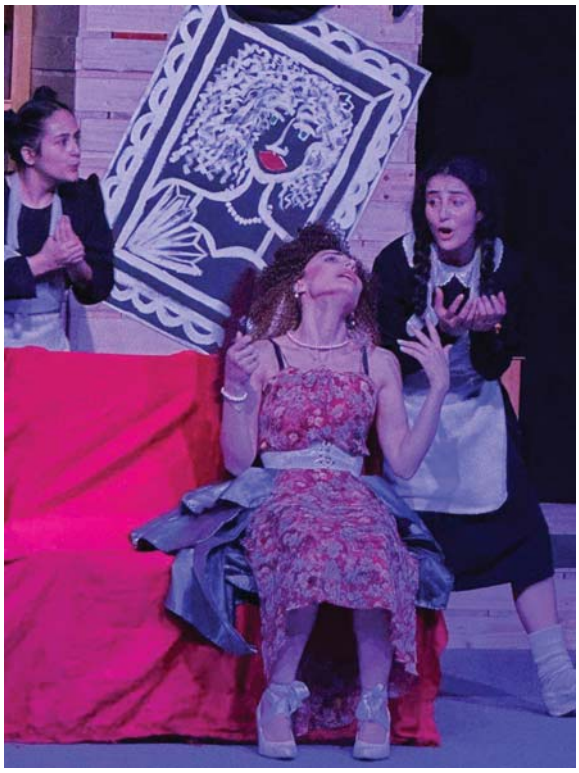
عن فسـادهم الوظيفي، لكن بعد مغادرته ومع احتفالهم بنصـرهم بأنهم تمكنوا من خداعه يصـل المفتش العام الحقيقيّ، فيصابون بالرعب والهلع .

عُرِضـت المسـرحية مرة واحدة في روسـيا في العام ١٨٣٦ بأمرٍ مباشـر من القيصـر نيقولا، لكن قيام ضجة كبيرة في الصحف والدوائر الحكومية منع تقديم العرض مرة ثانية مما اضطر **غوغول** إلى مغادرة روسيا متوجهاً إلى روما .

عشـرون طالباً شاركوا على مدى ساعتين تقريباً في تقـديم العرض الـذي لم يبتعد فيه المخرج عن سـيرورة أحـداث النصـ الأصـلي، وإن اختصـر شخصـياته من

ثلاثين شخصية إلى حوالي عشرين، وأضاف شخصيات جديدة لأهداف ورؤى إخراجية كشخصيتَي داشا وساشا وشخصية الرسام الإيطالي أنطونيو الذي جاء به محافظ المقاطعة الفاسد لرسم لوحة زيتية له، ولنكتشف في نهاية العرض أنه المفتش المتخفّي الذي كان يراقب كلَّ ما يحدث من فساد في بيت المحافظ وزواره من موظفيه الفاسدين، وكان بإمكان المخرج اختصار الكثير من المَشاهد لأن بعضها كان يشرح المشروح، لكنه لم يفعل ذلك، ربما لأن العرض كان تدريبياً أكثر منه فرجوياً، ورغم ذلك ظهرت في العرض ملامح إخراجية هامة لا يمكن تجاهلُها، إلا أنه وقع في مطبّ الرتابة والإطالة، كما أُخِذ عليه الأخطاء اللغوية العديدة لدى الكثيرين من الطلبة المشرفين على التخرج، وبعضهم تلعثم أكثر من مرة في النطق، ويدلّ ذلك على عدم فهم بعضهم للشخصية التي يلعبها، ناهيك عن السرعة في إلقاء عبارات مهمة لم تكن مفهومة .

أزياءُ العرض كانت تحتاج إلى عناية ودراسة أكثر مما شاهدْنا، والديكور كان كلاسيكياً ولا ينسجم مع الزمن الذي تجري فيه أحداث العرض، أما الرقصات فلم نرَ فيها توظيفاً حقيقياً لها بغضّ النظر عن جودتها،



ولعبت إضاءة **غزوان إبراهيم** دوراً محورياً في العرض ووظّفتْ بطريقة ملفتة للنظر .

تميز بعضُ الطلبة عن غيرهم وشدّوا الانتباه ولفتوا الأنظار إليهم، ومنهم : **آية غنيجة-رفيق لايقة-سلطان الباروكي-سيرين عبد الوهاب-مريم اسماعيل-مصطفى غانم-صبا شحود-أحمد جانودي-محمود أبو كف** .

«المفتش العام» عرضٌ كان بالإمكان أن يكون أفضل مما كان عليه لأن مخرجه اسم يُشهد له في عالم الإخراج، وسيكون في قادمات الأيام من الأسماء البارزة في الإخراج المسرحيّ، ويُحسب له أنه تجرأ وأشار إلى فساد بعض رجال الدّين وكسر الكثير من التابوهات التي قلما تطرّق إليها أحد .

جسد شخصيات العرض : **أحمد جانودي-اميل جنبرت-آية غنيجة-جواد كاتبة-حذيفة حسان-رامي الجوهر-محمود أبو كف-رفيق لايقة-سلطان الباروكي-عمر العبيد-سيرين عبد الوهاب-قصي مزهر-كرم عامر-محمد خدوج-مريم اسماعيل-مصطفى غانم-هادي عرب-صبا شحود** بمشاركة طلاب من السنتين الأولى والثانية.. تنسيق إداري **ريما صقور** .

حكاية الأميرة نورا

مسرحية للأطفال تناقش مفهوم السعادة

لمى بدران

بعد تقديمه لمسرحية الأطفال «الانتصار الكبير» قبل سنوات قليلة يعود المخرج المسرحي **سهيل عقلة** من جديد إلى عالم مسرح الطفل من خلال مسرحية «حكاية الأميرة نورا» التي كتبها **جوان جان** وقدمها مسرح الطفل في مديرية المسارح والموسيقا في شهر تشرين ثاني الماضي.

افتُتِح العرضُ بحوارية غنائية بين شخصيتي الملك والملكة يعبّران فيها عن حزنهما لمرض ابنتهما الأميرة وتصميمهما على إيجاد الدواءِ الشافي لها، وهو الأمر الذي شدّ انتباه الجمهور إلى أحداث العرض منذ لحظاته الأولى وأوجد حالة من الترقّب عنده لما سيجري

للأميرة نورا وهل سيتمكن والداها من إيجادِ الدواء المناسب لها، وقد كتب كلمات الأغاني الأربع الكاتبة **فاتن ديركي** التي سعَت من خلالها إلى تقديمِ شيء استثنائيّ، وقد تميزت كلمات الأغاني ببساطتها وقدرتها على خدمة مضمون العرض.. تقول **أ.ديركي** في حديثِها مع «الحياة المسرحية» : «حاولتُ في الأغاني التي كتبتُها للعرض زيادة كمية تفاعل الجمهور معه وإدخال البهجة إلى قلوب الأطفال وتعزيز الأفكار الرئيسية، وأنا أؤمن أنّ المسرح ضروريّ بالنسبة للأطفال لأنه يساهم في بناء شخصياتِهم بشكلٍ فعال، خاصة وأنه يقدم قيماً تربوية وأخلاقيّة، وعلى الفنانين المسرحيين المعنيين بمسرح الطفل ألا يتوقفوا عن تقديم الأعمال المسرحية الطفلية» .

***

«ابحثوا عن قلبٍ حزين وأدخلوا السعادة إليه، بشرط أن تكون هذه السعادة صالحة للانتقال من شخص إلى آخر».. بهذه العبارات يشير الرجل الحكيم إلى الأمراء الثلاثة كي ينطلقوا في البحثِ عن شخص حزين ليعيدوا الفرح إليه حتى تُشفى شقيقتُهم الصغرى الأميرة نورا التي تعاني من الحزن والكآبة، ويسعى والداها الملك والملكة إلى الحصول على أي طريقة لعلاجها، ما يدفع الملك إلى إرسال أبنائه الأمراء الثلاثة إلى حكيم يقيم في مكان بعيد يقول لهم إن شقيقتهم لن تشفى إلا إذا عثروا على شخص حزين وأعادوا السعادة إليه بشرط أن تكون هذه السعادة صالحة للانتقال من شخص إلى آخر، ولتبدأ رحلةُ الأمراء المشوقة في البحثِ عن القلوب الحزينةِ وإسعادها، وتكون البداية مع الأمير الأكبر الذي يقابل بائعَ أقمشة طماعاً، يبيع الناس بضائع مغشوشة مما يؤدي إلى انكشافِ أمره وانفضاض الناس من حوله وإفلاسه، فيملأ الأمير دكان البائع بالأقمشة كي يُسعده بعد أن يعد الأخير الأمير بأنه لن يغالي في رفع سعر الأقمشة كي يشعر الشارون أيضاً بالسعادة، لكن البائع يخلف بوعده للأمير ويقوم برفعِ الأسعار، الأمرُ الذي يؤدي إلى فشله في إسعاد الآخرين، وبالتالي فشل الأمير في العثور على شخص يستطيع نقل سعادتِه إلى الآخرين، وبالتالي يكون قد فشل في شفاء الأميرة نورا .

لم تخلُ المشاهد التي ظهرت فيها شخصية البائع من طرافة وقد أداها الفنان **بسام دكاك** الذي أدى دور الحكيم أيضاً، وهما شخصيتان متناقضتان أتقن **دكاك** أداءهما رغم أنها التجربة الأولى له في مسرح الطفل، وهو يقول عنها : «المشكلة الوحيدة التي واجهتْني في هذه التجربة هي ميلي للارتجال في الوقت الذي يحتاج فيه مسرح الطفل إلى الالتزام التام بالنص لأن أيّ خروج

عنه قد يقدم إشارات سلبية للمتلقي الطفل دون أن يشعرَ الممثل الخارج عن النص بذلك.. وأنا أعتقد أنه في هذه الظروف الصعبة من واجب الفنان المسرحي رسم البسمة على وجوه الأطفال، وأنا مستعدّ لفعل ذلك دائماً».

***

بعدَ أن يخفق الأمير الأكبر في مهمته يأتي دور الأمير الأوسط الذي يصادف في السوق امرأة تندب حظها وتشكو زوجَها الذي طردها من البيت بعد أن ظهرت في مشهد سابق وهي تعنّف زوجها وتعامله بطريقة غير لائقة، فيعتقد الأمير الأوسط أنه وجد الشخص المناسب كي يدخل السعادة إلى قلبه عسى أن يستطيع نقلها إلى الآخرين بهدف شفاءِ الأميرة، فيقول للمرأة أنه سيمنحها بيتاً كبيراً ويخصص لها خادمة بشرط أن تعامل الخادمة بشكل جيد كي تشعر هذه الأخيرة بالسعادةِ التي ستشعر بها المرأة التي تفشل في الامتحان وتعامل الخادمة بشكل سيء .

جسّدت شخصية المرأة المتغطرسة التي نجد لها أمثلة عديدة في المجتمع الفنانة **لميس عباس** والتي شاركت على مدى سنوات طويلة في أعمال كثيرة للأطفال، وتمرست في تجسيد الشخصيات الشريرة التي يكرهها الطفل ويدين أفعالها، وهي تعتبر أنها ساهمت في إيصال رسالة العمل، وتؤكد على استمرارها في العمل في الأعمال المسرحية لأن المسرح بالنسبة إليها حياة ومتعة .

***

ويصادف الأميرُ الأصغر ولداً حزيناً، وعندما يسأله عن سببِ حزنه يقول إنه يريد أن يعرض لأصدقائه الأطفال عرضاً لمسرح الدمى، لكنه لا يملك ثمن الدمى لأن والده فقير، فيقول له الأمير أنه سيشتري له الدمى ليقدم العرض لأصدقائه، وأنه إذا تمكّن من نقل السعادة إليهم سيقنع والده الملك بأن يقدم له مسرحاً ليقدم عليه العروض المسرحية للأطفال بشكلٍ دائم..

وينجح الطفل في تقديم العرض المسرحيّ وجعل الأطفال يشعرون بالسعادة مما يؤدي بالتالي إلى شفاء الأميرة .

جسّد دور الأمير الأصغر الفنان **شادي جان** الذي أخبرَنا أن رسالة العمل هامة، وأنه حاول أن يجسد شخصية الأمير الأصغر بكثير من الإيمان بالدور الاجتماعيّ الذي يلعبه المسرح .

***

في المشهدِ الأخير من المسرحية استخدم المخرج تقنية «المسرح داخل المسرح» وهي واحدة من حلول إخراجية متعددة لجأ إليها **عقلة** الذي حدَّثنا عنها قائلاً: «أحاول العمل دائماً على ما هو مختلف، والاختلاف لا يعني بالضرورة الاختلاف على صعيد الفكرة أو الإخراج أو السينوغرافيا أو النصّ، وأنا أعتقد أنه على كتّابنا المسرحيين أن يكونوا على تماس مباشر مع واقعنا، وأتمنى أن أُخرِج أعمالاً محلية فقط، ولا يعنيني اللجوء إلى النصوص المترجمة النخبوية التي لا تتمتع بجمهور واسع» وأشار **عقلة** إلى أنه كلّف بعض الممثلين في العرض بأداء الفواصل الغنائية التي قُدّمت كحواريّات درامية من صلب العرض بعكس معظم المخرجين الذين يلجؤون إلى

أصـوات غنائية محترفة.. ودعا المخرج في نهايـة حديثـه الفنانـين المسـرحيين السـوريين إلى عدم التخلي عن المسرح، وخاصة في المرحلة الحالية .

***

كان مـن الملاحـظ أيـامَ العرض ذاك الإقبـال الجماهـيري الواسـع، وحالة التفاعل هذه أشعرت كاتب النص **جـوان جـان** بأن الجهدَ المبـذول من كل المشاركين في العرض قد أثمر، وأضاف: «العنوان الأبرز للعرض هو التركيز على مفهوم السـعادة، وهل السـعادة شـعور فـرديّ أم عـامّ؟ ويجيـب العرض على ذلـك بتأكيـده علـى أن السـعادة إن لم تكن عامّة فهي ناقصة وقاصرة عن بلوغ هدفهـا.. وأنـا بالعموم أحبذ الأسـلوب التقليدي في بناءِ النص المسرحي الموجه للأطفـال والمعتمـد علـى بداية ووسـط ونهاية، وأفضّـل وجود موضـوع أساسي لا يشـتت تركيزَ الطفل، وأحبّ أن تغتني مسـرحيات الأطفـال بالشخصـيات المتعددة» .

***

امتـاز ختـام العرض بالحالـة الاحتفاليـة الغنائية الراقصـة التي تعبّر عن حالة السعادة التي صبغت نهاية الأحداث بألوان الفرح، خاصـة وأن السـعادة الشاملة في العرض تحققت عـن طريق المسـرح الذي يقدم رسـالة حضارية لا تفنى مع الزمن .

حكاية الأميرة نورا

تأليف : جوان جان .

إخراج : سهيل عقلة .

الممثلون :

تـاج الدين ضـيف الله-لميس عباس-بسـام دكاك-مجد مغامس-مادونا حنا-محمد عبود-سهيل عقلة-آيات الأطرش-شادي جان-حمزة عقلة.. الطفلة نجاح عقلة .

كلمات الأغاني : فاتن ديركي .

التأليف الموسيقي : عز الدين الأمير .

تصميم الديكور : إياد ديوب .

تنفيذ الصوت : حنين عباس .

تصميم الإضاءة : إياد العساودة .

تنفيذ الإضاءة : أديب الشرع .

تصميم البوستر : محمد خليلي .

مدير المنصة : هيثم مهاوش .

مساعد المخرج : سليمان قطان .

تصميم الأزياء : تيماء الحسين .

اكسسوار : علي النوري .

تحريك الديكور : زاهر وهبة .

باربي
رسائل تربوية
بأسلوب جذّاب

الصداقةُ وأهميتها في حياة الإنسان، والصراع بين الخير والشرّ، وتعزيز روح المنافسة الشريفة، والإيثار.. مفاهيم قد تشكّل عناوين ثقيلة على الطفل ليأخذها بأبعادها كاملة، لكن المخرج **جاك عاقل** مدير فرقة نوغا للعروض المسرحية والذي كتب وأخرج العرض المسرحي الطفليّ «باربي» الذي قدمه المسرح القومي في طرطوس في شهر تشرين ثاني الماضي حاول إيصال تلك المفاهيم بطريقة محببة للطفل الذي تفاعل معها بشكل مباشر، وهو ما لوحظ من خلال التواصل الحيّ مع شخصيات العمل : باربي، لوسي، تاج .

تقول الفنانة **نغم عاقل** عن مشاركتها في العرض : «بعد أن قرأتُ النصّ، وشخصية باربي تحديداً، بدأتُ أفكر كيف سأقنع الأطفال أن باربي موجودة فعلاً على الخشبة.. انطلاقاً من هذه النقطة بدأنا البروفات، وأثناءها أضفتُ نواح حيّوية على الشخصية، واضعة نفسي مكان الطفل، أي كيف يُحبّ أن يرى باربي وبأي شكل، وكانت أول عبارة سمعتُها من الأطفال هي «إنها باربي حقيقة وليست لعبة».. هنا أدركتُ أنني نجحتُ بنسبة جيدة في ما كنتُ أريد تحقيقه من الشخصية وهو ترك انطباع البراءة والجمال في ذهن الطفل.. أما بالنسبة للمسرحية بشكل عام فقد حاولنا إيصال رسائل عديدة بطرق بسيطة وقريبة من الأطفال مثل التركيز على مفاهيم الصدق والوفاء وعدم الغشّ وعدم الغيرة بقالب غنائي من كلماتي وغنائي» .

وعمّا إذا كان هذا العرض وغيره يلبّي حاجة الطفل للمتعة المباشرة والتفاعل الحيّ مع شخصيات كرتونية وأخرى مشخّصة على الخشبة وهل تملأ هذه الشخصيات الفراغَ الذي يستثمره الطفل في أوقات قد تكون ضائعة وهو يمضيها على ألعاب تطبيقات الخلوي التي تستنزف طاقته.. تقول **عاقل** : «هذا الأمر يحتاج إلى متابعة من قبل الأهل بطريقة مدروسة ومنظّمة لأوقات الأطفال، والمسرح يدعم ويعطي مجالاً أكبر لعودة الأطفال إلى الواقع والمشاهدة الواقعية البعيدة عن

عالم الانترنت، وإن كان هذا العالم ضرورياً على صعيد مواكبة التطور، ولكن يوجد فرق كبير بين الاطّلاع ومواكبة التطور وسيطرة هذا العالم على الطفل وعقله» .

وعن دور تاج الذي أدته في العرض وخصوصية عالم الطفل تتحدث الفنانة **أريج الحبيب** فتقول : «عالم الطفل متفرّد بحد ذاته، وله خصوصيته التي تستوجب الدقة في المحتوى، والأهمّ حبّ العمل معه، وأنا لديّ رغبة في التعامل مع هذا العالم الذي أتفاعل معه بصدق بهدف تقديم الفائدة والابتسامة التي ألمسها في قلوب الأطفال الشفّافة والحساسة، ولي تجارب سابقة مع المخرج **جاك عاقل** في أكثر من عمل مسرحي للأطفال، منها «الأميرة والساحر-بياض الثلج-ماشا والدب».. أما دوري في هذه المسرحية فكان شخصية تاج التي تمثّل الجانبَ الخيّر في حياتنا المبنية على التناقضات من خير وشر وبخل وكرم وحسد وبغض وحبّ وسكينة، وقد حملت الشخصية رسالة الانحياز للخير والملاك المحبّ لمن حوله، مع التركيز على فكرة الصداقة والابتعاد عن الأذى والغيرة، وتعزيز العمل على الجمال الداخلي النابع من القلب والمعاملة الطيبة وليس جمال المظهر الخارجي».

وللفنانة **مارلين خليل** عدة تجارب سابقة على خشبة المسرح، وهي تقول عن أدائها لشخصية لوسي : «عندما نرى الابتسامة على وجوه الأطفال ونسمع ضحكاتهم ونلمس تفاعلهم ندرك أن العرض كان ناجحاً، وأننا وصلنا إلى قلب الطفل وعقله بقالب يناسب عمره وخياله، خاصة وأن العمل موجه لفئة عمرية صغيرة ما بين الأربع إلى السبع سنوات، وقد أديتُ فيه شخصية الفتاة الشريرة التي لا تثق بجمالها وتغار من صديقتها باربي وتحاول أن تفعل أي شيء لتمنعها من المشاركة في مسابقة الجمال فتشارك هي وتخسر المسابقة» .

مدينة الأحلام
في دار الأسد للثقافة والفنون

«مدينة الأحلام» هو عنوان العرض المسرحيّ الموجه للأطفال الذي قدمته دار الأسد للثقافة والفنون بتوقيع **ليس محمد** كاتبةً له ومخرجة، وقد شارك فيه عدد كبير من الأطفال الذين لا يتجاوزون العاشرة من عمرهم .

يتحدث العمل الذي قُدّم في شهر كانون ثاني الماضي عن خصوصيةِ الطفل وتوقه إلى التعبير عن ذاته وطموحاته ومحاولته الحصول على شيء من الاستقلالية عن الأهل .

العرضُ عبارة عن عدد من اللوحات، محورها فتاة تحاول تحقيقَ حلمها من خلال إجاباتها على عدد من الأسئلة بعد أن نشبَ خلاف بينها وبين والدتها التي ترغب أن تكون ابنتها نسخة عنها .

اعتمد العرض على الجانب البصريّ وعنصر الرقص الذي برع به الأطفال المشاركون في العمل.

وتحاول المخرجة **ليس محمد** من خلال أعمالها المسرحية الموجهة للطفل أن تقدم لهذا المسرح ما هو جديد شكلاً ومضموناً، والتعامل معه بأسلوبٍ محترف، وهي حريصة على مشاركةِ الأطفال في عروضها المسرحية كجزء أساس منها، سواء أكان هذا الطفل ممثلاً أم راقصاً، وهي تتمنى رصد ميزانيات أكبر لعروض الأطفال بهدف تطويرها وتعميمِها .

وسبق لـ **ليس محمد** أن قدمت قبل عامين عملاً للأطفال بعنوان «المشاعر الخمسة» .

بحيرة البط
لأطفال حلب

يتابع المخرج المسرحي **محمود درويش** مشروعه التربوي الأخلاقيّ في مسرح الطفل من خلال عمله المسرحي الجديد «بحيرة البط» الذي قدمته مديرية ثقافة الطفل في وزارة الثقافة ومديرية ثقافة حلب-دائرة ثقافة الطفل في شهر كانون ثاني الماضي، وذكرت الإعلامية **أسماء خيرو** أن **درويش** في عمله هذا ركّز على ثنائية العلم والمعرفة في مواجهة أعداء الوطن، وراعى جمالية الأداء ولغة الخيال .

ارتكز العرض على عنصري الدراما والغناء بشكل أساسي بمشاركة مجموعة من الأطفال، الأمر الذي رفع مستوى تلقي جمهور العرض من الأطفال .

يتحدث العرض عن بحيرة يعيش فيها عدد من البطات بسلام وأمان في إحدى الغابات إلى أن تهاجمها الخفافيش وتقوم بشرب كامل ماء البحيرة، فتجفّ، وبذلك تصبح القرية والغابةُ دون ماء، وتضطر البطات للبدء بالتحضير للهجرة، فما كان من أطفال المدرسة إلا أن اجتمعوا لكي يجدوا حلاً للبطّات ومنعها من مغادرة غابة قريتهم، وكان الحل اللجوء إلى العلم والمعرفة والقراءة عن حياة الخفافيش.. ونتيجة لقراءاتهم وجدوا أن الخفافيش تخاف من الشمس وتعيش في الظلام، فما كان منهم إلا أن أحضروا المرايا وسلطوها على بيوتِ الخفافيش، فهربت ورحلت إلى الأبد .

أكد العرض على ضرورة التمسك بالعلم والمعرفة، وعلى أن العلمَ هو أساس للانتصار على الأعداء .

قام بتجسيد الشخصيات ثلاثة عشر طفلاً تراوحت أعمارهم بين ٧ إلى ١٢ عاماً، كما تمت إتاحة الفرصة أمام البعض منهم لصياغة حوارات شخصياتهم .

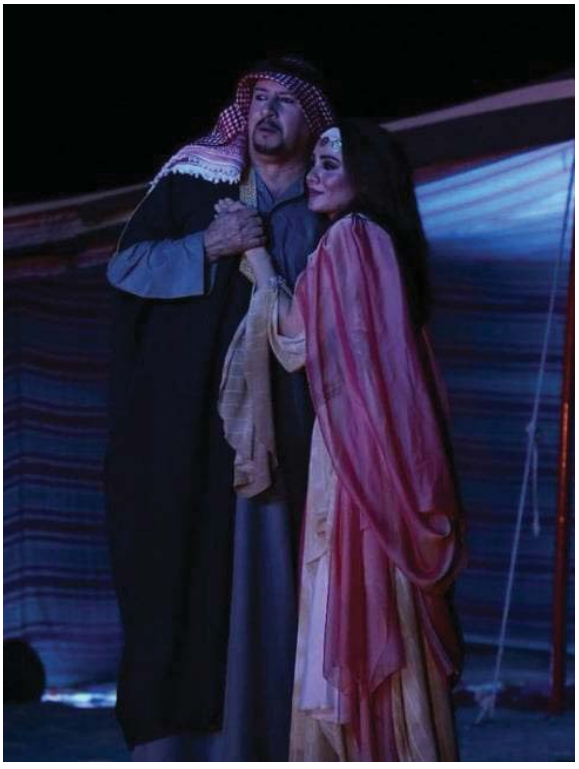
محمود درويش

حضور سوري
في مهرجان الشارقة السابع للمسرح الصحراوي

شارك العرضُ المسرحي «الذيب» نص وإخراج **سامر محمد اسماعيل** في الدورة السابعة من مهرجان الشارقة للمسرح الصحراويّ التي أقيمت في شهر كانون أول الماضي في الإمارات العربية وهو من تمثيل الفنانين **يوسف المقبل-رايسا مصطفى-عبد الله الأحمد** وأكد مشاهدو العرض الذي قدمه تجمّع أشجار المسرحي أنه أثبت أنه بإمكان المسرح في الفضاء الصحراوي أن يمارس التجريب والابتكار والتجديد، مقدماً تجربة أفسحت المجال للتفكير والنقاش حول ماهية المسرح الصحراوي وعروضه .

شاركت في المهرجان خمسة عروض مسرحية من الإمارات الدولة المضيفة ومصر والأردن وموريتانيا وسورية.

واحتفت عروض المهرجان بالحكايات والسير والأشعار التي أبدعتها المجتمعات الصحراوية العربية وقدمتها في قوالب فنية تداخلت فيها الأنماط الأدائية الحديثة والشعبية .



وسعى المهرجان إلى اكتشاف الصلات الممكنة بين أشكال التعبير الأدائي والسردي التي تربط الصحراء بفن المسرح .

صُمم فضاء المهرجان على هيئة قرية صحراوية في مساحة ممتدة في منطقة الكهيف وأُعدت منصة العروض في موقع تحيطه الكثبان والوديان والخيام وجُهزت بكافة المستلزمات الصوتية والضوئية .

شاركت في المهرجان -بالإضافة إلى العرض السوري المذكور- العروض التالية :

-«الناموس» تأليف **سلطان النيادي** إخراج **محمد العامري** فرقة مسرح الشارقة الوطني (الإمارات) .

-«ملحمة أولاد العالية» تأليف وإخراج **سلي عبد الفتاح** فرقة إيحاء للفنون الركحية (موريتانيا) .

- «منيفة» تأليف **أحمد الطراونة** إخراج **فراس المصري** فرقة المسرح الحر (الأردن) .

- «الخروج إلى النهار.. ترنيمة الصحراء» إعداد وإخراج **انتصار عبد الفتاح** فرقة المسرح الصوتي (مصر) .

وعقد المهرجان جلسات نقدية سلطت الضوء على الجوانب الفنية للعروض المشاركة، وناقشت موضوعاتها وتقنياتها .

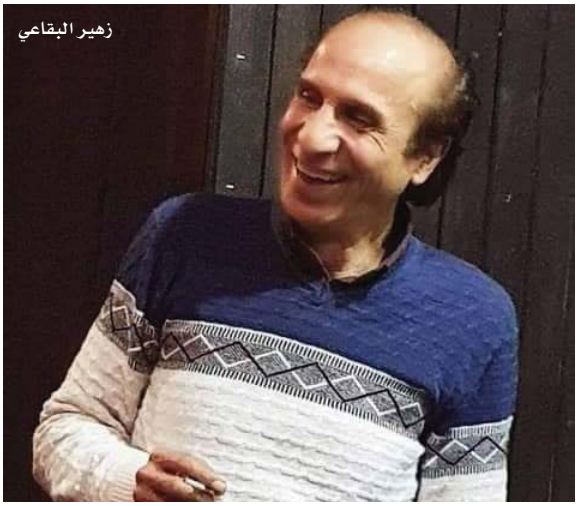
وشملت فعاليات المهرجان نشاطات لتبادل المعارف والرؤى ومدّ جسور التواصل والتفاعل بين المشاركين والضيوف، حيث نُظم لقاء فكري بعنوان «تحديات الأداء التمثيلي في المسرح الصحراوي» وتطرقت مداخلات اللقاء إلى التحديات التي يفرضها الفضاء الواسع والمفتوح لعروض المسرح الصحراوي على آليات اشتغال الممثل وإلى أي مدى يمكن أن تؤثر في حضوره وإيقاعه، وكيف يمكن أن يتكيف معها .

القطة شحرورة

في مهرجان ابن رشيق الدولي الرابع لمسرح الطفل في تونس

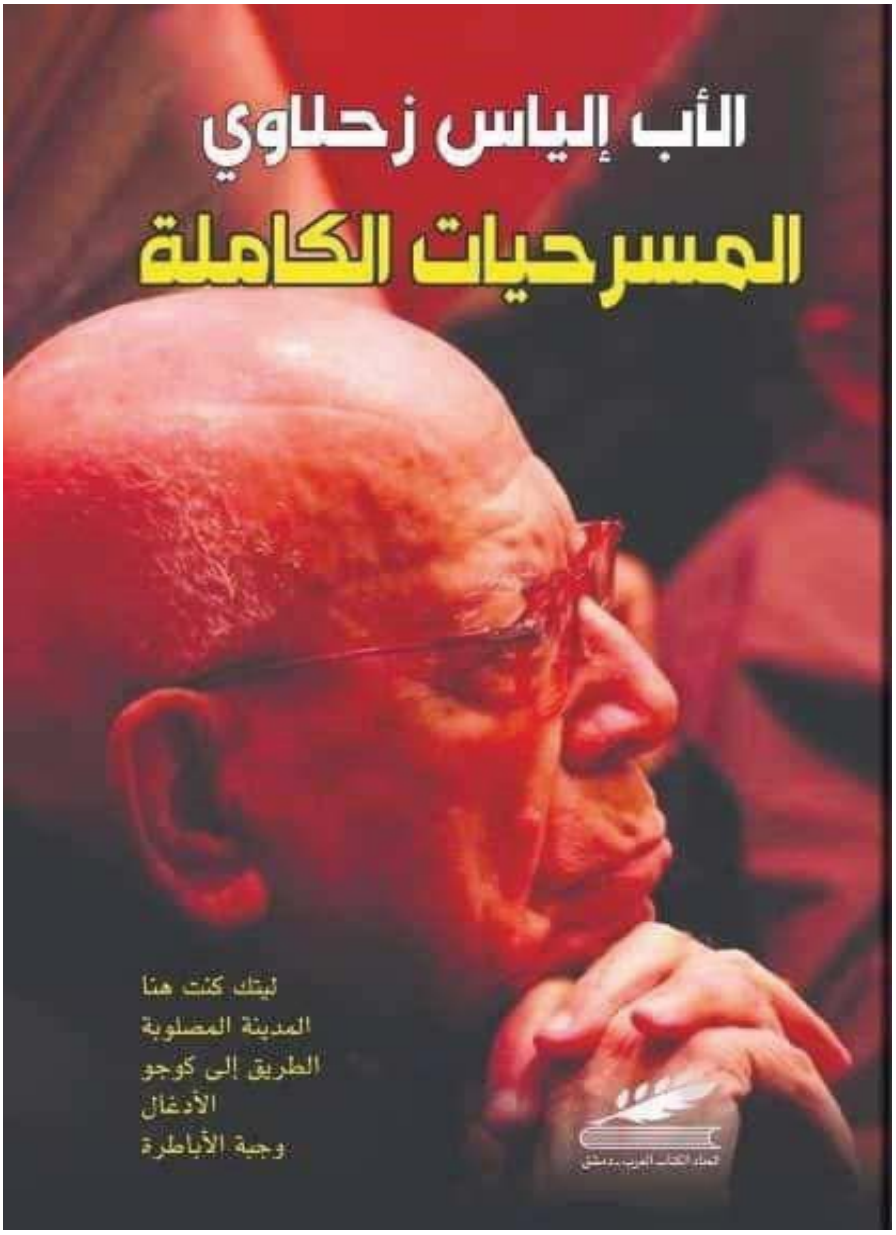
مشاركةٌ مثمرةٌ نقدياً وجماهيرياً سجَّلها العرضُ المسرحيّ الطفليّ «القطة شحرورة» نص وإخراج **زهير البقاعي** في الدورة الرابعة من مهرجان ابن رشيق الدولي لمسرح الطفل (تونس) الذي أقيم في شهر كانون أول الماضي بمشاركة فرق مسرحية عربية وأجنبية.. وفي حديثه مع «الحياة المسرحية» قال مخرج العرض **زهير البقاعي** :

«كان المهرجان فرصة لنا كمسرحيين سوريين للاطلاع على آخر ما وصلتْ إليه تقنياتُ مسرح الطفل في بعض الدولِ العربيةِ والأجنبية، وقد لفتتْ نظرَنا المشاركتان التونسية والفلسطينية في المهرجان.. أما بالنسبة للمسرحية التي شاركنا فيها باسم سورية فهي مسرحية «القطة شحرورة» لمسرح الطفل في مديرية المسارح والموسيقا، وقد جسّدتْ شخصياتِها نخبةٌ من فناني مسرح الطفل في سورية، وتركتْ المسرحيةُ انطباعاً جيداً عند الجمهور التونسي مثلما تركت انطباعاً جيداً عند النقاد الذين شاهدوا المسرحية وأشادوا بمستواها شكلاً ومضموناً، وقد لقينا كوفدٍ مسرحي سوري عظيمَ الترحاب من قبل إدارة المهرجان وجمهوره، وكذلك من السفارة السورية في تونس، ولم نجد صعوبة من الناحيةِ الفنية في تقديمِ العرض، خاصة وأننا قدمناه في مسرح شبيهٍ بمسرح القباني الذي سبق وأن قدمنا العرض فيه بدمشق، وقد تعاون معنا الفنيون التونسيون إلى أبعد حدّ، وعمدنا إلى تقديم العرض بأسلوب سهل حتى نتمكن من مخاطبة جمهور لم نألفْه.. ولا بد من توجيه الشكر إلى وزارة الثقافة ومديرية المسارح والموسيقا ووزارة الثقافة التونسية على ما قدموه من تسهيلات لإنجاحِ مشاركة العرض في المهرجان» .


زهير البقاعي

اتّحاد الكتّاب العرب يصدر أعمال
الياس زحلاوي
وجمعية المسرح تكرّمه

أمينـــــة عبـــاس



تزامناً مع إصدار اتّحاد الكتّاب العرب بدمشق لكتابٍ ضمّ أعماله المسرحية الكاملة احتفت جمعية المسرح في الاتحاد في شهر شباط الماضي بالكاتب المسرحيّ **الياس زحلاوي** .

تضمّن الكتاب المسرحيات الخمس التي كتبها **زحلاوي** في مراحل مختلفة إسهاماً منه في تأصيل الثقافة السورية، وبيَّن رئيس الاتحاد **د.محمد الحوراني** في تقديمه للكتاب أن **زحلاوي** مثقفٌ فاعل، آمن بصدق الكلمة، وقصدَ الإصلاح والنهوض بواقعِ أمته انطلاقا من تراثها وحضارتها، فكان المسرحيّ المدافع عن تاريخها والذي تسلل إلى عقولنا وقلوبنا كما تسلل شعاعُ الشمس إلى مسامات الحياة ونوافذ الأمل .

ورأى **أ.داوود أبو شقرة** مقرر جمعيّة المسرح في الاتحاد أن **زحلاوي** كاتبٌ مسرحي تجاوز الحدود الجغرافيّة ليقدّم فكراً إنسانياً عبر المسرح إيماناً منه بأن المسرح هو أبو الفنون واللبنة الأساس للفكر الإنساني والذي حمل مشعل الحضارة منذ العهد اليوناني القديم حتى الآن كونه الأب الحقيقيّ لكل الفنون والآداب التي خرجت منه، مبيناً أن **زحلاوي** الذي تجاوز من العمر التسعين عاماً ما زال يؤمن بالمسرح والكتابة المسرحيّة وبقوميّته العربيّة، ويتبدى ذلك من خلال النفحة الإنسانيّة والفكر النيّر الذي يبحث عن حقيقة الإنسان وأفعاله وسلوكه عبر إيمانه بالمسرح الذي حورب في فترةِ العصور المظلمة ليقدم من خلاله فكراً إنسانياً، خاصةً في مسرحيته «وجبة الأباطرة» التي قدم فيها قراءة تاريخيّة قد تتكرر في أي عصر، مؤكداً **أبو شقرة** أن نصوص **الياس زحلاوي** ذات صبغة فكريّة وتحتاج إلى مخرج متبصّر يحمل همّاً فكرياً وقدرة على التقاط كل الإشارات المتضمنة فيها ليحوّلها إلى عرضٍ مسرحي، موضحاً أن **زحلاوي** مطّلع على التاريخ المسرحي وقد ترجم كتاب «تاريخ المسرح» بأجزائه الخمسة، وبالتالي فهو يعرف تماماً أصول اللعبة المسرحيّة الموجودة في مسرحيّاته، مع إشارة **أبو شقرة** إلى أن ترجمات **زحلاوي** سدّت نقصاً في المكتبة المسرحيّة إلى جانب النصوص التي كتبها .

وتحدث الأديب المسرحي **الياس زحلاوي** في كلمته عن أهميةِ دور المسرح منذ تأسيسه على يد الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد وظهور عدد من المسرحيين الذين تحدّوا الواقع والظروف التي كانت تحكمهم، وآمنوا بأن المسرح هو وسيلةٌ لنهضة الفكر وتطور المجتمعات، مبيناً أنه حاول في مرحلة تدريسه في المعهد العالي للفنون المسرحية أن يقدم ثمرةَ تجاربه لطلابه إيماناً منه بأن الكلمة رسالة، وللمسرح تأثير كبير، لذا كان حريصاً على ترجمة كتاب «تاريخ المسرح» بأجزائه للكاتب الإيطالي **فيتو باندولفي** لقناعته أنه سيكون مرجعاً للطلاب يساعدهم على فهم رسالة المسرح ودوره، وأشار **زحلاوي** إلى أنه لم يكتب نصوصه المسرحية عن عبث، فكل نصّ من نصوصه كان وحياً مما كان يجري حوله من أحداث ووقائع، فمسرحيته الأولى «ليتك كنتَ هنا» كتبها عندما شعر بتفاقم مشكلة هجرة الشباب، وجاءت مسرحيته الثانية «المدينة المصلوبة» من وحي القضية الفلسطينية وقدّمها من خلال فرقة أنشأها مع المخرج **سمير سلمون** وشاركت في مهرجان مسرحي للهواة أقامته وزارة الثقافة في دمشق، وحصلت المسرحية فيه على الجوائز الأربع مناصفة مع فرقة من حمص، وبفضل طباعة نص المسرحية انتسب **زحلاوي** إلى اتّحاد الكتّاب العرب، وبعد سماعه بحادثة واقعية قام بكتابة مسرحية بعنوان «الأدغال» وفي العام ١٩٨٠ كتب مسرحيته «وجبة الأباطرة» التي تتحدث عن سقوط الامبراطورية الرومانية .

وردّاً على بعض الأسئلة التي وجّهت إليه من أعضاء جمعيةِ المسرح بيّن **زحلاوي** أن المسرح يحتاج إلى المزيد من الوعي بأهميته، مذكّراً بدور المسرحيين الذي اجتهدوا في تقديمِ مسرحيات تركت بصمتها حتى الآن في نفوس الجمهور كمسرحيات الكاتب **سعد الله ونوس** والمخرج **فواز الساجر** وغيرهما من المسرحيين .

ندوة في حلب
تناقش واقع مسرحها وتطلّعات مسرحييها

بهدف تطوير الأداء المسرحي في محافظة حلب والارتقاء به أقام مسرح حلب القومي في شهر تشرين ثاني الماضي ملتقى حوارياً بعنوان «ذاكرة.. آفاق ورؤى» جمع فيه على طاولة حوار واحدة عدداً من المهتمين بالشأن المسرحي من كتّاب ومخرجين وممثلين من كافة الأجيال للوقوف على واقع المسرح في محافظة حلب وسبل النهوض به وتطويره والارتقاء به إلى مكانة يستحقها، وحضر الملتقى أ.**عماد غضبان** عضو فرع حلب لحزب البعث العربي الاشتراكي رئيس مكتب الثقافة وأ.**محمد حجازي** رئيس مجلس محافظة حلب وأ.**باسل زيدان** عضو المكتب التنفيذي لقطاع الثقافة في مجلس محافظة حلب وأ.**جابر الساجور** مدير ثقافة حلب وأ.**عبد الحليم حريري** رئيس فرع حلب لنقابة الفنانين وأ.**يوسف مولوي** رئيس اتحاد الفنانين التشكيليين وأ.**وسيم رزوق** مدير منارة حلب القديمة.. وأدار الملتقى الإعلامي **عبد الخالق قلعجي** وذكر الإعلامي **أنطوان بصمه جي** أن الملتقى تضمَّن عرضاً بانورامياً يوثق تاريخ مسرح حلب القومي منذ نشأته حتى اليوم، وقالت أ.**رنا ملكي** مديرة مسرح حلب القومي أن الملتقى يُعدّ المبادرة الأولى لجمع أسرة المسرح القومي بحلب الذين يُعدّون حمَلة الرسالة وصنّاع الإبداع من كتّاب وفنانين ومهتمين بهدف النهوض بالواقع المسرحي وهو بمثابة إعلان لكلّ من يريد العمل بمحبة وحرص وإيجابية .

من عروض المسرح في مدينة حلب

وشارك في الحوار عدد من كتّاب وفناني ونقاد المسرح الحلبي، نذكر منهم : **محمد أبو معتوق- محمد فاضل-غسان مكانسي-محمد حجازي-غسان الذهبي-فاضل كواكبي** .

علي محمد
يحاضر عن الواقعية في المسرح

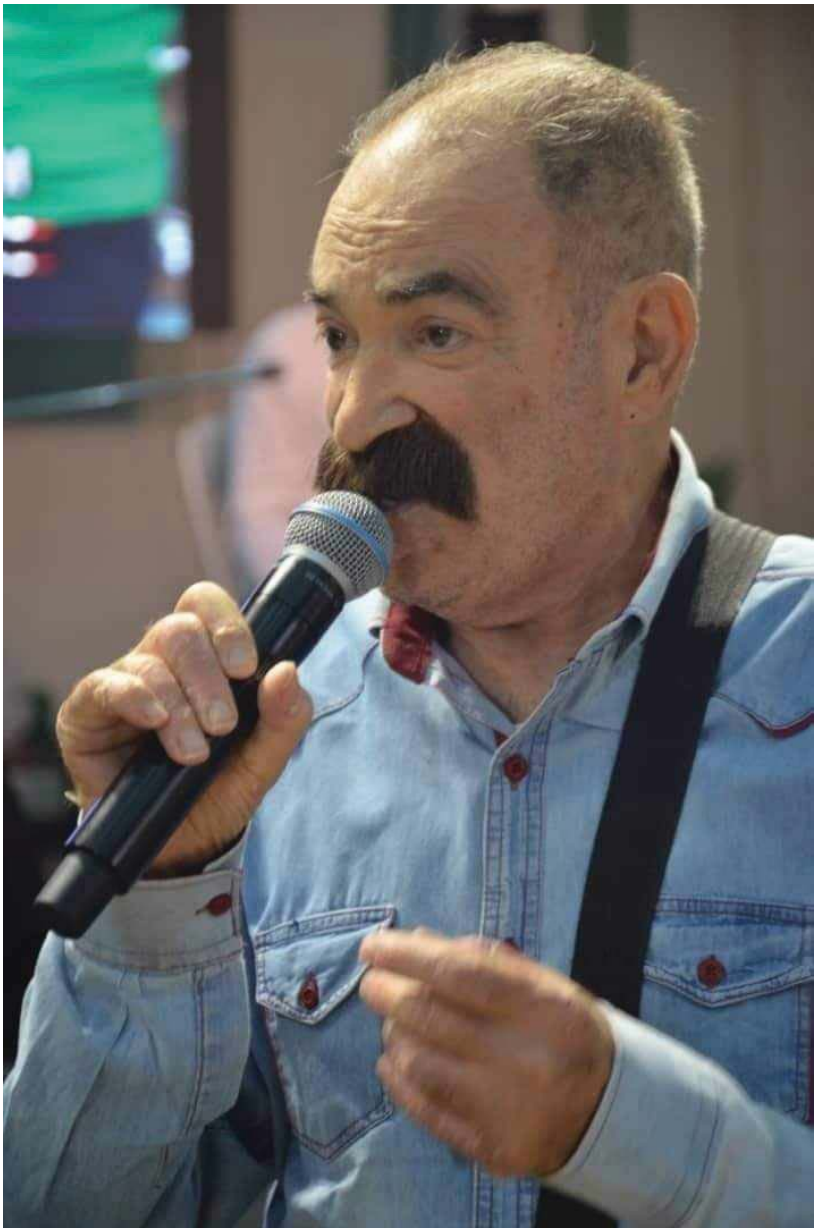
ألقى المسرحيّ **علي محمد** في شهر كانون أول الماضي محاضرة بدعوة من الاتحاد الوطني لطلبة سورية فرع جامعة البعث-حمص بعنوان «المسرح بين الخشبة والواقع» .

عرّفت المحاضرةُ بالمسرح الواقعي وتأثيره على الجمهور، وتناولت المسرح الواقعي عالمياً من خلال عصر النهضة المسرحية في روسيا، وأوردت أمثلة من مسرحيات عالمية ذات طابع واقعي من مراحل زمنية مختلفة، وتحدث المحاضِر عن المسرح الواقعي في المسرح السوري وتأثيره على الجمهور من حيث الحالة الشعورية وكيف يستطيع الكاتب كتابة نص واقعي وكيف يبدع المخرج في صناعة الفن الواقعيّ الذي يتناغم مع إحساس الممثل لإنجاح العرض المسرحيّ.. وتخللت المحاضرة مداخلاتُ الحضور التي تمحورتْ حول الفرق بين المسرح الواقعي وسواه من أنواع المسرح .

افتقدتْه مسارح حلب

غسان مكانسي
استثنائية التميز والإبداع

نجـــوى صليبـــه



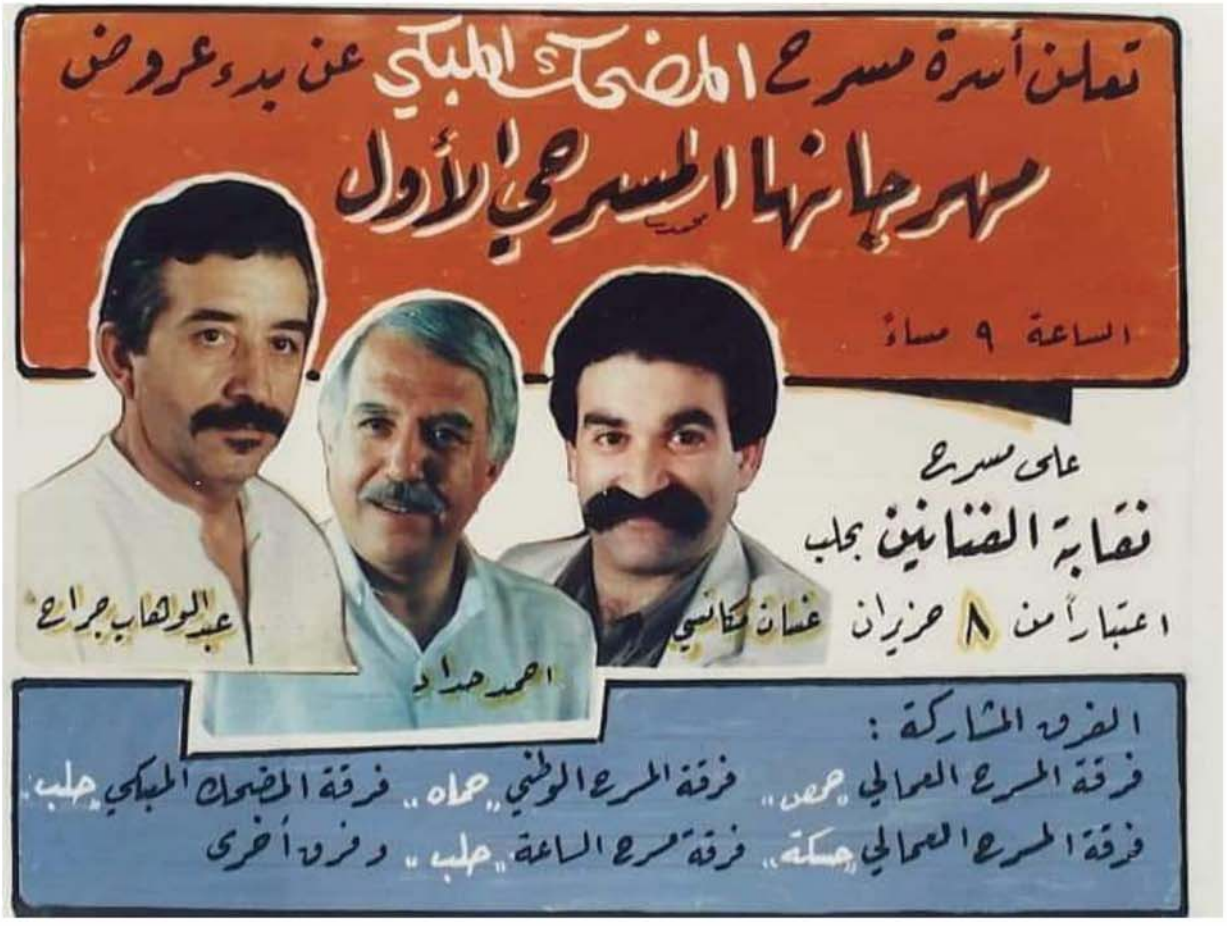
«أدرك الفنّـان المسرحـي **غسان مكانسـي** أنّ المسـرح عالم من العراقةِ المتناغمـة مـع الحداثـة والحيـاة المعاصرة، وأنّ المنصّة مدرسةٌ حياتية لها نوافذ تطلّ من خلالها على العقول والنّفوس والأرواح بأسلوب فنّي درامي إبداعـي يعالـج القضايـا الإنسانيـة المتنوّعـة، الذّاتيـة والاجتماعيـة، السّياسيـة والاقتصاديـة، الكوميديـة والتّراجيدية، لذلـك تجذّر مع المسرح كفضـاء أوّل لرسالته الفنيـة الهادفةِ التي لم يتخـلّ عنها».. بهـذه الكلمات وصفـت الإعلاميـة والكاتبـة **غالية خوجـة** تجربـة الفنـان المسرحـي الراحـل **غسان مكانسـي** الذي غادرَنا في شهـر كانون ثـاني الماضي عن عمر ناهـز ٧٤ عامـاً، وأضافـت : «تجـذّر **غسـان مكانسـي** في مدينتـه حلب ولم يغادرْهـا لأنّ حلـب هي «أمّـي ودنياي وأهلـي» حسـب تعبـيره، وقـد فضّـل البقـاء فيها في فترة الحرب الظّلامية علـى سورية التي تحدّاهـا بالمزيدِ من العمل والاستمرار في العطاء، فكم من القذائف الإرهابية تساقطت على حلب

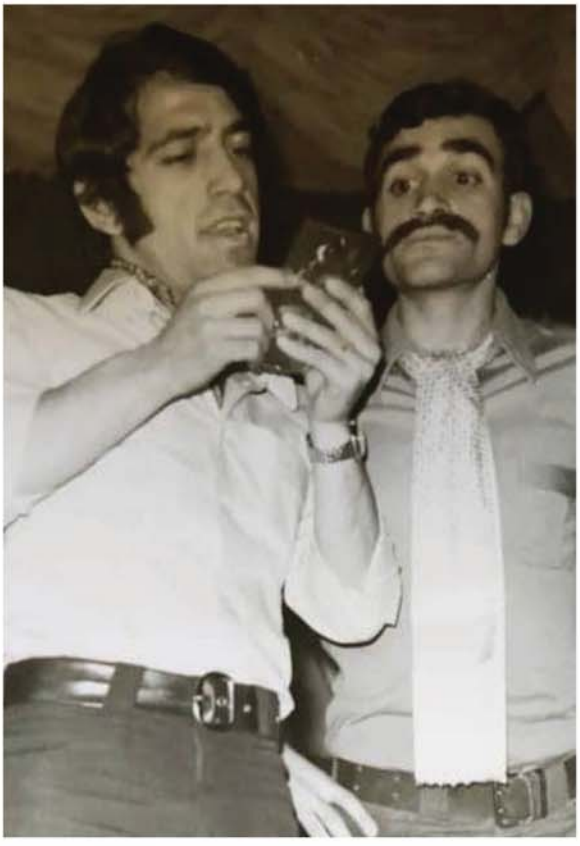
الفنان الراحل غسان مكانسي مع مجموعة من نجوم المسرح السوري

قريباً منه ومن رفاقه كما أخبرني، وهذا شكّل لديه حالة استثنائية لمزيد من العمل في المسرح، وجعل من المحنة منحة، وظلّ يبدع على الرّغم من أحزانه التي تراكمت في أعماقه، وكانت مع كل نبضة ترهقه، لكنّه وظّفها في منجزاته منذ مرحلة التّأسيس مع جيله لمسرح حلبيّ متفرّد، وظلّ يمنح المسرحَ الشّعبي الكوميديا الرّاقية نقداً وإيحاءً وتفاعلاً، خصوصاً في أعماله الاجتماعية والعائلية الموجّهة للأطفال، ولاسيّما مسرح جدّو غسّان الذي كان تفاعلياً مع الأطفال وأهاليهم والطّلاب والكبار».. وعن صفاته الشّخصية التي جعلت الأطفال يحبّونه ويحبون مسرحَه قالت **خوجة** : «كان يتمتع بكاريزما عفوية طبيعية لها ملامحها الخاصّة في الجذب ما جعل الأطفال يشاركونه المحبّة والفرحَ والتّعلّم والمعرفة، وكان بارعاً في تقديم مسرح مثقّف وتوجيهيّ وإيحائي وتربوي وغير مباشر، وأرى أن سرّه الأعمق يكمن في فكره الموسوعي كونه وظّف المعرفة والعلوم والآداب والثّقافة بشفافية مشوّقة تقبل الاستنتاج من منطوق الشّخصيات وحواراتها الدّاخلية والخارجية، والمَشاهد الشّفيفة والمتسارعة في الحركة والأداء والموسيقا وما يرافقها من سينوغرافيا مناسبة، بالإضافة إلى إشراكه الأطفال من الجمهور في أعماله المسرحية ما يجعلهم ممثّلين غير مباشرين، مرتكزاً على أساليب عدّة، منها أنّه كان يناقش موقفاً حياتياً ويجعلهم يبدون آراءهم فيه، مع التّعليل : لماذا هو إيجابي أو سلبي؟ وما الذي علينا فعله ليكون الموقف أجمل؟ لقد اتّسمت تجربة **غسان مكانسي** المسرحية بالعطاء والوطنية في مسيرته الحياتية والإبداعية، وكان يرى أنّ المسرح أصيب بأزمة أثناء الحرب على بلدنا، مشجّعاً الجميع على التّجريب أملاً في أن يغربل الزّمن ما ليس حقيقياً، ليظلّ المسرح مثقّفاً عريقاً مشرقاً على الرّغم من كلّ الصّعوبات.. لن ننسى طيفه الجوال بين نادي شباب العروبة للآداب والفنون ونقابة الفنّانين ودار الكتب الوطنية وسوق الإنتاج، ولن تغادر أعماله الذّاكرة المسرحية العربية والسّورية» .

أما الفنان المسرحي **محمد هلال دملخي** فقال : «الفنّان **غسان مكانسي** من رجالات المسرح المعدودين في حلب، وكان في طليعتهم شهرةً ونجوميةً، وألمعهم في الارتجال، وكان مُعيناً لزملائه وأصدقائه، وفي عالم الإدارة لم يقلّ بهاءً عن ذائقته الفنيّة الجليّة، وكان فناناً شاملاً.. ودرس المرحلة الابتدائية في مدرسة أبو عبيدة بن الجراح، ثم انتقل إلى إعدادية سيف الدّولة، وبعدها تابع دراسته في ثانوية المعرّي، لكنّ عشقه للفنّ تغلّب عليه، فترك الدراسةَ وانتسب إلى نادي شباب

العروبة للآداب والفنون عام ١٩٧٠ وتسلّم فيما بعد إدارته، ومن أعماله مع النّادي : «المفتّش العامّ، الصّفقة، نحيا بالحبّ، مطلوب كذّاب» واعتلى خشبة المسرح لأوّل مرّة عام ١٩٧٠ بعرض بعنوان «مدير بالوكالة» إعداد وإخراج **نادر عقّاد**، وفي العام ١٩٧١ شارك بعرضين مسرحيين هما «الوصية» و«صرخة الحق» تأليف وإخراج **نادر عقّاد**.. وشكّل **مكانسي** مع صديقه الفنان المسرحي **عبد الوهاب جراح** ثنائياً فنّياً، وقدّما عدداً من اللوحات الدّرامية في الحفلات الغنائية، منها سهرات ليالي الشّام إخراج **نذير عقيل**، وجالا بها على مسارح القطر، ومنذ العام ١٩٧٦ استلم إدارة تجمّع مسرح السّاعة وقدّم فيه عدداً من الأعمال، منها : «جنازة حافلة، التّفتيش، الحبّ والخنازير، المنشار» وساهم الراحل في تأسيس تجمعات مسرحية عدّة، منها مسرح الشّهباء لمديره الفنان **عبد الوهّاب جرّاح**، وشارك في أعمال تجمّع مسرح المضحك المبكي مع الفنّان **جرّاح**، ومن هذه الأعمال : «أربع رجال وامرأتان، أوبة حرامية، بدي اتجوز، جوهر القضية» وأخرج العديد من الأعمال المسرحية للعديد من الفرق الرسمية والخاصة، نذكر منها : فرقة رابطة جول جمال للمسرح الشّبيبي التي أخرج لها : «الفيل يا ملك الزّمان، التّغريبة المعاكسة لقبيلة بني هلال، بلد العجائب، المختار والنّاطور» وأخرج لفرقة مسرح الطلائع : «حكاية العصفور الأزرق، جزيرة القمح، الصّيّاد والقمر، الملك الشّرير».. ولفرقة تجمّع نجوم الفنّ لمديرها الفنّان **مروان إدلبي** أخرج : «ليش لأ، أزمة ضمير، الدّنيا مصالح، كلّو حكي بحكي» كما أخرج لفرقة تجمّع مسرح الشّموع لمديرها الفنّان **خليل حداد** العرض المسرحي «لا حكم عليه» ولفرقة مسرح حلب القومي أخرج «المهرج يدخل المسابقة» و«الغول في جزيرة الذّهب» ولفرقة نقابة الفنّانين أخرج «حكاية دعسوقة» و«خمس دقائق بس»..





ومن أعماله مع المسرح القومي وفرق مسرحية أخرى : «رسالة التّحقيق والتّحقق، سيّارة البلاوي، النّاس بلا النّاس، بقبق والسّندباد» وغيرها، وشارك في العديد من النّدوات المسرحية ولجان التّحكيم والمهرجانات المسرحية الشّبيبية وورشات العمل ودورات إعداد الممثّل لمديرية الثّقافة ومسرح حلب القومي ونقابة الفنّانين واتّحاد شبيبة الثّورة، وتم تكريمه عدة مرات من مؤسسات رسميّة ونقابات مهنية عن مجمل أعماله الفنّية، ونال دروعاً وشهادات تقدير من وزارة الثّقافة ومحافظة حلب وجامعة حلب واتّحاد الطّلبة ونقابة الفنّانين واتّحاد شبيبة الثّورة وإدارة سوق الإنتاج ومهرجان حلب المسرحي الأوّل ومهرجان الرّباط الدّولي» .

أخرج الفنان المسرحي الراحل **غسان مكانسي** عدداً من الأعمال المسرحية، نذكر منها : «الفيل يا ملك الزمان-التغريبة المعاكسة-بلاد العجائب-المختار والناطور» .

غسان مكانسي في آخر إطلالة له في ندوة عن المسرح في حلب

من أقوال **غسان مكانسي** في المسرح :

*لمسرح الطفل خصوصية عندي، خاصة وأنني عندما أقدم أي عمل للأطفال تعترينـي سعادة لا يمكن وصفهـا، وهـذه السعـادة تحفّزني على تقـديم كل ما هو ممتـع لهم لأنني أشعـر معهم وكأنني واحـد منهم، ومن شـدة حبي لهـم قمـتُ بتأسيس ما هو خاص لهم، حيث أقمـتُ الكثير مـن المهرجانـات الخاصة لهـم واستمرت التجربـة لسنوات عديدة، وقدمتُ لهـم عدة مسرحيات، منها «حكاية العصفـور الأزرق» في السبعينيات، مروراً بـ «بابا نويل في ورطة» و«أنا علاء الدين» وصولاً إلى مسرحية «حكايـة من دعسوقة» وقد أكـدت فيها على مجموعة من القيم التربوية الهادفة إلى بناء شخصية الطفل وترسيخ القيـم الأخلاقية عبر لوحات فنية بقالب كوميدي محبب للأطفال .

*الغرورُ هو المطب الأبرز في حياة أي فنان، وخاصة فنـان المسرح، وكذلك الشعور بأن العمل في المسرح قضية سهلة، علماً أن العمل في المسرح بحاجة إلى إيمان وثقافة وساعـات من العمل، ولا يكفي أن أمثّل في عرض مسرحي واحـد حتى أتحـول إلى مخرج مسرحـي أو إلى نجم كما يحصل هذه الأيام .

** قَدَّمتُ كمخرج وكممثل أعمالاً مسرحية تنتمي للمسـرح الشعبي الذي أميـل إليه، وقد تتلمـذتُ على يد الفنـان **عبد الوهـاب الجراح** مؤسّـس المسرح الشعبي في حلـب والفنان **أحمد حداد** في نـادي العروبة، لذلك كانت أعمـالي خليطاً من المسرح الشعبي والمسرح الجادّ، وهذا ما جعلها تحقـق نجاحاً كبيراً، وكانـت مسرحية «جنازة حافلـة» لـ **أديـب السيـد** أول عمـل مسرحـي أقدمه من خـلال فرقتي، ثم تتالـت الأعمال الناجحـة التي صنعتْ لي قاعـدة جماهيريـة في حلـب، خاصـة وأننـي قَدَّمـتُ هـذه الأعمال بالشراكة مع الكاتب **محمـد دروبي** وكانت نتائجهـا مثمرة.. وأشـير إلى أنني وفي إطـار عملي على تقـديم مسرح شعبيّ قدمـتُ في أول دورة مـن أيام حلب المسرحية التي أقامتها نقابة الفنانين في حلب نهاية العام ٢٠١٩ المسرحية الكوميدية «خمس دقايق بس» راصداً من خلالها حـالات اجتماعية فاسدة وكيفيـة التخلص منها والتأكيد على أهمية الوقت .

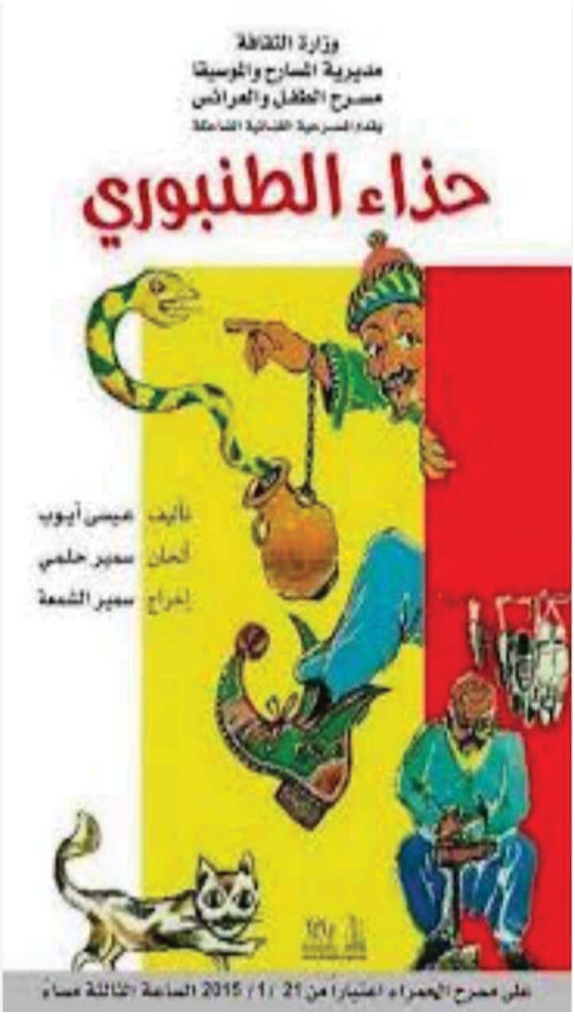
** الحـبّ أساس النجـاح، والإخلاص للعمل والتفـاني والعطاء رسالتـي لكل من يعمـل في المسرح، وأنصح بالاجتهـاد والقراءة والاطـلاع والثقافة وعدم الاستعجال .

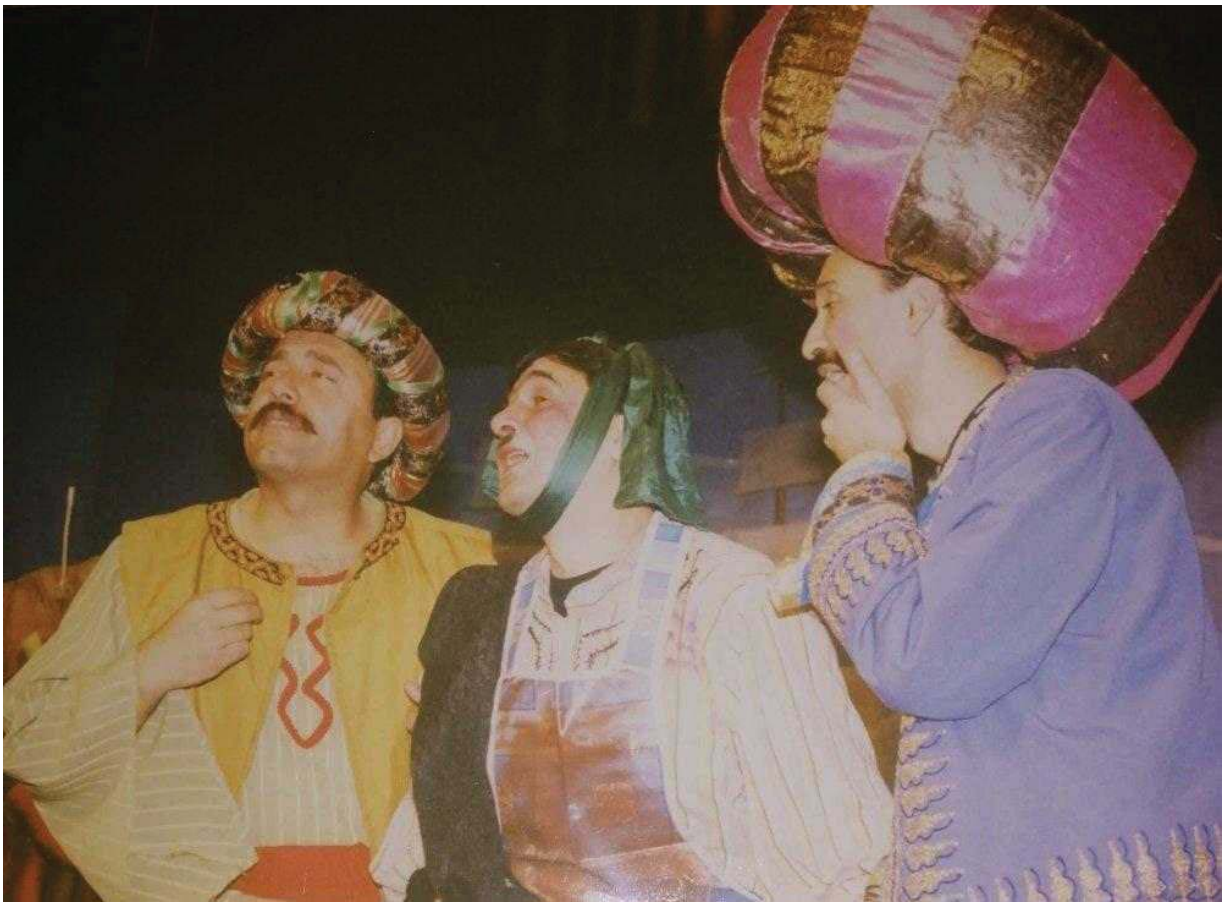
رحيل فنان مسرح الطفل
سمير الشمعة

هنـــاء أبـــو أســـعد

بعـد مسـيرة حافلـة بالإنجـازات غادَرَنـا في شهـر كانـون أول الماضـي المخـرج المسرحـي **سمير الشمعـة** الذي اختصّ بمسـرح الطفل وقدم له عدداً مـن العروض المسرحيـة، أبرزها مسرحيـة «حذاء الطنبـوري» التـي قدمهـا عدة مـرات، وهـو لم يكن يجـد ضـيراً في تقـديم العرض المسرحـي الواحـد الموجه للأطفال عدة مـرات على مدى سنوات طويلة لأن هنـاك أجيـالاً متتابعة من الأطفـال تظهر في كل عـام ومن حقهـا مشاهدة ما هو متميـز من الأعمال المسرحية.. يقول : «إعادة العروض المسرحية مسألة مهمـة، والدليل ذلك الجمهور الكبير الذي يتابع هذه العروض كلّما تمّ تقديمها» .

تعـاون الراحـل **سمـير الشمعـة** في أعمالـه المسرحيـة مع عدد كبير من الموسيقيـين مثل : **سمير حلمي-داوود رضوان-نعيم حمدي-عمر سرميني**.. كمـا تعاون مع عدد من الكتّاب، أهمهم **عيسى أيوب**.. أمـا الممثلـين المسرحيـين الذي تعـاون معهـم فكثر، نذكر منهم : **أميمـة الطاهر-محمد خاوندي-هزار**





سليمان-مأمون الفرخ-داوود شامي-رشا الزغبي-خوشناف ظاظا-زهير البقاعي .

وكان الراحل يعتبر نفسه في أعماله من المخلصين للنص الذي يكتبه الكاتب المسرحي .

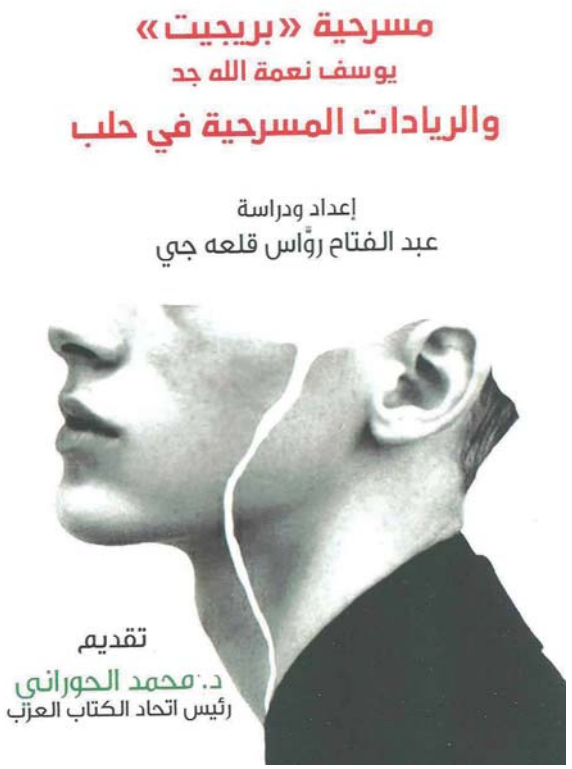
نال المخرج المسرحي **سمير الشمعة** شهادة الماجستير في الفنون المسرحية من الاتحاد السوفييتي، وعمل مخرجاً في مديرية المسارح والموسيقا، ومديراً لفرقة أمية للفنون الشعبية، ومديراً لفرقة زنوبيا للفنون الشعبية، ومدرّساً في المعهد العالي للفنون المسرحية، وشارك في عضوية لجان التحكيم في مهرجانات طلائع البعث ومهرجانات شبيبة الثورة، وقام بتأسيس تجمّع فني باسم «المسرح الغنائي للأطفال والأسرة» عام ١٩٨١ ومن أهم أعماله المسرحية : «كان ياما كان» و«حذاء الطنبوري» وأخرج لفرقة زنوبيا أوبريت «زنوبيا» وأوبريت «سهرية بساحة تشرين» وقدم عدداً من الأعمال للمسرح العسكري مثل أوبريت «نبع الريحان» عام ١٩٧٥ ونال شهادات تقدير وأوسمة من المنظمات الشعبية والنقابات المهنية في سورية .

الفنانة **بثينة شيا** من الفنانات المسرحيات اللواتي عملن مع الراحل في أكثر من عمل مسرحي، وهي تقول أنه كان يتعامل مع الممثلين بوعي وتفهّم لطبيعة عمل الممثل .

ويذكر الفنان **محمد فلفلة** من جهته أنه أسس مع الراحل **الشمعة** تجمّع الطفل والأسرة المسرحي بالتعاون مع الشاعر **عيسى أيوب** والملحن **سمير حلمي**، وكانت باكورة أعمال التجمع مسرحية «السجادة» تلاها عدد من المسرحيات مثل : «جحا والحمار-حذاء الطنبوري-الشاطر ديبو-بطوطة-بهلول» ويؤكد **فلفلة** أن الراحل كان قمة في الرقي والأخلاق والتواضع .

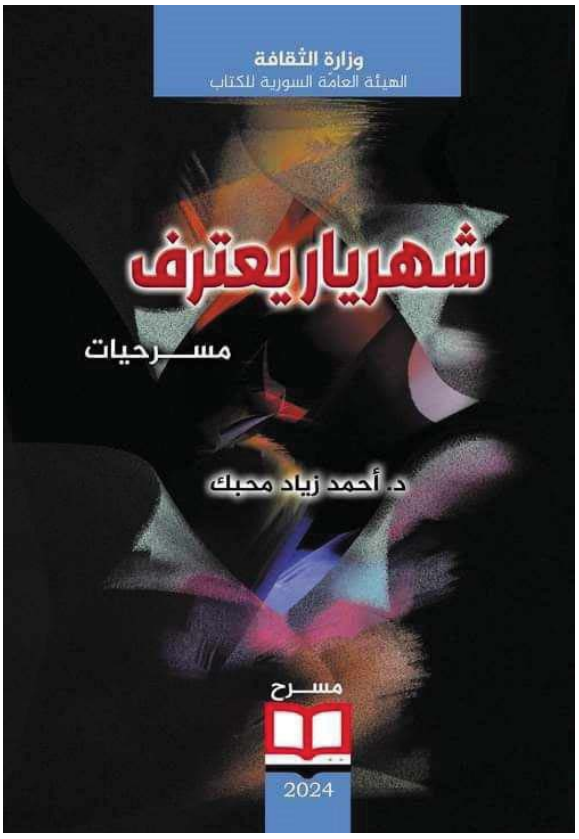
إصدارات

*عـن اتّحاد الكتّـاب العـرب بدمشق صـدر كتاب بعنـوان «مسرحيـة بريجيـت ليوسـف نعمـة الله جـد والريـادات المسرحيـة في حلـب» لكاتبه الناقـد والباحث المسرحـي الراحل **عبد الفتاح قلعه جي**، تقديم **د.محمد الحوراني** رئيس الاتحاد .

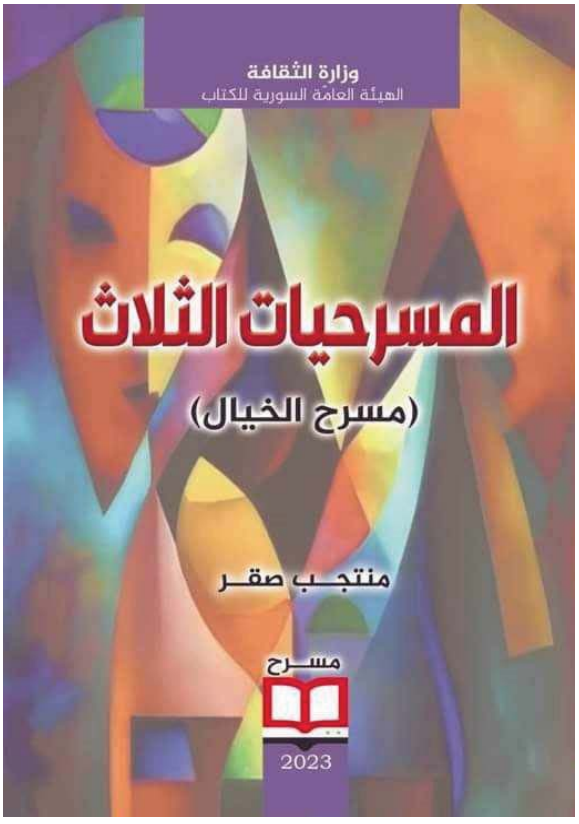


*عـن وزارة الثقافة-الهيئة العامة السورية للكتاب صدر مؤخراً :

-كتـابٌ ضم عدداً من النصوص المسرحية للكاتب **أحمـد زيـاد محبـك** تحت عنوان «شهريـار يعترف» وهي مسرحيات تجمع بين الأسلوبين الواقعي والرمزي، وتعالج مشـاكل الإنسـان الاجتماعية وجهود البحـث عن الهوية وتأكيـد الذات ومواجهـة التحديات المعاصـرة، وتنتصر نصوص الكتاب لقيم الحق والخير والجمال، وتدعو إلى التفاؤل والثقة بالمستقبل .

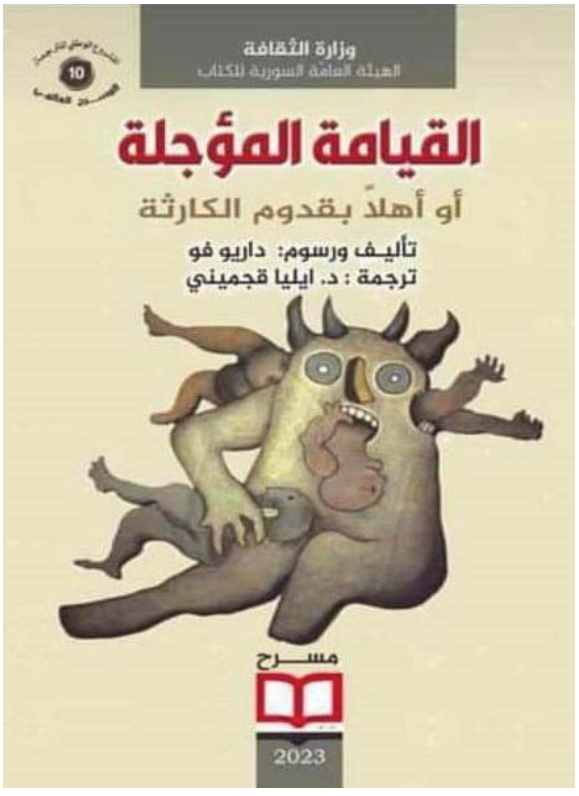


-كتابٌ ضمّ ثلاثة نصوص مسرحية للكاتب **منتجب صقـر** هي : «خيالات الشيخ إحسان-الخروج من العتمة-

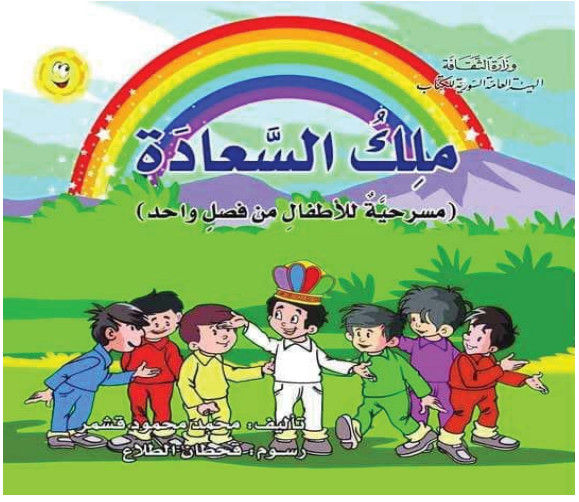


مونودراما دز» ويقول الكاتب في توصيف نصوصه الثلاثة بأنها تنتمي إلى مسرح الخيال الذي يسمح للشخصية المسرحية أن تتحرر من طابعها الكلاسيكي ونمطيتها مما يحرر خطابها المسرحي ويجعله أكثر فاعلية وقدرة على تجاوز آثار وثقل الواقع .

-كتاب ضم النص المسرحي «القيامة المؤجلة» للكاتب الإيطالي **داريو فو** ترجمة **إيليا قجميني** .



-نص مسرحي للأطفال بعنوان «ملك السعادة» للكاتب **محمد محمود قشمر** رسوم **قحطان الطلاع** .



-كتاب للكاتبة **أريج بوادقجي** ضم نصاً مسرحياً للأطفال بعنوان «مختبر الأصدقاء» رسوم **رند الدبس**.

*وعن دار الرواد للنشر في دمشق صدر كتاب بعنوان «هابيليات مسرحية» للكاتبة **ربى عادل هابيل** تضمّن خمسة نصوص مسرحية، بعضها موجه للكبار وبعضها للأطفال، وهي : «الحذاء-إشراق-عالم الموسيقا-شهيدة-سفينة الحب» .

احتقان

غوص في قضايا الواقع ونبش في أعماق النفس البشرية

لمى بدران

«التجاهل جورٌ أقسى من العدوان» مقولة الكاتب الليبي المعروف **ابراهيم الكوني** تفرض نفسها بعد الغوص في ثنايا العرض المسرحي «احتقان» الذي قدمه المسرح القومي في حماة في شهر كانون ثاني الماضي في إطار الاحتفالية التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا في كل المحافظات السورية بمناسبة اليوم العربي للمسرح الذي يصادف العاشر من كانون ثاني من كل عام .

«احتقان» من تأليف الكاتب العراقي **عمار نعمة جابر** وإخراج **محمد تلاوي** وتمثيله مع الفنانين **طلال الصالح** و**غدير حمشو** .

يشير عنوان المسرحية إلى حالة الكبت والمعاناة والألم التي قد تصيب الإنسان لسبب ما، فما الذي يمكن أن نتخيله عندما نعلم أن السبب هو حالة تجاهل من جانب أب لابنته، الأمر الذي يولّد لديها تراكماً وضغوطاً نفسية تفجرها في جلسة احتفالية في أحد المطاعم معه.. وحتى

تكتمل دائرة التجاهل يتواجد في المطعم نادل بكامل أناقته ولباقته لا يستمع لأبسط الطلبات وهو كوب ماء، فيدخل الأب في دوامة العطش، ويعيش صراعاً بين ابنته والنادل .

نص المسرحية هو محصّلة عملية كولاج بين نصّين مسرحيين هما «احتقان» و«قلق» كتبهما المؤلف في مرحلتين زمنيتين مختلفتين، وتعرّضا على يد المخرج **تلاوي** لمقاربة فنية خضعت لرؤية المخرج من خلال تلاقح الرؤى بين ثيمة الانتظار في كلا النصين، وهما عبارة عن محطات مرّ بها الكاتب خلال رحلته المهنية التي تمتد لاثنين وعشرين عاماً، حيث جمع في النصين حالة المواساة للذوات الإنسانية التي تعاني من فاجعة الانتظار الفارغ دون طائل، مع حالة الرعب الاجتماعية المعاشة بسبب التغييرات والتشوهات البالغة في الثوابت والقيم الإنسانية.. وقد تواصلت «الحياة المسرحية» مع الكاتب بهدف الحديث عن هذه التجربة فبادرها قائلاً : «التجربة مثيرة ومؤثرة في وقعها الفني من خلال تحقيق حالة تواصل جمالي ومعرفي بيني وبين الوسط المسرحي في محافظة حماة وجمهور المسرح فيها، وأتمنى أن تتكرر لاحقاً هكذا لقاءات لمواصلة الجمع عن قرب بين الثقافة في البلدين ومزج الرؤى بينهما» .

لعب الفنان **محمد تلاوي** في العرض دور النادل الأنيق اللبق الذي يجعل الأب يتوق إلى رشفة ماء في مطعم فخم، وأتقن فن التجاهل الذي تمليه عليه الشخصية لأن النادل هنا يذهب مراراً نحو الطاولة الوحيدة في المطعم ويعيد نفس السؤال للزبون الذي هو الأب بأساليب متعددة ومتجددة حتى يجعله عطشاناً ومستسلماً ومنهاراً ومعترفاً بكل ما احتقنه في وعيه ولا وعيه من الحياة.. وترسل الشخصية العديد من الرسائل الإنسانية والاجتماعية لأنها تجسد المواجهة الحقيقية لأفعالنا مع الآخرين عندما نقيّد حريتهم ونحرمهم من حقوقهم ونتجاهلهم وننـدم عليهم بعد احتقانهم وانفجارهم في وجوهنا، أي بعد فوات الأوان.. وبالتأكيد فعندما يكون الفنان مخرجاً وممثلاً في آن واحد سيكون الجهد مضاعفاً والتعب كبيراً .

أدت الفنانة **غدير حمشو** في المسرحية شخصية الفتاة التي صرخت في لحظة ما ومكان ما لتطلب أشياء غير منطقية في لحظتها من والدها، فتقول له مراراً: «أريد أن أتزوج» دون وجود شخص معيّن ودون أن يكون الزواج غاية بحد ذاته، فهي تريد الدفاع عن أحلامها ووجهات نظرها وحقها في أن يُسمع صوتها، فتنبش الماضي حتى تستعيد أسباب وفاة والدتها وتلوم الأب في ذلك، وتلحّ على مثل هذه الجلسة مع أبيها منذ سنوات، فهي تفتقد العاطفة والاهتمام منه، وتقرر أخيراً أن تصرخ بكامل قواها للتعبير عن شعورها بالرعب من العبث والضياع والتجاهل والخوف من المستقبل.

وساهمت **حمشو** في إعداد النص، وقالت لنا بهذا الشأن: «عند دراسة النصين المختلفين مكانياً وجدنا أن هناك زمناً مجرداً من التحديد، وكلاهما يجسّدان حالة من الكمون الداخلي المتفاقم للإنسان، وما بين سطورهما ما يُفهم لكنه لا يقال، والنصّان في أساسهما يوصلان رسالة واحدة».

وأدى الفنان **طلال الصالح** شخصية الأب وقد أُعجب بها منذ أن قرأها على الورق ولمس أنها شخصية مركّبة وتحمل في داخلها الكثير من الحبّ، لكن الواقع الذي تعيشه صعب للغاية، حيث تقذفه ظروف الحياة بعيداً عن مجتمعه وناسه وبيته وأولاده، ليصل إلى مرحلة العجز بسبب الضغوط، وأثناء العرض كان يتكلم باللهجة العامية، بينما كان النادل وهو الشخصية المقابلة التي يتعامل معها الأب يتكلم العربية الفصحى! ولا يجد **الصالح** مانعاً من هذا الخلط لأنه يرى أنه كممثل يستطيع من خلال العامية أن يقدم الفكرة مبسطة وقريبة من الجمهور، لتأتي الفصحى في الشخصية الأخرى مكملة لحواره، وهذا يخلق –برأيه– تناغماً بين الشخصيتين.

القضية الأساسية في العرض ليست حالة رجل يطلب كوباً من الماء فلا يأتيه، ولا فتاة غير تقليدية تريد الزواج كيفما اتفق، بل هي محاكاة لواقع محتدم ومأزوم بشكل يشبه طوفان كأس الماء عندما نستمر بسكب الماء فوقه حتى بعد امتلائه، شاردين ومتجاهلين، فتنسكب المياه الفائضة علينا، لنسكب بعدها كل ما في دواخلنا على الملأ، وقد شكّل هذا العمل المسرحي حالةً إبداعية جديدة من الخلط، وقد لا يؤيد الكثيرون من النقاد والمسرحيين هذه الدرجة من الدمج بين نصوص مختلفة، وبين العامية والفصحى، إلا أنها تجربة مبتكرة، تكاتفت فيها وجهات نظر مختلفة، وركّزت على قضايا إنسانية، لذلك يجب الوقوف ملياً عندها والتعمق في تفاصيلها لأن الإبداع حالة متجددة ومتطورة ولا تعرف الركون، بالإضافة إلى أن التجربة تُعتَبَر نموذجاً للتعاون المُجدي بين كتّاب من الوطن العربي وفنانينا المسرحيين.

تكوّن ديكور المسرحية من عدد من الطاولات والكراسي المغطاة بأغطية ساتان فاخرة حمراء تعكس فخامة وثراء المكان ومجموعة من الستائر الحمراء بأسلوب فني رشيق يتيح للممثلين التحرك والتعبير بسهولة.

ونختم بما قاله لنا مخرج المسرحية **محمد تلاوي** عن علاقته بالمسرح: «المسرح رسالة إنسانية، تصل بشفافية وصدق من القلب إلى القلب دون مواربات أو تعقيد، وهو الواقع عينه، والحوار المسرحي بالنسبة لي هو الأوكسجين الذي أتنفسه، وأنا لا أتخيل أن يمر يوم عليّ دون أن يكون لي ساعات أعمل بها في المسرح قراءة أو تدريباً أو خوض نقاشات لأقدم ما هو جميل ومفيد ويحمل الكثير من المتعة بكل أشكالها الإبداعية ضمن ما نستطيع فعله في ضوء الإمكانيات المتوفرة والتي نرجو أن تكون أفضل في زمن طغى فيه التلفاز والانترنت على شرائح واسعة، مما أدى إلى تعميق الهوة بين الناس والمسرح».

احتقان

نص: عمار نعمة جابر.

توليف: محمد تلاوي وغدير حمشو.

إخراج: محمد تلاوي.

الممثلون: غدير حمشو–طلال الصالح–محمد تلاوي.

تنفيذ الديكور والموسيقى والتصوير: غياث بازرباشي–حنا نجار–مراد تلاوي.

الهشيم

حلم المضطهدين بفسحة أمل

شارك فرع نقابة الفنانين في اللاذقية-تجمّع العائلة الفني في احتفالية اليوم العربي للمسرح التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا في شهر كانون ثاني الماضي، وهي من تأليف الكاتب العراقي **عبد الأمير الشمخي** إخراج الفنان **هاشم غزال** .

شكّل نصّ المسرحية عاملَ إغراء لكثير من المخرجين بسببِ عبثيته ومقولته التي تسلط الضوء على الاضطهاد وحالةِ الدمار النفسي جراء الحروب الإرهابية التي تأخذ بجريرتها المستضعفين الذين يكابدون الويلات من نزوح وتهجيرٍ ودمار، وفيه مساحة كبيرة من الشغل على إبداع وأداءِ الممثل .

يبدأ العرض المكوّن من خمسة مشاهد بتصاعد دخان وعواصف وأنوار متلاحقة مختلفة الألوان مع دخول الشخصيات الأربع المهمشة والمنكسرة معنوياً ونفسياً بشكل متناوب وتتنقل بين سبعة مستويات متوضعة على الخشبة، لتبقى اثنتان منها يجري حوار بينهما عما إذا كانت العربة المنتظرة وصلتْ ومتى ستصل، يقطعُه سؤال ملحّ لأحدهما بين الحين والآخر إن كان يعرف الشخص الآخر سابقاً والذي يجيبه بالنفي، مع ترقبهما المستمر لوصول العربة.. ومع تصاعد الأحداث تدخل المرأة التي تحمل بين يديها جمجمة طفلٍ تحضنها برفق وحنان وتهدهد له وكأنه حي، ويدخل الشخصُ الرابع ويجري سجال بينه وبين المرأة، لنكتشف في النهاية أنها كانت زوجته، وأن من قتل طفلها هو نفس الشخص الجلاد.. ومع تواتر وتصاعد الأحداث تظهر مكاشفاتٌ لشخصيات العرض فيما بينها، بين الجلاد والشاب والزوجة وزوجها، والإحساس بالذنب في لحظات وجدانية للجلادِ الذي يؤنب نفسه على ما فعل، مع توجيه اللوم لمن أمره بالقتل والترهيب.. وقبل نهاية العرض في المشهد قبل الأخير تتفاقم حالة الترقب والوهم حتى يخال لبعضهم أن العربةَ المنتظرة وصلت أخيراً، لكن الإحباط كان سيدَ الموقف في الختام ليجمع شخصيات المسرحية على قول واحد يرددونه ويحدوهم الأمل بأن العربة ستأتي .

استغل المخرج **غزال** الفضاء المسرحي بشكل جيد ومدروس ووظّفه لصالح عرضه بإتقان، معتمداً على ديكور اقتصر على مستويات خشبية سبعة وضعَنا فيه المخرج أمام عدة تساؤلات مشروعة عن ماهية المكان إن كان محطة قطار أو سجناً بلا قضبان أو مقبرة تهيم فيها الأشباح، وعن لباس جلاد بالحجم الكبير للدلالة

على الظالم والآمر لجلاده المستعبد الأصغر الذي ينفذ كلَّ أوامره دون أي اعتراض، كما اعتمد المخرج على توحيد أزياء الشخصيات رغم تباين حالاتها الدرامية، وكان لذلك دلالة بأن الكل مصيرهم الموت إن ضاعت وجهة بوصلتهم، وكلهم ينصهرون في بوتقة واحدة عندما يجمعهم ويوحدهم الانتظار .

وانسجمت المختاراتُ الموسيقية مع مفردات العرض والحالات الإنسانية لشخصياته، ويمكننا القول أن المخرج اعتمد على الرمز بشكلٍ موفَّق .

تنافس الممثلون الأربعة في تقديم أداء جيد لشخصياتهم، وكانوا -بلا استثناء- مميزين وأدّوا ما طُلب منهم بكل جدية وتكنيك عال، وقد تفاعل الجمهور مع العرض رغم أن هذا النوعَ من العروض عصيّ على الفهم في لحظاته الأولى

للمسرح بات قادراً على فهم وتلقف هذا النوع من المسرح.

جسّد الشخصيات : **رولا عبد الباقي**-**بشار عدرة**-**عبد الوهاب عيان**-**وفي شحادة**.. الصوت **رامز داؤد** الإضاءة **وفاء غزال** .

في اليوم العربي للمسرح

أنا من هناك

محاكاةٌ عذبة للقضية الفلسطينية

دحـام السـلطان

كمـا في كل عـام احتفل المسـرح القومي في الحسكة في شهـر كانون ثـاني الماضي باليوم العربـي للمسرح من خـلال العرض المسرحي «أنا من هنـاك» وهو عبارة عن محاكاة عذبة وانسيابيـة وإنسانية للواقع العربي الراهن وشجونِه .

كتبَ النص وأخرجه **اسماعيل خلف** الذي حاول أن يحيـي من خـلال عملِه هذا القضيـة الفلسطينية ومقاومتهـا الباسلـة بأشكالهـا المتجـددة في وجـه العـدوانِ الصهيـوني مسرحيـاً انطلاقـاً مـن الدور الـذي يمكن أن يقوم بـه الفن الملتـزم بقضايا وطنه وأمتـه المصيرية التي يأخذها علـى عاتقه، ومن هنا فإن **خلـف** أراد أن يرسمَ للجمهور لوحة فنية جديدة بصبغة ملحمية إنسانية اعتاد على تقديمها في أعمالٍ سابقـة في تأكيد على النهج الـذي يعتمده المخرج في

أعمالـه بهدف إيجاد حـوار شفاف وقريب من ذائقة الجمهور .

بدأ العرض مع الشخصيـة المحورية في العمل جواد وهو يصـرخ : «سقطتْ ذراعُك فالتقطْها واضربْ عدوَّك وسقطتُ قربك فالتقطني واضـربْ عدوَّك بي فأنتَ الآن حـرّ» وإذا بجـواد هنا رمـز للمقاوم الـذي يحمل بداخله الكثيرَ من التمرد والحنـين إلى حبيبته أمل أحياناً، وإلى أمه أحيانـاً أخرى، ومن ثم إلى مدينته التي هي وطنه في النهايـة، وأمـل بالنسبة إليه هي الأمس والآن وغداً على الرغـم من الكمّ الهائـل من الخراب والدمـار الذي قتل الحيـاة في الأمل ذاته، لتبقى أمل رمزاً لدى جواد، ويبقى الحنين لها من خلاله ولصديقه الراحل شامخ، ومن هنا فـإن العرض قـد بُنِي على مـا قاله الشاعـر الفلسطيني **محمـود درويش** من وتريـات الشجن والحرمان والحزنِ والألم والأمـل والمقاومة : «بمشيئةِ المـلاحِ تجري الريح.. والتيـارُ يغلبـه السفـين» في صـورة حيـة لمـا يجـري في فلسطـين المحتلة اليـوم، خاصة حين تسـاءل بطل العمل : «هـل تستطيع مشاهدة المسرحيـة دون تقمص أبطالها المتعبين؟» .

قـدم العملُ ثـلاث شخصيات هي المقـاوم والشهيد والحبيبـة من خلال صـورة أكثر إيضاحـاً وإقناعاً وأكثر أمـلاً أضفـتْ في جوهرها ونوعيتها الجـودةَ على مستوى العرض وصـوَّرت أعمـق الأحاسيس البشريـة وأطهرها وأنبلهـا تجاه الوطـن والأرض والحبيبة والدفـاع عنهم وبذل الروح في سبيلهم .

انصـبّ اهتمام المخرج في العرض علـى أداء وعمل الممثـل لأن الممثـل لدى **اسماعيـل خلف** يأتـي ترتيبه أولاً في أعمالـه ومن ثم تأتي بقية مفـردات وعناصر العرض المسرحي .

ديكـورُ العرض كان أقرب للطابـع للسرياليّ، فهو عبـارة عـن لوحة من الخـرابِ الحياتـي، لا سيما الذي نـراه في فلسطـين وهي صابـرة ومقاومة لهمجيـة الآلة العدوانيـة الصهيونية المتغطرسة، مـع وجود أيادٍ ترتفع وعيـون جاحظة وبقايا ورود مع سلّـم يرتفع كلما انكسر

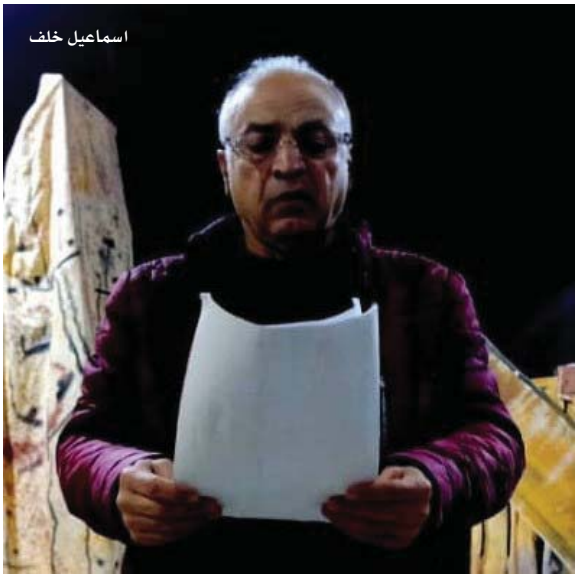
وصعد عليه البطل وكأنه يستمد مزيداً من القوة وهو ينظر إلى البعيد .

موسيقا العمل جاءت عذبة ووجدانية، والإضاءة شبه عامة، باستثناء لحظات بسيطة استُخدمت فيها السبوتات بمرافقة أداء تمثيلي صادق وشفاف ومليء بالشجن والحب جسّده الفنانون **باسل حريب** و**ابراهيم توخي** و**ربا محمد** ومن هنا فإن «أنا من هناك» يعدّ إضافة جديدة تُسجّل للمسرح القومي في الحسكة المعروف عنه مثابرته الدؤوبة والمواكِبة للّحظة والقدرة على تجسيد كل ما هو راهن وجديد بمنتهى الصدقِ والموضوعية .

من جانبه بيّن الفنان **باسل حريب** أن الشخصية التي أداها في العرض كانت معقدة ومرهقة نظراً لغناها .

وجسّد الفنان **ابراهيم توخي** شخصية جواد الثائر، فيما جسّدت الفنانة **ربا محمد** شخصية أمل، وهي شخصية رمزية تمثل طيف أمل بعد الخراب والدمار .

وبيّن مدير ثقافة الحسكة أ.**عبد الرحمن السيد** في حديثه مع «الحياة المسرحية» أنه وعلى الرغم من حجم الجراحات الغائرة في الجسد السوري منذ بدء الحرب على البلاد وإلى الآن، ورغم بُعد محافظة الحسكة عن المركز إلا أن حضورها باق وراسخ ويتجدد يوماً بعد يوم من خلال مختلف أشكال الفنون وصنوف الإبداع على مختلف الأصعدة والمستويات، وأن المشهد الثقافي والفني من خلال الثقافة ومنابرها والمراكز الثقافية لم يغب يوماً، بل كان حاضراً وموجوداً في ذروة الحرب، وما الحضور الدائم لاحتفالية اليوم العربي للمسرح ضمن برامج النشاط الثقافي في الحسكة إلا دليل على مواكبة مسرحيي الحسكة لأشقائهم المسرحيين العرب في رفد ودعم المشهدين الثقافي والمسرحي بالأعمال الأكثر ملامسة للواقع .

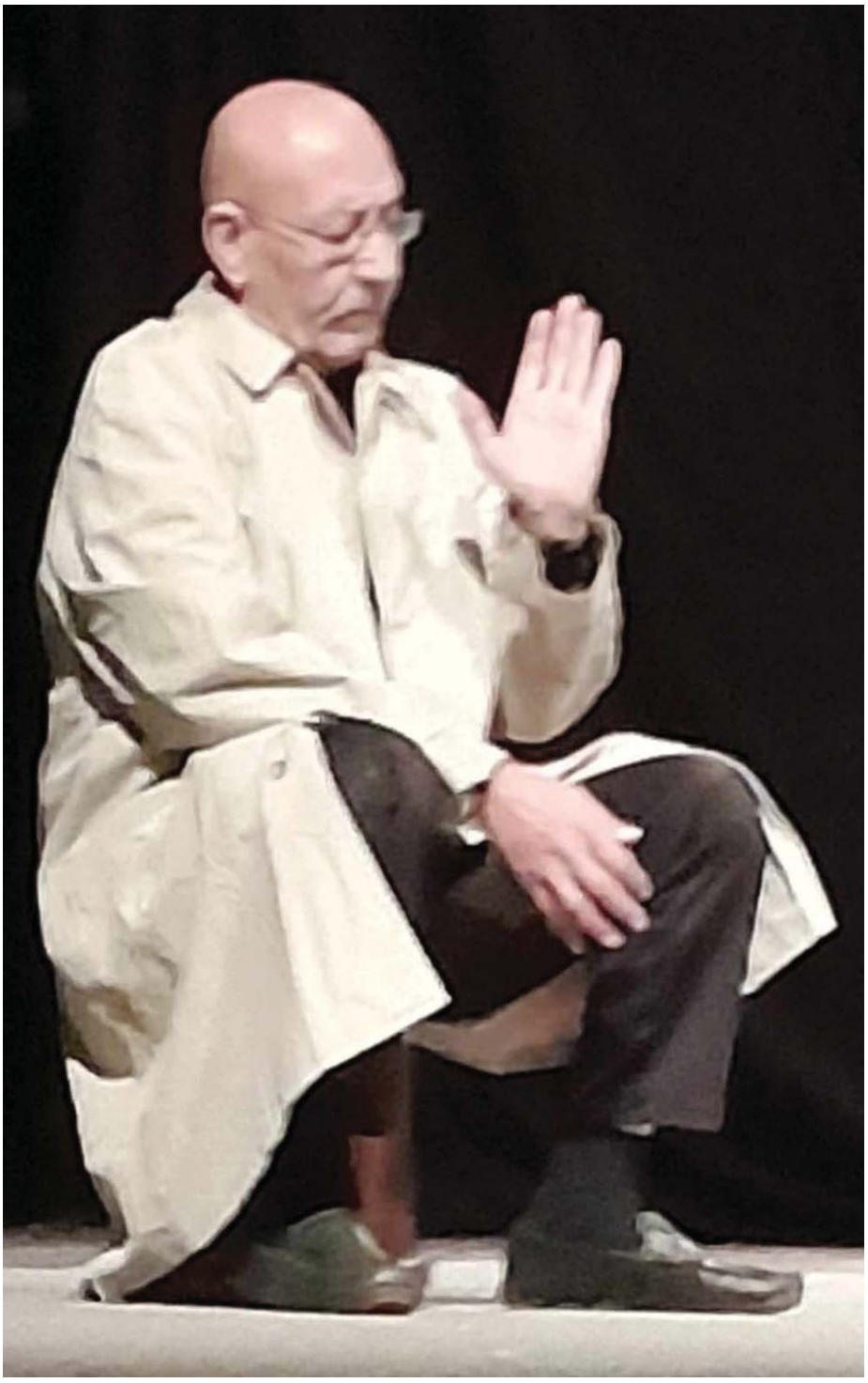

اسماعيل خلف

أخوة الجنون

كوميديا شعبية في اليوم العربي للمسرح

قدمتْ مديرية ثقافة حمص وفرع نقابة الفنانين في المدينة وضمن إطار احتفالية اليوم العربي للمسرح التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا في عموم المحافظات السورية في شهر كانون ثاني الماضي العرض المسرحي «أخوة الجنون» وذلك على مسرح الحمراء بدمشق .

كتب النص وأخرجه الفنان **زيناتي قدسية** الذي ومن خلال الشخصية التي أداها اقتحم المسرح من بين الجمهور، مخترقاً ما يسمى الجدار الرابع، وقد استقبلتْه شخصيات العرض على الخشبة بالأغاني والأهازيج والرقص، وتحول الفضاء المسرحيّ إلى تقنية المسرح داخل المسرح، وأدى الممثلون مَشاهد عكستْ ما رأته إحدى الشخصيات في حلمها عبر مجسَّم لدمية كبيرة في صدر المسرح وبارتيكابلات موزعة على المسرح، لنتذكر الأديب **توفيق الحكيم** في مسرحية «مجلس عدل» عندما يريد القاضي رؤية عين العامل التي قلعها له الفران ليحقق العدل، ومسرح السامر الذي قدمه الأديب **محمود دياب** في مسرحية «ليالي الحصاد» عندما يتبادل الممثلون الأدوار، وشخصية موكينبوت عند **بيتر فايس** التي تريد الوصولَ للحقيقة والعدل.. كل ذلك في قالب صنعه نصاً وإخراجاً وتمثيلاً **زيناتي قدسية** كأسلوب خاص به في تقديم الفرجة عبر مسرح شعبيّ كوميدي تخلى فيه **قدسية** عن كونه البطل الوحيد للعرض وأعطى الفرص لممثلين شباب ومخضرمين هم : **أفرام دافيد، حسين عرب، زين الدين قلعاوي، بشار منصور، الياس فرهود، عز الدين عيسى، سومر مخول، محمد النعمان، الليث كراكيت**، وقد كانوا متجانسين في ضوء ما أراده المخرج الذي قال لـ «الحياة المسرحية» : «قبل الحديث عن الفن والمتعة أعتقد أنه عندما نشاهد هذا الجنون في قتل الأطفال في غزة، والأوطان تعاني ما تعانيه فإن الأمر لا يحتمل الرمادية والحيادية والنأي بالنفس وترك الوطن مريضاً ومأزوماً، ويظن الرماديون الذين ينأون بأنفسهم عما يدور حولهم أنه لن يأتيهم الدور.. ومسرحية «أخوة الجنون» تدور في هذا الفلك» .



أما عن الأسلوب الفني الذي اتبعه في العمل فيقول **قدسية** : «هو أسلوبي المعهود الذي أحاول من خلاله تقديم كوميديا راقية تنتمي إلى منطوقنا وملفوظنا الشعبي الشفهي الذي نعيشُه يومياً، وهنا يكمن دورنا في أن نقرّب الأفكار العميقة إلى الجمهور بأي طريقة كانت، والطريق الأسلم هو أن نذهب باتجاهِ المنطوق الشعبي كي يلتقط المُشاهد ما نريد أن نوصله له ويشعر بالمتعة في مشاهدة العرض».

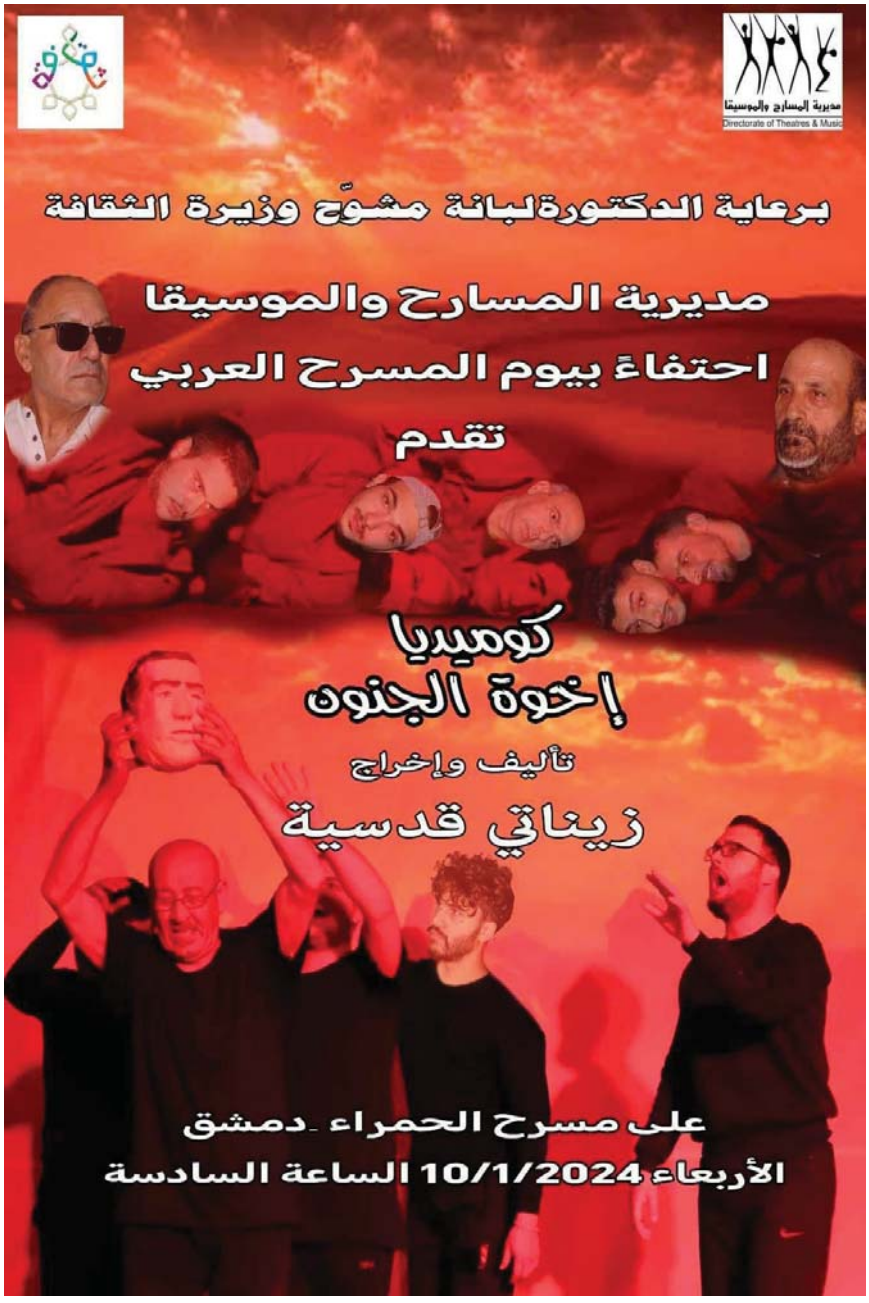
وكان من بين الحضور المخرج المسرحي **حسن عكلا** الذي قال لنا : «نحن أمام عرض احترافيّ، يقف وراءه مسرحي متمرس هو الفنان **زيناتي قدسية** الذي له تجربة كبيرة في إبداع عروض مسرحية تتناول شخصيات متعددة، لكل واحدة منها قصتها ومعاناتها التي تجسدها تمثيلاً.. وقد حاول العرض أن يقول أن الحلول الجماعية هي الحلول المجدية والدائمة، وهي ما يصنع الحاضر والمستقبل» .

وعن ملاحظاته على العرض قال **عكلا** : «لم يخلُ العرض من بعضِ المبالغات، منها تحويل مفهوم الإنسان إلى مفهوم دمية مسخ، وهذا يخالف وظائف المسرح الذي من مهامه الانتصار للإنسان المسحوق والمضطهد والمضطرب» .

إضاءة العرض **محمد رضا** و**بشرى يونس** إدارة المسرح **طارق عباس** مكياج **مثال جمول** إعداد موسيقى **إفرام دافيد** تنفيذ موسيقى **أفرام زكيمي** إدارة المنصة **بسام حمزة** كونترول **عبد اليوسف** .

الفردوس الموعود في أخوة الجنون

عبد الرجمن الداموني



كما في كل عام أقامت مديرية المسارح والموسيقا في شهر كانون ثاني الماضي احتفالية اليوم العربي للمسرح والتي شملت عروضها معظم المحافظات السورية، وكان نصيب مدينة دمشق منها عرضٌ مسرحي قادم من مدينة حمص بعنوان «أخوة الجنون» نص وإخراج زيناتي قدسيّة وتمثيله مع عدد من الفنانين الذين قام بتدريبهم والإشراف على إعدادهم، ومعظمهم يلجُ محراب المسرح للمرة الأولى، ليقدموا عرضاً يتحدث عن تردِّي واقع الأمة العربية وما آلت اليه أوضاعها ومقدار العجز والهوان الذي بلغتْه تجاه كل ما يجري من أحداث مأساوية، على رأسها تلك التي تجري في فلسطين حالياً .

تحكي المسرحية من خلال العودة إلى الماضي عن عصرنا هذا الذي يتسم بالوحشية والميكانيكية الخالية من أي

مظاهـرِ رحمةٍ أو تعاطفٍ إنسـانيّ، حيث يعتكف عددٌ من الأشخاصِ في مكانٍ مهجور، منسحبـين من مجتمعاتهم وقـد يئسوا مـن إصلاحها، فقـرروا النـأي بأنفسهم عن مشاكلهـا وإدارة ظهورهم لقضاياها، واتخذوا اللامبالاةَ استراتيجيـةً دفاعية، والعزلةَ نمطَ حياة، والكلبيَّةَ فلسفةً وجوديـة، حيـث السعادة الحقيقيـة لا تتأتّى مـن عوامل خارجيـة كالمال والسلطة، بل علـى العكس تنجم عن فك الارتبـاط بها، وبذلك تغدو متاحةً للفرد، ومتى تم بلوغها فإنهـا لا تـزول، والشيء الوحيـد الذي ينبغـي على المرء أن يهتـم به هـو نفسه، فعليـه أن يعيش لنفسـه، متفادياً مصادر الألم وأي شكلٍ من أشكالِ التعاطف الوجداني أو التضامن السلوكي مع معاناة الآخرين .

يطلق هـؤلاء الأشخاص علـى أنفسهم لقـب «أخوة الجنـون» فهـم إخوةٌ بحكـم وحدة المعتقـد الفكري الذي يؤمنـون به ووحدة المـكان الجغرافيّ الـذي يجمعهم، أما نعـت أنفسهم بالجنـون فليس إلا إجـراءً انسحابياً منهم لإسقـاط الأهليـة العقليـة والنفسيـة عنهـم، والتنصـل بالتالي من الواجب الإنساني والمسؤولية الأخلاقية الملقاة مجتمعياً على عاتقهم .

وتخضـع الأحداث لقوة محركة بدئية عندما يقتحم عليهـم معتَزَلَهـم عابـرُ سبيل يجـوب الأرضَ باحثاً عن خلاصه مـن خطاياه وانعتـاق روحه من سجـن الجسد، ساعيـاً لإيجاد طريقة يملأ بها الأرض عدلاً بعد أن مُلئت ظلماً وجوراً .

ويرحّـب أخوة الجنـون بـه ويستضيفونـه ويدعونه للعيش معهـم في (فردوسهم) الموعود الـذي وجدوا فيه خلاصهـم المنشـود بعيداً عـن الهـمّ والمسؤوليـة، إلا أن الضيف يرفض الإقامة في نعيم السلبية والانهزامية .

وعلى غـرار الحكايات التـي تُروى للطفـل كي ينام يسرد أخوة الجنـون للضيف عدداً من الأحداث المصوَّرة في محاولـةٍ لتنـويم ضميره واضعاف مقاومتـه النفسية وترويض وعيه وتطويع إرادته الحـرة وإقناعه بلا جدوى مسعـاه، وتُصـوِّر هـذه القصـص مـا مفـاده أنَّ الفساد نخـر المجتمعات حتى وصـل إلى نقي عظامهـا، والعدالةُ الإنسانيـة شُيّعـت إلى مثواهـا الأخير، وعدالـة الوحوش لا يمكـن إسقاطهـا عن عروش العالم، والضعـف أوهن أجسـاد الناس وأبلى أرواحهم وهزم عزائمهم، فلا يكون للعـين الصحيحـة أن تقاومَ المخرز، فكيـف بها إذا كانت رمـداء؟ إنَّ خيرَ مـا يفعله المرء للنجـاة برأسه من سيف الجـلاد هـو أن يطمره في الأرض كما يفعـل النعام، ومن ثم يمكنه أن يدعو الله ليقوم بإحداث التغيير بدلاً عنه .

ويرفضُ الضيـف دعـوة القطيـع المستكـين للـذل والخنـوع، ويدعو لإعلاء كلمة العقل والضمير، ويحذرهم مـن أن نمـط حياتهـم هـذا لـن يفيـد سـوى في تأخـير مصيرهم المحتوم .

والطرفـان هنـا علـى حـق، الإخـوة والضيـف، والمنظوران صحيحـان، إنما يكمن الخلاف الجوهري في المحاكمـة العقلية والأخلاقية للوضـع، ومن ثم في الموقف

الواجب اتخـاذه إزاءه، فأخوةُ الجنون قـرروا الانسحاب الفعلي والأخلاقـي منه، والضيفُ يبحث عن استراتيجية عمل كفيلة بإحداث تغيير .

وتدور الدائرة على أخـوة الجنون كما حذَّر الضيف وكمـا يحذِّر من ورائـه المخرج، ويتطـاول سيف الطغيان ليحصد رؤوس الأخوة المستكينين في لقطة مُجمَّدة تصوِّر المصير الحتميّ للتخاذل والنكوص .

أظهـرت المسرحية حُسـن إدارة المخرج للممثلين بحيث تم توظيفُ مهاراتهم الفنية وقدراتهم التمثيلية بشكل متقن لخدمة العملِ الدرامي وبما يعكس المستوى الـذي وصلوا إليه من الحرفيةِ والقدرة على الانصهار في ورشة عمـل متجانسة خالية من أي حلقات ضعيفة لتأديـة عرض علـى سوية واحـدة غـير متفاوتة، كما اشتمـل العرض على عـدد من التشكيـلات الحركية التي جاءت بقصـد تنويع المكوّن الدرامي وبلورة كامل قدرات الممثل، فكان الموضوع والأداء هما بطلا العمل، في حـين جاء دورُ الإضاءة والموسيقـا والأزياء مُكمِّلاً، وتم اعتمـاد تصميم بسيط لخشبة المسرح : فناء شبه فـارغ يتوافق مع نمط حياة أخـوة الجنون وفلسفتهم، ويحتـوي على دمية امـرأة بائسة في صـدر ومنتصفِ المسـرح، وهـو ترميـز لحال الأمـة العربيـة وانعكاس صـورة الحضـور في مـرآة المكاشفـة التـي يفترضها العرض، أمـا فيما يخص أسلـوب المعالجة فقد نجح العمـل إلى حد كبير في تفـادي الوقوع في فخّ الخطابة والوعظ المباشر بما ينزع عنه سمة الدراما ويثقل على قلـوب الحضور وذلك من خلال ضبط جرعةِ المَقولات التـي اختار المخـرج أن يمررهـا مباشرة علـى لسانِ الشخصيات بعيـداً عن التشفـير والترميز، فالدعوة عامـة، والوضـع لا يحتمـل التأويل وتعـدد القراءات، بالإضافة إلى حُسن معايـرة جرعة المقولات مع المادة الدراميـة التي تمـت صياغتها بقالـبٍ كوميدي سعى جاهـداً لإدارة الجمهـور وتخفيـف وطـأة تلقـي هذه المُباشَرة، وقد نجحـت الدراما في أداء معظم مهمتها مستفيدةً من زخـم الموضوع وأهميتـه، بالإضافة إلى المزاج الشعبي العربيّ العام في هذه الفترة .

يعـودُ المسرح في هذا العرض ليكـون عضوياً ملتزماً بقضايـا الأمـة ويعمـل على التذكـير بها ومنـع أرشفتها نفسيـاً أو تاريخياً، مضطلعاً بـدوره في قيادة الرأي العام وتوجيهه، والعرض محاولة لإيقـاظ الشعوب العربية من سُباتها ونبذ الإيمان الراسخ والغريب لديها بعدم قدرتها علـى إحداث التغيير، حتى لا تكون كالشعوبِ التي وصفها **هيغـل** بأنهـا شعـوب دونيَّة لا يمكنهـا أن تسهـم في رفد سيرورة الفكرِ البشري .

العرضُ لم يـدق ناقوس الخطر فحسـب بل أخضع الوعـي لجلسةِ صدمـات كهربائية لإيقاظه مـن غيبوبته قبل أن يدخل في مرحلةِ الموت السريري .

أخوة الجنون

نص وإخراج : زيناتي قدسية .

الممثلـون : زيناتـي قدسية-أفـرام دافيد-حسـين عرب-زيـن العابديـن قلعاوي-بشـار منصور-الياس فرهود-عز الدين عيسى-سومر مخول-محمد النعمان-الليث كراكيت .

مكياج : مثال جمول .

إضاءة : محمد الحسين .

إدارة المسرح : طارق عباس .

إعداد موسيقي : أفرام دافيد .

تنفيذ الموسيقا : أفرام زكيمي .

إدارة المنصة : بسام حمزة .

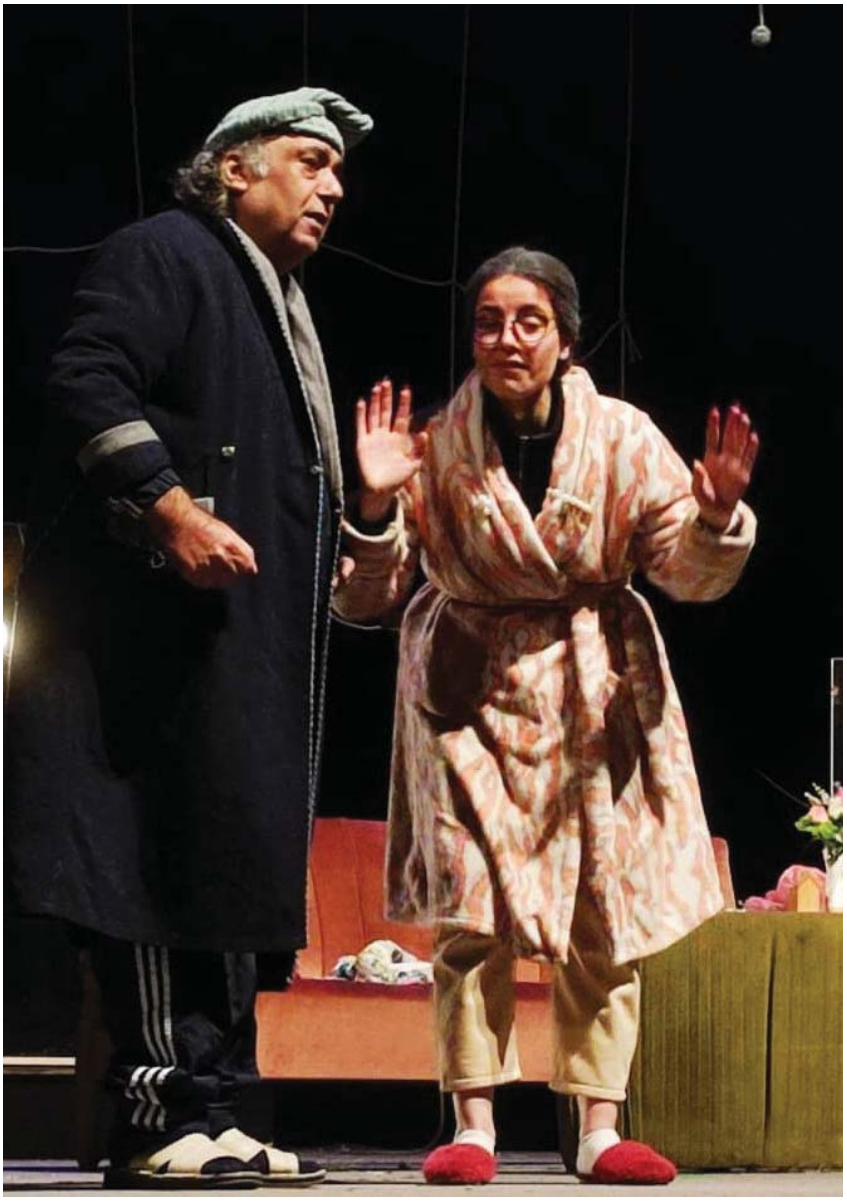
كونترول : عبد الله يوسف .

قُدّم في مرمريتا

خريف البنفسج

عرض مسرحي مختلف ومتْقَن

عبد الحكيم مرزوق



في إطار فعاليات احتفالية اليوم العربي للمسرح التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا في شهر كانون ثاني الماضي قدم المسرح القومي في حمص العرض المسرحي «خريف البنفسج» نص وإخراج **تمّام العواني** لجمهور المسرح في بلدة مرمريتا في ريف محافظة حمص .

تناول العرض شخصية تدعى أبو عبد الله جسَّدَها الفنان **تمام العواني** وهي شخصية رجلٍ تخطّى العقد السادس من عمره بعد أن بلغ سن التقاعد بسنوات، يعيش وحيداً في منزله، تقوده ذكرياته إلى استعادة تفاصيل عاشها انطلقتْ من لحظة عودته إلى منزله في ظلّ أجواء ماطرة، يبتلّ فيها كل جسدِه بعد أن وقع في حفرة حين عبوره الطريق وهو مسرع، حيث ينقذه شرطي عند الإشارة الضوئية ويجلسه في (الكولبة) التي يقف فيها ويروي مشاهداته وهو داخلها بشكل معبّر، حيث يمر الناس مسرعين حاملين مشترياتهم من

السوق، ويلفت انتباهَـه منظرُ شابّ وفتاة عاشقين يعبران تحـت المطر ويداهمـا تتشابكان في مشهـد رومانسي يتقن تجسيـده بعبارته التـي ترسم المشهـد بتفاصيله الجميلة، وينتقـل بعد ذلك ليسـردَ تخيلاته بالاحتفـال بعيد ميلاد ابنـه عبـد الله مـع زوجته منـيرة التـي جسّدَتهـا الفنانة **عبـير الضايـع** حيث يـروي قصة استغلالِه مـن قبل أحد الأشخاص الذين يبيعونه ماء على أنه مازوت بعد أن يقبض ثمن المـازوت المفترض ويولي هارباً، وكذلك يتناول أزمات الكهربـاء والماء وارتفاع الأسعار وسفـر ابنِه الوحيد خارج القطـر للعمل وقصة لقائه مـع زوجته تحت المطر، وينتهي الحفل ليكشـف أن كل تلك الأحداث التي رواها عبارة عن تخيـلات، فزوجتـه ماتت منذ سنوات وليـس له ابن وليس عنده هاتف وذلك من خلال الحديث الذي يدور مع عاصم الـذي جسّده الفنان **طريف نوايا** شقيق زوجته والذي كان قـد اتفق معه قبل يوم على الذهاب إلى المقبرة لزيارة قبر زوجتـه، وهكذا يقف أبو عبـد الله في مرحلة مفصلية من العرض، ليصحـو من الأحـلام ويعود لواقعـه الذي يقول أنـه يعيش وحيداً، يجترّ ذكرياته ومعاناته مع المرض الذي ينهي حياته على الكنبة المتموضعة وسط المسرح .

جَهـد الممثلون في تقديم عرض ممتـع على الرغم مـن سوداويتِـه والآلام التـي يعانيها بطـل العرض وقد نجحـوا بذلـك إلى حد مـا في إظهـار بعض اللقطات الجميلـة والإنسانيـة، وخاصة لحظة إخـراج الشرطي لأبـو عبد الله من الحفرة وروايـة مشاهداته وهو داخل الكولبة للناس وهم يسيرون مسرعين تحت المطر، وكان لقـاء التعارف مـع الزوجة حميمياً، برز فيـه رقصُ أبو عبـد الله مع زوجته وغناؤها لمقطـع من أغنيات **فيروز** وكان المشهد الختامـي مؤلماً، وقد جسّدت الفنانة **عبير الضايـع** دور الزوجة بكثير من العناية ببعض التفاصيل كالانحنـاءة التي تدل علـى التقدم في العمـر والصوت

المستعـار، في الوقت الذي قدمت فيه مشهد اللقاء الأول بكل حيوية الشباب .

«خريـف البنفسـج» عرضٌ مسرحي متقـن ومؤلم، أظهـر بمراياه التـي توزعت في أرجاء المسـرح عمق الألم المعاش بعد الحرب الكونية على سورية والتي ألقت بظلالها علـى الجميع، وهو ينتمي لمـا يسمى بالمسـرح الفقير من حيث الديكور والاكسسوارات، إذ كنا أمام ديكور متواضع عبارة عـن غرفة في منزل يمثل المـكان المفترض للحدث الرئيسي الذي قُدمت فيـه القصص التي عكست الحالة التي آلت إليها شخصيةُ أبو عبد الله في غرفته وهو يجترّ ذكرياتـه ويتخيـل أشياء لم تحدث ويعـاني من الأمراض الكثيرة التي جعلته حبيسَ منزله، لا يغادره إلا للضرورة، وكانت هنـاك الكنبة التـي يجلس عليهـا، والطاولة التي استُخدمـت كمائـدة حين تخيل أنـه يحتفـل بعيد ميلاد ابنـه، واستطاع **تمام العـواني** صاحـب التجربة الطويلة في المسرح تمثيلاً وإخراجـاً وكتابة أن يقدم شخصية أبو عبد الله بـكلّ تفاصيلها في مراحل الشبـاب والشيخوخة وفي اللحظـات الأخيرة من حياتهـا، تلك الشخصية التي كسرتْهـا الحياة جـراء الأحـداث التي عصفـت بالبلاد وإحساسهـا باللحظات الصعبة كما إحساسها باللحظات الجميلـة التي عاشتهـا بكل تفاصيلها، وقـد كان أبو عبد الله ممتلئـاً بالحيويـة والشبـاب في اللقـاء الأول مع ابنة الجـيران منيرة التي أَجَّجـت الحب في قلبـه وعاش أدق تفاصيله علـى أنغام أغنيات **فيـروز**، وصولاً إلى المراحل اللاحقة مراحل المرض والشيخوخة التي قادتْه إلى خلط ذكرياته بتخيلاته وتهيؤاته التي تشبه حالة الخرف، وقد استطـاع **العـواني** أن يجسّد هذه الشخصيـة بإمكانياته الأدائية التي اكتسبها خلال سنوات مسيرتِه المسرحية .

من جهتها حاولت الفنانة **عبـير الضايع** أن تجاري **العـواني** ونجحـت في ذلـك إلى حد بعيـد، وقدمت دوراً متقنـاً بتقمصها لشخصيـة الزوجة في كافـة مراحلها : أثناء الشبـاب، وخاصة في اللقاء الأول الذي أشعل جذوة الحب، ومن ثم الرقصة المشتركة التي شكّلت ذروة مهمة مـن ذرى العرض، وكذلـك العودة للشخصيـة الأساسية التـي كانـت في شيخوختهـا.. وعلـى الرغـم مـن الحيز الصغـير الـذي جسّده الفنـان **طريـف نوايـا** لشخصية شقيق الزوجة لكنه كان مقنعاً إلى حد بعيد في أدائه الذي لم يكـن أقل مستـوى من أداء **العـواني** و**الضايـع** اللذين جسّدا الشخصيتين اللتين بُني عليهما العرض .

لعبـت المؤثـرات الموسيقيـة دوراً مهمّـاً، وخاصةً في مشهد هطولِ المطر وقد أوحتْ بالأجواء، ومع أننا لم نلمس وجـود الأمطار إلا من خـلال المؤثـرات إلا أن التأثير كان يُفترض أن ينعكسَ على الأقل على ثياب أبو عبد الله الذي سقط في حفرة مليئة بالمياه، لكن الثياب لم تكن مبتلة .

«خريـف البنفسـج» عرضٌ مسرحـيّ متقـن نصاً وتمثيلاً وإخراجاً، جهَد الجميع على أن يكون مختلفاً عما يُقـدم على خشبات المسارح، لكن النوايا وحدها لا تصنع مسرحـاً وقد تكون سبباً في تقـديم جهد يسهم في ترسيخ أسس نجاح عروضٍ قادمة أكثر نضجاً واحترافية .

وأوضـح مخـرج العرض أن عمله حمـل رسائل حبّ وإشـارات تدعو الناس للعـودة إلى سوريـة، وخاصة فئة الشباب، لافتـاً إلى أن المسرح وسيلة تنوير وتسليط ضوء علـى بعض المفاصـل، حيث شكّلـت المرايا الثـلاث على الخشبة جزءاً مهماً من العرض من خلال انعكاس صورة الواقع للجمهور، كلّ حسب رؤيته وأولوياته .

في اليوم العربي للمسرح

عرض مسرحي في طرطوس

يناقش قضايا المسرح والمسرحين

«فن تشكيلة» هو عنوان العرض المسرحي الذي ساهمَ فيه المسرح القومي في طرطوس في احتفالية اليوم العربي للمسرح التي أقامتها مَديرية المسارح والموسيقا في شهر كانون ثاني الماضي، وقد حاول فيه طاقمُ العمل المرور بإيجاز على شؤون وشجون المسرحيّين، وانتزع العرضُ ضحكات الجمهور وهم يتابعون حكايةَ شخصٍ مدّع للموهبة في الإخراج والتأليف والتمثيل، يستقطب عدداً من محبي المسرح الذين تلاشتْ أحلامُهم على عتبة الحرب على بلدهم والحاجة للعيش بأمان، ويلقي العمل الضوء على خصوصيةِ المسرح التي من المفترض ألا يعتلي خشبتَه إلا من يمتلك الموهبة المحصّنة بالمعرفة لتأخذ فرصتها في الوقتِ المناسب وتثبت أحقيتها في التواجد على تلك المساحة الصغيرة التي تتسع لمن يمتلك أدوات النجاح من فكرٍ وشغف وصبر وثقة بالإمكانيات التي

لا بـدّ أن تنـال الرضا عند من يعطيهـا الفرصة والثقة لتكون يوماً ما حيث تريد .

«فن تشكيلة» إعداد وإشراف **علي عباس** عبارة عـن مشهديّـة ساخـرة داعبت المشاعـر باحترام، وتركـت رسالـةً أضحكـتْ في بدايتهـا وأبكـت في خاتمتهـا عندما يموت الشباب الهـواة على الخشبة بفعلِ غرور فنان .

أرسـل العملُ رسالة حـول ضـرورة إعطاء الفرصة لمـن يمتلك الأدوات الفنية لكنه لا يجيـد استثمارَها، وإن استثمرهـا في مـكان ما يفشل في مـكانٍ آخر، وقد يمتلك الأسلـوب الجيـد لكنـه لا يفلـح في إبداع عمـل يستحـق المشاهدة .

«فن تشكيلة» عرضٌ احتفائـي لمجموعة من الشباب الهـواة : **حسين عباس-رامـي الخطيب-مجد نابلسي-**

أسرة العمل تحيي الجمهور

مصطفى السليم-محمد علي-أمير حسين-سلافة عباس الذين وجدوا في المسرح ضالّتهم وفرصتهم للتعبير عن أفكارهم .

يقول المشرف على العرض أ.**علي عباس** لـ «الحياة المسرحية» : «أجد في اليوم العربي للمسرح فرصة للوقوف عند كل ما يخصّ مسرحَنا العربي من تحديات وفرص، تحديات كان ولا يزال يواجهها المسرح والمسرحيون، وفرص تطوير متاحة ونقاط قوة يمكن البناء عليها مستقبلاً في سبيلِ تطوير المسرح» .

«فن تشكيلة» تصويرٌ ساخر لواقع نعيشه مع الكثير من المدّعين والمتبجحين والمتلاعبين بالفن ومرتاديه بغضّ النظر عن اختلاف تجارب هؤلاء .

***

وعلى هامش احتفالية اليوم العربي للمسرح وانسجاماً مع مضمون العرض المسرحي «فن تشكيلة» توجَّهنا بالسؤال إلى أ.**غادة عيسى** مديرة المسرح القومي في طرطوس عن الأسبابِ التي قد تؤدي إلى إعطاء فرص العمل المسرحي لمن لا يستحقونها، فأجابت : «في اليوم العربي للمسرح للعام ٢٠٢٤ قدمْنا عرضاً حاكى مواضيع تمسّ رؤى المسرحيين، والواقع يقول أن المشاريع المسرحية التي تقدم للمسرح القومي في طرطوس ليست بمستوى واحد، وبعضها ليس بالمستوى المطلوب، ولا يمكن التعامل مع المشاريع الجيدة والمشاريع المتواضعة بنفس مستوى التعامل، وفي السنوات الأخيرة حرصنا على تقديم الجيد من المشاريع المقدمة للمسرح القومي، والباب مفتوح دوماً للتجارب الجديدة، ونطمح لأن نقدم ما هو أفضل دائماً على الرغم من الظروفِ الصعبة.. إن الهدف الأساسي من تقديم أي عمل مسرحيّ ينطلق من التركيز على كيفية عمل فريق العمل وأسلوبِه في طرح أفكاره للوصول إلى المتلقي في ضوء الاختلافِ الذي قد يكون موجوداً بين الأذواق، والتباين في درجاتِ الوعي والثقافة.. وبعضُ العاملين في مجال المسرح يميلون في أعمالهم إلى الأسلوبِ المطعّم بالابتسامة، ولا شكّ أن الأساليب الإخراجية تختلف من مخرج لآخر حسب درجة تحصيلهم الأكاديمي وخبراتهم المتراكمة، ونلمس وجودَ تنافس دائم بين جميع العاملين في الوسط المسرحيّ بهدف تقديم أفضل الأعمال لجمهور المسرح التواق دائماً لكل ما هو جيد وممتع من العروض المسرحية» .

عروض مسرحية في حلب وحماة والسويداء في اليوم العربي للمسرح

تماس

بمناسبة اليوم العربي للمسرح قدم المسرح القومي في حلب في شهر كانون ثاني الماضي العرض المسرحي «ألوان وظلال» عن نص للكاتب المسرحي الراحل **وليد إخلاصي** إخراج **محمد الشيخ** تعاون فني **محمد مروان إدلبي**.. ويتحدث العرض عن هيمنة الإعلام الغربي على الإعلام العالمي وكيف يسيطر على العقول ويوجه الرأي العام، ويؤكد العرض على حتمية انتصار صوت الحق في نهاية المطاف .

***

وفي حماة قدم المسرح القومي مسرحية بعنوان «تماس» نص **محمد سمير طحان** إخراج **محمود مروان عبد الباقي** تمثيل **عبد الرحمن معطي** و**ديانا حمصي**.. ترصد المسرحية لقاء عفوياً يجمع بين رجل وامرأة، كلاهما هارب من واقعه الكئيب ومتطلعاً إلى الخلاص .

وفي حماة أيضاً قدمت فرقة أوركيديا للمسرح الراقص العرض المسرحي «أميرة الجبل» نص **حسام عامود** إخراج **سليمان غيبور**.. وقد جمع العرض بين الجانب التاريخي على صعيد المضمون والرقص التعبيري على صعيد الشكل الفني .

وفي السويداء احتفل فنانو المسرح في السويداء باليوم العربي للمسرح من خلال تقديمِهم للعرض المسرحي «مليكة هذا النهار» إعداد **فرحان ريدان** عن الأدب المسرحي التشيلي إخراج **ثائر حديفة** لفرقة المسرح القومي .

قدم العرض نماذج اجتماعية متعددة ذات مستويات ثقافية متفاوتة، طارحاً فكرة أهمية الحفاظ على الأسرة كمؤسسة اجتماعية أساسية ورائدة من مؤسسات المجتمع، وربط العرض بين التفكك الأسري وتفكك الأوطان الذي يمكن أن يؤدي إليه تفكك الأسرة كمكوّن اجتماعي لا غنى عنه .

خمسة عروض
في مهرجان حلب المسرحي

برعاية د.لبانة مشوح وزيرة الثقافة أقامت مديرية المسارح والموسيقا والمسرح القومي في حلب في شهر كانون أول الماضي مهرجان حلب المسرحي-دورة العام ٢٠٢٣ .

افتُتِح المهرجان بالعرض المسرحي «لو بعد حين» عن روايةٍ للروائية البريطانية **أجاثا كريستي** إخراج **محمد مروان إدلبي** الذي أراد من خلال عمله هذا أن يقول أن ما يزرعه الإنسانُ من خير أو شرّ يحصده ويرتد عليه يوماً ما وذلك عن طريقِ جريمة تنتهي بموت منفذيها بنفس الطريقة التي ارتكبوا بها جريمتهم، وبرزت في العرض شخصيةُ المحقق الذي يحاول

لو بعد حين

كشف ملابسات الجريمة، لكنه سرعان ما يصبح ضحيةً للمجرمين، كما برزت شخصية الخادمة التي تقوم بقتل اثنين بسبب تعرضها للظلم من قبلهما .

وفي ثاني أيام المهرجان كان الجمهور على موعد مع العرض المسرحيّ «ضجيج بشري» إخراج **محمد هادي فاضل** .

اعتمد العرض على لغة الجسد كأداة تعبيرية، وتمكّن مجسّدو الشخصيات من خلال هذه اللغة تحقيق منجز بصريّ استطاع التواصل مع الجمهور بشكلٍ جيد، كما اعتمد العرض على الموسيقا الإيقاعية الصاخبة التي عكست مساحة الرؤى الفكرية في العمل، مع ترك نهاية العمل مفتوحة بهدف إتاحة الفرصةِ أمام الجمهور للتفكير بمضمون ما شاهدوه والرسائل التي وصلتهم .

وقُدّم في المهرجان العرض المسرحي «خلف حافة العالم» نص **ضحى عساف** إخراج **جمال خلو** .

تقع أحداث المسرحية في جزيرة نائية يتفجر الصراع بين سكانها حول السيطرة والبقاء وحبّ التملّك .

وفي رابع أيام المهرجان قُدّمت مسرحية «الموت والعذراء» نص الكاتب الأرجنتيني **اريل دورفمان** إخراج **حكمت نادر عقاد** وجسَّد شخصيات العرض الفنانون **ميرا مازن-محمد سقا-ثائر جلجوقة** .

واختتم المهرجان بالعرض المسرحي «صورة» نص **عمرو بيرجكلي** إخراج **إياد شحادة** ويقدم العمل مقارنة بين بساطة الماضي وتعقيدات الحاضر بالاعتماد على كوميديا الموقف، وهو يتحدث عن مصور فوتوغرافي يتملكه شغف العمل على صورِ مرحلة الستينيات، وقُدم العمل باللهجة العامية بهدف تقريبه من ذائقة المتلقي .

وفي ختام المهرجان أُعلنت النتائج من قبل لجنة التحكيم وكانت على النحو التالي :

-أفضل ممثل **د.محمد الشيخ** عن دوره في مسرحية «لو بعد حين» .

ضجيج بشري

-أفضـل ممثلة **ميرا مـازن** عن دورها في مسرحية «الموت والعذراء» .

-أفضـل إخراج **حكمت نـادر عقاد** عن مسرحية «الموت والعذراء» .

-أفضل عرض «ضجيج بشري» إخراج **محمد هادي فاضل** .

وتألفـت لجنة التحكيم مـن الأساتذة: **إيليـا قجمينـي** (رئيسـاً) **غسـان دهبـي- محمـد أبـو معتوق-ابراهيـم المهندس- محمد هلال دملخي** .

وفي تصريحـات إعلاميـة أوضحـت أ.**رنـا ملكي** مديـرة المسرح القومي في حلب أن المهرجـان حـاول استقطـاب أكبر عدد مـن الأعمال الجيـدة والفنانـين المتميزين المنتمين لمختلف المراحلِ العمرية .

يُذكَر أن المهرجان منح شهادات تقدير للفنانـين: **نـديم شراباتي-هـدى ركبـي- جوزيف ناشف-غسان مكانسي-نادر عقاد.**

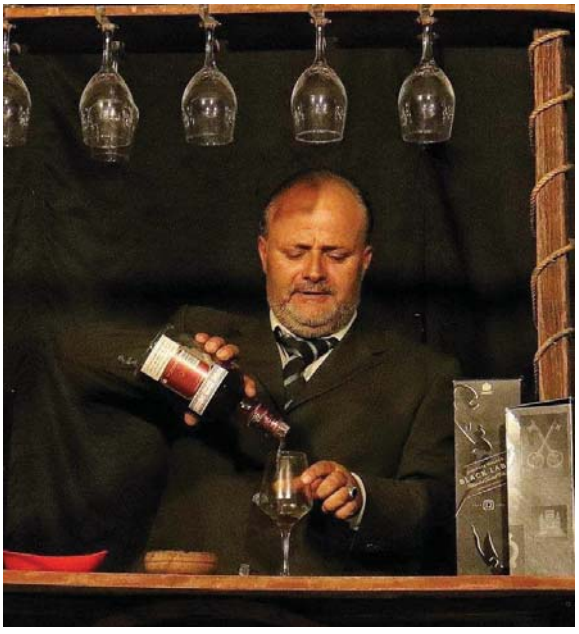
الميراث

في مهرجان ممدوح عدوان الفكري الثقافي الثاني

برزَ العرض المسرحي «الميراث» نص **ممدوح عدوان** إعداد وإخراج **علي عبد الحميد** كواحدٍ من أهمّ فعاليات مهرجان ممدوح عدوان الفكري الثقافي في دورته الثانية والذي أقيم في شهر تشرين ثاني الماضي في مدينة مصياف برعاية **د.لبانة مشوح** وزيرة الثقافة.

جسّد شخصيات العرض الفنانون: **رباب مصا- علي عبد الحميد- آلاء طيبا- محمد شحود** وهو يتحدث عن رجل رديء الأخلاق ولكن بأسلوب عصريّ، يمارس رداءة أخلاقه تجاه زوجتِه وأخته، ويلقي العرض الضوء على صفات الطمع والشجع عند الإنسان، وأشار الإعلامي **علي شوكت** إلى أن العمل أظهر مدى القبح الأخلاقي الذي قد يصل إليه الإنسان من أجل الوصول إلى غايته بأسهل الطرق وأقذرها، مشيداً بأداء الممثلين الذين جسّدوا الشخصيات .

وسبق للمخرج **علي عبد الحميد** أن قدم لجمهور المسرح السوري عدداً من الأعمال المسرحية، نذكر منها : «حلقة مفرغة-آخر ليلة أول يوم- فدا وطن» .



مهرجان مسرح الطفل
في دمشق والمحافظات

كما اعتادوا في كل سنـة وبالتزامن مع العطلة الانتصافية كان الأطفـال على موعد مـع مهرجان مسرح الطفل الذي تقيمه مديريـة المسرح والموسيقا مساهمةً منهـا في إشغال وقت الطفل بمـا هو مفيـد وممتـع.. وقد شملـت عروض هذه الـدورة من المهرجـان والتـي أقيمـت في شهر كانـون ثـاني الماضي مختلف المحافظات السورية وفق ما يلي :

دمشق وريفها :

- «لقمان الفهمان» إخراج **بشرى بشير** .
- «الحمار السحري» إخراج **خوشناف ظاظا** .
- «جحا والأميرة بدور» إخراج **تاج الدين ضيف الله**.
- «سعدون الكذاب» إخراج **فؤاد المصري** .
- «الدب والعسل» إخراج **زهير نعمو** .
- «الأصدقاء» إخراج **ماهر عطايا** .
- «الأخوة الصغار» إخراج **نزار البدين** .
- «مقالب كراكوز وعيواظ» إخراج **علاء الدين الشيخ** .
- «ليلى والذئب» إخراج **سعيد عطايا** .
- «علي بابا» إخراج **أشرف سرية** .
- «توم وجيري» إخراج **ناهد أذن** .

حمص :

- «ليلى والذئب» إخراج **سمر ديب** .
- «سنو وايت» إخراج **سحاب جحجاح** .
- «الأمنيات» إخراج **خالد حمادة** .

طرطوس :

- «اسكتشات فلسطينية» إخراج **أنس حرفوش** .
- «أطفال الميديا» إخراج **مصطفى سليم** .
- «نور» إخراج **عصام علام** .
- «صندوق المختار» إخراج **حسن نصر** .

حلب :

- «ماشا والدب» إخراج **حكمت عقاد** .
- «فلة والقط أبو جزمة» إخراج **أسامة عكام** .
- «حذاء الطنبوري» إخراج **أحمد شنان** .

ماشا والدب

الحسكة :

- «أحلام كسول» إخراج **اسماعيل خلف** .
- «لننسج حكاية» إخراج **عبد الله الزاهد** .

حماة :

- «حكاية دهمان» إخراج **سعيد طوقتلي** .
- «الساحرة والبحيرة» إخراج **محمد عبد الباقي** .
- «كوكب السعادة» إخراج **غيث زين** .

اللاذقية :

- «انطلق من نفسك» إخراج **وسام أبو حسين** .
- «وصية الكنز» إخراج **نضال عديرة** .

السويداء :

- «دلو ماء» إخراج **لجين الهادي** .
- «الجد والعمل» إخراج **أمل بصار** .

جمهور المهرجان

عرضان مسرحيان للحسكة
في مهرجان مسرح الطفل

عرضـان مسرحيـان كانا حصـة محافظة الحسكة في مهرجـان مسرح الطفل الـذي أقامته مديرية المسارح والموسيقـا في شهـر كانـون ثـاني الماضي، وقـد قدمهما مسـرح الحسكة القومي في إطار سعيـه لتقديم كل ما هو جديد للأطفال .

العرضُ الأول كان بعنـوان «أحـلام كسـول» نصـ وإخـراج **اسماعيل خلف**.. وأكـد العمل على أهمية تعزيز القيـم الإيجابيـة عند الطفـل ونبذ التصرفـات السلبية بالاستعانة بعناصر الموسيقا والغناء والكوميديا الخفيفة.

يتحدث العرض عن الحلم كعنصر إيجابي وضروري في حيـاة الإنسان التـي ستكون كئيبـة دون الحلم، وكيف يتحـول الإنسان الذي لا أحلام لديه إلى عنصر سلبي في المجتمع، مع لفتِ انتباه العرض إلى أن الحلم لا يكتمل إلا إذا تحـول إلى واقـع لا أن يبقى داخل حـدود الحلم، وإلا فسوف يصاب الإنسان بخيبة أمل كبيرة .

ويؤكـد العرض أن ما يعطـي حياة الإنسان معنى هو العمـل والاجتهاد ووضع هـدف محدد لتحقيقـه، ويركز على ثنائيات التضادّ بين الواقع والحلم، والعمل والكسل .

أمـا العرضـ الثاني فـكان بعنوان «لننسـج حكاية» لمخرجه **عبد الله الزاهد** .

وفي تصريحـات إعلامية أشار مدير المسرح القومي في الحسكة الفنان **اسماعيل خلف** إلى أن مهرجان مسرح الطفـل حقق خـلال السنـوات الأخيرة حضـوراً مميزاً، وأصبح طقساً معتاداً لأطفال المدينة وذويهم .

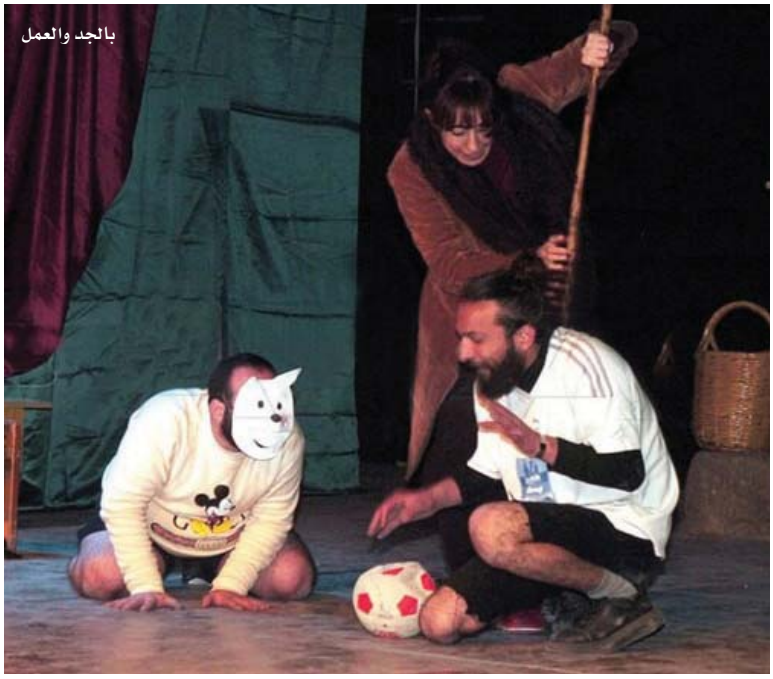
مشاركة للسويداء
في مهرجان مسرح الطفل

ساهم مسرحيو السويداء في مهرجان مسرح الطفل الذي أقامته مديرية المسارح والموسيقا في شهر كانون ثاني الماضي من خلال العرضين المسرحيين «بالجد والعمل» و«دلو ماء» اللذين قدمهما المسرح القومي.. الأول قُدّم في مدينة السويداء، والثاني في مدينة شهبا .

ففي السويداء قدمت المخرجة **أمل البصار** مسرحيتها «بالجدّ والعمل» التي تتحدث عن طفل كسول يعتقد أنه سيعثر في يوم ما على خاتم سحري سيغير له مجرى حياته ويحقق له أمنياته دون أن يبذل أدنى جهد.. وتدخل على خط الأحداث امرأةٌ تستطيع إقناعه أن العلم والاجتهاد هما فقط ما يكفلان تحقيق أحلامه وترجمة طموحاته على أرض الواقع، وقد أدى شخصيات العمل ممثلون شباب في خطواتهم الفنية الأولى .

وفي مدينة شهبا قُدم العرض المسرحي «دلو ماء» لمخرجته **لجين الهادي**.

يتحدث العرض عن رجل يعثر على جرة من الذهب أثناء حفرِه لحفرة ليدفن فيها زوجته المتوفاة، فيسمع بالموضوع القيّمُ على القرية ويطمع بالاستيلاء على الجرة إلا أن مساعيه تذهب أدراج الرياح، خاصة عندما يقرر الرجل توزيع محتويات الجرة من الذهب على سكان القرية .


بالجد والعمل

دلو ماء

طرطوس تساهم بأربعة عروض في مهرجان مسرح الطفل

ساهـمَ مسرحيـو محافظـة طرطوس في مهرجان مسـرح الطفـل الذي أقامتـه مديرية المسـارح والموسيقا في شهـر كانـون ثـاني الماضـي بأربعة عروض مسرحية لبَّـتْ احتياجـاتِ العـالم الصغـير للطفل الـذي تتقاذفه الاهتمامات والرغباتُ والهوايات في زمنِ الانترنت المفتوح علـى العـالم الكبير بـلا ضوابـط ولا حدود مـا لم تعمل الجهـات المعنيـة بنشأةِ الطفل علـى توجيهه بما فيه خير ينفعه وفائدة تدعـم خياراته في تحصيله الدراسي.. من هنا تأتي أهمية ما نقدّمه للطفل من محتوى، فعندما نعدّ مـادة فنيةً للصغار ينتابنا الحـذرُ أكثر مما لو كنا نتوجّه للكبـار، والأمرُ الذي يستوجب هذا الحذر أننا نتوجّه إلى عقـل يتأثّرُ بالكلمـة ويروق لـه اللحن ويهتـم بالصورة.. إنـه عقل الطفـل الذي يراقب باهتمـام التفاصيل، وتثير انتباهَه الألوانُ والحركة .

في هـذا السيـاق قدمـت فرقـة شهـرزاد للمسـرح الراقص بقيـادة الفنـان **أنس حرفوش** اسكتشـات مسرحية وفقرات للفنون الشعبية بعنوان «فلسطين حرة» كانت بمثابـة رسالةِ تضامنٍ وتعاطف مـن أطفال سورية مع أطفـال فلسطين الذين قتلتهم وتقتلهم أيدي الإرهاب الصهيونية وتغتصب أرضَهم .

وكان جمهـور المهرجـان علـى موعـد أيضـاً مـع عرضـ بعنـوان «أطفـال الميديا» الـذي تطـرّق إلى الأثر السلبـي للانترنـت والتكنولوجيـا علـى حياة أطفـال ومراهقـي هذا الجيل وتحصيلهـم العلمي والعمليّ وذلك عندما نستخدمهمـا للتسليةِ واللهو وكيف يتحول الأطفال إلى أشخاص يشبهـون الرجـلَ الآلي ويخضعون لأوامره ويكونـون بشـكل أو بآخـر ضحايا التكنولوجيـا التي من المفترض أن تكون داعمة لدراستهم ومتابعتهم العلمية .

العرض من كتابة **شيرين سليم** وإخراج **مصطفى سليم** وفيـه أيضـاً تنويه بقضيـة اجتماعيـة باتت تشغل الأهـالي ألا وهي التنمّر الذي يتأثّـر به الطفل في علاقته مـع أقرانه، وقد يجعله يتغيّب عـن المدرسة أحياناً، وتلك قضيةٌ بحاجة للمعالجة والمتابعةِ من قبل المدرسة والبيت والاختصاصيين بالشأن التربويّ .

كمـا تم تقديم العرض المسرحـي «النور» الذي عمد فيـه كاتبُه ومخرجه **عصـام علاّم** إلى طـرح مشكلةِ تأثر الأطفـال بالألعـاب الألكترونية وسيطـرة تطبيقاتها على وقتهم .

يعرض العمـل لمعركـة بـين الظـلام والنـور، الظـلام الـذي كان مشخّصـاً بطفـلٍ يرتـدي اللباس الأسـود، يبثّ سمومـه بـين الأطفـال ويشغلهـم عـن دراستهـم ويدعوهم لقضـاء الوقتِ في اللعـب بالألعاب الألكترونية ليحـلّ الظـلام في أرجاءِ المسـرح في جولـة ينتصـر فيها الظـلام علـى النـور، وقـد تـاه الأطفـالُ وتعبوا وأمضـوا وقتهـم في النوم علـى مقاعد الدراسة، فتراجـعَ تحصيلهـم الدراسـي إلى أن يفلح النـور أي الكتاب الذي تجسَّدَ بشخصية طفلة ترتسمُ على وجهها ملامـح النجـاح والاجتهاد والالتـزام فتساعد زملاءها

وتعيدهم إلى كتبهم من جديد، ليعمّ النورُ على المسرح في إشارة لانتصارِ الكتاب والعلم على محاولاتِ غزو أدمغة أبنائنا في عصرِ التكنولوجيا، مع التأكيدِ على أهمية اللعب ولكن ضمن أوقات محددة، وهذا يقودنا للسؤال عن أهمية المسرح في عصرِ الإنترنت، فيجيب مخرج العمل بالقول : «نحن بأمسّ الحاجةِ لكلّ نشاط خارجي يبعد الطفل عن تلك الأجهزة التي سيطرتْ على عقول أبنائنا، والمسرح شيء محبب للطفل، لذا علينا استغلال ذلك والتركيز على تنشيط المسرح والعمل يداً بيد مع كلّ الجهات لإعادة الحياة الطبيعيةِ لأبنائنا بعيداً عن تفاهاتِ الإنترنت وتوعيتهم للتفاعل مع التقنية الحديثة في أشياء تفيدهم» .

وآخر العروض كانت مسرحية بعنوان «صندوق المختار» نص وإخراج **حسن نصر** وهي ذات طابع فكاهيّ تثقيفيّ توعويّ بهدف تعزيز قيم التعاون والعملِ المشترك لحصد الثمارِ التي لا تُكتب لها الحياة في تربة غير مستصلحة بالنيّة الطيبة والصدق في العمل والإيثار والعطاء، وقبل ذلك المحبة .

تدور أحداث العرض في قرية يسكن قلوبَ أهاليها الكرهُ والغيرةُ والطمع إلى أن يعلموا لاحقاً بوجود كنز مخبأ في صندوقٍ قديم من إرث أجدادهم الذين بنوا القرية وكانوا قدوةً في العملِ والإنجاز.. ويتوقع أهل القرية المتخاصمون أنّ في الصندوق الكثير من الذهب والإرث الوفير، فيستولون عليه بهدفِ تقاسمه، لتكون المفاجأة أن الصندوق مسحور ولا يهب محتوياته إلا لمن لديه القدرة على العمل والتعاون والمحبة، وليتناسوا خلافاتهم وأطماعهم ويتفقوا على العمل والتعاون من أجل الحصول على كنز الصندوق ويبدؤوا العمل في أراضيهم واستصلاحها واستثمار خيراتها وجني أضعاف ثروة الصندوق الذي نسوه وبات إرثاً لغيرهم من الأجيال القادمة، يعلّمهم قيمة العمل والأرض والمحبة .

شاركتْ في العرض مجموعةٌ من الأطفال من عمر ١٠ حتى ١٤ عاماً ممن لهم عدة مشاركات سابقة في طرطوس وبانياس ودريكيش كما يوضح المخرج الذي تحدّث لـ «الحياة المسرحية» عن مسرح الطفل وأهميته قائلاً : «المسرح بعروضه القيّمة والتوعوية البعيدة عن التهريج أداة فعالة لمحاربة سلبيات التكنولوجيا التي سيطرت على عقولِ أطفالنا، ويجب رعايته ورعاية أطفالنا من خلاله من أجل تكوين جيل مثقف ذي معرفة وخبرة، يتحدى الظروف الصعبة لبناء المجتمع بناءً سليماً.. والتعاملُ مع الأطفال ذو فوائد لما يمتلكونه من فكر وإضافات تغني الثقافة، ويجب أن نحرص على تعليمهم بالطرقِ الصحيحة، وحتى لو كان الأمر صعباً يجب تخطّيه، فعندما نحبّ عملاً نبدع به، وعندما نحبّ أطفالَنا ويحببوننا يكون استثمار تلك العلاقة لصالح الطرفين من خلال اكتساب الطفل لذاته وقيمه وطموحه».

ونحن في العام ٢٠٢٤ علينا التأنّي في ما نقدمه للطفل من محتوى بأسلوب مختلف، حيث لم يعد الأهل والمدرسة والبيئة لوحدهم شركاء في بناء وتنمية شخصية هذا الجيل من أطفالٍ ومراهقين، فهناك شريك آخر هو الانترنت بأشكاله المخترقة لعقولِ الجيل.. من هنا تأتي أهمية وضرورة متابعتنا للجيل ولحاجياته ورغباته واهتماماته التي قد تكون في المطالعة أو الفنون بأشكالها المختلفة.. تلك هي مسؤوليتنا ومسؤولية الأهل الذين لا تقتصر رعايتُهم فقط على الرعاية البدنية وإنما الروحية أيضاً، ومن صلبها توجيه تلك الشريحة إلى صقل مواهبها بالموسيقا والرسم، ودعمها بالمطالعة والاهتمام بالفنون، ومنها المسرح تلك المساحة الآمنة لخيال الطفل وتفاعله، والمكان الذي تتجسّد فيه الشخصيات أمامه كحقيقةٍ تقارب مخيلته وتتواصل معه بشكلٍ حسّي، فيتفاعل معها عن قرب.. ذلك هو المسرح الذي نصطحب إليه أبناءنا للاستمتاع واكتسابِ المعرفة والمعلومة وملء الوقت بما هو مفيد وممتع وإيصال الرسائل التي قد لا يفلح بعضُ الأهالي في إيصالها .

ليلى والذئب وسنو وايت
في مهرجان مسرح الطفل

محمد خير الكيلاني

«ليلى والذئب» هو عنوان العرض الأول الذي قُدم في مدينـة حمص ضمن مهرجان مسرح الطفل الذي أقامته مديريـة المسـارح والموسيقا في شهر كانـون ثاني الماضي وهـو من إعـداد وإخـراج **سمـر الديـب** و**مادلـين عشي** وأظهر العرض ضـرورةَ الاستماع لنصائـح الأهل وعدم العناد في تنفيذ ما يريدون، فها هي ليلى لم تستمع لكلام والدتهـا وذهبـت لبيت جدتها عن طريـق آخر غير الذي وصفتْـه والدتهـا، فتعرَّضَ لها الذئبُ وعـرف أنها ذاهبة لجدتهـا، فسبقها إلى هناك وادّعى أنـه جدتها، وبما أن ليلـى عُرِفت ليلى بذكائها أدركـت أن الصوت ليس صوت جدّتها، وحاول الذئـب افتراسها لكن الصياد قتله وأنقذ ليلى .

ليلى والذئب

حاولـت المسرحيـة أن توصل قيمـاً تربوية تجلت في إطاعة الوالدين والحذر أثناء التعامل مع الغرباء وتجنّب الفوضـى خلال اللعـب، وقدمت فقرات تربويـة ترفيهية بمرافقـة العديـد مـن الشخصيـات الكرتونيـة المحببة ورقصـات تنمّي اللياقـة والمرونة وتحقق المتعـةَ المرجوة، وجددت المسرحية الحيوية في قلوبِ الأطفال.

اعتمـد العرض علـى خيـال الطفل لإيصـال أفكار العرض بشكلٍ بسيط بحيث يمكن فهمها وتطبيقها .

***

كمـا شهـدت مسـارح حمص تقـديم العرض المسرحـيّ الراقص «سنـو وايـت والنت» الـذي شهد إقبـالاً كبيراً من قبل الأطفال وهو مـن إعداد وإخراج **سحـاب جحجاح** تدريب **علا الابراهيـم** المخرج المنفذ **علـي قيـس قاسـم** ويحتوي العرض علـى خلطةٍ منوعة مـن الرقـص والغنـاء والتمثيل ضمن قالـب مسرحيّ يرتكز على نصّ القصـة العالمية الشهيرة «سنو وايت» وبعض من حكايـة «سندريلا» حيث تمـوت والدة سنو وايـت ويتركها أبوها عند زوجتـه التي تضيّق الحصار عليها عـبر الشعوذة والساحرة الشريـرة ووضع السم في التفاحة وادّعاء مـوت سنو وايت لتنفرد زوجة الأب بالبيـت بينما سنو وايت تقوم برحلات توعية للأطفال بأضـرار الانترنـت الـذي يسلـبُ عقولهـم بألعابـه الألكترونية المضـرّة عبر جهاز إسقاط للإيحاءِ بمكان الحـدث كالقصـر أو الغابـة.. تقول المخرجـة **سحاب جحجـاح** في حديثها مـع «الحياة المسرحية» : «نظراً لما

سنو وايت

أخذتْه القصة من انتشار وأصداء عبر الأجيال بفضل شخصية سنو وايت فقد ارتأيتُ أن أقوم بإعداد النص بما ينسجم ومعطيات الواقع الراهن ويناسب أطفالَنا وبيئتنا، لهذا أخذتُ التيمة القصصية لحكاية «سنو وايت والأقزام السبعة» وهي ظلم زوجة الأب للطفلة ومعاناتها برؤية معاصرة، فكتبتُ رؤيتي من خلال ربط المفاهيم وإسقاطاتها ورموزها، ووجدتُ أن أكثر من يدفع ضريبةَ الخلل الاجتماعي هو الطفل، ورمزتُ إلى ذلك بوضعي للسمّ في التفاح وربط ذلك بالإنترنت بالرغم من أنه حضارة وحداثة وبرمجة إلا أن هناك من يبثّ الأفكار المسمومة والمبطنة فيه لتفكيك الأسرة وتغيير نمط التفكير من خلالِ الغزو الفكري الهادئ وإدمان الأطفال على الانترنت، وقد أدخلت سنو وايت إلى أحد المنازل حيث تجد أطفالاً لا يجيدون إلا الألعاب الألكترونية وألعاب الموبايل، فتقوم بتسليط الضوء على أهمية النظافة والترتيب والوقت، ويعلّمها الأطفال ووالدهم مقولة «لا للعنف الأسري ولا للتنمّر» وهذا التبادل في الأفكار يتم في العرض بواسطة الرقص التعبيري والجمباز واختيار موسيقى مناسبة لشخصيات أطفال المنزل الذين يؤدون رقصات الخير، بينما تبثّ زوجة الأب الأفكار المسمومةَ عبر اليوتيوب وألعاب العنف بعد تحذير المرآة المسحورة من أن هذه المرة تغيرت قواعد اللعبة وسيبطل مفعول السحر بفضل الحب والخير والعدالة والسلام، لنصل إلى الخاتمة التي تقول أنه على المرء ألا يتردد في اتخاذ القرارِ الصحيح، لنختتم العمل برقصة بين الخير (طيور الحمام) والشر (الغربان) ليسقط الشر في نهايتها، ويجدد الأطفالُ عهد السلام في نهاية الرقصة عند لحظة سقوط راقصي فريق الشر، فيذهب الأطفال ليساعدوا الأشرار على النهوض وضمّهم لجوقة الحبّ والسلام» .

مدرّبة الجمباز **علا الابراهيم** أشارت من جهتها إلى أهمية العمل على إدخال رياضة الجمباز إلى العروض المسرحية المخصصة للأطفال بهدف تشجيعهم على ارتياد النوادي الرياضية وتنمية التوافق العضلي العصبي وتعزيز الإدراك المعرفيّ الذهني والبدني على حد سواء لما تتركه الموسيقا الإيقاعية من متعةٍ في نفوسهم .

تم تقديمها في درعا

الغدير المسحور

التعاون أساس للنجاح

ميـــرة الربّـــاع

ضمـن فعاليّات مهرجان مسرح الطّفل الذي أقامتْه مديريـة المسـارح والموسيقا على مستـوى القطر في شهر كانـون ثـاني الماضي شاركـتْ محافظة درعـا بمسرحيّة بعنـوان «الغدير المسحور» والنصّ مُعدّ عن عدّة نصوصٍ للأطفال إخراج الفنان **فراس المقبل** .

تدور أحداث العرضِ في قريةٍ جميلة وادعة، يعمل سُكّانُهـا بالزّراعـة، ويعيشون ويقتاتون مـن المزروعات التي يسقونها من الغدير الذي تشرب منه القرية والقُرى المُجـاورة لها، ويشرح مخرجُ العمل لـ «الحياة المسرحية» كيفَ يكتشف سُكّان القريةِ وجودَ صخرةٍ كبيرة تؤدّي إلى إغـلاق الغدير، ويتبيّن لهم وجـودُ شخصيتين شريرتين خطّطتـا ونفّذتـا هـذا العمل هما بطّيخة ونملـة اللّتان تذهبـان إلى المُشعـوذ شرشبيل وتجلبان شـرابَ القوّة، ومن خلالـه تستطيعـان وضـعَ الصّخرةِ الكبـيرةِ التي تسبّبتْ بإغلاقِ الغدير حيث لا يستطيع أيّ شخصٍ رفْعَها بمفـرده، وهنا يبـدأ بطّيخة ونملة مساومـةَ أهلِ القريةِ وبيعهـم الماء من الغدير، فهما وحدهما مَن يستطيع رفع الصّخـرة بتأثير شراب القوّة، ويبقيان على هذه الحالة حتى تكتشف غزالة أنّهما وراء هذه المكائد، حيث تذهب إلى الغديـر وتراهما أثناء ارتدائِهمـا ملابس الأشباح،

عندها تقومان بخطفها وأخذها إلى مـكانٍ خارج القرية، فيخرج والدهـا والمختار وعصـام وتبدأ رحلـةُ البحثِ عنهـا، ويكتشفون أنّ هنـاك من قـامَ بخطفها إلى مـكانٍ بعيـد، وخـلالَ البحـث يكتشف عصام مكانها، ويعرفون حينها من قام بكلّ هذه الأعمالِ الشرّيـرة، فيجتمع أهـل القرية ويقـرّرون رفـعَ الصخـرة، وبمُشاركـة الجميـعِ يرفعونهـا ويقومون بطرد الأشـرار، وتعودُ المياه إلى سُـكّان القرية ويتحقّق شعار «بالتّعاون نحيا ونعيش» .

تعلّمُنـا أحـداث المسرحيّـة أنّنا بالتّعاون فيما بيننا ننجح، ولا يجب أنْ نتفرّق، وعلينا الحذر من الغرباء والأشرار .

إلى جانـبِ إخراجـه العمـل أدى **فراس المُقبل** دور بطّيخة بأسلوب كوميديّ .

وأدى الفنـان **يوسف أبـو حمـد** شخصيـة نملـة تابـع بطّيخة الشرّيـر الذي لا يرفض له طلبـاً عن طريقِ إغرائـه بالسّلطـة والأموالِ والطّعام، فمـا يكون من نملة إلا أن يتبعـه ويُنفّذ أوامرَه في إيذاءِ الآخرين، ولكن دائماً ينتصر الخير على الشّر، وتعود الأمور إلى طبيعتها بسببِ جهـل نملة وسيّده بطّيخـة وتعاون أهـل القرية لاكتشاف الحقيقـة، ونوّه **أبـو حمـد** إلى أنّ بطيخة ونملة هما بطلا سلسلة من المسرحيّات التـي قُدّمت في درعا سابقاً والتي لاقتْ قبـولاً ومحبّةً لدى الأطفال بسبب الطّابع الكوميديّ الذي يتخذّانه في كلّ عمل جديد .

وبيّنـت الفنانة **ريتاج المُقبل** أنّهـا شاركتْ في العمل بشخصيّـة غزالـة ابنـة القريـة الجميلـة والتـي تسقي المزروعـات والقُرى المُجـاورة من الغديـرِ الموجود فيها، وهـي شخصيّـةٌ محبوبةٌ جـدّاً من قبـل سـكّان القرية، ومعروفـة بمُساعدتهـا لكبـار السـنّ في أعمالهـم، كما أنهـا تحبّ الصّغار وتعطف عليهـم وتشتري لهم الألعابَ والحلـوى، لكنّهـا تتعرّض للخطـف من قِبـل الشّريرين بطّيخة ونملة .

أمـا شخصيّة عصـام فقد جسّدَهـا الفنان **محمّد المحاميـد** وهـي شخصية مُـزارعِ القريـة النّشيط الذي يبيّن للنّاس أهمية وجودِ المياه في الحياةِ بالنسبة للإنسان والحيـوان والنّبـات والخضار التي يزرعهـا ويسقيها من ميـاه الغديـر، وعندمـا تنضـج يأخذها للبيـعِ في القرى المجاورة، ويشـارك في البحثِ عن غزالـة بعد اختطافها حتّى يجدَها عند الشّجرة الكبيرة ويعيدها إلى القرية .

وقام الفنـان **محمّد المومنـي** بـأداءِ شخصيّة والد غزالـة المسـؤول عـن سقايـة الأرض الزّراعيّـة والمهتمّ بمياه الغديـر والمتعاون مع أهل القرية لحماية الغديرِ من الشرّيرين اللذين يحاولان السّيطرة على مياهه .

عرضان مسرحيان لاطفال اللاذقية
في مهرجان مسرح الطفل

عرضان مسرحيان همـا حصيلة مشاركة محافظة اللاذقيـة في مهرجان مسرح الطفل الذي أقامته مديرية المسارح والموسيقا في شهـر كانون ثاني الماضي في مجمل المدن السورية .

العرضـ الأول كان بعنوان «انطلق مـن نفسك» وهو من إخراج **وسام أبو حسين** .

أكد العرض على قيم المحبة والتعاون والصدق، ودعا إلى تقديم مصلحـة الجماعة على المصلحـة الشخصية والابتعاد عن الكذب .

واستمتـع الأطفـال وهـم يتابعـون شخصياتهـم الحيوانيـة المحببة إلى قلوبهـم وهي تنقـل إليهم رسائل العرض التربوية .

انطلق من نفسك

أرسـل العرضـ مجموعـة مـن الرسائـل التربويـة والأخلاقيـة والتعليمية، وهـو من نوع المسـرح التفاعليّ، وقد اختار المخرج مجموعة من أبرز الشخصيات العالمية والمحليـة المبدعة في مجـالات الأدب والمسـرح والرياضة والفن والإعـلام والابتكار ليقدمهـا للأطفال لتحفيزهم علـى الثقة بأنفسهـم وبقدرتهم على مواجهـة التحديات ليكونـوا ناجحين ومؤثّريـن في مجتمعهم في ظل الظروف الصعبة العامة .

***

أمـا العرضـ الثاني فـكان بعنـوان «وصيـة الكنز» إخراج **نضال عديرة** .

وصية الكنز

قضية للنقاش

ترجمةُ النصّ المسرحيّ
تساؤلاتٌ واجتهادات

رنـــا بـــدري ســـلوم

لمـاذا يلجـأ المخـرجُ المسرحـي السـوري إلى النص المترجـم ويبتعد عـن النصّ المحلي؟ وهل مـن الضروري أن يلـمّ مترجم النصوص المسرحية بمبـادئ فن المسرح أم يكتفي بإجادته للّغـة الأجنبية التي يترجم عنها؟ وهل يحق للمترجم أن يُجري تعديلات على النص المترجم إذا كان يحتـوي محاذيـر تخص البيئةَ المحليـة؟ وهل يفضّل المخـرج تقديم النص المترجم ببيئتـه الأصلية أم إعداده إلى البيئة المحلية؟

«الحياة المسرحية» حملتْ حزمة التساؤلات هذه وتوجهت بها إلى بعض المخرجين والمترجمين المسرحيين لمعرفة الأسباب التـي تدفع عجلـة العمل المسرحي للسير بوتـيرة ملحوظة نحو النصوص المترجمـة وكأن المسرحيـات المحليـة لا يمكـن أن ترتقي إلى مستوى النصوص المترجمة شكلاً ومضموناً .

نموذجان كوميديان

فكـرةُ الخوف التي ترافـق الإنسان بسبـب التسلّط والبيروقراطيـة، الخوف من المجهـول والغموض والبحث عن الآخـر، الوهمُ والخيـال، هي الرسائـل المبطَّنة التي أراد المخـرج فهـد الرحمـون إيصالَهـا إلى جمهوره عبر مسرحيتـه «ضابط ائتمان» التـي قُدّمت في العام الماضي وهـي من تأليـف الكاتب الروسـي ألكسنـدر مامبيلوف، ترجمـة عياد عيد، ويُعتبَر الكاتـب أحد أعمدة المسرح في روسيا، وتوفي وهو شابّ، لذا سُمي مسرحُ باسم «المشاهد الشاب» تكريماً له وتخليداً لإبداعِه .

النص من النوع الكوميدي، أفكاره بسيطة وحياتية، وطريقة تقديمه أقرب إلى الخيال المجنون، والمسرح بيئته الخيال .

كذلـك الأمر بالنسبة لمسرحيـة «الغنمة» التي قُدّمت أيضاً في العام الماضي، إذ أنها ذات قالب كوميدي ساخر، حمل الكثير من النقد اللاذع والرسائل المبطنة التي تعكس آلام النـاس وأوجاعَهم، أخرجها المخـرج زين طيار، وهي مترجمة عن اللغة البلغارية للكاتب ستانيسلاف ستراتييف وعنوانهـا الأصلي «سـترة من المخملين» وبـرأي طيار فإن تغيـير العنـوان إلى «الغنمة» شدّ الانتبـاه وأوجد حالة من الغموض ودعـا إلى التساؤل.. وأمـا رسالة المسرحية فهي –حسـب المخـرج– التأكيد على أن الإنسانيـة جوهرٌ لا بد مـن الحفاظ عليه ليعلو فوق البهيميـة، وقد حاول العرض مقاربـة النصـ بالقياس إلى الواقع وإضافـة شخصيات ليست موجودة في النص الأصلي .

«ضابط ائتمـان» و«الغنمة» عملان مسرحيان شكّلا غيضـاً مـن فيض المسرحيـات المترجمـة التـي قدمتها مسارحنـا في السنـوات الخمس الأخـيرة، وقـد لا تتسع الصفحات لذكرها بالتفصيل .

خطاب مسرحي جافّ

يؤمـن المخـرج المسرحي فهـد الرحمـون أن نصوصَ الكتّـاب العـرب المسرحيـة لا ترتقـي إلى طمـوح المخـرج المسرحـي العربـيّ لأن هنـاك فرقاً شاسعاً بـين النصوص المترجمة والنصوصِ العربية ربما يعود –حسب الرحمون–

ضابط ائتمان

إلى وجـود منـاخ حقيقي للمسرح هنـاك وحرية في التعبير وتطور على صعيد الدراما الحقة والصحيحة، ونحن نفتقر إلى ذلك، ولكن هذا لا يعني عدم وجود مبدعين على صعيد الكتابة المسرحية عندنـا كسعد الله ونوس وممدوح عدوان ومحمـد الماغوط، وغيرهـم، ويضيف الرحمـون : «الكتّاب المسرحيـون الأجانب هم الأجدر والأقـوى لأن بيئة المسرح عندهم متطورة، وقد سبقونـا بأشواط على هذا الصعيد، ونحـن كمخرجـين مسرحيـين نتمنـى أن نجـدَ نصوصـاً مسرحيـة عربية متطورة ترتقي إلى حدود تطلعاتنا، ونحن لم نلجأ إلى النصوص المترجمة إلا بعد أن يئسنا من إيجاد نصوص مسرحية عربية جيدة» .

وبـرأي الرحمـون فـإن العـرب لم يعرفـوا المسـرح بشكله الصحيح بسبب عدة عوائق، منها دينية وحضارية وتاريخية ولغوية، مشيراً إلى أن النصّ هو أساس المسرح، والنصوص العربيـة إمـا أن تعبّر عـن ذات الكاتب وإما أن تكـون بعيدة عـن قضايا الجمهور العربـي، ورغم قلة الكتّاب المسرحيين العرب فـإن نصوصهم التي ينتجونها تعاني مـن إشكاليات جوهرية مثل عدم مراعاة الخطاب المسرحـي وإغفـال دور الدرامـا والمراوحة بـين الذهنية والمباشرة والافتقـار إلى الحوار المفعم بالحياة والصراع الـذي يتسم بالتشويـق والتكثيف، وهذا جوهـر الدراما، وللأسـف –حسـب الرحمـون– فإن معظـم نتاجهم كان نصوصاً أدبية لا تتماشى مع المسرح والدراما .

أمانة الترجمة

يوافقُـه الـرأي المترجـم محمـد ابراهيـم العبد الله في أن المخـرج المسرحـيّ يلجأ إلى النصـ المترجم لأسباب عديـدة، منها أولاً : ما يُترجَم مـن نصوص مسرحية يكون في الغالـب لكتّـاب مسرح كبار، وثانيـاً : التقنية التي تتمتع بها النصوص المترجمة أكثر تطوراً ودقة منها في النصوص المحليـة، كما أن تقديمَ النص المترجـم في الغالب لا يحمّل المخرج أي أعباء مالية تتعلق بحقوق المؤلف أو الناشر .

وبـرأي العبد الله فـإن مترجم النصوص المسرحية ينبغي أن يلمّ ليس بمبـادئ فن المسرح وحسب، فالمبادئ لا تكفي، بل يجب أن يلمّ أيضاً بالفن المسرحيّ ككل لأن مهمته في ترجمـة النصّ المسرحي مضاعفة، إذ أن عليه أن يصوغ العبـارة لتكـون منطوقة ومكتوبـة في الوقت ذاتـه، كما أن المترجـم يجب أن يلمّ باللغة الأصـل ولا يكفي أن يلمّ باللغة التي ينقل منها، إضافـة إلى تقيّد المترجم بأمانة الترجمة وعدم العبث بالنص الأصلي، وإذا كان ثمة محاذير تخصّ

الغنمة

البيئـة المحليـة فيمكـن أن يعلّـق عليهـا في حاشيـة سفلية يشـرح فيها وجهـة نظـره، وفي النصوص المترجمـة غالباً مـا يقوم المخـرج بحذف بعض المشاهد أو اللعـب بالنص خدمـةً للمُشاهد المحلـي خلافاً للنصّ المحلـيّ الذي يمكن أن يعترض المؤلف على إعداد النص وحذف بعض المشاهد منه بغية الاختصار أو لدواع تقنية فنية بحتة .

إعداد النص وخلقه

بينمـا يترك المخـرج سلمـان شريبا للرؤيـة الفنية الخاصة بكل مخرج أن تحدد خياراته وما يريد أن يقدمه لجمهوره من خـلالِ عرضه المسرحـيّ، فهناك من يقدم النصـ الأساسـي كما هو ومـن خلال بيئتـه وشخوصه، وهنـاك من يقوم بإعـداد النص لتقديمِـه برؤية تناسب بيئة جمهور العرض المقدم له، والمخرجِ شريبا مع عملية الإعـداد ليكـون العمل مناسبـاً وملائماً لجمهـور ومكان وزمـان العرض الجديد، ويضيف : «أن نقـدم نصاً كُتب منذ مئات السنين وبشكل حـرفيّ لجمهور هذه الأيام أمرٌ غير منطقي، ولهذا فـإن الإعداد مطلوب بما يتناسب مع واقعنـا وجمهورنا، ويبقـى الموضوع مرهونـاً بوجهة نظر المخـرج أو الجهة المنتجة للعرض، لذا فإن المخرج يختار النصـ الـذي يناسبه سواء كان محليـاً أو عالمياً، وبما أن المسـرح العالمـي أكثر غنـى من المسـرح العربي من حيث الكتّاب والنصوص فقد يلجأ المخرج إلى النص المترجم، وتاريـخ المسرح العالمي موغل في القدم منذ أيام الإغريق، بينما المسرح العربيّ حديث الولادة، وفي غالبيته مستورَد، والعـرب قديماً اشتهـروا بالشعر ولم يشتهـروا بالمسرح، والنصوص المسرحيـة العربية قليلة العدد إذا ما قارنّاها بالنصوص العالميـة، وهـذا مـا يدفعنـا كمخرجين إلى اختيـارِ نصوص مترجمة، وهـذا لا يلغي وجـود ظواهر مسرحية ونصوص عربية، على قلّتها» .

أما عن الترجمة الحرْفيـة وفقاً لشريبا فليس مهماً أن يلـمّ المترجم بالفـن المسرحيّ لأن مؤلـف النص يضع أدق التفاصيـل الخاصـة بالفكـرة وما علـى المترجم إلا نقلهـا بأمانة والحفـاظ على نصّ المؤلـف حرفياً، أما في حال الترجمة بتصـرف فهو مع المترجم العارف بالمسرح لأنه يوصل النص إلى القارئ بشكلٍ مبسط ومناسب عبر اللغـة الجديدة المترجـم إليها ويضفي علـى نصّ المؤلف إضافـات خفيفة تحفـظ المعنى الأساسي لنصّ المؤلف، ويشـير إلى أننـا عندمـا نقـرأ مثـلاً نصوص شكسبير بالعربيـة نلمس فرقاً في الترجمة بـين مترجم وآخر، مع

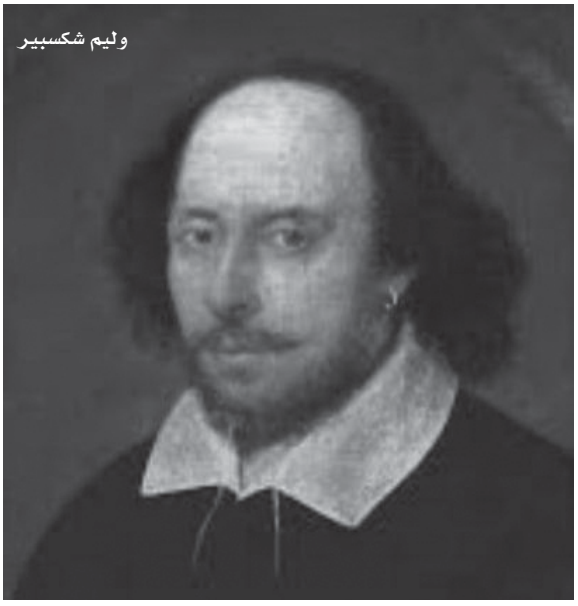
أن الحوارات هي نفسها لكنها تكون أقرب إلى لغة القارئ للترجمة الجديدة نتيجة الترجمة بتصرف وذلك لأن لكل لغـة طريقة في صياغة الجمل والحوار، وفي حال الترجمة بتصـرف يقوم المترجمُ بإجراء تعديـلات خفيفة، شرط الحفـاظ على جوهـر النصـ الأصلي وعـدم الإساءة له لضـرورات معينـة، مع وجوب ذكر التعديـلات والأسباب الموجبة لها، فلكلّ مجتمع ثقافة وتقاليد وأفكار خاصة به .

الترجمة التخصصية

«الرجوعُ إلى الأصل» هي الفكرة التي يستوحيها المخرج المسرحـيّ باللجوء إلى النص المترجم وفقاً للمترجم حسين سنبلـي، فالمسرحية فنّ جديـد دخل علينا في مطلع النهضة الحديثـة، ثم بـدأ تواتر العرب علـى المسـرح بتشكيل فرق تمثيليـة محترفة أو هاوية معتمدة على الترجمة والاقتباس، ولربمـا –حسب سنبلـي– أفاد رائد المسـرح العربي مارون نقاش من ترحالـه إلى الغـرب، فقدم في لبنـان مسرحية «البخيل» عام ١٨٤٧ وقال عند تقديمها : «ورحتُ مبرزاً لهم مسرحاً أدبياً وذهباً إفرنجياً مسبوكاً عربياً» .

وعن ضرورة إلمام مترجم النصوص المسرحية بمبادئ فـن المسرح يجـد سنبلـي أن ثمـة تخصصـاً في الترجمة، فالقصصـي هـو أكـثر الناس قـدرة على ترجمـة القصة، والروائـي هو أعلم الناسِ بفنّ الرواية ومداخلها وأساليبها، وكذلـك المسرحي الذي يملك الأدوات المسرحية في مجالات إبداعـه التأليفـي فيعطينـا ترجمـات تفـي بحـقّ النصـ الإبداعي والنفسي، ويضيـف سنبلي : «لكن هذا لا ينفي أن يتقـن المترجم لغته العربية الفصحـى، فيعبّر عن مكنونات الشخصيات المسرحية التي يجسدها في لغة غيرِ لغتها، وهذا يستوجـب أن يكون المترجـم في حالة معايشـةٍ للشخصيات المسرحية، على ألا يقحـم أسلوبه الخاص وتعبيراته اللغوية الخاصة ويبالغ في اصطنـاع الأسلوب البيانيّ وألوان البديع بما يضـرّ الشخصية المسرحية ويصيبهـا بالترهل اللفظيّ والانتفاخ اللغوي، فتظهر على غير حقيقتها» .

ولـدى سؤالـه عـن حـقّ المترجـم في إجـراء تعديلات علـى النصّ المترجَـم إذا كان يحتوي محاذيـر تخصّ البيئة المحليـة يعتقد سنبلي أنه إن وجَـد المترجمُ في النص الأصلي في مختلـف الأجناس الأدبية وليس في المسرحية فحسب ما


وليم شكسبير

يخالـف تقاليـدَ بلده أو ما يخدش الحيـاء وما إلى ذلك فمن حقـه أن يقولـبَ الترجمـةَ بما يـراه لا يضرّ أو يـؤذي، وهذا مـا فعله –حسب سنبلـي– د.عبد الغفار مـكاوي في ترجمته لمسرحيـة «السيد بونتيلا وتابعه ماتـي» لبرتولت بريخت، إذ يـرد علـى لسان بونتيـلا : «عنـده أربعة أطفال؟ مـاذا يظن بي؟ أمـا القسيس فليضرب رأسـه بالحائط» ويقول المترجم في حاشيـة سفلية: «العبارة الأصليـة لا يمكن ترجمتها لشدة وقاحتهـا» فما الذي دفـع المترجم إلى إبـدال المعنى السوقيّ المـؤذي بجملـة «فليضرب رأسـه بالحائـط»؟ أليست رغبته في تقـديم ترجمة تناسبُ الـذوق العربـي ولا تخدش الحياء العـام؟ ولربما إن ترجمَهـا كما جاءت في الأصـل لأساء إلى بعض القراء أو إلى ذوقِهم على الأقل، وليس في ذلك كما يرى سنبلـي خيانة كبيرة للنصّ، فإن ستطـاع المترجم الحفاظ علـى المعنـى المراد وليس علـى حرفية الألفـاظ فقد نجح في مهمته، وهذا ما فعله محمد عثمان جلال من قبل، فقد راعى في تمصيره الكوميديات التي ترجمها التقاليدَ الشرقية .

شيفرة النص

هـي ليسـت مجموعـة مـن الأحاسيس والمشاعـر والتخيلات التي تربط المؤلف بالنص المسرحي وحسب بل هو تمثيـل فكرة أو مجموعة أفـكار، إضافة إلى إيحاءات وصـور بيانيـة مختلفة تُعتبر جـزءاً لا يتجـزأ من النص بحسب المترجم نوزاد جعدان الذي يؤكد أنه على المترجم أن يلـمّ بمبادئ المسـرح، وأن يأتي بنص مقابل تتوفر فيه

-إلى جانـب الأمانـة الأدبيـة في النقل- ما يـبرز النصّ الأصلـي ولا يضعفـه ولا ينقص مـن جمالِـه، ولا يتطلب الأمر استبدال كلمات وعبـارات بكلمات وعبارات مقابلة في اللغـة الأخرى فقـط بل يتطلـب أيضاً معرفـة ودرايةً مـن قبـل المترجم للنصـ الأصلـي وللشـروط المسرحية والنصّ الهدف، إلى جانب معرفة قصد الكاتب من كتابة هـذا النصّ، وبالتالي علـى المترجم أن يحيـط باللغتين ونُظمهما المسرحية إحاطـة وثيقة، وأن يتمتع بالخبرة في قـراءة الحركة المسرحية وفي التمثيـل والإخراج، لا سيما أن النصّ المسرحيّ نصٌّ مثقب وملـيء بالفجوات التي لا يمكـن سدّهـا إلا مادياً عبر ربط شبكـة من العلامات الكامنة، فالمسرحية ليست نصاً كاملاً بذاته، فهي تتطلب بعـداً مادياً لتحقيق إمكانياتها الكاملة، ويضيف جعدان : «هناك نصّ حركيّ مشفّر في النصّ المكتوب على المترجم اكتشافه ليكون عوناً للمخرج والممثل، وهناك أزمة مخرج وأزمة بحث بوجود العديد من النصوصِ المهمة والأسماء البـارزة، وهناك مشـاركات لكتّاب مهمـين، وربما تفتقد بعض النمـاذج إلى الأصالة، لكـن الساحـة لا تخلو من النصوص الممتـازة، وبالمقابل هنـاك مخرجون يذهبون اليـوم إلى الحداثـة، وحتـى إن اتـكأوا علـى نصّ مهم نجدهم قد عبثـوا به كثيراً، وبالتالي فرّغ هذا النص من محتـواه ومضامينـه وما يحمله من رسالـة، لذلك أعتقد أنـه ليست هناك أزمة نص بل أزمة رؤى وخيال.. وهناك مشكلـة أخـرى في البلـدان العربية هي أنـه في حال عدم وصول المخرج إلى نص مسرحيّ أجنبي يستفزه يتجه إلى التأليف، فينشأ مسرح المخرج المؤلف، وتبرز إشكالية بين مـن يفكر بصياغـة سيناريو العرضـ المسرحي من جهة والمتلقـي من جهـة ثانية، وهنـاك الكثير مـن النصوص الأجنبية نجد فيها أن الكلمة حاضرة أكثر من الرؤيا» .

وعـن حـقّ المترجـم في إجـراء تعديلات علـى النص المترجـم إذا كان يحتوي محاذير تخص البيئة المحلية يقول جعدان : «لا يكفي للمترجم أن يكون ملمّاً بالعوامل الداخلية في إنتاج النصّ فقط بل عليه الإلمام بعوامل خارجية تتمثل في الأنظمة السياسية والأفكار الاجتماعية السائدة والمعتقدات الدينية والمعطيات الحضارية والثقافية والزمانية والمكانية، بالإضافـة إلى إلمامِـه بطرق التعبير الجسـدي التي تتفاوت من ثقافة إلى ثقافة، فالحركةُ ولغة الجسد يختلف تمثيلهما

برتولت بريخت

وفهمهما وإعادة تقديمهمـا في السياقات المختلفة والأوقات المختلفـة وفقاً لتفاوت الأعرافِ والأطـر التاريخية وتوقعات الجمهـور المختلفـة، لذا فإن مهمةَ المترجـم هي نقل النص بـكل أمانـة ولا يهم إن تجـاوز الأعراف، فهنـاك نص آخر هـو النصـ الحركي على خشبـة المسرح يمكـن للمخرج أن يتصـرف به كما يشاء، لكن للأمانـة الأدبية التاريخية على المترجـم أن يقـوم بنقل النصـ بأمانة تامـة لا تدجينه كي يناسب المجتمع المحلي» .

وعلـى الرغـم من اختـلاف معايـير الذائقـة وفقاً للمـكان والزمـان –يتابـع جعـدان- إلا أن هـذا لا يدعو المترجـم إلى الحـذفِ والإضافة والتنقيح مـن أجل تلبية طلبـات الجمهـور المستهـدَف، بـل هذا هـو دور المخرج، بالإضافـة إلى الاشتباك مع البيئـةِ الأصلية للنص، ومن ثم انتقاء ما يناسب البيئـة المحلية وفهم علامات النص والوحدات الدالة، مع إيقاعـات الكلام ولحظات التوقف والصمـت والتحـولات في النغمـة أو في الإطـار الدلالي، أي باختصـار مع الجوانـب اللغوية وغـير اللغوية للنص المكتوب والتي يمكـن فكّ شيفرتها وإعـادة تشفيرها بما يناسـب ذوقَ الجمهـور المستهدَف، فـإن كانت تتنافى مع أفـكار الجمهـور ومعتقداته علـى المترجـم أن يتجه إلى حذفهـا واختيار مـا يناسب المتلقي بالإضافـة أو التقديم والتأخـير حتى تتجلى الصـور الفنية التـي أرادها كاتب النصـ الأصلي ومـا يقصده من ورائهـا ليسهل تقديمها للجمهـور المستهدف بحيـث لا يخلّ ذلك بسيـاق القصة لتكون أكثر اتساقاً مع ذوقِ الجمهورِ المستهدف .

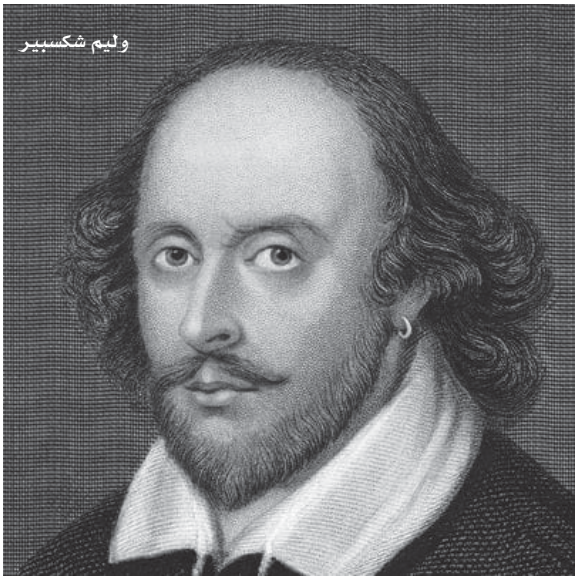
ثنائيات المسرح والحياة

د.هيثم يحيى الخواجة

المسـرحُ فنّ ذو أجنحـة تحلّق في فضاء واسع لا بدّ من فهم ضروراتـه، وإذا كان التعبير المسرحي يحتاج في فهمه إلى الحرية فإن أصحاب هذا الفنّ يدركون أن مساحة هذه الحرية تكبرُ طرداً مع مقدار رقيّ الفن وروعته واقترابه من الثقافة الواعية ومنطق الحياة، وما دام المسرح فناً مرتبطا بالواقع وجـزءاً منه فلا بدّ من فهم أبعاد دوره والعمل على تمتين تكويناته وترسيخه ليتسنّم مكانة مرموقة في حياتنا.. وانطلاقـاً مـن الاعتقـاد بأهمية تعزيـز نهضـة مسرحية جديدة فاعلة في حياتنا الثقافية والاجتماعية فمن المناسب ضمـن هذا التوجه مناقشة مجموعـة من القضايا المتصلة بتلك النهضة العتيدة، ومنها :

١-**مـوت المسرح**.. إن فكرة مـوت المؤلف وفكرة موت المسرح نفسه فكرتان تتناقضان مع طبيعة الحياة وطبيعة الفـن المسرحيّ، إذ يبدو الادعاء بموت المسرح في العصر الحديـث ادّعـاء ساذج وباطـل لأنه ينطلق مـن المزاجية والرؤيـة القاصرة لأنّ الفنون في زمن العواصف لا بدّ من تحمّلهـا لوظائـف طليعيـة تنسجم مع مهماتهـا الجسام ومسؤولياتهـا التـي تتضاعـف في المحـن، فكيـف ندعـو إلى مـوت المسـرح بدعـوى أن الواقع أغلق الإبـداع وكمَّم نوافذه؟! وعندما نؤكد ارتباط المسرح بالواقع فلا نقصد بذلـك الواقعية الحرفية أو الفوتوغرافيـة وإنما الواقعية الفنية وما يرافقها من تعميق الخصوصية المسرحية مثل التكثيف والدلالة والإيجاز، وغير ذلك .

وإذا كنّـا نسعـى إلى التقليل من قيمـة الاعتقاد بأن المسرح غـدا مهمّشاً أو فناً عرَضياً بسبـب انبهار المتلقي بالسينما والتلفزيون وانشغاله بالسوشل ميديا فإن سعينا ذاك لن يجدي ولن ينفع كثيراً إذا لم يتعاضد المسرحيون من أجل دفع المسرحِ إلى فضاءات تعنى بالاشتغال عميقاً


وليم شكسبير

على قضايا الإنسـان الجوهرية ليظلّ هذا المسرح أصيلا في وفائه لوظائفه الاجتماعية .

وإذا كان بعض القائلـين بمـوتِ المسـرح يقصدون مـوت النصّ المسرحي بسبب طغيـان الصورة فإنني أرى أن تنظيـم الصورة وترتيبها وتسلسلها يُعدّ بداية لتشكيل نص مركب (سمعيّ، بصري، حركي) ليعبّر عن فكرة ما تقتضي ذلك .

٢-**ثنائيـة المؤلـف والمتلقـي**.. المسـرحُ فـنّ لا يمكن أن يوجـد دون جمهـور، مـا يعنـي أن حضـوره مرتبـط بالمشاهديـن.. وعندما نؤمـن بحتميةِ هذا الارتباط نجد الحديـث عـن عمقـه وامتداداته مؤديـاً بالضـرورة إلى ارتباط المسـرح بالحياة لأن الكاتب المسرحيّ حين يصوغ نصـه المسرحي ويفكـر بمنظومة البناء الفنـي والفكري من شخصيات وحوارات وصراعـات (أحداث) لا يمكنه إغفـال المتلقـي الذي هـو شريـك حقيقي وفعّـال بنجاح العرض.. ويبدأ ذلك من رسـم هواجس الشخصيات في النصـ وما يعتمـل في دواخلها إلى شبكـة العلاقات فيما

بينهـا والأحـداث التي تمُرّ بهـا، وينتهي برسـم الطموح والوعد والحلم، وغير ذلك .

هـذه الثنائيـة التفاعلية التبادليـة (علاقة التلاقح بين المؤلف والمتلقي) تقودُ إلى الارتباط الوثيق بين المسرح والحيـاة كون المؤلف من جهة والمتلقي من جهة أخرى من بني البشر الذين يعيشون فوق هذه البسيطة، ولا عجب أن تتقاطع أو تتقابل همـومُ الإنسان وطموحاته مع نظائرها على دروب الحياة .

«ذهـب بعض الدارسـين إلى أن وليـم شكسبـير (١٥٦٤-١٦١٦) عندما كان يكتب نصوصه المسرحية كان يأخـذ بعين الحسبان ردود الأفعـال المحتملة للمتفرجين، وإذا كان شكسبـير يمزجُ بين الكتابة والممارسة المسرحية فإنـه كان يقف على تفاصيل العلاقة بين المسرح والمتفرج من خلال كونه مخرجاً»[١] .

«إن تاريـخ العلاقـة بين المؤلف والمتلقـي قديم جداً، وقد يعود إلى بدايـات ظهور المسرح، لهذا نجد المسرحي الإسبـاني لوبـي دي فيغـا (١٥٦٢-١٦٣٥) يسعـى إلى مسايرة المتفرج وتلبية متطلباته»[٢] .

«ونجـد مـارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) في منتصـف القرن التاسع عشـر يفتتح عرضه المسرحي بخطبة وجَّهها إلى الجمهور أكد فيها دور الجمهور في إنجاز العرض ونجاحه»[٣] .

«ويُعـدّ برتولـد بريخـت (١٨٩٨-١٩٥٦) مـن المسرحيين المهمين في تأسيس علاقة وشيجة بين التنظير والممارسـة وتكريـس علاقـة المتلقـي بالعرض، كمـا يُعدّ كتـاب سوزان بينيت «متفرج المسرح» من أهم الكتب التي فصَّلت بدراسة العلاقة بين المتفرج والمسرح»[٤] .

«مما تقدم يتعزز الاعتقـاد بضرورة تعزيز العلاقة بـين المسـرح والإنسان-المتلقـي، وبالتـالي بـين المسـرح والحيـاة مـا دام الكثيرون مـن المسرحيين لم يقـروا بأن التوجـه إلى الحيـاة يعني التوجـه إلى المتلقـي، والعكس صحيـح أيضاً، وها هو بريخت يكرس في مسرحه مقولة ضـرورة التفكير بالمتلقي وتعزيز إيمانـه بأن الواقع الذي يعيشـه قابـل للتغيير، كما يتوجـه في كتابـه «الأورغانون الصغـير» إلى الدعوة إلى الفضاءات المفتوحة ليصل إلى معرفة ما يحتاجه الناس»[٥] .

٣-ثنائيـة المسـرح والحياة.. سعـى المسرحيون عبر الزمـن إلى توثيق العلاقةِ بين المسرح والحياة، وبناء على ذلـك ابتكروا أساليب متعـددة لإقناع المتلقي الذي يرسم خريطـة الحياة، فالكاتـب المسرحـي السويسري الألماني المعـروف فريدريش دورنمات (١٩٢١-١٩٩٠) على سبيل المثال اهتمَّ بالتجريب الجريء والإيغال في مفاصل الحياة ليقنع المتلقي بأثر هذا الفن في حياته، فجاءت مسرحياته «تعالـج عجز الإنسان الفرد أمـام جبروت الجماعة، كما تجـد الشجاعة التي يتحلى بها بعض الأفراد في مواجهة طغيـان القطيع والقـوى الكونية» كما تحتفـي بظلال من فكاهة قاتمة وسخرية مرة في لبوس اصطُلح على تسميته بالكوميديا السوداء .

إن حيـاةَ الكاتب المسرحي مرتبطـة بنصوصه، فهو عنصـر مهمّ مـن عناصر الجماعة البشريـة التي تسهم في صـوغ الحياة صياغةً تنعكس علـى مراياه ومعاناته في دروب تلك الحياة وشعابها، مانحة كتاباته انعكاساً يحمّل نصوصه مؤثرات تلك المعاناة، ملوّناً الواقع الفني المرسوم في الأدب برموزه وظلاله تلويناً متنوعاً بين قطبي الواقعية والعبثيـة، ويمكن إيرادُ أمثلة متنوعة تعبّر عن ذلك، منها تجربـة الكاتـب المسرحي الكوبي بيرخيليـو بينييرا الذي كتـب مسرحيات تحمل مؤثرات صادقة وعميقة من قسوة حياته منـذ طفولته البائسة وما تلاهـا من يفاعة نهشت نضارتَها الصراعاتُ الطبقية وما عاناه من اضطهادها، حتى إذا بلغـت قسوتها وضراوتها حـداً لم يطق احتماله رحل بمحض إرادته عن بلاده إلى الأرجنتين .

"هذه السـيرة المكبَّلة بالقسوة فسّـرت لدارسيه ما طبـع في مسرحياته بطابع الرفض إلى الحد الذي جعل النقـاد يطلقـون عليه اسـم الرافض"[٦] وتأسست على تلـك المرجعيـة الاجتماعية نظرتـه إلى الثقافـة سلاحاً يقـاوم الظلم، ومن هذا المنطلق ناضـل بيرخيليو بينييرا دائمـاً ضد مـا كان يسميه تهميش الثقافـة في بلاده التي رزحـت تحت ضغط واقع خانق اضطره إلى مغادرتها إلى الأرجنتين، وقد عبّرت مسرحيته «هواء بارد» عن مواقفه من مظـالم الحيـاة الواقعية تلـك، فعدّها بعض النقاد أنموذجاً فريداً للدراما الواقعية الحقيقية»[٧] .

لقـد آمـن هـذا الكاتب المسرحـي بضـرورة تكاتف الجهود من أجلِ مقاومة المرض الثقافي الذي سيطر على المجتمع الكوبيّ قبل انطلاق الثورة، وعندما خيّبت الثورة آمالـه ظل مصـراً على موقفـه، فمارس ثقافـة المقاومة والإبـداع تحت مظلة جماليات الرفض : «علينا أن نكتب مسرحاً ونؤكد في الوقت نفسه سياسياً على أنه من الممكن أن نؤكد ذواتنا بشكل فني درامياً»[٨] .

٤-قضايا الفكر والمجتمع بين المسرح الجاد ونظيره الضاحك.. لم تكـن القضايا الاجتماعيـة والاقتصادية والإنسانيـة والسياسيـة بمنـأى عـن طروحـاتِ الكتّـاب المسرحيين الذين تطرقوا إلى هذه القضايا بوجهات نظر مختلفة، ولكن الأصل سـواء أكنا معهم أم ضدهم هو أن هذه القضايـا مرتبطة بحياة الإنسان الذي يتطلع إلى أن يرى جزءاً من حياته علـى الخشبة.. وهنا من الضروري الإشارة إلى أن هذه القضايا تمت معالجاتها عبر المسرح الجـادّ والمسـرح الضاحـك، وقد مـال بعض الدارسين إلى ترجيـحِ فاعليـة المسـرح الضاحك في هـذا المضمار باعتبـاره برأيهم أكثر تأثيراً من المسـرح الجادّ، وتجاوز بعضهـم ذلك إلى استخـدام ألاعيـب مسرحية لا حصر لهـا إرضاء للمتلقي، وهذا ماَ حدا بالنقاد والدارسين إلى التفريق بـين أنـواع الكوميديا، فبعضهـا يرتبط بمفهوم التهكّـم، وبعضها الآخر يرتبط بمفهـوم الإثارة العاطفية والوجدانية، وبعضها يرتبط بمفهوم العَبث .

يعـرّف المخـرج المسرحـي العراقي الراحـل د.عوني كرومـي في كتابه «الخطاب المسرحي» الكوميديا بأنها «فنّ من فنون المسرح، يهدف إلى خلق المتعة وتحقيق اللذة، وهو شـكل مسرحيّ يمتد في عمق التاريخ، ظهر وتطور من أجل ضرورة اجتماعيـة إنسانية ووسيلة فنية جمالية تعمل على تطويرِ الإنسان من خلال إغناء وعيه بتجارب إنسانية»[٩] .

ولمّا كان الجمهور يتقبل المسرح الكوميدي ويستمتع به تقبلاً واستمتاعاً واسعـين، فقد اهتم به المسرحيون كثيراً، مقدّريـن أهميتـه في مساعـدة أفراد المجتمـع على تحقيق المتعـة والفرحِ وتفريـغ شحنـات الكآبة والغضـب والحزن والألم.. إلـخ، وإسهامـه في تعزيز حريـة الإنسان وخلاصه مما يفرضـه الواقع من أثقال، أو التخفـف منها قليلاً، إذ

عوني كرومي

«يسهم في خلق حالة التوازن بين الإنسان وواقعه الموضوعي، بين الإنسان ونفسه، وبين الإنسان والمجتمع»[١٠] .

وعلـى الرغـم مـن أن أنـواع الكوميديـا تصـبّ في مصلحـة الإنسـانِ غالبـاً، عاكسـة صوراً مـن حياته في الواقـع فإنهـا تبقى ضمـن إطارها الفنـي وشروطه بقاءً يعزز تأثيره بالمتلقين .

٥-ضـرورة انبعـاث ثنائيـة المسـرح والحيـاة.. إنّ الإيمـان بـأن المسرح هـو الحيـاة يعنـي أن التركيز على المُشاهِـد وتمتين علاقـة المسرح به ضـرورةٌ لازبة ما دام هـذا التمتين مـن مرتكـزات النهوض بالمسـرحِ والحياة معـاً، وإذ تنضـوي مكونات تلك المرتكـزات ذاتَ الطبيعة النهضويـة تحت مظلة العرض والطلـب يصبح الاهتمامُ بمـا يعصف بهـذه المظلة منذ عقود ويجعلهـا تتهاوى إلى مهاوي الاستهـلاك، متخلّية في عدّ تنازلي مع الزمن عن قيمِ الفن والفكر ووظائفهما الاجتماعية الجوهرية .

لقـد عنـي المسرح منـذ نشأتـه وازدهـاره في القرن الخامس قبل الميلاد بمناقشاته العميقة بمجمل الموضوعات والقضايـا التي تهمّ الإنسان ليرسّخ جوهر وجوده ومواقعه علـى دروب الحياة، مؤكداً غير مرة انبثـاق جوهره الفني مـن جوهر الحياة، وقد بدا في أعمـال مسرحية غير قليلة أنـه يسعى فنياً إلى التماهي مع إنسانية المتلقي ومشاركته، مـا استدعـى بعض دارسيـه إلى القـول : «إن درجة كمال

العرض المسرحي مقرونة بمشاركة المشاهد في تطوير الأفكار والمعاني من خلال إضافاته التفسيرية المتنوعة التي تعطي معاني جديدة تناسب عصره وحياته»[١١] .

ضمن هذه الرؤى تتالت الجهود المبذولة من أجل رفع شأن المسرح وإعلاء قيمة ارتباط هذا الفن بالحياة، وبالتالي ارتباطه بالمُشاهد الذي يعَد مسهماً وشريكاً فاعلاً في نجاح العرض واستمرار فن المسرح، وعلى هذا الأساس تبدو العلاقةُ بين المسرح والمتلقي عميقة ومتشعبة، تجعل منهما مكوّنين عضويين متفاعلين من المكونات الجوهرية في جسم الإنسان .

وتضع الدراما في طليعة غاياتها التأثير العميق بمتلقيها، طامحة إلى الإمساك ببوصلة نبض قلبه ومشاعره، محوّلة عملية تلقيه إلى شركة حياة مؤثرة وفاعلة، وفي حال ضعف استيعاب ذلك أو الفشل في تحقيق غاياته تبرز صعوبات جمة، من أبرز إشكالياتها الغياب والتغييب لثنائية التفاعل الضروريّ بين المسرح ومتلقيه على جسور منصة القراءة أو منصة العرض ذي المكونات المتنوعة .

وكلّما تعمقت الهوة بين المسرحي والجمهور تقلصت مساحةُ تفاعلهما الضروري، منذرة بما لا تحمد عقباه من برودة تواصل الفن المسرحي مع الحياة وأبنائها .

ومما لا شكَّ فيه أن تقهقرَ المجتمع الإنساني يؤثر بصلاته بالثقافات والفنون، لاسيّما فن المسرح، أما النهوض الاجتماعيّ مترافقاً بتطور الوعي ونهضة الفكر فيمنح الفن المسرحيّ فرص التميز بقدرات عطائه المتنوع وريادته آفاقاً تجريبية واختبارية جديدة .

ويعزز الاعتقاد بتضافر الجهود بين المكونات الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية المختلفة ومتغيراتها المتلاحقة أدواراً مهمة في دفع عجلة المسرح وتطوره لأن «المسرح شكلٌ تعبيري واتصالي متغير، سواء أكان ذلك على مستوى الشكل أم المضمون، وسوف يسعى النظامُ العالمي الجديد إلى تقديم فنه الذي ينسجم مع تطلعاته السياسيّة والاقتصادية كنموذج فني أمثل، وسيستفيد المسرح من العولمة في بنية النص والعرض وموضوعاتهما، وكذلك في مجال الغاية والهدف، فالأزمات الإنسانية والمخاوف والاكتشافات السريعة وزعزعة الاستقرار موضوعات تشكل مادة مثيرة للمسرح وعمله»[١٢] .

لقد شغل الخطاب المسرحي العاملين في المسرح لأن صداه وأثرَه الحياتي والتفاعلي المتفاعلين مع ثراء معاني العرض المسرحيّ ودلالاته يؤديان دوراً كبيراً في تحقيق المقاصد وإثراءِ الإسقاطات وتوسيع دوائر تأثيرها تبعاً لمستوى الفن وتكاملية المضمون وشمولية المستهدفين وثراء الأفكار وتحول المشاعر إلى رموز جمعية من أجل التواصل مع ما يحاولُ العرض إثارته .

٦-**ثنائية النص والعرض**.. يتكاملُ العرض المسرحي مع قطبيه المهمين : النص والمتفرج، ويحقق تجاوز الخطاب إلى مستويات تفسيرية يؤكدها المضمون دلالاته تأثيراً وتفاعلاً، وليسَ المعنى الطبيعي المباشر هو ما يريده جوهر المسرح محكوماً بتطلعه إلى تحليل فني ونفسي واجتماعي ناهض تواكبُه تفسيرات ذات أبعاد فنية قادرة على طرح أسئلة استفزازية تحفز الإدراك وتحرك النبضَ لدى المتلقين .

لقد حاول الإنسانُ عبر العصور أن يفسر كنه الحياة، متعمّقاً في تفسير وجوده، فكان فن المسرح صدى تفكير الإنسانِ ومرآة بوحه بمكنون إنسانيته وجوهرها، ويرى بعض النقاد ضرورة أن يكون العرض المسرحي موضوعياً ومتجنباً التأطرَ في حدود الجماليات الشكلية أو التجريدات المطلقة أو العقلانيات البحتة، وهذا ما جعل قراءة الواقع في المسرح تُغني قراءة الواقع في الحياة، ولمّا كان الواقع الفني يستمد استمراريته من الحياة فإن المسرح يجتهد في قراءة مشرعة النوافذ، مفتوحة على الواقع المعيش .

وتقتضي دراسة الخطاب المسرحي تفهم تنوّع صلاته بمصادره ومؤثراته، ومن أبرزها مصدرا المكان والزمان في تداخلِ مكوناتهما وانفصالها، وهو بوصفه إبداعاً فنياً يعكس صوراً ناجزة منبثقة عن تفاعلات ومتغيرات لا تنتهي، مضمرة أصولها المكانية والزمانية المحدودة إضماراً يسمح بتلمّس بوابة الإنسانية ليستمد خلوده.. و«التجارب المسرحية العالمية حاولتْ أن تغير الإطار المسرحي لتعبّر عن جديد تجربتها وعن حياة الإنسان في العصر الحديث في محاولة لخلق مسرح يناسبها»[١٣] .

ويُعدّ الكاتب المسرحي سعد الله ونوس من الكتّاب المسرحيين المعاصرين الذين انتبهوا إلى صلات المسرح الجوهرية بالحياة في صورها الواقعية المباشرة وغير المباشرة، فمسرحيات مثل[١٤] «حفلة سمر من أجل خمسة حزيران-سهرة مع أبي خليل القباني-طقوس الإشارات

والتحولات-الملك هو الملك» وغيرها من نصوصه المسرحية تصبّ في بوتقة المسرح المعاصر شكلاً ومضموناً، وتعدُّ من نـوع المسرح الذي تجاوز الذاتي إلى الموضوعيّ، هادفاً إلى الصـدام مع معوقـات الحيـاة الناهضة وتعريـة سكونية قواها وتخلّفها عن مسارات الحضارات .

لقـد قاربـتْ نصوص ونوس المسرحيـة هموماً جماهيريـة واقعية مشتركـة، في مقاربة كانـت موضوعاً لدراسـات النقـاد والمهتمين بالسرد الحـواري الذي جاء حمالاً لمعانٍ متنوعة وكثيرة ودلالات ومرموزات لا تحصى، مـا يسمـح بتوصيف هـذا المسرحـي ضمن سيـاق كتّاب المسرح العربي المهتمين بالكتابة المغايرة .

إنّ الكتابة المسرحية الجديـدة التي تعمل على ولوج الحيـاة من مفاصلها المتعددة للوصول إلى عمق تفاعلات مكوناتها وتجليات جوهرها الاجتماعي تثري تنويع السرد المسرحـي وعـوالم التخييـل في مساراته، رافـدةً تقنيات الكتابـة بموضوعـات وآفاق تعـزز تميزهـا وتحولاتها في سياقات معرفية وجمالية تمنح ملامح التجربة المسرحية هويتها الخاصة متداخلة الخطوط والرؤى والمشاعر .

وعندمـا تضاف مؤثرات استخـدام الفرجة إلى ذلك ومـا تنضح به مـن توظيـف التكنولوجيا الحديثـة يتكامل عنصرا التجريب والمغامرة نصاً وإخراجاً في إطار مسرحي عام، يجتهدُ في رسمه جوهراً لصورة من صور الحياة .

إنّ الانحياز إلى النص بشكل يهمل تطلعه إلى إثراء روافد العرضِ المسرحي بمكونات التعبير الجمالي نقطة ضعف غـير خافية ما دامـت عناصر التقنيـات الحديثة والسينوغرافيـا وأداء الممثل الاحـترافي مكوّنات ضرورية لجسـور التواصـل بين الكتابـة المرسومـة والمتلقي، وهذا يعني أن المسرحي الذي يصرّ على بقائه في برجه العاجي بـات منذ زمـن مضى لا يستطيـع مواكبة مكانـه وزمانه وإدراك أصالته المعاصرة .

وإذا كان النصّ يجتهد ليكون جزءاً من الحياة فإن تدخـل الدراماتـورغ في سبيل عرض آسـرٍ رافدٌ جوهري لارتقاء النصّ .

إن الأجيـالَ الجديـدة في المجتمعات الحديثة تبحث عن مسرحيـات كاشفة وجريئـة وصادقة وشفافـة وحميمة بعيداً

سعد الله ونوس

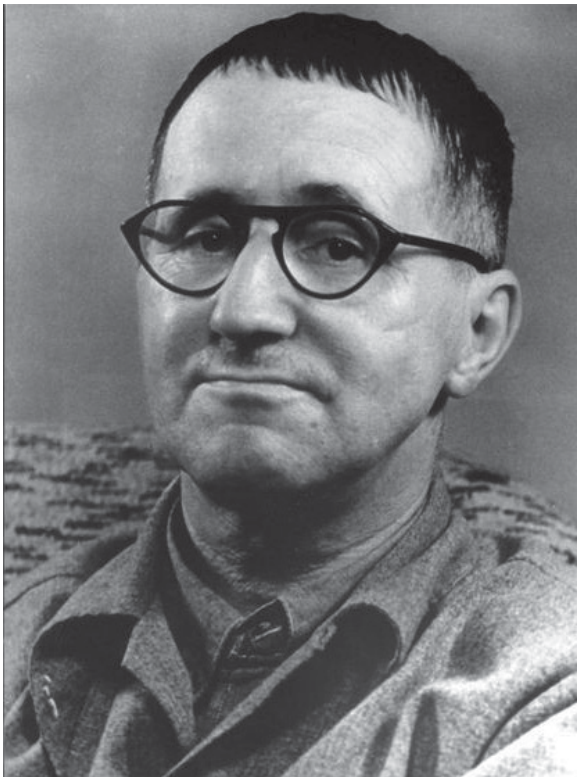
عن التقليد والتكرار والابتذال، ومن مهمات الكاتب المسرحي المعاصـر تعزيز دور الكتابة وتعميـق رؤاها وتقنياتها كي تغدو تمسرحاً لمسرح الحياة لا لغة مأسورة بقيود الجمود والركود .

هوامش :

١-د.نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى ٢٠٠٤ ص١٣٠ .
٢-المرجع السابق، ص١٣٠ .
٣-المرجع السابق، ص١٣٠ .
٤-المرجع السابق، ص١٣١ .
٥-المرجع السابق، ص١٣١ .
٦-د.طلعت شاهين، جماليات الرفض في مسرح أمريكا اللاتينية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ٢٠٠٣ ص٤٩-٥٠ .
٧-المرجع السابق، ص٥٠ .
٨-المرجع السابق، ص٥٢ .
٩-المرجع السابق، ص٥٣ .
١٠-د.عـوني كرومي، الخطـاب المسرحي، دراسـات عن المسرح والجمهـور والضحـك، دائـرة الثقافة والإعـلام، الشارقة ٢٠٠٤ ص١٤٥ .
١١-المرجع السابق، ص١٤٥ .
١٢-المرجع السابق، ص١٠١ .
١٣-المرجع السابق، ص٨٤ .
١٤-المرجع السابق، ص١٣٩ .

مسرح بريخت
بين التعليمية والحداثة

إعداد : خليل البيطار



مـا الإبـداع إذا لم يوقـظ ويبـث الوعي؟ ومـا المسرح إذا لم يجـذب الجمهـور إلى معرفـة جوهـر الصراعـات والتغـيرات الظاهـرة والخفية الدائرة حوله؟ ومـا الفن إذا لم يجـدّد ويحدث نقلة في مضمـاره وفرقاً في موقف الإنسان مـن المظـالم والمفارقـات المؤلمة التـي تنغّص حيـاة الأفراد والجماعـات والأجيال الشابة؟ ومـا مصير المسرح في أزمنة التمركـز المتسارع للـثروات والتقنيـات العاليـة والليبرالية الجديدة المتغوّلة؟

أسئلة راهنة تلح على الدارسين والنقاد لدى مقاربتهم تجارب المسرحيين الكبار، الكلاسيكيين والمعاصرين .

هـذه مقاربة لتجربة المسرحـي الألماني برتولد بريخت وإضـاءة على إسهاماتـه في تحديث كتابـة النص المسرحي وإخراجـه، وتقريـب المسرح مـن ذائقـة الفئـات الشعبية، وتعريفها بحقوقها المنهوبة وقدراتها المكبلة .

ولِـد برتولد بريخت في مدينة أوغسـبرغ في ألمانيا عام ١٨٩٨ ثـم انتقـل إلى برلـين عاصمـة الثقافـة، وهاجر من بلاده بعد وصـول النازيين إلى الحكم عام ١٩٣٣ واتخذ من الدانمـارك منفى اختيارياً له لمدة ست سنوات، ثم غادر إلى العواصم الاسكندنافية المجاورة، وانتقل إلى فنلندا وروسيا، وفقـد ابنه المجنّـد في الحرب العالمية الثانيـة عام ١٩٤٣ ثم غـادر إلى كاليفورنيـا في الولايات المتحـدة، وقضى سنوات عصيبـة هنـاك بسبب تجاهلـه ثقافيـاً من جهـة، واتهامه بالشيوعيـة مـن جانـب المكارثيـة المتشـددة تجـاه المثقفين المنتقديـن للسياسات الأميركية المتغطرسـة، وللأوليغاركية المسيطرة، وللفجوة الواسعة بين الأثرياء والفقراء .

تأثر بريخت بكتابات سابقيه من المسرحيين والفلاسفة، وظهر انحيـازه للناس ولليسار ولكتابـات تشيخوف وغوركي وماركس، وبرز ذلك في معظم أعماله، وطالب في مسرحياته بتحرير وسائل الإنتاج من سيطرة رأس المال .

كتـب بريخـت مسرحيـات وأوبريتات كثـيرة ومنوعة، وأحـدث تطوراً في هذا الفن الرفيـع كتابةً وإخراجاً وإضافة وأسلوبـاً، وترك تأثيره على معاصريـه ومن جاء بعده خلال القرن العشرين، وإلى يومنا هذا .

مـن أبرز أعمالـه المسرحيـة «القروش الثلاثة، حياة غاليلي، الأم شجاعـة وأبناؤها، دائرة الطباشير القوقازية، رؤى سيمـون ماشـار، السيـد بونتيـلا وتابعـه ماتـي، قائل نعـم وقائل لا، ما ثمـن الحديد؟ ازدهار مدينـة ماهاجوني وانهيارها، أيام الكومونة، الاستثناء والقاعدة» .

تناولت دراسات وتحليلات نقدية كثيرة مسرحيات بريخت، التعليمية والملحمية والشعبية والإنسانية، وإضافاته وملاحظاته الإخراجية، وتجديداته ومحاولاته تمرير رسائله للجمهور .

«رؤى سيمون ماشار» والمسرح التعليميّ

صدرت باللغة الألمانية، ثم ترجمت عن الفرنسية إلى اللغة العربية، وترجمها صياح الجهيّم وعلّق عليها، وصدرت عن وزارة الثقافة بدمشق عام ١٩٧٧ .

مكان المسرحية مدينة سان مارتان الصغيرة جنوب باريس، وتقع أحداثها بين ١٤ حزيران عام ١٩٤٠ وهو اليوم الذي سقطت فيه باريس إثر زحف الجيش الألماني إليها و٢٢ حزيران من العام نفسه يوم جرى توقيع الهدنة بين حكومة فيشي وقيادة الجيش الألماني .

شخصيات المسرحية الرئيسية : الفتاة الصغيرة سيمون ماشار، وفيليب شافيز عمدة سان مارتان، وهنري سوبو صاحب نُزُل، والعم غوستاف، والسيد والسيدة ماشار والدا الفتاة.. المسرحية مكوّنة من مجموعة رؤى ووقائع وأحلام يقظة تنتاب الفتاة الصغيرة سيمون، ومجموعة مواقف متناقضة، وتعليقات عليها من الناس بحسب اصطفافاتهم المتباينة بين مقاومة المحتل أو موالاته وخدمته أو التردد والانتظار واللامبالاة تجاه الصراع المحتدم، وتبرز سيمون التي تتأبط كتاباً مدرسياً عن جان دارك، وترفض أن يُرفع علمُ النازية فوق بلدية سان مارتان، وتوقظ روح المقاومة في سكان بلدتها والنازحين إليها من المناطق المحتلة .

وعند وصول الجيوش الألمانية إلى البلدة ينفتح الطريق أمامها لاحتلال باريس ويقوم المارشال بيتان بتسليم العاصمة، ويناصره ممثلو البرجوازية، بينما تُحاكم سيمون التي وحّدت غالبية أهالي سان مارتان ضد المحتلين وأعوانهم واقتدت ببطلة فرنسا جان دارك التي أعدمها الجيش الإنكليزي حرقاً، وشكلت أحلام سيمون مزيجاً فنياً متشابك العناصر بين ما رأته وسمعته في الواقع أو الحلم وما قرأته في كتاب سيرة جان دارك، وهو مزيج يقوم بدور التغريب، ويجمع بين فرنسا في القرن الخامس عشر وفرنسا في زمن محنتها في القرن العشرين جمعاً أخاذاً حافلاً بالمعاني .

ورغم محاولة بريخت إبعاد المسرحية عن الطابع التعليمي الذي انتهجه في عدد من نصوصه الأولى عبر الأغاني وتعليق الجوقات على الأحداث الدائرة إلا أن بعض المقاطع في أحلام سيمون أو رسائل الملاك ذات صفة تعليمية، ومثال ذلك :

«**العمدة فيليب** : (الملك شارل في الحلم لسيمون التي تظهر بصورة جان دارك) لم يأتوا جميعاً يا جان.. لست أرى أمي إيزابو مثلاً، وأمير الجيش انصرف غاضباً .

سيمون : لا تخف أبداً لأنني سأتوّجك ملكاً كي تقوم الوحدة بين الفرنسيين.. أنظر.. لقد جئت بتاجك» .

إن استحضار الأحداث والوقائع التاريخية المحفزة في الأزمات والحروب مهمة لتعبئة المواطنين وتوحيدهم وصدّ اجتياحات الجيوش .

وفي مكان آخر من المسرحية يظهر التكافل واضحاً بين الناس في سان مارتان لنقل النازحين وتجنيبهم الأخطار المحدقة :

«**المرأة** : أنت تنوي إذن أن يبقى هنا خمسون نازحاً.. أهذا ما تنويه؟

المعلم : ويمكن لثمانية أشخاص أو عشرة أن يتخذوا أماكنهم على الصناديق (للسيدة ماشار) الفضل في هذا لابنتك .

المرأة : في هذه الطفلة من المروءة أكثر مما فيكم جميعاً .

السيدة ماشار : أعذر طفلتنا يا سيد هنري، فأخوها هو الذي حشا رأسها بهذه الأفكار، وتلك كارثة حقاً .

العمدة : (للسيدة سوبو) يا سيدتي، باسم سان مارتان أشكر النزل على الهبة السخية التي قدمها (يرفع نخباً) على شرف فرنسا والمستقبل» .

وعند اجتياح فرنسا والإعلان عن تعيين حكومة موالية للمعتدين النازيين جرت محاكمة سيمون ماشار أمام محكمة محلية متنكرة بأزياء ممثلي الموالين للمحتلين، واتهمت بالعصيان والاختلال العقلي، وصدر الحكم عليها بوضعها في مصح للمعتوهين، يعامل القائمون عليه النزلاء بقسوة لا تُحتمل .

لفت بريخت في مسرحيته إلى أدوار الناس في المنعطفات الحرجة، إذ أظهرت تجارب التاريخ أن الفلاحين والحرفيين والعمال والمهمّشين والنازحين هم المدافعون عن الأرض، وهم الشعلة التي تبشّر بغدٍ مشرق، أما الأثرياء والنبلاء والمقاولون فتشغلهم ثرواتهم، وهم على استعداد لتسمية المحتلين ضيوفاً مقابل سلامة أسرهم وممتلكاتهم .

عُرضت المسرحية على مسارح عديدة في العالم، منها مسارح أوربية وعربية وسورية، وأجرى بريخت في نصه تحديثات في الشكل، ووضع عناوين بدلاً من الفصول والمَشاهد، واكتفى بمقدمة دون أن يشير إلى ملاحظات للإخراج، وخاطب جمهوراً منوعاً من حيث المكانة والموقع الطبقي، وكشف الفجوة بين مكر الأعداء والأثرياء ومواقف الفئات الشعبية الطيبة .

«أيام الكومونة» والمسرح الملحمي

صدرت المسرحية بالألمانية، وترجمتها إلى الفرنسية دار لارش الباريسية، وترجمها إلى العربية صياح الجهيّم عام ١٩٨٢ وصدرت عن وزارة الثقافة بدمشق .

تتكون المسرحية من ١٤ لوحة، وهي أقرب إلى المَشاهد المستقلة، وتركز على منعطف تاريخي في فرنسا وأوربا أثناء الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، وبالتحديد ٢٢ كانون الثاني عام ١٨٧١ .

شخصيات المسرحية عديدة، من بينها : لانجفان عامل، بيلي وفارلان وريغو ودي ليكوز ورانفييه أعضاء في الكومونة، الجابي وزوجته، سيدة من الوسط الراقي وابنة أختها، المركيز دي بلوبيك حاكم مصرف فرنسا، ضابط في الحرس الوطني، بسمارك، مندوبو الكومونة، حرس وجنود ونساء .

تبدأ اللوحة الأولى قبل قيام الكومونة بأربعة أشهر، قبل استلام نابليون الثالث في ٢ أيلول ١٨٧٠ وفي أيلول أُعلنت الجمهورية، وشُكّل الحرس الوطني، ووُقّع صك الاستسلام في ٢٨ كانون الثاني عام ١٨٧١ .

فرنسا في حالة اضطراب، والجيش الألماني زحف إلى باريس، والأسواق مستعرة، والفساد والتلوث في أوجهما، وحتى الهواء أصبح فاسداً منذ حين، ويعقد مندوبو الكومونة اللقاءات الواسعة استعداداً لدحر الجيش المحتل وإزاحة البورجوازية المهزومة عن السلطة.. والجديد الذي برز في الصراع أن العمال والنخب الألمانية تضامنوا مع نخب باريس وعمالها، بينما كان الجيش الفرنسي يحاول صدَّ جيش بسمارك .

في اللوحة الثانية يدور حوار بين شخصيتين حكوميتين هما العضو في الحكومة جول فافر، وتيير السياسي والمؤرخ الفرنسي، ويقترح تيير إنهاء الحرب وتلبية مطالب بسمارك المذلّة، ويرد الوزير أن دي بسمارك يطلب تعويضاً قدره خمسة مليارات فرنك وضمّ الإلزاس واللورين إلى ألمانيا والاحتفاظ بأسرى الحرب واحتلال كل التحصينات الفرنسية، وهذه المطالب خراب للبلاد، ويرد تيير : «أليست مطالب هؤلاء الناس (يقصد المشاركين في الكومونة) هي الخراب؟» .

وفي اللوحة الثالثة يدور حوار بين نساء في الدور أمام مخبز : «خبز أبيض من عند الأب تيير لتحسين بلع صلحه المخزي» وترد امرأة : «باريس مقابل عشرة أطنان من الطحين» وتضيف ثالثة : «في هذه الأثناء قطعوا رجل زوجي بقذيفة مدفع أثناء المفاوضات» وتعلّق رابعة : «مزبلة حربهم هذه» وتضيف خامسة : «لكن من يدفع ثمن الصلح؟» فتجيب امرأة سادسة : «نحن أيتها المواطنة» .

وتتسارع الأحداث وتختلط،، ويأمر الجنرال ليكونت بإطلاق النار على رجال الكومونة «لكن رجاله انضموا إلينا واعتقلوه» هكذا روى لانجفان صهر السيدة كابيه.. والخبازة تخشى أن تقع الفوضى إذا حققت الكومونة أهدافها، وتسأل جنفييف فيليب أحد أفراد الكومونة : «أتشعر بالراحة في هذه الأزمنة الجديدة؟» فيهمهم قائلاً : «إنها في الحقيقة أزمنة جديدة.. انتهى عهد الاستقواء، وأخذنا المدافع منهم».

في اللوحات الثلاث التالية من ٤-٦ تنتصر الكومونة ويوزع قرار يظهر دحر السلطة البورجوازية وجاء فيه : «نظراً لأن رشاشات الحصون ومدافعها تهددنا فقد قررنا أن نخاف البؤس أكثر مما نخاف الموت، ونظراً لأن وعود الحكام غير جديرة بالثقة فقد قررنا أن نبني وجوداً أفضل وأن نتولى قيادته» .

في اللوحات ٧-١٠ يعرض بريخت جانباً من تفاصيل صعود الكومونة، إذ تم انتخاب ثمانين عضواً لقيادة البلاد في ١٨ آذار ١٨٧١ معظمهم من أنصار بلانكي، وأقلية من أنصار برودون وأنصار جمعية العامل الأممية، واستمرت حتى ٢٨ آذار ١٨٧١ وهُزمت على يد جيوش البورجوازية الأوربية، لكنها حققت منجزات سياسية واجتماعية، إذ وحّدت أكثرية الشعب ضد الاستغلال والنهب، وأكدت حقوقه الطبيعية في الحياة وحرية المعتقد والاجتماع والتعبير والصحافة والتفكير والانتخاب .

وجرى ربط التوظيف بالكفاءة، والمطالبة بمحاسبة الفاسدين وناهبي ثروات فرنسا.. وفي حوار بين شخصيات عمالية تظهر شعبية الكومونة : لانجفان قال لفيليب وجنفييف وبابيت : «أرى أفق الكومونة أقل ظلاماً، وربما كانت المرحلة أن يتعلم صناعة الحكم هذا الإنسان الذي كان قبل حين إنساناً آخر» .

وفي حوارٍ آخر بين بيلي مندوب الكومونة ومدير مصرف فرنسا المركيز دي بلوبيك يظهر بوضوح انحياز الماركيز للحكومة البورجوازية، ويرفض منح أي مبلغ لتوزيع رواتب العمال وجنود الحرس الوطني، بينما يبدو مندوب الكومونة غير مستوعب لحديث مدير المصرف عن القوانين الناظمة لعملِ المصرف، وقد اتهم بيلي في جلسة الكومونة بالغباء، ورفضت الأكثرية استخدام العنف أو التورط في مغامرة تقود إلى حرب أهلية .

واقترح لانجفان في جلسة ثانية للكومونة فصل الكنيسة عن الدولة، إذ شارك رجال الكهنوت في جرائم الملكية ضد الحرية، وأقر الاقتراح بالأكثرية .

في اللوحة العاشرة يدور حوار بين بسمارك وفافر، وتبدو فيها مفاوضة بين طرفي البورجوازية الألماني والفرنسي وقوة رأس المال في شراء الذمم وترجيح كفة الصراع المحتدم، فقد ضخ بسمارك من مصرفه الخاص الملايين إلى مصرف فرنسا، وطلب من فافر تقديم عمولة سخية إلى مدير المصرف الألماني بليخرودر .

وفي اللوحات من ١١-١٤ تتسارع الأحداث، ويحاصر جنود فرساي باريس، ويأتي وفد نسائي إلى جلسة الكومونة ليشرح صعوبة الأوضاع وكثرة الجرحى ونفاد الدواء، ويجري تسليم مذكرة لرئيس الجلسة بلغ عدد اللواتي وقعن عليها مساحة عشرين صفحة، وأقرت الجلسة توزيع السلاح على المندوبين وتعليم النساء، ويقول دوفال : «يجب أن نمشي جميعاً مثل الرجل الواحدة : الواحد للجميع، والجميع للواحد» ومرر بريخت نصاً شعرياً بهذا المعنى نقتطف منه : «أيها الجائع من سيطعمك؟ إن كنت تبغي نصيبك من الخبز فتعال إلينا نحن المتضوّرين جوعاً سندلّك على الدرب.. الجياع سيطعمونك.. لا أحد أو الجميع.. كل شيء أو لا شيء» .

ويستعيد الأطفال أغنية جنفييف، وجان وبابيت مغرمان، وجنفييف وغي العائد من الأسر خطيبان، وغي يساند حكومة تيير، بينما تقف جنفييف مع الكومونة ولن تستطيع الدفاع عن خطيبها في المكان الذي يساند الكومونة، وفرانسوا يحذّر رجال الكومونة :

«**فرانسوا** : لا حق لكم في قتله.. يمكنكم توقيفه .

السيدة كابيه : وماذا يفعل غي سيتري تجاه الجدار؟

بابا : هو في وضع سيئ كما ترون .

السيدة كابيه : لا تفعلوا هذا في يوم الفصح وأمام الأطفال.. سلّموه إلى الشرطة، وحتى هذا سيكون شاقاً على جنفييف، أما أنت يا بابا فتعال معي نشرب قدحاً من الخمر، وإياكم والحماقات» .

وفي شارع بيغال يبدأ الأسبوع الدامي، وتستولي قوات الملكية التابعة لفرساي على باريس، وتجري مذبحة لرجال الكومونة أظهرت وحشية المهاجمين .

وقُتلت جنفييف على المتراس وهي تدافع عن قضية نبيلة وتنادي : «عاشت الكـ...» لكن قذيفة فاجأتها قبل أن تنهي الكلمة، وظهرت شجرة التفاح مزهرة رمزاً لأمل لن يموت .

وفي اللوحة الأخيرة برز البورجوازيون يتابعون المشهد الدموي بالمنظار أو بمناظير المسرح، وقالت سيدة متأنقة لتيير العائد مبتسماً إلى باريس : «كان مجداً خالداً لك.. لقد أعدت باريس إلى سيدتها الحقيقية، فرنسا» .

أُعجب ماركس بالكومونة، لكنه لفت إلى أخطاء ارتكبتها، ورأى أن الارتجال والشعارات الطنّانة وحدها غير كافية لإزاحة سلطة مستقوية متحالفة مع الخارج، وأشار بريخت في المسرحية إلى أخطاء الكومونة على لسان الشخصيات

من مندوبي الكومونة في الجلسات المنعقدة أو في حوارات المواطنين والعائدين من الجبهات في فرساي وباريس .

كما جاءت تعليقات المترجم صيّاح الجهيم وإضاءاته في الهوامش كي تلفت انتباه القارئ والمتفرج إلى مقاصد المسرحية البعيدة، ومنها أن الخبرات تتراكم، والقضايا النبيلة يمكن أن تُهزم، لكن التضحيات تمهّد الطريق لانتصار القضايا العادلة .

بريخت والمسرح الإنساني الشعبي

فرضت الحاجات والتغيرات الخطيرة بين الحربين العالميتين وما بعدهما على كتّاب المسرح أن يهتموا بالتراث والمسرح الشعبي القائم على البساطة والشاعرية والواقعية بعيداً عن المذهبية السياسية كما عبّر د.عبد الغفار مكاوي في مقدمته لمسرحية بريخت «السيد بونتيلا وتابعه ماتي» التي ترجمها وصدرت ضمن سلسلة المسرح العالمي عام ١٩٦٥ .

كتب بريخت هذه المسرحية بين عامي ١٩٤٠ و١٩٤١ حين أقام في فنلندا بعيداً عن أهوال الحرب، واستلهم فكرتها من قصة ورؤية مسرحية للكاتبة الفنلندية هيلا فوليوكي.. والمسرحية مختلفة عن مجمل أعماله، وهي تعرض لوحات ومشاهد تسودها الروح الغنائية دون حكاية متصلة، وتتابع ما يجري للإقطاعي بونتيلا من أحداث متناقضة وأطوار غريبة، وقدم بريخت فيها ملاحظات للإخراج كي تبرز طبيعة الشخصية في صحوها وسكرها، ويبرز التابع ماتي في اتزانه وملازمته لسيّده بونتيلا .

شخصيات المسرحية : بونتيلا مالك قرية، وابنته إيفا، وسائقه ماتي، والقاضي فريدريك، وإينو خطيب إيفا وملحق بالسفارة، وإيما المهربة، وساندرا عاملة الهاتف، ولانيا الطاهية، وبيكا المحامي، ونساء وعمال في الغابة، وتيزوجاكارا راعية بقر تلقي المدخل الشعري التمهيدي للعرض المسرحي المكوّن من ١٢ لوحة، ونقتطف من التمهيد :

«الكفاح مرير، لكن الحاضر يبشر بالخير.. من لم يتعلم كيف يضحك فلن يصفو له بال، لذلك رأينا أن نقدم لكم هذه الملهاة.. نحن لن نزن المرح بميزان الصيدلي، بل كما توزن البطاطا، وربما لجأنا إلى الفأس.. سنعرض عليكم الليلة صاحب القرية الذي نسميه اليوم الإقطاعي، وحيثما وُجِد وأصر على البقاء كان كالوباء الذي يعم البلاد».

في المشهدين الأول والثاني يجد بونتيلا إنساناً يفهم غرابة أطواره هو ماتي سائقه الجديد، ويدور حوار مفصّل بينهما حول ما يعانيه كل منهما من مصاعب، فبونتيلا يمرّ بنوبات، ويكشف لماتي أنه مريض، ويعالج نفسه بالخمر، والقاضي نديمٌ له، والنادل لا يستطيع لومه، بينما يصارحه ماتي بعدم رضاه عن تصرفاته في حال سكره، وبونتيلا قلق بشأن توفير مهر لابنته المخطوبة، وقد يضطر إلى بيع غابة أو بيع نفسه، وحين يوافقه ماتي على الحل الثاني، إذ يبدو الحل الأول قاسياً.. يقول له لائماً : «حتى أنت يا بروتوس؟ أتريدني حقاً أن أبيع نفسي؟» .

وتمنع ابنته أباها عن الشرب، فيحاول طلب مشروب من خارج القرية، لكن القاضي لا يوافقه على محاولة غير ناجحة، ولم يكن الملحق وعمته في المنزل بصحبة إيفا، ولم تتمّ الخطبة رسمياً، وعلق السائق ماتي أن معنى الرجولة له دلالات مختلفة، وحين خرجت إيفا من الحمّام طلبت من ماتي بشكيراً وهي عارية تماماً، واستمرت في محاورة ماتي المؤنس شديد التركيز .

يمر بونتيلا في المشهد الثالث على المستيقظات باكراً : المهربة وعاملة الصيدلية وراعية البقر، ويخطب ودّهن، ويمر الطبيب البيطري فيطلب خمرة لمعالجة أبقاره التسعين، فيظنه الطبيب سكيراً، لكنه يهدده، فيعطيه وصفة، ويعود إلى عاملة الصيدلية فيأخذ الدواء ويعرض عليها أن يخطبها لنفسه، فتشترط عليه أن يجلب لها خاتماً، ويسقيها جرعة نبيذ .

الطريف أن بونتيلا يخطب عاملة الصيدلية وعاملة الهاتف والمهربة إيما، ويسألها : «وأنتِ صَدقتِ أنني أخطب بالجملة؟ أرجوك ألا تتأخري» فقالت ضاحكة : «سأكون هناك.. أعرف أنك تحتفل بخطبة ابنتك» وتغنّي الاثنتان : «ولمّا أكلنا البرقوق كان قد غاب واختفى، ولكن صدّقونا لن ننسى الشاب الجميل» .

في اللوحتين الرابعة والخامسة يدور حوار بين بونتيلا وسائقه في السوق لانتقاء عمال جدد، ويكشف الحوار طبيعة الشخصيتين، ويتظاهر بونتيلا بالحرص على كلمته دون

كتابة عقد عمل، بينما يصارح ماتي سيّده بأن يتسلى ولا تهمه معاناتهم، ثم يثبت ذلك بعد حين عندما يصرف العامل البائس بعد أن نقله بعربته من السوق إلى قريته البعيدة، ويتهم ماتي بالسرقة بعد أن دسّ بنفسه محفظته في سترة ماتي كي يكون التابع مذعناً لسيّده .

لكن مسألة الخطوبة لم تتم، فالملحق مثقل بالديون، وهو يدّعي الشهرة وأنه صديق لكثيرين من أفراد الطبقة النبيلة ومقرّب من رئيس الوزراء، ويبدو ميل إيفا إلى ماتي، ويرتبان لقاء في الحمام كي تثير غيرة الملحق وغضب والدها، لكن الملحق يقبل حجة ماتي بأنهما في الحمام يلعبان الورق، فيهمس ماتي لإيفا : «ديون الملحق أكبر مما كنا نتصور» .

في اللوحات السادسة والسابعة والثامنة تحاول إيفا التقرب من ماتي، وتطلب منه أن ينقلها بالقارب إلى الجزيرة للصيد، لكنه يرفض لأن لديه مشاغل، وينصحها بالزواج من الملحق لإرضاء أبيها، لكنها تصرّ على الرفض، وتصارحه بأنها تنوي الزواج به : «الوالد سيعطينا منشارة الخشب» فيرد ماتي : «سيعطيها لك» ويشير إلى عدم قدرتها على تحمل غرابة أطوار العمال، فتلومه على كثرة التحدث عن نفسه ورغبته في أن يكون السيد .

وتأتي النساء المخطوبات لبونتيلا إلى القرية لمقابلة الخاطب، فيحاول ماتي صرفهنّ، وينصحهنّ بتشكيل رابطة نساء كورجيلا لمعرفة ما ينبغي فعله، ويقول : «أعرف صوت الشعب أينما سمعته» ويخيل لهنّ أنهنّ سيجلسن إلى مائدة بجانب القاضي والمحامي والقسيس فيعرضن مطالبهن المشروعة بحسب القانون، لكن بونتيلا يظهر على الشرفة ويطردهن، وتستطيع إيفا المهربة أن تجلس على الأرض وتقول لبونتيلا : «لقد جلست ذات يوم وكنت مدعوة إلى هناك، ولن يستطيع أحد أن يكذّبني أو ينكرها علي.. لم أجلس على كرسيّ، بل على الأرض العارية التي تقول عنها الكتب المدرسية إنها متعبة، ولكنها تجازي التعب» .

وخلال عودتهن تتمزق أحذيتهن من المشي، ويروين حكايات فنلندية عن جشع الأغنياء وطمعهم وقسوة قلوبهم، ومنها قصة آني المعتقل السياسي الذي رفض الطعام الذي جلبته له أمه لأنه من مالكة القرية، وهو يختار الجوع ولا يقبل إعانة من الأثرياء .

في اللوحات من ٩ إلى ١٢ يخطب بونتيلا ابنته إلى سائقه وصديقه، ويمنحه ورشة نجارة وغابة، ويوافق على أن يختبر ماتي ابنته إيفا بحضور القسيس وزوجته، فتخفق في الاختبار، فيمتعض بونتيلا، لكنه يعجب بسلوك ماتي وبحسن معاملته لنساء كورجيلا، ويختم الحفل بفرح، ويرقص الخطيبان مع الراقصين في الفناء .

في الختام يقترح بونتيلا أن يصعد أعلى جبل، ويطلب من ماتي أن يصممه من حطام، ويتهم تابعه بأنه لا يملك الخيال، ويصعد الجبل وماتي يسنده، ويطلب منه أن يشاركه رؤية المنظر الجميل للشجيرات والغابات والزرقة النادرة في السماء، ويوافقه ماتي كعادته، وينظم أغنية باسمه في اليوم التالي، ويحزم حقيبته ويمضي، ولم يكن في وداعه سوى الطاهية الدامعة .

«السيد بونتيلا وتابعه ماتي» مسرحية تلتمس روح الشعب ومعاناته، وتكشف الهوة بين الملاكين والعمال، وتكشف معنى الإنسان الحقيقي ونقاوته وبؤسه، وصورة الماكرين، حتى في البلد المحايد إبان الحرب المجنونة، ويمتزج في المسرحية الحوار بالحكايات المتناسلة والأغاني الشعبية والقصائد، كما يمتزج الواقع بالخيال .

بريخت وتحديث الفن المسرحي

ساهمَ بريخت في استلهام المسرح العالمي، وقدم تنويعات عليه في الشكل، وحرره من التقليد والتقييد من أجل إيصال الفكرة إلى المتفرج، واقتبس نصوصاً من أعمال يابانية وإنكليزية وحكايات من الأدب العالمي وصاغ منها سوناتات وأوبريتات مثل نص «قائل نعم وقائل لا» الذي أخذه عن اليابانية، ونص «ما ثمن الحديد؟» الذي اقتبسه من الإنكليزية، وهذه النصوص تقارب عقل الإنسان وتدعوه إلى التمحيص فيما يراه ويسمعه ويقرأه، والتحقق من المفارقات والخداع، فالحياة تحفل بالصراعات والحماقات، وقد يقود التغافل والهروب إلى الهلاك .

«ما ثمن الحديد»

مسرحيةٌ مأخوذة عن حكاية إنكليزية بحسب تقديم المؤلف للنص، ترجمها عن الألمانية عادل قره شولي، وصدرت عن وزارة الثقافة بدمشق عام ١٩٨٩ .

شخصياتها : سفيندزون بائع الحديد، الزبون (اللص) بائع التبغ، بائعة الأحذية، سيد وسيدة.. وزمانها هو العام الذي سبق الحرب العالمية الثانية بحسب التقويم المعلّق على سلّم خشبي في الدكان عام ١٩٣٨ وهو العام الذي مهّد للصراع الأكثر تدميراً وفتكاً في القرن العشرين .

الأمثولة في المسرحية ترصد حواراً جرى بين الراوي الإنكليزي وطالبين سويدين في المقهى حول رأيه بالوضع السياسي، ولا يتم التواصل بينه وبينهما إلى اتفاق، فيكتب رأيه في هذه الأمثولة (الحكاية) التي تدور أحداثها في دكان لبيع الحديد .

في المشهد الأول يمر بائع تبغ نمساوي على دكان سفيندزون كما تعوّد، فيعرض عليه تبغاً جيداً، فيشمّ صاحب الدكان التبغ ويقرّ بجودته وبعجزه عن الشراء بسبب وضعه المادي الصعب، ويشعر بائع التبغ بالخيبة، ويلفت إلى عزلة الدكان وضعف التواصل بين الناس في الحي، وإلى انطباع غريب سبَّبه له رجل مرّ به :

«-هل أزعجك؟

-بالعكس.. خاطبني كأننا متعارفان منذ زمن بعيد، فناداني مباشرة باسمي الأول .

-وهل في هذا ما يزعج؟

-كلا، لكنه قال إنه ينوي زيارتي في مرة قادمة .

-تقول ذلك وكأنه حدّثك بلهجة تهديد» .

ويدخل زبون يلبس بزة لا تناسب جسمه، ويسأل عن ثمن الحديد، فيجيبه سفيندزون : «وجهك يبدو مألوفاً لي» فيردّ الزبون : «ربما عرفت أخي الذي كان يتردد على دكانك، لكنه توفي وخلّف لي دكانه» وقبل مغادرته مع قضبان الحديد التي اشتراها ودفع ثمنها أوراقاً نقدية عليها بقع حمراء يخبر الزبون عما رواه بائع التبغ له حول هيئة الغريب الذي قابله وإن كان رآه في طريقه، فينفي ذلك ويبدي عجبه وسخطه، ويقول : «صاحبك كذاب، والعالم ملآن باللصوص والقتلة» وينصحه بعدم تسليح الناس لمنع إثارة المشاكل في المنطقة، وبعدم التدخل في النزاعات .

وفي المشهد الثاني يشير التقويم إلى العام التالي ١٩٣٩ وتأتي بائعة أحذية إلى دكان سفيندزون :

«-هل تريد حذاء يا سيد سفيندزون؟ لديّ جزمة صفراء جميلة، صناعة تشيكية أصلية .

-سيدة تشيك، تعرفين كم أسرُّ بزيارتك.. تجارتي للأسف ليست رائجة.. تبدين مشغولة» .

ثم تبلغه بقصة بائع التبغ المريعة، إذ هوجم في الطريق، وقُتِل ونُهِب ما معه :

«-ماذا تقولين؟ هذا أمر رهيب حقاً .

-يتحدث الناس في المنطقة عن هذه القصة، ويريدون تشكيل شرطة ينضم إليها كل إنسان، وأنت أيضاً .

-أنا؟ غير ممكن هذا لأنني مسالم، ودكان الحديد لا تترك لي الوقت لذلك، وما أريده هو بيع حديدي بسلام .

-خاطبَني في الطريق رجل وعرض عليّ حمايته، وهذا ما أرعبني تماماً.. ألا تشعر بأنك مهدد؟» .

ويُطمئنها بائع الحديد أنه خارج الخلافات، والجميع يريدون حديده في هذا الزمن المضطرب .

ويعود الزبون الغريب إلى الدكان، ويطلب المزيد من الحديد، ويسأل عن السعر إن هبط، ويذكّر سفيندزون بالقرابة التي بينهما، فينكرها، ويقترح عليه الغريب التعامل بالمبادلة بينهما، فلديه سيجار ممتاز يمكن مبادلته بالحديد، وهو من النوع الضخم : «فهل توافق؟» فيتذكر سفيندزون بائع التبغ ويسأل الزبون : «بائع هذا السيجار كيف مات؟» فيردّ الزبون : «بسلام تامّ.. كان رجل سلام» ويقع مسدس من حزامه، فيفسر الأمر بأن بائع التبغ رحل من عالم شرير، يشك فيه كل واحد بالآخرين : «أنا أحمل سلاحاً غير محشوّ بالرصاص.. للردع فقط» .

ثم يزور سيّد وسيّدة دكان الحديد، ويعرضان على سفيندزون الانضمام إلى جمعية لحماية النظام العام، فيعتذر سفيندزون، ويذكر أسبابه، ويصل الزبون المتهم بقتل السيدة تشيك، ويشير السيد والسيدة إليه صراحة، فينكر التهمة ويؤكد أن أقاربه أوصوه بحمايتها، فيقبل المهمة، وتشعر تشيك بالفرح قبل أن تغادر الحياة بسبب الشيخوخة .

وتسأل السيدة المروّجة للجمعية : «ألا تشعر بالتهديد يا سيد سفيندزون؟» فيجيب : «لا» ثم دعا الرجل الغريب صاحب الدكان إلى عقد اتفاق بينهما لإقامة حلف صغير يجيز مهاجمة الآخرين عدا الموقّعين على الاتفاق : «أنت وأنا» فلا يبدي سفيندزون أيّ موافقة، ويقدم زبون الحديد

إغراءات كثيرة لصاحب الدكان، ويكشف عدائية الآخرين له لتحسّن أحواله، ويعد الزبون سفيندزون بالعودة القريبة إليه .

وفي خاتمة المطاف يعود الغريب لطلب الحديد، ويكشف سلاحه، ويبدو التقويم دون أرقام، ويسأل عن ثمن الحديد فيجيب سفيندزون بهلع : «لا شيء» .

بريخت والتوظيف والتعليق والترجمة

وظّف بريخت في مسرحياته السخرية والشعر والأغنية والرموز والتراث الشعبي ببراعة، فهو يقدم لنصوصه مقطعاً من قصيدة أو أغنية، ويختمها بنص غنائي، ويبث سخريته في ثنايا النصوص البعيدة عن الدعابة المسلية كي يبرز المفارقات الاجتماعية ومَظاهر البؤس والتناقضات في النفس البشرية، فقد وظف الحكايات التاريخية في نصه «رؤى سيمون ماشار» وظهرت الطفلة سيمون في صورة جان دارك التي واجهت الإنكليز وحكم عليها قضاة بثياب تنكرية تمثل العدو الغازي، ثم تبيّن أنهم فرنسيون متعاونون مع الأعداء .

كما وظّف الحكايات الشعبية والمسرح داخل المسرح في مسرحية «السيد بونتيلا وتابعه ماتي» فنساء كورجيلا عندما طردهن بونتيلا من قريته بعد أن خطبهن لنفسه في حالة سكر ودعاهن لحضور حفل خطبة ابنته روينَ حكايات بؤس تفوق بؤسهن، منها حكاية الشاب آني السجين التي روتها الأم : «رفض ابني تناول الطعام الذي جلبته له إلى السجن لأنه عطية من صاحبة القرية، والسجناء مثله في معسكر الحمر اضطروا لأكل العشب لأن الطعام لا يقدم لهم» فعلّقت راعية البقر : «هناك بعض الناس مثل ابنها آني».

وفي النص نفسه طلب بونتيلا من سائقه وصديقه ماتي أن يمثّل له جبل هاتيلما، فيحطم ماتي قطع أثاث ويراكمها، ويقول لسيده : «هذا هو الجبل» فيتسلقه بونتيلا، ويصور المشهد الجميل لغابات فنلندا وبحيراتها وأراضيها وتعلقه بها، لكنه ينسى كل شيء في اليوم التالي .

وهجا بريخت الحروب وما تسبّبه من تدمير وبؤس، وشهد ويلات حربين عالميتين وعانى النفي وفقد ابنه، وتم توجيه اتهامات له بانحيازه للعمال والحمر والمفقرين والضحايا، وشخصية الزبون في مسرحية «كم ثمن الحديد؟» تكشف الوحشية التي تصيب البشر في الأزمنة التي تمهد لاندلاعها وأثناءها، إذ يقتل الزبون أخاه ويأخذ دكانه، ويقتل المرأة التي تبيع الأحذية ويسرقها، ويدّعي أنه يحميها، ويقتل شخصاً لأنه شكّ بنواياه الشريرة وأخبر صديقه بائع الحديد، وهدد الأخير بالقتل، وكان قد ادّعى أنه قريبه.. ومجرد الدعوة إلى السلام تُعد لدى أصحاب المصالح وأثرياء الدول المستقوية تهمة .

ووضع بريخت تعليقات ونصائح في هوامش نصوصه وفي مقدمات اللوحات المسرحية والمشاهد تشير إلى طريقة التعبير عن السخرية أو المعنى المقصود لدى الشخصية، وقبس بعضَ مسرحياته عن نصوص مترجمة من لغات أخرى كالإنكليزية والفنلندية واليابانية، واطلع على تراث هذه البلدان وقدّمه عبر الشخصيات بطريقة جاذبة، وتُرجمت معظم مسرحياته إلى لغات عديدة، منها العربية، ومنهم من وضع مقدمة وافية لتجربة بريخت مع المسرحية المنشورة في مجلة أو سلسلة شهرية مثلما فعل د.عبد الغفار مكاوي في مقدمته لمسرحية «السيد بونتيلا وتابعه ماتي» التي نُشرت ضمن سلسلة «مسرحيات عالمية» نصف الشهرية رقم ٢١ الصادرة عن الدار القومية للطباعة والنشر في القاهرة، وهناك مترجمون كتبوا تعليقات توضيحية تشير إلى مرامي المؤلف من هذا القول أو الموقف الذي تتخذه الشخصية ومغزى السخرية، وبرز ذلك في ترجمة صيّاح الجهيم لمسرحيات بريخت كـ «رؤى سيمون ماشار» و«أيام الكومونة» وقد تمت الترجمة عن لغة ثالثة هي الفرنسية، وبلغت التعليقات في المسرحية الأولى تسعة وأربعين تعليقاً، وهذا أمر نادر الحدوث ومفيد حين يزيد في إضاءة النص للمخرج وللممثلين والقراء .

لاقت مسرحيات بريخت النجاح على خشبات المسارح في بلده ألمانيا وفي العالم، وعُرضت مسرحيات كثيرة له على خشبات المسارح في عدد من الدول العربية، ومنها سورية، وما زالت تجربته المسرحية الغنية مصدراً ثرياً لعشاق المسرح .

في فنّ التمثيل

إعداد : نادر عقاد

مـن المعـروف أنّ فن التمثيـل لا يُعلَّم، ومـن يُرد أن يثبـت وجـوده كممثـل في المسـرح لا بد أن يكـون صاحب موهبة، والموهبةُ يمكن تطويرها بالعمل المستمر والجهد، ولا يمكن أن تُخلَق من العدَم .

يظن المرء أحياناً أنه إذا أحب المسرح فهو قادر على التمثيـل، لكـن هذا وهـمٌ لأنّ حب المسرح شـيء والقدرة علـى التمثيل شيء آخر، ولكـي يستطيع الممثل أن يسيطر علـى جمهورِ المتفرجين ويجعلهـم مشدودين إلى العرض المسرحـي لا بـدّ مـن توفـر الموهبـة والحرفيـة، وتطويرُ مهاراتِ الممثل يتطلبُ عدداً من الخطوات :

-**تربيـة الجسـد** من خـلال التمرينـات الرياضيـة والرشاقة والتمرين على التنفس ومَخارج الألفاظ والغناء والتمثيل الصامت .

-**تربيـة العقـل والثقافـة** مـن خـلال الاطّلاع على الأدب المسرحـيّ العالمـي والاطـلاع علـى المراحـل التـي قطعهـا، وعلـى الممثـل أن يفرّق بـين المذاهـب المسرحية ويعرف تاريخ الرسم والنحتِ والموسيقا والآداب العالمية، وأن تكـون لديـه فكرة واضحـة عـن سيكولوجية الحركة والتحليل النفسي والتعبير عـن العاطفة ومنطق الشعور، وهذا التدريب الذهني يتيح للممثل القدرة على أداء أكبر عدد من الأدوار وأكثرها تنوعاً .

-**تربيـة الـروح وتدريبهـا** لأنهـا تُعتـبر أكثر عوامل الفعـل الدراميّ أهمية، فالممثل لا وجود له دون روح نامية تستطيـع إنجازَ الأفعـال والتحولات عنـد أول إشارة من الإرادة.. وبعبارة أخرى يجب أن يتمتع الممثل بروح قادرة على الحياة خـلال أي موقف يفترضـه المؤلف، ولا وجود لممثل كبـير دون مثل هذه الروح التي لا تُكتسب إلا بالعمل الطويـل الشاق وبـذل الكثير من الوقـت والتجربة، وهذا يتطلب تنمية الإمكانيات التالية :

١-السيطـرة علـى الحواس الخمس في مختلـف المناحي التخيلية .

٢-تنمية المشاعر وذاكرة الإلهام .

٣-النفاذُ إلى الأعماق وذاكرة التخيل والإبصار .

فـنّ التمثيل ليس بالأمر السهل، فهـو يحتاج إلى أن يعـرف الممثل كل شيء، ويستطيع فعل كل شيء، وبقدر ما يقترب من هذه الصفة يتميز بقوة تمثيلية وفنية .

والعرضُ المسرحـي ليس من صنع فنـان واحد، بل هـو نتيجة تعاون جهود مجموعة مـن الأشخاص : المؤلف والمخـرج والممثل ومساعد المخرج ومديـر المنصة وواضع الموسيقـا ومصمم الإضاءة والأزيـاء والديكور.. إن مبدع العرض المسرحي هو المجموعة بكاملها .

والمسـرحُ فنّ مركَّب من عدة فنـون : الأدب والرسم والهندسـةُ المعماريـة والموسيقـا والغناء، ومـن بين هذه الفنون يبرزُ فن يختصّ بالمسرح هو فن التمثيل، والممثل لا ينفصـل عن المسـرح، والمسرح لا ينفصـل عن الممثل، وفن التمثيل فن مسرحي بطبيعته .

والفعـلُ حركـة إراديـة لسلـوك إنسـاني يتجه نحو هـدف معـين، وفي الفعـل تظهـر الوحـدة الفيزيولوجية والسيكولوجيـة، والكاتـبُ يخلـق شخصياتـه بواسطـة الكلمة كمـا الرسام يبدع رسومَه بواسطة الألوان، والمادة الأساسية في فن التمثيل هي الفعل .

في المسرح يجب تجسيد الحياة الإنسانية بحيوية ووضوح، وهل يوجد أوضح وأكثر حيوية من الفعل الإنساني؟ إننا نرى الممثلَ يقوم بتأدية الفعل على المسرح أمامنا وعلى الفور .

وإذا لم ينل النصّ المسرحي رضا جميع الممثلين فإنه لن يحققَ النجاح المطلوب، وبقدر ما يكون النص غنياً بالقيم الفنيةِ والفكرية يجذب الممثلين ويشدّهم، وبالتالي يحملهم على الإبداع، ولا يمكن لأي مخرج أن يصل إلى النجاح في الإبداع ما لم تتحول المسرحية إلى غذاء يسري في عروق الممثلين، فالنص هو الذخيرة التي تمد المسرح بالفكر والحيوية .

وفنّ الإخراج فنّ حديث بالنسبة لتاريخ المسرح، برز خلال الثمانين سنة الأخيرة، ولا يمكن تصور المسرح الآن بلا مخرج، وأول مهمة تلقى على عاتق المخرج هي تنظيم عرضٍ فني متكامل يعتمد على التعاون المتبادل بين المخرج والممثل .

ومن أهم خصائص الفنّ المسرحي أنه يتجسد من خلال مشاركةِ المتفرج الموجود في الصالة، والمتفرج لا يكتفي بالمشاهدةِ فقط بل يساهم في الإبداع الذي يظهر من خلال تفاعله مع الممثلين في نفس اللحظة التي يبدعون فيها، ولا يمكن أن نتصور مسرحيةً بلا متفرج .

وفي مدرسةِ فنّ الاندماج يحاول الممثل -حسب رأي ستانسلافسكي- أن يعيش دوره في كل لحظة وفي كل مرة يعادُ فيها العرض المسرحي، ويجب أن يشعر الممثل بنفس الإحساسِ الذي تعيشه الشخصية المسرحية التي يجسدها .

وفي مدرسةِ فن التشخيص يحاول الممثل أن يعيش دوره مرةً واحدة فقط، في البيت أو عند التدريب ليتسنى له معرفة الشكلِ الخارجي للحالة النفسية للشخصية التي يريد أن يجسدَها، وبعد ذلك يتدرب على تمثيل ذلك الشكل بصورة آلية، وعلى الممثل أن يبتعد عن أي إحساس.. يقول الممثل الفرنسي كوكلان إن الممثل يخلق نموذجه في خياله، وبعد هذا يضع ما يضعُه المصور الذي يأخذ كل لمحة من هذا النموذج وينقلُها إلى لوحته، فيرى ثياب الشخصية ويرتديها، ويلاحظ قامةَ الشخصية فيقلدها، ثم ينظر إلى سحنته فيوائم بينها ويجعل وجهَه مشابهاً لها ويتكلم بنفس الصوت، وبعد ذلك يجمع تلك التفصيلات ويتحرك ويشير بيديه وجسمه ويصغي ويفكر كما يفعل طرطوف، وهنا تكون الشخصية معدّة ولا ينقصها إلا أن تُعرض على خشبة المسرح، عندها يحكم الجمهور ويقول إن كانت هذه هي الشخصية أم أن الممثل لم يؤدّ دوره كما يجب، والممثل هنا لا يعيش في دوره بل يمثله ويظلّ بارداً تجاه الهدف الذي يضعه، والفن في مدرسة التشخيص ليس هو الحياة الواقعية وليس صورتها المنعكسة بل هو قوة وإبداع خلاق .

ميزات مدرسة فن التشخيص

١-خشبةُ المسرح فقيرة بإمكانياتها بحيث لا تخلق لنا صورة موهومة من الحياة .

٢-فيه من العمق أقل مما فيه من الجمال، وهو يؤثر فينا تأثيراً سريعاً حاداً لكنه لا يدوم .

٣-تثير فينا الدهشة أكثر مما تثير الإيمان .

٤-لا وجود للمشاعر الإنسانية الدقيقة الرقيقة العميقة .

٥-الممثلُ يتحول إلى التمثيل الآلي .

طبيعة التمثيل الآلي

١-الآليون لا يخضعون في تمثيلهم لمشاعرهم العميقة .

٢-يستخدمون الوجه والصوت والحركة .

القوالب الجاهزة

١-وضعُ اليد على القلب للتعبير عن الحب .

٢-إغماض العين كي نعبّر عن فكرة الموت .

٣-نحكّ جبهتَنا بظاهر يدينا في لحظات الفجيعة .

٤-طرق مختلفة لقراءة الدور والإلقاء والنطق .

٥-المبالغة في رفع النغمات وخفضها في اللحظات الحساسة .

٦-تعمّد التكلّف العاطفي .

٧-تنميقات صوتية حماسية مفتعلة بطرق خاصة .

تلك القوالب الجاهزة تملأ كل ثغرة في الدور، بالإضافة إلى أنها كثيراً ما تندفع متقدمة على المشاعر، سادّة عليها الطريق، ولهذا السبب كان على الممثل أن يحتاط لنفسه من هذه الحيل أو القوالب ويأخذ منها حذره، ولا تفيد براعة الممثلِ في اختيار ما يشاء من القوالب لأنه لا يستطيع أن يحركَ مشاعر المتفرج لما

تحتويه من صفات آلية قديمة، وأحياناً يلجأ الممثل إلى الانفعالات الزائفة التي هي نوع من المحاكاة المصطنعة للجانب السطحي من المشاعر، وهذا لا يستثير الجمهور .

ارتباط السلوك الخارجي بالشعور الداخلي

السلوكُ جوهر فن التمثيل، وله جانبان : خارجي أو فيزيولوجيّ (جسدي) وداخلي سيكولوجي (نفسي) وكلّ فعل إنسانيّ يرتبط بالجانب السيكولوجي والفيزيولوجي، لذا يستحيل أن نفهم سلوك إنسان وتصرفاته قبل أن نفهم أفكاره ومشاعرَه، ومدرسة الاندماج تعتمد في التمثيل على الجانب الخارجيّ والداخلي للشخصية، ومدرسة التشخيص تنقل الشكلَ الخارجي فقط، لذا يكون التمثيل غير مقنع وخالي المضمون .

لنفترض أن الممثل يعرف أن الرجل الغضبان يشد على قبضته ويرفع حاجبيه، لكن ماذا تفعل عيناه في نفس الوقت؟ وماذا يفعل فمه وكتفاه وقدماه؟

إن كلّ عضلة لا بد أن تشترك في كل حالة انفعال، وافتقار الإقناع يُبعد عن المتفرج الإيمان بما يجري أمامه والأهداف التي من أجلها وجدت الشخصية، ومن أجل أن يحقق المسرح أهدافَه على الممثل أن يندمج بالشخصية ويعيش أفكارَها، على أن لا يصبح الاندماج هدفاً بحدّ ذاته .

إن كلّ مسرح يؤمن برسالة الفن المسرحي يحاول دائماً أن يقيمَ وزناً لتلك الأمور التي تعكس الحياة الاجتماعية والسياسية وتخدم الإنسان، وممثلو هذا المسرح ملزمون، ليس فقط بأن يفكروا نفس تفكير الشخصيات التي يجسدونها بل أن يفكروا بخلق تلك الشخصيات وإعطائها أبعاداً فكرية تحترم الهدفَ الأعلى، ويجب أن يكون هدفهم الأول ليس نقل صورة عن عواطفهم الجياشة للمتفرج بل أن يبدعوا شخصية فنية تحملُ فكرة واضحة تكشف للمتفرج عن الحقيقة ويخرج من المسرحِ وقد اكتسب أفكاراً جديدة .

المادة الأساسية في الفن المسرحي

إنّ أهم ما يجب أن يعرفه الممثل هو أن لا يمثل العواطف بل تأتي العواطف نتيجة أفعال.. يقول ستانسلافسكي : «الفعل مصيدةٌ للعواطف» وإن كانت العواطف نتيجة لا إرادية فإن الفعل يخضع لإرادتنا، ولا نستطيع أن نجبر شخصاً على أن يحب أو يكره أو يغضب أو يشفق، لكننا نستطيع أن نطلب منه أن يقوم بأفعال إرادية معينة كأن يقرع الجرس مثلاً أو أن يثبتَ لوحة على الجدار أو أن ينشر لوحاً خشبياً .

إن عملية القيام بفعل معيّن ترتبط بانفعال معيّن، فإذا حاولنا التخفيفَ عن شخص ما سنرى أننا بدأنا بالشفقة نحو هذا الشخص، ويحدث هذا وفقاً لقانون المنعكس الشرطي في علم النفس لأننا في حياتنا العادية عندما نخفف عن الآخرين نشعر بالشفقة نحوهم .

إنّ الفعل منبه أساسي للشعور المصاحب، ولا يمكن للممثل أن يقومَ بفعل دون أن يرافق ذلك الفعل شعور معين، وحتى عندما يقوم بترتيب أثاث الغرفة أو عندما يبري القلم فنحن نعرف أنه لا أحد يقوم بترتيب الأثاث من أجل الترتيب، ولا أحد يبري القلم من أجل الفعل بالذات، فلكل فعل هدف معين يكمن خارج الفعل، إذ يمكن أن نبري القلم لنرسم وجه فتاة الأحلام أو لنكتب رسالة مزعجة أو لنقوم بحساب المصروف الشهري، فعندما يكون للفعل هدف فهذا يعني أن له معنى، وبالتالي يصاحب هذا الفعل شعور الممثل الذي يبري القلم، إذ يشعر شعوراً مختلفاً عندما يتغير هدف بري القلم .

يمكننا أن نستنتج من هذه الأمثلة أن الفعل يغني وحدة الأفكار والشعور ومجموعة من الحركات الفيزيولوجية، والحالةُ الخارجية ترتبط بالحالة النفسية، واندماج الممثل بدورِه ليس هو الهدف الأساسي في فن التمثيل بل خلق الشخصية والكشف عن حقائق الحياة .

إنْ كان الكاتب يخلق شخصياته من خلال الكلمة فاللغة هي مادته، ومادة الممثل هي الفعل، والفعل يساعد الممثل في خلق الشخصية، وبلغة الفعل يحكي الممثل عن سلوك تلك الشخصية التي يجسدها وكأن تلك الأفعال نابعة منه بالذات، أي أنه يعيش تلك الأفعال بجسده وروحه مشكّلاً بذلك وحدة نفسية وجسدية .

وهكذا فإن الممثل هو مبدع خلاق، والأفعال عبارة عن مادة تساعده على خلق الشخصيات، وإن كان الممثل يحمل خصائص فن التمثيل فإن الفعل هو المادة الأساسية لهذا الفن .

الأوبرا

تاريخها.. تطوّرها.. أنواعها

إعداد : نبيل تللو

الأوبرا شكلٌ من أشكال الفنون التي تؤدَّى أمام المشاهدين على خشبة المسرح المصمَّم تصميماً جيداً يسمح للجمهور بالمشاهدةِ بارتياح والاستماع بسهولة، حيث يُترجم فيه الممثلون نصَّاً مكتوباً إلى عرضٍ تمثيلي، راقصٍ، غنائي، ويقوم الممثلون بتجسيدِ النص الذي أبدعه المؤلّف، في حين يقوم المخرج بمواءمةِ جميع عناصر العرض من ديكور وازياء وإضاءة ومؤثراتٍ صوتية وموسيقية ورقص وقيادة ممثلين في عملية إبداعِهم ومساعدتهم على أداء أدوارهم، ويجري كلُّ ذلك في مبنى فخم مجهَّز بأحدث التقنيات، يسمح للمشاهدين بالدخول بيسرٍ والخروج بسرعة، وجدرانه مزيَّنة بصورٍ جميلة ولوحاتٍ رائعة، ولكن ليس إلى درجة تشغل المشاهدين عن التركيز على العرضِ الذي يجري على خشبة المسرح .

مقدمة

لا تقتصرُ الفنون المسرحية على الدراما والتمثيل فقط، بل تشمل أيضاً رقص الباليه والموسيقا السيمفونية، وتشمل كذلك الأوبرا وهي كلمةٌ إيطالية لاتينية الأصل مشتقَّة من كلمة «أوبوس» ومعناها «الغناء» وهي عملٌ مسرحي يعتمد على الغناء أكثر من الكلام والحوار، وتختلف عن المسرحيات التقليديةِ في عدة جوانب، أبرزها أنّ العنصر التمثيلي في الأوبرا أكثر عمقاً وأشدُّ تأثيراً في المشاهدين، بل وفي الممثّلين أنفسهم، إذ أنّ الأوبرا تعتمد على الانفعالات الأساسية مثل الغضب والحبّ والانتقام والقسوة والغيرة ونشوة الانتصار وزهو النفس لأنّها

دار الأسد للثقافة والفنون-دمشق

تجمع بين أكثر من لونٍ من ألوان فنون الأداء مثل التمثيل والغناءِ وموسيقا الأوركسترا والأزياء، وأحياناً الرقص والباليه، ويتطلَّبُ العمل الأوبرالي درجة معيَّنة من إجادة هذه الأعمال، ويُطلق على المسرح الذي يختص بعروض الأوبرا اسم «دار الأوبرا» .

ومع أنّ الأوبرا نوعٌ من التسلية والترفيه والترويح عن النفس، وتتميَّز بتكاليفها الباهظة واختلاف الآراء حولها بين مؤيّدٍ ومُعارض إلا أنّها استمرت بالعمل طوال أربعة قرون، وما تزال تلاقي إقبالاً كبيراً حتى الآن .

يتألَّف العمل الأوبرالي من نصّ شعري مكتوب يسمّى «الكتيّب» وهو العنصر الأهم في الأوبرا، وتواكبه فرقةٌ موسيقية ومغنُّون يُعرفون باسمَي «جوقة المؤدّين» أو «الكورس» وهم منفردون أو ثنائيون أو جماعيون.. ويضمُّ العمل المسرحي الأوبرالي -إضافةً إلى التمثيل مع الغناء والرقص- الفنون الأخرى مثل التصوير وتصميم الملابس والمناظر والأثاث والمؤثرات الصوتية وهندسة الإضاءة وموسيقا الأوركسترا .

يتمُّ تقسيم المغنين في الأوبرا حسب درجات الصوت، ومن أشهر التقسيمات للأدوار النسائية :

١-طبقة سوبرانو وهي الطبقة الصوتية الأعلى للنساء .

٢-ميتسو-سوبرانو وهي الطبقة الصوتية المتوسطة، إذ تتوسَّط طبقتَي سوبرانو والكونترالتو .

٣-كونترالتو وهي الطبقة الصوتية المنخفضة .

وللأدوار الرجالية :

١-تينور وهي أعلى طبقة صوتية .

٢-باريتون وهي طبقة وسط بين طبقتَي تينور والباص .

٣-الباص وهي أخفض أصوات الرجال .

والأوركسترا عنصر أساسي من عناصر العمل الأوبرالي، ويختلفُ عدد الآلات الموسيقية ونوعها من أوبرا إلى أخرى، فالآلات التي يحتاجها عرض إيطالي في أواخر القرن الثامن عشر –مثلاً– تختلف عن الآلات التي يتطلَّبها عرضٌ آخر في أواخر القرن التاسع عشر.. وتحدّد طبيعة العرض أيضاً دور الأوركسترا، فالموسيقا المصاحبة للأداء تؤدّي دوراً مهماً في العرض، وتُبرز أو تؤكّد مشهداً أو حدثاً معيَّناً، وقد تقوم بتقديم فواصل تمهّد أو تُعدُّ المشاهد لأمرٍ ما .

وتتطلَّب قيادة الأوركسترا الأوبرالية مهارة خاصة لأنّ مهمة قائدِ الأوركسترا لا تقتصر على المحافظة على إيقاع الأوركسترا فحسب كما هي عند قيادة الأوركسترا بمفردها بل تتركَّزُ على ربط الأوركسترا بأداء المغنين في المحافظة على الإيقاع الذي يربطهم جميعاً طوال العرض.

وقد تُترجم الأوبرا من لغتها إلى لغة أو لغات أخرى، ومنها أنّ أول أوبرا ألمانية وهي «دافنه» ١٦٢٧ للموسيقي الألماني شوتس تُرجم الكتيب الخاص بها من كتيّب سابق لأول أوبرا إيطالية بالاسم نفسه ١٥٩٧ لبيري .

أنواع الأوبرا

١-**الأوبرا الكبرى** وهي مطوَّلةٌ، وبطوليةٌ في موضوعها، وغنيةٌ في تصميم مناظرها وملابسها وإخراجها، ومشاهد المجموعات الكبيرة والموسيقا المركَّبة المتداخلة، ونصّها ملحَّنٌ بأجمعه، ومن أمثلتها أوبرا «وليم تل» لروسيني والتي عُرِضت لأول مرة سنة ١٨٢٩ .

وتشير التسمية أيضاً إلى الأوبرا التي يُستخدم فيها الحوار .

٢-**الأوبرا الجادَّة** وهي شبيهةٌ بالأوبرا الكبرى، وسادت في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وموضوعها بطولي مستمدٌ من الأساطير وقصص التاريخ في المقام الأول، وتركّز على المؤثِّرات المسرحية الخاصة والغناء المتميّز، ونصّها عادةً بالإيطالية، وتشيع فيها الأغاني القصيرة والإلقاء الملحون، وتتَّصف بشكلٍ مفرطٍ بالموسيقا والحركة، ومن أمثلتها أوبرا «إيدوهينو ملك كريت» لموتسارت والتي عُرِضت لأول مرة سنة ١٧٨١ .

٣-**الأوبرا الملهاة** وهي ذات موضوعٍ خفيف عاطفي، فيه الجدُّ والهزل، ولكنّ نهايته سعيدة، وتدور عادةً حول الحياة اليومية، ومنها أوبرا «الخادمة السيدة» لبرغوليزي والتي عُرِضت لأول مرة سنة ١٧٣٣ .

٤-**الأوبرا الباليه** وهي أوبرا تكثر فيها رقصات الباليه، ويُطلق عليها أيضاً الأوبرا الكوميدية-الباليه أو الرعوية، ومنها أوبرا «باخوس» للولي والتي عُرِضت لأول مرة سنة ١٦٧٢ .

٥-**المسرحية الموسيقية** وأطلق هذه التسمية فاغنر على أعماله بدلاً من تسمية «الأوبرا» بعد أوبرا «لوهنغرين» معيداً التسمية الإيطالية القديمة «مسرحية مع الموسيقا» التي كانت تسمَّى «المونوديا» أي «وحيدة الصوت» ومن أمثلة المسرحية الموسيقية «رينتسي» لفاغنر والتي عُرِضت لأول مرة سنة ١٨٤٢ .

٦-**الأوبرا الأوراتوريو** وهي عملٌ يقع وسطاً بين الأوبرا والأوراتوريو، حيث يؤدّي المغنّون أدوارهم وهم ثابتون في أمكنتهم دون حركة، ومنها أوبرا «أوديب ملكاً» لسترافنسكي والتي عُرِضت لأول مرة سنة ١٩٢٧ .

٧-**الأوبريت** وهي تصغير الأوبرا، وهي عرضٌ مسرحي غنائيّ في قصة عاطفية أو هزلية أو ساخرة، مع حوار محكي غير منغَّم وموسيقا خفيفة ومرحة، وهي تطوّرٌ عن الأوبرا-الملهاة الفرنسية، وصاحب هذه التسمية موتسارت .

وفي عشرينيات القرن العشرين تغيَّر شكل الأوبريت وأصبحتْ تسمّى في إنكلترا والولايات المتحدة «الملهاة

الموسيقية» ويكتبها أكثر من مؤلف موسيقي، وجاءت بعدها تسمية جديدة هي «المسرحية الغنائية».. ومن أشهر أعمال الأوبريت : «أورفيوس في الجحيم» للفرنسي أوفنباخ ١٨٥٨ و«الخيّالة الخفيفة» للنمساوي سوييه ١٨٦٦ .

٨-**الإلقاء المنغَّم** وهو جزءٌ من النص الأوبرالي، يقدّم معلومات عن الحدث ويطوّر الحبكة الدرامية في شكل غنائي بسيط فيما يشبه الحدث العادي المصحوب بالأوركسترا .

٩-**الأوبرا الهزلية** وهي أوبرا إيطالية هزلية، تعالج مواقف إنسانية مأخوذة من الحياة اليومية .

١٠-**بل كانتو** وهو أسلوب في الغناء يركّز على جمال النغمة والمهارة الفنية .

١١-**سنجايل** وهو لونٌ من الأوبرا الألمانية، يُستخدم الحوار فيه بدلاً من الأغنية المنفردة .

١٢-**ليتموتيف** وهي مقطوعة موسيقية قصيرة تقدّم بعض الأفكار والمواقف والأماكن والشخصيات كلما ظهرت في العرض .

١٤-**آريا** وهو لحن غنائي أو أغنية، ويُطلق هذا التعبير بوجه عامّ على الأغاني المطوَّلة في الأوبرات والأوراتوريات .

١٥-**ريستياتيف** وهو إلقاء منغَّم حرّ من الناحية الإيقاعية، يُستخدم في الأوبرا والأوراتوريو لغرض الحوار والسرد .

تاريخ الأوبرا

تطلَّبَ التطوّر الذي وصلت إليه الأوبرا كما نعرفها اليوم عمليةً ثورية بدأت منذ أكثر من أربعمئة عام، لكنّ التأثيرات التي قادت إلى ولادتها متجذّرة في العصور القديمة، فمنذ قرون مضتْ كان الممثّلون عندما يُلقون مسرحيات سوفوكليس وأسخيلوس الضخمة وأشعار شعراء اليونان التراجيديين ترافقهم أحياناً الآلات الوترية والنفخية، وكان الكورس الذي يُنشِد تعليقاً على حدث الدراما يمثّل جزءاً متمّماً للمسرحية، وكان من الضروري أن تخدم الموسيقا والدراما إحداهما الأخرى، لكنّ قروناً مضت قبل أن تنجز العقول الموسيقية ذلك الاتحاد .

في القرن الرابع عشر عُرِفَ نوعٌ من التمثيليات (المقدَّسة) التي انحدرت من أغاني العبادة، تقدم غناءً مصحوباً بالحركات الإيمائية والرقص، ومنذ بداية سنة ١٤٧٠ وتحت تأثير فلسفة النزعة الإنسانية كانت تُقدَّم على المسارح في إيطاليا أشكالٌ من المأساة والملهاة اللاتينية.. وفي سنة ١٥٤٠ برز نوعٌ ثالث هو «المسرحية الرعوية» التي كانت مبشّراً بميلاد الأوبرا.. وفي نهاية القرن السادس عشر نما الفن الغنائي متعدّد الأصوات «البوليفوني» ممّا حمل الموسيقيين على الاتجاه نحو طريق جديدة .

وفي سبيل محاولة إحياء الفنون الإغريقية القديمة ومحاكاتها قامتْ جماعة من النبلاء بتأسيس أكاديميات ترعاها مجموعات المثقفين الجماليين المعروفين ليعملوا على ترقية الفن وذلك باحتوائه ضمن صيغ محدَّدة، وانتشرت تلك الأكاديميات في أنحاء إيطاليا، وبينها ما كان للأدب أو التصوير أو النحت.. وأول أكاديمية للموسيقا أسَّسها الكونت باردي في فلورنسا بمشاركة الكونت كورسي، وكانت تجمع بين رجال الأدب والموسيقا والعلماء النظريين، ودُعيت تلك المجموعة بـ «الكاميراتا» ومن أبرز أعضائها الموسيقيون : بيري، كاتشيني، غاليلي، كافالبيري، إضافةً إلى الشاعر رينوتشيني.. وفي سنة ١٥٨١ نشر غاليلي كتاباً عنوانه «محاورة ثنائية (ديالوغ) في الموسيقا القديمة والحديثة» لخَّص فيه الفلسفة الموسيقية لجماعة الكاميراتا، وطبَّق المثل الجمالية العليا للفلسفة الإغريقية على الموسيقا الإيطالية، وبرأيه أنَّ فنَّ تعدُّد الأصوات هو مكْمن العلة، وعلى الموسيقا أن تخضع للكلمات التي تتحكَّم بالإيقاع والقفلات، وتعمل على تجميل الكلمة المنطوقة ودعم الحركات المسرحية للممثّل المغنّي كي يؤدّي التزاوج الروحي بين الموسيقا والمسرحية إلى بعث المثل الأعلى اليوناني لفلسفة أفلاطون الجمالية.

ومهما كان الاختلاف بين أنصار المدرسة القديمة في عصر النهضة وأنصار المدرسة الحديثة في عصر الباروك فقد بنى الفريقان أفكارهما الجمالية في

النظرية الأفلاطونية القائلة بأنّ الفنّ هو محاكاة للطبيعة .

أمّا جماعة الكاميراتا فقد خرجوا بعد موقفهم المتطرّف من موسيقا عصر النهضة بتطرّف ثانٍ يُحسب عليهم، فقد تركوا للموسيقا دوراً ثانوياً قاصراً على دعم الكلمة المنطوقة، ولا يُنكر أنَّهم في البداية استخدموا المشاعر لتأكيد دلالات النص وزيادة فعالية اللحن الموضوع له .

ظهور الأوبرا وتطوّرها

لم تصل الأوبرا إلى ما وصلت إليه من تألّقٍ وازدهار إلا بعد أن مرتْ بمراحل عديدة .

أولاً-الأوبرا في إيطاليا :

في سنة ١٥٩٧ عُرضت في فلورنسا أول أوبرا حديثة هي «لادامنه» التي لحَّنها بيري وكتبها رينوشيني، وكلاهما إيطالي .

وفي سنة ١٦٠٠ قدَّم بيري مسرحية «يورديتشه» نص رينوتشيني في فلورنسا بمناسبة زواج الملك الفرنسي هنري الرابع، وكان يتخلَّلها إلقاءات ملحنة بمرافقة آلية وبجوقة غنائية، وكان الإلقاء الملحن يتبع إيقاع الكلمة وجرسها، تسانده اتفاقات بسيطة تساعد المؤدِّي على البقاء في اللحن المراد، وتُعَدّ هذه الأوبرا -على بساطتها- ثاني أوبرا في التاريخ .

وفي سنة ١٦٠٧ لحَّن مونتفيردي نصاً شعرياً بعنوان «أورفيو» لرينوتشيني أيضاً، فأغنى هذا العمل وما فيه من ابتكارات التوسُّع الانسجامي والتحويل المقامي، وأكْثَرَ من عدد الأغاني والجوقة الغنائية، فأتت غنية بمعانٍ وأحاسيس وإلقاءات ملحنة أكثر تجديداً، وأغنيات قصيرة وغنية بالتنويع والأفكار الموسيقية الجذّابة، وبذلك تُعَدّ أول أوبرا في تاريخ الفن.. ومن مبتكراته أيضاً الثنائيات الغنائية والافتتاحية قبل رفع الستار عن المسرح واستخدام فرقة موسيقية تضمُّ ٣٦ عازفاً تؤدِّي مختلف الطوابع الصوتية وأدق الأغراض التعبيرية، وكان مونتفيردي يفضِّل الموضوعات التاريخية على الأسطورية، وقدَّم سنة ١٦٠٨ أوبرا «أريانا» وعدة أعمال أخرى .

وفي البندقية اشتهر المغنون بالصفاء والثبات والقوة التي تتمتَّع بها أصواتهم الحادّة (سوبرانو وآلتو) ولشعبية الأوبرا آنذاك بُنيت في البندقية ١٠ دورٍ لها، أولها سنة ١٦٢٧ وأصبحت الأوبرا في أواخر القرن السابع عشر مجرد عرض لأصحاب الأصوات المبدعة الذين غدوا يزاحمون المؤلف نفسه في انتزاع الصيت والأهمية .

وفي النصف الثاني من القرن السابع عشر كانت نابولي مركزَ إشعاعٍ عالمي عندما لمعت على خطى أليساندرو سكارلاتي طريقة الغناء الجميل، أي فن الغناء الكامل جمالاً وجودة، وسكارلاتي هو الموسيقي الحقيقي الذي أبدع فناً أورثه كلاً من موتسارت وهندل، وانتشرت أوبراته في أرجاء أوربا في القرن الثامن عشر .

وفي القرن التاسع عشر تألقت أوبرات «حلاق إشبيليا» لروسيني سنة ١٨١٦ و«نورما» لبليني سنة ١٨٣١ و«لوتشيا دي لامرمور» لدونيزيتي سنة ١٨٣٥ وكلٌّ منهم خبير في اكتشاف المواقف الدرامية الحقَّة.. وعند هذه النقطة تضاءلت أهميةُ الأوبرا الهازلة ووُلِدَ عصر الأوبرا الفخمة مثل «الفرنسيون البروتستانت» أو «الهوغونو» للألماني ميربير سنة ١٨٣٦ و«الإفريقية» للفرنسي هاليفي سنة ١٨٦٥ .

ونالت أعمال فيردي الذي غلب على أعماله الطابع الدرامي الحقيقيّ استحساناً فائقاً : «نبوخذ نصَّر» سنة ١٨٤٦ و«مهرج الملك» سنة ١٨٥١ و«المرأة الضالة» سنة ١٨٥٣ و«عايدة» وهذه عُرضت في دار الأوبرا المصرية في القاهرة سنة ١٨٧١ و«عطيل» سنة ١٨٨٧ .

وجاء بعد ذلك فريقٌ من مؤلفي الأوبرا الإيطاليين بمفهوم جديدٍ هو «الواقعية» ومنهم : ماسكانيي في أوبرا «الشهامة الريفية» سنة ١٨٩٠ وليونكافالو في أوبرا «مهرجو السيرك» سنة ١٨٩٢ و«بوتشيني» صاحب الأوبرات العشر، ومنها أوبرا «الحياة البوهيمية» سنة ١٨٩٦ و«توسكا» سنة ١٩٠٠ .

ثانياً-الأوبرا في فرنسا :

كانت لفرنسا تقاليدها الخاصة في المسرحيات الكلاسيكية مثل مسرحيات كورني وراسين، وفي الباليه، وكان تكوين الأوبرا يتطلَّبُ شكلاً يجمع بين الأوبرا والباليه، وهذا ما قام به لولي إيطالي الأصل الذي أطلق

أوبرا باريس

على الأوبرا اسم «المأساة الغنائية» مهملاً طريقة «الغناء الجميل» الممتلئة بالتزيينات والزخارف اللحنية مقابل تطويع الموسيقا للنص، متبنياً أسلوباً غنائياً جديداً يتلاءمُ مع اللغة الفرنسية .

بعد لولي أتى رامو المشهور بأبحاثه في علم الصوت والانسجام، وأحرز نجاحاً كبيراً في أعماله، ومنها : «الهنديات الحمر المهذبات» سنة ١٧٣٥ وأسلوبه الفني في تركيبه الموصوف بجديته البالغة وحبكته الخيالية كان يتعارض مع الإيطاليين الذين كانوا يعملون وقتها في الأوبرا الملهاة .

وعند غلوك ألماني الأصل صارت القصص أكثر بساطةً، واستُخدمت الموسيقا لتكشف عن الطبائع وتهيء الأجواء .

ومع أوبرا «أورفيو وإدورديشته» سنة ١٧٦٢ تعادلت كفّتا الميزان بين الموسيقا والمسرحية، وشهدت باريس نزاعاً بين أنصار الأوبرا الفرنسية والأوبرا الإيطالية استمرَ عامين ودُعِي بـ «حرب الهازلين» وذلك بعد عرض أوبرا «إيفيجينية في توريد» لكلّ من غلوك وبيتشيني .

وشهد القرنُ التاسع عشر عدداً من المؤلفين، منهم :

-غوستاف شاربانتييه في «لويز» سنة ١٩٠٠ .

-بيزيه في «كارمن» سنة ١٨٧٥ .

-يوليوز في «الفكرة الثابتة» سنة ١٨٦٠ و«الطروباديون» سنة ١٨٦٣ .

-غونو في «فاوست» سنة ١٨٥٩ و«روميو وجولييت» سنة ١٨٦٧ .

-سانس في «شمشون ودليلة» سنة ١٨٧٧ .

-أوفنباخ في «حكايات هوفمان» سنة ١٨٨١ .

-ديليب في «لاكميه» سنة ١٨٨٣ .

-ماسينيه في «مانون» سنة ١٨٨٤ و«تاييس» سنة ١٨٩٤ .

-ديبوسي في «بيلياس وميليزاند» سنة ١٩٠٢ .

-دوكاس في «أريان وذو اللحية الزرقاء» سنة ١٩٠٧ .

-رافيل في «الساعة الإسبانية» سنة ١٩١١ .

ثالثاً-الأوبرا في إنكلترا :

كتب بورسيل أوبرا قصيرة بعنوان «ديدو وإينياس» سنة ١٦٨٥ تأثّر فيها بالأسلوبين الإيطالي والفرنسي، ثم وفد إليها هندل ألماني الأصل وتلميذ سكارلاتي وبصحبته فرقة إيطالية ووضع أوبرات رائعة، ولكن بالأسلوب الإيطالي، منها «يوليوس قيصر في مصر» سنة ١٧٢٤ .

رابعاً-الأوبرا في النمسا وألمانيا :

احتضن النمساوي موتسارت نوعَي الأوبرا : الجدية في الأوبرا الفرنسية، والخفة في الأوبرا الإيطالية.. وفي «اختطاف من السراي» سنة ١٧٨٢ و«الفلوت المسحور» سنة ١٧٩١ بلغ الإتقان مبلغاً عظيماً في المزج بين المشهد والملهاة والرواية الخفيفة والرواية الأخلاقية، فكانتا الأساس الراسخ للأوبرا الألمانية، وكانت أوبراته الثلاث : «أعراس الفيغارو» سنة ١٧٨٦ و«دون جوفاني» سنة ١٧٨٧ و«هكذا يفعلن كلهنّ» سنة ١٧٩٠ إيطالية بنصوصها وأسلوبها بالتعاون مع كاتب النصوص دا بونته .

وكانت لبيتهوفن تجربة وحيدة في الأوبرا هي «فيديليو» سنة ١٨٠٥ وفيها موسيقا رائعة، لكنها أقل التزاماً في طابعها المسرحي .

ويُعَدّ فيبر الأب الحقيقي للأوبرا الألمانية الرومانسية، ونالت أوبراه «الصياد الحر» سنة ١٨٢١ نجاحاً مرموقاً، وختم أعماله بأوبرا «أوبيرون» سنة ١٨٢٦ معتمداً على نصّ بالإنكليزية، إلا أنّها لم تحقق نجاحاً .

وتابعت الأوبرا في ألمانيا والنمسا تألقها في القرن التاسع عشر، ومنها :

-فاغنر في «الهولندي الطائر» سنة ١٨٤٣ و«نانهويزر» سنة ١٨٤٥ و«لوفنغرين» سنة ١٨٥٠ وتبدو إنجازات فاغنر في سلسلة أوبراته الأربع، وهي : «ذهب الراين، الفالكيريه، زيغفرند، شفق الآلهة» التي قُدّمت في

أربع ليالٍ متتالية سنة ١٨٧٦ علماً أن تحضيرها استغرق عشرين عاماً، وظهرت له أثناءها أوبرا «تريستان وإيزولده» سنة ١٨٦٥ أما آخر أوبرا له فكانت «بارسيفال» سنة ١٨٨٢ وعُرِضت على مسرح بلدة بايروت البافاريه الضخم الذي افتتح سنة ١٨٧٦ وفق تصميماته المستجدة، ومنها إخفاء الأوركسترا والجوقة الغنائية عن أعين الجمهور ليتمَّ التوازن الصوتيّ بين الآلات والأصوات، إضافة إلى الإمكانيات الضخمة المتاحة للفنون المسرحية كاملة.. وما يزال يقام في مسرح بايروت مهرجانٌ دوري لأعماله .

-ريتشارد شتراوس في «سالومي» سنة ١٩٠٥ و«إليكترا» سنة ١٩٠٩ .

-فلوتو في «مارتا» سنة ١٨٤٧ .

-نيكولاي في «الزوجات الطروبات من ويندسور» سنة ١٨٤٩ .

-هوميردينك في «هنتزل وغريتل» سنة ١٨٨٣ .

خامساً-الأوبرا في روسيا :

نمَتْ واشتهرت الأوبرا في روسيا كما هو الحال في الدول المذكورة سابقاً، ومنها :

-موستوريسكي في أوبرا «بوريس غودونوف» سنة ١٨٧٤ .

-بورودين في أوبرا «الأمير إيغور» سنة ١٨٩٠ .

-ريسكي كورساكوف في أوبرا «الديك الذهبي» سنة ١٩٠٩ .

سادساً-الأوبرا في تشيكوسلوفاكيا :

ظهر من مؤلفي الأوبرا :

-سميماتا في أوبرا «العروس المباعة» سنة ١٨٦٦ .

-ياناتشيك في أوبرا «ينوفا» سنة ١٩٠٤ .

سابعاً-الأوبرا في هنغاريا :

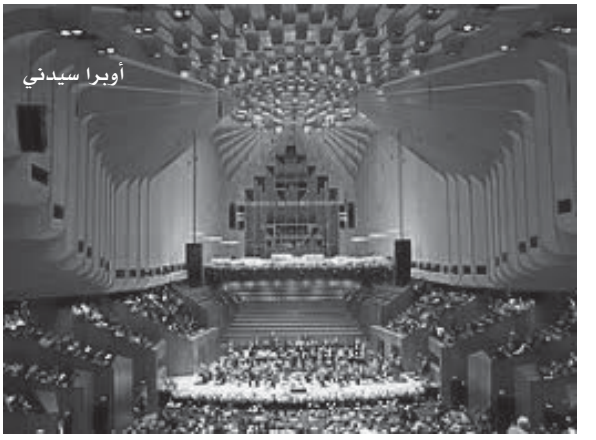
منها :

-بارتوك في أوبرا «قصر ذي اللحية الزرقاء» سنة ١٩١٨ .

-كوداي في أوبرا «هاري بانوش» سنة ١٩٢٦ .

ثامناً-الأوبرا في الصين :

في الثامن عشر من أيار سنة ٢٠٠١ أُضيفت أوبرا «كونتشيوي» التقليدية الصينية إلى قائمة «روائع التراث الإنساني الشفوي وغير المادي للبشرية» لدى منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) وهي تُعَدّ أقدم شكل موجود لفنّ الدراما في الصين، ونظراً لجذورها المتعمّقة في الثقافة التقليدية للصين القديمة فإنّ قيمتها الأدبية والفنية والتاريخية ليس بالإمكان حصرها.. ومثل الفنون الإنسانية الأخرى فقد مرَّت هذه الأوبرا بعملية مطوَّلة من البزوغ والتطوّر والنضوج، وعبر هذا الطريق المتقلّب استوعبت تأثيرات من مصادر عديدة مختلفة، وأصبحت تمثّل مزيجاً من ثقافات البلاط والأدباء والمثقفين وجماهير الشعب، فعبَّرت عن القيم الجمالية والأخلاقية الصينية التقليدية، ولا تُلمَس فيها الموسيقا والرقص للصين القديمة وحسب وإنّما أيضاً صورة موجزة لمستويات المجتمع الصيني الكلاسيكي القديم.. من هنا بالإمكان القول إنَّ أوبرا «كونتشيوي» تقدّم للعالم نافذة بالإمكان من خلالها رؤية الثقافة والروح الصينية التقليدية، وقد ظهرت كشكل فنيّ درامي جديد خلال فترة حكم أسرة مينغ الإمبراطورية ١٣٦٨-١٦٤٤ حيث بدأت تؤدّي دوراً محورياً في المسرح الصيني حتى أصبحت فنّ العرض الأكثر أهمية في الأعوام التالية.. وهذا الكلام لا يعني أنّ الأوبرا لم تكن موجودة في الثقافة الصينية قبل كوننتشيوي، إذ أن بداياتها تعود للقرن الثاني عشر خلال فترة حكم أسرتَي سونغ الجنوبية وقوانغستونغ، حيث كانت ألحان هذا النوع الجديد مأخوذة من الموسيقا الشعبية الجنوبية، لهذا سُمّيت بالأوبرا الجنوبية التي جمعتْ وجوهاً عديدة من الفن الشعبي، ولم تكن مقيَّدة بالقواعد والنظم التقليدية، فكانت عروضها حرة وحيوية .

وللتأكيد على رسوخ الأوبرا في الثقافة الصينية نشير إلى ما يُعرف بـ «أوبرا بكين» التي تشمل الرقص والحوار والألعاب القتالية والموسيقا، ما يعني أنّها أكثر شمولاً من «الأوبرا الغربية» التي تعتمد على الغناء كأسلوب رئيسي في التعبير، فأوبرا بكين تتجاوز المسرح الراقص الذي تكون الإيماءات فيه وسيلةَ نقل القصة، كما أنّها تتجاوز المسرح التقليدي الذي يوظّف الحوار المنطوق لتصوير

أوبرا سيدني

الشخصيات ودفع تطوّر عقدة المسرحية، فهي نمطٌ فريد من الرواية الدرامية، تجدل معاً الموسيقا والحركة والحوار لتكشف عن قصص جميلة ومؤثّرة مأخوذة من التاريخ الصيني وسِيَر الشخصيات والأساطير الشعبية والأعمال الأدبية، وعلى الذين يؤدّونها أن يجيدوا ليس فقط الغناء والتمثيل بل الرقص وفنون القتال أيضاً .

هندسة دور الأوبرا

عندما يتعلّق الأمر بالكنوز المعمارية فإنَّ دور الأوبرا هي غالباً جواهر المدن الأكثر قيمةً وإبهاراً بفخامة عماراتها واتساع مسارحها المجهَّزة بأحدث التقنيات والمضاءة بأبهر الأنوار والتي صمَّمها بعضٌ من أعظم المعماريين في العالم .

تضمُّ دور الأوبرا الأقسام الرئيسية التالية :

-**القاعة الكبرى** وهي الجزء الذي يجلس فيه المشاهدون خلال العرض، وتحتوي على مَرافق أخرى مثل شبّاك التذاكر والمداخل والمَخارج وبهو الاستقبال وأماكن الاستراحة المجهَّزة لتقديم الأطعمة والمشروبات، وتنتظم المقاعد فيها في طابقٍ واحد أو أكثر، ويختلف عددها بين دارٍ وأخرى، وهناك مقصوراتٌ خاصة موزَّعة على جدرانها ويوجد فيها عددٌ محدود من المقاعد .

وتضمُّ بعض دور الأوبرا إضافةً إلى القاعة الكبرى قاعة صغرى واحدة أو أكثر تستخدم لتقديم العروض المسرحية الأقل إقبالاً عليها .

-**خشبة المسرح** وهي التي يؤدّي الممثلون عليها عملهم المسرحيّ، وتختلف مساحتها بين مسرحٍ وآخر، كما تختلف أنواعُها من خشبة المسرح الوجاهية إلى خشبة المسرح المفتوحة أو الناتئة إلى خشبة المسرح المدوَّرة وخشبة المسرح المرن.. وتوجد هذه الأنواع علاقةً معيَّنة بين الممثلين والمشاهدين، وتتطلَّب ترتيباً معيَّناً في الإخراج .

-**مساحة خلف الكواليس** وتحتوي على ورشة لتصنيع الملابس وقياسها وارتدائها وتجميل الممثلين (الماكياج) وإعداد الديكور ومقصورات إضاءة وصوت وغرفٌ للإدارة والإشراف .

والتحدي الأكبر الذي يواجه مهندس العمارة هو ابتكار تصميم مناسب وظيفياً لجميع الفعاليات المحتمل إقامتها، ومُرْضٍ في الوقت ذاته للجمهور وللممثّلين وجميع العاملين في الوسط المسرحي .

ولكي يحافظ الممثلون على تأثيرهم صوتاً وصورةً ضمن الحجم الكبير للقاعة الكبرى لجأ المخرجون إلى القبقاب لإطالة قاماتهم وإلى الحشوات تحت الثياب لتضخيم أجسامهم وإلى الأقنعة لتكبير رؤوسهم بحيث تتناسب مع الطول وضخامة الجسد وجنس الممثل، واكتشف صانعو الأقنعة حينذاك أنّ إضافةَ قطعة معدنية رقيقة جداً عند فتحة فم القناع تساعد على تضخيم صوت الممثل بحيث يصل واضحاً إلى المشاهدين في أعلى صفوف المدرج، ثم انتبه الفنيون إلى هندسة توزيع الصوت في المكان بحيث لا يتولَّد الصدى المزعج ويحافظ في الوقت ذاته على القيمة الصوتية للممثّل على خشبة المسرح بشكلٍ مفيد كما في مسرح بصرى التاريخي حيث استعان مصمّموه بألواح خشبية كتيمة توزَّع في نوافذ جدار الخلفية ذي الطبقات المتعدّدة بدرجات ميلان مدروسة باتجاه الوسط والأسفل نحو بؤرة المستديرة، ولتتوزَّع من ثَمَّ على مساحة المدرَّج المحيط بالمستديرة من جهاتٍ ثلاث دائرية .

أشهر دور الأوبرا في العالم

اختلفتْ أشكال ومساحات دور الأوبرا في العالم حسب التطورِ الحضاري لكلّ أمة امتلكت فنّاً مسرحياً، ومنها حسب ترتيب أعوام سنوات افتتاحها :

-**دار أوبرا سان كارلو** وتقع في مدينة نابولي الإيطالية، وتُعَدُّ من أقدم دور الأوبرا في العالم، افتتحت سنة

١٧٣٧ بعدد مقاعد ١٣٧٩ مقعداً، وجرت عليها ترميمات وتوسيعات، وهي تستوعب اليوم ثلاثة آلاف متفرّج .

-**دار أوبرا لا سكالا** وهي واحدة من أشهر دور الأوبرا في العالم، وتقع في مدينة ميلانو شمال إيطاليا، افتتحت سنة ١٧٧٨ وتتّسع لثلاثة ألاف متفرّج، وتقام فيها على مدار السنة مختلف صنوف الفن الأوبرالي، واشتهرت بدقة الصوت وجودته .

-**مسرح بولشوي** ويقع في العاصمة الروسية موسكو، ابتدأ تشييده سنة ١٧٧٦ وافتُتح رسمياً في ١٧٨٠/١٢/٢٠ وفقاً لمشروع المهندس المعماري الروسي كريستيان روزبرغ، وعلى مدى تاريخه جرت عليه عدة إصلاحات.. قاعته الرئيسية تستوعب ألف متفرّج، وفيها تُقام مختلف العروض المسرحية .

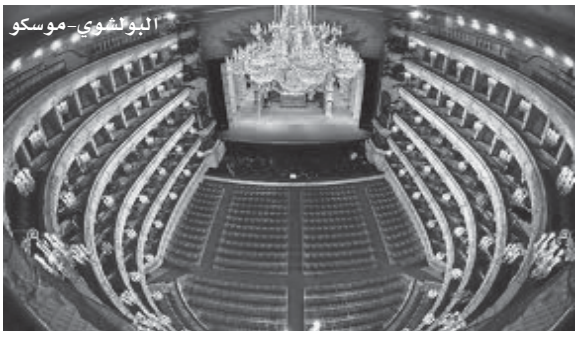
-**دار الأوبرا الملكية** وتقع في العاصمة البريطانية لندن، بُنيت أول مرة سنة ١٧٣٢ وأُعيد تشييدها سنة ١٨٥٨ وتتّسع لـ ٢٢٥٥ متفرجاً، وتقام فيها مختلف العروض المسرحية .

-**دار أوبرا فيينا** وقد افتتحت في العاصمة النمساوية فيينا سنة ١٨٦٩ وتُعَدُّ من أشهر دور الأوبرا في العالم، وتقام فيها العروض المسرحية الأوبرالية على مدار السنة.

-**دار الأوبرا الخديوية** وقد افتتحت في العاصمة المصرية القاهرة سنة ١٨٧١ وعُرضت عليها أوبرا عايدة، وفي سنة ١٩٧١ احترقت وبنيت مكانها سنة ١٩٨٨ دار الأوبرا المصرية (المركز الثقافي القومي) وتضمُّ ثلاثة مسارح : المسرح الكبير ويتسع لـ ١٢٠٠ متفرّج، والمسرح الصغير ويتّسع لـ ٥٠٠ متفرّج، والمسرح المكشوف ويتسع لـ ٦٠٠ متفرّج .

-**قصر غارنييه دار أوبرا باريس** ويقع في العاصمة الفرنسية باريس وهو من تصميم المهندس المعماري الفرنسي شارل غارنييه، افتتح سنة ١٨٧٥ وتم بناؤه على النمط الباروكي الجديد، ويُعَدُّ درة معمارية نفيسة، وتتوزَّع على واجهته الأمامية مجموعةٌ من المنحوتات والتماثيل الفخمة التي تمثّل أساطير الآلهة اليونانية، وتتسع القاعة الرئيسية لـ ١٦٠٠ متفرّج، في حين تستوعب خشبة المسرح ٤٥٠ فناناً في وقت واحد .

-**مسرح كولون** ويقع في العاصمة الأرجنتينية بوينس


البولشوي-موسكو

آيرس، افتتح سنة ١٩٠٨ ويضمُّ : المسرح الكبير الذي يتّسع لـ ٢٥٠٠ متفرّج، والمسرح الصغير ويتّسع لألف متفرّج .

-**دار الأوبرا الوطنية الرومانية** وتقع في العاصمة الرومانية بوخارست، افتتحت سنة ١٩٢٢ وتتّسع لـ ٩٥٢ متفرّجاً، وفي سنة ٢٠٢٢ احتفلت بمرور مئة عام على تأسيسها ضمن فعاليات معرض إكسبو ٢٠٢٠ المقام في دبي-الإمارات العربية، وغنّى في الحفل الأوبرالي مغنّو أوبرا رومانيون .

-**دار أوبرا سيدني** وتقع في مدينة سيدني الأسترالية، وتنتصب على شاطئ خليجها متّخِذَة شكل سفينة مبحرة وهي رافعة أشرعتها الممتلئة بالهواء، وتبدو من بعيد كالأصداف البحرية، وفي سنة ١٩٥٥ وضع المهندس المعماري الدانماركي جورن أوتزون تصميمها الذي وقع عليه الاختيار من بين ٢٣٣ تصميماً آخر قُدّمت في مسابقة دولية، وبدأ تشييدها سنة ١٩٥٩ وافتتحت رسمياً في ١٩٧٣/١١/٢ وأثار بناؤها جدلاً كبيراً بسبب تكاليفها المرتفعة إلّا أنّ هذا الجدل قد هدأ عندما ظهر جمالُ هذا الإنجاز المعماري الكبير، وأصبحت المَعلم الأكثر شهرةً في أستراليا، وعُدَّ أفضل ما تمَّ بناؤه فيها خلال القرن العشرين، وتستوعب أكثر من ٦٦٠٠ مشاهد في قاعاتها المخصَّصة لإقامة حفلات الموسيقا الجماعية والمنفردة وعروض الأوبرا والمسرحيات والرقص والباليه وعروض الأفلام السينمائية وإقامة المعارض .

-**دار أوبرا كوبنهاغن** وتقع في العاصمة الدانماركية كوبنهاغن، افتتحت سنة ٢٠٠٥ وتتّسع لأكثر من ١٧٠٠ متفرّج .

-**دار الأوبرا السلطانية** وتقع في العاصمة العُمانية مسقط، بُدئ ببنائها سنة ٢٠٠٧ وافتتحت رسمياً في ٢٠١١/١٠/١٢ مساحتها الكلية ٧٨٥٤٨ متراً مربعاً موزَّعة

أوبرا فيينا

على ثمانية طوابق، وتتسع قاعتها الرئيسية لـ ١٠٩١ متفرجاً، ولها عدة قاعات أصغر منها تُستخدم لأغراض العرض والتدريب، والمسرح مجهَّز بوسائل دعم صوتيّ وضوئي تمكّنه من استضافة أنواع مختلفة من العروض والفعاليات .

-**دار أوبرا دبي** وتقع في الإمارات العربية وهي من أحدث دورِ الأوبرا في العالم، وموقعها مجاور لنافورة دبي المتراقصة وبرج خليفة الأعلى في العالم ولعددٍ من الأبراج السكنية والفندقية المرتفعة، وقد بدأ تشييدها سنة ٢٠١٣ وافتتحت في ٢٠١٦/٨/٣١ بحضور فنان الأوبرا العالمي الإسباني ملاسيدو دومينغو، وكان أول شخص يظهر على مسرحها.. وتُشَكّل أوبرا دبي صرحاً معمارياً ضخماً ومعلَماً مصمَّماً بشكلٍ استثنائي مستوحى من التراث البحري لدبي ومراكبها الشراعية القديمة، وتتميَّز بالديكور الخشبي الأنيق والزجاج واللؤلؤ والأحجار الكريمة المستخدمة في السقوف والجدران، وقد صمَّمها المهندس الدانماركي جانوس روستوك بمساحة تزيد عن ثلاثة ملايين قدماً مربَّعاً، وتَتَّسع لأكثر من ألفي متفرّج، وتضمُّ عدة مسارح ومتحفاً للفنون، وتستضيف سنوياً نحو ٢٥٠ عرضاً فنياً من كلّ أنحاء العالم على مدار العام، وتتميَّز بإمكان تحريك مقاعدها أو إزالتها لتوفير مساحة أكبر لعروضها عند الحاجة، وتحريك الأرضية لتصلَ إلى ارتفاع المسرح، والتحكُّم بارتفاع السقف وتغيير شكل الجدران بشكلٍ يتناسب مع العرض، غير أنَّ أكثر ما تتميَّز به هو نظامُ الصوت فيها، إذ أنّه يخلو من الميكرفونات ومكبّرات الصوت، حيث يسمع المتفرّج الجالس في الصفّ الأخير بكلّ وضوح وبالكفاءة ذاتها وجودة الصوت التي يسمعها المتفرّج الجالس في الصفّ الأول، وذلك لميزة التصميم بانتقال طبقات الصوت عبر طيَّات الجدران، ما يوفّر خاصية تضخيم الصوت ليصل للجميع بنفس القوة والوضوح .

-**دار الأسد للثقافة والفنون** وتُعرف أيضاً باسم «دار الأوبرا السورية» وتقع في ساحة الأمويين بدمشق، افتتحت في ٢٠٠٤/٥/٧ وفي ٢٠٠٦/١٢/٢٤ صدر القانون رقم ٥٤ القاضي بإحداث دار الأسد للثقافة والفنون وترتبط بوزير الثقافة، ويجمع مبناها بين أسلوبَي العمارتين الدمشقية والحديثة، ومساحتها الإجمالية ٣٥٠ ألف متر مربع، وتضمُّ أربع قاعات : القاعة الكبرى وتتسع لـ ١٣٣٥ متفرّجاً، وقاعة الدراما وتتسع لـ ٦٦٢ متفرّجاً، والقاعة متعدّدة الاستخدامات وتتسع لـ ٢٣٧ متفرّجاً، وقاعة المَعارض، وتقام فيها عروضٌ فنية مختلفة تجمع بين التراث والأصالة وأوبريتات غنائية مصحوبة بمقطوعات موسيقية، وتستضيف فرقاً فنية من داخل سورية وخارجها، وأنشطة ثقافية وعلمية، ومعارض فنية .

المراجع :

-الموسوعة الأمريكية، الجزء العشرون ١٩٨٧ .
-الموسوعة البريطانية، الجزء الثامن ١٩٩٧ .
-المسرح في الوطن العربي، د.علي الراعي، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٠ العدد ٢٥ سلسلة «عالم المعرفة» .
-الموسوعة العربية العالمية، الجزء الثالث، إعداد ونشر مؤسسة أعمال الموسوعة للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض ١٩٩٦ .
-الموسوعة العربية، الجزء الرابع، إعداد ونشر هيئة الموسوعة العربية، دمشق ٢٠٠١ .
-روائع الأوبرا العالمية، سمير شيخاني، منشورات دار الجيل، بيروت ٢٠٠٦ .
-دار الأوبرا السلطانية، مسقط، إعداد ونشر دار الأوبرا السلطانية، مسقط ٢٠١٢ .
-المسارح في سورية، د.بسام جاموس، منشورات المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق ٢٠١٢ .
-كتاب تمهيدي لأوبرا بكين، د.ليانغ يان، منشورات وزارة الثقافة الصينية ٢٠١٥ .
-أوبرا كونتشيوي التقليدية الصينية، تشنغ لي، منشورات وزارة الثقافة الصينية ٢٠١٥ .
-القصص الكاملة للأوبرات العظيمة، ميلتون كروس، ترجمة محمد حنانا، منشورات دار المدى، دمشق ٢٠١٩ .

الدراما المسرحية الاسكندنافية الجديدة

١ من ٢

كارولينا ستيليكوفا
ترجمة : إسلام محمد عبد العزيز

بعد الحربِ العالمية الثانية لم تستطع الدول الاسكندنافية التباهي بكتّاب مسرحيين جدد، فقد كانت ظلال إبسن وستريندبرج لا تزال واضحة على الرغم من أن المسرح نفسه كان مزدهراً ومتغيراً من حيث الشكل والقالب .

يُقال إن العباقرة من أمثال إبسن وستريندبرج لا يولدون كل يوم، ومع ذلك يبدو أن الوقت الذي كانت فيه الدول الاسكندنافية تنتظر الكاتب المسرحي الذي يمكن مقارنته بهؤلاء الكتّاب كان طويلاً جداً .

في أواخر الأربعينيات من القرن الماضي وضع صمويل بيكيت شخصيتين في مساحة فارغة وتركهما ينتظران غودو الغامض، ولم يأتِ أحد في ذلك الوقت، وتُرك إستراجون وفلاديمير في فراغ من المكان والزمان، وحُكم عليهما بالانتظار إلى الأبد.. وبعد ٥١ عاماً كتب جون فوس مسرحيته «شخص ما سيأتي» والتي أعلن هو نفسه أنها إجابة عن مسرحية بيكيت الذي هو الكاتب المسرحي المفضَّل لديه.. وفي الواقع وصل الهواء النقي أولاً من خلال فوس إلى الدراما المسرحية الاسكندنافية، وبالطبع لم يكن هذا ممكنًا لولا أسلاف فوس ونظرائه، وبعضهم يتمتع بوضع مماثل في المسرح المعاصر .

وإذا قمنا بقياس الطابع الدولي للكتّاب المسرحيين الاسكندنافيين خلال النصف الثاني من القرن العشرين وفقاً لمعايير مثل عدد مسرحياتهم التي تُرجمت إلى لغات أجنبية أو تم عرضها في الخارج فلن نخرج

بأسماء كثيرة بصرف النظرِ عن كيجالد ابل (١٩٠١-١٩٦١) أحد الكتّاب المسرحيين الثلاثة الذين انتقلوا إلى مركز الصدارة اعتباراً من ثلاثينيات القرن العشرين فصاعداً.

ليس للدراما المسرحية الدانماركية بعد الحرب كتّاب مسرحيون أقوياء على نطاق أوربي، وكان نفس الوضع تقريباً موجوداً في النرويج بصرف النظر عن الكاتب المسرحي الواعد نوردال جريج الذي توفي بشكل مأساوي خلال الحرب العالمية الثانية، ويمكن اعتبار ينس بيورنبو (١٩٢٠-١٩٧٦) كاتباً مسرحياً ذا صدى أوربي .

وخلال السبعينيات ظهر مخرج تلفزيوني وسينمائي وكاتب مسرحي موهوب هو سفير أودنيس تولّد عام ١٩٣٩ ونُظِر إليه على أنه سلف نورين المباشر على الرغم من أنه كان شخصاً نشيطاً للغاية ومتميزاً في الحياة المسرحية النرويجية خلال الستينيات والسبعينيات، فقد كان كاتباً مسرحياً ومخرجاً ورائداً فيما يتعلق بالمسرح التلفزيوني

الشعبي، ولكن سرعان ما نُسيت مسرحياته بعد وفاته المفاجئة في العام ١٩٨٢ ومع ذلك نجد في السويد اسمين معروفين جداً في الخارج هما إنغمار بيرغمان (على الرغم من أنه قد يتم طرح سؤال حول ما إذا كان ينبغي اعتباره كاتباً مسرحياً رغم أنه كتب للمسرح عدة نصوص مُثلت على الخشبة) وبير أولوف إنكويست الذي يُعتبر من الجيل الأصغر، ويعود تاريخ أول عمل مسرحي له إلى العام ١٩٧٥ .

في أوائل الثمانينيات ظهر جيل جديد من الكتّاب المسرحيين ممن لديهم هدف واحد متميز هو (تجريد العالم من ملابسه) وهم يحققون هذا الهدف باستخدام أساليب مختلفة، إذ يبدأ السويدي لارس نورين المولود عام ١٩٤٤ بفحص عميق للعلاقات الأسرية مسرحيةً بعد أخرى، مقترباً من أعماق النفس البشرية.. وفي بداية كتابته كان أبطاله من الطبقة المتوسطة العادية على الرغم من أنهم غالباً ما عانوا من أنواع مختلفة من الصدمات والحرمان، أو كانوا غير مستقرين عاطفياً.. وفي التسعينيات ركّز نورين اهتمامه على الأشخاص الذين يعيشون على هامش المجتمع من المرضى عاطفياً ومدمني المخدرات والمحرومين اجتماعياً جنباً إلى جنب مع تغيّر بنية مسرحياته أيضاً، فقد اختفت الحبكة (أو على الأقل ضعفت) وأصبحت اللغة مجزأة، والحوارات عبارة عن مونولوجات .

زميلة نورين النرويجية سيسيلي لوفيد المولودة في العام ١٩٥١ بحثت بواسطة نصوصها عن الحياة الداخلية لشخصياتها، ولم يجرؤ أي كاتب مسرحي على النظر بعمق في روح المرأة كما فعلت، فهي تصور في مسرحياتها النساء كضحايا ومتعطشات للثورة ولكن لا يجرؤن على القيام بذلك، وفي وقت لاحق أدى تركيزها على الشخصيات النسائية القوية إلى ثلاثية حول ثلاث شخصيات تاريخية، وهي كلما غاصت في قلب الإنسان أصبحت لغتها أكثر غموضاً.. بالإضافة إلى ذلك تتأرجح كلّ مسرحياتها بين الحلم والواقع بما يشكل تحدياً لمصممي الديكور، ومن المؤسف أن مسرحيات لوفيد نادراً ما يتم تقديمها، في النرويج على الأقل .

سيسيلي لوفيد كاتبة مثيرة للجدل، ويبدو أنه لم يحن وقت عرض نصوصها التجريبية بعد .

ولا يزال كلّ من نورين ولوفيد نشيطين، وما يجب ذكره عن هذه المرحلة هو أن تجربتهم الواضحة مع أشكال جديدة من الدراما المسرحية مهّدت الطريق للكتّاب المسرحيين الجدد الذين ظهروا خلال التسعينيات .

***

حدث الاكتشاف الحقيقي للدراما المسرحية الاسكندنافية خلال العقد الأخير من القرن العشرين في كل بلدان الدول الإسكندنافية نتيجة مجموعة من الظواهر، ويرصد الدرامي الدانماركيّ جيسبر بيرجمان ثلاثة أسباب رئيسية تجعل الدانمارك تشهد مثل هذا التطور في التسعينيات على وجه التحديد لها علاقة بالسياسة والاقتصاد، موضحاً أن المسرح المدعوم بشدة يجب أن يدافع عن نفسه ضد أولئك الذين يسألون إلى أين تذهب الأموال؟.. يقول : «من الواضح أن المسرحَ يحتاج إلى إضفاء الشرعية على وجوده داخل المجتمع، وقد أصبحت الدراما المسرحية الدانماركية وسيلة لإضفاءِ الشرعية على المسرح في نظر المجتمع والسياسيين» .

وثمة سبب آخر لهذه القفزة هو رغبة الفنانين المسرحيين بالتعاون مع الكتّاب في عملية إنشاء وعرض مسرحيات جديدة ابتداء من العام ١٩٩٠ فقد كان من الممكن توظيف كاتبٍ مسرحي محلي بسبب التمويل الحكومي الذي أمر به قانونٌ تم التصديق عليه من قبل البرلمان الدانماركي في العام ١٩٩٠ ويضيف بيرجمان أنه ليس فقط لأسباب اقتصادية أصبح الكتّاب المسرحيون حريصين على الكتابة للمسرح، بل أيضاً بسبب المكافأة التي يتلقاها الكاتب في الدانمارك مقابل كتابتِه لمسرحية وهي أعلى مما قد يتلقاه الكاتب لكتابة أيِ عملٍ أدبي آخر، ويقول بيرجمان أنه في عالمنا المعاصر ذي الطبيعة الاستهلاكية أصبحت الكتابة للمسرح مسألة رفاهية لأولئك الذين لن يتحملوا القارئ الذي يقرأ على المصباح ويجلس على كرسي بذراعين، ولكن الأهم من ذلك حسب بيرجمان الإقرار بأن الإنجازات الجديدة في الدراما المسرحية الدانماركية مرتبطة بتقاليد درامية أضعف

مقارنةً بالتقاليد المسرحية النرويجية والسويدية، وهو يعتقد أن غياب كتّاب مثل إبسن وستريندبرج يجعل من السهل أن يصبح المرء كاتباً مسرحياً .

من جهته يقول الكاتب النرويجي راجنار هوفلاند :

«من المعروف أن النرويج هي هذا النوع من البلدان حيث لا توجد مساحة لأكثر من كاتب مسرحي واحد في نفس الوقت، وهذا ما نسميه «تقليد إبسن» لذلك كان لدينا إبسن ثم الآخرون مثل بيورنسون وغيره وكان عليهم أن يبذلوا قصارى جهدهم، وبعد ذلك لم يكن لدينا الكثير من الكتّاب المسرحيين لفترة من الزمن، ربما لأنه لا يزال لدينا إبسن» .

لقد تمّ استخدام مصطلح «تقليد إبسن» على سلسلة من الممارسات المسرحية المختلفة التي تعكس تاريخ إبسن الممتد والغني، ما يعني الرغبة المستمرة في الاستقرار على أعمال هذا الكاتب مما أدى إلى رؤية أكثر طبيعية للمسرح النرويجي في القرن العشرين من خلال إنتاج مسرحيات إبسن، ويشير «تقليد إبسن» أيضاً إلى وجود إنتاج درامي مكتوب في سياق إبسيني، أي مسرحيات «غرفة الرسم» التي تعتمد على الواقعية النفسية .

وبصرف النظر عن «تقليد إبسن» يمكن اعتبار وضع المسرح في النرويج مشابهاً لوضعه في الدانمارك، إذ يتمّ دعم المسرح بشكل كبير، حيث تشارك الدولة النرويجية في تمويل المسارح بدرجة عالية من خلال دعم دور عرض المسرح الرئيسية الأربع التي تسمى المسارح الوطنية، وفيما يتعلق بالمسارح المؤسسية الأخرى تغطي الدولة ما يقرب من ثلاثة أرباع ميزانيتها .

بدأت المسارح التي تبحث عن دماء جديدة بدعوة الكتّاب المسرحيين للتعاون، والمشروع الأكثر إثارة للاهتمام هو المشروع الذي تم تنفيذه بين العام ١٩٨٦ والعام ١٩٩٦ في بيرغن، وقد قرر مدير المسرح توم ريملوف إحياء التقليد الذي بدأه أولي بول والذي دعا فيه الشاب هنريك إبسن لتولي منصب كاتب مسرحي مقيم في بيرغن في العام ١٨٥١ وكان هدفُ ريملوف ربط الكتّاب الموهوبين بإحكام بجذور المسرح، وبدأ البحث عن الكتّاب المسرحيين الجيدين بين الكتّاب الذين تم تأسيسهم خلال فترة عشر سنوات، وقام المسرح في بيرجن بتنظيم ٥١ مسرحية كتبها ٣٩ كاتباً، ويذكر كارل هينريك الذي خطط لهذا المشروع أن عدد المسرحيات المرتبطة بهذا المشروع كان ضعف هذا الرقم، وبالطبع لم يصبح كلّ الكتّاب الذين تم تطوير مسرحياتهم أو تكليفهم من قبل المسرح في بيرجن كُتاباً مسرحيين متميزين بين عشية وضحاها، ومع ذلك ظلّ عددٌ معين من الكتّاب المسرحيين في الصدارة كممثلين للموجة الجديدة في الدراما المسرحية النرويجية التي ظهرت من مشروع بيرجن، كما شجع هذا النشاط المسارح النرويجية الأخرى على تقديم دراما مسرحية جديدة، وأصبحت دُورُ المسرح -مثل المسرح الوطني في أوسلو- مفتوحة لتقديم مسرحيات جديدة على أساسٍ منتظم.. وفي العام ١٩٨٥ تم إطلاق مهرجان الدراما المسرحية النرويجية من قِبل مجموعة من المخرجين المستقلين، وتحدثت نينا كفيبرغ عن هدف المهرجان على النحو التالي :

يستند المهرجان إلى التأكيد على أن النص هو الركن الأساس في العمل المسرحي، وأن تطوير هذا الجانب شرط مهم لبثّ الحيوية في المسرح النرويجي.. والهدف من المهرجان هو توظيف المواهب الكتابية لمنح الكتّاب المسرحيين الشباب فرصة إنتاج نصوصهم، وزيادة الوعي بالنصوصِ الجديدة بين فناني المسرح.. وتسبق المهرجان مسابقةٌ وطنية لمسرحيات الفصل الواحد، والجائزة عبارة عن عرضٍ للمسرحية الفائزة من قبل مسارح المحترفين .

وضعُ المسرح السويدي مختلف قليلاً، فقد حافظ على شخصيات قوية مثل إنغمار بيرغمان وبير أولوف إنكويست ولارس نورين لضمان استمرارية الدراما المسرحية السويدية طيلة النصف الثاني من القرن العشرين، وآخر اثنين من المسرحيين المذكورين أعلاه هما كاتبا مسرح موهوبان حافظا على ارتباطهما بالمسرح طوال حياتهما كما فعل ستريندبرج .

إن المكانة القوية التي كان يتمتع بها المسرح في حياة الطبقة الأرستقراطية في جميع أنحاء أوربا خلال فترة الباروك تأسست في السويد مع تأسيس مسرح البلاط في

دروتنينغهولم في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وقد تم الحفاظ على المبنى حتى يومنا هذا، وجاء العصر الذهبي لهذا المسرح بعد العام ١٧٧١ عندما اعتلى العرشَ عاشقُ المسرح الملك جوستاف الثالث في العصر الجوستافي، وشهد المسرح في السويد ازدهاراً غير عادي، وتأسست الأوبرا الملكية السويدية في عهد جوستاف، ومُنحت فرقة بيتر ستينبورج الشهيرة مساحة أمكنها من خلالها تقديم مجموعة من الأعمال الكوميدية.. ومن أجل تعليم الممثلين السويديين كيفية الأداء بطريقة أكثر تطوراً دعا الملك مجموعة فرنسية بقيادة جاك ماري بوتيه دي مونفيل، لكن الأهم من ذلك كله هو أن جوستاف الثالث كان مهتماً بتشجيع الدراما المسرحية السويدية الجديدة والتي –كما كان يعتقد– من شأنها أن تثير المشاعرَ الوطنية لدى الشعب السويدي، وقد كتب بنفسه عدداً من المسرحيات بمساعدة شعراء البلاط والمسرحيين، وقد أشرف عليها أيضاً في عملية التدريب.. وفي العام ١٧٨٨ تم إنشاءُ المسرح الدرامي الملكي المعروف أيضاً باسم دراماتن، وكان هذا المسرح مركز الحياة المسرحية السويدية، وفيه تم عرض المسرحيات الأولى لأوجست ستريندبرج، وأصبح هذا المسرح موطناً لأكثر المخرجين السويديين تميزاً كبير ليندبرج وأولوف مولاندر وألف سيوبرج وإنجمار بيرجمان ولارس نورين وكانت هناك رغبة في تجربة تقنيات وتكنولوجيات جديدة ذات مناظر خلابة وانفتاح نحو إبداع دراما مسرحية جديدة .

إنّ الظروف الإيجابية التي قُدم في ظلها المسرح السويدي خلال العصر الجوستافي –إلى جانب الوجود المستمر لمسرح دراماتن– تشكل إحدى الأسباب الرئيسية التي جعلت الحياة المسرحية في السويد تتخذ طريقاً مختلفاً عما هو موجود في الدانمارك والنرويج .

وبسبب هذه الاستمرارية المتواصلة والتاريخ المذهل فإن ازدهارَ الدراما المسرحية السويدية في التسعينيات لم يصل إلى نسبِ تطور الدراما المسرحية الدانماركية أو النرويجية في نفس الفترة، أو على الأقل لا يُعتبر ملفتاً للنظر.. بالإضافة إلى ذلك فإن التفكير النظري ضعيف، وغالباً ما يبدو وكأنه قد تم استفزازه بشكل مصطنع نتيجة للأحداث المنظمة بشكل مشترك مثل نشر الأحداث والمهرجانات الدولية ومختلف الأشكال الأخرى للترويج للثقافة الإسكندنافية، ومع ذلك ظهر عددٌ من الكتّاب المسرحيين الجدد خلال التسعينيات .

حتى الآن كنا نتحدث عن تحول الكتّاب المسرحيين الذين جاؤوا إلى المسرح من الأنواع الأدبية الأخرى، أو ولدوا نتيجة التعاون مع دور العرض المختلفة أو خرجوا فجأة من العدم لأن دراسة الكتابة الإبداعية –وخاصة كيفية أن يصبح المرءُ كاتباً روائياً– حققت شعبية أوسع، فقد ظهرت إمكانية دراسة الكتابة المسرحية في البلدان الثلاثة المذكورة، وتنظم أكاديميات المسرح الخاصة دورات وبرامج دراسية كاملة في الكتابةِ المسرحية، فقد قدم معهد الدراماتورجي بجامعة آرهوس الدانماركية الكتابة الإبداعية كجزء من مناهجه الدراسية منذ العام ١٩٩٣ وقدمت أكاديميةُ المسرح السويدية في مالمو منذ العام ١٩٩٨ برنامجاً دراسياً ركّز على المهارات المتعلقة بكتابة نص درامي.. وفي النرويج تمَّ إطلاقُ دوراتٍ للكتّاب المسرحيين من قبل أكاديمية المسرح الحكوميةِ في أوسلو .

بالإضافة إلى ذلك تقام ورش العمل ومختبرات الدراما في جميع أنحاء الدول الاسكندنافية، إحداها أرض خصبة للمواهب الشابة السويدية بدأها في العام ٢٠٠٢ الكاتب المسرحي والدراماتورج جاكوب هيردوال وهي متصلة بمسرح تجريبي، وتمّ تبنّي هدف مماثل يتمثل بعرض دراما سويدية جديدة تشكل منصة لمخرجي المسرح والممثلين والكتّاب المسرحيين للالتقاء والعمل معاً مع مجموعة أخرى مقرّها ستوكهولم وقدمت عشرين مسرحية مكتوبة حديثاً منذ افتتاحها في العام ١٩٩٨ .

في النرويج ثمة ممارسة مماثلة في أعمال المسرح غير التجاري في أوسلو، وقد تأسس في وقت مبكر من العام ١٩٨٦ وأعلن أن الحفاظ على الدراما المسرحية الجديدة وعرضها هو هدفه الرئيس، وهنا نشأ تعاون بين فناني المسرح والكتّاب المسرحيين، وأمكن تحقيق هذا التعاون على أساسِ العمل مع الدراماتورج أو ورش العمل أو القراءات .

قطوف من ذاكرة المسرح الدمشقي

أحمـــد بوبـــس

ثمّـة تجمّعان مسـرحيّان أهليّان لعبـا دوراً مهماً في تطـور الحركة المسرحيـة في دمشق قبل انضـواء المسرح تحت العبـاءة الرسميـة (تأسيس المسـرح القومي) هما «الفرقـة السوريـة للتمثيـل والموسيقا» و«جمعيـة المسرح الحر» .

الفرقة السورية للتمثيل والموسيقا

«الفرقـة السورية للتمثيل والموسيقا» واحدة من أهم المؤسسـاتِ الفنية الأهلية التي ساهمت في تطوير الحركة الفنيـةِ في دمشق في النصف الأول مـن القرن العشرين، بشقّيهـا الموسيقـا والمسـرح، ومـا يعنينـا هنـا الجانـب المسرحي فيها .

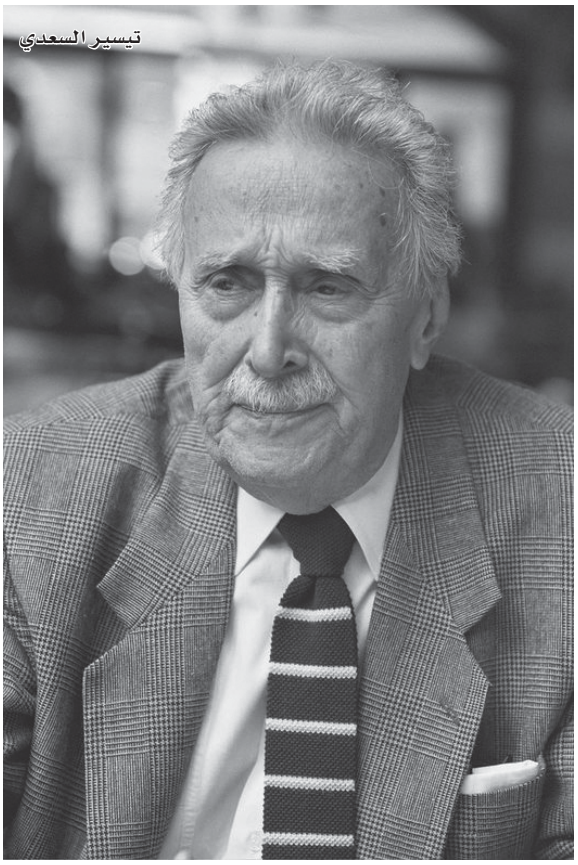
تأسسـت الفرقة عـام ١٩٤٧ بمبادرة مـن عدد من الكتّاب والفنانين هم : الكاتب والصحفي ممتاز الركابي، الكاتـب والمحامي عبد الهـادي الدركزللي، المونولوجست سامـي أبو نادر، الممثل عبد السلام أبو الشامات، المخرج تيسير السعـدي.. وتـولى رئاستها بعـد التأسيس ممتاز الركابي، وأمين سرها الصحفي عباس الحامض .

أولت الفرقة المسرحَ اهتماماً كبيراً، فقدمت العديد مـن المسرحيـات، أولهـا مسرحية «أم كامـل في الجبهة» وهي تتحـدث عن دخـول الجيوش العربيـة إلى فلسطين عام ١٩٤٨ تأليف عبـد الهادي الدركزللي، إخراج تيسير السعـدي، وفيهـا ظهـرت شخصية أم كامـل للعيان لأول مـرة، وقبلهـا كان ظهورها بالصوت فقـط عبر الإذاعة، واختـار أنـور البابـا الزيّ الـذي سيرتديـه في المسرحية وهـو عبارة عـن ملاءة سـوداء وغطـاء الرأس الأبيض ونظـارة طبية، وعلّـق على خصره مفتاحـاً طويلاً يسمى

ممتاز الركابي

«الساقط» وهو مفتاح باب البيت، وهذا هو الزيّ النسائي الدمشقـي الـذي كان سائـداً في تلـك الأيـام، وعُرضت المسرحيـة على مسـرح سينما الأمبـير.. وفي العام نفسه كانت المسرحية الثانية للفرقة «زوجتي رقم ٢» تأليف عبد الهادي الدركزللي، إخراج تيسير السعدي، وعُرضت على مسـرح سينمـا عائـدة.. وفي العام ١٩٤٩ قدمـت الفرقة عرضـاً مسرحياً مؤلفاً من ثلاثة فصول، كل منها مستقلّ بموضوعه، وحمل الفصل الأول عنوان «أم كامل في عيادة الطبيـب» والثاني «فـرح ابراهيم» والثالث «عقـد اللولو» وقُدّم العرض على مسرح سينما فريال .

في العام ١٩٥٤ قدمت الفرقة مسرحية «يا مستعجل وقّـف لقلّك» وهـي مسرحيـة كوميدية من فصـل واحد، كتبهـا حكمت محسن وأخرجها تيسـير السعدي ومثّلَها : حكمت محسن، أنور البابا، فهد كعيكاتي، رفيق السبيعي،


تيسير السعدي

عبـد السلام أبو الشامات، ياسين الدركزللي.. وفي العام ١٩٥٧ قدمـت الفرقـةُ المسرحيـةَ الكوميديـة «الكرسـي المخلـوع» وأعـادت تقديمهـا في بيروت بدعـوة من إحدى الجمعيـات اللبنانية.. وخـلال فترة الوحدة بـين سورية ومصـر دُعيت الفرقـة إلى القاهرة عـام ١٩٥٩ وقدمت فيها عدداً مـن عروضها المسرحية، وجرى تكريم حكمت محسن وتيسير السعدي .

يذكر المؤرخون أن أهمّ عروض الفرقة خلال مسيرتها الفنية كانـت مسرحية «يوم من أيام الثورة السورية» التي كتبهـا حكمت محسـن وأخرجها تيسـير السعدي وقُدمت علـى مسـرح معرض دمسـق الـدولي عـام ١٩٦١ وهـي مسرحية وطنيـة، موضوعها معركة جسر تورا التي وقعت بين ثوار الغوطة والقوات الفرنسية عند الجسر المقام على نهـر تورا (أحد فروع نهر بـردى) في قرية القابون بتاريخ ٢٦ نيسان ١٩٢٦ وانتهت بهزيمة فادحة للقوات الفرنسية، والمسرحية أقرب إلى الأوبريـت وتضمَّنت التمثيلَ والغناء والرقـص الشعبـي، وجميعها كانـت جـزءاً لا يتجزأ من نسيـج المسرحية، وتألفـت من فصلـين، وأخرجها تيسير السعـدي، وشـارك في التمثيل فيهـا كبارُ الفنانـين : أنور البابا، فهد كعيكاتي، عبد اللطيف فتحي، رفيق السبيعي، أكرم خلقي، عبد الله النشواتي، ياسين بقوش، كلير سعد، ميليـا فؤاد، وشاركت فيها فرقة أمية للفنون الشعبية التي قدمت مجموعة من اللوحات الغنائية الراقصة .

استمـر نشـاطُ الفرقـة السورية للتمثيـل والموسيقا حتـى مطلـع السبعينيـات من القـرن العشرين، ثـم بدأ نشاطهـا بالتراجـع بسبب وفـاة رئيسها ممتـاز الركابي وكاتبها حكمت محسـن.. وفي العام ١٩٧٣ أغلقت الفرقة أبوابهـا وانفرط عقدها، لتنتهـي مرحلة زاهية من تاريخ المسرح في دمشق .

جمعية المسرح الحر

«جمعيـة المسرح الحـر» من أكبر التجمعـات الفنية التـي اختصت بالمسرح قبل العـام ١٩٦٠ واستمرت حتى العام ١٩٧٠ عندما أغلقت أبوابها بشكل نهائيّ .

ولتأسيـس «جمعيـة المسـرح الحر» دوافـع وأسباب جعلت وجودَها ضرورة ملحّة لإنقاذ الحركة المسرحية في دمشـق من الشلل، ففي منتصف الخمسينيات من القرن العشرين بلـغ جشع أصحاب المسـارح والصالات حداً لم يعـد بالإمكان تحمله بسبب فرضهم أجـوراً مرتفعة على الفـرق التـي تستخدم مسارحهـم، إضافـة إلى تدخلهم في أعمـال الفرق وبرامجها، إذ كانـوا يطلبون من الفرق تقـديم برامج مليئة بالتهريج إرضـاء لجمهور صالاتهم، ونتيجة لذلك انفرط عقد معظم تلك الفرق .

هـذا الواقع دفع عدداً من الفنانين إلى تشكيل تجمّع فنـي يحميهـم من تسلّـط أصحـاب المسـارح والصالات ويحافـظ على مستـوى راقٍ للمسـرح، ومن هنـا انبثقت فكـرة تشكيـل «جمعيـة المسرح الحـر» التي ظهـرت إلى الوجـود عام ١٩٥٦ وكان الفنان نـزار فؤاد صاحب فكرة إنشـاء هذا التجمع الفني، وقد طرح فكرتَه أمام الفنانَين توفيـق العطـري ورفيق جـبري، فاقتنعا بالفكـرة، وبادرِ الثلاثـة إلى تأسيس الجمعية، ويُطلِق عليها بعضهم خطأً «فرقـة المسرح الحر» وهي تجمّع فنـي كبير يضم أكثر من فرقة مسرحية، وسارع الفنانون للانضمام إلى الجمعية،

عبد اللطيف فتحي

وكان الفنانان محمد العقاد ونور كيالي من أوائل الفنانين الذيـن انضموا إليها، أما عبد اللطيـف فتحي فقد امتنع عـن الانضمـام في البدايـة، لكنه مـا لبث أن سـارع إلى الانضمام إليها بعد أن وجدها تحقق طموحاته .

مـع ظهـور جمعيـة المسـرح الحـر اختفـت العروض الاستعراضية تماماً، إذ كان نهج الجمعية تقديم المسرحيات ذات الثلاثـة أو الأربعة فصول، وتشكلـت في الجمعية فرقةٌ مسرحيـة قوامها الفنانون : نزار فؤاد، عبد اللطيف فتحي، رفيـق جـبري، محمد العقاد، نـور كيالي، توفيـق العطري، وبـدأتْ نشاطها المسرحي بتقديم مسرحيـة «صابر أفندي» تأليـف الفنان الشعبي حكمت محسـن (أبو رشدي) وكانت البطولة لعبـد اللطيف فتحي، وشـارك في التمثيل : صبري عياد، نزار شرابي، ميليا فؤاد، ياسين بقوش، عبد الرحمن نـور الله، كلير سمعـان، مصطفى العربي، إحسـان أيوبي، علـي القاسم، فهـد كعيكاتي، طيبـو الصيـداوي، والفنانة اللبنانيـة عائـدة هـلال، وعُرضـت المسرحية علـى مسرح سينما القاهرة من ٢٨ شباط إلى ٢ آذار ١٩٥٧ .

وتتالت المسرحيات التـي قدمتها الجمعية، فقد قام سعـد الدين بقدونس ببطولـة مسرحيتَي «طاسة الرعبة» و«سبحـان العاطي» وقدم وصفي المالـح مسرحية «طريق النصـر» وهـي مـن تأليفه وإخـراج رفيق جـبري، وهذه المسرحية فـازت بالجائـزة الأولى في مسابقـة مهرجان الجلاء الذي أقيم عام ١٩٦٢ وكانت الجائزة ١٥٠٠ ليرة، وشـارك بالتمثيل فيها : رفيـق السبيعي، كلير سعد، نزار فـؤاد، محمـد العقاد، محمـد خير حلواني، أنـور حسن، نهاد بربر، عدنان عنتباوي، عبد الرحمن نور الله .

وكان الفنان عبد اللطيـف فتحي الأكثر نشاطاً وعطاء في جمعية المسرح الحر، وساهم فيها ممثلاً ومخرجا ومؤلفاً، فقدم العديد من المسرحيـات الكوميدية مثل «بالمقلوب» من تأليفه وإخراجه، إضافة إلى التمثيل، و«حرامي غصبن عنو» من تأليفـه وإخراجه وبطولته وقُدمت علـى مسرح اللاييك عـام ١٩٥٨ ومـن المسرحيات الأخـرى التي قدمهـا المسرح الحـر «وصيـة المرحـوم» وهـي أيضاً مـن تأليفـه وإخراجه وبطولته وعُرضت على مسرح سينما القاهرة عام ١٩٦٢ .

بعـد هذا النشاط الكبير تراجـع دور جمعية المسرح الحر المسرحيّ بسبب انشغال عبد اللطيف فتحي بالمسرح القومي ومسرح العرائس الذي تولى إدارته، وكان لافتتاح التلفزيون تأثير سلبي أيضاً على الجمعية، حيث انصرف إليـه عدد مـن أعضائهـا لأنه يوفـر لهم الشهـرة وسعةَ الانتشـار، ومنهم رفيق السبيعي، ولا تزال الجمعية قائمة حتـى اليـوم في مقرّها بحـيّ المزرعة، لكنهـا لا تقوم بأي نشاط فني .

المراجع :

١-«تاريخ المسرح السوري ومذكراتي» تأليف وصفي المالح، دمشق ١٩٨٤ .

٢-«رواد المسـرح السـوري» عدنان بـن ذريل، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٢ .

٣-«تيسـير السعـدي ممثل بسبعة أصـوات» ميسون علـي، الأمانـة العامـة لاحتفالية دمشق عاصمـة الثقافة العربية، دمشق ٢٠٠٨ .

٤-«ثمن الحب» وفيق يوسف، دمشق ١٩٩٨ .

٥-«تاريخ المسرح السوري» (مقال) مصطفى هلال، مجلة «الناقد» العدد ١٨ الاثنين ٣ كانون الأول ١٩٦٢ .

٦-«الحركـة التمثيليـة في دمشق قبـل ثلاثين سنة» (مقال) مجلة «هنا دمشق» العدد ٢٦٥ آب ١٩٦٤ .

حكمت محسن

رائـــــد المســـــرح الســـــوري

إعداد : ريـــــاض نـــــداف

في العام ١٩١٠ أبصـر الفنان المبدع حكمت محسن النور لعائلة متميزة في إقبالها على أنواع الآداب والفنون، فوالدتـه كانـت بارعـة في الحديـث وسـرد القصـص والحكايـات التي كانت تسردهـا للنساء في مجالسهم، أو لعائلتها، فتعلَّم منها القدرة على الإلقاء وكيفية شد انتباه المستمعين للحديث والحركات، فكانت معلمته الأولى .

ويمكن تقسيـم حياة حكمت محسـن الإبداعية إلى عدة مراحل هي :

-المرحلة الأولى من العام ١٩٢٤ إلى العام ١٩٢٧ .

-المرحلة الثانية من العام ١٩٢٨ حتى العام ١٩٤٢ .

-المرحلة الثالثة من العام ١٩٤٣ حتى العام ١٩٥٠ .

-المرحلة الرابعة من العام ١٩٥١ حتى العام ١٩٥٥ .

-المرحلـة الخامسـة مـن العـام ١٩٥٦ حتـى العام ١٩٦٨ .

في المرحلة الأولى تعلـم محسن الأداء المسرحيّ من خلال أدائِه لأدوار ثانوية والقيام بالأعمال الموكلة إليـه مـن خـلال انتسابِـه إلى فرقة أمـين عطا الله المصريـة التي قدمت عروضهـا المسرحية وفواصلها الكوميديـة على مسارح دمشق، وكان حكمت محسن يشارك في المونولوجات والفواصل الفكاهية والأزجال الانتقادية .

في المرحلـةِ الثانيـة أخـذ حكمـت محسـن يؤلف الأزجـال ويقدم الحفـلات على المسـارح وفي النوادي

الثقافيـة، وانضم في هذه المرحلة عـام ١٩٣٢ إلى دار الألحـان والتمثيل لمؤسسيها الأخويـن عبد الوهاب أبو السعـود ورشـاد أبو السعـود، وتعرّف علـى الكثير من الفنانـين المنتسبين للنادي، ومنهـم : نظمي الخلفي- رؤوف جبري-عبـد اللطيـف فتحي-موفـق الرملـي- غالـب نقشبندي-علـي حيـدر كنج-عفيفـة- طريفة أمين.. وقدمت الـدار العديدَ مـن المسرحيات، أهمها «في ربـوع الشـام» حيث قام حكمت محسـن بأداء دور الحمـاة الشاميـة، وهـي من تأليـف عبد الوهـاب أبو السعـود، وانتسب إلى فرقة حسـن حمدان عام ١٩٣٦ حيث كان يقدم الفواصل الفكاهية والأزجال الشعبية، وضمت الفرقةُ عدداً من الفنانين، منهم : أحمد أيوب- يوسـف حسني-ميشيل خياط-الياس طبراوي-سامي الكسم-صابـر أبو لـبن.. وفرقة حسن حمـدان كانت تقلـد المسرحيـات المصرية ولكـن باللهجـة الشامية، وكانـت تقـدم الاستعراضات الراقصـة والمونولوجات والمَشاهد المسرحية .

في المرحلـةِ الثالثة تبلـورت شخصية حكمت محسن الفنية أكثر، وأصبح يؤدي الأدوار الرئيسية في المسرحيات بعـد انتسابِـه إلى فرقة ناديـا العريس عـام ١٩٤٢ وقام بالاشتراك بمسرحيـة «الشهيد والفريـد» بدور البربري ناصـر، وأجاد هذا الدور وبرز كممثل من الطراز الرفيع، وأصبح يمتلك شعبية كبيرة .

في المرحلـةِ الرابعة انخرط حكمت محسن في العمل الدرامـي الإذاعيّ ونال شهرة واسعـة من خلال الأعمال الإذاعية التي أبدعها .

وساهـم في العام ١٩٥٩ بتأسيس المسرح الشعبي مع زملائـه الفنانين : وصفي المالح-تيسـير السعدي-أحمد أيوب-ممتـاز الركابي، وقدموا مسرحيـة بعنوان «صابر أفنـدي» التي لاقـتْ نجاحاً باهـراً على مستـوى القطر، وشـارك في تجسيـد شخصياتها : عبـد اللطيف فتحي- صبري عياد-نزار فؤاد-نزار شرابي.. وغيرهم .

في المرحلـةِ الخامسـة كتـب حكمـت محسن عدة أعمـال للمسـرح، وخاصة المسـرح الشعبـي، وكُلّف في هـذه الفـترة مـن قبـل وزارة الثقافـة بتأليـف العديد مـن المسرحيـات الاجتماعيـة النقدية، أهمهـا : «بيت للإيجار-ملحمة-نهاية سكّير» وعالجت مسرحية «بيت للإيجار» مشاكل السكن، وهي من تمثيل : أحمد أيوب- عبـد الله نشواتي-رفيق سبيعي-فريـال كريم-محمد علي عبده- ميليا فؤاد.. وغيرهم، وعُيّن حكمت محسن في لجـان التحكيم الخاصـة بالمسرح التابعـة للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية التي كانـت مهمتها تقييم الأعمـال المسرحيـة المقدّمة على مستوى القطـر، وكان محسن أحد أعضائها البارزين، وكانـت تضـم الأساتـذة : فـؤاد الشايب-د.إبراهيـم الكيلاني-نجـاة قصـاب حسن-خليـل هنداوي-سعد صائب-ممتاز الركابي .

وقـدم محسـن مسرحية غنائيـة بعنـوان «ملحمة» تناولـت النضـال الوطنـي السـوري، وهـي مسرحيـة استعراضيـة تبـدأ بالحديث عن الكتاتيـب أيام زمان ثم رقصـ المولوية، انتهاء بظلم جمـال باشا السفاح والثورة السوريـة الكبرى، وقام الفنان عدنان أبو الشامات بوضع الألحـان والأغـاني، وقُدّمـت المسرحيـة في العديـد من المحافظات .

ورحل الفنان حكمت محسن في العام ١٩٦٨ .

المصادر :

-المسرح السوري وذكرياتي، وصفي المالح .

-رواد المسـرح السـوري بـين أواسـط العشرينـات وأواسط الستينات، عدنان بن ذريل .

-الأدب المسرحي السوري منذ أبو خليل القباني إلى اليوم، عدنان بن ذريل .

* * *

إضاءات على تجربتي في المسرح الإيمائي

نـــــدى الحمصـــــي

- ١ -

الإيماءُ فنّ جسـديّ صعب، فهو يحتاج إلى تدريبات مستمـرة حتـى يتمكـن المـؤدي مـن امتـلاك التكنيـك الإيمائي، هـذا التكنيك الصعب الـذي لا يكفي وحده إن لم تكن الـروح داخل جسد المؤدي حيوية ومتألقة، وخياله خصبـاً ومزاجـه متدفقـاً، فـالأداء الميكانيكـيّ لا يحقق الغاية ما لم يتدفق الخيال والحيوية معاً .

اصطحبتنـي أمـي ذات يـوم أنـا وأخوتـي عندمـا كنا صغـاراً لمشاهـدةِ عرض للسـيرك في معرض دمشق الـدولي، وكان فيه حيوانات ودراجات نارية وألعاب سحر والكثـير من الفقرات التهريجية والحركية، وكان العرض ساحـراً للأطفال، ولعلّ تلك التجربـة كانت أول معرفتي بفنّ العرض وحركة وجسد المؤدي .

وكانت أول مسرحيـة شاهدتُها في المسرح وأنا طفلة بعنـوان «الطابة النطاطـة» وهي مسرحيـة دمى، وكانت الدمـى تتحرك بطريقةٍ غريبة وتهتز بشدة فيطير الشعر الصـوفي بشكل مبالغ به وغريب وغير مقنع، وكانت وجوه الدمـي بشعة، وحتى الدميـة البطلة كانـت بشعة، ورغم ذلـك أُخِذْتُ بتلـك المسرحية، وما زالـت متعة حضورها ماثلة في ذهني .

في بدايـة السبعينيات رشّحتنـي أختي التي تكبرني بأربـع سنـوات كـي أمثّل دور طفلـة في مسرحيـة بعنوان «الـكلاب والصمت» لفرقة المسرح الجامعيّ-كلية الفنون الجميلـة من إخـراج جميل عواد، فعرفتُ مـا هو المسرح والجمهـور وما هو التمثيل والإخـراج.. وبعدها انخرطتُ

في دورة إعـداد ممثـل أقامهـا المركـز الثقـافي العربـي بدمشـق بـإدارة فنية من الفنانين يوسـف حنا وعبد الله عباسـي، فعرفتُ الكثير عن المسـرح، ثم شاركتُ في عمل مسرحي من إخراج الفنـان زيناتي قدسية بعنوان «وجوه عـبر الموت» يحكي عـن احتلال فلسطـين وكان قد مضى علـى احتلالهـا عشـرون عاماً حـين كتب المؤلـف حافظ عليـان المسرحيـة، وجسـدتُ فيهـا دور فلسطـين، وكنت كلمـا صحتُ علـى المسرح بعبارة «أطفـالي العشرون» أي

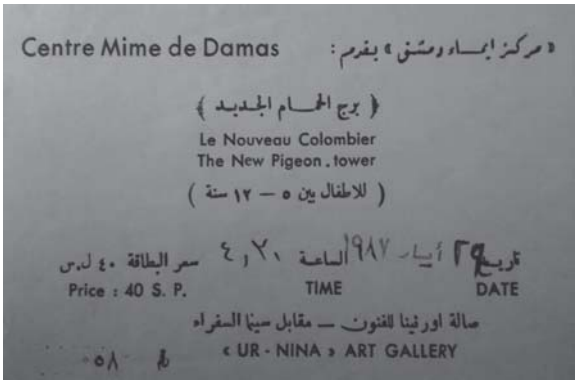
سنوات الاحتـلال العشرين ضحك الجمهـور لأنني كنتُ أبدو طفلة صغيرة، وكان الفنان تيسير ادريس يجسد دور (إسرائيل) وكان عرضاً ناطقـاً، ولم أكن قد تعرفتُ بعد على فن الإيماء .

في ذلـك الوقت وكنتُ في مطلع شبابي شاهدتُ لأول مـرة عرضـاً مسرحياً مـن عروض المسـرح القومي التي كانـت تحـاول -في معظمها- أن تحاكي الحيـاة الواقعية مـن حيث الشخصيات والحوار والملابس والديكور، ولكن بطريقة فيها الكثير من المبالغة، وما زالت صورة الممثلين الزاحفين على المسرح بملابس الخيش مستغيثين بأيديهم الممـدودة نحو الجمهـور مطبوعة في ذاكرتـي، فالصورة المسرحيـة قوية جـداً، والإيماء هو حتمـاً عرضٌ بصريّ، تلتصق صوره بذاكرة المُشاهد فلا ينساها .

والآن أتسـاءل : هل كانت هنـاك محاولات لعروض إيمائيـة (صامتة) لفنانين سوريين قبل الطفرة الإيمائية التـي ظهـرت في الثمانينيـات في دمشـق قبـل افتتـاح المعهـد العالي للفنون المسرحية؟ ولْنَقُـلْ في الستينيات أو السبعينـات مثلاً؟ أنـا شخصياً لا أظـن، وأرجو أن يقوم طـلاب وخريجو قسم النقد والدراسات في المعهد العالي للفنون المسرحية بالبحث في تاريخ الإيماء السوري والعمل على أرشفته .

تعرّفـتُ على فنّ الإيماء عـن طريق المراكز الثقافية الأوربيـة المنتشـرة في دمشق كالمركز الثقـافي السوفييتي والمركز الثقافي الألماني الشرقي والمركز الثقافي الإسباني، وكان بإمكاننا أن نشاهدَ صوراً أو تصويراً لعروض الفنان مارسيل مارسو على سبيل المثال أو ما يلامس فن الايماء في ملابـس الراقصين في الباليهات الروسية أو ربما عبر الأفـلام الروائية التي قد تعرضـ لحظات من الإيماء في شوارع العواصم الأوربية أو التهريج أو السيرك أو الألعاب السحرية .

في الثمانينيـات شاهدتُ في مسـرح القباني عرضاً للفنان اللبنـاني فائق حميصي بعنـوان «إيماء ٨٦» وكان مشهـد الأيدي التي تحب وتعشق وتخاف وتهرب وتتعايش وترقصـ مشهداً لا يُنسى، فالصـور التي يقدمها الإيماء لها تأثير قوي جداً .



ثـم كانت هناك تجربة الفنان عمـاد عطواني الذي بحث في وجدانِ الإنسـان وكينونته وخلقه وشبابه وكبره، وكان مـع عطواني فنانـون شباب لم أعـد أذكر من هم، ويـا ليتهم يعرّفون بأنفسهم كـرواد للعروض الإيمائية في دمشق .

في نفـس الوقت ظهـرت تجربة مركز إيمـاء دمشق الـذي أسسـه المخـرج رياض عصمـت في منتصـف الثمانينيـات، وكان عصمت قد تلقّى عـدة دورات في فن الإيمـاء في مركـز الإيمـاء في لنـدن على يد الفنـان آدم داريوس، وغيره .

في مركـز إيمـاء دمشـق كان المتدربـون مجموعة من خريجـي المعهـد المسرحـي مثل سـوزان الصالـح وغسان مسعـود، وكنتُ إلى جانبهم رغم أنني لستُ خريجة المعهد، وكان معنـا المخـرج رياض عصمت يشـارك في العروض، وتدربنـا في منـزل أحـد أعضـاء الفرقـة في دورة تدريبية بإشـراف عصمت الـذي علَّمَنا المبـادئ الأساسية للإيماء الإيهامـي الفرنسي وروتينـه التدريبي، فتعلَّمْنـا : مفصلة الأجزاء، النقطة الثابتة، النبضة، توسيع الحركة، الاقتصاد في الحركـة، النظرة للجمهور، الخطـوات الإيمائية، الشد والدفـع، المشي في المـاء، السقوط من علٍ، صعـود الأدراج ونزولها، تحديـد الأسطح الثابتة كالجدار والعمود، الطعن بالسيـف، حمـل الحقائب، شـدّ الحبل، ومـا إلى ذلك من تكنيك روتينيّ، كما تعلَّمْنا التدريبات الأساسية التي تخصّ الإيمـاء والمحافظة على تكنيك الإيماء من مفصّلة الأجزاء والنقطـة الثابتـة والاسترخـاء والتوتر والتنفس والمبالغة بالحركة والنبضة والنظرة للجمهور، والتدريبات الجسدية بشـكل عـام، وقمنا بعد ذلـك بتقديم عرضـ بعنوان «برج

الحمـام الجديد» كتحية من مركز إيمـاء دمشق إلى عميد الإيماء الفرنسي جان لوكوك .

كان عرض «بـرج الحمـام الجديـد» عبـارة عـن مجموعـة مشاهـد طريفـة للأطفـال وعائلاتهـم، فيها حطاب يقطـع الأشجار وقطة تلعب وبقّـة تعقص وكلاب تتمشـى في الحديقـة وشخصيـات تتغازل وتنفـخ العلكة بوالين، وقدمنا العرض في دمشق وبعض المحافظات .

في التسعينيات أخذتُ عرض «برج الحمام الجديد» إلى أمـيركا ثـم إلى اليابان، حيث أسسـتُ هناك «دراما سنـتر» وقمتُ بتدريـبِ مجموعة من الفنانـين اليابانيين علـى المشاهـد نفسها، ثـم بدأنا بتأليـف مَشاهد جديدة لتقديمها لاحقـاً، وهكذا أصبحتُ أقـدم عروضاً إيمائية بين سورية واليابان .

في دمشـق عام ١٩٨٨ قمتُ بكتابة مونودراما بعنوان «الاختيار» وقام بإخراجهـا رياض عصمت، وقد جسدتُ فيها عدة شخصيات بالإضافة إلى الشخصية الرئيسية، وتطلبـت هـذه الشخصيات الكثـير من تكنيـك الإيماء، فكانـت هذه المونودرامـا إيمائية وناطقة معـاً، بالإضافة إلى وصلـة من رياضة الكاراتيه التي كنتُ أجيد منها كاتا واحدة ضمن النطـاق الأبيض، وقُـدّم العرض في دمشق وبعض المدن السورية ومصر واليابان وأميركا .

ثم كانت مونودراما «فجر وغروب فتاة تدعى ياسمين» من حيـث اعتمادها الكبـير على تكنيـك الإيمـاء والأداء الجسـدي في مطلـع التسعينيـات، وقـد كتبهـا وأخرجهـا المخـرج محمد قارصلـي ودرَّبني على الإيمـاء فيها رياض عصمـت، كمـا درّبني علـى الرقص الفنـان معتز ملاطيه لي، وهي مونودراما غـير ناطقة، تعتمد الحركة الصامتة، مـع الرقصـ والتشخيص والمشاهـد الإيمائيـة.. كل ذلك اجتمع لسـرد الحكاية، وبحكم أن العرضـ كان غير ناطق فإن المشاهد جميعها اعتمدت الكثير من تكنيك الإيماء من حيـث المبالغة في الحركـة وتوسيعها وتنظيفهـا والاقتصاد بها ومفصلة الأجزاء والنقطة الثابتة والإيقاع والنبضة وما إلى ذلك مـن تكنيك، وكانت هناك مشاهـد تعتمد تكنيك الإيماء مئة بالمئة، ومشاهد تمزج الإيماء بالأداء الصامت .

عُرضـت المسرحية في عدد كبير مـن الدول العربية ودول العـالم، وحـازت علـى عدد مـن الجوائـز للعرض وجائزتين للتمثيل في كل من الهند واليابان .

في منتصـف التسعينيات بدأنا مشروعـاً كبيراً بين تجمّعين هما تجمّـع موزاييك للإنتاج الفني وتجمّع سلام لوتـس في اليابان، والمشروع هو عرضـ مسرحي مشترك بـلا حوار يعتمـد الموسيقـى والرقص والعـزف والحركة والإيمـاء، وكان النص والإخراج لمحمـد قارصلي والأداء لي ولتاداشـي هامـا وهو ممثل وعـازف موسيقا وضارب طبـل وخطـاط ورسام ومـزارع يابـاني، وأثمـر المشروع عرضاً سورياً يابانياً بعنوان «لقاء» وهو عرض غير ناطق، يعتمـد الحركة والإيمـاء والعزف على الطبـول اليابانية الضخمـة والـذي تعلمتُه من هامـا وقد عزفنـا معاً على الطريقة اليابانية أمام جمهور عريض .

بعـد ذلك قمنا بتدريبـاتٍ مسرحية حركيـة بلا حوار تتحـدث عن لقاء فتـاة هاربة من حرب ما مـع رجل ياباني عجـوز هارب من حـربٍ أخرى، ويلتقي كلاهمـا ويتعايشان دون لغـة مشتركة في بيئةٍ طبيعيـة، لكن المدنية وآلة الحرب تصـل إليهما وتدمر البيئة والعلاقـةَ والطبيعة، وقد أطلقنا على العمل اسم «أصوات الصمت» وهو من تأليفي مع محمد قارصلـي وإخراجـه، وفي منتصفِ الطريق توقـف المشروع بسبب صعوبة التواصل والسفر والتكاليف الباهظة .

وبعـد حـوالي عشر سنـوات وفي صيف العـام ٢٠٠٣

قدمنا مونودراما بعنوان «امرأة.. نساء» تأليف وإخراج محمد قارصلي موسيقا جوان قرجولي، وهي مونودراما حركية غير ناطقة وكان تكنيك الإيماء فيها أساسياً وتعتمد على مبادئ الإيماء الأساسية مثل مفصلة الأجزاء وتوسيع الحركة والنقطة الثابتة والنبضة والنظرة والمحافظة على الإيقاع، وتألفت المونودراما من لوحتين كل منهما بطول ٢٢ دقيقة، الأولى بعنوان «امرأه عادية» والثانية بعنوان «الممثلة» وكانت هناك مشاهد تعتمد الإيماء مئة بالمئة، وقُدّم العرض في عدد من المحافظات وفي كندا .

- ٢ -

الإيماء هو الأداء المسرحي الأصعب وذروة الأداء الجسدي لأيّ ممثل مسرحي، وهو فن يحتاج إلى تدريبات روتينية وخيال ثرّ ومتابعة، كما يحتاج إلى أجواء جماعية ومرِحة للاستلهام والتقدم، ولأن دمشق تفتقر إلى هذا النوع من الفن، ولأن مجموعة مركز إيماء دمشق تفرّقت، ومثلها مجموعة عماد عطواني التي قدمت بدورها عرضاً إيمائياً واحداً كان مشروعي هو أن أجعل من نفسي إيمائية قادرة على تدريب مجموعات تكمل من بعدي ويدخل الإيماء الاحترافي إلى سورية، وقد حاولتُ أن أتدرب وحدي فجلبتُ الكتب وسجلتُ الأفلام والملاحظات واتبعتُ عدداً من الدورات في أكثر من بلد وعملتُ مع أكثر من فنان إيمائي في كندا والتحقتُ بمدرسة اومنيبوس لتعليم تكنيك اتيان ديكرو وتخرجتُ منها ولم أمارس الإيماء لأنَ الأجواء التي كنتُ أعيشها في كندا لم تكن تشجع فن الإيماء أبداً، فتباطأت وبدأت أفقد مهاراتي وأتقدم في السن .

في العام ٢٠٠٣ عدتُ إلى سورية من كندا بعد غياب أربع سنوات وتفاجأتُ بالفنانين الإيمائيين الشباب في المعهد العالي للفنون المسرحية الذين درّبهم المخرج سامر عمران، وكانوا يتفجرون طاقة وحماساً، وكان أن انضممتُ إليهم أتدرب معهم وأحاول أن أستعيد تكنيك الإيماء، وكانوا قد قدموا عروضاً لم أرَها بسبب سفري .

وهكذا كان المعهد المسرحي قد قدم مجموعة هامة من الإيمائيين من خريجي المعهد، وخلال فترة غيابي عن القطر كان عددٌ من العروض الإيمائية قد قُدم على

مسارح دمشق من قبل فنانين نالوا قسطاً وافراً من التدريب، وأصبح بعضهم مدرباً .

في إحدى دورات مهرجان دمشق المسرحي قبل حوالي عشرين عاماً تفاجأتُ بمحاولة إيمائية قامت بها مجموعة من الفنانين من مدينة حمص في عرضهم «غني وثلاثة فقراء» إذ قدموا مشاهد بسيطة تحاول تلمّس الأداء الإيمائي، وهم مجموعة من المسرحيين الهواة .

إن ما شاهدتُه من عروض سورية في المهرجانات العربية في تونس ومصر والمغرب وألمانيا لم يكن بينها أي أثر للإيماء التقليدي، عدا ما كان يتخلل الأداء الراقص .

مع حلول العام ٢٠٢٣ وكنت قد بلغت السادسة والستين من العمر خضعتُ لبعض دروس الإيماء في بيروت على يد الفنان الإيمائيّ العريق فائق حميصي .

إنّ السعي الدائم لاكتساب المعرفة والمهارة لم ينضب عندي، وما زلت معجبة ومُحبة لهذا الفن العظيم الصعب، وكان آخر ما فعلتُه في مجال الإيماء هو الإشراف على ورشة تدريبية لطلابِ السنة الثانية في المعهد العالي للفنون المسرحية، وقد مررنا على عدد من التمارين بسرعة البرق لأن الوقت كان قصيراً .

لقد حاولتُ أن أحمل راية الإيماء ولكن ليس بالجدارة التي أرادها لي مدربي وأستاذي رياض عصمت، والسبب هو انشغالي بالمسرح غير الإيمائي في كندا، ولعدم توفر الأجواء والأشخاص للتعاون على إنتاج أعمال إيمائية في كندا، لذلك لم أقمْ بإنتاج أي عرض إيمائي متكامل في كندا، إلا أنني شاركت في لوحات إيمائية عديدة وقمت بتدريب المبتدئين في فنّ الإيماء .

تفكر بخوض تجربة الإخراج المسرحي

رنـــا جمـــول :

العمل المسرحي الذي أشارك فيه ينبغي أن يضيف إليّ شيئاً جديداً

منـذ تخرّجها مـن قسـم التمثيـل في المعهـد العالي للفنون المسرحية مطالع تسعينيات القرن المنصرم لم تنقطـع الفنانة رنا جمول عن المسرح وجمهـوره إلا لماماً، فهـي حريصة علـى التواجد شـبه الدائم في المواسـم المسـرحية حسـب ما هو متاح، باذلة جهداً ملحوظاً في المشـاركة في أعمال مسـرحية لا تضيف إليها كممثلة جديداً فحسب بل إلى مجمل الحركة المسرحية السورية، وكانت الحصـيلة مجموعة من الأعمال المسـرحية التي تركت بصمة خاصة في مسـيرتها ومسيرة المسرح السوري، نتوقف عند أبرزها في هذا الحوار الذي أجرته «الحياة المسرحية» مع ابنة المسرح البارّة رنا جمول .

*** من أيّ الأبواب دخلت إلى عالم المسرح الواسع؟**

** ولِدتُ ونشأتُ في مدينة طرابلس اللبنانية بحكم زواج والـدي من سيـدة لبنانية، وعندمـا كنتُ في مرحلة الدراسـة الابتدائية كنتُ أتـردد بصحبة خالتي وأولادها إلى المركز الثقافي في طرابلس، وشاهدتُ حينها مسرحية للأطفال، وكانـت مشاهدتي لها شيئاً يشبه الحلم، ومنذ ذلـك الوقت ولِد عندي شغفٌ بشـيء اسمه مسرح الطفل واستخدام الدمى في العرضِ المسرحي، وأذكر أنه عندما كان عمـري ١٢ عاماً كنتُ أقـرأ قصص الأطفال وأحاول تطبيقهـا على دمى كانـت موجودة عنـدي، صانعةً منها عروضاً متواضعة كنتُ أقدمها لأخوتي ولأولاد الجيران .

*** من الملاحظ أنه رغم تعلّقك بمسـرح الأطفال منذ نعومة أظفارك إلا أنك لم تشاركي سوى في عرض مسرحي واحد للأطفال حتى الآن!**

** مـن خـلال متابعتـي لعـدد كبير مـن عروض الأطفال لمستُ مدى حاجة هذا المسرح إلى عنصر الإبهار كي يستطيعَ شدّ الطفل-المتلقي إليه كما تستطيع الرسوم المتحركـة التلفزيونيـة أن تفعل، وأعتقـد أننا بحاجة إلى المزيد من رفـد مسرحِ الطفل لدينا بالنصوص المسرحية الجيـدة والمناسبة لـه، والعمل على توفـير كل ما يجعلها

أعمـالاً مبهـرة علـى الصعيـد الفنـي، وعندمـا أشارك في عمـل مسرحـي للأطفال لا بـد من توفـر كلّ العوامل المساعدة على نجاحه .

*** مـا هـي الظروف التـي أحاطت بانتسابكِ إلى المعهد العالي للفنون المسرحية؟**

** بعـد أن عدتُ مع عائلتي من لبنان إلى مدينتي طرطوس وأنا في حوالي السادسة عشرة من العمر تعرفتُ على عدد من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية مثل نهـال الخطيـب ومأمـون الخطيب عـن طريـق أصدقاء مشتركـين لنا، ومن خلالهم عرفتُ بوجـود معهد للفنون المسرحية بدمشق، فبـدأت التفكير في الانتساب للمعهد، خاصـةً وأنني كنتُ أشعـر أنني أحمل في داخلي بذرة هذا الفـن القابلة للنمـو، وبعد نيلي شهـادة الدراسة الثانوية انتسبـتُ للمعهد في الوقـت الذي كنت أدرس فيه الأدب الفرنسي في جامعةِ دمشق .

*** مـن بقـي اليـوم في ذاكرتكِ من أعضـاء اللجنة الفاحصة حينذاك في المعهد؟**

** الأساتذة : مانويل جيجي، أسعد فضة، عدنان إيلوشـ، حميد البصري، فواز الساجـر، وكانوا أساتذتي أثناء سنوات الدراسة .

*** اليـوم كيف تنظرين إلى سنوات دراستك الأربع في المعهد؟**

** في المعهـد يكتشـف الطالـب ذاتـه ويختـبر إمكانياته ويتعلم كيف يستخدم أدواته أثناء فترة الدراسة ومن ثم بعد التخرج في مرحلة الاحتراف .

*** لا شـكّ أن العديد من تفاصيل طبيعة الدراسة في المعهد ما زال راسخاً في ذاكرتك .**

** أذكـر أننـا في المعهد وعندمـا نكون على وشك تقـديم عرضٍ مسرحي كنا نحتاج إلى ساعتين من الزمن قبـل العرضِ للتحضـير للشخصية والدخـول في جوّها، وهـذا أمر يساعد علـى استحضار أفـكار مختلفة تخدم الشخصية.. وهذا غيض من فيض مما تعلمناه في المعهد.

*** عندمـا تخرجتِ وطـلاب دفعتـك مـن المعهـد العـالي للفنـون المسرحيـة كانـت الحركـة المسرحيـة نشيطـة في المسـرح القومـي، وكان معظـم العاملين فيه من غـير الخريجين، فكيف كانت طبيعـة تقبّل الوسط المسرحي لكم كوجوه أكاديمية جديدة حينذاك؟**

نبض

** كانـت ردة فعـل العاملـين في الوسط المسرحي إيجابية جداً من حيـث اهتمامهم ورعايتهم ورغبتهم في التعامل معنا .

*** ما هي أبرز الأعمال المسرحية التي شاركتِ فيها بعد تخرجك؟**

** «العنبر رقم ٦» للمخرج العراقي جواد الأسدي و«الفارسـة والشاعر» للمخرج محمـود خضور و«عمر بن عبد العزيز» للمخرج طلال نصر الدين .

*** مـا الـذي يشغـل تفكيـرك عندمـا تُقبلـين على المشاركة في عمل مسرحي جديد؟**

** أهمّ ما يشغلني هو إلى أي مدى يلامسني هذا العرض ويحفّـز خيـالي ويدفعني إلى التفكـير ويحرض عندي أفكاراً قد لا تكون موجودة في النص بشكل مباشر، وفي كل عمـل أشـارك فيه ينبغـي أن يضيف هـذا العمل رصيـداً إلى تجربتـي وخبرتـي، فإن لم يضـف لي العمل شيئاً جديداً أعتبره تجربة فاشلة .

*** عَبر مسيرتـك المسرحيـة الطويلـة شاركتِ في أعمال مسرحية لكتّاب سوريين وأجانب، فهل وجدتِ أن جمهورنا يتفاعل أكثر مع الأعمال المحلية أم المترجمة؟**

** مـع الأعمـال المترجمـة لأن مواضيعهـا أكـثر حرارة وحضوراً في واقعنا، بينما يفضّل الكتاب السوريون بالعموم العـودة بمواضيع مسرحياتهـم إلى الماضي دون

اعترافات زوجية

قـدرة علـى إسقاطِ هـذه المواضيع علـى واقعنـا اليوم .

*** ولكـن الأمـر لا يخلـو مـن نصوص مسرحيـة محلية تطرح قضايا آنية .**

** هـذا صحيـح، لكنهـا غالباً ما تكـون نصوصاً مقتبسـة عن المسرح العالمـي بإسقاطات معاصرة تحاكي واقعنا، وهي محاولات ناجحة ولا شك .

*** مشاركتُـك في مسرحيـة «ديستوبيـا» للمخـرج مأمـون الخطيـب كانت آخر مشاركاتـك المسرحية حتى الآن وكنـتِ الشخصيـة النسائية الوحيـدة في المسرحية، فماذا تحدثينا عن هذه المشاركة؟**

ديستوبيا

** يطـرح العمـلُ قضايـا معاصرة تلامسنا، والشخصية كانت أساسـاً شخصيـة رجل لكـن المخرج ارتـأى تحويلهـا إلى شخصيـة امرأة ثرثارة تحب التنصّت على الآخرين .

*** وقبـل «ديستوبيا» شاركتِ في مسرحية «الـدب» للمخرج الخطيب أيضـاً، فمـاذا عـن الشخصيـة التـي أديتِها في هذه المسرحية؟**

** الشخصيـةُ في النص الأصلـي شخصيـة رجل وقـد اختار المخـرج تحويلهـا إلى شخصيـة أنثوية، وهي تـكاد تكون شخصيـة موازيـة للشخصيـة الأساسيـة، وقـد عملـتُ علـى إغنـاء الشخصيـة بالتفاصيل الدقيقـة في سلوكها وتصرفاتها وحركاتها حتى تكون قريبة من الجمهور .

*** خـلال السنـوات الـ ١٣ الأخيـرة شاركتِ في عدد من الأعمال المسرحية التي تناولت الحرب على سورية، فكيـف تقيّمين هذه الأعمال بشكل عام؟ وهل كانت على مستوى الحدث؟**

** لا شكّ أن الفن قاصر عن الإحاطة بتفاصيل الحـدث التاريخيّ الواقعـي، والفن الدرامـي مسرحيـاً وتلفزيونيـاً وسينمائيـاً لا يسعـى للدخـول في منافسـة مع الواقـع لأن هذه الفنون تدرك أن هـذه المنافسة لن تكون في صالحهـا لأنـه لا أحـد يستطيع أن ينافس الحقيقة.. الفنانون يستمدون من الحقيقة عناصر يصنعون منها مواضيعهم وشخصياتهم الواقعية، ومـن الأعمـالِ التـي شاركـتُ فيها والتي تناولـت الحرب علـى سورية وآثارهـا مسرحية «نبضـ» للمخرج مأمون الخطيب وهي بالأساس نص مترجم .

رنا جمول وأسرة مسرحية الدب

*** كانت لك مشاركة مع مخرج فرنسي من خلال مسرحية «فيدر» فماذا عنها؟**

** هذا صحيح، إذ اختارني المخرج لهذه المسرحية بعـد أن قام باختبارات لبعض الفنانين المسرحيين بهدف المشاركة في هذا العرض الذي قدمناه في دار الأوبرا .

*** مـا هـي طبيعـة الأعمال المسرحيـة التي تحبين المشاركة فيها؟**

** أحب العمـل في العروض المسرحية التي تعتمد على السينوغرافيا المشغولة بإبهار وإتقان .

*** هناك العديد من الممثلات المسرحيات السوريات ممـن خضـنَ تجربة التمثيـل المونودرامـي، ومنهن من تمرَّسنَ في هذا النوع من العروض المسرحية، وبعضهن الآخـر قدمـه لمـرة واحـدة وتوقـف.. ألم تفكـري بعـد سنـوات من الخـبرة والممارسة المسرحية أن تقدمي على هذه الخطوة؟**

** بالعمـوم لا أرتـاح لعروض المونودراما لأنها لا تشعـرني بالمتعة كمُشاهدة علـى الرغم من وجود تجارب رائـدة في هـذا المجال في بلدنـا كتجارب زيناتـي قدسية ومها الصالح، وفي لبنان تجارب رفيق علي أحمد .

*** لكنـك شاركـتِ في عمـل شبـه مونودرامـيّ مـع المخـرج مأمـون الخطيـب وكان بعنـوان «خواطـر» حيـث اعتمـد على ثـلاث شخصيـات نسائية، لـكل منها مونولوجها الخاص بها .**

** تمامـاً.. لقـد كانت تجربـة جميلـة، لكنها لم تتكرر.. وبالعمـوم لا أشعر بالارتياح عندما تتجه الأنظار إليّ وأنا وحيدة على خشبة المسرح .

*** هناك الكثير من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية ممن خاضوا تجربة الإخراج المسرحي، ومنهم مـن خريجـي الدفعات الأخـيرة.. ألم تفكري حتى الآن في خوض تجربة كهذه؟**

** دائمـاً كنتُ أشعر أننـي ممثلة فقط، ولم أفكر يوماً بخوض تجربةِ الإخـراج المسرحي، لكنني في الفترة الأخـيرة أعدتُ النظر بهـذه القناعة وبـدأتُ أفكر جدياً بخوض تجربة إخراجية في المسرح .

يشغل المسرح جزءاً من اهتمامها

بقعة ضوء على
فرقة المهرة للمسرح الراقص

هنـــاء أبـــو أســـعد

تُعْتَبر الفنون الشعبية جزءاً من الموروث الثقافي الذي يعبّر عن الهوية الثقافية عن طريق نقل القيم الجمالية المجتمعية وتسليط الضوء على هوية الشعوب وحضارتها.. ومع بداية الالتفات للفن الشعبيّ وأهميته كجزء من التراث الثقافي والحضاري لكلّ بلد حاولت الشعوب العودة مجدداً للجذور والتأكيدَ على ما يرسّخ هويتها الثقافية والحضارية، فأصبحتْ تستعيد تراثها الشعبي في المجالات الفنية المختلفة، وفي مقدمتها المسرح، وأصبح هناك عدد من الفرق الفنية المسرحية التي تحاول جاهدةً أن تجمعَ ما تبقّى أو ما زال قائماً من الفنون الشعبية حفاظاً عليها من الاندثار بسبب الأثر السلبيّ الكبير للعولمة وفنونِ الحداثة.. ومن تلك الفرق المجتهدة والطموحة فرقة المهرة للمسرح الراقص التي تسعى دائماً فيما تقدمه من عروض مسرحية راقصة إلى تعزيز الهوية الوطنية وعكس عمق الأصالة الموروثة في لوحاتها المسرحية الاستعراضية والأناشيد الوطنية والتراثية وتعريف المجتمع بفنونه وعاداته وتقاليده.. عن الفرقة ونشاطاتها وأحلامها كان هذا الحوار مع مديرها الفنان ماهر حمامي الذي حدَّثنا عن تأسيسها ونشاطاتها :

*** متى تأسست فرقة المهرة للمسرح الراقص؟ وما هي اهتماماتها؟ وماذا عن أعضائها؟**

** تأسست الفرقة عام ١٩٩١ وهي تهتم بالتراث السوريّ وإعادة إحياء الفلكلور والأغاني السورية بطريقة متطورة غناءً ورقصاً ومسرحاً لتواكب العصر بالزّيّ الجميل واللحن والأداءِ الراقص، شرط المحافظة على الأصالة والخطوط الأساسية لهذا الكنزِ من التراث، وهي فرقة محترفة، تضم راقصين أكاديميين وخريجي جامعات، وقد تجاوزنا الكثير من الصعوباتِ للوصول للأفضل، وقد جمعنا الكثير من الشهادات والثناءات من سفاراتنا في الخارج والدروع من مهرجاناتٍ عديدة ومشارَكات في مسلسلات وبرامج تلفزيونية، وغايتنا نقل التراث السوري بطريقة أكاديميةٍ مدروسة دون تشويه لجعل الفن لغة حوار وتقاربَ حضارات .

*** كيف كانت البدايات؟ وهل للفرقة مشارَكات خارجية؟**

** البداية كانت في برنامج منوعات تلفزيوني اسمه «بساط الريح» للمخرج الراحل بسام الملا من خلال أغنية «يا وليف الزين» التي لاقت نجاحاً كبيراً، وبعدها سافر أعضاء الفرقة لتقديم عرض فني مسرحي في مهرجان العين في الإمارات.. وتوالت العروض في معظم الدول العربية، كما أننا شاركنا في كافة المهرجانات السورية وفي العديد من المسلسلات الدرامية، ومثَّلنا بلدنا باسم وزارة الثقافة ووزارة السياحة في أكثر من بلد، وعدد أعضاء الفرقة ثلاثون فناناً وفنانة من حاملي الشهادات الجامعية، وجميعُهم من المحترفين .

*** ما هي طبيعة الأعمال الفنية والمسرحية التي تقدمونها؟**

** يتميزُ أسلوب تقديمنا لأعمالنا بمصداقية نقل الأغنيةِ واللحن والحركات والأداء المسرحي دون تشويه، ويقوم بوضع الألحان الفنانون محمد الهباش ونزيه أسعد وإيهاب مرادني.. وتقدم لنا مديرية المسارحِ والموسيقا ممثلةً بـ أ.عماد جلول دعماً كبيراً ودائماً بهدف تقديم عروضنا في المسارح التابعة للمديرية .

***ما هي أبرز المهرجانات التي شاركتم بها؟**

** شاركْنا في عدد كبير من المهرجات المحلية والدولية، أذكر منها مهرجان جرش في الأردن وقرطاج في تونس.. كما قدمنا عروضنا في مولدوفيا والسويد وتركيا وألمانيا ومالطا وقبرص وروسيا والعديد من الدول العربية وفي جميع المهرجانات السورية، ومنها : بصرى، البادية، المحبة، ربيع حماة، طرطوس، وفي الأسابيع الثقافية السورية .

*** كيف تنظر إلى الفوارق بين فنون الرقص والمسرح الشعبيين وفنون الرقص والمسرح الحديث؟**

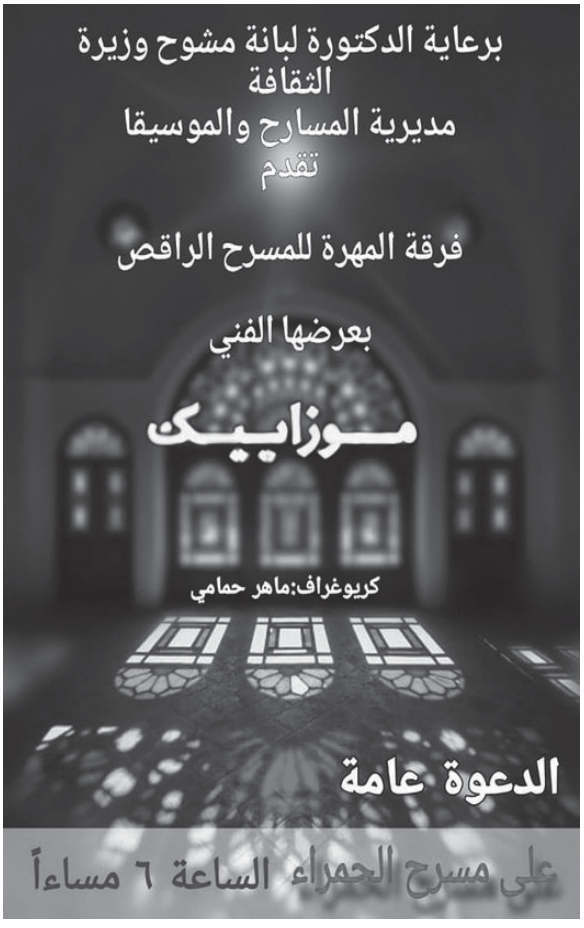
** لا يمكننا المقارنة بين الرقص والمسرح الشعبي والرقص والمسرح الحديث لأن الفنون الشعبية تحتاج إلى بحث وثقافة ومعلومات، وبإمكاننا توظيفها في المسرح للحفاظ على الهوية والموروث الشعبي.. وفيما يخص الرقص والمسرح الحديثين فبإمكان أي مجموعة من الشباب والشابات تقديم حركات يعتبرونها رقصاً ومسرحاً

حديثـين ويسمّون أنفسهم فرقة راقصــة ومسرحية، وهذا خطأ فادح ويلحق الضرر بالهوية الثقافية .

*** هـل تلمس انحسـاراً للرقص والمسرح الشعبيين في ضوء انتشار الرقص والمسرح الحديثين؟**

** لـكلّ شعـب تراثه الفنـي المختلـف، والرقص والمسـرحُ الشعبيان هما أساس هذا التراث لأنهما يرويان أمجـاد ماضينـا ويحاكيان عاداتنـا وتقاليدنا، ومع ذلك للأسف فإن الفرق التي تهتم بذلك قليلة جداً .

*** أليس مـن الضـروري اليـوم إقامـة مهرجـان لفرق الرقص والمسرح الشعبية؟**



** ضروريّ جداً، ولكن معظم الفرق الفنية اليوم تقـدم عروضـاً راقصـة ومسرحيـة حديثـة، وإذا فكرنا بإقامـةِ هكذا مهرجان فقد لا نجد عـدداً كافياً من فرق الرقصِ والمسرح الشعبيين للمشاركة فيه .

*** ما حجم المساحة التي يشغلها العنصر الدرامي في عروضِ فرقتكم؟**

** يشغـلُ العنصـر الدرامي حيـزاً لا بأس به من عروضِ فرقتنا، ويمكن تلمّس ذلـك في التراث الحكائيّ الذي نلجأ إليه في أعمالنا والذي يزخر به تراثُنا الشعبي، ونحن على استعداد لتطويـر الحيز الدراميّ في عروضنا عندما تتوفر الإمكانيات المادية اللازمةُ لذلك .

*** مـا هـي أهمية الفـرق المعنية بالمـوروث الشعبي الراقص والمسرحي؟ وكيف نحافظ عليها؟**

** يُعـدّ الموروث الشعبي لأي بلـد تعبيراً جلياً عن هويتِـه الوطنيـةِ والإنسانيـة في مراحل زمنيـة وتاريخية مختلفة، وبالتالي فهو عنصر من عناصر الثقافة التي يتم تناقلهـا من جيلٍ إلى جيل، وله أهمية إنسانية واجتماعيةٌ وثقافية، وعليـه فمن المهم إطلاع النـاس على تفاصيله، لاسيمـا الجيل الجديد، فكل شعب ينبغي له أن يطّلع على حضارته وموروثاته كـي تتعززَ روحه الوطنية والإنسانية، وتتحفـز قدرتـه الإبداعيةُ مـن خلال معرفته بمـا خلّفه لـه مـن سبقـوه، والاستفادة مـن خبراتهـم ومهاراتهم، لاسيمـا في مجال الإبـداعِ الأدبي والفنـي، بالإضافة إلى أن الاهتمـام بالمورثِ الشعبي الراقص والمسرحي يسهم في تعزيـزِ الحوارِ بين الثقافات واحـترام الإنسان لنفسه وهويتـه وانتمائِـه.. إن عـدم الاهتمام بالمـوروث الثقافي الشعبيّ لأي بلد يؤدي إلى حدوث قطيعة مع الذاكرة، فإذا ضـاع الموروث غدا البلد وكأنّ لا ذاكرة له، وهل يمكن لأي بلد أن يستمر بلا ذاكرة؟

الفنانة المسرحية مادونا حنّا :

الفنان المسرحي الحقيقي لا يبالي بالصعوبات

هبة عبد القادر الكل

بسعيها واجتهادها وموهبتها أرست دعائم عالمها الإبداعيّ المسرحي، وقد بنتْ من خلاله شخصيتها الفنية المتميزة، مواجهةً الصعاب التي تعترض طريق الفنانين المسرحيين الحقيقيين.. وبعد سنوات من العمل المضني في المسرح صنعت لنفسها اسماً لائقاً وجديراً بالاحترام والاهتمام، وها هي «الحياة المسرحية» تلتقيها وتمضي معها في محطات أساسية من رحلتها في عالم المسرح .

*** شاركتِ مؤخراً مع أسرة مسرحية الأطفال «القطة شحرورة» في مهرجان ابن رشيق الدولي لمسرح الطفل في تونس.. حدّثينا عن هذه المشاركة وعن طبيعة تقبّل الجمهور التونسي لها .**

** من أكثر النواحي الإيجابية لهذه المشاركة أننا أثبتنا كفنانين مسرحيين سوريين أن المسرح السوري ما زال حاضراً بقوة على الساحة المسرحية العربية، وعاكساً للثقافة السورية بكل جدارة بالرغم من الصعوبات التي نمرّ بها، وكان جمهور المهرجان متفاعلاً مع العرض، وعبّر عن محبته لنا كفنانين سوريين بشكل مؤثر، الأمر الذي جعلنا نشعر بالفخر كفريق عمل .

*** هل كان حلم الوقوف على خشبة المسرح يراودك منذ مرحلة الطفولة؟**

** بالتأكيد، فمنذ مراحل طفولتي الأولى وأنا أحلم أن أكون ممثلةً مسرحية، وبعد خوض عدة تجارب مسرحية اكتشفتُ أن المسرح يثقل مواهب الممثل ويساعد في بناء أدواته.. واليوم يدفعني إصراري بقوة لأذلل كل العقبات التي تقف في طريقي كممثلة مسرحية .

*** ما التحديات التي واجهتكِ خلال مسيرتك المسرحية؟**

** البيئةُ المحيطة وظروف الحياة هي أولى العوامل التي قد تكون سلبية أو إيجابية فتعرقل مسيرة الفنان المسرحي أو تدفعه قدُماً نحو الأمام، وعندما تكون الظروف العامة صعبة ينكفئ الفنان المسرحي على نفسه، ولكن الأهم أن يقنع هذا الفنان نفسه أنه قادر على النهوض من جديد مهما بلغ حجم التحديات .

*** أنتِ لم تأتِ إلى المسرح كمحترفة وخريجة المعهد للفنون المسرحية وإنما كونك هاوية للمسرح وشغوفة به.. كيف ترين العلاقة بين مسرح الهواة ومسرح المحترفين؟ وأيهما أثبت قدرة على إثبات الوجود وحضوراً جماهيرياً أكبر؟**

محروس وزهر البان نص نور الدين الهاشمي إخراج عبد السلام بدوي

** مفهـومُ كلمـة احـتراف ليـس مرتبطـاً فقـط بخريجي المعهد العالي للفنون المسرحية، فمعظم نجومنا الكبـار ليسـوا مـن خريجـي المعهـد، لكنهم تعبـوا على أنفسهم وراكموا خبراتهم حتى وصلوا إلى ما وصلوا إليه، ونحن نلاحـظ أن الحضور الجماهيريّ يكـون أكبر عند وجـود ممثلين مشهوريـن، وكل فنانٍ شغـوف بعمله يثبت قدرته فيه .

*** كيـف تتعاملـين مـع النص المسرحـي الـذي يُعرض عليك؟ ومتـى يمكن للممثـل أن يرفض العمل في نص معيّن؟**

** عندمـا أقـرأ النصـ للمـرة الأولى أتعامل مع فكرتـه كمُشاهـدة عادية، ثـم أحاول دراسـة الشخصية المطروحة عليّ وفيما إذا كانت مناسبة لي أم لا.. والفنان يمكن أن يرفض نصاً مسرحياً عندما يرى أنه لن يضيف له شيئاً فكرياً وفنياً .

*** مـن الملاحـظ أنـك شاركتِ في أعمـال مسرحية ذات توجهـات فنيـة متعـددة ولا تنتمـي لمدرسـة فنيـة واحدة .**

** هـذا صحيـح لأن التنـوع في طبيعـة الأعمـال المسرحيـة التـي يشارك فيهـا الممثل يساعـد على تطوير أدائه بشكل مستمر .

*** وإلى أي نمـط مسرحـي تميلـين أكثر؟**

** أميـل لكلّ نمط ونوع يساعدني على تطوير أدائـي، حتى لو كان صعبـاً، وأنا أعمل على نفسي كممثلة دائماً لأزيد من خبرتي .

*** هـل المطلوب مـن الفنان المسرحي أن يبحـث عـن أدوار مناسبة لـه؟ أم أن من حقه أن تُعرَض عليـه هـذه الأدوار دون أن يبحـثَ هو عنها؟**

** بالتأكيـد ليـس مـن واجـب الفنان المسرحي الركض وراء الـدور المسرحي، ومن حقه أن تُعرَض عليه الشخصيات التي تناسبه .

*** لكِ تجربة في مسرح البانتومايم من خـلال العرض المسرحيّ «ستانـد اب» فأين تكمـن أهميـة فـن البانتومـايم؟ ولمَ وصفتِ تجربتك فيه بالصعبة؟**

** البانتومايم من أصعب الفنون المسرحية لأنه لا يعتمد علـى أهمّ عنصر من عناصر العرض المسرحي ألا وهـو الحوار الذي يساعد الممثل على إيصال فكرة العمل، بينما لا يوجد حوار في مسرحية البانتومايم.. وبالعموم لا يوجد إقبال من الفنانين ومن الجمهور على هذا النوع من المسرح في بلادِنا .

*** ولـكِ مشاركات أيضـاً في عروض مسرح الطفل كـ «فلة والأقزام السبعة» إخـراج بسام حميدي و«حكاية الأمـيرة نـورا» إخـراج سهيـل عقلـة و«جبـل البنفسـج» إخـراج خوشناف ظاظا و«محروس وزهـر البان» إخراج عبـد السـلام بـدوي.. كيـف تنظريـن اليـوم إلى المسرح الموجه للطفل؟**

** مـن المهم مواكبة العصر في الأعمال المسرحية الموجهة للأطفال لأن الأطفال في الوقت الحالي أكثر وعياً مما كانـوا عليه في الماضـي بسبب التطـور التكونولوجيّ وتطور الزمن، وعلينا إيجاد أفكار قريبة لعقولهم ومفيدة وذات رسالـة هادفـة، كما أنـه علينا الاهتمـام بعناصر الموسيقـا والديكـور والألـوان لأنهـا تلعـب دوراً في جذب

استاند إخراج محمد زكية

الطفل، ومـن المهم مرافقـة الأهل لأبنائهم كـي يشعروا براحة أكبر في صالة المسرح .

*** تمّ تقـديم مسرحية «جبـل البنفسج» في مسرح مكشـوف، فمـا المميـزات التي يتميـز بها هـذا النوع من المسارح عن غيره بالنسبة للمتلقي الطفل؟**

** جمهـورُ المسارح المكشوفة من الأطفال مختلف نوعـاً ما عن جمهور المسـارح التقليدية، فجمهور المسارح المكشوفـة يجدون حرية أكبر في الحركة أكثر من المسارح المغلقة ذات الضوابط .

*** ما هو الهدف الأسمى برأيك لمسرح الطفل؟**

** نشـرُ مفاهيـم التربيـة والأخـلاق في العقـول الصغـيرة لبنـاء جيـلٍ واعٍ ومتحضّـر بعيداً عـن وسائل التكنولوجيـا الحديثة التي أصبحتْ وسيلة لتخريب عقول أفراد المجتمع، إضافـة إلى ذلك إسعاد الطفل، وللأسف نحـن نفتقد وجـود مناهج تعليميـة ثقافيـة مسرحية في مناهجِنا .

*** الأجيـالُ الجديدة مستلَبة تماماً باتجاه وسائل التواصـل الحديثـة، فكيـف يمكـن للمسـرح اليـوم أن يستفيد من وسائل التواصل هذه للترويج والانتشار؟**

** وسائـلُ التواصـل الحديثة أبعـدت الناس عن بعضهـا وعـن واقعِها، وحتى لـو استطعنـا تصوير وصنع مسرحيات خاصة للعرض من خـلال هذه الوسائل تبقى للمسـرح الحي نكهته وأهميتـه، خاصة وأننـا في المسرح نعمل على الجانب البصريّ بشكل أساسي .

*** أيـن يكمـن دور المسـرح اليـوم في الحفـاظ علـى الهوية التراثية والوطنية؟**

** للمسرحِ دور مهم في نشر ثقافتنا وتراثنا، وبنفس الوقت من المهم مواكبة الزمن والتطور، ولكن بطريقتنا، ولـكل بلد ثقافته التي من واجبـه أن يقوم بنشرها داخلياً وخارجياً، وهنا يكمنُ دور المسرح بكافة عناصره من نص وموسيقا وديكور وأزيـاء ورقص، وبدعمنا لمسرحنا نكون قد قدمنا صورة واضحة وحضارية عن ثقافة بلدنا .

*** برأيـك ما هـو أهمّ عنصر مـن عناصر العرض المسرحي؟**

** النصّ هو الأهم لأنه العمـود الفقري للعرض المسرحـي، وأعتقد أن العمـل المسرحي الأفضل هو العمل الـذي تتكامل فيـه عناصـره الأساسية الثلاثـة : النص والأداء والإخراج .

حكاية الأميرة نورا نص جوان جان إخراج سهيل عقلة

*** كيف تقيّمين واقع المواكبة الإعلامية للعروض المسرحية؟**

** المواكبةُ الإعلاميــة للعروض المسرحية اليوم أفضــل مما كانت عليه في الماضــي، والإعلام هو الوسيلة الفعالة للترويج للعمل المسرحي وتعريف الناس به، ويجب أن نعــترف أن قسماً من الجمهور لا يُقبــل على مشاهدة العروض المسرحية إلا بمقدار مــا يهتم الإعلام بها، كما أن للإعــلام دوراً تثقيفيــاً في تعريــفِ الجمهــور بالمسرح ومبدعيه ورموزه.

*** هــل أنــتِ مــن المؤيديــن لفكــرة ثبــات العرض المسرحــي علــى شــكلٍ محدد بمجــرد إطلاقــه للجمهور أم مــن المؤيديــن لفكــرة إمكانيــة إجــراء تعديــلات على العرض المسرحي بشكل دائم؟**

** ليســت لــديّ مشكلــة في إجــراء تعديــلات أو حذوفــات أو إضافــات طالمــا أن ذلك يصــبّ في مصلحة العرض وتطويره.

*** متــى يمكــن للفنــان المسرحي أن يفكــر بهجران المسرح باتجاهِ فضاءات أخرى؟**

** الظــروفُ المعيشيــة الصعبة قد تدفــع الفنان المسرحــي بهــذا الاتجــاه، لكن الشغــف بالمســرح سريعاً مــا يثني الفنــان المسرحي عن قــرارات قد تكــون صعبة ومتسرّعة.

*** قــد تظهر أحيانــاً تناقضات فكريــة بين أعضاء الفريق المسرحيّ، فكيف تتعاملين مع هذا الأمر؟**

** أنظــرُ بإيجابيــة إلى هــذه التناقضــات لأنهــا تساعدنــا على تشكيــلِ حلقة متكاملة نسانــد من خلالها

بعضنا بهدف تقديم عرضٍ ناجح، ومن المهم وجود هذا الاختـلاف ليكسب كل واحدٍ منا تفاصيل جديدة تساعده على تطوير إمكانياته وأدائه .

*** مـن هو الفنان الذي بإمكانه أن يتسيد الساحة المسرحية؟**

** هـو كلّ فنان يحاول أن يقدم شيئاً للمسرح كي لا يموت.. إنـه كلّ ممثل يقف مثابراً علـى خشبة المسرح دون ملـل كي يفيـد ويستفيد، مقدماً عملـه للجمهور بعد عناءٍ وجهد .

*** هنـاك ممثلون مسرحيـون كثيرون تحولوا إلى الإخـراج المسرحـيّ كلياً أو جزئيـاً، فهل يمكن أن تفكري في يوم من الأيام بهذا الاتجاه؟**

** لا أستطيـع الآن أن أعطـي إجابـة نهائيـة عن هكذا سـؤال، ولكن إذا كنتُ قادرة علـى النجاح في ذلك فلم لا أخوض هذا التحدّي؟ أنا مع كل ما يمكن أن يساعد على تقدم ونجاح الإنسان بشكل عام والفنان بشكل خاص وأن يضيف إلى مسيرته خطوات جديدة ومختلفة، وسواء في مجال التمثيـل أو في أيّ مجال مسرحي آخر أتمنى أن أترك بصمة جميلة ويبقى اسمي موجوداً وفعالاً .

*** ماذا يعني لكِ المسرح اليوم؟**

** المسـرح هـو كلّ المعـاني الساميـة والحـالات الراقيـة من حياةٍ وروح ودفء وحقيقـة، وأشعر وأنا على خشبته بالحرية، إذ أن المشاعر تتجلى بكامل حريتها على خشبةِ المسرح .

*** ما هو سرّ تعلّقك الدائم بخشبة المسرح؟**

** ربّمـا لأن المسرح هو الفنّ الأكثر تحدياً وإبرازاً لقـدرات الممثل، إذ لا يستطيع الممثـل محدود الإمكانيات الوقـوف على خشبتِه والاستئثار باهتمام الجمهور، لذلك فـإن ممثلي المسـرح اليوم يحظون باحـترام العاملين في الوسطِ الفني والثقافي .

*** ما الذي تبحثين عنه في المسرح؟**

** أبحـثُ عـن سـر الفن والحيـاة، وعـن ما هو صعب ومستحيـل.. في المسرح لا مكان لأنصاف المواهب، والمسـرح ما زال يحافظ على قدسيته وناسه دون السماح للمتطفلين الوقوف على خشبته .

في حمص

ندوة نقدية تناقش مسرح تمّام العواني

عبـد الحكيـم مـــرزوق

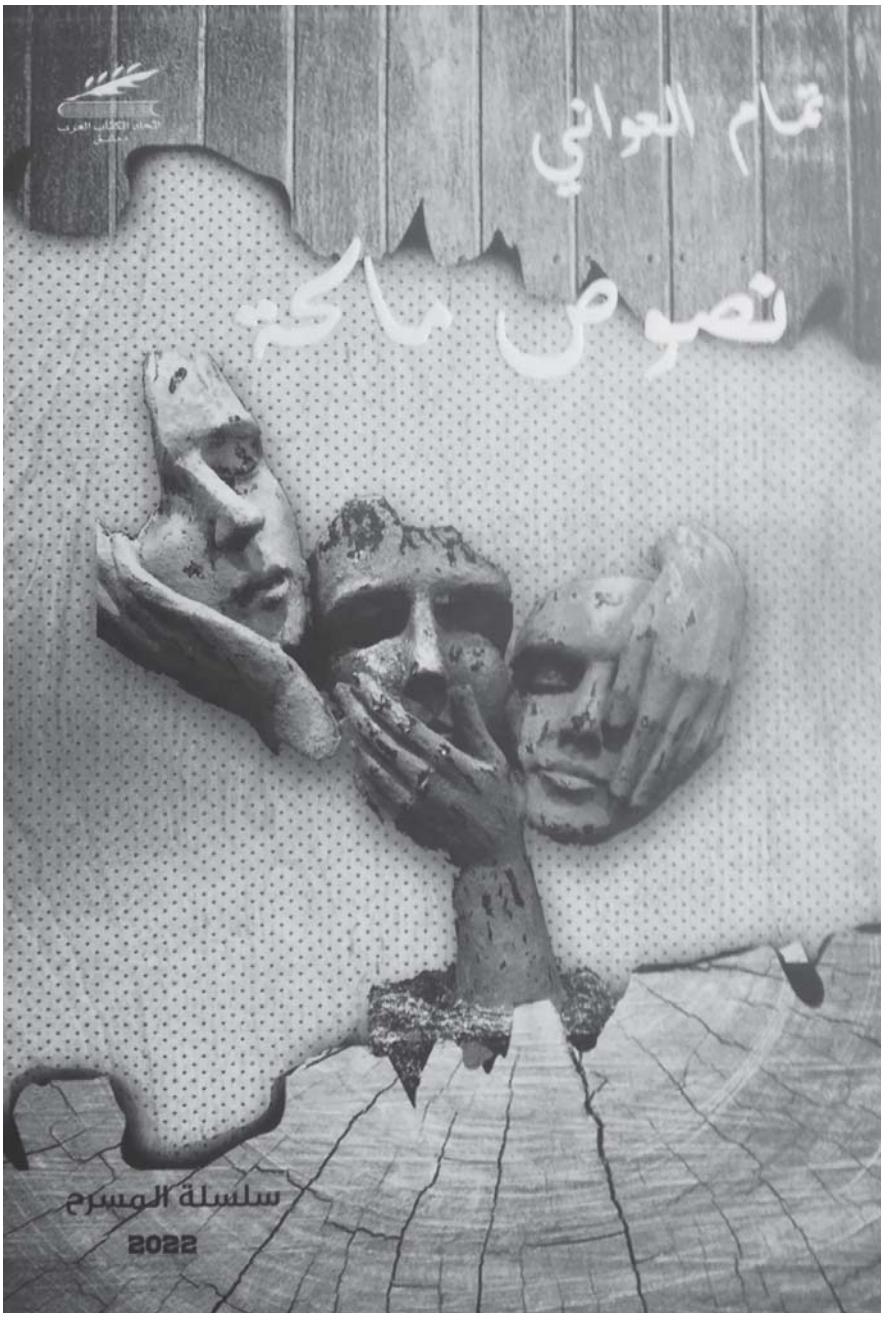
الحديثُ عن مسرح المسرحيّ تمّام العواني له أهميته كونه يرصد إنجازَ كاتب وممثل اعتلى خشبة المسرح منذ سـنواتٍ يفاعته مع ابن عمه المسرحي الراحل محمد بري العـواني متنوع الاهتمامات في الموسـيقا والمسـرح والذي كان شخصاً موسوعياً وبوصلة استرشد بها تمام العواني في خطواتِه الأولى، وربما كان سـبباً في تجربته المسرحية الغنية طيلة السنوات الماضية التي فاقت الأربعين عاماً .

وللإضـاءة على التجربة المسرحية عند الفنان تمّام العواني دعا فرعُ حمص في اتّحاد الكتّاب العرب ومديرية ثقافـةِ حمصـ والمركز الثقـافي العربي في شهـر تشرين ثـاني الماضي إلى ندوة بعنوان «قراءة في مسرحيات تمام العـواني» شاركـت فيهـا د.رشا العلـي الأستـاذة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة البعث وأ.محمد رستم الناقد في شؤون المسرح والآداب الإنسانية بحضور جمهورٍ من المسرحيين والمثقفين والمهتمين بالأنشطة الثقافية .

حكايات الإنسان المعاصر

تحدثـتْ أولاً د.رشـا العلـي عـن المسرحيـات التي ضمَّتهـا مجموعةُ العواني «حكايا تعرفونها» الصادرة عن اتحاد الكتّاب العرب بدمشق ضمن سلسلة «المسرح» حيث أراد فيها الكاتبُ أن يعكس حكايات الإنسان المعاصر الذي يعاني مـن الاضطهادِ والقسوة علـى المستوى الاجتماعي

والاقتصـادي، قدّمهـا في إطـار بانورامـي شامـل يحمـل رسالةً محـددة هـي الخيبـةُ والتهميش اللـذان يطـالان كل الأفراد مما يدفعهـم إلى الضيـاع داخليـاً وخارجيـاً نتيجـة تبـدّل المعايير والقيـم، ويُنـذر بسلـبِ الإنسان سمات الإنسانية بوتيرة متسارعة تفـوق قدرتـه علـى التكيّف، وفي ظلّ هذا الواقـع المتّسم بالصّراع من أجـل الحفاظ علـى السمات القيميـة القديمـة يعيش أبطال هذه المسرحيات في ظل متغيرات لم تعـد لهم القـدرة على التكيّف معهـا، لذلـك ربمـا أراد الكاتبُ لبطله في مسرحيـة «المخترع» أن يتحـول إلى عقـرب علّـه يكسب قـدرة علـى التكيـف والتأقلم في كلّ الظروف، أو لعلّه يحمي نفسه مـن الخطـر، ورأت د.العلـي أن أحـداثَ المسرحيـات الأربع تدور حـول حياة رجل في الخمسين من عمره غالباً، رجل بائس كئيب، له معانـاة ما، وقـد استطاع الكاتب تحويـل تلـك الشخصيـات إلى شخصيات متطورة قابلة للتدرج مـع الحـدث صعـوداً وهبوطـاً من خـلال الأحداث وإشـراك شخصيـات ثانوية فيها.. والشخصيـات الرئيسية في هـذه المسرحيات تكاد تمتلكُ صفات مشتركة وتقارباً عمرياً لا يتجاوز الخمسين عاماً، تجمعهم الخيبـة على تعدد صورِهـا : خيبة الحب-خيبة العمل-خيبـة الصداقة-خيبة الذات، حيث يبحث البطلُ عن ذاتـه وأحلامه التي ضاعت نتيجـة ظروف مجتمعية وحياتية مما تسبب بإحباط يزداد تواترُه كلما مر الوقت، إذ يواجه حياة مليئة بالصعاب والأزمات.



وتضيـفُ العلـي : «في المسرحيـات الأربـع حـدثٌ درامـيّ صاعد، وغالباً مـا تكون البداية مـن نقطة تأزّم في الحاضـر، ثم ينحـرفُ الزمن إلى الـوراء استرجاعاً أو استباقاً من خلال شخصيـة واحدة، وغالباً ما يرتبط الحـدثُ الرئيس بهذه الشخصية، فيسبر ما بداخلها من مشاعر وعواطف» ولاحظت العلي أن البطل في المسرحيات الأربع كان عرضة لكل أنواع الصراع الداخلي والخارجيّ، وكان هذا الصراع يسير بخطّ مستقيم للحدث : (بداية-وسط-نهايـة) وبعد أن تقدم تلخيصـاً للمسرحيات التي

احتواهـا كتاب «حكايـا تعرفونها» تجد العلـي أنها تعتمدُ علـى شخصية واحدة يكـون حضورها فعليـاً بينما يكون حضورُ بقية الشخصيات مجازياً يتجاوز أحادية الصوت في المسرحيـة المونودراميـة، كمـا لاحظـت أن استحضار الشخصيـاتِ الثانويـة والكشـف عنهـا بشـكل تدريجي مـن خلالِ السـرد أو الحـوار كان من خـلال الشخصية الرئيسيـة، وكان بعضهـا سببـاً في الأزمـة النفسيـة للشخصية، وبعضها الآخر كان مشاركاً في مأساتها، ومن ثمّ كانت نسخاً أو تكراراً للحالة المأساويةِ التي يخضعُ لها المحـارب وأصدقاؤه، وكذلـك فإن الشخصيـة الرئيسية غالبـاً مـا تتسـم بالفلسفة والجـدل والثورة علـى كلّ ما يؤلمها، أمـا الشخصيات الثانوية فهي ثابتة وغير متطورة : (الزوجة-الابن-المخـترع اينشتايـن) وتظهـر بشـكل صامـتٍ في بنيـة النص المونودرامي، ولاحظـتْ د.العلي أن العـواني استخدم حيلـة فنية للتعبير عـن شخصياته هـي تقنية الهاتـف والرد علـى المتصل كأسلـوب حواريّ ووسيلـة للتواصـل وكسـر حاجـز الفردية، وأشـارت إلى وجـودِ لحظات صمـت طويلة تخللت مسرحيـة «التكريم» وغيرهـا، ممـا يعبّر عـن حالـة الصدمـةِ التـي تعيشها الشخصيـةُ الرئيسية، إذ غالباً ما يكـون الصمتُ نتيجة تأثير الصدمـاتِ النفسية التي تتعرض لها الشخصية، وقد يكـون دليلاً على الشعور بالوحـدة أو العزلة، ويمكن أن يشـير أحياناً إلى الانسحاب العاطفي أو الرفض، ومن هنا سيطرت مفـردة الصمت على مساحـات واسعة من المَشاهـد، وقـد تدرج هـذا الصمت في طولـه قصيراً ثم طويلاً، وقالت : «إن تمام العواني في مسرحية «آخر الليل نهـار» والتي كتبها عام ٢٠٢٣ لا يبدو أنـه نسي أن الأزمة الكـبرى في وقتنا الحاضر هي أزمة الثقافة على عمومها، ويكشـف عن ذلك من خـلال الشخصيـة الرئيسية التي امتهنـت بيع الكتب لكبار المثقفـين» وأشارت العلي إلى أن العرض المسرحي كي يحظى باهتمام الجمهور على الممثل أن يبحث عن إغراءات متنوعة لاهتمام الجمهور بطريقةِ الأداء وارتفاعـه وانخفاضه وما يصاحب ذلك من حركة كبـيرة كانت أم صغـيرة، كما على الممثـل أن يهيء نفسه للقيام بوظيفة مزدوجة .

عمق الثقافة

وتحـدّث أ.محمد رستـم عن مسرحيـات العواني الموجـودة في كتـاب «قناديل حالمة» الصـادر عن اتحاد الكتّـاب العـرب قائـلاً : «تبـدو علـى الغـلاف سمـاء وأرض لحظـة ولادة الصبـاح وغلالـة سـوداء تغلـف اللوحـة عـدا مساحـة من ضـوء في خط الأفـق، ولعلّها إشـارة إلى سوداوية الواقع، وفي الوسـط إناء زجاجي، بداخلـه عدد من نـور الضـوء كنجمات صغـيرة» وقرأ رستـم في مسرحيـاتِ الكتـاب الثـلاث رسائـل توعوية للنـاس للوصـول إلى غد أفضل على اعتبـار أن الأجمل مـن الأيـام لم يـأتِ بعـد، والمسرحيات هـي : «نمر من ورق-محاكمـة شايلوك-صرخة ديوجـين» وقدم رستم تلخيصـاً لأحـداث المسرحيات.. كما تحـدث عن كتاب «نصوص مالحـة» الصادر عـن اتحاد الكتّـاب العرب ورأى أن الفضـاء النصـي (غلاف الكتـاب) هو العتبة الأولى للمنجـز، حيث يضم ثلاثة أقنعة بألوان مختلفة: الأحمـر والرمادي الغامق والأصفر، وهذه الألوان كانت بدرجـات غير مريحة، وعلى القنـاع الأحمر كفّ تغطي العـين، وعلى القنـاع الرصاصـيّ يد تغلق الفـم، وعلى القنـاع الأصفـر يـد تغلـق الأذن، والأقنعة إشـارة إلى أن المنجـز كتـاب مسرحـي، ووضعيات الأيـدي تذكّرنا بمنحوتة القرود الحكيمة والتي تعني : لا أرى-لا أسمع-لا أتكلـم، كمـا تعني الابتعـاد عن الشر سماعـاً وكلاماً ورؤيـة، ورأى رستم في المقدمة عتبـة ثانية، إذ تبيّن دور المسـرح في تنوير المجتمع ومحاولـة تغيير الواقع وتفتيح براعم الحس الجمـالي، وأضاف : «في عنونة «نصوص مالحَـة» استبطـن الكاتـب بعـداً رمزيـاً، إذ سعى إلى انفتـاح دلالة المفردات لتأخذ منحى يوسع معنى حاملها اللغـوي بحيـث لا تقتصـر الدلالة على المفـردة، فكلمة «نصوص» واضحـة الدلالة على أنهـا المسرحيات التي يضمها الكتاب، ولكن لمـاذا هذه النصوص مالحة؟ هل أراد الكاتب الإشارة إلى الواقع مما يجعل دموع الحزن المالحـة تنهمـر؟ أم أراد الإشـارة إلى أن النصوص ضروريـة لحياتنـا ضـرورة الملـح الـذي لا نستطيـع الاستغنـاء عنـه لأنه ضـروري لحياتنـا؟ وهكـذا يأتي

جانب من جمهور الندوة

العنوان متدثراً بالرمز، متوسلاً الإيحاء لفتح إمكانيات مختلفة لقراءات عديدة، ففـي مسرحية «عودة عنترة» يستحضـر العـواني التاريـخ، ويمـزج بين زمنـين هما الحاضـر والماضي على غرار الروايـات الحديثة، حيث يحضر عنـترة كشيخ هـرم، وكذلك عبلـة، ويتعرضان للقصف بالطـيران، كما يضع عنترة أمـام الحاسوب، ليقـول الكاتـب في النهايـة أن المسرحيـة تحمـل الهـم القومـي : «ضعف العرب وحاجتهم لمن يوحدهم ويوقظ فيهم روح العـزة والعنفوان والقـوة.. وتصوّر مسرحية «خريـف البنفسـج» الواقع المر الـذي آل إليه مجتمعنا، فبعد أن عزفت الحرب ألحانها بات المواطن لقمةً سائغةً للفقر والحاجة والقلق الذي عصف بالناس : (الهجرة، قلة الوقـود، انقطاع الكهرباء)» وأضـاف رستم : «إنها مسرحية ترسم بوضوح مآسي حياتنا التي قلمت أصابع الفرح في أعماقنا، فالواقع مضمخ بشراك الحرب، لذا نجـد الحرقة والألم ينزّان على خطوط الطول والعرض في المسرحية» ورأى أن مسرحيات العواني تعكس بصدق عمق ثقافتـه ومحاولته الإفادة من تجـاربِ المسرحيين الآخرين، ولاحـظ أن معظم مسرحياتـه تناولت بشكل مـوارب مـا آل إليـه مجتمعنا بعـد الحـرب، وهو حين يقدم أفـكاره يتجنـب المباشرة التي تتجلـى في المسرح بمخاطبـة الجمهور بشكل مباشـر، وكذلك تركيزه على الإسقاطات التاريخيـة والفكرية بما يشكل عامل جذب وانتبـاه للمشاهد، وخبـأ الكاتـب في مسرحياته حمولة معرفية وثقافية وقيماً اجتماعية لأن مسرحه جادّ وبعيد عن التسطـح والابتـذال ومسلّح بمضامـين ومحمولات وثراء إنساني، وكل مسرحياته تأخذ المتلقي نحو مرامي الأسئلـة المباحـة، إذ يطرح بشمولية الرؤيـا قضية هلع الإنسـان، وصنّـف رستـم مسرحيـات العـواني ضمن المذهـب الواقعي في شكله وطرحه وما يخفيه من أحلام موارية، فالحلم ثوب الروح ومخمل ضوئها، وهو مخزن الآمال والرغبات.. وختم بالقول : «الفنان تمام العواني في مسرحياتِـه يجاري اللهجة العاميـة، وينأى عن اللغة الخشبية المحنطـة، إذ يعتمد اللغـة الفصحى المأنوسة والقريبة من الشائـع واليوميّ، فلا تقعّر ولا متاهات في برودة القواميس وأحفوراتها» .

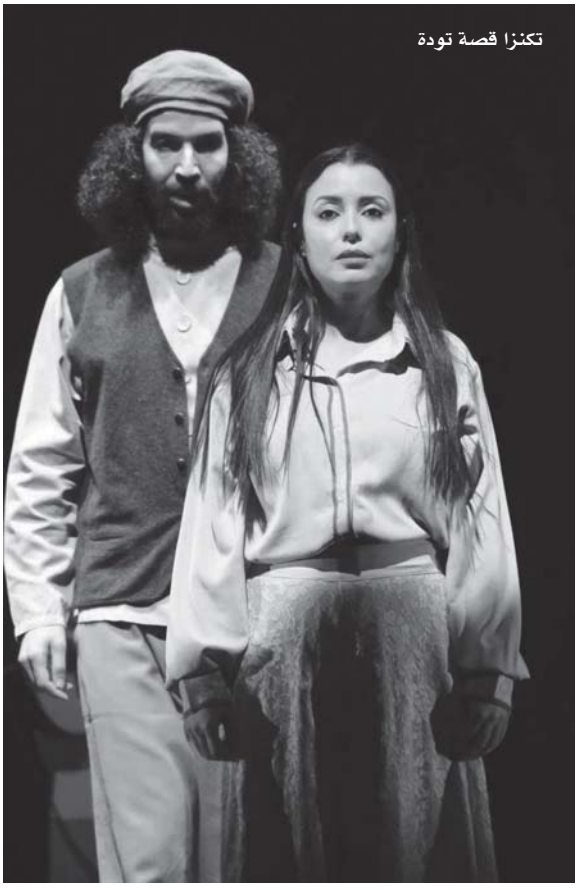
استضافتْه بغداد

مهرجان المسرح العربي

الرابع عشر

فاز العرضُ المسرحي المغربي «تكنزا قصة تودة» بجائزةِ أفضل عرض في الدورة الرابعة عشرة من مهرجانِ المسرح العربي التي أقامتها الهيئة العربية للمسرح في العاصمة العراقية بغداد في شهر كانون ثاني الماضي وهو من إخراج **أمين ناسور**، وترأس لجنةَ تحكيم المهرجان الفنان **أيمن زيدان** وعضوية الأساتذة : **حسام أبو عيشة** (فلسطين) **د.سامح مهران** (مصر) **علي الفلاح** (ليبيا) **د.هشام زين الدين** (لبنان) وقد تنافس على جائزة المهرجان ١٢ عملاً مسرحياً من الجزائر، الأردن، عُمان، العراق، المغرب، الإمارات، تونس وقد شاركت بعض الدول بأكثر من عمل مسرحي، وأملَت لجنة التحكيم في بيانها الختامي من المسرحيين العرب الانتباه إلى أن شعار المهرجان «نحو مسرح جديد ومتجدد» لا يعني الانسلاخ عن مسارنا العربي ثقافةً ومصيراً وهوية وانتماء، ولا يعني بالمقابل الانغلاق عن الإرث الإنساني، ودعت اللجنة المسرحيين إلى الارتقاء إلى مستوى الاحتراف في تنفيذ الرؤى التي يبنون عليها عروضهم والتي تقتضي مراعاة حقوق الملكية الفكرية، كما دعت اللجنة إلى العمل بشكل أعمق على الصياغات الدراماتورجية المحكمة لنصوص عروضهم، ودعت إلى فتح مسار التنافس أمام العروض التي تنفتح على نصوص غير عربية سواء عن طريق الاقتباس أو إعادة الكتابة بهدف فسح المجال أمام المسرح العربي للاشتباك مع النص غير العربي مما سيثري المشهد المسرحي ويرفع سوية التنافس .

وتألفت لجنة اختيار العروض من الأساتذة : **المعز بن حمزة** (تونس) **عبد المجيد الهواس** (المغرب) **د.محمد**


تكنزا قصة تودة

خير الرفاعي (الأردن) **مهند هادي الشافعي** (العراق) **د.يوسف عايدابي** (السودان) .

وتألفت اللجنة المنظمة للمهرجان من الأساتذة : **اسماعيل عبد الله-د.جبار جودي-يوسف عايدابي-غنام غنام-د.علي السوداني-ناصر آل علي** .

أما لجنة المجال الفكري فتألفت من الأساتذة: **د.يوسف عايدابي-د.عامر صباح المرزوك-أمل الغصين.**

وضـمت لجنة المجال الإعلامي : **غنـام غنام-حاتم عودة-طه رشيد-طه المشهداني .**

وكرّم المهرجان مجموعة من المسـرحيين العراقيين هـم : **د.ياسـر البراك-أحـلام عرب-آسيـا كمـال-د. إقبـال نعيـم سلمـان-آلاء حسين-بيـات مرعي-جـواد الساعدي-حـاتم عودة-د.حكيـم جاسم-د.حليـم هاتف جاسم-د.حيـدر منعـثر حسين-رائـد محسن-د.سهـى طه سالم-طلال هادي-عـكاب حمدي-كاظم النصار-كريم رشيد-د.كريم عبود-كريم محسن-مازن محمد مصطفى-د.مثـال غازي-د.محمـد حسـين حبيـب-د. مناضل داود .**

وأصدر المهرجان مجلة يومية باسم «المسرح العربي» ترأسـ تحريرهـا **أ.اسماعيـل عبـد الله** وأدى مهام مدير التحرير **أ.عبد العليم البناء .**

وكُلّفـت الفنانة اللبنانية **نضـال الأشقر** بكتابة كلمة اليوم العربي للمسـرح وقد ألقتهـا في حفل الافتتاح وجاء فيها :

إنه زمن التحولات والحصـارات وحروب التصـفية والإلغاء والصعاب والكيانات المترنحة .

وسط هذا كله، وسـط هذه الفوضى العارمة، وسط كل هـذا الدمار، وسـط هـذا القتل والفسـاد، ومع كل ما يجـري مـن حولنـا من تدمـير متعمّـد لمدننـا التاريخية الرائعـة ولإنسـاننا وتدمـير أرضـنا وبحرنـا وسـاحلنا ومدارسـنا وتاريخنـا وثقافتنا وذاكرتنا، وسـط هذا كله نقاوم ونستمر .

قبـل الحرب الأهلية في لبنان كانت بيروت مسـرحاً كبـيراً لأحـلام النخبة مـن اللبنانيـين والعـرب، وكانت عاصـمة الخيـال والمغامرة والحريـة، وفي تلـك الأجواء الرائعة خضنا تجربة محترَف بيروت للمسرح التي كانت نواة ثقافية وفنيـة دينامية، رحنا من خلالها نبحث بحثاً نابضاً بالحياة عن شكل ومضمون جديدين للمسرح، وعن مسرح حديث يشبهنا ويحمل هواجسنا وأمنياتنا، وحولنا تجمَّع فنانون ورسـامون، شـعراء وكتّاب وصحفيون، رأوا في تجربتنا محاولة لا للتفتيش عن ذات مسـرحية أصلية فحسـب، بل عن ذات إنسانية تريد أن تولد، وقد ساهمنا

مـع زملائنـا الآخريـن في المسـرح اللبنـاني وفي الحياة الأدبيـة والثقافية اللبنانية في خلق تلك الرعشـة الجميلة التي جعلت بيروت الستينيات والسبعينيات صفحة ذهبية فريدة وخالدة في كتاب تاريخ المنطقة .

الإبـداع هو الحدث الأهم الذي غـيّر مجرى حياتي نحو حياة أفضل وحرية واعية .

والإبـداع لا ينطبـق فقط على الفنون بل أيضـاً على السياسـة وتحرير السياسـة مـن العاديّ ومن المسـلَّمات والتقاليد العفنة .

والمبدع هو المحّرض الرؤيوي الذي يحرك المستنقعات والمسلَّمات القائمة ويخرق السكون ويخرج من الثابت إلى الأفق الواسع البنّاء .

هـذه الوثبة هي التي تخرجنا مـن العادي إلى عالم الحلم المجّنح وإلى استمرارية الحياة المنتجة المغامرة .

كيف لنا نحن المبدعون أن نشاهد المجازر والأطفال والقتلـى والعائلات المدمـرة والبيوت التي سُـطحّت على الأرضـ في فلسـطين وأن لا نعبّر بأعمال مسـرحية وعلى مدى قرن كامل على ما كنّا شهوداً عليه؟

ألسنا مؤرّخين من نوع آخر؟

نضال الأشقر

ألسنا مشاهدين ومسجّلين للحاضر؟

ألسنا ناقلين للتراجيديا الإنسانية على المسرح كي تصل إلى قلوب الناس وعقولهم؟

ألسنا من ينتزع الأقنعة عن كل وجه مزيف وعن كل قضية فاسدة؟

اليوم نحن في العراق، في بلاد ما بين النهرين، حيث كانت بابل وسومر وأكاد، وكانت نصوص الاحتفالات والصلوات والأعياد وكأنها مسرحٌ كبير، وكان جلجامش وإنكيدو، وكان أيضاً النصّ الحواري الأول الذي وصلَنا، النص البابلي «السيد والعبد».

ثم كان الإغريق حيث انطلق المسرح وانطلقت معه الديمقراطية، أو حيث كانت الديمقراطية وانطلق منها المسرح.

ولم يتوقف هذا الفن الجماعي الإنساني إلى يومنا هذا بكل حلله التي تتماشى مع مختلف بلدان العالم.

وكان الإغريقُ وكان المسرح بين أثينا واسبارتا، حيث انتعشَ المسرح الإغريقي في أثينا الديمقراطية، وحيث مات في اسبارتا الأوتوقراطية.

ولا عجب أن يكون المسرحي الكبير برتولد بريشت قد اضطر إلى الهجرةِ من ألمانيا النازية، أما فاكلاف هافل الشاعر والكاتب المسرحي الكبير فقد كان في السجن ثم أصبح رئيساً للجمهورية، وهكذا عبر العصور يزدهر المسرح في المجتمعات المنفتحة وينحسر في المجتمعات المنغلقة.

كانت وظيفة المسرح أيام الإغريق تحريضية سياسية بامتياز، حيث تتمظهر فيها الديمقراطية ويُسمع الرأي الحّر ويتجلى الحوار أفقياً لمخاطبة الآخر والمجتمع ككل، وعمودياً لمخاطبة الآلهة والمصير.. وتلك الفترة قد تكون الوحيدة التي كان فيها المسرح من صميم النظام سياسياً ووجودياً.

الرائع في المسرح الإغريقي، مسرح أسخيلوس ويوربيدس وسوفوكليس، أنه كان تحريضياً وسياسياً بامتياز، حيث تبارت الأدمغة الأكاديمية والسياسية أمام جمهور غفير، ومن هنا كانت الساحة الأساس منصةً سياسية ووجودية في آن، ثم جاء أرستوفانس ولم يتردد بإدخال الهزلية إلى مقاربته النقدية اللاذعة.

هل من الممكن في مجتمعاتنا اليوم أن ينمو الفن المسرحيّ وأن يُعمَّم في مجتمعاتنا التي لا تتحمل في أكثر الأحيان تعبيراً حراً تغيرياً كالمسرح؟ هل يمكن مثلاً في مجتمعنا أن تكون هناك شخصية كسوفوكلس الشاعرُ والحكواتي والمفكر والمسؤول والسياسي والمنخرط في الحياة العامة كوزير وخبير استراتيجي وفي نفس الوقت كتب ١٢٣ مسرحية كان يصبو إلى التغيير من خلالها كي يلعبَ المسرحُ دوراً ديمقراطياً فعالاً؟

يجب أن تكون هناك ورشة عمل كبيرة وخطة تنهض بالبلاد وتحولها إلى خلية نحل، حيث يعمل فيها المثقفون والفنانون والطلاب والأساتذة يداً بيد للنهوض بمجتمعاتهم وبيئتهم إلى عالم من البحث والدرس والتمحيص والتعبير الحّر وصولاً إلى المسرح، ويجب أن تكون هناك العشرات من المراكز الثقافية والمسارح والمكتبات العامة كي يصبح المسرحُ أداةً فعليةً وفاعلة في مجتمعاتنا.

اليوم فإن مدينة كبيروت مثلاً تشهد إقفال مسارحها واحداً تلو الآخر، وتشيح الحكومة الطرف ولا تساعدها لأنها لا تعتبر أن المسرح يساهم في بناء المجتمع، والشباب خاصة، وهو أمر يدل على جهل وتراجع لدى الدولة والمسؤولين في فهم هذا الفن.

أما أنا فما الذي شدّني إلى ذلك الضوء وإلى تلك البقعة الصغيرة الساحرة التي نّجسد فيها ما نريد وما نريد أن نقول وما نودّ أن نوصله إلى الآخر أبعد وأبعد، أكثر وأكثر؟

لعلّ ما شدني هو بالذات تقهقرُ الديمقراطية في

عالمنا والبحث عن أداة للتحريض إلى الحوار وعن واحة للتفاعل مع الآخر لأنه رغم القمع الصريح أو الخبيث في مجتمعنا فقد وجد المسرح اللبناني دائماً طرقاً ومحاولات جدية لإيجاد لغة مسرحية فعالة والولوج بتجربته إلى العالم الفسيح، لكنه لم يستطع أن يصبح جزءاً فعالاً من التغيير لعلّة في نظامه السياسي وتكوينه.. أما بالنسبة للعالم العربي عامة فقد عرف أيضاً ومضات مهمة في هذا الفن، حيث كان للمسرحيين عامة ما يكفي من الحنكة كي يلتفّوا على الممنوعات والرقابة، وهذا لا يكفي لتعزيز دورِ المسرح كأداة للتعبير الحّر والديمقراطية، إذ أن المسرح هو من يعيد الإنسان إلى روحه وجذوره ووجدانه، ويربطه ربطاً سحرياً بأرضه ولغته وتاريخه ومستقبله، وهو في تكوينه يرفض كلّ ما يفرّق، ويجمعُ تحت سقف واحدٍ جمهوراً متعدد الانتماءات ويحرّض على الحوارِ المثمرِ وعلى الفعل والتفاعل.

لكن الحوار كما نريده ونبتغيه لا يستقيم فعلياً دون تعميم الديمقراطية واحترام التعددية وكبح النوازع العدوانية عند الأفراد والأمم على السواء كما قال الكاتب سعد الله ونوس، وتحرير الرجل والمرأة من كل الموروثات والعادات الآسنة التي نجّرها عبر السنين.

المسرح فضاء للمقاومة الثقافية والبقاء منصةً إبداعية فكرية وفلسفية وفنية.

نحن بحاجة إلى هذه المساحة الإبداعية الحرّة والانفتاح على الآخر والتواصل فيما بيننا وقبول الآخر واحترام الاختلاف، فما هي الديمقراطية إن لم تكن كل ذلك؟

ضمن هذه الرؤية يسكن هوسُ المبدعين الخلاقين وتوقُهم إلى المعرفة، وهنا تكمن قوتهم في الانتقال بخفة بين الزوايا المضيئة والزوايا المعتمة وفي نقض الثابت والهامد، وفي الهدم المخلّص، فإذا تخلى المبدعون عن كل ما يدين ويكشف ويصدم ويفضح ويثير وعن إدانة الظلم وتعرية القهر ودعم العدالة فإنهم يتخلون عن سلاحهم الأمضى وهو اللعب بالنار.

المسرح هو ذلك العالم الفريد الذي نتوق إليه، عالم ليس فيه حروب حقيقية ولا يُراق فيه دمٌ حقيقي، ولا تُشهر فيه سيوف ولا رماح إلا من خشب، ولا قنابل إلا من دخان، لكنها تفعل فعلها في النفوس والخيال، وهي أمضى من السيف القاطع وأعمقُ من الجرح وأبعدُ من الواقع، عالمٌ يعتلي فيه الفقير العرش فيصبح حاكماً في ثانية واحدة في لحظة تجلّ مسرحي.

هذا الإبداع وهذه الحرية خطيران وجميلان في عالمنا المسرحي.

فما هي الديمقراطية إن لم تكن كذلك؟ وما هي حقوقُ الإنسان التي نمارسها في المسرح؟ حرية التعبير، حرية المعتقد، حرية الحركة والخيال والكلمة، حرية الاجتماع والمجاهرة.. كل ذلك يُطّبق في المسرح، أما خارج المسرح فهناك أنظمة استعمارية، متهاوية، كاذبة، بائسة، ليس لها قواعد ولا جسور ولا بناء صلب ولا مستقبل أكيد.

الفنّ الجماعيّ الذي يربط قضايا الناس ينعش الديمقراطية ويذكّرنا بحقوقنا.

هذه المزايا تربطنا ببعضنا وتخفف من آلامنا وشعورنا بالوحدة والانعزال وتشعرنا أننا نتشارك في بناء المجتمع ككل.

هكذا فهمتُ المسرح منذ أن بدأت العمل فيه، وهكذا أواصله في مسرح المدينة الذي أسعى بالتعاون مع جميع الخيّرين والخلاّقين إلى أن يكون نواة جديدة لأحلام ومحاولات جديدة نسعى في إطارها إلى إيجاد لغة تطلقنا إلى عالم أردنا أن نغيّره فلم ننجح، لكننا سنظل نحاول تغييره، ولن ندعهم يقضون على أحلامنا، وسنقاوم الجهل ونعمل على إقامة العدل بين الناس والحياة الكريمة.

تلك البقعة من الضوء يدخل إليها الناس ليفتحوا حلمهم وخيالهم ورؤاهم، وذلك الوطن ضمن كل وطن، وتلك الحرية فوق جميع القيود، وذلك الجمال رغم كل بشاعة.. هكذا نريد لمسرحنا أن يكون.

وإذا قيل: «لا شيء في المسرح حقيقي ما دام هو هذا الحلم» نجيب: «لذلك هو الحقيقة، ولعلها الحقيقة الوحيدة».

أفردتْ له عدداً خاصاً

مجلة الأقلام العراقية

تحتفي بمهرجان المسرح العربي الرابع عشر

كريســـتين كســـاب

صـدرَ عـن دار الشـؤون الثقافيـة في وزارة الثقافـة العراقيّـة عددٌ خاص عـن المسرح تحت عنوان عريض هو «المسرح يتنفسُ هواءً» وذلك بمناسبـة إقامـة الـدورة الرابعـة عشـرة من مهرجـانِ المسـرح العربي في بغـداد في شهر كانون ثـاني الماضي، وهو المهرجان السنويّ الذي تقيمه الهيئة العربية للمسرح ومقرّها مدينة الشارقة في الإمارات بالتناوب بين العواصمِ العربية .

وأشـار رئيس تحرير المجلـة أ.**عـارف الساعدي** في افتتاحيـة العـدد إلى أن الهيئة العربية للمسـرح اختارت بغـداد لتقيـم مهرجانَهـا السـنوي فيهـا لهـذا العـام، واصـفاً بغـداد بأنها النبع الذي يشـرب منه المسـرحيون العـرب إيماناً منهـم بتاريخ العراق المسـرحيّ الذي تعود بداياتُه إلى نهاياتِ القرن التاسـع عشـر، وقد عُرِف عن العراق اشـتغالاته المسـرحية الجادّة منذ النصف الثاني مـن القـرنِ العشـرين، حيث كان قـد خرج توّاً مـن أتون الحـربِ العالميـة الثانية، غاسـلاً جراحه ومداوياً أيامه بالفـن والأدب، فواكب المسـرحُ حركةَ النـاسِ وتطلعاتهم وهمومهـم، وأصـبح النصّ المسـرحيّ موازياً للقصـيدة العربيـة الحديثة، مشـبّهاً المسـرح بالنبتة التي اسـتطاع الفلاحـون المهـرة أن يلملموا الضـوءَ والهـواءَ والظلَّ لها لتصـبح فيما بعد شـجرة وارفة لها ثمرٌ طيّب، والاحتفاء

هو احتفـاء بأولئـك (الفلاحين) الأوائـل الذين غامروا وتعبوا على جنسٍ فنيّ عظيم كالمسرح .

واختتم **السـاعـدي** افتتاحيته مرحّباً بالهيئة العربية للمسرح وبضيوف المهرجان .

***

وفي أولى مـوادِ ملـفّ العـدد المُعَنْـون بـ «المسـرح العربـي.. تجـارب معاصـرة» أشـار الباحـث والناقـد

المسـرحي المصـري **د.محمد سمير الخطيب** في مقالته «مـا بعـد ١٩٨٨ في المسـرح المصـري» إلى أن انطـلاق مهرجـان القاهـرة الدوليّ للمسـرح التجريبـيّ في العام ١٩٨٨ كان بمثابـة حـدث جماليّ معرفيّ سـاهمَ في تغيير السـياق المسرحيّ في مصر، وأن مرحلة الـ «ما بعد» كانت ذات بعد تاريخيّ مرتبط بما بعد الحقبة الذهبية للمسرح المصـري في مرحلة الخمسـينيات والستينيات من القرن العشـرين من جهة، ومن جهة أخرى ببعد جماليّ يرتبط بظهـور تيارات ما بعد الحداثة وما بعـد الدراما وما بعد الاستعمار، فقد خرج المسرحُ من سكة الأدب وركب عربة الأداء والفرجة، وبدأ الاهتمام بظاهرة العرض المسرحيّ على حسـاب النصّ، فظهر الشـخصُ الذي يتقمص دورَ الكاتـب والمخرج معـاً، ولاح في الأفق أيضـاً مفهومُ كتابة العرض المسـرحيّ أو كتابة خشبة المسرح من خلال كتابة مسـرحية تُنسَـج أثناء البروفات نتيجة ارتجالات مبدعي العمـل المسـرحي بوجـود دراماتـورج يكتبهـا بصـورتها شـبه النهائيـة والتي يمكـن أن تتجددَ طبقاً للوضـعيات الاجتماعية والسياسـية، فظهر مفهومُ الورشـة والتأليف الجماعيّ مما أدى إلى خلخلة سـلطة المؤلف المسـرحيّ، واقـترب المؤلفُ المسـرحيّ من مناطق جديـدة في الكتابة المسـرحية، كما ركَّز على هندسـة بنـاء الكتابة وتحطيم الشـكل المسـرحيّ المألـوف الـذي يعتمـد على الاتسـاق والوحدة، وحسـب **الخطيب** ضـمَّت هذه المرحلة أسـماء كثيرة من المخرجين أصحاب المشاريع الحديثة .

ونـوّه الناقـدُ المسـرحيّ التونسـي **لطفي العربـي السنوسـي** في مقالتـه «التجريـب في المسـرح التونسـي والعربـي» بمفهـوم التجريب الـذي ما يزال محـلّ جدل ونقاش بين أهل المسرح وصنّاعه ونقاده رغم كل ما راكمه ضـمن منجزه من تجارب ومن ضروب الاختلاط الراسخ في عـدم التفريق بـين مفهومين مفترقـين افتراقاً كاملاً همـا «التجريب في المسـرح» و«المسـرح التجريبي» فالأول عنوان مخـبريّ لا تخرج نتاجاتُه بالضـرورة إلى الناس، وإن خرجتْ فعلى شكل نصوص وبيانات.. والثاني هو نتاجٌ تطبيقـيّ لما انتهى إليه العمـلُ الأول وتجريباً عليه، ويعمل علـى هدم النتائج المسـلّمة في حركة معرفيـة وجمالية لا تهـدأ في بحثها عن كل ما هو جديدٌ ومبتَكر، فالعملية هنا هي عمليةُ هدم مسـتمرة، وإن وصـلت إلى منتهى هدمتْه مـن أجل بناءٍ آخر منـذور بدوره إلى الهـدم.. هكذا هي عمليـة التجريـب : رحلةٌ معرفية وجماليةٌ شـاقة لا تهدأ، يخوضـها كبـارُ المغامريـن بعـد مراكمة كـبرى وتجربة وممارسـة نظريـة وتطبيقيـة، وحسـب رأي **السنوسـي** فـإن تجارب المسـرح العربـيّ التي أخـذتْ عناوين كبرى من كلاسـيكيات المسـرح العالميّ بدعـوى التجريب عليها لم تكـن نتائجُهـا إلا أعمالاً مشـوّهة ومسـقطة على واقع عربـيّ مشـوّه سياسـياً واجتماعيـاً، عدا بعض الأعمال العربية التـي تحركتْ من داخل رؤيـة ومقاربات معرفية وجمالية صارمة، وتأسستْ على كتابة مبتكرة نصاً وأداءً ورؤية عالمية بطبيعة الفضـاءين : فضـاء العرض ومكان العرض.. ويضيف : «هكذا هي حياة المسرح، يولد حياً ولا يهنأ، فهو منذورٌ باسـتمرار لحياة أخرى عابرة ومغايرة، فيها من الابتكار والجِدّة والجمال ما يجعلها امتداداً آخر لحياته الأولى.. والمسـرح يُخضع نفسَـه للتجريب كفكرة وممارسـة لا مفرّ له منها، حتـى وإن كان ذلك بغير وعي أو بغـير ادّعـاء معرفيّ.. لقـد تبنّى المسـرحُ العربي فكرة التجريب بعد معركة التأسـيس والتأصـيل على المسـتوى النظريّ دون أن يضـعَ لها الأسس والأطروحات النظرية، بل ارتمى وسط خلاصات مخابر المسرح الأوربيّ، وانتقى منها ما يصـلح لبيئته الخاصة، ونسخ منها دون أن يبتكرَ لنفسه ما يحصّنه ويمنحه فرادةً تدل عليه» .

أما فيما يتعلق بالمسرح التونسيّ على وجه الخصوص، فيشـير **السنوسـي** إلى أن التجربـةَ المسـرحية التونسـية الحديثة أنتجت عدداً كبيراً من النصـوص المسرحية التي تنتمي إلى ما يسمى مسرح التراث الذي يستعير نصوصَه وشخصياته من التاريخ العربيّ الإسلامي ويمتاز بتمجيد بطولات الأسـلاف دون التجرّؤ على هذا التاريخ حتى من باب الإسـقاط.. ومما يجدر ذكره –حسـب الباحث– أن الكاتب **عز الدين المدني** كان الأكثر جرأة في تناوله للمادة التراثية، فنزع عنها قدسـيتَها وأخضـعها لفعل التجريب كمشـروع وعـد بكتابة جديدة ومغايرة في المسـرح ضـمن حركة الطليعة الأدبية التي نشـأتْ في أواخر السـتينيات،

فحوّله إلى مشغل أساس ضمن مشروعه السرديّ التجريبيّ، معلناً عنه ضمن بيانات الأدب التجريبيّ، إضافة إلى نصوص أخرى نظرية بشَّرت بمسرح طليعي جديد نشرَها **المدني** عام ١٩٧٨ تحت عنوان «نحو كتابة مسرحية عربية حديثة» ودعا في أول بيان له إلى توسيع أفق الأدب وانفتاحه على مختلف الجماليات الحديثة والعلوم الإنسانية، وامتدّتْ هذه المرحلة حتى الثمانينيات ودخلت في قطيعة تامة مع ما سبقها واختارت التجريبَ على المادة التراثية، ذاكراً الباحث هنا أعمال **المنصف السويسي** التي اشتغل فيها على نصوص لـ **المدني** أحدثت زمنَ عرضها جدَلاً كبيراً في الساحة الثقافية التونسية والعربية على غرار مسرحية «ديوان الزنج» ١٩٧٢ و«الحلاج» ١٩٧٣ وغيرها مُحدِثة منعرجاً جديداً وحركة تجريب واسعة ودخولاً في قطيعة معرفية وجمالية مع كل ما سبق وذلك بصدور ما سمي ببيان الأحد عشر، ومن رواده **الفاضل الجعايبي** و**الفاضل الجزيري** و**المنصف الصايم** وقد أطلق المسرحيّ **توفيق الجبالي** بعدَها تجربة فريدة تحولت إلى عنوان مرجعيّ لما يسمى المسرح التجريبي معنية بقضايا الإنسان والسلطة والمجتمع، وأنتج أعمالاً تُعتَبر عنواناً من عناوين الحداثة المسرحية .

من جهتها نوّهت الباحثة والناقدة المسرحية المغربية **د.أمل بنويس** في مقالها المنشور في الملف تحت عنوان «المسرح المغربيّ المعاصر» إلى أن تشكّل الوعي بالحداثة لدى المسرحيين المغاربة خلال فترة الستينيات التي واكبتْ تبلورَ مفهوم الدولة الوطنية والقومية بفعل الشحنة الانفعالية التي حرّكت مشروع الدولة الوطنية كان محاولة للتوفيق بين حضور طاغ للذات واستلهام بعض منجزات الحضارة الغربية، والهاجسُ هو البحث عن الملامح المشتركة بين صيغة محلية للمسرح من جهة، ومنجزات الحداثة في المسرح الأوربيّ من جهة أخرى، فالمسرحيون العرب استحضروا بشكل علنيّ أو مستتر البحثَ عن الذات ثقافياً واجتماعياً وسياسياً، وسعوا إلى ملاءمة هذه المنجزات مع متطلبات الجمهور، ومع ذلك ظلت جماليات المسرح المغربيّ المعاصر تتأرجح بين صناعة الذات وصناعة الآخر، ففي نهاية الستينيات تشكلَ وعيٌ الخصوصية، وثمة وعيٌ شقيّ معاكسٌ له هو المسرح الطليعي الجديد في تونس وتجربة **عصام محفوظ** في لبنان و**عوني كرومي** في العراق و**فواز الساجر** في سورية .

وتضيف الباحثة **بنويس** : «وتيرةُ المسرح المغربيّ تنطبع بنفس السمة التي تفرّع عنها مسرح الهواة التأصيليّ في تجارب مغايرة كتجربة **محمد التومي** في المسرح الطليعي ومحاولات **محمد تيمد** في المسرح التجريبيّ في السبعينيات والثمانينيات، وقد دشَّن هذا الوعي مساره بالانفتاح على التجارب المسرحية العالمية، وتأثر بتيارات الطليعة في المسرح، واشتدَّ عودُه مع نهاية الثمانينيات بميلاد المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي وانفتاح الجامعة المغربية على البحث المسرحيّ والممارسة من خلال تنظيم مهرجان الدار البيضاء الدوليّ للمسرح الجامعيّ وبعض التجارب في مسرح الهواة التي حاولتْ مسايرةَ التحولات الطلابية الكونية كتعبير عن جماليات أرحب وتفاعل خلاق مع أنساق إبداعية مغايرة تعكس قلقَ الإنسان وعزلتَه الوجودية تأثراً بتيارات الحداثة الفنية العالمية، وتجسّد هذا بوضوح في أعمال رائدة لفرق مستقلة، محققة شرطَ الإبداع الاحترافي وإنتاج نصوص مشاكسة للنظم الفرجوية والشكلية السائدة، وقد برزتْ ولا تزال كتاباتٌ مسرحية مغايرةٌ ذات ممارسات وتطبيقات دراماتورجية غير متجانسة، حيث طغى الاقتباس والإعدادُ والترجمة».

أما أهمّ انعطافة في المسرح المغربيّ -حسب الباحثة- فقد كانت في العقدين الأخيرين بفعل التحولات الجذرية التي مسَّتْ إنتاجَ وتلقي فنون العرض والأداء، واستفادت العروض الجديدةُ التي حمل لواءها فنانون شباب من تقنيات السينما والتلفزيون والحواسب والبرمجيات الرقمية الجديدة، وأصبح المسرحُ وسيطاً يستوعب وسائط سمعية وبصرية ترتقي بجماليات المُشاهَدة، وشُكّلتْ فرقٌ مسرحية سعتْ إلى تجريب أشكال أدائية وبصرية جديدة على المسرح المغربي والعربي اقتناعاً منهم بأن المسرح فعل تواقٌ للتحديث والعصرنة .

وتحت عنوان «المسرح السوريّ المعاصر.. تجارب ورؤى» أكد الناقد والكاتب المسرحي **جوان جان** أن سنوات

الحرب على سورية أرخَتْ بظلالها على الحركة الثقافية والفنية، فشهدت الحركةُ المسرحية انكفاءً على نفسها نتيجة الانشغال العامّ بقضايا أمن المواطن بالدرجة الأولى، خاصة وأن كلّ من يعمل في حقل الثقافة والفن والأدب والإعلام مستهدَف من قبل الإرهاب الأسود الذي يرى أن استهداف الفنّ والإبداعَ والتوعية والجمال أمر مشروع لإرواء أفكاره المريضة، وأفرزت الحربُ عدداً من العروض المسرحية التي تناولتْها بشكل مباشر أو عن طريق الإسقاط والترميز .

وشهد المسرح السوري –حسب الباحث– في السنوات الأخيرة عدداً من الانعطافات الهامة، منها مشروعُ دعم مسرح الشباب الذي ترعاه مديرية المسارح في وزارة الثقافة والذي كانتْ انطلاقته عام ٢٠١٧ وهدفُه تقديم الفرص للمخرجين المسرحيين الشباب الذين أثبتوا وجودَهم في أعمال سابقة كانوا قد قدموها في التجمعات المسرحية الشبابية والهاوية للعمل بشروط احترافية وفرّتْها المديرية .

كما استمر المسرح القومي بتقديم أعماله النوعية التي تستقطبُ جمهوراً واسعاً في معظم المحافظات السورية، وبرزتْ أسماء جديدة في ميدان الإخراج من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية.. ومن العلامات البارزة في مسيرة المسرح السوري مؤخراً عودة العديد من المهرجانات المسرحية التي توقفتْ بسبب الحرب .

وعن المسرح السعوديّ المعاصر أشار الكاتب والمخرج المسرحيّ السعودي **سلطان أحمد النوه** إلى أن الحراك المسرحيّ السعوديّ شهدَ حركةً نشيطة من خلال الفرق المسرحية وأندية الهواة والمشارَكات المسرحية وإقامة المهرجانات المسرحية كمهرجان الرياض المسرحي، وطالبَ **النوه** المسرحيين السعوديين باستمرار تقديم أعمال مسرحية جيدة .

واحتوى الملف مادةً كتبها الناقد المسرحي العراقي **أحمد الماجد** عن المسرح الإماراتي المعاصر، متخذاً من الكاتب المسرحي الإماراتي **اسماعيل عبد الله** نموذجاً.. يقول **الماجد** : «**اسماعيل عبد الله** دائمُ البحث في نصوصه عن مفاتيح السلطة في العرض المسرحيّ، وعامدٌ على الدوام إلى تفسير نصوصه من خلال إضافة رؤاه وتصوراته على الأحداث في النصّ الورقيّ الذي سيأخذ طريقَه إلى الحياة فوق الخشبة لاحقاً، إذ يستخلص المخرج الفكرةَ المسرحية كي تتحول إلى رسالة إنسانيّة، وقوةُ وعمق مقولة النص ومدى اقترابها من الناس في عصرهم هي التي تحدد صلتَهم به إقبالاً عليه أو انصرافاً عنه، والناس يطالبون بالتجديد فيما يخص الأشكال الفنية، لكنهم متزمّتون فيما يخصّ الموضوع والمضمون الذي أراده الكاتبُ في نصّه، وهنا يكون التدخل من قبل **عبد الله** عبر إضافة رؤى إخراجية من خلال تصوراته للحدث فوق الخشبة نتيجة تضاؤل فاعلية اللغة اللفظية إذا قورنت بالطاقة التأثيرية للمفردات البصرية غير اللفظية بطابعها التشكيلي ضمن منظومة العرض المسرحيّ، فتميزت شخصيةُ المخرج في العملية المسرحية من خلال استطاعته تحويل الاهتمام عن النصّ المكتوب بوساطة الرؤى الإخراجية التي تجاوزت تجسيدَ النص من مجرد ترجمة أو زخرفة أو نقل حرفيّ إلى بنية عرض قائمة بذاتها ومتحررة بعناصرها في فضاء يتجسد فيه المعنى وفق صيغة دالّة، وقد لجأ **اسماعيل عبد الله** إلى التحديث في معمارِ النصّ المسرحي ومشاركته للمخرج تداعياته البصرية من أجل إعادة الدور الريادي للنصّ ومنح المؤلف مكانته القديمة في رأس الهرم المسرحي، وقد وضع في نصوصه خطة عامة مفصلة لكل ما هو موجود وسيتحول إلى مرئي ومسموع على الخشبة» .

وفي الملفّ تحدث الناقد المسرحي اللبناني **عبيدو باشا** عن واقع المسرح اللبنانيّ والمسرحيين اللبنانيين بأسلوب وجدانيّ قائلاً : «لم يعد المسرحُ في لبنان بحاجة إلى إعلان، فقد اخترق مرحلةَ الغرق في خواطره، لكنه لم يعد يكلم نفسَه وجهاً لوجه بعد أن عثر على صفحاته البيضاء، فكتب عليها عقدَه، ثم ملأها بما في وسعه فوق العقد، إذ لفّ ذراعه دفعة واحدة وهو يبتسم ابتسامةً مشرقةً لا تزال أجمل صوره حتى اليوم» .

وفي الملفّ كتب الناقد والمخرج المسرحي العراقيّ **د.بشار عليوي** عن نصوص الكاتب المسرحيّ العُماني **محمد بن سيف الرحبي** واصفاً إياه بأنه كاتبٌ متمرّس بخيال ثرّ وعُدّة كتابية فاعلة، يستطيع عبرها تقديم نصوص مسرحية قادرة على استيعاب آفاقه الواسعة وطموحه الأدبيّ، وقد دشَّن أولى تجاربه في الكتابة

للمسرح عبر نص «سعادة المدير العام» لتستمر مسيرتُه في رفدِ المسرحِ العُمانيّ بنصوص مسرحية تتجاوز التقليديّ إلى الكتابة بتقنيات تواكب روح العصر بكل تجلياتها بغيةَ إخراج هذا المسرح الغارق بمحليته إلى محيطه الخليجيّ الذي عرف تميزه في عديد من المحافلِ وصولاً إلى محيطه الإقليميّ والعربيّ بشكلٍ أوسع ليحصد بعدها المسرح العُمانيّ ثمار النضوج المسرحيّ لـ **الرحبي** بكل مسؤولية ووعي بأهمية المسرح كممارسة وتأثير في المجتمع، فكانت نصوصُه المسرحية علامات شاخصة في المشهدِ المسرحيّ العُمانيّ المعاصر، وسعى أبرزُ المخرجين المسرحيين العمانيين للتصدي لها إخراجياً لمعرفتهم بأهميةِ أنساقِ الخطاب الذي تنشده أعمالُه المسرحية على صعيد المعالجات الجمالية والفكرية بغية تجسيدها على خشبةِ المسرح، كما مثّلتْ عُمان في مهرجانات خليجية ودولية، ورأى **عليوي** أن **الرحبي** وجد نفسه معنياً بدفع حركة الكتابة والنشر المسرحيّ عُمانياً باعتباره مشغولاً بالهمّ المعرفيّ والإنسانيّ والوطنيّ، وسعى إلى نشر نصوصه في مجموعات مسرحية، منها مجموعة «من قتل شهريار» و«الأمور طيبة» التي هي استكمالٌ للمشروع الأدبيّ الخاص به تحقيقاً لهاجس الكتابة المسرحية» .

وعن المسرح الجزائريّ المعاصر كتبت الباحثة والناقدة المسرحية الجزائرية **د.سناء فرح** تقول مختتمةً ملفّ العدد : «المسرحُ الجزائريّ مصدرُ قوة وصلة تعايش وتبادل بين أفراد الوطنِ الواحد، وقد انبثق من عالمية الفنّ منهجاً، لكنه لم يشبه إلا الروح الجزائرية في آلياته وتكوينه، واتخذ استقلاليته ومميزاته من انتمائه، في حين استلهم إلهامَه من الأوضاع ليصنع منحى مختلفاً وصوراً متعددة، ويلامس الذاتية الاجتماعية».. وذكرت الباحثة أسماء لامعةً في تاريخ المسرح الجزائريّ تناولت التاريخَ أسلوباً وطرحاً وإشكالاً وتفوقاً ونجاحاً في أوج فترة التصالح مع الجمهور وجعله جزءاً لا يتجزأ عن روح المجتمع مثل أشكال الحلقة والقوّال والمدّاح، وهي أنواع تركتْ بصمةً أزليةً لم تمت ولن تموت، بالإضافة إلى الملحمية التي اعتمدت على المسرح السياسيّ .

وتضيف **فرح** : «ظهر التجريب والاختلاف على قاعدة الأصالةِ التي لا يزعزعها ابتذال كما في مسرحية «طرشاقة» للمخرج **أحمد رزاق** الذي حاول ملامسةَ روح الجمهور من خلال استحضارِ أجواءِ الماضي عن طريقِ توظيفِ الموسيقا لخدمةِ إيقاعِ العرض» .

واستعرضت الباحثةُ مسرحيةَ الفنان **عبد الرحمن زعبوبي** «فندق العالمين» وقد تغلَّب على موضوعِ التخوّف والمخاطرة في الخوضِ في تجربةِ المسرح الذهنيّ والسيكولوجي بتألق فنّي بحت من خلال توظيفِ اللغة العربية توظيفاً جيداً وجادّاً .

واختتمت الباحثة مقالتَها بقولها : «ما صنع الفارقَ في أوج هذه المعاصرة عودة مسرح الشارع من طرف المسرح الجهوي لوهران ليطرق جميع الأبواب كسبيلٍ فرجةٍ ومتعة وتوعية ووسيلةٍ لطرح رسائل قوية سريعة الاستجابة وليخترق فضاء البسيط والبورجوازي ويزور قلوباً سُجِنت في فضاء مغلق» .

***

وفي باب «مقالات نقدية» كتب الباحث والناقد المسرحيّ العراقيّ **د.عامر صباح المرزوك** بحثاً بعنوان «البنية التسجيلية في مسرح **يوسف العاني**» متخذاً من مسرحية **العاني** «الخرابة» نموذجاً ومشيراً إلى أن **يوسف العاني** يُعدّ من أوائل الكتّاب العراقيين الذين دشّنوا الكتابة الدراميةَ التسجيلية، وقد كشفتْ هذه المسرحية عن مَظاهر الظلم والخراب الذي عاشه المجتمع بطريقة تحريضية، وهي مكوّنة من لوحات منفصلة، يربطُها الموقف النضاليّ والفكريّ متمثلاً بصراع الخير والشرّ، حيث نجد الخيرَ مجسداً في الإنسان الشجاع الداعي إلى الحرية، بينما نجد الشرّ مجسداً في الامبريالية العالمية، وقد بنى **العاني** مسرحيتَه بتقنيةِ المسرح داخل المسرح، أما اللغة فقد تنقّل فيها بين الشعر والنثر والعاميّ والفصيح، مترجماً تحوّل الحدث ونموّه دون أن يصدمَنا بانتقالاته، فأعطى بذلك فسحةً من التقرّب إلى الجمهور، مختاراً له الحضور داخل الحدث الدرامي وجعل القديم يتآلف مع الجديد، والعربي يمتزج مع الغربيّ، محققاً مقولة «الهم الإنساني واحد» .

وتناول الباحثُ المسرحيّ العراقيّ **عمار فاضل الخفاجي** في مقالة له الفنانةَ المسرحية العراقية **عواطف نعيم** كشخصية مطّلعة على الأدبِ والمسرح والثقافة منذ

من عروض المهرجان

طفولتها ولها قراءاتها الأدبية والفنية التي وفَّرت لها مساحة ثقافيةً كافية لتتحرك وفقها بحرفية عالية، فانطلقت متأثرة بالطابع الحكائيّ العراقي وعذوبته، واستمدت مادتها الحكائية في مسرحيتها «كنز الملح» من التراث الشعبيّ، وفيها تتعرض إلى الواقع الاجتماعي العراقيّ بجوانبه المختلفة والذي تهيمن عليه الأعرافُ والتقاليد التي تقيد حريات المجتمع، ولا سيما المرأة، فكانت الداعمَ الأول لحريتها، والمدافعة عن حقوقها، والداعية إلى انتشالها من واقعها المفروض عليها، وقد جاءت نصوص **نعيم** محمّلة بدعوات حرية المرأة وشحذ همّتها لتكسر قيودَها من خلال ولوجها إلى عالم المسرح وقول كلمتها .

ويضيف **الخفاجي** : «تعتَبر **عواطف نعيم** أول عراقية تكتب النصوص وتخرج العروض المسرحية وتتصدى للأعمال المسرحية نقدياً ودراسة وتحليلاً لإيمانها أن المسرح هو ضمير الإنسان المعبّر عن المجتمع، ولسان حالِ المسحوقين والكادحين والمحرومين.. ومن كتاباتها المسرحية «أنا والعذاب وهواك» و«دائرة العشق البغدادية» وهي مرجعيات إنسانية فيها الكثير من الهمّ والفكر الإنسانيّ الذي لا يبتعد عن الإنسان والتراث العراقيين، وقد مزجت التراث العراقيّ بالحاضر لترسم صورة الحاضر المنادية بالحرية، ونهلت موضوعات مسرحياتها من الأدب العالمي باعتباره تراثاً إنسانياً يخصّ الإنسانيةَ جمعاء، وقد برزت قدرتُها على المزاوجة بين التأثر بما تقرأ وتقتبس وبين ما تتناوله من واقعها المعاش، وقد حصدت الكثير من الجوائز والشهادات التقديرية» .

«السردية والأداء المونودراميّ» هو عنوان مقالة الباحثة المسرحية العراقية **د.منتهى طارق حسين المهناوي** وفيه تعرّف السرد في المسرح بأنه من العناصر الأساسية في المونودراما، ويأخذ طابعاً حكائياً طويلاً محمّلاً بالأبعاد الإنسانية كفردٍ ضمن جماعة، يتخلله الرمزُ والإشارة، فالممثل هو العنصرُ الأساس هنا وتستحضر ذاكرته شخصيات يحاكيها من خلال المونولوج الدراميّ، فيدخل في صراع نفسيّ لأداءِ الدور، معبّراً عن عمق الشخصية من خلالِ الجسد، وهو محورُ الأحداث الرئيسية ويتطرق إلى باقي الأحداث عبر ذاكرته وخياله ووجدانه بتناسقٍ جماليّ معبّر عن سياقِ الحدث ومتبادلاً الحوار لخلقِ صراع متنام بينه وبين باقي الشخصيات الغائبة في استحضارِ إيهاميّ، وينتج عنه الفعلُ الجماعيّ داخل العمل المونودراميّ، ويتولى الممثلُ تحريكَ الأحداث بتنظيم صوريّ يتداخل فيه عنصرا الزمان والمكان، وتتجلى فيه ترجمةٌ سردية لفعل دراميّ بصريّ من خلال الحوار والأداء، وعلى الممثل فيه

أن يبتعدَ عن طبيعةِ السردِ التقليدية بانحيازِه إلى الفعلِ والحركة، كاشفاً الصراع الداخليّ للشخصية .

ويوضح الناقدُ المسرحيّ العراقيّ **د.سعد عزيز عبد الصاحب** في مقالته «**شكسبير** في العراق» أن السبب الرئيس وراء إعداد مسرحيات **شكسبير** هو صياغة هذه المسرحيات صياغةً حديثة وكتابة مَشاهد وتغيير نهايات حتى تتفق والجو النفسيّ العامّ للعصر، وقد قامت جهود المعدّين والمقتبسين في معالجاتهم للنص الشكسبيري على منحيين : الأول تقديم فعل شديد الاختلاف، والثاني خلقُ علاقة تضادّ جدليّة بين ما يقدمونه وبين رؤية **شكسبير** لأن الشكل الميثولوجي للعرض صار ينفتح على العالم بأسره من خلال قراءات كونية إنسانية معوْلَمة.. وأضاف **عبد الصاحب** : «قرأ الفنان المسرحي العراقيّ مسرحيات **شكسبير** قراءة تجريبية مبتكرة، استندتْ إلى الوقائع الاجتماعية والسياسية وانعكاسها على الخطاب المسرحيّ تارة، وجِدّة الشكل الفني ومغايرته في المعالجة والتجسيد تارة أخرى» .

وختم الباحث دراسته بقوله : «أضحت مسرحيات **شكسبير** هاجساً دائماً للفنان المسرحيّ لسهولة إسقاطها بأبطالها الكارثيين على الوضع المأساويّ العراقي» .

وفي دراسته «النصّ المسرحيّ ما بين اليوميّ والمتخيل المحكيّ» يقول الكاتب المسرحيّ العراقيّ **د.مثال غازي** : «تُعدّ الكتابةُ فعلاً أدبياً، قوامُه الحكاية، فالنصّ هو إعادة تشكيل لحقيقة واقعة خاضعة لجملة قوانين، وهو تمظهر أدبيّ ونشاط يسعى إليه الكاتب لتحقيق جملة أهداف ضرورية وتحرر من عوالم قائمة باتجاه عوالم ممكنة، ولا ينفصل الخيالُ عن الواقع في تشكيل متون الحكايات التي تخلق بدائل لعوالم يختلط فيها المدهشُ بالمستحيل والحلم، فالحكايةُ داخل النص تروى ولا تعاش، والكاتبُ يعيش عملَه الأدبيّ كنوع من الاحتجاج على الواقع، والخيالُ هو الأداةُ المساعدة على التحرر من قيم الزمانِ والمكان، يمنحُنا الفرصة للتحليق فوق مدركات جديدة غير كائنة.. والحكاية تمنحنا متعةَ التلصّص واستراق السمع على عوالم الآخر بكل ملابساته وأسراره وخصوصيته، فهي استحضارٌ لوقائع ماضية ثابتة بروح الحاضر المتغير من أجل صياغة متنٍ حكائيّ جديد» .

واستهلَّ الباحثُ المسرحيّ العراقيّ **د.نشأت مبارك صليوا** مقالته عن الطقوس الاحتفالية ورمزيات تأسيس المسرح السرياني في العراق بتعريف هذا المسرح بأنه مسرح ذو فاعلية من ناحية الاتصال والتواصل، ويمتلك دوراً رياديا في نشوءِ فنّ المسرحية في العراق، فمنذ العام ١٨٨٠ قدم **حنا حبش** مسرحياته الثلاث «كوميديا آدم وحواء-كوميديا يوسف الحسن-كوميديا طوبية» في الموصل، وفي نينوى قُدّم أول عرض مسرحي عام ١٩١٢ أخرجه **اسطيفان كحجو** وكان بعنوان «أستر ملكنا» .

وتوجهت النشاطات المسرحية السريانية نحو تقليد الأجناس الأدبيةِ الغربية، ووضعت نصب اهتمامها توجيه جمهورها نحو اكتسابِ المُثلِ العليا تربوياً وأخلاقياً في إطارٍ تمثيليّ استهدف الجمهور وساهم في تكوينِ شخصيته، وقد ساهم تصديرُ الفن المسرحي إلى المؤسسات التعليمية الخاصة من مدارس وروضات في توسع النشاط المسرحي بمشاركة المعلمين والتلاميذ كون المسرح أفضل وسيلة لإيصال المناهج من خلال الخطب والمواعظ التربوية الموجهة، وأصبح الكتّاب يقدّمون نصوصاً تاريخية وتعليمية مترجمة عن الفرنسية والإنكليزية إيماناً منهم بما في التراث العالمي من مواضيع تخدم الإنسان .

ويستهل الفنان المسرحي العراقي **محمود أبو العباس** مقالته عن مسرح البساط كتجربة في مسرح الفضاءات المتنوعة بالتعريف به، وكانت تسميته مسرح المضيف أي المكان الذي يجتمع فيه أهلُ القرية عند كبيرهم أو حكيمهم لتداول الكثير من تفاصيلِ الحياة وحلّ المشكلات الاجتماعية، فهو مكان مهيأ لتقديم عرضٍ مسرحيّ أو ما يسمى بالمسرح التفاعليّ لأن الجمهورَ يشارك في الحدث، وهدفه توسيع قاعدة الجمهورِ المسرحيّ، والعروض تُقدّم صباحاً أو بعد الظهر، وقد تحقق ذلك عام ١٩٧٥ في مدينة البصرة حيث قُدّمت العروضُ بأسلوبِ الاحتفالِ المسرحيّ المتضمن إدخال شخصيات مثيرة للجدل تصدم المتلقي، ويعمد كل ممثل إلى ابتكارِ مشهد مرتبط بما قبله وما بعده بالاستفادة من الموروث الشعبيّ والأغاني المألوفة، وصولاً لحوارات تقدَّم بطريقة حياتية يومية لتخليصها من سلطة الخطابِ المباشر .

والخلاصة –حسب **أبو العباس**- هي أن تجربة مسرح الشارع أو الفضاءات المتنوعة تعني أن كل الفضاءات متاحة للعرض وفي أيّ مكان من أجل توسيع قاعدة الجمهور المسرحيّ .

وكان لمسرح الطفل نصيبه في باب «مقالات نقدية» وفيه أشار الناقدُ والمخرج المسرحيّ العراقيّ **د.حسين علي هارف** في مقالته «اتجاهات الخطاب الفكري التربويّ» إلى نصوص مسرح الطفل والمسرح المدرسيّ، وكيف أن الفن المسرحي بوصفه نشاطاً ثقافياً معرفياً يمتلك خاصية التأثير وامتلاك ناصية العلاقة المباشرة مع المتلقي، والأجدر أن يكون وسيطاً تربوياً ناجحاً وفاعلاً ومؤثراً ليساعد في تحقيق الأهداف التربوية المنشودة، ويستمد مسرح الطفل ومسرح الدمى والمسرحُ المدرسيّ من المبادئ والقيم التربوية مادة وهدفاً فكرياً تعليمياً لأنه يجمع بين التعليم والإمتاع، والتعلم الإيجابي هو التعلم بالاكتشاف، ويمثلَ مسرح الطفل إلى جانب المسرح المدرسيّ أحد مفاتيح الحلّ لمشكلة التعليم القسريّ والإملائيّ غير الإيجابيّ، ولا بد من الاعتراف –حسب **هارف**- بوجود تشويش وعشوائية في الخطاب الفكري التربويّ لنصوص مسرح الطفل على المستوى العربي بشكل عام في ظل ندرة الاحتراف الكامل وتدنّي مستوى الكفاءة الفنية والمعرفية في مجال سيكولوجية الطفولة وغياب المنهجية والفحص والنقد العلميّ والتخطيط والمراجعة اليومية والتقويم، وقد وقع هذا الخطاب رغم تنوع مصادره تحت تأثيرها ووصايتها، مبتعداً عن النزوع الجدلي في مناقشة وفحص طروحاتها وانحسار كبير في اللجوء إلى الفلسفات الإنسانية ومصادر الفكر التربويّ الحديث .

وختم الكاتب مقالتَه مشدّداً على وجوب ارتباط الخطاب التربويّ ووعي العاملين فيه بأهمية التشارك التربوي والتأكيد على الاعتماد على التجربة والمنفعة والتطلع إلى المستقبل لتفعيل الوظيفة التربويّة لمسرح الطفل .

وتحت عنوان «تشفيرات الفضاء الخالي الإبداعية.. جماليات العرض المسرحيّ» أشار الباحث والناقد المسرحي العراقيّ **د.عقيل مهدي يوسف** إلى أن المخرجين يحرصون في منظومتهم المسرحية على إنجاز متغيرات في جمالية العرض وأشكاله ووظائفه وترميزاته المضمرة والمعلنة بواسطة أفعالٍ درامية في الزمان والمكان، واستُحدِثَت مفاهيم مسرحية جديدة بهدف البحث عن تجسيدٍ مختلف للعلاقة بين المرئيّ واللامرئيّ عبر أجساد الممثلين بحضور حسيّ معاش لمتخيلات حدسيّة لامرئية مفترضة، يدرك المتفرجُ تطورَها الخلاق من خلال تشكيلات سينوغرافية ونغمات موسيقية ومنحوتات ضوئية لخلق فضاءٍ شعريّ في روح المتفرج متعلقة بهواجسه الباطنية وانطباعاته الانفعالية.. ويشير الباحث إلى ما حققه الأكاديميون الجادّون من ضروب إبداعية وإضافات نوعية في طروحاتهم ورسائلهم، وبالأخص في كلية الفنون الجميلة في بغداد من إبداعات تخصّ السيرةَ العلمية للروّاد في منجزاتهم المبتكرة، واقترنت هذه الاجتهادات الأكاديمية بالعروض التي قدمها مخرجونا من المسرح العالميّ بأبعادها المتحضرة والرفيعة .

أما الكاتب والناقد المسرحيّ الجزائريّ **د.أحسن تليلاني** فتناول أثرَ **شكسبير** في المسرح العربيّ من خلال نص للكاتب المسرحيّ العراقيّ **قاسم محمد** بعنوان «الحريق» الذي حاكى فيه مسرحية **شكسبير** «الملك لير» ويعتبرها **تليلاني** من أهم النصوص المسرحية العربية التي استلهمتْ مسرحيةَ «الملك لير» .

يبدأ نصّ «الحريق» بالحريق الهائل الذي أتى على المملكة المفترضة، ويظهر الملك بشعره الأشيب الأشعث ولحيته البيضاء من بين صوت هسيس النار والمَدافع القادمة من بعيد والدخان المتصاعد، وهو يرتدي ملابس رثة، حاملاً بين يديه بقايا عرشه ممثلاً بكرسيّ مهشّم، محاولاً تغطية نفسه وبقايا عرشه بقطعةِ قماش حمراء كبيرة هي بقايا علم المملكة المنهارة .

يقول الباحث : «تحرَّر بناءُ الأحداث في «الحريق» من فكرة البناء الكلاسيكيّ والفصول والمناظر، فجاءت المسرحية بلوحة واحدة تم بناؤها بواسطة تقنية الفلاش باك، وقد ألقى الكاتب بالصراع الدراميّ على عاتق شخصيتين رئيستين فقط هما الملك والبهلول، بينما تحضر شخصيات البنات كطيف خيال ويسترجع الملك كلماتهن وقد استخدم الكاتبُ أسماءَهن للدلالة عليهنّ،

وفي ذلك إحالة فنية من قبله لربط الحريق بمأساة لير عند **شكسبير** بوصفها نتاجاً متفرعاً عنها من جهة، ومتحررة من سلطتها التاريخية من جهة أخرى وذلك بإسقاطها على واقع الوطن العربي، وقد استطاع **محمد** في هذا التناصّ المتفرع أن يستأنس بـ **شكسبير** مبدعاً اشتغالاً بصرياً شكسبيرياً مشخصاً للواقع العربي» .

***

وفي باب «ترجمان» قدّم **د.رعد كريم عبد عون** مادة مترجمةً بعنوان «مسرح التشهير.. صعود الإذلال عبر الانترنت» لكاتبها **تشارلي تايسون** وقد ورد فيها :

«تحولت حياتُنا إلى مسرحية خطيرة، فحلَّت المعاركُ الرمزية محل القضايا المادية، ومع ذلك يمكن للمسرح أن يضمن مناخاً مناسباً، فهو يوفر بديلاً للطاقات العدوانية وقدرة على نمذجة العمل الجماعيّ، فعلى خشبته تتعاون مجموعةٌ من الممثلين لإنجاز العرض، والوجودُ المتجسدُ للممثلين والمتفرجين يوفر أساساً مفقوداً من مشاهد التشهير الافتراضية، إذ يؤدي غياب الجسد إلى نسيانِ المشاركين بصفتهم متعاملين مع أناسٍ حقيقيين، ونحن بحاجة إلى أشكالٍ جديدة من التعبير الجماعيّ تسمح لنا بتخيلِ ذوات جديدة وكيف يمكن لشخص أن يتحولَ إلى شخصٍ آخر، وإن طلبنا من الناس أن يتغيروا فيجب أن نبين لهم كيف يتغيرون.. والمسرح فنّ التحول الذي لن يقودَنا إلى مجتمع خالٍ من الذلّ، ولكن قد نتمكن من إلقاء نظرة على عالمٍ أفضل» .

***

وتضمَّن باب «حوارات» حوارين، أولهما أجرته **نور اللامي** مع المسرحيّ العراقي **كاظم النصار** الذي بدأ مسيرته مع الشعر، ودرس المسرحَ في معهد الفنون الجميلة، وهو يرى أن كل عرض مسرحيّ عبارة عن مغامرةٍ فنية، ومسرحُه مكانٌ حيويّ تشاركيّ، وقدم عدداً من العروض الجيدة كـ «حياة مدجنة» و«أمام الباب» وقد حققت أعمالُه صدى طيباً ونالت جوائز عديدة.. تعلّم ودرس الإخراج أكاديمياً، لكن الإقدام على تجربةٍ إخراجية كانت بالنسبة له مغامرة صعبة بعد دخولِ التكنولوجيا حيث لم يعد للمسرح فعالية وشهد تراجعاً في الاهتمام.. وعن واقع المسرح اليوم يقول **النصار** : «تعوزنا البنى التحتية والتمويل والخططُ الاستراتيجية والإدارات الفاعلة، ويعوّل على أصحاب العقول النيّرة والموهوبة ذات المهارات والثقافة، وأشدّد على أهمية الجيل الجديد وأعدّهم صانعي المشهد المسرحيّ مستقبلاً» .

أما الحوار الثاني فأجراه **د.بشار عليوي** مع المسرحي العراقيّ **أنس عبد الصمد** الذي درس فنون المسرح في كليّة الفنون الجميلة وقدم عروضاً مسرحية متعددة، وهو يعتبر أن التعليمَ والنشاطَ المدرسيّ أساس البدايةِ في المسرح، وقد أسس فرقةَ مسرح المستحيل التي استطاعتْ تحدي كل وسائل التواصل والاتصال والتكنولوجيا كي تبقى حية، وتعلّم أسلوب الميتا المسرح الصامت وهو منهج تجريبيّ جديد يعتمد على التمثيل الصامت وسيلةً للتعبير عن الذات الخاصة به ووسيلة لتصورِ العالم بشكل آخر ولتتشكل منه اللغة العالمية وليكون الجسد وصلتُه الحكايةَ التي لا تنتهي» .

***

وفي باب «نصوص مسرحية» تمّ نشرُ النصوصِ التالية :

-«حارس المسرح».. **عباس الحايك** .
-«الطوافة».. **رشا المليفي** .
-«أبو النور الحكواتي».. **روعة سنبل** .
-«عجلة».. **عثمان الشطي** .
-مونودراما «السياب».. **محمد صابر عبيد** .
-«حكايات الشتاء».. **ابراهيم الحسيني** .

***

وفي باب «وجوه مسرحية» أضاءت المجلةُ على تجارب مجموعة من المسرحيين العراقيين هم : **عزيز عبد الصاحب-حامد خضر-جبار جودي العبودي-ياسر البراك-أحمد سالار-د.باسم الأعسم-ثائر هادي جبارة-كريم عبود-طلال حسن** .

واختتم العدد مديرُ تحرير المجلة أ.**علي سعدون** من خلال زاوية «آخر سطر» (الصفحة الأخيرة) والتي وضع لها عنوان «الخطاب الثقافي في المسرح العربي» .

الدورة الرابعة عشرة من
المهرجان الدولي للمسرح في المغرب

بمشاركة فرق مسرحية من المغرب وبعض الدول الأوربية أقيمت في مدينة وجدة المغربية في شهر تشرين ثاني الماضي الدورة الرابعة عشرة من المهرجان الدولي للمسرح تحت شعار «المسرح يجمعنا» الذي تنظمه جمعية كوميدراما للمسرح والثقافة .

وتضمّن حفل الافتتاح تقديم فقرات غنائية وموسيقية وكوميدية، كما تم عرض فيلم وثائقي قصير حول تجربة الفنان المغربي رشيد زايد في مجال تحويل بقايا الحديد إلى تحف ولوحات فنية .

ويهدف المهرجان إلى الإسهام في تنشيط الحركة الفنية في مدينة وجدة باعتبارها إحدى مدن المغرب ذات التقاليد المسرحية العريقة، بالإضافة إلى تسهيل سبل التواصل والاحتكاك بين الفنانين المسرحيين المغاربة والأجانب .

كرّم الفنان محمد جابر

مهرجان الكويت الدولي السابع للمونودراما

من عروض المهرجان

كرَّم مهرجان الكويت الدولي للمونودراما في دورته السابعة التي أقيمت في شهر كانون ثاني الماضي الفنان المسرحي الكويتي المخضرم **محمد جابر** المعروف بلقب «العيدروسي» نسبةً إلى إحدى الشخصيات المسرحية التي أداها في ستينيات القرن الماضي، وقد أعرب **جابر** عن سعادته بهذا التكريم واعتزازه به قائلاً : «التكريم ليس شهادة ولا درعاً وإنما هو محبة الناس لي، ولا يمكن أن أقول إنني وصلت للنهاية ولا زلت أطمح في تقديم الجديد».. وبمناسبة تكريمه عقد المهرجان ندوة تناولت مسيرة **جابر** المسرحية، كما أصدر كتاباً عنه بعنوان «العيدروسي» وضعه أ.**جمال اللهو**، وتم في حفل الافتتاح تقديم عرض عن تجربة **محمد جابر** المسرحية وجوانب من سيرة حياته بعنوان «رحلة برؤية مسرحية» جسّده الفنان **خالد محمد جابر** .

وشاركت في المهرجان عروض مسرحية مونودرامية من الكويت، الإمارات، السعودية، الجزائر.. وكرّم المهرجان في حفل افتتاحه عدداً من الفنانين الكويتيين والأردنيين .

بمشاركة سوريّة

المهرجان الدولي للمونودراما النسائية في الجزائر يقيم دورته الثالثة

تُوّجَت مونودراما «ذهان ٤٨،٤» من تونس بجائزة أفضل عرض في الدورة الثالثة من المهرجان الدولي الثالث للمونودراما النسائية الذي أقيم في الجزائر في شهر كانون ثاني الماضي وهي من إخراج **معز حمزة** وترصد حالة اكتئاب فنانة تعاني من الأرق في بيئة اجتماعية ترفض توفير الرعاية النفسية والاجتماعية لها.. ونالت جائزة المركز الثاني مونودراما «المتشردة» من الجزائر إخراج **أحمد هشام قاندي**.. وذهبت جائزة المركز الثالث لمونودراما «زيارة ذات مساء ٢» من ليبيا للمخرج **أكرم عبد السميع** .

مثّلت سورية في المهرجان مونودراما «قلب الدمية» نص وإخراج الفنان العراقي **حسين علي هارف** تمثيل الفنانة **إيمان عمر** وهو عمل سوري عراقي أنتجته نقابتا الفنانين في البلدين ويتحدث عن دمية مسرحية مهملة تدب فيها الروح فتتحرك وتبدأ باكتشاف نفسها والعالم الذي يحيط بها لتبوح بما تعانيه بدءاً من ولادتها على يد صانعتها مروراً بمشاعرها المتنامية والجياشة تجاه محركها الذي لا يبالي بها وسرعان ما يرميها بعد الانتهاء من تحريكها بعد كل عرض مسرحي، وقد نال العمل جائزة أفضل نص مسرحي في المهرجان الذي أقيم تحت شعار «المونودراما والموروث الثقافي العالمي» بمشاركة ١٦ فرقة مسرحية من عدد من الدول العربية والأجنبية، وتضمن المهرجان (الذي حمل اسم الفنانة **فاطمة حليلو**) ورشات تطبيقية عن فن المونودراما تناولت

قلب الدمية

التعبير الجسدي والإخراج المسرحي ومسرح الشارع والكتابة والممثل المبدع وبناء الشخصية المسرحية، وقد أشرف عليها الأساتذة : **لطفي بن سبع-سهيل شلبي-هشام غاندي-وجدي القايدي-عماد الوسلاتي** بالإضافة إلى عدد من المحاضرات التي ألقاها كلّ من : **حميدة آيات الحاج** من الجزائر و**صفوان الكشباطي** من تونس و**سعد المغربي** من ليبيا، كما تم في المهرجان تقديم عروض لمسرح الشارع، وتقدم للمهرجان سبعون عرضاً مسرحياً تم انتقاء ١٦ منها، وكرّم المهرجان عدداً من الفنانين المسرحيين الجزائريين والعرب، وتشكلت لجنة التحكيم من الأساتذة : **خالد بوزيد** من تونس، **خدوج صبري** من ليبيا، **علاء الجابر** من الكويت، **بشير غريب** و**حجلة خلادي** من الجزائر، **ماهر حشاش** من فلسطين .

على هامش دورته الثامنة

الحياة المسرحية تلتقي رئيس مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي

رنـــا رأفـــت

مازن الغرباوي

تحت شعار «مسرح من أجل الإنسانية» أقيمت في مدينة شرم الشيخ المصرية الدورة الثامنة من مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي وذلك في شهر تشرين ثاني الماضي بإدارة **د.إنجي البستاوي** ورئاسة شرفية للفنانة **سميحة أيوب** ورئاسة اللجنة العليا للمهرجان المايسترو **نادر العباسي** وحملت هذه الدورة اسم **د.سميرة محسن** .

وشهدت الدورة تطوراً ملحوظاً على مستوى الندوات والورش والعروض المسرحية المشاركة والتي كانت من دول عديدة، وقد تجلى هذا التطور من خلال حراك ثقافي فعال كان له بالغ الأثر الثقافي والفني والمعرفي، ورأى المسرحيون المشاركون من مختلف الدول العربية أن المهرجان أصبح في مصاف أهم المهرجانات العربية والدولية في ما يُقدَّم من فعاليات مسرحية تثري الحركة المسرحية العربية وعقد بروتكولات مع مجموعة من الهيئات والمؤسسات المسرحية العربية والعالمية لتنشيط عملية التبادل الثقافي .

«الحياة المسرحية» حضرت فعاليات المهرجان والتقت رئيسَه ومؤسّسه المخرج **مازن الغرباوي** لتعرف منه أهم ما قدمتْه هذه الدورة من المهرجان، وكان الحوار التالي :

*** ما هو أبرز حصاد في الدورة الثامنة من مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي؟ وما هو المميز في هذه الدورة؟**

** تمخّض عن هذه الدورة العديد من الأرقام المهمة، فقد تقدم لنا ٤١٣ عرضاً مسرحياً من أكثر من ٥٥ دولة وقد شارك في المهرجان فعلياً ١٧ عرضاً مسرحياً، منها ٨ عروض «براميير» تُعرض لأول مرة،

وكانت هناك دول تشارك لأول مرة في المهرجان مثل بلغاريا وكرواتيا وكوريا الجنوبية، وكان هناك انفتاح على السوق الآسيوي والغربي بشكل أوسع، وجميعها أمور تؤكد أن الدورة الثامنة كانت من الدورات المميزة .

*** وما هي أبرز التحديات التي واجهت هذه الدورة؟**

** واجه الدورةَ العديدُ من التحديات في ظلّ الواقع الاقتصاديّ المتردي الذي يعيشه العالم، وكذلك على صعيد الحروب التي تعيشها المنطقة العربية، والعدوان الصهيوني على فلسطين، وبنفس الوقت كان هناك تأكيد على أهمية صناعةِ المسرح، وأن صناعة المسرح والمهرجانات تهدف إلى ترسيخ قيم الحق والعدل والجَمال ونبذ التطرف والعنف والإرهاب، فقد وجِدَ المسرحُ من أجل الإنسانية وإعلاء القيم التي تؤكد شرعية وجود الإنسان وعدم محوه وقتله ووأده، الأمر الذي يؤكد أن الشخصية المصرية شخصية ملهمة، تؤكد على الحضور الثقافيّ والفنّي وتعزيز قيمة المسرح، وكان التحدّي الأكبر هو احتمال عدم إقامة الدورة، ولكن إيمان المؤسسات الداعمة للمهرجان بأهميته وقيمته كان له الدور الأساس في إقامته، بالإضافة إلى حضوره الدولي، الأمر الذي يؤكد أن المسرح ليس عملاً كمالياً، فهو أساس وعماد الحياة .

*** البعض رأى أن المهرجان ما هو إلا مهرجان سياحي .**

** هو مهرجان مسرحي ثقافيّ سياحي، يخدم قضايا متعددة : الشباب والثقافة والتنمية الشاملة في سيناء، وهذا النوع من المهرجانات الذي له أهداف متعددة منتشر في كل أنحاء العالم، والتصنيف الخاص بمهرجاننا ينطبق مع الهوية الثقافية والفنيةِ والسياحية له .

*** قُدّمت في هذه الدورة مجموعةٌ من العروض المسرحية المتفردة، فما هي المعايير التي تم الاستناد إليها في اختيار هذه العروض؟**

** هي معايير تخصّ المحتوى والجودة والانفتاح على العديدِ من المهرجانات والمدارس المسرحية المختلفة حتى تكون لدينا منتجات مسرحية على مستوى عال،

والعروض الجيدة الموجودة في المهرجان هي نتاج عمل دؤوب لكامل فريقِ العمل، وهي أيضاً نتاج الاجتهاد في البرمجة والتواصل مع المؤسسات والكيانات المسرحية العالمية تأكيداً على أهمية صناعةِ المسرح، وكذلك أهمية المدارس المسرحية .

*** هناك مقترحات من قبل بعض المسرحيين لاستحداث محاور جديدة في المسابقات كمحور العروض القصيرة ومحور الشارع عن الفضاءات غير التقليدية، فما هو رأيك؟**

** أعتقد أن الأمر يرتبط بفكرة اتساع رقعة المشاركات، وأن تكون لدينا مساحة اقتصادية وإنتاجية، إذ أنه من الصعب إقامة مسابقة في المهرجان تضم عرضين فقط لأنه أمر غير منطقيّ، خاصة أن إنتاج العروض في مسرح الشارع والفضاءات غير التقليدية لا يتوازى مع إنتاج عروض العلبة الإيطالية، وأعتقد أن التوقيت غير مناسب في الفترة الحالية لفصلِ المسابقة أو استحداث مسابقات جديدة، وعندما يصبح التوقيتُ مناسباً اقتصادياً وإنتاجياً فمن الممكن فصل المسابقتين: مسرح الشارع والفضاءات غير التقليدية واستحداث مسابقات جديدة ومختلفة .

*** ما هي الرؤية الخاصة بالدورة القادمة؟ وما هي مستجداتها؟**

** استكمالاً لرحلة التطوير التي من المفترض أن تكون عليها إدارة المهرجان لدينا رحلة من العام ٢٠٢٣ حتى العام ٢٠٢٥ تتخللها الدورة التاسعة في العام ٢٠٢٤ تكمل مسيرة التطوير والتنمية التي نسير عليها على مستوى المسرح في قطاع إقليم القناة وسيناء وعلى مستوى الانفتاح على مدارس عالمية بشكل أكبر وأوسع .

*** وقّعت إدارةُ المهرجان أكثر من بروتوكول تعاون مع أكثر من مهرجان، فكيف سيتمّ التعاون معها؟**

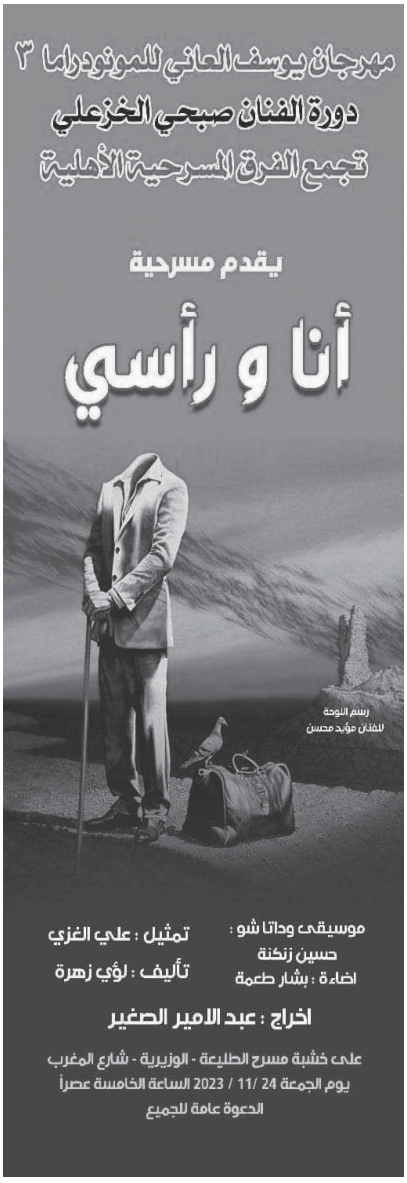
** تم إبرام بروتوكولات مع العديد من الدول سنستفيد منها بالتأكيد، فقد استقطبنا المدرب العالمي **سكوت توريست** ونتواصل مع مسرحيي الوطن العربي بشكل واسع .

مهرجان يوسف العاني الثالث للمونودراما

تمكنتْ مونودراما «مهمة قذرة» من الحصول على جائزة أفضلِ عرض في مهرجان يوسف العاني للمونودراما في دورتِه الثالثة (دورة الفنان **صبحي الخزعلي**) والتي أقيمت في العاصمة العراقية بغداد في شهر تشرين ثاني الماضي وهي من إخراج **حسين جوير** بينما ذهبت جائزة أفضل إخراج للمخرج **عبد الأمير الصغير** عن مونودراما «أنا وراسي» وتقاسمت الكاتبة **سحر الشامي** جائزة أفضل نص عن مونودراما «على وشك الحياة» مع الكاتب **لؤي حمزة** عن مونودراما «أنا وراسي» كما تقاسم الفنان **ابراهيم التميمي** جائزة أفضل ممثل عن دوره في مونودراما «مهمة قذرة» مع الفنان **علي الغزي** عن دوره في مونودراما «أنا وراسي» وذهبت جائزة أفضل سينوغرافيا إلى الفنان **عقيل العبيدي** عن مونودراما «صدى المرايا» أما جائزة أفضل موسيقا ومؤثرات صوتية فنالها الفنان **حسين زنكنة** عن مونودراما «على وشك الحياة» وذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة إلى المخرج **زهير البياتي** عن مونودراما «البريد الجوي».

وتشكلت لجنة تحكيم المهرجان من الأساتذة : **حسين علي هارف** رئيساً و**ليلى محمد** و**حيدر مجيد** و**صارم داخل** و**سعد عزيز عبد الصاحب** أعضاء .

وكرّم المهرجان الفنانين : **محمد عمر**-**خالد عودة**-**صبحي الخزعلي**-**ليث الأسدي** والراحل **موسى جاسب** .



عرض سوري شارك في فعالياته

خمسة عروض وملتقى فكري في الدورة السابعة من مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائيّ

نجـــوى صليبـــه

أقامت دائـرة الثّقافة في إمـارة الشّارقة في الإمـارات في شهر شباط الماضـي الدورة السابعة من مهرجان دبا الحصـن للمسرح الثّنائي، وبيّنت الدّائـرة أنّ العروض الخمسـة المشاركة انتقاها المهرجـان وأنتجها خصيصاً لتضـيء أمسياتـه الخمس بمضامينها الشّائقة ومشهدياتها الملهمة لتتجلّى على خشبـة هذه الـدّورة مـن المهرجان وتكـون ذخـراً وامتـداداً لما تكتنـزه ذاكرته من الجهود المبدعة التي عرفتها الدّورات السّابقة .

عروض المهرجان

البدايةُ كانت مع العرض المسـرحي السـوري «لقاء» الـذي قدّمتْه فرقة تكوين وأخرجه **عروة العربي** وهو عن نصّ للكاتب **آلان كناب** تمثيل **ربا الحجلي** و**آية محمود** وسـبق لـ **العربي** أنّ قدّم هذا العمل في العام ٢٠٠٧ تحت عنوان «الليغرو» بطريقة مختلفة .

يبـدأ العرض بإضـاءة عموديـة علـى سـيدتين تنظـران إلى البعيـد وتنتظـران شـيئاً مـا، كلّ مـن مكانها.. الأولى في منزلها واسمها يارا، والثّانية تدعى سـلمى وهي خارج البيت.. تتردّد سـلمى في طرق باب منزل يارا قليلاً، لكنّها سـرعان ما تفعل بوتيرة تشابه طرقـات قلبها الخائفـة والواثقة والمرتجفـة والقوية..

لقاء

وتفتح يارا الباب وتسأل الطّارقة عن هويتها، فتجيبها الأخيرة : «سـلمى» فتتظاهر يـارا بأنّها لا تعرف أحداً بهـذا الاسـم، لكن سـلمى لا تستسـلم وتخبرهـا أنّها الزّوجـة الثّانيـة لزوجهـا فارس مـراد، وهنـا تدخل المرأتـان في مواجهـة أخـرى، إذ تستحضـر كلّ منهما ذكرياتهـا الجميلـة والبشـعة مع زوج لم يعـد له وجود في حياتهمـا، أو بالأحرى تخلّى عنهمـا إلى غير رجعة بعـد أن اسـتغلّهما لتحقيـق رغباته وأهدافـه الدّنيئة، وتدخل الشّخصـيتان في حواريات يرتفع فيها مسـتوى الكره وينخفض تجاه بعضـهما، ثمّ تجاه الزّوج الغائب الحاضـر بأحاديثه ومواقفه ورومانسيته وجبروته، ثمّ تعترفان بأنّهما كانتا ضـحيتي حبّ كاذب، وتحاول كلّ واحدة منهما مواساة الأخرى وتشجيعها على استعادة رونقهـا وأنوثتها وروحها التي قُتلـت مراراً، والانطلاق وبدء حياة جديدة .

ندوة مسرحية لقاء

اعتمد المخرج **العربي** في عرضه على ديكور بسيط عبارة عن كرسيين فقط يسهل على الممثلتين نقلهما من مكان إلى آخر بما يتوافق مع الحوار والحالة الانفعالية لكلّ منهما، بالإضافة إلى استثمار الملابس التي كانت ترتديها الممثلتان اللتان كانتا مع كلّ تحوّل أو صدمة تخلعان جزءاً من ملابسهما وكأنّهما تخرجان من عباءة تلك الذّكورة المريضة، الأمر الذي أصاب الجمهور بالذّهول والتّساؤل كيف لهما أن تتحركا بليونة وبساطة مع طبقات الملابس هذه كلّها، وهنا لا بدّ من الإشارة إلى مصمّمة أزياء العرض **ريم الماغوط**.

تحوّلات في الأحداث ومواجهات في العواطف رافقتها تحوّلات في ضربات التّشيلو الذي اعتمدته مصمّمة الصّوت **حنان سارا** حتّى في الصولو المرافق للمونولوج الذي كانت تقوله كلّ شخصية، كذلك الأمر بالنّسبة للمؤثّرات الصّوتية التي شكّلت ثنائية جميلة مع الحالات الانفعالية، لتختتم جرعتها الثّقيلة بأغنية **ضاهر يوسف** «صل صلاتك» بالتّزامن مع مشهد السيدتين المتحضرتين روحاً للتّطهّر وبدء حياة جديدة يضيء عليها مصمما الإضاءة **بسام حميدي** و**أدهم سفر** بما يناسب الحالة الصّوفية والسّلام والطّمأنينة النّفسية.

لم يحفل العرض ببهرجة المكان، بل اعتمد على الممثّل المتمكّن من أدواته والذي يغني عن أي ديكور، وهذا ما أوضحه وصرّح به المخرج في النّدوة التّطبيقية التي تلت العرض، إذ قال إنّ المسرح هو الإنسان، وأنّ ما يعنيه بالدّرجة الأولى هو الممثّل، مضيفاً: «الممثّل أكبر من كلّ الدّيكورات عندما يكون حاضراً بصوته وأدائه، وأتمنى أن أكون قد قدمتُ بعض المتعة، وأنا أحاول احترام المتفرّج كي يحترمني».

«بعض الأشياء» هو عنوان العرض الذي قدّمته فرقة المسرح الحديث في الشّارقة للمخرج **محمد جمعة** تمثيل **خليفة ناصر** و**رزان نجيب**، ويتناول العرض العلاقة بين الأنثى والرّجل والخلافات التي قد تكون بسيطة حيناً ومعقّدة حيناً آخر، لا سيّما عندما يتعلّق بعضها بإثبات الوجود والرّغبات والكينونة، ما يعكّر صفو حياتهما ويحول دون متابعتها بسلاسة ومحبة، وربّما شغف، فكلاهما (يشدّ اللحاف) إليه، ويبرر أفعاله وسلوكياته بما يتوافق وأهواءه، كما لو أنّهما من كوكبين مختلفين،

لكـن ماذا لو تبـادلا الأدوار؟ ماذا لو أحبّا بعضـهما أكثر وتخلّصـا مـن كلّ العقـد الاجتماعيـة والنّفسـية وتعاونا لمواجهـة كلّ التّحديـات؟ ماذا لو تبـادلا الأيدي وعمل كلّ منهما عمل الآخر؟

أفـكارٌ يطرحها مؤلّـف النّص **فـادي جرجس** الذي يقـول : «عندمـا يكتب الكاتـب النّصّ تكـون لديه فكرة، وهـذه الفكـرة تكـبر وتنمو على الـورق، ثـمّ يتخلّى عنها للممثّلـين، ومن ثم للجمهور، وتكبر معهم، ونحاول تقديم الفكـرة بطريقتنـا ومن وجهـة نظرنا، أو تقـديم مفهوم يسـتطيع أي شخص أن يشـرح ويفصّل ما يراه من وجهة نظـره هو» ويدعـم منفّذ الدّيكور ومصـمّمه **عيسى مراد** هذه الأفكار بكثير من الكراسـي التي ترمز إلى الصّـراع على القيادة، وهي هنا قد ترمز إلى سـعي الشّخصـيتين إلى السّـيطرة أيضـاً، وهذا ما توقّف عنده المشاركون في المهرجان في النّدوة التّطبيقية التي تلت العرض، لاسـيّما أنّ تحريك الكراسي ورميها كان مرافقاً لحالات انفعالية تعيشـها الشّخصـيتان، كذلك كانت المؤثّرات الموسـيقية التي نفّذها **حسين الأنصاري** .

مخرج العرض **محمد جمعـة** في النّدوة قال مازحاً : «لقـد ورّطني المؤلّف بنصّـه، وأدخلنـي وفريق العمل في دوّامـة كبيرة» مضـيفاً : «الجهد كان واضـحاً، واشـتغل الممثـلان كثيراً، وكانا حريصـين على الوصـول إلى هذه النتيجة» .

وتنقلنـا فرقـة ١+١ المصـرية إلى صـراع آخـر من خلال عرضـها الذي حمل عنوان «ورقـة طلبات" تأليف **مارشـا نورمـان** إخـراج **محمـد عـادل النّجـار**، المخرج المنفّذ **أحمد عـادل**، تمثيل **ليلى مجـدي ودعاء الزّيدي**، وهو صـراع الإنسان مع ذاته أوّلاً ثمّ مع مجتمعه، إذ يقدّم لنا قصّـة أمّ تزوجت في عمر صغير ولديها ابنة أصبحت أمّـاً وتعاني ما عانته هي في شـبابها مـع زوجها وابنها.. إنّها ترى مأساتها مرّة أخرى أمام عينيها، وتحاول الابنة الانتحـار والخلاص من كلّ عذاباتها، وبدورها تبذل الأم جهدها من أجل ثنيها عن ذلك بهدوء قاتل وسكون مريب جعـل البعض يظنّ أنّها عاجـزة عن الفعل، لكن ربّما كان القصـد من هذا القول إنّها فعلاً عاجـزة، لكن ليس عن السّـير بل عن اتّخـاذ قرار الانتفاض والمجابهة، وتعتمد **هبـة الكومـي** مصـممة الدّيكـور في هـذا العرض على الصّـناديق المغلقـة، ربّما في إشـارة إلى أسـرار ما تزال حبيسـة، أو ربّمـا كانت منذ البداية تعطينـا النّهاية وهي أنّ الأمّ فقدت ابنتها منذ فترة، وما تزال رهينة اللحظات الأخيرة التي جمعتهما .

حـزنٌ عميـق تعيشـه الأمّ، كرّسـته الإضـاءة التـي أنجزهـا **أبو بكـر شريف** والموسـيقا التـي قدّمتها **شذى شريت**.. وفي ردّه على استفسـارات وتسـاؤلات الحضـور بيّن المخرج **النّجار** : «أشـعر بـأنّ النّصّ جثّة مدفونة ولم نجدها، لكن كمخرج أتقدم خطوةً لأراها وأتلقّاها وأبني العرض الـذي يظهرها أكثر» مضـيفاً : «التّلقي مختلف، لكـن هنـاك تقاطعـات كثـيرة وملحوظـات لا فائدة من الوقوف عندها.. بالنّسبة إلى فارق السّنّ بين الأمّ وابنتها فما أردت قوله هو إنّ الاثنتين لديهما المشـاعر والتّجارب ذاتهـا، وهما لا تشـاهدان بعضـهما، لذلك فالصّـناديق موجودة بينهما، وأي شـيء آخر ذُكر هـو عكس ما أردتُه تمامـاً، أمّا البداية المتأخرة والكتابة ووحدة العمل فلدينا تجربة نعمل عليها منذ فترة وهي مزج الواقعية الشّـديدة في التّمثيل مع الصّـورة المشتغلة على نفسية الشّخصيات والتّأثـير بنفسـية المتفـرّج، سـواء بالعزلـة أو الوحدة أو الحركـة غـير الواقعية، وسـنحاول بعد هـذا العرض أن نمـزج بـين الواقعية والحوار مع صـورة غـير واقعية لكي نقـترب مـن الجمهـور في التّمثيـل ونبتعد في الصّـورة، وأحيانـاً يركز هذا المزيج على النّفسـية دون الانتباه إلى أمور أخرى» .

«أصـل الحكاية» هو عنـوان العرض الكويتي الذي قدّمتـه فرقـة مسـرح الخليـج العربـي في ثالـث أيّـام المهرجان، وهو مـن تأليف وإخراج **فيصـل العبيد** تمثيل **سمـاح ويوسف البغلي**، سـينوغرافيا **د.فهـد المذن** تأليف موسيقي ومؤثرات صوتية **وليد سراب** .

الفكـرةُ التي اشـتغل عليها العرض ليسـت جديدة، فكثير مـن الرّواة والقاصّـين تحدّثوا عـن علاقة الكاتب بأفـكاره، لكنّ يختلف الأمر هنا مـن حيث طريقة الطّرح وتضـييع المشـاهد بين الواقع والخيال والمرض النّفسـي،

إلى درجة أنّ الحديث عن هذا العرض بحاجة إلى حضوره مرّة ثانية، وربّما ثالثة بخلاف حديث البعض عن المباشرة الفجّة.. يقول المخرج : «أبحث عن تجربة جديدة، والاختلاف بين البيئات يفرض نفسه أحياناً، فالبيئة تؤطّرنا في البداية بقالب معيّن، وهدفنا الرّئيس هو صناعة مسرح بمفهوم مسرح، ونحن نسعى إلى وجودِ منظومة إنسانية على المسرح، أي حركة الممثّل على الخشبة وصراخه جملة يساويها فعل وغضبه وحزنه كذلك، وفي النّهاية فإن كلّ إنسان يشاهد العرض من زاويته، وربّما بعد زمن نلتقي ونقدّم العرض ذاته وتكون الملاحظات مختلفة، فقد يكون مزاج الحاضر الآن لا يساعده على قراءة العرض بشكل جيّد.. وأنا أخجل من الإجابة على بعض الأسئلة لأنني أخجل من فكرة أنني لم أقدّمها على خشبة المسرح» .

ولعلّ حديث المخرج المغربي **محمد الحر** بعد عرضه «معلّقات» في اليوم الرّابع يتوافق وبعض النّقاط التي أشار إليها **العبيد** من حيث الحديث عن الإنسانية والحالات النّفسية.. يقول **الحر** : «المسرح –والفنّ بصفة عامة– تطوّر مع تطوّر الفكر الإنساني والتّكنولوجي، واستطاع استيعاب هذا التطور واستثماره إخراجياً، لكن في العالم العربي لا نزال متخلّفين في علاقتنا مع الممثّلين، ونطلب من المخرج أن يستغلّ كلّ هذا التّطوّر ليقدّم نصّاً إخراجياً، ونطلب من الممثّل فقط أن يكون جسداً وصوتاً».

يقدّم العرض الذي أدّته **هاجر كريكع** و**هاجر الحامدي** حواراً بين امرأة شابة تعيش عصر السّرعة، وأخرى قادمة من الماضي، لتعيدانا بذلك إلى مسرح أيّام زمان عندما يقف الممثّل خلف المايك ويقول حواره ثمّ يسلّم المايك لممثّل آخر.. يبيّن المخرج : «إن استخدام المايك ليس قصوراً في صوت الممثّل، بل هو محاولة للاقتراب من لغة الجمهور العربي الذي لا يقرأ ولا يذهب إلى المسرح بشكلٍ متواصلٍ، لكنه يتابع ما يُقدّم له عبر الشّاشات، والممثّل عندما يستعمل المايك يصل صوته بشكل أكثر لطفاً، وتالياً فمن الممكن أن يتجاوب معه الجمهور» مضيفاً : «المايك بسيط، وهو قناع آخر يستخدمه الممثّل كي لا يسقط في المباشرة، أمّا بالنّسبة للفرجة والمسرح فهناك نقاش طويل، ويبدو أنّ الجمهور لا يقبل السّردَ على المسرح، وما يزال هذا المفهوم غير دارج لدينا.. هذا اختيار شخصي لكي يكون لدينا تواصل مع الآخر ونوصل إليه شيئاً ما» وينوّه **الحر** إلى أنّ محاولة الفنّ نسيان ما يجب مشاركته مع الآخرين ليس إلّا مضيعة للوقت.. يقول : «أحياناً يستغلّ المخرج كلّ ما لديه لكي يقنع الجمهور أنّه متمكّن من أدواته، والمقصود هنا شيء بسيط ومختلف عن التّعقيد الذي تحدّث به البعض، فنحن نحاول بكلّ بساطة الوصول بقليلٍ من المفردات لكي نتواصل مع الآخر، وهذا هو المبتغى، والسّرد هو خيار.. لقد جرّبنا التّجريبي والعبثي وكلّ شيء، لكن هناك جمهور من حقّه مشاهدة ما يحبّ، والسّرد هو ديوان العرب، لذلك اعتمدت على الكتابة على الشّاشة» .

أمّا أعضاء فرقة مسرح أكون التي قدّمت «معلّقات» بالإضافة إلى الممثلتين فهم في السّينوغرافيا والملابس **مصطفى علاوي**، الإدارة التّقنية **عمر زاهد** الذي يتشارك و**علاوي** إدارة الخشبة أيضاً، أمّا إدارة الإنتاج فهي لـ **أكرم الحامدي** .

الملتقى الفكري

وضمن فعاليات المهرجان أقيمت الدورة التاسعة عشرة من ملتقى الشارقة للمسرح العربيّ تحت عنوان «المسرح والمستقبل» وهو عنوان عريض لَمحاور عدّة طرحها المشاركون في الملتقى .

وقبل البدء بالخوض في عنوان الملتقى كان لا بدّ من الوقوف عند ماضي المسرح وحاضره وعلاقته ببعض العلوم كالفلسفة.. تقول أ.**نور الحريري** الحاصلة على ماجستير في الفلسفة في ورقة عملها التي قدمتها في الملتقى بعنوان «المسرح العربي بين الحداثي والحَدَثيّ» : «يفرض الحديثُ عن المسرح وعلاقته بالمستقبل الحديثَ عن الزمن، والحديثُ عن الزّمن هو شأنٌ فلسفيّ خالص، فهل نستطيع التّوجّه إلى المستقبل من خلال عمل مسرحي معيّن؟ هل نقاطع الماضي أم نعود إليه وإلى المنجَز التّاريخي المسرحي لنستشف المستقبلَ من خلاله؟ في الحقيقة أرّقت هذه الأسئلة دارسي المسرح والفلسفة

في العالم كلّه، لكنّها شغلت المسرحيين العرب بصورة خاصّة بسبب عبء التّاريخ وحمل الموروث الثّقافي الثّقيل في المنطقة العربية والرّغبة في تشكيل مسرح عربي بملامح وهوية خاصّتين، وقد ارتبط سؤالُ الزّمن بسؤال «كيف يمكن تشكيل مسرح عربي؟» فظهرت كوكبة من المسرحيين العرب تدعو إلى استلهام عناصر مسرحية عربية من التّاريخ، أي العودة إلى الماضي، مدفوعةً برغبة في تأسيس مسرح عربي، وهنا تبرز العلاقة الإشكالية بين سؤال المستقبل وسؤال تأسيس مسرح عربي.. ثمّ ظهرت كوكبة ثانية من المسرحيين العرب تنتقد الكوكبة الأولى وترى أنّ ما فعلته غير صحيح، وأنّ تشكيل مسرح عربي لا يقتضي العودة إلى الماضي، ودعت إلى إحداث قطيعة مع التاريخ لتشكيل مسرح عربي يتوجّه نحو المستقبل، كما دعت إلى المثاقفة بدلاً من التمسّك بالثّقافة الواحدة.. وبين من يدعو إلى الماضي ومن يدعو إلى المستقبل ظهرت كوكبةٌ ثالثة تدعو إلى التّمسّك بالرّاهن، فكانت انعكاساً لحظياً ومباشراً للواقع السّياسي والثّقافي العام» .

وأضافت **الحريري** : «سؤال الزّمن في علاقته بالمسرح العربيّ لم يكن سؤالاً بريئاً، إذ لم يكن سؤال زمن لأجل الزّمن، بل كان مشوباً بسؤال الهوية وسؤال الاختلاف عن الآخر الغربي، الأمر الذي وضعه في ثنائية متضادة مع الغرب، ويحيل سؤال البحث إلى مشكلة التّعامل مع الزّمن لأهداف أخرى غير الزّمن نفسه، وإلى فهم شائع للزّمن، ونحن لا نتحدّث هنا عن الزّمن داخل العمل المسرحي أو زمنية الأداء وزمنية السّرد بل عن الزّمن الخارجي الموضوعيّ، أي الزّمن الذي يسير بطريقة خطّية : ماض، حاضر، مستقبل، والذي من خلاله تُحدَّد التّوجّهات والتّحوّلات المسرحيّة الكبرى عبر التّاريخ» .

وتنتقل **الحريري** إلى الحديث عن الفكرة الأساسية التي يدور حولها البحث وتضعه مقابل مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة وما قبلها، داعيةً إلى مسرح حَدَثي لا حداثي ولا زمنيّ، من خلاله يمكن فتح المسرح على المستقبل بحركة غير مباشرة، وتوضح : «حَدَثُ الكتابة المسرحية ومضة تومض في ذهن الكاتب أوّلاً حين يكون ذهنُه غير مركّز على الزّمن الخارجي، فتكون الومضة طفرة في الزّمن الموضوعيّ الخارجي حين تخترق زمنيةُ الكاتبِ الدّاخلية الزّمن الخارجي.. إنّ زمنيّة الكاتب تستبطن بطريقة غير مباشرة كلّ ما يجري حولها من تغيرات فنيّة وثقافيّة وسياسيّة، لكنّها لا تعيد إنتاج هذه التّغيّرات بشكل مباشر، بل تمرّ من خلال الكاتب وتتحوّل إلى فكرة، ثم تتجسّد في المسرح، ويكون الحَدَث ابناً صالحاً للماضي وأباً للمستقبل، لكنّه طفرة تغيّر في الماضي وتقدّم الجديد، فيكون بذلك الحَدَث مستقبلياً» .

***

ومن التّنظير في الفلسفة والمسرح إلى الجانب التّنظيري والعمليّ معاً ونماذج من مسرح الدّول العربية التي جاء منها المشاركون، والبداية مع «مفارقات المسرح المغربي المعاصر من التّلخيص إلى التّخليص، ومن الاستيعاب نحو المجاوزة» وهي ورقة العمل التي قدّمها **د.يوسف أمفزع** أستاذ التّعليم العالي المساعد في جامعة الحسن الأوّل-كليّة اللغات والفنون والعلوم الإنسانية في مدينة سطات-المغرب والذي يقول : «تنادى المسرحيون في المغرب إلى اختيار المغايرة بوصفها توجّهاً استراتيجياً لا يُحدث قطيعة مع ريبرتوار القرن العشرين، إذ أنّ الممارسة المسرحية في مطلع الألفية الثّالثة تَعي إمكانياتها بما في ذلك فاعلية التّكوين وتعدد مشاربه وتنوّع تخصصاته والرّغبة في التّكامل مع المحيط الفنّي والثّقافي الذي يتغذّى منه المسرح والمآل الاقتصاديّ المنفرد بتحديد العلاقة بين المستقبِل ذوي الانتظارات والتّوقّعات والمستقبَل بإفراد الخالد من الأعمال الفنّية والمتساقط من ركبها والمساهم في السّيرورة التّراكمية، وهكذا حافظ شباب المسرح المغربي على مجاوزة أنفسهم في كلّ تجربة ما أدّى إلى تراجع يوتوبيا الاحتراف لمصلحة امتزاج ساحر بين المعهد والجامعة والجمعيات والمؤسسات الخاصّة النّاتجة عن مبادرات فردية ومهرجانات تسعى إلى الاستمرارية، ثمّ برزت على السّاحة إنتاجات أرغمت النّقد على تغيير رؤاه المنهجية التي لن تزيد هذا الإبداع ما بعد الحداثيّ إلّا ألغازاً لأنّ أعمال هؤلاء المخرجين الشّباب أعادت ترتيب الاهتمامات التّنظيرية للنّقاد» .

ويتّخذ **أمفزع** من جماليات التّلقي في شقّيها التّاريخي والتّفاعليّ مقاربة لها ضمن إشكالية ترنو إلى التّحقق من مدى تحوّلاتِ الفرجة في المسرح المغربي من التّلخيص إلى التّخليص، ومن الاستيعاب نحو المجاوزة، مقدّماً عينة تحليلية تتناول تجارب مخرجين شباب.. يوضح : «فرض المخرج **أحمد أمين السّاهل** نفسه على الريبرتوار المسرحي المعاصر، وكذا الاشتغال الركحي المفارق للمخرج **رضا التسولي** على إيقاعات التّاريخ وتقنيات الفيديو مابينغ، والمواكبة المسرحية والكوريغرافية للتّراث الأمازيغي في الجنوب برفقة فرقة فوانيس في مدينة ورززات، وفرقة دراميديا في أكادير التي تهتم ببيداغوجيا الحركة، وتسهم في ارتياد الاختلاف الجمالي والأدائي» .

أمّا العيّنة التي استشهد بها **أمفزع** فكانت تحت عنوان فرعيّ هو «غشية.. ديناميات الحكي الوسائطي وتخييل التّاريخ».. يقول : «حاول كثير من المسرحيين المغاربة في مرحلة الصّراع بين المسرح الاحترافي ومسرح الهواة في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي الاستفادة من تاريخ المغرب الممتد وما يكتنفه من حكايات وشخصيات وأحداث وفرجات شعبية، لكنّ غالبية النّصوص والعروض النّاتجة عنها تقوقعت ضمن ثنائية التّأصيل التي تقدّس كلّ ما يحتويه التّراث من دون وجهة نظر أو موقف، أو التّغريب الذي يسعى أهله إلى إحداث قطيعة مع الماضي، والتّبعية المرضية للحداثة، وتبعاً لذلك عملت تفاصيل مسرحية «غشية» على الإضاءة على أحداث متسلسلة من تاريخ الاحتلالين الفرنسي والإسباني وما طرأ على المجتمع المغربي من استلاب واغتراب بين ثقافات فرنسية وإسبانية وأميركية، وحتّى ألمانية في بداية الضّغط الاستعماري عام ١٩٠٢ ومحاولات تغييب الهوية المغربية بتنوّعها تحت غطاء التّحديث وتعريض الهوية اليهودية المغربية بخاصة للهجرة فعلياً أو ثقافياً نحو الغرب بالتّرغيب، وإلّا بالترهيب، وقد وجد المخرج المغربي الشّاب **رضا التسولي** ضالّته في تخييل التّاريخ استناداً إلى مثلث الوسائط والحكي والكوريغرافيا، وقدّم نظرةً باردةً عن فضاء مدينة فاس بين زمنين : الاحتلال الفرنسي واستقلال البلاد الذي بعث آمالاً تكسّرت على آلام الواقع، وربّما كان طقس الغشية أو الحال الصّوفي بوابة سانحة للتّفاعل مع تلك التّناقضات النّاتجة عن تلك المرحلة الاستعمارية، ويمكن أن نعدّ العرض فسحةً للتّفاوض الثّقافي مع الكولونيالية ما دامت مدينة فاس أو الفضاء الدّرامي للعرض المسرحي منطقة عبور فعلي بين الحدود الوهمية الفرنسية الإسبانية التي تربط بين المغرب الفرنسي والإسباني» .

ويضيف **أمفزع** : «ليست الكتابة عن تناقضات الحقبة الاستعمارية وما بعدها بالأمر الوليد، فقد سبقها السّرد الرّوائي مثل «دفنا الماضي» لـ **عبد الكريم غلاب** و«أوراق» و«الغربة» و«اليتيم» لـ **عبد الله العروي** لكنّ قدرة المسرح المغربي حينها على استيعاب تلك الفترة كانت صعبة في ظلّ طورِ التّكوين والتّأسيس، وغير بعيد عن السّرد الرّوائي فإنّ استناد المخرج إلى «ديوان العالم» وتحديداً رواية «أسطورة سيزيف» لـ **ألبير كامو** وصورة الكاتب التي ظهرت في افتتاحية العرض، ورواية «الأخوات الثلاث» لـ **أنطون تشيخوف** مما يشي بأنّ التّوجّه المعرفي والجمالي صنوان في العرض، ونتبيّن أنّ فاعلية المسرح لدى المخرج تتجاوز الجماليّ نحو الثّقافي والتّثقيفي، وعلى الرّغم من اشتغال المخرج على تقنيات الفيديو مابينغ لكنّه لم يتجاوز قدرة الجسد على قول ما لا تستطيعه الكلمات المساهمة في ربط المتفرج بالمسار التّأريخي الذي اتّجه نحو صوت الهامش وأولئك الذين لا تستطيع كتب التّاريخ أن تمنحهم سلطة السّرد، أي الثّقافة الشّعبية المغربية» .

***

كيف يستشرف المسرح المعاصر في المغرب مستقبل ثقافات الفرجة؟ يجيب **د.عبد الله المطيع** أستاذ التّربية الفنّية في كلية علوم التّربية-جامعة محمد الخامس في الرباط بالقول : "المسرح المغربي المعاصر مسرحٌ رحّال، جابَ ثقافات الفرجة وتشبَّه بها ممارسةً وتلقّ، فهو مسرح هجين بطبعه لأنّه يدمج الثّقافات ويتجانس معها، وقد جاءت ثقافات الفرجة بالجمع لأنّها متعددة ومتنوعة الأشكال، منها البصرية والموسيقية واللفظية والجسدية،

من عروض المهرجان

وتندمج جميعها لتشكّل مادّة للمسرح المغربي المعاصر، أمّا مفهوم المستقبل فإنّه يحيل إلى فهم حدثيّ للتّاريخ مقابل الفهم الخطّي للتّاريخ لأنّه أمر لم يعد متاحاً في ظلّ أفول السّرديات الكبرى بحسب **جان فرانسوا ليوتار** والحدث الأكثر أهمية بالنّسبة إلى ثلّة من الباحثين في الفنّ والثّقافة الرّقمية أمثال **كريستين تورستن مايير** الذي يقول أن تأثير الحاسوب على المجتمع سيكون أقوى من التّأثير الذي أحدثه ظهور اللغة والكتابة والطّباعة فيما سبق» .

ويحدد **المطيع** فرضيات لفهم تصوّر المسرح المغربي لمستقبل ثقافات الفرجة تعوّل على تكوين المشاهد والممارس المستقبلي لمواجهة تحديات الرّقمنة وتأويل إمكانيات ثقافات الفرجة بذاكرة الرّحالة، ومنها ما يمثّل لحظة السّديم في ثقافة الفرجة أو عندما يصير العنف والعبث فرجوياً يقتل المعاني الإنسانية التي راكمها الإنسان منذ مهد الحضارة ويعكس نزعةً عدميةً مستقبليةً تنبهنا إلى ما ستؤول إليه ثقافات الفرجة بفعل هيمنة التّكنولوجيا الرّقمية، ومنها أيضاً ما يعبّر عن النّزعة المستقبلية في الفنّ ويعللها التّطور العلمي والتّكنولوجي الذي عرفته صناعات الفرجة وما تلاها من ظهور فنون فرجة معاصرة كالسّينوغرافيا الأدائية وفنّ الفيديو والفنون الرّقمية، ويضيف **المطيع** : «لقد أثّرت الثّقافة الرّقمية على كلّ مناحي الحياة العامّة والخاصّة، وتأثّر بها الفنّ،

وثقافات الفرجة على وجه الخصوص، ويحيل مفهوم الثّقافة الرّقمية إلى ما بعد الحدث الرّقمي الذي راكمْنا فيه جيلاً من الممارسة والتّلقّي ستظهر ارتداداته في المستقبل» .

***

هل بالإمكان رسم ملامح المسرح العربي من خلال إشكاليات مفهوم المستقبل؟ يوضح النّاقد والكاتب المسرحي **د.حمدي الحمايدي** من تونس : «للمسرح العربي في تفاعله مع المستقبل وجهان أساسيان، يتمثّل الأوّل في سمات حضور الأعمال الدّرامية، بينما يتمثّل الثّاني في ما أمكن من التّخطيط للمستقبل، ويتمحور الوجه الأوّل حول ممارسات المبدعين، بينما يندرج الوجه الثّاني ضمن مقاربات المشرفين على قطّاع المسرح من أصحاب سلطة ورؤساء مؤسسات وأعضاء جمعيات ونقّاد وداعمين وغيرهم، وعلى عكس التّركيز على التّاريخ والتّراث لم يهتم المسرح العربي بأحد أشكال المسرح الغربي على الرّغم من استغلال هذا الشّكل لحيوية الزّمن وارتباطه اللصيق بإشكالية المستقبل وتأثيره البارز على حركات فنية ومسرحية متعددة وتبشيره بإنسان جديد، وبهذا الشّأن لم نرَ تأثراً جدّياً للمسرح العربي بما يسمى بـ «المسرح المستقبليّ» وتقنياته في الكتابة والعرض، وقد اقتصر الالتقاء غير المباشر بينهما على ظهور بعض التّجارب في تونس» .

ويبيّن **الحمايدي** : «دخل المسرح العربي عالم العبثية واللامعقول من بابين متكاملين، أوّلهما كان ترجمة أعمال مثل «في انتظار غودو» و«نهاية اللعبة» لـ **بيكيت** و«المغنية الصّلعاء» و«الكراسي» لـ **يونسكو**، وثانيهما التّأليف المنخرط في الفلسفة المبنية على رؤية سلبية للحاضر والمستقبل ومصير الإنسان بصفة عامّة، فكتب **توفيق الحكيم** «يا طالع الشجرة» عام ١٩٦٢ وأنجز **صلاح عبد الصبور** «مسافر ليل» عام ١٩٦٩ ومن ناحية أخرى لم يتوان الكتّاب المسرحيون العرب في تهديم الحدود الزّمنية والمكانية والمعرفية، وكما كان الأمر بالنّسبة إلى المسرح الغربي كان للأديب التّونسي **عبد الرّزاق كرباكة** نصيب من المساهمة في هذا الشّأن عن طريق مسرحيته «ولّادة وابن زيدون» عام ١٩٤٠ بينما برزت رغبة تجاوز الحدود الفضائية في مسرحية «المدينة الفاضلة» عام ١٩٧٠ لـ **حسين إسماعيل مكّي** والتي تناولت موضوع آراء الفارابي في المدينة الفاضلة ذات المرجعية الأفلاطونية والتي تحيلنا أيضاً إلى اليوتوبيا بمعنى اللامكان أو مكان الخير والفضيلة، أمّا تفجير الحدود المعرفية المقترن بأدب الخيال العلمي في جانبه المتفائل فقد كان مجالاً أبدع فيه **توفيق الحكيم** من خلال «رحلة إلى الغد» عام ١٩٥٧ و«صلاة الملائكة» عام ١٩٤١ و«الطعام لكلّ فم» و«تقرير قمري» واهتمّ به أيضاً كلّ من **لطفي الخولي** في «الأرانب» و**نعمان عاشور** في «لعبة الزمن» لكنّ الانخراط الاستثنائي في هذا الصّنف كان في العام ٢٠١٧ حين أعلنت الهيئة العربية للمسرح عن مسابقة في مسرح الطفل والشّباب حول هذه التيمة، حيث كُتب فيها ما لا يقلّ عن أربعين مسرحية بأقلام مشاركين من جلّ الدّول العربية، وهذا يمثّل متناً مهمّاً لكلّ باحث في هذا الاختصاص» .

ويتابع **الحمايدي** : «بعد الثّورة على المنوال الكلاسيكي في الغرب ونشأة تيارات جديدة كان أبرزها المسرح الملحمي الذي دعا إليه ومارسه **برتولت برشت** ركب مسرحيون عرب هذه الموجة وتبنّوا تقنياتها التي من أبرزها التّغريب والتّخلي عن العقدة وحلّ العقدة بفضل لوحات مستقلة بذاتها في موضوعاتها ومعتمدة على المسار عوضاً عن السّعي إلى النّهاية، وهي تقنيات تصبّ في وادي المادية التّاريخية الماركسية، ومن المبدعين العرب الذين عُرفوا بتبنيهم لهذا المنهاج نذكر : **ألفريد فرج ويوسف العاني وسعد الله ونوس ونضال الأشقر وعز الدين المدني وعبد الكريم برشيد وفاضل الجعايبي** أمّا فيما يتعلّق بالرّؤية السّوداوية التي تنذر بمستقبل يطغى عليه الخراب إلى حدّ بلوغ ما سمّاه علماء الاجتماع بـ «الأنوميا» فقد لوحظ اعتناق بعض المسرحيين العرب لهذه النّظرة السّلبية لما آل إليه العالم في السّنوات الأخيرة، ولما سيصبح عليه بسبب تواتر الحروب والاهتزازات في العالم بما في ذلك منطقة الشّرق الأوسط، وفي هذا المجال كتب السّعودي **عباس الحايك** «المزبلة الفاضلة»

عـام ٢٠٠٣ ثمّ تـولّى المخرج السّـوري **مأمـون الخطيب** إخراجها عام ٢٠٢٢ مسنداً إليها عنوان «ديستوبيا» وممّا يـدلّ على المكانـة التي بدأ يأخذها هـذا المنحى أطروحة الدّكتوراه التي ناقشـتها **أشجـان حسين غالي** عام ٢٠٢٠ في جامعة بابل والموسـومة بـ «الديسـتوبيا وتمظهراتها في خطاب المسرح العربي» .

ويطرح **د.الحمايدي** السّـؤال الأكـثر أهمية : «ماذا عن التّخطيط للمستقبل؟ وهل قام المعنيون بالمسرح بهذا الدّور؟» ويوضـح : «يجـب في البداية التّسـليم بأنّ داخل كلّ بادرة أو مشـروع فكرة فعل من أجل المسـتقبل سـواء على المستوى الفرديّ أم الجَماعيّ، لكن محدوديتها تحتّم الارتقاء بالمجهود الشّخصي إلى عمل يجمع أكثر من فرد واحـد.. وعلى المسـتوى العربي ينبغـي التّنويه بما قام به بعض المفكرين من مجهودات سـابقة أو لاحقة لتطبيقات علم المسـتقبل من دون المعرفة بهذا العلم والتي تدعو إلى الانكباب الجدّي على التّخطيط لما يتحتم إنجازه حسـب ما تمليه معطيات الحاضر» .

ويقدّم **الحمايدي** مثالين، الأوّل في تونس وهو **حسن الزمرلي** (١٩٠٦-١٩٨٣) يقول : «إنّه أحد كبار المسؤولين الذين أشـرفوا على قطّاعي التّعليم والثّقافة، وساهم في إذكاء شـرارة المسـرح إبداعاً وترجمة ونقـداً، وفي العام ١٩٥٩ نُشـرت محاضـرة ألقاها على منبر جمعية قدماء المدرسـة الصـادقية بعنوان «قضـايا المسـرح في تونس» ومنها نستشـف عناصـر الاستشـراف الحسّـي البديهي الذي لا يسـتند إلى مرجع معيّن، ووصّـف حينها الماضـي والحاضـر بقصـد إدراج ما ينبغي إرسـاؤه في المستقبل، وعلى الرّغم من اقتصـار هذه التّوصـيفات على ما يوجد في تونس لكنّها للتّعميم على المسرح العربي ككلّ.. ويتّسم الماضـي بحسـب **الزمـرلي** بمحاكاة المنوال الغربي الذي تحـول فيما بعـد إلى محاكاة المنوال اللبنانيّ والمصـري، أمّـا الحاضـر في تلك الفترة فقـد كان يشـكو من غياب برنامـج مدقـق وتوجيه رشـيد، وبناءً على ذلك يشـترط **الزمرلي** انخراط الدّولة في تنفيذ مشـروع جديد وإعادة بناء العلاقة مع الجمهور، وينصّ هذا المشروع على تكوين لجنة للتّأليف والتّرجمة والنّشـر لتأمين خزانة نصـوص جيـدة يختـار منها المخرجون مـا يتناسـب وحاجياتهم، والإكثار من عدد المسارح في المدن والقرى، وإنشاء مسرح وطنـي، وتقـديم عروض متواتـرة في الأحياء الشّـعبية، وإحداث المسرح الطّالبي والمدرسيّ.. وقد تمّ التّوصّل إلى تحقيق جـزء كبير من هذه العناصـر في معظـم البلدان العربية» .

أمّـا المثال الثّاني الـذي يورده **الحمايـدي** في مجال التّخطيط للمسـتقبل فهو في مقال نُشر في مجلة «العربي» العدد ٧٠٦ تحت عنوان «المسـرح العربي وآفاق المستقبل» يقـول فيه : «تطرقَ **سامي عبـد الحميد** (١٩٢٨-٢٠١٩) لإيجابيـات وسـلبيات الماضـي والحاضـر بقصـد إبداء مقترحات تهمّ المسـتقبل، ومن أهـمّ الإيجابيات المتوّلدة عـن الاقتـداء بالمنوال الغربـيّ ظهـور مؤلّفين ومخرجين متميزيـن، وتكوين فرق المسـرح الوطني وفرق مسـرحية أهلية، وتأسيس معاهد لتدريس الفنّ المسرحيّ، وتوظيف المـوروث الأدبي والفنّي في النّصـوص، وإصـدار دوريات متخصصة، والتّعرف على المذاهب والاتّجاهات المسرحية العالمية، ويقابل ذاك سلبيات متعددة، منها : عدم التّمكّن مـن ترسـيخ تقاليد خاصّـة بسـبب انعـدام اسـتمرارية العروض على مدار السّـنة، وغياب المخزون المسـرحي، واتّساع رقعة المسرح التّجاري، وكثرة المهرجانات، وتغييب الجمهور المحلي، وحرق مراحل التّطوّر من كلاسيكي إلى ملحمـي ولامعقول، وعليـه يدعو **عبد الحميـد** إلى العمل مسـتقبلاً على تأسـيس المسـرح المسـتديم وترسيخ حبّ المسـرح لدى أوسـع جمهـور ونبذ مبدأ الجديـد من أجل الجديد وتنويع الأنشـطة المسرحية بفضل الفرق الخاصّة ومسـرح المجتمع وإدخال المسـرح ضـمن مناهج التّعليم في جميـع مراحل الدّراسـة، أمّا على مسـتوى أوسـع فلا نجد أثراً واضـحاً لمقاربـة علمية للمسـرح العربي، ولعلّ ذلـك ما حـدا بجامعـة لبنانيـة عـام ٢٠٢٢ إلى الدّعوة لمسـاهمات أكاديمية في عددٍ خاصّ للمجلة التي تصدرها يطرح تسـاؤلات حول مستقبل المسـرح في العالم العربي، ويتدارس ديمومة وأسـاليب الحركة المسـرحية وذلك من خـلال معطيات الواقع الحالي التي تتعلق بظروف الإنتاج والتّوثيق للفرجـة الحيّة وتوزيع الأعمـال وتقبّلها ومنزلة

الإنتاج المسرحي في المنفى ولدى الشّتات والممارسات الرّكحية والبحوث» .

ولكي لا نتغاضى عن النّصف المليء من الكأس لا بدّ من التّنويه بجهود وإنجازات متعددة -يوضح **د.الحمايدي**- ويضيف : «على الرّغم من الهنّات ينبغي ألّا ننكر ما أُنجز على مستويات عديدة وفي بلدان مختلفة من أجل رسم ملامح ذات بال للمستقبل، حتى وإن كانت جزئية ولا ترتقي إلى مستوى الاستشراف العلمي وإلى درجة المقاربة المتكاملة.. هذه الإنجازات تصبو إلى مسرح للمستقبل يلبّي حاجيات الأجيال القادمة ومستقبل المسرح، أي أرضية تساعد المسرح على أداء المهام الموكلة إليه، وقد رصدنا مسالك مختلفة لبلوغ هذه الأهداف لتلبية حاجيات مستقبل الغد كتركيز المادة المسرحية في المدارس وإعطاء دفع قوي لمسرح الطّفل ومسرح اليافعين وتأكيد التّثقيف المسرحي بترويج الأعمال المرجعية العالمية وتدعيم وتنويع المهرجانات وتشجيع النّشر ومعاضدة دور النّقاد بواسطة الدّوريات المتخصصة، ومن نافذة المبدع حظي التّكوين الميداني والإنتاج بعناية متزايدة، أمّا في باب السّياسات الثّقافية فقد تمّ الاشتغال على إرساء الإطار التّشريعي المناسب والدّعم للإنتاج العمومي والخاصّ والإكثار من مسالك التوزيع والأرشفة والتوثيق والرقمنة لضمان المحافظة على الذّاكرة الجمعية، كذلك بدأ التّفكير بهياكل وآليات للوقاية من المخاطر والأزمات إثر تداعيات جائحة كورونا، وكلّ هذه المحاولات الفردية والجماعية من شأنها أن تكون أرضية مناسبة لتناول مستقبل المسرح العربي حسب المقاربات العلمية التي تبلورت أو التي قد ترى النور لاحقاً» .

***

وتحدّث **د.رضا عطية** من مصر قائلاً في ورقة عمله التي حملت عنوان «التّمثُل المأساوي للمستقبل في المسرح العربي» : «يبقى المستقبل بكلّ ما يعنيه من معان وأفكار وما يرتبط به من أحلام وآمال وتوقّعات ومخاوف وهواجس شاغلاً رئيساً للفكر الإنساني بعامّة والأدب والفنّ بخاصة، لذا تكون محاولة الأدب والفنّ ارتياد ذلك المنتظر الغامض وفقاً لأفق توقعات يتشكّل من معاينة الحاضر وتدارس التّطوّرات الحادثة عبر التّاريخ الإنساني مغامرة فنية واستباقاً فلسفياً بوسائل جمالية لتكوّن مثل هذه المحاولات بمراودة المستقبل ومطارحة أحداثه المتوقعة مساراً متجدداً في حركة الفنّ عموماً وأنواعه وأجناسه المتنوعة، كلّ بحسب أدواته الفنية ووسائله التعبيرية.. وإذا كان المسرح هو أبو الفنون فإنّ ما يطرحه من موضوعات لا تنفصل عن الوعي الإنساني، ويبقى موضوع المسرح حاضراً كإشكالية وجودية ومسألة فلسفية في الخطابات المسرحية، فيمسي المستقبل تيمة دائمة التّجدد ومتغيّرة الطّرح في المسرح، وثمّة مدارات عدّة لتصورات متعلقة برؤية المستقبل واستشرافه في المسرح العربي، ذهب بعضها إلى تمثّل أسلوب الحياة الإنسانية في هذا الكون، وركّز قليل من هذه الرّؤى على توقّع شكلٍ غرائبيّ لهيئة البشر في مستقبلهم، خصوصاً بعد غزو الإنسان للفضاء، لكنّ الميل إلى التّغريب الشّكلي توقعاً لمستقبل متطوّر تكنولوجياً قد جعل مثل هذه الطّروحات للمستقبل تبهت مع مضي الوقت وعدم تحققها بالشّكل الذي جاءت به» .

ويوضّح **عطية** تحت عنوان «الكوكبية والحداثة السّائلة» : «من الملامح البارزة والفارقة للمستقبل الذي يستشرفه المسرح التّحولات الكبيرة في شكل عالم المستقبل.. ومن سمات الحداثة العالمية في نهاية القرن العشرين تشكل نظام العولمة كأساس جامع للعلاقات في هذا العالم، بمعنى الانفتاح المعلوماتي والاتّصال المعرفي بتناهي هذا العالم مهما اتّسعت وامتدت أرجاؤه في الصّغر وإتاحته للسّيطرة من قبل قوى مهيمنة على مقاليد الأمور في هذا العالم».

ويستشهد **عطية** بمسرحية «الأب» للكاتب والمخرج المسرحي **المصري محمد أبو السّعود**، ويقول : «يعيش الأب إمبراطور الاقتصاد العالمي في قصره المعزول، ويتابع سير الأحداث في العالم، حتى يستدعي أبناءه من أطراف متناثرة في العالم ليعلمهم بإقامته جنازة لأخيهم الفنان الذي مات دون أن يراه الأب أو يعرف به أخوته، والمسرحية تتكون من سبع لوحات، تبدأ الأولى بمشهد بانورامي للقصر ومونولوج منه عن أملاكه

ووضعه الاقتصادي، ويؤكّد الفضاء المكاني أسلوب حياة في المستقبل خاص بشرائح اجتماعية من الأثرياء، وثمّة تمدد لتوسع رأس المال والخدمات والرّعاية الصّحية كما في حديث الدّكتور جودة الابن الثّاني للإمبراطور، وهذه من سمات المستقبل المأساوي الذي يستشرفه المسرح العربي، مع الاعتماد على التّأثير الدّعائي والإعلانيّ على تسويق هذه الخدمات كسلع يحصل عليها القادرون من الأغنياء، وما يعمّق هذه المأساوية هو نمط الأداء الاستعراضي لشخصيات تريد الاستحواذ على ثقة الجماهير والعوام وتستخدمهم ككومبارس في تنفيذ استعراضاتهم» .

ويتابع **عطية** : «ويتبدى أنّ عوامل المستقبل التي يستشرفها المسرح العربي هي عوامل الحداثة السّائلة بارتباط أنماط وطرائق العيش الإنساني والتّقدّم التّقني للحياة بتفاقم آثار التّمدد الرّأسمالي في المجتمعات والانصهار الكوكبي لهذا العالم وفرض المركزية الرأسمالية همينتها على أسلوب الحياة، ومع استمرار الصّراع والصّدام الإنساني تبقى تيمة الصراع بكلّ أشكاله متعلقة بالمستقبل، لذا تبقى موضوعة الحرب كإحدى التيمات اللصيقة بالمستقبل وما يقترن به من تخوّفات حول مصير العالم وحال البشرية في عالم لا تتوقّف فيه الصّراعات ولا تهدأ حدّة اضطراباته ولا تنتهي منه الحروب» .

ومن الظّواهر المأساوية للمستقبل الذي يستشرفه المسرح العربي أيضاً بحسب **د.عطية** الممارسات التّخريبية بحقّ الطّبيعة الحيّة والإرث الحضاري الإنساني.. ويضيف : «ولا سيّما في الدّول الفقيرة كجانب للتّوحّش الرّأسمالي وعبث القوى العالمية الكبرى بمقدرات الضّعفاء في العالم في انتهاك فظّ وعدوان غاشم على البيئة والحضارة والإنسانية وما يقترن بمأساوية الحالِ الإنساني من جرّاء الأزمات التي تهدد البشرية، الأزمات النّفسية التي تنتظر إنسان المستقبل واغترابه الوجودي في عالم متوحش، فيكون هذا الموضوع من الموضوعات المهمّة في استشراف المستقبل، وهو ما يُمثل فنياً ويُؤدّى تعبيرياً بحركة الإنسان الممثل الجسدية وأدائه اللغوي تعبيراً عن الشّعور الاغترابيّ المتفاقم في عالم المستقبل» .

ويبيّن **عطية** : «مع بروز تيمة المأساة كموضوع رئيس للمسرح في استشرافه للمستقبل لنا أن نتلمّس أي شكل سيستخدمه المسرح في المستقبل تعبيراً عن الحالة المأساوية التي يرسمها ويجسدها دراماياً، إذ لا بدّ من علاقة بين التيمة والقالبِ المسرحي، أي قد تؤثّر التيمة في اختيار الشّكل التّعبيريّ المناسب لها.. ونوعياً تقترن حركة المسرح في تمثّلها لمأساوية المستقبل بأشكال مسرحية كالمسرح الهجائي ومسرح التّعازي، بالإضافة إلى المسرح الرّقمي الذي يستخدم التّقنيات الرّقمية كمكوّن رئيس في الفضاء المسرحي بمثل ما هي عنصر رئيس في الحياة في تمثّل علاقات الإنسان فيها وتأثيرها عليه، وممّا يتزايد حضوره ويتنامى صعوده كاتّجاه مسرحيّ معبّر عن مأساة الإنسان في المستقبل إلى جانب الأشكال التّقليدية للمسرح التّعبيري الذي يستخدم حركات الجسد والدّور التّعبيري للمكوّن الكوريغرافي كأسلوب تعبيريّ في المسرح لتنوب الحركة كما في مسرح بوتو الياباني وأسلوب بينا باوش التّعبيري عن اللغة تعبيراً عن مآس كبرى وهموم ثقيلة تكابدها الذّات الإنسانية وتعجز لغة الحوارِ الكلامية عن الإلمام بها والتّعبير عنها» .

***

إن السّؤال الذي يطرح نفسه هو : «هل لدينا الإمكانيات المطلوبة للتّخطيط للمسرح ومستقبله؟» توضّح **د.نجوى قندقجي** من جامعة عمّان الأهلية- الأردن : «تواجه آليات الإنتاج للعمل الإبداعي الكثير من التحديّات على المستوى الإداري الإجرائي، شاملاً كلا القطاعين الرسمي والخاص، وليس خافياً أنّ ما يجري حتى الآن في منطقتنا هو أنّ معظم العروض تعتمد التّمويل الذّاتي والإنتاج الذي يعمل بشكل منفرد، مستمدّاً إمكانية الاستمرار من مستوى المبادرة الشّخصية للفنان وقوّة الحماس الإنساني والإخلاص لجوهر الفنّ المسرحي، وهذه النوايا والجهود الطيبة لا تكفي للارتقاء بمستوى العرض فنيّاً وتحقيق الدّيمومة في الإنتاجية المسرحية العنصر الأساس والضّرورة الجذرية للتطوّر التّراكمي للتّجربة المسرحية، بل تحوّل

العمل الإبداعي إلى إنتاج إجرائي إداري، فنحصد عروضاً مسرحية مكررة وغير ناضجة أشبه ما تكون بنشاطات فنيّة خيرية اجتماعية في جوهرها، وهو أمرٌ لا ضير فيه، لكنّها تأتي بنتيجة عكسية عند اقتصار الحركة المسرحية عليها والاكتفاء بها، الأمر الذي يعيق دوران عجلة التّطوير المسرحي من النّاحية الإبداعية، ويحيلنا هذا إلى مصادر التّمويل وآليات الإنتاج في ظل شحّ هذه المصادر وتعثّر الآليات، وهو أيضاً ما يعكس واقع الحال الخاصّ ببلداننا، حيث نعاني اضمحلالاً في الدّعم الرّسمي المتمثّل بالهيئات والإدارات الحكومية الرّسمية، بالإضافة إلى فقدان تقليد الإنتاج المستقل والدّعم الأهلي الخاصّ، ويمكن الإشارة إلى بعض الجمعيات والمنظمات اللاربحية، وهي كيانات تكاد لا تتجاوز أصابع اليد في كلّ بلد، عدا عائق الاستمرارية وتدخّل مصادر التّمويل في نوعية المواضيع المُختارة وأسلوب معالجتها، الأمر الذي يعيق حالة التّلقي وانسيابية آليات الاستقبال والإدراك للعملِ المسرحي» .

وتضيف **قندقجي** : «تمثّل التّقنيات الحديثة في جوهرها تحقيقاً لخيالات ورؤى المسرحيين وتطويرها في الشّكل والمضمون، وهذا يقوّي العروة التي تربط آليات الإنتاج بطبيعة المُنتج الإبداعية، فما عاد من الممكن أن يكون العرض المسرحي منعزلاً عن المنجزات التقنية والتّطورات التكنولوجية في عالم يشهد دهشة بصرية وسيادة الصورة واصطناع العوالم المفترضة حيثما نعيش جميعاً في مجتمع الفرجة والاستعراض الذي بشّر به ونظّر له مبكّراً الفيلسوف الفرنسي **جي ديبور** في أواخر ثمانينيات القرن الماضي وقبل الثّورة الرّقمية.. تاريخياً، لم تنفصل تلك المسارات بين الفن والعلم والصناعة في التأثير المتبادل كما حدث عندما دخلت الكهرباء إلى المسرح.. والآن لا يمكن التّغافل عن دور التّقنيات الرّقمية والمعدّات الحاسوبية في إتقان التّنفيذ وتسريعه، وهي تقوم بدور مكمّل لتحقيق المضامين.. إنّها حاجة العملِ المسرحي لكلّ من التّقنية والتّكنولوجيات، ومن دون تساوي هذين العنصرين لن نستطيع التواجد في أفق المسرح المستقبليّ» .

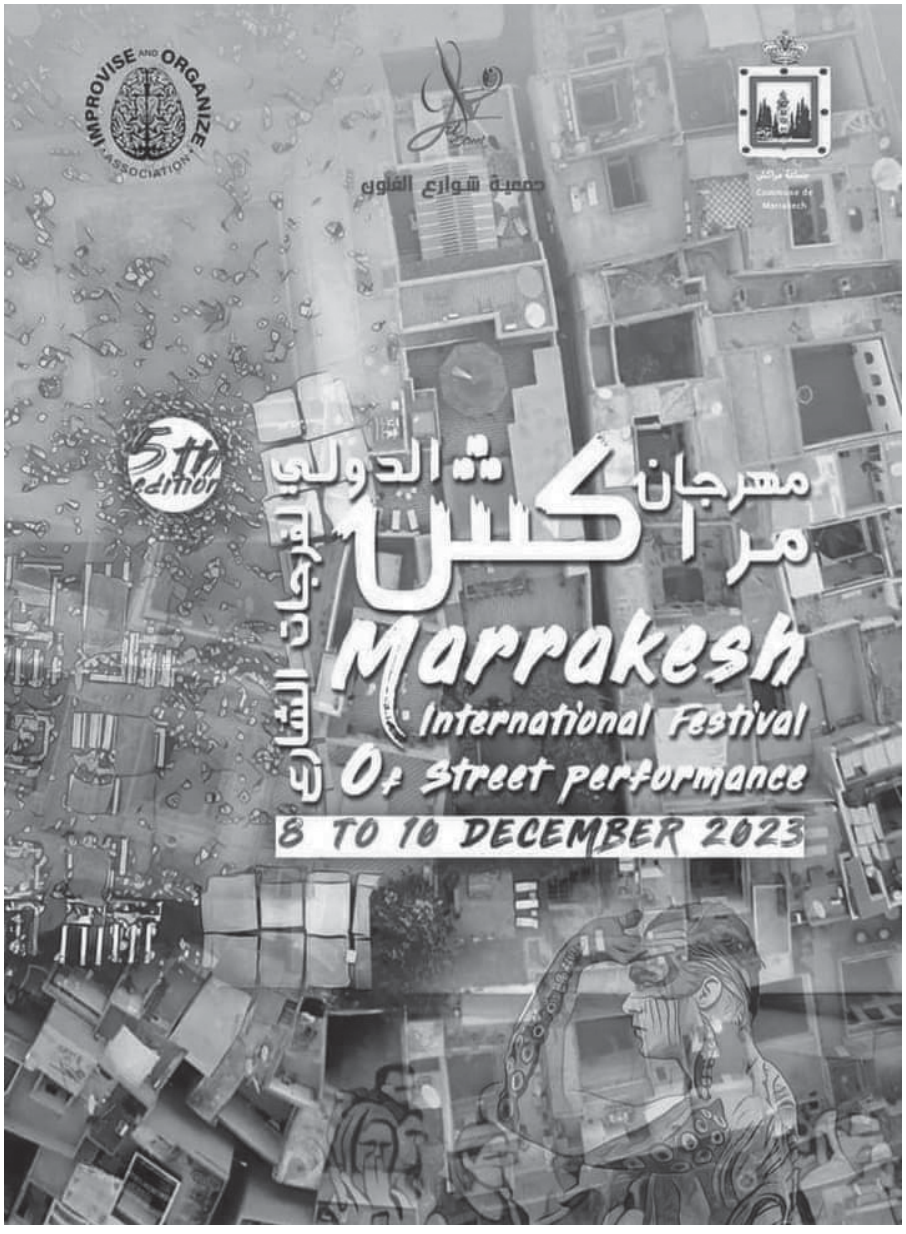
إذاً ماذا يمكننا أن نفعل تجاه كلّ هذه الأزمات؟

تجيب **قندقجي** : «على الرّغم من كلّ ما سبق ما يزال المسرح يحارب حاملاً خصوصيته التّفاعلية كمثال مثالي على الفنّ الحيّ والعضويّ، حيث لا تسمح طبيعته أن ينسلخ عن تحولات المجتمع الذي يوجد فيه، حتى وإن اختار الحياد أو التّخلّي، وهذه الطّبيعة ترفع من مستوى التحديّات في مسايرة الرّاهن الفنّي والفكري الذي يعايشه الفرد، والمتسارع مع تحوّلاتِ العصر وما تنتجه من تمظهرات وظواهر وممارسات تطال جميع جوانب الحياة الإنسانية التي أصبحت محلّ تساؤلات وتكّهنات عما سيؤول إليه مستقبل البشرية.. ويبقى المسرح عاملاً تأريخياً، لا ينفكّ وجوده عن الالتصاق بنسيج المجتمع الحاضن له، وما يزال واقعنا العربي المتأزم يمثّل الغنى الأمثل لمواضيع الفنّ بشكلٍ عام، والمسرح بطابعه الدّرامي يتصدر مقدّمة هذه المواجهة المتنامية، وفي خلاصة متواضعة يمكننا التّوصية بالعمل على استيعاب تغيّرات العصر الرّقمي بما يخص الموضوع وآليات التّعبير عنه وعدم التّعالي أو التّغاضي عن المُعاش اليومي ومواكبة المعالجات الدّرامية لتمظهرات الذّات ودور الفرد في استقبال المحتوى وصنعه في الوسائط الإعلامية لردم الفجوة مع المتلقي وآليات إدراكه ومتابعة الجهود نحو تطوير آليات إنتاج الفنّ المسرحي ودعمها من الهيئات العامّة والرّسمية ومحاولة الصّمود أمام التّنازل عن احتياجات العرض المادية والفنية والموارد البشرية والتقنية وتشجيع المبادرة التّواصلية مع تجارب المسرح العالمية، ولا سيّما البلدان التي تقع خارج مراكز قوى الصّراع العالمية والبحث عن التّشابه والاختلاف وتحطيم الأنماط الثّقافية القديمة البالية وبناء ثقافة جديدة من خلال مسرح جديد يتحدّى كلّ العناصر التّقليدية ومتحرر من أسلوب معيّن أو لغة أو وظيفة اجتماعية أو نمط معين من الجمهور والعودة إلى الكلاسيكية لجلاء المفاهيم التّأسيسية لبناء العمل الإبداعي ومعاييره بهدف ترسيخ الحداثة كسبيل لتجاوزها بحمولة غنية من الأدوات المتينة والصّافية، تُكسب محاولات التّجريب المصداقية، بمعنى البناء الإبداعيّ وليس الهدم» .

مهرجان مراكش الدولي لفرجات الشارع في دورته الخامسة

بمشاركةِ عروض مسرحية من دول عربية وأجنبية استضافتْ مدينة مراكش المغربية في شهر كانون أول الماضي الدورةَ الخامسة من مهرجان مراكش الدولي لفرجات الشارع تحت شعار «مراكش موطن الفرجات» وتم تقديم عروضِ المهرجان في ساحات المدينة .

يهدفُ المهرجان إلى المساهمة في دعم الإبداع الفني والثقافيّ والترويج السياحي وإفساح المجال أمام الشباب من أجلِ إبراز مواهبهم وتعزيز مشاركتهم في التنمية الثقافية وتمكينهم من التعرف على ثقافات مختلفة بالنظر لتنوع الأشكالِ الفنية المبرمجة في المهرجان مثل الرقص المعاصر ورقص الشوارع وفن الحكاية وفنون السيرك وموسيقا الشارع ومسرح الشارع والرسم، وأقام المهرجان ورشات خاصة للأطفال وندوات فكرية في مواضيع متعلقة بفن الشارع بهدف تقريب مسرح الشارع من الجمهور .



شاركت في المهرجان عروض مسرحية من : المغرب، تونس، البرتغال، ألمانيا، بولونيا، هولندا، فرنسا، إيرلندا، سويسرا، الأرجنتين، أميركا .

مهرجان الرياض للمسرح في دورته الأولى

على مدى ١٢ يوماً أقيمت في العاصمة السعودية الرياض في شهر كانون أول الماضي فعاليات الدورة الأولى من مهرجانِ الرياض للمسرح الذي وزع في حفل ختامه جوائزه على النحو التالي :

-جائزة أفضل عمل مسرحي متكامل لمسرحية «بحر» إخراج **سلطان النوه** .

-جائزة لجنة التحكيم الخاصة لمسرحية «الظل الأخير» إخراج **خالد الرويعي** .

-جائزة أفضل إخراج للمخرج **سلطان النوه** عن مسرحية «بحر» .

-جائزة أفضل نص لـ **عدنان بالعيس** عن نص مسرحية «صفعة» .

-جائزة أفضل ممثل للفنان **شهاب الشهاب** عن دوره في مسرحية «بحر» .

-جائزة أفضل ممثلة للفنانة **أضوى فهد** عن دورها في مسرحية «الحجر» .

-جائزة أفضل موسيقا لموسيقا مسرحية «بحر» .

-جائزة أفضل ديكور لديكور مسرحية «صفعة».

-جائزة أفضل سينوغرافيا لسينوغرافيا مسرحية «الظل الأخير» .

-جائزة أفضل إضاءة لإضاءة مسرحية «ضوء» .

-جائزة أفضل أزياء لأزياء مسرحية «طليعة هيجر».

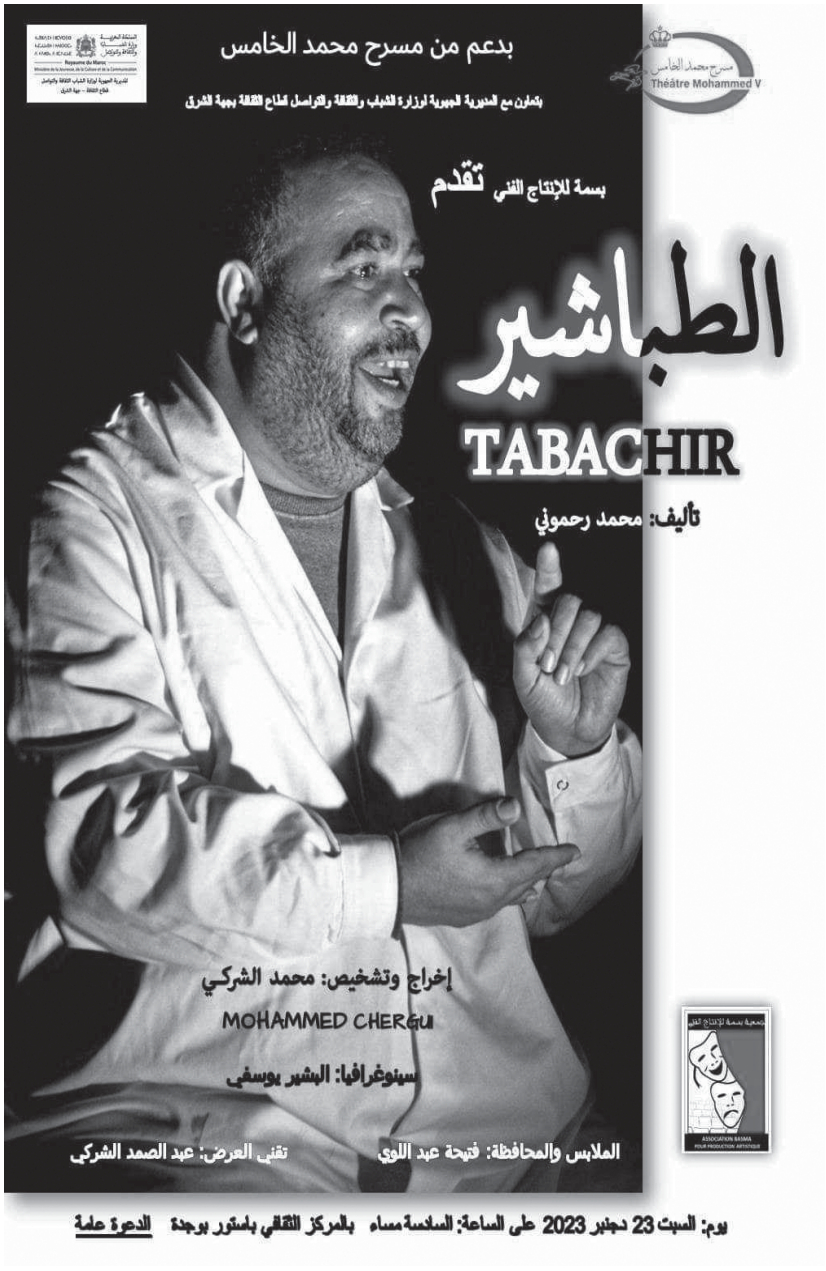
واستضاف المهرجانُ المسرحَ التونسيّ كضيف شرف، كما عقد جلسات نقدية عن العروض المشاركة.

بحر

سلطان النوه

الطباشير

كوميديا سوداء تناقش قضايا التعليم



عن نص للكاتب **محمد رحموني** قدم الفنان **محمد الشركي** تمثيلاً وإخراجاً في شهر كانون أول الماضي في مدينة وجدة المغربية مونودراما بعنوان «الطباشير» وهي تتحدث عن واقع التعليم في الأرياف المغربية البعيدة عن العاصمة من خلال شخصية مدرّس تم تعيينه في إحدى مدارس الريف ليواجه مجموعة من الصعاب، وليتعايش مع مجموعة من النماذج البشرية صعبة المراس .

اعتمد العرض في تقديم أفكاره على الكوميديا السوداء التي عكست واقعاً يدعو إلى الضحك والبكاء في آن .

الغريب والنقيب

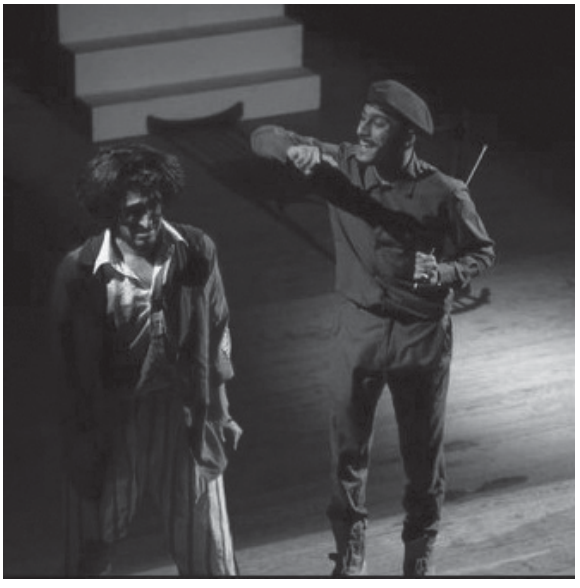
رسائل هادفة بأسلوب ساخر

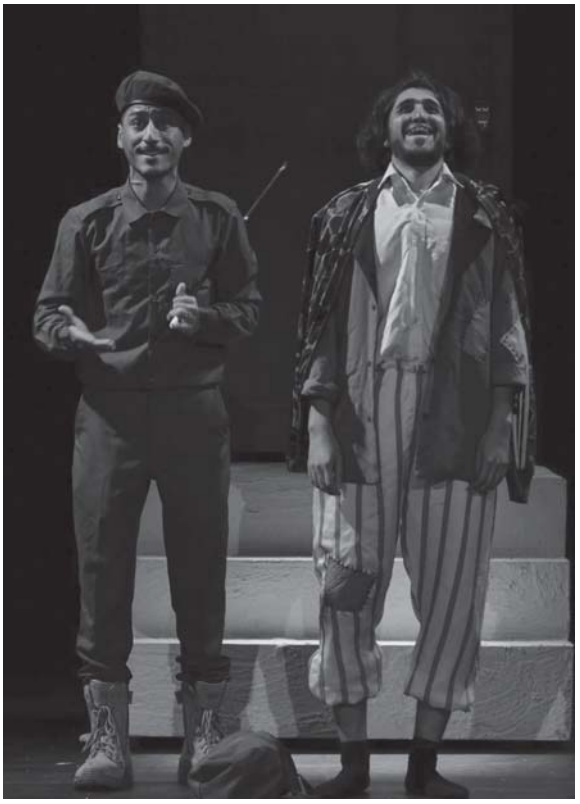
شهدت المسارح السعودية في الأشهر الأخيرة من العام ٢٠٢٣ نشاطات مكثفة، أبرزها العرض المسرحي «الغريب والنقيب» الذي قُدم في شهر تشرين ثاني الماضي.. نص **أسامة زايد** إخراج **فهد الدوسري** تمثيل **كميل العلي** و**محمد المحسن** .

يتحدث العمل عن شخصين : ثري وفقير.. يعمل الثري كنقيب في كتيبة عسكرية وهو يخشى الموت بعد أن ضحى بجميع عناصره خلال إحدى الحروب وحان دوره ليحارب بمفرده، أما الفقير فهو رجل ينضم إلى الكتيبة عن طريق الخطأ أثناء محاولته إيجاد دواء لوالدته المريضة.. وتتصاعد الأحداث عندما يحاول النقيب إقناع الرجل الملتحق بالكتيبة عن طريق الخطأ بخوض إحدى المعارك .

اعتمد العرض على أداء الممثلين بالدرجة الأولى، وهو يحمل رسائل هادفة بأسلوب كوميدي مبسّط، ويكشف التباين بين الطبقات الاجتماعية .

شارك العرض في عدد من المهرجانات المسرحية، منها مهرجان شرم للمسرح الشبابي في مصر وأيام قرطاج المسرحية في تونس .





فطائر التفاح

لعبد الجبار خمران

عن نص للكاتب السوداني **أمجد أبو العلا** قدم المخرج المسرحي المغربي **عبد الجبار خمران** في شهر كانون ثاني الماضي العرضَ المسرحي «فطائر التفاح» في مدينة مكناس من خلال فرقة دوز تمسرح، وسبق للعرض أن شارك في المهرجان الوطني المغربي للمسرح في شهر كانون أول ٢٠٢٣ الذي أقيم في مدينة تطوان .

يحكي العمل عن زوجين تسود بينهما علاقة متوترة فيها الكثير من التناقضات بين مشاعر الحب والكره والقرب والتباعد والحياة والموت في إطار رؤية فنية متجددة، وقد عمد مخرج العمل إلى شطر شخصيتي العمل إلى أربع شخصيات انسجاماً مع الأبعاد الإنسانية التي يحفل بها النص والتي تتطلب الكثير من البحث من أجل إيجاد معادلات بصرية لها .

ناقش العمل قضايا إنسانية عميقة ساهمت في تعميقها رؤية إخراجية جمالية عملت على المزج بين الجانب الدرامي والتعبير الجسدي والأداء الموسيقي والغنائي .

كرّس العمل نهج فرقة دوز تمسرح في اختيار المواضيع التي تخاطب وجدان المواطن المغربي وتناقش

قضاياه، وفي نفس الوقت تحمل بعداً إنسانياً عميقاً، مع إمكانية فتح أفق للإبداع والتجديد والابتكار .

وسبق للفرقة أن قدمت أعمالاً مثل : «الخادمتان- صباح ومسا- التابوت» .

في ذكرى ولادته

جمعية الفنانين الكويتيين تحتفي بالمسرح الكويتي

من عروض المسرح الكويتي

أحيتْ جمعيةُ الفنانين الكويتيين في شهر تشرين ثاني الماضي مئويةَ المسرح الكويتي من خلال ندوة شاركت فيها مجموعة من فناني المسرح الكويتي من مختلف الأجيال، هم : **ابراهيم الصلال-مريم الصالح-عبد الله عبد الرسول-أحمد فؤاد الشطي** والأمين العام المساعد لقطاع الفنون في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب **د.مساعد الزامل** والعميد الأسبق للمعهد العالي للفنون المسرحية **د.محمد بلال** بحضور الأمين العام لـ «الوطني للثقافة» بالتكليف **د.محمد الجسار** ورئيس الجمعية الفنان **عبد العزيز مفرح**.. وأدارت الندوة الإعلامية **أمل عبد الله** التي بدأتْ كلامها بالحديث عن بواكير المسرحِ الكويتي من خلال مشهدية «محاورة إصلاحية» التي كتبها **عبد العزيز الرشيد** عام

١٩٢٢ وهي لم تكن عملاً مسرحياً بقدر ما كانت مشهدية تضمنت آراء نقدية، وتم تقديمها في إحدى المدارس.. وبعد خمسة عشر عاماً جاء من يستنهض الفكرة ويقدم عملاً مسرحياً متكاملاً وكان بعنوان «إسلام عمر» وفيها جسّد ممثلون رجال الشخصيات النسائية في ظلّ غياب الممثلة المرأة عن خشبة المسرح في ذلك الوقت، وأوضحت **عبد الله** أن حساسيةَ الوضع الاجتماعي كانت وراء غياب المرأة عن خشبة المسرح، وقد بدأت فرق مسرحية بالظهور في المدارس، وكانت الأعمال تقدم بالعربية الفصحى، ثم ظهر نوع من الأعمال المرتجلة يناقش قضايا اجتماعية شائعة كغلاء المهور والزواج من أجنبية وذلك بهدف لفت نظر الجمهور لهذه القضايا، وكان يتم تقديم هذه الأعمال بأسلوبٍ ساخر .

وقال **د.محمد بلال** إن مسرحيين كويتيين كثيرين اعتمدوا على فن الارتجال في بدايات المسرح الكويتي، فكان يتم وضع الأفكار ثم صياغتها كنصّ مسرحي متكامل، وأكد أنه في مرحلة لاحقة من عمر المسرح الكويتي شاركت مدارس الفتيات في هذه الحركة وأخذت تقدم مسرحيات ذات طابع تربويّ، وأشار **بلال** إلى أن العام ١٩٤٣ شهد ظهور اللهجة الكويتية في العروض المسرحية، خاصة الكوميدية منها، وفي الخمسينيات ظهرت أعمال مسرحية تضمنت مطالب بإعطاء المرأة حقوقها كحقها في التعليم .

وتحدث الفنان **ابراهيم الصلال** قائلاً : «ما أحوجنا أن نتوقف اليوم عند مئوية المسرح الكويتي الذي اقترنت مسيرته بكمّ من المنجزات التي تعددت وتنوعت بصماتها عبر أجيال من المبدعين الذين ضحوا من أجل أن تبقى أضواء المسرح منارة بالوعي والتوهج والمنجزات.. إنه يوم لا ينسى، يجعلنا نشعر بالفخر والاعتزاز» وأكد **الصلال** أنّ ما حققته الحركة المسرحيةُ الكويتية إنجاز يدفع إلى الشعور بالفخر وإلى الكثير من التأمل والدراسة والتحليل للتأكيدِ على الدور الذي قام به المسرح في عملية التنوير والنهوض والبناء .

وأشار **د.مساعد الزامل** إلى دور الفنان المسرحي المصري **زكي طليمات** التأسيسيّ في الحركة المسرحية الكويتية، كما أشار إلى دور فرقة مسرح الخليج العربي والفرق المسرحية الأهلية في النهضة المسرحيةِ في الكويت.

وأكدت الفنانة **مريم الصالح** أن الكويت زاخرة بمواهب نهضتْ بالحركة المسرحية، في مرحلة الستينيات تحديداً، مع الفنانين المسرحيين **حمد المنيع** و**محمد النشمي**، وأضافت : «بدأتُ حياتي المسرحية في العام ١٩٤٦ مع الفنانة الراحلة **مريم الغضبان** وقد واجهْنا صعوبة كبيرة في بداياتنا لكننا استطعنا إثبات وجودنا كفنانات مسرحيات» .

وقال المخرج **عبد الله عبد الرسول** أنّ السنوات المنصرمة من عمر المسرح الكويتي ليست مجرد تراكم في السنوات بل هي أيضاً تراكم تجارب أفرزت منجزاً مسرحياً ثرياً أكد فيها المسرحُ الكويتي أنه أحد الروافد الأساسية للثقافة الكويتية، وأشار إلى أن الفنان الكويتي قدم زخماً هائلاً من التجارب المسرحية التي حققت نجاحاً كبيراً وبصمة راسخة .

من جانبه أكد المخرج **أحمد فؤاد الشطي** أهميةَ استحضار ماضي المسرح الكويتي من أجل المستقبل، مشيراً لدور فرقة المسرح العربي التي أطلقت أولى مسرحياتها في العام ١٩٦١ وما تبعها من ظهور أجيال مسرحية كتبت تاريخ المسرح في الكويت، مؤكداً أن المسرح الرصين هو المسرح الذي يرتقي بالمجتمعاتِ ويطورها .

وختم **د.محمد الجسار** الندوة بقوله : «يعكس الفن المسرحي تطلعات المجتمعات وهمومها ويحاكيها، لذا فإن الاهتمام بالمسرح يجب أن يكون من الأولويات» .

تجارب من المسرح الشعري الطفليّ في مصر

مجدي مرعي حسن

مقدّمة

يُعتبر المسرح الشعريّ فناً من الفنون الأدبية، وقد ظهر أولاً في أوربا، ثم في الأدب العربي[١] ويمكن تعريفه على أنه كتابة نص مسرحي وفقاً لمواصفات ومقاييس الكتابة الشعرية، وعادة ما تكون هذه المواصفات مرتبطة ومبنية على القصيدة القديمة، وهي تُعدّ أساساً لبناء أي نص مسرحي.. وللمسرح الشعري عدة مسميات، منها «الدراما الشعرية» و«المسرحية الشعرية» و«الشعر الدرامي»[٢] .

لغةُ الحوار في المسرحية الشعرية لغة إيقاعية، أما المشاعر فيها فتتسم بالقوة والكثافة، ويعتمد المسرح الشعريّ على التصوير غير المحسوس وغير المرئيّ بشكل أكبر من النثر .

وتُعتبر مصر رائدة في مجال المسرح الشعري للأطفال، ويعود ذلك لتجربة **محمد الهراوي** الشاعر الرائد منذ العام ١٩٢٩ في مسرحيته «الطفل في ليلة العيد» وقد كتب بعدها مسرحيتين شعريتين للأطفال هما «المواساة» ونُشرت عام ١٩٣٢ و«الذئب والعدم» ونُشرت عام ١٩٣٩ ويدلّ هذا على مقدرته في صياغة مسرح يعتمد على الشعر كأداة رئيسة في العمل الموجه للأطفال .

وأسهم الرواد المعلمون في كتابة مسرحيات للأطفال أمثال **محمود غنيم** و**محمد محمود رضوان**

ومحمد يوسف المحجوب الذين قدموا إنتاجاً وافراً من المسرحيات المستقاة من بطولات عظماء تاريخ العرب وسِيَرهم ومواقفهم[٣] .

كما نذكر تجربة الشاعر أحمد سويلم الذي وضع إطاراً إبداعياً راعى فيه الخصائص الفنية والموضوعية لمسرح الأطفال، ثم تتابعت بعد ذلك كتابات عدد من الكتّاب مثل أنس داود الذي قدم سبع مسرحيات شعرية للأطفال هي : «السنونو يصادق أيمن، السنونو يهاجر إلى مصر، السنونو الكبير، السنونو يشاهد الإسكندر، الذئب، رحيل الغمام، ماما نشوى» كما قدم د.حسين علي محمد مسرحية تاريخية بعنوان «حكمة سليمان» وثمة تجارب أخرى لـ أحمد زرزور وأحمد الحوتي ومحجوب موسى وأحمد شلبي وفراج عبد العزيز[٤] .

ويلاحظ أن كتابة مسرحيات شعرية للأطفال تُعد من أكثر ألوان الكتابة الإبداعية صعوبة لما تتطلبه من عناصر درامية وفنية، فالشاعر مطالب بكتابة مضمون هادف في إطار إيقاعي حواري بعيداً عن الغنائية أو الإطالة، ولعل صعوبة الكتابة وفق هذه المعايير الفنية هي التي صرفت كثيراً من الشعراء عن خوض هذا المضمار، حتى أن أحمد شوقي الذي أسس المسرحية الشعرية في الأدب العربي لم يكتب مسرحاً شعرياً للأطفال بالرغم من دعوته للاهتمام بأدب الأطفال وإسهامه بما كتبه من شعر لهم[٥] وعلى الرغم من هذه الصعوبة وما يتطلبه ذلك الفن فإنه من أحب الفنون الأدبية إلى قلوب الأطفال، ولعل السبب في ذلك هو ما يحتويه من عامل الجذب والتشويق والمشاهدة، إضافة إلى الجانب الإيقاعي الموسيقي، ومعلوم أن الطفل يحب مثل هذه الأشياء[٦] .

تجربة محمد الهراوي

محمد الهراوي هو رائد مسرح الطفل في مصر، فقد كان أول من كتب في مصر مسرحيات موجهة للطفل، وكان ذلك في عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي، وحقق له عبد التواب يوسف خمس مسرحيات مخطوطة وجدها له ونشرها، وذكر أن له مسرحيات أخرى للطفل ولكن مخطوطاتها لم يتم العثور عليها، وربما كان الشيء البارز في مسرحيات الهراوي هو القيم الحميدة التي كان حريصاً على أن يقتدي بها الأطفال من خلال قراءتهم مسرحياته أو مشاهدتهم لها، وكان في الوقت نفسه يحذر فيها من بعض السلوكيات والأفعال التي تنافي تلك القيم الحميدة، ومن هذه القيم التي حث عليها الهراوي الأطفال في مسرحياته :

أولاً : عدمُ الانخداع بالمخادعين الأشرار والتفطّن لحيلهم ومكرهم، ونرى مثالاً لهذا في مسرحية «الذئب والغنم» ففي هذه المسرحية الشعرية القصيرة يدّعي ذئب أنه أعمى ويطلب من الأغنام أن ترعاه، فترفض تصديق كلامه لمعرفتها بغدر الذئاب، إلا غنمة واحدة أخذتها رقّتها على هذا الذئب ولم تفطن لحيلته، فوافقت على طلبه في أن تصطحبه لبيتها، وفي وسط الطريق فتح الذئب عينيه اللتين ادعى أنهما لا تبصران واستعد للانقضاض على الغنمة، لكن الراعي يستيقظ من نومِه فجأة وينقذ الغنمة التي تعود سالمة إلى باقي الأغنام، وتنجو من الموت .

ثانياً : البقاء مع الجماعة وعدم مفارقتها، ففي مسرحية «الذئب والغنم» نرى أن الغنمة التي نجت من الذئب يتدخل الراعي لإنقاذها وتعود إلى رفاقها من الأغنام وتعتذر منهم عن مفارقتها لهم وتصديقها خداع الذئب لها حين ادعى أنه أعمى ويحتاج للمساعدة .

ثالثاً : مواساة الفقراء ومساعدتهم كما في المسرحية الشعرية القصيرة «المواساة» التي تصور أسرة فقيرة مكونة من أب وأم وطفل وطفلة، ويظهر الأب مريضاً ويتألم من شدة مرضه، والولدان يتألمان من شدة جوعهما، وتشعر الأم بالعجز عما يمكن أن تفعله، ويمر بجانب بيت هذه الأسرة شخص اعتاد على مساعدة المحتاجين مع رفاق له، فيدخل بيت هذه الأسرة ويعرض خدماته عليها، لكن الأب يموت قبل أن يأتي له هذا الشخص بطبيب، ويتعهد ذلك الشخص للأم بأن يُلحق الطفل بمدرسة للأيتام ويلحق الطفلة بمشغل للغزل، وكذلك يتعهد أن يأتي للأم بمبلغ يعينها مع أسرتها كل شهر .

لقد كان من الملاحظ أن جوّ المسرحية الكئيب لم يكن يناسب مسرح الطفل، فقد يصاب بعض الأطفال بحالة من الاكتئاب لما يرونه في هذه المسرحية من أحداث مأساوية .

رابعاً : أهمية التحدث باللغة العربية الفصحى، ونرى ذلك في أحداث مسرحية «حلم الطفل ليلة العيد» حيث يعرّف طفل أمه بأهمية التحدث باللغة العربية الفصحى، ويذكر لها أن مدرّس اللغة العربية قد حثّه هو وزملاءه في المدرسة على ذلك، ولا شك أنها دعوة كريمة من الكاتب، لكنها جاءت عرَضاً في المسرحية .

خامساً : لا بد للباطل أن يهوي مهما تكن صولته كما في مسرحية «الحق والباطل» حيث يظهر الحق على هيئة ملك، ويظهر الباطل على هيئة شيطان، ويغري الباطل عاملاً وخادماً في محل لبيع المجوهرات بالقيام بعملية احتيال، وينجحان في بداية الأمر في ذلك، ويحاول كل واحد منهما أن يحتالَ على الآخر أيضاً، ثم تُكشف جريمتها، وينالان عقابهما .

سادساً : الحرص على الانضباط، ففي مسرحية «عواطف البنين» نجد أن أماً تحرص على الانضباط في بيتها، فهي توجه خادمتها إذا رأت أنها أخطأت في أمر من الأمور، وكذلك توجه ابنها وابنتها، وحين تكرر ابنتها خطأها بضرب كلب في حديقة البيت تعاقبها أمها عقاباً نفسياً شديداً، فتمنعها من الجلوس إلى مائدة الطعام بين باقي أفراد الأسرة، وتعطيها رغيف خبز وماء فقط، وتطلب إليها أن تضع وجهها خلف المائدة، ولا شك أن ما قامت به الأم في عقاب ابنتها يُعد إسرافاً في العقاب .

ومن خلال القراءة المتأنية لمسرحيات **محمد الهراوي** الخمس المنشورة له والتي كتبها للطفل نلاحظ أن هناك ملاحظات على كتاباته لمسرح الطفل، تتوزع في جوانب شتى، هي :

أولاً : الحدث.. لم يحسن **محمد الهراوي** اختيار الأحداث التي بنى عليها بعضَ مسرحياته، فهي أحياناً أحداث عادية مملّة وغير مثيرة كما في مسرحية «حلم الطفل ليلة العيد» حيث يطلب طفل من والدته أن تطلب من والده أن يحضر له هدية قبل العيد ليلعب بها، فتفعل، ثم ينام الطفل ويرى في حلمه أن العيد جاء وقد لعب مع بعض أقاربه وجيرانه في حديقة منزله، ثم يستيقظ ويظن أن حلمه كان حقيقة، فيحزن بسبب انقضاء العيد، ثم تخبره والدته أن العيد لم يبدأ بعد، وأنه كان يحلم، فيفرح الطفل بذلك كثيراً، وكما نلاحظ فإن الحدث في المسرحية لم يكن مثيراً.. إضافة إلى أن **الهراوي** في بعض مسرحياته كان يعتمد على المبالغة في تصوير الفواجع كما في مسرحية «المواساة» حيث يتألم الأب من شدة المرض، والابن والابنة يتضوران جوعاً، ويموت الأب قبل أن يأتي الطبيب ليسعفه، ويتعهد رجل خير بأن يقدم للأسرة مبلغاً من المال ليشد أزرها، كما يتعهد بأن يلحق الابن بمدرسة للأيتام، وأن يضم الابنة لمشغل، ولا شك أن هذه الأحداث تتم في أجواء غاية في الكآبة .

ثانياً : الصراع.. تتصف المسرحيتان سابقتا الذكر بضعف الصراع فيهما، خاصة مسرحية «حلم الطفل ليلة العيد» إذ لا نشعر بوجود صراع فيها، حيث تحَلّ مشكلة الطفل الذي ظن أن العيد قد أتى وانتهى لمجرد حلم رآه وإخباره أنه كان يحلم وأن العيد لم يأت بعد.. وفي مسرحية «الحق والباطل» نرى الصراع بين الحق ممثَّلاً بملك والباطل ممثلاً بشيطان ضعيف لا يجرؤ على مواجهة الحق، لكنه يغري عاملين في محل للمجوهرات بخداع إحدى الزبائن ببيع عقد زائف لها، لكن أمرهما يُكشف سريعاً ويعترفان بما قاما به من احتيال، ويُسرّ الحق بذلك، في حين يشعر الباطل بالانكسار، وكل هذا يتم سريعاً دون وجود صراع حقيقي .

ثالثاً : الخاتمة.. نجد أحياناً أن نهايات المسرحيات مُقحمة على الأحداث كما في مسرحية «الذئب والغنم» إذ نرى أن الذئب استطاع أن يخدع غنمة من الأغنام بإيهامها أنه أعمى ويحتاج لمن يؤويه في بيته، وحين يكشف للغنمة حقيقة خداعه لها وقبل أن يفترسها يستيقظ الراعي من نومه فجأة ويصوّب مسدسه باتجاه الذئب ويقتله، وكان أَولى بالكاتب أن يجعل الحل والختام من خلال تفكير الغنمة بحيلة تنجو بها من افتراس الذئب

لهـا، أو أن تأتيها الأغنام الأخرى وتنقذها بهجومها على الذئب، لا أن يأتي الحل من الخارج .

رابعاً : الحوار.. يتصف الحوار في مسرحيات **محمد الهـراوي** الطفلية بالإطالـة، وأحياناً نقـرأ فيه مفردات تفوق مسـتوى الأطفال اللغـوي في كل مراحلهم العمرية، كما أنه حوار ليس فيه دفع للأحداث المسرحية إلى الأمام أو كشف لجوانب الشخصيات بأبعادها المختلفة .

خامسـاً : الشخصـيات.. شخصـيات مسـرحيات **الهراوي** –غالباً– شخصـيات مسطّحة، تعبّر كل واحدة منها عن جانب واحد من الشخصـية، فالأم في مسرحية «عواطـف البنـين» تهتـم بالرقابة الشـديدة علـى كل ما يحـدث في بيتهـا، وتعاقب أشـد العقاب كل مـن يخالف تعليماتها.. والجد شخصـية طيبة، يحب ابنته وولديها.. والزوج شخص محبّ لأسرته.. وهكذا تظهر كل شخصية من خلال صفة واحدة، وتظل معبّرة عنها طيلة المسرحية دون حدوث أي نمو أو تطور .

تجربة أحمد سويلم

كتب الشـاعر **أحمـد سويلم** عدداً من المسـرحيات الشـعرية الموجهة للأطفال، منها على سـبيل المثال عشر مسـرحيات اقتبسـها من الـتراث هي : «جحـا والبخيل، هزيمة أبرهة، حي بن يقظان، الدرويش والطماع، الأمير وصاحبة الكوخ، الطيب والشـرير، الوفاء بالوعد، الأمير الفنان، الجزاء العادل، القاضي جحا» .

مـن الملاحـظ في اختيـار **أحمـد سويلـم** لعناويـن مسـرحياته أنهـا تتميز بسـمات، منها : سـهولة الحفظ بالنسـبة للأطفال، عدم الإفصـاح بمـا في داخل النص، الميل إلى إحداث الإثارة والدهشة لدى الأطفال .

جحا والبخيل

تحثّ مسـرحية «جحـا والبخيل» الأطفـال على نبذ صفات البخل والتجسس على الجيران، وهي تمثل تناصاً شـعبياً رجع إليه الكاتب ليقتبس شخصـية جحا المعروفة بحكاياتها في الأوساط الشعبية منذ القِدَم، فهي شخصية متعـددة الأطـوار، متقلبة المـزاج، تجمع بـين العديد من المتناقضـات، وهي أيضـاً محببـة للكبار والصـغار، ولها رصـيد كبير في الوجـدان العربي، ولا غرابـة أن نرى لها حضـوراً قوياً في بعض الأعمال الأدبية والفنية التي تقدَّم للكبار والصغار .

اسـتلهم **أحمد سويلم** مسـرحية «جحا والبخيل» مـن إحدى النـوادر المنسـوبة لجحا، حيـث نرى جحا يشـكو في بداية المسـرحية من جاره شديد البخل على الرغـم من أنه غني، وهـو ليس بخيلاً فقط بل أيضـاً يحب التجسـس على جيرانه، خاصـة في الليل، ويصل جحـا إلى حيلـة يرى أنه من خلالها سـيقدم نصـحه للجـار، فيقف عند الجدار الملاصـق لبيـت الجار وهو يستشـعر وجوده خلفه، ويدعو الله أن يرزقه ألف دينار ويقـول أنه لو رزقه ألف دينار تنقص ديناراً واحداً فلن يقبلهـا، ويرغب ذلك الجار في المزاح مع جحا، فيُخرِج كيسـاً فيه ألف دينار تنقص ديناراً واحداً ويلقي به في بيـت جحا من أعلى الجدار الذي يفصـل بين البيتين، ويدرك جحـا أن جاره هو الذي ألقى لـه بالألف دينار التي تنقص ديناراً، فيقبلها مع نقصانها، وهنا يتدخل الجار ويطالب جحا بإعـادة كيس دنانيره له، فيرفض جحا إعادتها له، ويقول إنها جاءته من السماء، فيطلب الجار من جحا أن يذهبا إلى القاضي، فيقول جحا إنه لا يملـك ثوباً يليق بالمثول أمام القاضـي، وأيضـاً ليس عنـده حمـار ليذهب بـه إلى القاضـي، فيعطيه الجار عبـاءة وحمـاراً.. وعنـد القاضـي يُظهـر جحـا جارَه مجنوناً، فهو يدّعي أن كل شيء ملكه كالنقود التي معه والعباءة التي يرتديها والحمار الذي ركب عليه، ويصرّ الجـار علـى أن كل هذه الأشـياء ملكه، لكن القاضـي يقتنع بأحقية جحا بكل ما معه ويدّعيه الجار لنفسـه، وعندما يخرج جحا وجاره من دار القضاء يعطي جحا جـاره أمواله وعباءته وحماره، ويطلـب إليه أن يتوقف عن بخله وعن حسـده للناس والرغبة في التنصت على أسـرارهم، ويعاهد الجار جحا على أن يفعل كل ذلك، وأن يكون شخصاً صالحاً .

بـدا جحا في هـذه المسـرحية واعظاً وحكيمـاً، وقد تضـمنت المسـرحية استعراضـاً غنائياً راقصـاً من قبل

شخصيات الأطفال والجد-الرواي حيث يدور بينهم هذا الحوار الغنائي :

«**الأطفال** : احكِ لنا.. يا جدّنا.. احكِ لنا.. احكِ لنا حكاية مسلّية.. احكِ لنا عن عجائب الأخبار.. أو قصة من قصص الشطّار.. وكان ياما كان.. في سالف الزمان.. احكِ لنا يا جدّنا.. احكِ لنا .

الراوي : شكراً لكم يا أصدقاء.. شكراً لكم.. أختار أن أحكي لكم.. حكاية مسلية.. أختار أن أحكي لكم.. جحا» .

وتكون خاتمة المسرحية عندما يشكر الأطفال الجدّ ويقولون :

«شكراً.. شكراً.. يا جدّ.. نحن الأطفال عيون الغد.. نحن الأجيال نظيفو اليد.. نسعد بحكايات الأجداد.. نأخذ منها العبرة.. والحكمة.. نأخذ منها الضحكة.. والبسمة.. شكراً.. شكراً.. يا جدّ» .

يتضح لنا استخدام **أحمد سويلم** تقنية التكرار من خلال تكرار فعل الأمر «احكِ» لدى الأطفال ستّ مرات ليؤكد على عشق الأطفال للحكي والحكاية، فهم يجدون في الحكاية المتعة التي ترضي أذواقهم، وتكرار اسم «جحا» من قبل الراوي ثمّ من قبل الأطفال يؤكد على الارتباط الوجداني بهذه الشخصية، كما نلاحظ حضور التكرار على مدار النص .

يستدعي الكاتب شخصية الراوي بوصفه عنصراً من عناصر الدراما الفنية لأنه يضطلع بدور محوري، فهو الذي يقوم بوظيفة الحكي أو السرد، ويوجه الأحداث ويختصرها، وينهيها، وكثيراً ما يتدخل لتبصير الأطفال وتوجيههم واستخلاص العظة أو الحكمة، ويدرك الكاتب **سويلم** أن شعر المسرح حوار، فجاء الحوار الشعري سريعاً ومركّزاً ويتكفل بكشف المواقف والشخصيات وتحريك الأفعال ورسم الشخصيات وتطويرها والتعبير عن أفكارها ودوافعها وحالاتها النفسية وكشف ما تنزع إليه من خير أو شر، وتعاونَ الحوار مع بنية السرد في دفع القصة المسرحية نحو نهايتها المرسومة .

الوفاء بالوعد

استلهم **أحمد سويلم** مسرحية «الوفاء بالوعد» من إحدى القصص العربية التي تم تداولها في العصر الجاهلي والعصور اللاحقة حتى تم تدوينها في كتب الأخبار في العصر العباسيّ، وهي تحكي عن النعمان بن المنذر أمير إمارة الحيرة، وكان مشهوراً بتجبّره، وقد ضلّ عن حرسه ورفاقه خلال رحلة لهم في الصحراء للصيد، ويرى النعمان خيمة أعرابي فيذهب إليها، ويكرمه الأعرابي، ويرفض أن يأخذ منه مقابلاً على كرمه، ويعطيه النعمان شارة له، ويعرّفه بحقيقة شخصيته، ويطلب إليه أن يأتيه ليجازيه على كرمه.. وتمرّ سنوات على هذا الموقف، ويصاب أهل ذلك الأعرابي بسنة قحط، فيذهب للنعمان ليعينه هو وقومه، ويتصادف أن يأتي ذلك الشخص للنعمان في يوم الأحد الذي كان يتشاءم منه ويقتل أي شخص يفد عليه فيه، ويتعرّف النعمان على ذلك الشخص، ويتذكر معروفه معه، ومع ذلك يصمم على قتله لأنه جاءه في يوم يتشاءم منه، ويوافق النعمان على طلب الرجل بأن يعود لأهله بمال يعطيه له النعمان ليغاثوا من القحط الذي يعم أرضهم شريطة أن يضمن أحد عودته قبل مرور عام لينفّذ فيه حكمه بالقتل، فيوافق وزير النعمان على ضمان عودة الرجل للنعمان ليقتله قبل مرور عام من ذلك الوقت، ويقول النعمان بأن ذلك الرجل إذا لم يعد قبل مرور عام فسوف يقتل الوزير مكانه، فيوافق الوزير على ذلك الشرط، ويفي الأعرابي بوعده ويعود للنعمان بن المنذر في الحيرة قبل أن ينتهي العام، ويتعجّب النعمان من وفائه بوعده الذي سيكلفه حياته، ويعجب بحديث الأعرابي عن حرصه على الوفاء بوعده، وبتأثير وفاء الأعرابي بوعده وبحسن حديثه عن الخلق القويم يغيّر النعمان العرف الذي كان يسير عليه في التشاؤم من يوم الأحد وقتل من يدخل عليه فيه، ويعدّ كل الأيام متساوية ولا مكان للتشاؤم من أي يوم .

يُحسب لـ **أحمد سويلم** في هذه المسرحية تقريب قصص العرب في الجاهلية للأطفال وحثّه على القيم

النبيلة التي كانت عند العرب في الجاهلية كالحثّ على الصدق والوفاء بالوعد .

يستخدم الكاتب في المسرحيتين المذكورتين البحر المتدارك والرجز، وفيهما مزجَ بين المفاهيم التربوية والقيم الإنسانية، وقد تجلت فيهما الأنماط الموسيقية التي تتناسب وقدرات الأطفال، وقد استخدام عناصر القصة الأصلية، مع معالجتها معالجة درامية من خلال لغة بسيطة وحوار مكثّف، وقد اتضح وعيه بالتراث وقيمته وقدرته على الانتقاء منه بما يتناسب مع المرحلة العمرية، فنراه يعيد صياغة التراث ليطرح من خلاله قضايا معاصرة، كما نلاحظ غياب الوصف الجسديّ للشخصيات، وربما يعود ذلك إلى اكتفائه بالصور المصاحبةِ للنص، مع تنوع الحوار في المسرحيتين بين المونولوج والديالوج، فالمونولوج كان يدلّ على مشاعر الشخصيةِ ويكشف عن نفسيتها، أما الديالوج أو الحوار الخارجيّ فهو يمثّل الواقع[٧] .

الأميرة وصاحبة الكوخ

تتميز هذه المسرحية ببساطتِها الشديدة، ولهذا فهي تصل إلى الأطفال بسهولة، كما أنهم يمكنهم تمثيلها بسلاسة، وهي تحكي عن أميرة صغيرة كانت كغيرها من الأطفال تحب اللعب، وكان يوجد بجانب قصر والدها الأمير كوخٌ صغير لامرأة عجوز، وخلال لعبها في يوم من الأيام دخلت كرتُها من نافذة الكوخ إلى داخله، فعنّفت المرأة العجوز الأميرةَ على ذلك وأهانتها، فغضبت الأميرة غضباً شديداً واشتكت لوالدها ما فعلتْه معها المرأة العجوز، فيعرض الأمير على المرأة أن تترك كوخها نظير ما ترغب به من مقابل مادي، لكنها تصرّ على عدم تركه والبقاء به.. وهنا يعرض الأمير أمر هذه المرأة وكوخها على القاضي، ويستمع القاضي لحجتها في أحقيتها بالتمسك بكوخها وعدم تركه، ويحكم لها بالبقاء فيه وألا تُكرَه على تركه، ويرضى الأمير بالحكم، ويُعجب بشجاعة المرأة وإصرارها على عدم التفريط بكوخها .

تتميز هذه المسرحية عن غيرها من مسرحيات **أحمد سويلم** بأننا نرى فيها طفلة مشاركة في الأحداث وطرف أساسي فيها بخلاف مسرحياته الأخرى التي كان فيها الأطفال مجرد مستمعين من الراوي سواء أكان جداً حكيماً أم مهرجاً يجمع بين الحكمةِ والظرف، وأحياناً كانوا لا يكتفون بالاستماع بل يعلّقون على ما يحكيه الراوي لهم، لكننا في هذه المسرحية نرى بطلتها طفلة تتصرف بطفولية وترى أنه من حقها أن تلعب، وليس من حق أحد أن يضايقها في لعبها، لكن المرأة العجوز أوضحت لها أنها أثناء لعبها يجب ألا تضايق الآخرين .

تهدف المسرحية إلى التنبيه لأهمية مطالبة صاحب الحق بحقه بكل السبل المشروعة، وتشير إلى أن إصرار صاحب الحق على عدم التفريط بحقّه سيجعله يناله ولا يضيع منه، وتهدف كذلك إلى تحكيم القضاء في الأمور المتنازع عليها، وهي تعطينا صورة مثالية للحاكم العادل الذي لا يستغل سلطاته في تنفيذ رغبة ابنته في الانتقام من المرأة لأنها أهانتها، وكذلك نراه لم يكره المرأة على ترك كوخها بعد أن حاول أن يغريها بالمال مقابل التنازل عنه، وقد اعتبرت هذا الكوخ بمثابة كيانها وحياتها، فلم تتخل عنه مع كل الإغراءات، وحين رأى الأمير أن تلك المرأة لن تتنازل عن الكوخ لجأ للقاضي، ولم يتضايق حين حكم القاضي للمرأة في أحقيتها بالكوخ الذي تعيش فيه .

وقدمت المسرحية صورة عن مجتمعٍ مثالي من خلال شخصيةِ القاضي النزيه الذي لم يأبه بهيبة الأمير وحكَم لصاحبة الحق .

الدرويش والطماع

استلهم **أحمد سويلم** أحداث هذه المسرحية الشعرية القصيرة من حكاية من حكايات كتاب «ألف ليلة وليلة» وتدور أحداثها بين شخص طمّاع اسمه عبد الله ودرويش حكيم، إذ لا يكتفي الطمّاع بما أعطاه له الدرويش من جِمال محمّلة بالذهب والجواهر لكنه يطمع بصندوق احتفظ به الدرويش لنفسه، وظنَّ الطماع أن ذلك الصندوق فيه ما هو أعظم من الكنوز التي صارت بيده وأعطاها له الدرويش.. وحين يسأل

عبد الله الدرويش عن الصندوق الذي احتفظ به لنفسه يخبره أن ذلك الصندوق فيه دواء لو دهن به العين اليسرى فقط فسوف يرى نصف كنوز الأرض، ولو دهن به العين اليمنى فقد الشخص الذي دهنها بصره، ويطلب عبد الله من الدرويش أن يدهن له عينه اليسرى، وحين يدهنها له بذلك الدواء يرى بها نصف كنوز الأرض، ويظن أن الدرويش يكذب عليه، وأنه لو دهن به عينه اليمنى سيرى كنوز الأرض كلها، لهذا طلب إليه أن يدهن له عينه اليمنى، وعندما يدهن له الدرويش بذلك الدواء عينه اليمنى يفقد بصره ويصبح أعمى، ويعبّر الدرويش عن الحكمة التي في هذا الموقف وفي المسرحية أيضاً وهي أن الإنسان طماع وقلّما يرضيه شيء، ورسالة المسرحية واضحة في الحثّ على القناعة ونبذ الطمع .

وكما هو الأمر في مسرحيات **أحمد سويلم** الشعرية للأطفال فإننا نرى في هذه المسرحية الراوي الذي يمهد للأحداث ويقوم بتلخيص بعضها، ولا يكتفي بذلك بل يتناقش مع الأطفال في ختامها عن الحِكم التي استفادوها منها .

من الواضح أن الكاتب حريص على وصول الأهداف التربويةِ والأخلاقية إلى المتلقي الطفل في مجمل مسرحياته، لذلك يكررها أحياناً في المسرحية الواحدة، وينهي كل مسرحيةٍ بالحديث عنها حتى تكون في مركز اهتمام الأطفال .

الطيب والشرير

استلهم **أحمد سويلم** أحداثَ هذه المسرحية الشعرية من إحدى قصص كتاب «ألف ليلة وليلة» وهي تحكي عن شخصين جمعَت بينهما صداقةٌ بسبب قرب دكانيهما، أحدهما حلاق طيّب اسمه منصور، والآخر صبّاغ شرير اسمه سعفان، وكثيراً ما يشكو الناس الذين يتعاملون مع هذا الصّباغ من سرقته ملابسهم التي جاؤوا بها إليه ليصبغها لهم ويدّعي أنها سُرقت من دكانه، أما صاحبه الحلاق فكان الناس يحبونه ويثقون به، وكان يرضى بالربح القليل.. ويقوم هذان الصديقان بالسفر إلى بلد آخر بحثاً عن الربح الأوفر، ويُكشف في هذا البلد خداعُ سعفان لمنصور، فقد سرق نقوده التي جمعها من قصّ شعر بعض الناس خلال رحلتهما لهذا البلد في البحر، ويقوم بحياكة مؤامرة عندما يتسبب في قناعة حاكم هذا البلد بأنه كان يريد قتله في الحمّام، فيأمر الحاكم أحد حراسه بقتل منصور، لكن الحارس يشعر أن منصور مظلوم فلا يقتله، ويعيش منصور قرب البحر في ذلك البلد ويقوم بصيدِ السمك، ويتصادف أن يجد في بطن سمكة خاتم ذلك الحاكم والذي كان قد سقط منه في البحر وحزن لفقده، فيخبر منصور الحارس بأمر الخاتم، ويأخذ الحارس الخاتم ويعيده للحاكم ويخبره أن منصور الذي أمره بقتله هو الذي وجده، ويحكي للحاكم مواقف غدر سعفان الشرير بمنصور الطيب، وآخرها المؤامرة التي قام بها وذكر فيها للحاكم أن منصور قد عزم على قتله لصالح بلد آخر يتجسس لصالحه، وبعد أن يسمع الحاكم كلام الحارس يعفو عن منصور ويعاقب سعفان .

حافظَ الكاتب في النصّ على الخطوط الرئيسية لقصة أبو قير وأبو صير الموجودة في كتاب «ألف ليلة وليلة» خلال استلهامه إياها في المسرحية، ملخّصاً إياها وحاذفاً منها ما ليس له دور كبير في تصعيد الأحداث .

قام الراوي في المسرحية بمهمة التمهيد للأحداث وتلخيصها، وكذلك قام بمهمة تنبيه الأطفال الذين يستمعون لحكايته إلى ضرورة التمسك بالقيم الأخلاقية والتربوية كفعل الخيرِ والابتعاد عن الشر .

الأمير الفنان

تحكي هذه المسرحية عن الأمير إسماعيل الذي كان يهتم بالعلم والحكمة ويستمع لدروس معلمه الحكيم صفوان باهتمام كبير، وكان أيضاً موهوبا في الرسم ويهتم برسم المناظر الطبيعية .

يخرج الأمير صفوان للصيد فتهجم عليه مجموعة من اللصوص الذين يتمكنون من الإمساك به، ويستغل الأمير إسماعيل ذكاءه ويخبرهم أنه موهوب في الرسم

وأنه يستطيع أن يرسمَ مناظر طبيعية يمكنهم بيعها لأمير هذه البلاد لأنه مهتم باللوحات التي فيها رسومات لمناظر طبيعية، فيرسم الأمير لوحة فيها مناظر من قصره ويكتب عليها اسمه ويقول للّصوص : «اعرضوا هذه اللوحة على الحكيم صفوان وهو سيعرضها على الأمير وسيشتريها منكم بمبلغ كبير» وحين يرى الحكيم صفوان اللوحة ويقرأ اسم الأمير إسماعيل عليها يدرك أن هؤلاء الأشخاص قد أمسكوا به، فيطلب إليهم أن يأتوا بالرسام ليرسم رسومات أخرى، ويقول لهم إنهم سيأخذون أموالاً طائلة مقابل ذلك .

وتتطلي الحيلة على اللصوص، ويتمّ إنقاذ الأمير منهم، في الوقتِ الذي يُقبض فيه عليهم لينالوا عقابهم .

في هذه المسرحية ثمة صراع بين قوة اللصوص البدنية مقابل ذكاء الأمير وحكمة الحكيم، وقد انتصر الذكاء والحكمة على القوةِ المادية والبدنية .

تهدف المسرحية إلى لفت الانتباه إلى أهمية أن يكون الإنسانُ متعدد الاهتمامات لأنه قد يتعرض لموقف صعب ستمكّنه اهتماماته المتعددة من تجاوزه .

القاضي جحا

نلاحظ في هذه المسرحية أن الراوي هو الجدّ الذي يبدو وقوراً، عَليماً، محبّاً للأطفال، لديه حكايات كثيرة ومثيرة وطريفة، وهذا الراوي غير مشارك في الحدث الأساسي في المسرحية، لكنه يرويه لهم، ويختصر جوانب منه، كما أنه في بعض حديثه يحدد أماكن الأحداث، ويقوم بالتفاعل مع الأطفال الذين يروي لهم حكاياته، وبهذا نرى مشاركة واضحة بين الراوي والأطفال الذين معه.. والحكاية التي يحكيها الجدّ للأطفال في المسرحية ويتم تجسيدها بعد ذلك لها أصل في نوادر جحا، وقد أحسن **سويلم** صياغتها، حيث نرى جحا يعاود الذهاب إلى الوالي كي يجد له عملاً مناسباً، ويحتار الوالي في أمره، ويصرفه في كل مرة يأتيه فيها لهذا السبب، ويطلب إليه أن يأتيه بعد ذلك لعلّه يجد له عملاً، وفي إحدى المرات يأتي جحا إلى الوالي ويقترح عليه أن يعمل قاضي الظل، ويوضح للوالي أن عمله هذا يعني أن يحكم في القضايا الشائكة التي لا يرى غيره من القضاة حلاً لها، ويستغرب الوالي من هذه الفكرة، لكنه يعيّن جحا في منصب قاضي الظل، ويأتي إلى عند الوالي شخصان متنازعان، ويحتار الوالي والوزير في الفصل بينهما، فيرسلهما الوالي إلى جحا قاضي الظل، ويتابع عن بعد حديثه معهما وفصله في أمرهما، ويشكو الرجل الأول لجحا الرجلَ الثاني، ويطلب جحا إلى الرجل الثاني أن يتكلم ويعرض أسباب الخلاف مع الرجل الأول، فيقول الرجل الثاني إنه يعمل حطاباً يقطع الأشجار، وبينما كان يعمل وقف الرجل الأول أمامه وأخذ يشجعه على عمله وهو يقول له : «هيا، هيا.. اضرب، اضرب» وبعد أن انتهى طالبَه بأجره الذي يستحقه لأنه شجعه وساعده في عمله بتشجيعه له، ويطلب جحا إلى الرجل الثاني أن يُخرج كيس دنانير وأن يعطيه لحارسه، ويطلب إلى الحارس أن يعدّ ما في الكيس من دنانير، وأن يسقط الدينار الذي يعدّه على الأرض ليسمع رنينه، ثم يقول للرجل الأول : «ما رأيك برنين هذه الدنانير؟» فيجيبه : «رنين حلو عذب» فيقول جحا : «وهذا الرنين الذي سمعته هو أجرك، فمقابل كلامك أسمعناك أصواتاً، أما الذي عمل فله أجره وهو تلك الدنانير» ويعيد جحا للرجل الثاني دنانيره، ويعجب الوالي بجحا في حكمه في القضية فيجعله قاضي البلاد في العلن وليس في الظل، ثم ينتقل المنظر إلى الجدّ والأولاد، حيث يعبّر الأطفال عن إعجابهم بهذه الحكاية، ويسألهم الجدّ عمّا استفادوه منها، فيجيبون إنهم استفادوا من مقولة «العمل يقابله أجر، ومَن لا يعمل لا يستحق أجراً» .

حي بن يقظان

هي من المسرحيات التي تعتمد على عدد محدود من الشخصياتِ الرئيسية وشخصية محورية أساسية .

في هذه المسرحية كما في باقي مسرحياته يحرص **أحمد سويلم** على المزج بين التاريخ العربي في أزهى عصوره وأعظم شخصياته والواقع المعاصر، وهو يحرص

على بلورة القيم العربية مع وجود حساسية خاصة تجاه الحياة اليومية المعاصرة .

من أهداف الكاتب في هذه المسرحية تعريف أطفالنا بهذه القصة العربية التي تتميز بالإثارة والتشويق والأبعاد الفكرية والفلسفية .

وللراوي دورٌ مهم في المسرحية، فهو يروي بعض أحداث من قصة «حي بن يقظان» ويلخّص أحداثاً أخرى، ويركّز الكاتب على الخطوط الرئيسة لقصة «حي بن يقظان» فنعرف أن أمّ حي كانت أخت أمير ظالم لإحدى جزر الهند، وتزوجت من يقظان، وأنجبت طفلاً سمياه «حيّ» وكان ملك هذه الجزيرة غير منجب، وخاف أن يستولي هذا الطفل على حكم الجزيرة حين يكبر، فعزم على قتله، وعرف أبواه بذلك، فوضعته أمه في تابوت وألقت به في البحر، فسبح التابوت حتى وصل إلى جزيرة أخرى لا يسكنها أحد من البشر.. وتخرج غزالةٌ الطفل من التابوت وترعاه، فيتعامل معها على أنها أمّه، ويُظهر لنا الكاتب حوارَ حي مع الغزالة على أنه نوع من الحوار المتخيل في أدب الطفل بين الإنسان والحيوان، وكان من الأفضل أن يكون ذلك الحوار بالأصوات والإشارات لأن حي سيتعلم اللغة من أبسال الذي جاء إلى الجزيرة التي يعيش فيها حي فارّاً من جزيرته .

سمات المسرح الشعري الطفليّ عند أحمد سويلم

تُعتبر مسرحيات **أحمد سويلم** الشعرية التي كتبها للأطفال من أهمّ المسرحيات الشعرية التي قُدمت للطفل في مصر، ويُحسب له أنه كتب أكثر مسرحياته للطفل في فترة مبكرة نوعاً ما من الاهتمام بمسرح الطفل الشعريّ في الوطن العربي، فقد كتب أكثرها في فترة الثمانينيّات .

وكان **سويلم** على وعي بأهمية مسرح الطفل الشعري في الوطن العربي، كما كان متمكّناً من الأدوات التي تجعله يكتب مسرحاً شعرياً للأطفال يجد فيه الطفل المتعة والمعلومة والعبرة .

خصائص مسرح الطفل الشعري عند أحمد سويلم

١-اتكاؤه على التراث العربي بغرض تعريف الأطفال بجوانب من هذا التراث، وحتى يجدوا في قصصه وأحداثه العبرَ التي تناسب قيمَنا .

٢-في مسرحياته التي كانت الحيوانات شخصياتها استلهم بعض القصص العالمية فيها، خاصة ما ذكره إيسوب الإغريقي في حكاياته، وكذلك استعان ببعض قصص كتاب «كليلة ودمنة» .

٣-حافظَ على الخطوط الرئيسة للقصص والأحداث التي استعان بها في مسرحياته، وقد تعامل مع هذه القصص والأحداث كمعلومات حَرص على أن يعرفها الأطفال دون تحريف .

٣-اهتمّ بالجانب التعليمي والتهذيبي، وغالباً ما كان يكرر ذكر الأهداف التربوية والأخلاقية فيها .

٤-حاول التقليل من عدد الشخصيات والمشاهد بهدف عدم تشتيتِ الأطفال المشاهدين لهذه المسرحيات وإضعاف تواصلهم مع الأحداث، وكذلك بهدف تسهيل إمكانية عرضها .

٥-اضطلع الراوي بالدور الرئيس في هذه المسرحيات، وهو يقوم بالتمهيد للأحداث وتلخيص بعضها، كما أنه كثيراً ما يقوم برسم معالم الشخصيات وذكر الأهداف الأخلاقية والتربوية التي تهدف إليها هذه المسرحيات .

٦-تتصف مسرحياته باللجوء إلى التكرار في مقدمتها وخاتمتها، وربما هذا التكرار يجعل الأطفال يشعرون ببعض الملل نتيجة توقعهم لما هو مكتوب في بدايتها وخاتمتها .

٧-اهتمّ بالتبسيط الشديد بحيث يتفاعل الأطفال معها ولا يشعرون بما يعيقهم في عملية التواصل، لهذا استخدم الألفاظ السهلة التي يعرفها الأطفال، لا سيما الأطفال في مرحلة الطفولة المتوسطة ومرحلة الطفولة المتأخرة .

٨-تتصف شخصياته -سواء أكانت من البشر أو الحيوانات-بأنها أنماط لها صفات ثابتة لا تتغير في

الغالب، فهي إما شخصيات طيبة جداً أو شخصيات شريرة جداً .

٩- استطاع أن يطوّع الشعر للدراما، فالشعر في هذه المسرحيات يخلو تقريباً من الغنائية والمونولوجات الطويلة، وهو يتكئ على البحور أحادية التفعيلة، خاصة بحر المتدارك وبحر الرجز .

توظيف الراوي في مسرح أحمد سويلم

الرّاوي شخصية أساسية في مسرحيات **أحمد سويلم** المذكورة، وأحياناً نرى في المسرحية الواحدة أكثر من راوٍ كما في مسرحية «حكايات وأغاني كامل كيلاني» .

وتتصف شخصية الراوي عنده بالوقار، وحتى عندما يظهر وهو يرتدي ثياب المهرج بأصباغه المضحكة يكون شخصاً وقوراً وجاداً طيلة الوقت ولا يمزح، بل يكتفي بالتمهيد للحكايات التي سيتم تجسيدها، ويقدم معلوماته الغزيرة وتوجيهاته السلوكية الحميدة، وكل هذا يقوم به الراوي المهرج في هذه المسرحيات عدا وظيفة المهرج الأساسية وهي الإضحاك ونشر البسمة .

وأهمّ الوظائف التي يقوم بها الراوي في مسرحيات **سويلم** هي أنه يمهد للحكايات التي سيبدأ بسردها ويتم تجسيدها بعد ذلك، وهو في هذا التمهيد يُعرّفُ الأطفال بأهمية الحكايات والكتب الموجودة في المكتبات وتحتوي على هذه الحكايات، كما أنه يحرص خلال تقديمه لكثير من الحكايات على أن يقدم بعضَ المعلومات التي تتعلق بالحكاية التي سيحكيها .

يقوم الراوي في مسرحيات **أحمد سويلم** بعدة وظائف، فهو يقوم بالتمهيد للأحداث وجذب الأطفال إليها، وتلخيص بعض الأحداث والتعليق عليها، ويشارك الأطفالَ في بعض التعليقات، ويُنهي حكايته بذكر العِبر منها، ويصرّ على أهمية استفادة الأطفال من هذه العبر والسلوكيات .

ويكون الراوي في هذه المسرحيات حريصاً على الجوانب السلوكية والتربوية، التي يمكن للأطفال بسهولة أن يصلوا إليها، لكنه يفضّل أن يصرّح لهم بها في بداية كل مسرحية ونهايتها حتى تترسخ هذه القيم في نفوسهم .

والراوي في مسرحيات **سويلم** لا مشارك في الحدث الرئيس، باستثناء بعض الرواة كما في مسرحية «حكايات وأغاني كامل كيلاني» فهو راوٍ عليم بالأحداث لكنه غير مشارك فيها، بل يقوم بالتمهيد لها حتى يتم تجسيد جوانب منها، وهو أيضاً يقوم بمهام الراوي الأخرى في الإسراع بالأحداث عن طريق التلخيص، كما أنه يوقف حركة الأحداث أحياناً بالتعليق عليها ومناقشتها مع الأطفال .

تجربة محمد يوسف المحجوب

شغلَ **محمد يوسف المحجوب** وظيفةَ المدرّس الأول للّغة العربية في معهد المعلمين الخاص، وكتب سلسلةً من المسرحيات الشعرية الموجهة للأطفال من تلاميذ المرحلة الابتدائية بلغة عربية فصيحة.. ومسرحياتُه عبارة عن ألوان مختلفة من القصص على ألسنة الحيوانات، وبعضها على ألسنة الطيور، وبعضها مما تضمنته الآداب الأجنبية من أساطير، وبعضها الآخر من واقع حياة الطفل في بيته أو مدرسته أو مجتمعه، وكلها تؤكد على الأخلاق الفاضلة من شجاعة وبطولة ووفاء وكرم وتضحية، إضافة لما تحويه من فكاهة ومرح وتسلية، وجميعها من إصدارات مكتبة مصر .

وقد صُنفت مسرحيات **محمد يوسف المحجوب** إلى : مسرحيات المعركة كـ «أطفال بورسعيد» وفيها تجسيد لصور البطولة التي قام بها أشبال من بورسعيد الذين أداخوا الغاصب المستعمر وضربوا أروع الأمثلة في البطولة والكفاح.. وهذه المسرحيات تعبّر عن قصص حقيقية مثل مسرحية «العدو الجبان»[٨] حيث يفاجئ الشبل الباسل الجنديّ الإنكليزي في غفلة منه ويضع إصبعه في ظهره، فيظن الإنكليزي أن جندياً مصرياً وضع في ظهره فوهة مدفع، فيقف خائفاً ومذعوراً ويستسلم للشبل طالباً منه الأمان، ويظل الشبل ثابتاً على شجاعته ويطلب من الجندي أن لا يتحرك أو يلتفت، وأن يلقي سلاحه بخضوع، وبخفة ومهارة يلتقط الشبل السلاح ويصرع به الجندي .

وفي مسرحية «العدو الخروف»[٩] أراد أشبال بورسعيد أن يدوخوا القائد ستوكويل وجنوده، فيقومون

بذبح خروف ويخفونه في مكان ما ثم يسكبون كمية من دمه في الطريق ويرمون فيها خوذة جندي إنكليزي وحذاءه ويختبئون منتظرين ماذا سيفعل ستوكويل وجنوده، ويرى جندي إنكليزي هذا المنظر فيصور له الوهم أنه أمام جندي صريع، فيتوجه إلى ستوكويل الذي يخرج مع جنوده ذاهلاً يفتش بجنون عن القتيل بعشرات الدبابات ومئات الجنود في كل مكان، ويبحثون والغيظ يملأ قلوبهم دون أن يعثروا على قتيل، وشاءت سخرية الأشبال أن يرشدوا الجنود إلى مكان القتيل المزعوم، وكانت مفاجأة ستوكويل الذي سخّر جيشه للبحث عن جندي صريع فإذا بهم أمام خروف مذبوح، ويتخذ الأشبال من هذا الموقف مادة للسخرية، فيشيعون جنازة العدو الخروف الذي يمثل رأس المعتدين وقد لقي جزاءه وقد طوحت به الأيام وأصبح مضغة بين الأنام، وكانت تلك لفتة رائعة تدل على غباء الجندي الإنكليزي وغفلته .

تجربة أنس داود

لم يكن **أنس داود** مهيئاً للكتابة للطفل، ومسرحياته السبع التي كتبها للطفل تدل على أنه اقتحم عالم كتابة مسرح الطفل وهو غير مؤهل لها، كما أنه بالنظر لمسرحياته لم يكن مدركاً لكيفية التواصل بينه وبين الطفل، وأكبر دليل على ذلك أن لغته الشاعرية العالية في هذه المسرحيات وما فيها من صور مركّبة وغامضة أكبر عائق يمكن أن يمنع الطفل من التواصل معها.. يضاف لهذا كثرة الألفاظ الغريبة، وبعضها يصعب على الكبار معرفته .

وهكذا فإن جسور التواصل بين مسرحيات **أنس داود** والطفل تبدو غير موصولة بتلك اللغة الشاعرية العالية فيها، بالإضافة إلى كثرة الألفاظ الغريبة والبعيدة عن قاموس الأطفال في جميع مراحل أعمارهم .

أما فيما يتعلق بعناصر البناء الدراميّ الأخرى فالحدث في أغلب المسرحيات يبدو غير مثير .

وتبدو أحداث مسرحيات **أنس داود** التي جمعها تحت عنوان «حكايات السنونو» غير مشوقة، باستثناء مسرحية «السنونو الكبير» التي استلهم فيها قصة «الأمير السعيد» لـ **أوسكار وايلد** .

وحين نقرأ مسرحية «السنونو يصادق أيمن» نرى فيها عيوباً في البناءِ الدرامي، ففيها يأتي سنونو قادماً من أوربا في فصل الشتاء لينعم بالدفء في مصر، ويتحدث معه أيمن وأخته راندة وصديقتهما نوال، ويقول لهم السنونو بعد حديث قصير معهم إنه بحاجة للراحة لأنه وصل منذ قليل، وعند ذلك يلعب الأطفال لعبة الاختباء، وتشهد راندة ونوال ببراعة أيمن في هذه اللعبة، وتنتهي المسرحية دون أن نلمس فيها حدثاً مثيراً ولا صراعاً ولا شيئاً يشد الأطفال إليها .

هوامش :

١-أحمد زلط، جماليات النص الشعري، القاهرة، الشركة العربية ١٩٨٩ .

٢-محمد حامد أبو الخير، عبد التواب يوسف ومسرح الطفل العربي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ .

٣-فوزي عيسى، أدب الأطفال.. الشعر-مسرح الطفل-القصة، الإسكندرية، دار الوفاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٧ ص٩٧ .

٤-رأفت محمد علي، شعر الأطفال في الأدب العربي الحديث في مصر في النصف الأخير من القرن العشرين، دراسة موضوعية فنية، رسالة دكتوراه-جامعة عين شمس-كلية التربية-قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ٢٠٠٨ ص٧٠ .

٥-شعر الأطفال.. التاريخ والفن، إيهاب عبد السلام، دار الفاروق، الطبعة الأولى ٢٠٠٨ .

٦-أدب الأطفال.. الشعر-مسرح الطفل-القصة .

٧-جحا والبخيل، الوفاء بالوعد.. مسرحيتان، أحمد سويلم، سلسلة المسرح الشعري للأطفال، مؤسسة الخليج العربي ١٩٨٧ .

٨-العدو الجبان، مسرحيات المعركة، محمد يوسف المحجوب، مكتبة مصر .

٩-العدو الخروف، مسرحيات المعركة، محمد يوسف المحجوب، مكتبة مصر .

رحيل الفنان المسرحي البحريني عبد الله السعداوي

رحل عن عالمنا في شهر شباط الماضي الفنان المسرحي البحريني **عبد الله السعداوي** بعد مسيرة غنية في عالم المسرح بدأها في العام ١٩٧٠ عندما انضمّ إلى فرقة مسرح الاتحاد الشعبي في مدينة المحرق حيث شارك في أول عمل مسرحي للفرقة وكان بعنوان «أنتيجونا» ثم شارك في تأسيس مختبر نادي مدينة عيسى ومسرح الصواري، ومن أبرز المسرحيات التي قدمها كمخرج مسرحية «الكمامة» التي حصل بفضلها على جائزة أفضل إخراج في إحدى دورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، كما أخرج للمسرح : «الرجال والبحر- الجاثوم-اسكوريال-القربان- الكارثة-ابني المتعصب-الحياة ليست جادة» وغيرها الكثير من المسرحيات التي اعتبرها النقاد إحدى أبرز تجليات المسرح في البحرين في السنوات الأربعين الأخيرة .

وشمل نشاط **عبد الله السعداوي** المسرحي بالإضافة إلى البحرين كلاً من الإمارات وقطر والسعودية، وكان حريصاً على التنوع والابتكار والانفتاح على مجمل المدارس المسرحية العربية والأجنبية .

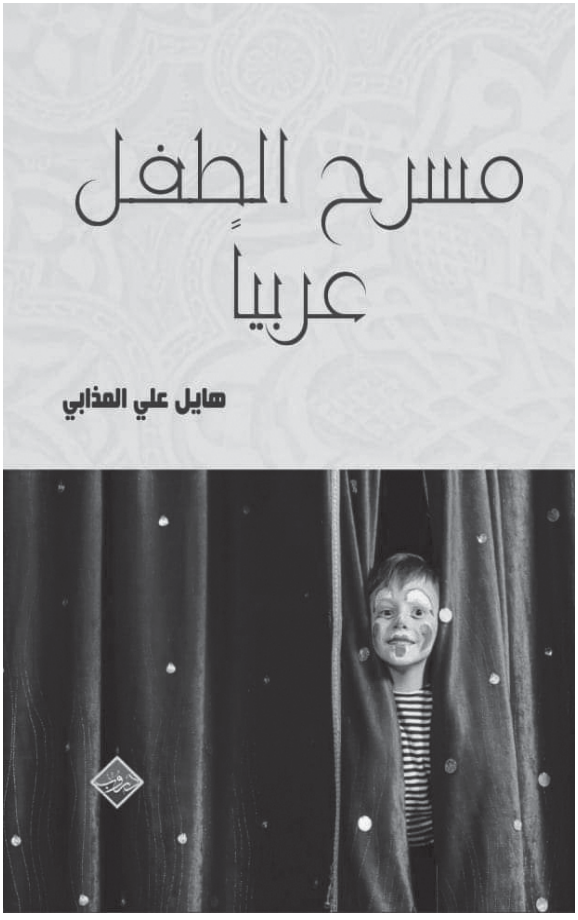
ولم يقتصر نشاط **السعداوي** المسرحي على الإخراج فقد مارس الكتابة المسرحية والتمثيل أيضاً .

يقول الكاتب البحريني **قاسم حداد** واصفاً تجربة **عبد الله السعداوي** المسرحية : «كان **السعداوي** يرى في التجريب المسرحي فلسفة تتصل بكل ما قد يعيد النظر لا بالفن المسرحيّ فقط بل وبالحياة بشكل عامّ، وقد كان **السعداوي** يسعى لإطلاق التجريب في المسرح بما يحاكي أحلام شباب المسرح في البحرين، وقد استطاع مع أعضاء فرقة الصواري أن يرفدَ المسرح البحريني والعربيّ بأعمال بالغة الأهمية» .

إصدارات عربية

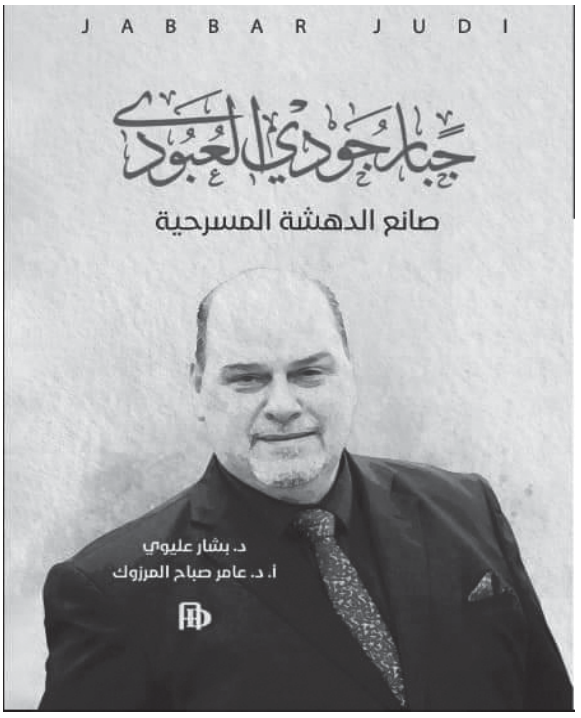
*عن وزارة الشباب والثقافة والتواصل في العاصمة المغربية الرباط صدر كتابٌ بعنوان «الأيقونة **ثريا جبران**» وتضمّن أكثر من مئة شهادة عن الفنانة المسرحية المغربية الراحلة **ثريا جبران** قدمتها نخبةٌ من الكتّاب والفنانين والإعلاميين والنقاد، نذكر منهم : **محمد بهاجي-حسن نجمي-نجيب خداري-عبد الله الحريري-حسن النفالي-عبد الجبار خمران**.. وأجمعت الشهادات على أهمية الفن المسرحي الذي قدمته الراحلة خلال مسيرتِها الإبداعية الطويلة .

*وعن مجموعة اليازودي العلمية للنشر والتوزيع في العاصمة الأردنية عمّان صدر للباحث اليمني **هايل علي المذابي** كتابٌ بعنوان «مسرح الطفل» تناول فيه واقع مسرح الطفل في الدول العربية، وجاء الكتاب في



مئة صفحة، وأفرد مساحة واسعة لواقع مسرح الطفل في اليمن، وقدم الباحث لكتابه بالقول : «مسرح الطفل العربي مسرح هشّ وبحاجة للكثير» وتضمّن الكتاب أربعة أقسام أساسية جاءت تحت عناوين : «ماذا نقصد بمسرح الطفل؟-أهمية مسرح الطفل-نشأة مسرح الطفل وتطوره عالمياً وعربياً-تجربة اليمن في مسرح الطفل» .

*وفي العاصمةِ العراقية بغداد صدر كتاب مشترك للباحثين **بشار عليوي** و**عامر صباح المرزوك** بعنوان «**جبار جودي العبودي** صانع الدهشة المسرحية» وقد رصدا فيه تجربة المسرحي العراقي **جبار جودي العبودي** .



*وعن الهيئة العربية للمسرح في مدينة الشارقة (الإمارات) صدرت مؤخراً مجموعة من الكتب هي :

-كتاب ضمّ عدداً من النصوص المسرحية للكاتب المسرحي العراقي **عبد الأمير الشمخي** هي : «الرحمة-معطف الأمير-ذاكرة التراب-النجم الذي ما أضاء-التيه-الجنائن المعلقة-بقايا ثياب».. وكتب **الشمخي** معرّفاً بنصوصه : «بحثاً عن حكاية نخطّها على جدار العصر الذي عشنا فيه، فإذا بالسماء تمطر أوراقاً عليها بقع دماء لم تتيبس بعد، ولن تتيبس أبداً.. تلك هي عن كائن لا أعرف إن كانت امرأة أم رجلاً.. كائن مفتت بفعل ألم.. لا أدري في أي بقعة في الأرض كان، ولا أدري في أي اتجاه، لكن حتماً على الأرض التي نحن عليها» .

-كتاب للكاتب المسرحي المصري **ابراهيم الحسيني** ضمّ ثلاثة نصوص مسرحية هي : «العطش-ظل الحكايات-المكحلة واليشمك» وفي هذه النصوص ناقش **الحسيني** عدداً من المواضيع كالتحرر النفسي والتخلص من المكبوتات الاجتماعية وأزمة المياه العالمية والصراعات المتنامية والعنف المستشري في المجتمعات .

-كتاب بعنوان «فجوات العرض المسرحي والأثر الدلالي بين المخرج والمتلقي» للباحثة العراقية **هدى عامر عزيز**، وجاء في التعريف بالكتاب : «اتخذ بعضهم من جسد الممثل الجزء الأكبر للمعالجة الإخراجية باعتباره حامل رسالة من خلال تفاعله مع عناصر العرض المسرحي لتصل الرسالة إلى المتلقي، ويأتي دور المتلقي هنا كمسؤولية عن تفسير وتأويل الرسالة التي تصدر أثناء العمل الإبداعي ورسم الموضوع الجمالي عبر رؤيته وتفاعله مع معطيات العرض.. والفجوات أو المسافة بين المتلقي والعرض تملأها آراء المتلقي بالصور التي يتم تركيبها وتوليفها خلال مشاهدة العرض لإكمال العناصر غير المحددة».. وتناول الكتاب تجارب عدد من المخرجين العرب الذين أسهموا في المشهد العربي، كذلك تم اختيار عدد من التجارب العربية والعراقية، حيث تمت دراستها وتحليلها بشكل مفصل .

*كتاب للباحث العراقيّ **حميد صابر علي** بعنوان «خطاب الصورة وماهيتها في العرض المسرحيّ» وجاء في التعريف بالكتاب : «الصورة في المسرح ظاهرة منفردة ومسألة لم تكن وليدة الدراسات الحديثة، بل هي تمتد عميقاً في تاريخ المسرح العالمي.. وماهية الصورة ومفهومها في المسرح -شأنها شأن الفنون الجميلة الأخرى- حملت أنظار الفن الحديث ومداركه المعاصرة كالرمزية والتجريبية إلى القول بأن الصورة هي التي تحددُ جوهر الإنجاز الفني ومصطلح الصورة والصورة الفنية ومفاهيم التصور والخيال وأنماط الصورة وماهيتها في الفكر والفلسفة والفنّ» وقد أفرد لها الباحث في الكتاب أبواباً لمناقشتها بشكل مفصل عبر دراسة آراء وأفكار الفلاسفة والفنانين عبر تياراتهم ومذاهبهم المتباينة .

كل عام وأنتم بخير

جـــوان جـــــان

الشخصيات :

ضمن الفرقة المسرحية :

١-الممثلـة دعد، امـرأة١، الفتاة١، الفتـاة٢، زوجة الرجل الفقير، زوجة الخياط، الزوجة .

٢-الممثـل أمجـد، رجل١، مسـاعد مدير الشـركة، الرجل الفقير .

٣-الممثل توفيق، رجل٢، مدير الشركة .

٤-المخـرج فارس، وسـام، المسـتخدم، الخيـاط، الزوج، الرجل العجوز .

٥-الكاتبة سلمى، امرأة٢ .

خارج الفرقة المسرحية :

٦-العسكري .

٧-والد دعد .

٨-شقيق دعد .

المشهد الأول

امرأة١ (تؤدّيها الممثلة دعد) جالسـة في عتمة الليل تنتحب.. أصـواتُ نحيب نساء من خارج المسرح.. المرأة١ تلمح شـيئاً يلوحُ في الأفق.. تبتسم له وترنو إليه بإحساس بأمل يتلاشى شيئاً فشيئاً.. تختفي ابتسامةُ المرأة .

امرأة١ : (تصرخ مستغيثة) وسااااااااام .

المشهد الثاني

رجلان (يؤدّيهما الممثلان أمجد وتوفيق) يجلسـان في مقهـى وتبدو عليهما علامات اللامبالاة.. فجأة يدوي صـوت انفجار قويّ شبيه بصـوت الرعد مع تغيير في لون الإضـاءة.. الرجلان يلتفتان باتجاه الصوت بقلق وخوف وترقّب إلا أن خوفهما يتلاشـى بمجرد تلاشـي الصـوت وعودة الإضاءة إلى طبيعتِها .

المشهد الثالث

يـبرز مـن صـدر المسـرح وسـام (يؤديـه المخرج فارسـ) من الواضـح أنه خـارج لتوّه من المـاء ويتوجه بمشيته المتثاقلة إلى مقدمة المسرح مع موسيقا إيقاعية مناسبة .

المشهد الرابع

الرجـلان اللـذان ظهـرا في المشـهد الثـاني يلعبان الـورق في نفـس المقهـى ويتبـادلان العبارات الحماسـية المرافقة للعب الورق .

امرأة٢ : (تؤديها الكاتبة سـلمى تدخل إلى المسـرح مسرعة لاهثة الأنفاس) لقد عاد وسام .

(الرجلان ينظران إلى بعضهما بدهشة ثم ينفجران بالضحك)

رجـل١ : (يؤديه أمجد.. سـاخراً) مَـن؟ مَن عاد؟ وسام؟ يبدو أنني لم أعد أسمع جيداً .

رجل٢ : (يؤديه توفيق.. ضـاحكاً بسخرية) لا بدّ أن الخبر قد أثر على قدراتك السمعية فلم تعد ترى جيداً .

(الرجلان يضحكان ساخرين)

امـرأة٢ : أؤكد لكـم أنه عاد.. لقـد رأيتُه يتجول في أزقة البلدة .

رجل١ : (سـاخراً) هل سمعتم في حياتكم عن رجل مات منذ عدة قرون ثم عاد إلى الحياة مرة أخرى؟

(فجأة يدخل وسام بهيئته التي ظهر عليها في المشهد

السـابق.. أصـوات رعد قوية.. امـرأة٢ تخـرج هاربة.. الرجلان يقتربان من بعضـهما مذعوريـن وينظران إليه بخوف وترقّب)

المشهد الخامس

امرأة١ التي ظهرت في المشهد الأول ما زالت تنتحب مع أصوات نحيب نساء خارج المسرح.. فجأة يدخل وسام بنفس هيئته في المشـهدين السـابقين فتتوقـف المرأة عن النحيب وكذلك النسـاء خارج المسـرح.. المرأة تهرع إلى وسام غير مصدقة بينما هو جامد في مكانه لا يتحرك .

امـرأة١ : (بسـرور وشـوق) أخيراً عدتَ يا وسـام؟ كنتُ أعرف أنك سـتعود.. انتظرتُك طويلاً يا وسـام.. لا تتركني مرة أخرى يا وسام.. لا تتركني .

(أصوات رعد قوية.. إظلام)

المشهد السادس

يدخل وسـام كما دخل في المشـاهد الثلاثة السابقة ويدخـل الرجـل١ والرجل٢ مـن مكانين مختلفـين وهما يحملان في أيديهما أدوات قتل ويحيطان بوسام ويقتلانه ويهربان.. امرأة١ تتلقفه بين يديها مع موسيقا حزينة .

امرأة١ : (تصرخ بتفجّع) وساااااااام .

(إطفاء.. تصـفيق من جمهور مفتَرض.. إضـاءة.. الممثلـون يحيّـون الجمهور الحقيقـي كما لـو أن العرض انتهى)

فارس : أحسنتم يا شباب.. اليوم كنتم رائعين .

سلمى : هذا صـحيح يا شـباب.. منذ أسبوع ونحن نعرض المسرحية لكنني اليوم ولأول مرة أشعر أن العرض أفضل من النصّ الذي كتبتُه .

أمجـد : اصـبري علينا أسـبوعاً آخر وسـترين منا العجب العجاب .

دعـد : (مازحة إلى الكاتبة) يكفيك مدحاً بنصـك أستاذة سلمى (بشـيء من الدعابة) لولا خبرة مخرجنا العبقري الأستاذ فارس، بالإضافة إلى وجودي أنا (تركّز على كلمة أنا) كمخرجة مساعدة وممثلة أولى...

فارس : (يقاطعها مازحاً) إحم.. إحم..

دعد : عفواً (تصحح) قصدتُ مساعدة مخرج.. لما كان العرض قد حقق كل هذا النجاح .

سلمـى : النجـاح عمليـة مركّبـة تشـمل الخشـبةَ والصالة .

دعد : (بسـخرية مبطنة) طبعاً، كي تستقيم نظرية المرسل والمتلقي (إلى توفيق بشيء من الدعابة) ما رأيك بذلك أسـتاذ توفيق؟ أنت درستَ المسرح أكاديمياً وتدرك هذه الأمور .

توفيق : (بلا اكتراث) الأمر سيان عندي .

(**أمجد**) : (إلى دعد) دعد، اتركي الأستاذ توفيق.. إنه مشغول بمسلسلاته .

(يهـم توفيق بالردّ لكن فارس يبادر إلى الكلام ولا يعطيه المجال للرد)

فارس : سـلمى، أمجـد، دعـد، توفيق، اسـمعوني جيـداً.. اليـوم كنـتُ في مديرية المسـارح وقـد أخبروني هناك أن المديرية سـتكلف فرقتنا بتقديم مسرحيتنا هذه في احتفالية يوم المسرح العالمي بعد النجاح الذي حققتْه .

سلمى : (متفاجئة) يوم المسرح العالمي؟! فرقتنا؟!

فارس : بالإضافة إلى وجود مكافآت مادية مجزية .

سلمـى : (إلى فارس) للأسـف لن أكـون معكم.. انتهت إجازتي ويجب أن ألتحق بجامعتي في حمص.. أنت تعلم أسـتاذ فارس أنني أمثّل معكم في المسـرحية كبديلة لعلياء التي اعتذرتْ في اللحظة الأخيرة.. حتى أنت أستاذ فارس تقوم بأداء شخصـية وسام كبديل عن سمير الذي انقطعت أخباره فجأة ولا أحد يعرف شيئاً عنه .

فارس : (بقلق) ماذا يعني هذا الكلام؟

دعـد : يعني أننا يجب أن نجد نصـاً يكون فيه عدد الممثلين مساوياً لعددنا بعد ذهاب سلمى .

فارس : (إلى سـلمى) فكّري لنا بنص مناسب حتى يوم الغد.. اجتماعنا غداً في تمام السـاعة السادسة حتى نبحث في موضوع النص الذي سنشارك به في يوم المسرح العالمي (إلى الجَميع) وأنتم كلكم فكّروا بنصّ مناسب .

دعد : حتى أنا تريدني أن أفكر أستاذ؟

فارس : (بشيء من الدعابة) أنت معفاة من التفكير لأنك لم تفكري بشيء يوماً إلا وحلّت علينا مصيبة .

(صـوت انفجـار.. الجميـع ينبطحون علـى الأرض مذعورين)

المشهد السابع

أجواء تجهيز لمشـهد.. فارس وسـلمى ودعد وأمجد وتوفيق.. فارس يعطي توجيهاته .

فارس : ضـعوا هذيـن الكرسـيين هنـا، وأمامهما الطاولـة.. هـل تذكّرتم المسـرحية جيـداً؟ قدمناها قبل عامين .

أمجد : نتذكرها جيداً .

فارس : (إلى دعد) أنتِ سـتقومين بـدور الفتاتين الأولى والثانية.. شدّي الهمّة.. مسؤوليتك مضاعفة .

دعد : (بثقة) لا تهتم أستاذ .

فارس : (إلى توفيـق) توفيـق، هـل تتذكـر دورَك جيداً؟

توفيق : (بارتباك) أتذكّر.. ولكن..

فارس : مالك مرتبك هكذا؟ هل تشكو من شيء؟

توفيق : (بارتباك) لا.. ولكن كنتُ أريد أن أقول..

فارس : (مقاطعـاً وغير مهتم بالحديث سـوى عن المشـهد.. إلى توفيق) ليس وقته الآن.. أنت مدير الشركة الانتهازي، الوصوليّ، الفاسد، صـياد النساء.. سنتدرب على المشـهد الذي تجري فيه مسـابقة لتعيين سـكرتيرة جديـدة في الشـركة (إلى أمجـد) وأنت مسـاعد المدير الشاب الخلوق المستقيم .

أمجد : الأبله .

فارس : حسـب نظرة المُشـاهد للشخصـية.. إذا كان المشـاهد أخلاقياً وشريفاً سـيراه مثله، وإذا كان بلا أخلاق سيراه أبله.. أنا سأؤدي دور المستخدَم (إلى سلمى) أرجو أن تراقبي المشهد، وإن كان عندك ملاحظات سنتناقش بها .

سلمى : بالتأكيد (تتخذ مكاناً لها) .

(يبدأ المشهد ويبقى توفيق على شيء من الارتباك.. المدير خلف طاولته ومسـاعده بالقرب منه.. المسـتخدَم يقف أمام المدير)

المستخـدَم : (للمديـر) سـيدي، المتسـابقات بدأنَ بالوصول .

المديـر : (يحـاول ترتيـب ملابسـه.. للمسـتخدم) أدخلهن واحدة فواحدة .

المستخدم : أمرك سيدي (يخرج) .

مساعـد المديـر : (بدهشـة) عـن أي متسـابقات تتحدث؟

المديـر : (بلا مبالاة) ألم أخبرك أنني نشرتُ إعلاناً في الصحيفة أطلب فيه سكرتيرة للشركة؟

مساعد المدير : (باستنكار) لا، لم تقل لي (معاتباً) وهل من عادتك أن تقول لي شيئاً يتعلق بالشركة؟

المديـر : هـذا ليس وقت العتـاب.. المهـم الآن أريد منك أن تسـاعدَني باختيار السـكرتيرة المناسبة باعتبار أن لك نظرتك الخاصة والثاقبة .

(يشـعر مسـاعد المدير بالسـعادة والزهوّ من كلام المديـر.. تدخـل فتاة١ غـير جميلـة تبدو عليهـا الجدية والوقار تؤديها دعد)

فتاة١ : صباح الخير .

مساعد المدير : (بودّ) تفضلي اجلسي .

المديـر : (من الواضـح أنه غير مرتـاح لهذه الفتاة حيـث يبدي انزعاجه من عدم جمالها ويتخذ منها موقفاً سلبياً.. إلى مساعده) تفضّل أستاذ واسألْها .

مساعـد المديـر : هل تجيديـن العمل علـى برنامج وورد على الكومبيوتر؟

فتاة١ : (بثقة) طبعاً .

المديـر : (باستهتار) أمر عاديّ .

مساعـد المديـر : وكم كلمة تسـتطيعين أن تكتبي في الدقيقة؟

فتاة١ : حوالي خمسين كلمة .

المديـر : (مستنكراً) فقط؟

مساعـد المديـر : ممتـاز.. هـل تجيديـن اللغـة الإنكليزية؟

فتاة١ : طبعاً.. وأجيد التحدث والكتابة بالفرنسـية أيضاً، وعندي إلمام بالألمانية والإسبانية أيضاً .

مساعد المدير : مدهش .

المديـر : (غير راض عن إعجاب مسـاعده بالفتاة.. بطريقة فيها الكثير من التعجيز) أخبريني يا آنسة.. هل

تجيدين الكتابة على الورق بيدك اليمنى وعلى الكومبيوتر بيدك اليسرى بنفس الوقت؟

فتاة١ : إن شاء الله أستطيع .

(مساعد المدير مندهش من نوعية الأسئلة)

المدير : (يمتعض من إجابة فتاة١) وهل تستطيعين الوقوف على يد واحدة ووضع رزمة من الأوراق ضمن ظرف باليد الثانية؟

فتاة١ : (بثقة) بالإرادة والتصميم كل شيء ممكن .

مساعد المدير : ممتاز.. ممتاز .

المدير : (من الواضح أنه لا يريدها) اذهبي يا آنسة، ونحن إذا كنا نريدك فسنتصل بك .

فتاة١ : (إلى مساعد المدير) شكراً أستاذ (تخرج بعد أن ترمق المدير بنظرة غاضبة) .

(المدير يمتعض لأنها لم تلق عليه التحية)

مساعد المدير : (معاتباً بشيء من العصبية) هل هذه أسئلة منطقية؟

(تدخل فتاة٢ وهي جميلة جداً ومثيرة -تؤديها دعد أيضاً- وتحاول أن تؤثر عن طريق جمالها على المدير ومساعده اللذين جحظت عيونهما من فرط جمالها)

مساعد المدير : (يحاول أن يسيطر على نفسه) تفضلي اجلسي (فتاة٢ تجلس.. بشيء من الارتباك) هل تجيدين الكتابة على الكومبيوتر؟

فتاة٢ : (بدلع) تقريباً .

مساعد المدير : وكم كلمة تستطيعين أن تكتبي في الدقيقة؟

فتاة٢ : (بدلع) حوالي ست إلى سبع كلمات .

المدير : (لا يستطيع أن يخفي إعجابه) في العجلة الندامة وفي التأنّي السلامة .

مساعد المدير : بالنسبة للّغات.. كم لغة تجيدين؟

فتاة٢ : أعرف العربية .

المدير : (بإعجاب) لغة الآباء والأجداد .

مساعد المدير : غير العربية ألا تجيدين لغة أجنبية؟

فتاة٢ : (بدلع) أعرف بالإنكليزية يس ونو وثانكيو .

المدير : خير الكلام ما قلّ ودلّ .

مساعد المدير : ما هي برأيك صفات السكرتيرة الناجحة؟

فتاة٢ : (بدلع وإغراء) أن تكون حريصة على راحة مديرها وأن تؤمّن له كل طلباته .

المدير : (بلا تردد) تستطيعين الالتحاق بالعمل اعتباراً من الغد .

فتاة٢ : (بسعادة ودلع) ممتنّة لك أستاذ (تخرج) .

مساعد المدير : (مستنكراً) قلتَ للّتي تكتب خمسين كلمة في الدقيقة وتجيد ثلاث لغات أن تذهب، ولهذه أن تلتحق بالعمل غداً؟!

المدير : (بلَوم) كمساعد للمدير عليك أن تتمتع ببعد نظر وحرص أكثر على المصلحة العامة .

مساعد المدير : وهل تطلب منك المصلحة العامة أن توظّف التي لا تفهم شيئاً؟

المدير : كن منطقياً.. إذا أنا فعلتُ كما تطلب أنت مني ووظفتُ الفتاة المتعلمة، حينها من سيقبل أن يوظف فتاة لا تفقه شيئاً؟ أما إذا وظفتُ الفتاة صاحبة الميزات المعدومة أكون قد ضربت عصفورين بحجر واحد : أولاً أكون قد أفسحتُ مجالاً للفتاة الذكية أن تلتحق بشركة خاصة تعطيها الراتب الذي تستحقه، وثانياً أكون قد قمتُ بدوري كمدير لشركة قطاع عامّ بالمساهمة في الحدّ من البطالة (يرتبك.. يتوقف عن الأداء.. يعود إلى شخصية توفيق.. إلى فارس) آسف أستاذ فارس.. أعرفُ أن أدائي اليوم ليس جيداً (مرتبكاً) لا أعرف ماذا أقول.. بالأمس أخبروني.. ظننتُ أنه بإمكاني أن أكملَ معكم حتى يوم المسرح العالمي على الأقل (موجهاً كلامه للجميع) إنها فرصة لا تُعوّض.. لا بد أنكم تفهمون كلامي وتقدّرون ظرفي.. منذ سنوات وأنا بانتظار هذه الفرصة.. كل الشخصيات التي قدمتُها في التلفزيون سابقاً كانت ثانوية.. منذ سنوات وأنا أجدّ وأجتهد في هذا الوسط ولم يسمع بي أحد.. كنتُ آخذ حقي هنا فقط، في المسرح، والمسرح كما يقولون (ساخراً بمرارة) لا يطعم خبزاً.. صدقوني، لن أنسى هذا المكان.. رائحةُ خشبة المسرح التي ندوس عليها ستبقى معششة في رأسي.. بالتأكيد سأكون معكم إن

لم يكن في يوم المسـرح العالمي فبعـده.. وإن طال غيابي فتذكروا أنني معكم دائماً (إلى فارس بشيء من الدعابة الحزينة) سأسـرقهم منك واحداً واحـداً.. لنرى ماذا سـتفعل وحدك دون ممثلين.. حتـى تعرف قيمتنا (يهمّ بالخروج.. سلمى تمسك بيده) .

سلمى : خذني معك.. أنا أيضاً آن وقت رحيلي .

فارس : (بابتسامة حزن) أتمنى لكما التوفيق (إلى سـلمى) هو عذره معه إذا طالت غيبتُه، لكن أنتِ سنبقى ننتظر منك نصوصـك التي تعوّدْنا عليها.. تذكّرينا كلما كتبتِ مسرحية جديدة .

(سلمى تبتسم بمرارة وتمسك بيد توفيق ويخرجان)

فارس : (إلى دعد وأمجد) عندنا يومان للاستراحة فقط.. فكّروا حتى يوم الأحد بعملٍ من ثلاث شخصـيات فقـط، أو حتـى أربعـة.. واحد منـا من الممكـن أن يؤدي شخصيتين كما تعوّدنا في المسرح.. لنرى إلى أين ستسير الأمور .

المشهد الثامن

أجواء المشهد الذي يتم تحضيره تدلّ على وجود برد شديد وصوت رياح وأمطار.. أمجد ودعد وفارس .

فارس : أمجـد، دعـد.. نحـن الآن في روسـيا كما تعرفـان (إلى أمجد) أريد أن أشـعر بالـبرد معك وأنت الموظـف المعدوم الـذي لا يملك قـوتَ يومـه (إلى دعد) ستجسدين شخصية زوجة الرجل الفقير.. انطلقا .

(يبدأ المشهد)

الرجـل الفقـير : (يؤديه أمجد.. سـاخراً) يقولون أن برد بلادنا مفيد للصحة، ورغم ذلك فإن خاصرتي لا تلبث أن تَخزني كلما هبّت عليها نسمة من الهواء .

(زوجة الرجل الفقـير -تؤديها دعد- تنظف المكان وتقع يدها على معطف مهترئ)

زوجة الرجل الفقير : لطالما أعدتُ على مسـامعك يا زوجي العزيز ضـرورة ترقيع هذا المعطف البالي الذي لم يبق منه إلا اسـمه (تقرّب المعطف من الرجل الفقير) أنظر إليه جيداً.. لقد أصـبح شـبيهاً بخرقة بالية تسرب الهواء بدل أن تردّه .

الرجل الفقير : (غير مقتنع تماماً) نعم.. ربما .

زوجـة الرجـل الفقـير : (تقلّـب المعطـف) حتـى البطانة اهترأت.. بل تلاشت تماماً .

الرجل الفقير : ربما كان بحاجة لبعض الرقع .

زوجـة الرجل الفقـير : (متأففة) بعض الرقع؟ إنه بحاجة لشـيء واحـد فقط هو مقصّ الخياط.. اسـمع.. غداً وليس بعده ستذهب في طريق عودتك من العمل لعند الخياط كي يجد لك حلاً لهذا المعطف .

الرجل الفقير : (بلا اكتراث) سنرى.. سنرى .

فارس : سـتوب.. جيد يا شـباب.. دخلتُـم إلى جو النص بشـكل جيد إلى درجة أنني أحسسـتُ بالبرد فعلاً مـع أن الجـو دافـئ.. والآن إلى المشـهد الذي يليـه.. أنا سـآخذ دور الخيـاط (إلى دعـد) وأنتِ سـتكونين زوجة الخياط .

دعد : أمرك أستاذ .

فارس : (إلى دعـد وأمجد) اذهبـا إلى الكواليس واستعدا .

(أمجد ودعد يخرجان.. يبدأ المشهد.. المكان غرفة الخيـاط.. الخياط لوحده مشـغول بحياكة قطعة ملابس ويبـدو عليـه التذمر وهو يحـاول إدخـال الخيط في ثقب الإبرة دون فائدة)

الخياط : (غاضـباً) اللعنة على التقدم في السن.. في السـابق كنتُ أتمكن مـن إدخال الخيط في ثقب الإبرة من المحاولة الأولى.. أما الآن (بلهجة ساخرة) أما الآن..

صوت امرأة : (من خارج المسرح) ماذا تقول؟ تريد الطعام الآن؟

الخياط : (بتأفف.. بصوت أخفض) صمّاء أيضاً.. لعن الله هذا الزمان .

(يدخـل الرجل الفقير حامـلاً معطفه بيده.. يدخل بارتباك وتردد.. خطوة إلى الأمام وأخرى إلى الخلف)

الرجل الفقير : طاب يومك يا سيدي .

الخيـاط : (بطـرف عينـه وبلا مبالاة مقصـودة) طاب يومـك (يرمي نظرة خاطفة على مـا يحمل الرجل الفقير بيده لكنه لا يلبث أن يدّعي الاهتمام بالقطعة التي يعمل بها) .

الرجل الفقير : (مرتبكاً) لقد جلبتُ هذا (يشير إلى المعطف) أقصد...

(تدخل زوجة الخياط.. امرأة بدينة.. تحمل بيدها مقلاة.. تدخل بسرعة وعصبية وتكاد ترتطم بالرجل الفقير وتلقي عليه بازدراء نظرة خاطفة)

زوجة الخياط : (إلى زوجها) هل تكفيك هاتان السمكتان؟ أم تريد المزيد؟

الخياط : (يلقي نظرة على محتوى المقلاة) إنهما صغيرتان.. أضيفي سمكة ثالثة .

زوجة الخياط : (بتأفف غير مبرر وعصبية) ثلاث؟ (تهم بالخروج.. تكاد ترتطم بالرجل الفقير الذي ينتحي جانباً.. تخرج) .

الخياط : ثلاثون سنة يا سيد مع هذا المخلوق (يقصد زوجته) ولم تعرف حتى الآن مقدار الطعام الذي يشبعني (الرجل الفقير لا يعرف بماذا يجيب ويشعر بالحرج.. يلقي نظرة سريعة وشاملة على المعطف دون أن يمسّه) ما هذا؟

الرجل الفقير : إنه يا سيدي.. معطف.. معطفي.. جوخ.. أنظر.. ليس قديماً تماماً.. لا يزال متيناً (يشير إلى أحد أقسام المعطف) ربما كان هنا بحاجة لبعض الإصلاح (يشير إلى مكان آخر من المعطف) وهنا لبعض الترقيع (يشير إلى مكان ثالث) وهنا أيضاً.. فقط .

(يأخذ الخياط المعطف من يد الرجل الفقير ويتفحصه)

الخياط : (بلهجة قاطعة) إنه بالٍ تماماً.. لا يمكن عمل شيء بشأنه (يعيد المعطف إلى الرجل الفقير ويعود إلى العمل على قطعته) .

الرجل الفقير : (مصعوقاً) لماذا؟ لماذا لا يمكن؟ فقط بعض القطع الإضافية.. لا شك أنها متوفرة عندك .

الخياط : القطع متوفرة لكن لا يمكن تثبيتها.. نسيج المعطف مهترئ تماماً وسيتفسخ فور أن تلمسَه الإبرة .

الرجل الفقير : (لا يعرف ماذا يقول) إنه جوخ...

الخياط : (مقاطعاً بحزم) جوخ بالاسم فقط.. إنه مستهلك بما فيه الكفاية.. لقد فني تماماً .

الرجل الفقير : بإمكانك أن تفعل شيئاً.. أرجوك .

الخياط : كلا.. كلا.. لا يمكنني فعل شيء .

الرجل الفقير : والحل يا سيدي؟

الخياط : (بشكل قاطع) معطف جديد .

الرجل الفقير : (يُصدم ويُذهل) معطف جديد؟!

(تدخل زوجة الخياط بعصبية وسرعة.. تكاد ترتطم بالرجل الفقير وتنظر إليه بغضب.. تحمل بيدها المقلاة)

زوجة الخياط : (إلى زوجها) تذوقها وقل لي إن كانت بحاجة إلى مزيد من الطهو .

الخياط : (يتذوق السمك) ما هذا؟! ما زالت نيئة.. دعيها على النار خمس دقائق أخرى وأضيفي إليها المزيد من البهار .

(زوجة الخياط تهمّ بالخروج وتكاد ترتطم بالرجل الفقير)

الرجل الفقير : هل قلتَ للتو معطفاً جديداً يا سيدي؟

الخياط : (مؤكداً) معطف جديد .

الرجل الفقير : (حائراً) جديد؟ لا بد أنه.. أقصد.. المعاطف الجديدة.. هذه الأيام.. أنت تدري..

الخياط : تقصد كم يساوي؟

الرجل الفقير : بالضبط .

الخياط : سيكلفك المعطف مئة ألف.. وربما أكثر .

الرجل الفقير : (مصعوقاً) مئة ألف من أجل معطف؟!

الخياط : (مؤكداً ببرود) أقول وربما أكثر لأن هذا يتوقف على نوع المعطف.. فمثلاً لو أردنا وضع ياقة من الفراء الفاخر وبطّنّا القلنسوة بالحرير فسيصل الثمن إلى مئتي ألف بالتأكيد .

الرجل الفقير : (تلاشى صوته من شدة الصدمة) أرجوك.. أرجوك يا سيدي.. يجب أن تتصرف وتصلحه.. يجب أن أتمكن من استعماله ولو لسنة.. لسنة واحدة فقط .

الخياط : (جافّاً ومشغولاً بقطعته) مستحيل.. إنك بذلك تضيّع نقودك عبثاً، إذ لن يلبث أن يهترئ بعد فترة

وجيزة وستضطر إلى العودة إليّ مرة ثانية وثالثة .

الرجل الفقير : (وقد شعر بالانكسار) إذن لا فائدة؟

الخياط : (بلا مبالاة) لا فائدة .

(الرجل الفقير يتجه ببطء وانكسار نحو الباب ويهمّ بالخروج)

الخياط : (وقد أدرك أن الرجل الفقير سيخرج) انتظر (الرجل الفقير يتوقف) سأخصمُ لك عشرين بالمئة من المبلغ (الخياط يتوجه بسرعة إلى حيث الرجل الفقير ويبدأ بأخذ مقاساته وكأن الرجل الفقير قد وافق.. الرجل الفقير يهمّ بالخروج غير مقتنع بالعرض) ثلاثون (يتشبث بالرجل الفقير متابعاً أخذ قياساته.. الرجل الفقير يريد الخروج) أربعون (يتابع الخياط أخذ القياسات) .

الرجل الفقير : سأفكّر بالأمر (يريد الخروج ولكن بإصرار أقل) .

الخياط : خمسون بالمئة .

الرجل الفقير : (يفكر) خمسون بالمئة؟

الخياط : وعلى دفعتين .

الرجل الفقير : (مندهش من مرونة الخياط المفاجئة) دفعتان؟

الخياط : بل ثلاث دفعات (انتهى من أخذ القياسات) أسبوع ويكون المعطف جاهزاً.. وها هو الأسبوع قد مضى وأصبح المعطف جاهزاً (يحمل المعطف الجديد بزهو وفخر مع موسيقا مناسبة.. بأسلوب التجار) جوخ من النوع الممتاز.. بطانة تقتل البرد .

الرجل الفقير : لقد جاء في وقته المناسب، فقد بدأتْ حدةُ الصقيع تشتد .

(الخياطُ يحاول إلباسَ المعطف الجديد للرجل الفقير ضمن جوّ احتفاليّ.. في هذه الأثناء يدخل رجلٌ بشكل انسيابيّ وهادئ، يرتدي ملابسَ عسكرية ويحمل بيده بدلة عسكرية مبعداً بهدوء فارس عن أمجد ويقوم بإلباسِ أمجد البدلة العسكرية بألوانها التقليدية المعروفة.. أمجد وفارس في حالة من الذهول.. تتحول الموسيقا الاحتفالية إلى موسيقا عسكرية.. أمجد وقد انتقل بشكلٍ كامل إلى حالةِ الجهوزية التامة والاستعداد كعسكريّ) .

المشهد التاسع

دعد مع والدها في بيتهما .

والد دعد : اسمعيني جيداً يا دعد.. موضوع التمثيل والفن والمسرح كان موضوعاً مؤقتاً كما كنّا متفقين، وبناء عليه أنهي التزامك الحالي مع هذا المخرج كي ننهي الموضوع بشكل نهائي لأنني لم أعد أقبل بموضوع التمثيل بشكل مطلق .

دعد : ولكن يا أبي أنت تعرف أنني أحلم بالدخول إلى معهد التمثيل .

والد دعد : (بحزم) انسي هذا الموضوع بشكل نهائيّ (بنفاذ صبر) في البداية قلتِ لي مسرح الهواة، قلنا لا بأس.. ثم قلتِ لي مسرحية واحدة فقط مع هذا المخرج الذي اسمه فارس، قلنا مسرحية واحدة وينتهي الموضوع.. والآن تتحدثين عن معهد التمثيل؟ لقد تجاوز الموضوع كلّ الحدود.. أين سأذهب من نظراتِ الجيران والأقرباء؟ ثم لا تنسي أن أخاك مسافر ولا يعرف شيئاً عن موضوع التمثيل هذا، وعندما سيعرف بعد أن يعود بعد يومين الله وحده يعرف ماذا ستكون ردة فعله.. أنت تعرفين أخاك جيداً (ينظر باتجاه الكواليس.. بعصبية) ألم يجهز الشاي يا امرأة؟ لقد نشف حلقي.. أخذكم الله وأخذ هذا البيت معكم (يخرج غاضباً) .

(يدخل فارس إلى المشهد وبالتالي تغير المكان إلى المسرح)

فارس : (مواسياً دعد) لا تحزني.. ماذا بإمكاننا أن نفعل؟ هذه هي نظرة مجتمعنا لواحدة من أشرف المهنِ في العالم.. ليس الآن فقط، بل منذ مئة وخمسين عاماً عندما أحرقوا مسرح أبو خليل القباني لأن هناك من أوهمهم أنه يخرب أخلاق الناس.. مئة وخمسون عاماً ولم تتغير عقولهم.. لا تنغرّي بالمَظاهر.. لقد تغيروا في المظهر، لكنهم هنا (يشير بإصبعه إلى عقله) لم يتغيروا .

دعد : (تكاد تبكي) لا شيء يقهرني إلا أنّ يوم

المسرح العالمي بعد أسبوع ولا أعرف إذا كنتُ سأستطيع الاستمرار معك أم لا بعد أن التحق أمجد بالخدمة العسكرية وبقينا أنا وأنت لوحدنا في الفرقة.. كل شيء متوقف على أن يوافق أخي على مشاركتي في المسرحية، فقط في يوم المسرح العالمي .

فارس : دعينا نجري البروفة الآن ولكل حادث حديث.. نحن الآن زوجان يحتفلان بعيد زواجهما الخامس .

(يتخذ فارس ودعد وضعية الاستعداد لبداية المشهد : يضعان ساعة كبيرة على الحائط ويقومان بإشعال الشموع ذات الطابع الرومانسي ويعلّقان شيئاً من الزينة المتعلقة بالمشهد.. تتغير الإضاءة.. يبدأ المشهد.. يؤديان بشكل متوتر متناسب مع طبيعة الشخصيات والظرف الموجودة فيه)

دعد : (بصوت منخفض استعداداً لبداية المشهد) بسم الله الرحمن الرحيم .

(تبدأ البروفة.. من الواضح وجود حالة جفاء بين الشخصيتين)

الزوج : هل أنتِ متأكدة أن هذه الساعة صحيحة؟ (يشير إلى ساعة على الحائط) .

الزوجة : على بيغ بين .

الزوج : يبدو أن أحداً لن يأتي .

الزوجة : ما زال هناك المزيد من الوقت .

الزوج : لو كانوا يريدون أن يأتوا لكانوا أتوا منذ أكثر من ساعة .

الزوجة : هل أنت متأكد من أنّك دعوتَ أقرباءك كلهم؟

الزوج : طبعاً.. وأنتِ هل دعوتِ كلّ أقربائك؟

الزوجة : دعوتهم .

الزوج : ربما منعهم هذا الجوّ السيء من القدوم .

الزوجة : ربما .

الزوج : (ينظر في ساعة الحائط وفي ساعة يده) لا أعتقد أن أحداً سيأتي .

الزوجة : ليس من عادتهم أن يدَعونا نحتفل بعيد زواجنا لوحدنا .

الزوج : لا بد أنهم سئموا.. منذ أربع سنوات وهم يحتفلون معنا بعيد زواجنا.. ألا يكفي هذا؟

الزوجة : (بلهجة لا تخلو من العتب) ربما يكفي.. كم كانوا سيشعرون بالذهول عندما كنّا سنقول لهم أن هذا هو آخر احتفال لنا بعيد زواجِنا لأننا في صباح اليوم التالي سنتوجه إلى المحكمة لإنهاء كلّ شيء.. وهو أمر يسعدك بالتأكيد .

الزوج : كما يسعدك تماماً .

الزوجة : من يراك سعيداً بهذا الشكل يقول أنك ستبدأ حياتك غداً لا ستنهيها .

الزوج : (باستغراب) أنهيها؟!!! هل تظنّين أن حياتي ستنتهي بمجرد أن نفترق؟ أنت مخطئة جداً في اعتقادك هذا (بتشفّ) حياتُك ربما ستنتهي غداً، أما حياتي فلا .

الزوجة : (تضحك ضحكة هستيرية.. بتوتر وقد أحسّت بجرح في كرامتها) أنا التي أستحق كل ما يجري لي.. كان يجب أن أقبل الزواج من أول شخص تقدم لي وكنتُ الآن من أسعد نساء الأرض .

الزوج : (يقترب منها) ما أكبر عشقك للمكابرة .

الزوجة : (باستغراب) مكابرة؟!! لستُ مضطرة للمكابرة.. فتاة طموحة مثلي وعندها مواهب في الكتابة ما الذي كان يحيجها لطبيب حياته كلها داخل المستشفيات وبين أكياس السيروم؟

الزوج : ماذا تريدين؟ أن أترك عملي وأجلس إلى جانبك وأتأملك وأنتِ تكتبين تمثيليات (يستدرك) عفواً.. وأنت تقنعين نفسَك أنّك تكتبين تمثيليات؟

الزوجة : (مستنكرة ومستفزة) أقنع نفسي؟ (محاولة استعادة كبريائها) فقط لو سمعتَ ماذا قال المخرجون والفنانون عن كتاباتي.. أقل تعبير قالوه : رائعة .

الزوج : (ساخراً) ودليلُ ذلك مسلسلاتك التي تتدفق علينا من شاشة التلفزيون.. لمّي هذه المسلسلات من الأرض كي لا نتعثر بها .

الزوجة : (تغالب دموعها من قسوة كلام الزوج) لو وجدتُ من يقف إلى جانبي لما كان موقفهم مني

بهذا الشـكل.. عندما يجدون امرأة وحيدة وجميلة مثلي يسـتغلونها أبشع استغلال ولا يعود يهمهم موضوع الكتابة والإبداع.. يصبح اهتمامهم منصبّاً على أمورٍ أخرى .

الـزوج : لذلـك كان رأيـي منـذ البدايـة أن تنسـي موضوع الكتابة وتلتفتي إلى الاهتمام ببيتك وزوجك .

الزوجة : ولكنك وعدتَني أن تقف إلى جانبي دائماً .

الـزوج : أقـف إلى جانبـك نعـم.. ولكـن لا أركض وراءك مـن مخرج إلى مخرج ومن مكتب إنتاج إلى مكتب إنتاج .

الزوجـة : أنـت وعدتَنـي أن تقـف إلى جانبي حتى النهاية .

الـزوج : ما أراه هو أنني سأصـل إلى نهايتي قبل أن نصـل إلى النهاية (برقّة.. يقترب منها ويضـع يديه على كتفيهـا) حبيبتي (تذوب خجلاً وتضـع عينيها في الأرض كمراهقة) كبّري عقلك وكوني مثل جميع النساء .

الزوجـة : (تنتفض غاضـبة وترمـي يديـه عنها) تقصـد أن أصـغّر عقلـي وأدفن نفسـي كمـا تفعل جميع النسـاء.. مـن الطبيعيّ أن تعملـوا أنتم الرجـال على أن تكون النساء كالعبيد بين أيديكم .

الـزوج : مـا أعظم قدرتـك على تحريـف الكلام.. دائمـاً تفهمـين مـا أقـول بشـكل معكوس.. تعتقدين أن الحياة يجب أن تسير حسب مشيئتك .

الزوجة : عندما أسمعك تتحدث عني بهذه الطريقة أشعر أنك تتحدث عن نفسك .

الزوج : هل تعرفين أن الكلام معك لا فائدة منه؟ لو لم يكن الجو سـيئاً في الخارج لما بقيتُ معك دقيقة واحدة .

الزوجـة : هـذا هو الشـيء الوحيد الـذي تجيده.. عندما تجد نفسـك قد انحشـرت في الزاوية لا تجد سوى الهروب وسيلة للنجاة .

الزوج : هل تعتقدين أن الرجلَ يشعر بسعادة عندما يخرج من بيته في منتصف الليل؟ هو يفعل ذلك هرباً من النكد لا محبة بالليل وأجوائه .

الزوجـة : من يسـمعك يقـول لنفسـه أعان الله هذا الـزوج المظلوم.. تمنيتُ مرة واحدة أن أناقشـك بموضـوع دون أن تحاول أن تغلق فمـي وتقلل من قيمةِ كلامي .

الـزوج : وأنـا تمنيـتُ مـرة واحـدة أن تناقشـي معـي موضـوعاً لـه قيمـة وأهميـة.. كل أحاديثـك عـن السيناريوهات والمخرجين والممثلين .

الزوجة : (بسـخرية) ما أجمل أحاديثك التي تفوح منها روائح المعقّمات والمطهّرات .

الزوج : (مهدداً) الزمي حدودَك .

الزوجة : هذه هي عادتك.. عندما تصـل وتوصلني معك إلى طريق مسدود تلجأ إلى التهديد .

الـزوج : لم نصـلْ مرة إلى طريق مسـدود إلا وكنتِ أنتِ السبب .

الزوجة : ذكّرني بمرة واحدة كنتُ فيها أنا السبب .

الزوج : عشرات المرات .

الزوجـة : أنت هكـذا دائماً.. تتهـم دون أن تبرهن على اتهاماتك .

الزوج : (ساخراً) أبرهن؟ وهل نحن في محكمة؟

الزوجة : (بضجر) كرمى لله لم أعد أريد أن أسمع شيئاً .

(تتوجه الزوجة نحو جهاز التسجيل وتشغله فتنطلق أغنيـة «حبيتك بالصـيف» لفيروز وتسـتمر لمدة نصـف دقيقة يتبادل خلالها الزوجان النظرات المعبّرة.. الزوجة تبتعد عن جهاز التسجيل.. في هذه الأثناء يقتحم المشهد شـقيق دعد بهدوء وهو يتأمل المـكان ويقوم بإطفاء جهاز التسـجيل دون أن يـراه المخرج أو يعرف مـن الذي أطفأ جهاز التسـجيل.. دعد تتفاجأ مـن الموقف ولا تتمكن من التعبيـر.. يدخـل الأب محاولاً ثني ولده عمـا يفعله ولكن يكون الأوان قد فات)

فارس : ليس هذا توقيت إغلاق جهاز التسـجيل يا دعد .

(دعـد تعجـز عـن الـرد وهـي مذهولة مـن دخول أخيها.. الأخ يخلع الزينة من مكانها ويرميها أرضاً بشكل هادئ.. الأب في حالة عجز أمام هذا التصـرف.. يتوجه الأخ بشـكل هادئ نحو الشـموع ويطفئها فتنطفئ إضاءة المشهد)

المشهد العاشر

فارس يتحدث على الموبايل ويبدو عليه الإحراج .

فارس : أعـرف يا أسـتاذ أنـه يوم المسـرح العالمي وليس مهرجاناً للمونودراما.. ولكن كما ترى.. لم يبق معي أحد من الفرقة.. كلهم ذهبوا.. فإما أن أعتذر باسم الفرقة عن عدم المشاركة في احتفالية يوم المسرح العالمي أو أشارك بمونودراما من تمثيلي وإخراجي.. سأتصل بمدير المسارح وأشرح له الموقف وبالتأكيد سيتفهم الوضع.. مع السلامة (إلى عمال الكونترول) هيا يا شباب.. دعونا نجري بروفة.. الاحتفالية بعد ثلاثة أيام ولا وقت لدينا.. هل أنتم جاهزون؟

صوت : جاهزون .

فارس : سنجري بروفة على مونودراما جديدة أرسلتْها لي الأستاذة سلمى قبل أيام.. استعداد .

(إضاءة وموسيقا مناسبان للمشهد التمثيلي.. يبدأ المشهد الذي يؤدي فيه فارس شخصية رجل عجوز)

الرجل العجوز : (ينظر في ساعة كبيرة معلقة على الحائط تشير إلى الساعة الثامنة) حان وقت الرحيل ولم أجهز أغراضي حتى الآن.. لو نسيتُ شيئاً سأعود وآخذه فيما بعد (يتحرك من مكانه) الحمد لله على وجود شيء اسمه دار مسنين تلمّنا وتستر آخرتنا (بإحساس بالتفاؤل) كل أبناء جيلي الذين أعرفهم أرسلهم أولادهم إلى دار المسنين، إلا أنا (باعتداد بالنفس) أنا ذاهب إلى هناك بإرادتي وفي الوقت الذي حددتُه أنا (بإحساس بالألم) ربما تكون الدنيا هناك غير الدنيا هنا.. ربما أجد أناساً هناك مختلفين عن أمثالهم هنا.. قالوا لي أن الدار تفتح أبوابها اعتباراً من الساعة السابعة صباحاً، وها هي الساعة تجاوزت الثامنة وأنا لم أتحرك من مكاني.. المشكلة أنهم لم يقولوا لي ما الذي يجب أن آخذه معي (يتجول في المكان محتاراً) بالتأكيد عليّ أن أصطحب معي الأشياء الهامة فقط.. هم لم يقولوا ما هي هذه الأشياء (بحيرة) طيّب وإذا كانت كل الأشياء ضرورية ماذا يجب علي أن أفعل؟ حتى لو أردتُ اصطحاب كل شيء فبالتأكيد لن أستطيع حملها جميعاً.. هناك أغراض هنا عمرها أكثر من ستين عاماً.. بل مئة وستون عاماً (متراجعاً) لا.. هذا مستحيل لأنه قبل مئة وستين عاماً حتى جدّي لم يكن قد ولد بعد (وكأنه تذكر شيئاً) جدّي؟ رحمك الله يا جدّي (يتناول مرآة ويحدّق فيها) كم أصبحتُ أشبهه.. منذ زمن لم أنظر في المرآة.. ربما منذ شهر أو سنة أو أكثر (يترك المرآة) كم أغبطك يا جدّي.. في آخر أيامك كان الجميع حولك.. لم يتركك أحد (بأسى) كما أُتْرك الآن في أواخر أيامي.. كلهم ذهبوا.. لم يبق أحد (صوت مواء قطة.. يخاطب صوت القطة) لا تبتئسي.. بقيتِ أنت.. هذه القطة وفية أكثر من كثيرين من البشر.. لم تنس أنني وجدتُها عندما كانت صغيرة أمام الباب وهي بردانة وجائعة (يتناول شيئاً ويعامله كالقطة) أخذتُها ودفأتُها وأطعمتها، ومنذ ذلك اليوم لم تتركني، لكنها الآن بعد أن كبرت أصبحت تغيب عني لأيام لتأتي وتأكل ما يتوفر عندي من طعام ثم ترتاح قليلاً ثم تعود من حيث جاءت (صوت رسالة موبايل.. إلى شباب الكونترول منبهاً) يا شباب هنا لا يوجد صوت رسالة موبايل .

صوت : هذا موبايلك يا أستاذ .

فارس : أنا آسف.. ربما نسيتُ أن أطفئه (يتناول الموبايل ويقرأ الرسالة.. بابتسامة مريرة إلى شباب الكونترول) يا شباب.. تم إلغاء البروفة.. بإمكانكم الذهاب .

صوت : خيراً يا أستاذ؟ لماذا؟

فارس : تم إلغاء احتفالية يوم المسرح العالمي (بابتسامة مريرة) كورونا (باتجاه الجمهور) ورغم ذلك كل عام وأنتم بخير .

(الإضاءة تخفت شيئاً فشيئاً مع موسيقا مناسبة للحالة.. فارس ينظر باتجاه الصالة بشكل غير مباشر وعلى فمه ابتسامة ساخرة مريرة وتكاد الدمعة أن تنزل من عينيه)

انتهت

ثوب العيد

مسرحية للأطفال

فاتـــن ديركـــي

الشخصيات

الراوي

همسة

سلوى

أم سلوى

ثعلوب

والد همسة

أم همسة

المشهد الأول

صوت أغنية عن العيد.. يدخل الراوي .

الـراوي : (إلى الجمهور) مرحبـاً يا أطفال.. كيف حالكم؟ نحن نسـتعدّ لاسـتقبالِ العيد، ولكن أولاً أريد أن أسـألكم : هـل لديكم أصـدقاء؟ كيف تتعاملـون معهم؟ وما هي أهمية الأصـدقاء في حياتِكـم؟ (يتلقى إجابات) اليوم سـأحكي لكـم حكاية لطيفـة بعنوان «ثـوب العيد» وسـأحكي لكم فيها عن سلوى وهي فتاة لطيفة، مجتهدة في دروسـها، جميلـة الأخلاق والطباع، تحبّ صـديقاتها حبّاً جمّاً، وتعمل على إدخال الفرح إلى قلوبهم، وتحديداً صديقتها همسة.. واليوم هو آخر يوم في الفصل الدراسي الأول لهذا العام.. لنشـاهد معاً ماذا سيحصل مع سلوى المُحبّة .

(في الغابة.. تدخل سـلوى وهمسـة وعلى ظهريهما حقائب مدرسية)

سلـوى وهمسة : (تغنّيان) نعطّـر الحياة.. بالعمل الـدؤوب.. وبالأمـلِ الكبـير.. ندفـئ القلـوب.. ونفتـح الأبواب.. للعيد والطيوب .

همسـة : (تغنّـي) بالجـدّ والاجتهـاد.. نحقـق الأحلام.. نصـحو مع الصـباح.. نعانقُ الأنسـام.. وحين يأتي العيد.. ستضحك الأيام .

سلـوى : (تغنّي) ولأن الحياة.. تحلو بالأصـدقاء.. نهدي لهم إخلاصَـنا.. والحبّ والوفاء.. ليولد السلام.. يزهو به النقاء .

سلـوى وهمسـة : (تغنّيـان) نجـدد العهـود.. ونطلـق الوعـود.. لكـي نسـوق الغيـث.. نسـقي بـه الـورود.. وننشـر السعادة.. لكي يحلو الوجود.. ونفتح الأبواب.. للعيدِ والطيوب .

همسة : لقد كان الدوام المدرسيّ هذا اليوم مرهقاً.

سلوى : صحيح، لكننا حصلنا على درجاتٍ ممتازة لهذا الفصل.. أنا سعيدة بقدوم عطلة العيد .

همسـة : وأنا كذلك.. كل عـام وأنتِ وعائلتك بخير يا سلوى .

سلـوى : وأنت وعائلتك بخير يا همسـة.. سـأذهب اليوم مع أمي إلى السـوق لشـراءِ ثوب العيد.. سـأختاره هذه المـرة ورديّ اللون.. ما رأيك أن تشـتري أنتِ أيضـاً ثوباً بذات اللون فنخرج معاً في العيد ونزور صديقاتنا؟

همسـة : (تخفض رأسـها.. بخجـل وارتباك) في الحقيقة.. أنا...

سلوى : مابك يا همسة؟!

همسة : لا شـيء.. أخبرني أبي أنه لن يستطيع هذا العيد شراءَ ملابس لي ولإخوتي، فالملابس أصبحت غالية الثمن .

سلوى : حقاً؟ أنا آسفة يا همسة.. يبدو أنني ذكّرتُك بمواجعك .

همسة : لا عليكِ يا صديقتي.. لنذهب إلى بيوتنا الآن ونزف لأهالينا خبر تفوقنا في المدرسة .

سلوى : نعم.. إلى اللقاء يا همسة.. ألقاكِ بخير .

المشهد الثاني

بيت سلوى.. أمّ سلوى .

أم سلوى : (تنادي) سلوى.. أين أنت يا ابنتي؟ تعالي يا حبيبتي.. هناك مفاجأة لكِ .

(تدخل سلوى)

سلوى : ماذا هناك يا أمي؟

أم سلوى : (تقدم لابنتها ثوباً ورديا) لقد كنتُ في السوق واشتريتُ لك الثوب الورديّ الذي أردتِه.. أحببتُ أن أفاجئك به، فاشتريتُه لوحدي.. كل عام وأنتِ بخير ياحبيبتي.. أرجو أن يعجبك .

سلوى : ما أجمل هذا الثوب.. إنه فعلاً كما تصورتُه.. شكراً يا أمي.. كم أحبكِ (تعانق أمها، لكنها فجأة تتركها وتخفض رأسها بحزن) .

أم سلوى : مابك يا سلوى؟! لماذا تغيرتِ فجأة؟!

سلوى : صديقتي همسة.. أنا حزينة من أجلها يا أمي.. لقد أخبرتْني اليوم أن أباها لن يستطيع شراءَ ملابس جديدة لها في هذا العيد، فهم فقراء وبالكاد يتدبرون أحوالهم .

أم سلوى : حقاً؟! يا لأبي نادر المسكين .

سلوى : (تتحمس فجأة وكأن فكرة خطرت لها) لقد خطرت لي فكرةٌ رائعة.. لحظة واحدة وأعود (تغيب قليلاً ثم تعود حاملة حصّالة صغيرة وتخرج منها مالاً) سأشتري لهمسة ثوباً كثوبي.. ما رأيك يا أمي؟ (صمت) ما بكِ يا أمي؟! لا تكفي هذه النقود ثمناً للثوب، أليس كذلك؟ حسناً.. ما رأيك أن تأخذي هذه النقود وتضيفي إليها ما ينقص لإكمال ثمنه؟ أريد أن أُدخل الفرحة إلى قلب صديقتي.. أرجوك .

أم سلوى : لا عليكِ يا سلوى.. سأتدبر الأمر.. أنا سعيدة جداً بكِ يا ابنتي، وما فعلتِه هو عين الصواب، فمن الجميل أن نشعر بمشاعر غيرنا من الناس وأن نتشارك معهم الفرح والسعادة.. أنا فخورة بك جداً يا سلوى.. أنت طيّبة وكريمة .

سلوى : إذاً هل سنشتري لها الثوب الورديّ؟

أم سلوى : نعم.. بالتأكيد .

سلوى : شكراً يا أمي.. كم أنتِ رائعة.. سنشتري الثوب ونستعد لاستقبالِ العيد بعد غد .

الأم : نعم.. وهو كذلك (تخرج) .

سلوى : (تغنّي) يا عيد لن تغيب.. فقلوبنا حقول.. تزهو بها الزهور.. في الصبح والمغيب.. سيغرد العصفور.. ويملأنا الحبور.. يطير إلى النجوم.. ويشدو العندليب.. وتكبر الآمال.. بفضائنا الرحيب.. يا عيد لن تغيب.. يا عيد لن تغيب .

المشهد الثالث

بيت سلوى.. أم سلوى وسلوى .

سلوى : ما أسعدني.. ستفرح همسة بالمفاجأة كثيراً.. أرجوكِ يا أمي، دعيني أذهب إلى بيت همسة.. أريد أن أهديها الثوب اليوم .

أم سلوى : لا يجب أن تذهبي بمفردك يا سلوى، فالغابة خطيرة، والطريق غير آمن.. انتظريني لأنتهي من مشاغلي اليوم وغداً نذهب صباحاً لزيارتهم ومعايدتهم .

سلوى : (تسكت على مضض) حسناً يا أمي.. كما تريدين .

(تهمّ أم سلوى بالذهاب لكنها تستدير فجأة نحو سلوى)

أم سلوى : (محذّرة) سلوى، إياكِ والذهاب بمفردك .

سلوى : طبعاً، طبعاً يا أمي.. لن أذهب إلى أي مكان.. سأنتظرك حتى تعودي .

أم سلوى : هذا جيد (تخرج) .

سلوى : (تتلفت حولها) أفّ كم هو صعب الانتظار.. أشعر بالملل.. لا أستطيع الانتظار حتى صباح الغد.. سأذهب الآن (تحمل الكيس وتخرج بسرعة) .

المشهد الرابع

الـراوي : (إلى الجمهـور) حسـناً.. والآن مـاذا تفعلـون إذا منعتكم والدتكم أو والدكم من فعل شـيء ما أو من الذهاب إلى مكانٍ ما؟ هل تسـتمعون لنصـائحهما أم أنكم تعمدون إلى مخالفتها شـغفاً منكم بما تريدون؟ لقد خرجتْ سـلوى إلى بيت همسة ونسيت وعدَها لأمها، فقد كانت متحمسـة جداً لإيصـال الهدية لصديقتها ولم تعلم أنها ستصادف ثعلوب في طريقها، وثعلوب كان يشعر بالجـوع ولم يجد أحداً يعطيه الطعـام لأن الجميعَ يعرف خبثَه وأساليبَه الملتوية، كما أن الثعلب كان كسولاً جداً ولا يجدّ في البحث عن طعامه، لهذا حين شـاهد سـلوى فرح لأنه وجد صيداً وفيراً دون مشقة، فهل تريدون أن تعرفوا ماذا حصل لسلوى مع الثعلب المكّار؟ هيا لنشاهد معاً .

(في الغابة.. سلوى تدندن لحناً ما.. يراها ثعلوب)

ثعلوب : (لنفسه) إنها سلوى (يقف في طريق سلوى فجأة فتجفل) صباح الخير .

سلوى : (تتراجع إلى الخلف) ثعلوب؟!

ثعلوب : نعم ثعلوب.. لم أنتِ خائفة هكذا؟!

سلوى : لستُ خائفة.. ابتعد عن طريقي .

ثعلوب : إلى أين أنتِ ذاهبة ياسلوى؟

سلوى : إلى بيت صديقتي همسة.. اشتريتُ لها ثوباً لترتديه في العيد .

ثعلوب : ثوب؟! أتوزّعون الألبسة على الناس؟! يبدو أنكم أغنياء فعلاً كما سمعت.. حسناً.. وماذا عنّي؟

سلوى : لم أفهم قصدك!

ثعلوب : لن أسـمح لـكِ بالذهاب حتى تعطيني هذا الثوب.. أريد أن أهديه لثعلوبة .

سلوى : ماذا؟! (بعصـبية) كلـه إلا الثوب (يحاول ثعلـوب أخذ الثوب بالقوة فتمنعه) هذا الثوب لصـديقتي همسة، ولن تأخذه مني مهما كلَّفني الأمر .

ثعلـوب : ألهـذه الدرجـة أنـتِ حريصـة عليه؟ وما أدراني أن ما تحملينه فعلاً مجرد ثوب؟ ربما كنتِ تحملين الكثير من الطعام الشـهيّ ولا تريدين إعطائي إياه.. هيا أرني الثوب لأتأكد من صدقك .

سلوى : حسناً، سأريك إياه (تُخرج الثوب) .

ثعلوب : ثوب جميل.. اسمعي.. ما رأيك أن تعطيني إيـاه مقابل أوراق الكينا هذه.. لقد أوصـتْني ثعلوبة بها.. إنها مفيدة جداً (يفتح كيساً في يده) .

سلـوى : كينـا؟! قلـتُ لـك ياثعلوب أن هـذا الثوب لصديقتي، ولن أعطيك إياه ولو كلّفني هذا حياتي .

(يقترب ثعلوب من سـلوى وهـو ينظر إلى عَقد حول رقبتها)

ثعلـوب : إذاً لتعطنـي هـذا العقد الجميـل لأهديه لثعلوبة في العيد .

سلـوى : (تضـع يدها على العقد بخـوف) العقد؟! ولكن...

ثعلوب : (مقاطعاً) إما العقد أو الثوب... فلتختاري بينهما .

سلوى : (باستسـلام) سـأعطيك العقـد.. لا بأس (تفكّ العقد وتعطيه إياه) .

ثعلـوب : يالـه مـن عقـد جميـل.. سـأتركك الآن تذهبين، ولكن هل لكِ أن تسـدي لي أولاً معروفاً وتقطفي لي تفاحة من هذه الشـجرة، فأنا جائع جداً ولا أسـتطيع الوصول للتفاحات لأن ظهري يؤلمني جداً .

سلـوى : حسـناً.. سـأقطف لـك تفاحـة (تنهمـك بقطف تفاحة رافعة رأسـها نحو الشـجرة فيستغل ثعلوب الفرصة ويبدل الأكياس) .

ثعلوب : (لنفسـه) سـأبدّل الأكياس وأحصـل على الثوب .

(سلوى تقطف تفاحة)

سلـوى : (تعطـي التفاحة لثعلوب) تفضـل، ها هي التفاحة يا ثعلوب.. هل ستدعني الآن أمضي في طريقي؟

ثعلوب : نعم، بالتأكيد.. هيا امضي (يفسح الطريق لسلوى التي تحمل الكيس وتذهب بسرعة) .

المشهد الخامس

والد همسة يعمل في حقل.. صوت العصافير وخرير مياه وصوت دجاجات وصياح ديك.. يدخل ثعلوب .

ثعلوب : صباح الخير أيها المزارع الطيب .

والد همسة : ماذا تريد يا ثعلوب؟

ثعلوب : (بتردد) هل لك أن تعطيني خمس بيضات لأسدّ بها رمقي؟

والد همسة : خمس بيضات دفعة واحدة؟!

ثعلوب : نعم، وسأعطيك بدلاً منها ثوباً جميلاً (يخرج الثوب من الكيس) أنظر إلى هذا الثوب الورديّ الجميل.. ألا ترى كم يليق بابنتك همسة؟

(والد همسة ينظر إلى ثعلوب بريبة)

والد همسة : من أين أتيت بهذا الثوب يا ثعلوب؟!

ثعلوب : وما شأنك أنت؟ أريد أن أقايض البيض بهذا الثوب، مع العلم بأن ثمنه أضعاف ثمن البيض الذي ستعطيني إياه .

والد همسة : ومن قال لك أنني سأعطيك البيض؟

ثعلوب : ألن تقبل المقايضة إذاً؟!

والد همسة : لا، لن أقبلها.. إذهب وأَعد الثوب لأصحابه يا ثعلوب، فلا بد أنك سرقتَه .

ثعلوب : حسناً.. إسمع أيها المزارع الطيب.. سأعطيك مع الثوب عقداً ثميناً سيعجبك كثيراً.. أنظر كم هو جميل ويليق بالثوب .

والد همسة : (لنفسه بحيرة) تُرى من أي بيت سرقتَ كل هذا أيها المكّار؟

ثعلوب : ما قولك؟ وافقت، أليس كذلك؟ لقد أعجبك عرضي.. كنت أعرف هذا .

والد همسة : قلتُ لك إذهب من هنا أيها المخادع.. هيا .

ثعلوب : حسناً.. سأذهب.. أنت الخاسر (يخرج) .

المشهد السادس

أمام بيت همسة.. سلوى .

سلوى : (لنفسها) ها قد وصلتُ إلى بيت همسة كي أعطيها الثوب قبل أن تعود أمي إلى البيت (تطرق باب بيت همسة وهي تلهث، فتفتح لها أم همسة الباب) مساء الخير يا خالة .

أم همسة : سلوى؟! أهلاً وسهلاً يا ابنتي.. تفضلي .

سلوى : شكراً لكِ .

المشهد السابع

منزل همسة.. همسة.. تدخل أم همسة وسلوى .

همسة : (بفرح) سلوى؟! ما هذه المفاجأة الجميلة يا صديقتي؟! إجلسي .

سلوى : لا أستطيع، فأنا مستعجلة.. لقد تأخرت.. اعترض طريقي ثعلوب وأخّرني عن المجيء، وقد جئتُ إليكِ لأهديكِ هذا الثوب الورديّ.. إنه كثوبي تماماً .

همسة : حقاً؟!

سلوى : نعم يا صديقتي.. سيعجبك كثيراً (تفتح الكيس وتفاجأ) ما هذا؟! وريقات كينا؟!

همسة : ماذا هناك يا سلوى؟!

سلوى : لقد خدعني الثعلب المكار واستبدل الثوب بوريقات الكينا.. ماذا أفعل؟ (تبكي) .

همسة : لا بأس.. لا عليكِ يا سلوى .

أم همسة : لا بأس يا ابنتي.. المهم أنكِ بخير .

سلوى : يجب عليّ العودة إلى البيت قبل أن يحلّ الظلام .

أم همسة : (إلى سلوى) انتظري.. سأوصلكِ إلى البيت.. لا يجب أن تذهبي لوحدك يا سلوى.. ربما عاد ثعلوب واعترض طريقك مرة أخرى .

همسة : هذا صحيح.. وقد يهاجمك حيوانٌ مفترس.

سلوى : لا تخيفيني .

(يُطرق باب البيت فتفتح أم همسة الباب ويدخل والد همسة)

والد همسة : مساء الخير .

أم همسة : مساء الخير يا زوجي العزيز .

همسة : أهلاً يا أبي .

والد همسة : (يلاحظ وجود سلوى) سلوى عندنا؟! مرحباً يا ابنتي.. كيف حالك؟ وكيف أمك والجميع؟

سلوى : (بحزن خافضة رأسها) بخير يا عمي.. كلهم بخير .

والد همسة : ولكن ما بالكم وكأنكم لستم على ما يرام؟

أم همسة : إسمع يا زوجي العزيز.. يجب علينا الآن

أن نوصـل سـلوى إلى البيت وسـنحكي لك في الطريق ما جرى معها، فربما تستطيع مساعدتها .

والد همسة : حسناً.. هيا بنا .

أم همسة : تعالي معنا يا همسة إن رغبتِ .

همسة : نعم، سأذهب معكم.. هيا بنا .

المشهد الثامن

بيت سلوى.. سلوى وأم سلوى .

سلوى : (تبكي) أرجوكِ سامحيني يا أمي.. أعرف أنني أخطأتُ حين خرجتُ بمفردي دون إذنك، لكنني كنتُ شديدة اللهفة لإيصال الثوب لصديقتي وإسعادها .

أم سلوى : هذا لا يبرر عدمَ سماعك لنصيحتي وعدم طاعتك لي.. كان بإمكان ثعلوب أن يؤذيك بسهولة.

سلوى : يا له من مخادع ماكر.. لقد أعطيتُه العقد، ومع ذلك غافلَني وسرق الثوب.. خجلتُ من همسة وأمها ووضعتُ في موقفٍ حرج وأنا أخرج من الكيس وريقات الكينا بدلاً من الثوب الوردي.. يا لحظي العاثر (تبكي) .

أم سلوى : هذه هي العاقبة.. كان عليكِ ألا تخالفي أوامري.. عقاباً لكِ سأحرمكِ من ارتداء الثوب الجديد في العيد .

سلوى : (تغنّي بحزن) الشرّ لن يدوم.. والخير سينتصر.. ومن مطر الغيوم.. الحب سينهمر.. لماذا تقتلون.. أفراحنا الجميلة.. لماذا تحرقون.. قلوبَنا النبيلة.. ألا أين الصباح.. والنسمة العليلة.. وأين العندليب.. يغرد للخميلة.. تعالي يا شموس.. فالضوء مستتر.. الأملُ لن يغيب.. ففيه سر الكونْ.. يجدد الأفراح.. بضحكةٍ ولونْ.. سنعقد الآمال.. ولها سننتظر.. الشرّ لن يدوم.. والخير سينتصر.. ومن مطر الغيوم.. الحب سينهمر .

المشهد التاسع

بيت همسة.. همسة وأم همسة ووالد همسة .

همسة : مسكينة سلوى.. وبَّختْها أمها بسببي.. كم أنا محظوظة بها .

أم همسة : أنت حقاً محظوظة بها.. سلوى صديقة رائعة ومخلصة ومُحبّة.. لقد عرَّضت نفسها للأخطار كي تكوني سعيدة .

همسة : هذا صحيح يا أمي (إلى والدها) أرجوكَ يا والدي لنفعل شيئاً من أجلها .

والد همسة : لا عليكِ يا همسة.. سأعلّم الثعلب المكار درساً لن ينساه .

همسة : حقاً؟!

والد همسة : بالطبع.. عندي خطة ذكية.. اتركي الأمر لي يا ابنتي .

المشهد العاشر

الراوي : وغضب والد همسة غضباً شديداً من الثعلب الطمّاع، وأخذ يفكر ويبحث عن الطريقة المثلى لاستعادة المسروقات، لا من أجل أن تحصل ابنته على الثوب الوردي الجميل بل لأنه يكره السرقة والكذب، ولأنه تألم من أجل سلوى التي لم تكفّ عن البكاء، فهل سيتوصل لطريقة يستعيد بها ثوب العيد؟ لنشاهد معاً .

(الغابة.. يدخل ثعلوب وهو يفكر، حاملاً كيس المسروقات)

ثعلوب : يجب أن أذهب إلى السوق لبيع هذه الأشياء الثمينة والاستفادة من ثمنها.. آه منك يا والد همسة.. لو اشتريتَها مني لانتهينا من هذا الأمر (يسمع صوتاً) .

الصوت : ملابس للبيع.. مجوهرات للبيع .

(ثعلوب يختبئ وراء شجرة متلصصاً على البائع صاحب الصوت وهو والد همسة متخفياً بلفحة على رقبته يخفي بها نصف وجهه وعلى رأسه قبعة وهو يحمل على ظهره كيساً كبيراً)

والد همسة : (ينادي) مَن عنده أغراض للبيع.. ملابس للبيع.. مجوهرات للبيع.. أشتريها بأسعار مغرية.

ثعلوب : (لنفسه) يا سلام.. لمَ لا أبيع هذا البائع المتجول الثوب والعقد بثمن باهظ؟ سأشتري بثمنهما ما يحلو لي من الطعام (يضحك.. يقترب من والد همسة) مرحباً أيها البائع اللطيف .

والد همسة : أهلاً وسهلاً .

ثعلوب : عندي للبيع ثوب جميل ورديّ اللون، وكذلك عقد ثمين.. هل تشتريهما مني؟

والد همسة : بالطبع، فأنا أشتري أي شيء تريد، فهذه مهنتي .

ثعلوب : هذا جيد.. بكم ستشتريهما؟ ثمنُهما باهظ جداً .

والد همسة : أريد أن أرى البضاعة أولاً ومن ثم أقول لك بكم سأشتريهما .

ثعلوب : حسناً (يفتح الكيس) ها هما.. تفضّل .

والد همسة : (يعاينهما) إنهما ثمينان وجميلان حقاً .

ثعلوب : (بفرح) ألم أقل لك ذلك؟ هيا قل لي، كم ستعطيني ثمنهما أيها البائع الكريم؟

والد همسة : سأعطيك ما تريد.. معروف عني بأنني كريم جداً ولا أبخس الناس أشياءها وأعطي كلَّ واحد على قدر ما يستحق .

ثعلوب : هذا جيد جداً.. حسناً.. أين هي النقود؟

والد همسة : نعم، حالاً.. لقد وضعتُ النقود في هذا الكيس الكبير، ولكن لا استطاعة لي في إخراجها، فيداي تؤلماني.. هل لك أن تساعدني في ذلك؟

ثعلوب : نعم، بالطبع.. أين هو الكيس؟

(يشير والد همسة إلى كيس كبير على كتفه الأيسر وينزله)

والد همسة : هذا هو كيس النقود.. تعال وخذ ما تريد ثمناً للثوب والعقد.. هيا .

ثعلوب : حسناً (ينهمك في مدّ يده إلى الكيس الكبير طويل الشكل فلا تصل يده إلى الأسفل) يدي لا تصل إلى أسفل الكيس .

والد همسة : إذاً لتُدخل رأسك في الكيس ليتسنى لك رؤية المال وإخراجه أيها الثعلب الفطِن .

ثعلوب : فكرة جيدة.. هيا أيتها النقود، تعالي إلى يدي، تعالي (يدخل رأسه ويده في الكيس فيدفعه والد همسة إلى الكيس ويربطه) .

والد همسة : ها قد وقعتَ في الفخ أيها المحتال .

ثعلوب : ماذا؟! ماذا حصل؟! لماذا أغلقتَ الكيس؟!

والد همسة : لأنك لصّ وكاذب ومخادع.. سرقتَ الثوب والعقد من سلوى الطيبة، ولا نعرف من ستكون ضحيتك التالية .

ثعلوب : أخرجني، أرجوك.. خذ العقد والثوب وأخرجني من هنا.. أنا نادم حقاً، ولن أسرق ولن أكذب مرة أخرى .

والد همسة : ستبقى هنا إلى حين التأكد من صدق كلامك يا ثعلوب، ولا أظنك ستكون صادقاً لأن المكر والخداعَ من طبعك .

ثعلوب : (يصرخ ويبكي) أخرجوني من هنا، أخرجوني .

المشهد الحادي عشر

بيت سلوى.. سلوى وأم سلوى .

أم سلوى : أعرف أن الدرسَ كان قاسياً عليكِ يا سلوى، وأنكِ حزينة لما حصل معك .

سلوى : (بحزن) أنا نادمة لأنني خالفتُ أوامرك، فكانت النتيجة أنني خسرتُ ثوب العيد وكذلك الثوب الذي كنتُ سأهديه لهمسة، وهذا أكثر مايحزنني في الأمر.. لقد كنتُ أتمنى أن أراها بثوب العيد الورديّ وهي سعيدة به .

(طرق على باب البيت)

أم سلوى : افتحي الباب يا سلوى.. لا بد أنهم أقرباؤنا أتوا لتهنئتنا بالعيد .

سلوى : حاضر يا أمي (تفتح باب المنزل فتفاجأ بهمسة وأمها وأبيها) همسة؟! أهلاً وسهلاً بكم.. تفضلوا (تنتبه إلى أن همسة مرتدية الثوب الورديّ فتفرح كثيراً) همسة؟! ما هذا؟! إنه.. إنه ذات الثوب الذي.. ولكن كيف؟!

(همسة وأمها ووالدها يضحكون)

والد سلوى : على رسلك يا سلوى.. سنحكي لكِ كل شـيء (يشـير إلى كيس يحمله) أنظري إلى الهدية التي أحضرتُها لك أولاً .

همسة : ستعجبك كثيراً (تضحك) .

سلـوى : هدية؟! (تنظر إلى الكيس فتراه يتحرك.. بخوف) ماذا يوجد في هذا الكيس؟!

صوت ثعلـوب : (مـن داخـل الكيـس) هـذا أنا.. أخرجينـي يـا سـلوى.. أرجوكِ.. لقـد أعدتُ لـكِ العقد والثوب.. أهذا جزائي؟

همسة : أما زلتَ تصرّ على الكذب والمكر يا ثعلوب؟ لولا والدي وفطنته لما استطعنا استعادة ما سرقت .

ثعلـوب : حسـناً.. لقـد ندمـتُ وأعـترف بخطئـي وطمعي.. أخرجوني من هنـا أرجوكم.. أنا أختنق.. أريد أن أستنشق هواء نقياً .

أم سلوى : الهواء النقي للأنقياء فقط يا ثعلوب .

(يضحك الجميع)

ثعلوب : (يصـرخ غاضـباً) قلتُ لكـم أخرجوني.. ستندمون.. ستندمون جميعكم .

(يضـحكون.. تتقـدم همسـة مـن سـلوى وتعطيها العقد)

همسة : وهذا هو عقدك يا صديقتي .

سلوى : والعقد أيضاً؟! يا لسعادتي.. شكراً لكم .

أم همسة : نحن من يجب علينا أن نشكرك يا سلوى، فأنتِ طيبة ومخلصة ومُحبّة جداً لأصدقائك .

همسة : نعم، هذا صـحيح.. شـكراً لكِ يا صديقتي على كل شيء .

سلـوى : لا شـكر علـى المحبـةِ يـا همسـة (تقترب مـن والدتها) هل تقبلـين اعتذاري يا أمي وتسـمحين لي بارتداء ثوب العيد؟

أم سلـوى : نعم، بالتأكيد.. اذهبي وارتدي الثوب يا سلوى ما دمتِ قد عرفتِ خطأك واعترفتِ به .

سلوى : شكراً يا أمي (تخرج بسرعة) .

والد همسة : الشكر لكِ أيضاً يا أم سلوى .

أم سلـوى : لا داعٍ للشـكر.. همسـة بمثابـة ابنتي.. ولكن ماذا سنفعل بهذا الكيس الكبير وما يحتويه؟

(يضحكون)

والـد همسـة : ليبـق محبوسـاً إلى الأبـد.. لو طلب مني البيض دون أن يسرق أو يكذب لأعطيتُه ما يريد دون مقابل .

أم سلـوى : فليتحمّـل إذاً عاقبـة الكـذب والطمـع والجشع .

(تدخل سلوى بالثوب الورديّ وهي سعيدة)

سلوى : ها قد عدت .

همسة : ما أجملك يا صديقتي .

أم سلـوى : (إلى سـلوى وهمسـة) بل مـا أجملكما بهذيـن الثوبين الورديين.. مبارك لكمـا، وكل عام وأنتما بخير .

سلوى : وأنت بخير يا أمي .

سلـوى وهمسة : (تغنّيان) نعطّـر الحياة.. بالعمل الـدؤوب.. وبالأمـل الكبـير.. ندفـئ القلـوب.. ونفتـح الأبواب.. للعيد والطيوب .

همسـة : (تغنّـي) بالجـد والاجتهـاد.. نحقـق الأحلام.. نصـحو مع الصـباح.. نعانق الأنسـام.. وحين يأتي العيد.. ستضحك الأيام .

سلـوى : (تغنّي) ولأن الحياة.. تحلو بالأصـدقاء.. نهدي لهم إخلاصـنا.. والحب والوفاء.. ليولد السلام.. يزهو به النقاء .

سلـوى وهمسة : (تغنّيان) نجـدد العهود.. ونطلق الوعود.. لكي نسـوق الغيث.. نسـقي به الورود.. وننشـر السـعادة.. لكـي يحلو الوجـود.. نعطر الحيـاة.. بالعمل الـدؤوب.. وبالأمـل الكبـير.. ندفـئ القلـوب.. ونفتـح الأبـواب.. للعيـد والطيـوب.. ونفتـح الأبـواب.. للعيـد والطيوب .

انتهت

للحبّ نغنّي.. نُغنّي للحياة

مسرحية للأطفال

المسرحية الحائزة على جائزة مسابقة النص المسرحي الشاب-فئة النصوص الموجهة للأطفال التي أقامتها مديرية المسارح والموسيقا عام ٢٠٢٣ .

محمـــد حمـــود

الشخصيات :

طفل١

الجدّة

طفل٢

الأم

الأب

فرح

ريحانة

حاتم

الرجل١

محمود

القائد

الرجل٢

المدرب

المسلح

المشهد الأول

يمين الخشبة : صالون متواضع الأثاث، وفي الوسط بعض الأشـجار.. في الخلفيّة لوحةٌ لمدينةٍ تتعالى أبنيتها، مع ما لحقَ بعضها من أذى ودمارٍ واضحين.. وإلى اليسار بنـاء مهدّم محترق.. إضـاءة تدريجيـة.. طفل١ والجدة وطفل٢ .

طفل١ : جدّتي، ألن تروي لنا حكاية؟

الجـدة : بلـى، سـأفعل.. سـأروي لكم قصّـةَ عائلةٍ طيّبة، تعيشُ بأمنٍ وسلام وحبّ ووئام .

طفل٢ : (مقاطعاً) ماذا عن كان ياما كان؟

الجـدة : هذه قصّةٌ مختلفة.. قصةٌ من هذا الزّمان .

المشهد الثاني

يمـين الخشـبة.. بيـت.. تدخـلُ الأم وهـي تحمـلُ صحنين، توزّعهما على طاولةِ الطّعام وتنادي أطفالها .

الأم : هيّا يا صغاري.. هيّا استيقظوا .

صوتُ فرح : (بتذمّر) أممم .

صوتُ حاتم : دقيقةٌ أخرى فقط .

صوتُ ريحانة : ثوانٍ فقط .

الأم : هيا، هيّا.. ستتأخّرون على المدرسة .

صـوتُ حـاتم : (بتذمّـر) ما مـن مدرسـةٍ اليومَ يا أمّي.. لقد بدأت العطلةُ الصّيفيّة .

(يدخلُ الأب وعلى كتفه منشفة)

الأب : مع هذا يجبُ أن نعتادَ الاسـتيقاظَ المبكر لأنّ كسلَ الجسم يورثُ كسلاً آخر في الذّهن .

صوت حاتم : ذهني في إجازةٍ يا أبي .

(يضحكُ الوالدان.. تدخلُ فرح وريحانة)

فرح : صباحُ الخير .

ريحانة : صباحُ الخير .

الوالدان : صباحُ الخير (يعانقان الطفلتين) .

صوت حاتم : هل هذه رائحةُ عُجّة؟

الأمّ : نعم .

صوت حاتم : ألدينا المزيد؟

الأمّ : ليس لدينا، فقد أخبرتْني الدّجاجة أنّها ستأخذ إجازة صيفيّة أيضاً .

ريحانة : لكنّ الدّجاجة لا تعطّل .

الأمّ : وهل تقبلين أن تكونَ الدّجاجةُ أكثرَ نشاطاً منكم؟

(يدخلُ حاتم وهو يسير مغمض العينين ويبدو عليه النعاس ويصطدم بالحائط)

الأب : نحن من هذا الاتّجاه يا بُنيّ .

(تضحك فرح وريحانة)

الأمّ : هل هذا ولدي أم رجلٌ آليّ؟!

فرح : الرّجالُ الآليون نشيطون .

ريحانة : ويرون أمامَهم أيضاً .

(يفرك حاتم رأسَه ويأخذُ مكانَه، بينما يضحكُ الجميع منه.. يجلسُ إلى طاولةِ الطّعام ويهمُّ مع شقيقتَيه بالأكل)

الأب : ألمْ تنسوا شيئاً؟

حاتم : أنظرْ إلى يدي يا أبي.. إنّها نظيفة .

ريحانة : أنا استحممتُ البارحةَ يا أبي .

الأب : (يضحك) بالفعلِ لا توجدُ وحوشٌ أو ديناصوراتٌ على يدك، لكن توجدُ ميكروباتٌ صغيرةٌ، وهي تتغذّى جيّداً الآن، وإن لم تُسرعُوا إلى الغسيلِ فستتحوّلُ إلى جراثيم أكبرَ وأكبر، ثمَّ تلتهمُكم في النّهايةِ هكذا (يرفع يديه ويفرد أصابعه) .

(يخرج الأبناء ضاحكين)

الأمّ : لا تنسوا استخدامَ الصّابونِ جيّداً (للأب) مالَك؟! تبدو قلقاً؟!

الأب : (بجدّيّة) الإرهابيّونَ باتُوا على مشارف بلدتنا .

الأمّ : (تضع يدَها فوق يده) انتبهْ لنفسك، أرجوك .

الأب : لا تقلقي بشأني وانتبهي للأطفال .

(يدخلُ الأطفالُ فرحين)

ريحانة : أنظر الآن يا أبي (تريه يديها) أليستا نظيفتين؟

الأب : (يمعن النّظرَ في يدَيها) لا بأس.. لكن انتبهوا.. هذه الميكروباتُ والجراثيمُ لن تستسلمَ وستستغلُّ أيّةَ فرصةٍ تتيحونها لها كي تنالَ من صحّتِكم.. مفهوم؟

الأطفال : مفهوم .

الأب : دعونا الآن نتناولُ طعامَ إفطارِنا قبلَ أنْ أتأخّرَ على رفاقي .

فرح : أليسَ لديكَ إجازةٌ صيفيّةٌ يا أبي؟

(الأب يضحك)

حاتم : لماذا تضحكُ يا بابا؟

الأب : أنا أخدُمُ الوطنَ وأحرُسُه مع رفاقٍ شجعان، وإن ذهبْنا في إجازةٍ صيفيّة فإنَّ الأعداءَ لن يفعلُوا مثلَنا، بل سيجدون في ذلك فرصتَهم للانقضاضِ علينا والنّيلِ منا .

فرح : أبي، هل يجبُ أن نحبَّ الجميع؟

الأب : نعم .

حاتم : حتّى المجرمين؟!

ريحانة : أنا أكرهُ المجرمين .

الأب : هؤلاء ربَّما يجدرُ بنا أن نشفقَ عليهم لأنّهم لم يعرفُوا روعةَ الحبّ ورقّتَه ولطفَه .

فرح : هل نشفقُ عليهم وهم يؤذونَ النّاس؟!

الأم : الحبُّ نورٌ في القلب، والحقدُ نارٌ تحرقُه وتُؤذيه قبلَ أن تؤذي غيره.. لأجل هذا نشفق عليهم .

الأب : لا تسمحوا للحقدِ أن يسطوَ على قلوبِكم أبداً، أبداً.. تذكّرُوا هذا جيّداً .

الأم : هل أنهيتم طعامكم؟

الأولاد : نعم .

(تنهضُ الأم وترفعُ الصّحونَ عن الطّاولة)

الأب : هيّا لنساعد الوالدة .

(يساعد الجميع الأم ويخرجون)

المشهد الثالث

يسار الخشبة.. يدخلُ الرجل١ بلباس أسود مغبرّ

وهو يجذبُ الطفل محمود من ياقةِ قميصِه بقسوة ويحمل بيده بندقية .

الرجل١ : تعال أيّها الولد، سأعلّمك كيفيّةَ استعمالِ السّلاح .

محمود : (مرتبكاً وخائفاً) و.. و.. وبماذا.. سأحتاجُه؟

الرجل١ : (بصرامة) لا تسلْ عن شيء.. نفّذْ ما أقوله لكَ فقط.. أنظرْ إليّ.. تشدُّ البندقيّةَ إلى كتفك، وتصوّبُ جيّداً، ثمَّ تكبسُ الزّنادَ (ينتفض محمود خائفاً) إيّاكَ والخوف (يعطيه البندقية) خذْ.. جرّبْ (يمسكُ محمود البندقيةَ بيدين راجفتين) ضعْ يدكَ هكذا.. شُدّ البندقيّة.. صوّبْ.. وأطـ.. (محمود يصوّب -لخوفه وارتباكه- باتّجاه الرّجل١ الذي يقفز هلعاً) أيّها الغبيّ.. هل تريدُ أن تقتلَني؟

(يدخلُ رجلان يرتديان السّواد، أحدهما أضخمُ جثةً وهو القائد، ويتبعه الرجل٢ وهو يحمل بيده ملابس.. ينحني الرجل١ ويدفعُ بمحمود للانحناءِ معه)

القائد : (بصوت أجشّ) كيفَ تجري الأمور؟

الرجل١ : كما ينبغي يا سيّدي .

القائد : ومتى يصبح جاهزاً؟

الرجل١ : قريباً، قريباً يا سيّدي .

القائد : جيّد (إلى الطفل) اسمعْ أيّها الفتى .

محمود : محمود.. اسمي محمود .

القائد : اسمع يا محمود، من الآن فصاعداً ستعملُ معنا وتطيعُ الأوامر وتسمعُ الكلمة، وبالمقابل سنؤمّنُ لك المالَ والطّعامَ والمأوى.. بسلاحِكَ هذا لن تحتاجَ مِنّةَ أحد وستحصلُ على كلّ ما تريد .

محمود : (مرتبكاً) وهل.. سأضطرُّ لاستعماله؟

القائد : وما المانعُ في ذلك؟ ألا تريدُ أن تحصلَ على كلّ ما ذكرت؟

محمود : (متردداً) بلى.. ولكن .

الرجل٢ : كُفّ عن الكلام إذنْ وأصغِ لما يقولُ القائد.

القائد : (يشير إلى الثّوب الذي يحمله الرجل٢) ارتدِ هذا الثّوب الذي أحضرتُه لأجلِك (يلتفتُ صوبَ الرجل٢) أعطِه الثّوب .

الرجل٢ : حاضر .

(محمود يتردد في أخذ الثوب)

القائد : (لمحمود) يبدو أنّه لم يعجبْك .

محمود : أنا أحبُّ اللّونَ الأخضر .

الرجل١ : نحن هنا نحبُّ اللون الأسود، الأسود فقط .

محمود : لكنّه لونٌ مخيف .

القائد : وهذا ما يجب أنْ نكونَ عليه لنحصلَ على ما نريد .

محمود : وماذا نريد؟

القائد : كلّ شيء يا فتى.. دعونا نذهب الآن ونخطّط لما سنقومُ به.. هيّا .

(يخرجون)

المشهد الرابع

من الجانب الأيمن يدخل الأب وقد ارتدى بزّتَه العسكريَّة وهو على وشك الخروج.. فرح وحاتم وريحانة .

الأب : هل تريدونَ شيئاً؟

فرح : (ترافقه مع شقيقيها إلى الباب) أنا أريدُ دمية .

حاتم : وأنا أريدُ كرة .

الأب : (يحمل ريحانة بين ذراعَيه) وأنت يا ريحانَتي؟

ريحانة : أنا أريد أن تعود بخير يا أبي .

الأب : وأنتم أطيعوا والدتكم جيّداً.. اتّفقنا؟

الجميع : سنفعلُ يا أبي .

(يخرج الأب ويخرج الأطفال خلفه مودّعين)

المشهد الخامس

من الجانب الأيسر يدخل محمود وهو يرتدي الثّوبَ الأسود ويتشقلبُ ويناورُ ويقفزُ ويطعنُ الهواءَ ببندقيته يميناً ويساراً، بينما تبدو على وجهه سيماء الغضب.. يدخل المدرب .

المدرب : (بقسوة) أسرعْ، أسرعْ.. أضربْ بقوّة (محمود ينفذ الأمر) ممتاز.. أنت تتحسّن كثيراً..

استمرّ في التّدرّب بينما أذهبُ لأحضّرَ خطَّةَ الهجوم مع القائد (يخرج) .

محمود : (بتحدّ) أنا الآن قويٌّ ولديَّ سلاح.. من يجرُؤ على أذيّتي أو الاستهانة بي بعد اليوم؟ من يفعل؟ بالأمس كان الجميع يفعل، لكنّني الآن قويٌّ ولديَّ سلاح، وغداً سأحصلُ على الكثير من المال الذي أحتاجه لأساعدَ والدتي المسكينة (يخفض رأسه وتتغيّر نبرته) لقد عانَت الكثير منذ توفّي والدي دون أنْ تمتدَّ لنا يدُ العونِ من أحد.. أدركُ أنَّ هذا عملٌ قاسٍ وأنَّ والدتي ما كانت لترضى به، لكنّني كذبْتُ عليها، نعم، كذبت عليها وقلت لها إنّني سأعملُ في مكتبة لأنّ المالَ هو ما نحتاجُه لنكونَ سعداء.. المالُ فحسب (يضربُ الأرضَ بقبضته بينما صدرُه يرتفعُ ويهبط، ثمّ يرفعُ رأسَه مع نظرة تحدٍّ وغضب تعلو وجهَه، ثمّ يصرخ وهو يديرُ وجهه بعيداً عن الجمهور) أكره الجميع.. أكرهُ الجميع.. أكرهُ الجمييييع (يخرج) .

المشهد السادس

من الجانب الأيمن تدخلُ فرح وحاتم وريحانة وهم يغنّون .

الأطفال : للحبّ نغنّي.. نغنّي للحياة.. نرسمُ بالألوان.. أجملَ أمنيات.. للحبّ نغنّي.. للحبّ نغنّي.. نغنّي للحياة .

فرح : أحبُّ أن أكون.. في قادم الأيّام.. طبيبةَ العيون.. تعالجُ الأنام.. تساعدُ الكفيف.. تعيدُ له النّظر.. أحبّ أن أكون.. أحبّ أن أكون.. طبيبةَ العيون .

حاتم : أحبُّ أن أصير.. بطلاً من الأبطال.. في السّماءِ أطير.. وأنقذُ الأطفال.. وأهزمُ الأشرار.. وأنصرُ الوطن.. أحبّ أن أصير.. أحبّ أن أصير.. بطلاً من الأبطال .

ريحانة : أحبُّ أن أكون.. كأمّي الحنون.. ولي من الأطفال.. عشرة أو عشرون.. مهندسٌ، طبيبٌ.. وجنديٌّ بطل.. أحبُّ أن أكون.. أحبُّ أن أكون.. كأمّي الحنون .

الأطفال : للحبّ نغنّي.. نغنّي للحياة.. نرسمُ بالألوان.. أجملَ أمنيات.. للحبّ نغنّي.. للحبّ نغنّي.. نغنّي للحياة .

المشهد السّابع

من الجانب الأيسر يظهر الرجل١ والرجل٢ وقد لثّما وجهيهما ويقدمان محمود الملثّم عليهما ويتّخذانه درعاً لهم، ثمّ يكمنان خلف الشّجر وسط السّاحة.. يدخل الأب إلى السّاحة، وما إن يصل إلى وسطها حتّى يباغته الرجلان وتبدأ معركة بين الطّرفين وتضطرب الإضاءة.. يحرص الرجل١ والرجل٢ على وضع محمود في المقدّمة والاختباء خلفه، ويستمرُّ القتالُ بين الطّرفين إلى أنْ يصاب محمود ويسقط أرضاً، فيهرُب الرجل١ والرجل٢ تاركين محمود.. يتلمّسُ الأب ذراعَه ويتقدّم بحذر صوبَ محمود الملثّم والملقى على الأرض .

الأب : أيّها الإرهابيّ الجبان.. لقدْ وقعتَ بين يديّ (يكشفُ عن وجه محمود) ويحَهم! هذا طفل!

محمود : (يَهذي متعباً) أمّي.. أمّي (إلى الأب) خُذني إلى أمّي .

الأب : يا للطّفل المسكين.. أإلى هنا وصلتْ الأمور بهم؟! يجنّدون الأطفال؟! (إلى محمود) تعال يا بنيّ، تعال (يحمل محمود فوقَ ذراعيه ويخرجُ به) .

المشهدُ الثامن

من الجانب الأيمن يدخل حاتم وفرح وريحانة .

حاتم : تعالَوا نلعبُ لعبةَ الاختباء .

فرح : موافقة .

ريحانة : أنا أبحثُ عنكم .

(يختبئ حاتم وفرح كلّ في جانب)

ريحانة : هل أفتح عينيّ الآن؟

فرح : انتظري لحظة .

ريحانة : والآنَ؟ (لا أحد يردّ) إذن سأفتح عينيّ (تبدأ بالبحث عن شقيقيها وتستعين بالجمهور.. بهمس) أين هما؟ (تجد فرح مختبئةً تحت الطّاولة) وجدتك (تشعر فرح بالإحباط) لنبحثْ معاً عن حاتم .

(تبحثان دون أن تجداه)

فرح : لديّ فكرة (تهمس لريحانة) .

فرح وريحانة : (تصرخانْ) حرييييييق، حرييييييق .

(يخرج حاتم من مخبأه هلعاً)

حاتم : أين الحريق؟! أين الحريق؟! (تضحك فرح وريحانة منه) هل تسخران منّي؟ حسناً (يقوم بحركات مخيفة) .

ريحانة : (إلى فرح) ماذا يفعل؟!

فرح : ألا ترين أنّه يتحوّل إلى شبح؟ هيّا لنهربْ .

(تركض ريحانة وفرح ضاحكتَين، ويركضُ حاتم في إثرِهما وهو يمثّل دور شبح مخيف.. يخرجون)

المشهدُ التاسع

من الجانب الأيسر يدخل القائدُ منفعلاً بحركات عصبيّة هستيريّة، يتبعُهُ الرجل١ والرجل٢ خائفين ويحاول أحدُهما الاختباءَ خلفَ الآخر .

القائد : (يصرخ بهما) أيّها الجبناء، كيف لرجلٍ واحدٍ أن يفعلَ بكمْ هذا؟ كيف؟

الرجل١ : لقـ.. لقـ.. (يتلعثم) لقد كان مسلّحاً .

القائد : وأنتما مدجّجان بالسّلاح هزمكما وخطفا الفتى أيضاً .

الرجل٢ : (يتلعثم) لم نكنْ.. نظنّ أنّه.. بمثلِ هذه القوّةِ والشّجاعة .

القائد : (بغضب) جبناء.. أنا من سيقودُكم هذه المرّة.. هلمّوا معي .

(يخرجون)

المشهد العاشر

من يمين الخشبة يدخل الأب وهو يحمل محمود وقد لُفَّت ساقُه وكتفُه بالشّاش الطّبيّ، ويلفّ الأب عضدَه بالشّاش ويضع محمود على الأريكة.. تدخلُ الأمّ فتفاجَأ .

الأم : ما بها يدك؟! ومن هذا الطّفل؟!

(يدخل حاتم وفرح وريحانة)

حاتم : أبي! هل أنتَ بخير؟!

الأب : أنا بخير.. اطمئنّوا .

فرح : هل تستطيع تحريكَ ذراعك يا أبي؟

الأب : نعم، أستطيع .

ريحانة : بابا، أرِني .

الأب : جرحٌ بسيطٌ.. لا تقلقوا .

حاتم : من هذا؟!

الأب : طفلٌ جريحٌ أصيبَ خلال المواجهة فأسعفتُه إلى المستشفى .

الأم : ولمَ لمْ تُعدْه إلى منزلِه أو تتّصلْ بوالديه؟

الأب : ما من منزلٍ له .

ريحانة : أليسَ لديه أمّ؟!

الأب : لا أعرفُ شيئاً عنه .

محمود : (يردّد متألّما) أمّي، أمّي .

الأمّ : يا للطّفلِ المسكين .

الأب : (لأولاده) أريدُ منكمْ أن تعاملوه بلطف .

حاتم : بالطّبع سنفعلُ يا أبي .

(الأم تسحبُ الأب من يدِه بعيداً عن الأطفال إلى مقدّمة الخشبة)

الأم : أخبرني، كيف أُصبت؟ وأين وجدْتَ هذا الطّفل؟

الأب : واجهْتُ بعضَ الإرهابيّين في طريقي وكادوا يأخذونني غيلةً، لكنني استطعتُ مواجهتَهم، ففرّوا وتركوا هذا المسكين، وأنا أشعر بالذّنبِ تجاهه .

الأم : الذّنبُ ليس ذنبك.. همْ منْ دفع به إلى هذا .

الأب : لقد آذيتُ طفلاً مسكيناً، وهو أمرٌ لمْ أفعلْه في حياتي .

الأم : لمْ تكنْ تعلم أنّه طفل، لكنْ ثقْ أنّه سيكون بخير، وسأعتني به كأحدِ أطفالي .

الأب : أعرفُ أنّكِ ستفعلين .

الأم : لا عليك.. استرح الآن .

الأب : لا أستطيع.. الإرهابيّون يحيطون بالبلدة، ورفاقي يحتاجونني الآن .

الأم : لكنّكَ مصاب .

الأب : إصابةٌ طفيفة.. لا يهمّ (يعود إلى محمود الذي يحيطُ به الأطفال ويمسحُ على رأسه ويتوجّه إلى أبنائه بينما يضع بندقيّته على كتفه تأهّباً للمغادرة) يا أولاد، أريدُ منكم أن تعتنوا بمحمود وتُحيطوه بمحبّتكم ودفءِ قلوبِكم.. هل تعدونني؟

فرح : نعدُك يا بابا، نعدُك .

ريحانة : ألنْ تبقى معنا؟

الأب : ما منْ شيءٍ أحبُّ إلى قلبي من البقاءِ معكمْ، ولكن لأنني أحبُّكم يجب عليّ أن أذهب .

فرح : وماذا لو جاءَ الإرهابيّون؟

الأب : (ينزل على ركبتيه) اسمعوا ما أقول لكمْ.. إنْ لمْ يجد الإرهابيّون مكاناً لهم في قلوبكم فلن يجدوا مكاناً لهمْ في هذه الأرض.. نحن الآن نحاربُهمْ بهذا السّلاح، أمّا أنتم فحاربوهم بقلوبكم وأبقوها نقيّةً مُحبّةً دافئة لأنّها مساحة الغد، وفيها وحسب يستطيع هذا الوطن أنْ يعيشَ ويستمرّ.. فليدمّروا ما شاؤوا، فما دامتْ قلوبُكم بخير سيبقى هذا الوطنُ بخير .

ريحانة : بابا، أنا خائفة .

الأب : لا تخافوا.. إنْ لمْ أعدْ فإنَّ لي رفاقاً شجعاناً سيزلزلون الأرضَ بخَبْطاتِ أقدامِهم وينتصرُونَ لكمْ ولنا وللوطن.. كونوا واثقين .

فرح : بابا، أحبّك .

حاتم : وأنا أيضاً .

ريحانة : وأنا أحبّك يا بابا .

الأب : (يحتضنهم) وداعاً يا أبنائي (على وشك الخروج) .

الأم : (تنادي) حسّان (يلتفت الأب إلى زوجته ثم يتابع سيرَه ويخرج) لم يقلْ إلى اللّقاء كعادته (إلى أطفالها مشيرة إلى محمود) لندعْه يغفو ويستريح .

(تخرج الأم وحاتم وفرح وريحانة)

المشهدُ الحادي عشر

وسط الخشبة.. إظلام.. صوت إطلاق نار متبادل يستمرّ لحظات، ثمّ مع بعض الإضاءة الرّاجفة نستطيعُ أن نتبيّن أطراف المعركة بين الأب والإرهابيّين الذين يتمكّنون من إصابته فيسقطُ على ركبتيه، لكنّه يعود وينهض ويلاحق الإرهابيّين، متحاملاً على إصابته.. صوت شهيق وزفير الأب وقلبه الذي ينبض بقوّة.. تظلمُ الخشبة ويتوقّف صوتُ التّنفّس والنّبض .

صوت الأمّ : (تصرخ) حسّاااان .

صوت الأبناء : (يصرخون) باباااا .

(يدخل حاتم مع بقعة ضوءٍ حمراء ترافقُه وهو يحملُ بندقيّةَ والدِه على ذراعَيه ويضمُّها إليه ويغنّي)

حاتم : أمس وقت الغروب.. صرختْ باسمك ماما.. خفتُ وسرقني الصّوت.. صرت أنادي : يا بابا.. صرت أنادي : يا بابا.. كلّهم معي انتظروك.. يحكون عنّك يذكرونك.. اسم الشّهيد أسموك.. قلت لهم : هذا بابا.. قلت لهم : هذا بابا.. صورك في كلّ مكان.. اسمك على كلّ لسان.. يا نبعاً من الحنان.. أنت البطل يا بابا.. أنت البطل يا بابا (يخرج) .

المشهد الثاني عشر

من الجانب الأيسر يدخل القائد والرجل١ والرجل٢ والقائد يتعكّز عليهما، ويلفّ كلٌّ منهم شاشاً طبّيّاً على معظم جسدِه، بينما يحكّ ظهره بظهر الآخر .

القائد : أمّا الآن وقد تخلّصنا من قائدِهم فما من شيءٍ يمنعُنا من احتلالِ المدينة كلّها .

الرجل١ : ومتى سيكونُ ذلك يا سيّدي؟

القائد : ما إن نتعافى ممّا أصابَنا.. اللّعنة.. لم أشاهدْ في حياتي رجلاً يقاتلُ بهذه الشّجاعة والبسالة (يتألم واضعاً يده أسفل ظهره) آه.. هيّا بنا أيّها الأحمقان .

(يخرجون)

المشهد الثالث عشر

صياح ديك.. يستيقظُ محمود مدهوشاً .

محمود : أين أنا؟! ما هذا المكان؟!

(تدخل فرح وهي تفركُ عينيها)

فرح : هل استيقظت؟ سأخبرُ أمّي .

محمود : أرجوكِ، أعطِني ماء .

فرح : حالاً .

محمود : ولكن أين أنا؟!

(تدخل الأم)

الأم : بُنيّ، هلْ استيقظت؟

محمود : (بخوفٍ وقلق) من أنتِ؟! وأين أنا؟!

الأم : فـرح، اذهبـي للنّـوم (فـرح تخـرج) أنت في منزلِ الرَّجلِ الذي أنقذَك .

محمود : أيُّ رجل؟!

الأمّ : الضّابطُ الذي فشلَت عصابةُ الإرهابِ في قتله أوّلَ مرّة، ثمَّ نجحَتْ في الثّانية .

محمود : (بخوف) وهل أنا في بيتِه الآن؟!

الأم : نعمْ .

محمود : أهو نفسه من أنقذَني؟!

الأم : نعم، هو من أنقذَك وشدَّد على العناية بك .

محمود : لماذا؟!

الأم : آلَمَه أن يُزَجَّ بك وأنتَ طفلٌ وفي سـنّ أبنائِه في الحرب والقتال.. وآلَمَه أكثرَ أنّه آذاك .

محمود : آلمه أنه آذاني؟!

الأم : نعـم.. لأنّـه أب (تدثّـر محمـود) بُنـيّ.. كنْ مطمئنّـاً، فأنا هنا كوالدتك.. حـاولْ أن تغفو قليلاً وتريحَ جسدَك (تنهض) هل تريدُ شيئاً قبلَ أنْ أذهب؟

(محمود يهز رأسه بالنفي.. الأم تخرج)

محمـود : (لنفسـه.. باسـتغراب) أيّ ناسٍ هـمْ هؤلاء؟! أحقّاً يريدون مساعدتي بعد ما فعلت؟ ولمَ يفعلون ذلك؟! لمَ يسـاعدونني وقد آذيتُهم بالأمس وكنتُ واحداً ممن قتلـوا أعزّ مخلوقٍ على قلوبهم؟! يجب أنْ أخرجَ من هذا المكان لأنّهم سـيؤذونني حتمـاً إذا عرفوا من أنا.. لا ريبَ سيفعلون (يحاول أن ينهضَ لكنّه يسقط وتدخلُ الأمّ وتساعده على النّهوض والعودة إلى سريره) .

الأم : يا بُنيّ، ما الذي تحاولُ فعلَه؟! ألا ترى ما أنتَ عليه؟

محمود : أريدُ أنْ أعودَ إلى منزلي .

الأم : بالطّبع ستعود، ولكنْ عليك أنْ تشفى أوّلاً .

محمود : وهل ستسمحين لي بالذّهاب حين أشفى؟

الأم : ولمَ لا أفعل؟! هل تظنّ أنني أحتجزك هنا؟

محمود : أخشى ذلك .

الأم : ليـس الأمرُ كذلك يا بُنيّ.. كلّ ما أريدُه هو أنْ أرعاك إلى أنْ يتعافى جرحُك.. نم مطمئنّاً الآن (تخرج) .

محمـود : (لنفسـه) أحقّـاً هنـاك مـنْ هـو بهـذه الطّيبة؟!

(يدخل حاتم وفرح وريحانة وهم يتثاءَبون ويتمطّون)

حاتم : (إلى محمود) صباح الخير .

(محمود في حالة قلق وخوف)

ريحانة : لم لا تردّ؟! ألا تستطيع الكلام؟

(تدخل الأمّ)

الأم : (إلى محمود) هل يزعجُك أطفالي بأسئلتِهم؟

(يهمس حاتم في أذن ريحانة)

ريحانـة : (إلى محمود.. بدهشـة) أحقّاً أنتَ قادمٌ من كوكبٍ آخر؟!

الأمّ : (إلى ريحانة) من أخبركِ بذلك؟

ريحانة : حاتم .

حاتم : (بخجل) كنتُ أمزح .

فرح : سنعتني به كما أوصانا والدُنا .

الأمّ : لا شكّ سنفعل .

(تصنع الأم لفائفَ خبز)

ريحانة : ما اسمك؟

محمود : محمود .

ريحانة : وأنا ريحانة، وهذا أخي حاتم، وهذه أختي فـرح (تأخذ لفافـة خبز وتقدّمها لمحمـود الذي يرفض) أرجوك .

(محمود يتناول اللفافة)

حـاتم : (مشـيراً إلى الطعـام.. بتذمّـر) أهذا كلّ شيء؟

الأمّ : (بنظرة توبيخ إلى حاتم) تعلمون أنّ الإرهابيّين المجرمين يحاصـرون بلدتنا مـن كلّ جانب ويمنعون عنها كلّ ما تحتاجه، لذا علينا أن نصبرَ ونتحمّل .

حـاتم : (بغيظ) الأشـرار.. كـم أودُّ أن أقبضَ على أحدِهم (يشدّ قبضة يده) .

(يرتبك محمـود ويتوقّفُ عن مضـغِ الطعام وينظرُ إلى حاتم بقلق)

الأم : ليـس كلّ مـن حملَ السّـلاحَ شـرّير.. بل لعلَّه ضحيّة مثلنا .

فرح : (باستنكار) ضحيّة ماذا يا أمّي؟!

الأم : ضحيّةٌ من استغلّ ضعفَه وجهلَه وحاجتَه .

فرح : (للطّفل) هل تحبّ قراءةَ القصص؟

محمود : لا، لا أجيدُ القراءة .

فرح : أنا أقرأ لك .

ريحانة : هل تحب أن تلعب معي؟

محمود : لا أحب اللعب .

حاتم : ألا تعرف أن تلعب الشّطرنج؟

(محمود يشير برأسه علامة النفي)

حاتم : سأعلّمك .

(ينهي حاتم وفرح وريحانة طعامَهم ويبدؤون اللعب مع محمود.. موسيقا أغنية «للحبّ نغنّي» تبدأ فرح بقراءة قصّة وتنهضُ من مكانها لتستخدمَ جسدَها في التّعبير، ثمّ يلعبون بالأيدي : فرح مع حاتم، وريحانة مع محمود، ثمّ يأتي حاتم بالشّطرنج ويعلّم محمود كيفيّة اللعب في جوّ من الفرح والمودّة.. ينسجمُ محمود قليلاً مع الأشقّاء، وتظهرُ ابتسامتُه أثناءَ اللعب ويشاركُهم الضّحك والمرح، بينما تتّكئ الأمّ جانبَ الباب تراقبُ برضى وسرور قبل أن تخرجَ بأبنائها من الغرفة وتتركَ محمود يستلقي ويرتاح.. إظلام تدريجيٌّ بينما يغفو محمود باسماً)

المشهدُ الرابع عشر

الجانب الأيسر.. الإضاءة خفيفة.. صوت الرعد.. تومض الإضاءة.. يدخل القائد والرجل١ والرجل٢ متزنّرين ومتدرّعين بأسلحة وذخائر كثيرة .

القائد : هل أنتما جاهزان؟

الرجل١ : جاهزان .

القائد : إذن فلنقمْ بالأمر كما خطّطنا له.. سندخل البلدةَ بينما أهلُها نيام، ونباغتُهم في ظلمة الليل وطقسه القاسي، فنقتحمُ البيوت .

الرجلان : (بحماس) ها .

القائد : ونغتنم الغنائم .

الرجلان : ها .

القائد : ونستلبُ السّلائب .

الرجلان : ها .

القائد : وندبُّ الرُّعب في قلوبِ أهلها .

الرجلان : ها .

القائد : الليلة نرفعُ علمَنا وسطَ ساحة البلدة ونحتفلُ بنصرنا .

الرجلان : ها، ها، ها (يرفعان بندقيتيهما مهلّلين).

القائد : سندمّرُ كلَّ شيء .

الرجلان : كلّ شيء .

القائد : ونسطو على كلّ شيء .

الرجلان : كلّ شيء .

القائد : اليوم يومُنا.. هيّا .

الرجلان : كلّ شيء.. ها، ها، ها .

(يخرجون)

المشهد الخامس عشر

رعدٌ ومطر وعواصف في الخارج.. تدخل الأم وتدثّر محمود وهو نائم وتمسح بيدها على شعره فيستيقظ ويعتدل في جلسته .

الأمّ : آسفة.. لم أقصدْ إيقاظَك .

محمود : شكراً لكِ سيّدتي.. أنا مدينٌ بحياتي لكِ ولزوجك .

الأم : لستَ مديناً لنا بشيءٍ يا بنيّ.. لقد قُمْنا بما يتوجَّبُ علينا .

محمود : لم أعتدْ أنْ يعاملَني أحدٌ بمثلِ هذا اللّطف، باستثناء والدتي (يُطرق) .

الأم : أين تسكنُ والدتُك؟

محمود : في الجانبِ الآخر من البلدة .

الأم : وهل تعلم بما تفعلُه مع هؤلاء المجرمين؟!

محمود : لا، لا تعلم.. لقد أخبرتُها أنّني حصلتُ على عملٍ سهلٍ في مكتبة.. أردتُ أن أساعدَها في المصروف، فهي تتحمّلُ بمفردِها أعباءَ تربيَتي مع إخوتي الصّغار .

الأم : ووالدُك؟

محمود : والدي متوفّى .

الأم : لا عليك يا بنيّ، لا عليك.. ستعودُ إلى أمّكَ معافى ما إن يتمّ القضاءُ على المجرمين .

محمود : سأكون على الدّوام شاكراً لك وممتنًّا لفضلك.. لقد أنقذتِ قلبي من الشّرّ كما أنقذَ زوجُكِ حياتي .

الأم : كلّ مـا أريـدُه منكَ حـين تُشـفى أن تعودَ إلى مدرسـتكَ وتجتهـدَ في دراسـتك لأنّه كمـا بالطّعام يحيا الجسدُ كذلك بالعلم تحيا الرّوح .

محمود : سـأتَذكّر هـذا جيّداً (يبكي فتمسـحُ الأم على رأسه) .

الأم : يا بنيّ، كُفّ عن البكاء.. أرجوك .

محمود : أنا أشعرُ بالذّنب .

الأم : أتدري ما يعنيه شـعورك هذا؟ يعني أنّكَ نقيّ القلب، رقيق الرّوح .

محمـود : سـيّدتي، سـامحيني أرجـوكِ (يجهش بالبكاء في حضـنها.. يقف حاتم بالباب وهو يفركُ عينيه وقد تصـادف دخوله مع كلام أمّه) أنا أسامحك يا بنيّ، وأودُّ منكَ أن تسـامحَ نفسَـك أيضـاً.. أنت لمْ تطلق النّارَ على زوجي، بل هم من أطلقوها بيدك واسـتغلّوا طفولتَك وحاجتَـك.. اهـدأ الآن، اهـدأ، وانعـمْ بأحـلام سـعيدة (تساعدُ محمود ليستلقي وتمسحُ على جبينه وتخرج) .

(يدخل حاتم الذي سمع الحديث)

حاتم : (يناجي نفسَه) ما هذا الذي سمعت؟! أحقّاً نحـن نسـتقبلُ في منزلِنا من قتـلَ أبي وضـيّعَ طفولتَنا؟! (متوجّهـاً لمحمـود وهـو يهـزّه.. بغضـب) أيّهـا المجرمُ الشّرير، كيفَ لكَ أنْ تنامَ في سرير من قتلت؟ كيف؟

محمود : (باكياً) ومن قالَ لكَ إنني أنامُ؟

حاتم : هل تظنّ أنّكَ ستخدعُني بدموعك؟ لن تفعلَ بعدَ الآن (يرفعُ قبضتَه في وجه محمود) .

محمـود : اضـربني أرجـوك، فأنـا أسـتحقّ ما هو أسوأ.

حـاتم : (بحـدّة) وهذا ما سـأفعله (يرفع قبضـته لكنها ترتجف) .

صـوت الأب : لا تسـمحوا للحقـدِ أن يسـطو علـى قلوبِكم أبداً، أبداً .

حـاتم : لا أستطيع.. لا أسـتطيع (ينهارُ باكياً.. يمدّ محمود يدَه إليه بحذر ويمسحُ على رأسه) .

(رعد وصـياحٌ وتهليلٌ وصـراخٌ وعويـل.. تدخل الأم وفرح وريحانة وهما خائفتان وتحتضـنهما الأم وتضمُّهما إليها)

فرح : (بخوف) أمّي، ما الذي يجري؟

الأمّ : يبدو أنَّ الإرهابيّين دخلوا البلدة .

ريحانة : (بخوف) أمّي، أنا خائفة .

الأمّ : لا تقلقوا يا صغاري.. سنكونُ بخير .

فرح : ماذا سنفعل الآن؟

الأمّ : لوالدِكم رفاقٌ شجعان لن يتخلّوا عنّا .

حاتم : (بخوف) وماذا لو دخلَ الإرهابيّون المنزل؟

الأمّ : لنأملْ أن لا يفعلوا .

(يُطـرقُ بـاب المنـزل.. ينهض محمود من سـريرِه متحاملاً على آلامه)

الأمّ : ليصمت الجميع .

صـوت من الخـارج : افتحوا قبلَ أن نكسـرَ الباب.. هيّا .

(يتناولُ محمود البندقيّة عن الجدار)

حـاتم : (لمحمود.. بحقد وغضـب) هـذا ما توقعتُه منك .

الأمّ : (إلى محمود) بنيّ، ماذا سـتفعل؟! (تحتضن أطفالَها الخائفين) .

حاتم : كما فعلَ مع أبي.. ما كان علينا أن نحتضـنَه يا أمّي، ما كان علينا أن نفعل .

محمود : ليسَ الأمرُ كذلك يا سـيّدتي.. ليسَ الأمرُ كذلـك يا أصـدقائي.. في المرّة السـابقة قاتلـتُ من أجلِ المـال عندما ظننتُ أنّه ما نحتاج إليه لنكونَ سـعداء، أمّا الآن فأدركُ أنّ الحبّ وحده هو ما يصـنعُ السّعادة.. هذا ما تعلّمتُه في هذا المنزل، ولأجلِ هذا الحبّ سأقاتل الآن .

(طرق على الباب بقوة)

الأمّ : (إلى محمـود) أرجـوك، ضـعْ هذا السّـلاحَ جانباً .

محمـود : أنـتِ لا تعرفين هؤلاء يا سـيّدتي.. هؤلاء لا قلـبَ لهم ولا رحمـة، وإن دخلوا هذا المنزل فسـيؤذون الجميعَ، وأنا لن أسمحَ لهم بذلك، لن أسمح .

الأمّ : أنتَ أصغر من أن تستطيعَ مواجهتَهم يا بنيّ.. تعال معـي إلى الدّاخل.. اختبـئ ولا تدعْهم يرونك مهما حصل.. أسمعت؟

محمود : لكن...

الأم : (مقاطعة) أرجوك، أطعني وحسب (تدفع به وبصغارِها إلى الدّاخل ثمّ تعودُ لتفتحَ الباب فيظهر رجل مسلّح يحاولُ الدّخول فتقف في طريقه) .

الأم : (بقوّة) ما الذي تريدُه؟

المسلّح : ابتعدي عن طريقي .

الأم : لن أسمحَ لكَ بالدّخول .

المسلح : وهلْ طلبتُ إذناً منكِ؟ (يدفع الأم جانباً ويدخل فيلقي بالمزهريّة أرضاً وينبشُ الأغطية ويثير الفوضى) .

الأم : ما الذي تفعله؟!

المسلح : أفعلُ ما يحلو لي.. أريدُ أن أتأكّدَ إن كنتم تخفون أحداً .

الأم : توقّف (تمسك بذراع المسلح لإيقافه لكنّه يدفعُها فتسقطُ على السَّرير وتصرخ متوجّعة) آه .

(يدخل محمود وهو يحمل البندقيّة، يتبعه الأطفال وقد حملَ كلّ واحد منهم سلاحاً في يده : حاتم يرفعُ عصاً، وفرح تجرُّ مكنسة، وريحانة تحملُ حذاءً بكعبٍ عالٍ، ويضرب محمود المسلح بأخمصِ بندقيّته على خاصرته من الخلف فيسقط أرضاً ثمّ ينهال مع الأطفال عليه بالضّرب المبرح بالعصا والمكنسة والحذاء فيغمى عليه.. يصفّق الأولادُ أيديهم ببعضها.. يعودُ طرق الباب بصورة أشدّ.. ترفع الأم بندقيّةَ المسلح عن الأرض وتتقدّم إلى مقدّمة الخشبة)

الأمّ : كرهتُ دوماً أن أستعملَ السّلاح، ولكن من أجلِ أطفالي سأقاتلُ بأظافري وأسناني (الأم ومحمود يطلقان النار بكثافة باتجاه الخارج.. ترتجف الإضاءة وترتفع أصوات الرّصاص.. يستيقظُ المسلح ويحاولُ النّهوض لكنّ الأطفال يوسعونه ضرباً) لم يعد لديّ ذخيرة .

محمود : ولا أنا .

(يدخل القائد فيهجم محمود عليه لكن القائد يبعده بضربة من يده فيسقط أرضاً، وكذلك يفعل مع حاتم)

الأمّ : (تصرخ) لاااا .

(يدخل الرجل١ والرجل٢ ويتحلّقون مع القائد حول أفراد العائلة ويضيّقون عليهم الدّائرة، بينما تحاول الأمّ أن تحمي أبناءها بذراعَيها.. تحبو ريحانة على يدَيها وتتسلّلُ من بين الإرهابيّين وتركضُ إلى مقدّمةِ الخشبة وتمدُّ يدها صارخة) .

ريحانة : أبيييييي .

القائد : (ساخراً) ما من أحد هنا ليجيبَ نداءك يا صغيرتي.. ما من أحد (يقهقه بينما يمسك بريحانة تحت إبطه) .

صوت الأب : إنْ لمْ أعدْ فإنَّ لي رفاقاً شجعاناً سيزلزلون الأرضَ بخطوات أقدامِهم وينتصرون لكم ولنا وللوطن.. كونوا واثقين.. كونوا واثقين .

صوت جماعيّ : (بصوت هادر) ها، ها، ها .

(من بين الجمهور يظهرُ رجالُ الجيش.. إطلاق نار كثيف)

القائد : (لرجال الجيش) إن تقدّمتم منّا سنؤذيهم.

محمود : لن أسمح لك (ينهض عن الأرض بمشقّة ويضرب القائد فيسقط وإيّاه أرضاً) .

(يدخل رجال الجيش المنزل ويخلّصون العائلة من الإرهابيّين ويدوسون علمَهم بأقدامهم ويرفعون علمَ الوطن.. يتوجّه حاتم إلى حيث محمود متعاطفاً)

صوت الأب : اسمعوا ما سأقوله لكم : إنْ لمْ يجد الإرهابيّون مكاناً لهمْ في قلوبِكم فلنْ يجدوا مكاناً لهمْ في هذه الأرض.. نحن الآن نحاربُهم بهذا السّلاح، وأنتم حاربوهم بقلوبكم بأن تبقوها نقيّةً مُحبّةً دافئة لأنّها مساحةُ الغد، وفيها يستطيع هذا الوطن أن يعيشَ ويستمرّ.. فليدمّروا ما شاؤوا، فما دامت قلوبكم هذه بخير سيبقى الوطن بخير .

(يمدّ حاتم يدَه إلى محمود فيرفع محمود بصره إليه ويمسكان بأيدي بعضهما، ويساعدُ حاتم محمود على النُّهوض ويحتضنان بعضهما، وتنضمّ إليهما فرح وريحانة، وتفرد الأمّ ذراعيها محتضنةً الجميع)

انتهت

فتاة الهولوغرام

صبـاح الأنبـاري

الشخصيات :

التقنيّ

الفتاة

الأول

الثاني

الثالث

العسكري

العضو١

الشاهد١

الشاهد٢

الشاهد٣

المشهد الأول

المكان غرفة فيها عدد من الحواسيب الحديثة المسطحة، وعلى الجدار الأمامي شاشة سكْرين متوسطة الحجم، وثمة كراس مثبتة أمام كلّ جهاز على الأرض، تتحرك حول محورها فقط.. كرسي متحرك دوار بعجلات تسمح بحركته إلى أي مكان في الغرفة يتوسط الخشبة.. من أعلى فضاء الغرفة فوق الكرسي المتحرك مباشرة يتدلى جهاز إشعاع ليزري بحجم مصباح زجاجي كبير نصف كروي داكن اللون.. أصوات تشويش.. على شاشة السكْرين صور مضطربة وخطوط متقطعة بلا ملامح، ثم شيئاً فشيئاً تأخذ هيئة بشرية بلا ملامح (هيئة شبحية) تتحرك الهيئة الشبحية إلى الداخل، وبعد لحظة يدخل إلى الغرفة رجل خمسيني يبدو الصلع جلياً على مقدمة رأسه، ينظر إلى الشاشة وإلى نفسه، وبضربة إصبع تتوقف الحركة على الشاشة وتنفتح الحواسيب المسطحة.. يجلس الرجل على الكرسي المتحرك وينهض ويقترب من أحد الحواسيب ويضغط على أحد أزراره، فيشع الجهاز نصف الكروي المعلق في فضاء المسرح ويلقي بأشعته الدائرية على الكرسي المتحرك ويعاود الرجل (التقنيّ) الجلوس على الكرسي، ثم يتوجه إلى الجمهور .

التقني : (بصوت هادئ) مع أنني أعمل داخل هذه المؤسسة منذ سنوات ليست بالقليلة، إلا أنني لم أصورْ نفسي فيها على الإطلاق.. لم أجرّبْ أن ألتقطَ لنفسي ما أطلق عليه الأستراليون صورة «سيلفي» مع أن موبايلي الذكي لا يفارق محفظتي أبداً (للجمهور) أنا التقني الأول في هذا المكان، ولي قدرات هائلة في الدخول إلى أعقد الأنظمة الإلكترونية، ولي سطوة واضحة على كلّ البرمجيات من أصغرها إلى أكبرها، وإذا سمحتم لي فأنا أتشرف بالتقاط أول سيلفي لي معكم (يُخرج الموبايل من محفظته ويقف وظهره للجمهور ويرفع الموبايل إلى الأعلى ويلتقط صورة تظهر مباشرة على شاشة السكْرين) وما دمتُ قد بدأتُ بالسيلفي فسأصوّر نفسي مع هذه الأجهزة (يستدير في مكانه مواجهاً الجمهور ويرفع الموبايل إلى الأعلى قليلاً ويلتقط صورة له، فتظهر على الشاشة صورة امرأة جميلة (للجمهور) أعتقد أنها صورة جيدة (يلتفت إلى شاشة السكرين فيفاجأ) ما هذه الصورة؟! هذه ليست صورتي (يحدّق بها ملياً) إنها تشبه شقيقتي الراحلة (إلى الصورة) من أنتِ؟! ومن التقطكِ؟! وكيف دخلتِ إلى جهازي الشخصي؟! (يفكر) ربما حدث خطأ ما في هاتفي النقال.. سأفتش في مجموعة الصور (تظهر أيقونات الموبايل على شاشة السكرين.. يتحرك المؤشر إلى أيقونة الصور ويضغط عليها ثم يستعرض الصور

الموجودة داخل تلك الأيقونة، وكل الصـور هي لأجهزة أو لأجـزاء من أجهـزة مختلفة ومعقـدة، وفي آخرها تظهر صورته مع الجمهور، ثم صورة الفتاة.. لنفسه) وجودُها في نهاية الغاليري دليل على التقاطها الآن (باضطراب) لكنني صـوّرتُ نفسـي فقط وخلفي هذه الأجهزة (ينتبه للصـورة) عجيـب! الخلفيـة نفسـها بالضـبط (يفكر) لا بأس (يلتفت إلى الجمهور) سـأرى مـا بإمكاني فعله معها (يضغط على عدد من مفاتيح الكيبورد فيشعّ جهاز الليـزر المعلّـق في فضـاء الغرفة تدريجيـاً، وتظهر تحت أشـعته صـورة شـبحية للمرأة بحجمها الطبيعي.. يقوم بتعديل الصورة حتى تتحول من صورة شبحية إلى صورة ثلاثيـة الأبعاد باسـتخدام مبدأ الهولوغرام) سـأحاول جعلها أكثر شـبهاً بشقيقتي (يضـرب على بعض مفاتيح الكيبـورد وينهـض ويترك الكرسـي الـدوار ويقترب من المرأة بهيئتها الجديدة) .

المشهد الثاني

التقنيّ يتأمل جمالَ الفتاة ويدور حولها بإعجاب .

التقنـي : أنـتِ أجمل مـا خلق الكمبيوتـر حتى هذه اللحظة .

الفتاة : هل أعجبتْك هيئتي؟

التقنـي : طبعـاً أعجبتنـي، ولـولا معرفتـي بأنـكِ هولوغرام لقلتُ «تبارك الخالق في خلقه» .

الفتاة : هل صدقاً ما تقول؟

التقني : نعم، وهذا أقل ما يقال عن جمالك الآسر .

الفتاة : وماذا تقول عن ملَكاتي الأخرى؟

التقني : أنتِ ثروة تفوق ما يمتلكه العالم من ثروات وكنوز .

الفتاة : هل تتطلع لامتلاكي يا حضرة التقني؟

التقني : أنتِ من امتلكني حتى صار كلّي لكِ .

الفتـاة : ألا تـرى أنك تتعجل الحكـم عليّ، وأن هذا سيشكل نقمة كبيرة عليك؟

التقني : بل نعمة كبيرة .

الفتاة : وما أدراكَ أنني نعمة؟

التقنـي : أرضٌ خضـراء كالسـواد تختـزن آلاف الكنوز العجيبة والغريبة أليست نعمة كبيرة أيتها الجميلة المباركة؟

الفتاة : سنعرف هذا أيها التقنيّ .

التقني : أليس الأفضل أن تناديني باسمي؟

الفتـاة : كل الأسـماء واحـدة.. احـذر المبالغـة في وصفي أمام...

التقنـي : (مقاطعاً) وما الضـير في هذا؟ ثم أليس مـن حقـي أن أفتخرَ بـكِ أمـام الآخرين وأباهـي الدنيا بجمالـك؟ أنا أنتمـي إليك بكلّي، فأنتِ الرحم الحاضـن لكل ما يمتُّ إليّ بصلة .

الفتاة : قلتُ لك احذر، ففي الحذر السلامة .

التقني : معكِ حق.. سأحاول .

الفتاة : أستشعر قدومَ أحد من الخارج .

التقنـي : (منبهراً) ولك قدرة الاستشـعار عن بعد أيضاً؟! يا لهذا الذكاء الخارق! هل هم من الغرباء؟

الفتاة : بل من المقربين لكَ أيها التقني .

التقني : هؤلاء إذن ممن لا يتوجب الحذرُ منهم .

الفتاة : وما اختلافهم عن الآخرين؟

التقنـي : يعملون معي منذ وقت طويل، وهم بارعون في مجالِ المعلوماتية .

الفتاة : هؤلاء هم الأشدّ خطراً إن لم تكن تعرف .

التقني : لا أظنكِ على صواب في هذه النقطة .

الفتـاة : مـن خلال معرفتي الواسـعة بكل التجارب التـي وفرتْها لي الشـبكةُ العنكبوتية أسـتطيع الجزم بما أرى في يقيني .

التقني : أقرُّ لكِ بهذه المعرفة الآلية العظيمة، ولكن ثمة ما يخصُّ البشر وحدهم .

الفتاة : قد لا أكون بشرية مثلك، وهذا هو ما يؤهلني لإطلاقِ أحكامي على البشر .

التقنـي : أتمنـى لـو أسـتطيع تحويلَـك إلى امـرأة بشرية .

الفتاة : اعتقدتُك تختلف .

التقني : ماذا تقصدين؟!

الفتاة : الغرائز لا تزال تتحكم بكِ مثل سائر الناس.

التقني : خُلقنا هكذا، فما الضرر؟

الفتاة : أحـد علمـاء البشـرية نبَّهكم إلى وحشـية هذه الغريزة لأنها من مسبّبات الخراب والدمار والحروب الكبرى .

التقني : كلامٌ غير دقيق، وثمة من جاء بخلافه .

الفتاة : أطلب منك أن تكون دقيقاً في تصـويبك لما أقول.. قل لي رجاءً، من خالفه في هذا؟

التقنـي : معـذرة.. لم يخطر ببالي الآن.. ربما فيما بعـد (يرنّ المنبه الخارجي فيذهب إلى أحد الكمبيوترات ويضرب بعض مفاتيح الكيبورد، فتظهر صورة القادمين) تفضلوا بالدخول لطفاً .

(يدخـل ثلاثـة أشـخاص، الواحـد بعـد الآخـر ويشاهدون الفتاة)

الأول : (بدهشة) من هذه الفتاة؟!

التقني : هذه الفتاة ليست غريبة.. إنها من صنعي أنا .

الأول : غير معقول!

الثاني : مستحيل!

الثالث : تكاملٌ جماليّ يبهر العقل!

التقنـي : للمـرة الأولى أسـمعكم تتحدثـون في هذا المـكان بلغة غير لغـة العلم.. هل أنتم منبهـرون إلى هذا الحد؟!

الثالـث : أن نكـون علمـاء لا يعنـي أن نتجـرد مـن أذواقنا وعواطفنا .

الأول : (يقترب مـن الفتاة) حقيقةً لم أرَ يوما مثل هذا الجمال الأخّاذ.. من أنتِ يا جميلة؟

التقني : إنها...

الفتاة : (مقاطعة) السؤال موجه لي حضرة التقني.

الأول : نعم، السؤال موجه لها .

الفتاة : اسمي ميزوبوتاميا .

الأول : اسم جميل جداً، لكنه غريب بعض الشيء!

الفتاة : أنت لم تعرف تاريخك إذن .

الأول : (محرجاً) آسف جداً يا فتاتي .

الفتاة : أنا لستُ فتاتك .

الأول : معكِ حق.. أعتذر .

الفتاة : اعتذار مقبول.. هل من سؤال آخر؟

الأول : لا.. شـكراً (ينظـر إلى التقنـي بريبـة وهو ينسحب إلى كرسيّه المواجه لأحد الكمبيوترات المسطحة).

الثاني : ميزوبوتاميا.. أهو اسمك فعلاً؟

الفتاة : هل تريد أن تمنحني اسماً غير اسمي؟

الثاني : أحبُّ الأسماء المحلية أكثر لو تعلمين .

الفتاة : أيِ الأسماء تعني؟

الثاني : الأسماء ذات الإيقاع القوي الرنان .

الفتاة : يبدو أنك لا تحب ميزوبوتاميا .

الثاني : ماذا تقصدين تحديداً؟

الفتاة : أقصد أنك لا تعرف من هي ميزوبوتاميا .

الثاني : على الرغم من ضعف اطلاعي على التاريخ إلا أن هذا الاسم قد مرَّ عليّ مروراً عابراً .

الفتاة : (بتهكم) علماء وجاهلون .

الثالـث : (بتأنيـب) كيف لا تعرف اسـم بلادك يا صديقي؟! ميزوبوتاميا هي أرضك ومنبتك .

الثاني : أيعقل هذا؟!

الفتـاة : مـن لم يطّلـع علـى تاريخـه يصـعب عليه التعرّف على بلاده دون غيرها .

الثاني : ميزوبوتاميا إذن وجدت ثم بادت .

الفتاة : والأصل فيها أنا.. أنا باقية للأبد .

الثالـث : (ينتبـه إلى جهاز الليزر ثـم إلى التقني) لقد خدعتَنا يا رجل (إلى الأول والثاني) هذه فتاة ليزرية.

الثـاني : بل إنهـا من لحم ودم.. جرب أن تلمسـها لتعرف .

الثالـث : (يقـترب منهـا ويلمسـها فتضـرب يـده بسرعة، فيسحبها) عفواً .

الثاني : ماذا اكتشفت؟

الثالـث : أحسسـتُ بـدفء يدهـا (إلى الفتـاة) لو سمحتِ يا آنسة، أنظري إلى عينيّ .

الفتـاة : (تنظـر في عينيه) ثمة ضـعف بصـريّ في عينك اليسرى .

الثالث : هل أنتِ فاحص بصرٍ يا آنسة؟

الثاني : (للثالث) لم نعرف عنك هذا، فهل صحيح ما قالته الآنسة عن بصرك؟

الثالـث : نعـم، بـكل تأكيـد، ولكننـي مذهـول من قدرتهـا علـى الكشـف الدقيـق دون اسـتخدام أي جهاز للفحص (إلى التقنـي) لمـاذا لم تقـلْ شـيئاً حتـى هذه

اللحظة؟.. صـمت.. إلى الفتاة ثم إلى التقنيّ) أظن أنها شـقيقتك (يركز علـى جهاز الليزر ثم يتحـرك إلى أحد الكمبيوترات ويضرب على مفاتيح الكيبورد ويقرأ بصمت المعلومات الظاهرة على الشاشة، ثم إلى الآخرين) الأمر مـا يزال محـيّراً! المعلومات المختزنـة في الكمبيوتر تقول أنه تم اسـتخدام الليزر لصـالح عمليات الهولوغرام وأن صـورة الفتاة مخزنة في ذاكـرة الكمبيوتر (إلى التقني) هل يعقل أن تكونَ مِنْ صنعك يا أستاذ؟

التقني : هل وجدتَها صورة شبحية أم هي من لحم ودم؟

الثالث : هي من لحم ودم .

التقني : هل أنت متأكد مما تقول؟!

الثالث : طبعا متأكد.. تعال وتأكد منها بنفسك .

التقني : (لنفسـه منعزلاً) هل حقاً ما يقول؟! كيف تحولت إلى بشـرية دون تدخل مني؟! (يفكر قليلاً ثم إلى الثالث) إن كانت بشرية حقاً علام تسألني إذن؟

الثالث : لأنني في حيرة من كلّ هذا! هل حقاً أن لها ثـروات وكنوزاً كمـا يُظهر الكمبيوتر؟! هـل هي أثمن من اليورانيوم مثلاً؟

التقنـي : هـذا ما أنتَ بـارع به.. لكلّ شـيء ثمن.. أليس هذا ما تؤمن به يا صديقي؟

الثالـث : نعـم، هذا هو مـا أؤمن به طـوال حياتي، وعليك أن تؤمن به أيضاً .

التقني : ولماذا عليّ ذلك؟!

الثالـث : لأن الثمن معيارُ أتعابك، وهو ما تسـتحقه عليها .

التقني : ما الذي تريد قوله من وراء هذا؟!

الثالث : أن تستلم ثمن منجزك التقني الذي سيقلبُ الموازين رأسـاً على عقب ويغير أحوالنا للأحسن والأرقى (للأول والثاني) أليس هذا هو المنطق؟

الثاني : لا أعتقد أن هذا المنطق غائب عن صديقِنا التقني .

الأول : على ما يبدو أنه غائب فعلاً .

التقني : ماذا تريدون بالضبط؟

الفتـاة : (إلى التقني) هل يعقل أنك لم تعرف حتى هذه اللحظة ماذا يريدون؟!

التقني : وماذا يريدون؟

الفتاة : كنتُ قد حذّرتُك، لكنك تجاهلتَ تحذيري .

الثـاني : هل فعـلا حذّرَتْكَ منا؟! هل رأت في يقينها أننا نضمر لك أو لها شراً؟ هل...

التقني : (يقاطعه) ما هذا الكلام المريب يا رجل!

الثاني : بصـراحة، نحن من بدأ يرتاب من نواياك ونواياها، وعلينا أن نواجه كلاً منكما بحقيقته .

التقنـي : (يغـرق في تفكـير عميق ثـم إلى الفتاة) هيه، ميزو، اجلسـي على الكرسـي الدوار رجـاءً (الفتاة تجلس على الكرسي الدوار.. ينشغل عن الآخرين بتصفح بعض برامج الكمبيوتر) .

الثاني : ميزو اسم دلع جميل (يشير للأول والثالث كي يقتربـا منـه فيقتربان ويهمسـ في آذانهـم.. يجلس الثلاثـة كلّ إلى كمبيوتـره ويبـدأ كل منهم عمله بسـرعة وتظهـر على شاشـاتهم صـور متعـددة للفتاة مـن زوايا مختلفـة ثم تترى المعلومات المختزنـة عنها.. ينتهون وقد أخذتهم فرحةُ النصر) .

الأول : (إلى التقنـي) الآن قطعْنـا عليـك الطريق لتحقيـق نوايـاك الخبيثـة.. أردت اسـتخدام برنامـج التدمـير الشـامل، لكننا أوقفنـا فاعليته كي لا تسـتطيع تدميرها كدليل إثبات على انتهاكك للبروتوكول .

الثـاني : وبمـا أنـك قمتَ بهـذا العمـل المنفلت من القيـود القانونية فيجب أن تمثل أمـام المجلس التحقيقيّ الأعلى ليقرر نوع العقوبةِ التي تستحق .

التقني : بأي جريمة؟

الأول : بجريمة انتهاك بنودِ البروتوكول .

التقني : هل انتهكتُه فعلاً؟!

الأول : المجلس هو من يقرر .

التقني : المجلس بحاجةٍ إلى أدلةٍ وشهود .

الأول : هي الدليل ونحنُ الشهود .

التقني : أنتم على باطل لأنني لم أخرق البنود .

الثـاني : ألم تقـل إنك من خلق هذه الفتـاة؟ أليس في هـذا انتهـاك للناموس وتجاوز علـى قوانـينِ الأرضِ والسماء؟

التقني : إنها فتاة ليزريّة .

الثالث : حتى لو كانت ليزريـة فعلاً إلا أنك حولتَها بطريقة شيطانية إلى فتاة من لحم ودم .

الثاني : هل تقرُّ الآن بالجرم المشهود؟

التقني : يـا للأسـف.. لم أفكـرْ يومـاً أن الفسـاد سيطول العلماء .

الثاني : قل هذا في المجلس إن كنتَ تستطيع .

التقنـي : تعسـاً لكم جميعاً.. أعرف بماذا تفكرون، وكان عليّ الأخذ بما قالتْه ميزو عنكم جميعاً .

الأول : لا يهمنا ما تعرف أو ما قالته فتاتُك الليزرية كما تدّعي.. للأسـف الشـديد كنا مخدوعين بإخلاصك وولائك .

التقني : بل أنا من كان مخدوعاً بكم .

الأول : (للثـاني والثالث) احفظـوا كاملَ المعلومات علـى أجهزة يو اس بي لتقديمها كأدلـة دامغة على فعلته النكراء .

(الثالـث يضـغط علـى زر الطـوارئ الموضـوع على المنضـدة قـرب الكمبيوتـر.. يدخل عسـكريّ ومجموعة مرافقين)

العسكـري : مـا الخطب أيها السـادة؟ المنبّه انطلق من غرفتكم تحديداً .

الثاني : نحن من قرع جرس الإنذار .

العسكري : هل من شيء خارج السيطرة؟

الثاني : نعم، ذلك هو الخطر الخارج عن سيطرتنا.

العسكري : هل تشير إلى حضرة التقني؟

التقني : نعم (العسكري يشير على مرافقيه بتقييد التقني فيتقدم اثنان منهم لوضـع القيد بيديه) ليس من اللائق أن تقيّدوني أنا التقنيّ .

العسكري : أعرف أنك التقني، ولكن جرس الإنذار يعني ثمة من خرق النظام، وهذا يمنحنا صـلاحية تقييد المدّعى عليه بالخرق وإيصـاله إلى المجلس للبتّ بأمره.. تفضّل معنا الآن سيدي .

(يأخـذ المرافقون التقني إلى خارج المسـرح.. يلقي التقني نظرة أسف على الرجال الثلاثة وهو يغادر المسرح مع المرافقين)

المشهد الثالث

قاعةُ المجلس وهي مزودة بالكومبيوترات المسطحة.. يجلس أعضـاء المجلس الثلاثـة في أماكنهم على الجانب الأيسـر، وكلٌّ لـه جهازه الخاص، بينما يجلس الشـهود الثلاثـة في الجانـب المقابل بـلا حراك.. التقنـي يجلس منفـرداً في وسـط المـكان، وإلى خلفـه يقـف العسـكري الذي قام باعتقاله في المشـهد السـابق.. أعضاء المجلس منهمكون بقـراءة المعروض لهم على شاشـات أجهزتهم الإلكترونية وهم يتبادلون وجهات النظر بصمت .

العضـو١ : (إلى التقنـي) أنـتَ متّهـم بانتهـاك البروتوكول .

التقني : أعرف .

العضو١ : أتعرف إنكَ انتهكت البروتوكول؟

التقني : أعرف أنني متهم بالانتهاك فقط .

العضو١ : وهل تقرّ بجريمة الانتهاك هذه؟

التقني : كيف أقرُّ بجرم لم ارتكبْه؟

العضـو١ : هـل حـدث وأن اسـتخدمتَ طاقـة الهولوغرام؟

التقني : نعم، وفقاً لمبادئ البروتوكول .

العضو١ : أوضح الكيفية لو سمحت .

التقنـي : بـدأ الأمـر بخطأ بسـيط عندما صـورتُ نفسـي بواسـطة هاتفي النقال، فظهرت عليه صورة فتاة بدلاً من صورتي .

العضو١ : أنت تقنيّ بارع، فلماذا لم تصحح الخطأ؟

التقني : لم يكن الخطأ جسـيماً.. إنها مجرد صورة أعْجبت بها بسبب الشبه بينها وبين شقيقتي الراحلة .

العضو١ : لكنك استخدمتَها كنموذج في الهولوغرام، وهذا يعني أنك انتهكت حقوق صاحب الصورة .

التقني : أنا من التقط الصورة .

العضـو١ : جـاء في أقوالـك إنـك التقطـتَ صـورة لنفسك وليس للفتاة .

التقنـي : هذا صـحيح، وقـد أخبرتُكم عـن الخطأ الغريب وغير المقصود .

العضـو١ : (يتشاور همسـاً مع العضوين الآخرين.. إلى التقني) حسناً، دعنا من الصورة الآن وقُل بوضوح هل

أطْلَعْتَ فريق عملك على فكرة الاستنساخ الهولوغرامي؟

التقني : لا .

العضو١ : هل صـدر لك الأمر بالاستنســاخ من أي جهة حكومية أو رسمية؟

التقني : لا .

العضـو١ : (يتشـاور مع العضوين الآخرين همساً.. إلى التقنـي) هـل سـبق لـك أن قمـتَ بعملية استنســاخ بشري؟

التقني : كلا .

العضـو١ : كيف حوّلتَ صـورة الهولوغرام إلى فتاة من لحم ودم تشبه شقيقتَك الراحلة؟

التقنـي : لم أحوّلهـا على الرغم من الشـبه الكبير بينها وبين شقيقتي .

العضـو١ : لقـد ثبـت للمجلس عن طريـق الفحص المخـبري الطبـي أن الفتاة مـن لحم ودم، فمـا قولك في هذا؟

التقني : ليس لي أي قول، وأنا لا أعرف كيف تحوّلت إلى فتاة بشرية كما تدّعون .

العضو١ : هل تنفي كونها تحوّلت إلى فتاة بشرية؟

التقني : لا أستطيع النفي، كما لا أستطيع الإثبات .

العضو١ : كلامُك هذا لا يمكن أن يأخذَ به المجلس.. عليك أن تحدد أحدَ الأمرين : النفي أو الإثبات .

التقني : لا أستطيع .

العضو١ : (يتشـاور همسـاً مع العضوين الآخرين) هـل تعـرف أن عمليـة الاستنســاخ البشـري فيهـا خرق للناموس الإلهي؟

التقني : نعم، أعرف .

العضـو١ : وهل تعرف أن قانـون الأحوال المدنية لا يسـمح بإجراء مثل هـذه العمليات لعدم تشـريعه قانوناً خاصاً بها؟

التقني : أعرف .

العضو١ : لماذا قمتَ بها دون غطاء قانوني إذن؟

التقنـي : أنا لم أقم بها على الإطلاق.. كل ما قمتُ به أنني شـكّلتُها هولوغرامياً، وهذا مسـموح به، ليس لنا كعلماء فقط، بل لسائر الناس .

العضـو١ : نحـن نسـأل عـن الاستنســاخ فقط ولا علاقـة للمجلـس بالاسـتخدامات المسـموح بها رسـمياً (يتشاور همساً مع العضوين الآخرين ثم إلى التقني) هل عندك أقوال أخرى؟

التقني : لا، ليس عندي أقوال أخرى .

العضو١ : (ينادي) الشاهد الأول .

الشاهد١ : أنا الشاهد الأول يا سيدي .

العضو١ : هل تعرف المدعى عليه؟

الشاهد١ : نعم، أعرفه .

العضو١ : هل سبق لك العمل معه؟

الشاهد١ : نعم سيدي .

العضو١ : المتّهم عمل على استنســاخ فتاة بشـرية، وهذا عمل غير مسـبوق، فهل عملتَ معه في هذا المشـروع المحظور؟

الشاهد١ : كلا .

العضو١ : شكراً لك (ينادي) الشاهد الثاني .

الشاهد٢ : نعم سيدي .

العضـو١ : هـل أنـتَ من سـاعد التقنـي في عملية الاستنساخ؟

الشاهد٢ : لا .

العضو١ : من شاركه إذن؟

الشاهد٢ : لا أعرف .

العضو١ : حسناً (ينادي) الشاهد الثالث .

الشاهد٣ : أنا هو الشاهد الثالث .

العضـو١ : (يشـير إلى التقنـي) هـل تعـرف هـذا الرجل؟

الشاهد٣ : حقّ المعرفة يا سيدي .

العضـو١ : هـل هـو مـن قـام بعمليـة الاستنســاخ البشريّ؟

الشاهد٣ : نعم هو، ولا أحد سواه .

العضـو١ : ماذا تعني بلا أحد سـواه؟ ألم يشـاركه أحد منكم أو من غيركم؟

الشاهد٣ : هو وحده من قام بالعملية .

العضو١ : هل تقرّ بأن الفتاة بشرية وليست ليزرية؟

الشاهـد٣ : لـو كانـت ليزريـة لاحتجنـا إلى أشـعة

الليزر هنا لإظهارها.. ثم أننا قمنا بفحصها والتأكد من بشريتها، وهذا ما أثبته الطب العدلي أيضاً .

العضو١ : (يتشـاور همسـاً مع العضوين الآخرين) نـادوا على الفتاة (تدخل الفتاة وتقف إلى جانب التقني) قولي لنا بالضـبط عن حقيقة مشـاعرك.. هل أنتِ فتاة ليزرية أم من لحم ودم؟

الفتاة : لا أعرف .

العضو١ : كيف لا تعرفين؟!

الفتاة : (بنفي قاطع) لا أعرف.. قالوا لي إنني مثل سائر البشر .

العضو١ : هذا يعني أنك الآن بشرية .

الفتاة : كما تشاء يا سيدي .

العضـو١ : لا تقـولي كمـا تشـاء.. المجلـس لا يقرر بحسب ما أشاء بل بحسب شهادتكِ فقط .

الفتاة : أنا شاهدة إذن؟

العضو١ : وشهادتك هي الدليل على من ادّعى .

الفتاة : لم أدَّعِ على أحد .

العضو١ : لستِ أنتِ من ادعى .

الفتاة : على من تريدني أن أشهد؟

العضـو١ : على هـذا الرجل؟ (يشـير إلى التقني) الذي تقفين إلى جانبه.. هل تعرفينه؟

الفتاة : ليس قبل أن أشعر بوجودي .

العضو١ : ومتى شعرتِ بوجودكِ؟

الفتاة : عندما اكتملت كينونتي .

العضو١ : ومتى اكتملتْ كينونتك؟

الفتاة : لا أعرف متى يا سيدي.. هل تعرف أنت؟

العضو١ : وهل أنا من صنعك حتى أعرف؟!

الفتاة : أنا أيضاً لم أصنع نفسي حتى أعرف .

العضو١ : (يتشـاور همسـاً مع العضوين الآخرين) هل لكِ اسم؟

الفتاة : نعم .

العضو١ : ما اسمك؟

الفتاة : ميزوبوتاميا .

العضو١ : من أطلق عليكِ هذا الاسم؟

الفتاة : من يوم وجدتُ وجِد الاسم معي .

العضو١ : من أطلق عليك هذا الاسم بالتحديد الدقيق؟

الفتاة : الناس .

العضو١ : لماذا الناس؟ أليس لك أهل؟

الفتاة : لي أهل يا سيدي .

العضو١ : (مستاءً) من هم أهلك بالتحديد؟

الفتاة : كل الناس أهلي .

العضـو١ : (بغضـب) هـل أنـا أو أي واحد هنا من أهلك أيضا؟

الفتاة : بالضبط .

العضو١ : (بعصبية) ماذا تعنين بكلمة بالضبط؟

الفتاة : أعني أنكم أهلي .

العضو١ : (بيأس) حسناً.. فهمتُ أننا أهلك، ولكن السؤال هو من هو والدك؟

الفتاة : ليس لي والد .

العضو١ : (بسخرية) وهل جئتِ من فطر الحائط؟

الفتاة : لم أفهم .

العضو١ : كلّ بشـريّ يفهم هـذا، فهل أنت ليزرية؟ روبوتية؟ بشرية؟ أم ماذا؟

الفتاة : لم أفهم .

العضـو١ : (بنفـاد صـبر) لا حول ولا قـوة إلا بالله العلـي العظيـم.. اسـمعي يـا ميزوبوتاميا، لا تسـتمري باللعـب معـي، ولا تتحدثي كما لو أنـكِ ميزوبوتاميا فعلاً وإلا وجهْتُ إليكِ أقسى عقوبة .

الفتاة : كما تشاء سيادتك .

العضو١ : (ينظر إلى الفتاة بحيرة) ميزوبوتاميا .

الفتاة : نعم .

العضـو١ : (يتأمل الفتاة ملياً) رُفعت الجلسـة إلى إشعار آخر .

المشهد الرابع

في مـكان العمـل حيث توجـد الأجهـزة الإلكترونية والليـزر.. الرجـال الثلاثـة يجتمعـون مـع الفتـاة وهـم جالسـون على كراسيهم بينما تجلس الفتاة على الكرسي المتحرك .

الثالث : أحسنتِ أداء دورك يا فتاة .

الأول : كنتِ بارعة حقاً.. لم أعتقد أنك ستفجرين مواهبك بهذه الطريقة المثلى .

الفتاة : الفضل يعود إلى من درّبني وفجّر مواهبي .

الثاني : فتاة أصيلة، لا تنكر فضلي عليها .

الثالث : لكنني أنا من رسم الخطة بكل تفاصيلها .

الأول : وأنـا من اختارها من بين عشرات الفتيات ليكون الشبه قريباً بينها وبين شقيقة التقني .

الفتاة : هل أشبهها فعلاً؟

الأول : طبعاً تشبهينها وإلا لما اخترتُك دون الفتيات جميعاً .

الفتاة : ولماذا اشترطتَ أن أكون شبيهة لشقيقته؟

الأول : للتأثير عليه والتعويض عن فقدانه لها .

الفتاة : أنتَ داهية .

الأول : وأنتِ ماكرة .

(يضحكون)

الثاني : ما العمل الآن؟

الثالث : الانتقال إلى المرحلة الثانية من الخطة .

الثاني : كيف ومن أين نبدأ وماذا نفعل معها؟

الثالث : بالنسبة للفتاة سنترك أمرها الآن، أما بالنسبة لنا فسنبدأ باختراق برامج بعض المؤسسات المهمة .

الأول : بأي مؤسسة نبدأ؟

الثالث : بالمصرف العقاريّ .

الثاني : ولماذا لا نبدأ بالمصرف المركزيّ؟

الثالث : مخططنا الاستراتيجي يقتضي أولاً الخلاص من الأضرار المحتملة.. أنتم تعرفون أن التقني رجل بارع، ومن الممكن أن يحصل على إطلاق سراح مشروط، وأن أولَ ما سيقومُ به هو كشف مخططنا والإيقاع بنا جميعاً، لذا ينبغي أن نتهيأ لظرف خطر مثل هذا .

الثاني : ماذا سنفعل إذن؟

الثالث : نجرده من كلّ شيء، كلّ شيء .

الثاني : كيف؟

الثالث : تحويل إرثه وممتلكاته إلينا، وسأكون أنا راعياً للإرث .

الثاني : هذا عمل غير دقيق، فلستَ فرداً وارثاً من أفراد عائلته .

الثالث : هل تظن أنني لا أعرف هذا؟

الثاني : إن كنتَ تعرف إذن قل لي كيف .

الثالث : (يشير إلى الثاني بالاقتراب ويهمس في إذنه) الفتاة هي الطريق الآمنة إلى الإرث .

الأول : يبدو أن بينكما سراً لا أعرفه .

الثالث : ستعرفه في الوقت المناسب (إلى الثاني) ابدأ بالاختراق الآن .

الثاني : سأبدأ (يبدأ العمل على الكمبيوتر) .

الثالث : (إلى الأول) إعمل على تعمية المصدر لنضمن عدم الوصول إلى أجهزتنا بأي طريقة.. استخدم برنامج القطع المضادّ لتسدّ الطريق أمام الهكر .

الأول : سأفعل هذا حالاً .

الثالث : (إلى الفتاة) ميزو، اقتربي (تقترب الفتاة منه فينتحي بها جانباً) اسمعيني جيداً.. اتفقَ (ينظر إلى الاثنين) هذان الاثنان على تكريمك بمبلغ جيد من المال، وأنا وافقتُ على ذلك، لكنني أرى أنك تستحقين أكثر من هذا بكثير، فأنت من جعل مشروعنا قيد التنفيذ، ودورك فيه أكبر من دورهما معاً، لهذا سأطرح عليك اتفاقا سرياً .

الفتاة : حسناً .

الثالث : (همساً) نعطيهما ما يستحقان، ونأخذ ما نستحقه .

الفتاة : كيف؟

الثالث : تعرفين جيداً أنني من خطَّط لكل شيء قمنا به حتى الآن، لكنكِ لا تعرفين ما خططتُ له بعد الآن .

الفتاة : هل تعني أن الخطة المقبلة سننفذها لوحدنا، أنتَ وأنا فقط؟

الثالث : أنت ذكية جداً .

الفتاة : وماذا عليَّ أن أفعل؟

الثالث : أن تكتمي سرَّ اتفاقنا ولا تبوحي به لأي كان، فنجاحنا رهن بكتمانه.. ولأثبت لك حسن نيتي سنحول إرث التقني وممتلكاته إليكِ وتُسجل باسمك كمقدمة لأتعابك الجسيمة .

الفتاة : حسناً.. وماذا بعد؟

الثالث : بعد الانتهاء من كل شيء سيؤول كل شيء إليكِ .

الفتاة : كيف سيؤول كل شيء إليّ؟

الثالث : بزواجك مني .

الفتاة : أنتَ رجل متقدم في السن ولا يمكن أن تكون لي زوجاً .

الثالث : حسـبتُك أذكى مما أنـتِ عليه.. ألا تحبين المال والثراء؟

الفتـاة : أنـا أمتلـك كل شـيء، فماذا أفعـل بالمال والثراء؟ أم تراك نسيت أنني ميزوبوتاميا؟

الثالث : المال يضمن لك الحياة الأفضل .

الفتاة : حسناً.. ألا تخشى اكتشافهم أمرنا؟

الثالـث : النجاح للأذكى، وأنـا وأنتِ الأذكى، وبعد الانتهاء من كل شـيء سـأطير بكِ إلى المـكان الذي جئتُ منه لنعيش وننعم بالأمان حتى آخر لحظة من عمرينا .

الفتاة : حسناً.. ليكنْ .

الثالث : (إلى الأول والثاني) هل أنهيتما المهمة؟

الأول والثاني : نعم .

الثالـث : (للثـاني) تعـالَ معـي (للأول) أمـا أنت والفتاة فسـتظلان هنا لاستكمال تحويل ممتلكات التقني للفتاة (يخرج مع الثاني) .

الأول : اقتربـي وانظـري ماذا سـأفعل مـن أجلك يا حلوة (يضـرب على مفاتيح الكيبـورد) هل رأيتِ ماذا حدث؟ كل الأموال حوّلتُها باسمك، وسأفعل الشيء نفسه مع الأموال الأخرى إن أنتِ اتفقتِ معي على هذا .

الفتاة : والآخران ماذا بشأنهما؟

الأول : لا شأن لك بهما، وليذهبا إلى الجحيم .

الفتاة : سيكتشفان الأمر حتماً .

الأول : العملية برمتها تعتمد على كتمان السر .

الفتاة : من طرفي سأكتم السر .

الأول : لا مشـكلة إذن، ولكن وبصريح العبارة أريد ضماناً .

الفتاة : أي نوع من الضمان تريد؟ وممن؟

الأول : منكِ يا عزيزتي .

الفتاة : قلتَ لكَ سأكتم السر .

الأول : أعـرف أنك سـتكتمين السـر، ولكـن الأمر يتعلق بضمان أكيد .

الفتاة : ضمان أكيد؟! ماذا تقصد؟!

الأول : أقصد زواجي منك يا عزيزتي .

الفتاة : هذه مخاطرة كبرى .

الأول : أعرف .

الفتاة : هل فكرتَ بالآخرَين؟

الأول : فكرتُ بكل شيء، فلا تحسبي لهما حساباً .

الفتاة : أنتَ تخيفني بمشروعك هذا .

الأول : بل أضـمن لك حياة حلوة وجاهاً وسـلطة لا يعلى عليها .

الفتاة : وما هو المطلوب مني؟

الأول : كتمان السـرّ فقط (يهم بالخروج) سأخرج الآن لتسوية بعض الأمور الشخصية .

الفتاة : (مازحة) هل ستطلّق زوجتكَ من أجلي؟

الأول : لا شـأن لزوجتـي بمشـروعنا.. اسـمعي.. أريدك أن تبقي هنا وتراقبي كلّ شيء .

الفتاة : لم نتفق على التجسس .

الأول : ليـس تجسسـاً.. أتسـمين الحرص علـى مشروعنا تجسساً؟!

الفتاة : ماذا أسميه إذن؟

الأول : سمّيه حرصاً فقط .

الفتاة : حسناً.. سأحرص على ما تريد .

الأول : لـن أتأخـر كثـيراً.. لا تنسـي الحرص يـا عزيزتي.. إلى اللقاء .

المشهد الخامس

المـكان السـابق نفسـه.. يدخل الثاني فيجـد الفتاة وحدها .

الثـاني : ميـزو.. حمداً لله أننـي وجدتُك لوحدك.. ثمة شيء أريد طرحه عليك .

الفتاة : (متصنعة الخوف) أنت تخيفني! ما الأمر؟!

الثاني : لا تخافي، فالأمر يخصنا فقط .

الفتاة : ولماذا يخصنا فقط؟

الثاني : لأنه أمر لا أستطيع القيام به وحدي .

الفتاة : وتريد أن أشاركك إياه؟

الثاني : بكل صراحة، نعم .

الفتاة : حسناً.. أفصح عنه إن كنت تريد .

الثاني : اسـمعي جيداً ما أقول.. اكتشفتُ بوسائلي الخاصة أنهما يريدان التلاعب بك والتأثير على أفكارك ليضمنا الاستئثار بكلّ شيْ (بتأكيد) نعم، كلّ شيء .

الفتاة : كيف يتم لهما هذا؟

الثاني : أولاً بتحويل ممتلكات وإرث التقني إلى اسمك بعد تغيير البيانات الخاصة بعائلة التقني .

الفتاة : بجعلي شقيقة التقني المتوفية بعد إعادتها للحياة بشخصيتي .

الثاني : كنت أعرف أنك ذكية جداً .

الفتاة : وأنتَ من يريد استخدام ذكائي ضدهما؟

الثاني : ألم أقل إنك ذكية جداً .

الفتاة : وسأصرّح أمام المجلس بحقيقة تلاعبهما بممتلكات الآخرين بلا وجه حق .

الثاني : كأنكِ في قلبي تقولين ما أقول .

الفتاة : وأنهما اختلفا مع التقني ليتسنى لهما التلاعب بكلّ شيء .

الثاني : عظيم جداً .

الفتاة : سيدينهم المجلس بالتأكيد، وسيأخذ كل منهما جزاءه، وسيطلق سراح التقني .

الثاني : هنا الطامة الكبرى .

الفتاة : هل قلتُ شيئاً خاطئاً؟

الثاني : بل قلتِ الصوابَ عينه .

الفتاة : أين المشكلة إذن؟

الثاني : المشكلة في إطلاق سراح التقني .

الفتاة : لم أفهم .

الثاني : التقني سيفسد علينا مخططنا .

الفتاة : كيف يفسد مخططَنا ونحن من سيثبت براءَتَه؟

الثاني : أنسيتِ أننا من تآمر عليه وأحلناه إلى المجلس؟

الفتاة : لكنني بريئة مما فعلتم .

الثاني : ومن منحكِ صك البراءة؟

الفتاة : أنت.. تريدَ الاستحواذ على كلّ شيء، أليس كذلك؟

الثاني : لستُ وحدي يا عزيزتي.. أنا وأنتِ .

الفتاة : غداً سنواجه المجلس لندلي بشهاداتنا.. هل أنتَ جاهز؟

الثاني : جاهز تماماً يا فتاتي .

المشهد السادس

قاعة المجلس التحقيقي.. الأعضاء الثلاثة جالسون في أماكنهم، وكذلك الشهود والتقني والعسكري.. يدخل موظف المجلس التحقيقي ويقترب من رئيس المجلس ويهمس بأذنه ويخرج وسط انتباه الشهود والتقني لدخوله وخروجه.. تدخل الفتاة وتلقي نظرة عابرة على الشهود والتقني وتبتسم لهم فيشعرون بعدم الارتياح من ابتسامتها المريبة، وتتوقف أمام العضو١ الذي يمدّ يده إليها، وتُخرج جهاز تسجيل بحجم الإصبع من حقيبتها، يستلمه العضو١ ويضعه في جهاز الكمبيوتر الخاص به ويضع على أذنيه سماعات، وكذلك يفعل العضوان الآخران ويستمعون إلى محتوى التسجيل.. تخرج الفتاة بعد أن تلقي نظرة على الشهود مبتسمة، ويتبادل الشهود نظرات بارتياب ويلتفتون إلى التقني الذي يبتسم لهم بلامبالاة.. عضو١ يشير إلى العسكري بالتقدم منه، فيتقدم .

العضو١ : (إلى العسكري) خذ هؤلاء المتهمين إلى الحجز إلى حين عرضهم على مجلس القضاء الأعلى .

الثالث : نحن شهود القضية ولسنا متهمين بشيء .

العضو١ : قل هذا أمام مجلس القضاء الأعلى .

الأول : نحن نرفض هذا الإجراء التعسفي بحقنا .

العضو١ : من يضلل سيرَ التحقيق يعاقب بهذه الجريمة والجرائم الأخرى .

الأول : ليس لديك أي دليل ضدنا يا حضرة المحقق.. سنشكوك للقضاء .

العضو١ : لا أعتقد أنكم ستفعلون بعد الاستماع إلى هذا (يرفع جهاز التسجيل ليراه الجميع، ثم يوجه أمراً للعسكري) أيها العسكري، أطلق سراح التقني وضَع القيد بأيدي هؤلاء (العسكري يفك قيد التقني.. يوجه أمراً للعضوين الآخرين) تُحفظ المستندات والأدلة وتُرسل إلى مجلس القضاء الأعلى.. رُفعت الجلسة .

انتهت

المستوقَد

ابراهيـم الحسيـني

الشخصيات :

رشيدي
هلال
عدلي
تامر
شوشيتا
مليكا
بكاري
لاميسا
نجم
لطيف
إساف
نائلة
مُحبّ
ياسمينا
الشاب

ملاحظة : لا توجد ديكورات بالمعنى المُتعارف عليه، بل مجموعة من الراقصين الذين يستخدمون خامات بسيطة مثل الحبال والعصيّ وشرائح قماشية ملونة، ويقومون عبر رقصاتهم بصناعة المناظر المختلفة التي يتم وصفها داخل المَشاهد.

١

عشق الصور وغليان القدور

تكشف الإضاءة التدريجية عن فضاء مسرحي فارغ.. تدخل المجموعةُ الراقصة بالتتالي وكأن العالم الخارجي يرمي بها إلى الداخل، وينصهر أعضاؤها في رقصة تعبيرية، وتسقط عليهم من الأعلى أكياس قمامة تهدد اكتمال رقصتهم، ورغم ذلك يستكملونها.. تشكل المجموعة الراقصة بيئة جغرافية بأجسادِ أفرادها لمستوقَد فول مدمّس.. القمامة تنتشر في المكان.. تظهر مجموعة من الشباب وهم يحملون زنابيل القمامةِ ويفرغونها، بينما مجموعة أخرى تعتني بقدور الفول وتضعها فوق كوانين النار، ومجموعة ثالثة تقوم بفرز القمامة، والكل في حالة نشاط كخلية نحل.. يدخل رشيدي وهو رجلٌ ضخم الجثة، يرتدي جلباباً طويلاً، فوقه جاكيت بدلة قديم، وفي يده عصا يلوح بها.

رشيدي : أسرعوا.. لن نقضي النهار في فرز القمامة.. لا ترفعوا رؤوسكم عن العمل.. الزجاج يوضع في جانب والبلاستيك في جانب آخر والمعادن في جانبٍ ثالث، أما الأوراق ومخلّفات الطعام فاحملوها إلى بيتِ القدور وأشعلوا النارَ فيها.. نحن أفضل مستوقَد في المدينة، ويجب أن نبقى كذلك.. القمامة تأتي إلى هنا لتطبخ لنا أشهى وجبة فول، وأنتم أفضل عمال في هذا البلد، ومَن يقصّر في عمله سأعيده إلى ملجأ الأيتام (بضيق) هل يجب أن أقول هذا الكلام كل يوم؟ متى يا رب ترحمنا من الغباء؟ (تدخل مجموعة من الفتيات وهنّ يحملن قدور الفول ويذهبن بها إلى بيت الكوانين) توقفن.. إلى أين؟!

(همهمة بين عمال القمامة)

هلال : (إلى عدلي) أنظر! فتيات!

عدلي : ما هذا الجمال؟!

تامر : كلما رأيتُ الفتيات شعرت برغبة كبيرة لا أعرف مصدرها في احتضان واحدة منهن، وخاصةً هذه الفتاة (يشير إلى مليكا وهي أكثرهن جمالاً).

هلال : سمعتُ أن خارج أسوار الملجأ يوجد من هنّ أجمل.

تامر : لم نخرج لنعرف ماذا يوجد هناك.. دعنا نستمتع بما نعرفه، فما لا نعرفه لن يشبع رغباتنا.

عدلي : سمعتُ ذات مرة أن الرجل لا بدّ أن يتزوج بفتاة كي يأتي للدنيا بطفل.

هلال : يأتي للدنيا بطفل كي يتركه في الشارع، ثم يذهب به أولاد الحلال إلى ملجأ الأيتام، ومن الملجأ يأتون به إلى هنا.. أسوارٌ كثيرة لا نهاية لها.. أليست هذه هي حكايتنا وما حدث معنا؟

تامر : (إلى هلال) تفاءل يا صديقي.

هلال : كيف أتفاءل وقد حوّلونا من بشر إلى آلات عمل؟

تامر : (إلى هلال) أصمت (للجميع) عودوا إلى العمل بسرعة حتى لا يعاقبنا رشيدي إذا لمح انشغالنا بالكلام.

رشيدي : (للفتيات) لماذا لا تتكلمن؟ هل أكلت القطط ألسنتكنّ؟

(الفتيات ينكمشن بخوف.. تدخل شوشيتا وهي امرأة حادّة الملامح)

شوشيتا : (إلى رشيدي) لماذا تصرخ في وجوه الفتيات يا رشيدي؟ ابتعد ولا شأن لك بهنّ.. إنهنّ فتياتي.

رشيدي : هذا عملي يا شوشيتا، ولا تنسي أنني من أمرتُ بمجيئهنّ من الملجأ.

شوشيتا : لكنني المسؤولة عنهنّ هنا (للفتيات) هيا يا بنات، أغلقن فوهات القدور بالقماش والطين وضعوهنّ فوق كوانين النار.

(تذهب الفتيات، ويقترب رشيدي من شوشيتا التي تقف متأهبة للعراك معه)

رشيدي : الرضا من أهل الرضا يا شوشيتا.. ألا تنطق هذه الشفاه الرقيقة بكلمة تبلّ ريقي؟ رشيدي عطشان.

شوشيتا : العطشان يشرب من البحر.. ابتعد عني.

رشيدي : احسبيها يا شوشيتا وستجديني أفضل زوج لكِ.. معي المال والحبّ والقصر العالي، ويمكننا أن نتقاسم كل شيء.

شوشيتا : رائحة أموالك نتنة يا رشيدي، تماماً كرائحة القمامة، أما حبك الذي تتكلم عنه فوَهم.. من كان مثلك لا يعرف الحب، وقصرك العالي مجرد قنّ دجاج إلى جوار قصري.. قل لي إذن لماذا أوافق على الزواج منك؟

رشيدي : لولا أنني أعلم سلاطة لسانك مع الجميع لكان لي تصرف لن يعجبك.

شوشيتا : (تشير إلى وجهه) هذا الوجه لا يأتي منه ما يعجب ديدانَ القمامة، فما بالك بي؟ ابتعد يا برميل اللحم ولا تعترض فتياتي مرةً أخرى (تخرج).

رشيدي : (ينظر إلى الشباب غاضباً فيجدهم يدارون ضحكاتهم فيصرخ في وجوههم وهو يضربهم بالعصا) قلتُ لكم لا ترفعوا رؤوسكم عن القمامة.. أنتم كديدان الأرض محنية الرؤوس.. هيا أكملوا عملكم (يعود الجميع للعمل.. لنفسه وهو يزفر بضيق) أقسم بما تبقّى من رجولتي أن أدوس على وجهكِ بحذائي يا شوشيتا، ولن تنفعك لحظتها أيتها العاهرة حماية بكاري صاحب المستوقد (يخرج).

هلال : (يرفع رأسه ببطء فلا يجد رشيدي فيهلل فرحاً) خرج برميل اللحم وحانت لحظة رفع الرؤوس (يهلل الجميع ويؤدون رقصة يستخدمون فيها أدوات العمل من جواريف وأكياس قمامة وزنابيل.. تتطاير القمامة حولهم، وتقع منها صورة فتاة جميلة، فيلتقطها هلال ويتأملها، وتظهر صورة الفتاة الجميلة في عمق المسرح عن طريق شاشة عرض) هذه صورة فتاة!

عدلي : يا الله! ما كلّ هذا الجمال؟!

هلال : أنا مَن وجدها.. إنها لي.

تامر : (إلى هلال) إنها مجرد صورة وليست فتاة من دم ولحم، فهل ستعود إلى عشق الصور مرةً أخرى؟

هلال : (يتأمل الصورة) هذه ليست ككل الصور.. أشعر من ملمسها أنها من لحمٍ ودم (إلى تامر وعدلي) أنظرا إليها.. إنها تبتسم لي.

تامر : الصور لا تبتسم يا هلال.. دعكَ منها وتعال ننتظر فتيات الملجأ.. سيخرجن الآن.. إنهن فتيات حقيقيات.

عدلي : (برجاء وحب) أريد أن أتحدث معهنّ.

تامر : لا.. أنا من سيبدأ.

هلال : (مشدوه لجمال صاحبة الصورة.. يجلس مستنداً على زنبيل قمامة محادثاً الصورة) لا تقلقي، فأنا لن أذهب معهما وسأبقى معك.. اسمي هلال.. أنتِ ما اسمك؟ ماذا؟ ارفعي صوتكِ قليلاً.. لا تخافي.. لن يسمعك أحد (يتلاشى صوته وهو مستمر بكلامه).

(تخرج الفتيات وهنّ يحملن القدور، ويعترض عدلي وتامر طريقهنّ فترتجف الفتيات ويشجّع ذلك تامر على التقدم)

تامر : أنا تامر، وهذا صديقي عدلي.. نريد أن نكون أصدقاء (بخجل) كلنا يعمل داخل المستوقَد، وكلانا أتى من الملجأ.

عدلي : نراكن تمررن أمامنا لكننا نخشى الاقتراب، واليوم تحلينا ببعض الشجاعة (بتردد) أرجو أن تكون لديكنّ نفس رغبتنا في التعارف.

تامر : لم نكن نعرف أنكنّ بهذا الجمال (لتلك التي أشار إليها قبلاً) ما اسمك؟ لماذا لا تردّين؟

(تبتعد الفتاة هاربة منه، وتنجح الأخريات في الهروب لكن تامر يلحق بمليكا بعد أن يقع القدر منها)

مليكا : (بخوفٍ لا يخلو من دلال) ستقتلني شوشيتا لأنني كسرتُ القدر.

تامر : (برفق) لا تخافي.. سأصلحه.. لم يلحق به سوى بعض الخدوش الصغيرة.

مليكا : أنت لا تعرف شوشيتا.. إنها تعذبنا إذا وقعت منا حبة فولٍ واحدة.

تامر : صوتُك جميل كهديل الحمام.. هل تعرفين أنها المرة الأولى التي أسمع فيها صوتاً أنثوياً غير صوت شوشيتا ومديرة الملجأ.

مليكا : أريد أن أخرج من هنا.

تامر : انتظري.. سأصلح لكِ القدر.. هل قلتُ لكِ أن اسمي تامر؟

مليكا : (تداري ابتسامة خائفة) وأنا اسمي مليكا (تتبادل الابتسام مع تامر).

(هلال ما زال سارحاً وهو يتأمل الصورة)

عدلي : يبدو أن السنّارة غمزت.. لم أكن أعرف أن تامر يُجيد كلمات العشق.

هلال : العشق؟! ما معنى أن نعشق يا عدلي؟

عدلي : العشقُ كرجفة الروح، كالقدور تغلي داخل صدورنا لتُخرج روائح طيبة.. حيوان شرس لا يمكن ترويضه.

هلال : وكيف أعرف بعشقي؟

عدلي : عندما ترى نفسك وأنت تقف مع فتاة مثل مليكا فهذا هو العشق.

هلال : وهل يمكننا أن نعشق الصور؟

عدلي : العشق يكون للفتيات اللواتي من لحم ودم ومشاعر.. هكذا أعرف، أما ما تقوله فهو الجنون بعينه.. أعطني هذه الصورة لأمزقها كي لا يطاردك شبحها.

هلال : لا.. إياك أن تفعل.

عدلي : فتياتُ الملجأ كثيرات، ويمكننا الوصال مع اثنتين منهنّ كما فعل تامر.. ولتنسَ هوَس الصور.

هلال : كيف يمكنني الخروج من أسوار المستوقَد للبحث عنها؟

عدلي : هذه الأسوار هي سجننا الأبدي.. دخول الجنة أسهل من نجاتِنا منها.

(خفوت تدريجي للإضاءة.. تتصاعد أصوات غليان القدور وتتراكم سحب الدخان)

٢

بيت النار

بقعةُ ضوء حمراء تتسرب بهدوء لتكشف عن وجه بكاري وهو رجل في نهاية الخمسينيات من عمره، ينام بهدوء، ويبدو أنه يقاوم كابوساً يجعله ينتفض بعنف.. المجموعة الراقصة تظهر بالتتابع وكأنها خرجت من رأسه.. حركاتها وأقنعتها تُظهرها كأشباح غريبة، رقصتها ثعبانية، والأصوات التي تصدرُها تشبه الفحيح.. تتعالى أصوات المجموعة بتنغيمات مختلفة وتقترب منه وكأنها تخنقه، فيحاول الهرب منها بلا فائدة، وتتقاذفه فيما بينها كجثةٍ هامدة، وتشهر خناجرها فجأة وتضربه ضربة واحدة.. رعشات

متقطعة للإضـاءة.. يستيقظ بكاري والرعب بادٍ على وجهه.

بكاري : (يصرخ) كفى.. لم أعد أستطيع المقاومة.. ابتعـدوا عنـي واتركـوني بحـالي.. لا أريد المـوت.. لماذا تنظرون إليّ هكذا؟! لم أفعل شيئاً لأستحق كل هذا العذاب (تكشف الإضاءة عن حمّام بلديّ مُلحق بالمستوقَد.. يظهر رجال يرتدون البشاكير البيضاء ويتابعون استحمامهم.. بخار الماء يملأ المكان.. يلتفت حوله مُطمئناً نفسه بأن ما مر به مجرد كابوس، ويعود للاستلقاء على بطنه.. تظهر شوشـيتا المـرأة الأربعينيـة الجميلـة من البخـار متجهة إليه، فيراها ويبتسـم بارتياح.. تضع شوشيتا الزيت على ظهره وتبدأ بتدليكه، فيُصـدر آهات استمتاع خفيفة، ثم تتركه) ماذا حدث؟! لماذا توقفتِ عن التدليك؟!

شوشيتا : أحوال المستوقَد لا تسرّ عدواً ولا حبيباً.

بكاري : المستوقَد كابوسي الذي يُطاردني في منامي وصحوي.. ما الذي يجري داخل المستوقد يا شوشيتا؟

شوشيتا : رشـيدي مستمر في مضايقاته لي.. يجب أن توقفه عند حدّه.

بـكاري : تحدثنـا كثيراً بهذا الموضـوع ولا أسـتطيع تنفيـذ رغبتـك (يفكـر) طـردُ رشـيدي مـن المسـتوقد سيخسـرنا الكثـير، فهو المتحكـم بالملجأ الذي يـورّد لنا الأيتام، ولولاه لكلفتنا العمالـةُ العادية آلاف الجنيهات.. لا تنسي أننا لا ندفع لهم.

شوشيتا : ولا تنسَ أيضـاً أنني أنا من يضـع المخدر للفتيات كي تستمتع بهنّ و...

بـكاري : (مقاطعـاً برعب) كفى يا شوشـيتا.. لقد مللـتُ مـن كل شـيءٍ أفعلـه.. لم تعـد المتع تشـبعني، ولا الابتعـاد عنهـا يريحني.. ماذا أفعل؟ راحـة البال هي ما ينقصـني.. المتعُ التي نحصـل عليها بالإجبـار والتهديد تعـود لتنتقـم منا عندمـا نغمض أعيننا.. أنـا لا أنام يا شوشـيتا.. العذاب كلمة لم تعد معـبّرة عمّا أعانيه.. أنتِ أيضـاً صِرتِ أحد كوابيسـي المزمنة بسبب تهديداتك لي ومشاجراتك التي لا تنتهي مع رشيدي.

شوشيتا : أنا أمينة أسـرارك ورهن الإشارة عندما تريد.

بـكاري : لم أعـد أريـد شـيئاً، لا أمـوال ولا فتيـات جديدات، ولا أي شيء.

شوشيتا : نتزوج واترك لي إدارةَ المستوقد.

بـكاري : (بسـخرية) وأتفـرغ أنـا لشـؤون المنـزل ومراقبـة أسـراب النمـل على الجـدران (بغضـب) هل جننتِ يا امرأة؟

شوشيتا : أنا أحبك يا بكاري.

بـكاري : كيف تسـتقيم هـذه الكلمة مع مـا تفعلينه معـي؟ تخدّرين فتيات المسـتوقد وتأتين بهنّ إلى فراشـي وتخبرينني الآن أنكِ تحبينني؟!

شوشيتا : اعتقدتُ أن تنفيذي لرغباتك سيسـعدك ويجعلك تحبني، وإلا ما معنى ما يحدث بيننا؟

بكاري : تماماً كما يحدث مع غيرك وأمام عينيكِ.. الأموال والمتع هي التي تحركنا وليس الحبّ.

شوشيتا : عليكَ أن تختار بيني وبين رشيدي.

بـكاري : أختاركمـا معـاً، ولا مجـال لمناقشـة هـذا الموضوع.

شوشيتا : هل يعني ذلك طردي من المستوقَد؟

بكاري : لا يمكنني الاسـتغناء عنكِ، فقد صرنا سراً واحـداً ويحتاج كلانا للآخر.. ماذا فعل لكِ رشـيدي كي تكرهيـه كل هـذا الكره؟ أنتِ مشـرفة علـى الفتيات وهو مشرفٌ على الشباب، ولا تعارُض بين عمليكما.

شوشيتا : يحرّض شبابه على معاكسة فتياتي.

بكاري : هذا لا يهم، فما يهم هو إنجاز العمل.

شوشيتا : ويغازلني كلما رآني.

بكاري : إن شئتِ استجيبي له، وإن كرهتِ صدّيه.

شوشيتا : أليس مهمّاً بالنسـبة لكَ أن أقيم علاقة معـه أو لا؟! (يديـر بـكاري وجهـه فتواجهـه) مـا هي العلاقـة التـي تربطنا معاً؟ هل أنا رخيصـة لديكَ إلى هذا الحدّ؟

بـكاري : سـأكرر.. ما يجمعنا المصلحة والمال وليس الحـب.. لم أسـعَ للعلاقـة التي بيننـا.. أنتِ من سـعيتِ وأخبرتُك أن هذا يسعدني، لكن دون شروط ولا قيود.. لي حرية أن أفعل ما أريد، ولكِ نفس الحرية.. كلانا يستفيد من الآخر (لحظة صـمت مشـحونة بالغضب) أنا لا أريد

إزعاجاً من أي نوع، وكل ما يهمني هو استمرار العمل، ولا شيء غير ذلك.

شوشيتا : (بخبث) إذا كان ذلـك هو كلّ ما يهمك فانتبه يا بكاري لما يجري خلف ظهرك.. استمرار العمل داخل المستوقد مهدد بالفوضى.

بكاري : (بملل) الفوضـى؟ هل هـذا كابوس جديد ترمينـه علـى كتفي؟ (تحـاول شوشـيتا تركـه والخروج فيستوقفها بالقوة) فسّري معنى كلامك.

شوشيتا : إن أردتَ أن تعرف من يخطط للفوضـى ويتركها تحـدث كأنها شـيء طبيعي فقابلنـي الليلة فوق سطح المستوقد بجوار بيت النار (تخرج).

(الحركةُ تزداد توتراً داخل الحمام.. بكاري شـارد ويهـزّ رأسـه ويقترب من مغطـس الحمّـام ويقفز داخله فيتصاعد بخار الماء في دوامات صغيرة)

٣

مساومات حول العشق

تشـكيلٌ للمجموعـة الراقصـة يعبّر عـن عنبر نوم الفتيـات في المسـتوقَد.. تدخـل شوشـيتا.. المجموعـة الراقصـة تـؤدي مؤثـرات صـوتية للمشـهد بهمهماتهـا المنغمة.

شوشيتا : (للفتيـات) هيـا اخرجـنَ جميعـاً (إلى مليكا) انتظري يا مليكا.. هل تعرفين ما سـتفعلينه الليلة أم أكرر كلامي؟

مليكا : أتذكر جيداً كل كلمة، لكنني كنت أريد..

شوشيتا : (مقاطعة) التردُّد سـيقتلكِ يـا مليكا.. تخلّصي منه كي تصفو لكِ حياتُك.

مليكا : تامر لا يستحق القتل.

شوشيتا : هل وقعتِ في غرامه يا مليكا؟

مليـكا : لا، ولكنـه رقيـق جـداً ويتمتـع بحـبّ كبير للحياة، كما أن..

شوشيتا : توقفي.. لا أحب أن أسمعَ هذه الثرثرة.

مليكا : ليست ثرثرة.

شوشيتـا : وليس حباً.. إنه الوهـم يا مليكا.. في كل مرة أطلب منكِ الإيقاع بأحدهم تتوهمين أنكِ تحبينه.

مليكا : ولماذا أفعل ذلك مرةً أخرى؟

شوشيتا : فعلتِه قبلاً، وسـتظلين تفعلينه كلّما طلبتُ منكِ.

مليكا : ولماذا كل هذه المؤامرات؟

شوشيتـا : عندما يسـتحوذ عليكِ سـحر السـلطة ستعرف المؤامرات طريقَها إليك.

مليكا : أنا لا أريد السلطةَ ولا المال.

شوشيتـا : (صـارخة) لكننـي أريـد.. كلمـا قتلـت أحدهم اسـتمتعتُ أكثر بسحر السلطة وبريق المال وقدرة سلب الحياة.

مليـكا : لـن أنفّـذ رغباتـك المجنونـة.. اقتليني إن أردتِ.

شوشيتا : أعشقتِه يا مليكا؟

مليكا : جعلتني كلماتُه أعشق الحياة.

شوشيتـا : لـديّ فكـرة جيـدة.. سأسـاعدكما على الهـرب مـن المسـتوقد ولكـن بعـد أن تنفـذي لي رغبتي الأخيرة.

(تترقب مليكا ما سـتقوله شوشـيتا التي تدور حول نفسها وهي تفكر)

٤

محايلة الأسوار

بجـوارِ أسـوار المسـتوقَد التـي تجسـدها المجموعة الراقصة يقف هلال متأملاً ومتخيلاً ما وراءها، ويقترب عدلي منه مربتاً على كتفه.

عـدلي : هـل تعرف يا هـلال حكاية الفتى الأسـمر النحيـل الـذي قتلـه الطمـوح عندمـا قـرر الهـربَ من المستوقَد؟

هلال : حكاية مملّة ولا أريد سماعها مرة أخرى.

عدلي : لأنّكَ لم تتعلم منها وجب تكرارها.

هلال : (يتلمس الأسـوار) سـأفعلها رغم كل شيء يا عدلي.. سـأخرج من الأسـوار كي أعرفَ العالم.. ربما كلفنـي ذلك حياتي.. لا يهمّ، فليس لديّ ما أحرص عليه، لا أب ولا أم ولا عائلة.. أنا لا شـيء غير فتى بائس وجدوه ملقـى على جانـب الطريق فانتشـلوه من مرارة الشـارع

ليذيقوه مرارة ملجأ الأيتام.. كلنا هنا كقطع الطين اللينة التي تم تشكيلها ووضعها داخل النار كي تجفّ.. الأسوارُ حدود عالمنا.. صراعات رشيدي وشوشيتا كل ما يشغلنا.. لا أمنيات ولا طموح.. إذا قالوا لنا ناموا، نمنا.. كلوا، أكلنا.. ارفضوا، رفضنا.. كل علاقتنا بالجنس الآخر رؤيتنا لفتيات الملجأ وهنّ تمررن أمامنا.. محرّم علينا الاقتراب، وإن اقتربنا احترقنا.. أريد أن أعرفَ ماذا يوجد خلف الأسوار.. أنت تعتقد أنني أريد الخروج لأنني عشقتُ صورة فتاة.. ليس الأمر على هذا النحو فقط.. هذه الفتاة حلم راود خيالي كثيراً، وما جاءت صورتها إليّ إلا لأنها إشارة.. دعني ولو لمرة واحدة أصدق الإشارة وأتبعها، فقد تأذن الحياة بشيءٍ جديد، وإن لم يكن فلن أخسر، وإن وجدتُها سأعرف أن عشقي لها جذبها إلى عالمي.

(عدلي يفكر.. ينظر هلال إلى أعلى السور.. لحظة إضاءة متغيرة.. مليكا وتامر يقتربان من السور)

مليكا : هل أحببتَني حقاً يا تامر؟ نظراتك عاشقة، لكن لسانك لا ينطقها.

تامر : علَّمونا هنا أن الحبّ عاطفة محرّمة، يملأها العيب، لكنني أشعر برغبةٍ عارمة في النظر لعينيكِ وتأمّل قسمات وجهكِ وسماع صوتكِ، فإن كان هذا هو الحبّ فأنا أحبك.

مليكا : (بتردد) هل فكرتَ يوماً بالخروج من هذه الأسوار؟

(يظهر هلال محاولاً البحث عن كوّة داخل السور ليخرج منها، فيحاول عدلي منعه)

عدلي : لا تفعل يا هلال.. لن يتركوننا نهرب.. لا تنسَ حكاية الفتى الأسمر النحيل الذي قفز فوق الأسوار.. لماذا تكرر التجربة.. ليس لها نتائج غير الموت.

هلال : أريدُ أن أرى وجوهاً جديدة وأملأ رئتيّ بهواءٍ لم يلوثه دخان حرق القمامة.

(ينظر تامر للأسوار برهبة، بينما تنظر مليكا باتجاهٍ آخر داخل المستوقد، ويمتد خط إضاءة وكأنه يرصد مسار نظرتها حيث نجد بكاري بحالة ترقّب ومعه شوشيتا التي ترمقه بنظرة انتصار)

بكاري : (صارخاً) ما الذي يحدث هنا؟! (منادياً) رشيدي.

(يدخل رشيدي)

رشيدي : دوماً تحت الأمر يا ريّس بكاري (يهجم مع مجموعة من الرجال المسلحين على تامر وهلال وعدلي).

(تجري مليكا هاربة، وتحدث جلَبة كبيرة وصراع بين الجانبين تعبّر عنه رقصةٌ يتشارك فيها الجانبان.. خفوت في الإضاءة بينما تتعالى أصوات المعركة.. بؤرة ضوئية تظهر فيها شوشيتا وهي تربت على شعر مليكا)

شوشيتا : أحسنتِ صنعاً يا مليكا.. هكذا تُرسم وتُنفذ الأدوار.

(داخل بؤرة ضوئية يتواجه رشيدي مع عدلي)

رشيدي : (ساخراً) بأية طريقة تفضّل الموت يا عدلي؟ (يطعن عدلي بقسوة).

تامر : (صارخاً) عدلي.

(تخفت أصوات المعركة تدريجياً.. رشيدي ورجاله يمسكون بتامر.. هلال غير موجود)

شوشيتا : (صارخة) أهَرب هلال؟ إلحقوا به وأمسكوه.

بكاري : يبدو أننا سنذبح رأساً جديدة ونعلّقها على باب المستوقد.. إئتوني به بسرعة.

(تقترب شوشيتا من جسد عدلي المُسجى على الأرض وتضربه بقدمها)

شوشيتا : (إلى بكاري) علّق رأس هذا أيضاً، فهو أحد أسباب الفتنة (هامسة إلى بكاري) هل عرفت الآن من الذي يشعل الفتنة ومن الذي ينهيها؟ من تختار الآن؟ أنا أم رشيدي؟

(يزداد صوت غليان القدور، ورذاذ بخار القدور يتناثر داخل الأجواء ويحجب الرؤية)

٥

لنفعلها فقط داخل الحجرات السرية

القمرُ مكتمل في السماء ويبدو من بين الغيوم.. هلال يجري دون أن يتحرك من مكانه وكأنه داخل كابوس ويلهث بشدة.. المجموعة الراقصة تحيط به وترسم بأجسادها

معـالم للطريـق، وملامح أفرادها غريبـة وكأنهم غيلان صغيرة.. لاميسا (امرأة عجوز عرّافة) تضع البخور على نيران موقد صـغير أمامها.. هلال يتأمل ما حوله برعب ويزيد من سرعته بلا فائدة، ويقترب الجميع منه وكأنهم سـيأكلونه، فيصـرخ عالياً كطفـل خرج من رحـم أمه، ويختفي الجميع، وتقترب لاميسا منه.

لاميسا : ما الذي جاء بك إلى هنا؟

هـلال : أبحثُ عن صـاحبة هذه الصـورة (تتناول لاميسـا الصـورة وتتأملها.. يراقب تعبيرات وجهها وهي تبتسم) هل تعرفينها؟

لاميسا : ومن منا لا يعرفها؟

هلال : أريد أن أصل إليها.

لاميسـا : تصـل إليهـا؟! (تضـحك بصـوت عـال فيتضـايق هلال) لا أريـد أن أضـايقك، فأنت فتى حالم وجميل، وأنا أحب الحالمين.

هلال : أين أجدها؟

لاميسا : افتحْ كفَّك وسـأدلّك على طريقة الوصـول إليهـا (يفتح هـلال كفّه.. تبدأ لاميسـا بقراءة الخطوط والعلامـات) كل كـفّ فيها ثلاثة خطـوط متقاطعة.. هل تعرف ماذا يعني ذلك؟

هلال : لا.

لاميسـا : كي أسـاعدك في الوصـول إليها يجب أن تسـاعد نفسـك أولاً ثم تسـاعد كل من يحتاج للمساعدة أثناء رحلتك إليها.

هلال : وكيف أعرف أنهم يحتاجون للمساعدة؟

لاميسا : أنظرُ إلى وجوههم وستعرف.

هـلال : وكيف أصـل إلى صـاحبةِ الصـورة بعد أن أساعدهم؟

لاميسا : لا يمكن لأحد أن يصف لك كيف تجدها.. تحفـر خطواتنا ملامـح الطريق وتشـير العلامـات إلى الوصول.

هـلال : لديـك منطـقٌ غريب.. كلمـا تحدثتُ معكِ ازددتُ ضياعاً.. كلماتك لا تقول شيئاً.. أفهمها بصعوبة.. هل كل من سأقابله يتحدث مثلك؟

(رقصـة غجريـة للمجموعـة.. تختفـي لاميسـا.. يحاول هلال التخلص منهم لكنهم يتقاذفونه فيما بينهم إلى أن يقع على الأرضـ، ثم يختفون.. يظهر رجل عجوز (نجم) من عمق الفضاء المسرحي)

نجـم : (إلى هـلال) هل تريدني أن أسـاعدك على النهوض؟

هـلال : يمكننـي أن أقـف (ينهض بتثاقـل متأملاً نجم) هل قلت أنك تريد أن تساعدني؟! أنا يا سيدي من يبحـث عن أشـخاص يريدون المسـاعدة.. أرجوك اطلب شيئاً يمكنني أن أساعدك به.

نجم : لا أعتقد أن بإمكانك مساعدتي.

هلال : سأفعل أي شيء تريده مني.

نجـم : ما الـذي تسـتطيع أن تقدمه لرجـل ينتظر الموت؟ إن كنتَ صادقاً وأردت أن تسدي لي خدمة حقيقية فاستمع جيداً لما سأقوله لك.

(يعود الرقص.. يدور هلال بين الراقصـين إلى أن يتوقف عند شـاب مخمـور (لطيف) وكلمـا حاول هلال الإفلات منه حاصره ومنعه من السير)

لطيـف : (إلى هـلال) هل سـتقتل الرجـل العجوز الذي يدعى نجم؟

هلال : لماذا تقول ذلك؟

لطيف : (بانفعال) أجبني.. هل ستقتله؟

هلال : طلب مني ذلك.

لطيـف : يريـدك أن تذهب بـه إلى مقـبرة والدتِه تحت شـجرة الجميـز العتيقـة وأن تقتله هنـاك وتدفنه معها.. أليس كذلك؟ (هلال حائر) لا تندهش يا..

هلال : اسمي هلال.

لطيـف : وأنا اسـمي لطيـف.. يبـدو عليك الخجل والتردد.. من أي مكانٍ أنت؟

هلال : هربتُ منَ المستوقَد.

لطيـف : المسـتوقَد؟! لا يهـمّ.. لقد طلـب مني هذا الرجل نفس الطلب ورفضت (يشهر خنجراً) ليس لي أي مصـلحة في قتله، ولم يدفع لي أحد مقابل القتل.. خذ يا رجل هذا الخنجر، فإذا كنت ستفعلها فأحسن الفعلة.

هلال : لم أوافقْه على طلبه.

لطيـف : ولكنـك فكرت بالأمر ولمعـتْ عيناك وأنت

تحلم بالجائزة التي وعدك بها.. سَيهبك كل أمواله.. هيا اذهب إليه، فهو بانتظارك (يقف هلال حائراً وهو يتأمل الخنجـر.. يدور حولـه وعلى وجهه ابتسـامة سـاخرة.. لنفسـه) لـو كان عنده قرش واحد لقتلتُه مـن أجله، ولو طلب منـي أحدهم قطعة من لحمـه لأخذتُها منه.. أنا لا أقتل بالمجان.

(تشـكيل بالأجسـاد.. يظهر شـاب وفتاة (إسـاف ونائلة))

إساف : لنفعلها هنا.

نائلة : لا، فنحن في وسط الشارع.

إساف : لنفعلها في الشارع أمام كل الناس وليقتلوننا بعدها.

نائلة : لا أستطيع.

إساف : كل الأماكـن طردتْنـا، والبشـر كلهـم لا يشـجعون علـى الحـب.. هـذا المجتمـع لا يعـرف غـير الحجـرات السـرية.. يمكنـك أن تقتـل بسـرّية، تمارس الرذائـل، ترتشـي، تسـرق، لكـن دون أن تخـبر أحداً.. العيب ليـس في كل ذلك، بل في أن يعـرف الناس بالأمر، أما الحـبّ فهو محرّم.. لنفعلها هنا أمام الناس جميعاً.. لنجهر بالحبّ وليكن ما يكون.

نائلة : أنتَ مجنون ولا يمكن أن أوافق على هذا.

إساف : سـأقبّلكِ هنا في الشـارع أمام الناس كلهم وليقتلوننـا لأننا نجهر بالحبّ.. نحـن لا نرتكب الحرام، بـل إن مـا يفعلونه معنا هو الحرام بعينـه (يتلفت حوله) انتظري.. لن نفعلها هنا، بل هناك.

نائلة : في المسجد؟! هل جُننت؟!

إساف : فعلوهـا قبلنـا، فلا تخافي.. الله هو العشـق الصـافي، ولا يوجد كتـاب مقدّس في العالم يحرّم العشـق (أفراد المجموعة الراقصة يشهرون خناجرهم ويطاردون إسـاف ونائلة، ومع كل حركة يطعنونهما، ويتحول المشـهد إلى رقصة دامية.. يقع إساف ونائلة على الأرض، ويمد كل منهما يده باتجاه الآخر) فعلناها يا نائلة وجهرْنا بالحب.

نائلة : أنا أموت يا إساف.

إساف : المجتمع الذي لا يعرف الحبّ يقتل المحبين.. هكذا يموت أهلُ العشق، فلا تحزني.

نائلة : ليُساعدنا أحد.. إننا نموت.

(هـلال يقـف متجمداً ولا يعرف مـاذا يفعل إلى أن يموتا.. يدخل لطيف ليخلع أساور نائلة وساعة إساف، ثم يرفع جرساً صغيراً)

لطيف : (ينـادي) جثة عاشـق للبيع، وجسـد فتاة جميلة ما زالت تزفر أنفاسـها الأخيرة للبيع.. المزاد على كلّ جثة بالكامل، ولا مانع من التجزئة حسب الطلب.. من سيتقدم للشراء؟ المجال مفتوح للجميع.

(أفـراد المجموعـة الراقصـة يقلبون جثتي إسـاف ونائلة وكأنهم يعاينون بضاعة.. هلال في حالة دهشة مما يحدث، ثم يجـري خارجاً من المـكان.. تتمايل المجموعة الراقصة بتشكيلات كنباتاتٍ رخوة)

٦

خطط جديدة تغيّر بها الحية جلدها

فتيـات المسـتوقد يحملن قـدور الفـول ويتجهن إلى كوانين النار.. تتوقف مليكا وتنظر لتامر.

تامر : لا تحاولي مرّة أخرى يا مليكا.

مليكا : ليس لي ذنب في ما حدث.

تامـر : أنـا لا أتهمك بشـيء، لكنني لم أعدْ أصـلح للحبّ.

مليكا : لكنني أتعذب في البعد عنك.

تامـر : وأنـا أتعذب في غياب أصـدقائي بسـبب ما تسـمينه حبـاً.. قُتـل عدلي وهـرب هلال وبقيـتُ وحيداً أنتظر موتي.

مليكا : نهرب.

تامر : مرة أخرى تلعبين نفس لعبتك القذرة.

مليكا : لعبتي القذرة؟!

تامـر : سـمعتُ كلماتك مع شوشـيتا وعرفـتُ أنكِ اتفقتِ معها على قتلِ عدلي بدلاً مني.

مليـكا : لم تخبرْني أن الأمر سيصل إلى القتل.. كل ما يهم شوشـيتا إزاحة رشـيدي من طريقها والاستحواذ على المسـتوقَد بكلّ ما فيه، وتقوم بـكل الحيل التي تحقق ذلك.. ما يحدث هنا أبشع مما تتخيل يا تامر.

تامر : أنتِ جزء من هذه البشاعة يا مليكا.

مليكا : هل كان لديّ خيار آخر لإنقاذك؟

تامر : صار الخيار لدينا بين موت من نحب أو موت من لا نحب.

مليكا : كلنا لا نساوي عندهم شيئاً يا تامر، فنحن لديهم مجرد آلات بلا قلب ولا عقل.

تامر : ليس لديّ جهد ولا طاقة للاستمرار في هذا الحديث.

مليكا : أنا أحبّك يا تامر.

(يترك تامر مليكا بأسى ويخرج.. تبكي مليكا وهي تجري خارجة من الناحية الأخرى.. ضحكات مجلجلة تسبق دخول شوشيتا وبكاري)

شوشيتا : ألم أقل إننا لا بدّ أن نطردها.

بكاري : لا.. تامر من يستحق الطرد وليس مليكا، فهي لم تفعل شيئاً.

شوشيتا : أما زلت ترغب فيها؟

بكاري : لا ولكن..

شوشيتا : (مقاطعة بدلال) الليلة نستقبل دفعة جديدة من الفتيات وستجد بينهن من تنسيكَ نفسك، وتذكَّر أن البنت التي تحب أخطر كثيراً على عملنا من الشاب المجروح.. ارمِ مليكا خارج الأسوار وأعدْ التوازن لحياة المستوقَد.

بكاري : (يزفر بغضب) كل الأشياء أصبحت تدعو للقرف.. لم أعد أعرف من منّا صاحب الأمر والنهي هنا.. أخشى كثيراً من الخطوة القادمة (لنفسه) ما معنى أن يمارس الإنسانُ المتعة مع جسدٍ مخدّر كجثّة هامدة كمن يضاجع الموتى (بغضب مكتوم) أنا ذلك الرجل الذي أورثتْه عاداته السيئة كلَّ الأمراض النفسية، وها أنذا فريسة للكوابيس (يخرج غاضباً).

(تضحك شوشيتا، وقبل أن تخرج يقابلها رشيدي داخلاً)

رشيدي : هل تعرفين كيف تغيّر الحيةُ جلدها يا شوشيتا؟

شوشيتا : ابتعد عني ولا تعترض طريقي.

رشيدي : تضع الحية رأسها بين حجرين وتنسلّ بجسدها اللين بينهما، فينحشر جلدها ويتقشر عنها لتخرج من الناحية الأخرى بجلد جديد ومظهر أكثر خداعاً (يقترب من شوشيتا.. برفق) لن نظلّ هكذا إلى الأبد.. دعينا نعيد المياه إلى مجاريها.

شوشيتا : أنت من سعى إلى ذلك ولستُ أنا.

رشيدي : هل ستحاسبيني على خطأي العمر كله؟

شوشيتا : لقد حاولت كثيراً أن أصفو لك، لكنني لم أستطع.. كل الأخطاء تُغفر، عدا الخيانة والإهانة.

رشيدي : شوشيتا تتحدث عن الخيانة (بسخرية) لا بأس، فكلنا مهانون داخل هذا المستوقد.. نحن كالنمل الذي يخزّن الطعام بانتظار أن يأتي الشتاء، لكن شتاءنا لا يأتي.. لمن نخزن الأموال يا شوشيتا؟ أنا وحيد رغم كل رجالي، وأنتِ أكثر مني وحدة.. هل يجب أن نظل هكذا نتدفأ في الليل بالمال ونستيقظ في الصباح لنعفّر وجه الدنيا بالتراب؟ ألم تصابي بالملل؟

شوشيتا : الملل؟! هل هو فيروس أصاب كلّ الرجال؟ (بحزم) إذا أردتَنا أن نعود كما كنا حبيبين فلي طلب واحد عليك تنفيذه.

رشيدي : ما هو؟

شوشيتا : اقتل بكاري (تخرج).

رشيدي : (بدهشة) أقتل بكاري؟! إلى من كنتُ أتحدث؟! هل هذه شوشيتا التي أحببتُها يوماً ما؟ يا لبشاعتك أيتها المرأة.. الشيطان طفل صغير إلى جوارك.. إننا نعرف الحيل التي يقوم بها، لكن حيلك أيتها الحيّة تتغير مع كل جملة تنطقين بها.

(إظلام تدريجي)

٧

رائحة الوحل بادية خلف العطر

تكوّن المجموعةُ الراقصة شجرة جميز وبعض شواهد المقابر.. نجم يقف أمام شاهدة مقبرة أمه، وإلى جواره هلال شاهراً خنجره، وبالقرب من الجميع عازف أعمى على آلة الهارب (مُحبّ) تمايلُ الراقصين يصنع مع صوت موسيقى الهارب مزيجاً خاصاً.

نجم : هيا يا رجل، افعلها.. أغمضتُ عيني ثلاث مرات ولم تغرس سكينَك في ظهري، فإلى متى هذا التردد؟

هلال : لا أستطيع قتلك يا رجل، فأنا لستُ بقاتل.

نجم : ولكنك قلتَ أنك ستساعدني؟

هلال : قتلُك لا يعني مساعدتك.

نجم : المـوت تحـرر وذوبـان داخل الأرضـ.. نعود بفضـله لطبيعتنـا الأولى، ثم ننبت من جديـد على هيئة شجرة أو طائر أو روح طيبة.

(يظهر لطيف)

لطيـف : لا تكـن غبيـاً واقتلـه كـي تسـاعده علـى الخلاص.

هلال : أيّ خلاص ذلك الذي يقترن بالقتل؟

(لاميسا تظهر فجأة)

لاميسا : إذا كنتَ تسألني فليس لديّ إجابة تنفعك.. أنتَ وحدك من تحدد مصيرك وتجيب على سؤالك.

لطيف : هيا يا رجل.. لا تضع الفرصة.

هـلال : مـن أيـن تظهـرون لي؟! هل وقعتُ أسـيراً لهلاوسـي (إلى لاميسـا) قلـتِ لي أنـه علـيّ مسـاعدة الناس وليس قتلهم (إلى نجـم) وأنت تطلـب مني بكل هـدوء أن أقتلك (إلى لطيف) وأنت تشـجعني على القتل وكأنك تقـدم لي خدمة كبيرة (يظهر العـازف الأعمى) وهـذا الرجل يعزف للموتى (بضـيق) ما الذي يحدث في عالمكم؟ هل أصابكم الجنون؟!

لاميسـا : يجـب أن تعرف أنـت أولاً ماذا يحدث في عالمك.

هـلال : هل يعني كلامك أن كل من حولي خرج من رأسـي؟ هل أحلم؟ كلّ ما أعرفه أنني فتى هرب من عالمه الضيق ليتوه في عالمكم الواسع.

نجـم : هل سـتقتلني يا رجـل أم أبحث عن غيرك؟ هذه هي المساعدة التي أطلبها منك.

هلال : ابحث عن غيري، فأنا لن أسـاعدك (يُنهي العازف عزفه ويتجه للخروج.. يستوقفه) انتظر يا رجل.. لمن كنت تعزف؟

محب : أعزف لحبيبتي ياسمينا.

هلال : هل هي مدفونة هنا؟

محب : لا أعرف مكانها بالتحديد.. هي مدفونة في مكان ما بداخلي.

هلال : مكان ما بداخلك؟! ماذا يعني هذا الكلام؟!

محـب : إنها تموت منذ فترة طويلة، وعندما ضـاع بصري من البكاء عليها أدركتُ أنها ذهبت بلا عودة.

هلال : دُفِنت أم ماتت أم ماذا يا رجل؟!

محـب : هي لن تمـوت أبداً.. إنها أقـوى من الموت، لكنها تائهة.

هـلال : تائهة؟! تركت الدنيا كلها وجاءت لتتوه هنا في المقابر؟!

محب : ربما شعرتْ بتعبي فتركتني، لكنني لم أفقد الأمل وما زلت أبحث عنها وأعزف لها في كل مكان، علّها ترضى.

هـلال : يـا رجـل، العقل بـادٍ عليكَ، لكـن كلماتك ملغزة.

محـب : منـذ متى لم تكـن الحياة لغزاً؟ اسـمح لي بالانصـراف.. اسـمع.. إذا فارقتك محبوبتك واحتجت لمن تسـأله عنها سـتجدني في حانة المدينة مع المخمورين بحبها (يخرج).

(هلال يتوقف ويتأمل ما حوله بملل)

لطيف : للأسف أضعت الفرصة.

هلال : أية فرصة؟ ولماذا تتبعني وتوبخني بكلماتك يا رجل؟ إذا أردت أن تقتله، فاقتله أنت.

لطيف : قلت لك لم يدفع لي.

هلال : أتعمل قاتلاً أجيراً؟

لطيـف : بل أعمـل على تخليص النـاس من براثن الدنيـا وأحصـل علـى مكافأتـي منهم.. الحيـاة تجربة مزعجة، ولا راحة فيها، وكلما خطوتَ فيها خطوة انزلقت قدمُك في الوحل أكثر، وأنا أخلّص الناس من الوحل.

هـلال : وهـل تـرى هـذا الرجـل (مشـيراً لنجم) ممتلئاً بالوحل؟

لطيف : كلنا مغطّون بالوحل رغم عطورنا ومظهرنا الأنيق.. عليـكَ أن تقترب من أحدهـم وتخلع عنه قناعه وسيطفح الوحل في وجهِك (يدفع بنجم باتجاهه) ساعده وخلّصه من الوحل يا رجل.

هـلال : ولماذا لا تسـاعده أنت وتقتلـه ما دمتَ تراه مغطى بالوحل؟

لطيف : هل أنتَ أبله مثل الكثيرين الذين يعتقدون أن الموت شيئاً سيئاً؟

(يُهدَم تشكيل شجرة الجميز ويعمل أفراد المجموعة على تكوين طريق موحش مليء بالأشجار الجرداء.. نجم يقع على الأرض ويبكي.. هلال يحاول السير ببطء كي يكتشف طريقه.. يبزغ القمر ببطء في السماء وتظهر بؤرة ضوئية ترصد حركة خفيفة لفتاة رائعة الجمال (ياسمينا) وهي نفسها صاحبة الصورة،، تبتسم بهدوء وهي تنظر إلى هلال)

ياسمينا : هل تبحث عني؟

(يقترب هلال من ياسمينا ويتأملها ويمد يده إليها.. يتشاركان رقصة ناعمة وسط المجموعة، ويختفيان تارة ويظهران أخرى إلى أن نجد هلال يرقص وحيداً وقد انفضّ الجميع من حوله.. إظلام.. القمر بين الغيوم)

٨

اعتذار على سبيل الاحتياط

طريقٌ ممتد، على جانبيه أكوام للقمامة.. لطيف يسير وهو يتمايل، وتتعثر قدمه فيقع أرضاً.. تصرخ مليكا الملقاة وسط القمامة.

لطيف : ما هذا؟! هل هناك شيء يتحرك وسط القمامة؟ (ينظر إلى زجاجة الخمر التي في يده) إنها نفس الخمر، لكن تأثيرها اليوم مختلف.. ماذا دهاك يا رأسي؟ يهيأ لي أن القمامة تحتوي على فتاة!

مليكا : أرجوك.. ساعدني.

لطيف : فتاة؟! يا له من خمر معتّق صنعتْه أفضل حانة في المدينة.. إنه يجعلني أحدّث نفسي وأردّ عليها (يكرر) القمامة فيها فتاة؟! (يترك مليكا ويكمل سيره، فتستوقفه).

مليكا : أرجوك لا تتركني هنا بمفردي.

لطيف : (محدّثاً زجاجته) الخمر روح شريرة لا يمكن لها أن تتركنا بمفردنا.. إنها تجلب لنا العالم وتضعه داخل قبضة يدنا.

مليكا : أنظر إلى وجهي.. أنا فتاة حقيقية.. هذه يدي، وهذا جسدي (يمد لطيف يده ليتحسسها فتبعده عنها) ماذا تفعل؟!

لطيف : ما.. ما الذي جاء بكِ إلى هنا؟

مليكا : لا أعرف.. كلّ ما أتذكره أنني تناولت طعامي داخل المستوقد.

لطيف : المستوقد؟! يبدو لي أنني سمعتُ هذا الاسم من قبل.. لا يهمّ.. ماذا تريدين مني؟

مليكا : لا تتركني هنا.

لطيف : (فرحاً) فتاة ليل طيبة ولطيفة تعرض نفسها للعابرين بلا مقابل.. هيا معي.

مليكا : لستُ فتاة ليل.. أنا مليكا.

لطيف : وهل هناك ما يمنع أن تكوني مليكا وفتاة ليل أيضاً؟

مليكا : (لنفسها بحسرة) يبدو أن حظّي السيء لا يفارقني.. أستيقظ داخل مقلبِ قمامة ليجدني رجل مخمور.. ما الذي أتى بي إلى هنا إذا لم أكن بالفعل فتاة ليل؟ كيف خرجتُ من المستوقَد وكيف جئتُ إلى هنا؟!

(يخرج لطيف مترنحاً وتلحق به مليكا وتشكل المجموعة الراقصة دائرة متماوجة تحصر داخلها شاباً بحالة معاناة.. المجموعة تضربه وتمزّق ثيابه.. يدخل هلال ليُفاجأ بما يحدث)

هلال : لماذا تعذّبونه؟!

الشاب : كفى.

هلال : (إلى الشاب) لماذا يفعلون معك ذلك؟

الشاب : لا أعرف.. لم أفعل شيئاً.

هلال : (إلى المجموعة) ماذا فعل حتى يستحق هذا العذاب؟ يبدو أنه شخص مسالم.. هل أُصبتم بالخرس؟ كفى.. سيموت بين أيديكم (للشاب) تذكّر فربما أخطأتَ بحقهم وأنت لا تدري.

الشاب : أنا لا أعرفهم.. كيف أخطئ بحقهم وأنا لا أعرفهم؟

هلال : (للمجموعة) إنه لا يعرفكم، فهل تعرفونه؟ لكل شيء في الدنيا سبب، فما سبب ضربكم له؟ (للشاب)

حاولْ أن تتذكر هذه الوجـوه.. هل رأيتَ واحداً منهم من قبل؟

الشاب : لا، لم أرَ أياً منهم طوال عمري.

هلال : راجعْ معي ما فعلتَه خلال حياتك.

الشـاب : حيـاة عاديـة جداً وليـس فيها ما يسـيء لأحد.. أنا شـخص مسالمٌ جداً، أمشـي بجوار الحائط، أحـبّ كل الناس ولا أكره أحد، وليـس لي عداوات، والكل يشهد بنزاهتي.

هـلال : ألم تقـل كلمة سـيئة ولو علي سـبيل المزاح بحقّ أحد، أو صـدرت منك نظرة احتقار غير مقصـودة لأحد؟ تذكَّر جيداً.

الشاب : لا، لم يحدث.

هلال : إذن اعتذر منهم حتى يتوقفوا عن ضربك.

الشاب : لم أفعلْ شيئاً لأعتذر.

هلال : اعتذر على سـبيل الاحتياط.. سـتموت بين أيديهم.

الشاب : (صارخاً من الألم.. للمجموعة) أنا آسف.. أقسم أنني لن أفعل ذلك مرّةً أخرى.

(تستمر المجموعة بضربه)

هلال : لقد اعتذر الشـابّ.. أرجوكم سامحوه.. لن يفعل ما فعله مرّةً أخرى.

الشاب : أرجوكم سامحوني.

هـلال : (غاضـباً) توقفوا.. شـعر الشـاب بخطئه وأقسم لكم ألا يعود إلى الخطأ.

الشاب : نعم، أقسم.

(تتبـه المجموعـة لتدخّـل هلال فتقوم بضـربه مع الشاب)

هـلال : لماذا تضـربونني؟! أنا أقـوم بفضّ العراك ولستُ طرفاً في المعركة، ولم أفعل شيئاً.

الشـاب : (إلى هـلال) تذكَّـر جيداً وراجـع حياتَك فلربما فعلتَ شيئاً.

هلال : (صارخاً) لم أفعل شيئاً.

(يسـتمر العـراك بـين المجموعة مـن ناحية وهلال والشاب من ناحية أخرى.. إظلام تدريجي)

٩

اشتهاء

جانـب من المسـتوقَد.. تامـر يحـاول التخلص من محاصرة شوشيتا لكنها لا تسمح له.

تامر : قلتُ لكِ لن أفعل، فأنا لا أحبّك.

شوشيتـا : ومن قال لك أيها الغبـي أنني أريدك أن تحبني؟ أنا لا أعترف بالحبّ.. المتعة هي أصل الأشياء.

تامر : لا أستطيع أن أمارس المتعة إلا مع من أحبّ.

شوشيتـا : من تحبها خائنة، وقد أثبتت لك خيانتها مرتين.. الأولى عندما تسببت بقتل عدلي، والثانية عندما رأيتها مع بكاري.. لا تكن غبياً يا تامر.. أنا أحبك.

تامر : تحبينني؟!

شوشيتا : أقصـد أشـتهيك.. ولا تنس أن الأمر من الممكن أن يتحول إلى حبّ بسهولة مع العِشرةِ والحياة.

تامر : لا أستطيع.

شوشيتـا : خفّف من عنـادك، ولا تنس أن ما حدث لصاحبك وحبيبتك يمكن أن يحدث لك.

تامر : أتقتلينني أنا أيضاً؟

شوشيتـا : أنـا لم أقتل أحداً.. بكاري هو الشـيطان الأعظـم هنا، ورشـيدي هو ظلّ هذا الشـيطان، ولن يمر وقـت طويل حتى يقضـي كلاهما على الآخر وأصـبح أنا سـيدة المسـتوقد وأنـت رجلـه الأول.. مازلتَ شـاباً قوياً (تتحسس عضلاته) ومن حقك أن تتحلى ببعض الطموح.

تامـر : أنتِ شـيطانة بوجه مبتسم وجلدٍ ناعم، وأنا لم أعـد أهتم بما يمكـن أن تفعليه معـي.. القتل أو غيره سيكون أفضل مما أعانيه الآن.

شوشيتـا : (بحزم) لا تظن أنني أترجاك.. رغباتي هنـا أوامر.. فكّر بهدوء فيما قلتُه لك، ولا تلُم إلا نفسـك بعدها (تخرج غاضبة).

(يبدأ تامر رقصـة منفردة يظهر فيهـا كما لو كان مسجوناً داخل ذاته، وتشاركه المجموعة الراقصة)

١٠

طيفٌ عابر لخمرٍ مقيم

رقصـةٌ صـاخبة تصـحبها أغنية عن الحيـاة التي تفلت من بـين أيادينا كلّما حاولْنا الإمسـاك بها.. تنتهي

الرقصـة ويشـكّل أفـراد الجماعـة الراقصـة مفردات الحانة بأجسـادهم.. يدور النادل بالكؤوس ويوزعها على الزبائن.. في أحد الأركان يجلس محبّ وهو يشـرب كأسه باستمتاع.

محـب : هكـذا هي الحيـاة، تمنحنا نفسـها عندما نسـكر أو نمـوت (تبحـث عينـاه عـن شـيء مـا.. تظهر ياسـمينا وهي ترقص، فيبتسـم لها محاولاً احتضـانها، فتفلت منه وتواصـل رقصها.. يحتضن نفسه بنشوة) ألم أقل لكم أنني امتلكتُها.

(يدخل هلال)

هلال : من هي التي امتلكتَها؟

محب : يبدو لي وجهك مألوفاً.. هل تقابلْنا في مكان ما؟

هلال : في المقابر عندما كنت..

محـب : (مقاطعاً) تذكرتُك يـا رجل.. كنتُ أعرف أنـك سـتأتي، لكن ليـس بهذه السـرعة.. اليـوم امتلكت محبوبتي التي كنت أبحثُ عنها.

هلال : وأين هي؟

محـب : أنظر جيـداً.. إنني أحتضـنها بين ذراعيّ، ولـن أفلتها هـذه المرة (يرقص محتضـناً ذراعيه، وكلما اقترب منه هلال ليوقظه أبعده).

هـلال : يحـيّرني أمـرك.. ترقص بسـعادة وكأنك تمتلك الدنيا، وتدور حول نفسك كأنك ترى بالرغم من..

محب : (مقاطعاً) قلْها ولا تكتمها.. نعم، أنا أعمى، لكـن للعميان بصـيرة تفوق بصـيرة أصـحاب العيون.. ألستَ صاحب عينين؟

هـلال : لم آتِ إليـكَ لأناقش أمـر العميـان والمبصـرين.. أريد معرفة مكان صـاحبة الصورة.. أنت وعدتَني بذلك، لكن يبدو أنك كنتَ تكذب عليّ.

محب : لا تكن متسرعاً في حكمك فتندم، أو صريحاً إلى حدّ الوقاحة فتنكسـر.. كن صاحب حكمة، فالحكمة مازالت حرة ولم يحتكرها أحد.

هلال : (بضيق) أنا لا أفهم ما تقوله.

محب : هل تريد نصـيحة؟ لا تحاول أن تعرف أكثر من اللازم حتى لا تشقى.

هلال : تنصحني بالتوقف عن البحث؟!

محب : ابحث، لكن يجب أن تتوقف عن لوم الآخرين ممن بحثوا ولم يصلوا.

هلال : هل بحث عنها أحدٌ غيري؟

محـب : كل إنسـان علـى وجه الأرض يبحث عنها بطريقته.

هلال : وهل وجدها أحد؟

محـب : نعـم، وجدها البعض، لكن أغلـب الناس ضلّوا طريقهم إليها.

هلال : عمّن تتحدث يا رجل؟

محب : عن صاحبةِ الصورة.

هـلال : وهـل تبحـث الدنيـا كلهـا عـن صـاحبة الصـورة؟! (بملل) وكيف أجدها دون ألغاز أو عرّافات أو طلبات غريبة؟

محب : هل تحب الموسـيقا؟ (يناوله آلة هارب) خذ هذه الآلة واصـعد أعلـى مكان في المدينـة واعزف عليها واسـتجمع كل مشـاعرك وأمنياتك، ولا يهـمّ إن خرجت النغمات مشـوهة أو سـليمة، فما يهم هو أن تكون صادقاً في عزفِك.

هلال : وما فائدة العزف إن لم تكن هي هناك؟

محـب : إن أعجبها إخلاصـك ومهارتك في العزف فستأتي.

هلال : وإن لم يعجبها؟

محـب : (يبتسم وينشغل بكأسه) هل جربتَ الخمر هنا؟ خذ كأسـاً ولا تفكر.. زجاجة الخمر هنا تنقص من عمرك ساعة، لكنها تصالحك على الدنيا.. اهتم بالخمر والعزف، وسيأتي كل شيء إليك.

هلال : وإن لم يأتِ؟

محب : اذهب أنت إليه.

(هـلال يتأمـل المـكان مـن حولـه.. رواد الحانـة منشـغلون بالخمر والتأمل.. ينظر هـلال إلى آلة الهارب ويشـعر بنغماتهـا تخـرج دون أن يلمس أوتارهـا.. تظهر ياسمينا كطيفٍ وهي ترقص بنعومة، فتتجه الأنظار كلها إليها، ويحاولون الإمساك بها دون جدوى)

١١

فاصل من الرقص والشتائم

تشكيلٌ راقص يكوّن إحدى الحجرات في بيت لطيف وهو يجلس مسترخياً، بينما مليكا ترقص معصوبة العينين.. رقصتها جريحة وحركاتها حادّة.. تتوقف عن الرقص وتخلع عصابة عينيها وترميها.

مليكا : كفى.. لم أعد قادرة على التحمل.. أنت حيوان قذر، لا تهدأ ولا تشبع.

لطيف : عظيم.. تؤدّين دورك بدقة وبراعة.. هيا، أكملي شتائمك.. إنها تزيد من نشوتي وحماسي.

مليكا : أنا أشتمك ليس استجابةً لأوامرك بل بسبب حبك للشتائم.. أنت مريض يا لطيف ويجب أن تعالج نفسك.

لطيف : هذا العالم بنيَ على المرض النفسي والجنون، فإذا تخلصنا منهما لن يكون هناك بشر ولا دنيا.. هيا، أكملي رقصك وشتائمك.

مليكا : لن أرقص ولن أشتم، وسأغادر هذا البيت ولن تراني مرة أخرى.

لطيف : أيتها الحقيرة، أتهددينني بالرحيل بعد أن أطعمتُك وفتحتُ لكِ أبواب بيتي؟ (يقترب منها ويصفعها) هل نسيتِ أين وجدتُك؟ كنتِ ملقاة داخل كومة من القمامة.. لن تغادري هذا المكان قبل أن أشبع منكِ (يواصل ضربها بجنون) أرقصي.. هيا.

مليكا : لن أرقص (تصرخ مليكا وتحاول الهرب لكن لطيف يمنعها.. المجموعة تجسّد رقصاً الصراع بينهما).

لطيف : اللحظة الوحيدة التي سأسمح لكِ بالخروج فيها من هنا هي توقف رغباتي أو موتك.

مليكا : (تهجم على لطيف بغيظ) أنتَ من يستحق الموت.

(يتعاركان عبر تشكيلات جمالية للمجموعة الراقصة إلى أن تخور قواهما)

لطيف : أنتِ امرأة قذرة يا مليكا، وكان يجب أن أتركك لكلاب الشارع.. صندوق القمامة هو المكان المناسب لكِ.

مليكا : من نكد الدنيا أن بها من هم مثلك.

(يتلاشي الضوء تدريجياً، بينما يتعالى صوت لهاثهما)

١٢

صعود إلى سقف العالم بلا يقين

تشكيلٌ للشارع.. هلال يجري سريعاً حتى يتوقف فجأة ناظراً إلى أعلى.. يتغير التشكيل ليجسد بناء عالياً بالأجساد المتراصّة فوق بعضها.. يتأمل هلال البناء بدهشة.. يهوي البناء ويخرج من بين الأجساد محبّ.

محب : لا تنسَ.. ستجدها في الطابق الأعلى رقم ٩٩.

هلال : لم تقل لي أنك ستأتي.

محب : دائماً أنا إلى جوارك إذا ما احتجت لي.

هلال : وكيف سأصعد إلى أعلى؟

محب : على قدميك.

هلال : إذا فعلتُ متى سأصل؟

محب : هذا يتوقف عليك.. هيا ولا تضِع الوقت.

(يواصل هلال الجري، ويتشكل الجميع على هيئة ممرات مستديرة تشبه الدَّرَج، وصوت لهاثه يتعالى ويصطدم بعدلي)

عدلي : هل أنت أعمى يا رجل؟!

هلال : عدلي، صديقي عدلي، هل أنت حيّ؟

عدلي : حيّ أو ميت.. لم يعد ذلك مهماً.. كل ما أعرفه هو أنني هنا أنتظر.

هلال : تنتظر ماذا؟

عدلي : لا أعرف هذا الشخص الذي أنتظره ولا ماذا سيجري بيننا.

(يتحسس هلال وجه عدلي)

هلال : نعم، أنت حيّ ولم تمت.

عدلي : من أخبرك أنني متّ؟

هلال : وأنا أقفز فوق سور المستوقد سمعتُ تامر وهو يصرخ قائلاً بأنك قُتلت (يفكر) لا يهم إن كنت ميتاً أو حياً، المهم أنني قابلتك.. هل ستصعد معي إلى أعلى؟

عدلي : الانتظارُ طويل ومملّ هنا، لكن أخشى لو

جئتُ معك أن يفوتني ذلك الشيء الذي أنتظره ولا أعرفه.

هلال : إذن سأذهب.

عدلي : لا.. انتظر.. سآتي معك.

(يواصل عدلي وهلال الصعود فيتعبان ويتوقفان)

هلال : هذه الأدراج لا نهاية لها، وأخشى ألا أستطيع المواصلة رغم رغبتي الشديدة بالوصول.

(تظهر لاميسا، يسبقها دخان البخور وضحكاتها العالية)

لاميسا : ماذا فعلت؟

هلال : نفذتُ كل ما طلبته مني.. حاولتُ مساعدة الناس.. أحدهم طلب مني أن أقتله.. أنتِ تعرفين ذلك.. وآخر كان الناس يضربونه في الشارع، وعندما أردتُ إبعادهم عنه ضربوني.

لاميسا : وماذا تفعل هنا؟

هلال : أصعد لسقف العالم.. هكذا وعدني رجل أعمى.. قال إنني سأجد حبيبتي هناك.

لاميسا : وهل صدَّقتَه؟

هلال : (ينفجر غيظاً) وماذا يمكنني أن أفعل غير تصديقكم في هذا العالم الغريب؟ الكل ينصح وكأنه يمتلك الحقيقة، وأنا منذ أن هربت من المستوقد لم أجد غير المراوغة والألغاز.. لقد تعبت، فأنا لا أعرف حلَّ ألغازكم؟

لاميسا : أكمل صعودك، فقد تجد ما تبحث عنه.

هلال : (منفجراً) وقد لا أجده.. أخبريني، هل سأجد أحداً في الأعلى أم لا؟ (تختفي لاميسا) أين أنتِ أيتها العرافة؟!

عدلي : مع من تتحدث؟!

هلال : مع.. (يتلفت حوله) لا أتحدث مع أحد.. لا تشغل بالك.

(صوت الهارب، يتبعه ظهور محب)

محب : الملتفت لا يصل.. ألا تريد رؤيتها؟

هلال : يا رجل، أنت تظهر وتختفي كطيف، وهي تظهر وتختفي كطيف آخر.. كيف وصلت إلى هنا قبلنا؟ وهل ترى أم لا؟

محب : لا يهم.

هلال : وماذا يهم؟ هل تهزأون بي؟ لن أستمر بالصعود.

عدلي : إنه الأمل يا صديقي الذي يدفعنا للمواصلة.

هلال : سيذهب بنا الأمل إلى سقف الدنيا، في الأعلى بالقرب من السماء، ثم سيلقى بنا إلى الأرض، فتتكسر رؤوسنا.

عدلي : إذا رفضنا الصعود فهل يوجد لدينا حلّ آخر؟

(يظهر نجم وهو يواصل الصعود للأعلى)

هلال : أنظر! نجم يصعد الدرج إلى أعلى!

عدلي : مَن نجم؟

هلال : رجل كان يريدني أن أقتله، لكنني لم أفعل.

عدلي : ومن قتله؟

هلال : يبدو أنه ما زال حياً، وإلا كيف يسبقنا إلى أعلى؟

(يعزف محبّ لحناً حماسياً، ويواصل هلال صعوده إلى أعلى، بينما تتماوج المجموعة الراقصة من حوله وكأنها تشجعه على الصعود)

صوت هلال : رجلٌ أعمى يقود رجلاً كان ميتاً وآخر يبدو أنه حيّ وثالث هو أنا ليس لديه اختيار إلا التعلق بالأمل، فهل يمكن لنا أن نصل؟ (يتأمل ما حوله) ما هذا الذي يحدث من حولنا؟! لم أعد أفهم شيئاً!

(يواصل هلال صعوده، يتبعه عدلي، ويتعالى صوت الهارب وضحكات العرافة.. إظلام تدريجي)

١٣

تمارين على القتل

المجموعةُ الراقصة تجسّد تشكيلات تناسب ثلاثة مشاهد تجري في وقتٍ واحد.. بكاري في مواجهة رشيدي.

بكاري : أتتآمر ضدي يا رشيدي؟

رشيدي : لا تقع في هذا الفخ الذي نصبتْه لنا شوشيتا يا ريّس بكاري.. لا يمكن لي أن أتآمر ضدك.. أنا رجلك وخادمك.

بكاري : تحرّض العمال على الهروب وتغازل فتيات المستوقد وتتآمر ضدي و..؟

رشيدي : (مقاطعاً) يبدو أنها ملأت رأسك.. أنا ساعدك الأيمن وكاتم أسرارك ولا يمكن أن أخونك، فلا تقم بفعل ستندم عليه.

بكاري : لم أعد أخشى شيئاً.. الكوابيس تقتلني.. إنها كالأفاعي التي تلتفّ حول عنقي كل ليلة.. ما إن أغمض عينيّ حتى تبدأ بنهش روحي.. هل ستصدّقني إذا قلتُ لك أن قضاء يوم براحة بال أفضل عندي من المستوقد وفتياته ومن صراعاتك أنت وشوشيتا؟

رشيدي : يبدو أنك تفكر بقتلي بحيلة جديدة.. هكذا دائماً أصحاب الأموال يرون الأشياء بآذانهم ويخططون للانتقام عبر الحيلة، ويصورون لنا دوماً أنفسهم كزهّاد، بينما خناجرهم مسلطة على الرقاب.

(تشكيل بأجساد المجموعة الراقصة يختفي عبره بكاري ورشيدي ويظهر تامر وشوشيتا)

شوشيتا : الليلة سيقتل أحدهما الآخر، وسيصفو الجوّ لنا.

تامر : لن أتحمل دمَ أحد.. يكفي ما أنا فيه.. كل ليلة يموت داخلي شيء جديد حتى صرتُ فراغاً ينعق فيه البوم.

شوشيتا : لماذا لا تتجاوب معي؟ هل أتحدث مع رجل ميت؟! دع مشاعرك تتحرك نحوي.. لم يبق إلا ساعات ونملك معاً المال والسلطة.

تامر : عندما يفقد الإنسان الحبّ لا ينفع مع الفقد مالٌ ولا سلطة.

(يعود التشكيل البشري ويختفي تامر وشوشيتا وتظهر مليكا وهي تحمل خنجراً في مواجهة لطيف)

لطيف : مرة أخرى تحاولين قتلي.. هيا أيتها العاهرة، اغرسي خنجرك في القلب مباشرة.. هيا.. لا تترددي.

مليكا : لم أكن أتوقع أنك بكلّ هذه الحقارة.

لطيف : (باستهزاء) الحقارة؟ القطط تموء وتتمسح بأرجل أصحابها، لكنها لا تشتم (يقترب من مليكا ويرمي بالخنجر من يدها ويدفعها بقسوة فتقع على الأرض.. يتنوع التشكيل البشري وينقسم إلى ثلاث تشكيلات تظهر فيها مليكا ولطيف وبكاري ورشيدي وشوشيتا وتامر).

رشيدي : إن كنتَ ستقتلني يا بكاري فافعل ولا داعٍ للعبة القط والفأر.

شوشيتا : لا تكن غبياً يا تامر.. لا يوجد مستقبل هنا إلا بالحيلة.

لطيف : أنتِ جبانة وغير قادرة على فعل شيء (ساخراً) سأعطيكِ ظهري وأسهّل عليكِ مهمةَ قتلي (يعطيها ظهره) هيا.

مليكا : لا تستفزني أكثر من ذلك يا لطيف.

بكاري : لو كانت هذه المواجهة بيننا قبل عام لكنتُ قتلتك دون تردد، لكن الآن فقد كل شيء معناه.. لماذا أقتلك الآن؟ وما فائدة الأموال التي أجمعها؟ وما جدوى المتعة التي لا يمكن أن تشبع صاحبها؟

تامر : كل من أحببتُهم ماتوا أو هربوا، ولم يعد لي أحد هنا.. ما قيمة المال والسلطة إذا جاءا عن طريق الغدر والقتل؟

لطيف : ألم أقل لكِ أنكِ لا تصلحين لأي شيء؟ أنتِ مجرد جثة ميتة.

مليكا : نعم، أنا جثة يا لطيف، لكن هذه الجثة يمكنها أن تقتلك (تطعن لطيف في ظهره.. يصرخ لطيف من الألم ويسقط على الأرض.. ترتجف وتجري خارجة من المكان).

بكاري : لا تستعطفني يا رشيدي، فأنا لن أقتلك.

رشيدي : إن لم تفعل فعلتُ أنا.

بكاري : إن استطعتَ فافعل.. جرّبت في حياتي كل شيء إلا الموت.. ربما تختفي المتعة هناك.

تامر : إذا أردتِ أن تقدمي لي خدمة فعلاً فساعديني على الهرب من هنا.

شوشيتا : أتتركني بكل هذه البساطة بعد كل ما فعلتُه لك؟

بكاري : هل ستقتلني فعلاً يا رشيدي؟

رشيدي : إن أمرتَني بذلك فسأفعل.

بكاري : أنا آمرك إذن.

رشيدي : وأنا رهنُ تنفيذ الأمر (يطعنه بقوة).

بكاري : إذا لم أجد متعتي هناك في العالم الآخر فسأعود إليك وأقتلك حتى لو كان ذلك في أحلامك.

شوشيتا : (تتشبث بتامر) لن أدعك تهرب من هنا.

تامر : ابتعدي عني.

رشيدي : قتلتُـه.. قتلـتُ بـكاري.. أنـا صـاحب المستوقد.. أنا صاحب الأمر والنهي هنا.

شوشيتا : اقتله هو أيضاً يا رشيدي.

رشيدي : قتلتُه.. أنظري.. دماؤه ما زالت على نصل خنجري.

شوشيتا : اقتل تامر.

رشيدي : تامر؟! لماذا أقتله؟!

شوشيتـا : لأنه طلـب مني قتلك كـي يتخلص منك ويستولي عليّ وعلى المستوقد.

رشيـدي : (سـاخراً) أطلـب منكِ قتلـي؟ (بهمس لشوشـيتا) أنـتِ شـيطانة، وكل المؤامـرات القذرة داخل المسـتوقد تقفـين وراءهـا وأنـتِ ترسـمين علـى وجهـك ابتسـامة عريضـة.. أنا قتلت بـكاري لأنكِ طلبـتِ هذا، وتدفعينني لقتل تامـر الآن لأنكِ تريدين ذلك (مُشـيراً لتامر) هذا البائس شأنه شأن كل فتيات وشباب المستوقد لا حيلـة لهم ولا قوة، فإذا كان هنـاك من يجب أن يموت فهو أنتِ يا شوشـيتا (يرفع خنجره بوجهها ثم يقترب من تامر ويعطيه الخنجر.. إلى تامر) هيا، انتقم لنفسك.

شوشيتا : رشيدي!

تامر : لا أستطيع.

رشيدي : إن لم تفعل قتلتُك.

شوشيتا : لا تنسَ حبنا القديم يا رشيدي.

رشيدي : (إلى تامر) خذ الخنجر.

(يمسك تامر الخنجر ويتجه لشوشيتا)

شوشيتـا : لا تفعـل يا تامـر، وتذكر أننـي اخترتُك لتشاركني كل شيء.

(يرمي تامر بالخنجر ويفرّ هارباً، ويتناوله رشيدي محاولاً قتل شوشـيتا.. يتغير تشـكيل الأجسـاد البشـرية ليظهـر طريق طويل تجري فيـه مليكا خائفـة.. الطريق المـوازي لها الذي تصـنعه الأجسـاد البشـرية يظهر فيه تامر وهو يجري، ويستمر الجري وسط تشكيلات مختلفة إلى أن يلتقـي كل منهما وجهاً لوجه وهما بحالة دهشـة.. إظلام تدريجي)

١٤

إلى أعلى حيث لا شيء

تشـكيل البنـاء العالي.. هلال يواصـل الصـعود على الدرج.. محب يعزف باطمئنان وهدوء، وصوت العزف يزيد من حماس هلال.. عدلي يشجع هلال على الاستمرار.

عدلي : بسرعة، فقد قاربْنا على الوصول.

هلال : أشـعر أن لي سنوات وأنا أصعد.. أدور حول نفسي بلا فائدة.

عدلي : ستصل حتماً.

هـلال : تتحـدث طـوال الوقت عن وصـولي، فماذا عنك؟

عدلي : سأصل معك.. أنا أصعد إلى جوارك.

هلال : أنت لا تصـعد يا صـديقي، ولا أعرف كيف يتم الأمر.. كلما قطعت شوطاً وجدتك أمامي.

عدلي : لا تشغل بالك بالكلام وواصل الصعود.

هـلال : (يتوقـف) مللتُ وتعبت.. يبدو أن صـاحبة الصـورة التي أبحث عنها تختفي في آخر العالم.. إنها لا تريد أن تراني، وأنا أيضاً سأتوقف ولا أريد أن أراها.

عـدلي : سـأخبرك بالحقيقـة.. أنـتَ مـن يحتـاج الصعود إليها، وهي ليست مجبرة على انتظارك.

هلال : هل أنت صـديقي عدلي بالفعل أم شـخص آخر؟!

عدلي : أنا عدلي.

هلال : هل أنت حيّ أم ميت؟!

عدلي : (برعب) كيف خطر لك هذا السؤال؟!

(تشـكيل بشـري يجسّـد طريقـاً يجري فيـه مليكا وتامر)

مليكا : كفى.. لم أعد أستطيع.

تامر : أنا أيضاً تعبت.

مليكا : منذ أن تقابلنا ونحن نجري.. هل تعرف إلى أين نذهب؟ وممن نهرب يا تامر؟

(نظـرات دهشـة متبادلـة.. تشـكيل بالأجسـاد الراقصـة يظهر معه هلال أعلى البناء وإلى جواره محب الـذي يتوقف عن العزف.. يتأمـل هلال ما حوله ولا يجد أحداً وينظر للعالم من حوله بخوف)

هـلال : لمـاذا نخاف عندما نرى العـالم من أعلى؟ هل نخشـى السـقوط أم نخشـى معرفة الحقيقـة؟ وأنت غـارق في الأسـفل وسـط التفاصـيل لا ترى شـيئاً.. أنت مجرد نقطة صغيرة ليس لها قيمة، أما هنا من أعلى فأنا أرى الدنيا بوضوح.. نقاط صغيرة هم البشر.. نقاط هي البيوت.. الحدائـق والميادين نقاط.. كل النقاط تتدحرج على أرصـفة الشوارع وتتداخل ببعضـها، وأنا هنا أصبح أكبر نقطة بحجم كل الأرض.. أترى يا عدلي ضآلة الدنيا بعيون من يراها على حقيقتها؟ إنها لا شيء (يتلفت حوله فـلا يجد عـدلي.. ينادي) عـدلي.. عدلي.. أيـن أنت؟! (إلى محب) إلى أين ذهب عدلي؟

محب : لم يكن معك أحد.

هـلال : لا تكن سـخيفاً يا رجـل.. كان معي عدلي، وكانت له تصـرفات غريبة، لكنه كان موجوداً.. صـعدنا الدرج معاً، ووصـلنا إلى أعلى مـكان معاً، وكنا نتحدث.. ألم ترَه أو تسمع صوته؟!

محب : لا.

هلال : منذ أن رأيتُك لأول مرة وأنا أشـكّ بأمرك.. تنطـق بالحكمة تارة وبالألغاز تـارة أخرى.. ترى أحياناً، وتقف كأعمى يحتاج للمساعدة أحياناً أخرى.. من أنتَ يا رجل؟ ولماذا تفعل معي كل ذلك؟

محـب : ألم يخـبرك عـدلي مـن قبل بقصـة ذلك الشـاب الأسـمر النحيل الذي هرب من المسـتوقد وخرج إلى الحياة؟

هـلال : (بدهشـة) أنت ذلك الشـاب الـذي روينا حكايته عشـرات المرات.. أنت محب.. لكن محب لم يكن أعمى!

محـب : يصـبح العمـى اختيـاراً عندمـا لا تجد في رحلتـك مـا يسـتحق أن تـراه.. هـل تعـرف أن صـاحبة الصـورة مجرد فكرة راودتْ خيال الحالمين واستعصـت عليهم جميعاً؟

هلال : أكنت تعرف وتركتني للوهم؟

محب : أحياناً يكون الوهم أكثر رحمة من الحقيقة.. يمكننا جميعاً أن نتعايش مع الوهم ونحبه، لكن لا يمكننا تحمّل ثقل الحقيقة.

هلال : ما فائدة هروبي من المستوقد وكل الألغاز التي قابلتْنـي في الطريـق لم أعـرف لها حلاً؟ ما فائـدة الحياة نفسها إن لم نجدْ فيها ما يحقق أمنياتنا ويروي عطشنا؟

محب : لا تنتظر شيئاً من هذا العالم غير ما يرميه لـك.. التقطه سـريعاً كعصـفور خائـف وطرْ بـه بعيداً، فالبشر سريعو الزوال كغيمة صغيرة ما إن تتكون ويصبح لها وجود حتى تنهمر وتضيع.

(تشـكيلٌ راقصـ تتجاذب فيه المجموعة الراقصـة محب وهلال.. بؤرة ضـوء في عمق المسرح نرى فيها تامر ومليكا مازالا يواصلان الجري وأصوات لهاثهما تتعالى)

مليكا : إلى أين نذهب؟ ومتى نصل؟

تامر : لا أعرف إلى أين، وليس لدينا مكان لنصل إليه.

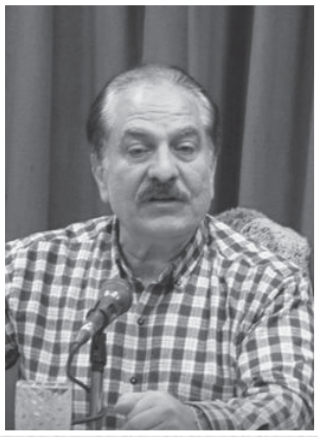
مليكا : هل سنعود للمستوقد مرة أخرى؟

(يدور هلال وسط الراقصين الذين يتركونه واحداً بعد الآخر إلى أن يجد نفسه بمفرده)

هـلال : إلى أيـن ذهـب الناس؟! هل كنـتُ أحلم؟! كانوا هنا يرقصون ويغنّون.. هل هربت من المستوقد فعلاً أم لا؟! أين محب ذلك الفتى الأسـمر النحيل الذي هرب قبلـي بحثاً عن الحقيقة والحب؟ ها أنت ترى يا صـديقي أنه لا توجد حقيقة ولا حب.. خرجنا من مسـتوقد صغير لنقع رغماً عنا في مستوقَد كبير.. لا توجد رحمة هناك ولا هنا.. الأحلام والأمنيات الطيبة وحدها يا محب لا يمكن أن تصـلح أحـوال هذا العالم (يكمل رقصـه وكأنه يلملم شتات نفسـه، ويقف متأملاً ما حوله ليعود سريعاً للجري مرة أخرى.. تخفت الإضاءة تدريجياً).

(مليـكا وتامر مـازالا يجريـان.. في بؤرة ضـوء تظهر شوشيتا ورشيدي وهما يتصارعان، وكل منهما يشهر خنجره في وجه الآخر.. يتصاعد لهاثُ الجميع ويتحولون عبر الإضاءة الشـاحبة إلى أشباح تائهة.. في عمق الفضاء المسرحي تظهر ياسـمينا وهي تتمايل بدلال، والجميع يجرون باتجاهها دون أن يتحركـوا من أماكنهم.. يتوقف هلال ويسـتدير للجمهور ويتقدم باتجاهه حتى حافة مقدمة خشبة المسرح وينظر إليه بابتسـامة صـافية ممتلئة بالأمل والتحدي.. إظلام تدريجيّ وتبقى بقعة إضاءة صغيرة على آلة الهارْب)

انتهت



عمـــاد نـــداف

انتبهتُ إلى أنّ طفلتَـيّ تعودان مـن المدرسة وليس هناك من شيءٍ أقدمه لهما سوى الطعام، وبعد الطعام ثمة فراغٌ ينبغي أن يُشغَل بشيء مفيد .

كان ذلك قبل نحو عشرين عاماً، وكنتُ أتولى رعايتَهما في غياب زوجتي في الجامعة، وفجأةً خطرتْ لي فكرة، فأنا غير قادرٍ على اللعب معهما، ولا أريد أن تبقى كلّ واحدة منهما في حالة عزلة، لذلك أغلقتُ ستائرَ الصالون ودعوتُهما للجلوس على كرسيين قبالة الستائر، وأخبرتُهما أن ثمة مسرحية جميلة سأقدمُها في البيت، فجلستا بانتباه وشوق، ورحتُ أراقبُ التحفّزَ الذي ظهر على وجهيهما، ثمّ أطفأتُ الضوءَ ودخلتُ خلفَ الستارة، وأبقيتُ (سبوتاً) واحداً في طرف الستائر، ووقفتُ مربكاً في كواليسي المصطنعة، فماذا سأقدم لأحلى مشاهدتَين في العالم؟

اتضحت الفكرةُ وارتفع صوتي من خلف الستائر :

يحكون أن الأطفالَ يخافون من الليل، فهل فعلاً الليل مخيفٌ والنهار حيث الشمس والضوء لا يخيف؟.. اسمعوا هذه الحكاية :

كان هناك راعٍ طيّب، يعيش مع أغنامه الوديعة، يتنقل في البراري لإطعام الأغنام وخرافها الصغيرة، وعندما حلّ الليل تجمعت الأغنامُ والتفّت حولَها الخراف، وقالت واحدةٌ منها ويبدو أنها الجدة : الذئب قد يأتي بين لحظة وأخرى، وأنتم تعرفون الذئب، هو وحشٌ غدّار، ويمكن أن يستفردَ بأيّ خروف صغير عندما يشعر أن الراعي الذي معنا قد نام.. سألها الخروف : وماذا نفعلُ أيتها الجدة؟ ردّت الجدّة : لا تخف.. عندما يراك الذئبُ خائفاً فإنك تصبحُ هدفاً لأسنانه الحادّة، وقد يستغفل الراعي ويخطفك إلى مكانٍ بعيدٍ ليأكلك .

خرجتُ من خلف الستار وسألتُ ابنتيّ : «هل أنتما خائفتان؟» .

«لا».. قالت الأولى، وردّت الثانية : «هذه حكاية وأنتَ معنا» .

حنيتُ ظهري وشرعتُ أمثّل دور الراعي :

-أنا الراعي.. سمعتُ كلمةَ الجدّة.. الراعي لا ينام ويترك الأغنامَ لأسنانِ الذئب.. أين أنت أيها الذئب؟

-أنا لن أنام حتى ألقي القبضَ عليك .

ثم مشيتُ بهدوء وجلستُ على أريكة مجاورة وتصنَّعْتُ النومَ .

قالت ابنتي الصغرى :

-كيف تنام وتترك الخراف؟

وازداد شخيري .

وقالت ابنتي الكبرى : أنت لستَ نائماً .

ارتفع شخيري أكثر، وضحكتْ ابنتي الكبرى، وتقلَّبْتُ إلى الجانب الآخر وأطلقتُ صوت الذئب، ونهضتُ وجلستُ خلف الأريكة وقلت لابنتيّ :

-لا تخافا .

وضحكتُ : لقد ظننتي الذئب نائماً .

وخاطبتُهما بهمس : لا تخبراه أنني مختبئ هنا، فهو يظنني أغطّ بالنوم وأشاهد أحلاماً كأحلام العصافير .

ساد الصمت، ورحتُ أخربش بأظافري على حافة الكنبة الخشبية، فصاحت ابنتي : جاء الذئب، جاء الذئب .

نهضتُ وركضتُ إلى الكواليس وتصنَّعْتُ معركةً وهميةً :

-هيا أيها الذئب.. لن أدعَك تخيفُ الخرافَ بعد اليوم .

عوى الذئب، وخرجتُ من الكواليس وصحْتُ بصوتٍ عالٍ : «الراعي لا ينام» فصفّقتْ ابنتاي بفرح .