

المرأة في المسرح السوري.. حضوراً وإبداعاً

فهرس العدد 88-89

رئيس التحرير	كلمة العدد
عبد الناصر حسو سامر محمد اسماعيل ندا حبيب علي	- "نبض" .. الحياة مستمرة - "عن الحرب وأشياء أخرى" .. نص شكسبير يحاكي الواقع - "هستيريا" .. مشهدية صادمة ومستويات معقدة من التلقي - "الجاكيت" و"نور العيون" في الموسم المسرحي - "مكان يلئم الوجع" في مسرح الحسكة القومي - "يحيا السلام" رسالة من الطفل العربي وإليه - تظاهرة لمسرح الطفل في ثماني مدن سورية - مهرجان الكويت الأول للمونودراما - إصدارات
إدريس مراد علي الحسن	يوم المسرح العالمي - كلمة يوم المسرح العالمي 2014 - المعهد العالي للفنون المسرحية يحتفل بيوم المسرح العالمي - ندوة بمناسبة يوم المسرح العالمي - عروض مسرحية وتكريم فنانين في يوم المسرح العالمي في المحافظات - قضايا وآراء
أنور محمد د.هاني حجاج نعيمة الابراهيم	- عن امبراطورية الجسد في المسرح - المشاهد والمسرح.. تفاهم أم تحليل - مترجمون وكتاب ونقاد يبحثون واقع ترجمة النص المسرحي الأجنبي - تجارب ورؤى
أمينة عباس سلام مراد خليل البيطار	- يوسف المقبل .. المسرح عمل جماعي - المسرحي محمد حسن الحفري.. شمعة صغيرة على دروب التائهين - آرتور آدموف.. جراءة تخطي طقوس المسرح - نوافذ على المسرح العربي
د.جميل حمداوي كريستين كساب	- المسرح العربي وتوظيف التراث - المسرح الشعري العربي الغائب الحاضر.. قراءة في كتاب - ملف العدد- المرأة في المسرح السوري.. حضوراً وإبداعاً
البياس الحاج علي الراعي عبد الفتاح قلعه جي محمد بري العواني هناء أبو أسعد عبد الناصر حسو سلوى عباس	- تجارب أنثوية رائدة في المسرح السوري - المونودراما ومبدعات المسرح السوري - ممثلات المسرح الحلييات.. تحدُّ وشغف - المرأة والمسرح في حمص - منى واصف.. قصة عشق مسرحية - نانلة الأطرش.. المرأة مخرجة في المسرح السوري - فيلدا سمور.. عطر المسرح

نعيمة الابراهيم
كنعان البني
نجوى صليبية
إديس مراد

ربي الشماس
سلاف الرهونجي
حنان مصطفى
سعد القاسم

-أمانة والي.. من المسرح وإليه
-كاميليا بطرس.. نموذج أنثوي متألق من المسرح الحموي
-الباحثة المسرحية د.ميسون علي.. تجارب أنثوية مضيئة في مجال الكتابة للمسرح
-وجوه نسائية شابة في المسرح السوري
مسرحيات العدد

-الشرنقة
-خريف ما
-الزهرة القرمزية

كواليس-الصفحة الأخيرة

كلمة العدد

رئيس التحرير

"المرأة نصف المجتمع" .. مقولة طالما ألفتناها واستخدمناها في أدبياتنا وأحاديثنا الجانبية والمعلنة، الرسمية والشعبية، الصادقة والمجاملة، حتى أضحت هذه العبارة نوعاً من أنواع (البريستيج) الاجتماعي، بل وربما الثقافي، حيث لا يكتمل الحضور الاجتماعي المشرق إلا بهذا النوع من العبارات التي فقدت مع الزمن معناها لتتحول المفاهيم وتتبدل، دون أن يعني هذا أنها تحولت وتبدلت باتجاه الأسوأ بل ربما باتجاه الأفضل حيث شغلت المرأة في كثير من مناحي الحياة اليومية الدور الأبرز بشكل يجعلها تتجاوز نسبة الخمسين بالمئة-نصف المجتمع على نحو غير مسبوق .

في الفن عموماً، والمسرح تحديداً، شغلت المرأة دوراً ملحوظاً جعلها تتفوق لا على زملائها -أحياناً- بل على نفسها أيضاً في حالة من حالات التحدي للنفس وللمجتمع أثبتت فيها المرأة أنها ليست جزءاً منزوياً من الفعلية الثقافية والفنية بل ركناً أساسياً فيها، لها بصمتها التي لا تمحي، وتأثيرها الذي لا يُنكر .

والمستعرض لتاريخ المسرح السوري يدرك إدراك اليقين أن المرأة كانت السبّاقة إلى كسر ذاك الاحتكار (الذكوري) للمسرح لعوامل اجتماعية بحتة، فمنذ عقود المسرح السوري الأولى حاولت المرأة أن يكون لها وجودها وإن على خفر واستحياء، فكانت إطلاقاتها الأولى على خشبة المسرح السوري محفوفة بالمخاطر ذات الطابع الاجتماعي، هذا الطابع الذي كان رافضاً لا لوجود المرأة على خشبة المسرح فحسب بل لوجود فن المسرح من أساسه في مجتمعنا الذي انتظر طويلاً حتى تقبل فكرة المسرح كمشروع ثقافي اجتماعي إنساني لا مجرد وسيلة من وسائل الترفيه والترويح عن النفس .

وقد شهد التواجد الأنثوي المبدع في المسرح السوري قفزتين نوعيتين على مدى تاريخه، الأولى كانت في العام 1960 حين تمّ إنشاء المسرح القومي، وبعبارة أخرى حين تبنت الدولة المشروع المسرحي كمشروع استراتيجي بعيد المدى، إذ أصبح للفنان المسرحي قيمته ومكانته التي لا يمكن لأحد انتزاعها منه بعد أن أضحت النشاط المسرحي نشاطاً معترفاً به، وهو الأمر الذي أدى إلى ارتقاء الحالة المسرحية اجتماعياً بعد أن أدرك الكثيرون أن المسرح ليس مجرد لهو وعبث بل ثقافة رقيّ وتحضّر.. وسياسة أيضاً .

القفزة الثانية للتواجد الأنثوي في مسرحنا السوري كانت في العام 1977 حيث شكّل تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية مناسبة للتأكيد على أن الفن ليس موهبة واجتهاداً وإصراراً وتضحية فحسب بل هو علم ودراسة

واكتساب للمعرفة، ومع تأسيس المعهد المسرحي اتخذ العمل المسرحي لنفسه بعداً آخر ليغدو الحديث عن المسرح حديثاً عن الفكر والأدب والفلسفة وعلم الاجتماع، الأمر الذي زاد من رصيد الفن المسرحي اجتماعياً ودفع به نحو مراتب لم يبلغها سابقاً .

واليوم يبدو المسرح السوري -بنسائه ورجاله- أمام تحديات جديدة، تحديات فرضتها تطورات ما يجري على الساحة العربية من استباحة غير مسبوقة للفكر والفن والثقافة والإبداع والتاريخ، بل وللمستقبل أيضاً، وهو الأمر الذي انعكس في السنة الأخيرة تحديداً على عدد من الأعمال المسرحية التي شهدتها المسارح السورية والتي حاولت أن تكون قريبة من نبض الشارع، راصدة ليوميات صبحها مساءً، ومساؤها ليل دامس، لكن ليلها سيكون نهراً مشرقاً لا تغيب عنه الشمس .

"نبض" .. الحياة مستمرة

كتب رئيس التحرير :

إذا كانت كل مرحلة من المراحل التاريخية تفرز فنّها وأدبها وثقافتها فإن المرحلة الراهنة من تاريخ مسرحنا السوري المعاصر تنحو لأن تتركس نمطاً جديداً يعتمد على التطورات السياسية والاجتماعية متسارعة الخطا والتي تمرر بها الساحة السورية اليوم، ومن الملاحظ من خلال مجموعة العروض المسرحية التي قُدمت في السنتين الأخيرتين والتي حاولت أن تعكس التطورات واليوميات أنها اعتمدت في هذا السعي على المضمون ولم تهتم بالشكل الفني الذي تنوع، الأمر الذي يؤكد من جديد أن المضمون يبقى هو الأساس الذي لا ينبغي تجاهله أو نكرانه في أي عمل مسرحي يريد أن تكون له مكانته عند المتلقي .

والواقع أن طبيعة تناول أعمالنا المسرحية التي ظهرت على مسارحنا مؤخراً قد أخذت لنفسها ثلاثة أشكال أساسية، أولها ملامسة التطورات بشكل غير مباشر بحيث يُشار بشكل عابر ومن خلال مجموعة بسيطة من الجمل والعبارات إلى الأزمة وتداعياتها دون أن يكون لها حضور فعال ومباشر ومؤثر في الحدث المسرحي، وثانيها العودة إلى نصوص مسرحية معروفة وإسقاط حبكةها وصراعاتها على الواقع وهو أسلوب قديم يتم اتباعه في المسرح العربي عموماً منذ عشرات السنين، وأما الشكل الثالث فهو الخوض في غمار الواقع بشكل مباشر ورصد جانب أو جوانب منه وتأثيره على شخصيات العمل المسرحي بحيث تعكس هذه الشخصيات ببنيتها العميقة هذا الواقع فتشرّحه وتحدد مآلاته حسب الرؤية الفكرية للعمل.. ويمكن القول أن مسرحية "نبض" التي قدمها المسرح القومي بدمشق مؤخراً نص وإخراج مأمون خطيب تُعتبر النموذج الأوضح لهذا النوع من المعالجة الدرامية للأزمة، حيث امتاز هذا العمل بنظرته الموضوعية التي لم تتجرف وراء العناوين العريضة والأفكار الناجزة بل سعى لأن يعرض مواقف شخصياته المختلفة ببساطة وعفوية لا ينقصها العمق بحيث مكن العمل شخصياته الثلاث من أن تتمتع كل واحدة منها بمزايا تبعتها عن أن تكون نسخة مكررة أو مشابهة للشخصية الأخرى عبر حوار اعتمد في جزء منه على المونولوج الذي يمنح الشخصية القدرة على أن تبوح بمكوناتها والتي تمحورت في هذا العمل على كون الشخصيات الثلاث عانت وتعاني من الفقد والحرمان الذي تجلى يفقد الرجل-الزوج والرجل-الابن الذي لم يعد يربط هؤلاء النسوة به سوى جهاز الموبايل الذي تحول من مجرد أداة للتواصل إلى حياة بأكملها تستعيد عافيتها، أو تكاد تخبو وتنطفئ .

رنا جمول وهناء نصور ونسرين فندي منحَن -بأدائهن الرفيع- الشخصيات الروح وساعدها على أن تكون نماذج حية للمرأة السورية اليوم التي تأتي إلا أن تنبض بالحب والتضحية .

عن الحرب وأشياء أخرى.. نص شكسبيري يحاكي الواقع

عبد الناصر حسو

لم يكن الفن المسرحي يوماً انعكاساً للواقع رغم مرجعيته الواقعية، بل هو إعادة صياغة هذا الواقع بشكل افتراضي لتحسين صورة مجتمعه، وعندما نقول افتراضي فهذا يعني أن الخيال يشكل حيزاً كبيراً لصنع أحداث وقعت أو ستقع وفق قانون الدراما، وما عُرض من مسرحيات على خشبات المسارح في سورية خلال السنوات الأخيرة ليس انعكاساً للواقع في معظمه، فهناك عروض نجحت في صياغته وقدمت مادة بصرية وفكرية ممتعة دفعت المتفرج للتأمل والتفكير، وأعتقد أن ما يعكس الواقع وينقله بصورة فوتوغرافية هو وسائل الإعلام، وبالتالي لا تدرج العروض المسرحية التي تعكس الواقع في خانة الفن بقدر ما تتحاز إلى وسائل الإعلام ذات الطابع الترويجي .

وكان من الضروري على المسرحي خلال هذه الفترة البحث عن وسائل جديدة لصياغة الواقع والتعبير عن رؤيته قبل التعبير عن رؤية الواقع الافتراضي الذي تخيله الكاتب وطوره المخرج وجسده الممثل ثم حوله إلى واقع سمعي/بصري .

والمتابع لعروض المخرج عروة العربي يلاحظ أنه يعيد صياغة الواقع بصورة جديدة وفهم جديد باتجاه العرض، ويتطور هذا الفهم من عمل إلى آخر نتيجة بحثه المتواصل عن بدائل غير مستهلكة في العروض المسرحية، وقد يبشر هذا التطور باستيعاب الشباب المسرحي لدورهم العميق في فهم العملية الفنية، وبالتالي يمكن الاطمئنان إلى أن المسرح السوري يفرز مبدعيه في كل مرحلة للوصول إلى مستوى المسارح المتطورة عالمياً لأن تحولاً -إن لم نقل تغييراً- طرأ على وسائل الإنتاج الفنية الفكرية خلال هذه الفترة، فالمسرح يحرض المتفرج على الاستمرار بالحياة والتشبث بها.. أليس المسرح إعادة صياغة حياة بشرية غير محققة في الواقع؟ في سياق البحث عن التحولات التي مازالت تتبلور لإفراز قيم ومفاهيم جديدة ليست هي بالأصيلة ولا بالوافدة/الغازية، بل يمكن القول أنها متناسجة مع المسارح العالمية، يعلن المخرج عروة العربي انحيازه إلى راهنية العرض، محققاً معادلة الآن/هنا/نحن ومعنوياً العرض بـ "عن الحرب وأشياء أخرى" بدلاً من "روميو وجولييت" (العنوان الأصلي) لإفساح المجال أمام موضوعه الحرب وأثارها المدمرة لتأخذ حيزاً كبيراً من العرض على المستوى البصري باعتبار أن العنوان إما أن يفضح ما يتضمنه المتن أو أن يكون محرّضاً للمتفرج، وهذا التغيير من مهمات الإخراج حيث يحذف المخرج شخصيات أو يغيرها أو يضيف صفات كامنة أو لم تكن موجودة في الشخصية من قبل وفق رؤيته الإخراجية، وتناول قصة روميو وجولييت مجرد ذريعة للنفوذ

إلى الواقع والحديث عنه، لذلك كان من الضروري الاشتغال على الخطوط التي تخدم هذه الرؤية، وهذا ما يشجع المتفرج على الحضور لأنه يظن أنه سيشاهد روميو يحمل سيفاً للدفاع عن جوليت التي من المفترض أنها تحولت إلى رمز وسط بيوت متهمة، فقراءة كهذه تنطلق بدايةً من قراءة ايديولوجية أو قراءة مرحلة، لتصل إلى نتيجة بأن تيباليت الخصم العنيد لروميو يمارس العهر، وبقوة السيف يطلب ودّ جوليت، فهل كان تيباليت يمثل وجه الشر في هذا النزاع؟ وهل الأشرار مصيرهم الموت حتماً في الدراما؟ لا بدّ من وجود مسوغات لموت تيباليت ومسوغات لانتصار روميو، وربما يجد البعض أن مجرد نزاع بين قوتين لا بدّ أن إحدهما ستتدحر والأخرى ستتتصر، وهذا في الواقع صحيح، ولكن في منطق الدراما قد يكون الأمر مختلفاً، لذا كان لا بدّ من وجود خطأ تراجمي يؤدي إلى موت أحدهما وانتصار الآخر، فالخطأ التراجمي سمة أساسية لبناء صياغة التراجمي الشكسبيرية .

ويأتي عرض "عن الحرب وأشياء أخرى" ليؤكد تمسك الإنسان بالحياة رغم الدمار الذي طال الحجر والشجر والروح الإنسانية من خلال قصة روميو وجوليت التي لم تخلُ منها خشبة مسرح منذ خمسمائة عام، ورغم العداوة بين عائلة مونتاجو وعائلة كابوليت تتفتح ورود العاشقين لترسل عبق المحبة والسلام إلى العائلتين، لكن الحرب حصدت الأرواح وخلفت دماراً في الساحات والمدن التي أظهرها لنا مصمم الديكور زهير العربي على الخشبة .

هي قصة حب محرّرة عن نص شكسبير تحاول ملامسة جراح الراهن، ورغم أن المعدّ زيد الظريف اعتمد على بعض شخصيات شكسبير وحوّر بعضها ودفع بشخصية أم جوليت الخائنة مع ابن عم جوليت (العلاقة المحرّمة بين والدّة جوليت وابن عمها) الراغب في الزواج من جوليت نفسها ليفتح بها المشهد وتبرر عزوف جوليت عن الزواج والذهاب إلى التنسك، لكن هذا كله لم يكن إلا لإظهار وضاعة الأم وعشيقها، ورغم أن الصراع الدموي يكمن في النص إلا أن المخرج أصرّ على أن يكشف ما يضمّره النص دون لبس نحو المباشرة لإظهار هذه الحالة من خلال المشهد الأول عندما يعلن أن العرض بروفة غير مكتملة نتيجة غياب أو تأخير بعض الممثلين، ثم الذهاب نحو المباشرة أيضاً من خلال سينوغرافيا الخشبة، ولم يشر لا من قريب ولا من بعيد إلى أداء الممثلين وسط الخراب رغم أن الفكرة وصلت إلى المتفرج بأن العرض يلامس واقعه، وبالتالي هناك فصل بين السينوغرافيا والأداء التمثيلي، بمعنى أن كل مفردة كانت تنتمي إلى تيار مسرحي، والإعلان عن البروفة كان بمثابة اعتذار للجمهور، فالبروفة عادةً تحدث فيها الهفوات والهفات والأخطاء وعدم جهوزية الممثلين أو تأخيرهم رغم أنهم لأسباب عديدة، ورغم ذلك يصير المخرج على أن يجري بروفته ويسند الأدوار للممثلين المتواجدين لتعبئة الفراغ ريثما يحضر الممثل حتى وإن كان الدور لامرأة كما حدث مع دور الوصيفة، بمعنى أن المخرج يشبّه هذه الحالة بالحالة المسرحية في بدايات انتشار هذا الفن في البلدان العربية عندما كان المسرح يعاني من مشكلة الممثلات فيرجع بنا إلى حالة اللااستقرار، ورغم ذلك فالحياة تمشي والبروفة تستمر والإصرار على إنتاج فن يليق بهذا الظرف موجود، وفي الوقت نفسه يظهر جانب من المعاناة التي يمر بها الممثلون في إجراء البروفات وصولاً لإنتاج عرض مسرحي حتى وإن كان العرض في حالة البروفة .

عمل المخرج على ثنائيات لمزج حالتين مثل ثنائية الخيال/الوهم، اللغة الفصحى/العامية، آلة الكمان الموسيقية التي تصدر أحياناً وتخاطب الروح والقلب مقابل السيف الذي مهمته القتل، الأزياء العصرية مقابل الأزياء التاريخية، وبالتالي حاول المخرج المزج بين الراهن/العرض والتاريخ/القصة في القرن السادس عشر، فإلى أي مدى حققت هذه الثنائيات معادلة التوازن في العرض؟ هذا يتطلب من المخرج والممثلين تعاملًا مغايرًا مع اللعبة المسرحية وأداءً من الممثلين ومفردات العرض الأخرى كالسينوغرافيا والموسيقا والغناء الأوبرالي على الخشبة، فثنائية السيف والكمان -مثلاً- تبرر فكرة معاصرة لتضاف سمة أخرى إلى الشخصية (الذي العصري، الكمان بيد والسيف بيد، التمثيل يجب أن يكون مختلفاً عن الآخرين) التي تطالب بحقها في الحياة، وهذا يضيء جوانب من شخصية روميو الذي يُقدّر عمره وفق فيزيولوجية الممثل وتعامله مع الحدث المسرحي بحدود ثلاثين عاماً أو أقل بوضع سنوات.. السيف والكمان قد تكون فكرة ايديولوجية تناسب هذه المرحلة، مرحلة البناء أو مرحلة التحولات، وقد تجسد الثنائية فكرة الحرب المفروضة على روميو بحيث لا يتخلى عنها كونه عاشقاً ومحارباً في آن .

إذا استنتجنا كسر الإيهام الذي أعلنه المخرج بأن هذه مجرد بروفة هناك أيضاً دخول الممثل الرئيسي بأزيائه العصرية وهو يجر حقيبة سفر موحياً بقدمه من البعيد ورفضه التمثيل بملابسه حتى يعطيه أحد الممثلين آلة الكمان التي أغرت جوليبث دون معرفة صاحبها .

وسيم قزق الذي أدى دور روميو كان يكسر الإيهام ومن المفترض أن يتعامل مع دوره بعكس جوليبث، بمعنى أن يظهر نفسه دائماً بأنه ممثل يؤدي دوراً، في حين أن **جيانا عنيد** كانت تتماهى في دور جوليبث التي ترتدي الأزياء التاريخية.. أسلوبان مختلفان من حيث المقدمات والنتائج، لكن هذا لم نشاهده في أداء **قزق**، لذلك كان الأداء يتأرجح ما بين الوهم والحقيقة .

أشار المخرج بكل الوسائل إلى الدمار الذي حل بمجتمع فيرونا، دمار مادي ومعنوي في الأرواح (موت جوليبث وروميو) وفي المكان سينوغرافيا الخشبة بيوت متهدمة وشجرة يابسة وأرواح مرهقة، لكن الممثلين لم يتعاملوا مع هذه السينوغرافيا لإظهار آثار الدمار أو نتائجه في الحركة والأداء ومعاناة الممثل، وكل ما يجري كان حديث المخرج عن المعاناة سردياً، لكن بصرياً لم نشاهد شيئاً على الخشبة، ما جعل الديكور بعيداً عن واقع العرض المفترض، وبالتالي لم يستطع الممثلون أن ينتقلوا من ثنائية الخيال/الواقع بأدائهم ما بين الواقع والخيال، فالدمار لم يطل شرفة جوليبث الشهيرة، وأعتقد لو أن جزءاً من الشرفة كان مدمراً بدلاً من البيوت لأشعرنا المخرج بتأثير الأحداث وقوة معاناة الجمهور كون التعامل مع الشرفة يتم من قبل روميو وجوليبث معاً، ولكن للعرض تأثيراً آخر .

من جهة أخرى يبدو أن صرخات المربية ذهبت أدراج الرياح وهي تدعو المتقاتلين إلى نبذ العنف لأن الخراب يطال الجميع، والدعوة موجهة إلى فيرونا مكان الأحداث التاريخية، لكن في حقيقة الأمر الدعوة موجهة إلى الجمهور طالما العرض أنجز له، ورغم أن حفلة التنكر توحى بالحياة في المدينة، لكن سرعان ما تتحول هذه الحياة إلى شجرة يابسة في نهاية الخشبة، ومع ربطها مع موت روميو وجوليبث كجيل شاب ندرك المستقبل الذي ينتظر مجتمعات أنهكتها الحروب .

قدم المخرج عرضاً يليق بسمعة المسرح السوري وبسمعته كمخرج شاب، عرض تتوفر فيه متعة فكرية وبصرية متخيلاً واقعاً معاشاً ضمن جماليات مبتكرة مثل ركوب روميو على دراجة هوائية برأس حصان موحياً بأنه حصان لمغادرة الخشبة واللقاء بجوليبث بعد أن عقد الكاهن قرانهما، استخدام فجائية المشهد السمعي، الغناء الأوبرالي مع الموسيقى أثناء موت جوليبث بحيث لا يكون موتاً عادياً، وكذلك حفلة التنكر التي تتعرف فيها جوليبث على روميو والمشهد الراقص بعيداً عن المؤامرات .

هستيريا..

مشهدية صادمة ومستويات معقدة من التلقي

سامر محمد اسماعيل

تخلّى المخرج المسرحي **جهاد سعد** في عرضه المسرحي "هستيريا" الذي قدمه على مسرح سعد الله ونوس في المعهد العالي للفنون المسرحية كعرض تخريج أول للعام الدراسي 2013-2014 عن النص في صياغة مقترحه الفني الجديد الذي أراده هذه المرة عرضاً من بطولة الجسد، مراناً على تسعة ممثلين توزعوا فضاء الخشبة كورشة مفتوحة على تمارين مادة "المختبر المسرحي" التي برع فيها **سعد** على مدى سنوات طويلة، مُنَجِّجاً صياغة مغايرة لمسرح قوامه ثنائيات "رجال-نساء" يتراخضون من عمق المسرح نحو مقدمة الخشبة وفق صراع تتجلى فيه سمات كارثة وطنية لمجموعة من البشر التائهين في مكان وزمان المأساة، فمن خلال سينوغرافيا تكونت في "هستيريا" من متاريس رملية وبيانو وثريا منزلية وجدران حديدية كريمة عاد ما يمكن أن نسميه بمسرح العنف للظهور في الريبورتوار السوري المعاصر وذلك عبر مشاهد جريئة للغاية قدمها ممثلو **سعد** بمهارة لافتة، مقتربين في كثير من الأحيان من طقسية إيروتيكية جعلت الجنس معادلاً أصلياً للقتل الدائر.. عناقات جسدية متكررة بين القاتل والقتيل، بين الضحية والجلاذ.. مساحة فعلية لإعادة تمثيل الجريمة، حيث فضّل مخرج العرض بطولة الحركة على الخضوع لنص أدبي، دافعاً ممثليه نحو إنجاز مسرحي مفتوح على قدرات أداء متطورة مزجت الواقع الراهن بمناخاته الفجائية التي أرادها المخرج موازية لموسيقى ذات نبرة جنائزية أداها كل من الموسيقيين : **سيمون مريش** (إيقاع) و**عرفان خليفة** (ترومبيت) و**عبد الجواد حريثاني** (تشيلو) فيما قام الفنان **غيث منصور** بأداء صوتي أوبرالي رافق العديد من المشاهد والذروات الدرامية في العرض ليكون الجمهور أمام مستويات سيكولوجية مغايرة من التلقي لهذا النوع من الأعمال المسرحية، إذ اتبع **جهاد سعد** مسارب مختلفة للخلاص من مسرح الشخصية، متناولاً لغة الجسد في إنجاز مشروع تخريج طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، فالعرض الذي بدا إيقاعه محكماً نتيجة رسم حرفي لميزانسين خاطف ترك المساحة مرة أخرى لحواس الممثل وغرائزه وقدرته على اللعب الجماعي المفتوح مع الضوء والموسيقى، لينتقل هذا الممثل بين أوار متنوعة على الخشبة، باحثاً عن أدوات غير تقليدية لتجسيد الصراع المسرحي وتلويحه.. من هنا برز أداء كل من **حسن دوبا** و**رهام قصار** و**ريمي سرميني** و**كنان حميدان** و**ولاء العزام** جنباً إلى جنب مع **مغيث صقر** و**مهرا نعمو** و**مي السليم** و**هلا بدير** لتقديم مشهدية صادمة تجلت في محاكاة جسدية التبتت فيها مشاعر الكراهية والاعتصاب بالحب وشهوة القتل، عاكسة مدينة تشهد مواجهة مفتوحة ولا نهائية بين شخصيات فقدت أملها بحياة طبيعية، شخصيات أمست نسخاً كربونية من مجازر يرتكبها القتل على إيقاع موسيقى الراب كأن مخرج العرض أراد فعلاً أن يصل بمقترحه إلى مزيج من مسرح **غروتوفسكي** و**ميرخولد** معاً، العنف والميكانيكية في زمن واحد، معتمداً على إضاءة شاحبة جعلت ممثليه يبلغون درجة متقدمة من تراجيديا معاصرة أقرب إلى عصفورية وطنية غناء، اختلطت فيها الأدوار بشخصيات تتكلم بلهجات مصرية وحلبية وشامية في آن واحد، كائنات شارع عربي متلاصق الجبهات والصفات وموحد في شاشاته ووعيه الجماعي بالمأساة، أجساد تتماهى في حركتها أمام بنديقية القنّاص، حرب شوارع دائرة ولا تنتهي عكستها "هستيريا" ببراعة، فلا بروفات تقليدية لإنجاز مسرحية اعتيادية تنهل من يوميات الدم وحسب، بل إصرار منقطع النظير لتقليد مناخات الحرب الدائرة من بناء لبناء ومن منزل إلى منزل، لينتهي **سعد** عرضه بجوقة من شموع يتلاشى لهيبها من خلف متاريس الرمل الرابضة في عمق الخشبة، مجتراحاً نهاية أقرب إلى جناز شيع فيه بلاداً رأها ذاهبة إلى المجهول عن سبق إصرار وترصد .

لقد ذهب الفنان **جهاد سعد** في "هستيريا" إلى خيار الورشة الفنية المفتوحة، واضعاً ممثليه التسعة وجهاً لوجه مع امتحانات عدة للجسد واللياقة والصوت وحساسية التفاعل الجماعي على الخشبة بصدامية أداء جماعي جعلت الممثل منساقاً إلى نوعية خاصة من مسرح العنف الذي تتغلب فيه القدرة البدنية على صناعة الشخصية المسرحية، حيث استطاع **سعد** في صياغته الفنية الجديدة أن يحقق توريثات مسرحية متعددة، رامزاً بقوة إلى حال العلاقات الإنسانية في ظل الحرب وما يترتب من آثار نفسية قاسية للحروب على كل من الرجل والمرأة في ظل هيمنة نشرات الأخبار الدموية على وعي الناس وطبيعة سلوكهم اليومي، ليكون الجمهور على موعد مع أمسية مسرحية ساخنة، قوامها مشهدية عالية تمكنت من خلق فضاء حر للتعبير عن إمكانيات الممثل، وليسيطر عليها ميزانسين لخطة إخراجية محكمة، وضعت الممثل في ثنائيات عديدة كانت أبرزها ثنائية "الصوت والجسد" .. وهكذا مضى **جهاد سعد** في خياره الفني هذا نحو ما كان قد اشتغل عليه في عروضه السابقة، مفضلاً بطولة الحركة على الخضوع للنص الأدبي، دافعاً طلاب التمثيل نحو إنجاز مسرحي مفتوح على قدرات أداء متطورة

مزجت الواقع الراهن بمناخات سحرية أرادها **سعد** موازية لموسيقى ذات نبرة جنائزية، ليكون الجمهور أمام مستويات سيكولوجية مغايرة من التلقي لهذا النوع من المسرح-المختبر والذي يدمج بقوة بين طاقة الممثل وقدراته الخفية على التجانس الجسدي والغرائزي من جهة، ومن جهة أخرى كثافة الحالات النفسية المعقدة التي ينتقل بينها هذا الممثل، بالغاً مفازات جديدة من العطاء غير المحدود واللعب الحر والبريء للوصول إلى ما يشبه التجلي الإبداعي في مشاريع الارتجال الجماعي، كما حققت "هستيريا" عتبة جديدة في التنوع على الحالة المسرحية برمتها نحو حواف إبداعية حساسة تجسدت عبرها طلاقة الجسد وفصاحته في التعويض عن غياب النص الأدبي باتجاه إلغاء المسرح كحالة درامية أحادية الجانب والعمل قُدماً بين الممثل والمتفرج على تطوير مستويات معقدة من التلقي غير التقليدي بينهما، حيث يحقق الجسد هنا بطولته المطلقة في تلوين الذروات الدرامية وتمكينها من الحفر عميقاً في اللاوعي الجمعي للجمهور والممثلين في آن معاً .

بالطبع استفاد **جهاد سعد** من تجاربه الطويلة مع مادة المختبر المسرحي لتأسيس بيئة عرض "هستيريا" التي بدت أقرب إلى مزيج من اليوغا والتمارين السويدية والتأمل الجماعي والتوغل في ملكات الجسد وطاقته الداخلية بعيداً عن صياغة واضحة للشخصية المسرحية التي تدعها "الأنا الخالقة للممثل" على خشبة في زمن البروفة التقليدية، صاعداً بممثلته التسعة نحو جوائز مختلفة لأخفايا النفس البشرية وقدرتها الإبداعية في التهرب من التصنيف المدرسي المسرحي باتجاه ظاهرة "الممثل الخالق" لأدواره وذلك وفق هرموني جسدي جماعي متواطئ مع إبداع حالات ميتافيزيقية يكون فيه العرض من بطولة الميزانسين جنباً إلى جنب مع تسلط الممثل بكامل حضوره العضلي والنفسي على حالة التلقي عند المتفرج .

طلاب التفتيات المسرحية في المعهد عملوا في هذا العرض جنباً إلى جنب مع زملائهم من طلاب التمثيل في صياغة فضاء مسرحي مفتوح على شتى أنواع الفرجة، مؤلفين بين متاريس من أكياس رملية استوطنت عمق الخشبة وبين آلة بيانو وثريا وضعت على يمين الخشبة كدلالة على مواجهة صادمة بين الموسيقى والحرب، داعمين بذلك رغبة مخرج العرض في إبداع تناقضات الشكل المسرحي الذي لطالما عمل عليها **سعد** لتأسيس فرجة مسرحية تكون فيها عناصر السينوغرافيا داعمة للعبة مسرحية، فلا تتوقف عن صياغة الدلالة وذلك عبر إيقاعية عالية حبست الأنفاس من جهة شغلها المستمر على طاقة الجسد وسطوته الجمالية على خشبة المسرح .

هستيريا

تأليف وإخراج : جهاد سعد .

الممثلون : حسن دوبا-ريمي سرميني-مغيث صقر-مي السليم-ولاء العزام-رهام قصار-كنان حميدان-

مهرجان نعمو- هلا بدير .

الموسيقيون : سيمون مريش-عبد الجواد حريتان-عرفان خليفة-غيث منصور .

تصميم إضاءة : أمجد عرفسوسي .

تنفيذ إضاءة : سلمى ناصر .

تنفيذ صوت : سامي منصور .

لوحة الأفيش : مريم سعد .

التصميم الإعلاني : علي دوبا .

"الجاكيت" و"نور العيون" في الموسم المسرحي

ندا حبيب علي

لم يتوان المسرحيون السوريون عن التمترس في مواقعهم، مشاركين في الدفاع عن الوطن، متحدّين قوى الظلام ليؤكدوا بأعمالهم أن سورية ستبقى بثباتها ورجالها وثقافتها وفنونها رائدة الفكر والحضارة، وما هم مقاتلو الكلمة والموقف يعبرون عن مصداقية التحدي من خلال أكثر من عرض مسرحي شهدتها مسارح مدينتي اللاذقية وجبلة نتوقف في هذه الإطلالة مع اثنين منها .

"الجاكيت" في قومي اللاذقية

"الجاكيت" عنوان عرض مسرحي قدمته فرقة المسرح القومي في اللاذقية وهو من إعداد وإخراج الفنان سلمان شريبة عن مسرحية "السترة المخملية" لـ ستراتييف شارك فيها الفنانون : حسين عباس-هاشم غزال-رغداء جديد-مصطفى جانودي-حسام إسماعيل-عبد الله شيخ خميس-فايز صبح-سوسن عطا-نضال عديرة-يارا شريبة، الإشراف العام د.محمد بصل .

تناولت المسرحية بأسلوب ساخر هموم المواطن ومعاناته اليومية نتيجة الروتين والبيروقراطية في محاولة لتعرية هذه المظاهر السلبية، داعية إلى الإصلاح.. وعلى الرغم من أن هذا العمل قد عُرض سابقاً فقد بدأ متجدداً من خلال التركيز على مكوناته وما شهدته من إقبال جماهيري أكد صلاحيته لكل زمان ومكان بما يقدمه من طروحات ما زالت موجباتها قائمة، وهذا ما أكده مخرج العمل الفنان سلمان شريبة الذي تحدث لـ "الحياة المسرحية" عن الجانب الفكري لهذا العمل ودلالاته وكيفية معالجة مفردات العرض المسرحي قائلاً :

"الجاكيت" كوميديا سوداء ساخرة، تشير إلى الآفات والأمراض الاجتماعية التي تعيق تطور المجتمع مثل الفساد والروتين، وتدعو إلى العمل بإخلاص وأمانة لإعادة المجتمع كما يجب أن يكون سالماً منعماً وغانماً مكرماً، وقد اعتمد العرض أسلوب الغروتسك، أي المبالغة في تقديم طروحات وأفكار العرض، وانسحبت المبالغة على كافة عناصر العرض من ديكور وإضاءة وموسيقا وأداء تمثيلي حيث قام الممثل الواحد بتجسيد أكثر من شخصية، وقدم العرض بعض الإشارات إلى أزمة الخريف العربي وأثرها السلبي على المجتمعات العربية التي تسودها اليوم الأزمات، حيث صارت الحاجة ضرورية إلى الحوار لإيجاد الحلول اللازمة للأزمات، وهنا يبرز دور المسرح باعتباره فناً يقوم على الحوار المباشر، ونحن بحاجة اليوم إلى عروض تلامس هموم وتطلعات الناس، ولهذا قدمنا مسرحية "الجاكيت" التي حظيت بحضور جماهيري لافت، ولاقت التفاعل، الأمر الذي دفع إلى تمديد العرض أكثر من مرة احتراماً لإقبال الجمهور .

وعن الأسس التي استند إليها في اختياره للممثلين قال شريبة :

"الشرط الذي اعتبره ضرورياً أولاً وأخيراً هو قدرات الممثلين ومدى ملائمة هذا الممثل لأداء الشخصية المسندة إليه، بالإضافة إلى الخبرة المسرحية، خاصة بما يتعلق بالأداء الكوميدي الذي يتطلب مواصفات وقدرات عالية المستوى، وأعتبر نفسي محظوظاً، إذ إن الممثلين الذين سبق أن أبدعوا في هذا العرض منذ سبعة عشر عاماً أصبحوا نجوموا في التلفزيون واكتسبوا خبرة تمثيلية كبيرة خلال هذه الفترة، خاصة في الأعمال الكوميدية،

وهذا ما أكسب العرض اليوم إبداعات فنية جديدة، بالإضافة إلى ثقافة الممثل التي تساعده على تحليل مفردات العرض بالشكل الأمثل".

كما التقينا المشرف العام على هذا العمل **د. محمد بصل** الذي أكد بدوره على أن هذا العمل يندرج في إطار ما يسمى الكوميديا السوداء، وقد استطاع المخرج -برأيه- أن يعدّ النص ليلاصق هموم وتطلعات الجمهور الذي يتوجه إليه، فالفساد الإداري والبيروقراطية مفردات مفتاحية تم الاشتغال عليها بعناية ودقة من أجل إيصال رسالة مفادها أن الفساد مهما تعددت أساليبه وأشكاله فإنه سيبقى آفة خطيرة في حياة المجتمع ولا بد من محاربتها والتخلص منها، وأضاف: "إن أهم ما في هذه المسرحية أنها اعتمدت على الكوميديا الراقية البعيدة عن الابتذال والتهريج، وقد تفاعل الجمهور معها وأقبل عليها بأعداد كبيرة، ولعل الواقفين في ردهات الصالة كانوا أكثر من الجالسين، وقد مُدّد العرض لأسبوع ثالث كي يتسنى للجميع الحضور والمتابعة، بالإضافة إلى أن فريق العمل عبارة عن نخبة من المسرحيين الذين لهم باع طويل في العمل المسرحي، وكانت لهم أيادٍ بيضاء في رقد الحركة المسرحية في سورية".

وعن استفسارنا عن أهمية النقد المسرحي في دعم النشاط المسرحي أجاب **د. بصل** قائلاً: "لطالما غاب النقد المسرحي عن مواكبة الحركة المسرحية ليس في سورية وحسب بل في العالم، ولهذا أسباب كثيرة نذكر منها أن المسرح ليس نصاً واحداً متفرداً، فالناقد يجب أن يلم إماماً واسع الطيف بالمسرح ومن شتى جوانبه، وليس الكاتب هو المعني الوحيد بعمل الناقد، بل الممثل ومصمم الأزياء ومصمم الديكور والإضاءة والموسيقا والمخرج وليس آخراً المتفرج.. إن عالم النقد المسرحي هو علم متعدد الاختصاصات، وليست اللغة المكتوبة أو المنطوقة هي حاملة الخطاب المسرحي وحدها، وإن انضوت في ثناياها مجمل أشكال الفرجة المسرحية بعد إضافة اللغة المرئية إليها.. ما نريد أن نقوله في هذا المقام أن ناقد الرواية يجد نفسه أمام نص مكتوب يبقى كاتبه هو المسؤول الأول والأخير عنه، وكذا بالنسبة للقصة وباقي صنوف الأدب، أما بالنسبة للمسرح فإن طبقة الإرسال متشعبة، وطبقة التلقي متعددة، ولعل قراءة مكوّنات هاتين الطبقتين تحتاج إلى علم ودراية بالسيميائية واللسانيات وعلوم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا وغيرها، وهذا الصنف من النقاد وإن توفر فإنه لا يواكب الحركة المسرحية ولا يهتم بشؤونها لأسباب كثيرة لا يتسع المقام هنا لذكرها، ليبقى النقد الصحفي هو الوحيد الذي يمكن أن يشكل حالة نقدية شاهدة على نشاط مسرحي في هذا المكان أو ذاك، وهذا النقد ليس على مستوى واحد، فبعضه يتسم بالموضوعية، وبعضه آخر شخصاني ولا يمت للعلمية بأية صلة، أما النوع الأول والذي يعنينا فهو يقوم على عاتق عدد ليس كبيراً من النقاد والمتخصصين أو الكتاب المتابعين للحركة المسرحية في سورية، وثمة بعض الكتب التي تبقى مهمة في مجال التوثيق والتأريخ إن لم يكن في مجال القراءة والتحليل".

ومن بين الكثيرين الذين حضروا العرض توقفنا مع **د. يوسف شاهين** أستاذ المسرح في قسم اللغة الإنكليزية في جامعة تشرين الذي حدّثنا عن هذا العمل قائلاً:

"مسرحية الجاكيث حكاية واقعية في بنية درامية كلاسيكية، قُدمت بروؤية فنية وإخراجية بعيدة عن التعقيد سواء من خلال تجسيد الشخصيات أو السينوغرافيا أو حتى اللغة، إذ جاءت هذه العناصر جميعها متناعمة ومتناسقة بما يخدم فكرة العرض.. الحكاية وشخصياتها كانت واقعية وقريبة من نبض الجمهور وإحساسه، ويكاد يكون معظمه قد عاش تجربة مشابهة لشخصية الأستاذ بشكل من الأشكال".

بقي أن نذكر أن العمل قدم في محاكاته الساخرة للواقع كوميديا موقف ممتعة زرعت البسمة على وجه الجمهور من خلال تألق الممثلين في العرض، خصوصاً الفنانان **حسين عباس** و**فايز صبوح** اللذين أضفيا جواً من الحميمية على العلاقة بين الجمهور وما يجري على خشبة، وقد حازت المسرحية على اهتمام شريحة الشباب، ويُسجّل لها نجاحها في جذب الجمهور إلى المسرح من جديد.

"نور العيون" لتجمع جباليا

بالتزامن مع تقديم مسرحية "الجاكيث" في مدينة اللاذقية شهدت خشبة مسرح المركز الثقافي في مدينة جبلة عرضاً مسرحياً فاجاً لجميع الأقبال الجماهيري الذي حظي به وهو بعنوان "نور العيون" للكاتب المسرحي **جوان جان** الذي اقتبس عن نصّ للكاتب التركي **خلدون طائر** بعد أن غيّر عنصرَي الزمان والمكان وأسقطها

على البيئة والتاريخ السوريين في الفترة ما بين 1918-1948 لتكون مادة دسمة أخرجها الفنان الشاب نورس أبو علي وجسدها فنانو تجمّع جباليا الموهوبون : غياث عبد الحميد-أحمد مرهج-محمد علي-وليم عثمان-ميسم إبراهيم-بشر عبد الله-أحمد علي-علي بلال- رنيم عزاوي-آية أبو عيسى-ليال صقر-بتول علوش .

بدأ العرض والظلام قد خيم على خشبة المسرح ليكون ذلك دلالة وإشارة إلى مرحلة الاحتلال الفرنسي لبلادنا بالتوازي مع المشاهد التي ظهرت على الشاشة الخلفية والتي لعبت دور المترجم طيلة العرض، لكن الإضاءة الساطعة التي ذكرتنا بفرحة الجلاء سرعان ما خفت بريقتها لندرك بأننا قد تحررنا من نير الاستعمار الخارجي غير أننا لم نتحرر من مخلفاته وأذياله بعدُ والمتمثلة بالظواهر السلبية في المجتمع كاستغلال المنصب وقلب المعايير الأخلاقية والخيانة والتملق والوصولية، والكثير من القضايا التي نعاني منها وتحتاج بدورها إلى نضال حقيقي دؤوب للتخلص منها .

ومما أخذ على العرض وقوعه في مطب السرد في بعض المشاهد إلا أننا لا نستطيع إلا وأن نسلّم بالإقبال الجماهيري الكبير الذي حظي به العمل، وقد كان من بين الحضور د.عجاج سليم الذي أشرف بدوره على العمل إشرافاً عاماً وقد التقيناه وكانت لنا معه هذه الوقفة حول العرض، وقد بدأ كلامه قائلاً :

"هذا النص ليس جديداً بالنسبة لي لأنني قمتُ بإخراجه عام 2001 بعد أن قام الكاتب المسرحي جوان جان بإعادة كتابته بالكامل حيث غيّر من طبيعة المكان والزمان والبيئة والشخصيات فأصبح عملاً سورياً بامتياز، وبالتالي كان أنموذجاً للنصوص المسرحية التي تُكتب للخشبة، وهو جدير بالعرض دائماً لذلك لم يكن من الغريب أن يقدمه أكثر من مخرج، فقد قدمه في العام 2007 أيضاً المخرج الشاب سهيل عقلّة لصالح فرقة المسرح العمالي بدمشق ونال حينها أكثر من جائزة.. وفي تجربة المخرج نورس أبو علي فأرى أن العرض رغم تقديمه من قبل فرقة هاوية فقد استطاع أن يوصل محطات حياتية من جوانب متعددة في ساعة واحدة لشخصيات متعددة في مرحلة الاستعمار ومن ثم الاستقلال، فكان العمل ناجحاً ودافعاً لنجاح أكبر في المستقبل كما أتوقع، خاصة وأن مدينة جبلة جديرة بأن يكون فيها أكثر من فرقة مسرحية نظراً لشغف متقفيها وأبنائها بالمسرح وإقبالهم عليه".

وفيما إذا كان المسرح السوري قد استطاع من خلال مجموع العروض التي قدمها في الفترة حول الأزمة في الوطن العربي أن يواكبها يقول د.سليم :

"بالعموم حتى الآن لم يتمكن المسرح السوري من الوصول إلى ما هو مطلوب على هذا الصعيد، وربما يكون هذا أمراً طبيعياً لأن الأعمال المسرحية تحتاج إلى وقت أطول كي تستوعب المشكلة وتحولها إلى عمل فني بعيداً عن الخطاب المباشر الذي يمكن أن نراه في الأغنية أو القصيدة، لكنني واثق بأننا سنشهد في المستقبل القريب أعمالاً قادرة على تصوير الواقع الحقيقي وطرح الحلول، أو على الأقل المساهمة في طرحها".

كما التقينا المخرج الشاب نورس أبو علي الذي سأله فيما إذا قام بإجراء تعديلات أو إضافات على النص فقال :

"لم أضطر إلى إجراء أي تعديل لأنني لم أجد نفسي مضطراً لذلك، وأنا معجب بهذا النص منذ أن شاهدته للمرة الأولى عام 2001 بإخراج د.عجاج سليم وقد أعجبتُ بها وتأثرتُ بأفكارها واختمرتُ في ذهني طيلة هذه الفترة، وشعرتُ الآن بضرورة عرضها، خاصة في هذه المرحلة لأنها تدعو إلى تجذّر ارتباط الإنسان السوري العظيم بوطنه وتذكّره بشهداء مرحلة تاريخية استطاعوا أن يحققوا النصر، كما أنها تلهم الجيل اللاحق الذي نراه اليوم يسارع للتضحية والفداء صوتاً لهذه الأرض".

وعن الرسالة التي حاول العمل إيصالها يقول المخرج :

"الرسالة الأولى مفادها التذكير بالثورة والثوار الحقيقيين أمثال يوسف العظمة وإبراهيم هنانو وحسن الخراط وصالح العلي وسلطان الأطرش، أما الرسالة الثانية فهي توضيح خلفيات الأزمة التي نمر بها والتي لم تأتِ عبثاً بل أنت نتيجة لتراكمات توارثها أبناء وأحفاد الفرنسيين والأتراك والصهاينة الذين لا يستطيعون الآن أن يحتلوا بلادنا بشكل مباشر ولذلك يفعلون ما يفعلوه ليمارسوا علينا الاحتلال غير المباشر.. والرسالة الثالثة تتمثل بالشخصيتين الرئيسيتين السلبيتين في المسرحية واللتين بناهما الاستعمار وتركهما بيننا، فالشخصية الأولى هي الشخصية الضعيفة المتسامحة الطيبة التي لا تطالب بحقها، والشخصية الثانية هي الشخصية الوصولية الانتهازية التي تصعد على أكتاف الآخرين وتمارس كل أشكال الفساد وترمي أخطائها على غيرها".

أما عن الشغف المسرحي الذي لمسناه من خلال هذا العمل عند جمهور جبلة فقد حدثنا عنه **أ.محمد حميد علي** مدير المركز الثقافي في جبلة قائلاً :

"أهلنا في جبلة شأنهم شأن أهلنا على امتداد الأرض السورية فكيف لا يتفاعلون وبكل توق وشغف بالمسرح وهم أبناء هذا التراث والفكر والحضارة، أو ليس مدرج جبلة الأثري تأكيداً على ذلك؟ إن الفن المسرحي بطبيعته يستقطب الجمهور ويشدّه عندما تتوافر فيه مقومات الفن الأصيل فكيف بهذا الجمهور إذا امتلك ناحية الثقافة والعشق المسرحي؟ ومسرحية نور العيون تُعتبر ناجحة بما قدمته من إسقاطات على الحاضر وقد استطاع جمهورنا في جبلة أن يلتقطها بشغف لما وجدوا فيها من ملامسة حقيقية شفافة لهمومهم وتطلعاتهم، ولهذا فهم يستحقون الشكر والتقدير".

ومن بين الجمهور لفتنا وجود مجموعة من الأطباء من بينهم **د.عسان فندي** نقيب الأطباء في اللاذقية، حيث حدثنا عن رأيه في المسرحية قائلاً :

"في ظل الحرب الكونية على وطننا وشعبنا أرى أنه من الواجب على كلّ فرد من موقعه وحسب طاقته أن يتفاعل متصدّياً للسلبيات وفاعلاً ومشجعاً للإيجابيات وعلى رأسها الجانب الثقافي بشكل عام والمسرح بشكل خاص نظراً لأهميته البالغة فيما يؤديه من إيصال حيّ للأفكار والقضايا التي يطرحها على الخشبة، وأرى أن مسرحية نور العيون عمل في غاية الأهمية لأنها تمكنت من شرح الواقع وتجسيده بطريقة ناقدة شيقة استطاعت أن تشدّ الجمهور وتجعله يتفاعل معها من خلال الإسقاطات المتعددة التي طرحتها عن حياتنا اليومية دون أن تغفل ربط الحاضر بالماضي تحفيزاً للتمسك بعراقتنا وتراثنا وتضحياتنا عبر الزمن، وتذكيراً بالبطولات التي قدّمها آباؤنا وأجدادنا من أجل الوطن، ومن هنا فإنني أؤكد على وجوب تعزيز الثقافة المسرحية وأدعو إلى التكاتف والتعاقد مع المبدعين من كتّاب ومخرجين وممثلين للمحافظة على ألق المسرح والارتقاء به سواء عبر الدعم المادي أو عبر التركيز على التواصل والمشاركة الجماهيرية".

مكان يلائم الوجدع في مسرح الحسكة القومي

يعود المخرج المسرحي **اسماعيل خلف** من جديد إلى خشبة المسرح ليقدم لجمهوره عملاً مسرحياً كتبه وأخرجه وحمل عنوان "مكان يلائم الوجدع" وهو يتحدث عن معاناة الفنانين أصحاب الرسالة في ظل واقع عربيّ يساعد على تفاقم أزمة المثقف العربيّ وتهميش دوره الرياديّ في مجتمعه من خلال زجه في دوامة من المفارقات التي تستنزف عقله ووقته وجهده .

يقول مخرج العرض عن تجربته هذه : "تتمحور فكرة العرض الذي قدمه المسرح القومي في الحسكة حول تجسيد ثلاثة من الممثلين لشخصية واحدة هي شخصية الفنان التشكيلي وعرض جميع جوانبها في آن معاً، ومن خلال ملاحظتي لتفاعل الجمهور مع العرض أحسست أن الفكرة وصلت إلى الجميع على الرغم من الأسلوب غير التقليدي الذي كُتب به النصّ المسرحي، ولا شك أن تمكّن الممثلين من أدوارهم قد ساهم في إيصال الفكرة إلى كل المتلقين على اختلاف شرائحهم وثقافتهم".

"يحيا السلام" رسالة من الطفل العربيّ وإليه

عن القصة العالمية الشهيرة "بائعة الكبريت" للكاتب هانز أندرسن قدم الفنان كمال بدر عرضه المسرحي الموجه للأطفال "يحيا السلام" الذي كتبه طلال لبابيدي وجسد شخصياته مجموعة من فنانين مسرح العرائس : مي مرهج-آلاء مصري زادة-عبد السلام بدوي-داوود الشامي.. تحريك الدمى : أيهم جيجكلي-رندا الشماس-زينب ديب-إيمان عمر.. وقد أكد المخرج في تصريحات صحفية أن أحداث المسرحية تمّ إسقاطها على الواقع الأليم الذي يعيشه الطفل العربي اليوم في ظلّ عدم شعوره بالأمان والاستقرار، وهو الواقع الذي جرّده من أبسط حقوقه.. وعلى الصعيد الفني قال بدر أنه حاول تقديم قالب فني جديد فيما يخص مسرح العرائس والطفل، حيث قام بدمج فضاء الدمى مع فضاء الممثلين بالتوازي مع تقديم شخصية الراوي بطريقة مبتكرة حيث اعتمد على الأسلوب التفاعلي في تقديم الحكاية .

تظاهرة لمسرح الطفل في ثماني مدن سورية

بمجرد الإعلان عن انتهاء العام الدراسي 2013-2014 أطلقت مديرية المسارح والموسيقا في وزارة الثقافة تظاهرة مسرح الطفل في سبع مدن سورية هي : دمشق-الحسكة-طرطوس-السويداء-اللاذقية-إدلب-القامشلي-محرده.. ففي دمشق تم تقديم ستة عروض مسرحية هي : "تشارلي ورفاقه في السيرك-أحلام المدينة-قبة الإخفاء-سكان البحر-يحيا السلام-التنين يبحث عن صديق" وفي الحسكة قُدّمت مسرحيتا "أنشودة الأصدقاء" و"رحلة السعادة" أما في طرطوس فقد قُدّمت ثلاث مسرحيات هي : "عين الجنّة-الثعلوب اللعوب-الراعي والكذاب".. كذلك الأمر في السويداء حيث قُدّمت ثلاث مسرحيات هي : "رحلة السندباد-موسيقى الدببة-الذئب الطائر" وفي اللاذقية تم تقديم العملين المسرحيين "علي بابا والأربعين حرامي" و"لولو والثعلب" كما قُدّم في

إدلب عملان مسرحيان هما "الأصدقاء الأربعة" و"سهرة مع البقرة" وفي القامشلي قُدمت مسرحية واحدة هي "مملكة الفرح" كذلك استقبلت محردة عملاً مسرحياً واحداً هو "سندريلا تمسح دموع المدينة" .
ورافقت عروضَ مدينة دمشق أنشطة فنية وأدبية موازية .

مهرجان الكويت الأول للمونودراما

يبدو أن المونودراما كفنٌ مسرحيٌّ ذي شخصية متفردة أخذ يجد لنفسه موطناً قدم على الساحة المسرحية العربية، فيعد مهرجاني اللاذقية والفجيرة ها هو مهرجان الكويت الأول للمونودراما يبصر النور في الفترة الواقعة ما بين الرابع والتاسع من شهر آذار الماضي .

فاتحة المهرجان كانت تحية مسرحية خاصة من الفنان **جاسم النبهان** وهي من تأليف **عبد الله الفريج** وإخراج **جابر المحمدي**، وقد قدم من خلالها **النبهان** سرداً لتاريخ المونودراما في الكويت، وتخلل التحية المسرحية عرضٌ لمقتطفات من بدايات المسرح الكويتي .

وقد تضمّن المهرجان مجموعة من الشهادات الفنية فكانت شهادة الفنان **عبد العزيز الحداد** بعنوان "لماذا المونودراما؟ صفات صانعها" وأخرى لـ **فهد الحارثي** بعنوان "المونودراما حديث السيرة والفعل" كما كانت هناك مشاركة لـ د.أيمن الخشاب بعنوان "المونودراما وإشكالية المصطلح" .

كما تم تكريم شخصية المهرجان المخرج **عبد العزيز الحداد** الذي عبّر عن سعادته قائلاً : "ما عملت يوماً بالفن من أجل تكريم أو جائزة أو منافسة، بل عملتُ به لأنني وجدتُ فيه وسيلة ناجحة لخدمة الإنسان، لكن من دون شك فإن التكريم والتقدير يسعداني ويشعراني بحقيقة أن من جدّ وجد، ويسعدني هذا الاهتمام المشترك من محبين وصحافة وجمهور بهذا الفن الصعب" وأضاف أنه لا يزال تلميذاً يتعلم من المهرجانات الدولية في فن المونودراما.. وتلى التكريم عرضُ فيلم تسجيلي عن حياة المكرم.. والجدير بالذكر أن أول عمل مسرحيٌّ مونودراميٍّ قدمه الفنان **عبد العزيز الحداد** كان بعنوان "غربة مهرج" عام 1989 .

أما عروض المهرجان فكانت :

- "الضربة القاضية" تأليف **فلول الفيلاكاوي** تمثيل **محمد أكبر** إخراج **هاني النصار** .
- "يا ورد مين يشتريك" تأليف **فهد ردة الحارثي** تمثيل **مسعود الزهراني** إخراج **عبد العزيز عسيري** .
- "وجود" تأليف وتمثيل وإخراج **هاني النصار** .
- "من في القاع" إخراج **موسى بهمن** .
- "الكرفان" عن نص لـ **ألفريد فرج** تمثيل **عبد الله الخضر** إعداد وإخراج **محمد الحملي** .
- "الجنطة" تأليف وإخراج **نوال العامر** تمثيل **ابراهيم بوطيبان** .

وقد أقيمت فعاليات المهرجان في المعهد العالي للفنون المسرحية في مدينة الكويت، وخلا المهرجان من الجوائز، واكتفى القِيمون عليه بمنح الفرق المشاركة فرصة تقديم أعمالها أمام الجمهور الذي كانت له اليد الطولى في تقييم العروض .

إصدارات

عن وزارة الثقافة-الهيئة العامة السورية للكتاب وضمن سلسلة "من المسرح" صدرت مجموعة مسرحيات ضمن كتاب واحد للكاتبة المسرحية **عبد الفتاح رواس قلعه جي** هي : "في انتظار السيد-الغائصون-وادي العقيق" وقد حمل الكتاب اسم الثانية منها.. قدم للكتاب الكاتبة المسرحية **د.رياض عصمت** الذي أشار إلى أن المؤلف أكد في نصوصه هذه على الأصالة القومية والتراثية، وأن الشكل الفني لهذه النصوص حمل تجديداً مستقى من تجارب الطليعية في العالم .

وعن الهيئة العامة للكتاب أيضاً صدر كتاب توثيقيّ تضمّن وقائع ندوة "المسرح السوري المعاصر.. اتجاهات وآفاق" التي أقامتها الوزارة بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب في الشهر العاشر من العام الماضي.. والكتاب الذي أعدته مديرية العلاقات الثقافية في الوزارة يعكس الجهد الدؤوب الذي تقوم به هذه المديرية بهدف حفظ النشاطات الثقافية المختلفة التي تقوم بها وزارة الثقافة وتعميمها على أكبر قدر ممكن من المهتمين والمتابعين للشأن الثقافي .

وعن سلسلة "الدراسات" التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق صدر كتاب بعنوان "التأصيل والتجريب في مسرح عبد الفتاح رواس قلعه جي" لكتابه الباحث **صباح الأنباري** الذي يرصد فيه جوانب هامة من تجربة **قلعه جي** في شغله المسرحي على التراث والتجريب .

وضمن سلسلة "من المسرح العالمي" الكويتية صدرت مؤخراً مسرحية "جرة الذهب" لكتابتها الروماني **بلاوتوس** المولود في العام 504 ق.م وهو صاحب العديد من النصوص المسرحية الكوميدية المعروفة كـ "أمفريبو-كوميديا الحمير-تركبولنتوس-حقيبة السفر" .. تتحدث مسرحية "جرة الذهب" عن رجل بخيل يخفي جرة مليئة بالذهب بعد اكتشافها في منزله، لكنه بدلاً من الاستفادة من الثروة الموجودة فيها يخفيها حارماً نفسه منها.. ترجم المسرحية وكتب مقدمتها النقدية **د.عبد المعطي شعراوي** .

كلمة يوم المسرح العالمي 2014

تحت أشجار القرى الصغيرة، وعلى عتبات المسارح الحديثة في المدن الكبيرة، في صالات المدارس، والحقول، والمعابد، في الأحياء الفقيرة، في الساحات العامة، وفي المراكز والأندية، وفي الأقبية، يتماهي الناس في العوالم اللحظية للمسرح، تلك العوالم التي نخلقها لنعبّر بلحمتنا ودمنا وأنفاسنا وأصواتنا الحية عن عمقنا الإنساني، عن تنوعنا، وعن حساسيتنا.. نجتمع لنبكي ونتذكر، لنضحك ونتأمل، لنتعلم ونؤكد ونتخيل، نجتمع لكي

تدهشنا تلك البراعة التقنية، لكي نجسد الآلهة فنقبض على نفسنا الجمعي بكل ما يحمله من مقدرة على الجمال والتعاطف والوحشية.. نأتي إلى المسرح لكي نتخللنا طاقته وتمنحنا القوة كي نحتفلَ بقيم وثراء ثقافتنا المتعددة فنذيب ما يفصلنا من حدود أينما كان هناك مجتمعٌ إنساني.. تتجلى روح المسرح التي لا يمكن كبتها، فهي تولد من المجتمع، ترتدي أقمعة وأزياء تقاليدنا المتنوعة، تكرر لغاتنا وإيقاعاتنا وإيماءاتنا، وتترك بيننا بعض فسحات.. نحن الفنانون العاملون في فضاء هذه الروح القديمة نشعر أننا ملزمون ببعثها عبر قلوبنا وأفكارنا وأجسادنا لنكشف عن واقعنا بدنيويته وأسراره.. لكن في هذا العصر حيث يناضل ملايين البشر من أجل البقاء، ويعانون من الرأسمالية المفترسة ويهربون من الصراعات والمصاعب حيث يتم اجتياح خصوصياتهم وتخضع مقولاتهم للرقابة، هذا العصر حيث تبادُ الغابات ويُقضى على الأنواع والأحياء، وحيث تُسَمَّ المحيطات.. في عصر كهذا ماذا علينا أن نكشف؟ في هذا العالم المبني على قوى غير متعادلة، والذي فيه تحاول أنظمة مهيمنة عديدة أن تقنعنا أن أمةً واحدة، عرقاً واحداً، جنساً واحداً أو ميلاً جنسياً معيناً، أو أن ديناً واحداً أو أيديولوجيةً واحدة، أو أن إطاراً ثقافياً واحداً فقط ينصّب نفسه أفضل من الآخرين، فهل هو مبرر أن نصرَّ على عدم فصل الفن عن الأجندة الاجتماعية؟ هل ستمتثل، نحن، فنانون الساحات والمسارح إلى متطلبات السوق العقيمة، أو هل سنحاول أن نستغل القوة التي نمتلك لنفتح مساحة في قلوب وأرواح المجتمع، ولنجمع الناس حولنا لنلهمهم، لنصيهم بالدهشة، ولنثقفهم، ولنصنع عالماً من الأمل ومن التعاون الصادق؟

بريت بيلي
كاتب وفنان من جنوب أفريقيا

المعهد العالي للفنون المسرحية يحتفل بيوم المسرح العالمي

إدريس مراد

على مدى أربعة أيام (24-27 آذار 2014) تحوّل المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق إلى خلية نحل ولم يبق فيه شخص إلا وكانت له مهمته وذلك ضمن فعاليات الأيام الثقافية التي أقامها المعهد بمناسبة يوم المسرح العالمي والتي رعتها السيدة د. ليلانة مشوح وزير الثقافة وحضرت جانباً منها.. أربعة أيام كانت كفيلة كي يلمس جمهور المسرح أين وصل المسرح السوري وإلى أين يتجه، وتالياً كانت هذه الأيام عرضاً لإمكانات طلاب المعهد وإظهار ما تعلموه من هذا الصرح الحضاري الذي قلب الموازين في اتجاهات المسرح والدراما السورية.

احتفالية المعهد العالي للفنون المسرحية بيوم المسرح العالمي كانت هذا العام مختلفة كل الاختلاف عن السنوات السابقة بزخمها وضخامتها ومواضيعها الجديدة.

دمشق صباحاً

افتتحت الفعالية بعرض بعنوان "دمشق صباحاً" وكان ملعبه باب المعهد كترحيب واستقبال لكل من جاء ليحضر الأيام الثقافية، وهو من أداء طلاب السنة الأولى وإشراف أ.فؤاد حسن والفنان وسام تلحوق، وجسد العرض حياة دمشق بأسواقها القديمة وباعتها الجوالين والحرف القديمة التي تميزت بها حضارة دمشق منذ آلاف السنين، ليقول هذه دمشق العاصمة الأولى المأهولة بالسكان، هذه المدينة التي مرَّ عليها الكثير عبر التاريخ ولن تموت وتأبى أن تموت.. وتتمة لهذا العرض كان هناك عرضان من قبل الطاقم ذاته هما "دمشق ظهرأ" و"دمشق ليلاً" جسداً نفس السياق .

ولم تقتصر الفرجة التي قدمها طلاب السنة الأولى في المعهد على العروض المسرحية بل تضمنت عروضاً حية لمجمل عناصر العملية المسرحية التي اشتملت على المكياج الحيّ بإشراف أستاذ فن المكياج الفنان هشام عرابي، وقد أبدع الطلاب أمام الحضور بهذا الفن الذي يشتغلون عليه عادةً في الكواليس، فرأينا أشكالاً مدهشة من المكياج المسرحي، أشكالاً معبرة عن حالات مختلفة، وداعت عروض تصميم الأزياء بإشراف مصممة الأزياء ميرال ديراركليان، وقد استطاع المصممون أن يعطوا تلك الدلالة الافتراضية المتعلقة بطبيعة الحدث والزمن والفضاء والرؤية إلى العالم والأشياء، وتمت إضافة بعض الاكسسوارات لتوثيق علاقتها بالشخصية وتوضيح طبيعة الأحداث والفضاء والزمان التي تعبّر عنها الشخصية .

تقنيات المسرح

وتم تقديم نماذج وتصاميم لطلاب قسم السينوغرافيا متعلقة بشكل الخشبة وتوزيع العناصر عليها، وغيرها من التصميمات المسرحية التي أشرف عليها نزار بلال وجابر صطيف والتي بدت كمجسمات صغيرة، وكان تنظيم الخشبة مادياً وتقنياً واضحاً حيث تم تأنيثه وتصويره وتزيينه وزخرفته من خلال رؤية بصرية متناسقة ومنسجمة بهدف تشكيل رؤية الإخراج والعمل الدرامي فوق خشبة المسرح، كما تم تقديم عرض فني اشتمل عليه طلاب قسم التقنيات تضمّن تمارين عديدة وتطبيقات لدروس فنية في تصميم الضوء والأقنعة والأزياء بإشراف ميرال ديراركليان ومعرضاً لتصميم الديكور المسرحي بإشراف الفنانين نعمان جود وأسماء الشواف ونزار بلال وأحمد روماني وكنان جود وديمية هلال وغيث حمود وقد تمكّن الطلبة من خلاله من تأنيث فضاء المسرحية للإيهام بالواقعية، حيث تنسجم طبيعة خشبة المسرح مع طبيعة الحدث المسرحي والزمان والممثلين، واستمرت هذه العروض الحية والثابتة طيلة أيام الفعالية .

قراءات مسرحية

وبأسلوب جديد تضمنت الفعالية قراءات مسرحية مختلفة، منها ما كان لـ شكسبير باللغة الإنكليزية بإشراف أ.كندة متولي إضافة إلى قراءات مسرحية قدمها طلاب قسم الدراسات بالمعهد بإشراف د.ميسون علي إضافة إلى قراءات مسرحية من نص "إثبات العكس" من تأليف بوليفار شيشاري وأداء كفاح الخوص، نجاح مختار، شادي عفوف، ريام كفارنة دراماتورجيا مصطفى سليمان وإخراج وسام تلحوق.. وضمن هذا السياق قدم طلاب قسم الدراسات المسرحية أمسية شعرية، كما قُدمت في هذه الفعالية مقاطع راقصة للرقص التعبيري لطلاب قسم الرقص بإشراف الفنانة نغم معلّ .

كما أشرفت الفنانة نورا مراد على امتحان المسرح الحركي، كما صممت مراد عرض المسرح الحركي، حيث استمتع الحضور بتموجات الجسد عبر تعابير كوريغرافية من مختلف إبداعات مدارس الرقص التعبيري المعاصر، ومن خلالها برزت الأشكال التعبيرية للرقص المعاصر وحركات الجسد كما صقلتها مدارس الرقص الحديثة وصلت إلى حد الرقي ومستوى عالٍ من الحالات العفوية ولكن المدروسة بعمق لتعبّر عن مكونات الإنسان بالحركات والإشارات بلغة كوريغرافية خاصة أبدعت فيها الفنانة المصممة، واستطاع العرض إيصال جمالية وميزات الرقص المعاصر وخصوصياته وما هو حديث في مجال الرقص، انطلاقاً من الحاجة الماسة إلى نشر ثقافة الجسد كمؤشر حضاري على علو شأن الثقافة بصفة عامة في عالم تزداد فيه الحاجة يومياً إلى لغة تواصلية تتجاوز إطار المقروء والمكتوب .

من أجل نعم من أجل لا

تخلل الفعالية فيلمٌ عن ورشة في فن الإيماء بإشراف **محمد علي** و**وسيم قزق** تحدثت عن لغة المحبة والإنسانية أو الحب الإنساني، وأسست بنية درامية وفكرية تنتمي إلى مفردات الرقص المعاصر، ليكون نموذجاً جديداً لتجربة الحركة الراقصة الدرامية التي تربط سلوك الشخصيات بالحدث الذي هو مرآة تعكس الوجوه المتعددة للحياة، ولا يكون الفن منعزلاً عندما يكون انعكاساً للواقع والحياة الاجتماعية .
ومن المسرحيات التي عُرضت مسرحية "من أجل نعم.. من أجل لا" عن نص للفرنسية **ناتالي ساروت** من إخراج **مجد فضاء** بأداء جميل من الفنانين **كامل نجمة** و**لمى الحكيم** و**مجد فضاء** وقد تحدثت المسرحية عن شخصين يرويان الواقع الحالي لبلدنا سورية وما آلت إليه الحياة اليومية للناس إثر الحرب الكونية الشنيعة التي تتعرض لها .

زواج فيغارو

ومن العروض الهامة التي قدمتها الاحتفالية أيضاً مسرحية "زواج فيغارو" من تمثيل طلاب السنة الثالثة وإشراف الفنان **سمير عثمان** وتحكي المسرحية التي كتبها الفرنسي **بومارشى** في القرن الثامن عشر عن محاربة الكاتب للعادات البائدة ضمن جو من الاحتفال الأوبرالي الذي حلق بأجنحة من ذهب وكان صوتاً للموسيقا ونشيداً بصرياً رسمته مخيلة شاعرية عزفت لحناً يعلو فوق قبب زرقاء، انطلقت مساحاته الجمالية من خلال شبكة متداخلة يسكنها اللون والضوء والتكوين والموسيقا، وذلك من خلال رؤية شفافة مكثفة ومركبة اشتغلت ضمن أنساق دقيقة كانت أشبه بالمعادلات الجبرية لتثير فينا ثقافة المرئي بصرياً.. لقد صار الجسد في هذا العرض ناطقاً، والملبس معبراً، والإيقاعات الجسدية بلغت في الأجزاء المكونة لبنة النص المرئي، وعلى هذه الفرضية الإخراجية تشكلت إنشائية التكوينات التي كانت أشبه بحلم ملون، معادلاته صعبة شكّلتها أجساد الراقصين، أجساد تحلّق في فضاءات ملونة ذات قدرة على التعبير فكانت تسجيلاً صوتياً نحسّه من خلال تلك التكوينات ذات العذابات الموحشة التي حاصرت بإيقاعات كينونة فيغارو.. لقد استطاع المخرج بهذه الرؤية التشكيلية وبهذه الشبكة الصورية أن يوحد ما بين خطابه الدرامي ورؤاه البصرية وانشغالاتها في فضاءات مفتوحة ومؤولة ظلّت متجانسة بعلاماتها اللونية ذات الحركة الفلسفية التي أكسبت العرض قيمته الجمالية في الصورة وتكويناتها الجمالية التي رسمها الجسد واللون والتشكيل والضوء وأداء الممثلين الذين كانوا أشبه بسيمفونيات الخلود اللحنية

وعلى مدى أيام الفعالية أقامت الهيئة العامة السورية للكتاب معرضاً للكتاب تضمّن عناوين مختلفة لعدد من المؤلفين، وخاصة ممن كتبوا في المسرح والسينما .
أما كلمة يوم المسرح العالمي التي كتبها هذا العام المسرحي الجنوب أفريقي **بريت بيلي** فقد قرأها **د. علي سليمان** الأستاذ في المعهد .

تكريم جود وجيجي

وضمن فعاليات الاحتفالية كرّمت وزارة الثقافة فنّانين مسرحيين متميزين كانت لهما بصمة واضحة في الساحة المسرحية، حيث قدّمت **د. لبلانة مشوح** وزيرة الثقافة درعين لفنان الديكور **نعمان جود** رئيس قسم السينوغرافيا في المعهد، والمخرج **مانويل جيجي** مع عرض فيلمين تسجيليين عن حياتهما.. والفنان **نعمان جود** اسم عريق في تاريخ المسرح السوري وله تجربة غنية، وهو واحد من أهم الأساتذة الرواد في مهنة تصميم الديكور المسرحي.. ولد في محافظة اللاذقية عام 1945 ودرس في مدارسها حتى أتم المرحلة الثانوية فيها، وأوفدته بعدها وزارة الثقافة إلى الاتحاد السوفيتي لينال شهادة الماجستير في الفنون بتخصص مهندس ديكور مسرحي عام 1975 ومنذ ذلك الوقت عمل في مديرية المسارح والموسيقا، وفي العام 1983 بدأ بالتدريس في المعهد العالي للفنون المسرحية كأستاذ لمقرر الموضوع الخاص في المسرح، ثم كُلف في العام 2002 برئاسة قسم التصميم والتقنيات المسرحية لمدة عام دراسي واحد، وخلال عمله في مديرية المسارح والموسيقا صمم ديكور ما يزيد عن 45 عملاً مسرحياً للمسرح القومي، كما صمم ديكور ما يزيد عن 30 عملاً مسرحياً للمعهد العالي للفنون المسرحية، وأشرف على تنفيذها كلها.. يُعدّ **جود** من أوائل الاختصاصيين في مجال تصميم

الديكور المسرحي ومن أكثر الفنانين غزارة بالإنتاج مع محافظته على مستوى أعماله العالي مما أثرى وأغنى الحركة الفنية في سورية عموماً، والمسرحية خصوصاً .

أما المخرج **مانويل جيجي** فنال شهادة الماجستير في الإخراج المسرحي من الاتحاد السوفيتي عام 1975 ليعود إلى الوطن ويباشر عمله في المسرح العسكري حتى العام 2000 حيث أخرج له عدداً من الأعمال، وخلال هذه الفترة أصبح عضواً في نقابة الفنانين، كما ساهم في تأسيس اتحاد الفنانين العرب عام 1992 وكان المخرج **جيجي** قد بدأ عمله في التدريس بالمعهد العالي للفنون المسرحية منذ العام 1982 حتى العام 1996 قبل أن ينتقل إلى الكويت ليدرّس في معهد المسرح لمدة عشر سنوات، وهناك حاز على براءة تقدير من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت على مسرحيته "مهاجر بريسيبان" وعلى براءة تقدير من مهرجان الكويت المسرحي الرابع على مسرحيته "وفاة موظف" ثم عاد **جيجي** في العام 2006 للتدريس في المعهد فأشرف على عدد من أعمال التخرج، كما قدم لفرقة المعهد عدداً من الأعمال منها "الآلية" و"جنكيز خان" اللتان شاركتا في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي وحصدتا أكثر من جائزة، كذلك كانت للفنان **جيجي** مساهماته في عروض المسرح القومي بدمشق وحلب، إضافة إلى مساهماته في ترجمة بعض النصوص المسرحية .

عالم من الأمل

وتعقيباً على نشاطات هذه الفعالية وفي حديث لها مع "الحياة المسرحية" قالت الفنانة **نورا مراد** وهي ممثلة ومصممة حركية ومديرة فنية لفرقة "اليش" المسرحية ورئيسة قسم الرقص في المعهد العالي للفنون المسرحية وكان لها دور فعال في هذا الفعالية : "أرى في الأيام الثقافية التي أقيمت في المعهد العالي للفنون المسرحية بمناسبة يوم المسرح العالمي أهمية من جوانب عديدة : من الجانب العلمي حيث أتاحت الفرصة أمام طلبة المعهد بأقسامه الخمسة لتقديم أنفسهم وعملهم للجمهور بعيداً عن مشاريع التخرج وعروض السنوات المتقدمة والتي تكون عادةً المنفذ الوحيد للطلبة للقاء جمهورهم، وأخص بالذكر هنا طلبة السنوات الأولى وكذلك طلبة أقسام التصميم والتقنيات والدراسات حيث تبقى أعمالهم مغيّبة عن الجمهور نظراً لطبيعتها التي تختلف عن عروض السنة الثالثة في قسم التمثيل وعروض التخرج في قسم التمثيل والرقص.. من جانب آخر كان لتكريم الفنانين **نعمان جود** و**مانويل جيجي** أهمية كبيرة من ناحية تكريس فكرة تكريم فنانينا أثناء وجودهم بيننا، خاصة وأن فاعليتهما الكبيرة مستمرة في الحركة الفنية مسرحياً و أكاديمياً، ويُعتبران مرجعاً حياً لطلبتنا ولفنانينا الشباب وللأساتذة الذين هم في طور البدء بحياتهم المهنية، فتحية من القلب لهما ولعطاءهما المستمر" .

وأضافت **مراد** : "عززت الأيام الثقافية استراتيجية المعهد في التعاون بين الأقسام، حيث تعاون طلبة الأقسام الخمسة مع بعضهم في النشاطات التي قدموها، فنفذ طلبة قسم التقنيات كل العروض الحية التي قُدمت خلال الأيام الأربعة، كما شارك طلبة قسم التصميم في تصميم وتنفيذ الماكياج الخاص بعروض قسم الرقص.. وبما يخص مشاركة قسم الرقص وما تم تقديمه في اليوم الثاني من الأيام الثقافية فقد تم انتقاء المواد الفنية من ضمن امتحانات طلبة القسم في الفصل الأول، حيث قدمت **أنغم معل** عملها مع طلبة السنة الثانية في مادة الريبورتوار التي تعطي فرصة للطلبة للاختبار العملي لمجموعة من الرقصات التي صممها أهم مصممي الرقص في العالم، وكانت المشاركة بعنوان "في الذاكرة" للمصمم **سيدي العربي الشرقاوي**، كما قدم الأستاذان **وسيم قزق** و**محمد علي** فيلم "القطة السعيدة" وهو فيلم نهاية ورشتي عمل في الإيماء والرقص أمام الكاميرا، وهذه الأخيرة كانت مشتركة بين طلبة السنة الرابعة من قسمي الرقص والتقنيات، وقد عملت ورشة الرقص أمام الكاميرا على عرض لتاريخ الفيلم الراقص والتقنيات التي يتم استخدامها لتصوير الأفلام الخاصة بالرقص والتقنيات المعاصرة المستخدمة في فيديوهات الرقص واستخدام الفيديو في أعمال الرقص والعمل المشترك بين الراقص والفنان البصري وكيفية تصوير الفيلم الراقص مع الكاميرا لتنفيذ فيلم الرقص.. أما ورشة الإيماء فقد عمل فيها **أوسيم قزق** على تقنيات فن الإيماء مع طلبة السنة الرابعة في قسم الرقص، وجاء فيلم "القطة السعيدة" كنتيجة للعمل في الورشتين، وقدمت عملي مع طلبة السنة الثالثة في مادة "المسرح الحركي" بعنوان "تحت" وتعمل مادة "المسرح

الحركي" على القدرة التعبيرية الداخلية للطلاب/الراقص وتدخله في عالم الدراما من باب الجسد كأداة أساسية في الخطاب والتعبير عن موضوع محدد".

وأنتهت نورا مراد حديثها قائلة: "بالنسبة لي من أحد أهم جوانب قيام المعهد بالأيام الثقافية في ظل ما نمر اليوم به من ظروف هو الجانب المعنوي، حيث رفعت هذه الاحتفالية من معنويات الطلبة والأساتذة على حد سواء، ودعمت دوافع الاستمرار في عملهم الأكاديمي/الفني".

الانفتاح أكثر نحو الأعمال الفنية

وبدوره قال د.سامر عمران عميد المعهد عن هذه الفعالية: "الأيام الثقافية التي أقامها المعهد العالي للفنون المسرحية أتت للاحتفال مع العالم بيوم المسرح الذي يصادف السابع والعشرين من آذار من كل عام، حيث قمنا بهذا الفعل الثقافي بشكل جماعي وبمحبة واحترام بين الطلاب وأساتذتهم في مختلف أقسام المعهد كي نعطي دفعا للطلاب نحو الأمام لإقامة جسر بين العمل التعليمي والاحترافي، فنحن كطلاب وأساتذة لدينا رغبة في المستقبل أن تتحول هذه الأيام الثقافية إلى صيغة مهرجان ثقافي يكون فيه الانفتاح أكثر نحو أعمال فنية من خارج المعهد.. وهذه الفعالية تطمح لتواصل أكثر حضوراً على الساحة الثقافية والفنية من خلال العمل مع وزارة الثقافة ومديرياتها في صيغة عمل جماعي يصل العملية الأكاديمية التعليمية الصرفة بالتجربة الاحترافية، حيث تحول المعهد جراء التحضير لمثل هذه الفعالية إلى خلية نحل ليقدم نموذجاً حضارياً عن سورية الوطن والدولة، فحتى الكلمة بالنسبة لنا هي فعل ولا سيما في ظل رغبة الأساتذة والطلاب على حد سواء بتقديم نتائج مدهشة من داخل المختبر الأكاديمي الفني".

وأنتهى د.عمران حديثه قائلاً: "أتمنى عودة فرقة المعهد العالي للفنون المسرحية لتكون جسر عمل أكاديمي واحترافي بما يحقق ربط كل الاختصاصات المسرحية مع بعضها لاسيما وأن المعهد ينبغي أن يعمل بالطريقة المدهشة التي تقوم عليها خلايا النحل وهو ما يقوم به طلاب وأساتذة المعهد".

آخر كلام

كانت هذه الفعالية بمثابة تطوير علاقة جيل الشباب مع المؤسسات الثقافية، وخاصة وزارة الثقافة كضرورة تواصل الأجيال على أن يُبنى على أسس وقواعد وأعراف، ومن المعروف مدى غنى جيل الشباب بالأحلام، وإمكانيات هذه الفئة العمرية ومؤهلاتها وقدرتها على اجترار التجريب وتسليحها بالوعي والعلم، وقد أثبتت شباب المعهد قدرة واضحة على استيعاب العملية المسرحية، حيث كان هناك تركيز على الجانب التجريبي، ومسرح الشباب يعني التجديد وإيجاد مسرح بديل على خلفية وجود مسرح قديم والاستفادة منه بما هو ضروري للتطلعات الجديدة لجيل مسرحي ناهض، على أن لا يكون هذا التجديد غير منفصل بدوره عن الحراك الاجتماعي والإنساني والوطني.

مازال المسرح في سورية والبلدان العربية خيار لا يؤمن بالشكوى ولا بالدعم المالي لأن المسرح حالة من الفعل، ومن المعهد تخرج الكثير من الممثلين والكتاب ولكن ابتعدوا عن المسرح، وهذا الجيل يبدو أنه الأقرب من هذا الفن الذي يبقى في بلادنا رهينة الحب ليس إلا.

دعت إلى الكفّ عن السوداوية وجَد الذات
ندوة بمناسبة يوم المسرح العالمي تضع العلاقة
بين المسرح والإعلام على طاولة الحوار

علي الحسن

ما العلاقة بين الإعلام والمسرح؟ وما واقعها؟ وأي شكل نريد لهذه العلاقة التي تأتي في أشكال كثيرة من "التجاذبات" و"المدّ والجزر" وهل هي "تصالحية" أم "صدامية"؟ وماذا يريد الإعلام من المسرح؟ وماذا يريد المسرح من الإعلام؟ وكيف "يتعالق" كل منهما مع الآخر؟ أين مكان "التقاطعات" و"الاختلافات" وبأي أشكال تتجسد؟ وماذا عن النقد بأشكاله؟ وماذا عن الأثر والتأثير وآليات التعاطي واقعاً وطموحاً؟.. تلك الأسئلة وغيرها أثارها ندوة نقدية بعنوان "دور وسائل الإعلام في تطوير العمل المسرحي" أقامتها مديرية المسارح والموسيقا في مسرح القباني بدمشق احتفاءً بمناسبة يوم المسرح العالمي 2014 بمشاركة المخرجين المسرحيين هشام كفارنة ومأمون خطيب والفنانة أمانة والي والإعلاميين سامر محمد إسماعيل، داوود أبو شقرا، سلوى عباس وبحضور أ. عماد جلول مدير المسارح والموسيقا.. وقد شهدت الندوة جدالاً حامياً ونقاشاً ساخناً في توصيف واقع العلاقة بين الإعلام والمسرح، وتلمساً لأفاق هذه العلاقة وشكلها المأمول وصولاً لصيغ وأشكال وآليات تخدم كلاً من المسرح والإعلام .

المشاركون في الندوة أظهروا جدية في الحوار وأرادوا طرح المشكلات على طاولة النقاش دون مجاملات، ووضع النقاط على الحروف، كلٌّ بطريقته ودفعاته عن وجهات نظره التي تقاطعت في بعضها مع آخرين، واختلفت في بعضها الآخر بروح غيرية لفض الاشتباك في بعض وجوه العلاقة الملتبسة وترسيخ الوجوه الإيجابية، وصولاً لآليات تعاطٍ راقية ومسؤولة .

تجاهل ومعاناة

الندوة التي أدارها الكاتب المسرحي جوان جان استعرض فيها المخرج هشام كفارنة مدير المسرح القومي جملةً من العروض المتنوعة التي قُدمت خلال الأزمة، مشيراً إلى حجم المعاناة للمشتغلين في المسرح: "المسرحي مغمور مقهور" يقول كفارنة -الذي قرأ كلمة اليوم العالمي للمسرح- في إشارة منه إلى تعاطٍ إعلامي يتجاهل المسرح، وتعاطٍ عام لا يرقى إلى حجم الجهد الكبير الذي يبذله المسرحيون بنفان، مؤكداً أنه على الإعلام أن يحتفي بالمسرح، لافتاً إلى أن المسرح السوري متقدم على المسرح المصري بعشرات الكيلو مترات .

خلل وعتب ولوم

"الإعلام لم يتعامل مع المسرح كما ينبغي" هذا ما يؤكد أيضاً الإعلامي الناقد داوود أبو شقرا الذي وجد في إقامة الندوة في مسرح القباني مبادرة تستحق التحية في اليوم العالمي للمسرح، المسرح الذي يحمل اسم أبي خليل القباني المؤسس والمجدد وغير التقليدي، ورأى أبو شقرا أن العلاقة ملتبسة بين الإعلام والمسرح، لافتاً إلى أن المسرح ولأنه (أبو الفنون) فإن على الإعلام أن يكون "باراً بوالده" مؤكداً أن الإدارة الثقافية في التلفزيون بحاجة لوضع الخطط، مشيراً إلى خلل في البنية الإدارية يصل إلى حد المعاناة، وتوجّه أبو شقرا بالعتب واللوم إلى العاملين في المؤسسة المسرحية: "لم نجتمع مرة واحدة مع المسؤولين المسرحيين" الأمر الذي أثار حفيظة مدير المسرح القومي هشام كفارنة: "على الإعلام أن يأتي إلى المسرحيين وليس العكس" . وأشار أبو شقرا إلى خلل متراكم في المتابعة الإعلامية للنشاط المسرحي: "يعتقد الناس أن المسرح هو فقط المسرح التجاري لأن الفضائيات العربية عموماً لا تعرض المسرحيات الجادة، والإعلام لم يكن المستوى المطلوب على هذا الصعيد، والتلفزيونات العربية تقدم مسرحيات تجارية هابطة وتهتمش العروض القيمة" متسائلاً: "لماذا يتم الاكتفاء بموسم مسرحي واحد؟" وهو السؤال الذي أثار مجدداً حفيظة كفارنة: "مفهوم

الموسم المسرحي غير متبع الآن، فالعروض مستمرة على مدار العام، والفضائية السورية قدمت أغلب العروض على عكس ما كان سائداً منذ سنوات حيث كانت توضع أشرطة العروض على الرفوف".
ويقترح أبو شقرا أن الإعلاميين والمسرحيين "فريق واحد" متمنياً على الندوة لو أنها دعت أصحاب القرار الإعلامي لتشكل ورقة ضغط تنصف الإعلام والمسرح، وتشد على ضرورة وضع خطة وطنية مشتركة بين وزارتي الإعلام والثقافة للاهتمام بالعروض المسرحية، وخاصة لجهة حضور الجمهور على غرار ما يحدث في بعض البلدان التي تشهد العروض فيها إقبالاً كبيراً بفضل الإعلام.
ويعود أبو شقرا للتساؤل مجدداً وهذه المرة عن غياب خريجي قسم الدراسات المسرحية في المعهد العالي إعلامياً: "كان من المفترض أن يشكل حضورهم النقدي أثراً هو الأهم عربياً ودفعاً كبيراً للحركة المسرحية".

ندرة وحشود

الكاتب والناقد سامر محمد إسماعيل رأى أنه لا يمكن للثقافة وللحدث الثقافي أن يظلا على هامش اهتمام الإعلام السوري، لاسيما المسرح، لافتاً إلى قلة العروض التي تنتجها مديرية المسارح والموسيقى والمعهد العالي للفنون المسرحية التي يقوم التلفزيون بتغطيتها كما يجب، مشيراً إلى أن التلفزيونات العربية تتعاطى مع المسرح كما تفعل مع حوادث السير: "فجأة يعلم التلفزيون أن هناك عرضاً مسرحياً" أما "النقد الجرائدي" فإنه يساهم برأي إسماعيل في تقديم انطباعات عن العروض، باستثناء صحفيين قلة، فالتغطية الإعلامية ما زال يقوم بها - برأي إسماعيل- محررون أميون ومعدّو ومقدمو برامج لا يقرؤون ولا يطلعون على واقع الحركة الثقافية السورية وفي مقدمتها المسرح، مبدئياً أسفه الشديد لأن الإعلام العربي يتعامل مع العرض المسرحي وكأنه "تدشين مؤسسة من المؤسسات الخدمية" وهذا برأيه يرجع إلى كم الموظفين الذين يشغلون شواغر في المحطات التلفزيونية مع ندرة الإعلاميين الذين لا يملكون سوى الرضوخ للأمر الواقع".

ويشير إسماعيل إلى أهمية البحث عن نجوم مسرح قادرين على إعادة الجمهور إلى صالات العرض، وهذا لا يتم برأيه- دون "قرار يعطي للجميع حقوقهم، ومن ثم على الإعلام أن يهتم فعلياً بالحدث الثقافي لا أن يكون الحدث الثقافي مجرد تنويع على البرامج، وأن يكون البرنامج المسرحي، والحواري منه تحديداً بإشراف مسرحيين وكتاب ومخرجين" .. وهنا ينوه إسماعيل إلى أنه بإمكان قناة "سورية-دراما" أن تكون الصدر الرحب للنشاط المسرحي شرط أن لا تعامل المسرح كتلفزيون: "والأهم من هذا وذاك البحث عن أرشيف المسرح السوري وترميمه وحفظه بطريقة علمية، هذا الأرشيف الذي بذل فنانو سورية عرقهم ودمهم وأعصابهم وأعمارهم من أجله من المعيب أن يضيع، وهذه المهمة تقع على عاتق جهات متعددة وهي مهمة نبيلة يجب أن يساهم الجميع في إنجازها حفاظاً على عشرات العروض المسرحية التي ساهمت في تكوين الوعي السوري المعاصر".

الدعم والكفة

المخرج المسرحي مأمون خطيب وصف العلاقة بين الإعلام والمسرح بـ "غير المتكافئة" وأن المسرح "لم يلقَ الاهتمام الكافي" ورأى خطيب أن المسرح بحاجة للدعم التلفزيوني على غرار ما تلقاه الدراما التلفزيونية، مشيراً إلى أن الكفة لجهة الدعم راجحة لصالح الدراما التلفزيونية بما لا يُقارَن، وما يحدث لجهة التعاطي الإعلامي مع المسرح برأي خطيب هو أن الإعلام عندما يذهب إلى المسرح فإنه يفعل كمن يذهب إلى "جنازة" لافتاً إلى أن غياب النقد أسهم في غياب المسرح عن الإعلام، متسائلاً: "أين المسرحيات التي يعرضها التلفزيون؟" خاصة وأن طرقات كثيرة متاحة للعمل التشاركي بين وسائل الإعلام والمسرحيين، أولها بث العروض المسرحية كاملة على شاشة التلفزيون، واصفاً المقالات الصحفية عن العروض المسرحية بأنها وظيفية استكتائية، مبدئياً شديد استغرابه من الطريقة التي يُعامل فيها المسرح إعلامياً.

ويؤكد خطيب (الذي شهد مسرح الحمراء بدمشق مسرحيته نبض مؤخراً والتي لاقت صدى طيباً ولاقناً) أن خريجي قسم الدراسات المسرحية من المعهد العالي للفنون المسرحية لا يشاركون في هذا المجال، لكنهم في حال شاركوا يعطون العرض المسرحي قيمة غنية، ومن هنا فإن النقد الفني يساعد على تطوير العمل المسرحي والنهوض به.

الفرق والتقصير ومد الجسور

الفنانة المسرحية **أمانة والي** رأت أن العلاقة بين الإعلام والمسرح غير صحيحة، وأن هناك معاناة ذات طابع البيروقراطي، وأن المسرح بحاجة إلى جمهور وهنا يبرز دور الإعلام: "ثلاثة أرباع العاملين في الإعلام لا يعرفون المسرح، والربع الذي يعرفه لا يغطي إلا المهرجانات المسرحية".

ولاحظت **والي** (التي أثرت عدم انقطاعها عن خشبة المسرح على مدى سنوات اشتغالها الفني تلفزيونياً) أنه ثمة فرقاً واضحاً وبوناً شاسعاً بين تغطية الأعمال المسرحية في الإعلام المطبوع عنها في المرئي: "هناك فرق من الأرض إلى السماء" مشيرة إلى أهمية الإعلام المطبوع، وأن المسرح بحاجة كبيرة للدعم الإعلامي المطبوع والمرئي.

وترى **والي** أن الإعلام مقصر بحق المسرح، وربما أيضاً المسرحيون أنفسهم مقصرون: "علينا أن نبحث عن وسائل جديدة" الأمر الذي يتوقف عنده مدير الندوة **جوان جان** في تعقيب له: "إن كان هناك تقصير فهو من الطرفين، أي على المسرحي ألا يبخل بالمعلومة وأن يمد جسور التواصل، لكن يبقى الوجود الإعلامي مهماً وضرورياً.. إذاً فالحديث عن التقصير يعود إلى الافتقار للعمل الممنهج سواء لجهة المسرح أو الإعلام..، تقول أمانة والي حول ذلك: "نحن أصحاب رد فعل" لافتة إلى أن ضرورة ألا يتوقف دور الإعلام في العمل المسرحي عند تغطية وتسويق العرض المسرحي أو الدعاية له، بل أن يتعدى ذلك إلى تناول العرض بالنقد.

ودعت **والي** إلى إعادة النظر في العلاقة بين الإعلام والمسرح وتشكيلها حتى يأخذ المسرح نصيبه من الإعلام، وعبرت عن أسفها كيف أن الإعلانات الطرقية للعروض المسرحية مسألة مهملّة، وأبدت تفاؤلاً في قادم الأيام بألية تعاطٍ إعلامية جديدة مع المسرح، مشيرة إلى أن كل من بذل جهداً في الدفع بالحركة المسرحية في الفترة الراهنة يُفترض أن يكون محط تقدير شديد.

تناغم وسلبيات وإيجابيات

الإعلامية **سلوى عباس** رئيسة القسم الثقافي في صحيفة "البعث" وفي مشاركة لها بعنوان "الصحافة المكتوبة وعلاقتها مع المسرح" ترى أنه إذا كان المسرح أداة فعالة في عميلة التنقيف وبناء الإنسان فإن الإعلام يمثل أحد أدوات هذا التنقيف، حتى أن الوسيلة الإعلامية لها قدرة على تشكيل نمط معين من الوعي، وبالتالي يساهم الإعلام في تشكيل التوعية المجتمعية.

من هذه العلاقة المتناغمة ما بين الإعلام والمسرح ترى **عباس** أنه يمكننا أن نقف على الدور الذي يلعبه الإعلام في تطوّر المسرح، وأن أحد روافد بنائه وتطويره يكون من خلال تغطية كل ما له علاقة بالمسرح، وجميعنا يدرك ما تمثله حالة التواصل ما بين الإعلام والمسرح من ضرورة، بدءاً من التحضير للعمل المسرحي عبر الإعلان عنه في وسائل الإعلام المختلفة وتحفيز الجمهور للإقبال على العرض، مروراً بمتابعة التدريبات على العمل وصولاً إلى عرضه على خشبة المسرح وهنا تتجلى الحالة الأهم -برأي **عباس**- للدور الذي يمكن أن يخدم فيه الإعلام العرض المسرحي من خلال النقد سواء عبر الندوات التي قد تُعقد سواء في التلفزيون أو الإذاعة لمناقشة هذا العرض والوقوف على سلبياته وإيجابياته، أو من خلال المقالات النقدية عبر الصحافة المكتوبة، وتبدي **عباس** أسفها لأن دور الإعلام في المسرح (وهنا نتحدث عن دور الصحافة المكتوبة تحديداً) يقتصر على المقالة التي تقدم حالة انطباعية بسبب غياب الناقد المسرحي المتخصص في الصحف، إضافة لعدم وجود المحرر الثقافي المختص بشؤون المسرح.

ولفتت **عباس** إلى الوساطات التي أفرزت محررين صحفيين أبعد ما يكونون عن الاهتمام بالثقافة والعمل الإبداعي، وخاصة المسرح، وبالتالي ما تعمل عليه هذه الصحافة بحسب **عباس** هو حضور التدريبات على العرض والحصول على تصريح من المخرج حول العمل وفكرته والأدوار التي يؤديها المشاركون في العرض، وهذا غير كاف لتحقيق معادلة الموازنة بين المسرح والإعلام، لافتة إلى أن هناك حلقة مفقودة تقع على الجانبين مسألة بحثها، مشيرة إلى عدم تعاون أصحاب العروض مع الإعلام ما ينعكس سلباً على الدور الذي يمكن للإعلام أن يساهم فيه بتطوير المسرح.

وتتوقف عباس عند الافتقاد إلى محررين متخصصين في المسرح : "محررونا يذهبون إلى العروض ليعودوا بأخبار فقط ولا يقومون بتقديم مقالات نقدية لضعف التخصص" الأمر الذي جعل -برأيها- الصحافة تبتعد عما يُفترض ما لها من دور، لكن عباس تتوجه باللوم والعتب أيضاً على المسرحيين أنفسهم : "عدد من المسرحيين لا يتجاوبون مع الصحافة ما يولد ردّات فعل لدى بعض الصحفيين يتجلى في الانكفاء" .. وهنا يؤكد جوان جان أن العمل المسرحي لا يكتمل إلا بالنقد الفني، في إشارة منه إلى أن العلاقة بين الإعلام والعمل المسرحي هي "علاقة تبادلية وتشاركية، لا يتم أحدهما دون الآخر، فالمتابعة والتغطية الدائمة هي مطلب المسرحيين، والمعلومة السريعة والدقيقة هي مطلب الصحفيين" .

جلد الذات والشراكة

أ. عماد جلول مدير المسارح والموسيقا أكد في مداخلة له على ضرورة الكف عن "جلد الذات" و"السوداوية" مشيراً إلى أن الحديث عن المسرح السوري كثيراً ما يأتي من باب "مزمار الحي لا يطرب" في الوقت الذي يعمل فيه المسرح السوري بإمكانيات محدودة بخلاف الواقع في دول عربية يعادل إنتاج عرض مسرحي واحد فيها أو يفوق إنتاج عروض مهرجان دمشق المسرحي كلها التي قد تصل إلى الـ12 عرضاً، مبيناً إلى أن الإعلام شريك أساسي للمسرح، ودونه لا نجاح في العمل المسرحي، مشيراً في الوقت ذاته إلى ضرورة أن يكون الإعلام موضوعياً، ومع كل هذا وذاك فإن جلول ينوّه إلى أن المسرح السوري بخير ويزخر بكوادر في التمثيل والكتابة والإخراج على مستوى عالٍ ومشرّف .

عروض مسرحية وتكريم فنانيين في يوم المسرح العالمي في المحافظات

كما جرت العادة سنوياً لم تُختَصَر أماكن الاحتفال بيوم المسرح العالمي على مسارح العاصمة دمشق بل امتدت لتشمل عدداً من مسارح مدننا السورية في تأكيد متجدد من قبل مسرحيينا على أن المسرح فنٌ وليد لبيقى وعلى أن شيئاً لن يثني مسرحيينا عن الاستمرار في فنهم وإبداعهم وتواصلهم الحي مع جمهورهم.. ففي حلب احتفل فرع نقابة الفنانين وتجمّع رايت الفني بيوم المسرح العالمي من خلال تقديم مونودراما بعنوان "قهوة مرّة" للفنان حازم حداد.. وفي حمص احتفل فرع نقابة الفنانين بتقديم مونودراما "الغريبال" للفنان تمام العواني.. أما في السويداء فقد أقام المسرح القومي في المدينة احتفالية تم فيها تقديم مشهدية مسرحية بعنوان "وقت القنطرة" للفنان فرحان ريدان، ومشهدية أخرى بعنوان "حكايتنا" للفنان عمر أبو سعد، كما تمّ تكريم الفنانين أكرم العماطوري، فؤاد نعيم، أسيمة الباروكي، فاديا أبو ترابة، سمير البديش، والفنان الراحل طلال نصر الدين .

عن امبراطورية الجسد في المسرح

أنور محمد

الجسد هو هدف الأهداف، هدف في الشارع، هدف في العمل، هو مُنتج وبضاعة، هدف في ميادين الحروب.. إذاً هو موضوع ذو علاقة بالرأى والمرئي، على أن يكون جسداً حياً وليس ميتاً، يفرز حالاته الفيزيولوجية والسيكولوجية والجنسية والتعبيرية وهو يتفاعل مع العالم المدرك، وبالتالي فهو إذاً ليس صورة ثابتة أو ساكنة على كل الأماكن أو فوقها، لكن الفرق بين الرأى والمرئي أنّ الأول متفرج بينما الثاني يشكّل الفرجة فيقوم على المسرح ليرسم لنا بجسده ويحوّل الفكرة إلى فعل، أي يجسدها بجسده ليوقظ أحداثاً ويولد موضوعاً مرئياً يمثله الجسد، فعندما نشاهد العرض فنحن نشاهد أجساد الممثلين بعيون أجسادنا، بالحواس التي تقوم بجمع وطرح وضرب وتقسيم واختزال الفعل الموجود، أي الصراع .

على الخشبة يكون الجسد غارقاً بالضوء والألوان، والخشبة هنا مكانٌ مغلق على المخرج فيه أن يدرب الممثل على أن يحوّلنا كمتفرجين إلى (الصوص) نتابع (اللص) وهو (يسرق) حيث تكون اللذة في متابعة فعل السرقة، حيث المكان بقدر ما هو مكانٌ مغلق هو مكانٌ مفتوح، لا ظلال ولا من حيز ليختبئ (السارق) فيه، فيكون ما نشاهده واقع ومعرفة تمّ تكوينها لغوياً وبصرياً وقمنا نحن المتفرجون باختراقه ببصرنا باعتبار أنّ الرؤية والرؤيا تشكلان امبراطورية الجسد الذي هو جسداً، الجسد المبصر، وهنا يجب أن نفرص بين جسد مبصر يُراقب لا يُعاقب أو يُكافأ، وبين جسد مبصر يشكّل المشهد ليشهد ويمثّل فيزيح العتمة بضوء الفعل العقلي، فتنشأ تلك العلاقة التي تشكل سلطنتنا كمتفرجين على الجسد باعتبار أنّ الجسدين : الجسد الذي على الخشبة والجسد الذي في الصالة يشكلان قوّة إنتاج معرفية، فنصبح ممارسين لسلطة تنتج ذاك الفرح واللذة التي يُفترض أن تنبعث من الجمال الذي ينشره جسد الممثل على الخشبة، وهي سلطة حيوية مليئة بالعلامات والإشارات والدلالات، فنرفض أو نقبل ونصبح مع أو ضد ونقول "لا" أو "نعم" لهذا النص الجديد والعرض المسرحي باعتباره نصاً إيديولوجياً، سواء كان جسداً مرغوباً أو مرفوضاً لأنّه أصبح عرضاً ينتزع السلطة، وبالتالي فهو سلطة بصرية قادرة على الهيمنة باعتبار أنّ الجسد هو موضوع بصري وهدف الأهداف، لكن دون أن تقوم هذه السلطة باستلابنا باعتبار أنّ المسرح حوار من جدل ولا يقوم بإغواء الحواس بل بإنتاج الأفكار ذات الطبيعة الإنسانية التي تحرك أو تدفع الأسس الغريزية والأنثروبولوجية إلى إظهار الفعل الدرامي سواء في المسرح أو في سائر ميادين الحياة.. وهو فعل لعب لأنّ الأداء سواء كان على الخشبة أو على مائدة الطعام أو على فراش النوم أو في المعبد أو في ساحات الحروب والسلام هو تخييلٌ لأنّه قوّة فطرية ولعبٌ خضع لدورة من الخبرات والممارسات الحسية والحركية، وفي المسرح نفعل كل شيء دون أن نتعرض للمتفرجين أو الممثلين فنعاقبهم لأنّه ليس هناك من طريدة ولا صياد.. وفي النهاية هو لعب عقلي عبر الجسد الذي أصبح ينتج وينشر الجمال من خلال قيامه بأداء الأدوار التي فيها –علسبيل المثال- غزل وحميمية من قبل زوجين يرسلان إشارات دافئة تقوم بها العين، ثمّ يجرّكان أجزاء وأطراف من جسديهما ثم يبدأ اللعب (التمثيل) فينتقلان من الفطرة الناعمة إلى الفطرة القاسية والعنيفة التي فيها رضا وتسليم وانتفاع، ونلاحظ هنا أنّ الحوار على ضعفه وقوّته قليل مقابل كثافة الحركة التي هي أساس الفعل وأساس كل صراع وكل فعل درامي، بينما لو كان اللقاء في ساح المعركة –

مثلاً- فسيُلغى الحوار أو يقل مقابل سماعنا أصوات الانفجارات, وبالتالي اختلاف المصائر والنتائج بين الفراش وساحة المعركة حيث الموت والدمار واختفاء الجسد, وفي هاتين العمليتين سنقرأ انفعالات الجسد بين السعادة والضحك والابتسام والفرح والرقص والغناء والحزن والبكاء والصراخ والعيول والصمت.. إلخ, فالخوف يساوي قلق الشخصية وترقبها, والغضب يساوي استعدادها للعدوان أو الهجوم جسدياً عن طريق العراك أو بالألفاظ كتوجيه الشتائم, ورقّة المشاعر تساوي إبراز المشاعر كمشاعر الأمومة والأبوة والصدقة.. وكل هذه الانفعالات تفرض على الجسد القيام بحركات تعبيرية تؤيد هذه المشاعر بإشراف وتعليمات المخرج .

الإلقاء

عندما يلقي الممثل جملةً قد تكون كلماتها كثيرة أو قليلة, بمعنى أنها جملةٌ طويلة أو قصيرة, ويُفترض أن تكون مفهومة, فإذا كانت غير ذلك فلضرورةٍ درامية لها علاقة بالبناء الفني للصراع أو للتشويق.. هنا علينا أن نُميِّز نوع الجملة إن كانت فعلية أو اسمية, وهل هي من جسد العرض أم زائدة يمكن حذفها والاستغناء عنها, وهل الجملة صوتية صعدت التوتّر النفسي عند الممثل أم هدّأته وأثّرت علينا كمتفرجين, ثم هل يمكن أن نستغني عن الجملة الحوارية ونعوّض عنها بحركة أو إيماة جسدية كأن نبتسم أو نشد عضلات وجهنا بشكل يكشف عن غضب أو حزن, وفيما إذا كان بالإمكان أن نبكي أو أن نضحك, ثم عندما يتكلّم الممثل على الخشبة هل استطاع نقل معلومات كشفت عن انفعال أو عن نية فعلية أو فعل حدث أو يحدث أو سيحدث, يزيد أو يقلل من أثر الصراع, ثم هل كان إلقاء الممثل بصوت عالٍ أو منخفض له فيه غرضٌ للدلالة على قوّة أو ضعف الشخصية التي مثل دورها, وهل القصد الإشارة إلى أنّ صاحب الدور الذي ينوب عنه الممثل يجب السيطرة والهيمنة عليه, في حين أنّه بالإمكان أن يلقي الممثل حواراً بصوت خفيف وهادئ وفيه الكثير من التهديد والترهيب, وهذا له علاقة بالمكانة السياسية أو الاجتماعية للمتكلم صاحب الدور مثل إن كان رئيس دولة أو ملكاً أو وزيراً أو قاضياً أو أستاذاً جامعياً أو ربّ عائلة أو شيخ عشيرة أو قبيلة أو عامل تنظيفات أو طبيباً أو مهندساً أو محامياً أو جندياً, وفيما إذا كان المتكلم صديقاً أو عدواً, بطلاً أو خائناً, أو إن كان أباً أو أمّاً أو رجل دين .. إلخ.. ثم هل الجملة في منحى آخر تستثير غرائز النجدة أو الحث على الإقدام والبطولة أم إنّها تدفعنا للاستسلام والخضوع, ثم هل استخدم الممثل يده للإشارة إلى المكان الذي تمّ فيه الفعل كقوله : "لقد مرّت من هنا" أو أنّه رمى بكأس ماء كان في يده للتوكيد, وهل أضافت الإشارة والتوكيد شيئاً إلى العرض أم أن القصد منها الحشو والإطالة, في حين عليها أن تكشف عن تفكير ومكانة الشخصية السياسية والاجتماعية .

الحوار المسرحي المجسّد بالإلقاء يحتاج إلى ممثلٍ بارع وليس إلى مشعوذٍ ثرثار, إلقاء يثير ويحفّز ويقوّي ويبعث قيماً اندثرت مع الدراما التلفزيونية التي صارت تستفرد بالإنسان فيبقى في غرفته ليتكلّم الممثل ويستمر في الكلام ويثرثر ويلفّق ويدجّن المشاهد بعد أن تدجّن هو حيث أصبح جسده هدفاً سهلاً يطأه المنتج والمخرج, فيما المسرح والممثل المسرحي لا يستفردان بالمتفرّج كما يستفرد به التلفزيون والممثل التلفزيوني لأنّ الإنسان في المسرح شريك ونذ للمؤلف والمخرج والممثلين والفنيين, أمّا في التلفزيون فهو مستهلك مثالي, والمنظومة التربوية العربية الرسمية والتجارية تخلط بين الاثنين, فالحوار والإلقاء الذي فيه المأساوي والتاريخي يكشف ما يخفيه المستقبل من مؤامرات على العقل الإنساني, بينما الكلام التلفزيوني يبقى فوق سطح القشرة السطحية التي لا تقشر, بل التي تتفّه الفعل العقلي, فبدل أن يقوم بفعل النقد تراه استسلم لثرثرة الفلكيين وشعوذة المنجمين, فنعيش صراعاً بين حوار رياضي محسوس ومأساوي على المسرح, وبين حوارٍ كأنّه حجارة تضربنا, حوارٍ أضحى وثناً يرفض أيّ سلامٍ بين الآلهة والجسد الإنساني الذي هو جسداً .

المُشاهد والمسرح..

تفاهم أم تحليل؟

د. هاني حجاج

لا شك أنه يجب البحث عن الطبيعة الحقيقية للعلاقة بين المُبدع على وخلف خشبة المسرح من جهة، والمتفرج من جهة أخرى.. فالأول -بكل تأكيد- لن يحتفظ بفنه للمجهول أو لأسرته وأصدقائه، بل يبحث عن هذا المُستقبل (المتفرج) الذي يمارس عليه قدرته على خلق إثارة ما (stimulation) وربما كذلك بمعناها العلمي الدقيق حسب ما وصفه عالم الأجناس الإنكليزي مالبينوفسكي "المشاركة العقلية" وهي حالة التأثير التي يتوَدَّ بسببها شعورٌ بارتياح جماعي مع اتفاق على الكلمات والمفاهيم وحتى الصرخات الخالية من أي معنى في ذاتها، لكنها تطلق في مناطق محددة بوضوح، وبفضل التفاهم المشترك يترجمها المتلقي إلى مواقف تنتمي إلى حياته اليومية.

إثارة أم تواصل؟

عندما يكتب المؤلف ويساهم الديكور والأزياء والإضاءة في عمل المخرج ليقف الممثل على خشبة المسرح يحاول الجميع خلق شرارة في الموقف لا تخرق الحاجز الرابع، لكنها تضيء السطح الزجاجي بين الخشبة والمتفرج.. الكل مشدود برغبته في قول شيء ما للمتفرج، التواصل معه.. هكذا يقولون أحياناً، لكنهم في حقيقة الأمر يسعون جميعاً للتأثير عليه، فكما يرى هونان فمّن الأفضل تفسير الذي يحدث على خشبة المسرح وفي الكواليس أثناء العرض باستخدام كلمة "الإثارة" لا كلمة "التواصل" بالمعنى الذي يعطيه لها علماء النفس، ذلك أن الدائرة التي تنطلق من خشبة المسرح وتتجه إلى المتفرج الجالس في الصالة مع بقية الجمهور دائرة مُعقّدة أساساً، تتعمد إثارة الرد والجواب، والمتفرج حتماً يتأثر بكل ما يراه ويسمعه، وهذه النقطة قد تكون أفضل بداية للتحليل بتشبيه الأمر بالأوركسترا السيمفوني أو الحفل الموسيقي الذي يبحث عن الطرائق التي تُمكن المتفرج من المشاركة الوجدانية والجسمانية في العرض، إذ تحدث في لحظة خلال العرض عمليات متقطعة، متصلة، متشابكة، متوالية، متصاعدة من الإثارة على عدة مستويات، صوتية وضوئية وتشكيلية وحركية، وكل عنصر من هذه العناصر ينتمي إلى مجموعة مختلفة يمكن تفسير قواعدها الرئيسية، وأيضاً له القدرة على الانفصال بتأثيره على المتلقي وبالإثارة التي يقدمها منفرداً.. نعم، كل العناصر تتحد لخدمة العمل ككل، أو على الأقل يجب أن يتم الأمر على هذا النحو، لكن إطفاء الأنوار فجأة من شأنه تذكير أحد المتفرجين بلحظة مرعبة في طفولته.. ملابس كارمن العجورية إذا ارتفعت فوق ركبتيها أكثر من اللازم لها القدرة على إرسال خيالات كثيرة لا علاقة لها بالعرض في نفس المشاهد تبعده دقائق عن المشاهدة والمتابعة.. نغمة موسيقية معينة تشعل ذكرى خاصة تجعل من الحنين الوليد ذريعة لقبول العمل بالكامل ووصفه بالروعة دون أسباب موضوعية أخرى.

إن فهم العرض المسرحي على خشبة المسرح بهذه الكيفية لا يقلل من شأنه ولا يهدم شيئاً من القيم التي يمثلها الفن المسرحي.. كل ما هنالك أنها تحاول أن توضح عمل المسرح الحقيقي ورسالته، ولربما كان الشيء المبتكر والوحيد في هذا المفهوم هو اقتراضه تنظيم جديد لكل ما سبق لنا معرفته حتى الآن بطريقة عشوائية، وإدراج هذا المفهوم الجديد في الأرشيف المعرفي ضمن نظرة موضوعية عن المسرح كما يقول أ.راضي شحادة : "لقد جاء الكثير من الأعمال نسخة طبقه الأصل عن لغة الثقافات الأخرى المهيمنة على جمهورنا دون محاولة إيجاد لغة مسرحية خاصة".. والسؤال الذي يطرح نفسه : "ما هو الجديد في مسرحية تقدم بلغة ثقافة المنشور

السياسي أو لغة الجرائد أو لغة الخطابات الحزبية التي وصل جمهورنا إلى درجة الإشباع منها لكثرتها، خاصة وأنها لغات ذات بعد واحد وتيار موجّه ومدروس؟".

لم تركز الفرق -إلا ما ندر منها- على ضرورة البحث عن لغة مسرحية تترك في الجمهور أبعاداً حضارية عميقة وتجعله يقف موقف المتأمل، الناقد، المتعلم، المنفتح، وترصد فيه وتبني بعداً نقدياً خلاقاً، ويكون لديه ما يقوله عن لوحة فنية يراها، أو قصيدة يقرأها، أو مسرحية يشاهدها، وهنا تكمن المسؤولية الكبيرة في كيفية إيصال الثقافة المسرحية بلغة خاصة بها تختلف عن باقي اللغات، وتتعدى تقليدها، وتتميز عنها.

متى يبدأ الحدث المسرحي

تبدأ الحدود بين النص المكتوب والحدث التمثيلي على خشبة المسرح في الذوبان حين يفعل الممثل الحي بعض التصرفات في بيئة من الأضواء والملابس والديكور تمس نقاط استقبال حية عند المتفرج، ما يحيلنا إلى مناقشة فلسفية الطابع تخص قيمة العمل وجدوى الفن، لكن قد يكون من المهم مناقشة مسألة جودة التأثير والطريقة التي يوظف بها كما لاحظ مانيارد سميث عند مناقشة أعماله المسرحية أن الوجود مستمر وليست هناك حلول وليس هناك تطهّر.. المشكلات دائماً ما تعود، والمأساة تعود، وما الحياة غير ذلك، ولكن هناك غروب للشمس وبعض الأشياء الجميلة بين تلك المآسي، مع وجود عمليات تركيز وتكرار وإعادة مع التنوع، وحين كان البعض يصف الإنسان بأنه الآن شاشة محضة ومركز تحويل لكل شبكات التأثير فإن مسرحيات كثيرة قدمت صورة هامة لهذا التنظير بما يخص الوسائل التي تتفوق فيها المحاكاة على الواقع، وهو ما ذكره جريج جايسكام في كتابه المهم عن التأثيرات السمعية والبصرية على خشبة المسرح.. إن نوعية التنقل بين العناصر المختلفة للمسرح والنص وطريقة العرض والتصوير التليفزيوني تعكس تفاعلهم المتناغم طوال العرض، كما توجي بالانسجام بين تفاصيل المكان والزمان لعرض الرواية حيث تختفي الأماكن بعضها في بعض.. وللوصول إلى هذه الحالة دخل الفيديو على خشبة المسرح لتقديم تأثيرات يمكن التحكم بها بسهولة ويكون أثرها أكثر ثراء.. يستطيع الفيديو ببساطة أن يقدم مادة توضيحية بقدر ما يقدم مؤثرات بصرية وسمعية، ويمكننا من السيطرة أكثر على العرض ودمج تصميم الرقصات وتجريب الوسائل الفنية والإضاءة.. يتداخل الفيديو مع هارموني العرض الحي لإثارة العروض الأولى.. في عرض مسرحي بعنوان "عفريت الكهرباء" يغمر الشاشة فيلم به ضوء مثل النجم الذي ينصهر مع الشاشة مقدماً تأثير الماء الساقط من الضوء ليبدأ الفصل الثاني.. ترقص إحدى فتيات العرض تصاحبها موسيقى وجمهور أمام الخشبة وأمام الشاشة.. أنظر إلى التأثيرات في "ظهور باسبي في هوليدود" حيث يتم قص الفستان للراقصة ونرى على شاشة في خلفية المسرح لقطة مقربة لخط طويل من السفينان النسوية تعقبها سلسلة من استعراضات كلاسيكية وفيها لقطات تصورها الكاميرا من أعلى فوق الراقصات في دائرة تنتج أشكالاً هندسية فيها تتحول النساء إلى مكونات معمارية محضة، يعقب ذلك عرض واسع لستين امرأة يعزفن على آلات كمان تضيئها أنوار الفلورسنت، ثم فجأة تختفي النساء (بحركة مؤثرة تجعل المتفرج يفتقدهن ويشعر بالحنين للزمن الضائع، وهي نقلة في مضمون العرض تختصر من مساحة النص) فلا يرى إلا آلات الكمان المضاءة وأفواسها في السواد، وبالتزامن يذكر المخرج: "كانت لدينا آلات الكمان ذات أضواء النيون، وكانت لدينا خوذات وقبعات معدنية، وعليه كنا نفعل ذلك ونحن مصدمون صدمات خفيفة.. الصورة على الشاشة مادتها توضيحية، لكن الاستعراض مع حدث الخشبة في هذه الفقرات يعمل بأسلوب يبرز نغمة الحنين من خلال المونتاج لا من خلال البيان النصي المباشر.. يندمج الفيديو بالعرض الحي وتتحرك قطع ملابس كبيرة على هيئة أجنحة فراشات، وبينما يجيء معظم العرض من الخلف فإن العرض الرئيسي يسمح للممثل بأن يقع في بؤرة نور (مصدر إضاءة مكثف).. تقتفي الفقرات التالية الانحدار في تصرفات الممثلين في البروفات والفقرات الراقصة، وفي إحداها يقف الممثل بجوار الآخر بمعاطف بيضاء ويحملان شعرات وتتضاعف صورهم في الشاشة الخلفية بطريقة تجعلها تتداخل مع رهط من النساء يقدمن فقرة ناعسة.. ويصل العرض إلى ذروته عندما يغني الممثل أغنية من ختام مسرحية قديمة من برودواي لاستعادة نغمة الحنين والعرفان، وببهرجة مثيرة: بالطولامع وشعر مستعار من الريش، ويتم تضخيم الصوت ليصدر له صدى من خلال مسرح كبير ونجوم هابطة تملأ شاشة العرض.

نموذج من المسرح الحديث

في أحدث عرض عربي لنص مسرحي لشكسبير عند كتابة هذه السطور "ماكبث" (2013-مركز الهناجر للفنون-القاهرة-إخراج تامر كرم) لجأ المعدّ الدرامي مع المخرج إلى استخدام تقنية سينمائية لتأكيد العلاقة بين العقل الباطن لماكبث ورؤيته، وكذلك رؤية المتفرج للعرض، فنرى أنه في مشهد تتويج الملك يعيد المخرج لحظة مرور ماكبث والليدي ماكبث أسفل نعش الملك المقتول، وهو تكنيك اقتبسه كل من محمود صبري وأحمد حشيش مصمما سينوغرافيا العرض من أفلام العنف لتكون تأثيرات المشهد في الختام أعلى من التأثير الداخلي عند قراءة النص المكتوب.. ثوب ليدي ماكبث كان يحمل سمات جلد الثعبان، بينما تم توحيد ملابس جميع الشخصيات على مستوى الألوان والتصميم، كما أن ملابس ماكبث نفسه كانت سوداء تعاكس الطبيعة اللونية لملابس ليدي ماكبث في مونولوج إزالة بقعة الدم .

"عربي جمهورية" مسرحية حديثة كذلك (2013-فرقة الساحة-القاهرة-تأليف محسن يوسف-إخراج مصطفى عز) تناقش أحداث العام الأخير في مصر، ولو أن عنوانها يوحي بقومية القضية، وكذلك كان ديكور محمد سعد يحاول أن يتواصل مع الجمهور والفكرة بالتعبير الدلالي من خلال استخدام موتيفات تراثية إسلامية وفرنسية ومعاصرة في بدروم شخص يدعى عربي وزوجته وسط الخردة المتجمعة، كما صمم وليد رشاد الملابس بمستويات متعددة بين ملابس المجموعة السوداء المحايدة وضيق ملابس الرجل الكبير والكردان الصعيدي على صدر الراقصة ليشير إلىصرية الموقف وجلباب عربي وعمته وإيثارب جمهورية . هذا المنظور لشرح العلاقة بين المسرح والجمهور، بين الإثارة والتواصل، لا يحتاج لوصف مختصر لأن المسألة في النهاية تخضع أيضاً وقبل كل شيء للاستعداد وتوافق الموهبة مع الأغراض حتى يتحول النطق الحوارى إلى مناجاة، وتُسمع الموسيقى في اللاوعي، وترى شرارات الأضواء متوهجة .

مترجمون وكتاب ونقاد يبحثون واقع ترجمة النص المسرحي الأجنبي إلى اللغة العربية

نعيمة الابراهيم

"واقع ترجمة النص المسرحي الأجنبي إلى اللغة العربية" كان عنوان الندوة التي أقامتها جمعيتنا المسرح والترجمة في اتحاد الكتّاب العرب في إطار التعاون بين جمعيات الاتحاد، وقد شارك فيها كلُّ من الأستاذة : المترجم توفيق الأسدي، دنورا أريسيان أمينة سر جمعية الترجمة، المترجمة والكاتبة أنا عكاش، الروائي والمترجم حسام الدين خصور مقرر جمعية الترجمة، المترجم والناقد د.نبيل الحفار، وأدار الندوة الكاتب جوان جان أمين سر جمعية المسرح في الاتحاد والذي أشار إلى أهمية طرح الموضوع بالرغم من أنه ليس من الموضوعات الملحة في الحراك الثقافي لكنه موضوع يستدعي البحث فيه باعتبار أن الحراك الثقافي يتطلب دائماً البحث عما هو جديد، مؤكداً أهمية مثل هذه الندوات، لا سيما لجمعية الترجمة وللمترجمين وللكتّاب المسرحيين والعاملين في المسرح للبحث في القضايا المشتركة بين العاملين في الترجمة والعاملين في المسرح .

قدمت الندوة إطلالة تاريخية على ترجمة النص المسرحي إلى اللغة العربية وبحثت في العديد من المشكلات التي تعانها مثل تصرف المترجم بالنص المسرحي وهل هو مشروع أم غير مشروع، حيث اتفق المنتدون على مشروعية الترجمة بتصرف لكن بالتعاون مع المخرج والعاملين في العمل المسرحي لتمكين النص من التقديم بشكل جيد لأن النص المسرحي هو الوحيد في الآداب المترجمة الذي يؤدي على خشبة المسرح، وهناك من يستصعب هذه الأسلوب في الترجمة ما يجعل التصرف بالنص ضرورياً أحياناً .

كما ركزت الندوة على نقطة مهمة وهي تراجع النص المسرحي المترجم لعدة أسباب، منها تراجع كمّ التأليف المسرحي مقارنةً بمئات الروايات والقصص القصيرة، وثانياً نضج المسرح العربي الذي أصبح له نتاجه وكتابه المحليون المختصون بالمسرح، فلم يعد هناك فراغ في المسرح العربي، كما أن اتجاه الكتاب للكتابة للتلفزيون والسينما انعكس سلباً على الترجمة للمسرح .

في بداية الندوة قدم **د. نبيل الحفار** لمحة تاريخية موجزة عن تاريخ ترجمة النص المسرحي الأجنبي إلى اللغة العربية، لافتاً إلى أن حركة الترجمة قديمة جداً ومؤثرة إلى حد بعيد على كافة المستويات، لكن ترجمة النص المسرحي إلى اللغة العربية تأخر إلى حد كبير عازياً السبب إلى تأخر تأثير المسرح على الثقافة العربية، وأضاف أنه يمكن أن نقول أن الترجمة ارتبطت ببدايات العروض المسرحية في لبنان ومصر وسورية، وهنا يجب أن نتذكر أن التأثير المسرحي كان متأثراً بمشاهدة العروض وليس بقراءة النص، بمعنى أن دخول المسرح إلى الوطن العربي كان عن طريق العرض وليس عن طريق النص المترجم، وأضاف **الحفار** أن أوائل الرواد المسرحيين العرب ومن خلال تواجدهم في بعض الدول الأوروبية كإيطاليا وفرنسا بشكل أساسي شاهدوا عروض الأوبريت وليس عروض المسرح كما نفهمه حالياً، بل المسرح الغنائي الذي يعتمد على القصة، وعلى سبيل المثال **مارون النقاش** مؤسس المسرح العربي الذي شاهد عدداً من هذه العروض في روما وفيينا ومن ثم في باريس وعاد إلى لبنان متأثراً بهذا النوع الفني الجديد وقام بالبحث عن النصوص التي يمكن أن يستلهمها ليقدم على منوالها نصوصاً عربية، ولكن بما أنه لم يستطع ذلك لجأ إلى تراثنا العربي وإلى "ألف ليلة وليلة" وانتقى القصص القابلة للتحويل بأسلوب أوبرالي إلى عروض مسرحية، وقد طال الوقت بعد تقديم العروض حتى نُشرت هذه النصوص، ويضيف **د. الحفار** : "يجب أن نأخذ هنا بعين الاعتبار أن حركة الطباعة ونشر الكتب كانت ضعيفة جداً، إذ لم تكن هناك مجالات تنشر نصوصاً مسرحية، لذلك يمكن القول أنه ومع انتقال حركة المسرح من لبنان وسورية إلى مصر مع **أبي خليل القباني** بدأ نشر النصوص المسرحية يصبح نوعاً من العادة للاطلاع، ولكن من حيث عدد النسخ فقد كان قليلاً جداً لأن قراءة النصوص المسرحية بين عامة القراء كانت ضعيفة جداً بينما قراءة القصص والروايات والدراسات كانت منتشرة أكثر بكثير، ويمكن القول أن البداية الحقيقية لهذه الحركة في سورية تعود لما بعد الحرب العالمية الأولى عن طريق دور النشر التركية، حيث توفرت أعداد كبيرة من النصوص المترجمة إلى التركية، ومن التركية إلى العربية، أما الترجمة من الفرنسية فقد تأخرت لما بعد ذلك، بعد دخول المستعمر الفرنسي والإنكليزي إلى المنطقة العربية، وكوننا نتعامل مع فنٍّ بصري أولاً ومن ثم مادة مقروءة ليست المشكلة في ترجمة النصوص وطباعتها وإنما في دخول المسرح حقيقةً وتأثيره في مشاهدنا"

وحول سؤال لمدير الندوة عن مدى إحاطة الترجمة العربية للنص المسرحي الأجنبي بكافة أنماط الكتابة المسرحية وبأبرز كتاب المسرح العالمي أجاب **د. نبيل الحفار** :

"إن معظم ما عرفناه عن المسرح أتانا عن طريق اللغتين الفرنسية والإنكليزية، وكذلك عن طريق هاتين اللغتين تعرفنا أيضاً على مسارح بقية اللغات وان بشكل قليل، فما إن خرج الاستعمار العثماني من بلادنا حتى ابتُلينا بالاستعمار الفرنسي والبريطاني وغيره، ولذلك فإن حركة الترجمة تحديداً كانت من خلال ترجمة هاتين اللغتين، وعن طريقهما بدأت حركة الترجمة بشكل بطيء ومن ثم تطورت مع تطور حركة الطباعة والنشر بعد الحرب العالمية الثانية، ويمكن أن نقول توثيقاً أننا لا نعرف عن المسرح الروسي نصوصاً مترجمة من اللغة الروسية حتى ما بعد الحرب العالمية الثانية بسنوات طويلة، في حين أننا نعرف نصوصاً كثيرة مترجمة عن الفرنسية والإنكليزية من مرحلة ما بين الحربين العالميتين، ويمكن القول أن هاتين اللغتين كانتا اللغتين التي عبرهما دخل المسرح مترجماً إلى البلدان العربية، وبالتالي كان هناك تركيز على النتاج المسرحي الإنكليزي والفرنسي والأميركي، ومن ثم عبرهما أيضاً قليلاً من المسرح الإيطالي والروسي والإسباني، أي عبر لغة

وسبطة، أما الإنكليزية والفرنسية فلا يمكننا أن نقول بأي حال من الأحوال أن حركة الترجمة آنذاك قد تمكنت من تغطية الحركة المسرحية عامة، بل أيضاً وللأسف الشديد حسب الشائع فنترأض وراء الاسم المطروح ونترجم نصوصه وتتراكض المسارح والمخرجون لتقديمه على خشبة المسارح دون تساؤل عن مدى فائدته لنا". وفي سؤال لمدير الندوة لـ **أ.توفيق الأسدي** عن مفهوم "الترجمة بتصرف" الذي شاع في وقت من الأوقات وعن مشروعية هذا النوع من الترجمة قال :

"أنا ضد الترجمة بتصرف من حيث المبدأ، ومن حيث الترجمة المسرحية يمكن أن يكون الأمر جائزاً ومشروعاً بما يخدم العرض المسرحي ويجعله مقبولاً للجمهور، ففي حال ترجمة النص إلى العامية يجب أن تكون الترجمة بتصرف بالضرورة.. أنا مع ترجمة النص المسرحي بتصرف، وهذا مبرر في حال كان النص المسرحي كوميدياً ويتناول اليوميات، ومثال على ذلك عندما ترجم **د. نبيل الحفار** مسرحيتين كانتا ناجحتين جماهيرياً هما "لا تدفع الحساب" و"أسرق أقل رجاء" ففي هذه الحالة أنا لست ضد أن يتصرف المترجم بالنص، وخاصة إذا كانت الترجمة إلى العامية، أما أن يتم إلغاء المسرحية الأصلية وإنتاج مسرحية أخرى فهذا أنا ضده، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالترجمة بتصرف في مجال النقد والدراسات والروايات".

وتعقب **أ.عكاش** على الموضوع قائلة :

"لا يحق للمترجم التصرف بالترجمة على الإطلاق، فإذا أردتُ كترجمة أن أنقل نصاً مسرحياً من لغة إلى أخرى فعليّ أن أنقله بكل أمانة، وما سوى ذلك من تصرف بالنص فهو من مهام الإخراج والعملية الدراماتورية التي لها رؤيتها الخاصة، وليس من حق المترجم التصرف بالمادة الموجودة عنده إن كان اختزالاً أو وضع رؤية خاصة، وهنا تصبح العملية مختلفة".

في حين رأى **د.نبيل الحفار** أنه في بداية الحركة المسرحية لم يكن لدينا بعد مخرجون محترفون ولم يكن هناك مفهوم العمل الدراماتوري حيث يقوم الدراماتورغ بالعمل إلى جانب المخرج فيعدّ النص المسرحي للعرض، وكان المترجم في ذلك الوقت هو ذاته المفكر والمخرج والأديب، أي إن أعجبته المادة الأساسية فيقدمها للجمهور قراءة أولاً ولكن ليس كما هي بل كما يراها هو، لذلك يقوم بـ (التصرف) بهذه المادة ويقدمها من وجهة نظره بما يتلاءم مع ذائقة الجمهور، وكمثال على ذلك كان الشعر في النصوص القديمة يغلب على النثر، وكثيراً ما كان المترجمون يلغون الشعر الأساس ويضعون مكانه شعراً عربياً يرون هم أن معناه يتناسب مع ما قصده الكاتب الأصلي، وكذلك كانوا -مثلاً- يستبدلون الأمثال الأجنبية بأمثال محلية، وكانت بعض الشخصيات لا تناسب الذائقة المحلية فيلغونها كلياً، لهذا كان المترجم في ذلك الوقت هو المهيمن على العملية الفنية، لذلك لا يمكن أن نقول أن هذا النص الذي تُرجم هو لكاتبه الأصلي وإنما للمترجم، أما حالياً فنقول هذا نص للكاتب وهو من إعداد أو اقتباس الكاتب حيث أصبح هناك نوع من توزيع الأدوار والمسؤوليات في العمل المسرحي، فالمؤلف الأساسي قال ما عنده وهذا حقه، ومن أعد النص أو من اقتبسه أدلى بدلوه وأجرى بعض التعديلات .

وفيما إذا كان يتوجب على مترجم النص المسرحي أن يكون متخصصاً بالأدب المسرحي أو بالفن المسرحي رأت **د.نورا أريسيان** أن على المترجم أن يكون ملماً بالصيغة المسرحية لأن المسرح يختلف عن الرواية من حيث صياغة المفردات والجمل والسرد، لذلك علينا احترام منهجية الكاتب، مؤكدة على أهمية أن يكون المترجم متخصصاً بالأدب المسرحي، لا سيما مع تطور اللغة .

أما **أ.توفيق الأسدي** الذي ترجم العديد من المسرحيات وهو غير متخصص بالمسرح فرأى أنه يكفي أن يكون مترجم النص المسرحي هاوياً للمسرح ومتقناً للغة العربية .

من جهته رأى **أ.حسام الدين خضور** أن من يكتب ويترجم للمسرح ينبغي أن يكون ملماً به وأن يكون قريباً من ورشة العمل المسرحي من مخرج وممثلين، الأمر الذي يسهل نقل النص المسرحي الأجنبي للمشاهد المحلي، مشيراً إلى مشكلة تواجه هذه العملية وهي عامل الزمن أو المرحلة التاريخية التي كُتبت فيها المسرحية، وحلّ هذه الإشكالية يكون بالتعاون الذي يجب أن يقوم ما بين المترجم ككاتب ثانٍ للنص والمخرج والممثلين مما يخلص النص من الكثير مما يعتره من الإشكاليات، لاسيما على صعيد ترجمة الحوار الذي يتطلب جملاً قصيرة ومحدودة، وأشار **خضور** إلى تطور فن المسرح بحيث أصبحت له مؤسسات ضخمة، ففي سورية هناك المسرح القومي على سبيل المثال ومن الضروري أن يكون له مترجموه الذين ينبغي أن يعملوا إلى جانب الممثلين كفريق

عمل واحد، وأضاف أننا عندما نتحدث عن المسرح فكأنما نتحدث عن فن وليد، علماً أنه ليس كذلك، إذ لا نجد مدينة أو بلدة في سورية إلا والبناء المسرحي جزء من معالمها التاريخية الباقية، لكن ثمة قطع تاريخي، إذ غاب المسرح قرابة 2000 سنة ثم عاد، وهذه مسألة لا بدّ من الإشارة إليها، وبالتالي فالمسرح جزء من حياتنا العامة، والآن يستعيد ألقه في حياتنا، والمترجم المسرحي هو الوحيد الذي يكون نصه المترجم قابلاً للتجسيد، وهذا يعطيه (رخصة) التصرف عند الضرورة .

وتحدث مدير الندوة عن مدرستين أساسيتين تنظمان عملية ترجمة النص المسرحي إلى اللغة العربية، أولاهما تعتمد على نقل النص المسرحي حرفياً، والثانية تعتمد على نقل روح النص، موجهاً سؤاله حول هذه النقطة إلى **أ.أنا عكاش** التي قالت :

"بالطبع الأهم هو نقل روح النص دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير في المضمون، والتوازن مطلوب بين نقل روح النص ومضمونه لنصل إلى الصيغة المطلوبة، وأنا أجد أن الترجمة الحرفية صعبة جداً مما ينعكس سلباً على النص فيصبح غير مفهوم كمعنى، بحيث يبقى المعنى ضبابياً وغامضاً" .

ويوافقها الرأي **د.نبيل الحفار** الذي يرى أن الالتزام الحرفي في ترجمة النص المسرحي يبعده عن الأدب شارحاً وجهة نظره : "إذا أردتُ أن أتوصل إلى مستوى أدبي معين في الترجمة فلا يمكن أن أتبع أسلوب الترجمة الحرفية لأن هذا يبعثني عن الحوار ويقيدني بنقل البنية اللغوية من النص الأصلي إلى البنية اللغوية للنص المترجم، وهذا ليس مطلوباً في الترجمة الأدبية، خاصة في المسرح" .

ويوجه مدير الندوة سؤالاً إلى **د.نورا أريسيان** حول ترجمة النص المسرحي إلى اللغة العربية من خلال لغة وسيطة كأن تتم ترجم النص مثلاً من الروسية إلى الإنكليزية ومن الإنكليزية إلى العربية وإلى أي مدى تفقد هذه الترجمة من خصوصية النص الأصلي، فقالت :

"الترجمة من لغة وسيطة ظاهرة لا تختص فقط بالنصوص المسرحية، فهي وسيلة لترجمة النصوص الأدبية عامة، وأنا كقارئة أستمتع بقراءة النص المترجم من اللغة الأصلية مباشرة، لكن قد يضطر المترجم إلى لغة وسيطة إما لعدم توفر النص بلغته الأولى أو لإتقانه اللغة الوسيطة فقط، وهناك تجارب كثيرة في ترجمة النصوص المسرحية من خلال لغة وسيطة" .

بدورها أكدت **أ.أنا عكاش** شرعية الترجمة المسرحية عن لغة وسيطة، فيما رأى **أ.حسام الدين خضور** أن هذه المسألة تفرض نفسها، خاصة في حال الترجمة عن لغات من النادر أن نجد في الوطن العربي من يتقنها كاللغات الهندية واليابانية والصينية التي تُترجم نصوصها إلى من خلال اللغتين الإنكليزية والفرنسية بشكل أساسي، وأكد **خضور** أن ما تُرجم من المسرح الياباني خلال الفترة الماضية أغنى المكتبة العربية واللغة العربية

وحول التجارب التي اعتمدت على ترجمة النص المسرحي الأجنبي إلى اللهجات المحلية دون المرور بمرحلة الترجمة إلى الفصحى أولاً رأى **أ.توفيق الأسدي** أن هذا الأمر يكون مشروعاً عندما يُترجم النص المسرحي لتقديمه كعرض مسرحي وليس للنشر ضمن كتاب قائلاً :

"في هذه الحالة يمكن نقله إلى العامية مباشرة بالتنسيق مع المخرج والدراماتورغ، ويُعتبر هذا التصرف مبرراً، خاصة إذا كان النص يتناول الحياة اليومية بشكل كوميدي، وهنا أفضلُ أن يُترجم النص إلى العامية ليكون أقرب إلى الجمهور" .

وعقبت **د.نورا أريسيان** قائلة :

"ترجمتُ من الأرمنية إلى العربية نصاً مسرحياً بعنوان "ضريبة اللباقة" وفي كل صفحة كنتُ أترجمها كنتُ أتمنى أن أترجمها مباشرة للعامية كونها من الأدب الساخر.. أعتقد أن هذا الأمر مشروع إلى حد كبير ارتباطاً بطبيعة النص" .

وحول نفس الموضوع أفادت **أ.أنا عكاش** :

"عندما يُترجم النص بهدف التداول والنشر يجب أن يُترجم إلى الفصحى، ومن ثم من الممكن أن يُترجم إلى العامية لأن القراءة باللهجات المختلفة صعبة للغاية بل تكاد تكون مستحيلة أحياناً" .

وتوجه مدير الندوة بسؤال إلى **أ.أنا عكاش** حول واقع ترجمة النص المسرحي الطفلي إلى اللغة العربية باعتبارها صاحبة أكثر من تجربة في هذا الإطار، فقالت :

"لا توجد خصوصية لهذا النوع من الترجمة المسرحية، لكن المشكلة الأساسية هنا أننا نفتقد إلى النصوص المسرحية الأجنبية الموجهة للأطفال فنقوم أحياناً بتحويل الحكايات المترجمة إلى نصوص مسرحية". أما د. نبيل الحفار فقال أنه في حال ترجمة النص المسرحي الموجه للأطفال أو اليافعين فينبغي مراعاة المستوى اللغوي والذهني والفكري للفئة العمرية التي نترجم لها كي لا نستخدم مفردات تتجاوز قدرتها على الاستيعاب، كما ينبغي معرفة اهتمامات هذه الفئة.. وأنا عندما أترجم هكذا نصوص أفكر بالعرض المسرحي أولاً وليس بالقراءة، فعندما يكون الطفل أو اليافع جالساً يشاهد العرض ليس لديه الوقت ليفكر بالكلمة، إذ يجب أن تكون الكلمة مفهومة".

وأشار مدير الندوة إلى أن ترجمة النص المسرحي الأجنبي إلى اللغة العربية مشروع أخذته على عاتقها عربياً بالدرجة الأولى سلسلة "المسرح العالمي" الكويتية التي أصدرت عشرات النصوص المسرحية، بالإضافة إلى وزارات الثقافة في الدول العربية، وفي مقدمتها وزارة الثقافة السورية، وأيضاً قامت مجالات دورية متخصصة بالمسرح بنشر العديد من النصوص المترجمة إلى درجة أننا نشعر أن فيها -حسب مدير الندوة- أن عيون الأدب المسرحي العالمي قد تُرجمت إلى العربية، طارحاً السؤال على أ. توفيق الأسدي فيما إذا كان هذا الزخم قد فقد بريقه بعد ترجمة مئات النصوص المسرحية، فأجاب :

"تراجعت حركة ترجمة النص المسرحي إلى اللغة العربية، ربما لقيام المترجمين العرب بترجمة جلّ الأدب المسرحي العالمي".

ووافقته الرأي أ. حسام الدين خضور الذي أقرّ بتراجع هذه الحركة بسبب ما رآه من نضج في الحركة المسرحية المحلية واستعاضة المخرجين عن النصوص الأجنبية بالنصوص المحلية".

ساهم بتأسيس فرق وتجمّعات مسرحية يوسف المقبل : المسرح عمل جماعي.. وتجربتي في المونودراما قابلة للتكرار

أمينة عباس

لا يمكن لأي مهتم أو متابع أو دارس للمسرح السوري أن يتجاهل اسم الممثل المسرحي يوسف المقبل كواحد من أبرز المساهمين في الحركة المسرحية السورية على مدى عشرات السنوات التي أمضاها على خشبات المسارح السورية متنقلاً بين كواليسها ومواكباً لكافة تجاربها ومطلعاً على أدقّ خفاياها.. ونحن اليوم في هذه الوقفة مع المسرحي العريق يوسف المقبل إنما نحاول تقليب بعض الصفحات المطوية في مسيرة هذا الفنان الذي شارك -وما يزال- في العديد من الأعمال المسرحية التي تُعتَبَر نقاط علام في الحركة المسرحية السورية .

***حبذا لو تعطينا -أولاً- فكرةً عن بدايات مسيرتك الغنية في العمل المسرحي وكيفية تكوّنت علاقتك بفن**

المسرح .

****قبل افتتاح المعهد العالي لفنون المسرحية في دمشق ومثل الكثيرين من زملائي مارستُ نشاطاتي المسرحية من خلال مسارح الهواة، ففي بداية السبعينيات تم تأسيس المسرح المدرسي، وكنتُ حينها طالباً في المرحلة الثانوية، وأذكر أن مدرّس اللغة العربية كُلف بإخراج مسرحية بهدف المشاركة في المهرجان الأول للمسرح المدرسي، فقام باختيار بعض الطلاب للمشاركة في المسرحية دون اختبارات حقيقية لانتخاب الموهوبين، بل فضّل أن يختار الطلاب المشاكسين أو المجتهدين، أي الذين لهم حضورهم في الصف، فكنتُ أحدهم.. ورغم أنها كانت تجربة بدائية إلا أنها شكّلت بداية علاقتي بهذا الفن الجميل.. وبعدها ومن خلال فرق الشبيبة شاركتُ في أكثر من عرض مسرحي، وأعتبر أن مسرحية "القضية والحل" هي البداية الحقيقية لي في المسرح وهي من تأليف سلمان قطايا وإخراج زيناتي قدسية (الذي استمرت علاقتي به حتى يومنا هذا وأسفرت عن أكثر من عرض مسرحي في مسارح الهواة كالشبيبة والعمال والطلبة والمسرح القومي وحتى في بعض العروض لفرقة القدس المسرحية والمسرح الوطني الفلسطيني).. وفي نهاية السبعينيات شاركتُ في المهرجان المسرحي لفرق الهواة الذي كانت تقيمه وزارة الثقافة في مدينة حلب سنوياً، إذ شاركتُ في آخر دورتين منه قبل أن تتخلى عنه وزارة الثقافة لاتحاد شبيبة الثورة الذي بدأ بدوره يساهم بشكل فعّال في الحالة المسرحية السورية من خلال إقامته لمهرجان مسرحي كل عام في محافظة من محافظات سورية، حيث رعى الاتحاد الممثلين الهواة من خلال تدريبهم على أيدي مخرجين متميزين وإقامة الدورات التدريبية لهم والتي يشرف عليها مسرحيون محترفون، وتخصيص المهرجان بلجان تحكيم اختصاصية وإقامة ندوات حوارية مع مختصين، وأذكر في هذه المرحلة مجموعة من العروض المهمة كـ "مهاجر بريسان" لفرقة شبيبة القنيطرة تأليف جورج شحادة إخراج حسن عكلا، و"الغرباء لا يشربون القهوة" تأليف محمود دياب إخراج زيناتي قدسية و"أغنية على الممر" تأليف علي سالم إخراج زيناتي قدسية وهي أيضاً لفرقة شبيبة القنيطرة، وقد حازت هذه العروض وغيرها على جوائز في المهرجان.. وفي هذه المرحلة أيضاً وبعد أن أنهيتُ دراسة الثانوية عملتُ مع المسرح الجامعي (الفرقة المركزية) وكانت أول مشاركة لي مسرحية "ليل العبيد" تأليف ممدوح عدوان إخراج نائلة الأطرش، وأيضاً كانت لي مشاركة مع المسرح الوطني الفلسطيني في مسرحية "الزيارة" إعداد ممدوح عدوان عن رواية "يحدث في مصر الآن" ليويسف القعيد إخراج حسن عويتي وقُدّمت في مهرجان دمشق للفنون المسرحية في دورته الثامنة.. وهنا لا بد لي أن أذكر بعضاً من الزملاء الذين تعرفتُ عليهم وعملنا معاً : زيناتي قدسية-محمود خليلي-حسن دكاك-مفيد أبو حمدة-نبيل حلواني-سلوى ضميرية-سلمو حداد-عباس النوري-بسام كوسا-فيلدا سمور-ندى الحمصي-حسن عكلا-نذير سرحان-صبحي سليمان .**

***في ضوء مشاركاتك المتعددة في عروض مسرح الهواة وكونك كنت أحد المساهمين الأساسيين فيه ما**

تقييمك له؟

****كنتُ من جيل الفنانين الذين برزوا من خلال مسرح الهواة، وكثير من الأسماء المهمة في المسرح السوري صقلت تجربتها الفنية في مسارح الهواة.. وإذا أردنا الدقة فإن مسرح الهواة في سورية يُعتبر الرافد الأساس للحركة المسرحية السورية المحترفة أو الرسمية التي تعنى بالشأن المسرحي، ولو ألقينا نظرة على أغلب عروض المسرح القومي في دمشق والمحافظات لرأينا أن أغلب الممثلين هم من مسارح الهواة، حتى بعد أن تم تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية وبدأ بتخريج دفعاته، فالخريجون الذين استمروا في العمل المسرحي قلّة، خاصة مع ازدهار الدراما التلفزيونية.. أعتقد أن مسرح الهواة في سورية مسرح متطور جداً رغم الإمكانات المادية المتواضعة التي توضع في خدمة المخرج في هذا المسرح ليصنع عرضه المسرحي، إذ أن العنصر الأساس الذي تعتمد عليه هذه الفرق هو الممثل، فالمنظمات الشعبية التي تهتم بالمسرح من شبيبة وعمال وطلبة تعتبر المسرح جزءاً بسيطاً من نشاطها، ومع ذلك وبحماس الفنانين الهواة استمرت مهرجاناتها وقدمت عروضاً مهمة ليس على مستوى الهواة فحسب بل على مستوى المسرح السوري بشكل عام، وقدمت فنانين مهمين تركوا بصمة واضحة في المسرح السوري وفي الدراما عموماً .**

***ساهمت مع بعض الفنانين بتأسيس فرقة عمال القنيطرة عام 1979 كيف تفسر عدم استمرار هذه الفرقة وغيرها من الفرق التي شاركت في تأسيسها؟**

*لفرقة عمال القنيطرة المسرحية تاريخ فني مهم، فقد كانت لي فيها شراكة حقيقية مع بعض الفنانين الذين استمرت علاقتي ببعضهم حتى يومنا هذا، والبعض الآخر ما زلت أتواصل معه بين الحين والآخر، وأذكر تلك الفترة من تجربتي بغبطة لأن العروض المسرحية التي أنجزت في هذه الفرقة كانت متميزة بشهادة الكثيرين من المسرحيين السوريين والعرب، وأعتقد أن هذه التجربة تستحق أن يُسلط عليها الضوء وأتمنى ذلك في يوم ما.. بدأت فكرة تأسيس هذه الفرقة عام 1979 خلال متابعتي مع بعض الزملاء فعاليات مهرجان المسرح العمالي بدمشق حيث شعرنا بالغيرة -بمفهومها الإيجابي- من بعض الفرق المشاركة في المهرجان وما حققته من نجاح واستقطاب للجمهور، فالتقينا مجموعة من الفنانين وبدأنا التدريبات على مسرحية بعنوان "السماد الكيماوي" تأليف محي الدين زكنه وإخراج فؤاد الراشد، ولظروف صحية تخلى الراشد عن المشروع فتمت دعوة الفنان زيناتى قدسية وكانت أول مسرحية هي "لعبة التماثيل" تأليف محمود دياب إخراج زيناتى قدسية وقُدمت في إحدى دورات مهرجان المسرح العمالي وكانت من العروض المهمة.. وبعد المهرجان التقينا فرقة وقررنا أن نستمر بالعمل وأن لا يقتصر عملنا على المهرجان فقط، فقدمنا مسرحية "ليالي الحصاد" تأليف الكاتب المصري محمود دياب إعداد وإخراج زيناتى قدسية وقُدمت لأكثر من عشرين مرة وكتب عنها الكثير من المقالات النقدية في الصحف والمجلات، ويومها حضر العرض كاتبه وتحدث كثيراً عنه وقال: "قُدمت مسرحية ليالي الحصاد أكثر من 30 مرة من قبل فرق مختلفة في مصر من المسرح القومي إلى فرق الأقاليم وأعتقد أن هذه القراءة التي قُدمت في دمشق من أهم القراءات لنصي ليالي الحصاد".. وحضر العرض أيضاً الكاتب المسرحي سمير العيادي وكتب مقالاً عنه وقارن بين الممثلين في عرضي فرقنا والمسرح القومي المصري، فكارن مثلاً بيني وبين الفنان صلاح قابيل بدور علي الكتف، وبين محمود المليجي ومحمود خليلي بدور البكري.. المهم أن الفرقة بدأت تثبت وجودها، وأصبح الجمهور المسرحي السوري ينتظر عروضها، وخلال مسيرتها الفنية بين 1979-1990 قدمت العروض المسرحية التالية: "لعبة التماثيل-ليالي الحصاد-التقرير-السندباد-جسر آرتا-الزنازة-مع الجميع وعلى حدة-قطعة العملة-مكبث" وجميع هذه العروض كانت من إخراج زيناتى قدسية عدا مسرحية "مكبث" التي أخرجها الفنان حاتم علي بعد تخرجه من المعهد العالي للفنون المسرحية، وأرى أنه من واجبي أن أذكر الفنانين الذين أسسوا هذه الفرقة: محمود خليلي-حسن دكاك-مفيد أبو حمدة-نجاح العبد الله-رياض أبو طه-ناصر نعساني-أكرم تلاوي-فاطمة بدره-ليندا مطانيوس-مرهج حسن-حاتم علي-عبد الباري أبو الخير-عبد الحميد خليفة-سليمان عطايا-سهيل بدور- شفيق أبو دقة-عبد السلام غبور-تيسير العاتقي .

***أسست بعد ذلك مع بعض الفنانين فرقة القدس المسرحية، كما شاركت في عروض المسرح الوطني الفلسطيني.. من هنا أسألك عن أهمية ما قُدم على المسرح حول القضية الفلسطينية .**

****عملت مع المسرح الوطني الفلسطيني في عرضين مسرحيين هما "الزيارة" و"الكع بن لكع" وعندما بدأ توجه هذا المسرح ملحقاً بالموقف السياسي وبعد اتفاق أوسلو وتوقف المسرح الوطني الفلسطيني عن إنتاج العروض المسرحية في سورية قمنا بتأسيس فرقة القدس المسرحية بهدف تقديم عروض مسرحية ملتزمة بقضية فلسطين ومستقلة في قرارها الفكري والسياسي، وقدمنا من خلال هذه الفرقة مسرحية "ليلة عربية خاصة مع حنظلة بن ناجي العلي" تأليف نبيل ملحم إخراج زيناتى قدسية، و"صالح العبد الصالح" تأليف الفرقة إخراج زيناتى قدسية، وقدمت الفرقة عروضها في دمشق وبعض المدن السورية وبيروت وبعض المدن اللبنانية وشاركت في مهرجان الفجر المسرحي الدولي في طهران وحازت على المركز الأول بالتمثيل لكافة أعضاء الفرقة: محمود خليلي-جمال العلي-عبد الحميد خليفة-يوسف المقبل، وعندما أصبحت السياسة هي المحرك الأساس لعملها توقفت.. يُذكر أن مؤسسي الفرقة هم: زيناتى قدسية-محمود خليلي-جمال العلي-عبد الباري أبو الخير-عبد السلام غبور-يوسف المقبل .**

***ساهمت في الثمانينات -مع الفنان زيناتى قدسية والكاتب ممدوح عدوان- في تأسيس ما سمي بمسرح أحوال.. حدثنا عن هذه التجربة وأهميتها في مسيرتك المسرحية .**

****انتشرت في فترة الثمانينات من القرن الماضي تجمعات وفرق مسرحية، فأسسنا تجمّع مسرح أحوال (وكنا مجموعة من الفنانين الذين أسسنا سابقاً فرقة عمال القنيطرة) بالتعاون مع الكاتب ممدوح عدوان، وكان**

المشروع -كفكرة- يقوم على تقديم عروض مسرحية جماعية، لكن ممدوح عدوان قدم نص مونودراما "حال الدنيا" الذي مثله وأخرجه زيناتي قدسية، وساهمت المجموعة معه في العرض، فقامت باختيار الموسيقى وصمم محمود خليلي الديكور والأزياء وصمم عبد الحميد خليفة الإضاءة وكان عبد الباري أبو الخير مخرجاً مساعداً، وبذلك ساهمنا جميعاً في تقديم هذا العرض، وأعتقد أنه كان العرض الأول في سورية الذي ينتمي إلى مسرح المونودراما (الممثل الواحد) كما ساهمنا كمجموعة أيضاً في العرض الثاني والثالث مونودراما "القيامة" ومونودراما "الزبال" وهما أيضاً من تأليف ممدوح عدوان وتمثيل وإخراج زيناتي قدسية، ولأننا -كمجموعة- كنا نتوق إلى الاستمرار كممثلين باعتبارنا كذلك اقترحنا أن يكون العرض التالي جماعياً وليس مونودراما لكن هذا لم يتحقق، فبدأننا نفقد حماسنا لهذه التجربة لأنها لم تحقق لنا رغبتنا في أن نمارس التمثيل على خشبة المسرح.. أهمية هذه التجربة تنبع من أنها كانت الأولى في سورية التي اهتمت بالمونودراما، وبعدها تابعنا الكثير من التجارب في هذا الإطار، كما أن التواجد في تجمع مسرحي يكون فيه ممدوح عدوان هو بحد ذاته إضافة معرفية وتعميق لعلاقتنا بهذا الفن، إضافة إلى تماسنا المباشر مع عناصر العرض الأخرى من موسيقا وديكور وأزياء وإضاءة.. بكل الأحوال كانت تجربة مسرح أحوال جزءاً من مسيرتي الفنية وعلاقتي بالمسرح رغم ما فيها من ظلم لموهبتي كممثل ولمواهب بقية الزملاء .

***يقال أن النقلة النوعية لعملك المسرحي في المسرح القومي كانت من خلال مسرحية "سفر برلك-أيام الجوع" تأليف ممدوح عدوان وإخراج د.عجاج سليم.. حدثنا عن خصوصية هذه التجربة .**

****أعتقد أن مسرحية "السفر برلك-أيام الجوع" كانت مشروعاً تاريخياً للمرحلة التاريخية المعروفة لدى السوريين بـ "السفر برلك" من خلال المسرح، فبعد عودة الزميل الفنان عجاج سليم من الدراسة في الخارج تواصلت معي لتقديم عرض مسرحي للمسرح القومي، فتواصلنا مع الأستاذ ممدوح عدوان الذي تقدم بهذا المشروع، وبدأننا العمل على النص المسرحي، إذ أنه من المعلوم أن النصوص التي تتناول مرحلة تاريخية يغلب عليها التوثيق على حساب الدراما، فعملنا على النص (المخرج وأنا) بموافقة الكاتب، وبعد أن أنجزت توفرت للعرض مجموعة من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية وبعض الهواة الجيدين، وعندما أنجز العرض اعتبره النقاد والمتابعون نقلة نوعية في مسيرة المسرح القومي، فكان عرضاً جماهيرياً بامتياز، حيث فضل ممدوح عدوان كتابة هذا الجزء من مشروع مسرحي عنوانه العريض "سفر برلك" باللهجة العامية وكانت أغلب عروض المسرح القومي حينذاك باللغة العربية الفصحى فلاقى العرض قبولاً عند الجمهور والنخب المسرحية على حد سواء، حيث تضافرت كل الجهود لإنجاز عرض مسرحي اعتبره كل مشارك فيه مشروعاً، وتم العمل عليه بنفوس وحماسة الهواة، وأذكر أنه تم تمديد العرض لعشرة أيام، وهي باعتقادي ومن خلال متابعتي حالة نادرة.. على الصعيد الشخصي قدمني هذا العرض كممثل بشكل جيد، فقد لعبت فيه أكثر من شخصية، فكنت الراوي والبدوي وصياح الشامي وشاب من القرية، وبذلك يكون هذا العرض بحق التجربة الأولى في المسرح القومي التي تقدمني لجمهور المسرح السوري بشكل جيد، وحتى للجمهور العربي، حيث شاركت المسرحية في الملتقى العربي للمسرح بالقاهرة وكانت من العروض التي لاقى استحساناً لدى الجمهور والنقاد، ويومها حازت الزميلة أمال سعد الدين على جائزة أفضل ممثلة عن دورها، وعلمنا من لجنة التحكيم أنني رُشحت مع الزميل الراحل نضال سيجري وممثل جزائري لجائزة أفضل ممثل، وفي النهاية حُجبت الجائزة .**

***تتوقف كثيراً عند دورك جمال باشا في مسرحية "الغول" وهي الجزء الثاني من "سفر برلك" فما الذي يميزه برأيك؟**

****شخصية جمال باشا شخصية إشكالية وتضع أي ممثل أمام تحدٍ من نوع خاص ليقدم نفسه كممثل بشكل جيد.. بعد "السفر برلك-أيام الجوع" كان الجزء الثاني من المسرحية (السفر برلك-الغول) وعندما تم تكليفي بأداء دور جمال باشا أحسست أنني أمام شخصية صعبة ومرعبة تتمتع بأكثر من مزاج يحكم سلوكها فكان لا بد أن أبحث عن بعض التفاصيل الخاصة، ولا أنكر أن الكاتب ممدوح عدوان ساعدني كثيراً في النقاط بعض تفاصيل الشخصية من خلال تزويدي ببعض الوثائق والقصاصات الورقية التي كان يحضرها بين الحين والآخر.. ومن ناحية أخرى أعتقد أنه في نفس العام الذي قدمت فيه شخصية جمال باشا السفاح عرض مسلسل بعنوان "أخوة التراب" وقدم فيه الزميل فايز أبو دان قراءة مميزة لنفس الشخصية، فكان هذا تحدٍ آخر يوضع أمامي، ثم إن الشخصية في المسرحية لا تغيب عن الخشبة، وبهذا قدمتني كممثل بشكل جيد وثبتت قدمي على خشبة المسرح .**

***قدمت مونودراما بعنوان "أبو العبد" منذ سنوات، فلم تكرر التجربة؟ وما رأيك بما يُقدّم على مسارحنا من أعمال مونودرامية؟**

**هذه المونودراما كانت الوحيدة التي قدمتها وهي من تأليف بسام عمر وتمثيلي وشارك في التجربة جوان قرجولي في الموسيقى والمؤثرات وجمال العلي في التعاون فني رغم ما لاقتته من قبول لدى جمهور المسرح في دمشق والمحافظات التي عرضنا العمل فيها (السويداء-حمّاء-إدلب-الحسكة) وفي البحرين.. نصوص المونودراما يجب أن يتوفر شرط أساس لتكون عرضاً قادراً على التواصل مع المتلقي وهو أن تكون الشخصية منعزلة وعاجزة عن التواصل مع الآخر، ويجب أن يكون محرك الحدث قادراً على ترك الأثر المطلوب عند الجمهور، وقليلة هي النصوص التي تتوفر فيها هذه الشروط، بالإضافة إلى أنني أؤمن أن المسرح عمل جماعي من ألفه إلى يائه، وليست صحيحة مقولة "العب وحدك ترجع راضي".. أما بالنسبة لما يُقدّم على مسارحنا من أعمال مونودرامية فهي ينطبق عليها الشرط الفني لأي عرض مسرحي، فمنها العروض الجيدة وهي قليلة، ومنها العروض الرديئة، وكما أسلفت فالنص هو نقطة الارتكاز الأولى في صناعة أي عرض ناجح، وأعتقد أنه إذا توفر النص المونودرامي الجيد القادر على خلق تواصل مع المتلقي قد أقدم على إعادة التجربة.

***عملت مع عدد كبير من المخرجين المسرحيين، فكيف استفدت كمثل مسرحي من كل واحد منهم؟**

**كنت من الممثلين المحظوظين باشتغالي مع أغلب المخرجين المسرحيين السوريين، وكنتُ خلال مسيرتي الفنية أتعاظم مع كل مخرج مسرحي كأستاذ لي وأحاول أن أستفيد من كل تجربة مسرحية خضتها على أنها معهد مسرحي، إذ لم يقتصر دوري على أن أكون ممثلاً فقط بل كنتُ أتحوّل مع المخرج بهدف تطوير معرفتي بهذا الفن، والمخرجون الذين عملت معهم تركوا أثراً في تجربتي، وفي الكثير من الأحيان شكلوا ثقافتني المسرحية على وجه الخصوص وأسلوب علاقتي بالحياة عموماً.. في البدايات كنتُ ألتزم فقط بأداء مهمتي كمثل، بينما مع الزمن ومن خلال تطور معرفتي وتشكل حالة الوعي لديّ وامتلاكي لوجهة نظر إبداعية معرفية تجاه العالم والحياة لم أعد أكتفي بأداء الدور المسرحي فقط، إذ لا بد من أن تنعكس هذه المعرفة وتترك أثرها في كل تجربة مسرحية أشارك بها، فهذا المخرج يهتم بالاشتغال على الممثل وعوالم الشخصية الداخلية، وذلك يفضل إنجاز عرضه المسرحي مستنداً إلى الشكلائية دون الخوض في تفاصيل العالم الداخلي، بينما آخر ينجز عرضه ببناء تفاصيل وعلاقات تحاول جاهدة مقارنة الواقع.. وهكذا تتعدد وجهات النظر، وقد حاولتُ في كل تجربة أن أتفاعل مع كل وجهات النظر، ولست متحمساً للعمل مع أي مخرج يعتقد أن الزمن بدأ به وأنه المنجز الثقافي والفني الذي سينسف كل تجارب الآخرين، فالتجربة الإنسانية هي حالة تراكم وليست حيوات منقطعة عن بعضها، بل هي سلسلة متصلة، والمسرح جزء من هذه التجربة الإنسانية التي تشكل حالة انعكاس واضحة للحياة وتقديم وجهة نظر إبداعية جمالية تعكس انتماء المبدع للناس الذين سيتفاعلون مع منتج الإبداعي ويحتفون به، أو يرفضونه.

***شاركت في أعمال مسرحية لمخرجين شباب، فما تقييمك للتجارب التي قدمها هؤلاء بالعموم؟**

**جيل المسرحيين الشباب الذي بدأ يرفد المسرح السوري بفنانين أكاديميين مزودين بمعرفة علمية يُعتبر مكسباً للحركة المسرحية، ولكن بعضهم جاء إلى المسرح بفكرة خاطئة مفادها أنه سيشكل بشخصه فتحاً في عالم المسرح، منكرًا جميع التجارب التي سبقت، والبعض الآخر أراد أن يحقق مشروعاً مسرحياً مستقيماً من كل ما سبق من عروض مسرحية لتشكل اللبنة الأولى التي ينطلق منها، وهذا برأيي ما يجب أن يكون عند الجميع.. وإذا أردتُ أن أتحدث عن تجربة خضتها فلا بد أن أذكر تجربتي في مسرحية "هاملت" للمخرج الشاب عروة العربي، فهذه التجربة جمعت ممثلين شباب مع ممثلين من الجيل الأقدم، وأنا منهم، وإذا أردتُ التحدث عن هذه التجربة فأعتقد أنها كانت مثالية في التعاون المثمر والفعال والمنتج في صناعة عرض مسرحي حقق تواصلًا مع الجمهور من خلال تضافر كافة الجهود لإنجاز عرض نكون أولاً كفريق عمل راضين عنه، وتالياً يقدم قراءة لنص شكسبير تنسجم مع المشاهد السوري، أما فيما يتعلق بالمخرج عروة العربي فإنني أعتبر تجربتي معه من التجارب المميزة، خاصة وأنه كان مخرجاً منفتحاً على الآخر ويترك للممثل حرية الاجتهاد على شخصيته، مقدماً مقترحات تساهم في ضبط مفاصل الشخصية، إضافة إلى أنه كان يعرف ما يريد من ممثله ومن عرضه بشكل عام ويشغل على الحالة الكلية في ضبط إيقاع كل مشهد، وبالتالي ضبط إيقاع العرض، ومن خلال متابعتي لعروض العربي رأيتُ فيها خطأً بيانياً تراكمياً لإيجاد مكان له في خارطة المسرح السوري، وأعتقد أنه

نجح في التأسيس لمخرج خطه البياني في تصاعد يراكم على تجاربه السابقة وتجارب المخرجين الآخرين من خلال متابعته لكل ما يقدم في المسرح السوري والعربي .

***استلمت إدارة المسرح الشبيبي لسنوات طويلة.. حدثنا عن خصوصية هذا المسرح والدور الذي لعبه**

ويمكن أن يلعبه في تفعيل الحركة المسرحية؟

****منذ أن كُلفت بإدارة المسرح الشبيبي في العام 1993 وحتى آخر دورة للمهرجان الوطني لمسرح الشباب حتى الآن في العام 2010 وضعت نصبَ عينيّ تطوير هذا المسرح وذلك من خلال عدة أسس عملت على تحقيقها : أن تكون المشاركة في المهرجان الوطني لمسرح الشباب نوعية وذلك من خلال لجنة مختصة تقوم بجولة على كافة المحافظات السورية وتشاهد العروض وتختار الأفضل للمشاركة.. اختيار لجان تحكيم اختصاصية تقوم بمشاهدة العروض في المهرجانات وتقدم لها النصح والملاحظات لتطوير هذه العروض ونقويمها.. إقامة ندوات وورشات عمل أثناء عقد دورة المهرجان تركز على أسس الإخراج والتمثيل وتفعيل عناصر العرض المسرحي من إضاءة وديكور وموسيقا وأزياء.. إقامة دورة اختصاصية لمدة شهر كامل في كل عام يدرّس فيها اختصاصيون ويتبعها مخرجو المحافظات وتدرّس فيها المواد التالية : "حركة مسرحية-تمثيل- مبادئ الإخراج المسرحي-تحليل النص المسرحي-ديكور وإضاءة".. وقد حقق مسرح الشبيبية قفزة نوعية في هذه المرحلة وبشهادة المختصين والمتابعين، وقد شارك في أكثر من مهرجان مسرحي عربي كالعاصمة التجريبي وسوسه المسرحي، وقد لاقت هذه المشاركات القبول والاهتمام من قبل النقاد والفنانين العرب.. بالعموم أعتقد أن مسرح الشبيبية ساهم بشكل أو بآخر برفد الحركة المسرحية السورية بالطاقات المسرحية الشابة والخلاقة، وهناك بعض الأسماء المهمة التي ساهمت بتطوير مسرح الشبيبية، كما أن الكثيرين من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية أتوا من المسرح الشبيبي.. إن ما يعاني منه هذا المسرح هو التهميش وعدم تسليط الضوء عليه وعدم اهتمام وسائل الإعلام بالشكل الكافي به، كما أن بعض القائمين عليه في المحافظات لا يولونه الأهمية اللازمة وكأنه أداء واجب فقط .**

***تقول : "لا أشعر بوجودي إلا على خشبة المسرح".. فكيف ترى واقعه اليوم؟**

****إن كل عرض مسرحي أشارك فيه أعتبره عرساً حقيقياً ويجتاحني إحساس مختلف أثناء إنجاز البروفات، فأنا أعتبر البروفة حالة خلق، حالة من التواصل الإنساني على الخشبة، وأشعر كيف تولد الشخصية يوماً بعد يوم وتكبر لتولد في يوم الافتتاح، وهذا الشعور لا أشعر به إلا على خشبة المسرح.. اليوم وفي ظل ما يجري لم أتوقف عن العمل في المسرح، فقد شاركت في السنوات الثلاث الأخيرة ممثلاً في أكثر من عرض مسرحي : 2011 مسرحية "الميراث" تأليف ممدوح عدوان إخراج محمود خضور.. 2012 مسرحية "طبق الأصل" تأليف سلطان القاسمي إخراج هشام كفارنة.. 2012 مسرحية "هاملت" تأليف شكسبير إخراج عروة العربي.. 2013 مسرحية "تقاسيم على درب الآلام" تأليف وإخراج زيناتى قدسية، وأعتقد أن المطلوب من المسرح العربي في هذه المرحلة أن يأخذ دور الجراح ويشخص ما يجري ويعمل مبضعه لتشريح الوضع الاجتماعي والسياسي الذي أوصل العالم العربي إلى ما وصل إليه.. ورغم كل شيء لم يتوقف المسرح السوري عن إنجاز عروضه والمشاركة في الفعاليات المسرحية العربية ومازال يُحتفى به كما في السابق .**

***تقول في أحد حواراتك : "إن شهرة الفنان في التلفزيون هي مكسب للمسرح" فهل صحيح أن معظم**

الفنانين المعروفين قد هجروا المسرح باتجاه التلفزيون؟ وإذا كان هذا الكلام صحيحاً فلماذا؟

****يجب أن نعترف أن التلفزيون هو الأقرب للناس -كوسيلة اتصال- من المسرح، إذ أن التلفزيون يقتحم سهراتنا في البيوت دون استئذان، أما في المسرح فيجب عليك أن تذهب إليه، إضافة إلى تطور الدراما التلفزيونية السورية وصعود مجموعة من الممثلين ليصبحوا معروفين للمواطن السوري أكثر من نجوم المسرح، ولهذا قلتُ وأقول إن الممثل المعروف تلفزيونياً مكسب للعرض المسرحي إذا شارك به وذلك من حيث حضور الجمهور.. أما هجرة البعض أو الكثير من الفنانين للمسرح والاتجاه نحو التلفزيون فهذا واضح وهي ظاهرة عامة، حتى أن من بقي يعمل في المسرح هو كالفابض على الجمر، والسبب في هذه الهجرة ماديّ لدى الكثيرين، وتأتي في المرتبة الثانية الشهرة، إذ أن ما يقدمه المسرح من شهرة للفنان أقل بكثير مما يقدمه التلفزيون .**

المسرحي محمد حسن الحفري.. شمعة صغيرة على دروب التائهين

سلام مراد

محمد حسن الحفري مسرحيٌّ وروائيٌّ وقاصٌّ، عشر جوائز ونشاط لا يعرف اليأس.. صدر له في المسرح : " تداعيات الحجارة والراقصون" مسرحيتان عن بيرق للخدمات الطباعية بدمشق و"القرود مفاوض شاطر" عن الهيئة العامة السورية للكتاب في وزارة الثقافة و"مازال حياً" عن دار اليمامة بحمص، وعن الدار نفسها رواية "العلم" كما صدرت له رواية "بين دمعين" عن دار الثقافة والإعلام في الشارقة ورواية "بوح أخير" في العاصمة السودانية الخرطوم، وكانت آخر إصداراته رواية "صندوق الذكريات" عن دار العراب بدمشق هذا العام.. التقته "الحياة المسرحية" وكانت لها معه الحوار التالي :

***حدثنا عن البدايات.. الطفولة والصبا وحبك للمسرح والأدب بشكل عام .**

****دائماً السؤال عن البدايات محيرٌ ومربك في الآن معاً، وغالباً يسبب وجعاً في القلب والروح.. ربما تكون البداية من خوف ارتجفت معه قلوب أطفال صغار يتشبثون بأثواب أمهاتهم وهم يهربون إلى المغارة أثناء قصف طائرات الفانتوم الإسرائيلية لبلدتنا وما حولها، أو من دبابات اصطفت على الضفة الأخرى من أرض الجولان الغالي لتصوب حممها نحونا، وربما تختلط هذه الصور مع رجال كانوا مزروعين كالأوتاد ليدافعوا عن تلك التربة.. لا أعرف.. والذكريات قد تبدأ من غرفة طينية مسقوفة بالقصب، ومن دخان نارها الذي تنبطح لأجله على البطون، وحين يشد المطر نلوذ بزاويتها تجنباً للدلف، أو من صدنا لهجمة أفعى اعتدت على صيصان دجاجاتنا.. من الأفضل لو أعود إلى بلدتي معرية التي تمتد كذيل عقرب، يخاصرها اليرموك جنوباً، ومن خلفه الأردن، ونهر الرقاد شمالاً ومن خلفه أرض الجولان، وهي بالنسبة لي أجمل مكان في العالم، أو لعلها كذلك بالفعل لأبدأ من عطر زعترها البري النابت في وديانها، ومن شذا نعانها عند حواف مياه اليرموك والرقاد، ومن مروج الدحنون والنرجس الطالع في براريها واستيقاظات مبكرة تمتزج بدأب الزارعين وغناء الحاصدين ونايات الرعيان تصدح فرحة في الغدو والرواح ودروب ترابية سلكنها للوصول إلى مدارسنا وشقاوة الرفاق ومصاعب تفوقنا عليها وزالت مع الوقت والإنجاز الذي تحقق وبتنا اليوم نحنّ لها ونتحسر على أيام كان فيها الأمان سيداً .**

***كيف استطعت أن تعمل في المسرح مع كل هذه الصعوبات والمعوقات في الريف؟**

****حسبُ العاشق تلويح المحبوب، وربما تأخذه رفة العين وابتسامة صغيرة إلى الحلم المتخيل والمشتهى ليمزجه بالواقع ويذوب فيه، ولا بدّ من التضحيات في سبيل ذلك، وهذا كلفني -كواحد من أبناء الريف- دفع مبالغ مالية كبيرة لوسائل النقل للوصول إلى المنزل أو النوم عند الأصدقاء أو التسكع في الشارع وإضاعة الوقت الثمين رغماً عني، وكل ذلك يهون أمام حب المسرح والأدب والفن عموماً والذي تعودنا لأجله بذل كل شيء لمتابعتة في كل مدننا وبلداتنا، ودروب العشق -على رأي أ.عبد الفتاح قلعه جي- مرصوفة بالجمر، وربما تلك الحالة الوحيدة التي يفضّل فيها العاشق النار على الجنة، وبالفن فقط -كما يقول بروس- نستطيع أن نخرج من ذواتنا، لكننا نجهل كيف يتم ذلك .**

***أنتَ حاصل على جائزتين في المسرح هما جائزة شباب سورية عام 2003 وجائزة المزرعة للإبداع**

الأدبي والفني عام 2006.. حبذا لو تطلعنا على أعمالك الفائزة والمؤسسات التي منحتك هذه الجوائز .

****المركز الأول على مستوى شباب سورية هو أول هذه الجوائز، وكان المركز الأول فيما بعد في مجال المقالة للجائزة نفسها، ومن ثم جائزة المزرعة في مجال المسرح عن نص بعنوان "ما زال حياً" وقد أخذته عن قصة الكاتب محمد طلب، ثم كان لي نصيب بالحصول على جائزة المزرعة مرة ثانية في مجال الرواية عن رواية "على حافتي الوهم" وهي لم تُطبع بعد.. وكانت أيضاً جائزة الشارقة للرواية العربية وجائزة الطيب صالح للرواية العالمية.. وفي القصة كانت جائزة البتاني المركز الأول عن قصتي "لحظة.. دهر" وجائزة ثابت بن قره الحراني عن قصة "ديليت" وجائزة بصرى الشام عن قصة "هذيان مع البغل" والمركز الأول لجائزة اتحاد الكتاب العرب في مجال قصة الطفل عن قصة بعنوان "ثعلوب والبقرة حمروش" .**

***ما هو العمل المسرحي الأقرب إلى قلبك والذي أخرجته؟ وماذا تريد أن تقدم من خلال تجربتك في**

الإخراج المسرحي؟

****لا أستطيع أن أحدد عملاً واحداً بعينه لأن كل عمل نقرأه أو نشاهده أو ننفذه سيترك بصمته في نفوسنا، ومن أهم هذه الأعمال بالنسبة لي على صعيد الإخراج مسرحية "حكاية المولود الجديد" لجوان جان ومسرحيتنا "مدينة من قش" و"فانتازيا الجنون" لعبد الفتاح قلعه جي ومسرحية "وردة تليق بالجنرال" لحمدى موصلي ومسرحية "الشريط" لمصطفى صمودي ومسرحيات أخرى عربية وعالمية، لكن هاجسي دائماً هو العمل المحلي، فأنا من الذين يفضّلونه ويعشقونه إلى أقصى درجات العشق.. ورياً على من يقول بأن هذه الأعمال المحلية قد قُدمت وأصبحت قديمة ومستهلكة أقول بأنها لا تزال أرضاً بكرّاً تنتظر من يكتشفها ويفلحها من جديد، فلكل فنان ومخرج وأديب طريقته ووجهة نظره ورؤيته الخاصة في رسم اللوحة وتصميم المشهد وبناء العمل بشكل كامل، وهذه الرؤية تختلف مع الآخر وتتوافق مع النص الذي يُعتبر المادة الأولية للعرض المسرحي، وقد تتقاطع معه فقط، وربما ترفضه في مواضع عديدة، أو بشكل قطعي، والفن فضاء واتساع -كما يقولون- وهو باب من أبواب الحرية، وما يقوله أهم مما يقوله المتحذلق والمتقلسف والمنظر الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وهو الأجرأ على قول ما يريد، ولكن بطريقته الخاصة.. وأعود للمحلي لأقول وليس من باب التعصب أبداً بأنه ومنذ مدة وجيزة اتصل بي أحد مراسلي القنوات الفضائية العربية يسألني عن رأيي في أدبية سورية فازت بجائزة في مجال الرواية ويومها قلتُ دون تردد كل مبدع سوري هو رائع ويكفي أن تكون أديبتنا سورية، فسورية أرض الحضارات التي تبدأ منذ وجود الإنسان الأول.. وعن تجربتي في الإخراج وفي كل صنوف الإبداع أقول بأنني مازلتُ متعلماً، وأتمنى أن أبقى كذلك أملاً في تحقيق إنجازات أكبر وأهم، أما ما أريد فهو ما يمسنني كفرد في هذا المجتمع وما أستطيع به إشعال ولو شمعة صغيرة على درب من تاه، وهذه رسالة كل واحد منا، فهو يستطيع ذلك ولو بكلمة بسيطة تجمع على المحبة التي ستبقى عنواناً لحياة جميلة وهانئة، وتجاوز كل ما يمكن أن يعكر الصفو والهدوء .**

***هل هناك مواكبة وتواز بين عمل الكاتب وعمل المخرج؟ وما هي مجالات التقصير في هذا الإطار؟**

****لا أريد أن أنفي هذه العلاقة بالمطلق، لكنني قلما أشعر بها، بل أرى هوة ساحقة بين الكتابة والإخراج، وكثيراً ما ألاحظ أن كلاً منهما يغني عن الآخر، إذ غالباً ما يبتعد المخرج عندنا عن النص المحلي، وربما العربي أيضاً، متناسياً أن النص بقدر ما يُعطي من جهد يعطي من ثمار ونتائج، وقد يرجع السبب في هذه العلاقة غير المتوازنة إلى مؤسسات أكاديمية توجه طلابها كي يهتموا بالنتاج العالمي، وفي هذا الصدد سمعتُ أن الطالب في بعض المعاهد الموسيقية مثلاً يُعاقب لو عزف لحناً له علاقة بالتراث المحلي، والأسباب كثيرة، والحجج أكثر، ولي أن أسأل هنا لماذا لا يكون أصحاب البيت أولى؟.. لا بدّ أن يتخلص بعضهم من نظرتهم المتعالية وينزل من برجهم العاجي ليحاكي الواقع ويداعب أوجاع الناس ليعيد جماهيرية المسرح كما كانت، وهذا برأيي يجب أن يرتبط بوسائل إعلامنا التي عليها تسويق أدبنا، لذلك علينا ألا نقصر بحق مثقفينا ومبدعينا .**

***حدّثنا عن مسرحيتك الموجهة للأطفال "القرد مفاوض شاطر" وما هو رأيك بالعمل المسرحي المقدم**

للطفل في سورية عموماً؟

***"القرء مفاوض شاطر" نص مسرحي موجّه للأطفال؁ صدر عن الهيئة السورية للكتاب في وزارة الثقافة؁ وهو يحكي عن غابة جميلة يحاول ذئب بالتعاون مع أفعى دخولها والاستيلاء على أعلى وأهم مكان فيها ونهب خيراتها؁ ومن خلال تعاون سكانها ومحبتهم لغابتهم يتمكنون من طرد الغريب.. أما بالنسبة للشق الثاني من السؤال فأقول بأن ما يتم تقديمه للطفل في جميل على صعيد القصة والرواية والمسرح عرضاً ونصاً؁ ويجب أن نبحت دائماً عن الجديد ونسعى لتقديمه بطرق جديدة ومختلفة؁ وهذا من مهام المبدع الذي لا يعرف العجز والكلل؁ إذ لا بدّ من تقديم فن جديد دائماً يتجاوز حكايات النملة والصرصور والنحل والعسل والثعالب والدجاج والأرانب والأميرة النائمة والملك الحالم وغيرها من القصص والحكايات؁ ومواجهة تشويش وكذب وتشويه يبث ليل نهار وقد طال الكبار قبل الصغار.. هذه مسألة غاية في الأهمية وربما تقتضي التصريح لا التلميح؁ ويجب التنبيه بأن هناك على صعيد الإعلام الخارجي من يحاول قلب الصورة لجعل الكذاب رمزاً للصدق؁ والخائن مثلاً للوفاء والأمانة؁ والمفترس والقاتل سفيراً للوداعة والبراعة؁ لذلك يتوجب أن يكون الفن أحد وسائلنا الدفاعية عن وجودنا وتاريخنا وحاضرنا ومستقبلنا .

من هم المسرحيون السوريون والأجانب الذين تركوا بصمة في ذاكرتك الثقافية والمسرحية؟

**سورية أرض الإبداع ودرة الدرر وواسطة العقد؁ ومدنها وبلداتها وقراها مواطن للجمال والإبداع والفن؁ فإذا أردتُ أستشهد بأسماء محددة فقد أغفل عن بعض الأسماء وأعتذر سلفاً ولا بد أن يسامحني الأصدقاء؁ لكنني ورغم ذلك أقول حين أمر بالساحل السوري وحمص أذكر علي ديبية ونجاة محمد وهناد الضاهر وصفاء محمود ومدينة حبيب؁ ومن إدلب مصطفى الشحود و سامر السيد علي و فراس دويدري وأحمد الخطيب ومن حلب جمال خلو ومحمود درويش وأحمد الشحادة؁ ومن حماة مصطفى صمودي؁ وحين تخطر ببالي الجزيرة والحسكة أتذكر إسماعيل خلف ووليد عمر وعبد الخالق العلي وخوشناف ظاظا وعدنان عبد الجليل أو كاهن المسرح كما كنا نطلق عليه؁ وفي السويداء رفعت الهادي؁ وفي درعا حسين السالم وعمار الحشيش وفراس المقبل وحسن خليفة ونضال جنازرة ومحمد حداد وزياد دمارة وعدنان الحسن؁ ولا أنسى أسماء مهمة أبدعت مسرحاً في القنيطرة كحاتم علي وعبد الحميد خليفة وجمال العلي؁ وحين أذكر المسرح العمالي يتبادر إلى ذهني فرحان بلبل؁ وإن خطر لي مسرح الشباب لا بد أن أذكر يوسف المقبل؁ وفي النقد المسرحي موسى الأسود وعبد الناصر حسو؁ وفي المسرح القومي هشام كفارنة وسهير برهوم وجيانا عيد وعبد الرحمن أبو القاسم وزيناتى قدسية وفيلدا سمور؁ وفي مسرح الطفل مأمون الفرخ ومحمد خير عليوي ونضال سيجري؁ وعلى صعيد الكتابة للمسرح محمد الماغوط وممدوح عدوان وعلي عقلة عرسان وسعد الله ونوس ووليد فاضل وحمدى موصلى وجوان جان وعبد الفتاح قلعه جي وعلي سلطان.. إنها قائمة طويلة في كافة مجالات العمل المسرحي؁ وسيل متدفق من أسماء المبدعين الذين أتمنى لو أتحدث بالتفصيل عن كل واحد منهم؁ وله بالتأكيد أكثر من بصمة؁ فهم بيارق مزروعة في كل بقعة من أرض سورية الحبيبة؁ ومن ذكرتُ من ممثلين ومخرجين وكتّاب سواء عرفتهم شخصياً أو من خلال أعمالهم هم لوحات أزين بها روحي.. وعلى الصعيد العالمي هناك قائمة طويلة من الأسماء أيضاً؁ وأهمها بالنسبة لي عزيز نيسن وأنطون تشيخوف وأليخاندر كاسونا الذي قيل بالأشياء زائد في مسرحه

آرتور أداموف.. جراًة تخطي طقوس المسرح

خليل البيطار

المسرح أكثر تعقيداً من سائر الفنون، فهو ملتقى الفنون جميعها، والمبدع المسرحي يرى الواقع بعين مختلفة، ويغوص في عمق الأزمان الخائفة، فيضيء وينقذ، ويعرّي ويسخر، ويوقظ ويعلم، ويحفز ويتجاوز.. وإذا كانت العقود الأولى من القرن الماضي قد شهدت ولادة "الرواية الجديدة" و"النقد الجديد" فإن المسرح كان آخر الفنون الأدبية التي حادت عن الدروب المطروقة بحسب د.جان مورييس جواتييه .

وشهد المسرح في أوروبا بُعيد الحرب العالمية الثانية وأزماتها الخائفة وتركتها الثقيلة مراحل انحسار وتطور، وحاول مسرحيون تقديم نصوص جريئة لم تعجب مدراء المسارح، ولم تُستقبل بترحاب من المتفرجين، لكنها شكلت نقلة مهمة في تجديد الفرجة المسرحية، ومن هؤلاء صمويل بيكيت القادم من إيرلندا، ويوجين يونيسكو القادم من رومانيا، وأرتور أداموف القادم من القوقاز، وقد أقام الثلاثة في باريس، فأتقنوا الكتابة بالفرنسية إلى جانب لغتهم الأصلية، وصنّفت مسرحياتهم ضمن ما اصطلح على تسميته "مسرح العبث" أو "اللامعقول" وقُدّمت هذه المسرحيات أول الأمر في قاعات صغيرة مثل مسرح لوتيس ومسرح بابلون ومسرح هوشيت، وهي مسارح مغمورة، وجمهورها متنوع المشارب، مشوّش بأراء نقاد غير مقتنعين بتجربة "هؤلاء الوافدين إلى كواليس المسرح" وكان الستار يُرَفَع أحياناً أمام اثني عشر متفرجاً، لكن هذه المسرحيات اخترقت بعد زمن قصير أبواب الكوميدي فرانسيز والأوديون، وهي أبواب لا يجتازها إلا من رسخت قدمه في الفن المسرحي وسطح نجمه .

وقد تميز أرتور أداموف عن معاصريه بيكيت ويونيسكو بأنه رأى النص المسرحي قطعة أدبية لها القدرة على خلق قانونها وفلسفتها الخاصة التي لا تخضع لأي معيار موضوع، وتسمية "مسرح العبث" ملتبسة، وهي برأي أداموف لا تعني التجريب أو الفوضوية وإنما هي شكل مسرحي جديد، فرضته تغيرات جذرية في بنية المجتمع من جهة، وحاجة الآداب والفنون للبحث عن صيغ تعبير جديدة والاستفادة من فلسفات وافدة أثبتت المواقف صحتها من جهة ثانية، أي أنه نتاج نوعي مباشر لفاعليات فكرية وفنية واجتماعية، وهو يعني التجروء على اختيار موضوعات جديدة غير مسبوقة .

محطات في رحلة أداموف

ولد أرتور أداموف عام 1908 في كيسلوفوتسك بالقوقاز الروسي لعائلة نبيلة هاجرت إلى باريس قُبيل الثورة البلشفية عام 1917 بفترة وجيزة، ونهل من عيون الأدب الفرنسي، وأعجب بأعمال بلزاك، ثم تعرّف إلى حلقات السورباليين، وغدا صديقاً لبول إيلوار، ونظم قصائد لها نكهة سوربالية، ثم تحول إلى الترجمة فنقل أعمال تشيخوف صاحب التأثير الكبير عليه وغوغول وغوركي ودوستوفسكي وبوخنر وسترنبرغ إلى الفرنسية .

قادته الأزمة الخائفة والإحساس بالاعتراب والعدمية التي عصفت بالنخب الثقافية بُعيد الحرب العالمية الثانية إلى عالم المسرح، فكتب مجموعة من المسرحيات التي لم تلق الاهتمام الذي لقيته مسرحيات بيكيت ويونيسكو أول الأمر، لكنها شغلت النقاد بعد ذلك، وتوالى عرضها على المسارح، وتوقف النقاد والمخرجون عند الملاحظات الإخراجية التي صاغها أداموف.. ومسرحياته هي : "الخدعة (أو المحاكاة الساخرة) -الغزو-السيد المعتدل-الجميع ضد الجميع-كما نحن-اتجاه السير-الأستاذ تاران-لعبة كرة الطاولة-باولو باولي-خارج الحدود-ربيع 71" والمسرحيتان الأخيرتان تناولتا حرب فييتنام، بالإضافة إلى "كومونة باريس" عام 1871 .

توقف أداموف عن الكتابة للمسرح من أجل كتابة اعترافاته التي عنوانها ب "الرجل والطفل" وضمّنها فحصاً داخلياً عميقاً وقاسياً لهواجسه ونواقصه وتعرية لنقاط ضعفه وفصامه الذي سبّب له آلاماً مبرحة، وهي أقرب إلى دراسة الحالة لدى الأطباء النفسيين، ووصف في هذه الاعترافات مظاهر قلقه وإحساسه الراسخ بالاعتراب والعجز، وقال : "كل شيء يحدث كما لو كنت جانباً واحداً فقط من وجود خاص متعدد الجوانب لكائن ضخم وغامض وغير مفهوم.. أحياناً أرى في شمولية الحياة لونها من الجمال الدرامي يكاد يدفع بي إلى غيبوبة النشوة، لكنني أحسها في معظم الأحيان وحشاً كاسراً يخترقني ويقهرني ويصبح ملء كل شيء في داخلي وخارجي،

فيجتاحني رعب يتزايد كل لحظة ولا مهرب لي إلا بالكتابة كي أجعل الآخرين يحسون هذه الشمولية، فلا أبقى بداخلها وحدي، وينزاح عني ولو قليلاً ثقل وطأتها".

الثقافة الواسعة والإعجاب بتشيخوف وسترنديبرغ وبمسرحية "الحلم" للأخير قادته إلى الدراما، فرأى نفسه محاطاً بمشاهد درامية، منها مشاهد أرتال المشاة والعزلة الكاملة لكل فرد في حركته البطيئة داخل الجماعة وما يتسرب إليه من حواراتهم المتقطعة ويتجمع ليكتسب طابعاً رمزياً غريباً.

ويأتي مشهد المتسول المكفوف الذي يعبر الطريق وتمر أمامه صبيتان تغنيان مقطعاً من أغنية شعبية رائجة تقول: "عندما أغمضت عيني بدا لي العالم رائعاً" ليضيء بصيرة أداموف ويبرز موهبته المسرحية، وليصوغ فكرة وحدة الإنسان المعاصر وفقدان التواصل بين البشر في مسرحيته الأولى "الخدعة".

مسرح متجدد من اللامعقول إلى الملحمة والواقعية النقدية

شغل أداموف بالمأزق التراجيدي الذي يواجهه الإنسان المعاصر، مأزق وجود معنى خبيء خلف ظاهر الحياة المرئية يمكنه تخليص الإنسان من كوابيسه، ومأزق المفارقة بين وعي استحالة معرفة هذا المعنى الخبيء واستحالة إعلان العجز عن إمكان معرفته.. "الخدعة" أولى مسرحياته صوّرت فيها هذا المأزق التراجيدي والدائرة التي تضيق حول الإنسان وتمنعه من معرفة أسباب أزماته، وهي من فصلين واثنيتي عشرة لوحة، شخصياتها موظف وفتاة لعوب محاطة بمعجبين وصحفي ورئيس تحرير صحيفة اسمها "المستقبل" وشخصية مغمورة اسمها "ن" وثنائيان متزوجان وعاملاً تنظيفات.

أحداث المسرحية تجري في ثلاثة أماكن: مكتب رئيس التحرير، والمقهى، والرصيف.. رئيس التحرير يبحث عن موضوعات مثيرة وتحقيقات صحفية تدر ربحاً سريعاً على الصحيفة، ويميل إلى ليلي الشابة التي تشبه عارضات الأزياء، وليلي تميل إلى الصحفي الشاب الذي يغازلها، لكن هموم العمل والمستقبل تشغله على الدوام، وليلي تشكو من كثرة المعجبين إلى حد لا تشعر معه بمرور الزمن، أما "ن" فهو شاب مضيق، دائم السؤال عن الوقت والجهات، يتعلق بليلي ويريد منها أن تتفهم مشاعره، ويبلغها استعداده للموت على يديها، وتجد ليلي فيه طفلاً ساذجاً، وتغمر بعينها لزميلها الصحفي ساخرة من "ن" وتخيلاته.. تتغير الأماكن وتتحول الشخصيات ويستمر الموظف و"ن" في انتظارهما العبثي لليلي التي تمنح الحياة للأول والموت للثاني، وتتحول قاعة الرقص إلى قاعة في فندق، ورئيس التحرير يغدو مدير شركة يعمل بها الموظف الذي يجد نفسه في السجن بتهمة اتصاله بعاهرة تلاحقها الشرطة، كما يفقد بصره، والصحفي يهجر ليلي فتتحول تدريجياً إلى عاهرة ملاحقة من الشرطة، و"ن" يدهس بسيارة، وجثته يكتشفها عمال التنظيفات.

فكرة المسرحية تتمحور حول أن كل شيء يسير إلى موت لا منطوق له: الشخصيات كلها تسأل عن الزمن ولا تنتظر جواباً، والموظف يعود إلى قرع جرس الجريدة باحثاً عن عمل فيتعرف الصحفي عليه من طريقته في قرع الجرس بقوة ويبلغه أن "مستقبله" سيكون شبيهاً بوضع "ن" أي على الرصيف.. وفي خلفية المسرح ساعة كبيرة بلا عقارب تشير إلى توقف الزمن وضيق المكان، والمسرحية جسدت حالات ومشاعر سيكولوجية بعيدة عن التعقيد وكشفت بؤس الإنسان المخدوع وضآلته.

أما مسرحية "الغزو" فصورت شخصيات إنسانية واقعية، وبدل الأفراد المتوحدين في "الخدعة" قدم أداموف أسرة كاملة تضم أفراداً متوحدين، لا يجمع بينهم شيء سوى إنقاذ مسودات جان المتوفى، وهي في أربعة فصول، شخصياتها الأم وابنتها إينيس وبيار ضارب آلة كتابة وتراديل معاونه وشخص غريب وشخصيات ثانوية.

يعتكف بيار على نسخ أوراق تخص جان المتوفى صديق إينيس، ويجد بيار وإينيس صعوبة في تبيين بعض المفردات الغامضة أو التي سقطت سهواً، ويستعين بيار بتراديل الذي يضيف مفردات يراها قريبة من المعنى المراد، لكن بيار وإينيس يحتجان على تصرفه، ويعمل الجميع تحت ضغط الوقت، ويتصل تراديل من متابعة العمل، ويواصل بيار المهمة وحده لأن الأوراق ستنزع من جانب ورثة المتوفى أو من جنود يتوقع أن يدهموا المنزل.

يدخل قادم غريب ويستميل إينيس، ويعتكف بيار في غرفة جانبية محبطاً ويلزم الصمت لأسبوعين، وترحل إينيس مع الزائر حاملة معها دفتر مذكرات صديقها المتوفى الذي وعدته ألا تتخلى عنه.

صديقة الأم وجارتها تسأل عن بيار وإينيس فتتهرب الأم من الإجابة، ويظل بيار أثناء الحوار فيرى التغيير في المنزل : رحيل إينيس وصمت الآلة الكاتبة وقلق الأم، فيغضب ويبدأ بتمزيق الأوراق، وتحضر إينيس فجأة وتخبر الحاضرين أن زوجها مريض وهي عائدة لاستعارة الآلة الكاتبة شبه المعطلة، ويظهر تراديل وزوجته وابنه ويُفاجأ بكومة الأوراق الممزقة التي تخلص منها بيار فيحتج على تصرفه، ويعيب الطفل بمزق الأوراق، وحين تشده أمه كي يلحقاً بالأب تراديل لا يتجاوب بسرعة ويسحب معه بعض القصاصات.. وتُختتم المسرحية بمشهد الجارة تحيط أم بيار بذراعيها متظاهرة بمواساتها وتقول لها بصوت منافق : "أعرف ما يعنيه كل ذلك" . شخصيات مهمشة وخائفة، وأسرة يفتقد أفرادها التواصل، وأجواء قاتمة، وأسئلة كثيرة تظل بلا أجوبة، وأوضاع عبثية لا تبقى لأحد فرصة للاحتفاظ بما يحتاج إليه أو يمن يحبه .

المسرحية أقرب إلى احتجاج ضمني على مجتمع محطم لا يختلف عن كومة القصاصات الورقية، وانهزامية بيار وسوء فهم الأم لكلمات إينيس العائدة أديا إلى موت بيير كمدأ وتفكك الأسرة.. يقول بيار : "لقد أضعت وقتاً طويلاً وأنا أفكر في هذه الأمور.. إن ما أريده من الكلمات ليس معناها بل حجمها وثقلها المتحرك.. لقد كفتت عن البحث عن أي شيء، وسأظل دون حراك" (الفصل الثالث ص150) .

من جهتها عُرِضت مسرحية "المنافرة الكبيرة والمنافرة الصغيرة" في باريس بعد عام من عرض مسرحية "الغزو" وأخرجها أحد رواد المسرح الطبيعي هو جان ماري سيرو، وقد شرح أداموف مفهومه للمنافرة بقوله : "الصغيرة تعني الفساد والاضطراب الاجتماعي، والكبيرة تعني تراجيديا الوجود الإنساني، وهي تشمل الصغيرة ضمناً.. والمسرحية مؤلفة من قسمين وعشر لوحات، وشخصياتها : قائد ثوري ومشوه بُتِرت أطرافه، محكوم قهرياً بتبليغ نداءات قوى خفية كي يشارك في الاحتجاجات فيفقد أطرافه واحداً بعد آخر، وشرطي وأخت المشوه وطفله المريض وفتاتان ومتطوعان ومشرفة، والتشويه في "المنافرة" معادل لموت "ن" في "الخدعة" ولموت بيار في "الغزو" .

تدور الأحداث في مدينة يخوض (الثوري) فيها مواجهات ضد الحاكم وينتصر، لكنه ينهار وهو يلقي خطاباً يعترف فيه أن (الثوار) "اضطروا لاستخدام الأساليب التي قاوموها من قبل كي يحققوا الانتصار" كما يتسبب في موت طفله لأن الطبيب لم يصل إليه في الوقت المناسب بسبب الاضطرابات، وتمنعه الزوجة من رؤية جثمان الطفل .

(الثوري) حاول أن يجلب الأمل للناس فيفقد طفله، والمشوه يحاول استمالة إيرنا التي يهواها ويقدر أنه إن رزق طفلاً منها فستفقد الأصوات الأمرة تأثيرها عليه، لكن إيرنا تدفع كرسيه خارج المسرح وخارج الحياة، فيفقد كل شيء .

قدم أداموف تفسيراً لمقولة مسرحيته بأنها محاولة لتوضيح فشله في القيام بنشاط سياسي أكثر فاعلية لليسار الفرنسي أواسط القرن الماضي، أما مارتن إيسلن فيقول : "هناك تشابه واضح بين القوى التي تدفع بالبطل لتترك زوجته والتضحية بحياته من أجل هدف نبيل والقوى التي تدفع المشوه لأن يفقد أطرافه خلال الاحتجاجات.. إنهما ينبعان من مصدر واحد : العجز عن الحب وفقدان التواصل" .

حقق أداموف في هذه المسرحية نقلة مهمة أظهرت تمكنه من استخدام أدواته الفنية وتحويل الأفكار إلى صور عينية واضحة، وانتقل مركز الاهتمام في اللغة المسرحية فيها من الكلمات إلى الحركات والإيماءات، وظهر تناغم بين الحركات والكلمات له إيقاع الشعر على حد تعبير أ.فاروق عبد القادر . مسرحية "اتجاه السير" كتبها أداموف بعد "المنافرة" واستخدم فيها فكرة التمرد والرفض، فبطلها هنري تمرد على صورة الأب التي اصطدم بها في مواقف عديدة.. كما استخدم وسيلة تغيير الأماكن والشخصيات التي تتكرر في معظم مسرحياته، لكن أداموف نفسه انتقد هذه المسرحية فيما بعد .

مسرحية "الأستاذ تاران" حقق فيها أداموف نقلة أخرى من العالم القائم المبهم الخيالي إلى العالم الواقعي من حيث المكان والزمان، فقد حدد المكان في مدينة قرب باريس، وحدد المكان الذي دعي إليه تاران لإلقاء محاضراته (بلجيكا).. والمسرحية في لوحتين وهي تتحدث عن تاران الأستاذ الجامعي المتهم بالظهور عارياً على أحد الشواطئ، وهو يدفع التهمة عنه ويؤكد أنه محاضر معروف دعي لإلقاء محاضرات في بلجيكا نظراً لمكانته العلمية، ثم توجّه إليه بتهمة ترك مناديل حمام في غرفة تبديل الملابس، ثم يحضر له الشرطي مفكرته الخاصة، لكنه يكشف أن صفحاتها بيضاء وكان قد ملأها بالملاحظات، وتجلب له ابنته مغلفاً مراسلاً من عميد

الجامعة ببليجيا فيظن أنه دليل برأته، لكن الخطاب تضمن توبيخاً لتاران لأن محاضراته (الهامة) كانت منقولة عن بحوث معروفة لمحاضر آخر هو مينار، وعند ذلك يبدأ تاران بخلع ملابسه، ولم يعد يصرخ كعادته : "أنا بروفييسور تاران" بل أراد أن يُظهر صورته كما هي عند الآخرين ما دام قد عجز عن إظهارها كما يريد.. المسرحية ترجمة لحلم أداموف نفسه .

في العام 1955 حقق أداموف نقلة جديدة في مشروعه المسرحي، إذ قدم شخصيات لها وجودها الموضوعي وحياتها المستقلة، ولم يُبرز النوازع والمؤثرات السيكولوجية التي ركز عليها في مسرحياته السابقة، وظهر ذلك في عمله "لعبة كرة الطاولة" و"باولو باولي" .

مسرحية "لعبة كرة الطاولة" مكونة من فصلين واثني عشر مشهداً.. شخصياتها فيكتور وأرتور وهما صديقان يلعبان على الآلة في حانة مسر دورانتي، وفيكتور مهتم بالتقنية ويطمح إلى متابعة دراسة الطب، أما أرتور فاهتمامه بالشعر أكثر، لكن الصديقين يهتمان بتحديث آلة اللعب ويقدمان اقتراحات للمؤسسة التي يديرها الرجل الكبير ومساعداه سوتر وروجر، لكن الاقتراحات تُسرق دون أن يحصلوا على أية مكافأة، ويميل الشابان إلى أنيت التي تزور الحانة لأن صاحبها كانت صديقة لأمها، وهي تبدل عملها من مدرسة إلى عاملة تجميل إلى مفتشة في مؤسسة الرجل الكبير ومخبرة سرية، والرجل الكبير يريد لها محظية، لكنها تنتهي جثة مرمية على الرصيف، وتفلس المؤسسة لأن الدولة صادرت الآلات غير المرخصة.. وتختتم المسرحية بمشهد فيكتور وأرتور يلعبان على طاولة بينغ بونغ حقيقية لكنها مقسمة إلى ثمانية مربعات بالأبيض والأسود كأنها رقعة شطرنج، ويبدو اللاعبان وقد تقدم بهما السن وهما يستذكran الماضي ويختلفان حول قواعد اللعبة وصحة تسجيل النقاط، ثم يتابعان اللعب والقفز في الهواء، ثم يسقط فيكتور جثة هامدة وهو يحاول التقاط الكرة الساقطة تحت الطاولة .

في هذه المسرحية برز الوجود الفردي المتميز لكل شخصية والسعي لاختيار طريقها بحرية، كما تحولت القضايا العنيفة فأصبحت حقائق، وأصبح عالم الآلات الساحر الغامض رمزاً لسطوة النظام الرأسمالي والشركات الضخمة وتحويلها البشر إلى أدوات وأرقام ودمى، ويجري تزييف كل هدف نبيل للإنسان أو إعاقة الوصول إليه.. والمسرحية أقرب إلى الواقعية النقدية، وقد وجهت انتقادات للمسرحية بأنها لم تكشف حركة المجتمع وحركة الزمن بوضوح، فحاول أداموف تلافي ذلك في مسرحيته التالية "باولو باولي" التي اقترب بها من المسرح الملحمي متأثراً ببريخت الذي عدّه أبرز كتّاب المسرح وقدمه على شكسبير وتشيفوف وبوخنر .

مسرحية "باولو باولي" دراما ملحمية، رسمت صورة للأسباب الاجتماعية والسياسية التي أدت إلى نشوب الحرب العالمية الأولى، وتغطي الفترة التي سبقت الحرب 1900-1914 ورصدت العلاقة بين علاقات الإنتاج الريعية الربوية وبين قوى التدمير التي يولدها.. وتقع المسرحية في اثني عشر مشهداً، يسبق كل منها مقتطفات لما نشرته بعض الصحف تظهر على شاشة عرض مصحوبة بأغنيات وهنافات تتصل بها.. وشخصيات المسرحية ترمز للقوى السياسية والاجتماعية والروحية التي لعبت أدواراً في نشوب الحرب : باولو باولي تاجر الفراشات النادرة، وفلورنت فاسير تاجر ريش النعام ويؤمّن فراشات لباولو ويصبح عشيقاً لزوجته ستيل ذات الأصل الألماني، وهناك النقابي ماربو وزوجته روز والكاهن.. وتحل السلع هنا محل الآلات في مسرحية "لعبة كرة الطاولة" وقد ورث باولو تجارته عن أبيه الذي كان موظفاً وقادته تصرفاته إلى جزيرة الشيطان حيث السجناء الخطيرون وقد سخرهم الموظف كي يجمعوا الفراشات ودفع لهم أجوراً زهيدة، أما باولو فقد سخر ماربو السجناء بتهمة سرقة، وغدا ثرياً وازدهرت تجارته، ثم فقد قسماً من ثروته بسبب اشتداد التنافس بين فرنسا وألمانيا، وغدت زوجته عشيقاً فاسير تاجر ريش النعام.. وقد انتقل أداموف بهذه المسرحية من تناول الجوانب الاجتماعية عبر الأحلام والكوابيس إلى المعالجة المنأنية لهذه المشكلات وعدم الاكتفاء بعرضها .

مسرحية "الجميع ضد الجميع" تطرح مشكلة تركة الحرب، وهي من قسمين وست عشرة لوحة وتتحدث عن بلد غارق في الاضطرابات، مزدحم بالمهاجرين الذين ذفنتهم الحرب إليه، والتغيرات الحاصلة في البلاد يعلنها مذياع في خاتمة كل مشهد فتعكس إرباكاً وهشاشة على الشخصيات : داربون مسؤول في وزارة الداخلية، وزينو موظف اختزال، وجان ريبست مخبر، وماري صديقه لكن زينو يحبها، والأم العجوز الملازمة لابنها جان المحاصر بالمشكلات.. تتبدل مواقف الشخصيات ومواقعها بحسب تبدلات قرارات الحكومة، ويجري التخلص من ماري لأنها كانت تساعد لاجئاً في عبور الحدود، وتنتج الأوضاع المضطربة رعباً مزماً وتوجساً لدى

المسؤول داريون وموظفيه ولدى المواطنين واللاجئين، إذ يحصل بعضهم على جعلات، ويحرم آخرون رغم أن أسماءهم مسجلة في القوائم، وتتسول الحكومة أموالاً بموجب هذه القوائم الطويلة.. وتفتش العجوز عن حيلة لإنقاذ ابنها جان وتنصحه أن يعرج مثلها أو مثل اللاجئين حين كانت الحكومة تتعاطف معهم، كما تنصحه بالاختباء أو بالاستفادة من أصدقائه النافذين في وزارة الداخلية، لكن المكاشفات بينه وبين الأم وبينه وبين زينو أو بينه وبين خطيبته نوا إيمي التي تدخلت لمنع المتطوعين من إيذانه أظهرت ذكريات مريرة واتهامات عديدة "فالجميع مذنبون، وكلهم مدانون" .

تطرح المسرحية قضايا خطيرة وأسئلة كثيرة، وتستشرف أزمنة سوداء يسود فيها خلط أوراق وتشوش، ويجري غض الطرف عن جرائم ومشكلات متناصلة، إذ تسمم الحرب النفوس، وتحول كثيرين من المواطنين والمهاجرين إلى ضحايا ومطاردين .

وواصل أداموف مقارنة الوقائع التاريخية وإدانة الحرب في مسرحيته "خارج الحدود" عن الحرب الفيتنامية و"ربيع 71" عن كومونة باريس، واختار الاتجاه الملحمي كشكل للتعبير، وطور تقنيات بريخت مضيفاً دمي تمثل شخصيات تاريخية أو مسؤولي مؤسسات كبرى .

اعترافات أداموف وإضافاته

توقف أداموف عن الكتابة لفترة بسبب أزمة نفسية عميقة أصابته، ومثل هذه الأزمات دفعت مبدعين عديدين للتوقف عن الكتابة، وقد سجل أسرار أزمتته ورواه، وأجرى عملية تفحص قاس لجوانب ضعفه في اعترافاته التي أسماها "الرجل والطفل" وقد وصفها مارتن إيسلن بأنها "أهم أعمال الكشف الذاتي في تاريخ الأدب كله" وأظهر خلالها أنه غارق في الألم، وأن في أعماقه انفصاماً لا يعرف أسبابه، وكشف أن الزمن يلقي بكثافته وثقله عليه، وأنه يحس باغتراب وعجز عميقين، وقال : "كل شيء يحدث لي كما لو كنتُ جانباً واحداً فقط من وجود خاص متعدد الجوانب لكائن ضخم وغامض وغير مفهوم.. أحياناً أرى في شمولية الحياة هذه لوناً من الجمال الدرامي يكاد يدفع بي إلى غيبوبة النشوة، لكنني أحسها في معظم الأحيان وحشاً كاسراً يخترقني ويقهرني ويصبح ملء كل شيء في داخلي وخارجي فيجتاحني رعبٌ يتزايد كل لحظة، ولا مهرب لي إلا في الكتابة كي أجعل الآخرين يحسون هذه الشمولية فلا أبقى بداخلها وحدي وبنزاح عني -ولو قليلاً- ثقل وطأتها" .

وعى أداموف حقيقة مرضه النفسي و(فائدته) إذ منح بصيرته حدة وتألماً ومعرفة بأعماقه وإدراكاً للقوانين العامة التي يعبر بها الوجود عن نفسه مادام الخاص تعبير رمزي عن العام والشامل، ووصف في الاعترافات أوهامه وطوقسه البعيدة عن الواقع وأظهر فيها استنكاره لـ "عصر شائن" وإدانته لـ "اليقينية والمفهومات المهترئة وللتجريدات المجففة وللبقايا الرثة المخلفة عن الطقوس القديمة" وسخر أداموف من الاكتفاء باستخدام مفردات إنسانية فقط ورأى أن "ذلك لا يكاد يؤدي إلا لما هو غير إنساني" ولفت إلى أهمية إضافاته المسرحية وإضافات زميله بيكيت ويونيسكو التي قوّضت المسرح البورجوازي الراكد، وقال : "كنا نحن الثلاثة من أصل أجنبي في باريس وقمنا بزلزلة أركان المسرح البورجوازي الذي كان يرقد بسلام" .

إن "باولو باولي" و"عربة كرة الطاولة" تسخران من البورجوازية الفرنسية مثلما شكلت مسرحية "المغنية الصلحاء" ليونيسكو سخريّة من البورجوازية الإنكليزية، ونقدت البورجوازية في كل مكان، وقد قال يونيسكو في مؤلفه "ملاحظات وملاحظات عكسية" الذي ضمّنه أفكاراً حول تجربته المسرحية : "أضحكت المغنية الصلحاء الناس كثيراً، وقد أدهشني ذلك لأنني كنت أعتقد أن ما أكتبه هو تراجيديا للغة" وأضاف : "إن آل سميث وآل مارتن لا يعرفون كيف يتكلمون لأنهم ما عادوا يعرفون كيف يفكرون ولا كيف يتأثرون، ولم يعد في قلوبهم عواطف.. إنهم ما عادوا يعرفون كيف يحيون.. إنهم ليسوا أفراداً بل قوالب وأنماط" .

وإذا كان بيكيت مديناً بالكثير لشارلي شابلن، ويونيسكو مديناً بالكثير لموليير، فإن أداموف مدين بالكثير لبرتولد بريخت، وقد تم تخطي القواعد الراسخة للمسرح من حيث وجود حكاية وعقدة ومفاجآت وزيجات والأعيب تنكيرية واختطافات وحل للمشكلات في الخاتمة، فلم يعد هناك سوى إيقاع ونمو وتقديم مجرد للفعل المسرحي وإخراج بسيط ومكان لا يتبدل وزمن يبدو وكأنه قد توقف : الساعة في مسرحية "الخدعة" بلا عقارب، وهي لا تدق في مسرحية "المغنية الصلحاء" ليونيسكو لأنه ليس ثمة وقت، بينما يعلن فلاديمير في مسرحية بيكيت "في انتظار غودو" : "لقد توقف الزمن" .

أرقت أداموف فكرة عزلة الإنسان المعاصر وصعوبة التواصل مع الآخرين مثلما أرّقه إخفاق المشروع السياسي لليسار الفرنسي، وكان منحاذاً لتيار الفوضوية الممثل لأقصى اليسار ومتحدثاً باسمه مسرحياً، وقد استخدم لغة مكثفة، واهتم بتعظيم الجوانب الواقعية في شخصياته إلى حد الإيغال في الغموض أحياناً، وقصد الإدهاش إلى حد صدم المتفرج، ووظف التهريج والسخرية والعبث المقصود في محاولاته استقراء دور الأدب في فهم حركة التاريخ بصورة مختلفة، ووجه نقداً لاذعاً للبورجوازية المنحلة (وهو المنحدر منها) لأنها بتسلطها وأنانيتها وجمودها ومراوغاتها تمسح كل شيء وتسلّعه وتسحق أحلام البسطاء وتعيق التقدم .

قرأ أندريه جيد عام 1950 مخطوط مسرحية "الغزو" لأداموف وكتب عنه يقول : "هناك الكثير الذي يمكن قوله عن مسرح أداموف، وقبل كل شيء حول الموضوع تحديداً الذي يبدو معتماً عليه، ويبقى حتى النهاية منسحباً من مساحة الفعل المسرحي" .

ورأى د.جان موريس جواتييه رئيس قسم اللغة الفرنسية بجامعة عين شمس أنه منذ العام 1950 استخدم مصطلح "اللافن" لتسمية المسرح الجديد، وأصبح من المؤلف الحديث عن "اللامسرح" وعن "مسرح الطليعة" أو "مسرح اللامعقول" وعمد بعض النقاد إلى إدراج المسرح المعاصر تحت هذه التسميات : أداموف-جينييه-تارديو-فوتيه، حتى أن بعض النقاد الأنجلوساكسونيين أمثال مارتن إيسلن وليونارد برانكو قد أدخل هؤلاء في جعبة بيكيت ويونيسكو .

ولاحظ الناقد المسرحي الفرنسي جان جاك ليران ازدحام مسرحيات أداموف بالأسئلة التي لا تنتظر أجوبة، وقال : "إن التساؤلات التي يطرحها أداموف في مسرحياته تبقى دون أجوبة كما لو أن كل شخصية لا تنصت إلا لذاتها.. إنها صدى عبث الكلمات والوحدة والعجز والضياع" .

جوبهت تجديدات أداموف وزملائه في مضماري الكتابة المسرحية والتقنية الإخراجية -مثلها مثل كل جديد- بتحفظات وسوء فهم وعدم تجاوب من المنتجين ومدراء المسارح، وواجه الشاعر السوريالي الفرنسي رونييه شار صديق أداموف صعوبة كبيرة في إقناع مثقفين أو منتجين بعرض مسرحياته في باريس، ولم تمض سنوات قليلة حتى فتحت أبواب المسارح الكبرى لهذا الجديد المميز الذي دفع الحركة المسرحية إلى أمام ولفت بعمقه وحضوره وغموضه وبساطته النقاد ومدققي المسرح حتى اليوم .

المصادر :

- *د.جان موريس جواتييه، المسرح الجديد في فرنسا، مجلة المسرح والسينما، القاهرة، العدد 50 شباط (فبراير) 1968، ص 2-9 .
- *فاروق عبد القادر، آرتور أداموف، الخروج من الكابوس، مقدمة ترجمته لمسرحية "لعبة البينغ بونغ" وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1982 ص 5-39 .
- *آرتور أداموف، مسرحيات مختارة، ترجمة صفوان صفر، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2009 .

المسرح العربي وتوظيف التراث

د. جميل حمداوي

ارتبط المسرح العربي بالتراث أيما ارتباط منذ منتصف القرن التاسع عشر، ويمكن القول أن ولادة المسرح العربي كانت ولادة تراثية، وهذا يعني أن المسرح العربي كان يوفق في نصوصه وعروضه الدرامية بين القلب الأرسطي والمضامين التراثية سواء أكانت تاريخية أم أدبية أم أسطورية أم خرافية.. ولكن بقي هذا التعامل مع التراث حبيس الاقتباس والترجمة والاستنابات والقراءة الحرفية السطحية المبسرة ولم يتجاوز التعامل إلى مرحلة التأصيل والتأسيس الفعليين وذلك عن طريق ممارسة النقد والنفي والشهادة والبحث عن قالب مسرحي عربي مغاير للمسرح الغربي والشرقي .

وهكذا اشتغل كثير من المبدعين والمنظرين المسرحيين العرب على التراث عبر رؤى مختلفة ومن خلال آليات متنوعة، انطلاقاً من قناعاتهم وخلفياتهم الإيديولوجية، وكل ذلك من أجل إثبات الذات والدفاع عن الكينونة العربية والوقوف في وجه التغريب الحضاري والمسح الثقافي.. ومن هنا أصبحت إشكالية التعامل مع التراث إشكالية ملحة في الفكر العربي المعاصر، بل في جميع الحقول المعرفية والفنية والجمالية، فكيف تعامل المفكرون والمبدعون في مختلف الحقول المعرفية والمجالات الفنية مع التراث؟ وكيف تم الاشتغال على التراث في المجال المسرحي على سبيل الخصوص؟ وما هي العوامل ومجمل الأهداف التي كانت وراء توظيف التراث في المسرح؟

من المعلوم أن الإنسان، ولاسيما العربي منه، لا يمكن أن يعيش دون تراثه وذاكرته وثقافته وفنونه وحضارته وإلا أحس بالاعتراب الذاتي والمكاني واستشعر النقص والانفصام والعزلة واسترخص نفسه ازدرأً واحتقاراً، ويعلم الكل أن الإنسان العربي عرف تراثاً زاخراً بالمنجزات الهائلة في شتى الميادين والمجالات، وصار يُضرب به المثل في العطاء والعلم والإنجاز والاختراع والابتكار.. ولكن لماذا تقدم الغرب وتأخرنا؟ للإجابة عن هذا السؤال طرحت إجابات عديدة من خلال رؤى ومنظورات ومناهج مختلفة، وقد ترتب على هذا السؤال طرح قضايا عديدة للنقاش كإشكالية الهوية والتبعية وإشكالية الأصالة والمعاصرة وجدلية الأنا والآخر وإشكالية التقدم والتخلف.. بل طرحت في المجال السياسي والاقتصادي إشكالية التفاوت بين دول الشمال والجنوب، وتبعية دول المحيط لدول المركز .

وقد خصص الفكر العربي المعاصر منذ القرن التاسع عشر، ولاسيما الفلسفي منه، جلّ نقاشه للإجابة عن هذه الإشكاليات العويصة لتبيين الطرائق التي سنتعامل بها مع الغرب ومع الموروث العربي والعالمي والإنساني.. وامتد هذا النقاش إلى الإبداع الأدبي والفني، وخاصة المسرح الذي كان يعاني من التغريب والاستلاب والاقتباس والخضوع للمسرح الغربي وقالبه الأرسطي .

هناك ثلاث نظريات عامة حول التراث : نظرية تقديسية للتراث وتسمى أيضاً بالرؤية القائمة على إحياء الماضي وبعثه من جديد تمجيداً وتنويهاً وإشادة.. ونظرة تغريبية ليبرالية ترفض الرجوع إلى التراث كما عند سلامة موسى الذي قال : "إن أسوأ ما أخشاه هو أن ننتصر على المستعمرين ونطردهم، وأن ننتصر على المستغلين ونخضعهم، ثم نعجز عن أن نهزم القرون الوسطى في حياتنا ونعود إلى دعوة : عودوا إلى القدماء"(1).. وهناك نظرية توفيقية تجمع بين إيجابيات العودة إلى الماضي وإيجابيات الانفتاح على الغرب، ويمثل هذا الموقف أغلب المتفنيين العرب الأكاديميين المعاصرين .

التراث مسرحياً

يرى أدونيس في معظم كتاباته، ولاسيما في كتابه "الثابت والمتحول" أن التعامل الحقيقي مع التراث العربي الإسلامي ينبغي أن يقوم على خلخلة هذا التراث وغربلته غربلة جيدة على ضوء مناهج حديثة ومعاصرة وذلك عن طريق قراءة واعية ومتعمقة قائمة على التفكيك والتركيب والبحث عن نقط التحول والتغير والمغامرة الحدائثية في هذا الموروث الإنساني، مع إبعاد كل ما يمت بصلة إلى الدين والمقدس والثابت القيمي والأخلاقي، وهذا يعني أن أدونيس يدعو إلى قراءة للتراث قائمة على التثوير والتغيير والتطوير، وإن كانت هذه القراءة الحدائثية غير موضوعية إلى حد ما لكونها خاضعة لمشرح التغريب والاستلاب والهدم .

وينطلق محمد المديوني في طرحه لقضية التراث في المسرح العربي من رؤية إبداعية ونقدية، وفلسفة جمالية مغلقة بالقراءة الواقعية التاريخية، حيث يقول : "يمكننا أن نستخلص تحديداً أولياً يتمثل في أن التراث هو قبل كل شيء ذاكرة جماعية لأمة من الأمم، ومن هذه الوجهة فإن له علاقة بالتاريخ بمختلف مكوناته من حيث أنه يتعلق بالماضي ولكنه يتجاوز التاريخ، إذ ينسحب على الحدث التاريخي لا في ماضيته فحسب بل وفي امتداده في الحاضر والمستقبل.. كما أن تجليات التراث كثيرة ومتنوعة، إذ أنها تهتم كل المنجزات البشرية لأمة أو قومية معينة، هذه المنجزات التي تأخذ صوراً وأشكالاً كثيرة، فهي ما بقي من الأحداث التاريخية في أذهان المنتسبين لهذه الأمة أو تلك، وهي الصور التي بقيت فيها الشخصيات تاريخية أو أسطورية، وهي أشكال ردود الفعل والسلوك إزاء الطبيعة والمجتمع، لكن هذه المكونات لا تمثل كلاً واحداً منسجماً، إذ فيها المتناقض والمتصارع" (2) .

ويرى د. عبد الرحمن بن زيدان أن التراث في المجال المسرحي يُعتبر استعارة رمزية وقناعاً يُستحضر من خلاله الماضي المتيقن منه والمستقبل الممكن عن طريق التخيل الافتراضي والإبداع الاستشراقي "فيصبح شاهداً من شواهد العالم الدرامي، أي إنه يصبح رمزاً استعارياً لأن الإرث متيقن منه، أما المستقبلي فهو افتراضي، يسمح من خلال اقتحام العناصر الخيالية والمتخيلة أن نشارك في صنع الدراما.. ومن هنا تصبح أقتعة المسرح العربي أقتعة شخصيات يستعيرها المؤلفون ليصوغوا من خلالها مواقفهم، وهذه المواقف لا يمكن أن تُفهم خارج النسبية التاريخية، الزاوية التي يُنظر منها إلى العالم لأن هناك من اعتمد في الكتابة المسرحية على القراءة اللاتاريخية للتراث، فأنجق فهماً واحداً، فكرر الذات والماضي والتراث، وهناك من نظر إلى التراث العربي نظرة ليبرالية انطلاقاً من الحاضر الذي يحياه الغرب الأوربي فقراه قراءة أوروبوية النزعة، أي نظر إليه من خلال منظومة مرجعية ثابتة في المركز الغربي الذي لا يرى فيه إلا ما لا يراه الأوروبي، وهذان الاختياران يحملان التناقض الكامن في وعي الفكر العربي لذاته وفي تمثله لتراثه وتراث الثقافة العالمية" (3) .

ويعني توظيف التراث في المجال المسرحي قراءة الموروث التاريخي والفكري والأدبي والفني والعلمي والتقني والجمالي قراءة نقدية هادفة ووظيفية ومتبصرة وواعية، قوامها قراءة الماضي بالحاضر، وقراءة الحاضر بالماضي عبر الجمع بين الأصالة والمعاصرة، والتشبيث بالهوية والكيونة والخصوصية الحضارية والفكرية، مع الانفتاح على الآخر عن وعي ونضج وبصيرة وفطنة وذكاء، وتمثل منجزاته الإيجابية في شتى الميادين والمعارف والعلوم والآداب والفنون، قصد تحقيق التقدم والازدهار، والمساهمة في بناء عالم إنساني فاضل يجمع بين القيم الروحية والدينيوية .

ومن هنا يستوجب الفن المسرحي أن نتعامل مع التراث بطريقة ناجعة لتشغيله درامياً كأداة للتغيير والبناء والإبداع والتأسيس والتأصيل والتخيل واقتراح الحلول المناسبة للإقلاع الحضاري من خلال الجمع بين قيمنا وهويتنا التي تميزنا، مع الاستفادة من كل المعطيات المفيدة لدى الغرب والشرق معاً، وهذا يعني أن التراث أداة فاعلة ووسيلة إيجابية لقراءة الماضي والحاضر بطريقة تزامنية للدفاع عن الذات وتحصينها من الاغتراب الذاتي والمكاني، والوقوف في وجه الاستلاب الحضاري والاندماج السلبي .

وعليه يمكن الحديث عن مسرحيات تراثية حرفية كمسرحيات أبي خليل القباني مثلاً، ومسرحيات وظفت التراث كمنطلق للمعاصرة كمسرحية "تراجيديا السيف الخشبي" للمسرحي المغربي محمد مسكين، ومسرحيات بالغت في تقديس الغرب والانبهار به كالمسرحيات المصرية ذات البعد التجاري التي مازالت خاضعة للقالب الأرسطي ووفية للعبة الإيطالية والطريقة المولييرية في الكوميديا وإثارة الجمهور .

وهكذا فما يقال عن قراءة التراث الفكري بصفة عامة يمكن قوله عن الإبداع المسرحي، فهناك تعامل درامي تراثي حرفي مع الموروث، وهناك تعامل درامي إيديولوجي مع التراث، وهناك تعامل درامي تناسلي قائم على النقد والتفاعل والحوار.. وبتعبير آخر هناك ثلاث قراءات مرتبطة بالتعامل الدرامي مع التراث :

- 1-قراءة اجترارية قائمة على المحاكاة والتقليد .
 - 2-قراءة استلهامية تقوم على الاستفادة والتوظيف الفني .
 - 3-قراءة حوارية قائمة على النقد والتناسل والتفاعل البناء .
- وبناء على ما سبق فالتراث هو كل ما خلفه أجدادنا في الماضي من إنتاجات زاخرة في مجالات الأدب والفن والتاريخ والفكر والعمارة، والغرض من توظيف التراث في المجال المسرحي ليس النقل والاقْتباس والتقليد الحرفي، بل الرغبة في التأسيس والتأصيل، والتأصيل يعني احتواء التراث والتشبث بالهوية في مواجهة التغريب والحادثة الغربية التي تأتي على كل مقومات الإنسان العربي، ولاسيما قيمه وأصالته، والنشكك في موروثه الثري باسم المركزية الأوروبية والتقدم المادي .
- يعني التأصيل أيضاً الجمع بين الجانبين المادي والروحي من خلال صهرهما في بوتقة واحدة متوازنة، وقد يعني مدّ الماضي في الحاضر، والحاضر في الماضي، كما قد يدل على التوقف والتجاوز والتقدم وتأسيس الحداثة من خلال المحافظة على الأصالة والقيم الروحية الموروثة الصالحة والنافعة، فالأصالة "هي الرؤية المعاصرة للتراث لأننا حين نتعامل مع التراث لا نتعامل معه كمادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته وإنما نتعامل معه كمواقف وكحركة مستمرة تساهم في تطوير البنى التراثية التي فرضت وجودها انطلاقاً من جدلية التأثير والتأثير، وكل تراث لا يؤكد استمراريته في حركة التاريخ لا يُعتبر أصلاً" (4) .
- وهناك من الدارسين كعبد الكريم برشيد مثلاً من يرى أن التأصيل خطوة ضرورية من أجل تحقيق التأسيس الفعال والبناء، وهذا يعني أن تأصيل المسرح العربي عن طريق ربطه بالذاكرة التراثية خطوة إيجابية من أجل تأسيس هذا المسرح وتحقيق كينونته وتحصيل هويته الوجودية .

أسباب توظيف التراث ودواعيه

يتم توظيف التراث في المسرح لأسباب ودواعٍ عدة، يمكن حصرها في ما يلي :

*العوامل الفنية والجمالية :

يتحول التراث في كثير من الأحيان إلى رموز وعلامات واستعارات فنية وجمالية لتوصيل الرسالة والخطاب إلى المتلقي، ويُستعمل أيضاً لتفادي التقريرية والتعيين والمباشرة من أجل تحقيق الإيحاء والانزياح والمفارقة والتضمين .

*العوامل الثقافية :

تتمثل في احتكاك المسرحيين العرب بالذاكرة الموروثة المحلية والعربية والكونية العالمية عن طريق المثاقفة والاقْتباس والاستنباط والدراماتورجيا، ومن ثم يمر تعامل المسرحي مع التراث عبر خطوتين : مرحلة التعبير عن الموروث أو مرحلة تسجيل التراث وتدوينه، إلى مرحلة التعبير بالتراث وتوظيفه واستثماره (5) وهذا يعني أن التراث يشكل المعرفة الخلفية للمبدعين المسرحيين في التعامل مع القضايا الذاتية والموضوعية .

*العوامل السياسية والاجتماعية :

يلتجئ المبدعون المسرحيون إلى توظيف التراث قناعاً ورمزاً وأسطورةً وذلك لأسباب سياسية واجتماعية، إذ يعمدون إلى توظيف التراث لتمرير رسائل سياسية واجتماعية لتوعية المتفرج وتنويره وتغييره إيجابياً .

*العوامل القومية :

ينتسب المبدع المسرحي بالتراث لأنه يشكل حماية للأمة من عوامل التغريب والاستلاب والتشبيء، فالتراث حصانة للأمة من عوامل الفرقة والضياع والفاء، ومن ثم فحين "تتعرض أمة من الأمم لخطر يهدد كيانها القومي فإنها لا تلبث أن ترتد تلقائياً بحركة رد الفعل إلى جذورها القومية، تنتسب بها في استماتة لتؤكد كيانها في وجه هذا الخطر الدايم، والتراث واحد من تلك الجذور القومية التي تركز عليها كل أمة في مواجهة أية رياح تحاول أن تعصف بوجودها القومي، فتمنحها إحساساً قوياً بشخصيتها القومية، ويقيناً راسخاً بأصالتها وعراقتها" (6) .

*العوامل النفسية :

من المعلوم أن الإنسان العربي، ولاسيما المبدع المسرحي منه، يحس بالنقص والاضطراب النفسي أمام تفوق الغرب وتقدم الآخر وازدهاره ثقافياً وفنياً وحضارياً وعلمياً وتقنياً في جميع المجالات وميادين الحياة، وأمام هذا الانبهار اللافت للانتباه، وأمام هذا النقص الفظيع المستضمر وجدانياً وذهنياً وحركياً يلتجئ المسرحي العربي إلى التراث من أجل تحقيق نوع من التوازن النفسي شعورياً ولاشعورياً .

*العوامل الأنطولوجية :

يوظف التراث في المجال المسرحي لأسباب أنطولوجية تتمثل في الدفاع عن الذات والحفاظ على الكينونة والتشبيث بالهوية، فالتراث أساس الوجود الإنساني ورمز بقائه وديمومته فوق هذه الأرض .

*عوامل سيميولوجية :

يُقدّم التراث في المسرح باعتباره علامات ورموز وإشارات ودوال وأيقونات تحمل في طياتها حمولات مرجعية ودلالات تناصية، وهذا يعني أن التراث يُقرأ سيميولوجياً باعتباره مستنسخاً تناصياً زاخراً بالمعاني والمواقف والرموز والأساطير .

*عوامل أنثروبولوجية :

يُستخدّم التراث باعتباره مجموعة من الظواهر الأنثروبولوجية المرتبطة بخصوصيات حضارية وثقافية تعبّر في كنهها وجوهرها عن هوية الإنسان في فطريته وطقوسه وعاداته وتقاليده وأعياده وأعباه سواء أكانت فلكلورية شعبية أم تنتمي إلى الثقافة العالمية .

أنواع المستنسخات التراثية الموظفة

ثمة العديد من الخطابات والمستنسخات التراثية الموظفة في الكتابات والعروض المسرحية والركحية، ومن بين هذه الخطابات والمستنسخات نستحضر : الموروث الديني، الموروث الصوفي، الموروث التاريخي، الموروث الأدبي، الموروث الفني والجمالي، الموروث الفلكلوري، الموروث الأسطوري .

ويستغرق التراث في الإبداع المسرحي التراث الشعبي المحلي في شكل فرجات وطقوس دينية وممارسات فنية وجمالية وألعاب طفلية، والتراث العربي الشعبي والرسمي، والتراث العالمي والكوني والإنساني . ويوظف التراث بطرائق متنوعة، كأن يوظف بطريقة كلية من البداية حتى النهاية، أو يوظف بطريقة جزئية، أو باعتباره علامات ورموز وإشارات واستعارات ومستنسخات تناصية وإيحاءات دالة ومعبرة .

أما التقنيات التي تُستعمل في توظيف التراث فتتمثل في توظيف الشخصيات المرجعية أو تقديم المواقف سواء أكانت سلبية أم إيجابية، والتعامل مع الأحداث والقضايا إما في شكل إطار أو قراءتها على ضوء المعاصرة، ويمكن تحويل التراث إلى أقنعة ورموز وأساطير وأشكال، واستلهام القيم الموروثة، واستدعاء الذاكرة بكل أنواعها تضميناً واقتباساً وتناصاً .

بيد أن ثمة ملاحظات تتعلق بكيفية توظيف التراث، فهناك من يوظف التراث اجتراراً واستنساخاً، أو يبقى في حدود الإطار والقالب دون أن يضيف أي جديد، وهناك من يسقط في الفيض التراثي بسبب التوظيف المفرط للشخصيات والأحداث التراثية، ناهيك عن خاصية الغموض والإبهام في الاشتغال على التراث، والتأويل الخاطئ للذاكرة والموروث، والسقوط في التكرار والنمطية والرتابة أثناء التعامل مع المستنسخات التراثية .

وظائف توظيف التراث في مجال المسرح

ثمة وظائف عديدة لتوظيف التراث في المسرح، يمكن حصرها في ضرورة فهم الذاكرة التراثية من الداخل بشكل موضوعي، وتفسيرها تفسيراً سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً ونفسانياً، وإعادة امتلاك التراث وقراءته إما على ضوء الماضي أو على ضوء الحاضر، وطرح قضايا اللحظة الراهنة عبر آليات الترميز والاستعارة والأسطورة، ومحاولة تأصيل المسرح العربي بحثاً وتجريباً وتجنيساً، وكل ذلك من أجل تأسيس كتابة مسرحية عربية متميزة .

ومن بين الأهداف الأخرى من استخدام التراث نقد اللحظة الحاضرة من خلال نقد اللحظة الماضية، وممارسة النقد الذاتي والموضوعي، واللجوء إلى التخيل الفني والجمالي بدلاً من الاجترار والتقليد والاستنساخ،

وتفادي التقريرية والمباشرة عبر استعمال الأقنعة والرموز والأساطير، وتوظيف الفرجات والظواهر الدرامية والأشكال المسرحية لكسب رهان الحداثة والتجريب والتجديد، وتعميق جدلية الأصالة والمعاصرة، وترسيخ جدلية الأنا والآخر، واستقراء التاريخ الشعبي، ونقد التاريخ الرسمي، والوقوف في وجه الاستلاب والتغريب والمسح الحضاري والثقافي والقيمي .

تركيب استنتاجي

وهكذا نستنتج أن هناك أنواعاً عدة من الرؤى المختلفة التي يمكن تشغيلها لقراءة التراث الفكري أو المسرحي، إذ يمكن الحديث عن الرؤية السلفية إلى التراث، والرؤية الليبرالية، والرؤية القومية، والرؤية التاريخية، والرؤية المادية الجدلية، والرؤية البنيوية اللسانية أو التكوينية، والرؤية السيميائية، والرؤية الإبستمولوجية، والرؤية التخيلية الجمالية، والرؤية الانتقائية.. وأن أحسن توظيف للتراث في مجال المسرح هو القائم على الحوار والنقد والتفاعل والجدل بغية التجريب والتحديث والتأصيل والتأسيس .

الهوامش :

- 1-أنظر : محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دار الطليعة، بيروت، لبنان، مايو 1982، ص 37 .
- 2-محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، رسم للنشر تونس، الطبعة الأولى، 1983، ص 29-30 .
- 3-د.عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1987، ص 389 .
- 4-د.مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، عالم الفكر، الكويت، مارس 1987، ص 79 .
- 5-د.علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997، ص 24-25 .
- 6-المصدر السابق، ص 39 .

المسرح الشعري العربي.. الغائب الحاضر قراءة في كتاب

كريستين كساب

"المسرح الشعري العربي.. الأزمة والمستقبل" هو عنوان كتاب صدر عن سلسلة "عالم المعرفة" الكويتية الثقافية الشهرية وهو من تأليف د.مصطفى عبد الغني الذي طرح في مقدمته عدداً من الأسئلة : ما ملامح المسرح الشعري في المشهد الراهن؟ وما هو مستقبل المسرح الشعري العربي؟...".

يذكر الكاتب في مقدمة كتابه أن المسرح القديم اتجه في إعادة صياغة أساطيره الأولى إلى الشعرية، كما أنه ارتبط في فترات ازدهاره بالعديد من الظواهر المسرحية التي عبّر عنها المَداحون والشعراء الشعبيون في أداء الكلمة والحركة بالشعر، فقد كانت التراجيديا الشعرية العربية تعبيراً حاداً عن الهوية في بدايات تكوينها .

ويتساءل الباحث عن ملامح وأسباب أزمة المسرح الشعري العربي في الألفية الثالثة، بادئاً بتعريف الشعر المسرحي بأنه النص المكتوب شعراً، وإن كانت الغنائية فيه تهيمن على الحوار والصراع والبناء الدرامي، أما المسرح الشعري فهو النص الشعري القابل للتمثيل، والمؤكد هنا أن البناء الدرامي بالغ الدقة يهيمن على العناصر الغنائية ويسيرها لمصلحة حركة الدراما، ولا بد من التفريق -حسب رأي الكاتب- بين الشعر المسرحي الذي هو شعرٌ ورتناه عن الأقدمين، والمسرح الشعري الذي هو النوع الأدبي الذي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به، أما شعر المسرح فهو نوع أدبي نثريّ وصف بالشعر بسبب رهافة المشاعر التي يتخذها الكاتب مادةً لعمله الدرامي، وقد تكون قائمة على الاستعارة، حيث يتخطى الشاعر حدود الظواهر وينفذ إلى الجوهر العميق للحياة برؤية الشاعر حتى لو كتب المسرح نثراً، فالفرق بينهما أن الشعر المسرحي هو شعر أولاً ومسرح ثانياً، والمسرح الشعري مسرح أولاً وشعر ثانياً، والآداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي إلا بعد أن جفّت ينباع المسرح الشعري.. ويضيف أن الرومانسية حوّلت المسرحية الشعرية إلى شعر مسرحي، والخشبة إلى كتاب، والفرجة إلى قراءة، فقد قامت هذه الحركة على العاطفية والذاتية والخيال، فرفعت الشعر الغنائي على حساب المسرحية.. ومن المهم التأكيد هنا على أن المسرح لم يبدأ شعرياً في العالم فحسب لكنه بدأ شعرياً أيضاً بشكل أو بآخر عند العرب في العصر الحديث، فمسرحيات مارون النقاش وأبي خليل القباني وتلاميذهما كانت شعرية نثرية منصفة، والنثر فيها مصنوع فنياً إلى حد ما، ولم يبدأ المسرح الشعري عند العرب مع أحمد شوقي كما يشاع، بل بدأ قبله بزمن بعيد .

إن الحراك الدرامي الشعري -حسب الباحث- انتهى إلى الإخفاق، وحركات التأسيس الدرامي التي بدأها خليل اليازجي بمسرحية "الوفاء والأمل" في بيروت ثم في القاهرة في منتصف القرن التاسع عشر شهدت حالة الجزر الحاد الذي تعرفه دراما المسرح الشعري العربي اليوم، وإذا كان القرن التاسع عشر قرن التحولات الثورية في العديد من المجالات فسوف نرى تأثير ذلك في الفعل المسرحي وهو يتحدد في الدراما الشعرية في حالة الصعود المستمرة، وإذا كان القرن العشرون قرن الثورات الاجتماعية الضخمة في جميع أقطار العالم كما هو قرن المآسي العالمية الضخمة فإن التعبير المسرحي عن ثورته ومأساويته وطموحه إلى التغيير ويأسه من التغيير تركز في فترة لا تزيد عن ثلاثين أو أربعين عاماً تبدأ مع الحرب العالمية الثانية وتنتهي بعدها بقليل، وهي الفترة التي يعود العالم بعدها إلى الركود واجترار أعمال هذه الموجة والسير على منوالها، وهذه الموجة الأخيرة هي التي أثرت في المسرح العربي منذ منتصف القرن العشرين فجعلته يتأجج هنا وهناك في توهج متباين، ويمكن الملاحظة هنا أن موجات التأثير من الحضارة الغربية كانت -حسب رأي الكاتب- عبر عدة موجات وصلت إلى قرنين من الزمان في بدايات العصر الحديث في زمن لا يزيد على مائتي عام خلال القرون الخمسة والعشرين التي هي عمر المسرح، وقد تأثر المسرح بين موجة وأخرى تأثراً دالاً، فالموجة التي تأتي عنيفة حادة في بدايتها تتحول بعد زخم الأعوام الثلاثين أو الأربعين إلى تماوج خفيف يستوحي منها دون قوة أو عنف، وهذا هو سر تطور حركة التراث المسرحي الضخم في الغرب وتأثيره لدينا في العصر الحديث.. إنها حالة المدّ والجزر التي عاشتها المنطقة العربية في العصر الحديث، وهي حالة تأثر بها الحراك الفني في المسرح خاصة، والمسرح الشعري على وجه الأخص، وهو ما نتابع فيه الحركة الزمنية والفنية في اطراد عضوي خلاق

وحدد الكاتب حركة المد والجزر منذ منتصف القرن التاسع عشر الذي شهد بدايات المسرح الشعري العربي حتى اليوم عدة موجات أو حلقات أو مراحل :

المرحلة الأولى : حالة المد الأولى وتمتد بين عامي 1847-1918 وهي الفترة الممتدة منذ نشأة المسرح العربي في لبنان وسورية ومصر حتى الحرب العالمية الأولى، ومن روادها مارون النقاش-أبو خليل القباني-عبد

الله البستاني-نجيب الحداد.. وقد عُرفت في لبنان حينذاك مسرحيات مارون النقاش كـ "البخيل" وكان أحمد أبو خليل القباني أول من أدخل الأغنية إلى المسرح، فأصبحت جزءاً من المسرحية، وقد كتب ثلاثين مسرحية مستوحاة من التاريخ، وكان النقاش والقباني أول من عكفا على النهل من كنوز "ألف ليلة وليلة" ورموزه بما يشير إلى تأكيد الخصوصية في هذه الفترة في التعامل بين الدراما والتراث وتأكيد المعنى في البدايات الدالة .

ابتدأ مارون نقاش في بيروت لفترة ثم تراخى الزمن عليه عشرين عاماً ليتوالى جهده من جديد مع فرقة أحمد أبو خليل القباني في دمشق، أما أول مسرحية شعرية في العصر الحديث فيمكننا القول أنها كانت مسرحية "المروءة والوفاء" أو "الفرج بعد الضيق" وهي تمثيلية تاريخية شعرية قدمتها فرقة القرداحي عام 1886 ومُثلت على مسرح بيروت عام 1888 وهي مسرحية تقع في خمسة فصول وتشير إلى العناصر الأولى لفن المسرح، اختار كاتبها خليل اليازجي موضوعها من أشهر وقائع ملوك العرب في الجاهلية وأجدها بالتمثيل، إذ جمعت بين يوم البؤس ويوم النعيم، مؤكداً كاتبها صورة غوائل السكر وقباحة الظلم وكرم الأخلاق عند العرب، مصطنعاً التاريخ للدعوة إلى الفضائل العربية، وطبق معانيها على قدود عربية وضروب من الألحان.. والإطار الفني للمسرحية بسيط للغاية، والحوادث عند المؤلف تتطور سريعاً، وشخصياته تتخاذل أمامها وتترقب مصيرها، وقد مثل المروءة في قراد والوفاء في حنظلة والحكمة في شريك والتضحية في هند والخسة في قيس والظلم والطيش في النعمان.. ويمكن القول أن هذا النص المسرحي هو الذي فتح باب الريادة للمسرح الشعري في تلك الفترة المبكرة من تاريخنا الحديث، وهي الفترة التي ظهرت فيها مسرحية مشابهة في المعنى والمبنى لـ عبد الله البستاني بعنوان "مقتل هيرودوس لولديه" ثم لـ نجيب الحداد "صلاح الدين الأيوبي" .

المرحلة الثانية : حالة المد التالي 1940-1967 وتميزت بارتفاع أسهم التأصيل، مروراً بالفترة بين الأربعينيات والخمسينيات، وهي المرحلة التي شهدت تعالي موجات التغيير والتعبير عن الهمّ العربي إلى منتصف الأربعينيات، حيث شهدت هذه الفترة -مع تعالي ضربات الغرب الاستعماري والصهيوني- موجة أخرى أو امتداداً للموجة السابقة في التعبير عما يحدث للمنطقة العربية في هذه الفترة الصعبة من تاريخنا، حيث أصبحت جميع الأقطار العربية تحت نير إنكلترا وفرنسا وإيطاليا، وهو ما شهد سلسلة من الهبّات والثورات العنيفة كانت أشهرها ثورة مصر في العام 1919 ثم الثورة السورية الكبرى في العام 1925 ثم بدأت سلسلة جديدة أشد عنفاً في الجزائر وليبيا وتونس في وقت كانت الصهيونية والامبريالية تضع يديها على الأرض العربية في فلسطين.. وانعكست هذه الثورات في التعبير الأدبي وأجناسه، وفي مقدمتها المسرح، والمسرح الشعري خاصة، فبدأت دمشق يعمل مسرحي ضخم هو مسرحية "جمال باشا السفاح" كما شهدت حمص بين 1920-1925 نشاطاً مسرحياً كثيفاً وعنيفاً خاصة إبان الصدام مع المحتل الفرنسي .

ومع بداية الثلاثينيات وبسبب مرور عدد من الفرق المسرحية المصرية التي طافت الكثير من أرجاء الأقطار العربية وألقت فيها بذرة المسرح لوحظ في المغرب ولأول مرة توهجاً درامياً في أول عهد لها بالمسرح في العام 1923 إثر زيارة فرقة مصرية قدمت مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" لنجيب حداد ثم "روميو وجوليت" لوليم شكسبير اقتباس نجيب الحداد .

وانتقل التوهج إلى اليمن والأردن وتونس والعراق، ثم إلى أقطار الخليج العربي بين بداية ثلاثينيات القرن العشرين ومنتصفه وهي لا تزيد عن ثلاثين عاماً تشكلت خلالها الموجة الثانية في المسرح العربي، والشعري منه على وجد التحديد .

أولى سمات هذه المرحلة هي التوجه السياسي النضالي ضد المستعمر، مثلها مثل الرواد الأوائل ومن تلاهم في المرحلة الأولى، لكن العدو هنا هو الأجنبي الغربي بعد أن كان الأجنبي التركي، وكما لاحق الأتراك المسرح بالمنع والرقابة وتشنيد أصحابه في مصر وسورية كذلك قام المحتل الغربي بملاحقة المسرح في كل الأقطار العربية هذه المرة .

في العام 1934 بدأت مرحلة السيطرة على المسرح والمسرحيين بشكل عنيف رغم أن تيار المد الدرامي قد بدأ يعلو ويشد عندما أصدر المقيم الفرنسي قراراً بتكوين لجنة رقابة للإشراف على التمثيل لأنه كان يرى في حفلة تمثيلية تجمعاً خطيراً على وجوده، وفي العام 1937 فُرِضَت الرقابة لأول مرة على المسرح وأصبحت سيقاً على رؤوس الكُتّاب والمخرجين والفرق المسرحية، ثم تطورت هذه الرقابة للحد من نشاط المسرح والتأليف بأشكاله المختلفة لتصل إلى الصحف والمجلات التي تزايد صدورها في ذلك الوقت .

إن الدور السياسي في هذه المرحلة لم يقف عند الموضوعات السياسية فقط بل اتخذ سمة أعم وأشمل هي مناقشة الأوضاع الاجتماعية والمشاكل المهمة التي نجمت عن التغيرات التي أصابت المجتمعات العربية، ويذكر الباحث هنا على سبيل المثال دور المسرح على يد أعلامه وهو يدور حول صراعات اجتماعية ويدعو إلى مزيد من الحرية والعيش الكريم للمواطن المسحوق، أما السمة الثانية في هذه المرحلة فهي أنه - باستثناء مصر - كان المسرح في جميع الأقطار العربية في أيدي الهواة أو الغواة كما كان يُطلق على المسرحيين في سورية وهي لا تعني المبتدئين في العمل المسرحي بل تعني الذين لا يبعثون من ورائه ربحاً، إذ كانوا يعتبرون المسرح وجهاً حضارياً وموقفاً فكرياً ونضالاً وطنياً.. السمة الثالثة كانت بظهور المسرح التجاري الذي ظلّ المسرح العربي يئن منه حتى الآن، ويعود ظهوره إلى أن النظام الرأسمالي بطبيعته تكوينه وقيامه على الاستغلال وامتصاص الأرباح أفرز نوعاً خطيراً من النتاج الفني هو "فن الملاهي" والمسرح التجاري من هذا النوع، فأصبح ركناً من الحياة الاجتماعية، وُنبت له الدور الفخمة التي طغت على أماكن الموسيقى الراقية، وأصبح محمياً بقوانين الدولة وقوة رجال الأمن والقانون فيها، وبمقدار ما يستقل النظام الرأسمالي في القوة والامتداد والاستغلال يزداد شأن دور اللهو هذه حتى تغطي على الفن الراقى، ومن هذا النوع الفني الرخيص نبت المسرح التجاري محمياً بالقوانين متاحاً له أن يجتذب إليه جمهور المتعة بوسائل الابتدال ويُطلق عليه اسم "المسرح الاحترافي" الذي كان نقيضاً لمسرح الهواة الذين كانوا يساهمون في بناء الحياة الجديدة الواعية في أرجاء الوطن العربي .

رابع سمات هذه المرحلة أن المسرحيين كانوا يستميتون في تقليد المسرح الأجنبي ويفتخرون باستماتتهم هذه ويعتبرون إتقان التقليد مقياساً لرقى المسرح، وصار هُمّ المسرحيين أن يتقنوا تقليد المسرح الأجنبي وكان الإتقان في الدرجة الأولى في كتابة النص المحلي على طريقة بناء الدراما الشعرية في المسرح الأجنبي .

بدأ العرب يواجهون مشاكل ما بعد الاستقلال، وانكشفت عيوب المجتمعات التي كان الصراع مع المستعمر الأجنبي يخفيها أو يخفت الحديث عنها ويجعلها في المرتبة الثانية، منها التجزئة القومية والتفاوت الطبقي بما يصحبه من الظلم الاجتماعي ونفسي الجهل والفقر لدى فئات كثيرة من الناس وتخلف الزراعة والصناعة.. أمام هذه المشكلات وقتت الحكومات العربية مهلهلة عاجزة كما كانت المجتمعات العربية نفسها هشة ومتخلفة، فوجد العرب أنفسهم أمام مهمة أكبر من إنجاز الاستقلال وهي تجديد المجتمع المستقل وحمايته وذلك عن طريق خلع الحكومات القائمة والإتيان بحكومات جديدة تعبّر عن مصالح الفئات الكبرى من الشعوب، فتفجرت الثورات العربية بدءاً من مصر 1952 ثم العراق 1958 فليبيا 1960 ثم سورية 1963 وصار السعي إلى الاشتراكية أقوى، وصار الهجوم على الاستبداد أشد، فرسم المسرح لنفسه أبعاداً جلييلة سعدت كلها وهبطت كلها.. ومن نصوص تلك المرحلة "مصرع كليوباترا" 1929 "عنترة" 1932 "رابعة العدوية" 1972 "فلسطين الثائرة" 1974 .

وعالج المسرح وقتها موضوع الهزيمة ودعا إلى الحرب ونادى برفع الظلم الاجتماعي وتحدث عن ثورة عاصفة تحقق العدالة والكرامة الفردية والعامّة وتحدى الحكام ورجال السياسة واتهمهم من دون موارد بأنهم سبب البلاء .

الثورات العربية الكبرى هزّت أركان المجتمعات القديمة لبناء مجتمعات جديدة، وهو ما تولد عنه موقف جديد مؤداه أنه من الضروري أن يكون للمسرح قواعده وأصوله وطريقة عرض نابعة من أرض الوطن، وأن تكون خصائصه الفنية مستولدة من تراث الأمة العربية، وتعبير موجز وجب خلق الدراما العربية أو "تأصيل المسرح العربي" ومن الأسماء التي برزت هنا أحمد زكي، عزيز أباظة، محمد طاهر الجبلوي الذين اعتمدوا في كتاباتهم المسرحية على مقدراتهم الشعرية من دون أن تكون لهم قدرة أحمد شوقي وهو ما يفسر أن دائرة النسيان أسدلت على معظم هذه المسرحيات وضاع الكثير منها، ولعل أعمال عزيز أباظة هي الوحيدة التي ما زالت تعيش بيننا، ومع ذلك ظلّ تابعاً لأحمد شوقي ولا يملك القدرة الشعرية التي تجعل لمسرحه القيمة ذاتها التي أخذها مسرح شوقي، وجاء الباحث على ذكر مسرحيتين لعلي أحمد باكثير كمثال هما "همام في بلاد الأحقاف" 1934 و"أخاناتون" فقد كانت تجربة باكثير رائدة حيث واجه قضية توظيف الشعر وبحوره في الشكل الدرامي، وهو من علمنا أن المسرح من فن التكتيف الكامل، تخدم الكلمات الأحداث وتدفعها إلى الاطراد والتطور، وإذ أصبحت الكلمات عالية على الأحداث فإن الفعل الدرامي يهبط هبوطاً شديداً، بل يتوقف المد الدرامي تماماً .

يمكن القول حسب الكاتب أن حركة التطوير للمسرح الشعري توقفت حتى نهاية الأربعينيات، فلم نعاين دراما شعرية متطورة في هذا الصدد، وقد كان آخر نص لأحمد شوقي عام 1932 وآخر نص لباكثير عام 1959 حتى إذا ما وصلنا إلى العام 1962 طالعنا نصاً شعرياً لعبد الرحمن الشرقاوي بعنوان "مأساة جميلة" ثم توالى نصوص عدد آخر من كتّاب الدراما الشعرية كان في أقصى درجات التعبير لديهم صلاح عبد الصبور لتعكس حالة الصراع على الحياة السياسية في الأرض على حالة الصراع على التفعيل والدراما الشعرية على النصوص

المرحلة الثالثة : بين المد والجزر بين عامي 1960-1980 وهي المرحلة التي شهدت ملامح التطوير في الفعل الدرامي لتصل إلى نهايتها، والفترة الأخيرة هي التي شهدت صعود حركة المد المسرحي العربي، والمسرح الشعري بالتبعية، حتى منتصف الثمانينيات، وهي الفترة التي وصلت الدراما الشعرية عند عبد الصبور فيها إلى أعلى خط بياني لها في مسرحياته الشعرية التي وصلت إلى خمسة نصوص هي : "مأساة الحلاج" 1964 "مسافر ليل" 1968 "ليلي والمجنون" 1971 وهذه النصوص هي محاولة أخيرة للوصول إلى قمة قوس التغيير الذي امتد من منتصف القرن التاسع عشر حتى بدايات القرن الحادي والعشرين، لكنها تظل المحاولة التي سعت إلى التغيير في التعبير الشعري وتطوير عناصر القصيدة الدرامية إلى تعدد الإيقاع، وهو تطوير لاحظته النقاد حين سجلوا أن صلاح عبد الصبور أهم رواد القصيدة الدرامية لم يطور عروض الشعر الجديد بعيداً عن دينامية الفعل المسرحي .

ويشير الكاتب هنا إلى أن الحراك الدرامي الشعري انتهى إلى الإخفاق، وحركات التأصيل الدرامي التي بدأها خليل اليازجي بمسرحية "الوفاء والأمل" شهدت حالة الجزر الحاد الذي تعرفه دراما المسرح الشعري العربي اليوم، وهو ما يحتاج منا العودة إلى بدايات الحراك الأول من التأصيل إلى التغيير.. ويبدأ الكاتب بحثه عن هذا الحراك بقوله "الحراك الإيجابي مع غيره من أدوات الإبداع الفني أو الفكري يجب أن يحمل خطاب التغيير بعنف، ويتوسل في هذا بكل تقنيات المسرح الموروثة، وكل مفردات التاريخ ورموزه" ويضيف : "لنستعد عين الطائر هنا عبر حراك التطور والتغيير في الواقع.. من التعريفات والتجارب إلى الحراك الفاعل الدال عبر الزمن، ومن ذلك أن الخطاب السياسي لا يحمل معنى سياسياً مجرداً وإنما يمكن القول إن كل خطاب سياسي يحمل حدثاً سياسياً معيناً يتفق أو يفترق مع الحدث الفاعل في حياة الأمة، وهو حدث يتحدد في إطار الماضي أو الحاضر، كما أنه لا يتوقف عند تعريف معين، أي أنه يتفرغ بعد ذلك للاتجاه التاريخي الذي لا ينفصل عن السياسي وإن اتخذ مادته من الماضي، غير أن الحراك الإيجابي يظهر عبر أشكال مختلفة إما مباشرة أو غير مباشرة، إما سياسي خالص أو تاريخي استعاري أو تراثي أو يتجه إلى الإيديولوجي أو الميتولوجي مما يعني أن تعدد الخيوط في النسيج الواحد لا ينفي عنه تعيين لون النسيج وتحده في التحليل الأخير.. إن الاتجاه السياسي هو الذي يطرح نفسه على المشهد الدرامي الراهن" ويضيف الكاتب : "على أن مهمة المسرح تظل بالسعي إلى التغيير وليس التفسير وحسب.. إن الحراك الإيجابي يجب أن يحمل خطاب التغيير بعنف ويتوسل في هذا بكل تقنيات المسرح الموروثة وكل مفردات التاريخ ورموزه وكل المؤثرات الحديثة من أجل إحداث هذا التغيير".

إن الشعر في المسرح ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوّعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف إنما ينبع أساساً من "التصور الدرامي" الذي يتعهد الفنان حتى يتضح ويتبلور في صورته النهائية، ويستشهد الباحث هنا برأي د. محمد عناني يقول فيه : "ليس من المحتوم حقاً أن يكون الشعر المسرحي شاملاً للخصائص التي نعهددها في الشعر الغنائي القصصي مثلاً، إنما المحتوم حقاً هو أن يكون جوهر الدراما الشعرية شعراً، أي شعر النفوس الحساسة القادرة على بلورة أحاسيسها وشعر المواقف التي تلتقي فيها المشاعر المتجانسة أو المتناقضة وشعر الإيحاء النابع من رمز خاص" .. والإطار السياسي يتحدد هنا في التاريخ أكثر من التراث، وفي التاريخ الجدلي أكثر من التاريخ الخاص، وتلمس التاريخ بمعناه الحرفي إنما يكون بهدف سياسي في المقام الأول .

إن التاريخ هنا يظل مرآة للحاضر بعيداً عن تفسيرات الميتولوجي أو الإشكاليات التاريخية الكبرى.. إنه رداء وحسب للوصول إلى الصراع المعاصر في هذا العالم الذي نحيا فيه.. إن التاريخ عند د. عناني لا يغادر التاريخ العربي الإسلامي في "الغربان" التي هي دلالة تشير -في معادله الموضوعي- إلى أعداء الشعب، وهم

أعداء يبدأ هرمهم الذي يحتل كل أرض البلاد من القمة هبوطاً إلى السفح، حيث يندر أن يخلو مكان منهم، وهذا الإسقاط جاء مراعيّاً للشروط الفنية التي تجعل منه وسيلة لا غاية في المسرح السياسي الذي يتجاوز التاريخي .
والمشهد الراهن -برأي عبد الغني- ضنين بالعتاء، سجين في الغنائيات وضعف الأداء الدرامي وغياب النص الشعري بالمقارنة مع حضور أحداث خطيرة تمر بها أمتنا العربية .

ويصل بنا الباحث في الباب الثالث من كتابه إلى حقيقة وجود أزمة دراما في المسرح العربي، لكنه مع ذلك يقول إننا لا نستطيع أن نتجاهل بعض النصوص التي تتركز فيها القيم السوسولوجية أكثر من القيم الفنية، أو يُهتَم فيها بتكريس القيم الفكرية أكثر من الاهتمام بعناصر التشكيل الدرامي، فمن المعروف أن المسرح يظل أكثر الأشكال الإبداعية تعبيراً من الرواية والقصة في تأكيد القيم السياسية كالحرية والعدالة والديموقراطية، خصوصاً أنه لا يعتمد على اللغة وحسب إنما يضيف إليه الموقف الدرامي الذي يحتم إيجاد موقف حوارى مما يؤدي إلى حاضر حيوي يعكس حالة أو موقفاً، ووجود الجمهور والمبدعين في مكان واحد في عملية جدلية فترة زمنية محددة، وهو ما يعني أن المسرح يظل أكثر قدرة من غيره على المشاركة الإيجابية لدى المشاهد/الفاعل، كما أن التأثير الإيجابي في الجمهور المتلقي يزداد انكماشاً، خصوصاً مع تردي المسرح الجاد .

إن اختفاء القيم الإيجابية يظل مساوياً لاختفاء الوعي الدرامي في أحد مستوياته الفاعلة، ولهذا نقول إن ظهور مثل هذه القيم في مسرحنا اليوم، وإن بشكل فردي ضئيل، يظل قادراً على منح أمل فردي (ضئيل بالتبعية) في انتعاش الوعي الاجتماعي والتجربة الديمقراطية والإحساس بقيمة العقل والتخلص من ربقة الميثولوجيا والتصدي لقيم الإرهاب الجديد .

إن المنهج يأتي من داخل فضاء النص المعاصر، وهو منهج يسعى إلى الإفادة من التحليل السيسولوجي والسياق التاريخي للظاهرة المسرحية، وهو فهم لا ينفصل عن النص التاريخي أو عن الشكل الفن، فمن المعروف أن النص ليس إلا شكلاً متحولاً إلى مضمون، وأن المضمون ليس غير صيانة متحوّلة إلى شكل فني، ويورد الكاتب مثلاً على ذلك مسرحية "الخدوي" لفاروق جويده إحدى أهم المسرحيات الشعرية في بداية التسعينيات، فقد استطاع الكاتب عبر الاستدعاء التاريخي تمثّل الواقع في مصر في نهاية القرن العشرين، وهي من ثلاثة فصول، والخدوي في النص يتردد بين أحلامه الرومانسية في التغيير والإسراع إلى جلب وسائل الحضارة بأي ثمن، وفي الوقت نفسه لا يتوقف قط عن لهوه الذي يُجاوز حد التهتك مع عشيقات كثيرات بدءاً من أوجيني الغربية مروراً بأزهار المصرية شقيقة اسماعيل صديق وزير مالبته (وشقيقته في الرضاعة) والذي يضحى به على مذبح التبرير، وصولاً إلى ألمظ الفنانة المشهورة، وغيرهن من نساء عصره، وتصل الأحداث في صعودها وهبوطها إلى درجة يشعر معها برعونته وتسرع وتفريطه في حقوق الوطن.. والنص زاخر بالأخطاء التاريخية التي لا يمكن تبريرها في إطار التخيل الشعري للتاريخ أو استدعائه، كما لا يخلو من عبارات تكاد تخرج من السياق الشعري تماماً في محاولة لكسر الإيهام.. وتردد الشاعر في الاستفادة من المسرح الأرسطي دفع به إلى الإغراق في إطار التقاليد البريختية إلى أقصى مدى، أما ما يهمننا هنا هو رصد محاولات الشاعر لتجسيد القيم الفكرية والاجتماعية في نص ثري بأحداثه، وقد ساعده في ذلك الفترة التي عاش فيها الخديوي اسماعيل، بل إن الخديوي ثبت تاريخياً أنه كان أول من تأثر بهذه القيم في شبابه وسني عمره الأولى في فرنسا، بينما كانت الثورة الفرنسية ما زالت تدور حول الحرية والإخاء والمساواة .

التاريخ الحقيقي يقول لنا إن الخديوي اسماعيل في أول خطاب له بعد توليه حكم مصر وقف ليقول في جمع حاشد : أعلنتُ عزمي على إلغاء السخرة وهذا معنى من معاني الحرية والعدالة، وهو ما يصل بنا إلى السؤال حول مدى وعي الكاتب لقيمتي الحرية والعدل في الإطار الدرامي، وبشكل أدق مدى وعي الكاتب لهاتين القيمتين.. عالم يحلم به الحاكم ثم يحاول أن يحقق أحلامه.. إنه الحلم الذي يخنق الحرية ويسرق العدل، وهنا نعود إلى النص حيث تقترن قيمتا الحرية والعدل في هذه الفترة بالعديد من الأحداث التي حالت دون تقدم مصر وتحقيق مشاريعها القومية في هذه الحقبة من تاريخنا .

ويعود الكاتب فيطرح نفس السؤال : "ما مستقبل المسرح الشعري؟" ويحاول الإجابة : إننا نعيش حالة انحسار، فالواقع هو الذي يحدد ملامح هذه الحالة، فعند رصد حالة المسرح الشعري اليوم نرى انحسار ما يُقدّم من فن رفيع في هذا الشأن في مسرحنا بشكل عام، وفي المسرح الشعري بشكل خاص، فما يُقدّم من المسرح الشعري يشير إلى شحوب الصورة وتداعيتها.. ربما كان أول ما يحذر منه في انحسار المسرح الشعري هو ما

يمثله الإعلام من أثر سلبي في هذا المسرح، فظهور التلفزيون في الدول العربية في ستينيات القرن الماضي أثر بشكل حاد في انعزال المسرح الجاد، فبعض الإعلاميين والمثقفين دعا إلى وجوب تلمذة الفن المسرحي، أي جعله يسير على الطريق المؤدية إلى قبوله مادة تلفزيونية محبوبة من قِبل الملايين في العالم، وأول هذا الطريق وأخره أن نوجد للمسرح هوية عربية حقاً واعتباره امتداداً لروافد فنية أو حكائية وتمثيلية بدأت منذ قرون .

ومما أسهم في انحسار المسرح الشعري تراجع التعرّف على البحور الشعرية وإعادة التعامل معها بمنطق درامي في بدايات القرن الحادي والعشرين، فكاتب الدراما الشعرية اليوم يفتقد إلى حد كبير الوعي بشروط التعبير بالعروض، أو الإفادة منها بشكل واع في التعامل مع قضايا عصره، وخاصة أن على كاتب المسرح الشعري اليوم أن يكون ملماً بهذه البحور وتجلياتها في الخروج من نظام القصيدة إلى الدراما .

إن غياب النصّ المسرحيّ الشعريّ يظل أهم ملاحظات الواقع الرديء الذي نحياه، وهي الملاحظة بتهديد الهوية العربية التي تصحب غياب المسرحية الشعرية، فالخروج عن أسر العربية الرحبة المبسطة والتي تقدم بشكل ذكي لا يتعارض مع العامية في كل قطر عربي يصبح لازماً للنتبه إلى المصير الذي نلاقه جميعاً في هذه المنطقة من العالم الذي تهددنا فيه الهويات، بل المصالح الغربية المتنافية مع هويتنا وكرامتنا .

إن مستقبل المسرح الشعريّ يمكن العثور عليه في التنبّه إلى أسباب الخسارة بفهم تحولات المجتمع العالمي السياسية والاجتماعية والثقافية التي تمر بها المنطقة، فإلى جانب دور النقد الأدبي والممثل والمؤلف والاهتمام بمؤسسات التكوين المسرحي والتنبيه إلى دور المسرح التجريبي وإعادة النظر بفنون الصورة وهو ما يُطرح في عديد من المؤتمرات والاحتفاليات، ويورد الكاتب مثلاً على إخفاق المسرح الشعري من خلال مسرحية "مجنون ليلى" والسبب برأيه يكمن في طريقة استخدام الشعر مسرحياً، فالشعر في المسرحية الجيدة ليس هدفاً ولا هو غاية إنما وسيلة للتعبير عما يجول في أعماق الشخصيات، وهو يتلون بتلونها، ويشتد حين تشتد، ويتناسب مع كل حركة من حركاتها في الفرح والحزن، وفي الهدوء والتوثب، وفي الصراع، لكنه في المسرحية الشعرية كان تقيض ذلك، فقد كان الشعر غاية في حد ذاته، وكان المسرح تابعاً أو وسيلة، فتوهج وغاب المسرح والمسرحية، وقد انطلق هؤلاء من الشعر إلى المسرح، ولكنهم ظلوا شعراء أولاً وثانياً، وظلوا -وهم في المسرحية- متعلقين بالغناء والإنشاد والشعر ولغته، أو ظلوا أسرى لتقاليد الشعر الغنائي وكأنهم لم يميزوا بين المسرح الشعري والشعر المسرحي، فظن هؤلاء أن المسرح الشعري هو مجرد شعر يُعقد في عقدة ويلقى بالحوار، ولم يدركوا أنه أولاً وقبل كل شيء عقدة تصاغ في حوار، وحوار يلقي بالشعر، أو لعل كلاً من أحمد شوقي وعزيز أباظة قد أدرك هذا، ولكن خضوعهما لعمود الشعر التقليدي الذي فتح أمامهما أبواب الشعر أوصد دونهما أبواب الدراما وجعل مسرحهما الشعري شعراً مسرحياً .

ويختم الباحث كتابه بتحديد عدة أسباب لغياب المسرح الشعري العربي، نذكرها تباعاً :

-غياب الهوية مقابل التاريخ : إن الشعر المسرحي يجد ضالته في التاريخ وربما التعامل مع الآخر لنرى صورته -الآخر- في مرآة الذات، أما التعامل مع الذات فلنرى ونستعيد الهوية أو نؤكددها، وقد كان ذلك غائباً أو كالجائب وهو ما يشير بوضوح إلى أن عودتنا إلى التاريخ كانت تشير إلى غياب الهوية مقابل حضور التاريخ .

-السياسي والميثولوجي : غياب الإحالات العقيدية أو الشخصية مقابل التركيز على الحاضر.. إنه التركيز -في المقام الأول- على السياسي في مقابل الميثولوجي، وهو ما يُحدث التناقض الدرامي بين القيم، ويكون من شأن خطاب المقاومة المجردة أن ينحو بنا من التاريخ الأسطورة أو التاريخ الذي نحيله إلى أسطورة غامضة، أو الهروب من قسوة الحاضر ومراجعة الذات .

-السياسي والتراث : إن الكاتب المعاصر يستخدم التراث استخداماً مفراطاً لمصلحة السياسة، فكان الاهتمام بالقيمة السياسية أكثر منه بالقيمة التراثية، مما طغى على العمل المسرحي .

-الغنائية لا الدراما : غلبت الغنائية أكثر على الدراما نتيجة للضغط العاطفي النفسي أثناء الكتابة من دون الوعي بمسيرة الحدث وبينته الدرامية، وهي سمة لم يستطع أن يتخلص منها رواد المسرح الشعري الحديث ومنهم صلاح عبد الصبور، غير أنها زادت أكثر مع بعض رواد الدراما الشعرية في الفترة الأخيرة .

-الشعبية لا الشعرية : لم يحرص كُتاب الدراما على السياق اللغوي الممتد في أفق شعري متماش مع السياق الدرامي، وهو ما يرتبط باستخدام العربية بوجه خاص، فكثيراً ما يدفع الكاتب إلى ألفاظ أو عبارات

تخرج أو تكاد تخرج من سياق اللغة الفصحى أو المتناسقة من الحدث إلى آفاق أبعد إما ليحدث أثراً كبيراً في الخط الدرامي أو ليُلفت نظر المتفرج بشكل أخاذ .

-النص والفرجة : المسرح العربي الآن يواجه أزمة العرض وأزمة في المناخ الاقتصادي تنعكس عليه، والمسرح الشعري يواجه نفس العوامل، مضافاً إليها أن النص لا يجاوز المخطوطة أو المخطوطة المطبوعة إلى خشبة المسرح على الرغم من كل ظواهر التكنولوجيا التي عرفها المسرح اليوم، وإنه لمن المؤكد أن النص المسرحي الشعري لا يجد له إقبالاً، كما لا يجد له جمهوراً واعياً .

-المسرح الشعري والنبرة : إن الذي يكتب للمسرح الشعري بشكل واع ومتطور أصبح نادراً أو كالنادر، ويضيف الكاتب أنه أنفق وقتاً طويلاً في البحث عن نصوص المسرح الشعري التي تصل إلى درجة عالية من الكتابة والإيهام والفنية دون أن يجد ما يمكن القول معه إن لدينا من يهتم بهذا الفن .

تجارب أنثوية رائدة في المسرح السوري

الياس الحاج

على الرغم من تعدد البحوث النقدية التي تناولت المسرح السوري بقضاياها الفنية والفكرية فإن دور المرأة إبداعياً في المسرح السوري لم يحظَ بعدُ بالدراسة والبحث المنصفين لها، ذلك أن الاهتمام -غالباً- ينصبُّ على المبدعين الذكور دون التوقف ملياً عند دور المرأة، ولعل الملف المخصَّص في هذا العدد من "الحياة المسرحية" حول دور المرأة في المسرح السوري يفيد في تحقيق المزيد من الوعي المعرفي بتطور المسرح السوري واهتماماته وتطور دور المرأة في هذا المسرح وفي الحياة التي يعبر عنها من ناحية أخرى من خلال التجربة الشخصية المسرحية والحياتية وبعض المصادر الموثقة في بطون الكتب وصفحات الدراسات وأرشيف المجلات والصحف .

قبل نحو ثلاثين سنة وفي جلسة حميمة مع شيوخ كار فن التشخيص في سورية، وبينهم الفنان الراحل أنور البابا الشهير خلال مسيرته الفنية الطويلة بشخصية أم كامل، الشخصية الشعبية الأبرز والأشهر في المسرح الشعبي السوري، سألتُه من هي المرأة في عالمنا المعاصر وخاصة في المسرح السوري؟ وكان -كعادته- مدهشاً بنبرته الطريفة البسيطة وثقافته الواسعة، فراح يتحدث عن مفهوم العالم المعاصر والحضارة التي نشأت منذ عدة قرون في بلادنا، حيث كان لها منذ بدايتها مبادئها وقيمها في استخدام منجزاتها الحضارية في العلوم والفنون إلى جانب انتشار قيمها السلوكية في المجتمعات الشرقية والتي صَدَّرت الكثير من منجزات الحضارة إلى المجتمعات الغربية، ولا أخفي أنني أخذتُ بحديثه حول دور المرأة في المجتمع الذي تسوده الحضارة المعاصرة حين تطلَّبُ المقارنة أو يطلَّبُ المثالُ أن يكون هذا الدور محلاً للمناقشة بموضوع المرأة ودورها مسرحياً في العصر الحديث، حيث بدأ يظهر دورها الفاعل في المجتمعات السورية منذ عشرات السنين، وقد ترتب على تلك الجلسة تعدد الآراء حول ما تقاسيه المرأة السورية في مجتمعنا والتي لم يكن لها أي دور في المسرح، بل قامت الدنيا

ولم تقعد فوق رأس من حاول إبراز دور بسيط لها في حفلات المسرح، حتى أن رائد المسرح السوري الشيخ **أحمد أبو خليل القباني** كان متهماً بـ (تزييف) البنات في عروضه، وربما كان ذلك أحد أسباب حرق مسرحه .
بدأ الاهتمام بدور المرأة في المسرح السوري يأخذ طريقه إلى محاولة إنصافها وإزالة العقبات والقيود التي عانت منها منذ منتصف القرن العشرين، لكنه اتخذ طريقاً خاطئاً باعتبار أن المرأة في عالمنا المعاصر يحيط دورها في المجتمع كثيراً من اللبس مع العديد من المغالطات التي جعلتها تشقى وتعانى في تقديم نفسها ودورها الفاعل في الحياة البسيطة، فكيف إذا كان الأمر في العمل المسرحي بالمقارنة مع ما يترتب عليها من ارتباط داخل الأسرة التي جعلتها في الكثير من الحالات في المراتب المتأخرة، حتى أنها حُرمت من أبسط حقوقها وأهمها التعليم، كما أنه في المجتمعات الإنسانية قديماً وحديثاً، وحتى في الوقت الحاضر تبدو مشاركة المرأة في الحياة الاجتماعية خارج بيتها أقل من مشاركة الرجل، ورغم كل ذلك فإن الدور الثقافي للمرأة السورية في المجتمع السوري مؤثر عبر مراحل مختلفة، لكن الناظر بعين البحث النقدي لهذا الدور يجد أن هذا الدور سار في خطوات تتأرجح بين صعود وهبوط دفع بالعاملين في المسرح أيام مرحلة التأسيس إلى المثابرة لتحقيق المنجزات المسرحية وخاصة في المسرح القومي الذي أسس للمرأة المسرحية السورية والتي هي موضوع بحثنا الذي سنسلط فيه الضوء على بعض من اللواتي أسهمن في الريادة المسرحية السورية، وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أن أول سيدة أسست فرقة مسرحية في سورية هي الفنانة **ناديا العريس** في العام 1939 وكما هو معروف فهي من أصول لبنانية، وقد حرصت على متابعة مسيرة (مرسخ) **القباني** رائد المسرح السوري، مقدمة عدداً من عروض الفرقة.. ومع توقف تجربتها صمت دور المرأة في المسرح إلى أن ظهر في خمسينيات وستينيات القرن الماضي بعض المبادرات البسيطة لمشاركات مسرحية نسوية منقطعة في دمشق وحلب واللاذقية وحمص، وربما هناك تجارب لأسماء في المحافظات الأخرى لكنها ظلمت لعدم تدوينها في ذاكرة المسرح السوري .

يصعب الحديث عن رائدات الفن السوري ونجمات المسرح الأوائل في سورية دون الحديث عن الفنانة **ثناء دبسي** وعن تاريخها الحافل بالعباء والإنجازات المسرحية المتميزة والأدوار الهامة التي جسدتها منذ بدايات مسيرتها الفنية وإلى اليوم، وكما هو معروف فإنها من السيدات اللواتي بذلن قصارى جهدهن للاشتغال على أنفسهن بهدف الارتقاء برسالة المسرح كحالة إنسانية لا يمكن التنازل عن جمالياتها في الوعي الفكري والثقافي .
والحديث عن الفنانة **ثناء دبسي** يطول في ضوء اللقاءات المتعددة التي جمعتني بها في مواقع العمل بين المسرح والإذاعة والتلفزيون، ولعل معرفتي الوثيقة بما قدمته منذ بداياتها من دأب واجتهاد يدفعني إلى التبحر في سيرة حياتها منذ مرحلة البدايات والتأسيس لمسيرة فنية غنية بكل ما فيها من مراحل استثنائية استحققت مع الأيام أن أنجز عنها فيلماً وثائقياً تسجيلياً قبل بضع سنوات، ثم أنجزتُ فيلماً آخر معها وعنها ضمن سلسلة أفلام "موانئ" التسجيلية تروي فيه أدق تفاصيل سيرة حياتها الفنية التي بدأتها منذ أن كانت صبوية في مقتبل العمر في مدرسة النضال العربي في حلب، وهناك تعلمت الغناء والموشحات والقُدود ورقص السماح، ومن هناك بدأ حلمها في أن تصبح مطربة، مع أنها كانت خجولة، ولم تفكر في يوم من الأيام أن تكون ممثلة، ولندرة الفتيات اللاتي يشتغلن في فن التمثيل شاركت **ثناء دبسي** مع أختها ثراء في كل الأعمال الفنية والنشاطات المسرحية التي قدمتها فرقة نادي المسرح الشعبي في حلب برفقة الفنان **أحمد عداس** والملحن ومصمم ومدرّب رقص السماح **بهجت حسان** والفنان **عمر حجو** وقدمت في العام 1960 أولى الأعمال التي شاركتُ فيها على مسرح دار الكتب الوطنية في حلب من تأليف **د.زهير أمير براق** وإخراج **سليم قطايا** بمشاركة **شريف شاكر** و**سليم صبري** و**ثراء دبسي**، وكما تروي لي فإنها لم تدع نوعاً من أنواع الرقص إلا وقامت بأدائه من الشرقي إلى الشركسي إلى الفنون الشعبية والسماح .

ولعل حضور المرأة في صورة المشهد المسرحي كان أحد أبرز علامات الثقافة في العملية الإبداعية الممتدة من أيام الرائد **القباني** دفع بعض عائلات ومثقفي مدينة حلب للانتقال إلى دمشق، ورغم اعتراض أسرة **دبسي**، وخاصة أمها، على احتراف التمثيل إلا أنها كانت من أوائل الأسماء المشاركة في تأسيس المسرح القومي بدمشق إلى جانب الفنانين **نهاد قلعي** و**عبد اللطيف فتحي** و**رفيق الصبان** و**محمود جبر**، وغيرهم، وكان أول العروض المسرحية التي وقفت فيها على خشبة المسرح بدمشق مسرحية "شيترا" عن نص لشاعر الهند **طاغور** وكان العمل من بطولتها إلى جانب الفنانة **فاطمة الزين** وقُدّم العمل على خشبة المسرح العسكري .

تجربتها المسرحية الأولى تلك في دمشق أبرزت خصوصيات موهبتها اللافتة مما أهّلها لتقدم ملامح المرأة في عملها المسرحي الثاني "أبطال بلدنا" للمصري **يعقوب الشاروني** وقد جسدت فيه شخصية امرأة عجوز في التسعين من عمرها وهي لا تزال الصبية الفنية التي لم تتجاوز الثامنة عشر عاماً.. وهكذا توالت العروض المسرحية لتنتبث تاريخاً حافلاً بالعروض الهامة في مسيرة المسرح السوري والتي جعلها تتغني بها، خاصة أنها كانت إلى جانب الفنان **نهاد قلعي** الذي لم يكن مجرد مدير للمسرح القومي بل تعامل مع الجميع كأب مما دفعهم إلى العمل أكثر وبشكل يومي من الصباح وحتى المساء، وصولاً إلى تقديم العرض على خشبة المسرح أمام جمهور كبير كان يتوافد على العروض المسرحية بشغف وتعطش لطقس الفرجة المسرحية، وكانت العروض في المرحلة الأولى تُقدّم على مسرح القباني، ثم تم اعتماد مسرح الحمراء إلى جانب مسرح القباني، وقد شاركت **ثناء دبسي** في عروض تطورت فيها مفرداتها وأدواتها التمثيلية بدءاً من شخصية ريجينا في مسرحية "الأشباح" لـ **هنريك إبسن** إلى جانب الفنان **رفيق سبيعي**، إلى مسرحية "رجل القدر" لـ **برناردشو** و"مروحة الليدي وندرمير" لـ **أوسكار وايلد** و"أنتيغون" للفرنسي **جان أنوي**، و"الأخوة كارامازوف" لـ **دستوفسكي** لتشارك بعدها في مسرحية "الحيوانات الزجاجية" للأمريكي الواقعي **تينسي وليامز**، وفي "الملك لير" و"الأشجار تموت واقفة" للإسباني **أليخاندرو كاسونا**، ثم "البخيل" لـ **موليير** إخراج **عبد اللطيف فتحي**، و"عرس الدم" لـ **لوركا** إخراج **أسعد فضة**، بالإضافة إلى أعمال أخرى مثل "لو رأنا الناس معاً-مدرسة الفضاء-المتوحشة-التنين-الشرك-زيارة السيدة العجوز".

في العام 1964 كان موعد **ثناء دبسي** مع الزواج والإنجاب فكان لا بدّ من التوقف عن العمل المسرحي والالتفات إلى شؤون الأولاد وهي مرحلة امتدت لحوالي 22 عاماً لتعود إلى خشبة المسرح القومي بعد طول انقطاع من خلال مسرحية بعنوان "تخاريف".

بالتوازي مع عملها في المسرح شاركت الفنانة **ثناء دبسي** في تأسيس بدايات الدراما التلفزيونية، ولأنها المتمكنة مسرحياً فقد جذبت اهتمام المخرجين الرواد في التلفزيون فكانت إضافة لنجوميتها في المسرح نجمة في الدراما التلفزيونية فعملت مع عدد كبير من المخرجين التلفزيونيين كـ **علاء الدين كوكش** و**غسان جبري**. وفي الإذاعة استفادت **ثناء دبسي** من تجربتها المسرحية فشاركت في برامج تتحدث عن المسرح كـ "مسرحية الأسبوع" و"أفاق مسرحية" حيث جسدت من خلالها وعبر الأداء الصوتي الكثير من الشخصيات المسرحية، وبذلك اعتُبرت **ثناء دبسي** من المؤسّسات للدراما الإذاعية بعد أن تتلمذت على يد أستاذها في اللغة العربية **جورج السيوفي**، كما تُعتبر اليوم مدرسة في الوقوف وراء المايكروفون والنطق بأسلوب مبدع وسليم. وللفنانة **ثناء دبسي** تاريخ سينمائي حافل، فقد عملت بإدارة عدد من المخرجين السينمائيين كـ **توفيق صالح** و**باسل الخطيب** و**رياض شيا**.

الفنانة **ثناء دبسي** صاحبة تجربة طويلة في مجال التمثيل المسرحي وكل الفنون المرتبطة بالعملية المسرحية في جانبها النظري، وقد اهتمت **دبسي** بتجسيد شخصيات المرأة بمختلف حالاتها ولكن ليس بمعزل عن العناصر الأخرى، خاصة أنها كانت واحدة من المساهمات في تأسيس المسرح القومي، وهي لا تزال حتى الآن تؤكد أن المرأة الفنانة ساهمت إلى جانب الرجل الفنان والفنانة في تكريس الفن المسرحي وهو أمر شاق نظراً لاهتمام الأبحاث والدراسات والتوثيق طوال عقود طويلة بدور الرجال فقط في المسرح، بينما توارى في الظل دور المرأة، وهو دور كان مؤكداً للوجود لأن المسرح فن الحياة، منها يأخذ مادته ومشاعره وعناصر صراعه، ولم يكن من المنطقي إغفال طرف دون الآخر.

ثناء دبسي فنانة مسرحية متوقفة لطفاً وأدباً ومهارات تنقلت بها بين المسرح والإذاعة والتلفزيون، مثقفة وصاحبة لغة جازلة مُحكمة اللفظ والقواعد والأداء المرفه بصوت يُعتبر الأول على مستوى الأداء الدرامي الإذاعي، ودون أدنى شك فهي وكما عُرف عنها من أوائل المبدعات في المسرح السوري، بل ومن أوائل رائدات الدراما المسرحية وقد منحها حضورها الثقة بنفسها والمثابرة على دأبها المستمر في مسيرة النجاح والتميز، خاصة في حرصها الدائم في كل لقاء معها على تأكيد فكرة أن الفن رسالة وليس مجرد مهنة يتكسب منها أهل الفن.

عُرفت **ثراء دبسي** باهتماماتها الفكرية والإنسانية عبر مسيرة حافلة بوجهات النظر التضمينية والفلسفية المجازية حول مهام الفنان في تقديم مختلف المحاولات الجادة لإنجاز كل ما هو ممتع ومفيد للمتلقين، كما عُرفت بقلّة أعمالها التي جعلتها تعيش الفناعة والسعادة معاً، في حين تتحدث بروح عالية عما وصلت إليه الدراما السورية من نجاح وازدهار تصدرت من خلالها المشهد الدرامي العربي بمستوى فني وفكري راق ومتفرد . ولدت الفنانة الرصينة **ثراء دبسي** في حلب ودرست في مدارسها، مشاركة وهي في سن مبكرة في مختلف الأنشطة الفنية المدرسية، ثم التحقت مع شقيقتها الفنانة **ثناء دبسي** بمسرح الهواة، حيث مارست العديد من المواهب الفنية من تمثيل ورقص وغناء، ورغم صغر سنّها فقد شهد لها مسرح حلب تألقها في مختلف الأنشطة المدرسية والتجارب المسرحية الأولى والتي جعلتها تحلم في قادمات أيامها ببصمة مختلفة في هذا المجال.. ومن أعمالها في حلب مسرحية "الحرب" لـ **بدر المهندس** ومسرحية "غداً تشرق الشمس" تأليف وإخراج **د. زهير أمير براق** الذي كان مدرّسها لمادة التشريح في تلك المرحلة، حيث قدمت أولى عروضها على مسرح دار الكتب الوطنية في حلب .

في العام 1960 ومع انتقالها إلى دمشق كان لا بدّ من البحث عن مكان تستحقه موهبتها، فكانت من أوائل الفنانات اللاتي شاركن في تأسيس المسرح القومي السوري، ورغم صغر سنّها فقد تم تعيينها آنذاك كممثلة محترفة في المسرح، مشاركة في عروضه الأولى، ومستمرة لسنوات في تقديم العديد من الأعمال الهامة في مسيرة المسرح السوري والعربي، ومن أعمالها المسرحية نذكر : "أبطال بلدنا-البورجوازي النبيل-احتفال ليلي خاص لديرسدن-الحياة حلم-الأشجار تموت واقفة-الشيخ والطريق-دخان الأقبية-الفارسة والشاعر" وغيرها من الأعمال التي كان آخرها ضمن برنامج احتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية من خلال مشاركتها في مسرحية "الساعات الأخيرة في حياة السيدة حكمت" .

أسست الفنانة **ثراء دبسي** شهرتها الواسعة بمهارة عالية بدأت معها مشوارها الفني مع تأسيس التلفزيون السوري من خلال مشاركتها الأولى عام 1960 في تمثيلية "الغريب" كما هو مسجل في ذاكرة التلفزيون، وتعتبر هذه التمثيلية العمل التلفزيوني الأول المقدم على الهواء مباشرة وهي ومن إخراج **سليم قطايا** وقد توالى أعمالها التلفزيونية التي حافظت فيها على سوية اختيار شخصيات أضافت لرصيدها الفني مضامين ورسائل إنسانية لم تتخلّ عنها يوماً، ومن أعمالها التلفزيونية نذكر : "ساعي البريد-خان الحرير-حي المزار" .

اشتهرت **ثراء دبسي** بولعها الدرامي والبرامجي الإذاعي فقدت مئات الأعمال التمثيلية القصيرة والمسهرات الإذاعية والبرامج الدورية والتعليمية وبرامج ومسلسلات الأطفال والمسلسلات الاجتماعية والبيئية والتاريخية، وبذلك تُعتبر **دبسي** من أوائل الفنانات اللواتي عملن في مجال الإخراج الإذاعي والإشراف الفني على أعمال الدوبلاج التلفزيوني، وقد مارست عملها كمخرجة إذاعية في العديد من الأعمال القصيرة والمسلسلات الطويلة التي حصدت عنها أكثر من جائزة كأفضل إخراج إذاعي وأفضل أداء تمثيلي .

كُتِبَ عن **ثراء دبسي** الكثير من المقالات والدراسات النقدية المسرحية حول مختلف تجاربها الهامة وهذا ما دفعها فيما بعد لأن تنقل خبراتها لأجيال عدة تتلمذوا على يديها في أعمال الإذاعة والتلفزيون والدوبلاج، ولأنها لم تكن المتفرقة في حضورها الراقى وأدائها الأخاذ وحسب وإنما كانت أمّاً مثالية للكثيرين ممن دخلوا عالم الفن فقد تردد عنها الكثير من العبارات الموجّهة للأجيال الشابة، وخاصة طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية ممن درّسهم مادة الإلقاء كخبيرة محترفة في هذا المجال .

في تجربة الفنانة المسرحية الراحلة **مها الصالح** نجد أن المسرح في سورية عكس دور المرأة فيه بشكل متأرجح ما بين صعود وهبوط من خلال حضورها الأسر في العديد من العروض، وغيابها المفاجئ في مراحل عدة حتى بدا لنا أن هذا التناقض يلف حياة سيدات المسرح السوري على مدى أكثر من ربع قرن من الزمان منذ تأسيس المسرح القومي إلى مرحلة افتتاح المعهد العالي للفنون المسرحية حيث بدأت المشاركات النسوية تأخذ صفة الاستمرارية .

تركت **مها الصالح** وراءها صورة امرأةٍ عاندة كل شيء، فكانت امرأة لا تعرف اليأس، إذ كانت حتى أيامها الأخيرة تطالب بدور أكبر في الفن والحياة رغم أنها كانت تودّع الحياة، وكم حدثتني عن رغبتها بقهر الموت بداخلها عبر فيض من العطاء إلى أن رافقها في مهرجان الفجيرة الدولي في الإمارات العربية حيث

كانت مشاركة بعرض مسرحي من نوع المونودراما، فكانت بالنسبة لي وللكثيرين أنموذجاً عن النساء المسرحيات الرائدات اللواتي شققن الصمت وخرجن من كهف العصور ووقفن على خشبة الحياة، نجمة في المسرح والسينما والإذاعة والتلفزيون .

في مدينة جبلة المطلّة على البحر والسهل والجبال الساحلية الساحرة بطبيعتها، ومن عائلة مكافحة عاشقة للأرض والعلم ولدت الفنانة **مها الصالح** عام 1945 وكانت من أوائل الفنانات اللواتي دخلن مجال الفن المسرحي حيث شاركت في العديد من الأعمال منذ العام 1963 بعد التحاقها بفرقة الفنون الدرامية التابعة للتلفزيون، كما عملت في المسرح القومي كممثلة أولى مع معظم المخرجين وعلى رأسهم الفنان **أسعد فضة**، كما عملت كمخرجة مسرحية وممثلة لعروض المونودراما (الممثل الواحد) حيث لاقت مسرحيتها "عيشة" و"شجرة الدر" صدى كبيراً واحتفاءً متميزاً محلياً عربياً ودولياً .

في لقاءتنا المتكررة منذ مطلع ثمانينيات القرن الماضي في المسرح القومي ومواقع التصوير واستوديو الدراما الإذاعية كانت تؤكد دائماً فكرتها في محاولة إعادة صياغة دور المرأة في المسرح والمجتمع للخروج من شرنقة (الحريم) النمطية التي يرسخها المحيط الذكوري مما دفعها للسعي والعمل على تقديم المرأة في المسرح كما تحلم أن تكون من خلال خطاب مسرحي راقٍ وجدّي بما يتضمنه من نهضة في خدمة المجتمع الإنساني وبما يسمح للمرأة من إعادة صياغة كينونتها مع نفسها ومحيطها، وكما أثار شجوني حديثها حول سعيها لاختيارها في معظم أعمالها تلك المواضيع المثيرة للجدل والتي تتحدث عن تمرد المرأة على القيود التي يفرضها المحيط عليها، بمعنى أنها سعت لتأكيد فكرة تتمحور حول عبارة رددتها مراراً : لا بدّ للمرأة أن تطرح قضاياها وتعبّر عن همومها ومعاناتها بنفسها، والخروج من شرنقة الحريم ونمطية الشخصية المستلبة .

بالتوازي مع عملها في المسرح القومي -الذي أعطته الكثير من جهودها وأعطاهها بدوره المنبر العالي للتواصل مع جمهورها الذي أحبها منذ بدايتها في سبعينيات القرن الماضي- أسست **الصالح** في سنواتها الأخيرة فرقة مسرحية مؤلفة من أعضاء لم يتجاوز عددهم الأربعة تحت اسم "فرقة موال المسرحية" وكانت تدعوني في كل عرض للحوار والعمل على مناقشة النصوص قبل البدء بالتدريبات عليها، وكما يؤسفني أنني لم أتمكن من تلبية دعوتها لأكون أحد أعضاء الفرقة أو التفرغ لكتابة أو إخراج عمل مسرحي دعنتني إليه أكثر من مرة، لكن ذلك لم يمنع من تناولي نقدياً لجميع أعمالها المسرحية، وخاصة أعمالها الأخيرة الخاصة بمسرح المونودراما "شجرة الدر" المأخوذ عن نص للكاتب التونسي **عز الدين المدني** إخراج **د. شريف خزندار** وقد كتب **المدني** النص لها بعد لقائه بها في مهرجان المبدعات في القاهرة، ومونودراما "عيشة" التي تحكي حكاية امرأة في بحثها عن أنوثتها المقدسة، الأنوثة التي تذهب إلى البطولة بمعانيها الوطني والإنساني والصوفي فتبحث عن ذرة رمل لتجد فيها كوناً بأكمله، وقد فُدمت المسرحية في دمشق ثم شاركت في مهرجان المتخيل في باريس وفي مهرجاني جرش في الأردن والفجيرة في الإمارات العربية، وأثناء اختيار الخرطوم عاصمة الثقافة العربية، كما حصلت عن دورها في مونودراما "شجرة الدر" على جائزة صاحبة الكلب لتشيخوف في مهرجان المونودراما المسرحي السابع في موسكو .

أما أعمالها الأخيرة والهامة في مسيرة مسرح المونودراما فهي : "خطبة لاذعة ضد رجل جالس" تمثيلاً وإخراجاً لـ **غابرييل غارسيا ماركيز** إعداد **جوان جان**، وأيضاً مسرحية "الأيام الحلوة" وهي الصياغة العربية التي أنجزتها **خالدة سعيد** لمسرحية **بيكيت** العثبية وقد شاركت بها في مهرجان ليفيت المسرحي البريطاني، كما قدمت مسرحية "قبعة المجنون" عن نص لـ **لويجي بيرانديلو** في دمشق وضمن فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف في الجزائر.. لقد كانت **مها الصالح** خيرَ سفيرة لسورية في المحافل والمهرجانات العربية والدولية فنالت الثناء والتقدير والجوائز الهامة .

حديثنا عن تجربة الفنانة **مها الصالح** المسرحية لا يمنع من الإشارة إلى مشاركتها البطولة في العديد من أعمال الدراما الإذاعية، وخاصة برنامج "أفاق مسرحية" بالإضافة إلى مشاركته في العديد من المسلسلات التلفزيونية كـ "حارة القصر- عز الدين القسام-البحر أيوب" .

وعلى صعيد السينما كانت لها حصة كبيرة من الأفلام في القطاعين العام والخاص، ومن أبرز الأفلام التي شاركت فيها : "المطلوب رجل واحد-الرجل الصامد-نجوم النهار" وقد أظهرت فيها تميزاً أضاف لتجربتها الفنية المسرحية الطويلة حضوراً لافتاً بين نجومات الصف الأول .

داهمها المرض العضال فلم تصمت، بل راحت تدافع عن خلايا جسدها بإحساس أقوى من قبل، مؤكدة أنها مستمرة في العطاء المسرحي، وكانت آخر مشاركة مسرحية لها في مهرجان الفجيرة لترحل صباح الرابع عشر من حزيران 2008 عن عمر يناهز 63 عاماً بعد مسيرة طويلة زاخرة بالعمل الدرامي المسرحي والإذاعي والتلفزيوني والسينمائي في سورية وخارجها وقد دُفنت حسب وصيتها إلى جانب شقيقتها الشاعرة الراحلة سنية صالح .

تُعتبر الفنانة سامية الجزائري من الفنانات القليلات اللواتي برعن في الأعمال الكوميدية لقدرتها على أن تجعلنا نضحك من القلب من دون ابتذال ومبالغات مفتعلة، وهي تتمتع بقدر كبير من حرية التنقل بين الكوميديا والتراجيديا فتتركنا حيارى غير قادرين على أن نحكم في أي نوع أجادت في أدائها أكثر.. وللحديث عن تجربتها يقتضي أن ننظر إليها كتاريخ فني مستمر يخترن مزيجاً من القسوة والحنان معاً في ملامح وجهها، فننذكر دورها الهام في مسيرتها الإبداعية شخصية الحجة في مسرحية "غربة" لتستحق بجدارة لقب سيدة الكوميديا السورية .

ولدت الفنانة سامية الجزائري في العام 1944 وتخرجت من أكاديمية الحياة متمرسَةً في معتركات الواقع، متوجّهة معارفها ومخزونها برهافة كلية في إحساسها، فكانت البسيطة، الذكية، النبيلة، محققة معادلة الإبداع الأصعب في التواصل مع أوسع شريحة ممكنة في آن واحد، وهذا ما استطاعت تحقيقه في أغلب أعمالها المسرحية، وما هي تستمر في الصفّ الأول بين الفنانات السوريات الرائدات وهي التي كانت يداً بيد مع جيل المؤسسين المبدعين من خلال طاقتها المضاعفة ومرونتها في أداء الشخصيات وثقافتها العالية التي أهلتها لتقمص الشخصيات ببراعة فتغرق فيها قبل أن تقع المتلقين بمصادقيتها، كما أنها تنزعهم هرام أسرة فنية كونها الرائدة في مجالها من خلال تكريسها نفسها في الفن الذي استمرت فيه عقوداً دون أن تترك إلى هامش أو تنزوي في ركن، وما ساعد على بروزها إتقانها لمختلف الأدوار التي أدتها فانتقلت من نوع فني إلى آخر بتدقيق وتركيز عاليين وإن كان الطاغى في شخصياتها الدرامية في السنوات الأخيرة تلك التي جسدتها بمهارة كوميدية استثنائية في عدد من الأعمال التي لم تقدمها بطريقة كوميدية مجانية بل كانت من خلال أدائها تعكس تناقضات جاثمة في داخل الشخصية، وكذلك الأمر في تجسيدها لعشرات الشخصيات التي بقيت عالقة في الأذهان ولاسيما أنّ عدداً من الأعمال التي شاركت فيها بُني على صراع لا يهدأ بين العقل والعاطفة، بين الروح والجسد، بين الضمير والطمع، وإن اجتهد المتابع في البحث عن عناوين وأدوار تعرّف بها أو تشير إليها فسيكون أمام فيض من الأدوار، وسيلحظ الاجتهاد الذي لا ينقطع من قبلها، وهذا ما يبقي روحها متوثبة تتمتع بحس الفكاهة إلى جانب التعقل والجديّة والرزانة .

أطلت سامية الجزائري علينا في ستينيات القرن الفائت كوجه من وجوه كوميديا المسرح الشعبي بالتوازي مع دراما التلفزيون أيام الأبيض والأسود وبداية عصر التلوين في التلفزيون السوري في نهاية السبعينيات فاستطاعت أن تشد الأنظار نحوها، مرة عبر نموذج المرأة النزقة، ومرة في شخصية المرأة القوية طيبة القلب، ومرات كثيرة في شخصيات المرأة الدمشقية الحكاءة، امرأة الأمثال الشعبية دون الإخلال بنموذج الشخصية التي تريد تقديمها في أبهى حللها القريبة من قلب المتفرج في المسرح والسينما والتلفزيون .

لقد أثبتت الفنانة سامية الجزائري مقدرتها على تلوين أدائها كممثلة دون التمرس خلف شكل واحد بعينه من الشخصيات الدرامية التي تصدت لتأديتها خلال تاريخها الفني الطويل، فكانت سيدة الكوميديا في زمن الرواد الذين نحتوا في صخر المهنة لتكريس أسمائهم دون أية مساندة، وابنة زمن الفن الجميل عندما كان الفنان يعطي أكثر مما يأخذ، وعندما كان الفنان يعمل لأجل الفن وليس لأجل المال وللمكسب المادي فقط .

سامية الجزائري في ذاكرتنا المسرحية مرتبطة بشخصيتها في مسرحية "غربة" أم الجميع، السنديانة القوية التي تمتد جذورها عميقاً في الأرض، في كلامها حكمة، وفي غضبها رحمة، تعارض هجرة الرجال إلى الخارج للعمل وتنصحهم بعدم ترك أرضهم وتكاد تقول لهم وهم في لحظات الوداع "الله لا يوفقكم" وفي اللحظة الأخيرة

تقول لهم "الله معكم" إنها الضمير ورادعه الأخلاقي ومنبع قيمه، لذلك شكّلت شخصيتها في تلك المسرحية السند القوي للجميع في مختلف حالاتهم ومحنهم .

اختطت سامية الجزائري لنفسها خطأً كوميدياً خاصاً بها لا يشبه أحداً، فقدمت العديد من الأدوار المتميزة التي لا تُنسى في الأعمال الكوميدية، بل ونجحت في أعمال كوميدية أخرى تعرضت لنقد حاد في أن تتأى بحضورها فبقيت طازجة الأداء واستطاعت أن تضيف حضورها المختلف الذي لا يخلو من الطرافة . مع الشخصيات التي تلعبها سيدة الكوميديا في المسرح وأمام الكاميرا أسست لنفسها حضوراً مختلفاً مما جعلها أحد الرهانات الراحبة في كل عمل تشترك به كونها من الممثلات اللواتي برعن في تجسيد شتى الأنواع الدرامية، ورغم طغيان الجانب الكوميدي على أدوارها إلا أنها تميزت في أعمال اجتماعية جادة كثيرة لا تخلو من الحيوية الغنية بروحها المحلقة واجتهادها في كل الشخصيات التي جسدها، وبرغم غيابها عن واجهة الاحتفاء أو التكريم أو الحضور الدائم في وسائل الإعلام فإن بصمة سامية الجزائري تظل حاضرة عندما يدور الحديث عن نجوم المسرح الأوائل .

تُعتبر المشاركة الهامة للفنانة صباح الجزائري في أعمال فرقة تشرين المسرحية إلى جانب كبار الفنانين المسرحيين كـ **دريد لحام** و **نهاد قلعي** من أهم محطات حياتها الفنية على صعيد الوقوف على خشبة في مواجهة الجمهور، وأيضاً على صعيد تحقيق شهرة منقطعة النظير، كما تُعتبر تجاربها في تلك الفرقة الاختبار الأصعب لها من حيث تنوع الشخصيات كما هو الحال في مسرحيات "كاسك يا وطن-ضبعة تشرين-غربة" . وإذا كانت الجهود السابقة هي حصيلة إسهام المرأة في المسرح السوري منذ تأسيسه فإن النصف الثاني من القرن العشرين حمل تطوراً ملحوظاً على حجم ذلك الإسهام ، وتم ذلك في أغلب الأحيان بجهود نجومات المسرح الأوائل ومن بينهن **صباح الجزائري** التي تعدّ من أبرز الوجوه السورية المشرقة في إطلالتها الواثقة وطرافة أدائها اللافت مع كل جديد لها .

بدأت الفنانة **صباح الجزائري** مشاركتها الدرامية في سن مبكرة، وهي الأخت الصغرى للفنانة **سامية الجزائري** وقد انتسبت إلى نقابة الفنانين عام 1977 لتبدأ بعدها مشوارها الفني الاحترافي المتميز . بداياتها الفنية الحقيقية كممثلة كانت في سبعينيات القرن الفائت من خلال مشاركات متنوعة في عدد من الأعمال الدرامية الاجتماعية والكوميدية القصيرة، منها لوحات غنائية ممسحة تلفزيونياً بطريقة الدوبلاج مع الفنان المسرحي **نبيل خزام** .

وفي ثمانينيات القرن الماضي كانت **صباح الجزائري** قد لمع نجمها في عدد من الأعمال المسرحية والتلفزيونية والسينمائية، وبذلك كانت واحدة من نجومات، بل رائدات الدراما السورية أمثال **هالة شوكت** و **أنطوانيت نجيب** و **منى واصف** و **نجاح حفيظ** و **ثناء دبسي** و **ثراء دبسي** و **سلمى المصري** وغيرهن من نجومات الصف الأول .

لم تعان **صباح الجزائري** أو تتكبد العناء كثيراً في الصعود إلى الدرجات الأولى بسبب وقوف شقيقتها الفنانة **سامية الجزائري** إلى جانبها والتي أخذت بيدها وساعدتها كثيراً في الاستحواذ على إعجاب المخرجين بأدائها فاستمرت في العمل إلى التسعينيات بنجاح لم يسبقه إليها أحد من بنات جيلها، ثم انقطعت عن العمل فجأة لظروف خاصة حتى ظن الجمهور وحتى الكثيرين من أهل الفن أنها اعتزلت، غير أنها عادت في وقت لاحق لتكون من أكثر الفنانات مشاركة في الأعمال التي حققت لها الشهرة الأوسع .

أعمال الفنانة **صباح الجزائري** في التلفزيون كثيرة جداً ويصعب حصرها، إلا أننا يمكننا الإشارة إلى بعض منها كمشاركاتها الكوميدية في مسلسل "ملح وسكر" وسلسلة "مرايا" و"شوفو الناس" و"عشنا وشقنا" و"حكايا المرايا" مع الفنان **ياسر العظمة** وسلسلة "بقعة ضوء" .

أما على صعيد السينما فنذكر من الأعمال التي شاركت فيها : "الأبطال يولدون مرتين-الاتجاه المعاكس- غابة الذئاب" .

كُرّمت الفنانة **صباح الجزائري** في عدد من المحافل المحلية والعربية والدولية وحصلت على العديد من الجوائز الهامة، منها جوائز عالمية خلال ثمانينيات القرن الفائت عن أعمالها الإبداعية، وتم تكريمها في مهرجان

دمشق السينمائي ومهرجان محمد الماغوط المسرحي ومهرجان وهران المسرحي وفي لبنان والكويت والأردن والإمارات العربية، كما تم تكريمها في مهرجان أبها الكوميدي الأول .

في إحدى ليالي ذلك الزمن القديم تجمّع رجالٌ في مقلع للحجارة طلباً للدفع حول نارٍ مشتعلة وتبادل القصص والأحاديث، وفجأةً خطر في بال أحدهم الوقوف واستخدام ظله لتوضيح حديثه، ومن خلال الاستعانة بضوء اللهب استطاع أن يُظهر على جدران المقلع شخصيات أكثر جساماً من أشخاص الواقع، فانبهر الآخرون وتعرّفوا من دون صعوبة إلى القوي والضعيف، والظالم والمظلوم، والإله والإنسان البائد.. وفي أيامنا هذه حلّت مكان نيران المباحج التي توقد في المناسبات الخاصة والأعياد الأضواء الاصطناعية، وجرى الاستعاضة عن جدران المقلع بالآلات المتطورة التي ساهم الفنانون في تطويرها أكثر فأكثر بأدوات وطاقت إبداعية جعلت منهم نجوماً كباراً في عالم الدراما والتي بدأت مع المسرح ومن ثم السينما والتلفزيون.. ولأنها تُعتبر إحدى المخضرمات والرائدات المؤسسات في المسرح السوري إلى جانب العديد من الفنانين ممن شاركهم الأعمال المسرحية استحققت أن نطلق عليها لقب "السيدة المرحّة" .. إنها الفنانة المسرحية أميمة الطاهر التي ولدت في دمشق عام 1944 وتعلمت في مدارسها وشاركت في العديد من الأنشطة واحتفالات مسرح المناسبات إلى أن اختارها المخرج البيوغسلافي يوشكو فوتونوفيتش لتدخل عام 1966 عالم السينما بفيلم "سائق الشاحنة" باكورة إنتاج المؤسسة العامة للسينما والذي جسّد دور البطولة فيه الفنان خالد تاجا .

ولتنوع نشاطها الفني وموهبتها المتميزة تم اختيارها في العام 1968 لتكون إحدى الفنانات البارزات في فرقة المسرح القومي التابع لوزارة الثقافة، وفي ذات العام انتسبت إلى نقابة الفنانين كعضو مؤسس ومن أوائل الفنانات اللواتي دخلن عالم الفن الاحترافي في سورية إلى جانب كبار المسرحيين .

ولأنها بدأت في سنوات تُعتبر الأهم في النهضة المسرحية التي ازدهرت على أيدي رواد المسرح السوري أمثال عبد اللطيف فتحي وسعد الدين بقدونس ورفيق سبيعي وعدنان بركات وياسين بقوش وغيرهم فقد كانت منذ مشاركتها الأولى تطل على الجمهور برشاقة وحيوية تضيفي معها نوعاً من الكوميديا على مختلف الشخصيات التي تجسدها، فعُرفت منذ بداياتها المسرحية بحضورها الفني الطريف والمرح في مختلف الأدوار التي أسندت إليها في الأعمال المسرحية والتي تزيد عن الأربعين عملاً نذكر منها : "الزوجة-زيارة السيدة العجوز-المدينة المليونية-الرجل الذي رأى الموت-حرم سعادة الوزير-لعبة الحب والثورة-موت بائع جوال-الملك هو الملك-قبل أن يذوب الثلج- سهرة مع أبو خليل القباني-زواج على ورقة طلاق-الزواج-الزير سالم-جونو والطاووس-رقصة التانغو-الأشجار تموت واقفة-أنتيغون-صابر أفندي-المدنسة-الأقنعة-المفتاح-الملك العاري-الهوراسيون الكوراسيون-موت بائع جوال-الممثلون يتراشقون الحجارة-السيل-الفيل يا ملك الزمان" .

ومن المسرح والسينما انتقلت الفنانة أميمة الطاهر لتكون إحدى نجمات التلفزيون، ومن أعمالها في التلفزيون والتي يصعب حصرها نذكر : "طبول الحرية-وادي المسك-الحريق" .

تُعتبر أميمة الطاهر من الفنانات المواظبات على العمل المسرحي والإذاعي منذ أن بدأت مسيرتها الفنية وإلى اليوم لما تمتلكه من حس رفيع المستوى وأداء صوتي متنوع يعتمده معظم المخرجين في أدوار الأم والأخت والزوجة وحتى الطفلة الصغيرة، ولا نبالغ إذا قلنا أنها شاركت خلال مسيرتها الفنية في آلاف الحلقات الإذاعية الدرامية أهمها برنامج "أفاق مسرحية" .

حصلت الفنانة الطاهر على العديد من الجوائز وشهادات التقدير من جهات محلية ودولية عديدة، كما كُرّمت في العديد من المحافل السورية والعربية، منها تكريم نقابة الفنانين عام 1985 كعضو مؤسس وعام 2000 عن تميز مجمل أعمالها الإبداعية، وتكريم المؤسسة العامة للسينما عن ريادتها وتميزها في أعمالها السينمائية، وتكريم مديرية المسارح والموسيقا-المسرح القومي عن تألق حضورها المسرحي ومشاركاتها في العديد من المهرجانات المسرحية في العديد من الدول العربية، وأيضاً تكريم وزارة الإعلام في العيد الفضي للتلفزيون السوري .

نجحت الفنانة هالة شوكت في الاختبار بعد أن حصدت جماهيرية واسعة وبدأت تتطور بسرعة في مسيرتها فجدبت أنظار المخرجين المسرحيين في المسرح القومي ومسرح القطاع الخاص وفي مصر التي عاشت فيها

فترة بداياتها المسرحية، متجاوزة بذلك مراحل عدة من خلال العديد من المشاركات الفنية مما جعلها تثبت أقدامها في عالم المسرح أولاً كواحدة من أبرز الفنانات المسرحيات في سورية والوطن العربي، حتى أنها في سنة 1967 استحوطت بجدارة لقب نجمة مسرح العام، وفي العام 1968 انتسبت إلى نقابة الفنانين لتصبح محترفة للفن من الطراز الرفيع .

وعلى الرغم من إغراءات الشهرة والنجومية التي حصدها حسان المسرح **هالة شوكت** في مصر ومن المحاولات العديدة من كبار المنتجين والمخرجين وزملائها وزميلاتها من الفنانين لتستمر هناك في تحقيق النجاحات المتتالية كغيرها من النجمات الباحثات عن الشهرة والمكانة الأفضل لهن إلا أن تعلقها الكبير ببلدها جعلها غير مترددة في العودة كفنانة قديرة وأم حنون متفانية في رعاية أولادها الصغار، ساعية إلى عملها في المسرح الذي أخلصت له بكل طاقاتها فأخلص لها وجعلها الأكثر تواجداً في رحابه .

حظيت **هالة شوكت** بشهرة واسعة في منتصف خمسينيات القرن الماضي، وكان لا بد لها من الاستمرار في العمل المسرحي كغيرها من المجتهدين في المسرح وهي التي قالت يوماً : "المسرح مدرسة فن التمثيل" بعد أن حجزت لنفسها مكاناً بين نجوم المسرح القومي المؤسسين، وكذلك الأمر مع كبار نجوم المسرح الخاص في تلك المرحلة التي كان من الصعب فيها على المرأة الوقوف على خشبات المسارح ومواجهة الجمهور والنقاد ممن يرفضون عمل المرأة في الفن.. ومن أهم أعمالها المسرحية والتي يصعب حصرها : "العنب الحامض-ترويض الشرسة-موت بائع جوال-الخجول في القصر-طرطوف-بين ساعة وساعة" ولا ننسى روعة أدائها وحضورها المختلف والاستثنائي في تجربتها الخاصة مع مسرح الفنان **دريد لحام** في مسرحية "كاسك يا وطن" .

كما حققت **شوكت** نجاحاً في عالم السينما العربية وقد تجاوز عدد الأفلام التي شاركت فيها الخمسة عشر فيلماً، ومن هذه الأفلام "سائق الشاحنة-الثعلب-بنت شرقية" كما أنها من رواد الأعمال التلفزيونية منذ بدايات بث التلفزيون السوري حيث شاركت في مئات التمثيليات والمسلسلات كـ "اليتيم-أيام شامية-أبو البنات" .

رافقت معالم وتعابير وجه الفنانة **هالة شوكت** ملامح الصبية الحسنة ثم الأم المحفورة في مخيلة المتلقي الذي يتذكر كم أبدعت في تجسيد دور الأم لتخلق حالة من التعاطف مع الشخصيات التي أدتها . رحلت الفنانة **هالة شوكت** في الثامن والعشرين من العام 2007 بعد أن حجزت لنفسها مكاناً أثيراً في المسرح السوري والبقية أعمالها شاهدة على تاريخها الحافل بالعباء .

تُعتبر الفنانة **يولاندا أسمر** من أوائل اللواتي دخلن مجال فن التمثيل في حلب كممثلة مسرحية ومطربة في آن معاً، فشاركت في العديد من الأعمال المسرحية من خلال انضمامها أولاً إلى فرقة مسرح النادي الكاثوليكي في حلب، وفي ذات الوقت كانت المرثمة الأولى، ومن الأعمال المسرحية التي شاركت بها في تلك المرحلة مسرحيات وطنية في بعض المناسبات، وأخرى اجتماعية وكوميديية لصالح الأندية الفنية التي اشتهرت بأنشطتها الفنية المتنوعة، كما جسدت العديد من الشخصيات العامة في أعمال مسرحية عالمية مترجمة، منها "البورجوازي النبيل" و"النساء العالمات" لـ **موليير** وغيرها مما جعلها اسماً لامعاً في المسرح .

ولدت الفنانة **يولاندا أسمر** في مدينة حلب عام 1930 وكان والدها مدرساً في مدرسة ثانوية وقد درس فن الإخراج في القدس وأسس النادي الكاثوليكي المسرحي في حلب سنة 1946 وهكذا نشأت **أسمر** في أجواء حلب العاشقة للموسيقا والغناء والترانيم، وقد لمس والدها مبكراً ميلها الشديد للموسيقا وهي لا تزال في سن الطفولة فألحقها بفرقة الكورال لتلمّ بالألحان والموسيقا الشرقية، فكانت من أبرز الأصوات النسائية الحلبية، وبذلك دخلت إذاعة حلب كمطربة .

وخلال مشاركة الفنانة **يولاندا أسمر** في الترانيم وأنشطة الكورال والمسرح الكاثوليكي بحلب لفتت إليها أنظار المعنيين بالبرامج الإذاعية والملحنين المتعاملين مع إذاعة حلب فتّمت دعوتها بعد أن سمع صوتها **أنطوان زابيطا** كان مدير دائرة الموسيقا في إذاعة حلب سابقاً فطلب منها الغناء في الإذاعة ومنها كانت انطلاقاً مسيرتها الفنية مع بعض الأغاني عن موسيقى **شويان وموزارت** وكانت هذه الأغاني مترجمة إلى العربية الفصحى وكان ينظمها الشاعر **شارل خوري** ويضبطها الموسيقى **عزيز غنام**، ولاحقاً أعدت هذه الأغاني مع المايسترو **صليحي الوادي** وتم تسجيلها للتلفزيون السوري .

بعد ذلك تنقلت **يولاند أسمر** بين الإذاعة والتلفزيون كنجمة غناء وتمثيل، كما كانت لها مشاركات عدة منذ بدايات أفلام المؤسسة العامة للسينما وبعض أفلام القطاع الخاص السورية والعربية، ومنها أفلام "المخدوعون- حبيبتي يا حب التوت- أحلام المدينة" وبذلك تكون قد حققت الشهرة الأوسع في مجال فن التمثيل بأدوار اتسمت - غالباً- بالعاطفة وصفات الشخصيات الأنثوية ومنها أدوار الأم في عدد من المسلسلات والأفلام .

في المرحلة التي اشتهرت فيها الفنانة **يولاند أسمر** كان المسرح القومي يستقطب معظم المواهب وخاصة الممثلات اللواتي تخرجن من مدارس مسرحياته الهامة، وقد انضمت إليه الفنانة **أسمر** المتأصلة في مسرح حلب لتكون من النجمات المسرحيات اللواتي برزن في المرحلة الذهبية للمسرح القومي، كما كانت لها مشاركات في عروض مسارح بعض الفرق الخاصة وبعض عروض المسرح الأوبرالي كمغنية أوبرالية وممثلة متمكنة، وهكذا اشتهرت الفنانة **يولاند أسمر** عبر مسيرة لم تتوقف عن العطاء المتميز بحضورها المختلف في النبرة وعذوبة الحس الإنساني والأداء اللافت والإطلالة البهية، وأكثر ما كان يميز شخصيتها حياؤها الشديد وتهذيبها الراقي وكانت تردد دائماً بأن الفن ليس رسالة وحسب وإنما سلوك أيضاً يجب أن يتمثل من خلاله الفنان ليكون قدوة في مجتمعه وسفيراً للحب والإنسانية لوطنه في كل مكان يحط فيه رحاله، إلى أن داهمها المرض فرحلت عام 1988 .

تُعتبر الفنانة **هدى شعراوي** (المولودة في العام 1938) من المؤسّسات الرائدات في مسيرة الحركة المسرحية السورية ونفاية الفنانين، ومن الشخصيات النسائية البارزة في الأعمال الدرامية السورية، وهي تمتلك حنجره رخيمة منحنتها العديد من فرص الغناء في الأعمال المسرحية والإذاعية والتلفزيونية.. إنها العاشقة للحارات الدمشقية القديمة بنشأتها في أحد أحيائها الشامية العتيقة (حي الشاغور) الذي ترك أثراً كبيراً في تكوينها وذاكرتها التي أجادت من خلالها في تجسيد أهم الشخصيات النسوية في الأعمال البيئية الشامية التي حققت لها شهرة واسعة .

شاركت **هدى شعراوي** في أعمال نجوم المسرح السوري منذ ستينيات القرن الماضي، كما أسست لنفسها فرقة مسرحية حملت اسمها وعملت إلى جانب العديد من الفنانين المسرحيين المعروفين ك **أديب شحادة، محمد الطيب، محمد الشماط، مظهر الحكيم، إنعام الصالح،** وغيرهم، وبذلك تكون **شعراوي** أول امرأة سورية -بعد **ناديا العريس-** تشكّل فرقة تقدم مسرحية، وقد قدمت هذه الفرقة أعمالها في دمشق والعديد من المدن السورية وبعض الدول العربية، ومن عناوين أعمالها المسرحية نذكر : " عريس لقطه-لحد هون وبس-الخانم والسكرتيرة"

شخصية الفنانة **هدى شعراوي** الطريفة والشعبية في المسرح أهّلتها لتكون من أهم ممثلات الدراما التلفزيونية، ومع تطور هذه الدراما وانتشارها كانت **هدى شعراوي** قد أخذت مكانتها الأفضل في الشهرة والحضور الهام في عالم الفن، ولكونها تهوى المبادرة، بل المغامرة، كانت من أوائل من دخل مجال الإنتاج الدرامي التلفزيوني من خلال إنتاجها الأول لمسلسل بعنوان "قبض الريح" بالتعاون مع المخرج والمنتج **يوسف رزق،** ومن المسلسلات الهامة التي شاركت فيها نذكر : "باب الحارة-أيام شامية-نهاية رجل شجاع" وقد أدت فيها وفي غيرها مختلف الأدوار الاجتماعية والكوميديّة، كما كان لها حضورها الخاص في السينما من خلال مشاركتها العديدة في أفلام القطاعين العام والخاص كـ**فيلم** "غابة الذئاب" و"الشمس في يوم غائم" .

نشأت الفنانة **وفاء موصلي** في أسرة دمشقية عريقة، بل هي من أشهر أسير منطقة القنوات الخصبة بوفرة مياهها والمتوارثة المعشر الطيب، وقد ولدت في 1 تشرين الثاني في منطقة المهاجرين ثم انتقلت إلى منطقة المزرعة ودرست في مدارسها، وعُرف عنها منذ المرحلة الابتدائية شغفها ورغبتها في الاكتشاف وحب التعلّم والمشاركة في مختلف الأنشطة المدرسية الفنية كالعزف مع الفرقة الموسيقية على آلة الأوكورديون، ولجوذة أدائها وسلامة نطقها وموهبتها الغنائية وامتلاكها حنجره صافية صدّاحة كانت من المتفوقات الأوائل في المرحلة الإعدادية والثانوية من خلال مشاركتها في المسرحيات الغنائية والنوادي المسرحية المدرسية .

بعد حصولها على شهادة الثانوية العامة لم يكن في مخططها أن تدرس فن التمثيل، فقدمت بأوراقها لتدرس الهندسة المعمارية والديكور الداخلي في فرنسا، وما أن انتهت من كافة الإجراءات وترتيب حاجيات السفر في

حقائبها حتى أخبرتها والدتها أن وزارة الثقافة أعلنت عن افتتاح المعهد العالي للفنون المسرحية، وعلى الفور ودون تردد أفرغت حقائبها مقررّة تقديم أوراقها للمعهد بعد موافقة وتشجيع والدها، وكأنها أعلنت بذلك أنها ستكون من الطلبة المقبولين دون منازع، فتقدمت للاختبار وقُبلت الأمر الذي جعلها من أوائل الفتيات السوريات اللواتي دخلن مجال التمثيل الأكاديمي.. ولم يكن المعهد العالي للفنون المسرحية بالنسبة لها مجرد هاجس ورغبة في الدراسة الأكاديمية وحسب وإنما بحث مستمر عن التنوع والجودة في مشاركتها كممثلة مثقفة تبحث وتنقب عن كل ما هو جديد ومبتكر مما أهلها لأن تلتفت انتباه أساتذتها الذين وثقوا بملكاتها وموهبتها واحترموا حالة التحدي في أن تكون الأبرز في المنافسة مع زملائها.. ومضت سنوات الدراسة الأربع وكأنها تعيش ورشة عمل يومي، تنهل من العلوم المسرحية والمعارف الثقافية وتندرب على أدوات ومفردات الممثل إلى أن جاء موعد التخرج فشاركت بمشروعين، الأول "سهرة مع أبي خليل القباني" لـ **سعد الله ونوس** وإشراف **ديفواز الساجر**، ومشروع التخرج الثاني "السيد بونتيليا وتابعه ماتي" إشراف **أسعد فضة** أحد مؤسسي المعهد، وبعدها سافرت **موصلي** إلى لينينغراد لتتابع دراساتها العليا .

عشقت **وفاء موصلي** المسرح الذي تخصصت به، فكانت وفيّة للخشبة التي جسّدت عليها أعمالاً مسرحية عديدة لصالح مديرية المسارح والموسيقا-المسرح القومي مع معظم المخرجين الكبار، وكانت البداية في اختيار الفنان **يوسف حنا** لها في مسرحية "توباز" الشهيرة والتي قام بإخراجها للمسرح القومي، ثم توالى الأعمال فبلغت 16 مسرحية، منها "حفلة على الخازوق-الخدامة-حكاية الشتاء" كما شاركت في عدد من العروض المسرحية العربية، منها العرض الهام "هايد بارك" لصالح المسرح الحكومي الكويتي ومن إخراج **وحيد سالم** وذلك خلال فترة إعارتها في الكويت .

مع بدايات انتقال البث التلفزيوني من مرحلة الأبيض والأسود إلى مرحلة البث الملون كانت من أوائل المشاركين في الأعمال الدرامية من خلال مشاركتها في مسلسل "الطبيبة" للمخرج **محمد فردوس أتاسي**، ثم توالى الأعمال التلفزيونية بكثافة بين الاجتماعي والكوميدي والبيئي الدمشقي والتاريخي والتي بلغت إلى اليوم أكثر من 150 عملاً تلفزيونياً، منها "على موج البحر-درب التبان-رقصة الحباري" .
أما على صعيد السينما فقد شاركت **وفاء موصلي** في عدة أفلام نذكر منها "رحاب-الكومبارس-الشمس في يوم غائم".. ولأهمية أدائها الإذاعي وسلامة لغتها برزت في مختلف البرامج الدرامية الإذاعية والمسلسلات والتمثيلات .

وفاء موصلي إحدى دعائم الصفوف الأولى في الدراما المسرحية السورية والعربية، وهي المستمرة في العطاء، محققةً بثبات-خطواتها وتطورها حضوراً معرفياً لافتاً جعلها القدوة والأنموذج للمرأة السورية المتفوقة في ميدانها الإبداعي وهي المستحقة الاحترام والتكريم في مختلف المحافل المحلية والعربية لأهمية تميزها في تنوع الأدوار التي جسّدتها، وخاصة الاجتماعية والإنسانية والبيئية الشعبية .

لم تكن الفنانة **سلاف فواخرجي** طفلة عادية أيام سنوات دراستها الأولى في مدينة اللاذقية، إذ كانت الأكثر تميزاً بين أقرانها من الموهوبين الذين شاركتم العديد من الأنشطة الفنية، وخاصة الاحتفالات المدرسية المسرحية المنوعة ومعارض الرسم التي لفتت من خلالها الانتباه إلى تميز ألوانها وخطوط لوحاتها الأولى .
ومن حياة اللاذقية وحكايات البحر ودفء كروم شواطئ الذاكرة مع الحارة والأصحاب والمدرسة والطريق القريب من الشاطئ الذي مرّت به مرات ومرات والطاولة التي درست ورسمت عليها أجمل اللوحات كان الانتقال المبكر إلى العاصمة دمشق مع انتقال عمل والدها وسكنها في حي الشهبندر لتدخل مدارس دمشق مؤمنة بأن الحياة القادمة لن تكون مجرد لهو أيام أو مروراً عابراً بل بحثاً دؤوباً تنقّب من خلاله في كل صباح ومساء عن ذاكرتها الأولى.. ومع حصولها على الشهادة الثانوية قررت أن تلتحق بجامعة دمشق-كلية الآداب (قسم الآثار) ولأنها الموهوبة في الرسم كان لا بدّ لها أن تكمل مشروعها مع ألوان لوحات الذاكرة بين الماضي والحاضر والمستقبل فالتحقت بمعهد أدهم اسماعيل للفنون التشكيلية .

ولأن للمسرح عالماً خاصاً في حياتها وهي تعتبر العمل فيه مغامرة لا تقبل الفشل نهائياً كونها مؤمنة بحضوره الأخاذ، ولكونها تشعر بأن مسؤوليات العمل السينمائي والتلفزيوني أكبر من أن تفرغ نفسها لأوقات طويلة يومياً للخروج بمسرحية هامة للجمهور، ورغم قلقها الدائم على المسرح وجمهوره القليل قياساً بأي نوع

من أنواع الفنون الدرامية الأخرى إلا أنها بحثت بشكل دؤوب ومجتهد عن المشاركة ببعض المسرحيات كـ"الصوت" و"حكاية الشتاء" بالإضافة إلى تجارب الفنان **وائل رمضان** المسرحية.. ورغم أعمالها المسرحية محدودة العدد إلا أنها تركت بصمة واضحة يتذكرها كل من تابع تلك الأعمال التي حققت فيها نجاحاً لافتاً .

وبالإضافة إلى عملها المسرحي عملت **سلاف فواخرجي** في السينما، فشاركت في فيلم "الترحال" للمخرج **ريمون بطرس** عام 1997 وذلك بعد تخرجها من قسم الآثار في كلية الآداب، كما شاركت في نفس العام في فيلم "نسيم الروح" للمخرج **عبد اللطيف عبد الحميد** لتبدأ في العام التالي مغامرتها التلفزيونية من خلال مسلسل "الجمل" للمخرج **خلدون المالح** ولتتوالى أعمالها التلفزيونية فيما بعد لتبلغ عشرات المسلسلات ربما كان أبرزها أعمال السيرة الذاتية كـ"مسلسل" "كليوباترا" و"مسلسل" "أسهمان" دون أن تنسى السينما التي أخرجت لها مؤخراً فيلماً بعنوان "رسائل الكرز" دون أن ننسى أعمالاً سينمائية شاركت فيها في مصر كـ"حليم" وفيلم "ليلة البيبي دول".

في المحطة الأخيرة في حديثنا عن بعض التجارب الأثوية المتميزة في المسرح السوري نتوقف مع الفنانة **فاديا خطاب** كواحدة من الوجوه المتميزة في حضورها فنياً ونقائياً من خلال تبوؤها لمنصب نقيب الفنانين . ولدت الفنانة **فاديا خطاب** في مدينة حلب عاصمة الفن والأصالة عام 1957 في حيّ البياضة القريب من قلعة حلب، ونشأت في أسرة عربية مؤلفة من أم وأب وأربع بنات وأخ، وتلقت دراستها في المرحلة الابتدائية في مدرسة الغافقية الواقعة في منطقة الفرافرية بحلب والتي بدأت في صفوفها الأولى برفقة أقرانها من المواهب المشاركة في الأنشطة الفنية في مختلف المناسبات، كما عُرف عنها اجتهادها وتفوقها العلمي .

وفي المرحلة الإعدادية انتقلت من حلب إلى عاصمة الثقافة والحضارة دمشق وسكنت في منطقة المالكي والتحقت بمدرسة دار السلام التي تبنت نشاطها الفني وطموحاتها في تأسيس فرقة مسرحية مدرسية تشارك من خلالها في جميع الأنشطة المدرسية والنوادي الفنية، وفي المرحلة الثانوية انتقلت إلى مدرسة الأم المحدثه لتتابع تعليمها، وقد اشتهرت في تلك المرحلة بالإلقاء والخطابة فاختيرت لتمثل مدرستها في العديد من المناسبات .

بدأت **فاديا خطاب** مشاركتها الفنية في سن مبكرة ودخلت عالم الفن وهي طالبة في المرحلة الثانوية، حيث تعرفت على الفنان **دريد لحام** يوم كان مسؤولاً عن فرقة الفنون التابعة للهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون فدعاها للمشاركة في فيلم بعنوان "خياط للسيدات" .. ومع تأسيس فرقة تشرين المسرحية وبداية العمل على مسرحية "ضيعة تشرين" تمت دعوتها ثانيةً من قبل **لحام** لتكون من بين المشاركين في المسرحية وأسند إليها شخصية أم صالح فقدمتها بأداء بارع وعرفها من خلالها جمهور المسرح السوري والعربي.. وتعتبر مشاركتها هذه إلى جانب فنانين مرموقين كـ **دريد لحام** و**نهاد قلعي** و**عمر حجوة** و**شاكر بريخان** و**ياسر العظمة** و**صباح الجزائري** من أهم مراحل تأسيسها الفني على صعيد الوقوف على الخشبة ومواجهة الجمهور مما أهلها فيما بعد لتكون من أبرز نجومات التلفزيون منذ سبعينيات القرن الماضي، حيث كانت البداية التلفزيونية في مسلسل الأطفال "أنا النحلة" .. أنا الدبور" مع المخرجة **رويدا الجراح** كما شاركت في مسلسل تلفزيوني للكبار هو "نمر العدوان" الذي أخرجه الفنان **علاء الدين كوكش** ولتتوالى أعمالها التلفزيونية بعد ذلك حيث شاركت في عشرات الأعمال كـ "الأجنحة-درب التبان-على موج البحر" .

حصلت الفنانة **فاديا خطاب** خلال مسيرتها الفنية على العديد من الجوائز وشهادات التقدير في المحافل المحلية والعربية والدولية، فحصلت على جائزة درع الإبداع في مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون عن مسلسل "المحكوم" للمخرج **محمد فردوس أتاسي** .

شغلت حيزاً هاماً من نشاطهن

المونودراما ومبدعات المسرح السوري

علي الراعي

على ما يُسجل المهمومون بالتأريخ للمسرح فإن المظاهر الأولى لقيامه مسرح المونودراما، سواء كان ذلك عالمياً أو محلياً، كانت قد بدأت مع الرجال من المسرحيين وذلك في كل تفاصيل المشهد المسرحي المونودرامي، أي من النص والتمثيل، مروراً بالإخراج والديكور، وغير ذلك من مميزات الفرجة المسرحية .
وعلى ما يروي مؤرخو المسرح فإن الشاعر **ثسييس الإيكاري** الذي عاش قبل الميلاد بعدة مئات من السنين كان هو الممثل الأول للمونودراما في التاريخ .

وفي سورية وقع عبء حمل هذا الفن على كاهل الرجال أيضاً، على الأقل في البداية، أي كانت انطلاقته ذكورية أيضاً لوقت ربما بدا طويلاً، حتى أنتت نساء المسرح السوري فيما بعد وخضن مجال هذا الفن الذي وبحكم غاياته وأغراضه بدأ فناً نسوياً، أو كان أقرب لـ "ديوان مظالم" لشكاوى النساء وشواغلهم .
في المشهد المسرحي السوري المونودرامي برز في بداية انطلاقته مسرحيون رجال ألفوا واقتبسوا ومثلوا المونودراما نذكر منهم **حسن عكلا** و**أسعد فضة**، وفيما بعد برز **زيناتي قدسية** و**عبد الرحمن أبو القاسم**، واللافت للانتباه أن النصوص الأولى التي تم تجسيدها على خشبة المسرح كانت مقتبسة عن نصوص أجنبية، أي كما تم الأمر في العروض الأولى لبدايات المسرح التقليدي، ليس في سورية وحسب وإنما في العالم العربي منذ أواسط القرن التاسع عندما تم تجسيد نص "البخيل" لـ **موليير** معرباً وكان من إخراج **مارون النقاش** ليكون بداية المسرح في العالم العربي .

لم يطل الوقت بهذا الاحتكار الذكوري لمسرح المونودراما، إذ انخرطت الفنانات المسرحيات بهذا الشكل المسرحي الذي بدا شخصياً لكنه يهم الآخرين، وهنا بدت المرأة المختلفة، المرأة التي تجسد في حياتها عشرات النساء ليس بمعنى المرأة-السوبر وإنما المرأة التي قاربت تلك الصفة بما حملها لها مجتمعها وبما تصدت هي نفسها لتحمله من مهام، فكّن العلامة الفارقة في المجتمع وفي عالم النساء أيضاً، وقد حاولت المرأة في مسرح المونودراما أن تقدم مسيرة تلك الشخصيات النسائية بما يوازي كفاحهن في الحياة فبدت العروض المسرحية التي أخذت شكل المونودراما وكأنها جاءت بدافع مناخات نسوية محقونة بالصراخ الحقوقي .

وبالعودة للتأريخ المسرحي فإن المتابعين يبدون عرض "الاختيار" الذي قامت بتجسيده الفنانة **ندى الحمصي** في أواخر ثمانينيات القرن العشرين هو أول عروض مسرح المونودراما النسائية في سورية، أو على الأقل كان الأكثر نسوياً إذا ما علمنا أن العرض الذي أخرجه **رياض عصمت** كان من كتابة **ندى الحمصي** نفسها إضافة لكونها ممثله الوحيدة.. بعد هذا العرض سنجد المرأة في عروض المونودراما في الأماكن الثلاثة الرئيسية وإن كان ذلك بنسب مختلفة وهي التأليف والإخراج والتمثيل، وكانت موجودة أيضاً في الموسيقى والديكور وكل تفاصيل العرض المسرحي، وهنا نميز ثلاثة أنواع من النسب وهي أن المرأة في هذا الشكل المسرحي كانت أكثر فاعلية في التمثيل، إذ كانت الأكثر حضوراً، ثم في الإخراج، وأقل منهما في التأليف والإعداد واقتباس النص المسرحي .

بالتوازي مع تجربة **ندى الحمصي** التي اعتُبرت الأولى التي فتحت بوابة مسرح المونودراما نسوياً والتي كانت انطلاقة قوية كتابية وتمثيلاً ظهر في المشهد المسرحي السوري المونودرامي أكثر من وجه نسائي، بعضهن أكملن تجربتهن الفنية بهذا الشكل المسرحي حيث كررت **الحمصي** تجربتها المسرحية في مونودراما بعنوان "فجر وغروب فتاة تدعى ياسمين" ومونودراما "امرأة نساء" وهما من إخراج **محمد قارصلي** هذه المرة . أما مونودراما "عيشة" التي قدمتها فرقة الرصيف فقد شاركت في إنجازها أكثر من امرأة، وهذه المسرحية التي كتب نصها الكاتب التونسي **حكيم مرزوقي** أخرجتها **رولا فتال** وقامت بتمثيلها **رائفة أحمد**، وقد فتح هذا العرض المسرحي الطريق أمام الفنانة الراحلة **مها الصالح** لتجسد أكثر من عرض مسرحي مونودرامي فيما بعد وبعد أن جسدت في مرحلة لاحقة الشخصية التي جسدها **رائفة أحمد** أولاً في مونودراما "عيشة" .

كانت **مها الصالح** الأكثر شغلاً في مجال العمل المونودرامي في الوسط المسرحي السوري، فقدت بعد "عيشة" مونودراما "الأيام الحلوة" نص **صموئيل بيكيت** وصياغة **خالدة سعيد**، ومن ثم مونودراما "خطبة لاذعة ضد رجل جالس" من إخراجها ونص **ماركيز وإعداد جوان جان**، وبعد ذلك التقت مع محبي هذا الشكل المسرحي من خلال عرض "شجرة الدر" نص **عز الدين المدني** وإخراج **شريف خزندار** .

بالتوازي مع هذا الحضور المميز للفنانة **مها الصالح** شهدت خشبة مسرح المونودراما حضوراً أكثر من امرأة ممثلة، منها على سبيل المثال **ميديا رؤوف** في مسرحية "دم شرقي" تأليف **طلال نصر الدين** وإخراج **هادي المهدي**، و**بثينة سلوم** في عرض "البانيو" تأليف **ماهر جلو** وإخراج **عبد الحميد خليفة**، و**فيلدا سمور** في مسرحية "ليلة الوداع" تأليف **جوان جان** وإخراج **سهير برهوم**، و**بتول محمد** في "سوناتا الجنون" إخراج **إسماعيل خلف** عن نص لـ **جواد الأسدي**، وكذلك **خديجة غانم** في مسرحية "وجوه من خرز" نص وإخراج **ياسر دريباتي**، فيما كان لـ **أمل عمران** أكثر من تجربة مونودرامية أخذت انعطافاً مختلفاً عندما اتجهت صوب الشعر الذي فقامت بمسرحته كما في مونودراما "فصل في الجحيم" لـ **رامبو** وغيرها من أشعار **أدونيس والحلاج** والتي أخذت شكل المونودراما لبوساً لها، رافقتها تمثيلاً الفنانة **حلا عمران**، إضافة لتجربتها في عرض "امرأة وحيدة" تمثيل **ناندا محمد** .

إشارات

لا بدّ لكل من تابع تلك العروض أن يتلمس الإشارات التالية : إن المرأة في مسرح المونودراما اقتصر عملها في الإخراج على جهد لا يتعدى أربع فنانات فقط هنّ : **رولا فتال**، **أمل عمران**، **مها الصالح**، **سهير برهوم**.. وفي الكتابة اقتصر الأمر على كلّ من **ندى الحمصي** و**أمل عمران** إعداداً واقتباساً، والملاحظ هنا أن كتابة النساء للنص المونودرامي، وحتى في عملية الإخراج كانت توجه خطابها للمرأة فقط، وإن كانت الرسالة للرجل الذي بدا صانع مأساتها، فيما هناك الكثير من الكتاب الرجال ومن المخرجين ممن كتبوا وأخرجوا للنساء، أو ضمّنوا خطابهم الكتابي والإخراجي هموم النساء وشواغلهن .

أما تمثيلاً فكانت هذه العروض ميدان المرأة الأبرز، وهذه العروض وبحكم طبيعة المونودراما ضحّت بعنصرَي الصراع والحوار التقليديين ليتحوّلا إلى مناجاة ومونولوجات فردية، وربما من هنا يُفسّر تفوق المرأة في التمثيل وحضورها أكثر على الخشبة أكثر من التأليف والإخراج باعتبار أن التمثيل شكّل المعادل لما تناجي به النساء في واقع حياتهن، ولما عُرفت به المرأة وتفوقت به من كونها (الحكّاءة) الأكثر فاعلية وإقناعاً وذلك منذ تجربتها المريرة مع شهر يار حيث أنقذت -بفضل طلاقة لسانها- بنات جنسها من حد السيف .

وكانت أول معركة لامرأة مكتوبة كما تحكي المرويّات التاريخية تلك المعركة الشرسة بين امرأتين-الآلهتين في الزمن السومري القديم في بلاد ما بين النهرين، وكان عنوان تلك المعركة "الترويض" حيث تحاول كل امرأة ترويض ما بين يديها، وهو مشترك بينهما في كل الأحوال، لإقامة مشروعها.. كان ذلك بين الآلهتين إنانا ولبليت، وكان الذكر في أول نشوئه أي الطفل، وكانت لبليت تريد أن تنشئ جيلاً من الرجال المسالمين، فتعني لهم الهددة طوال الليالي، حتى أخذت منها الليالي اسمها، وربما من لون شعرها أو عينيها، وليس العكس، وإنانا التي تحالفت مع الإله بعل-الذكر في أول تشكّل وعيه الذكوري وقد اكتشف الحصان مؤخرأً، فمن خلاله استطاع أن يغرّو لأول مرة، فكان مشروع إنانا أن تُنشئ رجالاً محاربين، وفي سبيل أن ينجح مشروع كل منهما خاضت

المرأتان حرباً استخدمتا خلالها كل السبل المشروعة وغير المشروعة لتدجين الأطفال، كل بطريقتها، وكان أن انتهى هذا الصراع بانتصار مشروع إنانا المدعوم بالفكر الذكوري المكتشف لحصان القتال، ومن ثم كانت معارك سفك الدماء قد بدأت .

إن التأمل البسيط لمسار هذه القضية يكشف أن الدافع الأساسي لها كان الترويض وفرض فكر معين، والذي لا تزال النساء تشغل عليه منذ ذلك الحين، وكان الإله بعل حينها على درجة كبيرة من الحماسة فسلم إنانا قيادته كما الحصان، الأمر الذي أشعرها بالقوة المفرطة، فحاكت شائعاتها على المرأة الخصم، ومن ثم كان أول تنكيل بالمرأة من شقيقتها المرأة نفسها، وكان أن ألصقت الأمر بالرجل الذي راح يدفع ثمن جريمة لم يرتكبها، أو على الأصح راح يدفع ثمن غيابته حتى وقع هو نفسه ضحية هذا الترويض طوال الوقت تحت بند قضية المرأة . ومنذ انتصار بعل والمرأة تدفع ثمن انتصار العقلية الذكورية على الأنوثة، هذه العقلية الذكورية التي قد تحملها المرأة نفسها، ومن ثم كانت أول من يدفع ثمن الحروب التي تنشب في مغارب الأرض ومشارفها.. فهل من هنا نكتشف هذه المعاناة الإنسانية التي تبدو واحدة ومتشابهة لما تُعاني منه النساء؟ هذا ما تؤكد العروض المسرحية المونودرامية المقتبسة من نصوص أجنبية، لاسيما في موضوعة الحرب وويلاتها والتي تمت معالجتها في أكثر من عرض مسرحي، خصوصاً قضية الاغتصاب، وعندما تتخرب المدن فهذا يعني وبكل بساطة أن المرأة تعرضت للخراب .

وإذا كانت المدن قوية فإنها تنشي نساء قويات وقدرات على البناء، وعندما تُخرب مدينة فهذا يعني ببساطة أن البيت بحميميته وألفته قد دُمّر وأن المرأة كبناء شعوري دُمّر أيضاً، فالمرأة شردت من بيتها واختطفت وتعرضت للأذى أكثر من غيرها، إذ اغتصبت وقُتلت أو فقدت عزيزاً، والتي لم يحدث معها كل ذلك فقدت أمنها الداخلي وثقتها بالنهارات والضوء.. هذا ما نتلمسه في أكثر من عرض مونودرامي، منها على سبيل المثال العرض المسرحي "صوت ماريا" إخراج مانويل جيجي وتمثيل فدوى سليمان المأخوذ عن نص للكاتبة ليديا شيرمان هوداك، وهو يحفر عميقاً في تربة الروح المغتصبة، فيصغي إلى أنين الجراحات الخافت، وإلى نبض القلوب المحترقة، ويمعن في توثيق لحظة الخسارة، ويقرا سطور الوحدة والعزلة لامرأة لا تمل الشكوى عبر مونولوج طويل (نحو خمسين دقيقة) أجادت العرض في نقله عبر اختزال المأساة التاريخية للمرأة على خشبة المسرح وسط أسمال بالية ملطخة بدماء الطفل الوليد ثمرة فعل الاغتصاب المريرة التي وصلت حد المأساة .

فعل الاغتصاب هذا تكرر في أكثر من عرض مسرحي، منها مونودراما "وجوه من خرز" حيث الحكاية ذاتها تتكرر منذ آلاف السنين، من ليليت أمازونة ما بين النهرين عندما انتصرت العقلية الذكورية ذات ليل، وكان بعدها أول عملية اختطاف ربما لامرأة وهي أوروبا من قبل زيوس، لتتكرر حكاية نكبتها، ليس كل يوم وحسب، بل ربما في الساعة الواحدة، حيث تغتصب مئات النساء في زوايا هذا الكون .

ياسر دريبياتي الذي أخرج "وجوه من خرز" مشاركاً في كتابة النص مع نضال أحمد استطاع أن يُمسرح حكاية الاغتصاب بتجسيد من الفنانة خديجة غانم وتحويل الحكاية المعروفة والحدث الذي يتكرر على الدوام من خلال نقل الكتابة من درجة الصفر كما سماها رولان بارت بانزياحاتها عن العادية والمباشرة والتكرار إلى الفن باستطالاته وتعدد الدلالات، ومن ثم الإنزياحات، ليصير الاغتصاب اغتصابات وواقعاً ومجازاً في عرض استطاعت خديجة غانم فيه أن تسكن كل شخصيات الحكاية، أو تخرج كل شخصيات الحكاية عبرها، ضحية وجلاداً معاً، منتهكة ومنتهكة بأن واحد من خلال مونولوج أو نجوى الحكاية التي كانت هي أساس عروض المونودراما، ولكن هنا يوجد مونولوج أو نجوى طويلة، لكن بصوت عالٍ، وعبر حوار الشخصية مع ذاتها، أو ذواتها .

المرأة التي تتعرض لهذه الحادثة في مونودراما "وجوه من خرز" أغفل المخرج اسمها لتكون حكايتها هي حكاية كل النساء، فهي ذات التسع سنوات وتعرضت لهذا الموقف ربما من أقارب العائلة أو من أصدقائها، وربما يكون الأذى قد وقع عليها من قبل العائلة نفسها لتعيش الأذى مضاعفاً وقد حملت إثم هذا الأذى، وليكون الهروب إلى أسفل قاع المدينة (قبو) هروباً من الإدانات التي هي اغتصابات أخرى.. وعندما تفكر ذات ليلة أن تفتح باب قبوها بتحريض من صديقة أمها، صلتها الوحيدة بالعالم، تُغتصب من أول سائق تكسي تصادفه، لتهرب مرة ثانية إلى قبوها هرباً من هذا العالم الذي لا يقدم سوى القسوة، قسوة في النظرة إلى المرأة، قسوة معاملتها، وقسوة حتى

في مغازلتها، فسوة في العادات والتفسيرات الدينية الخاطئة، وكلها فسوة تساوي فسوة الاغتصاب.. ولمسرحة أفكار كهذه كان الإطار الأنسب عروض المونودراما .

ولأن من أول شروط المونودراما انشغالها بالموضوعات الاستثنائية، وتحديداً الموضوعات الإنسانية التي تخص الفرد المرتبك المسحوق المُنحَى المُهمَّش المعزول وغير المتكيف (هنا لا نعني أن الشخصية مريضة إنما هي ذلك الإنسان الذي يمتلك مسوغات أن يتكيف ضمن حالة خارج سياقها الإنساني) فإن موضوعات المونودراما التي تناولتها تلك العروض بحثت في سيكولوجية الإنسان المقهور الذي يعيش وحيداً في عزلته ويعاني منها .

من هنا سنجد في عروض المونودراما ذاك الشغف بشواغل النساء وشرح معاناتهن، ومن ثم المناجاة الفردية، وهي وإن توفرت في مختلف الأجناس الإبداعية، حتى في القصيدة، غير أنها في عروض المونودراما وبهذه الحالة البصرية التي تقدم من خلالها، مفعمة بالأحاسيس الحارة أمام المتلقي، وهو ما توفر -غالباً- في مختلف هذه العروض التي قدمت (حكواتية) من نوع مختلف .

المونودراما التي تنشظى شخصياتها على الخشبة تنتصر إلى صوت الفرد، إلى الأنا المبدعة، وتتيح المجال لكشف التداخيات والام المرأة ومعاناتها، وهي شكل فني وجنس مسرحي يُعنى بهذا الصوت الذي غيبتة الإيديولوجيا في كثير من الأحيان.. هي المونودراما التي تخلق هامشاً صغيراً للفردانية، وهذا ما تحقق في جملة العروض التي قدمتها فنانات المونودراما في سورية سواء كان كتابةً أم إخراجاً أم تمثيلاً كمونودراما "البانيو" على سبيل المثال وهي من إعداد **ماهر جلو** وإخراج **عبد الحميد خليفة** وتمثيل **بثينة سلوم**، وهي مونودراما تذهب بنا مباشرة إلى مسألة تماهي المرأة مع ذاتها ومجتمعها، وفي النهاية حالة القمع التي تعيشها عبر أحلام فتاة تبدأ بسرد قصتها وهي المسكونة بالخوف، وتنتظر لحظة القبض عليها لارتكابها جريمة قتل الزوج الثاني الذي أوصلها إلى حالة تتضح معالمها ضمن سياق العرض، حيث المسيرة الحافلة بالحرمان على أنواعه والاضطهاد على أشكاله .

من زاوية أخرى تقول الفنانة الراحلة **مها الصالح** عن عرض "خطبة لاذعة ضد رجل جالس" الذي أعده الكاتب **جوان جان** وحمل توقيعها تمثيلاً وإخراجاً : "أردت أن أطرح قضية على الخشبة، وبذلك تكون لي مساهمة ما في إطارها، وما شجعتني على تناول هذه المسألة هو رغبتني في أن أعلن موقفاً للمرأة لم نعتد عليه في إبداعنا وهو جراتها على اتخاذ موقف يتناسب مع مواجهها التي تتوارثها جيلاً بعد جيل" وترى **الصالح** أن واقع المرأة في عروضها "عيشة-الأيام الحلوة-خطبة لاذعة ضد رجل جالس" جاءت مناقشته في إطار الهمّ الإنساني العام وليس ضمن إطار مفهوم "النسوية" كما مررت مقولة كون المرأة عدو المرأة، وأيضاً في علاقتها بالرجل التي ليس شرطاً أن تكون علاقة داحس والغبراء طوال الوقت، بل هناك مساحة للتكامل أيضاً .

مونودراما "ليلة الوداع" التي قُدمت قبل أكثر من عامين على خشبة مسرح القباني بدمشق عرضٌ كان فيه جرعة نسوية كبيرة، تغبّ من شواغل النساء المتعارف عليها، وهي لمؤلفها **جوان جان** ومخرجتها **سهير برهوم** وقد جسدتها الفنانة **فيلا سمور** على الخشبة وقد بدأت بحلول الظلام المترافق مع صوت امرأة : "بكره العنمة.. كل عمري بكره العنمة".. تقول المخرجة **سهير برهوم** عن هذا العرض : "هي مشكلة أية امرأة تتقاعد بعد تقدمها في السن، فمن الممكن أن ينشغل عنها أولادها بحياتهم الخاصة، وأن يتوفى زوجها، فتجد نفسها وحيدة ومعزولة، الأمر الذي يُشعرها بأنها محاصرة من كل الجهات".. وتضيف : "الشخصية في العرض كانت منتجة مستقلة، ومن الصعب عليها تقبل فكرة حاجتها لأي أحد للسؤال عنها أو لتقديم خدمة معينة لها، ما يجعلها تشعر بأنها شخص ليس له لزوم في الحياة، ونتيجة لقوة شخصيتها تتخذ قرارها بأن تخرق عزلتها وتأخذ خطوة للخروج من الإطار المقيدة به" .

كما لم يكن عرض "امرأة وحيدة" تأليف الإيطاليين **داريو فو** و**فرانكا راما** إعداد وإخراج **أمل عمران** وتمثيل **ناندا محمد** بعيداً عن مقولات العرض السابق وغاياته، رغم أنّ كتاب النص من بيئة مختلفة، وهذا إن دل على أمر فإنما يدل على أن هموم النساء في تشابكها وتعالقها تكاد تكون واحدة .

تروي مونودراما "امرأة وحيدة" حكاية ربة بيت تُحاصر في منزلها بعد أن يقفل عليها زوجها بابها عند خروجه كل صباح، واضعاً المفتاح في جيبه ومعرضاً إياها لضغوط أقسى من قيل صبر ترعاه في منزلها يعاني من إعاقة تامة ومن ضغوط وتحرشات مكالمات هاتفية ملحة من جار يتابعها بمنظار مقرّب، إضافةً إلى ضغوط

أخرى من فتى كانت تربطها به علاقة في زمن ما وهو يريد أن يقتحم المنزل عليها.. وتكتمل المأساة برجل يأتي إليها بحجة استرداد دينه، وأخيراً تضطر معها الشخصية لتناول البندقية ومن ثم إطلاق النار باتجاه كل هذه الحصات الذكورية .

ممثلات المسرح الحلبيات .. تحدُّ وشغف

عبد الفتاح قلعه جي

لم تكن المرأة الحلبية عبر التاريخ بمعزل عن الحياة الاجتماعية والدينية والفنية والأدبية والسياسية، فقد شاركت المرأة في العهود القديمة في الأجواق الموسيقية المعبدية والملكية وعُرفت منهن أسماء عديدة مثل المطربة الكبيرة كاراناتوم التي أحييت حفل زفاف الأميرة الحلبية شابتو ابنة ياريم ليم ملك حلب (مملكة يمحاض) على الأمير زمري ليم ملك ماري في الألف الثاني قبل الميلاد.. وكانت بنات الملك والحاشية والأمراء والعائلات الرفيعة يتعلمن الموسيقى وألواناً أخرى من الفنون مع الكتابة والقراءة .

لم يكن المسرح معروفاً آنذاك، وإنما هي جملة من الفنون التي سبتألف منها العرض المسرحي فيما بعد.. واستمر الأمر على هذا المنوال، ثم بدأت تظهر المسارح اليونانية في العهد السلوقي، ثم تلتها المسارح الرومانية كمسرح بصرى وتدمر وجبله وسيربوس (النبي هوري) وقد شهدت هذه المسارح عروضاً واستعراضات كبيرة لم تكن المرأة بعيدة عنها .

في العهد الإسلامي انتشرت مرابع الغناء في المتنزهات الحلبية مثل بابلي وبطياس وبانقوسا، وفي العصر العباسي برزت في العرض الغنائي **علوة الحلبية** صاحبة البحتري، وكانت سهرات الغناء الحلبية تمتد حتى صباح الديك وأذان الفجر.. يقول **البحتري** :

لعلوة في هذا الفؤاد محلّة

تجانفت عن سعدى بها وسعاد

على باب قنسرين والليل لاطخ

جوانبه عن ظلمة بمداد

ولم نفترق حتى ثنى الديك هاتفاً

وقام المنادي بالصلاة ينادي

في البادية وفي بادية حلب كانت تنتشر ألوان من الطواهر المسرحية الغنائية تشترك فيها المرأة كحركة ورقص وحوار كما في عروض الحماشي حيث يحاول الفتى التقرب من الفتاة : **الفتاة** : يا راعي الزود اقهر زودك.. أشوف اليوم تناتحيني .

الفتى : شفت نهودك تحت عضودك.. غدا قلبي قطعيني .

وهي حوارية طويلة تؤدي مشهدياً مع الرقص.. وهذه الألوان الحوارية المسرحية تأصلت وابتعدت مع مرور الهلاليين في المنطقة خلال تغريبهم، وكانت حلب على مسار طريق القوافل الشمالي وإحدى محطات

طريق الحرير مما أكسبها أهمية خاصة تجارية وفنية، فقد كانت قادرة على امتصاص ألوان من فنون المقيمين والعابرين فيها وإعادة إنتاجها في منظوماتها الفنية والغنائية .

كانت حلب مشغولة بأعراسها، والعرس الحلبى في احتفالاته الغنائية واستعراضاته ومشاهده يشكل جملةً من الظواهر المسرحية.. وإذا كانت الأعراس قبل الإسلام وفي العهود الوثنية تجمع ما بين الرجال والنساء فإنه بعد الإسلام اختصت النساء بأعراسهن وأغانيهن، ومن هذه الأعراس انتقلت في أوائل القرن الماضي بعض الفئات إلى المسارح الغنائية ليعملن عليها مثل **خيرية السقا** و**فيروز الحلبية** و**بهية السودا**.. ومن المعروف أن رائد المسرح السوري **أبو خليل القباني** في إحدى زيارته إلى حلب في أواخر القرن التاسع عشر اصطحب معه إلى مصر الفنانة الحلبية **ملك سرور** لتمثل وتغنى في مسرحياته الغنائية، ولعلها أول مساهمة للمرأة الحلبية في المسرح، غير أن هذه البادرة لم تتكرر .

في العام 1872 قدم **يوسف نعمة الله جد** في حلب مسرحيته "بريجيت" في المدرسة المارونية، واضطر إلى إعطاء أدوار النساء إلى فتيان، إذ لم تكن الأعراف والتقاليد والمناخ الاجتماعي في العهد العثماني بالنسبة للمسلمين والمسيحيين تسمح بأن تعتلي المرأة خشبة المسرح، ومن المعروف أن **القباني** كان يستخدم الفتيان في أدوار النساء، إلى أن حلَّ مشكلته واستحضر من لبنان ممثلين رافقته إلى مصر .

مع بدء تشكّل النوادي والفرق المسرحية في حلب بعد رحيل الاحتلال العثماني ومجيء الانتداب الفرنسي أصبح المسرح أداة من أدوات النضال ضد الاحتلال الفرنسي ومنبراً لطرح ومعالجة القضايا الاجتماعية، وأصبحت الحاجة ملحة لظهور المرأة على خشبة المسرح، وكانت خطوة جريئة وأول ظهور فني للمرأة على منصة العرض في القرن الماضي حين شكلت السيدة **فائقة المدرس** مديرة الصنائع النسائية فرقة مسرحية في مدرستها من البنات تأسست عام 1920 وأشرف على تدريبها وإخراج مسرحياتها الفنان **بشير عباسي** و**شرف الدين فاروقي**، وقد قدمت بعض العروض المسرحية، منها مسرحية "عبد الرحمن الناصر" ومسرحية "فتح الأندلس" ولا تزال العائلة تحتفظ بتياب الممثلات وأدوات التمثيل.. وفي أواخر الأربعينيات انضم إلى الفرقة الفنانان **بهجت حسان** و**حسن بصال** اللذان كانا يعلمانها رقص السماح مع الموشحات .

لكن هذه الخطوة لم تكن لتحل مشكلة ظهور المرأة على خشبة المسرح، وبخاصة بعد الاستقلال، حيث تعددت الموضوعات الاجتماعية التي يعالجها المسرح، وقد فرضت هذه الموضوعات تواجد المرأة على الخشبة، خاصة لدى الفرق التي اهتمت بتقديم مسرح اجتماعي كفرقة الشرق للفنون التي تأسست عام 1935 وقدمت مسرحيات، منها "ابنتي في البار" و"فظائع المرأة" .

وجد بعض الفنانين والمخرجين حلاً لهذه المشكلة بأن أسندوا الأدوار النسائية لقريباتهم، مثال ذلك أن فرقة الجمعية العربية المتحدة قدمت عدداً من المسرحيات من إخراج **أنهاده الفرا** منها "المروءة المقتعة" وكان المخرج يسند دور المرأة لزوجته، وكان هذا الأمر تشجيعاً لباقي العائلات بالسماح لبناتها باعتماد خشبة المسرح، كما نجد أن الفنان **بشار القاضي** يعين زوجته **سعاد عمر** في مسرح الشعب ثم المسرح القومي وقد اشتركت في أغلب مسرحيات المواسم المسرحية فيهما، كما أن المخرج **إيليا قجميني** يدعو أخته **إيلين** إلى التمثيل على خشبة المسرح بعد موافقة الأبوين اللذين يشترطان تغيير اسمها فاتخذت لها اسماً فنياً هو **فاتن شاهين** التي مثلت في مسرحية **بريخت** "السيد بونتيللا وتابعه ماتي" بدور بائعة الحليب وفي مسرحية "هلاك بابل" بدور الإمبراطورة من إخراج **إيليا قجميني** ثم أصبحت من ممثلات المسرح القومي بحلب وعملت مع المخرج **كريكور كلش** في مسرحية "يا سلام سلم" أو "حبل الكذب قصير" ثم انتقلت إلى المسرح القومي بدمشق ومثلت في عدد من المسرحيات منها "حرم سعادة الوزير" .

في العام 1922 تأسس نادي الشيبية الكاثوليكي واكتسب صفته القانونية عام 1935 ونجد المرأة في أعضاء مجلس إدارته وهي السيدة **ماجدة أيوب**، كما نجد المرأة في مجموعته التمثيلية وهيئة العمومية مثل : **يولاند أسمر**، **سونيا ميكائيليان**، **هدى صايغ**، **هدى تركمان** وقد قدم النادي مجموعة من المسرحيات بالفرنسية والعربية اشتركت فيها المرأة، منها **موليير** "طبيب رغباً عنه" 1931 و"مريض بالوهم" 1933 و"البورجوازي النبيل" 1936 وقدّم **كورني** مسرحية "السيد" 1948 ومسرحيات أخرى.. وعندما تأسس نادي التمثيل الوطني عام

1925 في حي الفرافرة نجد المرأة في هيئته التأسيسية وهي السيدة ثريا الحريري وقد قدمت الفرقة مسرحية "في سبيل التاج" لـ فرانسوا كوبيه ومسرحيّي "خالد بن الوليد" و"بطل غسان" .

في العام 1957 تأسست فرقة المسرح الشعبي وكان من مؤسسيها وأعضائها **عمر حجو** وأحمد عداس والشقيقتان الفنانتان **ثناء** و**ثراء دبسي** اللتان استمرتتا وانتقلتا إلى دمشق وأصبحتا نجمتين لامعتين.. ومن الجدير بالذكر أن هذه الفرقة قدمت أكبر تظاهرة فنية شهدتها حلب وهي احتفال العرس الحلبى بالاشتراك مع حوالي مائة شاب ومائة فتاة وذلك في الملعب البلدي بحلب عام 1960 كما أن الفرقة اختيرت لتمثل سورية وتقدم عروضها في مصر عام 1960 فقدمت في عدد من المدن المصرية 18 عرضاً وقد تألفت الفرقة من 40 شاباً و18 فتاة، وهي الفرقة التي أعيد تجديدها فيما بعد وترأسها ما بين عامي 1968-1970 وقدمت بعض العروض من إخراج **أحمد سيف** وكان آخر الممثلات فيها **ناديا الشريف** .

في العام 1926 تأسس نادي الشبيبة السورية الثقافي وتأسست فرقته المسرحية زاواريان عام 1936 وقدمت مجموعة كبيرة من المسرحيات، ثم وسّعت نشاطها المسرحي بفرقة أخرى هي ليون شانط وقدّمت أكثر من 30 عملاً مسرحياً، وشكّلت المرأة حجراً أساساً في مجموعتيها التمثيليتين، ومن الأسماء المشاركة : **كاتيا كلشيان**، **ميناس ميناسيان**، **هوري بصمه جيان**، **ماري بارصوميان**، **ألين جونيان**، **ماري صاريان**، **ليلين ترستاكيان**، **سيلفا دراقجيان**، **فلورا كيوركيان**، **تالين قراكوليان**، **مايدا يوشكزنيان** . وفي العام 1926 تأسس نادي الشبيبة المثقفة وعُرف من ممثلاته : **ماري صامونليان**، **هراتشوهي أفيان**، **روزالين كشيبيان** .

وحين أسس الفنان الكوميدي **حسن حمدان** فرقته عام 1933 من عدد من الممثلين والممثلات من البلدان العربية كان من العناصر النسائية لديه : **عفيفة** و**ظريفة طبراوي**، وكانت الفرقة تقدم عروضاً ترفيهية ومونولوجات كشكشبية.. و**حسن حمدان** هو والد المطربة الشهيرة **زكية حمدان** .

في العام 1933 تأسست فرقة الشبيبة الأرمنية واستمرت في تقديم عروضها إلى الآن، وتعاقب عليها مخرجون أكاديميون، وقد قدمت على مسرح الجمعية الخيرية الأرمنية ما بين عامي 1961-1999 حوالي 55 مسرحية ضمت 252 ممثلاً وممثلة، ومن الممثلات اللائي اعتلين خشبة المسرح فيها : **سيتا مومجيان**، **تانيا كوستانيان**، **هرمين كيغوركيان**، **ماري هرشتاكيان**، **سوسي بجقجيان**، **هوري بصمه جيان** وهي الممثلة المتميزة التي شاركت في مسرحيات المسرح القومي وفي الإذاعة والتلفزيون والسينما .

ومع ذلك فإن أشهر الفرق المسرحية في الأربعينيات والخمسينيات وهي الفرقة القومية للتمثيل ومؤسسها **فاتح غصنفر** كانت تجد صعوبة في تأمين عنصر نسائي، وكان يقوم بتأدية الأدوار النسائية الممثلان **محمد كنجو** و**حكمت فراش** الذي لعب دور الفتاة زهراء في مسرحية "بطل غسان" وكانت المطربة الشهيرة **سحر** هي العنصر النسائي الوحيد في الفرقة والتي ساهمت في نشاطها .

من جهته كان الفنان **أسعد حطّاب** مغرماً بالمسرح، حتى أنه أنفق أمواله في سبيله، وقد أسس نادي المجد عام 1940 واستمر النادي في العطاء حتى عام 1975 وجدّ مؤسسُه في البحث عن الوجوه النسائية وتقديمها في

العروض فكانت منهن : **ليلي حيدر** و**سهام بدر** و**نجوى محمد** و**ابتهسام شرجي** و**علياء فوزي** وكانت للنادي أنشطة ثقافية واجتماعية وسياحية شاركت فيها المرأة، حتى أنه استضاف بعض الفرق المصرية ومنهن فرقة **يوسف وهبي** .

ظلت بعض الفرق المسرحية ونظراً لعدم توفر العنصر النسائي أو ندرته أو الحاجة إليه تستعين بممثلات من فرق أخرى مثل فرقة الشرق للفنون التي تأسست عام 1946 واستعانت بالممثلة **أوديت بيروتي** والمطربة الممثلة **فائدة عادل** وحين قدمت منذ سنوات فرقة نقابة الأطباء المسرحية الغنائية مسرحية "جبل الماس" لـ **د.زهير براق** قامت بدور البطولة الممثلة والمطربة **سلوى جميل** (**ألين قهوجيان**) .

ومن الفنانات اللواتي عملن ممثلات في فرقة دار الندوة للآداب والفنون التي تأسست عام 1950 **أوديت**

بيروتى، منيرة الحلو، أوديت كعدو، وفاء نحاس .

وظلت الفرق المتعددة تستعين بالممثلات أنفسهن في عروضها وتتهادهن وذلك لندرة العناصر النسائية، وكانت تُضاف بين الحين والآخر أسماء جديدة مثل : **وداد بيطار، غادة ركبي .**

بدورها ساهمت ندوة الشعلة التي تأسست عام 1954 في تقديم وإبراز عدد كبير من الوجوه النسائية بحكم

تقديم أوبريتات غنائية، وقد قدمت الندوة أوبريت "حراق القلوب" ألحان **نوري اسكندر** وإخراج **عبد الرحمن حمود** واشترك في تقديمها ستين شاباً وفتاة، ثم قدمت أوبريت "الملك والربيع" ألحان **نوري اسكندر** وإخراج **حسين إدلبي** مع مجموعة كبيرة من الفتيات والفتيان، وكان من المشاركين في هذه الندوة أيضاً الممثلة والمطربة **يولاند أسمر .**

لم تكتفِ المرأة الحلبية بدورها كممثلة في المسرح وإنما اقتحمت مجال التأسيس فاشتركت بعض الأسماء النسائية في تأسيس الفرق والنوادي مثل **فضيلة مقللة** (المطربة **سحر**) في تأسيس فرقة المنتدى السوري، والمطربة **مها الجابري** في تأسيس فرقة شباب الطليعة .

وكانت المرأة تبدو أقل شعوراً بالحرص حين تشترك مع مجموعة من الفتيات والفتيان في لوحات غنائية راقصة ولا تجد صعوبة كبيرة في موافقة الأهل، فقد شارك نادي شباب العروبة المؤسس عام 1957 في تقديم لوحات فنية عام 1960 في الملعب البلدي واشترك في التقديم تسعون شاباً وخمسون فتاة، وكانت الأعمال موضع استحسان وقبول من الجمهور الحلي .

ومع اندماج ثلاث فرق ونوادٍ هي نادي الفارابي وفرقة المنتدى السوري وفرقة الشرق للفنون عام 1958

في مسمى جديد هو نادي اليقظة للآداب والفنون وتقديم مجموعة مسرحيات ما بين عامي 1959-1963 ظهرت أسماء نسائية جديدة كممثلات بالإضافة إلى الأسماء القديمة، وكان لبعضها حضوره المتميز في المسارح الرسمية، ومنهن : **المطربة سحر، سعاد عمر، فريدة عادل، عهد جبلي، سعدية غريب** وابنتها **هدى ركبي..** وهكذا بدأت تنحلُّ عقدة العنصر النسائي على المسرح في حلب، غير أن الفنان **أحمد نهاد الفرا** مؤسس الجمعية العربية المتحدة للآداب والفنون عام 1959 قد حلَّ مشكلة العنصر النسائي على طريقته العائلية، حيث أشرك جانباً من عائلته في الهيئة التأسيسية للفرقة وفي التمثيل وهنَّ : زوجته **ناهد صقر شاه** وهي مصرية، ونسبته **أسماء ووداد الفرا، وليلى سهاد الفرا ودرية رنة وليلى ناصر** ثم اشتركت في التمثيل في مهرجان حلب المسرحي **غادة قطنجي**، ومما قدمته الفرقة على خشبة المسرح مسرحيات : "الناصر صلاح الدين-السلطان الحائر-محكمة المظالم-أبو محجن النقي-الشيطان في خطر" .

بدوره كان المسرح الشيببي بروابطه المتعددة وعروضه ومهرجانه السنوي الفرعي مجالاً لإعداد الممثلات وقد رُفد بهن المسرح القومي والفرق الأخرى، وبما أن عدد الوظائف على ملاك المسرح القومي كممثلات كان محدوداً فقد كان مخرجو القومي يأتون بالممثلات من الشيببية أو المسرح الجامعي أو الفرق الأخرى على نظام المكافآت، وهكذا وجدنا الفنانة **إيمان غوري** التي درست التمثيل في بلغاريا تعمل في المسرح القومي في مسرحيَّتي "الشاطر حسن" و"لا تدفع الحساب" .

وقد أصبح العمل في المسرح القومي مطمحاً للفتيات لأن العمل فيه بمثابة شهادة تفوقٍ واعتراف بالمقدرة لدى الفرق الأخرى، وحين نستعرض بعض الأسماء النسائية التي عملت في المسرح القومي في حلب نرى هذا المزيج الجيد بين المخضرمات والشابات أمثال : **هدى ركبي، مائدة مور، سعدية غريب، أميرة حجوة، فاتن شاهين، ليلى عوض، لبابة يونس، هوري بصمه جيان، هاسميك قيومجيان، سوسن علي، لينا كرزون، أديل برشيني، روعة لبايدي، سوزان صباغ، ريتا متولي، هناء استانبولي، عائشة جبلي، ماريبا جانجي، نورهان، رضاب عبد العزيز.. وأخريات .**

أما المسرح العمالي الذي بدأ نشاطه عام 1970 وما زال مستمراً حتى سنوات قريبة فقد رُفد الحياة المسرحية في حلب ببعض الممثلات نذكر منهن الفنانة **وصال طحان** وهي زوجة مخرج الفرقة **أحمد سيف طحان**، و**فاطمة رمضان** و**سكينة العلي** و**أمل محمد** و**فريدة حمادة** و**سوسن اسماعيل** و**أمل شاوي** .

من جهة أخرى دفعت فرقة الشهباء المسرحية التي تأسست عام 1981 وكان مؤسسها ومخرجها **د. وائيس بندق** بأسماء نسائية هامة وجديدة إلى الحياة المسرحية، ومنهن : **الشقيقتان لياية وسراب يونس**، **منى الحسن**، **سناء محمود**، **أنطوانيت عينتابي**، **وفاء أبا زيد**، **ريم الخطيب**، **ميادة لبايدي**، **عائشة جلبي**، **هناء استانبولي** . أما فرقة المقاصد الخيرية الشركسية التي تأسست عام 1999 فقد كانت تقدم أعمالها بالاشتراك مع فرقة الرقص الفولكلوري الشركسي ولهذا كان لعروضها طعم خاص وجماهيرية واسعة، وقد بدأت بمسرحية "الريح والجبل" تأليف الكاتب **أوطيح بوريس** ترجمة **ممدوح قومق** وإخراج **سمير مصطفى**، ومن الفتيات المشاركات في التمثيل : **فرقد ورولا الدرزي**، **سوسن اسماعيل**، **لوتس إسماعيل** .

ولا شك أن الفرق والتجمعات الخاصة ساهمت بتقديم أسماء نسائية جديدة، وخاصة بعد أن أصبح هنالك مردود مادي للواتي يشاركن في التمثيل، ومن هذه الفرق تجمّع مسرح الساعة لمؤسسه **غسان مكانسي** ومن الأسماء التي قدمها : **وداد بيلونة**، **عهد بلاط**، **ماري عبد الأحد**، أما مسرح المضحك المبكي لمؤسسه **عبد الوهاب جراح** فقد أشرك في أعماله المسرحية مطربتين هما **روحية عبد الخالق** و**فايدة عادل** .

ومن الملاحظ أن مساهمة المرأة في المسرح اقتصرت على التمثيل، وكنا نجد أحياناً أسماء في تصميم الملابس والأزياء مثل : **ميسوست أرسلانوف** في الفرقة الشركسية و**آني بصمه جيان** و**جانيت برطاوي** و**أولغا عقيل**، وفي الماكياج : **آني بواروي** و**هوري صابونجيان**، وفي الموسيقى **أوجيني**، أما الإخراج فإننا لا نعثر إلا على تجربة **بتيمة لـ عهد فنري** التي درست التمثيل أكاديمياً في مصر وقد أخرجت للمسرح القومي بحلب مسرحية "مدينة من قش" من تأليفي، أما في مجال التأليف المسرحي فالمرأة غائبة تماماً مثلما هي غائبة في مجال النقد المسرحي!

لا بدّ من الإشارة في سياق هذا الحديث إلى أنه كان للمهرجانات المسرحية التي عُقدت في حلب دور كبير في تشجيع وإبراز عدد من الوجوه النسائية كمثلات، فما بين عامي 1976-1977 عُقد المهرجانان السادس والسابع لفرق الهواة، كما عُقد عام 1989 مهرجان الفرق المسرحية الذي أعده تجمّع مسرح المضحك المبكي لـ **عبد الوهاب جراح**، وفي 1998/11/22 عُقد مهرجان حلب المسرحي الأول، ثم تلاه المهرجان الثاني 1998 فالثالث 1999 وشاركت معظم الفنانات في حلب في عروضه وأكدت أسماء نسائية عديدة حضورها مثل : **ريم الخطيب**، **روعة** و**ميادة لبايدي**، **مروة قلعه جي**، **سوزان صباغ**، **ماري سمير**، **عهد فنري**، **سوسن علي**، **هناء رزية**، **عائشة جلبي**.. وغيرهن .

وعلى الرغم من إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق وتخريج دفعات من طلابه وطالباته إلا أن حلب لم تستفد من نتاج المعهد على صعيد العنصر النسائي، وبقيت الممثلة الحلبية تتعلم من تجاربها ومن ملاحظات المخرج وتوجيهاته أو من تنقيف نفسها مسرحياً، ومنهن من وصلن إلى درجة الاحتراف وأصبحن نجومات لامعات مثل **ثراء دبسي** و**ثناء دبسي** و**هدى ركي** .

وقد عمدت بعض المنظمات الشعبية كشبيبة الثورة والاتحاد الوطني للطلبة إلى تنظيم دورات إعداد ممثل كانت لها فائدتها بالنسبة للفتيات، كما قامت مديرية الثقافة بحلب بين عامي 2012-2013 بعقد دورة تدريبية لإعداد الممثل تحت إشراف المخرج **إيليا قجميني** تخرج منها عدد من الممثلين والممثلات وقدم طلابها في نهاية الدورة مسرحية "جلجامش" التي كشفت عن الإعداد والتدريب الجيد الذي تلقوه في الدورة .

وفي مهرجان حلب الأخير للهواة الذي أقيم في شهر كانون الأول 2013 لمسناً إقبالاً واسعاً للمرأة ليس لحضور العروض فحسب وإنما لاعتلاء خشبة المسرح كممثلة أيضاً، حتى إن بعض الفتيات الممثلات كنّ محجبات، فالحجاب لم يمنعهن من ممارسة هوايتهن والإسهام في الحركة المسرحية في حلب، ومن هذه الأسماء

: ريم بيطار، عبير بيطار، آية الشيخ، كوثر سليمان، فاطمة طيفور، خولة العلي، ليندا جاموس، باتة حجو، ديمة حميدة .

إن تجربة الفتيات الحلبيات على المسرح قد تستمر أحياناً، مع بقائهن في إطار الهواية، وبعضهن انتقلن إلى الاحتراف، ولكنهن غالباً ما يتوقفن عن متابعة هذا النشاط بعد أن يتجهن إلى الانغماس في الحياة العائلية، وهذا شأن المرأة عموماً مع هواياتها المبكرة في الأجناس الأدبية والفنية الأخرى كالقصة والرواية والشعر والرسم . إن من ينظر إلى الحضور الواسع للمرأة الحلبية في المسرح كجمهور أو مشاركة في النشاطات والعروض المسرحية يتأكد بأن المسرح بالنسبة للمرأة في حلب حياة، والمسرح بالنسبة للفنانة الحلبية هو حالة تحدٍ وشغف .

المرأة والمسرح في حمص

محمد بري العواني

تكشف حركة التأريخ المسرحي في حمص عن افتقاد حضور المرأة في المسرح، ممثلةً أو كاتبةً أو مخرجةً حتى العام 1960 من القرن العشرين وذلك امتثالاً للتقاليد الاجتماعية والدينية السائدة آنذاك، ما يعني أن أدوار النساء كان يقوم بها ممثلون مُرد كما هي حال جميع مسارح العالم في عصر النهضة الأوربي .

أما النقلة المهمة في تاريخ حركة المسرح في حمص فتظهر مع الرائد المسرحي **مراد السباعي** الذي مثل أدوار النساء في المسرحيات منذ عشرينيات القرن العشرين، وقد كان **السباعي** ممثلاً وكاتباً ومخرجاً ومصمم ديكور وغير ذلك مما يحتاجه العرض المسرحي آنذاك، واستمر الحال كذلك حتى بداية عقد الستينيات .

في العام 1960 شكّل **مراد السباعي** فرقة مسرح حمص في المركز الثقافي الذي كان يرأسه الأديب **عبد المعين الملوحي**، وكان أول ظهور للمرأة على خشبة المسرح يحمل اسم **خزامى الملوحي** ابنة **عبد المعين**، ثم ظهرت **دلّال حاتم** (الأديبة المشهورة فيما بعد) ممثلةً في هذه الفرقة وكانت موظفة في المركز الثقافي آنذاك .

غير أن الأندية الفنية التي كانت تقدم مسرحاً على شكل فواصل مسرحية قصيرة أغلبها كوميدية تهرجي أثقلت برامجها الفنية بما هو تهرج فح غابته الإضحاك وتقطيع الوقت، لكن نادي الخيام كان قد قدم عرض "ولادة بنت المستكفي" عام 1972 للكاتب والمخرج المسرحي **فؤاد سليم**، وقد ضم العرض عدداً من النساء اللواتي كنّ مطربات في النادي مثل **يسرى بجبوج** و**شهبيرة حيدر** .

أما المسرح المدرسي فقد أظهر المرأة الطالبة بحكم خصوصيته التربوية، فلمعت أسماء مثل **فاطمة ضميراي**، **صباح ضميراي**، **أميرة مدور**، **سميرة مدور** في عروض مسرحية غنائية في الأعم الأغلب كتبها **نجيب الدرويش** .

مع ذلك فإن أول ظهور فعّال للمرأة على خشبة المسرح كان في عرض "الجدران القرمزية" الذي كتبه **فرحان بلبل** وأخرجه المخرج المصري **محمود حمدي** لصالح نادي دوحة الميماس عام 1968-1969 وتم عرضه على مسرح سينما الزهراء (الكندي حالياً) وقد لفت هذا العرض انتباه واهتمام المثقفين والأدباء والفنانين لتكامل أدواته ومكوناته ولما اشتمل عليه من أدوار نسائية مركبة قامت بها كل من : **فاطمة ضميراي**، **أميرة مدور**، **سميرة مدور**، **صباح ضميراي** .

غير أن الظهور الأكثر اكتمالاً وتأثيراً للمرأة على خشبة المسرح في حمص كان مع تأسيس فرقة المسرح

العمالي بقيادة الكاتب والمخرج **فرحان بلبل** عام 1973 وذلك لأن هذه الفرقة قد وعت بشكل ممتاز أهمية دور المرأة في الحياة الاجتماعية والفكرية والثقافية والأدبية بعامه، وفي المسرح بخاصة.. ولما حظيت العروض الأولى لهذه الفرقة برضا الجمهور للمستوى الفني الممتاز فقد أقبلت فتيات كثيرات على الفرقة وانضممن إليها، ولهذا برزت أسماء نسائية أسهمت في تقديم عروض مسرحية جيدة مثل **راغدة حياص**، **سلام قندقجي**، **عفراء بلبل**، **سعاد بلبل**، **بيرتا خزام**، إضافة إلى **فاطمة ضميراي** و**صباح ضميراي** .

كانت **فاطمة ضميراي** ممثلة مجيدة وممتازة وتركت أثراً بالغ الأهمية في حركة المسرح في حمص، فقد امتلكت إحساساً مدهشاً برفقته وفعاليته، وصوتاً مسرحياً جميلاً متكامل السمات في القوة والليونة والقدرة على التعبير النفسي، كما امتلكت ذاكرة انفعالية باهرة استطاعت من خلالها تجسيد أدوارها ببراعة قلّ نظيرها، خاصة تلك العوالم الداخلية للشخصيات المركبة التي تحتاج إلى مهارة عقلية وفكرية ونفسية وعصبية وعضلية، وقد برز ذلك جيداً في مسرحية "العيون ذات الاتساع الضيق" بإخراج **فوزي السيد** ونص **فرحان بلبل**، وقد تم تقديم العرض يومها بالتعاون مع نادي دار الفنون وقد حقق العرض نجاحاً جماهيرياً ممتازاً لحسن الإخراج والتمثيل بعامه، ولجودة أداء **فاطمة ضميراي** بخاصة .

أما عرض "الجدران القرمزية" السابق تاريخياً لـ "العيون ذات الاتساع الضيق" فقد حظي بنجاح طيب لعبت فيه **فاطمة ضميراي** دوراً مازال في ذاكرة الذين حضروا العرض يومها رغم أنه العرض الأول الطويل ذو السمة الاحترافية على مستوى التأليف والإخراج والعمل المسرحي الشامل بالنسبة لـ **ضميراي** التي لفتت الأنظار إليها آنذاك .

ولعلنا لا نبالغ إذا قررنا أن النساء الأخريات اللواتي شاركن في العرضين السالفين كنّ جيدات بالقياس إلى ما كانت عليه الحال قبل ذلك، ولكنهن لم يمتلكن مهارة وإحساس وتأثير **فاطمة ضميراي** .

أما **سلام قندقجي** ذات الحضور المسرحي الطاغي بصوتها القوي المتكامل من حيث مساحة طبقته الصوتية وتنغمماته وتلويحاته المبهرة، إضافة إلى ليونة جسدية عالية وحساسية نفسية وعصبية وذهنية ممتازة فقد تألقت ضمن فرقة المسرح العمالي، وقد ظهر ذلك في جميع المسرحيات التي قدمتها مع الفرقة .

و**سلام قندقجي** واحدة من الممثلات الممتازات اللواتي يمكن عدّهنّ على الأصابع في سورية لما تمتاز به من طاقة إبداعية خلّاقة وامتلاكٍ لشخصية كاريزمية طاغية تؤثر مباشرة في جمهورها، خاصة الأدوار النسائية المركّبة التي تحتاج إلى كثير من التركيز الذهني والنفسي والعصبي والجسدي .

وفي فرقة المسرح العمالي كان حضور كل من **عفراء بلبل** و**سعاد بلبل** و**راغدة حياص** و**بيرتا خزام** لافتاً للانتباه ضمن السيرة العامة للعرض المسرحي .

تتميز **عفراء بلبل** بحضور جيد على خشبة المسرح من خلال صوتها القوي وليونتها الجسدية وإحساسها الشعبي العفوي بالأدوار النسائية ذات الطبيعة الشعبية العاملة، ما جعل هذه السمات تنعكس على أدائها الصوتي في محاولة للتعويض عن خجل داخلي بالفطرة لم تستطع التخلص منه رغم أنها تعيش في بيت الفرقة التي امتلكت خبرتها من معاشتها اليومية للتدريبات الدائمة والمحاضرات والندوات التثقيفية .

أما **بيرتا خزام** فتبرز كممثلة جيدة مالكة لمهارة فنية عالية انعكست في أدائها لجملة أدوار كان أهمها دورها في عرض "ربيع.. خريف" فقد حققت خزام تأثيراً عظيماً في الجمهور الذي انشد إليها بسبب قوتها الجسدية التي عبّرت عن القهر والخوف، وبسبب قوتها النفسية التي تمثلت في الشخصية، وبسبب صوتها المتلون وفق الحالات الانفعالية التي تعانيتها هذه الشخصية .

مع انطلاقة مهرجان حمص المسرحي عام 1987 ظهرت فرق مسرحية كثيرة، وظهرت معها نساء يقفن على خشبة المسرح لأول مرة، وكان لبعضهن حضور قوي وتأثير فعال .

ورغم أن المسرح الشببي المدرسي كان قد قدم نساء ضمن عروضه المسرحية إلا أن ذلك كان يتم على عجل لأن تلك العروض كانت أميل إلى عروض المناسبات، ولعل الدور التربوي المسرحي الذي لعبه الفنان **ضيف الله مراد** مدير المسرح المدرسي في حمص يومها هو الذي قدم النساء ممثلات جيدات في هذا المسرح لأنه ركّز على التدريبات المنهجية وعلى تدريبات العروض بهدوء ووفق أسلوبية عمل تؤكد أن لدى المسرح المدرسي والشببي ممثلات جيدات لهن حضور وفاعلية كغيرهن، وقد برزت ضمن هذه الرؤية المنهجية نورا

إدريس في عرض "الجندرية" الذي أخرجه مراد، ولما انتقلت إدريس إلى نادي دوحة الميماس قدمت أدواراً نسائية باهرة في عروض "اللحظة الحرجة-الحصان-الحياة المديدة للملك أوزوالد-المؤامرة" وغيرها بإخراج محمد بري العواني، وقد لفتت الانتباه إليها بحساسيتها العفوية المرهفة وجرأتها وقوة صوتها وجمال مخارج حروفها وتملكها للشخصية التي تؤدبها حتى لكانها تشبه في ذلك فاطمة ضميراي وسلام قندقجي، ولهذا حصلت إدريس على جوائز مسرحية كانت أهمها عن دورها في عرض "الحياة المديدة للملك أوزوالد" في مهرجان حماة المسرحي .

وضمن عروض مهرجان حمص المسرحي برزت أسماء كثيرة لنساء عملن مع فرقهن بجدارة وقد تمكنت بعضهن من شق الطريق نحو الاحتراف عن طريق المعهد العالي للفنون المسرحية مثل مريم علي التي عملت مع الفنان أحمد منصور ثم مع الفنان زهير العمر، ومثلها إيمان عودة التي عملت مع الفنانين حسن عكلا ورفيق سمعان .

لقد أطلق الفنان حسن عكلا العديد من الممثلات الجيدات في حمص، ولعل وفاء العلي تعبّر جيداً عما نذهب إليه من توصيفات سريعة، ومثلها سميرة الأنصاري التي قدمت دوراً مميزاً في عرض "اليالي الحصاد" لصالح فرقة المركز الثقافي، والذي فتن الناس يومها بكل شيء فيه، وبخاصة الدور النسائي .

أما أركان الملحم فقد برزت ممثلة موهوبة ذات حضور فعال على خشبة المسرح ضمن فرقة المركز الثقافي، فظهرت في أدوار كثيرة كان أهمها دور أوفيليا في عرض "هاملت يستيقظ متأخراً" لـ ممدوح عدوان وإخراج حمزة الطلو، وقد حصلت يومها على جائزة خاصة من لجنة تحكيم مهرجان الهواة المسرحي في حلب والتي كان يرأسها المخرج المسرحي فواز الساجر .

في المقابل ظهرت ممثلات ضمن تجمّعات مسرحية صغيرة، خاصة في فرق الأحياء والكنائس، وقد برزت من بينهن ليذا ميخائيل التي قدمها بسام مطر أولاً في أدوار كثيرة، ومن ثم أحمد منصور، لتظهر أخيراً مع بسام نمرود في عرض فتن الناس ضمن فعاليات مهرجان فرقة المسرح العمالي وكان بعنوان "آخر ليلة أول يوم" نص جوان جان .

تمتلك ليذا ميخائيل طاقة حركية عجيبة وحضوراً مسرحياً أسراً وصوتاً جميلاً ذا مساحة واسعة مع إتقان للغة العربية الفصيحة، إضافة إلى جرأتها التي سمحت لها بأن تتعامل مع أدوار نسائية تتخرج منها ممثلات كثيرات.. إن إحساس ليذا ميخائيل العالي يمنح شخصياتها مصداقية واقعية وقوة إيهاً مثل فاطمة ضميراي ونورا إدريس وسلام قندقجي .

أما على صعيد الإخراج المسرحي في حمص فقد برزت مخرجة واحدة هي رانية درويش ضمن المسرح المدرسي ووفق المنهج الذي اتبعه ضيف الله مراد آنذاك، وقد قدمت درويش عدة عروض مسرحية هي : "بيت برناردا ألبا-صانع المطر-الواشي-الفران الصينية" وقد لفتت إليها الأنظار من حيث الشكل الفني والمضامين الجريئة واقتحام النصوص المعقدة الصعبة وعلى رأسها مسرحية "بيت برناردا ألبا" لـ لوركا، والعمل على الارتجال الفني الإبداعي مع شباب وفتيان صغار .

لقد كان عرض "بيت برناردا ألبا" باهراً من حيث تميزه بالأجواء الكهفية التي سادت العرض كله والتي تعبّر عن العوالم الداخلية والمقهورة لسيدات يعشن في بيت مملوء بالظلام الاجتماعي والقهر النفسي والفكري، وقد أدارت رانية درويش ممثلاتها بكثير من الإتقان على مستوى الحركة الداخلية والخارجية، وقد أظهرت قدرتها الفنية في جميع عروضها من خلال تنويعات في الشكل المسرحي الذي يقوم على اللعب العفوي والمنظم في آن واحد، ولعل عرضها "صانع المطر" الذي قدمته مع فتيان وفتيات صغار يعبر عن مصداقية ذلك لأنه شكّل نموذجاً طيباً لعرض احتفالي شعبي يتصف بأجوائه الكوميديّة النابعة من المفارقة الجروتسكية الحادة بين الواقع والأحلام والخرافة والأسطورة والعلم المادي، أما عرضها "الفران الصينية" فهو نموذج جيد لعرض مسرحي فقير في كل شيء إلا من الفن الجميل لأن رانية درويش قدمته في مساحة فارغة من كل شيء عدا الممثلين، لكنها مساحة مكتظة بالحركة التي شكلت ديكوراتها ومشاهداتها وأمكنتها وأزمنتها الميزانسيئات الحركية الجميلة التي ابتكرها الممثلون بأجسادهم، بل لقد ذهب درويش إلى حدّ سحب الجمهور وإدخاله في العرض المسرحي من خلال تحريض الذهن على تخيل الأمكنة والأزمنة وما سوف يجري من الأحداث، ما أسبغ على العرض ألقاً فريداً لأن الجمهور صار ممثلاً جمعياً-جماعياً شارك في عملية الإبداع من خلال التعليقات

والإشارات والإيماءات العفوية والمقصودة في آن واحد حتى ليتمكن القول لقد كان عرضاً مسرحياً تفاعلياً بامتياز

وإذا كانت رائية درويش قد قدمت عروضاً جيدة فإنها قدمت في الوقت نفسه ممثلة ممتازة هي نوار شبلاق التي تذكرنا بفاطمة ضميراي ونورا إدريس وسلام قندقجي وبيرتا خزام لأنها تمتلك إحساساً مرهفاً بما تقوله وتفعله، ولهذا قدمت لنا شخصيات إنسانية نسائية ممثلة بالحيوية والقوة، بل يمكن القول إن نوار شبلاق كانت هي الشخصيات نفسها في كل عروضها مع رائية درويش ومع المخرج هناد الضاهر .

إن حركة المسرح في حمص بدءاً من ستينيات القرن العشرين أمدت المسرح بكثير من النساء بغض النظر عن المستوى الفني، وأمر كهذا يعني أن الإقبال النسائي على المسرح استتبع معه الإقبال على الانتساب إلى الفرق المسرحية التي رعاها مهرجان حمص المسرحي كما هي حال فرقة دار الثقافة التي أخرج لها الفنان سامر أبو ليلي وقدم ممثلات كنّ منسجمات بشكل جيد ضمن العرض المسرحي نفسه .

ومثل ذلك يمكن قوله عن فرقة جامعة البعث المسرحية التي استقرت على يد مخرجها حسين الناصر والتي تألقت بعروضها المتنوعة ذات النزوع الحدائي ومثلت الجامعة في مهرجانات المسرح الجامعي العربي ونالت جوائز كثيرة، وقدمت هذه الفرقة ممثلات لافتات للانتباه لكن من دون تمييز شخصي يمكن أن يترك أثراً ثابتاً ومستمرأ لدى الجمهور .

منى واصف.. قصة عشق مسرحية

هناء أبو أسعد

على مدى خمسين عاماً أو تزيد من العمل الفني المسرحي والسينمائي والتلفزيوني تبلورت تجربة الفنانة منى واصف التي اعتلت خشبة المسرح يوم لم يكن هذا الطريق مفروشاً بالأزهار .

منى واصف فنانة مسرحية سورية من عائلة دمشقية متوسطة الحال، لعبت والدتها دوراً هاماً في تربيتها وتكوين شخصيتها.. واجهت الفشل في ريعان شبابها حيث وجدت نفسها راسبة في الشهادة الإعدادية فعلمها هذا الدرس أن الفشل شيء طبيعي في الحياة ويمكن أن يتحول إلى حافز قوي وطاقة إضافية للوصول إلى ما نريد .

ولدت منى واصف في دمشق عام 1942.. هاجر والدها من مدينة الموصل وهو في السابعة عشرة من عمره، أما والدتها فمن قرية حب نمرة في وادي النصارى.. نشأت وترعرعت في شارع العابد-حارة شرف التي تطل على مجلس الشعب، وفتح والدها دكاناً في شارع العابد، لكنه كان يمضي وقتاً طويلاً بلا عمل مما ولد خلافات مع والدتها أدت إلى طلاقهما عندما كانت منى واصف في السابعة من عمرها، وبعد عامين تزوجت أمها من رجل آخر لتنتقل العائلة إلى منطقة الشعلان .

في سن الخامسة عشرة عملت منى واصف بائعة للحاجيات النسائية وعارضة أزياء في محلات أزياء جورجيت بأجر 100 ليرة، ودخلت المسرح في عمر السادسة عشرة، ولم يكن طموحها أن تصبح ممثلة بل كان تطمح أن تكون أديبة، لكنها اقتحمت عالم الفن بحثاً عن الراتب كما تقول : "عملتُ في الفن بدايةً بشكل غير

مدرّوس.. في تلك الأيام لم يكن هناك إلا السينما الهوليوودية وبعض الأفلام المصرية التي لم تثرني أو تدفعني لكي أختار التمثيل.. كان طموحي أن أصبح أديبة.. عملت في الفن عام 1961 لأنني كنتُ أبحث عن راتب فدخلتُ المسرح العسكري من خلال مسابقة لانتقاء راقصات فنون شعبية، وفي تلك الفترة مثلتُ على المسرح وفشلتُ .

وبالتوازي مع ما سبق انتسبت **منى واصف** إلى فرقة الفنون الشعبية "أمية" وعندما انضمت إلى فرقة المسرح العسكري انضمت كراقصة فنون شعبية، إلا أنه سرعان ما تمّ اختيارها كبطلة لمسرحية "الطر الأخر" إخراج الفنان **محمد شاهين**، إلا أن التجربة لم تلاق النجاح المطلوب وكتبت إحدى الصحف قائلة عن **منى واصف** : "هذه فتاة جميلة تصلح للجلوس في البيت بانتظار العريس" وكانت هذه أول شهادة أُعطيت بـ **منى واصف** كممثلة، إلا أن هذه العبارة خلقتُ في أعماقها ثورةً كما تقول : "ما كُتِبَ عني آنذاك خلق في أعماقي ثورة كبيرة جعلتني أشعر برغبة عارمة في التحدي.. قالوا بأنني لا أنفع للتمثيل.. طيب.. سوف أقبّل الرهان.. وهكذا بعناد وصمت قررتُ مواصلة المعركة وقلتُ لنفسني لماذا لا أنجح وأكون أعظم ممثلة؟ ما الذي يقصني؟.. وعندما كانت تقوم بالتدريبات على إحدى المسرحيات شاهدها الفنان **عبد اللطيف فتحي** مع أختها الفنانة **هيفاء واصف** فاستعان بهما في عرض مسرحي قُدّم على مسرح معرض دمشق الدولي عام 1961 لمدة يومين، كما عملت في نفس الفترة مع الفنان **محمود جبر**، وبعد زواجها من الفنان **محمد شاهين** الذي كان مديراً للمسرح العسكري اشترط عليها ترك المسرح فتركته وتفرغت للحياة الزوجية وكانت قبل ذلك قد شاركت في مسرحية "تاجر البندقية" إخراج **رفيق الصبان** وقد قُدّمت على مسرح الحمراء بدمشق وفي مدرج بصرى الأثري، وفيها أدت دور الدوقة بوريشيا وكانت النتيجة باهرة .

إذاً استغنت **منى واصف** عن المسرح مؤقتاً وبقيت في المنزل مدة ثلاث سنوات، وعن هذه الفترة قالت : "شعرتُ أنني دون تمثيل غير موجودة.. كنتُ أملاً فراغي بقراءة القصص، وبذلتُ كل جهدي للعودة إلى خشبة المسرح وتحقق ذلك عام 1966 حيث شاركتُ في هذا العام في مسرحية بعنوان طرطوف على مسرح المريسة في بيروت، وقد أطلقتني هذه المسرحية شعبياً خارج سورية مثلما أطلقتني داخلها عندما عُرِضت في دمشق، وكانت إلى جانب الفنانين **ياسر العظمة** و**هالة شوكت** و**هاني الروماني** .

وفي نفس العام شاركتُ في مسرحية "موت بلاقبور" لـ **علي عقله عرسان** حيث لعبت فيها دور لوسي البطلة التي تحب وتجاهد وتموت مقتولة بالرصاص وهي تنظر إلى المطر .
لنتوالى بعد ذلك مجموعة الأعمال التي شاركت فيها : "الأعماق-الخجول في القصر-دون جوان-كيد النساء-الزير سالم-المدنسة-المأساة المتفائلة-حكاية حب-أوديب ملكاً-المفتش العام-السعد-حكيم بالزور-أغلى جوهرة بالعالم-حرم سعادة الوزير-بيت الدمية-الأم شجاعة-من يخاف فرجينيا وولف-الملك لير-احتفال ليلي خاص لديرسدن" .

وقد استحققت الفنانة **منى واصف** العديد من الأوسمة التي نالتها على مدى تاريخها المسرحي الطويل والحافل كان أبرزها وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة الذي نالته في العام 2009 كما شاركت في عضوية لجان التحكيم في مهرجانات مسرحية عديدة داخل سورية وخارجها .

هذا النجاح الذي حققته **منى واصف** لم يكن وليد الصدفة بل جاء نتيجة تعب وجهد وإصرار : "لا أحد شجعني أو اسانني أو تبناني أو حتى شاركني آلام فشلي الأول، بل على العكس فالحقيقة أنني هوجمتُ هجوماً فظيماً ومدمراً من قبل الصحافة الفنية والوسط الفني وخارجه، ولم يبقَ أحد إلا وقال لي يجب أن تبتعدي عن التمثيل، فأنت صالحة لشيء آخر، وكنتُ أتقبل كل ذلك برحابة صدر لأنني في الواقع كنتُ سيئة جداً في التمثيل، لكن كل ذلك كان يزيدني إصراراً وعناداً وتمسكاً للاستمرار، واذكر أن أمي قالت لي مرة : تريدين أن تصبحي ممثلة؟ إذن ثابري واجتهدي.. وهذا ما كان" .

عُرفت **منى واصف** بعلاقتها الحميمة بخشبة المسرح، فكانت تصل إلى صالة المسرح قبل ساعتين من بدء عرضها المسرحي : "أحبّ أن أشمّ رائحة خشبة المسرح وأحس أنني منتمية إليها.. أشعر بكل دفء العالم في صالتي الحمراء والقباني" .

واليوم تحنّ **منى واصف** إلى خشبة المسرح وتذكر كوكبة الفنانين الذين عملت معهم وإلى جانبهم : "أفتخر بالفترة التي وقفتُ فيها على المسرح مع **محمود جبر** ومع **هاني الروماني** الذي لم أظهر معه إلا على المسرح

القومي" .. وما تزال منى واصف تجد نفسها في المسرح وتشعر بمُلوكيّتها وإحساسها بالسمو والرفعة والنبالة والثقة العالية بنفسها : "في المسرح أستطيع أن أستقطب الناس أكثر وأعطي أكثر وأثق بقدراتي الذهنية والجسمية، فأنا في المسرح مالكة لحواسي كلها.. بيني وبين المسرح حالة عشق" .

نائلة الأطرش.. المرأة مخرجةً في المسرح السوري

عبد الناصر حسو

يقول ابن رشد في جوامع سياسة أفلاطون قبل ثمانية قرون : "علينا أن لا نُخدع بأن المرأة تبدو في الظاهر صالحة للحمل والحضانة فقط، فما ذلك إلا لأن حالة العبودية التي نشأت عليها نساؤنا أتلقت مواهبهن العظيمة.. يجب على النساء أن يقمن بخدمة المجتمع والدولة قيام الرجال، فإن الكثير من فقر العصر وشقائه يرجع إلى أن الرجل يمسك المرأة لنفسه كأنها نبات أو حيوان أليف لمجرد متاع فان بدلاً من أن يمكّنها من المشاركة في إنتاج الثروة المادية والعقلية وفي حفظها" .

لا يستوي الحديث عن المرأة كمخرجة مسرحية بمعزل عن السياق التاريخي لدورها ومساهماتها ومشاركتها في الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية في البلاد العربية، والباحث المتتبع لشؤون المرأة العربية يلاحظ من دون صعوبة حضوراً خجولاً في المشهد الثقافي العربي الحديث، إذ تسجل المراجع التاريخية أن أول امرأة صحفية وأديبة هي **مريانا مراش** التي مارست الكتابة الأدبية في مجلة "الجنان" عام 1870 والتي كانت تصدر في مدينة حلب، وأول رواية عربية كُتبت بيد امرأة هي رواية "حُسن العواقب" أو "غادة الزاهرة" لـ **زينب فواز** التي صدرت عام 1899 ومع الحضور المتواتر لرجال النهضة العربية وأفكارها الجريئة حول الدفاع عن المرأة ومشاركتها في الحياة الاجتماعية والسياسية تأسست مجلات أدبية في بداية القرن العشرين مع منتديات وجمعيات ونوادي وصالونات أدبية في العلن وسياسية في الخفاء تقودها المرأة التي تنتمي إلى المجتمع الارستقراطي عادةً مثل **ماري عجمي** و**عائلة بيهم الجزائري** و**ثرثيا الحافظ**، ولعبت الجمعيات النسائية العربية دورها في تسليط الضوء على دور المرأة ومساهماتها في هذا المجال مثل جمعية يقظة المرأة الشامية وفرقة خريجات دار المعلمات المسرحية، وكانت تقدم العروض للنساء فقط رغم أن موضوعاتها تجاوزت وضع المرأة نحو الهموم الاجتماعية والوطنية والسياسية وليس النساء فحسب .

ولم تكن قيادة الفرق المسرحية بعيدة عن اهتمامات المرأة، إذ يسجل التاريخي المسرحي أن **ناديا العريس** قادت فرقة مسرحية مؤلفة من 120 ممثلاً وممثلة حسب بعض المراجع، ولم يكن هدف هذه الجمعيات والفرق المسرحية الدفاع عن المرأة في ممارسة حقها الثقافي فحسب بل كان الهدف من تأسيسها يرمي إلى مشاركتها في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية النهضوية في البلاد باعتبارها تمثل نصف المجتمع .
ومع جلاء القوات الأجنبية من معظم البلاد العربية انطلقت المرأة بجرأة أكثر من قبل لممارسة أشكال الكتابة الفردية مثل الرواية والقصة والصحافة والفن التشكيلي، واعتلت خشبة المسرح متحديّة تقاليد المجتمع البالي في خمسينيات القرن العشرين، أو ربما رغبة منها في المشاركة في الحياة الثقافية، ورغم ذلك كانت سلطة

التقاليد والأعراف قوية لدرجة أن الفنانات غيرن أسماءهن ولقبن بأسماء فنية أو مستعارة خوفاً من تعرضهن للتجريح وخوفاً على سمعتهن وسمعة عائلاتهن لدرجة أن بعض الممثلين تزوج منهن حفاظاً على سمعتهن واستمرارية وجودهن في المسرح، والأمثلة كثيرة في هذا المجال مثل **ميليا فواد** و**كلير**، وتشير المدونات التاريخية إلى أن أول ظهور للمرأة على خشبة المسرح كان بداية القرن العشرين من قبل ممثلات يهوديات أو مسيحيات، وأول امرأة مسلمة ظهرت على خشبة المسرح هي **ليبية**.

وقد تطورت مشاركة المرأة في الحركة الثقافية في سورية رغم جميع المعوقات الاجتماعية وهيمنة الفكر الذكوري الذي لا يزال يسيطر على الحركة النقدية في جميع مناحي الأدب والفن والذي يصر حتى اليوم على الفصل بين الإنتاج الأدبي والفني النسائي والإنتاج الأدبي والفني الذكوري، رافضاً وضع نتاج المرأة حيث ينتمي وفقاً للتصنيف الأدبي والفني المتعارف عليه نقيدياً لدرجة بدأنا نقرأ مفاهيم ومصطلحات مثل "الأدب النسائي" و"المسرح النسائي" و"النقد النسوي" وما شابه في الآونة الأخيرة، ويؤكد بذلك أنصار هذا الرأي تابعيتهم للمفهوم الغربي للأدب والفن.

ومع تأسيس فرقة المسرح القومي في بداية الستينيات من القرن الماضي بدأت النظرة إلى المرأة الممثلة تتغير، إذ فرضت نفسها على المجتمع كمساهمة في بناء الدولة الحديثة، حين قدمت في إطار ثقافة إنسانية رفيعة من خلال عروض مسرحية، فتغيرت مكانتها الاجتماعية، وبالتالي تغيرت نظرة المجتمع إليها وبات هذا المجتمع ينظر إليها نظرة احترام وتقدير.

ورغم أن المرأة حصلت على حقوقها نسبياً وتكفلت القوانين بصيانة هذا الحق حتى نالت قسطاً وافراً من التعليم مثلها مثل الرجل وتقلدت مناصب إدارية وثقافية وسياسية في مختلف مجالات الحياة فمارست شتى أنواع الفعاليات والأنشطة إلا أن الأعراف والتقاليد الاجتماعية مازالت تحد من نشاطها ومازالت الأصوات تتهمها بأنها ضلع قاصر في نظر المجتمع، أو أنها تمثل الجزء العار منه، لكنها تحدث الأعراف والتقاليد في بداية العصر الذهبي للمسرح في سورية، وتجرات بعض النسوة اللواتي أوفدن إلى الخارج لدراسة الإخراج المسرحي وكانت السيدة **نانلة الأطرش** من أوائل المتخرجات عام 1973 أكاديمياً من المعهد العالي للفنون المسرحية في صوفيا/بلغاريا بدرجة الماجستير في الإخراج، إن لم نقل أولى المخرجات اللواتي مارسن الإخراج المسرحي أكاديمياً في البلاد العربية مع المخرجة **سلوى الجابري** المختصة في إخراج مسرح العرائس رغم أن هناك نساء أخرجن عروضاً مسرحية في بعض البلدان العربية مثل **لطيفة ملتقى** من لبنان و**ليلي حانيا** و**فيفا هيمر** من الأردن في إطار الجامعة، وغيرهن، لكن هذه الظاهرة لم تشكل حالة تراكمية كي نطلق عليها تجربة المرأة الإخراجية في المسرح، إنما كانت حالات فردية وبدافع سد الثغرة أحياناً في إطار المدرسة أو الجامعة، وخاصة في عروض الأطفال كأنشطة لاصفية.. وفي السياق ذاته لا نجد كاتبة مسرحية واحدة في سورية حتى العام 2000 على الأقل ضمن المسرحيات المنشورة من المؤسسات الثقافية ودور النشر!

البداية من المسرح الجامعي

في مجال البحث عن مسارات العمل واختبار ما تعلمته أكاديمياً من فن الإخراج المسرحي أخرجت **نانلة الأطرش** للمسرح الجامعي (الذي شكّل نقطة متقدمة ولافتة في تاريخ المسرح السوري والعربي في سبعينيات القرن الماضي) عرضاً لجامعة دمشق عام 1974 بعنوان "انتظار" من إعداد **ممدوح عدوان** عن نص **بيكيت** "في انتظار غودو" وقُدّم في المهرجان الجامعي الرابع للفنون المسرحية، ولاقت التجربة صدى ليس في الأوساط الجامعية فحسب بل في الأوساط الثقافية في سورية.

لقد أثبتت **نانلة الأطرش** من خلال تجربتها في المسرح الجامعي أنها مرتبطة بالواقع وتثير أسئلته من خلال راهنية الفكرة ومساراتها الجمالية، فتوجهت بعد هذه التجربة مع المسرح الجامعي إلى التدريس في المعهد العالي للفنون المسرحية في ثمانينيات القرن العشرين إيماناً منها بأن الطلاب هم مسرحيو المستقبل وبحاجة إلى دراسة منهجية لذلك يجب بناء ممثل المستقبل على أسس سليمة والاهتمام به وبحركته، فانصبّ عملها على تخليص جسد الممثل-الطالب وفكره وشعوره من هيمنة النماذج الجاهزة والقوالب المشوهة للتعبير المسرحي واكتشاف

الطاقات الذاتية، الباطنية منها والخارجية، وتنمية الوعي بها لإدراك نقاط ضعفها وقوتها وتعزيز عملية التدرّب على التفكير والتحليل والتعبير وفق منهجية البحث العلمي، وباعتبارها أستاذة ومخرجة بالنسبة للممثل في العرض وبالنسبة للطالب في المعهد منحت مساحة كبيرة للممثل ليعبّر عن نفسه بأدواته التعبيرية التي تصطدم أحياناً بالرقابة الاجتماعية، فنقول في ذلك : "لا أنطلق من عملي مع الممثل وفق تصور مسبق.. أحدد له الخطوط الرئيسية وأتركه يواجه أسئلة الدور الصعبة، فهي التي تحرضه للبحث عن الإجابات والتفاعل لملء الفراغات".. وباعتبارها درّست في أميركا أعوام 2004 إلى 2006 بواقع فصل دراسي واحد في العام تقول : "الطالب الممثل هناك يطالبني بأن أخط له المسار وملاحظته بالإيعازات والملاحظات أثناء خلق الدور، لكنه يدهشك بالنتائج -بخلاف ممثلنا- لأنه يتمتع ببناء خارجي محكم، وجسده المدرب لم ولا يقع تحت تأثير وطأة المحرمات الاجتماعية، فهو قادر على التعبير العفوي والتلقائي عن كافة التلاوين الشعورية حتى لو لم يمتحها حقيقة في داخله ولا يتماهى معها، بينما ممثلنا الذي يعبق داخلياً بمختلف الأحاسيس وبتلويينات وجدانية وشعورية غالباً ما يضل في شكل التعبير الخارجي عنها، وغالباً ما يخونه جسده المكبل بألف قيد وقيد.. هو ليس أقل موهبة إذا لم يكن العكس هو الصحيح، لكن التكوين الاجتماعي والنشأة والتربية والموقف العام تؤثر في وعيه".

وأثناء تدريب الممثل-الطالب كانت الأطرش تحت الجنسيتين، الطالب والطالبة، الممثل والممثلة على السواء على العمل على أجسادهم كحالة تعبيرية وكجسد متكلم، وتقول في ذلك : "كان التوجه الأساسي هو سير الطاقة الكامنة عند الممثل كإنسان وتفجير هذه الطاقة وكسر التابوهات ليستطيع هذا الجسد أن ينقل الفكر والانفعالات والعواطف والأحاسيس، وأن يصل إلى تعبير جسدي صادق ينطلق من إحساسه بنفسه وبالمكان وبمادته التي يؤديها، مع مراعاة الراهن العربي وخصوصية كل ممثل وخلفيته الثقافية".

في جميع أعمالها المسرحية كانت تهتم بأداء الممثل الذي تعتبره الأساس في أية عملية مسرحية ويتوقف نجاح العرض أو فشله عليه، مع التركيز على مفردات العرض الأخرى كمكوّن مساهم بدرجات متفاوتة وفق الموضوع المطروح ودون التخلي عنها، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال تعاملها مع الممثل في البروفات وفي تأهيل الطلبة أكاديمياً ضمن مناهج متفق عليها عالمياً رغم أن الموضوع يشكل لها حافزاً مهماً في تقديم العرض، لذلك اختارت موضوعاتها بعناية دون أن تعدّ أو تكتب نص العرض بنفسها (كما يفعل معظم المخرجين والمخرجين الآن) وترى أنه من المثير أن يجد المخرج نصاً أو كاتباً يحرضه على العمل في زمن لم يعد للعمل من معنى .

وعادةً ما يطرح المخرج على نفسه سؤالاً ليختبر نفسه وأدواته، والأهم تواصله مع الآخر بالأسلوب الصحيح ليرى هل مازالت مؤشرات على الطريق الصحيح، أما زالت لديه القدرة على تلمس القضايا ذات الحساسية العالية انطلاقاً من راهنية النص بغض النظر إن كان النص محلياً أو عربياً أو أجنبياً.. والمخرجة نانلة الأطرش كانت دائماً في حالة تأمل لإعادة النظر في الثوابت من خلال النصوص، وتقول في ذلك : "أفضّل النصوص المفتوحة التي تدعو إلى الحوار وعدم التسرع في إطلاق الأحكام والأجوبة.. لقد أعطينا الكثير من الأجوبة والآن يجب أن نتأمل في أمور كثيرة".

لقد أتى عملها في المسرح من خلال التزام اجتماعي وسياسي، واختيارها للنصوص المسرحية كان يفرضه الراهن الذي يمر به الوطن العربي مع قبول الفكرة لديها مما يشكل -كما تقول- هاجساً فكرياً وجمالياً يستدعي قضية راهنة وملحة تملّي عليها إحساسها كوجود في مجتمع معين يتمتع بموقف إزاء ما يحيط به، فهي تعرف أدواتها التعبيرية المتاحة وتستخدم هذه الأدوات بديابة وإتقان .

الإشراف على مشاريع التخرج

أشرفت نانلة الأطرش على مشاريع التخرج في قسم التمثيل فكان عرض "الزير سالم" في العام 1984 عرض تخرّج للطلبة وتبنّته فرقة المسرح القومي باعتباره من العروض المتميزة في الثمانينيات، وقد لاقى العرض استحساناً وأثار إشكاليات جديرة بالمناقشة بين جمهور مهرجان دمشق المسرحي آنذاك الذي شارك فيه ونقاده وضيوفه حول مسألة العدالة المطلقة في إشارة سياسية واضحة إلى اتفاقية كامب ديفيد اعتماداً على قصيدة "لا تصالح" للشاعر أمل دنقل، وقد استطاعت المخرجة أن تحرض على روح مقاومة الظلم من خلال تأكيدها

على رفض المساومة حتى لو كلف الأمر شهداء ومضحين ورجالاً، عندها أعلنت المخرجة عن بعض ملامح تجربتها الإخراجية صراحةً، منها كيفية التوجه إلى الجمهور مثلاً فتقول: "في مسرحية الزير سالم توجهت لإمتاع المشاهد دون التخلي عن الجوهر الإنساني والفكري للنص، وحاولت البحث عن قالب للفرجة، وفعلاً فكرت بالجمهور، لكن في العروض اللاحقة التي لا توجد فيها حكاية اعتمدتُ على تفاصيل نابغة من بناء المشهد لشد الجمهور الذي لم يعد قطيماً.. كنتُ أريد أن أمتع الجمهور، وباعتبار الزير سالم حكاية من التراث العربي كان من الضروري أن يحقق العرض جماهيرية واسعة" وهي التي سعت إلى جماهيرية العرض، بمعنى أن تجذب جمهوراً عريضاً يرتاد المسرح أول مرة كون جمهور المسرح هو نفسه الذي يحضر جميع العروض المسرحية، وربما هو نفسه مواظب على حضور الأماسي والمعارض والفعاليات الثقافية والفنية أيضاً، لكنه ليس جمهوراً نخبياً، وبالتالي لا ترى الأطرش أن هناك تطوراً في نوعية وكمية الجمهور الذي يجب أن يرتاد المسارح، وهو الجمهور الذي لم يحضر أبداً عرضاً مسرحياً .

إن الجماهيرية لا تنطلق إلا من ارتياد عدد كبير من الجمهور للمسرح، وهذه الجماهيرية تتطلب دراسة هذا المجتمع، ومع الأسف لا توجد دراسات وأبحاث ميدانية تقوم بهكذا دراسات، وإن جرت بعض الاستفتاءات حول الجمهور في السبعينيات في المسرح الجامعي والمسرح العمالي لكنها لم تستمر أو تقدم دراسة معمقة بحيث يمكن الاستفادة منها آنذاك، وبما أن الجمهور متغير ليس من ليلة إلى أخرى في العرض فحسب بل من فترة إلى أخرى فمثل هذه الأبحاث الميدانية تلقى رواجاً في كل مرحلة، ولا يقتصر الأمر على دراسة واحدة، إذ من الأفضل أن تُقدّم عشرات الأبحاث الميدانية خلال العام ومن جهات مختلفة، لذلك أرادت المخرجة **نانلة الأطرش** توسيع دائرة الجمهور كونه أحد دوافعها الرئيسية للعمل، وكان وما زال توسيع هذه الدائرة هدف معظم المخرجين المسرحيين ليس في سورية فحسب بل في جميع المسارح العربية، فمثلاً اقترح المسرح المصري مسرح النجم بعد أزمة الجمهور لديه، بمعنى مشاركة نجم تلفزيوني في العرض لاستقطاب أكبر شريحة من الجمهور العادي، لكن صرخات الاستغاثة ذهبت أدراج الرياح، وفشل مسرح النجم، أما **نانلة الأطرش** فكان الجمهور أحد دوافعها الأساسية لتحقيق جماهيرية العرض من خلال الحكاية التي تلامس الراهن ومن خلال أداء الممثل المبدع، فلم تنجر وراء الجمهور ولم تنصّب حكماً على أعمالها إنما وضعتُه بعين الاعتبار.. من هنا ترى **الأطرش** أن تحقيق الجماهيرية يكمن في دراسة التركيب النفسية والذهنية للمجتمع من أجل جذبه وتقديم احتياجاته الفكرية، فهناك الكثير من النظريات التي رفعت من شأن الجمهور واعتبرته مشاركاً في العرض ولا يقل أهمية عن أهمية الممثل، وفي بعض النظريات يشكل الجمهور المثلث الإبداعي في العرض، لكن هذه النظريات قد لا تُنجز بحرفيتها للجمهور الذي أنتجت من أجله النظرية لأن النظرية أنتجت في ظروف غير ظروف المجتمع العربي الذي يتصف بسيكولوجية المبالغة في التراجيديا والكوميديا .

المسرح والجمهور

عندما نصل إلى مسرحية **نانلة الأطرش** "إيزابيل.. ثلاثة مراكب ومشعوذ" نلاحظ أن مسألة الجمهور لم تعد توارفها كما كانت لأن تحولات عديدة طالت البنية الفكرية والجمالية والإيديولوجية للمجتمع وجرت انزياحات في المفاهيم في بداية التسعينيات، وكان يجب أن تعيد المخرجة النظر في المسلمات والثوابت والقناعات، وهذا يتطلب فترة من التأمل وإعادة القراءات.. تقول **نانلة الأطرش** حول مسرحية "إيزابيل.. ثلاثة مراكب ومشعوذ": "فكرتُ بطريقة أخرى في جذب الجمهور إلى المسرح، طريقة غير منفصلة عن بنية المشهد كون العرض يقدم تفاصيل تراكمية على المستوى المشهدي والتراكم الكلي للوصول إلى شيء آخر، إلى نوع جديد من العرض لارتياد جمهور جديد أيضاً" لذلك أسقطت المخرجة من ذهنها إمكانية التوجه إلى جمهور واسع (بمعنى جماهيرية العرض).. تقول: "لم يعد هناك جماهير واسعة، إنما هناك متفرج ومؤسسات ثقافية كثيرة اخترقت الجمهور" وهنا نصل إلى مرحلة جديدة يبدأ الجمهور أو المجتمع فيها يشكل جزره المعزولة، ولم يعد يتواصل مع الآخر إلا في حدود الإمكانيات الضيقة .

لقد انحسر جمهور ولم يعد من الممكن مشاهدة مجموعات ترتاد المسرح كما كان في السبعينيات، وابتلي الجمهور بالمسرح التعليمي الذي كان عبارة عن فهم خاطئ لـ **بريشت**، وكانت معظم العروض تدعى انحيازها

للمنهج التعليمي أو السياسي.. تقول **نانلة الأطرش** حول ذلك : "المواطن يعيش حالة ضغط حياتياً واجتماعياً، فيأتي المسرح ويعمق هذه الحالة بدوره كأن يقول لا تفعل هذا ولا تعمل ذلك" .

اهتمت المخرجة **الأطرش** بعملية التلقي المسرحي وأشكاله، فتوجهت في خياراتها الجمالية والفكرية لجمهور محدد وفقاً للعرض الذي تختاره، لذلك خرجت من البناء التقليدي للمسرح إلى مناطق غير مألوفة للجمهور، فقدمت بعض عروضها في الهواء الطلق كباحة المعهد العالي للفنون المسرحية وخان أسعد باشا كما في مسرحية "بيت برناردا ألبا" وقلعة دمشق كما في "منمنمات تاريخية" باحثة عن علاقة جديدة مع الجمهور أو من أجل توسيع دائرة الجمهور أو من أجل نوعية الجمهور، لكن في الحالات جميعها كان الهدف تقريب الحدث المسرحي من الواقع، فمثلاً في "بيت برناردا ألبا" ثمة تشابه بين البيت الأندلسي وخان أسعد باشا مكان العرض، خاصة أن جدران الخان الملونة بالأبيض والأسود كانت دلالة على سجن البنات فيه ولإظهار القسوة، قسوة الأعراف والتقاليد وقسوة أحجار الخان وعلو المكان واتساعه وفضائه وتفاصيل أخرى في المكان، في حين أن اختيارها لقلعة دمشق لعرض "منمنمات تاريخية" كمكان حقيقي للحدث التاريخي في قلعة دمشق، لكن في عرض "الرهان" كان الأمر مختلفاً كون تجمّع سامة منتج العمل له مسرحه الخاص في معرض دمشق الدولي، فقد جُهزت الخشبة وفق الشروط التي وضعها التجمّع وليس كمكان خاص لعرض "الرهان" فحسب بل لأي عرض آخر، لذلك لم يأت خروج المخرجة إلى هذا المكان ضمن الرؤية الإبداعية، وإن كان الخروج بشكل عام شكل من أشكال التمرد والتحدي أو كأسلوب جديد تتوجه من خلاله إلى الجمهور، ورغم أهمية هذا التوجه لكنه لم يشكل تياراً بحيث يشكل ارتياد الجمهور إلى هذه الأماكن غربة روحية، فهذا الجمهور هو نفسه الذي مازال يرتاد البناء المسرحي التقليدي القديم، وهو نفسه الذي تربي على تقاليد مسرحية قديمة، وهو نفسه الذي يجب تأهيله لاستقبال هكذا عروض.. ثم توجهت المخرجة لسبب ما إلى الصالة التقليدية رغم التغييرات التي كانت تحدثها على الصالة، فبقيت الخشبة تقليدية كمبنى للمسرح وكمكان يرتاده الجمهور منذ خمسين عاماً، وفي هذه المرحلة يبدو أن توجهها للجمهور لم يكن توجهاً أساسياً إلا في إطار مجموعة من الظروف التي تتحكم بالإنتاج المسرحي والموضوعات التي تتناولها مثل مسرحيتها "أحلام شقية" و"البدلة" .

تنوع في المضامين

تنوعت الموضوعات التي تناولتها **نانلة الأطرش** أعمالها، فمرة كان التراث العربي، ومرات التراث المسرحي الأجنبي، ففي تناولها للتراث العربي أخرجت "الزير سالم" و"منمنمات تاريخية" و"أحلام شقية" كإسقاط معاصر على الواقع العربي للدفاع عن المجتمع ضد العدو المتربص خلف الحدود، مركزة على القيم الفنية والجمالية في التراث لإبراز الجوانب المشرقة فيه، وفي تناولها للتراث المسرحي الأجنبي أخرجت العديد من النصوص التي خضعت للإعداد لتحقيق الراهنية، فأخرجت مثلاً "بيت برناردا ألبا" كمشروع تخرج لطلبة قسم التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحية وكانت فيه تدافع عن المرأة ضد العادات والتقاليد حيث تنصب برناردا ألبا في ظل غياب الرجل نفسها بمثابة رجل وتمارس دوره، وفي نفس العام الدراسي لخرّجت لشباب الدفعة مسرحية "موت فوضوي صدفة" ولم يكن أيضاً الفصل بين الجنسين في هذين العرضين مقصوداً إنما طبيعة طلبية تلك الدفعة وعدادهم فرضت نفسها لتقسيم الدفعة إلى مجموعتين : مجموعة الخريجات في "بيت برناردا ألبا" ومجموعة الخريجين في "موت فوضوي صدفة" .

لقيت أعمال **نانلة الأطرش** إقبالاً جماهيرياً كبيراً لما تحمله من هموم سياسية واجتماعية واقتصادية تعكس حالة التوق لمجتمع مغاير، مجتمع ترى فيه حلماً يسمو للأمام، ففي كل عرض مسرحي للمخرجة طرحت فيه إشكالية اجتماعية أو فكرية أو سياسية تسبب لها قلقاً فكرياً ومشروعاً تنويرياً، مؤمنة أن المجتمع بكافة شرائحه يعاني من الاستغلال وأن الصراع موجود بين طبقتين، وكانت منحازة إلى الطبقة الفقيرة، لكن قبل هذا وذلك حاولت تنوير هذه الطبقة والتعريف بواقعها الاقتصادي والسياسي والاجتماعي، ومن هنا لم تتحز **نانلة الأطرش** في أعمالها إلى المرأة لأنها توجهت إلى الرجل والمرأة معاً باعتبارهما يكملان المجتمع، وهنا لا بد أن تظهر مقارنة بينها وبين مخرجات عربيات ظهرن في التسعينيات والألفية الجديدة أخذن على عاتقهن الدفاع عن المرأة وحقوقها باعتبار أنها تعاني من ظلم الرجل وعقليته الشرقية .

تمتد تجربة المخرجة **نانلة الأطرش** إلى أكثر من أربعين سنة في المسرح، لذلك فقد عاصرت ازدهار الحياة المسرحية وتعثرها، وساهمت كأستاذة في تأهيل وتمكين الممثل-الطالب، ومخرجة في تقديم عدد من العروض، وكمترجمة واعية لما يجري من تحولات على الحياة الفنية، وشاركت في رسم ملامح المسرح السوري، وقد تباينت المواقف حول تجربة **نانلة الأطرش** الإخراجية، فالبعض يصرّ على أن تجربتها تنتمي إلى المسرح النسوي أو المسرح النسائي باعتبارها امرأة فقط دون التمعن في الموضوعات التي قدمتها، والبعض الآخر يرفض هذه التصنيفات ويعتبر تجربتها تكمل تجارب المخرجين السوريين ولا تختلف عنها إلا في حدود التعبير عن نفسها كامرأة وليس كونها امرأة .

إن المتابع لأعمال **نانلة الأطرش** يلاحظ دون صعوبة أنها كانت مسكونة بالهاجس الفني والجمالي والفكري للمجتمع وتطوره وتحرره من الظلم، رجلاً كان أم امرأة، ومنذ عرضها الأول في منتصف السبعينيات "انتظار" وحتى آخر أعمالها "أحلام شقية" لم تختَر مسرحية تدافع عن حق المرأة ضد السلطة الأبوية، إلا إذا استثنينا عرض "أحلام شقية" ورغم ذلك لم يكن الهدف الدفاع عن المرأة كامرأة بحد ذاتها، فالمخرجة **نانلة الأطرش** لا تؤمن بخصوصية المسرح المنحاز للمرأة ضد الرجل، إذ تقول : "أنا كامرأة أعمل في الإخراج المسرحي أطرح على نفسي أحياناً كثيرة تساؤلات من نوع إلى أية درجة أستطيع أن أستخدم المسرح كمنبرٍ لطرح قضايا المرأة في بلادنا؟ على الرغم من أنني غير مؤمنة بفكرة الخصوصية كعامل يسم عمل المرأة بطابع معين.. أرفض التقسيم والفصل بين عمل المرأة وعمل الرجل في المسرح، وتجربتي في هذا المجال أعطتني مرتكزات أستند عليها كي أدمج هذا المفهوم، إلا أنه تساؤل مشروع، خاصة وأن الحركات النسائية في الغرب قد اعتمدت بشكل كبير على هذا المنبر، فتحولت الخشبة في الربع الأول من القرن العشرين لحل مشاكل المرأة وتأسيس علاقة لها مع المجتمع أكثر إنصافاً وعدلاً".

كما أن المخرجة **نانلة الأطرش** قدمت دراسات عن المسرح والمرأة نوهت فيها إلى عدم استخدام المسرح عندنا لطرح قضايا المرأة العربية، رغم أنه كان وسيلة ناجحة ورغم أن المسرح العالمي استخدم هذا المنبر لطرح قضايا المرأة.. ولا بدّ من القول أن عمل المرأة في المسرح في الوطن العربي هو بحد ذاته كسر للنطاق التقليدي، حتى لو أنها لم تستخدم المسرح لطرح قضاياها، لكن بمجرد وجودها كعاملة على خشبة المسرح تكون قد حققت شيئاً مهماً في كسر الطوق عن تقليديتها حسب قول **الأطرش** .

وترى المخرجة أن تراكم التجربة واستمراريتها قد يطرح قضايا المجتمع أو قضية المرأة، لكن التراكم لم يحدث في تجربتها لا في مؤسسة المسرح القومي التي قدمت فيها أربعة أعمال أو أكثر ولا في الفرق الأهلية كتجمع سامة الفني التي قدمت من خلاله عرض "الرهان" ولا حتى في مشاريع التخرج لطلبة المعهد العالي للفنون المسرحية نظراً لطبيعة كل دفعة.. تقول معلقة على ذلك : "الخط الناظم فيما بين الأعمال التي قدمتها كان الهاجس الفكري والجمالي وهاجس البحث الدائم عن بنى وصيغ للخطاب المسرحي يماشى المستجدات والتغييرات التي تعصف بنا".

وإذا كان لا بدّ من طرح سؤال في سياق الحديث عن تجربة **نانلة الأطرش** فهو لماذا تأخر دخول المرأة إلى مجال الإخراج المسرحي رغم حضورها اللافت في معظم الأنشطة الفنية والثقافية والإدارية؟ إن التعمق في قضية المرأة كمخرجة مسرحية قد يبرر لها عدم دخولها عملية الإخراج المسرحي لأسباب عديدة نفترضها من باب الاحتمالات فقط، ومن هنا يمكن تعريف الإخراج المسرحي كمفردة لا تنفصل عن سياق تاريخية الإخراج المسرحي برمته .

إن عمل **نانلة الأطرش** كمخرجة مسرحية لم يكن تحدياً لسلطة الرجل أو لسلطة التقاليد والأعراف، إنما يندرج في سياق رغبتها الداخلية والتي تتبع من مشاعر التعبير عن نفسها كفرد في المجتمع وليس كأنثى، وهذا ما يمكن ملاحظته من خلال أعمالها المسرحية، إذ لم نجد أنها تنطلق من عقدة الأنثى ضد سلطة الرجل، وطالما هي مؤهلة ثقافياً وفكرياً وبيدولوجياً، وتمتلك أسلوباً ومنهجاً في الحياة والفن فمن الضروري أن تعرض وجهة نظرها الفنية على المسرح .

وإذا كان الحديث يدور حول انتمائها للمسرح النسوي أو اقترابها منه والذي ساد في الغرب رغم اختلاف نشأة هذا المسرح في سورية على الأقل عنه في الغرب فهي لا تتحاز إلى هذا الفصل بين المسرح النسوي والمسرح الرجالي إن جاز التعبير، وبمجرد الإقرار بوجود المسرح النسوي يعني أن هناك إذن مسرح رجالي،

فوجود هذه الثنائية يحدد بالتأكيد وجود تضاد وندية وتحذّر بين المسرح النسوي والمسرح الرجالي، وهذا يرفع من قيمة إنتاج عروض المسرح النسوي على مستوى التنافس وإعطائها نكهة خاصة لم يعرفها الجمهور من قبل . إن اختلاف المرأة عن الرجل يعني وجود خطاب مسرحي مختلف عن خطاب الرجل ضمن أنساق ونظم اجتماعية وثقافية تهدف إلى صياغة ثقافية معينة وجماليات جديدة على مستوى الخطاب المسرحي، جماليات ليست بالمعايير الأكاديمية، إنما مستمدة من الواقع كيفما اتفق بهدف الانسجام، وكما يقول غوته لا يمكن الحديث عن الشرق إلا بالذهاب إليه، أيضاً قد ينطبق هذا على الخطاب النسوي، فلا يمكن لأحد الولوج إلى نفسية المرأة وذهنيتها إلا المرأة ذاتها .

*من مقدمة كتاب "زينب فواز رائدة من أعلام النهضة العربية" .

فيلدا سمور .. عطر المسرح

سلوى عباس

منذ الطفولة وملامح الحلم تنسج خيوطها لتغزل حالة موشاة بماء القلب وشفيف الروح، حيث الموهبة التي صقلت التجربة فيما بعد لتخطو الخطوة الأولى مع هذا الفن لسيدة أخذتها تفاصيل العمل المسرحي من نفسها ومن إبداعها الذي كان يختمر في خوابي الوجدان ليبيشر بفنانة حققت حضوراً يُحسب لها في المشهد المسرحي السوري.. إنها الفنانة **فيلدا سمور** التي التقتها "الحياة المسرحية" في فسحة من فضاء تذكّر تاريخ مسرحي حافل بدأ معها منذ الطفولة وقد أخذتها الذاكرة إلى بدايات العمل والاندفاع والطموح، حيث جمعت بين الدراسة والعمل، ونجحت وتألقت بالإثنين معاً لتكون فنانة لها تاريخها وتجربتها التي تقول عنها :

"كانت هناك بذور موهبة ورغبة موجودة لديّ منذ سنوات الدراسة الأولى، لكن لم يكن المجال مناسباً لتحقيق هذا الشيء، ومن خلال النشاط الشبيبي في مرحلة الدراسة الثانوية كان هناك بعض النشاطات المسرحية، لكنها لم تكن بالمستوى المطلوب باعتبار أننا كنا صغاراً ولا نمتلك الأدوات التي تؤهلنا للعمل في المسرح بشكل جيد، وعندما دخلت إلى الجامعة-قسم اللغة الإنكليزية كان هناك المهرجان المركزي الجامعي المسرحي في سبعينيات القرن الماضي، وهذا المهرجان كان يقدم عروضاً جميلة جداً، والكوادر كلها من طلبة الجامعة ومن مختلف الكليات والاختصاصات، فاستهوتني الفكرة، إذ أنه من الممكن عبر هذا المهرجان أن أحقق رغبتني في هذا المجال، وبالصدفة علمت أنهم في اتحاد الطلبة يحضرون لعمل مسرحي ويحتاجون لكوادر، وما جرى أنني التقيت بمجموعة العمل وانضمت إليهم وقدمنا العمل.. وهنا أود أن أشير إلى أن المسرح الجامعي كان راقياً جداً لأن مخرجيه كانوا أكاديميين تخرجوا في جامعات أوروبية ك **حسن عويتي** و **نائلة الأطرش** و **فواز الساجر** الذي درس في الاتحاد السوفياتي وقد استفدنا منه كثيراً.. هؤلاء الأكاديميون أفادونا كثيراً من خلال دراستهم وخبرتهم

التي اكتسبها من الخارج، ونحن كنا هواة وامتلك الموهبة، فكان تدريبهم لنا عبارة عن صفوف دراسية كانت الأساس لحياتنا المسرحية والفنية التي استمرينا بها لاحقاً، وقد كانت تلك المرحلة من مسيرتي المسرحية مميزة، حيث شاركت حينها بعدة عروض، منها "جسر آرتا-في انتظار اليسار-نكون أو لا نكون-رسول من قرية تميرة" وقد استفدنا من مشاركتنا في هذه الأعمال التي كانت بمثابة مرحلة تدريبية بهدف صقل الموهبة وكأننا ندرس في معهد مسرحي.. وبعد أن أنهيتُ دراستي الجامعية تقدمتُ بطلب انتساب إلى نقابة الفنانين ومديرية المسارح- المسرح القومي وأصبحتُ من كوادرها، ومازلتُ مستمرة حتى الآن".

وأسألها: "كيف تقيمين تجربتك بين أول عمل لك في المسرح الجامعي وبين آخر عمل قدمته في هذا المسرح" فتجيب:

"كانت تلك المرحلة غنية جداً بتجاربها.. أول عمل لم يكن كما يجب بالنسبة لي على الأقل- بسبب افتقادي لأدواتي المسرحية وخبرتي القليلة، لكن المخرجين كانوا متعاونين معي ومع كافة الزملاء وساعدونا لتخطي الكثير من المصاعب.. والفرق بين أول عمل شاركتُ به في المسرح الجامعي وآخر عمل مسرحية "رسول من قرية تميرة" للكاتب محمود دياب والمخرج الراحل فواز الساجر كان كبيراً لأننا -كمجموعة- في هذا العمل كنا قد وصلنا إلى مستوى من الجرفية وامتلاك الأدوات المسرحية إلى درجة أننا كنا فرقة الهواة الوحيدة التي شاركت في مهرجان دمشق المسرحي الذي كان يشارك فيه رواد مسرحيون عرب كبار وقد تعاملوا معنا مثل باقي الفرق المشاركة في المهرجان سواء الفرق المحلية أم العربية، وكان الجمهور كبير جداً، لذلك أقول أن الفرق كبير جداً، وهذه المرحلة كانت الأساس في انطلاقتي للمسرح القومي، لتبدأ بعدها مرحلة احترافي للمسرح".

في تلك الفترة كانت تسود حالة من التحفظ والانغلاق الاجتماعي، فلم تلقَ رغبتها بدخول عالم المسرح موافقة الأهل والمحيط الاجتماعي، لكنها بإصرارها أفتعت أهلها بأن تلج هذا العالم، وعن ذلك تحدثت:

"في فترة السبعينيات كان العمل الفني يُعتبر حالة انفتاح مبالغ فيها، فبالنسبة للأهل كان هناك رفض وموانع، لكن كان عندي إيمان وإصرار على المتابعة، وحاولتُ أن أتجاوز كافة العقبات، وقد تفهم أهلي بعد فترة دوافع رغبتني الفنية، لأبدأ بعدها مرحلة العمل وما يقتضيه من أسفار لتقديم العروض المسرحية في مختلف الأماكن، وقد بدا هذا الأمر غريباً في البداية بالنسبة لأهلي، لكن فيما بعد تقبلوا هذا الواقع لأنهم اقتنعوا برقي الفكرة والهدف".

بعد مرحلة المسرح الجامعي انتقلت فيلدا سمور إلى المسرح القومي لترى نفسها أمام فنانين مسرحيين مخضرمين، وقد حدثتنا عن هذه المرحلة وعلاقتها مع زملائها في المسرح القومي وكيف كان تعاونها معهم ومدى الاستفادة منهم وفيما إذا كانوا قد أخذوا بيدها أم لا فقالت:

"لا شك أن هذه المرحلة تشكل إضافة جديدة لحياتي وخبرتي، فعندما انتقلتُ إلى المسرح القومي التقيتُ برؤاد عمالقة وفنانين كبار في المهنة والأخلاق فاحتضنونا مع زملائي الشباب وتبنونا إنسانياً وتعاونوا معنا بخلاف ما يحصل الآن، وهنا يحضرني مثالٌ عن أول عمل لي في المسرح القومي وكان عنوانه "راشومون" وهو مقتبس عن نص ياباني، وكان عملاً جميلاً وقد أخرجته الفنان محمد الطيب.. ومن العمالقة الذين كانوا في المسرح آنذاك أذكر: منى واصف-عدنان بركات-يوسف حنا-بسام لطفي-يعقوب أبو غزالة، وكثيرون يضيق المجال عن ذكرهم جميعاً، وهؤلاء كان لي شرف الوقوف أمامهم على المسرح، وأكد أنهم احتضنوني مع زملائي وكانوا يحاولون مساعدتنا بكل شيء، وبهذه الحميمية الإنسانية سجل هؤلاء العمالقة والرواد بصمتهم التي لا تتكرر في سجل جيلنا كجيل رافد لجيلهم، وبالتأكيد استفدنا منهم وتعاونوا معنا، وكانت هذه المرحلة مهمة لأنني استفدتُ من هؤلاء الكبار كثيراً".

أما عن العلاقة التي جمعت بين جيل سمور من الفنانات المسرحيات وجيل خريجات المعهد العالي للفنون المسرحية فتقول:

"بصراحة بعض الممثلات اللواتي من جيلي لم يتعاوننَّ معهن بسبب وجود شيء من الغيرة، فعندما تأتي خريجة المعهد الصغيرة والجميلة لتأخذ فرصتها كانت الممثلة الأكبر صاحبة التجربة والتي يُفترض أن تقوم باحتضان الفنانة الجديدة وتعلمها وتعطيها من خبرتها نراها تحاول أن تضع لها العصي في العجلات، وهذا حصل أمامي وأنا شاهدة عليه.. بالنسبة لي كنتُ ومازلتُ أحاول مساعدة فنانات الجيل الجديد همساً لأنني من

جيل يحمل عقلية وتربية فنية وإنسانية.. هكذا أتعامل مع كافة الفنانات الجدد سواء كنَّ من خريجات المعهد العالي للفنون المسرحية أم لم يكننَّ، وأنا أرى أن العمل المسرحي عمل متكامل، فعندما ينهض شريكى أو شريكتي بدوره أنهض أنا أيضاً، وهنا تتجلى حالة الأخذ والعطاء، أما إذا ظن بعض زملائنا المسرحيين أنهم بتهميش الفنانين الجدد ينجحون ويظهرون فإن العمل بهذه الطريقة لن ينجح.. ومن جهة أخرى أعتقد أن اقتصار المسرح على الجيل الجديد فقط ليس حالة صحية، وبما أن علينا دعم الدور الذي يقوم به المسرح اليوم ينبغي علينا دعم المسرحيين الشباب الذين يعملون في الظروف القائمة وأنا أحبيهم على ما يقومون به من جهود ومبادرات، وهناك مستويات جيدة يقدمها الشباب وأنا أحبي فيهم هذا إقدامهم وتحديهم للظروف الصعبة .
وفيما إذا كانت مستعدة للتعاون مع الجيل الجديد من المسرحيين هل يمكن أن تتعاوني مع جيل الشباب تقول :

"أنا جاهزة للتعاون بشكل كبير، ومن وجهة نظري أرى أنه من الأجدى والأفضل التعاون بين جيلنا وجيل الشباب لأن جيلنا يمتلك الخبرة والصبر والروية أكثر من الشباب، بمعنى أن أدواتنا المسرحية أصبحت أكثر إتقاناً، ومن جهته يمتلك الجيل الشاب الدم الحار والطاقة التي نحن بحاجة إليها، كما يمتلك رؤى شبابية لأن حالة التحفيز لديه أقوى مما هي لدى جيلنا، فنحن من جيل أرهقه التعب، وأنا أتمنى أن يُقدّم لي عرض شبابي يحفزني بطاقته، وبالمقابل أعطيه مما أملك من خبرة.. هذه العلاقة التبادلية التي أعتبرها إبداعية وإنسانية في الوقت ذاته مهمة لتخلق عملاً صحيحاً، لكن ما يحصل الآن أنه يأتي مخرج شاب فيتعاون مع ممثلين شباب من جيله وعمره، وقد ينجحون في عملهم، لكن السؤال الذي يحضر هنا : ماذا أضافوا بهذا العمل لبعضهم وهم جميعهم يفقدون للخبرة والتجربة؟ إن الحالة الإبداعية التي يخلقها تعاون الأجيال تكون أكثر نضجاً من أن يكونوا جميعهم من جيل واحد، وأنا من الذين أطالب الشباب دائماً أن يتعاونوا معنا، ولكن بعض المخرجين الشباب ربما يتخوفون من صعوبة التفاهم بيننا، وربما هم محقون بذلك، لكن في حال جاء من يشجعهم ويفرد أوراقه أمامهم فسيجدون حالة من اليسر والسهولة في التعاون" .

وعن مدى تجاوبها مع توجيهات مخرج شاب أثناء العمل قياساً لتفاوت التجربتين تقول سمور :
"بالتأكيد ألتزم معه إلى أقصى حدود الالتزام، وربما الآخرون لا تكون لديهم القدرة على هذا التجاوب، فهناك من جيل الكبار من يصل إلى مرحلة من العمر يرى أنه ليس هناك متسع ليتعامل مع الشباب وفكرهم، أما أنا فعلى عكس ذلك درّبتُ عقلي على المرونة ليس في المسرح فقط بل في الحياة أيضاً، فحواري مع أي فنان شاب سواء في التمثيل أم في الإخراج يكون بعقلية منفتحة، ومن هنا أقول : علينا نحن الكبار أن نستوعب جيل الشباب ونتفاهم معهم ونقبل بهم، وهذه الإشكالية ليست موجودة في جيلنا فقط بل حتى عند جيل الشباب، فكل واحد منا يعتبر أن الحقيقة ملكه والآخر على خطأ، وهذه كارثة على صعيد المجتمع، لذلك إذا كنا نريد أن نصل إلى حالة مسرحية متأقفة وحالة اجتماعية وإنسانية نحترم بعضنا فيها علينا الاعتراف بالآخر وقبول اختلاف الآخر عنا، ولا يمكن للمجتمع أن يتماسك إلا باحترام اختلافاتنا، وهذا واجب يجب أن ينعكس على المسرح، وأنا مستعدة للتعامل مع أي شخص وتقديم أية خبرة أو معلومة لنصل إلى صيغة انفتاحية على الحياة .
وأسأل الفنانة المسرحية فيلدا سمور : "إذا خيّرت بين النصوص المسرحية المترجمة والنصوص المحلية فإلى أيها تميلين؟" فتجيب :

"أميل للنص الذي يحاكي فن الحياة.. هناك نصوص عالمية كُتبت منذ زمن بعيد لكن إذا قرأناها الآن نرى أنها صالحة لكل زمان ومكان، بمعنى أنها نصوص راهنة، وما يهمني من أي نص هو أن يكون مصاعاً بلغة جيدة ومسبوكة بشكل متقن، وشخصياته مكتوبة بشكل جيد، أي أن أقرأ على الورق شخصية متوازنة ومتكاملة، ثم تأتي وظيفتي بأن أجعل هذه الشخصية الورقية تنبض بالحياة، فالنص الجيد هو ما يناسبني سواء كان محلياً أو مترجماً" .

وعن المخرج الذي تعتبر أن بصمته كانت الأبرز في تجربتها الطويلة تقول :
"لا أستطيع أن أنكر فضل المخرج المسرحي الراحل فواز الساجر، هذا الشخص الذي جاءنا وهو يحمل في روحه نبض الحياة والرغبة في العمل، فأنا استفدتُ منه كثيراً، مع الاحترام لمجموعة كبيرة من المخرجين الذين تعاملت معهم، لكن الأثر الفني والإنساني والإبداعي الذي تركه بي الساجر هو الذي كان منهجاً اتخذته في حياتي الفنية، وفي المسرح تحديداً، طوال حياتي، وما زال حتى الآن، وأنا اليوم أتذكر أحاديثه وتعليماته في الأعمال

المسرحية التي أديتها معه، وهي مازالت مطبوعة في داخلي ووجداني، ومازال هذا المبدع بوصلتي، وما زلت أقتدي بنهجه حتى الآن .

وتحدثنا الفنانة **فيلدا سمور** عن آخر عمل مسرحي قدمته مونودراما "ليلة الوداع" قبل عامين فتقول :
"منذ زمن وأنا أبحث عن نص مونودرامي لأقدمه ولم أوفق إلى أن التقيت -مصادفةً- الكاتب المسرحي **جوان جان** الذي كان قد انتهى لتوّه من كتابة مونودراما بعنوان "ليلة الوداع" الذي أوكلت مهمة إخراجها إلى الفنانة الشابة **سهير برهوم**، وأكثر ما أحببته في هذا النص هو فكرته التي تتحدث عن امرأة انفضت عنها الجميع وبقيت أسير ماضيها وذكرياتهما، وهذه الشريحة العمرية معيّنة مسرحياً ولا أحد يتحدث عنها، إذ موضوعات الشباب والقضايا المجتمعية الأخرى هي أكثر ما يتم تناوله حالياً في المسرح، لكن مراحل العمر لا تتوقف عند الشباب فقط، إذ علينا أن نتساءل كيف يعيش المتقدمون في السن وبماذا يفكرون عندما يغادرون كل من حولهم؟ وما هي همومهم وتناقضاتهم وأحلامهم؟ إذاً فكرة النص هي التي شدتني، خاصة وأنها مصاغة بأسلوب متقن، وقد حضر العرض بعد إنجازها جمهور لا بأس به بالقياس إلى الظروف العامة، وأعتقد أننا -كمجموعة عمل- نجحنا في هذا العمل، وقد طلب مني لاحقاً إعادة عرض العمل، وهذا ما أتمناه، بل أتمنى أيضاً أن أقدم مونودراما أخرى، لكن في الحقيقة لا أملك حالياً الطاقة الروحية والحافز للمسرح، إذ يجب أن يكون المرء على المسرح بركاناً يتفجر فناً وإبداعاً وهذا الشيء أفقده الآن، وأتمنى أن تكون الظروف أفضل لكي نستعيد جميعنا هذا الحماس، وكلامي هذا لا يدخل في نطاق اليأس وإنما هو حالة تعب، وأتمنى قريباً أن تتوفر لدي القدرة الروحية كي أقدم مسرحاً".
وعن الإضافة التي قدمتها **سمور** على أفكار الكاتب والرؤية الفنية للمخرجة في مونودراما "ليلة الوداع" تقول :

"الإضافة التي يمكن أن يقدمها الممثل هي تجسيد ما يختلج في روحه من حالة وجدانية تخص العمل والشخصية التي يؤديها، وأنا أحببت الشخصية جداً، وبالافتقار مع كادر العمل ككل شعرت أنني تبينت حالتها وأصبحت نبضاً روحي ووجداني، فكنت أشعر بكل جملة وبكل حالة أقدمها، فمن الضروري العمل على الحالة الوجدانية التي يمكن أن يتوصل إليها الممثل على المسرح، أي تبني الحالة التي يجسدها، وأن يغرق في الشخصية وأن يجعل الشخصية تغرق به لينصهر معها في كل متكامل يكون أقرب إلى الحقيقة الصادقة، فأنا تبينت الشخصية وفكرة العمل بكل صدق.. من هنا أعتقد أن الجمهور تقبل الشخصية وتعاطف معها لأنه دون حالة الصدق لا يمكن للممثل أن يصل إلى الناس، فهو الأهم في أي عمل".

وعن طبيعة العلاقة الفنية التي نشأت في العمل مع مخرجه **سهير برهوم** تقول الفنانة **فيلدا سمور** :
"أولاً أنا أتمنى أن تكون هناك مخرجات نساء، وهذا العمل تحديداً كان من الضروري أن تخرجه امرأة بغض النظر عن الحالة الإبداعية التي تتمتع بها **سهير برهوم** لأن هذا العمل كان يتحدث عن شيء له علاقة بوجدانيات امرأة في مرحلة الشيخوخة، وعندما تكون المخرجة امرأة تشعر بالحالة أكثر كما تشعر بالتقارب مع نفسية وأحلام المرأة حتى لو لم تصل المخرجة إلى هذا العمر، لكنها كامرأة مخرجة أعطت العمل المصادقية".
وعن الشخصية التي تترقب وترغب **فيلدا سمور** في تقديمها على خشبة المسرح فتقول :

"وأنا أسير في الطريق أرى في وجوه الناس شخصيات جديدة أتمنى أن أقدمها لنقل نبض الناس ووجعهم، فبقدر ما تكون الممثلة قريبة من الناس وصادقة بما تقدمه تكون ملامسة الواقع والوصول إليه أسهل، وأنا كل يوم أصادف شخصية أتمنى أن أقدمها على المسرح لأن الحياة مستمرة ولا تنتهي ودائماً تنبض بروح جديدة".
وأسأل الفنانة **سمور** : "كخلاصة لحوارنا معك ولتجربتك المسرحية كيف تنظرين لدور المرأة في المسرح السوري؟" فتجيب :

"في مرحلة من المراحل كانت هناك ممثلات رائدات، جسدن شخصيات مسرحية هامة، فكانت لهن بصمتهن في المسرح التي ستبقى منارة للأجيال القادمة تهتدي بها، وبالتأكيد كانت هناك فنانات مسرح كـ **منى واصف**، **أميمة الطاهر**، **ثراء دبسي**، **ثناء دبسي**، **بهاء سمعان**، **فايزة الشاويش**، وأخريات يضيق المجال عن ذكرهن جميعاً ممن قدمن الكثير، وفيما بعد استمر حال العطاء للمسرح من خلال جيلنا الذي كان رافداً للرواد، فنحن أيضاً قدمنا للمسرح أشياء جميلة، وكانت هناك فنانات قدمن أشياء هامة وشكلن رافداً مهماً، هذا من حيث التمثيل، أما من حيث الإخراج فلربما اقتصر دور المرأة المخرجة في المسرح السوري على تجارب فردية،

وهنا تحضرني تجربة فنانة شابة تميزت بأعمالها هي الفنانة رغدة شعرائي، والحقيقة أن ما قدمته كان بصمة جميلة، فهي مبدعة بامتياز وقدمت شيئاً جديداً لم يقدمه أحد في المسرح السوري .

أمانة والي.. من المسرح وإليه

نعيمة الابراهيم

من خريجات الدفعة الأولى للمعهد العالي للفنون المسرحية، شاركت بعد تخرجها مسرحيات عديدة، منها: "سوبر ماركت-سيدي الجنرال-حرم سعادة الوزير-البيت ذو الشرفات السبع-طبق الأصل".. كان المعهد العالي للفنون المسرحية نافذتها الأساسية على عوالم المسرح، ومنه انطلقت نحو العمل التلفزيوني الذي لم يتمكن يوماً من سرقتها من العالم الذي تحب، عالم المسرح.. إنها الفنانة المسرحية أمانة والي التي كان لنا معها اللقاء التالي حول المسرح وأهميته والدور الإبداعي للعنصر النسائي في مسرحنا السوري :

*بدايةً كيف تعرّفتِ على عالم المسرح؟

**تعرفتُ على هذا العالم المدهش أكاديمياً من خلال دراستي في المعهد العالي للفنون المسرحية، وقبل هذه المرحلة لم أعمل في المسرح، باستثناء بعض المشاركات البسيطة في فعاليات المسرح المدرسي .
*وماذا عن المناخ الاجتماعي الذي كان محيطاً بك؟ هل كان عاملاً مساعداً أم أنه شكّل عائقاً أمامك لدخول عالم المسرح والتمثيل؟

**على الرغم من أنني من عائلة محافظة إلا أنها عائلة فنية تهتم بالموسيقى ومتأثرة بالغربية منها.. والدي كان موظفاً في وزارة الأوقاف إلا أنه كان محباً للفن، وأذكر كيف كان يشتري الأسطوانات الموسيقية لي ولإخوتي عندما كنا ضغاراً، وعندما طرحتُ عليه فكرة دخولي إلى المعهد العالي للفنون المسرحية لم يعارض، خاصة وأنني كنتُ أرغب بالسفر إلى مصر ودراسة الفن هناك، إلا أن جوابه كان محيراً لي عندما قال : "إذا كانت مدة الدراسة سنتان فسأوافق على سفرك إلى مصر، أما إذا كانت أربع سنوات فأنا غير موافق".. وبالفعل لم أسافر حينها، وعندما حصلتُ على الشهادة الثانوية كانت المصادفة أن افتُتح المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق فتقدمتُ إلى فحص القبول، ونجحتُ فيه، وأذكر حينها أن جدلاً دار بين أبي وعمي الذي كان يرى أن الممثلات سيئات السمعة، وعندها ردّ أبي وقال له : "لا أعتقد أن الدولة تتكلف الأموال الطائلة من أجل تخريج سيئات السمعة".. لقد كانت نظرتُه للفن مختلفة عن أبناء جيله، فكان إنساناً ذا عقل نيرٍ ومنفتح فوقف معي وشجعني على دراسة الفن لأنه ينظر إليه بشكل أكاديمي، وفي الحقيقة لا أعرف حينها لماذا رغبتُ في دراسة التمثيل المسرحي بالرغم من تأثري بالفن السينمائي، حيث كنتُ أرافق أفراد عائلتي لحضور الأفلام السينمائية، وحين كبرتُ قليلاً كنتُ أذهب لوحدي إلى السينما فكان أبي يوصلني إلى صالة سينما الزهراء ليعود ليأخذني بعد

انتهاء العرض، كما أذكر أن أول مسرحية حضرته كانت من إخراج الفنان أسعد فضة، كما كنت أتابع مسرح الأطفال ومسرح العرائس، وبنفس الوقت كنت مع عائلتي نتابع عبر المذياع وبشكل أسبوعي الحفل الذي كانت تقيمه أم كلثوم، كما كنا من المستمعين الدائمين لـ فيروز.. كل هذه العوامل شكّلت خلفية علاقتي بعالم الفن وتبنت أقدامي فيما بعد وساعدتني على استكشاف فضاءات المسرح .

*** عند دخولك إلى المعهد العالي للفنون المسرحية إلى مدى تطابقت الصورة التي رسمتها في مخيلتك عن المعهد مع الأمر الواقع؟**

**** دخلت إلى المعهد المسرحي وأنا لا أعلم عنه شيئاً، فقد كان عالماً مجهولاً بالنسبة لي، خاصة وأنني كنت من طلاب الدفعة الأولى ولم يكن أحد يعرف عنه شيئاً، وبدأت باكتشافه، وقد تتلمذنا مع أبناء وبنات دفعتي على أيدي الأساتذة الرواد في المعهد أمثال فواز الساجر ونائلة الأطرش، وأذكر أنني قدمت في امتحان القبول مشهداً حوارياً من رواية للكاتب يوسف السباعي حيث كنت قارئة نهمة للروايات، خاصة روايات يوسف السباعي ونجيب محفوظ .**

*** وكم كان عدد طالبات الدفعة الأولى؟**

**** كنا ثلاثة : وفاء موصللي وانجي اليوسف وأنا .**

*** وكيف كانت طبيعة استقبال المعهد لكن كأول ثلاث طالبات تدرسن المسرح في سورية؟**

**** كنا كالأطفال المدللين حيث كنا نلقى اهتمام الجميع في المعهد، وكان الكادر التدريسي يعول علينا كثيراً، حتى أنهم كانوا يهتمون بوضعنا الصحي كوننا أول دفعة في المعهد، وهذا الأمر كان ينطبق على شباب الدفعة مثلما ينطبق على شاباتنا .**

*** في ذلك الوقت (أواخر السبعينيات) تسيدت نجومات تلفزيونيات الساحة الفنية كـ سلمى المصري وسمر سامي وفاديا خطاب وملك سكر وصباح الجزائري وغيرهن.. ألم تشكل هذه الأسماء بالنسبة لك مثلاً أعلى وضعته نصب عينيك وأنت في خطواتك الأولى في هذا المجال؟**

**** بالرغم من أنني كنت أتابع التلفزيون بشكل جيد إلا أن تأثري كان أكبر بعالم السينما بشكل أساسي، وتحديدًا السينما الغربية ونجماتها بحكم متابعتي لها منذ الصغر، فقد سيطر عالم السينما على روعي، لاسيما أفلام سعاد حسني ونجاة الصغيرة وشادية، بالإضافة إلى الأفلام الهندية .**

*** طالما أننا نتحدث عن المسرح والسينما، ما هي برأيك مواصفات الممثل المسرحي واختلافها عن مواصفات الممثل السينمائي؟**

**** لكل نوع فني أدواته ولغة تعبير خاصة به، بالإضافة إلى الاختلافات التقنية البحتة .**

*** ما هي خصوصية دفتكم كونكم أول الخريجين؟**

**** خصوصيتنا تكمن في أننا عملنا مع رواد الفن ومع مختلف المخرجين من المخضرمين والشباب أمثال أسعد فضة وجواد الأسدي ومانويل جيجي وحسين إدلبي لذلك يمكنني القول أن تجربتنا تنوعت من خلال إصرارنا الدائم على العمل .**

*** كيف تقيمين تجربتك المسرحية مقارنة ببنات جيلك؟**

**** بنات جيلي لم يشتغلن بالمسرح بشكل مستمر باستثناء جيانا عيد لذلك لا يمكنني إبداء تقييم واضح لتجربتهن .**

*** في مرحلة عملك في المسرح القومي هل كنت تبادرين إلى اقتراح نصوص محددة على المخرجين أم أنك كنت تتلقفين النصوص فقط كممثلة دون الخوض في خضم الاقتراحات؟**

**** لم يخطر ببالي هذا الموضوع، وفي نفس الوقت كنت أنوي تقديم أعمال تتناول قضايا المرأة وهموما كـ "بيت الدمية" و"عرس الدم" بعد عودتي من موسكو ودراستي لفن الإخراج فيها، لكنني ذهبت باتجاه التمثيل أكثر من الإخراج، فقد جرفتني تجربة التمثيل وتخليت عن حلمي بالإخراج بالرغم من تشجيع المحيطين بي كالاستاذين أسعد فضة ويوسف حنا .**

*** إلى أي مدى تكتفين بتعليمات المخرج فيما يتعلق بالشخصية التي تقومين بتجسيدها مسرحياً؟**

**** البروفات عبارة عن نقاش وحوار دائم مع المخرج، وبالأصل أنا لا أعمل مع مخرج لا أتفق مع أفكاره وطروحاته، فالموافقة على العمل مع المخرج يعني الموافقة على كل التعليمات إلى حد كبير، وهنا أريد أن أشير**

إلى أن المخرجين المسرحيين متعاونون ويرحبون بالمبادرة من قِبل الممثل، وفي جلسات النقاش هناك مجال ومتسع للتمارين والبروفات بخلاف التلفزيون حالياً حيث روح المبادرة والحوار أقل، وهذا ينبع من خصوصية كل نوع فني ومدى الوقت المتاح للعمل .

بعد تجربتك الطويلة في مجال العمل المسرحي كيف تقيمين واقع الحركة المسرحية السورية؟

**هناك تجارب مسرحية هامة في سورية أبدعها بها مخرجون متميزون من خريجي المعهد العالي للفنون ك نضال سيجري وعبد المنعم عمايري ورغدة الشعراني وفايز قرق وغسان مسعود فقد ساهم المعهد العالي للفنون المسرحية في رفق الحركة الفنية في سورية بالكوادر المؤهلة والتميزة من الممثلين والمخرجين، لكن المسرح عندنا كما السينما لم يصل بعد إلى مرحلة الصناعة، وهذا هو حال المسرح في كل دول العالم، لكن يمكن القول أن هناك حركة مسرحية نشيطة لكنها مازالت قاصرة على الدخول في معترك المسرح العالمي .

لك أكثر من تجربة مهمة في المسرح الخاص، فماذا عنها؟

**عملتُ في مسرح القطاع الخاص مع الفنان دريد لحام في مسرحيّي "كاسك يا وطن" و"شقانق النعمان" كما عملتُ مع الفنانة رولا فتال في مسرحية "ذاكرة الرماد" وقد عُرضت المسرحية في بلجيكا وسويسرا ومسرحية "مؤتمر هاملت" للفنان سليمان البسام وقد عُرضت في عدد كبير من الدول وشارك فيها ممثلون سوريون (كفاح الخوص ومريم علي) وعرب وكانت تجربة هامة بالنسبة لي فقد شكّلت نافذة على مهرجانات عالمية، وللأسف لم تتكرر هذه التجربة .

هل تعتقدين أن المسرح السوري تناول قضايا المرأة بشكل جدي؟

**تناول المسرح السوري قضايا المرأة بين الفينة والأخرى مثل مسرحية "بيت الدمية" التي عُرضت لأكثر من مرة ومن قِبل أكثر من مخرج، ومؤخراً برزت في هذا الإطار مسرحية "نبض" إلا أنه يمكنني القول أن تناول المسرح السوري لقضايا المرأة كان خجولاً ويمكن وصفه بالطفرة، فالمسألة مسألة مدى اهتمام المخرجين بقضية أو محور ما، وهنا أشير إلى أن معظم أعمال المخرج هشام كفارنة شاركتُ فيها لأنها تناولت قضايا المرأة العربية مثل "بيت بلا شرفات-عبلة وعنتر- ماتاهاري" كذلك الأمر في تجربتي مع المخرج أيمن زيدان في مسرحيّي "سوبر ماركت" و"سيدي الجنرال" .. وبالعوم هناك تقصير في طرح قضايا المرأة مسرحياً، وأرى أنه من المفيد أن يتم توجيه المخرجين المسرحيين باستمرار نحو طرح قضايا المرأة في أعمالهم المسرحية، خاصة وأن المرأة في بلدنا دخلت بقوة معترك الحياة العملية وأصبح عليها أعباء إضافية ومن حقها أن يكون لديها مسرح خاص بها يطرح قضاياها .

***كيف تقيمين علاقة جيلكم المسرحي من الفنانات المسرحيات بخريجات المعهد العالي للفنون المسرحية**

الجديدات؟

**عموماً هي علاقة يسودها الحب والاحترام المتبادل، وأشعر أن الخريجات الجديدات هنّ امتداد لي وأحاول مساعدتهنّ قدر الإمكان، وأحس بالفرح عندما أراهنّ على خشبة المسرح لأن المسرح.. وهنّ بكل الأحوال استمرار لتجربة جيلنا، لكن تجربتهنّ تعني شكلاً جديداً وحياة جديدة لأن المسرح انعكاس للحياة بمتغيراتها وتفصيلها، والجيل الجديد من الخريجين يستمر في طرح مشكلاته وقضاياها على خشبة المسرح .

***هل تتابعين عروض مسارح الهواة؟ وهل تجدونها تقدم مواهب قد ترقى لمستوى المحترفين من**

المسرحيين؟

**بالتأكيد هناك في مسارح الهواة تجارب ومحاولات واعدة وهي مسارح ضرورية للتعبير عن مواهب الفئات العمرية الصغيرة وإطلاق مواهبهم المسرحية.. من هنا أعتقد بضرورة إدراج الفنون المسرحية كمادة أساسية في المناهج التعليمية، خاصة وأن المسرح هو أبو الفنون ويساهم في صقل وبناء الشخصية ويعمل على تهذيبها حتى لو لم يتخصص الطالب فيما بعد بالفن الدرامي كمهنة .

كاميليا بطرس .. نموذج أنتوي متألق من المسرح الحموي

كنعان البني

الحديث عن الفنانة المسرحية **كاميليا بطرس** لا يحتاج إلى مشقة لأنها مثال للمرأة التي عشقت الفن بكافة ألوانه وبرهنت على أن المسرح هو الحاضنة الأكثر شمولاً للفنون قاطبة، لذلك عندما وجدت أن موهبتها تؤهلها لدخول هذا المجال الفني أشهرت سيفها وشحذته خارج غمده خشية الاستكانة أمام واقع له تحفظات على مشاركة المرأة بثتى مجالات الحياة، وبشكل خاص الفن، لذا انطلقت من بيت يملأ فضاءه الشَّعرُ بفضل أبيها **انطانيوس بطرس** الذي امتهن النَّحت لينقش قصائده بلغة حملت الكثير من المعاني الإنسانية الجميلة لربوع مدينته حماة، وأخيها الأكبر **ميخائيل** الذي نذر نفسه لتربية الناشئة على القيم التي تجسدت في كتاباته الأدبية نصوصاً تجسّد الجمال، وأخيها الآخر **ريمون** الذي درس الإخراج السينمائي فصورَّ بعدسة الانتماء والعين المدربة لاقتناص معالم وتراث ومعاينة إنسان بلده ضمن مراحل تاريخية تركت بصمتها في مجال هذا الفن وحصل على جوائز كشاهد على كفاءته الفنية العالية، وأخ ثالث هو **مجد** الذي احتضن عوده ليطلق الآه مواويل يحملها لحن يتغلغل في مشاعر الآخر فيدفعه للتمايل ثم الرقص تعبيراً عن المتعة وتقديراً للفن المسموع.. ألا يكفي ذلك محرضاً لهذه الفتاة كي تعلن عن موهبتها وعشقها للمسرح، فكانت البدايات مشاركات -وهي على مقاعد الدراسة في مختلف مستوياتها- في مسرحيات كانت تُقدَّم في المناسبات المختلفة احتفالية الطابع.. واستمرت **كاميليا بطرس** في التحدي ومتابعة الطريق الفني من خلال مشاركتها في نادي الفارابي وفرقة المسرح العمالي، فكانت أول فتاة حموية تقف على خشبة المسرح في العام 1962 وعاصرت خيرة المسرحيين الحمويين كـ **محمد شيخ الزور** و**سمير الحكيم** و**مختار كعيد** و**عبد الكريم كيلاتي** و**ياسر الأسعد** و**سعيد البارودي** و**عدنان الموسى** و**مصطفى صمودي** وآخرين ممن لازالوا يمارسون هذا العشق المسرحي، وشاركت بعدة عروض مسرحية مع المسرح الشببي أيضاً منذ العام 1968 وجالت مع مختلف الفرق المسرحية الحموية في مختلف المحافظات السورية، وبشكل خاص فرقة المسرح العمالي ومخرجيه في فترة السبعينيات الراحلين **سمير الحكيم** و**محمد شيخ الزور** وكانت لها مشاركات بعروض مسرحية في المهرجان المركزي العمالي في دمشق، وكذلك شاركت في دورات مهرجان الهواة والذي حققت فيه الفرق الحموية المراكز الأولى ودللت على نشاط الحركة المسرحية في المحافظة ككل وفي المدينة بشكل خاص، وكانت بطرس العضو الثاني في فرع نقابة الفنانين في حماة بعد الفنان **سمير الحكيم** وقد نالت العضوية بتاريخ 1989/4/4 وقد ضُمَّت لجنة الاختبار لعضوية النقابة الفنان الراحل **محمد شاهين** والفنان **أمين الخياط**، وقد أشارت بعد نيلها العضوية العاملة في نقابة الفنانين إلى أن ثقافتها المسرحية قد توسعت وأدركت الدور الهام لمشاركة المرأة في الفن بشكل عام وفي الدراما بشكل خاص، وفي هذا الإطار تقول : "لقد تعززت مشاركاتي الفنية لإيماني بالدور الهام للعنصر الأنثوي في الفن المسرحي الذي ترك بصمته المميزة في توعية المجتمع لأهمية النصف الآخر منه في التكامل الإنساني ولتعزيز التقدم الحضاري للمجتمع السوري والعربي بأن معاً، وقد تعلمتُ الحرفية في العمل وليس الاحتراف لأنني لازلُتُ الهاوية والعاشقة للمسرح ولازلتُ أذكر البدايات وروح العمل الجماعي مع الزملاء.. لقد كنا نعمل يوماً واحدة، ندقُّ أخشاب المسرح، ونخيط الألبسة، ونصنع الديكور، ونجهز الإكسسوارات يدوياً، والذي لا يمكن نسيانه تلك المائدة التي كنا نتحلق حولها وتزينها الأطعمة الشعبية التي كانت أجمل مكافأة لنا بعد الجهد المبذول في تجهيز العرض

المسرحي.. كنا كخلية نحل لا تكل في صنع العسل-الفن.. وغالباً ما كنا نمول عروضنا المسرحية من جيوبنا"..
وتؤكد **بطرس** أن العنصر النسائي أساسي ومهم في الفن مثله مثل الرجل تماماً، وفي بنفس الوقت فللعنصر النسائي خصوصيته وخطه البياني الذي يتجسد في كل مجالات الحياة تألقاً بحساسية المرأة وشعورها بالمسؤولية كما الرجل الفنان الملتزم، ولا شك أن المرأة الفنانة **كاميليا بطرس** قد أضافت رؤى إلى الفن المسرحي والتلفزيوني والسينمائي فشاركت مع زملائها الفنانين في تأسيس فرع نقابة الفنانين في حماة في العام 1989 وكانت العنصر النسائي الأول في فرع النقابة، كما كانت عضو مجلس في النقابة منذ العام 1990 واستمرت في المشاركة بكافة نشاطات النقابة الفنية والإدارية، وساهمت مع الفنان **سمير الحكيم** في تأسيس مهرجان حماة المسرحي منذ دورته الأولى عام 1989 وأشرفت بشكل مباشر على الكثير من دوراته إعداداً وإدارةً وتجديداً على صعيد العروض المختارة للمشاركة في دوراته المتتابعة، كما كانت عضواً فعالاً في فرقة المسرح الوطني الذي كان يديرها الفنان **سمير الحكيم** والتي صدر قرار من النقابة المركزية بتسميتها فرقة **سمير الحكيم** المسرحية، وتم تكليفها برئاسة فرع النقابة في حماة عام 1995 وفي مؤتمر فرع النقابة المنعقد عام 1996 تم انتخابها رئيسة لفرع النقابة لغاية العام 2006 وكانت لها يد بيضاء في التشجيع على تأسيس مهرجان مصياف المسرحي بالدعم المادي والمعنوي من قبل فرع النقابة في حماة ومن النقابة المركزية في دمشق، فكان مهرجاناً متألقاً بفرقته المسرحية "صدى" التي تركت بصمتها المميزة في الحركة المسرحية المحلية، وساهمت **بطرس** أيضاً في تأسيس فرق مسرحية في مختلف المدن والبلدات في محافظة حماة كفرقة كور الزهور في سلمية وفرق أخرى في محردة سواء كانت فرقة مسرحية أم موسيقية، ومشهود لها دعمها لكل مبادرة فنية كانت تظهر على الساحة الفنية في محافظة حماة، وقد أشارت في أكثر من حوار إلى قانون نقابة الفنانين الذي صدر لحماية الفنان حيث تعتبر أن القانون ساوى بين الفنانة المرأة والفنان الرجل في حفظ الحقوق وخصوصاً في المجال الصحي من مرض وشيخوخة وعجز، وتعتقد أنه من الضرورة إجراء التعديلات التي ترتقي إلى حفظ حقوق الفنان بالعموم.. ونتيجة لنشاطها الفني والنقابي فقد تم انتخابها في النقابة المركزية منذ العام 2006 على مستوى القطر وترأست مكتب الثقافة والإعلام وكانت لها مشاركات هامة على مستوى الوطن العربي من خلال المؤتمرات والمهرجانات في تونس والجزائر ومصر والأردن والإمارات العربية كممثلة مشاركة مع فرق مسرحية مثلت سورية أو عضو لجان تحكيم في مختلف هذه المهرجانات العربية، كما شغلت منصباً في الهيئة العربية للمسرح العربي في الشارقة خلال فترة تواجدها في النقابة المركزية بدمشق، وقامت بالاشتراك في ندوات حوارية مسرحية إلى جانب شخصيات مسرحية مهمة محلياً وعربياً، والجميع يشهد لها دورها المميز في تشجيع المرأة لدخول ميدان الفن، وخصوصاً المسرح حيث رعت الكثير من الفنانات المبتدئات وساهمت في تطوير تجربتهن وتأهيلهن للقبول في النقابة.. من جهة أخرى كانت لها اليد الطولى في تصوير الكثير من الأفلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية في مختلف مناطق محافظة حماة الأثرية، في المدن والأرياف، وزج العديد من الفنانين والفنانات الشباب من أبناء المحافظة للمشاركة في هذه الأفلام والمسلسلات المحلية والعربية التي صوّرت في سورية، وقد تحدثت كثيراً عن أهمية تأسيس فرقة للمسرح القومي في حماة الذي انطلق فعلياً في العام 2007 ولازال مستمراً حتى اليوم، وقد أشارت خلال لقاء "الحياة المسرحية" معها إلى أننا نعيش الآن ظروفًا صعبة أدت إلى الابتعاد عن العمل المسرحي إلا أنها أملت تحسّن الظروف العام والعودة مجدداً إلى الأعمال المسرحية بهدف إعادة التألق للمهرجانات المسرحية المحلية والعربية التي كانت تقام في مختلف المدن السورية .

من الأعمال المسرحية التي شاركت فيها الفنانة **كاميليا بطرس** نذكر : "الأرنب الذئبي-عريس لبننت السلطان-زيارة الملكة-صانع المطر-القبض على طريق الحادي-وحش طوروس-الرجل الذي صار كلباً-أنت اللي قتلت الوحش-شاركان في بيت زارة-باننتظار أليسار-باننتظار غودو-حفلة سمر من أجل خمسة حزييران-الأشجار تموت واقفة" كما شاركت كمساعدة في الإخراج في العديد من الأعمال المسرحية، وأخرجت عملاً مسرحياً متميزاً لنقابة الفنانين في حماة بعنوان "تراث" تحدث عن معاناة الفنان في ظل المجتمعات المحافظة .

الباحثة المسرحية د. ميسون علي :

تجارب أنثوية مضيئة في مجال الكتابة للمسرح

نجوى صليبية

ما يزال المسرح السوري رغم كل ما حققه من نجاحات يفتقر إلى عنصر التوازن المتمثل بالحضور النسائي، شأنه في ذلك شأن العديد من المجالات الدرامية التي غابت عنها المرأة المبدعة، غياب يردّه البعض إلى تقصير خريجات المعهد العالي للفنون المسرحية، والبعض الآخر يعيده إلى حاجة المسرح خصوصاً إلى التفرّغ، وهذا ما لم تستطع بعض الخريجات تحقيقه، إضافة إلى اختيار بعضهن الطريق الأقصر إلى الشهرة والمال متجهات إلى الدراما التلفزيونية، شأنهن هنا شأن زملائهن ممن هجروا المسرح وتباكروا على أطلاله، بينما ترى د. ميسون علي أستاذة المسرح الحديث والمعاصر ورئيسة قسم الدراسات المسرحية في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق أنّ هناك عوامل أخرى مرتبطة بماضي الحركة المسرحية السورية وحاضرها حالت دون ظهور مسرحيات بارزات سواء في مجال الكتابة المسرحية أو في غيرها، ومن هذه العوامل تأخر دخول المرأة السورية إلى مجال العمل المسرحي، إضافة إلى قصر عمر التجربة المسرحية السورية نسبياً وهي التي بدأت أواخر القرن التاسع عشر، وكان ممنوعاً على المرأة الظهور على خشبة المسرح .

ورغم ذلك تحدت المرأة السورية كل تلك القيود والعادات الاجتماعية البالية، ومنهت د. علي التي كانت من أوائل المنتسبات إلى قسم النقد والأدب المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية عندما كان في سنواته الأولى، وكانت دراسة النقد المسرحي (والمسرح بشكل عام) جديدة على مجتمعنا وعلى فكر شبابنا .

والحديث مع د. ميسون علي يثير العديد من الأفكار القيمة نظراً لخبرتها المسرحية الطويلة ولنشاطها المتواصل .

***كما جرت العادة احتفلتم في المعهد العالي للفنون المسرحية هذا العام باليوم العالمي للمسرح، فهل يمكن القول أن حالة الاحتفال هذه تقتصر سنوياً على هذه المناسبة أم أن الاهتمام بالمسرح يأخذ أبعاداً أخرى أكبر من البعد الاحتفالي؟**

****احتفالنا لهذا العام بيوم المسرح العالمي لم يقتصر على يوم 27 آذار، إذ امتد احتفالنا على مساحة زمنية قاربت الأسبوع وبمشاركة أقسام المعهد كافة، وقد تحول المعهد في هذه الفترة إلى ورشة عمل مفتوحة يتفاعل فيها الطلاب جميعاً ويتواصلون، وأعتقد أننا احتفلنا بالمسرح كما يليق به، لذلك لا أرى أن المسرح يعاني عدم الاهتمام به، خاصة مع وجود جهود رسمية وغير رسمية تُبذل من أجله، وهي لا تقل أهمية عن الجهود المبذولة من أجل السينما مثلاً، لكن هذا لا يعني القول أن المسرح في أفضل أحواله، إذ أن هناك عزوفاً من بعض المسرحيين عن العمل في المسرح مقارنةً بالشهرة والمردود المادي الكبير الذي يحققه العمل في الدراما التلفزيونية، لذلك لا يجوز أن نخادع أنفسنا وينبغي أن نعترف أن المسرح في كل مكان يعاني من عوز مادي ومعنوي.. بالتأكيد هناك فعاليات مسرحية، والجيل الجديد من المهتمين بالمسرح والمتابعين له موجود وكثافة توحى أحياناً أن المسرح معافى، لكن التجربة المسرحية العربية عموماً متقطعة بشكل لا يسمح لها بالتطور والرسوخ لتشكل معلماً في الحياة الثقافية، وشأن ما بين الأنشطة المسرحية الخجولة وغير المتواترة والأنشطة المسرحية ذات الوزن الثقافي المؤثر في الحياة اليومية.. مشكلة المسرح العربي عموماً هي جزء من أزمة تشمل الثقافة العربية عامة، وما نحتاجه اليوم في عالمنا العربي هو إعادة هيكلة البنى الثقافية وتشجيع المسرح على**

تغيير بنيته الداخلية الرائدة والتقليدية، وأن يتوافر داخله مناخ ديمقراطي حقيقي، والشرطان متلازمان لا يمكن فصل واحدتهما عن الآخر، فالمسرح العربي لا يزال يتحرك ضمن الأطر القديمة وبالبنية التحتية ذاتها، فالصالات المسرحية هي نفسها والصيغ المسرحية وأشكال الإنتاج كذلك، وهي صيغ وأشكال مارس فيها جيل الآباء تجربته في ظروف مختلفة تماماً عما نحن عليه اليوم.. كل هذا بات يتطلب نوعاً من التجديد وضمن وجود المسرح ضمن أطر متنوعة ومتعددة، بمعنى أن تكون هناك عدة حلول بين شكل المسرح التابع للدولة والمسرح الخاص، أي تنوع الجهات الداعمة وتنوع التوجهات، إذ لا يمكن أن تكون الجهة الداعمة واحدة وهي الجهة الرسمية لأن هذا بحد ذاته يقتل هامش التنوع، كما لا بد من إعطاء الفرص لمن يستحقها من شباب المسرح العربي وخلق فضاءات مسرحية وثقافية، ومفهوم الفضاء هنا لا يعني فقط مكان العرض والفرجة، فهو مكان للقاء والحوار وإقامة المحترفات التي تجمع المواهب، فاسحة أمامها المجال لتبادل الخبرات.. ولا شك في أن توفّر سياسة ثقافية عربية تستوعب وتلبي حاجات المجتمع سيعطي للمسرح مكانه وسيتيح له الإمكانيات لتجاوز أزماته ومعوقاته، سواء بالمعنى المادي أو بالمعنى الفني.. أعتقد أن مناسبة يوم المسرح العالمي ينبغي أن تكون فرصة لإعادة التأمل في علاقة المسرح بحركة وتطور المجتمعات، ولمواجهة سؤال حيوي يتعلق بقبالية استمرار هذا الفن في الوجود كونه حاجة إنسانية واجتماعية أساسية رغم كل التحديات التي يواجهها.. على المسرح أن ينعقد من التعريفات الضيقة وأن يواجه وضعه الراهن بصورة إبداعية مبتكرة، وأن يفتح لنفسه أفقاً جديداً لأنه يجد نفسه في مأزق حرج، ذلك أن الشارع يبدو بعيداً عما يقترحه المسرحيون .

*** عندما انتسبت إلى قسم النقد والأدب المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية كان القسم في سنواته الأولى، أي أن دراسة النقد المسرحي (والمسرح بشكل عام) كانت جديدة على مجتمعنا وعلى فكر شبابنا، فكيف اتخذت هذا القرار؟**

****** قرار دراستي للمسرح، وللدراسات المسرحية تحديداً، لم يكن وليد اللحظة التي حصلت فيها على شهادة الثانوية العامة، إنه يعود إلى سنوات أبعد، حيث أحببت المسرح وتعلقتُ به منذ الصغر عندما كان أهلي يصطحبوني أنا وإخوتي إلى مسرح الأطفال، فكانت هذه العلاقة الحية التي يتيحها المسرح بين العرض والمتفرج تسحرني.. وكبرت وكبر اهتمامي بالمسرح فواظبتُ على حضور عروض المسرح القومي والمسرح التجريبي، وفي الوقت نفسه كنتُ أقرأ النصوص المسرحية من كل اتجاهات وأنماط الكتابة المسرحية، وهذا الأمر زاد من التراكم المعرفي لدي في ما يتعلّق بالمسرح، ويُمكنني القول إنني وجدتُ نفسي في المسرح.. وهكذا كان قرارني في دراسة المسرح قد أصبح حاجة وضرورة لها علاقة بمستقبلي كما أردتُ له أن يكون .

*** كيف تعاملت مع الجو الاجتماعي السائد داخل المعهد وهو المختلف إلى حد ما عن الجو الاجتماعي خارجه؟**

****** بما أنني أنتمي إلى عائلة مهتمة بالعلم والثقافة والفن، ويسود العلاقة الأسرية جوٌّ من التحرر بالمعنى الحقيقي للكلمة، ومحيطي الاجتماعي من الأهل والأصدقاء يتصف بذات السمات فإنني لم أجد شرخاً أو تناقضاً بين محيطي وبين الجو السائد في المعهد .

*** كنت من القليلات من خريجات قسم النقد المسرحي ممن توجهن إلى إكمال دراستهن ضمن الإطار نفسه، لإمّ تردّين ذلك؟**

****** لقد أردتُ التعمّق في المسرح، وكنتُ قد استفتتُ كثيراً أنا وزملائي الطلاب من الدراسة في المعهد لأربع سنوات، وكان لديّ شغف بتعلّم المسرح أكثر، وخاصة على صعيد البحث عبر التخصص في مجال الدراسات المسرحية، وهذا كان متاحاً عبر الدراسات العليا سواء في الماجستير أو دبلوم الدراسات المُعمّقة والدكتوراه.. وهكذا أكملتُ دراستي العليا خارج سورية دون أن أفكّر أو أخطط بأن ذلك سيقودني إلى التدريس في المعهد لاحقاً .

*** وكيف إذاً تقيمين تجربة خريجات قسم النقد المسرحي (قسم الدراسات المسرحية كما سُمي لاحقاً) من المعهد منذ تأسيسه في الثمانينيات حتى يومنا هذا؟**

****** تجربة خريجات قسم الدراسات المسرحية تجربة غاية في الأهمية، وأعتقد أن القسم وعبر سنواته الثلاثين قد خرّج النخبة، وفي هذا السياق أريد أن أوضح أنه تمّ تعديل مناهج التدريس في القسم أكثر من مرة على يد أكاديميين متخصصين، ولا بدّ من الإشارة إلى أهمية ما تمّ إجراؤه من تداخل بين المواد النظرية والمواد العملية،

بحيث تؤدي جميعها إلى الحرفة المسرحية وبناء ذهنية تحليلية تركيبية لدى الطالب، وبذلك صار بإمكان الخريجات العمل في مجال النقد المسرحي والكتابة المسرحية والدراماتوجيا والإضاءة والمساعدة في الإخراج.. إلخ .

***كباحثة ومهتمة بشؤون المسرح لماذا يندر وجود مخرجات مسرحيات في بلادنا على الرغم من أن عدد خريجات قسم التمثيل في المعهد لا يقل عن عدد الخريجين الذين عمل عدد كبير منهم في مجال الإخراج المسرحي منذ الدفعات الأولى وحتى الدفعات الأخيرة؟**

****** الأمر مرتبط بعدم وجود قسم متخصص لتدريس الإخراج في المعهد، إذ لا تكفي دراسة التمثيل ليصبح الخريج مخرجاً، ومن يعمل في هذا المجال اليوم يعتمد على الخبرة، وأنا ألاحظ من خلال تواجدي في لجان امتحانات القبول في أكثر من قسم أن هناك عدداً كبيراً من المتقدمين يُفصحون عن أن رغبتهم الأساسية هي دراسة الإخراج، ولكن لعدم وجود هذا النوع من الدراسة عندنا فإنهم يتوجهون لدراسة التمثيل أو النقد أو السينوغرافيا .

***ما هو واقع التواجد النسائي على صعيد التجسيد على خشبة المسرح؟**

****** أعتقد أن افتتاح المعهد العالي للفنون المسرحية في سبعينات القرن الماضي، وخاصة قسم التمثيل أدى إلى زيادة عدد الممثلات من أجيال مختلفة، ووجود الخريجات رفق الحركة المسرحية والفنية في سورية على صعيد المسرح والسينما والتلفزيون والإذاعة.. كنا في السابق نجد ثلاث طالبات أو طالبتين في الدفعة إلى جانب 15 طالباً أو أكثر، ومع الوقت صار هناك توازن على هذا الصعيد، والآن في المعهد هناك دفعات عدد الطالبات فيها هو نفس عدد الطلاب، وهذا يعكس إيجابياً على واقع المسرح والدراما عموماً .

***الإم تعيدین غياب أي اسم بارز على صعيد الكتابة المسرحية الأنثوية في سورية؟**

****** هناك عدة عوامل مترابطة أدت إلى ندرة الكاتبات المسرحيات السوريات، وهذه العوامل تعود إلى ماضي الحركة المسرحية السورية وحاضرها، ومنها تأخر دخول المرأة إلى مجال العمل المسرحي، ناهيك عن قصر عمر التجربة المسرحية السورية نسبياً والتي بدأت أواخر القرن التاسع عشر، وكان ممنوعاً على المرأة الظهور على خشبة المسرح، فرائد المسرح السوري أبو خليل القباني كان يستعين بشبان صغار السن لأداء أدوار النساء، ومعروف أن النساء كنّ يحضرن العروض في أوقات خاصة بهنّ لكي لا يختلطن بالرجال، وظهور المرأة السورية على المسرح يعود إلى خمسينيات القرن العشرين، وازداد هذا الظهور مع تأسيس المسرح القومي عام 1960 ونجد من هذا كله أن هناك ابتعاداً للمرأة عن التجربة المسرحية سواء في التمثيل أو الجانب العملي الإخراجي، والكتابة المسرحية بحاجة إلى معرفة المسرح واطلاع على العملية المسرحية من الداخل، وهذا لم يكن متاحاً، وأعتقد أن قسم الدراسات المسرحية أتاح لطلابه وطالباته اختبار ميولهم في مقرر الكتابة المسرحية، وبالفعل ظهرت أسماء واعدة مثل **يم مشهدي** و**ليندا الأحمد** و**أنا عكاش** و**ربي الشمس** اللواتي بدأن الكتابة للمسرح ونشرت لهنّ بعض النصوص، ولا أعرف لماذا لم يواصلن الكتابة ويؤمن التجربة!

***اليوم هناك في المعهد العالي للفنون المسرحية خمسة أقسام أو أكثر.. من خلال تدريسك في المعهد وتماسك مع الطلاب هل لاحظت أن الطالبات عموماً أكثر ميلاً لقسم أو لنوع معين من أنواع الدراسة المسرحية؟**

****** مع تزايد الإنتاج التلفزيوني على صعيد الكمّ أجد أن هناك ميلاً كبيراً لدى الفتيات للدراسة في قسم التمثيل، وفي المرتبة الثانية نجد إقبالاً على الدراسة في قسم الدراسات المسرحية وقسم السينوغرافيا .
***شاركت في أكثر من ملتقى ومهرجان مسرحي خارج سورية، فكيف وجدت حضور العنصر النسائي**

المسرحي السوري في هذه المهرجانات والملتقيات؟

****** حضور العنصر النسائي السوري في هذه المهرجانات والملتقيات كان وما يزال مُشرّفاً.. لقد حضرت مهرجانات مسرحية شاركت بها مخرجات وممثلات سوريات نلن جوائز، ومنهنّ من تم تكريمها كنانة الأطرش و**دلح الرحي**، كما لا يمكن أن ننسى الحضور البارز للفنانة الراحلة **مها الصالح** الذي حققته في هذه المهرجانات .

فاتنتهن الدراسة الأكاديمية فعوضن بالمثابرة والاجتهاد وجوه نسائية شابة في المسرح السوري

إدريس مراد

"إن المسرح في الواقع هو أكثر مكان للفن، إنه ظاهرة حضارية مرغّبة، سيزداد العالم وحشة وقبحاً وفقراً لو أضعافها وافتقر إليها" .. هكذا قال الكاتب المسرحي الراحل **سعد الله ونوس**.. وقد عرفت منطقتنا أشكالاً مختلفة من الفن المسرحي، فقد كان الخليفة **المتوكل** أول من أدخل الألعاب والموسيقا وفنوناً أخرى إلى قصره.. وبالعموم كان يتم استقدام الممثلين لإحياء الاحتفالات في قصور الخلفاء، أما عامة الناس فكانت لهم تسليتهم أيضاً من خلال الرواة والهزليين الذين يلقون نواذر الأخبار والأحاديث المضحكة، ومن أشهرهم **ابن الغزالي** .
كما وجد شكل آخر من أبي الفنون في أيام الخلافة العباسية ألا وهو مسرح خيال الظل الذي اعتمد على السخرية والهزل، واستمر تطور هذا الفن في عهد الفاطميين والمماليك، وخاصة أثناء الموكب السلطانية والأعياد كعيد النوروز الذي يحتفل به العديد من الشعوب، وقد بدأ المسرح الحقيقي عربياً في القرن التاسع عشر، وتحديدًا في العام 1847 في بيروت مع مسرح **مارون نقاش** الذي قدم مسرحية "البخيل" المستوحاة من مسرحية **لـ موليير**، لتبدأ أولى خطوات المسرح العربي الحديث الذي كان في بداياته يعتمد على الأعمال المترجمة، ثم انتقل إلى العمل المسرحي المؤلف الذي تطور خلال القرن العشرين حتى وصل إلى مستوى كبير ومحترف .

غياب المرأة عن خشبة

حتى تجربة **أبي خليل القباني** في دمشق كانت المرأة غائبة عن خشبة المسرح تماماً، وربما حتى عن مقاعده، ولكن يبقى **القباني** أكثر من دفع الثمن بسبب اعتناقه المسرح والاستعانة بالشباب كي يقوموا بالأدوار النسائية، حيث تم حرق مسرحه ونهب بيته من قبل المتربصين به وبمسرحه بعد انتقال **مدحت باشا** الذي دعمه طيلة عشر سنوات بحجة أن مسرح **القباني** استهان بالحكام ومن الالهة ويجعل الفتيان المرد يقومون بأفعال الفتيات، وفي تأنيث المذكر مروق وفسق وخروج على قواعد الأخلاق، وقام الشيخ **سعيد الغبرا** بتقديم احتجاج إلى الوالي الجديد على ما فعله **القباني** ووصفه بالبدعة والضلالة، فما كان من **القباني** إلى السفر إلى مصر، وهنا يمكن القول أن العلاقة التاريخية للمرأة العربية عامة والسورية خاصة مع فن المسرح ارتبطت بشكل مباشر مع دور المرأة التنويري في المجتمع.. توصف الفنانة الشابة **فيحاء أبو حامد (1)** حال المرأة في المسرح السوري قائلة: "غابت المرأة عن المسرح السوري في بداياته بسبب الوضع الاجتماعي والثقافي المسيطر منذ ريادة **أبي خليل القباني** في المسرح السوري، الأمر الذي اضطره للاستعانة بفنانات من لبنان، وهذه السباحة عكس التيار كانت إحدى أسباب رحيله القسري إلى القاهرة، وأول سيدة أسست فرقة مسرحية في سورية كانت من أصل لبناني هي **ناديا العريس** في العام 1939 وفي الخمسينيات بدأت تتوسع المشاركة النسائية من خلال

التمثيل فظهرت أسماء ك ملك سكر وأمل سكر وثناء دبسي وثناء دبسي وأرليت عنجوري ومنى واصف وأنطوانيت نجيب...".

المرأة روح المسرح

وتعرض لنا الفنانة الشابة ندى قطريب(2) بعض الأسماء التي ساهمت في تطوّر المسرح لدينا قائلة: "إذا كان المسرح رجلاً فالمرأة روحه، ولا شك أن للمرأة دور هام في المسرح كما في باقي مجالات الحياة، وهنا لا بدّ من أن نتوقف عند بصمات بارزة -مثلاً- للفنانة الراحلة مها الصالح التي أثبتت أن المرأة يمكنها التميّز في كافة أنواع المسرح بما فيها المونودراما، كما تجدر الإشارة أيضاً إلى الفنانة الشابة رغدا شعرائي التي قدمت أعمالاً مسرحية هامة إخراجاً وتمثيلاً".

من جانبها تقول الفنانة الشابة نجاة محمد(3) "للمرأة دور أساسي في المسرح السوري اليوم، فهي الممثلة والمخرجة والكاتبة والتقنية، وبالتالي نجدها تلعب دوراً جوهرياً في أي عرض مسرحي". أما الفنانة الشابة مادونا أبو حنا(4) فتقول: "منذ نشأة المسرح السوري كانت قضايا المرأة ومشاكلها هي الهاجس الأكبر، فالمرأة صاحبة الظلم التاريخي لطالما كانت قضيتها محوراً لأعمال إبداعية أدبية وفنية ومسرحية، حيث كانت قضية المرأة عنصراً أساسياً في كثير من المعالجات الدرامية المسرحية، كما ازداد دورها مع الزمن في المسرح السوري كتابةً وفكراً وتمثيلاً وإخراجاً".

ريادة المسرح للمرأة السورية

بالطبع ما سبق لا يعني أن بعض النساء لم يخرجن من القوقعة الاجتماعية وارتقين خشبة المسرح وجابهنّ وجهاً لوجه- جمهور الصالة، ولكن قبل كل شيء واجهنّ أنفسهن في فضاء التراتبية الأبوية والدينية والاجتماعية، ومن المؤكد أنهنّ اكتشفن الصعوبات الجمة كأفراد في مجتمع لن يطول به الوقت لإدانتها، لكن ظهور المرأة السورية على خشبة المسرح أرسل رسالة اجتماعية ذات أهمية كبيرة تضاف إلى رسالة العمل المسرحي نفسه.. وبكل الأحوال ولكي يظهر اسم نسائي على الملصقات والمنشورات الفنية وفي الإعلانات التي تروّج للأعمال المسرحية كان لا بدّ من مرور زمن لا يستهان به حتى العام 1904 ليُكتَب اسم الممثلة للمرة الأولى على اللوحات المخصصة للدعاية وأعمدة الإعلانات، وتقول بعض الدراسات أن فنّ التمثيل العربي كان مقتصرأ على اشتراك الفنانة السورية، ومع أن المرأة المصرية كانت تظهر بين الرجال على مسارح الغناء كالمطربات ك ألمظ ومنيرة المهديّة إلا أنهن اعتلنّ خشبة المسرح في وقت متأخر عن زميلاتهن في بلاد الشام اللواتي ظلّت لهنّ السيادة على خشبات المسارح حتى أوائل القرن العشرين.. وهنا تعلق نجاة محمد: "لم تكن الظروف مساعدة بشكل مثالي، فدائماً عانت المرأة من شغلها في المسرح اجتماعياً، إضافة إلى جوانب أخرى، إلا أنها استطاعت أن تنتزع مكانها وأهميتها باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من العمل المسرحي، ونادراً ما نجد عملاً مسرحياً يخلو من دور المرأة، وتالياً نجدها قد تغلبت على كافة الظروف المحيطة بها لتصبح جنباً إلى جنب مع الرجل في العملية المسرحية".

وتعقب فيحاء أبو حامد: "مشاركة المرأة في المسرح السوري كممثلة مشاركة جزئية لكن الفنانة نائلة الأطرش التي حازت على الماجستير في الإخراج وقرت قدرة على قيادة نسائية للمسرح السوري بعد أن كانت إحدى ركائز المسرح القومي وساهمت في تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية، كما كانت الفنانة ندى الحمصي ثاني شخصية نسائية قامت بنشاط تأسيسي في تاريخ المسرح السوري، ففي العام 1986 أسهمت مع د.رياض عصمت بتأسيس مركز إيماء دمشق، كما ساهمت مع عدد من الفنانين في تأسيس تجمّع موزاييك للإنتاج الفني وقدمت عمليتين مونودراميين من إخراج د.محمد قارصلي، وهي ربما صاحبة أول محاولة لكتابة نص مسرحي نسائي مونودرامي.. ولا يمكن طبعاً أن ننسى الفنانة منى واصف وأعمالها المسرحية الهامة التي ألهمت الكثير من النساء لخوض التجربة المسرحية، وهناك أسماء عدة يصعب تفصيلها هنا، لكن بشكل عام يمكن القول أن المرأة في سورية كامرأة مسرح استطاعت اليوم أن تتجاوز الأدوار التقليدية في السبعينيات والثمانينيات باتجاه أدوار أكثر تنوعاً وتميزاً وجرأة، كما تجاوزت دور الممثلة فقط لتنتشط في مجالات الإخراج والكتابة والتدريس والتقنيات والبحث والنقد المسرحي".

أما **ندى قطريب** فتقول متطرفة إلى تجربة شخصية في هذا الإطار : "لا يمكننا أن ننكر في النهاية أننا أبناء مجتمع شرقي لم يكن يتقبل عمل الرجل في المسرح فكيف يعمل المرأة؟ وقد عانيتُ من صعوبات كثيرة في بداية عملي في المسرح ليس من قبل عائلتي وإنما من الوسط الاجتماعي المحيط بسبب النظرة الخاطئة عن طبيعة العمل في المسرح، ولكن أظن أننا اليوم وصلنا إلى مرحلة اجتماعية أصبحت فيها الأمور أيسر بكثير من الماضي، فلم يعد عمل المرأة في الفنّ أمراً محرماً أو مرفوضاً.. والمسرح يعطي كل من يعمل به بإخلاص حقّه، ولا أظن أن هناك من يستطيع اليوم مصادرة المرأة وعملها في المسرح".

بينما تبدي **مادونا أبو حنا** رأياً أقل تفاؤلاً إلى حد ما حين تقول : "مهما تقدم العصر وتطور فإن نظرة المجتمع والقيود الوهمية تبقى حاجزاً منيعاً تصطدم به أحلام وطموحات كل امرأة تحمل في قلبها حلمًا وهدفًا، لكن في الفترة الأخيرة بدأت الظروف تتحاز لصالح المرأة وانقسم المجتمع بين مشجّع لعملها الفني ومنتقد له بعدما كان جميعه منتقداً في فترة من الفترات، وهذا شيء جيد".

المرأة في النص المسرحي

بدأت المرأة في المسرحيات الأسطورية ضعيفةً مستكينةً تعكس حال المرأة في العصر الذي كُتبت فيه هذه المسرحيات، فهي سلبية متخاذلة لا تستطيع الحصول حتى على جزء صغير من حقوقها، تعاني من الظلم والاستبداد، ثم تطورت قليلاً في المسرحيات المستمدة من التراث لحصولها على بعض العلم الذي أمدها بالوعي وقوة الشخصية.. وهنا في سورية ظهر العديد من النصوص التي أعطت للمرأة دوراً محورياً، حيث نجد في مسرحيات **سعد الله ونوس** الواقعية أن المرأة قادرة على اتخاذ القرار وتحمل مسؤوليته وتبعاته على الرغم من العادات والتقاليد التي يحاول المجتمع تقييدها بها، فأحبت وعملت وناضلت ضد سلطة الرجل، واستطاعت إثبات وجودها في أقصى الظروف، وتنوعت نساء مسرحيات **ونوس** فشملت عدة أنماط، منها السلبية والإيجابية والمرأة المتحولة من موقف سلبي إلى إيجابي، أو على العكس من ذلك، وبدأ هذا التحول الموضوع الأهم في مسرحياته ولا سيما الأخيرة، حيث يغوص في أعماق النفس البشرية ليبين قدرة النظم الاجتماعية ولاسيما القوى المسيطرة على تحويل الفرد إيجاباً وسلباً، وقد امتلك **ونوس** قدرة فنية ومعرفية مكنته من تجسيد هذا التحول لدى الفرد عامة والمرأة خاصة، كما نجد اهتماماً واضحاً بالمرأة في نصوص **ممدوح عدوان** و**محمد الماغوط** و**فرحان بلبل** وغيرهم ممن سلكوا طريق الكتابة المسرحية.

وبنفس الوقت هناك فنانات تدخلن في طبيعة أدوارهن فغيرن مسار شخصياتهن على خشبة، منهنّ الفنانة **منى واصف** التي كانت تعدل في أدوارها فتعيد كتابة الدور، وهذا دليل على شخصية قوية وفكر مستقل، وعندما نتكلم عن إبداع المرأة وفكرها كمخرجة تبرز الفنانة **رغدة شعرائي** خريجة المعهد العالي للفنون المسرحية التي تمكنت خلال فترة قصيرة من أن تقدم للمسرح السوري أعمالاً مهمة، كما نجد اليوم أقلاماً تكتب عن المرأة السورية وتقدمها بأبهى أشكالها، نذكر منهم : **حمدي موصللي-جوان جان-عبد الفتاح قلعه جي-أحمد كنعان-هشام كفارنة**.. وغيرهم.. وفي هذا الصدد تقول **فيحاء أبو حامد** : "لا شك أن حضور المرأة في المسرح كفنانة وكمثلية وحجم هذا الحضور يعكس وضع المرأة في المجتمع، فنلاحظ أن نسبة حضور النساء بين الجمهور ملفتة للنظر، الأمر الذي يعكس النجاح المسرحي للمرأة عموماً، ونجاحها الاجتماعي الذي يعكس التحولات الجذرية في الوضع الاجتماعي والثقافي الذي كان قد وقف عائناً في مواجهة ممارسة المرأة لدورها في المسرح، وهنا تبرز المرأة لا كمثلية للقيم والأفكار وحسب بل كمنتجة لها أيضاً، وفي الوقت الذي تفرض المرأة فيه حضورها على المسرح فإنها تفرض حضورها الاجتماعي أيضاً عبر عملية خلخلة القيم التقليدية السائدة".

وترى **مادونا أبو حنا** بأن للمسرح السوري دوراً رائداً، وللمرأة مهمة حقيقية في تقديم الأعمال المسرحية الباقية في الذاكرة على كافة المستويات التمثيلية والإخراجية والكتابية، وبالتالي ساهمت المرأة بشكل كبير في دعم المسرح السوري بأعمال تحمل هوية وبصمة المرأة السورية.

المرأة ومسارح الهواة

وفيما يخص ظاهرة مسارح الهواة ووجود المرأة فيه فهو ليس جديداً على الإطلاق، وهناك تركيز عليه في الآونة الأخيرة، وكان بداية كل من احترف التمثيل المسرحي فيما بعد، وبالتحديد المسرح الجامعي الذي قدم

وجوهاً أضحت معروفة في الدراما السورية، وقد ساهم العديد من الجهات بدعم مسرح الهواة، وهناك أسماء عديدة بقيت مع هذا المسرح في أيامه الحلوة والمرة ولم تجذبها نجومية التلفزيون ولا أمواله.. تقول **نجاة محمد** محاولةً رصد هذا المسرح ودور المرأة فيه: "المسرح السوري قام في البداية على مجموعة كبيرة من الممثلات الهاويات، وقد أسس قاعدة متينة لوجود المرأة في المسرح، ورغم أن المعهد العالي للفنون المسرحية يخرج ممثلات إلا أنهم يخرجون إلى عالم آخر وهو التلفزيون، والقليلات منهن من تبقى في المسرح، وبالتالي يبقى الدور الأساسي للشغل في المسرح للممثلة الهاوية".

أما **فيحاء أبو حامد** فتقول: "الهواة هم طاقة كامنة، وبمشاركتهم في العمل المسرحي يُخرجون تلك الطاقة من حيز القوة إلى حيز الفعل، والمهم تنمية تلك الموهبة وصقلها، وهذا شرط لازم لاكتشاف طاقات مسرحية جديدة ومبدعة، وعلى الحركة المسرحية توفير الفرص المتكافئة وإتاحتها لهؤلاء، والمسافة تضيق بين الهاوي والمحترف حين ننظر إلى العمل المسرحي كعمل متكامل لا يعتمد على فرد، وكثير من الأعمال المسرحية تخسر بسبب محاولتها تسويق نفسها بالاعتماد على اسم محدد في موقع محدد.. إن شرط تفعيل الهواة ونقلهم إلى الاحتراف هو التعامل مع المسرح كحالة مؤسساتية، وهنا تصبح الموهبة والإدارة شرطان لنجاح أية حركة مسرحية".

وتوافق **ندى قطريب** على أهمية دور المرأة في مسارح الهواة قائلة: "يُعتبر مسرح الهواة أحد أعم أعمدة تطوير إمكانيات الفنانة المسرحية، حيث تبدأ الممثلة عملها بالتدريب والتعلم حتى تصبح متمكنة، وهنا أريد أن أذكر كنتُ أسمع البعض يقول أنه ضد هذه التسمية لأن الممثل برأيه يبقى هاوياً مهماً امتدت تجربته، أما أنا فأقول لكل مقام مقال، فالיום لا نستطيع أن نضع فناً كـ **بسام كوسا** مثلاً في كفة واحدة مع ممثل من الجيل الجديد مهما كان متميزاً".

وتعلق **مادونا أبو حنا**: "الحياة بمجملها مسرح، وكلُّ منّا يجسد دوره بكل مونولوجاته بإتقان، فالحياة مدرسة ومعلم أكبر، والهاوي هو من لا يملك حلماً، أما صاحب الهدف والحلم فهو بتمسكه بحلمه أقرب إلى الاحتراف، والمعاهد المسرحية ليست خط الفصل بين الهاوي والمحترف، والمسرح السوري بابه مفتوح لكل صاحب حلم، وهذا ما يميزه عن الدراما التلفزيونية التي يطغى عليها الاحتكار".

1-كهاوية بدأت الفنانة فيحاء أبو حامد العمل المسرحي من خلال المسرح الشبيبي في العام 2005 وكان أول عمل مسرحي اضطلعت ببطلته مسرحية "النَّفَق" للمخرج عبد الحميد خليفة في مهرجان الشبيبة وحصلت على جائزة أفضل ممثلة-المركز الثالث في مهرجان الشباب المسرحي في الحسكة، ومن ثم تتالت أعمالها فشاركت في العديد من العروض حتى وصلت إلى العمل في المسرح القومي في العام 2009 مع المخرج باسم قهار من خلال مسرحية "تياترو" وفي جعبتها العديد من الجوائز التي نالتها .

2-بدأت الفنانة ندى قطريب العمل المسرحي في العام 1998 مع فرع نقابة الفنانين في حماة وشاركت في أكثر من عرض مسرحية كـ "الأشجار تموت واقفة" إخراج د.عجاج سليم وحصلت على عضوية نقابة الفنانين وعملت مع العديد من المخرجين في حماة وحمص ودمشق، كما كان لها بعض المشاركات الخارجية .

3-خطت الفنانة نجاة محمد أولى خطواتها المسرحية في المسرح الجامعي في اللاذقية، كما عملت في المسرح القومي مع عدة مخرجين، ومن أعمالها المسرحية نذكر "صدى" و"نيغاتيف" للمخرج الراحل نضال سيجري .

4-تعمل الفنانة مادونا أبو حنا في المسرح منذ العام 2007 وفي مسيرتها العديد من الأعمال المسرحية كـ "الإسكافية العجيبة" للمخرج أحمد جمعة و"شطرنج" و"ورق اللعب" للمخرج مؤيد الخراط .

الشرنقة

ربي الشماس

الفصل الأول المشهد الأول

غرفتان كبيرتان يفصل بينهما حائط.. اليمنى تمثل الصالون وغرفة الجلوس، واليسرى تمثل غرفة نوم البنات.. على يمين الصالون يوجد بابان، أحدهما للمطبخ والآخر الداخلي لغرفة نوم الوالد.. على اليسار باب يُفضي لغرفة النوم التي تحوي ثلاثة أسرّة متوازية، بينها كومودينتان، أمامها على الحائط خزانة كبيرة عليها مرايا.. الوقت ظهراً يشير إليه ضوء الشمس القوي المنبعث من خلال فتحات أيجور النافذة المغلق في نهاية الصالون.. جرس الباب يرن.. تخرج رانيا من المطبخ وتفتح الباب .

الدّهان : مرحباً.. أنا الدّهان الذي أرسلته الأنسة روان .

رانيا : عفواً، لكن الأنسة روان لم تخبرنا بقدمك!

الدّهان : اتصلت بي البارحة ولم تجدني فمرّت عليّ اليوم في المحل وأكدت عليّ أنكم مستعجلون، فكفرت

أن أمرّاً لأخذ القياسات ولأرى ما الألوان التي قد تختارونها.. تعلمين، كل ما يلزم للعمل (يجدها مرتبكة) عفواً..

أليس العنوان : حي البرانية، شارع بغداد، بناية رقم خمسة، بيت الأستاذ عابد؟

رانيا : نعم.. حسناً تفضل وخذ قياساتك .

الدّهان : (وهو يدخل) يبدو أنني لن أحتاج إلى أخذ القياسات .

رانيا : (تلقت نحوه) لماذا؟

الدّهان : لأنها (يتأملها) ما شاء الله، كلها ستاندر .

رانيا : (تخجل من التعليق وتحاول الإخفاء) عن إذنك لحظة .

الدّهان : إذنك معك.. يلزمني بعض الوقت (يفتح عدته ويبدأ العمل) .

(رانيا تتجه نحو غرفة النوم وتغلق الباب نصف إغلاقاً.. تهرع للمرأة وتتأمل نفسها خجلى، ثم تتحول

نظراتها إلى ثقة بالنفس.. تسرح شعرها قليلاً، ثم تفتح الخزانة وتُخرج قلم أحمر شفاه وتبدأ برسم شفيتها عندما

يطرق الدهان الباب فجأة ويدخل.. ترتبك رانيا، لكن الدهان يتابع عمله وكأنه لم يلاحظها)

الدهان : (متأملاً الغرفة) هذه غرفة نومكم؟ ما اللون الذي ترغبينه؟ (ناظراً للأسرّة) أو ترغبونه؟

(رانيا لا تعرف بماذا تجيب.. ينظر الدهان إليها فيجدها واقفة بلا حراك ويبيدها قلم أحمر الشفاه)

الدهان : أه، عفواً، خذي راحتك .

رانيا : لا تظن... أنا كنتُ خارجة بعد أن تنتهي .

الدهان : ماذا أظن؟ يا أنسة، هذا أمر طبيعي (يقبس) زوجتي أيضاً تضع الكثير من هذه الأشياء، تملأ

وجهها بها على أساس أنها تتجمل (تبدو رانيا مرتبكة وكأن التعليق موجّه إليها) لماذا كل هذا التعب وأنتنّ على

الطبيعة أجمل؟ (ينظر إليها للحظة) يبدو أن الأنسة لا توافقني الرأي.. والله إنكن هكذا أجمل (تفاجأ رانيا بالتعليق

فتزداد ارتباكاً.. يدرك الدهان فعلته فيلتفت لعمله ثانية) على كلّ (وهو يرد الباب) هل قررت لونا للغرفة؟ (يقبس

المساحة وراء الباب) .

(رانيا تنتبه لحمالة صدرها المعلّقة على خطاف الباب فتسرع لا شعورياً وتخطفها بيدها وتخفيها وراء

ظهرها)

رانيا : لا، لم نفكر بعد .
(تدخل ريما فجأة بعد أن فتحت الباب لتجد الدهان محشوراً خلف الباب وأختها بنصف حمرة على شفيتها
وممسكة بشيء ما خلف ظهرها.. تقف رانيا مذهولة لدخول ريما المفاجئ)
ريما : ماذا تفعلين؟! ومن هذا؟! (مشيرة إلى الدهان) .
رانيا : نعم؟ كيف دخلت؟ أقصد، متى وصلت؟ لم أسمع صوت الباب!
ريما : طبعاً لن تسمعي.. سألتك من هذا؟ ماذا تخفين وراء ظهرك؟ (متجهة نحوها) .
رانيا : (مترجعة للخلف) إنه الدهان .
ريما : أرسلته روان؟
رانيا : نعم (للهان) انتظر في الخارج .
ريما : وكنت تعرفين بمجيئه؟ (تلحق بها) أريني ماذا يوجد وراء ظهرك .
رانيا : فيما بعد يا ريما، فيما بعد (تردها عنها بيدها، وتصرخ بها) ريما!
(تري ريما حمالة الصدر فتصعق، ويخرج الدهان من الغرفة ببطء ويسمع ما تقي من الحديث)
ريما : ألا تخجلين من نفسك؟ إلى هنا وصلت معك الأمور؟ في البيت يا رانيا؟!
رانيا : (بغضب) انظري ما فعلت، لقد رأها أيتها الغبية، رأى الحمالة (ريما كمن لم يفهم الأمر) كانت وراء
الباب فأخفيتها عندما رده ليأخذ مقاسات الحائط .
ريما : وما أدراني؟ لماذا لم تقولي ذلك منذ البداية؟
رانيا : ماذا تريدني أن أقول؟ أقول لك إنني بريئة، هو الدهان وهذا الذي وراء ظهري حمالة صدر؟
(متنهدة بألم) آه، لقد فضحتنا أمامه.. ماذا سيظن؟
(الدهان سامعاً كل ما دار من حديث يظهر له الأب فجأة داخل من الباب ويراه)
الدهان : (لنفسه) اكتملت .
الأب : (مدهوشاً) من أنت؟! وكيف دخلت؟! أين البنات؟
الدهان : أنا...
الأب : (لا يعطيه فرصة للكلام، صارخاً) ريما، رانيا .
(تهرع الأختان)
ريما : ماذا يا أبي؟ لماذا تصرخ؟
الأب : (مشيراً للدهان خلفه دون أن ينظر إليه) من هذا؟ وماذا يفعل هنا؟ من أدخله؟
ريما : من أجل هذا تصرخ؟ إنه الدهان .
الأب : الدهان! وماذا يفعل الدهان هنا؟
ريما : سيدهن البيت .
الأب : ومن قرر أننا سندهن البيت؟
ريما : آه، أبي كنا البارحة أنا ورائيا نتناقش...
الأب : نتناقشان؟! أرى أنكما قررتما وانتهى .
ريما : لا يا أبي، ليس الأمر هكذا .
الأب : بل هكذا، تقرران الأمور من خلف ظهري.. هل أصبحت طرطوراً في هذا البيت؟ رجل كرسي..
هل تعتقدان أنني كبرت وخرفتُ فأصيحتما تقرران دون رأيي؟ ثم ألا تخجلان من نفسيكما؟ رقيقة لم يمض على
وفاتها شهران وأنتما تقرران أن تدهنا البيت! ماذا سيقول عنا الناس؟ ومنذ متى يدخل الرجال بيتنا؟ وفي غيابي؟!
ريما : لا يا أبي.. إن الأنسة روان هي التي اقترحت...
الأب : الأنسة روان؟! ومنذ متى تقرر عنا الأنسة روان؟ متى كان الآخرون يقررون عنا في هذا البيت؟ ثم ألا
تعرفان أنني لا أطيق أو أحتمل رائحة الدهان؟
الدهان : (وقد كان كل الوقت واقفاً مذهولاً وراء الأب) هيه يا عم، لا يستحق الأمر هذا الصراخ كله.. إذا
كنتم لا تريدون دهن البيت فعلى راحتكم.. من غضبكم؟ الحق كله على الأنسة روان، سامحها الله.. هي التي

جاءت ورجتني أن أترك كل أعمالي وأتي فوراً.. ما الذي كان سيأتي بي؟ العمل مكوم فوق رأسي.. الحق عليّ لأنني تركت عملي وجئت .

الأب : (ملتفتاً إليه وكأنه نسي وجوده) اذهب الآن، وإذا أردنا أن ندهن سنرسل في طلبك .
الدهان : (ملمماً أغراضه) إذا أردت؟! (متمتماً) مجنون لأنني أتيت (يفتح الباب ويغلقه بعد أن يخرج) .
الأب : (ملتفتاً نحو رانيا وريما) والله العظيم إذا عدتُ إلى البيت مرة أخرى ووجدتُ فيه رجلاً أو تصرفتن بشيء دون علمي سيكون حسابكن عسيراً.. أشكر الله الذي أشعرنى بالمرض وأعادني باكراً لأرى ماذا تفعلن في غيابي.. يلعن الله البنات وساعة مجيئهن.. لو كان لي ابن لحمل اسمي وقصم رقبتكما وأراحني منكما .
(يرن جرس الباب فتتجه رانيا لتفتح الباب)

المرأة : عفواً، هل المعلمة ريما موجودة؟ (تري ريما.. الأب يدخل غرفته) .

رانيا : نعم، تفضلي .

ريما : أهلاً أم فؤاد .

المرأة : (بسرعة) اسمعي يا أنسة ريما، أعلم أنك معلمة ناجحة، لكن هذا لا يمنحك أبداً الحق بالتحكم

بأولادنا .

ريما : ألن تجلسي أولاً؟

المرأة : لا، هي بضع كلمات وسأغادر.. رجاءً اهتمي بشؤونك كمعلمة فقط ولا تتدخل في حياتنا أو حياة ابنتنا العائلية (تلتفت لـرانيا) إنها تشاركه الحديث في أمور تخصنا وحدنا وتعلمه أن لا يستمع لأحد غيرها .
ريما : لأنكما لا تحسانان تربيته .

المرأة : بل نحسن، وهذا أمر يخصنا نحن، وإذا استمررت في التدخل بشؤوننا أو بتحريض ابني عليّ سيكون لي تصرف آخر معك (تمشي نحو الباب وتفتحه بعصبية وتغلقه وراءها.. تقف ريما مصعوقة وتلتفت فترى رانيا تمعن النظر فيها) .

ريما : (بعصبية) إنهما يسهران خارجاً كل ليلة ويتركان الصغير لوحده .

(رانيا تنتظر إليها بصمت دون أن تعلق فتطأطي ريما رأسها وتغادر نحو غرفتها وتلحق رانيا بها)

المشهد الثاني

الوقت ليلاً والأنوار مضاءة .

الأب : في نهاية غرفة الجلوس جالس على كرسي كبير يشاهد الأخبار المحلية.. رانيا وريما جالستان على كنبه في مقدمة المسرح تشتغلان الصوف .

رانيا : أف، الساعة التاسعة والدك مازال جالساً.. ليس من عادته .

ريما : ماذا في ذلك؟ ما زال الوقت مبكراً.. دعيه وشأنه .

رانيا : بالنسبة له الوقت ليس مبكراً إطلاقاً.. انتهت الأخبار الآن، وفي مثل هذا الوقت عادةً يجود القرآن قبل أن ينام .

ريما : حسناً، وغيّر العادة، يريد أن يسهر قليلاً .

رانيا : ولم يعرف أن يغيّر عادته إلا اليوم؟ (صمت) يا إلهي! الوقت يمر.. أريد أن أشاهد المسلسل .

ريما : أي مسلسل؟

رانيا : وكأنك لا تعرفين.. مسلسل "الجميلة والوحش".. إنه يبدأ في التاسعة .

ريما : أه، مسلسل سخيف، كله فلان يحب فلانة وفلانة تحب فلان .

رانيا : أليست قصص "عبير" هكذا؟

ريما : (مرتبكة) صحيح أنها غير متقنة أدبياً، لكنها تسليني وتساعدني على تمضية الوقت .

رانيا : تمضية الوقت؟! أصبحت لديك المجموعة الكاملة تقريباً، فقط لتمضية الوقت؟

(يرن جرس الباب)

ريما : انهضي وافتحي الباب .

رانيا : ولماذا لا تفتحين أنت؟

ريما : لأنني أشتغل وأنت تتكلمين .
رانيا : هكذا إذا؟
ريما : انهضي بسرعة.. لا بدّ أنها روان، هذا موعدها، ستصرع الدنيا وهي ترن .
(يرن جرس الباب عدة مرات فتصرع رانيا)
رانيا : أهلاً روان .
(روان فتاة في الخامسة والعشرين، طويلة، ممتلئة قليلاً، ترتدي ثياباً على الموضة، قصيرة وملونة، تمشي بغنج، تحب أن تدلل نفسها، تلعب بشعرها المشقر كثيراً، ولا تكف عن التلويح بيدها وتبديل وضعيتها جلستها)
روان : أهلا بك.. هل تظنون ساعة حتى تفتحوا الباب؟
رانيا : (ضاحكة) لا، كنا نعمل في الصوف، وكل واحدة انتظرت الأخرى حتى تفتح .
روان : طيب، طيب، ظننْتُكما لم تسمعا بسبب صوت التلفاز، فصوته مسموع إلى الخارج.. جميل أنكم أنهيتم الحداد .
رانيا : لا، هذا أبي يتابع الأخبار .
روان : (بصوت عالٍ) مرحبا يا عم .
الأب : (من أعلى نظارته) من؟ أهلاً، أهلاً روان .
رانيا : يرى متى يشاء ويعمي نفسه متى يشاء .
(تعجب الملاحظة روان فتبتسم)
الأب : (يغلق التلفاز) اعذرينا، كنا نشاهد الأخبار .
روان : لا عليك يا عم، الحزن لا يظل شهوراً .
الأب : لا، لكن تعرفين، لا نستطيع أن ننقطع عن أخبار العالم، ما يحصل في الدنيا غريب، لم يعد هناك من يعرف الله.. تصوري كانوا يقولون إن هناك زوجاً قتل زوجته وسطاً على مالها!
(تدخل روان مباشرة لتجلس على قرب كرسي إليه.. يخلع الأب نظارته)
روان : (بغنج) ما لنا والعالم.. يا عم، أنا ز علانة منك، وكنتُ قد حلفتُ يميناً ألا أدخل بيتكم مرة أخرى .
الأب : ز علانة؟ خير إن شاء الله .
روان : هكذا يا عم تخجلني أمام الدهان؟ ماذا قلتُ له؟ لقد اتهمني بأني دعوتُهُ دون أن أستشيركم.. أنا يا عم أدعوه من نفسي دون أن أستشيركم؟!
الأب : ليس الأمر هكذا يا روان .
(تجلس الأختان قريبا)
روان : بل هكذا وأكثر.. لو تعرف ماذا قال .
رانيا : (بسرعة) ماذا قال؟
روان : قال إن لم أرد له خبراً اليوم فيمكنني أن أعتبر الأمر منتهياً، وإن احتجتُ إليه في المستقبل حتى في عمل لي فلن يقبل .
(تبدو على رانيا علامات الارتياح)
الأب : قلتي له بعد يومين يمكنه أن يبدأ العمل.. لا نستطيع أن نزعلك يا روان .
ريما : ولكن يا أبي .
الأب : ماذا؟
ريما : (تنظر نحو رانيا التي تجفل) لا شيء .
الأب : حسناً، قررتُ وانتهى الأمر .
روان : الآن رضيتُ (تغير وضعيتها وتأخذ راحتها) قل لي يا عم الآن كيف صحتك؟
الأب : (بسرور) أنا عال والحمد لله، شباب .
روان : وأكثر، أكثر يا أبو عامر، ما شاء الله ليس صحة فقط بل شباب .
الأب : (يجلس متشامخاً) نعم، ولكن العمل يرهقني هذه الأيام، العمر له حقه .

روان : أنت تريدها أكثر من اللازم، وليس للعمر علاقة بالأمر، فحتى الشباب ترهقهم كثرة العمل.. أنت لا تحسب كم ساعة تعمل في اليوم، وشغلك عال .

الأب : لا تحدثيني عن شباب هذه الأيام، يهلكون من عمل خمس ساعات، أنا ما زلتُ أعمل عشر ساعات يومياً، حتى في العطل.. الآن مثلاً لديّ توصية لأربعة أزواج من الأحذية يجب أن أنهبها خلال ثلاثة أيام لأن صاحبها سافر إلى الخارج.. ما زال الناس يحبون التفصيل على الرغم من وجود الأحذية الجاهزة .

روان : طبعاً، فلا أحد يصنع أحذية جيدة مثلك، لكن عليك أخذ قسط من الراحة.. حرام عليك أن تهدر حياتك كلها في العمل.. قل لي يا أبو عامر، لماذا لم تتزوج بعد وفاة زوجتك؟

الأب : من أجل البنات، قلتُ لنفسي حرام أن أحضر لهم زوجة تهنينهم وتنغص حياتهم .

(رانيا تتلملم في جلستها)

روان : أنت أب مثالي (تنظر إلى الساعة) آه، الوقت داهمني، بعد يومين إذاً تنهض وتستعد للخروج .

الأب : لماذا وقفتِ؟

روان : جلستك لا تقوّت يا عم، ولكن لدي موعد الساعة العاشرة، سيأتينا ضيوف .

الأب : على راحتك.. كنا نرغب أن تسهري معنا .

(تمشي روان وتلحق بها رانيا وريما.. ربما تجلس على الكنبه بينما تودع رانيا روان حتى الباب وتعاود الجلوس قرب ريما)

ريما : (وهي تحيك الصوف) أصبحت رائحة الدهان الآن لا تضايقه .

(تضحكان بخبث)

رانيا : (شاردة، تنظر فجأة للساعة) يا إلهي، الساعة التاسعة والنصف، انتهى المسلسل .

(الأب ينهض ويقف أمامهما)

الأب : علينا إذاً أن نترك البيت بعد يومين كي ينفرد الدهان ويأخذ راحته، كما أنني لا أحتمل رائحة الدهان، فهي تصيبني بالعثيان.. أنتما ستذهبان لتقضيا اليوم عند خالتكما، وأنا عندما أعود من عملي سيكون الدهان قد انتهى وذهب ليرتاح .

رانيا : لا يا أبي، أنا سأبقى، فعليّ مدّ الجرائد على الأرض وتغليف الأثاث بالنايلون وإلا فالبيت سيصبح مزبلة .

الأب : (بغضب) سنتدبر هذا الأمر فيما بعد (يغادر الغرفة) .

رانيا : (بعناد) سأبقى (تنظر إليها ريما بغضب فتتدارك) نعم، فلا شيء سينظف البيت بعد ذلك.. ماذا يعرف أبي عن هذه الأمور؟ إنه لا ينظف البيت .

ريما : (تعلق) أم، م، وأنت من ينظف البيت في العادة؟

(تتظاهر رانيا بأنها لم تسمع التعليق.. تسحب شغل الصوف وتعاود العمل، وتتجنب كلتاها الحديث في الموضوع.. تضع ريما شغل الصوف جانباً وتنهض)

ريما : هناك بعض أوراق المذاكرات التي عليّ تصحيحها (تغادر نحو غرفتها، بينما رانيا تتوقف عن شغل الصوف وتشعل التلفاز) .

المشهد الثالث

غرفة نوم البنات.. ريما تتناول بعض الأوراق وتجلس على سريرها لتصلحها.. يرن جرس الهاتف فترفع السماعه .

ريما : ألو، أهلا وفاء، كيف حالك؟ ماذا بك؟! وفاء، كلميني، ماذا بك؟ أهو خالد؟ من إذاً؟ كفي عن البكاء وأجيبيني، قل لي ما الأمر؟ ما به والدك؟ لماذا؟ هل كلمه خالد بأمركما؟ أنت كلمته؟ وماذا قال؟ رفض أن يقابله؟! لماذا؟ ما كانت حجته؟ حسب علمي فإن خالد ابن عائلة محترمة، ودخله ممتاز، وهو خريج جامعة، وقريب من سنك.. لا يحب خاله؟! وما دخل خاله بالموضوع؟! في كل مرة يتقدم لك فيها عريس يخترع حجة لرفضه! أعلم أن الأمر لم يكن يهملك لأنك أصلاً لم تكوني موافقة على أي منهم، وأعلم أنك تحبين خالد، لذلك أقول لك إن عليك مواجهة الأمر.. نعم، أقصد والدك.. لن يقتلك.. عليك أن تتحلي بالشجاعة، فمهما كان الشاب يحبك إذا ظللت

تواجهينه بضعفك وسكوتك سيرحل.. عليك أن تحسمي أمرك وتضعي والدك أمام الأمر الواقع.. قولي له إنك موافقة على خالد، وإنه بنظرك الشخص المناسب، وإنك ستقولين له نعم.. لا، لا تحديته عن حيكما، فأمثاله يعيشون ضمن عقلية متخلفة لا تقبل أن تحدثه ابنته عن الحب.. لا تخافي، خالد طلبك بالحلال وستتزوجان بالحلال، لا سبب يقتلك لأجله، عليك أن تتأكدي من مشاعر خالد وموقفه اتجاهك.. إذا فالأمور منتهية.. افعليها يا وفاء، فأنا ندمتُ كثيراً لأنني لم أفعلا ذات يوم.. عيشي كل لحظة فقدتها.. وفاء، هل أنت معي؟ أتمنى لك السعادة من كل قلبي.. أنتظر خيراً سعيداً منك، وأطلعيني على المستجدات.. حسناً، وداعاً .

(يُفْتَحُ الباب فجأة)

رانيا : أما زلتِ تثرثرين على الهاتف؟! والدك سيأتي بعد قليل.. هل حضرت له الطعام؟

ريما : إنه على النار، وسخن الماء للحمام.. كل شيء جاهز، عليك فقط غسل الصحون، فأنا لم أترك لك

شيئاً آخر .

رانيا : حسناً، كل شيء يجب أن يكون جاهزاً عندما يأتي.. تعلمين أنه عندما يجلس على المائدة يريدنا قربه

ريما : أعلم.. اسبقيني وسألق بك .

رانيا : لا تتأخري (تغلق الباب بعد أن تخرج) .

(ريما ما تزال واقفة تتأمل الباب المغلق، تلتفت نحو وسادتها، ترفعها قليلاً وتسحب من تحتها رسالة، جلس

على السرير)

ريما : (للرسالة) هل رأيت؟ لقد نصحتُ وفاء ألا تكرر ما فعلته أنا (توبخ الرسالة) أمل أن لا يكون خالد مثلك فيتخلى عن وفاء.. أتخليت عني؟ (تضم الرسالة) لا، فها أنت هنا معي.. أنت معي دائماً (تنظر للرسالة) صحيح أنك تسافر أحياناً للعمل، لكن المهم أنك الآن هنا معي (تضع الرسالة على السرير وتكلمها بفرح) اسمع، البارحة قال الطبيب لي إنني سأنجب قريباً، ماذا سنسميه؟ أنت على حق، أي اسم سيكون جميلاً (تسحب الوسادة، ترفع قميصها قليلاً وتضع الوسادة على بطنها لتبدو كامرأة حامل، تنقل بصرها نحو بطنها) ألا تنتظره بشوق؟ كيف سيكون شكله؟ سيكون جميلاً مثلك (تبتسم.. تمسّد بيدها على بطنها كأمن تحنو على ولدها، تقف وتتمشى في الغرفة بهدوء، وملامح الحنان على وجهها، تقف أمام المرأة وتتنظر إلى نفسها ثم إلى بطنها.. فجأة تتحول نظراتها إلى حالة من الاستغراب ثم الألم وتبدأ تتلوى.. لقد أتاها المخاض.. تتأوه، تبتعد عن المرأة وهي تنفخ (شهيق زفير) ثم تزداد آلامها ويتسارع تنفسها كأنها على وشك الولادة، تقترب من السرير وتجلس عليه بصعوبة، تسحب الغطاء وتندس تحته متمددة على السرير، تمسك بيدها الغطاء فوق بطنها ويبدأ عذاب الولادة، تنتفض، ترتفع ثم تهوي على السرير عدة مرات.. وأخيراً جاء الولد.. تسحب الوسادة وتضمها بحنان.. فجأة تدرك أن الولد ما هو إلا وسادة، ترفعها بيديها، تدعكها، ثم ترمي بها أرضاً وتبدأ بالنحيب) .

ريما : (وهي تبكي وتدور لافة الغطاء حول نفسها) آه، لماذا أنا؟ ولماذا في هذا المكان؟ أعرف أنك تبلو الناس بنظرهم، نطقهم، سيرهم، ألا يكفي أنك اخترتني لتبلوني؟ (تصرخ ناظرة للسقف كأنها تكلم الله) ألم تستطع أن تختار لي سوى هذه البلوى؟ كل الفتيات يتمنين أن يكنَّ رشيقات، أنا أتمنى أن يكبر بطني أكثر وأكثر (تشير بيديها إلى بطنها يكبر) وأكثر حتى ينفجر وتمتلئ هذه الغرفة كلها بالأولاد (يُفْتَحُ الباب فجأة وتظهر رانيا) .

رانيا : (من شق الباب وهي ما تزال خارجاً) شش، ما بك تصرخين "أولاد"؟ أتحدثين نفسك؟ أنت في البيت ولست في المدرسة.. ماذا تفعلين في السرير؟ والدك أتى وينتظر عشاءه (تنظر خلفها) لقد دخل الحمام ليستحم.. تعلمين كيف يكون عندما يكون جائعاً.. هيا انهضي بسرعة.. لا تنقصنا شجارات في هذا البيت .

(تخرج رانيا وتغلق الباب.. ريما ما تزال على سريرها والغطاء ملفوف حولها.. تنطفئ الإضاءة)

المشهد الرابع

رانيا تفرش الأرض بالجراند وتنتقل بين الحين والآخر إلى الشباك لتختلس النظر خارجاً.. تدير رأسها فتجد

ريما وراءها .

رانيا : لماذا عدت؟

ريما : لأساعدك في لفّ الأثاث بالنائيلون، أعلم كم تكرهين أعمال البيت، لن يأتي الليل إلا وتبدئين بالشكوى، فقررْتُ أن أختصر الطريق على نفسي وأتي لأساعدك .

رانيا : لماذا لم تقرري ذلك منذ البارحة لكنكِ وفرتِ عليّ التعب منذ الصباح .

ريما : لأنني كنتُ مضطرة للذهاب لطلب إجازة .

رانيا : إجازة؟!

ريما : طبعاً إجازة.. ألم تأخذي إجازة؟ هنيئاً لك.. من مثلك؟ نائبة مدير تذهبين وتغيبين على راحتك.. لو عرفتِ بأية صعوبة يعطون الإجازة للواحدة منا (بتأفف) فالمعلمة لا يجوز لها أن تغيب أو تمرض أو أن تحدث معها أية طوارئ، يقولون فوراً الأجيال الصاعدة أهم من أي عذر .

رانيا : (تعود للعمل) معهم حق.. ثم ما الضرورة لإجازتك اليوم؟ لم يكن من داعٍ لها .

ريما : أنتوقعين أن نتركك وحدك مع الدهان؟

رانيا : لماذا؟! هل سيأكلني؟!

ريما : ربما، فما حدث منذ يومين لا يبشّر بالخير .

رانيا : ما حدث منذ يومين كان سوء تفاهم، وبسببك الله أعلم ماذا فكَر الدهان .

ريما : (تنظر إليها بتمعن) ماذا كنتِ تنتظرين مني بعدما رأيت؟ اشكري الله أنني حكمتُ عقلي وقتها وإلا لكان أبوك ارتكب جريمة بك وبه .

رانيا : (تنهض وتواجهها) كل ما فعلته وحكمتُ عقلك؟! لا والله، كان عليك أن تقتلينا وتقتلي نفسك وراءنا، لماذا والدك؟

ريما : كفاك ثرثرة واعلمي، سيصل الدهان في أية لحظة .

رانيا : ماذا؟ الآن أصبحتِ الواعية الناصحة، وأنا الأجيال الصاعدة التي لا تأخذين إجازة من تدريسيها؟

ريما : لك سوابق .

رانيا : هل جننتِ؟! ثم عن أية سوابق تتحدثين؟

ريما : أنسيتِ قصة مهراّن؟

رانيا : كنتُ يومها في السابعة عشرة من عمري.. لم أكن أعني شيئاً .

ريما : لم تكبري كثيراً عن وقتها، وما زال الرجال يأخذون عقلك .

رانيا : أنا؟ أنسيتِ أنني رفضتُ معتز الرافل قبل أيام؟

ريما : والله ما حدث مع الدهان لا يوحى بذلك .

رانيا : (وقد ازداد غضبها) اخرسي يا ريما، فقد تماديتِ كثيراً .

ريما : لن أخرس طالما أنتِ قليلة أدب وأخلاق .

رانيا : (تصرخ) مجنونة تكاد تصفع ريما عندما يُفْتَح الباب ويدخل الأب) .

ريما ورانيا : (سوية) أبي؟!

الأب : ما بكما؟ أصواتكما مسموعة حتى أسفل الدرج .

رانيا : لا شيء .

الأب : ماذا تعنيان بلا شيء؟ ألن تتوقفا عن العراك؟ في كل مرة أقول كبرتما لكنني لا أستطيع أن أترككما يوماً واحداً .

رانيا : كبرنا يا أبي (تنظر لريما) وتجاوزنا الماضي.. ما كان الآن هو شجار بسيط حول بعض أمور البيت.. ولكن ما الذي أتى بك أنت؟

الأب : أخبرتني ريما أنها ستأخذ إجازة لتبقى معكِ ولكن ليس من اللائق أن أترككما وحدكما مع الدهان، فتمشيتُ قليلاً وعدت .

ريما : لكن رائحة الدهان تزعجك .

رانيا : وأزواج الأحذية الأربعة موعدها غداً .

الأب : فكرتُ في الأمر.. أحذية الأستاذ جابر تستطيع أن تنتظر، أما بالنسبة لرائحة الدهان فمدخل البيت يحل المشكلة.. الهواء فيه رائع.. أضع كرسيّاً هنا (يسحب الكرسي الكبير نحو المدخل) وأتفرج عليكما (يتأملهم وهو جالس) ما أجملكما وأنتما تعملان.. اعمالاً، اعمالاً وكأنني لست هنا ولا تتشغلا بي .
(تعود رانيا وريما للعمل بلفّ الأثاث بالنايلون.. عندما يصل الدهان يفاجأ بالأب عند الباب)

الدهان : (بعيوس) مرحبا .

الأب : (يلتفت) أهلاً يا بني، تفضل، نحن في انتظارك، تكاد البنتان تنتهيان من الصالون، يمكنك البدء منه .
الدهان : (متمتما) سبحان مغير الأحوال (لريما ورانيا) مرحبا .

ريما ورانيا : مرحبا .

ريما : (لرانيا) اذهبي أنتِ وابدئي بغرفة أبيك ريثما أنتهي من هنا.. لم يبق سوى القليل .

رانيا : لا، سأبقى معك وأساعدك.. سننهي سوية .

(تنظر ريما لرانيا بتجهم فتزد رانيا بنظرة تحدّ.. يفرد الدهان أغراضه.. عندما ينتهي العمل في الصالون

توشك رانيا وريما على مغادرته لكن رانيا تتوجه نحو المطبخ)

رانيا : سأصنع القهوة للجميع (للهان) كيف قهوتك؟

الدهان : سادة من فضلك .

رانيا : (لريما) ابدئي بغرفة أبيك، وسألحق بكِ (تتجه نحو المطبخ) .

(تشد ريما غطاء النايلون بعصية فتمزقه وتعاود لفّ نايلونة جديدة وتغادر نحو غرفة نوم الوالد.. الدهان

يبدأ بكشط الدهان.. الأب يراقب.. تخرج رانيا بعد فترة حاملة صينية القهوة وتقدم فنجاناً لأبيها)

الأب : تفضل يا...

الدهان : زياد .

رانيا : القهوة جاهزة .

(يتقدم الدهان ويأخذ فنجاناً)

زياد : الطلاء قديم جداً، لم تدهنوه منذ مدة طويلة، أليس كذلك؟ وهناك رطوبة في الجدران، هل تغلقون

النوافذ باستمرار؟ البيت الذي تدخله الشمس لا يدخله طيبب (وهو يلتفت للجدران) .

الأب : كلنا نعمل، ليس هناك من يبقى في البيت حتى يفتح النوافذ .

زياد : على الأقل الأبجور.. إذا كنتم تغادرون صباحاً افتحوا الأبجور لتدخل الشمس.. عشر دقائق يومياً

كافية لتهوية البيت.. ليقيم أول واحد منكم يعود من عمله بالمهمة .

رانيا : نفهمك، لكن رقيقة لم تُطق الشمس، وخاصة في الأشهر الأخيرة من حياتها .

زياد : من هي رقيقة؟

رانيا : أختنا المتوفاة .

زياد : عذراً، البقية في حياتكم، لم أكن أعلم.. الآنسة روان أخبرتني أنكم كنتم في وضع خاص، لكنها لم

تخبرني بالتفاصيل .

رانيا : لا عليك، مضى على الأمر شهران .

الأب : إنها ابنتي الوسطى .

زياد : ما زال كديك ابنتان، رانيا وريما، أليس كذلك؟

رانيا : (منزعجة) نعم، لكننا لسنا ثلاث عكازات يستبدل واحدة بواحدة ضائعة .

زياد : (وقد بوغنت بالرد) لم أقصد ذلك أبداً .

الأب : كانت الأكثر هدوءاً .

رانيا : لم تكن تسمع لها صوتاً إلى أن مرضت بذلك المرض فأصبحت تنن بصوت خافت رغم كل آلامها .

زياد : ذلك المرض؟

رانيا : نعم، ذلك المرض .

زياد : إنه لا يرحم أحداً.. لي صديق عزيز مات منه، لذلك أفهم معاناتكم وأشعر بها .

رانيا : أن يكون المريض فرداً من أفراد بيتك شيء مختلف تماماً.. أن تحس بالمرض، أن ترى المريض طريح الفراش وأن تكون مجبراً على ملازمته والتخلي عن كل ارتباطاتك، أن تشعر بالموت في كل لحظة يخترق جدران البيت، يعيش في الزوايا، يقترب ممن تحب، يدور حولك.. أحياناً كنت أحس أنني أنا المريضة وليس رنيفة.. ليس الأمر أبداً كما هو عندما يكون المريض صديقك .

الأب : (مذهولاً مما يسمع) لا تضخمي الأمر يا رانيا.. في النهاية كلنا سنموت (ينظر للدهان كمن يقول حكمة) ذات يوم مات ابن لأحد الشيوخ فأرسل زوجته تستعير قدراً لم يُطبخ فيها طعام لعزاء، لكنها لم تجد في القبيلة كلها قدراً كهذه، عندئذ أخبرها أن ابنها مات، وأن الموت نصيب كل حي.. على كلٍ (بتنهيد) هذا ليس حلاً لكل الأوجاع.. أحياناً لا يداويك سوى الصبر أو النسيان .

رانيا : النسيان؟! أستطيع أن تنسى رنيفة يا أبي؟ إنها ابنتك.. رنيفة الحنون .

الأب : ألم تفهمي يا رانيا؟ كلنا سنموت.. من ممن نعرفهم لم يفقد عزيزاً عليه؟

رانيا : (تنظر إليه معاتبة) نعم يا أبي، فقدته.. يحدث الأمر فجأة، فتعرف أن أحدهم قد مات، وتظل مصدوماً في الأيام الأولى فلا تتأثر، لكن أن تراه يذوب أمامك شيئاً فشيئاً، أن ترى أطرافه تتأكل، وترى نفسك مجبراً على رؤية ذلك يوماً ومرات عدة لأنك تنظف تحته وتعطيه الدواء وتطعمه، أن ترى كم أن الإنسان عاجز بعد أن كان شخصاً قوياً حبيباً على قلبك، تراه الآن بلا قوة وبلا حراك كنعجة مذبوحة تنتفض وهي تلفظ أنفاسها.. إن ذلك كله لي شعرك (تضع يدها على وجهها) يشعرنني بالغثيان ويجعلني أعرف كم أننا عاجزون وضعفاء، كم أننا (وهي ترتجف بشدة) بلا قيمة .

الأب : (يصرخ) كفى يا رانيا.. ماذا بك؟ هل فقدت أعصابك؟ انهضي وساعدي أختك.. عندما اعترضت على الدهان لم تتكلمي أنت، عليك أن تعملي إذا .

رانيا : (وكأنها صُفعت لتصحو من كابوس) نعم، نعم (تغادر نحو المطبخ) .

الأب : اعذرها.. ظننت أنها تجاوزت الأمر، لكن لا يبدو كذلك.. لقد وافقت الأنسة روان على طلاء البيت

لأنني شعرت أنه سيكسر ذلك الجو المشحون بالكآبة الذي بدأ منذ مرض رنيفة .

زياد : روان أيضاً كان رأيها أن وضعكم النفسي قد يتحسن بطلاء البيت .

الأب : رانيا كانت الأقرب لرنيفة، كانت تحنو عليها كثيراً، خاصة بعد موت والدتهن.. جالسها طيلة فترة

مرضها، ويبدو أنها تأثرت كثيراً (يشرد) .

زياد : إني مستمع جيد إذا أردت يا عم .

الأب : (ناهضاً) لا، لا، لم أصدق متى خرجنا منه.. لا أحب أبداً فتح هذا الموضوع.. لقد رأيت بعينك كيف

يصبح الجو عند ذكره .

زياد : (يضع فنجاناً ويعاود عمله) على راحتك يا عم .

(الأب ينهض ويخرج.. تختفي الإضاءة ويتم تغيير الديكور بحيث يبدو أن هناك مروراً للزمن.. المكان

نفسه)

المشهد الخامس

في الصالون الدهان على السلم يكشط الدهان بالمشحف، ورانيا قربه تحدثه متظاهراً بأنها تساعد، وبين الحين والآخر تصدر عنها ضحكة مكتومة.. الأب نائم على كرسيه.. تدخل ريما .

ريما : (تلقت نحو رانيا بعصبية) رانيا، غرفة والدك بحاجة للترتيب، لن أرتب البيت كله وحدي .

(يستيقظ الأب على صوت ريما المرتفع.. رانيا تنسحب نحو غرفة والدها، وتتجه ريما تريد الجلوس قرب

أبيها)

زياد : عفواً، هلا ناولني أحدكم المشحف الآخر؟

ريما : آه، نعم (تتناول المشحف عن الأرض وتناوله للدهان)

زياد : هلاً بقيت هنا؟ أحتاج بعض المساعدة .

ريما : نعم (تمسك بالسلم قليلاً ثم تناوله بعض الأغراض التي يطلبها)

زياد : كان علي أن أحضر من يساعدي .

ريما : لا عليك (تقف مشبوكة اليدين تنظر إليه يعمل) .
زياد : (يخاطب الأب بصوت مرتفع) لا أستطيع القيام بكل شيء وحدي.. غداً سأحضر من يساعدي، كما أن ذلك أسرع .
الأب : لا، نحن أكثر وسنساعدك.. المزيد من العمال لا يفيد سوى الإرباك.. إذا أردت أي شيء اطلبه من ريماء أو رانيا، ألا تعاونانك؟
زياد : نعم، لكنني لم أشأ أن أتعبكم، كما أنهن أنسات ولا يجوز أن نشغلن .
الأب : لا عليك .
ريما : هل تريد شيئاً آخر؟
زياد : لا، شكراً .
ريما تتجه نحو الأب وتسحب كرسيها وتجلس قربه)
الأب : (وهو ينظر للدهان) انتبهي على أختك يا ريماء.. حزنها على أختها طال، وهذا يقلقني (ينظر لريما) دعيها تعمل.. اتركي لها مساعدة الدهان، ذلك قد يسليها .
ريما : نعم يا أبي، ولكنها تحدته كثيراً، ذلك غير لائق .
الأب : (يعاود النظر للدهان) دعيها تفضض عن نفسها .
ريما : أمل فعلاً أن تكون فكرة طلاء البيت جيدة.. لست أدري، أنا غير مرتاحة.. هناك شيء ما يقول لي... كيف أقولها؟ اسمع يا أبي، أحياناً تكاد ترى في الظلام فتشعل عود ثقاب لترى أفضل، وفعلاً ترى أفضل لفترة ثم ينطفئ العود فتعمى تماماً وتقول : يا ليتني لم أشعل العود.. يبدو الدهان لي كعود الثقاب تماماً.. ما أخافه يا أبي هو أن تعمى رانيا .
الأب : ماذا؟! كنتُ خائفاً على رانيا من حزنها (يضرب ركبتيه بيديه) لم أعد أعرف الآن على من أخاف! ماذا حصل لهذا البيت؟! (ينهرها) قومي وأكملي عملك.. كثرة الكلام لا تفيد (محدثاً نفسه) أنظروا على من اتكلت

المشهد السادس

غرفة نوم البنات.. الدهان يعمل و رانيا واقفة قربه تراقبه.. الأب نائم على كرسي قرب الباب .
زياد : الإنسان يا أنسة رانيا مثل هذا الحائط، يكون في البداية نظيفاً، خارجه مثل داخله، ومع الأيام تتوالى عليه المصائب، ومع كل مصيبة يغطي نفسه بقشرة رقيقة وهمية قائلاً لنفسه : الأمر بسيط وأستطيع تجاوزه.. وتتوالى القشور وتتكدس فوق بعضها لدرجة يبدو معها أي لون أو طلاء تضعينه فوقها باهتاً قبيحاً وسرعان ما يتقشر، عندها فقط تدركين أنه عليك نزع كل تلك القشور والعودة إلى الأصل لإظهار الجوهر، وللأسف ستجدين أن ذلك الجوهر قد أكلته السنون وشوّهته تلك القشور المتراكمة وفتنته الرطوبة والعفن، عندها ستعلمين أنه لم يعد هناك علاج، وأن السنين التي مضت لا تعود، وستأسفين لأنك ضيعتها هباء .
رانيا : (تبدو مرتبكة رغم تظاهرها بالابتسام) اندمجتُ كثيراً في حديثك عن الطلاء والقشور .
زياد : (يستدير نحوها وهو أعلى السلم ويتمعن فيها) لم أكن أقصد الطلاء، كنتُ أتكلم عنا .
رانيا : (تجزع وتحاول التهرب) إني ألهيك كثيراً بدل أن أساعدك .
ريما : (ينزل الدهان بسرعة ويسد عليها الطريق)
زياد : أن لك أن تنزعي عنك كل تلك القشور المزيفة .
رانيا : (تحاول تمالك نفسها) ابتعد عن طريقي .

زياد : الهروب لا يفيد.. أنت امرأة ستتعفنين تحت كل تلك القشور.. كيف نعرف أن جسد امرأة ما جميل إذا

كانت ترتدي ست تنانير فوق بعضها؟

رانيا : (تترجع للخلف غاضبة لكن خجلة جداً) كيف تجرؤ على أن تخاطبني هكذا؟ وأنا ظننتُ أنك تفهم، أهذه هي نظرتك للمرأة؟ هكذا تصفها؟ جسد جميل؟ كنتُ قد بدأتُ أظن أنك مختلف.. كل تلك الأحاديث والمشاعر

الإنسانية، كل ذلك كان مجرد وهم، كذب، كيف لا وأنتم كلكم واحد، جنس آدم المتوحش الذي لا يفكر إلا بنفسه وبغرائزه .

زياد : أنا.. أنا لم أقصد ذلك أبداً (وقد أدرك أنه أخطأ التعبير) أنا آسف فعلاً، لم أقصد الإساءة لكن أنتِ فهمتني خطأ .

رانيا : (وقد تمايلت نفسها) أحقاً؟ لا أظنني كذلك .

زياد : بلى (يلحق بها وقد كادت أن تغادر) أنا قصدتُ داخلك، نفسك الجميلة (تقف فيكمل بعزم وثقة أكبر) التي تحاولين إخفاءها تحت أكوام من الأقمشة الجميلة المزيفة، أقمشة لم تشتريها أنت ولم تلبسها واكتشفت أنها ليست على مقاسك، ومع ذلك ظلت تلبسها حتى أنك أقتعت نفسك بأنها جميلة، مع أنك ضمناً تكرهينها وبشدة، وترغبين لو تمزقنها بأصابعك وأسنانك (رانيا واقفة متبسة) أن الأوان لتفعل ذلك، أن الأوان لأن تنزوجي .

رانيا : (بصوت تخالجه الدموع) كيف باستطاعتك أن تتكلم كلاماً جميلاً كهذا؟ أن تتحدث عن المشاعر والأحاسيس وأن تنسى مشاعر زوجتك في نفس الوقت؟

زياد : لا، أخطأت للمرة الثانية، أنا لا أغازلك، لكن جيد أنك موافقة على الفكرة، عن ضرورة خروجك من هذه الشرنقة ودخولك في الحياة، في الزواج، عن لقائك مع الآخر، لقائك مع نفسك وجسدك عبر الآخر .

رانيا : (وقد التفتت ناحيته) ومن هو هذا الآخر؟

زياد : أي إنسان، الشباب يملؤون الدنيا .

رانيا : أتريدني أن أعرض نفسي في الطريق؟

زياد : لا، بل أن تسمح لي للآخرين أن يقرعوا بابك .

رانيا : لم يعد هناك من يقرع بابي .

زياد : سمعتُ أن هناك من طلب يدك منذ فترة .

رانيا : تقصد معتنز الرافل (تضحك بالأم) لديه ثلاث، ما حلَّ له الشرع.. لم يعد هناك من يريدني يا سيد

زياد، فأنا لم أعد صغيرة (بالأم) لي من العمر سبع وثلاثون سنة .

زياد : لكنك ما زلت جميلة، وقد دخلت قلبه .

رانيا : (وقد فوجئت) قلب من؟!

زياد : أخي .

رانيا : أخوك؟! وأين رأني؟

زياد : رأك في طريقك إلى عمك، وقد حدثته عنك روان، وفتح الموضوع معي، فحدثته عنك، عن أخلاقك وثقافتك وجمالك .

رانيا : لكنني لا أعرفه .

زياد : هذه ليست مشكلة، أنت وافقي فقط على الفكرة .

رانيا : في بيتنا هذه مشكلة.. أبي لن يوافق .

زياد : لا عليك من أبيك.. صحيح أنه رفض أن أحضر أحداً ليساعدني، لكنني فكرتُ بالأمر ووجدتُ الحل..

سأجعل علاء يأتي بحجة إحضار بعض علب الطلاء، أنت تفتحين له وأنا أتولى مهمة إلهاء أبيك قليلاً، سأجد ما أحدثه به، هه؟ ما رأيك؟ اسمعي يا أنسة، صحيح أن أخي غير متعلم وليس من عائلة كبيرة وعمره ثمانية

وأربعون...

رانيا : (تقاطعها) عانس؟

زياد : (بيتسم كمن يكلم طفلة) هل هناك رجل عانس؟ (تخجل رانيا.. يكمل زياد) إنه شهم وشغيل، يشتغل في الزراعة، لديه أرض خارج المدينة، سنة معه وسنة عليه، ينقصه ابنة الحلال، وأنا أرى أ، كلاً منكما يناسب

الآخر (يبدو على رانيا الارتباك والتردد) أعلم أن الوقت قصير، وأن النظرة ستكون سريعة، لكن لا بأس كمقابلة أولى، بعدها إن كان هناك استلطاف سنتدبر الأمر (تبدو من الأب النائم تنهدات) هيا، قولي نعم، يكاد والدك أن

يصحو (يتناول فرشاته ويتجه نحو السلم) أنا والله أعلم لصالحك، فأخي تأخر في الزواج ليؤمن منزلاً وليحسن وضعه، لكنه يستطيع أن يتزوج متى شاء لكن.. (الأب يستيقظ) .

رانيا : (وهي تناوله دلواً) شش.. استيقظ أبي .

الأب : أين ريما؟ ألم ترجع من اجتماع المدرسين بعد؟
رانيا : لا يا أبي (من داخل الصالون ثم تسير إليه.. بسخرية) لا بدّ وأنها مستمتعة بالاجتماع.. هل تظن أنهم سيسكتون لها إن استمرت في التدخل بشؤون أولادهم؟
الأب : (للدهان كأنه لم يسمع ما قالته) ألم تنه هذا الحائط بعد؟ تعال واسترح، يبدو أنك منهك، فأنت تعمل منذ الصباح.. ستحضر لنا رانيا فنجانيين من القهوة .
(رانيا تغادر نحو المطبخ)
زياد : نعم يا عم، سأستريح متى حضرت القهوة .

المشهد السابع

غرفة نوم البنات وقد انتهى طلاؤها، تبدو أوسع بعد أن نقصت سريراً، وأجمل ببعض الزينة والديكورات البسيطة.. ريما تفتح الباب وتتنظر خلفها كمن يتأكد أن لا أحداً يراه، تغلقه ببطء وتتناول من جزدانها المعلق خلف الباب تعليقة بها كومة من المفاتيح ثم تتجه نحو الكومودينة حيث تفتح درجاً وتأخذ منه رسالة وتفتحها بهدوء بعد أن تتمدد باسترخاء على سريرها.. تمر لحظات وهي تقرأ، وفجأة يفتح الباب وتدخل رانيا فتجفل ريما وتسحب الرسالة والظرف إلى تحت الوسادة.. تقف رانيا تتأملها، وريما تنظر إليها بخوف وارتباك .
رانيا : ما بك تنظرين إليّ كمن رأى شبحاً؟ هيه، أنا رانيا (باستهزاء) ثم لماذا ارتعبتِ وخبأتِ الرسالة؟ أتظنين أنني لا أعرف بأمرها؟ (ملامح الخوف على وجه ريما.. تسير رانيا نحو سرير أختها وتغير لهجتها فتصبح أكثر هدوءاً) كل ما في الأمر أنه مضى وقت طويل عليها حتى أنني ظننتك نسيتهَا أو مزقتها (تجلس على السرير وتمعن النظر في ريما التي ما زالت مستندة بقوة على الوسادة) كنتُ أراك خلصة من وراء الباب تفتحين الرسالة وتقرئينها، ثم تبيكين.. لطالما تمنيتُ أن أقتحم الغرفة وأضمك إلى صدري وأهددك بحنان، لكني كنتُ أنتظر خارجاً، أنتظر أن تريني يوماً، لكنك أبداً لم تكوني لتريني.. كنتُ غارقة في أحلامك وعذابك لدرجة أنك لم تكوني تشعرين بوجودي، وانتظرتُ أن تخبريني عنها، لكنك أثرتِ السكوت حتى أنني لو لم أدر بأمرها لظننتُ أن سامر لم يكن يعني لك شيئاً.. كنتُ كالصخرة، لا يبدو على ملامحك أي تأثير.. رفض أبوك وانتهى الأمر، لكن مضى وقت طويل.. ما الذي ذكركُ بها الآن؟ هل هي الأمور التي تحصل هذه الأيام؟ أم..؟
ريما : لم أنسها يوماً، ولم أتوقف عن قراءتها أبداً.. أنتِ التي لم تعودي ترين ولم تعودي تختلسين النظر من وراء الباب (ترخي نفسها) .
رانيا : هل كنتِ ترينيني؟
ريما : لا (صمت) أظننتيني تحجرتُ وتحجرتُ مشاعري؟
رانيا : لا، لم أقصد .
ريما : بلى.. قلتُ ظننتُك مزقتها.. لا أحد يمزق رسالة من يجب إلا إذا تحجرتُ عواطفه .
رانيا : أحببته؟
ريما : وماذا تظنين؟
رانيا : لست أدري.. لم أكن أفهمك.. لا أظن أنني فهمتُك يوماً، كالصخرة، ثم أراكِ تبيكين، ثم.. لم أعد أدري (صمت) لماذا؟
ريما : لماذا؟!
رانيا : لماذا إذاً (تصمت للحظة ثم تكمل) جيبنتِ؟

ريما : لم أجبن.. كنتُ متوترة وقلقة (تتكلم وعيونها سارحة في السقف كمن يتذكر الماضي) فتجربتك كانت ما تزال حاضرة في ذهني، مع أنه كان قد مضى عليها عشر سنوات.. كان حبي الأول، حب متأخر يسيطر فيه العقل على عواطف تعلمنا أن نكبتها.. وجاءت ضغوط والدك.. كان يحبسني في غرفة الجلوس لساعات، يصرخ، يضرب، يجن (تضم ساقها إلى صدرها وتلفهما بيديها) كان يضربني بقوة تجعلني أرتجف وأتوقع، جعلني أكره فكرة الزواج لأنها جلبتُ لي عذابات جديدة وكان السجن اليومي والضرب لأتفه الأسباب لم يكن كافياً، أسباب يعتبرها كل الناس عادية، وأبي اعتبرها بداية للمجون.. إذا نزلتُ للشارع يضربني، إذا تأخرتُ عن موعد انصرافنا من المدرسة خمس دقائق لمراجعة فكرة أو مسألة مع صديقتي يضربني.. كان لا يكف عن ظن

السوء حتى جعلني أبتعد عن كل شيء وأكره كل شيء.. هل تعلمين (تبلع ريقها وتمسح دموعها المتساقطة) أنني أحياناً كنتُ أتلقى الصفعات دون أن أدري السبب (تصمت، تبكي مجدداً ثم تمسح دموعها وتكمل) ثم عندما صحتُ من رعي، عندما بدأتُ أتلّمس الأشياء الجميلة، عندما بدأتُ أتجاوز مخاوفي وأتذكر الأحلام السعيدة التي رسمها لي سامر عندما استجمعتُ قواي وقررتُ كان قد رحل، سافر دون أن يترك لي أي أمل أو إشارة.. اعتبر جبني وسكوتي رفضاً (تصمت وتجهش بالبكاء.. تقترب رانيا منها وتضمها إلى صدرها) .

رانيا : وعندما وصلت رسالته كان حادث السيارة .

ريما : أرسل الرسالة إلى امرأة، فوصلت إلى نصف امرأة .

رانيا : ريما! ما هذا الكلام!؟

ريما : أليست هي الحقيقة؟ ماذا تعني امرأة دون رحم؟

رانيا : (تغير الموضوع) تُرى كيف تلقى الخبر؟

ريما : لست أدري.. عندما جاءتني أخته تتفقد حالي لم أستطع حتى أن أكتب رداً.. لم أعرف ماذا أقول،

أقول له إنني كنتُ مستعدة للرحيل معه لو طلب؟ لو لم يغادر بسرعة دون أن يخبرني؟ لم أستطع أن ألومه، ولم أستطع أن أقول له إنني ما زلتُ أحبه، وتحطمتُ، كرهتُ كل شيء، كل شيء .

رانيا : (وهي تهتز ببطء للوراء والأمام كأنها تكلم نفسها) واكتشفتِ أنك غير قادرة على مواجهة الوحش،

فأصبحتِ وحشاً مثله .

ريما : (تبتعد عن أختها فجأة وتنظر إليها) لا، لم أصبح وحشاً، لكنني لم أعرف من منا المخطئ، أنا أم هو

أم أبي، فلمتُ الجميع، حتى أنتِ .

رانيا : (وهي ما زالت تهتز) ومن يعرف من هو المخطئ؟ أو ما طبيعة أخطائنا؟ وهل لنا ذنب فيها؟ (تنظر

لريما وتتوقف عن الهز) لماذا نلوم أنفسنا دائماً؟ ولماذا يلومنا المجتمع؟ هل نحن خلقنا أنفسنا؟ أبوك خلقنا؟

المجتمع خلقه وخلقنا.. تُرى لو كنتُ أنا وأنت في مكان مختلف، مع أب مختلف أو أم ثائرة لا ترضخ، هل كنت

أنا أنا؟ وهل كنتِ أنتِ أنتِ؟ لطالما شعرتُ بأنني وحيدة، أصغي إلى الجميع وإلى كل شيء، لكن لا أحداً يصغي إلي.. لا ياريماء، أنا لم أكن عمياء عنك، لكنني مللتُ الانتظار وراء الباب، مللتُ الاهتمام بك وبأبيك .

ريما : وبرئيفة .

رانيا : (تنتفض كمن أجفلت) رئيفة لا، خدمتها بكل محبة وإخلاص، رئيفة كانت شيئاً آخر، رئيفة عوّضتني

عن حنان أُمي.. كنتُ أحس وأنا أرهاها أن أُمي قربي، وأني برعايتي لرئيفة أحبي ذكراها، أفلدها وأشتاق

لحنائها.. نعم، رئيفة كانت شيئاً آخر تماماً، أما الآخرون فلا (تنظر لريما) ثم لماذا تلوميني؟ (باستهزاء) وكأنك

أنتِ من يهتم بالآخرين؟ ماذا تعرفين عني؟ لا تعرفين شيئاً، لا لأنني مجهولة أو لأنك غيبية بل لأنك لا تحاولين

كشف داخلي خوفاً من كشف داخليك، ذلك أننا واحد، رماذ الأنتى الذي أحرقه أبوك، والزمن ذلك الذي يسمونه

العمر، وشاركتِ في الجريمة حين حاولتِ جرّي معك، لكن كفى، ألا تظنين؟ ذلك أنني تعبت من السكوت (تنهض

وتتكلم وهي تسير ويبدو عليها الانفعال) ومن المقاومة لأبقى فوق سطح الماء.. أريد أن يسحبني التيار، أن أسير

معه مهما كانت وجهته، مهما كانت الصعوبات.. أريد أن أموت قائلة بأنني حاولتُ.. قد تكون المحاولة طريفاً

للسعادة، أو حتى السعادة ذاتها (تقف كمن اكتشف شيئاً وتتمعن في أختها) من قال إن النهايات هي التي تجلب

السعادة؟ ربما الطريق إلى السعادة هو الأعظم، هو السعادة.. قد تكون النهاية بانسة حزينة، أو حتى مفاجئة،

لكنني قد أجد لحظات من السعادة في طريقي إليها قد تفوق كل شيء (تبدو على ملامحها السعادة والاندهاش)

أتعلمين؟ إنني مستعدة للتضحية بكل شيء في سبيل لحظتين من تلك اللحظات، بعدها أنا مستعدة للموت (يزداد

انفعالها وحماسها) ثم ما قيمة الحياة إذا عشناها كلها هكذا؟ من عرف ما هي السعادة؟ إن سعادتني تختلف عن

سعادتك (تجلس على السرير مجدداً وتتوجه بحديثها نحو أختها) بل ربما هي بالنسبة لك جنون أو لا شيء.. لماذا

إذا نمتع عن المحاولة؟ لماذا يغلفنا ذلك الشعور بالخوف؟ (تنتفض واقفة مجدداً) أنا سئمتُ، سئمتُ وأريد

المحاولة .

ريما : (تصرخ بعنف وتنهض لتجلس على السرير ناسية أمر الرسالة) ولماذا تظنين أنك وحدك من سئمتُ؟

أنا أيضاً سئمتُ، سئمتُ منك ومن مواجهتك، من الوقوف في صف والدك وقول لا لك، في حين أنني أتمنى لو

كنتُ مكانك.. سئمتُ من نكرانكم لي لأني عقيمة.. أظننني أنني سعيدة بسماحة لي بالخروج بعد الحادثة؟ بإعطائي

جزءاً من حرية ممنوعة عليك؟ إنه كمن يشتري فرشاة مذهّبة لفتاة تساقط شعرها (باشمنزاز) سئمت من شعورك بأنك الأقوى، بأنك المظلومة وبأني الظالمة، بأنك المناضلة وبأني التيار المتخلف المجنون الذي يحاول سحبك معه للأسفل، لماذا لا تفكرين ولو للحظة بأني أناضل معك؟ لكن التيار عندي في الأسفل، أقوى بأني أحاول التمسك بك لارتفاع سوية، لكن عيباً، ذلك أنك مصممة على الاعتقاد بأنك تناضلين لوحده، فتدفعين إياي بقدميك بعيداً نحو القاع.. من قال لك بأني لا أحب الصعود إلى سطح الماء ورؤية الشمس مثلك ولو للحظة؟ من قال بأني لا أهرب القاع حيث كُبلنا والدك؟ من (تختنق الكلمات في حلقها) وكُل أباك جليداً علينا؟

رانيا : (تقف أمامها مباشرة) نحن والزمن والناس .

ريما : نحن؟!!

رانيا : نعم، نحن لأننا سكتنا .

ريما : (تضحك بألم) وهل كان باستطاعتنا شيء؟ هل كنا نعرف شيئاً؟

رانيا : بسكوتنا الآن بعد أن عرفنا .

ريما : عندما تأتي المعرفة متأخرة عن موعدها تتمنين لو أنها لم تأت لأنها بدل أن تسعدك تصيح معذبتك .

رانيا : من قال بأن للمعرفة موعداً؟ من جعل إدراك المرأة لأنوثتها عذاباً؟ من أطلق كلمة عانس؟ ولماذا

أطلقها علينا فقط؟ هل سمعت يوماً برجل عانس؟ لا، لماذا؟ لأنه يظل قادراً على الإنجاب؟ إذاً فالمرأة ليست سوى آلة تتحدد صلاحيتها بسن الخامسة والأربعين، لكن من أوقف أنوثتها المرأة عند هذا الحد؟ الله؟ نعم، أوقف المرأة عن الإنجاب، لكن هل أوقفها عن الحياة؟ هل جعل للرجل حقوق المتعة دوننا؟ إن كان كذلك فأنا لا أريده ولا أريد أن أوّمن به لأنني لا أستطيع أن أوّمن به وهو يطلب مني نكران ما أحس به .

ريما : هذا كفر .

رانيا : وليكن كفراً.. لماذا لا تكفر بكل ما هو ضدنا؟

ريما : (بفزع) كفى يا رانيا (تنهض وتمسك بيديها) إن ظللت تفكرين هكذا ستجنين .

رانيا : (تسحب يديها) إن بقينا هكذا سأجن.. أنظري إلى نفسك، إلى الشرقة التي وضعت فيها، لا أحد يراك

ولا تزين أحداً .

ريما : اهدئي يا رانيا، اهدئي يا أختي .

رانيا : (تمسك ريمًا من كتفها بقوة) ألا تفهمين؟ لا أحد يهتم بأمرك، لا أحد .

ريما : (بانكسار) وماذا بيدي أن أفعل؟

رانيا : (تقلت نفسها) لا يوجد دودة تستطيع أن تبدل شرقتها.. الشرقة تُخلق مرة واحدة، بعدها إما أن

تخرج منها الدودة فراشة أو تموت فيها .

رانيا : والدودة أيضاً تُخلق مرة واحدة.. عليك أن تغيري في شرقتك إذا كنت لا تستطيعين خلق واحدة

جديدة.. خفي من خيطانها بحيث تستطيعين الرؤية خارجاً.. أنت بعد أن تعرّفت إلى الخارج وتمنيت الخروج

إليه علمت بأن خروجك مستحيل لأنه جاء متأخراً.. إذاً تعلّمي التكيف.. أنظري للخارج واختاري منه ما يعجبك

ولا تكتفي بالحلم فقط، إنه ليس بالوحش الذي صوّره لنا أبي يا ريمًا.. دعي الخارج يراك أيضاً، وعلمي الناس

أن يتواصلوا معك ولو من بعيد، أن يحبوك كما أنت، ويتقبلوك كما أنت، من يعرف؟ قد تجددين السبيل يوماً

للخروج من شرقتك حية ولو لفترة قصيرة .

ريما : (تتغير ملامحها ويبدو عليها الاستغراب) تتكلمين بغرابة، بلغة لم أعهدا منك من قبل.. هل هناك

شيء لا أعرفه يا رانيا؟

رانيا : (تراجع كمن كشف سره) أبداً، لا، أي شيء؟!!

ريما : لست أدري، لذا أسألك (تنظر إليها تنتظر جواباً) .

رانيا : (تخرج نفسها من المأزق) ما قلته كان عنك، عن الصندوق الذي وضعت نفسك فيه لأنك لا

تستطيعين الإنجاب.. عليك أن تخرجي من هذه الحالة .

ريما : وماذا يضرك إذا بقيت هكذا؟ هل أوف في وجهك؟

رانيا : أنا؟! ما دخلي؟ على كل أنت حرة (تتجه نحو الباب مسرعةً وتغادر الغرفة وتغلق الباب وراءها) .

الفصل الثاني

المشهد الأول

الصالون (نهاية خشبة المسرح) رانيا ممسكة بخزقة تمسح بها الغبار، والأب جالس على الكرسي الكبير في غرفة الجلوس (مقدمة المسرح) يرن جرس الباب فتهرع رانيا لتفتح وينتصب الأب في جلسته .

رانيا : نعم؟

الرجل : عفواً، أليس هذا منزل السيد عابد؟

(الأب يقف ويتجه نحو الباب، وفي نفس الوقت يهرع الدهان خارجاً من غرفة نوم الوالد)

الأب : نعم، ماذا تريد؟

زياد : إنه أخي يا عم، جاءني بعلب الطلاء .

الأب : حسناً، تفضل .

(يدخل علاء حاملاً صندوقاً من الكرتون)

زياد : ضعها هنا واخط لي خمس عب بيضاء بعلبة صفراء.. علينا أن ننهي العمل بسرعة من أجل العم عابد (يبتسم بخبث) تعال معي يا عم، أريد أن أستشيرك ببعض الأمور (الأب ينساق معه نحو غرفته) أتريد أن.. (يخفي صوته) .

(رانيا تسير بخجل نحو الكنية تمسح الغبار عنها.. ينظر إليها علاء وهو يختار العلب ويفتحها)

علاء : أعرف أنك الأنسة رانيا .

(رانيا يزداد خجلها)

علاء : أتعرفين أنني أتيتُ هنا لأجلك؟

(رانيا تدير وجهها خجلاً)

علاء : أرجوك يا أنسة، تجاوزي الخجل قليلاً، فليس لدينا الكثير من الوقت.. كنتُ أراك منذ زمن ولم أكن

أهتم لأنني كنتُ أعتبر أنك أكبر مما أطمح إليه، ولكن زياد قال لي إن الأمر ممكن.. أخي حدّثني عنك كثيراً،

ويبدو أنك أجمل مما وصفك (رانيا تبتسم) سأتكلم بسرعة نظراً للوضع.. أنا غير متعلم وأعلم أنك متعلمة .

رانيا : (بسرعة) هذا لا يهم .

علاء : دعيني أكمل كلامي رجاءً.. أعرف عنك كل شيء، فبعد أن قام زياد ببعث الأمل في نفسي بأحاديثه

عنك أجريتُ بعض الاستفسارات .

رانيا : ممن؟

علاء : لا يهم، المهم أنني مقتنع بك تماماً.. بقي أنت.. أنا أشتغل في الزراعة ورزقي على الله .

رانيا : أعلم .

علاء : (يكمل كأنه لم يسمعها) تربيته على الأخلاق، ويمكنني أن أقول لك إنني ساداريك وأكون لك الزوج

الحنون والرجل الذي تشعرين معه بالأمان.. سأعتني بك كما أعتني بأشجاري، أسقيك، أنزع من حولك الأعشاب

الضارة، وأداويك عندما تمرضين.. بالمقابل أريد زوجة ترعاني وتطعمني، تكون أمّاً صالحة، ومعاً نغرس

الغراس الجديدة وننتظر نموها .

(صوت الدهان يرتفع)

زياد : يا عم انتظر، ألا ترى أن هذا الحائط يحتاج وجهاً إضافياً .

الأب : (وهو خارج متأففاً يلوح بيديه) افعل ما تريد.. أهدأ شغلي أم شغلك؟ المهم عندي أن تنتهي وتخلصني

(رانيا تسرع نحو أبيها محاولة إعادته إلى غرفته)

رانيا : (ممسكة بذراع أبيها) نعم يا أبي، إنه على حق، فالجدار خلف الخزانة تملؤه الرطوبة، وإذا لم يُقشَر

ويُطلى جيداً فسوف يتساقط الدهان الجديد بسرعة .

الأب : (مستديراً نحوها ممانعاً محاولتها إدخاله إلى غرفته) أصبحت الآن تفهمين في الطلاء؟ (باستهزاء)

أليس أفضل لو تمسكين الفرشاة وتطلين (بغضب) عودي إلى الصالون وأكلمي مسح الغبار أو افعلي أي شيء

آخر .

.. تتسحب رانيا نحو الصالون.. يقف الأب ينظر للرجل المنهك بعمله بسرعة ثم يذهب نحو كرسيه ليجلس عليه.. ترفع رانيا كتفيها لعلاء علامة يأس وتعاود مسح الغبار)

المشهد الثاني

الوقت نهار يشير إليه الضوء المنبعث من النوافذ.. رима ورانيا في غرفة نومهما.. تنهض رима عن سريرها بسرعة .

رима : شقيق الدهان؟!!

(تظل رانيا جالسة بهدوء على السرير شابكة يديها) ألي هنا وصلت بك الأمور؟! كيف تجرئين أو حتى تفكرين بمصارحة أبيك بأمر كهذا؟ هل جننت؟ أتريدين قتله؟ تعلمين جيداً أن أمراً كهذا يقتله.. ثم ما هذه العائلة التي ستناسبين؟ وماذا يشتغل حضرته؟

رانيا : (بتجهم) لديه أرض .

رима : فلاح؟! أنت المتعلمة ابنة العائلة تتزوجين فلاحاً؟ (باستهزاء) وأخوه دهان .

رانيا : (بغضب) يبدو أنك نسيت أن أباك كندرجي.. ثم هل وجدت أحسن وقلت لا؟

رима : نعم، جاءك أحسن وقلت لا.. ألم ترفضي عريساً منذ مدة؟

رانيا : أنتسمين ذلك العجوز عريساً؟

رима : رفضت طبيبياً ومهندساً ومدرساً، رفضت الكثير من الأقارب، حتى أنك لم تهتمي لكل الذين رفضهم والدك دون أن يخبرك، عندما كنت تسمعين عنهم من الناس كنت تقولين : ومن يريد أن يتزوج؟ هل نسيت الآن أم أذكرك؟

رانيا : كنت غيبية وعمياء، والآن تفتحت عيني وأريد أن أتزوج.. هل هذا كفر؟

رима : ومن فتح لك عينيك؟ (بخبث) الدهان؟

رانيا : (بشجاعة) نعم، الدهان فتح لي عيني.. في البداية أردت تجديد البيت فقط، أردت أن أنسى رائحة الهواء المتعفن، أن أنسى مريض رئيفة وسنوات العذاب، أردت أن أجد لأقتل الفراغ الموحش في هذا البيت، لكن أنت من سحب أسفل حجرة في جداري المتصدع.. عندما دخلت وهزرت صورتي أمام الدهان فتحت عينيه على ما يحصل في هذا البيت.. أتذكرين قصة حمالة الصدر؟ يومها لم أكن أريد سوى أن يعود، لذلك أصريت على طلاء البيت.. أردت أن يعود لأوضح له أنني لست تلك الفتاة السخيفة التي تصورها أو رآها تتصرف كمراهقة لم تر يوماً شاباً يدخل بيتها ويرى خصوصياتها.. أردت أن يعرفني كما كنت، امرأة عمل، قوية، متعلمة، لا تهزها كلمات الإطراء أو أي شيء، لكنني لم أجد نفسي إلا وأنا أغوص أكثر فأكثر وأسحر بكلماته.. اكتشفت أنه خريج مدرسة الحياة، وكان كأستاذ يعلم طالبة عرف أنها لا تدرك شيئاً عن الحياة بجمالها وتناقضاتها.. في البداية ظننت أنه يقصد نفسه، لكنني تبينت أنه كان يقصد أخاه.. المهم كان الطلاء القديم قد تقشّر.. وأنا وحدي رأيت حقيقة جداري واعترفتُ بها، عرفتُ أنني أريد الخروج من شرنقتي لألتقي برجل، وسيكون علاء.. صحيح أنه ليس متعلماً، لكن لا بأس به (تتدارك معللة) ثم إن قلت لا الآن فلن يطرق بابي أحد مجدداً .

(تبدو على رима علامات الارتباك)

رима : وأنا؟ أنا رانيا، هل نسيتني؟ هل ستتركيني وحدي مع أبيك؟ أبوك عجوز، قد يموت، من يبقى معي؟

(تكاد تبكي) .

رانيا : (تنهض بعصبية) وما ذنبي أنا؟ هل تريدين أن أدفن نفسي معك؟ ألا يكفي أننا مدفونان معاً نحن

الثلاثة؟

رима : مدفونات؟! وماذا تسمين وضع رئيفة؟

رانيا : خرجت من قبر الحياة إلى قبر الممات، وأنا لا أريد أن أظل في هذا القبر، قبر الحياة.. إما أن أخرج إلى الحياة أو إلى القبر الآخر.. لن أظل مدفونة في الحياة هنا معك، وقد يكون هذا لصالحك أيضاً .

رима : لصالحك؟!!

رانيا : أجل لصالحك.. أنظري ماذا حدث للغرفة بعد أن غادرته رقيقة، صارت أوسع، صارت مضاءة أكثر، فتحنا نوافذها وتجدد هواؤها.. إن كنت لا تشعرين فأني أشعر بأني أتنفس هواء أكثر نقاء وأتحرك في عالم أكثر إضاءة.. يبدو أنك تعودت على العفن والرطوبة والظلام .

ريما : أنا؟! لا تحاولي أن تقنعيني بأنك تفعلين هذا لأجلي.. أتستميليني كي لا أخبر والدك؟ تأكدي أنني سأخبره .

رانيا : (بعصبية) أخبريه، هذا ما أريده بالضبط، فلن يقف أحد في وجهي بعد الآن حتى ولو كان أباك .
ريما : لم يكن هذا موقفك سابقاً.. كنت تموتين خوفاً منه.. إذا كان الزواج يهكم حقاً فلماذا لم تفعليها وقتها؟ كان الأمر أسهل.. على الأقل كان متعلماً وابن عائلة محترمة .

رانيا : يا ليتني فعلت.. لو عادت بي الأيام إلى الوراء لفعلتها فوراً.. كدتُ أجن حين أدركتُ أن كل تلك السنين كانت مجرد كذبة، وأن كل ما فعلته كان هباء.. تلك الصورة الكاذبة التي كوَّنتها لنفسِي : امرأة جميلة، قوية، لا تهمها كلمات الإطراء، ولا يستطيع رجل أن يحرك أنوثتها.. كان فخراً لي أن أتعالى على فكرة الزواج.. أقنعتُ أباك وأقنعتُ نفسي بأني تغيرتُ بعد قصة مهرا.. كان الخوف من والدك يقتلني، وضربات زناره تسلخ جلدي.. لو لم يجدني يومها ويعيدني بالقوة لما عدتُ أبداً.. اكتشفتُ الآن كم كنتُ كاذبة، وأول من كذبتُ عليه كانت نفسي.. هل أنت حقاً راضية عن نفسك يا ريماء؟ عن حياتك والطريقة التي تعيشين بها؟ ماذا كان ما قلته لي منذ يومين إذا؟ حسناً، لأسهل عليك، أذكري لي شيئاً واحداً تعيشين لأجله، أو على الأقل يسعدك ويشعرك بقيمة لوجودك .

ريما : كنت أظن أنت.. أننا نتهم لبعضنا و..

رانيا : كفاك هراء .

ريما : عملي، الأطفال الذين أدرّسهم وأربيهم .

رانيا : لكنهم ليسوا أولادك لتربيهم، والعمل ليس كل شيء في هذه الحياة، إنه جزء منها.. ثم أنت لست شيئاً بالنسبة للأولاد، لست سوى معلمة التقوا بها في سنة من حياتهم، كم من شخص نعرفه لسنة ثم نفاقه دون أن نهتم له أو نتتبع أخباره؟

ريما : لا، إنهم يحبونني .

رانيا : وهل لهم غير ذلك؟ فأنت تقضين خمس ساعات معهم يومياً، لكنهم قد يحبون الشوكولاته أكثر منك، فالطفل بطبعه محب يا ريماء، لكنه يتغير كثيراً من سنة لأخرى.. قل لي كم تلميذاً تجاوز صفك بثلاثة صفوف، لن أقول أكثر، وما زال يهتم بك إذا رآك في الطريق أو حتى في المدرسة؟

(ريما صامتة)

رانيا : أرايت؟ في الحقيقة أنت فقط تشبعين غريزتك كأم، لهذا تغضبين دوماً عندما يتدخل الأولياء في أمر يخص أطفالهم (بغضب) لماذا لا تفكرين؟ إنها الحقيقة .

ريما : (تصرخ) يكفي.. ماذا تريد مني؟ لماذا تريدني تحطيمي؟ هل تشعرين بالقوة وأنت تعيريني بعدم قدرتي على الإنجاب؟ هل اشتكيت لك؟ هل فعلت؟

رانيا : نعم فعلت، قلت لي كل شيء منذ يومين .

ريما : إذاً لماذا تعيدني فتح الموضوع؟ لماذا تتكلمين عن الأمر وكأنه ذنب ارتكبته؟ هل يسعدك أن تريني أتعذب؟ (ترتجف بشدة) .

رانيا : (مرتبكة من ردة فعل ريماء القوية، تحاول الاقتراب منها واحتضانها) ريماء، حبيبتي، لم أقصد .

ريما : (تردّها بعنف) ابتعدي عني.. لا تفكرين إلا في نفسك، وفي سبيل ذلك أنت مستعدة لتحطيم الجميع .

رانيا : لا يا ريماء، لا تبتعدي كثيراً .

ريما : نعم، هذا هو الأمر، لا تنكري ذلك (تقف وجهاً لوجه أمام رانيا) .

رانيا : ابتعدي عن طريقي إذا كنت تعتقدين هذا .

ريما : ما هو إذاً؟ (تمسكها من كتفها) هه، أجيبيني، هل هي شفقة؟ أنا لست بحاجة لشفقتك، لست متسولة تتسول الحنان.. هل أقف في وجهك؟ ألهذا أصبحت تكرهيني بشدة؟ أتخافين مني؟ أتخافين أن أرفض زواجك؟

رانيا : (بغضب) ابتعدي عن طريقي، اتركيني، أنا لا أخافك، ثم من أنتِ حتى ترفضين زواجي؟ أنا سأتزوج، نعم، أنا قررتُ أن أتزوج وفعلي ما باستطاعتك لإيقاف ذلك، فأنتِ لن تفلحي (تبعدها بقوة، تأخذ حقيبة يدها المعلقة خلف الباب وتخرج مباشرة نحو باب المنزل، تفتحه وتغلقه وراءها بقوة.. يبدو إغلاق الباب كصفعة على وجه ريما المتبيسة في مكانها والتي تركض نحو الباب، تبكي، وتنهار عنده) .

ريما : لا، لا يا رانيا، عودي، أرجوكِ عودي، عودي..

(تمضي لحظات وهي تبكي على الأرض عند الباب، ثم تنمالك نفسها وتنهض متناقلة، ولا تكاد تخطو بضع خطوات حتى يُفْتَح الباب فتستدير بسرعة)

ريما : رانيا؟!!

(الأب مذهول.. ريما تدرك خطأها فتراجع بضع خطوات للخلف)

الأب : ما بك؟ أين أختك؟ (ريما تتلعثم) سألتك فأجيبيني، أين رانيا؟ (يتجه نحوها يريد أن يمسك بها فتقلت من بين ذراعيه) .

ريما : (برعب) أنا لا علاقة لي، أنا لا علاقة لي، هي التي ذهبت، رجوتُها أن لا تذهب لكنها أصرت ولم أستطع منعها .

الأب : (غاضباً ومذهولاً) عم تتحدثين؟ أين ذهبت؟

ريما : (باكية) لا أعلم .

الأب : (متجهاً نحوها غاضباً) كيف لا تعلمين؟ (يصرخ بغضب) أين ذهبتِ أختك؟

ريما : (تنكمش مرتعبة ثم تصرخ بكل قوتها محاولة إخراج الكلمات من فمها) ذهبت لتتزوج.. هذا ما قالته

لي .

الأب : (بجنون) ماذا تقولين؟!!

ريما : (برعب) أنا لا أعرف شيئاً، هذا هو فقط ما قالته لي (تنهار أرضاً، ترتجف وتشهق بالبكاء) .

(تخف الإضاءة تدريجياً حتى تختفي، ثم تعود ببطء لنرى تغيراً في الوقت، فلم يعد هناك نور يأتي من

الخارج.. ريما جالسة على كرسي، يدُ على فخذيها والأخرى تستند بكوعها على الطاولة.. وجهها في راحتها وتنتحب.. الأب جالس على كرسيه قريبا عاقداً يديه غاضباً.. يُفْتَح الباب بهدوء وتقف به رانيا.. تتوقف ريما عن

الشهيق والنحيب وتنتظر مذهولة للباب.. تدخل رانيا شاحبة منكسرة، ترافقها روان، ترفع نظرها نحوها بهدوء وانكسار.. ينهض الأب فجأة ويهم بالاتجاه نحوها، لكن ريما توقفه)

الأب : عدتِ يا بنت الكلب؟

روان : (تمسك برانيا وتهمس لها) اهدي .

ريما : دعها يا أبي .

الأب : أدها؟! ألا ترين ابنة الحرام كيف تنتظر إلي؟ وتجروين على العودة يا كلبة؟

رانيا : لو كان لديّ مكان آخر تأكد أنني ما كنتُ عدتُ إلى هنا .

الأب : اسمعي الحقيرة! نعم لديك مكان آخر (بعنف) الشارع .

رانيا : (منتصبة) هذا بيتي، وأعود إليه متى أردتُ .

الأب : (بألم وغضب) لو كان لك أخ لقصم رقبتك يا فاجرة (يهب يريد أن يضربها لكن ريما وروان

تمنعانه) .

روان : بالله عليكم أن تهدؤوا .

ريما : (صارخة) لماذا عدتِ؟

رانيا : وأين تريدني أن أذهب؟ مشيتُ ومشيتُ في الشوارع، اكتشفتُ أنني لم أكن أحيا في هذه المدينة، فأنا

لا أعرفها، لا أعرف سوى طريقين أو ثلاثة منها، إلى البيت، إلى العمل، وإلى السوق.. لم أكن أسمع أو أرى شيئاً من حولي، مشيتُ حتى شعرتُ بالدنيا فارغة مظلمة، وعلمتُ أن لا مكان أعود إليه سوى هذه الحظيرة،

أنتظر موتي فيها معك ومع أب عجوز متسلط .

ريما : ألم تذهبي إليه أيتها الغبية؟ لماذا لم تذهبي؟

الأب : (إلى ريما) كنتِ متفقة معها إذاً أيتها الكلبة؟

ريما : ليتني، ليتني شجعتهُا (لرانيا) اعتقدتُ أن لديكِ الشجاعة التي لم أمتلكها.. اعتقدتُك ستقومين بما تمنيتُ فعله ولم أستطع.. عندما غادرتِ انهرتُ، عرفتُ أنني سأبقى وحيدةً أبدياً، أنني سأمضي عمري أخدمه وحدي، وحسدتُك لأنك أقوى مني وأشجع .

(الأب مصعوقاً ينقلُ بصره بينهما)

ريما : بعد أن جاء ورآني منهارةً كدتُ أموت خوفاً، وبعد أن أخبرتهُ ارتحتُ، ثم فكرتُ أنه سيكون لديّ منزل آخر ألتجئُ إليه إذا احتجتُ، وبأنني سأكون خالةً في المستقبل، فكرتُ أنك ستعوضيني عن الأولاد الذين لا أستطيع أن أنجبهم، تخيلتُ البيت يركض فيه أولاد وأولاد وأنهم يضحكون وينادونني يا خالتي، يا خالتي ريما (تبكي بقوة على حلم ضائع) .

الأب : هل أنتما ابنتاي أم أنكما اثنتان من الشارع!؟

رانيا : (تنتفض بعنف) لا، نحن نحن، وأنت أنت.. هل ظننتُ أننا سنبقى طوال عمرنا نخدمك ونتظاهر بالسعادة؟

الأب : تخدماني؟! ألسنتُ من أفنى حياته في سبيلكما؟ كان بإمكانني أن أتزوج ثانية .

رانيا : ومن سترضى بك؟

الأب : كثيرات، فأنا في كامل صحتي، روان مثلاً .

روان : (تذعر وتتصلب ملامحها) أهذا ما تظنه عني؟ ألا تحترم وجودي في بيتكم؟ ألا تحترم جارة في عمر بناتك؟ كيف سمح لك تفكيرك أن تظن أو حتى تفكر بي وأنا التي دخلت بيتكم محاولةً التخفيف من أحزانكم؟ على كلِّ جيد أن الأمور توضحت.. تأكد أنني لن أدوس أرض بيتكم بعد الآن (تستدير وتسير نحو الباب، تفتحه وتغلقه وراءها بقوة دون أن تلتفت نحوهم) .

رانيا : (تتفجر) هل أنت سعيد؟ حتى المخلوقة الوحيدة التي كانت تدخل بيتنا غادرت.. هل أحسنتُ إغلاق

باب سجنك؟ هنيئاً لك .

الأب : البيت الذي يؤويكما أصبح سجناً! هذا البيت لولاه لكنتما في الشارع.. هذه أختك لا أحد يقبل أن يتزوجها لأنها عقيمة، وماذا يعني إذا نزع رحمها؟ هل نرميها؟ ألم نؤوها؟ ألم أقف إلى جانبها؟ الأب لا يتخلى عن أولاده، لكن الزوج يتخلى عن زوجته إذا كانت لا تتجب أطفالاً.. أليس الأفضل أن تخدم الفتاة بيت أهلها بدل أن تخدم في بيت رجل وفي سريره فتُغصب وتذل؟ أليس الأفضل لها أن تعيش معززة يصرف عليها أهلها؟ (ينقلُ بصره بينهما) هل سألتكما يوماً أن تصرفا من راتبكما؟

رانيا : لا والله، كان يجب أن تشاركنا رواتبنا لأنها بالملايين، كلها عشرون ألفاً، تقبضها كل واحدة منا ولا تكاد تكفيها مواصلات أو قطعة فستان.. ثم عن أية عيشة معززة تتحدث؟ إننا نخدمك منذ الصبح وحتى المساء، نسخن لك الحَمَّام، نطبخ لك الطعام، ننظف لك البيت، ونسهر على تلبية طلباتك .

الأب : هذا واجبكما.. أتريدانني أن أنظف لكما البيت أيضاً؟

رانيا : لا، لكن كل واحدة منا تعمل وكأن وراءها عائلة .

الأب : من طلب منكما أن تعملأ؟

رانيا : ألا يكفي هذا القبر؟ ألا تريدنا أن نخرج منه ساعتين أيضاً؟

الأب : أصبح البيت قبراً؟

رانيا : وماذا تسميه إذا؟ أه، معك حق، كلمة سجن أفضل، فكل واحدة منا مسجونة في هذا البيت، أم تظننا كأما المرحومة مجرد آلات ليس لها فم لتتكلم منه؟ هل فكرت يوماً أن تسألنا رأينا بموضوع؟ بل دائماً اسمعوا، اسمعوا واخرسوا، احفظوا الجواهر التي سأقولها .

الأب : اخرسي .

رانيا : هه، هل رأيت؟ (بحسرة) مسكينة أمي، كانت كالنعجة الوديعه التي لا تسأل، تُساق للرعي كل يوم، ينمو فروها الجميل فيُقص، ويمتلئ ثديها فتُحلب .

الأب : اخرسي يا كلبة، كيف تجرؤين على وصف أمك بالنعجة؟ أمك كانت ملاكاً، لا تُشبهين بظفرها .

رائيا : طبعاً كانت ملاكاً، كانت تمشي على أطراف أصابعها حتى لا تسمعك صوت خطواتها، كانت تسحبنا لغرفتها وتقول : لا أريد أن أسمع أنفاسكم، أبوكم غاضب اليوم.. وأي يوم لم تكن غاضباً؟ المسكينة، كنتُ أراها تنكش في زاوية المطبخ، تبكي وتبكي من ظلمك، من أنانيتك .

الأب : أمك كانت تبكي؟! كانت تضحك لي عندما كنتُ أداعبها، كانت عيونها تتكلم عن سعادتها وأنا أجود لها القرآن أو أغني لها .

رائيا : تغني لها؟! وهل كان لديك وقت لتغني؟ لا أخالك إلا جأراً إياها إلى الفراش حتى دون أن تسألها رأيها.. ظننتها آلة تحقق لك رغباتك.. هل فكرت يوماً إن كان تحبك؟

الأب : تحبني؟! وماذا تعرفين أنتِ عن الحب؟

رائيا : تصور، تصور أنني وصلتُ إلى هذا العمر ولا أعرف شيئاً عن الحب.. هل هذه هي التربية الصالحة حسب رأيك؟ ومع ذلك لك أن تعرف أنني أعرف الكثير مما لا تعرفه أنتِ (بجرأة) .

الأب : مثل ماذا؟ كأن تعرضي نفسك الشارع مثلما كنتِ ستفعلين؟ يا حمقاء، المرأة لا تعرف أن تعبّر عن حبها، وليس مطلوباً منها أن تعرف.. الرجل هو الذي يعبر عن عواطفه .

رائيا : لأنك وحش تظن أن الرجل فقط يعبر عن عواطفه.. ماذا تعرف عنا؟ عني؟ عن الليالي الطوال التي أقضيها أحتضن الوسادة؟

الأب : كلبة، فاجرة، حقيرة، لا أصدق أنني رببتك في بيتي .

رائيا : بل هي تربيتك التي تراها.. أنا ابنتك حصيلة...

الأب : (يصفعها) أخرجي من بيتي، ألم تكوني ذاهبة لتتزوجي، لماذا عدتِ إذاً؟ هل ضحك عليك وتركك؟

رائيا : (تنتفض بجنون) لا، بل أنا التي رجعتُ لأنني لم أجرو، لأنني جبانة.. عندما تكون الواحدة منا مراهقة تفعلها فوراً دون أن تفكر في شيء آخر، يتملكها شيء ما يدفعها بجنون، تثور عواطفها ولا تترك لعقلها أي مجال..

عندما نكبر يصبح الأمر مختلفاً، نفكر بالأمر كثيراً.. الآن أنا لم أعد قادرة على هدم كل ماضي والبدء من جديد لأنني لستُ واثقة حتى من مدى قدرتي على الثقة برجل.. لطالما حدثتني أمي كيف استمتت لتحصل عليها، وماذا كانت النتيجة؟ نعم، أتوق إلى الخروج من شرنقتي لأنني أمقتها، لكنني أموت خوفاً أن لا يكون في

انتظاري سوى الجحيم، سوى إبليس .

الأب : بل أنتِ إبليس بذاته.. أنتِ مجنونة وسأودعك في مستشفى المجانين (يمسك بها من شعرها.. رائيا

تتصرف بجنون) .

رائيا : دعني.. أنتِ هو المجنون.. أنتِ من يجب أن يوضع في مستشفى المجانين، ولماذا مستشفى

المجانين؟ مُت وأرحنا، فهذا أفضل (تعجبها الفكرة وتسيطر عليها فتأخذ بتردادها) نعم، مُت وأرحنا (تستدير بقوة فتمتص منه وتبدأ بضربه) .

ريما : يا مجنونة، ماذا تفعلين؟ ستقتلينه (تحاول إبعادها لكن رائيا تزداد عنفاً) .

رائيا : ألا تفهمين؟ إنه ميت منذ زمن بعيد.. كلنا في هذا البيت موتى.. لا وجود لنا بسببه (تضربه بكل

قوتها) مُت.. أريدك أن تموت .

(يقع الأب أرضاً وينتفض)

ريما : (تركع قرب أبيها) ماذا فعلت؟! يا إلهي، لقد قتلته!

رائيا : (مذهولة، ثم غاضبة، تركع قربه وتشدّه بعنف) لا، لن تموت، لن تموت وترتاح الآن، لن تتركنا وحيدتين، لن تغادر سجنك الذي بنيته بنفسك، لن تتركنا سجينتين وترحل، عليك أن تبقى، لن أسمح لك أن تموت، ستبقى، ستعيش رغماً عنك بعد أن دمرتنا (تنتحب) كنتُ ذاهبة لأقول له نعم، لكنني لم أستطع، لم أجرو، وأنتِ

السبب (تشده) أسمعني؟ أنتِ السبب.. لم أقل نعم لأنني لا أؤمن بالزواج أو الحب.. كلما تخيلتُ بيت الزوجية تخيلتُ زوجي أنتِ، تخيلته وحشاً، وتخيلتُ بيت الزوجية سجناً أصعب من هذا السجن ألف مرة، لذلك لم أقل نعم،

وعدتُ، لذلك لن أدعك ترحل أبداً، ستعيش، أسمعني؟ ستعيش .

(تنهاران فوقه باكيين وهو يتأوه)

المشهد الثالث

غرفة نوم الوالد.. الغرفة مظلمة.. هناك ضوء فقط على الأب الجالس على سجادة الصلاة يجود القرآن (آيات حول الغفران) يبدو على الأب المرض والقلق.. بعد فترة تبدأ إضاءة خافتة في عمق المسرح لترينا قبراً متخياً.. يتوقف الأب عن التجويد ويضع القرآن جانباً ويسير ببطء نحو القبر .

الأب : أهذه أنت يا فاطمة؟! أنت هنا؟! أخرجي يا فاطمة، اظهري وكلميني، فلم يعد هناك أحد في هذا البيت يكلمني (يظهر شبح فاطمة) أتريين ما تفعله البنات بي أنا والدهن؟ هل هذه هي طاعة الولد لأبيه؟ ماذا فعلتُ لهن؟ ربيتهن أحسن تربية، علمتهن الأخلاق والدين، سمحتُ لهن بالعلم كما طلب الرسول.. أصرف عليهن وعلى البيت ولا أدع شيئاً ينقصهن.. وماذا كنت النتيجة؟ بنات عاقات (شبح امرأة يظهر قرب القبر ويظل صامتاً.. يستأنف حديثه) أتدريين ماذا يقلن عنا؟ يقلن أنني لم أحبك.. أنا لم أحبك يا فاطمة؟ (وهو يدور حولها) أتذكرين كم قفزتُ من سطح على سطح في سبيل رؤيتك في باحة منزلكم؟ كنتِ تبترسين لي.. كان وجهك أبيض، يشع نوراً كملك كما أنت الآن (يقف أمامها) يقلن أيضاً أنني كنتُ أعاملك بخشونة، وماذا تسمين ذلك الحنان كله؟ (الشبح ما زال صامتاً) أحقاً لم تحبيني؟

الشبح : (ينظر إليه) أخلصتُ لك إخلاص الزوجة الوفية، وأطعتك طاعة لا حدود لها .

الأب : (ينهار باكياً) سامحيني، سامحيني يا فاطمة .

(يظهر إلى اليمين واليسار شبح فاطمة وشبحان لرانيا وريما، وفي زاوية بعيدة يظهر شبح رقيقة الذي يظل صامتاً طوال الوقت)

الشبحان : لن تسامحك .

الأب : (يتوسل) سامحيني يا فاطمة وقولي لهن أن يسامحنني .

الشبحان : لن تسامحك ولن نسامحك .

الأشباح الثلاثة : (يرددون معاً) لن نسامحك، لن نسامحك .

(يصرخ الأب وينهار أرضاً.. تختفي الإضاءة ثم تعود ببطء وتبقى خافتة فنرى الأب مستلقياً على سريره في عمق المسرح والقرآن موضوع على سجادة الصلاة في مقدمة المسرح) .

المشهد الرابع

ريما ورانيا في غرفة الجلوس تشاهدان فيلماً أجنبياً.. يرن جرس الهاتف فتذهب ريما لترد .

ريما : ألو، أهلاً عمو محمود، أحسن والحمد لله، الطبيب قال إن عليه أن يرتاح وألا يجهد نفسه وأن يبتعد عن كل ما يزعجه، نعم، نعم، سيبقى في البيت هذه الفترة، تفضل عندما تريد، أهلاً وسهلاً، مع السلامة .

(يرن جرس الباب وهي تغلق السماعة)

رانيا : من يا ترى؟ (تنهض وتطفئ التلفاز وتفتح الباب) .

روان : (تدخل) مرحباً، كيف حاله الآن؟

رانيا : أحسن، تفضلي .

(يجلس الثلاثة)

روان : ماذا قال الطبيب؟

(يرن جرس الهاتف مرة ثانية فتنهض ريما لتجيب)

رانيا : قال بأن... (بصوت منخفض لا يُسمع) .

ريما : ألو، أهلاً عبير، جيد أنكِ تذكرتِ (معتابة) كان عليك أن لا تتصلي حتى يموت، بخير، أصبح أفضل، نعم، أجل سأذهب، قولي لهم في المدرسة أنني سأتي غداً فإجازتي قد أخذتها منذ فترة وهو الآن أفضل، أجل، أراك غداً، أهلاً، مع السلامة .

(تعود ريما لتجلس معهما.. تتوقفان عن الحديث)

ريما : إننا أسفون على ما حصل .

روان : لا عليكِ، والدك مريض ومن واجبي أن أطمئن عليه.. نبقى جيران .

ريما : كلك أصل .

(يعم الصمت)

روان : تكسر الصمت (لريما) تذكرت يا ريما، هل علمتِ بأن وفاء قد تزوجت؟

ريما : حقاً؟!

روان : أجل، شردت مع خالد .

ريما : ووالدها؟

روان : جنّ قليلاً ثم رضخ للأمر الواقع، لكنه يرفض زيارتها أو حتى دخولها للبيت.. قال إنه لا يعرفها ولا

يريد أن يُذكر اسمها أمامه.. قال أيضاً أنه سيشتب اسمها من خاتمه .

ريما : مسكينة، لكن هل هي سعيدة؟

روان : طبعاً، خالد شاب ممتاز، وعائلته تحتضنها كابنة لهم (تنهض) .

رانيا : ما بك وقفت؟!

روان : عليّ أن أذهب.. لديّ بعض الأعمال في البيت.. المهم أنني اطمأنت على والدكما .

(رانيا تراقبها حتى الباب وتعود لريما الجالسة على الكنبة بعد أن تشعل التلفاز مجدداً وتضعه على الفيلم

الأجنبي)

ريما : والآن أمل أن يعود كل شيء كما كان .

رانيا : (بتوتر) أبداً لن يعود.. أصبحنا نعرف وهو أيضاً يعرف.. لا يمكنك نكران أو تجاهل الأمر، ولا

يمكنك أن تقولي لي بعد الآن أن الحياة السابقة كانت تعجبك، أصبحت مفضوحة، وأمامه .

ريما : لا تستطيعين أن تغيري شيئاً، ارضي بواقعك .

رانيا : أبداً (تنهض بعزم وتجلس على الكرسي الكبير) .

ريما : ستقتلينه إذاً، وأنت لا تريدين ذلك .

رانيا : لن يموت.. سأحرص على أن لا يحدث ذلك.. لكن ألن يشفى؟ سنرى بعدها .

(يدخل الأب متعباً ومريضاً ويمشي بصعوبة.. تقف كلتاهما وتغيّر رانيا القناة بسرعة نحو قناة محلية)

رانيا وريما : كيف أنت؟

الأب : متعب .

(ريما تسرع إليه وتمسك بيده)

ريما : تعال واسترح يا أبي .

(رانيا تفسح المجال)

رانيا : تعال واجلس على كرسيك .

ريما : أحضر لك شيئاً؟

الأب : كوباً من الماء والخل مع العسل .

ريما : نعم (تخرج) .

الأب : (لرانيا) أحضري لي لحافاً أتدثر به ووسادتي .

رانيا : (باستغراب) لحاف ووسادتك؟! لماذا؟! هل ستنام هنا؟ في حياتك كلها لم تتم خارج غرفتك!

الأب : لن أنام، لكنني نائم كل النهار.. لم أعد أشعر بالنعاس.. سأسهر هنا .

رانيا : أه، نعم (تضع جهاز التحكم على التلفاز وتخرج.. ما أن يلاحظ الأب خروجها حتى ينهض وكأن لا

شيء به، يتناول جهاز التحكم ويعود بسرعة ليتمدد على الكنبة، يغير في المحطات ويعود بسرعة إلى القناة

المحلية.. تدخل رانيا حاملة اللحاف والوسادة، تضع الوسادة تحت رأسه واللحاف عليه بينما تدخل ريام حاملة الكوب وتضعه أمامه على طاولة صغيرة) .

الأب : (لرانيا) أطفئي التلفاز، فلم يعد هناك من نشرات للأخبار في مثل هذا الوقت .

رانيا : (تتجه نحو التلفاز وتطفئه وعلى وجهها علامات الامتعاض) أليس جهاز التحكم معك؟ هل تريد شيئاً

آخر؟

الأب : لماذا؟ إلى أين أنت ذاهبة؟

رانيا : إلى غرفتي .

الأب : لا، اجلسا كلتاكما، أريد أحداً أتسلى معه .
رانيا : ربما تساهرك .
الأب : (بغضب) أطل منك أن تجلسي معي وترفضين؟ أعلم أنك تتمنين لو متُّ .
رانيا : هذا ليس صحيحاً .
الأب : اجلسي إذاً .
(رانيا وريما تجلسان.. ريما تسحب شغل الصوف وتبدأ الحياكة)
ريما : جاءت روان لتطمئن عليك .
الأب : حقاً؟! جارة طيبة (يلتفت لرانيا) ما أخبار شغلك بالصوف؟ لم أعد أراك تعملين به؟
رانيا : مللته .
الأب : كنت تحبينه سابقاً.. عندما كنتُ أسألك التوقف عن العمل لتتحدثِ كنتِ تتذرعين بأنه يسليك .
رانيا : لم يعد كذلك .
الأب : إنه يساعد على تمضية الوقت.. بدونه ستشعرين بأن الوقت يمر بطيئاً .
رانيا : عندما توقفتُ أدركتُ كم أن الوقت الذي مضى طويل ولا أريد أن أقضي ما تبقى منه أحبك الصوف

الأب : لكنها كانت بلوزة جميلة .
رانيا : سمنتُ ولم تعد على مقاسي .
الأب : كبريها .
رانيا : لا يمكن تكبيرها بعد الآن إلا إذا فككتُها وبدأتُ العمل فيها من جديد .
الأب : أف، تغلقينها من كل الجهات.. أنتِ حرة.. اجلسي.. ستملين قريباً وتعودين إليها لوحده .
رانيا : لن أعود، وأنا أصلاً لم أكن أريد الجلوس.. لدي بعض الأوراق المتراكمة للعمل وعليّ إنهاؤها .
الأب : اذهبي إذاً لغرفتك.. أصبحتِ لا تطاقين .
(تتجه رانيا نحو غرفتها.. ترافق ريما أختها بعينها حتى غرفتها ثم تعود للعمل.. الأب يتمدد على الأريكة براحة أكبر.. يبدأ الضوء بالخفوت تدريجياً حتى ينطفئ)

خریف ما

سلاف الرهونجي

المكان حديقة عامة.. عجوزان جالسان على مقعد من مقاعد الحديقة في الجهة اليمينية للمنصة، وهناك مقعد آخر يشكل مع سابقه زاوية قائمة.. الجو خريفى دافئ .

أبو محمد : آه.. لقد كبرنا كثيراً يا أبا حسن ولم يعد في العمر بقية.. أشعر أن الموت أفضل من حالي هذه، فالبارحة لم أستطع النوم حتى الصباح من أوجاع مفاصلي التي لم تهدأ.. إنني أوشك على أن أتحوّل إلى مدمن على هذه المسكّنات .

أبو حسن : ألم تغير ذلك الطبيب الذي لم يفدك بشيء حتى الآن؟

أبو محمد : العلة ليست في الطبيب.. راجعتُ عشرة أطباء ولم أستفد شيئاً .

أبو حسن : لا حول ولا قوة إلا بالله.. عليك بالصبر، فالصبر مفتاح الفرج.. لا أحد مرتاح.. أنا أيضاً أهلكني السكر وبتُّ أشعر أنه يأكل جسدي يوماً بعد يوم، ولكن ما باليد حيلة.. علينا بالصبر .

(يدخل عجوز آخر من الجهة اليسرى للمسرح ويتجه نحو العجوزين وهو يمشي الهوينى)

أبو حسن : جاء أبو تيسير .

أبو تيسير : السلام عليكم .

أبو محمد وأبو حسن : وعليكم السلام .

(يجلس أبو تيسير على المقعد الآخر)

أبو محمد : (يسعل) كيف صحتك؟

أبو تيسير : الحمد لله، ولكن أنت ما بالك يا رجل؟ هل أنت مريض؟

أبو محمد : لا أعلم، ولكن صدري يؤلمني منذ البارحة.. دعك مني وطممني عن أولادك .

أبو تيسير : كلهم بخير، الحمد لله.. وأنت كيف حال أبنائك وأحفادك؟

أبو حسن : الحمد لله .

أبو تيسير : الجو لطيف اليوم .

أبو حسن : أجل، هناك نسمة باردة، ولكنها منعشة .

أبو محمد : (مقاطعاً) يا جماعة، مرّ أسبوع كامل ولم نرَ أم عبدو، أخشى أن يكون قد أصابها مكروه .

أبو حسن : (بخبث) اشتقت إليها، أليس كذلك؟

أبو محمد : (بارتبك واضح) لا، لا، ليس الأمر كما تظن، ولكن كلما كان الجو صاحياً نجتمع كلنا هنا

وكأننا متفقون على ذلك منذ زمن، وهي أولنا، خاصة أن بيتها قريب .

أبو تيسير : (بحزن) لن تستمر هذه الحالة طويلاً، كلها بضعة شهور وتزول هذه الحديقة إلى الأبد ونُحبس

في منازلنا فلا نجتمع بعدها .

أبو محمد : (بحزن) آه.. لا أتخيل الحياة دون هذه الحديقة.. أصبحت جزءاً مني بأشجارها ورملةا، بل حتى

بالأطفال الذين يلعبون فيها.. إنها ملاذنا من الوحدة منذ إهمال أولادنا لنا .

أبو حسن : يُقال أنه سيقام عوضاً عنها فندقٌ ضخمٌ .

أبو محمد : (باستهزاء) أمن قلة فنادق المدينة؟ هذه أكبر وأجمل حديقة في المدينة، بل هي المساحة

الخضراء الوحيدة التي بقيت صامدة حتى الآن أمام همجية حضارتهم .

أبو حسن : لماذا علينا أن ندفع ضريبة هذه الحضارة المسماة بالحضارة الصناعية؟

(يسعل أبو محمد)

أبو تيسير : (يضحك) معلوماتك قديمة يا رجل.. نحن الآن أمام العولمة، أما مصطلح الحضارة الصناعية

فقد بات موضة قديمة .

أبو حسن : (منزعجاً) هل تسخر من جهلي؟

أبو تيسير : (يضحك) أمزح معك يا رجل.. صدّقني لم أقصد الإساءة .

أبو حسن : لا عليك يا صديقي .

أبو محمد : (شارداً) عندما أجلس في هذه الحديقة أشعر بهدوء وسكينة كأنني منفصل تماماً عن ضجة العالم

الخارجي.. حتى هواؤها أشعر أنه منعش ونقي على عكس هواء الشارع المجاور، أو ربما أنا أتوهم ذلك .

أبو تيسير : أمّا أنا فأحب هذه الحديقة لأنها تذكرني بشامنا القديمة، تلك المعشوقة التي كانت كلها بساتين،

واللون الأخضر غالب عليها، والآن تحولت إلى صحراء، ولونها الغالب هو الأسود والبني.. حتى مياه ينابيعها

جفّت .

أبو حسن : (بانفعال) لا تياسوا يا رجال.. أنسيتم مشروعا؟ غداً تكون لنا حديقتنا الخاصة بنا.. ستكون جنتنا إن شاء الله .

أبو تيسير : إلى متى ننتظر؟ متى نبدأ بالتنفيذ؟

أبو محمد : لا تحلما كثيراً يا أخي، فمثل هذا المشروع يحتاج إلى الكثير من الجهد والوقت لإنجازه، والأهم من ذلك يحتاج لهمة شباب لا عجائز بينهم وبين القبر شعرة .

أبو حسن : أين العجائز يا رجل؟! هناك رجال تزوجوا في مثل سننا وأنجبوا أطفالاً .

(يضحك أبو محمد وأبو تيسير ثم يسعل أبو محمد)

أبو حسن : لماذا تضحكان؟! هل تعني السن المتقدمة من العمر الانتحار؟ هل يجب علينا اليأس؟ لا، يجب

أن نستمتع بما تبقى لنا من الوقت.. هل تريدان الجلوس في المنزل بانتظار ساعة الموت؟ أنا لا أريد ذلك، كما أني لن أعود إلى ذلك المأوى المقيت.. لن أسمح لأحد أن يعاملني كطفل معاق.. بمشروعنا هذا سنكون أصحاب الكلمة الأمرة الناهية، أي أننا سنصنع مأوانا الخاص بنا وسنفرض طريقة المعاملة فيه .

أبو تيسير : ونحن أيضاً لا نريد انتظار الموت، وأنا من جهتي متفائل جداً بهذا المشروع كما تعلم، ولكن..

هل تعتقد أن أولاد بدرية خانم سيتركون لها حرية التصرف بأرضها؟

أبو حسن : هي من أكدت ذلك وقالت إن أولادها لن يقفوا في طريقها أبداً، فهي صاحبة الكلمة الأخيرة في

حياتها وأملكها الشخصية .

أبو محمد : وهل ما معنا سيكفينا لبناء الفيلا وزراعة الأرض والصرف على المستخدمين من ممرضات

وخادمات؟

أبو حسن : طبعاً يكفيننا.. أنتم لا عليكم.. سلّموني إدارة المشروع فقط وسترون ما أفعله خلال فترة وجيزة .

أبو تيسير : لم لا أستلم أنا إدارة المشروع؟ فبدرية خانم تثق بي كثيراً لمكانتي الدينية العالية ولذا ستدع لي

حرية التصرف بالأرض .

أبو حسن : (بحدة) بل أنا أجدر منك بإدارة المشروع لأنني تاجر كبير ذو خبرة واسعة في الحياة ولديّ

معارف كثر .

أبو محمد : (مقاطعاً) لا تتشاجرا الآن.. هذا الكلام سابق لأوانه.. علينا قبل كل شيء أن نطمئن على بدرية

خانم، فمنذ أسبوع لم نرها يا جماعة .

أبو حسن : بالله عليك دعنا من غرامياتك الآن .

أبو محمد : (بغضب) أرجوك لا داعي لهذا الكلام، فكل ما عنيته أنه من دون بدرية خانم لا نستطيع أن

نفعل شيئاً.. هي صاحبة الأمر لأنها تملك الأرض، ومألنا دون أرضها لا يساوي شيئاً، لذا يجب أن نعرف لماذا

هي مختلفة هذه المدة كلها قبل أن نحلم بأي شيء .

أبو حسن : (بتراجع) أنا أسف جداً يا أخي، لا أعرف كيف تفوهت بهذه الكلمات، صدّقني لم أقصد الإساءة،

فلا تزعل مني أرجوك .

أبو محمد : لم أزل أبداً، ولكن يا أخي لم يبق في العمر بقية لكلامك هذا، فكلنا لا نتمنى من الله إلا حسن

الختام .

أبو حسن : أرجوك دع عنك هذه النبيرة اليائسة يا أبا محمد ولا تنفوه بمثل هذا الكلام.. يحق لك أن تحب

كيفما تشاء، فنحن بشر، والسن المتقدمة من العمر لا تعني دفننا ودفن مشاعرنا ونحن أحياء، أليس كذلك يا أبا

تيسير؟

أبو تيسير : والله معك حق .

أبو محمد : (بحياء) ماذا تقولان يا أخوتي؟!!

أبو حسن : (بحزم) لقد قدمنا الكثير لأولادنا من مال وعطف وحنان، وصار يحق لنا الآن أن نختار

الطريقة التي نستقبل بها الموت ونقضي آخر أيامنا فيها، فلم لا نحب أو نبنّي مأوى نشعر فيه بالأمان والحب

والتسلية، إضافة إلى الرعاية الطبية.. بتُّ أخاف من العودة إلى البيت لعلمي أن أمامي ساعات طوالة سأقضيها

صامتاً لا أكلّم خلالها أحداً سوى المرأة، فإذا مرضتُ فجأةً لن أجد أحداً يسعفني، وإذا متُّ قد لا يشعر أحد بذلك

إلا بعد بضعة أيام .

أبو تيسير : كلامك صحيح، فأولادنا قساة، لا يهتمون إلا بأمرهم الشخصية، ويعتبروننا أمواتاً نعيش في الوقت المستقطع، لا أكثر .

أبو حسن : هؤلاء الأولاد لا يدركون معنى الأبوة إلا عندما يصبحون آباءً ويعاملهم أبناؤهم مثلما يعاملوننا هم .

أبو محمد : كلام صحيح، فهذا تماماً ما حصل معي.. عندما كنتُ صبياً يافعاً كان أبي يقول لي دائماً إنني لن أصبح رجلاً أبداً، عندها كنتُ أنفعل وأستشيط غيظاً وأقول له إن كلامه ليس صحيحاً، فلم أكن أدرك حينها معنى كلامه.. وفي مرة من المرات بعد أن قال لي جملته المعهودة تشاجرتُ معه شجاراً عنيفاً وتركت المنزل متجاهلاً دموع أمي وتوسلاتها، وأخذتُ عهداً على نفسي أن أصبح رجلاً ذا مكانة عالية كي أثبت خطأ كلام أبي، وليدرك أنني أستطيع أن أصبح أفضل رجل في العالم (يصمت برهة) آه.. ابتعدتُ عن أهلي خمسة عشر عاماً درستُ فيها ليلاً ونهاراً واشتغلتُ بجدِّ كي أعيل نفسي ودراستي حتى أصبحتُ قاضي التحقيق في تلك الأيام، وعندها فقط أمرتُ عساكري بإحضار والدي إلى مكنتي .

(أثناء حديث أبي محمد يظهر من الجهة اليسرى للمسرح رجل يتقدم نحو مكتب ويجلس خلفه وينهمك ببعض الأوراق.. تُمثل القصة في الجزء الأيسر للمنصة وهو حيز تجسيد قصص العجائز.. بعد أن يتم أبو محمد جملته الأخيرة ينظر باتجاه الرجل.. سمع صوت طرق على الباب، ثم يدخل عسكري وهو يجر رجلاً طاعناً في السن)

العسكري : أحضرنا أبا أحمد الحلونجي سيدي كما أمرتم .

المحقق : (ينظر إلى الرجل ملياً) فكَّ قيده يا مغفل.. أنا لم أطلب منك أن تقيده .

العسكري : (بذهول) حاضر سيدي .

(يفك العسكري قيد الرجل الذي من شدة التعب والإنهاك لم ينتبه إلى شخصية المحقق الذي ينهض ويشير بيده للعسكري أن ينصرف، ثم يتجه باتجاه الرجل ويضمُّه مبتسماً، ولكن الرجل لا يتحرك ولا يظهر عليه أي انفعال كأن شيئاً لم يحدث)

المحقق : تفضل بالجلوس يا أبي .

(يتقدم الرجل ويجلس على كرسي أمام المكتب وهو منهك تماماً وعلائم الحياد نفسها ظاهرة عليه)

المحقق : (بلهفة) ألم تعرفني؟ أنا ولدك رضوان، كيف حالك وحال والدتي وأخوتي؟

(ينظر الرجل ملياً إلى المحقق فيتعرف عليه)

الرجل : (بنفس الحياد) هذا أنت؟! لم أعرفك أبداً .

المحقق : (بانتنصار) طبعاً لن تعرفني، إذ لم تتوقع أن يكون قاضي التحقيق ابنك رضوان.. أرأيت يا أبي كيف أصبحتُ ذا شأن كبير؟ كنتُ دائماً تقول إنني لن أصبح رجلاً واعياً أبداً، لذا درستُ وتعبتُ كي أثبت عدم صحة كلامك، ولهذا السبب لم أظهر طوال هذه الفترة، وقد استدعيته الآن إلى مكنتي كي ترى بنفسك على ماذا وصلت .

الرجل : (بحزن شديد) يا للخسارة يا ولدي، لن تصبح رجلاً واعياً أبداً، ولم تفهم الدرس الذي أردتُ تلقينه لك، فعقلك متحجر كالسابق .

المحقق : (غاضباً) لماذا تقول هذا يا أبي؟! أتقوله لتغيظني ولتثبت لنفسك أنك دائماً على صواب؟

الرجل : (بهذوء) أرأيت؟ غضبتُ فوراً وحللتُ الأمور بطريقة خاطئة، ولكن لا بأس، قلتُ كلامي هذا لأنك عندما استدعيتني، أو بالأحرى أمرتُ عساكرك بإحضاري، لم تقل لهم إن هذا الشخص المستدعى هو والدك وليس مجرماً أو متهماً كي يعاملوه باحترام عوضاً عن الإهانة والمعاملة السيئة التي عاملوني بها وأنا في مثل هذا العمر .

المحقق : (بانفعال) سأعاقب هؤلاء الأغبياء على فعلتهم هذه .

الرجل : الذنب ليس ذنبهم بل ذنبك لأنك لم تطلعهم على هوية الشخص المستدعى، والأمر لا يقتصر عليّ، بل إنهم أوقعوا والدتك على الأرض، والله وحده أعلم بحالتها الآن، فعوضاً عن ترفيه ابننا لنا في هذا السن نحصل منه على الإهانة بعد خمسة عشر عاماً من الغياب، خمسة عشر عاماً مرت دون أن تسأل ماذا حلَّ

بوالديك، هل هما بصحة جيدة أم أن المرض قد أنهكهما؟ ألم تمر بلحظة حنين أو اشتياق واحدة؟ أعلمتِ لماذا نعتك بهذه الصفات يا بني؟

(يطرق المحقق، ثم يعتم هذا الجزء من المسرح)

أبو محمد : وبهذا يا جماعة أدركتُ خطأي وعرفتُ أن الدراسة والعمل ليسا كل شيء في هذه الحياة، بل هناك الخبرة والحكمة اللتان نعثر عليهما بشكل أساسي عند الأهل، لذا عدتُ نادماً لأهلي وراجعتُ نفسي ووضعتُها رهن إشارة أبي، فتعلمتُ منه ومن خبرته في الحياة الكثير الكثير .

أبو تيسير : والله معك حق، فالأهل دائماً واسعوا الحكمة، ولكن الأبناء.. آه من الأبناء، يتشبثون بأرائهم الخاطئة لآخر لحظة، ولكن صدقوني، نحن نختلف عن هذا الجيل الجديد، صحيح أن بعضنا تشبث بأرائه مثلك يا أبا محمد، ولكن الكثير منا انصاعوا لآراء آبائهم دونما اقتناع، ثم أدركوا بعد حين صواب آرائهم مثلما حصل معي، وحتى أنت يا أبا محمد أدركتَ صحة رأي والدك ولو بعد فترة طويلة، ولكن جيل اليوم يعتبرنا عالة عليه لا يعرف كيف يتخلص منها .

أبو حسن وأبو محمد : (بحرقة) والله صدقت .

أبو تيسير : على كلِّ حال قصتك جميلة يا أبا محمد .

أبو حسن : (بخبث) نعم، إنها جميلة، سمعتها في صغري من أحد شيوخ الجامع الأموي حين كنتُ مشرداً لا أب لي ولا أهل، فأشفق عليَّ شيخ جليل رحمه الله وجعل لي ركناً في الجامع أنام فيه، وكان يحكي لي أحياناً حكايات شعبية قديمة، وقد حكى لي قصة مشابهة لهذه، ولكن أحداثها تمت في فترة احتلال العثمانيين لنا .

أبو محمد : (مقاطعاً بغضب) إلى ماذا تلمح يا رجل؟

أبو حسن : (بتراجع) لا شيء البتة، فقط قصتك ذكّرني بهذا الشيخ لا أكثر.. على كلِّ أنا أسف، ولكن لماذا أنت محتد اليوم؟

أبو محمد : أعلم جيداً ما ترمي إليه، على كلِّ أنا لا أريد إدارة تلك الأرض، كل ما أتمناه خروج المشروع إلى الحياة، فهنيئاً لك إدارتها .

أبو حسن : أنت لا تريد سوى قلب بدرية خانم، ولكن قلبها يوصلك إلى أرضها، أليس كذلك؟

أبو محمد : أنت مخطئٌ تماماً، فأنا لستُ طامعاً بأملاكها، بل لستُ طامعاً حتى بقلبها، كل ما أتمناه أن تظل بقربي لأنها أُملي الوحيد لكي أستمر بهذه الحياة بعد تخلي أولادي عني .

أبو حسن : (مقاطعاً) ولكن إذا سمعتُ بدرية خانم تلك القصة ستجديك أجدد شخص لإدارة المشروع،

فالقصة تبرهن على مدى مثابرتك واجتهادك لتحقيق غاياتك، ولا سيما إذا توجَّ هذا التصميم بالحكمة والخبرة اللتين حصلتَ عليهما في نهاية القصة، أليس كذلك يا أبا تيسير؟

(يسعل أبو محمد)

أبو تيسير : والله صدقتُ، فهذه القصة تجعله يتسم بثلاث صفات : العلم والتصميم وأخيراً الحكمة، وبهذه الصفات سيتفوق عليك يا أبا حسن، فلا تؤاخذني الصفة الأولى غير متوفرة فيك، أما أنا، وأعوذ بالله من كلمة أنا، وبلا فخر أتصف بهذه الصفات كلها إن شاء الله .

أبو حسن : (بغیظ) إن خبرتي في الحياة تفوق علمكما، فالذي رأيته في حياتي لم يره أحد قط .

أبو محمد : (مهدئاً) لا عليك يا أخي، فكلامك صحيح.. على كلِّ الكلمة الفاصلة في هذا الموضوع لأم عبدو الله يذكرها بالخير، فلا تستبقا الأمور.. ومن جهتي وكما ذكرتُ سابقاً هنيئاً لكما إدارة الأرض، فالمهم صحبتنا وصدقنا، وهذا المشروع إذا تشاجرنا من أجله أصبح شؤماً علينا، فلنترك الأمور لتيسير الله عز وجل .

أبو تيسير وأبو حسن : معك حق .

أبو محمد : (مكماً) أما بالنسبة لقصتي فقد أرويها لبدرية خانم ولكن ليس طمعاً بالمشروع، بل لأخبرها عن فترة من فترات حياتي، وصدقاني هذه القصة تحزنني وتشعرنني بالخزي لا بالفخر، فمن يفخر بقصر نظره ولو اكتسب درساً قاسياً وتغير بعد حين؟

(يصمتون برهة)

أبو تيسير : كأن الجو أصبح بارداً قليلاً .

أبو حسن : كلا، الجو لطيف، ولكن يبدو أنك ستصاب بالزكام، لذا أنصحك بالذهاب إلى البيت، إذهب ودقّ نفسك جيداً .

أبو تيسير : (متدثراً بمعطفه) وأخلي لك الجو لتؤثر على بدرية خانم حين قدومها؟ هذا لن يحصل أبداً.. سأبقى هنا منتظراً قدومها لأثبت لها أنني الأجدر .

أبو حسن : (هازئاً) أخشى أن ينال البرد منك قبل أن تنال مرادك .

أبو تيسير : لا عليك مني.. انتبه لنفسك فقط .

أبو محمد : (يسعل) يا جماعة، فعلاً الجو بارد وكأننا في منتصف الشتاء، تغير الجو فجأة .

أبو تيسير : لماذا لا تذهب إلى البيت؟ ألم تقل إنك لست طامعاً بالمشروع؟

أبو محمد : (بعاطفة) بلى، ولكن صراحةً اشتقتُ لبدرية خانم وأنتظر قدومها .

أبو تيسير : (متعاطفاً معه) ولكن يبدو أنك ستمرض، فإذهب أنت، وإذا جاءت أمرٌ عليك وأطمئنك عنها قبل

ذهابي إلى المنزل.. ما رأيك؟

أبو محمد : بل سأبقى معكما ولن أترككما وحدكما معها .

أبو حسن : اذهب يا رجل ولا تعاند .

أبو محمد : (يرتجف من شدة البرد ويسعل بقوة) قلتُ لكما لن أذهب .

(ينزع أبو تيسير معطفه ويقترّب من أبي محمد)

أبو تيسير : خذ معطفي إذا، فأنت ترتجف .

أبو محمد : لن أخذ شيئاً، فأنت ترتجف أيضاً، وأنا لستُ أكبر منك في السن.. وعلى كلِّ حينما أشعر أن

المرض داهمني ولن أقوى على البقاء سأذهب، فلا تخف عليّ يا أخي وشكراً لك .

أبو محمد : (يغير الموضوع) ذكرتُ أن شيئاً حصل معك يا أبا تيسير فاروه لنا كي ننسى البرد ونقتل

الوقت .

أبو تيسير : صحيح، هناك حادثة حصلت معي أثرت على مجرى حياتي كلها .

أبو محمد : ارو لنا القصة يا رجل .

أبو تيسير : سأرويها لكما، ولكن ليس الآن .

أبو حسن : متى إذا؟

(يسعل أبو محمد بقوة)

أبو تيسير : عندما تحضر أم عبدو .

أبو حسن : لماذا؟ كي تؤثر عليها بقصتك وتثبت جدارتك أمامها؟

أبو تيسير : (بانفعال) بل كي لا أروي القصة مرتين .

أبو حسن : ولماذا تريد أن ترويها أمام بدرية خانم؟

أبو تيسير : (بنفس الانفعال) أجل، لأثبت لها جدارتي، هل ارتحت؟

أبو حسن : وكم استغرقت من الوقت لانتقاء القصة الأكثر تأثيراً على تلك المسكينة؟

أبو تيسير : ولا ثانية، فهذه القصة هي أهم قصة في حياتي، وتمثل نقطة انعطاف هامة فيها، وهي التي

صنعت مني أبا تيسير المائل أمامكما الآن، لذا سأرويها أمام بدرية خانم فقط .

أبو حسن : (بغیظ) لكل إنسان قصة على مجرى حياته، ولكن هذا لا يجعلك جديراً بإدارة المشروع .

أبو تيسير : (بتفّة) سنرى ذلك .

أبو محمد : دعكما من هذا النقاش العقيم، وارو لنا يا أبا تيسير، ودعنا نحكم عليها إن كانت تؤهلك لإدارة

المشروع أم لا، ما رأيك؟

أبو تيسير : لا تستعجل الأمور يا أبا محمد، ستسمعها لاحقاً إن شاء الله .

أبو محمد : (يرتجف) بل اروها الآن يا رجل ودعنا نتسلى قليلاً، وفي الوقت نفسه أحكم لك على مدى

جودتها، فقد تكون قصتك رديئة لا تؤهلك لإدارة المشروع، عندها أطلعك على رأيي لتختار غيرها، ولا سيما

أني عنصر حيادي بينكما .

أبو تيسير : (متردداً) حسنٌ، ولكن بشرط .

أبو محمد : (بلهفة) ما هو؟
أبو تيسير : أن لا يهزأ بي أثناء روايتي للحكاية أو حتى انتهائي، ولا يهاجمني أمام بدريه خانم .
أبو حسن : وأنا موافق، لن أهزأ بك، كما لن أتفوه ببنت شفة أمام بدريه خانم، فأنا أريد إدارة المشروع بجدارة وليس بطرق ملتوية .

أبو محمد : (بحماس) اتفقنا.. ابدأ إذا يا صديقي برواية قصتك .
أبو تيسير : القصة يا جماعة الخير بدأت عندما طلب مني والذي دراسة أصول الدين والتعمق فيه كي أستلم إدارة دكانه.. (يصمت برهة وينظر نحو الأعلى ويبتسم فتبدو ملامح وجهه وكأنه يحلم.. أبو محمد يسعل) .
أبو تيسير : (يعطس) الحمد لله .
أبو محمد : يرحمك الله .

أبو تيسير : يهدينا ويهديكم الله (متابعاً) كنتُ في ريعان الشباب، وكنا نعيش أنا وأهلي في حلب.. لم أكن أفهم حينها الرابط بين الدين وإدارة الدكان، فحاولتُ إقناع أبي بالتخلي عن طلبه، ولكنه أصر على رأيه، والحقيقة هي أنني كنت مستاءً جداً من هذا الأمر، إذ اعتقدتُ أن والدي يشكُّ في سلوكي ويريد تقويم أخلاقي من خلال دراستي للدين، ولكنه أوضح لي وجهة نظره بأن الدين لا يقتصر على تعلُّم العبادة، بل هو يعلم كيفية التعامل مع الناس، وهذا هو أساس الدين وأساس عملنا، ثم أضاف أنني لن أستفيد من خبرته في الحياة ما لم أدرس الدين وأتعمق فيه، لذا رضختُ لرغبته مكرهاً وتعلمتُ أصول الدين عند شيخ جليل وكأني أنهياً لأصبح شيخ جامع.. وبعد انتهائي كان عليّ الذهاب إلى الجامع الأموي في دمشق لاستكمال علمي، وفي الطريق اضطررتُ إلى التوقف في قرية صغيرة كي أصلي الجمعة، وأثناء الخطبة يا سادة يا كرام...
(يدخل ممثلون من الجهة اليسرى للمسرح، يحملون معهم أغراضاً تدل على أن المكان جامع، ثم يجلسون على الأرض، ونرى شيخاً يجلس مقابلاً لهم.. ينظر أبو تيسير مع صديقيه نحو الممثلين)

شيخ الجامع : بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أكرم المرسلين، أما بعد، سننكلم اليوم يا أختي المؤمنة عن الزنا وضرره بالنسبة للمجتمع والفرد، وعن أسبابه تحريمه، فقد حرّمه الدين لعدة أسباب وهي أنه يفكك المجتمع ويقضي على الأسرة ويضيع الأنساب، فلا يعرف الشخص أباه، كما أنه يجلب الأمراض والعياذ بالله، لذا حرّمه الإسلام وأمر بجلد الرجل والمرأة مائة جلدة إذا كانا غير محصنين، والرجم حتى الموت إذا كانا محصنين، وقال رسول الله صلى عليه وسلم : "ابن الزنا لا يدخل الجنة" .

الجميع : عليه الصلاة والسلام .
شيخ الجامع : فنجد أن الله لا يعاقب الزاني فحسب، بل يعاقب أيضاً ابن الحرام الذي هو ثمرة هذا الزنا..
الشاب : (مقاطعاً) يا شيخي الفاضل، عذراً للمقاطعة، ولكن كلامك غير سليم دينياً، فابن الزنا لا علاقة له بخطيئة والديه .

(تصدر ضجة عن المصلين)

شيخ الجامع : (بغضب) كيف تتجرأ يا هذا على تصحيح كلامي؟! من أنت حتى تجابهني؟
الشاب : أنا عبد لله لا أكثر، والمعرفة والعلم عند الله وحده، وأما عن جرأتي فيحق لي عند سماع أمر خاطئ وأنا متأكد من خطئه إن شاء الله أن أصحح هذا الأمر كي لا ينتشر بين الناس أو يتقبلوه .

أحد الموجودين : (غاضباً) أو تكذب كلام شيخنا يا هذا!؟

رجل آخر : (غاضباً أيضاً) أو تكذب كلام رسول الله!؟

الشاب : (متضامناً) معاذ الله، ولكن هذا الحديث خاطئ، فقد دسّ المغرضون عدداً من الأحاديث الخاطئة على لسان الرسول الكريم لتضليل الناس دينياً، وهذا الحديث أحدها، ولأثبت صحة كلامي نرجع إلى كلام الله تعالى الذي قد قال في كتابه الكريم في سورة النجم : بسم الله الرحمن الرحيم "ألا تزر وازرة وزر أخرى، وأن ليس للإنسان إلا ما سعى، وأن سعيه سوف يرى، ثم يجزي الجزاء الأوفى" صدق الله العظيم.. وقال أيضاً تأكيداً للمعنى ذاته في سورة فاطر : بسم الله الرحمن الرحيم "ولا تزر وازرة وزر أخرى وإن تدع مثقلة إلى حملها لا يحمل منه شيء ولو كان ذا قربى" صدق الله العظيم.. وليس من المعقول أن يكون هناك تناقض بين كلام الله عزّ وجل وكلام الرسول صلى الله عليه وسلم .

رجل أول : (يقف غاضباً) أسكت، لعنك الله، أو تفرّق بين كلام الله وكلام الرسول؟! إنك والله لأخو الشيطان

رجل ثان : حقاً إنك أخو الشيطان حتى تشكك بكلام شيخنا الفاضل عن الرسول .

رجل ثالث : لن نسكت على هذا يا قوم، هيا بنا نلقنه درساً .

(ينهض الجميع وينهالون على الشاب بالضرب المبرح، فنسمع تأوهات)

الشاب : (من خلال التأوهات) لطفك يا رب، آه، يا لكم من جهلة، آه، آه .

(أبو حسن يضحك)

أبو محمد : (بجدية) ما هذا الجهل؟! هل هناك أناس ينفادون مثل هذا الانقياد الأعمى؟! ما رأيك يا أبا حسن؟

(أبو حسن لا يجيب ولا يحرك ساكناً، فيلقت أبو محمد وأبو تيسير نحوه)

أبو تيسير : هل عدت! مجدداً للنوم وأنت جالس؟

(أبو حسن لا يجيب)

أبو تيسير : أبو حسن، استيقظ يا رجل .

أبو محمد : (بخوف) لعله أصيب بمكروه ما .

أبو تيسير : (بخوف مماثل) هل تعتقد ذلك؟ لا، لا أعتقد أنه نائم .

أبو محمد : (يلكز أبا حسن) أبا حسن، ما بالك؟

(ينتفض أبو حسن)

أبو حسن : ماذا؟! ماذا هناك؟!!

أبو محمد : (يضحك) لا شيء.. لقد غلبك النعاس يا أخي، ونحن خفنا عليك، لا أكثر .

أبو حسن : (بامتعاض) لم أكن نائماً .

أبو تيسير : بل كنت نائماً، فلقد تحدثنا معك ولكنك لم تجب .

أبو حسن : بل سمعت كل شيء، ولكني لم أجب قاصداً .

أبو تيسير : (يضحك) ولماذا؟

(يسعل أبو محمد)

أبو حسن : (بغضب شديد) لأنني لم أرد التكلم .

أبو تيسير : إذا كان كلامك صحيحاً فقل لنا ماذا كنا نتكلم؟

أبو حسن : لن أقول شيئاً .

أبو تيسير : حسن، قل لنا أين وصلت بقصتي فقط؟

أبو حسن : (بتردد) حيث ضرب الشاب ضرباً مبرحاً .

أبو تيسير : إذا غفوت لبرهة فقط .

أبو حسن : (بغیظ) بل لم يغمض لي جفن .

أبو محمد : (مغيّراً الموضوع) دعكما من هذا الحديث، وأكمل لنا القصة يا أبا تيسير .

أبو تيسير : (متابعاً) وهكذا يا جماعة الخير ضربوني ضرباً مبرحاً لا أنسى أوجاعه حتى الآن، وطرّدوني

شراً طردة ليس من الجامع فحسب بل من القرية كلها، وأكملت رحلتي باتجاه دمشق، وهناك درست على يد

أفضل شيخ في الشام كيفية المعاملة الحسنة مع الناس، ثم عدت أدراجي إلى حلب، وأثناء الطريق اضطررت إلى

المبيت في القرية نفسها، وشاءت الأقدار أن أصلي في الجامع نفسه، وجاء الشيخ نفسه فأمر الناس وخطب فيهم،

وانتظرت حتى أتم خطبته، ثم رويت له وللمصلين رؤيا اختلقها في تلك اللحظة وهي أن النبي الكريم ظهر لي

في المنام متشحاً بالبياض وأشار لي بيده باتجاه شيخهم، ثم قال لي : كل مؤمن ينتزع شعرة من ذقن هذا الشيخ

الفاضل سيدخل الجنة إن شاء الله .

أبو محمد : (بلهفة) وماذا حصل بعد ذلك؟

أبو تيسير : (يضحك) ما إن أتممت جملتي حتى نهض الجميع وهجموا على شيخهم ليأخذ كل منهم شعرة

من ذقنه .

أبو محمد : يستحق والله .

أبو حسن : هل تريد إقناعنا أنهم صدقوك بهذه السهولة؟ قد يصدقون كلام شيخهم ولكنهم لن يصدقوا كلام شخص غريب عنهم، فهل ترانا بهذه السذاجة لنصدق قصتك؟

(يسعل أبو محمد)

أبو تيسير : (بانفعال) ماذا تقصد يا رجل؟ هل تكذّبي؟ رأيت يا أبا محمد كيف أخلّ بوعده وهزأ مني؟
أبو محمد : (مهذباً) لا يقصد ذلك، صدّقني، ولكنه استغرب من غباء أولئك القوم وانقيادهم الأعمى.. أليس كذلك يا أبا حسن؟

أبو حسن : (ممتعضاً) أجل، أجل، هذا ما قصدته تماماً، فلا ترعل يا صديقي وأكمل قصتك .

أبو تيسير : لن أكملها .

أبو محمد : (يسعل) ازرعها بذقني وأكمل القصة ولا تكسر بخاطري (يسعل) .

أبو تيسير : لا، لن أكمل .

أبو محمد : كما تشاء.. قصتك يا أبا تيسير جميلة حقاً، ولكن أشعر كأني سمعتها سابقاً، فهل رويتها لنا قبلاً يا أبا تيسير؟

أبو حسن : جميل أنك تتذكرها يا أبا محمد .

أبو محمد : أعتقد أنني سمعتها، لكنني لا أذكر أين .

أبو حسن : هذه القصة رواها لنا سابقاً أبو تيسير ولكن بشخصيات مقلوبة .

أبو محمد : شخصيات مقلوبة! ماذا تقصد؟

أبو تيسير : (بغضب) هل تهزأ مني؟

أبو حسن : بل أقول الحقيقة وأكشف كذبتك .

أبو تيسير : أنا كاذب؟!!

أبو حسن : ألم تتذكر يا أبا محمد عندما روى لنا هذه القصة في العام الماضي ولكن كان هو شيخ الجامع؟

أبو محمد : كيف ذلك؟!!

أبو تيسير : لا أسمح لك بتـ... .

أبو حسن : (مقاطعاً) بل ستسمعني حتى النهاية كما سمعتك تماماً، فليس حظك ذاكرتي جيدة حتى الآن

وليس كذاكرتك أنت وأبو محمد .

أبو محمد : هل روى أبو تيسير هذه القصة سابقاً؟

أبو حسن : تماماً، وكان ذلك في السنة الماضية، وكنا مجتمعين هنا كالعادة وإذ بمجموعة أولاد يتقدمون

نحونا، وكان أحدهم يتباهى أمام الآخرين كيف خدع أخته فجعلها تكتب له فروضه المدرسية، وعندها ذكر أبو تيسير أنه تعرض لخدعة عندما كان شيخ جامع في قرية صغيرة بعد انتهائه مباشرة من دراسته الدينية وروى لنا هذه القصة، ثم أردف أنه تعلم الكثير من هذا الشاب، وأن هذه الخدعة جعلته يدرك ما ينقصه من الحكمة أولاً ثم من العلوم الدينية، ولكنه أدرك ذلك بعد أن دفع الثمن، كما أن الشاب ضرب مرتين في قصته السابقة .

أبو محمد : لا أتذكر الحادثة كلها .

أبو تيسير : رأيت أنك كاذب؟

أبو حسن : (بانفعال) بل أنت الكاذب، فذاكرتي لا تخونني أبداً.. وعلى كلّ القصة كلها غير صحيحة وغير

مترابطة، فكيف انقلب الناس على شيخهم بهذه البساطة؟ ثم كيف تغير الشيخ بسهولة واقتنع بكلامك بعد أن كان على حاله من الضلال؟ القصة من صنع خيالك، وهذا واضح تماماً .

(يسعل أبو محمد)

أبو تيسير : (بغضب) بل أنت من تتخيل أموراً خاطئة، وكلامك السفسطائي هذا لن يقنع أحداً، فاحتفظ به

لنفسك .

أبو حسن : ماذا تقصد بسفسـ.. سط؟ لا أستطيع لفظها حتى.. تحاول إدخال مصطلحات غير مفهومة في

حديثك دائماً لتباهى بعلمك وتُظهر جهلي، ولكني لا أكثرث بذلك .

أبو تيسير : بل الكلام يخرج من فمي دون تفكير، فهذا هو أسلوبِي، ثم لا تغير الحديث واحتفظ برأيك

لنفسك ولا تحاول تكذبي أمام بدرية خانم كي لا يحدث ما لا يسرّك .

أبو حسن : (بغضب) أتهددني يا رجل؟
أبو تيسير : بل أنبهك فقط .
أبو حسن : هل هذه هي القصص التي ستروى أما بدرية خانم؟ حتى القصص قديمة ومروية سابقاً وليس لها أي تأثير .

أبو تيسير : بل أنت خرّفتَ وتتهم ذلك .
أبو محمد : (يغير الموضوع) السماء متلبدة بالغيوم، كأنها ستمطر .
(ينظر أبو تيسير وأبو حسن نحو السماء)
أبو تيسير : فعلاً كأنها ستمطر، فرائحة الجو تنذر بهطول المطر .
أبو حسن : (متدثراً بملابسه) والجو أصبح بارداً جداً .
أبو تيسير : كان الجو جميلاً عند خروجي من البيت، ولكنه انقلب فجأة .
أبو محمد : هذا الطقس المتقلب يُمرض .
أبو حسن : معك حق، فأنا لم أحتظ لذلك وأشعر أن البرد نخر عظامي وأن حرارتي مرتفعة .
أبو تيسير : ولم لا تذهب إلى البيت؟
أبو حسن : (بحزم) لن أغادر ما لم تغادرا .
أبو محمد : ما رأيكما بالمغادرة؟ فلنغادر كلنا.. لا أظن أن بدرية خانم ستخرج من بيتها والجو على حاله

هذا .

أبو تيسير : إذا أردتما اذهبا، أما أنا فابق .
أبو محمد : (يسعل) ألا تشعر بالبرد يا رجل؟
أبو تيسير : (يطس) أبداً.. الجو ليس سيئاً لهذه الدرجة .
أبو محمد : سنمرض كلنا إذا بقينا على هذه الحال .
أبو حسن : (يرتجف) لن أغادر إلا إذا غادر أبو تيسير .
أبو محمد : ما هذا العناد؟! أنا ذاهب .
(ينهض أبو محمد ويمشي باتجاه الجهة اليسرى للمسرح ثم ينظر باتجاه العجوزين ويهز رأسه ثم يعود

أدراجه)

أبو تيسير : لماذا عدتَ يا رجل؟
أبو محمد : لم يهن عليّ ترككما في مثل هذا الجو.. أرجوكم دعونا نغادر .
أبو تيسير : أنا لن أذهب، فقد تأتي بدرية خانم .
أبو محمد : لن تأتي في مثل هذا الجو، صدّقني .
أبو تيسير : هناك احتمال ضئيل لقدمها، لذا لن أذهب .
أبو محمد : لا حول ولا قوة إلا بالله.. سأبقى معكما وأمري إلى الله .
أبو حسن : (يرتجف) أجل، لا تتركنا وحدنا يا أبا محمد .
أبو محمد : إذا لُترو لنا القصة التي سترويها أمام بدرية خانم لننتب جدارتك، فهذا هو سلاحنا الوحيد ضد البرد والوقت.. تكلم يا أبا حسن .

أبو حسن : (ينتهد بحرقة) حسن.. قصتي تختلف كلياً عن قصتكم، بل حياتي كلها تختلف.. القصة التي سأرويها لكم صقلتني، جعلتني أدرك ماهية البشر وكيفية التعامل معهم، كما أوجدت هدفَ حياتي فجعلتُ عندي تصميماً ومثابرة كبيرين كي أصل إلى ما وصلتُ إليه، فوضعتُ قلبي جانباً، أصبحتُ قاسياً جباراً، لا يقف أمامي أي شيء مقابل أن أصبح ذا ثروة طائلة وذلك لكي أجنب أولادي ما حصل معي، ولأؤمن لهم الحياة الرغيدة فلا يشعروا بلحظة ألم واحدة مررتُ بها، إذ أدركتُ أن المال هو الأساس، هو الأمان، الاستقرار، هو ما يفرض احترامك على جميع الناس، فإذا كنتَ تلبس ملابس فاخرة وبيدك الكثير من المال يقدّم لك الجميع الولاء والطاعة فتُفتح لك الأبواب كلها .

أبو محمد : معك حق.. الناس لا تهتم إلا بالقشور والمظاهر .
أبو تيسير : أتفق معكما أن مجتمعنا مادي، ولكن حسب نظرية ماركس في...

أبو حسن : (مقاطعاً) أرجوك يا أبا تيسير لا تهزأ من جهلي بتفوهك بكلام لا أفهمه .
أبو محمد : لا تزعل يا أبا تيسير، ولكن الحق معه، فأنت تدرك تماماً أنه لن يفهم شيئاً مما تقول لذا راع مشاعره قليلاً.. ثم كيف تستشهد بنظرية لماركس وأنت شيخ جامع متدين؟!
أبو تيسير : ولم لا؟ أفهل دراستي للدين تقتضي بالأطع على النظريات المطروحة؟
أبو محمد : تطلع شيء، وتستشهد بكلامه شيء آخر، فهذا إن دل على شيء إنما يدل على إيمانك به وبنظريته .

أبو حسن : (مقاطعاً) من هذا الشخص الذي تتكلمان عنه؟! ولم يجب على أبي تيسير ألا يتحدث عنه؟!
أبو محمد : ماركس فيلسوف آمن بالنظرية المادية المتطرفة، أي أنه نفى وجود إله يحكم العالم، وقال إن الإنسان يتكوّن من جسد فقط وليس من جسد وروح.. هل استطعت أن أوصل الفكرة لك؟
أبو حسن : (بانفعال) أي أنه كافر.. هل تروي يا أبا تيسير عن شخص كافر وأنت متدين؟! يا للعار.. لم أتوقع منك ذلك أبداً.. ثم من أين لي أن أعرف هذا الشخص وأنا والحمد لله لم أعرف أو أصادق في حياتي إلا الأشخاص المؤمنين الذين يخافون الله؟
أبو تيسير : (واضعاً يده على رأسه) أه.. يبدو أنك لم تفهم الموضوع تماماً، فهو ليس شخصاً تعرفت عليه.. على كلّ لن أنفوه ببنت شفه، ولكن ليكن في معلومكما أنني لم أقصد الإساءة أبداً .

أبو محمد : نعلم ذلك يا صديقي (موجهاً كلامه لأبي حسن) والآن أكمل حديثك يا أخي .
أبو حسن : حسن.. عندما فتحت عيني على هذه الدنيا لم أجد سوى الرصيف والشارع أمماً وأباً، والحزن والعذاب أختي وأهلي، والبرد والجوع والحرمان أعز أصدقائي، فكنت أنام على الرصيف مكوراً على نفسي علني أحصل على القليل من الدفء في الليالي الباردة، لذا لم يفارقني الالتهاب الرئوي أبداً، وقد حاولت أن أعمل في كل شيء كي أحصل على قوت يومي، ولكن لم يحب أحد أن يشغل عنده طفلاً مريضاً، ولم يضع أي إنسان ظروفي في عين الاعتبار (ينتهد) أه.. قاسيت كثيراً يا جماعة الخير.. أتعلمان أنني لم أشاهد أحداً يبتسم لي أو يحاول التحدث معي حديثاً ودياً؟ كان الكل يقفز مني ويعاملونني كأنني حشرة أو حيوان نتيجة شكلي الوسخ وملابسي البالية الممزقة ورائحتي الكريهة.. وفي أحد أيام الشتاء قارسة البرودة وكنت أبلغ الرابعة عشر من عمري، في ذلك اليوم كنت جائعاً جداً فلم أكن قد وضعت شيئاً في معدتي منذ ثلاثة أيام، وكنت أعاني من التهاب حاد في صدري، والخروق البالية التي كست جسدي لم تردع برد كانون الشديد، ولم أجد شيئاً أبيعته كي أملأ معدتي سوى حذائي القديم المهترئ، فخلعت الحذاء ومشيت حافياً متناسياً الآمي وقصدت سوق الحميدية علني أجد أحداً يشفق على حالي ويشتريني مني الحذاء، ولكن دون جدوى.. وبعد أن تملكني اليأس وفيما كنت أمشي في السوق وجدت شاباً أنيقاً جداً وجميلاً للغاية، تبدو عليه علائم الترف يقف أمام واجهة محل فخم، وكان هذا الشاب يبتسم لي ابتسامة عريضة، ففرحت كثيراً واتجهت نحوه، ولكنني حافظت على مسافة بيني وبينه كي لا يتأذى من رائحتي .

(أثناء حديث أبو حسن يدخل من الجهة اليسرى للمسرح ممثلون ومعهم قطع من الديكور تشير إلى أن المكان سوق شعبية قديمة، ونجد الشاب واقفاً أمام واجهة محل فخم، ويقف على مقربة منه ولد يافع أشعث الشعر ووسخ المظهر، وملابسه مهترئة تماماً، ويمشي حافياً ممسكاً بيده حذاء مهترئاً)
الولد : (مبتسماً) مرحباً يا سيدي.. كيف حالك؟

(الشاب محافظاً على ابتسامته دون أن يطرف له جفن أو تختلج ملامحه حتى النهاية)
الولد : حسن.. لا تريد أن تجيب.. ليس مهماً.. المهم أنك لم تعرف مني.. ابتسامتك تدل على ذلك، فالجميع يشمئز مني.. لا بد أن رائحتي كريهة جداً، لذا لم أقرب منك كثيراً، كما أن مظهري يرثى له، ولكنك رحيم جداً، فأنت لم تقميني على هذه الأشياء .

(الشاب لا يجيب ولكنه يبقى محافظاً على ابتسامته)
الولد : (بلطف شديد) أنتشتريني مني هذا الحذاء يا سيدي؟ لا شك أن لديك الكثير من الأحذية الجميلة، ولكن حتماً أنت لا تحتاج إلى حذائي، ولكن صدقني، أحاول بيعه كي أشتري بثمنه طعاماً.. لم أضع في معدتي شيئاً سوى الماء منذ ثلاثة أيام، فالماء هو أرخص شيء يمكن أن أملأ به معدتي (تعاوده نوبة السعال الحادة وتنتهي ببصقه لقطعة دم متخثرة، فيخجل من نفسه وينظر نحو الشاب فيجده على حاله.. بخجل شديد) عذراً لتصرفي

هذا، ولكن ما باليد حيلة.. إني مريض جداً.. يبدو أنني أمضغ رنتي لأملأ معدتي.. هكذا إذاً يأكل الإنسان نفسه.. لا ريب أن معدتي ورنتي ستنتهيان في وقت واحد وفي مدة قصيرة (يصمت برهة يتأمل الشاب فيها.. بحنان) أتعلم؟ رغم أنك لا تتكلم معي ولكن ابتسامتك الودیعة تحمل دفناً وحناناً كبيرين لم أعهدهما من قبل، فلم ينظر إليّ أحد في حياتي مثل هذه النظرة، إلا شيخ جامع كان يعطف عليّ ويقدم لي المساعدة، ولكنه توفي.. رحمه الله (يصمت برهة ثم يتابع) لقد أحببتك يا رجل، فمن ينظر إلى شخص مثلي مثل هذه النظرة لا شك أنه يملك قلباً رحيماً عطوفاً.. أرجوك، لا تعتقد أنني أتكلم هكذا كي تشتري مني الحذاء، فأنا لم أعد أرغب في بيعه لك، ولكني أريد فقط أن يتكلم معي شخص ما، أن يتعامل معي كإنسان، فأنا أملك قلباً ومشاعر وأحاسيس.. أريد شخصاً أتحدث معه، يسمعني ولا يفر مني أو يشمئز، وابتسامتك هذه بما تحمله من حنان ومودة تجعلني أفتح لك قلبي لأحدثك بكل ما يشغل بالي، فمنذ زمن لم أتحدث مع أحد (يصمت برهة يحرق أثناءها بالشباب) لو تعرف كم الحياة صعبة عليّ، فحتى أتفه الأمور لا أستطيع أن أحصل عليها.. أنا لا أطمح إلا إلى مكان دافئ أنام فيه وطعام أملأ به معدتي.. أرجوك لا تعتقد أنني إنسان اتكالي، أبدأ، فقد حاولت أن أعمل عدة أعمال ولكن المرض نقر الناس مني فلم يرغب أحد في تشغيل مريض عنده (تعاوده نوبة السعال فيجلس على الأرض مقابل الشاب وهو لا يزال محافظاً على نفس المسافة بينهما.. بشرود) أحياناً أفكر أن الموت راحة أبدية، فعلى الأقل هناك لن أجوع أو أبرد أو أمرض.. وأحياناً أخرى أفكر أن الله العليّ العظيم يُطعم الحشرات والكلاب والقطة فالأحرى به أن يطعمني أنا وأمثالي من الفقراء والمعدمين.. يجب أن نحصل على الطعام بطريقة أسهل مما يحصل عليها الحيوان.. إن ذلك من حقنا.. هذه الأرض لم تُخلق لواحد أو عدة أشخاص، إنها للجميع، ومعنى هذا أن طعامنا موجود في كل مكان، ولنا حصة في كل شيء، غير أنه يسرق منا.. هذه هي الحقيقة.. ألسنت صائناً فيما أقول؟ (يصمت برهة) لا تريد الإجابة؟ لا عليك.. تكفيني ابتسامتك الرقيقة .

(يسعل أبو محمد)

الولد : (وكانه استدرك أمراً) أنا أسف.. لقد أضجرتك بحديثي، ولكني أشكرك من كل قلبي على سماعك لي.. سأذهب الآن كي لا أثقل عليك، ولكن أرجوك خذ حذائي هذا كتذكار مني، دون مقابل طبعاً (ينهض الولد مبتسماً وراضياً عن نفسه ويتقدم نحو الشاب ليعطيه حذاءه، فيخرج صاحب المحل ويحمل تمثال الشمع الذي يمثل الشاب المبتسم، فيتسمر الولد مكانه) .

صاحب المحل : (باشمئزاز) اذهب يا فتى وتسول في مكان آخر .

(يبتعد الولد عن المحل وتعاوده نوبة السعال الحادة، فتنهار قواه، ويسقط على الأرض، ونرى المارة

يتجاوزونه وكأنه غير موجود، فيختفي خلف أقدامهم)

أبو تيسير : (ضاحكاً) يعني كنت تحدث تمثالاً .

أبو حسن : (كانه لم يسمع شيئاً) كنت أريد أن يتحاور معي أو يسمعني أي إنسان وهو يبتسم، وكان هذا درسي الأول في الحياة، ثم تتابعت دروسها وازدادت خبرتي شيئاً فشيئاً، فأصبحت على اطلاع على أمور جمّة لم يبلغها إلا من قاسى وعانى ما عانيت، وقد جعلتني خبرتي الواسعة في الحياة أفهم الناس جيداً وأحسن التصرف.. المعاملة مع جميع بني البشر كلّ حسب تفكيره دون أن أدرس علم السلوك أو غيره من العلوم، فالخبرة أكبر معلّم، أعلى شهادة في الحياة، لذا سأروي قصتي هذه لبدرية خانم .

أبو محمد : فعلاً يا صديقي.. إن الخبرة هي المعلّم الأكبر في هذه الحياة، ومعاناتك عمّقت خبرتك كثيراً وكشفت لك الجانب المظلم من الحياة، ذاك الجانب لم نره أنا وأبو تيسير إلا في مرحلة متأخرة من حياتنا .

(يهز أبو حسن رأسه موافقاً، بينما يظهر الامتعاض على أبي تيسير)

أبو محمد : (بحزن شديد) آه، الحياة قاسية، ليست الحياة فقط بل نحن بني البشر أيضاً قساة.. كم مرّ بي أولاد يشبهون حالتك يا أبا تيسير، ولكني تعاملت معهم كأشخاص قصتك بمنتهى الوحشية، نفرت منهم واشمأزت نفسي من حالهم (موجهاً كلامه لأبي تيسير) لماذا أنت صامت يا رجل؟ ألم تعجبك القصة؟

أبو تيسير : (باستهزاء) بل إنها قصة جميلة جداً، تثير الدموع والشفقة.. لم أعلم أنك ضليع بالميلودراما يا أبا حسن .

أبو حسن : (متضامناً) ماذا تقصد يا رجل؟ وماذا تعني بالميلودراما؟ أعدت إلى الكلام غير المفهوم؟

(يسعل أبو محمد)

أبو تيسير : ما عنيتُ أن هذه القصة المؤثرة ستجعل قلب بدرية خانم الرقيق ينفطر شفقة عليك، فأنا لو هلة تأثرت.. أدرك تماماً ماذا سيحدث، فأولاً بدرية خانم ستثأثر بقصتك وبما عانيتَه في حياتك، وخاصة أثناء طفولتك، ثم ستجد أن الحياة عركتُك وجعلتُك ذا خبرة واسعة تفوق علم شخص أعمى البصيرة وآخر ابن والده تدلل ووجد كل احتياجاته ببساطة.. أليس كذلك؟ أليست هذه خطتك كي تستولي على اهتمام تلك المرأة المسكينة؟
أبو حسن : (بانفعال شديد) إني فعلاً أجد أن الخبرة هي الأساس في الحياة، كما أنني سأقاتل لإدارة المشروع، فمنذ زمن لم أشعر بأهميتي وبمقدرتي على صنع شيء مفيد في هذه الحياة، ولكن قصتي هذه ليست من خيالي، بل هذا حقاً ما حصل معي، وإن كانت هذه القصة ستجعل مني مسؤولاً عن المشروع فسأرويه حتماً لبدرية خانم .

أبو محمد : (مقاطعاً وهو يتدثر بملابسه) لا حول ولا قوة إلا بالله.. أستحلفكما بالله أن لا تنتشجرا.. لم نجتمع هنا كي تنتشجر، بل لنتنظر بدرية خانم ونطمئن عليها ونحدث معها بهدوء (ينظر إلى السماء) الجو بارد جداً.. أنظرا إلى السماء.. إنها تمطر .

(أبو تيسير وأبو حسن ينظران إلى السماء)

أبو حسن : الحق معك، الطقس يزداد برودة .

أبو تيسير : (مكابراً) إذا فلتغادرا الحديقة قبل أن يشد المطر .

أبو حسن : لن ندعك وحدك، فلربما تأتي بدرية خانم كي تطمئن علينا، وعندها تنفرد بها أنت، أليس هذا ما ترمي إليه؟

أبو تيسير : بل أريد أن أبقى وحدي قليلاً .

أبو حسن : (بانفعال وهو يرتجف من البرد) أو تظننا أغبياء يا رجل؟ تريد أن تجلس وحدك في هذا الجو

البارد؟! لن تحقق مرادك، فإما نذهب معاً أو نبقي معاً .

(يسود الصمت، وأثناء ذلك نسمع صوت ارتطام المطر على الأرض، ويكون الصوت خفيفاً في البداية ثم

يتعالى شيئاً فشيئاً)

أبو محمد : تجمدتُ من البرد وابتللتُ تماماً.. أشعر كأنني سأمرض، ولا أظن أن بدرية خانم ستأتي في مثل هذا الجو، لذا أنا ذاهبٌ .

(ينهض أبو محمد ويمشي خطوتين بصعوبة بالغة وهو يسعل، ثم يتهاوى على الأرض، فينهض أبو حسن

وأبو تيسير بلهفةً ويحملانه بصعوبة ويعيدانه إلى الكرسي، ثم يخلع أبو تيسير معطفه ويضعه على أبي محمد،

وأبو حسن يفرك يد أبي محمد أثناء ذلك)

أبو حسن : (بهلع) أبو محمد، أبو محمد، هل تسمعني؟

أبو تيسير : (بخوف وهو يصفع أبا محمد صفعات خفيفة) أبو محمد، هل أنت على ما يرام؟ أجبني أرجوك

(يئن أبو محمد حتى نهاية المشهد ويسعل بفترات متفاوتة)

أبو حسن : إفرك صدره.. يا إلهي، ماذا سنفعل؟

أبو تيسير : سأذهب لأستدعي الطبيب، واستمر أنت بفرك صدره أثناء ذلك .

أبو حسن : بل أنا سأذهب لأنني أسرع منك .

أبو تيسير : أنا أعرف طبيباً بالجوار، سأناديه وأعود سريعاً .

أبو حسن : إذاً ما رأيك أن ننقله إليه كي نكسب الوقت؟

أبو تيسير : فكرة صائبة .

(يحمل أبو تيسير وأبو حسن أبا محمد بصعوبة بالغة ويتجهان نحو المكان الذي دخلوا منه، وأثناء ذلك نرى

عجوزاً آخر يدخل ويتجه نحوهم)

أبو عادل : (بهلع) السلام عليكم .

أبو تيسير وأبو حسن : وعليكم السلام، ساعدنا يا صديقي .

أبو عادل : (يساعدهما بحمله) ماذا أصاب أبا محمد؟! هل هو مريض؟

أبو تيسير : يبدو ذلك .

أبو حسن : (بحزن شديد) عنادنا هو السبب .

أبو تيسير : الحق معك .

أبو حسن : (موجهاً كلامه لأبي عادل) ولكن لماذا جئتَ إلى هنا في مثل هذا الجو السيء؟

أبو عادل : (بحزن) توقعتُ وجودكم هنا، وكنتُ أريدُ إخباركم شيئاً، ولكن يبدو أن الوقت غير مناسب .

أبو تيسير : أخبرنا يا رجل، فأعصابنا لا تتحمل .

أبو عادل : لذلك لن أخبركم شيئاً .

أبو حسن : (بإصرار) بل أخبرنا بالله عليك .

أبو عادل : (بتردد) لا حول ولا قوة إلا بالله.. بدرية خانم..

أبو تيسير : (بلهفة) ماذا بها؟

أبو عادل : (بحزن وتردد) بدرية خانم.. أعطتكم عمرها .

(يزداد أنين أبا محمد)

أبو حسن وأبو تيسير : (بحزن) إنا لله وإنا إليه راجعون.. الله يتولاها برحمته .

أبو حسن : ماذا تقول؟! كيف حدث ذلك ومتى؟

أبو عادل : صباح اليوم وأنا في طريقي إلى البقال وجدتُ نعوتها معلقة.. لم أصدق حينها فتوجهتُ لأسأل

باقي الجيران عن القصة.. أخبروني أنها ماتت منذ ثلاثة أيام، ولكن لم يعلم أحد حتى قدوم ابنتها الكبرى البارحة

لزيارتها، وقال لي جاري أبو فؤاد إن الجيران اعتقدوا أنها تزور أحد أولادها، فهم لم يروها نحو قرابة أسبوع،

وهاتفها كان معطلاً.. الظاهر أنها كانت مريضة جداً ولم تستطع الاتصال بأحد أو حتى إبلاغ الجيران .

أبو حسن وأبو تيسير : لا حول ولا قوة إلا بالله .

(يخرج الجميع من الجهة اليسرى للمسرح، وأثناء ذلك يتعالى صوت المطر أكثر ونسمع صوت ريحٍ، ثم

تتساقط بعض أوراق الشجر الصفراء على المنصة)

انتهت

الزهرة القرمزية

مسرحية للأطفال*

حنان مصطفى

المشهد الأول

حديقة قصر الفارس الأسود.. على خشبة المسرح مدخل قصر وأمامه حديقة مرتبة ونظيفة، وفي العمق

امتداد لغابة ليس لها نهاية، متشابكة، تحجب الشمس، وموحشة.. درج يربط مدخل القصر بالحديقة، وعلى زاوية

توجد بئر ماء، وأحواض للنباتات المنزلية تنتشر على أطراف مدخل القصر، وبين هذه الأحواض الزهرة

القرمزية وضعت في إناء صغير، زهرة غريبة الشكل، تتلألأ في الليل كقطعة الماس.. الزهرة مخبأة بين الأحواض بحيث لا يراها المشاهد الآن.. يصدر صوت رجلين من خارج المسرح .

صوت خليل : بالتأكيد تُهنا وسط الغابة يا سيدي، وفقدنا أثر القافلة.. هل تعلم أين نحن يا سيدي؟

صوت بديع : لا، فهذه الطرقات وهذه الغابة أشاهدها للمرة الأولى في حياتي رغم كثرة أسفاري .

يدخل بديع وهو في الأربعين من العمر، لباسه جيد ويدل على الثراء، وخلفه خليل وهو أكبر سنًا بقليل، لباسه متوسط.. يحمل بديع خرًا قماشياً، بينما يحمل خليل جعبتين قماشيتان كبيرتين ممتلئتين وبيده عصا يتكئ عليها أحياناً.. يدخلان والتعب والإنهاك بادٍ عليهما .

خليل : (يستوقف بديع) أنظر يا سيدي، هذا قصر!

بديع : (يتأمل مدخل القصر) هذا المكان لا علاقة له بالغابة والطرقات التي مررنا بها، وكأنه زرع هنا

زرعاً .

خليل : (من مكانه، متوجس وخائف) كأنه مهجور يا سيدي .

بديع : (يتأمل المكان) لا أعتقد، فالحديقة نظيفة ومرتبة.. لنستريح هنا قليلاً (يحاول الجلوس) .

خليل : (يمنعه) ولكن هل سيسمح لنا سكان القصر بالجلوس هنا؟ قد يطردوننا أو يؤذوننا .

بديع : معك حق.. سنأخذ الإذن أولاً (يتقدم من مدخل القصر، وخلفه خليل.. منادياً) هيه، يا سكان القصر .

خليل : (رافعاً صوته) هيه، أنتم يا أصحاب القصر .

(يصمتان بانتظار جواب ما)

بديع : (يضع ما يحمله على الأرض) يبدو أنه لا يوجد أحد.. تعال نستريح قليلاً ونأكل ثم نتابع سيرنا .

خليل : (يضع أحماله ويجلس على الأرض) ولم لا ننام هنا يا سيدي، فقد اقترب الليل، والطريق في الغابة

موحش .

بديع : (يتجه إلى بئر ماء ويبدأ بالاعتسال) فكرة جيدة.. ماء بارد ولذيذ .

خليل : (يفتح صرة الطعام ويخرج قليلاً من الخبز والتمر) تفضل يا سيدي .

بديع : (من أمام البئر وقد أنهى غسل يديه) تعال واغسل يديك جيداً، وعليك أن لا تمد يدك للطعام قبل

غسلها جيداً .

خليل : (ينفذ ما طلبه بديع ويتجه للبئر) حاضر سيدي (بينما بديع يجلس أمام صرة الطعام ويبدأ الأكل يغسل

خليل يديه ووجهه ويتلفت حوله متأملاً الحديقة فتقع عيناه على الزهرة القرمزية.. ينظر لسيدة فيراه منهمكاً

بالطعام، يقترب من الوردة ويشمها فيسر من رائحتها ويعود إلى سيده.. مبتسماً) سيدي، ماذا كان طلب بناتك

الثلاث قبل سفرنا للتجارة؟

بديع : (ينظر لخليل) تعال واجلس أولاً (يجلس خليل) الكبيرة يارا أوصتني على عقد من اللؤلؤ وقد جلبته

لها من الصين ودفعت فيه مبلغاً كبيراً من المال كما تعلم، أما الوسطى نايا فقد طلبت مرآة من الذهب ومشطاً

وقوساً من العاج تشد به شعرها الجميل وقد جلبتهم من الهند وكذلك دفعت فيهم مبلغاً كبيراً من المال .

خليل : وكندة أصغر بناتك ماذا طلبت يا سيدي؟

بديع : (يقف ويتقدم من مقدمة المسرح وهو حزين) كندة أصغر بناتي وأحبهن إليّ طلبت زهرة فريدة من

نوعها ولونها ورائحتها، وقد بحثت لها عما طلبت من الصين للهند لبلاد فارس للعراق وها نحن نقترّب من

الديار في بلاد الشام ولم أجد لها ما طلبت (يعود بخطوات بطيئة باتجاه خليل) .

خليل : (وهو جالس في مكانه يتابع سيده) وإذا جلبت لك ما طلبته كندة يا سيدي ماذا تعطيني؟

بديع : كل ما تطلب يا خليل، فأنا لم أبخل عليك بشيء في الماضي حتى أبخل عليك اليوم، وخاصة إذا

أدخلت الفرحة على قلب ابنتي كندة .

خليل : الحق يقال يا سيدي.. إن كندة أحب بناتك إليّ، فهي دمتة، متواضعة، طيبة المعشر، ولكن نايا ويارا

مع الأسف على قدر كبير من الغرور والجحود .

بديع : (غاضباً) خليل، ويحك.. إن من تتكلم عنهن بناتي .

خليل : (يقف مرتبكاً) آسف يا سيدي، آسف .

بديع : والآن قل لي من أين سنحصل على هذه الزهرة؟

خليل : لحظة وتكون عندك يا سيدي (يتجه إلى حيث وضعت الزهرة القرمزية، وبديع يتابعه باهتمام.. يحمل الزهرة ويتأملها ويشم رائحتها) ما أجمل هذه الرائحة.. لم أشم رائحة بهذا الجمال من قبل .
بديع : (فرحاً ومثلها) وردة جميلة وغريبة الشكل.. أعطني إياها (خليل يقدم الزهرة لبديع الذي يحملها ويشم رائحتها) فعلاً رائحة جميلة ومميزة.. أكيد أن كندة ستسعد بها .
خليل : وهكذا تكون قد لببت طلبات بناتك الثلاث يا سيدي .
بديع : شكراً يا خليل.. حقاً أنك خادم مخلص ومحب.. قل لي ماذا تريد من هدايا ونقود لأمنحك إياها عند عودتي؟

خليل : فرحتك وفرحة كندة عندي أجمل هدية يا سيدي .
(فجأة يصدر صوت ذئب وتظلم الخشبة وتبدأ الرياح والرعد وصوت الذئب والبرق يعصفان ببديع وخليل وهما يقاومان بصعوبة والإضاءة تختفي وتعود)
خليل : ماذا جرى؟! ما الذي حصل؟!
بديع : لا أعلم لم أظلمت الدنيا هكذا وهبت الرياح وكأننا في عز الشتاء!
خليل : هيا لنهرب إلى القصر يا سيدي .
بديع : ولكن الباب مقفل يا خليل .
خليل :

(فجأة يهدأ كل شيء وتعود الإضاءة كما كانت إلا مدخل القصر إذ تبقى الإضاءة خافتة حيث يقف فارس يرتدي السواد ولا نرى من وجهه شيئاً فقد أرخى عليه منديلاً أسود ويحمل سيفاً ذهبياً كبيراً.. بديع معانقاً خليل وهو يحمل الوردة وظهره للفارس)

خليل : (يرى الفارس.. يهمس) سيدي، أنظر إلى الخلف يا سيدي .
بديع : (ينظر خلف خليل) أين؟ وماذا هناك؟
خليل : خلفك وليس خلفي يا سيدي .
بديع : (يلتفت فيرى الفارس فيرتعد ويبتعد هو وخليل عنه.. هامساً) من هذا يا ترى؟! (يستجمع قواه ويعطي الوردة لخليل ويتقدم من الفارس بخطوات قصيرة وقليلة) عفواً أيها الفارس النبيل.. هل أنت صاحب هذا القصر؟
الفارس : (يتقدم من مقدمة الخشبة.. بصوت عريض) أجل أيها السيد السارق .
بديع : (مستغرباً) سارق؟! ولكن لم أسرق منك شيئاً يا سيدي .
الفارس : (مشيراً إلى خليل) إن ما يحمله خادمك هو ملك لي وهو أحب قطعة لدي في القصر والحديقة .
بديع : آه.. هذه الزهرة الجميلة .
خليل : (يعطي بديع الزهرة وهو يترجاه) أعدها له يا سيدي.. أرجوك .
بديع : (يحمل الزهرة ويتقدم من الفارس) لو رأيناك قبل أن نحملها لطلبنا الإذن منك، ولكننا لم نرَ أحداً عند قدومنا .

الفارس : حتى لو لم ترى أحداً، لا يحق لك أخذها.. ألا يكفي أنني سمحت لكما بالجلوس هنا، وحتى أن تشربا من مائي؟ أما أن تأخذا هذه الزهرة...
خليل : (متحمساً و مندفعاً) يا سيدي الفارس إن السيد بديع تاجرٌ كبير ولم يقصد السرقة ومستعد أن يدفع لك المبلغ الذي تريده (بجرد الفارس جزءاً من سيفه فيرتعد خليل ويهرب ويختبئ خلف بديع) وصدقني أنه فعل ما فعل كي يرضي ابنته الصغرى كندة .
الفارس : (وهو يغمد سيفه) لقد سمعتُ كلَّ حديثكما، والآن أيها التاجر بديع إن كنتَ تريد إرضاء ابنتك بوردة لا مثيل لها في العالم فأنا موافق .
(يفرح خليل وبديع ويتعانقان)
بديع : الحمد لله.. وافق .
الفارس : ولكن بشرط .
(تذهب الفرحة عن بديع وخليل)
بديع : وما هو يا سيدي؟

الفارس : أن تزوجني إياها هي أو إحدى أخواتها .
(يفاجأ بديع وخليل من طلب الفارس.. لحظة صمت)
بديع : ولكن أيها الفارس أنا لا أعرفك، ثم لم لا ترينا وجهك وتحدثنا عن حياتك ومَن والدك كما جرت عاداتنا وتقاليدنا .

الفارس : خير لكما أن لا تريا وجهي الآن .
خليل : (متحمساً ومنذفعاً) لماذا يا سيدي؟ هل أنت مشوه أو قبيح الوجه؟ (ينظر له الفارس ويلوح له بالسيف فيعود ليختبئ خلف بديع) رغم أن مظهرك يدل على أنك فارس، مقاتل، شجاع .
الفارس : هذا شرطي أيضاً .

بديع : ولكن كيف سأقول لبناتي أن يوافقن على الزواج من فارس وأنا لا أعرف شكل وجهه؟!
(الفارس يشهر السيف ويوجهه لبديع.. خليل يخبئ بعيداً عن الإثنين)
الفارس : خيّرهم بين موتك أو زواج إحداهن مني .
بديع : (يتحسس رقبته) ماذا؟! موتي أو زواج إحداهن من فارس لا نعرف شكل وجهه؟!
خليل : (من مكان اختبائه) ولكن أيها الفارس إذا وافقت إحداهن على الزواج منك ألن ترى وجهك أيضاً؟
الفارس : هذا شأنني معها .

(بديع يتقدم من الفارس الذي ينزل سيفه دون إغماده ومعه الزهرة)
بديع : سيدي، خذ زهرتك ودعنا نرحل بسلام وسأقدم لك ما تريد من هدايا ونقود واصفح عني واقبل اعتذاري .

خليل : (من مكانه) واعتذاري أنا أيضاً يا سيدي .
الفارس : لم يعد لك خيار، فأنا بحاجة إلى زوجة تسليني وتؤنس وحدتي في قصري هذا (يرفع سيفه نحو السماء فتعود السماء إلى هيجانها السابق من صوت الذئب والرعد والبرق والرياح التي تعصف بالتاجر وخادمه بينما وقف الفارس في مكانه لم يتأثر بشيء من ذلك، والإضاءة تخفت وتعلو) .
خليل : (من خلال العاصفة) وافق سيدي أرجوك وإلا قتلنا بالسيف أو البرق أو الرياح .
بديع : موافق أيها الفارس، موافق .

(تعود الطبيعة إلى الهدوء، والإضاءة إلى ما كانت عليه)
الفارس : ستذهب إلى ديارك وبعد ثلاثة أيام ستكون إحدى بناتك عندي، وكل ما عليك أن تقوله عندما تكون جاهزة : قمرز قمرز قمرز قمرزان، زهرتي قمر الزمان .
(بديع وخليل ينظران لبعضهما باستغراب)

بديع : قمرز.. قمرز.. أعداها يا سيدي .
الفارس : قمرز قمرز قمرز قمرزان، زهرتي قمر الزمان .
بديع وخليل : (يكرران الجملة بأسلوب مضحك) قمرز قمرز قمرز قمرزان، زهرتي قمر الزمان .
الفارس : (صارخاً) يا فارس الفرسان، خذ عروسك إليك، مباركة عليك .
بديع : يا فارس الفرسان، خذ عروسك إليك، مباركة عليك .
خليل : (يشد بديع جانباً) يا ويلي.. هذا ساحرٌ شرير يا سيدي .
الفارس : لا، لستُ ساحراً أيها الخادم، ولكن شاء القدر أن أكون هكذا .
بديع : حسناً أيها الفارس، والآن هل تدلنا على الطريق لنعود إلى ديارنا؟
الفارس : (وهو يتجه إلى مدخل القصر) احملا أغراضكما .
(يهرع بديع وخليل ويحملان أغراضهما)

بديع : (يتذكر أنه مازال يحمل الزهرة) وهذه الزهرة أنتركها أم نأخذها؟
الفارس : (وهو يقف على الدَّرَج وظهره لبديع وخليل) هي مَهْر من ترضى أن تكون زوجة لي .
بديع : حاضر .

(يهم بديع وخليل بالمغادرة)

الفارس : قفا وظهراكما لي .

بديع وخليل : حاضر .
الفارس : أغمضا أعينكما ولا تفتحوها حتى أطلب منكما ذلك .
بديع وخليل : (ينفذان ما طلبه الفارس) حاضر .
(صوت دُنب ثم موسيقى)

المشهد الثاني

صالة قصر بديع.. أثاث جيد بألوان زاهية، وفي العمق حديقة جميلة.. تجلس يارا ونايا تعملان في حياكة الصوف .

نايا : (تترك ما بيدها متأففة) أنا لا أحب العمل .
يارا : (تترك ما بيدها أيضاً) وأنا أيضاً .
نايا : يارا، ما قولك في تأخر والدنا ووصول القافلة بالأمس؟
يارا : فعلاً، هذه أول مرة تصل القافلة والدي ليس معها .
نايا : (تتلفت حولها) يارا، أين كِنْدَة؟
يارا : ألم نرسلها إلى المطبخ لتعد الغداء؟
نايا : أجل، ولكن لا أسمع صوت صحون ولا حركة ملاعق .
يارا : (تشير لنايا بالصمت وتذهب باتجاه الكواليس وتصغي ثم تعود) لعلها تقرأ في أحد كتبها كالعادة ونسيت أن تعد الطعام .

نايا : يا لهذه الفتاة، تترك أعمال المنزل وتجلس لتقرأ قصصاً وروايات .
يارا : (تتجه للجلوس) والمزعج في الأمر أن والدي يحبها ويفضلها علينا لأنها تحب قراءة الكتب .
نايا : أنا لا أطيق قراءة القصص .

يارا : ولا أنا .
نايا : أفضل أن أثرثر معك ومع بنات الجيران ليلاً نهراً على أن أمسك كتاباً واحداً .
يارا : (سارحة وحالمة) تُرى هل سيلبي والدي طلبي ويحضر لي عقد اللؤلؤ؟
نايا : وأنا هل سيجلب لي امرأة من الذهب ومشطاً وقوساً من العاج أشد به شعري؟
يارا : مؤكد سيفعل، فهو دائماً يلبي طلباتنا .
نايا : (تقف بانزعاج) إلا تلك الحمقاء كِنْدَة (تقلد كِنْدَة) أبي، أريد زهرة جميلة ذات رائحة زكية .
يارا : إنها سلالة، فهي دوماً تحاول أن تُرى والدنا بأنها لا تحب المال ولا الذهب ولا المجوهرات .
نايا : أجل، ولذلك هيا لنرى ماذا تفعل، وإن كانت لم تعد الغداء بعد سنعاقيها أشد العقاب .
يارا : هيا .

(تغادران باتجاه المطبخ)

يارا ونايا : (تصيحان بصوت واحد) كِنْدَة .
(تخفت الإضاءة وينبعث صوت الذئب لتعود الإضاءة تدريجياً ونرى بديع وخليل يقفان حيث تركناهما في نهاية المشهد الأول حاملين أغراضهما مغمضين عيونهما للحظات، ثم يفتح بديع عينيه وينظر حوله فيرى أنه أصبح في بيته فيتحرك)

بديع : يا إلهي! أنا في بيتي وهذا فرش منزلي!
خليل : (مازال مغمض العينين.. باكياً) لا بد أنك تحلم يا سيدي أو أن الفارس قتلنا وصعدت أرواحنا إلى

الجنة .

بديع : (يتقدم من خليل ويهزه) استيقظ يا رجل .
خليل : (يفتح عينيه ببطء ويحركهما يميناً ويساراً، ثم يتلفت حوله ثم إلى جسده) عدنا إلى المنزل سالمين..
لقد أحسست أن الذئب نهش لحمي وطحن عظامي وأن روحي صعدت إلى السماء .
بديع : دعني من أحاسيسك ولنرى أين البنات .
خليل : (وهو يضع أحماله) لا بد أنهم في غرفهن.. هل أناديهن يا سيدي؟

بديع : أجل.. أو أقول لك، انتظر قليلاً (يبحث عن مكان يخفي فيه الزهرة القرمزية، ثم يضعها خلف الستارة أو أي مكان مناسب) نادِ عليهن .

خليل : (يتجه باتجاه الكواليس) يا بنات.. تعالوا.. لقد عدنا .

البنات : (من الكواليس) لقد جاء أبي .

(تدخل البنات وتهرعن إلى معانقة أبيهن)

يارا : حمداً لله على سلامتك يا أبي .

نايا : اشتقت إليك كثيراً .

كندة : البيت من دونك موحش.. لقد طال غيابك يا أبي .

بديع : يا أحبائي، وأنا اشتقت لكن جميعاً واشتقتُ للدار والديار .

كندة : (تتجه نحو خليل بلهفة) كيف حالك أيها العم خليل؟

خليل : أهلاً، أهلاً يا ابنتي كندة .

يارا : (من مكانها بجفاء) كيف حالك؟

نايا : (من مكانها بجفاء) أهلاً بك .

خليل : (بنفس الجفاء للبنات) أهلاً، أهلاً .

بديع : أريد أن أسألكن يا بنات، هل علمتن شيئاً عن القافلة، فنحن أضعناها على الطريق؟

يارا : أجل يا أبي، القافلة وصلت بالأمس، وبضائعك كلها في المستودعات .

بديع : (مستغرباً) في المستودعات! ومن أنزلها إلى المستودعات!؟

نايا : لا نعلم، ولكن شاباً جاء إلينا وأخبرنا بذلك وقال : لا تخفني، والدكنّ وخادمه سيكونان هنا غداً .

خليل : (يسحب بديع جانباً) هذه أفعال الفارس يا سيدي.. إنه ساحرٌ شرير، وأنا خائف منه .

بديع : (قلقاً) أصمت الآن ودعني أتدبر الأمر .

كندة : (تنتبه لقلق والدها) هل هناك ما يقلقك يا أبي؟

بديع : لا، لا، لا يوجد شيء (لخليل) اذهب وتفقّد المستودعات .

خليل : حاضر (يأخذ أحماله ويغادر) .

بديع : والآن لنرى ماذا أحضر الوالد لبناته الجميلات (يتجه للجلوس ويُجلس حوله البنات ويفتح جعبته الصغيرة ويخرج كيساً زاهياً الألوان) هذا العقد لأجمل يارا في الدنيا .

يارا : (تفتح الكيس وتُخرج العقد) يا الله ما أجمل هذا العقد يا أبي.. أنظرن يا بنات ما أجمله .

كندة : (تهرع لأختها وتساعدتها في ارتداء العقد) مبروك يا أختي، مبروك .

نايا : وأنا أين هديتي يا أبي؟

بديع : (يُخرج كيساً آخر من جعبته) تفضلي يا نايا الحبيبية .

(نايا تأخذ الكيس وتفتحه وتُخرج امرأة من الذهب وقوساً ومشطاً فتهرع كندة لأختها نايا)

كندة : ألف مبروك عليك يا أختي.. الله ما أجملهم .

نايا : (تدفع بكندة بعيداً عنها) ابتعدي عني ودعيني أتمتع بهذه الهدايا الجميلة .

كندة : (تبتعد منزعة ولكن سرعان ما تتمالك نفسها وتلتفت لأبيها) وأنا يا أبي هل جلبت لي زهرة جميلة كما طلبتُ منك؟

بديع : (يأخذ كندة من يدها ويتقدم من مقدمة خشبة المسرح) وإذا قلتُ لك إنني لم أجد زهرة غريبة الشكل، جميلة الصورة، رائحتها زكية، تليق بابنتي كنده ماذا ستقولين؟

كندة : (بعفوية وطيبة) لا أقول شيئاً، فالمهم عودتك سالمناً إلينا، وإن وجدتها في رحلتك القادمة اجلبها لي .

(بديع يصمت ويفكر للحظات بينما البنات في العمق فرحات بهداياهن.. بديع يتجه إلى حيث أخفى الزهرة القرمزية فيأخذها ويتقدم بها لكندة)

كندة : الله ما أجملها (تشمها) وما أذكى رائحتها.. شكراً.. شكراً يا أبي .

بديع : هذا واجبي يا ابنتي (ليارا ونايا) يا بنات، أليست هدية كندة جميلة؟

(يارا ونايا تتأملان الزهرة بيد كندة)

يارا : أجل جميلة، ولكن عقدي أجمل .
نايا : وتبقى مجرد زهرة، والهدايا التي جلبتها لي أجمل وأعلى .
كِنْدَة : ولكنها بنظري أجمل هدية .
بديع : (يتجه للجلوس) تعالوا يا بنات أجلسن.. هناك أمر ضروري أريد أن أحدثكن به (البنات يجلسن حول أبيهن) هناك ثمن لهذه الزهرة أعلى من ثمن هداياكن يا نايا ويا يارا يجب أن ندفعه .
يارا : وما هو هذا الثمن يا أبي؟
بديع : (يصمت لحظة) الزواج .
(تهرع يارا ونايا وتحاول كِنْدَة أن تهرع معهن باتجاه أبيها فتدفعانها وتجلسن عند أقدام أبيهن)
يارا ونايا : الزواج!؟
بديع : أجل، بصاحب هذه الزهرة .
يارا : لم نفهم عليك يا أبي .
بديع : سأحكي لك الحكاية وأنتن قلن لي ماذا سنفعل .
(بديع يروي إيماناً لبناته ما حصل معه بمصاحبة مقطوعة موسيقية، وأثناء الحديث يتضح من ردود أفعال يارا ونايا أنهن غير موافقات على طلب الفارس المثلّم وتتركن الجلسة وتتقدمن من مقدمة الخشبة بينما يبقى الأب في مكانه وتجلس جانبه كِنْدَة.. يخفت صوت الموسيقى)
بديع : (إلى يارا ونايا) لم أعهدكن هكذا.. كنتُ أعتقد أن كل واحدة ستؤثر أختها على نفسها .
نايا : هي من طلبت الزهرة، وهي من يجب أن تتحمل النتيجة .
يارا : أجل، هي من يجب أن تدفع الثمن .
كِنْدَة : (تقف) معكما حق.. لو سمح لي والدي بالكلام؟
بديع : تفضلي يا ابنتي .
كِنْدَة : أرجوك يا أبي وأتوسل إليك أن تزفني إلى الفارس .
(تتفاجأ يارا ونايا بطلب كِنْدَة)
بديع : ولكن يا ابنتي...
كِنْدَة : أرجوك يا والدي، أنا لستُ خائفة أو متشائمة .
بديع : أحسنت الكلام يا ابنتي .
كِنْدَة : أعرف كم يعزّ عليك فراقِي، ولكن سأعمل جاهدة على زيارتكم بين الحين والآخر .
بديع : كما تشائين يا ابنتي.. معنا ثلاثة أيام لعلها تكون كافية لوداعك وتجهيز نفسك .
كِنْدَة : ولكنني أريد أن تزفني الآن وبهذه اللحظة .
بديع : ولكن يا ابنتي...
نايا : (ساخرة) كأن أختنا متلهفة على الزواج كثيراً .
يارا : (ساخرة) أجل يا أبي طالما هي ترغب بذلك فلنذهب بسرعة .
(تضحك يارا ونايا ضحكة تغيظ كِنْدَة)
بديع : (زاجراً) بنات (يارا ونايا تصمتان.. إلى كِنْدَة) وماذا تريدن أن تأخذي معك؟
كِنْدَة : (تحمل الزهرة) فقط هذه الزهرة، وهناك أتدبر أمري، فقد قلتُ لي إنني ذاهبة إلى قصر، فلا بد أن هناك كل ما يلزمي .
بديع : حسناً، كما تشائين (إلى يارا ونايا) ودّعوا أختكن يا بنات .
نايا : (من مكانها ترسل قبلات لكِنْدَة) مع السلامة يا كِنْدَة .
يارا : (من مكانها) لا تتأخري بزيارتنا يا عزيزتي .
(يارا ونايا تضحكان ساخرات)
بديع : (ينهرن) بنات .
كِنْدَة : لا عليك يا أبي.. والآن قل الجملة التي قالها لك الفارس .
بديع : (يمسك بكِنْدَة ويقف خلفها) قفي هنا.. فرمز قرمز قرمزان، زهرتي قمر الزمان .

يارا ونايا : (تضحكان وترددان الجملة بأسلوب ساخر) قرمز قرمز قرمزان، زهرتي قمر الزمان .
(بديع ينظر إلى يارا ونايا زاجراً فتصمتان)
بديع : يا فارس الفرسان، خذ عروسك، مباركة عليك .
(تُظلم خشبة المسرح ويصدر صوت ذئب وتنزل أغنية موسيقى مناسبة)

المشهد الثالث

حديقة قصر الفارس الأسود.. مع استمرار الأغنية أو الموسيقى من المشهد السابق والعودة إلى حديقة الفارس السابقة نرى الفارس ينتظر بقلق قدوم كِنْدَة، يتجول في الحديقة، وعندما يشعر باقترابها يختفي فتخفت الإضاءة.. تظهر كِنْدَة من جديد بفستان جميل ومعها الوردية.. تتحول الموسيقى إلى موسيقا توتر وترقب.. تنظر كِنْدَة إلى فستانها الجديد مستغربة وتضع الوردية على طاولة موجود عليها صحن من الفاكهة، ثم تتجول في الحديقة باحثة عن فارسها المرتقب إلى أن يصدر صوته من خلف الكواليس .

الفارس : أهلاً وسهلاً بك يا كِنْدَة.. شرفت قصرك وبيتك .
كِنْدَة : (ترتعد قليلاً ثم تتمالك نفسها وتبحث عن مصدر الصوت من مكانها) أهلاً وسهلاً بك أيها الفارس، ولكن كيف عرفت اسمي؟!

الفارس : (ضاحكاً) العصافير أخبرتني عن اسمك.. أشكرك لأنك وافقت على الزواج بي، وأقسم أنني لن أدعك تندمين على ذلك .

كِنْدَة : حسناً، حسناً يا زوجي، أئن تظهر لكي أراك؟ هل ستبقى مختبئاً هكذا؟!

الفارس : الأفضل أن لا ترييني الآن.. دعي ذلك للأيام القادمة .

كِنْدَة : كما تشاء .

الفارس : تفضلي، الطعام لك .

(كِنْدَة تنظر لصحن الفاكهة وتصمت وهي تجلس)

الفارس : ما بك؟

كِنْدَة : الحق أنني خائفة.. أئن تخرج وتشاركني الطعام؟

الفارس : أنا أكلت.. كلي أنت، وعندما تنتهين أدخلي إلى القصر وتجولي فيه، والغرفة التي تحبينها لك، والفساتين في الخزن كلها فُصِّلت من أجلك، اختاري منها ما تشائين، وكل طلباتك مجابة في الحال .

كِنْدَة : (تقضم تفاحة) حسناً، هل ستحدثني عنك وأنا أتناول الطعام؟

الفارس : ما الذي تريدين معرفته أو سماعه؟ (لحظة صمت) دعينا من الحديث، سأسمعك معزوفة موسيقية

كِنْدَة : وهل تجيد العزف على آلة موسيقية؟!

الفارس : أجل .

(يصدُر صوت مقطوعة موسيقية على العود أو القانون، وأثناء المعزوفة تتجول كِنْدَة في الحديقة باحثة عن الفارس ومصدر الصوت، وعندما تشارف المقطوعة على الانتهاء تعود لمكانها وتصفق بسرور)

كِنْدَة : جميلة جداً جداً.. سلمت يداك .

الفارس : أعجبتك حقاً؟

كِنْدَة : أجل.. اعزفها لي دائماً .

الفارس : وهل تودين أن تسمعي غنائي؟

كِنْدَة : وتغني أيضاً؟! أجل وبكل سرور .

الفارس : قد لا يعجبك صوتي .

كِنْدَة : مهما كان فهو جميل طالما أنه صادر عن زوجي الحبيب (تستدرك ما قالتها فتخجل وتترك مقعدها وتتقدم من مقدمة المسرح) .

الفارس : ماذا قلت؟! (كِنْدَة لا تجيب) أعيدي ما قلت .

كِنْدَة : سأسمعك أجمل من هذه الكلمات ولو كنتَ جنياً.. أيتها الفارس، أنا قبلتُ الزواج بك حتى لو كنتَ مسخاً مشوهاً.. أرجوك إظهار لي، وأعدك أن لا أخاف ولن تصدر عني أية إشارة تزعجك.. لا يمكن أن تُمضي حياتنا هكذا .

الفارس : أتعديني أنك لو رأيتني ألا تندمي على الزواج مني؟

كِنْدَة : (لحظة صمت) أعدك .

الفارس : ولن تتخلي عني مهما كان شكلي؟

كِنْدَة : أعدك، أعدك .

(يخرج الفارس الملتئم من باب القصر وقد أرخى المنديل على وجهه.. تصمت كِنْدَة وهي تنتظر إليه يقترب من خشبة المسرح)

الفارس : كما ترين فأنا لست مسخاً، أنا فارس لا يستطيع مواجهتي مائة فارس .

كِنْدَة : (تنتظر إليه منتظرة أن يكشف عن وجهه ولكن الفارس يلتزم الصمت) والآن، أكشف عن وجهك .

الفارس : هل ستحافظين على وعدك مهما كان شكل وجهي؟

كِنْدَة : أجل، ولكن انتظر، أرجوك وأتوسل إليك أن تسامحني إن ظهرت مني ردة فعل واعتبرها من هول المفاجأة وبعدها لن ترى مني إلا كل خير (يصمت الفارس مفكراً) ما بك؟

الفارس : حسناً .

(يرفع الفارس المنديل الأسود عن وجهه فإذا نحن أمام وجه قبيح، مشوه، أشبه بغول أسطوري.. كِنْدَة تصرخ وتدير وجهها فيعاود الفارس إنزال المنديل ويهرع إلى داخل القصر فتلحق به منادية عليه)

كِنْدَة : انتظر، انتظر (يقف الفارس وظهره لها) أنا أسفة، فالمفاجأة تدفع بنا إلى ردود فعل لا نستطيع كبتها (تأخذ من يده) هيا يا عزيزي، هيا لنأكل بعض الفاكهة .

(يجلسان أمام طاولة الفاكهة وترفع له كِنْدَة الغطاء عن وجهه)

الفارس : يا لك من طيبة يا كِنْدَة .

المشهد الرابع

حديقة قصر الفارس الأسود.. على صوت الراوي ستكون كِنْدَة والفارس في عدة أوضاع داخل بقعة ضوئية

تتسع لكليهما تدل على ما يقوله الراوي من ونام وانسجام مع موسيقى رومانسية تدل على حالة الفرح والحب التي يعيشانها .

الراوي : وتمر الأيام والليالي وكِنْدَة والفارس في ونام وانسجام، فقد أحبها حباً جمّاً ولّبي لها كل طلباتها،

وهي أحبته وكانت له خير زوجة وخير معين.. وفي يوم من الأيام قالت له :

كِنْدَة : اسمع يا زوجي العزيز.. لقد اشتقتُ لأبي وأخواتي وللعلم خليل، وأريد أن أستأذنك في الذهاب لهم

بزيارة .

الفارس : (يحزن ويتركها إلى مقدمة المسرح) كِنْدَة، لقد تعودتُ عليك ولا أقدر على فراقك .

كِنْدَة : (تلحق به) هم أهلي ولهم حق عليّ، ثم أنني اشتقتُ لهم كثيراً .

الفارس : وكم يوماً ستغيبين عني؟

كِنْدَة : (بدلال) يوم.. يومان.. ثلاثة.. (الفارس يدير ظهره لها) ثلاثة أيام فقط .

الفارس : حسناً، ولكن إذا انقضت الأيام الثلاثة ولم تعودي فلن أبقى حياً في هذا العالم وسأموت من فوري .

كِنْدَة : أعدك.. ثلاثة أيام بلياليها ولن أتأخر عليك وسأشتاق لك كثيراً .

الفارس : (يخلع خاتماً من يده ويلبسه لكِنْدَة) خذي هذا الخاتم ولا تخلعيه أبداً ولا تكلمي أحداً عن سرّه.. فقط

ضمي يديك إلى صدرك وفكري في أبيبك وستكونين عنده، وعند عودتك افعلي ذات الشيء وستكونين عندي .

كِنْدَة : حسناً.. الوداع يا زوجي العزيز .

الفارس : الوداع .

(تنقدم كِنْدَة من مقدمة المسرح وتفعل ما طلبه الفارس وتغمض عينيها فتخفت الإضاءة مع أغنية أو موسيقى

مناسبة)

المشهد الخامس

قصر بديع.. الصالة حيث يتمدد بديع على الكنبه مريضاً .
بديع : أه.. خليل.. يا خليل.. أه..
خليل : (يدخل ومعه كأس ماء) حاضر يا سيدي.. تفضل .
بديع : (يشرب) سلمت يداك يا خليل.. المرض شديد عليّ هذه المرة (تخفت الإضاءة) لم أظلمت الدنيا هكذا؟!!

(تعود الإضاءة كما كانت وكنده تتوسط المسرح وتفتح عينيها وتلتفت حولها)
كنده : والدي.. عمي خليل (تهرع باتجاههما) .
بديع : (يحضنها بحب وحنان) أهلاً، أهلاً يا كنده.. حمداً لله على سلامتك .
كنده : اشتقتُ إليك يا أبي .
خليل : تمهل سيدي، فأنت مازلتَ مريضاً .
كنده : مريض؟! ما بك يا أبي؟ سلامتك .
بديع : لا تشغلي بالك يا ابنتي، فرؤيتك أزالتي ما بي من مرض.. المهم أنك أتيتِ واطمأنتِ عليك .
كنده : كيف حالك أيها العم خليل؟
خليل : بخير يا ابنتي.. حمداً لله على سلامتك .
بديع : خليل، نادِ البنات كي يسلمن على أختهن .
خليل : (يخطو باتجاه الداخل منادياً) يارا.. نايا.. تعاليا .
(تدخل يارا ونايا وتتفاجآن برؤية كنده وبثوبها الجميل)
يارا : أهلاً وسهلاً يا كنده .
نايا : حمداً لله على سلامتك .
(تحتج كنده على طريقة سلام أختيها بأن تقف غاضبة فيجلسها بديع)
بديع : لا عليك، لا عليك يا حبيبتني، فهما تحبانك ولكنهما غيبتان أحياناً .
خليل : صدقت يا سيدي.. غيبتان في أكثر الأحيان.. أقصد أحياناً .
بديع : (غاضباً) إذهب وحضّر الطعام.. هيا .
خليل : حاضر سيدي (يخرج) .
بديع : (إلى كنده) حدّثيني من لحظة سفرك وحتى الآن وماذا حدث معكِ من أحداث ومغامرات .
تتحدث كنده إيمائياً عما حدث معها دون أن تسمع أختها صوتها مع موسيقى مناسبة، وعندما تصف إيمائياً الفارس وبشاعته تشهق الأختان ومن ثم تخفت الإضاءة.. يارا تشد نايا جانباً عن الجلسة بينما الأب وكنده يتابعان حديثهما تحت الإضاءة الخافتة بينما تتركز الإضاءة على نايا ويارا .
يارا : هل سمعتِ كم هي سعيدة رغم بشاعة الفارس؟!
نايا : اخفضي صوتك.. أجل سمعتُ، ولا أفهم كيف تطلب ما تريد ويحضر في الحال!
يارا : ما رأيك أن نجعلها تتأخر بالعودة، وحينها يموت الفارس وتصبح أختنا أرملةً ووحيدة في قصر بعيد عنا؟

نايا : وماذا ستفعلين؟
يارا : أعرف نوعاً من الأدوية إن شربه الإنسان مع الماء يغرق في سبات عميق .
نايا : حسناً، هيا لنعطها منه .
يارا : تعالي وساعديني في المطبخ .
نايا ويارا : (تضحكان) قرمز قرمز قرمز قرمز، أختنا أصبحت في خبر كان (تغادران للدخل وهما تضحكان)

المشهد السادس

قصر التاجر بديع.. خلف ستارة تقف يارا ونايا في مشهد خيال ظل حيث تحضّران الدواء المنوم .
يارا ونايا : قرمز قرمز قرمزان، أختنا في خير كان (تضحكان) .

المشهد السابع

صالة قصر بديع.. كندة ممددة على الكنبه، وبديع يحاول إيقاظها .
بديع : كندة، كندة، أفيقي يا ابنتي.. (للجمهور) يا ويلي ماذا أفعل؟! لقد تأخرت على زوجها (لكندة) كندة، يا كندة (يتركها وهو يضرب كفاً بكف) يا الله ماذا أفعل؟
كندة : (تهبّ مذعورة) أيها الفارس.. أين أنا؟! أبي!
بديع : وأخيراً استيقظت؟
كندة : ما هو اليوم يا أبي؟
بديع : الخميس .
كندة : يا ويلي.. لقد تأخرت على ذهابي إلى زوجي.. لماذا تركتني نائمة كل هذا الوقت وأنت تعرف ما طلبه مني؟

بديع : لم نتمكن من إيقاظك رغم محاولتنا المتكررة أنا وأختيك .
كندة : أختاي.. آخر شيء أتذكره أنني شربت من يد يارا كأس ماء وبعدها لم أعد أتذكر شيئاً .
بديع : ماذا؟! ومتى كان ذلك؟
كندة : عصر أمس.. والآن يجب أن أرحل (تقف في مقدمة المسرح وتضم يدها لصدرها محاولة العودة للفارس ولكن دون جدوى) يا ويلي.. الخاتم لا يعمل! (تهرع خارجة من المسرح) .
بديع : (يهز رأسه وقد فهم الأمر) يارا سقت كندة منوماً.. هكذا إذن (منادياً) يارا، نايا، أين أنتما؟
(يارا ونايا مختبئتان بين مقاعد الجمهور)
نايا : أنا هنا يا أبي .
يارا : وأنا هنا يا أبي .
بديع : (يبحث عنهما) وماذا تفعلان عندكما؟!
نايا : نقطف الورود يا أبي .
يارا : وأنا أطمع الدجاجات يا أبي.. بق بق .
بديع : (متوعداً) تقطفون الورود وتطمعون الدجاجات؟ خليل، يا خليل .
(يدخل خليل)
خليل : نعم يا سيدي؟
بديع : أتذكر العصا التي ضربت بها الذئب عندما هاجم القافلة؟
خليل : أجل يا سيدي، وهي موجودة .
بديع : أعطني إياها.. يجب أن أعيد تربية هاتين الفتاتين .
(يخرج خليل ويعود بسرعة ومعه عصاتان)
خليل : تفضل يا سيدي .
بديع : (يشير له إلى مكان اختباء الفتاتين) أنت من هنا، وأنا من هنا .
(ينزل خليل وبديع راكضين خلف يارا ونايا بينما تتعالى صرخات الفتاتين)

المشهد الثامن

حديقة قصر الفارس الأسود.. الحديقة فارغة من الطاولة والكنبة، والفارس الأسود يزحف جاهداً إلى الدرج والإعياء نال منه .
الفارس : لماذا تأخرت يا كندة؟ لماذا؟ (يصل إلى الدرج فيقع متهاكاً) .
(من عمق المسرح تدخل كندة)

كِنْدَة : (منادية) ها أنا أتيتُ أيها الفارس، ها أنا أتيت (تصل إليه وتجلس بجانبه) قم أيها الطيب .. أعرف أنني تأخرتُ ولكن صدقني ليس بيدي .. أختاي أسقتاني منوماً بسبب غيرتهما وحسدهما على زواجي منك .. أرجوك سامحني واعفُ عني (ترفع يده فتسقط) يا ويلي .. كأنه فارق الحياة (تتركه وتتقدم من مقدمة المسرح حيث تظلم الخشبة عدا بقعة ضوء فوق كِنْدَة التي تجثو على ركبتيها حزينة .. تظلم الدنيا وتبدأ الطبيعة في ثورتها : رياح، رعد، برق فتخاف كِنْدَة وتنزوي وتغمض عينيها .. تهدأ ثورة الطبيعة وتبدأ الإضاءة بالعودة فيظهر الفارس الأسود من العمق دون قناعه السابق شاباً جميلاً فتياً، يتقدم من كِنْدَة ويمسك كتفها فتستيقظ وتنظر إليه فتجفل) من أنت؟!

الفارس : أنا الفارس، زوجك يا كِنْدَة، لا تخافي .

كِنْدَة : ولكن زوجي كان شكله ...

الفارس : (مقاطعاً) كان شكله بشعاً ومخيفاً .. إنه أنا .. تعالي ولا تخافي يا كِنْدَة (كِنْدَة ترفض أن تمد يدها ليد الفارس الممدودة) اسمعي يا كِنْدَة (يتركها ويقف باتجاه الجمهور) لقد تسلطت ساحرة شريرة على أبي وخطفتني منه وأنا طفل صغير وجعلتني على تلك الصورة وقالت لي : ستمتلك قوة خارقة إلى أن تأتي فتاة تحبك وتقبل الزواج بك وأنت على تلك الصورة، وإن بكت عليك وأنت في مرض أو مصيبة حينها سيزول السحر عنك .. وأتيت أنت وكان الذي كان إلى أن بكيت بصدق عليّ أثناء غيوتي، وعندها زال السحر عني .. تعالي يا كِنْدَة (يمد يده لها فتأخذ يده وتقف مسرورة سعيدة) والآن هيا إلى قصر أبي حيث ينتظرنا الجميع لإقامة حفل زفاف لم يسمع به أحد .

كِنْدَة : هيا .

(يخطو الفارس وكِنْدَة بضع خطوات فتستوقفه كِنْدَة)

كِنْدَة : ولكن هل بالإمكان أن نمر ونأخذ أبي وأختي والعم خليل معنا؟

الفارس : إلا يارا ونايا فلن أسمح لهما بالعيش معنا .

كِنْدَة : أرجوك سامحهما، فهما أختاي، وعلى الرغم مما فعلاه بي إلا أنهما طبييتا القلب .

الفارس : يا لك من طيبة .. كما تشائين أيتها الأميرة .. تفضلي .

(يغادران)

المشهد التاسع

حديقة القصر .. مع موسيقا تعبير عن فرح وسعادة كِنْدَة والفارس يدخل بديع وخلفه يارا ونايا وخليل الذي يقودهما بالعصا بانتظار الفارس وكِنْدَة، ومن عمق الصالة يتقدم الفارس وكِنْدَة بملابس العرس إلى أن يصلوا الخشبة .

الفارس : أيها التاجر بديع، عدتُ إلى المملكة لأفاجأ بوفاة والدي فاسمح لي أن أعتبرك بمثابة والدي .

(يغادر خليل)

بديع : هذا شرف كبير لي، وأنت بمثابة ولدي منذ اللحظة .

الفارس : إذن على الوالد أن يتوج ابنه ملكاً على المملكة (ينادي) أيها العم خليل .

(يدخل خليل ومعه التاجان فيجثو الفارس وكِنْدَة، وبديع يضع على رأسيهما التاجان)

بديع : والآن أعلنكما زوجاً وزوجة .

(ينهض الفارس وكِنْدَة ضاحكين، بينما تنفرد نايا بيارا)

نايا : يجب أن نعرقل هذا الزواج .

يارا : كيف؟

نايا : أعرف نوعين من الأدوية ...

(فجأة يبرز بينهما خليل ومعه العصا)

خليل : (محدراً) يارا، نايا .

(تضحك نايا ويارا من الغيظ وتصفقان وتتضمان لأبيهما وكِنْدَة)

بديع : والآن أعلنوا الأفراح في كل البلاد .

خليل : تفضلوا يا سيدي فالطعام في الدخـل جاهـز .
بديع : هيا، ولكن لنحيي الجمهور أولاً .

انتهت

*هذه المسرحية مأخوذة عن قصة قصيرة للأطفال للكاتب الروسي سيرغي اكسكوف ومن منشورات دار رادوغا بـموسكو وأخرجها لمسرح الطفل في مديرية المسارح والموسيقا بدمشق الفنان رشاد كوكش في العام 2013 وجسّد شخصياتها الفنانون : تاج الدين ضيف الله، مي مرهج، عهد ديب، محمود عثمان، سامر خليلي، ماسة زاهر .

كو الـيس

سعد القاسم

لا يمكن تصور المسرح دون نساء لأنه لا يمكن تصور الحياة دون النساء، ومع ذلك فقد استخدم المسرحيون الرواد أيام بدايات المسرح في بلدنا رجالاً في أدوار نسائية، فالمجتمع حينذاك لم يكن ليسمح بحال من الأحوال أن تقف امرأة على خشبة المسرح، والمجتمع أصلاً لم يكن -في قسم غير قليل منه- يتقبّل فكرة وجود المسرح من أساسها، ولا يغيب عن أحد كيف أحرق الغوغاء الحلم الدمشقي لأبي خليل القباني بتحريض من متعصبين متخلفين، فكيف لو أن امرأة تجرأت على مشاركة الرجال في (التشخيص)؟

إن بعض شجاعة القباني كانت في تكليف ممثلين بتأدية أدوار يجب أن تؤديها ممثلات بدل أن يلجأ إلى نصوص لا تضم نساءً كما يضطر أن يفعل حتى اليوم مسرحيون في غير مكان من وطننا العربي المترامي.. ومن المؤكد أن ممثلي القباني الذين أدوا تلك الأدوار كانوا هم أيضاً على قدر كبير من الشجاعة كي يواجهوا مجتمعاً يعج بكل أشكال التخلف والتزمت والانغلاق، وبكل ألوان الرفض لما لا يعرفه ويألفه ويعتاد عليه، وكان لا بدّ من مرور وقت طويل قبل أن تجرؤ بعض الفتيات من بيئات اجتماعية أقل انغلاقاً على الوقوف على خشبة المسرح دون أن ينلن أيّ قدر من التقدير الاجتماعي بسبب المفهوم السائد عن الفن عامةً، وخاصةً بسبب التداخل بين بعض الحالات المسرحية المبكرة وبين مفاهيم صالات اللـهو .

تطرقّت بعض البحوث إلى دور النوادي الفنية في النصف الأول من القرن الماضي في خلق حيوية مسرحية في عدة مدن سورية، مع انتشار مفاهيم نهضوية كانت تجد لها مناخاً مشجعاً في أوساط عشاق الثقافة والأدب والفنون الحالمين ببلد يحاكي دول العالم المتقدمة، وقد مهّدت هذه الحالة لحضور المرأة على خشبة المسرح بشكل مغاير لما سبق، حضور يحظى بالتقدير في فرق مسرحية لها عروضها الجيدة وجمهورها الجاد، ومن الوقائع الجديرة بالاهتمام أن أول عمل درامي قُدّم في التلفزيون السوري فور افتتاحه في صيف 1960 وهو تمثيلية "ثمن الحرية" التي تحكي عن نضال الشعب الجزائري كان مستعاراً من عرض مسرحي سبق تقديمه على مسرح سينما فريال بدمشق، وقدمه الممثلون أنفسهم، ومن بينهم : فاطمة الزين وثرء دبسي القادمة من مسارح حلب والتي صارت مع شقيقته ثناء من أعمدة المسرح القومي الذي كان لتأسيسه مطلع الستينيات دور كبير في منح التقدير الاجتماعي لحضور المرأة على خشبة المسرح، بالتوازي مع دور مماثل أدّاه في الإطار ذاته المسرح العسكري الذي قُدّم للحياة المسرحية السورية واحدة من أهم ممثلات المسرح ومن ثم

التلفزيون والسينما سيدة المسرح السوري (كما لُقبت) منى واصف التي كرّست التقدير المجتمعي لعمل المرأة في المسرح وبقيت وثيقة الصلة به حتى بعد وقفها للمرة الأخيرة على خشبة الحمراء في مسرحية "حرم سعادة الوزير" عام 1981 عبر مشاركتها في التحكيم بالمهرجانات العربية والعالمية، بما في ذلك المهرجانات المسرحية للمحافظات، وقد تكون صدفة ذات دلالة أنه في ذات السنة التي وقفت فيها للمرة الأخيرة على خشبة المسرح تخرجت الدفعة الأولى من الدارسين في المعهد العالي للفنون المسرحية، وبينهم اثنتان من الممثلات المرموقات : أمانة والي التي ما تزال تحافظ على حضور مسرحي متألق في أعمال حديثة العهد، ووفاء موصللي التي تابعت دراستها العليا في موسكو وتسلمت رئاسة قسم التمثيل في المعهد ذاته لبعض الوقت، في حين كان لنائلة الأطرش التي أنجزت دراستها المسرحية في بلغاريا دور مؤثر في العملية التدريسية في المعهد، وربما تكون أول امرأة سورية مارست الإخراج المسرحي .

في مقدمة الدفعة الثانية من خريجي المعهد كانت جيانا عيد التي امتلكت حيوية مدهشة وحضوراً فاعلاً على خشبة وفي الحياة المسرحية عامة، لتليها كوكبة من المسرحيات المؤهلات والبارعات اللاتي يحققن اليوم حضوراً جميلاً للمرأة السورية في المسرح كما في الحياة .

ذاكرة المسرح

على الرغم من انطلاقها السينمائية السريعة وتألقها تلفزيونياً فيما بعد إلا أن المسرح ظلّ المكان الذي كانت تأوي إليه الفنانة الراحلة سلوى سعيد بين الحين والآخر لتقدم فيه شخصيات لا تقل أهمية عن شخصية الملكة الزباء التي قدمتها تلفزيونياً.. ومثلما حضرت سلوى سعيد في المسرح الجاد كان لها حضورها في مسرح القطاع الخاص الذي قدمت من خلاله العديد من الشخصيات إلى جانب نجوم الكوميديا السورية .

سلوى سعيد التي رحلت عنا في العام 1995 ستبقى في ذاكرة المسرح السوري كواحدة من نجماته المتألقات اللواتي لم يسعفن الزمن والظرف ليقدمن كل ما في جعبتهن من إبداع .

"لا تتبعد عن المسرح إلا لتعود إليه" بهذه العبارة يمكن تلخيص التجربة المسرحية الغنية للفنانة جيانا عيد التي تخرجت من المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق في النصف الأول من ثمانينيات القرن الماضي من خلال مسرحيّي "حكاية فاسكو" و"بحر" لتبحر بعد ذلك في عالم المسرح عبر "عزيزي مارات المسكين-حكاية جيسون وميديا-كالغولا-منزل بلا شرفات-البيت ذو الشرفات السبع-كلاكيث-شوباش" وغيرها لتكون حاضرة بالتوازي مع هذه العروض في العديد من

المهرجانات المسرحية المحلية كعضو في لجان التحكيم والتقييم بالإضافة إلى التكريم الذي نالته في عدد من هذه المهرجانات .