مجلة فصلية تُعنى بالمسرح تصدر عن جمعية المسرحيين بدولة الإمارات العربية المتحدة

العدد 25 | فبراير 2011

دولة الإمارات العربية المتحدة
جمعية المسرحيين
THEATRICAL ASSOCIATION

كواليس

أطفال الإمارات
يعيشون فرحة
المسرح

حكايات مجهولة
خلف الستارة

ثلاثية التوتر
يتقاسمها
كاتب ومخرج وممثل

معلوف يسرد ذكرياته
..مع النقاش

بن زيدان يواجه المدني
بحقائق عن مسرحه

بيروت تسلم دمشق راية
المسرح العربي

مسرحية العدد: **صولجان الدم**

بقلم
رئيس التحرير

مهرجانات المسرح في الإمارات ..ثراء ومكتسبات

تشهد الساحة المسرحية في الإمارات حراكا غير مسبوق فلا نكاد نسمع عن انتهاء مهرجان إلا وبدأ آخر او مشاركة خارجية في مهرجان وهكذا دواليك. فمن مهرجان المونودراما إلى مهرجان أيام الشارقة المسرحية والموسم المسرحي الصيفي ثم مهرجان مسرح الشباب وبعده المهرجان الخليجي لمسرح الشباب في الدوحة ثم تلاه مهرجان المسرح الجامعي وبعده مباشرة مهرجان مسرح الطفل وقبل انتهائه بدأ مهرجان المسرح الخليجي في الدوحة وسيليه مباشرة مهرجان المسرح العربي في بيروت.

للامارات الآن اربعة مهرجانات سنوية للكبار والأطفال والشباب والجامعيين بالإضافة للموسم الصيفي والمهرجان الدولي لمسرح المونودراما كل سنتين هذا بالإضافة إلى المشاركات الخارجية التي اصبحت استحقاقات على المسرح الإماراتي وعليه الوفاء بها لإن المشاركات الخليجية اجبارية وكذلك مهرجان المسرح العربي بإعتباره منظما من قبل الهيئة العربية للمسرح التي أنشأها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة. وسيطل علينا مهرجان آخر في العام القادم ستنظمه الإمارات وهو المهرجان المسرحي الخليجي للمعاقين. فكل الشكر على القائمين والمنظمين لهذه المهرجانات لأن هذا الزخم يشكل ثراء للمسرح الإماراتي ومكتسبات مهمة يجب علينا جميعا كمسرحيين المحافظة عليها.

ناجي الحاي

ولكن إذا استثنينا مهرجان المسرح الجامعي فأغلب المهرجانات والمشاركات من جهود الفرق المسرحية التي اصبحت مثقلة بكم كبير من الإنتاجات المسرحية كل عام لا يقل عن اربع مسرحيات جديدة تعرض في اغلب الاحيان لمرة واحدة إلا إذا حظيت بفرصة المشاركة في الموسم المسرحي الصيفي واذا اخذنا في الحسبان مشاركة العديد من الممثلين في الأعمال الدرامية التلفزيونية وهجرة بعضهم بشكل نهائي للمسرح سنجد ان الوجوه تتكرر في كافة المهرجانات وأغلبها من الشباب الذين يتوقون لإبراز مواهبهم من أجل لحاق الآخرين إلى الدراما التلفزيونية. مما يدوعونا إلى وقفة لاسترداد الانفاس وإعادة تقييم واقعنا المسرحي فالفرق المسرحية والتي تشكل وقود هذه المهرجانات لازالت تعمل بشكل تقليدي غير ممنهج وبدون رؤية واضحة وهيكلها هش وليس لها القدرة على الاستمرار بدون إعانة لغياب مفهوم التسويق لديها الأمر الذي يتطلب منا جميعا مؤسسات وأفراد التعاضط والمشاركة في تحليل الواقع والتخطيط ليس فقط للمحافظة على استمرار هذه المهرجانات بإعتبارها مكتسبات مهمة ولكن من أجل مستقبل المسرح في الإمارات والذي نتمنى له الريادة ليس على المستوى العربي فحسب وإنما على المستوى العالمي وهذا ليس بمستحيل لو اخلصنا النية ونجحنا في التخطيط. ■

ورشات مسرحية مفتوحة بقيادة **مبدعين عرب**
08

مهرجان الإمارات لمسرح الطفل يتألق بحضور جماهيري غير مسبوق
10

مهرجان الإمارات للمسرح الجامعي **غرسه طيبة في بيدر المسرح الوطني**
14

الدوحة تستقبل عشاق المسرح الخليجي
20

تقاسيم مسرحية تحلق في **سماء العرب**
36

مسرح **فلسطيني** ينحاز **لإسرائيل** !
48

ثلاثية التوتر الدائم
54

المسرح والأيديولوجيا
مقاربات ديالكتيكية... تشابكات جمالية
64

وجهة مسرحية لبنانية بتوقيع **أنطوان معلوف**
70

دولة الإمارات العربية المتحدة
جمعية المسرحيين
THEATRICAL ASSOCIATION

رئيس مجلس الإدارة
إسماعيل عبد الله
الأمين العام للهيئة العربية للمسرح
رئيس جمعية المسرحيين

رئيس التحرير
ناجي الحاي

مدير التحرير
جمال آدم
aadaam@hotmail.com

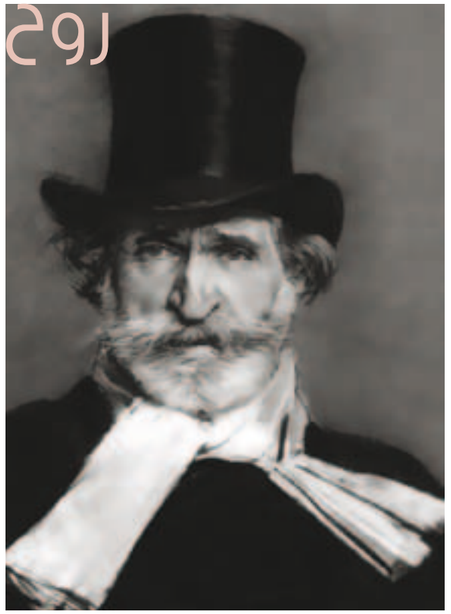
سكرتير التحرير
أحمد الماجد

هيئة التحرير الاستشارية

د. نبيل الحفار	«سوريا»
د. واسيني الأعرج	«الجزائر»
د. أسامة أبو طالب	«مصر»
د. حسن رشيد	«قطر»
عبد الحليم المسعودي	«تونس»
د. مؤيد حمزة	«الأردن»
د. سيد إسماعيل	«مصر»
إبراهيم سالم	«الإمارات»

Tel: +971 6 56 88 55 8
Fax: +971 6 56 88 33 2
P.O.Box: 1331 Sharjah - UAE

www.masrheen.com
masrheen@emirates.ae



في اقتصاد المسرح
مصادر محدودة للتمويل
77

المسرح العربي المجهول [01]
مسرحية عايدة
80

رحلة مؤلمة
في فضاء المسرح
90

بن زيدان يغوص في أعماق **المدني** معاتباً متسائلاً ..مدهوشاً..!
94

مسرحية العدد
صولجان الدم
103

العدد 25

الغلاف

لقطة من أحد عروض مهرجان المسرح العربي

وكلاء التوزيع:

الإمارات:	دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع
سوريا:	المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
الأردن:	أرامكس التراشونال
عمان:	مؤسسة العطاء للتوزيع
البحرين:	دار الوسط للنشر والتوزيع
مصر:	باور جروب للدعاية والإعلان والتوزيع
الكويت:	الشركة المتحدة لتوزيع الصحف والمطبوعات

الأسعار:

سعر النسخة الواحدة « 10 » دراهم إماراتية أو ما يعادلها

مصر:	6 جنيهات	**الأردن:**	2 دينار
الكويت:	1 دينار	**سوريا:**	210 ليرات
البحرين:	1 دينار	**عمان:**	1 ريال
المغرب:	20 درهم	**اليمن:**	320 ريال

الاشتراكات:

للأفراد: 60 درهماً **للمؤسسات:** 120 درهماً

المواد المنشورة تعبر عن آراء كتابها ولا تعبر عن رأي جمعية المسرحيين بالضرورة

الطباعة:
طبع بمطابع دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة

... كنا في بيروت

بقلم:
إسماعيل عبد الله *

كنا في بيروت ، وكانت بيروت كعادتها عصية على الجميع إلا الطبيعة التي زادتها جمالا بأمطارها وبردها الذي لفح وجوهنا وترك آثارا في قلوبنا، نحن أبناء المناطق الحارة الذين يستمتعون ببرد كانون في بلاد الشام فيهربون إلى هناك من أجل لذة المشي تحت المطر ومتعة تسلل كميات من البرد إلى الروح والجلوس مع إطلالة الشمس على مقهى قريب من عتبات البحر الذي يتمرد كثيرا ويداعب أقصى ما يصل إليه ماؤه ، ويعود لاحقا إلى حيثما كان، وكانون هو شهر يناير ولكن في الشام للأشهر اسم مختلف ومتعة مختلفة ونكهة مشاهدة المسرح فيه لا توازيها نكهة أخرى في مسارح بيروت العتيقة والملتحفة بأحيائها السكنية وكأن المسرح يتعطر من بيوت هذه العاصمة التاريخية ويمضي ليسرد فيما بين أهلها حكايات الخير والشر وما تسرده أصوات النوارس العائدة من سفر طويل .

كأن القادمين إليها أبطالا ، هم كالفرسان إلا قليلا ، متوجين بالغار والفن والمسرح ، إذ لم يسبق لعاصمة الجمال هذه أن استضافت مسرحا على أرضها قبل الآن بهذا الزخم ..ولعل التفاف المسرحيين في لبنان حول مهرجانهم ومهرجاننا حمل معه سعادة وفرحا غير عاديين ،كل العرب كانوا هناك ، كل المبدعين انتشروا في شوارعها ووقفوا على خشبات مسارحها ، طقس مسرحي عربي أصيل نادر ، بل قمة عربية مسرحية جعلت من هذا الشهر موسما استثنائيا للقادم من السودان وموريتانيا وجزر القمر والسعودية والجزائر وليبيا والبحرين ومصر والمغرب وسوريا والأردن والإمارات وقطر وغيرها من كل أنحاء العالم العربي ، كانت المناسبة صوتا مسرحيا ، وكان الفرح عربيا ، و كان للإمارات بصمتها في هذا المحفل الفني الإنساني الاجتماعي المهم وللهيئة العربية للمسرح شرف تنظيم الدورة الثالثة من مهرجان المسرح العربي في بيروت والدورة الثالثة حملت بين طياتها الكثير مما سعى لتحقيقه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للإتحاد حاكم الشارقة الراعي الدائم للمسرح والمسرحيين في العالم العربي ، علنا نحظى جميعا بشرف تحقيق أحلامه الكثيرة والتي يرغب من خلالها تحقيق حضور فاعل للمشهد المسرحي في العالم العربي، ولعلنا ننقل لسموه في هذه الإطلالة السريعة محبة اللبنانيين وشكرهم وتقديرهم الكبير لدوره المسرحي الرائد ورغبته في أن تكون بيروت محطة غير مؤقته في مسيرة المسرح العربي .

لنأمل جميعا أن توحدنا المحبة وتجمعنا الرؤيا إلى مستقبل مشرق في جعل المسرح زادا يوميا لكل عشاقه و محبيه الذين انتشروا هنا وهناك ، لنمسك بما حققناها دون أن ينفلت من بين أصابعنا ، ولنطالب بأقصى ما يمكن أن نحققه فاليوم كلنا بحاجة للمسرح أكثر من أي وقت مضى ، والمسرح يسأل عن أبنائه كما لم يفعل من قبل ، فنحن كبشر زائلون ويبقى المسرح ما بقيت الحياة . ■

* كاتب مسرحي إماراتي
الأمين العام الهيئة العربية للمسرح، رئيس جمعية المسرحيين

دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة استقطبت عشاق المسرح

ورشات مسرحية مفتوحة بقيادة مبدعين عرب

أقامت دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة خلال السنوات الخمس الماضية عدة ورش تدريبية في فنون المسرح استدعت لها عدداً من المسرحيين العرب، منها ورشة في الإخراج أشرف التي أشرف عليها د.جان داوود (لبنان)، وورشة في فنون الأداء وأشرف عليها فاضل الجاف (العراق)، وورش أخرى أشرف عليها فنانون من الداخل مثل ورشة الإلقاء التي أشرف عليها يحيى الحاج، ومن خلال تلك الورش اتضح للمسؤولين في الدائرة أن هناك حاجة ماسة لدى الشباب المهتم بالمسرح للمزيد من تلك الورش، ولمواصلتها وجعلها متخصصة أكثر، وأكدت تلك الحاجة التوصيات التي تصدر عن الملتقيات والمهرجانات المسرحية والتي توصي جميعها بضرورة تأهيل المسرحيين وتدريبهم بشكل مستمر، ليظلوا مواكبين لحركة تطور المسرح الذي هو فن متجدد، يستدعي من المشتغلين به كي يخضعوا لتكوين مستمر ومتابعة للجديد خصوصاً مع التطور المتسارع للتقنية التي أصبحت من أبجديات العمل المسرحي، وهكذا قامت إدارة المسرح في دائرة الثقافة والتراث بتصميم أربع دورات شاملة لجميع مجالات المسرح، وجعلها في موسم واحد لكي يتسنى للمشاركين فيها الحصول على معلومات متواصلة، حتى لا ينقطع المتدربون لفترة طويلة ولا تحصل لهم الفائدة المرجوة.

أقيمت تلك الدورات الأربع خلال الفصل الأخير من 2010 وسميت "ورشا مسرحية تخصصية" وهي الأكبر التي تقدم في فضاء المسرح العربي خلال الفترة الزمنية القصيرة تلك ، وتناولت مختلف عناصر الظاهرة المسرحية، منها اثنتان في (فن الكتابة المسرحية) تلتهما ورشة في "فن الأداء التمثيلي" ثم أخرى "فن الإخراج"، وقد أرادت الدائرة بتلك الورش أن تنشط الحركة المسرحية، وتخرج إلى المجتمع مواهب جديدة تمتلك قدرات إبداعية قادرة على أن تضيف جديدا إلى المسرح الإماراتي والعربي، وتكون مؤهلة بعد وقت لاستلام دفة الحركة المسرحية، وتعمل الورش على توجيه خبراتهم نحو ما يسرع وتيرة عطائهم ويجعلهم قادرين على الارتقاء بجدارة في سلم الإبداع.

المسرحية التخصصية الأولى كانت عن "فن الكتابة المسرحية" وجرت خلال الفترة بين 17 و 28 أكتوبر/ تشرين الأول الماضي 2010 وشارك فيها 70 متدرباً من الإمارات والبلدان العربية، وأشرف عليها الكاتب المسرحي محمد أبو العلا السلاموني مدير عام المسرح في الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر، وهو حاصل على ليسانس آداب من جامعة القاهرة سنة 1968، وكاتب لعدد كبير من المسرحيات التي مثلت ولقيت إقبالاً كبيراً، وحاصل على جائزة الدولة في الآداب عن النص المسرحي سنة 1984 وعلى عدة جوائز أخرى، وكتب للمسرح والتلفزيون، ومن مسرحياته "تحت التهديد" و"مآذن المحروسة" و"الثأر ورحلة العذاب" و"رجل في القلعة - الصعود للقلعة" و"ديوان البقر" .

وقدم السلاموني حصراً للمواقف الدرامية حسب دراسة "جورج بولتي" وعددها 36 موقفاً تغطي كل أشكال الصراع الإنساني في الحياة

الورشة الثانية جرت في الفترة ما بين 20 و26 نوفمبر/ تشرين الثاني 2010 وجاءت مكملة ومعمقة لما طرحته الورشة الأولى وتناولت الموضوع نفسه "فن الكتابة المسرحية"، وشارك فيها 64 متدرباً من المهتمين بالكتابة المسرحية، وأشرف عليها الدكتور أحمد سخسوخ أستاذ الدراما في المعهد العالي للفنون المسرحية في القاهرة والحاصل على شهادة الدكتوراه في فلسفة الدراما من النمسا، وهو مؤلف لعدة مسرحيات منها "الأبناء" و"الشيطان يرقص" وترجم مسرحية "عيد الميلاد".

أقيمت الورشة الثالثة فيما بين 5 و16 ديسمبر/ كانون الأول الماضي، وتناولت "فن الأداء التمثيلي" وضمت 45 مشاركاً، وأشرف عليها الفنان الأردني خالد الطريفي الأستاذ في معهد الفنون المسرحية في الأردن، وهو حاصل على شهادة البكالوريوس في الفنون المسرحية من جامعة بغداد العام 1979 كتب ومثل وأخرج أكثر من أربعين مسرحية، وحصل على عدة جوائز وتكريمات منها تكريم نقابة الفنانين الأردنيين ورابطة الفنانين الأردنيين.

ركز الطريفي على طرق توظيف الجسد أو ما يعرف بالتقنيات الجسدية الخارجية المعتادة، التي يستخدمها الإنسان بشكل تلقائي في ردود فعله الأولية على المثيرات الخارجية قبل أن يتكلم، وشرح المحاضر الفروق بين "فضاء البروفات" الخاصة بالإعداد لعرض مسرحي محدد، وبين فضاء التربية المسرحية والإعداد الفني للممثل وشغل المختبر، كما شرح الأنواع الخمسة للحركة وهي: الدائرية والمتموجة واللولبية والمتدفقة والاهتزازية، وأسسها التي ترتكز عليها والمتمثلة في الزمن والإيقاع وشكل الحركة، وكيفية

أحمد بو رحيمة

التحكم في الحركات انطلاقاً من خاصيتي التزامن والتناوب، مما يعطي لجسد الممثل مرونة في الحركة وقدرة على الفصل والوصل بين الحركات.

وجاءت الورشة الرابعة لتكمل تلك الدورة من الورشات التخصصية وكانت عن "فن الإخراج" وأقيمت فيما بين 26 ديسمبر/ كانون الأول 2010 و5 يناير/ كانون الثاني 2011، وشارك فيها 64 متدرباً، وأشرف عليها المخرج كاظم نصار هو خريج كلية الفنون الجميلة في بغداد، وحائز جائزة الدولة التقديرية، وعلى العديد من الجوائز في مجال الإخراج المسرحي.

يمتلك نصار رؤية إخراجية خاصة شكلت ملامح مشروع عكف على تطويره لسنوات طويلة وسمي هذا المشروع (حياة ما بعد الحرب)، وهو محاولة للتوثيق المسرحي للتأثيرات النفسية والمادية والتحولات المأساوية العميقة في المجتمع العراقي وأخرج في هذا الإطار مسرحيات "عائلة كوك" و"جزرة وسطية"، و"بستان الكرز" و"السحب ترنو إلي" و"عرس الدم" و"أرض جو" و"نساء في الحرب".

إشكاليات الإخراج في المسرح العربي الراهن، وأساسيات الإخراج المسرحي، ومؤهلات المخرج، كانت أهم المحاور التي عالتها الورشة، وشدد نصار على وجوب أن يظل المخرج يواصل عمله ولا ينقطع عنه، لأن الانقطاع ينسي المعلومات ويضعف أداؤه الإخراجي، كما أكد أن على المخرج أن يستحضر دائما أساسيات العرض المسرحي ويضعها نصب عينيه حين يبدأ العمل، وأن يحفز خياله بالاطلاع المستمر على التجارب المسرحية المحلية والعالمية وأن يديم التجارب العملية، وفصل في منهج بناء العرض المسرحي من منظور الرؤية الإخراجية، والذي يبدأ بتأسيس بيئة العرض أولاً، ثم يغوص في تفاصيل واللباس والإضاءة، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى، ونبه إلى أن كل ذلك ينبغي أن يعتمد المخرج على البيئة المحلية المحيطة به.

ونظمت دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة إدارة المسرح "ورشة للتوليف والارتجال المسرحي" وذلك في الفترة من الخميس الموافق 13 يناير حتى الخميس 27 يناير الحالي بدار الندوة وساحة الخط بمنطقة الشارقة القديمة و أشرف على الورشة الفنان السوداني الرشيد أحمد عيسى.

ويأتي الهدف من هذه الورشة كما قال احمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بالدائرة "هو إعداد ممثلين لتمكينهم في فترة قصيرة من القدرة على التعرف على طريقة في كيفية توليف ذروات الحياة اليومية وتحويلها لعمل مسرحي باعتبار ان مادة المسرح تنبع من الحياة اليومية ومن أحداثها وتفاصيلها". كما تهدف هذه الورشة أيضا في نهاية المطاف لإعداد ممثلين يستطيعون العمل في "مسرح الشارع" أو "مسرح في الهواء الطلق" كما بدأ الإغريق مسرحهم فكانوا يعرضون في الهواء الطلق ويحضر هذه العروض ما لا يقل عن 20 ألف متفرج لذا كانت أدوات الممثل مكتملة.

وأضاف ثمة دوافع للدعوة إلى "مسرح الشارع" ومنها انصراف الجمهور عن المسرح وبحثه عن بدائل أكثر للإثارة؛ فالإيقاع المتسارع للحياة وكثافة الضغوط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وابتعاد المسرح عن ملاحقة وعرض تلك القضايا التي تؤرق الإنسان وتلاحقه، جعل الجمهور ينصرف إلى وسائل أخرى ترفيهية، مثل التلفزيون بقنواته المتعددة والتي توفر كل خيارات التسلية وفي أي وقت، إضافة إلى الوسائط الإلكترونية.

وقد تخللت أيام الورشة حوارات ونقاشات بين المشاركين فيها وبين وتطبيقات على مشاهد من نصوص مسرح العالمي والعربي والإماراتي.

وقد تعهد أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح في الدائرة بمواصلة تلك الورش التخصصية، ودعمها حتى تؤتي أكلها بتخريج دفعات من المسرحيين القادرين على مواصلة حركة الإبداع. ■

عرضين كل يوم وانفتاح على أساليب مسرحية جديدة

مهرجان الإمارات لمسرح الطفل يتألق بحضور جماهيري غير مسبوق

لمسرح الطفل أهميته الكبيرة التي اتفق عليها العلماء والمتخصصون في بناء شخصية الطفل والارتقاء بسلوكه وفكره ومخيلته، فهو يعلمه ويحفزه وينمي قدراته اللغوية ويسهم في النمو الاجتماعي والعقلي والعاطفي والوجداني لديه، ويخلق المتعة عن طريق اللعب والحركة والحواس والمشاركة ليصل مباشرة لقلبه، فالطفل يعد ثروة للأمة.. فيما تنمية القدرة الخلاقة والمبدعة لديه تعتبر الهدف الأسمى للحراك الثقافي إذا ما أردنا للمجتمع أن ينهض ويرقى ليحقق النماء الاجتماعي والثقافي والاقتصادي.. وفي هذا الصدد يقول مارك توين الكاتب الأميركي إن مسرح الطفل "أقوى معلم للأخلاق وخير دافع للسلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو في المنزل بطريقة مملة بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماسة وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التي تعد أنسب وعاء لهذه الدروس".

* عبير جلال

"كرنفال الطفولة" هو الحدث الإماراتي الذي وجد برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم إمارة الشارقة، تحت مسمى مهرجان الإمارات لمسرح الطفل في دورته السادسة والتي أقيمت في الفترة من 16 إلى 21 ديسمبر 2010، وشهدت زيادة ملحوظة في الحضور الجماهيري والتزاحم الشديد للتواصل ومشاهدة عرضين مسرحيين في كل ليلة في قاعتي مسرح معهد الشارقة للفنون بمنطقة التراث بالشارقة، وهو ما يؤكد مدى حاجة الأسرة لهذا النوع من المسرح.

وتسعى جمعية المسرحيين في الإمارات الجهة المنظمة للمهرجان، بالتعاون مع وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع ودائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ومؤسسة الإمارات للنفع الاجتماعي، الشركاء الرئيسيين في رعاية المهرجان، وكذلك مجموعة مسارح الشارقة وبلدية الشارقة ودائرة الإنماء التجاري والسياحي بالشارقة، ومجموعة مشاريع قرقاش وإذاعة وتلفزيون الشارقة، إلى الوصول بمهرجان الإمارات لمسرح الطفل إلى المستوى المرموق الذي يطمح إليه الجميع، وقد غدا المهرجان تظاهرة مسرحية سنوية تؤكد رغبة المسرحيين في الإمارات في خلق حالة فنية متنوعة وموجهة لفئات المجتمع كافة، لتتلاحم الجهود من خلال مهرجان مسرحي مستقل للطفل.

أهداف المهرجان

ويهدف المهرجان إلى الارتقاء بمسرح الطفل في دولة الإمارات، وتحفيز الفرق الأهلية لإنتاج أعمال مسرحية للطفل، إضافة إلى خلق روح التنافس الشريف بين الفرق المشتركة والسعي المستمر لتطويرها وامتلاكها لأدواتها المسرحية. وكذلك تعميق دور مسرح الطفل وتأسيس قاعدة جماهيرية لتأكيد أهمية دور المسرح في المجتمع، كما يهدف المهرجان إلى خلق جو من المتعة والسرور والاستفادة للأطفال، وغرس

الإعلان عن مرحلة جديدة من مهرجان الطفل وهي مرحلة البحث عن الإبداع

القيم الأخلاقية والعادات والتقاليد والروح الوطنية لمجتمع الإمارات في نفوس جمهور الطفل.

المكرمون في الدورة

وقد كرم المهرجان في دورته السادسة، الشخصية المسرحية العربية وهو الفنان الكويتي القدير "منصور المنصور"، لما قدمه من عطاء وإبداع لمسرح الطفل في الكويت وفي الخليج العربي، كما كرم المهرجان الشخصية المسرحية المحلية وهو الفنان الإماراتي القدير "عبدالله بوعابد"، تقديرا للمنجزات التي قدمها لمسرح الطفل في الإمارات خلال مسيرته الفنية.

الفرق المسرحية

وتتضح جلياً من محاولات الفرق المسرحية في عروضها في هذه الدورة سعيها للالتزام بتنفيذ نسبة كبيرة من التوصيات التي ارتأتها لجنة تحكيم الدورة الخامسة لمهرجان الإمارات لمسرح الطفل كل حسب وجهة نظره وطريقته في التنفيذ، فنرى أن معظمهم ذهب إلى إسناد مهمة الإخراج لمخرجين متخصصين من خارج الدولة ومن داخلها لإخراج عروضهم المسرحية، كما أن اختيار المسرحيات كان من الأدب العالمي، أو الأدب العربي أو من مؤلفين أصحاب تجربة في فن الكتابة المسرحية، إلى جانب مشاركة كبار النجوم والمحترفين، الصف الأول من الممثلين في العروض المسرحية جنباً إلى جنب مع الشباب النجوم، أو الهواة، ناهيك عن محاولة تفعيل مشاركة الأطفال في العروض المسرحية، وبقي أن الشئ الثابت الأوحد هو أن مهرجان الإمارات لمسرح الطفل قامة شامخة لها قاعدتها الجماهيرية العريضة من الأطفال وكافة أفراد الأسرة وهذا مطمح لكل فنان مبدع ولكل فرقة مرموقة.

الفائزون والحجب

المفاجأة كانت لحظة توزيع الجوائز، حيث تم حجب جائزتي "أفضل تأليف"، وذلك لعدم توافر الشروط الأساسية للكتابة لمسرح الطفل، و"أفضل عمل مسرحي متكامل"، وذلك رغبة من لجنة التحكيم بأن تعمل الفرق المسرحية المشاركة على تقديم عروض مسرحية إبداعية.

وتعتبر هذه المرة الأولى في تاريخ المهرجان منذ نشأته في العام 2005 التي تحجب فيها جائزتين من إجمالي عدد الجوائز، وهو بمثابة بدأ الإعلان عن مرحلة جديدة من مهرجان الإمارات لمسرح الطفل للجميع وهي مرحلة البحث عن الإبداع في العملية المسرحية بمختلف مراحلها.

تقرير وتوصيات

من واقع عمل أعضاء اللجنة وبعد الاجتماعات التي كانت تعقد بشكل يومي بعد العروض، خرج القائمون على المهرجان بمجموعة من التوصيات، وهي:

- أغلب العروض اعتمدت على الإعداد من قصص ومسرحيات عربية وبذلك توصي اللجنة بضرورة وجود النص المؤلف وتشجيع الكتاب المسرحيين على الكتابة للطفل.
- ضرورة الاهتمام بالجانب الاستعراضي الحركي المسرحي وتوفير المدربين المتخصصين لذلك لتخرج العروض بالشكل الذي يتطلبه مسرح الطفل.
- انفراد المخرج في أغلب العروض المسرحية بمعظم مفردات العرض المسرحي في أكثر من جانب مما انعكس سلبياً على العرض وهنا يجب إعطاء الفرصة للمتخصصين المتزودين كل في مجاله لإثراء العرض المسرحي في مختلف نواحيه الفنية.
- اتسمت مشاهد بعض المسرحيات بالصراخ والضرب مما يحث على العنف وهو ما يستدعي ضرورة تشكيل لجنة فنية تقويمية للعروض المسرحية قبل وقت كاف من المهرجان.
- ضرورة أن يتحلى من يتصدون للعملية الإخراجية للطفل بالخبرة المسرحية حيث التدني في مستوى العروض والمستوى الفكري والفني لهذه الدورة. ■

* /علامية مصرية

عروض محلية

شاركت في الدورة السادسة من المهرجان تسع فرق مسرحية، المسرح الحديث بالشارقة بمسرحية "الحواس الخمس"، مسرح دبي الأهلي بمسرحية "أبطال المدينة"، ومسرح أبوظبي بمسرحية "هيا نلعب"، ومسرح الشارقة الوطني بمسرحية "مدينة العسل"، ومسرح زايد للطفولة بمسرحية "برودكاست من المريخ"، وجمعية شمل للفنون والتراث الشعبي والمسرح بمسرحية "جميلة "، وجمعية دبا للثقافة والفنون والمسرح بمسرحية "الفلاح الطيب"، ومسرح دبي الشعبي بمسرحية "جسّوم ألون"، وجمعية حتا للثقافة والفنون والتراث بمسرحية "الأمير مشغول".

وقد شكلت اللجنة العليا المنظمة للمهرجان لجنة لاختيار العروض المسرحية الجيدة والمتميزة، كما عقدت الندوات التطبيقية عن العروض المسرحية بعد العرض.

جوائز المهرجان

منحت جوائز مهرجان الإمارات لمسرح الطفولة حسب التالي:

- جائزة أفضل إخراج سمير خوالدة عن عرض "الفلاح الطيب".
- جائزة أفضل ممثل دور أول حميد سميح عن في مسرحية "مدينة العسل".
- جائزة أفضل ممثلة دور أول زينب عبدالله في مسرحية "الأمير مشغول".
- جائزة أفضل ممثل دور ثاني خالد الحمادي في مسرحية "جسوم ألوون".
- جائزة أفضل ممثلة دور ثاني علياء المناعي في مسرحية " الحواس الخمس".
- جائزة أفضل مناظر مسرحية مبارك ماشي عن العرض المسرحي "برودكاست من المريخ".
- جائزة أفضل إضاءة عبدالله مسعود عن العرض المسرحي "الفلاح الطيب".
- جائزة أفضل موسيقى ومؤثرات صوتية مناصفة بين ماهر الحلو عن العرض المسرحي" الفلاح الطيب".
- عبدالله صالح عن العرض المسرحي "الحواس الخمس".
- جائزة أفضل أزياء عبدالكريم عوض عن العرض المسرحي "الحواس الخمس".
- جائزة أفضل ماكياج "جعفر غلوم عن عمله في "مدينة العسل".
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة للفنانة القديرة مريم سلطان عن دورها في "مدينة العسل".
- جائزة لجنة تحكيم الأطفال للعرض المسرحي "جسوم ألوون".

مهرجان الإمارات للمسرح الجامعي

غرسه طيبة في بيدر المسرح الوطني

دعوات كثيرة ومناشدات طالما ترددت في الندوات والملتقيات ولقاءات أهل المسرح في الإمارات تطالب بالاهتمام بالمسرح في ساحات الجامعات باعتبار المسرح الجامعيو احد الروافد الحيوية لكل حركة مسرحية بمختلف البلدان. تحقق الحلم في الفترة من 14-9 ديسمبر 2010 بمبادرة من وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع وبالتعاون مع جمعية المسرحيين ودائرة الثقافة والإعلام بالشارقة مهرجان للمسرح الجامعي بدولة الإمارات لتضئ شمعة المسرح في دروب سار خطواتها الأولى في عام 1981 الرواد محمد صفر، إسماعيل عبد الله، ناجى الحاى، احمد راشد ثاني وآخرون.

* محمد سيد أحمد

انطلق المهرجان طامحا لتحقيق جملة من الأهداف منها اكتشاف واحتضان المواهب الشابة وتشجيعها للانخراط في حراك المسرح الاماراتى وضع اليد على مكامن الخلل وأوجه القصور لمعالجتها وتلافيها مستقبلا رفد الحركة المسرحية بجيل شاب جديد قادر على إكمال المسيرة المسرحية وتكريم المسرحيين الإماراتيين المتميزين ممن كان لهم الأثر الواضح في دعم وتطوير الحركة المسرحية في الجامعات وتأسيس قاعدة جماهيرية للمسرح داخل الجامعات.

بدأت فعاليات المسرح بحفل افتتاح أقيم بمعهد الشارقة للفنون المسرحية بكلمة لوزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع قدمها حبيب غلوم وكلمة جمعية المسرحيين قدمها رئيسها الأستاذ إسماعيل عبد الله ومن ثم تم تكريم الأستاذ محمد صقر الرائد المسرحي على مسيرته الطويلة في خدمة المسرح الجامعي وتطويره في سنواته الأولى من قبل سعادة عبد الله العويس مدير دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ليتم بعد ذلك الترحيب والتعريف بأعضاء لجنة التحكيم د.جان داؤد المسرحي والأستاذ الجامعي من لبنان الأستاذ المسرحي يحيى

انطلق المهرجان طامحاً لأهداف منها اكتشاف واحتضان المواهب الشابة وتشجيعها للانخراط في حراك المسرح الاماراتى

الحاج من السودان الفنان المسرحي والمخرج محمد العامري من الإمارات والأستاذ المخرج المسرحي احمد الانصارى من الإمارات والأستاذ الناقد المسرحي محمد سيد احمد من السودان.

شارك طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت بعرض مسرحي بعنوان (لايوجد احد في المنزل) من تأليف وإخراج بشار شاكر الجزافي وأداء مبارك بلال-عبد الله نصار-عبد العزيز نصار-موسى كاظم- ناصر الدوب-خالد السيجارى-محمد فائق-اريج العطار.

العرض تحدث عن مدير شركة يقوم مجموعة من موظفي شركته بمحاولة السطو على منزله لنكتشف في النهاية أن الأمر كان مكيدة مدبرة منه.

العرض لعب في إطار سينوغرافيا مبتكرة باشكال صنعت من مواد بسيطة وجلست الفرقة الموسيقية داخل الخشبة تعزف الحانها.

بالرغم من بعض المواهب الادائية والخفة والرشاقة الا ان العرض لم يحصل على تجاوب وتواصل مع الجمهور ولم تفلح محاولات اضفاء روح الكوميديا.

العروض المشاركة

العرض الاول مسرحية (لمن نتكلم) من جامعة الامارات تأليف وإخراج محمود ابو العباس واداء ياسر النيادى، هزاع الضنحانى، حسن الصغير، عبد العزيز باهندى، امين الحميرى، محمد الهاشمى.

مكان العرض بئر يحفر فى صحراء غفر تكونت السينوغرافيا من موقع البئر انقسم الى جزءين احدهما يصور داخل البئر والاخر للبئر من الخارج والجزء الثانى خيمة يرتاح فيها الرجل وصديقه من واقع الحوارات نستكشف شخصية رجل يتحدث كثيرا عن موضوع الخيانة والصديق الاخر نكتشف انه هارب بعد قيامه بعملية قتل يحضر رجل عجوز لمشاركتهما فى حفر البئر ويتحدث عن هواجس بان ابنه معهم فى الموقع.

فى البداية نحى النص نحو قضايا اجتماعية وشخصية فى اطار واقعى لكننا نجد فى نهاية العرض اسقاطات رمزية وسياسية عبرت عنها عبارة واضحة تقول(ما هو الشى الذى يخرج من الارض ولا نستقيد منه) وايضا فى الختام ينفجر البئر نفطا وبار.

قدم ياسر النيادى وهزاع الضنحانى اداء مسرحيا منضبطا حافظ هزاع على ايقاع الاداء وفلت الايقاع من ياسر فى لحظات قليلة والممثل حسن الصغير قدم اداء فى دور السائق تميز بالكوميديا والرشاقة اشخاج المسرحى محمود ابوالعباس قاد طاقم العمل لاداء يلامس الاداء الاحترافى وظهرت بصمات محمود الفنانة فى مشاهد كثيرة اثناء العرض.

مسرحية اخبار اليوم

العرض الثانى لطلبة جامعة الشارقة جاء بعنوان (اخبار اليوم) من تايف محمد النيجى وسناريو وحوار شريف الزعبى ومن اخراج مهند كريم واداء شريف الزعبى، نبيل المازم، جاسم عرشى، انس سلطان، على الزهيرى، حمزة الخطيب.

بجراة وشجاعة اقدم طلاب جامعة الشارقة بتقديم عرض مسرحى اعتمدوا فيه على انفسم لانجاز كل عناصره من تاي ة واخراج واداء وديكور واضاءة لمعلجمعة موضوع يتصل بمناهجهم الدراسية ومجال عملهم المستقبلى عن قضية فسلد داخل اسرة تحرير صحيفة.

مكان العرض صالة تحرير مجلة بديكورات بسيطة عبارة عن مكاتب ولوحات اعلانات مزدحمة بقصاصات ورقية.

تناول العرض موضوع فساد رئيس التحرير واستلامه للرشوة حتى يتصدى له شاب من اسرة التحرير ويؤنبه بطريقة خطابية وهو يدافم عن نفسه بمبررات واهية.

تماسك العرض بايقاعه وفشلت الافيهات الكوميدية فى احداث تواصل مع الصالة وسقط الاداء فلا لحظات فى التهريج النص لم يكن متماسكا وفشل فى تقديم حكاية مترابطة عن موضوع هام.

العرض الثالث

مسرحية (عزوز يقول امانة يا اماراتى) لطلبة جامعة الشارقة كلية الطب تاليف الاء النقبى واخراج احمد عماد واداء حمد الزعابى، على لوتاة، سلطان بن هويدن، عبد الله النقبى، عماد رجب، فيصل العطار، محمد الشارحى، عبد الوهاب.

ايضا فى هذا العرض قام الطلاب بانجاز كل عناصر العرض المسرحى من تاليف واخراج وتمثيل وديكور وهذا امر يحسب لهم ايجابا الاصرار على المشاركة وخوض غمار تجربة انجاز عرض مسرحى دون وجود اشراف او متابعة من اصحاب الخبرة المسرحية.

العرض تناول موضوعا مسرحيا كلاسيكيا طالما ما قدم فى تجارب مسرحية فى سنوات سابقة وهو موضوع الشاب الذى يعود من تجربة الاغتراب فى بلاد اجنبية فتنكر للغته وعاداته وتقاليده ليقوم الجد بمحاولات عنيدة لاعادته للانتماء لقيم المجتمع وعاداته وتقاليده.

الفكرة لم تجد الاطار الحكائى الجيد وطرحت بشكل مباشر وبسيط لم يوفى عناصر البناء الدرامى من حوار وصراع وشخصيات واحداث العناية المطلوبة.

الاداء اتسم بالتلقائية غير المدروسة ووضح جليا اهمية وجود مشرف او مخرج او منشطا مسرحى لتجويد الاداء وتلافى الاخطاء الساذجة.

مسرحية(الشباب والبلاك بيرى)

لطلبة جامعة راس الخيمة للعلوم الصحية من تاليف واخراج واشراف فاطمة عبد الله الشحى واداء عبد الله مولود، عباسرويلى، عدنان سعيد، احمد مولود، سعيد محمد -فتحى سمير، محمد تميمى.

تناول العرض موضوع صراع اب مع ابنائه وهم

لمن نتكلم

مسرحية (لمن نتكلم) من جامعة الامارات تأليف وإخراج محمود ابو العباس واداء ياسر النيادى، هزاع الضنحانى، حسن الصغير، عبد العزيز باهندى، امين الحميرى، محمد الهاشمى. نحى النص نحو قضايا اجتماعية وشخصية فى اطار واقعى لكننا نجد فى نهاية العرض اسقاطات رمزية وسياسية.

> بدأت فعاليات المسرح بحفل افتتاح أقيم بمعهد الشارقة للفنون المسرحية

غارقـون فى الاهتمام بالبلاك بيـرى واحلم اقتناء السيارات الفارهة مع تناول حكايةاخرى تبين مدى استهتار الطلاب فى المدرسة وفوضاهم الصاخبة يتوفـى الاب وهو يوصـى الابناء خيرا بانفسـهم ووطنهـم. تصدى العـرض لقضية تهم الشـباب ولكنه فشـل فى نسـج حكاية مترابطو منطقية وبـدا وكان البـلاك بيرى هـذا الجهاز الشـيطانى رجس مـن عمل الشـيطان يحمل الشـر فى ذاته دون التطـرق لقضيـة كيـف يتامـل الشـباب مع التكنولوجيا و كيف تؤثر فى سوكياته وثقافتهم.

وضح جليا غياب اساسـيات العرض المسـرحى واساسـيات الاداء والتمثيـل والاخـراج لنعدة مرة اخرى لنوكد اهمية وجود وحضور القايد المسرحى صاحب الخبرة والتاهيل.

وان كان مـن الواجـب تحية اطلاب علـى الجهد وشجاعة المشاركة.

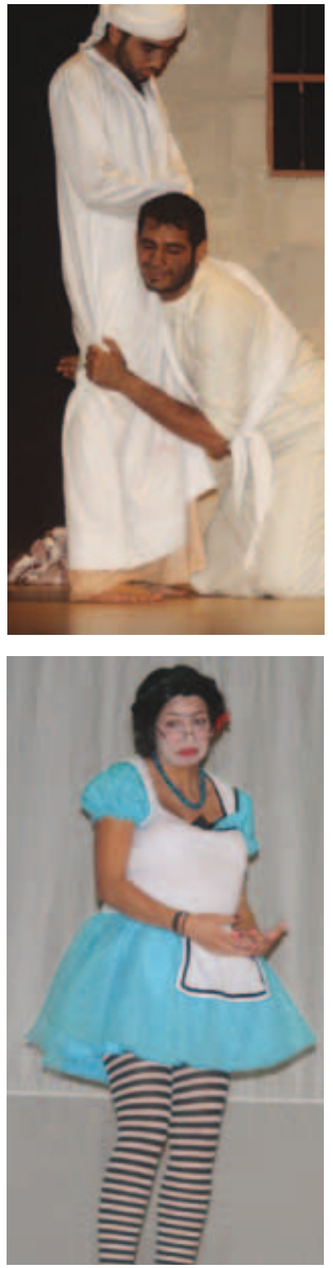
مسرحية روميو وجوليت

العرض الخامس مسـرحية روميو وجوليت لطلبة جامعة راس الخيمة للعلوم الصحية تاليف واخراج نايلـة زجاجـى واداء نايلة زجاجى، ريـم الصادق، عباس محمود، عبد الله شـانى، فرح انور، سـعيد محمـد، ارهـن كوهيـن، عدنـان السـباعى، اجدا الدينور، فارميدارة، ايسن وهبى.

النـص اخذ فقط الاسـم وبعض اجـواء المكان مـن نـص شكسـبير الشـهير روميـو وجوليـت لتبنـى المولفة نصا اخـرا مرتكزا علـى الفانتازيا كاطـار لحكايـة عصريـة لجوليـت المتعاملة مع احدث وسـائل التكنولوجيا والمخاطبة لروميو عن كطريق الشـات ينتبا لها العراف بالـزواج وتتعرف علـى روميو ويرفض والداها لانه من عرقية اخرى هندية وهو صاحب الاصل الانجليزى يتنكر روميو ويعقد القران لتفاجا به جوليت.

العرض تميز بالبساطة فالفكرة قدمت بسيطة وبهـا مفارقـات الاداء جـاء فـى الاطـار الفنتـازى الكوميدى يحمل مفارقـات المخاطبة الالكترونية وقضـاء جوليت وروميـو لاوقات ممتعة فـى لعبة البلى استيش كذلك السينوغرافيا اعتمدت اسلوب المسـرح الفقيؤ فالخشبة بدت خالية الا من طاولة مـع تبـدل المشـاهد فـى شاشـة الكترونيـة فى الخلفيـة اسـتخدمت ايضا لاطلاع المشـاهد على حوار مكتوب فى الشات.

بـرز فـى الاداء الممثلـة فـى دور جوليـت ريم الصادق والتى حصدت جائزة افضل ممثلة دور اول والممثلـة نايلة زجاجى فـى دور الخادمة وحصلت على جائـزة لجنـة التحكيم افضل ادائى نسـائى دور ثانـى. قـدم العـرض باللغـة الانجليزية ولم تقف اللغة عثـرة فى طريق تواصـل الجمهور مع العرض والاسمتاع به يعتبر العروض من العروض الجيـدة وخاصـة ان كل طاقمه من الطـلاب الهواة للفن المسـرحى وحصلت فيه ايضا الطالبة نايلة زجتجى على جائزة افضل نص مسرحى.



مسرحية خيبة شية

مـن تقديم طلاب كليـة دبى للتقنيـة العاليا ومن تاليف واخراج شهاب بن ظاعن واداء فيصل عتيق، عبـد الرحمن التميمى، بدر البلوشـى، شـهاب بن ظاعن، نصيب بطى، ابراهيم سعيد، جوليانا.

يتناول العرض حكاية الرجل المسن ابومعتوق فى مواجهة عقوق الابناء وجحودهم وخاصة الابن عتيق الذى يقرر نقل الوالد الى دار العجزة لبالرغم من اعتراض شقيقه وشـقيقته ينقل الاب الى دار العجـزة ليلتقـى بعدد مـن العواجز وتـدور بينهم مشاهد طريفة يتوفى الاب فى دار العجزة ويعرف الابن متاخـرا لتاتى النهاية بشـكل دائرى لنقطة البداية عندما نشـاهد الابن وبعد ان بلغ من العمر عتيا يواجـه بنفس المصير ة والجحـود من ابنائه وهم يقررون ابعاده الى دار للعجزة.

حفـل العرض بالفيهـات كوميديـة مغرقة فى الشـعبية والمحليـة نالـت الكثيـر مـن ضحـكات الجمهور خاصـة التى قام بادائها الطالب الموهوب فيصل عتيـق والذى حصل على جائزة افضل اداء دور ثانـى العرض نهـج طريق الكوميديـا لفترات طويلـة لذلك بـدات الخاتمـة التراجيديـا مفتعلة ومنفصلة عن السـياق ظهرت فى العرض طاقات ادائية تنبىء عن مواهب تسـتحق الرعاية والتنبى وان يتم احتضانهم من الفرق المسرحية فى دبى مسرح دبى الاهلى ومسرح دبى الشعبى.

مسرحية بيت القصيد

العرض السادس مسـرحية(بيت القصيد) لطلاب جامعة الجزيرة ومـن تاليف عبد الله صالح واخراج سـارة الشـمرى واداء سـعود الزرعونـى، شـيخة المقبالى، على رضا، رؤى انور، حمدان الحوسـنى، عبد الرحمن المغربى.

نـص المسـرحية للمؤلف عبـد اللـه صالح من النصـوص جيدة السـبك يحكى عن الاب القاسـى صاحـب الجبـروت برحـل وتبقـى لعنتـه تحيـط بلابـن المصـاب بالجـدرى والقابع رهـن الاحتجاز فى مصـح بعيد يـزوره صديقـة ليحمل لـه اخبار الفريق وتزوره امراة مصابة بالخبل هى ابنته التى انكرهـا النص كتب بلغة تقترب من الشـعر وحفل بابيات من الشـعر الشـعبى الشـجى حول الطالب سعود السـيطة على الشـخصية المعقدة وتقديم انفعالاتها المتنوعة ونحج فى ذلك الى قدر معقول وان كانت الطالبة شيخة الحوسـنى قد اجادت الدور الصعب لشـخصية المخبولة التـى تنطق بالحكمة وحصلـت علـى جائـزة افضـل ممثلـة دور ثانـى. العرض تتضمن مشاهد شاعرية نسجتها الاضاءة الموفقة ولغة الحوار الجميلة نال العرض استحسان الجمهور حقق قدر كبير من التواصل مع الصالة.

مسرحية بحسن نية

لطلبـة جامعـة عجمـان للعلـوم والتنولوجيا فرع الفجيـرة تاليـف عبـد الله مسـعود واخـراج ايمن الخديـم واداء ايمـن الخديـم وابراهيـم القحومى نص العـرض يحكى عن شـاب عمل مديـرا عاما بدون ان يعرف مـاذا يعمل غير توقيع الاوراق ليجد نفسة مسجونا وينضم اليه مصور سابق وتتولى بينهم حوارات طويلة فى مكان السجن قذر وخالى الا من كنبـة دارات احداث العرض كلها فى منطقة ضيقة امامهـا تواصـل الحوار ليصـل الى نقطة يقـرران فيهـا الهروب بعـد اضاءة رامزة لشـمعة وترديـد ابيات من الشـعر تقول المـوت فى النور ولا الحياة فـى الظلام نجح ايميمـن وابراهيم فى قيادة العرض برشاقة وسلاسة بالرغم من دائرية الحـوارات وغتامـة مشـهد السـينوغرافيا ظهرت القـدرات الاخراجيـة فـى التحكم فـى اداء الممثل والحركة فى المساحات الضيقة والتلوين فى الاداء الحركى واللفظى مما اهـل العرض لحصد جوائز افضل اداء وافضل اخراج وافضل عرض مسرحى فى المهرجان.

مسرحية القرار

لطلبة كليـة التقنية العاليا بالشـارقة ومن تاليف احمد سليمان خنسة واداء الطالب حمد عبد الرزاق فى العرض المقدم بشكل المونداراما.

يحكى النص عن تداعيات شاب تصطدم رغبته فى اختيار دراسـته مـع رغبة والدة وتقدم مشـاد فلاش بـاك لاحتفـال الاب بنجاح ابنه فـى امتحان الشـهادة الثانوية وحايان الشـاب الـذى يحلم بان يكتب الاشـعار ليتحول فـى الواقع لكاتـب اغنيات لمغنيـة متواضعـة تنوعت الحالات والشـخصيات التـى تقمصها حمد مـن دور الاب الى دور الناشـر الذى يرفض نشـر مجموعته الشـعرية والمغنية المدعيـة ونحـج فـى اسـتعراض قدراتـه الادائية كصاحـب تجربة طويلة على خشـبات المسـارح فى المسرح المدرسى والمسرح الجامعى ومسرح الكبار.

نفـذ الممثل الاضـاءة بكل مفرداتهـا من داخل خشـبة المسـرح مما تسـبب فى ارباكـه واعاقتة فقـد كان مجبرا على التواجد بالقـرب من مفاتيح الاضاءة فى اوقات وامكنة ليس لها ضرورة درامية وادى ذلك ايضا الى اهمال مسـاحات تركت فارغة على خشبة المسرح.

سـينوغرافيا العرض كانـت موفقة وحصدت جائزة افضل سيتوغرافيا وان لا حظ بعض النقاد ان بعض مفرداتها متاثرة بمفردات عروض اخرى وفـق حمد عبد الـرزاق فى اخيار نص مسـرحى جيـد وفى حمل العرض علـى عاتقه فى الاخراج والاداء. ■

* مسرحي سوداني

الدوحة تستقبل عشاق المسرح الخليجي

خطوة كبيرة

صوب الاحتراف وعروض تتحدث عن نفسها

السلوقي يقدم التراث في ثوب عالمي

مع تعدد المهرجانات المسرحية عبر كافة العواصم العربية فإن مهرجان الفرق المسرحية الأهلية لدول الخليج العربي قد أخذ بُعداً آخر، ذلك أن هذا الاحتفاء بالمسرح قد تزامن مع احتفالات الدوحة كعاصمة للثقافة العربية ومنح الدوحة بُعداً ثقافياً لأنها جمعت ثقافة العالم عبر عام كامل، كما أن هذا المهرجان قد تزامن مع وصول الفعاليات إلى نهاية المطاف.

* د. حسن رشيد

والحقيقة أن الاحتفاء بالمسرح الخليجي وإن تأخر وتم تأجيل الموعد إلا أن الأعمال التي قدمت خلال الاحتفالية سجلت حضوراً في ذاكرة المتلقي الخليجي والعربي على حد سواء ذلك أن تلاشي تأثير المسرح أمام الوسائط الأخرى الأسرع نمواً وحضوراً في ذاكرة المتلقي قد ألقت بظلال من الشك أن المسرح العربي إجمالاً يدور في فلك التهميش وهذا الرأي يجانبه الصواب.. ذلك أن الارتباط بالمسرح من قبل المؤمنين بالمسرح ودور المسرح في المجتمع أمر بديهي.. من هنا كان التميز في العروض التي خلقت تواصلاً حقيقياً مع المتلقي سواء تلك الأعمال التي (نبشت) في ذاكرة الماضي القريب مثل العرض القطري (مجاريح) أو انتقل بالمضمون والشخوص خارج الحدود الجغرافية العربية مثل العرض الكويتي (تاتانيا) أو استلهم مضمونه من الآخر ولكن غلفت بطرح ذات ارتباط عضوي (بالمجتمع هنا) مثل العرض الإماراتي (سلوقي) والذي استمد خيوطه الكاتب الكبير إسماعيل عبد الله من الآخر ولكن كان الطرح مغلفاً بما هو جزء من الواقع المتخيل.. لذا فقد كان تصريح الدكتور عمرو دوارة بعد العرض تأكيداً على هذه المقولة عندما قال "إن إسماعيل عبد الله مبدع حقيقي.. وأنا في كل ما يفعل أجد نفسي أشد على يديه فهو لا يتوانى عن بعث النشوة في كياني كمرتبط بهذا الإطار".

توالت العروض وكان السبق للعرض القطري (مجاريح) هذا العرض الذي استمد خيوطه الكاتب الكبير إسماعيل عبد الله من الماضي القريب، ينطلق الكاتب إلى عوالم شتى والى طرح قضية احتلت حيزاً كبيراً في ذاكرة الإنسان عبر سنوات من معاناة الإنسان هنا.. ومع أن المضمون إنساني النزعة إلا أن الاقتراب منه محفوف بالمخاطر.. ذلك أن نبش الماضي وفي هذا الإطار لا يقدم عليه أي كاتب خوفاً من الشروحات والاستفسارات التي تشكل عبئاً على ذاكرة البعض وهنا يأتي دور المبدع في المجتمع من حيث التقاط المضامين الإنسانية وخلق إطار يشكل صرخة.. صرخة في وجه الظلم والتفرقة والاستغلال وتجسيد لروح التحدي.. تحدي كل ما يهمش الإنسان ودوره في الحياة الكريمة.

لذا فإننا عندما نقول إن ما يميز هذا الكاتب الكبير أنه لا يتوقف عند محطة واحدة عبر مسيرته الإبداعية، فهو غواص ماهر يلتقط الدرر أينما كان. (في مجاريح) لا يطرح إشكالية الحب، ولا الصراع الأزلي بين الثراء والفقر، أو العبودية والحرية. ولكن يعري واقعاً فرض نفسه منذ أن وعى الإنسان قيمة الذات. هذا الذات المغلف بالحكاية والأسطورة منذ أن بحث الإنسان عن الحرية. سبارتكوس وعنترة وعطيل وسحيم عبد بني الحسحاس وكونتاكونتي، وعشرات الأسماء، ويطرح المضمون الإنساني عبر مفردة (لا) كما تقول (عنبة) لوالدها (فيروز) في لحظة مكاشفة الذات. عنبة: (مستكثر تسمع مني كلمة لا. اللي قالتها أمي من 20 سنة)، (ميثا) "والدة عنبة" تحدت ذات يوم كل الأعراف والتقاليد وارتبطت بمن تحب وتهوى، حققت لذاتها ما كانت تصبو إليه. حطمت كل الأطر وقدمت الدليل الحي على أن تحقيق الذات أهم وأكبر من كل شئ. أهم من المال والجاه والسلطة. المؤلف عبر العلاقات المتشابكة يخلق نسيج عمله –ذلك أن الجرح- قد شمل الكل (غانم- بكل سلطاته وقف عاجزاً ذات يوم واستجدى فيروز العبد في إنقاذ عرضه) وفيروز الذي وقف عاجزاً في نهاية المطاف في أن يكبح جماح ابنته (عنبة) التي تعيد سطور الماضي مرة أخرى، والأم (ميثا) التي حطمت كل الأطر ذات يوم ها هي تقف حجر عثرة في سبيل الابنة (عنبة) التي تعريها في لحظة مكاشفة فتقول: إنتو قلتوا وسويتوا يا يمه. أنا بس قلت. وهكذا يضعنا المؤلف في عدة دوائر كل دائرة ترتبط بالبدايات وكأنما يريد أن يقول أن الحياة حلقات متصلة تبدأ بنقطة وتنتهي بنقطة حتى (خيري) صديق فيروز المقرب لا يكتشف ذاته سوى عندما ترفض (ميثا) أن ترتبط بابنه، ذلك أن (ميثا) تقول عنه وعن ابنه (عبد ابن عبد) حاول (خيري) أن يخرج من دائرته الضيقة (العبودية) وحمل الراية دليل الحرية. فماذا حدث؟ لا شئ..

كان خيري قارئاً جيداً لهذا الموقف، ليس لأنه استسلم وانهزم منذ أن قبع تحت بند (العبد) ولكن لأن الصراع غير متكافئ.

وكانت صرخة (عنبة) الحرية في لحظة إنارة (وإذا ما جبت الولد انحنف وانداس مثل النعال العتيجة) كل هذا الشجن عبر مفردات شاعرية يستحضرها المؤلف الكبير إسماعيل عبد الله فكيف تعامل معها المؤلف الآخر ناصر عبد الرضا، كان المخرج على وعي تام بأبعاد اللعبة لذا فقد انطلق في إطار فرجوي قوامه استحضار اللعبة الموسيقية الغنائية عبر فرقة شعبية والاستعانة بالفنانة الكبيرة فاطمة شداد مع نجوم تباروا في تجسيد اللعبة محمد الصابغ هذا الموهوب الذي يملك القدرة على أداء كافة الفنون وراشد سعد في ذات الإطار.. هذا الثنائي خلقا توازناً في المشهدية بالإضافة إلى تميز النجم الفنان عبد الله سويد الذي جسّد شخصية (فيروز).

أجمل ما قدمه المخرج أنه أعاد الاعتبار إلى فنون شعبية غابت عن ذاكرة المتلقي وقُدمت فوق خشبة المسرح ذات يوم ولم يقترب منها أي فنان سوى ناصر عبد الرضا وأسبغ عليها الاعتراف الرسمي بعد أن هجرها من هجرها، هذا الاعتراف الرسمي يحسب لهذا الفنان في خوضه غمار التحدي وطرحه فوق خشبة المسرح فإذا كان الصراع بين الشخصيات يجسد الإطار الأول فإن الصراع بين الآلات والنغمات يمثل الإطار الثاني..

> تلك الأنثى جاءت من عمان وهذا المسرح يعبق بالإبداع

عبر المزج الفني بين الصرناي والطبل واستحضار الفنون المختلفة (الليوه، الطنبورة، الخماري، الدزه...إلخ) ذلك أن تلك الفنون سجلت حضورها في ذاكرة كل الأجيال. ولذا فإن صرخات فيروز لصديق رحلة الحياة معه (سمعني.. سمعني يا خيري واشعل النيران خل نتدفى كلنا سمعني) يكون ردي خيري (أنسمي ما يطاوعني يا فيروز).

(مجاريح) العمل القطري الهوى الخليجي التكامل ذلك أن الكاتب الكبير إسماعيل عبدالله عرى واقعاً فرض نفسه منذ أن وعى الإنسان قيمة (الذات) هذا الذات المغلف بالحكاية والأسطورة والبحث عن (الحرية) في المطلق.

هذا العمل البالغ الطول والثراء تعامل معه المخرج بذكاء ليس لأن المخرج مبدع آخر ولا لكي يلغي دور المؤلف ولكن كي يغلف الاطروحات فوق خشبة المسرح بعناصر تكمل الصورة التي رسمها المؤلف، من هنا لجأ المخرج إلى واقع النص –فقدم فرجة مسرحية- قوامها كل فنون الإبداع المرتبط بالبيئة المحلية سواء في إطار أدوات النفخ كالصرناي أو الأهازيج والأغاني ذات الارتباط العضوي بإنسان هذه المنطقة.

وأتاح لممثليه فرصة تقديم شخصيات واضحة المعالم والأبعاد مع إبراز إمكانياتهم الصوتية والجسدية من خلال الحركة، الإيماءة، الإشارة، وبخاصة الممثل عبد الله سويد في تعدد الحالات الانفعالية والمراحل المختلفة (المحب العاشق، العبد المرفوض، الزوج المحب، الأب المغلوب على أمره.. إلخ)، بجانب الفنان الشاب محمد الصابغ، وراشد سعد فخلقوا جميعاً متعة بصرية وسمعية عبر الأداء الجماعي لفنون درامية وفنون اندثرت أو في طريقها إلى الزوال ولكن إحيائها فوق خشبة المسرح يحسب لصالح المخرج وبخاصة استعانة المخرج بالفنانة فاطمة شداد التي كانت نقطة الارتكاز عبر الأداء الصوتي والحركي في العديد من المشاهد إلا أن (الفرقة) بأكملها أدت ما عليها رقصاً وغناءً أو كما قال أحدهم أنها ملحمة خليجية راقية عبر طرح معاناة الإنسان في كل زمان ومكان ولولا تكاملية كل العناصر في هذا العرض الجميل والمبهر لما حصد مجموعة من الجوائز والثناء والشكر.

(في المجهول) من مملكة البحرين.. كان هناك طرح شبابي وتجربة جديدة في إطار الابتعاد عن الشكل المتعارف عليه في الطرح والتناول والانحياز إلى التجريب وذلك بطرح (الإنسان) وخوفه من المجهول والوقوع في براثن التوجس من الآتي تجربة إخراجية لمخرج واعد وهو حسين العصفور وهذا ما طالب به سعادة الوزير الفنان حمد عبد العزيز الكواري في كلمته عندما طالب بمسرح آخر "مسرح لا يرتبط بالإطار الكلاسيكي المتعارف عليه بل على المسرحي أن ينطلق بفكرة ورؤاه إلى عوالم شتى ذلك أن المسرح وعي جماعي ويرتبط بكل مجالات الإبداع ولذا فإن إطلاق تسمية أبو الفنون على المسرح ليست قولاً مجازياً ولكن واقع وضرورة وحتمية لأن المسرح يكشف ويعري زيف الواقع ويطلق صرخة الاحتجاج على الآتي".

عرض مسرحية المجهول ذات البعد الفلسفي قد منح المؤدي مساحة للإبداع وتحريك الذاكرة ليس فقط لأن العمل يتناول فكرة (الخلاص) وقدوم المنقذ (كما في انتظار جودوه – لصمويل بيكت على سبيل المثال) ولكن لأن مثل هذا الطرح يشغل ذاكرة المتلقي وهذا هو دور المسرح ولكن السؤال هل مثل هذا العمل مناسب للمهرجانات الخليجية، هنا الإشكالية بين نعم والصمت!! والأجمل أن مثل هذه العروض تحمل العديد من التأويلات كما تحمل سمات التجريب والإبهام في آن واحد، ومع هذا فهي محاولة لفرقة الريف في مملكة البحرين لطرح شكل وفكر مغاير للمألوف مع العديد من الهنات التي صاحبت العرض عبر الأداء الانفعالي والمبالغة، ولكن هذا جهد يحسب للفرقة في إطار الطرح والتناول وتجربة جديدة أيضاً (للمؤدي) الذي يخوض غمار التجربة في معايشة (حالة) نفسية.

ومثل هذه العروض قد لا تلقى القبول لدى العديد ولكن متى كان المؤلف المسرحي يقف عند إطار أحادي ولا يخوض التجارب الإنسانية، والجهد المبذول في (المجهول) كان جهداً كبيراً ولكن السؤال هل (اللعبة) وصلت إلى المتلقي كما خطط له المؤلف والمخرج؟

هذا هو السؤال.. ومع هذا فإن (المجهول) خطوة أخرى في مسار المسرح البحريني فكر ورؤى جيل جديد يتطلع إلى إثبات الذات ولكن هذا

الجيل عليه أن يكون واعياً وهو يقطع مسافات الأمل.. بالحلم!!

أما (البندقية) فخطوة هامة في مسار المسرح السعودي والحقيقة أن المسرح قد خطا خطوات هامة ومؤثرة في مساره الإبداعي والبندقية إضافة لإبداعات الفنان المسرحي السعودي مع وجود العديد من المعوقات التي تحول دون انطلاق المسرح هناك (عدم وجود موسم ثابت للمسرح وعدم قدرة الفتاة على ممارسة دورها فوق خشبة المسرح) ولكن المؤلف والمخرج السعودي يملكان القدرة على خوض غمار التجربة والهروب بالاطروحات إلى عوالم أبعد كما في هذا العرض عبر الرمزية التي غلفت النص ولكن العمل اعتمد على قدرات جيل مسرحي شاب يملك القدرة على إيصال الفكرة عبر الفضاء المسرحي حيث استطاع أن يغلف العرض بما هو جزء من نسيج المجتمع ومع غرابة الفكرة في نظر البعض ذلك أن الطرح قديم قدم الإنسان منذ قابيل وهابيل ومازلت أتذكر (الأيام الأولى لظهور التلفزيون مسلسل الهارب الأمريكي) هاجس الهروب والموت جزء من طرح الفكرة في العرض ولن يكون الأخير ولكن جمالية العرض في التناول والطرح وقدرة الشباب وحماستهم وقدرة المخرج على إيصال رسالته عبر تعدد المحاور التي لعب عليها المؤدون بدءاً بالخيانة، الانتقام، الخوف، الهروب، الضياع، صحوة الضمير، الخيانة، الغدر.. مع تعدد المشاهد المتلاحمة والتغيير الحركي ذات البعد الرمزي واستخدام كل الوسائط المتاحة لإيصال رسالته، عمل لابد وأن يترك في الذاكرة جزءا من نجاح التجربة.

ولعل الأجمل في هذا العرض قدرة المسرح السعودي في الخروج بأقل الأضرار من جراء غياب (تاء التأنيث) عن الظهور.. ذلك أن الفنان يستطيع أن يتغلب على كل الظروف ويتحدى الصعوبات. إذا ليس بمقدور أحد إعاقة المبدع أو أن يقطع السبيل أمام الموهبة والإصرار على التحدي وتقديم ما يراه الفنان إضافة إلى مساره الحقيقي في تأكيد الذات والهوية.

ومع أن (الفكرة) عولجت مراراً وتكراراً في إطار الطرح والتناول، سواء في إطار الدراما (الإذاعية أو التلفزيونية) إلا أن ما يحسب للعرض قدرة الشباب على الأداء وتجسيد تعدد الحالات عبر المشاهد الأربعة، كما أن المخرج قد استعان بكل الوسائط من أجل رسالته إلى المتلقي سواء عبر أداء ممثليه (المايم) أو الانسجام بين كافة عناصر العرض المسرحي حركياً كما تمثل في الأداء الجميل حركياً (البحر، العواصف، الأمواج) ويحسب هذا العرض لمخرجه والمبدع في إطار السينوغرافيا.

(مواء قطة) وسلطنة عمان.. وهل حقاً تحول (الرجل عبر انكساراته إلى قطة! مواء متواصل واستسلام! لا يملك القدرة على فتح مغاليق الأبواب ولذا فقد حشر ذاته في عالمه الخاص دون أن يحاول أن يحطم الأسوار وأن ينطلق إلى العالم الأرحب، كان النص يجسد انكسارات الإنسان ومارس اللعبة كل من ميمونه البلوشي (التي حصدت جائزة التمثيل – دور أول) عن تميزها وقدرتها في الخروج من إهاب حالة إلى إهاب حالة أخرى، كان الممثل حمود الجابري لا يقل عطاءً عن (ميمونه) كان الصراع عبر الطرح غريباً عن المألوف ذلك أن المرأة هي التي تغلف واقعها وواقع زوجها بكل ما هو غير إنساني ولكن ضعف الرجل يدفعه إلى الاسترسال في الموافقة أن يتحول إلى (ديوث) ويرضى أن تبيع امرأته جسدها من أجل لقمة العيش، صور من صور الكاتب البريطاني (هارولد بنتر) ولكن ما يحسب للمؤلف جرأته في اقتحام المنطقة المحظورة وطرحه لمثل هذه التيمه في مجتمع محافظ نسبياً كالمجتمع الخليجي.

هذا لا يعني أن المجتمعات العربية خالية من كل العيوب وأن العروض المسرحية لابد وأن تمثل الواقع المعاش ولكن المبدع لا يحد فكره ورؤاه أي حدود.. فالقضية لا تمثل (فقط أبو شوارب) ولكن تجسيد للضعف الإنساني و(عذراء) لا تعني الطهر والعفاف ولكن طرح (رمزي) لتفسخ العلاقات الإنسانية وبحث عن لقمة العيش حتى وإن كان في إطار بيع الكرامة الإنسانية وتعرية لواقع مزيف!!

ومع هذا كنت أتمنى أن يغلف الأمر بالرمزية ولكن المباشرة قد افقدت الكثير من جمالية اللعبة المسرحية مع أن المؤلف قد غلف أسماء الشخوص بالرمز مثل أبو الشوارب، عذراء، ولكن هذا الإطار لم يغفر للكاتب! والممتع أن يخرج المسرح باطروحاته من طرح القضايا الآنية أو الاجتماعية إلى طرح ذات بعد فلسفي وإن كان الإطار المرتبط بالعرض قد ارتبط بالواقع الاجتماعي.

(ثانيا) الكويت.. عرض يقف خلفه مخرج واعد، يبشر بالكثير استطاع بمهارة أن يحرك ممثليه فوق خشبة المسرح وعبر الفضاء المسرحي! في الكويت الآن مجموعة من المواهب الشابة وكما شاهدنا في المهرجان الشبابي تميز مخرج العمل، فالأمر لا يختلف مع عبد العزيز صفر الذي حصد لقب (أفضل مخرج) في المهرجان وقد منح الجائزة لمن يستحقه.

أما مؤلف النص (بدر محارب) فقد رحل بأحداثه وشخوصه إلى مكان خارج الحدود الجغرافية العربية ليس فقط البعد المكاني أو الزماني ولكن عبر الأسماء والمسميات ذلك أن استحضار رجل الدين أمر في غاية الصعوبة عبر الفضاء المسرحي العربي، من هنا كان الفرار إلى المدى الأبعد ولكن ما لا يحسب للعرض استمرار (عملية الثليث) طول العمل وطرح رجل الدين ضمن هذا الإطار ذلك أن ما نطرحه نحن قد لا يرضى الآخر وما يرضي الآخر قد لا يرضينا.

إن اختيار قرية في فرنسا لا يعني ان الأمر متروك لخيال المؤلف ولكن ما يشفع للعرض إجمالاً القدرات الخاصة للمؤدين مثل فاطمة الصيفي وميثم بدر، هذا العرض سيظل في ذاكرة المتلقي ذلك لقدرة المخرج أولاً وأخيراً على تحريك فريق العمل وتميز نجوم اللعبة عبر اللياقة والوعي بمتطلبات الدور في توصيل رسالة المؤلف والمخرج إلى المتلقي وتعرية رجال الدين أو السلطة الدينية التي تمارس باسم العدالة الإلهية كل هذا الإطار من الاعتداء على الإنسانية ونشر الفساد والاضطهاد والقتل إذا لزم الأمر، سيبقى أجمل ما في هذا العرض الموسيقى الحية وأيضاً تقديم (النقر-الضرب) على الأرجل بالأيدي وعلى الصدور والتي أكملت المشهدية في العرض.

والمسرح الكويتي إجمالا كما عبرت عنه في الندوة عبر تعليق سريع يمرض ولكنه لا يموت، فهذا المسرح الذي ساهم الرعيل الأول في خلقه، واستمد أبناء المنطقة منه كرافد حقيقي يطرح في كل موسم مبدعيه سواء في إطار النص أو الرؤية الإخراجية. في هذا النص كما ذهب البعض إلى الاعتقاد أن المؤلف قد رحل بأحداثه وشخوصه خارج الحدود الجغرافية هرباً من الرقيب.. وكان المخرج داعياً إلى أبعاد اللعبة فخلق هذا الانسجام الرائع.. بأن هناك جيل جديد سينطلق بأحلامه ورؤاه خارج الحدود.. فكان هذا العرض الجميل والراقي في آن واحد.

كما أن المؤلف هرب بذكاء شديد إلى أوربا ذلك أن الاقتراب من السلطة الدينية أمرٌ محفوف بالمخاطر مع تأكيدنا على بعض الملاحظات التي لامست الآخر.. ذلك أن الفساد فساد في المطلق ولا يرتبط بجهة أو أفراد أو مدينة أو قرية.. في تصوري أن هذا العرض حلقة من حلقات التميز في إطار المسرح الخليجي.

(سلوقي) الإمارات.. وعودة لإسماعيل عبد الله وهو كاتب لا يقف عند محطة واحدة فهو مهموم بالمسرح ولذا فقد حصد ولأول مرة في تاريخ المهرجانات العربية جائزة التأليف وكان له ما أراد من حيث أن المهرجان قد بدأ به عبر نص من تأليفه (مجاريح) وأن تختتم بنص من إعداده (سلوقي) عن رواية (قلب كلب- للكاتب الروسي ميخائيل بولفاكوف) مع امتزاج مجاريح وسلوقي في إطار من الفرجة المسرحية عبر الاعتماد على الفلكلور الخليجي الثري بالإيقاعات والأهازيج..

وإذا كان الكاتب في مجاريح قد طرح تيمه الثروة والجاه والحرية والعبودية والحب فإن الأمر هنا وإن كان مرتبط بالنواخذا ولعبة السيطرة على الآخر عبر استيلائه (على كلب سلوقي) للإنجليز. كيف أصبح هذا السلوقي (الهدف الأسمى والغاية عند النوخذا) ولا يرضى بديلاً عنه كل هذا في إطار من الفنتازيا ولكن هل يطرح إسماعيل عبد الله شخوصه وأحداثه عبثاً وهل يرتكن على فكر مبدع آخر دون أن يضع بصمته كمؤلف وكصاحب موقف من الحياة؟ إذا كان الأمر كما اعتقد البعض فإن الأمر لا يرقى إلى مستوى حصده للجائزة كأفضل نص في هذا المهرجان، ولكن المؤلف يقدم صرخة احتجاج عبر التابع والمتبوع والسيد والمسود، وذلك عندما يتحول (التابع – الكلب) إلى محب لابنه النوخذا ولا يقتصر الأمر على هذا الجانب!!

كان هدف المؤلف الأبرز دمج التراث مع الأفكار العالمية في إطار إيجاد رافد آخر للمسرح، وللخروج من الاطروحات المتعارف عليها وهذا ما دعى المخرج حسن رجب إلى طرح سوداوية النص -العرض عبر تغليف المسرح بالسواد، ذلك أن المخرج والمؤلف رفقاء درب ويقرأ كل منهما فكر الآخر، ولكن هل كان الكلب كما في الأساطير والحكايات رمزاً للوفاء حافظاً للأمانة؟ لقد انقلب السحر على الساحر، وتحول الكلب إلى صاحب غايات وأهداف عندما تحول إلى (إنسان) هل الخطأ في الكلب الحيوان الوفي أم الإنسان؟ هل ترديد الأمثلة المرتبطة بالكلب كما قيلت عبر أفواه الممثلين تعليق على الأحداث؟ أو كما نقول في الأمثال العامية (ما في الكلاب كلب طاهر!!) أو المثل العربي القديم "سمن كلبك يأكلك" الكاتب لا يأتي بأحداثه أو اقتباساته من فراغ بل يطرح عبر هذا الشكل (الفانتازي) علاقة السيد والمسود مرة أخرى.. علاقة النوخذا والبحارة.. علاقة الثراء والفقر.. كل هذا كما أسلفت في إطار من الشجن المرتبط بالأهازيج والأغاني والموسيقى الشعبية، والكاتب في جل أعماله يلجأ إلى هذا الإطار يقدم فكره للشعب لأنه مرتبط بالشعب وهو ضمير هذا الإنسان البسيط..

وأخيراً فإن هذه الجولة السريعة تأكيد على أهمية المسرح وارتباط جيل جديد يخلق أواصر المحبة بين الأفكار والأحلام والاطروحات في ظل غياب فعلي للمسرح وفي ظل عدم وجود مواسم مسرحية ثابتة أو رافد يغذي الحراك المسرحي مثل تفعيل دور المسرح في المدارس والجامعات! فإن إنارة شمعة أفضل بكثير من لعن الظلام ووجود احتفاء بمثل هذا الاحتفاء للمسرح أمر رائع جميل، وبخاصة في ظل إيمان الجميع بالمسرح في دول المنطقة ومواصلة ما بدأه الرعيل الأول رغم كل الصعوبات والمعوقات.

ذلك أن مسرحنا وقد قطع هذه الأشواط استطاع وفي كل الملتقيات والفعاليات أن يحصد الثناء والشكر بل إن أسماء مثل إسماعيل عبد الله، حسن رجب، عبد الرحمن المناعي، ناجي الحاي، سالم الحتاوي، عبد الكريم جواد، سامي الجمعان، صقر الرشود، عبد العزيز السريع، ناصر عبد الرضا وغيرهم كُثر.. ليس المجال مجال استحضار الأسماء يشكلون تياراً مسرحياً عربياً.

وشهدت لإنجازاتنا الخليجية العديد من المحافل يكفي الحراك المسرحي الخليجي فخراً أن يحصد الفنان الكبير عبد الله السعداوي جائزة الإخراج في إحدى دورات مهرجان المسرح التجريبي، ويكفي العديد من العواصم العربية والأجنبية أن تحتفي برموزنا المسرحية، الآن نستطيع أن نقول بالفم المليان إننا قد خرجنا من إطار الهواية إلى إطار الاحتراف وأن أسماء مبدعينا توازي رموز الحراك المسرحي العربي، وأن حركة الجيل المسرحي – خليجيا- حركة فكرية وفنية في آن واحد ذلك أن المسرح قدرنا جميعاً في الخليج. ■

* مسرحي قطري

مهرجاننا المسرحي .. متى ينزع عنه ثوب الأبدية ..!

طقوس الإشارات والتحولات الغائبة عن المهرجان الخليجي

ظل مهرجان الفرق الأهلية لدول مجلس التعاون الخليجية منذ تأسيسه في الثمانينيات وإلى يومنا هذا مخلصا لتقليديته ونمطيته المسرحيتين إلى حد لم يعد معه العقل والعصر وتحولاتهما الديناميكيتين واللازمتين يقبلهما أو يتحملهما، بالرغم من بزوغ والتماعات بعض التجارب المسرحية الشابة والطليعية والمسؤولة والتي نالها حصار الوعي السائد للجنة الدائمة (الأبدية) للمهرجان مجسدا في شروط تقف عائقا أمام إمكانية إنتاج ما هو مغاير ومستفز ومحفز وإبداعي

* يوسف الحمدان

حيث الإنجراف أمام الموضوعة الخليجية في الشكل والمضمون هو المطلوب تجسيده وأي انحراف عن هذا الإنجراف (المؤسس) يعد تطاولا غير محمود على قدسية (المهرجان)، وقد لمسنا هذا الإنحياز (الفولاذي) لهذه الشروط (معززا) ومؤكدا امتداده للمهرجانات التي سبقته، في مهرجان الفرق المسرحية الأهلية لدول مجلس التعاون الخليجية الذي أقيم مؤخرا في الدوحة في 20/12/2010، حيث حصدت التجارب المسرحية التي ارتهنت لهذه الشروط أهم الجوائز بينما غاب الإهتمام تماما عن التجارب التي سجلت حضورا فنيا وإبداعيا مسرحيا لافتا ومؤسسا على قراءة وبحث يستحقان الوقوف والتأمل، بل أن هذه التجارب بدت وكما لو أنها (خائنة) لخليج المسرح التقليدي والسائد الذي (سنته) شروط اللجنة الدائمة للمهرجان، كما بدا التعثر واضحا في قراءة وتقييم مثل هذه التجارب (الخارجة) دون قصد أو استفزاز على هذه الشروط المقدسة، بل أن بعض (المتناقدين) رأى أن مثل هذه العروض ينبغي ألا تشارك في هذا المهرجان كونها حسب غيرته وإخلاصه لهذه الشروط لا تمت بصلة إلى محور الندوة الفكرية (المسرح والتراث في الخليج)، لذا عليها أن تغادر المهرجان. تخيلوا.

والغريب في الأمر أن هذا يحدث أمام مرأى من أعضاء اللجنة الدائمة ولا (تهمس) بأي تعليق أو رد وإن كان (خجولا).

هل المشكلة تكمن في (أبدية) اللجنة الدائمة للمهرجان ووصولها إلى قناعة بأنها (دائمة) فعلا وعلينا أن نقبل بكل شئ تطرحه أو تقترحه (ديمومتها) الأبدية؟ أم المشكلة تكمن في إفلاس هذه اللجنة وتكلسها وعدم قدرتها على استحداث أي جديد؟ علما بأن جديدها الذي ينبغي أن يحسب لها في رأيي الشخصي هو تأسيسها للمهرجان فحسب.

لماذا لا يوجد أي جديد في آليات تفكير وعمل هذه اللجنة؟

لماذا تصر اللجنة دائما على مشاركة الفرق الأهلية فقط في المهرجان؟ لماذا لاتتبنى مثلا التجارب المسرحية الباحثة والخلاقة وإن كانت لا تنتمي لفرق أهلية؟ لماذا لا تتنازل عن هذا الشرط (الأبدي) والمجحف في حق المسرح والمسرحيين في الخليج؟ لماذا تخضع هذه اللجنة وتتنازل عن شروطها التقليدية للدولة المضيفة للمهرجان؟ هل هو مهرجان الفرق الأهلية واللجنة أم هو مهرجان الدولة المضيفة؟ لماذا لم نلحظ قط تبنيها لعرض متميز وفسح المجال أمامه للتجوال في خارطة الخليج والوطن العربي؟ هل اللجنة يكمن دورها فقط في (إحياء) المناسبة المهرجانية محاولة منها لتسجيل العبارة الأزلية (نحن موجودون)؟ كيف إذن يمكن الحديث عن تطوير الحراك المسرحي في الخليج وعمل اللجنة يتوقف عند إعداد المهرجان فقط للمناسبة؟ لماذا لم تترجم أية توصية من التوصيات التي تراكمت في ملفات اللجنة منذ التأسيس وحتى الآن؟ لماذا الورش المسرحية رهن المناسبة فحسب والتي لا تتجاوز الأسبوع؟ لماذا غيب دور المخرج المسرحي الباحث عبدالله السعداوي بعد أن تم اختياره لإعداد ورشة في هذا المهرجان وحل محله آخرون؟ لماذا لم تشكل لجان متحركة وفاعلة في هذه اللجنة تسهم في إنعاش وتطوير الحراك المسرحي في الخليج؟ لماذا يتم اختيار (الأفراد) لمحاور المهرجان في حينه؟ ما دور الأمانة العامة بدول مجلس التعاون الخليجية إذن؟ هل هو الدعم المادي وكلمات الرعاية الرسمية في افتتاحيات المهرجانات الخليجية؟

وإذا وقفنا عند محاور الندوات الفكرية للمهرجان نلحظ (طامة) أخرى تسهم في (قتل) روح الحراك المسرحي في الخليج، حيث يتصدى لها البعيدون عنها أو الذين ليسوا من ذوي الإختصاص أو الذين مارسوا دورا عدائيا لها، كما حدث في محور المسرح والتراث في دورة الدوحة مؤخرا، باستثناء تجربتين بحثيتين فاعلتين تستحقان التقدير طبعا .. هل هي مجاملات على حساب هذا الحراك الذي نطمح في تحققه؟ وإلى أين يا ترى سوف تقودنا هذه المجاملات؟ وإلى أي يأس أو هاوية؟

ومن إشكاليات المهرجان برمته، هو حصر وقصر تقديم العروض المسرحية على فضاء الخشبة الإيطالية فحسب، وكما لو أن تقديمها في أفضية أخرى خيانة لشروط المهرجان، لماذا لا تهيأ أفضية أخرى للعروض المسرحية المشاركة؟ لماذا لا تكون هذه الأفضية هاجسا رئيسا لدى من يعنيه الإعداد للمهرجان؟

لقد أسهم (الإخلاص) المزعج والمضجر للخشبة في نأي وانصراف كثير من التجارب المسرحية وبالذات الطليعية عن المشاركة في هذا المهرجان، كونها أصبحت أنموذجا موازيا للشروط والآليات التقليدية التي كرستها اللجنة الدائمة للمهرجان، فمتى (يغزو) القلق رأس من أنتج مثل هذه الشروط والآليات فيعيد النظر فيما كرسه حيال التعامل مع هذه الأفضية؟

لنتأمل المشهد مليا وبوضوح وبشفافية .. فجائزة الإبداع التي تفضل وسخى بها عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة صاحب السمو الشيخ سلطان بن محمد القاسمي، وهي أكبر حافز للمسرحيين والمسرحيات في الخليج، ينبغي أن تذهب للتجربة المسرحية المبدعة بحق، والتي تشكلت نتاج تراكم مسرحي أسس لاتجاه مسرحي فاعل ومؤثر في حراكنا المسرحي الخليجي والعربي، لا أن تذهب لتجارب طارئة وعابرة وغير باحثة، وهو ما ينبغي أن تشتغل عليه اللجنة الدائمة في المهرجان وما ينبغي أن يدركه المسرحيون في الخليج، ولنكن أكثر أمانة ومصداقية مع أنفسنا، فالجائزة ليست منحة مجانية، وإنما تكريما لرؤية مسرحية مغايرة ومجددة، وإذا لم يتوفر في المهرجان من لا يستحق هذه الجائزة فليس من الضرورة أن تمنح لأحد، وليس من الضرورة بالمقابل أن نبحث عن (مخرج) لتصريفها، هي جائزة للإبداع وعلى المعنيين أن يدركوا أولا ماذا يعني الإبداع، بمعنى أنه ينبغي أن تؤسس اللجنة أو من يمنحها شروطا لهذه الجائزة، كونها تتويجا للتجارب المبدعة والباحثة والمؤثرة في الخليج.

استحدثوا تكريما للطاقات الشابة ..

درج القائمون على تنظيم وإدارة مهرجان الفرق الأهلية لدول مجلس التعاون الخليجية تكريم عددا من رواد و (شيوخ) المسرح الخليجي والمنضمين خاصة لفرق أهلية، وهم بلا شك يستحقون هذا الإهتمام وهذا الإحتفاء وهذا التكريم نظير عطائهم الثر والمتواصل في مختلف حقول المسرح، وإن كنت أتمنى أن يأخذ التكريم منحى آخر غير المكافأة المالية، فهي لا شك (زائلة) بحكم شح (قراطيسها)، كنت أتمنى أن يحظى المكرمون بمكانة تكريمية تتواصل معهم وتظل على هذا الإقتراح، ولكن منذ ذلك الإجتماع وحتى يومنا هذا لم يجد هذا الإقتراح أي صدى أو استجابة.

نتمنى على القائمين على تنظيم وإدارة المهرجان النظر في هذا الإقتراح مليا، وتحفيز الطاقات الشابة على عطاء مسرحي أكثر تميزا وإبداعا، فهم عدة المستقبل وهاهم قدموا خلال هذه الدورة ما يستحق الوقوف والتأمل والإهتمام.

في مهرجان الخليج المقام في الدوحة، استوقفتني نماذج مسرحية مميزة، تمثلت في رسوخ مؤلفين مسرحيين أصبحا من وجهة نظري مهمين في ساحة التأليف المسرحي بالخليج وهما اسماعيل عبدالله من الإمارات الذي قدم مؤلفات مسرحية احتفت بها مسارح الإمارات والخليج العربي وحصدت جوائز مهمة على صعيد الإمارات والخليج العربي، وبدر محارب من الكويت الذي قدم نموذجا حداثيا للكتابة المسرحية في الكويت والخليج العربي، كما استوقفني الحضور المسرحي الشاب في هذا المهرجان والذي تجلى في مسرحية (المجهول) لمخرجها المسرحي البحريني المثابر حسين العصفور الذي قدم رؤية مسرحية مغامرة وجريئة لنص ذهني تم كن من إخضاعها لحالة الفعل المسرحي، هذا المخرج الذي لم يتم للأسف الشديد حتى التنويه عن تجربته في هذا المهرجان والذي تعرضت تجربته لـ (الغربة الخليجية) في هذا المهرجان. استوقفتني أيضا الطاقات الأدائية الشابة والتي برزت في تميز الفنان عبدالله سويد من البحرين في دوره بمسرحية (مجاريح) القطرية وجمعة علي في مسرحية (السلوقي) الإماراتية، كما استوقفني مشكل السينوغرافيا الحية في المسرحية السعودية، أما العرض المسرحي النموذجي والإختباري فهو عرض (تاتانيا) الكويتي الذي شكل قراءة مغايرة للعرض المسرحي في هذا المهرجان. ■

* ناقد مسرحي بحريني

في مهرجان دمشق المسرحي 15

عروض مسرحية على ضفتي كلاسيكيات الماضي واحتمـــــالات التجـريب!

أهم ما تميزت به عروض مهرجان دمشق المسرحي الخامس عشر هذه السنة، ليس التنوع في المدارس والأساليب وتناول النصوص وحسب، وإنما في طبيعة الرؤية المسرحية وما يمكن تسميته الفضاء المسرحي الذي يفترض تضافر جميع مفردات وعناصر الخشبة من أجل خلق نوع من التواصل المختلف والقوي مع الجمهور، فالمهرجان الذي ضم نحو ثلاثة وثلاثين عرضاً موزعة على أكثر من عشرين دولة، يمكن تقسيم مسرحياته تلك إلى ضفتين واضحتين، الأولى أعادت كلاسيكيات المسرح التقليدي في الإخراج والمعالجة، والثانية أخذت تنحو بجرأة أكثر باتجاه التجريب والاكتشاف وتغيير الأساليب، وهذا الأمر يرتبط أولاً بدخول فئة من المخرجين والكتاب والممثلين الشباب المشغولين بالاختلاف وتقديم الجديد إضافة إلى مشاركة عروض أجنبية تنتمي إلى تظاهرة المنصة المسرحية لحوض المتوسط بشكل أتاح المجال للإطلاع على آخر ما توصلت إليه التجارب المسرحية في الثقافات الأخرى مثل فرنسا وتركيا وقبرص بالإضافة إلى المشاركة الواسعة للدول العربية والتي يختلف الواقع المسرحي في كل منها بالتأكيد.

* زيد قطريب

منذ فاتحة العروض وتمثلت بمسرحية "أناس الليل" للمخرج باسم قهار عن رواية "ليلة القدر" للطاهر بن جلون، وإنتاج المسرح القومي في سورية، استطاع المشاهد أن يتوقع حجم التجريب الذي ينتظره في بقية العروض، فقهار الذي ينتمي إلى الجيل الشاب حاول قراءة نص الرواية بأسلوب مختلف، وذلك عبر اشتغاله على موضوع الكادر المتغير للقطة في المشهد المسرحي، حيث عمد إلى وضع ستارة ثانية متحركة وفي منتصفها نافذة تركز النظر على مشهد محدد، غالباً ما يتعلق بالكشف عن انفعالات الشخصيات في العمل، ومن ناحية ثانية فإن المخرج اشتغل على موضوع الأداء الماهر للشخصيات والتركيز على الحركات الإيمائية التي كانت تتطلب مشاهداً ذكياً يبذل مجهوداً أكبر من أجل مواكبة النص.. وإذا ما صنفنا هذا العرض ضمن العروض التي تنحو باتجاه التجريب والاختلاف، فإن ما قدمه المخرج أسامة حلال في عرضه "حكاية علاء الدين" كرس هذا المفهوم عندما انضم بجدارة إلى عروض الاختلاف والتجريب هو الآخر، ففكرة العودة إلى حكايات ألف ليلة وليلة واستحضار البطل الأسطوري علاء الدين ومصباحه السحري بشكل مختلف وجديد شكل نوعاً من الاغتيال للرمز الأسطوري في الذاكرة الموروثة بشكلها التقليدي، ففي هذا العرض تمكنا من مشاهد التنين يحتفل بعيد ميلاده ويضحي من أجل علاء الدين وأصدقائه، كما تفاجأ المشاهد بمجموعة من الموسيقيين على يمين المسرح تشارك بالمشاهد كأنها جزء من العرض، كما زخر العمل بكم كبير من الحركات الإيمائية والتعبيرية المفاجأة التي راهنت هي الأخرى على اجتهاد مخيلة الجمهور ومواكبتها للعرض، فهي لم تستند إلى الخطاب النظري والتنظيري في إيصال الفكرة، بل أحدثت عدة انعطافات مفاجئة في النص وردود أفعال عند الشخصيات، لتصبح المسرحية من العروض المميزة والمهمة في المهرجان.. وإذا ما أضفنا موضوع الموسيقى والإضاءة والديكور المختلف للخشبة، فإننا نحصل على منجز مختلف وجديد يمكن تصنيفه مباشرة ضمن ضفة العروض المائلة للاختلاف والتجريب وإجراء المقاربات الجديدة.

رقصات مدهشة

ضفّة الاختلاف والتجريب في المهرجان ضمت العديد من الأعمال المدهشة الأخرى وكان أشهرها عرض "حقائب" التونسي الحائز على جائزة مهرجان المسرح التجريبي في القاهرة، فمخرج العمل جعفر القاسمي قدم عرضاً مختلفاً ومغايراً للمألوف من جهة اعتماده الكبير على الأداء والرقصات التعبيرية في العرض، فرغم عدم التعويل على النص الذي حضر بشكل هامشي تقريباً، إلا أن المشهد البصري استطاع أن يشكل حاملاً أساسياً للعرض، لدرجة أن المخرج في بعض اللقطات استغنى عن الحوار نهائياً عند بعض الشخصيات ليتم التركيز أكثر على حركات الجسد وتعابير الوجه ومجمل الرقصات المدهشة التي شكلت مجتمعة جواراً موازياً يمكن اعتبارها أداة تعبيرية عالية جداً من قبل المتابع، فقد حول القاسمي مفهوم الحقائب إلى معنى إنساني عندما اعتبر الشخصيات حقائب متنوعة البضاعة ثم راح يفتح كل حقيبة كي تبوح بأسرارها على طريقتها التي تنوعت بين المناجاة والحوار مع الشخصيات الأخرى أو الحركات التعبيرية والإيمائية دون الكلام نهائياً.

في هذا العرض استطاع المشاهد اكتشاف نمط مختلف من العمل المسرحي، فمنذ المشهد الأول أطلت الخشبة العزلاء بلا ديكور أو معدات سوى الإضاءة وثمانية ممثلين يتنافسون في أساليبهم التعبيرية وكأننا أمام لوحة بانورامية تتصاعد وتيرتها في مركز الخشبة، بينما يرافقها على هامش المنصة شخصيات تقوم بالتعبير أحياناً عن المشهد الرئيسي الذي يجري تقديمه، وهي بمجملها اجتهادات أظهرت البصمة الخاصة لمخرج العمل جعفر القاسمي وفريق العمل الذي تمكن إلى حد كبير من تجاوز مشكلة اللهجة المغربية الصعبة بالنسبة لجمهور دمشق، ليراهن أكثر على الأداء وحركات الجسد والموسيقى وبناء الشخصيات!.

البعد الإنساني

في الاتجاه نفسه يمكن تناول العديد من عروض المهرجان التي نحت أكثر باتجاه العامل البصري والتجريب في إيقاع الجسد والموسيقى والإضاءة، ومثالها العرض الفرنسي التونسي (حتى إلي يعود) فيما يعرف بتظاهرة المنصة المسرحية لحوض المتوسط، والتي كتب نصها جانفيف مازن، وكريوغراف جانفيف مع إيمان سماوي، فالعمل اشتغل على موضوع تحويل البعد الإنساني إلى عامل بصري يمكن للعين مشاهته عبر أداء راقصتين تظهران بشكل مختلف حسب طبيعة المشهد فيما يشبه التدفق

> امتازت عروض المهرجان في طبيعة الرؤية والفضاء المسرحي الذي يفترض تضافر جميع مفردات وعناصر الخشبة من أجل خلق نوع من التواصل الفعال

والانتقام التي يزخر بها العمل أعاد المخرج ترتيبها وتقديمها على طبق شهي من الذائقة البصرية المشغولة بتضافر جميع مفردات العرض بدءا من أداء الممثلين إلى الإضاءة والموسيقى والديكور.. هنا تبرز هذه السمة التي تبدو قاسماً مشتركاً بين هذا النوع من العروض، فهي في مجملها تركز على المهارة في الإخراج البصري ليصبح النص في نهاية الأمر وكأنه يقف على الحياد!.

العرض البريطاني

هذا الأمر ينسحب على العرض البريطاني المختلف (لا فكرة) الذي يختزل عنوانه الكثير من تفاصيل العمل الذي كان بمثابة لقطات تتناول موضوع الإعاقة ونظرة الناس إليها، فالعمل يرصد الآراء تجاه عرض تؤديه ممثلتان إحداهما معوقة، بحيث تعملان على تقديم تلك الأفكار على الخشبة بقالب كوميدي غير قائم على فكرة محددة تماماً، في هذا العمل تمكن المخرج لي سيمبسون من الاشتغال على الفكرة والنص بشكل كبير إضافة إلى تناوب الأسلوب الكوميدي والتراجيدي للمثلتين اللتين امتازتا بأداء مختلف وشيق ساهم في دفع موضوع البساطة إلى الأمام وطبعه بالكثير من المهارة في التقاط الآراء والمفارقات الإنسانية خاصة في مشهد استبدال الرأس بين جسدي الممثلتين حيث يصيب العمل مباشرة الهدف الذي يريده وهو أن الإعاقة الجسدية لا تعني أن الإنسان غير طبيعي أو معاق عقلياً.. في هذا الإطار يمكن الحديث عن جهد كبير بذلته العديد من الأعمال التي اختارت أفكاراً ظهرت بسيطة، لكنها حبكتها على الخشبة ببراعة فيها من المهارة والمتعة البصرية والأدائية الشئ الكثير!.

استطاع المتابع للمهرجان أن يتلقف فناً من البصري الذي كان عليه إيصال الفكرة وبناء جسور التواصل مع الجمهور، وهي صفة اشتغلت عليها جميع العروض التي اصطلحنا على وصفها العروض الممعنة في التجريب.

وفي هذا الجانب يحضر بقوة أيضاً العرض التركي (مكان ما في منتصف العالم) الذي قدمته فرقة مسرح بلدية أسطنبول الكبرى، وكتب نصه أوزان يولا وأخرجه محمد نور الله تونجار، فرغم أن الحكاية تبدو تقليدية للوهلة الأولى، إلا أن تركيز المخرج على موضوع العامل البصري والإكثار من الستائر والتلاوين على الخشبة جعل المشهدية البصرية تذهب إلى حدود أبعد من القصة بمفهومها العادي، حيث ينتبه المتابع إلى ذلك الكم الهائل من الجهد المبذول في إخراج العمل الذي لم تخفف قصته الشبيهة بحكايا المسرح الإغريقي من شأن الأداء والرؤيا فيه، لأن قيم الحب والقتل العيار الثقيل في معظم عروض المنصة المسرحية لحوض المتوسط، هذه التظاهرة التي كانت في الوقت نفسه مناسبة للإطلالة على ما توصل إليه المسرح في دول أوروبا سواء من جهة التقنيات المسرحية أم الحوار والإخراج والسينوغرافيا.. ورغم أن العروض العربية سارت في خط بياني متفاوت جداً بين عرض محترف ومشغول بمهارة واضحة، وآخر ظهر كأنه معمول وفق كلاسيكيات المسرح المعروفة، إلا أن العروض العربية المتميزة لم تقل شأنا عن مثيلات الأوربيات في كثير من النواحي، ويمكن أن نضيف هنا مسرحية "ماشي أون لاين" اللبنانية التي أدخلت موضوع التكنولوجيا إلى المسرح، فتناولت قصة رجل وامرأة يلتقيان على الماسنجر "الشات" في حالة ضياع يعيشها الشباب جراء الحروب الداخلية التي عصفت بلبنان، فالعمل يستند إلى إدخال موضوع التكنولوجيا الحديثة والحديث على الانترنت، بالإضافة إلى اعتماده على شاشة إسقاط تكون بمثابة المرآة العاكسة لأفكار وتصورات الشاب فاقد الذاكرة الذي يعتقد أن أهله قد قضوا في الحرب إثر إنفجار منزلهم.. في هذا الخضم حاولت مخرجة العمل خلود ناصر طرح العديد من مشكلات القرن العشرين الذي انطوى على الكثير من المآسي الإنسانية والحروب وإظهار تأثير ذلك على الشباب وذلك عبر منجز مسرح ظهر مختلفاً من حيث المعالجة والسينوغرافيا ومجمل المفردات التي أضافتها ناصر مثل شاشة الإسقاط التي كانت تشرح من خلف المشهد مجمل الانفعالات التي تعصف بالشخصيات!.

في البيئة نفسها، أتت مسرحية "راجعين" للكاتب الجزائري الطاهر وطار اقتباس وإخراج الفنان أيمن زيدان كي تطرح فكرة غريبة تتعلق بسؤال ماذا لو عاد الشهداء؟. فرغم أن الإطار العام

جمهور مفاجئ

اللافت في عروض المهرجان هو الحضور الكبير للجمهور بحيث أن عدد الواقفين كان كبيراً في جميع العروض، وهو أمر يشير بقوة إلى مكانة المسرح بالنسبة للمشاهد وخيار الجمهور بالاطلاع ومتابعة مختلف العروض، كما يبدد في الوقت نفسه مقولة عزلة المسرح أو خواء الخشبة التي تتردد بين حين وآخر عند الحديث عن هموم المسرح العربي على نحو خاص.. ففي عروض المهرجان ما يشبه الخط البياني الواضح إلى تلك المسألة، والحصول على مكان في مسارح دمشق طيلة مدة المهرجان كان يتطلب الحضور مبكراً بالنسبة للمهتمين بالمسرح، فالمهرجان شكل مناسبة لتفاعل جميع هذه الأطراف مع بعضها من أجل الاستفادة والإغناء وربما تصحيح المسار بالنسبة للبعض.

يبدو متناولاً في مسرحيات الماغوط ودريد لحام، إلا أن زيدان حاول صبغه بالخصوصية الإخراجية والحوارية الممكنة، فحصلنا على عرض يمكن تسميته بالشعبي لاقى حضوراً كبيراً من مختلف السويات الاجتماعية تبعاً لشهرة الفنان زيدان في مجال الدراما، وربما يكون لخبرة زيدان الدرامية الدور الأبرز في إخراج العمل على هذه الشاكلة المعروفة في أساليب المسرح الكلاسيكي إضافة إلى انشغاله بالإجابة على تساؤل بدا مهماً جداً يتعلق بعودة الشهداء، الأمر الذي ساهم بفرض نوع من تحديد النمط بالنسبة للعرض بحيث أنه لم يكن ليحتمل الكثير من التجريب!.

عروض خليجية

من المشاركات اللافتة في المهرجان كانت العروض الخليجية، فقد شاركت قطر والسعودية والكويت بأعمال امتاز بينها العرض القطري "أنا أنت الإنسان" وهو بإشراف ناصر الجابري وإخراج فهد الباكر

> لا يمكن إطلاقاً النظر إلى المشهد المسرحي العربي باعتباره كتلة واحدة من حيث السوية والثقافة والبنيات التحتية المتوفرة للمسرح

وسينوغرافيا إبراهيم البشري، وذلك عبر توليفة بدت معقدة في أول الأمر، فقد عمد المخرج إلى فرش أرضية المسرح بالرمل وانطلق من شخصية فنان تشكيلي يحاول رسم شخصيات العرض المسرحي من خلال ثقافته ومفهومه للقيم الإنسانية، وكانت تلك اللقطة لافتة ومختلفة إلى حد ما، فالشخصيات المرسومة ضمن اللوحات تتحول لاحقاً إلى شخصيات من لحم ودم وتمارس دورها خارج الإطار المرسوم أو كما رسمته مخيلة الفنان من احتمالات، ففي هذا العرض نحصل على أسلوبية شيقة ومختلفة من حيث الفكرة وأسلوب المعالجة فيرسم الفنان عدة لوحات يختمها بلوحة يقتل فيها الشخصيات لخروجها من الإطار الذي رسمه ليعود إلى مخيلته كي يحاول الرسم من جديد.. بالمقابل حاول المخرج الكويتي عبد العزيز صقر من خلال عرضه المسرحي "دراما الشحاذين" تناول إشكاليات المسرح عبر الإشارة إلى مجموعة من التقلبات الاجتماعية، ورغم أن عنوان العرض أشار سلفاً إلى سينوغرافيا بسيطة ومتهالكة نوعاً، إلا أن خيار المخرج هذا لم يثنه عن بداية العرض بشحاذين اثنين يخرجان من بين الجمهور ليصعدا منصة لم تكن تختلف عن حالهما كثيراً، وإذا ما استحضرنا العرض السعودي "كنا صديقين" نستطيع أن نتلمس بدايات تجربة مسرحية جادة ربما تشهدها خشبات الخليج العربي في الفترات اللاحقة، فتلك العروض المشاركة في مهرجان دمشق كانت بمثابة المؤشر إلى تصاعد تلك الحركة والاهتمام الزائد بتقديم منجزات مسرحية لها حضورها في المسرح العربي.

ومثلما يمكننا الحديث عن العرض العراقي "كامب" للمخرج مهند هادي وهو يقع في دائرة المسرح التقليدي، فإن "كلاكيت" السوري لتامر العربيد و"ليلة القتلة" لمأمون الخطيب و"راشامون" لحازم زيدان كانت جميعها في نفس البيئة تقريباً، فرغم الاسئلة الكبيرة التي تواجهها المنصة هذه الأيام في مختلف الثقافات العالمية حيث ينشغل الجميع بالبحث والتطوير والبحث عن أدوات، ظهرت بعض العروض مكتفية بإعادة المشهد نفسه تقريباً من منصات الماضي المعروفة المعالجة والموسيقا والإضاءة والسينوغرافيا!.

هنا لابد من الحديث عن طبيعة العروض والأماكن الواردة منها، ولأن المشهد المسرحي العربي لا يمكن النظر إليه ككتلة واحدة من حيث السوية والثقافة والبنيات التحتية المتوفرة للمسرح، فإن الحديث عن عروض سورية وتونسية ومصرية أو خليجية متباينة في السوية يبدو منطقياً هو الآخر!. هذا عدا عن التمايزات الثقافية ومدى نضوج التجربة المسرحية بين بلد وآخر، ففي حين ارتفع عدد العروض السورية إلى نحو اثني عشر عرضاً، عثرنا بينها على مختلف المدارس التقليدية والحديثة، اكتشفنا في الوقت نفسه عرضاً تونسياً أتت شهرته معه وهو العرض التونسي "حقائب" للمخرج جعفر القاسمي، كما تمكن الجمهور من مشاهدة عروض تظاهرة المنصة المسرحية لحوض المتوسط وهي تتضمن مشاركات لدول أجنبية متمايزة هي الأخرى في تجربتها المسرحية وواقعها الثقافي وما قطعته من أشواط في منجزاتها على الخشبة ليس من الناحية التقنية والحوارية والإخراجية وحسب، بل من جهة توافر المعدات والسينوغرافيا الحديثة وما إلى ذلك من بنية تحتية متطورة وقادرة على الارتقاء بالعروض وفتح المجال أمام الاجتهاد والتجريب!.

أفكار وأدوات

كان من اللافت في العديد من العروض، استنادها إلى أفكار كبيرة أو عالية إذا صح التعبير، مقابل أدوات ظهرت قديمة ومستخدمة كثيراً على الخشبة، هنا كان السؤال مشروعاً عن مدى مقدمة الفكرة المجردة في الارتقاء بالعمل المسرحي لوحدها أو غير مدعمة كما يجب بالأدوات الشهيرة في المسرح!. فكثيراً ما اكتشفنا أفكاراً هامة لكنها مقدمة بنفس الأسلوب المعروف سابقاً في المسرح الشكسبيري، ولو أن تسلحت تلك الأعمال بالجرأة أكثر من جهة اعتماد أساليب أكثر راهنية كما فعلت بعض العروض، لكنا حصلنا على أعمال مختلفة جداً ومتنوعة من حيث خصوصية كل مخرج مسرحي لآليات التجريب الممكن استخدامها على المنصة..

في هذا المجال، يمكن استحضار العرض السوري "بيت بلا شرفات" للمخرج هشام كفارنة حيث حضرت الفكرة وغابت بقية الأدوات، رغم مشاركة فنانتين شهيرتين في الدراما التلفزيونية ضمن هذا العرض وهما جيانة عيد وأمانة والي، إلا أن طبيعة المعالجة مع اللغة الفصحى ومحاولة مناقشة العمل للحلم لدى عدة نساء هنّ بطلات العرض، كل ذلك أودى بالفكرة العالية كما أسلفنا إلى مطب التقليد وإعادة عزف اللحن ذاته في المسرح التقليدي، مع أن الهاجس الكبير والهام الذي كان من المفترض الاشتغال عليه هنا هو البحث والاكتشاف ومحاولة تقديم الفكرة على نحو أكثر جدة وإدهاشاً لجمهور أصبح متمرساً جداً في المشاهدة المسرحية بحيث لم يعد يرضيه أي شئ!.

في هذه الضفة، يمكن أن نشير إلى العرض السوري "كلاكيت" لتامير العربيد، الذي لم يوفق كثيراً في الفكرة أو أسلوب المعالجة رغم اعتماده على نجم درامي معروف أيضاً هو عبد الرحمن أبو القاسم ترافقه الفنانة جيانة عيد، إلا أن المعالجة وعدم استثمار الأدوات والعناصر المسرحية المفترضة بالشكل المطلوب، أظهر العمل كأنه سرد لحكاية معروفة النتيجة سلفاً، وكأن مجمل العروض التي نصنفها في هذا المكان الكلاسيكي كانت تحتاج إلى القليل من الجهد على صعيد الأسلوب واختراع الأدوات المختلفة عن المألوف، لأن الرهان في المسرح ليس على الفكرة العزلاء فقط، وإلا لكان بالإمكان الاستغناء عن جميع مفردات ومكونات الخشبة من أجل تقديم أجمل الأعمال!. ■

* ناقد وإعلامي سوري

نغمة الكلاسيكيات

يستطيع المشاهد اكتشاف نوعين من العروض في المهرجان، الأول عزف على نغمة الكلاسيكيات المعروفة في أدوات المسرح والإخراج والسينوغرافيا والنصوص، والثاني فراح يغرد خارج سرب الأفكار المعتادة والأساليب وذلك عبر ممارسة الكثير من التجريب سواء من جهة النص الذي كان يتطلب مزيداً من الجهد حتى يتم التواصل معه من قبل المشاهد، أم من حيث الرؤية البصرية التي تحملت هي الأخرى جزءا كبيراً من أدوات إيصال الفكرة والتواصل مع الجمهور. هنا يمكننا أن نفرز بين مخرجين شباب فضلوا الانحياز باتجاه الاختبار والتجريب، وآخرين كان من الواضح أنهم ينتمون إلى مدارس مجربة ومعروفة سلفاً.

رؤيا.. ورؤية

الرشيق والأنيق

بقلم:
آمنة الربيع *

منذ أول نشـاط مدني عربي في دمشـق وبيروت والقاهرة والخليج قام الإنسان مستعيرا تجليات الخشبة الإيطالية تأليفا تمثيلا وإخراجا، وإلى يومنا هذا، والكلام عن المسرح كلام قديم ومدرسي وباهت ومقطوع ومبتـور ومملوك! احتكمنا في الرحلة العربية المسـرحية إلى طبيعة التجـاذب الثقافي وكان هذا الأمر في بدايتـه مجديا إلى حد واضح، لكن المدهش أن التجاذب كان يكتفي الشـرب من نصف الكوب الفارغ، فبدلا من تكوّن نظرية مسـرحية جمالية رشيقة وأنيقة صار عندنا نصف التجربة، وعلى هذا قياسا لدينا نصف يوجين يونسـكو ونصف بيتر بروك ونصف غروتوفسـكي ونصف جان جينيـه ونصف بيراندييللو ونصف بروتولد بريخت ونصف ستانسلافسـكي. وحتى هؤلاء المخرجون الرائعـون الذين طرحوا النظريات، فقد تراجعت كل نظرياتهم المسـرحية الكبرى التي غلّفت مرجعياتنا وأثرت في درسنا وتلقينا وكتابتنا ونقدنا وفرجتنا للدرس المسرحي.

والتراجع لا يعني السـقوط في الوحل بحسـب تعبيـر هايدجر، ولا يعني تقديم اعتذار عن فعل مسـرحي سـابق أو عن كلام ما، والتراجع أيضا لا يعني الفشـل. التراجع شكل من أشـكال المراجعة والنقد الذاتيين لتلك المرجعيات. لقد أختبرت تلك المرجعيات عناصرها في زمن معلوم وتاريخ حضاري معروف. فكسبت تماميتهـا في سـياقها وضمن سـيرورة تحولاتهـا المعرفية. ولكنها اليـوم فقدت بريقهـا وكثافتها. ومن منطلق أن كلّ شـئ قابل للتغيير والتطوير فعلى النظرية المسـرحية القديمة التي تلقيناها أن تجدد من أحوالها وتغير من مصائرها العرجاء. على المؤلف الدرامي أن يكتب بلغة غير لغة المشـايخ، وعلى الممثل أن يمثـل دوره كما نتكلم في اليومي والعادي، وعلى المخرج أن يكسـر أصنام المنصّة، وعلى الجمهور أن يتفرّج ويستمتع.

للفن المسـرحي عناصره وروحه. حساسـيته وتدفقه. إضاءته التي يعشـقها السـينوغرافي وهو يلبّس الممثـل ثوبه ويضع له مسـاحيقه الحيويـة اللازمة. ولهذا الفـن نصّه الأصلي ونصّـه المعالج له موقفه الإخراجـي الجمالـي الملهم. فإذا كنا على حد تعبير أرجانون بريخت المسـرحي القصيـر نعلم أنّ للبرابرة المتوحّشـين فنّهـم الخـاص، لـم لا نوجد نحن فنـا آخر! ولـم لا نقرّب بين الفـن والفكر؟ وبيـن الطبول والوتريـات؟ وبيـن اللهجة المحلّية والمعجم؟ بين الأعمى والمبصّر؟ بين مـا يحدث خلف الكواليس وما يراه المتفرجون أمامهم؟ بين العتمة المطلقة والإنارة الجديدة؟ بين أنتيجونا والفنانة الشعبية؟ بين ديك الجن ومكبث؟ بين معطف نيكولاي جوجول و(بشـت) النوخذا؟ لم لا يكون لنا عرضنا المسرحي الجمالي الرشيق والأنيق؟!

بريخت(إننا نحتاج نوعا من المسـرح يطلق لا المشاعر أو ومضات الإدراك، أو الدوافع الممكنة بداخل مجال الإطار التاريخي الخاص بالعلاقات البشـرية التي تدور فيها الأحداث فحسـب، بل مسرحا يستخدم ويشجع الأفكار والمشاعر التي تساعد على تغيير المجال نفسه).

التجدّد في الكتابة المسرحية أيها المسرحيون الجدد، هو إيقاع درامي محسوس وخالص لعناصر المسرح وجمالياتـه فقط. هيئتها متجددة تتحرر من السـرد ومن الرواية ومن القصّة ومن الشـعر، ومهما تداخلت مشـاهدها التمثيلية بلواحاتها التعبيرية يظل يسكنها دائما ما لم يكتشف بعد، ولكنه شئ يحس بوجوده كوشـيجة الحميميـة. وهذه الوشـيجة لا توجد في الكاثارسـيس (التطهير) الأرسـطي، ولا في المسـاحة الفارغة القابلة بامتلاء الجسد، ولا في كسر أفق المشاهدة فحسب، بل في كل هذا معا، حتى يبدو العرض والمسرح والعالم في آن وفعل واحد، كلا رشيقا وأنيقا وخفيفا كخفة روح قلة من الكائنات المتحررة. ■

* مسرحية من عمان

سكون

تقاسيم مسرحية تحلق في **سماء العرب**

مسرح **فلسطيني** ينحاز **لإسرائيل** !

وجهة مسرحية لبنانية بتوقيع أنطوان معلوف

ثلاثية التوتر الدائم

المسرح والأيديولوجيا
مقاربات ديالكتيكية... تشابكات جمالية

مهرجان المسرح العربي
2011 | بيروت

تقاسيم مسرحية تحلق في سماء العرب

الهيئة العربية للمسرح
Arab Theatre Institute

على ثلاثة من مسارح بيروت وفي عروض مفردة متعاقبة كانت ليالي المهرجان تشهد ثلاثا من المسرحيات،فيما وازى هذا الفعل النشط في بيروت فعلٌ لا يقل نشاطاً في طرابلس إذ تم بالتنسيق مع بيت الفن ونقابة الفنانين المحترفين و الرابطة الثقافية في طرابلس تنظيم ما يمكن وصفه بنسخة موازية من مهرجان المسرح العربي في عاصمة الشمال اللبناني إذ شهدت حفل افتتاح وأربع مسرحيات.

* غنام غنام

> حقائب قرأت التغيير في تونس مبكرا فغازت فنيا وواقعياً

في هذه البانوراما سأستعرض العروض المسرحية المشاركة،وأرصد بعض الجوانب النقدية التي رافقتها معتمداً على ما كونته بالمتابعة المباشرة وبما سطره المسرحيون و النقاد في مجلة المهرجان اليومية و التي كانت تصدر يومياً متميزة بالشمولية و الجمال الفني.

و يمكن تسجيل ملامح مشتركة لعروض المهرجان من أبرزها:

الحقائب بدلالاتها من السفر والارتحال والانتظار وعدم الاستقرار، فكانت مؤشر أزمة عامة حيناً و أزمة شخصية حيناً آخر كما في عروض حقائب،ينعاد عليك،كامب.

إنتظار الغائب الذي يرمز إلى الأمل بتحقيق الحلم،أو تعديل الحال الماثل،كما في حقائب و تاتانيا و طائر الصدى المفقود و راجعين.

الحيوان كرمز للمعنى الدرامي كما في السلوقي و طائر الصدى المفقود.

المثقف المأزوم الذي يعاني الإهمال ويواجه تردي الحال كما في سكان الكهف و فيفا لاديفا و حقائب و عجايب.

تأجيل الرحلة كمأزق درامي في حمار الليل و ينعاد عليك.

تعشيق النصوص العربية بمشاهد من أعمال كلاسيكية (أنتيغوني،أوديب،ميديًا) كما في حقائب، فيفا لاديفا، مساحات أخرى، الإطا، وكلاسيكيات الأدب و الفكر العربي والإسلامي كما في طائر الصدى المفقود.

القهر البوليسي و معاناة الإنسان العربي تحت نيره كما في عجايب،حقائب،طائر الصدى المفقود،الإطار، راجعين، تاتانيا(رغم تغريب مناخ هذه الأخيرة الدرامي).

ويمكن الدخول في بعض التفصيلات لنكتشف اشتباكات أكثر بين هذه العروض في إشارة واضحة إلى أن المسرح العربي يعمل في مناخ واحد من محيطه إلى خليجه.
وتيمناً بتراتبية جدول العروض في بيروت سأعرض لهذه المسرحيات.

حقائب تستشرف التغيير في تونس

يبدأ العرض بالحوار الصادم :
مسافر
لوين؟
لبلادك.

الممثلون الثمانية يجرون تمارين إحماء وثماني مستطيلات ضوئية محددة تلتقي في بؤرة دموية،فضاء بهذه الدقة و هذه المحدودية يدخل الشخصيات في مسارات قدرية وزمنية محددة و محدودة لتكتسب محاولات الانعتاق والتوق للحرية أهمية كبرى،فالشخصيات التقت في نقطة درامية ملتهبة واحدة هي (الحبيب)حامل الحلم وصانعه والشقي بناره و البعيد الآن عن الشخصيات و الموحي لها و الذي يعذبها غيابه و يعذبها عذابه هو بما حلم،حكايات تحيا و تموت تتسلم على التوالي ممن يحمل لها ملابسها، أرديتها أكفانها،وهي إشارة دالة لقطعة واحدة من الملابس إذ يدخل الممثل فيها يصبح الشخصية التي يلعب و إذ يخرج منها يصبح خارج التمثيل ليعود نفسه، تماماً كعلاقته بالضوء إذ يكون داخل المستطيل الضوئي فهو في الصورة وذلك في إمعان من المخرج في فرض سلطته على العرض بكليته،ومانحاً بذلك دوافع عامودية لتوتر الشخصيات ودخولها الصراع الداخلي قبل الخارجي فكل الشخصيات تبدأ بلحظة إقلاع عصبي قبل النطق.

الحبيب و الصادق (شخصيتان) أول الغياب و الصمت و الموت الذي يأتي في نهاية اللعبة التي لانهاية لها.وما بين القصص اليومية للشخصيات،تلك الصبية التي كان أخوها دافعاً لها كي تعبر عن نفسها بالتمثيل،وركب البحر باحثاً عن الفرصة على شاطئ آخر فغرق في البحر،وظلت طيلة الوقت تريد مساءلة هذا البحر مما أوصلها إلى لحظة اعتزال التمثيل لتشعل في إلياس أزمته التي يعيشها من حساسية الإحساس والتي تفرض عليه أن يحس نصف إحساس نصف فرح نصف حب نصف شوق لكنه يصارع هذه الأنصاف يطلق العنوان لروحه وجسده في رقص محموم يدفع صديقته إلى العودة ومراقصته بحثاً عن خلاص كليهما. وتلك التي تتردد طويلاً لتبوح للحبيب بحبها و تدخل في تفاصيل الإرتباك الداخلي و الخارجي و تذهب في ست الإتجاهات دون أن تذهب في اتجاهه الحقيقي.وذلك الصادق الذي يظل صامتاً متأملاً في الحال ماضياً و جاذبا ذلك الأمل إلى لحظة حاضرة، ولم يبق لديه إلا لحظة

عشق واحدة عاش عليها ليموت ككل الفنانين بالنبحة الداخلية وحين تنهض الشخصيات في لحظة العنفوان نجده بعد أن مات يعانق الحبيب رمز الغياب.ممثل يحلم بعرض خلف البحر،في مكان فاره، وسط جمهور يهتف باسمه،وفضائية في نقل مباشر لأحداث المسرحية ومذيع يصف المشهد ويعلق عليه،وألعاب ودعايات وإعلانات باسمه، ممثل يحلم ب (روتانا مسرح) مُديناً بهذه التركيبة الدرامية الحال في تونس والساحة العربية.

عمل القاسمي على تفجير طاقة الممثلين الجسدية والنفسية إلى أقصاها،من خلال الرقص الحديث والتعبير بكل تفاصيل الحركة العنيفة كما كان التعبير بالصوت عنيفاً بليغاً وقاسياً فالشخصية تصل إلى عنف البداية و النهاية كما الحبشي الذبيح فالسطوة الإخراجية التي حاصرت لم تترك من فسحة أمام الشخصيات إلا اقتحام النار/الموت أملاً بالانعتاق.

وصل العرض إلى نهايات ثلاث، و في كل مرة كان القاسمي يعود إلى حكايات العرض كأنه يقول القصة لم تنتهِ وبعد النهاية الثانية يستمر ليقول الحكاية لم تنتهِ،وبعد النهاية الثالثة كأنه يقول الحكاية لن تنتهي.

وفي مستوى لافت لبناء النص نجد المزاوجة بين القصة اليومية المعاشة للشخصيات والنص الكلاسيكي بحوارات فيها روح المعنى الأصلي لكنها قد استنطقت صياغات قرآنية حتى صارت دزدمونة تنطق بحوارات إسماعيل عندما هم النبي إبراهيم بنبحه،وأسجل هنا ذكاء كاتب النص يوسف البحري في توظيف هذه الصياغات من كاتب آخر هو فاضل غزال.

المسرحية حولت المسرح إلى حقيبة كبيرة وفتشت فينا عن حقائب مغلقة،فتحت حقائبنا ونثرت ملابسنا(شخصياتنا) التي نلعبها في حياتنا وجعلتنا نراها/نرانا فنضحك على ألمها وحمق ألملها وجنون رغبتها وتوقها في الحياة،حقائب أخرجت أرواحنا من جلدنا فكنا نحن داخل العرض،داخل الشخصيات وعلى مقاعد النظارة.

بطاقة العرض :

- **تأليف: يوسف البحري**
- **إخراج: جعفر القاسمي**
- **فرقة المسرح الوطني ـ تونس**
- **تمثيل: سماح الدشراوي،نبيلة قويدر،سماح التوكابري، الصادق حلواس، أسامة الجامعي، الصحبي عمر، أحمد بن علي، يوسف مارس.**
- **التقنيون: الطاهر لخذاري، عمار العتروس، صابر القاسمي، زينب العياشي**

فيفا لاديفا .. احتراق الممثل و الملقن

مونودراما مترعة بالنسوية ومتباسطة في التناول متعمقة في بحث اللحظات قدمت رندا الأسمر من إخراج نبيل الأظن عن رواية مسرحية لهدى بركات(فيفا لاديفا) ساردة نهاية الفنانة التي تعيش زمن الانكسار الذاتي و الموضوعي وتردي الحال الذي ينتج عن أسباب كثيرة تشتبك ولكن يقف الموجع منها في المقدمة،إلا وهو السن المتقدمة والترهل وغياب الجمال الذي كان صارخاً في زمن غابر.

في حوار زاوج الشاعري في اللغة و اليومي منها،وبين الشاعري في التشكيل واليومي منه وبين الشاعرية في التجسيد و اليومي منه،هكذا فعل الأظن في معالجته للرواية المسرحية،ومن هذه الازدواجية نرى ازدواجية المتناقضات والمتصارعات على امتداد العرض والتي يقف في مقدمتها الحوار المستمر بين الصورة(الصبا) الماضي التي جاءت عوضاً عن الملقنة في الرواية المسرحية لبركات وبين الفنانة(الجسد العجوز/ الجثة) الحاضر،حيث كانت الصورة التي تحتل مركز الوسط على الخشبة ومحركة فيديو غراف تحاور الممثلة على المسرح معطياً هذا الحل إلى فصل تام بين الشخصيتين/الحالين،كما سحب الأداء الحي إلى منطقة الأداء المسجل المبرمج في الإطار، و قد عبر الناقد اللبناني عبده وازن عن هذا الأمر في رأيه المنشور على صفحات مجلة الخشبة(أوجد المخرج حلاً بصرياً بديعاً لتغييب «الملقنة»، فهو استبدلها بصورة (أو لوحة) للممثلة نفسها، معلّقة وسط الجدار وعمد الى تحريك وجه الصورة وجعلها تتكلّم وكأنها الصوت الآخر للممثلة أو «الديفا». وهو هكذا كان فعلاً،إذ أدّت هذا الصوت الممثلة الكبيرة رندة الأسمر التي كانت «بطلة» هذا العرض،والجميل في هذه اللوحة الشخصية (بورتريه) انها تحوّلت شاهدة على واقع هذه «الديفا»،وعلى ماضيها وعلى حال الاضطراب التي تحياها،حتى ليختلط عليها الزمن فتهذي وتهلوس وتتداعى... وبدا الوجه الذي في اللوحة، في لحظات الكلام أو «التجاوب» بينه وبين الممثلة،كأنّه مرسوم على طريقة الرسام فرنسيس بيكون الذي عُرف بتشويه الوجوه. وعندما كان الوجه يصمت فهو سرعان ما يعود الى جموده،شاهداً أخرس على الممثلة وواقعها.وبدت هذه الفكرة بديعة،لا سيما في الجزء الثاني عندما امّحى الوجه كلّياً وتآكله السواد،سواد التحلّل، الذي ليس سوى سواد روح هذه الديفا).

وفيما تخففت الشخصية من الكثير من الملابس و الاكسسوارات التي كانت تثقلها في إشارة لدخول مرحلة جديدة مع التخفف من كل قطعة،جاء تغيير الفضاء الذي منح العمل بعداً وعمقاً دراميين خفف إلى حد ما من بعض رتابة كانت تسللت إلى الأداء ،إلا أن هذا كله لم يخفِ الجهد العظيم الذي بذلته الممثلة لتكون في إهاب ممثلة تكبرها عمراً وعاشت مرحلة فنية و زمنية غير التي تعيشها رندا الأسمر،لكن و بكل تأكيد ما زال الفنان في زمننا عرضة لما مرت به ديفا وما يمكن أن يكون أمر وأسوأ.

ولا بد من الإشارة إلى تخفف نبيل الأظن من

تعـدد المسـتويات فـي اللحظـة الواحـدة مكتفياً بالفضـاء الآخر الذي فتحه فـي النصف الثاني من العرض،ممهداً إلـى ذلـك الخروج السـماوي على سـلم مفتوح علـى فضـاء اللانهاية مشـيراً إلى عبثية الحياة و عبثية الموت.

بطاقة العرض:

- **تأليف هدى بركات**
- **تمثيل: رندا الأسمر**
- **إخراج: نبيل الأظن**

مسرحية راجعين والذهاب باتجاه الفرجة

كتـب أيمن زيدان مسـرحيته بالاسـتناد إلى فكرة قصة الشـهداء يعودون هـذا الأسـبوع للجزائري الكبيـر الطاهـر وطار والتـي لُعبت على المسـرح مراراً خلال الثلاثين سـنة الماضية،والمسـرحيون يعرفون أيضاً تقاطعها مع قصة (أنت لسـت غارا) للتركي عزيز نيسين.

تسـتهل المسـرحية بواحـدة مـن أكثـر أغاني مرحلة السـبعينيات شهرة من شـعر عبد الرحمن الأبنودي وموسيقى بليغ حمدي وغناها عبد الحليم حافظ(سـكت الـكلام و البندقية تكلمت) ليتسـلل العرض إلى الذاكرة الانفعالية للمشـاهد مستثمراً ما تختزنه من مشـاعر وأحداث وجراح، وأحاسـيس الهزيمة والنصر والخذلان والكرامة معاً.

وسرعان ما تسلم المسرحية شيفرات الاشتغال لتراهن على جذب المشاهد من خلال مسار الحكاية وتصاعدهـا، ومـن ثـم جماليـات الأداء التمثيلـي والموسـيقي رغـم أنهـا سـتلعب علـى المخزون المعرفي للمشـاهد لعب المداعب والموقظ للنائم والكامن في داخله والموسيقى هي خير من يفعل. كما يعتمد تحقق هذا على حذق المخرج في ضبط إيقاع المسـرحية العام وقـدرة الممثلين على خلق تفاصيل المتعة الأدائية.

كل هذا حدث وباشـتغال فيه الكثيـر من المتعة والانضباط، فراح الممثلون يتنقلون بين شخصيات مختلفة يلعبونها بمجرد تغيير بسيط في الملابس أو الاكسسوار،وينتقلون من شخصية إلى شخصية نقيضـة بتغيير بسـيط فـي تكوينها الجسـماني وإيقاعهـا، فمـن شـخصية درامية إلى شـخصية غنائية،وبشكل يشي بالمتعة التي كانت تغلف كل هذا.وسأكتفي بتلخيص خطاالمسرحية(فعابد والد الشهيد مصطفى)يحلم بأن ولده الشهيد قد أرسل له رسـالة،فيتجه إلى البريد ليجد رسـالة مرسـلها مجهول،لكنـه يقرأ فيها أن ولده يخبره بعودته وكل الشـهداء قريباً،ويبـدأ رحلة السـؤال لـكل النماذج والشـرائح(ماذا سـيحدث لو عـاد الشـهداء) ليحمل سـؤاله الصدمة والكشـف لحقيقة مواقف وكوامن النماذج والشـرائح المجتمعية والرسمية التي تقف فـي معظمها موقفاً ضدياً لعودتهم لأن ذلك يصب ضـد مصالحهـم المتحصلـة نتيجـة كل الأحـداث ومنهـا اسـتشـهادهم،فرجل البريـد والشـرطي ومسـؤول الحزب والمحافظ يرفضـون هذه العودة وحتى الشـاب الـذي يرمز إلى معارضة مـن نوع ما يوصيه بأن ينصح الشـهيد بعدم العـودة(لأن البلد صـارت زغيرة وما عادت تسـع للـي مثله)ويتم كل هذا في قالب من السـخرية ومن النقد الذي يذكرنا بنكهـة كانـت تحفـل بها أعمـال محمـد الماغوط ودريـد لحام وكان يمكن للعـرض أن يخرج من هذا الإهـاب لو أنـه خطى ما تبقـى من المسـافة بينه وبيـن الفرجة المسـرحية،هذا الأمـر ليس فرضية تفـرض علـى العمـل لتغير مسـاره بـل هي(مدٌ) بسـيط لخط الاشـتغالات الإخراجية، فطرق اللعب وتوظيف الموسـيقى فرجوية بامتياز،لكن الفرجة لا تحتمـل الخفاء إلا بقدر ما يتطلبه الكشـف،ومن هنـا فالعرض لو ذهـب إلى مسـرح الحلقة/المربع وجعـل اللعب فـي كشـف كامـل لا اختفـاء بقصد التغييـر فسـوف يفسـحُ أفقـاً للممثليـن ليكونوا لاعبين فرجويين على مدار زمن العرض،دون توقف فيصير العـرض أكثر(نمنمة)وتفصيـلاً وحميمية وأكثـر اشـتغالاً على إيقاعـه المشـتبك،لأن مهمة الإمسـاك بإيقاع التلقي تصبح في هذه الحالة هي المهمة الأكثر أهمية، لتتجلى الروح الشـعبية التي حفل بهـا (راجعين)في أبهى صورها ولو حدث هذا فسـيتخفف المنظر المسرحي من قطع استخدمت لمرة واحدة كما هو حال الشبابيك الأربعة والسلالم الثلاث على الرغم من جمالياتها بشكل مستقل.

تبـدى التمثيل في ثـلاث مسـتويات(فالواقعي) لعبـه محمـد حداقـي وكان بحاجـة إلـى مزيد من التلقائيـة التي تـوازن الكاريكاتوريـة في صياغة الشـخصيات المقابلة،فيمـا جـاءت لمـى الحكيـم فـي ظهورهـا تلعب الـدور الأنثـوي مقابـل أدوار النسـاء التي لعبها الممثلون الشـباب خجولاً بعض الشئ،ومن حسن حظ بقية الممثلين الآخرين أنهم قد لعبوا عدة شخصيات مما أتاح لهم أن ينتقلوا في مسـاحة أوسـع وأرشـق فظهر زهير عبـد الكريم وأيمن عبد السلام وعلاء قاسم وحازم زيدان ضمن هـذه المسـاحة من الانتقـال الرشـيق والبحث عن مشاكسـة الشـخصيات،فيما برز أويس مخلالتي وخوشناف ظاظا وأدهم مرشد بغنى التفاصيل.

المقترح الموسيقي الذي قدمه العمل كان يحتاج إلى تعزيـز للأغنية الوطنية السـورية فالمشـهد أكثر انسـجاماً مع يـا مهيرتي رغم العشـق الذي في داخلـي لرائعتي الأبنودي وبليـغ وحليم اللتان شـكلتا العصب الأساس في الاشـتغال الانفعالي الموسـيقي ولا بد من الإشـارة إلى وائل أبو غزالة الـذي حمـل علـى عاتقه إلـى جانب الموسـيقين الثلاث مهمة التأثير الغنائي الجميل فينا.

راجعيـن لأيمن زيـدان المخرج مغامـرة باتجاه الذهـاب إلـى جمـال لونـنا وإيقاعنـا وطرقنا في التعبير ومـزج اللحظة بدم الشـهادة وفـرح العزة و وجـع الهزيمـة والإصـرار، فـي مواجهة هوسـة وهجمة أشكال لا تلامس أرواحنا.

بطاقة العرض

- **إعداد و إخراج: أيمن زيدان**
- **تمثيـل: محمـد حـداي، زهيـر عبـد الكريـم، أدهـم مرشـد، عـلاء قاسـم، لمـى حكيـم، وائـل وهبة،حـازم زيدان،أيمـن عبـد السـلام، أويـس مخلالتي،خوشناف ظاظا.**
- **م. مخرج: محمود نصر**
- **تصميم ديكور: محمود الحلبي**
- **تصميم الإضاءة: نصر الله سفر**
- **الفرقـة الموسـيقية: عدنـان فتـح الله،عامـر دهير،ربيع عزام.**
- **مدير منصة: سمير ابو عساف**

الإطار و البكاء في غياب القمر

مسـرح المرج مـن ليبيـا قـدم مسـرحية الإطار المعـدة عـن مسـرحية البـكاء فـي غيـاب القمر للسـوري وليد إخلاصي. وقد كتب السـوري حازم سـليمان عن العـرض فقال(يقوم عـرض الإطار علـى نص مزج فيـه المخرج عبد السـيد آدم عبد السـيد (البـكاء في غيـاب القمر) لوليـد إخلاصي بـ(هاملت) لشكسـبير في قالب حكائي راهن فيه على تقديم فرجة سـاخرة وشـعرية ترصد علاقة إنسـان بسـيط بتحـولات مجتمعية قاسـية،لكن التحولات الأعنف هي تلك التي تعيشها الشخصية الرئيسـية في العرض،والمسكونة بما يكفي من الآلام والتشـوهات والصدمـات التـي تقودها إلى حالـة هنيانية تكون مبرراً لـردود أفعال تتنوع مع التحولات المشهدية التي يقوم عليها العمل.)

و من ناحيـة أخرى كان يمكن للعـرض أن يلتفت أكثـر إلى أهمية توشـيح المتناقضات من الأسـاليب وطـرق التعبيـر واللعـب المختلفة والتـي حفل بها لتكون ميـزة لهذا العرض،بالإضافـة إلى بعض من التأمل والتمرين للارتقاء بمسـتوى الأداء في بعض الجوانب،وذلك لأن اختيارات العرض الغنية كانت تنم عن إدراك فني لطيف يعوزه الإعداد لتقنيات الأداء.

و أعـود لمـا كتبـه حازم سـليمان(بـدا المخرج ممسـكاً بتفاصيـل عرضه وثمة اسـتفادة مميزة مـن المسـرح ومـا عليه،لم يتـرك المخـرج على الخشبة أشـياء مجانية،في الوقت الذي كانت تبدو فيهـا حركة بعـض الممثلين بطيئة ولا تتناسـب مـع ردود الفعل المتوقعة إلا أن المخرج كان يصنع لشـخصياته أقنية تتحرك فيها في فضاء بسيط يعتمد على رسم مشهديات مكتملة الخلقة لكنها تبدو في لحظات غير منسجمة مع الأثر الذي كانت تتركـه عند المتلقي الـذي كان عليـه التعامل مع هذه المشهديات كوحدات منفصلة).

و يختم حـازم سـايمان قراءة العـرض بـ(هذه المآخـذ التي يشـار إليها في العـرض ليس لها أن تكون مبـرراً لإجحاف هذه التجربة الجادة التي بذل فيها المخرج جهداً كبيراً خالقـاً لممثليه المميزين مساحات تعبيرية متنوعة استطاعوا فيها التعبير عـن قدراتهـم التي كانـت علامة فارقـة في هذا العرض الذي فرضت صدقيته أثرها على الجمهور الكبير الذي حضره).

بطاقة العرض

- **تأليف: وليد إخلاصي**
- **إعداد وإخراج: عبد السيد آدم عبد السيد.**
- **تمثيل: جمال عبد الله زايد،علي بلقاسم القديري، خالـد رزق الحواز، فتحي محمـد عمر،عوض مجيد المبـروك، عمـاد فضيـل بوعجيلـة، عبد السـلام حسن الهتش، أحمد إبريغيث نوح.**
- **فني موسيقى: أحمد نوح أبو عجيلة.**
- **فني إضاءة: حمزة فضل الله مرعي**
- **فني ديكور: عاشور علي سليمان**
- **إدارة مسرحية: خميس داوود محمد**
- **م. مخرج: علي موسى الفلاح.**
- **مدير الفرقة: علي محمد ناصر**

عجايب...القتلة لا يقرأون الكتب

الأستاذ آدم بن آدم و حواء ملقى على الأرض وحوله العقـل والعاطفـة متألماً دون أن يكشـف لـه وممَ ليقول سـؤال العرض الكلي(إمسـكوه ، إسـألوه إذا كان قرالي كتاب) ليأخذنا إلى لحظة السؤال الصادم بين المفكر والظلامي كائناً من كان، بين من يؤمن بحرية التفكير والرأي وبيـن من لا يعرف الحوار بل يعرف إسـكات الآخر،إنه صراع المفكـر وحريته مع أدوات القمع والقتـل، وقد أخذ هذا الصراع في نص العرض مسـتويات مختلفة بدءًا مـن داخل النفس والذاتـي وصولاً إلى الصـراع الموضوعي مع القوى الخارجية، ويمكن رصد هذه المسـتويات في التالي مع ملاحظة المسميات والمراحل المختلفة.

صـراع المفكر مع قـواه الداخليـة الثلاث(العقل و العاطفـة و الضمير).وهـذا صراع يسـتمر على مختلف المراحل السياسـية المتغيـرة والتي يغير فيها فكره وموقفه فهو في فترة الملكية شيوعي محـرض وفـي فتـرة الثـورة ليبرالـي يعلـن أنه مصـراوي ويتهم بالامبريالية ليتحـول بعدها إلى مفكر حر فـي منفى اختياري في الغرب ولتشـده مصراويتـه للعـودة ليجد نفسـه مـا زال مطلوباً وبنفس الطريقة وعلى ذات الخلفية والموروث من أبويه المتهمين قبله بانتمائهما السياسي.

صراع المفكر مع حبيبته وشريكة حياته (حياة) وهو صراعٌ بين مطلبها البسيط بالحب والاهتمام فيما هو غارق في شـؤونه،ليجبرها والدها الباشا على الزواج من باشـا آخر،حتى تلتقـي آدم مجدداً في مرحلة غربته بعد أن تكون قد طُلقت،وسـنجد في نهاية الأمر أنها حملـت بالأمل القادم(حورس) كما أشار حوار العرض.

صـراع المفكر مـع قـوى البوليس الـذي يقمع المفكـر بنفـس الأدوات والأشـخاص فـي كل المراحل. ظهور الملثـم القاتل وهو ظهور فجائي ملتبـس الهويـة إلا من كونـه قاتلاً،وفـي لحظة

النهاية التي تفرز السؤال الكبير(إمسكوه و اسألوه إذا كان قرالي كتاب).

و في خضم النهاية الفاجعة يعلن العقل في حوارية سريعة أن حورس سوف يولد، في إشارة لضرورة التأصيل وأهمية بقاء الأمل رغم عدم توافر معطيات درامية في العلاقات بذلك.

إذن فالنص سلط الضوء على أنموذج للمثقف والمفكر الذي يبدو إنتهازيا بتقلبه وتغيير فكره في كل مرحلة من المراحل ووحدَ أدوات القمع وثبتها كآليات و أشخاص في الملكية وبعد الثورة وفي الانفتاح وما بعده وكل المراحل ذاهباً إلى إدانة كل أشكال الأنظمة بالمطلق والتي تنجب دون أن ندري أوتدري هي وبدون روافع درامية لظهورها قوى ملثمة ومجهولة غير محددة الهوية دراميا لتقوم بالاغتيال الجسدي .

الأداء التمثيلي تفاوت لدى الفريق بين النمطية واحتمالات الأداء الأول للشخصية وتفاصيلها،في شخصيات العاطفة/سمر علام والباشا/أحمد الشوربجي وحياة/إيمان مسامح فيما خرج المحقق 1/ماهر محمود بتفاصيل اشتغال لافتة و أشار إسلام سعيد/العقل إلى قدرة هامة على ضبط إيقاع العرض باشتغاله التمثيلي.

مفردة المنظر المسرحي طرحت خروجاً على نمط المكان بتأثيثه إلا أن منظومة الملابس ذهبت عكس الاتجاه.

ولا بد من الإشارة إلى جهد كريم عرفة في الموسيقى والألحان التي حملت عجايب عاطف النمر الشعرية بجمل موسيقية قوية من خلال صوتين جميلين، وقد حضرت بقوة تشير إلى أنها لا بد أن تستكمل رحلتها في دراماتورجيا العمل بالموسيقى.

قد يكون من الصادم أن يتناول عرضٌ ما البطل السلبي،أن يدين العرض داخل مهزوزة ومهزومة وأن يدين المحيط الموضوعي القمعي،قد يكون من الصادم أن يقف بنا بإرادته عند حدود النمط والتوصيف المباشر،لكنه من المؤكد سعى لكل ذلك ليترك فينا السؤال المهم الموجه لنا وللقاتل معاً(إمسكوه،إسألوه إذا كان قرالي أي كتاب)؟

ونقول القتلة لا يقرأون إلا كتاب الموت.

بطاقة العرض

- **الفرقة: مسرح الطليعة / مصر**
- **تأليف و أشعار : عاطف النمر.**
- **إخراج : سامح بسيوني.**
- **تمثيل : إيهاب بكير، سمر علام، إسلام سعيد، إيمان مسامح،ماهر محمود، محمد عبد الوهاب، أحمد الشوربجي،منيرة محمد.**
- **ديكور : وائل عبد الله.**
- **أزياء : جمالات عبده.**
- **إضاءة : إبراهيم الفرن.**
- **موسيقى : كريم عرفة.**
- **مخرج منفذ : أحمد عبد الرازق.**

كامب و الوجع و السنيمسرح

تحف المسرحية بعمق جارح ومنذ اللحظة الأولى في حال العراقيين الذين يقصدون أبواب السفارات و مكاتب الأمم المتحدة رغبة بالهجرة من وطنهم العراق في محاولة للنجاة مما لا نجاة منه أبداً.

ومن حيث المبدأ فإن المضامين والتفاصيل معروفة وبكل ما يدمي القلب فيها إلا أن الرؤية الإخراجية التي صممها مهند جعلت من متابعة الموضوع المدرك أمراً أكثر عمقاً وذلك بامتلاكه الجرأة على التقطيع للمشهد الواحد ومزجه بمشهد آخر،وبالتالي مزج الحوارات بين المشهدين وأحياناً المشاهد الثلاث قاصداً بذلك تعميق الإحساس بالوجع مقدماً متعة في التلقي تحترم ذائقة المتلقي وعقله.

ففي منظور يوحي بقطعة من شريط سينمائي هو الكادر للقطة ومحيطاه كوّن مهند كادره الثابت وحركه من خلال القطع والوصل وحركة الممثلين وموظفاً العمق والمقدمة بنفس السوية والجرأة، لقد أشار ومنذ الدقائق الأولى للعرض بأننا أمام مشهدية بصرية ذكية تستوجب المتابعة وبأننا أمام الحيوية في تصوير الطريق إلى الموت.

كتب د.عبد الرحمن بن زيدان عن ذلك(بهذا الإعداد قدم عرض كامب تاريخاً ممسرحاً واقعياً إنسانياً مكتوباً بلمسات فنية قاتمة تحكي حكايات عراقية ساخنة وموحشة وعنيفة بعثر المخرج علاماتها بمسحة جمالية وظيفية ليرتبها فيما بعد أثناء تأثيث مضمون طروحاته السياسية والأدبية والفنية والجمالية.)

فالمكان لدى هادي يتقطع ويشتبك والزمان كذلك والشخصيات، ليجدل لنا من مجمل هذا تاريخاً دراماياً واحداً. وهنا يكون النص قد كتب للتجسيد على المسرح ضمن هذه المسرحية والنسق المحددين المختارين من قبل مهند هادي.

شخصيتان مركزيتان ترغبان بالهجرة كلٌ لأسبابه ودوافعه الناجمة عن واقع الحال العراقي في بغداد،هي و هو أمام طاولتين لمكتب الأمم المتحدة ثم يلتقيان والرعب يجمعهما من حال وطن يحبان،قتل وانتحار وفرقة وموت للحب واستغلال وضحايا، كل ذلك بلا مبرر سوى جنون الحرب.

وفي متابعة لما كتبه بن زيدان عن العرض(من كابوس الحكي الذي يجعل الشخصيات لا تعبر إلا بلغتها المأساوية بعيداً عن الشعارات المستحيلة...يتولد كلام كل مشهد أعده المخرج فنياً ليجعل منه سيناريو فيه استيعاب لشكل العرض الذي ينجز عرض كامب، فخطط لتوزيع البناء المشهدي بتوزيع الظلمة والضوء على أحياز اللعب المسرحي..فاستجاب بذلك لمنهجه في الإخراج حين وزع توظيف تقنيات الكتابة السينمائية على المشاهد وعلى الكتابة المسرحية الحية).

بهذه الإشارة يتلخص الموسوم السينمائي للمنظور المسرحي لدى مهند هادي في كامب ليكون هذا الوسم مسرحياً بامتياز، مشيراً إلى ثقافة إخراجية و فكرٍ سينوغرافي رفيع.

بطاقة العرض

- **تأليف و إخراج : مهند هادي**
- **فرقة: جماعة المسرح التجريبي/ العراق**
- **تمثيل:حسن هادي، نغم ناعسة، لبوة صلاح، بيان نبيل، رؤى خالد، علي جبار.**
- **تنفيذ الديكور: حامد عباس**
- **مهندس الصوت: زيدون هاشو**
- **مدير المنصة : ماجد لفتة.**

طائر الصدى المفقود

يتبدى النص الذي ألفه أ.د عثمان جمال الدين في مقدمة العرض ليكون علامة بارزة في نصوص المهرجان ككل من حيث بنائه الأدبي و الدرامي وغناه في التقاطعات مع التراث العربي والإسلامي خاصة التراث الصوفي والقرآني، ليمنح العرض مناخاً رفيعاً من حيث المضمون ساهم في رفع سويته من ناحية وكشف بعض مواطن القصور في تفجير الصورة المسرحية المرئية لمستواها الكامن في النص، وقد عمل المخرج عادل حربي على تأثيث العرض بكل هذه المقومات والروافع من حيث التأسيس على الخشبة بطريقة أوحت إلى افتراق أحياناً بين المستويين الكامن والمرئي..

وقد عبر الناقد السوداني عصام أبو القاسم عن هذا في مقالته التي نشرت في مجلة المهرجان من خلال تناوله وتفكيكه لأنساق العرض المسرحي بقوله(النسق الثنائي يبرز أيضاً في بناء العمل بين النظام واللانظام، بين الوصل والقطع، بين النقصان والاكتمال، ففي لحظة ما يتحلل العمل من تلك التراتيبية الرأسية-بداية وسط نهاية- فيبدوا متشابكاً ومتشظياً يصعب جمعه، وفي لحظة أخرى يبدو مندغماً في خطية تقليدية من السهل تتبعها).

وفي هذا الصدد يظهر المشهد البصري المؤسس على حركة الممثلين في الفضاء مفترقاً عن حركة المكتنز الدرامي في الحوار،إذ اكتفى المخرج بمستوى بسيط مع بعض السلالم الحبلية التي شيأها لتعبر عن الانتقالات الزمانية والمكانية فهل وصلت إلى مبتغاها الوظيفي؟ يقول أبو القاسم في مكان آخر من مقالته(قدم عادل الحربي في إخراجه للعرض معادلات بصرية بسيطة أو متقشفة- وبخاصة في الأداء التمثيلي-لرؤى النص واسئلته.بدءا من اللوحة الأولى ببسط حربي العناصر المشهية، يقلل من اللون والضوء والموسيقى ويقدم الممثلين في فضاء سينوغرافي شبه خال إلا من سلالم أراد لها فيما بدأ أن تجسد رغبة الصعود إلى أعلى،وهي رغبة ستبقى معلقة ولن تتحقق بالطبع إلى أن ينتهي العرض، مجموعة الممثلين تظل مجمدة فعلاً و قولاً و غير قادرة على إكمال أي شئ تلعب في خطوط حركية ضيقة و تدور غالباً حول نفسها مثيلاً لحالة الإنحصار و الضيق).

و هنا تذهب الحالة المسرحية في العرض إلى تجاور الذهني و الروحي في النص الذي لا يتناول الصراع ولا وحداته بشكل تقليدي مع الحلول المسرحية التي مالت نحو التعبيرية بكل ما كان يلزمها من توظيف لطاقتي الجسد والروح، والتشكيل في فضاء العرض.

في هذا السياق يقول أبو القاسم(من اللمحات الاخراجية الملفتة في هذا السياق أن حربي قدم مجموعة من الممثلين في زي واحد وجعلها تتكلم بصوت واحد أيضاً،ولعلها تفكر بطريقة واحدة،إذا لا تمايز بينها،وكلها تتناوب في طرح أسئلة الفقد وفي البحث عن الهوية والتاريخ..إلخ.وبذلك كان حربي يقترح صيغة جماعية لحيرة الفقد والسؤال والشقاء و لكن في شكل فردي).

ويبقى طائر الصدى المفقود عرضاً تميز بالجرأة في الاختيار والتناول، ليقيم مع المتلقي حواره الفكري والبصري الخاص.

بطاقة العرض

- **الفرقة القومية للتمثيل/ السودان**
- **تأليف أ.د عثمان جمال الدين**
- **الإخراج : عادل الحربي**
- **تمثيل : موسى الأمير، عبد الحكيم الطاهر، طارق علي، حسن عثمان و أبو بكر الشيخ.**
- **مخرج مساعد: عادل فطر.**
- **م. مخرج عثمان مصبح.**
- **ديكور: صلاح الدين العبيد.**
- **موسيقى و مؤثرات : عاطف صالح.**
- **تنفيذ ديكور: مجدي الفاتح حسين بابكر.**
- **عرائس: محمد حسين.**
- **الأزياء: عفاف أمين**
- **مهمات: عبد الواحد عبد الرحمن.**
- **إضاءة : عبده العوض.**

مساحات أخرى بين أنتيغوني و روايات أُخرى

جنى الحسن باحثة على الدوام عن فضاءات تعبير جديدة وعن خلق مناخات ووسائل تعبير تعززها بمجهودات بحثية ونظرية تجعلها محط انتظار معرفي وفني،قد قدمت هذا العرض والذي تأسس على التقاطع مع كلاسيكيات عديدة وتبقى مركزيتها تتمثل في أنتيغوني،ولأن السؤال ظل مطروحاً على اختلاط واشتباك خطوط الحكاية الدرامية في العرض فإنني أعيد لمن شاهد العرض تلخيص حكاية أنتيغوني إبنة أوديب.

تيوكليس وبولينيس ولدا أوديب وأخوا أنتيغوني يتصارعان على الحكم ويخوضان معركة ويقتلان بعضهما. يأمر خالهما المرشح لتولي الحكم(كريون)بدفن- أتيوكليس- بمراسم رسمية مهيبة،بينما يترك- بولينيس-وجميع الذين حاربوا طيبة في العراء.

أنتيغوني أختهما ترفض القانون الذي أصدره الملك الجديد إذ ينص أن كلً من يدفن الجثمان يُدفن معه،وتصرُ أن تدفن الجثمان حتى ينال حقه من الأحياء،فأرواح الذين لم تدفن جثامينهم تبقى أبد الدهر هائمة على شواطئ أخيرون نهر العالم

السفلي، ولا يصعدون مركب خارون لينقلهم إلى العالم الآخر.. ويقبض العسس و الحرس في ليلة الدفن على أنتيغوني لتمثُل مقيدة و متهمة بين يدي الملك كريون.يحاول ابنه هيمون أن يثنيه عن محاكمة أنتيغوني حبيبته لكنه يفشل إذ يعرف كريون علاقة ابنه بأنتيغوني.وهو لا يريد لسلالة أويب أن يكون لها وجود في بلاط طيبة متذرعاً بكراهية الناس لهذه السلالة وبحسب القانون الصادر والقاضي بدفن الدافن مع المدفون.وحتى يجعل ابنه رجل دولة، قاسي القلب، يحرص على مصالح العرش، فيأمره كريون أن يقوم بتنفيذ الحكم بيده والقاضي بأن تدفن أنتيغوني مع بولينيس. أدركت أنتيغوني مراد الملك، وحتى لا تحرج حبيبها، شنقت نفسها على قبر أبيها، فما كان من هيمون إلا أن قتل نفسه، فبقي كريون وحيداً.بعد أن ضحى بابن وجعل ابناً آخر ينتحر.فلما سمع بأن زوجته قتلت نفسها،انتحر. هذا ملخص لأنتيغوني الذي أتكأت عليه المسرحية،و هنا يبرز السؤال عن اللغة البليغة في التوصيل والتي اختارتها المؤلفة المخرجة، هل حملت هذا المحتوى الدرامي؟

أن تأخذ أنتيغوني مستنداً وتنطلق إلى التعميم لتصبح قصة حب بين شابين من جهة وبين فتاة من جهة ثانية أن تتقاطع مع قابيل وهابيل،أن يختلط المكون الدرامي للشخصيات مع كريون وهيمون ونيوكليس وبولينيس وأنتيغوني ،أن بتطابق معها وأن يقترق عنها في لحظة مسرحية تالية لا شك بأنه أمر إن لم يشفع بمتابعة دقيقة ومعرفة لبواطن نوايا المخرجة المؤلفة فإنه سيؤدي بالمشاهد إلى افتراق مع العرض والبقاء على تواصل مع الصورة الجسدية،ويمكن أن يضاف إلى ذلك المزيد من تغريب الحدث من خلال الخيارات الموسيقية.

مساحاتٌ أخرى الذي نال جائزة أفضل عرض حركي في مهرجان المسرح الجامعي في الأردن العام الماضي كان أمام استحقاق المناسبة المختلفة،وإن كان هذا لا ينتقص من التوظيف الجمالي للجسد في فضاء الخشبة و استغلال كافة زواياها وحناياها، بالإضافة إلى تصميم رشيق يبرز إمكانات الطلبة الذين تتلمذوا على يد المخرجة والذين أظهروا إمكانيات جسدية هامة كانت بحاجة إلى يتوجها الحس التمثيلي الدرامي حتى تكتسب محركات داخلية عميقة و تمظهرات خارجية واضحة.

بطاقة العرض

- **تأليف و إخراج : جنى الحسن**
- **أداء:دانا جمول، رامي أبو حمدان، علي جواد**
- **م.مخرج روميو الورشا**
- **فرقة نقش / لبنان**

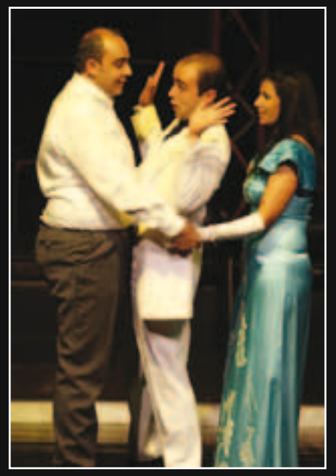
حمار الليل.. بين تربية الحمام و تربية الصقور

شبكة من الحبال غطت فتحة الستارة حيث ينكشف المنظر المسرحي عن رصيف ميناء بحري ليدخل المسافرون الثلاث في حوار مباشر مع المرأة(الأم،الأخت،الزوجة)عن الرحيل في الباخرة بحثاً عن أحلام تتراوح بين العثور على امرأة و بين التوق للحرية والانعتاق، حيث ينفجر الحوار الأول:

عُدْ
أنوي السفر.
تسافر بلا حقيبة؟
بحر الغربة مخيف.
المرأة وهم وخراب.

وتتوالى الأحداث التي تبدأ بوصول أول المسافرين عبد النبي الذي سنعرف أنه كان يحلم بكل قيم الخير فيرسل مع حمام الزاجل رسائل لكل ذوي الشأن ولم ينل رداً واحداً و لكن هذا الأمر أحاله إلى محبط فقرر الرحيل مع حمامته الزاجلة رغم توسلات أمه بالبقاء،ويليه المسافر الثاني زعطوط الفلاح الذي باع نصف ثروته البسيطة دون علم زوجته شاطا ماطا وحصل على تأشيرة للسفر إلى بلاد الطليان مغيراً شخصيته إلى الأستاذ فهمي،ويليهما المسافر الثالث الذي يصحب حقيبة كبيرة ملأها بالكتب وهي كل ثروته وذلك كإشارة إلى هجرة العقول والمفكرين، وبعد ذلك تصل سيدة تصحب حقيبة كبيرة وبلباس محتشم، إنها الآنسة دلال، وبوصول المسافر الخامس يكتمل عقد المسافرين وهو شاب يرتحل خلف حلم التغيير ويبدو هذا الشاب منجذباً وبلا مقدمات ويقوم بمحاولات إغواء للسيدة التي تعلن أنها مرتبطة بوعد عمل هام.

تعلن الشركة المنظمة للرحلة تأخر الباخرة قليلاً لتبدأ مرحلة التحول لمصائر الشخصيات وتكون البداية باكتشاف أن السيدة دلال ليست سيدة بل آنسة وليست فاضلة كما تشير هي إلى نفسها لتخلع اللباس المحتشم لنكتشف أنها ترتدي تحته بذلة رقص،وأنها تسافر إلى أوروبا لحصولها على عقد عمل في ملهى،وفي طرف آخر تصل شاطة ماطة زوج زعطوط لتبحث عنه وتعاقبه حيث كان ارتحاله غدراً وخيانة لها، وحين تحين لحظة الرحيل نكتشف أن اسم الباخرة هو دلال،ويحدث تحول ثالث فالشاب والآنسة يقرران أن يرتبطا ويبقيا في الوطن،فيما يعود أيضاً عبد النبي مع أمه معلناً أن السفر لم يعد هو الحل وأن تربية الحمام في هذا الزمن لا يفيد لأن هذا هو زمن تربية الصقور مطلقاً سراح الحمامة التي كان يصحبها معه.



الدوافع وبواعث الصراع بين الشخصيات ومصائرها جاءت في عناوين المشاكل كمشكلة المثقف دون تفاصيل شخصية تخص حياتها كي نفهم دوافع أوصلتها إلى لحظة التحول أو الرغبة فيه وهكذا بالنسبة للشخصيات الأخرى ومن هنا جاءت الأمهات والأخوات والزوجات في مستوى عام واحد إضافة إلى ضعف اختيار الظرف الذي دفع للتحولات فتأجيل موعد الباخرة وتناولهم لوجبة هي ظروف غير ضاغطة لتوصل دلال والشاب إلى الارتباط والبقاء في البلاد أوالمثقف إلى إعلان نفسه زعيماً لرصيف الانتظار وكذلك فإن هذه الإشارة جاءت منبتةً ومنقطعة عن ما تلاها.

محصلة الصراع التي أرادها النص نتيجة لطبيعة الصراع الذي يدور في داخل الشاب عبد النبي الذي جاء حواره الأخير و الأهم مع أمه قبل قراره البقاء في البلاد ليس زمن تربية الحمام بل هو زمن تربية الصقور.

حمار الليل عرض حمل الكثير من النوايا الطيبة والحب للمسرح .

بطاقة العرض

- **تأليف : عبد الكريم برشيد.**
- **إخراج : محمد بلخضير.**
- **تمثيل : فاطمة حسني، بديعة حفيص، ليلى زيتوني، فتيحة تكرومت، محمد اطريمس، يوسف مرزاح، عز الدين رمضان، نور الدين فرينع، محمد العبار.**
- **الملابس : لطيفة الحلو.**
- **الموسيقى و الألحان : رضوان التوزاني.**
- **السينوغرافيا : محمد خمروش**

سكان الكهف..إحموا مسرحكم

في معالجة مسرحية خاصة للنص الأصلي قدم المخرج خليل نصيرات مغامرته في تحويل كهف سارويان الإنساني المطلق إلى مسرح في قبو ليكشف الجانب الإنساني ذاهباً إلى ملامسة حارة لذوات المسرحيين من المشاهدين،باثًا في نفوس النظارة من غير المسرحيين هذا الحب الذي يكتنزه المسرح ويوزعه على الكون حين تتحرك وتتحرق ارواح المسرحين عليه.

سيد المسرح وسيدة المسرح والشاب الرياضي يلجأون للمسرح القبو الذي يأويهم،وسيد المسرح يتسول كمهرج في الشارع يبكي ولا يُضحِكُ ليحصل على رغيف أو شطيرة يتقاسمها معهما،وفتاة تبحث عن ملجأ فتجد المسرح وتتعلق بأهله تاركة إبن الخباز يتبعها و يبحث عنها،وبلدية ترسل مهندسها وفنيا لهدم المكان يتعاطفان مع أهل المسرح ليؤجلا الهدم ليومين.يومان فقط و المسرح سوف يُهدم،وفي لحظة مغادرة المجموعة للمكان الذي كان بيتهم ومراحهم يجدون أنه لا مفر لهم من الدفاع عن مسرحهم كي لا يهدم،فيعودون للتمسك بدعاماته وهم يقولون(الموت و لا الدنية)جملة العربي البدوي حين تداهمه الخطوب فيختار الموت بعزة.

العرض الذي تأثث في مسرح بيروت وهو أساس جغرافي ناجح لخيار المخرج،ولفكرة المسرح العرض للهدم بناء على حكاية العرض وهي جزء حقيقي من تاريخ هذا المسرح ذهب باتجاه التضاد بين حرية هذه الأرواح المسرحية في مكانها المتداعي المعرض للهدم وبين الضيق السجن الذي يكتنفها خارج المكان حيث يفترض أن يكون الاتساع والحياة، فالمسرحي الكوني التكوين يمكن أن يلخص الدنيا والإنسان على الخشبة فما يختنق الناس خارجاً بين براثن الوحش المتنثر بزي المدنية والتحديث، من هنا فإن كلمة السر في هذا العرض هو التمثيل وهذا معزز باكتمال المناخ السينوغرافي الذي يوفره العرض لمزيد من التأثير.وفي هذا الصدد كتب السوري حازم سليمان (..فيه من المفاتيح و الممكنات التعبيرية ما يغري الممثل في أن يصل إلى أقصى درجة من الجمال على الخشبة،وهذا ما حدث مع الممثل أحمد العمري الذي قدم عرضاً مؤثراً وناضجاً،الجسد،النطق،الوجه،الصوت،التفاعل مع المكان والزمان،الانتقال بسلاسة من حالة إلى أخرى،جميعها عناصر متوفرة في هذا الممثل ليكون نافراً و بارزاً على الخشبة كعلامة فارقة.وليس الممثل في هذا العرض هو سبب جودته فقط،بل ثمة من يدير اللعبة ويحركها ويعرف ماذا يفعل بكل العناصر التي بين يديه،و المقصود هنا المخرج خليل نصيرات الذي صنع لنا عرضاً متماسكاً تجتمع فيه جملة من العناصر الفنية بدءاً من البنية البصرية للخشبة مروراً بتوليفة النص وتطويعه والتماهي معه ليكون قادراً على حمل مضامين محلية وعربية، ومن خلال عدد من الممثلين هم أريج جبور،سوزان البنوي،بلال زيتون،ثامر خوالدة،بكر الزعبي وأحمد أبو سبيتان).

ولذا فإن هذا العرض بالرغم من خصوصيته الشديدة إلا أنه حقق تفاعلاً قوياً مع المشاهدين. ويمكن تسجيل ملاحظة الإشباع الزائد لبعض اللحظات المسرحية إلا أن التمكن من كافة المفردات كان يحيل الأمر إلى المتعوية،وهو أمر سيتحقق بشكل أعلى لوتمت السيطرة على هذه اللحظات ليوازن المعنى المتعة.

ويختم حازم سليمان مقالته(بالصورة الكاملة يظل عرض سكان الكهف واحداً من أهم العروض التي قدمها المهرجان..تجربة مفتوحة تضعنا أمام اختمالات غير منتهية ومشاعر متضاربة تبقى مع متلقيها لفترة طويلة).

بطاقة العرض:

- **تأليف : وليم سارويان**
- **إخراج : خليل نصيرات**
- **تمثيل: أحمد العمري ، أريج جبور، سوزان البنوي، بلال زيتون، ثامر خوالدة، بكر الزعبي، أحمد أبو سبيتان.**
- **موسيقى : نور أبو حلتم.**
- **إضاءة : فراس المصري.**
- **سينوغرافيا: محمد أبو حلتم.**

تتانيا حين يتآمر الناس على أنفسهم

ذهب بدر محارب بقضية تحالف السلطة الدينية(القس)مع السلطة السياسية(العمدة و قائد الشرطة) و دورهما في تشويه المجتمعات من خلال هذه السطوة لخلق تحالفات مع كل فئات المجتمع من أصحاب المصالح التجارية (صاحب المقهى فرانسيس)إلى تجار الانحراف (مونيكا)إلى صغار العاملين(ساعي البريد) وحتى الشباب(سارة) ليجعلوا كل هذه الفئات

ومن خلال البحث عن مصالحها الذاتية تعمل ضد مستقبلها وأي محاولة للانقاذ والتي يمثلها حضور معلم منتدب (رامون)من العاصمة لهذه المدينة المفترضة تاتانيا التي يحكمها البوليس والقسيس،نعم ذهب إلى تاتانيا هرباً من رقابة قد ترفض أن يحدث هذا في بلادنا.

فإذ يتوهم المعلم رامون الذي كان انتدابه لتاتانيا نوعاً من العقوبة إذ عرف عنه أنه مشاكس وتحريضي،وفي خطوات متلاحقة ومتسارعة نجد كل المسارات تدفعه باتجاه مصيري،فها هو يسكن في غرفة عند فرانسيس ليقع في حب سارة التي يريدها العمدة زوجة وهاهو يلتقي مونيكا بائعة الهوى ليرى فيها نموذج التمرد بل تكون الوحيدة التي تقف معه حين يتخلى الجميع عن قول كلمة لا التي علمهم إياها،وتكون هذه الخديعة القاتلة إذ تعطيه مسدساً ليدافع عن نفسه ويخلص حبيبته فيتسبب بقتل العمدة و يسجن ليكتشف المؤامرة التي حيكت ضده من البداية،ويلجأ النص إلى إعادة سريعة للمفاصل الرئيسة في العرض لنكتشف كيف حيكت المؤامرة من الجميع ضد رامون وضدنا نحن المشاهدين الذين شاهدنا المشهد الأخير في بداية العرض ثم أضعناه في زحمة التفاصيل.

هو عرض ذكي البناء وقاسي الرسالة،يوجه صفعة للمشاهد من خلال إتهامه الجميع بالتآمر على لحظة التنوير،هو بهذا إذ ينزع للتحريض القاسي،من هنا كان من الطبيعي أن يطلق البعض على فكرة العرض بأنها رجعية لأنها تتحدث عن شعب يتآمر على نفسه.

قسوة الرسالة و التفاصيل لعب عليها عبد العزيز صفر بطريقة اللعب المسرحي في مساحة الكوميديا الأدائية حركياً وفي تركيب الشخصيات فجعل من كل شخصية حالة كوميدية من نوع خاص ليؤسس للانقلاب الدرامي في الشخصيات نهاية اللعبة محققاً الصدمة،لذا فقد إجتهد في منح الحركة رشاقة وخفة وحيوية تماماً كما منح الفعل الجماعي إيقاعاً داخلياً حاراً وتوجه بلوحة إيقاعية يقودها رامون وتبعث الفرح والأمل،هذا الأمل الذي ينمو فينا فيقتله أهل تاتانيا بتحالفهم،ليجعلنا كمشاهدين ضمن الضحايا.

لعب جميع أفراد الفريق بروح عالية ودقة وظرافة،وتعزز هذا بمناخ لاتيني من حيث المنظور الديكوري والملابس،كما لعبت الموسيقى الحية دوراً هاماً في جمالية الصياغة والتي حدت بعبد العزيز إلى اللعب أكثر من مرة على مقلوب المشهد وبجرأة خلال المشهد نفسه إذ كان يقلب الديكور لتنقلب زاوية الرؤية مما كسر رتابة كان يمكن أن يقع بها بعض المشاهد وربما كانت هي الضرورة الدرامية الوحيدة لصياغة مقلوب المشهد.

تاتانيا عرض ممتع يبدو خفيفاً لكنه احتوى صرخة عميقة.

بطاقة العرض

- **فرقة: مسرح الخليج العربي**
- **تأليف: بدر محارب**
- **إخراج: عبد العزيز صفر.**
- **تمثيل: ميثم بدر رجب، فاطمة الصيفي، ابراهيم الشيخلي، عبد العزيزبهبهاني، عيسى الدوب، فاطمة القلاف، أحمد التمار، عصام حمدي.**
- **إضاءة: محمد الربيعان**
- **فني موسيقى: بدر سالمين، عبد الله المطيري، عقيل بدر رجب.**

سيليكون ..الطلاب بمستوى الاحتراف

في عرض امتاز بالحيوية وتفجير طاقات التمثيل الكوميدي لدى الفريق الذي لم يكف ثانية واحدة عن الانتقال بكل رشاقة من لحظة درامية إلى عكسها ضمن خارطة علاقات كالرمال المتحركة وهذه سمة العلاقات الاجتماعية الدرامية بين نماذج البرجوازية الكبيرة والأرستقراط و البرجوازية المتطلعة للصعود بكل ما في ذلك من انتهازية وخيانات وبيع و شراء،في فضح لشبكة هذه العلاقات وسيطرة النفعية والاستغلال والدوس على كل القيم والعواطف طالما سيكون لها ثمن ما والتي تتأسس على لحظتي (ترَمُل و طلاق)،فهذه تماضر الشابة الجميلة تترمل في السنة العاشرة من زواجها بكهل يكبرها بنصف قرن لتتحول إلى نموذج آخر يبحث عن ذاته متسترا بالحزن على رحيل الزوج كقناع يوضع ويخلع بمقتضى الحال،وتلك كندة تطلب الطلاق من زوجها ميسرة في احتفالهما بذكرى زواجهما العاشرة لتكشف مكنونات نوايا الاصدقاء والزوج في آن معاً.

الكوميديا بالطبع هي أكثر الطرق المسرحية للعب هذه الحال التي تعتمد على المفارقات وقد عمد عماري إلى تضخيم التفاصيل وبشكل كاريكاتوري، لينفذ من السخرية الشديدة إلى التعرية الجريئة،هذه التعرية التي تجعل اللحظات الدرامية قائمة بذاتها ومنفصلة ولا تقوم أساساً على التماسك بينما يجمعها كلها الإضحاك.

وقد ورد في معرض النقد الذي تناول العمل على صفحات مجلة المهرجان(في العروض التي تعتمد على منولوجات وحكايات مختلفة لشخصيات يجمعها ظرفٌ زماني ومكاني واحد على الخشبة كثيراً ما تقع في مطب التشتت و التفاوت في مستوى الأداء إلا أن هذا العرض كان متماسكاً إلى حد كبير واقترب كل الممثلين تقريباً من حالة أداء محترف متميز، كما يسجل لعبد المنعم عماري هذه الإدارة المحكمة لإيقاع العرض ولممثلين شباب أفسح لهم عماري مساحة كبيرة ليخرج كلٌ منهم ما في داخله من طاقات)

ربما يكون في اشتغال عماري مع طلبته رسالة و نموذج لصورة من صور عمل المعلم الذي يفتح نوافذ الخيال أمامهم لطلابه ليكونوا أقدر على الخروج على النمط وأقدر على الإدهاش.

بطاقة العرض

- **فرقة المعهد العالي للفنون المسرحية /سوريا**
- **فكرة: أمل عرفة.**
- **تأليف و إخراج : عبد المنعم عمايري.**
- **تمثيل:دانة ماردیني، مصطفى مصطفى، يزن الخليل، كرم الشعراني، مصطفى سعد الدين، عيد عزيز، صلاح حنون، وسام أبوصعب، أروى العمرين، روجينارحمون، غفران خضور، نور أحمد، لوريس قزق، حلا رجب.**

ينعاد عليك

ينعاد عليك الذي نتج عن ورشة عمل بين وحيد العجمي و يارا أبو حيدر خلقت نصاً و عرضاً رشيقين ظهر فيهما أثر التمرين بادياً،و هذا الأمر بقدر ما يمكن أن يحسب على العرض،فهو بنفس القدر يمكن أن يحسب له،فالأبوين لينا ومنصور اللذان تعارفا وأنجبا في الغربة طفلاً تركاه في عهدة الجيران هناك ليعود كلٌ منهما إلى بلاده يلتقيان مجدداً في مطار للذهاب إلى هلسنكي حيث ولدهما سيحتفل بعيد ميلاده الخامس،وبين تأجيل موعد إقلاع الطائرة وبين الذكريات حول كل شئ في حياتهما،يصلان إلى نهاية محتومة هي عدم سفرهما لأنهما لم يحصلا على تأشيرة،ومن هنا يعلقان في ذيل الطائرة الهدايا التي أحضراها لولدهما،ويحيلنا هذا العبث إلى التساؤل حول حقيقة علاقتهما أصلاً أو ما إذا كانا قد أنجبا ولداً أو ما إذا كانا في مطار.

و بالعودة إلى هذه النقطة يمكن أن نجد أثر التمرين منسجماً مع هذا التوقع،كما يمكن أن نفك أسباب عدم اكتمال الخط الدرامي ومنطقية بعض الأحداث،لأن نفي الحالة يبيح الدخول في كل اللامعقوليات والعبث يكون سيداً ويكتمل بها.

ما يميز العرض متعة الأداء الذي ولف بين إيقاعين (لبناني و تونسي) وإن كان الإيقاع الغالب تونسيا بامتياز،إلا أننا وبلا شك كنا في حضرة ممثلين لافتين، ينتقلان بكل حيوية بين الحالات المختلفة التي تدرجا فيها مالئين فضاء الخشبة التي أثثاها بأدوات بسيطة وبالضوء.

بطاقة العرض

- **تأليف:يارا أبو حيدر و وحيد العجمي.**
- **إخراج: وحيد العجمي**
- **لبنان/ تونس**

السلوقي .. حيث كلاب المستعمر تستقوي

" السلوقي يرفع من أسهم المسرح الإماراتي في هذا اللقاء العربي " هذا عنوان لجملة قالها أحد الفنانين العرب ، وفي اتكاء ذكي على فكرة رواية(قلب كلب)للكاتب الروسي ميخائيل بوليغاكوف استطاع اسماعيل عبد الله أن يؤسس لسؤال كبير و صادم(هل يمكن أن يتحول الكلب إلى إنسان ،يرتدي عباءة وكوفية ويطلب منا تزويجه ابنتنا؟)أو يكتسب هذا السؤال عمقه السيسيولوجي حين تكشف لنا الحكاية أن الرجل مربي السلوقي والذي خالف رغبة أهل بيته وكل الأعراف قد أخذ هذا الكلب من بيت الانجليزي،وإذا كان الانجليز قد رحلوا فقد بقي كلبهم.

صاغ اسماعيل عبد الله الكثير من العلاقات داخل الحكاية،فهذه ابنته التي لا تحب وجود الكلب،و تلك الخادمة التي تعنف الكلب فتعاقب بالضرب من سيدها،و ذاك بن الأخت المتزلف الذي يسخر كل معرفته كمساعد للبيطري الذي كان يعالج كلاب الانجليز ومن خلاله اطلع على سر دواء يتسبب في أن يمشي الكلب على ساقيه ليتحول شيئاً فشيئاً إلى إنسان، و ذلك الطاغية/ الند الذي يعمل على الدوام لنزع الكلب من يد مربيه معززاً بمجموعة رجاله المسلحين،و تلك الجوقة التي تمثل أكثر من بعدها الغنائي في إحالة لحالة مجتمعية،كل هذه الخيوط باتساعها عمل المخرج حسن رجب على نشرها فوق امتداد الخشبة ذاهباً في التعبيرية إلى أقصاها من خلال سكتين متحركتين يمر فوقهما الرواة في حركة آلية من يسار إلى يمين إلى يسار المسرح لتتم رواية الشعر المعزز الناقل للحدث الدرامي وهي مسألة حملت جمالية المرة الأولى وحملت ثبات الرواية شكلاً في المرات التالية وكأني بالمخرج يريد هذا التوصيل الآلي للرواية فاصلاً إياه عن حيوية المشهد الأساس،مع التأشير إلى أن المخرج قد عمد إلى فرض جو من الضوضاء وكأنني به مرة أخرى يضعني كمشاهد في جو(مكلبة)رغم أن الأصوات آدمية لكن بها من النباح و العواء الشئ الكثير.

الممثلون وكما يبدو في العرض كانوا مطاردين بالحوار وبالتوزيع المركب للمشهدية بعيداً عن التأمل والذهاب إلى الاحتمالات المستأنفة في الأداء،وهذا يتبدى جلياً نتيجة توفر العمل على مجموعة ممثلين من طراز رفيع وقد عودونا على مستوى جماليات في الأداء سواء كانإبراهيم سالم أو هدى الخطيب أو عبد الله مسعود.وإلى جانب هذا ظهر خيار المخرج في تجسيد السلوقي في مرحلتيه واضحاً وإن كان أداء الممثل في المرحلة الأولى التي أعتمد فيها على جسده أبلغ.

السلوقي في كل أحواله مغامرة بالذهاب إلى مساحة جديدة في مناخات العرض المسرحي واختلاق تفاصيل في بيئة برع رجب على الدوام في تصويرها وبرع اسماعيل في مشاكستهافي أعمال كثيرة.

بطاقة العرض

- **الفرقة: مسرح الفجيرة/ الإمارات العربية المتحدة.**
- **تأليف: اسماعيل عبد الله**
- **إخراج : حسن رجب.**
- **تمثيل: هدى الخطيب، إبراهيم سالم، عبد الله مسعود، حميد فارس، أمل محمد، حسن البلوشي.**
- **م.مخرج: مبارك ماشي، أحمد ناصر.**
- **تصميم و تنفيذ الديكور:محمد الغص.**
- **إضاءة و ماكياج: ياسر سيف.**
- **تنفيذ إضاءة:جعفر غلوم.**
- **مشغل الشاريو:محمد الزعابي.**
- **فني صوت:ابراهيم حيدر.**
- **إدارة إنتاج: علي الشحي**
- **إدارة مالية: خليفة مسعود.**

مدينة المرايا بين روجيه و غراغوسيان.

و في هذا العرض تحديداً سيكون الكلام لدينا قبرصلي و ذلك للأمانة العلمية حيث أنني لم أتمكن من مشاهدة هذا العرض،تقول دينا:

(الوجود و اللاوجود، أنا أفكر إذن أنا موجود)من خلال هذه الاشكاليات الشكسبيرية/الديكارتية استهل المخرج والممثل روجيه عساف عمله المسرحي التشكيلي مدينة المرايا...عاد الحكواتي ليكرم الرسام العالمي الأرمني الفلسطيني اللبناني بول غراغوسيان،وليلقي الضوء على أشلاء المرايا المتبقية من مدن ممزقة وذكريات مبتورة وشعوب مقهورة، فكان العمل عبارة عن توثيق لسيرة غراغوسيان من خلال لوحاته التي جسدت مآسي وهجرتين بدأت بتركيا وانتهت في لبنان مروراً بفلسطين.

..ونرى أنفسنا أمام واصف جوهرية (موسيقي فلسطيني) حيناً آخر وهو يحاور أمه ناقلاً إلينا حياة مدينة توحد فيها صوت الأذان مع الأجراس و التراتيل...ثم يستحضر عساف والد بول الذي وجد في القدس ملجأ له ولعائلته بعد أن أصيب بالعمى حيث كان الأخير عازف كمان متسكع في القدس ومحافلها فتعثر وهو عائد إلى منزله في ليلة بيضاء حيث تغلغل الثلج إلى جفونه وأغلقها.

..من هنا تمازج الأداء مع البيئة الصوتية والبصرية لتدخلنا أكثر فأكثر إلى حياة مدينة كانت ومدينة ستكون..أنعش روجيه عساف ذاكرةً بدأ النسيان بتآكلها و أحرفها.

تجدر الإشارة إلى أن مدينة المرايا احتوت جهود فريق عمل متكامل، حيث قام روجيه عساف بالإعداد والإخراج و فؤاد يمين مساعداً للمخرج،أما الموسيقى فكانت للأرمني اللبناني اراكر كشيشان،والغناء لإيلين ختشادوريان،وصممت لمى صوايا البيئة الصوتية للعرض،وأعد مختار حاسبيني الفيديودراما).

إن كانت ستائر المسارح قد أسدلت على ختام العروض فإننا نقول ما قاله صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي(نحن كبشر زائلون و يبقى المسرح ما بقيت الحياة). ■

* ناقد مسرحي/ريني

عروض فلسطينية في مهرجان المسرح الأردني السابع عشر تبث أفكاراً مسمومة

مسرح فلسطيني ينحاز لإسرائيل!

حينما افتتحت فعاليات مهرجان المسرح الأردني السابع عشر في 1 نوفمبر 2010، استبشر الجميع خيراً في هذه الدورة التي اعتبرت نقلة نوعية حيث أنها وللمرة الأولى يطلق عليها وصف الدولية. وقد شاركت فيها 18 دولة، 7 منها أجنبية، والأخرى عربية. كما وتميز المهرجان بوجود ثلاثة عروض تناقش مواضيع لها علاقة مباشرة بالقضية الفلسطينية، الأمر الذي أشاع جواً من الارتياح لدى معظم المتواجدين في المهرجان، وصار مصدر فخر للمنظمين.. إلا أن المتابعة الدقيقة والتحليلية لهذه العروض عكست تلك الأجواء التفاؤلية والاحتفالية إلى النقيض، الأمر الذي استدعى ضرورة الكتابة حول طبيعة تلك العروض المشاركة، والإشارة إلى السمة المشتركة فيما بينها للاستفادة من هذه التجربة في المرات القادمة عند تنظيم هكذا احتفاليات.

* د.مؤيد حمزة

نبدأ بالعـرض الأول والذي حمل عنوان "48 دقيقة من أجل فلسطين" وهو لفرقة عشتار من رام الله في فلسـطين، فكـرة واخراج: موجيسـولا ايبايو، تأليف: إدوارد معلم، رهام اسحق، محمد عيد، رشا جهشـان. (مع العلـم أنه لم يكن هنـاك نص في العرض، بل مجرد فكرة سنوردها، وقد تم تأديتها بشكل صامت (بانتوميم) من خلال: ادوارد يوسف المعلم ورهام اسحق.

تتحدث المخرجة في الكتيب الخاص بالمهرجان حول تجربتها في فلسـطين طوال عشرة سنوات، وكيف أنها تفاجأت بتعامل الشـعب الفلسـطيني مـع الاحتـلال، وأنها تلاحظ شـح المعلومـات عند اللندنييـن حول مـا يجري في فلسـطين مع أن ما يحـدث هناك هو بسـبب إنجلترا (كمـا تقول)، ثم تتحدث عن معانـي كلمة احتلال فـي الانجليزية، والتي لا تعكـس واقع الضفة الغربية وغزة، (وهذا الجزء غير وارد في الترجمة الانجليزية والتي وردت في كتيب المهرجان) فقررت المخرجة تبعا لأقوالها أن تخرج هذا العمل للجمهور الانجليزي حتى تقدم له صورة حقيقية لكلمة احتلال، من دون كلام.

فهـل فعلا قـدم العمل صـورة حقيقية لمعنى كلمـة احتلال؟ هذا ما سـنحاول الإجابة عليه: فتاة فلسطينية وسـط المسـرح، أو هكذا يفترض أن تكون فملابسـها عصريـة بالكامـل ولا يوجد ما يدل على خصوصية معينة. الفتاة تتواجد وسـط دائرة تم تشـكيلها مـن الحجارة وحبـات البرتقال التي تشير إلى حيفا وبرتقالها الشهير، على جانب المسـرح هناك كومة مـن الحجارة وفي وسـطها زهرة عباد الشـمس، وسـط الدائرة هناك فرشـة وكتاب، وطاولة زهر.

يظهر "كاركتـر" رجل يهودي من خلال لباسـه المميـز الذي ارتبط بالمهاجريـن اليهود من أوروبا فـي فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، يقف أمام الباب، فتناوله الفتاة شـربة ماء، يدخل.. يتفحص المكان، ثم يخرج من جيبه ورقة ملفوفة، ويشـير إلى السـماء، عقد إلهـي؟ في النـدوة النقدية قال المخرج أنه قصد وعـد بلفور!، يضع حقيبته على الأرض ويبدأ بإخراج حاجياته: بلوزة لطفل صغير، حذاء لطفل وليد، وفستان امرأة، واضح أنه يقصد بقايـا عائلتـه من أهـوال "الهولوكوسـت"، والتي جاءنا منها كمـا يقول العرض! الفتاة بدورها تعيد هذه الأغـراض بكل ما تحمله من رمزية في ذهن الأوروبي - وهـو الجمهور الذي يتوجه إليه العرض بتصريح المخرجة وفريق العمل – تعيد الأغراض بعنف إلى الشـنطة وتخرجها من نطـاق الدائرة.. فهل سـبق وتمكن العرب من طرد اليهود أو اقتلاع أي مـن ممتلكاتهـم؟! يعود الرجل بعـد تزاحم مع الفتاة ويدخل أغراضه من جديد.

يحـاول خلق حالـة تواصل مـع الفتـاه، إلا أنها ترفـض في كل مرة، هي تلعب (الشـيش بيش)، والتي تعتمـد على الحظ أساسـاً، وهي في نفس الوقـت لعبة ذات أصـل تركي. أما هـو فيحاول أن يلعـب معهـا لعبـة الشـطرنج، التـي تعتمد على العقـل.. فترفض. هي تكتب بالقلـم على الدفتر أما هو فيستخدم الآلة الكاتبة التي ترفضها أيضا، وكأن إسـرائيل جاءت لتهدينا العلـم والتكنولوجيا إلا أننـا نرفـض إلا أن نتمسـك بالغيبيـات، كمـا تشـير دلالات العرض ورمـوزه. هي تحـاول دائما أن تضايقـه وتتحـرش بـه، أما هو فيحـاول دائما أن يسـتوعبها، وأن يحافـظ علـى هدوئـه، حتى الدقيقة 30 من العرض الذي يسـتمر لـ 48 فقط، حيث يخرج سكينا يوجهها إلى رقبتها مهددا إياها. ثم يأخذ منها الفرشـة والطاولة، ويحـدد لها جزءا مـن الدائرة لتعيـش فيه. تعود الفتـاة لمضايقته (مقاومـة) فيقيـم الرجـل جـدارا مـن الأغـراض الموجـودة في الدائرة يأخذ أكثر من ثلثي مسـاحة الدائـرة، ويمـد للفتاه يده للسـلام عليهـا بعد أن يضئ شـمعة، أما هي فترفض السـلام عليه بل وتطفئ الشـمعة، يمد لها يده مرة أخرى ويشـعل الشمعة من جديد فتطفئها الفتاة من جديد.

> مونولوجات غريبة تفرض على الجمهور وقائع بعيدة عن واقع الحرب والمجازر وتنحاز إلى حالات سلبية من المجتمع الفلسطيني

هنـا وفـي إشـارة تهديـد لمن يرفـض فرصة السـلام الثانية هذه، يقـوم الرجـل بإخراجها من نطاق الدائـرة بالكامل، ويُحملها ذات الحقيبة التي جـاء بها من الهولوكوسـت في بداية المسـرحية. وينتهي العرض!.

ليس من الضروري بالطبع أن نقوم بتحليل من أي نوع لهذه الإشـارات الواضحـة التي لا تحتمل أي شكل آخر من التأويل، والأدهى من كل ذلك أن يتم تقديم هكـذا عرض من خلال فرقة عشـتار التي تعتبـر الفرقـة الوطنيـة الفلسـطينية، وبتمويل مشـبوه، وغير بريء. فهل هذا المفهوم الحقيقي للاحتلال الـذي وعدت المخرجـة اللندنية بتقديمه للجمهور الإنجليزي والأوروبي؟!

هـذا التسـاؤل ينقلنا إلـى تجربة أخـرى لفرقة عشـتار أيضاً، حيث قامت بالإشراف على مشروع مونولوجـات غـزة وقد كتـب في كتيـب المهرجان وصفاً لهذا المشروع أورده كما هو: "عملت عشتار مع 33 شـابا وشـابة في قطاع غزة أعمارهم بين 14 و18 سـنة، وبشـكل مكثف خلال أربعة أشهر مستخدمة تقنيات مسـرح المضطهدين والكتابة الإبداعيـة، لتحفيزهـم علـى الوصول إلـى كتابة مونولوجاتهـم الشـخصية والتعبيـر مـن خلالها عن تجربتهم الإنسـانية ما قبـل الحرب على غزة وأثناءها وما بعدها. يتمحور المشروع حول شراكة عشتار مع مؤسسات مسرحية حول العالم، تتبنى هذه المونولوجات وتعمل عليها مع شـباب وشابات في بلدانهم وبلغاتهـم الخاصة. ثم يعرض جميع الشـركاء هذه المونولوجات على مسـارحهم في اليوم الموحد: 17 نوفمبر 2010" انتهى الاقتباس.

أعطي كل شـريك من الشـركاء المسـاهمين فـي المشـروع المذكـور حريـة الانتقاء مـن بين المونولوجـات فاختار الشـريك فـي الأردن بضعة منهـا حيث قام المخرج: غاندي صابر، والمشـرفة العامـة: لينـا التـل، بالاختيـار، يذكر أن الشـريك الأردني هو المركز الوطني للثقافة والفنون والذي كان سـابقا يسمى بمؤسسة نور الحسين للفنون الأدائية. والذي تديره السيدة لينا التل.

وهنـا نتسـاءل أولا: لمـاذا لم يعـرض في يوم ذكرى بـدء المذبحة مثـلا وهـو 12-27. والجواب يرد عندما نشـاهد العرض ونتعـرف على طبيعة المشـروع دون التطرق لجوانب القصور الفني في العرض:

- تكـرر فـي أكثـر مـن مونولـوج أن الجيـش الإسـرائيلي كان يتصل بأصحـاب البيت المراد قصفـه قبل خمسـة دقائق مـن القصف حتى يتسـنى لأهـل البيـت إخـلاؤه، حتـى أن بداية المسـرحية بـدأت بصـوت الهاتـف ثـم صوت الجندي الإسـرائيلي الذي يأمرهم بإخلاء البيت، وعلـى الرغم من أن هذا الأمـر قد حدث فعلا إلا تكراره بهذا الشـكل يـؤدي إلـى تطهير موقف الجيش الإسرائيلي.
- طفـل يقـول: عندما بدأت الحـرب، أعلنا الحرب على الأكل، صرنا نأكل ونأكل المعلبات ونرمي فـي الشـارع حتى امتـلأت الشـوارع بالمعلبات وصـار الأطفال يتعرضـون للجـروح المختلفة بسـبب تلك المعلبات، وهذا الأمـر لا يحتاج إلى التعليق!.
- في المقابل لـم تذكر كلمة منبحة أو مجزرة أو محرقة في أي مـن المونولوجات، بل ولم تذكر كلمة الفوسـفور الأبيض أو الأسلحة المحرمة. وفـوق كل ذلك لم تتم الإشـارة إلى شـخصية القاتـل الـذي قتل صديـق ذلك الطفـل أو تلك الفتاة!.
- ظهـرت في المونولوجات وبشـكل واضح الروح الأنانية للسـكان، وكيف أن البعـض كان عنده عشـرات الأكيـاس مـن الطحين، ولـم ينقطع الغـاز مـن منزلهـم، فيمـا لا يجـد جـاره لقمة

الخبـز، (فـي مونولوج سـابق كان الحديث عن وفرة المعلبات!).

- وفي مونولوج طويل آخر يسـرد لنا طفل كيف نشـأ الصـراع بينـه وبين جـاره حول السـلك (وصلـة الكهرباء) التـي اسـتخدموها لإيصال الكهربـاء للبيـت من المولـد الكهربائـي! وفي مقابل هذه الصورة الإنسـانية كما قد يسميها البعـض لم ترد أية صورة "إنسـانية أيضا" من صور التعاون أو التكافل أو الإيثار.
- فتاة أخرى تحكي عـن معاناتها مع مجتمع غزة المحافظ الـذي يحرمها من تحقيق أحلامها بأن تصبح ممثلة!.

هذه نماذج مما احتوته تلـك المونولوجات التي وصفـت بإصرار من قبل المنظميـن بأنها غزاوية حتـى أن المشـرفة العامـة على العرض السـيدة لينا التل قد صرحت في بداية العرض المسـرحي وبإصرار: أن المشـروع اشـترط عليهـم ألا يغيروا كلمة واحدة، وأنهم التزموا بهذا الشرط.

وهكـذا بعـد كل حـرب أو بعـد كل جريمة ضد الإنسانية، في هذه المنطقة تنطلق مجموعة من المرتزقة المسـرحية للقيام بمشـاريع تنفيسية من هذا النوع، وقد جرى نقاش بيني وبين الممثلة سويسرية الجنسـية فلسطينية الأصل والمقيمة في سويسرا: تهاني سليم، وهي أيضا شريك في هذا المشـروع، وهي الممثلة التي أدت المونودراما التي تحمل عنوان "سماء خفيفة" والتي سأناقشها في الجزء الثالث من هـذا المقالة، وقد دار النقاش حول العرضيـن الذين ذكرا آنفا وكان رأيها أن هذه الفرقـة (عشـتار) لا تمتلـك من الوعـي الفني ما يؤهلها لفهم الدلالات والإشـارات التـي وردت في العمل كمـا فعلنا نحن فـي النـدوة النقدية، حيث تصـدي كل من الفنان غنام غنام والناقد تيسـير نظمـي بالإضافـة إلـي ومعظـم المتواجدين في الندوة النقدية لهذه الأعمال.

وهنا أتساءل في التعليق على ملاحظة الفنانة تهاني سـليم: لمـاذا يكتب عن القضيـة ويمثلها دوليـا فـي المسـرح السـاذج وغير الخبيـر؟ وهل يجوز أن يقال هذا الشـئ في حق الفرقة الوطنية للمسـرح الفلسـطيني؟ " إن كنـت تـدري فتلـك مصيبة وإن كنت لا تدري فالمصيبة أعظم"!.

هذه الخاتمة تقودني للحديث عن عرض سماء خفيفـة والـذي قدمتـه الممثلة السويسـرية من أصل فلسطيني تهاني سليم. والعرض من إخراج: (Suzanne – marie Wrage) ألمانيـة مقيمـة في سويسـرا، وهـو مونودرامـا مـن أداء الفنانة الفلسطينية الأصل السويسرية الجنسية: تهاني سليم.

وبالمناسـبة، فهـذه المسـرحية هـي الأخطـر مـن بين الثلاثـة، فهـي الأقوى من حيث الشـكل والمضمـون والبراعة الفنية في كتابة النص وفي أداء الممثلة.

تبدأ الممثلة بسـرد الموضـوع من لحظة دخول

"سماء خفيفة" أصدر شهادة براءة للجندي الإسرائيلي الذي قتل مئات الأطفال بدم بارد ودون أي مبرر!.

هل سبق وتمكن العرب من طرد اليهود أو اقتلاع أي من ممتلكاتهم؟!.. وكأن إسرائيل جاءت لتهدينا العلم والتكنولوجيا ونحن رفضنا وتمسكنا بالغيبيات

الدبابـات الإسـرائيلية إلى مدينة رام الله، اسـمها هنـد، وحيـدة، وفـي أمس الحاجـة إلى سـيجارة. تلاحـظ أن الجميع اختفى، وتتسـاءل ببـراءة "أين تجلـس المدينة فـي حالة منـع التجـول"، تفتقد هند إلى الأولاد والفران، وتبدأ بسرد السلبيات لدى النـاس من كثرة القيـل والقال، وحتـى أم خميس "التـي تلقـي بأكيـاس القمامة بجانـب الحاوية" هند وحيدة وسط هذا المشهد والذكريات السلبية التي أسـهبت في سـردها، إلا أن هناك جنديا ينزل من دبابته، يفتـش في أواني الزهور، هند تصفه بالخائف، حتى أنه يسند بندقيته إلى الحائط ويدير ظهره ليتبول على الياسمينة، عمر الجندي "الولد" بين الثامنة عشرة والتاسعة عشر كما تقول هند، وهنـا بالطبـع لا يمكـن لهكـذا حالـة إلا أن تجلب التعاطف مـع ذلك الجندي الولـد الخائف الذي قلب أواني الزهور خوفا من أن تكون تحتها قنبلة والذي يشعر بالحاجة للتبول من فرط الخوف، في مقابل كل الصـور السـلبية التي تم سـردها. إلا أن هذه مجرد بداية فحسـب، تواصل هند سرد مقتطفات مـن حياتهـا اليومية: فمـن نجيب الذي يقـال أنه رجل أمـن والـذي "نشـرب قهوتنـا متقابلين هو في حديقته وأنا في شـرفتي، موعد قهوة غريب" كمـا تعلق هند، إلى الولد خالـد والذي يراقبها عبر شـرفتها ليلا نهارا حتى أنها تشـفق عليـه أحيانا فتعطيـه بعض الفـرص ليرى شـيئا منهـا على سـبيل الترضية، إلا أن هناك جنديـا آخر (ولد آخر) يوجه بندقيته على كل ما يتحرك في المحيط.

إلـى أن تصل بنا إلى قصة مريم بنت العربجي، والتـي يدور الحديث عن علاقة بينها وبين الشـاب سـليم الذي يأتي على دراجته كل يـوم إلى جانب بيتهـا فيطلـق الزامـور ثلاثـة مـرات، إشـارة إلى شـخصه ثـم ينطلق، تسـرد لنا هند كيـف كانت وهي صغيرة تتجسـس مع جارها حسن الصغير على مريم وهي تسـتحم في حوش البيت، وكيف كانت مريـم تحصل على المتعـة الحقيقية وهي تداعب جسـدها وتعلـق على ذلك: "مـن الصعب أن تجـد امـرأة راضية فـي مخيم الكرامـة"، ومن هـذه القصـة الإيروتيكيـة إلـى قصة عمـر (أخو مريم) والإسـمين لا يمكـن أن يردا هكـذا ببراءة، علـى كل حـال يقوم عمـر بقتل أختـه مريم بعد أن تكبـر الإشـاعة، كان الكل يعرف أنه سـيقتلها، إمام الجامع، وهي نفسها، والجيران، وحتى سليم كان يعـرف ذلـك إلا أن هذا الأمر لـم يمنعه من أن يمـر بدراجتـه فيطلـق بـوق الدراجة فـي حركة اسـتعراضية. تعلق هنـد: "قتلتها الإشـاعة التي صارت حديث النساء وهن ينقبن العدس، والرجال في المقهى بين رميات النرد، لطخت شرفه وشرف العائلة، شرف المخيم، شـرف كل الرجال، وحولته إلى قاتل برئ.. بطل مخيم الكرامة".

هذا المشـهد التراجيـدي الذي يصور وحشـية المجتمع "الفلسطيني" يستذكر في لحظة اجتياح إسـرائيل لرام الله والمخيم وكل الضفة الغربية!! ويوضع فـي مقابل ذلك الجندي الولـد الذي أقحم فـي حـرب قـد تـودي بحياتـه، ويشـعر بالخوف الشديد، حتى أنه يتبول على الياسمينة.

ولا يكفـي هـذا التصوير بل يوضـح النص فكرته أكثـر فتقـول هند: "لـو فتحت السـتارة، فسـيطلق أحدهم (أحد الجنود) النار علي، وسيصوروني، ويصبح هو أيضا بطل المجموعة مثل عمر أخو مريم".

هذا العرض (سـماء خفيفة) يعتمد على سـرد صـور سـلبية من المجتمع الفلسـطيني للأسـف الشديد لا يمكن لأحد أن ينكر وجودها، في مقابل الجندي "الولد" الخائـف الذي يقبض على بندقيته خوفـا من عنصـر المفاجـأة. فأي تبريـر للموقف الإسرائيلي أكثر من ذلك؟!.

بالطبـع بعد كل هـذه المقارنات تتسـاءل هند عـن جدوى قتل الجنـدي الإسـرائيلي الذي يدنس حديقتها فقط: "هل أستطيع أن أقتله؟ هل يكفي أن يكـون عـدوا لأقتلـه؟ مـا حجـم الكراهيةالذي يكفي للقتل؟"

بالطبـع كلهـا أسـئلة مشـروعة بعـد كل هذه المقارنـات والسـلبيات التي أوردتهـا والتي يمتلئ المجتمع الفلسـطيني بها، فقـد لاحظنا أن للمرأة أعداء في وسـط مجتمعها أخطر عليها، على أمنها ومسـتقبلها بل ووجودها، من ذلك الجندي "الولد" الذي يتبول من الخوف.

بهذه الطريقـة تم تقديم العـرض الذي وعدنا بأنـه ينصف القضية الفلسـطينية ويروج لها في الغرب، وينتظر القائمون عليه أن نشكرهم!.

"سـماء خفيفة" أصدر شـهادة بـراءة للجندي الإسـرائيلي الـذي قتـل مئـات الأطفال بـدم بارد ودون أي مبرر. ■

أكاديمي مسرحي أردني

من المؤكد أن السهولة العامة التي يتم بها تلقي المشاهدين للمسرحية المعروضة والاستفادة منها على كلا المستويين: الجمالي والنفعي - أي وظيفة المتعة ووتظيفة التعلم - لا تعكس مراحل معاناة المؤلف لمخاض ولادتها وتطورها منذ أن كانت في البدء مجرد " فكرة " مهمومة غائمة في عقله، إلى أن يتم تعيّنها بتجسدها « نصا دراميا» أو عملاً أدبياً يتوسل بالقراءة في فهمه والاستمتاع به. كما ينتظر أن يتم تحويله – في مرحلة تالية أخرى – إلى كائن جديد ينتمي إلى جنس «فني» آخر اسمه العرض المسرحي. من هنا يصدق الزعم بأن رحلة الخلق الفني التي تبدأ من اختمار الفكرة الملهمة في عقل الكاتب أو في مخيلته المبدعة .

ثم يقوم ب « إيداع » أو تسجيل عمله المبدع أو مولوده الفني المكتمل في شفرات الكتابة المخطوطة أو المطبوعة كي " يقرأ ". ولتتلو ذلك مرحلة نقله أو انتقاله إلى طور " التجسيد الحي والتعيّن " في عرض مسرحي يتم تلقيه سمعا ومشاهدة في حضور إنساني. ضمن عملية لا بد لها وأن تمر بحالات من التعقيد ومن مواجهة إشكاليات لا تحل سوى بالتعرف عليها وفهمها تمهيدا لمحاصرتها وضبطها كي يخرج المنتج النهائي أو العرض المسرحي إلى حيز الوجود .

* د. أسامة أبوطالب

كما تجدر الإشارة إلى أن هذه التعقيدات – قرينة التحول والتحوير بأشكاله ومراحله المتعددة – هي قصر على النص المسرحي وحده. ذلك الذي لا تنتهي رحلته بمجرد تثبيته وسجنه في صفحات ورقية كي يظل أبدا مقروءا، بل إنه يعانيها كثمن أو كمقابل لما يكتسبه من حيوية العرض وبعثه حيا طازجا دائما. علاوة على ما يحققه من ثراء وما يفوز به من تخصيب برؤيته مختلفا في كل مرة يتم تناوله ومعالجته وبث الحياة فيه كي يصبح عرضا وعملا فنيا جديدا. حتى أنه بإعادته - سواء بنفس الممثلين أو غيرهم - لا يظل كما كان أو كما هو دائما بل يتغير ويعاد تشكيله في متواليات متنوعة غير قابلة للانتهاء !

من أجل ذلك كله إذن يجدر الاعتراف بما يقابله النص المسرحي – كإبداع فريد في نوعه – من إشكاليات نحصرها في ستة مرتبة إشكيات نتناولها ووفق التواتر الزماني لإثارتها:

مثلما قد لا يخطر في ذهن أحد سوى المتخصصين - المعنيين بتحويله وتطويره إلى جنس فني آخر - أن وسائل وأدوات ووسائط كثيرة تستخدم منفردة أو مدمجة – أو كلاهما معا – في عملية إعداد ما يرى ويسمع ويفهم ويتذوق في آن واحد. وذلك بعد أن يتم صهرها جميعا و تفاعلها كافة لتتحول إلى ذلك المنتج الجديد المسمى بالعرض المسرحي. والذي تحكمه معادلة تفاعل خاصة بتنسيق العلاقة بين عناصره. كما تتحكم في تأليف إيقاعه وضبطه على مدى زمن محدد تكونه مجموعة من اللحظات السمعية والبصرية المتصلة والمنسوجة معا – على التوالي وعلى التوازي – ضمن " تشكيل في الزمان والمكان " أهم صفاته أنه محايث متلازم. يعرض ثم ينسرب متتاليا في انفلاته. لكنه يتراكم – أولا بأول – فيتجمع في ذاكرة المشاهد السمعية والبصرية كي يصنع " صورة أخرى للعرض ": صورة تتحكم فيها ذائقته وآراؤه وتوجهاته وميوله وتفضيلاته بكل عناصرها الأخلاقية والدينية والبيئية المجتمعية المكونة لثقافته بشكل عام. كما يتوقف اكتمال مفرداتها والقدرة على الاحتفاظ بها في عقله أواسترجاعها وتذكرها على عوامل متعددة وبالغة في التعقيد - تختلف حتما من شخص إلى آخر - وتمثل في مجموعها ما يمكن أن نسميه بمجوعة " محطات أو معوقات التلقي مثل: النسيان وعدم تذكر الجزئيات وعدم الربط بينها و انخفاض القدرة على التركيز والضعف في تجميع " الصورة الكلية " للعرض أو تشتتها بمجرد تلقيها. مثلما تمثل في حد ذاتها إشكالية تحيق بالعرض وتهدد تلقيه ! وهكذا ومع انبثاق " الفكرة الأولى المجردة " في الذهن يبدأ الصراع الأول للنص ومع صاحبها أو مؤلفها بالطبع ممثلا:

الإشكالية الأولى: النص في حالة الإبداع ..

والتي تبدأ كما ألمحنا مع بدء تخلقه - كمجرد خاطرة أو فكرة أو خلية أولى – في عقل الكاتب يقلّب أمرها ويعرضها على كافة الأوجه والاحتمالات التي تلوح له. مع التأكيد على أن عملية الإبداع الفني هذه هي عملية فردية تماما قد تتشابه حالاتها وظروف استدعائها ومثيراتها أو مسبباتها بين كاتب وآخر. إلا أنها في نفس الوقت لا تمتثل لقانون ولا تتأطر في نموذج أو تسجن ضمن تنميط. حيث من الممكن أن تبدأ حالة

الإبـداع الفني عند كاتب من ومضة مفاجئة أو من مشـهد معترض أو فكرة مقتحمـة؛ بينما يثيرها فعل تفكير إرادي متعمد يقوم به كاتب آخر قاصدا أن يتناول موضوعا أو قصة أو حدثا – عصرية كانت أم تاريخيـة. واقعـة كانت أم محتملـة الوقوع. ثم يظل وراءها متتبعا إياها في مخيلته إلى أن ينجح في اقتناصهـا وتجليتها وتشـكيلها في حدث حي – أو عدة أحداث – يرتكبها بشـر هم الشخصيات التي أعطاها ملامحها وأبعادها النفسية وصورها الجسـمانية ووضعها في " وسيط زماني مكاني " اختاره ساحة لصراعاتهم التي حددها. مثلما شكل علاقاتهم ببعضهم البعض وقدر لهم مصائرهم فـي دراما يصنع تعقيداتهـا ومفارقاتها وتأزماتها وانفراجهـا وحلولهـا وانفراجاتهـا بمفـرده وعلى مسـئوليته وفق ما تسـوقه إليها قناعاته وفهمه لطبيعة البشـر الذين " يحاكـي أفعالهم " ويتمثل تصرفاتهم ومشـاعرهم؛ ضامنا اتساق ذلك كله وتآلفه وفق قانونين ملزمين نسميهما ب " قانون العضوية " وقانون " الضرورة " !

أمـا قانـون العضويـة فبموجبـه يتحتـم على الكاتـب أن يخلـق جسـدا دراميـا حيـا – ترتبـط أجـزاؤه وعناصـره المكونـة – من حـدث أو أحداث فرعية تضمهـا حبكة ومفارقـات وعمليات تعرف وانكشـاف وانقلاب أو تحول وشـخصيات أساسية وثانويـة – برابطة تؤكد عملها معا وارتباط صحة أدائها بصحة أداء كل مفردة من مفرداتها " كجسد واحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الأعضاء بالحمى والسـهر " تماما حسب ذلك التكثيف الرائع للحديث النبوي الشريف. وبما يضمن اتساقا كاملا وتناغما بين الأجزاء والمكونات. اتساق يراعي فيه تجنـب أي " بروز " – أو ظهـور أو طغيان – لعنصر من العناصر المكونة للنص على حساب العناصر الباقية أو سـطوعه مقابل خفوتهـا و ضعفه إزاء قوتها. وبما يمثـل " الرقعة الأرجوانية التي اشـار إليها الناقد الروماني " هوراس " وحذر منها.

وأما القانون الثاني فنسميه ب " قانون الضرورة " ومفـاده أن ما ليس له وظيفة – جمالية كانت أو نفعيـة – في الدراما – كما فـي أي كائن حي – لا ينبغي أن يكون له وجود. يستوي في ذلك أن يكون الزائد غير الموظف دراميا ؛ شخصيات أو مشاهد أو جمـلا في حوار أو أحداث خارجة عن مسـاق الفعل الرئيـس ومجرّاتـه وغايتـه حيث يمثـل ذلك عبئا علـى العمل وتحميلا سـلبيا على إيقاعه وحشـوا زائدا يسبب تشـتته وفقدان تركيزه ومن ثم تأثير سـلبا على تلقيه قـراءة أو مشـاهدته في عرض جماهيري حي !

وحسـب نظريـة ت.س. إليـوت فـإن " المعادل الموضوعـي " في عملية الخلـق الفني لا يتحقق إلا بتحقيـق تـوازن الفكرة والعاطفة والإحسـاس و المشـاعر باعتبارها عناصـر أو مكونات مجردة تتفاعل معا ليتخلق منها " العمل الفني " كمعادل موضوعي مركب محسـوس مجسد ومكافئ له لا تظهر فيه أي منها مسـتقلة أو منفردة. بل تتجلى ضمن سـبيكة متجانسـة وكأنها مركـب كيماوي يسـتحيل إعـادة مكوناته كمـا كانت قبـل حدوث التفاعـل ؛ وليس مجرد خليـط من عناصر يمكن أن يتـم فصلها عن بعضها بيسـر. فإذا حدث ذلك تاما مكتمـلا ؛ تجنّب الكاتب ما نسـميه ب " ببروز الفكـرة " وحدوث تشـققات بالنـص تجعله يطل برأسه من بين سـطوره مطلقا آراءه مباشرة على لسان شخصياته و محولا إياه – نتيجة لذلك – إلى مجـرد طرح لفكرة أو مناقشـة لها تتخـذ صورة " شـبه مسـرحية " خادعـة هـي الحـوار الفكري أو المجادلة. وليس الدرامي المؤدي إلى فعل والحادث نتيجة لوقوع فعل كذلك !

كمـا أن هنـاك بعـدا آخر فـي إشـكالية علاقة النص المسـرحي بمبدعـه. إشـكالية تتمثل في كونه وبالضرورة هو " المخرج الأول أو الأولي له ". لكن إخراجه ذلك إنما هو مجرد تخيل أو تصور في الذهن نسميه " مضمرا " وغير متعين بالتجسيد. حيـث يرتبط تصـوره ذلك للشـخصيات والوقائع بتمثلها فاعلة ناطقـة متصارعة و كأنها موجودة في الحيـاة بالفعل وليس على خشـبة المسـرح. ذلـك لأنه يعيـش معهـا وكأنها حقيقية وليسـت متمثلة أو افتراضيـة. و من هنا يأتي تأكيدنا التام علـى أهمية أن يـرى الكاتـب الدرامـي عمله في طور التحول إلى الحياة على يد مخرج وأن يشـاهد شخصياته كبشر أحياء تقمص أدوارهم ممثلون. لما في تجربة حضـوره للتدريبات ثم العرض من أهمية شديدة ونفع مؤكد ل " حواره " حين يسمعه منطوقا ملفوظا على ألسـنتهم فيدرك سلاسـته أو تعثـره أو ارتطـام حروفـه المتقاربـة ببعضها. كما يتعرف علـى درجة تكثيفه وتركيزه ومواءمته للموقـف واتسـاقه مـع الشـخصية بطبائعهـا وأبعادها النفسـية والجسـمانية والاجتماعية. مع انتباهه لإيقاع كل مشهد على حده وللإيقاع العام للفعل أو العمل بأكمله. ومن هنا تكتسـب الكتابة للمسـرح ولفنون العرض الحية الأخـرى كالبالية والأوبرا والأعمال الموسـيقية التي يؤديها عازفون حاضـرون علـى المسـرح – بأشـكالها وقوالبهـا المختلفـة – خصوصيـة غير متوفـرة لغيرها من فنون الأدب والرسـم والتصوير والنحـت بإمكانية بحضـور مؤلفيهـا للتدريبـات الحيـة وقيامهـم بالتعديـل والإضافـة والحـذف حسـب مـا يرونـه وتجسـده التدريبات. وفوق ذلـك كله لكي يتعلموا بحضورهـم الـدرس أو البيـان العملـي لرحلـة التجسيد ،

ومـن هنـا أيضـا ترتبـط النهضة المسـرحية بتخليق كتـاب للدراما وتطويـر إبداعهم برؤيتهم لأعمالهـم أثناء إعدادها للعـرض أو متحققة على مسـرح أيا كان نوعه أو تجهيزاته. حيث المهم هو الرؤية الحية للممثلين الأحياء والإحسـاس الواقعي بأنفـاس الجمهـور ومشـاهدة ردود أفعالهـم في حينهـا. الأمـر الـذي يمثـل تجربة تعلـم حقيقية

ت.س. إليوت

للكاتـب وفرصة لمراجعة قدراتـه وطرائق إبداعه واتجاهـات الـذوق وتفضيـلات الجمهـور مـن معاصريـه كلمـا أمكـن له ذلـك. ومن هنـا أيضا يمكن ربط الركـود الملحوظ للحركة المسـرحية العربيـة بقلّة فرص الكاتب الجديد في رؤية عمله معروضـا ومن قبله في حضـور التدريبات. علاوة على خمول النقد أو انتكاسـته التي سـنعرض لها في إشكالية النص المسرحي معه !

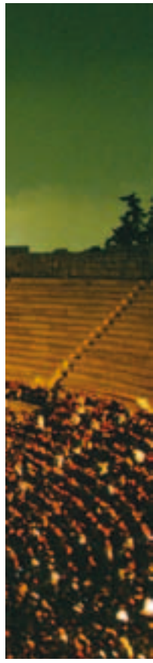
الإشكالية الثانية: النص باعتباره أدبا ..

وهـو أيضـا كذلك مـن حيث كـون الدرامـا جنس ينتمي أوليا إلى ما يسـمى بأدب المسـرح ولا ينكر عليه أن يقرأ في كتاب وأن يتم الاسـتمتاع به على هـذه الصورة. لكن ذلـك الاسـتمتاع يظل ناقصا تمتلئ به مخيلة القارئ فيطمح لمشـاهدة العمل بشـخصياته وفي أمكنته وأزمنته حيا أمامه على خشبة مسرح – أيا ما كان نوعها – اعترافا بحاجته إلى الرؤية وبما توفره من متعة مزدوجة لا توفرها لـه القراءة وحدهـا. ذلك لمـا في التجسـيد الحي بالتمثيـل من إسـكمال لجوهر الدرامـا باعتبارها محـاكاة لأفعالنا – أي لفعل الحياة حسـب تعريف أرسـطو– حيـن تتكفـل بعـرض بشـر \ أمثالنـا يشعرون بنفس المشاعر ويرتكبون نفس الأفعال سواء جرؤنا على ارتكابها بأنفسنا أو تم تعويضنا عن القيـام بذلك عن طريق الإيهام بحدوث الفعل أو بواسـطة اندماجنـا " الجزئي " فـي العرض مع شـخصياته الفاعلة انفعالا وتخيلا وتقمصا وقتيا وعارضـا بالطبع حتـى ولو ظل تأثيـره فينا فاعلا لفترة. وبمـا يعكس حالة رائعة من حالات التقارب الإنسـاني – بما فيها من اسـتبدال وإحـلال أو من تضامن وتكاتف. ومن شعور بالاستعلاء والتميز أو النفور كما هو الشأن في الكوميديا. وهكذا يكمن اختـلاف جوهري بين نص الدرامـا كفن مرحلي لا يكتمل ولا يتحقق تأثيره النفسي والجمالي إلا بعد تحويله لجنس فني اسـمه العـرض ثم تعريضه لفعـل المشـاهدة ؛ وبيـن الأدب رواية أو شـعرا أو قصـة قصيرة. والـذي يولـد كتجربـة مكتملة أو تنتظـر اكتمالهـا – فـي عائـد التغذية العكسـية للتلقي – بتعريضها لفعل القراءة والقراءة وحدها فحسـب. وهو ما يمثل إشـكالية كبرى تجسـدت في شـكل صـراع أزلي متوقـع دائما بيـن الكاتب – الـذي هو أول مخرج لنصـه إخراجا مضمرا كما قلنا – وبيـن المخرج القائم بعمليـة التحويل إلى حيـاة ؛ والمنوط بـه وإعـلاء الاسـتقبال الأدبي أو تطويره مـن " حال " الاكتفاء بمجـرد القراءة إلى " مقام " الاكتمال بالمشـاهدة الذي لا يتحقق سوى بإشراك حاسـتي البصر والسمع وإكمال المعايشة بالحضـور المفعـم الذي يتشـارك فيـه جمع من البشر .

(لقد آثرنا هنا استعمال كلمتي " الحال و المقام " وهما مصطلحان صوفيين لتعبير الأول عن وقتية فعـل القـراءة بالنسـبة للنص المسـرحي، حيث يظـل عند موقف " الحال " المرحلـى العابر معانيا مـن قلق وتـوق دائم إلى التجسـيد – هـو وكاتبه إن كان لا يظـل حيا – حتى يتـم تطويره وترقيته بتحريره من سـجن الكلمات \ الشفرات المرسومة وانتقالـه إلـى " موقف " المقام " المسـتقر في \ " العرض الحي" باعتباره جنسـه الأساسـي الذي لا يعرف الاسـتقرار حتى يصل إليه ويقيم فيه. والذي يظل ممثلا لحلم الكاتب الدرامي وهدفه ومبتغاه. مثلما يمثل لحظة فارقة في حياتهما معا بوضعه على محـك المشـاهدة والتلقي العـام جماهيريا ونقديا كما سـوف يتم توضيحه لاحقا. علاوة على استقبالهما لفعل " التغذية المرتدة الذي من شأنه أن يمنـح كل مقترح بالتعديل فـي النص – أو في العرض – قبولا شـرعيا لا يستنكر ولا يطعن فيه. وهي ميزة – كما سـبق وأشـرنا – لا تتحقق سوى فـي العروض الحيـة. والتـي لا يمكـن الزعم بأن عرضا فيها يشـبه عرضا آخر سـبقه أو ينتظر أن يليه. لأنك ببسـاطة " لا تسـطيع أن تستحم في نفس النهر مرتين " كما سبق للفيلسوف اليوناني " هراقليتوس القول.

ذلـك لأن العـرض المسـرحي في ذاتـه وبذاته إنمـا يحمـل نزوعا جوهريـا وقبولا كامنا مسـلما بـه للتعرض إلى ضوء المشـاهدة وضـوء النقد ؛ انطلاقـا مما يكنّه فـي طياته مـن مرونة مقيمة واسـتعداد قائم للتعديل وحتـى للإضافة والحذف وفقا لما تحتمه قـراءة أخرى في صفحات العرض \ المشـاهدة ؛ وليـس بالتقليـب والانتقـال بيـن صفحـات من ورق مهما قيل عن الخيال الذي ينمو من بين سطورها مشـيدا عالمه – المتخيل – في ذهن القارئ. ذلك لأن الدراما سـكنها وموئلها هو العرض. مثلما هو ماء الحياة يسـقط على بذرتها " الجافة – فتهتـز وتربو وقد تفتقت عن كنوزها وأطلقت أسرارها وكشفت عن ما تكنه من خيرات ونعم !

«العـرض المسـرحي للنص الدرامـي إذن ليس



ترفا ولا منّة تنتظر حدوثها صدفة بل هو قرين الكتابة ورفيق الرؤية – المضمرة في ذهن الكاتب – منتظرة الطور الثاني لتجلياتها فيه ؛ والذي يعقبه تجلٍّ آخر ينهض به "النقد": ليس كل النقد وإنما ذلك الكاشف المفتّق القادر على الغوص وسبر الأغوار واستجلاء الأعماق في العمل المبدع – نصا كان أو عرضا – غير أنه في الأخير أكثر تركيبا وتعقيدا لتعدد العناصر \ الفنون الداخلة في كيمياء تركيبه. ووفقا لشرطين أساسيين أولهما متعلق بالموضوع الفني – نصا وعرضا – والثاني موقوف على قدرة الناقد وامتلاكه لأدوات كاشفة ومجسات قادرة على القياس لحساسيتها التي ينبغي أن تكون فائقة كي تصبح قادرة على الحكم جديرة بتولي وظيفة التقييم؛!

لكن النص المسرحي بالرغم من انتمائه " المبدئي " هذا إلى الأدب فإنه يعاني من إشكالية ليست بالهينة حيال تصدي " الناقد الأدبي " له. وحين نقول الناقد الأدبي فإننا لا نقصد به سوى ذلك المدرب الكفء الخبير صاحب التجربة في التعامل مع الأعمال الأدبية بأنواعها المختلفة – شعرا وسردا – تعاملا نقديا صحيحا يعكس أفضل حالات الفهم والوعي وموضوعية التقييم. والذي رغم توافر كل ذلك لديه يظل نقده للنص المسرحي محدودا قاصرا لاختلاف مجاله وعالمه عن عالم القصيدة والرواية والقصة القصيرة لسببين:

السبب الأول: كامن في النص المسرحي – الدراما – متعلق باعتباره أدبا نوعيا يختلف عن الرواية والشعر والقصة في كونه "خلق لشخصيات تفعل ولا يحكى عن فعلها .. يتم تجسيدها – في مخيلة القارئ – باعتبارها " تفعل " مباشرة دون تدخل من وساطة سارد أو راو أو لغة شارحة. وإلا تحولت بين يديه إلى مُجرد " حاملة أقوال أو مرددة أفكار – له أو لغيره " – تنطق بها وكأنما ينفثها على لسانها في "بث مباشر " يفضح قيامه بتلقينها ما يريد لها أن ترده ، و محولا إياها بذلك إلى مجرد دمى وأبواق لا بشر من لحم ودم يعيشون ويألمون ..يتصارعون ويكابدون.. تحركهم المشاعر المتناقضة وترديهم الأهواء والطموحات ؛ وقد مثل كل منهم للآخر صندوقا موصدا على "ظلامه الخاص "الذي ربما بدى له مستغلقا غامضا حتى أمام عينيه هو نفسه وبما يمثل توترا يكابده "داخله "أو صراعا ينقسم فيه على "ذاته " فتصبح بمثابة " موضوع " له هو نفسه. تماما مثلما يتخذ من " الكون " خصما له ونقيضا يصارعه ويتصدى ل" جبره وحتميته أو لقضائه المسبق حين يتوتر الموقف ويتصاعد الصراع بينهما إلى أن يودي به مجللا نهايته بالكارثة جزاء ارتكابه خطيئة " الغلو التي تدفعه إلى تجاوز الحد في تقييم نفسه تقييما مغاليا يدفعه إلى تنصيب نفسه " خصما للآلهة " أو محورا للكون مقياسا لكل شيئ – حسب ادعاء السفسطائية: – فيتصدى لقوة الكون ويواجهها كي تنتصر عليه وتحطمه تماما كما في التراجيديا اليونانية. أو أن يقضي على عدوه أو يقضي عدوه عليه. المهم أن ذلك كله يُقدَّم مُصاغا في صراع ضمن " فعل مضارع " يتجسد أمام أعيننا. وحتى ولو عاد زمن حدوثه " الحقيقي أو الواقعي " إلى الماضي ؛ فإن إعادة عرضه " فنيا " في دراما تشترط أن تتم وكأنه حدوث أو وقوع فعلي محايث يتجسد لحظة بلحظة أمامنا بعيدا عن تدخل الكاتب الذي هو خالقه. فبذلك وحده تتأكد موضوعية تجسيد الفعل المسرحي وعرض صراع شخصياته. مثلما تكتمل بانعدام تحيزه إلى إحداها ، وتنص على حديث كل منها بأسلوبها اللغوي الخاص الذي يعكس خلقها ووعاءها الاجتماعي ومكونها النفسي وطريقة تفكيرها ونوعية ردود أفعالها وخصوصية مواجهتها للمواقف. وهي مهمة أكثر تعقيدا من مهمة "الحكي "أو السرد – الذي تنهض عليه الرواية أو القصة – والذي لا يعيبه بروز صوت المؤلف \ الروائي \ القاص أو يمثل تدخله السافر في رواية الأحداث أو اعتراضها أو التعليق عليها أي نقيصة فنية تحسب عليه.

السبب الثاني: يكمن في أن للمسرح مساره التاريخي – الإبداعي والنقدي – الخاص به. مثلما له قصة نشأته وتطوره وظروفها النوعية – دينيا واجتماعيا وأنثروبولوجيا – المرتبطة جدليا مع الجماعة البشرية المشاهدة ومع الاكتشافات العلمية المرتبطة بتقنيات التقديم \ العرض والمؤثرة فيها. بدءا من عروضه النهارية في اليونان القديمة ثم على امتداد عصر النهضة الأوربي في مسيرته التدريجية عبر مساحات القارة الأوربية المختلفة – لغويا وعرقيا – في عصر النهضة الإيطالي – حيث ازدهرت الفنون الجميلة ونشأت فنون الموسيقى والغناء – كالمادريجال والأوبرا. ثم في انجلترا العصر الإليزابيثي وبالتزامن مع المسرح الأسباني وصولا إلى القرن السابع عشر المسمى بعصر النهضة الفرنسي – عصر الإضاءة بالشموع – أو الكلاسيكية الجيدة حتى استخدام غاز الميثان في الإنارة ثم أصابع كربونات الكالسيوم المتوهجة إلى حين ظهور الفتح الأكبر في عالم الإخراج المسرحي باكتشاف الكهرباء. وحيث لا يعني تمثّل ذلك التطور – وحضوره في عقل الناقد المسرحي مجرد قصة تاريخية تسرد ؛ بل استحضار دائم لعلاقة ارتباط عضوي بين التقدم العلمي التكنولوجي وبين فن أصبح بفضله علما كذلك. علاوة على ما تحرش بالعرض المسرحي دائما وناوشه من تربصات السياسة بسبب

جماهيريته وقدرته على كلا التاثير الفوري و التحريض الجماهيري المباشر. وكلها خصائص وميزات – ومخاطر أيضا – لا تتمتع بها الأنواع الأدبية ولا ينتظر من ناقدها الدراية "العملية" بها حيث لا تقارن قدرة الكتاب – أي كتاب مهما بلغت قوته وتأثيره – بقوة عرض مسرحي على التغيير والتحريك وإحداث الدفع الاجتماعي العام. إضافة إلى علاقة المسرح بفنون وعلوم أخرى ومناهج أخرى- لم يدرسها الناقد الأدبي – و لا يمكن ينهض العرض الحي بدونها وهي الموسيقى وفن الممثل « إلقاء وحركة» وفنون التنكر والأقنعة ومؤثرات الصوت والضوء والخدع وكل ما نسميه بحزمة الإخراج المنوط بها تقديم عرض حي للمسرح أبي الفنون. من أجل ذلك كله تقصر رؤية " الناقد الأدبي – ناقد الكتاب " ومقارباته النقدية عن الإحاطة بالعمل المسرحي " نصا " أي دراما ؛ و" عرضا "أي شكلا نهائيا لحزمة أداء جماعي حي تستند على النص كعنصر من مكوناتها – أو هو الاعنصر الأساسي بالطبع – دون أن يسري ذلك على بقية الأشكال " غير النصية اللغوية "أو غير الأدبية في العرض المسرحي. ونعني بها تلك الأشكال التي تتخذ من "" حركة الجسد وإيماءاته "لغة لها كفن الباليه وفنا التمثيل الإيمائي و الصامت !

الإشكالية الثالثة: النص باعتباره عنصرا في العرض

وتبدأ من لحظة انتقاء المخرج لنص درامي وبدء تعامله له. أي بدء عملية " تحريكه ونقله " من جنس الأدب المسرحي – العابر المؤقت – لجنس الفن المسرحي الحي الذي يمثل له مستقرا و" مقاما " يخرجه من حالة التوتر والقلق الكامن – في الكتاب – إلى حالة الاستقرار النهائي بمنحه " الحياة " في العرض الحي. وحيث تتغير " وسائط التعرف " عليه بالانتقال من قراءته " مودعا في " شفرات \ حروف " إلى " قراءته في العرض " نابضا بحياة يحياها بشر على المسرح. أي أحياء في مواجهة مباشرة لأحياء. وحيث يتم حذف مرحلة القراءة – باعتبارها مرحلة وسيطة استثنائية مؤقتة في عمره – صعودا وتساميا إلى ذلك الاحتفال الحي الساخن النابض \الذي يحدث وكأنه " جلوة " حقيقية له تتكرر كل ليلة في نفس العرض ؛ أوحفل عرس وزفاف يتجدد مع كل مرة يتناوله مخرج مبدع آخر !

لكن بث الحياة في ذلك النص المسرحي الأدبي " الورقي " يختلف باختلاف زوايا تناول المخرجين ومقارباتهم له. تلك التناولات التي لا يحكمها سوى ثقافة ذلك الساحر المحرر و المنقذ من سجن القراءة والمحوّل إلى رحابة الرؤية ومعانقة السمع. ثقافته التي تعني قدرة حقيقية على التعمق في أغوار المعنى الكامن والسير خلف الإحالات المتوارية وكشف الدلالات المستترة والوصول إلى شبكة العلاقات التحتية الرابطة بين الشخصيات ، وتتبع الدوافع التي تحركها ، والوقوف على تواريخ صلاتها القديمة ، وعلاقة كل ذلك بالأفعال التي ترتكبها والنزوعات التي تنزع إليها وردود الأفعال التي تعود فتصوب منعكسة إلى مصادر إطلاقها أو – تحيد – قصدا أو خطأ – فتصيب أهدافا غيرها. وبما يمثل ميدانا ل " حركة داخلية " محتدمة يعكسها الحوار المتبادل " المعلن " أو الحديث إلى النفس – الذي يفترض أنه خفي مضمر – لكنه يُطلَق بوحا أو مناجاة أو إفضاء أو فضفضة. أو يجسدها فعل فردي خاف أو فعل جماعي متآمر. وبما يثري عملية المفارقة الدرامية فتتعقد المواقف وتتأزم ويصعّد الصراع والدفع تحقيقا لمعنى الدراما الأساسي الذي لا يتغير بكونها فعل أو دفع مشتقة من.

ومن المسلم به أن كل تلك القدرة على تفتيق النص واجتلائه لا يقدر عليها ولا يملكها سوى مخرج مؤهل كفء يمثل الصورة النموذجية المثالية للمخرج. وبها يبدأ خطوات عمله كشفا وتفسيرا وتأويلا ثم اهتداء ل " عالم المعنى " – بعلاقاته المعقدة المتشابكة كما أسلفنا – واستقرارا عليه تأهبا للمرحلة التالية أي مرحلة تحويل المجرد إلى مجسد: العلاقات والمشاعر والانفعالات والصراعات والأفكار إلى " حياة في عرض " يجسدها بأدوات أولها الممثل – جسدا وصوتا – موضوعا في وسيطه البصري المنظري الصوتي أيضا ومتحركا في فراغه. متآلف ضمن مفردات شبكة علاقاته المنظرية والسمعية مع بشر على المسرح وجمادات تخلق باجتماعها عالما من الإشارات والعلامات والصور والتفسيرات والإحالات المتفاقمة التي تتراكم كي تصنع " المحصلة النهائية للعرض " ممثلة " التجربة الجمالية "لتلقيه أو ممارسته. يفعل المخرج ذلك برؤية واضحة ضمن خطة موضوعة وبمنهج متناغم يتبعه للتنفيذ ممثلا بذلك النوع المتميز المثالي من المخرجين والذي نسميه ب " المخرج المفسر " و " المخرج صاحب الرؤية والإضافة " لقدرته على كشف مستويات من الجمال ومساحات من المعنى جديدة طازجة غير مألوفة لا ينكرها المؤلف لو أنه – رأى العرض – بل يسعد بها ويندهش من ثراء إبداعه وكأنه يتساءل فيما بينه وبين نفسه أو علنا: هل يجتمع في الدراما \ النص المسرحي الذي كتبته كل ذلك الثراء ؟! أو: إنني لم أفطن إلى ذلك من قبل رغم كوني كاتبه وصاحبه !!

أما الصورة الثانية والأقل في القيمة فنموذجها هو " المخرج المنفذ ". أي ذلك الذي يقوم بتجسيد النص حرفيا. بمعنى أن يسند الأدوار إلى ممثلين وأن يشرف على العالم البصري السمعي الوسيط في العرض – وبأمانة حرفية ملتزمة – لا يخرج بها تفسيره عما يكشفه النص إلى "القارئ العادي من دلالات ومعان ، وما يهيئه له من رؤى متخيلة – لا تخرج عن ما تمنحه حروف الكلمات ولا أسطح السطور – لكونه مخرجا عاديا يسير تعامله مع النص هادئا فاترا فلا يحيط بعمله وهج ولا يومض لعرضه وميض. لا تستطيع أن تخطئه ولا أن تنبهر به. ولذلك ربما كانت قراءة النص – في هذه الحالة المتواضعة – أكثر غنى وإثارة للخيال من رؤية " تنفيذه " على المسرح بهذه المحدودية. مثل ذلك المخرج مسالم بطبعه محايد فاتر غير متألق. لا يصنع إشكاليات ولايبعث دهشة ولا يثير توترا. يرضي المتفرج الكسول ويعانق بلادة الناقد الخامل الذي توقف عقله عن المعرفة والفرجة والقراءة.

بينما تتجسد " الصورة الثالثة للمخرج " في نموذج ما نسميه ب " مخرج الشكل ": ذلك المولع بالبهرجة وسكب البقع اللونية الصارخة وصخب الحركة وتكديس المنظر وتعقيده. إنه متوافق تماما مع أداء ذلك الممثل " المفتعل " الذي يئن ويئز ويقلص وجهه ويعتصر ويحشرج في صوته فيصرخ و"ويحزق "مستخرجا انفعالاته وكأنه يمر بولادة متعسرة. والذي لا تصدق عواطفه ولا تقنع كلماته لكونه متكلفا مصطنعا للصدق لفقر تجربته النفسية وتسطح خبرته الانفعالية وخواء عالمه الداخلي. وهكذا يفعل المخرج المسطح السطحي: يغرق العرض بكم هائل من " توابل

" الموسيقى والرقص والغناء والحركة فلا يظفر من وراء ذلك سوى بضجيج فارغ وجعجعة دونما طحن. وغالبية هذا النوع من المخرجين معادون للنصوص المسرحية العظمى لعدة أسباب منها: أنها تجهدهم بفهمها حيث يتطلب ذلك تعبا وعمقا وثقافة وخبرة أكبر مما يملكونه. ومنها أنهم يظنون خطأ – أو يتوهمون – أن الإخراج المسرحي ينبغي أن يكون عملية معقدة ملتفة حول نفسها ... محشوة ومتخمة .. صاخبة أيضا وصارخة. وأن على العرض أن يجذب المشاهد من رأسه ويشده من شعره وأن يوجه بصره إليه هو " صاحب كل تلك المعمعة " باعتباره عبقريا خلاقا ومبدعا فيما هو أبعد من كل ذلك بعد الفكرة النيرة عن عقل مجنون !

ويمثل " الصورة الرابعة للمخرج " ذلك النوع المألوف من المخرجين الشكليين – غير المبدعين – والذين يتعرضون أكثر من غيرهم للوقوع في مأزق " أحادية النظرة " أو أحادية الفهم " بعدم قبولهم أي تفسير آخر سوى ما يظنونه ويقتنعون به. أو يمليه ناقد متقولب ديجماطيقي عليهم أو ينصحهم بالأخذ به. حيث تؤدي معالجة هذا النوع من المخرجين " الإخراجية " إلى تسطيح الدراما ومن ثم تسطيح العرض بإلزامه برؤية واحدة متجمدة وإبعاد أو نفي كافة ما يتيحه ثراء التعدد في الرؤى. ذلك لأنه – مثل ناقده – يظن أن الفن " تعبير عن شيئ أو قول شئ محدد " بينما العمل الفني في حقيقة الأمر إيحاء متجدد ووتعدد في المعاني ووفرة في الإحالات تعطي لمن يقدر على الأخذ وتمنح لمن هو أهل للعطاء. وعادة ما يمسك المخرج من هذا النموذج بتلابيب النص فيلوي عنقه ويخضعه لمعنى واحد فهمه أو تفسير أحادي مسطح خرج به. ولنضرب مثلا " عربيا " على ذلك بإخراج الملك لير على خشبة المسرح القومي في مصر حيث قام المخرج بتغيير كلمات المهرج الشكسبيري بتلكيفه شاعرا عاميا كبيرا بكتابة أشعار بديلة هي في حد ذاتها جميلة لكنها لا تمت إلى عالم تلك الشخصية بصلة ؛ بل تدفع عقل المتفرج إلى إحالات مصرية سياسية محلية وتشده إلى عالم شعراء شعبيين محليين آخرين. وبما يؤثر على عالم الشخصية الشكسبيرية فيعرضه للتشوه الكامل أو التحريف !

أما الأمر الثاني فهو قيامه بإغراق العرض باستعراضات هزيلة لراقصات – باليه – متواضعات دونما سبب عضوي أو مبرر يمكن الدفاع عنه. وكأن النص الشكسبير – الواضح وضوح الشمس والمؤثر في ذاته وبذاته – يحتاج إلى مثل تلك " المقبلات الساذجة " والمسوغات التعيسة ل " تمريره " !

أما ثالثة الأسافي فقيامه بحذف الجزء الأكبر من مونولوج الملك لير في مشهد العاصفة الذي يقول: boys, are we to the gods; They kill us for their sport." "As flies to wanton

وترجمته: " إنما نحن بالنسبة للآلهة كمثل خذروف في يد صبية عابثين ؛ إنهم يتسلون بقتلنا ". قاصدا بذلك آلهة وثنية يعتقد فيه الملك الوثني أيضا. وفي إحالة لشكسبير على عالم التراجيديا بجذوره الأولى وبمفهومه اليوناني العميق الذي التزم به من" كون العالم بلا منطق " وكون الإنسان فيه مجبرا مسيرا محكوما بإرادة قوى غيبية يلاحيها وتخاصمه ؛ ثم يدخل في صراع معها متحديا فتهزمه أو بالأحرى تحطمه! ومن ثم فقد اقتصر " عالم المعنى " في ذلك العرض على معنى واحد محدود قصده المخرج وأراد أن يكتفي به المشاهد وهو " عقوق الأبناء " – أو البنات بالتحديد – مفرغا به النص العظيم من محتوياته الثرّة وخالعا عنه إحالاته الإنسانية والكونية – الميتافيزيقية – بقسوة !

تلك الرؤية الأساسية للمأساة غيّبها المخرج حين لم يفلح في الوصول إلى عمق مغزاها. لكن ما أنقذ العرض هو قدرة ممثل متمكن استطاع أن يعيش النص الشكسبيري " في عقله " وحده وأن يتخيله ويتمثل معناه منعزلا بمفرده – أي داخل مخيلته الإبداعية فقط – بعد أن حرمه العرض والمعنى العام المحدود منه. ثم استطاع أن يخرج من كل تلك الطاقة الروحية المشتعلة داخله بأداء تاريخي فذّ خلقته قدرة لا يستطيعها سوى ممثل فذ ولا يُمنحها سوى مبدع سعى إلى نوالها قراءة وتجربة وتدريبا وممارسة. وعلى العكس من ذلك تماما قدمت إحدى الفرق الأسبانية " الصغيرة " عرضا لنفس المسرحية– في إطار مهرجان المسرح التجريبي – عرضا نلخص للقارئ المشهد الافتتاحي فيه. حيث يسبق فتح الستارة ضجة صاخبة وضحكات تنفذ إلى قلب الصالة بنبرة الاستهتار والمجون الواضحة فيها يعقبه "اختراق " لكرسي متحرك – المهم فيه هو تصميمه بعناية فائقة ليوحي بكونه كرسيا لمعوّق وكرسيا لطفل في نفس الوقت – ينسرب إلى المسرح في مواجهة المشاهدين مخترقا مدفوعا وقد سبقه المهرج يتقافز في حركات بهلوانية مضحكة بينما يحف به من حوله ويتبعه من خلفه حشد ماجن من بلاط الملك لير بنبلائه وفرسانه ؛ تتقدمه بناته وزوجاهما وبيد كل منهما كأس شراب فيما ابنته الأخرى " كورديليا " هادئة وقورة صامتة تبدو شبه عازلة لنفسها عن الجمع المنتشي العابث. وقد رفع الملك " الأحمق المحب للنفاق " خارطة المملكة بيده وأخذ في سؤال بناته عن كيفية حب كل منهما له ؛إلى آخر القصة المعروفة .. ثم غضبه على كورديليا الصغيرة الأثيرة لديه. وحيث لا يهمنا في عرضنا لهذا الموقف سوى ما يحمله المنظر من دلالة يجسدها الكرسي " الخاص " الذي يوحي بكون الملك طفلا عابثا أحمقا لاهيا. علاوة على كونه " مقعدا " أي عاجزا عن الحركة بينما عقله – في الحقيقة – هو المقعد المشلول العاجز عن التمتع بنعمة الحكمة الجديرة بعمره وما تؤدي له من التخلص من الحمق والقدرة على مارسة التمييز .

حتى إذا كان مشهد العاصفة تم تجسيده " فقيرا " – بالمعنى المسرحي الاصطلاحي الفني للمسرح الفقير– أي على خشبة شبه عارية وفي فضاء موحش لفراغه وكأنه السديم أو الكون خاويا إلا من شخص لير الملك الضائع العجوز عاريا جائعا في مواجهة الكون والأسباب والعناصر. مواجهة تزلزل كيان كل من يشترك مع لير في " مكابدة " كونه إنسانا من التراب جاء وإلى التراب يعود. مثلما تستدعي من ذاكرتنا مشهد " الملك أوديب " صرخة أوديب بعد اكتشافه جريمته وخطيئته ثم سيره ضائعا معذبا – عذابا لا يتصوره بشر – ثم سيره منفيا ضريرا تقوده أنتيجونا ابنته إلى مدينة كولونا انتظارا لفتح مثواه الأخير. وأيضا تذكرنا بذلك المقطع الشعري العميق في قصيدة الأرض الخراب "

20

Son of man,

You cannot say, or guess, for you know only

A heap of broken images, where the sun beats,

And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,

And the dry stone no sound of water. Only

There is shadow under this red rock,

يا ابن الإنسان..

إنك لا تستطيع أن تقول أو تخمن.. لأنك لا تعرف سوى

كومة من التماثيل المحطمة , حيث الشمس تلفح,

والشجرة الجافة لا تعطي ظلا..

والجندب لا يمنح عقيدة

والحجر الصلد لا يجود بصوت الماء.

ومن هذا التجسيد البصري الحركي – السينوجرافي – انطلقت مشاهد العرض الأسباني الطليعي لمأساة شكسبيرية كلاسيكية " تؤيد ذلك التفسير وتثبته ببساطة شديدة قوامها عمق فهم النص وشدة شفافية العرض وبساطة ونقاء التجسيد أي " عملية التحويل من جنس الأدب إلى جنس الرؤية والمشاهدة الحية !

نوع خامس من المخرجين يمثل صداما آخر – أو إشكالية خامسة " من إشكاليات التعامل مع النص وهو: جنون الاعتداء على الكتابة. ويرتكبه ذلك المخرج الذي يمكن أن يقال عنه – تندرا – " إنه لا يعيش له مؤلف " لكونه دائم التقطيع لجسد النص والتمزيق في أوصاله حتى وإن انتسب إلى أعظم المؤلفين ، أما تفسير ذلك فهو موهبة في الكتابة " قاصرة " يعاني منها وتفرض نفسها عليه. ولكونها ضعيفة ضحلة فهي تعجز عن تمكينه من التأليف " المستقل " أي القدرة على كتابة منفردة لنص مسرحي خاص به. ولذلك فهو ينتظر حتى يشاغل عينيه نص معين فيبدأ في تمزيقه – وتفكيكه – وإعادة تركيبه بل وإضافة حوار من عنده وشخصيات من ابتداعه ؛ بحيث لا يتركه إلا وقد ضاعت معالمه تماما وانتهت كل علاقة له بالنص الأصلي. يفعل ذلك كثير من المخرجين " الضعفاء الفارغين " ممن ممن تتملكهم شهوة كتابة درامية لا يقدرون عليها أو يعانون من نقص في موهبتها. كما يرتكب خطيئتها مخرج متمكن مثل " سمير العصفوري " وبلنفس الدرجة من الإلحاح. أما الفرق بينهم فيكمن في أن عرض " العصفوري " يخرج إلى الوجود " كعرض آخر " ممتع جذاب – رغم اعتدائه على النص الأصلي وابتعاده عنه – بينما تخرج عروض الآخرين وقد هتكت عروضها تماما. والأمثلة على ذلك واضحة نكتفي منها بإخراج العصفوري البديع لنص " الست هدى – أحمد شوقي – وليالي الأزبكية المستلهم من نص لويجي بيراندللو الليلة نرتجل التمثيل. وأعمالا أخرى غيرها لمؤلفين آخرين أهمها مسرحية ليسري الجندي أوقفها صاحبها صيانة لها من اعتداء المخرج المرموق عليها فلم تخرج من سجن السطور !

« وعلى العكس من هذا التعامل النرجسي الجائر من قبل بعض المخرجين " العرب " تجاه النص ؛ نجد تناولا قديما لمسرحية مكبث قدمتها فرقة المسرح القومي بمصر من إخراج المرحوم فتوح نشاطي الذي كان مخرجا تقليديا محافظا بكل معنى الكلمة. لكنه قدم تفسيرا منضبطا ملتزما بالنص ساعده عليه تجنب تام للبهرجة واحترام للكلمة واعتماد على قدرات الممثل في تجسيد عالم المعنى " السائد والمتعارف عليه " للمسرحية. كما ساعد على نجاحه توفيقه في اختيار الفنانين الكبار: حمدي غيث لمكبث وسناء جميل لزوجته وحسين رياض للملك. علاوة على إسناده دور حارس القلعة السكير – رغم صغره – لشقيقه المتمكن فؤاد شفيق لاعبا للدور كي يقع عليه عبء " الترويح الكوميدي " فيؤدي وظيفة التنفيس المؤقت وإزاحة التوتر بغية إعادة الشحن المأساوي من جديد وبتمكن» !

ولعله تجد الإشارة هنا – ما دمنا بصدد مكبث – إلى الفيلم العالمي الذي أخرجه المخرج الروماني " بولانسكي " ولعبت دور الليدي مكبث زوجته الممثلة " شارون تيت " والذي اصطبغ بدموية عنيفة نفث فيها بولانسكي كل ما يؤرقه من رؤيته لعالم وأفعال ومصير الطاغية الفرد وشهوة الحكم والسلطة. علاوة على فقدان الإرادة الحقيقية في الطاغية وهشاشة أعماقه وذعره الداخلي وتحوله إلى لعبة في يد امرأة تقهره رغم كونه قاهرا للآخرين. لكن ذلك العنف الوحشي المسيطر الذي سربل به العمل لم يوقعه أبدا في شراك الميلودرامية بل جاء مؤكدا لما يكتنز به منجم النص الشكسبيري ومطابقا لتوقعات المشاهدين وآرائهم وإن عذبتهم المشاهدة بقسوتها !

وبنفس الموقف الملتزم من النص قدم " بيتر بروك " رائعته عن عاصفة شكسبير التي طاف بها العالم مع فرقته المتعددة الجنسيات. بينما مثل نص " عطيل " فرصة لتخريج وتفسير عنصري استحوذ على كثير من المخرجين الأوربيين فلم يجدوا في شخصية البطل المغربي غير بربري أسود – طالما أمعنوا في تسويد وجهه بأصباغهم – وهمجي شرس اغتصب قلب ديزدمونه: فاتنة مدينتهم " الأوربية " وخدعها ثم افترسها بوحشية شرسة يرجعونها إلى " جنسه العربي ودينه الإسلامي " وبما يمثل افتئاتا على النص وتحميلا له بتعصب لم يرم إليه شكسبير ولم يقصده وإلا كان قد أفقر المسرحية وحدد عالمها وضيّقه كما يفعلون !

ما يقال أيضا عن عدم فهم كثير من المخرجين للنص أو عجزهم عن الدخول إلى عالمه أو الولوج إليه من أبواب خاطئة أو مضللة ؛ ينطبق على أعمال أنطون تشيكوف بكاملها في عالمنا العربي. حيث لم يفلح أي مخرج ينتمي إلى أي جيل أن يتماس مع الشاعرية الآسرة التي تنضح بها وتشف من نسيجها. وكما هوى المخرج الروسي الكبير كونستانتين ستانسلافسكي – معاصر تشيكوف وصديقه – بمسرح الفن عندما قدم " طائر البحر " باعتبارها تراجيديا – وليس كوميديا كما أراد لها وصممها تشيكوف – سقطت كافة التعاملات العربية وكثير من المقاربات العالمية لبقية أعماله كالخال فانيا وبستان الكرز في هوة الجفاف أو هوة المبالغة الميلودرامية أو التفكك نتيجة عدم تماس الممثلين مع حساسية النص التشيكوفي من جهة. ولعدم قدرة المخرجين على فهم هذا النوع من الكتابة البسيطة الآسرة والتعامل معها ومعالجتها كما هي في حقيقتها مجرد ثرثرة يومية بين معذبين لأنفسهم بالفراغ والتفاهة وبين شخصيات نبيلة كبيرة النفس تحاصر مواهبها وتقبر إمكاناتها ملا وعدم استيعاب لمزاياها وقصورا عن تفهم حساسيتها المتطرفة من قبل الآخر السطحي أو البليد !

مثال آخر نسوقه كنموذج لتطبيقات خاطئة تجسد إشكالية سادسة للنص في مواجهة المخرج من النوع السادس: وتتمثل في الاستعلاء عليه وعدم احترامه بالتجرئ على " التأليف فيه " والإضافة إليه. وهو ما وقع فيه مخرج هاملت – على خشبة المسرح القومي في مصر أيضا – حيث قام بابتداع مشهد لمدرسة حربية تخيل وجود هاملت و لايرتس – شقيق أوفيليا – معا فيها. وبه بدأ العرض في مقدمة لم ترق لغتها إلى لغة شكسبير – في أي ترجمة عربية من ترجماتها

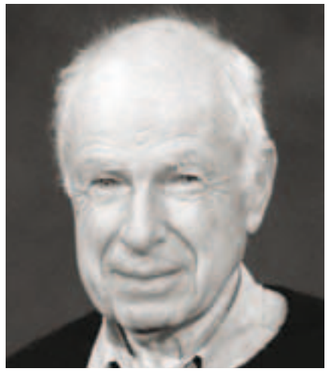
شكسبير

المتعددة - علاوة على خواء معناه وركاكته وعجزه عن أن يقدم مبررا لاختلاقه. وكأن تقديم لا يرتس في مكانه بالنص الأصلي - من وجهة نظره - لا يفي بغرض وجوده ولا يؤدي مهمته في تعريفنا بصداقة هاملت له وإكباره إياه وتعريفنا برأيه فيه أيضا !!

كما يجسد النموذج السابع من نماذج إشكالية النص مع المخرج - من النوع السابع أيضا - تنويعا آخر من تنويعات الاعتداء عليه استجداء لاستجابة جمهور يظن به التفاهة أو يظن بالنص - حتى ولو كان شكسبيريا - عدم القدرة على جذبه وإثارة اهتمامه وضمان بقائه صامتا متابعا. حيث يتعرض النص - على يد الممثلين تنفيذا لتوجيهات المخرج - إلى توقف مبالغ فيه عند مناطق استخراج تفجير الإضحاك أو ما يمكن ضخّ الكوميديا منه ؛ فيما يمكن تشبيهه بأنه " حكّ مستمر في جلد النص وحفر مستنزف في جسده لاستخراج الفكاهة يدميه " ! لأمر الذي يؤدي إلى " فرسكة " متعمدة لا تكتفي بالضحكة الراقية المهذبة من الجمهور - والتي قصد بها المؤلف أن تؤدي دورها الدرامي العضوي كترويح كوميدي - بل تتخطاها نزوعا إلى الفوز بالقهقهة ولو بالدعابة الخشنة والتهريج والغمز واللمز والتلميحات الحسية والتأويل والإحالات المحلية مهما كانت درجة فجاجتها. والذي نجد نموذجا له في عرض هاملت - المشار إليه سابقا - حيث حول المخرج مشهد حفار القبور بكل ما فيه من حكمة وفلسفة وعبرة إلى مشهد ميلودرامي مبتذل يمسك فيه ممثل موهوب قد مسخه المخرج إلى مهرج - على المسرح - يمسك بجمجمة المهرج الميت " يورك " فلا ينطق بحكمة بل يستخرج من عنده كلمات وتعليقات و " قفشات " تثير غريزة الضحك الفج المكبوتة لدى الجمهور وتستفزها مشجعة له على المشاركة ولو تحول الموقف إلى مهزلة بضياع المغزى المأساوي للمشهد وتشويه ذلك المزج العميق الذي ابتدعه شكسبير - بين المحزن الفاجع والمضحك بعبثيته ومفارقته - مجسدا به ما في الحياة من انبعاثهما المتناقض معا وتداخلهما المركب تركيب الحياة نفسها باحتوائها على الشيئ ونقيضه في نفس الوقت.

يتبقى " التأويل الخاطئ لعالم المعنى في النص أو عدم القدرة على الوصول إليه " كإشكالية أخرى ثامنة يرتكبها المخرج من النوع الثامن نتيجة لسطحيته وتنتقل عدواها إلى الممثلين في العرض. وكنموذج أو مثال على ذلك قصور المخرج عن عدم فهم موقف في النص أو عبارة أو جملة تمثل القلب فيه مثل:

(كلمات هاملت الشهيرة: أكون أو لا أكون .. ذلك هو السؤال. أو عبارة مكبث الشهيرة: في الغد وفي الغد وفي الغد. أو عبارة: أغمدوا سيوفكم فقد يبللها الندى. أو الوصول إلى مغزى عبارة عطيل: إذا كففت عن حبي فسوف تعود حياتي



بيتر بروك

إلى الفوضى) ! وكلها عبارات صعبة خادعة بما يبدو عليها من سهولة أمام النظرة السطحية غير الفاحصة. بينما لا يعرف عمق أغوارها إلا من اجتهد ودرس وتأمل حتى يصبح قادرا على التفسير والتحليل لو كان باحثا أو ناقدا ؛ أو قادرا على التجسيد الحي لو كان من صفوة المخرجين !

فإذا عدنا إلى " أكون أو لا أكون " ولم يعمل المخرج عقله ليصل إلى تفسير لهذا الحديث المعلن مع النفس - والذي قصد به مؤلفه أن يكون إفضاء مباشرا يسمعه الجمهور تعبيرا عن فكرة مؤرقة أو هم مستحوذ على البطل يفلت من عقال سريرته فينطلق منه بصوت عال ؛ لخرجت الكلمات خامدة عارية عن معناها إلى اسماعه الجمهور ولوضع الممثل - مهما كانت موهبته - في مأزق ترديد ما لايعرف معناه أو عجز عن الوصول إلى المغزى الكامن فيه .ولتخرج الكلمات - رغم المعاناة الظاهرية التي بذل فيها جهدا مضنيا - باردة ضالة تائهة لا تجد معناها.

ومن ثم تعبر على المشاهدين طائرة فلا فلا تمثل نقطة ارتكاز للنص كما أريد لها وكما فهمها النقاد والمتعاملين مع النص الشكسبيري على مر العصور. وكما هي أيضا مكتنزة بالمعنى تنتظر تأويلا جديدا يقوم به مخرج مبدع أو ناقد مستكشف حاد البصيرة من القلة الذين يمثلون نموذجا هاما للناقد " باعتباره مفكرا. والذين يقع عليهم عبء تصحيح العلاقة بين الناقد والمخرج وتثبيتها في إطارها الصحيح الذي لا علاقة له بمهاترات الأغلبية العظمى من الصحفيين هواة النقد أو محترفيه. ولا بأصحاب الثقافة السماعية والذين يلوكون بألسنتهم عبارات فارغة من المعنى أو يحملون أختاما قديمة وقوالب جاهزة يضعونها على الأعمال الفنية - أو يجربون وضع الأعمال الفنية فيها - فإن جاءت على مقاساتها صحّت. وإن لم تناسبها سقطت من وجهة نظرهم الضيقة المحدود وطردت من ساحة الفن بعد أن حرمت من رحمة النقد ورضا من يدعي القدرة عليه بلبس مسوحه وطيلساناته حتى ولو كان قد اغتصبها عنوة أو قام بسرقاتها أو انتحال هوية من لهم الحق في ارتدائها !

بقيت ثمة إشكلات أخرى للنص المسرحي مع المخرجين و " المعدّين " تجدر الإشارة إليها ومنها تعرضه للاختصار أو للاختزال تعلّلا بطوله الزمني. وبأن إيقاع العصر لايحتمل زمن عمل من ثلاثة فصول أو لا يحتمله المشاهد الحالي. وهي حجة واهية تخفي عجزا كبيرا خلفها. إذ لو كان العرض قويا أمينا شيقا محافظا على إيقاعه مجسدا بطاقة تمثيلية قادرة وخطة حركية مناسبة حيّة وفي إطار منظري صحيح ؛ لاستمر شوق الجمهور متصاعدا ومتابعته متشبثة. لكن السبب الحقيقي يكمن في ذلك الجهد المبتور من قبل كثرة من المخرجين أصحاب النفس الفني القصير. مثلما يعود أيضا إلى رغبة البعض من منظمي العروض والمشرفين عليها في أن تنتهي المهمة بسلام وتمر المناسبة مرور الكرام دون ان يغطنوا إلى أنهم بذلك يذبحون أصحابه كما يحرمونهم من اكتشاف أنفسهم والتجديد ف سيأدائهم أو إصلاح ما يبدو في العمل من ثغرات لا تكتشف إلا بتوالي ليالي العرض وتنوع جمهور المشاهدين !

ومن إشكاليات النص المسرحي أيضا أيضا سطو بعض من ينتسبون للكتابة المسرحية - أو يدعونها - على أفطار أعمال أخرى أجنبية أو عربية. حيث يعيدون كتابتها باسماء جديدة للشخصيات ومع تغيير للأمكنة والأحداث لا يفلح في حجب الجريمة عن عين ناقد خبير أو مشاهد مثقف مسرحي واسع الاطلاع. كما أن من إشكالياته التي تفشت حتى أصبحت معتادة: إدعاء بعض المخرجين أنهم يقدمون ما يسمى ب " رؤية إخراجية ". ويصرون على كتابتها وتثبيتها في الإعلانات والرامج المسرحية كي يتقاضون مقابلا ماليا أو مكافآت وأجور عليها. وبما يحمل ذلك من مغالطة علمية ومن ابتزاز مالي لا يستند على أي أساس. ذلك لأن تلك " الرؤية " الإخراجية هي قلب عمل المخرج وجوهره. لكونها تحمل وجهة نظره وتعين زاوية تنا وله وطابع معالجته للنص الدرامي. مثلما تسمح له بإعادة ترتيب المشاهد و بالحذف والاختصار والتعصير طالما كان ذلك مستندا إلى حجة فنية قوية و إلى مبرر مقنع ومنطق سليم .

بقيت الإشكالية الأخيرة وهي: إشكالية فهم المصطلحات الدرامية والمسرحية والتعامل بهما .. حيث يجرّنا ذلك إلى ما أصاب بعضها من خلل في الفهم وتحريف في الدلالة واختلال في التطبيق. وأولها هو ما يسمى " الإعداد " الذي انتشر وراج تاريخيا - في مسرحنا - مع قيام الكاتبة الراحلة " أمينة الصاوي " في السنينيات بتحويل بعض روايات الكاتب الكبير نجيب محفوظ إلى مسرحيات هي و " معدين مصريين " آخرين. ومن يومها سرت الكلمة وانتشرت كما تم اللجوء كثيرا إليها كحل يرفد الحركة المسرحية بنصوص حال فقرها أو افتقارها إلى الكتاب. وبالطبع فإن هذه التسمية موصومة بعدم الدقة لأن كلمة " الإعداد " هذه ليست أكثر من كلمة تحمل معنى " عاما " وتوصل إلى دلالة واسعة غير محددة بمعنى تجهيز أي شيئ أو إعداده ليكون هو نفسه في حالة أفضل ؛ أو ليكون شيئا آخر بمروره على مرحلة تالية: كأن نقول إعداد الخضار للطبخ أو إعداد المائدة أو إعداد الطفل للمستقبل أو إعداد الغرفة للنوم ..الخ .

أما الكلمة الصحيحة - أو المصطلح - في هذه الحالة فهو الكلمة الإنجليزية - بل الأوربية - والذي لا نجد له مرادفا موفقا في تعريبه سوى كلمة " تدريم " التي أقرها ويستخدمها بعض المسرحيين في دولة الإمارات العربية المتحدة وربما في المغرب العربي وينبغي تعميمها وإشاعة استخدامها. بنما تتبقى كلمات مثل: التمصير والتكويت والتونسة والتعمين واللبننة - على سبيل المثال - تحمل الكثير من الخلط والكثير من الاشتباه. تماما مثل كلمة " تعريب " التي طالما قصد بها " تحويل العمل المسرحي الأجنبي إلى عمل وطني في وسيط مكاني محلي وتغيير أسماء شخصياته وأماكن أحداثه الأجنبية إلى أسماء ومواطن محلية " .. فيما ينصرف المعنى الأصلي الصحيح للكمة إلى واجب " الترجمة " ودورها .. أي إلى النقل إلى اللغة العربية الفصحى وبنفس أسماء الشخصيات والأماكن .

ثم مصطلح " الداراماتورجي والذي اشتق من اسم الفاعل " دراماتورج " وهما مصطلحان ألمانيان اشتقهما الكاتب المسرحي " لسينج 1729-1-22 \ 1781-2-15 ؛ في كتابه " الدراماتورجي الهامبورجية " نسبة إلى مدينة هامبورج حيث كان يعمل بفرقة مسرح Talia الشهير. وهو مصطلح أصابه الكثير من أخطاء الترجمة وتحريف المعنى وضلال التفسير. شأنه شأن مصطلح " المعادل الموضوعي. أما مصطلح " المعادل المرئي " المستخدم والمنتشر - أو المتفشي - بين المخرجين ومصممي المناظر المسرحية فهو اشتقاق خاطئ وقياس لغوي على سابقه يلوكه البعض بألسنتهم أويعلمه آخرون " أكاديميون " لطلابهم دون أي أساس علمي أو مرجعية سوى مجرد السماع !

تلك نماذج من إشكاليات النص المسرحي عرضناها وتعرضنا لها تعرضا لا يغلق باب الاجتهاد في شرحها وتأويل أسبابها بل يفتحه مستنقبلاً مرحبا بكل جهد. بينما تتبقى الحلول تنتظر فتحاً لمفاتها نظنه مفيدا بكل تأكيد ! ■

كاتب وباحث مسرحي مصري

المسرح والأيديولوجيا
مقاربات ديالكتيكية...
تشابكات جمالية

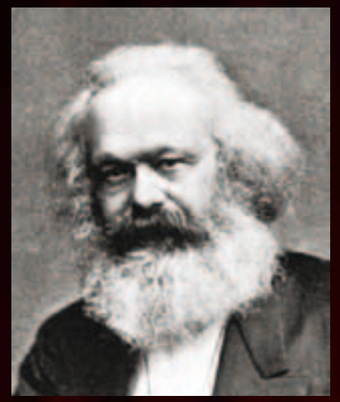
في إطار العلاقة الديالكتيكية بين الفن والأيديولوجيا، أو بين الثقافة والأيديولوجيا، يطرح عدد من الباحثين التكنوقراطيين في مجال الفنون والآداب سؤالهم المركزي حول مفهوم التبعية، والفرز والبناء. مَن ينتج الآخر؟ ومن يدور في فلك الآخر؟ ومن يحدد ماهية هذا الآخر؟

- هل الفن يُنتج الأيديولوجيا؟
- أم تُنتج الأيديولوجيا الفن؟
- هل تبني الثقافة الأيديولوجيا؟
- أم تعمل الأيديولوجيا على بناء الثقافة وتوسيع مداراتها؟
- مَن منهما يقرر شكل وجود الآخر ويدفع به الى المتلقي؟

إثارة الموضوع على هذا النحو، تعيد إلى الأذهان إشكالية العلاقة القديمة المتجددة بين الشكل والمضمون بكل التباساتها وتماهيها وتناقضاتها أحياناً... سواء على مستوى المقاربات الفكرية أو التشابكات الإستاطيقية.

* د. نادر القنّة

فيصل قرقطي



كارل ماركس

لا شك أنّ دورانية العلاقة الديالكتيكية بين المرتكزين تضعنا أمام علاقة التباسية، شأن كل العلاقات الإلتباسية الناشئة عن دورانية الثنائيات، والتي أولاها: التفكير النقدي في أطواره المختلفة شيئاً من الرعاية والاهتمام، وبخاصة مع سيادة الفكر الاشتراكي في آداب وفنون الكُتلة الشرقية والمجتمعات الإشتراكية وما قابله من تعزيز مباشر للفكر الليبرالي في الولايات المتحدة الأمريكية، ودول غرب أوروبا، والمجتمعات الرأسمالية في دول الشرق الأوسط.. حيث انعكس هذا الفكر على مختلف مناشط الحياة، والتعليم والمعرفة. فلم يظل حبيس النظرية الاقتصادية والسياسية والفلسفية، والاجتماعية، بل طال كل شئ، وفي مقدمتها الفنون الآداب والثقافة.

إذن هي علاقة ضمنية دورانية ملتبسة بين ثنائيات تكاملية يكشف الواحد منها في إطار التفاعلات الفنية والثقافية والأدبية، وبالطبع من بين ذلك كله المسرح والسينما، ويوازيهما بالأهمية الفنون التشكيلية والقصة والرواية.

من هذا المنطلق لا ينكر الباحث فيصل قرقطي طبيعة هذه العلاقة الإلتباسية في الفن والأدب ويؤكد بأنه "بداية، لا بد من الإقرار أن ثمة علاقة ملتبسة بينهما، وهذه العلاقة يتفرع عنها ومنها تناقضات، وإشكالات عسيرة على الفهم أحياناً"

> لا يتوقف قرقطي كثيراً عند موضوع العلاقة الثنائية بين الفكر والواقع، ولا يدرسها في إطار الأبيستولوجية على نحو تطبيقي

ومع هذا الإقرار الصريح والواضح، فإنه يرى من وجهة نظره بأن "بداية الفهم تنطلق أساساً من تفحص المصطلحين كلٍّ على حدة، وكيف نظر إليهما أهم نقاد القرن العشرين، لكي يتجلى لنا حدود التباين.. والتقارب بينهما، وما يكتنف هذا التقارب التباين من مفارقات تفرض جدلاً حتمياً في ماهية هذه العلاقة الملتبسة بينهما، بل من مختلف الأجناس الأدبية الأخرى"

رغم هذه العلاقة الالتباسية، والتي تبدو أحياناً شديدة الضبابية فإن قرقطي سرعان ما يقرر بأن "النص ليس نتاجاً أيديولوجياً، بل هو ضرورة أيديولوجية، لأن عصر التخيل هو المصطلح الذي لا يمكن أن تطلقه على أكثر أشكال الأيديولوجيا إمتلاء أي الفن... هذا على الرغم من أن التمزق الحاصل بين الفكر والواقع لن يُشكل، أو يكون ضمانة لمعرفة.. رغم أنه نوع من أنواع المعرفة. وبالتالي يحق لنا طرح السؤال على نحو مغاير نسبياً: هل يعكس الفن أيديولوجيا ويعرضها في شكل فني، أم أنّ الفن يكشف الأيديولوجيا ويميط اللثام عنها إذ يعطيها شكلاً وبنية؟"

لا يتوقف قرقطي كثيراً عند موضوع العلاقة الثنائية بين الفكر والواقع، ولا يدرسها في إطار الأبيستولوجية على نحو تطبيقي، رغم كونها تعد الركيزة الأولى، أو البذرة الأولى لتأسيس مجتمع النهضة، وسيادة عصر التنوير.

فيشر

علاقة ملتبسة

بداية الفهم تنطلق أساساً من تفحص المصطلحين كلٍّ على حدة، وكيف نظر إليهما أهم نقاد القرن العشرين، لكي يتجلى لنا حدود التباين.. والتقارب بينهما، وما يكتنف هذا التقارب التباين من مفارقات تفرض جدلاً حتمياً في ماهية هذه العلاقة الملتبسة بينهما، بل من مختلف الأجناس الأدبية الأخرى.

المنظومة الفكرية تظل أفكاراً سياسية عامة، إلى أن يتبناها فكر جماعي، وإرادة جماعية، يسعيان لتطبيقها بنجاح أو بفشل

لذلك يرى السيسيولوجيون إن " المنظومة الفكرية تظل أفكاراً سياسية عامة، إلى أن يتبناها فكر جماعي، وإرادة جماعية، يسعيان لتطبيقها بنجاح أو بفشل". وهنا يطرحون على سبيل المثال كيف تبنت الحركة العمالية الناشئة في القرن التاسع عشر أفكار ماركس، لتحولها إلى أيديولوجية. تمّ بموجبها تشكيل الوعي في المجتمعات الإشتراكية. وعلى ضوء ذلك دخلت العقيدة الماركسية أوجه صنوف الأدب والفنون في تلك المرحلة والمرحلة التالية. ومن بين ذلك المسرح.

وفي موازاة هذا المثل نذكر كيف ساهمت كتابات الناشط المسرحي برنارد شو في توسيع دائرة الإشتراكية الفابية، عبر تطوير ديناميكي شهدته الأيديولوجية الإشتراكية ذاتها.

وهنا، لسنا بحاجة إلى استعادة الأدوار التي لعبها الفنانون والأدباء الشبان في أوروبا في إعادة توليد مشتقات جديدة للآداب والفنون الإشتراكية، والتي حملت عناوين مثل:

- الاشتراكية الواقعية
- الاشتراكية الفنية
- الاشتراكية النقدية
- الاشتراكية الأوروبية
- الاشتراكية الفابية

وغيرها من المسميات التي ظهرت في النقد، والرواية، والمسرح، والقصة، وفيما بعد في السينما.

يرى السسيولوجيون إن التجربة هي المعيار الحقيقي لبلورة الصياغات الأيديولوجية بمعنى التطبيق على أرض الواقع فعلياً بمشاركة النُخب الثقافية والفنية والأدبية..." في معنى أوسع، تشارك فئات المثقفين في الإبداع الفكروي، وتولد النظرية السياسية في حلقة عليا، ضيقة نسبياً، تضم المثقفين، العقائديين، الفلاسفة، القادة السياسيين، الكتّاب، وتضم أحياناً الأدباء والمتأدبين، يبقى أن خصوصية الأفكار السياسية تكمن في تحولها إلى واقعة إجتماعية"

على أرض الواقع، ووفق الممارسة الفعلية المؤطرة بالتجربة الحياتية والفنية والأدبية تأخذ الأفكار/ الأيديولوجيات أبعاد مختلفة، وتنمو وتتطور، وتعاد صياغتها من مرحلة إلى مرحلة، فلا تبقى على ما هي عليه، فالتجربة تغنيها أو تدمرها وهو ما يعكسه دوماً المسرحيون الشباب في اشتغالاتهم الفنية الإبداعية، فلا يتوقفون عند مفهوم قداسة الفكرة، أو النظرية، أو الأيديولوجيا. فعبر التمرد أو فعل الثورة في الفن والأدب يكسرون القواعد، ويتجاوزون الأصول،ويغيرون الواقع، ويركبون أجنحة المستقبل. وهو ما عبر عنه الانتروبولوجيون والسسيولوجيون بالقول:" إن المنظومة الفكرية حين تواجه التجربة، تنحط أو تغتني، تتطور فتكوّن تيار أفكار سياسية، وتشكل تقنية تحليل. وفعل، حتى النظام الواحد يمكنه توليد تيارات متمايزة أو متعارضة. الماركسية تتحول في عصرنا إلى ماركسيات:ديموقراطية اشتراكية لينينية أو مادية".

ولكن ماذا عن تفاعلات وتقاربات الثنائية المولّدة للتجربة الإبداعية: الفن/ ومنه المسرح والأيديولوجيا، أعني ثنائية التقابل أو التناقض داخل بنية المعادلة الواحدة:

- الفن والأدب والثقافة مقابل الأيديولوجيا
- أو ديناميات الايديولوجيا مقابل الإبداع الفني والأدبي.

وهنا نتساءل من جديد : هل يمكن لنا أن نتخيل عملاً فنياً أو إبداعياً بلا مرتكزات فكرية؟ بمعنى هل يمكن لنا أن نبني صياغات فنية إبداعية بلا خطاب أيديولوجي؟ وبالتالي ما قيمة هذه التجربة إن كانت مفرغة من مضامينها أو أهدافها، أو رسالتها الفكرية.

لن نطيل في شرح هذه المسألة، سنذهب مباشرة الى الناقد البريطاني تيري أيجلتون وكتابه النقد والأيديولوجيا الذي استعان به فيصل قرقطي في شرح إشكاليته (النص والأيديولوجيا)

يطرح تيري منظوران متعارضان كما يقول قرقطي إذ يسوقهما من غير شروطات تفصيلية. "الأول يرى في الأدب والفن بعامة مجرد أيديولوجيا أخذت شكلاً فنياً وبالتالي فإن الأعمال الأدبية جميعها سجينة الوعي الزائف، وهي غير قادرة على تجاوز حدود الأيديولوجيا للحصول على اعتاب الحقيقة. ويسمي ايجلتون هذا النقد الذي يتبنى هذا الموقف نقداً ماركسياً مبتذلاً. وهو بالتالي لا يستطيع أن يفسر كيف يمكن للأدب أن يتحدى الافتراضات الأيديولوجية لعصره.

أما المنظور الثاني فهو يتمثل في عمل واحد من أكثر النقاد الماركسيين براعة وهو ارنست فيشر الذي يرى في كتابه الفن ضد الأيديولوجيا، أن الفن الأصيل يقوم دائماً بتصعيد حدود الأيديولوجيا لعصره، مانحاً إيانا تبصراً بوقائع تعمل الأيديولوجيا على إخفائها عن ناظرينا.. ثم لا يلبث أن يعود ايجلتون ليرى، ويتبنى منظور التوسير الذي يرى أن الفن لا يمكن اختزاله الى ما هو مجرد أيديولوجيا.. إن له علاقة بالأيديولوجيا، ولكنه ليس مجرد انعكاس لها".

أصحاب نظرية الوضعية المنطقية يقصون الأدب والفن عن مجال المعرفة كونه لا يتجاوز في نظرهم حدود الانفعال والانطباع، وبالتالي فإن حضور الابداع هنا يكون قصراً على الوظيفة الاستاطيقية/ الجمالية فيصبح الجمالي مقابل المعرفي.

تمرد أصحاب المدرسة الواقعية في الفن والأدب على هذه المقولة، وعلى هذا الرأي. ورأوا أن الفن/ وفي طليعته المسرح "يمثل اسلوباً في التفكير والمعرفة، ومن ثمّ تصبح مقولة (الفن للفن)

هارلود بنتر

مقولة زائفة. فهي تقوم على أساس الجمال المحض، والنقد بصفته معرفة عن الأدب يعكس معرفة حقيقية، وليس مجرد تعبيرات فضفاضة عن ملاحظات شخصية... ومثله مثل أي مجال معرفي آخر، فعلاقة الأدب بالمعرفة علاقة تبادلية انعكاسية تكون المعرفة العلمية في إطارها آداة للأدب، والأدب في المقابل أداة للمعرفة".

ثمة مقاربة نسبية مع هذا الرأي يتبناه قرقطي استناداً إلى وجهة نظر تيري أيجلتون، من منطلق "أن الأيديولوجيا دلتنا على الطريق الخالية التي يختبر الناس بوساطتها العالم الواقعي، وهذا بالضبط ما يفعله الأدب، حيث يشعرنا بأننا نعيش ظروفاً معينة بدلاً من أن يقدم لنا تحليلاً مفهومياً لهذه الظروف. ورغم وقوع الأدب في فخ حبال الأيديولوجيا دوماً، إلا أنه يعمل دائماً على إبعاد نفسه عنها إلى درجة ندرك فيها المنابع الأيديولوجية التي يصدر عنها وبذلك يعمل الأدب والفن عموماً على تمكيننا من معرفة الحقيقة، تلك التي تحجبها الأيديولوجيا لأن المعرفة بالنسبة ل (التوسير) هي المعنى الدقيق للكلمة / المعرفة العملية... ولعل الفارق الكبير بين العلم والفن لا يكمن في كونهما يعالجان موضوعاً واحداً بطريقتين مختلفتين، إذ يقدم لنا العلم معرفة مفهومية بالوضع الراهن، في حين يذهب الفن إلى تقديم التجربة الخاصة بذلك الوضع، وهو ما يساوي بالضبط وبعادل الأيديولوجيا في نظر التوسير".

مغالاة التوسير لا تقف عند هذا الحد، بل تتجاوز الواقع، كما تتجاوز التجربة، ونماذج التطبيق، وذلك حينما يعادل بين الوهم والخيال، بوصفه العادة الكتابية عند الأدباء والفنانين والأيديولوجيا ويرى أن " الوهم هو التجربة الأيديولوجية، المألوفة

ممدوح عدوان

للبشر، هو العادة التي يعمل عليها الكاتب، ولكنه بعمله عليها يحولها إلى شئ مختلف، ويمنحها شكلاً وبنية"

ولأن الممارسة المسرحية بكل أوجهها وأشكالها، وأنماطها، واتجاهاتها تعد ممارسة ديموقراطية عبر ما يتخللها من حوارات ديالكتيكية تقوم على:

1 – ممارسة النقد في مختلف تدرجاته، وصولاً إلى ذروته من خلال التصريح لا التلميح، ومن خلال المباشرة.

2 – ممارسة فعل مَنطقة الحوار المتمدن وانتقاله دواليك بين الشخوص المسرحية، ما يكشف عن تقبل الآخر، بل والتعود على تقبل الاخر، والدخول معه في لعبة حوارية للوصول إلى الحقيقة المجردة.

3 – الكشف عن النقائض.

4 – الحديث عن / وحول الحاضر والغائب معاً.

5 – تحديد المقاربات الفكرية، والتفطهرات اللسيوثقافية.

6 – تحديد هوية الخطاب.

7 – تحديد زاوية الرؤية.

8 – تحديد المفاهيم القواعدية لمنطلقات الحوار.

9 – تحديد مساحة الحرية فيما هو مسموح وممنوع.

10 – تحديد الهوية الأيديولوجية.

إذن الحوار المسرحي بطبعه، واعني في النهاية الممارسة المسرحية، تقود الرؤية الأدبية والبصرية إلى تحديد الهوية الأيديولوجية في التجربة وتدفع بها الى بلورة صورة الخطاب الثقافي في المسرح بغض النظر إلى أين يريد تيري ايجلتون الوصول في ارائه وانتقاداته في كتابه (النقد والايديولوجيا) وبغض النظر عن مفاهيم وأبعاد التوسير التي تصل في بعض الأحيان الى درجة التطرف والمغالاة في القراءة والتفسير.

تيري ايجلتون الوصول في ارائه وانتقاداته في كتابه (النقد والايديولوجيا) وبغض النظر عن مفاهيم وأبعاد التوسير التي تصل في بعض الأحيان الى درجة التطرف والمغالاة في القراءة والتفسير.

وبالتالي، أعود إلى ما سبق وأن طرحته في سياق هذه الإشكالية:

هل يمكن لنا ان نتخيل تجربة مسرحية بلا خطاب فكري؟

- وعلى ضوء ذلك ما هوية هذا الخطاب؟
- من الذي يتبناه ويدافع عنه؟
- ما اساساته ومرتكزاته وغاياته؟
- مَن هم الذين يقفون ضده؟
- ما تاريخه؟
- ما طروحاته؟
- ما المراحل التجديدية التي مرّ بها؟
- ما مساحته ودرجة إتساعه وانتشاره؟

هذه الأسئلة وغيرها من الأسئلة الإستفهامية والمشاكسة، تؤكد على حضور الأيديولوجيا في الخطاب الثقافي المسرحي، بل وتذهب بنا معرفياً إلى إعادة قراءة التاريخ المسرحي الانساني من جذوره الأغريقية والأساس الميثولوجي الذي قام عليه. لنتبين أنه كان يحمل قدراً من السياسة، أي قدراً من الصراع بين القوى المتناقضة. بمعنى قدراً من صراع الأيديولوجيات. وهنا تكفي الإشارة إلى رائعة سفوكليس: (أوديب)، ورائعة يوريبدس: (بروميتيوس في الأغلال) وما جاء في موازاة هاتين التجربتين من تجارب مسرحية تحتمل طابع الأدلجة الفكرية. فنحن "كثيراً ما نربط المسرح بالمجتمع أو نعطي تفسيراً اجتماعياً للمسرح في جميع أشكاله، باعتباره صورة من الواقع الاجتماعي. ومجمل الآثار الأدبية التي كُتبت في فترات التغييرات الفلسفية كانت تنتقل بمجتمعاتها من حال الى حال. وفي هذه الفترات كان المسرح ولا يزال أقدرها على تصوير المجتمعات بتحولاتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. باعتبار المسرح فن صدامي من خلال صراع الأيديولوجيات الغائبة او المغيبة والحاضرة في ظل مواقف مختلفة بين الأفراد حول العالم والمجتمع والإنسان وسبب ذلك أن الأيديولوجيات تقوم على الأفكار والعواطف والمواقف السياسية.. وهي تتسم بالأسلوب الإصلاحي أو الثوري الذي يهدف الى تغيير الواقع وظروف المجتمع إذ شملت الأيديولوجيا كل منهج فكري طالب بتحرير الإنسان من الظلم وسعى إلى تحقيق العدالة والمساواة بين الإنسان وأخيه".

في تقديراتي الشخصية أن الإلتباس الشديد الذي وقع فيها النقاد والباحثون والدارسون لهذه القضية، إنهم اعتبروا كل خطاب أيديولوجي تحمله تجربة مسرحية ما، تعني الالتزام الحزبي والتنظيمي سواء للمؤلف أو المخرج او الجهة المنتجة للعمل، بهذه الأيديولوجية أو تلك. وهذا بحد ذاته لا يعكس الحقيقة ولا تصح في كل الأحوال والظروف، ولا مع كل رجال المسرح من كُتّاب ومخرجين وفنانين وفنيين... والنماذج في ذلك كثيرة ومتعددة، سواء في التجربة المسرحية العالمية أو العربية. فبريخت تبنى في مسرحياته الأيديولوجية الماركسية ولم يكن ملتزماً أو منظماً في الحزب الشيوعيز وميخائيل بولجاكوف دافع عن الأيديولوجية الرأسمالية والقيصرية الروسية ولم يكن مَنتمياً إلى مؤسسة رأسمالية في الإتحاد السوفييتي (السابق). وهارلود بنتر دافع عن المضطهدين والمسحوقين ولم يكن عضواً في أي حزب يساري. وفي المسرح العربي دافع أميل حبيبي عن الاسلام والأدلجة الإسلامية وهو المسيحي الشرقي، ومحيي الدين زنكنة دافع عن القومية العربية في مسرحياته وهو الكاتب الكردي، ودون أن ينتمي إلى حزب البعث. وهكذا فعل ممدوح عدوان في مسرحياته حينما دافع عن البروليتاريا وحركة الشبيبة والعمال والمناضلين من غير أن يكون منتمياً الى حزب أو تنظيم يساري. إن العمل المسرحي الإبداعي "يسعى دائماً الى خلق بون ومسافة بينه وبين الأيديولوجيا حتى لا يتحول الى رطانة مقولات جامدة، رغم تمسكه وإيمانه العميق والجاد بمقولات وأسس هذه الأيديولوجيا أو تلك".

ولأن الشباب، ومسرح الشبيبة كان دوماً هو رهاننا الحقيقي، على كسر هذا الجمود، والإنقلاب على واقع الحال بغية تغييره، وانتاج واقع حياتي وثقافي أفضل... فقد تكسرت الكثير من تقاليد الحركة المسرحية عبر قاطرة (التمرد) بوصفها فعل حركي مؤطر أيديولوجيا يسبق اندلاع الثورة، سواء الثورة على الأنساق والاشكال الفنية او الثورة على المفاهيم الأيديولوجيا الصنمية ذاتها.

من هنا صار التجديد صيغة تلازمية مع كل حركة مسرحية شبابية متمردة، ساعية نحو التطور والتغيير فالحياة لا يمكن أن تستكين في ديناميكيتها على وتيرة واحدة. وإلا سقطت في القولبة، والقُطبية والنموذجية وصار الانتاج المسرحي الشبابي مجرد نسخة متطابقة مع ما يفرزه الأباء من ابداعات فنية، سواء على مستوى الكتابةالنصية المؤدلجة أو على مستوى مظاهر التقنيات الجمالية البصرية المحمّلة بروامز وكودات الأدلجة، وحينما نتحدث عن مسرح الشباب هنا لا نتوقف فقط عند حدود العمل المؤسساتي لقطاع مسرح الشباب، بل ما يعنينا هوالحديث عن الوعي الشبابي المدرك لمعطيات الأدلجة وطروحاتها، سواء انطلقت في ظل مسارح الخصوصية أو المسارح العامة... الوعي الشبابي، القادر على إمتصاص الأيديولوجيا، والتمرد على ما هو كائن، وانتاج مسرح جديد، ولكن كيف فهمنا صيغة هذا التمرد؟ وهو ما يخص الجزء التالي من البحث. ■

* أكاديمي مسرحي فلسطيني

النقد والايديولوجيا

إذن الحوار المسرحي بطبعه، واعني في النهاية الممارسة المسرحية، تقود الرؤية الأدبية والبصرية إلى تحديد الهوية الأيديولوجية في التجربة وتدفع بها الى بلورة صورة الخطاب الثقافي في المسرح بغض النظر إلى أين يريد تيري ايجلتون الوصول في ارائه وانتقاداته في كتابه (النقد والايديولوجيا) وبغض النظر عن مفاهيم وأبعاد التوسير التي تصل في بعض الأحيان الى درجة التطرف والمغالاة في القراءة والتفسير.

الهوامش:

1- فيصل قرقطي، النص والأيديولوجيا، الحوار المتمدن، www.ahewar.org بتاريخ 18/7/2005م

2- المرجع نفسه

3- المرجع نفسه

4- د. خليل أحمد خليل، مفاتيح العلوم الإنسانية، منشورات: دار الطليعة، بيروت 1989 ص 54

5- المرجع نفسه ص 54

6- المرجع نفسه ص 54

7- فيصل قرقطي، المرجع السابق

8- د. نبيل علي، العقل العربي ومجتمع المعرفة/ مظاهر الأزمة وأقتراحات بالحلول، ج 2 ، سلسلة عالم المعرفة ع (370) ديسمبر 2009، منشورات: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2009 ص 200

9- فيصل قرقطي، المرجع السابق

10- المرجع نفسه

11- محمد عبد الزهرة الزبيدي، بناء الأيديولوجيات في الفكر المسرحي المعاصر، الحوار المتمدن ، ع (2997) 6 /5/2010 م www.ahewar.org

12- فيصل قرقطي، المرجع السابق

13- د. كمال أحمد غنيم، المسرح الفلسطيني/ دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، ط 61، منشورات: دار الحرم للتراث، القاهرة، 2003م، ص 31

لو تأخر بخيل النقاش ...لتأخر المسرح العربي

وجهة مسرحية لبنانية بتوقيع أنطوان معلوف

هو أستاذ جامعي، وروائي، وباحث، وكاتب مسرحي. هو أول من وصلت مسرحياته إلى الخشبة في المرحلة الحديثة وأول من حصل على جائزة لجنة مهرجانات بعلبك الدولية. كتاباته، "تنقر على وتر الإنسانية العميقة وفكرة الوجود القدرية". أعماله، تذكرته إلى الخلود في ذاكرة المسرح والأدب العربي. إنه الأديب اللبناني أنطوان المعلوف التي تحوي أعماله كنزا من التراث الإنساني. هو الضليع في تحميل طيات كلماته ما يشعر القاريء أو المتفرّج بأنَ الخيال في طبيعة جمالية كما في المسرح، هو حاجة ماسة للعقل والقلب وتخليدا مستمرا للتراث الإنساني والجمالي.

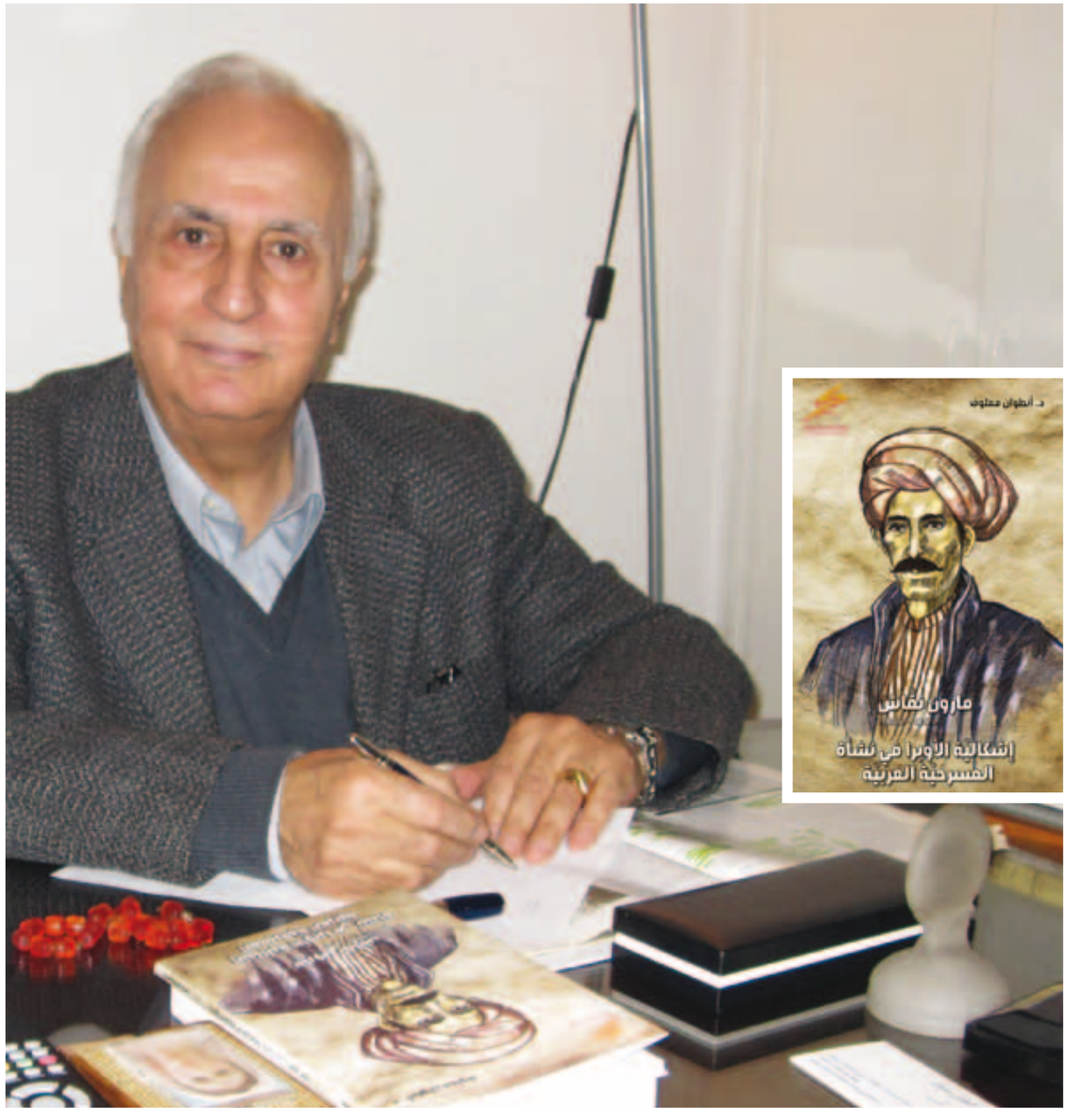
بيروت – سوزان سرور هيكل

في ملامحه الشفافة شغف وولع بالقصص التي حملها عن صوت أمه وحكايات جدّه. وفي عينيه ترتسم حكايا وأساطير رآها ماضيا فجسدها في الحاضر حديثا. بادرنا أنطوان المعلوف بابتسامة دافئة تختصر مسيرة رجلٍ مثقف عاش من الماضي والحاضر الكثير ليخطه في لغة جديرة بالإحتفال. لغته فصحى، يحبّها وتلبيه في تصوير رؤياه ورسم شخصياته. فتصبح بذلك رؤياه شعرا وبالتالي يكون مسرحه شعرا خارجا عن المألوف يستحق عليه ألا تبخل عنه جمعية أصدقاء الكتاب" بجائزة أفضل مسرحية عن "البعل" عام 1959، و"بابل" 1960، و"الإزميل" 1961. كما استحق نيل الجائزة الأولى في الشعر عن جدارة عن قصيدته "المعرفة" وذلك من إذاعة باريس العربية. أما مسرحية "جاد" فقد حصدت جائزة الأونيسكو – باريس عن أفضل مسرحية عربية بين 1968 – 1970 وقد أعطيت له محليا في لبنان ثم عربيا في القاهرة، ثم دوليا في باريس حيث صدقَت النتيجة من قبل المؤسسة العالمية للمسرح. كما كتب مسرحية "عنتر وعبلة"، في نص أوبرا جادّة لعلّها الأولى من نوعها في العربية. ومسلسلا تلفزيونيا اسمه "لوحة وكذبة ملوّنة" وغيرها العديد من الكتابات والمحاضرات والنشاطات الثقافية، الأدبية والفكرية السياسية. أما كتابه "مدخل إلى المأساة والفلسفة المأسية" فهو يعد في طليعة الدراسات المأسوية في العالم العربي. أما "الإزميل" فاتحة المسرح اللبناني الحديث كانت قد خلقت معركة حفّزت الكثيرين إلى الكتابة والعمل في المسرح وكان لها تأثير مهم على مسيرة هذا الأخير.

أنطوان المعلوف و"بخيل" مارون نقاش.

تتحدّث في كتابك "مارون نقاش" كما لو أن الأخير تأخر عن تقديم البخيل لكانت الحركة المسرحية العربية كلها تأخرت عن الظهور، فكيف تفسّر ذلك؟

في الحقيقة، صحيح أنه لو تأخر النقاش عن تقديم مسرحية "البخيل" لربما كانت ولادة المسرحية العربية تأخرت أيضا. فمارون نقاش كان تاجرا بالأساس، وخلال رحلة تجارية له في إيطاليا، تعرّف بالمسرح الإيطالي وتأثّر بالفن التمثيلي وقرر أن يستورد معه هذا الفكر "المسرحي" من دور الأوبرا الإيطالية إلى الوطن في العام 1846. وبشكل خاص من "أوبرا دي ميلانو" التي تميزت حينذاك بكونها عملا مسرحيا



بطاقة شكر من المسرحيين اللبنانيين لسلطان القاسمي على مهرجان بيروت

الإزميل

حصل معلوف على جائزة أفضل مسرحية عن "البعل" عام 1959، و"بابل" 1960، و"الإزميل" 1961. كما استحق نيل الجائزة الأولى في الشعر عن جدارة عن قصيدته "المعرفة" وذلك من إذاعة باريس العربية. أما مسرحية "جاد" فقد حصدت جائزة الأونيسكو – باريس عن أفضل مسرحية عربية بين 1968 – 1970 وقد أعطيت له محليا في لبنان ثم عربيا في القاهرة، ثم دوليا في باريس حيث صدقت النتيجة من قبل المؤسسة العالمية للمسرح. كما كتب مسرحية "عنتر وعبلة"، في نص أوبرا جادّة لعلّها الأولى من نوعها في العربية.

غنائيـا جادا. وتعريف هذا العمل الجاد هو أنه غالبا ما يكون تمثيليا ولكنه يعتمد على الشعر والإيجاز والمـأزق المأسـاوي. لذلـك واجهه تحـد كبير من حيث الكلفة خصوصا مـن ناحية الثياب والديكور. وبالتالي كان من المستحيل تقديم العمل نفسه، وبالنوعية نفسها في البلاد العربية التي لم تعرف المسـرح من قبل. هنا فتقت لـه الحيلة بأن ينقل نوعـا منحرفا عن تلـك الأوبرا الأصليـة المكلفة، حيـث يكون عـدد الممثلين فيها قليلا، يجسـدون أدوار نص هزلي، مسـل وشعبي يتّخذ حينها إسم الأوبـرا "بوفا" أي الهازلة والتـي لا تكلّف الكثير ولا تحتـاج إلى مسـرح كبيـر بحيث يمكـن للممثلين فيها الغناء إرتجاليا فيهـا أي من دون التقيّد بنوتة موسـيقية محـددة وصارمـة. فولـدت "البخيـل" مسـرحيته الأولى وبذلك يكـون النقاش قد أصبح رائدا في المسرح العربي.

بين المسـرحية والأوبرا تاه "البخيل" مما دفعك إلى تقديـم كتاب عنه وعن أصله، فبأية خانة صنّفته في الكتاب؟

من تكلّم سـابقا عن مسرحية "البخيل"، رأى فيها مسـرحية فقط إنما هي في الواقع أوبرا من النوع "الهازل". مارون نقـاش هو من القلّة النادرة عند العرب التي نصّت هذا النوع من الفنون بفارق أنها "أوبـرا زاهرة" أي هازلة وليـس جادة. والأوبرا في الكتـاب الإيطالي "ليبرتّو"، هي النص المسـرحي المغنّـى على لحـن أوبرالي مصحوب بموسـيقى وأحيانـا برقـص. فمن هـذا المنطلـق ارتأيت أنه من الضـروري الإضاءة على هـذه الحقيقة. وكان كتابي عن مارون نقاش الـذي وزّعته كهدية على المنتديـن في مؤتمر الهيئة العربية للمسـرح في بيروت. أمـا في صميم كتابي أسـتعرض كما ورد في العنـوان "مارون النقاش ومسـرحه من وجهة إشـكالية الأوبـرا في نشـأة المسـرحية العربية". هذا الجديد عن مارون نقاش ومسرحه "الأوبرالي" هـو ما أردت إظهـاره في كتابي. لـذا يحمل كتابي "مارون نقـاش" طابع الفرادة في دراسـة الكاتب الأصلـي وعمله بحيث أنني نبشـت سـر "البخيل" وعرضت هويته الأصلية.

لمـاذا عانـى النقـاش فـي ذلـك الوقـت مـن ضعـف الإهتمام الإعلامي به؟

أولا فـي الأيام الماضية، أي فـي أيام مارون نقاش لم يكن في لبنـان لا إعلام ولا صحف، وبما أن أول صحيفة لبنانيـة صدرت في العـام 1858 أي بعد 11 سـنة مـن ولادة البخيـل كان من المسـتحيل التحـدّث عنها إعلاميـا. ولكن بعـد أن أرّخ الدكتور محمد يوسـف نجم المسـرح اللبناني في كتابه " المسـرحية في الأدب العربـي الحديث" ذكر مارون نقاش في تلميح سـريع لا يفيه حقّه، وكتب يومها نجـم أن البخيل هي مسـرحية لا أوبـرا وبعده لم يتناول أحد دراسـة "البخيل" على أنها أوبرا ولا عن

بطاقة شكر

دون مجاملة أسـجي الشـكر لحاكم الشـارقة صاحـب السـمو الشـيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأنـه يكاد يكون الزعيـم العربي ربما الأوحـد الـذي يقـرأ المسـرح ويحـب مشـاهدته ما جعله يؤسس الهيئة العربية للمسـرح في مهرجان شـامل تقـدّم فيـه مسـرحيات مـن مختلف البلاد العربية مرّة كل سـنة في بلد عربي مختلف.

علاقتـه بها فجاء كتابي "مـارون نقاش" الذي هو فـي الأصل عبارة عن ثلاثة أبحـاث أكاديمية قمت بهـا في الثمانينـات من القرن الماضـي فاعتبرت أبحاثي هذه "أصيلة" لأنه لم يسـبق لها مثيل في مـا خصّ هـذا الموضـوع تحديدا وقد أقـرّت بذلك لجنة دكاترة في الجامعة اللبنانية.

كتـاب "مـارون نقـاش" هـو دراسـة لأصل المسـرح العربـي فـي التاريـخ، وبالتالـي يعـد نوعا مـن أنواع المراجـع العربيـة النـادرة، لـذا كيف تتوقـع أن تكون ردود الأفعال فور إصدار الكتاب؟

إن الكتـاب مـا يـزال يتنفـس حبـر المطبعـة، لذلـك أرتـأي أنه مـن المبكر الـكلام علـى تناول نقـاد محتملـين له. ولكننـي أرجـو أن يصبح من بيـن المراجـع النـادرة عن مـارون نقـاش وعمله المسرحي. كما أتمنى أن يدخل كتابي عن النقاش في تقاليد المسرح والأدب سواء في كليات الآداب أو معاهد الفنون الجميلة – قسم المسرح، في لبنان والعالم العربي أجمع.

يبـدو جليا لقـارىء المعلوف أن فـي نصوصك إلحاحا على النصوص التراجيدية فما هو سر هذا الميل الى المأساة؟

إن الإلحاح على النصوص التراجيدية أو المأسـوية له أسـباب شتى، منها أنه لم يتناول أحد في العالم العربي "المأساة" "التراجيدية" في جميع شؤونها، إنما لطالما مرّ الكتّاب عليها مرور الكرام وبشـكل عابر. وأعني بذلك نشأت الإحتفالات المأسوية في المسرح العربي مثلا.

وكنت اكتشفت أيضا أن الشرق الأوسط العربي قد عرف أشـكالا كثيرة من الإحتفالات المأسـاوية التـي تدور معظمهـا على معركة بين إله النسـق وإلـه الخـواء فيمـوت الأول ليعود وينبـت حياة في الربيع مع سـنابل القمـح، كأمثـال "أدونيس" في جبيل – لبنـان، و"مردوخ" في بلاد ما بين النهرين – العـراق، و"أوزيريس" فـي وادي النيل – مصر. مـمَ يعنـي أن بلادنـا ذات وعي مأسـوي غائر في القدم وفـي الأصالة وهو ما أنكره بعض الغربيين الكبـار علينـا متّهمين الرجـل السـامي والعربي خصوصا بأنه لا يعاني وعيا مأسـويا كافيا ليخط نصا تراجيديا فيه مأساة، وعلى رأس أولئك النقّاد الفيلسـوف الألماني "نيتشـه" ومثله "شـبنغلر" والبريطانـي "شـتنر" أيضـا. كمـا وأنه فـي رأي أرسـطو وهيغـل وكانط وفلاسـفة اليـوم وكبار النقاد أن المسـرحية فـن أدبي شـعري، وهو في طليعة الفنـون الكتابية، وأن المأسـاة في طليعة المسـرحيات، وتلك مسـلّمات في علـم الجمال لا غش فيها.

مـا رأيـك بمهرجـان المسـرح العربي الـذي أقيم في بيـروت، ومـاذا ترى أنه أضاف أو قد يضيف للمسـرح اللبناني والعربي عموما؟

بـدون مجاملـة أسـجي الشـكر لحاكم الشـارقة صاحب السـمو الشيخ الدكتور سـلطان بن محمد القاسـمي لأنه يـكاد يكـون الزعيـم العربي ربما الأوحـد الذي يقـرأ المسـرح ويحب مشـاهدته ما جعله يؤسس الهيئة العربية للمسرح في مهرجان عربي شـامل تقدَم فيه مسـرحيات مـن مختلف البلاد العربية مرّة كل سنة في بلد عربي مختلف.

ما هـي آخر تحضيراتـك بعد أن طبعت ونشـرت آخر إصدار لك "مارون نقاش"؟

أكتـب في الوقـت الحالـي مقدمة إضافيـة لكتاب جاهـز للطبع. حمّلـت هـذا الكتاب رؤيا سياسـية تتناول لبنان في هويته ودوره في خلق بيئة تجمع كل الأطيـاف والمعتقـدات. وقد اختـرت له العنوان التالـي "لبنـان في مهـب واشـنطن وتـل أبيب". وأردت تسـليط الضوء فيه على رؤيا سياسية في إطـار ما عاناه الوطـن ويعانيه كل يـوم. إنها رؤيا جامعة، معاصرة، قدر الإمكان في محاولة لتشريع اللبنانيين كلا على كل. وأرتأي أن تكون هذه الرؤيا نـداءا لصـون لبنان مـن أذى بنيه رأفـة بأولادهم وأحفادهـم، وصونـا لأرزاقهـم وأعراضهم وذلك عبر قهر النفس الأمّارة بالسـوء على أمل اجتراح أعجوبة سـلام رغم التناقضات في الواقع. ويجدر القـول أن الحياة مـا هي إلا "حلم ظـل" كما يقول بنـدار، "ومن نسـيج الأحلام" حسـب شكسـبير، و"العيـش مثـل الرقاد" حسـب مقولة أبـو العلاء ويكتمل قمر هذه المقولات عند اكتمال أجزاء اللغز فيتجسد مشهدا جماليا. خلاصة أقول "يبقى اللغز فارسا حتى يترجّل عن الحصان". ■

نظرة
من الداخل

إشراقة أمل

بقلم:
كاملة سالم العياد *

لقد أطلَت إشراقة الأمل من بادرة سامية من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة، الذي أضاء بفكره فضاء الوطن العربي حين انطلقت الهيئة العربية للمسرح ترسم إطار بيتها الكبير ليضم كل المسرحيين العرب ويفتح الآفاق لإبداعاتهم التي تتجلَى تباعا من خلال هذا الملتقى العربي الذي يولد عصفا ذهنيا للمس الخلل، واقتراح العلاج لوضع المقترح وتحليله. لإبداء الرأي وتأكيده أو نفيه، هنا نقاش، وهناك تحاور وفي زاوية أخرى ندوة فكرية، وعلى الطرف الآخر تجارب مسرحية، وفي المساء تقودنا أحلامنا إلى العروض المسرحية فندخل مسرحا وننتقل إلى آخر تحنو علينا النسمات الجميلة الرائعة من بيروت الصفاء، بيروت الجمال بيروت الذكريات والأهل والأصدقاء فما أعظمها من مدينة.

للهيئة العربية للمسرح انطلاقة جميلة من مصر العروبة، حيث كانت للمسرح صولات وجولات حيث كان عمالقة المسرح واليوم تتألق بيروت بهذا الجمع المسرحي العربي بقيادة الهيئة العربية للمسرح وتأخذ على عاتقها هموم المسرح وتطلقها صيحات فرح وعمل وإنتاج وانطلاق إلى العواصم العربية لتطلق إضاءات المسرح من هذه العاصمة أو تلك تأخذ على عاتقها تواجد المسرحيين العرب مكملين لبعضهم البعض ومنطلقين إلى رؤية فنية مترامية الأطراف عميقة الجذور تحافظ على جمالية المشهد المسرحي نصا، وتمثيلا، وإخراجا، وسينوغرافيا منطلقين من تراثنا الزاخر باللقيات الثمينة مرورا بمعايشة لحاضرنا تطلعا للتواصل مع الآخر على كافة المستويات مع المحافظة على الهوية العربية لنبني قاعدة قوية ننطلق منها إلى فضاء المستقبل الجميل فضاء المسرح.

وفي بيروت الشعر والجمال، الثقافة والإبداع وفي بيروت المسرح، كان هذا التجمّع العربي ينطق شكرا للهيئة العربية للمسرح. ها هي خطوط المسيرة قد رسمت، والجهود الخيرة بذلت، فهل من مسرح عربي يلتقي فيه الشباب والمخضرمون ومحبو المسرح لإبداع جديد ينطلق من مكمنه لتشرئب له الأعناق؟! إعجابا، وتواصلا، وعملا مميزا؟ يستحق جمال بيروت وروعة شعبها أنه يتعاهد المسرحيون على أرضها على أنه يسجلوا رؤاهم ويخططوا لإبداعهم ليشاهد في عاصمة عربية أخرى. ■

* - مسرحية كويتية

في اقتصاد المسرح قديماً و...حديثاً

مصادر محدودة للتمويل والمسرحيون يتحايلون عليها

لنشير قبل كلّ شئ أن هذا الموضوع ، اقتصاد المسرح والفرجة عموما، يُطرح لأوّل مرّة بهذا الشكل ولكي نفهم بُعد هذا الطرح يجب أن نضعه في قلب التغيّرات التي يخضع لها حاليا المجتمع المدني المعاصر في شتّى بقاع الدنيا وبنسق جدّ متسارع. وقد انقادت لهذا النسق السريع في التطوّر والتغيّير كلّ مجالات النشاط البشري بصفة عامّة بما في ذلك فنون الفرجة من سينما ومسرح وموسيقى، بل أكثر من ذلك فقد ساهمت التقنيات الحديثة للاتصال في تثوير مفهوم الفرجة عموما فأصبحنا اليوم غير قادرين على التخلّي عن الصورة التلفزية وعن متابعة أحداث العالم من خلال القنوات وعبر الأنترنات بحيث أصبح اليوم البثّ التلفزي عبر البرابول والشحن الرّقمي على الفضاءات الإفتراضية صناعة حاملة في طيّاتها مشاريع تغيير جذري للسلوك البشري وعلاقاته مع محيطه المباشر، وهي صناعة حثيثة ومتجدّدة بتجدّد الأدوات الخاضعة لتطوير مطّرد على الدوام فخضع هذا المجال إلى منطق السوق واكتسح الفعل الابداعي وأخضعه إلى قانونه.

* د. حافظ الجديدي

فلا غرابة إذن أن نتحدث عن اقتصاد المسرح في مجتمع جعل من الأحداث و الكوارث والحروب وكذلك الحياة الخاصّة للأفراد فرجة متواصلة (Télé-réalité / star academy) في شكل برامج تشدّ انتباه الكبار والصغار.

وبحكم العولمة وإخضاع اقتصاد المجتمعات إلى مقاييس دوّلية واعتماد اقتصادوي لمصطلحات كانت بالأمس في معجم المنظومة القيمية العامّة كمصطلح "التقييم" (audit) والجودة" و"التنافس" و"التثمين" أصبح الأثر الفنّي والفعل الإبداعي والثقافي خاضعا بدوره لمنطق الاقتصاد.

إنّ مصطلح اقتصاد المسرح Economie du théâtre ، مستعمل في مجالات أخرى حتّى أنّه صار يكوّن مادّة مستقلّة تُدَرَّسُ بمدارس الفنون وتسمّى باقتصاد الفنون على غرار مصطلح سوسيولوجيا الفنّ .

هذا ويفيد مصطلح اقتصاد المسرح معنى التحكّم في أدواته وتصريفها حسب الخيارات الفنّية، فيصنّف الفعل المسرحي كمنتوج خاضع بدوره للبيع والشراء وللقيم الماديّة التي تنظّم مساره من مرحلة الإعداد إلى مرحلة العرض مع إدخال مقاييس حديثة سنتحدّث عنها لاحقا.

1 ـ اقتصاد الفرجة قديما

والمصطلح يبدو حديثا رغم انّ هذا النوع من الفنّ هو في علاقة لصيقة بالمال والتصرّف منذ القدم ناهيك أنّ الإغريق الذين أعطوا للمسرح شكله وأجناسه وورثتها عنهم الحضارات الأوروبية عبر الرّومان وذلك منذ عهد بيزيزترات Pisistrate الذي شرع في تجميل أثينا وتنظيم أوّل مسابقة وجمع أعمال هوميروس ونشرها في محاولة ذكية لاكتساب رضاها وفي عهده بدأت الاحتفالات الديونيزية في دورتين هامتين ، الأولى وتدعى احتفالات ديونيزوس الرّيفية (les dionysies champêtres) وتتمّ في فترة "بُوسَايْدُون" الموافق في الروزنامة الإغريقية القديمة لآخر يوم من شهر ديسمبر وأوّل يوم من شهر جانفي واحتفالات ديونيزوس الكبرى (les Grandes dionysies) التي تمتدّ على 6 أيّام في فترة

"الإلفوبُولِيُونْ" الموافق، في نفس الرّوزنامة" لنهاية مارس وبداية أفريل. وفي كلّ سنة كانت مدينة أثينا تعيّن تاجرا من تجّارها للتكفّل بتنظيم التظاهرة والإنفاق عليها ثمّ استعادة أمواله من مداخيل العروض حيث كان حضور الاحتفاليين بمقابل ولم يكن الرّومان مختلفين عن الإغريق باعتبار أنّهم كانوا هم كذلك يدخلون إلى مسارح المصارعة بمقابل بل أكثر من ذلك إذ كان هنالك مجال كبير لتدخّل سماسرة العروض الذين كانوا ينظّمون مسيرات داخل أحياء المدينة والساحات العامّة بما في ذلك الأسواق لعرض قدرات المصارعين على خوض المعارك القاتلة وكانوا يحثّون النّاس على المراهنة بالأموال على مصارع دون آخر.... وفي هذا اقتصاد بمعنى تحريك الأموال وجعلها تتكاثر ... وغالبا ما يكون ذلك على حساب المصارعين.

ولمّا تحضرت مدن روما تحت تأثير الكنيسة التي كانت تدعو إلى التخلّي عن فرجة "المُجالدين" (Les Gladiateurs) وهي فرجة تحتوي على حصّتين ، الأولى صباحية وكانت تتضمّن عرض الحيوانات التي لم يعهد الرّومان رؤيتها وصراع بعض الحيوانات فيما بينها ، خاصّة تلك التي لا يمكن أن تتلاقى في الطبيعة وكانت تحتوي كذلك على حصص الصيد داخل الحلبة وبعض ألعاب السرك الأخرى أمّا الحصّة الثانية التي كانت تنطلق مع الزوال هي الحصّة الأكثر عنفا وإراقة للدماء وبالتالي الأكثر درّا بالأموال والأكثر ربحا للسماسرة و لمّا الكنيسة منعت هذه الألعاب فلم يكن ذلك لسوء سير "اقتصادها" بل حفاظا على الأرواح ودعوة للتمدّن...

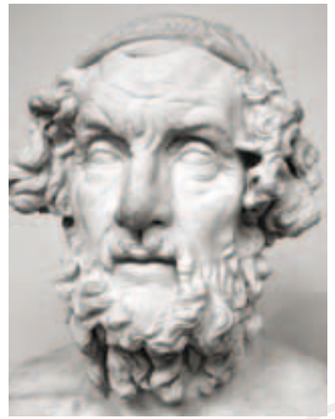
ويتواصل البحث عن الرزق من الفرجة حيث عمد بعض ممّن كانوا يعملون في هذه المسارح إلى عرض ما احتفظوا به من حيوانات في الأسواق الرّيفية وأسواق المدن الكبرى بمقابل يرمى في "قبّعة" أو "محفظة" بعد الانتهاء من العرض ثمّ عزّز صفوف هؤلاء بعض البهلوانيين فنشأ بذلك ما سمّي عندهم بفنّان الأسواق ("الأرْتِيسْت فوَران") "Artiste forain". ومن هذه التقاليد نشأ كذلك فنّ الكوميديا دي اللارتي حيث كان أصحابها يستعينون أحيانا بمدّاحي السلع بالأسواق (Les Zanni) وفي هذا اقتصاد فرضته أحيانا ظروف الحياة الصعبة في السنوات التي تقلّ فيها السلع بالأسواق.

ولا ننسى المسرحي الفرنسي موليار الذي دخل السجن لعجزه عن التصرّف المالي لفرقته بعد ان قرّر لويس الثالث عشر اقتسام حصص مسرح "قصر لي بُورْبُونْ" "l'hôtel des bourbons" بين فرقة موليار وفرقة الكوميديين الإيطاليين الذين استقرّوا بباريس آنذاك وصادف أن حصل موليار على استغلال هذا الفضاء في الأيّام الأولى للأسبوع بينما حصلت الكوميديا الإيطالية على أيّام نهاية الأسبوع مّما قلّل من مدخول عروض موليار.

إذن يمكن القول أن تاريخ الفرجة ارتبط منذ

> كانت أحلام المبدعين أكثر صدقا من كثير من الوقائع المزيفة

موليار



هوميروس

فاضل الجعايبي

موليار

المسرحي الفرنسي موليار دخل السجن لعجزه عن التصرّف المالي لفرقته بعد ان قرّر لويس الثالث عشر اقتسام حصص مسرح "قصر لي بُورْبُونْ" "l'hôtel des bourbons" بين فرقة موليار وفرقة الكوميديين الإيطاليين الذين استقرّوا بباريس آنذاك

القدم بالعرض والطلب وبالتالي بمنطق السوق كما ذكرنا.

2ـ اقتصاد المسرح والتجربة التونسية

كيف ننزّل هذا المصطلح في التجربة المسرحية التونسية؟ عن أيّ اقتصاد للمسرح بمكن أن نتحدّث ؟ طبعا سيكون تقديمنا مقتضب لضيق الوقت ولتمكين الحضور من التدخّل.

اقتصاد المسرح في تونس كما هو الحال في كلّ أصقاع الدنيا يستوجب موارد غالبا ما يكون حجمها متفاوت:

- الوزارة (دعم على الإنتاج، كاشيهات عروض، منح تسيير)
- البلديات ومجالس الولاية (وهي منح غير قارّة وخاضعة عموما لمقاييس زبُنية : مدى الوعي بأهمّية الثقافة والفنّ لدى النوّاب مثلا، إشعاع الطرف المستفيد وقدرته على المتابعة إن لم نقل الإلحاح و الهرسلة)
- الإشهار (وهو دعم غير مستقر صار من الصعب الاستفادة منه نظرا لتطوّر المحامل الإشهارية وكثرة المناسبات التي تستوجب تبرّعات من المؤسسات الاقتصادية)
- المداخيل المتأتية من شبابيك التذاكر وهي فيما عدا بعض الأعمال القياسية لا تفي بالحاجة ونادرا ما يضعها الهيكل المنتج في الحسبان.

فالعروض المسرحية خاصّة تلك التي تدخل في إطار البرمجة الوطنية تعرض بصفة عامّة، مجانا وبصورة غير منظّمة فأفرز هذا الاختيّار خلطا بين الفئات العمرية ممّا شوّش تركيبة جمهور المسرح وأفسد نسبيا سلوكه مدّة العرض فصارت العروض المسرحية تعرض داخل البلاد، أي بقطع النظر عن العاصمة وبعض المدن الكبرى في أجواء جدّ مزعجة للفرق المسرحية.

وانطلاقا من هذه المعطيات الخاصّة باقتصاد المسرح نقدّم بإيجاز شديد لضيق المقال بعض التجارب التي قد تنيرنا عن خصوصية التجربة المسرحية التونسية في علاقاتها مع المفهوم الذي يعنينا اليوم : اقتصاد المسرح.

أ ـ تجربة مجموعة فاميليا:

جلّ سينوغرافيات أعمال فاضل الجعايبي وظّفت عناصر سينوغرافية غير مُكلفة فهو يعمل دائما على تجنّب الديكور المكلف وكثرة الأكسسوارات ويعتمد، فيما يعتمد، على قدرات الممثّل التعبيرية و توظيف محكم للأضواء واستغلال بعض الأكسسوارات التي يمكن أن يقدّمها له الطرف المضيّف فلا تستوجب بالتالي أيّة تكُلفة (لا النقل ولا التخزين) فهو ينخرط ضمن حسّ اقتصادوي للمسرح بالمعنى الادخّاري للكلمة.

ب ـ تجربة عزّالّين قنّون

بحكم امتلاكه لفضاء مسرحي لمسرح عزّالّين قنّون خصوصيات سينوغرافية ساهمت إلى حدّ في تحديد جمالية جلّ أعماله. ويعتمد عزّالّين قنّون غالبا على ديكور وظيفي يساهم في ثخن البعد الدرامي لأعماله لذا كانت بعض أعماله جدّ مُكلفة (نفقات صناعة الديكور والأكسسوار ونفقات النقل والشحن حين يتنقّل لعرض أعماله) وصادف كذلك أن اعتمد إدخال تغييرات في هيكلة الركّح بالتهديم و إعادة البناء استجابة لمقتضيات سينوغرافية جريئة في بعض أعماله.

ج ـ تجربة توفيق الجبالي

تجربة توفيق الجبالي تقارب نسبيا تجربة الجعايبي من حيث أنّه هو الآخر يعتمد الاقتصاد في الديكور والأكسسوار فهو يتجنّب الديكور الثقيل إذ لا يبحث في تجسيده للفضاءات الدرمية عن محاكاة الفضاءات الواقعية بل يشتغل نسبيا وبصورة جادّة على الأكسسوار الذي يطوّعه ليكون له أكثرَ من وظيفة تعبيرية وحتّى إن اعتمد في بعض أعماله على بناء فضاءات فوق الخشبة فغالبا ما تكون شبيهة بالتنصيبات التشكيلية الغير المكلفة والتي يتيسّر تركيبها ونزعها وحملها.

د ـ الوَانْ مَانْ شُو واقتصاد المسرح

هل الوَانْ مَانْ شُو هو العرض الأكثر استجابة إلى مفهوم اقتصاد المسرح ؟

إذا ما اعتبرنا جانب التكلفة العامّة لإنتاج فرجة الوَانْ مَانْ شُو فهو فعلا من أجناس الفرجة الأقلّ تكلفة إذ يعتمد على مفهوم الرجل الأوركسترا أي أن يكون في فرجة الوَانْ مَانْ شُو الممثّل قادرا على التحكّم، انطلاقا من الخشبة ، في كلّ آليات العرض : الإنتاج والترويج والإعداد المادّي للعرض والتمثيل والتقنية وقد لا يحتاج منتج الوَانْ مَانْ شُو إلى أكثر من شخص لمساعدته بتكلفة غير باهظة ويحدث أحيانا أن يوظّف لبعض حاجياته عونا من أعوان الفضاء الذي يعرض فيه.

ولسائل أن يسأل ما هو المحدّد الرئيسي لمثل هذا الجنس من العروض وكظاهرة ما هي أسبابها؟

1- هل هو فعلا آخر حلّ للممثّل الذي يبحث عن فكّ التبعية الفنيّة التي يفرضها عليه المخرج و التحرّر منه وفرض فنّ الممثّل كما نظّر له انطونان أرطو ؟

2- هل هو نتيجة للتحوّل الاجتماعي الذي بدأ يفقد معنى "الجماعي" ويعزّز وسائل التعبير الفردية .

3- وهل يمكن القول أنّ هذا الجنس من العروض لا يعدو ان يكون في النهاية إلاّ حلاّ اقتصاديا بالمعنى الادخاري للفظ ؟. ■

أستاذ جامعي وكاتب ومخرج مسرحي تونسي

المسرح العربي المجهول [01]

مسرحية عايدة

فيردي ملحن عايدة

أشارت إدارة مجلة (كواليس) – مشكورة - في ختام سلسلة مقالات (وثائق المسرح الكويتي)، ببداية نشر سلسلة جديدة، تحمل عنواناً مشوقاً، هو (المسرح العربي المجهول)! ومعيار هذه الحلقات هو التحدث عن عروض أو نصوص مسرحية بصورة غير مسبوقة؛ شريطة أن يكون العمل المسرحي مرّ عليه ما يقرب من القرن (100 سنة)!! وربما سيشعر القارئ بتناقض بين عنوان الحلقات ومعيارها بصفة عامة، وبين عنوان الحلقة الأولى، التي سنتحدث فيها عن مسرحية (عايدة) بصفة خاصة؛ وربما سيتساءل القارئ: وهل (عايدة) تُعد مسرحية عربية مجهولة؟! وهل سيقرأ عنها بصورة غير مسبوقة؟! عزيزي القارئ .. أرجو أن تبعد عن ذهنك هذه الهواجس، ولا تطرح مثل هذه الأسئلة الآن .. فتمهل حتى تنتهي من قراءة الحلقة، وفي ختامها، حاول أن تطرح مثل هذه الأسئلة، إن كانت ستدور – أصلاً - في ذهنك!

* أ.د سيد علي إسماعيل

الأوبرا الخديوية

من المعروف تاريخياً وفنياً – وللأسف بصورة خاطئة – أن أوبرا عايدة مُثلت على مسرح الأوبرا الخديوية عند افتتاحها عام 1869م، بمناسبة احتفال مصر بشق قناة السويس. وهذه الحقيقة الخاطئة مثبوتة في أغلب الكتب والدراسات، التي أرخت للمسرح المصري، وشذ عن ذلك قلة قليلة، منها (صالح عبدون) صاحب كتاب (عايدة ومائة شمعة) المنشور في مصر عام 1973م. وفي هذا الكتاب تحدث المؤلف عن أوبرا عايدة بأنها مُثلت في الأوبرا الخديوية لأول مرة يوم 24/12/1871م، أي بعد افتتاح الأوبرا – والاحتفال بقناة السويس – بعامين كاملين. وبناء على هذا فلن أقترب في حديثي من ظروف تمثيل هذه الأوبرا لأول مرة، لأن الحديث سيكون مكرراً، وسأفقد معيار الحلقات، وهو الحديث عن العمل بصورة غير مسبوقة!!

وبناءً على ما سبق، أستطيع القول إن أوبرا عايدة بالفعل كان مقرر لها أن تُمثل في افتتاح الأوبرا عام 1869م، ولكن ظروفاً فنياً حالت دون ذلك! والسؤال الآن: ما هو العرض الذي مُثل في افتتاح الأوبرا يوم 1/11/1869؟! سيندهش القارئ، عندما أقول له: لم تُفتتح الأوبرا بعرض مسرحي تمثيلي، بل تمّ الافتتاح بقصيدة فرنسية تحمل صفات الخديوي من العدل والحلم والشهرة .. إلخ، قام بها مجموعة من الممثلين، وقفوا في نصف دائرة، ووسطهم صورة للخديوي إسماعيل حاكم مصر في ذلك الوقت. وهذه المعلومة نشرتها مجلة (وادي النيل) المصرية في 5/11/1869، قائلة: "حصل أول الافتتاح مع غاية النجاح لنوع التياترو المسمى بالأوبيره .... وبعد العشاء بنحو ساعة من تلك الليلة، كان الجناب الخديوي العالي قد شرف هذا المكان بحضرته. وجلس في الحجرة الخديوية المعدة فيه لإقامته فيما بين حضرة الأمير الإيطالياني وزوجته. إذ كان كل منهما جليسه في تلك الليلة الأنيسة. وتم بذلك الفرح والسرور لسائر الحضور حيث كانوا يجهرون جميعاً على عدة مرات للحضرة الخديوية العلية بطول الحياة. وقد انكشفت الستارة أولاً عن تلحين قصيدة باللغة الفرنساوية كان قد نظمها بعض أدباء الأمراء الأفرنجيين في مدحة الحضرة الخديوية. وقد زان هذا المنظر الجميل صورة أعلى ذاته البهية موضوعة في وسط المجلس على دكة يُحيط بها من اللاعبين واللاعبات ما يتصور في ذاتهم بطريق الرموز الإشارية: العدل والحلم والشهرة وغير ذلك من الأوصاف الجميلة التي تعود على ذاته الجليلة بالمدح ويطول منها الشرح".

بعد يومين من هذا الافتتاح، تمّ عرض أول أوبرا تمثيلية في تاريخ الأوبرا الخديوية، وهي أوبرا (ريجوليتو) المُعدّة عن مسرحية (الملك يلهو) لفيكتور هوجو يوم 3/11/1869، وقد حضرها الخديوي إسماعيل. والغريب - بل والطريف – أن هذا العرض لم يتم بصورة كاملة!! فأثناء التمثيل شب حريق، أدى إلي فرار الممثلين، وتأمين خروج الخديوي حفاظاً على حياته. وهذه الحادثة الطريفة، أخبرتنا بها أيضاً مجلة (وادي النيل)، قائلة: " إن من الأخبار التي يقول المُصغي لها إذا سمعها الحمد لله الذي قدر ولطف. إنه بينما كان الجناب الخديوي المعظم قد شرف مكان تياترو الأوبيره بالأزبكية. وكان كل من اللاعبين واللاعبات يُبدي ما عنده من المهارة ويظهر برهان ما لديه من البراعة والشطارة في اللعبة المشهورة عندهم باسم (ريجوليتو) .... إذا بثورة من الغاز المُوقد في مكان التياترو المذكور، قد قامت وكأن القيامة قد قامت. حيث فزع سائر الحضور وانقطع سلسال الحظ والسرور. وكان أول من أبق من خوف النار وقال إن الغنيمة في الفرار، أبناء الفن ..... وانقطع اللعب وأعقب ذلك .... ما حصل على الخصوص من لدن الجناب الخديوي العالي من التصري بالتأمين حيث خرج من حجرة الخديوية المعدة لإقامته العلية. إذا كان قد شرف مكان تياترو الأوبيره المصرية وجعل بنفسه يطمن الناس ويصيح بأعلى صوته على الثبات والسكون".

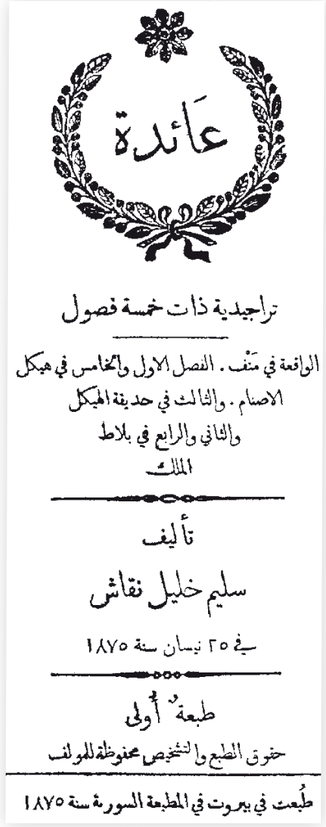
عايدة وبدايتها العربية

المعروف أن أوبرا (عايدة) عندما مُثلت لأول مرة في الأوبرا الخديوية عام 1871م، مُثلت بالإيطالية لحناً وحواراً لقصة فرعونية مصرية. وهذا يعني أن الجمهور العربي أو المصري لم يستمتع بها في صورتها العربية، عندما شاهدها لأول مرة، وهذا الأمر، فطن إليه الخديوي إسماعيل، فأمر - الأديب المترجم الصحفي (أبو السعود أفندي) صاحب مجلة وادي النيل – بترجمتها إلى العربية، وتمّ توزيع النص المُترجم المطبوع على الجمهور العربي، ليلة الافتتاح. ومن المحتمل أن الكمية المطبوعة نفذت خلال أيام قليلة، فتم نشر طبعة ثانية من الترجمة. والطبعتان العربيتان النادرتان لهذه المسرحية، جاء على غلاف الأولى الآتي: "ترجمة الأوبيرة المسماة باسم (عائدة)، تأليف المعلم غيزلنسوني [جيزلانزوني] وتوقيع الأوستة ويردي [فيردي]، مصنفة بأمر سعادة خديو مصر. تعريب العبد الفقير أبي السعود أفندي محرر صحيفة وادي النيل – الطبعة الأولى – بمطبعة جرنال وادي النيل بالقاهرة سنة 1288 هجرية [1871م] ". وجاء على غلاف الطبعة الثانية الآتي: " ترجمة اللعبة المسماة باسم (عائدة)، وهي قطعة تياترية من نوع الألعاب المعروفة باسم الأوبيرة (أي التصوير لحادثة تاريخية شهيرة)، تشتمل على مناظر معجبة ومراقص مستغربة، يتخللها أغاني موسيقية مطربة متوزعة على ثلاثة فصول وسبعة مناظر، تأليف المعلم غيزلنسوني وتوقيع الأوستة ويردي، مصنفة بأمر سعادة خديو مصر لقصد تصويرها في تياترو الأوبيرة بمصر القاهرة. وقد حصل اللعب بها بالفعل في الملعب المذكور في موسم (1871 - 1872م)، تعريب العبد الفقير أبي السعود أفندي محرر صحيفة وادي النيل ".

وفي عام 1875م، زار مصر (سليم خليل النقاش) اللبناني – ابن شقيق رائد المسرح العربي مارون النقاش – وشاهد أوبرا عايدة بالإيطالية، ولاحظ اهتمام الخديوي إسماعيل بها، فقام بتعريبها، وتعديل بعض خصائصها، من أجل تحويلها إلى مسرحية بدلاً من كونها أوبرا. وعندما عاد إلى لبنان نشرها في المطبعة السورية في العام نفسه 1875، وأهداها إلى الخديوي إسماعيل. ثم قام النقاش بتعريب مسرحية (ميّ)، وأهداها كذلك إلى الخديوي، وبعض أعيان المصريين، الذين ساندوه وساعدوه فيما يريده من اشتغاله بالتمثيل في مصر. وبسبب هذا النشاط الفني، والإصرار على العمل، وافق الخديوي إسماعيل على قيام سليم خليل النقاش بتكوين فرقة مسرحية لبنانية، والقدوم بها إلى مصر لعرض مسرحيات باللغة العربية لأول مرة. وهكذا تقلد سليم النقاش ريادة المسرح العربي في مصر دون منازع!! وهذه حقيقة تاريخية، تخالف الحقيقة المغلوطة، التي تقول إن يعقوب صنوع هو رائد المسرح العربي في مصر! وهذا الأمر كتبت فيه كثيراً، وأثبت هذه الحقيقة بالأدلة والوثائق، وحتى الآن لم يستطع أي باحث أو ناقد إثبات دور صنوع المزعوم في ريادته للمسرح العربي في مصر، ومازال الباب مفتوحاً – على مصراعيه – لمن يُدلي برأي مصحوب بدليل دامغ، يُعيد الريادة المسرحية المنزوعة إلى يعقوب صنوع!!

جاء سليم خليل النقاش إلى مصر بصحبة فرقة مسرحية مكتملة، وعرض – في الإسكندرية - مجموعة من المسرحيات العربية من تعريبه وتأليفه، ومن نتاج مسرحيات عمه مارون النقاش، وكذلك من مترجمات صديقه إديب إسحاق، وكانت

سليمان القرداحي



عَائدة

تراجيدية ذات خمسة فصول

الواقعة في مَنْف . الفصل الاول والخامس في هيكل الاصنام . والثالث في حديقة الهيكل والثاني والرابع في بلاط الملك

تأليف

سليم خليل نقاش

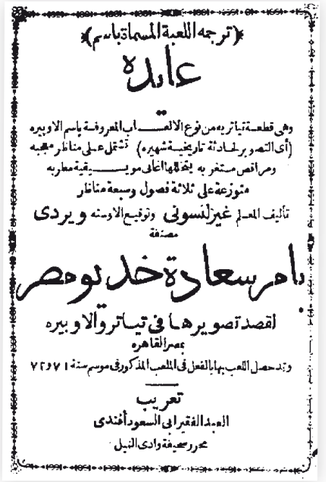
في ٢٥ نيسان سنة ١٨٧٥

طبعةٌ أُولى

حقوق الطبع والتخميس محفوظة للمؤلف

طُبعت في بيروت في المطبعة السورية سنة ١٨٧٥

غلاف عايدة تعريب سليم النقاش عام 1875



(ترجمه اللعبة المسماة باسم)

عايده

وهي قطعة تياتريه من نوع الاقصاب المعروفة باسم الاوبيره (أي التصوير لمادة تاريخية شهيرة) تشتمل على مناظر معجبه ومراقص مستغربه بخفة الى اعلى موبقية معاربه

موزعة على ثلاثة فصول وسبعة مناظر

تأليف المعلم غيرلنسوني وتوقيع الاوسنه ويردى

مصنفة

بام سعادة خدیو مصر

لقصد تصويرها في تياترو الاوبيره

بمصر القاهره

وتدخل اللعب بها بالفعل في الملعب المذكور في موسم سنة ١٨٧١

تعريب

العبد الفقير ابي السعود أفندي

محرر صحيفة وادي النيل

غلاف تعريب عايدة عام 1871

الاحتفال الشائق

باول يوم عيد الاضحى المبارك

بتياترو برتنانيا خلف التلغراف المصرى

(يوم الاحد ٨ اكتوبر سنة ١٩١٦ الساعه ٩ مساء)

لا كبر رواية تلعبها غرامبه إلى يقع على منوالها الى الآن من نوع الاوبريت مختلط بالمفاجآت القتيله والطرب والاغانى الجليله يشترك فى تمثيلها واغانيها اكبر الممثلين والممثلات بتلها

إعلان عايدة لفرقة منيرة المهدية عام 1916

مسرحية (عايدة) هي درة هذه المسرحيات بلا منازع. وللأسف لم تنجح هذه الفرقة النجاح المنتظر، فتحول صاحبها إلى الصحافة، وترك أمر الفرقة إلى صديقه (يوسف الخياط)، الذي استمر في إدارة الفرقة سنوات طويلة، محافظاً على عرض عايدة كما تركه النقاش.

وقد أخبرتنا جريدة الأهرام في 18/2/1886م، بأن يوسف الخياط كوّن فرقة مسرحية بالاشتراك مع المطرب مراد رومانو، وكانت عايدة من أهم عروض الفرقة الجديدة، وقد عُرضت مراراً على مسرح زيزينيا بالإسكندرية. وفي العالم التالي عرض الخياط مسرحية (عايدة) مرة أخرى في أقاليم مصر، لا سيما مدينة (الزقازيق) بمحافظة الشرقية، وكان هذا العرض مميزاً لحضور مدير (محافظ) الشرقية، ووكيل المحافظة، وبعض قناصل الدول الأجنبية. وقد عرضت جريدة الأهرام في 28/1/1887، وصفاً لهذا التمثيل قالت فيه: "وقد أجاد المشخصون والمشخصات غاية الإجادة فصفق لهم الجميع ونثروا الزهور على المشخصين والمشخصات استحساناً لما أبدوه من رشاقة الحركات ودقة التمثيل وحُسن الإلقاء وخصوصاً رادميس الذي أدهش العقول ورمفيس رئيس الكهنة الذي أعذب وأطرب بصوته الرخيم وعائدة ابنة ملك الحبشة وأمتريس ابنة فرعون وغيرهم".

عايدة والفرق الكبرى

الجدير بالذكر، إن نص مسرحية (عايدة) كما عرّبه سليم خليل النقاش عام 1875م، كان النص الوحيد الذي مثلته جميع الفرق المسرحية طوال أكثر من نصف قرن (50 سنة)، دون تغيير أو تبديل!! وهذا الأمر له أسباب فنية عديدة، منها: قوة العبارة وسلاستها المسجوعة، وفقاً للصنعة اللفظية المقبولة لدى جماهير هذا الزمان. كذلك موضوعها الوطني، الذي يلهب الحماسة والرغبة في الانتصار، لا سيما ومصر كانت تحت الاحتلال. ناهيك عن الديكور المصاحب للأحداث، والمُميز بضخامته وألوانه وتجسيده لعظمة الفراعنة، وكذلك الأزياء وفخامتها وألوانها الزاهية .. إلخ العناصر المشوقة، الضامنة لنجاح العرض في جميع الظروف. هذه الأمور جعلت هذا النص مباحاً ومتاحاً لجميع الفرق المسرحية، بل وكان عرض عايدة يُمثل نجاحاً مضموناً لأية فرقة مسرحية.

الدليل على ذلك أن أبا خليل القباني، عندما جاء إلى مصر عام 1884، عرض أغلب مسرحياته المعروفة في تاريخه، وعندما شعر بأن جمهوره يرغب في رؤية الجديد، لم يجد أفضل من عرض (عايدة) ليقدمه لجمهوره على سبيل التجديد، وقام القباني بهذا الأمر في أول أعماله الفنية في مصر، عندما مثّل (عايدة) يوم 27/9/1884 – كما أخبرتنا جريدة الأهرام – في قهوة حمام الدانوب بالإسكندرية، وأضاف في العرض فصلاً مضحكاً تفكهةً للجمهور، وهو فصل تمثيلي لفن البانتومايم. وفي عرضه لمسرحية عايدة عام 1890، أضاف القباني في ختام العرض فصلاً غنائياً قامت به العالمة (ليلى الشامية)، كما جاء في جريدة (المقطم) يوم 8/1/1890.

أما فرقة سليمان القرداحي فمثلت (عايدة) كثيراً، ولكنني سأتوقف عند عرضين فقط لما لهما من أهمية: الأول، عرض فبراير 1887، وفيه حدث شئ غريب لم يحدث من قبل! حيث إن عرض عايدة يتطلب عدداً هائلاً من الكومبارس لتمثيل حشود الجنود على خشبة المسرح، وهذه الحشود من الصعب تجسيدها بصورة مقنعة؛ لذلك قام الضابط (ميتشل)، وهو أحد ضباط فرقة الجنود المصرية، بإشراك فرقته في العرض المسرحي خدمة منه لفرقة القرداحي، وكانت هذه الحادثة الأولى من نوعها في اشتراك جنود حقيقيين على خشبة المسرح. وهذا الأمر أسهم في نجاح هذا العرض نجاحاً مذهلاً، وهذا ما أخبرتنا بفحواه جريدة الأهرام في 11/2/1887.

أما العرض الآخر، فكان بعد شهر من العرض الأول، وتحديداً في 11/3/1887، حيث مثل القرداحي (عايدة)، دون حشود الجنود الحقيقيين، ورغم ذلك كان الجمهور مكتظاً في الصالة، والسبب في ذلك هو ابتكار القرداحي لأسلوب فني جديد في جذب الجماهير، وهو إقناع الشيخ سلامة حجازي – المنشد والمطرب المعروف – بوقوفه على خشبة المسرح، لا ليُمثل بل ليلقي قصائده الغنائية على الجمهور بين فصول المسرحية وفي ختامها. لذلك تهافت الجمهور على العرض لا من أجل رؤية تمثيل (عايدة) فقط، بل من أجل سماع صوت الشيخ سلامة حجازي أيضاً!!

إذن فالشيخ سلامة حجازي هو نجم شباك مسرحي بمفهومنا الحالي، والغريب أن هذا المفهوم كان معروفاً منذ أكثر من مائة سنة تقريباً، واستطاع تطبيقه إسكندر فرح، عندما أقنع الشيخ سلامة حجازي بالانضمام إلى فرقته ليكون نجمها الأوحد ومطربها الأشهر. ومن خلال هذا الارتباط بين الإدارة المسرحية الحكيمة لإسكندر فرح، وموهبة التمثيل والطرب لسلامة حجازي، استطاعت فرقة إسكندر فرح أن تنال الشهرة والثبات طوال عقود كثيرة في تاريخ المسرح المصري. وأبلغ دليل على ذلك عرض (عايدة) الذي تمّ يوم 20/9/1892، وأخبرتنا به جريدة (المقطم)، قائلة: "مثل أمس سوق إسكندر أفندي فرح رواية (عائدة)، فغصّ الملعب بالحضور، وأجاد الممثلون في تمثيل أدوارهم، وخصوصاً حضرة المطرب المبدع الشيخ سلامة حجازي، وكان يمثل دور راداميس فأبدى من أفانين التمثيل ما استوقف الأبصار، وصفق الحاضرون له استحساناً وخصوصاً لما سمعوه من نغماته الشجية، وألحانه التي تحرك العواطف، وتثير الأشجان".

سلامة حجازي

بتياترو برتنانيا

يوم الثلاثاء ٨ يونية سنة ١٩٢٠ — الساعه ٩ مساء

جوق الشيخ عطيه محمد

يقدم أبدع وأجمل حفله تمثيلية على شهد من رجال الفضاء وعظماء الآن حيث تمثل فيها

رواية عائده الشهيره

بناظر رداميس جديله احدث خصيصا لهذه الحفله والحان لم تظهر بمثل اجادتها من عهد اطلاقه مصباح عبد الغفور المرحوم

الشيخ سلامه حجازي

أما أفراد الجوق من الممثلين والممثلات فهم من خلاصة أبطال هذا الفن

ألحان الرواية

١	أيها الفتاح	١١	لقد بدا لنا الهدا
٢	يا إله الكون	١٢	جد فتمش المهجا
٣	الا ليت لى حظا	١٣	جد دم فهو سواك بحر
٤	بليلك بالسجايا	١٤	قد فزت بالملك
٥	أيها الابطال	١٥	فليق بانسل الكرام
٦	هذا افتراء زائد	١٦	وقاك عائده
٧	نحن الاولى	١٧	يامن لقلبي
٨	العصر حيا وابتسم	١٨	يا غائبا مولاه
٩	هو ذا ما أتمنى	١٩	قد كفى صبرا وحل
١٠	أشرقت شمس الكمال	٢٠	لست لا واقفة
٢١	انكرت رادمس الجليل		
٢٢	ذهبي عظيم لا مناص		
٢٣	بالخطب قد تناصى		
٢٤	أن البقاء الفانى		
٢٥	بالصدى وبا آمالى		
٢٦	ماكر خؤون غادر		
٢٧	بلغا المكارم		
٢٨	أيها النفار		
٢٩	يا إله البشر		
٣٠	لهذا الهنا		

وخصوصا التمثيل الشيرتان الفتان يقوم بانفاذهما حضرة المطرب المبدع القدير

الشيخ عطيه محمد

وها يا طرف جد بالدمع • وسلام الله يادار السلام

جوقه الالحان رئاسة عبد العزيز بشندى

مطبعة الرغائب شارع محمد على بمصر القديمه بمصر

إعلان عايدة لفرقة الشيخ عطية محمد عام 1920

عبد الله عكاشة

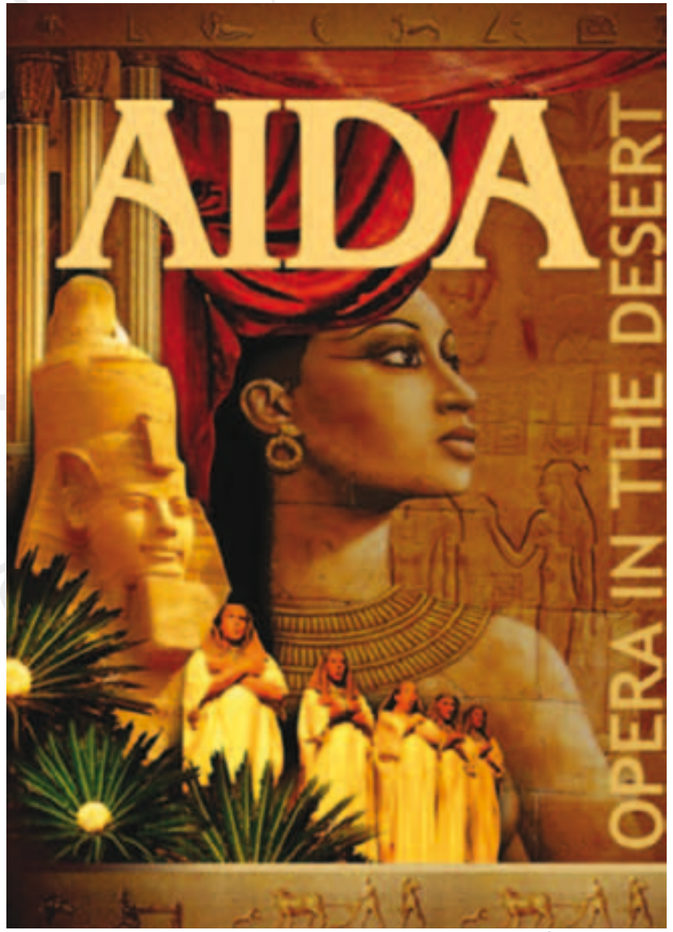
إعلان عايدة لفرقة عكاشة عام 1921

أبيض وحجازي

ظل الشيخ سلامة حجازي نجم الغناء المسرحي الأوحد، لا سيما في عروض مسرحية (عايدة). وظلت هذه النجومية ملازمة للشيخ حتى بعد مرضه بالفالج (الشلل)، وأصبحت فرقته على وشك الانهيار. ويشاء القدر أن تتعرض فرقة جورج أبيض إلى فتور في عروضها في تلك الفترة. ففكر أبيض وحجازي في ضمّ فرقتيهما معاً في امتزاج فني غير مسبوق، وأطلق على هذا الامتزاج اسم (جوق أبيض وحجازي)، وهذه الفرقة ضمت جميع أفراد الفرقتين.

هذه النجومية للشيخ سلامة حجازي، جعلته ينفصل عن فرقة إسكندر فرح، ويكوّن فرقة خاصة به تحمل اسمه عام 1905، وكانت (عايدة) ضمن برنامجه الأسبوعي أو الشهري، وكان يُجدد في عرضها بصورة مستمرة. ففي عرض يوم 18/11/1905، نجده يُضيف في نهاية العرض فصلاً مضحكاً تسرية للجمهور، وفي عرض يوم 18/9/1906، نجده يُضيف في ختامه صوراً متحركة (سينماتوغراف)، وهي عبارة عن أشرطة سينمائية بدائية صامتة، وكان هذا الأمر أول اتحاد بين فني المسرح والسينما، وقد حدث على يد الشيخ سلامة حجازي.

أما جوق عبد الله عكاشة (فرقة أولاد عكاشة)، فقد بدأت عملها عام 1912، بعد أن بُليت (عايدة) وتهالك تمثيلها بين أغلب الفرق المسرحية، وأصبحت محفوظة عند الجمهور، ولا يستطيع أحد التجديد فيها! من هذا المنطلق فكرّ عبد الله عكاشة في التجديد، فلم يجد سوى استيراد ملابس زاهية جديدة من أوروبا، وكذلك تصنيع ديكورات جديدة، من أجل عرض المسرحية بصورة جذابة أمام الجمهور، كما حافظ عكاشة أيضاً على أهم عنصر في نجاح العرض، وهو وجود صوت الشيخ سلامة حجازي، حتى ولو بين الفصول، أو أثناء التمثيل. وعن هذا العرض قالت جريدة (الأهالي) يوم 17/12/1913: "سيمثل بتياترو الهمبرا جوق الممثل البارع عبد الله أفندي عكاشة في مساء السبت 3 يناير سنة 1914 رواية (عائدة) الشهيرة بعد أن استحضر جميع الملابس اللازمة لها من أوروبا بما يزيد عن مائة وخمسين منظراً، وستظهر لأول مرة على المراسح العربية بثوبها القشيب ومنظرها المبهج، وسيكون جميع الجوق المؤلف من سبعين ممثلاً حاضراً في هذه الليلة، وستكون المناظر جميعها جديدة لم يسبق استعمالها. وسيطرب الحضور في خلال التمثيل بلبل مصر وأستاذ التمثيل العربي في هذه الديار حضرة الشيخ سلامة حجازي".



إعلان «عايدة» حديثاً

وهكذا ظل الشيخ سلامة حجازي نجم الغناء المسرحي الأوحد، لا سيما في عروض مسرحية (عايدة). وظلت هذه النجومية ملازمة للشيخ حتى بعد مرضه بالفالج (الشلل)، وأصبحت فرقته على وشك الانهيار. ويشاء القدر أن تتعرض فرقة جورج أبيض إلى فتور في عروضها في تلك الفترة، ففكر أبيض وحجازي في ضمّ فرقتيهما معاً في امتزاج فني غير مسبوق، وأطلق على هذا الامتزاج اسم (جوق أبيض وحجازي)، وهذه الفرقة ضمت جميع أفراد الفرقتين، وكانت البطولة مُقسمة بين جورج أبيض وسلامة حجازي. فعلى سبيل المثال، عندما يُمثل الجوق مسرحية (عايدة)، يقوم جورج أبيض بدور عموناصر، ويقوم الشيخ سلامة بدور رداميس، وظل هذا الأمر مستمراً لمدة عامين، كما أخبرتنا بذلك جريدة (مصر) بتاريخ 27/10/1914.

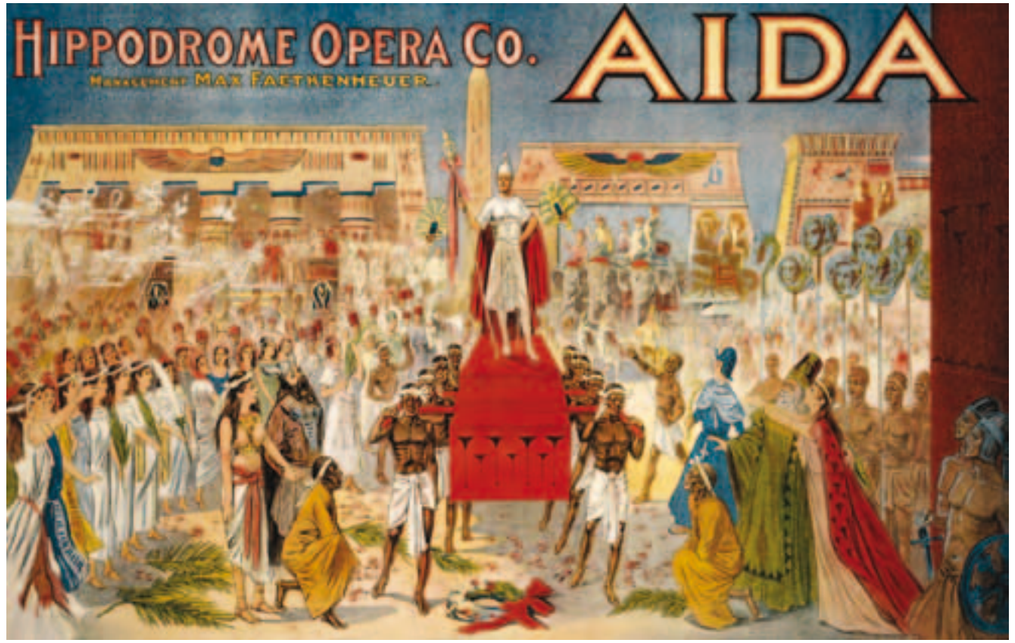
عايدة والفرق الصغرى

يعلم كل مهتم بالمسرح، وكل عالم بخفاياه، وكل مُلم بتكاليفه .. مدى الانفاق الذي يُنفق على عرض مسرحية (عايدة)، خصوصاً الديكور والملابس .. إلخ، وهذا الأمر يجعل تمثيل مسرحية (عايدة) حكراً على الفرق الكبرى، التي تحدثنا عنها! ولكن الغريب أن التاريخ لا يقرّ هذه الحقيقة، ويثبت لنا أن فرقاً مسرحية صغيرة - تكاد تكون مجهولة - عرضت (عايدة) عشرات المرات!! ففي يوم 29/6/1891 أخبرتنا جريدة (الفلاح)، أن الجوق الوطني الشرقي برئاسة (أحمد أبو العدل)، مثل (عايدة) في مسرح شارع عبد العزيز، فأحسن الجوق التمثيل ونال إعجاب الجمهور! وطالبت الجريدة مؤازرة الجمهور لهذا الجوق، والحضور لرؤية عروضه كل يوم أربعاء وجمعة من كل أسبوع!!

وتعليقي على هذا الخبر، أن هذا الجوق ما هو إلا جوق مؤقت لا يعمل إلا في أجازة الفرق الكبرى!! فأحمد أبو العدل هو أحد ممثلي فرقة إسكندر فرح، ومسرح شارع عبد العزيز هو مسرح فرقة إسكندر فرح!! ويوما الأربعاء والجمعة أيام أجازة فرقة إسكندر فرح الأسبوعية!! وهذا يعني أن الممثل (أحمد أبو العدل) كان يؤجر هاتين الليلتين لمصلحته الشخصية، وبالتالي يستخدم المسرح وأعضاء الفرقة والديكورات والأزياء لإقامة حفلات خاصة باسم (الجوق الوطني الشرقي).

أما جوق جمعية السرور، فكان من أشهر الفرق المسرحية الصغرى، وكان مديره ميخائيل جرجس يتنقل به في أقاليم مصر، حيث يُقيم شاداً (ما يشبه خيمة السيرك) في أي مكان فسيح، وفيه تُقيم الفرقة عروضها المسرحية. الغريب أن هذا الجوق استطاع تمثيل مسرحية (عايدة) في مدينة الفيوم يوم 20/3/1892، والأغرب أن جريدة (السرور) أشادت بالعرض قائلة: " قدم إلينا جوق جمعية السرور بإدارة حضرة الأديب ميخائيل أفندي جرجس فمثل بيننا عدة روايات أدبية أشهرها رواية (عائدة). وقد مثلها أمس بحضور كثيرين فأجاد الممثلون والممثلات بأدوارهم من حسن الإلقاء وبراعة التمثيل سيما حضرة محمود أفندي رحمي ممثل دور رداميس رئيس الكهنة وحضرة الخاتون الفاضلة لطيفة ممثلة دور عائدة مما اضطر الحاضرون لاستعادة عدة أدوار مهمة يتخللها تصفيق الاستحسان".

ومن الفرق الصغرى التي مثلت مسرحية (عايدة)، الجوق الأدبي الوطني لفارس صادق، ومثلها على مسرح البوليتياما في مارس 1892، وجوق سليمان الحداد في إبريل 1893، وجوق



الاتحاد لعوض فريد، ومثل (عايدة) في مركز منيا القمح في مارس 1906، ومثلها أيضاً جوق الشيخ عطية محمد في تياترو برنتانيا في يونية 1920.

عايدة بين الخير والشر

بسبب شهرة مسرحية (عايدة)، وإقبال الجمهور عليها في كل زمان ومكان، كان عرضها ورقة رابحة، وهذا الربح هو هدف الجمعيات الخيرية، التي ترغب في جمع الأموال من أجل تحقيق أغراضها الخيرية. ومن هذا المنطلق قررت جمعية اقتباس الآداب الخيرية إقامة ليلة خيرية في مارس 1887، تُمثل فيها مسرحية (عايدة)، ويعود عائدها المادي إلى خزينة الجمعية، هكذا أخبرتنا جريدة (الأهرام) يوم 8/3/1887. وعلى غرار هذه الحفلة الخيرية، احتفلت الجمعية الخيرية الصهيونية بليلتها الخيرية في الأوبرا الخديوية في ديسمبر 1901، وفي هذه الليلة عرضت الجمعية مسرحية (عايدة)، وخُصص إيرادها لصالح تلاميذ المدرسة الصهيونية المجانية في مصر. وهذا الخبر نقلته إلينا جريدة (المؤيد) يوم 22/12/1901.

والملاحظ أن الخبرين السابقين، يعكسان لنا مدى الخير الذي تجلبه العروض المسرحية، لا سيما مسرحية (عايدة)، هذا لو تم الاستفادة من الفن المسرحي بشكل صحيح! لأن من الممكن

جورج أبيض

الاستفادة من العروض المسرحية بصورة سيئة، وهذا ما أخبرتنا به جريدة (المؤيد)، قائلة في 8/2/1911: "اجتمع جماعة من الشبان وألفوا جمعية وأطلقوا عليها اسم جمعية (الرشاد) وأنها ستقوم بتمثيل رواية (عايدة) بدار التمثيل العربي ليلة 20 ديسمبر الماضي. ووزعوا على الناس تذاكر تبيح لهم حضور تمثيل هذه الرواية، ولما ذهب الناس إلى محل التمثيل لم يجدوا شيئاً فأبلغ بعضهم قسم الأزبكية الذي عمل التحريات اللازمة واتضح له من التحقيق الذي أجراه أن الذين ألفوا هذه الجمعية هم بندور، وفرالي، وإسكندر كوعة، وشحاتة خاطر، ويوسف أسطفانوس، وتوفيق يوسف، واعتبر البوليس هذه الحادثة من قبيل النصب والاحتيال وكتب محضراً بذلك وأرسله إلى النيابة لإتمام التحقيق".

عايدة الكوميدية

كان من المفروض ذكر قصة (عايدة) في بداية المقالة؛ ولكني أرجأت الأمر لأهميته في هذا الموضع! فمسرحية (عائدة)، تدور أحداثها في العصر الفرعوني، حول أسرّ عائدة ابنة ملك أثيوبيا، وقيامها بخدمة الأميرة المصرية أمنيريس، وأن الاثنتين تتنافسان في حب الضابط راداميس، رغم حبه لعائدة دون الأخرى. ومن الأحداث نجد أن أثيوبيا تُغيّر على مصر، فيطلب

إسكندر فرح

فرعون من راداميس قيادة الجيش، مع تمني عائدة له بالانتصار على أبيها وجيش وطنها. وبعد ذهاب راداميس تختار الأميرة أمنيريس شعور عائدة له، فتخبرها بنبأ موته في المعركة، ثم تنفي لها الخبر بعد أن علمت بحبها له. ويعود راداميس منتصراً ويجر خلفه الأسرى، فيقع نظر عائدة على أبيها أسيراً ومكبلاً بالأغلال، رغم تنكره، فيطلب منها أن تكتم خبر حقيقته. بعد ذلك يأمر فرعون بزواج عائدة من راداميس، فيطلب راداميس من فرعون العفو عن الأسرى. وفي لقاء غرامي تذهب عائدة لمقابلة راداميس، فيوقفها والدها، ويطلب منها سؤال راداميس عن طريق الجيش المصري، الذي سيلاقي الأثيوبيين، ولكنها ترفض، فيضغط عليها فتوافق مرغمة. وعندما تلتقي براداميس يخبرها بسر الطريق الذي سيسلكه الجيش، وهنا يظهر عموناصر ويقبض عليه، ويقدم راداميس للمحاكمة، فيحكم عليه بالسجن في قبو حتى الموت جزاء لخيانته؛ ولكن عائدة تسبقه إلى القبو متخفية حتى تلقى معه المصير نفسه، وبذلك تنتهي المسرحية.

ومن خلال أحداث عايدة، يستطيع القارئ الحُكم عليها بأنها تراجيدية مأسوية، يتطلب تمثيلها ممثلين ذي مواصفات خاصة، لتمثيل دور الملوك والأمراء والقادة .. إلخ، ناهيك عن الديكور والمناظر والأزياء .. إلخ، والسؤال الآن: هل يستطيع كاتب أن يحوّل هذه المأساة إلى نص كوميدي؟! وهل تجرؤ فرقة مسرحية على تمثيل (عايدة) تمثيلاً كوميدياً؟! الإجابة : نعم!! حدث هذا عام 1919م، عندما حوّل الكاتب حسني رحمي نص عايدة لسليم النقاش إلى نص كوميدي بعنوان (عايدة الفُلّلي)، على غرار التعابير المصرية العامية (مساء الفُل ..فُلّ عليه ..دي ليلة فُلّلي ..إلخ)!! هذه المسرحية الكوميدية مثلها (جوق أبو نواس) لصاحبه مصطفى أمين عدة مرات عام 1919، وهو الجوق الذي خرج منه الممثل الكوميدي الشعبي (علي الكسار). والمسرحية عُرضت تارة باسم (عايدة الفللي)، وتارة أخرى باسم (عايدة وبس)، ومرّة ثالثة باسم (عايدة الجميلة)!!

الغريب والطريف أن الجمهور استقبل هذا العمل باستحسان كبير!! فجريدة (المنبر) في أغسطس 1919، قالت عن فرقة أبي نواس: "أخذت هذه الفرقة بنوع جديد من التمثيل الفكاهي لم تسبق إليه هو سبك الروايات التمثيلية التاريخية ذات المغازي المفيدة في قالب فكاهي يروح عن النفس، ولا يذهب بما في الرواية من المرامي الأخلاقية والأدبية". وقالت جريدة (مصر): "نوع جديد من الأوبرا كوميك تفردت به فرقة أبي نواس التي يمدها نفر من كرام السادة وأعيان البلاد بالمال تشجيعاً لها وخدمة للمسرح العربي. ولما كانت رواية عائدة أقدم الروايات العربية التاريخية والتي كان لها الفضل في تشييد الأوبرا السلطانية فقد عمل حضرة الكاتب الأديب حسني رحمي إلى تحويلها إلى هزلية ..... ولا ريب في أن الأمة المصرية ستقبل على هذه الفرقة الراقية ونوعها الجديد إقبالاً يشجع القائمين بالتمثيل الأدبي الفكاهي ويكون قضاءً على كل تاجر من محترفي التمثيل يحتال على العامة وصغار الأحلام بالشائن الخليع من التمثيل غير متقٍ وطناً ولا رباً".

وهذا التشجيع والتعضيد – غير المعقول – من قبل الصحف لتحويل المآسي إلى كوميديات هزلية، له ما يبرره!! ففي هذه الفترة انتشرت المسرحيات الكوميدية الماجنة، خصوصاً مسرحيات فرقة (عزيز عيد). وكفى أن نذكر أمثلة من عناوين مسرحياته؛ ليتأكد القارئ من مجونيتها، مثل: سلفني مراتك، ويا ستي ما تمشيش كده عريانة، وسكرة بنت دين ...، وهذه المسرحيات قابلها الجمهور بهجوم شديد، وصل إلى حد التظاهر في الميادين العامة، وهذا يُفسر لنا لماذا وافق الجمهور على تحويل أوبرا عايدة إلى (عايدة الفللي)، كنوع من الكوميديا الهزلية، لتكون سداً منيعاً ضد الكوميديات الهزلية الماجنة!!

عايدة بين الأهرامات وأبي الهول

شاع حديثاً تمثيل (عايدة) بين الآثار الفرعونية الطبيعية، وقد استغل هذا الأمر القائمون على السياحة والثقافة في مصر، حيث بدأ هذا التقليد منذ حوالي عقدين من الزمان، لنسمع ونشاهد تمثيل عايدة بين الأهرامات وأبي الهول، وكذلك نشاهد العرض نفسه بين معابد الأقصر الفرعونية. وانتقل هذا التقليد إلى بعض البلدان العربية والعالمية .. إلخ. وربما يظن البعض أن هذا الأسلوب المستحدث في عرض عايدة، هو أسلوب حديث لم يسبق التفكير في تنفيذه!! والحقيقة التاريخية تقول عكس ذلك!!

ففي عام 1912 قامت شركة الأعياد والحفلات باستغلال أوبرا (عايدة) بصورة فنية جديدة، جذباً للسُيّاح الأجانب لزيارة مصر ومشاهدة (عايدة) في جوها الطبيعي بين أبي الهول والأهرامات، وقد خصصت الشركة موعداً لهذا العرض الفريد، وهو يوم 28 مارس 1912م. كما قامت شركة التراموای المصرية بتسهيل ذهاب وإياب المتفرجين لهذا العرض. وهذه المعلومات نقلتها لنا جريدتي (المقطم) و(مصر) في فبراير ومارس 1912.

عزيزي القارئ .. أظنك تتفق معي بأنك قرأت عن عايدة بصورة غير مسبوقة!! وما يهمني من هذا هو وصولك معي إلى هدف هذه المقالة، المتمثل في: وجود حقائق تاريخية فنية خفية، يستطيع الإنسان استثمارها في تفكيره أو في كتاباته، وربما تجعله يُعيد التفكير في أمور كثيرة كان يظن في حقيقتها، أو في عدم حقيقتها ... إلى اللقاء في الحلقة القادمة. ■

كاتب وناقد مسرحي مصري

صورة فنية جديدة

في عام 1912 قامت شركة الأعياد والحفلات باستغلال أوبرا (عايدة) بصورة فنية جديدة، جذباً للسُيّاح الأجانب لزيارة مصر ومشاهدة (عايدة) في جوها الطبيعي بين أبي الهول والأهرامات، وقد خصصت الشركة موعداً لهذا العرض الفريد، وهو شهر مارس 1912م. كما قامت شركة التراموای المصرية بتسهيل ذهاب وإياب المتفرجين لهذا العرض. وهذه المعلومات نقلتها لنا جريدتي (المقطم) و(مصر) في فبراير ومارس 1912.

تداعيات على هوامش أزمات مفتوحة... مؤجلة

رحلة مؤلمة في فضاء المسرح

كونك تقرأُ مسرحيةً فأنت تمارس طقسك الإنساني لتستردَّ ماتمَّ أخذه منك عنوةً؛ ماتمَّ سلبك: حريَّتك. فتقول رأيك الذي هو رأيك، فكيف إذا تفرَّجتَ على العرض المسرحي؟؟ أو تصيرَ عميلاً للمسرح- أي عميلاً للحريَّة أو تشتغل أجيراً عند المستبدِّ؛ عندَ الطاغية.

لحظةُ ذهابك لحضور عرض مسرحي هي اللحظةُ التي تذهب فيها لتتفرَّج على الجنَّة فلا تفوِّتها، كيْ لا يُقنعكَ الشياطين – على كثرتهم- بفوائدِ النار. المسرحُ احتفالٌ بثقافة السؤال أكثر منه احتفالٌ بثقافة الجواب.

* أنور محمد

الوصايا

كثيرٌ من كتَّاب المسرح يكتبون حوارات تمثيلية، كلاماً مملاً، خطباً، بيانات من أجل الأخلاق الحميدة والحريَّة والعدالة، ويعتقِّدون أنَّهم بذلك ينقذون المسرح من أزمته- من معاناته.

مسرحيون لا يدركون أنَّ اللسان الذي في فيه الممثِّل إنَّما يجرحُ ويسحر، وأنَّه يمكن أن يقطِّعنا قطعاً قطعاً، وهو يبعث فينا متعةً مكبوتةً أو فكرة مقموعة. مسرحيون كأنَّهم موظَّفون يؤدُّون عملاً يسترزقون منه راتباً يعيشون فيه بقيَّة عمرهم، وينسون أنَّهم مصمِّمون خصيصاً ليكونوا نقَّاداً وقحين وفظِّين للطغاة. وبأنَّهم سادة، وبأنَّهم من يحمي الحياة الفكرية والخلقية، وبأنَّهم مثيرون ومستكشفون، وبأنَّهم حين يكتبونَ أو يخرجونَ أو يمثِّلونَ أو يصمِّمونَ الإضاءة، أو يختارون اللباس؛ إنَّما يمارسون فعلاً فيه شجاعةُ المواجهة مع الآخر الذي أخفى عنا ما أخفى: سرقاته، مؤامراته، جرائمه التي ارتكبها بحقِّنا، فنصيرُ نردِّدُ وقد أخذَتْنا المفاجأةُ الصدمةُ: هذا غيرُ معقول، هذا لايمكن أن يحدث، من المستحيل أن يسرقنا، أوه كم كنَّا مغفَّلين!!.

مسرحيون. المسرحيُّ في مسرحه عليه أن يترك حيِّزاً، جانباً من العقل، جانباً من عملياته الرياضية تقوم على الفكر النقدي المنفتح على الشك، في ماتفعله القوَّة حين تسلِّمُ لها فلا تبيعنا بأسواق النخاسة. عليه أن يفرجينا غوغائيتها وجبنها بفظاظة وسخرية.

من قال أنَّنا جمهورٌ يميل إلى الفرجة على المسرحيات الكوميدية؟. جريمةُ قتل تقع أو وقعت حتى ولو في الأزمان السحيقة ويُكتشف الآنُ منفِّذُها، كافية لأن تغيِّر مسار تفكيرنا حتى ونحن (نتكومد) . نحن جمهور يستهلكُ المأساة/ المآسي أكثر بكثير مما يستهلكُ الملهاة وبكثير من المتعة.لكنَّ مسرحيينا حين يفرجوننا جثثَ هؤلاء القتلى؛ فإنَّما يفرجوننا جثثاً تاريخية وليس أرواحاً لضحايا. وكأنَّ القتل صار عندهم فعلاً رومانسياً لذيذاً.

مسرحيون؛ممثِّلون حين يُلقون علينا كلمات الشخصيَّة التي يحتبسونها في(الجواني) جُوانِّيتهم ينسون أنَّهم يقفون على خشبة المسرح، فيصيرون يلقون بياناً أو خطاباً، فلا نسمعُ ثغاء اللغة التي من الأحرف الكلمات؛ ولا صهيلها. ولا نعود نشوف الرأس – رأسهم على أنَّه جزءٌ من الجسد. بل نشوفُه وقد صار يرسمُ؛ يمثِّل صورةً له متضخِّمةً/ ضخمةً، ومنتفشة. على أنَّه(رأسُ) أهمِّ بكثير من رأس يوربيدس، و شكسبير، و دانتي، و راسين، وداريوفو، و ميرخولد، وبريخت، وربَّما ربَّما أهمِّ بكثير من الرؤوس التي للرؤساء والملوك والعباقرة الذين أنتجوا المعارف والعلوم الإنسانية.

المخرج المسرحي العربي وإن تلقى تعليماً أكاديمياً؛ فهو إلى الآن ما يزال مفسِّراً/ شارحاً للحكي، للكلام الذي في الحوار بين الممثلين. مايفسحُ- كما ذكرنا آنفاً- الفرصة ليفرجوننا البطولة؛ ألوهية البطولة بصفتهم فاتحين ومحرِّرين فوق الخطأ.. المخرجُ عليه أن يَبلَّ جسده بالماء، أن يتمتَّم بالنصِّ، لا أن يقرأه قراءةَ عابر، لأن يبقى على الشاطئ.

مسرحيون حبسوا أنفسهم ضمن غرف التدريس أو أسوار المعهد والجامعة، وتحوَّلوا إلى مستخدَمين؛ موظَّفينَ ينظرون يومياً إلى شهاداتهم الأكاديمية. إلى مكانتهم الاجتماعية والثقافية التي استحوذوها بها، وينسوْنَ أنَّهم رسلُ حريَّةٍ مُهمَّتهم إثارةُ النقاش والجدل، ولو أدَّى بهم ذلك إلَى السجون أو الجنونَ. هذه ربَّما معهم فيها بعض الحق، فلا أحد يحمي المسرحي العربي من هذين المصيرين (السجن أو المشفى)، فالعائلةُ المسرحية مفكَّكةٌ وتعتدي على بعضها. إنَّما مسرحيونا عليهم أن يعرفوا رغم ذلك قيمة الحريَّة التي ثمنها الموت.

المتمسرحون

أفكَت المسرحية. مسرحٌ يأفك، مسرحُ قليل العَقل، ضعيف الرأي. هكذا حال مسرحنا الذي صرنا لا نعرف ماذا يحمل لنا من فكر يسوِّي مابيننا وبين خصومنا. أقول خصومنا وليس أعداءنا - المسرح لايعادي، المسرح يخاصم لأنَّه من صورة فيها حركة تجسِّد رأياً يفتن، يسحر، يخلب اللبَّ. وليس من ألفاظ وكما هو في مهرجاناتنا- حوشية جافية غليظة، لا رهافة ولا رِقَّة ولا عذوبة فيها. لماذا نحب يوربيدس وشكسبير، ودرونيمات وبريخت، ونعمان عاشور وسعد الله ونوس. إنَّ مسرحهم- الدراما/ الصراع- الذي فيه، ليس دراما تسلية لاتبل صدى، ولا تنفع غلة. وليس دراما إدِّعاءات زيوف للتخدير وتغييب الإدراك وتسفيه الرأي الآخر. مسرحهم وإن كان يتأسَّس على الأسطورة/ الأساطير كما عند شكسبير وونوس، إنما لينقلب على هذه الأسطورة فيفكُّ أسرَ العقل فلا يبقى هبلاً؛ أهبل كما في مسرح الكثير من الجلوطيين، مسرح جلوط من الجلطة التي هي جرعة خاثرة تعدم الحركة بين الزمن/الأزمنة التي تحلل الصراع، تحلل سلوك الشخصيات، فيصير العقل خرافة، ونصير كمتفرجين نتصلَّب، نتمردغ، نتمرَّغ من شدَّة الألم

نحن لا نقرأُ القمعَ، بل لا نتجرَّأ نوقفه عند حدّه وهو يحدُّنا في أعماقنا,فيجرِّدُنا من مشاعرنا الإنسانية

شكسبير

ونوس

موليير

وجهاً لقفا، فيما المتمسرحون الجلوطون الجلقون وقد انكشفت عوراتهم، فإذا هم مثل تلك المرأة الخذعولة (الحمقاء) التريكة التي تتشفى بالرجال، كل الرجال الذين أعرضوا عنها تضحك كما العث، السوسة- وكما العثاء- الحية. لماذا آل مسرحنا إلى ما آل إليه الآن ؟ ألا من مخلِّص يخلِّصنا من هذه الادِّعاءات القرعاء، ومن هذه الخيبات؟. أهو الجراد يهتمشنا، يثير جلبة، يثير ضوضاء،وكأنّنا في ليل عميسٍ عموس ظليمٍ ظلوم لا صبحَ وراءه؟.

صهيل المسرح

نحن لا نقرأُ القمعَ، بل لا نتجرأ نوقفه عند حدِّه وهو يحدُّنا في أعماقنا،فيجرِّدُنا من مشاعرنا الإنسانية، ويحولنا إلى حيوانات؛ إلى كائنات مسالمة. قمعٌ أرهبَ وأرعبَ وانتصرَ على الملك لير، وعلى هاملت، ومدام بوفاري، وروميو وجولييت، وجوليان سوريل بطل ستندال في رواية الأحمر والأسود، وعلى فيدرا راسين. وحوَّلهم من ملوك إلى حُجَّاب، من سادة إلى عبيد بصفتهم(معارضةً) جمالية، معارضةً أخلاقية. شكسبير وابسن، ومن ثمَّ موليير وبرنارد شو، إلى ألفرد فرج، ونعمان عاشور، وعبد الرحمن بن زيدان، وعز الدين المدني، وقاسم محمد، ويعقوب الشدراوي، وسعد الله ونوس، وممدوح عدوان... إلى آخر هذه السلالة من المسرحيين. إنّما هم رسُلٌ يدافعونَ عن إنسانيتنا حتى لانكون ضحايا هذا القمع؛ العنف؛ العدوانية، التي تنظِّمها الدولةُ، أو الأفرادُ ذوي السطوة على البشر. عدوانية قتالية تريدُ تفترس كلَّ شئ ، لأنَّ رجالات المسرح- لأنَّ المعارضة الجمالية والأخلاقية التي تستوطنُ، تتحركُ في مسرحياتهم؛ تثيرُ، تغيظُ، تخلخلُ توازنَ الطغاة الفيزيولوجي- الحيوي، تهزُّ كراسيهم، تيجانهم، امتيازاتهم التي اغتصبوها بالعنف الذي تجمَّعت خيوطه، جنازيره في أياديهم.

المسرحُ وحده من بين الفنون الذي يؤسِّس ويجذِّرُ لثقافة الحوار، فلا يكونُ الإنسانُ فريسةً أو مفترساً، يكون عنيفاً، دموياً، قاتلاً فيهينُ الحياة. المسرحُ معارضةٌ، قوةٌ تعارضُ العنفَ والقسوةَ والوحشية. فالجمالُ الذي في المسرح – المسرحُ جمالٌ لا يمكنُ أن يحمل في سماته ماهو عنيفٌ وما هو شنيع. قد نجدُ، نقبضُ على العنيفِ، وعلى الشنيع في المسرحِ الذي كتبه إبسن، وراسين، ولوركا، وروزوروف، وتشيخوف، وبيراندييللو، وبيكيت، وبريخت، وآرتو، ونجيب سرور، وفرحان بلبل، ومصطفى الحلاج، وسعد الدين وهبة، ومحمد إدريس، وأحمد بن قطاف وعبد القادر علولة و.... لكنَّه العنيفُ الذي يحرِّكُ في نفوسنا النفورَ من العنف، النفور الذي يصيحُ السمعَ، ويقوِّي البصرَ كي تمارسَ الأحلامُ والذكرياتُ حريتَّهما التي قمعها العنف، فنتمكَّنُ من السيطرة عليه ونروِّضه.

جريمة قتل

من قال أنَّنا جمهورٌ يميل إلى الفرجة على المسرحيات الكوميدية؟. جريمةُ قتلٍ تقع أو وقعت حتى ولو في الأزمان السحيقة ويُكتشف الآنَ منفِّذها, كافية لأن تغيِّر مسار تفكيرنا حتى ونحن (نتكومد) . نحن جمهور يستهلكُ المأساة/ المآسي أكثر بكثيرٍ ممَّا يستهلكُ الملهاة وبكثيرٍ من المتعة.لكنَّ مسرحيينا حين يفرجوننا جثث هؤلاء القتلى؛ فإنَّما يفرجوننا جثثاً تاريخية وليس أرواحاً لضحايا. وكأنَّ القتل صار عندهم فعلاً رومانسياً لذيذاً.

عندما كتب يوربيدس مسرحيته"عابدات باخوس" فليسَ من أجل أن يمجِّدَ العنفَ/ القتل. الباخيات بدَيْن ومعهُنَّ أعضاءُ الموكب وهم يشيِّعونَ الإله (بانتيوس) بأنَّهم قومٌ بدائيون، قومٌ متوحِّشون، وهم يقتلونَ أنفسهم كما يقتلون غيرهم. لكنَّه العنفُ الذي يكشف (نبالة) المقصد. أليست احتفالات (عاشوراء) مثل احتفال الباخيات حزناً على إلهٍ أو على بطلٍ تمَّ قتله غيلةً /غدراً؟.

هو قتالٌ؛ قتلٌ؛ هو طَقسٌ عنفي، فيه عنفٌ، فيه ولاءٌ؛ وإن كان شكله متطرِّفاً أو فيه تطرُّف، فإنَّما لأنَّ فيه بعثاً، تثويراً لشكلٍ من أشكال الجمال الذي كاد يأفل، وتدميراً لشكلٍ من أشكالَ البشاعة التي فيها اغتيال. هو عنفٌ لتعبئة شعورٍ جمعي، عنفٌ يصدر عنه موسيقى يُساهمُ في تأليفها وعزفها وتوزيعها المتفرِّجون. موسيقى تهزُّ روحَهم، روحهم التي تهزُّ أجسادهم فتحرِّكُها حركةً تعيد إنتاج الجمالِ إلى ما لا نهاية. كأنَّها مسرحية، مشهدٌ فيه هستيريا، فيه جنونٌ يجعل من حركته هذه التي توزِّعُ العنفَ حواليها صدى لأداة القمع/ القتل التي فيها اغتيال الإلهِ الرمزِ البطل، فنشوف السياسة- سيف السياسي الذي ماعاد سيفه يقطعُ ولا يطعن، سيفاً شريراً ضدَّ للحياة، كيف يجزُّ مئات الآلاف من الرؤوس في لحظة واحدة وليس له سوى حدٍّ واحد. سيفاً يهزمه الجمالُ الذي في قلب المتفرجين، الجمالُ الذي أمسى حضوراً حسِّياً يجسِّد فكرة الحرية، مثلما يفرجنا شناعةَ فعل السياسي حين تجرأ على القيام بفعل الاغتيال، اغتيال الجمال الذي هو تجسيد لفكرة الخير- الخير الذي في المسرح، المسرح الذي ضدَّ الشرِّ، الموت. المسرحُ الذي ضدَّ الانتحار حين تضيق الحياةُ بنا، حتى لو كان انتحاراً احتجاجياً. فالمسرحُ شأنه شأنُ الدين الذي يريد تحقيق العدالة لأنَّنا- لأنَّه غير الشعر والرواية- نجدُ فيه خلجات روحنا/ أرواحنا وهي تصهل من شدَّة الحرائق التي أشعلها العنيفُ فيها وحواليها.

وحتى لا تكون عنيفاً ولا معنياً بما حكيناه؛ ثمَّةَ حلٌ واحد هو أن تكونَ كلَّ شئٍ إلا أن تكون مسرحياً- أي أن لا تكون حيّاً. ■

* كاتب مسرحي سوري

«كواليس» جمعتهما على هامش مهرجان المسرح العربي

وجهاً لوجه

بن زيدان يغوص في أعماق المدني معاتباً ...متسائلاً ..مدهوشاً..!

يعد عز الدين المدني وجها بارزا من الوجوه المسرحية العربية التي ساهمت بإبداعها في تأصيل الظاهرة بالعودة إلى التراث وتوظيفه بالسؤال والمساءلة لتكوين نص له خصوصياته العربية التي تستفيد من كيفية الكتابة والحكي في الموروث العربي. وبالعودة إلى نصوصه المسرحية نجد إحالة على أسماء وشخصيات إشكالية لها صلة بالثوابت التي حكمت رؤية عز الدين المدني للإبداع وللعالم، للمسرح وللحياة. وفي هذا الحوار تجلية لجوانب الإبداع لديه... لقد كان حوارا مفتوحا يركز على ما شغل عز الدين المدني في مسيرته الإبداعية. وفي القاهرة كان هذا اللقاء :

حوار : د. عبد الرحمن بن زيدان

لم تدخل صدفة عالم المسرح، ذلك أن عوامل كثيرة تضافرت لتربطك بالكتابة، وبالمسرح، وبالتراث العربي لترسم لنفسك نهجا خاصا لتقديم رؤيتك للعالم.كيف تقدم لنا هذه العوامل ؟

في كل تجاربي المسرحية لم أكن أكتب تحت الطلب. دخلت عالم المسرح وأنا طفل صغير مع والدي الذي كان يصطحبني معه إلى المسرح البلدي بتونس العاصمة، فكان هذا هو لقائي الأول بالمسرح، أما اللقاء الثاني فهو حينما بدأت أكتب، كان اهتمامي الأول بالقصة، لكني ملت إلى المسرح الذي أخذ مني كل شئ حتى أنى صرت لا أكتب إلا للمسرح، فصارت أغلب كتاباتي للمسرح.

بطبيعة الحال عرفت علي بن عياد، ومختلف الممثلين من أصدقائه، رغم أنى في هذه المرحلة لم أكن أحب المسرح السائد كثيرا، المسرح كفرجة، وأشكال كتابة، ثم اطلعت على بعض الدراسات عن رجال المسرح في تونس.ثم اطلعت على بعض الدراسات عن رجال المسرح في تونس، ثم في موقع من الثقافة التونسية، أردت أن أكتب نصوصا تونسية عربية تكون بمثابة نصوص لها قيمة ووقع وتأثير وبعد أحسن مما أشاهده في مسارح تونس.

هذه من المحفزات التي دفعتني إلى الكتابة، لكني في كل تجاربي المسرحية لم أكن أكتب تحت الطلب، أي طلب.لأني لا أنتظر من مخرج أن يأتي عندي لأعطيه نصا جاهزا تحت الطلب، لأن الجاهز ليس بإبداع ولا بكتابة.

لقد شاهدت المسرح وأنا طفل، ثم وأنا شاب في مقتبل العمر، وشاركت فيه شابا، وكهلا، مشاركة في الإبداع، وفي النقد، و، وأصدرت "العمل الثقافي" الذي كان يهتم جدا بالمسرح، وبفنونه من حيث هو إخراج، ومن حيث هو تمثيل أو كتابة. فتشكلت لدي قناعة داخلية وهي أن للمسرح وجهة أخرى، هي وجهة التنظير الذي وقفت به موقفا رافضا للمسرح الموجود الذي كان في تونس سواء كان تونسيا، أو فرنسيا، أو أجنبيا، فأردت انطلاقا من هذا الرفض أن يكون لي أنا مسرح "بديل" .

إذن هناك تنظير، وتصورات، ورؤى للمسرح الذي أريده أنا، وهو بكل تأكيد ثلاثة العوالم المتداخلة والمتظافرة التي شدت وجودي إلى عوالم المسرح بالكتابة، وبالنقد وبالتنظير في آن واحد ، إضافة إلى معاشرة رجال المسرح معاشرة يومية. أعتقد، هذه هي العوالم، وبطبيعة الحال بعد ذلك المسرح الفرنسي ورجاله، والمسرح المغربي والمصري والسوري ومختلف المسارح العربية.

إلى يومنا هذا أنا غير راض على المسرح العربي من حيث هو كتابة، ومن حيث هو شكل، ومن حيث هو عمل فني، ذلك أنني أعتبره في غالبية ضحلا ورديئا. وعدم الرضا بهذا الشكل

> المدني : كان لدي شكاً ملحاً في أن اليونان هم الذين كانوا يحتكرون قضية المأساة بالمعنى الوجودي

> أنا في مسرحياتي لا اشتغل على الطرفي والآتي ، لأن قيم الدولة العربية وتحررها شيء أساسي ومهم جداً، وقيام الثورات فيها أساسي كذلك

قوى الشر

التراث غني، وخطير جدا.لكننا نجد قوى الشر موجودة فيه ـ مثلا ـ نجد الحشاشين كمجموعات ضد القيم الإيجابية، ضد الحرية، وضد الاجتهاد،ضد الاستقلال الذاتي، ضد المرأة، قضية الحشاشين ـ هاته ـ من أهم القضايا الموجودة في التراث العربي الإسلامي، ومن هنا أدافع عن القيم الإنسانية في كل مسرحياتي: الإسلام كحرية، وكعدل، وكتسامح، الإسلام كتنوير، وكرحمة.

هو ما حفزني على الكتابة، أو على إعطاء ما كنا نسميه في آخر الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين بالبديل عن المسرح الغربي، فبعد أن شاهدت كثيرا من المسرحيات العربية التافهة جدا، وهي كثيرة جدا، لا من حيث الكتابة، بل ومن حيث الإخراج والتمثيل والتقنيات، وهذا شئ لا يرضي تماما إلى يومنا هذا، شرعت أكتب هذا البديل.

نحن نعرف أن المسرح هو العمود الفقري للثقافة العربية الحديثة، إنه الرمح واللسن لكل ثقافة حية، أكثر من الرواية، أكثر من القصة، لأنه العالم الذي يقدم المواقف الحضارية والثقافية والسياسية والاجتماعية في رؤية عميقة يتلقاها الجمهور على درجات من الاستيعاب، وبقدر ما نرفع من مستوى المسرح الفكري والفني، نكوّن الجمهور.

لي فكرة أساسية هي قديمة ورثة تسكن ذهني دائما وهي أن المسرح يكون الجمهور، فكريا، وذوقيا، وحضاريا، والتكوين هنا لا يعني ولا يحمل معه المعنى البيداغوجي، لكنه التكوين بالمعنى الواسع حيث فيه الإعلام والتحدي وطرح السؤال على الناس، والتفاعل معهم إلى غير ذلك من الأشياء الأساسية في التكوين. إن التكوين ليس تعليما كما هو الشأن لدى بريخت الذي يريد أن يفرض إيديولوجيا معينة إنما التكوين الذي أقصده هو الذي يطرح الأسئلة الأساسية.

بطبيعة الحال أن طبيعة النصوص التي كتبتها جاءت لتغطية ما يدوم، والابتعاد عن الفوري، والآتي، والظرفي، ذلك أني أحس إحساسا عميقا جدا بالتاريخ، وبالزمن، خصوصا بالزمن العربي، أحس أن هناك مواضيع تدوم، ومواقف تدوم، كما أن هناك مواقف ظرفية، وآنية لا تدوم.و المسرح رغم أنه ينتهي بعرضه، إلا أن النص في اعتباري ينبغي أن يدوم، وأن يتواصل، لأن المسرح ـ دائما وأبدا ـ يخاطب المستقبل ذلك أن كلمة المسرح تقال للمستقبل، لا تقال للماضي، بل تقال للحاضر، والمستقبل.

لقد راجعت بعض كتاباتي، وقرأتها وكأني أجنبي عنها لأني أنساها، ولا أتحملها.وهذا طبعا شئ عجيب، فوجدت أنها كتابات ما زالت تقرأ. وأن القضايا المطروحة ما زال الإنسان العربي يعيشها إلى يومنا هذا على الرغم من أنها كتبت منذ عشرين سنة تقريبا.أنا لا أعرف سر ذلك. لكن عندي وعي قوي جدا بحركة وبقوة الزمن، وبصيرورة التاريخ، لذلك أتصيد دائما وأبدا ـ اللحظة التي تدوم، وأبتعد عما يسمى الحكاية الظرفية السيكولوجية الاجتماعية السياسية، فوجدت ضالتي في التراث، لأن التراث يدوم.

في كل مسرحياتك نجد حضور التراث بكثافة قوية، وبشكل مميز توظف فيه كل الأشكال التعبيرية التي تخدم بنية النص ودراميته.ما أسباب هذه العودة إلى التراث ؟ هل هي الانخراط في صيرورة المسرح العربي الذي اختار هذه العودة لتأصيل الظاهرة المسرحية في الوطن العربي؟ أو ماذا ؟

المسرح يعتمد على الإشكال ولا يعتمد على التمجيد، وجدت ضالتي في التراث، لكن قبل أن أواصل قضية الحديث في موضوع التراث، أريد أن أقول إن تكويني مخضرم، أي جامعي وغير جامعي، أي عصامي، لقد تثقفت في الجامعة التونسية، وفي الجامعة الفرنسية، وثقفت نفسي بنفسي ـ أيضا ـ حيث أقرأ إلى يومنا هذا ست ساعات، وهذا يعني أن حياتي قراءة، وكتابة، أكثر من أي شئ آخر، وهو ما أهلني كي أكون قريبا من التراث العربي.

لقد وجدت ضالتي في التراث، والتراث ليس ماضيا فقط، بل هو ماض، وحاضر، ومستقبل. هذا من حيث الزمن، أما من حيث المضمون، فالتراث مجموعة من المواقف، والأشكال والقيم، والأحداث "الموجودة" في نسق منطقي له منطقياته الخاصة، وعلى مستوى آخر، فالتراث هو الحضارة، هو الثقافة، هو التاريخ، هو المأثورات الشعبية، هو تصورات ورؤى الناس، هو القدسي، وغير القدسي.

بطبيعة الحال هناك تراث تهافت مع الزمن، وذاب وانتهى، لكن هناك تراث سافر منذ تأسيسه إلى اليوم، وسيسافر نحو المستقبل ، مثلا المعمارية العربية، وقضية السفر، ورحلة التراث إلى المستقبل يجسدها مثلا جامع الأزهر، وجامع القرويين بفاس، وجامع الزيتونة.

إن التراث صيرورة، وحركة وليس ثباتا، ومستوياته المتعددة هي التي تجعل منه قوة، وديناميكية منها الهوية، وقوة الهوية العربية الإسلامية، لكن هناك ـ أيضا ـ المظاهر السلبية في هذا التراث ـ مثلا ـ التراث السحري، والشعوذة والأشياء التافهة والرجعية التي فيه، وهو ما أرفضه، وأكشف عن سلبياته، لأن المسرح يعتمد على "الإشكال" ولا يعتمد على التمجيد، وعلى الرثاء، وإنما هو دائما وأبدا يعتمد على ما هو مشكوك فيه، على ما يطرح قضية وما يفرزه من إشكالية معينة، وعميقة في آن واحد، إذا لم تكن هناك إشكالية تصير الحكاية فارغة وكتبا صفراء.

كيف تناولت وعالجت هذه الإشكالية في مسرحياتك ؟

إن المسرح لا يحتمل التمجيد ، إنه يعتمد على النزاع، مثلا، لما أخذت الحلاج ولم آخذ رابعة العدوية ؟ الجواب هو أن رابعة العدوية لا تقدم إشكالية ذات بال، بينما الحلاج مثلا يشكل إشكالية عربية وإسلامية ذات بال كبير جدا ما زلنا نعيش على هذه الإشكالية / النزاع.

اقتناعي بهذا جعلني ضد الاستشراق المغرض

المسرح يعتمد على الإشكال وليس على التمجيد

المدني : التراث صيرورة دائمة وليس ثباتاً

الذي يقول " إن الإنسان العربي لا يعرف المأساة " وأنه ليس مأساويا. هذا غير صحيح، فكبار المبدعين العرب القدماء وحتى المحدثين مأساويون بالدرجة الأولى، وهذا يعني أن المأساة ليست مقتصرة على اليونان فقط وبالتحديد المسرح اليوناني ، لأنها ظاهرة إنسانية.

من هنا كانت الاستفادة من الأشكال التعبيرية العربية لخلق مسرح عربي حضاري، ومعنى هذا أن النقطة الحساسة والقوية هي أن الإنسان العربي - كان وما يزال - يعرف المأساة بمعناها الأساس، وبمعناها الكياني، والوجودي، وليس بمعناها السياسي، أو الإيديولوجي، أي يعرفها بمعناها الفلسفي العميق، أي أن في كيان هذا الإنسان هناك مأساة نسميها اليوم إشكالية وجودية يعيشها هذا الإنسان. وهو ما تناولته في أغلب مسرحياتي حين رصدت الفترات التي فيها أشكال وفيها الإنسان العربي الذي له إشكال : قضية الجماعات الثورية، ثورة الزنج مثلا ومولاي الحسن الحفصي، رسالة الغفران، والتربيع والتدوير. إن الإشكال، والنزاع شئ أساس للمسرح العربي، وبدونه يصبح هذا المسرح تافها وبدون قيمة وجودية ، وبدون قيمة موضوعية ولا محورية يحفظ ولا يقاس عليه .

لقد شككت شكا ملحا في أن اليونان هم الذين كانوا يحتكرون قضية المأساة بالمعنى الوجودي كقضية بروميثيوس مركزا للتراجيديا اليونانية الذي يحب الحرية فيسرق النار والنور ويتمّ تعذيبه، فالحالة الوجودية - هاته - موجودة ومتوفرة وبدرجات مختلفة في التراث العربي الإسلامي، سواء كانت في الشخصيات، أو في المجموعات البشرية الاجتماعية ...هذا أعتبره حجر الزاوية وبدون هذا الأساس لا يوجد مسرح .

إن التراث من الثراء، وللأسف، فإن تراثنا العربي مجهول، ومعتم عليه، لكن نحن نعيش في فترة ما زالت فترة إحياء، لا إحياء التراث فقط، بل إحياء الشخصية العربية الإسلامية، بمقوماتها وبقيمها، مثلا أن الذي يدعو إلى الإشكال في الحضارة العربية الإسلامية هو القضية المركزية المتمثلة في : - قضية العدل - والحرية - كأسئلة ومسائل اشتغل عليها مفكرو الإسلام، مثلا عند الأشعرية، وفي الجاحظية، في المعتزلة بصفة عامة " مخير أم مصير " إنها قضايا مطروحة بعمق.إن التراث هذا يعطيك " قضايا القيمة " لكن أن تستفيد من التراث وتكتب مسرحية بدون قيم هذا مستحيل. الكتابة تعني بسط قضية القيم ، خصوصا القيم، والمثل الإنسانية القارة "العدالة"، " الحرية" هي دائما وأبدا في نصب أعيننا، لا تختفي في أية مسرحية من المسرحيات، خصوصا في الفترة التي نعيشها .

التراث غني، وخطير جدا، لكننا نجد قوى الشر موجودة فيه - مثلا - نجد الحشاشين كمجموعات ضد القيم الإيجابية، ضد الحرية، وضد التفكير الحر، وضد الاجتهاد، ضد الاستقلال الذاتي، ضد المرأة، قضية الحشاشين - هاته - من أهم القضايا الموجودة في التراث العربي الإسلامي، ومن هنا أدافع عن القيم الإنسانية في كل مسرحياتي:الإسلام كحرية، وكعدل، وكتسامح، الإسلام كتنوير، وكرحمة.

هذا التراث الذي خرج من الماضي القديم ليدخل الزمن المسرحي. هل يمكن اعتباره شكلا مميزا في مسرحياتك استطاع الاستفادة من المذاهب والتيارات المسرحية الغربية ؟ كيف ذلك؟

أنا لا آخذ قطعا من التراث بهدف لصقها، وتركيبها، لأن القضية عندي ليست استعادة التراث في المسرح لا الحلاج عندي ليست له علاقة بالحلاج التاريخي، إنما هو إشارة - فقط - لا أقل ولا أكثر، إنه مرجعية، إنه السكة التي يمشي عليها المسرح الذي يجب أن يكون عميقا ويطرح القضايا العميقة، ويطرح قضايا القيمة، والمثل.

الحلاج ورابعة العدوية

إن المسرح لا يحتمل التمجيد ، إنه يعتمد على النزاع، مثلا، لمّا أخذت الحلاج ولم آخذ رابعة العدوية ؟ الجواب هو أن رابعة العدوية لا تقدم إشكالية ذات بال، بينما الحلاج مثلا يشكل إشكالية عربية وإسلامية ذات بال كبير جدا ما زلنا نعيش على هذه الإشكالية / النزاع.

اقتناعي بهذا جعلني ضد الاستشراق المغرض الذي يقول " إن الإنسان العربي لا يعرف المأساة " وأنه ليس مأساويا. هذا غير صحيح، فكبار المبدعين العرب القدماء وحتى المحدثين مأساويون بالدرجة الأولى، وهذا يعني أن المأساة ليست مقتصرة على اليونان فقط وبالتحديد المسرح اليوناني ، لأنها ظاهرة إنسانية.

الحلاج عندي لا علاقة له بحلاج ماسينيون الذي قدمه ودرسه دراسة تاريخية. إني أتساءل ما علاقة الناس بالحلاج التاريخي في يومنا هذا؟ إن ما يهمهم هو الحلاج في يومنا هذا كبطل إشكالي يدافع عن القيم الأساسية القارة الموجودة في السلطة أو في الشعب، من هنا اقتنعت بتحويل التراث الى مادة مسرحية .

ألم تستفد من التقنيات المسرحية الغربية ؟ ألا يوجد تغريبي بالطريقة البريختية ؟

أخذت درسا معمقا من التقنيات العربية القديمة "في الكتابة" واستفدت من قضية شكل السرد والحكاية، أو كيف نحكي الحكاية عند العرب. لقد قمت بدراسة لذلك بهدف كتابة المسرحية، وليس القيام بدراسة هيكلية أو سميولوجية، أي أحببت أن أعرف كيف يحكي العرب.

إن الحكي العربي تحول إلى مسرح من خلال الحكي العربي، وطبعا وجدت فيه أشياء عجيبة، مثلا، أخذت مقولة من المقولات فيه، وهي الاستطراد، أو الشكل المبتدل في رأي المستشرقين، أوحتى عند الكتاب الحديثين، فجعلت من هذا الاستطراد مقولة، وهذا ليس متوفرا في المسرح الغربي، كان تلقى الخشبة موزعة على ثلاث أو أربع خشبات ، تتحدث عن الخشبة الأولى ثم الثانية ثم الرابعة ... وقد نجحت فيه، لكني لم أكرره في مسرحيات أخرى، لأني - دائما وأبدا - أبحث عن مقولات أخرى.

هنا أخذت الحكاية - أو كيف نحكي الحكاية ؟ وكيف نجسمها في شخصياتها.مثلا في مسرحية جديدة تحمل عنوان " ابن رشد"، أخذت أشياء قديمة جدا لا تمت بصلة إلى المسرح -ظاهريا - لا توجد أية علاقة، لكني وجدتها حكاية، فكتبتها عن قضية الرواة.روى فلان عن فلان ..." العنعنة" سلسلة من الأشخاص يتكلمون عن حدث ثقة، سلسلة تمتزج بالحقيقة، وجعلت منها هي شكلا .

هل هذا تجريب جديد على مستوى كتابة النص المسرحي العربي ؟

إنه تجريب جديد لا يخضع للمقولات الغربية .

بمعنى أن الذاكرة الغربية غير موجودة في كتاباتك .

الشئ الأساس عندي هو أن المقولات الجمالية الشكلية العميقة الداخلة في الدراماتورجيا هي عربية، لمقولة " العنعنة" ظفرت بها بعد جهود كبيرة ومضنية لأني درست علم الحديث . علم الحديث لا علاقة له بعلم المسرح، لكني استطعت أن أدخل علم الحديث في المسرح، وأربط بين الشكل القديم الذي تنوسي، وبين الشكل الحديث/ المسرح، فعلى الرغم من أنه بعيد كل البعد عن المسرح، فقد استطعت أن أجعل منه شكلا ، أي الشكل الذي يعطي نصا مسرحيا عربيا.

بنية وبناء النص المسرحي لديك هما شكلان مستمدان من التراث العربي برؤية عربية جديدة تتوخى بهما التأصيل المسرحي العربي بخطاب سياسي لا يتحدث عن المحدد - فقط - في إطار عام، بل تتحدث عن تجارب إنسانية خالدة في الصراع الإنساني.لكن لماذا اتخاذ قناع التراث وسيلة لتمرير هذا الخطاب السياسي ؟

أقول نعم ...كل هذا صحيح جدا، وليس لدي تعليق عليه، لأن هذا هو موضوعي الذي اشتغل عليه

مثلا في ثورة الزنج، كيف تقدم هذه المقولات؟

المقولة السياسية هي مقولة دائمة مع العصر، إنها إشكالية دائمة ومستمرة مع الزمن. مثلا لا نستطيع أن نقول إننا لا نخضع للغرب، لا نستطيع أن نقول إننا سالمون من سيطرة القوى الغربية،

على الرغم من قمنا بثورة في بلداننا، وبرغم حصولنا على استقلالنا في سنوات الخمسين، وسنوات الستين من القرن العشرين.

نعود إلى ثورة الزنج وفي جل مسرحياتك هناك المثقف، والسياسي، والوعي، والسلطة القائمة ضد فعل الوعي ... هذه ثوابت تحكم كتاباتك، وفي مسرحية "على البحر الوافر" هناك عبد الرحمن بن خلدون كشخصية محورية إشكالية تطرح قضية المثقف الغريب عن ذاته، يغرب عن وطنه، ثم يعود ليحاكم الواقع فيستغل استغلالا فاحشا .لماذا هذا الطرح ؟

عبد الرحمن بن خلدون في مسرحية " على البحر الوافر " بطل إشكالي لا يصالح الواقع، فيستغله المتحكمون في هذا الواقع استغلالا قويا فضحت من خلاله العلاقة المتحكمة في المثقف أمام ذاته وأمام السلطة. إنه المضمون الذي يتواشح مع الشكل الذي أنتجه وهو بناء بنية المسرحية.

إن ما كان يهمني في هذه المسرحية هو استخدام العروض العربي لبناء الشكل المسرحي العربي، لقد اشتغلت على العروض، وعلى معنى البحور.إنه عمل إنسان مجنون لا ينتبه إليه النقاد المسرحيون، لأنه عمل صعب خاف عن النظر، أو يظهر سهلا، لكنه يبقى قويا لا يمكن تكسيره .

تأخذ البحور العربية، وتحاول بعد إحصائيات لأهم الدواوين العربية ـ بشار بن برد، امرؤ القيس، أبو العتاهية، أبو العلاء المعري المتنبي ـ سنجد أن البحر الوافر متوفر في البحور العربية وفي الشعر العربي بشكل ملحوظ حسب اجتهادي. هنا تداخل علم العروض بعلم المسرح على مستوى المعنى. في هذه المسرحية، كما استفدت في بنية مسرحية الحلاج من الموسيقى العربية حين كتبتها كمقام عربي، وكشكل يمشي ويرجع، فكان مقام الرصد .

لماذا ابحث عن شكل من الأشكال أو قالب لأطرح أو أقدم فيه رؤيتي للعالم وعندي هذا متوفر في التراث جدا؟

المسرح العربي والقضايا الأعم

إذن أنت لا تتوفر على شكل مسرحي واحد، ولكن على أشكال مسرحية تتحقق وتنجز بعد عملية التجريب فيها. هناك العنعنة، هناك البحر الوافر، هناك رموز وشخصيات تاريخية ذات حمولة فكرية مثل الحلاج وعبد الرحمن بن خلدون والمدينة بمفهومها الوجودي "قرطاج"، ومحاكمة الإنسان العربي في "رسالة الغفران" كل هذا يدل على وجود ثوابت هي المثقف والسياسي والسلطة . لكن في إطار وجودي، لكن ألا نقول انه الإطار المُسيّس ؟

القضية ليست مسألة سياسة، هي قضية أعمق أنه إذا كنا نفهم السياسة على أنها ظرفي

وأني بل أعمق.

السياسة بالمعنى الكبير، بمعناها الحضاري، بمعنى الرؤيا الكبرى للمشروع وللمنظور الحضاري الكبير الذي يدوم ويتواصل ويستمر . أنا في مسرحياتي لا اشتغل على الطرفي والآتي ، لأن قيم الدولة العربية وتحررها شئ أساسي ومهم جدا ، وقيام الثورات فيها أساسي كذلك .

لكن كيف قدمت مسرحية الحلاج هذه الرؤية؟

قدمت من خلال رؤية ثلاثية، أو زوايا ثلاثية، حلاج الشعب، حلاج الحرية، حلاج التصوف، أي النقابي والمثقف والمتدين . هناك تقاطع بين ما يقع في هذا وما يقع في الآخر وذلك عبر مقام كأنك تستمتع إلى موسيقى، ولكنها مأساوية لا تغيب عنها روح الفكاهة الموجودة في مسرحياتي من شدة المأساة وقوتها. حيث اشتغل على مواقف هي في النهاية مواقف ولا مواقف ورائها إلا الموت. انك في المسرح لا تستطيع ان تكتب "وسط" هناك الموت أو هناك الحياة وهذه ثنائيات مسرحياتي .

لماذا شخوص مسرحياتك دائما رافضة لا تصالح الواقع؟

المسرح والتمجيد

المسرح يعتمد على الإشكال ولا يعتمد على التمجيد، وجدت ضالتي في التراث، لكن قبل أن أواصل قضية الحديث في موضوع التراث، أريد أن أقول إن تكويني مخضرم، أي جامعي وغير جامعي، أي عصامي، لقد تثقفت في الجامعة التونسية، وفي الجامعة الفرنسية، وثقفت نفسي بنفسي ـ أيضا ـ حيث أقرأ إلى يومنا هذا ست ساعات،وهذا يعني أن حياتي قراءة،وكتابة، أكثر من أي شيء آخر، وهو ما أهلني كي أكون قريبا من التراث العربي.

المدني : كان لدي شكا ملحا في أن اليونان هم الذين كانوا يحتكرون قضية المأساة بالمعنى الوجودي

أنا في مسرحياتي لا اشتغل على الطرفي والآتي ، لأن قيم الدولة العربية وتحررها شيء أساسي ومهم جدا ، وقيام الثورات فيها أساسي كذلك

صحيح، وعندما ترفض فإنها تواجه صراعا دراماتيكيا مع محيطها.

لكن لماذا نهاية مسرحياتك تتشابه، لماذا هذا التشابه ؟

في الفشل وفي الخيبة، لأننا نعيش الفشل، والخيبة، نعيشها منذ قرون. أنا لست واضحا Lucide ، أنا لا يهمني الكلام الفارغ، والحماس، يكفي أننا عشنا تجارب كثيرة في زمن السرعة إلا أن الفشل يلاحقنا، من هنا فجميع مسرحياتي تنتهي بأشياء مريعة.لأن من سوء حظنا أننا لم نر نجاحا للحركات الثورية، لأنها فاشلة، ومجهضة. أقل العساكر يأخذون الحكم في المجتمعات العربية. لا أحب أن يخرج المتفرج ويقول " الحمد لله على حالتنا ".

بهذا الموقف هل المسرح لديك فعل صدمة للجمهور أم تطهير لهذا الجمهور ؟

أنا أفضل طرح السؤال عقب السؤال . وهذا أهم بكثير من التطهير.إنك تطرح السؤال على الجمهور ليجيبك، لقد التقيت بجمهور كثير سواء في المغرب الأقصى، أو في تونس وحتى في مصر ممن بقيت لديهم صور، وهو شئ عجيب، فيحكون لي عن هذه الصور التي شاهدوها والتي بقيت في ذهنهم راسخة .

إذن كل هذه الأعمال المهمة في المسرح العربي كيف تلقاها النقد وهو يقارب مسرحياتك المتعاملة مع التراث ؟

النقد الجيد قليل جدا، لأنه في مقاربته النقدية لا يطرح بعمق قضية المسرح، ولا يقف على المقولات الجمالية وإشكالياتها ومكوناتها في العرض .

لقد سئلت لماذا آخذ شخصيات مريعة ؟ ولماذا تناولت محاكمة ابن رشد في قرطبة ؟ لقد قال النقد إن هذا خدش في سمعة الإسلام. إن النقد لم يستطع في يومنا هذا، أو استطاع منه القليل الغوص في عمق هذه النصوص، وأن يقرأ الشكل والمضمون في آن واحد، لأن الشكل ليس معمولا بصفة عفوية.مثلا في مسرحية "البحر الوافر" الشكل له علاقة بحركية النص وبدلالة عبد الرحمن بن خلدون فيه.

لقد تعلمت من أهل الحرف شكل تركيب النتاج لديهم، حيث أن كل جزئية تنتمي للمجال الكلي، توظيف الأنساق تعلمته من الحرفيين وليس من الكتب، عندما تدرس شكل بناء المساجد والجوامع لا تجد ولو زليجة صغيرة لا توجد في علاقة، وضمن بناء عام . لكن النقد لا يستطيع الكشف عن أسرار البناء في مسرحياتي .

عندما نعود إلى بناء النص في مسرحياتك نجده ... يختلف من نص إلى آخر ...

هذا تجريب، إني لأرتاح إلى شكل ثابت، والشكل لايمكن أن يكون هو الآخر لموضوع آخر. إنه ليس شكلا عالميا ثابتا في كل زمان ومكان. الشئ الأساس عندي هو أني لا أطمئن إلى شكل معين، وإلا كنت مجترا، ومكررا، كالرسام الذي يرسم نفس اللوحة بطرق مختلفة .

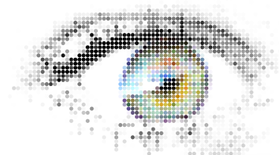
إن في كل مسرحية يلزم شكل مبتكر، وموضوع مبتكر .إني أدرس الموضوع كأني لم أكتب مسرحا من قبل، لذلك أنسى مسرحي ومسرحياتي، وأحيانا أعيد قراءة نتاجاتي لأنساه، وإذا لم أتمكن من نسيانه لا أستطيع الكتابة.إذا لم يكن هناك اجتهاد، لا يوجد أي معنى للكتابة. وإذا كنت أكرر نفسي في مسرحيتين ف ـ قط ـ فهذا لا يعني سوى التكرار والاجترار، إني في مسرحياتي أريد أن أحقق الاختلاف بين إبداعاتي حتى أرى كل مسرحية عاملا قائما بذاته .

كيف تعامل المخرجون المسرحيون العرب مع مسرحياتك ؟ وكيف كان نوع وأسلوب التعامل مع الطيب الصديقي في مسرحية "رسالة الغفران"؟

في المغرب الأقصى تعاونت مع الطيب الصديقي تعاونا كبيرا جدا، ومميما جعلنا نشترك في صياغة وكتابة كثير من المفاهيم والتصورات للعرض، قضية المنمنمات، قضية بناء الشخصيات، قضية الدخول والخروج إلى الركح وقضية التمثيل. أما في تونس فتعاملت مع المنصف السويسي ـ أيضا ـ حين أخرج مسرحية "الحلاج"، ومسرحية "الزنج"، و"السلطان الحسن الحفصي".ثم تعاونت مع رؤوف الباسطي... كل هؤلاء اشتغلت معهم فكريا وفي إطار فني بالحجة والدليل، انطلاقا من قناعتي التالية وهي أن المخرج عندما يعمل معي عليه أن يكون عدوانيا، لأنه لا يستطيع أي مخرج من المخرجين ـ سواء كان من المغاربة أو العرب ـ أن يبدع إذا لم يكسر النص، أن يفككه ليعيد بناءه وكتابته . إنه حين يكسر النص فهو يسيطر عليه سيطرة كاملة بوعي يستخرج منه الحالات والمواقف.

في الحقيقة هناك مخرجان الأول يفقرك، أما الثاني فيغنيك بصفتك مؤلفا، هناك مخرجون يتبعون حرفية النص.وهؤلاء ليسوا بمخرجين، وهناك مخرج ينطلق من رحاب النص للوصول إلى رحابات أخرى، وهذا يمكن أن أزوده بالوثائق، وبالأفكار في بناء الشخصيات حتى يكون العرض قويا وحتى ترسخ الصورة في ذهن الجمهور، وإلا يا سلام على المسرح عندي أنا.

لا أستطيع صراحة أن أعطي نصا لمخرج وأنا غير مساهم في القراءة الثانية للنص، هذا مستحيل. هذه رؤيتي إذا لم تثبت المسرحية صورها في الذهن فهي ليست مسرحية، لأن الصورة المسرحية الأولى في العمل الفني أكثر من الفنون التشكيلية وأكثر من السينما والتلفزيون، إنها صورة مصورة ومبتكرة. ■



المرسح

لهم تُفتح الأبواب ..!

بقلم:
جمال آدم

بوابة مفتوحة، وضيوف من أطياف مختلفة يهمون بدخول ذاك المكان الخالي إلا من صدى همهمات بدأت تعلن عن نفسها ، وما إن تطأ أقدامهم الجانب المظلم من الصالة حتى تخبو أصواتهم شيئا فشيئا ،ما سحر هذا المكان الذي يجعل زائره يصمت دون إذن مسبق ، تراهم يشعرون بهيبته واحترامه وطقوسه وقد فاحت رائحة المقاعد والفضاء وغبار المسرح في تلك اللحظات الأولى.

سيكون محظوظا من أتيح له أن يجد ستارة مفتوحة على فضاء المسرح ، سيحاول اكتشاف المكان وسيتجول في أرجاء الحكاية التي ولدت في خياله سيسأل جاره همسا إن كان هذا ما رمت إليه القصة وسيتناقشان لبعض الوقت قبل البدء ، سيتحدث اثنان في أمر آخر بسرعة قبل ان تمضي سحابة من نور وتختفي إيذانا بلحظة البدء ، وهكذا تمر دقائق قليلة قبل أن يعلن عن امتلاء الصالة ، ولا شك لن تكفي المقاعد ، دائما في أوقات الفرح لن يكون المكان كافيا لاحتضان المحبين والعشاق، ولكن لأن البيت الضيق يتسع لجميع الأصدقاء كما يقال عادة ، سيجلس بعضهم في الممرات وسيقفون بجانب الباب ، سيشاهد بينهم كتاب كبار وممثلين ومخرجين وبعض العاملين في الإعلام والمسرح ولكنهم سيشعرون بالغبطة أن حصلوا على مقعد وسيتمنون أن يكون العرض جميلا كي ينسوا آلام ظهورهم أو أقدامهم أو كليهما في آن معا...! ثمة لحظات تشعر هؤلاء بالنشوة حينما تغلق الأضواء وتبدأ أحداث رواية مسرحية جديدة، سيضحكون همسا سيقهقون ، سيصمتون وقد تندفع دموعهم رغما عنهم ، لا حول لهم ولا قوة إنه سحر المسرح ... وفي النهاية سيقفون ويصفقون لإبداع ذاك الذي احتضن الصالة والذي عانق الفضاء وصافح قلوبهم وعقولهم في آن معا.

للنص يصفقون أم للممثل يهتفون ، أم للمخرج يلوحون..؟ لا فرق أيا كان هذا أو ذاك فهم يفرحون لمسرح وجدوا فيه ضالتهم والعرض لن ينتهي هنا إذ ربما يبدأ عرض آخر في زمان غير بعيد ربما عقب انتهاء العرض نفسه ومنهم من يمضي إلى حاله ومنهم من يضع العرض أمام مرآة النقد ولكن لا بد للوحة من الاكتمال ومن الحب أن يتعمق.

نعم .. هذا هو جمهور مهرجان دمشق المسرحي البطل الذي ترفع له القبعة في مهرجان عريق لم يجد غير هذا الجمهور ملاذا له حينما فكر بالعودة من رحلة سفر طويلة .

هكذا دواليك كانت الأيام تمضي وكان هذا الجمهور يسجل لحظات من نور وهو يعطي أمثلة كبيرة في وعيه وثقافته وتلقيه للعروض المسرحية التي تقدم على خشبات مسارح دمشق ، إنه جمهور مهرجان دمشق المسرحي الذي قال فيه أحد المسرحيين العرب وهو يشاهده يتزاحم لمشاهدة عرض مسرحي ضمن أيام المهرجان " أعطوني هذا الجمهور أعطكم مهرجانا على مدار العام ..! " هذا هو الجمهور الذي سجل فيه معظم ضيوف مهرجان دمشق المسرحي وخلال دوراته إعجابهم به وبإقباله على متابعة العروض المسرحية والندوات الفكرية.

لم أجد جمهورا مثله في كل أنحاء المهرجانات التي زرته وهذه حقيقة ، وربما تعاني المسارح العربية من حالة فقر متعددة الصيغ منها فقر في الخشبة وفقر في الدعم المادي وفقر في الأجور وغير ذلك ، وكل هذا يمكن أن يكون واردا ولكن فقر جمهور العروض المسرحية وقلة عدده تراها مشكلة لم تمر على مسارح دمشق في مهرجانها ونحسب أنها لن تكون ، ولأجل هذا ولكل الذكريات الجميلة التي تحمل ضحكاتهم وعبقهم ستظل البوابات تنظر قدومهم وسيكون هناك متسع من الوقت لسماع حكايات المسرح الجميلة . ■

صولجان الدم

اقتباس: د. رياض عصمت
عن وليم شكسبير

« صولجان الدم »

اقتباس: د. رياض عصمت
عن وليم شكسبير

الشخصيات:

1- ساحرة: 1- زوجة مكدوف
2- ساحرة 2+ زوجة الزعيم
3- ساحرة 3+ آن
4- الزعيم
5- بانكو+الميت
6- بكنفهام+ساحرة 2+قاتل 2
7- روص +ساحرة مسترجلة 2+أحد الأطباء
8- مالكوم+أحد الأطباء
9- مكدوف+أحد الأطباء
10- البواب+قاتل 1+كاتسبي+ ساحرة مسترجلة 3
11- غلام
12- ساحرة عجوز1
31- ساحرة عجوز2
41- ساحرة عجوز3
15- دنكن + أحد الأطباء
16- حارس1 + الطبيب +راهب 1
17- حارس3+سيوارد+راهب 2
18- العمدة
19- منتيث مرافق العمدة
10- كاثنيس مرافق العمدة
21- لينوكس مرافق العمدة
22- آنفس مرافق العمدة

المشهد الأول

(أرض يباب- دخان- ثلاث ساحرات حول قدر يغلي- أنهن شابات فاتنات يرتدين علي أجسادهن العارية غلالات ملونة غريبة، ويضعن علي رؤوسهن باروكات شعر ملونة بألوان اصطناعية).

ساحرة1- ماء ثلاثاً قط أرقط.
ساحرة2- ثلاثاً ومرة عوى قنفذ.
ساحرة 3- صاح الغول:" حان الوقت..حان الوقت".
ساحرة 1- دوروا حول القدر دووا، وألقوا فيها أحشاء مسممة. هاتي ضفدعة ظلت تحت الحجر البارد واحداً وثلاثين يوماً وليلة تَفْرِزُ السُمَّ الزُعاف، ولتكن أول ما يغلي في القدر المسحور.
الجميع: تضاعفي يامشاكل، زيدي ياهموم. التهبي يا نارنا، واغلِ ياقدرنا المسموم.
ساحرة2- شريحة من ثعبان آسن، فورها وأنضجوها، عين حرباء وإبهام ضفدع، زغب وطواط ولسان كلب، حلق أفعى وزباني دودة عمياء، وساق حرذون وجناح بوم، كلها رقية للويل والثبور، مثل شارب الجحيم تغلي وتفور.
الجميع: تضاعفي يامشاكل، زيدي ياهموم. التهبي يا نارنا، واغلِ ياقدرنا المسموم.
ساحرة3- حراشف تنين وسن ذئب، مومياء ساحرة وحوصلة من معدة قرش، جنور شوكران اجتثت في الظلام وكبد يهودي كافر، مرارة عنزةٍ وعساليج السرو المقتلعة عند خسوف القمر، أنف تركي وشفتا تترى، اصبع طفل مخنوق في المهد ولدته أمه المومس في خندق، اجعلا العصيدة كثيفة مدهنة، ولنصف عليها أمعاء نمر.
الجميع: تضاعفي يامشاكل، زيدي ياهموم. التهبي يا نارنا، واغلِ ياقدرنا المسموم.
ساحرة2- بردوا الطبخة بدم قرد، كي يصبح السحر فعالاً لا يرد.
ساحرة3- طبلٌ..طبل.. مكبث أقبل (يدخل الزعيم وهو يعرج، ومعه بانكو).
الجميع: ضموا الأيدي يا أخوات، رسلَ الأرض والمحيطات. فلندر ثلاثاً لأجلك، وثلاثاً لأجلي، وثلاثاً ثالثة لتصبح تسعة، فقد اكتمل لسحرنا الصنعة.
الزعيم: لم أشهد يوماً كهذا شناعة وجمالاً.
بانكو : كم المسافة إلى فووريس؟ ماهذه المخلوقات الذاويات المتوحشات؟ لايشبهن سكان الأرض، ومع ذلك يحيين عليها. أأحياء أنتن، أم كائنات يمكن للإنسان مخاطبتها؟ يبدو أنكن تفهمنني، إذ تضع كل واحدةٍ إصبعها الناحل على شفتيها الرقيقتين. لابد إنكن نساء ولكن نقونكن تمنعني من ذلك الاعتقاد.
الزعيم: انطقن – إن كانت لكن مقدرة – من انتن؟
ساحرة 1- لتحيى مكبث، لتحيى يا أمير غلاميس.
ساحرة2- لتحيى مكبث، لتحيى يا أمير كودور.
ساحرة3- لتحيى مكبث، يا من ستصبح ملكاً.
بانكو: (مخاطباً الزعيم) سيدي الكريم، مالك تجفل ويبدو عليك الخوف مما يعذب سماءه(للساحرات) أستحلفكن باسم الحقيقة : هل انتن محض خيالٍ، أم أنكن كما تظهرن للعيون؟ هنأتنَّ زميليَ النبيل بلقبه الراهن، وتنبأتنَّ بلقبٍ قادم وأمل في الملك، فشرد وتجهم، أما أنا فلم تكلمنني. إذا كنتن تملكن البصيرة لرؤية بذور الزمن، وأيها سينمو وإيها سيضمر ، تنبأن لي، أنا الذي \ لا يستجدى نعَمتكُن ولايخلف حقدكن.
ساحرة1- تحيى.
ساحرة2- تحيى.
ساحرة3- تحيى.
ساحرة1- أقل من مكبث، وأعظم شأناً.
ساحرة 2- لست شديد السعادة، لكنك أسعد منه بكثير.
ساحرة 3- تُنجب ملوكاً، رغم أنك لاتصبح ملكاً. لذلك تحيةً لكما يا مكبث وبانكو.
ساحرة1- بانكو ومكبث، لكما التحية.
الزعيم: ابقين يا ناقصات الكلام. أخبرنني بالمزيد. أنا أعلم أنني الآن، بعد موت ساينل، أصبحت أمير غلاميس، ولكن كيف أصبح أمير كودور

وأميرها يحيا سيدا منعما!؟ أما أن أكون ملكاً فليس في حدود التصديق، مثل كوني أميراً لكودور. أخبرنني، من أين لكن العلم العجيب؟ ولماذا تعترض طريقنا في هذه الفلاة العاصفة بتلك التهاني التنبؤية ؟ تكلمن، آمركن بذلك.

(تتلاشي الساحرات)

بانكو: للأرض فقاقيع، وهذه منها- أين تلاشين؟

الزعيم: في الهواء. وذاك الذي بدا مجسداً ذاب كنسمة في الريح. ليتهن بقين.

بانكو: أكانت تلك الكائنات حقاً هنا، كما تمثلت لنا، أم أننا أكلنا جذور الجنون التي تأسر العقل؟

الزعيم: أولادك سيصبحون ملوكاً.

بانكو: وأنت ستصبح ملكاً؟

الزعيم: وأمير كودور أيضاً، الم يقلن ذلك؟

بانكو: بل قلنه، وبنفس اللهجة والكلمات. من هناك؟

(يدخل روص).

روص: لشَّدَ ما سُر الملك بما تلقاه من أخبار انتصاراتك، وعندما قرأ عن مخاطرتك الذاتية في مقارعة العصاة، تصارعت دهشته مع ثنائه، واحتار أيهما يسبغ عليك وايهما يخص بها نفسه، واصمته عن ذلك استعراض ما جرى في نفس اليوم، فوجدك بين صفوف النرويجيين الضخمة، لاتخشى ما كنت بنفسك تصنعه من صور الموت العجيبة.

وكالبرد الغزير، أتى رسول في أعقاب رسول، وكل منهم يحمل الثناء عليك لما بذلته في الدفاع العظيم عن المملكة، وصبِّه بين يديه. وعربوناً على تكريم أكبر، كلفني أن ألقبك نيابة عنه: أمير كودور. فلتحيى يا أمير لأن اللقب ملكك.

بانكو: ماذا؟ أينطق الشيطان بالصدق؟

الزعيم: أمير كودور حيٌ يرزق، فلماذا تلبسونني أردية مستعارة؟

روص: ذاك الذي كان أميراً مايزال حياً، ولكن تحت حكمٍ ثقيل يحتمل تلك الحياة التي كان يستحق فقدانها. لأدرى إذا كان قد انضم لقوات ملك النرويج، أم أمدَّه خفيةً بالفرص والمساعدة، أم أنه مع كليهما سعى لخراب وطنه، ولكن مااعترف به وما ثُبتَ عليه من خيانةٍ عظمى أطاح به.

الزعيم: (جانباً) غلاميس، وأمير كودور: الأعظم وراءهما. (لروص) شكراً لعنائك.(لبانكو) ألا تأمل أن يصبح أبناؤك ملوكاً طالما أن اللواتي منحنني إمارة كودور وعدنك بذلك؟

بانكو: أن أنت صدقت هذا تماماً، ربما ألهب فيك الرغبة في التاج، إضافة لإمارة كودور. ولكنه أمر غريب: فكثير ماتخبرنا قوى الظلام بالحقائق لتودى بنا إلى الأذى. تكسب رضانا بتوافه حقيقية، لتعذر بنا في النتائج العميقة (لروص) ياابن العم، كلمة رجاء.

(يلحق بانكو بروص الذي حيي وانسحب. يحدث الزعيم نفسه جانباً)

الزعيم: لايمكن أن تكون هذه الدعوة الخارقة للطبيعة خيراً أو شراً إذا كانت شراً لماذا إذن وهبتني عربون انتصاري فعلاً؟ وإذا كانت خيراً، لماذا تراني استسلم لذلك الإيحاء الذي يقف لصورته المرعبة شعري، وتجعل قلبي الثابت يقرع أضلاعي على النقيض من طبيعته؟ المخاوف الراهنة أقل وطأة من التخيلات الفظيعة، وأن فكري الذي مازال القتل فيه محض خيال مزلزل كياني الإنساني كله، حتى يخمد التخيل الفعل، لاشئ حقيقياً بقدر الوهم.

المشهد الثاني

(زوجة الزعيم وقد أنهت للتو قراءة رسالة من زوجها. انها الممثلة التي ادت ساحرة 2).

زوجة الزعيم: أن الغراب نفسه لينعب بصوت أبحَّ لولوج دنكن المميت عبر أسوار قصري.تعالي ايتها الأرواح التي ترعى هواجس القتل، وجرديني من أنوثتي، وأملأيني من أخمص الرأس حتى القدم بأعتى قسوة. خثري الدم في عروقي، وسدي كل منفذ ومعبر إلى الشفقة، فلا يزورني من الطبيعة وازع يزحزحني عن مأربي الوحشي، أو يقيم سلماً

بينه وبين تنفيذه. تعالي إلى ثديي المرأة مني واجعلي حليبهما علقماً، يا وصيفات القتل، حيثما كنت بكياناتك الخفية ترعين أذى الطبيعة. تعال أيها الليل الكثيف، مسربلاً بأحلك ما في جهنم من دخان حتى لاتبصر مديتي الجرح الذي تصنعه، ولاتتلمصص السماء عبر غطاء الظلام فتصرخ : قفي، قفي.

(يدخل دنكن، ترافقه زوجته- الليدي آن- وبانكو وبعض الأتباع لها طقس ملكي)

دنكن: لهذه القلعة موقعٌ طيب، فالهواء يزكي نفسه لحواسنا الرقيقة بخفة وحلاوة.

بانكو: السنون، ضيف الصيف الذي يلازم المعابد، يبرهن باختياره هذا المكان مأوى، أن نسيمات الجنة يعبق أريجها هنا. فما من نتوء أو افريز أو دعامة أو حجر زاوية إلا ويجعل منه هذا الطائر فراشه المعلق ومهد ولادته. لقد لاحظت أنه حيثما تكثر هذه الطيور ترددها وتكاثرها، فإن الهواء عليل.

(يلمح دنكن زوجة الزعيم).

دنكن: انظروا، انظروا، هاهي ذي مضيفتنا المبجلة. أن الحب الذي يتبعنا متعب أحياناً لكننا نحمده لأنه حب. لذا، فأنا أعلمك كيف تسألين الله أن يجازينا على إتعابك، ويحمدنا لأننا أتعبناك.

زوجة الزعيم: كل خدماتنا، ولو أديناها مرتين، ثم مرتين ثانيتين، فإنها تبقى بسيطة هينة أمام المكارم العميقة الواسعة التي أثقل جلالتكم بها منزلنا، وبالمنح الأخيرة التي أضفتموها إلى تلك القديمة، جعلتمونا مريدين نبتهل لفضلكم.

دنكن: أعطيني يدك، وقوديني إلى مضيفي الذي نكن له أسمى الحب، وسنستمر بالنعام عليه. اسمحي لنا، يا سيدة البيت.

المشهد الثالث

الزعيم: لو أن الفعلة تنتهي في حينها، لكان حسناً أن تفعل على الفور، لو أن الاغتيال يقتنص النتيجة، ويؤدي إلى النجاح، لو ان الضربة تكون هي كل شئ ونهاية الأشياء، هنا، فحسب على شاطىء الزمن الضحل هذا، لجازفنا بالحياة الآخرة، ولكننا في هذه الحالات نتلقى الحُكم دائماً هنا، فنحن نلقن تعليمات دموية تعود إذا ما استوعبت بالويل على مبتدعها: وهذه العدالة المُنصفة تقدم مزيج كأسنا المسموم إلى شفاهنا نحن. أنه هنا في حمىً مزدوج : أولاً لأني قريبه وتابعه- وكلاهما مانع قوي أمام الفعلة – ثم لأني مضيفه الذي عليه أن يوصد الباب في وجه قاتله، لا أن يُشهر السكين عليه بنفسه. إلى جانب هذا، فإن دنكن كان رحيماً في سلطته، منزهاً في منصبه الكبير، بحيث أن فضائله ستضرع مثل ملائكةٍ ذات أبواقٍ كي لايلقى مصرعاً مريعاً. أن الشفقة، كطفلٍ وليدٍ يمتطي العاصفة عارياً، أو كملائكة السماء تركب على أحصنة الهواء الخفية، ستنفخ في كل عين صورة الفعلة الشنيعة حتى تُغرق الدموع الريح. لامهماز لدى ينخر جوانب نيتي سوى طموحي الجامح، الذي يقفز ليعتلي السرج فيسقط من الجهة الأخرى.

(تدخل زوجة الزعيم) كيف هي الأوضاع؟ ما الأخبار؟

زوجة الزعيم: كاد أن ينهي عشاءه. لماذا غادرت القاعة؟

الزعيم: هل سأل عني ؟

زوجة الزعيم: ألا تعلم أنه سأل؟

الزعيم: لن نستمر في هذا الشأن. لقد كرمني مؤخراً، وحصلت على انطباعاتٍ ذهبيةٍ من مختلف الناس، علي أن ألبسها وهي في أوج بريقها، لا أن أقصيها عني بهذه السرعة.

زوجة الزعيم: أمخموراً كان ذلك الأمل الذي كسيت نفسك به؟ وهل غَرق في النوم ؟ هل استيقظ الآن، مخطوف اللون شاحباً، لما قد فعل بملء حريته؟ من الآن وصاعداً، هكذا سأعتبر حُبك.هل تخاف أن تكون في فعلك وشجاعتك مثلما أنت في الشهوة؟ ألا ترغب في نيل ماتعتبره زينة الحياة، وتحيا

جبانا في اعتبار نفسك، جاعلاً "لاأجرؤ" تلي "سوف أفعل"، مثل القطة المسكينة في المثل الشائع؟

الزعيم: أرجوك، كفى. أنني أجرؤ على فعل كل ما يليق برجل. ومن يجرؤ على فعل أكثر ليس برجل.

زوجة الزعيم: أيُ وحشٍ إذن جعلك تفضي إلي بذلك المشروع؟ عندما جرؤت على ذلك؟ كنت رجلاً.ولكي تصبح أكثر مما كنت، عليك أن تكون فعلاً ذلك الرجل وأكثر. لم يكن الزمان مؤاتياً ولا المكان، ومع ذلك أردت جعلهما كذلك. هاقد صار مواتين وحدهما، وملاءمتهما الآن تحطمك. كنت يوماً مرضعاً، وأعرف مبلغ الحنو في حب الطفل الذي أرضع : لكني لو أقسمت مثلك أن أفعل ذلك، لانتزعت حلمتي من لثته الطرية وهو يبتسم في وجهي، وهشمت دماغه.

الزعيم: وإذا أخفقنا؟

زوجة الزعيم: نحن نخفق؟ شد شجاعتك فقط إلى نقطة ثباتها، ولن نخفق. عندما يغفو دنكن- وسوف تدفعه سفرة يومه المضنية إلى نوم عميق- سأضعضع أنا حارسي مخدعه بالخمرة والأنخاب، حتى تغدو الذاكرة، حامية العقل، مجرد بخار. ..

(إظلام تدريجي ترافقه موسيقا تثير الرعب وتتعالي تدريجياً حتي كريشندو)

الزعيم: هيا، واخدعي العالم بأجمل قناع : على الوجه الكذوب أن يخفي مايضمر القلب من خداع.

المشهد الرابع

(الحارسان يتعتع الشراب والعربدة، وهما يدوران راقصين دون أن يصدرا ضجة رغم سكرهما، كي لايوقظا الملك دنكن. صوت ناقوس، ثم بومة وزيزان الليل. الحارسان يغرقان في النوم بتأثير المخدر الذي دسته لهما زوجة الزعيم. يشخران يدخل ماكبث حذراً علي رؤوس أصابعه).

الزعيم: من هناك، من هناك؟

(عندما لا يتحرك الاثنان، يقترب مكبث من الحارسين ويجردهما من خنجريهما، لكنهما يتحركان فيتراجع. يضحك أحدهما في نومه، بينما يصبح الآخر: "اغتيال". مكبث يزداد فزعاً، لكنه يلتصق بالجدار والخنجرين في يديه، مدركاً أنه لامهرب. يستيقظ الحارس الأول على صيحة الثاني ويوقظه، غير أنهما تحت تأثير سكرهما لايريان مكبث، وإنما يصليان. أحدهما يختم قائلاً: "رحمتك يارب" فيجيب الثاني: "آمين". يعودان إلى النوم العميق. يهمس مكبث لنفسه بصوت أبح.)

الزعيم: ولكن لمَ لم أستطع أن ألفظ كلمة "آمين" ؟ كنت في أمس الحاجة للرحمة، وغصت "آمين" في حلقي.

(صوت مبحوح يهمس مع صدى وكأنه قادم من بعد:

"ألا حُرِّم عليك النوم...مكبث يذبح النوم"

وفجأة يسود ظلام دامس كأنما انقطع التيار الكهربائي، لكن الصوت الهامس الأبح يستمر أعلى بقليل.)

الصوت: ألا حُرم عليك النوم. مكبث يذبح النوم. ألا حُرم عليك النوم. مكبث يذبح النوم.

(عندما تعود الإضاءة، نرى مكبث يتسلل إلي غرفة دنكن النائم. يتقلب دنكن، ثم يفتح عينيه فيجد مكبث واقفاً فوق رأسه. يبتسم له بوداعة ويغمض جفنيه. الصوت الهامس مازال مستمراً. مكبث يحاول أن يسد أذنيه دون فائدة، ثم يطعن الملك، فجأة بكل قوته، وينهال عليه تمزيقاً).

الزعيم: النوم البريء، النوم الذي يرتق نسيج النفس إذا نَسَلَهُ الهم، موت حياة كل يوم، حمام الجهد المضني، بلسم الأذهان الجريحة، طبق الطبيعة العظيمة الثاني، المغذي الأكبر في وليمة الحياة.

الصوت: (وقد غدا عالياً) ألا حُرم عليك النوم. مكبث يذبح النوم. ألا حُرم عليك النوم.

غلاميس قد قتل النوم، لن ينام كودور بعد اليوم. مكبث محرمٌ عليه النوم.

(مكبث، وقد وصل إلي ذروة هياجه، ينفجر في حالة هيستيرية بين الضحك والبكاء، وهو يرقب يديه الملطختين بدماء القتيل. تدخل زوجة الزعيم).

زوجة الزعيم: من الذي صرخ هكذا ؟ لا، أيها الأمير الكريم، أن

قوتك النبيلة لترتخي حين تفكر بالأمور بذهنٍ مريض. (مكبث يرتعد بقوة) أعطني الخنجرين. النائمون والموتى مِثلهم مثل الصور. وما العين التي تخاف شيطاناً مصوراً إلا عين طفل. إذا كان ينزف سأدهن وجهي الحارسين بدمه، لأنه يحب أن يبدو الجُرْمُ جُرْمَهُما.

(تمد يديها وتتناول الخنجرين منه، وعندما تلتقي الأيدي الملطخة، نسمع فجأة قرعاً مفزعاً . الخنجران الآن في يدي زوجة الزعيم).

الزعيم: من أين يأتي هذا القرع؟ ماذا دهاني حتى صار كل صوت يفزعني ؟يالهاتين اليدين. أنهما تنتزعان عيني من محجريهما . هل تغسل بحور نبتون العظيمة كُلُها هذا الدم تماماً عن الأيدي؟ لا، بل أن يدي هذه سوف تَصْبِغُ البحار العارمة، وتحيل الخضرة إلى حمرة قانية.

(يتجدد القرع بقوة وإلحاح أكبر)

زوجة الزعيم: يداي بلون يديك، ولكني أخجل أن أحمِلَ قلباً شاحباً مثلك.

(تجره وهو يرتعد كالمسلوب، بينما يتجدد القرع ثالثة)

الزعيم: أيقظْ يا باب بقرعك دنكن. ألا ليتك تستطيع.

(ظلام)

المشهد الخامس

(البواب يخرج متثائباً، منكوش الشعر، منفوش الثياب، أنه نموذج لمهرج إيمائي تقوده نزعاته الفضولية لفعل مختلف الأشياء، عدا الأمر الذي أتي من أجله – وهو فتح البوابة للطارقين. قد يتعثر، أو يستخرج حصوة من حذائه، ويتبول، أو يلحق بصرصار، أو يعتني بأناقة مظهره رغم الرثاثة. أخيراً، يتذكر البواب الأبله أن عليه أن يفتح البوابة، فيفتح. يدخل مكدوف ومالكولم).

مكدوف: هل أويت متأخراً للفراش أمس، ياصاحبي، فتأخرت في النهوض؟

البواب: والله ياسيدي، ضلينا نعربد حتى صار الديك يقاقي ومايلاقي. والدمعة، معلومكم سيدي، بتحرك ثلاث أشياء.

مالكولم: وماهي الأشياء الثلاثة التي يثيرها الشارب؟

البواب: ياسيدي، المنخار بيحمر وبينفش، والعين بتنعس وبتطمش، وبيصير الزلمة يادوب يلحق يطقش. أما بالفسق ياسيدي، فالمشروب بيقيم ومابيئيم: فيظن الشريب حاله عالنسوان قاشوش، ولما بيسلت بالفرشة بيطلع فافوش. المشروب، ياسيدي، اله عالفحولة مفعولين: بالأول بيخلي الزلمة ثور بيفلح، بعدين فعله بيبطح.

مكدوف: يخيل إلي أن الشراب بطحك هذه الليلة.

البواب: أي والله ياسيدي، بطحني ببطحة من زلعومي، بس بلعته وطلعته، لأنه ابن حرام وغدار. وكل ما حاول يخليني، أنا القوي، رجلي تقصف ورأسي ينخ، بنتقم منه وببدا شخ.

مكدوف: هل سيدك صاح؟

(يدخل مكبث متظاهراً بالصحو من النوم)

قرعنا أيقظه. هاهو قادم.

مالكولم: صباح الخير، ياسيدي النبيل.

الزعيم: صباح النور لكما معاً.

مكدوف: هل نهض الملك، أيها الأمير الكريم؟

الزعيم: لا، ليس بعد.

مكدوف: لقد أمرني أن أراجعه باكراً، أن يفوتني الوقت.

الزعيم: سآخذك إليه .

مكدوف: أعرف أن هذا ازعاجٌ محبب بالنسبة لك، ولكنه يبقى ازعاجاً.

الزعيم : الجهد الذي يسعدنا يزيل تعبنا. هذا هو الباب.

(يدخل مكدوف. مالكوم يحدث الزعيم)

مالكولم: أيغادر الملك اليوم؟

الزعيم: نعم، لقد حدد ذلك .

مالكولم: كانت الليلة عاصفةً . فحيث مكثنا، قوضتِ الريحُ المداخنَ. وكما يقولون : سُمع نواحٌ في الهواء، وصرخاتُ موتٍ غريبةٌ، وأصواتٌ تُنبِئُ ايقاعاتها الرهيبة باهتياج مُنذر، واحداث مضطربة، يُفرحها مجدداً الزمن المفجع، وراح طائر الظلام ينعت طيلة الليل. وبعضهم يقول: أصابت الحمى الأرض، فَزُلْزِلَتْ.

الزعيم: كانت ليلةً مضنية.

مالكولم: لاتسعفني ذاكرتي الغضة بذكرى ليلةٍ مثلها.

(يدخل مكدوف)

مكدوف- رعبٌ-رعبٌ-رعبٌ. لا اللسان ولا القلب يستطيعان وصفك أو تصورك .

الزعيم ومالكولم: ما الأمر ؟

مكدوف: أبدع الدمار رائعته.انتهك القتل الحرام هيكل الرب المضمخ بالزيت، وسرق الحياة من البنيان.

الزعيم: ماذا تقول؟ حياة من؟

مالكولم: أتقصد جلالته؟

مكدوف: (يهز رأسه بالإيجاب) أفيقوا..أفيقوا. اقرعوا الجرس النذير. جريمةٌ وخيانة. انفضوا عنكم نعومة النوم، شبيه الموت، وحدقوا في الموت نفسِه. قياماً، قياماً، وانظروا صورة القيامة العظيمة. قوموا كما لو من قبوركم، سيروا كالأطياف، لتبصروا هذا الهول. (يهرع الزعيم للداخل متردداً) اقرعوا الناقوس.

(ناقوس يقرع. بوق وطبل. تدخل زوجة الزعيم).

زوجة الزعيم: ما الخطب الذي جعل البوق المفزع يدعو النائمين في هذا البيت؟ تكلم، تكلم.

مكدوف: سيدتي الرقيقة، ليس مناسباً لك أن تسمعي ما استطيع قوله : أن وقعه على سمع امرأة قد يقتل.

(يدخل بانكو)

مالكولم: بانكو، بانكو، مولانا ومليكنا قتل.

زوجة الزعيم: ياويلي، أفي دارنا؟

(يهرع بانكو غير مصدق باتجاه حجرة الملك، بينما يخرج الزعيم وهو يغمد سلاحه)

الزعيم: لو مُتث قبل هذا الطارىء بساعة، لكنت قد عشت زماناً مباركاً: فبعد الآن لاقيمة لشئ في الحياة الفانية . كل شئ لعبة. الشهرة والمجد ماتا، ونضبت خمرُ الحياة. لم يبق إلا الحُثالة يتباهى بها هذا السرداب.

مالكولم: من قتله ؟

(يخرج بانكو)

بانكو: اللذان يحرسان حجرته فعلاها، كما يظهر . كانت أيديهما ووجهاهما ملطخة بالدم. كذلك كان خنجراهما، فقد وجدناهما غير ممسوحين على وسادتيهما. كانا يحدقان. وكانا ذاهلين . لم تكن حياة إنسانٍ لتُوْتَمَنَ معهما.

الزعيم: آه، ومع ذلك فأنا نادمٌ على غضبي، إذ قتلتهما.

مكدوف: ما الذي دفعك لفعل ذلك؟

الزعيم: ومن ذا الذي يستطيع أن يكون حكيماً ومنذهلاً، حليماً وهائجاً، وحيادياً، في لحظةٍ واحدةٍ ؟ لا أحد لقد فاق اندفاع حبي الجامح عقلي الكابح. فهنا يرقد دنكن، وبشرته الفضية موشاةٌ بدمه الذهبي، والطعنات الغادرة أشبه بفجوات في الطبيعة، ينفذ منها الدمار المهلك : وهناك كان القاتلان، وخنجراهما مضرجان بلون مهنتهما، يلطخهما الدم دون حياء. من يستطيع الإحجام وله قلبٌ يحب، وشجاعةٌ على إشهار حبه؟

(زوجة الزعيم تتصنع الإغماء)

زوجة الزعيم: أسعفوني من هنا.

مكدوف: اعتنوا بالسيدة.

بانكو: عندما نسترِ ضُعفنا العاري، دعونا نجتمع ونحقق في أشنع فعلةٍ ارتكبت، لنعرف المزيد. المخاوف والشكوك تهزنا. إنني أقف بين يدي الله عز وجل، ومن هناك أناضل ضد غاية مضمرة، مفعمة بحقدٍ خائن.

الزعيم: دعونا نلبس بسرعة ما يليق بالرجال، ونجتمع معاً في القاعة.(يوافقون بصمت).

مالكولم: ماذا سنفعل ؟ لن نجتمع معهم. إن إظهار آسف زائف هي مهمةٌ سهلةٌ على رجل خائن. سأذهب إلى انكلترا.

مكدوف: ستكمن الخناجر في بسمات الرجال: أقربهم إلينا دماً هو أقربهم إلى أدمائنا. إذن إلى الخيل، ودعنا من مجاملات الاستئذان. فلنتوار. هناك مايبرر أن يَسْرِقُ المرءُ نفسه خِلسةً عندما لاتبقى هناك رحمة.

المشهد السادس

(يدخل حملة الرماح وهم يحملون جثمان دنكن، بينما زوجته السيدة آن في ثياب الحداد، تذرف الدموع، وحولها بعض الأتباع).

آن: ضعوه، ضعوا حملكم النبيل، إذا كان للنيل أن يحتويه كفن، ريثما أندب جثمانه، وأرثي لحظةً سقوط سليل لانكستر الفاضل قبل الأوان . أيتها الجثة الهامدة الباردة لملك أيحق لي أن أدعو روحك، لتسمع رثاء المسكينة آن؟ أنظر أنني أصب في تلك المنافذ التي غادرت منها حياتك بلسماً عاجزاً من عيوني البائسة. لعنة الله على تلك اليد التي صنعت هذه الثقوب. لعنة الله على القلب الذي كان لديه قلبٌ على فعلها. لعنة الله على دم ذاك الذي أسال دمك. وليكن مصير ذلك الحقير البغيض الذي أشقانا بموتك، أفظع من المصير الذي استطيع تمنيه للذئاب والعناكب والضفادع، بل لأي من الزواحف السامة التي تدب على الأرض. وأن قُدِّرَ له أن يوهب الولد، فليأت ولدُه سقطاً شائهاً يولد قبل الأوان. فيروّعُ منظره القبيح غير الطبيعي أمه المتلهفة لرؤيته، ويرث ماكُتب على أبيه من شقاء . وإذا قُدِّرَ له أن يتزوج، فلتُفجع زوجته بموته أكثر مما فجعت بموتك. (تلتفت للحراس) والآن، خذوا حملكم المقدس الذي اتيتم به من كنيسة القديس بولس، ويمموا نحو تشيرتسي كي تدفنوه.

الزعيم: انتظروا ياحملة الجثمان، وانزلوه إلى الأرض.

آن: أي ساحرٍ شريرٍ استحضر هذا الشيطان ليعترض مهامنا الخيرة المقدسة؟

الزعيم: أيها الأوغاد، انزلوا الجثة، وإلا فبحق القديس بولس لأحيلن من يعصيني إلى جثة.

حارس: تنح ياسيدي، وأفسح الطريق للنعش. (الحارس يشهر رمحه على الزعيم)

الزعيم : (مشهراً سيفه بعنف) أيها الكلب الوقح، توقف حين آمرك، ارفع رمحك بعيداً عن صدري، وإلا بحق بولس لأصرعنك تحت قدمي وأدوسك بهما،

آن: أيها المتسول، جزاء وقاحتك.

ماذا؟ أترتعدون؟ هل انتابكم جميعاً الذعر ؟ وا آسفاه . لكني لا ألومكم، فأنتم بشر، وعيون البشر لاتستطيع احتمال النظر إلى الشيطان. اذهب عنا يا رسول الجحيم المروع ليس لك سلطانٌ إلا على جسده الفاني، أما روحه فلن تنالها. اذهب.

الزعيم: أيتها القديسة الحسناء، لأجل الرحمة، لا تلعنيني هكذا. اذهب أيها الشيطان القذر، بحق الله، ولا تزعجنا، فلقد جعلت من الأرض الطيبة جحيماً لك، وملأته بصيحات اللعنة والصرخات العميقة. إن طاب لك لأن ترى أفعالك البشعة، فأنظر إلى هذا النموذج من مجازرك. آه أيها السادة، شاهدوا وأبصروا. هاهي ذي جراح الملك الميت تفغر أفواهها المتخثرة وتنزف من جديد . فاستح. استح يا كتلة من التشوه الدنس : إن محضرك هو الذي جعل الدم ينبعث من عروق جافة باردة نضبت منها الدماء. وفعلتك اللاإنسانية الشاذة عن الطبيعة تثير هذا الطوفان غير الطبيعي. يارب، يامن خلقت هذه الدماء، اثأر لموته. أيتها الأرض التي ترتوين بهذه الدماء اثأري لموته. أيتها السماء انزلي صواعقك على القاتل، أو انشقي يا أرض واسعاً، وبسرعة التهمية، كما جرعت دم هذا الملك الطيب الذي صرعته يد الجحيم.

الزعيم: سيدتي، أنت تجهلن شرائع الإحسان، التي تجزي بالشر خيراً، وباللعنة بركة.

آن: ياوغد، أنك لاتعرف شرائع الله أو الإنسان: فما من وحشٍ ضار إلا وعَرِفَ قلبه لمسةً من الرحمة.

الزعيم: لكني لا أعرفها ،ربما، لكنني لست بوحشاً.

آن: آه، ما أروع أن تنطق الشياطين بالصدق.

الزعيم: وأروع من ذلك أن تغضب الملائكة هكذا. تعطفي، يا مثال المرأة الكاملة المقدسة، وائذني لي أن ابرىء نفسي بالحجج الدامغة من التهم المزعومة.

آن: تعطف أنت، أيها المسخ البشري، وائذن لي أن

ألعن بالحجج الدامغة نفسك الملعونة.

الزعيم: يامن يعجز اللسان عن وصف جمالها، هبيني بعضاً من وقتك وصبرك لأبرر لنفسي.

آن : يا من يعجز القلب أن يتصور قذارته، لن تجد ما تستطيع تبرئة نفسك به سوى أن تشنق نفسك.

الزعيم: ولكني بمثل هذا الياس أدين نفسي.

آن: وباليأس يلتمس لك العذر، إذ تكون قد انتقمت بحق من نفسك على ما اقترفت بغير حقٍ من قتل للآخرين.

الزعيم: افترضي إني لست القاتل.

آن: كأنني افترض أنه لم يذبح . لكنه قتيل، وبيدك أيها العبد الرحيم.
واحسرتاه، لقد كان دمثاً، وديعاً وفاضلاً.

الزعيم: وهذا ما جعله أصلح لرب السموات الذي اختاره لجواره.

آن: أنه في الجنة التي لن تدخلها أبداً.

الزعيم: فليشكرني إذنً لأني ساعدته وأرسلته إليها، فهو أصلح للسماء منه للأرض.

آن: أما أنت فلا تصلح إلاّ للجحيم.

الزعيم: بل أصلح لمكان آخر، إذا شئت أن أسميه لك.

آن: زنزانة.

الزعيم: بل غرفة نومك.

آن: لا راحة في غرفة ترقد أنت فيها.

الزعيم: أجل ياسيدتي، حتى أرقد معك.

آن: آمل أن ترقد دائماً.

الزعيم: أعرف ذلك. ولكن دعينا، ياسيدتي الرقيقة آن، نترك تراشق قرائحنا اللاذع . أليس مسبب القتل ملوماً كالجلاد؟

آن: أنت المسبب والمنفذ اللعين.

الزعيم: جمالك كان سبب مافعلت. جمالك الذي كان ينتابني في منامي، ويدفعني لقتل الناس أجمعين مقابل أن أعيش ساعةً واحدةً بين أحضانك العذبة.

آن: اعلم أيها القاتل أنه لو دار بذهني ذلك، لانتزعت هذه الأظافر الجمال من خدي.

الزعيم: لاتستطيع عيناي هاتان أن تحتملا تدمير الجمال، فلا تشوهيه أمام ناظري. فمثلما يبتهج الناس بالشمس، كذلك أبتهج بجمالك: إنه نهاري وحياتي.

آن: فلتبدد الظلمة نهارك، والموت حياتك.

الزعيم: لاتلعني نفسك أيتها المخلوقة الفاتنة: فأنت الليل والنهار.

آن: وِدت لو أكون، كي انتقم منك.

الزعيم: إنه لنزاع غير طبيعي أن تسعي للانتقام ممن يحبك.

آن: إنه نزاع عادل ومنطقي مع ذاك الذي أجهز على زوجي.

الزعيم: إن من سلبك زوجك، ياسيدتي، قد فعل ذلك ليساعدك على نيل زوجٍ أفضل.

آن: لايوجد بين الأحياء على الأرض من يَفْضُلُهُ.

الزعيم: بل يحيا من يحبك أكثر منه.

آن: وأين هو؟

الزعيم: هنا.

(تبصق عليه)

لماذا تبصقين علي؟ **(يمسح البصقة بهدوء ويلعقها بشبق)**

آن : ليتها كانت سماً ناقعاً لك.

الزعيم: لاينفث السم من منبع جميل.

آن: لم ينفث سمٌ على ضفدع أقذر منك. أغرب عن بصري، أنك تؤذي عيني.

الزعيم: عيناك، ياسيدتي الحلوة، سحرتا عيني.

آن: وددت لو كانت سمٌ أفعوان لترديداك قتيلاً.

الزعيم: ليتهما تفعلان، كي أموت على الفور : فهما الآن تقتلانني وأنا حي. إن عينيك قد استنزفتا من عيني دموعاً مالحة، قرّحت منظرهما بما خزنتاه من بكاء الأطفال. عيناي اللتان لم تذرفا أبداً دمعة دم، ولاحين روى أبوك المحارب قصة مصرع والدي، قاطعاً حديثه عشرين مرة ليبكي وينتحب، بحيث بللت الدموع أعين جميع الحاضرين، مثل أشجار غسلتها الأمطار . في ذلك الوقت الحزين، استنكفت عيناي عن سكب دمعةٍ متواضعة. لكن ما استعصى على تلك الأحزان آنئذ، أهرقه جمالك فعميت عيناي بالبكاء . أنا الذي ما توسل يوماً لصديقٍ أو عدو، لأن لساني لم

يستطع تعلم رقيق الكلام وحلوه. ولكن هاهوذا جمالك يغرمني الثمن، ويجعل قلبي الأبي يتوسل، ملقناً لساني ما يقول.

(تنظر إليه بإزدراء)

لاتعلمي شفتيك مثل هذا الإزدراء، لأنهما خلقتا للتقبيل، وليس للاحتقار . وإذا لم يستطع قلبك المفعم بالانتقام أن يسامح، فها أنذا أعيرك سيفي المدبب، لتغمديه، أن شئت، في صدري المخلص، وتزهقي روحي التي تعبدك. (يسلمها السيف، ويكشف عن صدره. فترفع السيف بكلتا يديها، وتهم بطعنه، لكنها تحجم) لا، لا تُحجمي. لقد قتلت الملك فعلاً، لكن جمالك هو الذي حرضني.(تسقط السيف) خذي السيف ثانية، أو خذيني.

آن: انهض أيها المخادع: فرغم أنني أتمنى موتك، لن أكون جلادك.

الزعيم: إذن مريني أن أقتل نفسي فأفعل.

آن: سبق أن فعلت.

الزعيم: كان ذلك وأنت في ثورة غضبك . قوليها ثانية، وبكلمة فقط لهذه اليد التي صرعت من أجل حُبك حبيباً لك، ستزهق لأجل ذلك الحب حباً أخلص بكثير : وستكونين السبب في موتهما معاً. (يسدد بنفسه السيف إلى صدره).

آن: وددت لو أعلم ما في قلبك.

الزعيم: أنه مجسد على لساني.

آن: أخشى أن يكون كلاهما زائفاً .

الزعيم: إذنً ما أخلص إنسانٌ أبداً.

آن: حسناً، حسناً أبعد سيفك.

الزعيم: قولي إذن: هل تصالحنا؟

آن: ستعلم هذا فيما بعد.

الزعيم: ولكن هل أعيش في أمل؟

آن: كل الرجال، كما أرجو، يعيشون عليه.

الزعيم: تعطفي وخذي هذا الخاتم . (يعطيها خاتمه)

آن: (تأخذه) الخذ لايعني العطاء.

الزعيم: انظري كيف يطوق هذا الخاتم اصبعك، تماماً كما يطبق صدرك على قلبي المسكين. خذي كليهما، فكلاهما لك. وإذا سمحت لخادمك الضارع المسكين أن يرجو معروفاً واحداً من يدك الكريمة، فستؤكدين سعادته إلى الأبد.

آن: وما هو؟

الزعيم: أن تتفضلي فتتخلي عن الإجراءات الحزينة لذاك الذي لديه سبب للحزن يفوق سببك، وأن تعودي إلى قصر كروسبي، حيث سأوافيك حالماً افرغ من الدفن الجليل لهذا الملك النبيل في دير تشيرتسي، وأبلل قبره بالدموع النادمة. أضرع إليك، لأسباب عديدة مجهولة، أن تمنحيني هذا المعروف.

آن: من كل قلبي. ويبهجني جداً أن أراك أيضاً قد أصبحت شديد التوبة.

الزعيم: ودعيني.

آن: هذا أكثر مما تستحق، لكن بما أنك قد علمتني كيف أتملقك، تخيل أنني قلت لك إلى اللقاء(تخرج آن).

الزعيم: (للمرافقين)احملوا الجثة.(للجمهور) هل خطب أحدٌ ودَّ امرأة بمثل هذا المزاح؟؟؟

(بانكو وحيداً)

بانكو: هاقد نلتها الآن جميعاً : فأنت الملك، وكودور، وغلاميس معاً، كما وعدت نسوة القدر. وأنا أخشى أنك لعبت لعبة قذرة من أجلها . مع ذلك فقد قيل أنها لن تستمر في نسلك، بل سأكون أنا أصل ووالد ملوكٍ كثيرين . (يدخل الزعيم ويسمع بقية الكلام) فإذا صدر عنهن صدق-كما عليك يامكبث تلألأت أقوالهن – فلماذا، قياساً على البراهين التي منحتك الخير، لاتتحقق النبوءة بما يخصني أيضاً، وتغذى في الأمل ؟ ولكن، هش، كفى.

(يلمح الزعيم، لكنه لايستطيع أن يقدر كم سمع، خاصة وأنه يحييه بحفاوة).

الزعيم: هاهنا ضيفنا الرئيسي. سيدي، أننا نقيم الليلة عشاءً احتفالياً، وأنا أرجو حضورك .

بانكو: فليأمرني سموكم أمراً: عن واجباتي مربوطةٌ بكم بعرى لاتفصم إلى الأبد.

الزعيم: أذاهب أنت بعد ظهر اليوم؟

بانكو: نعم ياسيدي الكريم.

الزعيم: لولا هذا، لكنا بحاجة إلى نصحكم الطيب- الذي كان دائماً جاداً ومفيداً- في مجلس اليوم، ولكننا سنقبل به غداً . أتذهب بعيداً؟

بانكو: على بعد ما يملأ الزمن، يامولاي، بين الآن والعشاء.

الزعيم: سمعنا أن ابني عمنا المجرمين يقيمان في انكلترا، وفي إيرلندا. ولكن لنرجىء ذلك إلى يوم غد، حين سيكون لدينا من شؤون الدولة مايجتاجنا معاً. أسرع إلى أحضانك. وداعاً.
(ينصرف الزعيم فجأة).

بانكو: نعم يا مولاي، وقتنا يستدعينا.
(يسير بانكو متجهاً للخروج، فيجد نفسه فجأة – لدهشته- محاطاً بحارسين مسلحين، يقتادانه بالقوة إلى مصير مجهول).

المشهد الثامن
(الزعيم وبكنغهام)

الزعيم: والآن يا سيدي، ماذا قال أهل المدينة،

بكنغهام: بحق العذراء المقدسة، لزِموا الصمت، ولم ينطقوا بكلمة واحدة.

الزعيم: هل أشرت إلى الشك في نسب أبناء الملك؟ ألم نقل لهم بأنهم أولاد حرام.

بكنغهام: أجل . وأشدت بكل انتصاراتك في سكوتلندا، وتنظيمك في الحرب، وحكمتك في السلم، وكرمك، وفضائلك، وتواضعك الجميل. بالتأكيد، لم اترك ما يخدم غرضك إلا وذكرته. وحين انهيت خطبتي، طلبت إلى كل من يخلص الحب لوطنه أن يهتف: عاش الزعيم ملكاً .

الزعيم: وهل هتفوا؟

بكنغهام: لا بالله، لم ينبسوا ببنت شفة، بل تبادلوا النظر في صمت، وقد عراهم شحوب بالغ، كأنهم تماثيل خرساء أو صخور تتنفس. عندما رأيت ذلك منهم، أنبتهم، وسألت العمدة عن سر هذا الصمت العني. فأجابني بأنهم لم يعتادوا أن يخاطب الشعب أحدٌ سوى المسجل. فحثثته أن يعيد عليهم كلامي، ففعل، لكنه كان يردد القول "هكذا تحدث الدوق، وهكذا قال" دون أن يزيد من عنده شيئاً توكيداً لذلك. ولما فرغ من خطابه رمى بعض اتباعي قبعاتهم في آخر القاعة في الهواء، وصاح حوالي عشرة رجال:"حفظ الله الملك الزعيم"فانتهزت هتاف تلك الفئة القليلة، وقلت : شكراً لكم أيها المواطنون والأصدقاء الأعزاء . إن هذا الاستحسان العام، وتلك الهتافات المبتهجة تدلل على حكمتكم وعلى حبكم للزعيم . " وعند ذلك غادرت الاجتماع وجئت إلى هنا.

الزعيم: يالهم من أحجارٍ خرساء. رفضوا إذنً أن يتكلموا؟ ألن يأتي العمدة وصحبه إذنً؟

بكنغهام: بل هو قريب. تظاره، ياسيدي الكريم، ببعض الخشية، وبأنك غير راغبٍ في الحديث إلا تحت ضغط وإلحاح، ولتحمل مطهر كامل في يدك كتاباً من كتب الصلوات، ولتقف بين اثنين من رجال الدين في يسر، بل كن كالعذراء لا تجيب إلا بـ:"لا"، وهكذا يتم لك الأمر .لنقف بين اثنين من رجال الدين،فأقيم على ذلك الأساس صرحاً قدسياً.ولا تُجب على أسئلتنا في يسر،كن كالعذراء لاتجيب إلا بـ:"لا"، وهكذا يتم الأمر .

الزعيم: أنا ذاهب. وإذا استطعت أن ترجوني نيابة عنهم كما أُلِّحُ في الرفض. فلا شك سنصل بالأمور إلى نهاية حسنة.

بكنغهام: اذهب، اذهب إلى الفناء، فالعمدة يقرع الباب.
(يدخل العمدة وبعض أشراف المواطنين الفناء).
مرحبا يا سيدي (يحييه) ما زلت في الانتظار هنا. يبدو أن الأمير لا يحب أن يفاتحه أحد بالأمر .

(يدخل كاتسبي، مرافق الزعيم)

كاتسبي، بماذا أجاب سيدك على طلبي؟

كاتسبي: إنه يرجو سموك، يا سيدي النبيل، أن تزوره غداً أو بعد غد. إنه في الداخل، بصحبة قسيسين جليلين، منصرفين إلى التأمل، لاشئ من أمور الدنيا يجتذبهم بعيداً عن عبادتهم المقدسة .

بكنغهام: عد، يا كاتسبي الطيب، إلى سمو الأمير: أخبره أنني والعمدة وبعض أعوانه، جئنا لنجتمع بسعادته حول أمور خطيرة الشأن تتعلق بمصلحتنا العامة.

كاتسبي: سأنقل إليه على الفور كل كلامك. (يخرج)

بكنغهام: إنه لايقضي نهاره متقلباً في فراش الدنس، بل يقضيه راكعاً يصلي . إنه لايُنفق وقته عابثاً مع زوج من المحظيات، بل متأملاً مع قسين ورعين. إنه لاينام ليزداد جسده المسترخي لحماً وشحماً، ولكنه يصلي لتنمو روحه اليقظة. يالحظ بلدنا السعيد لو قبل هذا الأمير الفاضل أن يكون عاهلاً لها. لكنني أخشى ألا تستطيع إقناعه بالقبول.

العمدة: لاقدر الله أن يرفض.

بكنغهام: أخشى أنه سيفعل . هاهوذا كاتسبي قد أقبل ثانية. (يعود كاتسبي) ماقول سموه؟

كاتسبي: إنه يتساءل لأية غاية جمعتم هذا الحشد ليأتي إليه دون أن يحاط علماً بذلك . إنه يخشى يا سيدي أنكم لاتقصدون خيراً.

بكنغهام: أتأسف أن ابن عمي النبيل يشك بأنني أقصد شراً به. وحقِّ المساء، أتينا إليه بكامل الحب، لذلك ارجع مرة أخرى وأبلغ سيادته.

(يخرج كاتسبي)

حين يمسك الأتقياء الورعون مسابحهم، فمن العسير صرفهم عنها. كم هي جميلة تلك التأملات المتحمسة.

(يدخل الزعيم منتصب القامة بين راهبين، وبرفقتهم كاتسبي)

العمدة : انظر كيف يسير بين اثنين من رجال الدين.

بكنغهام: إنهما دعامتان من الفضيلة لأمير مسيحي، تعصمانه من سقطة الغرور، وانظروا.. أن في يده كتاب صلاة : زينة صادقة لمعرفة الرجل الورع. (يخاطب الزعيم) أيها الأمير الكريم، أعر أُذناً صاغية لمطالبنا، واغفر لنا مقاطعتنا لتعبدك الذي هو شيمة المسيحي التقي.

الزعيم: لاحاجة بكم للاعتذار، ياسيدي، فأنا الذي أناشدكم الصفح، إذ تأخرت في الخروج لملاقاة أصدقائي بسبب انصرافي إلى عبادة الله. وبعد، فما الذي أستطيعه لسعادتكم؟

بكنغهام: مايرضي الله في عليائه، ويرضي الأخيار في هذه الجزيرة التي لا حاكم لها.

الزعيم: أخشى أن أكون قد ارتكبت إساءةً تشينني في أعين أهل المدينة، فجئتم توبخونني على جهالتي.

بكنغهام: لقد فعلت ياسيدي. ونرجو أن تستجيب سيادتك لرجائنا، وتكفِّر عنها.

الزعيم: لاعشت على أرض مسيحية إن لم أفعل.

بكنغهام: إذنً فاعلم أن ذنبك هو تنحيك عن المنصب السامي والعرش الملكي وصولجان أسلافك، عن المكانة التي منحها لك حظك بفضل مولدك، ومجد أسرتك الملكية. إنك تتخلى عن هذا كله ليُفسده بيت غير صحيح النسب، بينما تستغرق أنت في رقة أفكارك الناعسة، التي جئنا نوقظك منها لخير هذه البلاد. إن هذه الجزيرة المجيدة تحتاج إلى سواعد أبنائها المخلصين، بعد أن شوهت وجهها ندوب العار، واختلطت شجرتها الملكية بالنبات الوضيع، وكادت أن تهوي في هوةٍ تبتلعها إلى ظلمة النسيان العميقة. لذلك، نناشد الآن من قلوبنا سماحة نفسك كي تحمل هذا العبء ، وتحكم هذه البلاد.

الزعيم: لست أدري أأغادر في هدوء أم أتكلم بمرارةٍ لائمة؟ أأقول مايلائم شعوري أم مايلائمك؟ فربما ظننت أن لم أُجبك أن الطموح عقد لساني، وأن صمتي يدل على استسلامي لحمل نير الحكم الذهبي، الذي تتوقون لفرضه علي. وإن وجهت إليك اللوم لمطلبك هذا الممزوج بحبك المخلص لي، أكون من جهة أخرى قد أسأت لأصدقائك. لذا، سوف أتكلم لأتفادى أولهما وأتجنب ثانيهما، فأقول بصراحة: أن حبك لي يستحق شكري، ولكن قدري المتواضع يرفض مطلبك السامي. فلو أن جميع العقبات ذُللت، وغداً طريقي ممهداً

إلى التاج الذي هو حق ملائم لنسبي، فإن فقر زوجي وكبير نقائمي المتعددة، يجعلانني أفضل التواري عن العظمة، من أن أشتهي التواري عنها بعد أن أحظى بها وأختنق في بخار مجدي. فأنا زورق لايحتمل جبروت البحر. ولكنني أشكر الله لأنه لا حاجة بكم إلي، بل أحتاج كثيراً من المقدرة كي أساعدكم لو طلبتم مني العون. لقد تركت لنا الشجرة الملكية ثمرةً طيبة، سينضجها انصرام الزمن، حتى تُصبح جديرة بمقعد الملوك، وتسعدنا بحكمها دون ريب. عليه ألقي العبء الذي اردتم إلقاءه علي، فإنه من حقه وحق طالعه السعيد، الذي لاقدر الله إن انتزعه من يديه.

بكنغهام: سيدي، ذلك برهان على ضمير سموكم الحي. ولكن لولا إجلالي لبعض الأحياء، لأطلقت للساني العنان، وأفضت في الأمر على نحوٍ أشد. لذلك أسألكم، ياسيدي، أن تقبلوا هذا المنصب الجليل الذي نعرضه عليكم، إن لم يكن لخييرنا وخير هذه البلاد، فلكي ترفع نسبك النبيل من وهدة الفساد التي دفعه إليها هذا الزمان الذميم، ليعود إلى مجراه السليم.

العمدة: أقبل، ياسيدي الطيب، إن مواطنيك يناشدونك.

بكنغهام: لا ترفض، ياسيدي العظيم، ما نبذله لك من محبة.

كاتسبي: أسعدهم، ووافق على مطلبهم الشرعي.

الزعيم: يا أسفي. لماذا تُلقون الهموم على عاتقي؟ لست أصلح للحكم والمُلك.

بكنغهام: إن كنت تأبى، حباً منك ونخوة، كي لاتنحي الفتى- وهو ان اخيك، ونحن نعرف رقة قلبك، لطفك وعطفك وتأنيب ضميرك، تجاه أنسبائك، بل نحو الناس جميعاً بنفس القدر. ولكن سواء أجبت دعوتنا أم رفضتها، فإن ابن اخيك لن يكون ملكاً علينا أبداً، بل سنقيم على العرش شخصاً آخر، فيقضي هذا على نسبكم ويشينه. هيا أيها المواطنون فلن نتوسل أكثر مما فعلنا.

(يتجه بكنغهام وصحبه نحو المخرج)

كاتسبي: ناده ياسيدي اللطيف، واقبل دعوتهم . إذا رفضت طلبهم ستحزن البلاد كلها.

الزعيم: أترغمونني على عالمٍ من الهموم ؟ (يلمحهم وقد وصلوا إلى المخرج تماماً، فيصيح) نادهم، إنني لم أُقَّد من الصخر، وقد نفذت توسلاتكم إلى قلبي، على الرغم من ضميري وروحي.

(يعود بكنغهام ومن معه).

يا ابن العم بكنغهام، وأنتم أيها الرجال الرصناء، مادمتم تثقلون كاهلي بهذا العبء رضيت أم لم أرض، فلا بد أن اصبر على احتمال ثقله. ولكن إذا مستني الفضيحة السوداء أو نالني تأنيبٌ كالح الوجه من الناس نتيجة لإرغامكم لي، فإن تأييدكم سوف يبرئني من كل ما يصمني أو يلطخ سمعتي. فالله يعلم، وأنتم ترون نوعاً ما، أنا بعيد عن رغبة هذا المنصب.

العمدة: بارك الله سموك. إننا نرى وسنخبر بما رأينا.

الزعيم: بقولك هذا لم تنطق إلا الصدق.

بكنغهام: إذن، دعني أحييك بلقبك الملكي: عاش الملك، ملك انكلترا العظيم.

الجميع: عاش، عاش، عاش.

بكنغهام: أيناسبكم أن يتم تتويجكم غداً؟

الزعيم: في الوقت الذي تشاؤون، ما دمتم ترغبون بذلك.

بكنغهام: سنجئ إلى سيادتكم غداً إذن. والآن نستأذنكم بالانصراف وقد استخفنا الفرح.

الزعيم: (إلى الراهبين) تعالا، ولنعد إلى صلاتنا المقدسة. وداعاً يا ابن العم، وداعاً أيها الأصدقاء الطيبون.

المشهد التاسع

(بانكو مرمي في السجن، والحارسان القاتلان يرقبانه مسلحين)

القاتل الثاني: ماذا؟ أأطعنه وهو نائم؟

القاتل الأول: لا، سيقول أننا فعلناها بجبن حين يصحو.

القاتل الثاني: حين يصحو، لن يصحو، يا أجدب، إلا في يوم القيامة.

القاتل الأول: إذن، سيقول يوم القيامة إننا طعناه وهو نائم.

القاتل الثاني: أثارت كلمة "يوم القيامة" فيَّ نوعاً من تأنيب الضمير.

القاتل الأول: ماذا؟ هل أنت خائف؟

القاتل الثاني: ليس من قتله ولديَّ ترخيص بذلك، ولكن من لعنة جهنم حيث لن يحمين أي ترخيص.

القاتل الأول: ظننتك مصمماً.

القاتل الثاني: وأنا مصمم فعلاً على أن أدعه يعيش.

القاتل الأول: سأعود إلى الزعيم وأخبره بذلك.

القاتل الثاني: أرجوك، تمهل لحظة: فأنا آمل أن تزول عني نزوة القداسة، فإنها لا تلجمني إلا بمقدار ما أعد إلى العشرين.

القاتل الأول: وكيف تشعر بنفسك؟

القاتل الثاني: ما زالت ثُمالة الضمير في داخلي.

القاتل الأول: تذكر مكافأتنا بعد أن ننفذ فعلتنا.

القاتل الثاني: اللعنة. فليمت: لقد نسيت المكافأة.

القاتل الأول: أين ضميرك الآن؟

القاتل الثاني: أنه في محفظة نقود الزعيم.

القاتل الأول: إذنٍ، عندما يفتح الزعيم محفظته ليعطينا مكافأتنا سيطير ضميرك.

القاتل الثاني: لايهم، دعه يذهب: قلةٌ أو لاأحد سيُعنى به.

القاتل الأول: وكيف إذا عاودك مرةً أخرى؟

القاتل الثاني: لن أكترث به، فهو يجعل الرجل جباناً، لايستطيع أن يسرق إلا ويؤنبه، لايستطيع أن يسبَّ إلا ويمنعه، رجل لايستطيع أن يضاجع زوجةَ جاره إلا ويضبُطه. إن الضمير روح ذات وجه متورد خجلاً، تتمرد في صدر المرء وتزحمه بالعقبات. لقد دفعني مرة لأن أرد كيساً من الذهب عثرت عليه. إنه يُفلس أي إنسان يحتفظ به، إنه مطرودٌ من كل البلدان والمدن كشئ خطر، وكل من يسعى أن يعيش حياة رغيدة يجهد لأن يتخلص منه وألا يثق ألا ينافسه.

القاتل الأول: اللعنة. إنه حتى في هذه اللحظة بجواري، يثنيني عن قتل النبيل.

القاتل الثاني: اجلب الشيطان إلى ذهنك ولا تصدقه: إنه ينسل إليك ليجعلك تتأوه ندماً.

القاتل الأول: لقد خلقت قوياً، ولن يستطيع أن يهيمن علي.

القاتل الثاني: هذا كلام رجلٍ فارع القامة، يحترم سمعته. هيا، هل نأخذ عدتنا؟

القاتل الأول: اضربه على رأسه بمقبض سيفك، ثم إلق به في برميل النبيذ في الغرفة المجاورة.

القاتل الثاني: تدبير ممتاز، ونصنع منه نقيعاً.

القاتل الأول: مهلاً، إنه يستيقظ.

القاتل الثاني: اضرب.

القاتل الأول: لا، سنجادله.

بانكو: أين أنت أيها الحارس؟ أعطني قدحاً من النبيذ.

القاتل الثاني: ستشرب من النبيذ كفاية، ياسيدي، بعد قليل.

بانكو: يااللظلمة ويااللموت المتجليان في كلامك. إن عينيك تتواعداني . لم تبدو شاحباً.من أرسلك إلى هنا ؟ ولماذا جئت؟

الاثنان: لكي..لكي..

بانكو: لكي تقتلاني؟

الاثنان: نعم، نعم..

بانكو: انكما بالكاد تجدان الشجاعة لتخبراني، وهكذا لن تجدا الشجاعة لتقتلاني. بم أسأت إليكما أيها الصديقان؟

القاتل الأول: لم تسىء إلينا، بل على الملك.

بانكو: سأتصالح معه.

القاتل الثاني: أبداً، ياسيدي . لذلك تهيأ للموت.

بانكو: هل استدعُيتما من عالم الرجال لذبح الأبرياء؟ ماهي إساءتي ؟ وماهو دليل إدانتي؟ أية هيئة محلفين قد أصدرت الحكم أمام قاضٍ عبوس؟ إن تهديديكما لي بالموت، قبل أن يحكم علي بالموت من قبل القانون، هو أكبر خروج عن القانون. لذلك، فإني أناشدكما، بحق دم المسيح الغالي الذي أريق من أجل الجسام، أن تتركاني، إذا كنتما تطلبان الخلاص، وألا تمدا إليَّ يداً بسوء .إن المهمة التي تكلفتما بها مهمة ملعونة.

القاتل الأول: إننا سنفعل ما أمرنا به.

القاتل الثاني: والذي أمرنا هو ملكنا.

بانكو: أيها الخاطئان الذليلان، لقد أمر ملك الملوك العظيم في لوح شريعته ألا تُزهقوا الأرواح: هل تزدريان تشريعه وتنفذان أمر رجل؟ حذار: إن في يديه

انتقاماً ما يصبه على رؤوس من يخالفون شريعته.

القاتل الأول: صل لربك، لأنك لا بد أن تموت، ياسيدي.

بانكو: أتحملان هذا الإحساس التقي في روحيكما، فتنصحاني بالصلاة لربي، بينما تعميان عن روحيكما، فتخاصمان الله بقتلي؟ أيها السيدان، فكرا، فإن من كلفكما بهذه الفعلة سوف يكرهكما من أجلها.

القاتل الثاني: وماذا نفعل؟

بانكو: كونا رحيمين وأنقذا روحيكما.

القاتل الأول: الرحمة؟ إنها شأن الجبناء والنساء.

بانكو: وعدم الرحمة هو أمر حيواني، وحشي، شيطاني.(يخاطب القاتل الثاني) ياصديقي، إنني ألمح بعض الشفقة في نظراتك، إذا لم تكن عيناي تخدعانني. تعال إلى جانبي وتوسل من أجلي، كما تتوسل لو كنت في محنتي . ألا يشفق المتسول على تسول أمير؟

القاتل الثاني: انظر وراءك، ياسيدي.(يلتفت بانكو فيطعنه القاتل الأول: خذ هذه، وتلك.

(يطعنه أيضاً، فيصرخ. ينهالان عليه بمزيد من الطعنات، وهو يقاوم عبثاً، وتنفر منه الدماء. يطلق صرخة قوية ثاقبة وأخيرة بينما يسود الظلام)

المشهد العاشر

(تدخل زوجة الزعيم في ثوب نوم وبينها شمعة مضاءة. تضعها في منتصف المكان، وتجلس منهمكة بفرك يديها).

زوجة الزعيم: مازلت هناك لطخة. زولي أيتها اللطخة اللعينة. أقول زولي. واحد، اثنان: هه، إذن حان الوقت لفعلها. الجحيم معتم. عيب، ياسيدي، عيب: جندي ويخاف؟ ماحاجتنا للخوف من يعرف طالما لا يملك أحدٌ أن يستدعي سُلطتنا للحساب؟ مع ذلك، من ذا الذي كان يظن أن في الشيخ هذا الدم الكثير؟

أمير فايف كانت له زوجة. أين هي الآن ؟ماذا؟ ألن تنظف هاتان اليدان أبداً؟ كفى ياسيدي، كفى: إنك تلوث كل شئ بانتفاضاتك.

هنا مازالت رائحة الدم. كل عطور البلاد العربية لن تُزكي هذه اليد الصغيرة.آه.آه.آه..

اغسل يديك. إلبس رداء نومك. لاتبد هكذا شاحباً .أقولها لك ثانية : بانكو قد دفن. لن يستطيع الخروج من قبره.

إلى النوم، إلى النوم: هناك قرع على الباب .

تعال، تعال، تعال:

هات يدك. ما تمَّ فعله لا يمكن أن ينقض. إلى النوم، إلى النوم، النوم.

(تخرج زوجة الزعيم بشمعتها خلال المقطع الأخير، وقبل أ، تغادر تطفىء الشمعة).

المشهد الحادي عشر

(الساحرات الثلاث وقد التففن حول حفرة. يهممن ويطلقن أصواتاً غامضة بلا معني سنفاجأ فيما بعد، عندما يستدرن، أنهن عجائز قبيحات . يدخل مكبث).

(رقصة)

الزعيم: أستحلفكن بذاك الذي تحترفنه، وكيفما كان سبيلكن لمعرفة الجواب، اجبنني:حتى وأن اطلقتن الرياح لتقارع الكنائس، والأمواج المزبدة لتدمر السفن وتبتلعها، حتى وأن قُصفت أكواز الذرة الممتلئة واقتلعت الأشجار، حتى وان تداعت القلاع على رؤوس ساكينها، وانقلبت القصور والأهرامات أعاليها إلى اساسها، حتى لو اختلطت البذور في كنز الطبيعة معاً، إلى أن يُتخم الدمار، أجبنني عما سأسألكن.

ساحرة1- تكلم.

ساحرة2- اطلب.

ساحرة3- سنجيب.

ساحرة1- قل، أتُفضل السماعَ من أفواهنا أم من أسيادنا؟

الزعيم: ادعينهم، واجعلنني أبصرهم.

(الساحرات يخرجن جثة ملفوفة بكفن، يقطعن بسكاكين حادة أربطتها، فيبعث جسد عار لرجل له بدل الرأس جمجمة. يقصف رعد ويومض برق. الساحرات يدهن جسد الميت بألوان قانية).

الزعيم: أخبرني، ياقوةً مجهولة..

ساحرة1- إنه يعلم ما بذهني : اسمع كلامه، ولاتقل أنت شيئاً.

الميت: مكبث، مكبث، مكبث: احذر مكدوف. احذر أمير فايف . اصرفوني. كفى.

الزعيم: مهما تكن، شكراً لتحذيرك الطيب. لقد لمست أوتار مخاوفي . ولكن، كلمة أخرى..

ساحرة1- صبوا دم خنزيرة أكلت أولادها التسعة.

الميت: مكبث، مكبث، مكبث...

الزعيم: لو كانت لي ثلاث آذان، لأنصت بها إليك.

الميت : كن دموياً، جريئاً، وحاسماً: اضحك لتهزأ من قوة الإنسان، فلم تلد امرأة من يؤذي مكبث.

الزعيم: إذن، عش يا مكدوف: ماحاجتي للخوف منك؟ ولكن سأضاعف طمأنينتي، وآخذ ضمانة من القدر. لا، إنك لن تعيش، كيلا أقول للخوف شاحب الفؤاد إنه يكذب، وأنام رغم الرعد .

الساحرات: أصغ ولا تكلمه.

الميت: كن كالسبع، متغطرساً، ولا يهمنك من يغتاظ، أو يهتاج، أو أين هم المتآمرون : مكبث لن يُقهر أبداً حتى تزحف غابة برنام العظيمة ضده، صاعدة تلة دنسينان العالية.

(الميت يجر أربطة كفنه وراءه ويمشي مبتعداً وسط سحابة من الدخان).

الزعيم: وذلك أبداً لن يكون. فمن ذا الذي يستطيع أن يجند الغابة، ويأمر الشجرة بأن تنتزع جذورها المرتبطة بالأرض؟ حسناً للتنبؤات الحلوة . أيها الأموات المتمردون لن تقوموا أبداً حتى تقوم غابة برنام، ومكبث رفيع المقام سيحيا ما أمدت الطبيعة بعمره، ولن يلفظ أنفاسه إلا بفعل الزمن وقانون الفناء. رُغم هذا، فإن قلبي يخفق لمعرفة أمر واحد. أخبرنني، إذا كان لسحركن إن ينبىء بالمزيد، هل ستحكم ذرية بانكو يوماً ما في هذه الملكة؟

الساحرات: لاتطلب أن تعرف اكثر.

الزعيم: سوف ترضينني أنكرن هذا علي، فتحلَّ عليكن لعنة أبدية. أعلمنني. لماذا يفور مافي القدر؟ وماهذه الموسيقا؟

(الميت يستدير وقد مزق الجمجمة عن رأسه، فإذا بوجه بانكو الدامي يظهر تحتها مبتسماً. إنه يعود ببطء، ماداً يده. الزعيم يتراجع مذعوراً. أطفال عراة تماماً، وقد أبيضت أجسامهم بأكملها يرافقونه، ويزفونه بأغصان زيتون ذهبية).

الزعيم: يا للمنظر الرهيب. أرى الآن أنها كانت الحقيقة، لأن بانكو المضرج بالدماء يبتسم لي، ويشير إليهم بأنهم ذريته. أهكذا الأمر.

ساحرة1- أجل ياسيدي، هكذا الأمر كله. ولكن لماذا يقف مكبث مبهوتاً هكذا؟ هيا يا أخوات، لنبهج روحه، لنريه أفضل تساليننا : سأسحر الهواء ليصدر لحناً، بينما تؤديا الرقصة الدائرية القديمة، عسى ذلك الملك العظيم أن يقول متلطفاً: أننا قد قمنا بواجبنا في الترحاب به.

(ترقص الساحرات حول الميت والأطفال، الذين يكلمون المسيرة ويختفون وسط الدخان، فيحطن بالزعيم نفسه راقصات، وهو يترنح بينهن حتي يتهاوى، فيكملن رقصتهن الغريبة متلاشيات).

الزعيم: أين هن؟ تلاشين؟ لتكن هذه الساعة الموبؤة ملعونةٌ في تقويم الزمن. ادخل يا من تقف خارجاً هناك.

(يدخل بكنغهام)

بكنغهام: ماهي مشيئة سموكم؟

الزعيم: أرأيت أخوات القدر؟

بكنغهام: لا يامولاي.

الزعيم: ألم يمررن بك؟

بكنغهام: لا بالتأكيد، يا سيدي.

الزعيم: ملوث هو الهواء الذي يركبن، واللعنة على كل من يثق بهن. لقد سمعت خبب جواد. من جاء إلى هنا؟

بكنغهام: اثنان أوثلاثة، يا سيدي، يحملون لك خبراً بأن مكدوف فرَّ على انكلترا .

الزعيم: فرَّ إلى انكلترا؟

بكنغهام: نعم يا سيدي الكريم.

الزعيم: أيها الزمن، إنك تحدس بأفعالي المروعة. لايتحقق الهدف الهارب دون فعل يرافقه. منذ هذه اللحظة، ستكون أول خواطر قلبي هي أول خواطر يدي. بل من الآن، لكي أتوجَّ أفكاري بأفعالٍ، فلتنفذ الفكرة: سأداهم قلعة مكدوف، وأستولي على فايف. وأسلم لحد السيف زوجته وأطفاله، وكل الأرواح التعسة التي هي من نسبه. لن أتباهى كالأبله: سوف أنفذ الفعلة قبل أن يبرد العزم.

المشهد الثاني عشر

(غرفة في قلعة مكدوف)

زوجة مكدوف:ماالذي فعله حتى استوجب أن يفر من البلاد؟

روص: يجب أن تتحلي بالصبر، ياسيدتي.

زوجة مكدوف: لم يكن لديه من الصبر شئ: كان هربه جنوناً. عندما لا جعل أفعالنا منا خونةً، فإن مخاوفنا تجعلنا كذلك.

روص: أنت لاتعرفين إذا كان ذلك بسبب خوفه أم حكمته.

زوجة مكدوف:حكمته؟ أن يتخلى عن زوجته وعن أطفاله، ويترك قصره وكل ما يملك، في مكان يهرب منه؟ أنه لا يُحبنا.إنه يفتقر إلى اللمسة الطبيعية : فالبغاث المسكين، أصغر العصافير كلها، يقارع البوم حين تكون صغره في العش. كل شئ خوف، ولاشئ هو الحب. ما أقلّ الحكمة حين يكون الهرب ضد كل منطق.

روص: يا ابنة عمي العزيزة، أرجوك، سيطري على نفسك . أما بالنسبة إلى زوجك، فإنه نبيل، حكيم وصائب القرار، وهو أفضل من يدرك تقلبات المواسم. لا أجرؤ على قول المزيد، ولكنه زمان قاس عندما نكون خونة ونحن أنفسنا لاندري، وعندما الإشاعات لأننا نخاف، دون أن نعلم ممَّ نخاف، ولكن نعوم فوق بحر هائج عنيف في كل اتجاه، ونتحرك. أستأذنك بالذهاب، لن يمرَّ وقتٌ طويل إلا وأكون هنا ثانية. إن الأمور، في أسوأ الأحوال، لن تسوء أكثر، بل ستسمو إلى ما كانت عليه من قبل. فليباركك الله يا ابنة عمي الجميلة.

زوجة مكدوف: (مشيرة على ابنها) له أبٌ، ومع ذلك فهو يتيم.

روص: أكون أحمق أن بقيت أكثر، فسوف أشين نفسي بالبكاء، وأزعجك. أستأذنك بالانصراف حالاً.

(يخرج)

زوجة مكدوف:ياولداه، مات أبوك: فما الذي ستفعله الآن؟ وكيف ستعيش؟

الابن: كالعصافير، يا أمي.

زوجة مكدوف: ماذا؟ أعلى الديدان والذباب؟

الابن : أقصد بما أحصل عليه، كما هي تفعل.

زوجة مكدوف: أيها العصفور المسكين، انك لا تخشى الشبكة أو الدبق، الشَرَكَ أو المصيدة.

الابن: ولم أخشاها يا أمي؟ إنها لاتُنصب للعصافير المسكينة. أن أبي لم يمت، رغم كل ما تقولين .

زوجة مكدوف:بلى، لقد مات: ما الذي ستفعل من أجل أب؟

الابن: بل ما الذي ستفعلين أنت من أجل زوج؟

زوجة مكدوف:أستطيع أن اشتري عشرين زوجاً من أي سوق.

الابن: إذن فأنت تشترينهم لتخونيهم.

زوجة مكدوف: تتكلم بكل ذكائك، وهو حقاً ذكاء كافٍ لمن في سنك.

الابن: هل كان أبي خائناً، يا أمي؟

زوجة مكدوف:أجل.

الابن: ومن هو الخائن

زوجة مكدوف: هو الذي يُقسم ويحنث.

الابن: وهل كل من يفعل ذلك خائن؟

زوجة مكدوف: كل من يفعل ذلك خائن ويحب أن يشنق.

الابن: وهل يجب أن يشنق كل الذين يقسمون ويحنثون؟

زوجة مكدوف: كل واحد منهم.

الابن: ومن عليه واجب شنقهم؟

زوجة مكدوف:الرجال الشرفاء.

الابن: إذن، فالكذابون والمقسمون حمقى، لأنه يوجد منهم ما يكفي لقهر الرجال الشرفاءوشنقهم.

(تسمع أصواتاً . تنظر من النافذة، فترى مهاجمي قرها من أتباع الزعيم. تهرع مع ابنها للفرار، لكنها كلما فتحت باباً لمحت خطراً مقبلاً، إلي أن يحاصرهما القتلة).

زوجة مكدوف:إلى أين أفر؟ لم أسىء إلى أحد . ولكنني اذكر أنني في هذا العالم الأرضي، حيث تمتدح الإساءة، ويعتبر فعل الخير أحياناً حماقة خطرة. فيمَ إذن استجير بدفاع النساء، بقولي أنني لم أسىء إلى أحد ؟ ماهذه الوجوه؟

بكنغهام: أين زوجك؟

زوجة مكدوف: أتمنى ألا يكون في مكان غير مقدس، حتى لا يلقاه شخص مثلك.

بكنغهام: إنه خائن.

الابن: كذاب.

(يهجم الابن عليه ويرفسه، فيطعنه بكنغهام)

بكنغهام: يافرخ الخيانة.

الابن: ماما، قتلني . اهربي، أرجوك.

(يموت الطفل بين ذراعي أمه الباكية، ولكنها، عندما ترى الخناجر المحدقة بها، تحاول الفرار، فيلحقون بها، ونسمع صرختها الذبيحة).

المشهد الثالث عشر

(انكلترا . في قصر الملك)

مالكولم: فلنبحث عن ظلٍ ناءٍ، حيث نفرغ مافي صدرينا الحزينين من دموع .

مكدوف: بل أحرى بنا أن نُشهر السيف. نُشهر السيف المميت بثبات،وكرجال شرفاء نصمد في الدفاع عن مسقط رؤوسنا. في كل صباح جديد، تُعْوِلُ أرامل جديدات، ويبكي أيتامٌ جدد، وتصفع وجه السماء أحزان جديدة، فتُرجع السماء صداها، وكأنها تشارك سكوتلندا الشعور، مطلقة آهات حزنٍ مماثلة.

مالكولم: لماذا تركت زوجتك وابنك دون حماية، وهما أغلى الدوافع وأقوى روابط الحب، وغادرتهما دون وداع؟ أرجوك، لاتجعل شبهاتي تشينك، فهي ضمانة لنفسي . قد تكون نزيهاً مهما ظننت.

مكدوف: انزف، انزف، أيها الوطن المسكين. وأنت أيها الطغيان، وطد أسسك، لأن الفضيلة لا تجرؤ على كبحك: ارتد مسوح ذنوبك، فلقبك قد ثبت . وداعاً يا مولاي، لن أكون الوغد الذي تظن حتى لو ملكت كل مافي حوزة الطاغية من أرض، والشرق الغني إضافة إليه.

مالكولم: لاتستأ، فأنا لاأتحدث عن خوف مطلق منك . إني اعتقد أن بلدنا ينوء تحت النير، وأنه ينوح، وأنه ينزف، وفي كل يوم جديد يضاف جرحٌ بليغ إلى جروحه. وأعتقد أيضاً أن هناك أيدٍ سترتفع لمناصرتي. وهنا، يعرض علي ملك انكلترا الكريم بضعة آلافٍ من الرجال . ولكن رغم ذلك كله، عندما أطأ رأس الطاغية، أو أرفعه بسيفي، فإن وطني المسكين سيبتلي برذائل أكثر من السابق، وسيعاني أكثر، وبطرقٍ أشدَّ تنوعاً من أية فترة مضت، من ذاك الذي سيخلف الزعيم.

مكدوف: ومن سيكون؟

مالكولم: إنما أقصد نفسي، التي أعرف أنها تطعمت بكل أجزاء الرذيلة، فإذا ما تفتحت فإن مكبث بسواده سيبدو نقياً كالثلج، وسترى فيه الدولة البائسة حملاً، بالمقارنة مع شروري التي لاتحد.

مكدوف: لن يجئ من جحافل جهنم المرعبة شيطان طفحت به الشرور كمكبث.

مالكولم: أسلم بأنه دموي، شهواني، جشع، غدار، مخادع، عنيف، حقود، فيه نكهة من كل خطيئة ذات اسم: ولكن بالنسبة لي فلا قرار لشهواتي، بحيث أنه لازوجاتكم ولابناتكم، لاعقيلاتكم ولا

عذراواتكم، بقادرات يملأن حوض شبقي. إن رغبتي سوف تتخطى كل العوائق الكابحة،التي تعارض إرادتي. فالأفضل أن يحكم مكبث من أن يحكم رجل مثلي.

مكدوف: الإفراط غير المحدود في طبيعة الإنسان هو طغيان : إنه مايُخلي عرشاً هائناً قبل الأوان، ويسبب سقوط عديد من الملوك . ومع ذلك، لاتخش أن تأخذ ما هو حقك : يمكنك أن تتمتع في الخفاء بملذاتك بوفرة، وتبدو في الوقت نفسه بارداً، وتخادع الزمن. ليدنا كفاية من النساء الراغبات. لايمكن أن تكون ذلك الطير الجارح الذي يلتهم هذه الكثرة من اللواتي يكرسن أنفسهن للمجد حين يجدون ميولك.

مالكولم: إضافة لهذا، يتنامى في شخصيتي شريرة التكوين جشعٌ لايشبع، فلو صرت ملكاً لأعدمت النبلاء طمعاً في أراضيهم، ولرغبت في جواهر هذا، ومنزلِ ذاك :كأنما تزايد امتلاكي صلصة تثير جوعي أكثر، فأختلق النزاعات الجائرة مع الأخيار والمخلصين، فأدمرهم من أجل ثراوتهم.

مكدوف: هذا الجشع يضرب عميقاً، وينمو بجذرٍ اشد ضرراً من شبق عابر كالصيف: لقد كان هو السيف الذي ذبح ملوكنا. ومع ذلك، لاتخف. إن في سكوتلندا مما تملك وفرة تُرضي شهوتك. وهذه كلها محتملة مع ما يوازيها من حسنات أخرى.

مالكولم: ولكنني لاأملك منها شيئاً، فحسنات من سيصبح ملكاً، كالعدل والصدق وضبط النفس، والاتزان والسخاء والدأب، والرحمة والتواضع والتفاني، والصبر والشجاعة والجَلد، كلها أمور لاأستسيغ مذاقها، وإنما أزخر بجزئيات كل أنواع الجرائم، التي أنفذها بطرق مختلفة. لو كانت السلطة بيدي لأرقت حليب الوئام العذب في جهنم، وهيجت سلام الكون، وبددت كل وحدة على الأرض.

مكدوف: يالسكوتلندا، يالسكوتلندا.

مالكولم: إذا كان امرؤٌ كهذا يصلح لأن يحكم، تكلم : فأنا كما وصفت.

مكدوف: يصلح لأن يحكم؟ لا، أنه لايصلح لأن يحيا. أيتها الأمة التعسة: متى تشهدين أيام عافيتك ثانية، وقد استبد بك طاغية غير شرعي تضرج صولجانه بالدم، طالما أن وريث عرشك الأحق يقف محروماً بلعنة صبها على نفسه، مشنعاً بنسبه. كان والدك أكثر الملوك قداسة، والملكة التي حملت بك كانت تقضي كل يوم في حياتها على ركبتيها أكثر منها على قدميها، وتعيش في انتظار الموت. وداعاً لك، فهذه الشرور التي ترددها بحق نفسك هي مانفاني سكوتلندا .آه ياصدري، هنا ينتهي أملك.

مالكولم: مكدوف، لقد محت عاطفتك النبيلة، وليدة الاستقامة، من صدري كل الشكوك السوداء، وصالحت بين أفكاري وبين صدقك وشرفك. فمكبث الشيطاني سعى بعديد من الخطط لأن يفوز بي ويجعلني تحت سلطته، والتعقل الحذر يشدني مبعداً عن سرعة التصديق الساذجة . ولكن، فليحكم الله في عليائه بينك وبيني، إذ أنني حتى الآن أسلم نفسي لتوجيهك، وانقض ذمي لنفسي، وأُنكر هنا اللطخ والذنوب التي وصمت بها نفسي، لأنها غريبةٌ عن طبعي. فأنا لم تعرفني امرأة ولم أحنث بيمين، ونادراً ما أشتهي حتى ماهو ملكي، ولم أنقض يوماً عهدي، ولاأخون الشيطان لزميله، ولا يقل سروري بالصدق عن سروري بالحياة. إن أول حديث كاذب نطقت به كان ضد نفسي، أما ما أنا عليه حقاً، رهن أمرك وأمر بلدي المسكين، إلى حيث استعد للتوجه فعلاً، قبل مجيئك إلى هنا، سيوارد العجوز على رأس عشرة آلاف محارب متأهب. هانحن معاً الآن. فلتكن فرصة نجاحنا مساوية لعدالة قضيتنا . لمَ أنت صامت؟

مكدوف: ما أصعب التوفيق بين أمور سارة ومنفرةٍ معاً(يدخل روص) هل سكوتلندا على ما كانت عليه.

روص: أسفي على البلد المسكين، يكاد يفزع من معرفة نفسه. لا يمكن تسميته أمنا بل قبرنا، حيث لا أحد يبتسم إلا الذي لا يعرف شيئاً، وحيث التنهدات والتأوهات والصرخات التي تمزق الهواء تصدر ولا تلاحظ، وحيث يبدو الأسى العنيف انفعالاً عادياً نادراً ما يسأل أحد لمن يُقرع ناقوس الموتى، وحياة الأخيار تذوي قبل الأزاهير التي تزين قبعاتهم، فيموتون قبل المرض.

مكدوف: ياللوصف بالغ الدقة، وأيضاً بالغالصدق.

مالكولم: وما آخر الفواجع؟

روص: تلك التي عمرها ساعة واحدةٌ يستسخف راويها، ففي كل دقيقة تولد فاجعة جديدة.

مكدوف: كيف حال زوجتي؟

روص: ماذا؟ بخير .

مكدوف : وأولادي جميعاً؟

روص: بخير أيضا.

مكدوف: ألم يقتحم الطاغية عليهم سلامهم؟

روص: لا، كانوا في سلام عندما غادرتهم.

مكدوف: لاتتباخل بكلامك: كيف تسير الأمور؟

روص: عندما جئت إلى هنا لأنقل الأخبار التي نئت بحملها، سرت أشاعة بأن عديداً من ذوي المكانة قد خرجوا عن الطاعة، وزاد اقتناعي مارأيت، فقد شاهدت جيش الطاغية يسير . ولكن لدي كلام جدير بأن يطلق عويلاً في فضاء الصحراء، حيث لايلتقطه سمع إنسان.

مكدوف: ماذا يخص الكلام؟ هما عاماً أم ضريبة من الحزن تقتصر على صدر واحد؟

روص: مامن عقل شريف إلا وله في الأسى نصيب، رغم أن الحصة الكبرى تخصك أنت وحدك.

مكدوف: إن كانت تخصني فلا تخفها عني. دعني أنلها بسرعة.

روص: لاتدع أذنيك تحتقران إلى الأبد لساني، الذي سيسمعهما أفجع صوت سمعتاه حتى الآن.

مكدوف: هممم. أستطيع التنبؤ به.

روص: قلعتك قد دوهمت. زوجتك وأولادك ذبحوا بوحشية. أما لو رويت لك كيف. لأضفت إلى تلك الكومة من الظباء الذبيحة مصرعك أنت.

مالكولم: يا رحمة السماء. ماذا يا رجل؟ لاتخف جبينك بقبعتك: عبّر عن الحزن بكلمات. فالفجيعة التي لا تُحكى. تهمس إلى القلب المفعم بالأحزان، وتأمره أن يتحطم.

مكدوف: وأطفالي أيضاً؟

روص: الزوجة والأولاد والخدم وكل من وجدوه.

مكدوف: وجرى هذا في غيابي . وزوجتي قُتلت أيضاً؟

روص: قلت لك ذلك.

مالكولم: لك العزاء. ولنصنع من انتقامنا العظيم دواءً لنا، يشفي هذا الحزن المميت.

مكدوف: ليس لديه أولاد. أجميع أطفالي الحلوين؟ هل قلت جميعهم؟ يا حدأة جهنم، كلهم؟ كل أفراحي الجميلة وأمهم بانقضاضة واحدة؟

مالكولم: قاومها كرجل.

مكدوف: هكذا سأفعل. ولكن لا بد لي أيضاً أن أشعر بها كرجل . لا أستطيع إلاّ أن أتذكر اولئك الذين كانوا أغلى ما لدي. هل شاهدتِ السماء ذلك دون أن تتدخل ؟ يامكدوف الآثم، لقد أخذوا بجريرتك . ليس لنقائصهم بل لنقائصي أنا، أنا التافه، سقطت أرواحهم ضحية المنبحة: فأريحيها أيتها السماء.

مالكولم: ليكن هذا الحجر الذي يشحذ سيفك. أجعل الحزن ينقلب إلى غضب . لا تبلد القلب، بل أجج هياجه.

مكدوف: آه، إن بوسعي أن ألعب دور المرأة بعينيَّ، وأتبجح بلساني. ولكن، أيتها السماء الكريمة، اختصري زمن الاستراحة، وواجهيني بهذا الشيطان الاسكوتلندي، وجهاً لوجه. ضعيه على مدى السيف مني، وإذا نجا فلتغفر له السماء أيضاً. الآن تتصرف برجولة. تعال، فلنذهب إلى الملك: إن جيشنا متأهب، ولاينقصنا سوى الاستئذان. مكبث حان قطافه، والقوى العلوية أعدت عدتها. رحب بما تلقى من هُتاف التأييد: طويل هو الليل الذي لا يحظى بفجرٍ جديد.

المشهد الرابع عشر

(منتيث، آنفس، لينوكس وكاثنيس وجنود. رايات الحرب تخفق عالياً)

آنفس: قرب غابة برنام هو أفضل موقع لملاقاتهم: أنهم من تلك الطريق قادمون.

منتيث: وما الذي يفعله الطاغية؟

كاثنيس: إنه يعزز تحصين دنسينان العظيمة . بعضهم يقول أنه قد جُن. وآخرون، ممن هم أقل كُرهاً له، يُسمون ذلك ضراوة باسلة. ولكنه، بالتأكيد، عاجز عن ضبط أمره المتفاقم تحت نطاق السيطرة.

آنغس: الآن أخذ يشعر أن جرائمه السرية لاصقةٌ بيديه. وفي كل دقيقة توبخه حركات التمرد على نكثه للعهد. وأولئك الذين يأمرهم يتحركون بالأمر فحسب، لا بالحب . الآن أخذ يشعر أن لقبه فضفاض عليه، مثل رداء عملاق على لصٍ قزم.

منتيث: ومن ذا الذي يلوم إذنً احاسيسه المعذبة إذا هي جفلت ونكصت، طالما أن كل مافي داخله يلعن ذاته لكونه في ذاك الموقع؟

كاثنيس: حسناً، فلنبدأ الزحف، لنمنح الطاعة لمن يستحقها . فلناقِ حكيم هذه الأمة المريضة، ولنسكب معه لأجل تطهير وطننا كل قطرة من دمائنا .

لينوكس: بل ما يكفي لري الزهرة الملكية وإغراق الطحالب . فلنبدأ مسيرتنا باتجاه برنام.

(يخرجون علي وقع الطبول)

المشهد الخامس عشر

(الزعيم وكاتسبي في قلعة دنسينان)

الزعيم: لاتأتيني بمزيد من الأنباء. فاليهربوا جميعاً. حتى تنتقل غابة برنام إلى دنسينان، لن يشوبني الفزع . ومن يكون ذاك الصبي مالكولم؟ ألم يولد من امرأة؟ لقد خاطبتني الأرواح التي تعرف مستقبل البشر قائلة: "لاتخف يامكبث. ما من رجل ولدته امرأة قادر على قهرك أبداً" هذا الجهد سوف يبهجني للأبد أو يخلعني عن عرشي على الفور.

(يخرج كاتسبي)

لقد عشت كفاية . أن سبيل حياتي ينحدر إلى الذبول، إلى اصفرار ورقة الشجر، ولكن مايرافق الشيخوخة من تكريم ومحبة وطاعة وجحافل من الأصدقاء، ليس لي أن أتوقع نيله. بل، عوضاً عن ذلك، علي أن أتوقع لعنات كتيمة لا عالية وتكريماً شفوياً، يود القلب المسكين. لو ينكر بسرور أنفاسه، ولايجرؤ.

سأقاتل، إلى أن يجرّد لحني عن عظمي. أعطني درعي.

(يدخل الطبيب . لايراه الزعيم)

الطبيب: لم يحن الوقت بعد.

الزعيم: سأرتديه. ارسلوا مزيداً من الفرسان. مشطوا البلاد كلها. اشنقوا أولئك الذين يتحدثون عن الخوف. أعطني درعي.

(يلتفت فيرى الطبيب)

كيف حال مريضتك، يا حكيم؟

الطبيب: ليست مريضة، يا سيدي، بقدر ماهي مضطربة بالأوهام المنهالة عليها، والتي تحرمها من الراحة.

الزعيم: اشفها من ذلك. ألا تستطيع مداواة ذهن عليل، وأن تنتزع من الذاكرة أسىً متجذراً؟ ألا تستطيع أن تمحو هموم العقل المدونة، وبترياق عذب منسي تنظف الصدر المحشو بتلك المادة الخطرة، التي تُثقل على القلب ؟

الطبيب: (يمد يده لمكبث بملعقة دواء كبيرة يصبها من زجاجة غريبة) في هذه الحالة، على المريض أن يداوي نفسه.

الزعيم : ارم الدواء للكلاب. إني ارفضه. تعال، ألبسني درعي . أعطني صولجاني . الأمراء يهربون مني، يا حكيم، تعال ياسيد، عجّل. إن كان في مقدورك، ياحكيم، أن تحلل مياه بلادي، وتُشخّص علتها، وتطهرها لتستعيد عنفوان وسلامة صحتها، فسأهتف لك، حتى يردد الصدى هُتافي.

(مجموعة من الأطباء يدخلون، حاملين ثوب مجانين، مقتربين من الزعيم بوقار وهدوء).

(لن أخاف الموت والدمار حتى تأتي غابة برنار إلى دنسنيان).

(يستدير فيدخلون ذراعيه في القميص، ويوثقونه . الأطباء يسلطون عليه أنواراً صغيرة كاشفة، بينما يتلوى محاولاً الخلاص دون جدوى. يتركونه ويخرجون)

لقد كُدت أنسى طعم المخاوف. في وقت من الأوقات، كانت حواسي تجمد إن أنا سمعت صرخة في الليل، وكانت فروة رأسي عند سماع قصة مفزعة تثار وتتحرك، كأنما تّدُبُ فيها حياة. لقد أُتخمت بالرعب. إن الهول، وقد ألفته أفكاري الدموية، لايستطيع أن يُجفلني مرة واحدة.

(صوت صرخات نسائية ثاقبة. يرى الزعيم زوجته عبر ستار وقد شنقت نفسها. موسيقا جنائزية).

كان عليها أن تؤجل موتها، ولكان ثمة وقتٌ لمثل هذه الكلمة. غداً، وغداً ،وغداً يزحف الموت منسلاً بخطاه الحقيرة هذه يوماً بعد يوم، حتى الفقرة الأخيرة من الزمن المكتوب، وكل أيامنا الماضية قد أضاءت للحمقى الطريق إلى الموت المعفر بالتراب.

(تدخل أخوات القدر الثلاث وقد أضأن شمعة)

انطفئي، انطفئي ياشمعة وجيزة العمر. ما الحياة إلا ظلّ عابر، ممثل بائس يتبختر، ويُرغي ويُزبد ساعةً على المسرح، ثم بعدها لايسمعه أحد. إنها حكاية يرويها أبله، ملؤها الصخب والعنف، دون أن ترمي إلى شئ.

(يكرر الزعيم المقطع بطبقة أعلي. أخوات القدر يطفئن الشمعة. ظلام)

المشهد السادس عشر

(يدخل مالكولم / مكدوف، سيوارد، منتيث، كاتنيس، ليدوكس، آنغس وروص. يتجه كل منهم إلي ناحية. ويتكلمون همساً معاً، ثم تتصاعد أصواتهم بالتدريج)

مالكولم+بمكدوف+منتيث: يا أولاد العم، أتمنى أن تكون الأيام قد دنت لتصبح حجرات نومنا آمنة. ليقطع كل جندي غصناً، ويحمله أمامه: بهذا سوف نستر عدد قواتنا، ونجعل المستطلعين يخطئون في تقاريرهم.

سيوارد+كاثنيس +لينوكس: لانعلم إلا أن الطاغية الواثق من نفسه مازال مقيماً في دنسينان، وسوف يسمح لنا بالتمركز مقابلها. إن أمله هو هذا، إذ كلما أتيحت فرصة، هبّ عليةُ القوم وصغارهم متمردين عليه، فلا يخدمه إلا المغلوبون على أمرهم، بقلوب فاقدة الإخلاص أيضاً.

آنغس+روص: إن الزمن الذي سينبئنا بقرار حاسم يدنو، لنعرف فيما إذا كنا سننال حقاً مانقول إننا سنناله. لاتروي التكهنات إلا آمالاً غير مؤكدة، أما النتيجة الأكيدة فلا تحسمها إلا المعركة : فباتجاهها لنتقدم بجيشنا.

الجميع: ليقطع كل جندي غصناً، ويحمله أمامه: بهذا سوف تستر عدد قواتنا، ونجعل المستطلعين يخطئون في تقاريرهم.

كلما أُتيحت فرصةٌ، هبَّ عليةُ القوم وصغارهم متمردين عليه، فلا يخدمه إلا المغلوبون على أمرهم، بقلوب فاقدة الإخلاص أيضاً.

لاتروي التكهنات إلا آمالاً غير مؤكدة، أما النتيجة الأكيدة فلا تحسمها إلا المعركة : فباتجاهها لنتقدم بجيشنا.

المشهد السابع عشر

(يدخل بكنغهام مسرعاً، جاراً وراءه حقيبة سفر تندلق الثياب والأغراض من أطرافها. يحاول ترتيبها وحزمها بسرعة. ما أن ينهي ذلك، حتي يهرع إلي الباب، لكنه يفاجأ بالزعيم واقفاً كظل شبح أسود رهيب . يتراجع معتذراً عن محاولته التخلي عنه. يبدو علي الزعيم لوهلة أنه قد تفهم عذره ووافق علي ذهابه، لكنه عندما يجده مذعوراً ومصراً علي الهرب، يعالجه بطعنة. بكنغهام يموت. ضجة مفاجئة، ويدخل كاتسبي مرتعداً، يرى المشهد الدامي، فيلقي بنفسه عند قدمي الزعيم)

كاتسبي: مولاي الكريم، أن علي أن أُبلغ بما أدعي أنني رأيت، ولكنني لاأعرف كيف أُبلِغ.

الزعيم: حسناً، انطق يارجل.

كاتسبي: بينما كنت أقوم بالحراسة فوق التل، نظرت باتجاه برنام، فخيل لي حالاً أن الغابة بدأت تتحرك.

الزعيم: عبد وكذاب.

كاتسبي: صب علي نقمتك أن لم يكن الأمر كذلك . على مسافة ثلاثة اميال يمكنك أن تراها مقبلة أقول لك أنه دَغل يتحرك.

الزعيم: إذا كنت تنطق كذباً، ستعلق حياً على أقرب شجرة، إلى أن تنكمش من الجوع. وإن كان كلامك صادقاً، لن يهمني إذا فعلت بي ذلك. لقد بدأت ثقتي تُكبح، وأخذت أرتاب في مراوغة شيطانٍ يكذب وكأنه صادق: "لاتخف، حتى تأتي غابة برنام إلى دنيينان" والآن، هاهي ذي غابة برنام تأتي نحو دنسينان. تسلحوا، تسلحوا، وأخرجوا إليهم. إذا صح مايؤكده، فلس لنا من هنا مفر، ولا مقر. بدأت أسام الشمس، وأتمنى لو أن نظام الكون يضطرب. اقرعوا جرس الإنذار. اعصفي يارياح، وتعال ياخراب. سنموت، على الأقل، وعدتنا على ظهورنا. لقد أوثقوني بخشبة: فلا أستطيع الهرب. وعلي كالدب أن أقاتل حتى نهاية الجولة. ماذا يكون ذاك الذي لم تلده امرأة؟؟شخص كهذا علي أن اخشى، وسواه لا أهاب أحداً.

(يتزود بعدة القتال، ويخرج

المشهد الثامن عشر

(يدخل مكدوف من جهة أخرى. أصوات قتال وأبواق وطبول)

مكدوف: من هناك تأتي الضجة. أيها الطاغية، أظهر سحنتك. إن أنت ذبحت بضربة من غيري، فإن أشباح زوجتي وأولادي لن تبارحني. أنا لاأستطيع أن اصرع المشاة البائسين، الذين استُئجرت سواعدهم لحمل حرابهم: إما أنت يا مكبث، أو اعيد سيفي إلى غمده دون أن تُثلم شفرته، أو يستخدم لشئ. لابد أنه هناك : هذه الضجة الكبيرة تنبىء عن شخص كبير. دعني ألقاه، ياقدري، وغير ذلك لاأسأل.

(يتراجع ليستتر بالظلام.يدخل الزعيم مدججاً بسلاحه، وسيفه يقطر منه الدم)

الزعيم: لماذا علي أن ألعب دور الروماني الأحمق، وعلى سيفي أموت؟ ما دمت أرى أحياءً، فإن الجروح أليق بهم.

(يظهر مكدوف)

مكدوف: استدر، ياكلب الجحيم، استدر.

الزعيم: من بين كل الرجال تجنبتك أنت. ولكن، تراجع، أن نفسي قد اثقلت بدماء نسلك.

مكدوف: لا كلام عندي: صوتي في سيفي، ايها القاتل النذل الدموي الذي تعجز الألفاظ عن وصفه.

(يتقاتلان)

الزعيم: أنك تضيّع جهدك: إن كان بقدرتك أن تؤثر بسيفك الحاد على الهواء الذي لايقطع، لاستطعت أن تجرحني . إِهْوِ بحد سيفك على هامات تنجرح، فأنا أحمل حياة مسحورة، لن تهزم من رجل ولدته امرأة.

مكدوف: فلتيأس من سحرك، ودع الشيطان الذي تخدمه ينبئك أن مكدوف قد انتزع من رحم أمه قبل الأوان.

الزعيم: ملعون هو اللسان الذي يُعلمني بهذا، فقد روّع أفضل مالدي من رجولة . ولايصدقن أحد بعد اليوم هذه الشياطين المشعوذة، التي تراوغنا بمعنيين معاً: تعطي وعداً لأذننا، ثم تحطم أملنا. أنني لن أقاتلك.

مكدوف: إذن، استسلم ياجبان، وعش لتكون فرجة زمانك: لسوف نرسمك، كالوحوش النادرة، على لافتة، ونكتب في أسفلها:"هنا يمكنكم أن تتفرجوا على الطاغية".

الزعيم: لن أسلم نفسي لأقبل الأرض تحت قدميّ الصبي مالكولم، بينما يصب علي الرعاع لعناتهم. رغم أن غابة برنام زحفت إلى دنسينان، ورغم أنك غريمي الذي لم تلده امرأة، سأحاول المحاولة الأخيرة. هاأنذا أرمي ترسي الحربي بعيداً عن جسمي . استعد يا مكدوف، وليكن ملعوناً من يصيح أولاً:"كفى، توقف".

(يدخل كل من منتيث، كاثنيس، لينوكس، آنغس، سيوارد ومالكولم، جميعهم يحملون رماحاً طويلة، ويتحلقون حوله مهددين . ومضات ضوء خاطفة، بينما يقاتلهم الزعيم هائجاً كالوحش. يتكاثرون عليه ويجرحونه، ويجهز عليه مكدوف بالضربة الأخيرة القاضية. يركع مكدوف لمالكولم الملك).

مكدوف: سلاماً أيها الملك، فأنت الآن ملك. انظر أين يستقر رأس المغتصب اللعين: لقد تحرر عصرنا . وها أنا أراك محاطاً بلالىء مملكتك، وأذهانهم تنطق بتحيتي لك، تلك التحية التي أرغب أن ترددها أصواتهم عالياً معي:يعيش ملك اسكوتلندا.

مالكولم: الشكر لكم معاً، ولكل واحد منكم، وندعوكم جميعاً لحضور حفل تتويجنا.

مكدوف: يعيش ملك اسكوتلندا.

الكل: يعيش..يعيش..يعيش..

(أبواق وطبول الانتصار. يخرجون)

النهاية

رائد المسرح اللبناني

أنطوان ملتقى

الشخصية العربية المكرمة في مهرجان المسرح العربي | بيروت 2011