في هذا العدد

كلمة العدد	**رئيس التحرير**	2
-جائزة الدولة التقديرية للباحث والكاتب المسرحي عبد الفتاح قلعه جي		3
-رؤى متجددة في قَومي دمشق والطفل والعرائس		5
-لقاء مثمر وحارّ بين وزير الثقافة وطلاب المعهد العالي للفنون المسرحية	ديما الخطيب	6
-«الطريق إلى الشمس».. حكاية وطن		9
-مديرية المسارح والموسيقا تحتفل بيوم المسرح العالمي		11
-أسبوع احتفاليّ في المعهد العالي للفنون المسرحية بيوم المسرح العالمي		13
-نشاطات وعروض مسرحية في المحافظات في يوم المسرح العالمي		14
-«الملك لير».. خطوة أولى من درب طويل		15
-«هدنة».. تداعيات الأحلام وقسوة الوقائع	علي الراعي	16
-عطيل يعيد ثراء دبسي إلى خشبة المسرح		19
-«كلهم أبنائي» في قَوْمي حمص.. بساطة الشكل وعمق المعنى	محمد بري العواني	20
-من عروض الموسم المسرحي في اللاذقية	ندا حبيب علي	24
-«جزيرة التنابل».. سندس ماوردي من التمثيل إلى الإخراج		28
-وعاد لمصياف مسرحها	شادي صوان	29
-مونودراما «قهوة مرّة».. تفاصيل المشهد	هناء أبو أسعد	33
-«نبوءة» عمران والحلبي		35
-«المرآة» و«نور العيون» في الموسم المسرحي	أحمد الخليل	36
-جديد المسرح الجامعي في حمص		40
-فرقة «حوار» تنتظر غودو		41
-جولة في كواليس مهرجان مسرح الطفل ٢٠١٥	أمينة عباس	42
-ريمون جبارة.. رحيل زهرة الخريف		47
-طيور عز الدين قنون ترحل بصمت		48
-أنور أندراوس.. الصورة الناطقة		49
-إصدارات		50
قضايا وآراء		
-وجهة نظر في فن الكتابة للمسرح	د.هاني حجاج	51
-فوق النص.. تحت الدراما	أنور محمد	54
-القصة القصيرة والمسرح	د.حافظ الجديدي	57
دراسات وأبحاث		
-قراءة في بروشورات العروض المسرحية السورية	عبد الناصر حسو	64
-تكييف الخطاب السردي للمسرح	د.عواد علي	72
-البعد الإيديولوجي للمسرح الملحمي	خالد سعسع	81
تجارب ورؤى		
-قراءة أولى في شخصية الانتهازيّ في النص المسرحيّ السوريّ	محمد الحفري	86
-الفنان المسرحي محمود عثمان.. المسرح مظهر حضاريّ	هناء أبو أسعد	90
-حسن عبود النخيلة يرصد مستويات الصراع في المسرحية العربية المعاصرة	عوض الأحمد	94
-محي الدين بشطارزي رائد المسرح الجزائري	محمد شماني	101
-كارلو جولدوني.. موليير إيطاليا	عبد الله الدرويش	103
-مسرح ماكس فريش	خليل البيطار	118
مسرحية العدد		
- الحياة بين فكّي تمساح	ياسين سليماني	126
كواليس-الصفحة الأخيرة	اسكندر عزيز	160

الحياة المسرحية

العدد 92-93 - صيف وخريف 2015

رئيس مجلس الإدارة:
عصام خليل
وزير الثقافة

المدير المسؤول:
عماد جلول
مدير المسارح والموسيقا

رئيس التحرير:
جوان جان

هيئة التحرير:
د. نبيل الحفار
عبد الفتاح قلعه جي
د. حمدي موصللي

التنضيد الضوئي:
كريستين كسّاب

الإشراف الطباعي:
م. زياد العوابدة

الإخراج الفني والتنفيذ:
عبد العزيز محمد

الطباعة وفرز الألوان:
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب

المراسلات: هاتف: ٢٢٢١٣٤٥
e-mail:jaun@scs-net.org
www.theaters.gov.sy

ثمن العدد
60 ليرة سورية

كلمة العدد

«مسرحيتي التي كتبتُها منذ اثنين وثلاثين عاماً لم يتم عرضـها حتى الآن، اما ما يقومون بعرضـه فهو عبارة عن مجموعة من المسرحيات الساذجة.. إنها مأساة فعلاً، فهذه المدينة التي يسـكنها الملايين نادراً ما تُقدَّم فيها العروض المسرحية.. نحن بلد يفتقر للثقافة المسرحية» .

هـذا ليس توصـيفاً من كاتب مسرحـيّ عربيّ لحال المسـرح في بلاده ولإهمال أعماله المتعمَّد من قبل القائمين على الشـؤون الثقافية والمسرحية كمـا اعتقد كل من قرأ الأسطر السابقة.. إنه جزء بسيط من حوار أجرته صحيفة إسـبانية مع الكاتب المسرحي الأميركي الأشـهر آرثر ميلر قبل رحيلـه بفترة وجيزة في العـام ٢٠٠٥ وفيه ينعي ميلر حال المسرح في بلاده الولايات المتحدة وحال الثقافة عموماً في بلد يقاس كل شيء فيه بمعيار المال وحركة البورصة .

والواقع أن الحوار الصحفي المذكور مع ميلر ينبغي أن يكون نصب أعين مسرحيينا العرب وهم يعانون نزراً يسيراً مما يبـدو أن ميلر قد عاناه في حياتـه المهنية الإبداعية، الأمر الذي يشير إلى أن معاناة العاملين في الحقل المسرحي غير مقتصرة على زمان ومكان محددين بل تتسع هذه المعاناة لتشـمل دولاً كبرى ذات موارد مالية هائلة لا تقارَن بالموارد المحدودة المتوفرة في دول العـالم الثالث، ودولنا العربية في المقدمة منها .

وبطبيعة الحال يقدم ميلر معلومات مدهشة عن بعض تفاصـيل العمل المسرحي في الولايات المتحدة حينما يشير إلى أن مسرحيته الشـهيرة «مـوت بائع جوال» كلَّفت ثمانية وثلاثين ألـف دولار عندما تم تقديمها في العام ١٩٤٩ أما اليوم وبحسب ميلر فإن تقديمها –فيما لو تم وهو واثق من أنه لن يتم– فسيكلف مليونَي دولار، وعندما يسأله الصحفي عـن إمكانية تقديمها اليوم يقول له ميلـر : «انسَ الأمر.. لقد مضـى الزمن الذي كانت مسـارحنا فيه تقدم الأفكار والأشـكال الجديدة، فهي اليوم لا تفعـل أكثر من أن تملأ المسارح بتلك القمامة من العروض، وكاتب مسرحي جادّ ليس أمامـه إلا أن ينتظر نجمة هوليودية تشـارك في عمله كي يتمكن من الحصول بفضل اسمها على منتج للعمل» .

وعندما سُـئِل ميلر عن سـبب عدم تقـديم حكومة الولايـات المتحدة الدعم للحركة المسرحية الأميركية أجاب ميلر الصحفي ساخراً : «هل تمزح؟!» .

في الولايات المتحدة ينتظر آرثر ميلر سنوات حتى يُقدَّم لـه عرض مسرحـيّ، أما في عالمنا العربي فيكتب شـاب في مقتبل العمر مسرحية يوم السبت فينتظر حتى مساء الأحد فإن لم تتبناها جهة ثقافية رسمية يبدأ بالحديث عن مؤامرة عالمية لوأد مواهبه في مهدها، ناسـياً أو متناسياً أن نصوص كبار كتّاب المسرح عندنا وعند غيرنا قد تمر عليها سـنوات قبل أن يتبناها مخرج وينقلها إلى خشـبات المسارح، فالنص المسرحي ليس ابن يومه فقط بل هو ابن المستقبل ايضاً، ولا أدل على ذلك من كمّ العروض المسرحية الهائل عالمياً والذي ينهل مادته من أعمال مسرحية كُتِبَت قبل مئات السـنين وما زالت طازجة في مضامينها حتى يومنا هذا، في الوقت الذي يفضّل فيه كتّابنا الشـباب أن يكونوا في نصوصهم مؤرخين للحظة راهنة لا يمر زمن طويل حتى تصبح جزءاً من الماضي، فتفقد نصوصـهم بذلك نضرتها ومبرر وجودها قبل أن ترى النور على خشبة مسرح أو حتى ضمن دفتَي كتاب .

ليس المطلوب اليوم من مسارحنا العربية ومن القائمين عليهـا توفير الملايين لتقديم العروض المسرحية، فما فائدة الملايين إذا كانت العقول مصـممة علـى أن تبقى منغلقة ومتعفنة ورافضة لأي شكل من أشكال التنوير؟

قبـل أن نعيد بناء الهيكل المسرحـي علينا إعادة بناء الهيـكل الاجتماعي الذي تآكل حتى الصـدأ وتهاوى حتى وصـل مرحلة التدمير الذاتي الذي تشـهده بلادنا العربية اليوم بفضل أبنائها الميامين ورثة الحضارات الغابرة .

رئيس التحرير

جائزة الدولة التقديرية للباحث والكاتب المسرحي

عبد الفتاح قلعه جي

تقديراً لمساهماته الإبداعية في الحياة الثقافية السورية والعربية في مجالات البحث والدراسة والنقد والنص المسرحي منحت وزارة الثقافة الباحث والكاتب المسرحي أ.**عبد الفتاح قلعه جي** جائزة الدولة التقديرية للعام ٢٠١٥ وهي الجائزة التي مُنِحَت أيضاً للباحث **ندرة اليازجي** والمخرج السينمائي **عبد اللطيف عبد الحميد** وذلك في حفل اقامته الوزارة في مكتبة الأسد بدمشق ورعاه السيد وزير الثقافة أ.**عصام خليل** الذي سلَّم الجائزة للمكرَّمين الثلاثة وسط اهتمام ثقافي وإعلاميّ واسع.. وقد أكد السيد وزير الثقافة في كلمته التي ألقاها بهذه المناسبة أننا نكرِّم أنفسنا عندما نكرِّم المبدعين ونردّ لهم جزءاً بسيطاً مما بذلوه وأن التكريم في هذا الوقت تحديداً يحمل بلاغته الخاصة في التعبير عن موقف يؤكد المثقفون من خلاله انتماءهم لهذه الأرض، مدركين أن ما نواجهه من حرب إرهابية غير مسبوقة هي معركة ثقافية في أساسها، والمثقفون يتقدمون صفوف المسؤولية في إيضاح طبيعة المعركة وأهدافها التدميرية، وهم أيضاً يتحملون مسؤولية خاصة في هذه الظروف أن هذه الحربلا تشبه غيرها في حجم استهدافها لوجودنا وتاريخنا .

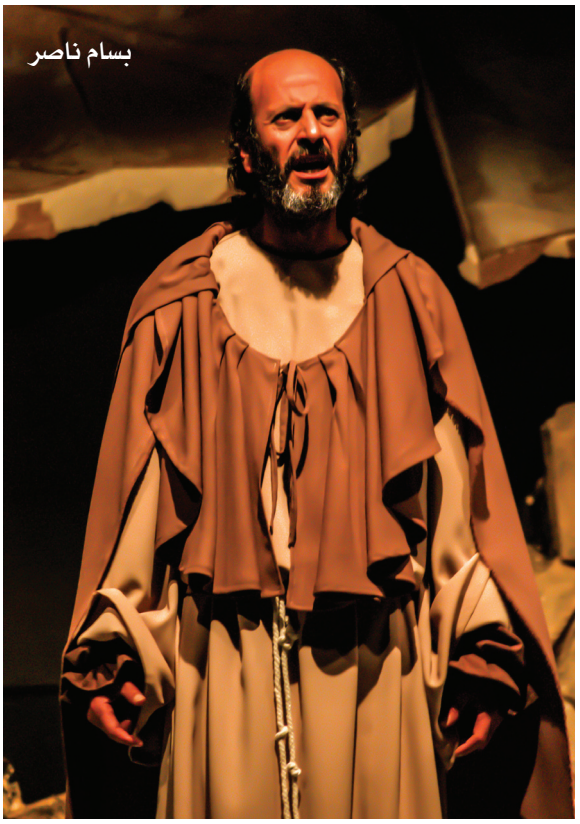
أما المكرَّم الأديب **عبد الفتاح قلعه جي** فقد أكد في كلمته التي ألقاها باسم المكرَّمين أن تكريم وزارة الثقافة للأدب والفكر والفنون هو تكريم للحياة الثقافية السورية وللإبداع وللجهود المتواصلة في العمل الذي تنهض به رموز كثيرة في سورية، وأن هذا التكريم يأتي تتويجاً لمسيرة طويلة لم تنته على طريق الإبداع وهو أيضاً حافز للشباب كي يواصلوا العمل، منوهاً إلى أن الأمم تكرم نفسها وتضمن خلودها بأسماء مبدعيها الكبار .

الجدير بالذكر أن أ.**عبد الفتاح قلعه جي** هو كاتب وباحث مسرحيّ، كتب عشرات النصوص المسرحية التي نذكر منها : "على الرصيف-الإنسان والجبل-

الفصل الثالث-الرقص على الشاطئ الآخر-أحزان مريم- الرجل الصالح أيوب- أيتها الأم الطيبة-صناعة الأعداد-أوبريت الإسكافي-كفر سلام-مقهى الجثث المعلقة-النسيمي-ديك الجن يعود-ليلة الحجاج الأخيرة-الغائصون-وادي العقيق" وهي صادرة عن وزارة الثقافة-الهيئة العامة السورية للكتاب واتحاد الكتّاب العرب، وقد عرض له المسرح القومي بدمشق مسرحيتيه "العرس" و"السهروردي" في العامين ١٩٨٧ و٢٠٠٦ على التوالي، وعرض له المسرح القومي في حلب العديد من أعماله، وله عدة كتب في البحوث والدراسات المسرحية أهمها كتاب "سحر المسرح" الصادر عن وزارة الثقافة في العام ٢٠٠٧ كما نشر عشرات الدراسات المسرحية في الدوريات السورية وخاصة في مجلة "الحياة المسرحية" نذكر منها: "المسرح وفضاءات التشكيل في الهوية الثقافية العربية-فصول من تاريخ المسرح السوري-عندما تصبح الشكلانية بديلاً عن المضمون-مدارج النقد المسرحي في سورية-جدلية العرض المسرحي بين الكاتب والمخرج-المسرح والفنون المتعوية" وكانت له مشاركاته البحثية والنقدية في ندوات مهرجان دمشق المسرحي وفي العديد من المهرجانات المسرحية المحلية كمهرجان الشباب والرقة وحماة وحمص واللاذقية، كما شارك في عضوية لجان التحكيم والتقييم في عدد كبير من المهرجانات المسرحية السورية، وكتب دراسات معمَّقة عن العديد من المسرحيين السوريين كـ: **أبو خليل القباني-وليد فاضل-علي عقلة عرسان-علي سلطان-مروان فنري** وصدرت عن أدبه وفكره المسرحي دراساتٌ أهمها الدراسات المنشورة عنه ضمن كتاب أصدره اتحاد الكتّاب العرب بدمشق عام ٢٠٠٣ بقلم مجموعة من الباحثين، والكتاب الذي ألَّفه الباحث **صباح الأنباري** بعنوان "التأصيل والتجريب في مسرح عبد الفتاح قلعه جي" والذي صدر عن الاتحاد قبل عامين، وقد تمّ تكريمه داخل سورية وخارجها.

رؤى متجددة في «قَومي» دمشق و«الطفـــل والعـــــرائس»

فؤاد حسن


بسام ناصر

أصدر أ.**عصام خليل** وزير الثقافة قراراً سمّى بموجبه المخرج المسرحي **فؤاد حسن** مديراً للمسرح القومي بدمشق خلفاً لـ أ.**هشام كفارنة**.. والأستاذ **فؤاد حسن** خريج المعهد العالي للفنون المسرحية-قسم التمثيل في العام ١٩٨٦ وبعد تخرّجه مباشرة عمل معيداً في المعهد ليوفَد في العام ١٩٩٠ إلى الصين لدراسة الإخراج والأدب المسرحيين حيث حصل على شهادتَي ماجستير فيهما، وبعد عودته إلى دمشق عمل أستاذاً في المعهد العالي للفنون المسرحية لمواد التمثيل ومبادئ الإخراج والمختبر المسرحيّ ومسرح الشرق الأقصى، كما عمل رئيساً لقسم التمثيل في المعهد في العام ٢٠٠٦.. وعلى الصعيد الإبداعي شارك ممثلاً في عدد من الأعمال المسرحية في المسرح القومي كـ «في انتظار غودو-ليالي الحصاد-فضيحة في الميناء» ومخرجاً مساعداً في «سكان الكهف» و«المهندس وامبراطور آشور» ليعود إلى المعهد المسرحي ويشرف على عدد من أعمال المعهد كـ «المفتاح-أهل بكين-ست شخصيات تبحث عن مؤلف» وقام بترجمة عدد من الأعمال المسرحية عن اللغة الصينية كـ «المقهى» و«أهل بكين» وله ترجمات منشورة في «الحياة المسرحية» .

كما أصدر السيد وزير الثقافة قراراً بتسمية الفنان **بسام ناصر** مديراً لمسرح الطفل والعرائس خلفاً لـ أ.**محمود عثمان**.. والأستاذ **بسام ناصر** خريج المعهد العالي للفنون المسرحية-قسم الدراسات المسرحية في العام ١٩٨٨ وسبق له أن أشرف على قسم المسرح في قناة spacetoon التلفزيونية الموجهة للأطفال، وشارك كممثل في عدد كبير من العروض المسرحية كـ "بيت الدمية-دائماً وأبداً-صمت الكلام-تخاريف-الهلافيت-عن الحرب وأشياء أخرى" وعمل مخرجاً مساعداً في بعض الأعمال المسرحية الموجهة للكبار والأطفال، ودرّس في المعهد العالي للفنون المسرحية في الفترة مابين العامين ١٩٩٤ و١٩٩٦ وهو عضو في نقابة الفنانين .

"الحياة المسرحية" تتمنى للأستاذين **فؤاد حسن** و**بسام ناصر** التوفيق في مهامهما الجديدة .

لقاء مثمر وحارّ بين وزير الثقافة وطلاب المعهد العالي للفنون المسرحية

أ.عصام خليل : سنعمل على أن يكون المعهد نقطة تحوّل في الحياة الثقافية السورية

ديمـــا الخطيـــب

السيد وزير الثقافة متحدثاً إلى أساتذة وطلاب المعهد بحضور عميد المعهد د.تامر العربيد

في إطار حرص وزارة الثقافــة على التواصل مع الطلبة الدارسين في معاهدها العليا التقى السيد وزير الثقافة أ.**عصام خليل** طلبةَ وأساتذةَ المعهد العالي للفنون المسرحيــة في مسرح "سعد الله ونوس" في مقر المعهد، حيــث أكد بدايةً أن الأزمة التي يمر بها الوطن ثقافية في جوهرها، طالباً من الجميع الأخذ بعين الاعتبار بأن أولويات الحياة السورية لم تعد كما كانت، واعداً الطلاب بوضــع كل طاقات الوزارة لحلّ المشــكلات المطروحة وتحقيق الاقتراحات المنطقية حسب الإمكانيات المادية المتاحــة، وعبَّر السيد الوزير عــن سعادته بلقاء طلاب المعهد وعن فخره بهم وآماله العالية التي يعلّقها عليهم قائــلاً : "هذه المؤسسة تمتلــك في الذاكرة ما يستحق أن نكون أوفياء له، فقد خرَّج هذا المكان أهمَّ المبدعين والممثلين والمخرجين والتقنــين السوريين الذي قدَّموا للحركــة الفنية التلفزيونية والمسرحية نقلةً نوعية على الصعيدين المحلي والعربي" مؤكداً أن ما يشغل الوزارة اليوم هو التواصل والتفاعــل وبناء الثقة مع كل منابع الثقافــة وروادها وأبنائها، معبِّراً عــن سعادته وفخره بــأن يكون جزءاً من هذه الثقافة ومؤكداً أن الفنان هو الألصــق بوجدان الناس وقلوبهم من أي مسؤول ولهذا

السبب يرى أن إعادة بناء الحياة الثقافية ضرورة لا بدّ منها، آملاً بمستقبل مشرق لهذه الوجوه الفنية الواعدة، ومتمنياً أن يحافظ الطلاب على صلة الرحم مع مسرحهم، وألا يهجروه إلى التلفزيون : "على المسرح تؤسَّس كلُّ المضامين الثقافية، ورغم أن الوضع الراهن لا يسمح بوضع المسرح ضمن أولويات وزارة الثقافة لكنه كان وسيبقى مشروعاً ثقافياً حياً، ونموذجاً للإشراق الحضاري الذي يشكل واجهة البلد الحضارية التي تقدم دائماً قيمة مضافة إلى رصيد المجتمع" واعداً بأنه سيتخذ الإجراءات الإدارية الممكنة ليكون هذا المعهد نقطة تحوّل في الحياة الثقافية السورية .

بعد ذلك استمع السيد وزير الثقافة إلى هموم الطلاب والأساتذة والتي تنوعت بين الاقتراحات الهامة التي تصب في الصالح العام للمعهد من جهة، والمشاكل الشخصية من جهة أخرى، حيث طالب طلاب قسم الدراسات بمزيد من قاعات المحاضرات حيث أن القسم لا يمتلك الآن سوى ثلاث قاعات واقترحوا استعادة المبنى المجاور الذي كان تابعاً للمعهد في الأساس والذي تم إخراجه من ملاك المعهد لأسباب غير معروفة منذ سنوات، وأضافوا : "نحن بحاجة أيضاً إلى فتح باب البعثات الخارجية لمتابعة دراسة الماجستير والدكتوراه وإلى منح تبادل الطلاب بين الدول وهو أمر ليس من حق طلبة المعهد كونهم غير مدرجين ضمن اتفاقية تبادل الطلاب بسبب تبعيتهم لوزارة الثقافة لا لوزارة التعليم العالي" وناشدوا السيد الوزير بفتح باب التقدم للدراسات العليا في المعهد .

وتطرق الطلاب في مداخلاتهم إلى ضرورة إقامة ورشات عمل صيفية لتزيد من الخبرة العملية للطلاب واستحداث قسم إخراج ضمن المعهد، واشتكوا من عدم قبول عدد كبير من خريجي أقسام المعهد كأقسام الدراسات والتقنيات والسينوغرافيا في نقابة الفنانين، وطالبوا بتسهيل أساليب التعامل بينهم وبين المؤسسات التابعة لوزارة الثقافة، وأكدوا على أهمية تخصيص اعتمادات مالية أكبر للمعهد ومنحهم قروضاً طلابية ورفد المعهد بسكن جامعي للطلاب وتخصيص طابعة خاصة للطلاب لطباعة حلقات بحثهم مما يساهم في التخفيف من أعبائهم المادية وتأمين المواصلات لهم انطلاقاً من تجمّعين أو ثلاثة .

وأكد طلاب قسم التقنيات حاجتهم إلى تعزيز

أساتذة وطلاب المعهد العالي للفنون المسرحية

الجانب العملي في دراستهم أسوة بالجانب النظري .

أما طلاب قسم التمثيل فاشتكوا من غياب خطة أو منهج تدريسي واضح في القسم، فالمناهج تختلف تبعاً للأستاذ المدرِّس، مشيرين إلى وجود نقص في الكوادر التدريسية وحاجتهم إلى ورشات عمل وإلى إحداث مادة تعنى بالفنّ السينمائيّ، مؤكدين أهمية إقامة مشروع تخرّج سينمائي متكامل يتم فيه التعاون بين جميع الأقسام والاختصاصات في المعهد بحيث يتاح لجميع الطلاب التعامل مع الكاميرا، كما أكد الطلاب وجود نقص في المواد المستخدَمة في تدريس مادة المكياج، إلى جانب انتهاء مدة صلاحية معظمها .

الهيئة التدريسية في المعهد كانت حاضرة بدورها حيث اقترح أ.**سعد الغفري** في مداخلته تأسيس فرقة مسرحية خاصة بالمعهد، مشيراً إلى أن الفكرة لاقت قبولاً وتشجيعاً من قبل عميد المعهد إلا أنها بحاجة إلى دعم مادي من الوزارة .

وزير الثقافة أ.**عصام خليل** ردَّ على النقاط المطروحة والتي كان يسجلها باهتمام واعداً بحلٍّ الطروحات المنطقية وفق الإمكانيات المتاحة، وأشار إلى أن اختيار الأساتذة لا يتم عن طريق الانتخاب كما في نقابة الفنانين، بل عبر الإدارة التي تحدد الأكثر كفاءةً لكل مادة وقال : "الإدارة شيء، والمرجعية العلمية شيء، ومحبة الطلاب لبعض الأساتذة دون آخرين شيء آخر تماماً، لكن يمكننا تخصيص لجنة تخرّج قابلة للتغيير في كل عام" .

وفيما يتعلق بتحديد منهج محدد للتدريس اعترض السيد الوزير على الفكرة بالقول : "أنا مع الحالة البحثية المفتوحة ولستُ مع المناهج المحددة، وهذا لا يمنع من أن تكون الطرائق التدريسية محددة بضوابط معينة، فالمُختلَف

من عروض المعهد

عليه هو النتائج وليس المعلومة المبني عليها" .

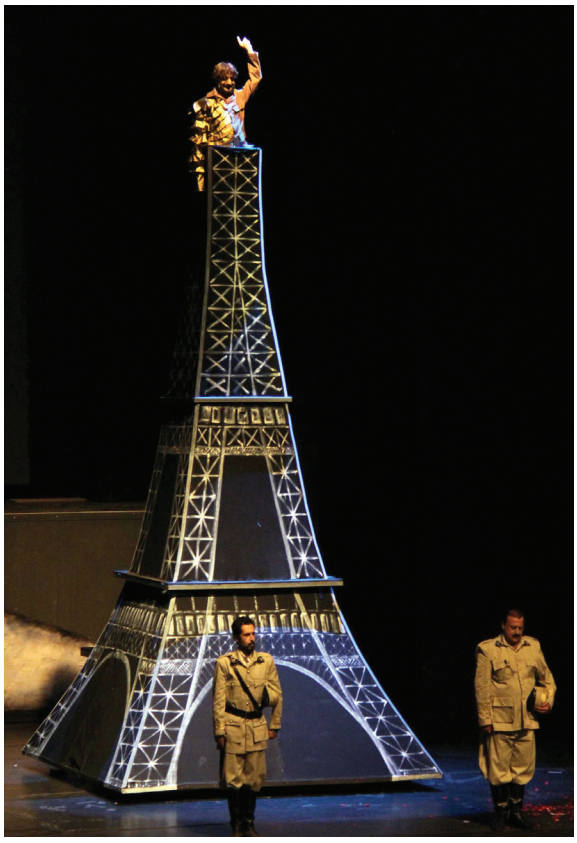
وفيما يتعلق بالمشاكل النقابية أجاب الوزير : "نقابة الفنانين تحكمها أنظمة قانونية معينة، وهو أمر لا نستطيع اتخاذ قرار فيه لأنه بحاجة إلى تعديل في قانون النقابة" .

وفيما يخص الدراسات العليا أشار أ.**عصام خليل** إلى أن "جامعة دمشق تدرس إمكانية فتح الماجستير للمعاهد التابعة لوزارة الثقافة وخصوصاً ماجستير التربية" أما المِنَح الدراسية الخارجية وتبادل الطلاب فقد اعتبرها السيد الوزير "صعبة التحقيق حالياً بسبب الأزمة التي يمر بها الوطن" مؤكداً : "لا مانع لدى الوزارة من قبول مِنَح خارجية تكون على حساب الدولة المستضيفة" .

أما المشاريع المقترحة حول تأسيس فرقة مسرحية للمعهد وتسهيل تواصل الطلاب مع المؤسسات التابعة لوزارة الثقافة فوعد الوزير بأخذها بعين الاعتبار، مؤكداً على ضرورة إقامة ورشات عمل مشتركة تسمح للطلاب بالاطّلاع على بقية الأقسام في عمل مشترك ومتكامل، ومطالباً بتشكيل لجنة طلابية مؤلفة من طلاب السنوات الأربع تكون صلة الوصل بين الطلاب والإدارة، وتقدم أفكاراً ومقترحات وحلولاً، وأشار السيد الوزير في ختام لقائه بطلاب المعهد إلى أن "الأولويات تدفعنا إلى حشد الجهد في اتجاه مختلف وضغط النفقات إلى الحد الأدنى الممكن، لكن ذلك لا يعني التقصير، بل سنقوم بإنجاز كل ما يمكن إنجازه، ولذلك نعمل على ترتيب أولوياتنا وتحقيق أعلى ريعية ممكنة، وهو أمر يحتاج إلى حسن الاستثمار والتوظيف والإيمان في الأداء الذي سيكون من عوامل تجاوز هذه الأزمة، فالحرب في أساسها ثقافية، وهذا ما يحمّلنا مسؤولية خاصة، ويجعلنا ندرك أننا لا نستطيع حالياً الحصول على كل ما نريده لنتمكن من المواجهة، ويجب أن نؤدي واجبنا بقناعة واجتهاد لنصل بأدائنا وثقافتنا إلى ما نطمح الوصول إليه" .

الطريـق إلـى الشـمس..
حكايـــة وطـــن

"كل ضحكة صوَّرناها كلمة، وكل آه صارت جملة، وكل حبّــة من حبّات التراب جمعناها حبّة حبّة وعملنا منها مسرحيــة".. بهذه الكلمات عــبَّر الفنان **ممدوح الأطرش** عن عملــه المسرحي الاستعراضــي الجديد "الطريــق إلى الشــمس" الذي قُدِّم في أيار الماضــي علــى دار الأســد للثقافة والفنــون بدمشــق برعاية وزارتَــي الثقافة والإعلام، وفيــه يقــدم كاتبــه **كفاح الخوص** ومخرجه **ممدوح الأطرش** حكايــةَ نضــال وبطولات الشعب السوري في مرحلة الاحتلال العثماني لأرضــه، مروراً بالاحتلال الفرنسي واندلاع الثورات الســورية والتــي توِّجَــت بالثورة السورية الكبرى عام ١٩٢٥ بقيادة سلطان باشا الأطرش، ويرصــد العرض ما تمــرّ به الأرض العربية عامة، والسورية خاصة من أحداث وما تتعرض له من مؤامرات .



اضطلعت ببطولة العرض الفنانة **نورا رحال** وشاركها البطولة الفنانون : **كفاح الخوص-وسيم قزق-ميس حرب-حسين عطفة-فيصل الراشد-عباس الحاوي-شادي كيوان-إياد عيسى-سليم درويش-** الطفل **ريان شامية**، أما الفريق الإخراجي فتألف من المخرجَيْن المساعدَيْن **كفاح الخوص وعروة العربي** ومساعدي المخرج **وئام الخوص-رواد زهر الدين-عمر العبد الله-سليم درويش** وقاد الفرقة الموسيقية على المسرح المايسترو **باسل صالح** .

وتأتي هذه التجربة المسرحية بعد غياب طويل للمسرح الاستعراضي عن خشبات المسارح السورية، كما تأتي في سياق الأعمال المسرحية التي ترصد الواقع العربي اليوم، وبالتحديد الواقع السوريّ بدقائقه وتفاصيله في محاولة من الدراما السورية بكافة مساراتها المسرحية والسينمائية والتلفزيونية لتجسيد ما يجري على الأرض السورية دراماياً وتشكيل ذاكرة فنية تتيح للأجيال القادمة التعرّف على فصل من فصول الاستهداف الذي طالما تعرض له وطنهم على مدى تاريخه واستطاع التغلّب عليه وتجاوزه ليمسي صفحة مطويّة من صفحات الزمن .

أسرة العمل :

التأليف الموسيقي : طاهر ماملي .

التوزيع الموسيقي : أنس نقشي .

الإشراف الموسيقي : حنان سارة .

تصميم الكوريوغرافيا : معتز ملاطيه لي .

إدارة الفرقة : مها الأطرش .

تصميم السينوغرافيا : نزار بلال .

تصميم الأزياء والاكسسوار: مارال دير اركليان.

تصميم الإضاءة : ريم محمد .

هندسة الصوت : نضال قسطون.

إدارة منصة : ياسين طبيخ.

التكنيك المسرحي : عبد الكريم البيضة.

الماكياج والشعر : هنادة الأطرش.

إدارة الإنتاج : مزنة الأطرش.

الفيلم السينمائي إخراج : يزيد السيد.

مديرية المسارح والموسيقا تحتفل
بيـــوم المســـرح العـــالمي

بحضـــور أ.**عصـام خليـل** وزيـــر الثقافة احتفل المسرحيون الســـوريون بيوم المسرح العالمي (٢٧ آذار) علـــى مسرح الحمراء بدمشـــق من خـــلال احتفالية أقامتها مديرية المســـارح والموسيقا وتضمنت العديد من الفقرات التمثيلية والموسيقية والراقصة والمَشاهد الفيلمية بمشـــاركة نخبة من نجـــوم مسرحنا : **وفاء موصللي-زهـير عبـد الكريم-يوسـف المقبل-محمد خـير الجراح-جمـال العلي-كفـاح الخوص-يـزن خليل-أريج خضور** .

الاحتفالية التي قُدِّمَت بنَفَـــس كوميدي انتقادي ساخر استذكرت تجربة رائد المسرح السوري **أبو خليل القباني** ومعاناته في سبيل إرساء وتأصيل وتجذير الفنّ المسرحي في بلادنا، دون أن تنســـى التعريج على أسماء بعض كبار المسرحيين الســـوريين ممن كرّسوا التجربة الرائـــدة لـ **القبـــاني** وطوروها من بعده، كما عرضـــت الاحتفالية لبعض هموم وهواجس المسرحيين السوريين اليـــوم وتوقهـــم إلى الدفع قُدماً بمسرحهـــم نحو آفاق إبداعية متجددة .

أما كلمة يوم المسرح العالمي التي كتبها لهذا العام المخرج المسرحي البولوني **كريستوف ورليكوفسكي** فقد ألقاها الفنان **مصطفى الخاني** وجاء فيها :

"إن العثور على الأساتذة الحقيقيين لفنِّ المسرح أمر ســـهل للغاية، بشرط أن نبحث عنهم بعيداً عن خشبته، فهم غير معنيـــين بالمسرح كآلة لاستنســـاخ التقاليد أو إعـــادة إنتاج القوالب أو الصـــيغ الجامدة المبتذلة، بل يبحثون عن منابعه النابضة وتياراته الحية التي غالباً ما تتجاوز قاعات التمثيل وحشـــود البشر المنكبّين على استنساخ واحدة أو أخرى من صور العالم، فنحن نستنسخ صورا للعالم بدلاً من إبداع عوالم ترتكز على الجدل مع المتفرجين أو تســـتند إليه، كما تركِّـــز على الانفعالات التي تموج تحت الســـطح.. والحق أنه لا شيء يضاهي المسرح في قدرته على الكشـــف عن العواطف الخفية.. كثيراً ما ألجأ إلى النثر علّه يرشدني إلى الحقيقة، ففي كل يوم أجدني أفكر في هـــؤلاء الكتّاب الذين تنبؤوا – على اســـتحياء– منذ ما يقرب من مئة عام باضمحلال الآلهة الأوروبية، وبذلك الأفول الذي غيَّب حضـــارتَنا في ظلام لم نبدده بعد، وأنا أعني كتّاباً مثل فرانز كافكا وتوماس مان ومارسل بروست، ويمكنني اليوم أن أضيف إلى قائمة هؤلاء المتنبئين جون ماكســـويل كوتزي.. لقد أدركوا جميعاً بفطرتهم الســـليمة أن نهاية العالم قادمة لا محالة، ولا أقصـــد هنا نهاية كوكب الأرض، بل نهاية النموذج السائد في العلاقات بين البشر، ونهاية النظام الاجتماعي والانتفاضـــات الثورية ضـــده، وما أدركوه بحسّـــهم المشـــترك هو ما نعانيه الآن بصـــورة شديدة

الحدّة، فنحن من عاصرْنا نهاية العالم ومازلنا على قيد الحيـــاة، مَن نحيا وجهاً لوجه مع الجرائم والصراعات التي تندلع يومياً في أماكن جديدة بأسرع مما يمكن أن تنقله لنا وســائل الإعلام المنتشــرة في كل مكان، ثم لا تلبث هذه الحرائق أن تغدو مملة وتختفي من الأخبار إلى غير عودة.. نحن نشعر بالعجز والرعب والحصار.. لم نعد قادرين على تشييد الأبراج، والجدران التي نثابر على تشــييدها بعناد لم تعد قادرة على حمايتنا من أي شيء، بل إنها على العكس تطلب من الحماية والرعاية مما يســتهلك جزءاً هائلاً من طاقتنا الحياتية.. لم تعد لدينــا القوة على محاولة اســتراق النظر إلى ما يجرى خلف البوابات، خلف الأســوار، ولهذا السبب تحديداً يجب أن يوجد المسرح وأن يستمد قوته من مغالبته، أي من استراق النظر داخل كل المناطق المحرَّمة" .

بقــي أن نذكــر أن الاحتفالية كتب نصّــها **شادي كيوان** عن فكرة لـ **عروة العربي** الذي أخرجها أيضــاً، بينما أخرج المادة الفيلمية **فادي رحمون** والأداء الغنائي لـ **حسين عطفة**، أما الموســيقا فكانت لـ **قصي قدسية** وأداء **إيــاد جنــاوي** على البيانــو و**وســام الشاعر** على الأوكورديــون فيما كتب **كفــاح الخوص** أغنية الختام وقام بالأداء الراقص كلٌ من **محمد شباط وميس دلول**.

احتفالية يوم المسرح العالمي

تصميم الديكور : زهير العربي.

تصميم الإضاءة : نصر الله سفر .

تقنيات : أدهم سفر .

تنفيذ الإضاءة : عماد حنوش.

تنفيذ الصوت : إياد العساودة

مدير المنصة : سمير أبو عساف.

أسبوع ثقافي في المعهد العالي للفنون المسرحية

بيـــوم المســـرح العـــالمي

وزير الثقافة أ.عصام خليل يكرم الكاتب المسرحي الياس زحلاوي

فعاليات مسرحيـــة وثقافية متعددة الأوجـــه شهدهـــا المعهد العـــالي للفنون المسرحية خـــلال أسبوعه الاحتفالي بيوم المســـرح العالمي الـــذي كان أبـــرز معالمه تكريم الكاتب المسرحـــي **الياس زحلاوي** على مجمل أعماله المسرحية من نصوص مسرحيـــة كتبها ونُقِـــل بعضها إلى خشبة المســـرح، وكُتِـــب ترجمهـــا فكانـــت زاداً للدارســـين والباحثين، كمـــا كان لطلاب المعهد موعدهـــم مع الباحـــث المسرحي **د.نبيل الحفار** من خلال جلسة حوارية تم فيها تناول العديد من القضايا المسرحية الراهنة، وتم في اليوم الأول من الاحتفالية إزاحة الستـــار عن اللوحة التذكارية التي دشّنـــت استوديو جديـــداً في المعهد باسم المخرج المسرحيّ الراحـــل **د.شريف شاكر** وهـــو من المساهمين في تأسيس المعهد، وشهد اليوم الثاني مـــن الاحتفالية تكريم الدفعة الثانية من خريجي المعهد- قسم التمثيل.. أما المَعارض فكان لها حضورها من خلال معارضـــ الكتاب والفـــن التشكيلي والتصويـــر الضوئي والسينوغرافيا، وقد ألقت الفنانة **جيانا عيد** رئيسة قسم التمثيل في المعهد كلمة يوم المسرح العالمي بعد أن تم تقديم احتفالية موسيقية في بهو المعهد وعلى مدرّجاته .

أما العروض التي قدمها المعهد بهذه المناسبة فقد توِّجَت بعرض بعنوان «يوم المسرح العالمي» أشرف عليه الفنان **كفاح الخوص** .

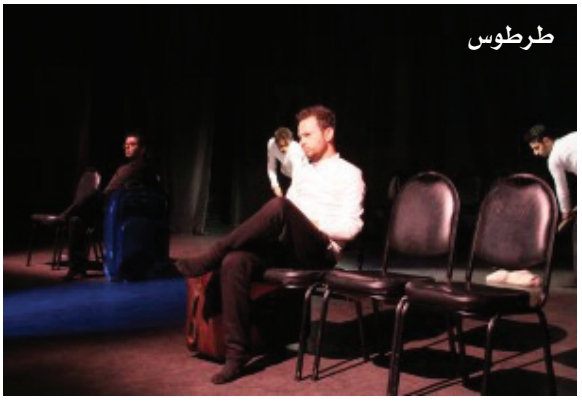
السيد وزير الثقافة يكرم خريجي الدفعة الثانية بحضور د.تامر العربيد عميد المعهد

عرض راقص على مدرجات المعهد

عرض يوم المسرح العالمي

نشاطات وعروض مسرحية في المحافظات

في يوم المسرح العالمي


طرطوس

لم تقتصر احتفالات يوم المسرح العالمي على مديرية المسارح والموسيقا والمعهد العالي للفنون المسرحية، فقد شهدت خشبات مسارح العديد من محافظاتنا ومدننا احتفالات مشابهة عبّر فيها المسرحيون عن فرحتهم بهذه المناسبة واستعدادهم الدائم للمضي قدماً بالحركة المسرحية السورية نحو الأمام، ففي حمص احتفل فرع نقابة الفنانين بهذه المناسبة من خلال إقامة احتفالية تضمنت مشهداً من مسرحيتَي «مقعد في الحديقة» و«وحشة» إعداد وإخراج الفنان **بسام مطر** وقدمته فرقة الملتقى العائلي في مشتى الحلو، وألقى كلمة يوم المسرح العالمي أ.**عبد الكريم عمرين** كما تحدث في الحفل أ.**أمين رومية** نقيب الفنانين في مدينة حمص والمخرج المسرحي **محمد بري العواني** .

وفي طرطوس تم تقديم العرض المسرحي التدريبي «المغادرون» وهو نتاج ورشة تدريبية للهواة أشرف عليها الأساتذة **رضوان جاموس** و**إناس حسينة** و**دانيال الخطيب**، والعرض عبارة عن مجموعة من المَشاهد

الحسكة

اللاذقية

المسرحية التي كتبها المتدربون أنفسهم وهذَّبها المدربون خلال ورشة عمل استمرت أربعين يوماً وشارك فيها عشرات الشباب الواعدين الذين تم تدريبهم على الصوت والأداء والحركة ومَخارج الحروف والثقافة المسرحية، وقد ألقى كلمة يوم المسرح أ.**علي** اسماعيل مدير المسرح القومي في طرطوس .

وأقام المسرح القومي في مدينة الحسكة احتفالاً بهذه المناسبة ضمّ فقرات فنية متنوعة وعرضاً مسرحياً بعنوان «رحلة عطاء» تضمّن مشاهد من الأعمال التي قدمها مسرح الحسكة القومي في الفترة الماضية، بالإضافة إلى فيلم وثائقي .

وفي اللاذقية أقام فرع اتحاد شبيبة الثورة بالتعاون مع جمعية شباب الفنون احتفالية تضمنت مشاهدَ تمثيلية جسَّدها شباب فرقة أليسار المسرحية بإشراف الفنان **نضال عديرة** وتناولت المَشاهد شخصيات كان لها أثرها البالغ على الحركة الفنية السورية كـ **أبو خليل القباني** رائد المسرح السوري والفنان **دريد لحام**، كما قُدِّمت مسرحية «الطوفان» تأليف **جوان جان** وإخراج **نضال عديرة**، وتم في الاحتفالية أيضاً تكريم المخرج المسرحي **سلمان شريبا** وعرض فيلم قصير يلخّص حياته المهنية، وقد أكد **شريبا** أن التكريم بالنسبة للفنان أمر هام لأنه يفتح أمامه آفاق العمل الإبداعي ليصل إلى حالة من التكامل بينه وبين الجمهور .

وفي السويداء تم تقديم عمل مسرحي بعنوان «أحوال» كتبه وأخرجه الفنان **رفعت الهادي** .

«الملك لير»..
خطوة أولى من درب طويل

كتب رئيس التحرير:

هي المسرحية التي قال عنها أحد النقاد البريطانيين: «هذه المسرحية لا يسعها أيُّ مسرح».. إنها مسرحية «الملك لير» التي تُعتَبَر واحدة من أشهر وأقوى النصوص التراجيدية التي كتبها **شكسبير** وقد طرح فيها مفهوماً متجدداً للسُلطة تبدو فيه قاصرة عن الإحاطة بالنفس البشرية المتقلّبة والقادرة دائماً على التلوّن والتمظهر حسبما يقتضيه واقع الحال.. إنها مسرحية المداهنة والنفاق والعمل على بلوغ الأهداف مهما كانت المحاذير والمصاعب .

في «الملك لير» يقرر لير صاحب المملكة مترامية الأطراف وبعد أن بلغ من العمر ما بلغ الانتقال من مرحلة تحمّل مسؤوليات الدولة الجسام إلى مرحلة الراحة والتنعّم بما بقي له من سنوات حياة في ظل رعاية بناته الثلاث، مقرراً أن يكون سبيله إلى ذلك تقسيم مملكته إلى ثلاثة أقسام، تقوم كل واحدة من بناته مع زوجها بتحمّل مسؤولية القسم الخاص بها، مع احتفاظ لير بعدد من الفرسان ينتقل معهم من قسم إلى قسم وبالتالي من ابنة إلى ابنة معزَّزاً مكرَّماً كما كان يرسم في خياله الذي بدا مريضاً ومتعباً حينما اظهر إلى العلن منذ بداية المسرحية أن معياره الوحيد في تقسيم مملكته هو مقدار ما تظهره كل واحدة من بناته تجاهه من مظاهر الحبّ والودّ والاحترام والتقدير، معتمداً في ذلك لا على مجمل علاقته ببناته في السنوات السابقة التي يُفتَرَض أن لير قد خبر من خلالها أخلاق بناته، بل على لحظة آنية لم تستطع فيها صغرى بناته أن تفصح بشكل جيد وبلغة واضحة عن حجم حبها لابيها فتسقط في الامتحان بينما تنجح الابنتان الكبريان بما تظهرانه من مظاهر التزلّف والتملّق، وهنا يدفع **شكسبير** بطله دفعاً لارتكاب ما يسمى بالخطأ التراجيدي الذي تبنى عليه مجموعةٌ متتالية من الأخطاء لا يعود في قدرة بطل المسرحية تداركها أو التراجع عنها مهما بذل من جهد، فكيف سيكون عليه الحال وقد تجلى خطأ لير التراجيدي بالتخلي عن كافة سلطاته ووضعها في أيدٍ غير أمينة؟ والمفارقة هنا أن المسرحية لا تجيب على السؤال الملحّ: «إذا كان الملك لير بهذا التفكير السطحي والساذج الذي يحكم على الأمور بشكلها لا بجوهرها فكيف استطاع أن يقود بلاده على مدى عشرات السنوات؟ وكيف جنّب حكمَه العثرات وقد وصل به العمر إلى تخوم الثمانين؟».. هي أسئلة تبقى معلقة وبعيدة عن تناول الكثيرين ممن تصدوا إخراجياً لهذه المسرحية وكان آخرهم المخرج المسرحي **فؤاد حسن** من خلال إشرافه على عرض تخرّج السنة الرابعة في المعهد العالي للفنون المسرحية للعام الدراسي ٢٠١٤-٢٠١٥ .

والواقع أن نص «الملك لير» يكاد يكون نموذجياً لجهة اختبار قدرات الطلاب وإمكانياتهم بعد سنوات أربع من الدراسة والتحصيل العلمي والفني والمعرفيّ في المعهد، فالنص يقدم نماذج إنسانية على غاية من الغنى والتعدد والانتقال من مستوى نفسي واجتماعيّ إلى آخر، وخاصة فيما يتعلق بشخصيات النص الاساسية، وكان من الواضح في العرض ذاك التوجه نحو رصد هذه التغيرات والانتقالات عند الشخصيات والتعرّف على مدى قدرة الممثل على التماهي معها بهدف تظهيرها والبحث فيها عن مكامن القوة والضعف .

امتد العرض على مدى ساعتين حاول فيها المخرج-المشرف مع مجموعة ممثليه الإحاطة بكافة دقائق النص والعمل على بث رمق الحياة في شخصياته المكتوبة على الورق فكان أن وصلت الفكرة إلى الجمهور في ذات الوقت الذي لم يتم فيه إهمال عناصر العرض الأخرى .

عرض «الملك لير» بما أثاره من ردود فعل مختلفة سيبقى من عروض التخرّج الهامة التي تضيف رصيداً إلى عروض التخرج السابقة، ولا شك أن الخريجين الذين قدمهم العرض إلى الحياة العملية سيبنون على ما اكتسبوه منه ومن الأعمال السابقة التي قدموها في المعهد الشيء الكثير الذي سيتيح لهم خوض غمار التجارب القادمة بكل ثقة .

جسّد شخصيات العرض المرشّحون للتخرّج : **أنطوان شهيد-توليب حمودة-شادي قاسم-فارس ياغي-لجين اسماعيل-إيهاب شعبان-جان دحدوح-طيف ابراهيم-كندة حميدان-معتز الهواري** .

«هدنـــــة»

تداعيـات الأحـلام وقسـوة الوقائـع

عـــلي الراعـــي

القراءة الإبداعية لحدث يحـدث الآن وهنا قد يبدو آنيـاً وإن طال زمنـه ربما تُوقع العملَ الإبداعـيَّ -أياً كان العمل الإبداعي المبني عليـه- في مطب العارض السياسي المحكـوم بالراهنيـة واللحظية، ومن ثـمّ التقلب.. ومن ثم أيضـاً فإن حقلاً من الألغام قـد يجد المبدعُ نفسَه يخوض فيـه، منها على سبيل المثال وجهة النظـر الشخصية التي ستحكـم صاحب العمـل الإبداعي وتحميلـه وجهة نظره ورأيـه الشخصي بما يحصل باعتبـاره لا يزال تحت تأثير الحالـة العاطفية والانفعالية للحدث، وهذا نفسه قد يتغير مع الزمن.. الأمر الآخـر أن تُقدم عملاً إبداعياً حيادياً أو موضوعيـاً، فالأمر يكاد يدخل في مجـال الاستحالة لأنك تُقدم عملاً تقول عنـه أو تُصنفه إبداعياً لجمهور ما، هذا الجمهـور الذي كـوّن هو نفسـه آراءه المتباينة عن الحدث أو الأحـداث، ومـن ثم لا الحيادية تنفع هنـا ولا الانحياز كذلـك، لاسيما في ظل أحداث تتسـارع طوال الوقت.. في مثل هكـذا حالات ثمة من ينصح بالـتروي، لاسيما خلال الحروب، لتتضح الصورة ويـزول الضباب وينقشع، ليقدم المبـدع عملَه الإبداعـي وقد استطـاع أن يُحيط بمختلف وجهـات النظر المتباينة، ومن ثمّ ليقدم معادله الإبداعي أو قراءته الإبداعية لما حدث، بمعنى كان الإبداع دائماً لاحقاً للأحداث وليـس موازياً لها كما تفعل التغطيات الإعلامية والصحفيـة، لكن في مثل الحـرب الكونية على سورية هل ينفع مثل هذا التريّـث؟ وهل ما جرى لسورية يدخل ضمن العارض السياسي أم أنها حالة دهريـة محكومة بها هذه الجغرافيا بالابتلاء كل حين من الغدر؟

ذات حـين مـن أيام حرب تشريـن الأول ١٩٧٣ صرخ الشاعر **نزار قباني** وكانت صرخته أقرب إلى التقريع موجهاً صرختـه للمبدعين العرب على اختـلاف تنوّع إبداعاتهم : «إذا لم تكتبوا اليوم فالأفضـل أن لا تكتبوا أبداً».. أمام كل هذه الحقول من الألغام كيف للمبدع السوري الصرف الذي لا يجد مرجعيته إلا في سوريـة العتيقة والأرض الفينيقية القديمة أن يقدم نصه الإبداعي متجاوزاً كل حقول الألغام

هــذه بســلام أو بأقل قدر مــن الخسائر؟.. مــع ذلك هل المطلوب من العمل الإبداعيّ أن يُحيط بالقراءة الإبداعية أو أن يُحيط الموازي الإبداعي بكل ما جرى ويجري من تشابك وحيثيات المحنة السورية المغرقة في تعقيداتها وأسبابها؟

خلال المحنة السورية كان هنــاك الكثير من الأعمال الإبداعيــة المختلفة : فن تشكيلي، دراما تلفزيونية، سينما، قصيدة، قصــة، رواية، مسرح.. وجميعهــا حاول قراءة ما يجري في سورية وإن اختلفت الآراء وتنوعت وجهات النظر الشخصيــة.. في البداية تمّ الأمر مواربا، ومن ثمّ تضميناً، وصــولاً لأن يكون العمل الإبداعي بكامله من العنوان وحتى نقطة النهايــة يتحدث عن الحرب على سورية.. وجميع ما قُــدِّم حتى الآن يدخل في إطار ثلاثة ملامح : إما انه ينشد حالة تعبوية ما أو إدانة أو تسجيل وتوثيق لما حدث من وجهة نظر إبداعيــة، او هو يأخذ الامريــن السابقين معاً ليقدم وجهــة النظر الإبداعية لما يحــدث، او الموازي الإبداعي لما حدث وقراءته بشكل أكثر تكثيفاً وتركيزاً كما هو مأمول من الإبداع، أي دون أن يتخلى عن شرطه الجمالي .

ما قدمتُ به أعلاه ليس مقدمة وإنما يدخل في صلب مــا سأضيفه حــول العرض المسرحي «هدنــة» الذي قدمه المســرح القومي بدمشق في شهر أيــار الماضي، نص **عدنان الأزروني** وإخــراج **مأمــون خطيب** وتمثيل : **يامن سليمان، نسرين فندي، جمال نصّار، أسامة التيناوي، لينا حوارنة، غسان الدبس، رنا جمول** .

أخــذ القائمون على هذا العرض مقطعاً من المحنة السوريــة وسلطــوا الضوء عليــه، بل جعلوه بــؤرة الضوء، وتحديــداً الجندي السوري المرابط خلف متراسه، إذ يعطي هــذا العرض الجنديَّ السوريَّ هدنة مع الموت أو مع جحيم الحرب وفرصة لأن يُجسد أحلام يقظته واقعاً، وهذا الحلم الــذي يُجسده هذا الجندي هو حلم كل السوريين اليوم، أو يتقاطــع مع شريحة كبيرة من أحلام الشباب السوريين، وتمّ تخصيص الجندي السوري ليُعبّر عن هذا الحلم لأنه أصبح هــو الوحيد الذي تدلُّه بوصلته للجهة الحقيقية الصحيحة في ظل فوضى تعدد الجهات، وقد أضاع الكثيرون البوصلة والاتجاهــات كلها، سواء عمداً أو غبــاءً، وإذا كان السوري اليوم يُمكن له أن يكفــر بكل الأفكار والإيديولوجيات، غير أن السوري الحقيقي الذي مرجعيته سورية-الأرض القديمة لن يكفر بمؤسسة هذا الجندي إلا إذا رضي خيانة الوطن، وللأسف ثمة الكثير من فعلها، وتخلى عن سوريته .

حلــم اليقظة لهذا الجندي المهندس المعماري (أداه **يامن سليمان**) الذي يصل لموقعه العسكري المتراس ذي الإطلالة الرائعــة التي أتاحت له أن يبوح به وهو الحلم الذي يحمله أينما حل ويتلخص ببناء منزل جميل لامرأة يعشقهــا اسمها مريم (أدتها **نسرين فندي**) منزل مأمول يتسع ليصبح بحجم وطن، لكن ما الذي جعل هذا البيت يصــير متراساً؟ إذ بدل أن يبني الجندي بيتاً اضطرّ لأن يبني متراساً ومن ثم يرابط عليه.. وكان وراء ذلك جملة

أسبـاب يرمز لها العرض بالاختزال والتكثيف من خلال الحكايات التي تأتي متداعية، ترويها ذاكرة مفعمة بالمرارة والخيبـة والخذلان، تلك الحكايات التي يُعاد تجسيدها من وجهة نظر الحـالم السارد جندي المتراس، ولعلّ أهم ما أشـار إليه العرض النظام الأبـويّ الذي يظن نفسه دائماً على حق، الأمر الذي يقمع أية مبادرة خلاقة، ومن ثـمّ يكون التمرد عند أول فرصـة وأقربها، هذا النظام الأبوي الذي جسدته خلال العرض والدة الجندي (أدتها **لينـا حوارنـة**) وثمة وجهات نظـر أخرى لا تقل خطورة عن قدسيـة النظام الأبويّ هي فوضى العلاقات المدنية والاجتماعية وعدم تنظيمها بالشكل الصحي وجسَّدتها خـلال العرض والدة مريم (أدتها **رنـا جمول**) ثم هناك العم ومرجعيته التي كانت خارج سورية، ومن نافل القول أن قوى الشر في هذا الكون استغلت مثل هذه التناقضات لتفجير الوضع السوري من داخله .

وفيما يُقارب فيلم «الحدود» الذي قام ببطولته الفنان **دريـد لحـام** والفنانة **رغدة** وقد فشلـت الشخصيتان اللتان أدياهـا في تجاوز الحدود بين دولتـين عربيتين مفترضتين عندمـا أضاع عبد الودود دريد لحام جواز سفره فاستوطن الحدود، تماماً كما كان على هذا الجندي الذي تكسَّر حلمه خلـف المتراس أن يستوطن المتراس نفسـه، بل حتى صار الوطن نفسه كله يقبـع وراء المتاريس، ذلك أن المتراس هنا قد ينسحب لتأويـلات أخرى بعيداً عن وجودها المادي إلى حالات نفسية وفكرية، وربما هنا أخطرها .

وعلـى ما يرى **بيتر بروك** يذهـب الإنسان إلى المسرح كي يجد الحياة، لكـن إن لم يكن هناك اختلاف بين الحياة خارج المسرح والحياة داخله فـإنّ المسرح ليس له معنى ولا داعـي للذهاب إليه.. فـإذا وافقنا علـى أن الحياة داخل المسـرح تكون أكثر وضوحاً وبهاءً منها خارج المسرح، عندها يُمكننا أن نرى أنها في وقـت واحد متشابهة ومختلفة نوعاً مـا، وما سعى إليه العرض هـو أن يجعل الحياة أكثر قدرة على القراءة وأكثر تركيزاً لأنها أكثر تكثيفاً، وذلك من خلال فعل اختزال الفضاء وضغط الزمن .

الفضاء المسرحي في العرض اقتصر على كتلتين غير متناظرتين، واحـدة كانت مركز تجسيد الحلم-المتراس، وأخـرى مرسم الحبيبة مريم، وكان يتم استحضار باقي الشخصيات لأداء الحكايـات المتداعية من الذاكرة من وراء حجـاب شفاف، تماماً كمـن يسحب الحكايات من أدراج الذاكـرة، تلك الحكايات التـي كانت تزداد تجلياً بإضاءة **ريم محمد** وموسيقا **طاهر ماملي** التي استطاعت أن تلعـب الدور الجوهري المناط بها في تصاعد مستوى الطاقـة وإحـكام الفعل وشحـذ للاهتمـام من خلال حكايـات استطاع المخرج عبرهـا تقديم فرجة مسرحية وذلك بإشغال كامل الخشبة بحركة لم تنقطع طول الوقت وإضفاء حالة مـن التهكّم والسخريـة والكوميديا رغم تراجيدية الحلم وقسوة مكان تجسيده (متراس على خط النار) ورغم ذلك كان هناك مجال لهذا الجندي أن يبني بيتاً-متراسـاً لحلم يقظته، وبالتـالي إنصاف العسكريّ السوري الذي همّه طـوال الوقت البناء وليس التمرتس الذي فُرض عليه، وهذا إبـداع اتضح من خلال تفاعل جمهور العرض لأيام طويلـة معه، فكان هناك (تواطؤ) بين الجمهور وصُنّـاع العمل من خلال الاقتناع بما قُدم على أنه حياة جديدة أكثر اختزالاً عن واقع، أو قراءة له من وجهة نظر إبداعية مسرحية مكثفة .

عطيـــل
يعيـــد ثـــراء دبســـي إلى خشـــبة المســـرح

بعـــد غياب طويل عن المسرح القومي تعود الفنانة **ثـراء دبسـي** إليه من خلال العرض المسرحي «وجع» المعتمـد على نص **شكسبير** الشهير «عطيـل» إعداد وإخراج **لؤي جميل شانا** وقد قُدِّم في الموسم المسرحي ٢٠١٤-٢٠١٥.. وقـد بـدت **دبسـي** متفائلـة بعودتها هـذه، إذ لم تخفِ في تصريحـات صحفية سعادتها من تجربتهـا الجديدة، مؤكدة أنها لا زالت تشعر بالخوف كلمـا اعتلت الخشبة، وهو اليـوم خوف مضاعف لأن الجمهور بانتظار مـا ستقدمه بعد هذا الغياب، مبيّنة أنهـا شاركـت في معظم الأعمال التـي قدمها المسرح القومي في سنواتـه الأولى، وتدريجياً بدأت تطل على جمهورها المسرحـي في أوقات متباعـدة، حيث تؤكد أن مسيرتهـا المسرحية الطويلة والغنيـة لم تعد تسمح لها بالمشاركة في أي عمـل مسرحي لمجرد المشاركة أو لمجرد حبهـا ورغبتها في الوقوف علـى خشبة المسرح التـي تعشقها.. من هنا لم يعد أي عمل مسرحي يغريها إذا لم يحقـق الشروط الفنية والفكريـة المطلوبة، وقد رأت في مسرحيـة «وجع» مـا يرضي طموحها هذا، إذ تؤدي فيها إحـدى الشخصيات الأساسية في مسرحية «عطيل» لـ **شكسبير**، لكنها في «وجع» تخلع رداء الماضي لتبادر إلى التأكيد على أهمية أن يكون الطرح في العرض المسرحـي مرتبطاً بالواقع، حيث تؤكـد شارحةً وجهة نظرها : «نحن الآن لا نستطيع أن نتحدث عن أي شيء غير المنا، وعندمـا لا نلتفت إلى واقعنا فهذا يعني أننا نقـدم أشياء مزيفة على خشبة المسرح مهما قدمنا من الجماليات على الخشبة، وما نطرحه في مسرحية وجع انعكاس لموقفنا ووقوفنا بوجه القتل والدمار» .

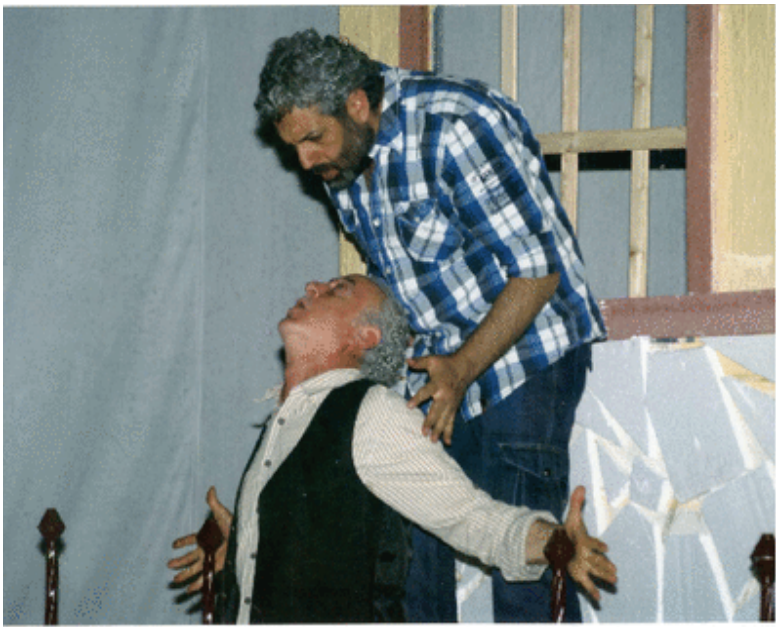
وعـن تفاصيل الشخصية التي أدتها في المسرحية تقول الفنانة **ثراء دبسي** : «لعبتُ دور زوجة ياجو التي تساعده في إعداد الاتهـام لديزدمونة دون دراية منها بنوايا ياجو الخبيثة، لأعـود بعدئذ كممثلة تؤدي هذه الشخصية إلى التمرد عليها وعلى المخرج الذي أدعوه إلى تغيير الرؤية الفكرية للعرض بما يتناسب مع وجهة نظر شخصية الممثلة التي أؤديها في العرض» .

الجدير بالذكـر أن الفنانة **دبسي** واحدة من رواد المسـرح القومي منـذ ستينيات القـرن الماضي، حيث شاركـت في العديد من عروضـه المسرحية التي نذكر منهـا : «الفارسـة والشاعر-رجـل برجل-أغنية على الممر-دخان الأقبية-المفتش».. وغيرها .

«كلهم أبنائي» في قَومي حمص

بساطة الشكل وعمق المعنى

محمد بري العواني



يستطيع المرء أنْ يخمِّنَ درجةَ المغامرة في إخراج عرض مسرحي في حمص بعد انقطاع لسنوات لم تشهد فيها خشبة المسرح عرضاً مسرحياً سوى مرتين وحسب، الأولى للأطفال من إخراج **فهد الرحمون** والثانية للكبار من إخراج **خالد الطالب** وإذا كان العرضان من إنتاج مديرية المسارح والموسيقا-المسرح القومي في حمص فإنّ عرضاً ثالثاً تَبَنَّتْهُ المديرية هو مونودراما "التكريم" تأليف وتمثيل وإخراج **تمام العواني**.. وقد أثبتت العروض المسرحية آنفة الذكر أن الجمهور حاضر في كل مرة، يتلقى العرض المسرحي بكل مشاعره وأحاسيسه وأفكاره، وينفعل بها بشكل جيد مثلما كان في السنوات السابقة، وأمر كهذا يعني أنّ الناس ما زالوا يتوقون إلى المسرح لتحقيق متعتهم وتطوير ثقافتهم .

وإذا كان نص عرض "**كلهم أبنائي**" نصاً أمريكياً بامتياز فإنّ مؤلفه **آرثر ميلر** كاتب مسرحيّ إنسانيّ بامتياز أيضاً، ذلك أنه حين يتناول موضوع علاقة الإنسان بالحرب فإنه يتناول آثارها على الناس أيضاً في اللحظة الراهنة، أو ما بعد الحرب، وهذا هو زمن نص "كلهم أبنائي" وعلى هذا يُبنى النص وفق مستويين :

-**الماضي** : لحظة الحرب، حيث يغتنم أصحابُ رؤوس الأموال وتجارُ الحروب الفرصةَ السانحةَ ليزدادوا ثراءً على ثراء على حساب القتل أيَّاً كان جنس المقتولين، وأيَّاً كانت درجةُ قرابتهم لهم .

الحاضر : وقد انتهت الحربُ وخلَّفتْ ما خلَّفتْ من دمار اقتصادي ومادي في البنى التحتية، ولكنّ الأفظع هو ما خلَّفته في النفوس من آثار نفسية وآلام روحية وعقلية تُعَشِّشُ داخل الروح الإنسانية لا تَبْرَحُها، وهذا يَظْهَرُ بين الفينة والفينة على هيئة ضمير مُتَألِّم، مُعَذَّبٌ، ومُؤَرَّق.. هنا، في المستوى الثاني يدور عرض "كلهم أبنائي" للمسرح القومي في حمص الذي أعدَّه وأخرجه **خالد الطالب** .

بعد ثلاث سنوات من انتهاء تلك الحرب البعيدة عن أراضي الولايات المتحدة الأميركية، حيث فيتنام، يدير المخرج عرضه المسرحي ويقلِّبُ شخصياته الثلاث بهدوء وعلى نار تحرق ببطء أوَّلاً، حتى إذا وصلت النار إلى الذروة انفجرت الشخصياتُ وظهر ما كان فيها مخبوءاً ومستوراً، فبان الشَّرُّ، وبان الخيرُ، ولا مفاضلةَ بينهما مهما كانت مبرراتُ الشَّرّ .

جو كيلر (أدّاه الفنان **بسام مطر**) صاحبُ مصنع لإنتاج هياكل محركات الطائرات المقاتلة التي يزوِّدُ بها الجيشَ الأمريكي أثناء الحرب، وما دام كيلر تاجراً يَهِمُّهُ الربح في الدرجة الأولى وأنْ تظلَّ عقودُه قائمةً مع وزارة الدفاع الأميركية فإنه يتجاهل جودةَ صناعته وبضاعته ويرسل المحركات المشروخة لتستخدمها الطائرات المقاتلة، ولْيَمُتْ مَنْ يَموت .

صحيح أنّ كيلر كان غائباً عن المصنع يوم أعلمه شريكُه عبر الهاتف بحقيقة المحركات غير الصالحة، لكنه غاب عن قصد مسبق وادَّعَى المرضَ بالأنفلونزا، لكنه أَمَر شريكه بأن يصلح الخلل ويسلم البضاعة، فورَّط بذلك شريكه بالقضية، وحين ظهر الغِشُّ والتدليس وقُتِلَ واحدٌ وعشرونَ طيّاراً بسبب المحركات الفاسدة ادَّعى كيلر عدمَ مسؤوليته عن الخلل لأنه كان مريضاً ولا عِلْمَ له بحقيقة الأمر، وبذلك أدانت المحكمةُ الشريكَ بالجريمة، وعلى هذا فإن كيلر يمارس القتل مرتين : قَتْلَ الطيارين، وقَتْلَ شريكه في المصنع على المجاز والحقيقة .

وإذا كانت الحربُ تأكل كلَّ شيء فإنَّ الآباءَ يأكلون أبناءَهم كما هي حالة الأب كيلر، والأمهات تأكل أولادها كما هي حالة الأم شجاعة في مسرحية **بريخت**، وما يجمع بين المرأة والرجل هنا هو الجشع والطمع بالإثراء على حساب الجميع بمن فيهم الأبناء .

إذن، فعرض "كلهم أبنائي" يدور زمنياً بعد الحرب ويرصد نتائجها النفسية والاجتماعية التي خلَّفتها في الناس جميعاً ممثَّلَةً بعائلة جو كيلر صانعِ الأسلحة وبائعها .

إنّ الأمّ كيلر (التي لا تَظْهَرُ في العرض) ترفض تصديق أنّ ولدها لاري قد قُتِل في الحرب، بل هو ما يزال حيّاً وسوف يعود ليتزوَّج آني (التي لا تَظْهَرُ هي الأخرى) رغم مرور ثلاث سنوات على مقتله، غير أن الأب كيلر يعزز موقف الأمّ حين يساهم بصمته العميق الخبيث ولا يعلن لها الحقيقة .

أما الأخُ كريس (أدّاه الفنان **سامر إبراهيم**) فإنه هو الآخر يؤمن بأنّ من قَتَلَ أخاه والطيارين الآخرين هو شريكُ والده في المصنع لأن المحكمة أدانته، ولكنه إكراماً لأخيه يقرر الزواج بآني.. تُرى هل تُوَرِّثُ الحربُ الحبيباتِ والخطيباتِ دون أن ندري؟! وإذا كان موقفُ الأب كيلر الرافض لزواج ابنه كريس من آني واضحاً وصارماً فلأنه يُحِسُّ بتأنيب الضمير بينه وبين نفسه رغم هذه السنين، ولأنه يريد تعزيزَ أمل الأمِّ بعودة ابنِها المقتولِ لِيَنْفِيَ عن نفسه الجريمة .

إن اللحظة الدرامية المؤجِّجَةَ للنَّار الهادئة التي وصفناها سالفاً تبدأ لحظةَ دخول جورج (أدّاه الفنان **حسين عرب**) ابنِ الشريكِ المتَّهَم بجريمة المحركات الفاسدة إلى بيت كيلر لإعادة أختِه إلى البيت ومَنْع زواجها من كريس لأنه يؤمن أنَّ القاتلَ الحقيقيَّ لجميع الطيارين هو جو كيلر، وأنه هو من دَمَّرَ حياةَ والده الطيِّب.. وما بين الشدِّ والجذب تَظْهَر الحقيقةُ ويعترف كيلر بمسؤوليته بإعطائه أمْرَ إصلاح المحركات وشحنها للجيش الأمريكي .

قدَّم عرضُ "كلهم أبنائي" صورتَه البصريةَ ببساطة، حيث لا تعقيدَ في الديكور أو الملابس أو الإضاءة أو الموسيقا أو غير ذلك، أما الحدث الدرامي فيجري الآن في صالة منزل الأب كيلر الفسيحة .

يُدَوّي منذ اللحظة الأولى وسط عتمة شفافة هديرُ الطائرات الحربية وأصواتُ المدافع والرشاشات الثقيلة، مترافقةً بتكتكات ساعة قوية مزعجة مَوَتِّرَة للأعصاب حتى لَيُخَيَّلُ للمتفرج أنّنا سنعيش الحربَ الآن، ولكنْ حين تكشف الإضاءةُ المكانَ لا نرى أثراً مادِّياً للحرب أو لغارة حربية قَدْرَ ما نرى منزلاً واسعاً نظيفاً مرتَّباً.. ها هي صالةٌ تُطِلُّ على حديقة واسعة مُحاطَة بأدراج ومصاطب بدرابوزنات حديدية جميلة، وفي الخلف واجهتان عاليتان للمنزل يميناً ويساراً كأنهما برجا قلعة حديثة، وبينهما واجهة زجاجية كبيرة مكسورة في أعلى الزاوية اليسرى بسبب شظية ما منذ ثلاث سنوات، وقد تَشَكَّل منها ما يشبه النجمة السداسية، فماذا فعل المخرج **الطالب** بهذه القصة ضمن هذا الفضاء المسرحي؟

يمكن القول إن العرض المسرحي مقسَّم إلى مستويين دراميين :

الأول : اجتهد فيه المخرج في إظهار هدوء شخصيتي الأب كيلر والابن كريس لِيُوحِيَ إلينا بأنهما

يعيشان حياةَ نعيم وطمأنينة، ولهذا رأينا ليونةً في التشكيلات الحركية، وبساطةً في التحرك ضمن أرضية الصالة بخطوط حركية طويلة ولَدِنَة، كما نرى منهما نَهَماً شديداً تجاه شربِ عصير العنب الذي أعدَّته الأم كيلر للضيف القادم لزيارتهم (جورج) .

الثاني : اجتهد فيه المخرج في إظهار التوتر النفسي الداخلي والخارجي لكيلر الذي يشكل أوَّلَ ذروة درامية تتعلق بزواج ابنه كريس من آني خطيبة الابن المقتول بطائرته ذات المحرك المشروخ.. وقد ركَّزَ المخرج جهدَه بشكل طيب على هذا المستوى الذي ينطلق من رفض الأب للزواج لأنَّه لا يحق للأخ أنْ يتملَّك خطيبةَ الأخ الآخر، لذلك كانت الحركةُ قصيرةً وحادَّةً تتواجه فيها الشخصيتان -الأب والابن- على الدوام وباضطرابٍ جسديٍّ من كليهما، خاصةً كريس المُصِرّ على الزواج من آني، ولأنَّ الأب ما يزال حتى هذه اللحظة يتبنَّى موقفَ الأمِّ التي ترى أنّ ابنها لاري لم يُقْتَلْ، وأنَّهُ سيعود لأنه ما زال حياً ولا بد أنْ يجدَ خطيبَتَهُ في انتظاره .

إن الاضطراب النفسي والفكري لدى الأب كيلر ناجم عن يقينه من موت ابنه، ولكنه اضطرابٌ مرتبط بموقف الأمِّ المخدوعة من زوجها، ولذلك كان لا بدَّ من توفير طاقة نفسية داخلية قوية متصاعدة للأب كيلر الحائر ما بين زوجته ومشروع زواج ابنه كريس ومقتل ولده لاري .

إنّ التشكيل الحركي بالنسبة للأب كيلر قائم هنا على رسم حركة ذات طبيعة التفافية، قصيرة ومتكسِّرة، وهذا يعني من حيث الوظيفةُ حركةً هروبيَّةً مِنْ أيِّة مواجهة مباشرة أو غير مباشرة، خاصة من مواجهة ابنه كريس، الأمر الذي جعل حركة الأب تتجه نحو الأدراج والمصاطب العالية ليقيم مسافةً آمنةً بينه وبين الآخرين، ولكنْ أيضاً ليقيمَ سلطةً استعلائيةً شخصيةً وأبَويَّةً تَدْعَمُهُ حيطانُ واجهتَي المنزل العاليتين، ثم ما يلبث كيلر أن يهبط ليقوم بمواجهة قوية لولده كريس وقد استمدَّ قوَّتَهُ من ذلك الاستعلاء، حتى إذا فشلت جميع محاولاته في التصدّي لمنع ولده من الزواج من آني تهوي الحركةُ نحو الأرض في مشهد جميل يجمع بين الأب والابن في تقرير موت لاري، ولهذا تبدو الحركة الزاحفة دلالةً على تهافت الأب كيلر النفسيِّ والعضليِّ والعصبيِّ، ويبدو لهاثُهُ أكثرَ تعبيراً عن النَّار المتأجِّجَة في روحه ونفسه وعقله، والحقُّ أنَّ **بسام مطر** أبدع مشهداً جميلاً ومؤثراً، وقد دعمه فيه بجدِّيَّةٍ باهرة وتناغمٍ جميلٍ **سامر إبراهيم** .

لقد عمدَ المخرج إلى بناء المشهد من شخصيتَي الأب والابن في لحظة التقارب والالتحام المُنْذِر بالانفجار لأنَّ الفاجعةَ تَجمع بينهما قَدْرَ ما تَفْصِل، ولأنَّ هذا المشهدَ سَيُمَهِّدُ للمشهد الدرامي الانفجاري الثاني حين يعلن الأب كيلر معرفته بحقيقة فساد المحركات وأنه هو مَنْ أمَرَ شريكَهُ بإصلاحها وشَحْنِها للجيش، وهو مشهد الفاجعة بالنسبة للجميع .

يظنُّ المتفرجُ للوهلة الأولى أنّ شخصية جورج شقيق آني لا أهمية لها في فاجعة أسرة كيلر، ولكنّ الإخراج الواعي الذي تعامل مع هذه الشخصية برهافة كان ذكياً جداً، حيث أظهرها كاملةَ الهدوءِ على المستوى الحركيِّ والنفسيِّ، وعلى مستوى المنطوقِ اللُّغويِّ، غير أنَّ هذا الهدوء يشكِّل في الحقيقة معادلاً درامياً لجميع ثورات الأب وابنه كريس، خاصة إصرارَ جورج على أخذ أخته معه إلى البيت ومَنْعِ زواجِهَا من كريس، لكنَّ مهمَّةَ شخصيةِ جورج الدراميَّةَ لا تَكْمُنُ في مَنْعِ الزواج وحسب، بل في فَضْحِ حقيقةِ الأب كيلر وإرغامه على الاعتراف بجريمته البشعة من خلال جَرِّه إلى تَذَكُّرِ الأيام السعيدة التي كان فيها قوياً ولم يمرضْ منذُ خمسةَ عَشَرَ عاماً بأيِّ مرض.. هنا تنهض لحظةُ اتصال والد جورج بكيلر الذي ادَّعَى مَرَضَهُ بالأنفلونزا عبر الهاتف ليُوَرِّطَ شريكَه في قضية الواحد والعشرين محركاً التي تساوي مَقْتَلَ واحدٍ وعشرين طيَّاراً، وعن أوامره لشريكه بالإصلاح والتسليم دون أن يخبر أحداً بذلك، وإذا كان النصُّ الأدبيُّ يُقَرِّرُ بلسان الأب كيلر أنه لم يمرضْ مرةً واحدة خلال خمسة عشر عاماً أبداً فإنّ زلَّةَ اللِّسانِ هذه هي مِفْتَاحُ انفجارِ المستوى الدراميِّ الثاني والأخير وتحديدِ القاتلِ تحديداً نهائياً .

جورج وكريس يسمعان بوضوح ما قاله الأب كيلر، فجورج يعرف الحقيقة، أما كريس فتصدمه الحقيقةُ التي كان يجهلها وهو المؤمن ببراءة والده.. إذن فالأب

كذَّابٌ ومجرم، وهنا تبرز براعة السقطة الدرامية التي اشتغل عليها المخرج بإتقان وأبْدَعَ فيها الممثلون.. هنا، وفي هـذه السقطة الفاضحة الكاشفة للحقيقة يحدث الانقـلابُ في شخصية الأب وفي شخصية الابن الذي عرف الحقيقةَ بعدَ جهل، فتحوَّلَ إلى عَدُوٍّ شَرِسٍ لوالده، وقد بَدَا ذلك كُلُّهُ من خـلال توتره النفسي والعصبي والعضلـي ولَوَبَانه في المـكان كالمَلْدوغ من أفعى، وكان **سامر إبراهيم** متألقا في ذلك .

من جهة أخرى فقد عَزَّزَ هذا الموقفُ الانقلابيُّ الرسالةَ التـي قَدَّمَها جورجُ ليقرأهـا الأبُ وابنُه.. إنهـا آخرُ رسالة كتبهـا الابن الطيَّـارُ إلى خطيبته يعترف فيها بمقتل رفاقه الطيارين بسبب المحركات الفاسـدة، وأنه اليوم سيطـير في مهمة ربما لا يعود منها، ولم يَعُدْ حقَّاً .

هكذا يُغْنِي **خالد الطالب** عرضَهُ البصريَّ الأنيقَ ببساطة فاتنة تَتَـدَرَّجُ فيها الدراما من البسيط إلى المركَّب، ومن السيولـة الحركية إلى التوتر الحركي، ومـن الخطـوط المستقيمـة الطويلـة الهادئة إلى الخطوط الالتفافية والمتكسـرة والانفعالية الحادّة، ومن المواجهة إلى الهـروب والاختفاء، ومن الهجوم إلى التراجـع والدفـاع.. ثم وأخـيراً إلى الاعتراف والسقوط الفاجع .

وإذا كان المخـرج قد أظهر لنـا دخول الأب كيلر في أول مشهد افتتاحي يرافقه هديرُ الطائرات ودويُّ المدافع من خلال مشهد خيالِ الظلِّ الجميل وعبرَ حركة بطيئة ومن خـلال إضاءة حمراء قانيـة فإنَّ الحركةَ تُؤدَّى بجـودة عالية وكأنها صعودٌ من العالَم السفليِّ أو الجحيم، وبذلك قَدَّمَ المخرج مقولتَهُ الفكريةَ والفنيَّةَ : "كيلـر قاتل، وها هو يَخْرج من الجحيم مُسَرْبَلاً بدماء الطيارين ودماء ابنه".. وبتعميم المقولة الفكرية هذه يغدو كُلُّ تاجرِ حَـرْبٍ والغاً في قَتْلِ الأبناء والأصدقاء والأقارب .

ولئن كانت المقولةُ تُقَرِّرُ نَفْسَها منذَ اللحظة الأولى فهـي لا تُقَرِّرُها بشكل خَطابي ومباشر قَدْرَ ما جَعَلَتْهَا تمهيـداً للدِّلالَة على عالَمِ الشَّرِّ الكامن داخلَ روح الأب كيلر تاجرِ الحرب الجشع، ولعل ما جعل المشهد باهراً رَبْطُهُ بهديرِ الطائرات وتكتكاتِ الساعة اللاهثَةِ الدَّالَةِ على تَوَتُّرِ روح ونفس كيلـر، ولهذا كان لا بد للمخرج أنْ يَقْفِلَ عرضَه بالمشهـد الافتتاحيِّ نفسه، وأنْ يُعيدَ المجرمَ إلى جحيم عالمـه السفلي، عالَمِ تَبْكيت الضمير الأبدي، عالَمِ الدَّم والجريمة، وعالَمِ تكتكات الساعة التي لا تراجع فيها لأنَ الزمن لا يَرْجِعُ القَهْقَرَى، فإذا نحن أمامَ يوم جديد برزت الحقيقةُ فيه ناصعةً جَلِيَّة.

لقد منح الممثلون الثلاثة شخصياتهم لحماً ودماً طازجَـيْن، وإذا كنتُ قد تحدَّثْتُ عـن البناء الدرامي للشخصيات كما أرادها المخرج فإنه هو الحديثُ نفسُه عن الممثلين الأكْفَاءِ الذين قدَّموا لنا هذه الشخصيات حيةً على مدى خمسين دقيقة .

إنَّ خُدْعَةَ الافتتاح بهدير الطائرات التي أوْهَمَتْنَا بالحـرب الآن وليـس مِنْ حَـرْب إنَّما تُشَـكِّلُ خلفيةَ وعمقَ تراجيديا الحرب في النفوس والعقول والأرواح والسلوك، وأنَّ الإنسانَ لا يمكن له أنْ يَخْرُجَ من تاريخه، كمـا لا يمكن للمرء أنْ يَخْرَجَ مِنْ جِلْدِه لأنَّ الحربَ ما تزال مستمرةً، وتجار الأسلحة لا يعذبهم ضمير، وحالةَ الأب كيلـر النموذجيةَ تَكْمُـنُ في أنه أصبحَ أباً لجميع المقتولين لأنهـم جميعاً أبناؤه، وهذا ما أظهره ضميرُه ووجدانُه، ولكن بعد فوات الأوان!

كلهم أبنائي

نص : آرثر ميلر .
إعداد وإخراج : خالد الطالب .
تمثيل : بسام مطر-سامر إبراهيم-حسين عرب.
دراماتورغ : معن إبراهيم .
مساعد مخرج : جواد عكلة .
تصميم الديكور : باسل إسبر .
تصميم الملابس والاكسسوار : رامية المهدي .
موسيقا : رامي درويش .
تصميم الإضاءة : محمد الحسين .
التصميم الإعلاني : زهير العربي .
الماكياج : فادي مطر .
تنفيذ الإضاءة : ميشيل عَمَّاري .
تنفيذ الصوت : عبد الله اليوسف .
تصوير فوتوغرافي : فايز العباس .

من عروض الموسم المسرحيّ في اللاذقيـــة

نـدا حبيـب عـلي

يوم.. يومان.. ثلاثة

يتابع المسرح القومـي في اللاذقية تقديم أعماله والقيـام بواجبه تجاه جمهوره الذي واكبه في العروض الأخيرة التي قدمها، ومنهـا مونودراما بعنوان "يوم.. يومان.. ثلاثـة" التي كتبهـا وأخرجهـا الفنان **ياسر دريباتي**، وشاركت في كتابتها وقامت بتجسيدها الفنانة **نيرمين علي** .

العمـل عبـارة عن حكاية حـبّ في زمن الحرب، والجديـد فيها تقديمها ضمن بنيـة موشورية متعدّدة الأوجـه، ولعـلّ السبب في ذلـك هو محاولـة إدخال الحكاية في بنية تراجيدية أقرب إلى الأسطورة لأن ما يحـدث اليوم في عالمنا العربي رغـم واقعيته الشديدة يكاد يقترب من المأساة بمفهومها الأرسطوي .

تحكي المونودراما حكاية فتاة سورية تدرس المسرح في دمشق، فتنسف القذائفُ الوهابية بيتَها فتقتل أمَّها وإخوتَها الصغار، فتضطر للهجرة إلى مدينة اللاذقية، ولا تجد ملجأً لها سوى المسرح الذي أصبح بيتَها والمكانَ الذي تجسد فيها حكايتَها وأوجاعَها اليومية .

يشكل العرض جزءاً مـن الجغرافيا السورية بما تحملـه من قسوة، ولكـن بما تحمله أيضـاً من إرادة الحيـاة وقدرة الإنسان السـوري على العيش وخلق ما هو جميل ومدهش .

طبيعـة موسيقـا العرض تماهت مـع فكرة أن الحيـاة جديرة بأن تُعاش، وكان من الملاحظ استخدام آلـة البيانو كشخصية لها فعلها الدرامي على الخشبة وداخلة في بنيـة الحكاية كفعلٍ حـواريّ وليس كمؤثر صوتـيّ وحسـب، وكان لحضـور المؤلِّـف الموسيقـيّ والعازف **بيرج قسيس** وقعه الخاص، حيث شكل نقيضاً للمشهديّـة البصريّـة والسمعيّة في كثـير من مفاصل العرض، إذ كانت الموسيقا تجسّد صوت الحياة الطامح

بالقوة مقابـل المادة الفيلمية المليئـة بالموت والخراب وأداء الممثّلة الغارق في التراجيديا .

وللمزيـد من الإضاءة على عمل المخرج على هذه المونودرامـا وعلى فـن المونودراما بشـكل عام التقينا الفنان **ياسر دريباتـي** الذي بادَرَنا بقوله : «المونودراما جنس مسرحي، وهي عرض الممثل الواحد، لكنّه يحمل كلّ مقومات العرض المسرحي، بمعنى أنّ المتفرّج يشاهد ممثـلاً واحداً على خشبة المسـرح، لكنه لا يتحرّك في الفراغ، بـل يجسّد حكاية تبنيها عناصر عديدة، وهذا يحمّل الممثّل جهداً أكبر في تجسيد شخصياته وإيصالها إلى الجمهـور الذي لم يعتد بالأصـل مشاهَدة المسرح،

ولم يدخل المسرح ضمن برنامجه اليومي والثقافي، أي بمعنى أنّ العرض المسرحي حدث طارئ على النشاط المجتمعي وليس حاجة ثقافية أو معرفية، مما يحمّل عرض المونودراما عبئاً أكبر لأنّ متعة التلقي تكون أكثر صعوبة، وهذا بدوره يحمّل المخرج مسؤولية أكبر في بناء خطاب مسرحي مقنع وممتع، لذلك لا بدّ من البحث في أدوات الخطاب المسرحي التي تشكل واقعة وجدانية ونفسية ومعرفية للممثل اللاعب على الخشبة.. وربّما تكون المونودراما هي أكثر الأشكال المسرحية القادرة على التعبير عن البوح الشخصي، وربما تكون ضرورة في هذا العرض تحديداً لأنها تجسّد إحدى حكايات السوريين التي لا تنفصل عن الواقع السوري وتتقاطع مع الكثير من أوجاعهم، لكنها بنفس الدرجة هي مساحة واسعة للبوح الشخصي لقول الممثلة (المرأة، الزوجة، الأخت، الحبيبة) التي هي أكثر فئة في المجتمع تعاني من قسوة الحرب» .

وفيما إذا كانت المونودراما صالحة لكل زمان ومكان أفادنا **دريباتي** : «العمل المونودرامي فرجة مسرحية قادرة على الإقناع والتأثير بالجمهور كما العرض المسرحيّ متعدد الشخصيات، وربما تتميز المونودراما بأنها لا تمنح المتعة السهلة للمتفرّج، فهي تحتاج إلى متفرّج متأنٍّ وقادر على أن يكون شريكاً في تلقّي الخطاب المسرحي» .

وعن الشروط الواجب مراعاتها أثناء اختيار ممثّل المونودراما يقول **دريباتي** : «اختيار الممثّل جزء من العملية الفنية لإنجاز أيّ عرض مسرحي، سيّما إذا اعتمد العرض على نصّ يُكتَب على الخشبة.. وفي عملي هذا جاء اختياري للممثلة كبحث نظريّ في كيفية صياغة وإنجاز خطاب مسرحي يكون الممثل شريكاً في كتابته وتجسيده، وهذه المهمات قامت بها الممثلة بحرفية عالية وشغف وبحث نظري وأدائيّ في بنية وتجسيد الشخصية المقتَرَحة» .

وحول ما تُتهَم به المونودراما من أحادية الإيقاع في جميع عروضها يقول **دريباتي** : «لا يوجد أحادية إيقاع، إذ لا يمكن توصيف الإيقاع بالأحادية أو الثنائية، لكن يمكن تفكيك الإيقاع إلى إيقاع نفسي ودرامي وصوتي، ويأتي كلّ ذلك ضمن بنية إيقاعية عامّة يمكن توصيفها بكيمياء العرض، فإمّا أن نستمتع ومن ثم نقول «أحببتُ» أو «لم نحبّ ولم نستمتع» .

وفيما إذا كانت المونودراما تتمتع بجمهور مساوٍ على صعيد الكمّ لجمهور الأنواع المسرحية الأخرى يقول **دريباتي** : «حتى الآن يصعب الحديث عن جمهور مسرحي لأنه في غياب ريبرتوار مسرحي لا يمكن المطالبة بأن يكون لدينا جمهور مسرحي.. يوجد لدينا مهتمون ومتابعون للمسرح، لكنهم قلة قليلة، ولكي نصنع جمهوراً مسرحياً علينا ألا نتوقف عن تقديم العروض المسرحية، وأن نعمل على أن يدخل المسرح في المكتبة المنزلية والمنهاج الدراسي، وعندئذ يصبح المسرح جزءاً من اهتمام الناس وثقافتهم» .

أما الفنانة **نيرمين علي** فقد قالت بدايةً : «عندما عرض عليّ الأستاذ **ياسر دريباتي** عملاً مونودرامياً تحت فكرة معيّنة شعرتُ بالخوف من هذه التجربة ذات الخصوصية، وشعرتُ بأنني ما زلتُ بحاجة إلى مزيد من الوقت والخبرة كي أكون مؤهلة لهكذا تجربة، ولكن التشجيع الكبير والثقة الكبيرة بشريك العمل الفنان **دريباتي** دفعني إلى مشاركته في كتابة النصّ، وقد صمّمتُ على تسخير كلّ طاقاتي لخدمة هذا العمل، وأصبح هاجسي نجاحه نصّاً وعرضاً بشكل كامل، وقد قدمتْ لي هذه التجربة شعوراً ممتعاً وثقة كبيرة بالنفس لأنني أصبحتُ أمتلك أدوات الممثل أكثر من ذي قبل، كما ساعدتني على اكتشاف سلبياتي لأعمل على التخلّص منها، إضافة إلى شعوري بالحضور القويّ على الخشبة كوني متفرّدة في التجسيد، علماً أنّ هذا العمل استغرق أشهراً عدة من البحث والسعي الحثيث والبروفات والجهد المستمر، وكله تلاشى أمام متعتي الكبيرة بنجاح العمل، ووصوله للجمهور» .

بدوره أدلى المخرج المسرحي **هاشم غزال** بدلوه في تقييم هذا العرض قائلاً : «من الناحية الفكرية تمكّن العمل بجدارة من ملامسة الهدف المرجوّ منه، وقد وفّق الكاتب المخرج في صياغة عرض رسم من خلاله صوراً مستمرة من الحياة اليومية للمجتمع السوري، حيث دار العمل في فلك الأعمال الفنية التي عالجت القضايا المعاشة في هذه المرحلة، أما من الناحية الفنية فقد حاول المخرج من خلال أدواته الفنية والبصرية الوصول إلى نتائج فنية مُرضية للجمهور، وقد وفّق في بعض الأماكن، ولم يوفّق في أخرى» .

أما الشاعرة **مناة الخير** فقد وجدتْ في النص تميزاً في بنائه الدراميّ وفكرته الجذابة المستوحاة من

الواقع، ودقةً في المعالجة الفنية، أما إخراجياً فلم تكن مع الجدران البيضاء التي ظهرت كديكور على الخشبة لأنها برأيها لم تكن موحية ولم تشعر بأنها أدَّت الغرض من وجودها، إذ لم يصلها بأن المسرح قد تحوّل إلى بيت في العرض، أو أن البيت قد تحول إلى مسرح.. وبالنسبة للممثلة الشابة **نيرمين علي** تعتقد **الخير** بأنها لم تستطع أن تحمل النص في تجسيدها له، وهذا طبيعي برأيها لأن المونودراما تحتاج إلى ممثل ذي تجربة ناضجة وله باع طويل في التمثيل تاريخاً وحجماً لما يحمله هذا الجنس المسرحي من خصوصية وتعقيد للأدوار المتداخلة والمشاعر المتناقضة.. ولا تخفي **الخير** تشجيعها لأيّ نشاط ثقافي أو مسرحي لأنه يعطي لون التفتّح ويشي بصمود الشعب السوري لأن الفن -كما ترى- يبقى نوعاً من أنواع الأسلحة وشكلاً من أشكال المقاومة التي تتصدى لكلّ وجوه الغزو الظلاميّ .

سهرة في المقبرة

كما قدم المسرح القومي في اللاذقية عملاً مسرحياً بعنوان «سهرة في المقبرة» وقد تم عرضه في اللاذقية وطرطوس وهو من تأليف وإخراج **د.محمد اسماعيل بصل** الذي تحدث عن مسرحيته قائلاً : «تسعى هذه المسرحية إلى تجسيد همّ الإنسان المهزوم بهاجس النزاع بين فكرين متعاكسين متضادين، والصّراع الأزلي بينهما الذي يشكل قوام الوجود البشري، إذ أنّ كلاً من الفكرين يرى العالم من زاويته ويعتقد ويؤمن بما يراه، ولا سبيل للتعايش بينهما البتة، فإذا وصفنا الفكر الأول بالتنويريّ والثاني بالظّلامي فإننا بذلك نكون قد حكمنا على أحدهما بالاندثار من خلال موقفنا، وبما أننا نؤمن بالنور والتنوير فإننا سندافع عن هذا الإيمان بما امتلكت عقولنا ورَنَت إليه نفوسنا، ولعلّ المسرح هو أكثر وسائل التفكير والتعبير قدرة على المواجهة والتأثير، لذلك ترانا متوسلين بهذه القدرة متعدّدة الأدوات حتى نقول عبرها إن الفكر الديني المتطرف لا يمكن أن يساهم في بناء الحضارة البشرية لأن إيديولوجيته قائمة أساساً على الدّمار وطمس معالم الحضارة التي شيَّدها الإنسان، وبالتالي فإن غايتنا من استحضار قامات فكرية وثقافية من الماضي البعيد والقريب هي تسليط الضوء أولاً على طبيعة الإنسان السوري وخصوصية ثقافته المتنوعة، وثانياً للتأكيد على حتمية الصراع بين هذه الثقافة وثقافة الذين أحرقوا مسرح **القباني** ذات يوم من القرن التاسع عشر تحت راية سوداء تشبه قلوبهم وعقولهم فيحرقون ويقتلون ويفتكون، وأكثر ما يغضبهم هو العقل، لذلك تراهم يلاحقون المفكرين والفنانين والعباقرة لأنهم يخشون العقل وترتعد فرائصهم من الفن.. إنهم شرّ هذه الأمة التي لن تعرف الخير إلا بمحاربتهم.. إن **القباني** لم يمت، وها هو مسرحه ما يزال مزدهراً في بلاد الشام، و**سعد الله ونوس** ما يزال حياً تنبض روحه في صدور الجماهير التي تردّد صباح مساء «إننا محكومون بالأمل» وكذا الأمر بالنسبة لـ **ممدوح عدوان** وغيره من القامات الثقافية الكبيرة، فهؤلاء أحياء لا يموتون، أمّا أولئك الذين يقفون في وجه حركيّة التاريخ ومنطق الإنسان فإنهم أموات وهم أحياء، أموات ضمن مساحة ضيقة ومظلمة رسموها لعالم لا يمكن أن يقبل بها لأنها تتنافى مع الأخلاق والقيم والمبادئ الإنسانية» .

وعن الرسالة التي أراد إيصالها عن طريق هذا العرض قال المخرج : «إن الفكر الظلاميّ موجود في الغرب كما هو موجود عندنا، ولستُ هنا في مقام التذكير بالمبدعين الغربيين الذين اغتالتهم أيدي أبناء جلدتهم، لذا فالنزاع واحد وقائم وعامّ ولا يخصّ شعباً بعينه، بل يخص الإنسان أينما وجِد، ولكن إذا كنا ما نزال نستحضر فكر **ابن عربي** و**ابن رشد** وغيرهما فإنّ ذلك يعني أن الصراع قائم ما دامت البشرية قائمة، وما علينا إلا أن ننسج نصوصنا ونصوص من سبقونا، وأن نستلهم منها التشبّث بالحياة والمساهمة في كتابة التاريخ، ولا بدّ للخير من أن ينتصر في نهاية المطاف».

وتعليقاً على هذه المسرحية يفيدنا أ.**نجدت زريقة** الرئيس السابق لفرع اتحاد الكتّاب العرب في اللاذقية قائلاً : «إذا نظرنا إلى هذا العمل المسرحي من جهة النصّ والحوار والفكرة نجد أنه وفِّق في محاكاته للواقع الذي تعيشه سورية اليوم من خلال ما قامت به عصابات التكفير من تدمير تراث سورية الثقافي، وقد قام بأداء الأدوار فريق من الشباب الموهوبين، وخاصة الفنان **حسين عبّاس** الذي استطاع إيصال رسائل العرض بمضامينها الإنسانية والحضارية، وقد ركّزت المسرحية على مسألة الصراع الحضاري المتمثّل بقوى الظلام والتكفير والتدمير من جهة، وقوى التقدّم والحياة المعاصرة من جهة أخرى،

وقــد تمثّل ذلك الصراع بمحاولة التكفيريين فصل سورية عــن ماضيها الحضاري المشرق وقطــع الصّلة بينها وبين مستقبلهــا، وفي الوقت ذاته تمسك قوى الخير والإنسانية بــكلّ القيم الخيّرة والدفاع عنها والذي بلغ حدّ التضحية بالدمــاء والأرواح.. وبنظــرة نقديــة أستطيــع أن أشير إلى شخصيــة حارس المقبرة الذي يمثــل منظومة القوى الوطنية والإنسانيــة الحارسة للتراث السوري وهي فكرة بين السطور أراد الكاتــب تسريبها خلسة ليشير إلى عدم اليقظة إلا بعد وقوع الفأس في الرأس، أما بالنسبة للزمن فهــو متبــدّد كونه زمن الحلــم وليس اليقظــة، وهذا ما يجعلنا نعتقــد أن الكاتب يريد أن يقول «إنّ ما يجري في سوريــة هو أشبه بالكابوس» وكنتُ أتمنى أن يطول الحوار بين شخصية الزرقاوي وشخصية حارس المقبرة كي يكون أكثر إيضاحاً للصراع القائم بين قوى الخير وقوى الظلام التــي يجب دحرها وهزيمتها، كما كنتُ أتمنى أن يستبدل الحارس الكتاب الذي بــين يديه بسيــف وأن يظهر في المشهد الأخير داخل المسرح وليس خارجه، ولو استفاق قبل نهاية الأحداث لأعطى بعــداً ثقافياً ومعرفياً وجماهيرياً ومقاومــاً.. يُحسَب لهذا العمل رسالتــه القيّمة في إبراز تلاحم السوريين وتأكيد ثقافة الانتماء الوطني والإنساني وكشف زيف ادّعــاءات الإرهابيين وفضح اختبائهم تحت عباءة الإسلام لبذر الفتَن» .

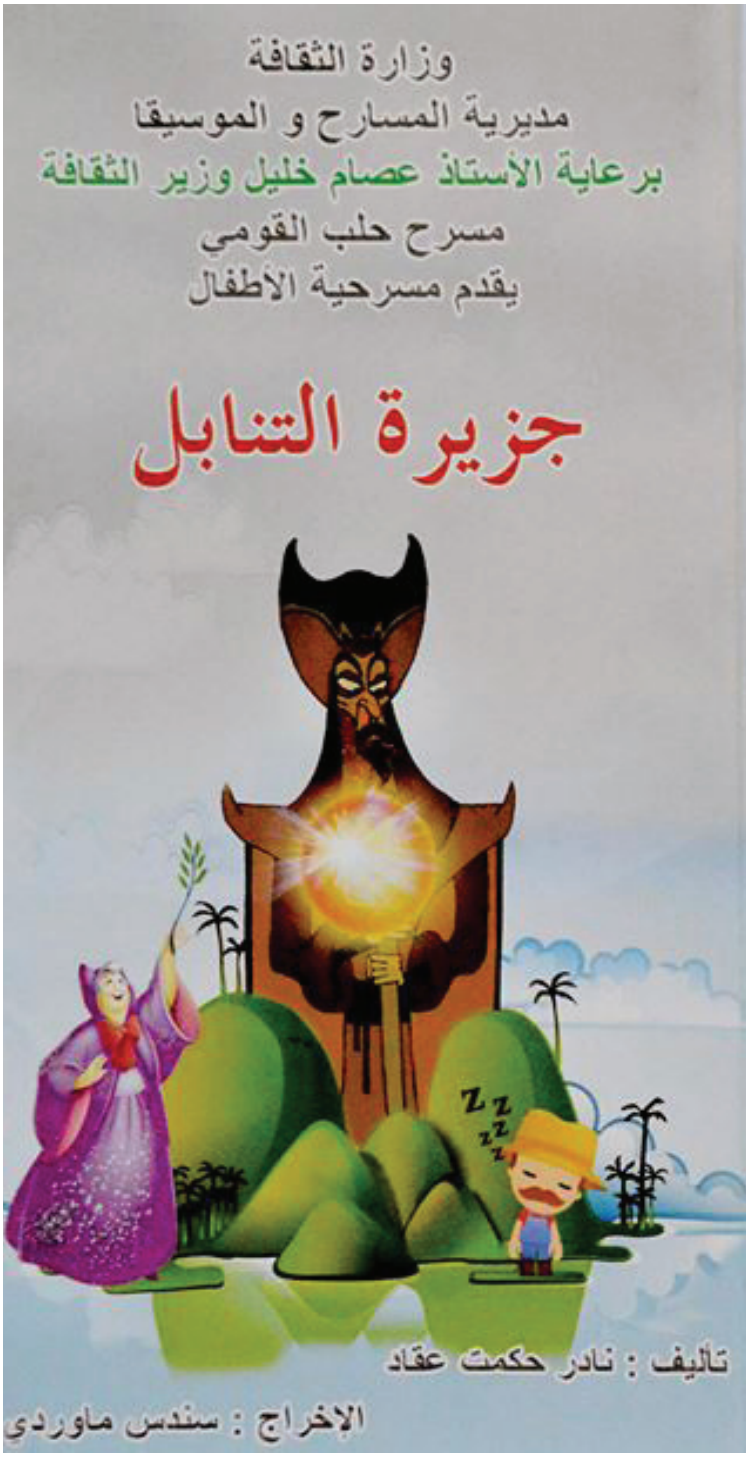
أمــا الإعلامــيّ أ.**مرهــج محمد** فعقّــب قائلاً : «عملت المسرحية على تصوير الواقع السوري من خلال شخصيات بــارزة تاريخياً فكانــت حاضرة من خلال شواهد قبورها، وهــي بأعمالها حية لا تموت، فمثلما كان **المتنبــي** و**أبــو النواس** و**المعــرّي** وغيرهم من رجال الفكر والحضارة والتنويــر العربي منطلقاً لفكرة هذا العمــل المسرحيّ كانوا مشعلاً ينير لنــا حقيقة هوّيتنا التي اجتمع العالم المتآمر كله على تزويرها وهي حقيقة الرحمة والعدل والعطاء والبذل والفكر المضيء والإيثار والمحبــة المتجــذّرة في أعماقنا.. لقــد أراد العمل أن يقترب مما يجري وأن يصوّر -على طريقته- الأسباب والدوافــع والنتائج.. ومع ذلك لا بدّ من الإشارة إلى أن هذا العمل لم يبلغ من النضج والعمق ما يضاهي الواقع الراهن الذي يستوعب الكثير من الأعمال الفنيّة سواء أكانــت في المسرح أو الشعر أو مختلف الفنون والآداب، ويبدو بالعموم أن هناك استعجال للكتابة بما لا يتناسب مع ضخامة الحدث.. وعندمــا نتحدث عن المقاربات

في الأعمال المسرحية وغيرها من الأعمال الفنية فإننا نضــع في منظورنــا أنّ المقاربة يجــب أن تكون عالية المستــوى، ولا أنكر أنّ ثمة جوانــب مضيئة بين سطور هــذا العمل، فهو عمل يستحــق القائمون عليه الشكر لأنهم أضاؤوا بعض الزوايا التي ما زالت معتمة» .

أما أ.**مجد صــارم** مدير الثقافــة باللاذقية فقال : «لا بــدّ من الإشــارة إلى أن حضــارات الأمم لم تكن لتقوم لــولا ارتكازها علــى الثقافة والعلــوم والفنون والقيم الروحية والإنسانية السامية، ومن هنا أؤكد أننا كسوريين كنّا وسنبقــى أرباب الحضارة في هذا الكون لأننا نعتمد على المحبة وننتهــج الفكر الخلاّق ونؤمن بالحوار وصولاً لما نريد، ضاربين أروع الأمثلة للعالم كله بتمسكنا بمقولة «الدين لله والوطن للجميع» ولهذا ليس غريباً أن نستمر في التصدي للأفكار الظلامية المولودة من رحم الصهيونية العالمية وصنيعتها الأفكار الوهابية الخارجــة على قيم المسيحية والإسلام والإنسان والتي يرغــب أصحابهــا أن يكونــوا نواباً عــن الله الذي لا يعرفونــه ولا يؤمنون بــه، بدليل جرائمهــم الوحشية وقطعهــم للرؤوس وتكفــير الآخر ورفضــه، مدمّرين الحجر والشجــر والإنسان.. من هنا نجد أن مسرحية «سهرة في المقــبرة» تنطلق من هذه الاعتبارات وتسعى لتجسيدهــا وتركّز على تعرية ما يحــدث من مؤامرة على الأرض السورية وضرورة الخلاص من هذا الواقع واستئصالــه فكرياً وبشرياً، لذلك أجد أنه من الواجب الثناء على هــذا العمل نصّاً وإخراجاً وتمثيلاً وتوجيه الشكر لفريق العمل بأكمله» .

«جزيــرة التنابــل»

سندس ماوردي من التمثيل إلى الإخراج



بعد العديــد من مشاركتهــا كممثلة وكمخرجة مساعدة خطت الفنانة المسرحية **سـندس مـاوردي** خطوتهــا الأولى باتجاه الإخراج المسرحي من خلال عمل مسرحيّ للأطفال بعنــوان "جزيرة التنابل" قدمته لمسرح حلب القومــي في شهر أيار الماضي وهو من تأليف **نادر حكمت عقاد** .

تدعــو المسرحيــة إلى الاعتماد على العمــل الجماعي ونبــذ الكسل والتخلص من الجهل والخرافات بهدف الوصول إلى مرحلة الانتصار على قوى الشرّ، ولا تخلو المسرحية مــن محاولة زرع روح التفاؤل في نفوس المتلقــين في إشارة إلى قدرة الوطن وأبنائه على الانتصار على كل القوى التي تعاديه .

لفــت النظــر في العرض مزاوجته بين خــبرة الفنانين الكبــار تجربةً وعمراً من جهــة، وحماس الفنانــين الشباب من جهــة أخــرى، حيــث شــارك في تجسيد شخصياتــه الفنانون : **هـدى ركبي-أحمد مكاراتي-حسان فيصل-وائل مهتدي-نورس جسري-نجيب السيد يوسف-بانا مفتي.**

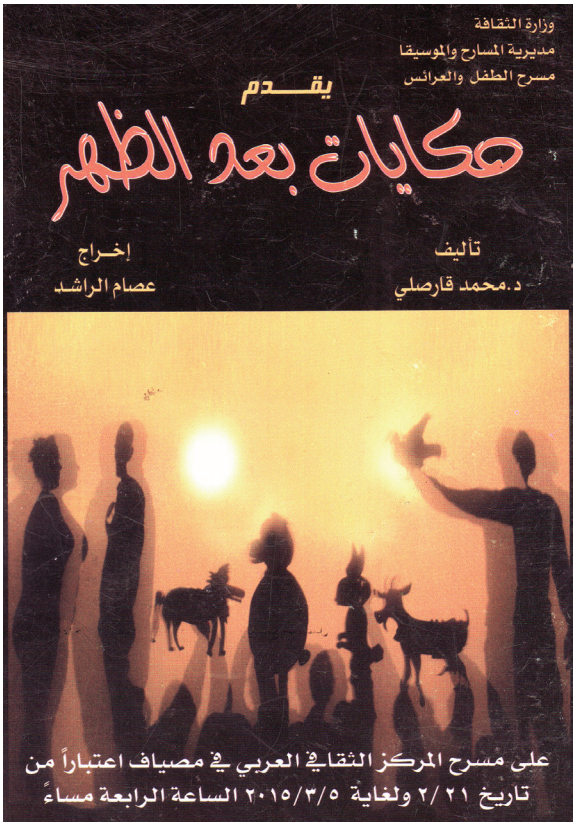
مساعد المخرج: **حسـام سـالم** مصمم الديكور: **كيفورك ماكاريان** .

عروض على الخشبة وأخرى على الطريق...

وعاد لمصياف مسرحها

شـــادي صـــوان

لمصياف ذاكرة عابقة بالمسرح.. مدينة صغيرة، نعم، لكنها أثبتت وعلى مدى عقدين من الزمن تواجداً هاماً وفعّالاً على الساحة الفنية المسرحية السورية، فعلى الرغم من توقف مهرجانها المسرحي منذ أربع سنوات لأسباب متعلقة بالأوضاع العامة، ولأسباب خاصّة تعود لانكفاء عدد من مسرحيي المدينة، إلا أن محاولات أبنائها المخلصين إحياء خشبة مسرح مركزها الثقافيّ ظلّت مستمرة، لتنجح في النهاية بتقديم عدد من الأعمال المسرحية اعتُبِرت وبرأي الكثير من المهتمين والمختصين والجمهور ناجحة، على الأقل لجهة التفريغ عن الهموم، أو البحث عن بدائل المتعة المفقودة، وإعادة التوازنات النفسية لجمهور متعطّش يحمل في حنايا ذاكرته صوراً عن جمال لا يستطيع تلمّسه والعيش في تفاصيله إلا على خشبات المسارح .



حكايات بعد الظهر

بتجربـــة فريدة من نوعها وعـــودة حميدة لفرقة صدى المسرحيـــة التي أسَّست عبر سنـــوات من العمل الـــدؤوب طقساً مسرحياً خاصـــاً ولائقاً عبر المهرجان السنـــوي، وبرعاية من مديريـــة المسارح–مسرح الطفل والعرائـــس قدّم المخرج **عصـام الراشـد** عملاً مسرحياً للأطفـــال (ما قبل سن المدرســـة) من إعداده عن نصّ للكاتـــب المسرحي **د.محمـد قارصـلي** بعنوان «حكايات بعد الظهر» .

يحكـــي النصّ قصة تاجر كبـــير (شهبندر) أقعده الخـــارج المنحرف عن المبادئ والأخـــلاق وحيداً بائساً داخل منزله، ومن ثمّ تسحبه الوحدة إلى داخل أعماقه حيث يكمن جوهر إنسانيته وطبيعته البشرية الفطريّة الأولى، ليبـــدأ في البروز لديه طفـــل صغير نقيّ كنقاء ياسمينة بيضاء، متجسداً من خلاله هو الرجل العجوز الـــذي أتعبه النشاز الخارجي، ليتشارك في أحلامه مع فتاة نقيـــة بريئة تدعى رندة ســـردَ الحكايات الممتعة، غنيّة المضمون والمعنى، والتـــي تندرج ضمن القصص التراثية العالميـــة كقصة الثعلب وبيـــت الأرنب وقصة الثعلـــب والغـــراب وقطعة الجـــبن إلى القصة المبتكرة على لسان رندة وهي عن كيفية انتقام الغراب الحكيم الحزين وأصدقائه حيوانات الغابة من الثعلب الماكر .

من المؤكد أن طفلاً صغيراً لم يتجاوز السادسة من عمره بعـــد لا يستطيع الولوج إلى عمـــق الشخصيات وتحليلهـــا، ولا حتـــى مقاربتها ليعرف مـــا يحدث وما

حدث على الخشبة، وهذا ما أوحى للكثيرين أن العرض للكبار والصغار معاً، فالطفل يهمه بالنتيجة حجم المتعة التي يستطيع أيّ عرض تقديمها، والقيم التي يحاول زرعها في ذهنه .

اعتمد المخرج في تقديم عرضه على أربعة مستويات من المشاهَدة والرؤية البصرية، فمن شاشة خيال الظل والعرائس التي تُحرَّك بواسطة الممثلين من الخلف، إلى الدمى المحرَّكة بواسطة الممثلين من وراء ديكور مساعد لذلك أمام عين المشاهد مباشرة، إلى الدمى القفازية التي حملها الممثل لمساعدته على سرد وتوضيح الحكاية، ومنها إلى الأداء الكلاسيكي المعبَّر عنه بثلاث شخصيات هي الشهبندر ورندة والدب، وقد استطاع **الراشد** من خلال مستوياته الأربعة –والتي ضمّت في نسيجها عدداً من أغاني الأطفال الجميلة المسجّلة صوتياً– كسرَ حدّة سردية الحكايات وإعطاءها فضاءً واسعاً لماعاً أدهش المشاهد وجعله يتماهى مع الشخصيات التي أداها ممثلون أثبتوا جدارة وطاقة غير محدودة، خاصة وأنّ العرض بأكمله قُدّم بالعربية الفصحى، وذلك اعتُبر تحدياً كبيراً نجحوا فيه ونالوا استحسان جمهور الأطفال والكبار الذين قدمت إليهم أسرة العمل الابتسامة الشفافة والفكرة القيّمة .

تواليفات

حكاية تبدأ ولا تنتهي بنهايتها، بل تبدأ معها حكاية جديدة بنهاية مفتوحة على كل الاحتمالات.. هكذا ارتأى المخرج الشاب **علي عبد الحميد** تقديم باكورة أعماله لفرقة صوت المسرحية الناشئة حديثاً بعنوان «تواليفات» عن مجموعة من القصص العالمية لـ **أنطون تشيخوف** (الدبلوماسي–موت موظف) والمحلية للكاتبة الشابة **رانيا بيطار** (نافذة على حديقة) وللمخرج ذاته (محروس) .

ما يجمع بين المَشاهِد المعدّة والمعالجة درامياً ويُعدّ قواسم مشتركة فيما بينها أنها تحمل في ذرواتها وجع الموت الجسدي للبطل (رؤية المخرج) ولكن بقراءة متأنية لمجمل المشاهد نجد أن لمعظم شخصياتها موتها الخاص (نفسياً) والمتصاعد منذ البداية حتى الذروة عبر انكساراتها المتعددة، وكأنها خيطت من نسيج واحد، قوامه الألم الممضُّ والذي ينتهي بطبيعة الأحوال بموت على الصعيد النفسي.. أما القاسم المشترك الآخر الذي ارتآه المخرج للربط بين تواليفاته الأربع فهو شخصية الراوي الذي يظهر عبر صوته المسجّل فقط وإن بدا ذلك مُقحماً على العرض إلا أنه حلّ إخراجي جيّد لمنع فوضى الانتقال من توليفة إلى أخرى، وقد لعبت الإضاءة والموسيقى هنا دوراً هاماً في إضفاء صفة الشرعية للانتقال والربط الذي لم يحققه ديكور العرض البسيط قليل الأهمية في مجمل العرض .

أما على صعيد التمثيل فقد تميّز عدد من الممثلين الذين استطاعوا رغم قصر عمر تجربتهم وبشغف وموهبة كبيرين أن يلفتوا الأنظار إليهم من خلال الأداء

الحركي الجيد والنطـق السليم الموحي كالممثلين **علي حمـود** و**علي حمامـة** في مشهد «نافذة على الحديقة» وربمـا ساعدهم على ذلك إعـداد النصوص باللهجة المحليـة القريبة مـن أذهانهم والمعاشـة بشكل يوميّ مفصل، وإن كان ذلك على حساب التوليفتين المعدّتين عن قصص **تشيخوف** بالتحديد .

نور العيون

نحن الآن في النصـف الأول من القرن العشرين، وبالتحديـد في الفترة الزمنية الممتدة بين عامَي ١٩١٨ و١٩٤٨ في حـيّ دمشقـيّ بجدرانـه الحجرية الملونة، حيث يبرز أمامنا علـى الخشبة جدار لبيتين متقابلين ومتباعدين، أحدهما يعاني من التصدعات والخشونة والفقر، والآخر أملس وناعم ويوحي بالثراء، وفي الخلف شاشة عملاقة رُكِّب عليها جهـاز إسقاط صوريّ يبرز أهـم الأحداث التي جرَت في تلك الحقبة الزمنية منذ الاحتلال الفرنسي لسورية حتى رحيله عنها وبعد ذلك بفـترة وجيزة، إضافة لاستخـدام بعض الصور كعامل مساعد ومكمّل لديكور العرض (الحديقة، المشفى) .

القصّـة التي اختارها المخرج **علـي عبد الحميد** بتوقيـع الكاتب المسرحـي **جوان جـان** بعنـوان «نور العيون» اقتباساً عن نص للكاتب التركي **خلدون طانر** ليست ابنة اليوم، ولكنها بمجمل شخصياتها ودلالاتها المنطقية والنفسية تحاكي إنسان اليوم والماضي، وربما المستقبل أيضاً .

«نـور العيـون» حكاية وطن في العمـق، لكنها في الظاهر حكاية رجل خرج من بوتقة الطفولة والشباب فقـيراً ولكنـه ثـريّ بمبادئـه وأخلاقـه الاجتماعية والوطنيـة، ورجل آخر تنعّم برفاهيـة الصبا والدلال، غنيّ مادياً لكنه مدقع معنوياً، متخبط، فاسد، انتهازي، وفاسق اجتماعياً وأخلاقياً .

يسير العرض الذي قدمته فرقة صوت المسرحية وفـق إيقاع تصاعديّ مؤثّر مبنـيّ على مجموعة من المشاهـد المنفصلة زمانياً (مـن ١٩١٨ حتى ١٩٤٨) ومكانيـاً (كتّـاب، حـارة، مخفـر شرطـة، مؤسسة، ساحة، مشفى) والمرتبطة عضوياً بشخصيتَي العرض

الرئيسيتين نور وسامي اللتين يتمحور مجمل العرض حولهما وعلاقتهما بالأحداث الجارية وظروفها والشخصيات الأخرى كما أراد الكاتب **جان** تماماً، ليصل بنا العرض إلى الذروة الكارثية وهي انتصار الوجه القبيح المشوّه (سامي) على الوجه الجميل في العمق (نور) .

«نور العيون» تراجيديا تحاكي كل الأزمنة، وإن حملت بعض المشاهد في مضمونها شيئاً من الكوميديا (مشهد المشفى، مشاهد الصفعات في الكُتّاب) إلا أنها تتدرج بالعموم ضمن الكوميديا السوداء كما أراد لها المخرج كحلّ للخروج من دائرة المأساة المغلّفة للعرض، وإعطاء فرصة التنفس قليلاً للمُشاهد من حين لآخر.

العرض بمجمله كان ناجحاً، وقد برز عدد من الممثلين كـ **خالد محفوض** بدور سامي و**قصي صعب** بدور نور و**واجب الدرزي** بدور شيخ الكتّاب و**عبد الحرك** بدور الطبيب النفسيّ وقد أتقنوا اللعبة المسرحية وتماهوا مع شخصياتهم، لافتين أنظار الجميع لقوّة أدائهم حتى نهاية العرض .

بقي أن نقول أن هذا العرض اعتمد -بالإضافة إلى الممثلين- على عنصرين أساسيين زادا من جماليته ألا وهما الإضاءة والموسيقا .

أخيراً.. عجلة المسرح في مصياف انطلقت مجدداً ولن تتوقف بفضل جهود مجموعة من الفنانين المسرحيين المخلصين، فها هم رجال وشباب مسرحها بصدد تقديم أعمال جديدة لهم سننقلها تباعاً إلى قراء «الحياة المسرحية» كي يكونوا على تواصل دائم مع ما يجري في مدينة مصياف من نشاط مسرحي إبداعيّ ليس غريباً عن أبنائها .

حكايات بعد الظهر

تأليف : د.محمد قارصلي .

إخراج : عصام الراشد .

الممثلون : زهراء قصاب-محمد حيدر حمود-صافي الخازم-مصطفى حمود-باسل علو-أسامة غنم-علي حمود .

ألحان الأغاني : المثنى خلّوف .

غناء : علي مزيد وزهراء قصاب .

تسجيل الموسيقا : استديو الفيحاء لعبد القادر عوف .

تصميم وتنفيذ الأزياء والدمى : بشرى السيّد ولودي الحسن .

تصميم الإعلان : أحمد العبدو .

الإضاءة والصوت : ليث قهوجي-عروة نعوف-عادل محرز .

الديكور والاكسسوار : باسم برهوم .

مساعد المخرج : عروة نعوف .

تحريك الديكور : محمد حشوم .

متابعة إعلامية : علي أبو عمر .

توليفات

عن نصوص لتشيخوف-رانيا بيطار-علي عبد الحميد .

إعداد وإخراج : علي عبد الحميد .

الممثلون : يارا بدر-قصي صعب-خالد محفوض-حيدر حمود-علي حمامة-واجب الدرزي-آية عروس-ردينة ضوا-عبد الله الخالد-حسين باشا-عمار السيد-باسل علو-آلاء طيبا .

إضاءة : سليمان أبو الجدايل ومازن ابراهيم .

موسيقا : آرام اللحام .

ديكور وإكسسوار : أحمد جرعتلي .

مساعد مخرج : علي عبدو .

متابعة إعلامية : علي أبو حمود .

نور العيون

اقتباس : جوان جان .

إخراج : علي عبد الحميد .

الممثلون : خالد محفوض-قصي صعب-واجب الدرزي-عبد الحرك-رشا اسماعيل-لمى ديوب-آلاء طيبا-حسين باشا-يارا بدر-عبد الله الخالد-حسين سخية-كرم السعيد-جنان أبو الجدايل-عيسى عيسى-سليمان أحمد الشيخ حسين .

موسيقا : آرام اللحام وأسامة الدالي .

شاشة إسقاط : بدور ريشة .

إضاءة : آرام اللحام .

ديكور : أحمد جرعتلي وأحمد سليمان .

أزياء واكسسوار : سعد الله نعمة .

مساعد المخرج : واجب الدرزي .

متابعة إعلامية : علي أبو حمود .

مونودراما «قهوة مرّة»..

تفاصيـــل المشـــــهد

هنـــاء أبـــو أســـعد

في إطـــار عروض مديريـــة المســـارح والموسيقا للموسم المسرحـــي ٢٠١٤-٢٠١٥ قُدِّمت في شهر آذار الماضي مونودراما "قهـــوة مرة" نص وتمثيل وإخراج الفنـــان **حازم حـــداد** القادم بتجربتـــه هذه من مدينة حلـــب بعد أن عرضها هناك في وقت سابق، وقد أراد لهـــا أن تكون صوتاً يُضـــاف إلى الأصوات التي تدعو إلى إنهـــاء الأزمة في حلب خاصة وسورية عامة، حيث انطلـــق من الجزء ليصل إلى الـــكل، إذ رأى **حداد** أنه عندمـــا نريد أن نسلط الضـــوء على شيء معيّن فإننا نصوّره باللقطة الواسعـــة، ولكن عندما نريد تسليط الضوء علـــى تفاصيل المشهد والصورة فلا بدّ لنا من تكبير اللقطة والتركيز على الأحداث والتفاصيل بشكل أدق، ويشير **حداد** إلى أن المونودراما هي أكثر الأشكال الفنية المتاحة لإيصال تفاصيل الصورة والأحداث عبر شخصيتها الوحيدة التي تشكل حاملاً للفكرة ومحوراً للأحداث وقاسماً مشتركاً لكل تفاصيل الحكاية .

وحول أسباب اعتمـــاده في هذا العرض على حلول إخراجيـــة اتسمت بالبساطـــة يعتقد **حـــداد** أن الأحداث السوريـــة وتعقيداتهـــا لا تحتمل أن نتحـــدث عنها بلغة معقدة، لذلـــك حاول الاعتماد على حلول إخراجية غاية في البساطة حتى تصل إلى الجمهور على اختلاف ثقافته، ولطالما تساءل **حـــداد** عن كيفية الارتقاء بفنّ المونودراما لتصبح فناً شعبياً وجماهيرياً دون الإخلال بشروط العرض المسرحي ومكوّناته اعتماداً علـــى حلول فنية تنسجم مع فكرة العرض وتؤدي دورها على أكمل وجه .

وعـــن مدى تفاعل الجمهور الدمشقيّ مع العرض الناطـــق باللهجة الحلبيـــة أفادنـــا **حـــداد** أن العرض بلهجته لم يكن غريباً على جمهور دمشق الذوّاق، فاللغة كمـــا يراها وسيلة اتصـــال وتواصل، وقـــد وظِّفَتْ في العرضـــ لتودي دوراً في اكتمال الصـــورة والتعبير عن

مكان الحدث بكل تفصيلاتــه، وهو يؤكد على ضرورة أن تكــون عروض مدينة حلب أكــثر تواجداً في دمشق والمحافظــات: "فاللهجة الحلبيــة محببة جداً ولطيفة شرط أن يكون مستخدمها متقناً لها لا مقلِّداً" .

وعن الشكل الفنــي الذي اعتمده **حداد** في "قهوة مرّة" يشير إلى أنهم كتجمّع فني حاولوا أن يكون كل شيء مدروساً وبعيداً عن المجانية، ابتداءً من النص حتى تحية الجمهور، مؤكداً أنهم يهتمون بالتفاصيل ويحاولون إنجاز عروضهم بكثير من الدقة، مخضعين إياها للنقاش والحوار أثناء البروفات، وحتى في مراحل إعداد النص الاولى ليتم توظيف كل أفكار الكاتب ورؤية المخرج وأدوات الممثل كي يليق العمل بالجمهور الذي يحترمونه .

وعن تمسّكه بهــذه التجربة وعدم تقديم أخرى جديــدة في دمشــق بعــد تقديمها في حلــب يجيب **حــداد** : "حين قدمنا مونودرامــا قهوة مرة في حلب فوجئنــا بحجم ردِّ فعــل الجمهــور الإيجابي، ربما أكــثر مما توقعــت، ولا أفشي ســراً إذا قلتُ إنني في البداية كنتُ أحضِّر العرض لتقديمه في احتفالية يوم المسرح العالمــي، وعندما قُدِّم العرض تابعه الجمهور باهتمــام إلى درجة أنه تم تمديــد أيام عرضه، وأهم إنجــاز يُسجَّل لهذا العرض أنــه كان جماهيرياً، فقد كانــت مقاعد صالة نقابــة الفنانين في حلب ممتلئة طيلــة أيام العروض، وقد استطــاع العمل أن يجذب شرائح اجتماعية لم تعتَد الدخول إلى المسرح وحضور عرض مسرحي، فكيف بها تحضر عرضاً يؤديه ممثل وحيد؟ لقد كانت مهمة صعبــة أدركتُ أهميتها أكثر عندمــا كان الجمهور ينتظر حتى بعد انتهاء العرض ليشكــر أبو سمعو بطل العرض الذي تحول إلى سفير فوق العادة لمدينة حلب.. إن نتائج العروض الأولى في مدينة حلب فاقت كل التوقعات من حيث الكم و النوع على الرغم من أن عروض المونودراما لا تجتذب عادةً إلا المثقفــين والمسرحيين والفنانــين، وهذا التجاوب الجماهيري جعلَنــا -كفريق عمل- نعمل على تعميق الفكرة واعتبار العرض خطوةً باتجاه مشروعنا الفني الذي يسعــى إلى تحويل المونودرامــا من فن نخبويّ إلى فــنّ جماهيريّ، أما عن عروضــ دمشق فقد تم الاستعداد لهــا بشكل جيد لكي تكــون على مستوى الجمهــور الذي يختلف عن جمهــور حلب من حيث الثقافة المسرحية بحكــم متابعته للعروض المسرحية المتنوعــة التــي تُعرَضــ في العاصمــة دمشق، فكان اهتمامنا منصبّاً على التفاصيل التقنية المتطورة غير المتوفــرة في حلب لتشكل إضافة فنية إلى العرض من

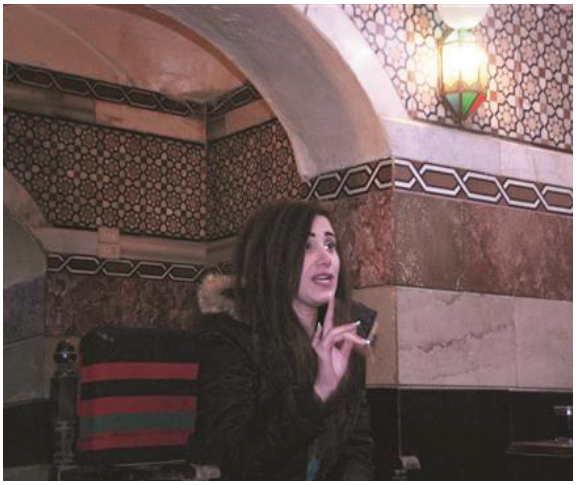
حيث السينوغرافيا والمؤثــرات والتقنيات مما جعله على سوية حدّدها جمهور دمشق" .

وعن الفرق بين هذه التجربة وتجربته المونودرامية السابقة "الزبّــال" التي قدمها قبل حوالي سبع سنوات وكانت من تأليف **ممدوح عدوان** وإخراج **د.وانيس باندك** اكتفى **حداد** بشهادة كاتب النص الذي قال بعد مشاهدته للعرضــ في مدينة حلب : "حازم حــداد قدم شخصية الزبّال بطريقة تجعلني أعترف أنه أفضل من جسّد هذه الشخصية كما كتبتُها، بل لفت نظري إلى تفاصيل لم تكن موجودة في النصّ فأجاد قراءة ما بين السطور وقدم مع المخرج وانيســ باندك عرضاً ينم عن قدرات جيدة من حيث لغــة الجسد والإحساس وحلول إخراجية غاية في الإبداع".. وهــذا الكلام دفع **حازم حــداد** -كما يؤكد- ليكون على قدر مسؤولية هذه الشهادة .

مونودراما قهوة مرّة

نص وتمثيل وإخراج : حازم حداد .
دراماتورغ : أسامة السيد يوسف .
تصميم الإضاءة : نصر الله سفر .
تصميم الديكور : ممدوح عباس .
تنفيذ الإعلان : زهير العربي .
مدير المنصة : عمر فياض .
تصوير فوتوغرافي : يوسف بدوي .
تنفيذ الإضاءة : عماد حنوش .
تنفيذ الصوت : فؤاد عضيمي .

«نبـــــوءة» عمـــران والحلـــبي



بعد تقديمه لمسرحيـــات "عشاء عيد ميلاد طويل- حســب تقديرك-الحــدث السعيد-المهاجران-الأرامل- رماد البنفسج-العميان" يعــود المخرج المسرحي **د.سامر عمـران** إلى جمهــوره من خلال عرض مسرحيّ جمع بين فــنّ المونودراما وتقنيــة مسرح الحكواتــي حمل عنوان "نبــوءة" جسّدتــه الفنانة **ربى الحلبي** وقــد قُدِّم العمل -الذي كتبــه المخرج- في واحد مــن الأماكن الأثرية في دمشق القديمة وهي ليست المــرة الأولى التي يلجأ فيها الفنــان **عمـران** إلى أماكن عرض غــير تقليدية لتقديم أعماله المسرحية.. ويشرح **عمـران** في تصريح لـ "الحياة المسرحيــة" ظروف ولادة هذه التجربــة قائلاً : "وِلدَت الفكــرة في العــام الماضي ٢٠١٤ عندما قــررت الأمانة العامة السورية للتنمية تشكيل تجمّع فني يضم مجموعة من الشباب الموهوبين في مختلف أنواع الفنون، وقد تمت استشارتــي واستشــارة الآخرين في كيفيــة تحويل هذه الرغبــة إلى أرض الواقع وتم الاتفــاق على تقديم عمل مسرحي يعتمد على التراث الثقافي والحضاري السوري ويطرح معاناة المواطنين السوريين المضطرين إلى مغادرة بيوتهــم وأحيائهم تحت وطــأة الهجمات الإرهابية فكان أن اخترتُ الحكواتي كشكل فني لهذا العرض ولكن ليس بالمفهوم التقليدي لشــكل الحكواتي ومضمون ما يقدمه فقمــتُ بقراءات عديدة من الأدب المحلي والعربي بنفس الوقت الذي اجتمعنا به مع العديد من الأطفال المهجَّرين بفعل الإرهاب ووقع الاختيار أولاً على مشهد من مسرحية "ملحمــة الســراب" لـ **سعد الله ونوس**، كمــا عمدتُ إلى تحويــل شخصية الراوي إلى راوية بما يتماشى مع تراثنا الاجتماعي العريق وإيمانــاً مني بدور المرأة في مجتمعنا وخاصة في الظروف الحالية، وقمتُ باختيار قصة قصيرة لـ **محمود تيمور** ليشكل مضمونها صلب العمل المسرحي وقمت بإجــراء نوع من أنواع المواءمة بين هذه النصوص الأدبية وما سمعتُه من الأطفال السوريين.. وفنياً عمدتُ إلى زجِّ جوقة في مشهدية العرض لإضفاء نوع من الجلال حينما يتطلب الأمر ذلك" .

وعن موقع هذا العمل من تجاربه السابقة أكد **عمران** حرصه على التجديد الدائم في الشكل الفني الذي يقدم من خلالــه أعماله، مشيراً إلى أهميــة أن ينسجم الشكل الفني المعتمــد في العرض المسرحي مع مضمون النصــ ومــا يقدمه من معطيات تساعد المخــرج في صياغة اللوحة البصرية لعمله المسرحــي، والغايــة ليست الابتكار بهدف الابتكار وإنما إيجاد المعــادل الفني لما هو مكتوب على الورق .

«المـــرآة» و«نـــور العيـــون»
في الموســـم المســـرحي

أحمـــد الخـــليل

المـــرآة

في إطـــار عروض الموســـم المسرحي قدمت أسرة الرعية الجامعية في شهر آذار الماضي عرضاً مسرحياً بعنـــوان "المرآة" عن مسرحية "من هو الميت" للكاتب التركي **جـواد فهمـي باشـكوت** إخراج **مضر رمضـان** وتمثيل **بشـار اسكاف، سناء المهنا، جورج معتوق، ريما فريـح، سـاندي معتـوق، أمـير أديب، روني الشـماس، مهنـد أبـو سـمرة**.. والمسرحيـــة نتيجـــة ورشة عمل استمرت حـــوالي أربعة أشهر مع شبـــاب هواة لديهم هاجســـ تقـــديم مسرح مختلـــف يعبِّر عـــن طاقاتهم وأفكارهم ورؤاهم المنسجمة مع عصرهم .

ترجم النص عن التركية المخرج المسرحي **جوزيف ناشـف** وصدر عـــن وزارة الثقافة في ثمانينيات القرن الماضي، وقد استبدل المخرج العنوان الأصلي للمسرحية "مـــن هو الميت؟" بعنوان آخر هو "المرآة" وقام بإعادة صياغة النصـــ ليكون "قراءة معاصرة للنص بطريقة واقعية، والواقعية اليوم لم تعـــد ذاك القالب البسيط والمفهـــوم، فالواقع الذي يعيشـــه الناس يطرح في كل ثانيـــة آلاف الأسئلة على الفكـــر البشري، معظمها لا يجد جواباً شافياً يرضي المنطق" .. والمسرحية –حسب

مخرجهـا- تحـاول "تجسيد شخصيـات حية ضمن مسار واقعي إلى حد مـا مع لمسات تعبيرية وسريالية معينة، ومن هنا كان هناك تحدٍّ كبير بالنسبة للممثلين الذين يخوضون غمار التمثيل للمرة الأولى، وكان ذلك بمثابة اختبار حقيقيّ لهـم، والعرض من النوع الذي يستفـز المتلقي ويحرّضه علـى اختبار مواقف صعبة الحدوث مـن خلال الجدل الذي يقوم به العرض مع واقع معاش مليء بالمتناقضات" .

تدور أحداث المسرحية حول شخص شرير ومتنفذ، يتقلّد منصب وزير ولـه مكانة اقتصادية واجتماعية مرموقة، ويتم استبدال دماغه (كونه أصيب بمرض في رأسه) من خلال عمليـة جراحية بدماغ مجرم شريف ونزيه توفي حديثاً، حيث قام الأطباء بنقل دماغ مخلص فكرلي -المحامي الذي أمضى حياته في محاربة الفساد والفاسديـن أمثال الوزير أوغلـي والذي كان يحتضر بنفـس المشفى- إلى جسم أوغلي مما يؤدي إلى بداية صراع بـين الشخصيتين المتناقضتين من جهة وعائلة الشريـر الطامعة من جهة أخرى، ليطفو على السطح الكثير من التفاصيل الحياتية والإنسانية .

عمليـة تغيير الدماغ هـذه تصاحبهـا تبدلات كبـيرة في الشخصية، حيث يحتدم الصراع بين الفكر والجسـد، والخير والشر، بين فكـر يسعى إلى الخير والعدل والمحبة وآخر يسعى إلى الشر والتخريب كونه يمتلك نزعة تدميرية لما حوله، والشخصيات الأخرى في المسرحية تشكل امتـداداً تشخيصياً لهذه المفارقة الكبيرة التي تتقاطع فيها مظاهر الخير والشر، لنكون هنا أمام قوتـين تتنازعان لنشر قيمهما المتناقضة في هذا العالم .

وتتصاعـد الأحداث في منـزل الفاسد صاحب الدماغ الجديـد الذي مضت على إجراء عمليته مدة قصيرة، حيث بدا غير منسجـم مع ذاته ومع أعضاء جسمـه ومحيطه وغرفته وسريره وزوجته التي تحاول مساعدتـه في التأقلم مع الوضع والمحيط، طالبةً منه أن يخفي ما بداخله من تخبطات حفاظاً على سمعته كوزير بعد أن أكد لها الطبيب أن هذه الحالة ستتحسن مع مرور الزمن .

وفي تصعيـد درامي ملفت يقتحـم رجل المنزل مدعياً أنه السائق الجديد بهدف الانتقام من الفاسد الـذي اغتصب خطيبته، فينهار الأخـير بعد أن رأى وجهـه في المرآة للمـرة الأولى، وتتسبب زيارة شقيقة الوزير بصدمة جديدة لـه حين أنكرت فضله عليها، ليكشـف محي الديـن شقيق شاهينـاز زوجة الوزير ومدير أعماله كل ماضيـه الفاسد، لكن دماغ الوزير الجديد لا يتقبل الأمر أبـداً، لتسير الأحداث باتجاه آخر مختلف حيث يقرر دماغ المحامي فكرلي أن يصلح ما أفسـده أوغلي، الأمر الذي عقَّـد القضية بطلب جميع الدائنين لديونهم والحجز القضائي على أموال أوغلي، وحـين تنعدم الخيارات والحلـول أمام دماغ فكـرلي يقرر الانتحار، ولكن بتأثـير زوجته ومنطقها القوي المتماسك يعدل عن الفكرة، فهو "إن قتل نفسه سيدفع بجسد ليس جسده للموت" .

ويعـود فكرلي مـن جديد لفكـرة التخلص من نفسـه، فيطلب من المدعو طائـر الليل خطيب الفتاة التي اغتصبهـا الوزير تنفيذ ما جـاء لأجله والقيام بقتله ثأراً لعملية الاغتصاب، لكن طائر الليل يرفض الأمر بعـد علمه بأنه بجريمتـه سيقضي على دماغ المحامي الـذي ساعده كثيراً في الماضي.. وفي النهاية ينتصـر الفساد المعمم وقوة الخـراب فيرضخ الدماغ لفساد المجتمـع ويحتفل الجميع بعودة الوزير كما في السابـق فقد طـوع الخراب الدمـاغ الجديد للوزير ليعود كدماغه الأول .

المخـرج **رمضـان** الذي أعدّ النصـ أيضاً حاول إضفـاء عمـق إنسـانيّ على هـذا النصـ البسيط والواضح بدلالاته وأبعـاده وتعميق فكرة الصراع بين الخـير والشر من خلال إسقاطات واقعية على راهننا من خلال إخضاع النص للبيئة المحلية رغم أن النص بالأساس مكتوب في بيئة شرقية قريبة للبيئة المحلية لكن المخـرج زاد من جرعة الصبغـة المحلية بحلوله الإخراجيـة الملفتة والتنويـع في مسارات العرض بين خط عام تراجيدي وقاسـ موشى بمشاهد كوميدية خدمت فكرة العمل وخففت من حدته، مع ترك الباب مواربـاً لمسحة تفاؤل بقوة الخير التي قد تنتصر على شرور هذا العالم .

الجدير بالذكر أن النص سبق وقُدِّم قبل سنوات

في حلب وشارك فيه المخرج **مضر رمضان** كمعدٍّ وممثل مع مخرج جامعي شاب هو **محمد حسام جدعو** .

نور العيون

ولفرقة المسرح العمالي بدمشق قدم المخرج **سهيل عقلة** في آذار الماضي مسرحية "نور العيون" التي أعدّها الكاتب **جوان جان** عن مسرحية الكاتب التركي **خلدون طانر** "أعمل عملي مغمض العينين" حيث قام المعدّ بإعادة صياغتها بما يتناسب مع البيئة السورية والحوادث التاريخية المفصلية في سورية بين العامين ١٩١٨ و١٩٤٨ .

حكاية «نور العيون» حكاية شعبية مشوّقة تروي لنا قصة الصديقين نور ورامي الشابين اللذين ولِدا وترعرعا في مدينة دمشق في عشرينيات القرن الماضي حيث تتزامن طفولتهما مع دخول قوات الاحتلال الفرنسي بقيادة الجنرال غورو إلى سورية بعد إنذاره الشهير واستشهاد البطل يوسف العظمة على تراب ميسلون مع جنوده دفاعاً عن الوطن وكرامة أبنائه في معركة غير متكافئة أبى العظمة فيها إلا أن يدافع عن سورية رغم معرفته باستشهاده المؤكد .

رامي ونور الصبيّان الصغيران يتعلمان القراءة والكتابة عند أحد مشايخ دمشق في الكتّاب.. يستشهد والد نور في الحرب مع العظمة في معركة ميسلون بينما يتقاعس والد رامي عن المشاركة فيها، لا بل يحاول استثمارها والإثراء بسببها من خلال توطيد علاقته مع التجار والنخب التي تضع مصالحها الشخصية في الاعتبار الأول .

ونتابع في العرض مراحل عمرية كثيفة وانتقالات مفصلية في حياة الشابين الصغيرين رامي ونور والتناقض الكبير بينهما من خلال بناء دراميّ مُحكَم حيث يتميز رامي بخبث وذكاء يجعله يستفيد من صديقه في كل شيء، لا بل وتوريطه في المشاكل والسجن وحتى خيانته مع زوجته فيما بعد، فرامي يقوم باستمرار بابتزاز نور وتوريطه بشكل دائم في صفقات مشبوهة كان قد أبرمها لمصلحته مع متنفذّي و تجار المدينة وأثريائها، في حين يتعرض نور للسجن والاعتقال لأن رامي يتمكّن في كل مرة من وضع نور في (بوز المدفع) فتلبسه التهم باستمرار في حين يتابع رامي مشاريع النصب والاحتيال في كل المواقع القيادية التي يشغلها .

يؤسس رامي صحيفة يسميها «قضايا الناس» للتغطية على صفقاته وتسويق نفسه عبر جهود نور وعلاقاته مع الناس، وبسبب مواهبه في الاحتيال والنصب يصل رامي إلى المجلس النيابي بعد التضحية برفيق عمره وتزويجه من عشيقته القديمة الحامل بطفلٍ منه .

يجسد رامي الشخصية المرسومة بعناية فئة كبيرة في مجتمعاتنا، تتحكم بالناس وبمواقع القرار، فتعتلي قمةَ المجدِ الزائف على حساب البسطاء والموهوبين الحقيقيين من الناس دون أن يكون هناك أي رادع أخلاقيّ أو دينيّ أو وطنيّ يحدُّ من نزعة السلطة والرغبة بالسيطرة والاستحواذ على المناصب والجاه .

قدم كلٌّ من الكاتب والمخرج عرضَهما المترابط بإيقاع سريع وبتكثيف متقن وعرضا حكايةَ بلدٍ مجسدة بحكاية شخصين نطل من خلالهما على حياة الإنسان المقهور والمستضعف الذي يجسده في العرض الشاب نور والتي هي حياة البسطاء مصدر ثراء واسترزاق فئة متسلطة يجسدها في العرض رامي الذي يبني أمجاده الشخصية وثرواته على حساب استقلال البلد وكرامة مواطنيه .

اعتمد العرض -الذي سبق أن حققه المخرج **عجاج سليم** للمسرح القومي عام ٢٠٠١- على قطع ديكور بسيطة جنباً إلى جنب مع إضاءة متقنة ومتناسبة كلون وحركة توزعت في فضاء خشبة المسرح عبر فواصل موسيقية رشيقة سريعة تغطي فترات الانتقال بين المَشاهد حيث لا يشعر المشاهد أن هناك تبدلاً في الديكور، بينما صاغ المخرج **عقلة** لوحات العرض في شكل أقرب لفوتومونتاج تتواشج لوحاته التي تتوالد باستمرار من بداية العرض وحتى نهايته .

استندت المسرحية على أسلوب النقد الكوميدي اللاذع، مكرِّسة السخرية من الفساد والفاسدين في عالم يصعد فيه قنّاصو الفرص والمستغلون على أكتاف باقي الشباب من أصحاب الكفاءات والخبرة والحسّ

الوطنـــي، كما ترتكـــز المسرحية في تسلســـل أحداثها على فترة تاريخية من حيـــاة بلدنا هي فترة الانتداب الفرنسي والاستقلال كخلفية للحدث الدرامي وكانت تُطـــرح من خلال راوٍ عبر الصوت فقط دون أن تظهر شخصيتـــه على المســـرح، حيث يذكّـــر بأهم الأحداث والمفاصل السياسية في تلك المرحلة، مع تداخل مُصاغ بعناية بين الهمِّ العام والهمِّ الخاص.. وما بين الجانبين التوثيقـــيّ والافتراضيّ تتصاعد درامـــا العرض على الخشبة بصيغة تشويقية خلقها تناغم سلِس بين النص المسرحي والإخـــراج، وتخللت العرض مسحة كوميدية في كثير من المواقف، واكتظت مَحاور العرض بعدد من القضايا الوطنيـــة والسياسية والاجتماعية وبتجليات متنوعة الأبعاد للأحـــداث الحقيقية التي ظهرت عبر أسلبـــة مسرحيـــة ودرامية مدروسة، وقـــد قدمت كلُّ شخصية دورها بما يخدم خطَّها الدراميّ الذي يجسد الخط الحياتي المشابه لها في الواقع الفعلي .

اعتمد العرض على قطع ديكور خشبية متحركة بما يناسب وظائـــف مختلفة ومتعددة ليتحول بسهولة مـــع كل لوحة جديـــدة، حيث استُخـــدم استخدامات عديـــدة، فالمقعد يتحول إلى بـــاب وإلى حصان، وقد استغنت تلك القطع الديكورية عن أية زخرفات، فهي عبارة عن أكياس من الخيش ذات لون واحد هو اللون البنـــي، وربما كان القصد من ذلك هو جعل المشهدية البصريـــة تتوافـــق مع الطابـــع الكوميـــدي الرمادي للمسرحية عموماً .

استطاع الممثلون توظيـــف أدواتهم على الخشبة مـــن خلال نص ملـــيء باللوحات الدرامية فأبدعوا بمساعدة مخرج ذكي اتخذ الأسلوب الشرطيّ الواقعيّ في الإخراج، وبالرغم من أن الديكور كان بسيطاً ولكنه كان كافياً لإنجاح العرض وإخراجه إلى المتلقي بصيغة لا يمكـــن معها للمتفرج عند الانتهـــاء من العرض إلا أن يخرج من الصالة وهو يشعر بالمتعة غير نادم على خروجه مـــن بيته لحضور عرضـــ مسرحي لم يخيّب أمله في وجبه فنية ممتعـــة قريبة من الجمهور ولغته وهواجسه .

بقـــي أن نذكر أن نخبة من فنـــاني فرقة المسرح العمـــالي قاموا بتجسيد شخصيـــات المسرحية وهم : **كمـــال بدر-سـهيل عقلة-غسـان ماردينـي-مجدولـين حبيب-عبـد الكـريم خربطلي-رانيـا منذر-سـمير اللوجي-بـلال الطيـان**.. موسيقـــا **راكان عضـيمي** إضاءة **بسام حميدي** .

مسرحية «نور العيون» تصوير هشام برازي

جديد المسرح الجامعي في حمص

طلاب جامعة البعث في مدينة حمص كانوا على موعد في شهر نيسان الماضي مع عمل مسرحي جديد لفرقة المسرح الجامعي في مدينة حمص بعنوان «بيت بلا شرفات» نص **هشام كفارنة** إخراج **حسين ناصر**، ويتحدث العمل عن أسرة يموت معيلها فتقع بناتُه تحت رحمة والدتهن التي تفرض عليهن حصاراً اجتماعياً، الأمر الذي يؤدي إلى العديد من الإشكاليات والمصاعب في حياتهن، حيث تلتقي الفتيات بشاب ويقعنَ في حبه، وأشار المخرج في تصريح لوكالة الأنباء السورية «سانا» إلى أن العمل يسلط الضوء على أبرز الصعوبات التي تواجه المرأة في المجتمعات الشرقية بهدف البحث عن حلول للمشاكل التي تعانيها المرأة، وأكد **ناصر** أن للمسرح دوراً فاعلاً في معالجة الكثير من القضايا المهمة في المجتمع وتصويب وجهات النظر من خلال الحوار الفكري والبصري الذي يقوم به المسرح .

الجدير بالذكر أن المخرج **حسين ناصر** سبق وأن قدم عدداً من الأعمال المسرحية لفرقة المسرح الجامعي في حمص نذكر منها : «نساء لوركا-شوباش-حلم تشيخوف» وقد حازت عروضه على العديد من الجوائز على المستويين المحلي والعربي .

فرقة «حوار» تنتظر غودو

«البوابة-مؤتمر غاسلي الأدمغة-الجنين» عناوين لعروض مسرحية سبق لفرقة «حوار» من السويداء أن قدمتها على مدى الأعوام الأخيرة، وها هي تطلُّ اليوم على جمهورها من جديد لتقدم عملاً مسرحياً بعنوان «في انتظار غودو» للكاتب الإيرلندي **صمويل بيكيت** ومن إخراج **زياد كرباج** الذي سبق وأن أخرج أعمال الفرقة السابقة وذلك على مسرح المركز الثقافي في السويداء في كانون الثاني الماضي، وأشار مخرج العرض في تصريحات صحفية إلى أن المسرحية تنتمي إلى ما يسمى بمسرح العبث وتركّز على فكرة الفراغ والترقّب والانتظار بلا جدوى، شارحاً كيف أن الغرض من العرض التأكيد على ضرورة العمل بمحبة وصدق ووعي للوصول إلى السعادة وعدم انتظار الآخرين ليصنعوا لنا السعادة، وبالتالي هناك تأكيد على قدرة الإنسان على الصمود والانتصار في وجه الفراغ .

الجدير بالذكر أن المخرج **زياد كرباج** خرّيج الدفعات الأولى من قسم النقد والدراسات المسرحية في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق .

زياد كرباج

جولة في كواليس
مهرجان مسرح الطفل ٢٠١٥

أمينة عباس

حفل الافتتاح

تعميقاً لدور المسرح في حياة أطفالنا وبرعاية أ.**عصام خليل** وزير الثقافة أقامت مديرية المسارح والموسيقا-مسرح الطفل والعرائس مهرجاناً لمسرح الطفل في كانون ثاني الماضي، وقد امتدت عروض المهرجان لتشمل دمشق وحلب والسويداء واللاذقية وطرطوس وإدلب وحمص والحسكة والقامشلي والشيخ بدر وصافيتا ومحردة، حيث قُدِّمَت في دمشق عروض "يا شام-حذاء الطنبوري-مملكة الحكمة-مغامرون في الأمازون-سكان البحر-الفارس جود-شارلي ورفاقه في السيرك-الوالي وصياد البحر-زيزون وزيزونة" أما في حلب فقد عُرِضت مسرحية "لعبة الموسيقى" وكان نصيب السويداء مسرحيتان هما "السنونو السعيد" و"الفتى مهران" وكذلك الأمر بالنسبة للاذقية التي عُرِضَت فيها مسرحيتا "حكاية الذئب المغرور" و"سندباد" وعُرِضَت في إدلب مسرحية "الملك فانوس يبحث عن ملبوس" أما أطفال حمص فكانوا مع موعد مع مسرحية "الأميرة النائمة" فيما استمتع أطفال الحسكة بمسرحية "حدث في الغابة" وتابع أطفال طرطوس مسرحيات "حورية البحر-زهرة المحبة-فرح-رجل الثلج" أما محردة فكان نصيبها مسرحية بعنوان "جندوب الطيوب" وفي القامشلي عُرِضَت مسرحية "مملكة الفرح" بينما استضافت

حفل الافتتاح

الشيخ بدر مسرحية "زهرة المحبة" وشاهد أطفال صافيتا مسرحية "حورية البحر" .

وقد أكد المخرج **هيثم قاسم** الذي شارك في المهرجان بمسرحية "مملكة الحكمة" أنه سعيد بالتعاون مع مديرية المسارح والموسيقا من خلال هذه المسرحية مبيناً أن النصّ مستمَدّ من حكايات الجدّات الشعبية وهو يتحدث عن ملك يشتري حكمة من بائع الحِكَم تقول : "فكّر في عاقبة الأمر قبل الإقدام عليه".. ومع الوقت يصاب الملك بالمرض فيفكر الوزير في انتهاز الفرصة والتخلّص منه والاستيلاء على عرشه، وأشار **قاسم** إلى أن العرض من خلال هذه الحكاية يحاول أن ينبّه الأطفال إلى عواقب الأمور، وأن الحكمة والتفكير السليم والصحيح لا يأتيان إلا من خلال العلم والمعرفة والبحث، كما أوضح أن تجربة إدخال العرائس إلى عرضه المسرحيّ هذا قد نجحت، وأن العرائس فيه مثّلت الجمهور، مؤكداً كذلك أن غايته كمخرج كانت بالدرجة الأولى إيصال الفكرة الأساسية للنص.. من هنا حاول تقديم عرض مسرحيّ بسيط وبعيد عن إغراءات استعراض القدرات الإخراجية.. وحول أهمية مسرح الطفل بيّن **قاسم** أن التوجه للطفل أمر ليس سهلاً، خاصة وأن الطفل ذكيّ وقادر على التقاط الفكرة من النظرة الأولى، منوهاً إلى ضرورة استمرار عروض مسرح الطفل على مدار العام وبتوقيت محدد بهدف خلق تواصل دائم ما بين الطفل والمسرح .

أما المخرج **سمير الشمعة** الذي شارك في المهرجان بمسرحيته القديمة-الجديدة "حذاء الطنبوري" فلم ينكر أنه لم يأتِ بجديد حين عاد إلى مسرح الطفل بعد غياب طويل من خلال هذه المسرحية التي سبق وأن قدمها عدة مرات في فترة التسعينيات وهي من تأليف الشاعر الراحل **عيسى أيوب**، ويبرر الشمعة ذلك بأنه من المخرجين الذين يؤيدون إعادة عرض المسرحيات بشكل دوريّ، وهو ضد أن يُعرَض العمل المسرحي مرة واحدة ولفترة محدودة، لذلك يسعده اليوم أن أطفال الأمس الذين حضروا المسرحية في فترة التسعينيات أصبحوا اليوم أمهات وآباء وقد أحضروا أطفالهم لمشاهدة المسرحية التي أحبوها في يوم من الأيام، ويؤكد **الشمعة** أن إعادة العروض المسرحية مسألة مهمة ولا ضير منها، والدليل ذلك الجمهور الكبير الذي تابع هذه المسرحية يومياً، مشيراً إلى أنه لم يُجرِ أية تعديلات على المسرحية باستثناء الممثلين والاعتماد على بعض التقنيات الحديثة، أما الفكرة والأغنيات المرافقة لها فبقيت كما كانت بأصوات أصحابها : "**سمير حلمي**-

داوود رضوان-نعيم حمدي-عمر سرميني-أميمة الطاهر" موضحاً أنه من المخرجين الذين يخلصون لما كتبه المؤلف، وما قدمه في "حذاء الطنبوري" هو ما أبدعه **عيسى أيوب** كتابةً **وسمير حلمي** ألحاناً، فهؤلاء سهروا الليالي الطويلة لإنجاز هذا النص حتى لا تُترَك فيه ثغرة واحدة، مبيناً أن غيابه عن الساحة المسرحية سببه إحالته إلى التقاعد وقد عاد اليوم إلى المسرح بدعوة من مدير المسارح أ.**عماد جلول** الذي دعاه للعمل والمشاركة في مهرجان مسرح الطفل، موضحاً انه تم الاتفاق معه على إعادة أكثر من عمل في السنة، وخاصة ما أنجزه الراحلان **عيسى أيوب وسمير حلمي** تخليداً لذكرى هؤلاء العمالقة، وخاصة **عيسى أيوب** الذي عرف كيف يتوجه للطفل بشكل مدروس بعيداً عن المباشرة في مخاطبة الطفل، وهذا ما يؤيده **الشمعة** لإيمانه بأن الطفل يحتاج أولاً إلى المتعة ومن ثم الفائدة التي يجب أن تُمرَّر بطريقة سهلة لا يشعر بها الطفل.. ولحرص المسرحيين في السابق على تقديم ما يرضي الطفل يشير **الشمعة** إلى أنهم كانوا يقدمون مسرحياتهم قبل العرض أمام طلاب إحدى المدارس للاستماع إلى ملاحظات الطلاب عليها ليستفيدوا منها لتلافي ما يمكن تلافيه في العرض الرئيسي أمام الجمهور .

من جهته بيّن الفنان **وجيه قيسية** أن مسرحية "السنونو السعيد" التي أشرف عليها أُعدّت عن قصة الأديب **أوسكار وايلد** "الأمير السعيد" وقد تمّت إضافة العديد من الشخصيات على العمل مثل الكاتب المسرحيّ وأستاذ الفنون وليلى وعالم الطيور لتوسع هذه الشخصيات دائرةَ الحدث القائم على الفكرة الأساسية ما بين الأمير والسنونو الذي اتخذ من قاعدة التمثال محطة لاستراحته من عناء رحلته إلى المناطق الدافئة، فيجد الأمير ضالّته في السنونو لإيصال المساعدة إلى سكان مدينته من الفقراء والمحتاجين بعد أن رأى البؤس والشقاء فيهم وقد أصبح تمثالاً وسط ساحة المدينة وهو الذي خبر وعاش أيام السعادة والرفاه فيبعث إليهم الجواهر والحلي التي تزينه ورقائق الذهب التي تكسوه إلى أن يستهلكها جميعاً ويستهلك معها حياة السنونو الذي سقط في نهاية المطاف ميتاً عند قاعدة التمثال، ويوضح **قيسية** أن العرض اعتمد أسلوب التبسيط في عرض مفاهيم الخير التي يجب أن تسود حياتنا وسلوك الشرّ الذي يجب أن يتضاءل ويضمحل إلى أن ينتهي كلما كبر فعل الخير، مشيراً إلى أن الديكور كان بسيطاً وموحَّداً من حيث النماذج التي يعرضها حيث يوضح كل كادر الشخصية التي يعرضها وذلك بإضافة مجموعة من الرموز المختلفة التي تتعلق بكل شخصية على حدة، وقد أظهرت الإضاءة وتنوعها وثبات دلالتها لكل عنصر على حدة جمالية هذه البساطة مما أغنى شخصيات العرض ودلالاتها، مبيناً أنه تمّ استخدام شاشة عرض تضمنت بعض المقاطع من صور وفيديو رافقت مفاصل العرض وأغنت تنوّع وتطور الفكرة، أما الملابس فكانت أيضاً بسيطة التصميم، متنوعة بألوانها وقد أظهرت جمالية حركة الراقصين الأطفال الذين رمزوا في العرض لأسراب السنونو وهم يتحركون مع السنونو وصديقته ليلى البنت الفقيرة الجميلة التي كانت تساعده في تأدية مهامه وإيصال المساعدة للفقراء والمحتاجين، مع تنوع الموسيقا والأغاني التي تحركت بانسجام خلال تطورات الحدث وتصاعده بين ما هو مفرح وحزين .

وعبّر المخرج **رفعت الهادي** مخرج مسرحية "الفتى مهران" المشارِكة في المهرجان عن سعادته لمشاركة محافظة السويداء في هذا المهرجان بالإضافة إلى مشاركة المحافظات الأخرى، مشيراً إلى أن العمل من تأليف الكاتب **سلام اليماني** وهو يتحدث عن الفتى مهران الشابّ الطَّموح القويّ الذي يتمتع بصفات متميزة تجعل الأميرة تُعجَب به وبشجاعته فتحاول التقرّب منه، إلا أن الملكة والوزير يعملان على منع ذلك، لكن ذكاء الفتى وسرعة بديهته وشجاعته تجعلانه ينتصر على كلِّ العوائق، وأشار **الهادي** إلى أن مسرحية "الفتى مهران" عرض بسيط وذو إيقاع سريع، قدم فيه رؤية بصرية واستعراضات غنائية راقصة، وهو ذو طابع كوميديّ لإيمانه بأن مسرح الطفل يجب أن يقدم المتعة والفائدة في آن معاً.. وأوضح **الهادي** أنه ينحاز لمسرح الطفل وقد قام بإخراج تسعة أعمال مسرحية للأطفال في السنوات السابقة كـ "الدجاجة النائمة-السمكة الذهبية-الملك فانوس" مؤكداً أن توجهه نحو مسرح الكبار في بعض الأحيان لا يبعده عن مسرح الطفل لأهمية هذا المسرح وأهمية جمهوره من الأطفال الذين هم رجال المستقبل، مشيراً إلى أن هذه الأعمال كانت أيضاً فرصة لاستقطاب المواهب الشابة والطفلية، أما الصعوبات فمهما كانت كثيرة برأيه يمكن تجاوزها والتغلّب عليها، ولكن ما هو ممنوع في هذا المسرح تقديم مادة رديئة لأن الطفل

مملكة الحكمة

ذكيّ، ومسرحه يحتاج إلى الكثير من الاجتهاد والمثابرة والمصداقية .

ومن حلب شارك المخرج **حسام حمود** من خلال مسرحية "لعبة الموسيقى" التي تتحدث عن السلالم الموسيقية عبر شخصيات تمثّل العلامات الموسيقية "دو-ري-مي-فا-صول-لا-سي" ففي بداية العمل نراهم يعزفون وينشدون الموسيقى الراقية، فيعترض السلّم الموسيقي الثاني على ما يقدمونه ويدور الصراع مع السلّم الأصلي الأول عبر حرب حركية تشكيلية بصرية موسيقية، ثم يتمكن السلّم الثاني من السيطرة على مفتاح صول ويطرد السلّم الموسيقي الأصلي من أجل أن يعزف الأغاني الهابطة وينشرها في المجتمع.. ومن ثم يحاول السلّم الأصلي الرجوع إلى السلّم الموسيقي عن طريق الكتابة للاتحاد العالمي للنوتات الموسيقية عبر مفتاح ثانٍ وهو مفتاح "فا" مما يدفع السلّم الثاني عبر شخصية "دو" لأن يحتال على السلّم الأصلي عبر تنكّر شخصية "لا" المشوهة لشخصية هشّك بشّك المبتدعة للجنة الاتحاد العالمي للنوتات الموسيقية.. وفي النهاية تعطي السلّم للمشوّهين ويتم كشف الشخصية على أنها "لا" المشوهة وليست اللجنة لتدور حرب بين السلّمين، وفي خضم ذلك نتابع حالةَ حبٍّ بين نوتتين هما "لا" و"ري" اللذان يريدان إنجاب جملة لحنية مما يؤدي إلى كشفهما من قِبَل "دو" المشوّه وطردهما خارج السلّم لأن قانون المشوّهين يقول بأن الحب ممنوع، كما يؤدي إلى ذهاب النوتتين "لا" و"ري" إلى السلّم الأصلي والانضمام إليهم والاتفاق على تحرير السلّم، في حين نرى أن اللجنة الأصلية استجابت للسلّم الأصلي وجاءت لتقصّي الحقائق عبر شخصيات "دم" و"تك" و"اس" فيذهبون إلى السلّم المشوّه وعبر محاولاتهم التحقيق يكتشفون أن "لا" و"ري" غير موجودين ويحاولون أن يرغموا المشوهين على أن يخرجوا من المدرج الموسيقي وتسليمه للأصليين.. وعبر حيلة من "دو" تُخطَف اللجنة من قبل السلم المشوه، أما السلّم الأصلي وبالتعاون مع "ري" و"لا" يحاول أن يصنع حيلة على "دو" المشوه لتحرير مفتاح صول، وبالتالي الهجوم على السلّم والقبض على شخصيات السلّم المشوه ليرجع السلّم الأصلي في النهاية ليعزف للحب والسلام والنقاء.. ويؤكد **حمود** أنه طرح عدة مقولات موجهة للأطفال اليافعين وللكبار أيضاً كلّ حسب عمره كالدعوة إلى نشر السلام والحب والنقاء وتعريف الأطفال بأهمية السلّم الموسيقي ودوره في النوتات الموسيقية ودور كل

حذاء الطنبوري

منها على المدرج الموسيقي والدعوة إلى نبذ العنف وإلى السلام والحب والتشجيع على الاستماع إلى الموسيقى الراقية والجميلة والابتعاد عن الموسيقا الهابطة التي تخرب الروح والعقل والجمال والدعوة إلى الحب والتأكيد على أن الخير سينتصر مهما طال الزمن وعلى أن الاتحاد قوة والتأكيد على أهمية التمسك بالقيم الأصيلة وبتراثنا الثقافي والإنساني والحضاري .

وعن الشكل الفني الذي قُدِّم فيه العرض يقول **حمود** : "أكدتُ على الجانب البصريّ والجمالي وعلى التشكيلات الحركية التي تصل إلى الأكروباتية عبر سينوغرافيا جاءت لتكمل الصورة التي قُدِّم بها العرض للأطفال والكبار، كما أوليتُ اهتماماً خاصاً للعمل على الممثل وعلى كوميديا الموقف التي عملتُ عليها مع الممثلين بهدف إيصال أفكار النص" .

وعن أهمية إقامة هذا المهرجان ومشاركة مدينة حلب فيه بالتحديد أشار **حمود** إلى أن للمهرجان أهمية كبيرة في نشر مسرح الطفل في أرجاء البلاد، وخاصة في هذه الظروف، فهو ضروري أكثر من أي وقت مضى، وبرأيه فإن إقامة مهرجانات مسرحية على مدار العام وعلى مستوى كل محافظة أو تبادل العروض بين المحافظات أمر مهمّ جداً، وبالتالي ستنشط الحركة المسرحية وسنطلع على تجارب الآخرين ونُطلِع الآخرين على تجاربنا، كما لا بدّ من التفكير بالمشاركات الخارجية لأننا نملك مسرحاً متجدداً وخلاقاً وفنانين مسرحيين أخذوا على عاتقهم تطوير هذا المسرح و إيصال المتعة والفائدة لكل طفل، ويؤكد **حمود** أن مشاركة مدينة حلب في هذه التظاهرة والإقبال الجماهيري يشير إلى أن جمهور حلب مصرّ على متابعة النشاط الثقافي رغم كل شيء ومن أجل إثبات أن الحياة لا بدّ أن تستمر، ويضيف : "الحضور كان كبيراً من حيث الكمّ والنوع، إذ كانت الصالة تمتلئ بالمتفرجين قبل بدء العرض بنصف ساعة وذلك على مدى عشرة عروض تجاوب معها الكبار والصغار، وحتى بعد أن انتهت أيام العرض استمر الجمهور بالسؤال عن العرض وعن مواعيد تقديمه" .

وعن تجربته في هذا النوع من المسرح التعليمي يشير **حمود** إلى أن تجربته هذه في وزارة التربية حققت نجاحاً لأنها ساهمت في تنمية ذائقة الطفل الفكرية والأخلاقية والدرسية، وهو يعتبر تجربته في "لعبة الموسيقى" في مسرح حلب القومي امتداداً لهذه التجربة التي بدأها في العام ٢٠٠٦ .

تصوير فوتوغرافي : محمد غياث حبوب

ريمون جبارة..
رحيل زهرة الخريف

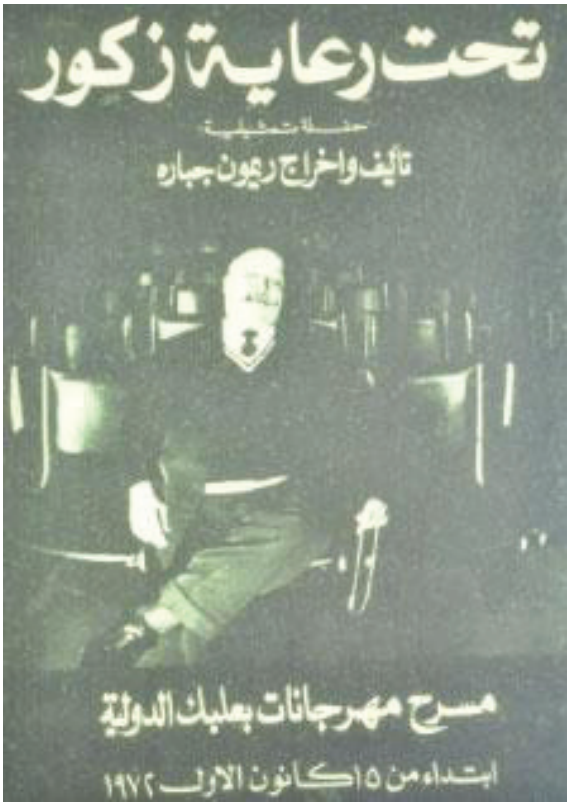
بعد صراع طويل مع المرض رحل في نيسان الماضي الكاتب والمخرج المسرحي اللبناني **ريمون جبارة** عن عمر ناهز الثمانين عاماً أمضاها في صالات المسارح علَماً لا من أعلام المسرح اللبناني فحسب بل والمسرح العربي أيضاً .

لم تكن علاقة **ريمون جبارة** بالمسرح عَرَضية أو خاضعة للظَّرف أو القدَر، فقد التحق ممثلاً بفرقة المسرح الحديث التي يعتبرها الكثيرون الفرقة الأم في المسرح اللبناني وقد أسسها الفنان **منير أبو دبس** وتخرّج منها عدد من روّاد المسرح اللبناني، ثم غادرها **جبارة** إلى فرقة الفنان **أنطوان ملتقى**، ليسافر بعدها إلى باريس وليدرس المسرح هناك، وبعد عودته إلى لبنان درَّس في معهد الفنون وأشرف على المركز اللبناني للمسرح التابع لمنظمة اليونسكو .

كتب **جبارة** وأخرج العديد من الأعمال المسرحية،

نذكر منها : «لتَمُت ديدمونة-تحت رعاية زكور-جرائد وأناشيد-زردشت صار كلباً-ذكر النحل-من قطف زهرة الخريف-بيكنيك على خطوط التماس-مقتل إن وأخواتها» وقد امتازت مسرحياته بنَفَسها الساخر وقدرتها على توليد المفارقات وميلها إلى العبث ونزوعها إلى الصدام مع الواقع، متكئاً فيها على بعض رموز المسرح العالمي كـ **سوفوكليس وشكسبير وبريخت**، لكن علاقته بمسرح العبث وكتّابه تبقى هي العامل الفاعل في تجربته المسرحية، حيث كان **جبارة** يشير دائماً إلى أن العبث في المسرح يسمح للمسرحي بالتحرر من الأشكال والمضامين الجاهزة التي كان **جبارة** يتجنبها في أعماله .

ريمون جبارة وإن كان المرض قد أنهكه في الخمس والعشرين سنة الأخيرة من حياته إلا أنه بقي حتى أواخر أيامه وقّاد الفكر متوهج الإبداع.. وكذا حال المبدعين .



طيـــور عـــز الديـــن قنـــون
ترحـــل بصمـــت

بعد رحلة طويلة من الإبداع المسرحيّ غادَرَنا في آذار الماضـي المخرج المسرحـي التونسي **عز الديـن قنون** الذي قـدم للمسرح العربي العديد من الأعمال المسرحية الهامة التي تُعتَبَر علامات فارقة في تاريخ هذا المسرح .

تخـرّج **عـز الديـن قنـون** من مركـز الفن المسرحي عام ١٩٧٦ وبعد أربع سنوات حاز على إجـازة في الدراسات المسرحية، وفي العام ١٩٨١ أسس فرقة المسرح العضوي، كما أسس أول مركز عربي أفريقي للبحوث المسرحية .

أخرج **قنـون** العديد من المسرحيات المتميزة كـ «المصعد-طيور الليل-لنتكلم بصمت-غيلان-حب في الخريف-الصفقة-ليلـة ضائعة تعود-الدالية» .

تمَّ تكـريم **عـز الديـن قنـون** في العديد من المهرجانات المسرحية، كان أبرزها تكريمه في حفل ختام مهرجان دمشق المسرحي الخامس عشر عام ٢٠١٠ كما كان عضواً في لجان التحكيم والتقييم في بعـض هذه المهرجانات، وأشرف على العديد من الورشات المسرحية في تونس وخارجها .

جمهور المسرح في دمشق تعرّف على الراحل **عـز الديـن قنون** مـن خلال ثلاثة مـن أعماله المسرحيـة التي قدمهـا على خشبـات المسارح السوريـة في فترات مختلفة من فـترات إبداعه وعطائه الفنـي وهـي : «رهائن-نواصي-آخر ساعة» وقد تجاوب جمهور المسرح في سورية مع هذه الأعمال وصفق لها طويلاً .

الراحل عز الدين قنون يتوسط الفنانين مانويل جيجي وثراء دبسي أثناء تكريمه في مهرجان دمشق المسرحي

أنـــور أنـــــــدراوس..

الصـــورة الناطقـــة

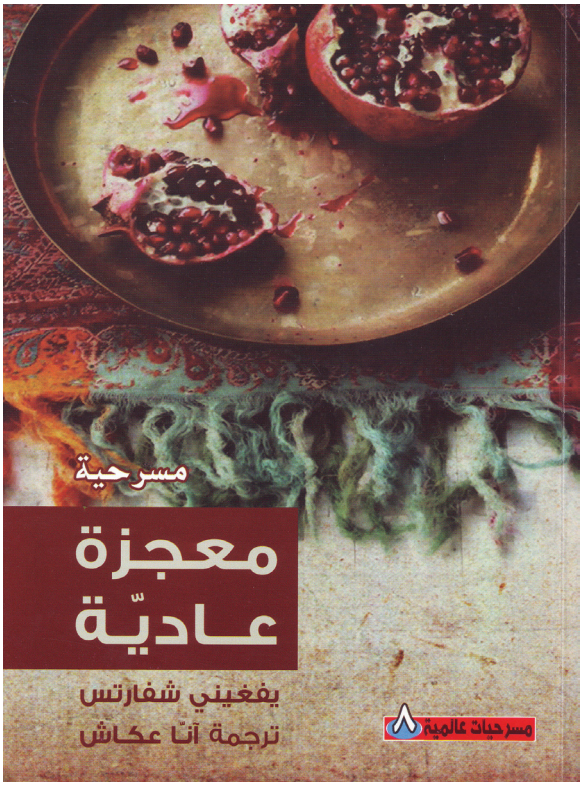
أنور أندراوس مكرّماً في مهرجان الشباب المسرحي الثالث بدمشق ويبدو في الصورة متوسطاً الفنانين عجاج سليم ومحمد بري العواني.

لم يكن المصـــوِّر الفوتوغرافي **أنـور أندراوس** الذي غادَرَنـــا في كانون الثاني الماضي مجـــرّد مصوِّر تجول كاميرته على العروض المسرحية لتلتقط صوراً إعلامية لها بموجب مهمة رسمية بل كان فناناً حقيقياً، يتعامل مع الصـــورة لا كمادة آنية للنشـــر والتوزيع بل كوثيقة بصرية لا يمكن تلمّس قيمتها إلا بمرور الزمن وتعاقب أجيال الفنانين .

عشرات السنوات و**أنـور أندراوس** يحمل كاميرته، يجول فيها من مسرح إلى مسرح ومن مهرجان إلى آخر، راصداً الحركة المسرحيـــة السورية، الأمر الذي يجعل من مجموع الصور التـــي التقطها كنزاً حقيقياً بحاجة إلى الصيانة والحفظ والأرشفة حتى يكون بمتناول كل باحث ومهتـــم وموثّق للحركة المسرحية السورية، وهذه مسؤولية كل المسرحيين السوريين .

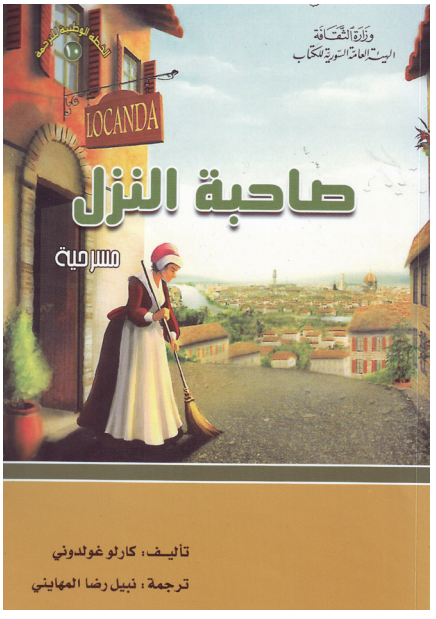
أنـور أندراوس مضى لكن الـــثروة الفوتوغرافية التي تركها لا يمكن لها أن تمضي أو تندثر لأن لغة الصورة هي اللغة الأبقى، فكيف إذا كان ناحتُها فناناً حقيقياً لا يتعامل معها بهدب العين فحسب بل وبشغاف القلب أيضاً؟

إصـــــدارات



عن الهيئة العامة السورية للكتاب في وزارة الثقافة وضمن سلسلة "مسرحيات عالميــة" صدرت مسرحية بعنوان "معجزة عادية" ترجمتها **آنا عكاش** .

وعــن الهيئة أيضاً وضمن سلسلة الخطة الوطنية للترجمة صــدر كتاب ضمَّ مسرحيــة الكاتب الإيطالي المعروف **كارلو غولـدوني** "صاحبة النزُل" ترجمة **نبيل رضا المهايني** وتضمّن الكتاب أيضاً مقدمة بقلم المترجم ونبذة عن كاتب المسرحية .



وعــن الهيئة وضمن سلسلة كتاب مجلة "أسامة" صدر كتاب ضم نصــاً مسرحياً بعنوان "مدينــة الخلاص" وهو من أدب الخيــال العلمي وموجه للفتيان، كتبــه **د.طالــب عمران** وهو مكوَّن مــن فصلين وجاء في ٦٣ صفحة من القياس الصغير .

وعــن المجلــس الوطني للثقافة والفنــون والآداب في الكويــت صــدر العــدد ٣٧٣ مــن سلسلــة "مــن المســرح العالمــي" وقد تضمّــن ثلاثة مــن أشهــر نصوص الكاتب المسرحي الإغريقي **سوفوكليس** وهــي "أنتيجونة-أجاكــس-فيلوكتيــت" ترجمها وقدم لها **د.علي حافظ** .

وجهة نظر في فن الكتابة للمسرح

د. هاني حجاج

الكاتبتان ليسلي بون وآن جاوثروب من كاتبات المسرح الإنكليزي، حيث شاركت كلّ منهما الأخرى كتابة العديد من المسرحيات الناجحة على مدار أكثر من عشر سنوات، منها "فضيحة كبرى" و"مهما تريد" وغيرهما.. هذه المسرحيات فازت بعدة جوائز للنص المسرحي في عدة مناسبات ومهرجانات، ثم توليتا إنتاج بعض من نصوصهما على مستوى فرق الهواة والمحترفين وكانت تجربة مفيدة عرّفتهما بآليات (السوق) ومقتضيات تحويل العمل الفني إلى جسم حيّ على أرض الواقع.. وأخيراً اشتركتا في تأليف كتاب هامّ يشرح -ببساطة- أساسيات الكتابة للمسرح، وطرحتا في مقدمته سؤالاً : "هل يمكن لأيّ شخص أن يكتب مسرحية؟" وأجابتا : "نعم"!.. وقبل أن نتفاءل ألقيتا بسؤال ثانٍ : "هل يستطيع أي شخص أن يكون كاتباً ناجحاً؟" وأجابتا : "لا، هذه مسألة نسبية تعتمد على الموهبة والاجتهاد، وإلى حد ما على الحظ".. وكلنا نعرف قاعدة توماس أديسون الشهيرة : "النجاح يعتمد أولاً وأخيراً على العمل الشاق، ٩٩٪ جهد وعرق، ١٪ عبقرية وإلهام".. وحتى الإلهام يحتاج لبعض العون، لهذا جاء الكتاب ليساعد الكاتب الموهوب في البحث عن إلهامه وصوته الخاص، وقد قدمت الكاتبتان العديد من النصائح العملية ليتمكَّن الكاتب المتردد من العمل على المسرحية التي تدور في وجدانه أحداثها.. تقولان : "إذا اتبعتَ النصيحة المُفصَّلة التي نقدمها لك في صفحات هذا الكتاب سوف تتمكن من كتابة المسرحية التي تعمل عليها، وتتجنب الكثير من المخاطر التي تنتظر معظم المبتدئين.. ثمة أسباب متعددة وراء حماس الكاتب لتأليف مسرحية، أولها وجود رغبة دفينة لأن يكون كاتباً.. ثانياً : إنه يعتقد أن بمقدوره كتابة مسرحية أفضل من آخر مسرحية شاهدها.. ثالثاً : أحدهم طلب منك أن تكتب موضوعاً محدداً.. في كل الأحوال أنتَ حاولتَ أن تكتب، فأحضرتَ الأوراق وشرعتَ فعلاً في الكتابة، لذلك يجب أن تُثابر، فليس هناك ما هو أروع من رؤية نصك المكتوب على خشبة المسرح في عرضه الأول" .

ثمة طرفة تقول إن هناك ثلاثة قواعد لكتابة مسرحيـــة جيدة، هذا هو الخـــبر السار، أما الخبر السيء فهو أنه لا أحد يعرف ما هي هذه القواعد، ولحسن الحظ أن هذا ليس صحيحاً على الإطلاق، فهنـــاك قواعد تتعلق بفن الكتابـــة المسرحية، على أنـــه لدى الكاتب أمثلة عديدة لتحطيم كل القواعد والعمل بعيداً عنهـــا.. وتحطيم القواعد من خلال الجهل بهـــا مسألة نادرة الحـــدوث، والذي يحدث فعـــلاً هو الاستهانة المقصـــودة، وهنا يكون النجاح كبيراً بالفعـــل.. وباختصار : بمقـــدورك أن تكسر القواعد، شرط أن تعرف ما هي أولاً .

هناك ثلاثة أسبـــاب تدفع أحدهم لأن يكتب مسرحية : التنويـــر، الصدمة، التسلية.. ويمكنك إلى حد مـــا الكتابة عن شيء خاص جداً ترى أنه يستحق.. أنت تكتب لتنوِّر الناس وتعرّفهم بقضية خطيرة فتلفت إليها النظر وتجعلهم يهتمون، سواء حدث هذا أم لا.. أنت تكتب لإحداث صدمة، تقدم العديد من الصور الصادمـــة في نصك فيتصدع الفكـــر المجتمعي.. وأخيراً أنت ترغب فقط في أن تكون مُسليـــاً لا أكثر ولا أقل، وأن يخرج الجمهور مسروراً.. وفي المقابـــل هناك ثلاث مسائل ينبغي أن تؤخـــذ في الحسبان عند كتابة النص المسرحي وهي :

العاطفة : الشغـــف نحو المسرح، نحو الكتابة، والوقوع في هيام عاطفة خاصة.. وأفضل مسرحية هي التي تكتبها بدافع من العواطف الثلاث .

الأداء : الغرضـــ الأهم مـــن المسرحية هو أن تؤدى لا أن تظل حبيسة الأوراق حيث تبقى وظيفتها خاصة وغير محققة، ولن يفيد الكاتب شيئاً عندما لا تُنتَج مسرحيتُه .

النفعية : يصبح أحدهم كاتباً بالصدفة.. نحن نطلب نصاً الآن، ربما من أجل مسرحية مدرسية أو عن مناسبة محلية، ولا يتحمس أحدٌ لكتابة صفحات كثيرة عن موضوع كهذا.. هنا فرصة ليتقدم الكاتب المتردد إلى الأمام .

المسألـــة ذاتها تحدث عندما تُقام دورةٌ للكتابة المسرحيـــة قد لا تقـــدم العون بالنصائـــح العملية، لكنهـــا فرصة جيـــدة ليكتشـــف الكاتـــب الكامن عاطفتَه ويستمر في كتابة المزيد.. إننا نتناول يدك ونأخـــذك في رحلة عملية تكشف عن أساليب كتابة النص المسرحـــي وأساسياته، من بدايته إلى منتهاه من خـــلال معلومات عملية ونظـــرة شاملة موجزة عن أنـــواع الدراما الأخرى، ومعلومات عن تجسيد المسرحيـــة، وبعضـــ التدريبات المجمعـــة المدمجة والمعينـــة على كتابـــة مشهد درامـــي قصير، وكلام عن تطويـــر النص خطوة خطوة حتى يتقدم العمل إلى الأمـــام، العمل الذي يبدأ مـــن الحصول على الأفكار حتى مرحلة صقلها وإعادة الكتابة والعمل على الشخصيات والحوار وتركيب الحبكة وتحليل المسرحية، ثـــم استكشاف أنماط وأنواع المسرحيات المختلفة مـــع توضيح الاختلافات بـــين التراجيديا والكوميديا والمسرحيـــة الموسيقية، والفرق بين كل هذا والكتابة للسينما والإذاعة والتليفزيون.. كذلك ينبغي التمييز بين السمات العملية لكتابة النصوص المختلفـــة الصالحـــة للعرض على خشبـــة المسرح والعمل على عرضها علـــى الإنتاج وترتيب فصول المسرحية لنقلها من الـــورق إلى المسرح.. والقاعدة واحـــدة في كل حالات الكتابـــة : اعرض ولا تحكِ حتى لو كنت تكتب كوميديـــا بسيطة، وسوف تجد على هذا الكثير من الأمثلة الصريحة والمباشرة التي يمكن تطبيقها على معظم ألـــوان الدراما المعقَّدة، وحتـــى على البرامـــج التليفزيونيـــة.. لا أحد ممن يرغـــب في الكتابـــة للمسرح يستطيـــع الكتابة ما لم يخرج مـــن داره الدافئ ويذهب إلى المسرح الحيّ.. يجب أن تذهب إلى الكثير من المسرحيات وأن تندمج في الحياة التي تدور أحداثها على خشبته.. وأيضاً يجب أن تشاهد العديـــد من الأنماط المختلفة من المسرحيـــات المعروضة والمكتوبة، وحاول التفكير في تخفيض تكلفة المسرحيات التي ترسمها في خيالك حتـــى تجذب العدد الأكبر مـــن الجمهور، وضع في اعتبارك أعمـــال الهواة والفـــرق المتجولة ومسرح الشارع .

إن الكثير من كتّاب المسرح المشهورين والناجحين بـــدأوا كممثلين، لذلك حـــاول أن تصطحب نفسك

إلى عالم المنصة لتكتشف أي نوع من النصوص تحب وتستطيـع أن تكتبـه، وأيها لا يمكنـك أن تقترب منه.. واقرأ كثـيراً، اقرأ الكثير من النصوص، إنها رخيصة ومتاحة للجميع بأقل الأسعار، وحتى التي لا تستطيـع أن تشتريها يمكنـك أن تستعيرها من المكتبة العامـة مجاناً، ويمكنـك أن تتابع المجلات والدوريات التي تهتم بالمسرح وتلبّي نزعتك تجاه كل جديد في عالم المسـرح وكل ما تحتاج أن تعرفه من احتياجات العروض والجمهـور والطابع المسرحي الذي سيكتسبه نصُّك المكتوب .

كيف تفكر ككاتب؟

مشكلة الكاتب المبتدئ هي أنه يحاول أن يكتب موضوعـاً ما يشعر بالاستمتـاع وهو يتحدث فيه، لكنك تجد مادته في المحصلة محاكاة زائفة بصوت لا ينتمي له، والقصة ككل تبدو وكأنها لشخص آخر وليست له.. هذا هو الخطأ الأكثر شيوعاً الذي يقع فيه الكتّاب المسرحيون الجدد.. فكِّر أولاً في الأدوات التي تحتاجها لكتابة مسرحية.. ماذا لو ظهرت لك الفكرة؟ من الرائع أن تكـون لديك فكرة يحلو لك أن تأخذك فتنغمس فيها بالكامل.. تناول قصاصة من الـورق، أو افتح ملف الـوورد على الكومبيوتر ودوِّن الفكـرة فـوراً، فهذه الطريقـة تنجح دائماً، إذ تستطيـع أن تحتفظ بهـذه الورقة أو هذا الملف وتعود إليهما في أي وقت تكون فيه الأجواء ملائمة للكتابة.. كل شيء يمكن تحسينه بالمواظبة والمِران.. وضع الجمهور نصـب عينيك دائماً، إذ يجب على الكاتب أن يكون على وعـي بجمهوره المحتمَل، مع الأخذ بعين الاعتبار ألا يستحوذ عليه هذا الإدراك فيُملـي عليه تعليماته في كل دقائـق المسرحية، إذ ليـس الغرض من النص المسرحـي أن يكون ممتعاً للجمهـور من أوله إلى آخره.. هذا عمل تافه طبعاً وجدير بمهرجي السيرك ينتِجُ نصاً بلا قلب أو عقل أو روح.. وعلـى الجانب الآخر فإن العمل المسرحي المكتوب دون أن يكون للجمهور فيه وجوداً في ذهن الكاتب سوف يذهب طي النسيان ولن يجد للعرض سبيلاً.. وهنا نذكـر أن مشكلة ورش تعليم الكتابة المسرحيـة أنها تتجاهل -في الغالب- رأي الجمهور المتوقـع في رأس الكاتب الذي يتعلـم، إذ أصبحت العبرة بمن يملك المال والقادر على تحمّل مصاريف مدارس الدراما والنظريات الجاهزة غير التفاعلية، بينما الوعي بالناس والموهبة وحدهما هما الأساس الوحيد المطلوب، وتوفّرهما لا يحيج صاحبهما إلا إلى معايشـة الأقـدم منه وقراءة مـا كُتب من قبل ودراسة آراء أصحـاب الخبرة أثناء عملهم ومتابعة تدريباتهم في الاستوديوهات والمسارح، ومن ثم تعلّم كيفية التصـرف في مختلف المواقف، وهذه خبرات لا يمكن أن يكتسبهـا الكاتب وإن ظل في أية ورشة كتابـة أو مدرسة دراما أكثر من مئـة عام، والذي يقول غير ذلك محتال .

لو عرفتَ علـى وجه التحديد أيـن ستعرض مسرحيتـك فمن اللازم إذن أن تضع بعين الاعتبار الجمهور على نحو مبكر أثناء الكتابة، ومن الأفضل في كل الحالات أن تضع فكرتك أولاً، وقبل معالجتها تهيء في ذهنك صورة للجمهور الذي سوف تعرضها عليه، مـن هو جمهور نصك المسرحـي إذا عُرِض على خشبة المسرح الحيّ؟ وكيف يمكن إيجاد أفضل سبيل لتصل إلى هذا الجمهور فيقتنع أفراد الفرقة المسرحية أيضاً بمـا يقومون به؟.. باختصار يجب أن تكتب المسرحية التي تهم رواد المسرح .

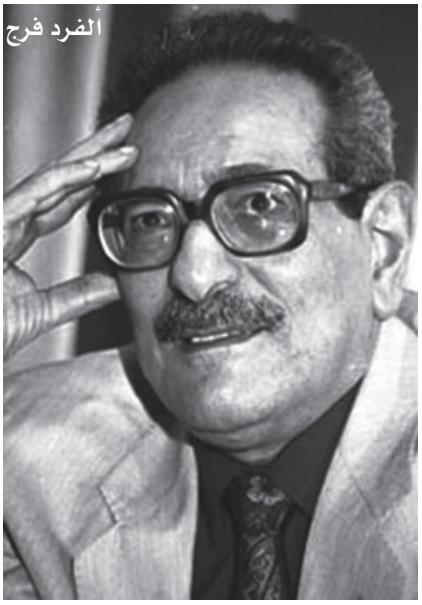
والآن يأتـي دور الحديث عن أدوات الصّنعة : كيف تكتب مسرحيتك؟ على ورق؟ على منسق كلمات إلكتروني (برنامج وورد)؟ آلة كاتبة كنمط كلاسيكي فاخـر؟.. كلنا نشعر بالراحة عند استخدام الورقة والقلم، خصوصاً في المسودات الأولى، إذ ثمة متعة كبيرة في الشطـب والتعديل، الحذف والإضافة، لا خطأ في ذلك، واستخدام الكمبيوتر ليس أفضل إلا في مراحل التحضير الأخيرة، فالمهم أن تخلق النظام الأنسب لعملك حتى لو كنتَ تكتب في كرّاسة مفككة الأوراق.. المهـم أن يكـون نصك تحـت السيطرة، مع الأخـذ بعين الاعتبار أن يكـون النص النهائي مكتوباً على آلة كاتبـة أو على الحاسوب ومنضَّداً ومراجَعـاً، لا في حافظـة أوراق مفككة وذلك بغية تسهيـل تداوله وعرضه وإرساله في شكل مخطوطة نقية تسر الناظرين.

فـوق النـص.. تحـت الدرامـا

أنـــور محـــمد

كأنَّنـا إلى الآن لا نعرف كيف نوطِّن التقاليدَ والآداب المسرحيـة، فمخرج مسرح ما فوق النص أو مسرح ما تحت الدراما يقوم بقتل الكاتب المسرحي، وفي كثير من العروض المسرحية التي تُقـدَّم على خشبات المسارح العربية لا يرى المخـرجُ النصَّ، بل يتحدَّاه دون أن يقـدِّم بديلاً، حتى إننا نـكاد لا نعثر أو تقبض على لحظة مسرحيـة أو ادائية، فالمخـرج يعمل على تقويض قواعد النصـ ليقدِّم عرضاً لا صراعات ولا صدامات فيه ولا معنى، وهو بذلك ينتهك أسسَ العرض المسرحي .

لمـاذا الإطاحة بمفـردات النص/العرض التقليدي؟ هـل نعتبر هذا هجوماً للنيل من قيم النص الاساسية التي تعطي العرض شرعيته؟.. اظن أنَّ عمليات التوالد والتكاثر السريـع للعروض التجريبية التي تحـذف النص وتصادره وتلغيه هي عروضـ طارئة، فالتشكيل الأدائي كما نراه في هذه العروض هو عبارة عن تكوينات بصرية لا مسرحَ فيها، صورة لا استمرار مادي لها، فتدمير النص المسرحي هو ما يذهـب إليه أكثر المخرجين المسرحيين العرب لان العروض صارت تخلو من الحكاية التي هي عصب كل نص وعصب


ألفرد فرج

كل عرضـ، إذ كيف نعثر على إنسانيتنـا إذا المسرح تخلى عن الصراع وعن الحكاية؟ هل نعثر عليها في الفلسفة؟ في الرياضيات؟ في الكيمياء والفيزياء؟

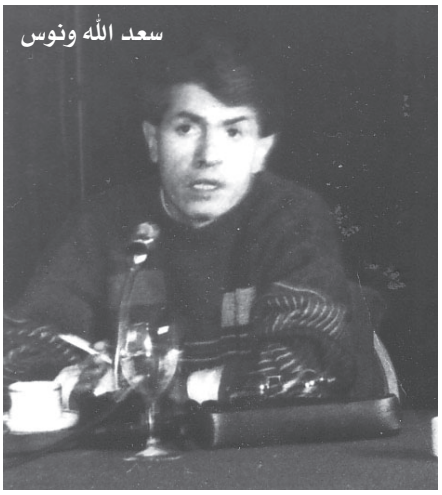
لـو تتبَّعنا تاريخَ المسرح من التراجيديات اليونانية إلى شكسبير وحتـى بريخت فإننا سنجد ان النص المسرحي لا يخلـو من الحكاية ويذهب إلى النقـد والنقد الفكري لانه يلعب دورَ خلق الوعي الجمالي، الاخلاقي منه والسياسي.. لقـد شاهدنا عروضـاً تجريبية عن نصوصـ ليوربيدس وشكسبير وبريخت تتفتَّت وتتمزَّق ولا يبقى منها شيء سوى حوارات ركيكة وكان المخرج يقـوم بمحوهم وإبادتهم دون أن يدرك ان النص المسرحي يُبرز صورة الإنسان العقلانية، فالفرد-الإنسـان هو عصـب النص-العرض، والمخرج هو مـن يلتقط ويبرز الثراء الروحـي للشخصيات مثلما يرينا مساحـة الدمار التي تحلّ بها وبنا، يرينـا القوة الدرامية للجمـال الذي حُرمنا من التمتّع به مقابل انقلاب البشاعة العدمـي.. ما الذي فعله النصـ؟ أو ما هي الجريمة التي ارتكبها ليُجهز المخرجُ علـى الحدود المكوِّنة له من حكاية وصـراع وسياق مادي مع أنه ليـس هناك قارئ محايد ولا متفـرِّج محايد، إذ لا يمكن ان ننفصل عن العمل سواء كان نصـاً ادبياً أو عرضاً مسرحيـاً، فنحن طرف مسؤول وتقع علينـا مسؤوليـة المشاركة، وبالتالي من حقّنـا أن نحاسب المخرج كما المؤلِّف، فلا شيء يُصنَع سواء أكان رغيف خبز أو منـزلاً أو مدرسة أو عرضـاً مسرحياً لولا حاجتنا إليه، لذا من المستحيل أن يقوِّض المخرجُ أو أحدٌ ما علاقتنا بهذه الحاجات .

مـن الملاحَـظ في العديـد من العروضـ المسرحية العربية التي شاهدتُها في سورية والجزائر والكويت ومصر أنه يتـمّ توظيف الصـور واللقطـات السينمائية والخدع البصرية، وحتى النفايات المنزلية على أنها النص أو بديلاً عن النص.. إنها عروضٌ تقاوم الاندماج مع المتفرِّج، فلا تولِّد أيَّ حـوار في صورتها-مشهديتها.. ممثلون يتلاعبون بأجزاء أجسادهم وأطرافه، فيغلقون ما يفتحه المتفرِّج من معنى، إذ لا نصـ، بل كأننا مع ألعاب وتشكيلات تجميعية

تدفعنـا لأن نسأل : ما معنى هـذا؟ وإلى أين تذهب هوية الشـكل المسرحـي؟ وما الذي يمكـن ان تولّـده مثل هذه الأعمـال من قـراءات؟ وإلى اين ذهبـت الصراعات؟ وما هي التفاعلات التي يدفعنـا إليها المخرج؟ هل هو السعي لاختزال النص-العرض المسرحي التقليدي ونسفه؟ أم هو بحث عن جوهر وعن شكل جديد؟.. في الحالتين أليس ما يقوم به هـذا المخرج هو إلغاء للغايـة وللدور الاجتماعيّ والاخلاقـيّ الذي يقوم به المسرح؟ انه إفسادٌ لهذا الفن في محاولـة وسعي لمعاداة الحياة، إفسادٌ يدفعك لأن نشعر بأن هذه العروض التي لا تتأسَّس على نص إنَّما تحاول الهيمنة والسيطرة على العقل لتدجينه وللحدِّ من طاقاته وقدراته مما يتيح لإيديولوجيا القطـب الواحد استباحته وقتل كل الأفكار النقدية التي يحملها، هذه الإيديولوجيا التي تسعى دائماً إلى إخفاء استغلالها وإلى الربح والاحتفاظ بالقوَّة.. عروضـ تمرينـات حركية وتداعيـات وتكوينـات ولعب واصـوات واصداء وإضاءة مبهرة وخافتة وموسيقا.. لماذا؟ هل للتفريق بين الكائن والفكـر وسيطرة الأقوياء وهيمنة الشـر وانتشار وتوسُّع العقل الشمـوليّ؟ ألا يكفي عنف في الشـارع وفي المدرسة والبيـت ودور العبادة والقبر؟ المسرح ينبذ العنف، ومسرح المؤلف المخرج ومسرح ما بعد الدراما يستحيـل أن يرينا شخصيات في غايـة التجريد والصفاء والعزيمـة الروحيـة التي هي عمـود كل عرض مسرحيّ، لذا فـلا حرب ولا سلم ولا عنف فاعـل او منفعل كما في التراجيديات اليونانية والشكسبيرية، حتى ولا عنف فطريّ أو غريـزيّ سواءً كان ناعماً أو خشنـاً، ساخطاً أو ساخراً، ملجوماً أو ساكناً، لذا ستعيش طويلاً وكثيراً شخصيات مثل أوديب، انتيغون، هاملت، ماكبث، عطيل، شين تي او شويتا إنسـان ستشوان الطيب ليس لأنها شخصيات انموذجية او استثنائيـة في المسرح بل لأنها غير مُخترَعـة أو مُصطنَعة، والعنـف الذي تمارسـه إن كان في النصـ أو على خشبة المسرح عنف يسكنها وينبـع بشكل غريزي من أعماقها في عمليـة رد فعـل على شراك تُنصَب لهـا او تفترضه، وهي كثيراً ما تقوم بكبح جماح غضبها لانها ضد الظلم .

في المسـرح التجريبي، مسرح مـا فوق النص وما بعد الدرامـا لا نرى هذه الاندفاعات الغريزية ولا نعرف عنفاً يمارَس عليها حتى ولو باسم الحق والعدالة لانه ليس هناك مـن شخصيات فـوق الخشبة تحس بالظلـم فتدافع عن حقهـا.. إننا مع مسرح من صور وذكريات وتداعيات، وهنا أتساءل : إذا كنا نرفض آدم القديم وحواء القديمة في النص اليونـاني والشكسبـيري والبريختي فأين هـو آدم الجديد وحواء الجديدة في النص والعرض المسرحي المعاصر؟

في التقصـي عربيـاً هنـاك نصوصـ وعروض هي


سعد الله ونوس

عبارة عـن مغامرات عقلية أضاءت وبنْيَنَتْ عن حواء وآدم جديديـن فيما كتبه توفيق الحكيـم، نعمان عاشور، الفرد فـرج، ميخائيل رومان، سعد الديـن وهبة، يوسف إدريس، محمود ديـاب، سعد الله ونوس، ممدوح عـدوان، فرحان بلبـل، عز الدين المـدني، عبد القادر علولـة.. وغيرهم.. وبكثـير من التخيّل الـذي يسبق العقل ويفتـح له النوافذ علـى الواقع باعتبار أن العقل ليـس قوة غريبة بل هو من يمنحنا إنسانيتنا ونكتشف به حريتنا ونمارسها شاهدنا في مسرحياتهـم آدم وحواء وهما يستعمـلان عقليهما نظرياً وعملياً ضد الظلم والجوع والاوبئة والمجاعات والاستبداد والقهر والخيانة العظمى والصغـرى والانتهازية والفساد والتخلف والجهل والمؤامـرات ونظرياتها بكثير من الجرأة مـن مبدأ أننا أمّة حيَّة مثـل كل الامم.. لقد مارسوا نقداً فكرياً وتاريخيـاً للمصائب والكوارث التـي تدمِّر وتمحو ذاكرة الرجل والمرأة .

كيف نستغني عن النص أو نبني لمسرح ما بعد الدراما وتاليـاً لمسرح الصورة؟ كيف نقيّـم عرضاً دون شخصيات وحكايـة ودلالات وحوار؟ ما معنى ان نشاهد مسرحية من عناصر وجزئيات لا تلتحم ولا تتجانس ولا تتطوَّر ولا تتدفَّق الدرامـا فيها، بل ولا روابط منطقية بين مشاهدها؟ ثم ما هـي وظيفة الديكِـور الذي لا يوقعنا في المـكان والزمان؟ ولمـاذا وجود الممثل الذي لا يقنعنا بما يمثّل؟ بل ماذا يفعل علـى الخشبة؟ ثم ما هـذا العرض الذي يخلـو من اللغة والذي لا تُستَعمل فيه اللغـة؟ أليست اللغة-الكلام هي ما يوطِّد العلاقـة بيننا؟ أليست اللغة هي مـن يقيم التوازن بيننا؟ أليس النص المسرحي عملاً إبداعياً؟ أليس الانفعال هو المحرِّك للّغة كي نكتب هذا الانفعال؟ وحتى التأمُّل أليس هو استعمال للّغـة؟ أليس ما يربطنا بالتاريخ ثم بالمستقبل هو اللغة؟ كيف نفكِّر دون اللغة؟ أليست اللغة كلاماً وحواراً وسـرداً هي من تعمِّـق شعورنا وإحساسنـا بالجمال وكذا

ممدوح عدوان

عبد القادر علولة

بالبشاعــة وتدفعنا إلى تحويل الحيــاة إلى عمل فني وأثر أدبي وقصيدة ورواية ولوحة وتمثال ومسرحية؟ لماذا يعمل المخــرج المسرحيّ على نسف اللغــة في العروض الجديدة؟ ولمــاذا يقطع العلاقة مــع النص؟ بل لمــاذا يدمِّر الأنا ولا يسمــح في عرضه الذي يُفترَض أن يكــون دفاعاً عن هذه الأنــا بإنقاذها مــن سيطرة العقل الشمــولي المطلَق؟ لماذا هذه النزعة الفردية المُغرقة في أنانيتها كأننا متفرِّجين بلا صفات ولا هوية؟ أليست الفنون والآداب عموماً هي إنقاذ للذات-الفرد وللعقل الجمعي للأمة؟

النصــ المسرحــي التقليــديّ -كمــا يــروق لهؤلاء التجريبيــين أن يسمّوه- يقيم صِراعــات مألوفة وأحداثاً يومية عادية تؤذينا مادياً ومعنوياً كبشر، وهذا ما يثير العقلَ المسرحي الذي يعتبرهــا أحداثاً غير مألوفة فيأتي المخرج ليطعــن في هويتها وقيمتها ويحوِّلها إلى وقائع حيّة فيعمِّق إحساسنا بالحياة، فنقاومها، وهنا اللذة حين يصير العرض حيــاة، وتصير الحياة فناً ومسرحــاً عكس عروض المخرج المؤلِّف التجريبي التي تنتشر كثــيراً على خشبات المسارح العربيــة، وبعضهــا يقوم على كثرة الحركــة على أنواعها من سريعة ومفاجئــة فتُقتَل الصورة وما تحمله من بلاغة وبــلاغ -إن كان بالأصل فيها بلاغة وبــلاغ- لأنها تشتِّت ذهــن المتفرِّج في مسرح ما فوق النص أو مسرح الصورة أو مســرح ما بعد الدراما.. عروض تقــوم على تداعي صور وأفــكار وليس على الأحداث أو على الحكاية التي تتناسل منهــا الصِراعات، وهي -على الغالــب- صور وأفكار غير مترابطــة أو متماسكة، حتى إننا نخــرج من الصالة وقد مــات الإحساس عندنا بأنّ ما شاهدناه كان مسرحية.. ثم إن مثل هذه العروض التي لا تحيلنا إلى نص (مرجع أدبي) هي عروض تفقــد صلاحيتها مع انتهاء عرضها، في حين نكــون مع النص وفي كل قراءة أمام اكتشافٍ جديد، وهذا يعطي النص الحياة ويحوِّله في كل زمان ومكان إلى عرض لأن النصــ أولاً كيانٌ مادي، ومع كل قراءة له تقوم علاقة جديدة بيننا وبينه .

مع ذلك وحتى لا نوصف بالتطرّف وفي أسوأ الأحوال ومهما خلا عرض المؤلِّف المخرج من الصراع عليه ألا ينسى الدرامــا الإيهامية، أي أن يحقــق على الأقل مذهباً شكلياً ما، فلا ينســف العقل الموضوعيّ والرؤيــا العقلانية التي نعيشــ فيها حياتنا.. نحن لسنا ضد استخدام التقنيات في بناء العرض المسرحي باعتبارها عالم ووسائل، لكننا ضد أن نتحول إلى اتباع لها، فالتقنية يجب أن تخدم هذه الرؤيا في أن نحيــا الحياة بكرامة، في أن نعيش حياة أبدية في لحظة عابرة-ماضية لأنَّ الحياة مشروع جماليٍّ يدافع عن الجمال ضد قيم القباحة.. لقد شاهدنا عروضاً تمَّ فيها استخدام الكومبيوتــر، كما شاهدنا عروضــاً أخرى استُخدمت فيها الصــور المسقَطة عــن طريق الأشعــة، وشاهدنــا شاشة ولقطــات سينمائية مــن أفلام سينمائيــة ووثائقية تدعم المشهــد المسرحي.. ربما كانت بعض هــذه الاستخدامات داعمة لتوصيــل او تكثيف فكرة ما سعى المخرج لإيصالها إلى المتفرج، لكنَّها في غالبيتها كانت استخدامات بلا وظيفة جمالية .

أخيراً.. لماذا مسرح ما بعد الدراما؟ لماذا مسرح الصورة وهو المسرح الذي يلغي النص والكلمة والحوار؟ هل ليذهب إلى مسرح ما قبــل الكلمة؟ إلى اكتشاف الأصوات والألوان وسبر الأحــلام واستعادة الكوابيس؟ ربمــا، ولكن على أن تقوم الصــورة بالتعامل معنا كمبصريــن لا كعميان، سيما وأننا ندرك أو أننا على يقين بأنّ أكثر المثيرات الحسّية هي حاسّة البصــر، ولذا كان المسرح أول خطاب بصريّ.. وهنا نســأل : هل المخرج المسرحي الاول حــين حوَّل النص إلى عرض كان يفكر بالصور؟

القصـــة القصيـرة والمســـرح

د.حافظ الجديدي

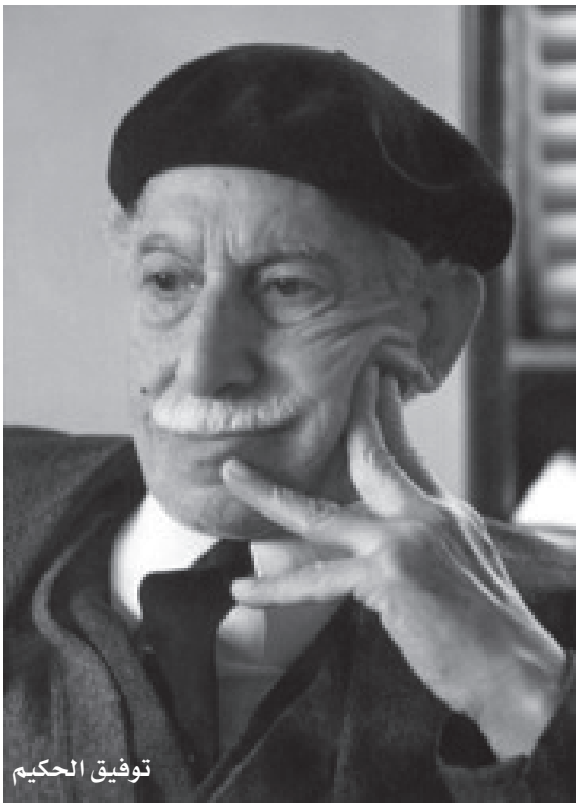
إذا أكّدت التجربة الكلاسيكية في الكتابة الإبداعية عموماً استقلالية الأجناس فقد أثبت التجريبُ والتحديثُ فيها إمكانية تداخل هذه الأجناس في صلب جنس وعائي واحد، شعراً كان أم نثراً، فيجنح الشاعر -مثلاً- في مساحة الديوان الواحد إلى اعتماد الخرافة أو يجعل في القصيدة تلوَ الأخرى خيطاً رابطاً من شأنه أن يوحي بتطوّر ما في القول الشعري.. ومثل القصيدة في هذا المضمار الرواية حين تتميّز بنَفَس شعريّ في بعض محطّاتها، أو أن يتخلّلها على سبيل المثال مثلا فنّ التراسل.. لكن تبقى قضية حضور العنصر المسرحي في الكتابات السردية باعتباره متضمّناً لحكاية ما مقتصرة -تقريباً- على أدبية الجنس المسرحي لخصوصية هذا الأخير وانفراده عن الأجناس السردية بميزاته التالية :

أولاً : إنه نصّ معدّ للمشاهدة .

ثانياً : إنه يصاغ تماماً في شكل حوار متطوّر قد يتضمّن نصّاً وصفياً مصاحباً أو لا يتضمن .

وهاتان الميزتان تجعلاه ينفرد دون سواه من النصوص الإبداعية المتضمّنة لخرافة أو حكاية بما يمكن تسميته بـ "المسرحة"(١) والمقصود بهذا المصطلح هنا الصفة لا الفعل، وهي الميزة الأساسية المعرّفة للجنس المسرحيّ والحاوية لازدواجيّته كفنٍّ يُمكن أن يتم تقبّله إمّا عن طريق القراءة فيُحسَبُ على الأدب، وإمّا عن طريق المشاهدة باعتباره موجّه أساساً إلى الخشبة، أي إلى متقبّل في إطار طقسيّ ما زال التقليد يلعب فيه دوراً هامّاً ويتطلّب تجمّعَ طاقات فنّية متعدّدة الاختصاصات وفضاء مرصود لهذا الغرض بالذات، فيُحسَب عندئذ على الفنون المشهدية، علماً أن هذه العملية قد تؤدي إلى بلورة النصّ أو طمسه، والعكس ممكن كذلك .

وفي المطلق لا ينفي هذا التميّز -نظرياً وتطبيقياً- إمكانية التفاعل بينه وبين القصّة القصيرة لأن المسرح في النهاية كما حَدَّدَته حنان قصاب حسن وماري الياس "فنٌّ مزدوج يقوم على العلاقة بين مكوّنين هما النصّ من جهة والعرض الذي يشكّل غائية المسرح من جهة أخرى"(٢) لذا فإن إمكانية معالجة النصّ المسرحي ليكون قصّة قصيرة أو رواية تبقى واردة، تماماً كإمكانية معالجة القصّة القصيرة والرواية لكي تفضيا إلى مسرحية وذلك بحصول التجربة قديماً وحديثاً في كلّ الثقافات تقريباً، ولنا في أدبنا العربيّ تجربة توفيق الحكيم الرائدة حتى وإن عاب عليها بعض المخرجين أدبيتها(٣) كما يمكن أن نذكر في أدبنا المغاربيّ تجربة كاتب ياسين في «الأجداد يضاعفون من عنفهم» و«الرجل ذو الحذاء المطاطي» والطاهر بن جلّون في تجربته اليتيمة «أميرة الماء».. وفي الأدب الفرنسي لنا أمثلة عدّة كالكاتب والفيلسوف الساخر فولتير وباعث الموسوعة ديدرو والفيلسوف والروائي روسو الذين وإن عُرفوا بنصوص تنتمي إلى جنس الخرافة والرواية والنصّ الفلسفي فقد كتبوا كلّهم تقريباً نصوصاً مسرحية، لكن وللحقيقة التاريخية لم يعالج هؤلاء الكتّاب نصوصاً سردية بغاية تحويلها إلى المسرح، ونستثني من ذلك محاولات الروائي المشهور إميل زولا الذي وإن استلهمَ نصوصه الروائية لصياغتها مسرحياً إلا أنه لم يُكتَب له نجاحٌ ملحوظ في هذا الجنس، حيث


توفيق الحكيم

لم يتوقـف عندها لا تاريخ المسرح الفرنسـي ولا كذلك تاريخ الرواية، وهذا ما يثبت في النهاية التوجّه العام ألا وهو إثبات التجربة العالمية في أن هناك نصوصاً تُكتَب للمسرح بغاية الفرجة، وأخرى تُكتَب لتقرأ فحسب .

بقي إذا أن نعاينَ في المسرحية والقصّـة السمات التي تمكّن من معالجتها بطريقة تضمن تحويل الواحدة منها إلى الأخرى، لكن إذا كانت خصوصـية القصّـة تكمـن في (أدبيتها) والمسرحية في (مسرحتها) علينا أن نتسـاءل عندئذ إن كانت هذه العملية تستهدف العمل علـى هذه الأدبية لتقليصـها أو تحويلها إلى مسرحية تضمن متعة المشـاهَدة في نهاية المعالجة الإخراجية، والعكس بالنسـبة للمسرحيـة، أي أن يعمل المترجم أو المقتبس على مسرحة الحوار والخطاب المصاحب بغاية تطويعه للمتطلبات الأدبية حتى يستسـيغ القارئ هذا النصّ باعتبار أن شـكله الأوّل كان منقوصـاً بالنسبة لهذا النوع من التقبّل.. وهنا تثبت التجربة عكس هذا التصـوّر النظـري، إذ يمكن في حالـة معالجة النصّ المسرحـي الإبقاء على ميزة مسرحـة الحوار باعتباره ضـامناً للمتعة المرجوّة وتطوير النصّ المصاحب حتى يتضـمّن كلَّ الإشارات ذات الصبغة المشهدية والمتصلة بالديكـور والاكسسـوارات وكل ما يمكن أن تضـيفه تعبيرية جسد الممثّل وجهازه الحسّي.. وفي المقابل غالباً ما تكون أدبية النصّ القصصيّ أو السرديّ عائقاً أمام مشـهديته لكونه يثقل الحوار ويبطئ وتيرة الأحداث، والدليل على ذلك أن بعض المخرجين الذين يشـتغلون على نصـوص درامية لبعض الروائيين يعمدون أحياناً إلى حذف بعض المقاطع لا لضـعف تراكيبها بل غالباً ما يكون مـردّ ذلك إمّا لتميّزها البلاغيّ المعقّد الذي قد يجد فيه القارئ متعة أدبية شـاعرية خاصّة ولكنه يزعج المشـاهد لأن المدّة المحـدّدة للتقبّل وجيزة، وإمّا لقلّـة مصـداقيتها الواقعية في ترجمة مـا يعتمل في النفس، وقد حصـل ذلك بالنسـبة لنصوص مسرحية لكبار الكتّاب، ويمكننا أن نذكر مثلاً ما حصل لمسرحية مونتارلان الشـهيرة «الملكـة الميّتة» سـنة ١٩٤٢ حين أُنجزت لأوّل مرّة بالكوميدي فرانسـيز(٤) حيث عمد المخرج آنذاك إلى تشـذيب الحـوار من خلال حذف العديد من المقاطع .

ولعـلّ الإزعـاج الـذي أحدثتـه الممثلة الآنسـة دوشان(٥) التي أنيط بها تمثيل دور الملكة في مسرحية "روي بلاس"(٦) للكاتب الفرنسـي الشـهير فيكتور هيغو أحسـن مثـال على هذه الثنائيـة المربكة أحياناً بين مقتضـيات الصـياغة الأدبية وضرورات التحويل المشـهدي، إذ صـدف في هذا الباب أن غيّرت الممثّلة تركيبة إحـدى الجمل المكوّنة لخطابها كملكة، فتفطّن هيغو إلى ذلك ولم يعلّق في البدء على الأمر واعتبر ذلك من زلّات اللسـان، لكن لمّا تكـرّر تغيير الممثلة لخطابه دون استشارته انزعج ونهض من مقعده صائحاً : "من فضـلك يا آنسه لا تحرّفي نصّـي.. أنا لم أصِغْ جملتي بهـذه الكيفية".. فما كان منهـا إلا أن ردّت عليه وقد أربكها تدخّله : "المعذرة يا سـيد هيغو، لكني لا أحسّ بهذه الجملة إلا في صـيغتها هذه".. ورغم أنّ الحادثة وقعت في فترة تاريخية كان يُنظَر فيها إلى النصّ نظرة تفاضلية قياساً للعناصر الأخرى المكوّنة للفنّ المسرحي فقد قبل هيغو بمنطق الممثّلة، وفي ذلك أكثر من معنى في الملابسـات الناجمة عن هـذه الثنائية التي تَحَدّثنا عنها، ذلك أن الحوار المسرحي -كما سنلتمس ذلك في بقية التحليل- يعتمد البناء النحوي الذي يتماشـى مع العفوية التي تتصـف بها التقنيات المكتسبة بالممارسة للمحادثـة في حياتنـا اليوميـة، إذ لا يمكـن مثلاً أن نجعل على لسـان شخص أُهين في ذات الساعة ردّاً في

شـكل خطاب يتسـم بتركيب نحوي معقّد وتنميق غير مبرّر، وهذا تقريباً من خصوصيات الحوار الروائي أو القصصي الملتزم بحدّ من الأدبية .

كيف يمكن إذا ملامسة المسرحة في النص الدرامي ليتسنّى لنا في النهاية أن نتلمّس هذا البعد -إن وُجِد- في نصّ قصصي؟

دلالات المسرحة في النصّ الدراميّ

تجنح بعض الجهات الباحثة إلى تعريف المسرحية بأنهـا «مفهوم يشـكّل في إطار تركيبـة واحدة ما هو مسرحيّ وما هـو لا مسرحيّ باعتبـاره حاملاً لرغبة مسرحية فيما ليس هو بعدُ مسرحاً وأنّه يضيء العلاقة بين النصّ وتمثيله»(٧) .

قد يبدو هذا التعريـف معقّداً، لكنّ ميزته تكمن في كونه يحمّل المصـطلح هذه الثنائية التي حددنا بها لا النصّ المسرحي فحسـب بل الفنّ المسرحي عموماً.. وحسـب اجتهادنا فإن مـا يحدّد المسرحيـة باعتماد التسـمية الإغريقية للجنس «ثيـترون» (theatron) أي المكان الذي فيه ومنه تتيسّر المشـاهدة.. ونلاحظ أن اللفـظ حدّد في آن فعلَ وفضـاءَ المُشـاهدَة بمعنى "الفرجة" في فضاء مقنّن اجتماعياً، أي مكان مرصود لمشاهدة تمثيل الأحداث والغرائز البشرية.. وممّا يؤكّد أهمية فضاء المشاهَدة الذي يتفاعل مع النصّ لإعطائه مسرحيته هو أننا قد لا نتقبّل على أرض الواقع وبنفس الإحساس نفس الحَدَث الذي نشاهده على الخشبة.. ومن هنا يمكن القول أنّ هذا المصطلح يعبّر في حرفيته الإغريقية الأولى "ثيترون" على صـفة المشهدية التي تمـرّ بدورها عبر النصّ الدرامي من خلال المقوّمات التالية :

١-خصوصـية الحـوار الدرامـي واختلافه عن الحوار الذي قد تتضمنه القصة القصيرة مثلاً .

٢-خصوصية الخرافة وطريقة تركيبها، وبالتالي طريقة سردها عبر الحوار .

هـذا يعنـي في النهاية أن صـياغة الحوار الذي يجـب أن يحاكي لغة وايقاعـات المحادثة اليومية وأن يؤسّـلبَها بطريقة تفضـي إلى حالات ومواقف درامية مختلفة ومتنوّعة مستمدَّة من إمكانيات السلوك البشريّ واعتمال المشاعر فيه في إطار علاقات صدامية، فتكون بالتالي قادرة على تحريك سواكن المتقبّل وخلق الفرجة التي يصـبو إليها النصّ المسرحـي، وهذا لا يتمّ فعلاً

كاتب ياسين

إلا في حالة تقمّصـها من قِبَل فاعل آخر يضيف لنصّ الكاتب صوتاً مطبوعاً(٧) وجسداً وآليةً حسّية (قدراته على اسـتخدام جهازه الحسّي-العصبي) وهذا مما لا صـلة له بالكتابة، لكن ليتوفَّرَ ذلك وجب على الكتابة المسرحيـة أن تقترب من التعبير الحسّـي، وبالتالي أن يُركَّبَ خطابُ الشخصية والجملة النحوية طبقاً لأسلوب واقعيّ يأخذ بعين الاعتبـار الاختلاجات والانفعالات النفسـية، وأن لا يجنح إلى التنميق والأسلبة البلاغية على حسـاب صدق المشـاعر والاعتمالات، فبقدر ما يتجنّب الوصـفُ الاسـتطرادات الذهنية ويركّز على أفعال الشخصـيات وحركيتها ويكـون الحوار مباشراً وخفيفـاً ومتلائماً مع اختلاجات النفس يقترب النصّ القصصي من المشهدية، ولنأخذ مثالاً هذا النص :

«شمس الصـيف المحرقة على شاطئ ما.. صوت فيروز في مذياع الجارة.. أماسي الشتاء حذو المدفأة.. هتاف موسـمي من أجـل ملوك وقراصـنة.. عناوين الصحف.. روايات جيمس-هادلس شيز .

-سامية هو اسمك الحقيقي؟

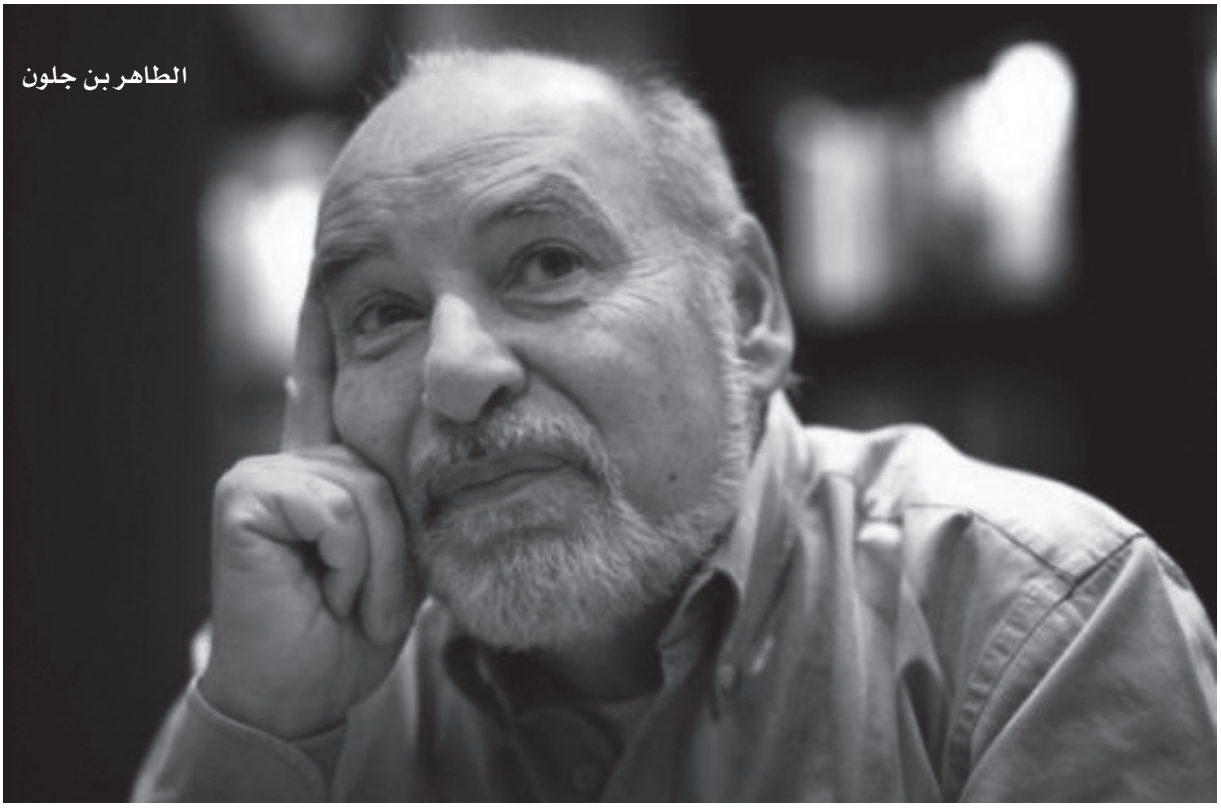
-نعم .

-واسم أبيك؟

-لا يهمّ .

-ماذا يعمل؟

-أشـياء كثيرة : يصـنع الشـوكولاته للأطفال.. يخيط فساتين السهرة للمومسات.. يدير علبة ليلية..


الطاهر بن جلون

يربّي خيولاً للسباق.. إلى آخر القائمة .

-لماذا غادرت البيت؟

-لأسباب أوديبية.. هل تكفّ عن إزعاجي بأسئلتك السخيفة» .

عديد الميزات المتوفرة في هذا النصّ الذي عثرنا عليه في مجموعة رضـا الكافي القصصية «خريف»(٨) تضفي عليه جانباً هاماً من المسرحة نلمسها في :

١-التركيبـة النحوية لبعض الجمل، حيث يلتزم النسق الحواريّ بجعل هذا الأخير يتطابق مع ما يعتمل في النفس من فضول وإصرار كما في الجملة الأولى التي كان بالإمكان أن تكون مثلاً بهذا التركيب : «هل سامية هو اسمك الحقيقي؟» فتجريد السؤال من الوسائل النحوية التقليدية واعتماد نبرة السؤال في الصوت يقرّبنا أكثر من الحوار المسرحي الذي يعتمد التخفيف والاقتصاد، تماما كما يتمّ ذلك في المحادثة .

٢-نسق الحوار المترابط بخطابات قصيرة .

٣-في طريقة تعداد المهن المتناقضة لشخصية الأب التي تضفي في النهاية طرافة قد تيسّر الضحك .

إن إحضار عنصر المفاجأة عند الردّ عن سؤال ما عن طريق المباغتة اللامنطقية : «-لماذا غادرت البيت؟ -لأسباب أوديبية» هو أسلوب كانت تتوخّاه أحياناً الملهاة التقليدية واستعمله باطراد مقصود كتّاب الدراما المعاصرة كيونسكو وبيكيت على سبيل المثال .

ومن الخصوصيات الأخرى للحوار الدرامي توفّر هذا الأسلوب المحسوب على الجنس الدرامي ألا وهو التلقيظ الهازئ الذي يعتمد اللعب بالألفاظ من أجل إضحاك المشاهد، وقد وجدنا نموذجاً لهذا التلفيظ الهازئ في إحدى قصص علي دب، حيث نقرأ في قصّته «متاعب مهنة» ما يأتي :

«كان يانس يمروح على الكانون ويتذوّق الشاي ويضيف له السكّر والنعناع، وكنّا لا نملك إلا مجاراته .

-كأنك بصدد حفر بئر يا ماذا سمّاك الله .

-يانس .

وشرع يروي كفاحه مع البئر»(٩) .

وعموماً يمكن القول أنه متى توفّرت مثل هذه الميزات في النصّ السردي والحوار تقترب النصوص من المسرحَة، فهذه النماذج من الكتابة القصصية ليست نادرة وهي تنمّ عن قابلية مثل هذه المقاطع النصّية للمسرحة دون إعادة كاملة لصياغتها، وهذا طبعاً لا ينسحب على كلّ النصوص، ففي ماعدا هذه الميزة لصياغة الحوار والمقاطع الوصفية التي قد تلعب في النصّ الدرامي دور الخطاب الوصفيّ للّوحة أو

إميل زولا

المشـهد يجب قبل كلّ شـيء أن تكون فكرة القصّة أو الحكاية التي تنطوي عليها قابلة أيضاً للمسرحة، فما هي خصوصيات الحكاية الدرامية التي قد تتصف بها بعض النصوص السردية؟

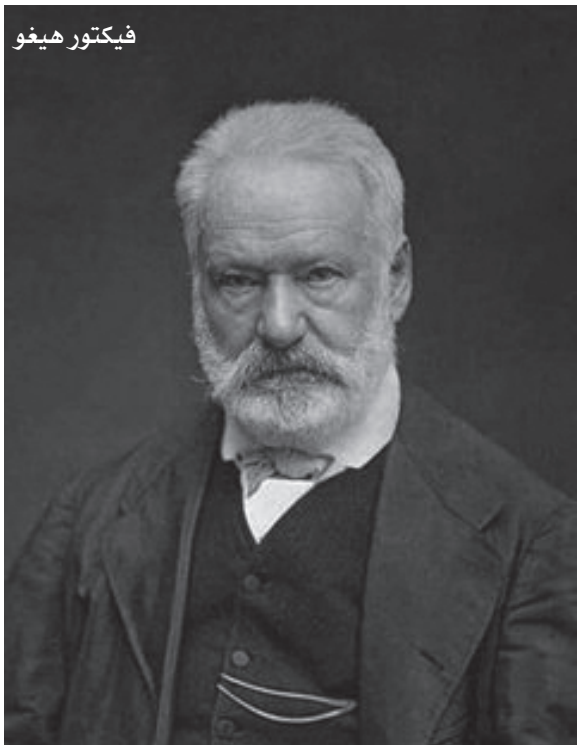
الحكاية في النصّ السرديّ والنص الدراميّ

لن نتعرّض فيما يلي إلى مكوّنات الحكاية من مكان وزمان وشخصيات وأحداث في القصّة والنصّ الدرامي لأن الحديث فيها قد يتجاوز حجم هذه الدراسة، وسنقتصر على مفهوم الدراما والسرد .

في المطلق يمكن اعتبار الفكرة أو الخاطرة، وعموماً الحكاية أو الخرافة قاسماً مشتركاً بين الأجناس السردية بما في ذلك الجنس الدرامي قديماً وحديثاً، لكن قد يغيب عن الأذهان أن بناء الحكاية في الجنس الدرامي يختلف عن بنائها في القصّة التقليدية حتّى وإن تماهت تركيبتهما العامة باعتمادهما التركيبة الكرونولوجية التي قد تنحي تركيباً تطورياً : تمهيد لـ «الدراما»(١٠) فقمّة التوتر، فانفراج(١١) لينفرد الجنسُ الدراميّ وحده بصفة عامة بما اتُفق أن يسمّى بـ «التصعيد الحدثي» أو «الحدثية الدرامية» التي يقودها منطقٌ صراعيّ يصبو إلى انفراج، وهذا التصعيد الحدثيّ يعتمد إجراءً سردياً مخالفاً للقصّة والرواية، ذلك أنه يعتمد توزيعاً أو تقسيماً إلى فصول أو لوحات، والفصول إلى مَشاهد يحكمها منطق حدثيّ، فإذا كان للنصّ القصصيّ أن يشدّ القارئ بما يتوفّر لدى الكاتب من خصال أسلوبية قد يحدث أحياناً أن تصرفه عن التسلسل المنطقي لأحداث الحكاية وأحياناً عن الحكاية نفسها لتفضي الكتابة أحياناً إلى تأملات أو استطرادات يعرض فيها الكاتب جانباً من معرفته فالأمر يختلف بالنسبة للنصّ الدراميّ الذي يغيّب الكاتب(١٢) تماماً وراء الحوار، فينخرط الحوارُ بذلك في إطار ديناميكية تتضمّن حتماً حدثية متصاعدة مما لا يسمح في النهاية للتحاليل أو الاستطرادات التي هي تقريباً من خصوصية النصّ السردي القصصي والروائي .

وقد تتشكّل هذه الحدثية الدرامية أو التصعيد الحدثيّ باعتماد ما يسمّيه مارتن اسلين بـ «اللولبية الدرامية» التي تقتضي تشكيلاً أو تعقيداً حدثياً في بداية المشهد يقع حلّه في نهايته، لكنّ لا تكاد الشخصيات تتجاوزه حتى ينجم عنه تعقيد آخر.. وهكذا دواليك يتواصل التصعيد الحدثيّ بشكل لولبيّ حتّى يأتي الانفراج النهائي للفعل الدرامي .

مثل هذا البناء الدرامي للحكاية أو الخرافة تنفرد به على وجه الخصوص الكتابة الدرامية الكلاسيكية، لكن هذا البناء تميّزت به أيضاً الرواية التاريخية ورواية المدرسة الطبيعية، وخاصة روايات إميل زولا


فيكتور هيغو

التي تميّـزت -بشـهادة النقّاد- بالتصـعيد الحدثيّ التراجيديّ .

وقـد يحدث أن يتوفّر مثل هذا البناء الدراميّ في القصّة القصيرة، فتكون لهذه الأخيرة مسحة مسرحية، ويتيسّر بالتالي تحويلها إلى نصّ درامي دون عناء كبير لأن هذا يعني في نهاية التحليل أنّ القصة تنطوي على مواقـف مؤثرة أو مضـحكة، وأن حواراتها تحيل على مشـهدية معينة، وأن صـيغة بنائها اعتمدت الصدام والصراع، كما يحدث أيضـاً أن نجد نصوصـاً درامية تغلب عليهـا المسـحة السردية، خاصـة في الخطاب الوصفيّ والسرديّ المصـاحِب للحوار، وفي هذا الباب بالذات أسـوق مثالاً من مخطوط لنصـ درامي أراده صـاحبه موجَّهاً للأطفال والفتيان، وتميّزت خطاباته الوصـفية والسرديـة بنَفَس قصصـيّ جعلها تقع بين

يوجين يونيسكو

منزلتـين : منزلة الخطاب المصـاحب للحوار، ومنزلة السرد القصصي.. لنتأمَل قبل كل شيء هذا النصّ :

«يعاود الألمُ الجدّةَ فيعلو أنينها ويهرع حسام وريم والحيوانات الأربعة إليها .. تضـحك البعوضـة شماتةً فتعلو موجةُ غضبٍ لتشمل الجميع : ينبح بوبي، ويموء ميمي، ويثغو عبو، وتقوق سوسو، وتصرخ ريم متوعّدة، ويتناول حسـام مرشّ مبيد الحشرات لقتل البعوضـة التي سرعان ما تفرّ خارج الركح.. رعد وبرق وصـوتُ عاصـفة.. تجلس الجدّة وكأنها تستعيد صحّتها كاملة فيلتـفّ حولها الجميـع.. تقبّل ريم يديها، ويحتضـن حسـام رأسـها، وترمقهـا الحيوانـات الأربعة بحبّ وشفقة»(١٣) .

الظاهر في هذا النص أن كاتبه مصطفى الكيلاني -وهو قصّـاص يجتهد في صـياغة نصـ مسرحي- كتب في النهاية نصّـاً درامياً بنَفَس وأسـلوب سرديين هو للقصـة أقرب منـه إلى المسرحيـة، ولكن هذا لا ينفي على النص مسرحيته المتمثلة في حركية المشـهد ومشـهديته في نفس الوقت فالنص بُنـي على ثنائية متناقضة متصـارعة : البعوضة من ناحية، والأطفال والحيوانات الأربعة من ناحية ثانية، أمّا مشهديته فهي كامنة في سـيمفونية الأصوات التي ترسلها الحيوانات كردّ فعل على اسـتفزاز البعوضـة، وفي البُعد الهزليّ للوضـعية أو الحالة التي عليها الشخصيات، وهو ناتج عن عدم التكافؤ الحاصل بين البعوضة من جهة، وبقية الشخصيات من جهة أخرى .

هذا النص سيغيب تماماً حين يتم تحويله إلى عرض مشـهدي، فهو إذاً في حالته تلك سـيتحول إلى صـور

وحركات على الخشـبة، فتُحسَب جمالية المشـهد لا على أدبيته بل علـى مسرحته، وهذا يُسـجَّل في حسـاب المخـرج لا الكاتب الذي تبقى له سـيادة النصّ الحواري، وهـو المجال الوحيـد الذي يمكن فيه للكاتـب الدرامي أن يشـتغل على اللغـة وإمكانياتها التعبيرية، فالكاتب ليس ملزمـاً بالإبداع في النص المصـاحب الـذي غالباً ما يكون نصّـاً مجرّداً مقتضباً، تؤدي فيه الوظيفة المعجميـة والنحوية دورها الأساسي .

في الختام يتضح لنا أن تداخل الأجناس ممكـن في ذات الجنس، لكـنّ يسـتقلّ النصّ الدرامـيّ بخصوصيته المشـهدية مما يعني أنـه بحاجة في شـكله الأدبي إلى وسـيط متمرّس حتّى يبلّغ مضـمونه ممـا يجعله في النهاية نصّـاً غير مكتمل، أو كما تصـفه آن أوبرسفلد نصّاً مثقوباً لأنه يفترض فراغات يملؤها هذا الوسيط (الممثل) بأدائه، ولعلّ تعريف جوزيت فيرال(١٤) بكون النصّ المسرحي هو «توليفة صـامتة» أحسـن تعريف للنصّ المسرحي .

هوامش :

١-في البـدء فكّرنـا أن نترجـم مصـطلح (théâtralité) بـ«المَسْرَحَئِيَّة» لكن عدلنا عن هذا المصـطلح لتضمّنه سمة النظرية وترددنا مدّة بين «المَسْرَحِيَة» لتضـمّنها صفة «المسرح» و«المَسْرَحَة» لا في صيغتها الفعلية التي تترجم إلى (Théâtralisation) بل في صـيغتها الاسـمية الدّالة على الحالة وهو المصطلح النهائي الذي نرشّـحه لترجمة مصـطلح (théâtralité) ونخصّص مصطلح «المَسْرَحَوِيَة» الذي قد نخصّصـه في قاموسنا المسرحي لترجمة ما يسـمّيه الباحث المسرحي جان بيار سرّزاك : «le théâtralisme " وهو حسـب تعريفه : هذا الشذوذ أو المرض الذي يصيب المسرح حين يمتلئ بذاته كفاية فيحدث شـبه التخمـة، وهذا ما عبّر عنه ستانيسلافسـكي قائلاً : «الذي يبعث على فقداني الأمل في المسرح هو المسرح ذاته .

٢-المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ص٤٢٥، بيروت ١٩٩٧ .

٣-تُعتَـبَر نصـوص توفيـق الحكيـم المسرحيـة التي صُـنِّفتْ كمسرحيـات ذهنية من النصـوص التي لم تحظَ كثـيراً بعناية المخرجين، وإن اعتنى بها نقّاد الأدب لأنها في النهاية تتسم على مسـتوى الفكر بنوع من الثخونة التي قد تفقل الحوار وتضعف جانب المسرحة .

٤-La Comédie Française هـي الهيكل الرّسـمي للمسرح الفرنسـي،وقد بُعث في أواخر القرن السابع عشر (١٦٨٠) على يد لويس الرابع عشر بعد وفاة موليير إجلالاً لأعماله .

٥- Melle Duchêne كانت تُعرف أيضا بالآنسة Beaudoin وعوّضتها بعد ذلك الممثلة الشهيرة Sarah Bernharde.

٦-دراما رومنتيكية قُدّمت لأوّل مرّة سنة ١٨٣٨ ومثّل دور روي بلاس الممثّل الشهير آنذاك فرودريك لوماتر Frédérick Lemaître)

٧-أي صوت تتوفّر فيه الصفات الفنيّة التي هي من اختصاص فنّ التمثيل حتّى يؤثر بتأثّره، وتأثّر الممثل ينخرط في إطار قدرات هذا الأخير على التحكّم بجهازه الحسّي الذي يطوّعه للحالات الدرامية المطلوبة ضمن ما تسمّيه آنْ أوبرسفيلد بلعبة الصدق والكذب الفنّي التي تميّز الفنون الدرامية عموماً .

٨-"القطار الأول باتجاه الجنوب" ص٥٧، ديميتر، تونس ١٩٨٤ .

٩-أنظر مجموعتـه «حبّات قمح» ص٩٢، دار سـحر للنشر، تونس ١٩٩٥ .

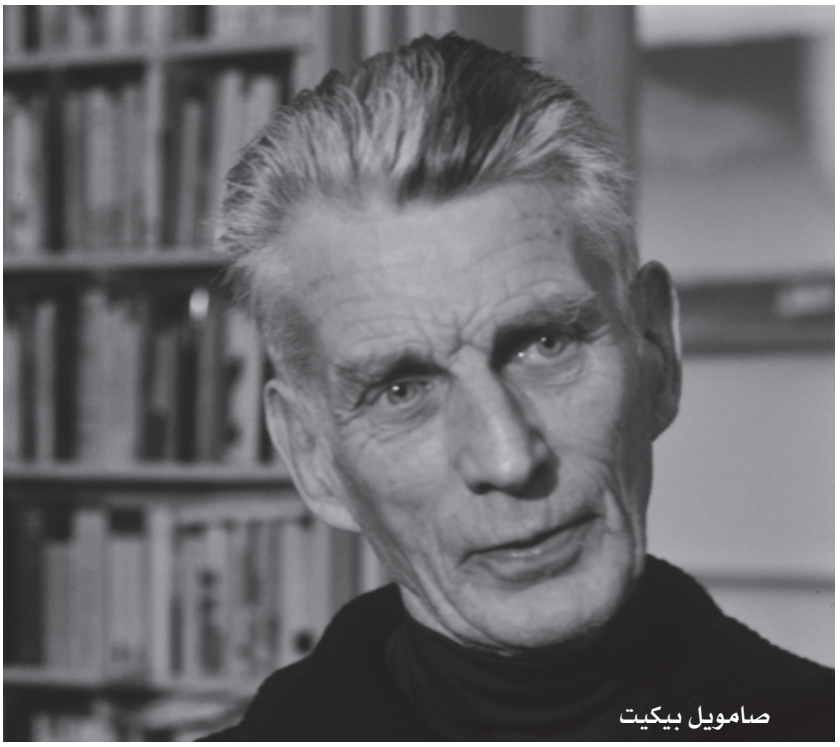
١٠-أصل كلمة دراما من الفعل اليوناني Drān يعني فَعَلَ، المعجم المسرحي، حنان قصـاب حسن وماري الياس، مكتبة لبنان ناشرون، ص١٩٤ بيروت ١٩٩٨ .

١١-تكون ترجمة هذه المحطّات الثلاث للدراما على النحو التالي : Exposition، cristallisation، dénouement .

١٢-في الحقيقة هذا الغياب يبقى نسبياً، لكنّه أقل كثافة بكثير من حضور الكاتب في السرد القصصي أو الروائي .

١٣-مخطوط لمصطفى الكيلاني بعنوان «المرآة العجوز» ص٥ .

١٤-Josette Féral أستاذة وباحثة كندية بجامعة كيباك في مادة المسرح ورئيسة الجمعية العلمية للبحوث المسرحية .


صامويل بيكيت

قراءة في بروشورات العروض المسرحية السورية

عبد الناصر حسو

ترصد البروشورات والأفيشات المسرحية مراحلَ تطور الحركة المسرحية كمادة دراسية غنية كونها تتداخل ما بين الفن التشكيلي والسرديات البصرية ودلالاتها اللامنتهية، ومنها بإمكاننا الدخول إلى العرض المسرحي، وهي تُعدّ بمثابة نسق سمعي بصري مغلَّف برموز متعددة الدلالات، خاصة من حيث تمركز اللوحات التشكيلية على الغلاف وشكلها وألوانها ودلالتها، ثم قراءتها قراءة نقدية، وتموضع العنوان واسم كاتب النص ومخرجه ونوعية الخطوط المستخدمة وحجمها وألوانها وانسجامها مع شكل الكتابة ونوعية الورق المقوى في البروشور والاهتمام بالبعد الحضاري والتاريخي والاجتماعي والثقافي، إلا أن أكثر ما يلفت نظر المتفرج أو حامل البروشور في الغلاف هو اللوحة التشكيلية التي تغرق القارئ في تفاصيل الخطوط وتشده إليها بعد العنوان الذي تتعدد دلالاته أيضاً، وإذا استبعدنا العناوين العائدة لأسماء شخصيات مسرحية مثل أوديب وهاملت وعطيل وميديا وكاليغولا ودون كيشوت وأبو خليل القباني وعلي جناح التبريزي وتابعه قفة وسليمان الحلبي فإن العناوين الأخرى تتناسج مع العرض أو تحدث صدمة للمتفرج، مبتعدة عن السردية كجملة أو كلمة تأخذ دلالات مرحلية أو اجتماعية أو تاريخية أو ثقافية، وفي الوقت نفسه تُعد هذه العناوين مفتاحاً للدخول إلى متن العرض المسرحي مثل : «مغامرة رأس المملوك جابر، مقام إبراهيم وصفية، الانتظار، الآلية، الأشجار تموت واقفة، تراموای الرغبة، رقصة العَلَم» .

يُعدّ اختيار العنوان من أصعب مراحل الكتابة بالنسبة للكاتب، ورغم ذلك فالمخرج قد يختار عنواناً جديداً كنوع من أنواع الإعلان، فهناك عناوين تجارية تجذب المتفرج إليها مثل : «مرزوق يبتلع الحوت، الليلة عرسي» من مسرح القطاع الخاص، وعناوين تخص مرحلة زمنية ما : «ضيعة تشرين، شاهد عيان، زنقة زنقة» وعناوين فكرية وتاريخية واجتماعية : «موت بائع متجول، قصة موت معلن، خطبة لاذعة ضد رجل جالس، الموت والعذراء» .

يُعتبر البروشور (أو الكرّاس) الذي يوضع عادةً أمام باب الصالة ليحصل المتفرج عليه إعلاناً عن العرض المسرحي، إضافة إلى البوستر الذي يُعلَّق في أماكن مخصصة للإعلانات في المدينة وعلى أبواب المسارح والمراكز الثقافية وتجمّعات طلاب الجامعات وأماكن ارتياد المثقفين، ويتضمن البروشور معلومات عن المشاركين في العرض كوثيقة .

لا نملك حتى الآن وثائق عن البروشور وتاريخ ظهوره وشكله والمعلومات المتضمنة فيه، فالبحث عنه في المدوّنات التاريخية منذ بداية ظهور العرض المسرحي أمر ليس سهلاً، لكن المؤكد أن المخرج أو مدير المسرح أو من يقوم بمهامه كان يحتفظ ببعض الأوراق والثبوتيات التي تحولت فيما بعد إلى بروشور لتوثيق جهود المبدعين الأوائل الذين ساهموا في إنتاج العرض، وإلا فكيف حفظت لنا المراجع المسرحية أسماء ممثلين ومصممي ديكور وإضاءة وغيرها؟

البروشور المسرحي السوري

بدأت مسيرة البروشور في سورية بشكل تقني مع تأسيس مديرية الفنون في ستينيات القرن الماضي وهي تابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القومي، ومنذ ذلك الوقت بات الاهتمام به من أولويات المديرية كونه الوثيقة الوحيدة المتكاملة الباقية من العرض المسرحي إذا استثنينا شذرات من المقالات الصحفية هنا وهناك .

وإذا كان غلاف البروشور يختصّ بالجانب الفني والبصري من حيث اللوحة التشكيلية واللون والخطوط فإن الصفحات الداخلية منه تختص بالجانب التوثيقي لحفظ جهود المبدعين المشاركين في إنجاز العرض للمستقبل خوفاً من الضياع، ومن المفترض أن تكون لوحة الغلاف تجسيداً بصرياً صامتاً لمقولة العرض الفكرية، تمنح قارئها إشارات وعلامات للوصول إلى مدلولاتها وربطها بالمجتمع لإحداث شيء ما يمكن الرجوع إليه في فترة لاحقة، وهي تغري القارئ وتشدّه إلى الفرجة وتدفعه للغوص في تفاصيل العرض والبحث عن مدلولاته، خاصة في الدراسات المسرحية التي تحيل الإشارات والخطوط والألوان ووضعيات الشخصيات وأزيائها وألوانها إلى واقع افتراضيّ كون اللوحة تمنح مفاتيح قراءة العرض بتأثير من ثقافة المتفرج الفنية .

إن خلفية اللوحة وعمقها وامتدادها وحجمها وألوانها وموضوعها لا تقل أهمية عن مقولة العرض الفكرية، فهل يمكن قراءة اللوحة ضمن استراتيجية العرض وفهم آلياته وتناصه أو تلاصه مع اللوحات الأخرى والإيحاءات المشهدية في العرض؟ وهل يمكن تأويل الفنون البصرية والتعبير عنها بمساعدة قراءة العرض أم أن اللوحة تنغلق أمام القارئ ولا تمنح نفسها لإغراءاته؟ أليس العرض المسرحي لوحة تشكيلية تنتمي إلى الفنون البصرية؟ وبالتالي فقراءة اللوحة التشكيلية أقرب إلى قراءة العرض المسرحي؟

نحاول في هذه الدراسة الاقتراب من بروشورات العروض المسرحية المنجَزة، مع التركيز على لوحة الغلاف دون التخلّي عن الصفحات الداخلية، ونعرض هنا نماذج لبعض بروشورات العروض التي قدمتها مديرية المسارح والموسيقا وبعض المنظمات الشعبية والفرق الخاصة للدخول إلى تفاصيلها بما ينسجم مع مقولة العرض الفكرية لنستنتج مدى تأثيرها على

المتفرج ومدى استجابته للعرض واستمراريته التاريخية للوصول إلى أهمية البروشور والتخوّف من الضياع والتشتت بين هذه الأغلفة وبين الإعلان عن منتجات أخرى غير ثقافية .

بعض البروشورات القديمة كانت تخلو من اللوحات التشكيلية، إذ يُبرَز العنوان بخط عريض في

منتصف الغلاف، فتتصدر الجهة المنتجة أعلى الغلاف مثل «وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي/مديرية الفنون، الاتحاد الوطني لطلبة سورية، الاتحاد العام لنقابات العمال، المسرح الشبيبي» وفي أسفل الغلاف اسم المؤلف والمخرج والزمان والمكان وتحديد ساعة العرض، وأحياناً اسم مصمم الديكور أو الموسيقيّ إن كان العرض يعتمد على الموسيقى بشكل واضح، ويُلاحظ في بعض البروشورات أن اللوحات التشكيلية تعطي فكرة عن الجانب البصري بشكل مختصر، وبين هذين الموقفين كان البروشور دائماً يحمل شعار الفرقة (أقنعة) إن كانت الفرقة خاصة أم لمؤسسة رسمية، ورغم ذلك لم تفسح الدراسات النقدية حيزاً صغيراً لقراءة أو مناقشة البروشور .

ومن المفترَض أن يكون مصمم البروشور فناناً تشكيلياً وعلى معرفة بالثقافتين الفنية والمسرحية، فيقرأ النص المقترَح مرات، ثم يحضر البروفات ليكوّن فكرة عن مقولة العرض، ليبدأ بوضع خطوط أولية ويصمم لوحة تناسب المقولة لتحويلها إلى صورة بصرية بالاتفاق مع المخرج، لكن إذا كان الأمر يتعلق بالسرعة أحياناً وبالمكافآت في المؤسسات الرسمية وقلّتها في الفرق الخاصة فقد يلجأ المصمم إلى السطو على لوحات لفنانين آخرين، أو يختصر المسافة ويضع مشهداً من البروفات أو صورة لجميع العاملين في العرض أو بعض خطوط هندسية لزيادة الغموض.. واللوحة إما أن تكون مشهداً أو لوحة تعبِّر عن حالة ما، لكن من المفترض أن يعبِّر هذا المشهد أو هذه اللوحة عن مقولة العرض، وهنا يتدخل التفسير والتأويل وآليات الفهم وفق البنية العميقة للنص المقترح، فتتصهر هذه الأفكار في مختبَر المخرج لتنسجم مع الرؤية العامة للعرض، فمثلاً قد يتبادر إلى ذهن المتفرج والقارئ ومصمم البروشور عند القيام بتصميم لوحة عن مسرحية «روميو وجولييت» أن يستعين بمشهد الشرفة الشهير، وكذلك بالنسبة لمسرحية «الملك لير» أن يضع لير في العاصفة، وهكذا بالنسبة لمسرحية «هاملت» قد يشغل مشهد التلصص وراء الستار مساحة كبيرة من الغلاف.. هذه اللوحات يمكن أن تتصدر غلاف مسرحية منشورة لا غلاف بروشور العرض، فإن تصدرت غلافَ العرض فالرؤية ستكون كلاسيكية، لكن الأمر مختلف بالنسبة للمصمم المبدع.. ورغم الحرية التي يمتلكها المصمم فهو محكوم برؤية المخرج ومقولة العرض الراهنة، وإذا كانت مهمة الفن تغيير الأنماط والقوالب السائدة فسندرك عندئذ مدى أهمية اختراق هذا السائد وقراءة العرض المسرحي من خلال البروشور، ويمكن القول إنها قراءة راهنة تتماهى مع المقولة التي سعى المخرج وطاقمه الفني إلى إيصالها إلى المتفرج .

اللوحات التشكيلية كانت عموماً عبارة عن وجوه في حالات متعددة، ونذكر من أسماء المصممين الذين صمموا بروشورات عروض المسرح القومي بدمشق في مرحلة الستينيات : **غازي الخالدي**-**خزيمة علواني**-**محمد قنوع** (الذي كان يترجم المسرحيات أيضاً)-**عبد القادر أرناؤوط**.. وقد لفت نظر المتابع للعروض المسرحية في تلك الفترة غلاف بروشور مسرحية «ترويض الشرسة» للمخرج **يوسف حرب** الذي نُفِّذ على طريقة ملصقات الأفلام السينمائية .

في بروشـورات تلك الفترة كان من الممكن أن نجد صور الممثلين، وبجانب كل صورة معلومات عن الأعمال التي قدمهـا الممثل في المسرح والسينمـا، أما بالنسبة لمـكان طباعة البروشـورات فقد كانت تُطبَـع إما في «مطابع إدارة الشـؤون العامة-التوجية المعنوي» أو في «مطبعة الحكومة في دمشق» وكانت ترد في البروشورات صِفَتا الملقّن والريجيسير بشكل دائم .

وبعـد أن يتمكن المخرج مـن أدواته الفنية يهيمن على الحالة المسرحية، فـكان عليه أن يصدم متفرجه ليسـ في رؤيته فحسب بل في طريقة تعامله مع طاقمه الإبداعي والتقني لأن العرض يُنجَز للواقع الذي يعيش فيه هو ومتفرجه .

ولا يجـد المتابـعُ اسـمَ المعـدِّ علـى بروشورات الستينيات والسبعينيـات بشكل عام، ويعود السبب في ذلك إلى المخرج الذي كان يقدم المسرحية دون حذف أو تغيير غير مبال لاحتياجات الجمهور، لذلك كان العرض يستغرق ساعتَين أو ثلاث ساعات أحياناً، ثم أن مترجم النصـ كان يقوم في بعض الأحيـان مقام المعدّ، لذلك ورد اسمـه في معظم بروشـورات النصوص المترجمة تحديداً .

عند التمعّن ببروشور مسرحية «العنب الحامض» لمديرية المسارح والموسيقا يلفت الانتباه شكلُه المتطاول قليـلاً وهو عبارة عن ورق مقوى يُطـوى أربع طويات بحيـث يصبح ثماني صفحات.. الصفحة الأولى عبارة عـن غلاف البروشـور باللـون الأبيض مـع لطخات فيروزية اللون وتتصدر عبارة «وزارة الثقافة والسياحة والإرشـاد القومي» أعلى الغـلاف، وإلى الأسفل قليلاً عبارة «المسرح القومـي» ثم العنوان «العنب الحامض» وفي أسفـل العنوان اسـم المؤلف والمخرج **علـي عقلة عرسـان**، وتشغل اللوحـة التشكيلية مساحة صغيرة من الغلاف وهي عبـارة عن يدين مقيدتين من المعصمين ومرفوعتين إلى الأعلى في إشارة إلى المطالبة بحريتهما، وفي أسفـل البروشـور اسـم المخرج مـرة أخرى.. في الصفحة الثانية كلمـة وزارة الثقافة التي يكتبها عادة الوزير أو مديريـة الفنون وتتغير الكلمة من كرّاس إلى آخـر، وفي الصفحتـين الثالثة والرابعـة كلمة مخرج العرضـ، وهي طويلـة ويطرح فيها وجهـة نظره في النص ومقولتـه الفكرية التي تشكّل مقولة العرض في الوقت ذاتـه، وفي الصفحة الخامسـة لمحة عامة عن حياة المؤلف الفنية والأدبيـة ومراحل كتابة نصوصه، وفي الصفحة السادسة عنوان المسرحية واسم مترجمها **فيصـل الياسـري** ثم أسماء الممثلين والفنيين والمنفّذين وكذلك اسم مصمم الغلاف **غازي الخالدي** ولا وجود لتاريـخ ومكان العرض، علمـاً أن تاريخ العرض الأول ورد في هذه الصفحة نفسها دون تحديد اليوم (قُدِّمت لأول مرة في دمشق على مسرح القباني في كانون الثاني ١٩٦٧) .

في بروشـور آخر للمخرج نفسـه لمسرحية «الملك لـير» لا توجد أيضـاً إشارة إلى توقيـت العرض سوى أن المسرحيـة قُدِّمت لأول مرة على مسرح الحمراء في ١٩٧٢/٢/١٦ إضافة إلى معلومات جديدة عن العروض التي قدمها المسرح القومي منذ تأسيسه وكلمة الوزارة وكلمة المخرج الأقرب إلى تلخيص المسرحية، مع الأخذ بعين الاعتبار أن المخـرج كان مدير المسرح القومي ثم مدير المسارح والموسيقا في تلك الفترة .

مع بدايـة الألفية الجديدة تخلّـى البروشور عن عدد صفحاته الكثيرة، وكان في مرحلة سابقة قد تخلى عـن صور الممثلين مع عودة المخرجين من الأكاديميات الأوربيـة تحديداً، حيث أدرك المخـرج وظيفة المسرح التثقيفية والتغييرية بتأثير من المسرح السياسي (**فايس-بريشـت**) وتناسى وظيفته المتعوية، فكان اعتماده على اللوحـة التشكيلية ليس بهدف البهرجة البصرية بقدر مـا كان لهدف فكري وإيديولوجي، لذلك نادراً ما كان الغلاف واللوحة ملونين، وبدأ البروشور يضع حداً لأنانية الممثلـين بحيث لم نعد نجد صـوراً لهم في الصفحات، ثـم اقتصر البروشور على ورق مقوى ذا طويتين فقط، وباتت كلمة الوزارة وكلمة المخرج من الثوابت إلى جانب المشاركـين في إنتاج العرض فقـط.. وفي الثمانينيات كان البروشور عبارة عـن ورق عادي وفق ما يتوفر في مطابع الـوزارة، إلا أن اللوحة التشكيلية حضرت بقوة أكبر، ونادراً ما كانت ملونة أيضاً، وتواجد اسم مصمم البروشـور أو اللوحة التشكيليـة إلى جانب المصممين الآخرين اعترافاً بأهميتـه الفكرية والجمالية، وغالباً مـن كان يقوم بهـذا العمل من خريجـي كلية الفنون الجميلة بدمشق مثل **زهير العربي** و**أسامة دويعر** ونادراً مـا كان يجد المتابع اسم **علي الحامضـ** و**نعمان جود** رغم وجود اسميهما على بعض البروشورات كمصممي أغلفة .

استمرت مسيرة البروشور في التسعينيات على الوتيرة نفسها مع تغيير طفيف في الشكل الظاهري وليس في البنية الفنية، لكن صفات «المترجم» و«الملقِّن» و«الريجيسير» غابت عن بروشورات هذه المرحلة تماماً وحضرت بدلاً عنها صفات «الإعداد» و«الإعداد والإخراج» و«الإخراج والسينوغرافيا» و«الدراماتورجيا» كظواهر اجتاحت المسرح العربي عامة بتأثير من تيارات المسرح الأوربي الوافدة إلينا عبر الترجمات أو العروض أو المخرجين الذين عادوا من الأكاديميات .

أما حجم البروشور فقد كان حسب الإمكانيات المادية للجهة المنتجة للعرض وكذلك عدد الصفحات والبهرجة اللونية، وحضور اللوحة التشكيلية والألوان كان وفق المدارس الفنية ورؤى المخرجين ومصممي البروشورات كأن تكون اللوحة مُقتَبَسة من فنانين عالميين أو من التراث الشعبي مثل لوحة الزير سالم وهو يحمل سيفاً ممتطياً حصاناً في حالة هجوم لبروشور عرض «الزير سالم» إخراج **نائلة الأطرش**، وأحياناً تدل اللوحة على مواقف سريالية مثل لوحة عرض «المهندس وامبراطور آشور» إخراج **عماد عطواني** بحيث تظهر ملامح كائن أو فزاعة ذات خلفية غير محددة، وفي الجهة اليمنى من اللوحة خطوط ملتفّة حول نفسها تضيّق الحصار على كلمات أو مفاهيم يسعى العرض إلى إيصال معناها للمتفرج، والبروشور صفحة من الورق المقوى مطوية طويتين، وكلمة الوزارة نفسها، إلا أن عبارة «وزارة الثقافة والإرشاد القومي» أصبحت صغيرة الحجم وسط البروشور، وأسماء المؤلف والمخرج ومصمم الديكور والأزياء كانت على الغلاف، وعنوان العرض كان ظاهراً وبخط عريض، وكلمة المخرج مستعارة من حوار شخصية الامبرطور في المسرحية، والبروشور صغير جداً بحيث يمكن وضعه في الجيب وكان يخلو من البهرجة والألوان، بمعنى عدم الاهتمام بالبروشور واللوحة لصالح العرض الذي ينتظره المتفرجُ في الصالة، وربما كان هذا كسراً للنظم السائدة آنذاك من قبل المخرج في عملية التلقي .

نماذج أخرى

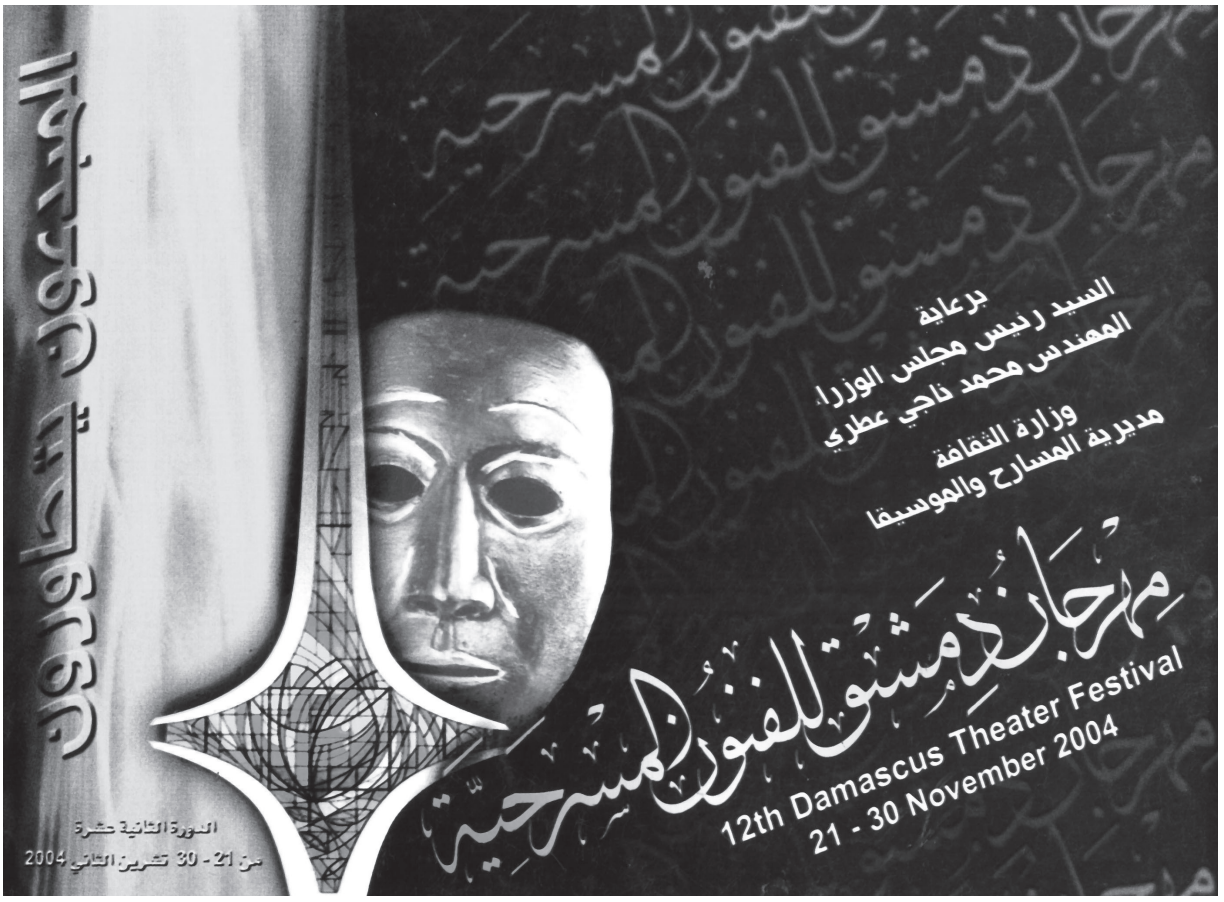
في مسرحية «علي جناح التبريزي وتابعه قفة» التي قدمها ما كان يسمى بمسرح الشعب في حلب والذي كان تابعاً لبلدية حلب يمكن ملاحظة أن البروشور كان مؤلَّفاً من ١٦ صفحة وكان متوسط الحجم، يأخذ شكل الكتيّب، وتصدَّرت عبارة «مسرح الشعب» أعلى الغلاف، وشغلت اللوحة حيزاً كبيراً منه وامتازت باللون الأصفر من الأسفل في الجهة اليسرى، واللون النيلي من الجهة اليمنى، يتوسطه وجهان أشبه ما يكونان بقناع شرقيّ ضاحك، يخرجان من أسفل اللوحة إلى الأعلى على شكل كاريكاتوري، والرقبة أشبه بنابض وهناك غطاء للرأس، وخلفهما تمتد مدينة كبيرة، نمط العمارة فيها ذو طابع شرقيّ من خلال المآذن وأشكال البيوت، وفي وسط اللوحة توقيع صغير باسم

«قدورة» وهو على الأغلب الفنان **أديب قدورة** ثم اسم المؤلف **ألفريد فرج** واسم المخرج **حسين إدلبي** بخط أسود كبير نوعاً ما، وفي الجهة اليسرى وعلى المساحة النيلية عبارة «المسرحية الضاحكة» وفي أسفل اللوحة تشابك العنوان مع اللوحة وشكّلا خط تماس، والعنوان كان مكتوباً بخطين وشكلين ولونين مختلفين : «علي جناح التبريزي» باللون الأحمر والخط الكبير و«تابعه قفّة» باللون الأسود صغير الحجم، وهذا الاختلاف في اللون والحجم لا يخدم مقولة العرض الفكرية، وربما تعلّق الأمر بالجانب البصري ليس إلا.. وفي الصفحة الأولى من الكتيّب تكررت جملة «مسرح الشعب» في الأعلى، وفي الوسط عبارة «أسسته بلدية حلب عام ١٩٦٨» وإلى الأسفل عبارة «من الشعب إلى الشعب» ثم تتوالى الكلمات في الصفحات الأخرى، والبداية مع كلمة **هنرييت عبودي** عضو لجنة القراءة بعنوان «هذا الموسم» ثم كلمة **وليد إخلاصي** عضو لجنة القراءة بعنوان «مسرح الشعب والكاتب المحلي» ثم كلمة **بكري ناصر** عضو مجلس الإدارة وعضو لجنة القراءة بعنوان «عن مسرح الشعب والثورة الدائمة» وكل كلمة احتلّت صفحة واحدة، ثم أتت أسماء الممثلين الذين تجاوز عددهم ٢٥ مشاركاً، ثم أسماء الفنيين، وهناك إشارة إلى أن المسرحية «عُرضت للمرة الأولى في القطر العربي السوري بتاريخ ١٦/تشرين الثاني/١٩٦٩» تلا ذلك صفحتان مخصصتان لبعض آراء المؤلف في الفن ثم تلخيص للمسرحية وصفحة لأسماء مجلس الإدارة ولجنة القراءة والإشراف الإداري.. وفي الصفحات الباقية صور من عروض لمسرح الشعب مع أسماء الممثلين الموجودين في الصور واسم كل عرض، وجاءت الصفحة الأخيرة بمثابة الإعلان عن المسرحية القادمة «سهرة ضاحكة مع تشيخوف» إخراج **بشار القاضي** .

وفيما يتعلق بعروض المسرح الجامعي في عقدَي السبعينيات والثمانينيات فنلاحظ أنها كانت فقيرة جداً من حيث عدد الصفحات ونوعية الورق والبهرجة البصرية واللوحات التشكيلية، فمثلاً كان برشور عرض «الانتظار» لـ **نائلة الأطرش** عبارة عن ورقة عادية من الحجم الكبير مطوية أربع طويات، أي بثماني صفحات، وفي أعلى الغلاف عبارة «الاتحاد الوطني لطلبة سورية-فرع جامعة دمشق» وإلى الأسفل قليلاً وبنفس حجم الخط عبارة «اللجنة التنفيذية» ثم إلى اليسار وبخط كبير عبارة «فرقة المسرح الجامعي» أما اللوحة التشكيلية فهي عبارة عن سلك شائك ملتفّ على شكل إشارة استفهام يحاصر عنوان المسرحية «الانتظار» ثم اسم المؤلف **صموئيل بيكيت** واسم المعدّ **ممدوح عدوان** واسم المخرجة **نائلة الأطرش**، وفي الأعلى قليلاً رسم لعجلة سيارة، وإلى اليمين مسلّة طويلة تمتد من أسفل الغلاف إلى أعلاه، أما صفحات الداخل فكانت عبارة عن صفحة مخصصة لكلمة اللجنة الفنية المركزية، وأخرى لكلمة المعدّ، والرابعة لكلمة المخرجة، والخامسة تضمنت أسماء الممثلين والفنيين والمسرحيات التي سيقدمها المسرح الجامعي لموسم ١٩٧٣-١٩٧٤ وتضمنت الصفحة الأخيرة عناوين المسرحيات التي قدمها المسرح الجامعي حتى تاريخه .

ومن بروشورات المسرحيات التي تلفت النظر يبرز بروشور مسرحية «إيه.. زمن» تأليف وإخراج **عبد المسيح نعمة** للمسرح الجامعي فقد تضمّن إعلاناً عن شهادات الاستثمار في الصفحة الأخيرة، ويبدو أن المسرح الجامعي كان في فترة من الفترات يبحث عن دعم ماديّ، وكان البروشور مكوّناً من أربع صفحات، والغلاف أسود اللون، والكتابة باللون الأبيض، وتصدرت عبارة «الاتحاد الوطني لطلبة سورية-جامعة دمشق-المسرح الجامعي» أعلى الغلاف ثم أتى عنوان المسرحية فاسم المؤلف والمخرج، ثم اللوحة التي تتألف من أربع شخصيات مختلفة الصفات والأحجام والأشكال، وإطار لوحة معلَّقة في أعلى الغلاف .

وتصدرت عبارة «الاتحاد الوطني لطلبة سورية-فرع جامعة دمشق-الهيئة الفنية» بروشور مسرحية «أن تكون أو لا تكون» للمخرج **فواز الساجر** بالإضافة إلى لوحة تشكيلية مربَّعة على شكل خطوط متشابكة كالمتاهة، وبعض الخطوط عريضة وتشكل أشكالاً هندسية تحاصر عنوان العرض، وبعضها رفيعة تشير إلى دور الفرد في المجتمعات، وإلى الأسفل عبارة «ثلاث مسرحيات قصيرة» ثم أسماء المؤلفين الثلاثة واسم المخرج، وفي الجهة اليمنى عبارة «فرقة المسرح الجامعي» أما صفحات الداخل فكررت ما هو معمول به في بروشورات المسرح الجامعي، لكن جديداً في هذا البروشور طرأ هو عناوين المسرحيات التي قدمها المسرح الجامعي منذ تأسيسه، ثم الإعلان عن مسرحيات موسم ١٩٧٣-١٩٧٤ دون تحديد تاريخ ومكان العرض .



وبالانتقال إلى مسرحيات المسرح الجوال نجد على سبيل المثال أن بروشور مسرحية «المهرج» تميز ببساطته في الشكل وعدد الصفحات دون أن يعني ذلك عدم الاهتمام بالجمهور الذي من المفترض أن يكون من شريحة العمال والفلاحين في القرى والمصانع، فالعرض يذهب إلى أماكن تواجدهم وليس العكس كما يجري في المسارح الأخرى، وقد تضمّن البروشور كلمة الوزارة والفرقة وأسماء المسرحيات التي قدمتها الفرقة منذ تأسيسها وحتى تقديم عرض «المهرج» .

وللفرق الخاصة بروشوراتها

في بروشور مسرحية «كاسك يا وطن» لفرقة تشرين المسرحية ظهر البذَخ البصري، فهو لم يكن بروشوراً بقدر ما كان كتيّباً لإعلانات الشركات، وقد تألّف من ٣٨ صفحة، وعلى الغلاف تصدر العنوان «كاسك يا وطن» بخط أسود كبير جداً، وتحته اسما المؤلف والمخرج بخط صغير : «**محمد الماغوط ودريد لحام**» ثم أتت اللوحة التشكيلية المستعارة وهي عبارة عن وجه مرمَّز لفتاة شعبية حزينة، والصفحات الداخلية تضمنت إعلانات لمنتجات صناعية، بالإضافة إلى كلمة المخرج والمؤلف معاً على صفحة خاصة، ثم تفاصيل عن المَشاهد، وصفحة خاصة بأسماء الممثلين، وثلاث صفحات عن العرض في الصحافة التونسية بالعربية والفرنسية .

بروشور مسرحية «مات ٣ مرات» أيضاً كان يشبه الكتيّب وهو مؤلَّف من ١٦ صفحة، ولوحة الغلاف تضمنت صور الممثلين مع المخرج في حالة تأمل، وفي الأعلى عبارة «تجمّع آرام للإنتاج الفني بالتعاون مع **رفيق سبيعي**» ثم العنوان، وعلى اليمين اسم المخرج، وفي الأسفل مكان وزمان العرض : «اتحاد نقابات العمال بدمشق اعتباراً من ٧ أيار ١٩٩٦» وتضمنت الصفحة الداخلية الأولى صورة للكاتب المسرحي **سعد الله ونوس** وإلى الأعلى جزء من كلمته في اليوم العالمي للمسرح، وتضمّن البروشور أيضاً صور الممثلين مع أعمالهم السابقة في المسرح والتلفزيون، بالإضافة إلى وجود إعلانات لمنتجات استهلاكية .

أما بروشور مسرحية «عشاء الوداع» لتجمّع آداد المسرحي فكان مؤلَّفاً من أربعة وجوه مع الغلاف الذي تضمّن عبارة «تجمّع آداد» ولوحة من الأسفل إلى الأعلى

عبارة عن سمكة لوجبة شهية، ذيلها كقاعدة عمود في الأرض، تدعمها الأشواك (الحسك) من الأسفل ثم تكتسى باللحم إلى الأعلى، وبجانب السمكة عنوان العرض واسم المؤلف واسم المخرج، وفي الداخل كلمة المخرج، وعلى الوجه الثالث أسماء الممثلين والفنيين والمترجم، وفي الغلاف الأخير شعار التجمّع .

وبسبب تخفيض تكاليف الإنتاج تلجأ الفرق الخاصة عادةً إلى (استعارة) تصاميم بروشوراتها من المواقع الالكترونية الخاصة باللوحات التشكيلية مع اللجوء إلى بعض الرتوشات على الرسم المستعار كي تنتفي صفة السطو عنه، ومن جهة أخرى قد تتميز بروشورات بعض الفرق الخاصة بطابع البذخ عندما تعتمد الفرقة على دعم الشركات التجارية العامة أو الخاصة .

بروشورات مهرجان دمشق المسرحي

مهرجان دمشق المسرحيّ من أقدم المهرجانات المسرحية العربية وكان يستضيف فرقاً عربية وأجنبية أغنت المهرجان بعروضها مختلفة المشارب.. ومن البروشورات المتميزة التي قدمها المهرجان على مدى تاريخه الطويل بروشور الدورة الثانية الذي كان عبارة عن ورق مقوى طُوِيَ ليشكل أربع صفحات، الصفحة الأولى (الغلاف) كان ملوناً باللون الأزرق وفي الأعلى عبارة «مهرجان دمشق الثاني للفنون المسرحية نيسان ١٩٧٠» بخطٍّ كبير باللغتين العربية والفرنسية، وتحتها مباشرة تمثال أوغاريتي يوضح عمق التاريخ الحضاري لسورية.. الصفحة الثانية خُصِّصَت للعروض المشاركة على مسرح الحمراء فكُتِب اسم الفرقة والدولة والتاريخ باليوم والساعة، أما الصفحة الثالثة فخُصِّصَت لعروض مسرح القباني وقصر العظم الذي استضاف كورال نادي المشعل السوري وعرض «كاليغولا» اللبناني، وفي أسفل الصفحة الثالثة عبارة «ترافق عروضَ المهرجان ندواتٌ ولقاءاتٌ مع شخصيات فكرية وفنية وعربية وإقامة معارض فنية» دون تحديد طبيعة الندوات اليومية والفكرية.. وفي الصفحة الأخيرة إعلان بمثابة شكر لشركة الطيران العربية السورية .

ومع توالي دورات المهرجان تحوّل البروشور إلى كتيّب متعدد الصفحات واحتوى بذلك على كمٍّ أكبر من المعلومات ليطّلع متابع المهرجان بالتفصيل على لجان المهرجان المختلفة من تنظيمية وإدارية ومالية.. إلخ..

وتصدرت البروشورات عبارة «وزارة الثقافة والإرشاد القومي» مع غياب كلمة «السياحة» .

في الدورة السابعة من المهرجان كانت العبارات المكتوبة على الغلاف باللغتين العربية والفرنسية مثلما هو حال معظم الدورات السابقة (لوحظ أن وزارة الثقافة انفردت برعاية المهرجان بعد أن رعت نقابة الفنانين الدورتين الأولى والثانية بالتعاون مع وزارة الثقافة) وتصدرت عبارة «مهرجان دمشق السابع للفنون المسرحية» غلاف الكتيّب، وفي الأسفل تاريخ إقامة المهرجان (١ أيار ١٩٧٧) وفي الصفحة الأولى بعد الغلاف عبارة «وزيرة الثقافة تفتتح المهرجان على مسرح الحمراء في تمام الساعة التاسعة مساءً يوم الأحد ١ أيار» وفي الصفحة التالية برنامج حفل الافتتاح، وتضمنت كل صفحة معلومات عن فرقة مشاركة عربية أو محلية وتاريخ العرض ومكانه دون أن يجد المتابع أية معلومة عن مضامين العروض ومخرجيها، بينما امتازت كتيّبات الدورات اللاحقة بوجود معلومات لعامة مثل عناوين المسارح التي ستقدم فيها عروض المهرجان .

وبما أن للمهرجان جوانب عدة سياحية وثقافية ودعائية فقد بدأ اهتمام مهرجان دمشق المسرحي في الألفية الثالثة بإيراد معلومات عن المسرح السوري، كما غلب عليه الطابع الإعلاني والسياحي أكثر من الطابع الثقافي الفني الفكري كما هو الأمر مع كتيّب الدورة الثانية عشرة من المهرجان .

أما بروشور مهرجان دمشق المسرحي الرابع عشر فلم يكن بروشوراً تقليدياً بقدر ما كان دليلاً شاملاً عن المهرجان وقد تألّف من ١٦٠ صفحة من القطع الكبير وكانت عبارة «مهرجان دمشق المسرحي الرابع عشر» مكتوبة بخط كبير جداً باللغة العربية، وبالفرنسية بخط صغير، وتحتها مباشرة لوحة وهي عبارة عن قناع محايد يجلس على كرسي فضفاض ذي أرضية مخملية وخلفية مطرزة، وفي الأسفل التاريخ «١٢-٢٠/١٢/٢٠٠٨) وتضمنت الصفحات الداخلية صور المكرمين في المهرجان وعناوين الندوة الفكرية التي كانت عن الدراماتورجيا ووقائع تفصيلية عنها وعن الندوات اليومية وجداول عن العروض المشاركة وورش العمل التي ستقام ضمن الفعالية، واختصت كل صفحة بمعلومات عن العرض المشارك وملخص عنه، وصفحة خاصة عن الضيوف واللجان الإدارية والفنية والعليا، ونفس المعلومات تكررت باللغة الإنكليزية .

تكييف الخطاب السردي للمسرح
دراســـة تطبيقيـــة

د. عـــواد عـــلي

يرتبـط السـرد بأنواعـه المختلفـة (الأسطورة، الملحمة، الحكاية، السـيرة، المقامة، القصة، الرواية.. إلـخ) بعلاقة تناصية وبنيوية وفنية مع المسرح في ثلاثة أنسـاق أساسية : أولها تكييف نصوصه أو تحويلها من خطـاب يقوم على حكي الأحـداث أو روايتها ليجري إدراكها على أنها وقعت في الماضي، إلى خطاب درامي، أو عرض يقوم على الأداء، ويبرز الأحداث في لحظات وقوعها المحددة، الكثيفة، المشحونة في الفضاء المسرحي سـواء أكان خشبة مسـرح أو أي فضاء آخر من خلال الحوار والحركة والإيماء والحضور الآنيّ للشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتفكر وتتدهش وتتأمل وتختلف وتتصادم مع غيرهـا، وفي بعض الحالات يُستغنى عن الحوار كما في تجارب مسرح الجسد : مسرح الصورة، المسرح الصامت، المسـرح الراقص (الكيروغرافي) من دون وساطة السـارد، ويعطي هذا الخطاب القارئ أو المتلقـي إحساساً بالمشاركة الحادة فيه.. ومن المعروف أن أغلـب نصوص المسرح اليوناني القديم التي وصلتنا هي من هذا النسق، فقد كيّف أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس وغيرهـم موروثهم السـرديّ (الأسطوري والملحمـي والتاريخـي) إلى تراجيديـات وكوميديات تحاكـي -من خلال الحـوار والشخصيـات والمناظر والأناشيد- الأحداث التي وقعت أو يُحتَمَل أنها وقعت في العالم المتخيَّل على ما ذهب إليه أرسطو، وقد جارى الكثـير من كتّاب المسـرح في عصر النهضـة والعصر الحديث هـذا النسق، مكيّفين موروثهـم السردي إلى أعمال درامية (حوارية أو بصرية) .

النسق الثاني يتمثّل بتضمـين النصوص المسرحية مقاطع سردية ذات وظيفـة إبلاغية أو فنية تتمظهر في ما يُعرَف بالبرولوغ والمونولوغ والحديث الجانبي والتوجه بالخطاب المباشر إلى المتلقين ورواية بعض الأحداث على لسان الـراوي إما لدواع تقنية بسبب كون تلك الأحداث خارقةً يصعب تقديمها مشهدياً على الخشبة، أو لإحداث تأثير فكري مقصود، وقد عُرف هذا النسق في المسرحين الكلاسيكـي والحديث بدرجـات متفاوتـة، وأشهر من اشتغل عليه ونظّر له في العصر الحديث برتولد بريخت في مسرحه الملحمي لغايات أيديولوجية متأثراً بالمسرحين الإغريقي والشرقي والسرد الغرائبي .

أمـا النسـق الثالـث فيجمع بين تكييـف النص السرديّ إلى نص درامي وتضمينه مقاطع سردية، وثمة أمثلـة كثيرة على هذا النسق في المسرح، عالمياً وعربياً، حاولـت مسرَحَة آثـار أسطورية وملحميـة وحكائية وتاريخية وروائية مضمنةً إياها عناصر سردية من تلك التي أشرنا إليها في النسق الثاني .

نحاول في هذه الدراسة الوقوف على علاقة السرد بالمسرح من خلال نماذج منتَخبة من النصوص المسرحية العراقية التي كتبها يوسف العاني وقاسم محمد ويوسف الصائغ ولطفية الدليمي ومعد الجبوري ورشا فاضل، وهـي نماذج كيّفت بعض السرود الأسطورية والملحمية الرافدينيـة (سومـر وبابـل) التي تـروي أحداثاً عن جلجامش وآدابا وتموز وعشتار وحكايات من ألف ليلة وليلة وأخرى شفاهية من التراث الشعبي العراقي وبعض الأغـاني الفولكلورية الشائعة والنـوادر والطرائف في مؤلّفات الجاحظ، إضافةً إلى توظيفها لتقاليد القاص الشعبـي الذي يُعرف في العراق بـ «القصّخون» ويقابله في التراث الشعبي العربي المشرقي والمغربي «الراوي- الحكواتي-المقلّد-السامر-المدّاح-القوّال».. إلخ .

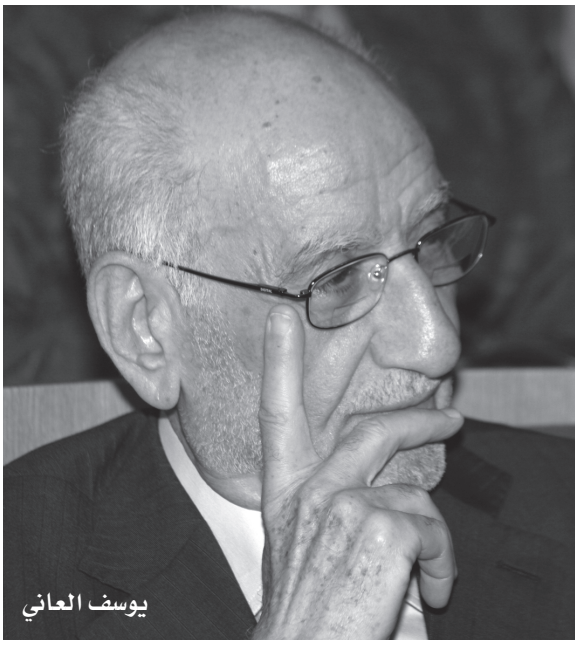
يوسف العاني

خطا يوسف العاني في مسرحية «المفتاح» التي كتبها في العام ١٩٦٨ خطوات متقدمةً في كتابة مسرحية ذات بناء درامي حديث، مستثمراً التراث الشعبي من خلال أغنيــة فولكلوريــة شائعة لها نظائــر في بلدان عربية كثيرة، وهي ذات بنية حكائية تقول كلماتها :

«ياخشيبــه نودي نودي.. ودّينــي على جدودي.. وجدودي بطرف عكا.. ينطوني ثوب وكعكة.. والكعكة وين اضمها.. أضمها بصنيديكــي.. وصنيديكي يريد مفتاح.. والمفتاح عند الحداد.. والحداد يريد فلوس.. والفلوس عند العروس.. والعروس بالحمّام.. والحمام يريــد فانوســ.. والفانوس واكع بالبــير.. والبير يريد حبل.. والحبــل براس الثور.. والثــور يريد حشيش.. والحشيــش يريد مطر.. والمطر عنــد الله.. لا إله إلا الله.. لا إله إلا الله» .

بطلا المسرحية هما الزوجان حيران وحيرى اللذان يخرجان ومعهما نوار الذي يسايرهما من دون قناعة في رحلة بحث عن ولد يتمتع بضمانات كافية، فيكتشفان أنهما يسعيان وراء وهم ليس إلاّ، فالجدود عند أطراف عكا لا يملكون غير وعدٍ بكعكة وثوب، ويأخذ الزوجان الكعكة والثوب ويضعانهما في صندوقهما، ثم يكتشفان أن الصندوق يحتــاج إلى مفتاح، والمفتاح عند الحداد، وهــذا يريد نقــوداً لكي يعطيــه لهمــا، والنقود عند العروس، وهــذه في الحمّام، والحمّــام يريد القنديل، والقنديــل في البئــر، والبئر يحتــاج إلى حبل، والحبل معلّــق في قرن الثور، والثور يريد الحشيش، والحشيش في البستان، والبستان يحتاج إلى المطر، والمطر من عند الله.. وكلما حاول الزوجان الحائران أن يجتازا واحدةً من تلك المراحل يصابان بخيبة أمل، فالعروس ترفض أن تعطيهمــا النقود، بل ترفض من خلال وصيفتها أن تقابلهما لأنها مشغولة بثرائها ونعيمها، والبئر يطالبهما بــأن يتعبا من أجل الحصول على الحبل ولا ينتظرا أن يتقدّم لهما هو بأسراره .

تنتهــي رحلة الزوجين حيران وحــيرى بأن يصنع لهمــا الحداد مفتاحاً مــن دون أن يأخذ منهما نقوداً، لكنهمــا يجدانه فارغاً، والعبرة من ذلك كما يقول نوار أن الإنســان لا يحصــل على هدفــه بالتعب فقط، بل بالطريق الــذي يسلكه لتحقيقه، فــلا حق لإنسان في شــيء لم يتعب من أجله، ولا فائــدة في الحصول على


يوسف العاني

شيء لا يكمّل حياتنــا ويجعلها حلوةً مستقرّةً.. ووسط هــذه الخيبة تفاجئنا حيرى بــأن الطفل الذي يبحثان عنه موجود في أحشائها، فقد حملت به منذ مدة، لكنها أخفت حملها إلى أن يفتحا الصندوق، وما دام الطفل/ الهــدف موجود فإنّ عليهم، حــيران وحيرى ونوار، أن يركضــوا لمواجهة الموقف الجديــد.. وتنتهي المسرحية وكل الشخصيات تركض دلالــةً إلى انحياز النص إلى المستقبل(١) .

تكمن أصالة هذه المسرحية في التغيير الذي أجراه يوسف العاني على ثيمــة الأغنية الشعبية التي تكرّس روح الاتكاليــة، فقدّم نقيضها تمامــاً، أي الدعوة إلى العمل وتحقيق الهدف ببذل الجهد الإنساني الواعي.. وترى إحدى الباحثات أن هذه الأغنية من المحتمل جداً ولادتها ونموها في حقبــة زمنية وشروط اجتماعية لا يبــدو أنها كانت تهتم كثيراً بدفــع الناس إلى العمل أو تحثهــم على التفكير بابتداع وسائل من شأنها أن تسهم في حل مــا يعانون من معضلات بقــدر ما كان يهمها زرع روح الاتكالية والعجــز الإنساني(٢) وبهذا التغيير يكــون العاني قد تمثّل الفكر الجدلي نفسه الذي تمثّله بريخت في مسرحه عندما قدّم مقاربات جديدة لنصوص كلاسيكية، مغــيراً بنيتها الدلاليــة ورؤى مؤلفيها بما يتوافق ورؤيته ومرجعيته الأيديولوجية الماركسية .

وفي مسرحيتــه «الخرابــة» وظّف العــاني السردَ بطريقتــين هما تكييف جــزء من ملحمــة جلجامش واعتمــاد عناصر سردية أبرزهــا مخاطبة المتلقي على

لسان بعض الشخصيات، وفيها نلمس تأثيرات مباشرة من المسرح البريختي والمسرح السياسي لبيسكاتور وبيتر فايس، وقد تمثّل هذا واضحاً في أسلوب تقديم الأحداث ومقاربتها وبناء المَشاهد والشخصيات، إضافة إلى أن المؤلف كتبها على نهج المسرح المفتوح في عرض مَشاهد من الصراع السياسي القديم في العراق والعالم(٣) .

قاسم محمد

أهم ما ميّز المخرج والكاتب والممثل قاسم محمد من الجيل الثاني في المسرح العراقي أنه أول من نقل الاهتمام من النص المسرحي الأجنبي في الأصل إلى ما يوازيه، بل يفوقه أحياناً من النصوص العربية المؤلَّفة أو المقتبسة من التراث السردي الأدبي والشعبي : (روايات، حكايات، رسائل، أساطير، مقامات، أشعار، حكم، طرائف.. إلخ) وخصوصاً الجوانب الجدلية فيه التي تضيء قضايا معاصرةً في حياة الفئات الشعبية الكادحة بأسلوب يجمع بين العمق الدلاليّ والتعبير الجماليّ سهل الوصول إلى المتلقين على اختلاف شرائحهم الاجتماعية، وكان لنشأته في حيّ شعبي ببغداد أثر كبير في صوغ وعيه وانحيازه إلى عذابات الناس البسطاء واختيار أبطال مسرحياته من عالم المهمَّشين، وفي الوقت الذي انشغل فيه الكثير من المخرجين بالبحث عن أشكال واتجاهات مسرحية عالمية ليقلّدوها وضع قاسم محمد نصب عينيه إجراء تغيير جذريّ في الفهم المتداول للمسرحية الشعبية في العراق وقد تمثل ذلك في عرض سيظل محفوراً في الذاكرة الجمعية هو عرض «النخلة والجيران» عام ١٩٦٩ والذي أحدث انعطافةً مهمةً في المشهد المسرحي العراقي، بل عدّه بعضهم ثورةً على الصيغ القديمة المكرورة أعادت المسرح إلى واقعيته الشعبية، وقد أصبح هذا العرض في السبعينيات نموذجاً معيارياً لما يجب أن يكون عليه العرض الشعبي .

أنتج قاسم محمد في سياق المسرح الشعبي الذي يستند إلى السرد بأشكاله المختلفة مجموعةَ مسرحيات، أبرزها : «بغداد الأزل بين الجد والهزل-كان ياما كان-حكايات وأحداث من مجالس التراث-طال حزني وسروري في مقامات الحريري-سوق الحكايات» وقد اندمجت في تجربته هذه المركَّبة ومتشعبة الوجوه دعائم الكتابة والتجهيز والتمرين وبناء العرض الكلي للفرجة المسرحية، فلم ينعزل إعداد النص عن طريقة التمرين

«بغداد الأزل بين الجد والهزل

المختبريــة، ولا البحــث عن أسلوب المعالجــة الأدائية، منمياً ومبلوراً شخصية المخرج-الدراماتورج، أي المخرج والخبير الدراميّ في ذات إبداعية فنية واحدة .

في العــام ١٩٧٤ أحدث قاســم محمد مع عرض "بغداد الأزل بين الجد والهزل" نقلةً مهمةً في مسرحة الــتراث والتجريب في متونه التــي تحتوي على جذور ومكونــات درامية وطقوس احتفاليــة، بادئاً به سلسلة عروض مبتكــرة ترك من خلالهــا بصمته المميزة في المسرح العراقي والعربي، فقد عثر في هذه التجربة على ضالته في كتب الجاحــظ وأدب المقامات ورسائل أبي حيان التوحيدي وشعر الكدية في العصر العباسي الأول وفي السوق البغدادي القديم والتناقضات الاجتماعية الطبقيــة التــي عصفت ببنيــة المجتمــع العربي في القرنين الثالث والرابع الهجريين وما انطوت عليه تلك التناقضات من صراعات اجتماعية أفرزت شخصيات معروفةً، سواء أكانت إيجابيةً أم سلبيةً عاشت في بطون تلك المتون التراثية .

لقــد كان الســوق في هــذا العرض هــو البطل الحقيقــي لأنــه سوق العواطــف والأفــكار والسلوك والطمــوح والحنين والصراع، وحيث هو ملتقى أقطاب هذا الصراع بكل طبقاتهــم وسلوكهم وحقيقتهم.. إنه ســوق الحقيقة الحلــوة والمــرّة، وأراد قاسم محمد أن يكون العرض ضحكةً شعبيةً بمثابــة الحكم الصادر بحق سلوكات شاذة، لا إنسانيــة، وبمثابة وقفة شعبية عميقة أمام الإنسان المتأمل العميق» .

تجسدت في هذه التجربة إمكانية العرض المسرحي الشعبي من خــلال استعراض لنماذج تاريخية متعددة المشارب والأفكار وهي تنتقل من القصخون-الحكواتي إلى بائع اليانصيب المعاصر، من المشهد الغرامي المعبأ برغبة مزدوجة : حب أشعــب للفتاة وحبه للطعام إلى مشهد الرفض عند أبي الشمقمق وهو يسحق الدينارين بقدميه، من منظر لملابس العيّار المميزة باللون الأحمر إلى فقراء المدينة الممزقة، ومن ملابس التاجر المزخرفة إلى ملابس زوجة جابر السوداء.. هذا التلوّن في الملابس والأبعاد أكسب شخوص المسرحية صفات خارجية أول الأمــر، ثم تأكدت بعد ممارستها الفعلية، فانكشف من هو الحيقطان ومن هو أحمد بن عبد الوهاب(٤) .

انتقــل قاسم محمد في مسرحيــة «كان ياما كان» ١٩٧٧ إلى المــوروث السرديّ الشفاهــيّ المحليّ المدوَّن حديثاً، سعياً منــه إلى «تأصيل عرض مسرحي شعبي» كمــا جاء في كلمته التي تضمنها دليل العرض، ويتمثّل هــذا المــوروث في الحكايات الشعبيــة البغدادية التي كانــت تُنشر آنذاك في مجلة «التراث الشعبي» وقد مزج في صياغتها بــين المنحى السردي والمنحى الدرامي في فضاء المقهــى الشعبي وعبر شخصيــة «القصّخون» الذي يجلس مع رواد المقهى في الزاوية اليمنى السفلى من الخشبة ليروي حكايةً يجري تجسيدها خيالياً على المســرح، وقد ظهرت براعة قاسم محمد في الربط بين حكايتين شعبيتين مستقلتين الواحدة عن الأخرى هما حكاية «تنبــل أبو رطبة» وحكاية «بــدر البدور» وجاء العرض كأنه بُني علــى حكاية واحــدة، ويتضح تأثر الراحل في هذه التجربة بأجواء بعض مسرحيات سعد الله ونوســ التي أطلق عليها صفــة «مسرح التسييس» كبديل عن «المسرح السياسي» وهو شكل مسرحي يوحّد الخشبــة بالصالة في علاقة تفاعليّــة تفترض الحوار الحيّ ومتعة الفرجة الشعبيّة .

وعلــى الرغم من أن شخصيــة «القصّخون» تذكّر بشخصيــة الراوي في «بغداد الأزل بــين الجد والهزل» مــع الاختلاف في موقع الشخصيتين في كلا المسرحيتين فقــد كان الــراوي في «بغداد الأزل بــين الجد والهزل» يحتل وسط أعلى المسرح ويخاطب المتلقين مباشرةً ويعلّق على الأحــداث ويشرح لهم طبيعة وعمــل الشخصيات التي تظهــر أول مرة على المسرح ويعلّــق عليها ويحاور الشخصيــات، وهو هنــا راوٍ بالمعنــى البريشتي وبذلك يختلف عــن القصخون أو الحكواتــي الجالس مع رواد المقهى في الزاوية اليمنى السفلى من منصة العرض الذي سيحكي لهم حكاية ستتجسد خيالياً على المسرح .

تضمنت المسرحية مشهــداً رئيسياً مطابقاً تماماً للمشهــد الثاني من الفصــل الأول من مسرحية «الملك لير» لشكسبير، فها هنا يجري سردُ حكاية الملك وبناته الثلاث، وتبــدأ من غضب الملك علــى ابنته الصغيرة بدور ويقرر تزويجهــا إلى أكثر الناس كسلاً في المملكة وهو حسن بسبــب إصرارها على التمســك بفكرة أن الأساس هو العقل، لكن بدور تستثمر هذا الزواج لتثبت فكرتها فتبــدأ بتعليم حسن كيف يفكّــر وكيف يعمل، وفي النهايــة ينجح سعيهــا ويقتنع أبوها بــأن «العقل أساس كل شيء» وقد أخذ بعض النقاد على محمد أنه قدّم الصــراع الاجتماعي الطبقي بين أطراف الصراع

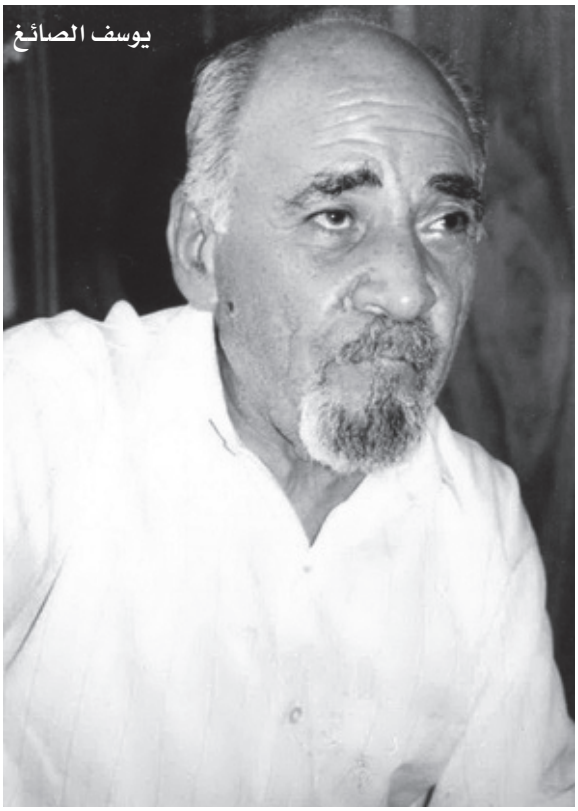
الدرامـيّ بوصفه سوء فهم ليـس إلاّ ويجب أن ينتهي بحلول تُرضي جميع الأطرافـ(٥) .

يوسف الصائغ

ليس ثمـة اندغام بـين نص مسرحيـة «الباب» ليوسف الصائغ والحكاية الأصلية في «ألف ليلة وليلة» إلاّ في الإطـار العام وذلك لوجـود اختلافات واضحة بينهمـا إنْ على مستـوى البناء أو شـكل الخطاب أو على المستوى الدلالي السيميائي، وهذا ما يجعل النص الدرامـي ينفرد بسمات خاصة تجعل منه أثراً إبداعياً قائماً بذاته .

تتمثـل حكاية «البـاب» التي كيّفهـا الصائغ عن الليلتـين الثالثة والخمسين والرابعـة والخمسين بعد الخمسمئة بدفن رجل حيّ في مقبرة داخل مغارة مغلقة ليلحق بزوجته التي سبقته إلى الموت تنفيذاً لاتفاق كان قـد أُبرم بينهما مفاده إذا مـات أحدهما ودُفن يلحق بـه الثاني إلى عـالم الموتى تعبيراً عن قـوة الحب التي تجمـع بينهما، وما إن يُرغَم الرجل على تنفيذ الاتفاق حتى يندم على فعلته وتظهر عليه بوادر الحياة ورفض المـوت، وإذ هو يتخبَّط بين الموتى تعصف به الهواجس وينتابـه القلق والخوف بحثاً عن سبيل للخروج تتناهى إلى أسماعـه همهمات أنثى منسابـة في عمق الظلام فينجذب إليها وتنجذب هي أيضاً إلى صوته، وسرعان مـا ينجلي الأمر فإذا بامرأة حيـة مثله تتعثر بالموتى، لكنهـا تختلف عنه في أنها اختارت بمحض إرادتها أن تلحق بزوجها الميت تعبيراً عن حبها ووفائها له، ورغم إصرار المـرأة على صحة خيارهـا ودفاعها عن فكرة قبولهـا الموت مع زوجها الحبيـب تستجيب في النهاية لدعوة الرجل إلى الارتباط به والاستمتاع بالحياة .

ينتمي النصُّ إلى مسرحيات الفصل الواحد ويجري في فضاء واحد هو المقبرة، وشخصيتاه اثنتان فقط هما الرجل (هو) والمرأة (هي) والبنية المهيمنة فيه هي ثنائية الحياة/الموت بما تكتنزه من محمولات ذهنية ووجودية واجتماعية، ويضعنا التحليل السيميائي أمام مستويين لهـذه الثنائية : مستوى سطحي ومستوى عميق، ويشير الأول إلى تعلّق الإنسان بالحياة ورفض المثالية القائمة على التضحية بالنفس من أجل رابطة حب غيّب الموت أحد طرفيها، ويـبرز في هذا المستوى الفارق الوجدانيّ والشعوريّ بين الرجل والمرأة، إذ يبدو الأول أقل اكتراثاً،


يوسف الصائغ

وربما إخلاصـاً للمبـدأ العاطفي، وأكـثر واقعيةً من المرأة التي تنساق وراءه، مبديةً أعمق مشاعر الإخلاص والحب للرجل والاستعداد للتضحية والتمسّك باليقين المثـالي والوجـدانيّ، أما المستوى العميـق فهو مستوى إيحائيّ أو استعاريّ يشير إلى تنكّر المرء لقيم يعتنقها أو لمبدأ يؤمن به مـا أن يصطدم بقوة ما، وتكمن خطورة هـذا المستوى في حال تأويله بأنـه تسويغ للخيانة حين تتعارض مصلحة المرء الشخصية مع معتقده أو انتمائه إلى أيديولوجيا ما أو إلى جماعة ما .

لطفية الدليمي

مسرحيـة «الليـالي السومرية» واحـدة من ثلاث مسرحيـات استلهمتهـا لطفية الدليمـي من الموروث الأسطوري السومـري والبابلي، وقد وقفت الكاتبة في هذا النص على الحضور النمطيّ والمحدَّد للشخصيات النسويـة في ملحمـة جلجامش، فعملت علـى ابتداع شخصيات ثانوية لتثري الصراع التراجيدي مع مفهوم البطولـة الذي تقدمـه الملحمة بمسـاره الكلاسيكي، فكان الجميع أبطالاً بهذا المعنى أو ذاك حسب تأثيرهم في تنامي الصـراع الأساسي بين الإنسان والموت، وبين الفرد والسلطة، وبين مفهوم القوة الجسدية ومواجهتها للعقل منتج المعرفة .

لطيفة الدليمي

ثمة شخصيتان أساسيتان تحركان الصراع في النص: جلجامش بطغيانه ودمويته، وأنكيدو الكائن البري الذي تخلقه الإلهة أورور لمواجهة جلجامش وثنيه عن فظاعاته التي يقترفها بحق شعب أوروك لإيجاد قدَرٍ من التوازن في النظام المديني السومري بين الطبيعة البكر المنفلتة وبيروقراطية الحكم المديني، أي بين مبدأي الطبيعة والثقافة من جانب، والأنوثة والذكورة والموت والحياة واجتراح مفاهيم مغايرة لهاجس الخلود الذي سكن جلجامش بعد موت الصديق ومجابهة الموت بوصفه حقيقة يومية لا منجى منها من جانب آخر .

ركَّزت لطفية الدليمي في هذه المسرحية على موضوعَي الاستبداد والشراكة بين الرجال والنساء في صيرورة العالم القديم، فجلجامش الباهر المتجبر يتخذ دور الطبيعة البيولوجية المتفوقة بنَسبه الملكيّ ونصفه الإلهيّ، ويمثّل أنكيدو رجل البراري شبيهَ الوحش دور الطبيعة البدائية المنفلتة التي لم تُدجّن أو تُروّض، وسوف يبذل الكهنة والحاكم الجهود لترويضه وجلبه إلى المدينة عن طريق الحب والتقنية، تقنية صناعة الخبز والخمر ونسج الثياب، وهو الذي يشارك الضواري عشبها وفرائسها، وسوف تغيّر مصيرَه شمخت الغانية التي أُرسلت لترويض الوحش، فتغويه لممارسة الحب معها وتقدم له الخبز والشراب وتضع عليه رداءً منسوجاً هو جزء من ثوبها ليتحول إلى إنسان يسهُل قياده، ثم تصطحبه إلى المدينة ليصارع جلجامش كما في نص الملحمة الأصلية .

يقوم التناقض والصراع هنا بين نمطين من الحياة، نمط الرعي وجمع القوت، ونمط الزراعة والتمدّن والخدَع التي تتحكم بسياسة المدن، ويستخدم المهيمنون على السلطة الجنس والخدع الأخرى لترويض القوى المضادة لهم .

في الملحمة الأصلية ثمة شخصيتان نسائيتان تحركان الأحداث وتؤثران فيها : شخصية الغانية شمخت وشخصية سيدوري ساقية حانة الآلهة، وكلا الشخصيتين تمثل الموقف الأبيقوري من اللذة وتبشِّر بالمتع، مع إغفال دور المعرفة، فهما لا وظيفة لهما غير المتع وإشباع الرغبات، لكن لطفية الدليمي توصلت إلى أن ثمة إغفالاً كبيراً لأدوار النساء الأخريات في حياة جلجامش وفي سياقات العيش في حاضرة عظيمة كمدينة أوروك التي تمتلئ معابدُها بالناسخات والشاعرات والعرافات (كانت مهنة النسخ والكتابة مهنة خاصة بالنساء) ولذا عمدت في «الليالي السومرية» إلى تفكيك الحضور النسويّ، فمن غير المنطقي أن يتحدد هذا الحضور بنمط الغانية وصاحبة الحان فقط في ذلك المجتمع المدينيّ منتج المعرفة والنصوص الباهرة، المجتمع الذي اخترع الكتابة والعجلة وبنى أولى المدن وأقام المعابد، وأنشأ الايدوبا (المدارس بشكلها الذي نعرفه اليوم) فأوجدت شخصية نيسابا سيدة المعرفة وشخصية المرأة العرّافة التي تظهر كصوت خفيّ لامرأة رائية تُنذر وتوجه الأحداث، وشخصية أورورا الخالقة التي تتبادل أدوارَها مع عشتار وشمخت الغانية أداة الملك لترويض الضد .. كلهنّ كنّ يحركنَ المصائر ويدفعنَ بمغامرة البحث عن لغز الموت والخلود إلى أقصاها لتصل إلى نقطة التفجر النهائية، بمعنى أن المؤلفة قدّمت رؤيةً مغايرةً لوضع المرأة المنمّط في الملحمة، فالشخصيات ليست ناجزةً ولا نهائية لتلعب النساء أدواراً تقوم على الصراع بين بعضهن من خلال تقاطع أدوارهن وتباينها وتأثير مواقفهن في صيرورة جلجامش وتحولاته المتتالية عبر التجارب والغوايات التي تعرّض لها معهن حتى ينتهي به الأمر إلى التراجع عن فكرة الرحلة المزمعة إلى مياه بحر الموت للحصول على نبتة الخلود والعودة إلى أوروك بصحبة امرأة ليعيد النظر في موقفه من الموت والحب والحياة ويعمّر أوروك ومعابدَها كي تحقق له شهوة الخلود كاسمٍ تاريخي بديل للخلود الجسدي الذي تراجع عنه .

وخلال الرحلة المحبطة يتناول نصُّ لطفية

الدليمي مفهوم الزمن لدى العراقيين الأوائل عبر شجرة الخالوب التي رافقت جلجامش منذ ولادته، فمن خشبها صُنع مهدُه وألعابُ صباه وسريرُ متعته وكرسيُّ عرشه، وما تبقى منها ينتظر لصناعة نعشه.. شجرةُ الخالوب هي الزمان الذي يتبدل معه الاستخدام المكاني الخاص بصيرورة بشرية، إذ كان مفهوم الزمان ومفهوم المكان متداخلين في الفكر العراقي القديم، فيوصف الماضي بأنه الزمان الذي يقع أمام عيني المرء، أما المستقبل فهو الزمان الذي يقع وراء ظهره لأنه مجهول، والمهد واللعبة والسرير والعرش والنعش أمكنة تختزل المسافة بين الحياة والموت الذي لا مفر منه، وكانت العرافة تردد على مسمع جلجامش بصوت الشجرة هذه الحقيقة في مراحل رحلته الغامضة إلى مياه بحر الموت .

معد الجبوري

نسج معد الجبوري نصه الدرامي «آدابا» على تخوم نص أسطوري بابلي مدوَّن باللغة الأكادية يقع في أربعة ألواح، إلاّ أن بعض مقاطعه مخرومة، وخاتمته مفقودة.. تروي الأجزاء المتبقية من الأسطورة أن آدابا صياد السمك في خليج الرافدين كسر ذات يوم جناح ريح الجنوب لأنها عصفت بقاربه وأغرقته في اليم، فلم تهب على الأرض بعدئذ سبعة أيام، وحين يعلم آنو كبير الآلهة أن آدابا الإنسان الفاني هو الذي كسر جناح الريح يستدعيه للمثول أمام عرشه في السماء، لكن أيا إله الحكمة يأمر آدابا بارتداء ملابس الحداد وإرسال شعره ويحذّره من تناول أي طعام أو شراب يقدَّمان له في السماء لأنهما -كما يزعم- طعام الموت وشرابه.. يصعد آدابا إلى السماء ويقف أمام عرش آنو فيأمر له كبير الآلهة بخبز الخلود وشرابه، بيدَ أن آدابا يلتزم بتحذير أيا ويرفض تناولهما، فيتعجب آنو من إنسان يرفض الخلود ويصيح غاضباً : «خذوه عني وعودوا به إلى أرضه» .

يتماهي المتن الحكائي للدراما في المتن الحكائي للأسطورة من خلال أربعة عناصر متماثلة هي : الشخصيات الرئيسة، مجموعة من الوحدات الأساسية أو الحوافز التي تشير كل واحدة منها إلى وظيفة حسب منهج بروب، الزمان، والفضاء.. وتكشف وظائف الوحدات الأساسية عن تماثلِ عنصرَي الزمان

محمد الجبوري

والفضاء فيهما، فالنسق الزمني الذي يؤطر تتابعها نسق واحد في كلا النصين الأسطوري والدرامي، أي أنها محكومة بتسلسل واحد تتعاقب فيه الواحدة تلو الأخرى بدءاً من وظيفة الإساءة وانتهاءً بوظيفة العودة وفق نظام سببي دون أي ارتداد أو رجوع إلى الخلف، أما عنصر الفضاء فيتألف من ثلاثة عوالم متماثلة : عالم الأرض (مدينة اريدو) عالم الماء (فضاء سحريّ غامض يمثل عرش آنو) وعالم البحر (خليج الرافدين) وهو بذلك يشبه مثلثاً زاويته الحادّة في الأعلى وزاويتاه الأخريان في الأسفل.. وتوحي هذه الفضاءات بوصفها علامات بصرية إلى مجموعة من التصورات الذهنية أو المدلولات عبر اقترانها بمصائر الشخصيات الأرضية، فالأول يبدو فضاءً آمناً كونه يمتلك شرطه التاريخي وديمومته ويوفر أسباب الإلفة والطمأنينة والارتباط بالحياة لكل من آدابا وأفراد المجموعة والآخرين، ويبدو الفضاء الثاني فضاءً معادياً كونه ذا طابع قدريّ يجسد هرمية السلطة في غموضه ولا معقوليته ويفرض هيمنته على البطل ويقيّد حركته الإنسانية، كما أنه فضاء معزول يثير في نفسه مشاعر الخوف ويجرده من انتمائه إلى البشر ويفصله عن جذوره في أرض اريدو، وينطوي الفضاء الثالث على ملامح الفضاءين السابقين ودلالتهما في آن واحد كونه مساحةً ذات مستويين : سطحي وعميق، يحافظ الأول على وجود البطل ويقدم له شروط الحياة، في حين يهدد الثاني

وجوده ويعرضه للخطر .

في مقابل هذا التماثل بين العناصر الأربعة في النصين يتضمن النص الدرامي على مستوى البناء عدداً من الشخصيات والحوافز التي لا مثيل لها في النص الأسطوري مثل شخصيات : الراوي، مقدّم المجموعة، الكاهن، السيد، جلاد الكاهن، جلاد السيد، الإله أنليل، الإلهة ننليل، والمجموعة، وعلى الرغم من انتقال حبكة النص الأسطوري إلى جسد النص الدرامي فإن البناء الفني للنص الثاني يقوم على خصائص تنتمي إلى النسق المسرحي، وأبرز هذه الخصائص هي خاصية العرض المشهديّ الذي يقابل السرد الإخباري أو المحكي في النص الأسطوري، وتتجسد هذه الخاصية بأنماط الصراع الآتية :

١-صراع أفراد المجموعة مع مستغليهم (الآلهة، الكاهن، والسيد) .

٢-صراع آدابا مع الآلهة .

٣-صراع آدابا مع الطبيعة .

٤-صراع الجلاد مع الكاهن .

يقدّم معد الجبوري أحداث نصه المسرحي من وجهة نظر معينة وكيفية معينة منطلقة من موقف ايديولوجي وقراءة تأويلية للنص الأسطوري، ولعل إجراء مقارنة بين جملة قرائن ينطوي عليها كلا النصين يكفل استخلاص زاوية الرؤية ودرجة نفاذها في النص المسرحي، فآدابا في الأسطورة إنسان تافه في الأصل، لكن الإله أيا حباه بالفهم الواسع ومنحه الحكمة وكشف له أسرار السماء والأرض وجعله خادماً له، وهو منذور لخدمة معبد أيا، يقيم فيه الشعائر ويرتب بيديه مائدة القربان ويطعم الإله ويصنع له الخبز ويزوّده بالماء والسمك، أما في المسرحية فإنه إنسان حكيم وجريء بطبعه، يدرك الأعيب الآلهة ويعي استغلالها للبشر ويرفض الاستسلام لأقدارها ويستمد قوته وعزمه من الآلهة وليس له علاقة واضحة بالبشر .

تكشف المقارنة بين القرائن التي يتضمنها كلا النصين عن رؤية عصرية متماسكة ومترابطة يحملها الكاتب في مقاربته للتراث الأسطوري العراقي، ومن الواضح أن الصوت الجريء الذي يتميز به آدابا في المسرحية هو صوت الكاتب الضمني المتموضع في وعيه ولذلك فإن أفكاره وأفعاله محكومة بتلك الرؤية الإنسانية حتى لكأنه يختزل أصوات جميع المقهورين في زماننا وهو يواجه أعداء الإنسان والحياة ويسعى إلى اجتثاث عوامل الضعف في نفوس أقرانه المنبوذين والمهمشين ويدلّهم على سبل الخلاص ويدعوهم إلى الثورة الجماعية على واقعهم .

رشا فاضل

تنتزع رشا فاضل في مسرحيتها «هبوط عشتار إلى بغداد» شخصيتَي تموز وعشتار من قلب الأسطورة وتضعهما في قلب بغداد عام٢٠٠٤ .

في المشهد الاستهلالي تتطلع عشتار من شرفتها السماوية إلى الأرض فيصدمها اتساع بحيرة الدماء على أديمها، فتحاور تموز حول الأمر، وينتابها القلق لأنهم يهدمون صرحها المدرج، الجسر الممتد بين الأرض والسماء، وتتساءل عمن يكون هؤلاء الغرباء المدججين بكتل الحديد، فألوانهم لا تشبه ألوان سلالتها، ولغتهم لا تنتمي إلى قاموس شعبها، فيجيبها تموز بأنهم الذين أراقوا الخضرة وحوّلوا شعبها إلى شقائق نعمان يتناثر فوق الشعاب، عندئذ تصيح إلهة الخصب والحب بغضب وحزن وتقرر أن تنزل إلى الأرض لتبارك شعبها من جديد وترقيه ضد الموت وتمنحه عشبة الحياة، لكن تموز يمسك بيديها ويحاول منعها، محذراً إياها من أن هؤلاء الغرباء سيعلقون فضة جسدها في الساحات العامة، وحين يجدها مصرّةً يرافقها في رحلتها .

رشا فاضل

في المشهد الثاني تسير عشتار إلى جانب تموز في أحد شوارع بغداد : المكان خراب وظلام دامس، ورائحة دخان تغطي الفضاء.. يحدث انفجار قريب يطوح بهما على الأرض، ويغمرهما بدخان كثيف.. أصوات استغاثات تعلو، وعويل أشخاص يركضون بهلع في الأرجاء.. طفلة تبكي وهي تحمل حقيبةً مدرسيةً ممزقةً.. امرأة تنشج وتبكي.. رجل يبكي بشكل هستيري وهو ينزف، وبينما تندفع عشتار إلى مكان الانفجار الذي تطوقه سيارات الإسعاف والقوات العسكرية لتبحث عن رفيقات الطفلة يرتفع صوت الإطلاقات النارية وتعم الفوضى وتفقد أثر تموز فتبدأ بالتفتيش عنه بين الوجوه الباكية التي لا تشعر بوجودها، فيخبرها أحد الجرحى بأنهم أخذوه إلى التحقيق، ومن هنا تبدأ المأساة، حيث يتعرض تموز في الفصل الثاني إلى التعذيب والاستجواب داخل المعتقل على يد القوات الأميركية بتهمة الإرهاب!

تظهر عشتار في مشهد تالٍ مهلهلة الثياب تسأل الرائح والقادم عن تموز، وثمة من يرميها بنظرات متأسية، وآخرون لا يأبهون بها، والكل يمر مسرعاً وكأن أشباحاً تطاردهم، فتجلس في إحدى الزوايا ولا تلبث طويلاً حتى يختفي الجميع وتشعر بالإعياء فتستسلم للنوم، وتمر دورية أميركية ويحاول أحد أفرادها إيقاظها وهو يضربها بقدميه :

«**الضابط** : لماذا أنتِ هنا؟ ألا تعلمين أنه حظر التجوال؟

(تفتح عشتار بصعوبة عينيها وتنهض وتتطلع إليهم بفزع وذهول)

الضابط : (يتطلع إليها بإعجاب) هل الإرهابيات جميلات بهذا الشكل؟

عشتار : (بصعوبة تحاول الابتعاد عنهم وبارتباك تقول) كنتُ أبحث عن تموز.. و..».. لكنهم لا يدعونها تكمل كلامها فيقيّدونها ويجرّونها إلى عجلة الهمر، وفي المعتقل تتعرض -مثل تموز- إلى التعذيب والاستجواب بتهمة الإرهاب أيضاً!

في الفصل الأخير يجرُّ جنديان أميركيان عشتار وهي بثياب ممزقة ووجهها ينزف دماً ويرميانها في الزنزانة التي يُعتقَل فيها تموز عارياً مغطى الرأس بكيس مثل بعض معتقلي سجن أبو غريب، وحين يُرفع عنه الكيس بأمر الضابط يظهر وجهه غارقاً بالدموع والدماء، فتصرخ عشتار بأعلى صوتها وتتجه إليه، لكن الضابط يستوقفها ويمسكها من يديها :

"**الضابط** : لن تعودي إليه بهذه السهولة قبل أن تعترفي بتفاصيل العملية كلها .

تموز : قلت لك هذه ليست أرضنا.. لقد أخطأنا العنوان .

عشتار : نعم، هذه ليست أرضنا، سلالتنا ذهبت، ماتت، وحقّ علينا أن نموت معهم وفاءً لهم ولحضارتنا العريقة التي ستولد بعد موتنا.. هكذا تقول النبوءات.." .

بهذه النهاية تمزج رشا فاضل بين فكرة التضحية التي يشكل تموز واحداً من أكبر رموزها في الميثيولوجيا، والسخرية المبطَّنة من تجاهل أحفاده له وتفريطهم ببلاد سومر، وثمة في بداية المسرحية مفارقات عديدة تصطدم بها عشتار وتسوّغ من الناحية الدرامية هذه السخرية رغم صعوبة القبول بها من الناحية المبدئية، ومن تلك المفارقات مثلاً مخاطبة أحد الرجال لعشتار قائلاً : «يا امرأة، مازلنا في حزيران، تموز لم يحضر بعد.. ما دخل الشهور بالذي تبحثين عنه؟» وذلك رداً على سؤالها له : «أين سأجد تموز؟» وكذلك إجابة أحد الصبية على سؤال عشتار : «ألا تعرفون بلاد سومر؟» بقوله : «في الحقيقة، سومر، نعم، تذكرت، إنها أحد أنواع السجائر الرديئة» .

إن نزول عشتار إلى العالم السفلي، عالم الموتى في الأسطورة، يتطابق تماماً ونزولها في هذه المسرحية إلى بغداد التي أصبحت عالماً للموتى أيضاً خلال السنوات التي أعقبت الاحتلال الأميركي، لكنها تختلف عن ذلك العالم الأسطوري في أنها تقاوم من أجل استعادة الحياة والحرية والخصب .

الهوامش :

١-د .علي الراعي، المسرح في الوطن العربي (الكويت) سلسلة عالم المعرفة (الكويت) العدد ٢٥ .

٢-بديعة أمين "المفتاح، التراث-الأصالة» آفاق عربية (بغداد) العدد ١١-١٢ (تموز-آب ١٩٨٢) ص ١٢٥ .

٣-د .فاضل السوداني «المسرح العراقي ومفهوم المسرح الملحمي» مواقع الكترونية .

٤-ياسين النصير، وجهاً لوجه : دراسات في المسرحية العراقية الحديثة، بغداد، مطبعة دار الساعة، ١٩٧٦ .

٥-قاسم علوان "مصادر قاسم محمد المسرحية.. المؤثرات والتأثير" جريدة الاتحاد (بغداد) ٢١-٦-٢٠٠٩ .

البعد الإيديولوجي للمسـرح الملحمـي

خالـد سعسع

برتولت بريخت

الفن ليس معزولاً عن الحياة الإنسانية وتطورها، لذلك كان كلّ تطور أو تغيير يطال بعداً من أبعاد الحياة يجد له أثرا في الفن، فالفن باعتباره رؤية للكون وتصوراً للوجـود يتأثر بالرؤى الأخرى، سـواء أكانت الدين أم الفلسفة أم العلم، بل هو يتأثر بالرجّات والأزمات التي تحـدث في تاريخ البشرية، فكم من مدرسة فنية نشأت نتيجة لحدث سياسيّ مفصليّ أو لتغيّر في موقف فكريّ أو نشأة إيديولوجيا ناهضة، ولعلّ هذا الأمر ينطبق على النظرية الملحمية باعتبارها قد عرفت تحولات عديدة ناتجة عن تطـورات فكرية وفلسفية غيَّرت النظرة إلى الكون وإلى الإنسـان، وحددت للمسرح وظائف جديدة تطلّبت بدورها تطوير المسرح ذاته .

لقد قامـت النظرية الملحمية علـى خلفية وعي بأن العـالم قد تغير ولم تعد الأشكال الدرامية التقليديةً قـادرة على استيعـاب الواقع والتعبـير عنه، ولا على فهمه، وهـي أيضاً لم تعد تستجيب لطموحات الإنسان المعاصر، سواء كان مسرحيـاً أو إنساناً عادياً، فالمسرح الملحميّ مسرح قام على أسس ومبادئ مختلفة، كما أنه لم يظهر من العدم، فهو اعتمد على عدة منابع مختلفة، من بينها الإيديولوجيا، حيث أن "الإيديولوجيا عملية ذهنية، يقوم بها المفكر وهو واعٍ، إلا أن وعيه زائف لأنه يجهل القوى الحقيقية التي تحرّكه، ولو عرفها لما كان فكره إيديولوجياً"(١) فهي ذات قوى خفية تدفع المفكر أو الكاتب أو الفنان إلى اتجاه مسطَّراً مسبقاً، لكن هذه القوى لا يستطيع المفكر أن يشعر بجاذبيتها إلا بعد أن يغوص فيها، فالحديث عـن الإيديولوجيا يجعلنا نرى أنها تصـورٌ للعلم، يتجلى ضمنيـاً في الفن وفي جميع مظاهـر الحياة اليومية للفرد والمجتمع، فتصبح بذلك المعنى المُعاش والانعكاس لها في الفن ومن خلال الأفكار التي تظهر على مستوى النص حيث أن "النص يفضح كاتبه ويعريه ويجعـل واضحاً ما يخفيه من انعكاسات فكرية ورؤى عندمـا تصبح الإيديولوجيا التي يحملها صريحـة في قولهـا"(٢) ذلـك أن النص عبـارة عن مجموعة من تجـارب الأجيال السابقة في فكر الكاتب وبين يديه، ينطلق منهـا نحو آفاق جديدة، حيث تقوم هذه الأفـكار بترتيب الإيديولوجيـا ووضعها في شكل جديد هو النص، وبهذا المعنى المعاش والانعكاس الممارَس لمختلف العلاقات التي يقيمها الإنسان مع سائر الناس فإن كل سلوك ونشاط يحمل تصورا للعالم ويتجسد في الأفكار التـي تتضمنها الأعمال الأدبية والفنية.. ومن خلال هذه المفاهيم المجملة نحاول أن نثبت أن بريخت تشبَّع بالأفكار الماركسية واللينينية أيما تشبّع، واستقى من نهر الإيديولوجيا الماركسية خصوصاً "ومن جانب

آخر كان لاعتناق بريخت الماركسية انعكاساً واضحاً على اهتمامه في عروضه بعرض التحليلات التي تتعلق بالعلاقات الاجتماعية وفق مفهوم ماركس"(٣) .

لقد شهد العالم تطورات علمية وفكرية وفلسفية سمحت بتعدد الرؤى وتجاوز بعضها للرؤية الميتافيزيقية للإنسان أو القطع معها، وقد كان رواد المسرح الملحمي ممن تبنوا إحدى هذه الرؤى وهي الرؤية الماركسيّة التي ترى صراع الإنسان الحقيقي ليس ضد القوى الغيبية القاهرة وإنما ضد البنى الاجتماعية والسياسية القائمة، ومن هنا فهي ترى أن الإنسان المقموع أو المسحوق وجد نفسه في ذلك الوضع لا لأن ذاك هو قدره الذي رتّبته له الآلهة ولكن لأن البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية القائمة تمارس عليه ضغطاً وإقصاء وليس عليه عندها الخضوع والاستسلام لأن العدوَّ واضح ومتجسد في الواقع التاريخي وليس متعالياً ولا مفارقاً، ولهذا فالحري بالإنسان أن يفهم هذه البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والإيديولوجية ويفككها، ومن ثم يسعى إلى تغييرها للخروج من واقع المعاناة التي يعيشها .

إن المسرح الأرسطي كان ينادي بإحداث التطهير في نفسية المتفرج الذي يعتبر في نظره ذاتية متفردة، أما بريخت فكانت له وجهة نظر مغايرة، فقد أراد أن يغيّر من المفهوم الذي طرحه أرسطو للإنسان باعتباره ذاتية متفردة إلى الإنسان بوصفه معبِّراً عن مجموعة من العلاقات الاجتماعية التي يحتل موقعاً محدداً في مجالاتها المتعددة والمتشابكة، متأثراً بذلك برؤية كارل ماركس الذي يقول : "إن الجوهر الإنساني ليس تجريداً متأصلاً في كل فرد من الأفراد، إنه في حقيقته مجموعة من العلاقات الاجتماعية"(٤) وهذه الأفكار الفلسفية الإيديولوجية كان لها من الأثر الكبير والبعد الجليّ على النظرية الملحمية البريختية.

كما تذهب بعض الدراسات لمسرحيات بريخت المتأخرة الناضجة ما بين الأعوام ١٩٣٣-١٩٤٧ إلى اعتبار أنها عالجت إيديولوجية اغتراب التاريخ عن الوعي الإنساني كحلٍّ للمشكلة الاغترابية وكوسيلة لتحرير الإنسان من الاغتراب وتحقيق تاريخ حر إنسانيّ غير مغترب .

كما أن تركيز المسرح الأرسطي على الجانب العاطفي جعل رواد المسرح الملحمي يتهمونه بتغطية الواقع وتزييفه عبر افتعال صراعات زائفة لمنع المشاهد من اكتشاف الصراعات التي ينبغي أن تُخاض وبأنه يغرق هذا المشاهد في جملة من الانفعالات التي تغيّب عقله.. ومن هنا نظروا لضرورة تغيير الغاية من مخاطبة المشاهد .

إن هذا الطموح البعيد الذي سبق وراود مخيلة ماركس وبريخت يبدو الآن أكبر بكثير من رغبة بريخت الذي كان أميناً جداً للتراث الإيديولوجي الماركسي-اللينيني بمقدار ما أملته عليه الظروف السياسية والاقتصادية السائدة عصر ذاك والتي عاشها بصدق وتطابق مع ما يحمله من أفكار يسارية .

إننا ندرك بعد الذي مرَّ بنا أنه يستحيل إمكانية تصور وجود إنساني مجرد عن الإيديولوجيا الاغترابية التي لا حصر لها، وأن ما كان اغتراباً لفرد أو مجموعة أفراد، طبقة أو شريحة اجتماعية مثقفة في مرحلة تاريخية معينة إنما يمثل الاغتراب الإنساني فيها ضرورة تاريخية-حضارية في مجاوزة عصرها على الدوام، وان كان الاغتراب يبدو متخلفاً بالقياس إلى مرحلة لاحقة متقدمة أعلى من سابقتها في سلم الصعود الحضاري في زمانها ومرحلتها وتحمل أيضاً عوامل اغتراب كامنة جديدة تناسب مرحلة وظروف وبيئة إنسانية لاحقة .

إن هذه الأبعاد الإيديولوجية لم تنل من الشكل العام للمسرح الأرسطي، بل كانت هذه الأفكار كالملح في الماء حيث تصدت القواعد الأرسطية لهذه المفاهيم الجديدة، إذ "عندما اقتنع بريخت بفكرة التغيير التي أخذها عن الماركسية وضع المسرح في خدمتها، ولكن مفهوم المسرح كان له بالمرصاد مما جعله يضع نظريته في المسرح الملحمي ووسائله، ومنها وظيفة المسرح التي كانت تعني عند أرسطو التطهير، فأصبحت تعني عند بريخت التغريب"(٥) والملاحظ أن المسرح الملحمي التزم بالإيديولوجيا الفلسفية للمفكرين الألمان، حيث كانت الموجِّه الأول للمسرح الملحمي، كما أن "النتيجة الحتمية لتنوير الناس ستكون الثورة على كل ما يقيد الإنسان، وخاصة الطبقة العاملة، إذ حاول أن يقلب كل عرض مسرحي إلى مظاهرة جماهيرية، حتى أنه في بعض مسرحياته وزع بنادق حقيقية من فوق خشبة المسرح على أفراد الجمهور في الصالة كما لو كان يدعوهم للثورة فوراً"(٦) .

لقد طبعت السياسة معظم أعمال بريخت المسرحية والأدبية، وكان لكتابات ماركس وهيجل التحليلية بالغ الأثر فيه، حيث استمد فلسفته من فلسفة كارل ماركس التي يدعو فيها إلى فلسفة تغيير العالم لا تفلسفه، فحاول بريخت خلال مسيرته الفنية مخاطبة أكبر عدد من الجمهور لإقناعهم بأهمية تحرير أدوات إنتاجهم من سيطرة رأس المال، وأولى مسرحياته التي لاقت نجاحاً كبيراً كانت "أوبرا القروش الثلاثة" وتضمنت نقداً لاذعاً لأوضاع النظام البورجوازي، وكان من الطريف أن تلقى المسرحية هذا النجاح والإعجاب من قبل من تعمَّد بريخت انتقادهم، وهي واحدة من أمهات الأعمال في المسرح الحديث .

كما أن ماركس استقى من هيجل وكانط هذه الأفكار، خاصة الجدل أو الدياليكتيك(٧) حيث أن"مبدأ المسرح الملحمي لا يرتبط بأية رابطة بالمفهوم الجمالي للفلاسفة الألمان في النصف الأول من القرن الماضي حتى هذه الجمالية (جمالية كانط وهيجل) كما أشار إلى ذلك ماركس نفسه"(٨) فقد عمل بريخت على قراءة ماركس ولينين وتأثّر بهما أيما تأثر، واستقى من منابعهما وصولاً إلى اتخاذ موقف علمي من الإنسان والمجتمع والتاريخ .

ومن خلال الفلسفة الماركسية تأثر بريخت بتلك الأفكار الفلسفية التي حاول أن يجعلها في خدمة مسرحه الجديد، المسرح الذي خالف القواعد الأرسطية "إذ ظهر مفهوم المسرح الملحمي في الأساس في ألمانيا اعتباراً من عشرينيات القرن العشرين، حيث أخذ منحى مسرحياً وإيديولوجيا في آن واحد، إذ أنه كان محصلة لتوجهات مسرحية سابقة من خلال تغيير المسرح بحد ذاته كشكل ومضمون"(٩) حيث قام بريخت بإدخال وسائل مختلفة ومتعددة على المسرح أضفت عليه صفة الملحمية، معتمداً على ما تأثر به من ماركس وهيجل، وهذا التأثر جعل من المسرح الملحمي يبدع مسرحاً جديداً من حيث الشكل والمضمون، وكان هذا بمثابة العلامة الفارقة نحو إضفاء قيمة اجتماعية تدعو إلى توظيف الفن المسرحي من أجل التغيير الاجتماعي، ومن ثم كشفت النظرية الملحمية التي وضعها بريخت عن وظيفة المسرح بوصفه مؤسسة اجتماعية يناط بها التعبير عن الإيديولوجيا .

إن طريق الماركسية محفوف بالإيديولوجيا والتقاليد وطرق التفكير والحياة القديمة، ومحاصَر بأنساق وأجهزة تذيع وتنشر تصورات وأفكاراً أخرى، وهذا ما جذب بريخت لتأسيس النظرية الملحمية، وفي حالة بريخت تكون الماركسية قوام تلك النظرية وقد مزجها بمختلف العناصر المكوِّنة لمسرحه : الجمهور، الممثلون، شكل ومحتوى المسرحية، الإخراج والموسيقى(١٠) .

لقد شملت الإيديولوجيا كلَّ منهج فكريّ ينادي بتحرير الإنسان من الظلم ويسعى إلى استرداد الكرامة الإنسانية، وإذا كانت الامبريالية في بداية القرن العشرين قد قذفت جيوشها إلى أربعة أركان الدنيا لتستنزف خيرات الشعوب فقد لقيت من الشعوب عنتاً وإجهاداً واستنزافاً لقوة جيوشها، وهذا ما أُسِّسَت عليه النظرية الملحمية، فقد أحدث بريخت ثورة حقيقية في نظرية الدراما وأتى بنظرية عكسية تعارض نظرية أرسطو تماماً، وجوهر الخلاف بين أرسطو وبريخت يتلخص في جملة كارل ماركس الشهيرة التي تقول : "لقد انحصر جهد الفلاسفة دائماً في تفسير العالم وذهبوا في ذلك مذاهب مختلفة، ولكن القضية الحقيقية ليست تفسير العالم بل تغييره"(١١) لذا يبدو أن بريخت كان أميناً على الأفكار الإيديولوجية الماركسية بمقدار ما أملته عليه الظروف السياسية والاقتصادية السائدة في ذلك العصر بصدق وتطابق مع ما يحمله من أفكار يسارية من خلال تصوير الظلم الواقع على الفرد واستغلال طبقة لطبقة أخرى في حقها المستحق .

لقد حاول بريخت رصد الوضع الطبقيّ من خلال حركة المجتمع وتصوير العلاقات الاجتماعية بما يتخللها من صراع بين الأفراد، وكان مسرح بريخت الملحمي يشحن أفكار المتفرج ويملأ نفسيته بالأفكار الثورية التي تدعو للتغيير، وهذا عكس المسرح الأرسطي الذي يجعل المتفرج هامداً مستهلكاً لما يتلقاه على خشبة المسرح ويدعو إلى التطهير من الشفقة والخوف أو من تلك الانفعالات التي تنطوي في النفس البشرية من خلال ما جاء به أرسطو في كتابه "فن الشعر" أو كما كان يمثل الإنسان البدائي من خلال عملية الصيد التي يقوم بها، فقبل التحضير إلى الخروج للصيد كان يمثل تلك المرحلة التي يقتل فيها طريدته.. وبهذا لم يعد الصراع ضد قوى غيبية وإنما صار صراعاً اجتماعياً سياسياً إيديولوجياً، صراع

الإنسان مع القوى الاجتماعية والسياسية المهيمنة من أجل تغيير القوانين التي تحكم هذه العلاقة وتحرير الإنسان من القهر والاستغلال، وهكذا يُنزلُ المسرح الملحمي الصراعَ الدراميّ من تعالي القوى الغيبية على الإنسان إلى الواقع الأرضي فيجعله صراعاً تاريخياً بين الإنسان المُهَيْمَن عليه والمُهَيمنين عليه فينكشف الصراع الرئيسي بشرياً-بشرياً.. إنه بكل بساطة تنزيل لمعاناة الإنسان في الواقع التاريخي وإقصاء للتفسيرات الميتافيزيقية التي كانت تضفي على الواقع الاجتماعي نوعاً من السكينة من خلال تبرير علاقات الهيمنة بالأقدار أو بمشيئة الآلهة، فالمسرح الملحميّ يخرج من حلبة الصراع ليكشف عن أن في الواقع القائم الكثير من الزيف، ويتحول الصراع إلى صراع مع النظام البورجوازي القائم والذي يحاول أن يخفي الحقائق عن الناس، ومهمة المسرح الملحميّ كشف الخفي من أجل حصول الوعي بضرورة التغيير .

لقد خالف بريخت كل تلك المبادئ التي جاء بها أرسطو واعتمد في منهجه الملحمي على المادية الماركسية، ويعني ذلك أن بريخت يفسر المادية الجدلية عند ماركس بوصفها أسلوباً لمعالجة الحالات الاجتماعية كما لو كانت تجري عليها تجربة وتتبعها في كل التناقضات بغرض التأكيد على فكرة أن المجتمع حساس للتغيير والقول بأن الإنسان يطوي في داخله الكثير، ولذلك يمكن أن يصنع منه الكثير.. إنه ليس بحاجة إلى أن يظل كما هو، ويجب ألا ينظر إليه كما هو، بل كما ينبغي أن يكون(١٢) .

لقد حاول بريخت الاستفادة من الأفكار الفلسفية الماركسية وجعلها مطواعة في خدمة مسرحه الجديد، المسرح الملحميّ، فقد كان يحاول من خلال النظرية الملحمية أن يبرز قيمة الإنسان في الحياة ونبذ البورجوازية والحروب التي تفتك بالإنسان، وهذه الإيديولوجية الماركسية أو غيرها من الأفكار الفلسفية هي التي قومت النظرية الملحمية، فالإيديولوجية بمثابة الكاثارسيس بالنسبة لها، فهي تغير المتفرج من خلال الأفكار المتطايرة على مستوى العرض فيخرج المتفرج حاملاً سلاح التغيير في الأفكار والأفعال .

لقد تميزت النظرية الملحمية بالجدل الذي يرجع أصله إلى ماركس، حيث عرفت فلسفته بالمادية الجدلية، والجدل يؤدي إلى الفهم الصحيح من خلال طرح النقيض للوصول للفهم الصحيح، وهذا وفق إيديولوجية مادية جدلية تجعل من المسرح أداة للتغيير وليس أداة للمحافظة على الكائن والمسيطر دون البحث عن الحتمي "هذا المفهوم الذي طرحه ماركس كان من خلال نظريته المعروفة بالمادية الجدلية التي تحتوي العديد من المفاهيم والمعتقدات التي تشكل وجهة نظره والتي تعرَف بالإيديولوجيا، ومن ثم فقد كانت الجدلية في نظره هي عملية تاريخية"(١٣) حيث لا يوجد تاريخ بشريّ بمعزل عن الإنسان والوعي به .

إن الإنسان دوماً وعلى امتداد التاريخ البشريّ كان يستثمر اغترابه الذي هو سبب في استثماره للطبيعة وصنع تاريخه، ولم يحصل العكس، أي لم يكن اغتراب الإنسان يستنفذ طاقته الخلاقة ورغبته الأكيدة في التقدم نحو الأفضل.. وهذا كله اكتسبته النظرية الملحمية من خلال الفلسفة الهيجلية "وقد تصور هيجل الحقيقة الوجودية على أنها نمو جدليّ للعقل المطلق الذي يصل دائماً إلى تركيبات جديدة ابتداء من مفهومَي القضية ونقيض القضية، وفلسفة هيجل تقدم مذهباً عقلياً شاملاً، ولكنها في نفس الوقت رومانتيكية جداً بسب طابعها الديناميكي والتطوري"(١٤) حيث أن الدراما تقوم على النمو والتطور في أفعالها، وقد أعطى هيجل قاعدة لبريخت جعل منها مبدأ لنظريته الملحمية من خلال صراع الإيديولوجيات الغائبة أو الحاضرة في ظلّ مواقف مختلفة بين الأفراد حول العالم والمجتمع والإنسان، بحيث أن الإيديولوجيات تقوم على الأفكار والعواطف والمواقف السياسية وتتسم بالأسلوب الإصلاحي أو الثوريّ الذي يهدف إلي تغيير الواقع وظروف المجتمع، إذ شملت الإيديولوجيا كلّ منهج فكريّ طالب بتحرير الإنسان من الظلم وسعى إلى تحقيق العدالة والمساواة بين الإنسان وأخيه، فإذا كانت هذه الأفكار أو المواقف داعية إلى تغيير جزئي دون المساس بالحكم فإنها دعوة إصلاحية، أما إذا كانت داعية إلى التغيير الشامل فإنها هدم لكل الإيديولوجيات السائدة ودعوة ثورية إلى تبنّي إيديولوجيات جديدة لتغيير الواقع عن طريق مواقف فكرية أو لعقيدة سياسية معبّرة عن قضايا المجتمع، وهذا الأمر انعكس في الدراما وفي عدة اتجاهات تجديدية في التأليف المسرحي، منها الملحمي والسياسي والتسجيلي، في حين أن المسرح ما هو إلا مظهر من

مظاهر السياسة، هذا إذا اتفقنا على تعريف السياسة بأنها مجموعة الأفكار أو الفلسفة التي تشكل نظرية الحكم التي يتم في ضوئها تنظيم علاقات الأفراد والمجموعات في المجتمع وفق قوانين وقيم معينة تحكم توزيع السلطة والمال وتحدد الأدوار ومناطق التحرك للأفراد والجماعات، وأية مسرحية مهما كان شكلها أو مذهبها فلا بدّ أنها تتضمن خلفية إيديولوجية تشكل نظاماً فكرياً وسياسياً واجتماعياً لكاتبها، فالدراما بما أنها ممارسة لها علاقة بالبنية الاجتماعية والطبقات والصراع الطبقيّ فإنها إبداع جماعيّ يرتبط بروابط مع المجموعات والفئات الاجتماعية ولا تحمل أية ذرات من أفكارها وإيديولوجيتها، وبظهور المادية التاريخية تراجعت كلمة خلق كمفهوم ميتافيزيقي غير قادر على تحليل طبيعة الممارسة الدرامية وإدراك العلاقات التي تربط الدراما بإيديولوجيتها .

لقد كانت الفلسفة الهيجيلية عاملاً مساعداً تتكئ عليه النظرية الملحمية أو الدراما الملحمية، فقد مدّت النظرية الملحمية بالعنصر الدياليكتيكي الذي يميز دراما بريخت "فلقد عملت الخصائص الهامة في فلسفة هيجل على إبراز طبيعة تعاليمه حول الدراما، إذ كان الدياليكتيك يتغلغل في كامل نظريته حول الدراما"(١٥) .

إن تأثر النظرية الملحمية بالفلسفة الماركسية ونظرتها للتاريخ جعل من هذه النظرية تحكم بالمنطق الجدليّ المبنيّ على جملة من المتناقضات المتصارعة والتي يؤدي صراعها إلى كشف الحقيقة الاجتماعية والسياسية وتعريتها مما هو زائف حيث "عكف بريخت على دراسة الماركسية وآمن بضرورة تغيير العالم بدلاً من تفسيره، ومن هنا أعلن حربه ضد المفاهيم البورجوازية في المسرح والأدب"(١٦) ولعل أهم تمظهر لذلك يتمثل في أن الصراع في المسرح الملحميّ يتجسد في صراع المتناقضات، خاصة في بعده الاجتماعي المتمثل في صراع الطبقات المتنافسة، وهو يعني أن الجدل والصراع الطبقيّ ليسا مجرد أفكار يطرحها المسرح الملحمي بل هما أداة مسرحية ووسيلة اشتغال فنيّ، فمهمة المسرح الملحمي تعميق الجدل وتأجيج الصراع الطبقي باعتباره وسيلة من الوسائل التي تقرب عملية التغيير .

هوامش :

١-ماكس وانجلز، دراسات فلسفية، باريس، ١٩٥١، ص١١٣٩ .

٢-عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٤، ص٢٩٧ .

٣-مدحت الكاشف، المسرح والإنسان-تقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٣٣٠ .

٤-أنظر : لميس العماري، المفاهيم الأساسية لمسرح بريخت، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ص٤٤٤ .

٥-محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس، منشورات دار علاء الدين، ط٢، سورية، ٢٠٠٨، ص٥٥٦ .

٦-أحمد عثمان، المسرح اتجاهاته وقضياه، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد٣، ١٩٨٢، ص٦٨٠ .

٧-الدياليكتيك هو الجدل، أي محاولة الوصول إلى الحقيقة من خلال رأيين متناقضين ينشأ رأي ثالث يقودنا إلى الحقيقة .

٨-برتولد بريخت، ترجمة جميل نصيف، نظرية المسرح الملحمي، عالم المعرفة، بيروت، لبنان، ص١٠٧ .

٩-حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط١، بيروت، ١٩٩٧ .

١٠-فريدريك اوين، ترجمة ابراهيم العريس، برتولد بريخت-حياته، أعماله، عصره، دار ابن خلدون، ط٢، بيروت، ١٩٨٣، ص٤٤ .

١١-نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص٨٩ .

١٢-يُنظَر : أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي-المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص١١٣ .

١٣-إليزابيت وايت، ترجمة محمد مصيلحي، بريخت ما بعد الحداثة، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٢٧ .

١٤-إ.م.بوشنسكي، ترجمة عزت قرني، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٨، ص٢٩ .

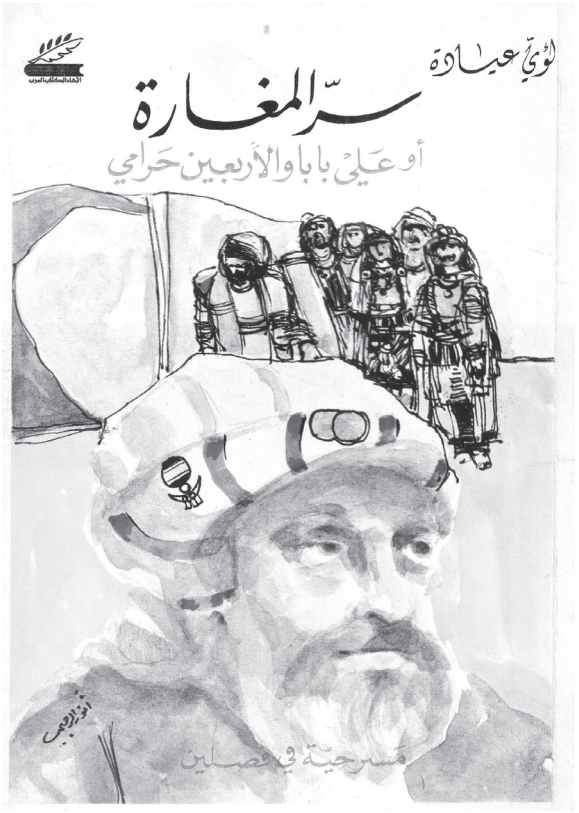
١٥-أ.أنيكست، ترجمة ضيف الله مراد، تاريخ دراسة الدراما من هيجل إلى ماركس، منشورات وزارة الثقافة، سورية، ٢٠٠٠، ص٣٢-٣٣ .

١٦-مسرح سعد الله ونوس، مصدر سابق .

قراءة أولى في شخصية الانتهازي في النصّ المسرحيّ السوريّ

محمد الحفري

الانتهازي ابن المجتمع والبيئة التي يعيش فيها، وهو في النهاية واحد منّا، نراه بالعين المجرَّدة، ثم نسمع عنه، وقد يغدو مع الوقت أسطورة المنجزات والنجاحات المتتالية، ومفتاحاً للمستحيلات التي تستعصي على الحل.. والمسرح كواحد من أهم الفنون رصد تلك الحالة وجسَّدها كثيراً بأشكال ونماذج عديدة.. فإذا استعرضنا النصوص المسرحية السورية نجد أنها رسمت بإتقان تلك الحالة وطرحتها بكل جرأة ووضوح وعلى كافة المستويات والأصعدة، ففي المجال الفني مثلاً نجد شخصية المستغِل في نص مسرحية "الشريط" لـ **مصطفى صمودي** حيث يبرز كجزء أساس إلى جانب الشرّ في مواجهة الخير، مرتدياً طبائع اللؤم والخداع ليلوث بها البساطة والصفاء، وربما الحياة برمتها، إذ يحترق الفنان في معرض الشموع وهو ينتظر أن يسمح مدير الصالة بقصِّ الشريط والسماح للجمهور بالدخول.. وفي نص "الحجر لا يؤكل" لـ **فيصل خليل** يقتل الانتهازيُّ الفنانَ ويستولي على منحوتته، وكان قد استغله لخدمته من قبل، وهذا لا

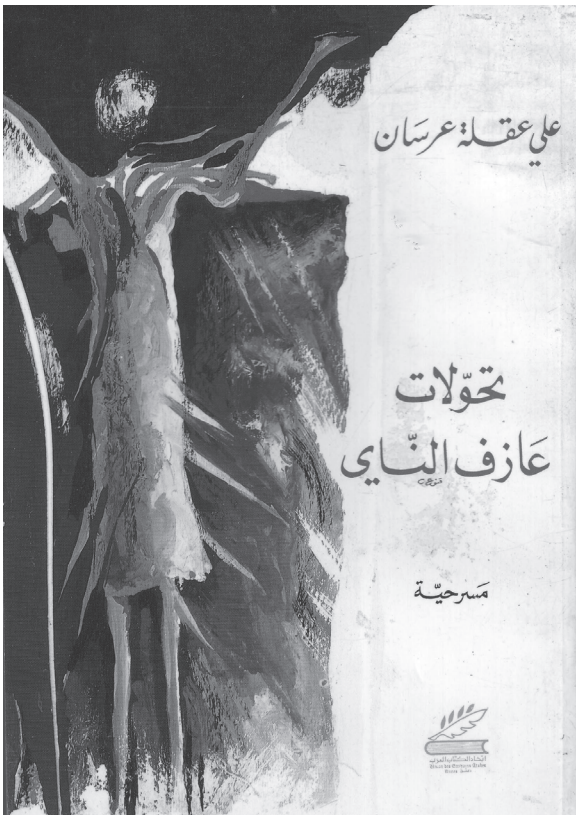


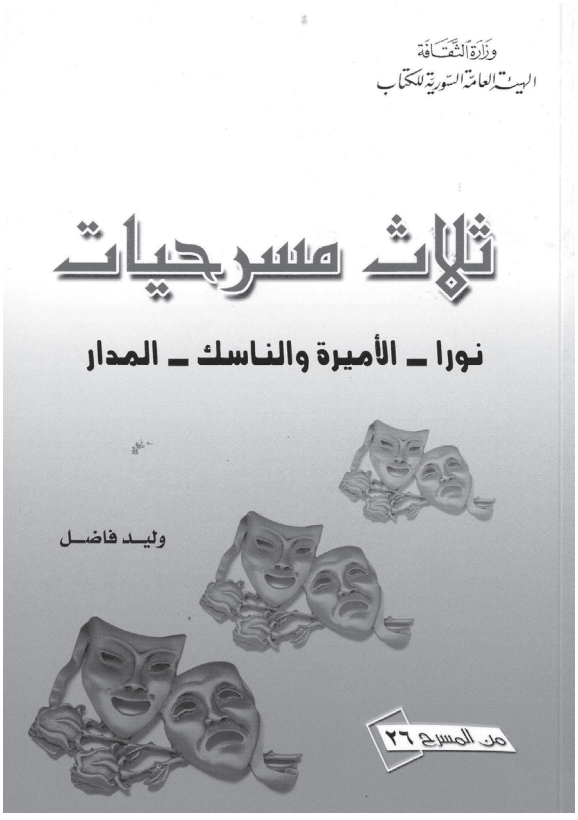
يبتعد كثيراً عن مسرحية "إثنان" لـ **خليل الرز** التي تحاول فيها شخصية الكاتب التفوق على الشخصية المكتوبة والتحكم بها واستغلالها حتى أبعد الحدود، لم لا والانتهازي أصلاً هو راكب الموجة وصائد الفرص، يتعامل مع من يدفع أكثر، وقد يحرق المنزل من أجل بيضته كما يقول المثل العامي .

وعلى الصعيد العلمي نجد شخصية الجنرال في "وردة تليق بالجنرال" لـ **حمدي موصللي** تريد أن تقتل باختراعها العلمي أكبر عدد من البشر في سبيل مصلحتها أو في سبيل وصولها إلى ما تريد، وفي هذا السياق تأتي مسرحية "انتحار غير معلن" للمؤلف ذاته، حيث تترصد الأيدي الغادرة من خارج البلاد لكل عالم مبدع وعبقري .

وعلى الصعيد السياسي تندرج لـ **حمدي موصللي** أيضاً نصوص أخرى كـ "آخر العمالقة" و"الجرذان" و"الفرواتي مات مرتين" .. والمجال السياسيّ جالَ فيه كتّاب المسرح في سورية طولاً وعرضاً، وصاغوا نماذج لا تحصى عن الفساد السياسي والشخصيات التي انتهزت المنصب لتحوله للكسب وتكديس المال، ويمكن أن نذكر في هذا الصدد مسرحيتَي "كاسك يا

وطن" و"غربة" لـ **محمد الماغوط**، ولا نبالغ إذا قلنا أنّ أغلب ما كتبه **سعد الله ونوس** كان سياسياً بحتاً أو يكاد، وقد عُرِض على أغلب مسارح سورية والوطن العربي فيما بعد، وكان **ونوس** منفتحاً ويعتبر أن النص لا يمكن أن يعطيك إلا بمقدار ما تعطيه من بحث وجهد، وهو خطاب لغوي قابل للقراءة، وخطاب فني قابل للتأويل، والمسرح برأيه ظاهرة حضارية مركَّبة سيزداد العالم وحشة وقبحاً لو افتقدها أو افتقر إليها، وربما هذا خط سار عليه **ممدوح عدوان** في الكثير من نصوصه، ومنها "حكي السرايا" و"القناع" و"الكلاب" التي تتألف من عدد من المسرحيات التي لا نكاد نفرق فيها بين الكلب وصاحبه أو ممن يفضله على المعدمين والفقراء، وهذا الكائن العظيم الذي اسمه الإنسان حين يهتدي إلى الحقيقة ينطوي الكون مثل كرة في داخله، وبالمعرفة يصل إليها، والمسرح كما غيره من الفنون والآداب يدفع التسطّحَ والسذاجةَ وأذى الرتابة القاتل، والمسرح جزء من الحرية، ومنه ينفتح باب من أبوابها، وهنا لا بدّ من ذكر **فرحان بلبل** الذي حاول جاهدا ألا تمتد نصوصه إلى هذا المجال ولكنها امتدت في "الجدران القرمزية" و"عريس وعروس"





و"يا حاضر يا زمان" و"لا ترهب حد السيف" مؤكدةً مقولة المسرحيّ المغربيّ **الطيب الصديقي** بأن كل حركة مسرحية هي حركة سياسية، وذلك ربما يكون متوافقاً إلى حد ما مع فكرة الأديب المصري **نجيب محفوظ** بأن ليس هناك حدث فني وحدث سياسي بل حدث سياسي بقالب فني، ولعل شخصية قشقو في مسرحية "مدينة من قش" لـ **عبد الفتاح قلعه جي** هي الأبرز للسياسي المستغِل، فهو الوزير والقاضي والمستشار الذي يقلب الحق باطلاً، ويحاول أن يبتلع في كرشه الكبير مدينة بأكملها، بالرغم من محاولة جحا أن يكون معادلاً له على صعيد الفعل لفضحه وتعرية تصرفاته.. ومسرحية "فانتازيا الجنون" لنفس الكاتب لا تقل أهمية في طرحها، حيث تستدعي الكثيرَ من الشخصيات التاريخية بقالب يناسب عصرنا الراهن، ومنها شخصية أنطونيو ذلك المستغِل والمغرور في الآن ذاته والذي يظن بأنه يستطيع أن يطلق النار على كل من يعارضه ويقف في طريقه، وهو كما يقول حرفياً يستطيع أن يدمر أية مدينة في هذا الكون، وهذا ما فعله **لؤي عيادة** في مسرحياته "الأرض مرة أخرى" و"الطريقة المنهجية في تعلّم الوصولية" و"سر المغارة (أو "علي بابا والأربعين حرامي")" ولم يبتعد عنه كثيراً نص "بين القلعة والسور" لـ **علي سلطان**، وقد ظهرت نصوص كثيرة حاولت استعادة التاريخ أو محاكاته لتعيد إنتاجه من جديد، منها "الصولجان والسلطان يا مولاي" لـ **محمود جميل حميدان** و"السؤال الأول يحاصر جلجامش" لـ **أنور بيجو**، وهنا نستثني النصوص التي حاولت أن تأخذ حرفية التاريخ .

وفي النص الشعري المسرحي وبالرغم من شفافية الشعر نلاحظ شخصية المستغِل عند **خالد محي الدين البرادعي** في "الزهرة والسيف" وغيرها من نصوصه، وفي "تحولات عازف الناي" لـ **علي عقلة عرسان** الذي بذل جهوداً كبيرة عن طريق نثره الجميل.. وهنا لا بد من القول بأن النصوص المسرحية السورية استفادت من الموروث الديني والثقافي والاجتماعي ولحظ العادات والتقاليد، ولا نبالغ إذا قلنا أنها استفادت من كل شيء، فعلى صعيد الحكاية تأتي مسرحية "مالكو يخترق تدمر" لـ **أحمد يوسف داود** لتكون مثالاً على أبشع استغلال يتعرض له بطل المسرحية الذي دخل متسللاً إلى المدينة باحثاً عن زوجته، وهذا بالضبط ما فعله **محمد أبو معتوق** في "المهلهل" و"بعد الليلة

الأخـيرة" و"الـواوي" وكذلك **سـهير يوسـف ديوب** في مسرحية "مطهى الألوان" **ونصر اليوسف** في "مشاهد من محاكمـة الشيطان" و"نداء الغابـات" والعارفون بالمسـرح يدركون معنـى أن نقول بـأن مسرحية فلان هي حكايـة، وفي هذا السياق نذكـر كلمات المسرحي **فرحـان بلبـل** عندما سئل عن الفـرق بين مسرح هذه الأيـام ومسرح الجيـل السابق قائـلاً : "لقد تفوقتم علينا بالتقنيات، وتفوقنـا عليكم بالحكاية" والحكاية السوريـة تتجذر في أصل الحضارة التي تمتد إلى مهد الإنسـان ليكتب السوري عن الإنسان وهمومه ومتاعبه وحتـى هواجسه في كل مكان من هـذا العالم، ويتجلى ذلـك في مسرحيات "أوربة أمـيرة صور" و"الخفاش" و"نورا" و"الأمـيرة والناسك" وغيرها لـ **وليد فاضـل** و"كأس سقـراط الأخير" لـ **موفـق مسـعود** و"حكاية المولود الجديد" لـ **جوان جان** وفي الأخيرة يستغل الأب ابنتـه بدايةً لنكتشف استغـلال التاجر ومن بعده بائع اللحوم والصحفـي والمذيع من ثم، في سلسلة لا تنتهي تعرض الظلم الذي يقع علـى كثير من البشر بدءاً من قرية صغيرة إلى أكبر مدينة في عالمنا المضطرب القائم على تحكّم قوى كبرى بمصائر الناس، وما جنون البقر في النصـ سوى جنون أصاب عقـول بشر هذا الزمان الذيـن يرفضون السلم والتعايش والاستقرار، خاصة في مجتمعـات صغيرة وهشـة لا تعرف كيف تدافع عن نفسها، وعقليتها سهلـة الاختراق من قبل قوى تعرف خيوط اللعبة جيداً وتعرف كيف ومتى تحركها .

ثم جاءت النصوص المشهدية لتتألق، وربما لتصبح سمـة تستهوي بعض من يشتغلـون في المسرح، خاصة الشبـاب منهم، فهـي تعتمد التكثيـف وتتيح الفرصة للكثير مـن الطروحات، وقد تُبرِز عمـلَ الممثل بشكل أكبر فحسـب، وهي مرتبطة بخيوط قد تكون غامضة وليست سهلة الفهم ولكنها في النهاية تصل إلى الذروة والحـل، ونذكر هنا بعضـ الأمثلة كـ "كركوز وست الحسن" لـ **محمد جهـاد الكاتب** و"المستشار الأعظم" لـ **عبد الكريم ناصيف** و"حريق اللون وحريق الروح" لـ **محمـد قارصـلي**، وفي الأخيرة تأتي المشاهد على شكل ذكريات وعلى طريقة الرواية، وتبدو مشتتة في ترتيبها، وقد يحسبها بعضهم لعدة أشخاص بينما هي لشخص

واحد تطرح معاناته وما وقع عليه من جور من وجهات نظر مختلفة .

من خلال متابعة حركـة الكتابة المسرحية في سورية نلاحظ بأنها شملـت أدق التفاصيل وأكثرها حساسية في مجتمعنـا، ونحن هنا ذكرنا أمثلـة عن شخصية الانتهازي تحديداً، علماً أنه واحد من نماذج كثيرة اعتمد عليها كتّاب المسرح السوري الذين سلطوا عليها الضوء، لكن شخصية الانتهازي تبقى الأبرز لأنها تُعتَبَر طرفاً أساسياً من أطراف الصراع المسرحي كما هو حالها في الحياة، وإذا كنا نعترف بقوة هذه الشخصية فلا بدّ أن نقرّ بضعفها بنفس الوقت، فهي في النهاية تعيش كعلَقـة ونبات طفيليّ، تأكل خيرات غيرها، وربما يكون الفـرار هو سبيلها الأوحد لو حصلت المواجهة، وشبكة العنكبوت مهما كانت متماسكة فلن تصمد أمـام الزمن، والحقيقة ومهما قيل لتسويد بياضنا وتعكير مياهنا الصافية النقية فلن يكون ذلك سوى زوبعة تمضي دون أن تهز قلاعنا التاريخيـة السامقة والممزوجة بعشق تـراب هذه الأرضـ وحجارتها، وسيبقـى المسرح والأدب والفـن السوري عموماً بصمة واضحـة وسلوكاً حياتياً لا يستطيع كائـن أن يمحوها ولن يكون مـروره سوى ذكرى لئيمة نشعر بالحزن الشديد كلما عبرتنا .

أخرج للأطفال ومثّل لهم

الفنان المسرحي محمود عثمان :

المسرح مظهرٌ حضاريٌّ يرتبط بتقدم الأمم وتطورها

هنـــاء أبـــو أســـعد

يشكّل مسرح الطفل بنيـة أخلاقية متكاملة، تهدف إلى تطوير وتربية الطفل وتعليمة وتوجيه سلوكه الفكـريّ والحركـيّ بالاتجاه الصحيح لأنّ هذا الفنّ يشمل الكلمة والمعرفة والحركة والأغنية والقصيدة والسلوكيات الصحيحة.. وفي محاولة منـا لفهـم واقع هذا المسـرح الآن التقينا مع المخرج والممثـل المَسرحيّ محمود عثمـان الذي قدم لمسرح الطفل في سورية عدداً من الأعمال المتميزة ممثلاً ومخرجاً .

*** بمـا أن مسرح الطفل -كما يُقال- هو أقوى معلّم للأخلاق وخير دافع للسلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسـان، فلمـاذا لم يلقَ مسرح الطفـل في الوطن العربي حتى الآن الاهتمام الكافي والعناية التي يجب أن يلقاها كما المسرح الموجَّه للكبار؟**

** لا أخفيك أننـي حاولتُ الإجابة على مثل هذا السـؤال ولم أتوصلَ إلى إجابة مقنعة، وأحياناً كثيرة يتردد هـذا السؤال في داخلـي عندما أكون بصـدد العمل في مسرحية للأطفـال.. ربما يعتقد القائمـون على شؤون المسـرح العربـي أن العمل في مسرح الأطفـال أسهل من العمـل في مسرح الكبـار، وللأسف فإن هـذا الاعتقاد خاطـئ، ومـن خـلال التجربـة أستطيـع أن أؤكد أن العمـل في مسرح الطفل أصعب وأكـثر مشقّة من العمل في مسـرح الكبار، والطفل يمتلك مخليـة أكبر من مخيلة الممثل والمخرج، وحتى الكاتـب.. في مسرح الكبار يدرك المُشاهد أنـه سيذهب إلى المسـرح وتصبح هناك عملية تواطؤ بينه وبـين الممثلين والمخرج، وبالتـالي فإنه يقبل بـأي حلّ إخراجيّ لأنـه يدرك تماماً أن مـا يتلقاه إنما هو محاكاة للحياة وللأحـداث المطروحة، بينما لا يمكن التعامل مع الطفل بنفسـ الطريقة، فالمتاح لديه في عالم التكنولوجيا من ألعاب تحمل الكثير من الخيال لا يجعله يقبـل بالحلول البسيطة مما يضطـر الكاتب في البداية ومن ثمّ المخرج والممثلون وحتى مهندس الديكور والإضاءة والتقنيات والمؤلف الموسيقي إلى أن يواكبوا عقلَ الطفل.. وللأسف نجد أن الإمكانيـات المادية والمعنوية المرصودة لمسرح الكبار في الوطن العربي أقل مما هو مرصود لمسرح الصغـار.. ورغم ذلك أقول إننا في سورية حققنا ونحقق دائماً حضوراً عربياً ممتـازاً على صعيد مسرح الطفل، وعلـى الصعيد العالمي كانت لدينـا بعض المشاركات في مهرجانات دوليـة وحققنا نجاحات لا بأس بها، ولكن هذه المشاركات كانت قليلـة جداً، ويعود ذلك إلى ضعف الإمكانيـات، ونحن نطالب دائماً بهـذه المشاركات ليس فقط بهدف إحراز النجاحات وإنما أيضاً بهدف اكتساب الخبرة والاطلاع على الجديد في عالم مسرح الطفل .**

*** وأين المسرح الشعري الراقص في مسرح الطفل في سورية اليوم؟**

** مـن يتابع مسرح الطفل في سوريـة يستنتج أن المسـرح الشعريّ والراقص موجود ولم يغب عنه، ففي كل مسرحيـة لا بدّ من وجود أربع أو خمسـ أغانٍ راقصة، ووجود الأغنية يعني وجود الشعر حُكماً، فالشعر موجود في مسرح الطفل السوري، وكذلك الرقص والغناء، إضافة إلى أن هنـاك الكثير من المسرحيات الطفلية التي تعتمد على السجع، وهو نوع من أنواع الشعر كما هو معروف .**

*** وهنا أين يكمن دور الحكاية؟**

** إنَّ معظمَ ما يُقــدَّم في مسرح الطفل في سورية يعتمد على التراث وحكايــات «ألف ليلة وليلة».. وبشكل عــام فإن مسرحيات الأطفال تعتمد الحكاية سواء عندنا أو عنــد الآخرين، وكان آخر ما قُدِّم في مسرحنا السوري في هــذا الإطار مسرحية «مملكة الحكمة» للمخرج هيثم قاسم .

*** نلاحظ أن مسرح الطفل السوري يعتمد كثيراً على النصوص الأجنبية المترجمة، فهل هذا تفسير لقلّة عدد كتّاب مسرح الطفل عندنا ؟**

** بالطبــع يوجد الكثير مــن النصوص المسرحية الطفلية المترجمة التي تتحول إلى عروض للأطفال، لكن هــذا لا يعني بحال من الأحوال قلّــة الكتّاب المسرحيين السوريــين في مجال مســرح الطفل، فلدينــا العديد من هؤلاء الكتّاب كنور الديــن الهاشمي وأكرم شريم وجوان جان وكمال بدر.. والقائمة تطول .

*** مــا هــي الواجبات الملقاة علــى عاتقنا اليوم نحو مسرح الطفل العربي؟**

** إن مــا يُقــدَّم اليوم على صعيــد مسرح الطفل العربي غير كاف علــى الإطلاق، فهذا المسرح يحتاج إلى الكثير من الإمكانيات لمواكبة خيال الطفل وعالمه، إذ لا بدّ من إحداث نوع مــن الدهشة عند الطفل لدى مشاهدته العرضــ المسرحيّ من خلال تقــديم المناظر الخلابة في الديكور والإضاءة والتقنيات والمؤثرات الضوئية والرقص والغنــاء، وهذا كلّه يحتاج إلى إمكانيــات مادية ضخمة، وبالتــالي إلى مؤسسات تستطيــع أن تُنفق دون النظر إلى الربح المــادي، فالربح المعنويّ والفكــريّ والثقافيّ الذي سيجنيــه الطفل هو الاساس، وإلا فسيبقى مسرح الطفل العربي يــدور في دوّامة المسرح التجــاري الذي يُقدَّم في الأعياد، وجلّ همّه الربح المادي .

*** في ظــل المتغيرات التــي تحصــل في عالمنــا كيــف باســتطاعة القائمين على شؤون مسرح الطفل العربي أن يعززوا انتماء الطفل إلى هويته؟**

** نلاحظ أن الدول المتطورة التي سبقتنا في هذا المجال قــد تنبهت إلى أهمية فنّ المســرح وخطورة الأثر الــذي يتركه في تكوين شخصيــة الطفل وتربيته وتدعيم المبادئ التربوية والخُلُقية والسلوكية لديه، فالمسرح مظهرٌ حضــاري، يرتبط بتقــدم الأمم وتطورهــا ورقيها، ولا يمكــن النظر إليه كأداة ترفيهية مــن شأنها تقديم المتعة فقــط، وإنما هــو كذلك أداة تنويرية وخــير وسيط لبثّ الفكر النيّر، وقد كُتِبَ الكثيرُ من الابحاث والدراسات من قبل باحثين مهتمين ببنــاء الطفل تربوياً وفكرياً وثقافياً حول قدرة المسرح على أن يخاطب عقل الطفل وحواسه، وتوصلت تلك الدراسات إلى أن المسرح له تأثير كبير في بناء شخصية الطفل الوطنيــة والاخلاقية، إذ انه يغرس فيه القيم والمفاهيم بشكل أسرع مما تقدمه المناهج الدراسية التــي تعتمد على الوعــظ والإرشــاد.. إن المسرح بشكل عــام، ومسرح الطفل بشكل خاص لديه قدرة فريدة على مخاطبــة وجدان الطفل وعقلــه وذلك من خلال العملية التفاعلية مع ما يطرحه ويبثّه من أفكار وقيم .

*** هــل تتوازن متطلبات مســرح الطفل اليوم مع ما وصل إليه التقدم التكنولوجي؟**

** يمتلــك الطفل خيــالاً أكبر من خيــال الكبير، والطفل المعاصر وبفضل ما يجري من حوله من تطورات علمية في مجال الألكــترون والبرمجيات ربما يكون أوسع إدراكاً من كتّاب مسرحنا الذين لم يأخذوا بعد بعين الاعتبار طفل اليوم وحاجاتــه ومتطلباته.. من هنا أجد أن الهوة

فلفلة والأمير المسحور

كبيرة بين الكاتب المسرحيّ الذي غالباً ما يكتب لنفسه وبين الطفل المتلقي الذي تتنوع حاجاته ومتطلباته التي تتغير بمرور الزمن.. ونتيجة لهذه الهوّة الكبيرة الفاصلة بين الطفل والكاتب وبقية الطاقم الفني والإبداعي من مخرجين وممثلين بقي البناء الدرامي لنصوصنا المسرحية الموجهة للطفل مصطنعاً وغير مقنع .

*** ما هي برأيك العناصر التي يجب توفرها في مسرح الطفل لجذب الطفل إليه؟**

** مسرح الطفل من أصعب أنواع المسارح، والعمل فيه يعتمد على إنسان ذي بال طويل ويمتلك من الخبرة ما يكفي، ولا بدّ من توفر كاتب موهوب ومبدع ومثقف يستطيع استثارة خيال الطفل وتنمية مواهبه وقدراته الإبداعية، كما ينبغي على الكاتب أن يضع نصبَ عينيه أنه لا يقدم المسرحية فقط للأطفال وإنما أيضاً للأب والأم اللذين يصحبان الطفل إلى صالة المسرح، وعليه أن يعي أن الأطفال لهم عالمهم الخاص وقضاياهم الخاصة، إضافة إلى أنهم في طور النمو والإدراك والتعلّم مما يجعلهم أكثر قدرة على التلقي والتأثر، أي أنه يجب أن يراعي المرحلة العمرية التي يتوجه إليها لأن الطفل غالباً ما يتقمص الشخصية التي يشاهدها.. وفيما يخص ممثل مسرح الطفل فلا بدّ من وجود ممثل من نوع خاص يمتلك ثقافة عالية تتناسب مع المستوى العمري الذي يتوجه العرض إليه، إضافة إلى مخرج لديه من الإبداع وإمكانية الارتقاء إلى مستوى خيال الطفل .

*** لماذا يفضّل الكثيرون من كتّاب مسرح الطفل أن يلجؤوا إلى الخيال بدلاً من الواقع في أعمالهم؟**

** هذا صحيح.. معظم كتّاب مسرح الطفل اعتمدوا على الخيال والحكايات الشعبية لأن الأطفال يحبون الحكاية في تصاعدها ومآلاتها.. ونحن هنا لا نستطيع أن نقول أن الكتّاب يهربون من الواقع بقدر ما يحاولون أن ينظروا إلى الواقع بعين الماضي، أي بعين الحكاية والأسطورة .

*** ما هو تقييمك لواقع مسرح الطفل في سورية اليوم؟**

** مسرح الطفل في سورية من المسارح العريقة في الوطن العربي، وقد فرض حضورَه في بعض المهرجانات العالمية، ومنذ أن قام الفنان الراحل عدنان جودة بتأسيس هذا المسرح والاهتمام به فهو يصعد ويسير بخطا ثابتة، فإذا تراجع أحياناً على صعيد الكمّ المقدَّم من الأعمال سنوياً إلا أن مستواه يبقى محافظاً على درجة عالية من الجودة لجهة احترامه لعقل الطفل وذائقته الفنية .

*** ما هي برأيك المضامين التي يجب أن يتوجه إليها مسرح الطفل في سورية اليوم؟**

** الطفل مثله مثل أي مواطن كبير يتأثر بما يدور حوله.. من هنا أعتقد بوجوب العمل على بثّ

سكان البحر

الأفــكار الأخلاقية والوطنية، وتنقية ما يمكن أن يترسَّب مــن شوائــب وآراء هدّامة تنقلها بعضــ وسائل الإعلام الخارجية إلى الطفل .

*** كيـف تتمنـى أن يكون مسـتقبل مسرح الطفل في سورية؟**

** أتمنــى أن يصل مسرح الطفل والعرائس إلى كل طفل في سوريــة، وأن نتمكن من فهم المتطلبات المتزايدة والمتجددة للطفل .

*** وها هو دور المسرح المدرسي في هذا الإطار؟**

** أعتقد أن المســرح المدرسيّ يجب أن يركّز على اعتماد فنّ التمثيل لإيصال الأفكار الجامدة الموجودة في الكتــب المدرسية، ومن خلال اعتماد هذه الطريقة يتولد لــدى الطفل حبّ المسرح والتمثيــل دون أن يكون الهدف الأول مــن وراء ذلك دفع الطفــل إلى أن يكون ممثلاً بل الاعتماد على التمثيل والمسرح كوسيلة إيضاح .

*** هل تؤيد المبالغة في التركيز على مَشاهد القسوة والعنـف في مسـرح الطفل بهـدف إبعاد الطفـل عن عالم الخيال المثاليّ؟**

** لا أظــن أن عاقلاً يؤيــد ذلك.. من الممكن أن نُــري الطفل كيف يؤثر العنف والقسوة سلباً على الإنسان، ولكــن أن نتعمد أن نعرض عليه ذلك فهذا أمر غير مقبول .

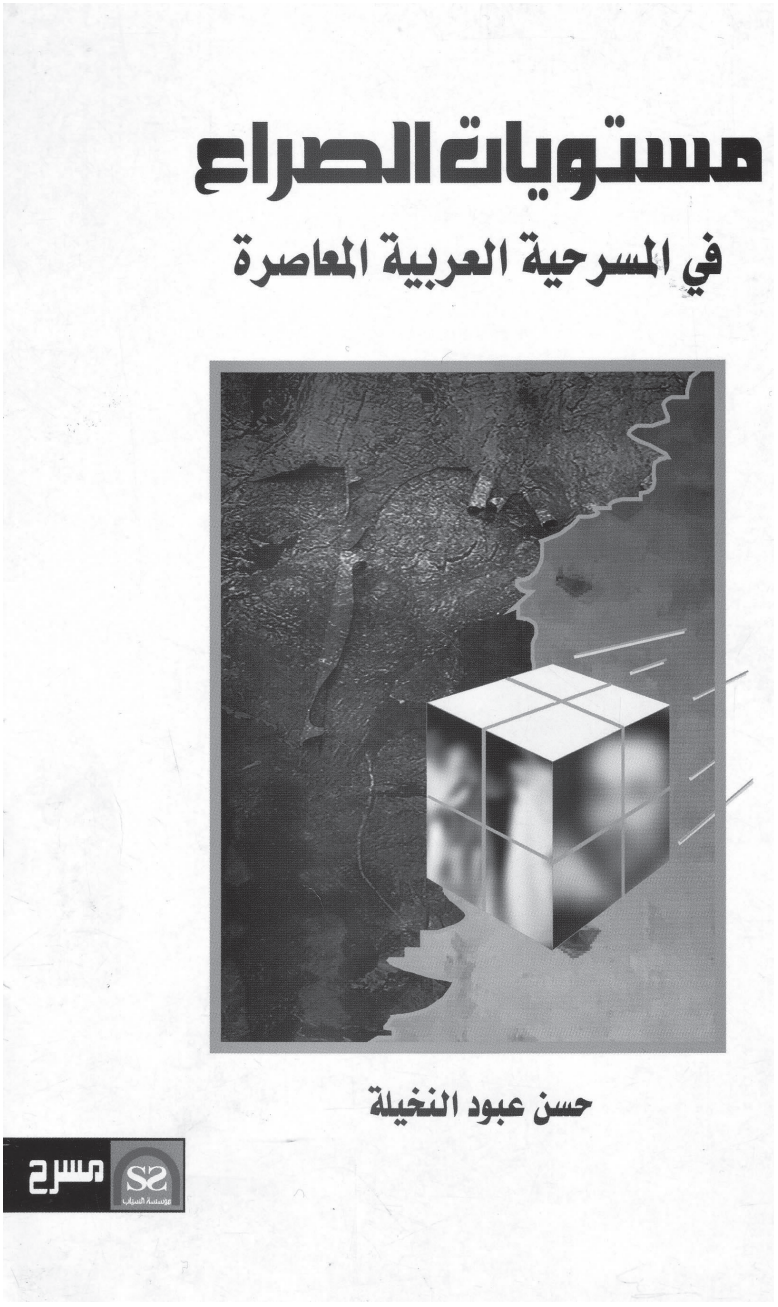
*** هــل لك أخيراً أن تعطي قــارئ «الحياة المسرحية» لمحــة عــن مشــاركاتك في مســرح الطفل ممثــلاً ومخرجاً حتى الآن؟**

** عندمــا تخرجــتُ من المعهد العــالي للفنون المسرحيــة كان حظــي جيــداً أنني شاركــتُ في عمل مسرحــي للأطفال وكان مــن إخراج د.عجــاج سليم وإشراف أ.عدنان جودة بعنوان «بدور والأقزام السبعة» كما شاركــتُ في مسرحيتين للمخرج سامر الزرقا هما «نصفــا جزيرة» و«مــع الغيوم» ثــم أخرجتُ مسرحية «وطن الطائــر» للكاتب البحريني خلــف أحمد خلف ومسرحية «فلفلة والأمير المسحور» لكاتبها زهير بقاعي وشاركتُ ممثلاً في مسرحية «الزهرة القرمزية» إخراج رشــاد كوكــش إلى أن قمتُ بإخــراج مسرحية «سكان البحــر» لكمال بدر، وكانت آخــر مشاركاتي في مسرح الطفل من خلال مسرحيــة «مملكة الحكمة» للمخرج هيثم قاسم .

حسن عبود النخيلة

يرصد مستويات الصراع في المسرحية العربية المعاصرة

عـوض الأحمـد



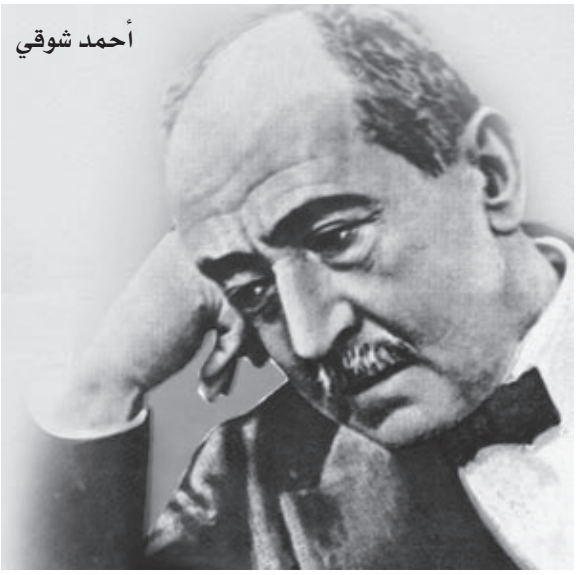
يناقش الباحث العراقي حسن عبود النخيلة في كتابه «مستويات الصراع في المسرحية العربية المعاصرة» الصادر عن مؤسسة السياب للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة في لندن القيمة الهامة التي يحتلها الصراع في النص المسرحي، وأسباب ضعف الصراع أو قوته وارتباط ذلك بمستويات هذا الصراع والبنية المسرحية ككل، حيث يؤكد الباحث أن الصراع في المسرحية عامل من عوامل الحيوية والإثارة والجذب، وقد عرف الأدبُ المسرحي الصراعَ منذ بواكيره الأولى عند الإغريق فأبرز هذا الأدب صراعات الإنسان وكشفَ عن معاناته : «الدراما لا يمكن أن تتعامل مع أناس ضمرت إرادتهم وأصبحوا غير قادرين على اتخاذ مواقف واعية حيال الأحداث أو بذل أي مجهود في سبيل التحكم في بيئتهم» ولذلك يُعدّ الصراع في الدراما -حسب الباحث- بمثابة الروح للجسد، فالدراما لا بدّ أن تعبِّر عن صراع حول فكرة أو مبدأ، ولا قيمة لهذه الفكرة أو لذلك المبدأ ما لم يكن مدعوماً بصراع يعبِّر عنه بعمق وقوة، فالدراما تُعدّ صراعاً متطوراً يؤدي إلى لحظة تنوير، وتشير أغلب الدلائل التاريخية إلى أن إيسخيلوس هو من أوجد الصراع في النص المسرحي عندما أدخل ممثلَيْن بدل الممثل الواحد، وبذلك أحكم العقد

أبو خليل القباني

ورسم الشخصيات وجعل الحوار لا يقتصر على كونه وسيلة لسرد بل جعله وسيلة للإيحاء بالصراع المباشر، كما اهتم إيسخيلوس بالجوانب الإلهية والغيبية وعقد الصراع من خلالها، حيث اصطبغ الصراع عنده بصيغة ميتافيزيقية وكان يقوم على المستوى الخارجي، حيث نجد الإنسان عنده خاضعاً لإرادة الآلهة والقوى الغامضة، ويضع هذا الصراع الإنسان في مرتبة أدنى، بينما يمثل النوع الثالث من الصراع الإنسان بمرتبته العليا لأن الصراع في هذا المستوى نابع من إرادة الإنسان وحريته في الاختيار التي تجعل منه متمرداً على الآلهة، أما سوفوكليس فقد حقق انتقالاً نوعياً على مستوى الصراع المسرحي ولم يتعمد إظهار سلطان الآلهة وضعف الإنسان أمامه وإنما كان يريد أن يُظهِر النفس الإنسانية واضحة جلية أمام ما يعتريها من خطوب الحياة، وبذلك كان سوفوكليس إنسانياً أكثر من سلفه فلم يناصر الفكرة الدينية على حساب الإنسان، ونرى البطل عنده يبرهن على كماله ونبله، بينما يُدخِل إيسخيلوس البطلَ في صراع حادّ وقاسٍ كي يوصله إلى الحكم، فهو إنسان لم يحقق الكمال .

من جهته عمل يوربيدس -كما يشير الباحث- على تطوير الصراع بشكل أكثر عمقاً وصدقاً، حيث كانت «مسرحياته تميل نحو الواقعية، فشخصياتها جميعاً لا ترتفع كثيراً عن مستوى الإنسان العادي، فهي تسمو قليلاً لكنها تخطئ وتصيب.. وهكذا طوّر يوربيدس الصراع بشكل أعمق وأصدق، والآلهة عنده عرضة للخطأ، وكان أكثر التصاقاً بالواقع وقدم صراعاً يتسم برؤية إنسانية، وراح يطرح صراعاً تكون فيه السيادة للبشر وحدهم، مهتماً بمشاعرهم، عارضاً صراعاتهم النفسية التي تهدف إلى تشخيص العيوب الاجتماعية».. ويؤكد الباحث أن الحماسة والجرأة التي امتاز بهما يوربيدس في طرحه لأفكاره المسرحية تجسدتا في كاتب آخر هو أرستوفانيس الذي اعتمد على مستوى الصراع الخارجي، موجهاً النقد إلى العيوب الاجتماعية بأسلوب كوميدي ساخر، مستهدفاً سياسة الحكم في أثينا .

وانتقالاً إلى مرحلة لاحقة يؤكد الباحث أن الصراع عند وليم شكسبير ١٥٦٤-١٦١٦ كان مزدوجاً بشكل واضح عبر تركيزه على مستويي الصراع الداخلي والخارجي معاً، وتعد هذه الخطوة رؤية جديدة للصراع المسرحي الذي يجعل من المأساة أكثر عمقاً بعد أن أصبحت «مأساة خارجية ومأساة داخلية، والخارجية تعمل أحياناً على النقيض المباشر لما تعمله الداخلية، والمأساة الخارجية تقوم على أساس إثارة العواطف الحسية في أقصى صورها، حيث تعالج القتل والتعذيب


أحمد شوقي

وإراقة الدماء، أما الداخلية فمتضمنة عادةً نضالاً بين العاطفة والعقل».. ويرى الباحث أن شكسبير استطاع أن يُقدم صراعاً يتصف بالرفعة والسمو عبر تقديمه لقضايا ترتبط بحياة الأسر ذات المنزلة الرفيعة، ومسرحيات شكسبير تختص بطابع إنساني معين وتعمل على طرحه من عدّة أوجه، فمثلاً في مسرحيته «عطيل» يصور لنا الشكَّ المستفحل في نفس عطيل تصويراً دقيقاً وكيف يجعله عرضة لصراع نفسي كبير يقوده إلى قتل حبيبته .

أما في مسرح بيير كورني فإن السمة الغالبة كما يشير الباحث تتحدد في تصوير الصراع الداخلي والخارجي اللذين يقومان على شقين أساسيين هما العاطفة والواجب، فمسرح كورني لا يحتاج إلى الشخصية الشريرة لتكون شخصية أساسية لأن صراعه لا يقوم على المؤامرة، ويتصف الصراع عنده بالفردية لكونه متعلقاً برغبة شخصية يسعى البطل لبلوغها، ولكن عوائق الواجب الأخلاقي والاجتماعي تحول دون تحقيقها، كما اتسم الصراع في نصوصه المسرحية بتلك الروح الشفافة وبتصوير المشاعر الملتهبة السامية «فعالم كورني قاس أيضاً ولكنه لم ينتهك نظامه الأخلاقي ولا نظامه الفكري، وقد بقي فيه كلٌّ من الترف والحب والقانون على حاله» والصراع عنده يؤدي إلى تقويه النظم الأخلاقية .

أما راسين فيعتقد الباحث أنه مصور الشهوات النفسية، إذ احتلَّ مستوى الصراع الداخلي لديه الجانب الأهم، فشخوصه طالما تبدو في صراع مع إرادتها الضعيفة، وقلما تبدو في صراع مع شخصيات أخرى، فالصراع الداخلي لدى راسين محرك للصراع الخارجي .

من جهته يهتم موليير -حسب الباحث- بعيوب المجتمع المتصلة بطباع الشخوص وسلوكهم البعيد عن الحشمة والذوق والأخلاق ولا يتناول قضايا العنف أو الجريمة أو المؤامرات، ومستوى الصراع الخارجي في مسرحه يسير بشكل هادئ ولا يصل إلى تصادم حادٍّ في الإرادات، فالصراع عنده يقوم نتيجة تصادم الأفكار .

ويؤكد الباحث أن هنريك إبسن أدرك الوظيفة الحقيقية للفن المسرحي فجعله يمس القضايا الاجتماعية الكبرى، وركز على الصراع الذي يدور في حيز الأسرة والمجتمع، فالصراع عنده انتصار للمبدأ أو إنصاف للحقيقة أو محاوله لاسترجاع حق مستلَب، واعتمد إبسن على شخصيات واقعية وجعلها تتصارع مع مشاكل اجتماعية كتحرير المرأة والرياء الاجتماعي والفساد السياسي، فهو يهتم بمعاناة الإنسان الداخلية ولكنه صراع لا يبلغ تلك المأساوية الشديدة التي لا تبقي ولا تذر .

ويشير الباحث إلى أن الصراع عند تشيخوف غالباً ما يتسم بالفردية، فلكل شخصية من شخصياته همّها الخاص الذي لا يشاركها فيه أحد غيرها، وكان هذا الأمر سبباً رئيسياً في اقتصار مسرحياته على الصراع الداخلي، ومسرحياته لا تخلو من شخصيات حاقدة .

أما سترندبرج -حسب الباحث- فقد جعل مستوى الصراع الداخلي من الأمور الأساسية التي تقوم عليها مسرحياته، ومستوى الصراع الداخلي لديه يتسم بالقسوة والوحشية التي تجعل الإنسان غريباً، فنشهد تحطماً للصلات الإنسانية وشعوراً عميقاً بضياع ذات الفرد، ويلجأ سترندبرج إلى تعميق هذا الأثر من خلال الاستعانة بالحلم، فيقدم الصراع الإنساني برؤية كابوسية تعزز إبراز الصراع في النفس، ويلمح الباحث إلى أن أفكار سترندبرج كانت مصدراً لإلهام الكاتب الأميركي يوجين أونيل إلا أن الصراع في مسرحياته كان أشد قسوة وعنفاً، فالصراع المحتدم في نفس الإنسان لديه ينبثق من كونه لم يعد يستطيع أن يشعر بالانتماء إلى العالم بأسره، وهو لا يمتلك حق التفاوض أو عقد المناقشات، وقد استخدم أونيل تقنية الأقنعة كأداة في تفعيل الصراع النفسي والكشف عنه، إلا إننا لا نشهد

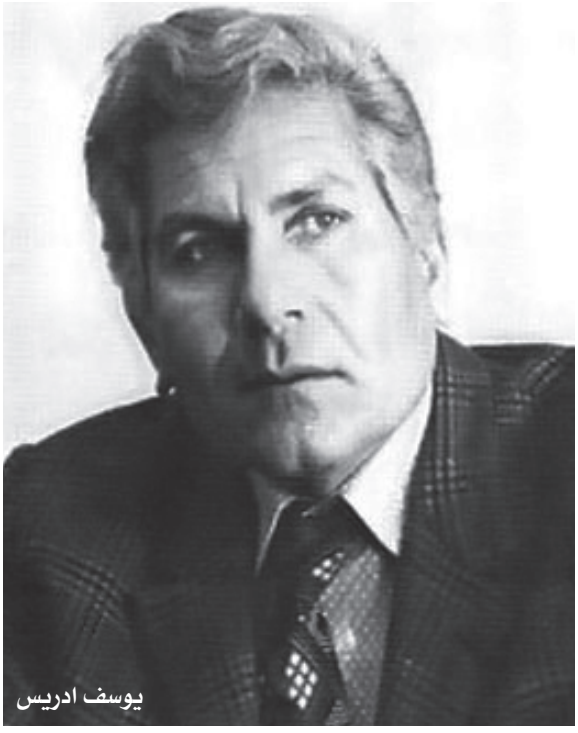
عبد الرحمن الشرقاوي

التعامل الحقيقي مع الأقنعة ومدى قدرتها في إثارة الصراع النفسي إلا مع لويجي بيراندييللو، فإذا كان أونيل قد جسَّد الصراع النفسي عبر القناع المادي الذي ترتديه الشخصية لديه فمع بيراندييللو يكون القناع المسبب للصراع جزءاً لا يتجزأ من كيان الشخصية، وهو يكمن في نفسها وفكرها وروحها .

ويرى الباحث أن بريشت اعتمد في مسرحياته على مستوى الصراع الفكري، مقدماً الأفكار التي تنطوي عليها مسرحياته بطريقة استفزازية لتكون أقرب لتحقيق الصدمة الفكرية على الدوام، مستغلاً قوة النقد التي يواجه بها الإنسان الحقائق التي طالما كان متجنباً لها أو هارباً منها أو غير منتبه لمرارتها، كما نرى بأن الإنسان لدى بيكيت أصبح لا يصارع الشر بل يعادي الحياة نفسها، فهو يعزز من سطوة الصراع معتمداً على فكرة الانسلاخ عن الواقع الحي .

كما يتناول الباحث حسن عبود النخيلة في دراسته لمستويات الصراع في المسرحية العربية، حيث يشير إلى أن الأعمال التي قدمها مارون النقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنوع كانت غايتها تقديم نتاج مسرحي عربي بشكل عام، وقد بدأ الصراع في المسرحية العربية منذ أن شرع أحمد شوقي بكتابة مسرحياته، فقد تأثر شوقي بمذهب كورني من ناحية الصراع، إذ لا نرى في مسرحيته «مصرع كليوباترا» سوى مفاضلة بين العاطفة والواجب دون أن تمر الشخصيات بمحنة الصراع التي كان لا بد أن يشعلها التقاطع بين الإثنين، ويعتقد الباحث أنه كان من المفيد أن تكون العاطفة والواجب الأساس الذي يقوم عليه الصراع منذ البدايات الأولى للمسرحية، ثم يأخذ هذا الصراع بالتنامي كلما ازداد الإثنان بالتصادم ومضيا بالأحداث قدُماً، وهذه الميزة في الصراع لدى كورني لم يستطع شوقي تطبيقها بالشكل المطلوب.. كما اهتم أحمد شوقي بتحقيق الواجب الأخلاقي في مسرحياته، هذا الواجب الذي خلا من الحرارة لعدم إدخاله في صراع واضح مع العاطفة، غير أن الصراع الداخلي جاء أكثر رسوخاً في مسرحية «عنترة» عما هو عليه في «مصرع كليوباترا» على الرغم من عدم حيازته على ذلك التركيز الكبير والاهتمام الكامل .

أما عند توفيق الحكيم فيرى الباحث أننا نشهد طرحاً جديداً ومنفرداً للصراع، فالحكيم مثلاً لا يدع شخوصه تتصارع مع قوى اعتيادية كالقوى البشرية التي اعتمدها شوقي في مسرحياته، بل إن الحكيم يمر وشخصياته في صراع قاسٍ مع قوى لا طائل لها بمجابهتها مثل «الزمن» و«الحقيقة» و«المكان» ويتجلى هذا اللون من الصراع في مسرحية «أهل الكهف» فيجعل تلك الشخصيات محاصَرة بين التاريخ المتمثل بماضيها الذي هربت منه لما له من خطر محدق بها،


يوسف ادريس

والزمن الحاضر الذي فُرض عليها فزاد محنتها أضعافاً مضاعفة، وفي هذه المسرحية ثمة رؤية كابوسية كانت تتدخل في بلورة الصراع بصورة رهيبة بحيث أن جلّ الشخصيات التي أوت إلى الكهف يكون مصيرها الموت ولا تظفر بسعادتها أو رغبتها .

ورأى الباحث أن مستوى الصراع عند الكاتب عبد الرحمن الشرقاوي يدور بين القوى البشرية حصراً، وهو في هذا الأمر ليس كسابقه الحكيم، إذ لا يعتمد على تلك الرموز والتجريدات التي جعلها الأخير أساساً هاماً للصراع في مسرحياته.. والقضية التي يطرحها الشرقاوي ويجعل الشخصيات تتصارع من أجلها لا تمس المصلحة الفردية، أي أن مستوى الصراع لديه لم يكن فردياً، فالصراع في مسرحياته لم يهتم بهموم شخصية بعينها، بل إن رقعة الصراع لديه اتسعت وأخذت تسلط الضوء على القضايا الإنسانية الكبرى التي تعكس واقع المجتمع العربي، ففي مسرحية «النسر الأحمر» بجزئها الأول المسمى «النسر والغربان» يكشف الشرقاوي عن صراع عنيف بين قوى الخير وقوى الشر، حيث تتخذ القوى الشريرة من الدين غطاء لنيل أغراضها الدنيئة .

أما عند الكاتب ألفريد فرج فيجد الباحث أن مستوى الصراع يتخذ عدة أوجه، ففي مسرحية «الزير سالم» ومع لحظاتها الأولى تبرز قوتان متصارعتان، إحداهما تمثل الحاضر بما يحمله من نقاء وإنسانية متمثلة بهجرس، والأخرى تمثل الماضي بعنجهيته ودمويته وروحه الشريرة متمثلة بباقي الشخصيات.. والصراع لدى فرج أيضاً يرتكز إلى تصوير بشاعة النفس الإنسانية، فهو ينشغل بسبر أغوار تلك النفس التي تُغلق أمام صاحبها مصاريع الهداية، وفي نصوصه يطغى الجانب الشرير بشكل كبير في تسيير دفة الصراع.. أما الكاتب يوسف إدريس فإنه يقدم لنا صراعاً يذكّرنا بشكل كبير بالصراع الدائر في مسرحيات بريشت، فإدريس يطمح أيضاً إلى مسرحية تستهدف العقل الإنساني أكثر من انشغالها بسبر أغوار المشاعر وتسليط الضوء عليها، ولذلك فإنه في مسرحية «الفرافير» ينصح من يقومون بتمثيل الأدوار بمراعاة الصراع الفكري الذي تقدمه المسرحية، وقد جعل إدريس مستوى صراع الأفكار الأساس المهم في مسرحياته، وعمل من خلال هذا المستوى من الصراع على تجاوز الكشف المرتبط بمعاناة شخصية بعينها، فالشخصية لا تُمثل نفسها بل هي لسان حال الجماعة باعتبارها حاملة لفكرة ومبلِّغة لرسالة إنسانية شاملة إلى المجتمع بأسره ككل .

أما سعد الله ونوس -حسب الباحث- فيهتم بمستوى الصراع القائم على التأثير المتبادل بين الماضي والحاضر ومدى التفاعل بين الإثنين في تشكيل عامل للضغط المتواصل لدى الشخصيات، ولكن الفارق في مستوى الصراع الذي يقدمه ونوس أنه في مسرحية «رأس المملوك جابر» مثلاً يطرح هذا الماضي كشكل يوحي بتحقيق جانب تعويضيّ مفتقَد لدى شخوصه في عالمها الحاضر الذي غدا محمَّلاً بصراعات لا تُحتَمَل، ومع أن الماضي لدى ونّوس يضج بالمأساة لكن هذه المأساة تتحرك باتجاه تحفيز الفكر والنقد المتواصل وليس بلوغ عذابات النفس وحدها وما يعتريها من صراعات، أو لتأكيد صفة شريرة بعينها في الإنسان «فالشحن لا التنفيس من أجل القدرة على التغيير هو الشعار الذي طرحه ونوس وحاول تطبيقه في أعماله المسرحية» .

من جهتها لا تختلف شخصيات وليد إخلاصي -كما يرى الباحث- كثيراً عن شخصيات ونوس، فهي مسلوبة الإرادة وممتلئة بالخوف ومحاصَرة في عزلة قاتلة، عزلة مكانية تفقد الاتصال بعالمها بالفعل لا

لكونهــا لا تمتلك وسيلة للتفاهم معه وإنما لأنها بالفعــل قد فُصِلت عنه، وهذا ما يحدث في مسرحيته «صرعة العندليب» .

ويلاحظ الباحث مع مسرحيات علي عقلــه عرسان طرحاً مغايراً في تقديمه للصراع، ففي مسرحية «زوار الليل» يقدم عرســان صورة للصراع الــذي يجتــاح الشخصيــات نتيجة لسيطرة عوامل الماضي، وفيها يكون ضغط الماضي علــى الحاضر محوراً أساسياً لتشكيل الصراع وإبرازه .

أمــا في مسرحيــة «الأســوار» للكاتب المسرحي خالد الشواف فيلمس الباحــث طرحــاً رصينــاً للصراع، معتمــداً علــى الحــوار الشعري في صياغــة المسرحية، حيــث عمد إلى تقديم ما يــبرر وقوع الصراع وكشف عن عوامــل إنمائه وتطويــره بشكل مؤثر وواضح في المسرحية المذكورة .

أمــا مع الكاتــب يوسف العاني فيشير الباحــث إلى أننا نشهد تناولاً أكــثر جدية للصــراع الــذي يتصل بالقضيــة الاجتماعيــة، إذ يقــدم لنــا في مسرحيــة «صــورة جديدة» تصويراً واضحــاً للظلم والاضطهاد الاجتماعــي، وشخصياتــه لا تقبل الهــوان ولا تنطلي عليهــا الألاعيب وتمتلك القدرة الفائقة على حلِّ ما يعترض طريقها من معضــلات، وهي متماسكة أيضاً بشكل لا يدع للخصم أدنى فرصة للتغلب عليها .

القسم الثالث من الدراسة تناولت الجوانب الفنية في مفهــوم الصراع، إذ يقول الباحــث : «تكاد لا تخلو نظرية من نظريات الدراما من التأكيد على ما للصراع مــن دور كبير في صياغة النص الجيــد والمؤثر، فعلى حد قول لاجوس اجري فإن الرواية التمثيلية إذا خلت من الصــراع فلن تكون ثمة مسرحية.. والصراع في كل مسرحيــة هو روحها والحرارة التــي تنبعث منها» كما يرى هــنري جويس بأن المسرحيــة في حقيقتها «تتابع

وليد اخلاصي

لصــراع مشتعل وصراع قائم، وهذه التتابعات تتصاعد إلى ذروات من بداية مشروع مترابط إلى نهايته».. وقد توصــل هيغل إلى تحديــد ثلاثة أشكال مــن الصراع، الشــكل الأول يصفــه بأنه صــراع ينجم عــن أوضاع طبيعية فيزيائية صــرف، والشكل الثاني صراع روحي يرتكز إلى أساس طبيعي، أما الشكل الثالث فإنه صراع ينتج عن فوارق روحية، وهو الأكثر تميزاً وأهمية لكونه يقــوم على أفعال الإنسان بالــذات، أما لاجوس اجري فتحدث عــن مستويات الصراع : المستوى الأول أسماه بـ «الصراع الساكن» أمــا المستوى الثاني فهو «الصراع الواثب» والمستوى الثالــث من الصراع بالنسبة لاجري هــو «الصراع الصاعد» أو «المتــدرج» وآخر المستويات

علي عقلة عرسان

وأفضلها لديه ما أطلق عليه تسمية «الصراع المرهص» أو «المرتقب» ويكون مدفوعاً بالتشويق والتوتر والترقب.. أمـا العوامل المؤدية إلى تفعيل الصراع فأهمها الحبكة ودورهـا في إبراز الصـراع، ومنهم من يـرى الحبكة علـى أنها «التنظيم العام للمسرحيـة ككائن متوحد.. إنهـا عملية هندسـة الأجزاء المسرحيـة والشخصية، ودورها في إبراز الصراع من العناصر الأساسية في بناء المسرحيـة، وهي التي تدفع بالصراع من خلال أفعالها إلى مراحـل متقدمة، فالشخصية هي مصدر الحيوية والحركـة الفاعلة في المسرحية، وقـوة الصراع الناتج عن الشخصية يتوقف على الفكرة الأساسية التي بنى عليها الكاتب مسرحيته» .

ويشـير الباحـث إلى أن الأسـاس الرصين بحل الصراعات المثيرة التي تخوض فيها هي بمثابة الوقود بالنسبـة للسيارة، فهي تعطي الشخصية حيوية وقدرة على الحركة، وكلمـا كانت الدوافع قوية تمكّن الكاتب مـن بنـاء شخصيات قويـة، وبالعكـس، وقد تميزت شخصيـة أوديـب –مثـلاً– بقوة في الخلـق الدرامي وجاءت كمحصِّلة لدوافع قوية أوجدتها مقدمة الحدث المثـيرة التي قامت عليهـا المسرحية، ولا يكفـي بالطبع أن تشتمـل المسرحية على شخصية قوية عنيدة تمتلك قراراتها ما لم يكن هناك في المقابل شخصيـة أخرى مضادة لها تدانيهـا بتلك الصفات كـي تشحن المسرحية بـكل مسببـات الصـراع القـوي المتواصل، فالشخصية الرئيسة التي تشكل قطباً أساسياً في الصـراع الرئيس في المسرحية تعتمد عليها جميع خطـوط الصراع الأخرى في تحركاتها، كما يبرز دور الفعل في تصعيد الصراع، وللفعل مكانته الكبيرة في رفد المسرحية بما يمكن أن يميزها من الصراعات المثـيرة، وعلى جودته يتوقـف نجاح المسرحية أو فشلها، فمن خلاله فقـط يمكن تحديـد أو قياس مـدى حضور الشخصيـة في المسرحية، ومـن خلاله أيضاً نكشف عـن طبيعة الشخصيـة ونحكم على مدى قوتهـا وطاقتهـا وإمكانياتها في خوض الصراع، وتحقيق الصـراع المتصاعد يقتضي أن يكون الفعل مترابطاً في أجزائه وأن يستغني عـن كل ما هو فائض عن حـدوده لأن وجود هذا الفائض يعني تشتت الفعل أو انشغاله أو إبطاء وقوعـه، وبالنتيجة عرقلة سير الصراع وتناميه، كما يأتي دور الحوار في تفعيل الصراع كعامل محوريّ، فالحوار المسرحي الحقيقي هو ما كان مسانداً حقيقياً للصراع في المسرحية، والحوار يُعتَبَر أهم نواحي الفعل، وعليه أن يكون محمَّلاً بمقوِّمات تنهض بالصراع وتدفع به إلى الأمام لكي يكون مثيراً وقوياً، وهذا ما يُوجِب أن يتمتع الحوار المسرحي بمؤهلات تجعله يتمتع بالقدرة على إثارة التطور المستمر مثله مثل العناصر المسرحية الأخـرى، فالصـراع يقتضي من الحـوار الابتعاد عن الزخارف الحوارية والقصصـ الاستطرادية والتكرار واللـف والدوران لأنها تؤدي إلى ضعف وإبطاء الحركة التي لا بدّ للصراع في المسرحية من أن يتمتع بها بشكل حيوي ومثـير.. ومن هنا على الحوار لكي يكون حواراً حيويـاً يخدم الصـراع في المسرحية أن يكـون مركّزاً ويسير باتجاه متصاعد لكشف الأفكار وتقوية الأفعال المساندة للصـراع والمفسرة له مبتعداً عن الأفكار التي لا ترتبط بالصراع من قريب أو بعيد .

محي الدين بشطارزي
رائـــد المســـرح الجزائـــري

محمـــد شـــماني

قصـــة ومسيرة الفنان محـــي الدين بشطارزي يقتربان من الأسطورة لأنه أعطى المسرحَ الجزائري كلَّ حياتـــه وهو الكاتب والمخـــرج والممثل المسرحيّ والموسيقـــيّ والعلَـــم الذي وضـــعَ أُسسَ المؤسَّسة المسرحيـــة في الجزائر، غير أنَّـــه لم يكن في الفرقة الفنيـــة لجبهة التحريـــر الوطني برفقـــة صديقه مصطفى كاتب الذي كرَّمه قبل وفاته في بيته بسانت أوجان وأهداه جائزة مهرجان المنستير الذي توّج به شخصيـــاً ليقول له : "لوْ لمْ تكنْ أنت ما كنَّا لنشارك في مهرجانـــات ولا لنتوَّج".. نعم، فلولاه لما كان طه العامري ولا حسن الحسني بوبقرة ولا غيرهم .

محي الدين بشطارزي من مواليد العام ١٨٩٧ في الجزائـــر العاصمة، وتـــوفي في العام ١٩٨٦ في الجزائر، في بدايته كانـــت قارئاً للقرآن الكريم في مساجد الجزائـــر العاصمة، وكان يشارك مع طلبة المدارســـ في تمثيل العروضـــ المسرحية حتى لفت انتباه الشيخ مفتي بوقندورة الذي كان يشرف على كورال 'القصّادين، فقـــرَّر أن يضمَّه إلى فرقته، ثمَّ وجَّهه نحو ثلاثة شيوخ : محمد بن قبطان وبن شاوش ومحمد لكحل ليصبح بعد ذلك قصاداً ينشد المدائح الدينية، وفي سن الـ ٢١ سنة أصبح بشطارزي معلِّم المقرئين، وكان لوقع صوته من السحر الخاص وهو يصـــدح بالمدائـــح الدينية في الجوامـــع في مختلف المناسبـــات الدينية، حتى أنَّـــه تلقى تشجيعاً خاصاً من الشيخ ابن باديس الذي أحضر فرقة القصّادين مـــن قسنطينة إلى العاصمة ودعـــاه لإحياء مدائح دينية في جوامع قسنطينـــة، كما كان أيضاً يساعد والده في التجارة .

ومن بـــين المصادفـــات العجيبة التـــي شكَّلت منعرجـــاً هاماً في حياة بشطارزي هي عندما تسلَّل ثلاثـــة موسيقيين فرنسيين معروفـــين جداً آنذاك إلى المسجـــد لاكتشاف الأناشيـــد العربية فوقع في نفوسهم سحرُ صوتِ شابّ يملك صوتاً صادحاً قوياً كان بالنسبـــة لهم كَنزاً حقيقيـــاً سرعان ما تلقفوه، وكان الأكثر تحمساً في هذا المشروع الصوتيّ الكبير إدموند يافيل الذي أصبح معلمه الثاني بعد المفتي بوقنـــدورة ليرسم له الطريق نحو خشبة المسرح من خلال إدخالـــه إلى جمعيته المسماة "المطربية" وما هـــي إلا أشهر قليلـــة من العمل علـــى صوته حتى ساعده يافيل على تسجيل أغانٍ دينية في أسطوانات عام ١٩١٩ حقَّقت نجاحاً كبيراً .

انضمَّ بعد ذلك محي الدين بشطارزي إلى رابطة الطلبة وكان في الآن ذاته كثـــير الاهتمام بالأوبرا، فحاول التنويع في مـــا يقدمه من حفلات في إطار ذات الجمعية وذلك من خـــلال تقديم أشكال شبه أوبرالية استلهمها من متابعاته الدرامية، ولكن هذا التجديد لم يكن ليعجب معلمه الأول مفتي بوقندورة، وازدادت الأمـــور سوءاً عندما اقـــترح عليه الأستاذ

يافيل المشاركة في الحفلات المغربية المنظمة في كورسال بالعاصمة، وهذا الأمر أثار غضب مفتي بوقندورة لأنَّ أمراً مثل هذا لا يمرُّ بسهولة، خاصة وأنَّ قصّاداً جاب جوامع العاصمة مادحاً الرسول الكريم ومقرئاً للقرآن الكريم سيقف على الخشبة أمام الراقصات .

من جهتها رفضت عائلة بشطارزي توجّه الابن للغناء في الأوبرا فعاش لحظات مُرَّة إثر هذه النقلة نحو الخشبة، لكن شغفه بها جعله يمضي عقداً مع يافيل لمدة عشر سنوات، وبدأ بتسجيل أغاني دنيوية منذ العام ١٩٢١.. ومن جهة أخرى كان يؤدي حفلات في مختلف المدن إلى جانب الحفلات الخيرية، وكي يثري برنامج الحفلات التي كان يقدِّمها قرَّر أن يقدِّم سكيتشاً صغيراً مع أنَّ معلمه الثاني لم يتحمَّس للأمر، ولم يتوانَ في تجسيد هذه الرغبة عند أوَّل دعوة من طرف سينما تريانون في باب الوادي حيث قدَّم مقطوعة هزلية أدَّاها علالو أو سلامي علي صديقه الذي تعرّف إليه عندما دخل مدرسة المطربية، علالو الذي كان بدوره مأخوذاً بشيطان المسرح -على حدِّ تعبير بشطارزي في مذكراته- من هنا يبدأ التكوين الجنيني للمسرح الجزائري، وبذلك كان محي الدين بشطارزي وعلالو ومنصالي الرواد الأوائل للمسرح الجزائري، وإلى جانبهم آخرون شكَّلوا فرقة البداية هم : داحمون، حسن كاتب، سي موح، محمد فرحي، عبد الحميد، موسى خداوي، منصوري، شكري، عزيز لخال، وعلال لعرفاوي وكان هؤلاء يقدمون سكيتشات وأشكالاً مسرحية بسيطة تقوم على الفلكلور والموروث الشعبي، وغالباً ما كانوا يعتمدون على التأليف الجماعي .

بعد هذه الأشكال المسرحية البسيطة قرَّرت الفرقة أن تقدم عرضاً مسرحياً متكاملاً على أن يكون عربياً غير مترجم عن الفرنسية، ولم يكن الأمر بالهيِّن لأنَّ الفرقة -كما قال بشطارزي- جاءت من العدم لغياب بحوث مسرحية جزائرية تركن إليها، وكانت تأمل أن تجد الخيط في الفرق المسرحية العربية التي كانت تزور الجزائر في ذلك الوقت، لكن دون جدوى، إلاَّ أنَّ الصدفة لعبت دورها عندما عاد منصالي من بيروت وأحضر معه كتباً من بينها مسرحية مكتوبة بالعربية تحمل عنوان "في سبيل الوطن" وفوراً قاموا بالتمارين لمدة ثلاثة أشهر لتُعرَض أوَّل مرة في العام ١٩٢٢ على خشبه كورسال، وقُدِّمت بالفصحى وحقَّقت نجاحاً كبيراً رغم نقص جمهور المسرح الدرامي إلا أنَّها حقَّقت بعض ما كان يطمح إليه محي الدين بشطارزي .

وبعد ذلك جاءت تجربة "فتح الأندلس" التي قدَّمتها الفرقة في العام ١٩٢٣ لتتوالى بعد ذلك العروض المسرحية، وكان أوَّل نص مسرحي لمحي الدين عام ١٩٢٧ تحت عنوان "الجهّال المدَّعين العلم" وقد أثرى حقيقة ربرتوار المسرح الوطني إلى جانب مذكراته التي تشكِّل مرجعاً أساسياً حول تاريخ المسرح الجزائري في ثلاثة أجزاء كتبها قبل وفاته، ويحمل المسرح الوطني اسم محي الدين بشطارزي حالياً تكريماً لمسيرته الحافلة بحب المسرح بعد الاستقلال، وكان قد استلم إدارة الكونسرفاتوار الوطني في العاصمة لمدة ٧ سنوات وقام بإنشاء ذاكرة له عبر وثائق ومخطوطات للنشر، ورغم كبر سنه إلا أنه كان آنذاك يشارك بمهام أخرى لجمعية الفخارجية، وفي مذكراته يقول بشطارزي : "أتحدث كثيراً عن صوتي الصادح.. لا أستطيع أن أكفَّ عن ذلك لأنَّ توجهي نحو الغناء مرتبط جداً بتاريخ المسرح، فالأوَّل والثاني متشابكان إلى درجة أنني أعجز عن الفصل بينهما، وبالغناء وصلت إلى الخشبة، والخشبة هي التي دفعتني إلى المسرح الذي تغلغل بداخلي حتى العمق" .

توفي الفنان محي الدين بشطارزي في العام ١٩٨٦ في العاصمة الجزائرية عن عمر ٨٨ سنة ودُفِن في مقبرة القطار بالعاصمة، غير أنَّ التاريخ بأسراره لم يكشف السبب الحقيقي في عدم انضمامه لفرقة جبهة التحرير وإن كان وراء بروز أهم أعضائها .

في كتابات الناقد أحمد شنيقي توقف عند تأثُّر الرجل الأوَّل في المسرح الجزائري بالفنان العالمي موليير، في حين تحدَّث أ.غوتي دوقاس عن المسار الفني لمحي الدين بشطارزي والذي لم يقتصر عمله على الجزائر وحسب فقد قام بجولة فنية إلى العاصمة الفرنسية باريس في سنة ١٩٢٦ وعمره لا يتجاوز السادسة والعشرين .

كارلو جولدوني..
موليير إيطاليا

عبد الله الدرويش

يقول مارك توين عن كارلو جولدوني أبي المسرح الإيطالي الحديث : إنه الإنسان الذي يتمنى كل شخص أن يكون قارئاً لأعماله، ولكن القلائل هم الذين قرؤوه فعلاً .

هو رائد الكوميديا الإيطالية المرتجلة الذي احتفلت الأوساط الثقافية والمسرحية في العام ٢٠٠٧ بالذكرى المئوية الثالثة لولادته، ومَنحت مؤسسة مان بوكر جائزة شرفية خصصت لنشر أعماله في أوربا .

تجربته مثيرة للجدل حتى يومنا هذا، ومع أن أعماله المسرحية تنتمي إلى الكوميديا المرتجلة إلا أنها كانت مختلفة وغنية بمفاهيم وأفكار وجدت طريقها إلى المسرح الحديث، ولم تكتمل إعادة اكتشاف هذا المبدع -الذي عاش في القرن الثامن عشر- إلا في النصف الثاني من القرن العشرين، مع أن صديقه الفيلسوف الفرنسي فولتير أطلق عليه لقب "موليير الإيطالي" بينما أطلق عليه نقّاد آخرون لقب "شكسبير إيطاليا" .

تشكل التجديدات التي وضعها جولدوني نقطة انطلاق للمسرح العالمي الحديث، ومنها حبه الفضوليّ للمراقبة، وترسيم الحالات النفسية لشخوصه، واستقراء الدوافع الكامنة وراء سلوكهم في واقعهم الاجتماعي والثقافي والمستويات والاتجاهات الفكرية التي يعيشونها، وهذا يحتاج إلى المزاوجة بين المسرح والحياة، أو ما يمكن أن نسميه "فن الحياة مسرحياً" أو الحياة في المسرح، بمعنى "مسرحة الحياة" .

وقد تعرَّض لحملات عنيفة متواصلة من منافسه

كارلو غوتســي الذي استعدى عليه الأكاديمية الأدبية واتهمه بخيانــة تقاليد الكوميديا المرتجلة في إيطاليا والابتعاد عن الشعر والخيال، فاضطر إلى الهجرة إلى باريس ليعيش فيها ثلاثين عاماً، لكنه عانى في سنواته الأخــيرة ضعف البصر والفقر بعــد أن قطعت الثورة الفرنسية عنه مورده .

بدأت الخطوات الأولى لإعادة اكتشاف جولدوني في نهاية الخمسينيــات من القرن العشرين مع صعود الواقعيــة الجديدة في السينما والمســرح في إيطاليا، ولكنها أخذت شكلاً أكثر عمقاً واتساعاً في الاحتفالات بالمئوية الثانية لوفاته والتي تركزت في فينيسيا وروما في شتاء العام ١٩٩٣ وانتشرت في أكثر الدول الأوربية والعواصم العالميــة، وضمت مؤتمراً لــوزراء الثقافة الأوروبيين ونشاطــات مسرحية وسينمائية وموسيقية وقرارات بإعادة ترجمــة وطباعة أعماله والدراسات المستجــدة عنها، مــع إصدار مطبوعــة شهرية على مدى عشر سنوات خاصة بأعمال جولدوني، وتشكلت لجنة في فرنسا لترجمــة أربعين مسرحية مختارة من مسرحياتــه.. وقال الكاتب المسرحي والناقد الإيطالي أوغور أنفــاني : في هذا اليوم بالذات تمَّ الكشف عن جولدوني المتخفّي ومعرفة أعماله بحيوية بالغة وتذوق جديد .

حياة جولدوني

ولِــد كارلو ابن الدكتــور جوليو في البندقية عام ١٧٠٧ وقضى فيها سنوات طفولته التسع، ثم انتقل مع أبيــه إلى بيرودجا، وكان أبوه يعمل في مجال الفيزياء، لكنه ورث اهتمامه بالمسرح عن جدِّه، وكان من الممكن أن تنحرف حياته في اتجاه آخر بعيداً عن المسرح، فقد دفعته رغبته بالعمــل الدبلوماسي إلى وظيفة قنصل لجمهورية جنــوا في فينيسيا، لكنه انسحب في الوقت المناسب حينما وجد نفسه مضطراً إلى استئجار سفّاح مغامِر لتنفيذ جريمة سياسية .

بــدأ حبه للمســرح وفنونه منذ ســن مبكرة، إلا أن والــده أراد إبعاده عن طريــق المسرح والمسرحيين فعهد به إلى مدرسة للرهبان الدومينيكان في بيرودجا لدراسة الفلسفــة.. وفي بيرودجا عقد صداقة وثيقة مع ممثلي فرقة جوالة اسمها "بونافيديه فيتالي" ثم هرب معهــا إلى كيودجا حيث تقيم والدته، وقد أصرَّ والــده على إبعاده عن الفن بكل الوسائل فلحق به إلى كيودجا واصطحبه عازمــاً في هذه المرة على إلحاقه بنفســ مهنته (الطــب) فصحبه معــه في كل زياراته الطبية، غير أن جولدوني لم يبدِ أيّ استعداد لاحتراف مهنة الطب فالتحــق بجامعة بافيا دارســاً للقانون، حيث درســ الحقوق مدة ثلاث سنــوات في جامعتها وطُرد بسبب كتابته مسرحية هزلية تعرّضَ فيها لنساء عائــلات معروفــة في المدينة، فتابــع دراسة الحقوق في جامعة مدينة مودينــا وحصل على الدكتوراه عام ١٧٣١ مــن جامعة بادوفا وبــدأ العمل عام ١٧٣٢ في قصر العدالة في مسقط رأسه، لكنه هرباً من الدائنين ومن زواج غير مرغوب به فرَّ مُعدَماً إلى ميلانو حيث عمل وصيفاً لسفير جمهورية فينيسيا، ثم أمين سره في كريما حيث أقاما نتيجة العمليات العسكرية الفرنسية ضد النمسا، وحينما اختلفا في الرأي غادر جولدوني إلى فيرونــا ليلتقي بفرقــة سان صمويــل المسرحية الفينيسية التي أرجعتــه معها إلى موطنه ليتعاقد مع صاحبها غريماني على أن يصير مؤلف الفرقة .

بلغ عــدد المسرحيات التي كتبها جولدوني خلال مسيرته الفنية مئة وخمســين مسرحية، حيث يصف تجربتــه المسرحيــة قائلاً : "ليس لقصــة حياتي أية أهميــة، ولكن ربما يحدث في وقــت قريب أن توجد مجموعة من أعمالي في ركن مكتبة قديمة، وقد يعنى لواحدٍ من الفضوليين أن يسعى إلى التعرف على ذلك الرجلِ الفريد الــذي كان همّه وهدفه إصلاح المسرح في بلده، والذي سلَّــم إلى خشبة المسرح مئة وخمسين مسرحيــة، شعراً ونثراً، منها ما اعتمد على الكوميديا الأخلاقية، ومنها ما اعتمد على كوميديا المواقف" .

في العــام ١٧٤٣ كتب أول ملهاة له وهي بعنوان "السيــدة المبجلة" وقد سعى لتوفير أسباب الضحك النابــع من القلب في كثيرٍ مــن المَشاهد، مع التزامه بموضــوع ذي قيمــة جدية ومحتــوى أخلاقي، فهو يسعــى إلى كتابــة ملهاة تدعو روحُهــا لغايات نبيلة بــدل أن تكون بذاءات لا معنــى لها.. يقول في هذا الصدد : "أتعلم في المسرح أن أميز ما هو أقدر تأثيراً علــى النفوس وإثارة للاندهاش أو الضحك أو لتلك المداعبــة المحببة للقلب البشري التي تنشأ مما يجد المرء في الكوميديا من عيوب ونقائص تصورها على

الطبيعة ولكن بطريقة لا تصدم بإفراط وتجرح" .

لم يضارعه كاتبٌ مسرحيّ آخر في خصب ابتكاره ولا في ثروته من المناظر التي امتازت بالروح الكوميدية الحقيقية، أو في تصويره لعصره في شريط متنوع حيّ .

يقول الكاتب إدواردو بيرتاني وهو يلخص حياته وأعماله بشكل دقيق في الكتاب الذي أصدره عنه : "إنه رجل محب ومبدئي، ولكنه ببساطة ليس ابن عصره.. إنه متلهف للجاذبية الأنثوية والأطعمة الجيدة، ويتوخى الدقة في عمله.. إنه مغامر نبيل، عاش بسرعة، وكتب بسرعة، وكان مضطراً أن يحترم عقوداً غير محترمة بسبب حاجته إلى الكتابة والمال.. إنه رحّالة، يحب السفر منذ الخامسة عشرة من عمره عندما اتجه إلى روما مع والده الذي كان طبيباً دون شهادة رسمية" .

عاد جولدوني إلى البندقية في العام ١٧٤٨ حيث تعاون مع المحلن بلدسر في إنتاج شكل جديد من الأوبرا، وفي العام ١٧٦١ ذهب إلى باريس حيث تمّ تعيينه مسؤولاً عن المسرح الإيطالي في الديوان الملكي، واستقر في باريس حيث كتب فيها عدداً من مسرحياته بالإضافة إلى مذكراته باللغة الفرنسية، لكن أموره ساءت مع اندلاع الثورة الفرنسية حيث فقد دخله، وتوفي في باريس عام ١٧٩٣ بعد معاناة من الفقر والمرض .

مسرح جولدوني

كتب جولدوني أولى مسرحياته وهو في الثامنة عشرة من عمره، وبعدها صار المسرحُ يشكل بالنسبة إليه كلَّ أحلام الحياة، فكان مولعاً بالممثلات اللواتي يحملن معهن عبق المسرح، فهرب من مدرسة الدومينيكان في ريميني ليرافق مجموعة من الممثلين والممثلات إلى مدينة كيوجا التي كتب عنها مسرحية فيما بعد.. يقول جولدوني : "يا له من إطار جميل وغريب وجديد بالنسبة إليّ من الشخصيات الأصلية والحقيقية التي أدرسها بعناية وأحاول أن أجعل منها مادة من مواد عملي العادي".. ويقول في مسرحية ذكريات : "لقد طورتُ هواية مراقبة الرجال في الأحياء القريبة مني، وأنا مقتنع بأنني أحترم جمهوري من خلال تقديم الحقيقة العارية خالية من الزخرفة" ويضيف إلى مزاياه الخاصة استمتاعه بالشغل في كل شيء، وعدم إصدار أية أحكام مسبقة.

إذا كانت أهم أعمال جولدوني وأكثرها شيوعاً هي المسرحيات الكوميدية إلا أنه لم يبتعد عن كتابة المسرحيات التراجيدية والميلودرامية والشعر والأغاني والنصوص الأوبرالية والمذكرات، وجاءت هذه الأعمال باللغة التوسكانية، وهي أصل اللغة الإيطالية، بينما جاء بعضها الآخر بلهجة فينيسيا المتميزة .

في السنوات الثلاثين التي قضاها في فرنسا كتب بعض أعماله باللغة الفرنسية، ويبدو أن عدداً من أعماله ومشروعاته غير المكتملة قد ضاع، لكن أهم أعماله المعروفة هي : "الرجل المكتمل، المسرف، الإفلاس، ابن أرلوكان المفقود والمستعاد، خادم سيدين، النساء المرحات، ضجة في كيوجا، الأرملة الماكرة، الجمال الوحشي، المضيفة الجميلة، ضيف من حجر، أرلوكان ساحراً، صاحبة الفندق، الغلظاء، رجل العالم، ترويض الأرملة، الشاعر الخيالي، مدرسة الرقص، فيلسوف البلدة، الكونتيسة الصغيرة، مدير مسرح في أزمير، الفتاة الفاضلة، المروحة، الإقطاعي، الجندي العاشق، الفيلسوف الإنجليزي، ثلاثية المصيف (حمى الاصطياف-مغامرة الاصطياف-العودة من الاصطياف) مذكرات المقهى، الزوجة الصالحة".. وكان التنوع في موضوعات هذه الأعمال يوازي التنوع في موضوعات الحياة اليومية خارج المسرح .

كان جولدوني صديقاً لعدد كبير من الموسيقيين مثل فيفالدي وجالوبي، ولعددٍ آخر من الكتاب والفلاسفة أمثال فولتير وجان جاك روسو، وشهد عصرَ العظمة والمهانة لقصر فرساي في عهد لويس الخامس عشر ولويس السادس عشر، وتعرض لأذى كبير بعد أن كسب رهاناً وتحدياً بكتابة ست عشرة مسرحية في عام واحد، وكانت تنتابه نوبات من الكآبة التي لا يعلم بها أحد، أو تمر به فترات من الكسل واللامبالاة، وعندما تقدم به العمر عاش مكرّماً ومدمّراً في الوقت نفسه، فقد عاش مئة وجه لحياته التي امتزجت بالمسرح وهو ما قاله على لسان جوليمو في مسرحية "المغامر الذي استحق التكريم" : "أريد أن أمتع نفسي.. لا أريد أن أعاني المتاعب.. أريد أن أكون قادراً على الضحك من كل شيء، وأتذكر فوق

هذا حكمة معروفة تقول : إن الإنسان الروحاني يجب أن يرتفع فوق كل ضربات القدر" .

ارتبطت مسرحياته بالخشبة، فكان يكتب نسخة المسرح أي نسخة الإدارة المسرحية، ولم يكن من الممكن إثبات أصل النص إلا بتسليمه إلى المطبعة، وإذا كان هذا المنهج قد عرَّض إنتاجه لكثير من عوامل النسخ والتبديل والضياع فإنه في مقابل ذلك قدم لإيطاليا مسرحاً خاصاً بعيداً عن الادعاءات.. ويتميز مضمون مسرحه بالنقد الاجتماعي، إذ عاش في إيطاليا القرن الثامن عشر بكل ما يكتنفها من ظروف تاريخية وإنسانية، وأصبح عضواً في الطبقة المتوسطة التي كانت عماد ذلك المجتمع فاطلع على خباياه الخاصة والعامة وصوَّرها تصويراً أقرب إلى الطبيعية منه إلى الواقعية، تصويراً يكاد يكون تاريخاً اجتماعياً لفترة من أهم فترات التحول في التاريخ الحديث لإيطاليا، وبالاستقراء الدقيق لمسرحه يمكن رسم صورة واقعية صادقة لمجتمعه الممزق إلى دويلات وتحكمه علاقات طبقية قاسية وتسوده تقاليد اجتماعية يعوزها الصدق والإخلاص.. كما يتميز مسرحه بغنى الجانب الأخلاقي، إذ أن معظم أعماله ينتمي إلى الكوميديا الأخلاقية، فيتحدث عن ظلم السادة للخدم، ويسخر من الحرب ومن قيمة المحارب ومن الأرستقراطية، ويجسد زحف البرجوازية الصناعية والتجارية، ويهتم بإبداء حبه للشعب والدفاع عن الفلاح والصياد والموظف الصغير والخادم.. ويصوغ كل ذلك بقالب بسيط .

إن الاتجاه الأخلاقي عند جولدوني بوجهٍ عام يجسد كراهيته لسَوءات الأسرة والمجتمع، وحبه للحركة الدائبة نحو التطور.. وهو يريد نوعية راقية من الكوميديا لأن الوقت لم يعد يناسب ذلك النوع من الضحك الفارغ والاستهلاكي، لذلك أكّد على الحوار البسيط الطبيعي غير المتكلف وغير الخطابي، فرفض ما سبقه وما عاصره من تصوير البطولة الكاذبة، واهتم بتشريح القلب الإنساني والعاطفة البسيطة الصادقة التي تلمس أحاسيس المتفرج ببساطتها وطبيعتها، وخلط كل ذلك بالابتسامة الإنسانية الشفافة التي تضفي على العمل روح الكوميديا، فتراه يضع الشخصيات الإنسانية المقتطعة من الواقع الحي محل الأنماط الثابتة غير المنطقية، فشخصياته ليست معزولة كتلك الشخصيات التي نراها في المسرح الفرنسي في عصر النهضة، بل هي شخصيات تواجه الحوادث وتتبع منها وتتطور معها.. كل ذلك لم تكن تسمح به الكوميديا المرتجلة ولا طاقات ممثليها .

وهو يصور شخصيات مطابقة للتحليل الاجتماعي الواقعي، ويدعها تواجه الأحداث بكل التلقائية والبساطة التي تعيش به شبيهاتها في الواقع، موظفاً كل ما أوتي من خيال خصيب وملاحظة دقيقة لواقع مجتمعه وقدرة على تصوير صادق للعواطف الإنسانية، وذلك ما يسمى بالواقعية الفنية .

أحداث حية تبدو لنا كما لو كانت من الواقع إلا أنها ليست تصويراً فوتوغرافياً للواقع، وغالباً ما يبني جولدوني مسرحيته على حادثة بسيطة غير متوقعة، ولكنها منطقية مع السلوك العام للشخصيات.. وشخصياته تحدد البيئة لأنه لا يصف مكان الحادثة في مسرحه جرياً على عادة المسرحيين الكلاسيكيين، وهو لذلك يقدم بشكل ما لنظرية بيراندلو في العصر الحديث : "مسرحة المسرح" فالمسرح عنده -كما يقول بيراندلو- فراغ مجرد، والشخصية والكلمة هي التي تحدد شخصيته.. والكلمة في مسرحه هي كل شيء، فهي تصور الحركة المسرحية والأشياء والعلاقات بين الشخصيات، ولهذا فإن الحوار عنده أحداث وحياة، وحتى المنولوجات الفردية لا تقتصر وظيفتها على رواية الأحداث التي تقع خارجاً، بل هي ثرثرة حية وطبيعية تتدفق من الشخصية، وكثيراً ما تكون شكوى عاطفية أو إنسانية ممتعة .

والحوار مقسم على الشخصيات ومقطَّع تقطيعاً يذكِّرنا بحوار السينما الحديثة، ولا يملك الممثل إلا أن يحوله إلى إيقاع سريع وأحداث، فمن العبث أن يحاول حذف كلمة لأنه لن يجد كلمةً تخرج عن إطار الحادثة، وقد أعطى جولدوني جوهر فن الارتجال، وازداد إشراقاً بفعل خياله الخلاق، وأتقن تماماً معرفة آلية البناء الدرامي، ومن العبث البحث عن مميزات أخرى لمسرحه كتلك التي تدخل في تكوين الروائع الحقيقية، وإنما نجد السحر في أعماله متفوقاً على القوة، ونبع هذا السحر من نفس المؤلف الحية .

الكوميديا عند جولدوني والكوميديا ديللارتي

اقتصرت المدن الإيطالية في عصر النهضة، وخاصة البندقية، على تقديم الكوميديا الشهيرة في الأدبين اليوناني واللاتيني، إلاّ فيما ندر، وهي تُمثَّل أمام فئة محدودة من طبقة الأرستقراطيين داخل قصور الأمراء، وكان هدفها التسلية، وكانوا يحددون موضوع التمثيلية ويوزعون الأدوار، إلا أن الحوار الدائر بينهم كان من ابتكارهم، وهو يتوقف على مهارتهم وحسن ارتجالهم، ثم انتقلت فرق التمثيل من داخل القصور إلى الشارع والمسارح الشعبية في مختلف المدن الإيطالية، وهذا النوع من الكوميديا الارتجالية المسماة بالكوميديا دي لارتي كان يستمد قوته ونجاحه من نبوغ ممثليه ذوي الروح المرحة والبديهة الحاضرة وسرعة الخاطر، وقد كانوا يلبسون أقنعة عمَّت كافة مسارح أوربا حوالي أواسط القرن الخامس عشر، ونُقلت أسماؤهم إلى جميع اللغات كأوليكينو وبانتالون، وقد حدث هذا التبلور في أوائل عهد انهيار الجمهوريات البحرية الإيطالية، إذ بعد أن مثَّلوا على المسرح الشخصيات الحية للمجتمع والتي عاشت بين القرنين الثالث والخامس عشر أصبحت هذه الشخصيات أنماطاً تمثيلية ورموزاً لأشخاص يتميزون بصفات خاصة، فالتاجر القديم على سبيل المثال الذي عاش في مدينة البندقية في عهد الجمهورية وكان متصفاً بالجرأة والشهامة أصبح ذلك اليهوديّ الشحيح البخيل الذي يستغل خدمه وعشيقاته، وجعلت منه الكوميديا دي لارتي شخصية بنتالوني .

ومن جهة أخرى فإن ارتداء القناع التقليدي كان يجعل التعمق في إبراز الشخصيات أمراً عسيراً، أما عمل ماكياج للوجه فلم يكن معبِّراً إلى أقصى حد، ولا يمكن أن يقارَن بالتعبير بالوجه الحقيقي، كما كان القناع يحول دون إبراز مكبرات الصوت واللهجة المميزة لهذه الارتجالات مما زاد في صفة التهريج في الكوميديا .

وفي الوقت الذي ظهر فيه جولدوني (القرن الثامن عشر) كانت الكوميديا دي لارتي قد بدأت بالتدهور رويداً رويداً في إيطاليا، ولكنها صادفت نجاحاً في فرنسا وغيرها، وقد قلل ذلك من الصبغة المحلية لهؤلاء المقنّعين وهوَّن من عيوبهم النفسية، والنوع نفسه كان قد انقضى عهده، وحددت التقاليد دائرةً أو قواعد للموضوعات لا يُخرج أو يحاد عنها، فالأقوال الارتجالية التي يلقيها الممثلون لم تكن سوى موضوعات سبق إعدادها، وعباراتها مأخوذة غالباً من الكتب الأدبية التي كان يعرفها الشعب ويحفظها عن ظهر قلب، لذلك أصبحت الكوميديا دي لارتي نوعاً تقليدياً اصطلاحياً يقوم به أشخاص من الحياة الحديثة، وهو عبارة عن كلمات منسقة مضحكة وإشارات عابرة أو حركات مستهجنة أو خارجة عن حد اللياقة على الأغلب .

سعى جولدوني إلى الرقي بالكوميديا الإيطالية ورفعها إلى مرتبة المؤلَّفات الأدبية ذات المستوى الرفيع، وكان الناس في ذاك الوقت لا يعرفون سوى القواعد الكلاسيكية الخاطئة مما عرَّضه للانتقاد من قبلهم في بعض أعماله، فردَّ عليهم بقوله : "عندما لم أجد في قواعد أرسطو أو في قواعد هوراس الأدبية المبدأ الواضح المطلَق المعقول الذي يحتم وحدة المكان فقد طاب لي أن أطبق ما يبدو لي أو أعتقد أنه يتماشى مع موضوعي، ولكني لم أضحِّ مطلقاً بكوميديا صالحة لمجرد حكم قياسي اعتباريّ يمكن أن يفسد هذه الكوميديا" .. وبذلك فإن جولدوني يؤثر الحياة والحرية وبعض الفلسفة وعلم البيان، وهو رجل مسرح قبل كل شيء لا رجل قواعد، وهو عندما يؤلف كوميديا يضع نصب عينيه أن تكون مطابقة للواقع، فهو واقعيّ في الحياة دون أن يحلِّق في الخيال فيجعل من تمثيلية موضوعاً أخلاقياً أو يصوغها بلغة منمقة وإنشاءٍ جميل، والإصلاح الذي سعى إليه فنياً هو عدم ارتداء القناع واستبدال الحوار المرتجَل بالحوار المكتوب، والإصلاح الدرامي الذي سعى إليه هو حذفه لأدوار الشخصيات الكوميدية التي فقدت في عصره كل قيمة انتقادية مثل شخصية لوكابيتان التي تمثل الأجير المهرِّج الذي عبّر فيما مضى عن معارضة الشعب للحكم الإسباني،

أما فيما يختص بالأقنعة الأكثر أهمية فإنه حدد شخصياتها ومنحها صفات اجتماعية، فاتخذ من العرائس أو شبه العرائس شخصيات حية وحديثة، فمن شخصية الدكتور بولونيه القديمة التي تعني الثرثار السكّير جعل ربَّ أسرة، ولكن لازمته صفته

التـــي عُرِفت عنـــه كإنسان ثقيل الظـــل يذكر الأمثلة اللاتينية باستمرار، أما شخصية بانطالون الهَرِم التي كانت سخيفة ومحتقَرة ومهزوزة لبخلها وتقتيرها فقد عدَّلهـــا فجعلها تاجراً محترماً يمثـــل أحسن التقاليد المتبعة في عصره بين أهالي البندقية الذين يغلب عليهم التعقّـــل والازدراء بعجرفـــة الطبقـــة الأرستقراطية، وبريجيلا اللئيم الماكر اللص نجده وقد عدَّله فأضفى عليـــه صفات مدير فندق ذكـــي، شريف، خدوم، قويّ العضلات، أمـــا أرلكينو فقد أزال عنـــه صفة الغباء والعنـــاد وسوء التصرف وأصبح إثـــر احتكاكه بأهالي المدينـــة الكبرى خادماً نبيهـــاً، رقيق الطباع، لمّاحاً، ذا مقالب رائعة جريئـــة، وكولومبين إحدى الشخصيات النسائية في الكوميديا يمثلها جولدوني في عدة نماذج من الفتيات والنساء والشابات مثل شخصية ميراندولينا في كوميديـــا "صاحبة اللوكاندة" التـــي تؤرخ لمرحلة مفصليّة من التاريـــخ الاجتماعي لجمهوريّة البندقيّة قبيل الثورة الفرنسية وانهيار الممالك الإيطالية، حيث كانت الخادمات وبنات الشعب يمتزنَ بسرعة الخاطر والحيوية المتدفقة واللســـان السليط، وهو يعتقد أنه بإصلاحه هـــذا سيحقق ثورةً حقيقية واقعية، ولذلك نقـــده المتشددون مما دعـــاه إلى القول في مذاكّراته : "كنتُ أغفـــر لأنصار كوميديا الأقنعـــة حكمهم بعدم الرضـــا على عملي ولما نسبوه إليّ من اتهامات، إلاّ أن مـــا كان يسيء إليّ كثيراً هـــو أن بعض الأشراف كانوا يصرخـــون في وجهي بأني سخرتُ من الفرسان الذين يتبعون النساء ولم أرحم الأشراف" .

وفي مواجهتـــه المستمرة لإعـــلان المسرح الجديد نتلمس ما يتصف به من صبر شخصيّ وحلم وأناة، إذ بدلاً من مقاطعـــة الكوميديا دي لارتي فإنه بدأ منها وأخـــذ يغرف من محاسنها، واقـــترب رويداً رويداً من الهدف الذي سعى إلى بلوغه بكل حذر في البداية، ثم بكل اطمئنـــان فيما بعد عندما أحسّ في نفسه إمكان التأثير بالشعب وإمكان إقناعه بوجهة نظره، وحيث أنه لا يمكـــن تغيير عادات وأعمال الممثلين بين يوم وليلة، وكذلـــك مراعاة لذوق الشعـــب، فإنه كان يعرف كيف يلين قليلاً كلما دعت الظروف لذلك، فعندما لا تلقى إحدى كوميدياته محددة الحـــوار إقبالاً من الجمهور فإنه يقوم بكتابـــة فكاهات في الكوميديا تبدو كما لو كانـــت مرتجلة، ومع اقتناعه بـــأن الكوميديا يجب أن تُكتَـــب نثراً إلا أنه كتب مـــا يزيد عن الأربعين تمثيلية كوميدية شعراً، وأغلبهـــا بالشعر السهل المرسَل، على أن اختلاطه بممثلي الكوميديا والجمهور الذي كثيراً مـــا كان متحاملاً عليه نتيجة حمـــلات خصومه هو الذي يفسر لنا الطريق المتعرج الذي كان مرغماً على اتباعه، وحتى يتخلص مـــن هذا الخضوع كان يكتب كثيراً من مسرحياته بلهجـــة أهالي البندقية مما كان يضفي على مسرحياته حياةً لا يمكن تقليدها، على أن تشديـــد الرقابة وقيود الحياة السياسية قد حالا دون أن يستغل مواهبه في إبـــداء ملاحظاته النقدية على بعض قطاعات الحياة العامـــة مثل نقد رجال الدين الذين لم يظهروا في أعماله .

استفـــاد جولدوني مـــن مسرحيات غـــيره فقدّم من خلالها أفكاراً يتعـــذر الحديث عنها في البندقية كمسرحيـــة "الطبيب الهولندي" حيـــث تحدث فيها عن تعليم الهولنديات اللواتي لا يستطعن التخلي عن القيود المفروضة عليهن، وفي مسرحية "باميلا" أظهر على المسرح أحد الأشـــراف يتزوج من فلاحة، وجعل أحداث المسرحية في لندن وليس في البندقية .

علـــى أن كوميدياته المستقاة مـــن مصادر أدبية سابقة لم تكن أفضـــل كوميدياته، إذ كان منبع روائعه منبثقاً من قرارة نفســـه ومما كان يشاهده في الحياة اليوميـــة ونتيجة سعـــة اطلاعه وشغفـــه بمعرفة كل مظاهر النشـــاط الإنساني في حساسية فائقة وتبصّر وقوة ملاحظة .

إن عـــالم مسرحه يعكس ما مـــرَّ عليه من تجارب وأحداث في حياته الشخصية وقد تناولها من مقابلات وأحـــداث ومحادثات وأسفـــار وانتصـــارات وهزائم وذكريات، ففي "لادونادي جاريو" تناول حياته العابثة الماجنـــة عندما كان طالباً في مدينة بافيا، و"مشاجرة في كيوجا" رصدته عندما كان شاباً في مدينة كيوجا، وفي "المغامر الشريف" قدم لنا بعض الصور السلبية عن شخصيته، وفي "محـــام في البندقية" قدم صوراً مثاليـــة عنه، وقد وقع مرةً في حبائل محتال في مدينة راجوزا فكتب هذا الحـــادث في "المخادعون" وتناول بالوصـــف مختلـــف ممثلات فرقتـــه في "المتمارضة" و"الخادمة العاشقـــة" و"السيدة المطالبة" و"السيدة

وحدها" وعندما قابل في ميدان ساماركو تاجراً أرمنياً عجوزاً ضمّـن هذا في "ثرثرة النسـاء" ومن حادث قصَّه عليه بعضُ أصدقائه ألّف "الحادث العجيب" وأشخاص مسرحية .العشاق. عرفهم في روما، أما أشخاص مسرحيتَي "البنت المطيعة" و"الشاعر المتعصب" فعرفهم في بولونيا، ولكن هؤلاء الذين دفعتهم ظروف الحياة أمامه فاتخذ منهم شخصيات مسرحياته لم يتبع إزاءهم طريقة التحليل الطبيعي كما كان يفعل زولا بل اتبع طريقة التعبير الفني الواقعي للحياة دون أن يقتصر على تجميع الأحداث، بل كان يقتبسها ويعيد صياغتها مثل ميراندولينا في مسرحية "صاحبة اللوكاندة" أو العم كريستوف في "البيت الجديد" الذي كان دوره عبارة عن تجربة تعرَّض لها هو نفسه .

أما الأقنعة في الكوميديا دي لارتي فقد أصبحت أشخاصاً حقيقيين دبّت فيهم الحياة، ولكل منها صفته المميزة لشخصيته، والعرائس الصغيرة التي كانت مجرد تسلية أصبح كل منها سيدة بلحمها وعقلها، وكذلك الأراكوز الدمية الصغيرة التي كانت تضحك الجماهير فقد تطورت وأصبحت مواطناً من أهالي البندقية ذا عقلية واجمة وصفات عملية، وأصبحت شخصية تمثل حدثاً تاريخيّاً .

في العام ١٧٣٤ عرضت الفرقة مأساته التاريخية "بليساريو" التي حقق بها الخطوة الأولى على طريق حلمه في إصلاح المسرح، إذ تخلى في نصه هذا عن عناصر الأقنعة والموسيقا والأغاني، معتمداً على عوالم الشخصيات الداخلية وقوة حواراتها، وعندما لاقى العرض نجاحاً مدوياً تشجع جولدوني على المضيّ قدماً في مشروعه، وفي أثناء جولة الفرقة تعرَّف في جنوا على نيكوليتا كونيو ابنة موثِّق العقود هناك، فتزوجا في العام ١٧٣٦ وعادا إلى فينيسيا حيث ترأس بين عامي ١٧٣٧-١٧٤١ فرقة سان جوفاني كريسوستومو التابعة للنبيل غريماني .

وبين عامي ١٧٤١-١٧٤٣ شغل منصب قنصل جمهورية جنوا في فينيسيا دون أن يتخلى عن علاقته بالمسرح والكتابة له، ولاسيما في جنس الملهاة، محاولاً ابتكار البديل الأدبي المقنع والناجح لعروض الملهاة المرتجلة التي تسرَّب الجمود إلى مفاصلها فأنهكها، ولاسيما أنها كانت تستند دائماً إلى سيناريو (حكاية) وليس إلى نص أدبي، فكتب عام ١٧٤٣ «المرأة اللطيفة» ثم «خادم سيدين» عام ١٧٤٦ و«الأرملة الماكرة» عام ١٧٤٨ و«الفتاة الشريفة» عام ١٧٤٩ و«الزوجة الصالحة» عام ١٧٤٩ و«أسرة جامع الأنتيكات» عام ١٧٥٠ .

عمل بين عامي ١٧٤٥-١٧٤٨ محامياً في بيزا هرباً من دائني أخيه الأصغر، ثم عاد إلى فينيسيا وبقي فيها حتى العام .

ظهر الجزء الأول من نصوصه الكوميدية عام ١٧٤٨ فشكل محطة جديدة على طريق العودة إلى النص المسرحي المدوَّن عوضاً عن السيناريو الموجز المعتَمَد في العروض المرتجلة، ونتيجة لوعد قطعه على نفسه تجاه الفرقة والجمهور أنجز جولدوني في موسم ١٧٥٠-١٧٥١ ست عشرة مسرحية عُرِضت في مسرح سان أنجلو وحقق بعضها نجاحاً واستمراراً ملحوظين مثل «المسرح الكوميدي» و«باميلا» و«المقهى» .

نقد جولدوني للمجتمع

لم يكن الأشخاص الذين صوَّرهم جولدوني مجرد عرائس أو آلات بل كانوا رجالاً يعيشون في عصره، واستطاع أن يدمجهم بالكوميديا من كافة أنماط الطبقات الاجتماعية في البندقية خلال القرن الثامن عشر من عظماء وأشراف خربت قصورهم وأفلسوا وفرسان يتبعون سيدات ومحامين وقضاة وأطباء وشعراء وممثلات وتجار وسيدات بمختلف أنواعهن، ولم ينقص من لوحة المجتمع سوى الحكام والشرطة ورجال الدين، إذ هم يمثلون السلطة التنفيذية وهو يهاب نفوذهم بسبب سطوة التحقيق والمراقبة، وهم لا يرغبون أن يتدخل أحد في شؤونهم، ويسلكون كافة الوسائل للتنكيل بمن يجرؤ على ذلك بالدسائس والسجن، ومع ذلك لم يخفِ شعوره نحوهم، فهو لا يحب الأشراف ويكشف عوراتهم وعيوبهم ويُضحِك الناس عليهم، كما يُظهِر الطبقة الأرستقراطية كطبقة لا فائدة منها، بل شديدة الضرر وكثيرة الإيذاء، وعند اشتداد العداوة بينه وبين الأرستقراطيين وصفهم بالأنانية والصلف والتعجرف، فإذا وصل أحدهم لمنصب فلا يفكر إلا بمصلحته الشخصية فيمالئ

البعض ويجور على الآخرين ويظلمهم كما صوَّرهم في مسرحية "المتملّق" وصوَّر في مسرحية "الإقطاعي الكبير" اضطهاد الفلاح من قبل الإقطاعي الذي يعيش عالة على أكتاف غيره ويتظاهر بالسمر وهو في حقيقته فاسق، يخفي فسقه وإجرامه تحت ستار من الصلف والكبرياء، وكان يحرص دائماً على المحافظة على الحدود المرسومة والقيود المفروضة عليه بالنسبة للظروف المحيطة به، على أنّ حبه العميق للحق لم يَحُلْ دون أن يعبِّر عن انطباعاته بقوة عند الاقتضاء ومتى سنحت له الفرصة، ففي "الفارس والسيدة" يوجه التاجر أنسيلمو كلامه إلى الفارس في عبارات ظاهرها معسول إلا أنها تحوي نقداً مريراً، وهو يعرف كيف لا يصطدم بالذين يهاجمهم، ففي مسرحية "الإفلاس" أظهر أن الكونت سيلفيو الذي دبَّر إفلاس التاجر بانطلون كان مجرد نصاب انتحل لقبه، ولكن بانطلون لم يتردد في توجيه كلامه إلى المحتال والطبقة التي يمثلها فيقول : "إنهم فئة مثلك، يستغلون سلطانهم في خراب بيوت المساكين أصحاب الحوانيت" .

وكان أهالي المدن أكثر عدداً من الأشراف في كوميدياته، وهو لم يتورع عن تناولهم بالنقد اللاذع، كما أنه لم يتخذهم مُثُلاً عليا أو أبطالاً كما في مسرحياته "الشاعر المتعصب" و"البيت الجديد" و"الرعاع" وهو يتخيَّر أدوار الأشخاص المقرَّبين من القلوب من بين الأوساط الشعبية أو الطبقات المتوسطة، مع تناولهم بالنقد الإيجابي الهادف الذي يقصد به إصلاح الأخطاء والعيوب، آخذاً عليهم تقليدهم للنبلاء مما أفسد أخلاقهم وطباعهم، وانتقد فيهم خشونة الطباع وضيق العقلية التي تضرُّ بالحياة العائلية أكثر مما يضر التفريط في الأخلاق المستعارة من الطبقة الأرستقراطية، أما عن عامة الشعب فإن الحياة العائلية تشغل من تفكيرهم مكاناً متسعاً، وتلعب النساء دوراً هاماً، وإن كان في أغلب الأحيان دور الطائشات، إلا أنه كثيراً ما يتبين متانة الأخلاق ورجاحة العقل، فالسيدة تشيكا في مسرحية "البيت الجديد" تتميز برجاحة عقلها ورقتها وذكائها مما مكّنها من إصلاح حال أسرة نُكبت بسبب سوء تصرف إنزوليتو وعدم اكتراث سيسليا ورعونتها، وفي مسرحية "صاحبة اللوكاندة" فإن الشخصية البارزة هي ميراندولينا ذات الخبرة التي تقدِّر جسامة مسؤولياتها، وإلى جانب هذا فإنها مسرحية هامة من حيث الحبكة الفنية، فموضوعها في مجمله بسيط ولكنه يتطور من خلال لعبة من الحركات المسرحية الدقيقة يظهر إتقانها في ضبط إيقاع تواليها بحس مرهف، كما أن تداخل الأزمنة فيها محسوب بدقة عالية، ومعدلات الدخول والخروج من المشهد مرتَّبة بدقة قائد الأوركسترا، ونظام التغيير في العلاقات المشتركة بين الشخصيات يسبغ على المسرحية كلها خفة البالية، وتضم المسرحية عدداً من الشخصيات من مختلف الطبقات الاجتماعية، فالماركيز والكونت من الطبقة الأستقراطية، والفارس من الطبقة البورجوازية الصغيرة، والخادم من الطبقة الشعبية، وقد أوحت النساء إليه بأكثر من خمسين مسرحية كوميدية تناول فيها الصفات الحميدة للمرأة واستقلال رأيها وانتصارها، وعرض المشاكل العائلية الهامة التي أثيرت في عصره وحالة النساء في الحياة العامة والخاصة والعلاقات بين الأزواج والوالدين والأبناء، كما تناول موضوع تعليم البنات، ودافع عن المحبين، وخاصة الفتاة التي تُجبَر على الزواج كما في "(الشّابة الشريفة" و"البيت الجديد" .

لقد اعتاد جولدوني أن يرسم شخصياته وفق ملامح ممثلي وممثلات الفرقة ومواصفاتهم، فعندما مرضت ممثلته الرئيسية تيودورا مِدباك وحلَّت محلها الشابة مدلينا مرلياني كتب عدة نصوص جديدة قدم فيها صورة للمرأة مختلفة عما سبق من حيث الحيوية والعواطف الجياشة والذكاء اللماح كما في "المرأة العجيبة" و"النساء الفضوليات" و"النساء الغيورات" و"صاحبة الفندق" وغيرها من المسرحيات .

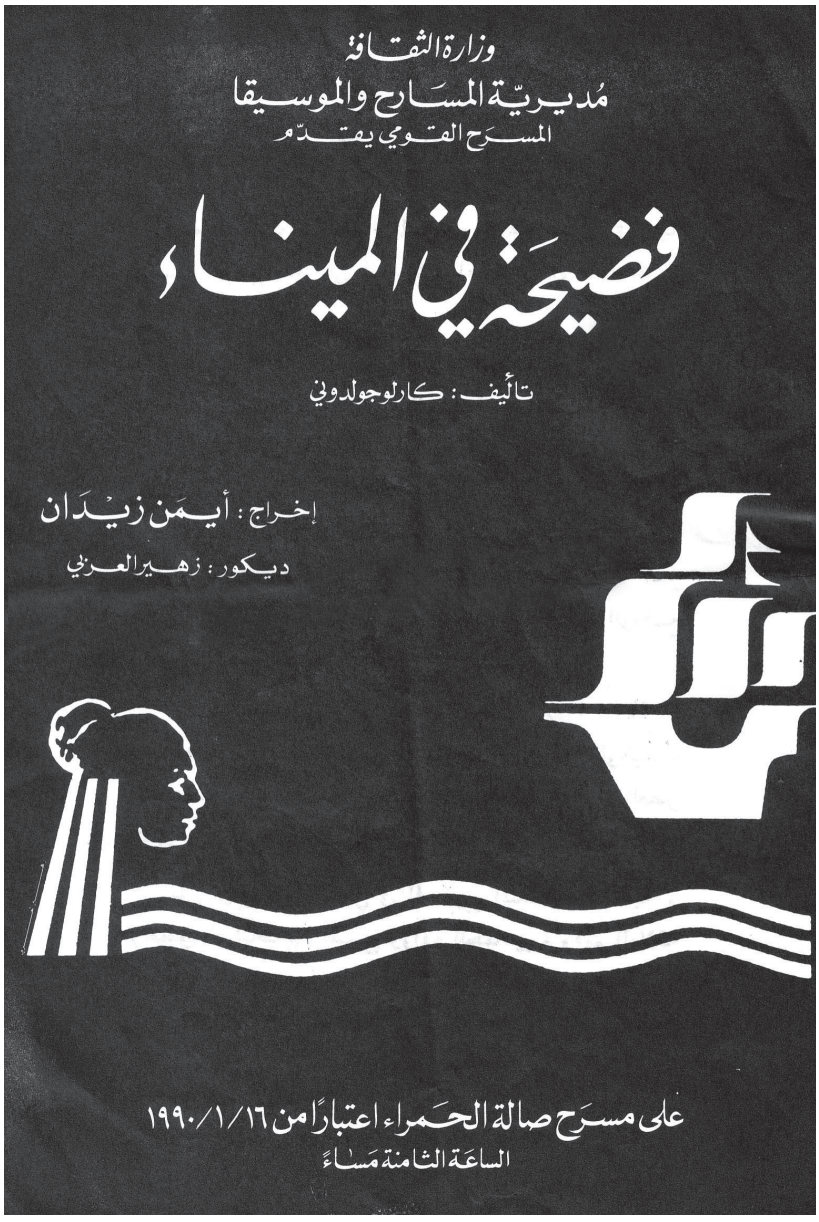
كما صوَّر في أعماله فئة الخدم الذين يصابون بعدوى أخلاق أسيادهم، وصيادي السمك، ورجال الفن، والعمال والفلاحين، إذ أن وراء كل فئة من هؤلاء طبقة اجتماعية تنبض بالحركة، ففي مسرحية "معركة كيوجا" تقوم معارك تعطينا فكرة عن الحياة القاسية التي يحياها صيادو تلك المنطقة وخوفهم القديم من أحكام القضاة والمحاكم، وهم لا ينقصهم الذكاء والفصاحة فيعبِّرون عن استهجانهم للظلم الاجتماعي المتمثل بالحرب والفقر، ولأجل أن يبعث

الحياة في أشخاص مسرحياته نظر إليهم بعين فاحصة، وتلمَّس فيهم العامل الإنساني، فأقام الصلة الحية بين طباع الشخص وحالته الاجتماعية، فربط بين الأخلاق والبيئة الاجتماعية، ففي مسرحية "البيت الجديد" ارتبطت صفة البيت بعيوب الأسرة التي سكنت فيه .

وكوميدياته العديدة وإن اختلفت موضوعاتها فإنها لا تخرج عن اعتقاده بأنه لا يوجد شيء لا يمكن إصلاحه، وهذا التفاؤل يعبِّر عن طباع الطبقة التي ينتمي إليها والتي يمثلها في كوميدياته التي يدافع فيها عن المثل العليا .

مسرحيات جولدوني

كتب جولدوني أكثر من ٢٥٠ مسرحية، وما كتبه من المسرحيات وافر بشكل لا يصدَّق، ومن مسرحياته الشهيرة تبرز مسرحية "صخب في كيوتسا" (١٧٦١) فهي إحدى ذرا الكتابة الدرامية الكوميدية لديه لما فيها من حذق وطرافة وإنسانية في رسم الشخصيات وعلاقاتها على الصعيد النفسي والاجتماعي والاقتصادي، وصارت من أفضل المسرحيات العالمية التي تُقدَّم في مواسم المسرح العالمية، وفي العام ١٧٦١ تولى إدارة فرقة الملهاة الإيطالية في فرنسا، وهي من أشهر فرق الملهاة المرتجلة التي هاجرت هرباً من مضايقات السلطات الإيطالية وتحولت في المهجر من الارتجال إلى النصوص الكاملة المدوَّنة، وقد غادر جولدوني فينيسيا حانقاً على جحودها، إذ لم تقدّر جهوده، فلم تمنحه منصباً ولا راتباً تقاعدياً، إلى جانب تهجّم عدوِّه كارلو غوتسي عليه وعلى زميله الكاتب والممثل الشهير كياري في الأوبرا الساخرة "عشق البرتقالات الثلاث" في كرنفال عام ١٧٦١ فغادرها نهائياً مع زوجته وابن أخيه في ختام كرنفال عام ١٧٦٢ مودَّعاً من قبل جمهوره في احتفال حاشد ومهيب، وكان عليه أن يجد في باريس حلاً وسطاً بين متطلبات الجمهور الفرنسي من فرقته وبين ما اعتاده هذا الجمهور من عروض موليير وكورني وراسين في مسرح الكوميدي فرانسيز وبين مشروعه الإصلاحي الخاص بالمسرح الإيطالي، فكتب عام ١٧٦٥ مسرحية "المروحة" التي عُرضت في فينيسيا في سياق مشروعه، وكتب عام ١٧٦٥ بالفرنسية مسرحية "الغليظ المحسن" التي عُرِضت بنجاح فائق في مسرح الكوميدي فرانسيز عام ١٧٧١ كما كتب مجموعة من السيناريوهات لفرقته كي يقيم أودها وأوده في المهجر، وبوساطة



دلفينا ابنة ملك بولونيا حصل عام ١٧٦٥ على منصب معلم اللغة الإيطالية للأميرة أدِلايد ابنة الملك لويس الخامس عشر، فعاش في فرساي من دون راتب حتى عام ١٧٦٩ حين منَّ عليه البلاط بمنحة سنوية على ما سمي باللائحة المدنية، وبين عامي ١٧٧٥-١٧٨٠ عاد جولدوني لتدريس الإيطالية في فرساي، ولكن هذه المرة للأميرة إليزابيت شقيقة لويس السادس عشر، وفي العام ١٧٨٧ نُشرت مذكراته الكاملة بالفرنسية، ثم صدرت أعماله الكاملة بالإيطالية في أربعة وأربعين جزءاً بين ١٧٨٨-١٧٩٥ وعندما ألغى المجلس الوطني للثورة الفرنسية اللائحة المدنية عام ١٧٩٢ فقد جولدوني منحته وعاش في فقر مدقع، وفي مطلع كانون الثاني ١٧٩٣ أصدر المجلس مرسوماً خاصاً بإعادة المنحة إليه، وقد توفي في السادس من شباط قبل أن يبلغه الأمر، مخلِّفاً وراءه عشرات المسرحيات التي صار بعضها جزءاً من تراث المسرح العالمي .

وتُعتَبَر مسرحية "خادم سيدين" من أشهر الأعمال المسرحية التي كتبها، وقد بدأ إعداد جولدوني لهذه المسرحية عام ١٧٤٥ بناءً على طلب الممثل ساكو فاكتفى بكتابة سيناريو لحوادث المسرحية وكتابة المشاهد الجادّة فقط، وقد حقق العرض نجاحاً كبيراً أمام الجماهير والنقاد، ولا شك أن هذا النجاح الكبير لا يرجع بالدرجة الأولى للسيناريو بقدر ما يرجع إلى عبقرية ممثلي الكوميديا المرتجلة بقيادة ساكو، وقد اعترف جولدوني بذلك في مذكِّراته، ثم كتبها كاملة بعد خمس سنوات من عرضها الأول، ولذلك يمكن اعتبار النص المطبوع للمسرحية صورة مختلطة من الكوميديا المرتجلة وتأليف جولدوني، وهي تتحدث عن بانطلون الذي يَعِدُ سلفيو بعقد قرانه على ابنته كلاريتشه بعد علمه بأن خطيبها فديريجو قُتِل في مبارزة مع فلورندو، وفي نفس الوقت تصل بياترتيشه إلى المدينة متنكرة بزيّ أخيها فديريجو، باحثة عن خطيبها فلورندو الذي قتل أخاها، وبسبب الارتباك الحاصل من قبل بياتريتشه ونسيانها خادمها دون طعام ساعدته الظروف لأن يلتقي بفلورندو ويفكر -معتقداً في نفسه الذكاء الخارق أكثر من غيره- بأن يصبح خادماً لسيدين في آنٍ واحد، وبسبب وجود السيد والسيدة في نفس الفندق فإن الخادم يقع في سلسلة من التعقيدات والمتناقضات وسوء التفاهم، وهذا هو الأساس الحقيقي للمسرحية، ومنها نكتشف جميع الأسرار والحقائق المهدة للنهاية السعيدة بزواج بياتريتشه من فلورندو وكلاريتشه من سلفيو وتروفالدينو من زميرالدينا .

بنى جولدوني هذه المسرحية على تقنية الأقنعة كقناع تروفالدينو (أولكينو) ذلك الخادم الساذج البسيط الذي تدفعه حاجاته الاقتصادية للاعتقاد بكفاءته وذكائه أكثر من الآخرين، مع أن الناس يعاملونه إنسانياً واقتصادياً معاملةً تحدد مكانته الاجتماعية وتجعل رزقه الكفاف، أما هو فيعتقد أنه أذكى من هؤلاء جميعاً، وأكثر مكراً ودهاءً وقدرة على رفع مستواه مع إصرارهم على ألا يعطوه إلا عمل الخدم، فلذلك يخدم سيدين في آنٍ ليحصل على أجرين، وهو موقف يتناسب مع العلاقات الطبقية السائدة في القرن السابع عشر، وهي وسيلة بارعة من المؤلف لخلق الموقف الدرامي الرئيس الذي تقوم عليه المسرحية، فاتحاً بذلك الطريق أمام العديد من المواقف التفصيلية التي يخلق كلٌّ منها مشهداً متكاملاً قائماً بذاته.. ويتساءل هنا النقاد : "هل كانت في ذهن جولدوني توظيفات فكرية أو اجتماعية تتصل بطرح قضية العلاقة الإنسانية الطبقية بين فئة الخدم والسادة؟" والمرجّح أن طروحاته لم تتجاوز محاولة عرض العيوب الاجتماعية من وجهة نظر الطبقة المتوسطة، أما قناع بانطلون فيمثل التاجر البندقيّ الشريف، صاحب المبادئ، المقدِّس لكلمة الشرف حتى لو كان الثمن انهيار العالم، وهو رجل عركته التجارب فأكسبته الحكمة والقدرة على الحوار، وهو يختلف عن بانطلون التقليدي : البخيل، الجاف، الانزوائي، فهو لطيف، اجتماعيّ، يساعد المعوزين بماله، ولذلك سماه جولدوني بانطلون المحتاجين.. وهناك قناع الدكتور، رجل العلم، الذي يستعمل سلاحه للسيطرة على الناس، سريع الغضب، المتسرِّع، الذي يهاجم محدّثه حتى يقطع عليه إمكانية الحوار، وهو في المسرحية يكتسب ثقلاً أكبر من القناع القديم، وشخصية الوالد عنده تزاحم شخصية العالم وتدخله في النسيج العضوي للمسرحية.. ويوجد أيضاً قناع بريجلا الذي كان في الكوميديا القديمة خادماً

في فندق، وأصبح الآن صاحب الفندق، ويمكن اعتبار هـذا الأمر إشارة لانتقال رأس المال من طبقة لأخرى تعبيراً عن التحولات الاجتماعية.. وبريجلا يتمتع بكمٍّ كبير من الحكمة الممتزجـة بخفة الظّل وروح النكتة، وبذلك يُعتَبَر وسيلة غنية كمرآة تحلل الصور الداخلية للحوادث والشخصيات .

كتـب جولدوني هذه المسرحيـة في ثلاثة فصول خروجاً علـى قواعد الكوميديـا الكلاسيكية، وقسّم كل فصل إلى مشاهـد، وحوار هذه المشاهد في أكثره تقتصـر وظيفته على نسج أحـداث القصة، ولكن لا يمكـن حذف كلمة منهـا، وهذا دليل علـى الترابط والتكامـل بين الحوار والبنـاء الدرامي، وهو لا يضع عبارة على لسـان شخصيته لمجرد استكمال القصة، بل يوظف ذلك ويدخلـه على البناء الحيّ للشخصية والموقف، ويمتاز عن غـيره ببنائه المسرحي المتماسك وغـزارة إمكانية الضحك النظيف النابع من المواقف لا من الألفاظ والحركات والإشارات المعيبة، وقد بنى مسرحيته هـذه على سوء التفاهـم والتنكر وضحك الخادم على السيدين وقلب الأوضاع، وهي عبارة عن مزيج بين كوميديا الأخلاق وكوميديا الارتجال، فهي أخلاقية لاعتمادها على قصة حب مزدوجة تجري بين شخصيات حية وواقعيـة، وتهتم بأخلاقيات المجتمع وطـرح مبادئه وتقاليده، وهي في نفس الوقت تنتسب بميلادها وأقنعتها إلى الكوميديا الإيطالية المرتجلة، وإن كانت لا تندرج تحت باب الكوميديا المرتجلة لأنها مسرحية متكاملة حواراً وأحداثاً، والكوميديا المرتجلة تقتصر على سيناريو الأحداث وتترك الحوار لارتجال الممثلين، وهنـا يُحسَب لجولدوني أنـه أول من حوَّل تقاليد الكوميديا دي لارتي إلى نصوص مكتوبة فترك لنا تراثاً مسرحياً رائعاً .

أمـا في ثلاثية "الاصطيـاف" فينتهج جولدوني منهج صياغة الكوميديا الأخلاقية، غير أن تناوله يتّسم بنظرة شاملة، تضـع في حسابها كافة ركائز التنظيم الاجتماعي، الأسرة، الاقتصـاد، الأخلاق، العلاقات بين السادة والخدم، الرجل والمرأة، الطبقات المختلفة للمجتمع من خلال التقاليد السائدة في عصره، ويبدو أن الأحـداث التي أوحت له بهـذه الثلاثية وقعت في البندقيـة وضواحيها، إلا أنـه اختار لها مدينة بعيدة هي ليفورنـو وضاحيتها مونتنيرو سعيـاً إلى تحقيق البعـد المكاني وتخلصـاً من الجفوة بينـه وبين أهل البندقية إذا صوَّرهم تصويراً مباشراً .

يستعرض جولدوني في "التطلّـع إلى المصيف" مظاهر التطلع البرجـوازي والتضحيات الكبيرة غير المـبررة التي يحمّلها بعض الناس لأنفسهم في سبيل مواجهة التزامـات فترة الاصطياف، وقد تحدث عن ذلـك في مذكّراته قائلاً : "كنتُ قـد رأيتُ كثيراً تلك الفيلات التي تقـوم على شاطئ البرنتا، وهي تكشف مـن الخارج عن ثراء عظيـم، وكان أجدادنا يقضون بها وقـت الحصاد ليجمعوا إيـرادات أراضيهم، أما الآن فأصحـاب هـذه الإيرادات يذهبـون إلى هناك لتبديدهـا، ففـي الريف الآن يلعبـون القمار بمبالغ ضخمة، ويقيمون الموائد الهائلة الغنية بأشهى الأطعمة وأغلاها، ويهيئون حفلات الرقص.. وفي الريف أكثر من أي مكان آخر يتقدم الاختلاط بين الجنسين بخطى واسعة دون مضايقات أو عقبات.. وفي إيطاليا، وبوجه خاصـ في فينسيا (البندقية) تحتل شهوة الاصطياف مكانة كبيرة رغـم كل مخاطرها ومساوئها التي تقدم للمسرح الكوميدي قضايا ومفارقات مضحكة وتدعو إلى السخريـة.. وقد يكـون في فرنسا شيء من ذلك السلـوك الذي يعتـبر الذهاب إلى الريـف نوعاً من الفخفخة بدلاً من اعتباره نوعاً من المتعة، ولكني على أية حـال لاحظتُ أثناء إقامتـي في باريس أن هناك أشخاصـاً لا يملكون أرضـاً في الريف ولا يملكون في البندقية فيلات فيستأجرون الفيلات الريفية بمبالغ باهظة إلى درجة أنه قد يحل بهم الإفلاس كما يحدث للكثيرين في إيطاليا" .

والشخصيـات الرئيسة التي تقوم عليها الثلاثية هي أسرة فيليبو وأسرة ليونـاردو، وأما أسرة السنيور فيليبو فهي من الأسر العريقة في ليفورنر، وهو ينتمي إلى الطبقة الأرستقراطيـة القادرة مالياً، وله أملاك من الأراضـي الزراعية في ضاحية مونتينرو، ويمتلك فيلا كبيرة على هـذه الأراضي يستخدمها في إقامته في الريف، وهو عجوز متصاب لا عمل له إلا تحصيل الإيرادات، ويحسّ بالفراغ فيملأه باستقبال الأصدقاء في الصالون وعلى المائدة في المدينة أو الريف، وينضم إلى هؤلاء طفيليّ يعيش على ارتياد الموائد ونقل الكلام

هو فرديناندو.. ولفيليبو ابنة شابة في سن الزواج هي جاتشنتا، خصص لها والدها مهراً كبيراً، وهي لا تمانع أن يحيط بها الشباب الطامعون في الزواج، بل تساعد على إثارة التنافس بينهم، ولو كان قلبها يميل إلى أحدهم، لتصل إلى الزوج المروّض سلفاً .

والأسرة الأخرى هي أسرة ليوناردو وأخته فكتوريا، وهما شابان في سن الزواج، وهو محدود الدخل من البورجوازية الصغيرة، وهذه الطبقة متطلعة بطبيعتها لتحقيق مستوى حياتيّ أفضل يقارب الطبقة الأعلى ويشابهها في سلوكها على غير تكافؤ في الرصيد المالي، لهذا كثيراً ما يؤدي بها سلوكها إلى حافة الإفلاس، وتتدارك ذلك عن طريق لقاء عاطفي بين الطبقتين يفضي إلى التزاوج العاطفي والمالي .

وبالرغم من أن الثلاثية تزخر بالخدم الذين يسخرون من سادتهم ويحاولون النيل منهم بتقليدهم في تجمعاتهم الخاصة -مع إخلاصهم الشديد- وبالرغم مما نحس به من تشابه بين هذه الأنماط من الخدم وأقرانهم من أقنعة الكوميديا المرتجلة إلا أنه من الثابت أن جولدوني لم يكن يضع في اعتباره أنماط الكوميديا المرتجلة وهو يكتب هذه الثلاثية وكثير من المسرحيات المشابهة التي تهدف إلى نقد السلوك الاجتماعي لمعاصريه، بعكس مسرحيته "خادم سيدين" التي تقوم أساساً على تلك الأقنعة وسيناريوهات كوميديا الفن الإيطالية، لذلك تدرَّج في إطار المسرحية الأخلاقية الاجتماعية التي تهتم بدراسة الركائز الفردية والاجتماعية للمجتمع الإنساني، وتناول السلبيات التي تتمثل في الخروج على هذه الركائز بالتحليل والنقد سعياً إلى تصحيح مسار الحياة الاجتماعية، وهي تذكرنا بـ "البورجوازي النبيل" و"المتحذلقات" لموليير، إلا أنها مع كلاسيكيتها تُعتَبَر تبشيراً بالمدرسة الطبيعية التي سادت أوربا في الأدب والفن في القرن التاسع عشر، فهي تصدر من ناحية حقيقة اجتماعية معاصرة، وتتجسد في هذا التصوير اتجاهاً نقلياً تصويرياً على الرغم من الوقفات النقدية للكاتب، حيث يصوغ أفكاره النقدية الإصلاحية على لسان شخصية الخادم باركو الممثِّلة للعقل، أو أخرى كشخصية فلجنزيو الرافض للواقع، وهو العقل الذي يمثل الكاتب فيقدم النصح ويفهم الواقع، وهي من ناحية أخرى تنحو منحى التحليل النفسي (الفردي والاجتماعي) وتقدم من خلال هذه التحليلات صورة واضحة للتناقضات الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية التي تسود المجتمع، فهو "لا يقدم حلولاً أخلاقية لهذه التناقضات، ولا يواجه الانحراف بالوعظ والخطب، وإنما يدعو إلى تحكيم العقل واتخاذ الموقف العلمي من الواقع الاجتماعي، مع سعيه إلى عقد نوع من المصالحة الاقتصادية بين الطبقات الاجتماعية المتفاوتة، وهو لا يكتفي بالجانب الاقتصادي وإنما يتجاوزه إلى الجانب العاطفي كما فعل فلجنزيو في حل مشكلة ليوناردو الاقتصادية والعاطفية كعلاج لبعض أمراض الروح" .

وقد رأى مترجم المسرحية فيها طرحاً غير مباشر لمفاسد المجتمع الاستهلاكي الذي أصبح يحكم عصرنا في القرن العشرين على الرغم من البعدين الزماني والمكاني بين عصرنا وعصر جولدوني، والتقدم العلمي الذي حققه الإنسان منذ ذلك التاريخ والذي أتاح له من المبتكرات والمكتشفات ما يهيئ له رغد العيش وراحة البدن لم يحلّ مشكلاته التي تطرحها الثلاثية، إن لم يكن قد زاد تلك المشكلات عمقاً وخطورة، ويتساءل : هل كان جولدوني واعياً بأصول علم الاقتصاد بمعناه الحديث وبما يطرحه هذا العلم في أبواب الإنتاج والاستهلاك وبما يقدمه لنا اليوم عن المجتمعات المنتجة والمجتمعات المستهلكة؟ أيًّا ما كان الجواب فإننا نسلِّم بمعاصرة الأعمال الأدبية والفنية الخالدة .

إن الصياغة الدرامية لهذه الثلاثية تقدم مثلاً من أنضج الأمثلة في تاريخ الأدب المسرحي، مع أنها ليست من أعمال جولدوني التي يحتفي بها النقد الأدبي أو المسرح العامل عندما يتعرضان لهذا الكاتب غزير الإنتاج، وعناصر امتيازها كثيرة، منها :

-الشخصيات اختيرت ورُسِمت بصدق كامل ومتسق مع مضامينها الأخلاقية والاجتماعية، فلا وجود لتناقض مع التكييف الدرامي الأساسي الموضوع لها في الشخصيات البسيطة كالخدم وتونينو، مع أن الكاتب وظّف هذه الشخصيات لأهداف مسبقة كالنقد الأخلاقي .

-لا نشعر بالملل عند قراءة المسرحيات الثلاث، ولا نشعر أن هناك مشاهد قد أُدخِلت في غير مكانها أو

يمكن حذفها وذلك بسبب النسج المشوق .

-صياغة حوار الشخصيات بشكل عفوي وتلقائي لا يظهر فيه التصنع، مع إظهار الكوامن الداخلية كما فعل جولدوني في رسمه لشخصية برناردينو الثري البخيل .

المسرحية تسعى للتخلص من كل إرباك، ولأن تصبح حية خالية من المعاني المستقرة، وبذلك تحررت الكوميديا من الحبكة التقليدية ومن شخص الممثل الرئيس لكي تصور بأمانة جوانب عالم وحدثاً اجتماعياً يشارك فيه الأفراد تحت ضغط قَدَرهم وتكوينهم الخاص، ويتم التقاط هذه الجوانب ضمن لعبة الأمزجة والمشاكل اليومية التافهة وتقلّبات السلوك الاجتماعي، إذ أن الخلفية الأخلاقية المطروحة بصورة سطحية تميل إلى أن تصبح انعكاساً لقوانين الجماعة .

من جهتها تكمن أهمية شخصيات مسرحية "صاحبة اللوكاندة" في أنها نماذج تاريخية تمثل عصر جولدوني الذي شهد تغيرات فكرية واجتماعية كبيرة، خاصة تدهور أحوال الطبقة الأرستقراطية وظهور طبقة التجار والحرفيين أو الأغنياء الجدد الذين سعى بعضهم لشراء الإقطاعيات كالماركيزية أو الكونتية للحصول على ألقابها والتمتع بمزاياها ومظاهرها.. هو اختلاف طبيعي في المصالح والقيم بين هذه الطبقات وظهور أثر هذه التغيرات في مجال التعامل بينها، ويتضح هذا بجلاء من خلال التنافس والمشاحنات العديدة في المسرحية بين الماركيز والكونت، فالماركيز والكونت شخصيتان تعكسان ما لحق من تطورات اجتماعية واقتصادية بطبقة النبلاء والتدهور الذي حاق بها، وقد صوَّر جولدوني شخصية الماركيز بشكل هزلي يصل أحياناً إلى حد الكاريكاتير ليعبِّر عن إدانته لهذه الطبقة والسخرية منها وهي التي سيطرت على فينيسيا حقبة طويلة من الزمن، وهو وإن كان قد جعل مدينة فلورنسا مكاناً لوقوع الحدث لم يكن ذلك إلا لرغبته في تحاشي الصدام مع هذه الطبقة في مدينته، أما شخصية الكونت التي تحفُّها مظاهرُ الثراء الحديث والبذخ والإسراف فإنها تبلور القيم الأخلاقية المستحدَثة التي تعتمد على سطوة المال والجاه في الوصول إلى أهدافها، بينما تمثل شخصية الفارس نموذجاً من نماذج العصر، فهو الرجل الذي يعلن بغضه للمرأة وعداءه لها، وإن كان في الواقع عداء غير قائم على تجارب عمليه أو فهم دقيق لحقيقة المرأة وقدرتها على الوقوف أمام الرجل وتحديه والتغلب عليه بأساليبها الخاصة.. والشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث هي شخصية ميراندولينا صاحبة اللوكاندة، نموذج للمرأة المتطلعة المفتونة بنفسها والتي تجيد استخدام فنون المرأة في السيطرة على الرجل بعقلانية ودهاء وقدرة فائقة على التصنّع.. وهذه الشخصيات هي نماذج تاريخية، تحمل في طياتها سمات المعاصرة والدوام، فهي تعكس طبائع النفس البشرية ودوافعها الكامنة، والعلاقة بين الرجل والمرأة والأنانية والخداع وحب التملك والادعاء والتطلع وخيبة الرجاء وتقلّب الأحوال وتغير الأوضاع الاجتماعية، كلها عناصر متجددة ومتكررة عبر العصور، وفي جوهرها تكمن شخصيات تنبض بالحياة في عالمنا بكل مقوماتها النفسية والأخلاقية، وفي المسرحية يتحقق التوافق التام بين الشخصية وبيئتها، وتواكب هذا التوافق على الدوام نغمات متوازنة تتراوح بين الهازئة والدرامية والمازحة والعاطفية مما يسبغ على المسرحية تناغماً تاماً يحافظ حتى على وحدة المكان .

يفتتح الماركيز والكونت أحداثَ المسرحية بالتشاحن والتنافس فيما بينهما للاستئثار بحبِّ ميراندولينا، ويعكس حوارُهما أن كلاً منهما مقتنع أو يحاول إقناع نفسه بأنها تميل إليه وتفضله على غريمه، ويتفاخر كلٌّ منهما بما يقدمه لها من هدايا مادية أو معنوية، فالماركيز يقدم لها الحماية التي كانت ذات قيمة في الماضي من حيث أنها توفر لمن تُسبَغ عليه نوعاً من الحصانة، إلا أنها أصبحت عديمة القيمة في يد الماركيز، خاصة وأنها لا يدعمها جاه السلطة ونفوذ المال، وفي نفس الوقت فإن ميراندولينا نفسها ليست بحاجة إليها، أما الكونت فيغدق عليها الهدايا النفيسة ويقدم لها الخدمات ويحيطها ويحيط اللوكاندة التي تمتلكها بالرعاية والاهتمام، ويخلق هذا التناقض بين الماركيز المفلس والكونت الثريّ مواقفَ باسمة وضاحكة تبيّن الرواسب الطبقية في المجتمع، كما تكشف عن جوانب شخصية البطلة، وعندما تظهر ميراندولينا على خشبة المسرح نلاحظ أنها امرأة فاتنة، تجيد أداء

عملها وتحسن معاملة النزلاء، كما نلاحظ أنها بارعة في استمالة الرجال وشدّهم إليها، ويبدو هذا جلياً من تنافس المحيطين بها للفوز بحبها بفضل أسلوبها في ربطهم بها واستغلالهم من خلال إظهار مشاعر زائفة للجميع تتباين مع مشاعرها الحقيقية ومع ما تضمره في نفسها، فهي في الواقع تتطلع لأن تكون دائما مطمح الرجال والمتربعة على عروش قلوبهم وأحلامهم، وهي تمتلك في تطلعها هذا كل الصفات والملَكات الملائمة، فهي خبيرة بنفوس الرجال وبالتعامل مع كلٍّ منهم بما يتفق مع شخصيته، كما أنها تتمتع بقدْر كبير من الخبث والدهاء يمكّنها دائماً من تحقيق مراميها المرسومة، وحين تعاكسها الظروف وينزل الفارس ريبافرتا في اللوكاندة وهو الرجل الذي يناصب النساء العداء ويبدي نحوها لامبالاة وازدراء وتعالياً تشعر بالمهانة وبتعرض خططها للخطر، فتقرر الانتقام والإيقاع به في شباكها.. والواقع أنها تكشف عن هذا الهدف في مونولوج داخليّ يفتتح مجموعة من المونولوجات المثيلة كرَّسها المؤلف لإظهار الوجه الخفيّ لها، ومن المعروف أن هذه التقنية تؤثر على سلامة البناء الفني للمسرحية بشكل عام، لكن جولدوني وظَّفَها بنحو جيد متسق مع الحوار وتتابع الأحداث، وفي هذا المونولوج تتوقف ميراندولينا عند عرض الزواج الذي يقدمه لها الماركيز لتفصح عن أبعاد تكوينها النفسي وترجمته إلى سلوك وأهداف :

"**ميراندولينا** : (وحدها) وعدي! ماذا قال؟.. صاحب السعادة الماركيز "شحيح" يريد الزواج مني؟! ولكن لو أراد هذا حقاً فهناك عقبة بسيطة وهي أنني لا أريد أن أتزوجه.. إنني أحب "الشواء" ولا أعرف ماذا أفعل بـ "الدخان".. ولو كنتُ قد تزوجتُ كلَّ من يرغبون الزواج مني لكان عندي أزواج لا عدد لهم، فكل من ينزلون لوكاندتي يقعدون في حبي ويترامون عليّ، وكثيرون منهم يعرضون عليّ الزواج ثم يجيء هذا الفارس الجلف مثل الدب فيعاملني هذه المعاملة؟ إنه أول غريب يصادفني في لوكاندتي ينفر من التعامل معي.. لا أقول أن الجميع يجب أن يعشقوني من النظرة الأولى، ولكن أن يحتقرني بهذا الشكل؟! إنه يغيظني ويفقع مرارتي.. عدو النساء، لا يطيق رؤيتهم، يا للمجنون المسكين.. ربما لم يجد بعدُ المرأة التي تعرف كيف تعامله؟ ولكنه سيجدها، سيجدها، ومن يعرف؟ لعلّه وجدها بالفعل.. هو بالذات سأضعه في رأسي وأتعمد محاصرته، فالذين يجرون ورائي يصيبونني بالملل سريعاً، والأرستقراطية لا تروقني، والثراء أحبه ولا أحبه، فكل ما يطيب لي هو أن أحاط بمن يلبّون طلباتي ويهيمون بي ويعبدونني.. هذه هي نقطة ضعفي ونقطة ضعف كل النساء تقريباً، أما الزواج فلا يعنيني مجرد التفكير به، فأنا لا أحتاج لأحد.. أعيش بشري وأتمتع بحريتي، أتعامل مع الجميع ولكنني لا أقع في حب أحد، وأسخر كثيراً من العشاق الغارقين في الحب بصورهم المضحكة.. أريد أن أستخدم كل الحيل لأكسب وأكسر وأحطم كل فنون المرأة للاستحواذ على قلب الرجل، فمن تلبية طلباته وخدمته بنفسها إلى مجاراته وتصنّع مشاركته أفكاره، ومن صنع الطعام له بيدها واقتسامه معه في حجرته إلى إظهار الخضوع له والتقليل من شأنها والمبالغة في رفع شأنه وإيهامه باختصاصه دون باقي الرجال بكل اهتمامها ورعايتها".. وميراندولينا تقوم بكل هذا بمهارة وأنوثة محسوبة وساحرة وقدرة على التصنيع والتمثيل جعلت الممثلين المحترفين يحسدونها عليه، وحين ترى أن الوقت قد حان ليدخل الفارس المصيدة دون أمل في الخروج منها تتظاهر بالوقوع أسيرة حبه وتأتي من التصرفات والحركات ما يوحي بشقائها بهذا الحب ثم توجه إليه الضربة القاضية بتظاهرها بالإغماء، وأثناء هذا تغلّف كل مبادراتها بالغموض وثنائية التفسير أو تعدده، فما هو موقف الفارس عدوّ المرأة من هذه الفنون الأنثوية؟ في البداية يبدي شيئاً من البرود ثم شيئاً من الفضول، ويتدرج من الغلظة والجفاء إلى الإعجاب واللين في معاملتها، ثم تبدأ بالتسلل إلى مشاعره وامتلاك قلبه، وحين يلمس هذا يشعر بالخطر ويحاول الفرار من اللوكاندة ومن المدينة كلها، ولكنه يعجز عن إتمام المحاولة بسبب ملاحقتها له بدقة ومهارة حتى يغرق في حبها فيُقدِم على ما كان يفعله الآخرون ويسخر منه، فيتودد إليها ويقدِّم لها هدية نفيسة، بل ويعترف بحبه لها، وعندما تحقق ميراندولينا بغيتها تكشف عن نواياها الحقيقية فترفض هديته بازدراء وتتنصل من تصرفاتها وتفسرها بغير ما أوحت له بها وتصدّه بمنطقه في معاداة المرأة،

ثم تتجنبه وتبتعد عنه، فيفقد الفارس صوابه ويضرب عرض الحائط بمكانته الاجتماعية واتهام النزلاء له بالنفاق والأنانية والكذب، بل ويجنّ جنونه فيتهجَّم على فابريتزيو لغيرته المحمومة منه ويدخل في مبارزة مع الكونت ويفعل كل ما باستطاعته ليقتنص ميراندولينا ويسوّي حسابه معها.. وفي النهاية تعي ميراندولينا فداحة عواقب لعبتها ومدى المخاطر التي تهددها فتعمل -بذكاء- للخروج من المأزق، فتحفظ للفارس ماء وجهه أمام الجميع وتعلن عزمها على الزواج، ولا يجد الفارس بدّاً من التسليم بخسارته حينما يدرك تلاعبها بعواطفه ويكتشف حقيقة مشاعرها نحوه .

يقول كارلو جولدوني عن تجربة الفارس وميراندولينا : "لقد أراد الله أن أكون أنا نفسي محل الفارس بعضاً من الوقت، وكم أودُّ لو لم أرَ صاحبة الوكاندة قاسية تضحك من بكائي.. آه كم من المَشاهد استقيتُها من أحداث حياتي الشخصية، ولكن ليس هذا هو المكان المناسب للاسترسال بهذا أو الفخر بأعمالي الجنونية والندم على نقاط ضعفي، ويكفيني أن يشكر لي أحدهم الدرس الذي أقدمه هنا، وفي نفس الوقت فإن النساء الشريفات سوف يغتبطن بإنكار النساء المخادعات اللاتي يسئنَ إلى بنات جنسهن، أما المخادعات فسوف تحمرُّ وجوههن خجلاً من رؤيتي، وإذا التقين بي فلن يهمنى أن يقلنَ : عليك اللعنة".. كما يحدد المؤلف الفائدة الأخلاقية للمسرحية في أنها "مثال يجب تجنبه (...) ومن بين كل المسرحيات التي كتبتُها حتى الآن أقول إن هذه المسرحية هي أكثرها أخلاقية وأكثرها نفعاً وأكثرها قدرة على التعليم، وقد يبدو في هذا مفارقة لمن يتوقف عند شخصية صاحبة اللوكاندة، ولعلّه يقول إنني لم أرسم شخصية امرأة أكثر منها فتنة وخطراً، غير أن من يتأمل شخصية الفارس والأحداث التي يمر بها يجد فيها مثلاً شديد الحيوية للغرور المقهور، كما يجد مدرسة يتعلم فيها كيف يهرب من المخاطر قبل الوقوع فيها" .

على مدى زهاء قرنين ونصف من الزمن حظيت مسرحية "صاحبة اللوكاندة" بقبول الجمهور واهتمام دارسي المسرح ومؤرخيه، ولا زالت تُدرَّس حتى اليوم في المدارس والجامعات ومعاهد الفنون الدرامية في إيطاليا وخارجها .

المسرح قبل كل شيء

المسرح هواية جولدوني المفضَّلة والهدف الذي يسعى إليه، لذلك أخذ من الكوميديا دي لارتي ما يتوافق وطبعه، وكان له نزوع غريزيّ تجاه الحوار الثنائي (الديالوج) فطوَّره وملأه نشاطاً وقوة إلى حدّ الظّن أنه كان مرتجلاً، وكان يضمّنه سردَ الحوادث تباعاً وبسرعة بحيث لا يظهر فيه أي أثر لتكلف أو جهد، فلا يترك ثغرة تُشعِر بوجود فراغ، ومتى خطرت له فكرة استوفى موضوعها بحثاً وألمّ به من كافة نواحيه بسهولة ودون كتابة ليصبح أساساً لمسرحية، ومن كل منظر كان يُخرِج منظراً آخر، ومن كل حدث يولِّد أربعة أحداث جديدة .

مسرح جولدوني ليس عملاً أدبياً يمكن أن يُرضي القارئ أكثر مما يرضي المتفرج، بل قد يكون العكس هو الصحيح .

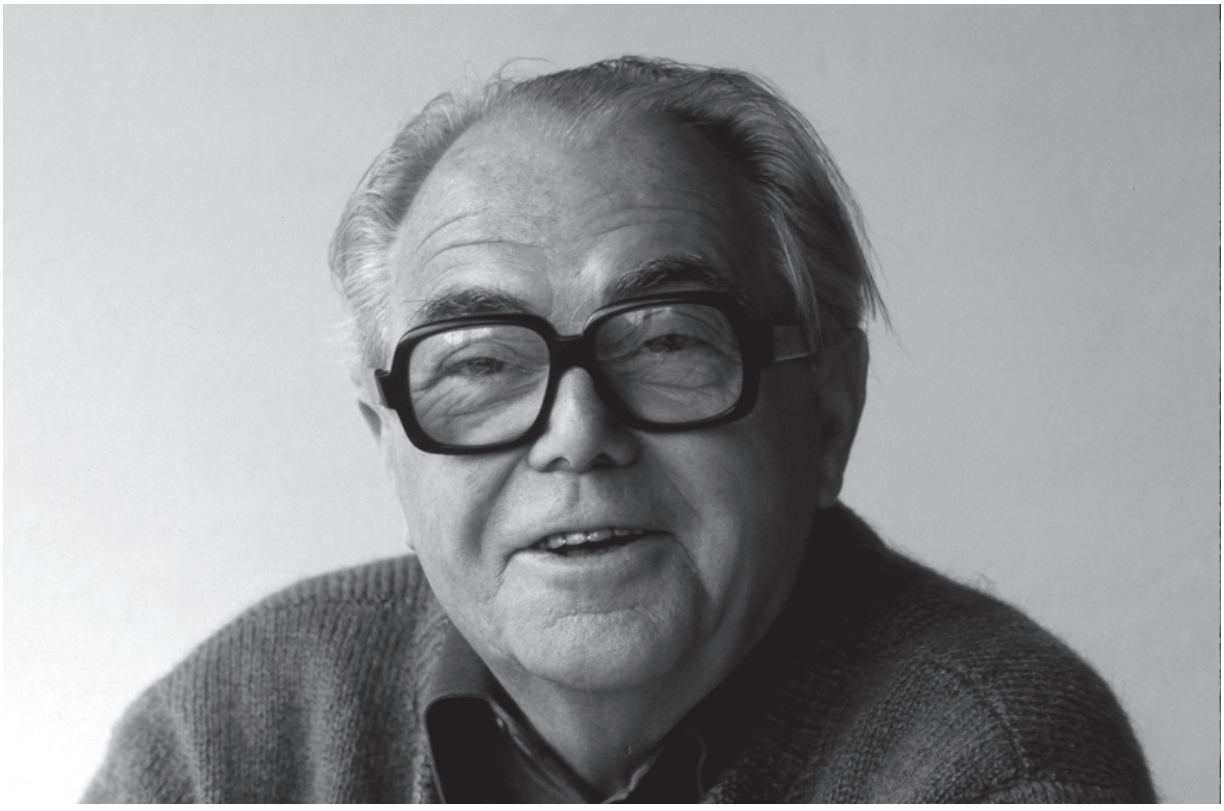
لقد كان جولدوني مؤلفاً للمسرح ومخرجاً وممثلاً مبدعاً، وكان وثيق الصلة بالممثلين والفرق التمثيلية، وحفّزه هذا لكتابة المسرحيات لها، وقد توحي إليه شخصية الممثل أو الممثلة خلقَ دور مناسب، ولم يتردد في مخالفة التقاليد المتبعة، واتخذ شخصياته من مختلف الطبقات، وأجرى على لسان العامة لهجات تستهجنها الطبقات العليا، وقد قارنه بعض النقاد بموليير باعتبار أن عبقريتهما انعكاسٌ لحضارتين مختلفتين، إلا أنه من المؤكد أن جولدوني يشغل في تاريخ المسرح الإيطالي مكانةً لا تقل في رفعتها عن المكانة التي يشغلها موليير في تاريخ المسرح الفرنسي، ومع أن خصومه يتهمونه بقتل الكوميديا المحلية لأنه حذف منها الأقنعة والحوار المرتجَل إلا أنه أوجد أعمالاً رائعة ذات صفة قومية في إيطاليا، وقد مهَّد بانتقاداته لمختلف الطبقات الاجتماعية الطريق ليحقق الجيل الذي تلاه وحدة واستقلال إيطاليا .

مصادر ومراجع :

-الكوميديا، جولدوني والكوميديا دي لارتي، عزيز مرقس منصور، مجلة المسرح ٦٥-١٩٦٩ .
-المسرحية العالمية، الأرديس نيكول، الجزء الثاني .
-تاريخ المسرح، فيتو باندولفي، الجزء الثاني .
-مسرحية خادم سيدين، كارلو جولدوني .
-مسرحية ثلاثية الاصطياف، كارلو جولدوني .
-صاحبة اللوكاندة، كارلو جولدوني، ترجمة سلامة محمد سليمان، المركز القومي للترجمة-المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠ .

مسرح ماكس فريش

خليل البيطار



تصدى المسرح الأوربي في القرن العشرين لقضايا إنسانية كبيرة فرضتها الأحداث العاصفة والتغيرات التي جرت في الحربين العالميتين وما بينهما وما تلاهما من وقائع صادمة وتشوهات وتحديات وتهميش وتهديد لوجود الفرد ولمصائر البشر، ووجد كتّاب المسرح أنفسهم أمام مهمتين صعبتين : معالجة تداعيات الأزمات الاجتماعية والحروب على نظرة الناس إلى الحياة وإلى أدوارهم ونظراتهم إلى الآخرين من جهة، وتجديد تقنيات العرض المسرحي وأدواته مما يجعله أكثر إدهاشاً وإقناعاً للمُشاهد، وأكثر قرباً وتفهماً لمعاناته وحاجاته من جهة ثانية .

واستطاع المسرحيان السويسريان ماكس فريش وفريريش دورنمات أن يقدما نتاجاً مسرحياً مميزاً قادهما إلى العالمية، وتجاوزا زملاءهما الألمان الذين شُغِلوا بموضوعات تداعيات الهزيمة والمسؤولية التاريخية عن الجرائم التي وقعت خلال الحقبة النازية، وتمكَّن فريش ودورنمات بنشاطهما الواسع وتمثّلهما للأدب الألماني وإقامتهما في ألمانيا أن يعبِّرا لا عن الأدبين السويسري والألماني فحسب، بل عن طموحات الأدب الأوربي.. وهذه وقفة عند تجربة المسرحي ماكس فريش ١٩١١-١٩٩١ الذي أبدع أعمالاً روائية ومسرحية لاقت رواجاً واستحساناً من النقاد، وقدم في يومياته الشهيرة عن الأعوام ١٩٤٦-١٩٤٩ رؤية ناقدة للسنوات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، وضمّن هذه اليوميات التي كتبها وهو في الأربعين من عمره الخطوط الأساسية لأعماله

المسرحية الشهـيرة التي صدرت في العقدين التاليين من القرن الماضي .

فريش وأسئلة يومياته الجسورة

أصـدر ماكـس فريش كتابَـي يوميـات : الأول عـام ١٩٤٥ تنـاول فيه موضوعات شغلتـه وظلَّ يعود إليهـا في مسرحياته ورواياته مثـل الاشتياق إلى هوية جديدة، والثـاني نشره عام ١٩٥٠ تنـاول فيه الأعوام الثلاثة ١٩٤٦-١٩٤٩ وأدهش القراء والنقاد بصراحته وقسوتـه، وظـل سؤالا الهويـة وتعرية الـذات يلحّان عليـه، وكشف في هذه اليوميات عن علاقاته الغرامية وحياته الأسرية، وقد ضمَّت يومياته الخطوط الرئيسة لموضوعاته الروائية والمسرحية .

فريش والمسرح والخروج من الكابوس

وجـد الأديب ماكس فريش المنتمـي إلى سويسرا المحايـدة وإلى ألمانيا المحطَّمة المهزومـة نفسه موزَّعاً بين عشقه الفني للمسرح ومسؤوليته عن إدانة التمييز والنازيـة وتداعيات الحرب الوحشية التي دمرت مدناً كثيرة وقتلـت الملايين وشرَّدت كثيرين خـارج بلدانهم، وكتب مسرحيـات لفتت اهتمام النقد والمتفرجين عند عرضهـا، وأهم مسرحياته : «سيرة حياة-سور الصين-بيدرمان ومدبـرا الحريق-يغنون الآن من جديد-أمير الأراضـي البور-أندورا-حـين انتهـت الحرب» وهذه الأخيرة كُتِبَتْ عام ١٩٤٧ وعُرضت في العام التالي وضمَّت فصلين وأربعة مشاهد وقدمـت إدانة شديدة للحرب وتداعياتهـا وتشويهاتها وكوارثهـا، فالزوجان هربرت وأغنيس وأخت الزوج غيتا يعيشون في قبو بيتهم، بينما يشغل الجنـود الروس الطابق الأرضـي بعد أن دخل الجيش الروسي الأحمر ألمانيا من جهة الشرق وهُزمت النازيـة الهتلريـة.. الزوج هارب من المعـارك ومبتور الذراع ومختبئ في القبو، وهنـاك خادم يهودي يجلب النبيذ للجنود الروس مـن القبو ويلعب دور المترجم.. يبلغ الخـادم الزوجة أغنيس أن الضابط ستيبان يريد مقابلتها فتصعد إلى الطابـق الأرضي وبيدها سكين، ويحـاول أحد الجنود التحرش بهـا فتصفعه ويتدخل العقيـد ستيبان ويُخرِج الجنود ويتحـدث إليها بهدوء ويطلب منها أن تكرر زيارتها إليه في السابعة من مساء كل يـوم.. تثير زيارات أغنيـس اليومية لترى الضابط غيرة الزوج المختبئ في إحدى غرف القبو بملابس رثّة، فيكلف أخته غيتا بأن تغادر إلى بوتسدام لجلب بزّة له من منزل العائلة، وتتحول العلاقة بين أغنيس والعقيد الروسـي إلى حـوارات متناغمة حـول الكتب والشعر والحرب وجنونها والموسيقـا، وتخشى تأثير ذلك على سمعتهـا وأسرتهـا فتطلب من زوجهـا أن يمنعها من الصعـود إلى زيارة العقيد أو يقتلها.. وكان الزوج دائم التسـاؤل عن شكل العقيد وعـن الأحاديث التي تدور بينه وبين أغنيس، فتجيب أغنيس : «نتحدث عن الكتب والشعر، ويحدثني عن هايني وماركس، واطلاعه على أعمـال المفكرين الألمان الذين مُنِعـت كتبهم في ألمانيا نفسها» وتضيف : «من الرائع أن يعرف رجل روسي عن مفكرينـا أفضل مما نعرف نحن» والمفارقة أن أغنيس كانـت تهدي زوجها أيام الخطبـة كتباً لكنه لم يقرأها، وهو يتذكر الأمر، ويستعيـد عناوين بعض الكتب وما كُتِـب على عدد منها من إهـداءات وملاحظات.. وفي زيارتهـا الأخيرة للعقيـد أرادت أن تصارحه بحبها له وأن ترحل معه، فيظهر زوجها ببزته العسكرية الجديدة وسلاحه بيـده ويطلب من العسكريين الروس الرحيل، لكن الخادم كشف معلومـات نقلها إليه عازف البيانو هالسكـي تؤكـد مسؤولية الزوج هربـرت عن مجازر ارتُكِبـت في وارسـو ضد المدنيـين البولنديين، فتقف أغنيس مدافعة بجسمها عـن العقيد ستيبان، ويرمي هربرت سلاحـه، فيأمر العقيد جنـوده بالرحيل عن المنـزل، ويقف هربرت وأغنيـس في ذهول ويتساءلان: «هل سيتركنا العقيد وشأننا؟» .

تظهِر المسرحيـة بإيقاعها البطـيء وموسيقاها المثـيرة للتوتر شخصيات محطمـة، همَّشتها تداعيات الحـرب وآثـار القصـف والدمار وانتظـار مصيرها الغامض تحت وطأة الشك وكوابيس الأخطار المحدقة بالجميع، وتحتفظ الشخصيات بذكريات فترة ما قبل الحرب كتعويذة، وتتساءل أغنيس : «ألا نريد أن نعيش لأطول فترة ممكنـة؟ إذا لم يكن ذلك إلا زحفاً، عندها لا لزوم للعيش» .

كانـت موسيقـا البيانـو والبلالايكا جـزءاً من المَشاهـد، وهيَّجـت الأغنيـات الحزينـة التي تتردد المشاعر مثل أغنية النار الكبيرة في سوهو صراع وأغنية سمكة القرش، ومن كلماتها : «آه.. زعانف سمكة القرش تحمر إذا ما تدفق عليها دم، وسكين ماكي ترتدي قفازاً لا يقرأ المرء عليه أية جريمة» .

مقولة المسرحية إدانة الحرب وأهوالها وتمزيقها للمشاعر الإنسانية، ففي محادثة طويلة بين أغنيس وستيبان تقول أغنيس : «لا يجوز أن تستمر الأمور على هذه الشاكلة.. كل هذا الجنون المسيطر على الشعوب لا يستحق شيئاً، كما لو أننا لسنا جميعاً من لحم ودم» .

وبرأي فريش يمكن تفهّم الدفاع عن الوطن ضد المحتل، ويمكن إيقاظ إنسانية البشر، ولا يمكن تبرير الاحتلال بأي وجه، كما أنه يمكن إعادة الناس إلى التوازن وتفهّم الآخر دون كلمات، واحترام الكرامة الإنسانية والرأي، والثقة بالإنسان على حد تعبير الشاعر والمسرحي ناظم حكمت .

في مسرحية «يغنون الآن من جديد» يعود فريش إلى موضوع الحرب وآلامها ومآسيها المركَّبة وإلى محنة البشر المحاصَرين في اللهيب أو الأقبية أو المهجَّرين إلى الأماكن البعيدة عن مدنهم وبلداتهم، وهي في جزأين وسبعة مشاهد، وقد وضع لها عنواناً آخر هو «صلاة لأرواح الموتى» .

كارل جندي هارب من المعارك، يريد رؤية ابنه وزوجته، يرجوه والده أن يعود إلى موقعه لأن وجوده الذليل وهروبه يشكل خطراً على سمعة الأسرة وعليه.. أما القس فقد كان جندياً ثم وجد نفسه راهباً في دير وقدم خدمات للجياع والمشرَّدين، أما كبير المعلمين فقد صادف وجوده في المكان مع تلميذه السابق هربرت الذي نسي ما تعلمه واحترف القتل.. وفي المسرحية أيضاً شخصية جيني زوجة كارل التي تحاول حماية طفلها من القذائف وتنتظر عودة زوجها في الربيع كما ذكر في رسائله، لكن الجليد أخَّر قدوم الربيع، فعاشت جيني مثل نساء كثيرات يأملن عودة أزواجهن وأحبتهن سالمين من الحرب.. وفي المسرحية عسكريون : (الملازم والنقيب والعريف وعامل اللاسلكي وطيارون أُسقِطت طائراتُهم بعيداً عن قاعدتهم وعسكريون مهزومون) ومدنيون مثل توماس وبنيامين، والجميع متوجسون غاضبون إلى درجة الإقدام على قتل من لا يقدّم لهم العون أو يجيب عن أسئلتهم .

ترسم المسرحية لوحة قاتمة للحرب، وتصور ردود فعل الشرائح المختلفة للبشر في حالات الخطر حين يتعذر عليهم إيجاد مَخرج أو الدفاع عن أنفسهم وحين تطحنهم القذائف ويحطمهم الانتظار فيتعزون بالأغنيات التي يرددونها جماعياً، وتستمر أصداؤها قبل مقتلهم وأثناءه وبعده، مبشرة بقدوم الربيع، والأسوأ في الحرب أنها تترك البشر والشجر والحجر في وضع التفحّم، وتنفلت الغرائز الوحشية إلى درجة يقتل فيها المرء منقذه، معلِّماً كان أو أماً أو راهب دير يطعم الجنود الجائعين ويسعف الجرحى لأن هذه هي قاعدة الحرب لدى النازية المتوحشة.. وتستيقظ أحياناً مشاعر متضاربة لدى الشخصيات خلال حوارها، مشاعر إنسانية حيناً، ويائسة تارة، ومعزية مرة، ومشفقة آناً، ومنتقمة أو نادمة أحياناً.. يقول النقيب للقس : «كان علينا أن نعيش حياتنا بطريقة مختلفة» ويقول عامل اللاسلكي لإدوارد معلِّقاً على موسيقاه : «العالم ليس جميلاً، وما تنوي أن تقدمه موسيقا كهذه شيء لا وجود له» فيردّ إدوارد محاولاً طمأنته : «ثمة جمال في الوهم، في الجمال والموسيقا والنكتة، وهذا هو الشيء الوحيد الذي لا تستطيع قنابلنا تحطيمه» ويقول كارل لكبير المعلمين في لحظة شعور بالذنب : «كل كلمة تقولها توجه إلينا اتهاماً، وهذا لا يجوز، لا يجوز أن نبحث عن مَهرب في الإذعان بالطاعة، وحتى لو جعلنا الطاعة آخر فضيلة لنا فهي لا تحررنا من المسؤولية» ويقول كبير المعلمين ساخراً : «الحق كلمة كبيرة أعطيناها للعالم، وما نفعله هو العنف، وتحدثنا عن السلام، وما نفعله هو الحقد» ويقول هربرت التلميذ السابق الغاضب لكبير المعلمين قبل أن يطلق عليه النار : «سنعدم معك كلماتك وتفكيرك وكل ما تعدّه عقلاً» أما الحب الذي يعمر قلوب البشر فهو متهم، ومطلوب قتله أيضاً، وهو لا ينفع في هذه الأوضاع المجنونة.. يقول القس لبنيامين معزياً : «الحب جميل يا بنيامين، وهو وحده يعرف ألا جدوى منه، وهو وحده لا يعرف اليأس» .

أحداث المسرحية مزيج من الحلم والوهم، ومن السخرية السوداء والاتهام، ومحاولة انتظار يائس لعودة أيام الطمأنينة وإعادة بناء كل شيء مثلما كان : المساكن والعلاقات الإنسانية والحب وتربية الأطفال والإحساس بجمال الموسيقا وبهجة الربيع، وهي لائحة اتهام للحرب ومشعليها ومديريها، ولتشوهاتها المعدية التي تؤسس لاندلاع حروب أشد وأدهى .

مسرحية «بيدرمان ومشعلا الحرائق» كُتبت عام ١٩٥٧ وهي إدانة للحرب وتشوهاتها من جهة، وهجاء

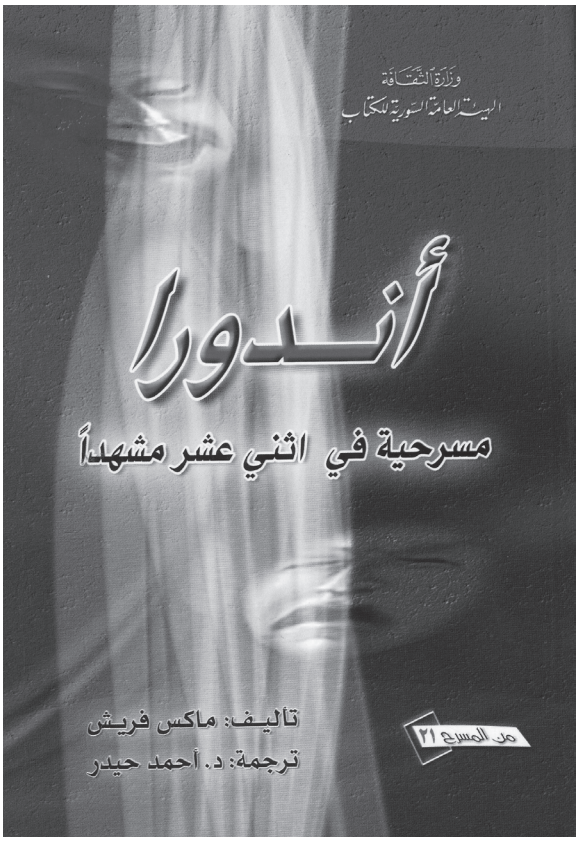
للنازية التـــي تسللت إلى النفوســ واكتسحت المشاعر وأنتجت حرائق يصعب إطفاؤهــا.. وتتكون المسرحية من افتتاح وستة مشاهد، وقد استخدم المؤلف الجوقة لتأدية الأغنيات الساخرة على طريقة بريخت، وأعضاء الجوقة رجال إطفاء .

شخصيــات المسرحية : بيدرمــان صاحب معمل لسائــل الشعر، يشكو دائماً وهــو يشعل سيجاره قائلاً : «لا يستطيــع المــرء في هذه الأيــام أن يشعل سيجاراً دون أن تخطر في بالــه حرائق مدمرة» إشارةً إلى كثرة الحرائق المنتشــرة في المدينة.. وهناك الزوجة بابيتي، مريضة في القلــب ومتشككة في تقديــرات زوجها لما يدور في المدينة وفي بيتهما بالذات .

يلجــأ شميتس وآيزنرينــغ المصارعان والسجينان السابقان إلى منزل بيدرمــان ويستعطفانه فيحصلان علــى طعام ومأوى، لكنهما يجلبــان براميل بنزين إلى السقيفــة التي يبيتان فيها بالمنزل، ولا يكترث بيدرمان بما يجري في منزله رغم تحذيرات الجوقة وتساؤلات الزوجــة القلقة، ورغــم أخبار الحرائــق المتنقلة التي تنشرها الصحف يومياً .

وبيدرمــان الذي حرم مخــترع سائــل الشعر في معملــه من المكافأة ودفعه إلى الانتحار تاركاً زوجته في حال من الإملاق وطردها حين جاءت تطالبه بتعويض يســد أود العيش منح المصارعَين ما طلباه وسمح لهما بالتصرف كما يريدان بالسقيفة، فملأت رائحة البنزين المنزل، وانضــم إلى المصارعين في السقيفة صديقهما الدكتــور في الفلسفــة.. ورداً على تحذيــرات بابيتي يقول بيدرمــان: «شميتس ليس مشعــل حرائق.. لقد سألته شخصياً» فتردد جوقة رجال الإطفاء ساخرة من تقديراتــه الساذجة أغنية تقول : «الخواف يرى أشياء كثيرة/لأنه يخاف من ظله/إنه أكثر عمى من الأعمى/ يتلقى الشر دون دفاع/ويتمنى الأفضل .

يفتش شرطيان منزل بيدرمان ويسأله أحدهما عن البراميل في السقيفة فيجيب : «إنها سائل شعر» ويسخر المصارعان من مضيفهما بطريقة استفزته فيقول : «أنا مواطن حر، لي الحق أن أفكر بأي شيء بصرف النظر عما يجري عندي».. وبالتــوازي مع تساؤلات الزوجة وسخريــات المصارعين تردد جوقة الإطفائيين أغنيات تمتزج فيهــا السخريات بنذر الكارثــة.. تقول كلمات أغنية الجوقــة وعنوانها «تقديس المقدّس» : «علينا أن



نقدس ما هو مقدس/أي ملكيــة الإنسان/وما يترتب على ذلك هو/مــا لم يطفأ ذات مرة/يحولنا جميعاً إلى أكوام متفحمة/علينا أن نقدس ما هو مقدس».. ويغني قائــد الجوقة أغنية منفردة تتضمــن تأكيداً للتحذير الذي تضمنتــه أغنية الجوقة، وتقــول كلماتها : «من يتهيب التبدلات/أكثر مما يتهيب الكارثة/ماذا يكنه أن يفعل/حيال الكارثة؟» .

في المشهديــن الخامس والسادس يحاول بيدرمان استمالــة المصارعين، ويدعوهمــا إلى عشاء في غرفة الطعام لديه فيــتركان الدكتور كي يحرســ السقيفة، وتحاول زوجته أن تتظاهر بالبساطة تلبية لاقتراح زوجها الداعي إلى إزاحة الفروق الطبقية، وتزيح الشمعدانات والأغطية، لكنها تستمــر في الشك بتقديرات زوجها، وتهمســ لنفسها قائلة : «لا يزال طيب القلب أكثر مما يجوز» .

ينــوع فريش في تجديد تقنيــات اللعبة المسرحية وفي سخريته من حماقة بيدرمان وحماقة السلطات، إذ يقــدم تصريحاً للدكتور الذي نزل من السقيفة وانضم إلى زميليه وأعلن تنصله ممــا يجري، ويعرض مشهد شيمتس الشبحي، ثم يتردد غناء المصارعين عن الثعلب

والإوزة والصيـــاد، ويستعيد المصارعان سوابقهما قبل وصولهما إلى سقيفة بيدرمان .

وثيقة الدكتور تُقرأ على وقع صفارات الإنذار، ولا يُفهَم مـــن نصها الطويل أي شيء سوى أن كاتبها اطلع بالتفصيل على ما جـــرى في السقيفة ويتصل من أي شيء يمكن أن يحدث، وشيمتس يستخدم غطاء طاولة المائـــدة ليلعب دوراً شبحياً شكسبيرياً، ويستحضر شبح كنيستلنـــغ المخترع المنتحر الذي دُفن حديثاً ويثير رعب الزوجة بابيتي.. ويستعيد المصارعان ذكرياتهما المريرة : شميتس انتقل من ملجأ أيتام إلى السيرك، ثم عمل في مسرح، وبعد أسبوع احترق المسرح، وآيزنرلينغ عمل في مطعم، ثم احترق بعد أيام، وأثناء العشاء والإجهاز على الإوزة المقليـــة غنى المصارعان أغنيـــة الثعلب والإوزة والصياد، وشاركهما الجميع الغناء، والمصارعان تحت تأثير التخمة والنبيذ والمرح والسخرية يتلفظان بكلمات نابية، بينما يغني بيدرمان وزوجته والخادمة تحت تأثير الهلع وكأنهما في مصيدة.. تقول كلمات الأغنية : «أيها الثعلب، لقد سرقت الإوزة، ردها إلينا، ردها إلينا، وإلا فسوف يصطادك الصياد ببندقية» .

وتكتمل المشاهد الساخرة حين يكشف المصارعان اللـــذان لا يكترثـــان بقبلات على الخد مـــن بيدرمان أو بإشارتـــه إلى وضع زوجته الحـــرج لأنها مريضة في القلـــب، أو بكرمه وخدمات زوجتـــه ومائدتها العامرة عما خططا لـــه، ويؤكدان أنهما مشعـــلا حرائق، وأن طريقتهما غير تقليديـــة، إذ يستدعيان رجال الإطفاء إلى حـــي بعيد ويشعلان الحريق في مكان آخر، فيتعذر على الإطفائيين الوصول إليه.. وتتجلى حماقة السلطة في مصادرتها لحطب القطـــن من أجل وقف الحرائق المتنقلـــة وكأنهـــا تجهـــل أو تتجاهل أن المـــواد القابلة للاشتعال يصعب حصرها .

خاتمة المسرحية تترك المتفرج في حال من الذهول وكأن المســـرح قد حاصـــره الحريق، إذ تشتـــد الجلَبة وتُسمـــع صفـــارات الإنـــذار، فيردد بيدرمـــان الساذج : «لحسن الحـــظ الحريق ليس عندنـــا» ولكنه يصاب بالذعـــر حين يعلـــن المصارعان أنهمـــا راحلان وحين يطلبان من بيدرمان أعواد ثقاب فيجد نفسه غير قادر على رفضـــ طلبهما، ولسذاجته يشـــترط ألا يتم ذلك بحضور زوجته، وحين تكتمل مقدمات الكارثة لا يمكن لأحـــد أن يفعل شيئاً، وتردد الجوقة : «ما يتكهن به كل إنسان/لفترة كافية/لا بد أن يحدث أخيراً» .

المسرحية كوميديا سوداء، تسخر من حماقة الفئات الاستغلاليـــة المتنفذة وتدين فسادهـــا وتنصلها من كل مسؤوليـــة عن تدني معيشة فئـــات واسعة من المجتمع، وتكشـــف مـــا تسببه أفعالهـــا من كـــوارث، وهي تدين مشعلي الحروب وآليات الخداع التي تنتقل عدواها من الجهـــات المتسلطة إلى المهمشين الناقمين الذين يردون على نهب الرأسمالية بإشعال الحرائق وترويع السكان، غير عابئين بما تسببه أعمالهم من كوارث .

يستخـــدم فريـــش الجوقـــة في خلفيـــة الخشبة وكواليسها من رجال الإطفاء، وهم عارفون بما يجري في الخفـــاء، وتوقعاتهم وتفسيراتهـــم للضجة وأصوات الأبواق تشير إلى عمق معرفتهم، وأغنياتهم التي تسخر مـــن سذاجة بيدرمـــان وطريقته الملتويـــة في مواجهة المشـــكلات تزيد تشويـــق المشاهد، كمـــا أن الأغنيات المرتبطـــة بحكايـــات مرحة تحقـــق جانبـــي المفارقة الساخرة والمعرفة الممتعـــة، ويسخر فريش من النخب ومن دكتور الفلسفة الـــذي يسرع إلى التطهر والتنصل من كل مسؤولية، ويكتفي بالتصريح والكلام الفارغ .

أما مسرحية «ســـيرة حياة» فقد كُتبت عام ١٩٦٦ وعُرضت في العام التالي، وهي في جزأين، وتسرد أحداثاً مستعادة، وتحـــاول أن تجري تغيـــيرات في استعراض محطات الحياة الرئيسية ومعرفة المطبات ومقدماتها، والحصول على بعض الأعذار عند اكتشاف ما جرى إخفاؤه أو السكوت عنه .

تنطلق المسرحية مـــن مقولة تشيخوف التي وردت في مسرحية «الأخـــوات الثلاث» على لسان فيرشينين : «أسأل نفسي من حين لآخر ماذا لو تسنى للمرء أن يبدأ حياتـــه من جديد بكامل معرفتـــه؟ كل واحد يسعى إلى تحاشي أن يكرر ذاته.. إذا تأتى لي ذلك فلن أتزوج» .

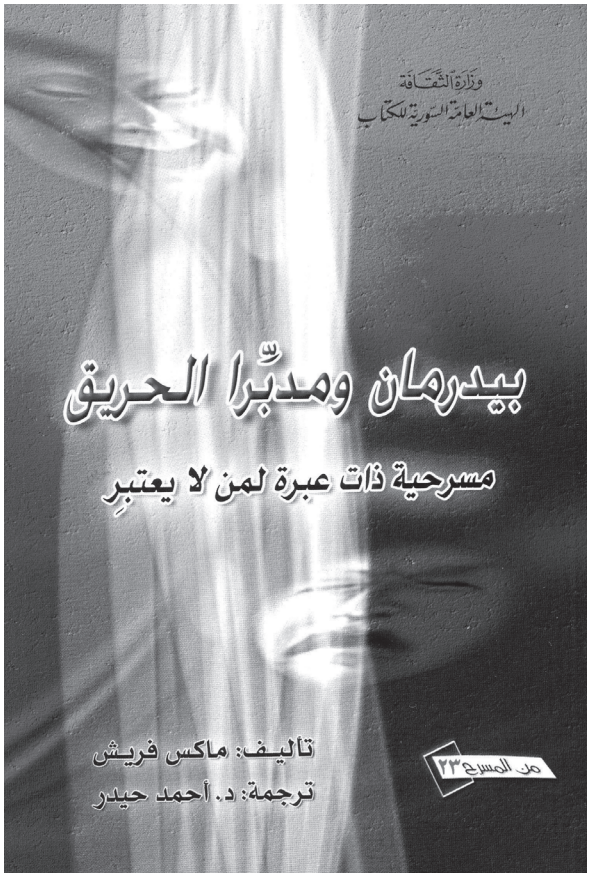
شخصيات المسرحيـــة : البروفيسور هانزكيرمان وزوجتـــه الدكتـــورة في العلـــوم الإنسانيـــة أنطوانيت شتايـــن وإيغـــون شتاهـــل عشيق أنطوانيـــت وزوجته شنايدر وهيلين الخلاسية التي أُعجِب بها البروفيسور وهورناخـــر مديـــر الجامعة الجديد ومدبـــرة المنزل هوباليك ومدوِّن السيرة .

في الجـــزء الأول تدَوَّن السيرة كما وقعت أحداثها فعليـــاً : كيرمـــان يقابـــل أنطوانيت عنـــد الثانية بعد منتصف الليل ويستعرضان تفاصيل حياتيهما بحضور

مدوِّن السيرة (وهو يلعب في العرض دور الملقِّن والمخرج أيضاً) ويتظاهر كيرمان بعدم الاكتراث تجاه النساء، لكن أنطوانيت تجتذب اهتمامه بانطلاقها وتظاهرها بعدم الاكتراث بالرجال، ولكنها تواصل محادثة حميمية معه، ويعرض كيرمان تفاصيل من سنوات طفولته ومراهقته وخدمته الإلزامية العسكرية ودراسته في الجامعة، ويتذكر رئيس الجامعة هورناخر، ويتذكر في السياق أو يذكره المدوِّن بأنه ابن لخباز مدمنٍ كحول، أهداه أبوه دراجة هوائية في عيد ميلاده تلبية لأمنيته.. وفي فترة احتضار أمه تعرَّف على هيلين الخلاسية التي أحبها ونصحته بالسفر إلى أوربا، وبالفعل حصل على منحة دراسية لسنة واشترى سيارة لإبهار هيلين، وظلت أمه في لحظات احتضارها تردد على مسامعه : «توقف عن شرب الكحول وتزوج وارتدِ جوارب دافئة» .

يستعيد المدوِّن محطات من حياة كيرمان : حصوله على درجة بروفيسور بجدارة، وزواجه المخفق بكاترين، إذ انتحرت الزوجة ولازم كيدمان شعور بالذنب، ثم لقي هيلين وأعجب بها وأحبها، لكنه سرعان ما هرب منها بسبب لونها أو لأنه جبان، ثم لقي أنطوانيت ليلاً واستعاد معها المحطات الحياتية كلها : حفل الزواج ومشهد تكريمه في الجامعة ورحيل أمه وسقوط أبيه عن السلّم وحكاية السيارة القديمة، وكلها مشاهد تضغط على عقل كيرمان الذي يؤرقه سؤال المدون المتكرر : «ماذا تريد أن تغير؟» وينتهي الجزء الأول باحتفالية الترقية والتكريم، وبتوجيه تهمة الانتماء إلى الحزب الشيوعي، وبزيارة محققين لتفتيش بيت كيرمان وعدم عثورهم على أي شيء يدينه.. وفي الجزء الثاني تُستعاد سيرة كيرمان وكأنها شريط سينمائي يعاد النظر ببعض لقطاته ومَشاهده، ويفسح مدوِّن السيرة المجال لكيرمان كي يغير الوقائع كما يرغب، ويترافق سرد الأحداث هنا مع استذكار أحداث عامة ذات دلالة اقتُرحت على أساسها تغيرات كثيرة في إعادة تدوين السيرة مثل زيارة الرئيس الأميركي الأسبق جون كينيدي لبرلين الغربية، والهزة الأرضية الشديدة في ليبيا، ومنح الرئيس الكوبي فيدل كاسترو لقب بطل الاتحاد السوفييتي (وهو أول أجنبي يناله) وإفلاس مدرسة الباليه قرب سكن كيرمان وأشغال المكان من قبل طائفة دينية .

تكثر المحطات في السيرة، وتكثر معها احتمالات تغيير ما دوّن، ومنها توجس كيرمان من غياب



أنطوانيت، وفتحه لبريدها ومعرفته أن علاقة تربطها بإيغون، وقد اعتذر عن حادثة فتح بريدها سبع مرات.. ومنها حكاية توجيه الصفعة إليها والانفصال ومسألة الطلاق وآليته، وإطلاق الرصاص عليها وهو يظن أنه يطلق النار على جملتها التي ظلت تكررها على مسامعه : «سأكون في المكتبة» بينما تكون في أحضان إيغون، ثم سجنه مدى الحياة بتهمة القتل دون أمل بتخفيض العقوبة .

ثم تجري إعادة ترتيب احتمالات أخرى للأحداث مثل افتراض إصابة كيرمان بمرض عضال في المعدة ومعالجته بالأشعة واضطراره لاستخدام كرسي متحرك وانتظاره اليائس للشفاء وأمنيته أن يزور إيطاليا ويتعلم الإيطالية.. وهناك احتمال آخر هو أن ينفصل عن أنطوانيت ويرتبط بالحسناء الإيطالية بينا.. واحتمال ثالث وهو أن يعرف نوع مرضه، وأن يحادث الطبيب، وأن تحس الزوجة بالرعب، وأن يقول الطبيب الجملة التقليدية : «إننا لا نعرف مرضك» ويضيف : «قد نحيد عن تحمل مسؤولياتنا إذا لم نفعل كل ما في وسعنا» .

ثم يعود المدون إلى البداية ويطلب من كيرمان أن يقترح احتمالات أكثر ملاءمة لتصوراته.. موضوع

إنساني ضاغط، فرضته الوقائع بعد الحرب العالمية الثانية، وازدحام مشاعر الندم، واشتداد الرقابة والشكوك وتبادل الاتهامات أثناء الهزائم والإخفاقات.. واستعادة الانعطافات الحادة والذكريات المريرة نوع من الدفاع النكوصي، أو البحث عن مخارج لتصريف مشاعر الإحباط والخيبة تجاه الانهيارات والانحدار الاجتماعي والقيمي .

مسرحية «أندورا» بدورها كُتِبَت عام ١٩٧٦ وعُرِضت في فرانكفورت، وهي مكونة من اثني عشر مشهداً وعدد من افتتاحيات المشاهد القصيرة، وتتحدث عن مشاعر التفوق العرقي والتمييز، وعن تداعيات الحروب وما تركته من تشوهات وأوهام على كثير من الدول والمجتمعات الصغيرة المسالمة .

أندورا مقاطعة صغيرة افتراضية محايدة، مساكنها مطلية بالأبيض، وهدوؤها يجذب السياح.. شخصيات المسرحية : أندريه صبيّ ناج من الحرب ضمّه المعلم إلى أسرته الصغيرة ورعاه، وزوجة المعلم، وابنته باربلين، والقس، وصاحب الحانة، والنجار، والدكتور، والجندي، والسنيورة الإيطالية وهي زوجة سابقة للمعلم وأم لأندريه الذي ظنه أهل أندورا يهودياً وعاملوه بعدم اكتراث، بينما اهتم المعلم بأمره، وباربلين عشقته، لكن تقدمه لخطبتها من أبيها جعل المعلم يغضب ويرفض الطلب فوراً، وهنا تكتمل دائرة الحصار حول أندريه، إذ تعذَّر عليه تعلم النجارة، ونظرات الناس إليه غريبة، حتى القس الذي حاول شرح المسالة للشاب واجهه أندريه بسلبية وقسوة .

سكان أندورا يتوقعون هجوم السود الأعداء عليهم، لكنهم لا يفعلون شيئاً سوى زيارة الحانة وتصريف أعمالهم وإهمال القضايا الأساسية، وفي مقدمتها حماية مقاطعتهم .

تزور السنيورة الأنيقة أندورا وتستعيد ذكرياتها مع المعلم وتهتم بأندريه، وقبل أن تغادر تلاقي حتفها بضربة حجر، وتوجَّه التهمة لأندريه .

ويداهم السود المقاطعة، ويفرضون أحكاماً قاسية على السكان، ويدعون الجميع إلى الساحة، ويلبسونهم أقنعة سوداء، ويبحثون عن اليهود بينهم، ويُتهم أندريه بأنه يهودي، فيؤكد المعمل أنه ابنه، فكيف يكون يهودياً؟ وتهمة القتل الموجهة ضده غير صحيحة لأنه كان في البيت عند وقوع الجريمة .

تحاول باربلين حماية أندريه، ولكنها لا تستطيع، ويحاول الأب المعلم الدفاع عنه، لكنه قتل.. والجندي الذي وشى بأندريه كي يفوز بباربلين احتقره أندريه .

تُختَتَم المسرحية بمشهد تراجيدي حيث تصاب باربلين التي فقدت أباها وأخاها باختلال عقليّ وتحاول أن توقظ عزيمة أهل أندورا المصطفين أمام السود بإذلال، لكن الجميع يديرون ظهورهم لها .

مواقف درامية متوترة، وأندورا البيضاء «قلعة السلام والحرية» تتلفع بالسواد حين يداهمها الأعداء، ويظهر للعيان رعبها وضياعها وهشاشتها، ومع أن الجندي يؤكد أن شعار «الموت أفضل من أن يكون المرء تابعاً» مكتوب على كل ثكنة، لكن أندورا انصاعت لشروط المحتلين، وتصريح الدكتور في افتتاح المشهد الثاني عشر وتنصله من الأذى الذي لحق بأندريه يشبه وثيقة الدكتور في الفلسفة في مسرحية «بيدرمان ومشعلا الحريق» وأسهل شيء التنصل من المسؤولية عن الكوارث .

تجديدات فريش

نقل فريش وزميله دورنمات المسرح السويسري والألماني إلى آفاق أرحب باختيارهما موضوعات احتفظت براهنيتها إلى يومنا مثل موضوع الهوية ومشكلة البربرية التي ظن البشر أنها اختفت وهُزمت بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، لكنها عادت من جديد بصورة أكثر توحشاً.. وقد استخدم فريش أسلوباً بارداً في تعرية الذات في معظم أعماله المسرحية، ووجَّه إدانة شديدة للحروب المدمِّرة والعنف المعمم، وصوَّر شخصيات في لحظات ضعفها ويأسها، وفي لحظات مواجهتها الجسورة، واتسم أسلوبه بالتكثيف والتوتر، وجاءت الحوارات سريعة ودقيقة، وجرى توظيف التراث والأغنيات والاستعارات في ثنايا المَشاهد بطرائق متقنة تخدم الفكرة .

ركَّز فريش اهتمامه على حلم البشر، والألمان بخاصة، خلال الحقبة النازية بنسيان الآلام والهزائم، وسعيهم لاكتساب هوية جديدة، وقد رأى الناقد فولكر فايدرمان في حديثه إلى قناة دويتشه فيله الألمانية بمناسبة مئوية ميلاد فريش عام ٢٠١١ أن «أعمال فريش المسرحية تجسد حلم الألمان هذا وتجعل أدبه يتمتع بالراهنية لأن الأسئلة التي أثارها لم يجب عنها أحد، ولم تحلّ حتى اليوم» .

أفضل الخدع وأسلمها هي الحقيقة البحتة فلا أحد يصدقها

ماكس فريش

وجدد فريش تقنيات العرض المسرحي، مستلهماً أعمال بريخت الذي تأثر بـه، وإن لم يترك ملاحظات تفصيليـة للإخراج فقد نوَّع في كتابة المَشاهد، مبتعداً عن الشكل المتعارف عليه في تقسيم الفصول والمَشاهد، وصاغ مسرحيات تنساب مشاهدُها كما تنساب الحياة الواقعية، وهذا يتيح للمخرج حرية أكبر في إغناء العرض باستخـدام تقطيع الخشبة والاستفـادة من الأصوات والموسيقا والأغنيـات الشعبية والنوادر المتداولَة.. ولا شك أن فريشـ ومن عاصره من أعـلام المسرح أثَّروا بجيـل من المسرحيين الأوربيين أمثـال داريو فو وبيتر بـروك، وطرقوا موضوعات إشكاليـة، وحاولوا تعرية التشوهات وإدانة الحـروب، وكل منهم أشبه بسيزيف يدحرج صخرتـين، إحداهما ترمز إلى ضرورة تجديد موضوعـات المسرح وتقنياته وضـرورة تعميم الثقافة، والصخرة الثانية ترمـز على إدانة انحدار المجتمعات الرأسمالية إلى البربرية، وعودتها إلى الاستقواء والنهب والتدمير المنهجيّ لثقافات الآخرين وتراثهم .

مسرحيات فريشـ أشبه برسائل تحذير من مغبة تكـرار التعامـل بسذاجة مـع الأخطـار والتهديدات الجديـدة والحرائق التي تعـدد مدبروها عبر التطهّر أو إطـلاق تصريحات التنصل مـن المسؤولية أو ترداد العبـارات الحمقاء التـي رددها بيدرمـان : «لحسن الحظ الحريق ليس عندنا» أو التي رددها الجندي في مسرحية «أندورا» : «لـن يجرؤ السود على مهاجمتنا، وإن فعلوا فسنريهم الأعاجيب» .

هل يمكـن مواجهة الحرائق العالميـة حالياً التي تهدد دولاً وشعوبـاً بأسرها دون تضامن فاعل ونشاط جماعـيّ واع؟ وهل يمكن تفادي الانحدار إلى البربرية دون مثل هذاً الخيار؟ هذا ما أكدته المناضلة اليسارية الألمانية روزا لوكسمبورغ قبل قرن .

المصادر :

-فولكر فايدرمان : مئوية ماكس فريش .
-فينان كوننغهام : الانحدار نحو البربرية المركز الدولي للدراسات- إيرلندا ٢٠١٤ .
-مسرحيات فريش المترجمة : ترجمة الدكتور أحمد حيدر، وزارة الثقافة-دمشق ٢٠١٠ :
-يغنون الآن من جديد (محاولة لإقامة صلاة على أرواح موتي) .
-حين انتهت الحرب .
-سيرة حياة .
-بيدرمان ومدبرا الحريق .
-اندورا .

الحيـاة بيـن فكّـي تمسـاح

ياسـين سـليماني

اللوحة الأولى

صالون بيت أنيـق دون مبالغة.. تخرج بسمة من غرفة النوم وهي في كامل أناقتها .

بسـمة : (منادية) أنهيتُ قبلـك كالعادة.. غسلتُ وغيّرتُ ثيابي، ثم سرّحتُ شعري ووضعتُ الماكياج، وأنت لا تـزال في دورة المياه تغنّي بصوتـك النشاز أغانيك القديمـة التي لا يعرفها أحد غـيرك.. ألن تخرج من هنـاك؟ تقولون عنا نحن النساء أننا نطيل البقاء أمام المـرآة للتزيّن، لكن الحقيقة أننا أكثر نشاطاً منكم أيها الرجـال (تلتفت إلى جهة دورة المياه بالقرب من غرفة النـوم (منادية) ماذا؟ هل أكلّم نفسي؟ (لا تلقى جواباً) أنت هكذا دائمـاً، تجعلنا نتأخر عن كل مواعيدنا.. لا نـراك إلا في الإجازات، وحتى هذه أصبحت.. لكن ما الفائدة مـن الكلام؟ ولكن إذا لم أتكلم سأنفجر.. لستُ ثرثارة طبعاً رغم أنه ينعتني أحياناً بالسخيفة الجميلة، ولكن من يدري الفرق بين السخف والـ...؟ (تذهب إلى دورة الميـاه وتطرق الباب منادية) اصحَ يا نايم، وحّد الدايم (تعيد الطرق.. يخرج عبد الراضي ساخطاً وهو يلبـس بيجامة حمراء بخطـوط عمودية سوداء، بينما يمسح يديه بالمنشفة) .

عبـد الراضـي : ما كل هـذه الضجة؟ ألا يمكنك الانتظار؟ أدخلـي إلى دورة المياه، أدخلي وابقي هناك إلى الغد، نامي فيها إذا أردتِ .

بسـمة : لم أجـرّب النـوم في دورة المياه يا حبيبي، سأجعلك تنام فيها للتجريب، مجرّد تجريب، لكن ليس الآن .

عبـد الراضـي : ليـس الآن؟ ومتـى تأمرين هذا الأمر العظيم الذي يزيد في معزّتك عندي يا سخيفتي الجميلة؟

بسـمة : بعد أن نذهب إلى المعرض .

عبـد الراضـي : ولكنـي لا أرغـب في الذهاب يا عزيزتي.. لقد أخبرتُك أنني لا أريد أن أذهب إلى هذا المكان .

بسـمة : أترضى أن يأتوا بحيوانات رائعة ولا أراها؟ أيعجبك هذا يا عزيزي غير السخيف؟

عبـد الراضـي : ما العمل مع دمية حمقاء تسيّرها النـزوات؟ أحياناً أفكـر فيك يا عزيزتـي السخيفة، أقول...

بسـمة : ماذا تقول يـا حبيبي؟ هل أصبحتَ تقول شعراً في جمالي وأناقتي ورشاقتي؟

عبـد الراضـي : إياك أن تتحدّثي عن الرشاقة، لا داعٍ لأن نكذب على بعضنا .

بسـمة : أأنـا لسـتُ رشيقة يا عمـود كهرباء بلا أنوار؟

عبـد الراضـي : أأنـا عمود كهرباء بـلا أنوار يا جاموسة ببطن منفوخة؟

بسـمة : لسانك أصبح أطول منك يا عمود مكنسة قديمة .

عبـد الراضـي : وكلامك أصبـح أثقل على قلبي منكِ يا برميل النفط الخام .

(بسمة تشهق وتسعل بشدة)

عبـد الراضـي : أرأيتِ جزاء التي تفعل مع زوجها ما تفعلين؟

(تواصل بسمة السعال)

عبـد الراضـي : الحكمة الإلهيـة رأفت بحالي يا بسمة .

بسـمة : كأس ماء يا بخيل .

عبد الراضي : الماء أمامك في المطبخ يا كريمة .

بسـمة : كريمـة؟ أنسيـتَ اسمي وأنـا أمامك يا اسماعيل؟

عبد الراضي : أنا اسمي إسماعيل يا جاهلة؟

بسـمة : وأنا اسمي كريمة يا متعلّم؟

عبد الراضي : لن أتفاهم معك.. كل يوم هكذا.. يا إلهي، ما الذي فعلتُه حتى تبتليني ببسمة (يلتفت إليها) قولي لي يا بسمة .

بسمة : ماذا؟

عبد الراضي : من أسماكِ بهذا الاسم أكان في وعيه؟

بسمة : ماذا تقصد؟

عبد الراضي : كان المفروض أن يسمّيكِ تكشيرة، ترويعة، ولولة، صراخ، زعيق.. أما بسمة.. حقيقة، اسم على غير مسمّى .

بسمة : أهذا ما كنتَ تريد أن تقوله؟ أهنتُ عليك إلى هذه الدرجة (تتصنع البكاء) أنا بسمة، زوجتك، حبيبتك، تقول لي كل هذا الكلام القاسي يا قاسي؟

عبد الراضي : تشبهين المجانين عندما تبكين هكذا يا مجنونتي العزيزة.. لا تبكي يا عزيزتي.. سآخذك لرؤية حيواناتك الجميلة.. لا تبكي .

بسمة : أعرف أنك ستأخذني .

عبد الراضي : لكنني أفكّر أحياناً أنّ ميزانيتي ستتحسّن كثيراً لو لم تكن حبيبتي المسرفة موجودة في حياتي.. أتعرفين كم يكلّفنا الدخول إلى هذا المعرض؟

بسمة : ألفا دينار، ألف لي وألف لك.. وماذا في الأمر؟

عبد الراضي : يعني مصروف المنزل لأسبوع، أليس كذلك؟

بسمة : وهل طلبتُ منك الذهاب يومياً؟

عبد الراضي : إذا لم تطلبي هذا الطلب بالذات تطلبين غيره .

بسمة : دائماً تقول لي هذا، لكنك طيّب يا عزيزي ولا تبخل عليّ بشيء .

عبد الراضي : ما دمتُ لا أبخل عليك بشيء فلا تبخلي عليّ أنا أيضاً .

بسمة : وبماذا أبخل عليك أنا؟

عبد الراضي : ببعض السكوت، ببعض الصمت.. الصمت نعمة يا بسمة، والله العظيم، وحق جلال الله، الصمت نعمة.. دعيني أرتدي ثيابي بهدوء .

بسمة : وهل أمسكتُ يديك؟ هيا اذهب وأسرع.. أنتَ دائماً تؤخرنا بأحاديثك الفارغة .

عبد الراضي : لا بأس يا زوجتي غير الثرثارة، سأرتدي ثيابي بسرعة .

بسمة : بسرعة حقاً وليس بسرعتك المعهودة.. لا شكّ أنّ المعرض مكتظّ وسنكون آخر من يصل .

عبد الراضي : حاضر، حاضر .

بسمة : ثم لماذا لا تعتبرني مثل سيّدك في العمل؟ ألا يطلب منكَ الكثير من الأشياء وأنتَ تفعلها راضياً سعيداً؟

عبد الراضي : هل تظنين أنني سعيد في العمل؟

بسمة : هذا على الأقل ما يبدو .

عبد الراضي : وكيف عرفتِ؟

بسمة : لم تتناول طوال عمركَ سمَّ فئران لتتخلص من حياتك، كما لم تحاول قطع شريان من شرايينك، كما أنّك لم تأتِ ولا مرة بحبل وترغب في شنق نفسك .

عبد الراضي : هذا ذكاء منك يا عزيزتي .

بسمة : هذا لا يعني يا حبيبي أنني أفتح عينيك على الانتحار والتخلص من وجهك الجميل جداً، خاصة عندما تنهض من النوم وتتثاءب لا قدّر الله، أو أنني أفكّر في إنهاء حياتي التعيسة معك لأنك مضجر وتبعث على الاكتئاب.. أبداً يا عزيزي، أنا مع ذلك باقية على الحياة معك .

عبد الراضي : سأبقى على قلبك كالمرض المزمن، لن يحدث لي شيء يا عزيزتي .

بسمة : وأنا سأظلّ معك يا عزيزي إلى الموت .

عبد الراضي : تقصدين موتي أنا بالتأكيد.. حتى وإن متُّ فبالتأكيد ستبكين عليّ كثيراً، تبكين إلى أن يغمى عليك من الحزن، وعندما تأتي سيارة الإسعاف التي يبعثها المستشفى متأخرة وتريد أخذكِ إلى المشفى تكونين في العالم الآخر.. يعني في الدنيا معي، وفي الآخرة أيضاً معي .

بسمة : لكننا سنفترق حتماً، فلا شكّ أنّ أحدنا سيدخل النار، وأنت تعرف بالتأكيد من هو، والآخر سيجازيه الله بالجنة .

عبد الراضي : تنوين الدخول إلى الجنة كما دخلت إلى بيتي؟ أتظنين الإله الرحيم مغفّلاً كما كنتُ مغفّلاً أنا؟

بسمة : إن كنتَ تشكّ في دخولي الجنة فأنا متأكّدة أنّ الله سيدخلك على جناح السرعة إلى جهنّم لينفّذ فيك كلّ خططه المؤجّلة .

عبد الراضي : حتى لو لم يغفر لي الإله الرحيم الذي وسعت رحمتُه كلَّ شيء وأدخلني النار

بمشيئتــه التي لا يجادله فيها أحــد فلا شكّ أنه سيأخذ في الاعتبــار الخصال الحميدة التي كنتُ أتعامل بها معك .

بسمة : أيّة خصال هذه يا زوجي العزيز؟

عبـد الراضـي : أنت جاحدة كالعــادة.. لا بأس.. المهــم إنّ الله إمّا أن يذهب بــي إليك في الجنة، وهذا احتمال غريب لأنّ الأغبياء لا يدخلون الجنة حتماً، ولا شكّ أنّ السذاجة التي تتمتّعين بها لا تحجب عنك هذه الحقيقة الواضحة.. والاحتمال الآخر...

بسمة : (مقاطعة) والاحتمال الآخر أن تُشوى أنت في جهنّم .

عبد الراضـي : الاحتمال الآخر ربما يؤتى بكِ إلى حيــث أقبع في دهليز من دهاليــز جهنم التي اختيرت خصيصاً لي من دون الخلق كلهم وتقام حفلة شواء على شرف جسدك الإغوائــي وتُنزَل سياط العذاب الرقيق الذي يشيّب الأطفال على المرأة التي لم تفعل في حياتها شيئاً إلاّ تعذيبي .

بسمة : أهذا ما تتمنّاه لحبيبتك؟

عبـد الراضـي : لا تنســي يا بسمتــي العزيزة أنّ الله سيردّ لــكلّ الرجال رجولتهــم المهدورة من طرف نسائهــم.. فإن لم تُردّ إليهــم في الدنيا فستُردّ إليهم في الآخرة.. تأكّدي من هذا .

بسـمة : كلّ ما أنا متأكدة منه أنّك أبطأت كثيراً.. هيّا .

عبد الراضي : أنا جاهز .

بسـمة : لا شــكّ أنّ المعرض قد بــدأ فعلاً، وكلّ الناس شاهدوا الحيوانات الجذابة.. كم أتمنى أن أرى التسماح أو القرش أو العقارب البحرية .

عبـد الراضـي: أعــدتِ إلى سلوكياتــك الدموية؟ أخاف عليك من هذه الرغبة الجامحة .

بسـمة : لا تخف عليّ.. سأثبت لك أنني قوية، وأننــي لا أخاف من هــذه الحيوانات التي ترعبك أنت .

عبـد الراضـي : أأنــا أحس بالرعــب من القرش والعقارب البحرية؟

بسمة : أرأيت؟ لقد تحاشيتَ أن تذكر اسم التمساح خوفاً من أن يعضّك.. لا تخف عزيزي، لن يعضّك .

عبـد الراضـي : عضّني من هو أقوى أنياباً وأشرَه منه يا حبيبتي .

بسـمة : أرجو ألا تكون قــد قصدتَني بكلامك يا عزيزي الثرثار .

عبـد الراضـي : لا أقصــدك يا عقــل العصفور الطنّان .

بسـمة : أعقلــي أنا مثل عقــل العصفور؟ يا ليت التمساح الذي ترتعب منه يأخذك بين أنيابه فلا تظهر أبداً .

عبد الراضـي : ادعي ما شئتِ.. أعرف أنّ كلامك فارغ أيتها الحمقاء.. أنا متأكد منَ أنّك تهيمين بي رغم كل السخافــات البذيئة التي تتفوهــين بها كل الوقت، كما أنني أعلم أنّ الإله الرحيم لن يرضى لي شيئاً كريهاً مثل هذا .

بسـمة : حسنــاً أيها العاقل أحيانــا.. هيا كي لا نتأخر أكثر .

عبد الراضي : هيّا يا شريكة حياتي الـ... حلوة .

(تأخذ بسمــة حقيبة يدها وتمســك بذراع عبد الراضي ثم يخرجان)

اللوحة الثانية

بهو معرض حيوانات برية وبحرية.. قاعة متوسطة الحجم، تضم على الجانب الأيســر أقفاص لببغاوات وقردة، ولكن أكثر ما يميّزها على الجانب الأيمن حوض يحوي قليــلاً من الماء وفيه بعضــ العشب يرقد عليه تمســاح كبير ساكن لا يتحــرك.. تدخل بسمة ووراءها عبد الراضي .

بسـمة : أنظر يا عزيزي.. في هذه المعرض الرائع حيوانات كثيرة، أكثر مما أعلنوا في التلفزيون .

عبـد الراضـي : يقــال أنّ الفرنســي صاحــب المعرضــ طاف كل العالم واقتنــى منه أعداداً كبيرة من الحيوانات.. يــا إلهي ما أغبى هذا الرجل الذي يبذل ماله ووقته وجهــده من أجل حيوانات مللنا من رؤيتها في التلفزيون .

بسمة : الرؤية على الطبيعة أفضل يا عزيزي .

عبـد الراضـي : وأغلــى يا حبيبتــي، أغلى.. لقد رأيــتِ كيف أننا دفعنــا ألفي دينار نظــير دخولنا إلى هــذه الغابة.. ألفا دينار يا عزيزتي دون أن يقدّموا ولو كوباً من الماء البارد نبلّ به حلوقنا.. يا لهم من لصوص أنيقين .

بسمة : يكفي يا عزيزي ثرثرة، الناس حولنا .

عبد الراضي : لا أحد نعرفه هنا .

بسمة : كنتُ أظنّ أنني سأجد الجميع هنا .

عبد الراضي : خابت ظنونك كالعادة يا حبيبتي .

بسمة : (ناظرة إلى الجهة اليمنى) أنظر إلى ذاك الذي يداعب الببغاء في القفص الكبير، أليس هو...

عبد الراضي : إنه رفيق (يذهب نحو صديقه ويربت على ظهره.. ينتبه إليه رفيق)

رفيق : آه.. أتيتَ أخيراً يا عبد الراضي؟

عبد الراضي : لا، ما زلتُ في المنزل أشخر .

رفيق : (يضحك) حلوة، حلوة منك هذه الكلمة.. أين صديقتنا بسمة الجميلة؟

عبد الراضي : سلامة عينيك يا رفيقي.. ها هي أمامك واقفة مثل الحصان .

رفيق : حصان؟ حرام عليك يا رجل.. طول عمرك ظالم.. بل قُل حمامة بيضاء، حورية بحرية، زبدة وحلاوة، شوكولا من النوع السويسري الغالي .

عبد الراضي : لم أعرف أنّ زوجتي يبدو فيها كل هذا التنوع من الحيوانات إلى الحلويات .

رفيق : الرجال نوعان يا صديقي : رجل أعمى مثل بعض الناس لا يرى ولا يعرف الجمال رغم أنه بالقرب منه دوماً.. (يقول الكلمة الأخيرة ويده تمتد إلى يد بسمة ويقبلها ويطيل التقبيل حتى يجرّه عبد الراضي)

عبد الراضي : هيه.. والنوع الثاني أيها الحكيم؟

(يتحدث رفيق وهو ينظر إلى بسمة ويتقدم بوجهه إلى وجهها كمن يرغب في تقبيلها)

رفيق : والنوع الثاني يعرف الجمال ويراه، لكنه محروم منه، وهذا النوع يقدّس الجمال، يعبده، يتمرّغ في ترابه .

عبد الراضي : نعم، تماماً مثل وحيد القرن.. لا تتعجب.. آخر مرة أرغمتّني بسمة على مشاهدة شريط وثائقي حول وحيد القرن قال المعلّق أنه يعشق التمرّغ في.. في.. لا أدري إن كان قال الوحل أو التراب أو...

بسمة : أهلا يا رفيق، سعيدة للقائك .

رفيق : أنا الأسعد، أنا المحظوظ.. أمي دعت لي بالخير، لذلك رأيتُ هذا الوجه السمح، هذا الوجه الفتان .

عبد الراضي : (وهو يشير إلى جهة التمساح) هناك يرقد وجه فتّان آخر يا عزيزي اللدود، ألا تريد أن تراه؟

رفيق : بلى، إن أذنت السيّدة الكريمة .

بسمة : هيّا بنا، أنا متشوقة لرؤيته عن قرب (لزوجها) عن قرب يا عبد الراضي.. هه؟ اتفقنا؟

رفيق : أكيد اتفقنا.. هيّا، أم أنّ عبد الراضي خائف كعادته (ينظر إليه عبد الراضي غير راضٍ.. يضحك) نكتة سمجة لا شك.. لا علينا .

(يقترب الثلاثة من التمساح.. عبد الراضي يتردّد في الاقتراب فتجذبه بسمة)

بسمة : أهذا هو التمساح؟

عبد الراضي : هل تشرفتِ بمعرفته الآن؟ أهلاً أيها التمساح.. تشرّفنا.. أنا عبد الراضي، موظف عادي، لا، أقل من عادي، وهذه زوجتي التي لا تسبب لي أي ضجر في حياتي ولا تجعلني أقترب من الجنون، أما هذا الواقف بجانبي فهو صديقي، تجاوزاً أقول صديقي، وما في القلب في القلب.. تشرفنا سيدي العزيز.. تشرفنا (لبسمة) هيا يا عزيزتي، ها قد تعرَّفْنا عليه، بل لقد ذكرت لك اسمه بصراحة، وهذا دليل على أنني لستُ خائفاً منه.. هيّا نذهب .

رفيق : ما زال الوقت مبكّراً يا رجل .

عبد الراضي : انتبه إلى أني تكلّمتُ مع زوجتي ولم أوجه الحديث إليك.. بإمكانك أن تبيت مع هذا الحيوان البشع ذي المنعرجات والأنياب الكثيرة .

بسمة : إنه كبير جداً، جامد لا يتحرّك.. سمعتُ أنّ هذا يحدث له عندما يغادر بلده الأصلي ويأتي ليعيش في مثل هذا الجو الرطب الذي لا يناسب الأجانب أبداً .

عبد الراضي : لو كان لصاحبه دم لكان فضّل الإبقاء على الحيوان في موطنه .

(يأتي صاحب التمساح وهو ذو شعر أشقر يتحدث العربية بصعوبة وبكسور كثيرة)

ستيفانو : مرحبا بكِ سيّدتي.. يبدو أنّ لديك معلومات كثيرة عن الحيوانات، وخاصة التماسيح .

عبد الراضي : (مقاطعاً زوجته التي تبتسم للرجل) إنها تشاهد الكثير من الأشرطة الوثائقية عن الحيوانات المتوحشة الغريبة .

ستيفانو : (متجهماً) من هذا الذي بجانبك يا سيّدتي الحسناء الجميلة؟

بسمة : لا تهتم.. إنه زوجي فقط، لكن لمعلوماتك فهو موظف في شركة اقتصادية كبيرة .

ستيفانو : يبدو أنه ليس من أنصار التقدميين وأصحاب النظرة المستقبلية الثاقبة، كما أنّ معلوماته ضئيلة فيما يخص الحيوانات.. التمساح الذي أمامك يا سيدتي ليس حيواناً متوحشاً.. هذا كلام غير علميّ وغير حقيقيّ بالمرة.. التمساح حيوان أليف، يحب البيت، يحب الأمان، لكن الناس أخذت عنه صورة سلبية بسبب الشكل الضخم .

عبد الراضي : وبسبب الأسنان أيضاً يا سيدي .

ستيفانو : الكثير من الحيوانات تمتلك أسناناً لكن لا تعضّ بها، لا تسيء بها إلى أيّ كان، مثل الغنم، البقر (ينظر إلى عبد الراضي) ولماذا نذهب بعيداً؟ (يمسك بذقن عبد الراضي) أتسمح بفتح فمك يا زوج السيدة؟

عبد الراضي : (فاتحاً فمه) عن ماذا تبحث داخل فمي؟

ستيفانو : ها هو زوجكِ يا سيدتي لديه صفّان من الأسنان، لكن لا يعضّ بها.. على الأقل في حدود رأيي .

بسمة : أريد أن أطبطب على ظهره وأتلمّس هذه الجلد الخشن .

عبد الراضي : (صارخاً) لا، لا، لم نتفق على هذا في البيت يا بسمة .

بسمة : (لرفيق) أكره الجبناء .

رفيق : وأنا أمقتهم .

ستيفانو : سترون تمساحي العظيم كيف يتعامل معي.. هذا تمساح فريد من نوعه.. لأول مرة يدخل تمساح وبهذا الحجم إلى بلادكم.. الكثير من الناس طلبوا منّي بيعه لهم لكنني رفضتُ بشكل قاطع.. حيواني الأليف جداً لي معه حكاية حب طويلة، عشرة طويلة.. أنا فخور به جداً .

رفيق : (لبسمة) من حقّه أن يفتخر هكذا، فلا أحد عنده في هذا البلد تمساحاً مثل هذا .

بسمة : لا يظهر أنّ هذا التمساح حيّ.. يبدو جامداً كأنه محنّط .

ستيفانو : (غاضباً) لا يا سيّدتي، لا.. تمساحي العزيز ليس جامداً، ليس محنّطا.. هذه إساءة لا أقبلها من امرأة جميلة، تبدو عليها النباهة والذكاء و.. والجمال أيضاً .

عبد الراضي : تعالَ وقبّلها من فمها أفضل .

ستيفانو : (متجاهلاً كلامه) سأثبت لك بالدليل القاطع وبطريقة عملية أنه لا يزال في كامل قواه.. نحن لا نغشّ الناس يا سيّدتي.. عندما أعلنوا في التلفزيون أنّ هناك تمساحاً حياً من الحجم الكبير سيُعرَض هنا فهذا يعني أنه حيّ حقيقة .

بسمة : لا أعرف.. إنه لا يتحرك، كما أنّ عينيه مغلقتان.. هل هو نائم إذن؟

ستيفانو : (يأتي بعصا رقيقة بطول نصف متر تقريباً) أنظري يا سيّدتي.. أنظر أنتَ أيضاً أيها السيّد.. أنظر يا زوج السيّدة (يبدأ بلمس التمساح بالعصا فيأخذ التمساح في تحريك قدميه وذيله ثم يرفع رأسه قليلاً ويصدر زفيراً طويلاً.. مبتسماً) طيّب، طيّب يا تمساحي العزيز، لا تغضب، أنا أمازحك فقط (متوجهاً للسيدة والرجلين) أرأيت يا سيّدتي؟ أتأكدت أنه حيّ؟ إنه لا يحب الأضواء والعيون الكثيرة، تشعره بالخجل .

عبد الراضي : ما شاء الله، ما شاء الله.. تمساح خجول وصاحبه صفيق اللسان .

ستيفانو : (مبتسماً) أتريدين أن تجرّبي يا سيّدتي؟

عبد الراضي : (محتجّاً) لا، لا، لن تجرّب شيئاً أبداً .

ستيفانو : لم أتحدّث معك يا زوج السيّدة .

بسمة : أعرف أنّ عبد الراضي يخاف عليّ، يعتقد أنني جبانة، لكن لا (لزوجها) سأثبت لك أنني شجاعة، بل أشجع منك .

رفيق : (لبسمة) إذا كانت عنده ذرّة شجاعة أصلاً .

عبد الراضي : (رافضاً) وأنا قلت لا، لن تفعليها يا بسمة .

(تأخذ بسمة العصا من ستيفانو وتبدأ بمشاكسة التمساح الذي يصدر صوتاً أقوى من السابق)

بسمة : (ترمي العصا على الأرض) لولا الشجاعة لقلتُ أنه أخافني بهذا الصوت المزعج .

ستيفانو : إنه أليف يا سيّدتي كما قلت لك، أليف جداً.. يمكن أن تعتبريه مثل قطتك الصغيرة أو كلبك الوفي .

بسمة : (لزوجها) أما زلتَ خائفاً عليّ؟

عبد الراضي : لا، لحسن الحظ زال الخوف .

رفيق : (لبسمة) هيّا بنا نشاهد بقية الحيوانات.. أعرف عشقك للقرش، هو هناك في الجهة الأخرى .

بسمة : (صائحة) أجل.. تحيا التماسيح والقروش وذوات الأسنان اللامعة .

(ينصرفان ويبقى عبد الراضي وحده مع ستيفانو)

عبد الراضي : (متردداً) يعني أنتَ متأكد من أنه لن يفعل أيّ شيء لو اقتربتُ منه؟

ستيفانو : لن يفعل شيئاً، إنه أليف، أليف، ماذا؟ أتريد أن أجعلها لك في أغنية؟ أليف يا ناس، أليف يا قوم، أليف .

(يقترب عبد الراضي متردّدا من التمساح، يلمس بيده ذيله ثم ظهره.. يتحرك التمساح قليلاً فيسحب يده.. يسكن الحيوان.. يمدّ يده من جديد ويقترب من نصفه العلوي وينتبه إلى عينيه فيبتسم)

ستيفانو : عيون جميلة، أليس كذلك؟

عبد الراضي : (ساخراً) تشبه عيون زوجتي وهي تبكي .

ستيفانو : إنه يبكي هكذا بعد أن جعلته يلتهم عدداً من الأرانب .

عبد الراضي : يعني أنه لن يحتاج إلى أكل هذه الليلة؟

ستيفانو : بل لمدّة أسبوع .

عبد الراضي : بدأتُ أطمئن (يلمس عينيّ التمساح ويدغدغ منخريه، بينما في الجهة الأخرى بسمة ورفيق منشغلان برؤية الببغاوات.. فجأة يفتح التمساح فمه ويمسك بعبد الراضي من حزامه ويدخله إلى جوفه بسرعة.. تدوّي صرخة كبرى من عبد الراضي.. التمساح يخرج عبد الراضي ثم يدخله إلى جوفه.. يخرجه مرة أخرى ثم يدخله كاملاً.. تنتبه بسمة فتصرخ) .

بسمة : (صارخة) عبد الراضي، أخرج من فمه، يكفي أن تراه من الخارج، أم أنّ الشجاعة نزلت عليك مرّة واحدة؟

(يجتمع الحضور كلهم عند التمساح فيما رفيق يقف جامداً يحدّق في الحيوان دون أن يتحرك.. تحدث جلبة في المكان.. يقترب ستيفانو من التمساح.. لحظات قليلة وينتبه رفيق إلى بسمة)

رفيق : أعتقد أنّ عبد الراضي قد ضاع .

(تنظر بسمة إلى رفيق ببلاهة ودون حركة، ثم فجأة يدوّي صراخ كبير منها)

بسمة : (صارخة) عبد الراضي.. عبد الراضي .

(يحاول رفيق تهدئة بسمة)

ستيفانو : (صارخاً) آه يا تمساحي الصغير، آه يا أمي، آه يا أمي، تعالي وانظري المصيبة التي وقع فيها ابنك ستيفانو، آه يا أمي، تمساحي العزيز، تمساحي العزيز .

رفيق : لقد جنّ جنون الرجل الفرنسي يا بسمة .

بسمة : (صارخة في وجه ستيفانو) يكفي صراخاً.. اقتلوه.. هيا اقتلوه .

(لا يلتفت إليها ستيفانو وإنما يظلّ أمام تمساحه يصرخ)

ستيفانو : (باكيا) تمساحي الغالي، سينفجر في أية لحظة، لقد بلع موظّفاً بأكمله.. يا للتعاسة التي حلّت بتمساحي اللطيف، سينفجر، سيموت.. آه يا ستيفانو، حظك عاثر.. التمساح اللطيف الأليف الذي ربّاه جدّك ثم ربّاه أبوك وأخذ يرجوك في وصيته قبل أن يموت بأن تحافظ عليه كما تحافظ على عينيك ينفجر اليوم أمامك بسبب موظّف بائس دخل في جوفه.. يا للحسرة، يا للخيبة .

بسمة : (صارخة) اقتلوه.. هيا اقتلوه.. ماذا تنتظرون؟

ستيفانو : (منتحباً) ها قد أصبحتُ يتيماً، فارقني أبي، فارقتني أمي، واليوم يفارقني تمساحي العزيز دون خطيئة يرتكبها .

بسمة : (تمسك بذراع ستيفانو وتهزّه) ما الذي تنتظرونه؟ هيّا اقتلوه .

ستيفانو : (صارخاً في وجهها) كان يسخر من تمساحي، يسخر من خجله الواضح.. ما الذي جاء بهذا الموظف اللعين حتى يزعج تمساحي؟ اسمعي أيتها السيدة، سوف تدفعين لي ثمن تمساحي العزيز إذا انفجر بسبب زوجك.. لقد كان أبي، أمي، كان ابني، كان كلّ شيء في حياتي .

بسمة : (غاضبة وصارخة) لماذا لا يفعل أحد شيئاً؟ لماذا لا تقتلونه؟ لماذا لا يجيب أحدكم.. اقتلوه.. اقتلوه .

رفيق : (لبسمة مهدّئاً) اهدئي يا بسمة.. ليس هكذا .

(يدخل رجل ذو لحية ويعتمر قبعة ويتقدم من بسمة)

الرجل : توقّفي عن استخدام هذه الكلمة البشعة أيتها السيّدة الفاضلة.. إنّ لفظة القتل رجعية جداً، لا يستخدمها أبناء العائلات الراقية، ونحن وسط مثقفين وأناس من مراكز مرموقة.. يجب ألاّ تقولي هذه الكلمة.. أرجوكِ .

(ينتبه ستيفانو إلى الرجل)

ستيفانو : (للرجل) تذكرة الدخول من فضلك .

الرجل : ليست لديّ أيّة تذاكر .

ستيفانو : ألم تدفع ثمن التذكرة؟

الرجل : لا .

ستيفانو : إذن عُدْ من حيث أتيت أيها الرجل المجهول واترك نصائحك غير الرجعية لنفسك، أمّا إن دفعتَ ثمن التذكرة فحينها سأفكّر في السماح لك بالوقوف هنا .

(يخرج الرجل مندهشاً)

ستيفانو : (لبسمة) أتريدين موت تمساحي؟ يموت زوجك الأبله ألف مرة ولا أسمح أن يُمسّ تمساحي بأذى.. لقد عرض جدّي هذا التمساح وعرضه أبي وأنا عرضتُه وسأظل أعرضه، ثم يعرضه ابني بعدي.. أنا معروف في كلّ أوروبا، أمّا أنت فمجهولة، نكرة.. أنت وزوجك سأطالبكما بتعويض.. ستدفعين لي غرامة كبيرة لأنّك تسبّبتِ أنتِ وزوجك في ما يحدث الآن لعزيزي التمساح.. سينفجر في أيّة لحظة.. سيتحوّل جسده الرقيق إلى شظايا ويصبح أثراً بعد عين .

رفيق : (لبسمة متدخّلاً) أرجوكِ أن تهدئي يا بسمة.. إنّ قتل التمساح لن يفيدنا في شيء لأنّ المرحوم عبد الراضي لا بدّ أنه في العالم الآخر الآن .

بسمة : (مستغربة) مرحوم؟

رفيق : ماذا تنتظرين من رجل التهمه التمساح كاملاً وهو ينام الآن في جوفه؟ أيكون مستلقياً يحلم أحلاماً وردية مثلاً؟ لا بدّ أنّ روحه قد صعدت منذ وقت .

(فجأة صوت يبدو آتياً من بعيد)

الصوت : الأفضل أن تستعينوا بالشرطة لإقناع هذا الفرنسي الخبيث .

(همهمات الحضور وتساؤلات عن مصدر الصوت وكل واحد ينظر من أين جاء)

بسمة : أليس هذا صوت عبد الراضي؟!

رفيق : هل عاد من العالم الآخر؟!

(تقترب بسمة من التمساح بينما رفيق يحاول منعها)

بسمة : (صارخة) أأنت حيّ يا عزيزي؟

عبد الراضي : نعم، أنا حيّ يا عزيزتي، وصحتي جيّدة .

رفيق : هل أنت قطة بسبع أرواح؟ عموماً حمداً لله على سلامتك .

عبد الراضي : شكراً يا صديقي اللدود، أعرف أنّك سعيد الآن .

بسمة : هل أنت بخير يا عزيزي حقّاً؟!

عبد الراضي : أجل .

بسمة : ألا توجد ذراع مكسورة أو رجل مهشّمة أو بطن مبقورة؟

عبد الراضي : لا .

بسمة : يجب أن تخرج الآن إذن قبل أن يحدث أيّ شيء لا نرغب فيه .

ستيفانو : (متدخّلاً) هذا الموظف اللعين يخرج؟! أبداً، لن أسمح لأحد أن يمسّ تمساحي العزيز.. سوف يزداد عدد الزائرين كثيراً حتى يسحق بعضُهم بعضاً من شدّة الزحام، وسأجعل ثمن التذكرة ألفي دينار للشخص الواحد، ولن يصبح تمساحي العزيز بحاجة إلى طعام بعد الآن .

بسمة : ماذا تقول أيها الجشع؟!

عبد الراضي : بل هو على حق يا عزيزتي التي لم تعد سخيفة.. يجب أن ننظر إلى الأمور نظرة اقتصادية قبل كلّ شيء .

رفيق : سأذهب إلى المسؤولين فوراً لتقديم شكوى عاجلة.. أظنّ أنّ هذه القضية تحتاج إلى مساعدة منهم ولن نستطيع حلّها وحدنا .

عبد الراضي : أظنّ أنّ هذه هي الخطوة الملائمة الآن، لكن مع ذلك أعتقد أنّ الأزمة الاقتصادية التي يعاني منها العالم الآن ستسمح بأن يُفتَح بطن التمساح دون تعويض .

رفيق : دون تعويض؟!

عبد الراضي : بالطبع، لكن أشكّ في أنّ الرجل لن يطالب بالمال.. يجب أن نعرف كم يطلب الفرنسي المتغطرس ثمناً لتمساحه ومن هذا الذي سيدفع المبلغ..

لا تنسى يا عزيزي اللدود أنّني لا أملك ثروة .

رفيـق : هذا إذا لم تقترض من المؤسسة التي تعمل فيها قرضاً ترجعه بعد استئنافك العمل .

سـتيفانو : (متدخّـلاً) اسمع أنت وهـو، لن أبيع تمساحـي، لن أبيـع تمساحي بمليوني يـورو.. سوف يكثر الجمهور الآن ويغصّ بهم المعرض، لكن لو بثلاثة ملايين يمكن أن أبيع .

رفيـق : (صارخاً) كفى.. مـا كلّ هذا البخل؟! أنا ذاهب .

بسـمة : (تمسك بيده) وأنـا أيضا ذاهبة.. سوف أذهـب إلى عبد المعطي فهو يعرف جيّداً عبد الراضي وأستطيـع أن أؤثّر فيه بدموعي.. لقد ذهبتُ إليه مرّة وبكيـتُ أمامه فاحتضنني وقبّلني على.. على.. ومسح دموعـي ثم أعادني بسيارته الفارهة إلى المنزل بعد أن تعشينا في مطعم شبه فاخر .

عبد الراضـي : (متدخّـلاً) لا، إلاّ عبد المعطي يا عزيزتي .

رفيـق : (لبسمة بصـوت خافت) كان من الأفضل ألاّ تقولي له هذا .

عبـد الراضـي : أنـت أيضاً يا رفيـق لا أنصحك بالذهاب إليه، فلا أحد يعـرف ما الذي سيقوله هذا العجل صاحب البطن المتخمة دائماً .

رفيق : هل تقترح شخصا آخر؟

عبد الراضـي : أجل، اذهـب إلى السلحفوني، إنه رجل مستقيم، فيه بعض الطيبة رغم أنّه شديد الغباء ومتخلّف.. احـكِ له كل ما رأيتَ أمامـك بالتفصيل، وامنحه ألف دينار كان قد ربحها منّي حين لعبنا الورق آخر مرّة، ستساعده هذه الورقة الحمراء في تليين قلبه وشحذ عقله للتفكير بحلٍّ ناجح .

رفيـق : يعنـي أخسر ألف دينار فـوق الألف التي دفعتُها اليوم لهذا المعرض؟!

عبـد الراضـي : لا تنسَ أن توصـل بسمة في طريقك .

بسـمة : (تائهة) أيعني هـذا أنّ أعصابي ستتوتّر وأنا جالسة على طاولة العشاء الشهي هذه الليلة؟

عبد الراضي : لن تعدمي التوتّر بأيّة طريقة.. أنتِ بارعة في تعكير الصفو على نفسك أو على غيرك، لكن أنا سعيد أنّني في هذا المكان أستطيع أن أعرف نفسي كما ينبغي .

بسـمة : تعرف نفسك؟! وهل أنت في حال يمكنك من إدراك شيء؟

عبد الراضـي : مع أنّ الظلمة كثيفة من حولي فأنـا أشاهد عن طريـق يدي إن صـحّ التعبير.. هيـا يا عزيزتي الساذجة أحياناً، اذهبي مع رفيق (لرفيـق) اذهب يـا صديقي اللـدود مع زوجتي، لكـن حاذر أن تقبّلها كثيراً إن رأيتَها تبكي حتى لا تجعلهـا عادة، وتفادَ الفم لأننـي أكره تقبيل الفم الذي يقبّله غيري .

رفيق : كما تريد يا صديقي.. هيّا يا بسمة .

عبـد الراضـي : لا تنسَ أن تذهب إلى السلحفوني وتخبره بكل ما حدث بالتفصيل .

رفيق : حاضر .

عبد الراضي : ولا تنس أمر الألف دينار .

رفيق : حاضر .

سـتيفانو : (لرفيق وبسمة) سيّدي العزيز، أسعار الدخول تغيّرت.. عند عودتك يجب أن تدفع ألفي دينار للشخـص الواحـد، أمّا إن أتيتَ تتأبّـط امرأة جميلة حسناء مثل هـذه السيدة ذات الشفاه الحمراء كالكرز فعليك أن تدفع الضعف.. أرجو التفهّم .

(يسير رفيق وبسمة خارجين)

بسـمة : هذا الشخص يثـير في نفسي الرغبة في التقيّؤ .

رفيـق : يمكنـك فعـل ذلك، لكـن في بيتك يا عزيزتي .

اللوحة الثالثة

مكتـب أنيق جداً يبـدو كأنّه في شركـة كبرى أو جهة حكومية رفيعـة.. على اليسار باب مغلق.. يُسمَع صـوت صنبور يتدفق منه الماء لحظـة ثم يُغلَق.. يُفتَح الباب فيخرج السلحفـوني وهو رجل ضخم الجثة، له كرش كبير، يعدّل من حزام سرواله، يتنحنح قليلاً، يعود فيفتـح الباب الذي أغلقه فيبصق بسرعة ويغلق الباب مـن جديد، يجلس على كرسيه.. يـرنّ الهاتف، يُسمَع صوت السكرتيرة .

الصوت : السيد رفيق المعلوف يا سيّدي .

السلحفوني : دعيه يدخل .

(لحظات قليلة ويُطرَق الباب ويدخل رفيق)

السلحفوني : أهلاً سيّد رفيق، أهلاً .

رفيق : أهلاً بك سيّد سلحفوني.. أعتذر إن عطّلتُك عن مشاغلك الكثيرة.. اللّه يكون في عونك .

السلحفوني : لا بأس سيّد رفيق، اجلس، اجلس.. أخبرتني السكرتيرة قبل قليل أنّك تحتاجني في موضوع له علاقة بالسيّد عبد الراضي أبو البهادل .

رفيق : الحقيقة، هو الذي بعثني إليك.. إنه واقع في مصيبة كبيرة ويرجو منك مساعدته .

السلحفوني : طول عمره يسير بجانب الحائط.. ما الذي استجدّ؟!

رفيق : سأختصر على حضرتك القصة .

السلحفوني : أرجو ذلك، فأنت تعلم المشاغل.. ها أنت ترى الملفات التي أوجعتْ ظهري .

(ينظر رفيق إلى الملفات المتكدسة ويلاحظ عليها تراباً فيمسحه ثم ينفض يديه)

رفيق : واضح يا سيّد سلحفوني، واضح جداً.. المهم، القضية باختصار أنّ عبد الراضي كان مع زوجته في زيارة إلى معرض الحيوانات البحرية.. هو ليس معرضاً للحيوانات البحرية، بل هو معرض للحيوانات البحرية والبرية .

السلحفوني : وبعد؟

رفيق : السيدة بسمة زوجة أخينا غير المحظوظ عبد الراضي تعشق الحيوانات البحرية، خاصة التمساح .

السلحفوني : كل هذا عاديّ.. وبعد؟ أكمل .

رفيق : اقتربتْ من التمساح وأخذتْ تشاكسه فأصدر صوتاً مرعباً .

السلحفوني : أحدث لها شيء؟

رفيق : لا، هي بألف خير .

السلحفوني : (ساخراً) الحمد للّه يا سيدي.. ما هو المشكل إذن؟

رفيق : أنا لم أحكِ لك بعد عن الأمر الحزين الذي حدث لصديقنا المأسوف على شبابه عبد الراضي .

السلحفوني : ما الذي حدث له؟

رفيق : قالت له زوجته أنه غير شجاع.. الحقيقة أنها لم تقل هذا بهذا الشكل.. قالت أنها تكره الخائفين .

السلحفوني : تقصد زوجها بالطبع .

رفيق : نعم .

السلحفوني : عبد الراضي خائف كالعادة، فما الذي استجدّ في الأمر؟

رفيق : الأمر الجديد أنه أراد أن يكون شجاعاً أمام زوجته .

السلحفوني : لا تقل أنّ هذا الأحمق، عفواً، عفواً، أعرف أنه صديقك وأنت لا ترضى أن أصفه بأوصاف مثل هذه رغم أنّها حقيقية.. أنا لا أفتري عليه.. ليس لديّ أصلاً وقت أفتري فيه على أحد كما تعرف بسبب المشاغل المتراكمة على رأسي .

رفيق : قل ما تريد سيّد سلحفوني، فحتى وإن كنتُ صديقاً له فهذا لا يعني أنني لا أنتقده كثيراً.. المهم..

السلحفوني : نعم، ما هو المهم؟ المهم حقيقةً وليس كلاماً .

رفيق : اقترب صديقنا المأسوف على حياته..

السلحفوني : (مقاطعاً) ماذا؟! هل مات وارتاح منه الجميع؟

رفيق : لا .

السلحفوني : هل احترق؟ هل غرق؟ هل..

رفيق : (مفاجِئاً) ابتلعه التمساح .

السلحفوني : ابتلعه التمساح؟!

رفيق : أجل .

السلحفوني : ومات؟!

رفيق : لا .

السلحفوني : لم يمت؟!

رفيق : أجل، لم يمت .

السلحفوني : قطة بسبع أرواح .

رفيق : أنا قلتُ هذا بالضبط.. باختصار، لقد ابتلع التمساح عبد المعطي المسكين، لكن دون أن يقتله.. هو الآن في بطنه مستلقٍ .

السلحفوني : يعني هو الآن يستلقي على راحته في بطن التمساح، يستمتع بالمكان ولم يكلّف نفسه عناء تبرير الغياب عن العمل، ولا حتّى أخبرنا بأنه لن يأتي اليوم؟!

رفيق : أنت تعرف عبد الراضي، عقله ليس في رأسه .

السلحفوني : سأصدر تعليماتي بهذا الشأن.. خصم لمدة يومين لعبد الراضي أبو البهادل لغيابه عن العمل دون مبرّر واكتشاف الإدارة عن طريق الصدفة أنه أخذ إجازة من رأسه للإقامة في بطن تمساح فرنسي.. أنظر إلى هذه الخطة الذكية

مــن رجل غير مشهود له بالــذكاء أبداً.. كل الناس يقضون إجازاتهم في أماكن معروفة، أما هو فاختار بطــن التمساح.. ألا تعتقد أنّه يريد أن يصبح رجلاً مشهوراً تتحدث عنــه التلفزيونات لكونه أول رجل في بلادنــا يقضي إجازة في بطــن تمساح؟ المشكلة الوحيدة التــي لم يعمل لها حساباً هي عدم أخذه الموافقة .

رفيــق : لكــن سيّد سلحفوني، الرجــل أخبرني أنّ عطلتــه السنوية قد حانت منذ يومين وأنه طوال العام الماضــي لم يستفد من أيّة إجازة وظلّ يؤجلها إلى اليوم، كمــا أنه أخبرني أنّ مكتب الخدمــات الذي يعمل فيه قد أغلق أبوابه بعد إعلامك بالأمر وأنك وافقت على هذا .

السلحفوني : آه؟! سأتقصّى هذا الأمر.. المهم..

رفيق : عبد الراضي يرجو منك..

السـلحفوني : (مقاطعــاً) أرجو المعــذرة.. انتظر قليلاً (يتنــاول الهاتــف ويتصل بسكرتيرتــه) أين ما طلبتُه؟ أنــت متأخرة أكثر من ربع ساعة.. أسرعي هيّا (يضــع الهاتف شبه غاضب ويلتفت إلى رفيق) عفواً يا سيّد رفيق.. أكمل ما كنت تقول .

رفيــق : قلــتُ أنّ عبــد الراضي يتمنــى منك أن تساعده للخروج من هذه الورطة التي وقع فيها .

السـلحفوني : أتصــدّق يا سيّد رفيــق أنني كنتُ أتوقع شيئاً كهذا يحدث لعبد الراضي؟

رفيق : أكيد أنّ نظرتك الثاقبة، والسنوات الطويلة جداً في هذا المنصب -أنا لا أحسد طبعاً- وكمّ الملفات التي تدرسها يومياً (يعيد مسح أعلى الملفات ثم ينفض يديــه) كلها تجعل لديك خبرة كبيرة مع الناس، لكن مع هذا فالحادثة غريبة، بل هي خارقة للعادة .

السـلحفوني : أنت على حــق، لكن حياته بأكملها كانــت تتجــه إلى نتيجة كهــذه.. لقد شــارك مرّة في مظاهرة عمّالية دعا إليهــا بعض الاشتراكيين (يأخذ الهاتف مــن جديد) يا بنت قلتُ لك أين ما طلبتُه قبل ساعة؟ هل تريدين خصــم أسبوع؟ إذن أسرعي (يضع الهاتــف) أكمل يا سيد رفيــق، أكمل كلامك.. لا بأس، من حين لآخر يمكن أن نتسلّى .

(تدخــل السكرتيرة وبيدها صينيــة كبيرة مغطاة بمنديل كبــير وتضعها على طاولة بعيــدة عن المكتب وبجانبها أريكة كبيرة من الجلد الفاخر)

السـلحفوني : ما هذا؟ نصف ساعة تأخير؟ أظنّ أنك اشتقــت إلى الخصومات مــن الراتب.. انتبهي.. أنتِ تعرفين أنني لا أرحم .

السكرتيرة : آسفة يا سيّد سلحفوني.. المطعم الذي بجانبنا مغلق.. قيل أنّ الشرطة جاءت وأغلقته بالشمع الأحمر.. اكتشفوا أنه يقدّم لحم حمير .

السلحفوني : لحم حمير؟! آه، لذلك أحسستُ بعد الأكل أنّ بطني تؤلمني بشدّة .

السكرتيرة : غريب!

السلحفوني : ما هو الغريب؟

السـكرتيرة : اتّصلتَ بي قبــل نصف ساعة وقلتَ لي يجــب أن أذهب للمطعم نفسه الذي أتيت منه أمس بالطعــام لأنه كمــا قلت لي شهي جــداً وجعلك تشعر بالسعادة وأنّ الحياة حلوة .

السلحفوني : آه؟!

السكرتيرة : الطعام اليوم من مطعم أبو الهبايل .

رفيــق : أليس هذا الذي دخــل السجن في قضية تهريب رؤوس خنازير قبل عام؟

السـلحفوني : أعتقــد أنه تاب.. عفــا الله عما سلف يا سيّد رفيق.. سأتذوق هذا الطعام وأقول رأيي الصريح (للسكرتيرة) اذهبي أنت .

(تخــرج السكرتيرة.. يبتسم السلحفوني لرفيق ثم يقوم ويجلس على الأريكة الفاخرة بجانب الطعام)

السـلحفوني : كان بــودّي أن أدعوك لتناول هذه اللقمة معي، ولكن الطبيب منعني من مشاركة أحد في الأكل لأنّ هذا يصيب المعدة بالارتباك والمخّ بالارتجاج، ولا أعتقــد أنك تسمح بحدوث هذا فقط لأنّك ترغب في التهام طعامي .

رفيق : بالصحــة والهناء.. كُلْ كما تريد.. عموماً أنــا لا آكل عندما ينشغل رأســي بالتفكير عكس بعض الأشخاص .

السـلحفوني : (وهو يبــدأ بالتهام الطعام) جيّــد، جيّد.. المهم، أكمل كلامك.. إذا كان فمي يشتغــل فأذناي ملتصقتان بشفتيــك، أسمع كل كلمة منك .

رفيــق : (وهــو ينظر إليه متقــزّزاً) ألا تخاف من الــكلام الذي دار حول صاحــب المطعم؟ أخشى أنّ ما تأكله هو بعض بقايا الخنازير التي كان يذبحها .

السـلحفوني : (وهــو يلتهم بطريقــة عفنة) ما لا

يقتــل يسمّن يا رفيق.. ضع هذا في ذهنك.. المهم، عُدْ إلى الموضوع.. ماذا كنّا نقول عن عبد الراضي؟

رفيــق : عبــد الراضــي يسألك أن تســدي إليه النصــح وأن تحميه، ويكاد يُنــزِل دموعه وهو يرجو هذا الرجاء .

السلحفوني : ما الذي كان صاحبك ينوي فعله في الإجازة التي أخذها؟

رفيق : علمتُ أنه يرغب في السفر إلى الخارج .

السلحفوني : أرأيت العبث؟ من أين لهذا المال؟

رفيــق : لقــد ادّخر بعض المال منــذ فترة طويلة، كما أنه لم يلمس المكافأة الأخيرة التي تقاضاها.. كانت زوجته ترجوه أن يأخذها لزيارة بعض البلاد الأوروبية لتتمتع بالربيع وتتعرف على العادات والتقاليد وتشاهد الحيوانات .

السلحفوني : حيوانــات؟! لا أعتقد.. كل ما كان ينــوي فعله هو السفر مــن أجل الافتخــار بأنه خرج أخــيراً من بــلاده وتجوّل في بلاد الناســ.. ثمّ أليست لدينا حيوانــات كافية؟ فما الحيوان النادر الذي يريد أن يراه؟! ألم أقل لك أنّ تصرفاته كانت توحي بأنّ كارثة ما ستحصل له؟

رفيــق : سيّد سلحفــوني، عبد الراضي حصلت له مصيبــة، مصيبة غريبة عجيبة، وهــو يستعطفك من أجــل مساعدته، ولأنّك أكبر سناً منه اعتبرك أخاً له أو صديقاً ذا خبرة وحنكــة، أفَيكون ردّك بالتوبيخ واللوم والتقريع؟! إن لم ترحم عبد الراضي فارحم على الأقل زوجته.. بالمناسبة، فإنّ أغلب هذه المعلومات لم يقلها لي عبد الراضي بالضبط، ولكنّ بسمة هي التي حكت لي عنها بالتفصيل .

السلحفوني : بسمة.. إنّها امرأة رائعة (ينهض من علــى الأريكة بعد أن يمسح فمه ويديه ويأخذ سيجارة ويشعلهــا.. مكملاً حديثــه) إنّها إنسانــة رقيقة جداً، وجهها يذكّرني بالدمى الأميركية ذوات الشعر الأشقر.. إنّها لذيذة حقــاً.. أرأيت نهديهــا المكوّرين كتفّاحتين فرنسيتــين شديدتي الروعة؟ كما أنّ فمها صغير يكفي بالكاد لحبة كرز واحدة .

رفيق : ليس هذا موضوعنا يا سيّد سلحفوني .

السلحفوني : طبعاً، طبعاً .

رفيق : ما العمل إذن؟

السلحفوني : ما الذي أستطيع فعله أنا؟

رفيــق : انصحنا، وجّهنا، إنّ لديك خبرة طويلة في الحياة ولا شك، كيــف يجب علينا أن نتحرّك؟ إلى أيّة جهة يجب أن نذهب؟

السلحفوني : لا، لا، إذا أردتم نصيحتــي فأنــا أنصحكم بــأن تخنقوا هذه القصة، أن تكتموها، أن لا تعملوا إلاّ علــى نحو خاص جداً.. هــذه الحادثة لها طابع مريــب جداً.. إنها تقع لأول مــرة، ولا يمكن أن تسيء لأحد غير الموظف الذي أوقع نفسه فيها.. يجب أن تتصرفوا بحكمة وكثير من الحيطة والحذر.. ينبغي ألاّ يتحرّك، يجب أن ينتظر، أن ينتظر .

رفيــق : ينتظــر؟! أيجــب على عبــد الراضي أن ينتظر؟! ماذا لو اختنق في جوف التمساح؟

السلحفوني : ألم تقل منــذ لحظة أنه يستلقي في بطن التمساح؟ أي أنّه على راحته؟

(يُطرَق الباب وتدخــل السكرتيرة وبيدها صينية صغــيرة عليها عصير، تضعها أمام رفيق وتخرج.. يمدّ رفيــق يده إلى الكأس، لكنــه يسحب يده حين يتحدث السلحفوني)

السلحفوني : قل لي يا سيّد رفيق .

رفيق : ماذا؟

(يمد السلحفوني يده ويأخذ الكأس من أمام رفيق الذي ينظر إليه مندهشاً)

السلحفوني : هل من اقتراح معيّن في رأسك؟

رفيق : أنتظر اقتراح حضرتك .

السلحفوني : إذن اسمعنــي (يأخذ جرعات من العصــير ويصدر صوتاً مقزّزاً) أقــترح، بل يجب أن.. يعني.. أرى أنّه من الأفضل أن يبقى حيث هو الآن بدل أن يفكّر في الذهاب إلى الخارج.. لديه متّسع من الوقت للتفكير.. طبعاً يجب ألاّ نتركه يختنق هناك، ويجب أن نتّخذ الإجراءات اللازمة للحفاظ على صحته.. يجب أن يحذر من التعرّض للزكام مثلاً .

رفيق : زكام؟!

السلحفوني : أجل، بالطبع .

رفيــق : إنّ الذي عقّد الأمــر أكثر هو وجود ذلك الفرنسيّ المتغطرس الذي راح يبكي على تمساحه كأنّه ولــده، بل إنه قــال أنّ التمساح يمثّل لــه كلّ عائلته.. أتتصوّر هذا؟!

السلحفوني : أعتقــد أنّ الفرنسي على حق، بل يملك من الحق أكــثر ممّا يملك خصمه.. إنّ صاحبك

هو الذي دخل إلى التمساح بغير إذن وليس الفرنسي من دخل إلى تمساح عبد الراضي الذي لا يملك - حسب اعتقادي- تمساحاً أصلاً، وما دام الفرنسيّ هو من يملك التمساح فلا يمكن أن يفتح بطنه دون دفع تعويض لصاحب الشأن .

رفيق : لكنّنا نتحدث عن إنقاذ حياة شخص في خطر .

السلحفوني : هذا من شأن الشرطة يا سيّد رفيق .

رفيق : لكنّ الشرطة يمكن أن تحتاجه عندها .

السلحفوني : تحتاج عبد الراضي؟! (يضحك) أولاً، كما كنا نقول، وكما تعلم، أعتقد أنك تعلم، نعم، نعم، أنت تعلم أنّه في إجازة، يعني أنه من المفروض أنه سافر إلى الخارج ولا يعنينا ما الذي يفعله الآن في الواقع، لكن بعد انتهاء الإجازة إن لم يلتحق بالعمل فسنسجّل الغياب رسمياً ونفتح تحقيقاً سريعاً .

رفيق : لكنّ إجازته تنتهي بعد شهر .

السلحفوني : فليكن .

رفيق : بعد شهر؟! أرجو الرحمة بالرجل المأسوف على حياته .

السلحفوني : الذنب ذنبه يا سيّد رفيق، الذنب ذنبه، حتى زوجته التي هي أشجع منه، صاحبة النهود المكوّرة والشفاه المعطّرة لم تقترب من التمساح إلى الحد الذي يجعله يلتهمها رغم أنها أشهى بالنسبة له.. يكفي البارفانات التي تضعها والتي تسمح بتدويخ كل واحد يقف أمامها من شدّة السحر الذي تتميّز به.. لماذا لم يلتهمها التمساح؟ هل هو ضعيف النظر؟ عديم الفهم؟ لا، لا، لم يجد الفرصة، لأنها لو اقتربت أكثر كان يمكن أن يلتهمها، وكنّا سنحزن كثيراً على فقدان المرأة الرائعة الجميلة .

رفيق : ولكننا فقدنا زوجها .

السلحفوني : لأنه غبي وساذج وأبله .

رفيق : يا سيّد سلحفوني، أرجوك، إننا نريد أن نصل إلى حل .

السلحفوني : أعود فأقول أنّ الذنب ذنبه.. إذا كان هو الآن في بطن التمساح فهذا يعني أنه من الممكن أن يحتاج إلى حارس خاص يسهر على راحته، أنعيّن له حارساً على نفقة الدولة؟ هذا -كما تعلم- مخالف للقانون وإهدار للمال للعام، لكن أكثر من هذا، هناك نقطة أنت لم تنتبه إليها أبداً رغم أنّك تحدّثتَ عنها عفوياً .

رفيق : ما هي؟

السلحفوني : مالك التمساح .

رفيق : ما به؟

السلحفوني : قلت أنه فرنسي، أليس كذلك؟

رفيق : أجل .

السلحفوني : وتعرف أنّنا تربطنا بالفرنسيين علاقات اقتصادية عميقة من الصعب أن نحيط بإشكالياتها .

رفيق : أجل .

السلحفوني : وتعرف كذلك أنّ الحكومة أصدرت قراراً بمنح الأولوية للاستثمارات الأجنبية في بلادنا على أيّ استثمار آخر .

رفيق : أجل .

السلحفوني : وتعرف بلا شك أنّ الاستثمارات الفرنسية هي أكبر وأهم استثمار عندنا .

رفيق : أعرف هذا .

السلحفوني : وهل تعرف السيّد عبد المعطي؟

رفيق : لا أعرفه شخصياً.. حكى لي عنه عبد الراضي من قبل، كما أنّ بسمة زوجته تعرفه أيضاً، وقد كانت تودّ الذهاب إليه غير أنّ عبد الراضي منعها من ذلك وطلب إليّ المجيء لمقابلتك أنت .

السلحفوني : عبد المعطي صاحب أكبر شركات النقل في البلاد، يسميه البعض عبد القابض (يبتسم رفيق) أمواله كثيرة، بالملايين.. شركة النقل العمومي التي يملكها من أيّام كان في رئاسة الحكومة رأس مالها خيالي، ونسبة الأرباح السنوية التي تدخل إلى حساب الرجل أكبر من أن تتخيّلها عقولنا .

رفيق : وما علاقة عبد المعطي بعبد الراضي؟

السلحفوني : كان له خطاب أمس في التلفزيون يقول فيه أننا بحاجة إلى صناعة .

رفيق : بالطبع، البلاد بحاجة إلى صناعة لتتطوّر وتتقدّم .

السلحفوني : وما دام ليس لدينا صناعة ما الذي نفعله؟

رفيق : ماذا؟

السلحفوني : يجب أن نخلق صناعة .

رفيق : نعم .

السلحفوني : ولخلق صناعة في بلادنا يجب أن تكون لدينا طبقة لديها رؤوس أموال .

رفيق : نعم .

السلحفوني : ومن أين نأتي برؤوس الأموال إن لم تكن موجودة؟

رفيق : من أين؟

السلحفوني : من الخارج .

رفيق : وجهة نظر معقولة .

السلحفوني : وكيف نأتي برؤوس الأموال من الخارج؟

رفيق : بالتأكيد أنت أكثر خبرة مني في هذا .

السلحفوني : لتكون عندنا رؤوس أموال يجب أوّلاً أن نتيح للشركات الأجنبية أن تشتري أراضينا والممتلكات العامة شيئاً فشيئاً وبالتدريج المحسوب والمتوالي كما يحدث في البلدان الأخرى .

رفيق : يعني أن نبيع الوطن شبراً شبراً .

السلحفوني : سيّد رفيق، المُلكية العامة أو الجماعية سم قاتل، ليس لها مستقبل في هذا البلد، هي فكرة رجعية، ماتت مع انهيار الاتحاد السوفييتي.. الآن، الحياة للفكرة، للرأسمال، للمشاريع الاقتصادية الكبرى، أصحابها يستفيدون، والبلد يستفيد أيضاً .

رفيق : إذن فالحل الوحيد لازدهار الوطن وتقدّمه يكون في بيعه قطعة قطعة للأجانب؟

السلحفوني : بالطبع، بالطبع.. أنظر إلى أبسط نتيجة عبقرية نستفيدها من البيع، عندما تصبح أرضنا كلها في يد الشركات الأجنبية يصبح من السهل تحديد نصيب الفلاح مثلاً، وبذلك يصبح الفلاح مجبوراً على العمل لينال رزقه، ويكون من الممكن طرده من الأرض إذا تقاعس أو توانى عن الخدمة، فإذا شعر بهذه الخطورة أصبح أكثر احتراماً وأكثر طاعة وأوفر إنتاجاً.. لا نريد أن نعود إلى زمن مضى وانقضى عندما كان الفلاح يأخذ راتبه نهاية كل شهر سواء عمل أم لم يعمل، حتى أصبح أكثر الفلاحين لا يختلفون عن أصحاب الشركات والمصانع، يأتون إلى العمل في الوقت الذي يناسبهم، ويغادرونه في الوقت الذي يريدون، فخسر البلد الملايين .

رفيق : لقد استمعتُ واستفدتُ من هذه الأفكار التي تقولها يا سيّد سلحفوني، ولكن ماذا نفعل بشأن عبد الراضي؟ انتبه إلى أننا إلى الآن لم نصل إلى أيّة نتيجة .

السلحفوني : ماذا نفعل من أجل عبد الراضي؟ إنّ كلّ الكلام الذي كنتُ أقوله يتعلّق بعبد الراضي.. كنتُ أتحدث عن الاستثمارات الأجنبية، والفرنسي صاحب التمساح هو مستثمر فرنسي، رأس ماله هو التمساح الذي يعرضه في المعرض مقابل مبلغ ما .

رفيق : ألف دينار ثمن تذكرة دخول واحدة، وبعدما التهم التمساحُ صديقَنا المغدور قفز ثمن التذكرة إلى الضعف .

السلحفوني : جيّد جدّاً، أي أنّ استثماره في مجال التمساح قد حقّق النتيجة المرجوّة.. رأسمال هذا الفرنسي سيتضاعف بفضل إقبال الناس، وهذا سيؤدي بأصحاب تماسيح أخرى للمجيء إلى بلادنا وعرض حيواناتهم على الجمهور، أي أننا نقوم باستقطاب رؤوس الأموال، فإذا نجح الفرنسي وأتى غيره ونجحوا أيضاً فستتجمّع لدينا رؤوس أموال، وهكذا تصبح لدينا طبقة بورجوازية قادرة على قيادة نهضة صناعية وتجارية قوية في البلاد، وعلينا أن نشجعها بكل قوة لأنها هي المستقبل، وفي يدها الخلاص .

رفيق : لكن الثمن سيكون باهظاً بالنسبة لشخص مثل عبد الراضي.. في النهاية نحن نتحدث عن حياة شخص لا يمكن أن نضحّي به هذه التضحية القاسية .

السلحفوني: أعود فأقول أنّ الخطأ خطؤه.. ما الذي دفعه لأن يحشر نفسه في جوف ذلك التمساح؟ هل يمكن لرجل جادّ، رجل لديه مستوى اجتماعي، رجل متزوّج أن يقوم بمغامرة مثل هذه؟

رفيق : لكنّ الأمر لا يتعلّق بإرادته.. كلّ شيء حدث بمحض المصادفة .

السلحفوني : من يدري أين الحقيقة من كلّ هذا؟ عموماً، كيف يمكن دفع التعويض لصاحب التمساح؟

رفيق : من راتب عبد الراضي؟

السلحفوني : وهل يكفي راتبه؟

رفيق : لا يكفي بالطبع يا سيّد سلحفوني.. في البداية كان الفرنسيّ البشع خائفاً على حيوانه من الانفجار، وعندما تأكّد أنّ كلّ الأمور تسير كما ينبغي أخذ يتجبّر ويتكبّر فطالب بمبلغ كبير جداً .

السلحفوني : وبإمكانه أن يطالب بأضعاف هذا

المبلـغ أيضـاً ثلاث أو أربـع مرّات.. مـاذا تظنّ؟ إنه الاستثمـار.. إنها لعبة المال يـا سيّد رفيق.. المال يأتي بالمال.. الذكاء يأتي بالمال .

رفيق : الجشع يأتي بالمال أيضاً .

السلحفوني : لا يمكـن أن نصـف الرجـل بأنه جشع.. إنـه صائد فرص يا عزيـزي.. أنظر، إننا في موسـم الصيـف والناس يبحثون عـن التسلية، ولهذا السبب يجب على عبـد الراضي أن يظلّ أمره مجهولاً وألا يتعجّل بالمطالبة بالخروج.. يجب أن يعرف الناس أنـه في بطن التمساح ليذهبـوا ويتفرّجوا عليه.. هذا مهـم للاقتصاد.. هذا مهم للاستثمـار، ولكن لا أرى أنّ من المفروض أن يصل الأمر للقيادة السياسية لأنّ هذا يُعتَبَر إزعاجاً للسلطات، كما يُعتَبَر إهداراً للفرص العظيمـة، ولا أعتقـد أنّ صاحبـك يتعجّـل كلّ هذه العجلة؟

رفيق : وإذا حدث له شيء؟

السلحفوني : لا تقلق.. إنّ لديه جسماً قويّاً .

رفيق : طيّب، وبعد أن ننتظر؟

السلحفوني : آه؟! لا أخفـي عليـك أنّ الحالـة صعبـة، بل هي شديدة الصعوبـة.. إنّ الإنسان يحتار فيها، والأسوأ أنّها الأولى من نوعها، فلو كان قد سبقها حوادث مثـل هذه لكان باستطاعتنـا أن نجد مخرجاً سريعاً لها، وفيما نحن نبحث عن حلّ سيطول الأمر .

رفيـق : اسمع يـا سيّد سلحفـوني.. ألا نستطيع أن ندبّر أمـره بحيث نقدّم عريضـة أو طلباً للسلطة المختصة نطلب فيها بأن يُعتَـبَر عبد الراضي مواظباً على عمله في الوظيفة رغم كل ما حدث؟

السلحفوني : إجازة من غير راتب؟!

رفيق : ألا يمكن الاحتفاظ براتبه؟

السلحفوني : على أيّ أساس؟

رفيـق : على أساس أنّـه موظّف، موفد بمهمّة مثلاً .

السلحفوني : موفد بمهمّة؟ إلى أين؟

رفيق : إلى أعماق التمساح ليجمع هنالك معلومات، ليدرس الوقائع دراسة ميدانية على الطبيعة .

السلحفوني : (مفكّـراً) يدرس الوقائـع دراسة ميدانية على الطبيعة؟!

رفيـق : هـذه بدعة على كلّ حـال، ولكنّها بدعة جيّـدة.. ستُعتَـبَر تقدّماً ملحوظـاً في سياسة البلاد.. سيكـون هذا دليلاً علـى اهتمام الدولـة بشأن العلم وتقدّمه عندنا .

السلحفوني : أعتقد أنّ إيفاد موظّف بمهمة إلى جوف التمساح أمر مستحيل .

رفيق : لماذا يا سيّد سلحفوني؟

السلحفوني : لأنه لا يتّفق مع اللوائح المعمول بها في هذا الشأن.. ثم أيّة مهمّة يمكن أن يقوم بها موظّف هناك؟

رفيـق : مهمّـة القيام بدراسـات طبيعية إذا صحّ التعبير.. تعـرف أنّ الدراسـات الطبيعية شائعة جداً في السنـوات الأخيرة.. سيكـون مقر إقامته وعمله في جوف التمساح، وسيبعث لنا من هناك برسائل تتضمّن معلومات كثيرة : الهضم عند الزواحف مثلاً، العادات البيولوجيـة.. إلخ.. إلخ.. بإمكانـه أن يفعل هذا، أن يجمع وقائع كثيرة .

السلحفوني : يعنـي دراسـات إحصائية.. لستُ متبحّـراً في هذا المجال، لكن أتصوّر أنّ هذا الإحصاء فيه خطر .

رفيق : أيّ خطر؟

السلحفوني : هو خطر، أجـل خطر.. لاحظ أنّ الرجـل يجب أن يكتب تقاريـره وهو راقد على جنبه، فهـل يقوم الموظف بعمله وهو راقـد على جنبه؟ هذه بدعة أخرى تضـاف إلى بدعة قيامه بوظيفة في ذلك المكان، وليس لدينا من قبل سابقة تشبهها لنأخذ منها ما يجب فعله في هذا الشأن .

رفيـق : كيـف يمكن أن تكون لدينـا سابقة وأنت تعلم أنّه لأول مرّة يُعرَض عندنا تمساح؟ دخلت من قبل تماسيـح إلى البلاد لكنها كانت تتوارى عن الأنظار ولا يتم إظهارها للناس .

السلحفوني : أعتقد أنّ ملاحظتك صحيحة، لكن يجب الاحتراس من أمر مهم .

رفيق : ما هو هذا الأمر؟

السلحفوني : سيكون عبـد الراضي قدوة سيئة لعدد كبير من الموظفـين.. إذا شاعت القضية وعرف الناس أنّ موظفاً يقوم بعمله مرتاحاً في بطن التمساح،

متكئـاً على جنبه فإنّ عـدداً كبيراً منهـم سيطالبون بفرص مماثلة ويصبح لديهم ميل للاعتكاف في جوف التماسيح.. سنجد أنفسنا أمام موظفين يقبضون مالاً ولا يقومون بأيّ عمل .

رفيـق : افعل كل ما تراه مناسباً يا سيّد سلحفوني (وهو يقف) يجب أن أغادر .

السلحفوني : (واقفاً بصعوبة) سأفعل .

رفيـق : (كأنـه تذكّـر) آه.. لقد طلـب منّي عبد الراضـي أن أدفع لك ألف دينـار (يخرجها من جيبه) يدين لك بها بعد أن ربحتَه في لعبة ورق .

السلحفوني : (يمسـك بالورقـة) آه، حقاً، لقد خسرهـا قبل مدّة، كان يومها سعيـداً وفي غاية المرح، وما أكثر مـا ضحكنا، فقد خسر الكثـير من المال من هذه اللعبة .

رفيق : عدني بأن تهتم بالأمر يا سيّد سلحفوني .

السلحفوني : سأهتم.. سأتكلّم باسمي الشخصي.. أنا أعـرف كيف سأتصرّف.. سأسـأل عن المبلغ الذي يطلبه ذلك الفرنسي .

رفيق : سأسأل أنا وأخبرك عن المبلغ .

السلحفوني : وزوجته؟ ها قـد أصبحت وحيدة، أليس كذلك؟

رفيق : تستطيع أن تزورها يا سيّد سلحفوني .

السلحفوني : لقد فكّـرت بهذا.. إنهـا مناسبة حسنة لزيارتها .

رفيق : أجل، فكرة جيّدة أن تزورها .

السلحفوني : صحيح، لكـن يجب أن تعرف أنني أقوم بهذا باسمي الشخصي كفرد .

رفيـق : (وهـو ينصرف) أمّا أنـا فسأذهب لرؤية السجين المسكين .

السلحفوني : قـل له أن يستمتـع بوقته.. إنه في مكان سيحسده عليه الناس لو اكتشفوا أهميته .

رفيق : شكراً، إلى اللقاء .

السلحفوني : إلى اللقاء سيّد رفيق .

(يخرج رفيـق.. يذهب السلحفـوني إلى الأريكة وينظر إلى الطعام فلا يجد شيئاً فيسرع إلى الهاتف)

السلحفوني : أطلبي لي طعاماً مثل الذي أتيتِ به منذ قليل.. ضاعفي اللحم.. الشخص الذي كان عندي لم يـترك منه شيئـاً.. هيّا أسرعـي وإلا أنت تعرفين.. خصم لأسبـوع.. هيّا (يضع السماعة ويحسّ بوجع في بطنه فيسرع إلى دورة المياه) .

اللوحة الرابعة

بهـو معرض الحيوانات البريـة والبحرية.. عدد الـزوار صار كبيراً جـداً.. يرنّ جرسٌ إيذاناً بإغلاق المكان.. يخرج الجميع متتالين، بينما يدخل رفيق وهو متعجب من العـدد الهائل للناس وينظـر إلى الساعة وينتبـه إلى الداخل فيجد ستيفانـو واقفاً بالقرب من التمساح فيتقدّم إليه مرحّباً مبتسماً .

ستيفانو: أهـلا سيّدي.. أكيد أنّـك دفعتَ ثمن التذكرة (يضحك) التذكرة ضرورية يا سيّدي كما تعلم.. رغـم أنّ الوقت قد حان لإغلاق المعرض ولكن سأترك لـك الفرصة لبعضـ الوقت للحديث مـع صاحبك.. أعرف أنـه لأول مرة يبيت في بطـن التمساح.. أرجو المعذرة، فالشغل شغل.. أتركك مع صديقك .

رفيق : لا تخف، عمّالك في المدخل قاموا بالواجب ونهبوا منـي ألفَي دينـار.. ألفا دينار أيهـا الفرنسي اللطيف .

(يبتعد ستيفانو)

رفيق : (بجانب التمساح) هل أنت حيّ يا صديقي؟ (صارخاً) عبد الراضي، هل أنت على قيد الحياة؟

عبد الراضـي : أنا حـيّ وصحتي جيّدة.. دع هذا الكلام وقل لي، كيف تسير أمورنا؟

رفيق : قل لي، ماذا تفعل في بطن التمساح؟

عبـد الراضـي : أنـا الـذي أسألـك، كيف تسير أمورنا؟

رفيق : أيّة أمور؟

عبـد الراضـي : مـا الذي دار بينـك وبين السيّد السلحفـوني؟ أكيد أنّك سمعتَ منـه كلاماً كثيراً حول قضيتـي، كمـا أنني متأكد من أنه جعلـك تأكل وإن لم تأكل، وتشرب وإن لم تشرب .

رفيق : يظهر أنك تعرفه جيّداً يا عبد الراضي .

عبـد الراضـي : أعرفـه كما أعرف أيـن أنا الآن بالضبط .

رفيق : آه لو تعرف كم كان يثرثر .

عبد الراضي : ليس وحده من يثرثر.. كل من يصل إلى مثـل مركزه وتبدأ كرشه بالتضخّم والرأس بالصلع

يصبح غير قادر على التحكم بلسانه، لكن هذا لا يعني أنّك لم تستفد من أية كلمة قالها لك.. هيّا أخبرني .

(يبدأ رفيق برواية كل ما دار بين الرجلين في المكتب، ويعوَّض هذا الحديث في العرض بما يناسب من صوت كرتوني يُستَخدَم للتعبير عن الكلام الكثير)

رفيق : وما إن خرجتُ من عنده حتى أتيتُ إليك مباشرة .

عبد الراضي : أرى أنّ هذا الأشيب على حق.. أحبّ العمليين، لكن يجب أن أقول لك بأنّ فكرة ابتعاثي للقيام بدراسات طبيعية داخل التمساح فكرة مهمة وليست سخيفة كما يبدو للبعض.. هل أنت جالس؟

رفيق : بل واقف .

عبد الراضي : أجلس إذن قريباً مني ولو على الأرض وأصغ إليّ بانتباه وتركيز .

رفيق : حاضر .

عبد الراضي : أين صديقنا الفرنسي العزيز؟

رفيق : لقد غادر المعرض .

عبد الراضي : لعنه الله، كلب الشوارع، ابن المحظوظة .

رفيق : ألم تكن تمتدحه الآن؟

عبد الراضي : خفتُ أن يسمعني.. أريد أن أقول لك كلاماً مهماً.. هل جلست؟ اجلس، اجلس .

(يحضر رفيق كرسياً ويجلس)

رفيق : أنا بالقرب من التمساح.. إياك أن يفعل معي مثلما فعل معك .

عبد الراضي : لا، لا تخف يا عزيزي.. لا أتصور أنه محتاج لوجبة جديدة بعد ما ابتلعني بملابسي .

رفيق : لستُ واثقاً.. المهم، ماذا تريد أن تقول؟

عبد الراضي : لقد جاء اليوم جمهور كبير، كبير جداً، ورأى الفرنسيّ أنّه من الضروري إغلاق المعرض في الساعة الثامنة، قبل ساعة كاملة من وقته المفروض، أتعرف لماذا؟

رفيق : لم أملك تمساحاً من قبل، لذلك لا أستطيع أن أخمّن .

عبد الراضي : سأقول لك، أغلقه قبل الوقت ليستطيع إحصاء المال في الخزنة واتخاذ التدابير اللازمة للغد .

رفيق : هل سيتغيّر الأمر غداً؟

عبد الراضي : أيها الجاهل، أقصد يا عزيزي رفيق، انتبه إلى أنّ هذه أول مرة يأتي فيها تمساح إلى بلادنا، وأول مرة يُعرَض تمساح في بطنه رجل، مع أننا لسنا متفقين على الرجولة التي أعنيها أنا وتفهمها أنت.. أظن أنّك تفهمني .

رفيق : هذه أكثر مرّة أفهمك فيها جيداً يا.. صديقي .

عبد الراضي : علينا أن نتوقع مجيء العلماء وسيّدات المجتمع الراقي والسفراء والمحامين وغيرهم، وعندما يأتي كبار الرجال والنساء في المجتمع وينزح إليّ الجميع من كافة أنحاء البلاد سأصبح محطّ أنظار الجميع، وسيكون لي دور كبير، سيكون بطن التمساح هو منبري الذي منه تنطلق الأقوال العظيمة .

رفيق : ستكون حكيماً إذن إضافة إلى العلوم الطبيعية التي تقوم بدراستها؟

عبد الراضي : لا أعرف إن كنتَ تقول هذا وأنت تبتسم ساخراً أم وأنت عابس أم ماذا لأنني -كما تعلم- لا أرى العالم الخارجي.. لكن أقول لك، إذا لم تحسب إلا المعارف العلمية التي جنيتُها حتى الآن من وجودي هنا لكان هذا كافياً.. إنها معارف ثمينة جداً، وهذا يجعلني لا أحزن للحادث الذي وقع لي .

رفيق : لكنك ستصاب بالضجر.. ستنام هذه الليلة في بطن التمساح، وغداً -إذا قُدّر لك البقاء- ستكون في بطنه أيضاً.. عندما أبيتُ وأصحو دائماً في مكان واحد أحس بقلق وضجر، وتتعب أعصابي .

عبد الراضي : ولهذا كثيراً ما أسمع أنك تبيت في فنادق رخيصة مع مومسات يشبهنَ وجهك، أقصد يشبهن.. لا علينا .

رفيق : أرأيت؟ إن وجودك في بطن التمساح بدأ يجعلك لا تتقبل الكلام من أحد .

عبد الراضي : لا يا.. عزيزي.. لا بأس.. سأحاول أن أدرّب لساني على هذه اللفظة التي.. لا بأس، لا بأس.. كنتَ تقول أنني سأشعر بالضجر، أؤكد لك أنّ هذا لن يحدث، أبداً لن يحدث.. لقد أصبح لديّ وقت طويل، سأتفرّغ بشكل كامل للأفكار العظيمة الكبرى، وأهتم بمصير الإنسانية.. سوف ترى أنّ هناك نظريات كثيرة ذات أهمية بالغة تخرج من بطن التمساح.. سأكتشف علاقات اقتصادية جديدة.. أعرف أنّك تريد أن تسأل .

رفيق : هل أصبحتَ متنبئاً أيضاً؟!

عبـد الراضـي : لا، بل أعرف أنّك لا تسيطر على لسانــك، وكثيراً ما تقول أشياء سخيفــة لا تقارَن أبداً بالأشياء العظيمة التي أتحدث عنها أنا، ولذلك أجدك تعضّ على أصابعك من الندم لأنّك أخرجتَها من فمك النتن.. عفــواً، عفواً، أعرف أنك ستسأل، ستسأل لماذا لم أفكّــر في المسائل الجوهرية الكبرى إلا اليوم، سأقول لك .

رفيق : قل، أظنّ أنني سأبيتُ هنا الليلة .

ستيفانو : (يدخل مسرعاً) تبيت الليلة؟!

رفيق : (متفاجئاً) أنا.. أنا..

عبد الراضـي : (ضاحكاً) صديقنا الفرنسي يملك حاسّة سمع قوية جداً، وحاسةَ شمٍّ أقوى .

ستيفانو : ليس هناك مكان للمبيت هنا يا سيّدي، لكــن يمكن أن أؤجرك فراشاً وغطــاءً ووسادة، يصبح المجموع.. (يخــرج آلة حاسبة) مبيت زائد فراش زائد غطاء زائد وسادة : أربعة آلاف دينار .

رفيق : نعم؟!

ستيفانو : ولأجــل عيونك الجميلــة وصداقتك العظيمة مع السيد عبد الراضــي سأمنحك تخفيضاً استثنائياً .

عبـد الراضـي : (ضاحــكاً) أمسك قلبك يا رفيق، إياك أن يغمى عليك .

ستيفانو : سأجعل الليلــة بثلاثة آلاف وتسعمائة وتسع وتسعين ديناراً .

رفيق : كم؟!

عبد الراضي : (ضاحكاً) أربعة آلاف ناقص دينار واحد.. مبلغ رمزيّ .

ستيفانو : وعندي اقتراح آخر .

رفيق : ما هو؟

عبد الراضي : (ضاحكاً) أمسك قلبك جيّداً، انتبه يا عزيزي .

ستيفانو : إذا قــررتَ المبيت هنا كل ليلة سأجعل لك تخفيضاً أكثر .

عبـد الراضـي : (ضاحكاً) رائع، يعيش الفرنسيون الرحماء، تعيش تخفيضات ستيفانو الرقيق .

ستيفانو : ستصبــح الليلة بثلاثة آلاف وتسعمائة

عبد الراضي : (مقاطعاً) وثمان وتسعين ديناراً .

ستيفانو : عجيــب! كيــف عرفتَ يــا سيد عبد الراضي؟!

عبـد الراضـي : من عاشر الذئــاب تعلّم العواء يا صديقي .

ستيفانو : ماذا قلتَ يا سيّد رفيق؟

عبـد الراضـي : دعنــي أقنعــه أولاً يــا صديقي الفرنسيّ.. اذهــب إلى خزنتك لتكمل عدَّ النقود، وأنا سأحاول بكل خبرتي العميقة أن أقنعه .

ستيفانو : كما تريد .

عبد الراضي : أترك أذنيك هنا.. لا داعي لأخذهما معك، ففي حساب النقود لا تحتاج إلا لتحريك الشفتين وأنــت تلهث كالكلب من كثرتهــا.. عفواً، عفواً، عموماً تحتاج أيضــاً أصابع رقيقة كأصابــع النشّالين تعرف تحريك الأوراق بسرعة سحرية .

ستيفانو : طيّب، عندما تقرّر يا سيّد رفيق أبلغني .

عبد الراضـي : ستعرف القــرار بنفسك ما دامت أذناك هنا ملتصقة بأفواهنا .

(يذهب ستيفانو)

عبد الراضي : نعود إلى موضوعنا.. كنت ستسألني لماذا لم أفكر بالمسائل الكبرى التي تهمّ الإنسانية كلها من قبل، كيف لم أفكر فيها إلاّ وأنا في بطن الحوت، أقصد التمســاح (يضحك) يونس النبــيّ ابتلاه الله بالحوت، لكنــه لم يُخرِج أفكاراً عملاقة مثــل التي أتحدث عنها الآن.. أنــا مختلف.. المهــم، سأجيبك، أنت تعرف أنني أحب الاختصار في كل شيء .

رفيق : واضح .

عبد الراضـي : طبعاً الأمر واضح، منذ متى أقول كلاماً غــير واضح؟ لقد كنتُ في وظيفــة أنت تعلم ما هي.. وقــت الفراغ فيها منعدم تمامــاً.. حتى عندما أعود إلى المنــزل يكون معي العديد مــن الملفات التي يجــب أن أطّلع عليها لأعطيهــا إلى المدير، ثم يوصلها المديــر للمدير المنفّذ، والمدير المنفّذ يوصلها إلى المدير العام .

رفيق : والمدير العام هو السيّد سلحفوني .

عبد الراضي : بالتأكيد .

رفيــق : يعنــي أن كل الملفات التــي وجدتها على مكتبه قد اطلعت عليها أنت؟

عبد الراضي : طبعاً، وهي تنتظر أن يوقّع عليها بالموافقة أو الرفض .

رفيق : سيكون الانتظار طويلاً إذن .

عبد الراضي : ليس طويلاً.. قبل نهاية هذا القرن بالتأكيد.. المهم، بعد أن يُحال جميع الموظفين الذين لم يوظفوا بعد إلى التقاعد.. المهم، بعد تفرّغي للبقاء في بطن التمساح سوف أحدث ثورة في كل شيء.. بالمناسبة هل أعطيتَ للسيد سلحفوني المائة دينار التي أخبرتُك عنها؟

رفيق : ألف دينار يا عبد الراضي؟ ألف دينار؟

عبد الراضي : ألف دينار، نعم، نعم، سنتحاسب، سنتحاسب بالتأكيد.. أتوقع زيادة كبيرة في راتبي، بل رواتبي.. وزارة السياحة ستخصص لي راتباً لا يقل عن راتب الوزير، وهناك رواتب أخرى يمكن أن تضعها الدولة تحت تصرفي على أساس الوظائف التي أُعتَبَر موظفاً فيها، يعني مثلاً راتب خاص بالتنمية الثقافية، وراتب خاص بتطوير الأبحاث العلمية، وهذه يجب أن يصادق عليها بسرعة وزير التعليم.. تذكّرت، يمكن لوزير التربية أن يمنحني منصباً ما.. لا شك أيضاً أن وزير البيئة لن يجد أحسن مني ليعطيه منصباً رفيعاً لأنني أُعتَبَر الآن محافظاً على البيئة ما دمتُ مسالماً إلى درجة بقائي في بطن التمساح دون أي رد فعل سلبيّ اتجاهه .

رفيق : هل تظن أنك ستصبح مليونيراً؟

عبد الراضي : بالتأكيد، وأكثر من هذا، ستصبح المليارات كأكوام التبن في الصيف .

رفيق : ولكنك لم تسألني عن بسمة؟

عبد الراضي : كنت سأحدّثك عنها.. اسمع إلى هذه الفكرة التي لا تصدر إلا عن عباقرة من طرازي.. إذا أصبحتُ مشهوراً هنا فأنا لا أريد أن أنعم وحدي بالشهرة، فهي ستصبح شهيرة أيضاً.. إنّ العلماء والشعراء والفلاسفة ورجال الدولة الذين سيجيئون صباحاً للحديث معي والنهل من أفكاري العميقة لا بدّ أن يذهبوا مساء إلى بسمة، يجب أن تبدأ باستقبالهم من الأسبوع القادم، وستفي رواتبي الكثيرة بالنفقات المطلوبة ما دامت الدولة ستضاعفها لي .

رفيق : بقاؤك بعيداً عن بسمة جعلك تفكّر فيها بإخلاص وبحبٍّ أيضاً .

عبد الراضي : طبعاً يا.. عزيزي.. انتبه إلى أنني غيّرتُ عبارة صديقي اللدود التي كنتَ تحبّها.. بالمناسبة، هل نمتَ مع بسمة في سريري؟ لا داعي لأن تجيب، المهم ألا تكون قد لبستَ بيجاماتي.. إذا كنتَ قد لبستَها فأرجوك أن تذهب وترميها.. لا بأس.. دعنا من الأمر.. سوف يسجل هؤلاء الناس الكبار كلَّ كلمة أقولها، وسيجعلون من بسمة سيدة مجتمع من الطراز العالي.. سيكررون أقوالي ويرددونها وسوف تُطبَع وتُنشَر، سوف يقول المحللون الاقتصاديون : «هذا الرجل لو كان في بلد أجنبيّ لعُيّنَ وزيرا ولاستطاع أن يحكم بلداً بأسره» .

رفيق : ستفرح بسمة كثيراً بهذا الكلام .

عبد الراضي : أنت مهتم بها كثيراً كعادتك، وهذا ما جعلني لا أخاف أو أقلق عليها.. أعرف أنها في الحفظ والصون.. بالمناسبة، أنت لم تقبّلها على فمها كما قلت لك؟ أكره تقبيل الفم الذي يلتهمه غيري.. بعض القبلات الخفيفة على الوجنتين والرقبة وأسفل قليلاً بشبر واحد أو شبر ونصف لا بأس.. المهم، هل تعرف ماذا سيقول الناس عنها؟

رفيق : سيقولون أنها زوجة رجل مهم جداً .

عبد الراضي : لا شكّ في هذا ما دمتُ أملك الذكاء وهي تملك الجمال والفتنة (رفيق يتنهّد) أعرف حسرتك عندما تبتعد عنها بعض الوقت.. لا بأس، الآن خلا لك الجو.. سيقول الناس أنّ بسمة كانت زوجتي لأنها جميلة، وسيصيح آخرون ويقولون لأنّها زوجتي أصبحت جميلة .

رفيق : أعترف لك أنني مندهش .

عبد الراضي : ستندهش في كل يوم ألف مرة، لكن أنت تعرف أنّ بسمة غبية وساذجة، وأحياناً كثيرة تشعر أنها استحوذت على الحمق الموجود في الدنيا كلها، لذلك يجب أن تكون لدينا استراتيجية لتثقيف بسمة ثقافة عالية، عالية جداً .

رفيق : ماذا؟! هل تفكّر في تقديم دروس خصوصية لها؟!

عبد الراضي : وهل عندي وقت بعد كل الذي قلتُه لك؟ بل عليها أن تأخذ هذه الوصفة : مشاهدة الأخبار المسائية على قناتنا التلفزيونية.. هذا أولاً، وثانياً أن تقرأ المقال الافتتاحي الذي تكتبه صحيفة «الغروب اليومي» التي شعارها «كلامنا باطل يجب أن يُصدّق، وكلام الناس صادق يجب أن يبطل» وأن

تقـارن بينها وبين افتتاحيـة جريدة «الخبر اليومي» التـي شعارها «الصدق والمصداقيـة» كما يمكن أن يسمح الفرنسي بأن يأخذني مع تمساحه اللطيف إلى المـكان الذي تجلس فيه زوجتـي لأقول هناك أشياء عظيمة جداً.. سألقـي خطبي العصماء على رجال الدولة ليتخذوها منهجـاً في الإدارة، وسأقول شعراً فصيحـاً أمدح به زوجات هؤلاء الرجال دون أن أثير غيرتهـم.. سأصبح شخصاً شهـيراً يتشرّف الجميع بمعرفتي .

رفيـق : لكننـي أتعجّب من أنـك تتحّدث بكلّ هذا كأنّك تعيش في قصر أو في فيلا عظيمة على الشاطئ .

عبـد الراضـي : الأماكن التـي تحدثتَ عنها دخل وخرج منها الكثيرون، لكن لا أحد دخل إلى المكان الذي أتواجد فيه الآن .

رفيـق : وهـذا المكان الذي تتواجـد فيه يجعلني أسألك : أأنت بصحة جيّدة؟ كيف تتنفس؟ كيف يمكن أن تـأكل؟ كيف تنام؟ اسمح لي إن بدوتُ فضولياً، لكنّ حالتـك مدهشة وتحتاج إلى إجابـات كثيرة عن أسئلة عديدة .

عبد الراضي : أنت تحشر أنفك في ما لا يخصّك، لكننـي سأجيب تفضّلاً مني.. أنـت تسأل كيف أتدبّر أمـري في جوف هذا التمساح العجيب.. أوّلاً إنّ جوف هذا التمساح خالٍ تماماً من أيّ شيء .

رفيق : خالٍ تماماً؟!

عبـد الراضـي : أنت مستغرب أليـس كذلك؟ أنا أيضاً كنتُ مثلك في البداية، لكنّني اكتشفتُ أنني أقيم في ما يشبه كيساً ضخماً من المطّاط .

رفيق : أهذا ممكن؟!

عبد الراضـي : كل شـيء ممكن مثلما من الممكن أن تنـام في سريري ومع زوجتي دون أن أصرخ أو أقول آي.. على كلٍّ، كل ما يتكوّن منه التمساح ليس أكثر من فم ضخم ذي أنياب قاطعة جداً وذيل طويل نسبياً، أما الجوف فليس إلاّ فراغاً في فراغ .

رفيق : والبطن والمعدة والأمعاء؟

عبد الراضـي : أعـرف سبب هذا السؤال.. ربما، بل أنا متأكد أنك تتمنـى في دخيلة نفسك لو التهمني التمسـاح ثمّ قذفني كأيّة كومة قذرة لتستفرد ببسمة.. اطمئـن يا عزيزي، لا وجود لشـيء من هذا، ولا حتى الرئتين، بل ولا يوجد قلب أبداً .

رفيـق : ومـا الذي كنّـا نتعلمه طـوال السنوات الماضية؟!

عبـد الراضـي : خيالات يا عزيزي.. إنها خيالات لا صلـة لها بالواقـع.. سأقترح عليـك اقتراحاً جيداً لن تسمعه من غـيري أبداً.. أنت صديق الأسرة، أليس كذلك؟

رفيق : بلى .

عبد الراضـي : المكان واسع هنا وبإمكانك المجيء والمبيت معي .

رفيـق : لا تقل هذا أرجوك.. سيقفز ستيفانو إلى هنا ويضجرنا بحديثه عن التخفيضات في المبيت لليلة واحدة أو عدة ليالٍ .

عبد الراضي : أتعرف ماذا اكتشفتُ؟

رفيق : ماذا؟

عبـد الراضـي : كيـف يسمـى التمسـاح باللغة الأجنبيـة، الفرنسية مثلاً ما دام صديقي التمساح من فرنسا الديمقراطية بلاد الحرية والمساواة والإخاء؟

رفيق : يسمّى كروكوديل .

عبد الراضـي : والفعل قضم يقضم قضماً باللغة الفرنسية ما هو؟

رفيق : كروكي .

عبـد الراضـي : أي أنّ كلمـة تمسـاح مشتقة من القضـم والالتهـام في اللغة الفرنسيـة التي جاء منها صديقنا ستيفانو وحبيبنـا التمساح اللطيف الظريف الخفيف اللطيف .

رفيق : أجل .

عبـد الراضـي : بالتالي لا يفعـل التمساح سوى القضـم والالتهام، وهذا ينسحب على صاحبه أيضاً وإلا كيـف تفسّر أنه لم يأت بالزرافـة مثلاً؟ الفيل؟ النعامـة؟ إنها حيوانات لا تلتهـم كما يلتهم التمساح بضربـات قاضية.. لا أستطيـع في هذه العجالة من الوقت أن أشـرح لك نظريتي اللغويـة بهذا الشأن، لكن أعـدك أنّ مجموعة المساعديـن الذين لا شكّ سيصبحون تحت تصرفي بعـد أيام سيبلغونك بأنني أدعوك لحضور محاضرة في الصالون الأدبي والفكري الذي تقيمه زوجتي.. هـي ما تزال زوجتي على كلّ حال رغم يقيني أنك نمـتَ معها في سريري وقبّلتَها على فمها مع أنني حذّرتُك من هذا.. إيّاك أن تتنهّد حسرة يا صديقي .

رفيق : أرى أنّك بدأتَ تتعب.. سأتركك الآن وأعود إليك في الغد .

عبد الراضي : كنتُ واثقاً من أنك ستذهب الآن، إنه موعد عشائك، أم أنّك اتفقتَ مع بسمة على تناول الطعام معاً؟ ابقَ قليلاً، لكن عندما تذهب إليها تأكّد من أنها تعشّت جيداً، هذه أول مرّة منذ سنوات لم أبت معها في المنزل، فلا بأس من أن تحلّ محلّي بعض الوقت، المهم ألا ترتدي بيجاماتي كما قلت.. والآن ماذا كنا نقول؟

رفيق : كنتَ تتحدث عن موعد العشاء.. أعتقد أنّك أنت الجائع الآن ولستُ أنا .

عبد الراضي : لا، لا، أبداً، أبداً، لستُ جائعاً، بل أعتقد أنني لن أشعر بالجوع أبداً.. أعتقد أنّ التمساح يشعر بالتخمة بعد أن التهمني دفعة واحدة والحمد لله، وما دام هو يشعر بالتخمة بلحم طازج فلا بدّ أن يبعث لي بهذا الشعور العظيم لأنني صرتُ جزءاً منه، وهكذا سأشعر أيضاً بالتخمة ولا أحتاج إلى أيّ طعام .

رفيق : غير معقول، هذا لا يُصّدق !

عبد الراضي : بل صدّق.. إنني أعيش التجربة بشكل حي ومباشر، لذلك فكل ما أقوله لك سيصبح من القوانين العلمية اليقينية التي لا شكّ فيها .

رفيق : لا أصدّق! هذا عجيب! ألن تتعشّى بعد اليوم؟!

عبد الراضي : أنت تتحدّث عن أمور تافهة، أعتقد أنك يجب أن تكون أوسع أفقاً وتفكيراً ممّا أنت عليه الآن، فلا يعقل أن أشرح لك أفكاري العظيمة في نواحي الحياة المختلفة وأنت تسألني عن الطعام، يجب أن تعلم أنّ هذه الأفكار التي جاءت لتنير لي الليل الحالك الذي غصتُ فيه تشبعني أكثر مما يشبعني أي طعام آخر، هذا دون أن نتحّدث عن الخطوة الإنسانية الرائعة التي قام بها ستيفانو .

رفيق : صديقنا الفرنسي قام بخطوة إنسانية؟! قُل شيئاً آخر غير هذا .

عبد الراضي : لقد تحّدث مع بعض مساعديه عن حالتي داخل التمساح وقرّروا أن يُدخلوا من فم التمساح في كل صباح أنبوباً لأرتشف منه قهوتي الصباحية التي أحتاجها ليكون دماغي كما يجب، كما أستطيع أن أبلع منه بعض الحساء، وبالفعل علمتُ أنّ بعض العمّال يقومون بصنع هذا الأنبوب، رغم أنني أرى أنه زائد ولا حاجة لأن أستعمله.. أنا أتمنى أن أعيش ألف سنة على الأقل إذا كان ما يقال عن التماسيح صحيحاً.. لقد سمعتُ من قبل أنّ التمساح يعيش هذا القدر من الزمن، لكن لا أعرف إن كانت معلوماتي صحيحة كلها أم لا.. حاولْ أن تتأكد من هذه المعلومات فمن الممكن أنني خلطتُ بين التمساح اللطيف الرقيق وبين حيوان آخر .

(رفيق يشعر بالنعاس فيتثاءب ويفتح فمه عن آخره ولا يضع يده عليه.. لحظات وبينما عبد الراضي يثرثر ينام رفيق)

عبد الراضي : (مكملاً) هناك شيء واحد فقط يقلقني، لا تسألني ما هو لأنني سأجيب، لا أحب المقاطعة كما تعلم، جيّد أنّك تستمع دون مقاطعة، ستكون تلميذاً من تلاميذي، بل مريداً من مريدين كثيرين يتبعون تعليماتي، سأكون مثل المهاتما غاندي، لا أعرف بالضبط ما الذي كان يفعله ذلك الأصلع النحيف كعمود الكهرباء العاري، لكن أعتقد أنه كان رجلاً مهماً.. هل من الممكن أن يهضمني هذا التمساح؟ أجل، إنه لا يملك أيّ جهاز من أجهزة الهضم المألوفة، لكن لا شك أنّ لديه طريقة ما لفعل ذلك.. ثم اسمع هذا التخوّف المرعب : لو حدث لي ما يحدث للأطعمة من تحوّل وأصبح مثل الطعام في مطاعم مدارسنا.. كنتُ أتمنى لو انتظر التمساح إلى أن غيّرتُ لباسي ولبستُ ملابس فرنسية لها قيمة وتكون صالحة للاستعمال مدة طويلة (رفيق يشخر) أخاف أن يتحلّل لباسي فأصبح بلا شيء يحميني، ويهضمني التمساح آخر الأمر مهما قاومتُ.. أضف إلى كل هذا فأنا أحب الإيجاز يا صديقي، أعشق الإيجاز، لذلك فإن كلّ كلامي عبارة عن كلمات قليلة لكنها رغم قلتها مفيدة.. أنا أحب الصمت كثيراً، الصمت من ذهب كما يقال لكن عندما أتحدث فأنا ألقي بجواهر ودرر وأحجار كريمة.. طبعاً، أعرف أنك الآن توافقني هذا الكلام تمام الموافقة.. المهم، التمساح لا يستطيع أن يلتهمني وأنا في اليقظة، لكن لو نمتُ...بالتأكيد سأحتاج للنوم ولو لساعات قليلة ما دمتُ أبذل جهداً فائقاً في التفكير وإخراج الناس من الظلمات إلى النور مثل الأنبياء العظماء.. لو نمتُ (رفيق يشخر أكثر) نعم يا رفيق، لو نمتُ وشخرتُ كما تفعل الآن، أعرف

أنّــك تبالــغ، فأنا لا أشخر بهذه القــذارة، لكن دعك من هــذا.. لو نمتُ وشخرتُ كيــف يمكنني أن أمنعه من التهامــي.. أشعر بالمذلة والاحتقار.. طبعاً، طوال عمري وأنا مطعون محتقَر مظلوم من طرف الـ.. الـ.. (رفيق يشخــر بشكل إيقاعيّ) بالضبط، الناس الذين لا يُسَمَّــوْن، وإذا سمّيناهم يجــب أن نقول أعوذ بالله من الخبــث والخبائث ونقرأ المعوذتــين والإخلاص، لا أحفظها ولكن لا بأس، تخيّل لو التهمني التمساح كما يلتهــم الكاكاو (يصمــت برهة) أشعــر أنّ فكّي تعب مــن الكلام رغم أنني لم أتكلــم كثيراً.. هذه هي ضريبة الحكمة، أن تشعر بالتعب والإرهاق، أن تشتعل كالشمعــة لتضيء حياة الآخرين.. اسمع يا رفيق هذه الحكمة : عبد الراضي صاحب السمعة، من أجل الناس صار كالشمعة (يميل رفيق على الكرسي ويسقط لكنه لا يستيقــظ بل يستلقي أكثر.. عبــد الراضي مكملاً بينما يدخــل ستيفانو) إيّاك أن تخرب الكرسي الذي تجلــس عليــه وإلا سيجعلــك ستيفانــو تخسر آلاف الدنانــير.. أنت تعرف أنه طمّاع ويشمّ الدينار في قاع البئــر، خاصــة أنّ الله الجميل الــذي يحب الجمال جعله بثلاثة أنوف وبعينين مثــل عيون البغل، أقصد عيون البغل العاقر، وعندما يرى الدينار يُخرِج لسانه كالكلــب الذي يلهــث (ينبح ستيفانــو ويلهث ويحرّك مؤخرته كما يفعل الكلب بذيله) أحسنت يا رفيق، أنت تجيــد التقليد مع أنك أصبحتَ قليل الكلام على غير عادتــك.. استمر، استمر (ينبــح ستيفانو) الله، الله، مــا أبدع هذا التقليد، كأنه هــو، كأنه هو، اللص ابن اللص، صديق اللصوص .

(يُسمَع صوت أبواق سيارات وجلَبة في الخارج ثم يدخــل ثلاثة عناصر من الشرطة.. يرفع ستيفانو يديه إلى أعلى)

ستيفانو : أنا بريء، أنا بريء، الحكومة هي التي أعطتنــي الترخيــص وقالت أن الدخــول يكون بألفي دينار، ثمانون بالمائة منها لي والبقية لـ.. أين المحامي؟ أريد المحامي .

(يتقــدّم شرطي مــن ستيفانو وهــو ينظر إلى كل المكان)

الشرطي : أأنت السيّد ستيفانو؟

ستيفانو : لا، نعم، أقصد، لا، أنا، أنا، أنا ستيفانو ولكن لم أفعل شيئاً .

(يتقدّم الشرطي نحو رفيق ويُنهِضه بركله.. يقوم رفيق وهو يحكّ رأسه غير فاهم ما يحدث)

الشرطــي : أهــو الشخــص الوحيــد الموجود في المعرض؟

ستيفانو : أجل، أجل .

(يشــير الشرطي إلى أحد صاحبيه برأسه فيذهب ويفتّــش رفيــق ولا يجد شيئــاً فيتركه.. يســرع رفيق بالخروج مــن المكان وهو ينظــر وراءه، فيما الشرطي يحيّي ستيفانو)

الشرطــي : هنــاك شخصية كبــيرة ستأتي لزيارة المعرض .

ستيفانو : آه؟! من؟! من؟!

الشرطي : مدير التجارة .

ستيفانو : مدير التجارة؟!

الشرطــي : (يتحدث بالهاتــف) كل شيء جاهز يا سيّدي.. المعرض مؤمّن .

عبــد الراضــي : (صائحــاً) مدير التجــارة يأتي لزيارتنــا؟! يا مرحبا، يا مرحبــا.. لو كان أخبرني قبل الآن لأعــددتُ قصيــدة، لكن لا بأس، سأتحدث معه كرجل دولة، كرجل اقتصاد من درجة أولى .

الشرطــي : (لستيفانو) سيّــدي، أرجو أن تغلق فم هذا الكائن، فالسيد المدير يجب ألا يسمع نباحه .

(يســرع ستيفانو إلى التمســاح ويتحدث مع عبد الراضي فيبدو عليه أنه يرجوه أن يسكت دون أن يُسمع كلامهما)

الشرطي : (صائحاً) السيد مدير التجارة .

(موسيقى خاصة تعطي انطباعاً بجلال الموقف.. يدخل مدير التجارة ومعه مجموعة من الأتباع، أحدهم يقدم له ستيفانو)

المديــر : (لستيفانو) الإدارة العامة أوصت بنفسها بضــرورة الالتقاء بحضرتــك ومناقشة سبــل تطوير الاستثمــار في البلاد إيماناً منها بالــدور الكبير الذي يقوم بــه المستثمرون الشرفاء مــن أمثال حضرتك في تعميق أواصر العلاقات التاريخية بين بلدينا .

ستيفانو : لي الشرف يا سيادة المدير أن ألتقي بكم في هذا المعرض .

(ينظر المدير إلى التمساح ويرغب بالاقتراب منه)

الشرطي : (صائحاً) لا يا سيادة المدير، هذا خطر

على سيادتكـم.. أرجو التفضّل بالبقاء بعيداً، أرجوكم سيادة المدير، البلاد تحتاجكم .

المديـر : مفهوم، مفهـوم (لستيفانو) أرجو يا سيّد ستيفانـو أن لا تؤثّـر الحادثـة المؤسفـة التي حدثت للتمساح العزيز على دفء علاقتنا الوطيدة .

ستيفانو : حادثة؟!

المديـر : أجل، حادثة دخول شخص عديم الفائدة إلى بطن تمساحكم صاحب العزّة .

(يحكّ ستيفانو رأسه دون أن يفهم شيئاً)

المدير : والإدارة العامة أمرتني أن أعبّر لك باسمها عن عميق الأسف لهذا الحـادث غير المقصود، ونحن على أتم الاستعداد لإثبات حسن النوايا ودفع التعويض المناسـب (يأخذ المدير ستيفانو مـن ذراعه ويبتعد به قليلاً عن البقية) ما هي طلباتك؟

ستيفانو : نعم؟!

المدير : مفهوم، مفهوم .

ستيفانو : نعم؟!

المديـر : جاءتنا أخبار من وزيـر خارجية بلادكم المحترمـة أنّكم تنـوون اللجـوء إلى القانـون الدولي والقضاء وأمور وخطـط وأشياء لا ترى إدارتنا العامة أنها ضرورية .

ستيفانو : نعم؟!

المدير : أجل يا عزيزنا ستيفانو، الأمر لا يستدعي أية حلـول خارجية.. أنا هنا من أجل أن أقول لك بأن الإدارة العامـة قـرّرت صرفَ مبلـغ محترم لحضرتك مقابل عدم الخوض في أيّ جدل قانوني فيما يخص المجـرم الذي دخل بغير إذن في جوف تمساحكم الموقّر .

ستيفانو : نعم؟!

المديـر : لا نريـد أن يقول علينا أحـد بأننا ننتج الإرهـاب.. المسألة تبقى داخليـة، ونحن نعرف كيف نتعامل مع هذا النوع من المنحرفين.. سيّد ستيفانو..

ستيفانو : نعم؟

المدير : هل يكفي مبلغ أربعة ملايين يورو؟

ستيفانو : (مندهشاً) نعم؟

المدير : قليل أليس كذلك؟

ستيفانو : (مندهشاً) نعم؟

المدير : سنجعله ثمانية .

ستيفانو : (مندهشاً) نعم؟

المديـر : ثمانية ملايين مبلـغ مناسب كما أعتقد ويـا دار ما دخلك شر، ولا تنسَ أنّ بلادنا مستعدة لأي استثمار .

ستيفانو : (مندهشاً) نعم؟!

المدير : ما هذا النَّعم؟ سيّد ستيفانو، قل شيئاً، قل أنّك موافق .

ستيفانو : (يبلع ريقه) موافق .

المديـر : أمّا فيما يتعلّق بالإرهابي فالإدارة العامة أمرت بوضع وحدة مدرّعات أمام السيّد التمساح لتقبض على المجرم المدعو.. المدعو ماذا؟

ستيفانو : عبد الراضي أبو البهادل يا سيّدي .

المدير : أجل، أجل، ستقبض عليه وحدة المدرعات بمجـرد أن يخرجه صاحب السعادة التمساح من بطنه المحترم.. سنعدمه ليكون عبرة للّذين تسوّل لهم أنفسهم إفسـاد العلاقة الوطيـدة بين الدولتـين الصديقتين والشعبين الحبيبين.. أنت لا تعرف كم تكنّ لكم الإدارة العامـة من محبة خالصة، لعـلّ هذا يظهر لك يا سيّد ستيفانو .

ستيفانو : واضح يا سيّدي، واضح .

المديـر : وأرجـو أن لا تتسبّـب فرقـة المدرعات بإزعـاج التمساح المحـترم.. للضرورة أحـكام يا سيّد ستيفانو، والإدارة العامة شديدة الاهتمام بكل ما يتعلّق بالمصالح المشتركة بين البلدين (يُخرِج من جيب سترته صكّاً وقلماً ويكتب) ادفعوا لأمر السيّد ستيفانو.. (إلى ستيفانو) ما هو لقب حضرتك؟

ستيفانو : صوفاج .

المديـر : لا، لا يـا سيّد ستيفانـو، مهما يكن فأنا مدير التجارة، ومن غير المستحسن أن تشتمني .

ستيفانو : أنا؟!

المديـر : نعم، حضرتك، لكـن لا بأس، أرجو أن لا تتكرّر، ما هو لقب حضرتك؟

ستيفانو : صوفاج .

المدير : عيب يا سيّد ستيفانو، جئتُ لأزورك وأنت تشتمني؟

ستيفانو : يا سيادة المدير، أنا لقبي صوفاج .

الوزير : صوفاج؟!

ستيفانو : نعم .

المدير : لقبك صوفاج؟!

ستيفانو : نعم .

المديـر : يعني أكتب : ادفعوا لأمر السيد ستيفانو الصوفاج.. هكذا ويكون الأمر صحيحاً؟!

ستيفانو : نعم .

المديـر : (يكتب) السيّد ستيفانـو الصوفاج، هذا شيـك بالمبلغ، ثمانية ملايين يورو، حلال عليك يا سيّد ستيفانـو، عربـون المحبة والصداقـة (يمنحه الصك فيما ستيفانو غير مصدّق، وعيناه تكادان تخرجان من محجريهما) .

سـتيفانو : سيـادة المدير، أريد أقـول أنّك رجل لطيف جداً، وأنا سعيد للتعرف إلى سيادتك .

المدير : أنا الأسعد .

سـتيفانو : وسعادتي أكبر أننـي كنتُ أنوي العودة إلى أوربا لبعض الأشغال الطارئة، وكنتُ أشعر بالحزن لعدم رؤية سيادتك، وها أنتم تزورون المعرض وتحققون لي هذه الرغبة .

المدير : ومتى ستعود؟

ستيفانو : سأعود في أقرب فرصة .

عبد الراضي : (صائحاً) سيّدي المدير، أين أنت؟

(يسرع بعض أتباع المدير إليه ويمنعونه من سماع صـراخ عبد الراضي، فيما يذهـب البعض الآخر إلى التمساح)

عبد الراضي : (صائحاً من جديد) سيّدي الوزير، أين أنت؟

المديـر : (لأحـد أتباعـه) من هذا الـذي يصرخ هكذا؟!

أحدهم : لا شيء يا سيادة المدير.. السيارة جاهزة للعودة بكم يا سيادة المدير .

المديـر : نعم، نعـم (يخرج مـع مرافقيه ويتبعهم ستيفانو)

عبـد الراضـي : (صائحاً من جديد) سيادة المدير، لمـاذا لم تلقِ علـيّ التحية؟ يـا سيادة المديـر أنا عبد الراضي، رجل الدولة المخلص، يا سيادة المدير، عبدكم الضعيف يا سيادة المدير .

سـتيفانو : (عائـداً) لا داعي للصـراخ.. موكب المدير انطلق .

عبـد الراضـي : (حزيناً) انطلق؟! دون أن يتحدث معي؟!

ستيفانو : (ضاحكاً) يتحدث معك؟! لماذا؟!

عبد الراضي : ألا تعرف لماذا؟!

سـتيفانو : (ضاحكاً) انتبه من التمساح، إياك أن يعضّك.. الوداع .

عبد الراضي : الوداع؟!

(يطفـئ ستيفانـو النور ويخرج ثـم يُسمَع صوت سيارة مسرعة)

اللوحة الخامسة

المعرض.. يدخل رفيق وبسمة .

رفيق : ها هو زوجك أمامك، بإمكانك إخباره بما قلتِه لي .

بسمة : وهل سأخاف؟ طبعاً سأقول وأقول .

رفيق : وهل الوقت مناسب لمثل هذا الموضوع؟

بسمة : لا أريد أن يضيع شبابي في الانتظار .

رفيـق : (أمـام التمساح) ها هـو أمامك (يصرخ) عبد الراضي، عبد الراضي، أتسمعني؟

عبـد الراضـي : (متثائباً) أجئتَ يا صديق العمر؟ هـل بتَّ مع بسمة؟ أرجـو أن تكون قد فعلتَ ما طلبتُه منك.. لا تتم في بيجاماتي.. لا تقبّل بسمة من فمها.. لا..

رفيق : (مقاطعاً) لا من فمها ولا من..

عبد الراضي : (يتنفس الصعداء) إذا لم تكن تكذب فأنا أشكرك .

رفيق : أنا لم آتِ لوحدي .

عبـد الراضـي : (ضاحـكاً) طبعـاً، أتيتَ ومعك سذاجتك وغباؤك و...

بسمة : وبسمة .

عبـد الراضـي : (متفاجئـاً) بسمـة؟! أنتِ هنا يا بسمة؟! ما الذي أتى بك؟!

بسمة : أريد أن نضع النقاط على الحروف .

عبد الراضي : (مازحاً) الظلام دامس هنا، لا أرى لا حروف ولا خروف .

بسمة : أجبني بسرعة يا عبد الراضي..

عبد الراضي : سأجيب .

بسمة : متى ستخرج من هنا؟

عبد الراضي : لا أعلم .

بسمة : هل تريد أن تخرج من هنا؟

عبد الراضي : لا أعلم .

بسمة : هل تفكّر في الحياة خارج هذا التمساح؟

عبد الراضي : لا أعلم .

بسمة : هل تفكّر في المرأة التي تركتها وحيدة؟

عبد الراضي : لا أعلم .

بسمة : (صارخة) كل شيء لا أعلم، لا أعلم.. ماذا تعلم؟

عبد الراضي : لا أعلم .

بسمة : إذن إعلم أنني قررت الانفصال عنك.. أريد الطلاق .

عبد الراضي : الطلاق؟!

بسمة : ماذا تظن إذن؟ أن أبقى واضعة يدي على خدي وأنتظر في أيّة لحظة ينفجر فيها التمساح وتموت أنت؟

عبد الراضي : وحبي الذي عشتُ أثبته لك؟

بسمة : أصبح من الماضي يا عبد الراضي .

عبد الراضي : أصبح من الماضي يا عبد الراضي؟! صرتِ تقولين الشعر يا عزيزتي؟!

بسمة : انطق بكلمة الطلاق ودعني أعش حياتي مع من يختاره قلبي (تمسك بذراع رفيق) .

عبد الراضي : رفيق طبعاً .

بسمة : لا شأن لك، المهم أن أستعيد حريتي، أن أتنفس هواء جديداً.. اختنقتُ يا أخي، اختنقت .

عبد الراضي : اختنقتِ؟! وأنا أصبحت أخاك؟! أرأيتَ يا رفيق أعجب من هذا؟!

رفيق : هذه مسائل عائلية وأنا لا يجوز لي التدخل فيها .

عبد الراضي : طبعاً، طبعاً، وهل تخسر شيئاً؟ الطلاق يصبُّ في مصلحتك.. أتعرف يا رفيق، لا يوجد صديق وجدتُه وقت الضيق كما وجدتك، الدليل أمامي الآن، أول ما دخلتُ إلى بطن التمساح أسرعتَ لتنام في الفراش مع زوجتي.. نِعْمَ الصداقة يا عزيزي، والله نعم الصداقة .

بسمة : دع رفيق بحاله يا عبد الراضي وأجبني أنا .

عبد الراضي : بماذا أجيبك؟

بسمة : طلّقني .

عبد الراضي : أطلّقك؟!

بسمة : أجل، طلّقني، إذا كانت لديك بقايا إنسانية فطلقني، لا تحبس نفسك وتحبسني معك .

عبد الراضي : وحياتنا التي عشناها معاً أتذهب سُدى؟

بسمة : لا تعد إلى الماضي، أنا أتحدث عن مستقبلي، مستقبلك أنت في بطن التمساح، يعني ليس لديك وجود في الواقع، أما أنا فمستقبلي أختاره بنفسي.. طلقني، أرجوك، طلقني .

عبد الراضي : وتتخلّين عني في هذه الأوضاع؟!

بسمة : أنت الذي تخليتَ عن حياتك .

عبد الراضي : وتستطيعين العيش من دوني؟!

بسمة : أنت الذي اخترتَ العيش بعيداً عني .

عبد الراضي : فكّري أكثر .

بسمة : ولا دقيقة إضافية (يتنهّد عبد الراضي طويلاً) هيا، طلقني، طلقني، أريد أن أعيش حريتي التي حرمتَني منها .

عبد الراضي : (يتنفس بصعوبة) أنت.. طالق.. طالق.. طالق .

بسمة : طلّقتَني بالثلاث؟! (تصرخ باكية) .

عبد الراضي : ولماذا تبكين يا أختي؟ (لرفيق) امسح لها دموعها يا صديقي اللدود.. من اليوم أنت لدود كما كنتَ من قبل.. امسح دموعها واحتضنها إلى صدرك، ولا بأس أن تقبّلها الآن من فمها، الآن لم أعد بحاجة إلى ذلك الفم الجميل الشهيّ البهيّ الممتع، أتركه لك، استمتع به وحافظ عليه، لكن لا تقبّلها بعد الأكل، فهي تحب أكل البصل، ورائحة فمها تصبح مثل رائحة المجاري.. ماذا تظن يا صديقي؟ أعطيك أمانة دون ضمان؟ لا، لا، ليس من أخلاقي أبداً.. أعطيك الأمانة وأنا أحيطك علماً بكل الظروف حتى لا تقول أنّ عبد الراضي يغش.. طبعاً، لستُ غشّاشا، تركتُ الغشَّ لغيري، لبعض الناس الذين ظننتُ أنني أعرفهم جيّداً واكتشفتُ الآن أنني لا أعرفهم، وها قد ظهر أصلهم الطيّب .

بسمة : (لرفيق متوسّلة) متى الزواج يا رفيق؟ الليلة؟ غداً؟ الليلة أفضل .

عبد الراضي : أنظر إلى الكلبة، لم تصدّق أنني طلقتُها حتى رمت بنفسها على الكلاب (تمسك بسمة بيد رفيق ثم ينبحان معاً ويخرجان) لا بأس أيتها الجاحدة، لا بأس يا زوجتي السابقة وطليقتي الحالية (ينطفئ النور) الظلام الدامس أصبح لا يطاق.. لا بأس، سأخلد إلى النوم (يشخر بصوت عالٍ.. يعود رفيق) .

رفيـق : عبد الراضي، عبـد الراضي، انهض إذا كنتَ نائماً .

عبد الراضي : ماذا؟ هل ألغوا ساعات النوم؟

رفيـق : لا، ستنام كما تريد، ستنام كثيراً، لكن بعد أن تسمع ما يجب أن تسمعه .

عبد الراضي : أكثر مما سمعتُ من بسمة؟

رفيق : لا، بسمة خارج الموضوع تماماً .

عبد الراضي : ماذا إذن؟

رفيـق : إنهم يتحدثون عنـك في التلفزيون.. لقد أصبحـتَ مشهوراً (يتقدم من التلفزيون ويشغله.. وهو ينظـر إلى ساعة يده) ستبدأ الأخبـار الآن، أنظر يا.. أقصد استمع .

(موسيقا الأخبار)

المذيـع : بـدأت أمـس فعالياتُ المعرض الدوليّ للحيوانـات البريـة والبحرية بحضور مديـر التجارة السيّـد معطوب البزناسـي، وكان برفقة سيادته جمع من كبار المسؤولـين في الدولة قاموا بزيارة هذا المعلَم النادر الذي يمثّل تطوراً ملحوظاً في الاستثمار الأجنبي في بلادنا، وقد استمـع سيادة المدير إلى شروحات من طـرف مدير المعرض السيّد ستيفانـو الصوفاج الذي خصّـه بجولة متميّـزة في أنحاء المعرض الذي شهد توافـد آلاف الزوار في اليومـين الأول والثاني، خاصة علـى الجناح المخصص للتمساح الأعجوبة الذي التهم أحـد الأشخاص دون أن يحدث لـه شيء، فلأول مرة يلتهم تمساح شخصاً ويبقـى التمساح والشخص على قيد الحياة، هذا وقد قال بعض علماء البيئة أنّ الشخص الموجـود داخل بطن التمساح يمكـن أن يتسبّب بكارثة بيئية كبيرة بسبب اقتسام الشخص الهواء مع التمساح، حيـث قال الخـبراء أنّ الهواء الـذي يدخل إلى جوف التمسـاح والذي من المفروض أن يستفيد منه الحيوان الأليف بشكل كامل وكلّي أصبح نصفه يذهب للشخص مما يهدّد سلامة التمساح، وطالبت جمعيةُ المستثمرين العالميين الإدارةَ العامة بوضع ضمانات جادة وحقيقية لحماية المستثمر المالك لهـذه الثروة الحيوانية ووضع إطار لضمانـات إدارية تحفظ الحقـوق التي يكفلها القانون بالنسبة للمستثمر .

(فاصل موسيقي)

رفيـق : إنهـم يتحاورون مع ستيفانـو.. اسمع ما سيقول يا عبد الراضي .

المذيع : ومعنا على الهواء مباشرة من داخل المعرض السيد ستيفانو الصوفـاج صاحب معرض الحيوانات البرية والبحرية ليحدثنا عن فعاليات المعرض.. السيد ستيفانو، مساء الخير .

سـتيفانو : مساء النجـاح، مساء المال والأعمال.. اسمـح لي سيدي الفاضـل أن أخبرك أننـي لستُ في المعرض الآن، أنا في سويسرا .

المذيع : هل هناك سبب معيّن لمغادرة المعرض؟

سـتيفانو : يؤسفني أن أقول أنّ الحالة العامة في المكان الـذي كنتُ فيه لا تساعد أبداً على الاستثمار.. لقد تركـتُ المعرض نهائياً ولن أعـود إلى هناك حتى وإن...

المذيـع : (مقاطعاً) قبـل أن نصل إلى هذا الكلام لو تخبرنا سيّد ستيفانـو عن فعاليات المعرض، ولنبدأ بالتمسـاح الذي سميناه في التقرير الذي استمعتَ إليه بالأعجوبة .

سـتيفانو : المعرض افتُتِـح للجمهور وكان الإقبال حسناً و..

المذيـع : (مقاطعـاً) والتمساح؟ كيـف حاله؟ هل يأكل؟ هل يشرب؟

سـتيفانو : أشكـرك على السـؤال عن تمساحي العزيـز (ينتحب) آه يـا تمساحي العزيـز.. آه يا بني الحبيب.. آه يا قلب قلبي.. آه يا روحي.. آه يا..

المذيـع : (مقاطعاً) أوجه عناية المشاهدين الكرام إلى أننا نعرض الآن صوراً مباشرة مـن المعرض كما تشاهـدون على الشاشـة.. أعود إليـك سيّد ستيفانو وأسألـك : هـل يتنفـس التمسـاح الأعجوبـة بشكل طبيعي؟

سـتيفانو : أنا بانتظار وصـول فريق من الأطباء بعثتْ بهم وزارة الصحـة الفرنسية خصيصاً من أجل معاينـة التمساح (ينتحب) آه يا تمساحي العزيز.. آه يا بني الحبيب.. آه يا قلب قلبي.. آه يا روحي .

المذيـع : والكائـن عديم الفائدة الـذي دخل إلى جوف التمسـاح دون استئذان هل ستتوجهون لقضائنا العـادل هنـا في الجمهورية الفرنسيـة راعية العدالة والأخوّة والمساواة لرفع دعوة بعد الأضرار التي لحقت بالتمساح، خاصة فيما يتعلق باقتسام الهواء مع الكائن الأليف؟

عبد الراضي : آه يا أولاد الـ...

ستيفانو : لقد طالبت...

المذيع : (مقاطعاً) اسمح لي سيد ستيفانو، سمعنا من أرض المعرض كلمات غريبة، أعتقد أنّ أحدهم يقول كلاماً غير مسموح به، هل هو الكائن عديم الفائدة؟

ستيفانو : يمكن أن يكون هو .

المذيع : هل سمعتَ ما قال؟ (منتحباً) آه يا قضاء بلادي، آه يا كرامة الصحافة، آه يا كرامة التلفزيون الفرنسي، أنا أُهان على الهواء مباشرةً من طرف عديم الفائدة، آه يا نفسي (بشكل جدّي) وإثر هذه التطورات المؤسفة المتمثلة في الإهانة التي وجهها عديم الفائدة للصحافة والإعلام الفرنسيين فإننا نطالب الشرطة الدولية بالقبض الفوريّ على الكائن والزجّ به في السجن، وأنا أطالب مبدئياً بتعويض قدره مليونا يورو كإجراء مبدئي، وسنستضيف بعد الأخبار مباشرة مجموعة من القانونيين لاتخاذ الإجراءات العاجلة ضد الكائن عديم المعالم.. آه يا قلبي، آه يا فرنسا، أبناؤك يُشتَمون على الهواء مباشرة، آه يا فرنسا، آه يا حلف الناتو، آه يا عزيزتي يا أميركا أين أنت لتشنّ عليهم الحرب؟ آه يا صدري، آه يا علم بلادي، آه وآه وآه (جدّياً) ستتفضل زميلتي العزيزة في الاستوديو بإكمال الأخبار، أما أنا.. آه يا فرنسا.. آه.. (موسيقا الأخبار من جديد.. يخرج المذيع من التلفزيون ويدخل إلى المعرض.. غاضباً وصائحاً وهو يسرع إلى جهة التمساح) أتشتمني يا ابن القذرة؟ هيا اخرج لي، هيا اظهر يا كلب الشوارع الضيقة، اظهر لي يا نتانة التاريخ والجغرافيا، يا قذارة الأولين والآخرين، يا طبلة في ملهى، يا أبو البهادل .

(يُخرِج ستيفانو رأسه من التلفاز)

ستيفانو : إياك أن تقترب من التمساح، يمكن أن يبتلعك أنت أيضاً وتخسرك الجمهورية الفرنسية يا عزيزي .

المذيع : (منتحباً) وكرامتي؟

ستيفانو : وأين ذهب القانون؟ ألم تطالب بمليوني يورو؟ مبلغ جيّد، ينسيك الشتم، بل يجعلكَ تتمنى أن يشتموك كل يوم .

المذيع : (يمسح دمعه المزعوم) أهذا رأيك؟

ستيفانو : هذا هو الرأي الصواب .

المذيع : (يعود إلى مكانه في التلفزيون) حسناً، سأغادر (يعدّل من جلسته) أعزائي المشاهدين، عدنا إليكم، ومعنا السيد ستيفانو مدير معرض الحيوانات البرية والبحرية.. السيد ستيفانو، ماذا عن التعويض؟

ستيفانو : للأسف، السيد مدير التجارة جاء إليّ وعرض عليّ تعويضا مخزياً.. تصوروا أنه عرض عليّ ثمانين يورو لا غير مقابل التنازل عن أي دعوى ضد أي كان ومهما كانت الأضرار التي حصلت للتمساح الأليف.. آه يا تمساحي العزيز، آه يا بنيّ الحبيب، آه يا قلب قلبي، آه يا روحي، آه.. لعلمك يا سيّدي فأنا أعالَج الآن نفسياً في هذا المنتجع بسبب الصدمة النفسية التي تسبب فيها مدير التجارة بهذا التعويض المخزي فأخذتُ حقائبي ورحلت، وأنا الآن أطلب من قضائنا العادل أن يعيد إليّ حقّي ويعيد للتمساح حقه الطبيعي لأنّ التمساح فرنسيّ، وفرنسا لا تتنازل ولا تسامح في حق من حقوق أبنائها التماسيح، أقصد الفرنسيين .

المذيع : ونحن بدورنا نطالب النائب العام في الجمهورية الفرنسية أن يقوم بكل الخطوات اللازمة من أجل إعادة الاعتبار لكل أصحاب الحق في هذه القضية وهما السيد ستيفانو الصوفاج المستثمر الشريف العفيف، والتمساح ابن التماسيح سليل عائلة الأمجاد المعروفة، كما ننوّه إلى أنّ محطتنا التلفزيونية سوف تقوم بحملة إعلامية كبيرة تضامناً مع الأطراف المظلومين .

(موسيقا الأخبار من جديد.. يقوم رفيق بإطفاء الجهاز وعلامة الحيرة بادية على وجهه، يقترب من التمساح ويسمع شخيراً ممزوجاً بالتأوه فيطفئ النور ثم يخرج)

اللوحة السادسة

المعرض.. يدخل رفيق .

رفيق : عبد الراضي، عبد الراضي .

عبد الراضي : رفيق؟

رفيق : أجل، رفيق .

عبد الراضي : لا تقل أنك جئت تردّ لي الأمانة .

رفيق: أمانة؟!

عبد الراضي : زوجتي السابقة وقرينتك الحالية .

رفيق : لا، لا، أنت مخطئ .

عبد الراضي : ولا جئتَ تشكو لي منها؟

رفيق : ولماذا أشكو؟!

عبد الراضي : من كسلها وجهلها بكل شيء من أعمال المنزل.. بالمناسبة، إياك أن تأكل السَّلَطة التي تعدّها، فهي دوماً مليئة بالدود والحصى.. سامحني، فلم أخبرك بهذه المعلومة قبل أن تتورّط .

رفيق : لا بأس، لا بأس .

عبد الراضي : لماذا جئتَ إذن؟

رفيق : عندي أخبار سيئة .

عبد الراضي : هل اكتشفتَ أخيراً أنك حقير وعديم القلب والإحساس؟

رفيق : لا داعي لهذا الكلام يا صديقي .

عبد الراضي : ما دمتَ تقول صديقي رغم أني مسحتُ بكرامتك الأرض فبالتأكيد أنك تريد أن تطلب مني قرضاً .

رفيق : لا قرض ولا فرض يا عزيزي .

عبد الراضي : صديقي وعزيزي، وبعد قليل ستقول حبيبي، قل يا رفيق، قل ولا تخجل، ليس هناك ما أخسره .

رفيق : لا، هناك .

عبد الراضي : ماذا تقصد؟

رفيق : لقد اتّصل السيد السلحفوني بزوجتي .

عبد الراضي : زوجتك التي هي بسمة، زوجتي السابقة؟

رفيق : نعم .

عبد الراضي : وبعد؟

رفيق : وعندما التقتْه منحها بعض الأوراق .

عبد الراضي : أوراق؟! آه، نعم، كنتُ أنتظر هذا .

رفيق : أكنتَ تنتظر هذه الأوراق؟!

عبد الراضي : أجل .

رفيق : وهل تعرف ما فيها؟

عبد الراضي : أجل .

رفيق : وما رأيك؟

عبد الراضي : وهل في هذا رأي؟ أنا سعيد طبعاً .

رفيق : سعيد؟!

عبد الراضي : طبعاً، سعيد .

رفيق : هل جننت؟!

عبد الراضي : وهل صارت السعادة من الجنون بعد أن دخلتُ إلى هذا الجحر؟

رفيق : أصار المكان الآن جحراً؟!

عبد الراضي : تختلف المسميات ولكن المكان يبقى نفسه .

رفيق : ألا ترى أنك غريب اليوم؟

عبد الراضي : بل أنت الغريب.. هل تريد أن أختنق بالحزن حتى ترضى سيادتك؟

رفيق : لا، ولكن أن تتعامل مع الواقع كما يجب .

عبد الراضي : أيّ واقع هذا؟ الذي تعيشه أنت في الخارج أم الذي أعيشه أنا في الداخل؟

رفيق : أتحدث عنك وعن الأوراق التي أرسلها السيد السلحفوني .

عبد الراضي : كنتُ أعلم أنّ الدولة ستكافئني على خدمتي للسياحة.. ألم أحدثك عن خططي قبل أيام؟ ها قد بدأ هذا يحدث حقيقة.. هل تأكدتَ الآن أنّ لديّ بعد نظر وبصيرة عظيمة؟

رفيق : أنا لا أفهمك .

عبد الراضي : لا داعي للفهم.. إذا التقيتَ السيد السلحفوني.. لا، لا، اتصل به بعد أن تذهب من عندي مباشرة واشكره على المنحة وقل له أن هذا كثير، كثير جداً .

رفيق : منحة؟!

عبد الراضي : نعم، المنحة التي تتحدث عنها الأوراق التي سلَّمها لزوجتي السابقة .

رفيق : ألم أقل أنك مجنون؟

عبد الراضي : أأكون مجوناً إذا أبلغتُ شكري للرجل؟

رفيق : لا، ولكن إذا كان يستحق الشكر .

عبد الراضي : ولمَ لا يستحق الشكر يا صاحب المخ الكبير؟

رفيق : لأنّ الأوراق ليس فيها منحة، ولكن فيها محنة .

عبد الراضي : محنة؟! ماذا تخرّف أنت؟!

رفيق : أنا لا أخرّف يا صديقي .

عبد الراضي : أعُدنا إلى صديقي وعزيزي؟ قل يا رفيق، قل ما عندك، فأنا أريد أن أعود إلى تأملاتي العظيمة .

رفيق : السيّد السلحفوني أعطى أوراقاً لبسمة فيها استغناء عن خدماتك .

عبد الراضي : استغناء عن ماذا؟!

رفيق : عن خدماتك .

عبد الراضي : ماذا يعني هذا؟!

رفيق : يعني أنهم طردوك من العمل .

عبد الراضي : نعم؟ أنا لا أسمع .

رفيق : يعني هذه فقط التي لم تسمعها؟ (يصرخ) لقد طردوك من العمل نهائياً .

عبد الراضي : آه؟!

رفيق : لقد قال لها أنه بعث بأكثر من إنذار، وعندما طال غيابك دون تبرير مقنع اضطرّ للاستغناء عن خدماتك .

عبد الراضي : نهائياً؟

رفيق : أجل، نهائياً .

عبد الراضي : وبسمة ألم تعترض على هذا القرار؟

رفيق : بسمة؟!

عبد الراضي : أجل بسمة، على الأقل كان بيننا خبز وملح و.. سرير .

رفيق : وماذا تريدها أن تفعل؟

عبد الراضي : اعتادت أن تصرخ وتولول إذا تعلق الأمر بدينار واحد ينقص من الراتب .

رفيق : كان ذلك في الماضي .

عبد الراضي : آه، على أساس أنك غيَّرتَ طباعها في أربع وعشرين ساعة؟

رفيق : لا، على أساس أنّ علاقتها بك انقطعت تماماً.. لا تنسَ أنكما منفصلان .

عبد الراضي : وأنت، هل انفصلت عني أيضاً بالطلاق؟

رفيق : أصبحتُ -كما تعلم- زوجها .

عبد الراضي : ونِعم الزوج يا رفيق، ونِعمَ الزوج .

رفيق : هناك أمر آخر يا عبد الراضي .

عبد الراضي : (صارخاً) جنيتِ عليّ يا أمي، جنيتَ عليّ يا أبي، سميتموني عبد الراضي فأراد الجميع أن أرضى، حتى وإن كنتُ ساخطاً، حتى وإن كنتُ أتقلّى .

رفيق : اسمعني يا عبد الراضي، ليس لدي وقت .

عبد الراضي : عندك حق، قل، هل هناك مصيبة أخرى تريد أن أفرح لها؟

رفيق : لا، ليست مصيبة ولكن.. بسمة..

عبد الراضي : لعن الله بسمة على اليوم الذي رأيتُها فيه.. هذه تكشيرة وليست بسمة.. أنصحك أن تطلب منها تغيير الاسم .

رفيق : اسمعني فقط يا عبد الراضي .

عبد الراضي : حاضر يا سيّد رفيق، يا زوج زوجتي السابقة، صديقي سابقاً وعدوّي حالياً .

رفيق : لا بأس، دعني أقول لك.. للأسف..

عبد الراضي : لا تتأسف ولا تتذمّر.. أنا أعرف مشاعرك الآن، تشبه مشاعر الديك حين تبيض دجاجته .

رفيق : على العموم، لقد وضعتْ بسمة أغراضك كلها في كرتون خاص وهي تسألك أين ترميها، أقصد أين تضعها؟

عبد الراضي : نعم يا سيّدي؟!

رفيق : أين تريد أن نضع أغراضك؟

عبد الراضي : أنسيتَ أنّ البيت الذي تعيش فيه لي؟ اشتريتُه بعد سنوات طويلة من حُرِّ مالي، من تعبي وشقائي .

رفيق : أو ليست لديك فكرة عمّا حدث؟

عبد الراضي : ماذا؟! السيد السلحفوني تنازل لها عن بيتي؟

رفيق : ليس السيد السلحفوني، ولكن المحكمة .

عبد الراضي : المحكمة؟!

رفيق : المحكمة رأت أنّ حالتك الآن هي في حكم الموت لأنه ليس لديك وجود ماديّ الآن .

عبد الراضي : وما دمتُ ميتاً لماذا تتحدث معي كل هذا الوقت؟

رفيق : أنا أعرف أنك لا تزال حياً، لكن المحكمة لا تعترف بهذا .

عبد الراضي : وبعد؟ قُل وأطربني، فأنا ليس ورائي اليوم إلا سماع أخبارك التي تشبه وجهك.. ألا يزال وجهك أسود كالقدر المحروقة أم غيّره الزواج من زوجتي السابقة؟

رفيق : أعرف أنّ المفاجأة شديدة عليك، لكن كان يجب أن تعلم .

عبد الراضي : لا تخف، لن أموت ثانية .

رفيق : بعد اطّلاع المحكمة على ملف القضية..

عبد الراضي : الآن أصبحتُ قضية تنظر فيها المحكمة؟!

رفيق : اسمعني يا عبد الراضي، أرجوك .

عبد الراضي : عندك حق، يجب أن أسمعك، ليس لديك وقت .

رفيق : حسناً، بعد اطلاع المحكمة على أوراق القضية توصلتُ إلى أنه ليس لديك وجود، فاعتبرتُكَ ميّتاً، وبهذا انتقل البيت بشكل طبيعي للوريثة الوحيدة وهي زوجتك .

عبد الراضي : لكنني طلقتُها يا عزيزي وهي زوجتك الآن .

رفيق : لكنّ الطلاق لم يُسجّل رسمياً، لذلك فقد بقيت زوجتك حتى ثبتت وفاتك، وبالتالي فهي في القانون تُعتَبَر أرملة السيد عبد الراضي أبو البهادل وليست طليقته .

عبد الراضي : يعني أنني طلقتُها وهي أخذت البيت؟

رفيق : أجل .

عبد الراضي : يعني أنا ميت الآن في نظر الحكومة؟

رفيق : أجل .

عبد الراضي : أنا لا أستوعب شيئاً.. لا بأس، لا بأس، ما هو المطلوب مني الآن؟

رفيق : لا تحزن يا عبد الراضي، فبكلِّ الأحوال أنت لا تحتاج إلى البيت، فأنت في مكان مريح كما قلتَ لي، كما أنك لا تحتاج إلى زوجة، فأنت لن تخرج من هنا، كما أنّك حتى ولو لم تطلق زوجتك السابقة ما كانت لترضى أن تدخل معك إلى بطن التمساح، يعني أن لقاءكما أصبح مستحيلاً .

عبد الراضي : وأنت يا رفيق، بلطفك وكرم أخلاقك اقترحتَ على بسمة كل هذه الأشياء أم أنها بعقلها الصغير استطاعت أن تفكّر وتحلّل وتصل إلى هذه الخطة؟

رفيق : يجب أن أحافظ على مصالح زوجتي يا عبد الراضي، ولو كنتَ مكاني لفعلتَ الشيء نفسه .

عبد الراضي : لو كنتُ مكانك لما فعلتُ ما فعلتَه يا رفيق، أنت تعرف هذا جيّداً، لستُ من يخون صديقه .

رفيق : لا داعي لهذا الكلام، فليس هذا وقته الآن .

عبد الراضي : عندك حق، هل تخسر شيئاً أنت؟

رفيق : لم تجبني عن سؤالي بعد .

عبد الراضي : أي سؤال؟

رفيق : أين تريد أن نضع أغراضك؟

عبد الراضي : أغراضي؟! تستطيع أن تبيعها في المزاد وتستفيد من المقابل، أو إذا رأيتَ شيئاً منها يستحق النهب أيضاً فلا بأس .

رفيق : سأخبرها بهذا الكلام .

عبد الراضي : أجل، أخبرها .

رفيق : إذن وداعاً .

عبد الراضي : حتى أنت تقول وداعاً مثل ستيفانو؟ ألن تعود؟

رفيق : (يلتفت إلى التمساح) آه، تذكّرت .

عبد الراضي : مصيبة أخرى؟

رفيق : لا، أبداً، كنتُ أريد أن أقول أنّ الشركة دفعت مع أوراق طردك من العمل مبلغاً صغيراً من المال .

عبد الراضي : مبلغ صغير؟!

رفيق : عشرة آلاف دينار.. عموماً لقد أخذتهم بسمة.. أعجبها طقم جديد من علب التجميل ماركة فينوس الفرنسية فاشترتها .

عبد الراضي : بعشرة آلاف دينار؟!

رفيق : والله زدتُ لها مائة دينار كاملة عدّاً ونقداً .

عبد الراضي : كريم يا صديقي، كريم.. يعني عشرة آلاف قليلة ومائة دينار التي من جيبك هي الكثيرة؟

رفيق : إذن، وداعاً .

(يخرج رفيق، ينطفئ النور)

عبد الراضي : (مناجياً نفسه) خسرتَ كل شيء يا عبد الراضي : المنزل والوظيفة والزوجة، خسرتَ كل شيء يا عبد الراضي.. إيه يا دنيا، ألا يوجد أحد غيري تجعلينه يخسر كل شيء؟ المنزل الذي شقيتُ سنوات طويلة لتسديد ثمنه، المنزل الذي كان حلمك طوال سنوات شبابك يا عبد الراضي، ضاع المنزل يا عبد الراضي، ضاع وضاعت معه الوظيفة التي أفنيتَ عمرك فيها، الشركة التي بنيتَها مع الموظفين أمثالك لبنة لبنة، اشتغلت كالثور في الساقية، لم تتذمر، لم تشتكِ (يسكت قليلاً ويتنهد بصوت عالٍ) حين كنتُ أمرضُ ويؤخذ من أجري كنتُ أقبل الأمر وأسكت، حتى حين زادت نسبة الضرائب قبلتُ وسكتُّ، وحين ارتفعت الأسعار قبلتُ وسكتّ، حتى وإن لم أكن في

صميـم قلبي راضياً لم يكن بيدي شـيء آخر أفعله إلا القبول والسكوت، وعندما اشتغلتُ في وظيفة هي أقل من مستواي التعليمي قبلـتُ وسكتت، وعندما حُرِمتُ من الترقية قبلتُ وسكتّ، وعندما زادوا ساعات العمل دون زيـادة في الراتب قبلتُ وسكتّ، وعندما غبتُ بغير إرادة مني وجدوها فرصة واستغنوا عني، رموني رمية الكلاب بعدما أدخلـوني في جوف التمساح.. كل شيء صار غالياً إلا الإنسان أرخص من الرخص.. يتحدثون في الأخبار عن التمساح ولا يتحدثون عن ابن آدم الذي ابتلعـه التمساح.. عندما جـاء المدير إلى المعرض كان كل كلامـه مع الفرنسي صاحب الحيـوان، أمّا أنا فلم يلتفـت إليّ أحد.. دنيا عجيبـة.. ضيّعتُ كل شيء، كل شـيء، حتى المرأة التي أحببتُها طـوال حياتي باعتني عند أول مشكلة طرأت واحتالت لتأخذ البيت واتفقت علـى الزواج من غيري فور نطقـي بالطلاق.. ما هذا الزمـن يا ناس؟! أنـا الذي كنت أتصـور أني مستقر وسعيـد أكتشف أنني كنتُ أحرث البحـر (متنهداً) يا إلهي، ما العمل الآن؟ ما العمل الآن يا إلهي؟ الكل يعيش حياته وأنتَ في هذه المغـارة يا عبد الراضي، الكل في النـور وأنت في الظلمة، الكل فوق وأنت تحت، الكل في الطالـع وأنت في النازل (يصرخ) لكن لا، لن أبقى هنا، لا، لا .

(تدخل مجموعة من رجـال الشرطة ويحاصرون المكان حول التمساح ويتحدث أحدهم وهو الضابط)

الضابط : بمجرّد أن يخرج تمسكون به وتعتقلونه.. مفهوم؟

رجال الشرطة : حاضر سيدي .

عبد الراضي : (صارخاً) لن أبقى هنا، سأخرج من هذا المكان (يُسمـع صوت غريب من التمساح) سأعود إلى بيتـي، فأنا لم أمت.. سأعود إلى عملي، فأنا لا أزال حيّاً.. سأعود، سأعود إلى الحياة، سأخرج إلى النور، لن أبقـى هنا في هذه العتمة، لن أبقى في بطن التمساح.. اللعنة على هذا التمساح، اللعنة .

(يتململ التمساح ويترنح قليلاً ويضرب بأطرافه في أكثر من اتجاه ويصدر منه صوت مخيف)

الضابط : استعدوا، اقبضوا عليه بمجرد خروجه، إنه مطلوب في قضايا إرهابية .

رجال الشرطة : حاضر سيدي، حاضر .

عبد الراضي : (صارخاً وغير مصدّق) أنا إرهابي يـا عالم؟! أنا إرهابي يا ناس؟! أنا عبد الراضي الذي يمشي طوال عمره بجانب الحائط أصبحتُ إرهابياً؟! أهذا هو جزائي؟

(يتململ التمساح أكـثر فيتأهب عناصر الشرطة بشـكل كبير.. فجـأة ينفجر التمساح بقـوة ويتشظى ويُسمع صـوت تكسير في كلّ المعرض ويتحول المكان إلى خراب.. عتمـة كاملة ثم تُسمَـع أصوات سيارات الإسعاف وحالة من الهلع.. أصوات خائفة.. صراخ)

اللوحة السابعة

منزل عبد الراضي.. أنوار البيت جميعها مضاءة.. التلفزيون يصدر صوتاً يشير إلى فيلم فرنسي.. يدخل رفيـق من الخارج، ينظر حوله فـلا يجد أثراً لبسمة، يضـع مفاتيحه على الطاولة بالقـرب من التلفزيون، ينـزع سترته ويضعها بحرص بعـد أن ينفض عنها ما يمكـن أن يكون قد لصق بها، ينظر إلى ناحية المطبخ، ثم يأخذ آلة التحكّم فيخفض صوت التلفزيون.. تظهر بسمة وفي يدهـا طبق كبير من الفاكهـة وفمها مليء بالطعام .

بسمة : (غير مبالية) أجئتَ يا زوجي الجديد؟

رفيق : لا، ما زلتُ في الخارج .

(تجلس بسمة علـى الأريكة وساقاها تحتها فيما طبق الفاكهة ملتصق بهـا، تأخذ جهاز التحكّم وترفع صوت التلفزيون)

رفيق : ماذا تفعلين؟

بسمة : أغسلُ ملابسك الداخلية يا حبيبي (بشكل جدّي) أشاهد التلفزيون.. اذهب وغيّر ملابسك .

(ينظر رفيق إليها متعجباً ثم يذهب نحو الغرفة.. يُقطَـع الفيلم بفاصل إعـلاني، يُسمع صوت امرأة من التلفزيون)

المـرأة : إذا كنتِ تعانين من ترهّل في العضلات أو تقوّس في الظهر، الشدّ العصبيّ، دمامل في الساقين أو القدمين، عليك باللاصقة السحرية، اللاصقة السحرية ألف ومائتا يورو فقط زائد مصاريف الشحن، اطلبيها الآن مـن المركز الاقتصـادي في باريس، باريس مدينة الجمال، كوني جميلة مثل باريس، مشرقة مثل باريس.. اللاصقة السحريـة الآن، اطلبيها على الرقم الظاهر على الشاشة .

(يظهـر على بسمة اهتمـام شديد، تقضم المزيد

مــن الفاكهة فيمتلئ فمها عن آخره.. يظهر رفيق وهو يلبس بيجامة حمراء مخططة وهي ذاتها التي ظهر بها عبد الراضي في اللوحة الأولى ويجلس بجانب بسمة)

بسمة : (دون أن تنظر إليه) رفيق، يا حبيبي .

رفيق : نعم؟

بسـمة : (دون أن تنظــر إليــه) أريــد اللاصقــة السحرية .

رفيق : لاصقة ماذا؟!

بسمة : (دون أن تنظر إليه) اللاصقة السحرية .

رفيق : نوع جديد من البطيخ؟

بسـمة : (دون أن تنظر إليــه) لا، هو شيء متعلق بالنســاء، يشبه الـ.. الــ.. لا يمكن أن تفهم.. المهم، كل نساء فرنسا، وخاصة خاصة باريس عندهنّ منها .

رفيق : وبكم هذا الشيء المتعلق بالنساء؟

بسـمة : (دون أن تنظر إليــه) ألف ومائتا يورو فقط .

رفيق : (تتتابه نوبة سعال) نعم؟!

بسـمة : (تلتفت إليه) مالك؟ (تنظر إلى البيجامة التي يلبسها فتشهق) .

رفيق : (تستمر نوبة السعال) ماء، ماء، ماء .

بسـمة : ما هذه المأســاة؟ أتحسب نفسك خروف العيد؟

رفيق : (يزداد سعاله) ماء، ماء، ماء .

بسـمة : الماء موجود في الثلاجة، اذهب وآت به.. هيّا يكفيك كسلاً .

رفيق : (يسعل) أأنا الكسول يا امرأة؟

(تقضــم بسمة جــزءاً كبيراً من تفاحــة ثم تأخذ بضربه بقوة على ظهره فيتوقف عن السعال)

بسمة : اشكرني .

رفيق : على ماذا؟!

بسمة : ألم تكن ستموت الآن وأنا أنقذت حياتك؟

رفيق : يا ســلام على هذا الإنقاذ.. ونِعمَ الزوجة يــا حبيبتي (بصوت منخفض) كيــف كنتَ تتحملها يا عبد الراضي؟

بسمة : حسناً يا ناكر المعروف، قل لي، لماذا لبستَ بيجامة عبد الراضي؟

رفيق : طوال عمري كنتُ أتمنى أن ألبس مثلها .

بسمة : وما منعك؟

رفيق : ثمنها ثلاثة آلاف دينار، دينار ينطح ديناراً .

بسمة : يظهر أنني أنا التي سأنطحك يا حبيبي .

رفيــق : لا تنطحينــي ولا انطحك.. لا أنا ماتادور ولا أنتِ ثور يا عزيزتي (بشكل جدّي) دعيني أقول لك شيئاً .

بسـمة : أنــا التي ينبغي أن أقــول لك شيئاً : لماذا أخذتَ أشياء عبد الراضي؟

رفيق : ما دام لا يستغلها فنحن أولى بها .

بسـمة : يعنــي أن تتزوج بامرأته وتسكن في بيته وتلبس ثيابه أمر عاديّ بالنسبة لك؟

رفيــق : عادي، أفضل من خســارة المزيد من المال .

بسمة : حسناً، حسناً .

رفيق : أريد أن أكلمك يا عزيزتي .

بسـمة : إذا أردتَ الأكل فعنــدك البيضــ في الثلاجة يمكن أن تسلقه أو تقليه أو تأكله كما هو .

رفيق : يعني عندي ثلاث خيارات.. رائع .

بسمة : والمقلاة والطبق تقوم بتنظيفهما بعد الأكل مباشرة.. لا يوجد من ينظف يا عزيزي .

رفيــق : رائع يــا عزيزتي.. دعينــي أقول لك ما عندي، ممكن؟

بسـمة : ممكن، لكن بسرعة، انتهى الفاصل وعاد الفيلم .

رفيق : النور يا عزيزتي .

بسمة : (تقضم التفاحة) ما به؟

رفيــق : عندما تكونين في المطبــخ أطفئي الأنوار الأخــرى، عندمــا تأتــين إلى هنا أطفئي نــور المطبخ واجلســي، أليس هــذا أفضل؟ نعم، أفضــل من أجل التوفــير، أفضل من أن تدفعي كل مرة لشركة الكهرباء آلاف الدنانير .

بسمة : آه؟! أنا التي ستدفع؟!

رفيق : طبعاً يا حبيبتي، ألستِ سيّدة البيت؟

بسمة : آه.. سيدة البيت.. صحيح .

رفيق : وأمر ثانٍ أيضاً .

بسمة : ماذا أيضاً؟

رفيــق : بالنسبــة للمــاء، لا تغسلــي أيّ شيء من الحنفيــة.. لقد سمعتُهم يقولــون في الأخبار أنّ غسل الوجــه، الوجه فقط من الحنفيــة يستهلك ستة لترات من المــاء، وهذا تبذير يا عزيزتي.. لا تغسلي شيئاً من

الحنفية حتـــى لا تدفعي آلاف الدنانـــير أيضاً لشركة المياه .

بسمة : آه؟! أأنا التي ستدفع فاتورة الماء أيضاً؟!

رفيق : طبعاً يا حبيبتي، ألستِ سيّدة البيت؟

بســمة : آه، ســيــدة البيت، صحيــح، سيدة البيت تدفع فاتورة الكهرباء وفاتورة الماء .

رفيق : وأمر ثالث أيضاً .

بسمة : أمر ثالث؟!

رفيق : الطعام يا عزيزتي .

بسمة : ما به الطعام؟!

رفيــق : أنا لا أفهــم شيئاً في الطعام، أي الخضار والفواكه وما شابه، هذا يخصك أنت .

بسمة : كالعادة .

رفيــق : ومادام يخصــك أنت فالمال الذي تشترين به الطعام أيضاً يخصــك أنت، أي اشتري بالمال الذي عندك .

بسمة : من راتبي؟!

رفيــق : طبعاً، مــا دمتُ سمحتُ لك بالعمل خارج البيت .

بسمة : طوال عمري وأنا أعمل، ليس أمراً جديداً يا زوجي الجديد .

رفيق : وهناك أمر رابع .

بسمة : ألم تنتهِ أوامرك؟

رفيق : أمر واحد فقط .

بسمة : قل .

رفيــق : رأيــتُ أنــك تستخدمين السيــارة بشكل مفرط، وهذا إفساد للبنزين، تبذير يا بسمة، تبذير .

بســمة : لــن أستخدم البنزيــن، سأضع فيها الماء فقط وستسير بدعوات أمك الغالية .

رفيــق : حتى ولو كانت تسير بالماء فقط اتفقنا أنّ تبذير الماء غير مسموح .

بسمة : وماذا تريدني أن أفعل؟

رفيق : المشي يا عزيزتي، المشي فيه أكثر من فائدة، رياضة سهلة، تنقصين هذا الوزن الزائد .. وأيضاً ...

بســمة : وزني زائــد يــا عمود الكهربــاء من دون نور؟

رفيق : مقبول منك هذا الكلام يا عزيزتي، مقبول منك، وفوق هذا فالاستغناء عن السيارة يجعلك توفرين المال .

بسمة : المال مالي .

رفيق : وأنتِ زوجتي، يعني مالك مالي .

بسمة : مالي يعني مالك؟! تريد أن ترثني وأنا على قيد الحياة؟! أدخلتَ حياتي على طمع؟

رفيق : لا طمع ولا شيء .

(تنتبه بسمة إلى التلفزيون)

بســمة : انتهى الفيلــم ولم أشاهد منه شيئاً .. أنت ممل .. أنت .. ماذا أقول لك؟ أف ..

(يأخــذ منها رفيق جهاز التحكّم ناظراً إلى ساعة الحائط)

رفيق : وقت الأخبار يا عزيزتي .

بسمة : أخبار أيضاً؟ يا للقرف .

(يغيّر رفيق القناة فتظهر موسيقا الأخبار)

رفيق : اهضمي التفاحة برويّة، جهازك الهضمي سينفجر .

بسمة : أنا التي سأفجّر دماغك .

المذيــع : سيداتــي سادتي، أهلا بكــم إلى حصاد اليــوم، وإليكم العناويــن : انفجار هائــل في معرض للحيوانــات البريــة والبحرية وخسائــر مادية فادحة (موسيقى الأخبــار) التمســاح الأعجوبة في ذمة الله (موسيقى أخبــار) إعلان حداد رسمــي لمدّة شهر في كامل تراب الوطن حزناً على فقيد الوطن التمساح ابن التماسيح (موسيقى الأخبار) صلاة الجنازة غداً وصلاة الغائب في كل أنحاء البــلاد (موسيقى الأخبار) فريق جنائيّ فرنسيّ متخصص يصل إلى المكان للتحقيق في ملابسات الحادث، ورجــال الإسعاف يجمعون شظايا مرتكب الجريمة لإخضاعها للحمض النووي (موسيقى الأخبار) .

رفيق : عبد الراضي؟!

بسمة : مات اليوم فقط؟

(ينظران إلى بعضهما .. يعود صوت المذيع)

المذيع : كانت هذه هي العناوين وإليكم التفاصيل: ننعــي إليكم وفــاة المغفور له بــإذن الله التمساح ابن التماسيــح بعدما تسبّب شخصــن يدعى عبد الراضي أبو البهــادل المصنّف وفق وزارة الصحة كأحد أخطر

الفيروسات التي ظهرت في الآونة الأخيرة، فإنّا لله وإنا إليه راجعون.. انتهى البيان.. كان الراحل الكبير قد حاول أن يتعايش مع الفيروس الخطير لكنّ المرض سيطر عليه فانفجر، ويجري الآن تجميع الشظايا بحضور لجنة من الخبراء الدوليين في التحنيط استعداداً لنقله إلى متحف اللوفر، كما أمر وزير المجاهدين بمنح أهله وساماً من الدرجة الأولى وصرف راتب شهري يُقدَّر بـ عشرة آلاف يورو كتعويض بسيط يساهم في التخفيف من هذا المصاب.. من جهته أمر مدير العدل حافظ الأختام أن يتم تكييف حادثة موت التمساح المنكوب على أنها جريمة اغتيال وإرهاب تسبب فيها المدعو عبد الراضي أبو البهادل، ومن ثم تقديمه لمحكمة الجنايات.. ويقول مراقبون أنّ الدولة منعت صلاة الجنازة على الإرهابيّ المذكور لتسببه في اغتيال التمساح البريء وتخويفه لرجال الأعمال من المستثمرين الشرفاء الأجانب الذين يهدفون إلى تنمية الاقتصاد.. رحم الله التمساح، والقصاص من القتلة والمجرمين.. كما ينوّه التلفزيون إلى أننا على موعد مع يوم مفتوح لجمع التبرعات من كافة المواطنين ذوي القلوب الرحيمة لصالح الجمعية الخيرية التي أنشئت فور إعلان وفاة المغفور له بإذن الله تمساح ابن التماسيح سليل الشرف والأمجاد أنشأها الرجل الشريف العفيف صاحب المكرمات والأيادي البيضاء السيد ستيفانو الصوفاج بالتعاون باسم «جمعية أصدقاء التمساح» من أجل استيراد التماسيح إلى بلادنا الغالية التي لا تزال تعاني من نقص فادح في هذه النوعية الهامة من الكائنات اللطيفة الظريفة، وقد بعثت الدولة الفرنسية لجنةَ تحقيق على أعلى مستوى لتقصي الحقائق في وفاة المواطن الصالح تمساح ابن تمساح الذي كانت الأمم المتحدة تعدّه ليكون سفيراً للنوايا الحسنة في عموم دول العالم الثالث.. من جهتها قالت الإدارة العامة أنّ هذه الأعمال الإجرامية لن تثني بلدنا العزيز عن جلب المزيد من التماسيح اللطيفة الظريفة ليتعرف الشعب على ثقافات العالم ولزيادة عدد المستثمرين الشرفاء النزهاء من ذوي الإمكانيات الكبيرة والخبرة الطويلة في الاستثمار والذين يحبون بلادنا، وقد قرّرت إدارة الشؤون الدينية اعتبار التمساح إرهابياً نجساً لا تجوز الصلاة عليه، ومن ثم تقرّر جمع شظاياه الكريهة وحرقها واعتبار اليوم الذي مات فيه التمساح يوماً وطنياً.. رحم الله التمساح المسكين وأسكنه فسيح جنانه.. هذا ويمكن للمواطنين أن يلقوا النظرة الأخيرة على جثمان الفقيد، وتقرّر إعلان الحداد لشهر كامل ابتداء من اليوم حزناً على الفقيد، كما تقرّر دفن بقايا الإرهابي الكريه عبد الراضي أبو البهادل في قبر خاص مزوّد بالأحجار المستوردة من مكة والتي ترمى في العادة أثناء أداء الحج وهو ما يسمي بالجمرات، حيث تقرر أن ترمى الجمرات والأحجار والأشواك على قبر الإرهابي المقيت، كما تقرّر أن يبنى فوق هذا القبر مرحاض عمومي في دلالة واضحة إلى أنّ الإرهابيين الذين أرادوا أن يغيروا مجرى التاريخ دخلوا إلى مجاريه، وهي رسالة إلى أننا شعب مسالم نحب السلم، وأنّ من يتعدّى على الأجانب كأنه تعدّى على بلادنا.. من جديد إنَا لله وإنّا إليه راجعون (يبكي المذيع بصوت عالٍ) .

(يأخذ رفيق جهاز التحكّم ويطفئ جهاز التلفزيون)

رفيق : هل ستحضرين الجنازة؟

بسمة : لكنهم يقولون أنه إرهابي!

رفيق : لا أتحدث عن الإرهابي، أتحدث عن الشهيد .

بسمة : التمساح؟

رفيق : لا، بل أمّي.. التمساح طبعاً.. كل المدراء سيكونون هناك وهي فرصة لنا .

بسمة : فرصة؟!

رفيق : طبعاً فرصة.. ستسأل الصحافة عن بيت عبد الراضي وزوجته وسيأتي بعضهم إلى هنا وتُلطّخ سمعتك وسمعتي أنا أيضاً (تحاول بسمة أن تتحدث فيمنعها) يجب أن تتبرّئي منه.. الحمد لله أنك طلبت الطلاق منه قبل اليوم.. لا تقولي شيئاً.. اتركي الأمر لي.. تلك صفحة من حياتك مزّقيها تماماً.. والآن، ماذا عن اتفاقنا؟ عن فاتورة الكهرباء والماء والطعام والسيارة؟ نحن متفقان، أليس كذلك؟

بسمة : (تنهض وتأتي بمكنسة) قل لي يا رفيق .

رفيق : ماذا؟

بسمة : أعطيتَني أوامرك وأنا سمعتُها، لكن لم تقل لي .

رفيق : قولي ما بدا لك وأنا أجيب .

بسمة : عندما أدفع أنا فاتورة الكهرباء والماء وثمن الطعام وأترك السيارة التي أذهب بها إلى العمل، ماذا تقدم لي أنت؟

رفيق : (ينظر إلى المكنسة) آه؟

بسمة : (صارخة) ماذا تقدم لي أنت؟

رفيق : أكون زوجاً لك .

بسمة : (صارخة) ماذا يعني زوج؟

رفيق : زوج يعني زوج .

بسمة : (صارخة) يعني تنام إلى جانبي؟ أهذا معنى الزواج عندك؟

رفيق : ما لك يا بسمة؟! ما هذا الكلام؟!

بسمة : يا خسيس، لو كان الزواج يعني النوم في الفراش لكنتُ اخترتُ الرجل الذي أريد أن أنام بجانبه، ولستَ أفضل الرجال ولا أفضل الـ...

رفيق : (ينظر إلى المكنسة من جديد) ماذا تقولين؟!

بسمة : الآن أسألك سؤالاً جديداً .

رفيق : سؤال متعلق بالمال؟

بسمة : (ساخرة) لا، لا يتعلق بالمال .

رفيق : ما دام هكذا فقولي إذن وسأجيب .

بسمة : لو طلبتُ منك الطلاق ماذا تفعل؟

رفيق : نعم؟!

بسمة : طلقني.

رفيق : ماذا؟!

(تضربه بالمكنسة)

بسمة : قلتُ لك طلقني.. أتريد مزيداً من الضرب؟ (تجري وراءه وتحاول ضربه) .

رفيق : (وهو يلهث) حاضر.. أنتِ طالق.. أنتِ طالق يا مجنونة.. أنتِ طالق .

(بسمة تفتح الباب الخارجي)

بسمة : نحن مطلقان الآن، لا يمكن أن تبقى هنا إذن .

رفيق : (مندهشاً) أأخرج هكذا؟!

بسمة : أحسن من الخروج بكسرٍ في دماغك .

رفيق : (خائفاً) حاضر، حاضر، لكن أعطني ثيابي التي غيّرتُها قبل قليل .

بسمة : (تتجه نحوه بسرعة وتضربه) هيا أخرج (يسير رفيق نحو الباب.. صارخة) توقّف.. البيجامة التي تلبسها هل اشتريتَها أنت؟

رفيق : (خائفاً) ثمنها ثلاثة آلاف دينار ولا يمكن أن أشتريها .

بسمة : (صارخة) اخلعها إذن .

رفيق : (خائفاً) ماذا؟!

بسمة : (صارخة) أعطيك دقيقتين.. أدخل إلى الغرفة وغيّر ثيابك واترك البيجامة فوق السرير.. سأحسب الوقت.. إذا رأيتُك هنا بعد دقيقتين سأفصل رأسك عن جسدك (تصرخ أكثر) هيّا (يسرع رفيق إلى الغرفة.. لنفسها) ما هذا البرغوث الذي تزوجتُه يا إلهي؟ يريد أن يمتصَّ دمي.. لكن لا.. لن أسمح له.. لن أسمح له .

(يخرج رفيق بسرعة من الغرفة متجهاً نحو الباب الخارجي ثم يلتفت إلى بسمة)

رفيق : (برعب) أنت طالق يا مجنونة.. أنتِ طالق .

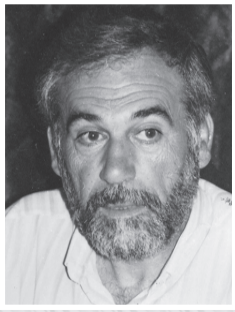
بسمة : (تضحك) بخيل في كل شيء إلا الطلاق.. زدتَ الرابعة والخامسة من عندك (يخرج رفيق ويغلق الباب بعنف.. تضحك) أطلب الطلاق من عبد الراضي الذي كان كل ما في جيبه لي وللمنزل وأتزوج شحّاذاً لا يعرف إلا مدّ يده في جيبي؟ (تتذكّر كلاماً سابقاً) وأنا سأظلّ معك يا عزيزي إلى الموت .

عبد الراضي : تقصدين موتي أنا بالتأكيد.. حتى وإن متُّ فبالتأكيد ستبكين عليّ كثيراً، تبكين إلى أن يغمى عليك من الحزن، وعندما تأتي سيارة الإسعاف التي يبعثها المستشفى متأخرة كالعادة وتريد أخذك إلى المشفى تكونين في العالم الآخر.. أي في الدنيا معي وفي الآخرة أيضاً معي .

(تنتبه بسمة إلى نفسها)

بسمة : رحمك الله يا عبد الراضي، والله لم يفهمك أحد، ولا حتى أنا (تصرخ باكية) عبد الراضي.. عبد الراضي..

انتهت



اسـكندر عزيـز

المسرحية أقرب الفنون إلى النفس البشرية وأكثرها تأثيراً على الروح، فمن هذه المائدة الغنية بشتى أنواع الثقافة نتناول أطباقاً من (فضة) و(ذهب) ونقدمها للمتلقي طبقاً شهياً مستساغاً، يغذي أحاسيسه ومشاعره ويأسر كيانه، ويحرِّض خياله ليطالبنا بالمزيد، فالتمثيل هو أعجوبة التعبير المميزة بخصوصيتها، إذ فاق تأثيرُه تأثيرَ المحاضرة والندوة والقصيدة الشعرية والقصة، فهو الأعجوبة التي لا تتكرر إلا إذا اعتلى فرسانُها الثلاث : المؤلف والممثل والمُشاهد صهوةَ جيادهم لتحقيق الشعور الجماعي المتبادل بينهم للاستمتاع بالعرض المسرحي، وهذا الشعور هو سبب رواج أي عمل مسرحي، فالمؤلف يكتب، ولديه تولد القصة والشخصيات بكامل أبعادها النفسية، والحوار المؤدي إلى سرد الحكاية ومقولتها الفكرية.. والممثل يتعامل مع البعد النفسي للشخصية فيحولها إلى لحم ودم ويبث فيها نسمة الحياة.. أما المُشاهد فهو يتلقى أفعال الممثل وينفعل ويتفاعل معها بعفوية متمثلة بالتصفيق والهتاف، وتتحول بدورها لديه إلى أفعال لتحقق المعادلة الصعبة التي تخزنها في نفسه وتوصله إلى القصد من هذا التعبير التمثيلي وهو الهدف والوسيلة، فالهدف من كل عرض مسرحي هو الترفيه، أما الوسيلة فهي سرد القصة.. والترفيه هو القدرة على استثارة انتباه الجمهور واجتذاب اهتمامه واستقطاب مشاعره وأحاسيسه، وهو ليس مجرد تسلية وضحك، فكما أن الكوميديا ترفّه وتريح أعصاب المُشاهد، كذلك التراجيديا تفعل ما تفعله الكوميديا بالنفس البشرية، فالضحك والبكاء يريحان الأعصاب، والترفيه يعني الاستثارة بمشاعر الناس واستقطابها وتحريض الخيال ووضع المتلقي في حالة من الاسترخاء العصبي والهدوء النفسي.. أما الوسيلة فهي سرد القصة بكامل مكوناتها من شخصيات وحوارات وأفعال الحكاية التي هي اللبنة المطلقة في تكوين أي عمل تمثيلي، فالحكاية هي الشيء الذي ننشدُّ إليه منذ أيامنا الأولى، ولا شيء يؤثر بالإنسان أكثر من سماع حكاية قريبة إلى طبيعته، فيتأثر بها ويتحول بدوره إلى ممثل عندما يعيش شخصياتها ويتلبَّس طبيعة أبطالها، فالتمثيل ميل غريزيّ في كل إنسان، وصفة عامة تشمل جميع بني البشر، فلا شيء يبعث السرور في نفوس الأطفال أكثر من تقليد الكبار أو أن يقوم الكبار بإخافة الأطفال عن طريق تقمّص الشخصيات الخرافية، فالكبير يفعل والأطفال ينفعلون ويتفاعلون، وبذلك يولد الشكل البدائي البسيط للمسرح، إلا أننا ما زلنا نمثِّل هذا الشكل البدائي دون أن ندرك، فأحلام اليقظة ليست مجرد شكل للهروب من الواقع، بل هي أيضاً شكل يتيح لنا بلوغ أقصى رغباتنا في التمثيل في تلبّس أدوار إيهامية، إذ يحلِّق بنا الخيال إلى حيث نشاء، حيث نتصرف كما يحلو لنا فنشيد القصور ونتربَّع على العروش ونتحوَّل إلى أبطال أسطوريين أو علماء أفذاذ أو قادة عسكريين أو أبطال كرة قدم أو عباقرة في علم من العلوم وسواها من شخصيات نعشق أن نكون مثلها، وبذلك نكون أيضاً قد مثلنا الشكل الأول للمسرحية .

ولنتخيل الآن رجلاً من العصور الغابرة وقد خرج للصيد والتقى حيواناً شرساً، فبذل الكثير ليتغلب على ضراوته، واقتنصه في النهاية، وعاد إلى بيته حاملاً صيده الثمين، ليتحول إلى ممثل بارع عندما يروي لأفراد أسرته كيفية سيطرته وانتصاره على الحيوان، ويبدع أكثر عندما يتبجَّح في تصوير أسلوب قنصه لإظهار نفسه كبطل لا يُقهَر، وهو بذلك يمثل الشكل الأول للمسرحية، ولكن ما يميز الممثل الموهوب عن الإنسان العادي هو سعة الخيال ورهافة الحس والمشاعر والذاكرة الانفعالية التي تخزِّن لا إرادياً جميع الأفعال التي يشعر بها ويراها ويتفاعل معها الإنسان منذ الولادة، ليستعيدها الممثل إرادياً فتكون له العون في توضيح الأفعال المماثلة للشخصية التي يؤديها، فالشكل المسرحي يفرض نفسه علينا ويأسر حياتنا المليئة بأفعال وأقوال عديدة لا حصر لها، وهذا الشكل يصعب على الكثير من الأدباء ولوجَ بوابته وطرح الأفكار من خلاله، فهو سهل ممتنع وبوابة موصدة بإحكام، يبدو اختراقها والنفاذ منها أمراً مستحيلاً .