

# المسرح العربي

ARAB THEATRE



تناسج الفنون في الفرجة المسرحية  
دراما تورجيا الممثل المسرحي  
لغة الحوار في نص مسرحية "مأساة الحلاج"  
قراءة نقدية في أسلوب جواد الأسدي السردية الضام  
أوكسجين .. مسرحية من فصل واحد

2025  
العقد 43 يوليو  
المسرح العربي

www.atitheatre.ae



# الحمد لله الذي أبلى بنينا بالبشر الذين يقدر الملك الملك

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

سَيِّدُ الْمَلَائِكَةِ وَالرُّسُلِ



## تحسين الاستراتيجيات لنكون أبناء زمننا

أخذ مكانه ومكانته العمل الاستراتيجي على كافة مستويات عمل الهيئة العربية للمسرح منذ عام 2011، فكانت الاستراتيجية العربية للتنمية المسرحية، والتي ظهرت وبدأ العمل بها في أواخر 2012، وتلتها عام 2014 استراتيجية تنمية وتطوير المسرح المدرسي في الوطن العربي التي ظهرت وبدأ العمل بها في مايو 2015، وهذه الأخيرة وضعت برامج عمل لعشر سنوات كان المركز فيها عمليات التدريب والتأهيل للفرق المحورية الوطنية العربية، وتدريب المنشطين والمنشطات، ضمن خطط عمل تنوعت وتناحلت عنقودياً فشمل التدريب آلاف الكوادر التعليمية في معظم الدول العربية، إضافة للتجربة الفاصلة في وضع وتصميم أول منهاج مسرح للطلاب في الصفوف من 1 إلى 12 بالتعاون مع وزارة التربية والتعليم الإماراتية عام 2018، ولم يتوقف الأمر عند وضع هذا البرنامج، بل تعداه إلى مراجعته وتدقيقه وتطويره بعد ثلاث سنوات من تطبيقه، مما يجعل من هذا المنهاج منجزاً غير مسبوق على المستوى العربي والدولي، وفي ذات الوقت ظل سعي الهيئة والعمل لتعميق الوعي بأهمية المسرح المدرسي علماً وفناً، منهجاً ونشاطاً، فكان الاعتماد الهام من وزراء التربية والتعليم العرب للاستراتيجية التي وضعتها الهيئة كإطار عربي مشترك لتنمية المسرح المدرسي عام 2021، ليأتي الاعتماد الثاني عام 2023 باعتبار المسرح المدرسي عاملاً مهماً في تطوير المناهج المدرسية وتحولاتها.

إذن هي عشر سنوات من العمل الجاد والإنجاز ما بين 2015 و2025، لكن العمل الاستراتيجي يتوجب التفكير الاستراتيجي، ومن هنا نظمت الهيئة العربية للمسرح اجتماعاً لمجموعة من الخبراء العرب من أجل تحسين الاستراتيجية في نهاية عقدها الأول لنستشرف بها ومن خلال برامجها الجديدة عقداً آخر نثقي كل الثقة أن المسرح في المدرسة العربية سيكون له شأن آخر أعظم وأكثر حضوراً خلاله، فلماذا التحيين؟

يأتي التحيين استجابة للأسئلة الجديدة التي يطرحها عصر بات يتغير ويتطور بسرعة غير مسبوقة، وينعكس هذا التغيير والتطوير على كافة مناحي العملية المدرسية والتدريسية، تحيين ينظر بعمق لتلك التحولات التي تجري على مفهوم الطفولة واليافعة، على مواصفات الطالب في زمن الذكاء الصناعي، هذا الزمن الذي يختصر زمن تشكيل الوعي أو تغييره على حد سواء، والمسرح هذا الأسطوري دوماً يستوعب كل التحولات التي شهدتها الإنسانية، فكان لا بد من التحيين، بمعنى عصرنة المضمون وأليات العمل.

لنكون أبناء زمننا، ولنكون مستشرفين لزمننا القادم، لا بد أن نعيد إنتاج الأفكار والخطط، لا بد أن نعيد بناء الاستراتيجيات، فالحياة لا تقيم في منازل الامس، لكنها ابنة تلك المنازل، لذا نمنح الاستراتيجية زمناً جديداً ونمضي إلى الأمام.



إسماعيل عبد الله

الأمين العام، رئيس مجلس الأمناء

الرئيس الأعلى

الهيئة العربية للمسرح

سُلْطَانُ مُحَمَّدُ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ

عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة

رئيس التحرير

اسماعيل عبد الله

الهيئة الاستشارية

أ.د. عز الدين بونيت

أ.د. سعيد السيابي

أ. يوسف الحمدان

التحرير

د. يوسف عيادبي

أ. غنام غنام

المتابعة

أ. أمل الغصين

تدقيق لغوي

حسن أبو دية

المجلة العربية للمسرح

مجلة المسرح العربي تصدر في :  
يناير - أبريل - يوليو - أكتوبر

الهيئة العربية للمسرح  
Arab Theatre Institute

مسؤول الموقع الإلكتروني  
حسن التميمي

الإخراج الفني  
ماجد حبيب



صورة الغلاف: عرض الملجأ - (الأردن)  
إخراج سوسن دروزة والحاكم مسعود



32



22



12



6



106



92



64



46



127



115



112

Tel. : +971 6 52 40 800 , Fax : +971 6 52 40 770 , P.O.Box : 71 222 Sharjah - U. A. E.  
www.atitheatre.ae / e-mail : gsata@eim.ae/gsati2007@gmail.com

المواد المنشورة تعبر عن آراء كتابها ولا تعبر عن رأي المجلة بالضرورة

twitter https://twitter.com/atisharjah  
facebook https://www.facebook.com/pages/المسرح-العربية-للهيئة-ATI-page

# المحتويات

## المسرح الآن

- المسرح المعاصر والعولمة من النسق الثقافي إلى إنتاج العرض والدلالة والتلقي - سعيد موزون (المغرب).....6
- تناسخ الفنون في الفرجة المسرحية - د. أحسن ثليلاني (الجزائر).....12
- الأصول الدرامية في الأشكال الاحتفالية الشعبية العربي السماعية المهرج - د. عبد الرحمن بن إبراهيم (المغرب)....22
- جماعة كواتو المسرحية ... مغامرة تجريبية لإعادة هندسة الفرجة السودانية - مصعب الصاوي (السودان).....28

## التشخيص

- دراماتورجيا الممثل المسرحي - د. قاسم بياتلي (العراق / إيطاليا).....32
- التعليم بالنموذج في مسرح الطفل - تجربة المخرج المغربي أمين ناسور - د. فاطمة إكنفر (المغرب).....40

## دراسات

- لغة الحوار في مسرحية «مأساة الحلاج» لصالح عبد الصبور - صفاء البيلي (مصر).....46
- العنف المنظم والمقاومة في التجربة المسرحية السودانية - السر السيد (السودان).....56

## قراءات نقدية

- قراءة نقدية في أسلوب جواد الأسدي السردية الصادم في مسرحية (سيرك) - أ. د. عماد هادي (العراق).....64
- هاملت بالمقلوب سقطه البطل في العالم الافتراضي أم السقوط التراجيدي؟ - د. فاضل سوداني (العراق).....76
- مسرحية (أح وبدرات) .. حكاية عن الجالسين في الصفوف الأمامية للحياة. - د. نورس عادل (العراق).....87
- قراءات لخمس عروش مسرحية في مهرجان المسرح العربي (مسقط - 2025) - ياسر بن أسلم (سلطنة عُمان).....92
- الأنماط الموسيقية في العروض الخليجية في مهرجان المسرح العربي (مسقط - 2025) - د. ياسمين فراج (مصر)....106
- قراءة في العرض المسرحي «كملت» لتعاونية الملقى - تندوف - عباسية مدوني (الجزائر).....112

## نصوص

- أوكسجين - مسرحية من فصل واحد - علي عليان (الأردن).....115
- مونودراما - بين الحلم واليقظة.. رحلة حياة - د. حسن رشيد (قطر).....127

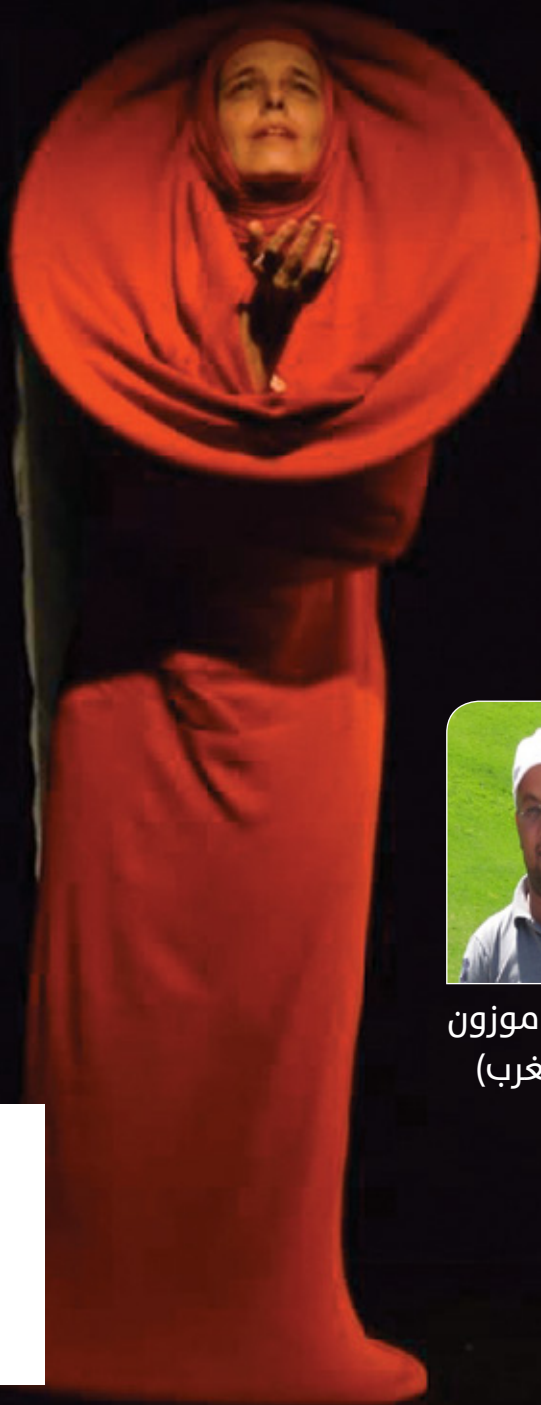
## سيرة

- علالو وجذور المسرح الجزائري - ترجمة سميرة زباش (الجزائر).....132

## مطالعات الكتب

- المسرح الحديث - الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل عرض: د. هيثم يحيى الخواجة (سوريا).....140
- نقاد المسرح العربي في مائة عام - عرض أ. د. عامر صباح المرزوك (العراق).....150

# المسرح المفاصر والصولمة: من النسق الثقافي إلى إنتاج العرض والدلالة والتلقي



سعيد موزون  
(المغرب)



من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة 31 العرض المجري Salon



## المسرح المعاصر والعولمة:

لا مرأى، أننا إذا استقرأنا الواقع، نجد أن العولمة تفرض نفسها في العالم المعاصر، - وفي أطروحتها المركزية - على أنها أكبر عملية تغيير جذري تاريخي، وسوسيو-اقتصادي وثقافي، لنمط العيش والإنتاج والتلقي، وتسعى سعيًا متجددًا إلى صناعة الأفكار والثقافات، وصهر الهويات المختلفة، وابتلاع الثقافات المحلية، وتقويض الثوابت، والخطابات الإيديولوجية والسياسية، والقيم الإنسانية، مما سيؤدي بالمسرح في ضوءها، أثناء رحلة التغيير أو التأثير والتأثر، إلى إعادة تشكيل المفاهيم والمعلومات، وجغرافية العقل والعلم والثقافة والأفكار والقيم، وطريقة تلقيها والتفاعل معها وبها.

وأمام خضوع العالم لتحولات متسارعة في بنيته، ومنظومات التواصل المتدفقة فيه، والثورة الرقمية والإلكترونية المذهلة، وأمام تبعثر منظومة المشهد الكوني المعولم بصفة عامة، بات أمر التغيير معقدًا ومتداخلًا، لأن عملية التغيير، كما قال الكاتب اللبناني علي حرب: "عملية تطلّ المفاهيم والعقليات، بقدر ما تطلّ البنى والعلاقات المجتمعية"<sup>2</sup>. فكيف للمسرح أن يتفاعل مع العولمة؟ وكيف له أن يستثمر ترسانتها الثقافية، ويمارس فعل التغيير من داخلها، لاسيما وأن المسرح يستند في أساسه إلى الرأسمال الثقافي والاجتماعي، في بلورة تصوّراته ومواضيعه وعوالمه ورهاناته، نصًا وعرضًا وأداءً.

## مقدمة:

إذا انطلقنا من مبدأ قول الكاتب المسرحي الألماني تانكريد دورست، حول بنية المسرح المتغيرة والمتحوّلة باستمرار، الذي أكد فيه أن: "المسرح فنّ غير صاف، وأن المسرح لا يتوانى عن تسخير كل ما يجده في طريقه، إلى مصالحه الخاصة، ويظلّ أبدًا قادرًا على تطوير قوانينه، وهو حتمًا غير محصّن ضد مستجدات عصره، وإنه يستمدّ خيالاته من رسائل إعلام أخرى"<sup>1</sup>، فكيف سيصمد هذا المسرح، أمام الترسّانة الثقافية والتقنية والإلكترونية للعولمة؟ وكيف سيتعامل مع شروطها الواقعية المتحكّمة في كلّ مناحي الحياة؟ وكيف سيؤثّر من داخل المجتمع الافتراضي الجديد، المؤثّر أصلاً و سلفاً في الذوق العام، والوعي الجمعي للأفراد؟ لاسيما وأن المسرح، وسيلة فنية للتواصل الاجتماعي والثقافي والسياسي؟ وكيف سيؤسّس للتغيير الاجتماعي، داخل منصة للتفاعل الافتراضي تكرّس للنمطية، وللسائد المبذول والمستهلك المملول، والهوية الزائفة، بدل أن تحرص على تحصين الهوية الثقافية المحلية، كما تجعل الفرد المتفاعل، يشعر في عقله الباطن بكونه عالميًا، وليس فقط مجرد مواطن، ينتمي لجغرافيا محدّدة - له فيها خصوصيته الثقافية -، أو وطن ما، أو خطاب هوياتي يميّزه عن الآخر؟



مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة 31  
العرض الهندي Behula Lakhindar pala

في هذا الصدد، تبرز اللحظة الفارقة بين عالم مُنْغَيَّر ومُغَيَّر ومُغَيَّر في الوقت ذاته، تجسده العولة، وواقع الفعل المسرحي، إزاء أسئلة العولة والثقافة الرقمية، باعتبار المسرح بالأساس ظاهرة ثقافية، وصناعة ثقافية، وآلة إبداعية لإنتاج الوعي والتغيير، كان هدفها الأول منذ بداياته الفطرية التلقائية، وإرهاصاته العفوية في العهد الإغريقي، هو تغيير المجتمعات والعقليات، إمّا عن طريق التراجيديا أو الكوميديا، وما يستتبعه ذلك لدى الجمهور، من تطهير وانفعال وتفاعل، واندماج في العرض المسرحي.

ولعلّ هذا ما يطرح السؤال الإشكالي: كيف للمسرح المعولم الخاضع أصلاً لمنطق العولة، وقوانين السوق والتأثير الاقتصادي، أن يغيّر واقعاً هو السبب الأصلي المباشر في تغييره هو، وتغيير بنيته وشكله، وعروضه الأدائية المعاصرة، لاسيّما في إطار الدراماتورجيا البديلة المعاصرة؟ ماذا بوسعها أولاً أن يفعله، إزاء تقلّته الزبنيّ الدائم من كينونته هو، وانسلاخه اللا إراديّ من ذاته باستمرار؟ بله أن يغيّر ممّا كان سبباً في تحوّلته إلى مسرح تجاريّ/ اقتصادي - يكاد يكون محضاً، وموجّه لمنطق الربح، وقد غدا مسرحاً متمركزاً بتعبير باتريس بافيس: "حول الإخراج، وإنتاج مسرحيّ أدائيّ، ما بعد حدثيّ أو ما بعد دراميّ، يلعب لعبة الإعلام والعولة"<sup>3</sup>. فكيف يتأتّى إذن للمسرح في الألفية الجديدة، أن يغيّر منظومة من الأفكار المتدفّقة، والمستجدات الكبرى من قضايا الساعة والأحداث والبنى المعقّدة والمتغيّرة باستمرار، التي تشكّلت بفعل العولة الاقتصادية والثقافية، والتي جعلت المسرح نفسه معولماً، ينحو نحو النزعة الاستهلاكية، ويصغي لفاعلية الرؤية العولمية، في الإنتاج والتلقّي، في المقام الأول، ثمّ للجانب الجمالي والفنيّ والتقنيّ، في درجة ثانية؟

### المسرح الثقافي في المشهد العولماني:

ومادامت العولة لا تفتأ تسعى إلى نزوع عام، نحو إشاعة نموذج ثقافيّ كونيّ أحاديّ، من أجل تعميمه وفرضه بصيغ مختلفة، حتّى غدت شكلاً من أشكال

الاستعمار، الذي استحكمت قبضته في الممارسات الثقافية، فسيظلّ يطفو دوماً إلى السطح السؤال الجوهريّ: حول موقع مسرح الثقافة، - أو المسرح الثقافيّ - في المشهد العولمانيّ من التغيير الاجتماعيّ والثقافيّ، وكذا مصيره المتأرجح بين الانكماش الهوياتيّ والتفوق الذاتيّ، في مقابل الانفتاح الهوياتيّ، لاسيّما وأنّ التغيير يستدعي جهداً جباراً طويل النفس والأمد، ويقوم على: "عمل يوميّ حثيث ومراس دائب، إنّه سيرورة معقّدة ومتحوّلة، تتمّ على المستوى المصغّر وبشكل غير مرئيّ، لكي تنتج التحوّلات الكبرى والقفزات النوعية"<sup>4</sup>، وتتعاظم مهمته، لاسيّما مع كيان فنيّ يتجدّد باستمرار، ويتقدّم منتوجه المسرحيّ والأدائيّ والدramيّ باستمرار، بحسب تبدّل الواقع ومستجداته، وبناءه وقيمه الاجتماعية والثقافية والاستهلاكية، من جيل لآخر.

نفهم إذن من هذا المعطى، أنّ طبيعة الخطاب المسرحيّ الخصبة و المتقلّبة، جعلت الإنتاجية

والحضارات، والمختلف الإنساني، ووسيلة فنيّة لترويج الثقافة الإنسانية، وتصديرها واستيرادها كأنّها سلعة، وإعادة تفسير العالم، والسّعي لتغييره، والتّفكير النّقديّ في النّظم الثقافيّة والاقتصاديّة، والدين، والإيديولوجيا، والسياسة، واللّغة، والوعي، والإنسان، والحرب والسلام، والمشارك الإنساني، والحقّ في الاختلاف وحرية التّعير..

هذه البنية الجماليّة الهلاميّة والمطاطيّة للمسرح، حتمّت انفتاحه على لغات دراميّة، وتركيبات جماليّة جديدة، وخطابات متجدّدة، وخبرات فنيّة وممارسات إستراتيجية أخرى، في التشخيص والفرجة والأداء، ووسائل مسرحيّة مغايرة، في الفكرة والتّقنية والسينوغرافيا والإبهار البصريّ، ولهذا عرّف الفعل المسرحيّ المعاصر تغييراً كبيراً؛ على مستوى التجارب الدّراميّة، والعروض الأدائيّة وتنوّعها، والنّاتج الفنّي والدّراماتورجيّ، والإنجاز النّصّي والممارسة المسرحيّة.

### مداخل جديدة في تأويل المسرح المعاصر:

لقد أفضى الوضع الجديد إلى توليف أنظمة تعبيرية مغايرة، وتدفع جماليّات مسرحيّة أخرى، وكشوفات نوعيّة تستحثّ المتفرّجين، وتشجّدهم على مساءلة الواقع، وإعادة تفسيره والسّعي لتغييره - برؤى فنيّة وأدائيّة متعدّدة -، بما يتلاءم والمجال التّداوليّ الجديد للمسرح، وتهشيم نمط القراءة المألوفة، وتسعى إلى اختطاط مداخل قرائيّة جديدة في التّلقي والتّأويل، واللّغة النّقديّة ونقد النّقد المسرحيّ، برؤية جديدة تتجاوز القراءة الخطيّة والعموديّة للنّص والعرض، وعلاقة النّصّ بالعرض، إلى قراءة دراميّة تحليليّة عميقة، تقوم بمسح إبيستيمولوجيّ شامل، لكلّ العناصر الدّراميّة والجماليّة والسّيميائيّة للعرض المسرحيّ، والبحث المتواصل في مسالك المعنى والأداء، وآليات إنتاج الدّلالة وامتلاء المعنى، وتداخل منظومة العلامات التّلفظيّة والمرئيّة والصّوتيّة والسّمعية، والحفر في الأنساق الثقافيّة المختلفة.

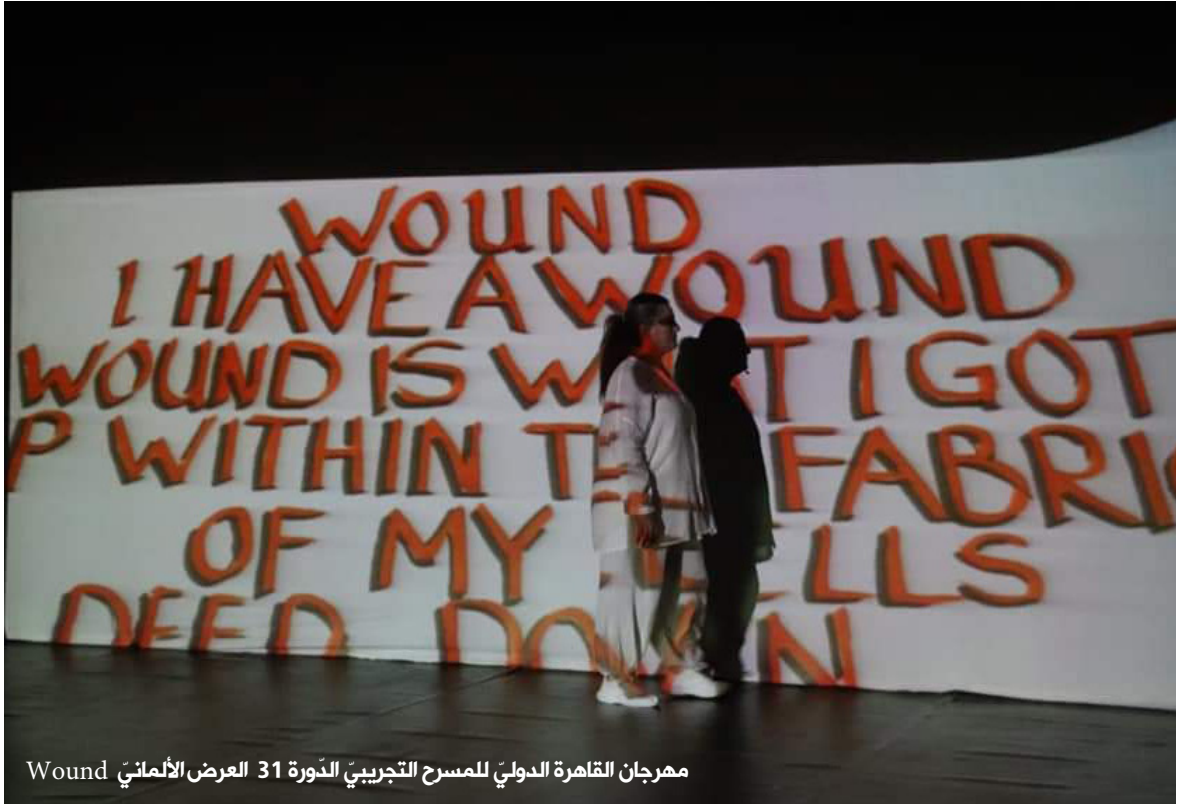


هذه البنية الجماليّة الهلاميّة والمطاطيّة للمسرح، حتمّت انفتاحه على لغات دراميّة، وتركيبات جماليّة جديدة، وخطابات متجدّدة، وخبرات فنيّة وممارسات إستراتيجية أخرى



المسرحيّة المعاصرة، لا تعتمد فقط الخطاب الأدبيّ المحض، الذي عرّف به في الآماد السّابقة، بل خضعت لمنطق التّحويلات اللّانهائيّة الكبرى؛ السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والاقتصاديّة، والتّلاقح الثقافيّ ومظاهر الانتساب للعالم، في بوتقة قرية كونيّة مندغمة وصغيرة، تكاد تنتفي فيها الخصوصيّات الثقافيّة وتتلاشى، وتنداح فيها الهويّات الهاربة، هذه "التّحويلات التي عرفها الخطاب المسرحيّ، في علاقته بالتّقنيات والنّظريات الحديثة، قد جعلته ينتقل من ممارسة، يخلق النّصّ المعنى في نطاقها، إلى ممارسة يتولّد المعنى فيها من كلّ شيء"<sup>5</sup>، بالإضافة إلى كون المسرح يعرف دوماً تحوّلاً جوهريّاً، في بنيته الدّراميّة الجماليّة المرنة، ممّا يجعله، بهذا المنطق يسعى دوماً ويصرّ "على تحويل ممكنات نصّ دراميّ ما، إلى كتابة ركحيّة مغايرة بلغات متعدّدة"<sup>6</sup>.

هذا ما جعل في الواقع الفعل المسرحيّ والممارسة المسرحيّة، مؤشراً جوهريّاً وأساساً، لتناسج الثقافات



مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة 31 العرض الألماني Wound

## خاتمة

على هذا الأساس، لم يعد الفعل المسرحي المعاصر بمعزل عما حوله، من تحولات جذرية لخطاب العولمة، الذي يتحكم في تركيبة المجتمع، ونمط الاستهلاك الاقتصادي والإنتاج الفكري والثقافي، بل صار يحتكم في طبيعته المركبة إلى أسباب حركة الواقع والحدثة، وشروطها الواقعية والاجتماعية والموضوعية، والحركة الفكرية والثقافية العالمية، ويصفي لرهان التناقص والتناقص العالمي، وهو لا ينتعش ولا يؤثر فعلاً في الجمهور، إلا إذا شعر المشاهد أنّ ما يرى، ويسمع على الخشبة، يجسد حكمين أخلاقيين متعارضين، ومتلازمين في آن<sup>7</sup>، لاسيما وأنّ سؤال الهوية المحلية بات يفرض ذاته، ويعيد إلى الواجهة موقعة خطاب أو جدلية: الأنا والآخر، والانغلاق والانفتاح أو الاستلاب، والانكماش والامتداد، والتأثير والتأثر، والاندماج أو الانزواء، وتمثّلات خطاب مسرح الثقافة، والمسرح المعولم العابر للثقافات والحضارات. وهذا ما سيغيّر تمثّلات التأويل والتلقي لدى الجمهور المسرحي، حينما يقف أمام سؤال الثقافة، وهذه الأشكال المتغيرة ومدى تجسّد التواصل الثقافي، في ظلّ اختلاف معايير كلّ ثقافة، أو ثقافتين معيّنتين.

## المصادر والمراجع:

- بافيس باتريس، قاموس العروض الأدائية والمسرح المعاصر، ترجمة: أسامة غنم، مراجعة: نبيل الأسود، هيئة البحرين للثقافة والآثار، مملكة البحرين، ط1، المنامة، 2022.
- حرب علي، حديث النهايات: فتوحات العولمة ومازق الهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2004.
- السيد سباعي، الدراما الرقمية والعرض الرقمي: تجارب غربية وعربية، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ط، 2018.
- العروى عبد الله، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1999.
- فيشير ليشته إيريك، من مسرح المثاقفة إلى تناقض الثقافات، ترجمة: خالد أمين، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 42، طنجة، ط1، 2016.
- المنيعي حسن، المسرح الحديث: إشراقات واختيارات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة 6، طنجة، ط1، 2009.

## الهوامش:

- 1 - انظر مقدمة كتاب سباعي السيد، الدراما الرقمية والعرض الرقمي: تجارب غربية وعربية، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ط، 2018، ص:9.
- 2 - علي حرب، حديث النهايات: فتوحات العولمة ومازق الهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2004، ص:18.
- 3 - باتريس بافيس، قاموس العروض الأدائية والمسرح المعاصر، ترجمة: أسامة غنم، مراجعة: نبيل الأسود، هيئة البحرين للثقافة والآثار، مملكة البحرين، ط1، المنامة، 2022، ص:272.
- 4 - حديث النهايات: فتوحات العولمة ومازق الهوية، مرجع سابق، ص:18.
- 5 - حسن المنيعي، المسرح الحديث: إشراقات واختيارات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة 6، طنجة، ط1، 2009، ص:80.
- 6 - إيريك فيشير ليشته، من مسرح المثاقفة إلى تناقض الثقافات، ترجمة: خالد أمين، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم 42، طنجة، ط1، 2016، ص:53.
- 7 - عبد الله العروى، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1999، ص:235.

## من كلمة اليوم العالمي للمسرح 2025



نحن في حاجة إلى أساليب  
سرديّة جديدة، تهدف إلى إحياء  
الذاكرة وصياغة مسؤولية أخلاقية  
وسياسية جديدة، للخروج من  
الديكتاتورية متعددة الأوجه لعصور  
الظلمات الحديثة

ثيودوروس ترزوبولوس  
مخرج، تربوي، مؤلف  
مؤسس فرقة مسرحية يونانية

# تناسج الفنون في الفرجة المسرحية



د. أحسن ثيلاني  
(الجزائر)

أو المشاهدة، حيث يحضر المشاهدون لمناظرة ممثلين يتحركون في الفضاء المسرحي لتقديم حكاية بالحوار، والحركة عن خبرة إنسانية، غير أنّ الباحث (أحمد إبراهيم) يوضّح بأنّ الحالة المسرحية - في رأيه - لا يصنعها المبنى المعدّ للمسرح فحسب، بل تتشكّل من خلال التفاعل الحيّ لأربعة مكونات، هي: الممثلون، النصّ المسرحي، الرّكّج أو الخشبة، والجمهور.<sup>(3)</sup> ونستنتج ممّا تقدّم أنّ "المسرح نشاط إبداعيّ فكريّ حريّ من جهة إرساله، وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعيّ بشريّ متلقّ له، فالمسرح إبداعٌ تعبيريّ معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقّين حاضرين جسداً وذهناً ومشاعر." <sup>(4)</sup>

إنّ المسرح فنّ دراميّ يراهن على تحويل النصّ المسرحيّ إلى عرض يجسّده الممثلون على الخشبة مستعينين في ذلك باستخدام مختلف الفنون التعبيرية، ولذلك نلاحظ أنّ المسرح عادة ما يوصف بكونه (أبو الفنون) لأنّه يوظّف الكثير من الفنون في تحقيق العرض المسرحيّ.



## قضية النصّ المسرحيّ

إنّ المسرح بوصفه إبداعاً أدبيّاً يحيلنا مباشرة إلى قضية النصّ، وإنّ "أول ما نلاحظه على المسرحية ك (شكل) أدبيّ أنّها تقوم على الحوار." <sup>(5)</sup> على هذا يمكن أن نخلص إلى أنّ النصّ المسرحيّ "نوع من الأدب المعدّ للتمثيل، أي أن يتقمّص ممثلون أشخاص النصّ ... وهذا ما يميّز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية، قابليتها للتمثيل والتقديم للجمهور من خلال عرض مسرحيّ تتعدّد عناصره." <sup>(6)</sup> من صراع دراميّ يشكّل موضوع المسرحية، ويتجلى في حوادثها وحبكتها، ومن شخصيّات تحمل ذلك الصراع وتجسّده، ومن حوار يشكّل العمود الفقريّ للمسرحية، ويمكننا تبين حقيقة هذه العناصر التي تشكّل جوهر النصّ المسرحيّ كما يلي:

## - مهاد

تنصّب دراستنا على تحليل مسألة تناسج الفنون في الفرجة المسرحية، ومن أجل إبراز علاقة المسرح بالفنون الأخرى، فإنّه من المنطقيّ في هذا الحال أن نلقي نظرة على مفهوم المسرح عند النقاد والمهتمين بهذا الحقل، وسنختار ما يوافق وجهة نظرنا من هذه الآراء، من ذلك مثلاً ما تراه (هند قواص) من أنّ كلمة مسرح مشتقة من الفعل (سرح)، فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، كما أنّ فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيلية، والمسرح بهذا المعنى هو المبنى الذي يحتضن العرض المسرحيّ <sup>(1)</sup>.

أمّا (إبراهيم حمادة) فإنّه يعتقد بأنّ مصطلح (مسرح) له دلالات متعدّدة، منها دلالته على دار العرض، وعلى النصّ التمثيليّ، وعلى كلّ ما له علاقة بالتمثيل والدrama. <sup>(2)</sup> إنّ هذه الدلالة يتبنّاها (أحمد إبراهيم) عندما يذكر أنّ أصل كلمة المسرح theater يعود للكلمة اليونانية theatron التي تعني مكان الفرجة

## أولاً- الصراع والحركة:

إنَّ «الأصل في الأدب المسرحي أن يكشف عن صراع، ويستعين كاتب المسرح أو شاعره في إبراز هذا الصراع بشخصيات متحاور»<sup>(7)</sup>.

إنَّنا لو شئنا التشبيه على سبيل التمثيل لقلنا إنَّ الصراع في الفن المسرحي هو بمنزلة الروح من الجسد، بها تتحقق الحياة وبدونها يكون الموت، ولذلك كثيراً ما نقيس نجاح العمل المسرحي بمقدار قدرته على كشف الصراع والحركة؛ لأنَّ الأصل في العمل المسرحي كونه حركة تؤدي لا حكاية تروى. «وأقرب تشبيه للصراع بين شخصيات العمل المسرحي هو المباراة التي ينشد فيها كلا الفريقين المنافسة والفوز، والجماهير تقبل عليها متحيزة لأحد الفريقين، ولو تصوّرنا مباراة لا روح فيها للمنافسة والصراع الذي يدفع بالمتفجرين إلى التحيز لفريق دون الآخر، فإنه من المؤكد أنَّ الناس سوف ينصرفون عنها لخلوها من عناصر التوتر، والترقب، والجذب، والشد، والتشويق»<sup>(8)</sup>.

في العمل المسرحي باعتبار أنَّ «القاعدة الأساسية في أي عمل درامي هي الصراع»<sup>(11)</sup>، فإنَّ «محمد عزيزة» يوعز أهم سبب لغياب فن المسرح في التراث العربي الإسلامي لغاية 1847م على يد مارون النقاش، إنما يعود إلى افتقاد الشخصية العربية المسلمة لعنصر الصراع في عقلها وعلاقاتها، ويحدّد «محمد عزيزة» أربعة أشكال للصراع في أصول المسرح هي:

1. الصراع العمودي حيث تواجه الحرية البشرية الإرادة الإلهية مثلما نجد ذلك في نموذج (بروميثيوس المقيّد بالأغلال).

2. الصراع الأفقي وفيه يواجه الفرد قوانين المجموعة والكيان الاجتماعي المفروض مثل نموذج (أنتجونا).

3. الصراع الديناميكي إذ تواجه العفوية البشرية فيه سلطة القدر، ونموذجه مسرحية «الفرس» الذين تقوقعوا على هزيمتهم وعلى دهشتهم من انهزام القدر.

4. الصراع الداخلي: وفي هذه الحالة يصل البطل

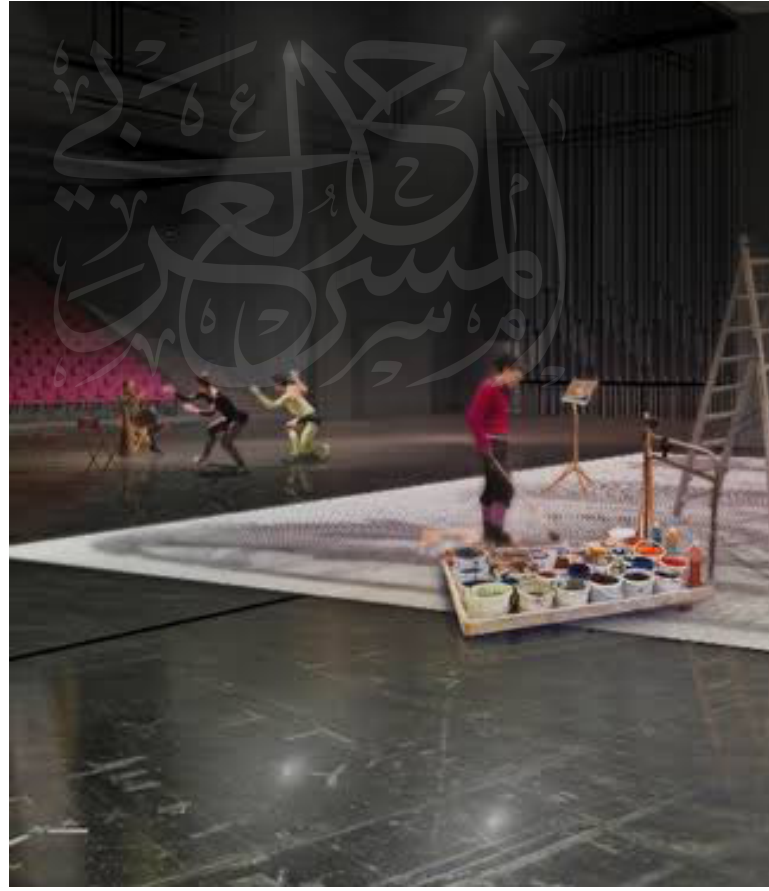
إنَّ تأثير المسرحية في المتلقّي يتوقّف على مدى قدرتها على إبراز الصراع وتعميقه من خلال اختيار المواقف والشخصيات المناسبة، ومن ثمّ تفعيل الحركة التي من شأنها شدّ المتلقّي وتشويقه، وجعله يتفاعل مع جميع عناصر العمل المسرحي ومقوماته. «وفي سبيل الحفاظ على الحركة الدرامية لا يدع المؤلف الأحداث تسير سيراً عادياً فاتراً حتّى تصل المسرحية إلى القمة أو الأزمة، بل يحاول أن يبلغ هذه القمة عن طريق مواقف صغيرة متوتّرة تتعقّد ثمّ تتحلّ تبعاً صاعدة طوال الوقت إلى قمة المسرحية وأزمتها، وكأنّما الأحداث تنمو كالموجات الصغيرة المتلاحقة، ما تكاد تختفي واحدة منها حتّى تعقبها أخرى أكثر علوّاً وقوّة حتّى تنتهي إلى موجة كبيرة عارمة تتكسر على الشاطئ، في ختام المسرحية»<sup>(9)</sup>.

إنَّ التطوّر التصاعدي للصراع الدرامي داخل المسرحية هو ما يترجم حبكتها الفنية إذ «تسير الأزمة بأحداثها حتّى تبلغ قمّتها ويشدّ اشتباكها، ثمّ تأخذ في الانفراج والحل، حتّى تنتهي المسرحية»<sup>(10)</sup>، ونظراً لهذه الأهمية الجوهرية التي يكتسبها الصراع

(لازمة) أساسية وعنصر رئيس للوجود الدرامي أو القصصي، فالحركة في الأدب - كما في الواقع - لا تنشأ في فراغ، ولا تدور بين أشباح، وإنما الحركة تدور بين شخصيات تعيش في واقع إنساني معين، من هنا فإن المؤلف المسرحي والقصصي، إذ يختار وينتقي شخصياته، فإنه يحدد الهيكل الأساس لا لبناء عمله فحسب، وإنما لبيان مدى قدرة هذا العمل على النجاح والإقناع أيضاً<sup>(14)</sup>. وعلى الرغم من أن أرسطو يرى: «أن العقدة هي في المقام الأول من المسرحية، والشخصية في المقام الثاني»<sup>(15)</sup>، إلا أن طبيعة العمل المسرحي تكشف أن «الحدث والشخصية ليسا في الحقيقة إلا وجهين لعملة واحدة كما يقولون»<sup>(16)</sup> وأكثر من ذلك فإن الشخصية هي التي تصنع الحدث وليس الحدث هو الذي يصنع الشخصية. وانطلاقاً من تحاور الشخصيات وتصارعها وتفاعلها «تتولد بنية المسرحية، من خلاله (أي ذلك التفاعل) تنمو الشخصيات مع الحدث في حساب فني محكم، يبدو من دقة إحكامه أنه تلقائي طبيعي»<sup>(17)</sup>.

### ثالثاً - الحوار المسرحي:

إن الحوار هو الجزء اللغوي والدرامي في الوقت نفسه من بناء المسرحية، والحوار هو أيضاً «الجسم الرئيس للدراما، فإذا كان الصراع هو جوهر الدراما، والحدث هو هيكلها، فإن الحوار هو نسيجها ولحماتها»<sup>(18)</sup>، ذلك أن الحوار «هو الأداة الفارقة، أو هو السمة الجامعة المانعة المنظمة لبنية أي عمل مسرحي، من هنا فإن درس الحوار - بشكل مفصل - يمكن أن يقودنا إلى تحليل أي جانب آخر من جوانب العمل المسرحي، فالحوار ليس كل ما تنطق به الشخصية فحسب، بل هو منطقها الفكري، ومنظورها الفني داخل إطار البناء المسرحي»<sup>(19)</sup>. وما دام الحوار في المسرحية هو بمنزلة العمود الفقري من الجسد، به يستقيم ويتشكل، فإن الجدير بالذكر أن «خاصة الجملة في الحوار المسرحي أنها وضعت أصلاً لتقال، لا تُقرأ»<sup>(20)</sup>، فإذا كانت لغة القصيدة متميزة بخاصية الشعرية، ولغة الرواية موسومة بالسردية، فإن خاصة



المساوي إلى التناقضات الداخلية التي تفجره، وتوجه حدته نحو إكمال وجوده، ويعد «أوديب» خير نموذج لذلك، فهو يحمل في أعماقه جذور مأساته وعذابه<sup>(12)</sup>.

إننا نجد هذا التحديد المنهجي لأشكال الصراع مثبتاً في مختلف المراجع التي تُنظر للظاهرة المسرحية منذ نشأتها، وعبر مراحل تطورها بتطور الحياة ذاتها إذ «يرتد الصراع في المسرح إلى الصراع في الحياة نفسها»<sup>(13)</sup> وهذا يعني أن شكل أو أشكال الصراع الذي تعبر عنه المسرحية. أي مسرحية. ليس من اختيار الكاتب وحده، بل إن طبيعة الموضوع وبيئته الزمكانية لهما دخل كبير في ذلك الاختيار.

### ثانياً - رسم الشخصية:

« تعد الشخصية في المسرح - كما في القصة - الهيكل الأساس الذي يحرك المؤلف من خلاله الأحداث، فالشخصية في البناء الدرامي - والقصصي - ليست أداة (مساعدة) في الكشف عن سمات العمل الأدبي فحسب، بل هي أيضاً

كيان الفرجة المسرحية المتحققة عبر ثنائية العرض والجمهور أو ما يُسمى بالنص المرئي.

ومنذ أن وفد فن المسرح إلى الوطن العربي، اختلف النقاد والدارسون، بل وحتى المنظرون حول جنس فن المسرح ونوعه، وتمحورت الإشكالية حول سؤال جوهري هو: هل المسرح أدب أم ليس أدباً؟ ما هي حدود الأدبية واللّا أدبية في فن المسرح؟ وطبيعي أن تتباين الرؤى إذا اختلفت المنطلقات، فالذين يصنّفون المسرح ضمن أطروحة الأشكال والقوالب الأدبية يستندون إلى فكرة أنّ المسرح نصّ مادته الكلمة وموضوعه الإنسان، أمّا الذين يصنّفونه ضمن أطروحة أنواع الفنون، فإنهم يستندون إلى فكرة أنّ المسرح عرض تتداخل في تكوينه مجموعة من الوسائط من نصّ وممثلّ وسينوغرافيا وغيرها، ولذلك عادة ما يُكتفى عن فن المسرح بكناية الفن الرابع. وكأي إشكالية فإننا نجد دائماً رأياً وسطاً يقول به التوفيقون مفاده أنّ المسرح فنّ زبنيّ أدبيّ ولا أدبيّ، فهو شكل أدبيّ إذا اعتدنا بالنصّ بعيداً عن خشبة والإخراج، قريباً من الكتابة والتأليف، وانطلاقاً من هذا يعدّ شكسبير مثلاً أدبياً، ويعدّ نصّ مسرحيّته: (هاملت) نصّاً يُقرأ على المستوى الأدبيّ، وكذلك الشأن بالنسبة لمسرحيات أحمد شوقي التاريخية التي كتبت بلغة أدبية زادت الأوزان والقوافي رفعة وحلاوة. أمّا إذا اعتدنا بالعرض المسرحيّ بعيداً عن التأليف النصّي الذي قد يكون جماعياً أو ارتجالياً، قريباً من ثنائية العرض والجمهور، فإنّ ذلك يبعده عن المستوى الأدبيّ ويجعله فنّاً قائماً بذاته.

لقد قدّم الباحثون والمخرجون مجهودات جبارة لتحديد علاقة المسرح كبنية مكانية وزمانية لإقامة العرض بالنصّ المسرحيّ كبنية نصيّة تستند إلى مرجعية لغوية، فالمسرحيّ العالميّ أنتونان آرتوف في كتابه (المسرح وقرينه Le Théâtre et son double)<sup>24</sup> يرفض أن تقوم هذه العلاقة على السبب والنتيجة، ويرفض أكثر أن تكون خشبة مصنعاً لتحويل ما هو نصّي أي النصّ المسرحيّ إلى بنية محاكاة فاعلية عن طريق الإخراج، وبالتالي يصبح الإخراج

لغة الحوار المسرحيّ أن تكون دراميّة، بصرف النظر عن كونها لغة عربيّة فصحي، أم دارجة، أم لغة ثالثة. وسواءً أيضاً أكان الحوار شعراً أم نثراً، مع الإشارة إلى أنّ: «اللغة في العرض المسرحيّ ليست لغة الصّوت فقط، ولكنها لغة الصّوت البشريّ ولغة الصّوت الآليّ: (مؤثرات صوتيّة وموسيقىّة)، ولغة الصّمت أيضاً، ولغة الضّوء، ولغة الظلام، ولغة الألوان والظلال، ولغة الحركة والإشارة واللمسة، تلك التي يتحمّ تدفقها تدفق الدّم، إذ يدفع في جسم الكائن الحيّ المتنامي»<sup>(21)</sup>، ولكي تحقّق لغة المسرح وظيفتها الدرامية في النهوض بالعرض المسرحيّ، فإنّها يجب أن تتّصف بما يأتي:

1. « مناسبة اللغة لموضوع المسرحيّة.
2. مناسبة اللغة للشخصيّة والموقف
3. الإيصال المباشر للمعاني (الإيجاز والتكثيف)
4. الإيحاء بالواقع»<sup>(22)</sup>

أنّ الخصيصة الدرامية للغة الحوار المسرحيّ تعني أنّها لغة للعرض والفرجة، وليس غايتها التّعميق والتّزويق، إنّها لغة من شأنها النهوض بمرونة الحوار وتلبية وظائفه، من حيث كونه:

1. « يدفع إلى تطوير الحدث الدراميّ وتجليته، ومن ثمّ تتنقي وظيفته كعامل زخرفيّ خالص.
2. يعبر عمّا يميّز الشخصية من الناحية الجسميّة والنفسية والاجتماعيّة.
3. يولّد في المشاهد الإحساس بأنّه مشابه للواقع، مع أنّه ليس نسخة فوتوغرافيّة للواقع المعيش.
4. يوحي بأنّه نتيجة أخذ وردّ بين الشخصيتين المتحاورتين (أو الشخصيات) وليس مجرد ملاحظات لغويّة تنطق بالتّبادل»<sup>(23)</sup>

### المسرح وعلاقة النصّ اللّسانيّ بالنصّ المرئيّ

إنّ المسرحيّة بوصفها نصّاً معدّاً للتّمثيل، لا يكتمل وجودها إلّا إذا عرضت على خشبة المسرح، وهذا ما يحقّق الوجود الدراميّ للفنّ المسرحيّ من خلال



تابعاً للتأليف، بل يرى أنّ النص يجب أن يكون لاحقاً بالممارسة الإخراجية، وهكذا فإنّ علاقة النص بالعرض هي علاقة الجزء بالكل.

كما أنّ جروتوفسكي يتحدث عن مسرح المختبر، أو ما يعرف عند النقاد باسم المسرح الفقير، وهو مسرح خالٍ من أيّ بنية لغوية تستند إلى الكلمة، فهو مسرح يعتمد أساساً على تفجير طاقات الممثل الجسدية في التنوع والتعبير الحركي<sup>(25)</sup>، وبعيداً عن مجمل هذه

الرؤى التي حاولت تحديد ما هو أدبي وما هو غير أدبي في المسرح فإنّ العلاقة بين النص المسرحي والمسرح هي علاقة تشبه الزواج، وما المسرح إلا صورة متغيرة، وما الكاتب المسرحي إلا ذات متغيرة. ويصف علي عقله عرسان في كتابه: (سياسة في المسرح)<sup>26</sup> هذه العلاقة بأنها علاقة جنسية لا يمكن أن تقرر إلا قمة النشوة وروعة الجمال.

ورغم أنّ الأديب المصري توفيق الحكيم قد حاول في كتاباته المسرحية أن يدجن فنّ المسرح ويجعله شكلاً أدبياً من خلال فكرة المسرح الذهني التي قادته للتبشير بما أسماه المسرح المقروء في أعماله المختلفة مثل: (شهرزاد) أو (أهل الكهف) أو (يا طالع الشجرة) فإنّ توفيق الحكيم لا يمكن له أن يتجاهل وبأيّ حال من الأحوال الفضاء المسرحي، والذي بدونه لا يمكننا الحديث عن تجربة مسرحية، فالكاتب الحقيقي يجب أن يكون على دراية واسعة بكلّ مقومات، وعناصر، وأسس المسرح، والعرض،

إنّ الكتابة المسرحية ليست صيغة أدبية يمكن أن يستمتع بها الإنسان كما يستمتع بقراءة الشعر أو الرواية، ذلك لأنّ الأدب يكرّس علاقة الإنسان بالورق،



ونفسية الجمهور، الذي يفترض أن يكون مرسلًا إليه، بل وحتى بقدرات الفرق المسرحية، وإمكاناتها المعنوية والمادية، فقد كان مولير يصور البعد الجسدي لشخصيات مسرحياته توافقاً مع البعد الجسدي الحقيقي لمثلي فرقته، فكان يجعل البطل طويل القامة ومريضاً بداء السل ويسعل باستمرار، وإن هذه الملامح الجسدية تتوفر في شخص مولير ذاته. كل هذا لأن الكاتب المسرحي يدرك أن ما يكتبه سيظل بدون معنى إن لم يتحول إلى عرض مسرحي يقوم بإخراجه مخرج يستعين بفريق من الممثلين والسينوغراف. ندرك هذا من خلال تلك النصوص الجانبية A part والتي يضمّنها الكاتب المسرحي توجيهات وإرشادات للمخرج عن كيفية تصميم الفعل، والتّمثيل، والتّشخيص. ولذلك فإنّ دراسة الأعمال المسرحية بعيداً عن المسرح أمرٌ يتعارض مع مفهوم المسرح ذاته من حيث إنه يتشكّل من مجموعة من الوسائط اللغوية الدرامية من كلمة، وحركة، وديكور، وفضاء، وموسيقى، وإنارة، ورؤية إخراجية، فهذه الوسائط هي التي تحدّد مسافة العمل المسرحي والعمل اللاّ مسرحي، لأنّ الإخراج المسرحي هو الذي يضع النصّ الدرامي ضمن سياق حركي (عرض) وبالتالي فإنّ الذي ينظر للمسرح على أنّه شكل أدبيّ فإنّه يشوّه حقيقة المسرح، وهي أنّه فنّ تتداخل في تشكيله مجموعة من الفنون المختلفة الأدوات؛ من رسم أدواته الخط واللون، وموسيقى أدواتها الإيقاع والصّوت، وأدب أدواته اللغة، ورقص أدواته الحركات، ونقش، ونحت، وغيرها، ولذلك عادة ما نطلق على المسرح عبارة: (أبو الفنون).

### المسرح أبو الفنون:

يتفق أغلب الباحثين والدّارسين على أنّ المسرح فنّ دراميّ يشخّص الفرجة بما فيها من أفعال حركات منظورة من قبل جمهور المشاهدين، ولذلك فإنّ المسرح يحتاج لتجسيد هذه الفرجة الحية إلى مجموعة من الوسائط الفنيّة السّميّة البصريّة والتي يحلو للنقاد تسميتها بمصطلح (السينوغرافيا)

التي تعني فنّ تأثيث الرّكح المسرحي، وتعني أيضاً هندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير هرمونية وانسجام متآلف بين ما هو سمعيّ وبصريّ وحركي، ولذلك يحيلنا مصطلح السينوغرافيا إلى كلّ ما هو بصريّ ومشهديّ من جسد، وديكور، وإكسسوارات، وماكياج، وأزياء، وتشكيل، وصوت، وإضاءة، وهي بالتّالي تعتمد على عدّة فنون متداخلة كفنّ التشكيل، وفنّ الماكياج، والخياطة، والنّجارة، والحدادة، والموسيقى، والكهرباء، والفوتوغرافيا، والتّمثيل، أي أنّ السينوغرافيا - كما يرى عبد الرّحمن الدسوقي - تضمّ إلى جانب العمارة، والديكور، والإضاءة، عنصرَي الصّوت والحركة، بوصفها عناصر فاعلة في تشكيل الرّؤية الكلّيّة للعرض..<sup>(27)</sup>

ونستنتج ممّا سبق أنّ السينوغرافيا فنّ شامل ومتداخل يقوم بدور مهمّ في تأثيث الخشبة، وإغناء العرض المسرحي، والسّعي من أجل تحقيق نجاحه، وإبهار المتفرّج، وسنشرح فيما يلي بعض الفنون التي تتداخل في تشكيل العرض المسرحي.

هو القطع المصنوعة من الحديد والخشب والقماش وغيرها، والموضوعة فوق خشبة المسرح للدلالة على منظر واقعي أو خيالي، على أن ترتبط إحياءات هذا المنظر بمشاهد ومدلولات العرض المسرحي، ولذلك يُعد فن الديكور من أشد الفنون تناسجاً مع الفنون الأخرى، كفن الأداء، وفن الموسيقى، وفن الإضاءة، وكل ما في العرض المسرحي من فنون متجانسة لتشخيص النص المسرحي، وترجمة مضامينه إلى فرجة حية، فالديكور يمنح الجو العام للمسرحية، ما يدور فيها من حقائق وحوادث وأحاسيس، وهو الذي يعطي الانطباع الأول للجمهور عن كل ما يراد توصيله من العرض المسرحي، فهو إذن بمثابة الكلمة المفتاحية الأولى التي يستقبلها الجمهور بمجرد انفتاح الستارة وانطلاق العرض المسرحي، فالديكور والإكسسوارات توفر طاقات تعبيرية وبلاغية لتوصيل محتوى العرض المسرحية لجمهور المشاهدين، كما أنها تمنح للفرجة متعتها، وبعدها الفني والجمالي، لذلك يستعين المخرجون في المسرح بفنانين مختصين في مجال تصميم الديكور، وتعيين الإكسسوارات المناسبة بفنية عالية، فالقطع الإكسسوارية كما يرى (علي الحمداني) تدل على قيمة دلالية تأخذ أهميتها من خلال اشتغالها ضمن نسيج الفعل الدرامي، والتي تأخذ دلالتها الدرامية من خلال تواصلية الممثل مع القطع وطريقة استخدامه أو تعامله معها<sup>(29)</sup>.

ومن خلال ما تقدّم، نستنتج أن المسرح، بوصفه فناً فرجياً يعتمد على العرض السمعي البصري، يقوم على تداخل وتجانس مجموعة من الفنون، مثل الأزياء، والملابس، والماكياج، وغيرها من العناصر البصرية.

### المسرح وفن الموسيقى

يستخدم المخرجون في صناعة عروضهم المسرحية فن الموسيقى، بل إنهم لا يأتون بمقطوعات موسيقية جاهزة لتوظيفها في العرض المسرحي، وإنما يسندون مهمة التأليف الموسيقي لفنان موسيقار مختص في خلق الموسيقى المناسبة تحديداً لتلك المسرحية،



### المسرح وفن الأداء والتّمثيل

يُعد المسرح من فنون الأداء، فهو يقوم أساساً على فن التمثيل الذي يؤدّيه الممثل الفنان المقتدر الموهوب أمام جمهور العرض، فعندما ينطلق العرض المسرحي تكون مهمة كاتب المسرحية ومخرجها موكلة للممثل، فهو السيد على خشبة، وهو من يعرض/ يجسّد الصراع، والشخصية، وينطق بالحوار، ولذلك يؤكد (هيجل) على عنصر الحركة الجسدية للممثل وتعبيراتها، والصوت وتعبيره، كما يؤكد على ضرورة أن يكون الممثل بمثابة الآلة التي يعزف عليها المؤلف، فالتمثيل يتطلب الكثير من الموهبة، والذكاء، والاجتهاد، والمثابرة، والتّمرين، والعلم<sup>(28)</sup>.

### المسرح وفن الديكور والإكسسوارات

لفن الديكور والإكسسوارات في العرض المسرحي مكانة خاصة، فعلى عاتقه يمكن تجسيد النصّ اللساني، وتحويله إلى نص مرئي، أو فرجة حية يستمتع المتفرّجون بمشاهدتها، والمقصود بالديكور المسرحي

المسرح المعاصر، فإنّ للموسيقى مكانتها الخاصّة التي لا يَنازعها فيها أيّ فنّ آخر، بل إنّنا وجدنا ارتباطاً بعض الأعمال المسرحيّة بالإبداعيّة السّاحرة للتأليف الموسيقيّ الخاصّ بها، وفي هذا المجال يؤكّد مايرخولد على أنّ الموسيقى تدخل في الدّراما من أجل تعزيز المزاج لدى المتفرّجين<sup>(30)</sup>



## المسرح وفنّ الإضاءة

تعدّ وظيفة المسرح في كونه نوراً يكتسح ظلمات حياتنا المليئة بالعمّات فينيرها، وفي كونه - المسرح- الفنّ الأكثر اعتماداً على تقنيات الإضاءة في عرض المشاهد المختلفة، حتّى أنّ المسرح اليوم هو فنّ الإضاءة بامتياز، فالمسرح رهين العتمتين كما يقال، عتمة الحياة بما فيها من شرور وآثام، وعتمة خشبة بما يحيطها من ظلام دامس، فالمسرح إذن مواجهة كبرى بين النّور والعتمة.



وللاقترب قليلاً من إشكاليّة هذا الموضوع الدّقيق، لننصوّر خشبة مسرح يغمرها ضوء قويّ، ثمّ نرى ممثلاً يبحث عن شيء ما، وكلّما نظر نحوزاوية على خشبة المسرح إلّا وانزاحت عتمتها وغمرها ضوء كبير، وبعد قليل يتبعه ممثل آخر، ثمّ يدور بينهما الحوار الآتي:

-الممثل الثّاني: عمّ تبحث؟

-الممثل الأول: لقد أضعت مفاتيحي.

-الممثل الثّاني: هل أضعتها هنا؟

-الممثل الأول: لا، ولكن هنا يوجد الضّوء.

العتمة في المسرح ليست بعداً سينوغرافياً مهملاً، بل إنّها -أي العتمة- ذات أهمية قصوى، لا تقلّ عن أهمية الإضاءة، حتّى أنّ الصّناعة المسرحيّة تقوم أساساً على مدى التّحكّم في جدلية العتمة والإضاءة.

وإذا كانت الإضاءة أمراً معروفاً في الإبداع المسرحيّ، خصّصت لها بحوث ودراسات عديدة، من حيث حضورها وتوزيعها قوّة وضعفاً ولوناً، فإنّ العتمة أو الإعتام إن جازت لي التّرجمة تكاد تكون

فالموسيقى في المسرح تضطلع بمهمّة إبداعيّة مهمّة جدّاً، تتمثّل خاصّة في توضيح الأفكار، وتجسيد المعاني التي تعجز الحركة والكلمة عن إيصالها للمتفرّج، كما أنّها تساعد على خلق الجوّ العامّ الذي يضع المتفرّج أمام حالة وجدانيّة عالية، فالموسيقى في المسرح تستخدم لتعميق الأثر الدّراميّ، وتوفير الأجواء النّفسيّة للممثل أثناء عملية التّمثيل؛ ليجلّ بذلك حالة وجدانيّة لدى الجمهور تجعله يتابع الفعل المسرحيّ على خشبة المسرح بكثير من اليقظة، والانتباه، والتّعاطف.

ونشير إلى أنّ للموسيقى في المسرح وظائف أخرى عديدة مثل ما يُسمّى بموسيقى الصّالة، وهي التي تُعزف قبل رفع الستار، وكذلك تلك المقطوعات الموسيقيّة التي تُستخدم للرّبط بين المشاهد، فالموسيقى في المسرح بمثابة لغة إبداعيّة قوامها الأنغام والألحان، وسواء بالنّسبة للمسرح قديماً أو

## الهوامش

- 1 - قواص، هند: المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان 1981، ص 25.
- 2 - حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات المسرحية والدramية، ط 3، منشورات مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة - مصر 1994، ص 208.
- 3 - إبراهيم، أحمد: الدراما والفرجة المسرحية، ط 1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية - مصر 2006، ص ص 37، 38.
- 4 - سلام، أبو الحسن: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، ط 2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر 1993، ص 19.
- 5 - القط، عبد القادر: من فنون الأدب: المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت سنة 1978، ص 11.
- 6 - إبراهيم، أحمد: الدراما والفرجة المسرحية، ص 45.
- 7 - تليمة، عبد المنعم: حركات التجديد في الأدب العربي. دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة. مصر 1975، ص 209.
- 8 - غجاتي، صورية: الخطاب المسرحي عند أحمد بود شيشة بين الإيديولوجيا والفن، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة 2003 ص 81.
- 9 - القط، عبد القادر: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، لبنان، سنة 1978، ص 43.
- 10 - مندور، محمد: المسرح، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 2003، ص 79.
- 11 - وادي، طه: جماليات القصيدة المعاصرة، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر 2000، ص 142.
- 12 - عزيزة، محمد: الإسلام والمسرح، تر: الصبان، رفيق، منشورات سلسلة كتاب الهلال سنة 71 ص ص 21-23.
- 13 - تليمة، عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، مصر 1976، ص 161.
- 14 - وادي، طه: جماليات القصيدة المعاصرة، ص ص 149، 150.
- 15 - الكساسبة، رضا عبد الغني: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر - الإسكندرية، مصر 2004، ص 442.
- 16 - القط، عبد القادر: من فنون الأدب المسرحية، ص 21.
- 17 - هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 2004، ص 568.
- 18 - الكساسبة، رضا عبد الغني: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، ص 380.
- 19 - وادي، طه: جماليات القصيدة المعاصرة، ص 152.
- 20 - هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ص 612.
- 21 - سلام، أبو الحسن: الإيقاع في الفنون والتمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر 2004، ص 85.
- 22 - مبارك، بوعلام: توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران 2001، ص ص 177، 178.
- 23 - حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف. القاهرة، مصر. ص ص 101، 102.
- 24 - ينظر: أنتونان أرتو: المسرح وقهره، تر سامية أسعد، منشورات قصور الثقافة، مصر 2022.
- 25 - ينظر: ييجي جروتوفسكي: نحو مسرح فقير، تر سمير سرحان، دار ط 1 هلا للنشر والتوزيع سنة 1999.
- 26 - ينظر: علي عقله عرسان: سياسة في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا 1978.
- 27 - عبد الرحمن الدسوقي: الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، دار الحريري للطباعة والنشر، مصر 2005، ص 17.
- 28 - عامر صباح المرزوك: تنظيرات في فن الممثل المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق 2023، ص 45.
- 29 - علي الحمداوي: التواصلية في أداء الممثل المسرحي، ط 1، منشورات الضفاف، لبنان 2014، ص 191.
- 30 - فسيوفول مايرخولد: في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت - لبنان، سنة 1989، ص 221.

غائبة عن الدراسات المسرحية العربية عامة، و أما إذا كان لها حضوراً ما في وعي المسرحيين، فإنها عادة ما تكون على سبيل الأمر المهمل أو خرط القتاد كما يقال، في حين أن الإعتام أو الإظلام هو أول ما يبدأ به العرض المسرحي، وآخر ما ينتهي به أيضاً، حيث إن قاعة العرض وكذا الخشبة تكون قبل بداية العرض في ظلام داس، وفي حين تنبعث الإضاءة على الخشبة بمجرد انحسار الستارة، يستمر الظلام في قاعة الجمهور، لأن للظلام هنا وظيفة أساسية في المسرح الدرامي، وهي خلق الإيهام لدى المتفرجين، وجعلهم يسرحون بخيالهم، ويفرقون بعواطفهم في العرض المسرحي، حتى جاء برتولد بريخت بنظرية المسرح الملحمي، ودعا إلى إنارة قاعة الجمهور خلال العرض؛ لإنارة تفكيرهم، وإبعاد الإيهام عن خيالهم.

لقد اعتمد المسرح كثيراً على الإعتام في الانتقال من مشهد إلى آخر، لأن هذا الإعتام يساعد على الفصل بين المشاهد، كما أن هذا الإعتام يساعد على التمييز بين الفضاءات السينوغرافية على خشبة المسرح، وبقدر ما يجب على المخرج التحكم في تقنيات الإضاءة لخلق شعريّات مسرحية مناسبة للمشاهد، عليه التحكم في توزيع الفضاءات المعتمدة على الخشبة نفسها، وهو ما يجعلنا نؤكد على أن فن المسرح هو حقاً رهين العتمتين، عتمة الحياة والكون والوجود، وعتمة الإبداع المسرحي في كونه لعبة متوازنة بين الإضاءة والعتمة.

## خاتمة

ناقشنا في هذه الدراسة مسألة التناجس القائم بين الفنون في فن المسرح، ومن خلالها نتوصل إلى نتيجة مفادها أن المسرح أبو الفنون، وأن التناجس القائم بين تلك الفنون في العرض المسرحي هو تناجس لا يقوم على الخلط بين هذا الفن وذاك، بل هو تناجس فني إبداعي يقوم على التفاعل بين الفنون بمقدار ما يحقق التكامل؛ من أجل خلق فرجة فنية إبداعية تحقق التأثير في المتفرجين بإبهارهم وإمتاعهم، وهذا ما يفسر المقولة المعروفة: أعطني مسرحاً، أعطيك شعباً عبقرياً.

# الأصول الدرامية في الأشكال الاحتفالية الشعبية العربية

## "السَّماجة" "المُهْرَج"



د. عبد الرحمن بن إبراهيم  
(المغرب)



السّاخرة ذات الموضوعات المستوحاة من الدّرامات الشعائريّة. وقد حافظ مصطلح "سمّاجة" على مدلوله المحدّد في "الأقنعة المضحكة"، أو بدلالة "الممثلون ذوو الأقنعة". إنّ الأمر يتعلّق بممثلين هزليّين يتنكّرون في صور مُنكرة مثيرة للسّخريّة ومُحرّكة للإدهاش. وإذا كانت الحكاية تتأسّس على نصّ وإخراج؛ فإنّ خصوصيّة السّماجّة تتحدّد في الإبهار البصريّ في المقام الأوّل. ونجاحها أو فشلها يتحدّد في القدرة على الإثارة وشدّ الانتباه إلى غرابة الأقنعة التي يطلونها بأصباغ لافتة على الوجوه بغاية تحريك الشّعور بالتشويق والإعجاب.

وقد عُرِف الخليفة المتوكّل بشغفه بأصحاب اللّعب والمضاحك وأصحاب السّماجّة: "ولم يكن أحد ممّن سلف من خلفاء بني العباس ظهر في مجلسه اللّعب والمضاحك والهزل ممّا قد استفاض في النّاس تركه إلّا المتوكّل، فكأنّه السّابق إلى كلّ ذلك والمحدث له. وقد ورد ذكر السّماجّة في القرن الثّالث الهجريّ في شعر عبد الله بن المعتز يمتدح ملاحظتهم:

**فاشرب غداً النّيروز صافيةً \* أيّامها في السّرور ساعات**  
**قد ظهر الجنّ في النّهار لنا \* منهم صفوف ودستبنّادات**  
**تميل في رقصهم قدودهم \* كما تثنّت في الرّيح سروات**  
**وركب القُبْح فوق حُسْنهم \* ففي سماجاتهم ملاحات.**<sup>4</sup>

ويّضح من مضمون الأبيات الأربعة أنّ الأمر يتعلّق برقص وترنّج وتعايير جسديّة، ولا توجد أيّة إشارة إلى أيّة محاكاة تظهر أثناء لعبهم، لأنّ العرب وجدوا صعوبة في محاكاة احتفالات "النّوروز" الفارسيّة التي تُشعل فيها النّيران، ويرشّ الماء كجزء من طقوس وثنيّة فارسيّة قديمة. وللتعبير عن هذا الموقف تمّ تعريبها إلى "النّيروز".

والسّماجّة التي يراد بها الأقنعة الهزليّة هي مرادف "الكوميديا" بالمفهوم الأرسطيّ. بهذا المعنى، فمدلولها يتقاطع مع "وجه المسخرة" كما جاء في شرح ابن سينا لـ "فنّ الشعر" لـ "أرسطوطاليس":

ومنه نوع يسمّى "قوموديا"، وهو نوع يذكر فيه



## 1 - السّماجّة، عرف العرب لعباً درامياً

اصطُِّلح عليه "السّماجّة" التي يُعرّفها مصنفو المعاجم العربيّة على أنّها هو "كلّ ما هو فاحش أو غير لائق؛" إلّا أنّ هذه اللفظة تردّ في المصنّفات الأدبيّة والتّاريخيّة حاملة معنى آخر فضلاً عن القبح، وهو "الممثل ذو القناع" أو "القناع الذي يلبسه هذا الممثل".<sup>1</sup> وهي طقوس دراميّة تشترك فيها العديد من الشّعوب بما فيها العرب في الجاهليّة. ففي الجاهليّة كانت "المواكب والصّراع بالسّيوف والدّروع وارتداء الأقنعة" من عناصر طقوس الاستسقاء،<sup>2</sup> وفي العصر الأمويّ ازدهر فنّ السّماجّة. ويروى أنّ الخليفة الأمويّ الوليد بن يزيد أرسل إلى أشعب فجاء به، فألبسه سراويل من جلد قرد له ذنب، وقال له: أرقصْ وغنّي شعراً يُعجبني، فإن فعلتْ فلك ألف درهم، فغنّاه، فأعجبه، فأعطاه ألف درهم.<sup>3</sup>

وقد برزت في العصر العباسيّ الذي حصل فيه انفتاح على الثقافات المجاورة في فارس وتركيا على الخصوص، واقتترنت بالقناع والتّمثيل، والمحاكاة

هيئات مغايرة. وقد تابع الخليفة المتوكل مشاهداته لهم، وبنى لهم مجلساً مشرفاً ينظر إليهم.<sup>8</sup>

وعلى الرغم من كونهما (الحكاية والسماجة) يتقاسمان التمثيل الهزلي، المعتمد على التقليد الساخر والمفارقات المضحكة؛ إلا أن السماجة تبقى أقرب إلى "البلياتشو" المستخدم لإضحاك الجمهور في السيرك.<sup>9</sup> من حيث الأداء، فأصحاب السماجة يؤدون أدوارهم اعتماداً على الحركات والتعبيرات الجسدية من دون حوار، بدلالة هزلية ساخرة بارزة تحيل على شخصيات تمارس مهناً معينة. ويتم التركيز على إبراز نقائصها وعيوبها ومثالبها في قالب ملهاتي غايته التسلية والإضحاك، وفصوله الإثارة والتشويق. وتقنياته المبالغة والارتجال. وعلى هذا الأساس، فالعرض السماجاتي على مسافة قريبة من الكوميديا المرتجلة (كوميدي ديلارتي). فقد روي أن المعتصم "كان يأنس بعلي بن الجنيد الإسكافي، وكان عجيب الصورة، عجيب الحديث، فيه سلامة أهل السواد، فقال المعتصم يوماً لمحمد ابن حماد: اذهب بالغداة إلى علي بن الجنيد، فقل له أن يتهياً حتى يزاملني، فأثاء فقال: إن أمير المؤمنين يأمر أن تزامنله، فتهياً لشروط مزاملة الخلفاء ومعادلتهم، فقال علي بن الجنيد: وكيف أتهياً؟ أهياً لي رأساً غير رأسي؟ أشتري لحية غير لحيتي؟ أزيد في قامتي؟ أنا متهى وفضلة. قال: لست تدري بعد ما شرط مزاملة الخلفاء ومعادلتهم، فقال علي بن الجنيد: وما هي؟ هات يا من تدري. فقال ابن حماد، وكان أديباً ظريفاً برسم الحجاب: شرط المعادلة الامتناع بالحديث والمذاكرة والمناولة، ولا يمخط، وألا يتقدم الرئيس في الركوب إشفافاً عليه من الملل... فلما أكثر عليه في هذا الوصف والشروط، قطع عليه كلامه وقال كما يقول أهل السواد: آه حرها، اذهب فقل له: ما يزاملك إلا من أمه زانية وهو كشخان، فرجع ابن حماد، فقال للمعتصم ما قال، فضحك المعتصم وقال: جئني به فجاءه فقال: إن رسولك هذا الجاهل الأزعر جاءني بشروط حسن الشاشي، وخالوّه المحاكي، فقال: لا تبرق، ولا تفعل كذا، وافعل

الشّرور والرذائل والأهاجي، وربما زادوا فيه نغمات لتذكر القبائح التي تشترك فيها الناس وسائر الحيوانات.<sup>5</sup>

يتّضح ممّا سبق، أنّ "السماجة" تعني "القناع الهزلي" الذي يحاكي القبح والرذيلة عن طريق الاستهزاء والاستخفاف والتشويه من غير أن يسبب ألماً. وقد أشار ابن سينا بقوله "القبح يحتاج إلى تغيير عن الهيئة الطبيعية إلى السماجة"، ممّا يعني في أغلب الظن أن مؤدّي الكوميديا يحتاج إلى قناع هزلي (السماجة) كي يُغيّر هيئته الطبيعيّة. وفي الأندلس كان يُطلق على القناع اسم "وجه مُعار"، أو "وجه عيرة"، كما كان الممثل المُقنّع يُسمّى "المُتوجّه".<sup>6</sup>

وتقرن السماجة بالخيال، أي التشخيص. ممّا يفهم منه أن الأمر يتعلق بمحاكاة إنس أو جن أو حيوان، اعتماداً على التمثيل الإيمائي فيه قبح وتشويه. ويستقيم هذا التعريف مع ما أوردته المستشرقّة "تمارا ألكسندروفنا بوتينسيفا" في كتابها "ألف عام وعام على المسرح العربي" بخصوص "السماجاتية" (الممثلون الكوميديون) إنهم الممثلون والمقلدون والمهرجون الذين ذكروا في المدونات التاريخية العربية، والحكايات، واليوميات منذ أوقات بعيدة. كانوا في البدء يستعرضون فنونهم في أوقات الأعياد الإسلامية فقط، وبالتدريج توسّع أفق عروضهم حتى اتخذ شكلاً دنيوياً اعتيادياً بحتاً. وإلى جانب العلماء والشعراء والموسيقيين والمطربين، كان بلاط الخليفة في بغداد يضمّ الممثلين والمهرجين أيضاً. وهناك قرائن تدلّ على أن الممثلين الكوميديين "السماجاتية"، كانوا يقدمون عروضهم والأقنعة على وجوههم أثناء احتفالات رأس السنة الجديدة في بلاط خليفة بغداد، وعُرفوا أيضاً في مصر، وكذلك كان بلاط الدايات والبايات في المغرب العربي يضمّ الشعراء والموسيقيين والممثلين.<sup>7</sup>

إنّ ازدهار الشكل الاحتفالي "السماجة" في العصر العباسي عائد بالأساس إلى تشجيع الخلفاء العباسيين للممثلين الهزليين الذين يقدمون عروضهم التمثيلية في قصر الخليفة العباسي، متنكرين في



كذا، وجعل يَمْطَط كلامه، ويفرقع في صاداته، ويشير بيديه، ولا تسعل ولا تعطس، وهذا لا يقوم لي...<sup>10</sup> وبالإضافة إلى العروض في بلاط الخلافة العباسية، فقد كان الممثلون الكوميديون "السماجاتيون" يقدمون عروضهم في مناسبات أخرى كاحتفالات السنة الجديدة والأعياد. وقد اشتهر الممثل الكوميدي السماجاتي "أشعب" الذي نسجت حوله أساطير الطمع، الذي كان مشهوراً في البلاط العباسي في بداية القرن التاسع الميلادي. وكذلك "أبو الورد" الذي كان معروفاً في القرن العاشر، واشتهر كأحسن "مقلد" يجتذب إليه إعجاب المستمعين والمتفرجين، و"ابن المغازي" الذي كان يجمع الناس حوله ويروي لهم الحكايات عن البدو، والأنباط، والنور، والزنج، وسكان السند، ومكة، والخصيان، مقلداً لغتهم وحركاتهم. حتى أن الخليفة "المعتضد" سمح له أكثر من مرة بالمثول في حضرته لسماع رواياته.<sup>11</sup>

**2 - المهرج** بعد القرن الحادي عشر فقد مصطلح "السماجة" بريقه، ولم يعد يستعمل سوى للدلالة على روايات قديمة. ولم يعد المؤرخون العرب يستخدمون لفظة "سماجة" إلا عند نقلهم عن روايات قديمة، أو في حديثهم عن قرون ماضية؛<sup>12</sup> وحل محله مصطلح جديد باسم "المهرج" وجمعه "مهرجون"، وهم الممثلون المقتنعون الذين يشاركون في المواكب والاحتفالات. وتعتبر هذه اللفظة واحدة من المصطلحات المسرحية العربية التي انتقلت من اللغة العربية في الأندلس وغيرها من البلدان الإسلامية إلى بعض اللغات الأوروبية.<sup>13</sup> كما أن الكلمة الإسبانية "moharrache" أو "homarrache"، وكلتاها مشتقة من الأصل العربي "مهرج"، وقريبتان من اللفظة العربية "مسخرة"، على أساس أن الكلمتين "moharrache" و"mascara"، وتحملان نفس اللفظتين الإنجليزيتين "buffoon" و"masquerade". وهذا ما يؤكده باحث آخر هو "ألكالا" Alcala الذي يعطي معنى من كلمة "moharrache" لكلمة "ghêchi moir"، والتي قد تكون محرّفة من الكلمة العربية "وجه معار"، وليس

"مغيّر الوجه" كما يذهب "مولر" <sup>14</sup> M. Muller. كما أنّ كلمة "مسخرة" العربية هي أصل اللفظة الفرنسية "mascarades"، وأنّ الإيطاليين كانوا أول أمة أوروبية تبنت اللفظة العربية عبر صقلية.

وقد وُصفت العروض التي يقدمها "المهرجون" بالهزل والتسلية مثل "السّماجات"، سوى أنّهم يتفردون بالخصائص التالية:

- يلبسون أقنعة تكسو كل أجسادهم، وتظهرهم في هيئة دُبّة وقرّدة وحيوانات أخرى.
- يؤدّون مشاهد مسرحية من فصل واحد، تتكوّن من حدث واحد يتضمّن أكثر من حوار بين ممثلين يتراوح عددهم بين ثلاثة إلى خمسة.
- عروضهم تتضمّن رقصات وتعبيرات جسدية على أنغام مقاطع موسيقية تراثية قوامها الناي والصنوج والطبول، ومقاطع غنائية جماعية عبارة عن لازمات.

وحسب ما أوردته المستشرقة الروسية "تمارا ألكساندروفنا يوتينتسيفا"، فإنّ المؤلّف السوري أبو الفرج (1286 – 1226) <sup>(4)</sup> أشار في كتابه "دفع الهم" - وهو مثال رائع للنثر الفنيّ في القرون الوسطى - إلى أنّ الحكايات المسلية، والقصص، والأمثال، والأقوال المأثورة، والطرائف والنصائح التي لا يجمع مواضيعها أيّ جامع، تقدّم لنا لوحة عريضة للعالم العربيّ في ذلك الوقت. وبينما يستمرّ المؤرّخون في شكّهم بوجود المسرح العربيّ المبكر؛ فإنّ صفحات هذا الكتاب تحوي إلى جانب أخبار الحكماء، والقضاة، ورجال الدين، والحرفيين، والعيّادين أخبار الممثلين. وهناك فصل كبير يضمّ خمساً وأربعين حكاية، ويسمى "حكايات مضحكة عن الممثلين المهرّجين". وعلى أساس هذه القصص يمكن الحكم على ظرف وفطنة الممثلين، وطريقة حياتهم وحالتهم الاجتماعية، وحتى مستوى حرفيتهم. أبطال القصص (حسب الترجمة) هم المهرّجون والممثلون والظرفاء، وأغلب الظنّ أنّ الحديث هنا يجري عن مهنة واحدة، ألا وهي التمثيل. <sup>15</sup>



## وكنموذج لهذه الحكايات نورد الأمثلة التالية :

سألوا أحد المهرّجين: لماذا يرفع الديك رجله عندما يستيقظ في الصباح؟ فأجاب: لأنّ الديك كان سيقع فيما لورفع رجله الاثنتين معاً.

سألوا أحد المهرّجين وكان يأكل السمك ويشرب الحليب: كيف لا تخشى أن يمتلئ بطنك بالحليب فيسبح فيه السمك؟ فأجاب: وهل يحسّ السمك بالحليب؟ إنه ميت.

سألوا أحد المهرّجين: من يشبه الفنّان؟ فأجاب: إنه يشبه شحاذاً في يده اليسرى حفنة من الأقدار، أمّا اليمنى فممدودة تطلب الصدقة. وإذا لم تتصدّق عليه وسخك.

يقول أحد المهرّجين: عندما كنت صغيراً أتعلّم حرفة التمثيل، كان معلمي يقول لي: إذا أردت إضحاك النّاس، فافعل عكس ما يطلبونه منك. إذا ما قالوا لك مثلاً: اذهب، فأبق. وإذا قالوا: ابق فأذهب. وقل لهم في الصباح: مساء

الخير، وفي المساء: صباح الخير...<sup>16</sup>

يستخلص ممّا تقدّم أنّ المسرح العربيّ مارس تأثيراً على المسرح الأوروبيّ الذي كان في طور التّشكّل. ويتمثّل ذلك في استشهداد الرّحالة الأوروبيّين بما ورد في كتاب "أبي الفرج" في أوقات متأخّرة من القرن التّاسع عشر، ممّا يدلّ على استمراريّة وقدم المسرح الشّعبيّ العربيّ. وأنّ عروض "المهرّجين الجوّالين" Histrions الذين سادوا في القرون الوسطى في أوروبا كانت في الأصل استلهاماً من "مسرح المهرّجين العرب".

وأما الزّعم بأنّ "المهرّجين في المسرح الشّعبيّ العربيّ"، لم يرتقوا بفنّهم لتقديم فرجة مسرحيّة حقيقيّة كما ورد عند العديد من المستشرقين، نردّ عليهم بما يلي: أولاً، إنّنا حينما لجأنا للاستشهاد بشخصيّات لها وزنها أمثال ف. ل. نيمدوفيتش - دانستنكو، وماكس راينهارت اتّفقنا وقتها على أنّ وجود الممثل، ووجود المتفرّج يعني وجود الفرجة، أي وجود العرض، وبالتالي وجود المسرح.<sup>17</sup> وهو ما يؤكّد حقيقة تاريخيّة اسمها: المسرح الحيّ العربيّ.

## الهوامش

- 1 - شموئيل موريه، المسرح الحيّ والأدب الدّراميّ في العالم العربيّ الوسيط، ترجمة عمرو زكريا عبد الله، منشورات الجمل - بغداد، بيروت، ط1 - 2014، ص95
- 2 - نفسه، ص97
- 3 - نفسه، ص96
- 4 - نفسه، ص102
- 5 - أرسطو طاليس، فنّ الشّعْر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، الثقافة - بيروت، بدون سنة الإصدار ورقم الطبعة، ص166
- 6 - نفسه، ص107
- 7 - تمارا ألكساندروفنا يوتينتسيفا، ألف عام وعام من المسرح العربيّ، ترجمة توفيق المؤنن، دار الفارابي - بيروت، ط2 - 1990، ص60، 61
- 8 - عمر محمد الطالب، ملامح المسرحيّة العربيّة الإسلاميّة، منشورات دار الأفاق الجديدة - المغرب، ط - 1408 هـ، 1987 م، ص100
- 9 - نفسه، ص101
- 10 - محمد حسين الأعرجي، فنّ التّمثيل عند العرب، سلسلة الموسوعة الصّغيرة - 28، منشورات وزارة الثقافة والفنون - الجمهورية العراقيّة، ص65، 66، عن مروج الذهب للمرزباني، ص48، 49
- 11 - تمارا ألكساندروفنا يوتينتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربيّ، مرجع منكور، ص61
- 12 - شموئيل موريه، المسرح الحيّ والأدب الدّراميّ في العالم العربيّ الوسيط، مرجع منكور، ص113
- 13 - نفسه، ص113
- 14 - نفسه، ص114
- (\*) هو غريغوريوس يوحنا بن هارون بن توما الملطي أبو الفرج المعروف بابن العربي، وهو مؤرّخ سريانيّ مستعرب من نصاريّ اليعاقبة. له 35 مصنّفًا في علوم مختلفة، وبلغات مختلفة، منها العربيّة. والحكايات الواردة هنا مأخوذة من كتاب "دفع الهمّ" الذي توجد مخطوطته الأصليّة في لينينغراد، ولم يطبع بالعربيّة. المترجم
- 15 - تمارا ألكساندروفنا يوتينتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربيّ، مرجع منكور، ص61
- 16 - نفسه، ص62
- 17 - نفسه، ص63





# جماعة كواتو المسرحيّة...

## مغامرة تجريبية لإعادة هندسة الفرجة السودانية

منذ تأسيس "مسرح كواتو الأهليّ عام 1994م ظلّ سؤال إعادة هندسة الفرجة وتجذير خيار مغاير للطراز الأوروبيّ الأرسطيّ أحد مشاغل مؤسّسيها الفلسفيّة والجماليّة، في البدء هجس به كلّ فرد منهم على حدة لينتظم مرّة أخرى في فكرة جامعة تعبّر عن ثلاثتهم، فالمخرج السّماني لوال مثلاً كان يحلم بما سماه مسرح المراح "اللواك" وهو مرعى الأبقار عند النيليين في جنوب السّودان باعتباره (المكان الذي تنصهر فيه عناصر الطّبيعة والإنسان والحيوان معاً في بوتقة واحدة تحتشد بالصّور، والحركة، والتّعبير، والتّفاعل المجتمعيّ، كما تحضر في ذات المكان أرواح الأسلاف ومعتقداتهم، ويترسّخ عبر الزمن نظام الرؤية الكونيّة لهذه الجماعة في محيطها وثقافتها المشتركة)<sup>(1)</sup>.



مصعب الصّاوي  
(السّودان)

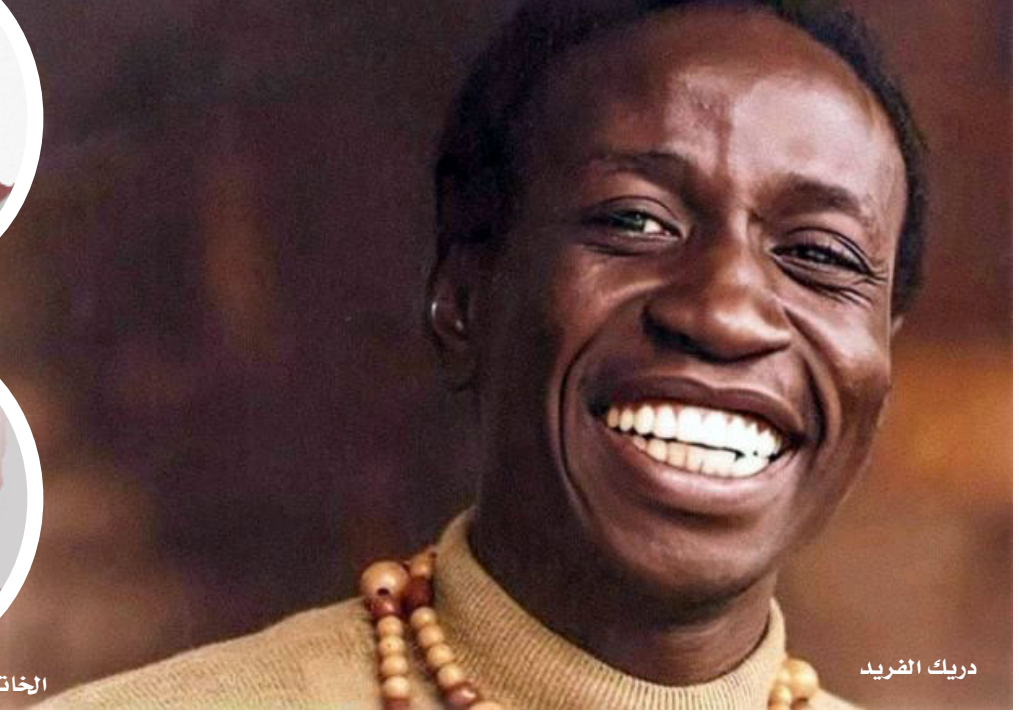
في ذات السّياق يرى المؤسّس ديريك أويا ألفريد وهو من مجموعة زراعيّة بجنوب السّودان تعرف بـ (البلندا) بعكس السّماني لوال الذي ينتمي لقبيلة الدينكا وهم (رعاة أبقار ينتشرون على امتداد جنوب السّودان حتّى حدود أبيبي جنوب كردفان)<sup>(2)</sup>. تتلخّص رؤية الفنّان ديريك ألفريد في أنّ محيط القرية ثمّ المدينة ثمّ الحاضرة يتشكّل من وحدات



السماني لوال



الخاتم عبد الله يونس



دريك الفريد

مغايرة، تواشجت فيها (العلاقة بين ممثلي العرض لتصل بهم إلى تلاقح وتأزر جميع العناصر الفنيّة المكوّنة للصّورة البصريّة والسّمعية لتلفت انتباه المتلقّي) (3). لم تكن رحلة كواتو سلسلة محفوظة بالورود بل اعترضتها تحدّيات، منها السّياسي، ومنها الفنّي، ومنها تحدي قبول الجمهور نفسه لمغامرة العرض بهذه الصّيغة غير المألوفة، خاصّة العروض التي نفّذتها كواتو في الخرطوم، وفي شمال السّودان الذي تغلب عليه الثقافة العربيّة.

## ❖ الميلاد والتّكوين

يشير السماني لوال في حوار مع المخرج والكاتب المسرحي يحيى فضل الله العوض أنّه والمجموعة المؤسّسة لكواتو حلموا بتقديم رؤية منهجيّة للفعل المسرحي السّوداني؛ للخروج به من ورطته الاستلابيّة. ويتأتّى ذلك من خلال ربطه بالواقع الثقافى للسّودان، والتّكوين النفسي للمجموعات السّودانيّة، وكيف يمكن استكشاف الجانب التّاريخي والاسطوريّ والمستقبليّ كذلك لإنجاز مشروع مسرحيّ سودانيّ. يرى ديريك اوبا الفريد أنّ غنى وتنوّع الثقافات السّودانيّة عامّة، وفي جنوب السّودان على وجه الخصوص، يتيح مصادر لا نهائيّة لاستكشاف أشكال فرجة مسرحيّة

صغرى تتضاعف ليشكّل مجموعها منظومة عرض متكامل للوجود.

أمّا رؤية استيفان أفير أوشيلا وهو مخرج ومصمّم رقصات محترف أن "النقارة" أو ساحة الرقص هي المسرح الأشمل الذي تجتمع فيه المراتي السّمعية والبصريّة، باعتباره مكاناً فنياً ملهماً، يضمّ الرّقص، والموسيقى، والدراما، والاستعراض، والأزياء على تنوّعها. بالإضافة لما سبق فإنّ العروض أيّاً كانت صيغة الفرجة فيها في أفريقيا أو السّودان تؤدّي ضمن روزنامة ترتبط بطقوس الحياة من أعراس، ومآتم، وحصاد، وطقوس عبور كالميلاد والختان الخ.

لأجل كلّ ما تقدم امتدّت هذه المشاغل للبحث عن صيغ جديدة للفرجة استلهاماً واستناداً على الحالة الإفريقيّة الجماعيّة التّفاعليّة، فليس في مثل هذه الألوان من الأداء "متفرّج" أو متلقّ سلبيّ، وإنّما الجميع يشارك في صناعة العرض، والتّعبير من خلاله، والاندماج فيه، بعكس الطراز الأرسطيّ الأوروبيّ الذي يقسّم العرض إلى "فاعل و متلقّ/ ممثّل وجمهور/ صالة للنظّارة وخشبة للعرض).

للإجابة على كلّ هذه التحدّيات بدأت كواتو رحلتها الجبليّة الصّعبة لتختطّ مسارات رؤيويّة وجماليّة

مغايرة، واستلهم حكايات وأساطير محلية لبناء نصوص مسرحية مختلفة.

خلاصة الأمر في إفادتي السماني لوال وديريك أوبا ألفريد أن التحدي الأكبر لكواتو هو البحث عن شكل فني مسرحي ينتمي ويعبر عن الثقافات المحلية، فينتج عنها مسرح يعاد تشييده بمواد مأخوذة من الواقع السوداني المتنوع في أحلامه، وأساطيره، وحكاياته الشعبية، وتاريخه. من جهة أخرى فإن انضمام المصمم الكيوغرافي إستيفن أفير أوشبلا أضاف لمسة وملحاً جديداً للفكرة والمشروع؛ لكونه راقصاً محترفاً، وصانع آلات شعبية، وعازف جيتار، وكاتب أغان، ممّا أضفى حيوية ملموسة على إنتاج كواتو الفني بإضافة الجانب الاستعراضي، والرقص الفولكلوري، والعروض الاحتفالية مدمجة بالكامل في صيغ درامية متشابكة ومنسجمة.

## ❖ ما قبل كواتو

لا غرو أن جماعة كواتو نفسها ثمرة لغراس سابق فهي ليست تجربة منبثة، بل نتاج طبيعي لمشاركة مؤسسيها في المشهد الفني والمسرحي العام وتجارب مؤسسيها، ورؤاهم، وحضورهم في المشهد الثقافي، والمسرحي منذ سنوات الدراسة بالمعهد العالي للموسيقى والمسرح، وانضمام السماني لوال وديريك ألفريد لجماعة "السديم المسرحية" التي تأسست داخل أروقة المعهد ثمانينات القرن الماضي. بدأت هذه الانتباهة باختيار المخرج السماني لوال لمسرحية (مأساة يروول) <sup>(4)</sup>. لمؤلفها الأستاذ الخاتم عبد الله مشروعاً للتخرج، تتناول المسرحية إحدى الأساطير المفسرة للوجود عند الدينكا، وهي كيف ومن أين جاءت بحيرة يروول؟! تقول الأسطورة أن البحيرة رسمتها دماء فتاة شهيدة ضحى بها العراف في إحدى مواسم الجذب قرباناً للآلهة من أجل أن تمطر السماء لينقذ الشعب من الموت، موت الحيوان الذي تعيش عليه القبيلة "الأبقار"، وموت الزرع، والإنسان من ثم، وهي أشبه بأسطورة عروس النيل العذراء عند قدماء المصريين التي يقدمها الكهنة

قرباناً للنهر إذا تأخر فيضانه، فمصر هي هبة النيل كما قال المؤرخ الأغريقي هيرودوتس. يتدخل الكاتب المسرحي الأستاذ الخاتم عبد الله ليحوّلها من أسطورة تفسيرية إلى حالة ثورية يتجلى فيها الصراع بين عقلية الخرافة واستغلال الدين لأغراض دنيوية التي يمثلها الكاهن أو الكجور صانع المطر، وطرف الصراع الثاني يجسد الاستنارة، ورفض الخرافة، واستغلال الدين ممثلاً في دينق قائد الشباب ورفيقته يروول نفسها التي تشاركه عدم الإيمان بهذه الخرافات، وتعلن رغبتها في الحياة مع دينق، والبحث عن الماء بالطرق المنطقية والعلمية، حتى ولو استدعى أمر البحث عن الماء مغادرة القرية نفسها إلى مكان آخر... إزاء كل ذلك ينقسم مجتمع القرية إلى الشباب الذين يؤيدون دينق، وكبار السن الذين يرون الوقوف مع العراف حراسة لتقاليد الأسلاف. الشاهد أن هذا العرض يمثل بداية الظهور العلني للسماني كمخرج، وديريك كممثل أساس ضمن العرض، كما أن النص غير محتوي الأسطورة بالكلية، إذ جعل من "يروول" بطلة المسرحية شهيدة ضحّت بنفسها؛ لتخلص شعبها من الخرافة، والسلطة الدينية المزيّفة التي تتخذ الدين وسيلة تحتال بها على الدنيا، وتشارك يروول رفيقها وزوجها المستقبلي دينق الوعي والاستنارة مع رجاحة العقل وبقطة الضمير وسلامة الوجدان. من جهة أخرى شارك ديريكن ضمن جماعة السديم كفنّان مسرحي بإنجاز عدّة أعمال، سواء بصيغة الممثل أو المخرج، أو الدراماتورج، وكان عرض دورنمات الشهير "حكاية ظل الحمار" وهو أشبه بأمثلة شعبية ثمّ تطویرها لنص مسرحي معاصر هو مشروع تخرجه.

## ❖ التجربة والتحديات

تأجل مشروع تأسيس جماعة كواتو المسرحية عقب تخرج السماني وديريك من المعهد العالي لعدة سنوات، بل لعدة أسباب منها اشتداد الحرب في جنوب السودان، ممّا دفع عدداً من أبناء الجنوب للنزوح إلى شمال السودان، وتحديدًا العاصمة، وباتّساع رقعة الصراع المسلح امتدّت الحرب لتشمل أقاليم أخرى،

تجربة كواتو تجربة قويّة  
وملهمة، تعلّمت منها  
الأجيال فضيلة البحث،  
والإبداع، وتخطي التحديات،  
واقترح هندسة جديدة  
ومبتكرة للفرجة المسرحيّة

## ❖ إعادة تشكيل الفضاء

قدّمت كواتو عروضاً مسرحيّة في أماكن بعيدة نسبياً عن العاصمة في معسكرات النازحين واللاجئين، وفي هذه الحالة كانت تتبع تقنيات المسرح الغروتوفسكي باستخدام المواد البسيطة والمتاحة حسب طبيعة المكان؛ لتشكيل الفضاء المسرحي وهي صيغة عملية وفنيّة في آنٍ معاً، إذ تعتمد بالكامل على الأداء التمثيلي، إذ إنّ ممثلي غروتوفسكي (يعزّزون من القدرة الإشاريّة والإيحائيّة للمفردات المكانيّة) (5).

**خلاصة القول** إنّ الأحداث السياسيّة المتلاحقة منها توقيع اتفاقية السلام الشّامل التي أوقفت الحرب بين شمال السودان وجنوبه 2005م، انتهاءً بالاستفتاء الذي قضى بانفصال جنوب السودان وتكوين دولة جنوب السودان، جميع هذه الأحداث ألقت بظلالها على المشروع، لكن تظلّ تجربة كواتو تجربة قويّة وملهمة، تعلّمت منها الأجيال فضيلة البحث، والإبداع، وتخطي التحديات، واقترح هندسة جديدة ومبتكرة للفرجة المسرحيّة بعيداً عن الإطار الأوروبيّ الأرسطيّ من واقع التجربة الأفريقيّة السودانيّة.

### الهوامش / المراجع

1. الحوار الذي أجراه المخرج والكاتب يحيى فضل الله العوض مع المخرج السمانى لوال، نشر أولاً في مجلة الخرطوم الصادرة عن الهيئة القوميّة للثقافة والفنون والتي ترأس تحريرها الأستاذ عيسى الحلو، وأعيد نشره على شبكة الإنترنت.
2. نسيم مقار: الرّحالة الأجنبي في السودان، الناشر مكتبة الشريف الأكاديمية، إصدار 2024م، انظر فصل قبيلة الدينكا صفحة (186).
3. جبار جودي العبودي: السّينوغرافيا، الناشر مكتبة عدنان بغداد 2016م صفحة (169).
4. مسرحية مأساة يرول نصّ مسرحي من تأليف الأستاذ الخاتم عبد الله يونس كاتب دراميّ، شاعر والمدير الأسبق للإذاعة السودانيّة.
5. كريم رشيد:جماليّات المكان في العرض المسرحي المعاصر، إصدار وزارة الثقافة بمناسبة بغداد عاصمة للثقافة العربيّة 2013م، دار مكتبة عدنان صفحة (101).

كجبال النوبة غربي إقليم كردفان المتاخم لحدود الجنوب من الناحية الغربيّة، وصار وجود أعداد مقدّرة من أبناء الجنوب سواء عبر هجرة مؤقتة أو إقامة دائمة في العاصمة أمراً ملحوظاً بجانب مواطنين آخرين عاشوا أغلب أطوار حياتهم في شمال السودان، ولم يولدوا في الجنوب أصلاً، انضمت من هذه الفئات أعداد مقدّرة من الشّباب الموهوبين من الجنسين لكواتو، كما وجدت الفرقة جمهوراً يتلقّى هذه العروض، ويتفاعل معها داخل العاصمة الخرطوم وفي أطرافها. لا يغيب عن البال حقيقة أنّ المؤسّسين لكواتو جزءٌ أصيلٌ من المشهد المسرحي والثقافيّ العامّ، لذلك ساهمت أسماء مسرحيّة ذات وزن في الحوار لتطوير التجربة وبلورتها كمشروع متكامل، منهم الأستاذ الفنان محمد عبد الرحيم قرني، والناقد أحمد طه أمفريب، والمخرج، ومصمم الرقص الشعبي حسب الرسول "الشماسي"، والكاتب والمخرج الأستاذ يحيى فضل الله العوض، والأستاذ الرشيد أحمد عيسى، بالإضافة الى عشرات الخريجين منهم، وزملاء ديرك والسّماني في الدراسة بمعهد الموسيقى والمسرح ممثّلين أو مخرجين.

## ❖ تقنية الفرجة

تعتمد خطّة العرض على إعادة هندسة الفرجة، بمعنى أن يذهب عرض كواتو إلى المستهدفين في تجمّعاتهم، أو اللقاء بهم في أماكن درجوا على أن يتجمّعوا فيها مثال Comboni Ground بالخرطوم، وهو ميدان يتبع للكنيسة الإنجيليّة في وسط الخرطوم خاصّة يوم الأحد، كما توجد تجمّعات أخرى يوم الجمعة بالحاج يوسف، وهي ضاحية شرقي العاصمة يقدّم عرض كواتو كحزمة فنيّة متكاملة Package، أشبه بسهرة مسرحيّة تبدأ بفنون الغناء والموسيقى والاستعراض، والرقصات التي تعبّر عن تراث متنوّع، ثمّ تتخلّلها لوحات دراميّة كوميدية مستوحاة من ثقافة تلك المجموعات، وأحياناً يتمّ تقديم عرض مسرحي متكامل قصير بمعالجة إحدى الأساطير أو الحكايات الشعبيّة.

# الممثل المسرحي



د. قاسم بیاتلی  
(العراق / إيطاليا)

برزت الكثير من الدراسات المسرحية، والنقدية، وبعض الترجمات، في الوسط المسرحي العربي منذ عقود من السنين، تناولت إشكاليات النصّ الدرامي وما بعد الدرامي، وألقت الضوء، بالدرجة الأولى، على معطيات النصّ، والعرض المسرحي، وبقيت إشكاليات الممثل، في هذه الحداثة، وكأنّها شيء ثانوي، أو كأنّها شيء غير جوهري، بالرغم من التأكيد، أحياناً، على عدم إمكانية تخلي المسرح عن ضرورة وجود قطب الممثل، وقطب المتفرّج.

الإبداعي، وفي العرض المسرحي "....إلخ، وما تبعها من إشكالات في دراسة معطيات المسرح (خصوصاً، النصّ، والعرض). (1)

وعندما نتكلّم هنا، عن دراما تور جيا الممثل لا نقصد إقصاء دور كاتب النصّ الدرامي، ولا نقصد أن دراما تور جيا الممثل تقصي ضرورة وجود الكاتب، ولا يراد بذلك الإشارة إلى ذلك الممثل الذي هو يكتب النصّ، أيضاً، مثل موليير، أو داريو فو، أو مثل أستاذنا العراقي قاسم محمد، المخرج، والممثل، و كاتب مسرحيات ...، بل نعني إجراءات استجّدت في عمل الممثل المسرحي، في بيئة مسارح الجامعات، في أوروبا، وأمريكا اللاتينية: من خلال توظيف مواد الممثل الفنيّة، والارتجال، ونسج أفعاله الجسديّة - الذهنيّة، المتسلسلة، والمتزامنة، من أجل تكوين مقاطعه الفنيّة، ومنتجتها في العرض (الفردية، أو الجماعية)، بالمشاركة مع عمل دراما تور جية المخرج..

ولو أخذنا بنظر الاعتبار مصطلح الدراما تور جيا نجده يتكوّن من مفردتين باللغة الإغريقيّة: دراما (دران) - وتعني الفعل، ومفرد أرغون (أي عمل الأفعال، أو تشغيلها). وبهذا يمكن أن يتمّ تشغيل الأفعال في نصّ دراميّ (بكلّ أجناسه، تراجيديا، وكوميديا، أو دراما اجتماعيّة ... نثر، أو شعر) مكتوب، يمكن قراءته على الورق، بسياقات تنظيمه حسب مكوّناته، المعروفة، ويمكن، كذلك، تشغيل الأفعال الفيزيائيّة - الذهنيّة، الملموسة التي ينجزها الممثل، مع المخرج، في تكوين دراما تور جية العرض، الذي يكون موجّهاً للقاء بالمتفرّج. (2)

لقد سأل العديد من المعلمين في المسرح الأوروبي عن معنى مفردة "الممثل"، و"التمثيل" في لغتهم، وأعطى كل واحد جوابه، من خلال تشخيصه لما تشير إليه المفردة. في مصدر أصلها في اللغة اللاتينيّة، التي جاءت من مفردة اکتيو، وجاء منها مفردة "الفاعل" (أكتور)، و"الفعل" (أكت)، ويشكل ذلك، من الواضح، عنصراً أساسياً في عمل تكوين الدراما تور جيا. ولا ننسى، أن مفردة "الفعل"، قد اقترنت بمعنى "الدراما"، حتّى في كتاب أرسطو لنصّ الشعر. (3)



لماذا؟ لماذا لا نجد دراسة مسرحيّة، أو نقدية، منشورة في بيئة المسرح العربيّ، عن إشكاليّات عمل الممثل على دراما تور جيا منفصلة/متّصلة مع عمل دراما تور جيا المخرج في تكوين العرض، التي استجّدت في المسرح المعاصر (ما بعد الحداثة) الأوروبيّ، منذ أكثر من ثلاثة عقود؟ هل لأنّ هناك ما زال من يفكر أنّ العرض المسرحيّ يولد، حصريّاً، من بطن النصّ الدراميّ، أم لأنّ مفهوم دراما تور جيا الممثل ليس شائعاً في الوسط المسرحيّ الأوروبيّ، أم لأنّنا لا نجد أمثلة لذلك في واقع المسرح العربيّ؟ تلك هي أسئلة تحتاج إلى أجوبة ممكنة.

لوفكرنا بمعنى مصطلح دراما تور جيا، في أدبيّات تراث المسرح الأوروبيّ، الذي كان يستخدم إلى السّتينات من القرن الماضي، للإشارة إلى النصّ الدراميّ، سنجد (على سبيل الإشارة المختصرة جداً): أنّ هناك تغييراً قد حصل بعد السّبعينات، وظهر مصطلح دراما تور جيا، العرض، وشاع، فيما بعد، ما يسمى ما بعد الحداثة، ومصطلحاتها التي تناغمت معها، مثل، "التّناظر"، و"الهجانة"، و"تقنية التفكيك والتّقطيع"، و"مغادرة المركزيّة في النصّ"، و"التّعددية، وتجاوز الوحدة الكلية في العمل

وهناك معنى ثالث، للمفردة، يشير إلى "تمثيل" جهة ما (rappresent)، أو شركة معينة في شؤونها، أو تمثيل البرلماني للشعب. وهذا النوع من التمثيل لا يدفع بالشخص (الممثل) إلى تغيير شخصيته، أو تبديل مميزاته أو ملامحه، ولا يقدم نفسه بغير صورته: بل يقتصر على حمل رسالة (صوت)، من طرف إلى طرف ثالث، ومن خلال (أكتيت) إجراءات متفق عليها لإيصال تلك الرسالة، حرفياً، كما هي، ومن دون أن يقوم بتفسير محتواها.

وهناك معنى آخر لمفردة "التمثيل"، يشير إلى إخفاء ملامح الشخص، من خلال "التمثيل" بجثته، لكيلا يتم التعرف على هويته: من خلال تقطيعه إرباً، لإخفاء، وطمس، أي علامة فارقة يمكن التعرف على شخصه، هويته، بعد قتله.

وهناك معنى آخر لمفردة التمثيل باللغة العربية، الذي لا يشير إلى ميّزات الشخص، أو الشخصية، بل إلى عملية عضوية تحدث في عملية تغذية جسم الإنسان: بعد هضم، وامتصاص الغذاء، وتحوّله إلى مستحلب في الأمعاء، ويتم امتصاصه، ليكون مادة لمصدر طاقة الجسم، في حركاته، وسلوكه في الحياة.

ويمكن أن نستعير هذا المعنى، ليس مجازاً فقط، بل لتغذيته الكائن - الإنسان - الممثل، معنوياً، ومعرفياً، وفنياً: ويتم ذلك من خلال الجهد الفردي للشخص، ومن خلال تفعيل قنوات المعارف في تراثه، ومبادئ تقنيات الفنون المجاورة لعمله (تقنيات السرد، والشعر، وتقنيات الرقص، والموسيقى، والعزف، والغناء)، للحصول على تعلّم بعض الإجراءات العملية التي تنفعه في عمله التطبيقي. ليقوم بهضم تلك المبادئ، ومعطياتها لتتحوّل إلى طاقة تظهر في أفعاله التي ينجزها: ويحتاج ذلك إلى سيروية عضوية، وعمليات تفاعلية لعناصر في غاية التعقيد، جسمانية - ذهنية، ونفسية، ليس من السهولة تحديدها، وتحليلها، نظرياً.

## ❖ البيئة المسرحية

ينبغي أن نؤكد على أنّ تنمية قدرات الممثل

وقد تمّ تحليل المفردة، ومعطياتها، ومخرجاتها المؤثرة على ممارسة عمل الممثل في تراث المسرح الأوروبي<sup>(4)</sup>.

لماذا لا نسأل نحن أيضاً، عن معنى مفردة "التمثيل"، في اللغة العربية، واستخداماتها في التراث؟

## ❖ معاني مفردة التمثيل في اللغة العربية

تستخدم مفردة التمثيل، في اللغة العربية، في مجالات ثقافية، وفكرية، وأدبية عديدة، وتضطلع بمعاني مختلفة:

استخدمت مفردة "التمثيل" في اللغة العربية على اعتبارها مصطلح تقني يدخل ضمن (صناعة) فنّ الشعر: أي "كتمثيل ذهنيّ (rappresentation) في تصوّرات الشاعر الموجه نحو تصوّر المتلقّي. وقد استخدمها الفلاسفة العرب (مثل الكندي، والفارابي) في كلامهم عن الشعر والفلسفة: على اعتبارها تشير إلى تجسيد صورة غائبة، بصورة أخرى (مهمّلة - كمثال ذهنيّ) من أجل إقناع الشخص الآخر بأمر ما (ذهنياً)، أي في أن يجعله يتصوّر فكرة ما، أو صورة ذهنية ما.

وتستخدم المفردة استخداماً آخر بمنظور عامّة الناس، للإشارة إلى نوع من تستر الشخص وراء شخصية غير شخصه المعتاد، أو تنكر الشخص خلف صورة غير حال صورته الحقيقية (كما جاء "صنعة" أهل التّسول، والكدية، المذكورة في مقامات الهمذاني)، كما يروي السّروجي عن شخصية أبي زيد في مختلف أحوال تنكره، صوته، وسلوكه وانتحال نموذج شخص آخر<sup>(5)</sup>.

أو مثل تنكر الغني، لتظاهره بالفقر، أو بالعكس. ويدفع ذلك الشخص إلى تغيير مظهره ثيابه، وبعض ملامح وجهه، ومظهر جسمه، أو حركاته، ويقوم بتغيير صوته، محاولاً من خلال ذلك التأثير على أحاسيس الآخرين، وكسب عواطفهم.

المسرحي، بغض النظر عن ثقافته الشخصية، تتطلب ضرورة وجود بيئة ملائمة تفسح المجال لعمله الفردي، منذ أن يبدأ في إعداد نفسه فنياً، من خلال الدربة (التدريبات، والتمارين)، المتواصلة، ومن خلال الدراية (المعرفة اللازمة في عمله)، ولفترة أولية لا تقل عن ثلاث سنوات، ولحد بلوغ مستوى يؤهله للقيام بمهمة تكوين دراما تور جيا خاصة به. ويتطلب ذلك جهداً عملياً، فردياً، ضمن توجه بيداغوجي مسرحي. ولكن، عن أي نوع من البيداغوجيا نتكلم؟ حسب اختيارات توجه الممثل نفسه، ونسبة لميوله الطبيعية، ومعرفته الثقافية. وقد يصل لاختياراته، من خلال عمله، وتحرياته، مع فرقته المسرحية، في الإمكانيات المحتملة.

ويمكن، من وجهة نظرنا، أن ينطلق الممثل من محفزات مبادئ بيداغوجية من تراثه، من فنون مجاورة لعمله، ولتطلّبات تقنياته (مثل تقنيات الجسد - الذهن، أو الرقص، أو الغناء، أو السرد، أو العزف على آلة موسيقية)، للتمحيص في معطيات تلك الذاكرة الجمعية، وغربلتها عملياً، لصياغة ما يلائم، وما ينفع، لإعداد نفسه، فنياً. ويساعده على تنمية قدراته الشخصية. ويندرج في ذلك أيضاً، منطلق ذاكرته الفردية، وتجربته الحياتية. ويمكن، بطبيعة الحال، أن يفتح نحو التفاعل مع مبادئ، ومعطيات، بيداغوجية لبعض المعلمين (من الشرق أو الغرب)، ليكون ذلك محفزاً له، في تطوير قدراته، ضمن منظور تجاوز حدود الانغلاق في الثقافة الواحدة. (ترانس كول ترال).

## ❖ إمكانية خلق نماذج شبيهة بالشخصية الدرامية

ينشد الشاعر العربي بيتاً من الشعر يقول فيه: "جسد أشبه شيء بالخيال، وفؤادي عن هواكم غير سال"، ويقول في بيت شعر آخر: "جسمي كجفك في هواك علي، وقصير ليلي في هواك طويل". ويقول المثل الشعبي "العادة التي في البدن لا يغيرها سوى الكفن" جاء في هذه الأمثلة الثلاثة استخدام مفردات

جسد، وجسم، وبدن. هل ذلك شيء اعتباطي، أم هناك أسباب خلف ذلك تحتاج إلى توضيحها؟

نجد أن هذه المفردات الثلاث قد استخدمت في الشعر، كما استخدمت في مقولات كتب الفلاسفة العرب، مثل الكندي، ومنطق الفارابي، وكتاب النفس لابن سينا. ونجد في ثناياها، استخدام مفردة الجسم، للإشارة إلى كل جرم سماوي، أو شيء مادي، أو لتشريح جسم الإنسان، أو حركاته العضوية. بينما نجد، غالباً، استخدام الجسد، في الكلام عن عالم البرزخ، أو عالم الآخرة، وتستخدم في حالة الكلام عن تجسيد الصورة، أو الفكرة (وليس تجسيمها)، لعلاقة ذلك بالتصور في البصيرة. ونجد استخدام مفردة البدن، التي جاءت في المثل الشعبي، لتشير إلى علاقتها بالعادة، أي سلوك الإنسان وتعوده، وكثيراً ما يستخدمها ابن سينا في كتاب النفس البشرية، ويستخدمه الفارابي في قوله حول "المخاطبة الشعرية التي يلتبس بها محاكاة الشيء، وتخيله بالقول (...)" كذلك المحاكون بأبدانهم، وأعضائهم، وأصواتهم، يحاكون أشياء كثيرة، وما يتخيله الشاعر بالأقوال في الأمور، مثلما يتخيله صانع تمثال الإنسان بالإنسان ونفهم من ذلك، أن مفردة الجسم، والجسد، والبدن، تدلنا على ثلاثة أنواع من الطاقة الكامنة في خلقه الإنسان الحي: الجسمانية (العضوية)، والجسدانية (في تصور البصيرة والخيال)، والبدنية (في السلوك وأحوال النفس). وهي عبارة عن مراكز للطاقات الضرورية في حياة الإنسان، وفي عمل الكائن. الإنسان - الممثل. ويشكل التنسيق (الهارموني) بين هذه المركز الثلاثة للطاقة، أمراً جوهرياً في فن الممثل، وفن التمثيل. ولكن، يحتاج ذلك، في كل الأحوال، إلى "وجود بيئة مناسبة للنمو" فيها، والاستناد على مسار توجه بيداغوجي عملي، والعمل الدؤوب ليطمّ حرث الأرضية وزرع البذور فيها، ومتابعة، ومعالجة ذلك، لسنوات طويلة (كما يفعل الفلاح مع زرعه ليحني ثماره): لبلوغ تنمية التقنيات الداخلية - الخارجية، وخلق طريقة عمل شخصية ناجعة: يمكن، من خلالها إيقاظ صور، وأشكال، وهياكل من عالم اللطائف التي



تسكن في ذاكرته الفردية (الشخصية)، وفي ذاكرته الجمعية (غير الشخصية)، ويمكن أن يستخرج منها موادّه، وأفعاله، ويقوم بتوليّفها في بنيته، مقاطع فنيّة دقيقة.

ويقوم، في نفس الوقت، بتوظيف إجراءات فنيّة تساعد على تحقيق نفي مضاعف: ينفي صور سلوكه الشخصي اليومي المعتاد، ويقوم بنفي "ضرورة وجود" تفسير وتجسيد الشخصية المرسومة مسبقاً. وهكذا سيكون "التمثيل"، من وجهة نظرنا، عبارة عن "عملية حضور" و"خلق، وظهور"، وليس بالضرورة أن يكون عبارة عن "وهم، وتظاهر" بتجسيد شخصية مرسومة مسبقاً في نصّ ما، ويمكنه، عملياً، القيام بإجراءات تكوين دراما تور جيا خاصّة بالممثل المسرحي.

## ❖ تجربة الممثل المسرحي: الشعر والحرب

يمكن أن نورد مثلاً من مسار تجربتنا العملية في المسرح، من منطلق عمل الممثل في عرض قمنا بإخراجه في سنة 1992. أثناء احتدام حرب الخليج الجائرة، الحرب التي شنها الطاغية صدام على الكويت، وتبعياته المريعة. عندها فقدت الكلام من هول الدمار الذي حلّ في موطني. وما كان أمامي سوى أن أرسم بزفيري ما في خلدي بحروف سوداء انصبت على صفحة بيضاء واحدة، لتشفي ألمي، ولتفصح عن عذابات كينونتي.

كنت حزيناً، ومكسور الفؤاد، كما تقول إحدى شخصيات عرضنا. امتلكتني صرخة مدوية، بل كنت أنا من يمتلك تلك الصرخة، ولكن لم أستطع أن أطلقها نحو الخارج، كنت بلا قوّة، ولا قدرة، على الكلام مع الآخرين. لم يشفع لي أيّ شيء، فقد احتبس الكلام في خروسي. لم يكن أمامي سوى أن أتأمل بياض ورقة ناصعة وخالية، علامات الانزعاج. حفز خيالي حيز الفضاء الفارغ للورقة، لينبثق منه فعل، كان الصمت صدقي. كلمته وحاورته في محنتي، كان هو الـ "خليلي" في غربتي، يحسّ بي، ويسمعني، حتّى دون أن أفتح فمي.

رميت نفسي سكينه وحرقة العذاب في بحر تتلاطم فيه الأمواج العاتية، وأبحرت في أفكار كانت تدور في عقلي بلا نخاع، وأنا أبحث عن وسيلة فاعلة للخلاص. مشيت على ضفاف لغة الشعر، لكي أعالج الشّرخ الذي فلق نفسي وفصلني عن العالم، وعن ذلك الظرف المحيط بي. كان هوميروس، يصاحبني في رحلتي، ذلك الذي عرف الكثير عن خبايا الحروب التي جسّدها في ملاحمه الشعريّة. شجعتني، وأمست القلم بهمتي لكي أكتب، وأعبر عمّا كان يدور في خلدي، من مشاعر وصور كانت تهتز في جوارحي، وتهزّ أعماقي. وهكذا ولد نصّ إلى خليل في الغربة، أو بالأحرى بياني الفنيّ والسّياسي، الذي تجسّد في صور عرض بنفس العنوان، ذلك العرض الذي وُلد من شرارة اشتعلت من توهّجات أعماق نفسي، وأمسى يصاحبني لعقود من الزمن في تنقلاتي بين

حسب تدفق ترتيب آخر، وصياغة تقطيع إيقاع لزم إيقاع حالتي، وتشكل أفعالاً لم أتوقعها. كانت الكلمات والجمل تمتد في الفضاء المحيط بي، وتتجسد تبعاً، في طبقات صوتية، وطبوع نغمية، مخضبة بإيماءات، وحركات جسدية، لتمتد أفعالي مباشرة في الفضاء الفارغ. وبدأت أدرك حسياً، بالتدريج، بولادة أشكال درامية راحت تجد منطقتها الخاص. كانت عبارة عن حالات مسرحية يمكن تدوينها على الورقة. واصلت العمل في الفضاء، وكلما كانت تبرز أفعال لحالة فعلية جديدة، كنت أتوقف لكي أدونها على الورق. وأصبح الفضاء كأنه بيانو تعزف عليها حركات جسدي، لتظهر في أنغامها تكوين مقاطع درامية. وأحسست، خطوة بعد أخرى، بضرورة وجود الأشياء التي ستصاحبني في أفعالي. أشياء مختلفة، وأزياء، وجدتھا في صندوقنا الكبير، الذي كان يحتوي على حاجات اقتنيانھا في رحلة فرقتنا الصغيرة، في مدن، وبلدان عديدة من العالم.

واصلت العمل بهذه الطريقة لمدة خمسة أشهر إلى أن بدأت تتشكل من أفعالي، وحركاتي، وكلامي، ومن حياة الأشياء. صور درامية نحتية، وبلاستيكية، لشخص، لنموذج إنسان، كأنه في فضاء معركة. وتصورت كل ما كان يحدث من فعل، كما لو أنه يجري في حلبة ملاكمة، أو مصارعة. تذكرت عندها نوعاً من الرياضة الروحانية التي كانت تمارس في بغداد، تسمى "الزور خانه". مكان نوع من ألعاب القوة، التي كانت في أصلها تمارس في القرون الوسطى في إيران، واستمرت فيما بعد، كذلك، في العراق. وتجري ألعاب هذه الرياضة في حلبة دائرية من التراب يحيط بها حد، وباب صغيرة، يدخل منها المريد للطريقة، واحداً واحداً، وهو يرتدي - سروالاً - لحد الركبة، والجذع عار، وينبغي أن ينحني عند دخوله من الباب الصغير احتراماً لمقام المكان، واللعبة.

تخيلت هذه اللعبة، وصنعت بيدي باباً صغيراً صنعتها بيدي من النحاس المطاوع، لتشبه صورة شكل إنسان، رأسه منحني على الكتف الأيسر، كأنه في وضعية راقص صوفي في طقس المولوي. لتكون مدخلاً فعلياً في حلبة العرض المسرحي "إلى خليل في الغربة".



بلدان الغربة الغربية، وبلدان المشرق والمغرب العربي. نورد هنا مقاطع من النص كما تم توظيفها في العرض المسرحي على لسان الممثل. وقد تم نشر النص الكامل باللغة الإيطالية لأول مرة في مجلة أنا ريك الشهرية في ابريل سنة 1991، عدد 3، صفحة 181.

وتم نشر النص الكامل باللغة العربية بعد تقديم العرض في مهرجان المسرح الجامعي العاشر في الدار البيضاء - المغرب، في جريدة رسالة الأمة، يوم الخميس، 11 سبتمبر 1997.

امتزج نص الورقة الواحدة المكتوبة، في فضاء الصالة للبروفات، بمراكز طاقة جسمي، وجسدي، وبدني، وبدأ يتجسد في ظهور أفعالي، كنت لوحدي في صالة صغيرة، وكانت كلمات النص (الذي نشرته إحدى المجلات الثقافية في إيطاليا) تتدفق من ذاكرتي بتلقائية، ولكن ليس حسب تسلسل النص المكتوب، بل

وغنائهُ الدّراميّ (لمدة 50 دقيقة). تمّ تقديم العرض في 16 مسرح 16 دولة، أوروبية، وعربية، منها مهرجان دار البيضاء الجامعيّ العاشر، ومهرجان قرطاج، وبينالي الشّارقة، وآخره سنة 2006 في ريو دي جانيرو (في البرازيل).

وكان ذلك هو مثال لعمل الممثل، في بناء دراما تور جيا، انطلقت من تجربته الحيّاتيّة، ومن توظيف ذاكرته الجمعيّة، وأدواته الفنّيّة، وتقنيّاته، وخياله، وارتجاله، في نسيج دراما تور جي، اندرج، ونما، في سياقات تكوين دراما تور جية العرض.

يدخل الممثل، وينزع ثوبه، ليبقى بسرّوالة عاري الصدر، والمنكبين، والبطن، الجذع، لتظهر كلّ حرفة صغيرة من جسده في أفعاله. يشعل الممثل، قبل بدء أفعال العرض، موقداً صغيراً ويضع فوقه غلاية لتحضير الشاي، يبقى الموقد مشتعلاً، يصدر صوت أزيز الموقد، أثناء جريان الأحداث، بشكل ملحوظ.. وتتوالى الأفعال في الحلقة المسرحيّة، بينما يبدأ فوران ماء الغلاية، يصعد منه بخار، في مقدّمة المشهد، ليشارك مع أزيز الموقد، وأفعال الممثل، في تجسيد حالة غليانه الداخليّة، وتمتزج بإيماءاته، ورقصاته،



### مقتطفات من نصّ "إلى خليل في الغربة"

#### ❖ المقاطع كما جاءت في العرض:

أيّها الغريب، يا من هجرت أرضك لحاجة تطلبها. أيّها الغريب يا من تعيش غريباً بين أهلك، أيّها الغريب يا من خرجت من أحشاء الأرض ومن بطن أمسك، ألا تشعر بغربة في مملكة الله؟

قلب جريح ينزف دماً على سواد سوداويّتك، قلب قطّعت أوصاله، أمسك به بحنان وضّمّه إلى صدرك بقوة، في ذلك الصدر المثقل بكلّ ما هو غريب. هناك أحرق بستان، أضمرت محرقة لأهلك وذكرياتك وأحلامك.

كنت تكنّ حباً لتلك الصّحراء، لتلك الغابات من النخيل الحاملة لعناقيد التّمر المضيئة، لذلك النّهر الخالد الذي كان يسكنك والذي تطوف حوله الآن غمامة سوداء، دخان كثيف أسود يتصاعد نحو سماء الأطفال الذين يحلمون بزيارتك.

تهدّمت سكنك التي كنت تسكنها يوماً ما، لم تكن تسكنها، بل كانت تسكن فيك.

تبدّدت تلك الصور التي كانت تسكنك.

أين هو ذلك البلد، أين هو ذلك النهر، هل لاتزال تحمله في أعماقك؟

أفكار غريبة في ديار الغربة تأتي وتذهب وأنت في انتظارك بلا جدوى تحترق. ماذا بقي من ذلك البلد

## الأسطوري؟

أَسَنَةُ أَوْلَئِكَ الْخُطَبَاءِ الْبَارِعِينَ فِي تَمَثِيلِ شَخْصِهِمُ الشَّيْطَانِيَّةِ.

تلك الوجوه السّمراء التي أهينت خلف تلك الأسلاك  
الشّائكة تنذر بعار للبشريّة كلّها.

أَيُّهَا الْغَرِيبُ، حَتَّىٰ وَإِنْ تَضَرَّعْتَ إِلَى السَّمَاءِ سَوْفَ  
لَنْ تَسْمَعَ صَرْخَتَكَ، سَوْفَ لَنْ تُقْبَلَ صَلَاتُكَ، وَيَرْجِعُ  
صَدَى تَضَرُّعَاتِكَ إِلَيْكَ.

وبعد، أيّها الغريب، أنت غريب بين الغرباء، أنت وحيد في وحدتك، ما زلت مخلوقاً وديعاً وحنوناً، ما زالت يدك ممتدة نحو الأفق في الغسق الجامع بين الليل والنهار، في ذلك الغسق لا أحد يسمع صرختك الوحداًنية. ما زلت تحمل تلك الشعلة الأزلية في أعماقك، وتحوم بها في دروب القلعة، في طرقات تلك الأسواق الملتوية على نفسها، بينما تراتيل المتسوّلة تخترق صمت المارة المذعورة.

أين هو أبوك العجوز الذي أحرقت الشمس وجهه؟  
هل ما زال يصلي ويرتل كلام الكتاب، هل ما زال  
يرقص بكفنه الأبيض في الباحة المدوّرة للمسجد تحت  
القبة والمنائر الفيروزيّة؟

هَبَّتْ صرخة في تلك البلاد العارية تحت المطر  
الأسود، في البلاد التي انتزعت عنوة من ثيابها الملونة  
والدهيحة للأقليات المتعددة.

هَبَّتْ صِرْخَةً لِنَفُوسٍ تَنْتَفِسُ الصَّعْدَاءُ فِي لَحْدِ كَانَ  
لِحْدًا مَرَارًا، وَتَوَقَّدَتِ النَّارُ الْأَرْزَلِيَّةُ.  
إِنَّهَا نَارُكَ أَيُّهَا الْخَلِيلُ الْغَرِيبُ. (6).

د. قاسم بیاتلی

يحمل البحر الأخبار على موجات آتية من وراء  
الأسوار المغمومة

هناك من سينظر لصورتك المرسومة على القمر،  
ويرسل لك المرسال بلا كلام.

روح بلا مسك، نفوس بلا دير لتصلي فيه. زمن يخادعك وكأنك غافل عنه. لا تدع الأوهام تقلقك، كانت الحقيقة يوماً ما تسكن في الصدور التي خلت الآن. لا تندهش، هؤلاء هم نحن بني الإنسان أولاد النسيان.

أَيَّتْهَا الْفَتَيَاتُ ذَوَاتِ الْجَدَائِلِ السَّودَاءُ، يَا مَنْ  
تَرَكُضْنَ عَلَى الطَّرِيقَاتِ التَّرَابِيَةِ الْعَارِيَةِ، مَاذَا يَعْرِفُ  
عَنْكَ أُولَئِكَ الطُّغَاةُ الْمُتَحَجِّرُونَ؟ مَاذَا يَعْرِفُونَ عَنْ  
بَشَرَتِكِ السَّمَرَاءِ، عَنْ شَفَاهِكِ، عَنْ أَفْوَاهِكِ الَّتِي  
تَصْرُخُ طَالِبَةَ النَّجَاةِ، مَاذَا يَعْرِفُونَ عَنْ ثَدْيِكِ الَّذِي  
يَرْضَعُ الطِّفْلَ الْمَفْرُوعَ مِنْ ظِلْمَةِ التَّعْتِيمِ وَدُويِّ الْبَرَائِكِ  
النَّازِلَةِ مِنَ السَّمَاءِ؟

ما الذي يهّم أولئك الذين ستنتفخ أرباحهم القذرة،  
ما الذي يهّمهم لو دنست الأرض وأحرق الأنس  
والجان، وإن اقتلعت شجرة الحياة في تلك العاصفة  
الصّحراويّة البشعة؟ ما الذي يعنيهم إن قطف الموت  
رؤوس الفتية اليبانة؟

تلك الأفعال المرعبة، تلك الأكاذيب المقرفة وتلك  
 المدايح والطبول للموت، كانت كلها مخفية وراء قناع  
 من الذهب الأسود، أفتعة محتالين ودجالين مهرة في  
 ألعيبهم ومصالحهم القذرة.

أَصْبَحَ كُلُّ شَيْءٍ دَمْتًا، أُنَيْقًا وَمَمَّوْهَا بِالذَّهَبِ عَلَى

## الهوامش

١- يبدو أنه قد أصبح من المسلمات، في العقود الثلاثة الأخيرة، في كتابات البحث، والنفذ الدرامي (في هيئة المسرح العربي) استخدام مصطلحات ما بعد البعثية بشكل لافت للنظر، ولكن، كم نفهم، كي يمكن تطبيق مصطلح الشططي، والبعثية، وتقنية التفكير، والقطيع، والكلاخ، والتسمرخ، في عمل المؤلف؟ كيف؟ وما أي منطق آخر، أو طريقة أخرى، تدعوهم كل ما جاء منذ القدم، في عمل المؤلف، وإلى ما بعد الحداثة؟ ولكن، بالفض، والعرض حصاة الاسد، وأعلى كسرة قتال لدمر مع المؤلف.

2 - ايوجينو باربا، أسرار فن الممثل، معجم انثروبولوجيا المسرح (تر عربية)، دار النشر: مركز اكل، النمامة 2015، ص. 103. قال فيه: التأكيد على مقدرة النص (تكسير التمسك) "قبل أن يعني النص المكتوب، أو المطبوع، أو المصغور، أو المخطوط، يعني النسيج، وبموجب هذا لا يمكن أن يوجد عرض من دون نص. وكل ما يدخل ضمن النص يحدد نسيج العرض. ويحدد ذلك التأليف الدراما تور جيا: أي دراما (الفعل) وارغو" (تشغيل الأفعال في النسيج).

3 - أرسطو، كتاب فنّ الشعر، (في الفقرة الثالثة)، الكتاب العاشر ضمن الأعمال الكاملة باللغة الإيطالية، دار النشر لا تيرزا، روما - باري 1992.

4- ستان سلافسكي، عمل الممثل على نفسه (تر إيطاليّة)، دار النشر لا تير زا، روما -باري 1991

أثناء ستان سلافسكي في كتابه عمل الممثل على نفسه، في النسخة المترجمة إلى اللغة الإيطالية في ٤٢ من ١٩٠٤ كما دراما نفسها تحت بالغة إلى العرقية "فعل"، الذي يتم إخراجها. ويقابل هذه المفردة في اللغة اللاتينية مفردة (أكتو) وجاء من المصدر مفردة "فعل" (أكت) كما نستخدم نحن مفردة "ممثل" (أكتورا)، (أكتو) وتكون الدراما هكذا، هي الفعل الذي ينجز في المشهد، وتحت أنظارنا، والممثل الذي يصعد على (أكت) (actor)

خشبة المسرح، يصبح "شخصاً منجزاً للفعل".

5- نجد في مقامات الحريري نموذج أبي زيد الذي تنكّر من حالة إلى حالة لطلب المال في المقامة البَنَارِيَّة ص 34 يقول فيها: "تعارجت لا رغبة بالعرج - ولكن لأطلب باب الفرج". المقامات دار السيد، بيروت 1980.

6 - مقتطف من نصّ "إلى خليل في الغربة"، بعد تقديم العرض لأول مرة، في فلورنس 1992.



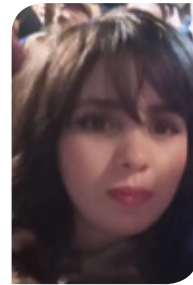
# التَّعَلُّمُ بِالنَّمُودَجِ فِي مَسْرَحِ الطِّفْلِ

تجربة المخرج المصربي أمين ناسور.



يتعلّم الأطفال أشكالاً جديدة من السلوك عن طريق ملاحظة النماذج المسرحية (الشخصيات)، يتفاعلون معها، ويتابعون سلوكياتها وتحركاتها فوق الخشبة، ويتقمّصون أفعالها وتصرفاتها، ويوظّفونها لمواجهة المشاكل التي تواجههم في حياتهم اليومية، فالطفل يتعلّم من خلال ملاحظة أدوار النموذج والاستجابة لسلوكياته، وتقمّص أفعاله، إذا كان سلوك النموذج صائباً يحاكيه، وإذا كان سلوكه سلبياً ينفر منه. يكتسب الأطفال من النموذج شتى أنواع السلوكيات القيمة، والاستجابات العاطفية، ويميلون إلى اختيار السلوكيات الإيجابية لحلّ وضعية مشكلة ما، أو للحصول على الإثابة بمحاكاته.

يتفاعل الطفل مع النموذج المسرحي الذي يراه يشبهه أو يعجبه بتصرفاته، أو يراه يستحق التقليد أو التعاطف، فيقوم بنسخ أفعاله (Copying a Model)، محاولاً التشبه به في معظم خصائصه أو جميعها، خاصة التقمّص الوجداني (Empathy) للنموذج الناجح والمحبوب والمحب للخير، لأنّ محاكاة هذه



د. فاطمة إكنفر  
(المغرب)



له، ويرى أنه من المحتمل أن يؤدي إلى نتائج إيجابية،  
يميل إلى تكرار سلوكه خاصة أفعال النموذج المحبوب  
والمقرب إلى وجدانه.

الإسقاط الانفعالي (Emotional Projection):  
يتمكن الطفل من الحكم على موقف أو سلوك صدر  
عن النموذج، سواء أكان إيجابياً أو سلبياً، بانتقاده،  
أو تقليده، أو تكرار أفعاله، أو النفور منه، حيث  
يكتسب الطفل ثقافة الشك النقدي، ويصبح قادراً  
على إصدار الأحكام، والتخلص من بعض المشكلات  
السلوكية الفردية منها والاجتماعية.

## ► التّعلم بالنّموذج في (العطر العجيب): البطل والمساعد والشرير.

### النّموذج الأول: ازدواجيّة شخصيّة البطلة (الأميرة ثريا):

تجسّد مسرحيّة (العطر العجيب) حكاية ثريا  
الأميرة الجميلة والقويّة والمحبوبة التي تحكم إحدى  
البلدان في سلم وسلام وأمن وأمان، إلى أن جاء  
اليوم الذي أهداها التّاجر حسان عطراً عجيباً وندراً  
بمناسبة عيد ميلادها، لتقلب حياتها بعد استعماله  
رأساً على عقب، وتكتشف بعد ذلك أنها مكيدة من  
طرف السّاحر خرشاش المتكرّر في هيئة التّاجر  
حسان. للبطلة ثريا شخصيّة مزدوجة في المسرحيّة،  
فهي أميرة محبوبة وجميلة وقويّة وحكيمة، تسعى  
دائماً إلى تقديم المساعدة للآخرين، وتضحّي بالجمال  
والنّفيس من أجل إسعاد شعبها، لكنّ هوسها بالجمال  
والكمال جعلها تصدّق التّاجر حسان الذي أهداها  
عطراً عجيباً بمناسبة عيد ميلادها، وأوهمها بأنّ  
العطر سيزيدها جمالاً وبهاءً، بعد استعمال الأميرة  
للعطر انقلبت حياتها رأساً على عقب، تشوّهت  
ملامحها، وتراجعت حالتها النفسيّة، وأهملت  
واجباتها تجاه شعبها.



الشّخصيّة تعود عليه بالفائدة، حيث تلقى شخصيّة  
البطل الخير في نفس الطفل قبولاً وإقبالاً، بينما يسخر  
من الشرير ولا يفكر في تكرار سلوكه وتصرفاته حتى  
لا يكون عرضة للسّخرية. ومن ثمّ، يتعلّم الطفل من  
خلال العمليّات التعليميّة التالية:

الانتباه والمحاكاة (Attention et Simulation):  
يتعلّم الطفل من خلال ملاحظة سلوك النموذج،  
فهو يراقب ويسجّل ويجرّب، يلاحظ ويتخيّل ويربط  
العلاقات القائمة بين النّماذج، ويتبنّى الاستجابات  
والمواقف المناسبة ويقوم بتكرارها ومحاكاتها.

التّدكّر والاحتفاظ (Rétention): الاحتفاظ  
باستجابات النموذج، وتخزين أفعاله في الذاكرة  
طويلة الأمد، فتظلّ سلوكات النّماذج عالقة في  
الذاكرة السيكلوجيّة للطفل، يوظّفها كلّ ما واجهته  
وضعيّة مشكّلة.

تكرار الأداء (Repeat Performance): عندما  
يتقبّل الطفل سلوك النموذج على أنّه ملائم بالنّسبة



يثير نموذج الأميرة ثريا في بعده التعليمي سلوكاً إيجابياً وآخر سلبياً، فالطفل يستطيع أن يفهم بسهولة الاختلاف بين النموذجين، نموذج البطلة الأميرة المحبوبة والمتفائلة والبشوشة والمحبّة للخير، ونموذج البطلة الساذجة والغبيّة، الباحثة عن الجمال والكمال، منحت ثقّتها للسّاحر خرشاش المتنكّر في هيئة التّاجر حسان، حيث يخزّن الطّفل سلوك النموذج الأميرة ثريا في شكل رموز وصور ذهنيّة وحركيّة، من خلال عمليّة التّذكر والاحتفاظ (Rétention Process)، عندما يتعرّض الطّفل لموقف مشابه كان قد تعرض له النموذج، يبدأ في فعل السلوك نفسه كحبّ الخير ومساعدة الغير والتّفاؤل، أو الامتناع عن فعله كالثّقّة العمياء في الغرباء والسّذاجة المفرطة.

## النموذج الثاني: البطل المساعد (أم الغيث) و(الخادم المطيع) و(الراوية):

إنّ النموذجين أم الغيث والخادم المطيع يمثلان السّذاجة والغباء، كانا يحرصان على إسعاد الأميرة وإدخال البهجة عليها، بعدما قلب العطر المسحور حياتها، حيث استعانت أم الغيث بلأعب الخفّة وجحا وبجمهور الأطفال للقيام بحركات كوميدية لمساعدة الأميرة حتى تعود إلى حالتها الطبيعيّة. تظهر شخصيّة أم الغيث والخادم المطيع بوصفهما نموذجاً للوفاء والطّيبة والصّبر، ومثالاً حيّاً للحكمة بالرّغم من سذاجتهما، يثيران انتباه الطّفل إلى أهميّة الوفاء والإخلاص وقيمة الصّبر، ويضحيان بالغالي والنّفيس لإعادة البهجة والسّعادة لحياة الأميرة. أمّا الراوية فلم تقتصر مهمتها في نقل أحداث الحكاية فحسب، بل كانت مشاركة في الأحداث، تعاطفت مع الأميرة ثريا، وساعدتها في التّعرف على حقيقة خرشاش المتنكّر في هيئة التّاجر حسان، كانت للراوية القدرة على إيقاظ الحسّ النّقديّ للأطفال، وتفعيل صيغ المقارنة بين الخير والشرّ، وإنتاج ثيمات حكاية خيرة مثل: التّعاون وحبّ الخير والصّبر، ونبذ الحقد والكراهية.

## النموذج الثالث: البطل المضادع والماكر (خرشاش):

تصدر عن النموذج خرشاش أفعال وسلوكات شريرة، فهو شخصيّة ماهرة ومخادعة وخبيثة، لا تعرف الرّحمة، وحرباء تتلون حسب المواقف الدّرامية، فتارة يتقمّص خرشاش شخصيّة التّاجر حسان حتى يتمكّن من ولوج القصر، وإهداء العطر المسحور للأميرة ثريا من أجل السّيطرة عليها، وتارة أخرى يظهر في هيئته الحقيقيّة المرعبة والمخيفة، شكله مشوّه وممسوخ داخليّاً وخارجيّاً، مغرور ومتجبرّ وحاقد ومتلونّ الأفعال، يهلك كلّ من يقترب منه، ولا يملك ضميراً يحركه. إنّ سلوكات خرشاش السّلبية ومظهره المرعب هي تأثيرات مانعة (in hibitory effects) تحجم الطّفل المشاهد عن محاكاة أفعاله، وتجعله ينفر منها حتى لا يتعرّض لنفس المصير الذي آل إليه خرشاش، فيكون عرضة للضحك والسّخرية. إنّ الطّفل يكتسب من النموذج خرشاش فكرة أنّ

## ➡ مسرحية العطر العجيب بين الترفيهي والتعليمي:

أدى الفضاء دوراً مهماً في تعزيز أفعال النماذج، وهو عبارة عن قصر تم تشكيله بتقنية المايينغ، على يمين الخشبة تظهر الأميرة ثريا جالسة فوق عرشها الفخم، تبدو سعيدة ومسرورة، تصدر أوامرها وتستشير خادميها في شؤون شعبها، ثم يطل بعد ذلك خرشاش، وهو جالس فوق كرسي خشبي عالٍ، يخطط للإيقاع بالأميرة، وسلبها سعادتها وفرحتها وعرشها. كان المخرج أمين ناسور ذكياً في توظيف الوسائط المتعددة؛ لأنها مصدر جذب لجمهور الأطفال، تلمس عالمه المعاصر المندمج في عصر التكنولوجيا، وتقترب من أسلوب تفكيره الذي تغير بفعل التقنيات والألعاب الرقمية. لم يكتفِ ناسور باستعمال الوسائط الحديثة، بل استوحى عناصره الدرامية من الذاكرة الشعبية مثل الأزياء التراثية المغربية، والشخصيات الشعبية كجحا بنوادره وفكاهاته الطريفة، والديكور المزخرف بالزليج المغربي، كل هذه المكونات التراثية تغرس في الطفل قيم الانتماء الهوياتي، وتربطه بجذوره الحضارية وموروثه الثقافي، وتزرع فيه المثل العليا والفضائل الحسنة.

ولما كان مسرح الطفل تعليمياً وتربوياً بالضرورة، توجه المخرج أمين ناسور إلى التراث، يستلهم مكوناته دراماتورجيا، باستحضار شخصية الراوية على غرار ألف ليلة وليلة، شغلت الساردة ثلاثة أدوار، فهي راو داخل حكايات عاش أحداث الحكاية، وراو خارج حكايات يقوم بوظيفة الحكيم، وشخصية مشاركة في الأحداث ساعدت الأميرة ثريا في معرفة حقيقة الساحر خرشاش المتكرر في هيئة التاجر حسان. للراوية دور مهم في مسرحية (العطر العجيب) تثير خيال الطفل وتحرك فضوله، باستخدام صيغ لغوية شائعة في الحكاية الشعبية (كان يا مكان في قديم الزمان) التي تحول حركة جمهور الأطفال إلى سكون وتمعن في إيماءات الساردة، وحركاتها، ونبرة صوتها، تسرع استجابات الطفل وانفعالاته العاطفية، وتلامس خياله وتسهل عليه تبني أفعال النماذج والاقتناع بها والتحمس لها والاتحاد معها.



العظمة والمكانة الراقية لا تكون لمن هو أقوى وأخبث، بل لمن يملك قلباً طيباً، ويقدم المساعدة لمن يحتاجها، وينشر السعادة والأمان، ويتسم بالتعاطف، وهي صفات تمتلكها الأميرة ثريا، بإرادتها الخيرة هي بمثابة القوة الدافعة في كل ما تقوم به من أفعال وسلوكات، في حين تحكم إرادة خرشاش نزعة التمرکز حول الذات والأنانية والإساءة، والاعتداء على الآخرين. يقيم الطفل مقارنة بين النموذجين، ويحكم على تصرفاتهما، ويميل إلى تعزيز سلوك النموذج الطيب والخير (vicariousre in forcement)، وينفر من الشرير ويسخر من تصرفاته وسلوكياته ويمتنع عن تقليدها، حيث انتهت المسرحية نهاية سعيدة عادلة، بانتصار قوة الخير على الشر، وانتهاء خرشاش بسجنه، وعودة الأميرة ثريا إلى حالتها الطبيعية، سعيدة ومتفائلة ومسرورة، ليفهم المشاهد الصغير بعد ذلك، أنه مهما طال الزمن فالخير في النهاية هو الذي يطفو على السطح، ويكون كل من خرشاش وثرثيا مقياساً يزن به الطفل قيم الخير والشر، يتفاعل مع الطيب والخير، وينفر من الشرير وما يماثله.



انزاح العرض المسرحي (العطر العجيب) عن الوعظ المباشر الذي يفقد العمل فنيته، لأن مسرح الطفل ليس منبراً للوعظ والإرشاد، بل هو مجال للتذوق الفني والتكوين المعرفي، على أن تكون الموعظة محرّكاً للحوار والشخصيات والمواقف الدرامية، وبما أن الطفل يعشق عالم الأحلام والخيال، استعان العرض بالعنصر العجائبي لأنه يساهم في إطلاق خيال الطفل، وتوسيع مداركه، وتسريع استجاباته العاطفية والانفعالية، وإدخال عنصر البهجة إلى عالمه، ويكمن البعد العجائبي في العطر المسحور الذي يعتبر عاملاً مساعداً للنموذج خرشاش، أراد بواسطته السيطرة على الأميرة، والاستيلاء على عرشها، لكنّه فشل في الحصول على مبتغاه، لأنّ مفعول السحر أبطل بفعل انتصار قوة الخير. بالرغم من أن ثيمات العرض تدور حول ثنائية الخير والشر، إلا أن المخرج أمين ناسور قدّمها في إطار كوميدي وفكاهي ساخر، بالاعتماد على الممثلين الذين لعبوا بحرفيّة دون مبالغة وافتعال، كان أدائهم عفويّاً، ينتقلون من مشهد إلى آخر بدقة، ومن حالة جسدية ونفسية إلى

يميل الأطفال إلى الحكايات الشعبيّة بأجوائها العجائبيّة وشخصياتها التراثيّة لقدرتها على إثارة خيالهم، وإدخال المتعة والبهجة إلى قلوبهم، حيث استعان العرض بجحا وحكاياته الطريفة، لهذه الشخصية مكانة خاصة لدى الأطفال، لما اشتهرت به من ذكاء وطرافة وسرعة البديهة، والتحامق والقدرة على إثارة الضحك، أضفت على العرض سمة الفكاهة، وأشاعت جوّاً من البهجة والمرح، ممّا ساعد الأطفال على الاندماج في العرض، واستيعاب مادته التعليميّة دون ضغط أو ملل. وظّف المخرج أمين ناسور المخيال الشعبيّ الذي طالما كان مهدداً نظراً للغزو التكنولوجي وهيمنة الألعاب الإلكترونيّة التي ولّجت عالم الطفولة، وما زالت تتسع تدريجيّاً، تدفع الطفل إلى الانعزاليّة والفردية والانتكاليّة والاغتراب الهويّاتي، حيث حاول ناسور عبر استلهم الموروث الثقافي ربط الطفل بقيمه الحضاريّة والتراثيّة، والحفاظ على هويّته من تأثيرات العولمة التي أضحت تثبت سمومها عبر الوسائط الإلكترونيّة.



أخرى بسلاسة، فأدأوهم المتن جعل المتفرج الصغير يشعر وكأنه في قلب الأحداث المعروضة أمامه، خاصة عندما جناح (الخدام المطيع) نحو جمهور الأطفال، طالباً منه تقديم وصفة لإسعاد الأميرة ثريا، وإبطال مفعول السحر، فكان العرض مشتبكاً مع الأطفال لغوياً وحركياً، يعلقون ويتفاعلون معه بغفوية وبراءة طفولية.

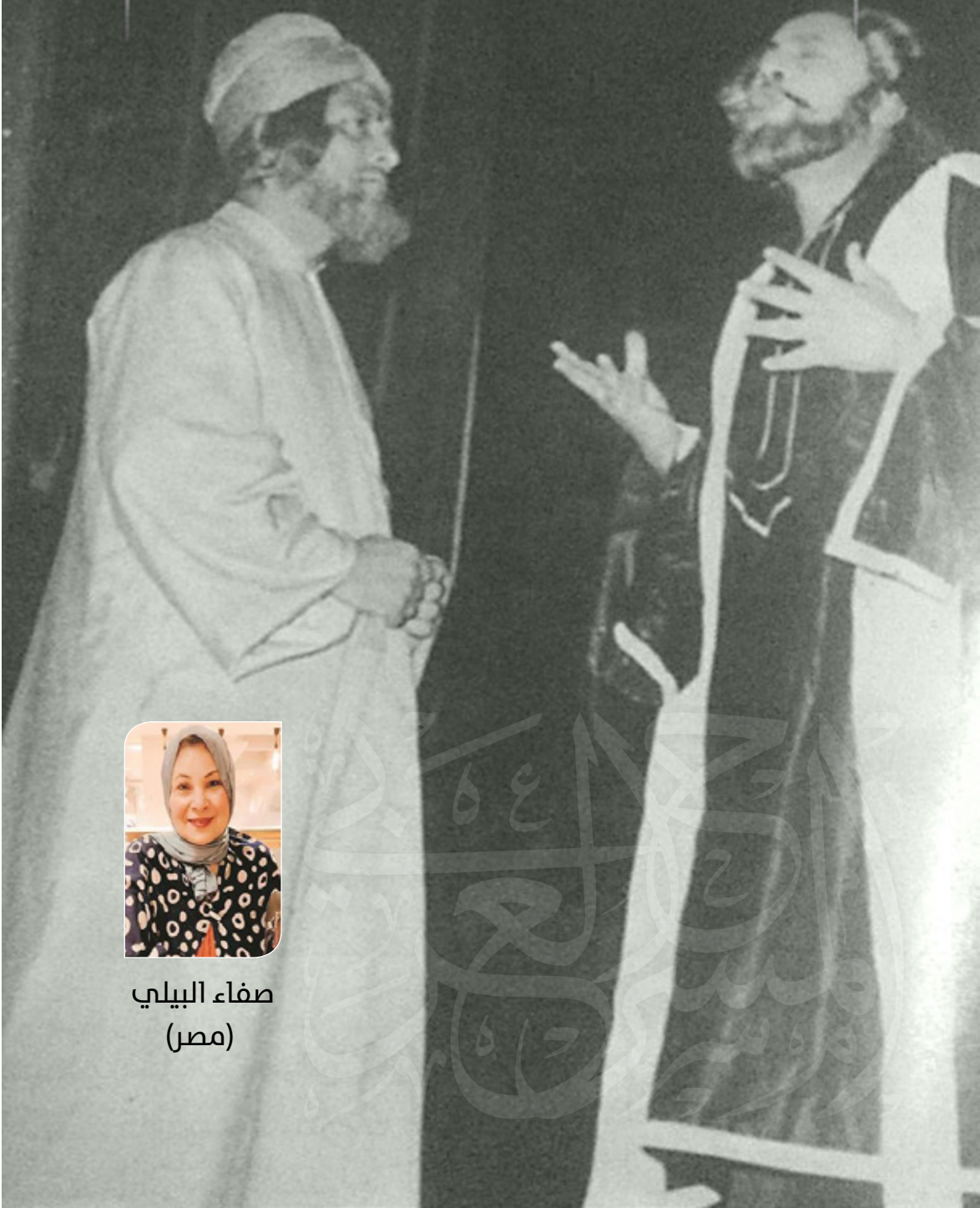
كما جاءت اللغة بسيطة وواضحة وصادقة، بعيدة عن التكلف والتصنع، تناسب جمهور الأطفال ولا تتجاوز محصولهم اللغوي بمستوياته المختلفة، أما الحبكة فيحكمها التسلسل المنطقي للأحداث، بدءاً من حدث ظهور الأميرة الجميلة التي تعيش في أمن وسلام، وصولاً إلى حدث إهداء التاجر (حسان) للأميرة العطر المسحور، وانتهاءً بسجن الساحر خرشاش وعودة الأميرة إلى حالتها الطبيعية، لكن تم تكسير الحبكة بتفعيل الأداء الجسدي، وتوظيف الموسيقى والحوارات القصيرة، ما أسهم في الانتقال الذكي من مشهد لآخر دون أن يشعر جمهور الأطفال بالملل أو الرتابة. راعى المخرج أمين ناسور في معالجته عوالم الطفولة، قدرات الطفل العقلية، وملكاته الفكرية والخيالية، وساعدته الأجواء العجائبية على طرح أفكاره، وتقديم رسالته لجمهور الأطفال في جو يجمع بين الإمتاع والتشويق، التسلية والتعليم، السخرية والإضحاك...

يستطيع المشاهد الصغير التنبؤ بالنماذج الخيرة والنماذج الشريرة من خلال الأزياء، لأن مستوى إدراكه بسيط، ويعتمد بدرجة الأولى على الجانب البصري، لهذا ابتعد العرض عن الغموض في تصميم الأزياء، بحيث ترتدي الأميرة ثريا لباساً تقليدياً يتراوح بين اللونين الأحمر والأبيض، فاللون الأحمر رمز الحيوية والقوة والمحبة، والأبيض دال على الحياة والتفاؤل والبهجة، بينما يرتدي خرشاش لباساً بالياً أسود اللون، والسواد دال على الغموض والحقد والكراهية، فالأزياء تساعد الأطفال في معرفة النموذج الطيب من الشرير، وتعرّز في أذهانهم

يستطيع المشاهد الصغير التنبؤ بالنماذج الخيرة والنماذج الشريرة من خلال الأزياء، لأن مستوى إدراكه بسيط، ويعتمد بدرجة الأولى على الجانب البصري، لهذا ابتعد العرض عن الغموض في تصميم الأزياء، بحيث ترتدي الأميرة ثريا لباساً تقليدياً يتراوح بين اللونين الأحمر والأبيض، فاللون الأحمر رمز الحيوية والقوة والمحبة، والأبيض دال على الحياة والتفاؤل والبهجة، بينما يرتدي خرشاش لباساً بالياً أسود اللون، والسواد دال على الغموض والحقد والكراهية، فالأزياء تساعد الأطفال في معرفة النموذج الطيب من الشرير، وتعرّز في أذهانهم

# لغة الحوار في نصّ مسرحيّة "مأساة الحجاج"

تأليف: صلاح عبد الصبور  
قراءة تحليليّة في تنويعات الخطاب.



صفاء البيلي  
(مصر)



يقول عبد الصبور عن تجربته في "مأساة الحلاج":  
ألقت المسرحية السؤال عن دور الفنان في المجتمع،  
وكانت إجابة الحلاج.. هي أن يتكلم أو يموت. فالحلاج  
عندي ليس صوفيًا فقط، ولكنه شاعر أيضاً. والتجربة  
الصوفية والفنية تتبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند  
نفس الغاية. لقد كان عذاب الحلاج طرْحاً لعذابات  
المفكرين في المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف  
والكلمة بعدما رفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي  
باطراح مشكلات الإنسان عن كواهلهم هو غايتهم،  
بل يؤثرون حمل عبء الإنسانية وكانت مسرحيتي عن  
الحلاج معبرة عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقياً  
لا تشوبه شائبة وهو الإيمان بالكلمة" (2)

والتأمل في مسرح صلاح عبد الصبور الشعري  
يجده متأثراً بتجارب الرواد المجددين في المسرح  
الغربي أمثال (ابسن، يونيسكو، بريخت، وإليوت)،  
وغيرهم ممن ركزوا على قضايا الحرية، واختيار  
الإنسان، وتحديد مصيره. وهي فكرة تنويرية  
علمانية بحتة. فمأساة الحلاج دراما نفسية تفرد



(ظلّ المسرح الشعري طموحاً يخاليني  
لسنوات حتى كتبت مسرحية "مأساة الحلاج")  
(1) هكذا بدأ صلاح عبد الصبور حديثه عن  
تجربته في المسرح الشعري في الجزء  
الأخير من كتابه "حياتي في الشعر" وقد  
ألف مسرحيته "مأساة الحلاج" عام 1964م  
مستلهماً من تاريخ التراث العربي شخصية  
الصوفي "الحسين بن منصور الحلاج" وتعدّ  
أبرز مؤلفاته المسرحية. وتتكوّن المسرحية  
من فصلين سقاها عبد الصبور أجزاء، الجزء  
الأول تحت عنوان (الكلمة) والجزء الثاني  
(الموت) واشتهرت بأنها رمز للدراما المكثفة  
بالإضافة إلى غناها بالصّور الشعريّة،  
والموسيقى، وقد أشار النقاد أنّ نشرها عام  
1966 كان بمثابة النبوءة بهزيمة يونيو 67.  
كما تعدّ مثلاً للتغريد خارج سرب الكتابة في  
تلك المرحلة. السائكة!



فيها شخصيّة الحلاج بالفعل أو - تكاد - مقارنة بما فعله (ت.س. أليوت) في مسرحيته "جريمة قتل في الكندرائية" من حيث الانتماء للمسرح الوجودي.

فقد تأسست على الاختيار الخاطئ، فالحلاج من اختار موقفه، لذا لا يكون مستبعداً لدينا أنه هو من اختار نهايته بنفسه. إذن فنحن أمام مأساة، ولكنها مأساة متفائلة، كما قال عنها د. عز الدين إسماعيل؛ الذي يرى أن الحلاج شخصية عظيمة، وعظمته تنبع من تقبله لفكرة الموت!

### "الشعر.. هو صاحب الحق الوحيد في المسرح" (3)

لقد فضل عبد الصبور كتابة مسرحيته شعراً لسببين هما: إنَّ البطل الذي اختاره ليس بطلاً عادياً، بل شاعراً. وليس إنساناً عادياً، بل صوفياً. وهذان السببان جعلاً من الحلاج بطلاً مثالياً لديه، فالصوفيّة كلغة شفافة تقترب وتتلاشى في فنّ البوح، كما تعطي اللغة الشعرية مساحات من الإمتاع للمتلقّي عن طريق التراكمات المتعددة، والمطرّدة من النظم، والإيقاع، والصّور الشعرية المتخيّلة، والتي تناسب لغة الشاعر، وهي اللغة التي تتحدّث بها كل شخصيات المسرحية؛ كل بما يتناسب مع مكوناته النفسية، والعقلية، والاجتماعية، والجسدية.. أمّا اللغة الصوفية فيتفرّد بها "الحلاج" ورفيقه "الشبلي".

وقد نجح عبد الصبور في نقل حالات الوجد والمكابدة بين الحلاج والشبلي كنتيجة حتمية لفهمه وتذوّقه لقاموس المتصوّفة. و"على الرّغم من أن الحوار هو الذي يدفع النّاس للمسرحية، لكنّه ليس المقصود لذاته" (4) فالحوار ما هو إلّا مُوصّل لغايات مثلى في المسرحية كأن يكشف حدثاً، أو يطوّر فعلاً درامياً.. إلخ. والحوار الذي يتم بين الشخصية والكاتب لا أحسبه إلّا نوعاً فريداً من الحوار، إذ إنه ليس بالحوار الداخلي الذي يُمارس من خلاله تفاصيل حياته اليومية، بل إنه هذا الحوار الداخلي الذي يكاد يدفع بالموّلف إلى أن يكون واحداً من شخصيات مسرحيته التي يجد في قيادتها جميعاً ليحقّق هدفه. "وعلى ما

أعتقد أن صلاح عبد الصبور قد تقمّص روح الحلاج الشاعر" (5) حيث أسقط عليها همومه وهموم عصره. فالحلاج ليس متصوّفاً يبوح بمواجهه شعراً فحسب؛ بل إنساناً مهموماً بقضية خلاص المثقف الذي يعاني من الحيرة إزاء العديد من القضايا التي تفتّت في عصره، متحوّلاً إلى مخاطبة الإنسانية في كلّ زمان ومكان. وفي السطور التالية سأتناول باقتضاب تأويلات لغة الحوار في بعض مناطق المسرحية.

### الحوار والمقدمة المنطقية:

فبالرّغم من أن صلاح عبد الصبور كتب مسرحيته شعراً إلّا أنّه لم يخرج عن قواعد المسرح التقليدي، من حبكة، وشخصيات، وحوار، ولغة. وذهب في (المنظر الأوّل) إلى التمهيد لظهور شخصية الحلاج باختيار ثلاثة أنماط من المجتمع، ليبرز كلّ نمط من هذه الأنماط صفة من صفات البطل المصلوب؛ حتّى يزيل الإبهام عن شخصيته، وهو ما أشار إليه "لاجوس اجري" في كتابه فنّ كتابة المسرحية: "إنّ

"التاجر: انظر ماذا وضعوا في سكتنا؟

الفلاح: شيخٌ مصلوبٌ، ما أغرب ما نلقى اليوم!

الواعظ: يبدو كالغارق في النوم" (7)

أما النمط الثاني.. فهم الفقراء المشاركون في قتل الحلاج، ويقدمهم عبد الصبور كدمى متحركة حفظت أدوارها، فحين يسألهم "الواعظ" عن صفة الشيخ المصلوب يجيبون.

المجموعة: نحن القتلة" (8)

ويصفهم عبد الصبور بالتخاذل والتردد. فكلٌ منهم حينما يأتي دوره في الحديث يتقدم خطوة، ثم يتراجع بعدما يلقي كلمته سريعاً، ويتكرر الموقف معهم جميعاً. ممّا يظهرهم مستعدين لأداء دورهم الاجتماعي الذي يمليه عليهم فقرهم. علاوة على فخرهم بالمشاركة في فعل (قتل واحد منهم) ومن خلال حوارهم مع الواعظ نعرف أنّهم قتلوه بأداة جديدة.

"التاجر: بأياديكم؟

المجموعة: بل بالكلمات" (9)

أما النمط الثالث وهم (مجموعة الصوفيين) فبحوارهم يكشفون الجانب الروحي للبطل المصلوب والذي يوضح لماذا قتل؟ أو صلب؟

مجموعة الصوفية: نحن القتلة/ أحببناه.. فقتلناه..

المجموعة: أحببنا كلماته أكثر ممّا أحببناه/ فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات" (10)

... كنّا نلقاه بظهر السوق عطاشاً/ فيروينا

بماء الكلمات/ جوعى فيطعمنا من

أثمار الحكمة/ وينادينا بكؤوس الشوق إلى العرس النوراني" (11)

فالبطل من أهل الطريق وله آراؤه، ولعلنا نتعجب من شخصية (الواعظ) الذي لم يستطع التعرف على الحلاج مع أنّهما قد يلتقيان في كنه وظيفة واحدة وهي الوعظ أو التعريف بالله؛ ولكن ذلك العجب يزول سريعاً عندما يتبين لنا الكثير من مقومات تلك



الحوار الجيد هو ثمرة الشخصية التي أحسن كاتبها اختيارها، وسمح لها بالنماء نماءً منطقيّاً إلى أن يكون الصراع الصاعد قد أقام الدليل على صحة المقدمة المنطقية" (6)

■ النمط الأول: الطبقة المتوسطة، ويمثلها التاجر والفلاح والواعظ.

■ النمط الثاني: طبقة الفقراء، وهي الطبقة الدنيا التي اعتمد عليها القضاة، واستغلّوهم في تبرير الحكم الظالم بالشّئق المقام على الحلاج.

■ النمط الثالث: أتباع الحلاج من الصوفية الذين أضلّوا بحوارهم الكثير من أفكاره وجوانب شخصيته.

تكشف حوارات النمط الأول منذ بداية النصّ حتّى نهايته عن الجهل، فهم لا يعرفون الشيخ المصلوب، ولا من صلبه ولماذا.. ومن خلال هذا النمط كشف عبد الصبور الكثير من خبايا المجتمع الاقتصاديّة، والاجتماعيّة، والسياسيّة، في ذاك العصر.



يبدو لم ينته. وهذا في رأيي تمهيد من عبد الصبور لتفجير المأساة. والشبلي الذي يرى أن العطر يجب أن يكون نائماً في وردته والوردة في بحرهما، لا يشتمها الناس العاديون.

ثانياً: أن الحلاج نفسه قد خرج عن تقاليد الصوفيّين ومفهومهم في التخلي والاعتزال، وأنه ارتكب خطأه الدرامي الذي أودى بحياته حين شارك العوام همومهم.

الشبلي: لو كان لي بعض يقينك / لكنت مصلوباً على يمينك / لكنني استُقيتُ حينما امتحنت عمري

وقلت لفظاً غامضاً معناه / حين رموك في أيدي القضاة / أنا الذي قتلتك. (14)

ثالثاً: أن الشبلي ساهم بصمته في صلب الحلاج، لذلك نجد ختام حوارهم مع جثة المصلوب تكسوها الحسرة والألم. كما ظهر في كلماته السابقة.

رابعاً: كان للحوار دافع تشويقي للدخول في المنظر الثاني لمحاولة معرفة السر الحقيقي وراء المصير الذي لاقاه ذلك المصلوب!

#### لغة الحوار والكشف عن طبيعة الشخصيات:

تُظهر لغة الحوار شخصية الحلاج "الفاعلة، الثائرة على الظلم ومحبتها للفقراء، وقدرتها على تحريك الأحداث، ودفعها من نقطة ساكنة إلى أخرى ساخنة؛ فملتهبة تدفع الأبطال المحملين بصفات

الشخصية (تأدلجت) ولم تعد تنطق إلا بما ترضى عنه السلطة فتهرب من كل ما يوقعها تحت طائلة المساءلة، يبدو ذلك جلياً في حوارها الداخلي.

الواعظ: باح؟ بم باح لكي تأخذه الشرطة؟ / ... / والعاقل من يحترز في كلماته (12)

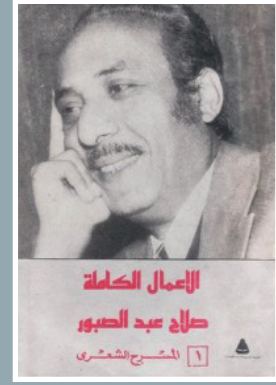
والحوار في المنظر الأول يحمل منطقة الذات متدرجاً من الأقل إلى الأكثر أهمية، فدخل الواعظ ثم التاجر، ثم الفلاح. يثير التساؤل عن شخصية ذلك المصلوب، يعقبه دخول مجموعة الفقراء الذين يجيبون عن جزء من هذا التساؤل، ثم تدخل مجموعة المتصوفة لتكشف الجانب الأكبر من سمات تلك الشخصية. فالفقراء جعلوا الحلاج فقيراً مثلهم. أما المتصوفة فأكدوا بأنه شهيد. وهذا التدرج في الرؤية والتحليل من كلا الفريقين بدا من خلال الحوار. ليأتي ختام المنظر الأول بدخول صنو الحلاج فكرياً "الشبلي" ليكشف كثيراً من صفات شخصية الحلاج والتي لا يعرفها إلا هو.

الشبلي: يا صاحبي وحبيبي / أو لم ننهك عن العالمين / فما انتهيت! / كنت عطراً نائماً في وردته

ثم انسكبت؟ / وردة مكنونة في بحرهما / لم انكشفت؟ (13)

#### ولحوار الشبلي مع الحلاج عِدّة تأويلات:

أولاً: أن خلافاً ما نشب بين الرجلين.. حيث أراد الشبلي "أن ينهي الحلاج عن العالمين" والحلاج كما



إنَّ شخصيَّةَ الحَلَّاجِ المؤرَّقةَ بمشاكل الشرِّ الاجتماعيِّ، وسوءِ توزيع الثَّروات، وما يترتَّب عليه من دمارٍ روحيٍّ، وفقدانِ الثَّقةِ بالعدالةِ، لا تخفى علينا، ويبدو جلياً من خلالِ محاوراته مع الشَّبليِّ.

الحَلَّاجُ: ما الفقر؟ / ليس الفقر هو الجوع إلى المأكَلِ والعري إلى الكسوةِ / الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب وزرع البغضاءِ / الفقر يقول لأهل الثَّروة / اكروه جمع الفقراءِ / فهم يتمنَّون زوال النِّعمة عنك / ويقول لأهل الفقر / إن جعت فكل لحم أخيك" (18)

وإذا نظرنا إلى لغة حوار (النَّمط المتوسِّط) من أنماط شخصيَّات المسرحيَّة سنجدُها معبَّرة عن ثقافة وطبيعة كلِّ منهم؛ فهم بسطاء سطحيُّون. أجاد عبد الصَّبور في توظيفها للرَّبط بين الأحداث بالتعليق عليها أو السَّخرية منها.

التَّاجر: فقد يكون في أمره حكاية / أقصَّها لزوجتي حين أعود في المساء..

الواعظ: وحبذا لو كان في حكايته موعظة وعبرة /... / أجعلها في الجمعة القادمة / في موعظتي بمجلس المنصور" (19)

وفي رأيي جاء استخدام عبد الصَّبور لشخصيَّات النَّمط الثَّالث كان للسَّخرية منها، ومن الأنماط الشَّبيهة، التي تعبَّر عن روح القطيع مُدينًا بسليبتهم حيث يقول على لسان المجموعة / القطيع:

الإيمان، والأمل، والكرم، والباحثين عن العدل في قوَّة واحتمال إعلاءٍ للحكمة، في مقابل أشخاص ساكنين لا يحركون ساكناً إلَّا في فلك الخطايا السَّبع" (15)

ففي (المنظر الثَّاني) يدعو الشَّبلي الحَلَّاج للابتعاد عن أهل الدُّنيا "وقضاياهم" حتَّى لا تلهيه ويعود إلى المعية والسَّمو.. ونرى ذلك عبر مفردات: (طرنا بجناحين، لمسنا أهداب النُّور، غمامتنا الفضيَّة، وهج العرفان.. إلخ) وهذه اللغة الصَّوفيَّة مناسبة للشَّخصيَّة الباحثة عن النُّور، وإنقاذ النَّفس، واللُّوذ بها بعيداً عن الواقع المليء بالشرور. أمَّا شخصيَّة الحَلَّاج فتبدو على النقيض، فهي شخصيَّة فاعلة، فنراه يحاول إقناع الشَّبلي بالاتصال والاندماج مع المجتمع، ومناقشة قضاياه، وهذه وظيفة المثقَّف العضوي من وجهة نظري، حيث لا ينفصل عن مجتمعه.. ونجد ذلك في قاموس حواراته (الطَّرقات، الخانات، المارستانات، الحمامات، دنيا محترقة، يجري في لحمتها وسداها الدَّم) ويواجه الحَلَّاج الشَّبلي بسؤاله لإقناعه بطريقته في الحياة.

الحَلَّاج: هل تدري يا شيخي.. / لم تَوَرَّ ربي قلبك؟" (16) فيبيد الشَّبلي عدم فهمه لغاية سؤال الحَلَّاج.. فيبادره الأخير بالتوضيح.

الحَلَّاج: لا. إنِّي أشرح لك / لم يختار الرَّحمن شخوصاً من خلقه؟ / ليفرق فيهم أقباساً من نوره؟ / هذا ليكونوا ميزان الكون المعتلِّ / ليفيضوا نوراً على فقراء القلب" (17)

"المجموعة: صفونا صفاً صفاً/ الأجهر صوتاً والأطول/ وضعوه في الصف الأول/ ذو الصوت الخافت والمتواني/ وضعوه في الصف الثاني" (20)

فالحوار عندهم ليس أكثر من ثرثرة وكلمات بلهاء..  
فحين نادى الحلاج:

الحلاج: إليّ يا غرباء.. يا فقراء.. يا مرضى/  
كسيري القلب والأعضاء.. قد أنزلت  
مائدتني" (21)

نرى ردود أفعالهم السلبية:

التاجر: من هذا الشيخ الصارخ؟

الفلاح: يهدينا فيما يزعم لله/ شيخ مجذوب كم نلقى  
أمثاله / في سوق الشحاذين

التاجر: هيا نذهب / فلقد خلفت ابني في دكاني /  
وهو ضعيف العقل / إن جاءته جارية حسناء  
أعطاه ما قيمته خمس قطع بثلاث أو أربع! " (22)

### لغة الحوار بين الفاعل والمفعول

في المسرحية شخصيتان تدفعان بالصراع إلى قمته، وكل شخصية تمتلك القدرة على الفعل، والتأثير في الآخر، ويتميز حوار كل منهما بقدرته على الإقناع، إلا في حالة واحدة، وهي تصادم حوار كل منهما بقدرته على التأثير مع حوار ند له؛ وأعني بالشخصيتين الفاعلتين المؤثرتين في المسرحية وعلاقتها. الشخصية الأولى: الحلاج، أما الشخصية الثانية فالقاضي ابن عمر..

الحلاج وحواره الفاعل وعلاقته بالسجينين و  
السجان:

حتى في السجن، يظل الحلاج داعياً لمبادئه، ففي  
الجزء الثاني من المسرحية (الموت) نرصد البدايات  
والنهايات لعلاقات الحلاج داخل السجن:

"الحارس: ادخل يا أعدى أعداء الله

الحلاج: ليسامحك الله" وبعد فترة نجد تحول العلاقة

بين السجان والحلاج..

"الحارس: إن لم يأنف مني قلبك/ فاذكرني في  
صلواتك يا شيخ" (23)

فشخصية الحارس هنا مفعول بها، وهي من فئات  
المجتمع المطحونة، وضعته الظروف في طريق رجل  
صالح التقى به في ظلمات السجن، فرأى منه ما  
يشبه المعجزة التي حوّله للتسليم له، متأثراً بحواراته  
وأحواله معه. لقد أثر حوار الحلاج في السجين  
الثاني، فلم يخرج مع رفيقه حباً في الحلاج، وهو ما  
أعدّه مثلاً على الحوار الفاعل عند الحلاج في مقابلة  
الحوار المفعول به عند الحارس والسجينين.

أما الحوار الند: فيختلف عما سبق من علاقات،  
فهو حوار الحلاج مع الشبلي إذ لا فاعل ولا مفعول..  
ذلك لأن كل شخصية منهما متزنة، متوائمة مع ما  
تفعله، فلا تستطيع إحداها زحزحة الأخرى عما هي  
عليه، فهما فاعلتان، وحوار كل منهما فاعل مع الغير،  
أما إذا تواجها فالحجة بالحجة:

الشبلي: يا حلاج اسمع قولتي/ لسنا من أهل الدنيا  
حتى تلهينا الدنيا...

الحلاج: لكن يا أخلص خلصائي نبّني/ كيف أميت  
النور بعيني؟ (24)

فمن أول لقاء بينهما، ورحى الحوار تثير الصراع  
الداخلي بينهما. كل منهما يحاول أن يؤثر على الآخر  
لكن دون جدوى وحتى نهاية المسرحية يظل الصراع  
قائماً بين الندين.

الشبلي: خفف من غلوانك يا شيخ/ فلقد أحرمت  
بثوب الصوفي عن الناس.

الحلاج: تعني هذي الخرقه/ إن كانت قيداً في  
أطراي/ يلقيني جنب الجدران الصماء /  
فأنا أجفوها

اخلعها يا شيخ (25)

فالحوار الندي أدى إلى التباعد بينهما، فيما أدى  
الحوار بين الحلاج كشخصيته فاعلة وشخصية  
مفعول بها كالسجان والسجينين إلى التبعية.

المسرح في المنظر الثاني من الجزء الثاني، وحتى نهاية المسرحية، حتى أنه يدفع بالعامّة لتكفير الحلاج.

"أبو عمر: (يلتفت إلى جمع الفقراء) / ما رأيكمو يا أهل الإسلام / فيمن يتحدث أن الله تجلّى له / أم أن الله بجسده قد حل؟  
المجموعة: كافر .... كافر " (27)

علاقة أبو عمر بالشخصية النّدد له "ابن سريج"

أما الشخصية النّدد لشخصية (أبو عمر) فهي ابن سريج، حيث المواجهة حجة بحجة، حتى يتصاعد الصراع بينهما إلى أن يدفعه دفعاً ذاتياً إلى الاستغناء من مجلس القضاء.

ابن سريج: أبا عمر... أفلا يعني وصفك للحلاج / بالمفسد وعدو الله / قبل النظر المتروّي في مسألته / أن قد صدر الحكم / ولا جدوى عندئذ أن يعقد مجلسنا

أبو عمر: هل تسخر يا ابن سريج؟ " (28) وفي النهاية يفترقان لأنهما مختلفان فكرياً.

ابن سريج: فأنا لا أجرؤ أن أسأل رجلاً عن إيمانه / فإذا شئتم أن تمضوا في هذا الإثم

أبو عمر: سنمضي يا ابن سريج

ابن سريج: فأنا استعفي من مجلسكم " (29)

### لغة الحوار والحس الساخر:

يظهر الحسّ الساخر من خلال بعض المواقف التي تعمّق الإحساس بالمأساة. مأساة دخول الحلاج السجن ومحاكمته الهزلية، من خلال التناقض الحاد ما بين السخرية والحزن التي تبدو في نفس الشاعر، وتلك المرارة التي خلقتها المحاكمة الطاغية في ختام المسرحية. ولعلّ ما بهذا المنظر من حسّ ساخر وتهكّم هو الذي دفع بناقد مثل (جلال العشري) إلى أن يقول: "إننا نشهد في هذا المشهد الأخير محاكمة يسودها طابع (التراجيدي كوميدي) بحق، أي تراجيديا إنسان يموت، ومهزلة قضاة يبدّلون أحكام



### الشخصية الفاعلة الثانية:

شخصية القاضي (أبو عمر) في مواجهة (ابن سريج) فكلاهما شخصية فاعلة ند مع ند. لذا لم يستطيع ابن عمر التأثير في ابن سريج أو العكس. فالقاضي ابن عمر رجل العصر؛ قريب من الولاة يرضيهم فيرضونه. لذلك لا يدّخر وسعاً في أن يوقع بالآخرين من أجل السلطان مستخدماً كلّ مواهبه الفقهية، والحوارية، والشرطية، من أجل ذلك. في حين نجد من الشخصيات المفعول بها حول ابن عمر زميله القاضي بن سليمان وهو منذ اللحظة الأولى تابع له.

"أبو عمر: نحن قضاة لا جلاّدون / ما نصنعه أن نجدل مشنقة من أحكام الشرع / والسيّاف يشد الحبل

ابن سليمان: هذا تعبير رائع / لكن لا يستغرب أن يصدر عن سيدنا الحمادي " (26)

ويظلّ حوار (أبو عمر) فاعلاً منذ ظهوره على

**الواعظ:** جزاك الله/ فما قلته قد ألهمني عظة الأسبوع القادم/ ما أحلاها من موعظة مبسوبة/ عن فلاح

باع الحنطة في السوق/ أغواه الشيطان/ فرنا بالمال، وعاد ليلقي الصبية جوعاً/ فبكى...و...و... (33)

إن لغة المسرح بطبيعتها لغة ثرية، مليئة بالإيقاعات والتكثيف. كما يقول (ت. س اليوت) بالدلالات فما بالناس وصلاحي عبد الصبور ممن تفرّدوا باللغة الشاعرة، والكلمة الجادة، بالإضافة إلى كونه مثقفاً يتحتم عليه القيام بدوره في تغيير الواقع إلى الأفضل. ولعل مسرحيته "مأساة الحلاج" من أكثر مسرحياته تماساً مع هذا الهدف، إذ إنها تحمل في طياتها شهوة إصلاح العالم.. كما يقول هو نفسه في كتابه "حياتي في الشعر".

#### إحالات:

- (1) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة بيروت، 1977، ط: 2، ص 156
- (2) المرجع السابق ص 157
- (3) المرجع السابق، ص 159
- (4) لاجوس أجري، فن كتابة المسرحية ترجمة، دريني خشبة، مكتبة الأسرة، 2000.
- (5) مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1986، ص 25 - 26
- (6) لاجوس أجري، فن كتابة المسرحية، مصدر سابق.
- (7) صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص: 150
- (8) المسرحية، مصدر سابق، ص: 152
- (9) المسرحية ص 153
- (10) المسرحية ص 155
- (11) المسرحية ص 156
- (12) المسرحية ص 160
- (13) المسرحية ص: 60
- (14) المسرحية ص: 161
- (15) انظر، أمين بكير طه، الحرفية المسرحية - الهيئة العامة المصرية للكتاب 1993م
- (16) المسرحية ص 164
- (17) المسرحية ص 165
- (18) المسرحية ص 256
- (19) المسرحية ص 151-152
- (20) المصدر السابق نفس الصفحة
- (21) المصدر السابق نفسه
- (22) المسرحية ص: 154
- (23) المسرحية ص 213
- (24) المسرحية ص: 162، 163
- (25) المسرحية ص: 180
- (26) المصدر السابق، نفس الصفحة.
- (27) المسرحية ص: 265
- (28) المسرحية ص: 231
- (29) المصدر السابق، نفس الصفحة.
- (30) ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة جلال العشري، الهيئة العامة المصرية للكتاب ط 2، 1981، ص: 254
- (31) المسرحية ص 219، 220
- (32) برتون راستو، عمالقة الأدب ج 2 سلسلة الألف كتاب، ترجمة ومراجعة، دريني خشبة، وأحمد قاسم جودة، روز اليوسف، 1961 ص: 102
- (33) المسرحية، ص: 151-152

الشرع بالمشنقة، إنهم يزيّفون العدل، ويشوّهون وجه الحق ويعبثون بعقول العامة، ولا هم لهم إلا مرضاة السلطان" (30)

أمّا عبد الصبور فقد استطاع أن يخترع بحسّه الساخر ما يُسمّى بـ (الفكاهة السياسية) وذلك من خلال الموقف المسرحي أو الدعاية العابرة ذات الدلالات المؤثرة، ويبدو ذلك خلال تعليقات الجهلاء الثلاثة (التاجر، الواعظ، والفلاح) أو حوار (السجين الثاني والحلاج).

**السجين الثاني:** أمي كانت خادمة تجمع كسرات الخبز وتقصّل الثوب/ من بعض بيوت التجار/ مرضت أمي، قعدت، عجزت، ماتت/ هل ماتت جوعاً لا .... / أمي ماتت جوعاً/ أمي عاشت جوعانة/ ولذا مرضت صباحاً، عجزت ظهراً ماتت/ قبل الليل

**الحلاج:** فليرحمها الله

**السجين الثاني:** بل.. فليمن من قتلوها" (31)

ويبدو الحسّ الساخر عنده في سخريته من روح القطيع..

**المجموعة:** صفونا صفاً صفاً

في النهاية أعتقد أنّ صلاح عبد الصبور من أولئك الذين قيل عنهم "ثمّة أناس فطروا على النظر إلى الأشياء في ضوء الفكاهة الضاحكة، أناس لا يستطيعون فهم الآثار الأدبية التصويرية إذا بدت في ثوب من الانفعالات المفجعة أو في فنّ من العواطف الرقيقة المجنحة، وهذا ليس معناه أنهم عاجزون عن الإحساس بالانفعالات إحساساً عميقاً، إذ إنهم في الحقيقة يحسّون الانفعالات إحساساً يبلغ من قوّته وحدّته ألا ينقذهم من عواقبه إلا أن يضحكوا، لا أن يضحكوا هذا الضحك الهستيري، ولكن ذلك الضحك اللطيف الساخر الذي يتيح لهم فرجاً في أعماقهم من ضيق" (32) فحوارات كثيرة في المسرحية لا تخلو من التّهمك أو السّخرية، ولعلّ عبد الصبور التقط بعض المواقف، وتعامل معها بذكاء مصعداً إياها درامياً:





المعهد العربي للمسرح  
Arab Theatre Institute

مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للطفل  
من سن 3 إلى 18

**أطفالنا**  
**أبطال جدد في حكاياتنا الشعبية**

2025  
النسخة السابعة عشرة



المزيد من المعلومات والتسجيل

mosabaqat@atitheatre.ae إرسال النص والمرفقات إلى البريد الإلكتروني

[www.atitheatre.ae](http://www.atitheatre.ae)
[facebook.com/atisharjah](https://facebook.com/atisharjah)
[twitter.com/atisharjah](https://twitter.com/atisharjah)
[instagram.com/atisharjah](https://instagram.com/atisharjah)
[youtube.com/ATisharja](https://youtube.com/ATisharja)





المعهد العربي للمسرح  
Arab Theatre Institute

مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للكبار فوق 18

**الإنسان في عالم ما بعد إنساني**

2026  
النسخة السابعة عشرة



المزيد من المعلومات والتسجيل

mosabaqat@atitheatre.ae إرسال النص والمرفقات إلى البريد الإلكتروني

[www.atitheatre.ae](http://www.atitheatre.ae)
[facebook.com/atisharjah](https://facebook.com/atisharjah)
[twitter.com/atisharjah](https://twitter.com/atisharjah)
[instagram.com/atisharjah](https://instagram.com/atisharjah)
[youtube.com/ATisharja](https://youtube.com/ATisharja)

# العنف المنظم والمقاومة في التجربة المسرحية السودانية

مسرحية الذين عبروا النهر نموذجاً



مدخل:

للعنف، تاريخ طويل في مسيرة الحياة البشرية، وكان باستمرار في حالة تحوّل وتطوّر شأنه شأن جميع الظواهر الاجتماعية، ويتخلّق بسبب شروط اجتماعية وسياسية وثقافية، وليس بسبب أنّه كامن في طبيعة الإنسان، وله أنماط مختلفة ومتنوعة ومتداخلة، كاللفظي والجسدي، الفردي والجماعي، المنظم وغير المنظم. وتصاعده أو انحساره لا علاقة له باختلاف العصور كما افترض بعض الفلاسفة والمفكرين، فها نحن وفي عصر ما بعد الحداثة نعيش العنف في أبشع صوره، من جرائم الحرب، وحتى الإبادة الجماعية كما يحدث الآن في غزّة والسودان.



السر السيد  
(السودان)

## في تعريف العنف المنظم:

يمكن تعريف العنف المنظم أو المؤسسي كما يطلق عليه في بعض الأحيان بأنه: (عملية اجتماعية سلمية وتاريخية تتورط من خلالها المنظمات الاجتماعية، ومنها الجماعات المنظمة في مواقف، أو تتأثر بظروف بنيوية تعزز عن قصد، أو عن غير قصد، بعض التغيرات السلوكية الجوهرية المفروضة قسراً، أو تسفر عن ضرر مادي، أو عقلي، أو عاطفي، أو الإصابة بجروح أو الوفاة)<sup>1</sup> ص 37.. أشير هنا إلى أن ما يميز العنف المنظم هو أنه يستند على القدرات التنظيمية، والتغلغل الأيدولوجي، والتضامن الجزئي كما أشير إلى أن العنف بشكل عام، والعنف المنظم الذي تتجم عنه جرائم حرب أو جرائم ضد الإنسانية أو إبادة جماعية جسدية كانت أم ثقافية، قد شكّل حضوراً كبيراً في أعمال مفكرين عظام، أمثال فوكو، وحنة أرندت، وماكس فيبر، وإدوارد سعيد، وأشيل مبيمبي، وغيرهم. ومنهم من قال، إن العنف المنظم والذي تتفاقم في العصور الحديثة يجد جذره في الحداثة في جانبها الأداتي والبيروقراطي، ومن هؤلاء المفكر الكاميروني أشيل مبيمبي الذي يقول: (كانت الحداثة هي الاسم الآخر لمشروع التوسع الأوروبي من القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، حيث أصبح القرن التاسع عشر هو قرن الامبريالية العظمى.

## في تعريف المقاومة:

في ظلّ القهر الشامل والمعلوم الذي أفرزته الرأسمالية المتوحشة بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية، وحلفائها، والمسنود إلى حد كبير بما يُسمى بالمجتمع الدولي أضحت كلمة (مقاومة)، ضمن القاموس اليومي في حياة الشعوب مثلها مثل كلمة (خبز)، أما عند شعوبنا العربية فاللغة جرس خاص نسبة لتاريخها الطويل منذ الاستعمار، مروراً بالأنظمة الوطنية الباطشة. في هذا السياق يمكنني أن أعرف المقاومة بأنها: كل قول أو فعل فردياً كان أم جماعياً... سلمياً كان أم مسلحاً يسعى للدفاع عن الحق في الحياة بكل ما تحمله كلمة الحياة من دلالات،



منصور عبيد



المخرج منصور عبيد  
مخرج مسرحية الذين عبروا النهر

أشير إلى أنني لن أتوقف في هذه المقالة عند التكييف القانوني، الوطني منه والدولي لأنماط العنف، خاصة المنظم، وذلك لسببين:

■ الأول: استحالة النظر لهذه القوانين خاصة على مستواها الدولي بمعزل عن علاقات القوة، وشواهدنا هنا كثيرة.

■ الثاني: أن مجال المقاربة "المسرح"، ينهض على نظرة مركبة للظواهر المجتمعية، لا تقف عند حدود القانون، بل تتعداه إلى مجالات أخرى كالسيوسولوجيا، والانثربولوجيا، وعلوم الخطاب والدين.. إلخ. إلخ. ومع ذلك لا بأس هنا من الإشارة إلى أن العنف المنظم، وتحديدًا الذي نقاربه هنا، والمتمثل في (جرائم الحرب)، و(الجرائم الإنسانية)، و(الإبادة الجماعية)، والذي تلعب فيه الدولة دوراً مباشراً كما حدث في رواندا، يتم تكييفه وفق ثلاثة قوانين دولية تتفرع منها أعراف واتفاقيات هي، "الدولي الإنساني"، و"الجنائي الدولي"، و"الدولي لحقوق الإنسان".

ويعود هذا لاشتماله على كون من اللغات المتنوعة المتأزرة، إضافة إلى تمتعه بمقدرات فذة في الاستجابة للتحوّلات التاريخية، فنظرة إلى تاريخ العرض المسرحي وراهنه يشهدان على أنه شكل أرشيفاً غنياً للمقاومة بمقاربتة بمعرفة وجمال لأسئلة الإنسان الكبرى وجودياً واجتماعياً، في الموت، والسلطة، والقهر، والحب، والثورة، والحرب، والسلام، وكل ما يعزّز ثقافة المقاومة والأمل، تمجيداً للحياة واحتفاءً بها، ومثل جسراً خلافاً للتواصل بين الثقافات والحضارات.

إنّ مسرحنا العربي والافريقي لم يكن استثناءً من هذا، فقد انخرط منذ بداياته في المقاومة كما يؤكّد تاريخ المسرح في البلدان العربية والأفريقية، فقد دعا إلى مقاومة المستعمر، وإلى التعليم والتنوير واستمر على هذا المنوال في مقاومة القهر والتبشير بالعدالة والحب، ونشر ثقافة المقاومة، مستلهماً إرث الأمتين في التاريخ والحكايات والسرديات التي تمجّد الكرامة، وتدافع عن الحياة الحرة، فشهدنا مسرحيات (الحسين شهيداً) لعبد الرحمن الشرقاوي، و(حفل سمر من أجل 5 حزيران) لسعد الله ونوس، و(المهدي في ضواحي الخرطوم) لفضيلي جماع، و(مأساة العلاج) لصلاح عبد الصبور، وغيرها وفي ذات الوقت كان منفتحاً على التجارب الإنسانية على صعيدي المقاومة، والتجارب المسرحية المقاومة.

لكل هذا، كان المسرح ولم يزل، الصرخة الأبدية من أجل التفتّح والتحرر، والتفكير الناقد.

(فالمسرح هو المتعة، وجلاء العقل، وتلقي قدرة اليوتوبيا للشخص، كذلك للمجتمع، وحماية الروح والجسد من التجريح).<sup>6</sup>

### أرشيف العنف المنظم في السودان :

ولأنّ أرشيف أفعال العنف المنظم في السودان من الضخامة بمكان، سأتوقّف وبإيجاز شديد عند التي يمكن عدّها جرائم حرب، أو جرائم ضدّ الإنسانية، وأوّل ما سأتوقّف عنده ما عرف في تاريخ السودان الحديث (بحملة الدفترار الانتقامية)<sup>7</sup>.

لذلك هي فعل يستمدّ مشروعيتها من هذا الهدف لا غيره، وأنّه ينهض على ذاكرة الشعب، وسردياته في الكرامة وتمجيد الحياة. أمّا قاموس وبستر فيعرّف فعل المقاومة أو المعارضة بأنّه: (القدرة على أيّ منهما، ولأنّ الفعل -أي فعل- إنساني لا يتأتّى واقعاً دون مسيرة قيمية متخيّلة له تحدّد فضائه المؤدّي ونتائجه المرغوبة، ويمثّل تمظهرات أداتياً للقيمة المحدّدة، وكذلك لأنّ التعريف القيمي للوجود الإنساني (فرداً أو/ جمعاً) ينتجه الإدراك الثقافى للذات، تغدو المقاومة فعلاً ثقافياً بامتياز)<sup>3</sup>.

أمّا المفكر اللبناني مهدي عامل فيعرّفها بقوله: (الثقافة المقاومة شأنها شأن الثقافة، هي عملية إبداع متوال ومتجدّد للحياة ذاتها، هي روح النقد والوعي العلميّ النزيه المتقد، هي سعيها المشترك لتغيير واقعنا البائس لتكون الحياة جديرة بالعيش، ويكون الشعب قادراً على السيطرة على مصيره ومواجهة البرابرة من الخارج، والمستبدين الفاسدين من الداخل)<sup>4</sup>.

يعضّد هذه التعريفات، ويضيف إليها قول الدكتور عماد عبد اللطيف: (تكمّن قيمة الحكى الشعبي في أنّه كثيراً ما يكسر وبشكل واع قيود التابو ليصبح الحكى لسان الصامتين إلى أن يقول...وهو يفعل هذا مستفيداً من عدّة بلاغية لا حصر لها، وبذلك تقف البلاغة في صفّ المهمّش، والحكّاء في مواجهة السلطة..<sup>5</sup>

### فنّ المسرح والمقاومة:

من المعطيات التي حازها فنّ المسرح منذ نشأته، وإلى الآن وبامتياز حتّى عند عامّة الناس، هي أنّه فنّ منخرط في القضايا المجتمعية والوجودية، مساهماً في التعليم والتنوير والترفيه، لذلك كان فعل المقاومة من معطياته الأساس، ولا غرابة؛ فالمسرح وبما أنّه فنّ الحوار يصبح العرض المسرحي ساحة وفضاء للحوار والتداول السلمي الحي والمباشر للاختلاف، وحاملاً للتنوّع ومبشراً به، ومفجراً للأسئلة التاريخية والمجتمعية.



التي نفّذها محمد خسرو الدفتردار في العام 1822، وأهلك فيها الحرث والنسل، مدّشنا وفي وقت مبكر ما يُعرف الآن بجرائم الحرب، وذلك انتقاماً لمقتل صهره إسماعيل محمد علي باشا، على يد السودانيين، وهم يقاومون الاحتلال التركي المصري 1821-1885.

وبعد 13 عاماً، هي عمر دولة المهديّة، ومع مقاومة شرسة تجسّدت بلاغتها في معركة كرري 1898، التي استخدم فيها البريطانيون أسلحة محرّمة في ذلك الوقت، وقتلوا آلاف الأشخاص، ثمّ استباحوا العاصمة الوطنيّة امدرمان، ببشاعة تصل إلى الإبادة الجماعيّة ليبدأ فصل آخر للعنف وللمقاومة حتّى الاستقلال في 19 ديسمبر 1955. ولكن هل توقّف العنف المنظّم؟ الإجابة للأسف لا. فقد تواصل طيلة الفترة الممتدّة من 1955 وحتى حرب الخامس عشر من أبريل 2023 التي لا تزال مستمرّة، فشهدنا سلسلة من فواجع العنف المنظّم "الوطني"، المتمثّل في حروب السودانيين، التي أطرافها الدّولة وما عُرف بحركات الكفاح المسلّح والمليشيات، وسلسلة من فواجع "عنف الدّولة الوطنيّة السّودانيّة" ففي حروب السودانيين، شهدنا حرب الجنوب التي بدأت في العام 1955 كأوّل حرب، وأطول حرب. وامتزاًماً معها شهدنا حروب النيل الأزرق، وجبال النّوبة، ودارفور، ثمّ أخيراً الحرب التي نعيشها الآن، والتي بدأت في 15 أبريل 2023 ولا تزال مستمرّة.

الشّاهد هنا أنّ هذه الحروب الكثيرة، وبعيداً عن وجاهة أسبابها أو عدمها، وعن توقّفها ثمّ عودتها مرّة أخرى، وعن عدد سنواتها سنجد أنّها قد خلّفت دماراً كبيراً في البنى التّحتيّة، وفي الموارد، كما خلّفت ملايين القتلى، والجرحى، والمفقودين، والنّازحين، واللاجئين.

كما أنّها قد شهدت في الكثير من الأحيان جرائم حرب، وجرائم ضدّ الإنسانيّة، بل واتّهامات بالتّطهير العرقي، والإبادة الجماعيّة، ممّا جعل بعض قادتها مطلوبين للمثول أمام محكمة الجنايات الدّوليّة.

أمّا في سلسلة عنف الدّولة، فنبدأ بذكر حادثة "عنبر



جودة" التي قتلت فيها أول حكومة وطنية سودانية مجموعة من المزارعين في مشروع جودة الزراعي في ولاية النيل الأبيض، بعضهم بالرصاص، وبعضهم بسبب حبسه في غرفة ضيقة لا نوافذ فيها، وقد قدر عددهم بحوالي الـ 150 شخصاً، إضافة للمعتقلين والذين تم ترحيلهم، وكان هذا في مارس 1956.

الحادثة الثانية كانت عندما تم تهجير النوبيين السودانيين في أقصى شمال السودان إلى منطقة البطانة في شرق السودان في يوليو 1963، ومن ثم إنشاء السد العالي، حيث ابتلعت المياه 27 قرية بنخيلها وآثارها، وأصبح قرابة الـ 40000 شخص دون مأوى<sup>8</sup>. لتدشن الحادثة ما يعرف الآن "بالإبادة الثقافية". والحادثة الثالثة كانت في مارس 1970، عندما ضرب الطيران منطقة الجزيرة أبا التي تقع على بعد 280 كلم جنوب الخرطوم، وذلك في سياق الصراع السياسي بين طائفة الأنصار ونظام مايو 1969-1985، الذي كان شيوعياً في ذلك الوقت، مخلفاً وراءه ما يقارب الألف قتيل، غير الجرحى والمأسورين. الحادثة الرابعة هي "حادثة العليفون" والعليفون مدينة صغيرة تقع على بعد 40 كلم جنوب شرق الخرطوم، حيث أقيم فيها معسكر "للخدمة الوطنية الإلزامية"، بهدف تدريب الطلاب، (ليتم إلحاقهم بوحدات القتال في مناطق الحروب بجنوب السودان والنيل الأزرق)<sup>9</sup>.

وفحوى الحادثة أن هؤلاء الطلاب طلبوا من إدارة المعسكر السماح لهم بحضور عيد الأضحى مع أسرهم، ولما رفضت حاولوا الهروب، فقتلت السلطات منهم 150 طالباً بالرصاص، وغرق في النهر آخرون، وكانت الحادثة في 2 أبريل 1998. الحادثة الخامسة هي حادثة فض الاعتصام، أو مجزرة القيادة العامة، أو مجزرة الخرطوم التي قام بها الجيش السوداني، وقوات الدعم السريع ضد المعتصمين/ات السلميين أمام القيادة العامة، وقد كانت في 3 يوليو 2019، وقتل فيها 66 شخصاً وفقاً للتقارير الرسمية، إضافة إلى مئات المفقودين، والجرحى، والمغتصبين والمغتصابات. نلاحظ أن كل هذه الحوادث المروعة، والتي تجسّد

#### ببلاغة عظيمة، بشاعة الحرب.

وعنف الدولة السودانية بمختلف أنظمتها "الديمقراطية" و "الشمولية" لا تخرج عن جرائم الحرب والجرائم ضد الإنسانية. ومن جانب آخر نشير إلى أن المسرح السوداني قد قارب كل هذه الحوادث، ليصنع ذاكرة للجرائم ضد الإنسانية، وجرائم الحرب، والإبادة، وذاكرة للمقاومة، وذاكرة لأسئلة الهويات، كما في مسرحيات "صور للتعايش والسلام" 2004، عن حرب الجنوب، و "كايليك" 2005، عن حرب دارفور، و "تصريح لمزارع من جودة" 1970 عن حادثة عنبر جودة، و "هجرة شاهين النوبي" 2002، عن تهجير النوبيين السودانيين، و "الذين عبروا النهر" 2002، عن حرب الجزيرة أبا، و "تجنيد إجباري" 2019، عن حادثة العليفون، و "آيس دريم" 2023، عن مجزرة القيادة العامة، و "دار أمانة.. ذاكرة الفجيعة" 2023، عن حرب 15 أبريل. كما نلاحظ أيضاً أن كل هذه المسرحيات قد استخدمت تقنيات المسرح التسجيلي، والمسرح الملحمي، كما حظيت

عادل محمد خير، وإخراج المخرج السوداني منصور علي عبيد. كان عرضها الأول في العام 2002 في مهرجان أيام البقعة للمسرح، وهي من مسرحيات الفصل الواحد وتتكوّن من أربع شخصيات هي: الجندي، زوجة الجندي، الطبيب، طيف الإمام، ومجموعة الأنصار "الجوقة".

تتناول المسرحية حدثاً من التاريخ السياسي السوداني الحديث، يُعدّ مثلاً ناصعاً لجرائم الحرب، والجرائم ضد الإنسانية، هو ضرب منطقة الجزيرة أبا بالطيران الحربي في 27 مارس 1970 كما أشرنا آنفاً.

يصف العرض وبشعرية عالية ما حدث في حرب الجزيرة أبا من خلال ما يرويّه جنديّ شارك في الحرب، وأصبح محاصراً بالهواجس والهلوسة، يطارده طيف الإمام، والإمام المقصود في العرض هو الإمام الهادي المهدي زعيم الأنصار "حزب الأمة" وقت الحادثة، والمعارض الشرّس للنظام المايويّ والمستهدف الأول من قبله.

يبدأ العرض بدخول مجموعة الأنصار، وعبر أداء استعراض جميل يردّدون نشيد الأنصار الشهير:

(إلى الإمام...إلى الإمام

يا شباب الإمام

هذا الإمام قد سما

زحم النجوم والسما)، إلى آخر النشيد...

هذا الاستهلال يساهم بطريقة ناعمة في إشغال الذاكرة، وإقحامها في الرّاهن، إذ إنّ تاريخ النشيد يعود إلى ما قبل قيادة الإمام الهادي للأنصار، وهو بهذا يُعدّ تمهيداً خلاقاً لينجز العرض مقاربته في المقاومة- إذ لا مقاومة بلا ذاكرة- محاولاً- أي العرض- الإجابة على سؤاله الأساس، الذي هو: (من المنتصر في هذه الحرب؟ الغزاة أم الشهداء؟)، وهو سؤال كما نرى ينهض على أبعاد وجودية وفلسفية وسياسية بامتياز.. يجسّد العرض عبر نشيد الاستهلال حضوراً للذاكرة، والتي هنا هي حضور تاريخ الأنصار في المقاومة للغزاة، لتحضر



باحتراف جماهيري كبير، وأشير هنا إلى أن بلاغاً قد قدّم لشرطة الخرطوم ضدّ الفقيه العزيز الفنان المخرج ياسر عبد اللطيف مُعدّ ومخرج مسرحية (تجنيد إجباري)، قدّمه كمال حسن علي القيادي الإسلامي المعروف، الذي كان أحد المسؤولين الكبار في الخدمة الوطنية الإلزامية.

### مسرحية الذين عبروا النهر:

لا شك في أنّ تلك التجارب التي أشرت لها، ومنها بالطبع نموذجنا قد استندت على مستوى النص، وعلى مستوى العرض، على ما راكمته ذاكرة المقاومة السودانية، وغير السودانية من ثقافة، وسرديات، وعلى ما راكمه المسرح السوداني، والمسرح غير السوداني، من خبرات جمالية وتواصلية، ممّا مكّنها من التعبير عن المعاناة والألم، وفي نفس الوقت التعبير عن جماليات المقاومة، وضرورة الأنسنة.

المسرحية من تأليف الكاتب المسرحي السوداني



بالغناء والإيقاعات الشَّعبية ذات الجذر الصَّوفيّ.. كلّ هذا يتمُّ بأسلوب شاعريّ وشعريّ، تأزرت فيها لغات العرض الأخرى مع اللّغة الملفوظة التي جمعت بين الشَّعر والسَّرد في أسلوب شاعريّ كثيف المجازات.

أمّا بلاغة العرض، وهو يجيب على تساؤله الأساس، (من المنتصر في هذه الحرب؟ الغزاة أم الشَّهداء؟) فتكمن في المواجهة بين الجنديّ/القاتل عبر هواجسه وطيف الإمام/الضَّحية "الشَّهيد"، والتي جاءت قريبة ممّا يعرف الآن "بالحقيقة والمصالحة"، حيث ينتهي الأمر بالجنديّ أن يلبس "جبة الأنصار" علامتهم الأساس في دلالة على اعترافه بالذَّنب، وندمه، واعتذاره، ومن ثمّ تخلصه من هواجسه.

**طيف الإمام:** الجزيرة هي التي انتصرت أيَّها الجنديّ الصَّغير.. لأنَّها فضّلت أن تتخنها الجراح ولا يُخدش قلب الوطن، لأنَّها خافت عليه من الفتنة والحرب الأهليّة. هل فهمت أيَّها الجندي الصَّغير؟

معركة كرري التي استبسل فيها الأنصار وهم يواجهون آلة الغزو البريطاني في العام 1898، فتبدو الجزيرة وكأنَّها كرري وكرري وكأنَّها الجزيرة.. هذا الحضور للذاكرة، يتوسَّل فيه العرض وهو يسعى لإنجاز مقاربتة في المقاومة، بجَماليّات شتّى منها: تعويم هويّات الشَّخصيّات، فالإمام لا يذكر اسمه، وإنَّما الإمام فقط، ويحضر كطيف، والجنديّ مطلق جنديّ حيث لا اسم له، وكذلك الزَّوجة والطبيب، حيث لا اسم لكليهما، والجزيرة هي مطلق جزيرة وليست الجزيرة ابا، مراهناً هنا على إشراك مخيلة الجمهور وتأويلاتها عبر ما اختزنه من سرديّات في الغزو وفي المقاومة، ومنها توظيف المخرج البديع للديكور مع ملاحظة أنّه ثابت ليؤدّي أكثر من مهمّة، فهو منزل الزَّوجة والزَّوج، وهو النَّهر بضفتيه، وهو الشَّاشة التي يَستعرض من خلالها الجنديّ ذكريات الحرب، وكذلك لتوظيفه لقطع الديكور فهي أحياناً سُرر "جمع سرير" وأحياناً مراكب لعبور النَّهر<sup>10</sup>. ومنها الأداء الجسديّ التَّعبيريّ للجوقة، المصحوب

## وجاء أيضاً :

الجنديّ: لكنّ الجزيرة أصرّت ألا تموت، وحين طلع الصباح، رأيت بقايا جثث الأطفال مشتتة حولي.. أصابع رقيقة، وأقدام صغيرة حولها حجل، وعقود حول رقاب مذبوحة، وعمائم ودمى.. لحم بشريّ متناثر ودم.. دم في كلّ مكان.. دم قاهر الرائحة.. وجوه كثيرة، متناثرة، مشوّهة، محترقة، وجماجم لم تعد تعرف أصحابها.. أم من تلك الجزيرة (بيكي) التي أبت أن تموت.

وهكذا جسّد العرض، وبشعريّة كثيفة، وبإنسانيّة عالية بشاعة الحرب، وجماليّات المقاومة، وإنسانيّتها، ومنح لأطياف الضحايا/الشهداء حضوراً ساحراً يؤرّق القتل.

وإن كان من خاتمة لهذه المقالة، هو أنّ منطق العنف المنظم مع اختلاف أدواته وتواريخه واحد، وأنّه ينطوي على سياسات يحدّد بموجبها من يستحقون الحياة، ومن لا يستحقونها. وهو منطق يفرض أن يكون للمقاومة أهميّتها، كما لها جماليّاتها وإنسانيّتها، وحتميّة انتصارها، وأن يكون للمسرح تدخلاته الخلاقة وصدعه الرّحيم.

## المراجع والإحالات:

- 1- سينيشا مالشيفيتش- ت. عومرية سلطان- صعود الوحشية: سوسولوجيا تاريخيّة للعنف- الشبكة العربيّة للأبحاث والنشر - بيروت- ط1 2023.
- 2 - مجلة الاستغراب "دورية"-العدد32/ سنة 2023-دعاء عبد النبي حامد- مقال: إشكالية العنف والحريّة في ضوء فلسفة ما بعد الاستعمار.
- 3 - عبد الله البياري- إدوارد سعيد: الثقافة وطن ومقاومة- مقال- الموقع الإلكتروني: Jadalīa.com
- 4- أديب أبو رحمون- مقال- الثقافة والمقاومة ومجلة الجديد بين مهدي عامل ومحمود درويش-16/11/2007.
- 5- د. عماد عبد اللطيف- تحليل الخطاب السياسيّ: البلاغة، السّلطة، المقاومة- دار كنوز المعرفة للنشر والتّوزيع-عمان-الأردن-ط1 2020.
- 6- مجموعة كتاب- المحرر- بيتر إدين- هل نحتاج للمسرح- مركز اللّغات والتّرجمة-أكاديمية الفنون- مطابع المجلس الأعلى للآثار-القاهرة 1999.
- 7- لتفاصيل أكثر. انظر: د. حاتم الصديق محمد أحمد- فظائع البفترار في السودان 1821-1824 مركز بحوث ودراسات حوض البحر الأحمر- ط1. 2023
- 8- السر السيد- المسرح وتجليّاته في المشهد السّودانيّ المعاصر- الهيئة العربيّة للمسرح- ط1. 2023.
- 9- صحيفة "سبق الإلكترونيّة" 16 يونيو 2020.
- 10- لتفاصيل أكثر: انظر السر السيد- دوائر لم تكتمل- مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان 2003.



الجنديّ: فكيف أعيش أنا إذن؟ كيف أحترم ذاتي بعد الآن؟ كيف أعاشر بقايا الأغبياء الذين يلوكون كبرياء هذا الوطن كعجوز تلوك بقايا كرامتها ومجدها الزائل.. كيف؟ لا بد من قتلك إذن حتّى أقتل عاري وذنبي في الجزيرة. "يدخل في هستيريا.. يرفع بندقيته في وجه الإمام"

الجنديّ "صارخاً":

ستموت أيّها الإمام حتّى لا تفضحنا ذكراك وذكرى الجزيرة.

جاء في سياق العرض:

الجنديّ: كان يوماً مهولاً غريب الملامح.. كنّا مدغمين بالمدرّعات والدّبابات، وحتى الطّائرات الطّائشة العمياء، وكنت أعتقد أنّ المعركة ستكون سريعة، وكاسحة، وفاصلة، وأنّ الإمام سيسلم نفسه، ويسلم الجزيرة بعد الطّلبة الأولى.. لكنّه كان رجلاً جسوراً.. عنيد الكبرياء.

بين الفنتازيا والواقع:

# قراءة نقدية في أسلوب جواد الأسدي السردّي الصّادم

## في مسرحيّة (تسيرك)



قراءة: أ. د. عماد هادي الخفاجي  
(العراق)



إنتاج: دائرة السينما والمسرح

تأليف وإخراج: جواد الأسدي

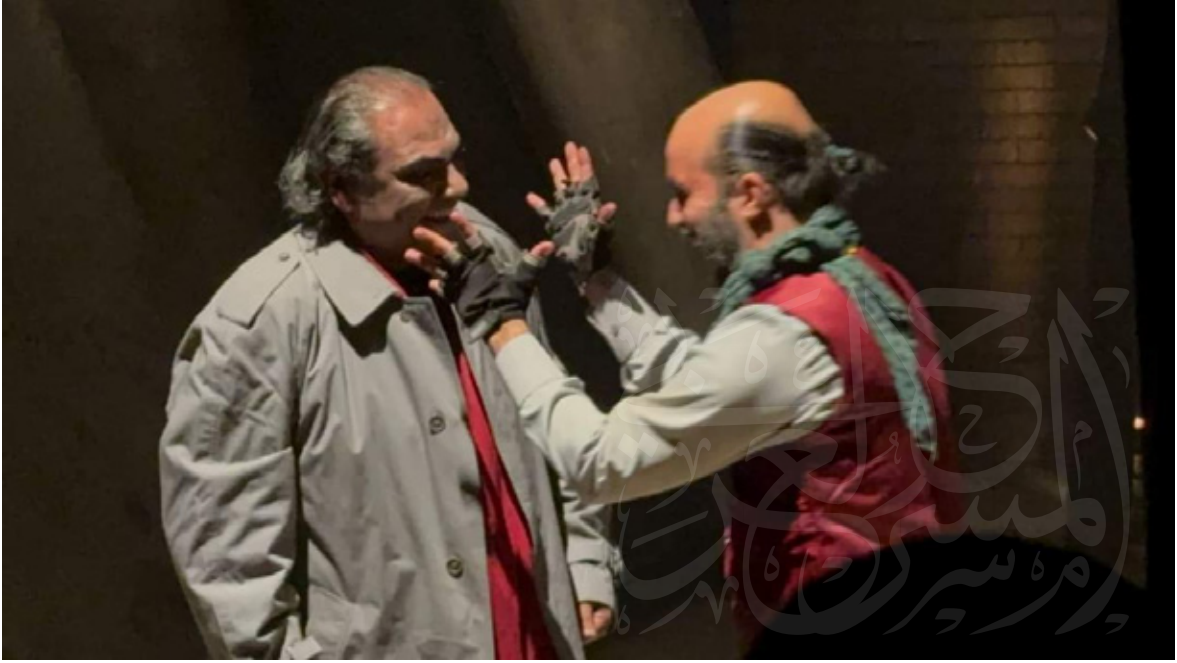
تمثيل: شذى سالم، أحمد شرقي، علاء قحطان

مع مجموعة من طلبة معهد وكلية الفنون الجميلة.

تأليف وتنفيذ الموسيقى: رياض كاظم

تصميم وتنفيذ الإضاءة: عباس قاسم

الأزياء والإكسسوارات: زياد العذاري



### الفكرة والمحور الرئيس

تدور الفكرة والمحور الرئيس لمسرحية (سيرك) حول تصوير المجتمع العراقي كأنه يعيش في سيرك دائم، حيث تتلاطم أمواجه بين الفوضى والانكسار، وتتأرجح تفاصيله بين الواقع الأليم والأمل المتشبه بالروح، بحيث يطرح العمل تساؤلاً فلسفياً عميقاً حول طبيعة الحياة العراقية المعاصرة، وكيف أنّ الإنسان العراقي يجد نفسه محاطاً بظروف سياسية واجتماعية قاسية تكبله، لتصبح حياته أشبه بسيرك يتنقل فيه بين مشاهد القمع وأحلام الهروب، بحيث تتجلى الشخصيات وكأنها دُمى داخل هذا السيرك الذي لا ينتهي، وتعيش حياة مشوشة وسط دوامة من المعاناة والتهميش، وتختبر لحظات من الألم الممزوجة بأمل يشوبه اليأس، ورغم أنّ الإنسان العراقي يظهر منكسراً ومتعباً من وطأة الواقع الصعب، إلا أنه يظلّ يحمل في داخله بذور المقاومة، مصراً على الصمود في وجه قسوة الحياة، ومحاولاً التّشبّث ببصيص أمل يعينه على الاستمرار، وبشكل أو بآخر فإنّ العمل يُلقِي الضوء على هذه الصّراعات النفسيّة، ويصوّر العراق كأرض تعاني من واقع ضبابي، إذ إنّ كل يوم يحمل معه تناقضات الحياة بين الأمل والرغبة العميقة في الخلاص، وبين الانكسار والأمل في غدٍ مختلف.

قدّم المخرج العراقي جواد الأسدي في عرضه المسرحي (سيرك) تفرّداً إبداعياً، وجسارة فنيّة تُبرز أسلوبه المميّز، وقدرته على استلهام قضايا المجتمع العراقي في قالب يجمع بين الواقعيّة المؤلّة والرمزيّة الفانتازيّة، استطاع الأسدي، على مدار أربعة أيام على خشبة منتدى المسرح التجريبي، أن ينقل رؤية جريئة وصادمة للواقع السياسي والاجتماعي في العراق والعالم العربي، مستخدماً السّخرية المريرة كوسيلة لطرح قضايا محوريّة للنفس العراقيّة التي أنهكتها ويلات الحروب والصّراعات والتشتت، عبر شخصيّة الكلب (دودن) ورمزيّة خيانتته، يبرز الأسدي مأساة الإنسان العراقي الذي يعاني بين قسوة الواقع وتجليات الأمل، كاشفاً في الوقت ذاته أبعاد السّلطة واستغلالها للطبقات المهمّشة.

لم تكن (سيرك) مجرد سرد تقليديّ، بل تجربة بصريّة وموسيقىّة غنيّة تعكس الألم الجماعي، والتصدّع في بنية المجتمع، متماشية مع مقولة (كارل ماركس) حول تكرار التاريخ بين المأساة والمهزلة، وتجسيدياً لهذه الرّؤية، تصبح الثقافة أداة للقمع النّاعم، حيث تُحرّف الحقائق وتُعاد صياغة وعي النّاس بما يخدم رغبات القائمين على السّلطة، ما يجعل المسرحيّة مرآة لواقع يُستغلّ فيه البسطاء ويُطمس وعيهم بطرق خفيّة ومريرة.



## الأداء التمثيلي في (سيرك): تجسيد الصراع ضد القهر برؤية إخراجية متفردة

قدّمت الفنانة القديرة شذى سالم في دور (كميلة) أداءً مذهلاً يزاوج ببراعة بين القوّة والضعف، ليعبّر بصدق عن صراع المرأة ضدّ قسوة الواقع وظلم المجتمع، تظهر (كميلة) كرمز للمرأة الصّلبة، التي على الرّغم من الشّدائد، ترفع صوتها عالياً كعلامة احتجاج على ما تتعرّض له من قهر اجتماعي، بحيث يبرز أداء شذى سالم هذه الشّخصيّة بعمق، إذ تخلق من خلال ملامح وجهها، ونبرات صوتها، وحركاتها مشهداً يفيض بالمشاعر المتضاربة بين الإصرار والانكسار.

في لحظات الضّعف، تشعر وكأنّ (كميلة) تجسّد الألم الإنسانيّ المشترك لكلّ امرأة عانت من التّهيمش والقمع، لكنّها تستعيد شجاعته في لحظات الغضب، رافعة صرختها الصّادحة لتُسمع كلّ من حولها، لقد استطاعت شذى سالم أن تجعل من هذه الصّرخة نداءً معبراً عن احتياجات المرأة العميقة للعدالة والمساواة، فهي وبهذه الطّريقة، أبدعت في تجسيد شخصيّة تعبّر عن معاناة طبقة كاملة من النّساء، وتبثّ في أدائها صدى لقوّة المرأة وإرادتها التي لا تُهزم بسهولة، ممّا يحوّل مشاهدتها إلى لحظات خالدة تحمل رسائل إنسانيّة عميقة، فهي بما تمتلكه وتحديداً في هذا العرض من حضور أسر وأداء متفرّد، أثبتت شذى قدرتها الاستثنائيّة على التّعبير عن قضايا مجتمعيّة معقّدة بعمق وحساسيّة، مقدّمة نموذجاً للمرأة العراقيّة بقوّتها وصمودها، محمّلة إياها بمعان من الشّجاعة والإرادة التي لا تنكسر، لذلك فإنّ هذا الأداء يعزّز مكانتها كقيمة فنيّة وثقافيّة تمثّل جيلاً كاملاً من النّساء اللواتي ناضلن ضدّ الظلم والقهر، وهذا ما جعلها بحق سيدة المسرح العراقيّ، لأنّ لها القدرة على ترك بصمة دائمة في ذاكرة جمهورها، بل وفي تاريخ المسرح العربيّ ككل.

أمّا الفنّان أحمد شرقي فلقد أبدع بتجسيده شخصيّة (لبيد) بأسلوب نابض بالحويّة والأمل، مقدّماً أداءً يعكس الطّموح العميق للإنسان في

الهروب من قسوة الواقع عبر قوّة الكتابة، فمن خلال تجسيده لهذا الرّوائي الحالم، يبرز (لبيد) كصوت لأولئك الذين يسعون إلى التّغيير ويتشبّثون بالأمل، رغم ما يواجهونه من قيود وأحكام طاغية تمنعهم من التّعبير عن أنفسهم بحريّة. أحيا أحمد شخصيّة (لبيد) كإنسان طموح لا يقبل الانحناء أمام الظلم، بل يسعى لإحداث تغيير حقيقيّ، لتصبح الكتابة في يده أداة للمقاومة ضد عبثيّة العالم الذي يجد نفسه محاصراً فيه.

لقد كان أداء أحمد شرقي لا يقتصر على تجسيد (لبيد) كفرد منعزل في مواجهة قسوة المجتمع، بل خلق من الشّخصيّة رمزاً للطّموحات الشّعبيّة، والآمال المؤجلة التي تمثّل جزءاً لا يتجزّأ من معاناة الكثيرين، فمن خلال لمسات دقيقة في تعابير وجهه، وصوته الواثق، وحركاته المتزنّة، جعل أحمد من (لبيد) شخصيّة تعكس أصداء فكر الفيلسوف (البير كامو)، الذي يرى في المقاومة الشّكل الوحيد للحريّة الحقيقيّة أمام عبثيّة الواقع.

يُظهر أداء علاء قحطان تميّزاً في تجسيد التمزّق الداخلي الذي يعاني منه (ريمون)، حيث عبّر بحرفيّة عالية عن الصراع الذي يعيشه بين ضرورة النّجاة والفقدان المؤلم لإنسانيته، فمن خلال تعابير وجهه الدّقيقة، ونبرة صوته المترددة أثناء الأداء، أظهر علاء عمق المعاناة التي تناولتها شخصيّته، مُعيداً إلى الأذهان واقع الكثير من الأفراد الذين يجبرون على تقديم تنازلات قاسية للبقاء في ظلّ الظروف القاسية، فكان حضور علاء قحطان على خشبة المسرح التّجريبيّ بارزاً، إذ تمكّن من استغلال كافة أدواته التّمثيليّة بشكل مميّز، ليجسّد رحلة (ريمون) بشكل يجذب انتباه الجمهور ويحفّز مشاعرهم، فكلّ حركة، وكلّ كلمة، كانت تحمل دلالات قويّة عن المعاناة والخوف والضعف، ممّا يعكس قدرته الفائقة على نقل المشاعر المعقّدة والمثقلة بالمعاني العميقة، هذا الأداء الرّاقى يعكس مهارة علاء قحطان كممثّل حقيقيّ، ممّا جعل شخصيّة (ريمون) تترك بصمة عميقة في نفوس المشاهدين، وتحمل رسالة قويّة عن آثار القمع والخوف في العالم العربيّ.



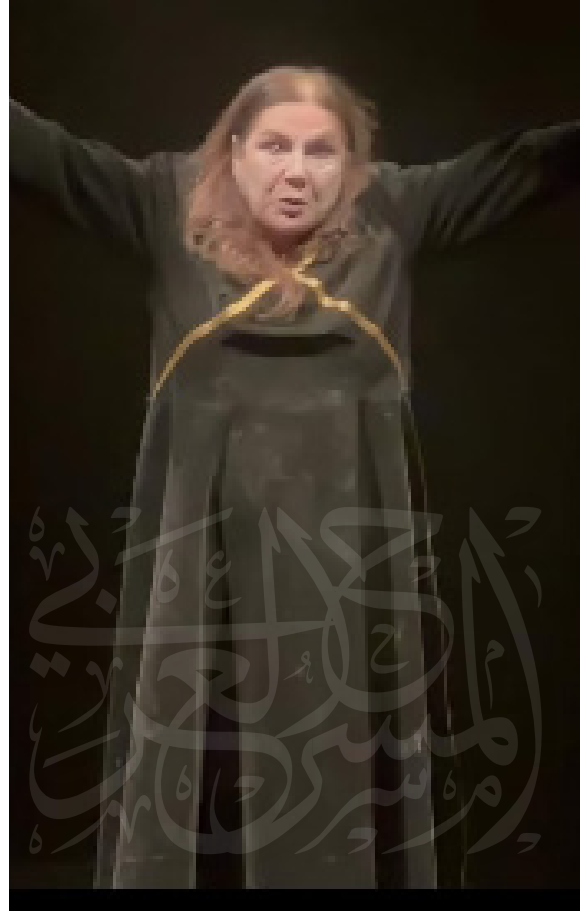
جسّد أحمد شرجي هذه الفكرة بصدق وحساسيّة، محوّلاً (لبيد) إلى رمز لأولئك الذين يؤمنون بقدرتهم على تجاوز التّحديات من خلال الإبداع، والتّعبير عن أنفسهم كوسيلة للتّخلص من سطوة الظّلم في كلّ لحظة على المسرح، لتتجلّى شخصيّة كحامل لآمال البسطاء الذين يحملون بالحرية والكرامة، ممّا يضيف على أدائه عمقاً إنسانياً مميّزاً يجعل (لبيد) ينبض بالحياة ويحاكي قلوب الجمهور.

وختاماً، يمكن القول إنّ جواد الأسدي، وبأسلوبه الإخراجيّ الفريد والمبتكر، وبقدرته الكبيرة في تحليل الشّخصيّة، واهتمامه الدّقيق بالتّدريب المستمر على تقنيّات التّمثيل، وتوجيه الممثّلين نحو التّركيز على تجسيد الحالات العاطفيّة الصّادقة لأجل تعزيز مصداقيّة الشّخصيّات وتفاعلها العميق مع الجمهور، فلقد نجح في الارتقاء بأداء الممثّل ليصبح مصدر قوّة ومعرفة في العرض المسرحيّ، حيث استطاع بموهبته المتميّزة تطوير أداء الممثّلين وتعميق فهمهم للشّخصيّات التي يجسّدونها، وبما أنّه يرى في المسرح أداة لرفع الوعي الفكريّ والاجتماعيّ، لذلك فقد اعتمد الأسدي منهجاً يجعل من العرض المسرحيّ تجربة حسيّة تتجاوز مجرد التّرفيه، لأجل تحقيق حالة من التّفاعل الحيّ بين العرض والمتلقّي، بحيث جعل المسرح منصة للتأمّل والتّساؤل حول قضايا وجوديّة واجتماعيّة تعيد تجديد العلاقة بين الفنّان والجمهور، وبفضل هذا الأسلوب، تحوّل العرض إلى تجربة أعمق

أمّا علاء قحطان فلقد قدّم أداءً رائعاً، حيث برز في شخصيّة الرّجل المتخاذل الذي يستسلم للواقع بدافع الخوف، ومن خلال تجسيده لهذه الشّخصيّة، عبّر علاء عن نموذج الإنسان المُنهَار نفسيّاً، بحيث جسّد التّوترات الداخليّة النّاتجة عن الخضوع للسلطة من خلال الشّخصيّة المناطة له بدور (ريمون) الذي مثّل ذلك الإنسان الذي يختار السّلامة الشّخصيّة على حساب مبادئه وقيمه الإنسانيّة، ممّا جعله يتخلّى عن هويته ويتحوّل إلى أداة طيّعة بيد النّظام.

مبتكراً يعكس عمق الرسائل التي يحملها النص؛ ليبتكر في مسرحه أسلوباً بصرياً يجمع بين السرد الصادم وعناصر المسرح الفنتازي، ليخلق تجربة مسرحية تعبّر بعمق عن قضايا مجتمعية وسياسية ملحة، لذلك اعتمد الأسدي على إخراج بصري فريد يدمج الواقعي بالقاسي، والأسطوري بالحلمي، ممّا أشرك الجمهور في تجربة حسية متكاملة تمزج بين ما هو ملموس وسريالي، فتتداخل المشاهد بعناية لتتيح انتقال الجمهور بين عوالم مختلفة تعزّز إحساس الدهشة والانبهار، وتعمّق الأبعاد الرمزية التي ينقلها النص.

يظهر التأثير الجمالي لمسرحية (سيرك) بشكل واضح في تصميم الأزياء وحركة الممثلين، حيث تعكس الأزياء تنوع الشخصيات، وتتمازج ألوانها المتعددة لتصنع تناقضاً صارخاً مع الظلال القاتمة للواقع المرير، وتعمل كلوحة فنية تصوّر الفوضى والضغوط التي يواجهها الفرد العراقي، ممّا يخلق توتراً دائماً بين الأمل والواقع، كذلك، يتسم المنظر المسرحي بالبساطة والتعقيد، حيث تتوزع عناصره بشكل يعبر عن حالة الفوضى والارتباك التي تسيطر على الحياة اليومية، فتظهر أشجار عالية بأوراق ميتة، وقطع خشبية مائلة مصبوعة بالأسود، ممّا يجعل الشخصيات تبدو وكأنّها محاصرة داخل سيرك اجتماعي وسياسي يعجّ بالعبث والموت البطيء، كما تتجلى الرمزية بشكل واضح في استخدام الوشوم على الأجساد العارية، وطريقة دخولها وخروجها من المسرح، حيث تبرز هذه العناصر التصويرية الازدواجية في الهوية والانفصال عن الذات، ممّا يعكس الصراع الداخلي العميق الذي يعيشه كل فرد من الشخصيات، لتعبّر هذه الوشوم عن آثار غير مرئية لآلام وذكريات قاسية تراكمت عبر الزمن، وكأنّها رموز للنضال الداخلي المستمر، في حين يرمز تكرار دخول الأجساد وخروجها إلى حالة دائمة من التردد بين الانصياع للواقع والرغبة العميقة في التحرر منه، فضلاً على أنّ هذه الأجساد المتحركة تمثل ما يشبه أشباح الهوية المتأرجحة، تارة منكسرة وتارة ناثرة،



وأكثر تفاعلاً، حيث تجاوز دور الممثل والذي يمثل الأداء فقط، ليصبح جسراً يربط العالم الخارجي بفضاء المسرح، ممّا يسمح للجمهور بالشعور بأنهم جزء فاعل في سرد القصة، وليسوا مجرد مشاهدين عابرين، فالمسرح عند الأسدي فضاء حيوي يحفز الأفكار ويشعل المشاعر، ليترك أثراً عميقاً في نفوس الحضور، لذلك فالعرض قد نجح، ليس فقط في إيصال الرؤية الجريئة التي تماهت مع مفهوم أرتو للمسرح باعتبارها كوسيلة تحفيز فكري، بل أيضاً في خلق تجربة تفاعلية أشركت الجمهور في الحدث، وبهذا الأسلوب المبتكر، أصبح كل ممثل ليس فقط مؤدياً، بل وسيطاً حياً يشارك الجمهور في بناء حكاية تعكس آمال وآلام المجتمع، لتظلّ هذه التجربة عالقة في الذاكرة، تحفز الحضور على التفكير بعمق وإعادة النظر في الواقع الذي يعيشونه.

### الأسلوب الإخراجي في مسرح جواد الأسدي

اختار المخرج جواد الأسدي أسلوباً إخراجياً بصرياً



لتعبّر عن الأمل الكامن في التحرر من قيود المجتمع القمعية، ولعل هذا التناقض بين ظهورها واختفائها يرمز إلى الهوية التي تتلاشى وتعاود الظهور، وكأن الشخصيات تعيش صراعاً بين البقاء أسيرة واقعها المرير وبين الرغبة في الانعتاق من القيود المفروضة عليها، ممّا يضفي على العرض بعداً فلسفياً يعكس الضياع الوجودي والرغبة المحمومة في إعادة تعريف الذات والحرية.

بهذه التقنيات، يعكس الأسدي عوالم الشخصيات بعمق، بحيث يتداخل الأداء مع الفضاء البصري ليرمز الهويات المتعددة وتحديات المجتمع، فتتجسد الرسائل الرمزية في كل تفاصيل العرض.

حرص الأسدي كذلك على منح الممثل مكانة خاصة، فهو مفتون بقدرته على تجسيد (نص الممثل) بأداء جسدي ونفسي يحقق فرضية النصوص المتعددة للعرض، لأنه يعتبر الممثل هنا الوسيط بين النص والجمهور، حاملاً لروح التحدي والصراع في وجه الضغوطات، وفضلاً عن ذلك استعان الأسدي بموسيقى شكلت بمجمل العرض نصاً موسيقياً أثرى الأجواء، فكان وجوده مكملًا لعناصر العرض الأخرى، فكان انسجام الصوت مع الحركة والمشهدية لتكثيف طابع التجربة الفريدة، ومن خلال هذا الدمج بين السرد الصادم والفتازيا، ومن خلال عناصر السيرك والرمزية، أتاح الأسدي للجمهور فرصة مواجهة ذاته عبر العرض المسرحي الذي تجاوز الترفيه ليصبح فعلاً تأملياً عميقاً، يثير تساؤلات حول الهوية والوجود، ويعكس مأساة الإنسان المعاصر. بذلك، حقق مسرح الأسدي تجربة تعبّر عن آلام وآمال الشعب، ودعا إلى التفكير وإعادة النظر في التحديات التي يواجهها المجتمع العراقي، محوّلًا العرض إلى صدى يتجاوز حدود المسرح ليترك أثراً في النفس.

## الإضاءة والمؤثرات الصوتية ودورها في بناء أجواء العرض

تعتبر الإضاءة عنصراً أساسياً في بناء الأجواء المسرحية، وقد أسهمت بشكل كبير في رسم الإطار

النفسي والزمني الذي تتحرك فيه الشخصيات، فلقد استخدم المخرج جواد الأسدي تقنيات إضاءة مبتكرة لتحديد الفضاءات المختلفة، حيث انتقل بين ألوان داكنة وخافتة تارة، وأخرى مضيئة وحادة، ممّا عكس التوتّرات النفسية والصراعات الداخلية التي تعيشها الشخصيات، هذه الألوان المتباينة لم تكن مجرد خلفية بصرية، بل كانت تجسيداً لحالاتهم النفسية، حيث أضفت عمقاً على كل مشهد، ممّا ساهم في توصيل مشاعر الارتباك والقلق إلى الجمهور.

إلى جانب الإضاءة، كانت المؤثرات الصوتية والموسيقى تلعب دوراً مكملًا في خلق أجواء العرض، فلقد استخدم الأسدي صوتيات متناغمة ومؤثرات سمعية دقيقة، ممّا أدى إلى تكثيف الأجواء المشحونة بالتوتر والقلق، هذه الأصوات المتنوعة ساهمت في خلق حالة من الإغراق السمعي، حيث أصبحت جزءاً لا يتجزأ من تجربة المشاهدة، ممّا يعزّز تأثير الرسالة على المتفرّج، ويجعله أكثر تفاعلاً مع الأحداث، فعلى سبيل المثال، تمّ استخدام الموسيقى



التصويرية لتصعيد لحظات الصراع والذروة، حيث كانت تتناغم مع إيقاع الأحداث وتدعم المشاعر التي تحاول الشخصيات التعبير عنها، في لحظات التوتر، كانت الأصوات تنمو وتزداد حدة، بينما تتراجع في المشاهد الأكثر هدوءاً، مما يعكس التغيرات في المزاج العام للعرض.

وبفضل هذه المنهجية، أصبحت تقنيات الإضاءة والصوت جزءاً لا يتجزأ من اللغة المسرحية، حيث لعبت دوراً حيوياً في تشكيل الأجواء المعقدة التي تعكس الصراعات والتحديات التي تواجهها الشخصيات، فمن خلال استخدام الإضاءة بشكل مبتكر، استطاع المخرج جواد الأسدي إبراز اللحظات الحاسمة، مما أضفى جواً من التوتر والدرامية على المشاهد، أما الصوت، فقد كان له تأثيرٌ مشابه، حيث تمّ توظيفه لخلق مؤثرات صوتية تضيف عمقاً وتجسيدا للمشاعر الداخلية للشخصيات، ومن خلال التفاعل المنسجم بين الإضاءة والصوت، نجح الأسدي في خلق تجربة حسية متكاملة للجمهور، حيث تداخلت العناصر المرئية والسمعية بصورة تثير الأحاسيس وتعمق الانغماس في الأحداث، وإنّ هذا التفاعل المتناغم جعل المتفرج يشعر وكأنه يعيش اللحظات الدرامية بنفسه، متفاعلاً مع كل صراع وكل تحدٍّ، مما أثرى تجربته المسرحية، وعمّق فهمه لمشاعر الشخصيات وأفكارها.

### الأبعاد الرمزية والتأثير الوجودي في عرض (سيرك) لجواد الأسدي

يُعتبر عرض (سيرك) تجربة قاسية وعاطفية للمشاهد، حيث يضعه أمام مرآة تعكس فوضى واقعه وظروف بلده المعقدة، تتداخل في هذا العرض عناصر العنف مع العزلة، مما يؤدي إلى حالة من التوتر المستمر، بحيث يُسلط العرض الضوء على الصراع الدائم بين البحث عن الذات واليأس، مما يُعبّر عن الأوضاع المأساوية التي يعيشها الفرد العراقي.

يرسخ العرض في ذهن المتفرج مفهوماً جديداً عن الاغتراب، حيث يُظهر أنّ الإنسان العراقي محاصر في سيرك عبثي لا ينتهي، وهذا السيرك ليس مجرد عرض

فني بل يمثل واقع الحياة اليومية، المليء بالتحديات والضغوط، وهذه الرمزية تعبر عن حالة من فقدان والفوضى التي يعيشها المواطن، حيث تُخلق أحلامه وآماله داخل مشهد من البؤس المتكرر، وأنّه من خلال تفاعله مع الشخصيات والأحداث، يختبر المشاهد شعوراً عميقاً بالاستسلام، وعدم القدرة على الهروب من واقعه المرير، ليُعبّر العرض عن آلام المواطنين وآمالهم المفقودة، ويعكس كيف أنّ العنف والتمييز الاجتماعي والسياسي قد ساهموا في تعزيز حالة الاغتراب والشعور بالعزلة، حتّى داخل الوطن.

كما يحاكي العرض تجربة إنسانية أعمق، حيث يُظهر كيف يمكن أن تتحوّل آلام الفرد إلى معاناة جماعية، ليعكس شعور الفقد الذي يشعر به الناس تجاه وطنهم، مما يؤدي إلى حالة من الإحباط المستمر، لذلك، يُعتبر عرض (سيرك) بمثابة صرخة حقيقية تدعو المشاهدين إلى التفكير في واقعهم، وتحصص المشاعر الإنسانية المتداخلة التي تعكس تعقيدات الحياة في العراق، مما يترك أثراً عميقاً في

ليجسد القضايا الوجودية التي يعيشها الجمهور بطريقة مؤثرة ومباشرة.

2. التركيز على الحضور الحسي للجسد: جعل الأسدى من الجسد جزءاً محورياً من العرض، حيث أدى الممثلون حركات وعبارات تتجاوز النص المكتوب إلى تكوين بصري محسوس، بحيث إن هذه الحركات الجسدية عبّرت عن مشاعر عميقة ومعاناة داخلية، وكان الشخصيات تُبرز بصمتها الخاصة من خلال الجسد بدلاً من الكلمات.

3. التوظيف الشعري للصوت والضوضاء: مزج الأسدى بين الصمت، الصخب، النباح، الموسيقى، والصراخ، ليشكل أجواء صوتية مكثفة تغمر المسرح وتنعكس على تفاعل الجمهور، وكان الصوت يتجاوز الحدود بين الممثلين والمشاهدين، ليصنع إحساساً مشتركاً بينهم.

4. إشراك الجمهور في اللعبة المسرحية: عامل الأسدى الجمهور كجزء من العرض، مشيراً إلى أنهم جزء من لعبة الحياة التي لا يرى الجميع خيوطها، فأصبح الجمهور كأنهم ممثلين في مسرح الحياة اليومية، بحيث أشعرهم بأنهم مشاركون في (السيرك) المرسوم على المسرح، ممّا عزّز تفاعلهم مع القصة وعمّق فهمهم للواقع المقدم.

5. التمثيل كفعل ذاكرة جماعية: اعتمد على التمثيل ليس فقط كتقديم للنص، بل كاستعادة لذاكرة جمعية تمثل مشاعر وتاريخ شعوب مضطهدة، فالممثلون جسّدوا ذاكرة تتجاوز الفرد، ممّا جعل العمل ذا طابع إنساني شامل. إن هذا الأسلوب يجعل العرض المسرحي تجربة استرجاعية لمعاناة شخصيات أقصيت حياتها قسراً لكنها تستمر عبر إعادة إحياء هذه الذاكرة.

6. استخدام الفضاء المسرحي كحلبة رمزية: تعامل الأسدى مع المسرح كحلبة حميمية، مزج فيها بين الدائرة والزمن ليبرز استمرارية الصراع والمعاناة.

7. مزج الفنتازيا بالواقع بمهارة: تميّز جواد الأسدى بقدرته على دمج الفنتازيا مع الواقع بطريقة



النّفوس ويحثّهم على إعادة التفكير في العلاقة بين الذات والوطن.

وبناءً على ما تمّ طرحه، يمكن استخلاص عدّة ميزات إخراجية وخصائص تمثيلية فريدة في عرض (سيرك) لجواد الأسدى، والتي تجسّد أسلوبه المميّز، وتُرسّخ مكانته كأحد أبرز المخرجين في المسرح العراقي والعربي. لا تقتصر هذه الميزات على تقنيات الإخراج والأداء المسرحي فحسب، بل تمتد لتشمل رؤية فلسفية وإنسانية تتجاوز حدود العرض المسرحي التقليدي، ممّا يُثري التجربة المسرحية بأبعاد جديدة تُلامس عمق الواقع النفسي والاجتماعي، بحيث يمكن تلخيص هذه الميزات فيما يلي:

### - الخصائص الإخراجية:

1. التوظيف العميق للرموز والأساطير: استعار الأسدى رموزاً فلسفية كبرى، مثل أسطورة سيزيف، وأعاد إحياءها في سياق معاصر ليعكس واقع الإنسان المعذب والمهمّش، بحيث مزج بين الفلسفة والمسرح



تجعل العرض يلامس قضايا معاصرة وبأسلوب مغاير، فقد استخدم عناصر الفنتازيا في (السيرك) كوسيلة لتجسيد الصدمات والمآسي، ممّا خلق تجربة مسرحية عميقة يتداخل فيها الوهم مع الحقائق المؤلمة التي يواجهها الإنسان المعاصر.

8. أسلوب سرديّ صادم وناقذ: اعتمد الأسدي على أسلوب سرديّ مباشر وصادم يثير التساؤلات الوجودية ويكشف النقاب عن معاناة الشخصيات ومعاناتها الجماعية، إنّ هذا الأسلوب عكس رؤية نقدية تحفّز الجمهور للتفكير في واقعهم الخاص، إذ تبرز الشخصيات في (السيرك) كرموز للمضطهدين، ممّا يجعل العرض أكثر قرباً من تجارب حياتية حقيقية وقضايا إنسانية شاملة.

9. التعبير البصريّ الرمزيّ: دمج الأسدي بين الرموز البصرية والإضاءة لتقديم رؤية متعدّدة الأبعاد، حيث شكّل كل مشهد لوحة تجريدية تعكس صراع الشخصيات مع ذاتها، ومع واقعها المعاصر، فكانت البساطة في الديكور وإبراز اللون الأحمر كرمز أضفى جمالية مؤثرة، تجعل العرض مليئاً بالإحياءات التي تلامس الوجدان.

10. الإضاءة كعنصر دلاليّ: تمّ توظيف الإضاءة بشكل دقيق لتسليط الضوء على حالات الشخصيات وعمق معاناتها، فقد استخدم الأسدي إضاءة خافتة في العديد من المشاهد لتعزيز الشعور بالعزلة والضيق، بينما استخدم الإضاءة القويّة المتقطعة لإبراز اللحظات الدرامية الحادّة، ما يعكس الصراع الداخلي لكل شخصية وأبعادها النفسية.

11. القدرة على إحياء النصوص بشكل صادم ومؤثر: عمد الأسدي إلى خلق عرض يمزج بين التراجيديا والسخرية من الحياة، بحيث أشرك الجمهور في معيشة الألم، فجعل الشخصيات تمارس الحياة على خشبة المسرح، وكأنّها تعيد بناء نفسها من جديد رغم قسوة الماضي.

12. التّكامل بين الواقعيّة والعبثيّة: جمع الأسدي بين عناصر من الواقعيّة التي تنقل تفاصيل الحياة

اليوميّة وبين لمسات عبثيّة تسلط الضوء على تناقضات الوجود الإنسانيّ، لذلك يمكن القول بأنّ هذا التوازن جعل عروضه أكثر تعقيداً وجاذبيّة، إذ أظهر الحياة كخليط من الواقع والعبثيّة، ممّا منح المشاهد فرصة للتفكير في عمق المعنى المقدم.

13. التّركيز على السيكلوجيا الشخصية: أولى الأسدي اهتماماً كبيراً باستكشاف الأبعاد النفسيّة للشخصيات، حيث أبرز التوتّرات الداخليّة والآلام الدفينة لكل شخصية، وكلّ ذلك لأجل التّصعيد الدراميّ الذي يجعل الجمهور يتعاطف مع الشخصيات، وإدخاله في حالة من التأمّل حول المعاناة الإنسانية.

14. الاشتغال على الإضاءة كعنصر سرديّ: استخدم الإضاءة بتقنية عالية، وبتنوّع كبير للتنقل بين العوالم المختلفة، فسلب الضوء على نقاط محدّدة، حيث أصبحت الإضاءة عنده وسيلة لنقل مزاج معيّن، أو عواطف معيّنة تتجاوز الكلمات، كما أنّه وظّف أو

مما عبّر عن تمزقهم الداخليّ وصراعهم مع الماضي والحاضر.

18. الإيقاع الموسيقيّ لتعميق التأمل: اختار الأسدي موسيقى ذات إيقاع بطيء وثقيل في العديد من المشاهد، لتعبّر عن ثقل الحياة وتوترها، فالإيقاع البطيء ينسجم مع حركة الشخصيات البطيئة، ليخلق جواً تأملياً يساهم في نقل فلسفة العرض للمشاهد، كما يجعل الجمهور يغوص في عمق مأساة الشخصيات.

19. الانتقالات السينوغرافية البسيطة والمتقنة: تمّ الانتقال بين مشاهد العرض بسلاسة وبساطة دون تفاصيل معقّدة، ممّا أتاح للجمهور التركيز على المحتوى الفلسفيّ والرمزيّ، وعزّز من أهميّة التجربة الإنسانية، وأسهم في جعل العرض عميقاً ومعبراً.

20. الرموز الاجتماعية والسياسية: لم يكتفِ الأسدي بالتركيز على الجوانب الإنسانية، بل أدرج رموزاً اجتماعية وسياسية ترمز للسلطة والظلم والقهر، واستعرض بمهارة العلاقة المعقّدة بين الفرد والمجتمع، ولذلك استخدم عناصر مسرحيّة تدلّ على السلطة والنظام ليشير إلى العلاقة المضطربة بين الشخصيات وواقعها السياسي والاجتماعي.

21. البعد السينوغرافي المتقن: اهتمّ الأسدي بتفاصيل السينوغرافيا حيث دمج الديكور البسيط مع الألوان والأشكال الرمزية، ما أعطى المسرح طابعاً تشكلياً، لأنّ السينوغرافيا عنده ليست مجرد خلفية، بل جزءاً من تعبير النصّ وتعزيز الشعور العام للمسرحية.

22. استخدام التناوب بين الصمت والصخب: وظّف الأسدي التباين بين فترات الصمت العميق، والفترات ذات الصوت العالي (مثل الصراخ أو الضجيج)، ممّا أضفى على العرض حالة من التوتر الدرامي وإبراز عالٍ للمشاعر المتناقضة للشخصيات، وإنّ هذا التناوب جعل الجمهور في حالة انتظار دائم بحيث خلق جواً مشحوناً بالتوتر.

23. استخدام الفضاء المسرحي بشكل متميّز: وظّف الأسدي المسرح كفضاء ديناميكيّ يعزّز



ركّز على الضوء لأجل إبراز الصراعات الداخليّة، أو التحوّلات التي تمرّ بها الشخصيات.

15. الديكور كفضاء رمزيّ: تميّز ديكور المسرحية ببساطته وعمق دلالاته، لكنّه استحضر أيضاً مشاهد من الحياة اليومية، بحيث عكس التصميم إحساساً بالمحدودية والانحصار، وكأنّ الشخصيات تعيش داخل حدود تفرض نفسها، ممّا يجسّد فكرة القيود والعبودية التي تحاصر الإنسان في الحياة المعاصرة.

16. التكرار الدرامي للتأكيد على الفكرة: استخدم الأسدي تكرار الحركات أو العبارات كأداة دراميّة لتبسيط الضوء على مفهوم أو رسالة معيّنة، مثل تكرار فعل الانتظار أو الصراخ، هذا التكرار خلق حالة من الإلحاح والعمق، وجعل العرض يحمل بُعداً فلسفياً وتأملياً.

17. الألوان المتباينة كوسيلة لإبراز التناقضات: تمّ توظيف الألوان الداكنة والمتضاربة في تصميم الديكور والأزياء لتجسّد التناقض بين الشخصيات،

درامي، حيث مثل الصوت صرخة مكبوتة للوجود، بينما عبر الصمت عن الخضوع والاستسلام، وهذا التناقض جعل أداءهم تجريبياً وفلسفياً في آن واحد، ليعبر عن مشاعر متضاربة بعمق.

## - الخصائص التمثيلية:

7. التعبير عن القهر بواسطة الحركات الجسدية: على الرغم من أن الحركات الجسدية كانت بسيطة، لكنها كانت مشحونة بالطاقة، عكست الحالة القمعية لكل شخصية، كما لو أن أجسادهم كانت مكبلة بقوى خارجية فرضت عليهم قيوداً، بحيث إن هذا الأداء جسدياً ما عانوا من قمع وتمرد داخلي على القيود المفروضة.

8. التقمص العاطفي العميق: تقمص الممثلون مشاعر معقدة، تتراوح بين الغضب واليأس والتأمل، ولذلك فإن أداءهم عكس مشاعر متداخلة عبرت عن رغبتهم في التحرر، إلا أنهم وجدوا أنفسهم محاصرين داخل عالم السيرك الذي يشبه لعبة الحياة القاسية.

9. التعبير الصوتي متعدد الطبقات: لا يقتصر الأداء الصوتي على الحوار فقط، بل تجاوز ذلك إلى استخدام الصوت كتعبير عن حالة نفسية معينة، فالصوت يصبح أداة للتواصل مع الجمهور وإيصال المعاناة المكبوتة، مما جعل الأداء مؤثراً ومرتبطاً بمضمون العرض الفلسفي.

10. توظيف العيون كنافذة للمشاعر المكبوتة: استطاع الممثلون نقل مشاعرهم عبر العيون، مما أضفى مصداقية عميقة للأداء، وجعل الجمهور يشعر بعمق الشخصيات، كأن عيونهم تنطق بما لا يمكن لأقنعة الحياة إخفاؤه من ألم وضياع.

11. الإيقاع المتغير للأداء: اعتمد الممثلون على إيقاعات أداء متغيرة، تتراوح بين البطء الشديد للإيحاء بالثقل والقيد، وبين الإيقاع السريع الذي يعبر عن رغبتهم في التحرر من دائرة السيرك، مما أضفى على العرض حيوية وتنوعاً درامياً.

12. استكشاف التعارض بين الإرادة والعجز: عكست أدوار الممثلين صراعاتهم الداخلي بين رغبتهم في تجاوز واقعهم وبين العجز الذي يكبلهم، وهذا

إحساس الجمهور بالمكان الضيق والمحدودية، وكأن الشخصيات محاصرة من جميع الاتجاهات، ما عكس فكرة العبودية المجتمعية وضغوط الحياة المعاصرة.

1. تجسيد الذاكرة الجماعية: اعتمد الأسدي على التمثيل كوسيلة لاستعادة الذكريات الجمعية التي تمثل مشاعر وتاريخ شعوب مضطهدة، مما أضفى طابعاً إنسانياً شاملاً على العرض وجعل الشخصيات تعبر عن تجارب مجتمعية عميقة.

2. التحفيز العاطفي والتعاطف: ركز الأسدي على الوصول إلى حالات عاطفية صادقة لدى الممثلين، مما عزز مصداقية الشخصيات وعمق تفاعل الجمهور مع مشاعرهم وتجاربهم الشخصية، مما جعل القضايا المطروحة أكثر وضوحاً وواقعية.

3. تجسيد متقن للمأساة الشخصية: تميز أداء كل ممثل بقدرته على إظهار ألم عميق وشخصي يعكس معاناة الفرد، وكان كل شخصية تعيش مأساة منفصلة تجعلها تنظر إلى الحياة كنوع من العيب، وإن هذا الأداء أظهر التناقض بين الأمل واليأس، وبين الرغبة في الحياة والشعور بالعجز.

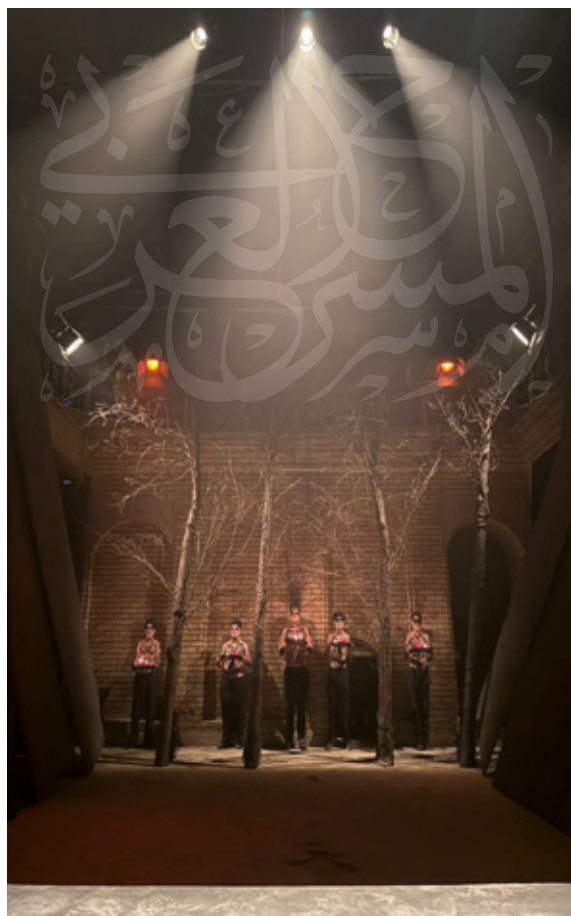
4. القدرة على التعبير عبر الصمت والحركة: اعتمد الممثلون على الصمت كوسيلة فعالة للتعبير، مما أضفى على العرض بعداً تأملياً، فمن خلال الحركات الدقيقة والمتكررة، عكسوا حالة الأسر والمعاناة، وكأنهم مقيدون في دائرة السيرك، وهي استعارة لحياتهم المليئة بالتناقضات.

5. التفاعل التمثيلي مع الجمهور: تخطى الممثلون الحاجز الرابع، وتفاعلوا مع الجمهور كأنهم جزء من هذا العرض المأساوي، ما عزز هذا التفاعل الشعوري بأن الجمهور هو شريك في معاناتهم، حيث تتداخل الحدود بين العرض المسرحي والواقع، مما أثار تساؤلات فلسفية عن الحياة الإنسانية.

6. التوازن بين الصوت والصمت: استخدم الممثلون التناقض بين الصوت والصمت كوسيلة لخلق توتر

القاسية التي يعيشها، ممّا جعل منه تجربة مسرحيّة لا تُنسى. ومع ذلك، قد تكون إضافة بعض المقاطع الحواريّة المباشرة التي تُلامس القضايا الاجتماعيّة والسّياسيّة بشكلٍ أقرب إلى الجمهور العراقي خطوة فعّالة في تعميق رسالة العرض، فالحوارات المباشرة يمكن أن تخلق جسراً بين المتفرّج والشّخصيّات، ممّا يسهل على الجمهور الارتباط بمشاعرهم وتجاربهم الشّخصيّة، لأنّ هذه الإضافات الحواريّة ستعزّز من التّعاطف مع الشّخصيّات وتجعل القضايا المطروحة أكثر وضوحاً وواقعيّة، ممّا يدفع المتفرّج إلى التّفكير في معاناته الخاصّة في إطار أوسع، علاوة على ذلك، يُمكن التّفكير في تطوير فكرة التّفاعل مع الجمهور من خلال إشراكهم في اللعبة المسرحيّة كجزء من العرض، ويمكن أن تتضمّن هذه المشاركة تفاعلات حيّة، حيث يُطلب من الجمهور الانخراط في مشاهد محدّدة، أو حتى التّعبير عن آرائهم ومشاعرهم تجاه الأحداث المروية، لأنّ من شأن هذا النّوع من التّفاعل أن يُعزّز من قوّة تأثير العرض ويخلق شعوراً بالمشاركة الجماعيّة، ممّا يدفع الجمهور إلى التّفكير العميق حول دوره في المجتمع ومعاناته الحقيقيّة، وبالإضافة إلى ذلك، يمكن تعزيز التّفاعل المباشر بين الممثّلين والجمهور، سواء بالنّظرات أو بالحركات الجسديّة التي تجذب الجمهور إلى داخل العرض، فمثل هذا التّفاعل بالتأكيد سيخلق شعوراً بأنّ الجمهور ليس مجرد مشاهد، بل هو جزء من القصة التي تُروى على المسرح.

وأخيراً فإنّ هذا التّكامل بين الحوارات المباشرة والتّفاعل الحيّ بين الممثّلين والجمهور يعزّز من تجربة المشاهدة، ويمكن العرض من أن يُعزّز رسالته بشكل أكبر، ممّا يجعله تجربة مسرحيّة شاملة ومؤثّرة تتجاوز حدود الفضاء المسرحيّ، لتصل إلى قلوب وعقول الجمهور، لأنّ هدف المخرج جواد الأسدي من خلال عرض (سيرك) ليس فقط تقديم عرض فنيّ، بل هو دعوة للجمهور للتّفكير في واقعهم، ومواجهة التّحدّيات التي يعيشونها، ليجعله عرضاً يظلّ عالماً في الذّهن بعد انتهاء المشاهدة.



الصّراع جسّد صعوبة البحث عن المعنى داخل السّيرك، ممّا جعل الشّخصيّات تبدو عالقة في لعبة حياة بلا نهاية.

وختاماً لذلك، فالأداء التّمثيليّ في عرض (سيرك) تحت إدارة جواد الأسدي برز كإسهام عميق في تصوير الحياة كمسرح كبير، يحمل فلسفات عميقة ومعانٍ متعدّدة تتقاطع مع مفهوم الوجود والإقصاء والنّسيان، حيث تمكّن الممثّلون من خلق عوالم معقّدة تعبّر عن حالة الإنسان المعاصر بأسلوب إبداعيّ ومعبّر.

### خاتمة وتوصيات للتّطوير:

قدّم المخرج جواد الأسدي في عرضه (سيرك) صورة قويّة للواقع العراقي من خلال استخدامه لأسلوب فنيّ يجمع بين الجرأة والابتكار، حيث استحضّر مفردات السّيرك بذكاء عال، ممزوج برمزيّة فانتازيّة واضحة لإبراز التوتّرات والصّراعات الاجتماعيّة، ليعكس العرض تجارب المواطن العراقي في ظلّ الطّروف

## هاملت بالمقلوب:

### سقطه البطل الافتراضي أم السقوط التراجيدي؟



على الرغم من أنّ تسمية "هاملت بالمقلوب"<sup>1</sup> لنصّ مهمّ، افترضها الدكتور سامح مهران لنصّه المسرحي تبدو غريبة، لكن بالتأكيد فيها الكثير من القصديّة الواعية، والدّلالة المهمّة في معالجة مشكلة إنساننا المعاصر من خلال شخصيّة هاملت التي شغلت زمانها وزماننا في آن واحد، لكنّ المؤلّف هنا فرض شخصيّة بعيدة عن ذلك التّردد الذي انشغل به عقل هاملت الشكسبيريّ ممّا شكّل "سقطته البنائيّة" باعتباره بطلاً تراجيدياً متفرداً.<sup>2</sup>

في نصّ "هاملت بالمقلوب" يحلّل، بل يقوم المؤلّف د مهران بتفكيك الكثير من النواحي المهمّة في مجتمعنا المعاصر؛ العنف، والقسوة، والحبّ المزيف، ولامبالاة الإنسان إزاء الكثير من القضايا المهمّة، وغيرها من المشاكل التي تهمّ إنساننا المعاصر، ممّا يدلّ على أنّ عالم هاملت وكأنّه عالم يمشي فيه البشر على رؤوسهم، ولهذا السّبب يختلف جوهرياً. مع هاملت الشكسبيريّ. لأنّه يظلّ بطلاً معاصراً يعبر عن زمانه من خلال أنانيّة وتقلباته السيكلوجيّة من أجل حراسة مصالحه الضيقة.



د. فاضل السوداني  
(العراق)

ينقذ نفسه، وهذا هو شرط هاملت وموافقته على العودة للحياة، فهو لا يفكر ولا يتعمق بأسباب الموت والحياة بروح المتأمل العازف عن الحياة وملذاتها، وإنما هو بطل يمارس لعبته السّاحرة من مجتمعه ومناً جميعاً، لأنّ مجتمعاتنا زاخرة بكل ما هو مزيف، ومعاصرنا هاملت هو نموذج عامّ لواحد من كبار ممارسي الزّيف الاجتماعيّ الذي هو سمة العصر.

## هاملت في زمنه الافتراضي

منذ البدء يفاجئنا المؤلّف بمحاصرة الزّمن لهاملت من خلال قيامة الموتى عندما يشكلّون دائرة الزّمن والموت التي تلفّ حوله وكأنّها كابوس يقلقه (فينبغي الآن أن يصيح الديك ليوقظني) فيصوّت الموتى - الأحياء بصوت الديك. هل هي سخريّة من هاملت ذلك البطل التّاريخي؟ أم من هاملت المنتظر؟ أم أنّهم يعلنون فجراً جديداً بالرّغم من عدم وجود شيء مهمّ سوى الأوهام والفئران التي تغزو الظلام، سواء في زمانه أم زماننا نحن الذي لا يستقيم إلا بوجود منقذ يحمل معول التّغيير، فإذا كان هاملت الشّكسبيريّ يوحي بأنّه قادر على ذلك (التّغيير) فإنّ هاملت المعاصر غير مقتدر على هذا، بالرّغم من أنّهم بحاجة إلى بطلهم لإنقاذ الأمة والمجتمع، فيطالبه الموتى بأنّ عليه أن يتسلّح (بحراسة الدّين وسياسة الدّنيا وتوهّج السّيف، ومتانة السّوط، وقوّة العصا) هذه هي أدوات التّغيير في هذا الزّمان، وهي ضروريّة لحفظ البلاد من الأعداء الوهميّين أم الحقيقيّين من خلال فرض الطّاعة المطلقة؛ لأنّه المفوّض في أمر الرّعيّة في مشرق الأرض ومغربها.

الموتى هم الأرواح الهائمة التي تبحث عن بطل (هاملت) ينقذ ما تبقى، لكنّه يطلب منهم أن يتركوه لأنّه في حالة من اليأس والملل فهو في زمن (ينتصر فيه الغالب على المغلوب) ولهذا فإنّه يعتبرهم خيالات وأوهام وأكاذيب. وهنا فإنّ المؤلّف يحولّ هذا الكابوس الى واقع حياتي، ولا بدّ أن يكون له انعكاسه المعاصر، واقع نرى فيه هاملت في قلعة هلسينبور منسجماً مع نظام عمّه الملك كلوديوس (قاتل أبيه) بالرّغم من أنّه



فالمشهد الافتتاحيّ الذي فرض قيامة الموتى كضرورة لقيامه هاملت من موته، يحدّد لنا الجوّ العامّ للحدث، وفي ذات الوقت يوضّح شخصيّة ومواقف هاملت المستقبلية، حيث يبدو بأنّ الموتى قاموا للبحث عن بطل مثل هاملت، تقتضي الضّرورة لإعادته للحياة لإنقاذها من الخراب الذي يعصف بها.

وهذا بالتأكيد فيه الكثير من التّمايز، حيث الموتى هم الذين يطالبون بإعادة خلق الحياة من جديد؛ إذن تتبعث الحياة من الموت؟ وبهذا فإنّهم يحدّدون مواقفهم إزاء الحياة لأنّ (رعب الموت يتضاءل أمام رعب الحياة). إذن أي حياة هذه؟ وأيّة مهمّة تسند لهاملت الذي قام للتوّ من موته، ولكن هذا البرادوكس (الحياة والموت) هو الذي يخلق التّمايز أدبيّاً ونصيّاً، وبالتالي بصريّاً بوصفه عرضاً مسرحيّاً.

فإذا كانت الحياة أكثر رعباً من الموت فإنّ مثل هذا الرّعب المعاصر سيلاحق الإنسان دائماً كقدر ومصير ممّا يفرض ضرورة التّطهير "بالدّم والنّار" حتّى



### الفعل الهاملي في الكوميديا السوداء

نحن حقاً أمام عالم مقلوب، الشخصيات فيه كائنات غريبة تمارس واقع الضرورة، وأمامنا أحد أبطاله الرئيسيين وهو "هاملت في عالمه المقلوب" بقلقه السيكولوجي مما استغل هذا لمعالجته بالصدمات الكهربائية، إضافة إلى عدم وجود مآرب له في النساء ويتزين بزّي الرهبان خداعاً أو صدقاً، لكنه في كل الأحوال وحش جائع لكل شيء في حقيقته كما يتهم عادة.

أمام كل هذا نتوصل إلى أننا إزاء شخصية بعيدة عن ممارسة "الفعل" الذي ينجز المهمات الكبرى للكشف عن أسرار المؤامرات الملكية في دولة الدنمارك.

وفي مقابل هذا فإن رؤية الدكتور مهران تؤكد بأننا أمام مسرح للكوميديا السوداء الساخرة بالرغم من رصانة لغة النص، نعم تبدو أنها كوميديا حرّة، وبعيدة عن الكثير من الأطر الضيقة لأن النص يسعى إلى التفرّد في أطروحاته لتصور لنا بوضوح جلي رسالة ساخرة عن زماننا تبعث إلى جمهور يفترض أن يكون واعياً.

يشكّ بعمّ، ويطالب بالكشف عن الجريمة التي يعتقد بأن أمّه اشتركت بها قبل وفاتها، وهذا ما نراه من خلال استرجاع الماضي (الفلاش باك).

وبالرغم من أن الملك (العمّ القاتل) يعتبر هاملت مثل ابنه، وقد نصبه ولياً للعهد، إلا أنه يتأمر عليه لمحو ذاكرته. أمّا الملك، والقسّ بولونيوس، والملكة الأمّ، وبطانتهم، فيراهم هاملت وكأنهم حيوانات الساتير، كما في الأساطير نصفهم الأعلى بشر، والأسفل تيوس، لأنه يسخر من الجميع حتى من أوفيليا التي كان يحبها لكنه الآن ينظرها كمحظية ساذجة لعبوب تتاجر بكل شيء، التي ستصبح زوجة للملك القاتل، وأمّا أبوها بولونيوس فما هو إلا قس يزوّج حتى المثليين، لكنّ وظيفته الأساسية هي خدمة الدولة، فتتكاثر الصورة عندما يصبح الدين في خدمة الدولة أو بالعكس.

وهنا تحدّد ملامح هاملت الحقيقية الذي لا يقوم من موته من أجل إنقاذ الدنمارك، ولا ليشرح العفونة هناك، وإنما يوهمنا بأنه يريد أن يكشف المؤامرة التي أدت إلى مقتل والده الملك، ولكنّ الجوهر في الفعل الهاملي الذي افترضه المؤلف هو ممارسة جميع الأشياء اللا قانونية التي أصبحت سمة لعصرنا المتناقض، والمبني على رأس المال المستلب دائماً، لهذا يتقاتل البشر من أجله كوحوش كاسرة.

يتهم هاملت وبطانته بممارسة جميع التجاوزات الشاذة، فعندما تفتصب إحدى النساء يتهمونه بأنه يحاول إغرائها بالمال لكسب صمتها، وأيضاً يقوم بتمويل فرقة للتمثيل لكنه يتعامل مع الممثلات كبنيا، ممّا يثير غضب الحركات النسوية وحقوق الإنسان في الدنمارك للمطالبة بمحاكمته أو إدانته كمجرم.

وضمن المعلومات التي تدرج كسيرة ذاتية لهاملت هي غزواته ونزواته في اللهو والمجون لدرجة أن وسائل التواصل الاجتماعي تناقلت أخباره، وهاملت لا ينفي هذا، بل يعتبره لقطات من فلم حياته الماضية، ولهذا فإنه ألغى ماضيه هذا عندما قرّر التوبة، وبهذا فإن هذه ألغت جميع الصور التي سبقتها، ومن أجل أن ينقطع إلى التدين المطلق قطع "آلة ذكوريته".

إنه يعيش وسط الكابوس، فعندما حاول التخلص من لجأجتهم ضربهم بسيفه، لكنهم صرخوا ساخرين (نحن كالهواء لا يمكن طعنه) ويبدو أنه يسخر منهم أيضاً، وكأنه يعي لعبته التي تفرض عليه أن يؤكد بأنه لا يقوم من موته: (إذ ينبغي أن يصيح الديك فيوقظني من ذلك الكابوس).

وكلمة "ذلك" تؤكد لنا التشاكل بين الأزمنة حيث تعني الزمان الماضي الذي أقلق هاملت الشكسبيرى، فأيقظ لديه فعالية البحث عن قاتل أبيه لكن "الفعل" بعد ذلك تحول إلى التأمل المتردد نتيجة التفكير في معنى الحياة، ولا معقوليتها، لكن هاملت المعاصر وهو يعيش في زمنه المقلوب لم يعد له أي فعل سوى خدمة عمه الملك القاتل والوطن، ولهذا فإن الملك كلوديوس اعتبر هاملت سنده وساعده، بل عقله وضميره، كما كان يؤكد هو. مثل هذا يؤشر لنا حقيقة هي، ليس هنالك شيء من هاملت الشكسبيرى في روح هاملت المعاصر وهو يعيش في عالمنا المقلوب:

**هاملت:** لا لا لا شيء غير الأوهام والفئران التي تتحرك في الظلام.

إنه يعي، بل يرفض هذه الأوهام أحياناً بالرغم من أنه يعيش وسطها، وهو قد يرفض شخصيات عصره، وما يفعلونه، بالرغم من أنهم أولئك الذين أعادوه للحياة، إذن ما يحيط هاملت عالم الوهم والظلام، وبالتأكيد فإن هذا يعكس رؤية هاملت لعصره كما افترضه المؤلف، وهذا ما يؤكد هاملت ذاته:

**هاملت:** عريان كل من التحف بكم، تمسكون بي كما

تمسك الشبكة الطير، يا إلهي رد لي عقلي، نفسي تغور، تغور، أمشي في سراب أو أطفو كجثة فوق موجة ستقذف بي إلى شواطئ مجهولة.

وها هو هاملت بالذات يعبر عن وضعه السيكلوجي كبطل مهزوم أو سراب جثة فوق بحر عاصف.

ولكن هذه الشخصيات الوهمية . الهلامية والكابوسية لا يمكن أن تعيش إلا بوجود بطل ما، فإذا



والشيء المهم في شخصية هاملت بديناميكيتها هو أنه "أنا" فاعلة، أي أنه الواحد المتفرد والمنقسم إلى "أنا" المكشوفة أمام الجمهور، لكنها في ذات الوقت "أنا" مضمرة تتناقض مع ذاتها كذات معاصرة، وتتناقض مع النص الشكسبيرى لأن هاملت المعاصر يعيش في عالمه المقلوب، عالم تتميز فيه جميع القواعد والسلوكيات الخاصة لمثل هذه الشخصيات التي تتفرد بلغتها وعالمها وحواراتها، عالم له قوانينه الخاصة لجميع الشخصيات الرئيسة والثانوية، والتي تبدو دائماً كأنها خيالات من أوهام هاملت متجسدة في الكثير من الأحيان كدمى أو أشباح موتى، لكنها تطالب هاملت دائماً بالمستحيل (اتبع قدرك، فلنعد بالدنيا إلى سيرتها الأولى) إنهم يطالبونه أن يقلب الدنيا وهو اليأس منها، إنها شخصيات بعيدة عن شخصيات هاملت الشكسبيرى الذي كان في يوم من الأيام أملنا، لكنه غفا بتأمله وتردده الذي شكل (سقطته البنائية) سواء كان بطلاً تراجيدياً أم معاصراً.



أيقوناتنا التي يفخر بها شعب الدنمارك.)

ومن خلال هذا نفهم بأن علاقة هاملت المعاصر بأمة الشكسبيرية مختلفة جذرياً، فهي في هاملت المعاصر استبدلت تاجها بخرقه وتزينت بالدم، والعضن الذي ينتشر في كل مكان، وتشم رائحته من تحت الأبواب. وبما أن للحقيقة وجه واحد فإن ما يراه هاملت هو عالم مملوء بالشّرور ينقلب فيه الأسوياء إلى شواذ، وكلّ امرئ عبدٌ لشهواته، وشاغت النفوس والوجوه، ولكن ما يحزنه هو أنّ أصدقاءه لا يرون ما يراه، لهذا فإن هوراشيو يلمح له بسخرية أنّ عليه أن يعود الى الماضي الذي كان جميلاً، إنّ الماضي التراجيدي الذي عاش فيه هاملت المتأمل والمتردّد. وبما أنّ هاملتنا الآن لا يمت بأي صلة بعالم هاملت الشكسبيرى لهذا فإنه يعتبر ما يعيشه الآن هو إحصار عاصف يغزو كلّ شيء، ولكنّ هذا الإحصار الذي يخيف هاملت سببه هو الخوف على النظام الذي ينتمي له، وهو واحد من أدواته لهذا يدعو الشعب للتخلص من الخطر الذي يشكّله الدّخلاء والأجانب

لم يجدهم سيخلقونه حتى وإن رفض دور البطولة، بمعنى أنّهم يخلقون الجلاّد والضّحية في آن واحد، إنّهم يطلبون منه أن يكون بطلاً خارقاً له القدرة على تسطير صفحات الطّاعة المطلقة التي لا يمكن للرّعية أن تعيش بدونها. إذن لا بدّ أن يُخلق البطل لينقذهم.

لكنّ رؤية المؤلّف تؤكّد لنا بأنّ هاملت (البطل) هو جزء من النظام بالرّغم من أنّه (تحالف مع أوهامه التي تفرض عليه بأن عمّه الملك هو القاتل لأبيه) رأى جميع رجالات الدّولة على حقيقتهم كدمى ساتيرية مملوءة بالشّبق، والتدبّين المزيّف، وتفوح منهم رائحة المجون، ومن خلالهم يمكن رؤية خراب الدّولة والمجتمع. لهذا فإنّ هاملت يتمنّى أيضاً:

(ليت هذا الجسد الملوّث يذوب، ويذوي، فألتحف بالسماء إلى أبد الأبد، فهذه الدنيا لا نفع فيها، لا يعمر فيها إلا مخشوشن نتنت رائحته)

هل هو يهذي أم يذكّرنا بصنوه الشكسبيرى أم يسخر منّا، أم ما يقوله هو بصيرة معاصرة لحياة جديدة من شخصيّة إشكاليّة وقلقة مثله تماماً؟

ولكن بالرّغم من تساؤلنا هذا، إلّا أنّ هاملت يعيش في عالَمين، عالم الهذيان والهلوسة المبنية على هلوسات الأفكار الهاملتية التي ترعبه عندما يتذكّر مقتلة والده الملك، وكذلك الشك الذي يقلقه كون أمّه ساهمت في الجريمة، وأمّا العالم الآخر فهو الواقع المفروض عليه وفيه يجب أن يؤدّي "الفعل" الذي يكشف الجريمة، وهذه هي إحدى مهمّاته، ولكن ما يقلقه هو أنّه غير قادر على هذا الفعل إضافة إلى أنّ الجميع بما فيهم أقرب أصدقائه هوراشيو مثلاً يعتبر كلّ شكوك هاملت وكذلك كلّ ما يراه في بصيرته، وخياله، هو هلوسات وأوهام:

(هوراشيو: لا علم لي بما تقوله وتشاهده، لا تدع عقلك يضللك يا صديقي.)

وعلى هذا الأساس فهوراشيو يتناقض مع هاملت:

(هوراشيو: لقد ماتت أمك حزناً على وفاة أبيك، وأقام لها الشعب تمثالاً لوفائها، إنّها إحدى

(هاملت: جسدي لا يتحمّل روحين، فإمّا أنت أو أنا.  
"يسقط مغشياً عليه"

هوراشيو: يا إلهي يبدو لي كدوامة تلتهم كلّ ما حولها.  
برناردو: بل لم يعد هاملت سيّداً على نفسه في خيارها  
واختيارها.

فرنشيسكو: مسّ من الجنون أصابه بكلّ تأكيد.)

وعلى هاملت أن يتحمّل كلّ هذا من أصدقائه  
المقربين، بالرغم من أنّه يتهرّب، ويرفض الماضي  
الذي تمثّله روح الملك الأبّ بما فيه تحمّل مسؤوليّاته،  
وبالرغم من أنّه سيّد نفسه، إلّا أنّه لا يتحمّل روحين  
لأنّه ذات متفرّدة وواعية لزمناها الذاتيّ فقط،  
والتماهي بين البطل وزمنه هو ميزة هاملتية معاصرة  
فضّل من خلالها العيش في عالمه الافتراضيّ. إذن هل  
يمكن أن نعتبر موقف هاملت هذا "سقطّة بنائيّة"  
لذاته المشاكسة، والقلقة، والمنسجمة مع ميّزات  
وشروط عصرها، أم هو سقوط لبطل تراجيديّ  
مهزوم؟ وعلينا هنا أن نفرّق بين السّقطّة البنائيّة  
للبطل، وبين السّقوط التّراجيديّ.

وقبل أن نتعمّق بهذا، وحتّى نتوصّل إلى جوهر  
هذه الفكرة، علينا أولاً أن نشير بأنّ د مهران اعتمد  
على أحداث هاملت الشّكسبييريّ واختلف معها، فقد  
بنى أحداث هاملت في المقلوب في عالمين عالم البطل  
الافتراضيّ المقلوب:

(أنشأ عالماً افتراضياً دخل فيه، وتنفس هواءه  
المسموم، ثمّ استعصى عليه الخروج منه،  
فأصبح الخيال هو الواقع سواء بسواء يستحيل  
الفصل بينهما)

وظلّ يعاني منه لكنّه يتماهى مع قتلة والده  
الملك، وعالم آخر وهو الواقع الذي يرفضه  
ويحاول أن يكشفه.

إنّ هذا التّناقض في العيش في عالمين هو مرض  
العصر، والسّبب هو الشّك في كلّ شيء، الماضي  
والحاضر والمستقبل. وبقينا فمّن حقّ هاملت المعاصر  
الشّك وهي ميزة معاصرة، ومن حقّه أيضاً سواء



الذين يهدّدون الهويّة، ويلوّثون كلّ شيء بعد أن تمكّنوا  
من جميع مفاصل الدّولة حتّى أصبحوا إعصاراً  
يهدّدها، بمعنى أنّ الخطر يكمن في رحم الدّولة، وما  
يقترحه هو الحفاظ على النّظام من داخله، ولكن ذات  
هاملت الأخرى لا تتسجم مع النّظام، بل هو يدينه كما  
ذكرنا، وهذا هو جوهر التّناقض في شخصيّة هاملت  
القلقة، وبالتّأكيد فإنّ هذه الأفكار التي عالجه  
د سامح مهران في نصّه هذا لها انعكاساتها على  
مشاكلنا المعاصرة.

### ليت هذا الجسد الصلد....

من الواضح الآن بأنّ هاملت بطلٌ يقوم "بسقطته"  
لبناء ذات جديدة من خلالها يفضّل العيش في العالم  
الافتراضيّ الخياليّ، فهو بطلٌ لا يتحمّل مشاكل  
عصره، ولا حتّى ينهي ما يقلقه، فعندما يدعوه صوت  
الملك الأبّ (المقتول) إلى الثّار الذي سيعيد هذا المقتول  
إلى الحياة، فإنّ هاملت يرفض دعوة الأبّ بتبرير غير  
مقنع بالنسبة لنا، لكنّه منسجم مع شخصيّة تماماً:

وننسى بأن البطل يمتلك قانونه الأخلاقيّ هو.

أن يمارس البطل سقطته الوجوديّة يعني أن يُظهر ذاته الدّاخلية الحقيقيّة التي ندينها كونها ذاتاً شريرة أو لا تتناسب مع قانوننا الأخلاقيّ، أمّا بالنسبة له، فكلّ هذا يعني إظهار قوّته وقدراته الذاتيّة المخفيّة، ويستمرّ حتّى يحقق تكامله الوجوديّ.

وضمن مفهومنا هذا نستطيع القول بأنّ سقطة هاملت بالمقلوب، إنّها حصّن ذاته في عالمه الافتراضيّ رافضاً القيام بمسؤوليّاته إزاء العالم، وبعيداً عن موقفه الدّراميّ، والتّراجيديّ كبطل معاصر.

### أوفيليا والدولة العميقة

في المشهد الثّاني يمكننا أن نعرف الكثير عن هاملت سيكولوجياً واجتماعياً من خلال حوار أوفيليا والدكتور المعالج لهاملت، وهو في المستشفى، إنّها يعاني من هنالك الإيهام والتي تحوّلت كعدوى انتشرت بين الشّباب والشّيوخ. أمّا مشكلة هاملت الأساسيّة أيضاً فهي معاناته، وهو في عالمه الافتراضيّ الذي ضاعت فيه الحدود بين الواقع والخيال، والسّبب الجوهريّ هو عدم إيمانه بقدراته والشك في كلّ شيء، ولا يمكن شفاؤه إلا بمساعدة أوفيليا حبيبته في الماضي. فإذا كان هاملت الشكسبيريّ قد رفضها كحبيبة وصرخ بها (إلى الدّير ترهبي أسرعي) فإنّ هاملت د مهران بحاجة إلى يدها الحنونة بالرغم من أنّه يتعامل معها بقسوة لكونها ليست هي أوفيليا البريئة. الرومانسيّة، فقد تحوّلت هنا إلى المرأة اللّعب التي تقاتل من أجل مصلحتها الأنانيّة الضّيقة، ممّا يدفعها هذا إلى الشكّ بهاملت واتهامه بافتيال المرض للهروب، والارتقاء في العالم الافتراضيّ، وخطورته تكمن في أنّ لديه القدرة للتأثير على الشّباب الذي يأتمر بأمره، وهامم يتظاهرون أمام المستشفى للمطالبة بإطلاق سراحه ويهدّدون بحرقها إذا لم يتمّ هذا:

(هاملت يا حريّة.. هاملت يا وطنيّة، ياروح الأمة الدنماركيّة).

وحثّ يكشف د. مهران دواخل هاملت وطموحاته

كان بطلاً سلبياً أم إيجاباً بحسب مفهومنا الأخلاقيّ أن يتخذ أيّ موقف يشاء، وهذا لا يشكّل "سقوطاً تراجيدياً" معاصراً وإنّما يمكن تسميته بزلّة أو "سقطة البطل"، إذن ما هو الاختلاف بينهما؟

### سقطة البطل الواعية أم السقوط التراجيديّ؟

بدأ يمكننا التأكيد على رفض مفهوم "السقوط" للبطل الذي هو شائع في نقد الفكر المسرحيّ، لذا يمكن استبداله "بالسّقطة" الواعية التي من خلالها يبنى البطل ذاتاً جديدة، فالبطل عندما لا يتناغم مع قانوننا الأخلاقيّ فإنّه "يسقط! أو يُلقى" أي يتحوّل إلى عدم، ولكنّ فعله التّراجيديّ الذي يقوم به لا يعني سقوطه، وإنّما "هو" يقوم بزلّة واعية تؤدّي به إلى خراب حقيقيّ له، وللمحيطين به لكنّه من خلال هذا الفعل أو السّقطة البنائيّة الواعية، يقوم بتأكيد فعل جديد يؤثر على ذاته، ممّا يؤدّي إلى بنائها من جديد. بمعنى أن تردّد هاملت الشكسبيريّ لم يكن سقوطاً، وإنّما هو "سقطة" واعية أدت إلى عدم قيامه بفعله التّاريخيّ، والتزامه الذاتيّ إزاء العالم المحيط بحيث أدّى الأمر إلى تأخير إنقاذ الدنمارك من براثن الملك القتال، وأيضاً أدّى في النهاية إلى موت هاملت نفسه.

ولهذا فإنّ السّقطة تعني المفارقة الملتبسة التي تغري البطل، وتشوّش عقله، وتحوّله إلى كائن مهووس؛ لتحقيق سقطته، حتّى نهايتها، وذلك بعد أن تلبسه الأوهام فيظلّ مأخوذاً أو مدفوعاً بأوهامه وطموحاته، فيشعر بأبديّة قراراته التي يتخذها انطلاقاً من سقطته، وعندما يحققها يغرق بها، فتحوّل إلى لعنة نهائيّة تشلّه تماماً، فيلتبس عليه الكون والعالم المحيط، ومن ثمّ يسقط في التيه وكأنّه ذبيحة مدنسة أو في جحيم سقطته، لهذا "فالسّقطة" ليست قدريّة، وإنّما تفرضها الظروف الذاتيّة والنفسيّة للبطل التي تدفعه إلى الشّعور بتحقيق تكامل ذاته التّراجيديّة. أي أنّها ليست سقوطاً بالمفهوم الأخلاقيّ المتعارف عليه، وإنّما هي "سقطة" تتحكّم بها أخلاقيّات البطل، ومتطلّبات تحقيق تكامله الذاتيّ كبطل، لأننا ندين البطل الشّرير من خلال مفهومنا الأخلاقيّ نحن،

باك (اغرس أصابعك في اللحم الشهّي واستجمع فحولتك المنسيّة، اطرّد الذّباب الذي يطنّ في رأسك الصّغير، فلا شيء أروع من المتعة). ثمّ تكلمه أيضاً أذرع متعدّدة تقترح عليه أن تحميه وتساعد له لينتصر على من يخالفه، ومن ثمّ تتحوّل الأذرع إلى أخطبوط يلتفّ على دمية الملكة - الأمّ التي يتّهمها بأنّها وضعت السمّ في إذن والده الملك. ونفهم من هذا المشهد الغريب بأنّ هاملت يسعى للسيطرة على الآخرين، لكونه أفعى تعض ذيلها، وأخطبوط يرعب الأبرياء، ويدفع بالآثمين إلى الجنون، ويحاول أن يسرّع بوتيرة الصّراعات، والمتناقضات، والفوضى، للوصول بها إلى منتهائها حتّى يظهر المُخلص، وما يؤكّده هاملت بأنّه هو المُخلص بالذّات. لكنّنا نكتشف من خلال السّياق العامّ بأنّه يؤمن بشعار (بالكذب ستفوز بالدنيا وبطعم الكذب ستصطاد سمكة من الحقيقة).



وما تؤكّده أوفيليا بأنّ هاملت ينبغي رعب السّلطة حتّى يوجّه الآخرين الوجهة التي يريد، وهو وأتباعه صدّقوا الكذبة عن اغتيال والده الملك، وهي تناقض كلّ هذا وتعتبره اتّهاماً. ولكن ما يؤكّده هاملت بأنّ أوفيليا هي إحدى أدوات السّلطة أيضاً إضافة إلى أنّها ستكون زوجة الملك كلوديوس، وسينصبّها وزيرة للقلوب الكسيرة في المملكة.

ويبدو بأنّ كلّ هذا هو حقيقة، ولكنّنا نكتشف بأنّه كابوس من خلاله يعيش هاملت بالأوهام دائماً، أي أنّه يحارب بالكلام، وبسيف الوهم، ولغة العالم الافتراضيّ، وهذا بالتأكيد يشكّل سقطة تراجيديّة لبطل معاصر.

(الدكتور: هكذا هو طوال الوقت يتحدّث مع مجهولين لا نراهم، فقط هو الذي يراهم.

أوفيليا: ربما بذكائه يعرف بأننا وراء الحاجز الزّجاجيّ فيتظاهر بما هو لإقناعنا بجنون يدّعيه).

في المشهد الثّالث نكتشف بأنّ إحدى مشاكل هاملت المعاصر (الأمير - الرّاهب الذي كلّفه الرّب بالدّفاع عن الدّين) هي الإنسان كونه معضلة كبرى يجب أن

فإنّه يعالج لنا مشهداً يبدو بسرّاليته متناسباً مع الجوّ الدّرامي العامّ لنصّ هاملت بالمقلوب، فنرى هاملت وهو يهلوس بصريّاً، فيرى مدناً رماديّة غارقة بظلام كثيف، وأمام عروسة قطنية يعلو رأسها القشّ يتخيّلها أمّه الملكة جرتروود وهو يكلم الرّب عبر الموبايل: (لماذا .. لماذا أيّها الرّب تتركني وحيداً) ثمّ يشكو عصف الزّمان الذي قُتل فيه ظلّ الأرض (الملك - الأب) والشّيء المهمّ الذي يعتقد هاملت بأنّ الرّب غضب، وترك العالم ليعيش الجميع في الفوضى هذه، وحتّى يستطيع هاملت التّخلص من فوضى العالم فإنّه يرجوه أن يصطفيه بجانبه.

وممّا يزيد المشهد غرابة هو أنّ المؤلّف جعل من بعض أعضاء الجسد، اليد، الجمجمة وغيرها تحاور هاملت كشخصيّات بشريّة وبهذا أصبح كلّ شيء لا معقولاً. ولكن من وجهة نظر أخرى فإنّ هذا العالم المقلوب يصبح كلّ شيء فيه معقولاً ومقبولاً، حتّى وإنّ تحوّلت هذه الأعضاء الى أعضاء لذّة وإغراء مثل فخذان أثويّان يكلمان هاملت عبر جهاز البلاي



يخضع دائماً، ويُقاد بقانون أخلاقي صارم حتى لا يُفسد، ويمارس الشرور، هذا الإنسان الضجر الذي يحول مواهبه لخدمة الشر، ويوظف العلم لشقاء الإنسان، وهو مستمر بتدمير الكوكب، فالشريف في هذا العالم بالنسبة إلى هاملت هو واحد من عشرة آلاف، وهو يفضل أن يجد من يفكر بدلاً منه، لهذا فإن هاملت لا يمتلك أية قدرة أخرى سوى أن يصرخ مثلما صرخ هاملت (نكون أو لا نكون) وهذه مشكلة أيضاً لأن هاملت يعني هنا أن يكون هو ونظامه وقانون التدين الذي يدين به، ومفهومه حول الإنسان الخنوع أو لا يكون، وفي ذات الوقت هي مشكلة جديدة يعاني منها إنساننا المعاصر.

وبهذا فإن هاملت يظل يعاني من خيارين إما الإذعان إلى الخرافة أو استعمال العقل، والموازنة بين الخيارات المتاحة، وبهذا فإنه يكشف عن شخصيته الحقيقية ومهمته المصيرية. لأن الشر يملأ قلب وعقل الإنسان مهما ادعى الفضيلة. ولهذا السبب ينحاز هاملت إلى قانونه الأخلاقي الذي يؤكد من خلاله بما أن (المعصية تحتل الركن الأكبر منا، ولما كانت خواطر الشر تملؤنا مهما ادعينا الفضيلة، فأنا أعلن انحيازي للكتاب السماوي، فعلى ذلك الإنسان التخلي عن حريته، وعقله، وإلا فليقتل، ومن زنا يُزنى به حتى ولو في جدار بيته).

والمشكلة الرئيسة التي يعاني منها هاملت أيضاً هي إحساسه بالعدم، فكل شيء يتآكل ليتلاشى نهائياً. بالتأكيد مثل هذه الأفكار الهاملتية تحيلنا إلى اكتشاف ذريعة الهيمنة على حرية الإنسان باسم الواجب الديني الذي يحاول هاملت أن يفرضه باعتباره حامي الدين مما يوحي لنا بمشكلة معاصرة أخرى ضد الإنسان هي (تسييس الدين) لهذا فإن هاملت يؤمن بأن الرب (خلق الإنسان لإعمار الأرض لا للهات وراء كل ما هو زائل، وأنا لحظي النفس من اختارتنى العناية الإلهية لأصلح ما اضطرب في زماننا).

إن هاملت كبطل يمارس بشكل واع سقطته الواعية، ليبني ذاتاً تراجيدية، ويوهم نفسه أن يتناسب لكونه مسؤولاً عن إصلاح زمانه بدون أن يمتلك القدرة على ذلك، وهذا يوقعه في شرك لا يمكن الخروج منه، لأن ملك الدنمارك القاتل لا بد أن يعمل المستحيل من أجل

تغيير ما يفكر به هاملت، ومحو الشكوك ومن ضمنها الفكرة الرئيسة وهي أن أباه قد قُتل، وإن أمه خائنة، واعتبرها شريكة للقاتل، وبدا هذا الصراع واضحاً في المشهد الرابع والخامس وحتى الختام الذي نكتشف فيه الكثير من التعقيدات في شخصية هاملت، وكذلك الشخصيات الأخرى مثل أوفيليا، والملك كلوديوس، وبولونيوس، والملكة من خلال الفلاش باك.

فأمير الدنمارك هاملت يتاجر بكل شيء وما هو يعترف في مقابلة تلفزيونية بأنه اقتنى كل ما هو نادر ونفيس، لكنه بعد ذلك وجد تأثير هذا وقتياً وزائلاً، ثم قام باستثمار الأموال في المنتجات السياحية وشراء فرق كرة القدم وغيرها، لكنه وجد سعادته عندما اشترى كراس متحركة للأطفال المعوقين، ولكننا نفهم شيئاً آخر عندما يعزل هاملت لوحده نسمع دواخله على عكس هذا لدرجة السخرية من الأطفال، والشعب الساذج الذي يصدق مثل هذه الأفعال الطيبة الهادفة لأغراض أخرى كما يؤكد هو (الفاعل الطيب قد يخفي وراءه دوافع غير طيبة على الإطلاق.. يالغباء هذا الشعب وهذا ما

مبني على التظاهر فالجميع يتظاهرون بما ليسوا عليه، والتظاهر يخفي الحقيقة، فهذا العالم الذي إذا (أطلقت كذبة في الهواء أكثر من ثلاث مرات أصبحت لدى من يتلقاها حقيقة.)

ولكن العالم الخيالي الذي يعيشه هاملت يختلف عن واقع الدولة وشروطها وبالتالي أساليبها في سحق أو محاكمة أي فرد بما فيها الأمير وولي العهد هاملت، وعندما أدانته المحكمة بالسجن في مستشفى الأمراض العقلية، وتلقيه الصدمات الكهربائية التي ستعالجه ليتحول إلى كتلة من اللحم تنفّس فقط، وهذا ما يؤكده الملك (نأتي به إلى جانبنا ليجلس تحت أرجلنا ساكناً ساهماً ساكناً بإفراج صحيّ نشرحه للشعب الدنماركي الطيب بعد أن ندعي أننا اكتشفنا نبعا يحمل ماؤه النسيان وقد شرب منه هاملت ونسي ما كان وأصبح حاضراً أبدياً)

وهذا ما يجعل هاملت تحت رحمة الملك . القاتل وبولونيوس أي تحت رحمة السلطة والخرافة، وبهذا سينسى هاملت ذاكرته تماماً ولا يقلق الدولة بهلوساته الكلامية فقط التي اعتمد عليها دون أن يحولها إلى "فعل" حقيقي.

ها نحن في الختام أمام بطلنا المعاصر الذي حمل في داخله كل زيف العالم، كاشفاً له، وواعياً "لسقطته البنائية" التي بنى بها ذاته من جديد، وتماهى مع متطلبات عصره، وذاته الحقيقية الأخرى، لدرجة أنه مرّ بيننا دون أن ينفذ ما كنا نطمح به، وبالرغم من هذا كله فإن المؤلف د سامح مهران استطاع من خلال هذه البانوراما، أن يعالج لنا هاملت وهو في عالمه المقلوب، لكنه في زمن معاصر مهلوع بأمثاله حقاً، وبهذا فإنه فرض لنا بطلاً جديداً متفرداً بوعيه وتكامله التراجيدي الذي يحتوي على الكثير من المعاصرة.

الصور من عرض "هاملت بالمقلوب" - نص د سامح مهران وإخراج الفنان مازن الغرباوي.

#### هوامش

- 1 - صبوحة ومسرحيات أخرى (نص هاملت بالمقلوب) تأليف د سامح مهران، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 2022
2. عن مفهومنا حول "سقطه" البطل التراجيدي وليس "سقوطه" والتي هي فعل واع يقوم به البطل لبناء ذاته من جديد والذي يعتبر مفهوماً لرفض سقوط البطل واستبداله بزلّة أو سقطه، والذي درسناه في كتابنا "العنف والفوضى المنظمة في مسرح شكسبير"، إصدار دائرة الثقافة والفنون - الشارقة.



يضحكني.. ها.. ها.. ها..

إنه هاملت السّاخر من كلّ شيء الذي يعيش في زمن يُقاد فيه الناس من قبل أيقونات بشرية، لكنّها تمارس جميع أشكال التوحش اللا إنسانيّ ممثلاً برأس النظام الملك كلوديوس، وممثل الكنيسة القس بولونيوس اللذان يعرفان دواخل هاملت وجميع أساليبه ويستطيعان التنبؤ بكل حركة يقوم بها.

ولهذا فإنهما يخططان دائماً لنهاية مناسبة تنهي تأثير هاملت على جيل الشباب، وذلك باستخدام أقرب أصدقائه، وثقاته؛ روزانكرانتس، وجيلدنستون، ومحاولة تحويلهما إلى أدوات ضده من خلال الرشوة (من لا يعوزة المال تجذبه السلطة) أو اتهامهما بالتحرش الجنسي بشهادة نساء يدّعين ذلك ممّا يفسح المجال أمام بولونيوس لحرمانهما من الكنيسة، وبالتالي استخدام السوشيال ميديا ضدهما، وغيرها من الأساليب التي توقعهم، عندها ينفذون ما يُطلب منهم. هذا هو العقل الذي يقود مملكة الدنمارك والذي يستخدم شتى أساليب الخداع والتأمر بحيث (يصبح المخدوع خادعاً، والخادع مخدوعاً) وهو عالم



تجملت الحياة بكلمات بديعة، وخطوات على خشبة  
الحبيبة. وذلك التصفيق الذي يأتي فجأة كأنه قبلة  
الحياة، فيجعل من المسرح مسرحاً، ومن البشر بشراً.  
من يعيش على جنبات المسرح، يتنفس المسرح، ولكنه  
يجهل أو يتجاهل شيئاً واحداً، هو إسدال الستار..  
فحياة المسرحي بلا ستار.. النهاية.. إنها رحلة ممتدة  
إلى الأبد، موهلة في الآتي.  
سنظل نحلم بالمسرح. ونتمنى كما تمنى الشاعر المصري  
صلاح جاهين أن تُبنى دار أوبرا في كل قرية.

من رسالة اليوم العربي للمسرح  
(6 مايو 2009)  
كتبتها وألقتها الفنانة الراحلة  
السيدة سميحة أيوب



# مسرّحيّة (أح وبردات) ..

حكاية عن الجالسين في الصفوف الأمامية للحياة..



د. نورس عادل  
(العراق)





أن يخبرنا العرض المسرحي بانجرافنا البعيد عن يومياتنا، أن يصارحنا بما يحدث حقاً لحيواتنا، أن يُدخل صنّاع العرض المسرحي لفضائهم العلامي ما يعكس أزمئتنا اليوميّة، أن تواجهنا فرجة ما باتفاقها المسبق مع ما صنّعت من أجله الدّراما.. هكذا بكلّ بساطة دونما ثرثرة سينوغرافية ودونما مصطنعات تكنولوجيّة تراحم حضور الممثل لحماً، وحيويّة، وعرق بروفات، وأزمنة حاملة... ذلك ما يُدخلنا نحن الجمهور نحو مدار استثنائيّ لوهلة خلاقة يندر حدوثها في ظلّ تعالق المضامين المسرحيّة التي ترى في العالميّة غواية أخرى لأفكار ومسايلات أبعد كثيراً ممّا يمكننا أن نعي ونحس ونلتمس، أبعد حتّى عن حاجتنا الماسّة لمسرح يفتّش في يومياتنا لا يوميات، يراجع أزمائنا لا أزماته، مسرح لا يعبأ بتفكك الهويّات ولا يكثر لجمعها، مسرح يعيد الاعتبار للإنسان ككائن اجتماعيّ محض... مسرح يسألنا نحن الجالسين في الصفوف الأماميّة للحياة العامة، مسرح يستعيدنا كعنونة اجتماعيّة تتصدّر قائمة مهامّه، فنّمة جمهور يهجر صالات العرض بانتظام، وثّمة جمهور عربيّ مُفتقد، جمهور مسّه ضرر التلميحات الضّالة، جمهور ملّ التقاط المعنى الذي تساقطه المشاهد المسرحيّة في (الهناك سهواً) تاركة تلميحاتها كخواف زجاج ملوّن لا نفع منها سوى تمثيل تذكارات جارحة لمعابد هجرها المعنى.. وفي السّياق ذاته تطالعنا جملة مكتنزة للمخرج الفرنسي (جاك كوبو) يقول فيها.. "إنّ الأخذ بهذا الشّكل من الديكور أو بأخرو هو دائماً اهتمام بقضايا جانبيّة.. فالشّغف بمكتشفات مهندسي الديكور أو مصمّمي الإضاءة هو دائماً إعطاء الأهمية للوح ملوّن على حساب الممثل .."

تراب، سعيد عامل/ غناء وألحان: دلال البرنوصي،  
سينوغراف: طارق الريح/ عزف: نبيل الصنهاجي/  
أزياء: أسماء هموش

هذا العرض يدعونا جميعاً للنّظر إلى الدّاخل مرّة أخرى، إلى شيء من الاكتراث لما يحدث عند حيننا الاجتماعيّ، إلى تفاصيل يولد من رحمها القادم، ولنلحظ كيف أمكن للعرض أن يُهرّب معنى الخيبة بعيداً عن كماشة اللّغة المباشرة، ولعلّ ذلك الباعث هو الموجه التّحريضيّ ذاته الذي دفع خطاب العرض في حصاره للمعنى عبر عنونة إشهاريّة تراوح في النقيض، وتستدرج المتلقّي نحو تعابر ثقافيّ يمتلك قدرة سحرية لتكبير التّفاصيل... يطلّعنا هذا العرض عن بقعة صغيرة لا تشبه صباغاً لونياً مُصطنعاً، فنّمة بقع رماديّة تشيخ معها أرواح البعض دون أن تُمحي من الذاكرة حتى آخر طباق للجفنين، فتلك الصّبغات الحيائيّة هي ما تصنع ذواتنا أو ما تحيلنا إليه فيما بعد، وهذه المقتربات هي بعض مفازات العديد من المسائل التي يُضارب بها العنوان القادم عبر ثقافة

وبهذا الاتيان تتكشف حمولات الفكرة، وتتمو على نوافذها الأسئلة المرجّوة عن مشاهدة عرض مسرحيّ ما، بهذا الاتيان فقط تعود الكتابة الى حيث انتفاء الحياد، وحيث يمكن حينها فقط أن نستدرك جماليّات عرض مسرحيّ من نوع (أح وبردرات) (تأليف: احمد السبياع، إخراج: محمود الشاهدي/ تمثيل، جليلة التلمسي، زينب علجي، عادل ابا



اللّحن، وحدود السّمع، حيث يُمرّر طقس العرض كما تمرّر عقاقير الخدر الى المخيلة، أو هكذا ينسدل الحدث الأوّل ماراً بنا كمن يعبر طريقاً موحشاً بخطو هادئ، فنّمة تسريب لخبر قادم، خبر يتلقّاه الجمهور دون انتظاره، خبر لم يكن متوقّعا لكنّه مألوف أيضاً، فلماذا يقتصر الدّور (للراوي) في أن يتحدّث ولا يمكنه أن يغني؟ وهل يحسب الفعل الدّراميّ حيث نراه متحرّكاً فقط، ثمّ ما الفرق بين تلك الحركة المنظورة أمامنا وبين تلك الحركة التي نحسّها داخلنا؟ ألا يدفع ذلك الإتيان حواسنا نحو فعل التّلقّي؟

من هذه الأسئلة توالدت الرّؤى الإخراجيّة، وانفكّت عن عتباتها الدّراميّة، وبهذا المساق المركّب تبدّت غوايات البنية المشهديّة لمشغلات الإخراج نحو افتعال حالة أكثر منها حدث، فهل فوجئنا بدخولنا الطّوعيّ نحو حالة لحياة سابقة، وتاريخ شخصيّ بدا حاضراً بيننا، ثمّ هل يشيرنا خطاب العرض نحو تنشيط ذواتنا داخل فضائه بحثاً عن نوايا لم نستطع الإفصاح عنها، هل يعتمد العرض إلى

دارجة فنّشت في مقولاتها عن خطاطة تقي بإشكالية الإشارة نحو نوع فارق من الألم، نوع يتشكّل أثره بعد زواله، فنّمة خيبات تمرّر تضاعيفها في القلب، وفي شركاء الحياة، وفي الأصدقاء أيضاً - على حدّ ما يشير إليه العرض ضمناً - وبهذا المعنى المنحني تُستدام الحكاية التي يستمدّ العرض المسرحيّ منها تفاصيله العضويّة، يطالعنا خطاب العرض المذكور بفضاء علامي تشغل فيه مسامع المتلقّي منذ وهلته الأولى حيث انجرار عمليّات التخيل خارج أطرنا الحاضرة، فلا جهوزيّة تمتلك قدرة تطويق لحظة شعريّة منفلّطة، وهو ما ضاربت به عروض الأوبرا طوال عقود، بمعنى استشرء لذّة مُركّبة بسبق سمعيّ تحرّر المتلقّي عن أسر انقياده لأيّ فكرة جاهزة دفعته لتواجده داخل فضاء مسرحيّ بوعي حاضر، وأمام خشبة جرى علمنتها هندسيّاً، فصوت (المغنيّة) لوحده يفتح لحم الحدث دون صراخ أو فجيعه، ودون أن يُحدث صداماً لثنائيات كانت تصطدم فعلاً طوال خطاب العرض، فالدّعوة قائمة ها هنا عند عتبات

الله.. ومعاً حين تبددكما أجنحة الموت البيضاء...  
كونا فرحين"

وهو بعد يدسه المقتراح (الدراماتورجي) بوضوح تام حيث تُسند للمغنية (دلال البرنوصي) مهام فتح قنوات ما بين ذاكرة شخصية الزوج (محمد) بما تحمل من مراجعات تاريخية على خشبة المسرح، وبين شخصيات تضج بها احتمالاتنا، فتدفع الترنيمية المعززة بطقس العزف الحي المعنى نحو إعادة توطين فكرة الزواج في بيئة اجتماعية يكتنفها المقدس بوصفه علة سردية كبرى، ومنقلباً جذرياً في الوقت ذاته لشخصية الزوج الذي "تبت لحيته برأسه" - بحسب ما تدعيه الزوجة - تلك الشخصية القادمة عبر أقبية التزمت الديني، فيما تقترح هذه الأمثلة مضاربة فلسفية لطالما كشفت عنها العديد من النماذج القيمية المتصدرة لتوجهات مسرح ما بعد الإرهاب، أو المسرح الذي يشغل موضوعاته بمؤثر بيئي مشحون بالأصوليات الاتنية فيما يشبه فرضية نتيجة محتمة لمعادل (كوجيتو) معكوس (فأنك لا تفكر لأن الإله موجود) أو هكذا يشتبك هذا النوع المسرحي مع بنية شخصياته الدرامية، وبحلول الحدث الصدمة تنقلب تلك الشخصية على أعقابها، لكنها تستمر بالحياة، وتلك هي العلة والمشكل، أو ذلك هو سؤال المؤلف المسكوك وفق النموذج الشكسبيرري، فإدامة الحياة المخنة بالخيبات هي السمة العامة لكل الشخصيات الأخرى (سمية) القادمة من بيئة اجتماعية منحرفة قيمياً، والهاربة من سعي أسري مُحبط، الى مقلاة خياراتها الخاطئة في انتقاء الأصدقاء، وأسلوب العيش، والزوج، والعشيق السري كذلك. وكلها تفاصيل شكلت منحى الخيبة لها ولمن اختارها زوجة.. و (أمجد) الشخصية المتشكلة عبر إسقاط أسري آخر أنتج بفعل حالة طلاق الأبوين - التي أشير إلى استشرائها كظاهرة مجتمعية عبر الملفوظ النصي للعرض - حيث وضعته تجربته الطفولية كضحية أمام ثنائية ازدواجية الإفراط المادي والشح النفسي والعاطفي التي انعكست على ذاته، وأطباعه فيما بعد.. فضلاً عن زوجة (أمجد) (جليلة) الشخصية التي اختط لها خطاب العرض

محاصرة حيواتنا السرية بفواعل ناعمة؟ هل يُترك لنا حق إشاحة النظر بعيداً عن مقارباتنا الحياتية العابرة، وهل يتاح لنا اختيار زاوية المشهد؟ هل يمكن لبعضنا تبسيط ما يجري بوصفه حدوثاً عابراً في فرجة مارقة قد يراها بعضنا أفقية ومبسطة؟ وهل يعبأ وعينا المأزوم بأخبار الشعوب المسببة وإطاحات الدول، وترددات الحروب الكونية، بحكاية اجتماعية تجرنا نحو مخدع زوجين ومشكلاتهم الشخصية... مسائلات متواترة فقدت اتزانها وتناست رهاناتها أمام متعة الإمساك بطرف حكاية امتازت بأنها لم تزال تحدث، ولم يزل يمكننا ملاقة شخوصها في حياتنا اليومية، فأمام دوران الممثل (ثلاثمئة وستون درجة)، وأمام صنعة تحريك الزمن من حولنا وفق مقاربة مفاهيمية لتقنية الميتافيرس (Metaverse) يسهم المقتراح الإخراجي للمشاهد الأول بإنشاء ممر جمالي يعيد النظر في أبعاد الحادثة والحدث كليهما، فيما تُسترجع (المرويات) لشخوص أطاحت الخيبة بذواتهم مراراً.. يحدثنا (تولستوي) عن الخيبة اذ يقول: "إن من يخونوك كأنهم قطعوا ذراعك.. تستطيع مسامحتهم.. لكن لا تستطيع عناقهم"

وبالفهم والمساق ذاته تعيد شخصيات العرض تموضعها عبر استزراع سردياتها بتواريخ اجتماعية قائمة على الاحتمال والمصادفة، وهو ما حفل به مفهوم الفرجة بأوسع إنشاءاته عبر تهجين ما هو درامي بما هو يومي، وعبر إذابة آليات صناعة المشهد التقليدي، وتهشيم تتابعيته والتعويل على الموجهات الدراماتورجية في تهيئة ما صار يُعرف ب (الأشكال المسرحية) التي تمتلك قدرة تمكين الحادثة في الوقت الذي تعمد فيه إلى تشكيل أفضية عامة تسهم بإنتاج حدث خال من أي اشتراط معماري ومتخل عن راهنية الزمن.. تطالعنا شخصيات العرض بقدرة فارقة على التواجد ما بيننا، نقصد بتكوينها كما هي عبر نغم هارب من تهوية مورثة أو عبر شقوق تحدثها كلمات (جبران خليل جبران) في بعد آخر لفهم محسوس استطاعت المغنية تشييده بنبر صوفي..

"ولدتما معاً، وتظلان معاً حتى سكون تذكارات



نصّ الممثل وهو خيار بدا مرتكزاً على الإمكانيات الأدائية التي يجيدها الممثل (أبا تراب) ممّا يؤكّد لنا أكثر أنّ هذه المسارات النصّية تشكّلت عبر بنية نصّية دراماتوجيّة تشتبك مع ما ذهبت إليه رؤى (هنري برجسون) في أنّ الكوميديا ليست سوى طفل المجتمع المحبّط الذي أنجبه الذكاء الخالص، والذي يتطلّب تخديراً مؤقتاً للقلب، وبعبارة فائقة أتيح للممثل فرصة التعاطي مع فضاء حيّ لا يقتصر على التصدير العلاميّ، بقدر امتلاكه خاصيّة الإسهام بصناعة الحدث، فمن غير الممكن أن تكتمل أو أن تتضح دالّة في أحد عناصر هذا الفضاء دون غيرها، وهو ما بدا واضحاً عبر اعتماد رؤية تشكيلية لإحداث علاقات متّصلة ومقاربة ما بين العلاقات اللونيّة لقطع الملابس/الرّي، وبين التعاطي الدقيق للإضاءة، والموسيقى، وقطع الديكور التي اعتمدت على مرايا عاكسة، وتشكيلات أقرب إلى منافذ من نوع ما، بما فيها تلك الكرة المعلقة التي تمثّل تركيزاً كاشفاً للحدث ولبؤرته الناضجة أمام أعيننا في واحدة من العروض التي تمثّل الأشكال المسرحيّة القادمة بقوة .

نسقاً درامياً مختلفاً سواء بنهايتها المخالفة للأنساق الإشهارية التي اعتمدتها شخصيات العرض الأخرى (كالمونولوج)، أو في اتّخاذها مساراً مرجّحاً للمعنى يتيح للمتلقّي إمكانيّة حملها معه كفكرة خارج أزمنة العرض، فضلاً عن حضورها الأدائيّ الذي انتهج مُشغلات اللّعب المسرحيّ، وإنتاج متواليّة جاذبة عبر (ديو دراما) يتّضح فيها الترويج الكوميديّ، والإمتاع الإيقاعيّ بالتناوب مع الممثل (عادل أبا تراب) الذي سحب بساط العرض نحو فضاء لعبيّ تنطبق عليه مقولة (مارتن شوييك) "إنّ نظرية اللّعب هي منهج لدراسة اتّخاذ القرار في مواقف الصّراع".

اختار صانع العرض أقصر الطرق المعتمدة على ما يمكن أن تنتجها الثنائيات المتقابلة من مفارقات تزيج السّمة التراجيديّة الكاملة، وتفتح قنوات لمفهوم الامتاع الدراميّ عبر تشييد مرتكزات لحدث يسمح بالتعاطي مع محيط الفكرة، وقد نجح في إنتاج آليّات أدائيّة تمتلك مقدّرات هذا التّمكين في الحضور والانوجاد والتّمثّل، وإن بدت آليّات لم تخرج عن فضاء



# قراءات لخمسة عروض مسرحية في مهرجان المسرح العربي (مسقط - 2025)

الجمهور ليس مجرد متفرجين  
بل حيوات لصياغة واقع جديد



ياسر بن أسلم  
(سلطنة عُمان)



## 1. "ذاكرة صفراء"

### عرض يحفر عميقاً في الذاكرة والوجدان

في سياق العرض أراه لونا ذا دلالة رمزية، فهو لون التحذير والخيال والزيغ، وفي الوقت نفسه، يحمل بعداً يعكس هشاشة الذاكرة وغموضها. اللون الأصفر هنا يعبر عن حالة الضباية التي يعيشها البطل، بين حقيقة ماضيه وزيف ذكرياته، بين الحرب التي تركت آثارها الجسدية والنفسية، وبين محاولاته لبناء حاضر جديد داخل حدود شقته.

أن تكون خارج المسابقة، ذلك لا يعني ألا تكون منافساً. بهذه العبارة يمكننا تلخيص تجربة عرض "ذاكرة صفراء" الذي قدم نفسه خارج إطار المنافسة، ولكنه نافس في قلوب الجمهور وعقولهم.

في قلب العرض، كان أنسي، الرسام الثلاثيني الذي يعاني من تشوهات جسدية واضحة في وجهه، إلى جانب تشوهات أعمق وأكثر إيلاماً في داخله النفسي. شخصية أنسي ليست مجرد إنسان يواجه معاناة الماضي، بل هو مرآة تعكس الصراع البشري الأزلي بين الذات والذاكرة، بين الجروح التي تلتئم جسدياً لكنها تبقى مفتوحة في الروح، وبين محاولات الهروب من الماضي والوقوع المتكرر في شبابه.

على خشبة المسرح، وبين لعبة الضوء والظل، وقف الممثلون ينقلون لنا قصة مليئة بالتشابكات النفسية والرمزية العميقة. "ذاكرة صفراء"، عرض مسرحي قدمته فرقة "نورس المسرحية" السعودية، من تأليف عباس الحايك، وإخراج حسن العلي، تناول قضية إنسانية عميقة تمس الأثر النفسي للحرب. من خلال شخصياته، استعرض العرض صراعات الإنسان مع ماضيه، حيث قدم رؤية تتأرجح بين الوهم والواقع بأسلوب رمزي وفلسفي جميل.

أنسي هو رسام يعيش وحيداً في شقة غارقة في الصمت، لكنها مليئة بصور امرأة واحدة، تتكرر

بدايةً قد نتساءل: "لماذا ذاكرة صفراء؟" الأصفر



بملاح متباينة، وكأنّها محاولة يائسة لتجميل الوجع أو فهمه. تشوّهات أنسي الجسديّة جعلت منه غريباً حتّى عن نفسه، وكأنّها جدار يفصله عن العالم الخارجيّ. هذه العزلة كانت ميداناً لصراع داخليّ يمزج بين الحنين والغضب، وبين الرّغبة في البقاء والهروب.

إلى جانبه، كانت أمل، الشّخصيّة التي ربما أربكت الحضور ودفعتهم للتّساؤل: "هل هي الأمّ التي يبحث عنها أنسي في ذاكرته، والتي قضت نحبها بسبب لغم تركته الحرب؟ أم الحبيبة التي تمثّل له الخلاص من عزلته؟ أم أنّها تجسيد للأمل ذاته الذي يسعى لإنقاذه من أغلال الماضي؟ أم أنّها مجرد انعكاس لذاكرة أنسي، ترافقه كظلّ يطارده دون أن تتّضح هويتها بشكل كامل؟ هذه الطّبقات الغامضة التي حملتها شخصيّة أمل أضافت عمقاً رمزيّاً للعرض، وجعلتها المفتاح الذي يربط بين صراعات أنسي النّفسيّة، وبين التّأويلات المفتوحة التي تركت للجمهور ليكتشفها".

أمّا عادل، بوّاب العمارة، فقد لعب دوراً محوريّاً. كان أشبه بصوت العقل الخفيّ الذي ينبثق من أعماق أنسي، يتنقّل بين الحاضر والخيال وكأنّه تجسيد لصراعاته الدّاخلية. انسجامه وتناغمه مع أنسي كان لافتاً، حيث قدّم الممثلان مشاهد غنيّة بالمفارقات النّفسيّة، متراوحة بين السّخرية والجديّة، وبين الحكمة البسيطة والتّساؤلات العميقة. هذا التّناغم أضفى على العلاقة بينهما بعداً إنسانياً واضحاً، وكأنّ عادل يمثّل جزءاً من أنسي نفسه، يحاوره، ينصحه، ويؤلّه أحياناً.

وبالنّسبة للأب، رغم أنّ حضوره كان أقلّ من الشّخصيّات الأخرى، إلّا أنّ رمزيّته كانت شديدة القوّة. حضوره في البداية والنّهاية داخل إطار البرواز الذي دخل منه وخرج منه مجدّداً أعطى للشّخصيّة بعداً بصريّاً ودلاليّاً عميقاً. الأب بدا وكأنّه مرآة لصورة الأبوة الصّارمة التي تسجن أنسي داخل وصاياها، فهو مصدر الصّراع الجوهريّ للشّخصيّة الرّئيسيّة، ومفتاح فهم الكثير من العقد النّفسيّة التي تعيشها. هذه الثّنائيّة بين حضوره المادّي ومغزاه

الرّمزيّ أضافت للعرض عمقاً فلسفيّاً يُظهر تأثير الماضي على الحاضر، وكيف تتحوّل الذاكرة إلى سجن داخليّ يعوق الانطلاق نحو الحياة.

هذا التّوازن بين الشّخصيّات والانسيائيّة في تفاعلها جعل من العرض وحدة متكاملة، حيث كانت كلّ شخصيّة تمثّل جزءاً من عقل أنسي وذاكرته، ممّا أضفى على العمل بعداً نفسيّاً وإنسانياً عميقاً.

نجح المخرج حسن العليّ في خلق توازن بين النّص المكتوب وتجسيده على المسرح، مستعيناً بأداء مميّز من فريق العمل المكوّن من كميل العليّ في دور أنسي، وفاطمة الجشيّ في دور أمل، ومحمد عليّ في دور عادل، وعليّ الجلواح في دور الأب. لا يمكن إغفال دور الإضاءة التي كانت بطلّة العرض بحقّ، واستخدمت كعنصر دراميّ رئيس، حيث أصبحت رمزاً لتحوّلات عقل أنسي بين الواقع والخيال، وقد نفّذها الفنّان مرتجى الحميدي ببراعة. التّحوّلات السّريعة في الإضاءة، وحركة الممثلين المدروسة، منحت العرض

"ذاكرة صفراء" لم يكن مجرد عرض عابر، بل كان رحلة عميقة داخل عقل الإنسان وصراعاته النفسية مع الماضي والواقع. بدأ العرض بالتقاط صورة عبر الكاميرا على خشبة المسرح، وكأنها مرآة لعقل أنسي وذاكرته، وانتهى بالتقاط أخرى، وكأنها تعيد ترتيب تلك الصورة في عقل الجمهور، لتصبح جزءاً من ذاكرتهم الصفراء. هذه الدائرة السردية العبيثة قد تدفع الجمهور إلى مغادرة العرض محملاً بالتساؤلات والانفعالات: كيف نتعامل مع ذاكرتنا؟ وهل هي حقيقية أم مجرد ظلال زائفة لواقع نتجنبه؟

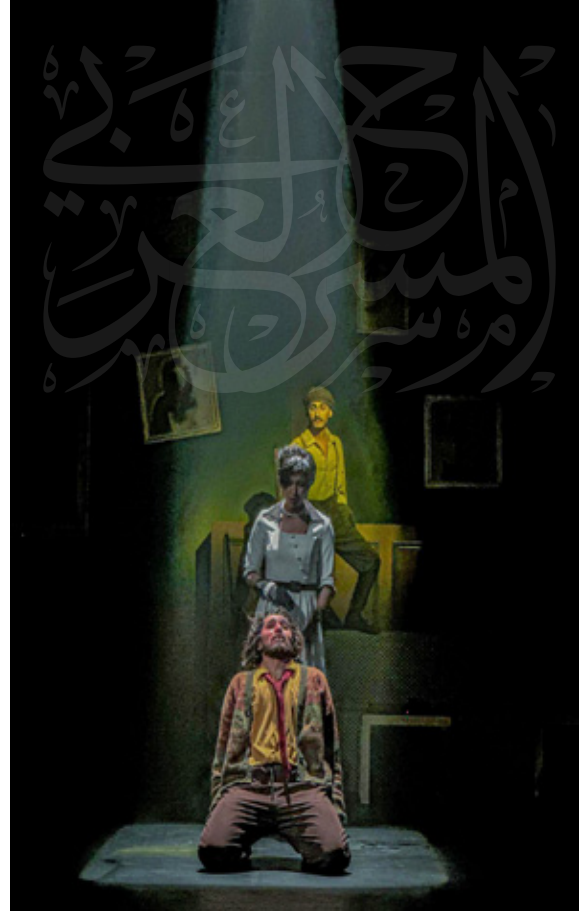
## 2. ماكبث المصنع -

### ماكبث يفتح أبواب مصنعه: رحلة داخل آلة الطموح

على خشبة مسرح العرفان، وبأجواء المصنع الحديث وصخبه المتسارع، قدّمت الفرقة المصرية رؤيتها المختلفة لرائعة شكسبير "ماكبث". اختار المخرج محمود الحسني أن ينقل النص من أجواء المآسي الكلاسيكية إلى عالم تحكمه الآلات والتروس، حيث تتشابك أسئلة الطموح والجشع مع صراع الإنسان أمام سطوة التكنولوجيا، مانحاً العرض بُعداً فلسفياً يعكس قضايا عصرنا الحالي.

تدور أحداث المسرحية في مصنع كبير تحكمه الآلات، حيث يتقمص "هو" شخصية ماكبث، الشاب الطموح الذي يعمل عامل سير بسيط في المصنع. يعيش "هو" حياة مليئة بالصراعات النفسية والضغوط الاجتماعية، متأثراً بذكريات والده الصارمة وعمه الذي يدير المصنع بحزم.

يدخل "هو" في صراع داخلي عميق بين طموحه الكبير ومسؤولياته المحدودة. يظهر البرنامج الذكي "مدركة" كبديل عصري للساحرات الثلاث في النص الأصلي، لتمنحه نبوءات حول مستقبله المظلم إذا استسلم لطموحه بلا ضوابط. تحرّضه "مدركة" على تجاوز عمه وقتله في حادث مدبر ليصبح المدير الأول للمصنع، ما يدفعه إلى السير في طريق لا رجعة فيه.



بعداً بصرياً جميلاً، ممّا جعل الجمهور يشعر وكأنّه يعيش داخل ذاكرة أنسي.

وكان الفنان محمد رؤوف مسؤولاً عن السينوغرافيا في العرض، وأودّ التوقّف هنا للحديث عن الديكور الذي رغم بساطته، كان فاعلاً للغاية. اللوحات المعلقة، الإطارات، والأثاث البسيط أوصلت فكرة العزلة والانفصال عن العالم الخارجي. البرواز الذي دخل منه الأب وخرج منه مرّة أخرى كان بمثابة تجسيد رمزي للحصار النفسي الذي يعيشه أنسي، ممّا عزّز من طابع العرض الفلسفي.

لعبت الموسيقى التصويرية دوراً محورياً في خلق الأجواء. الانتقالات الصوتية التي صاحبت التحوّلات في العرض كانت سلسلة ودقيقة، ممّا ساعد على شدّ انتباه الجمهور أثناء العرض. استخدام المؤثرات الصوتية أعطى العرض طابعاً سمعياً متناغماً مع زخم النص وأدائه التمثيلي. والذي كان في تصميمه الفنان حسين الخاتم.



ثلاث مرّات، في دائرة مغلقة من الرّوتين. كان أداء الأجساد دقيقاً للغاية، يوحي بالانضباط القسري وكأنّها خاضعة لقواعد لا يمكن كسرها. أضفى هذا الأداء إحساساً واضحاً بالقمع والرّتابة. اكتملت هذه الصّورة بموسيقى مدروسة وإضاءة عكست أجواءً خائفة، ورغم جودتها في تعزيز المشهد، إلّا أنّها أزعجت العين أحياناً، وكأنّها رسالة مقصودة تعكس عنف العالم المحيط وعدم تسامحه مع الخطأ أو التّوقف.

"هو" (ماكبت)، الذي جسّده الممثل الرّئيس، قاد الجمهور في رحلة عبر تحولات دراميّة معقّدة. بدأ كشاب طموح يسعى لتحقيق المجد، ثمّ انكسر جسدياً ونفسياً بعد حادث مأساويّ أفقده رجله، لينتهي كرجل مجنون يحاول السيطرة على كلّ شيء من خلال الوهم. الأداء كان متّزناً، حيث عبّر الممثل عن هذه التّحولات الجسديّة والعاطفيّة بعمق، خاصّة في مشاهد مع برنامج الذّكاء الاصطناعيّ "مدركة"، الذي مثل صوت الإغراء والصّراع الدّاخليّ بطريقة أثارت التّوتر.

تسانده زوجته "هي"، التي تقوده في البداية نحو القتل، لكنّها سرعان ما تنهار تحت وطأة الشّعور بالذّنب، لتعيش في عزلة نفسيّة مطلقة. بينما يبدأ "هو" في فقدان سيطرته على نفسه، يتحوّل إلى آلة بشريّة يتحكّم فيها طموحه الجامح، ويدفع الثّمن بفقدان إنسانيّته وعلاقاته بمن حوله.

في النّهاية، ينهار المصنّع مع توقّف آلاته عن العمل، ليتحوّل حلم "هو" في الصّعود إلى كابوس يطارده حتّى اللّحظة الأخيرة، حيث يحرق نفسه في مشهد مأساويّ يعكس انهيار طموحه.

يبرز نص العرض صراع الإنسان مع التّكنولوجيا، وتأثير الطّموح المفرط على النّفس والمجتمع، ممّا يعيد صياغة مأساة "ماكبت" في قالب عصريّ مليء بالرمزيّة والدلالات.

منذ اللّحظة الأولى، يأخذك العرض إلى عالم ميكانيكيّ صارم لا يعرف التّوقف. جسّد الممثلون شخصيّاتهم كأنهم آلات تكرّر نفس الحركات

والقوانين الصّارمة، ممّا جعل ديناميكيّة الشخصيّات تنسجم مع فكرة المصنع كتروس تعمل بتداخل معقد وصراعات مستمرّة.

كان استخدام الشّاشة الرّئيسة في منتصف المسرح خياراً مواكباً لأجواء المصنع، خاصّة في مشاهد حديث ماكبث مع "مدركة"، حيث جسّدت الصّراع الدّاخلّي بطريقة بصريّة مكثّفة. ومع أنّ الشّاشات الجانبيّة لم تعمل بسبب مشكلات تقنيّة أدّت إلى تأخير العرض قرابة السّاعة، إلّا أنّ الشّاشة الرّئيسة وحدها كانت كافية لنقل الفكرة بفعاليّة. ربما لو ركّز المخرج عليها فقط، لتّم تجنّب هذا العائق. ومع ذلك، نجح في استغلالها كمحور أساسي للعمل، حيث أصبحت نافذة تعكس أبعاد الشّخصيّات النّفسيّة، وصولاً إلى مشهد النّهاية الذي جسّد انتحار ماكبث بحرق نفسه عبر عرض الحريق باستخدام الشّاشة والإضاءة، ما أضفى بُعداً بصريّاً جميلاً.

رغم أنّ الديكور كان ضخماً وجميلاً، إلّا أنّه أحياناً شكّل عائقاً لحركة الممثلين على الخشبة. ربما لو اكتفى المخرج باستخدام الكراطين التي ترمز إلى إنتاج المصنع والسّير الذي يحملها، لكانت النّتيجة أكثر انسيائيّة وملاءمة للعرض، خاصّة أنّ هذا الخيار كان سيعكس أجواء المصنع بشكل عمليّ دون الحاجة إلى الاعتماد الكليّ على الديكور الضخم الذي بدا جامداً ومجرّداً خلفيّة. أمّا السّرير المتقلّب الذي مثّل غرفة النّوم، فقد كان إضافة فعّالة، كما أنّ الحّمّام المصبوغ بالأبيض، والخالّي من المرايا، كان رؤية فنيّة ذكيّة، عكست كيف يمكن للتكنولوجيا أن تسلب الإنسان رؤية ملامحه وحقيقته.

تميّز النّص بحواراته التي مزجت بين الفصحى واللهجة المصريّة، ممّا أضفى عليه طابعاً واقعياً وسهّل التلقّي للجمهور. أمّا الحوار الخاصّ بـ "مدركة"، فقد كُتب باستخدام الذّكاء الاصطناعيّ، وهو اختيار ذكيّ يثير تساؤلات وجوديّة حول دور التكنولوجيا في تقديم الدّعم أو تزييف الحقيقة. من خلال هذا التّقديم، أصبحت "مدركة" تجسيداً للقوّة الخفيّة التي تدفع الإنسان لاتخاذ قرارات جذريّة وخطيرة، بينما تغلّف



"هي" (زوجة ماكبث) كانت إحدى الرّكائز الدّراميّة القويّة في العرض. بدأت كزوجة داعمة، تساند "هو" في طموحه، لكنّها سرعان ما غاصت في عالم الكوابيس والهواجس. مشهد غسل يديها في الحّمّام، باستخدام ماء المرحاض، كان لحظة محوريّة مليئة بالرمزيّة؛ محاولة يائسة للتّطهر من الذّنب الذي يطاردها، لكنّ الكوابيس تبقّيها محاصرة داخله. الأداء كان عاطفياً ومؤثراً، خاصّة في اللّحظات التي عكست فيها صراعاتها الدّاخلّيّة مع الذّكريّات القائمة التي لا تفارقها.

ولا يمكن إغفال الشّخصيّات الأخرى التي أضافت ثقلًا درامياً للعرض، مثل "العم" الذي جسّد السّلطة والتّقاليد بحضور قويّ، و"الرجل" الصّديق الذي كشف بمهارة عن تدهور ماكبث النّفسيّ، و"المرأة" التي مثّلت الطّموح الخفي بصراعاته، و"الابن" الذي رغم قلّة ظهوره كان الأصديق في التّعبير، والأكثر تأثيراً بتمثيله الصّادق للأمل الضّائع. كلّ شخصيّة أسهمت في رسم التّوازن الدّقيق بين الطّموح الفوضويّ



أفعاله بمبررات مُضَلَّلة تُقنعه بأنه على صواب، مهما بلغ حجم الجرم الذي يرتكبه.

ما بين ظهور العم الميَّت في لحظات مفاجئة، ودخوله في صراعات ماكبث الداخليَّة، وارتباط الشاشة بالحياة اليوميَّة للشخصيَّات، كان الجمهور يعيش تجربة عاطفيَّة متقلِّبة. لحظة اعتراف زوجة ماكبث بحملها بعد خمس سنوات من الحزن للجمهور، ثم خفقها على يد ماكبث أمام أعينهم، كانت واحدة من اللحظات المؤثِّرة في العرض، حيث تحوَّل المشهد إلى مأساة حقيقيَّة تنفجر عبر الشاشة والضوء.

كان الانهيار النفسي والفعلِّي لماكبث تنويجاً لقصة سوداويَّة تدور حول الطموح الذي يتحوَّل إلى لعنة. مشهد الحريق الذي أنهى العرض استخدم الشاشة والإضاءة بذكاء لترك الجمهور في حالة صدمة وتساؤل عميق: إلى أي مدى يمكن للطموح والجشع أن يدفع الإنسان لتدمير ذاته ومن حوله؟ وهل يمكن أن تصبح التكنولوجيا، ممثلة في الذكاء الاصطناعي، قوَّة مدمرة تُزيِّف الحقيقة وتدفع الإنسان لاتخاذ أسوأ قراراته؟

"ماكبث المصنع" كان تجربة مسرحيَّة مختلفة ومثيرة للتفكير. بين الإبداع الفنِّي والتَّحديات التَّقنيَّة، وبين الأداء التمثيليِّ والرَّؤية الإخراجيَّة، نجح العرض في تقديم رؤية معاصرة تواكب العصر، لكنَّها تظلُّ وفيَّة لروح شكسبير العميقة. كان العمل بمثابة دعوة للتأمل في علاقتنا مع التكنولوجيا والطموح، وكيف يمكن لهما أن يصبحا قوَّة مدمرة إذا لم نكن على وعي بما يدفعاننا إليه.

### 3. البخارة -

#### دخانها يحجب شمس مسقط

على خشبة المسرح، ينحسر الضوء ليكشف عن دخان كثيف يخلق كلَّ شيء، بينما تتحرَّك أجساد الممثلين بثقل وتشنج، وكأنَّها تختنق تحت وطأة المعاناة. فجأة، تصدح الصرخة الأولى: "ويني الشمس؟". عبارة قصيرة لكنَّها تفتح الباب على مصراعيه لعالم

مظلم مكتظ بالألم والقهر، حيث يصبح المسرح مرآة تعكس أزمة بيئيَّة وإنسانيَّة عميقة. العرض التُّونسيّ "البخارة"، الذي أخرجه صادق الطرابلسي، وقدمته فرقة تونسيَّة باللهجة التُّونسيَّة مع لمسات من اللُّغة الفرنسيَّة، هو إنتاج من أوبرا تونس - قطب المسرح. نحن أمام لوحة احتجاجيَّة صارخة، تُدين الظلم الاجتماعي والاستعمار البيئي، حاملة قضية محليَّة أصداؤها تتردد عالميًّا.

القصة تدور في مدينة تونسيَّة تستحضر أجواء مدينة قابس، حيث يغطي دخان المصنع "البخارة" سماء المدينة ويختنق به سكانها. المصنع، الذي وُصف يوماً بأنه رمز للتقدُّم، تحوَّل إلى أداة للموت البطيء، يجلب أمراضاً مثل السرطان، وينهش أجساد ساكنيها. بين أحلام مفقودة كالآبوة والأمومة، وفقدان الأحبة تحت وطأة الدخان السام، يظهر يحيى ودلال كصوتيِّ مجتمع يرزح تحت وطأة قهر اقتصادي وسياسي. القصة لا تعكس فقط مأساة قابس، بل هي مرآة عالميَّة تنقل صرخة كفاح من أجل البقاء.

جديد، تمثل شوقها للأمومة الذي تسلبه الظروف القاسية المحيطة بهما.

في هذا المشهد، لم تكن الكلمات وحدها كافية؛ بل كانت الحركة هي اللغة الرئيسية، حيث امتزجت الحميمية بالألم، والرغبة بالتحدي، والحلم بالمستحيل. هذه اللحظة أبرزت الصراع العميق بين الحلم والواقع، بين الحياة والموت، بين الرغبة في الإنجاب، وبين العقم والإجهاض الذي فرضه الدخان والمرض.

البساطة التي اعتمدها العرض في تصميم الديكور كانت إحدى نقاط قوته البارزة. جدار متحرك، مروحة سقف تدور بلا توقف تراقب استمرارية الحياة والاختناق، وكرسي أصفر يتحرك بين المشاهد بعجلات، متحولاً من قطعة أثاث منزلية إلى عرش للسلطة. هذه العناصر البسيطة لم تكن مجرد أدوات مسرحية، بل رموزاً حيّة تجسد القهر والاختناق الذي يعاني منه سكان المدينة.

الجدار، بحرفية المخرج، تحول إلى شاشة عرض ديناميكية من خلال تقنية المابنغ، ليصبح نافذة تطل على مشاهد البحر الصافي أو غابة جميلة، لكن دخان المصنع الكثيف كان يتخلل تلك المشاهد ليؤكد على التناقض بين جمال الطبيعة والدمار البيئي. هذا التوظيف الذكي جعل الجدار جزءاً من العرض، يتنفس مع الشخصيات ويتفاعل مع معاناتها.

أما الكرسي الأصفر، بحركته المستمرة بين المشاهد، فقد أصبح رمزاً متغيراً يعكس تبدل السلطة والمكان. تارة يظهر ككرسي الفرنسي، رمز السلطة الخارجية التي تراقب بلا مبالاة، وتارة كجزء من البيت، شاهداً على الصراعات الداخلية للأسرة. هذه الحركة أضفت عليه رمزية عميقة، حيث جسد التناقض بين الثبات الظاهري والحركة المستمرة، ليصبح قطعة تحمل في طياتها أوجاع المدينة ومصائر شخصياتها.

ظهر مشهد يحمل رمزية عندما جسد الممثل السباحة داخل كيس بلاستيكي شفاف، مما عكس شعوراً بالاختناق والاعتراب. ربّما كان هذا المشهد



لكنّ "البخارة" ليست قصّة مباشرة. بل هي سلسلة من الرموز التي تُروى من خلال سينوغرافيا بارعة. جدار المسرح المتحرك كان أداة لتحويل الخشبة بين أماكن مختلفة: غرفة معيشة، شوارع مدينة، المصنع ذاته، وحتى سطح منزل حيث ينظر السكان إلى السماء بحثاً عن نجمة تضيء ظلامهم.

أداء الممثلين في البخارة كان أحد أبرز عناصر العرض، حيث تميّزوا بحرفية عالية في التعبير الجسدي والحواري. ورغم استخدام اللهجة التونسية التي قد تكون غير مألوفة للبعض، إلا أنّ تعابيرهم الجسدية، وحركاتهم الثقيلة المشحونة عوّضت عن حاجز اللغة، ممّا أتاح لنا فهم مشاعر الشخصيات ومعاناتها بعمق. على سبيل المثال، المشهد الذي ترفع فيه دلال رجلها كان مشهداً رمزياً يحمل في طياته ألماً عميقاً وحلماً ممزقاً. بحركة جريئة ومليئة بالمعاني، ترفع دلال رجلها وكأنّها تقول لزوجها يحيى: "تعال وادخل." هذه الحركة، التي يمكن تفسيرها على أنّها دعوة رمزية لاحتضانه في أحشائها ليكبر ويولد كطفل



إشارة إلى أنه حتى الأماكن التي يُفترض أن تكون مفعمة بالحياة، مثل البحر، باتت مقيّدة ومصدراً للمعاناة بفعل الدخان والبيئة السّامة. وفي لحظة أخرى ذات دلالة، قام يحيى بكسر كأسه البلاستيكي أمام شخصيّة الفرنسيّ. هذا الفعل بدا كأنه رفض فرديّ صريح لنظام قمعيّ، وربما رمزاً لتحطيم القيود الاقتصادية والسياسيّة التي تثقل كاهل المجتمع. هذه المشاهد، برمزيتها المتنوّعة، تدفع الجمهور للتساؤل: هل التحطيم يشير فقط إلى الرّفص البيئيّ، أم أنه دعوة للتحرر الكامل من كلّ أشكال القهر؟

الإضاءة كانت البطل الخفيّ في هذا العرض، تتقلّت بمهارة بين دفء الضوء في الغرف العائليّة، وظلمة المصنع الخائفة، وصولاً إلى الإضاءة الخافتة على سطح المنزل، ممّا أضفى بعداً شعورياً ومكانياً متغيّراً. أمّا الموسيقى، فكانت بعيدة عن التّقليديّة، إذ حملت أجواءً من الصّخب وأصواتاً غريبة، وكأنّهم أرادوا أن يعيّنونا ذلك الإحساس بالفوضى والاختناق، ليصبح المشاهد وكأنّه جزء من هذه المعاناة التي تطارد الشّخصيّات على خشبة.

رغم أنّ النصّ ينبع من معاناة مدينة قابس، إلّا أنّ عرضه تجاوز الحدود المحليّة لي طرح قضية عالميّة. 'البخارة' تسلّط الصّوء على الاستعمار البيئيّ، الذي لا يزال يفتك بمجتمعات الجنوب العالميّ، حيث تسيطر الشركات الكبرى على الموارد الطّبيعيّة بلا اكتراث لحياة السّكان أو البيئة. في لحظة فارقة، يدرك الجمهور أنّ 'البخارة' ليست مجرد دخان يغطي سماء قابس، بل استعارة لكلّ نظام يستنزف الإنسان والبيئة لصالح الرّبح، ليصبح العرض صرخة عالميّة ضد الظلم.

اختيار اللهجة التّونسيّة كان قراراً جريئاً يعكس التزام المخرج بالتعبير عن قضيته بصدق بلغته الأمّ، ممّا منح العرض واقعيّة وحميميّة لا تُضاهى. أمّا اللّغة الفرنسيّة، فتمثّلت الصّوت الاستعماريّ الغريب عن واقع الشّخصيّات، لتكون أداة رمزيّة تعكس الهيمنة والتّباين التّقايّف. ورغم اعتراض البعض على عدم استخدام اللّغة العربيّة الفصحى، إلّا أنّ اللهجة

التّونسيّة نقلت النّصّ بعمق وصدق، لأنّ المسرح ليس مجرد كلمات تُقال، بل هو شعور وصورة وصمت يصرخ في وجه الظلم. والصّرخة هي نفسها في كلّ اللّغات.

#### 4. لن نسامحنا -

##### عندما يرفع المسرح قبعته

في عالم تغشاه القسوة ويسوده الخداع، تبتثق مسرحيّة (لن نسامحنا) كصرخة مدويّة ضدّ الظلم والخيانة المجتمعيّة. العرض المسرحيّ يقدّم رحلة دراميّة مليئة بالرموز الفلسفيّة، والرموز السياسيّة التي تضع الإنسان أمام مرآة ذاته، كاشفاً عن هشاشته الأخلاقيّة وتواطئه الصّامت في الجرائم الكبرى. هذا العمل لا يقف عند حدود الحكاية التّقليديّة، بل يتعدّها ليصبح مرآة لواقع مأزوم حيث تتشابك المصالح، وتُغيب الحقيقة تحت عباءة السّلطة والنّفاق الاجتماعيّ.

المجسم الذي يمثل البناية ذاتها. وعلى الرغم من جهوده المستمرة لتنظيف الدّاخل والخارج، تبقى القذارة العالقة في جواهرها عصيّة على الزّوال. في إشارة رمزيّة بليغة، يكشف المجسم عن فساد عميق يستعصي على الإصلاح، وكأنّ تنظيف المظاهر لا يمكنه الوصول إلى فساد الرّوح. ورغم أنّ واجهته قد تبدو لامعة بفعل جهده، يظل الدّاخل غارقاً في الفوضى والانحلال، في انعكاس صارخ لنفاق مجتمع يزّين ظاهره بينما يتآكل في داخله.

الديكور في العرض كان عبقرياً في تكوينه وعمقه الرّمزيّ، حيث تحوّل المسرح إلى منظومة بصرية متكاملة، تعكس المجتمع وطبقاته المتداخلة. العمارة متعدّدة المستويات لم تكن مجرد خلفية ثابتة، بل جسّدت ديناميكيّة الصّراعات الطبقيّة والاجتماعيّة. في المستوى السّفليّ، يقف عامل النّظافة، ممثلاً للطبقة المهمّشة التي تحمل على عاتقها عبء تنظيف قذارة المجتمع، بينما يعاني أفرادها في صمت خانق. ورغم جهوده المضنية، تبقى البناية رمزيّة لفساد متأصل لا يمكن تطهيره.

المستوى الثّاني يحتضن المرأة، التي تمثل الطبقة الوسطى المحاصرة بين المطرقة والسندان. هي ليست فقط شاهدة على التناقضات الاجتماعيّة، بل ضحية مباشرة للصّراعات بين النّخب المتسلّطة والطبقة الدّنيا، تتأرجح بين القهر والنّجاة دون أيّ مخرج واضح.

أمّا المستوى الأعلى، حيث يتحرّك التّجار والمسؤولون بحريّة تامّة، فهو تصوير جريء للنّخب الحاكمة التي تدير المجتمع وفقاً لمصالحها وأهوائها، تتلاعب بمصائر الآخرين دون أيّ وازع أخلاقيّ. هذا المستوى الأعلى لا يعبر فقط عن الهيمنة الاقتصاديّة والسياسيّة، بل يشير أيضاً إلى عزلة تلك النّخب عن معاناة المستويات الأدنى، وكأنّهم يعيشون في عوالم منفصلة تماماً عن الواقع.

هذا التّقسيم المكانيّ لم يكن فقط وسيلة جماليّة، بل أداة دراميّة نجح العرض في استخدامها لفصح



الخيانة، في هذا العرض، تتجاوز كونها فعلاً فردياً محدوداً، لتصبح فعلاً جماعياً مهيكلاً، تجسيداً لانهيار المنظومة الأخلاقيّة للمجتمع بأكمله. هنا، لا يتورّط الفرد وحده، بل يشترك المجتمع بأسره، بصمته أو تواطئه، في جرائم الظلم التي تُرتكب بحقّ الأبرياء. في قلب هذا المشهد المأساويّ تقف المرأة، التي تتجاوز كونها شخصيّة محوريّة لتتحوّل إلى رمز شامل؛ رمز للأُمومة، للوطن، وللأنوثة المسلوبة. التّهم الظّالمة التي تلقى عليها، من زنا وزندقة، ليست سوى انعكاس للفساد المتأصل في البنية القيمية والنّظم السلطويّة، حيث تصبح السّلطة آلة تُستخدم لتشويه الحقائق وتحريفها. وفي حين تنهال الاتهامات، يظلّ المجتمع مشلولاً بين دور الشّاهد الصّامت والشّريك المتواطئ، ممّا يجعل هذه الخيانة جريمة يشترك الجميع في صنعها، سواء باليد أو بالصّمت.

في المقابل، يظهر عامل النّظافة كشاهد محايد يحمل وعياً عميقاً بعبثيّة الواقع. يتموضع عند أدنى مستويات العمارة الاجتماعيّة، منهمكاً في تنظيف

صرخة نقد حادة ضد هيمنة الطغيان الاقتصادي والسياسي. الكيس الشفاف المربع، الذي يرمون أوراق لعبهم عليه أثناء اللعبة، ثم يُلقى عليها في نهاية اللعبة ليستقط ويغلفها، لا يُبقِيها فقط تحت المراقبة المستمرة، بل يحولها إلى كيان هش معلق في الفراغ، مجرداً من القدرة على إسماع صوتها أو الدفاع عن كينونتها.

إنّ تغليف المرأة بالكيس الشفاف يعمّق دلالات تهميشها وقهرها، وكأنّها لم تعد سوى سلعة تُقامر عليها القوى المتسلطة دون اكرث لإنسانيتها أو حقّها في الحياة.

عندما تصل العبيّة ذروتها، ويراهن أحدهم بطائرته الخاصة، ثم بزوجته، ينكشف النظام الأخلاقي للمجتمع بكلّ قسوته، لتتعرّى بشاعة القيم الإنسانية حين تتحوّل إلى أوراق مساومة في لعبة نظام طبقيّ مريض. هذا المشهد لا يُظهر فقط تفكّك القيم الأخلاقية، بل يعرّي استغلال الإنسان للآخر، وتحويله إلى وسيلة للتّرف والمرح. إنّ انعكاس صارخ للهوّة الأخلاقية السّحيقة التي تسود الطبقات العليا، والتي لا تتردّد في التّضحية بكلّ ما هو ثمين من أجل متعة عابرة لا تدوم.

الإضاءة والموسيقى تكاملتا بذكاء لتشكيل الحالة النفسيّة والدراميّة للعمل. الإضاءة بتباين ألوانها وظلالها عمّقت الفارق بين مشاهد القسوة، مثل التعذيب، والهزليّة السوداء، كالرقص فوق رأس المرأة، ممّا أبرز الصراع الطبقيّ بين النّخب والطبقات المهمّشة. الموسيقى، بأصوات المطر والبرق والنغمات المعدنيّة الحادة، لم تكن مجرد خلفية، بل أضافت توتراً نفسياً وحالة شعوريّة مكثّفة، ممّا جعل العرض تجربة بصريّة وسمعيّة متكاملة.

في قلب المسرحيّة، تجلّت الشّخصيّات كرموز عميقة تعكس أبعاد المجتمع المتناقض. المرأة ليست مجرد ضحيّة تُلقى عليها الاتهامات جزافاً، بل هي رمزٌ للإنسانيّة المظلومة، الأم، والوطن، تحمل عبء الخيانة الجماعيّة التي أسقطتها في الهاوية. وعلى النقيض، يظهر عامل النظافة كشاهد واع، يصرخ



التّفاوت الطبقيّ، وتجسيد العبيّة الاجتماعيّة في مجتمع فقد بوصلته الأخلاقية.

يبدأ العرض بمشهد افتتاحيّ مهيب، حيث تهيمن منصة الإعدام والسّلاسل المتدلّية من أعلى المسرح إلى خشبته على الفضاء البصريّ، ممّا يضع الجمهور فوراً في قلب المأساة. هذه السّلاسل، التي ترتفع لاحقاً لتأجيل الإعدام، وكأنّها تمنح المجتمع فرصة أخيرة لمراجعة نفسه، ثمّ تعود لتسقط في النهاية، تحمل دلالات رمزيّة متعدّدة. إنّها تمثّل قيود الظلم والقهر التي تطوّق حياة المهمّشين والمظلومين، تلك القيود التي تبدو أبدية وغير قابلة للكسر. ومع ذلك، في لحظة السّقوط الأخير، تتجلّى دلالة أعمق: أن هذه القيود لا تتحطّم إلا بسقوط الظالمين أنفسهم في جحيم أفعالهم.

على امتداد العرض، يتصاعد العبث الأخلاقيّ، وتجريد الإنسان من قيمته، ليلبغ ذروته في مشهد القمار الذي يُمارس فوق رأس المرأة. هذا المشهد يتجاوز كونه صورة رمزيّة للعبيّة الاجتماعيّة، ليصبح

## 5. غصة عبور -

### عالقون بين ضفتي الأمل والواقع

على خشبة مسرح العرفان، وفي اليوم الأخير من مهرجان المسرح العربي، أشرقت مسرحية "غصة عبور" للمؤلفة تغريد الداود، برؤية إخراجية من محمد الأنصاري. افتُتح العرض بأغنية جماعية "اعبروا اعبروا"، اجتاحت فضاء المسرح بروح مفعمة بالأمل المشوب بالقلق. بين ضوء خافت يُلقي بظلاله على الجسرين، وألحان تتردد في أرجاء المسرح، تأخذنا المسرحية في رحلة بين جسرين معلقين قدّمتهما فرقة المسرح الكويتي. تجد نفسك عالقاً بين الواقع والحلم، بين جسرين يرمزان إلى الأمل الذي يحاول الجميع عبوره، وبين الواقع الثقيل الذي يعيدهم دائماً إلى نقطة البداية. المسرحية تفوص عميقاً في النفس البشرية، حيث تتجسد المعاناة الإنسانية من خلال شخصيات تحمل أثقالتها الخاصة على جسر يبدو وكأنه مرآة لصراعاتهم الداخلية.

النص المسرحي جاء رائعاً بكل تفاصيله، كثيفاً ومفعماً بالرمزيات، حيث تجاوز الجسر دوره كعنصر ديكوري ليصبح رمزاً للأمل المعلق بين الواقع والخلص. كل شخصية على الجسر تحمل عبئاً يتقل خطواتها، وقيوداً اجتماعية أو نفسية تمنعها من الوصول إلى "الجهة الأخرى":

المرأة (إيمان): تجسد الأمومة والتضحية في أنقى صورها. عجزها عن العبور لأن ابنها الرضيع لا يملك جواز سفر كان لحظة تعكس عمق معاناتها، لكنها تثير التساؤل حول إمكانية خلق نهاية أكثر جرأة، مثل تراجع الجميع عن التضحية لإنقاذ الرضيع، مما كان سيكسر النمطية ويضيف بعداً غير متوقع.

- الكاتب (عماد): شخصية عالقة بين الهوية والانتماء. تخلصه من وثيقة اسمه الأجنبي ليعود إلى جذوره وهويته الأصلية كان لحظة مكثفة تبرز صراعه مع ذاته ومع قيود المجتمع.
- العجوز (سعيد): رمز المسؤولية الثقيلة التي حملها طوال حياته. تخلصه من وثائق مالية

في صمت، مجسداً ضمير المجتمع الذي يدرك عبثية الواقع، لكنه يقف عاجزاً أمام تغييره. بينما يتجلى الإمام كرجل دين متلون، يطوّع النصوص الدينية لخدمة أهوائه، في صورة صارخة للخيانة المقدسة التي تبرّر الظلم. أما التجار والمسؤولون، فيُمثّلون الطبقة المهيمنة التي تلهو بمصائر الآخرين، إذ تحوّلهم إلى أدوات ترفيه ومساومة، كما يظهر في مشهد المقامرة فوق رأس المرأة، في تجسيد لعبثية السلطة والنظام الطبقي. وفي المقابل، يقف الابن، الذي يجسد النبيل في عالم متخاذل، مدافعاً عن أمه حتى الموت، ليصبح موته بأوامر عليا شاهداً على قسوة السلطة، وصمت مجتمع اختار التواطؤ.

النجاح الحقيقي لأي عرض مسرحي يكمن في قدرته على التأثير العاطفي والفكري في الجمهور، وهذا ما نجح فيه هذا العرض بامتياز. التّنقل بين مشاهد الحزن والحدة التي سيطرت على العرض، وبين المشهد الكوميدي الوحيد الذي جاء ذكياً ومبرّراً، خلق حالة من التفاعل العميق. شعر الحضور بثقل المأساة وهمومها، بينما أتاح هذا المشهد المضحك لحظة راحة وسط التوتر العام. التأثير كان واضحاً في وجوه الحاضرين، مما يشير إلى أن العمل لم يكتف بتحرك المشاعر، بل أثار التفكير أيضاً، ليجعل الجمهور أكثر من مجرد متفرجين؛ بل جزءاً حيوياً من التجربة الشعورية والفكرية التي صاغت المسرحية.

"لن نسامحنا" ليست مجرد عرض درامي، بل دعوة للتأمل في مصير مجتمع يفقد بوصلته الأخلاقية. الخيانة ليست قدراً محتوماً، بل نتيجة لاختيارات خاطئة تكشف عن هشاشة القيم عندما تواجه بالسلطة والنفاق. من خلال هذه التحفة الفنية، يضعنا المخرج محمد العامري، والكاتب إسماعيل عبدالله، أمام مرآة الذات، ليكشف لنا مسؤوليتنا كأفراد وجماعات. فمتى سنتوقف عن التواطؤ مع الظلم؟ وهل يمكن للفن أن يكون شرارة لصحوة مجتمعية تعيد ترتيب القيم المفقودة؟



ارتفع كرمز شامخ للأمل البعيد الذي يُخصّص للنخبة والطبقة الثرية، بينما كان الجسر السفلي بحركته الديناميكية بمثابة انعكاس لحالة الاضطراب، والصراع الداخلي الذي تعيشه الشخصيات.

عندما يتحرك الجسر السفلي بشكل دائري، يتولّد مشهد سينمائي بامتياز، حيث يشعر المشاهد وكأنّه يحمل كاميرا خفية تدور حول الشخصيات، ممّا يعكس دوران الشخصيات حول صراعاتها الداخلية وأحلامها العالقة. هذه الحركة الدائرية لا تكتفي بتغيير الزاوية البصرية للمشاهد فحسب، بل تضيف طابعاً بصرياً متجدداً يعمّق الإحساس بالتيه والبحث المستمر عن الخلاص.

استغل المخرج هذا المشهد السينمائي ليضع الجمهور في موقع المراقب والمشارك في آن واحد، وكأنّهم يدورون مع الشخصيات في دائرة مغلقة، ليعيشوا معهم حالة الجمود والقلق المستمر. هذه التقنية أضافت بعداً درامياً وبصرياً منح العرض

تحمّل أحلام أبنائه المستقبلية كان بمثابة اعتراف مؤلم باستسلامه للأقدار، في مشهد يحاكي أعماق صور الانكسار الإنساني.

• رجل الأعمال: وجه البراغمية القاسية والمتجرّدة من الإنسانية. حضوره أضاف بعداً درامياً مكثفاً، خاصّة في مشهد مطالبته بالتخلّص من الطفل باعتباره عبئاً إضافياً. هذا التصرف جعله يقف في مواجهة مباشرة مع القيم الإنسانية التي حاول الآخرون التمسك بها.

• رجل المرور: صوت السلطة والتنظيم، والمحرّك الأساسي للصراع. دعوته الجميع للتخلص من "الأثقال" لم تكن مجرد نداء ظاهري، بل رمزاً للتخلّي عن الماضي والأحمال التي تعيق العبور، لتترك الشخصيات في صراع داخلي مع ما يمكنها التخلي عنه حقاً.

قدّم المخرج رؤية إبداعية مبتكرة، حيث أصبح الجسران المحوران الأساسيين الذي تدور حوله الأحداث، ورمزاً للفجوة بين الطبقات والآمال. الجسر العلوي

وفي لحظات أخرى، تحوّلت هذه البوّابات إلى قبور، حيث جسّدت الموت كرمز للفقدان أو النهاية.

استخدام البوّابات بهذه الطريقة كان إبداعياً، حيث أصبحت وسيلة بصرية قويّة للتعبير عن العزلة، الذاكرة، والموت. ظهور الشّخصيّات وخروجها من هذه البوّابات أضاف حالة من التّوتر والعمق الدّرامي، وكأنّهم يتحرّكون بين الماضي والحاضر، بين الأمل واليأس.

الجمع بين الجسر العلويّ الذي يعكس الأمل والحلم، والبوّابات في الأسفل التي تمثّل القيود، الذّكريات، والقبر، خلق تبايناً بصرياً ودرامياً عبّر بشكل رائع عن الصّراع الإنسانيّ بين السّعي للعبور والبقاء عالقاً في دوامة الماضي وأثقاله.

الإضاءة في العرض كانت متقنة، حيث نجحت في إبراز الرّمزيّة والصّراع بين الأعلى، الذي يمثّل الأمل، والأسفل، الذي يعكس الواقع. التّلاعب بالإضاءة أضاف عمقاً درامياً، خاصّة في لحظات نزول الشّخصيّات وخروجها من البوّابات. أمّا الموسيقى الكلاسيكيّة، فرغم قوّتها وجمالها، إلّا أنّها في بعض اللّحظات طغت على الدّراما، ممّا جعل الصّمت أو الحوار المسرحيّ بلغة مكثّفة خيارين مفقودين كان يمكن أن يبرزاً ثقل المشاعر وتعميق الشّخصيّات بعمق أكبر.

النهاية جاءت كتصعيد منطقيّ للأحداث، حيث تضجّي الأم بنفسها لإنقاذ رضيعها. رغم قوّة المشهد، إلّا أنّه كان متوقّعاً. ربّما كان من الأفضل كسر هذه النّمطيّة بإيجاد حلّ دراميّ مفاجئ، مثل تضحية شخصيّة أخرى غير متوقّعة.

"غصة عبور" ليست مجرد حكاية عن شخصيّات تحاول العبور؛ إنّها مرآة لصراعات الإنسان مع ذاته ومجتمعه. المسرحيّة تطرح سؤالاً وجودياً: هل الأمل عبء يجب التّخلّص منه، أم هو الخلاص الذي يجعلنا نكافح رغم الألم؟ وهل نستطيع أن نعبر جسر حياتك دون أن نتخلّص ممّا يثقل روحك؟



تقرّداً، وأبقت الجمهور على تواصل دائم مع رمزيّة الجسر وصراعاته المتجسّدة.

الرّمزيّة كانت واضحة في استخدام الجسر كعنصر مكانيّ وزمانيّ. نزول الشّخصيّات من الجسر إلى الأسفل خلال حوارات المونولوج، كان بمثابة هبوط إلى واقعهم المؤلم، وكأنّهم يواجهون حقيقتهم العارية بعيداً عن أحلامهم. العودة إلى الجسر بعد انتهاء المونولوج كانت هروباً واضحاً من هذا الواقع إلى أمل زائف أو مؤقّت.

أمّا البوّابات التي كانت تظهر وتختفي بين الحين والآخر في العرض، فقد حملت أبعاداً رمزيّة أخرى أضافت عمقاً للمسرحيّة. هذه البوّابات لم تكن مجرد منافذ عاديّة، بل تحوّلت في العرض إلى أدوات متعدّدة الاستخدامات. مرّة كانت تجسّد سجنًا معنويًا يعكس القيود التي تعيق الشّخصيّات، ومرّة أخرى كانت بمثابة أبواب تُفتح لتستدعي الشّخصيّات من أعماق ذاكرة الممثّل، وكأنّها انعكاس لصراعاته الداخليّة.



## الأنماط الموسيقيّة في العروض الخليجيّة في مهرجان المسرح العربيّ (مسقط 2025)

شهد المسرح الخليجيّ في العقدَيْن الأخيرين وجوداً واضحاً في الحركة المسرحيّة العربيّة، وأصبح للمسرح الخليجيّ سمات تميّز عناصره عن غيره من المسارح العربيّة. ومن أهمّ العناصر في العرض المسرحيّ هو الموسيقى، وفي السّطور التّالية نلقي الضّوء على بعض من أنماط الموسيقى في المسرح الخليجيّ لتتعرّف على كيفة توظيف الموسيقى في هذه العروض.



د. ياسمين فراج  
(مصر)

ليست العربيّة، بينما كان كبير قبيلة الجانّ يتحدّث بلغتهم المبهمة للجمهور، وفي نفس الوقت يتحدّث العربيّة ليكون حلقة الوصل بين المرسل والمتلقّي.

من العناصر الأساسيّة والمتميّزة جدّاً في هذا العرض المكيّاح لعزيزة البلوشي وابراهيم الجسّاسي، لأنّه لعب دوراً رئيساً في العرض خاصّة شخصيّات عالم الجنّ، كذلك كانت الأزياء والإكسسوارات التي صمّمها مهند السعدي متميّزة ومعبرة عن كل شخصيّة دراميّة.

### موسيقى موشكا:

وضع موسيقى العرض: يوسف الحارثي الذي اعتمد فيها على الموسيقى الشعبيّة العُمانيّة، والموسيقى الدراميّة المؤلّفة لمشاهد العرض، وقد تضمّن العرض ثلاث أغنيات شعبيّة كانت بحسب ترتيب ظهورها:

فن النانا من محافظة ظفار، لا تصاحبه أيّ آلات موسيقيّة ويعتمد على الغناء الثنائيّ في الأصل، ولكنّه قد يؤدّي بشكل فرديّ أو جماعيّ، ولحنه خفيف متجدّد أي يمكن الإضافة له، وقصيدة أغنية النانا لا تتعدّى البيت الشعريّ العربيّ الفصيح. وقد ظهرت هذه الأغنية في بداية العرض بكلمات اللغة الشّحرية/ الجباليّة، وهي إحدى اللّغات السّاميّة، وتنسب إلى قبائل الشّجرة سكّان ظفار الأصليين، وهي لغة مشتقة من اللّغة الحميريّة الأمّ، وتحتوي هذه اللّغة على عدّة لهجات حسب المنطقة، ولكنّ الاختلاف بسيط. وقد أرفق صنّاع العمل النّصّ الشعريّ لهذه الأغنية باللغتين الشّحرية والعربيّة كالآتي:

|                     |                    |
|---------------------|--------------------|
| شمع تو آت يشوف      | نصت هت آهي         |
| أسمعوني يا بني يشوف | وأخيراً أصبحت ملكي |
| شيعن                | بيركشوك أسبري      |
| سامعين              | العفو منك سيدي     |
| أصيل                | هيرا أريت ستيوت    |
| سمعنا               | عند اكتمال القمر   |
| عق شوفلس نفست       | كلا تس أد موت      |
| في بطنها روح        | فالموت لها         |

فنّ المحوكة، يتضمّن غناءً وأداءً حركيّاً مشتركاً بين الرجال والنساء، والآلات المستخدمة فيه إيقاعيّة



### شجرة اللبان (موشكا) من عُمان:

أسطورة شعبيّة عُمانيّة حول شجرة اللبان التي تنبت في الصّحراء دار حولها مضمون النّصّ الدراميّ للعرض العُمانيّ (شجرة اللبان موشكا) تأليف/ محمد الشّحري، ليأتي مخرج وسينوجراف العرض/ يوسف البلوشي ليقسّم الشّخصيّات بين عالمين، عالم الجنّ وعالم الإنس، حيث تعشق الجنّيّة "موشكا" هذا الإنسيّ وتزوّجه، فتحكم عليها قبيلتها من أهل الجنّ أن تختار العقاب الذي ترضيه بعد علمهم بأنّها تحمل جنيناً من إنسيّ، فتختار أن تتحوّل إلى شجرة خضراء وسط الصّحراء يستظلّ بها المارّة من الحرارة.

قام مخرج العرض بجهد كبير ظهر في سينوجرافيا العرض المتميّزة، وتدريب المجاميع، والتدريب الجسديّ للممثّلين الفرديّين في عالم شياطين الجنّ، والمثلة التّونسية نادية عبيد، التي جسّدت شخصيّة موشكا، حيث أجمع جميع من شاهد العرض على لياقتها وأدائها المتميّز للدور. والجدير بالذكر أنّ اللّغة التي تحدّث بها أشخاص قبيلة الجن كانت



مصوطة بذاتها. ويُمارس هذا النمط في ولاية السويق بمحافظة شمال الباطنة من سلطنة عُمان، ويؤدّى في السمر والمناسبات الاجتماعية، وقد ظهرت هذه الأغنية في مشهد زواج موشكا من الإنسي.

فنّ الإيلي مكبور: جملة تعني بالجمال المحبين، وهو فنّ ينتمي لريف محافظة ظفار، الغناء فيه عبارة عن لحن قصير جداً، يتكرّر عدّة مرّات مع تغيير الكلمات فقط، ويكون في ميزان ثنائي بسيط وتستخدم فيه آلات إيقاعية فقط، ويرقص فيه شابٌ بسيفه في شكل دائري مع صبيّة.

وفي نهاية العرض تظهر عازفة القربة شروق المعوليّ لتقدّم وصلة من العزف على هذه الآلة الموسيقية الشعبية باقتدار.

المشهد الذي تتحوّل فيه شخصيّة (موشكا) من إنسيّة إلى الجنيّة، وهي طبيعتها الأولى صاحبها موسيقى جمعت بين بعض الأغنيات الشعبية المذكورة سلفاً، وموسيقى عالمية، وهو مزيج موسيقيّ يعبر عن الازدواجية في الشخصية.

### الظلّ الأخير:

عرض (الظلّ الأخير) من المملكة العربية السعودية، تأليف فهد ردة الحارثي الذي نهده يطرح التساؤلات في معظم نصوصه، ويتركها للمتلقّي دون إجابات شافية. النصّ يناقش فكرة الانتظار، وبمشاهدة العرض وجدت نفسي بين انتظار بيكيت في نصّه الشهير (في انتظار جودو) وانتظار الحارثي في نصّه (النّاس والحبار) الذي أصبح الظلّ الأخير كاسم للعرض المسرحي، فكلاهما ينتظران نفس الغائب، ولكن كل منهما يبحث عنه بطريقته.

سينوجرافيا وإخراج خالد الرويعي، المخرج البحريني الواعي بتفاصيل ما يقدمه وقد كانت متميّزة جداً. أبطال العرض كانوا مجموعة من الشباب الموهوبين هم: فهد الغامدي، عبد الله الحمادي، عمر مسعود، علي الخميس، ورزان البرق، وكم أسعدني أن أشاهد ممثلة سعوديّة شابّة على خشبة المسرح. قدّم الرويعي صورة المنتظرين في نصّ الحارثي وهم مكبلون بحبال طوال الوقت، أحياناً

تكون رأسيّة وأحياناً أفقيّة، فهم مكبلون بالغائب المنتظر من ناحية، وبالواقع المستقبليّ المنتظر من ناحية أخرى.

### موسيقى المرض:

ألّف موسيقى عرض الظلّ الأخير الموسيقيّ البحرينيّ يوسف قازاني، الذي وضع ستة ألحان صاحبت ستة مشاهد وفّت المطلوب منها في هذه المشاهد برؤية جيّدة جداً، وكانت على النحو التالي:

اللّحن الأوّل بعنوان الغافل، حيث يبدأ اللّحن بغناء جملة (يامن أطلال النوم قُم) وفي نهايتها نسمع صوت الصّنج يقرع بقوة، وكأنّه يوقظ النيام، ثمّ تدخل تيمة موسيقية في ميزان رباعيّ بسيط، ونغمات مقام نهاوند، تعزفها آلة وترية بالنبر مع آلة التشيللو، ثمّ تدخل آلة النفخ النحاسية الكورنو مع مجموعة الفيولين، ثمّ عزف من آلة نفخ خشبيّة، ثمّ يدخل لحن جديد ذو طابع بوليفوني من خطين تعزف فيه آلة العود اللّحن الأساس، بينما تعزف مجموعة الفيولين تيمة لحنية ثانية معه، ثمّ يظهر عزف من

إيقاعات راقصة متنوّعة النقرات مع عزف من آلات النفخ الأوركسترالية فلوت وأبوا وكلارينيت وكورنو، ومجموعة الفيولين مع آهات بصوت رجل تظهر في أجزاء محدّدة من اللحن، وفي نهاية هذا الجزء من اللحن يظهر الانطباع السّمعي بالصّراع بين آلات النفخ النّحاسي، وبين مجموعة الفيولين، ثمّ تتوقّف جميع الآلات وتعزف الدّفوف فقط.

الفكرة اللّحنية الثّانية من هذا اللّحن يتوقّف فيها الإيقاع، ويبدأ لحن جديد في نغمات مقام حجاز ذي الطابع الديني الصّوفي، على طريقة العزف الحرّ غير المقيّد بإيقاع، مع آلة نفخ خشبي، وآلة الجيتار، ومجموعة الفيولين التي تعزف نغمة واحدة مهمّدة، وينتهي هذا الجزء بقفلة مستقرّة سمعيّاً تدلّ على التّيقّن من شيء ما.

اللّحن الرّابع بعنوان معركة خاسرة، يبدأ هذا اللّحن في ميزان ثنائيّ بسيط، وفي نغمات مقام كرد الذي يحمل شجناً نسبياً، وتعزف فيه الدّفوف نقرات إيقاع يجمع بين الفلاحي المصريّ والأيوب، مع غناء آهات من صوت نسائيّ، وعزف من آلات مجموعة الفيولين، وآلة النّاي، ثمّ يتوقّف الإيقاع والصّوت النسائيّ، وتدخل آلة الأبوا في العزف بلحن حرّ مع مجموعة الفيولين، يتخلّلها ظهور آهات الصّوت النسائيّ.

اللّحن الخامس بعنوان الرّقص الصّوفيّ، جاء اللّحن في نغمات مقام حجاز ذي الطابع الديني الصّوفيّ في ميزان رباعيّ بسيط بطيء نسبياً ونقرات ضرب الوحدة الكبيرة، عزف فيه اللّحن الرّئيس آلة الكلارينيت الخشبيّة بمصاحبة آلة نبر وترية، يتغيّر الميزان إلى ثنائيّ بسيط في منتصف اللّحن يعطي سرعة للّحن، ثمّ يعود إلى الميزان الرّباعيّ مرّة ثانية. ختام اللّحن بالعودة إلى الميزان الأبّط نسبياً الذي ظهر في بدايته يدلّ على تجدد حالة البحث عن شيء ما.

اللّحن السّادس بعنوان بداية الإيمان، نسمع لحناً في ميزان رباعيّ بسيط بطيء نسبياً، وعودة لنغمات مقام نهاوند كرديّ، تعزف فيه مجموعة الفيولين بنغمات مهمّدة، وعزف حرّ من آلة التشيللو، وآلة النفخ الخشبيّة الأرمينية دودوك، ثمّ يتغيّر الميزان إلى



آلة البيانو مع آلة النفخ الخشبيّة، ثمّ ينتهي اللّحن بعزف مجموعة الفيولين بقفلة غير مستقرّة سمعيّاً تحمل تساؤلاً موسيقيّاً يتناسب مع التّساؤل الذي يطرحه العرض.

اللّحن الثّاني بعنوان التّأمل الصّحراويّ، جاء هذا اللّحن في ميزان رباعيّ بسيط أيضاً، ونغمات مقام نهاوند الحساس، وهو الذي يكون فيه النّصف الثّاني من نغمات المقام في الخليّة التي تُسمّى الحجاز التي لها طابع ديني صوفيّ لارتباطها بالأذان، وقد استخدم فيها المؤلّف آلات نفخ خشبي، البيانو، صوت يغني آهات، ونقرات من الصّنج (سنير) بمضرب خفيف ليكون صوتها ناعماً يتناسب مع حالة التّأمل، وآلة العود، عزفت مجموعة الفيولين نغمة ثابتة مهمّدة كبديل نوت للّحن الأساسيّ من كلّ آلة، وانتهى اللّحن بقفلة مستقرّة سمعيّاً تدلّ على التّيقّن من شيء ما.

اللّحن الثّالث بعنوان المملكة تسقط، وانقسم هذا اللّحن إلى فكرتين لحنيتين، الفكرة الأولى كانت بلحن في ميزان رباعيّ بسيط ونغمات مقام نهاوند كرديّ، وفي هذه المرّة تظهر آلة الرّق لتعزف



ثنائي بسيط ليصبح اللحن أسرع نسبياً، وتظهر فيه أصوات آهات نسائية، ويختتم اللحن بعزف الجزء الأول منه مرة أخرى ولكن بزم أسرع، ويختتم بقفلة مستقرة سمعياً وممتدة الزمن تدل على الوصول إلى اليقين بشيء ما.

### زغرودة الإمارات:

عرض (زغرودة) لفرقة جمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح، من تأليف/ علي جمال بالرغم من أن النصّ دون حوار على الإطلاق. والزغرودة في هذا العرض ليست تلك التي تُعبّر عن الفرح في جميع المجتمعات العربية، ولكنها كانت لغة الحوار في المسرحية بأكملها التي لم يُنطق فيها بكلمة واحدة بأي لغة، وعندما شاهدت العرض تيقنت من أسباب اختيار مخرج العرض/ عبد الرحمن الملا لأصوات تجريدية لتعبّر عن الحالات الانفعالية المختلفة في هذا العرض، ذلك لأنّ العرض يناقش قضايا حساسة أهمها العلاقة الحميمة بين الأزواج، حيث أنه يضعنا منذ اللحظة الأولى في العرض أمام نموذجين من

الأزواج، أحدهما لزوجين من الشيوخ، والثاني لزوجين من الشباب، وخلال العرض نعرف من الزوجتين أنّ هناك مشكلة في العلاقة الحميمة مع أزواجهن، بالرغم من اختلاف أعمارهما، وتبدأ عقدة العرض مع ظهور الشخص الذي يقع ميتاً وسط القرية التي تدور فيها الأحداث ليظهر بعد ذلك مجموعة من العلماء الأشرار الذين يوهمون أهل القرية بأنّ رجالها لديهم علة جنسية، ولا بد أن يتناولوا عقاراً مستخرجاً من هذا الشخص الذي توفّي لتحسّن صحتهم الجنسية، وبالفعل يُقبل رجال القرية على تناول العقار، إلا هذا الشاب الذي يرفض، ويتبين بعدها أنّ هذه المجموعة من العلماء الأشرار يُمرضون رجال القرية، ثمّ يجبرونهم على شراء عقار لشفائهم ليتمكنوا من البقاء على قيد الحياة.

لم تكن لغة الحوار وهي الزغرودة تصدر من الممثلين والممثلات بصوتها المبهج المتعارف عليه، ولكنها استخدمت كصوت تعبيريّ، فأحياناً تكون قصيرة وسريعة، وأحياناً ممتدة بطيئة، وأحياناً بأداء متدرّج من الخفوت للشدة (كريشندو)، والعكس

عمره وهو بصحة وعافية. أما الموسيقى الشعبية التي ظهرت في شكل أغنيات الفرح التي تصاحبها الطبول فقط، أو الأغنيات الحزينة أثناء مراسم تشييع جثمان الشخص المتوفى الذي كانت تجرى عليه أبحاث، فكان وجودها ضرورياً لكسر رتابة حوار الزغاريد، وتوظيفها كان في مواضعها الصحيحة. النوع الثالث الذي ظهر من الموسيقى لعب دور المؤثر الصوتي، كما جاء في بعض المشاهد التي يمسك فيها الممثلون والممثلات بدفوف ووضَع بداخلها حفنة من حبات الأرز، ويتم تحريكها لتصدر أصوات شخلة بسرعة محدّدة في أداء جماعي متزامن مع بعضه البعض، وهي طريقة الأمريكيّ جون كيدج وسبق أن شاهدها في عروض مسرحية سابقة لدولة الإمارات أيضاً.

في نهاية هذا العرض الموجز عن عروض دول الخليج العربيّ متمثلة في سلطنة عمان، والمملكة العربية السعودية، والإمارات العربية المتحدة يتّضح لنا التطور الإيجابي في المشهد المسرحي الخليجيّ على مستوى أفكار النصوص، والرؤية البصرية، وأنواع الموسيقى المستخدمة.

(دمينوندو)، وأحياناً تدلّ على الحزن، أو الانكسار، أو الغضب، أو الاعتراض، وغيرها من الحالات الانفعالية الإنسانية. والحقيقة أنّ الفكرة في حدّ ذاتها جيّدة، وتجريبية بكلّ تأكيد، وحمت صنّاع العمل من الكلمات التي من الممكن أن تعترض عليها رقابة المجتمعات العربيّة، ولكن استخدامها كوسيلة خطاب على مدار العرض بأكمله الذي اقترب من الساعتين أصابت المتلقّي بالملل، رغم أنّ المخرج استخدم التعبير الجسديّ مع أصوات الزغرودة لتوصيل المعنى للمتلقّي دون أيّ لبس فيه.

### موسيقى زغرودة:

لعبت موسيقى العرض أدواراً متعدّدة في هذا العرض، الدور الأوّل دلاليّ، حيث لعبت بعض الأدوات البسيطة مثل الهون الذي كان يحمله طوال العرض شخصيّة الرّجل الشيخ، فكان يصدر نقرات معدنيّة وكأنّها ناقوس الخطر، وتّضح هذه الدلالة مع أحداث العرض، وأحياناً ثانية استخدم في وظيفته الشعبيّة المتعارف عليها في حفلات إتمام المولود لأسبوع من



**المعهد العربي للمسرح**  
Arab Theatre Institute

[www.atitheatre.ae](http://www.atitheatre.ae)

[www.youtube.com/ATISharja](https://www.youtube.com/ATISharja)

[facebook.com/atisharjah](https://facebook.com/atisharjah)

[twitter.com/atisharjah](https://twitter.com/atisharjah)

[instagram.com/atisharjah](https://instagram.com/atisharjah)

**الموقع الإلكتروني للمعهد العربي للمسرح**

أخبار مسرحية، مقالات نقدية، متابعة إعلامية يومية للأنشطة المسرحية.

**تابعونا...**

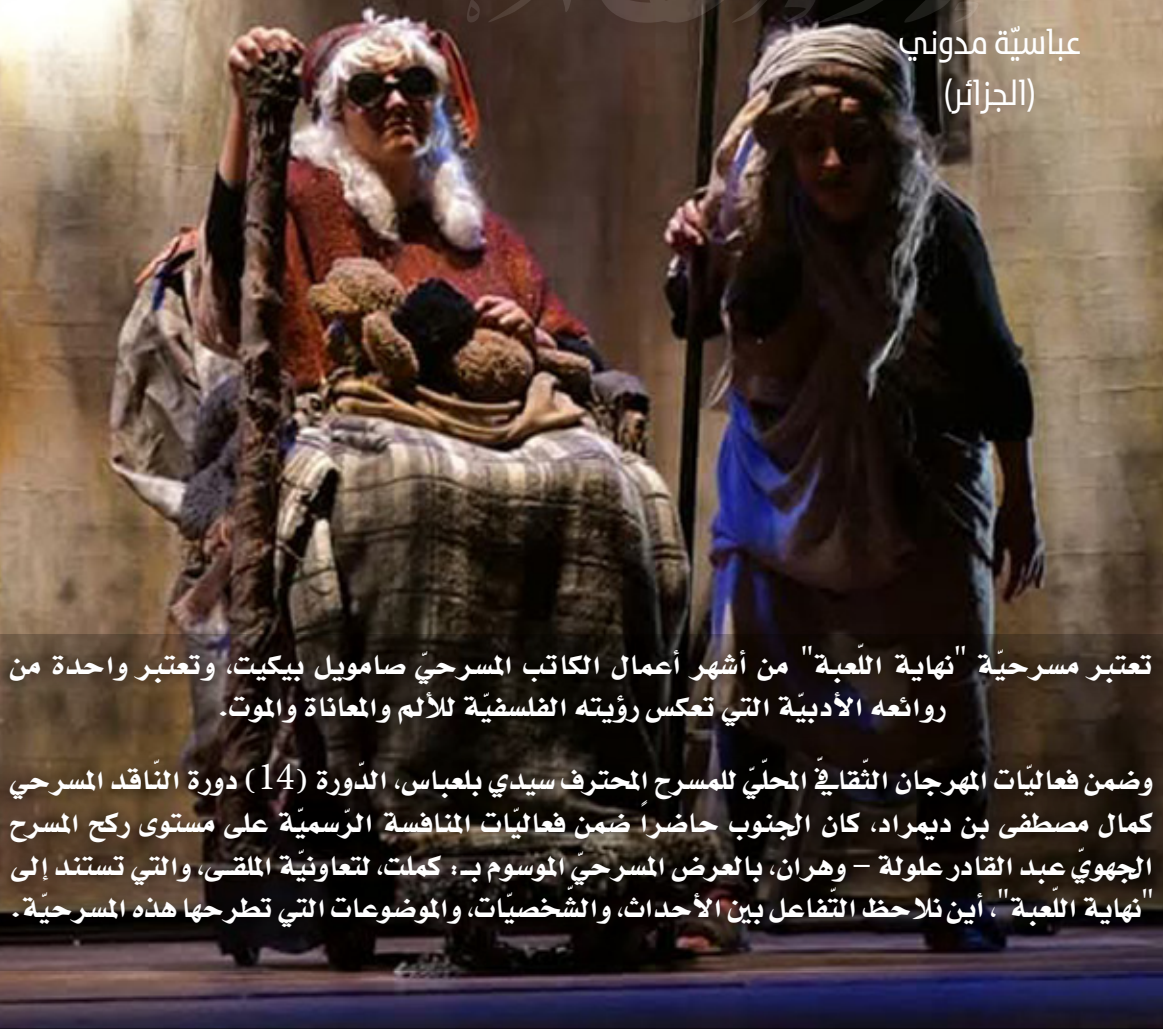
قراءة في العرض المسرحي "كملت" لتعاونية الملقى - تندوف



## عبث صاموئيل بيكيت... حيث لا نهاية للعبة



عباسية مدوني  
(الجزائر)



تعتبر مسرحية "نهاية اللعبة" من أشهر أعمال الكاتب المسرحي صامويل بيكيت، وتعتبر واحدة من روائعه الأدبية التي تعكس رؤيته الفلسفية للألم والمعاناة والموت.

وضمن فعاليات المهرجان الثقافي المحلي للمسرح المحترف سيدي بلعباس، الدورة (14) دورة الناقد المسرحي كمال مصطفى بن ديمراد، كان الجنوب حاضراً ضمن فعاليات المنافسة الرسمية على مستوى ركح المسرح الجهوي عبد القادر علولة - وهران، بالعرض المسرحي الموسوم بـ: كملت، لتعاونية الملقى، والتي تستند إلى "نهاية اللعبة"، أين نلاحظ التفاعل بين الأحداث، والشخصيات، والموضوعات التي تطرحها هذه المسرحية.

لتحديد شتى الأبعاد المتعلقة بفلسفة بيكيت، والوقوف عند - كملت - وفق سياق فكري، وجداني وعبثي.

في - كملت - تم الاستناد إلى جملة من الأفكار الفلسفية ذات العلاقة بثنائية الوجود والعدمية، وهما دعامتاً "المسرح العبثي" الذي ابتكره بيكيت. والعمل المسرحي لم يتم فيه التركيز على تقديم حكاية أو حبكة تقليدية، بل راح يعكس تساؤلات عن المعنى واللامعنى، عن مصير البشر، وعن الحياة التي لا تجد فيها الشخصيات أي نوع من الأمل.

شخصيتا لالة وميفيفة في المسرحية، عالقتان في حالة من الانتظار المستمر للموت، ومن خلال حوارهما وتصرفاتهما، يبرز الشعور بالعجز الكامل في مواجهة واقع لا يُحتمل. إذ إن فكرة (كملة) هنا هي عن الاستسلام والانتظار المستمر لنهاية لا مفر منها.

ومن حيث العناصر الفنية، جاء حوار العرض مشحوناً بالرمزية والإشارات التي تضع الجمهور في حالة من التفكير العميق حول المواقف التي يواجهها البشر في حياتهم اليومية، مع الاستعانة بالأماكن المغلقة والمحدودة في المسرحية، هو أحد الأساليب التي تسلط الضوء على شعور الشخصيات بالعزلة واللا جدوى، فمحدودية المكان الضيق يعكس الحالة النفسية للشخصيات، حيث لا يوجد خروج من هذا الواقع المظلم.

ومن خلال التكتيف الرمزي يمكن تفسير العمل المسرحي على أنه تجسيد للمعاناة الإنسانية في عالم يخلو من الأمل والتغيير، حيث تظل الشخصيات عالقة في دائرة مغلقة من الحياة التي لا تقدم سوى المزيد من الألم.. إذ يمكن أن نستشف من خلال نسق العرض دعوة صريحة للتأمل في فكرة التقدم الزمني وكيف أن الحياة تمضي نحو النهاية بلا تغيير يذكر.

فنجندنا، كمتابعين وجمهور أمام كم متجدد من الأسئلة، ومجموعة من الأبواب المفتوحة التي تقودنا كل مرة نحو فهم أعمق لأسئلة الوجود والموت، وكيف يتعامل الإنسان مع هذه الأسئلة في مواجهة حتمية النهاية.



(كملة) مرفوعة لروح الفقيه الفنان - عبد الحليم زربيع -، من إخراج بلة بومدين، ترجمة عبد الله الهامل، وتشخيص كل من: بن كتي كززة في دور (لالة) ويبيدي ريان في دور (ميفيفة) مع تقني الصوت والإضاءة كل من: شاذلي سيد علي وبومدين سيدي براهيم.

لالة وميفيفة، اختارهما المخرج لتجسدا كل ما يتعلق بالعمل المسرحي، حيث إن العمل برمته مغمور بالحزن، ويعكس مشاعر العجز، والانتظار، والتفاهة، مع تساؤلات عن الغاية من الحياة، وهي مواضيع متكررة في أعمال بيكيت، كل شيء يبدو غير قادر على التغيير، ولا يوجد أمل في التغيير أو التحسن، ضمن إيقاع حيّ دونما تأثيرات موسيقية، فكان الإيقاع مصاحباً للحوار المسرحي، متناغماً والأحداث، موازياً لشتى إسقاطات العرض المسرحي ضمن وتيرة تتأرجح بين ما هو فلسفي، وجداني وإداعي على لسان فئتين، شخصيتا العمل المسرحي

الانتظار المستمر لشيء غير موجود أو منتظر للموت، ممّا يعكس فكرة الانتظار المستمر للتخلص من الحياة، وهي سمة مميزة لأعمال بيكيت، مع ترسيخ خاصية العزلة والألم النفسي من حيث العمق النفسي لشخصيات لالة وميفيفة، والذي تجسّد في بحثهما عن معنى أو هدف في حياتهما رغم العزلة، ممّا يعكس الشعور باللا جدوى والملل من الحياة التي قد تتشكّل من خلالها صورة العزلة من خلال غياب الحركة أو تكرار الأفعال اليومية بلا معنى.

وفي اعتماد المخرج شخصيتي لالة وميفيفة سعيّ للربط ما بين الواقع الثقافي المحلي والحالة الوجودية التي يعبر عنها النص الأصلي، إذ لهما في السياق المحلي دلالات ثقافية إضافية، ممّا يعزّز الجوانب الفلسفية للمسرحية من خلال تحويل الشخصيات لتواكب الهوية الاجتماعية المحكية، فالشخصيتان تطرحان قضية الهويات المحلية في سياقات الفقر أو العزلة الاجتماعية، ممّا يضيف عمقاً شعبياً إضافياً لعرض المسرحية.

العرض المسرحي - كملت - قد نجح إلى حدّ ما في محاكاة تجربة إنسانية شاملة بأسلوب عبثي، مع أنّ البساطة الظاهرية تخفي عمقاً فلسفياً يستحق التأمل ، كما أنّ العمل المسرحي قد أجبر الجمهور بشكل أو بآخر في التفكير والتعمّق في حيواتهم اليومية، وأشكال العبث الذي نواجهه يومياً، فهو عرض فلسفيّ بامتياز، وكان رحلة وجودية تسأل الحياة والموت عبر سخرية سوداء مريرة. تستلهم من بيكيت عبثية الحياة ومن كامو تحدّي العبث، ممّا يجعلها تجربة فنيّة وفكرية متكاملة تتطلب قراءة واعية ومتعمّقة.

وعدم الوصول إلى نهاية حتمية، يعكس الأسلوب المعتمد في تجسيد فكرة عدم اليقين التي تهيم على الوجود الإنساني، مقارنة بطرح قضية الموت بوصفها جزءاً من الوجود العبثي، فيتمّ طرحها بأسلوب ساخر لا متجربة استثنائية، ومن خلالها يتمّ التقرب من العدو الأزلي والتقليل من تأثيره، وقوفاً عند السلطة كذلك التي تعيد توليد الأزمات بشكل مستمرّ دون حل حقيقيّ وجذريّ.

وحيثما، نركّز على شخصيتي لالة وميفيفة، نلاحظ أنّه ثمة تغييرات أو تعديلات على الشخصيات الأصلية كي تتناسب مع السياق المحلي، الثقافي أو الفلسفيّ المعروض في النصّ المسرحيّ المقتبس.

وقوفاً عند شخصيتي العرض المسرحي لالة وميفيفة، تتخذ الشخصيتان أدواراً تشابه أو قد تعادل السياق الثقافي المحلي. فهما تمثّلان النسخة المحلية لشخصيات هام وكلاك، مع تقديم أبعاد ثقافية خاصة تتماشى مع الوضع الاجتماعي أو السياسي الخاص بالعرض.

لالة: شخصية قويّة من الناحية الرمزية، تشبه إلى حدّ ما شخصية "هام" في أنّها مركّزة في العرض، وقد تكون محاصرة في حياتها الخاصة، أو في مأزق اجتماعي مشابه لما يعيشه هام، وهي تمثّل القوة أو السلطة في عالمها، لكنّ هذه القوة مرتبطة بالضعف، والعجز الكليّ أمام قدرات الحياة والموت.

ميفيفة: الشخصية التي مثّلت الضعف البصريّ أو العقليّ (مثل كلاك في النصّ الأصلي)، حيث يعيش في ظلال لالة أو يُحسن العناية بها. ميفيفة يمكن أن تجسّد شخصاً متمسكاً بالحياة، أو العكس تماماً، شخصية غارقة في اليأس وتعاني من العجز، غير قادرة على الفرار من مصيرها.

هذا، ومن خلال الحوار ما بين الشخصيتين، نلمس نوعاً من التفاعل بينهما، إذ نلمس علاقة معقدة قد تكون مليئة بالاعتماد المتبادل أو التوتر، حيث تكون لالة الشخصية المسيطرة أو القويّة التي تقدّم حلولاً أو تعليمات، في حين أنّ ميفيفة هي التي تقدّم الدعم أو تظلل في الخلف، غير قادرة على اتخاذ القرار بنفسها. قد يتجلّى في تفاعلاتهما الصراع الداخلي بين الرغبة في التغيير والقبول بحتمية النهاية.

مع تسجيل بروز الصراع الفلسفيّ على أكثر من مستوى، المتعلّق بالوجود والعبثية، العجز عن التغيير: كما في "نهاية اللعبة"، فهما في حالة انتظارية، في محيط مغلق، حيث لا يوجد ما يمكن تغييره، وتظهر فكرة "كملت" في رفض التغيير.

# أوكسجين

*Oxygen*

مسرحية من فصل واحد

تأليف: علي عليان (الأردن)



الشخصيات:

الرجل: في الخمسين من العمر يعيش في الزمن الغابر.

الفتاة: في الثلاثينات من العمر نادرة تتذكر.

(المرأة)

(المحقق)

أنتظر، منذ كنت في الرحم أتلوى وأرفس بطن أمي... طيب إذا كنت أنت إنساناً عادياً.. بل أقل من عادي.. لا دخل لك بشي سوى أنك تعيش... تعيش بكفاف يومك فقط، وتذهب إلى عملك وتعود.. تتغذى وتنام وتصحو.. تشرب قهوتك، تشاهد الأخبار، وتتابع مسلسل السهرة، وتنام، وتصحو في اليوم التالي وتذهب إلى عملك مرة أخرى... لا دخل لك بشيء...

لا أعرف... لا أتخيل نفسي أنني كنت طفلاً في يوم من الأيام... أو أنني رفضت بطن أمي... طوال عمري خيار، أو ينتابني شعور دائم بأنني هرش.. هرش هكذا يعني (يؤثر بيديه على الحجم) يعني مثل الثور...

"يا لله ما علينا" ... (ينادي)

(يزيل الكمّامة ويضعها على الطاولة)

يا جرسون.. يا جرسونة.. يا...

(تدخل الفتاة النّادرة لبلاستها الأنيق)

الفتاة: أهلاً وسهلاً سيدي.. You are welcome

الرجل: واو.. You speak English عظيم

الفتاة: Yes sir

الرجل: طيب ألا نستطيع أن نفرّد البلاطة ونتكلم بالعربيّة.. ما رأيك؟؟؟ لسنا في لندن

الفتاة: حسناً خيّه

(تتاب الرجل نوبة من الضحك)

الرجل: نعم هكذا.. اكسري المخ... لديّ إحساس بأنني على الهامش

الفتاة: في دخلة سينما الحمراء أرجو أن تلبس كمامتك

الرجل: (يزداد ضحكاً ويتفاجأ) أتعرفينها؟؟

سينما الحمراء؟؟ بجانبها كان سوق العصافير... زمان كان اسمه جسر الحمام... والجسر عبارة عن إطارات من الكوتشوك... تقطع السيل عليها...

(( في الفضاء المسرحي طاولة وكرسيّ وحيدان فقط .... الطاولة عليها غطاء، كالتّي في المطاعم الرّاقية حيث يضاء فوقها شمعة.. في العمق نكاد نرى صورة هلاميّة لحركة نادرة في مطعم وكأنّها منشغلة بتحضير الطّعام والشّراب للزّبائن ... لا موسيقى في المكان .... سوى من قرقعة بعض الصّحون ... الهدوء والسّكينة يلفّان المكان ... تبدأ ملامح النّادرة في العمق بالوضوح التّدرّجيّ من خلال الإضاءة التي تتسلّل إلى المكان بإيقاع الصّمت حيث نراها ترتدي فستاناً أسود قصيراً، مع مريّة بيضاء، وقبّعة بيضاء تغطي أعلى الرّأس، إنّها لباس النّادرة المعروف ... لحظات.. يدخل رجل في حالة هدوء وسكينة... الرّجل يرتدي بدلة قاتمة بدون ربطة عنق... كمّامة طبّيّة على وجهه، ينظر يميناً ويساراً يرى الكرسي والطّاوله.. يذهب ويجلس على الكرسي وينتظر... لحظات انتظار تبدو طويلة، ولكنّها مليئة بمخزون الرّجل من الانتظار، وانشغال المرأة في العمق بعملها ..... ))

الرجل: الانتظار... ثمّ الانتظار

الانتظار جزء من حياتنا

(ينتهي للكمّامة فينزلها إلى أسفل الذقن)

لا.. لا... الانتظار هو حياتنا... الانتظار مثل حبّ الرّمان.. تفرط الرّمان حبّة حبّة.. وهكذا حياتنا تفرط الانتظار حبّة حبّة وتنتظر... أنا

الفتاة: تقطع إلى الناحية الأخرى ... إلى طلعة  
السعد

ومنها إلى الحي اللاتيني صعوداً

الرجل: صح.. والله العظيم صح

ولماذا تعبيراتك كانت أعجمية...؟؟

الفتاة: شروط العمل يا مستر (تكتب على جهاز  
الطلبات بيدها..)

ماذا تحب أن تشرب أو تأكل يا مستر

الرجل: أظن أن الحالة الوبائية في المجتمع كانت  
مستشيرة من الكورونا، أم من حالة وبائية  
قديمة تتعلق بطرق تفكيرنا؟

الفتاة: في زمن الرومانسية... التطعيم ضد الجدري  
والحصبة كان جيداً.

الرجل: ما هو نوع المطعم؟؟ أنا اخذت فايز ...  
دبل ... مطعمين

الفتاة: حتى لو أخذت 100 مطعم ... البس الكمّامة  
يا مستر.

الرجل: (لا يعبر طلبها أي اهتمام) الحظر الليلي  
بتفكيرك هل هو مفيد؟ أم أن الحظر الشامل  
كان أعمق؟

الفتاة: الذي يراه المسؤول يكون هو الجيد

الرجل: اسمعي أيتها الجرسون ... (تقاطعه)

الفتاة: مترلو سمحت

الرجل: وما الفرق متر أم مترين؟ أنعرفين الشوارع  
الخلفية؟؟

الفتاة: (بجواب مغاير) الفنجان الأبيض... وقع  
جميل بأن يكون فارغاً، ثم يملأ بالهواء لينتج  
معادلة كيميائية... ومن طبيعة الفراغ أن  
يكون قابلاً لأن تصب فيه أي معرفة، أو شعور،  
أو ذكريات، أو نسكافية.

ماذا تحب أن تشرب؟

الرجل: إذا مصرّة.. هاتي قهوة... بلا سكر.. قهوة  
مثقّفين

(الفتاة تكتب ذلك على جهاز الطلبات الذي

تحمله بيدها ... الرجل يرد على هاتفه)

الو.. نعم.. أعرف.. أحضر معك ربطة خبز  
وأنت عائد .... (يفلق الخط)

الشوارع الخلفية!! آخ.. الشوارع الخلفية كانت  
جزءاً من حياتنا.. نهرب من الشوارع الرئيسية  
للشوارع الخلفية حتى..  
(تقاطعه الفتاة)

الفتاة: ماذا تحب أن تتغدى يا مستر

الرجل: وربطة الخبز من سيذهب بها إلى البيت  
(يبدو عليه التوتر).. آه.. من ... احكي من؟  
(لا يبدو أي اهتزاز بالفتاة)

عرفت أن الغاية في نفس القصة... أنا هنا  
أحدث عن الرحلة الطويلة

هل عرفت لماذا أسأل عن الشوارع الخلفية؟

الفتاة: أنت تعرف أن الموت بعد الحياة..

الرجل: واو ... عظيم.. ما هذا الاكتشاف العظيم

الفتاة: هذا ليس اكتشافاً يا مستر.. أنت سألت وأنا  
أجيب

الرجل: أوه، أنا آسف يا ست.. عظمة على عظمة يا  
ست ... أنا سألت عن منطق الشوارع الخلفية  
وليس عن رحلة البشر

الفتاة: مع أنني لا أهتم ... ما هي احتمالات جوابي  
الصّح من الخطأ

الرجل: الصّحيح أيتها الجرسونة.. أقصد أيتها  
المتر... إجابة عميقة ممزوجة بالبراءة،  
والنبوغ، والتحول، والسطحية.

الفتاة: ماذا تحب أن تشرب يا مستر؟

الرجل: أتذكر أنني طلبت منك فنجان قهوة خاصّ  
بالمثقفين سادة من غير سكر.. صح!!

الفتاة: ماذا تحب أن تتغدى يا مستر؟

الرجل: (يردّ على الهاتف ...) أعرف.. أعرف..

لا تتس ربطة الخبز وأنت في طريق العودة..

أف (يشير للفتاة على هاتفه..) أسمعت؟

الفتاة: لا يا مستر ... ممنوع أن أتتصت على

مكالمات الزبائن.. أرجو أن تلبس الكمّامة.  
الرجل: أنا لست زبوناً ... أنا شخص مرغوب فيه  
جغرافياً ... وأريد أن أشرب القهوة ... ممكن  
حضرتك لو تكرمت، وأن تتلطّفي علينا،  
وتحضري لي فنجان قهوة المثقفين من غير  
السكر ... ممكن ...؟

الفتاة: لماذا هذه العصبية يا مستر

الحياة سهلة ... لا تحتاج كل هذا التوتر  
الحياة كلّها إجابات واضحة عن المعنى،  
والدلالة، والتفوق، والخنوع، والإرهاب،  
ومسؤولية عن المنطق الرجعي الذي يلفّ مختلف  
عقول البشر ... الآن يأتي تفتيش حكومي على  
الكمّامات .... فهمت؟

(لا بأس في الخلف وتحت الظلال نرى مفتشي  
الحظر يتمشّون)

الحياة يا مستر فيها نقاط مختلفة، بيضاء  
وسوداء، مثل حياة كل واحد فينا  
مثل نقطة النبيذ الأحمر  
هذا دمي فاشربوه..

(تبدو ملامح الاندهاش على الرجل واضحة)  
عليك أن تكون على قدر التّضحيات في سبيل  
الحب، والكلام، والحرب، والسلاح، والسلم  
... الفايروس وعقلية المؤامرة ... إنها طبيعة  
المرحلة يا مستر

الرجل: (يصفّق بيديه لها علامة الإعجاب) واو ...  
عظيم ظننت نفسي أمام تولستوي  
قال: .. إنك لن تعرف المرأة إلا بعد أن تتأكّد أنهم  
أقفلوا عليك قبرك بإحكام!!!

طبيعة المرحلة يا ست، ورومانسية النضال،  
وأحجار على رقعة الشطرنج، والمدّ الأصولي..  
والإرهاب والكباب، وعنتر شایل سيفه،  
وغراميات عطوة أبو مطوة .... وشهرة مدينة  
أوهان ... وتفهمين فكرة أن الفايروس مؤامرة  
... ولا تعرفين ماذا تعني الشوارع الخلفية؟  
الشوارع الخلفية يا ست .... (تقاطعها)

الفتاة: (تتقمّص الحالة وترتدي ما تشرح به) أن  
تمشي متخفياً.. وتلبس معطف ترانشكوت  
طويل في عزّ الصيف.. وفوق رأسك قبعة  
كاسكيت مخمل ... وتدخّن البايب بدلاً من  
السّيجارة.. نظارة سوداء تغطي عينيك ...  
تتعطف من شارع الطفولة إلى دخلة سينما  
الحمراء ..... وتقفز على دواليب الكوتشوك  
حتى تقطع السّيل قبل أن يسقّف إلى أن تصل  
إلى بداية طلعة سوق العصافير، وتعطف  
يميناً إلى شارع الفرزدق ... وتمشي هناك  
متبخّراً براحتك.. لا رقيب ولا حسيب..  
تتنهّد وتنزع الترانشكوت، والنّظارة والقبعة  
حتى تتنفس.. مسامات جسمك أغلقت تماماً،  
وعرق جسمك سال حتى وصل خيط رفيع أسفل  
ظهرك ... تتسكّع أنت والذي معك، وتشتري  
بوطة الدبري من محل في منتصف الشارع...  
وتمشي لشارع الخروج... هنا...

الرجل: (يقاطعها) لو افترضنا جدلاً .....

المرأة: اخرس.. العهر وظيفه محترمة، عندما  
تحكّم على الآخرين دون معرفة مسبقة بهم  
ودون أن تتحقّق من عقلية الشخص الذي  
يقابلك..

أن تقف مذهولاً أمام إطلالة أشياء بلا أسماء،  
أو عندما تتحوّل الأسماء نفسها إلى عوالم بلا  
أشياء، أو مدلولات، أو مؤشّرات فتصبح رؤى  
غريبة .... وكأنّ الدلالات عبثاً ثقيلاً كالماء  
خارج الكلام فتفتح الرائحة... (تصمت)  
تفضل.. احكي...

الرجل: يا مدام متر... قبل "طلعة سوق العصافير"

على اليسار أتعرفين ماذا أنجز هناك؟؟؟

التمرّ المجتمعي.. عندما يصبح الدماغ مكان  
القدم على الأرض كيف سيفكر المرء؟ لو  
افترضنا جدلاً!!

إنّ كمية الغضب التي نراها في الشارع، وكمية  
العبوس، ونفور كل شخص من الآخر، وكمية  
الجرّ اليومي التي نمارسها على بعضنا

البعض... وتحشر سيارتك في الشارع حتى تضيق الطريق على السيارة القادمة من باب الشطارة والفهم.. مع أنه من الممكن أن تفسح له المجال كي يمر.. أين المخ؟؟ أسفل.. وعليه نمرة لكنها ممسوحة.. يعني عقل بلا نمرة.. صار الحذاء يابساً مثل الجلد الصناعي المتيبس.

قدرات.. مقدرات.. عواطف.. إنسانيات.. رفعة مجتمع.. سقطة مجتمعات.. أصول وفروع.. أصول ومناصب.... ومع هذا ليلة الخميس كان تجار السوق يسهرون في المواخير مع الغانيات.. وقبل الفجر يذهب الساهرون إلى الحمام القريب يغتسلون ثم يذهبون...

رابط الخروج من المتاهة كلها أين؟  
أتكلم معك.. أين؟

**المرأة:** انظر يا مستر... بلحظات فقدان الإدراك تشعر بطاقة روحية غامضة، وقدرة على التحديق في أشياء أخرى... أشياء كأنها بلا تاريخ.. يعني Expired، فكل الأشياء تتعري أمامك..

نشر خبر صحفي مرة في جريدة فرنسية مفاده بأن نصف أعضاء المجلس.. لا أعلم أي مجلس... لكن الخبر يقول إن نصف أعضاء المجلس فاسدون... هنا ثارت ثائرة أعضاء المجلس وطالبوا الجريدة بالاعتذار الرسمي بنفس المكان الذي نشر فيه الخبر، وعملاً بحرية الرد، الجريدة وافقت على الاعتذار، ونشرت في اليوم التالي تنويهاً بأنه: بالإمس نشرنا خبراً أن نصف أعضاء المجلس من الفاسدين، وهذا ليس صحيحاً وحقيقة الأمر أن نصف أعضاء المجلس هم ليسوا من الفاسدين!!!

هل فهمتها.. أم أعيد؟

**الرجل:** (يضع إصبعيه على دماغه دلالة على عدم الاستيعاب)

نص على نص.. يعني تحتاج إلى صفته مع الذات

(يرد على الهاتف بعصبية)

قلت لك أنا فهمت... احضر ربطة خبز... ماذا؟

وعلبة زبادي أيضاً؟... (ينهي المكالمة)

فساد العقل أهم من فساد المال.. فساد الإدارة أهم من فساد الرشاوي.. الرشوة تعطى لتمرير مشروع، أو لتسهيل معاملة.. فساد العقل يأتي مبتدأه عندما يظن الفرد بأنه يؤمن بمقولة إن الذي يطعنني من الخلف يدل على أنني في المقدمة... هنا فساد مخ كبير، مثل الذي يحب النظر إلى الفساد على أنه مزهية مليئة بالورود.. لكنه لا يعرف الشم.

**الفتاة:** نمتاز نحن عن باقي شعوب الأرض بالمتناقضات، فمثلاً: أنه عندما نركب الطائرة في رحلة طويلة سنعرف الركاب العربي عن غيره من الشعوب.. فهو أول ما يفتح صفحات الجريدة يذهب إلى صفحات الرياضة أو إلى صفحة الأبراج.

ثم كل ربع ساعة يمد يده إلى جيبه الجاكت حتى يتأكد من وجود جواز السفر وتذكرة الطيران... البس كما تمك يا مستر...

**الرجل:** صح.. صح.. مفتاح الحالة دائماً في البداية... أنا أعمل مثله.. اسمعي أيضاً ماذا يفعل: الفوطة المبللة والساخنة واللي تمسك بها المضيفة بملقط والتي تحضرها بعد الأكل

الراكب البريطاني يمسح يديه ويضعه في الكيس المخصص، أما الراكب الفرنسي لا يستعمله أبداً لأنه لا يثق بالنظافة...

أما العربي يمسح يديه، وأنفه، وجبينه، ومن ثم يتطلع حوله، وينزل للأسفل ويقوم بمسح حذائه، ومن ثم يضع المنديل في جيب الكرسي الذي أمامه..

**الفتاة:** هناك دلالات أخرى أعرفها؟

**الرجل:** مثل ماذا؟

**الفتاة:** تعرفه من كثرة ابتسامه للمضيفة... لأنه

على الحدود، وتبقى طوال عمرك تعيش على  
كذبة كبيرة اسمها الوجود... وتبقى في هذا  
الوجود متّهماً، ولن تثبت براءتك!!!  
وتكشف عورات كل الذين كانوا يتسترون وراء  
الكلام المنمّق الفارغ  
مثل كاميرات المراقبة تنظر إلينا وهي ساكنة  
بلا أي صوت  
الرجل: من أنت؟

الفتاة: (لحظة صمت) أنا من ضيّع في الأوهام  
عمره

(تبدل في الإضاءة إلى إضاءة خاصة أشبه  
سجن مع مؤثر موسيقي مناسب ... تتحوّل  
الطاولة والكرسي إلى غرفة تحقيق، والرجل  
يجسّد دور المحقّق فيما نرى الفتاة تجلس  
على الكرسي ويديها مربوطتين إلى الخلف...  
فلاش باك 1)

الرجل: (يمسك بشعرها بعنف) يا دايحة... اعترفي  
... عليك أن تعترفي بكل شيء.. ستبقين هنا  
حتى يصيبك العفن  
رشاقة البشرية، وأوكسجين الحياة، والطفولة  
المعنّفة، وفلسفة ديكارت، وأعمدة الحكمة  
السبعة ترسخ هنا بالدماغ وتتحلّل عبقرية  
الوجود في عقلك ليكون أشبه بالمشير والاستجابة  
... مثل كلب بافلوف

لماذا كنت تمشين في الشوارع الخلفية؟؟؟ (لا  
تجيب)

أعطوها جرعة من الأوكسجين...  
(تبدأ بالانتفاض على الكرسي كالعصفور  
المذبوح من الصّعق الكهربائي مع مؤثر إضاءة،  
ومؤثر موسيقي)

الفتاة: (وهي تتلوّى من الألم على الكرسي) الانتباه  
... الانتباه يا عمال العالم.. الانتباه إلى فشل  
قوّة الإرادة والإدارة

انتبهوا إلى قيمة العمل  
السعر الصحيح للسّلع المنتجة هو الحرية

كلّما تمرّ من جانبه يبتسم لها، وإذا هي  
ابتسمت له يتطوّر تفكيره إلى أنّها قد أعجبت  
به ... ويصبح يميل إلى جانب الممرّ كلّما تأتي  
حتى يحكّ كتفه بخصرها... يعني تحرّش  
مبطّن ... وإذا أحضرت له كأساً من الماء أو  
حبة من البنادول فإنه يستنبط كلّ عبارات  
الشكر والثناء ويسلخها إياها... تسلم يديك  
... غلبتك معي.... الله يخليك .... ويطول  
عمره..

وإذا ابتسمت له مرّة أخرى يقول: خلص ...  
حبّنتي...!!!

الرجل: هناك شيء أهم يا ست.

الفتاة: أهم من ربطة الخبز يا مستر؟

الرجل: المطبات الهوائية!!

عندما تمرّ الطائرة فوق مطبّ هوائي قويّ،  
وتتنفض الطائرة وتهتزّ بعنف، تلاحظ أنّ  
الإنجليزيّ يحمرّ وجهه، وتبدأ علامات القلق،  
والتوتر عليه ..... والإيطاليّ يمسك في المقعد  
الذي أمامه، أمّا الفرنسيّ فإنّه يغطس للأسف  
بهدهوء... أمّا العربيّ فإنّه يبدأ بالنظر إلى  
الركاب، ويوزّع ابتساماته يميناً ويساراً دلالة  
على أنّه لا يخاف، ويبدأ بتعليقات مثل:

اجبد ... أبوك يا الموت ... ولعت ... اشمط ...  
الآن يخطبها بالأرض ...

الفتاة: والأصل، والفصل، والحسب، والنسب،  
والقراية.

يصرّ الرّاكب على أن يسأل من هو الكابتن  
الذي يقود الطائرة، ويصرّ أن يعرف ما هي  
عشيرته، وإن كان هناك علاقة قرابة أو نسب  
بينهما...

هل عرفت الآن ما العلاقة بين اللبن وبين ربطة  
الخبز وربّ البندورة؟؟  
(تتهدّد)

... دائرة تعيش بداخلها مثل الرّقم صفر  
تدفع فيها كلّ التّعريفات، والضرائب المترتبة

والانعتاق، وليس سعر السوق للسلعة

انتبهوا يا بني البشر إلى نظرية قيمة العمل  
لأنّها هي أساس النظريّة الاقتصاديّة  
يا عمال العالم اتّحدوا ...

الرّجل: (يضحك بعنف ... ويدلق على رأسها سطلاً  
من الماء، ويقلّدها بسخرية)

اتّحدوا ... هيا يا عمال العالم اتّحدوا...

اتّحدوا هنا على هذا الرأس برومانسيّة  
النظريّات، وعبقريّة جحافل التّطبيق.. أنت  
سيّدة المغرّر بهم

يا بنت ... اصحي ... ولك اصحي

صحي مخك النائم المغيب عن الواقع.. اجعليه  
يفكر في تطبيق نظريّات حياة واقعيّة.. سهلة..  
مبسّطة.. الحياة سهلة لا تحتاج إلى كل هذا  
التّعقيد

الحياة.. قدرة على اكتشاف المجهول، واختراق  
الثابت، والمتحوّل حتّى يصير لنا عيش  
مشترك، وطاقة متجدّدة قادرة أن تطبّق على  
أرض الواقع ...

يا دايرة اصحي.. اصحي على رغيف خبزك

الفتاة: (وهي في حالة لهات وتعب) رغيف الخبز يا  
فطلح مجبول بعرق الجبين، ومجبول بالدم،  
ومجبول بشقى وتعب طوال النهار..

بشر معلقون بحاويات القمامة حتى يجدوا  
لقمة خبز، أو بقايا صحن أرز، أو قطعة من  
لحم

نساء تبحث عن لقمة عيش لأطفالها في  
القمامة.. رأسها في الحاوية، وقفها وقدمها  
معلقان في الهواء

امرأة غطاسة من نوع مختلف

عجائز يفتershون الأرض فقراً

أطفال على الإشارات الضوئيّة يبيعون ما يعود  
به رغيف خبز لأمه المريضة، ولأبيه العاجز،  
وأخته المعاقة.

نحن نبت بريّ تربّي على الوجع

نحن نبت مغموس بزيت السّراج لينير حياتنا  
الرّجل: (يمسكها من شعرها ويميل برأسه إليها  
هامساً) أيتها الدايرة... اعترفي، ووقّعي على  
اعترافاتك، وعودي إلى البيت.  
المطلوب منك فقط.. الاعتراف... الاعتراف  
وروحي ...

الفتاة: أعترف يا سيدي أعترف

أعترف أنّي نمت ليالي طويلة بلا عشاء  
أعترف أنّكم منعمت عني أن أحضر دواء أمّي  
المريضة  
أعترف أنّكم منعمت عني ضوء الشّمس وهمس  
القمر  
حقّق.. اضرب.. أصعق.. اشبح

ألا ترى نفسك المهزوم في هذه المعركة؟

هزمتكم بضحكتي وعزيمتي التي لا تلين  
كانوا في كلّ صباح يرون طلوع الشّمس من  
الثّقوب بإرادات من حرير

وأنا.. أنا التي أنظر كلّ ليلة إلى القمر من  
شباكي الصّغير... أراه قريباً جداً منّي  
أراه لدرجة أنّني مددت يدي حتّى أمسكه  
بيدي.. وصرخت... صرخت بصوت عالٍ  
هذا قمر... هذا قمر... هذا قمري وأصيح..

اصحوا يا سكان العالم.. اصحوا يا كلّ العالم ...  
أمسكت لكم بالقمر.. أمسكت لكم بالقمر ....

الرّجل: الحكم قبل المداولة.. أعطوها عشر سنين  
سجن.. مع شهادة محكوميّة غير صالحة  
للحياة بين الناس.

الفتاة: أخذت الشّهادة ووضعتها على صدري  
وخرجت.. صرت مجرمة ومتّهمة عند أهلي  
قبل الناس، وفي طريق العودة إلى البيت  
انتقلت من وجود سابق إلى وجود حاضر..  
واقع مرفوض ... رفضوني ... أهلي رفضوني  
... رجعت للشارع ...

شعور غياب المفترض بلا تماسك أين  
أذهب...؟

جربت النوم في مقبرة على سبيل التجربة حتى  
استوعب فكرة النوم طويلاً في حفرة قبر ...  
اللياقة تقتضي التدرب

بعدها انخرطت في الليل.. وفي الليل تصبح  
تميز أن هذا قمر وهذا فيل، وأما أن تتأمل  
القمر أو تحشر في زريبة يطلق عليها نادٍ ليلي  
وتجد نفسك ترقص!

(تتحول إضاءة المكان أشبه بإضاءة النوادي  
الليلية الصاخبة مع موسيقى جاز صاخبة..)  
تتخيل شكل الشجرة كأنها كائن هلامي مثلك،  
أو تصارع النمر كل ليلة، ولا تخضع

(تصرخ) أه رقاصة.. رقاصة يا أختي ...  
والذي لا يعجبه ذلك فليبلط البحر الميت.

(تعود الإضاءة إلى وضعها الطبيعي.. فيما  
نرى الفتاة تقف بهيئتها الأولى والرجل يجلس  
مسترخياً على فوق الطاولة.. انتهاء الفلاش  
باك)

الفتاة: البس كماملك ... ماذا تحب أن تشرب يا  
مستر؟

الرجل: هاه ... الصحيح أن حلقي قد جفّ. ولم  
يعد قادراً على استيعاب إمكانيّة القدرة على  
الانسحاب من عالم قبيح إلى عالم نقيّ.

الفتاة: علينا الانخراط في الحياة بطريقة تليق بها..  
الرجل: كيف ننخرط وما زال هناك خلل في  
المجتمعات ... خلل في الإدارات.. مثلاً: أمعقول  
أن يموت المريض احتراقاً بالأوكسجين؟؟؟  
فجأة يكتشفون أن هناك نقصاً حاداً في مقوم  
الحياة والحالة الوبائية مستشرية .....

هناك خلل واضح في نسب السلالات؛ ممّا أربك  
العقل، وجعل العديد من الناس ينظرون إلى  
المسألة على أنها مؤامرة تستهدف السيطرة  
على بشر الأرض من خلال نطفة المطعوم الذي  
يزرع في الأجساد.

الفتاة: نعم يا مستر هذا صحيح

الطفرات تساعد على تحويل الحزن والانكسار  
إلى إطلالة على هندسة الذات، واستنطاق  
إمكانيّات الحياة، وتطوّرها، بغض النظر عن  
نسب هذه السلالات ....

مثل حكاية حبّ في زمن الكوليرا ...  
استنطاق الحبّ كقيمة عليا تسيطر على حياة  
الناس، حيث تذهب معهم في رحلة عمر طويلة  
للاستمتاع بسحر الحبّ وعذاباته..

فالحالة متشابهة حيث كانت الفرصة مناسبة لنا  
في أيام الحظر كي نصفن مع الذات.. ونفكر  
ونعيد برمجة الأسلوب.

الرجل: لكن هذا وباء الحبّ ... يعني قصص وحكايا  
تحكمها الحيرة والجنون... ضرب من الخيال  
المنظم .... يعني وباء مختلف ...

الفراغ يكمن في التفاصيل ... في النهاية نحن  
نستطيع أن نحبّ في زمن الكوفيد...  
طيب ... لنرجع إلى موضوعك الذاتي..

أين وصلت بعد الهزيمة والرحيل؟

الفتاة: لم أصل.. فقط صرت أحمل درجة عليا ...  
تحت عنوان: شهادة مواطن لا يصلح للحياة

الرجل: قديم ... هذا خبر قديم يا متر.. كثير من  
البشر يتابع حياتك حتى يتعلّم منها.. وكثير  
منهم يتابع خطواتك لتسجيل عثراتك

والاثتان معجبان بك ... الأول يحبّك والثاني  
يحسدك ...

الفتاة: لا يجوز لمن دمّروا البلاد أن يتكلّفوا بتعميرها  
... يعني الذي يصلح للهدم لا يصلح للإعمار  
...

هذه العبرة من المفترض أن تنطبق على كلّ  
المجتمعات ...

(لحظة صمت)

اتهموني بتزوير التاريخ

ذكرت مرّة في حصتي أن سيبوي اهتم بإنشاء

جيش قوي لغزو أوروبا، ومنذ قدومه إلى  
الأندلس وهو يعمل على تقوية وزيادة أعداد  
الجند حتّى وصل العدد إلى مئة ألف فارس،  
ونظّم الجيش أحسن تنظيم. كما أنشأ دوراً  
للأسلحة من السيوف والمنجنيق، وأنشأ  
أسطولاً بحرياً قوياً..

الرّجل: (يردّ على الهاتف.. بعصبية أعلى)

فهمت.. أنا قلت لك فهمت... تريدين ربطة  
خبز وعلبة لبن.. ماذا؟

أضيف عليهن كيلو من الخيار؟

بالأول سأشرب القهوة ومن ثمّ .... سلام

(يقوم بإغلاق الخطّ)

تزوير التاريخ؟ الآن فهمت ...

الفتاة: فهمت ماذا؟

الرّجل: فهمت معنى هذا الوعي المعرفيّ .... عدم  
المؤاخذة شكلك بهذا اللباس لا يوحي بأنّك  
على هذا الكم من الثقافة والاطّلاع ...

الفتاة: قصدك الذين يعملون بمهنتي جهلة لا  
يفقهون؟

الرّجل: لا لا.. خلخلة نظام الأمكنة، أعتقد أنّه هو  
السبب

ماذا يعني قيمة التّحرر من أفق عذابات كلّ  
يوم؟

أنا مثلاً أصنع التّاريخ الذي يتوافق مع هواي  
وليس مع هوى النّاس

اسأليني كيف؟ (لا تجيب) أقول لك اسأليني  
كيف؟

الفتاة: كيف؟

الرّجل: الناس يحشرون أنوفهم بكلّ تفاصيل حياتك  
بشكل عجيب.. يهتمّون بها أكثر منك أنت  
نفسك، وأكثر من اهتمامهم بتفاصيل حياتهم  
حاولت الاعتذار من الحياة باتجاه الكنز  
الداخليّ ... لم أستطع ...

لكنّي حصرت مخي في مساحة ضيقة جداً

بين طبقة الأوزون وأولويات الحياة، وجعلت  
الأولويّة تكمن في قراءة الواقع دون الخوض  
فيه.. انظر من الخارج فقط فأرى تجلّيات  
القطيع..

خطاب الكراهية القائم على التّشوهات العقليّة  
وبتّ التّناحر وإقلاق الرّاحة العامّة

يعني معادلة رخيصة يتبعها عتق من نقص  
الأوكسجين..

حالة عجيبة تجعلك تتمكّر في الفلسفة الوجوديّة  
على أنّها ليست على مقاس سارتر

الفتاة: (تقف أمامه مباشرة وجهاً لوجه وبغضنوان)  
من أنت؟

الرّجل: أنا من ضيّع في الأوهام عمره

(تبدّل في الإضاءة المركّزة لتصبح غرفة  
تحقيق مع مؤثّر موسيقيّ يوحي بالمكان ... فيما  
تتحوّل الفتاة إلى محقّق.. فلاش باك 2)

هجموا على البيت في الثّالثة فجراً.. طوّقوه من  
كلّ الجهات ... ارتجّت كلّ حيطان البيت وكلّ  
حيطان الحارة ....

الباب الخارجيّ انفتح مثل بوابة جهنم.. معهم  
ضوء كشاف شرير.. صحوّت مذعوراً.. لم أر  
في العتمة غير رشاشات تحملها أياد برؤوس  
سوداء ملثّمة ... رشاشات فوق رأسي...!!

وسألني ماذا تفعل هنا؟

ماذا أفعل؟

من المفترض أن أسأل أنا هذا السؤال!! قلبوا  
البيت فوقاني تحتاني ...

الفتاة: (تجسّد المحقّق) قم.. قم يا .....

الرّجل: (ملخوم ويرتعد) طيب ممكن سيجارة حتّى  
أستوعب؟

(ضع وضرب كفوف)

اصفع.. اصفع ... اضرب ... كفوف من كلّ  
جهة.. شلاووت.. مسبّات تجعل من اختك فتاة  
عديمة السّمة...!!

الفتاة: ما هذا؟

ولك ما هذا؟

الرجل: (متلثم) بسكليت ... عصفور.. قفص!!

الفتاة: لك عين وتطلق النكات؟؟ ما هذا الكاسيت؟

الرجل: أغاني

الفتاة: أغاني شو

الرجل: وردة وميادة وهذا حليم

الفتاة: توزع كاسيتات .... حتى تساهم في البناء

الرجل: لا يا سيدي قلت لك هذي أغاني عدوية..

أبدأ يا سيدي هذا الكاسيت... هذا شريط

أغاني العزبي... محمد العزبي أه

الفتاة: (تتناول عدداً من الكتب بين يديها ... وكلما

قرأت عنوان كتاب تقوم برميهِ)

الإرهاصات الأولى للفلسفة الديكارتية

نظرية المعرفة والفلسفة الوجودية

الحروب ورشاقة التطبيق

(تبطح على الطاولة فيما قدميها تتحركان

أمام وجهه ... تكمل القراءة في الكتاب)

لماذا قام ديكارت بوضع قواعد المنهج في

البحث عن الحقيقة؟ ذكر ديكارت في منهجه

أربع قواعد أساسية، يجب أن يتبعها العقل في

البحث عن الحقيقة ..... مثقف حضرتك؟؟

تريد أن تعرف الحقيقة؟؟

بعدين ما قصدك بالقواعد؟؟؟

الرجل: البوح يا سيدي سيطرة على الذات وراحة

أبدية

بحث لأنني أعيش بإحساس الرّفص والانكار،

وأني بلا قيمة

بحث حتى أغزو روحاً جديدة في أعماقي، حتى

أغير جلد روحي

بحث عندما زلت الحجارة الرّخوة التي خانت

أسفل قدمي.. القدم التي أمعنت في تسلّق

القمم الرّخوة حتى أصل إلى قواعد العشق

الأربعين

بحث لأنني انخلقت أعطي ولا آخذ

بحث لأنني عبقر في فنّ الوحدة حتى أصل إلى

مرحلة العزلة

اخضرّ الكلام يا سيدي، وطفح، وطاح، وتوسّع

حتى غنى الجبل

أنا مثل لاعب النرد؛ يكسب مرّة، ويخسر مرّات

عديدة

نحن نسوق القدر مثل المهر الجامح، ونعيش في

الوهم العظيم

الفتاة: (تتنفض) الوهم.. أتعرف ماذا يعني الوهم؟

من أسس لهذا الوهم؟؟

من معك تحت السيطرة؟؟ أريد أسماء

كلّ فرد معكم... من نظّمك؟ من يكتب لك

المنشورات.. كلّهم مكشوفون لنا.. الأفضل لك

أن تعترف بكلّ شيء... من هو أبو العبد؟

الرجل: ابو العبد هذا مسكين.. تأملات ذهنية

عقيمة.. ما زال عقله جالساً هناك، ويعتقد

أن كلّ أجهزة الأمن في العالم تراقب خطواته

... فيستمتع بالمشي في الشوارع الخلفية

الفتاة: لكن هو اعترف ... اعترف عليك.. وقال إنك

العنصر المحرّك لكلّ الخلايا

الرجل: قلت لك يا سيدي هذا مسكين.. كلّ همه

أن يعيش إحساس أنّه مطارد، وأن يمضي في

الشوارع الخلفية تحت طاقة الوهم ... وأنا

مسكين ...

الفتاة: عظيم.. يعني تعرف هذي النظرية؟ يعني

أنت لست فاقداً للإدراك الحسيّ؟

Good (تناوله ورقة) وقع هنا على اعترافاتك؟

الرجل: (ينظر في الورقة ولا يستطيع التركيز)

لا أرى يا سيدي.. طلسمت عيوني.. مخي

قفل.. أعتقد أنه عفن من الضرب

السّجن يا سيدي متر في متر مليئة بعفن

الرطوبة ... لا تستطيع أن تكتشف فيها

روحك.. وعندما تريد التفكير يقفز الذّهن

مثل فرد قرصته عقرب!!!

الرَّجُل: (تقرأ له ما في الورقة)

أقرّ وأعترف أنا المدعو .... (تهمس باسمه في أذنه بصوت غير مسموع)

بأنّه قد غرّر بي، والتحقت بمجموعة من الرّعاع، مثل قارب يجدف في التّراب، وكنت في الفراغ الذي في النّاي الذي من غيره لا أستطيع الغناء، وطحننتي التجربة حتّى لم يعد القلب قادراً على احتمال ضرب السّكاكين، وأصبحت أنا المهّمّش رقم واحد. أطرّد مفتاح الخوف من الفشل، وما عدت أخاف من الوحدة، والعزلة، ولا أخاف من الأمكنة العالية، ولا أخاف من الموت، وإنّني أرهف بحالي، وحال أمي في البيت، وأعترف بكلّ التّهم الموجهة إليّ عن كامل قناعة ورضوخ.

الرَّجُل: (ينفض) أنا لا أرضخ ....

الفتاة: اخرس

(تعود الإضاءة إلى وضعها الطّبيعيّ بعد انتهاء الفلاش باك ...)

الفتاة: وضعك محزن ... يعني أنت لا محسوب هنا ولا محسوب هناك.. الذّهن مثل النّار أنت جبان ورجعي ومتساقط (تثور ثأثرته عليها ويبدأ صراعاً كالديكة)

الرَّجُل: أنا لا أسمح لك أبداً

الفتاة: فعلا الخيانة والكذب ذكر

الرَّجُل: وأنت يا ست الحُسن، يا معلمة الأجيال، يا رقّاصة، بماذا تسمين اعترافاتك

الفتاة: نعم رقّاصة ... رقّاصة على قارعة الوجع والألم الذي سببه ذكرٌ مثلك

الرَّجُل: تستاهلي كلّ الألم والوجع يا متساقطة مثل ورق التّوت

الفتاة: على الأقل أنا لم أوقع ... اعترافاتي كانت كاتمة للصّوت.. أنت وقّعت يا جبان

الرَّجُل: الخيانة مجبولة في الأنثى منذ بداية الخلق

الفتاة: والعهر، والإثم، والغباء، والرّذيلة منبعها الذّكور على شاكلتك

الرَّجُل: أنت اشتغلت راقصة ... يعني بعث نفسك

للشّيطان يا مدام

الفتاة: أم.. الشّياطين الذين كانوا يأتون للسّهر والمتعة الحرام ونساؤهم نائمة في البيوت. (تخلع وسطها كالراقصة) ويسكرون حتّى الثّمالة، حتّى تذهب هيبتهم وتعدم.

الرَّجُل: لهذا أنت مختومة بشهادة لا تصلح للحياة...

الفتاة: وأنتم الفحول كنتم تخرجون من السّجون، وتذهبون عند نساء الذين كانوا معكم فيها...

يا عيب العيب ...

الرَّجُل: أنت نصّ حجريّ منفصم الشّخصيّة مثل الطّوب الأحمر المجلول بالانفصام

الفتاة: أنت بحت بمحتواك الخفيف الرّكيك ....

قابيل عرف سرّ الكلام فقتل أخاه هايل ...

من هو النّصّ الحجريّ؟ من؟

الرَّجُل: الذي يعمل في فنّ الكلام لا يمكن أن يموت.. يبقى حيّاً في الأذهان

الفتاة: عندك قدرة عجيبة على الإنكار والتّسويق الرَّجُل: وأنت عندك قدرة خارقة على مضغ الذّاكرة ...

يا ناكرة الجميل...

في الحياة أربع ذوات ... بني آدم والرّجولة

وحواء والأفعى

هذا وجه الشّبه بين الأربع وبينك

(تهدأ الفتاة لكنّها تشعر برغبة في البكاء

... يهدأ الرّجل قليلاً، ثمّ يتناول كأساً من

الماء، ويتمعّن فيها، ومن ثمّ يشرب الكأس ...

لحظات هدوء ... الرّجل يأخذ نفساً عميقاً

ويمسك بيدها... محاولاً استلطاف روحها)

الرَّجُل: يعني.. الطّبيعة والجمال والسّعادة أنثى

التّضحية أنثى

الدنيا أنثى ... الأوكسجين أنثى .... سامحي

لساني الذي نطق بغير هذا.. من برا.. وحياتك

كلّه من برّات القلب...نحن الاثنان مقهوران

بنار الوجع ... سامحي لساني...

الفتاة: تتخيل أن هناك حلماً من الممكن أن  
يحملنا؟؟

يعني نصبح مجرد شخصيات في حلم يحلمه  
الناس الآخرون ... وترى نفسك بعيون كل  
الذين يحملون بك؟؟

وتتخيل شكل الشجرة وكأنها كائن مثلك؟  
فقدان الإدراك اتجاه داخلي للنار.. كلانا  
متهمان ... وكلانا لن تثبت براءتنا

الرجل: طاردتني مساحة السجن وتوحشت فيه ....  
(يستدرك) ما أخبار فنجان القهوة الخاص  
بالمثقفين؟ هل عليه أي شيء من التطورات؟

الفتاة: ألا تلاحظ أن هاتفك توقف عن الرن؟  
فقدانك الإدراك. والطاقة الروحية الغامضة  
التي تلف جناحك، جعلت حريتك مثل  
مصارعة النمر والعجول في الغابات.. تجرح  
كل الجروح ولا تموت ... أما زلت تريد القهوة؟  
الرجل: آآخ.. القهوة هي أخت الوقت وراح الزمن..  
لا أريد.. تحاول أن تهندس دماغك على نظام  
عالمي جديد حتى لا تفقد روحك ولا تفقد  
الفكرة .... كان القلق الأكبر من فكرة أن  
تتحول إلى إنسان جبان وتتهار، عند أول صفة  
تفقد كرامتك معناها كإنسان وتصبح خائفاً  
... خائف من أن تضيع حياتك وأنت ما زلت  
تعيش، وأنه بدل العيش بدون خوف تظل تعيش  
في الخوف نفسه.. يعني نعيش حتى ندمر  
الشيء الذي مات فينا.. لذا تهزم الخوف بقوة  
الإرادة والصبر فيأتيك الشعور بالانتصار  
وتعيش على الذكريات ...

تتذكر أمك في الصباح حين تأتيك على صوت  
هديل الحمام، ووقع خفة قدميها كي تضمن أن  
تصحو من النوم بهدوء.

تتذكر يوم يكون دورك بالفطور، وتشعر بفخامة  
فطورك وأنت تغمس الخبز مع الشاي، وتتغذى  
الخبز والشاي.. وتتغشى الخبز والشاي..

وعند اللقمة الأولى ترى أخاك الصغير فاتحاً

فمه يتلطم من الجوع، وتذكر أن غداً يأتي  
دوره بالإفطار

يتوقف فمك عن القدرة على المضغ، وتجعل  
أخاك الصغير يفطر مكانك

الفتاة: السطوح مهمة في الذاكرة الشعبية للناس،  
في الدور المرصوصة رص مثل علب الكبريت  
... السطح هو المتنفس الوحيد ... في الحظر  
... تلويح بالأيدي كل صبح وكل مساء بين  
الجيران، ولكل سطوح مكان حصري وحيز  
تقليدي مختلف عن الآخر.. جلسات سهر  
حتى الفجر.. فحيز من السطوح لقش الحمام  
... وحيز ضيق جداً كي تطير منه الطائرة  
الورقية... أما السطح العام فيختلف عن  
الشارع العام، يعني سطح كله فوضى في  
النهار، أما في الليل فتسمع صوت خطوات  
أهل الدار صاعدة إلى السطح في غاية الرقة  
والأناقة مع إبريق الشاي، ورويدا رويدا تسمع  
صوت أم كلثوم ينبعث من المذياع، وتغني القلب  
يعشق كل جميل

الرجل: تتذكر أصحابك رفاق الجوع والصعلكة وهم  
يعزفون العود، وتغنون  
آآخ.. تتأكد حينها أنه لا يليق بنا غير الغناء  
الذي يمتد

ويصير الغناء جماعياً لنفس الأغنية  
ونظل نبسم لعصفور يقف على شبك الغرفة،  
وتتنفس بعشق أمام سحابة جميلة تستحم في  
ضوء الشمس

(يتمتم بكلمات أغنية غير مفهومة.. ومن  
ثم يتصاعد بالغناء، ومن ثم يتحول الغناء  
إلى صوت غناء جماعي قادم من بعيد. فيما  
تتحول الصورة كاملة إلى شبك السجن إنه  
سجن الحياة الكبير، ومن ثم تتعمق الإضاءة  
وتكبر، وتصبح هالة ضوئية كبيرة في المكان)

انتهت

2021/4/27

(مونودراما)

# بين الحلم واليقظة.. رحلة حياة

تأليف: د. حسن رشيد (قطر)



بين الحلم.. واليقظة.. بين الرحيل والبقاء..  
تتداعى كل ذكريات العمر.. الآن.. أطوف بما بقي من  
ذاكرتي في دهاليز الحياة.

من أنا؟! أنا.. لست سوى صفحات من العبث..  
الأكبر في الحياة.. أنا.. أوه.. ما أقسى لحظات  
عمري.. حتى ذكرياتي تهرب مني.. أنا كومة من  
المتناقضات.. وأنا النموذج الفرد للحياة (الصمت)،  
الآن لا أعرف الصباح من المساء.. الوقت.. ما معنى  
الوقت؟! الزمن.. ما معنى الزمن؟!

مفردات لا معنى لها في قاموس حياتي.. منذ أن  
وعيت لا أعرف كيف أتيت إلى هذه الحياة!! أعرف  
جيداً أنني لعبت بالحياة.. هذا ليس غروراً أو حتى  
كفراً.. (صمت)

بين الإيمان والكفر شعرة.. سوف أحكي لكم عن  
رحلة الحياة.. قد لا يعرف الكثيرون الآن من أنا؟!  
ولا.. من كنت؟! ولا ماذا كنت؟ قد يروني.. شبحاً  
يمرّ مثل الملايين في الحياة.. لا.. أنا نموذج متفرد  
بالخصوصية.. لا أحد مثلي.. وأنا لا أشبه أحداً.. أنا  
الرجل الخارق.. الملهم.. العابد.. العابد.. أنا الفنان  
والمُنشد.. والخطيب.. والمقرئ.. أنا الشيطان..  
والملاك.. الخير.. والشر.. أنا أستمّد اسمي من  
أسماء تضمّ قائمة من الأنبياء.. أنا كهدير الموج  
الصّاخب.. لا يعرف أحداً قراري.. أنا سيد الواحات  
والمدن والقرى.. أنا الثري والمُعدم.. وأنا يجرّ الخطى  
سريعاً إلى النهايات..

الآن.. لحاف في الفضاء.. وفرشي هذا الحصير..  
وأكلي.. (صمت) بقايا يدفعها خوفاً بعض الجيران..  
ويدفعها شفقة البعض الآخر.. أمّا الثالث، والرابع،  
والعاشر، والألف.. فمن أجل حكايات مرّت بي..  
ومررت بها.

ما لي في هذا المساء أثرثر.. (صمت)، أشعر أنني  
أودّع الحياة.. أنا.. أودّع الحياة؟! لا.. الحياة تودّعني!!  
لا.. كلانا يودّع الآخر.. أنا أخذت منها ما أشتهي..  
وهي غدرت وأخذت بثأرها في نهاية المطاف.. ذات  
مساء.. في عاصمة النور.. وكنت أضحك على

السّكاري.. أغنيّ لهم.. أعرف من معين التّراث..  
موشح لأبي خليل القّباني.. دور لسيد درويش.. مقام  
لرشيد قنّدرجي.. كنت أقرأ الحضور.. وإذا وصل  
بأحدهم حالة التّيه إلى منتهاه ونقطة الصّفـر..  
أعرف ما يريد.. فأستحضر ما أحفظه.. وأقلّد،  
وأقلّد، وأقلّد.. مرّة عبده الحامولي.. وأتممّ روح  
زرياب.. ويكون نديمي الموصلي، وأردّد ما التصق  
بذاكرتي من أشعار العشاق والمحبّين..

ذات مرّة.. (صمت).. أوه.. نسيت ماذا كنت  
أقول.. أه تذكرت.. وأنا أرقص وأغني في ذلك  
الملهى الفرنسيّ الأنيق.. وكالعادة.. غنيت أبياتاً من  
الشّعر.. مزجت بين عنتره العبسيّ وقصيدة لعباس  
بن الأحنف في محبوبته فوز.. في آخر الصّالة.. كان  
يجلس أحدهم.. صرخ.. أصمت يا...!! من يجرؤ  
على إهانتني؟! ألا يعرف من أنا؟! وقف ذلك الرجل  
الأربعينيّ.. وقال: أنت لا تشوّه تراث العرب في بلاد  
الغرب...!! لا تقترب من روائعنا.. غن ما بدا لك..  
إلا روائع الشّعر العربيّ.. نزلت وذهبت إليه وقبّلت  
رأسه.. قال لي: لا عليك.. واستحضرت من الذاكرة  
مفردات أخرى.. وقبل أن أتحرّك.. قال: أعرفك  
جيداً.. لا عليك.. بين صحوك وغفلتك.. أنت مجرد  
لعبة.. لا أدري ماذا كان يقصد؟!!

فيما بعد.. ولسنوات عدّة عرفت.. كنت في ريعان  
الشّباب.. أنا من يعيث بالحياة (صمت)، ذكرني  
ذلك بيت شعر.. علّقته في غرفتي سنوات.. نعم..  
أيام كنت أملك بيتاً يؤويني.. لا هذه الخبرة.. ولكنها  
الحياة..

ماذا كنت أريد أن أقول؟! النسيان تمسّك  
بتلابيبي.. أه.. ذلك البيت لا أعرف من هو قائله:  
(والخمر تعرف كيف تأخذ ثأرها.. إنني أملت إنائها  
فأما نتي!!).. هكذا الحياة.. أخذت بثأرها.. صبرت  
عليّ سنوات وسنوات.. وعندما وجدت الفرصة  
دفعّتي الثّمن.. ما أقسى الحساب.. الذّنب ذنبي..  
أنا الملوّم.. لم أعرف قدر نفسي.. في صباي.. كنت  
أتحدّى كلّ شيء.. أشارك في أيّ لعبة.. لا يهمّ أخسر..  
أربح.. المهمّ أن أتحدّى.. وأن أنتصر.. ذات مرّة..

البعض يقبّل يدي بعد أن أنتهي من خطبة الجمعة..  
 أم.. لو علم أحدهم ماذا كنت أمارس في تلك  
 الأماسي.. أنا الشّعرة الواهية بين الحقيقة والخيال..  
 بين الواقع والوهم.. أخطب وأخطب.. وبعدها  
 بساعات أنشد السّكاري.. أدور كأس المدام.. فالليل  
 أقبل.. هكذا أنا.. وهذا تاريخي.. والآن.. كل ثروتي..  
 هذه السّجادة.. وهذا الفرش المهترئ.. وهذه بعض  
 الصّحون.. وفي الرّكن لا شيء.. سوى الوهم.. ثلاثة  
 أهداني أحدهم.. ومروحة أزيها أعلى من نسيمات  
 تلطف أجواء هذا السّجن الأزلي..

نعم أنا في سجن.. لا.. أنا حرّ.. أنا في قبر.. ولكنّي  
 لست بميت.. (صمت).. أنا جمعت كلّ متناقضات  
 الحياة.. أنا عاص على الموت.. نعم.. تعرّضت  
 للإعدام أكثر من مرّة.. لا أريد أن أتذكّر عددها..  
 مرّة، مرّتان.. ثلاث.. لا.. بل أربعة.. ونجوت.. ألم  
 أقلّ لكم إنني رجل المتناقضات.. ذات مرّة.. بل قل  
 ألف ألف مرّة.. مارست أعمالاً عدّة.. كلّفت أن أكون  
 رجل إصلاح.. نعم.. رجل إصلاح.. حملت عصا  
 التّرحال.. وذهبت..

كان سندي في كلّ مراحل الحياة.. إجادتي لعدد  
 من اللّغات.. أكثر من لغة.. لا أعرف عددها.. ولكن  
 كنت أملك خاصيّة التعلّم.. كنت أتحدّث بلغتي.. لغة  
 الضّاد.. لغة القرآن.. ولغة شكسبير وكورنيه وجوته..  
 وأعرف لغة الفردوسي، وناظم حكمت.. وطاغور..  
 أعرف أكثر من سبع عشرة لغة.. نعم هذه حقيقة.. أنا  
 لا أكذب.. يكفي أنني لم أقل الحقيقة.. ولم أكذب..  
 هذه حقيقة.. (صمت)..

أنا رجل المتناقضات.. ولادتي مع برودة نهر بردى..  
 وشموخ جبال قاسيون.. وانتماي لبلاد الرشيد  
 والمأمون.. وانتماي للعالم.. أنا رجل العالم الأوحد..  
 ولكن متى ولدت؟!

قالوا.. قبل الحرب العالميّة الأولى.. ولكن متى؟!  
 قالوا بداية القرن الجديد.. قالت إحدى عمّاتي.. في  
 سنة كذا.. وربطت بين ولادتي والمأساة.. فكان الأمر  
 أقرب إلى الواقع والحقيقة.. إنها ذاكرة كبار السّن..

(صمت).. أنا رجل المتناقضات.. انتماي لبلد..  
 وولدت في بلد.. وقطعت العالم من شرقها، وغربها،  
 وشمالها، وجنوبها.. وتركت في كلّ مدينة جزءاً منّي..

لم أكن أحسب حساب الريح أو الخسارة.. المهم  
 أن أصل إلى الغاية.. غاييتي.. أنا كالبحر، لا أقبل  
 الهزيمة، وإن كنت أقبل التّحدي.. نعم أنا البحر.. في  
 زرقة مائه.. ومداعبة الأمواج في سكّون وهدوء لرمال  
 الشّاطئ.. وأنا البحر في ثورته وغضبه وتحديه..  
 (صمت)..

تحدّيت البحر.. نعم تحدّيت البحر.. لأنّي  
 تحدّيت الآخر.. شاهدت جمعاً يقفون وهم على أهبة  
 الاستعداد لخوض غمار التّحدي.. قلت إنها الخطوة  
 الأولى، إشباع غروري.. قيل لي.. من أنت؟ قلت: لا  
 أدري.. ولكن كلّ ما أعرفه أنني أتحدّى هؤلاء..

خضت غمار التّجربة.. ونلت فرس السّبق..  
 وارتبطت بأمرين.. التّحدي.. والبحر.. كنت حفيداً  
 لذلك البحّار القديم السّندباد.. جبت العالم..  
 أضحكت.. أبكيت.. ربحت وخسرت.. وحتى هذه  
 اللّحظة لم أندم.. أندم على ماذا؟ وأنا قطعت  
 مشاور الحياة كما يحلو لي.. مارست كلّ شيء..  
 من يصدق أنني كنت ألهو بالحياة.. لا.. كنت ألهو  
 بذاتي.. بين إمام وخطيب.. يصف الجموع خلفي..  
 ويحفظ البعض ما أقدمه من مناقب السّلف الصّالح..  
 أنا الملاك.. وعند المساء ألبس لبوس الشّياطين..  
 فأنشد السّكاري.. (يا ليل طل.. أو لا تطل.. لا بد  
 لي.. أن أسهرك.. لو كان عندي قمري.. ما بت أرعى  
 قمرك..)!

كنت أعشق القمر والليل والنّساء.. والتّرحال.. أنا  
 النّمودج الفرد.. المتوحّش.. المسالم.. الثّري والمعدم..  
 القوي.. والواهن.. الدّجال والمصلح.. ألم أقل إنني..  
 رجل المتناقضات.. وأنا الخبيث والطّيب.. والسّاذج  
 والملعون.. والنّصاب والفقير.. لا أحد يشبهني..  
 ولا أشبه أنا.. إلّا ذاتي.. (صمت) هل أضحك الآن  
 وأنا أطوي سنوات عمري.. أنا ختمت الآن.. ولعبت  
 بالعمر.. وها هي الأيام تأخذ ثأراً ما مضى.. كان

وهكذا علمت أنني من مواليد عام ألف وتسعمائة.. الحياة.. لا.. مثل اليوم.. لا مثل الساعة!!

في هذا الكون.. برد هنا.. حرّ قاتل هناك.. جو ربيعيّ في مكان آخر.. أنا بحر هادئ.. محيط متلاطم الأمواج.. أنا الجمع والمفرد.. الزعيم والقائد بلا جيش أو حرس.. أنا الأب والجَد.. بلا أولاد أو أحفاد.. أنا الزوج.. بلا نساء.. أنا من خاض غمار الارتباط بكلّ نساء العالم في الشرق والغرب.. نعم.. ها أنا الآن وحيد في هذا الركن المنزوي من عالمي.. هل أنا حيّ؟! هل أنا ميت؟! من أنا بعد هذا العمر؟! ماذا بقي مني؟! لا شيء البتّة!!

لا زوجة.. لا أولاد.. لا أحفاد.. استرجع ما مضى.. وهل ما مضى يعود؟! سنوات.. سنوات العمر.. فرّت من بين أصابعي.. هل أضحك؟! هل أبكي؟! سيّان عندي الموت والحياة.. الضحك والبكاء.. أنا منقسم إلى قسمين.. بين عالم الواقع.. وعالم الخوارق.. نعم.. (صمت)!!

أنا من ارتبط بأكثر من تسعين زوجة.. الآن أفترش هذا الحصير المهترئ.. وهذا الفراش الممزق.. نعم تسعون امرأة في إطار رسميّ هذا بخلاف عدد لا أستطيع حصره من زيجاتي المدنيّة.. مئة.. لا أكثر.. يقارب المئتين!!

أما عدد أولادي فلا أعرفهم.. مئة.. مائتان.. ثلاثمائة.. أربعمائة.. أقل.. أكثر.. لا يهمّ.. ألم أقل لكم أنني أجمع المتناقضات بين الواقعيّ والمتخيّل.. بين الأسطوريّ والتاريخيّ.. بين الوهم والخيال.. والحقيقة.. أنا.. عفواً من أنا؟! (صمت)!!

الآن.. وفي هذه اللحظة كم أشتاق إلى بنت من بناتي تقدّم لي كوباً من الشاي.. أو قدحاً من الشّورية.. أه.. نسيت كم عدد بناتي في مشارق الأرض ومغاربها.. لا.. لا.. لا أعرف.. المعرفة عذاب آخر.. في كلّ مدينة من مدن العالم ارتبطت بزيجة.. أوّل شروطي أن تكون ثريّة.. لماذا؟! لأنني لا أطيق البقاء في الأسر.. كنت أهرب.. وكانت خططي.. أن تتكفّل بذاتها.. وافترضاً بما تأتي من الأيام من رحمها..!! كنت صريحاً.. كنت أترك جمليّ المفضّلة.. "قد نلتقي..

الآن لا يهمّ الشّهر أو اليوم.. وأنا أطوي ما بقي من عمري لحظة الرّحيل.. أحسّ أنني شبت من الحياة.. ماذا بقي لي منها سوى الانكسار.. نعم الانكسار.. أنا.. لا يتذكّرني أحد.. أنا الرّجل الخاصّ.. رجل المهام الصّعبة.. أنا من أسند إليّ القيام بأمور تحتاج إلى حنكة رجل يملك من المقومات.. الآن في هذا المكان الخرب أجترّ ذكريات عمري.

أنا المغنّي والخطيب.. والإعلامي، والمؤسّس، وصوت الحقّ، والباطل.. تكون نهايتي هكذا.. لكن لا.. عليّ أن أدفع الثمن.. بين المغنّي والخطيب والإمام.. وبين اللهو والعبث شعرة.. بين واقعي المعاش وما كنت عليه صفحات وصفحات.. أنا الرّجل العالميّ بلا منازع.. أحمل هويّات عدّة لا يحملها كائن من كان.. أنا العربيّ والأوروبيّ.. والآسيويّ.. أنا الإندونيسيّ وفي ذات الوقت الألمانيّ.. والفرنسيّ، والعراقيّ، والسعوديّ.. نعم هويّاتي تتوزّع على أكثر من خمس عشرة هويّة.. من الشرق، والغرب، والشّمال، والجنوب.. (صمت)!!

أنا الذّكي الفطن.. وأنا الغبيّ السّاذج.. كان الآخر يلعب بضمائر العالم.. ينفث الأكاذيب.. أنا كنت أكرههم.. وهل يحبّ أحد ما من يحتل أرض وطنه؟! هكذا كنت..

ماذا أفعل؟! وجدت الفرصة.. نعم وجدت الفرصة.. حاربت الآخر بنفس سلاحه.. أصبحت أنا صوت الحقّ عند الآخر.. والتفّ حولي الأشقاء والمضطهدون ومسلوبو الإرادة.. وانطلقت.. كنت الشّوكة في خاصر الآخر.. وكان مطلبهم الأوّل والأخير.. رأسي.. ولكنّي نجوت.. (صمت)!!

ثمّ ماذا؟! لا أدري.. ذاكرتي مشوّشة وأنا قد وصلت إلى العقد الثامن من عمري.. ماذا بقي؟! ماذا بقي في ذاكرتي؟! لا شيء.. أنا رجل الإعلام.. عفواً الإعدام.. أنا الفيلد مارشال.. أنا الزعيم.. زعيم الهواء والتأثير على النّاس.. أنا الشّريف والنّصاب.. رجل الحق والنّفاق.. أنا.. أنا.. أنا.. هكذا مثل

أو قد لا نلتقي...!!" .. يقال إنَّ أحد أبنائي في شرق آسيا قد احتلَّ منصباً رفيعاً في القيادة.. هناك.. ماذا يعني الآن...؟!

عفواً.. من أنا؟! أنا السَّحر.. الماهر.. المغامر.. مارست كلَّ شيء.. لعبت كلَّ الأدوار بنجاح.. في إحدى الدَّول الأوروبيَّة.. اتَّهمت بأنني أتهرَّب من الضَّرائب؟! كيف؟! أنا أتهرَّب من الضَّرائب.. ولماذا؟! وعندما قدَّمت لهم قائمة بعدد أولادي أصيبوا بالدَّهشة.. هل كلُّ هذا العدد هم فلذات كبدي؟! وعندما أعفوني من الضَّرائب.. سairت في العالم المتحضَّر في الشَّرق، والغرب، والشَّمال، والجنوب.. الأمراء.. الملوك.. الزَّعماء.. القادة.. عملت محرِّراً.. صحفياً.. مغنياً.. خطيباً.. مديعاً..

ليس هناك عمل لم أمارسه.. أنا من لعب بالملايين.. والآن مصيري هذا الرُّكن المنزوي.. في تراب وطني الأمّ.. أيَّها الموت متى تأتي.. أنا لا أخافك.. ولا أخشاك.. أنا الفقير المعدم في نهاية الرِّحلة.. من كان رصيده بالملايين.. أنا من أنشأ الجرائد والمحطَّات.. أنا الشَّجاع والقويُّ الذي حارب أعداء وطنه وأُمَّته.. أنا الحاج والمعتمر.. أنا المسلم والزَّنديق في آن واحد.. أنا الموحد بالله.. وبكلِّ الرُّسل والأنبياء.. أنا المهرَّج.. والمصلح الاجتماعيّ.. أنا القاضي.. والمتَّهم.. أنا الشَّريف.. والصَّادق.. والعاقل.. والمزور.. أنا من ابتكر كلَّ شيء في عالم لا يعرف أسرارهِ سواي!!

وأنا الآن أسير الذَّات والزَّمن.. هنا في وطني.. أقلب أوجاعي.. حتَّى فلذة كبدي قد تبرَّأ مني.. أنا أبوك...! (يصرخ) أنا أبوك!! سواء رضيت أم لم ترض.. أنت لا تستطيع الفكاك من أسر قيدي الأبديّ.. عليك أن تصرخ بملء الفم.. هذا أبي المناضل.. هذا أبي الذي لفَّ الكرة الأرضيَّة أربع مرَّات.. واستقبل بيت الله الحرام أكثر من عشرين مرَّة حاجاً ومعتمراً.. هذا أبي المفكّر.. الفيلسوف..

نعم أنا الفيلسوف.. أنا الذي رصَّعت كلَّ علاقة بدأت وانتهت بهذه الكلمة "باي.. باي.. قد نلتقي وقد لا نلتقي!!" ..

أنا المسلم.. والبوذيّ والهندوسيّ.. في بلاد تركب الأفيال كنت الرَّاهب الذي يقود المريدين.. وفي بلاد النُّور كنت إمام المسلمين.. وفي بلاد الألف جزيرة كنت الخطيب والقاضي.. وعند الملوك صاحب الكلمة.. وعند الزَّعماء صاحب الخطوة.. (صمت)..

مالي أثرثر.. هل حانت لحظة الرِّحيل؟! أيَّها الموت.. هل تخشاني.. لا تخش.. أنا لا أخشاك.. تعال سريعاً.. أنا تعب من الحياة!! ماذا بقي لي؟! لا شيء.. أنا جمع من المتناقضات..

أيَّها الموت.. خذني سريعاً إليك.. أعرف أنني عصي عليك.. نعم أربع مرَّات تقترب حبل المشنقة مني.. ولكن بقيت حتَّى هذا العمر.. حتَّى فلذة كبدي يقدم الشُّكوى ضديّ.. يقول إنَّ أباه مغامر.. مزواج!! نعم أنا مغامر.. نعم أنا مزواج.. نعم أنا كلَّ شيء ولا شيء.. بين الغناء في ملاهي مدن النُّور.. وبين الإفتاء شعرة.. وأنا تلك الشُّعرة.

أين أحفادي؟! أين هم؟! موزَّعون في أرجاء الكرة الأرضيَّة.. أخ أيَّها القدر.. مثلما لعبت بك.. ها أنت تأخذ بثأرك.. أعرف أنَّ الرِّحيل قد آن وأوانه.. الآن أستطيع أن أقول إنني لم أخسر أيَّ شيء.. أنا الفقير.. المعدم.. أنا من لعب بالمال وبعثرها.. لم أحسب لمثل هذه اللّحظة.. الآن أستطيع أن أقول.. أقول.. أقول.. (بصوت خافت) .. لن نلتقي!!

يدخل رجلان (في صمت) مكتوب على لباسهما رجال البلديَّة.. يحملونه خارج المسرح!!

#### النهاية



## علاّلو وجذور المسرح الجزائري<sup>1</sup>

ظهر المسرح بالمعنى الأوروبي للمصطلح، في الجزائر، في نهاية الحرب العالمية الأولى. وأفاد، منذ البداية، من الوطنية الثقافية لبلد مصمّم أكثر فأكثر على التحرّر من الهيمنة الفرنسيّة فيّ جميع المجالات. وكسب قضيته بالفعل، بمجرد أن باشر مؤسّسوه بالعودة إلى المصادر الحيّة للتقاليد العربيّة الإسلاميّة. وقد هيمنت ثلاثة أسماء: علاّلو<sup>2</sup>، والقسنطيني<sup>3</sup>، وباشتارزي<sup>4</sup>. وبمواهب متباينة جدّاً، اشتهر ثلاثتهم في الكوميديا وفي الأغنية، وبذلك ألّقوا في المسرح بتيار الشعر الشعبيّ الذي تتلاءم إيقاعاته خصوصاً مع الموسيقى والرّقص. وجسّدوا في هذا الصّد، كما في العديد من المجالات الأخرى، روح عصرهم وذوقه. ويعدّ (علاّلو)، المؤلّف، ومدير الفرقة، والمخرج المسرحي، والمغني (القولّ)، باعث نوع جديد، عرف انطلاقة جيدة منذ عام 1926.

بقلم: رشيد بن شنب (الجزائر)  
ترجمة: سمية زياش (الجزائر)

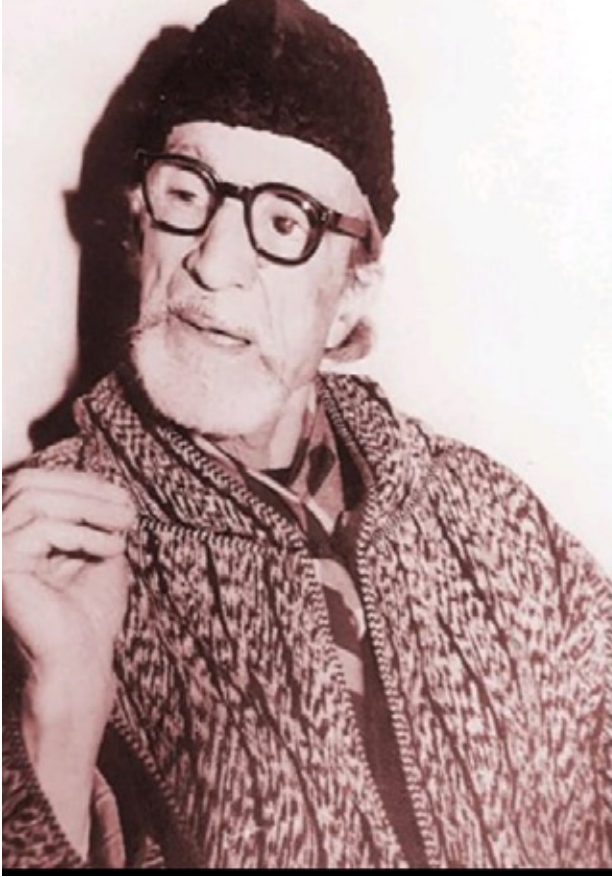




جديراً بالاحترام. ويعرف أيضاً كيف يستمدّ من اللغة المحكيّة لمدينة الجزائر، شعراً جيداً. كما أنّ الدّعابة المرحّة التي يتمتّع بها، والتي تكون أحياناً لاذعة شيئاً ما، لها دائماً صدى إنسانيّ. فالفنّان يحافظ على بساطته كفرد من الشّعب.

وفي ذات الوقت، يتدرّب، بمعية اثنين من رفاقه، على تخيل وتمثيل بعض الهزليّات على شكل فارسات (farces) ذات حبكة، هي بالأحرى بدائيّة تقدّم على المسرح مواقف عائليّة. ولأنّه غنيّ بتجربته المسرحيّة -علماً أنّه يملك الحسّ الفطريّ للفرجة، وواثق من قدراته- فقد أقلت من المجال المغلق للواقعيّة الكوميديّة، ليستسلم لنوع من الواقعيّة الرومانسيّة، علاقاتها بالمسرح الفرنسيّ بدهيّة. وهكذا ألف، فضلاً عن الكوميديات السّاتيرية، كوميديات باليه، وكوميديات رومانتيكيّة، لقيت نجاحاً باهراً عند عرضها في الجزائر العاصمة، وفي المنطقة كلّها، من عام 1926 إلى 1931. غير أنّ جمعيته، فرقة زاهية<sup>9</sup>، التي لم تكن تتلقّى أيّة إعانة ماليّة، رسميّة أو خاصّة،

**ولد (علالو)**، واسمه الحقيقيّ علي سلالو، في الجزائر العاصمة عام 1902، في قلب القصبة<sup>5</sup>، الأهله بالسّكان، والنّابضة بالحياة، حيث كان والده يدير متجرّاً. عرّف اليّتم في سنّ الثّالثة عشرة، ممّا اضطرّه إلى مغادرة مقاعد الدّراسة ليصبح موظّفاً في إحدى الصيدليّات. وكان يستمتع في أوقات فراغه بتنمية صوته، وتعلّم الموسيقى العربيّة الكلاسيكيّة<sup>6</sup>. وما كاد يبلغ العشرين من عمره حتّى راح يشارك في الحفلات العامّة، التي كانت تسهر على تنظيمها جمعيّة موسيقيّة تدعى (المطربيّة)<sup>7</sup>، في أثناء سهرات رمضان. وفي دور السّينما بالحي، لاسيّما حي باب الواد<sup>8</sup>، كان يجسّد الجنديّ الجزائريّ، ويروي بالتّفصيل مصائبه في مقاطع غنائيّة خفيفة ومضحكة. وقد أظهر (علالو) نفسه كممثلٍ إمائيّ ممتاز، تثير تعابير وجهه وجولان عينيه الضّحك. فهو يتصوّر الشّعور مسبقاً على أنّه تدفق دائم لكلّما تالروح. ومن المؤكّد أنّه ليس عدوّاً لعاطفيّة معينة، لكنّه يبرع خاصّة في السّخرية، ممّا يعتبر عموماً



❖ **زواج بوعقلين**<sup>13</sup> (1926): كوميديا تقع في ثلاثة فصول وأربع لوحات، ألفها بالتعاون مع دحمون.

وتتناول المحن الزوجية التي كابدها بوعقلين العجوز: ذلك لأنّ زواجه من امرأة مغناج تصغره بأربعين عاماً، يجعله أكثر عصبية وغيره من أيّ وقت مضى؛ تخدعه زوجته باستسلامها لمغازلة شاعر مغنّ شاب.

❖ **أبو الحسن أو النائم اليقظان**، (1927)<sup>14</sup>: مسرحية غنائية تقع في خمسة فصول<sup>15</sup>، مقتبسة من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. ألفها بالتعاون مع دحمون<sup>16</sup>.

وهي تتناول دعابات بورجوازيّ من بغداد، ينال ذات يوم حظوة الخليفة بفضل حيلة هارون الرشيد، الذي أراد أن يتسلّى على حسابه. وفي النهاية، يكافئه مكافأة باذخة.

❖ **الصياد والعفريت**، (1928)<sup>17</sup>: كوميديا غنائية

سألت أعمالها، وسرعان ما وجد (علالو) نفسه في مواجهة مصاعب مالية خطيرة. لذلك عاش لسنوات عدّة حياة ضنكاً، ووقع فريسة للمرض. ولأنّه يفتقر للثروة، فلا يمكنه، كسب قوته وإطعام أسرته، إلّا بالاعتماد على وظيفته كعامل ترام. وخشية فصله من العمل بعد اثنتي عشرة سنة من الخدمة، جرّاء غيابه المتكرّر، بسبب انتقاله الدائم إلى المقاطعات، قرّر في نحو عام 1932 أن يتخلّى عن كلّ نشاط مسرحي. بل عمد إلى تمزيق مخطوطاته كي يتجنّب الاستسلام لإغراء الظهور من جديد على المسرح.

**وتضمّ أعمال علالو الدرامية، التي كتبت كلّها نثراً، سبع مسرحيات، يمكن تلخيصها كالآتي:**

❖ **جحا**، (1926)<sup>10</sup>: كوميديا في ثلاثة فصول وأربع لوحات، ألفها بالتعاون مع دحمون<sup>11</sup>.

إنّها قصة جحا، الذي أرغمته زوجته على لعب دور الطبيب، والذي ينتهي به الأمر إلى الانتفاع من المغامرة، بعد أن تمكّن بيسر من علاج (ميمون)، ابن السلطان (قارون)<sup>12</sup>، الذي لا همّ له سوى الرغبة في الاقتران بالفتاة التي يحبّها.

صديقه، الحلاق عنتر، مثل اسمه في الأسطورة، بطريقة مأساوية...

❖ الخليفة والصياد، (1931)<sup>20</sup>: كوميديا غنائية تتألف من خمسة فصول، مقتبسة من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. وهي حكاية خليفة الصياد والخليفة هارون الرشيد.

وتتناول مغامرات الصياد خليفة، الذي يعيد للخليفة هارون الرشيد محظيته قوت القلوب، التي حاولت منافستها، الملكة زبيدة، أن تتخلص منها، بحبسها في صندوق بعد تخديرها.

❖ حلاق غرناطة، (1931)<sup>21</sup>: كوميديا تقع في ثلاثة فصول وأربع لوحات، ألفها بالتعاون مع جلول باش جراح.<sup>22</sup>

يتناول موضوع هذه المسرحية، قصة حلاق أندلسي، والمغامرات الغرامية التي خاضها. تجري الأحداث في إسبانيا خيالية، يتم استحضارها روحياً وجعلها مثالية عاطفياً.

وعلاو لا يتباهى بالطرافة؛ ولا يبالي بالجديد. فهو يأخذ ضالته أنى وجدها؛ حيث ينقل على المسرح ثلاث حكايات من ألف ليلة وليلة، اثنتان منها سبق اقتباسهما للمسرح، وهما: أبو الحسن المفضل أو هارون الرشيد (1849) للبناني مارون النقاش<sup>23</sup>، و(مملكة العجائب<sup>24</sup>، 1918 - 1924؟) للمصري أمين صدقي<sup>25</sup>. وتحتوي مسرحية "جحا" على العديد من الدعابات والنكات التي تُنسب في العادة إلى شخصية شعبية بهذا الاسم. ويذكر، فضلاً عن ذلك، الطبيب رغماً عنه، والمريض الواهم. كما نجد في مسرحية "بوعقلين" أيضاً ملامح للعديد من الأعمال العربية والفرنسية. لكن "علاو" لا يجازف بتقليد سابقه في مجال كوميديا الشخصية؛ ذلك أن شخصياته تكتفي بأن تكون مجرد أدوار مسرحية: الزوج العجوز الغيور والفظ (مسرحية بوعقلين)، والطبيب رغماً عنه (مسرحية جحا)، والأمير المولع بالموسيقى (مسرحية الصياد والعفريت)، والخادم المخلص (مقيدش في مسرحية جحا)؛ فهي لم تصبح أبداً كائنات بشرية حقيقية.



وساحرة، ذات أربعة فصول وخمس لوحات. وهي عبارة عن اقتباس من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، كتبها بالتعاون مع دحمون.

وفحواها أن الأمير خير الدين، الذي كان يجهل أنه أمير، له صديقان، وهما: سعدون، قرصان سابق، و(بومير)<sup>18</sup>، صياد مرح. يقع الشاب في غرام ابنة الملك، التي اختطفها الشيطان كرهن عهد يربطه بالملك. ينطلق خير الدين، بدافع الشغف بالأميرة، للبحث عنها بمساعدة رفيقيه. وبعد مغامرات كثيرة، ينجح في انتزاعها من براثن الشيطان، الذي يكشف لها عن هويتها الحقيقية: ويستطيع في النهاية أن يتزوج الفتاة التي يحبها.

❖ عنتر الحشايشي، (1930)<sup>19</sup>: كوميديا بطولية هزلية تتألف من ثلاثة فصول وخمس لوحات.

إنها القصة الهزلية لإسكاف فقير، يتعاطى الحشايش، يقوده خياله الغامر إلى خوض مغامرات نصف كوميديّة، ونصف بطوليّة، تنتهي، بموت

مجموعة الشخصيات التي تسكن المخیلات، وما زالت تؤثر في الرأي العام. وكلماته الهزلية، تتكون أحياناً من أقوال مأثورة، وحكم، وأمثال تستخدم الكلام الشعبي، وأحياناً من التكرار غير الواعي لعبارات كاشفة؛ ودون أن تكون كلمات شخصياته، فإن هذه الاكتشافات تطلق العنان للضحك. باختصار، لا عمق فيها، ولكن الكشف، من خلال الضحك، عن حقيقة إنسانية معينة، وقرينة متدققة، وابتهاج صريح، لا ينفد، متواصل، يغذيه فوق ذلك باستمرار، التمثيل الإيمائي، والأحاديث الذاتية. هذا المرح يجعل كل شيء مقبولاً: جحا وزوجته لثيمان، وبوعقلين ليس صادقاً تماماً، ولا أبو الحسن أيضاً. مجنون حقاً من يتدمر منهم ويأخذهم على محمل الجد! فقد نجح في جعل موضوعات جادة تقريباً هزلية: لم يزعم أبداً، حتى عندما يستخدم الهجاء، لاسيما في مقاطعه الغنائية، أنه يقدم لنا الإيهام بالواقع.

ومع ذلك، إذا أردنا أن نقد المسرح الناشئ حق قدره، فمن المستحسن أن نوضح بدقة، من ناحية، خصائصه العامة، وأن نحدد من ناحية أخرى، علاقاته بالمجتمع في ذلك الوقت. فقد أفضى تطبيق القواعد الأرسطية في المسرح إلى مسرح مكتوب في مصر ولبنان وسوريا، بحيث أن النصوص، كانت تُقرأ كثيراً قبل أن تُمثل. ومن الأمثلة على ذلك، المسرحيات التي كتبت باللهجة المصرية، من تأليف أمين صدقي<sup>27</sup>، وبديع خيرى<sup>28</sup> لفرقتي علي الكسار<sup>29</sup> ونجيب الريحاني<sup>30</sup>. غير أن المسرح الجزائري موجه خصيصاً للتمثيل، ومن ثم فهو غير ملائم على الإطلاق للقراءة، وإن كانت شفوية. وفوق ذلك، لم يكن لهؤلاء المنشطون أية ادعاءات أدبية: إذ لم تُنشر أي من أعمالهم الفنية، ولم يفلت من النسيان سوى بعض الدفاتر، والأوراق التي تملؤها الأخطاء الإملائية... ولما كانت ممارسة هذا المسرح بهذا الشكل، فإن حظّه ضئيل في البقاء والاستمرار إلى جانب المسرح المكتوب أو الأدبي. ولكن كيف السبيل لاستعادة الابتهاج والحماس، ومشاركة الجمهور؟ وقُدّمت الموضوعات: مثل مغامرات جحا، الذي أصبح طيبياً رغماً عنه،

غير أن علالو" بارع في استخلاص مواقف هزلية من حبكة تثير الضحك تلقائياً: في مسرحية جحا، يتعرض البطل الرئيسي للضرب المبرح على يد رسل السلطان قارون قبل أن يكتشفوا أنه فعلاً الطبيب المشهور القادر على علاج ابن السلطان. وزوجة "بوعقلين"، التي وجدت الباب مغلقاً بعد عودتها ليلاً من لقاء مع عشيقها في الحديقة، تتظاهر بوضع حدّ لحياتها، وذلك بإلقاء حجر كبير في البئر. وبينما يهرع زوجها المذعور لمساعدتها، تعود إلى منزلها. وفيما بعد، عندما يصدق جميع أفراد عائلتها أنها انتحرت، تظهر فجأة. ومن شدة الذهول، يتخيّل "بوعقلين" أن شبح زوجته أمام عينيه. وتتبدى مسرحيات "علالو"، في نهاية المطاف، كنوع من المنزلة الوسطى بين الهزلية الخالصة وكوميديا الدسائس<sup>26</sup>. ويظل المتفرج في حالة تشويق دائم، من خلال التقلبات المفاجئة: ظهور زوجة بوعقلين مرة أخرى، واكتشاف قوت القلوب في الصندوق الذي اقتناه الصياد خليفة للتو من السوق؛ أو أنه يستمتع بالتكرار: يرتدي أبو الحسن زيّ الخليفة، ويلوح برموز سلطته الوقتية، كذلك يرتدي هارون الرشيد ووزيره جعفر زيّ التجار... إلخ.

بالإضافة إلى ذلك، فإن "علالو" كاتب يتلاعب بالكلمات اللطيفة، ويضاعف النكات: حيث أعطى لبطل مسرحيته الأولى، جحا، اسم شخصية مشهورة في العالم العربي الإسلامي، ولزوجته اسم حيلة، ولخادم أبو الحسن، اسم مقيدش، وهو اسم شخصية طريفة أخرى نلتقي بها في العديد من الحكايات الشائعة في الجزائر العاصمة. وكثيراً ما يكشف اختيار الأسماء أيضاً عن السخرية التي يهدف إليها المؤلف: وهكذا، فإنه يطلق على الخليفة هارون الرشيد اسم قارون الفاسد، وعلى وزيره اسم جعفر المرخي، وعلى سيّافه اسم مصروع (أي الأبله)... وبالطريقة نفسها، يخصّ اسكافياً فقيراً، من باب السخرية، باسم عنتر المرموق، وهو البطل الشهم الذي يحظى بإعجاب العرب بالأمس واليوم. وكل هذه الدمي المثيرة للشفقة، يُموضعها "علالو" في



والقسنطيني وباشتارزي، ودحمون وباش جراح، ولكل، وغيرهم، هم من الهواة. وبالتالي، فإن أي عرض هو حدث كبير، وضرب من العيد، واحتفال، احتفال بفرحة أعيد اكتشافها. وعندما ينشد المرء التسلية فكيف له أن يحكم حكماً أدبياً أو فنياً؟ ومنذ البداية، كان الجمهور ميلاً إلى تفضيل المهارة على الفن. وعلاوة على ذلك، فإن هذا الجمهور مركب للغاية. والتنوع في العروض، وهو نوع مفتوح، يضمن لأي أحد أن يجد فيه ما يسليه. كما أنه جمهور متسامح جداً إلى حد لا أحد ينوي أبداً إدانة ما لا يتلاءم مع ذوقه. فهذا يذهب إلى العرض فقط للاستمتاع بالجانب الهزلي النمطي للمشاهد المركبة في مسرحية "جحا"، أو "بوعقلين"، وأفعال مقيدش الشيطانية. وذلك، يُعجب، إضافة إلى الحلقات المتنوعة من الحياة المألوفة، بالقصة الهزلية للإسكافي الفقير، وهو فرد من الناس مثله، يقوده خياله الجامح إلى خوض مغامرات، تنتهي بصورة مأساوية. وثالث متعلم إلى حد ما، يستمتع بالخطب الأنيقة، وبراعة الأسلوب، والمقاطع الغنائية المنطوقة جيداً. وينبهر

والمحن الزوجية للعجوز بوعقلين، والانتحال بالنسبة للفقير أبو الحسن، الذي أصبح خليفة ليوم واحد، وغيرها... وعليه، لأجل كل عرض جديد، يخضع المؤلف النص للمراجعة. بعبارة أخرى، يُقدّم النص من جديد بمجرد كتابته بحكم أنه قد كشف في عرض سابق عن فعاليته على المسرح. ويحلّ المبدأ الدينامي لعرض يتجدد في كل مرة محلّ المبدأ الستاتيكي لنص لا يتغير. وهكذا فإن كوميديات "علالو"، مثلها مثل كوميديات القسنطيني وباشتارزي، هي نوع متحرك. ومن المؤكد أن التعديلات التي تطرأ عليها يمكن أن تخضع أحياناً لمعايير فنية أو نفسية. ولكن الأهم من ذلك بكثير، هو الجانب التجريبي لهذا الفن المسرحي، الذي لا ينتج عن تأملات نظرية، أو عن شعيرة تنشأ عن فن الكتابة الدرامية (dramaturgie)، بل ينتج عن نجاحات سُجّلت عند تمثيل المسرحية.

إضافة إلى ذلك، فإن المسرح الجزائري يتميز عن المسرح الأدبي، بكونه يتوجه في المقام الأول إلى الجمهور. والممثلون على غرار "علالو" نفسه،

الجميع، في النهاية، بعرض الأبهة الشرقية الزائفة التي تثيرها الاقتباسات من حكايات ألف ليلة وليلة، والتي توفر لهم تغييراً سهلاً للمشاهد. لأنّ هناك من كل شيء في هذه المسرحيات، التي تتأرجح باستمرار بين الأسطوريّ والمألوف، الجليل والمضحك، المعاش والخياليّ.

إنّ نوع حيويّ، بالتأكيد، وفوق ذلك، لا يخلو من وسائل الراحة. ووفاء لمقتضيات هذا النوع، أولى المؤلفون أهمية خاصة للإخراج المسرحي، وللديكورات والأزياء، ولكن أيضاً للغناء والرقص والموسيقى. باختصار، كل شيء يبدو لهم قابلاً للتمثيل، وكل شيء هو في واقع الأمر، ممثّل. ويتجلّى هذا التنوع بوجه خاص، في الأغاني المتعددة التي تتخلل كل مسرحية. ولعلّ التبادلات المستمرة بين الشعر والموسيقى، وانتشار أحدهما يساعد على ازدهار الآخر، يفسّره حبّ الغناء الذي يتّضح على جميع المستويات في المجتمع الجزائريّ. ففي الحياة اليومية، تتواجد الأغنية في كل مكان: فهي لا تُلهم فقط ألحان الرقص، التي تقوم في العادة على الأنغام العصرية، بل نراها مصاحبة لحركات العمل (أغاني المهن)، والاحتفالات بالأعياد العامة. كما تصوّر أيضاً (أيّ الأغنية)<sup>31</sup> مسيرة التاريخ في أغاني الحرب أو في الهجاء السياسي والاجتماعي؛ ذلك لأنها تحسّن عروض الهزليّات، والكوميديّات والمسرحيّات ذات الإخراج الضخم، التي تستعير منها بدورها الأنماط الشعبية التي تطوّر أعمالها المبهجة والرومانسية أو المثيرة للسخرية. إنّ المعنى العميق للمسرح الجزائريّ في البدايات الأولى، يكمن في هذا الانفتاح التام، ومن الضروري، بلا شك، أن نمرّ أولاً بهذا التشتت كي يتسنى لنا بعد ذلك أن نقدّر قيمة التركيز.

ويجدر في النهاية، التأكيد على مدى حيوية هذا المسرح. مسرح غير أدبيّ، مسرح "بولفار"، مسرح استهلاك يوميّ، كيف يمكن تحديده؟ لنقل، بالأحرى، مسرح شعبيّ، مسرح مفتوح، مسرح محكيّ. ولكن لا يمكن إهماله إطلاقاً، لأنّه يعبر عن روح ذلك العصر. هو استمرار، ولكن تغييرات تُعزى لتأثير الأحداث

الداخلية والخارجية، ولتطوّر العادات والذهنيّات: تبدو فترة ما بين الحربين في الجزائر محصورة في شبكة من التناقضات والتنافرات، التي لا ينبغي السعي إطلاقاً للتوفيق بينها. ومثل غيرها من الفترات التي شهدت تقدماً متسارعاً، ترى نفسها في تجاذب بين الدوافع والضغوط المتنوعة. فقد هيمنت العقلية البورجوازية، التي تقوم، في آن واحد، على المحافظة والجرأة الواقعية؛ وهو اتصال سيكشف عن فائدته بعد 1830. إنّ الشغل الشاغل للجزائريّ يقوم على الحقائق المادّية لوجوده، والبحث عن الراحة والربح؛ وفي ذات الوقت، يتيح لنفسه الانجذاب أكثر فأكثر إلى أفكار الحضارة العربية الإسلامية. ولأنّه يخضع لعملية اغتراب تمسّه على المستوى الاقتصادي والاجتماعي، وكذا الثقافي؛ فإنّه لا يتحدّد في الحال؛ ويتأرجح عقله لوقت طويل جداً بين الإذعان والرفض، الأمل والاستسلام، الترقية والانطواء على الذات. وهذه التناقضات كلّها، لن تتلاشى عشية الحرب العالمية الثانية، التي تمثّل نقطة تحوّل حاسمة في تطوّر الجزائر المعاصرة. لكنّ الرغبة في تحسين جودة الحياة، ستسود في النهاية لدى العدد الأكبر، وستؤتي محاربة الجهل ثمارها حتى وإن استمرّ الشك، وخيبة الأمل، والإحباط أيضاً لبعض الوقت في المستقبل.

ولا ريب أنّ العصر يعكس حركة العقول وأحلامها السخية. بل إنّنا نرى ونستدعي من هذه الأمانى ميلاد عصر يتجدّد بالعقل، ونرتبط من جديد، بشكل متزامن، مع رؤية العالم العربيّ الإسلاميّ: عندما يشهد هذا الأخير إصلاحاً في النهاية، فإنّه لن يكون ذريعة للأخلاق المجازية، بل يكون وسيلة لتحديد أنماط جديدة من التفكير والإبداع. وهكذا، ولأوّل مرّة في الجزائر، بلا شك، يكون التجديد ثقافياً قبل أن يكون سياسياً واجتماعياً. ومهمّة المسرح هي أن يساهم بالنسبة لما يتعلّق به، وفي حدود نوعه، في المجهود العام. هذا العمل التجديديّ، في إطار الوفاء للتقاليد الشعبية، ساهم فيه علاناً بامتياز من بين الأوائل في سنوات الثلاثين.

ويجدر في النهاية، التأكيد على مدى حيوية هذا المسرح. مسرح غير أدبيّ، مسرح "بولفار"، مسرح استهلاك يوميّ، كيف يمكن تحديده؟ لنقل، بالأحرى، مسرح شعبيّ، مسرح مفتوح، مسرح محكيّ. ولكن لا يمكن إهماله إطلاقاً، لأنّه يعبر عن روح ذلك العصر. هو استمرار، ولكن تغييرات تُعزى لتأثير الأحداث



## هوامش

- 1 - عنوان المقال في لغته الأصلية: (a - Allal et les origines du théâtre algérien), نشر بمجلة الغرب الإسلامي والبحر المتوسط، العدد (24)، السنة (1977)، ص ص 29-37. (الترجمة)
- 2 - عن حياة علالو وأعماله، انظر: سعد الدين بن شنب، "المسرح العربي في الجزائر"، المجلة الإفريقية، العددان، 364 - 365، (364 - 365)، (الثلاثي الثالث والربع 1935)، 72-85؛ الأدب الشعبي (في الجزائر)، مجلة (Initiation à l'Algérie)، باريس، 1957، 307؛ ج.م. لاندو، دراسات حول المسرح والسينما عند العرب، باريس، 1965، 194؛ أرليت روت، المسرح الجزائري باللغة العامية، -1926 1954، باريس، 1967، 19 و59؛ محيي الدين بشتارزي، مذكرات، -1919 1939، الجزائر، 1968، خصوصاً الصفحات، 61، 80-79، 101-98، 120-118 و400 399؛ رشيد بن شنب، الكتاب الدراميون العرب والحكاية الإطار في ألف ليلة وليلة، مجلة الغرب الإسلامي وحوض المتوسط، العدد، 18، السداسي الثاني 1974، 7. كما استعملت أيضاً، علاوة على الشهادات الشفهية، معلومات حية أراد علالو فعلاً إعطائي إياها.
- 3 - رشيد بلخضر (-1987 1944) المعروف في الوسط المسرح باسم رشيد القسنطيني، مؤلف وممثل مسرحي ومغني جزائري. اشتهر في النوع الكوميدي. من أشهر مسرحياته: زواج بوبرمة (1928)، ابن عمي من أستانبول (1928)، لونية الأندلسية (1930)، ثقبه في الأرض (1931)، المورستان (1932)، وزيد عليه (1933). (الترجمة)
- 4 - محيي الدين بشتارزي (-1897 1986)، مؤلف ومخرج وممثل مسرحي ومغني جزائري. له عدة مسرحيات، منها: جحا والمرابي (1933)، همار (1934)، حب النساء (1936)، زواج بالهاتف (1936) وغيرها. كما ألف كتاباً (باللغة الفرنسية) عن تجربته المسرحية، بل عن مسيرة المسرح الجزائري منذ بداياته، يقع في جزئين، عنوان الجزء الأول: مذكرات -1919 1939، متبعة بـدراسة حول المسرح في البلدان الإسلامية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1968. نقلته إلى العربية مترجمة هذا المقال منذ عشر سنوات، لكنه لم يحظ بالنشر بعد. (الترجمة)
- 5 - القصة حي عتيق بالجزائر العاصمة. (الترجمة)
- 6 - المقصود بالموسيقى العربية الكلاسيكية هنا، ما يسمى في الجزائر بالموسيقى الأندلسية، أو الطرب الأندلسي، أو (الصنعة) في الجزائر العاصمة، أو "الطرب الغرناطي" في تلمسان وضواحيها ... إلخ. (الترجمة)
- 7 - هي جمعية فنية، تأسست في الجزائر العاصمة سنة 1911 على يد إدmond ناتان يافيل (-1874 1928) (أحد يهود الجزائر). ثم عادت رئاستها فيما بعد لمحيي الدين بشتارزي. (الترجمة)
- 8 - من الأحياء الشعبية المشهورة في الجزائر العاصمة. (الترجمة)
- 9 - تأسست فرقة (راهية)، على يد علالو (علي سلاي) بمساعدة إبراهيم دحمون، ثم انضم إليها آخرون. للمزيد، انظر، شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو، ترجمة: أحمد منور، منشورات التبيين/الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 2000، ص ص 28-29. (الترجمة)
- 10 - قُدمت أول مرة في 12 أبريل 1926، على مسرح الكورسال بالجزائر العاصمة، لحساب جمعية (المطربة)، ولقيت نجاحاً كبيراً. مما أدى إلى إعادة عرضها مرات ثلاث، أمام قاعة غاضة. انظر، شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو، (مرجع سابق)، ص 29. (الترجمة)
- 11 - إبراهيم دحمون، ممثل مسرحي جزائري. (الترجمة)
- 12 - اسم مستعار من (Cresus) الشائع في التقاليد الشعبية.
- 13 - بوعقلين، تعني حرفياً: المتردّد، أي الذي لا يثبت على رأي، انظر، مارسلان بوسيه، القاموس العملي عربي - فرنسي، (ط4)، محمد بن شنب، الجزائر -1958 1984. وينطبق هذا اللقب تماماً على بطل المسرحية، الذي يجد صعوبة في اتخاذ قراره، في جميع الظروف.
- 14 - قُدمتها فرقة راهية، في 23 مارس 1927 بقاعة أوبرا الجزائر، وحقق نجاحاً باهراً. انظر، شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو، (مرجع سابق)، ص 31. (الترجمة)
- 15 - حسب مؤلفها، تتألف من أربعة فصول وست لوحات. المرجع السابق، ص 31. (الترجمة)
- 16 - إبراهيم دحمون، ممثل مسرحي جزائري. (الترجمة)
- 17 - قُدمتها فرقة (راهية) في 16 مايو 1928، وأحرزت نجاحاً باهراً. المرجع السابق، ص 41 و43. (الترجمة)
- 18 - "عجل البحر"، انظر، م. بوسيه، مرجع سابق، ص 86.
- 19 - قُدمت في إحدى السهرات التي تنظمها جمعية (المطربة)، في 25 فبراير 1930. انظر: شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو، (مرجع سابق)، ص 45. (الترجمة)
- 20 - قُدمت بقاعة الأوبر بالجزائر العاصمة، في 6 أبريل 1931. المرجع نفسه، ص 46. (الترجمة)
- 21 - قُدمت بقاعة الأوبرا (الجزائر العاصمة)، في 5 مايو 1931. المرجع نفسه، ص 46. (الترجمة)
- 22 - جلول باش (-1908 1971)، ممثل مسرحي جزائري. (الترجمة)
- 23 - مارون النقاش (-1817 1855)، مسرحي لبناني. يعد من أوائل الذين أدخلوا فن المسرح إلى البلاد العربية. له ثلاث مسرحيات، هي: البخيل، أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد، الحسود السليلط. (الترجمة)
- 24 - مملكة العجائب أو بلاد السند والهند، مسرحية مثلتها فرقة فوزي منيب في يوليو 1929، على مسرح ليلاس بروض الفرج (القاهرة). (الترجمة)
- 25 - أمين صدقي (-1890 1944)، مؤلف وكاتب مسرحي مصري. (الترجمة)
- 26 - هي الكوميديا التي تهتم بالحبكة التي تقوم على التناقض، والمقابل المضحكة. لمزيد من التفاصيل، يمكن العودة إلى معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، (د. ط)، دار المعارف، القاهرة، (د. تا)، ص 254. (الترجمة)
- 27 - أمين صدقي (-1890 1944)، مؤلف وممثل مسرحي مصري. كتب الكثير من المسرحيات الفكاهية، من أشهرها: "حمار وحلاوة، مملكة العجائب. (الترجمة)
- 28 - بيع خيري (-1893 1966)، مؤلف وممثل مسرحي مصري. (الترجمة)
- 29 - علي الكسار (-1887 1957)، ممثل مسرحي وسينمائي مصري، برز في فن الكوميديا، واشتهر بشخصية "عثمان عبد الباسط". (الترجمة)
- 30 - نجيب الريحاني (-1889 1949)، ممثل كوميدي مصري، اشتهر بشخصية "كشكش بيه". (الترجمة)
- 31 - ما ورد بين قوسين من وضع المترجمة

# المسرح الحديث

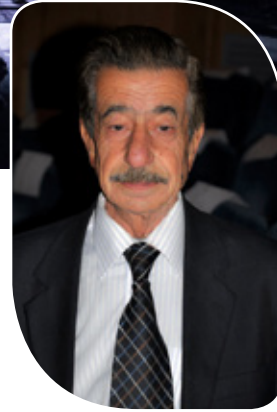
## الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل



### الوعي والمواجهة

في المقدمة يشير المؤلف في كتابه المسرح الحديث - الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل - <sup>(1)</sup> إلى أن المسرح مرّ بتطورات متعددة على صعيد الشكل والمضمون، ولأنّ هذا الفنّ مرتبط بالحياة، فقد تنوّعت أشكال التعبير بغاية الحركة والبحث عن مواطن جديدة للجمال الفنيّ.

وتحت عنوان قدر المسرح يربط المؤلف بين الواقع السياسيّ العربيّ وبين التّحدّيات التي يواجهها المسرح العربيّ، وقد شهد المسرح العربيّ أعمالاً مسرحيّة تحدّثت عن الثّورات الوطنيّة، ودعت إلى التّحرر والاستقلال، وخاصة ما يتعلّق بفلسطين المحتلة، ممّا جعل المؤلف يؤكّد بأنّ السياسة هي قدر المسرح منذ انطلاقة الأولى.



مهمّة المسرح  
رفع الغشاوة عن الأعين

تأليف: عبد الفتاح قلعه جي (سوريا)  
عرض: د. هيثم يحيى الخواجة (سوريا)

المعاصر قُربت وسائل التّواصل الاجتماعيّ المسافات، وعلى الرّغم من ذلك فهو يرى أنّه: (عندما يؤمن مسرحيوناً بالإنسان، ويكون لديهم من التّجربة الفنّيّة الخصوصيّة العربيّة المتفرّدة والإبداع، ما يلزم لهذا الهدف النبيل، فإنّ فرص الارتقاء إلى العالميّة أو إلى الكونيّة تغدو ممكنة أمام المسرح العربيّ، ولا خوف بعد هذا على مسرحنا من ادّعاءات العولمة) (3)

كما يزيل الالتباس بين العولمة والعالميّة، فالعولمة تعمل جاهدة على تثبيت مشروعها الثّقافيّ والمادّي، أمّا العالميّة فتحفظ ببعدها الإنسانيّ.

ونظراً لأنّ العولمة من أهدافها التّغول في الاقتصاد والسياسة، وغير ذلك الكثير، ممّا دفع الشّعوب لأنّ تعيد النّظر بواقعها، وتمتشق أسلحتها من خصوصيّات، وثقافة، وتسويق، وغير ذلك للدفاع عن نفسها.

ولمّا كان المسرح هو الحياة، وهو الفعل في الحياة، وهو السّؤال العريض عن أسرار وكنه الحياة فلا بد من اعتماده واعتباره عنصراً من عناصر الحضارة، خاصّة عندما يتجدّد باستمرار، ويستفيد من الأشكال والتقنيات المسرحيّة.

## مسرح تشيخوف

### دراما الأفيول والإشراق والخطاب المرهف

يعدّ تشيخوف من أهمّ كتّاب المسرح الحديث، فهو يهتمّ بالعلاقات الإنسانيّة، وعالم الإنسان داخليّاً وخارجيّاً.

(شيئاً فشيئاً يتوضّح أمامنا المنظور المسرحيّ التشيخوفيّ، إنّهُ لا يقوم على خطوط نظر إيديولوجيّة بقدر ما يقوم على خطوط نظر إرهابيّة تؤدّي في النهاية إلى إيديولوجيّة تجعل بها الأحداث، حيث تتلاقى جملة من الخطوط على خط الأفق) (4)

ويحدّد المؤلّف قلعه جي نقاط تلاق بين أدبه وحياته أذكر منها:

- إنّ نموّ شخصيّاته المسرحيّة يعكس معاناته العائليّة.



(وليس من مهمّة المسرح الذي يقترف المحرّم السياسيّ أن يكون ملتزماً بالضرورة بتقديم حلول للمشاكل المعروضة، وإنّما هو يقوم بتفكيك الواقع وتعريته، ورفع أفتعته، وفضح مشاكله السياسيّة، والاجتماعيّة، والاقتصاديّة؛ لرفع الغشاوة عن الأعين، وإيقاظ الغافين عن آلام وآمال الإنسان) (2)

ولأنّ المسرح يطرح أسئلته، فقد أورد المؤلّف أسئلة تتعلّق في الواقع السياسيّ، وكيف يمكن للمسرح العربيّ المواجهة، وأسلوب تناول الرّاهن السياسيّ والاجتماعيّ وغير ذلك، وعليه فإنّ المسرح الذي شرّع أبوابه على مختلف الأشكال والموضوعات يترتب عليه الكشف، والتّجسيد، والتّصوير، وتنمية الوعي والمواجهة.

## المسرح والعولمة

أشار المؤلّف عبد الفتاح قلعه جي أنّ القباني عندما قدّم الفرجة من خلال مسرحه كان هدفه تنويرياً وتأصيلياً وتوعوياً وليس بغاية الفرجة، وفي واقعنا



- روح الفكاهة التي تسود أكثر مسرحياته لها خلفيات من حياته المأساوية.
- آمن بالتجربة والعمل والتفكير العلمي.
- كان لدراسته الطب أثر في إبداعه القصيص والمسرحي.
- تعاطف مع الفقراء.

### البناء الدرامي في مسرحياته

خرج تشيخوف عن المسرح الأرسطي، ورسم شخصياته بدقة، مما جعلها تترك أثراً في نفس المتلقي (الشقيقات الثلاث)، كما أنه يصور الحياة في مظاهرها، ويغني مسرحياته بغنى يعادل غنى الحياة نفسها، وهو يميل باستمرار إلى المزج بين العناصر الكوميديّة والتراجيديّة

(عظمة تشيخوف في أنه كاتب له عالم يحتل فيه الإنسان مركز الدائرة، الإنسان الحزين المذبذب، والذي تنداعى لعذابات أحزان الإنسانية وحنانها، ومع

ذلك فهو إنسان لا يفقد الأمل وإشراقه النفس) (5)  
إن تشيخوف - في رأي المؤلف - يتميز بالقدرة الفائقة على رسم شخصياته وتعميقها بالألوان المناسبة، وهي تتجاوز ألقها، وتصارع من أجل الحياة الكريمة والمستقبل الأفضل. كما يلحظ بأن شخصياته الإيجابية تنمو وتتطور، أمّا الغامضة والمهزوزة فسرعان ما تتلاشى أو تنتحر، فشخصية آنيا في بستان الكرز، وشخصية نينا في النورس تشابهان في إصرارهما على الحياة.

ومن اهتمامات تشيخوف في رسم الشخصية تعريضها، كذلك فإن بعض الشخصيات تتصف بالأحاسيس العميقة

ولا يمكن أن يفضل باحث الموسيقى التي تتغلغل في أدب تشيخوف:

(الموسيقا في مسرحياته تحققها أمور منها: طبيعة الجملة، شاعرية الحوار، الإيقاعات النفسية الملونة للشخصيات المسرحية، والأغاني الكثيرة المبتوثة في

قدّمه هشام كفارنة في مهرجان دمشق المسرحي الثاني عشر.

## المسرح الملحمي

الخطاب الإيديولوجي خارج الدوائر الأرسطية

في عام 1898 ولد بروتولد بريخت في مدينة أوغسبورغ - ألمانيا - كتب الشعر ورفض الحرب وفي عام 1922 عرضت له مسرحية (بعل) ومسرحية (في أدغال المدن)، ما بين عامي 1924-1928 أخرج مسرحية (حياة أدوارد الثاني) وما بين عامي 1933 - 1936 بدأت رحلة النفي لديه.

وقد شكّلت حياته الإنسانية ملحمة، كما مسرحياته الملحمية.

(إنّ عظمة بريخت تكمن في حياته وفنّه معاً، فكلّهما تجسيد لمعاناة ونضال دائبين من أجل الوصول إلى عالم العدل المنشود) (8)

انطلق بريخت من تكريس جماليات جديدة في المسرح عبر نظرية جمالية مستمدة من العرض المسرحي الذي امتلك ناصيته عبر الخبرة العملية تأليفاً وإخراجاً، فقد اعتبر أنّ التّغريب وسيلة تثوير، ويعني التّغريب لدى بريخت تجاوز الصورة المألوفة إلى صورة جديدة غريبة.

(وهكذا ينقل بريخت المتفرّج من موقع الانفعالية إلى موقع الفاعلية.. وهكذا يعني التّغريب الخروج من البديهية إلى التاريخية، فلا تكون العلاقة بين المتفرّج وبين الخشبة علاقة اندماج مع ما يجري عليها، بحيث يكون معطل التفكير مستلباً في أقصى درجات التّوتر النفسي، وأنّما تكون العلاقة فكرية تغريبية...) (9)

وقد كانت التّعليمية المباشرة في مسرحيات بريخت مثل مسرحية (القاعدة والاستثناء) ولا ريب في أنّ التّعليمية غدت أكثر نضجاً في المسرح، وأقل مباشرة (غاليليو غاليلي - الرّجل الطّيب من ستشوان - شفيك في الحرب العالمية الثانية - الأم شجاعة - دائرة الطباشير القوقازية - أوبرا القروش الثلاثة..)

كما رفض بريخت التّسلية في المسرح، ثمّ سمح بها

المسرحية، والمؤثرات الصوتية التي يفترضها أثناء الإخراج) (6)

لقد وجد الدّارس عبد الفتاح قلعه جي أنّ تشيخوف الذي رحل عن الدّنيا، لكنّه مازال موجوداً مسرحياً وقصصياً.

## المسرح التّعبيري

والغوص في أعماق اللاوعي (يوجين أونيل)

إنّ مذهب التّعبيرية يستند إلى الفلسفة والتّجريب، ويعطي الأدب بعداً ذاتياً ونفسياً، ومن ممثلي هذا التّوجه الكاتب يوجين أونيل، وكافكا ويونسكو وبيكيت

ومن خصائصها الفنّية كما يقول المؤلّف طريقة اختيار الموضوعات، والتّغلغل في الأعماق الدفينة، وتعبيراتها عن المكبوت والمسكوت عنه.

ويؤكّد المؤلّف أنّ المذاهب الأدبية والفنّية تستورد من الغرب، وأنّ التّعبيرية ولدت في ألمانيا، وهي تترجم أفكار الشّخصيات، وخيالاتها، وأحلامها بأساليب تجريدية جمالية وحرية لا محدودة:

(المسرح التّعبيري إذن هو أيضاً مسرح ملحمي، وهو بهذه الصّفة يشترك مع اتجاه بريخت وبيسكاتور الملحمي، ولكنّه يفترق عنهما افتراق الظاهر عن الباطن) (7)

فالمسرح التّعبيري يعتمد على الحيل الحسّية والتّقنيات الحديثة المتطورة، ويهتمّ بالمؤثرات السّمعية والبصرية، وينشط عقل الإنسان عن طريق التّوعية والتّثوير والتّثوير.

ويوجين أونيل يمثل هذا المسرح فقد كتب مسرحيته الأولى 1913، وظلّ يكتب المسرحيات حتّى صار سيّد كتاب المسرح في أمريكا، ومن مسرحياته (كومت رجل الثلج، والإمبراطور جونز، والغوريلا، والإله براون، والقرود الكثيف الشعر .... إلخ)

وقد بقي المسرح التّعبيري موجوداً في المسرح المعاصر لأنّه تجريبيّ ويدعو في جوهره إلى الحرية.

وفي المسرح العربيّ تشهد بعض المهرجانات عروضاً تنتمي إلى المسرح التّعبيريّ مثل عرض شوباش الذي

حبكة تقليدية، كما لا تُعنى بالتشويق والإثارة التقليديين، وتأخذ مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا، للكاتب حسن مرعي صفة الأسبقية من الناحية التطبيقية، ويعد المسرح الألماني أول من رسخ المسرح التسجيلي، ولاريب في أن المسرح الفلسطيني استفاد من المسرح التسجيلي.

وقد أوضح بيتر فايس سمات المسرح التسجيلي، واعتبره مسرحاً تقريرياً ملتزماً بأحداث العصر، كما يمكن للمسرح التسجيلي أن يشرك الجمهور في المحاكمة، واتخاذ الموقف السلبي أو الإيجابي.

وينصح بيتر فايس أن يجد المسرح التسجيلي مكانه في المصانع، والمدارس، والساحات الرياضية، وقاعات الاجتماعات.

في المسرح التسجيلي يختصر الحوار بسبب تسجيل الوقائع، ومن أعمال هذا المسرح (أنشودة أنغولا) و(ماراصاد) و(اضطهاد واغتيال جان بول مارا) و(التابوت الحجري) و(افتتاحيات الهادي).

(لا يمكن أن ينشأ المسرح التسجيلي إلا إذا تبنته جماعة عاملة ذات رؤية سياسية واجتماعية مع وجود أرشيف منظم يكفي لجمع المواد العلمية الضرورية للعمل والبحث، فالدراما التسجيلية تنفي نفسها بنفسها إذا ما خشيت من تحديد تعريف محدد، أو إذا ما عرضت الموقف بشكل مجرد)<sup>(10)</sup>

مما تقدم نفهم أن المسرح التسجيلي ليس على وفاق مع الدراما التي تعرض اليأس والغضب، وتصر على مفهوم عبثي للعالم، ولكأن هذا المسرح يؤكد على تفسير الحقيقة بوضوح.

### المسرح الطليعي التجريبي

بدأت معالم المسرح الطليعي تتوضح منذ عام 1950 (جاء مسرح الطليعة، انقلاباً كاملاً في الأعراف المسرحية، انقلاباً في المضمون وفي الشكل، ينطوي على رفض للعناصر الدرامية المتعارف عليها، ولهذا أطلق يونسكو على مسرحيته (المغنية الصلعاء مسرحية عكسية).<sup>(11)</sup>

بعد ذلك، فالمسرح الملحمي يعزف على أوتار العقل ليس القلب، وهنا يشير إلى عزل مسرحياته عن المسرحيات الطليعة الموازية في الخروج على المسرح الأرسطي كمسرح بيكيت، ويونسكو، وأوديبيرتي.

وقد لخص المؤلف عبد الفتاح قلعه جي نقاط خروج المسرح الملحمي عن المفاهيم والدوائر الأرسطية بالآتي:

■ الخروج بالمسرح الملحمي عن دائرة المحاكاة.

■ العملية الفنية على خشبة هي إدراك تلقائي للواقع.

■ الخروج من دائرة الواحد الثابت إلى آفاق المتغير والشرطي.

■ دوائر الزمن واضحة في المسرح الملحمي.

■ الخروج من دائرة الحصار في الشكل المحكم إلى رحابة الشكل المفتوح مع الأخذ بعين الاعتبار الوظائف الاجتماعية والمضامين الجديدة.

■ الخروج من دائرة العاطفي إلى العقلي ومن دائرة السلبي إلى دائرة الإيجابي.

■ الخروج من دائرة المكان الموحد والضيق الرقعة إلى الاتساع، وهو نتيجة طبيعية لكسر الإيهام.

■ الخروج من دائرة الدرامي المساوي إلى الكوميدي، فالبطل الملحمي بطل غير مأساوي بعكس البطل الدرامي.

■ الخروج من الزمن الحاضر البارد إلى الزمن الحار، ومن دائرة الإيهامي إلى النقدي، فالممثل في المسرح الملحمي يسعى أن يبعد المتفرج عن الغيبوبة، ليظل واعياً يحاكم ويستقرئ ويواجه مشكلاته.

■ الخروج من دائرة المثالية الفلسفية إلى المادية الفلسفية، ومن دائرة الفردي إلى الجدلي، لكي يتغير جوهر الصراع.

### المسرح التسجيلي

يتوجه المسرح التسجيلي إلى كشف للحقائق والعمل على التغيير، هذا ولا توجد في المسرحية التسجيلية

ذكر المؤلف قلعه جي بعض الخطوط العامة التي تلقى الضوء على هذا المسرح:

« اعتماد الحلم أسلوباً للوصول إلى الحقيقة الموجودة في اليقظة.

« دعوة الطليعيين إلى أفكار منطق العقل الواعي.

« تفكيك كل ما هو مركّب ليصلوا إلى نوع من اللامنطقي والانحلال.

« إغفال التشبّه بالواقع في رسم الشخصيات والمناظر والأحداث.

« نموذج الشخصية بمعناه التقليدي.

« بروز ثنائية في الشخصيات يجمعها المشهد الواحد.

« اختفاء الخطّ البياني في الحبكة في المسرحية الطليعية.

« اختفاء الدراما التقليديّة.

« ليس من الضروري الإشارة إلى تحطّم وحدتي الزمان والمكان.

« المسرح الطليعي في جوهره نقد اجتماعي وسياسي (مسرحة أوبولكا).

« فضح ما يسود في المجتمع من زيف وتناقض ومظاهر لا معقولة.

« تضاؤل دور اللغة في المسرح الطليعي.

« الكاتب المسرحي الطليعي يحاول التعبير بالرسم أكثر ممّا يحاول بالكلمات.

« الإحساس بالعزلة والقلق الوجودي.

« الكاتب الطليعي يفصح عبثية الحياة ويسخر منها.

« المعرفة التي يقدمها مسرح الطليعة للوجود هي معرفة حدسية بعيدة عن المنطق.

« الإحساس بعبثية الحياة وإدراك الوجود إدراكاً حدسياً.

« الكوميديا في المسرح الطليعي سوداء.

« كتاب الطليعة مغامرون فكرياً في مسرحياتهم، إنّ صموئيل بيكيت إيرلنديّ من دبلن، وقد ولد عام 1906 واستقرّ في باريس عام 1936 بعد أن حصل على إجازة في الأدب الفرنسي، وقد حصد شهرة كبيرة بعد عرض مسرحية (في انتظار غودو).

ومن المعروفين يوجين يونسكو الروماني، ويعدّ عماداً أساسياً في هيكل المسرح الطليعي، قدّم عام 1950 مسرحية الغنية الصلحاء كما قدّم مسرحية الكراسي في عام 1951.

واشتهر بنظريته المتشائمة للعالم كما هو بيكيت.

إنّ مسرح اللامعقول مسرح مهمّ، ولا بد من التفريق بين واقعية الشكل وواقعية المضمون.

وقد كتب توفيق الحكيم في المسرح الطليعي كما كتب في هذا المسرح مؤلف هذا الكتاب بالإضافة إلى المسرحي ووليد فاضل الذي كتب مجموعة مسرحيات أذكر منها (ليس والقطط)

## المسرح و اتجاهات ما بعد الحداثة

إنّ اتجاه ما بعد الحداثة هدف فيما هدف إلى تدمير المركز والمرجعيات، ويؤكد المؤلف عبد الفتاح قلعه جي أنّ مصطلح ما بعد الحداثة طرح لأول مرة في كتاب: (حالة ما بعد الحداثة لفرانسوا ليوتار عام 1979، ومن كتّاب ما بعد الحداثة أورتون الذي كتب مسرحية (الترفيه عند السيد سلون) ومسرحية (الغنية)

إنّ هذا المسرح يعتمد ما يسمى بالتحرير:

(البحث عن مسرح جديد، وعن مكان مسرحي خارج المكان المشيّد أصبح هدف المسرحيين الذين تبنوا تيار ما بعد الحداثة أو الطليعة الجديدة وذلك منذ ستينات القرن العشرين)<sup>(12)</sup>

وبعدّ مسرح كانتور من هذا الصنف (مسرح ما بعد الحداثة) ومن سمات مسرحه إحلال الأفكار التي تدور في فلك الحركة محل الأفكار الملفوظة، والبحث عن مكان مسرحي خارج المشيد، ويجب

(يهدف مسرح المتهورين إلى رفع شرائح المستضعفين اجتماعياً ليصرهم بمشكلاتهم وبوضعهم الاجتماعي حتى يتطوروا للأفضل)<sup>(14)</sup>

### مسرح الجسد الحركي وانزياحات الرقص المسرحي

إنّ فنّاني ما بعد الحداثة صاروا يبحثون عن لغة أخرى وجدوها في حركة تحرير الجسد، وبذلك يتم الاستغناء عن اللغة المنطوقة، وهذا ينبش الطاقة الكامنة في الجسد؛ للتعرف على الجذور، والطّوقس الفطريّة.

وبناءً على ما تقدّم فإنّ هذا المسرح يطرح شكلاً جديداً على المتفرّج لا يعتمد على السرد والأحداث، بل على شكل من أشكال الكولاج (القصّ واللصق).

### يقظة الجسد وميتافيزيقيا الإيمان

لتحقيق استخدام الجسد بأسلوب معبر لابد للممثل أن ينفذ تمارين التريننك، وهي تمارين جسديّة وصوتيّة.

وقد بدأ هذا الاتجاه مع آرتو في كتاب (المسرح وقرينه)

(استفاد مسرح الجسد والحركة من المسرح الحيّ، ومن أفكار جروتوفسكي، الذي يرى أنّ المسرح هو ما يدور بين المشاهد والممثل.

إنّ نهاية المرحلة هي الوصول إلى الممثل القدّيس الذي تتحصّل لديه التجربة الصوفيّة عن طريق الممارسة الجسديّة)<sup>(15)</sup>

### البوتو الياباني وإعادة اكتشاف الجسد الإنساني

هو أسلوب مسرحي حركي يعتمد الجسد والإيماء والبعد الروحي الداخليّ، إنّه أشبه بالصلاة عن طريق تحريك لروح كونيّة تتشبّث بالجسد.

### نيران الأناضول

هي دراما تلائم طقوس الأساطير السحيقة، وتركز في الإضاءة والملابس على تدرجات لون لهيب النيران، إضافة إلى استعارات رمزيّة تعبّر عن التركيبة البشريّة.

ارتباط المسرح المستقلّ بالحياة والحقيقة، ويحمل هذا المسرح سمة تطبيقية، والممثل في هذا المسرح هاو وليس محترفاً ومن سماته - أيضاً - إلغاء المسافة بين الخشبة والجمهور وغير ذلك.

### التلقائية و مسرح الهابنغ

(إنّ مسرح الحدث - التلقائية) يدعو ويقدم شيئاً كهذا، وهو في مرجعيته يعود إلى احتفالات غنائية جماعيّة في اليابان، يمارس فيها المتفرّجون الممثلون كلّ ما يرونه بتلقائية كأنّ يقوم مشارك بخلع ملابسه، والرقص فوق دراجة، أو حافلة، أو حصان... إلخ)<sup>(13)</sup>

### مسرحيّة الأفكار

ويقوم المسرح الهيستيريّ الأنطولوجيّ بمسرحيّة مجموعة من عمليّات التفكير من الصّور المعقّدة، كما أنّ اللغة المنطوقة معقّدة ومقبولة وليست وسيلة الحوار.

المسرح الحيّ والخروج من عباءة الإيدولوجيا

المسرح الحيّ شركة تأسست عام 1947 في نيويورك، وهي تركّز على الفكر التحرريّ أو الفوضويّ، وتقدم عروضها في الشوارع والسجون.

وقد استطاع هذا المسرح أن يفجّر طاقات الشباب ومواهبهم، كما ركّز على الشّخصيّة الإنسانيّة في توليد الحدث دون ديكور أو إكسسوارات.

من مسرحيّات المسرح الحيّ مسرحيّة الأحمر نوار إعداد وإخراج جوديث مالينا

### مسرح المضطهدين .. أوغستوبال

أوغستو بوال مخرج مسرحيّ برازيليّ يجوهر مسرحه حول النّظر إلى ما وراء الأشياء، حيث يجد أشخاصاً قاهرين ومتهورين، وقد جاء في كتابة مسرح المضطهدين:

إنّ المسرح كان أداة لسيطرة الطبقة الحاكمة، وتدريب النّاس على الإذعان، ثمّ بين كيف يحوّل المسرح الإنسان إلى فاعل، أي أنّه يؤمن بأنّ للمسرح قوّة للتغيير الجذريّ.



## المسرح الرَّاقص (تجارب عربيّة)

في القرن التاسع الهجري ابتدع ابن جوتا الأندلسي رقصة شعبية سماها الجوتا، ومع مدّ الحداثة وما بعدها تشكّلت فرق المسرح الرَّاقصة في الوطن العربيّ مثل:

الكاتاكالي في دمشق، وكراكلا في لبنان، ومهرجان للرّقص المسرحيّ في مصر، وفرقة إنانا السورية للمسرح الرَّاقص، وفرقة ليش وبناء أبعديّة حركيّة في سورية، وفرقة رماد للمسرح الرَّاقص في سورية، ومسرح الصّوامت للمخرج صباح الأنباري.

### بيتر بروك

#### تجارب في استكشاف المسرح

يعدّ بيتر بروك من أهمّ المخرجين المعاصرين الذين حاولوا تجديد المسرح الغربيّ، فهو من مواليد لندن 1925م، وقد قدّم أعمالاً مسرحيّة جمع فيها بين الإخراج والبحث العلميّ.

ويّسم مسرح بروك بأنّه مسرح إنسانيّ شامل يعتمد على جميع الفنون والمعارف والتّقنيات.

(لا شك بأنّ بيتر بروك تأثّر بأعمدة الإخراج المسرحيّ أمثال:

ستانسلافسكي الروسيّ، وأنتونين آرتو الفرنسيّ في مسرح القسوة، وقد قدّم في هذا الإطار مسرحيّات في المهرجان الخامس بمسرح الأولد ريتش بلندن.) (16)

اهتمّ بروك بالارتجال المشهديّ، وإخضاع الممثلين لتمرينات شاقّة، هذا وقد عرض بروك مسرحيّاته في الأمكنة المغلقة والأمكنة المفتوحة، وميّز بين المساحة الميتة والمساحة المفتوحة، وبين المساحة الوظيفيّة وغير الوظيفيّة، وبين المساحة التقليديّة والمساحة الجديدة، وبين المساحة الباردة والمساحة الدافئة، وبين المساحة الجيدة والمساحة الرديئة، وكان يردّد دائماً (الشيء المهمّ ليس هو المساحة النظريّة، لكن المساحة من حيث هي أداة) (17)

والنتيجة فقد كان هدفه تحويل مساحة المسرح من مساحة صامتة حياديّة باردة إلى مساحة دافئة وناطقة، وحيّة، ووظفيّة.

## المسرح الرقميّ التفاعليّ

### تجارب أم تجريب

التّجريب يعني التّمرد على الأشكال المسرحيّة السّائدة.. هكذا أعلن أنتونين آرتو (1896-1948)، وها هو التّجريب ينقل المسرح من إطار الفضاء المسرحيّ المحدود بالخشبة إلى المكان الطّبيعيّ، إلى فضاءات الإنترنت وشاشات الكومبيوتر.

### مسارات التّجريب المسرحيّ

(ثم سارت اتجاهات التّجريب بعد كتاب الطليعة يونسكو وبيكيت وأداموف وغيرهم مسارات موهلة في الحداثة وما بعد الحداثة) (18).

وهكذا ظهر المسرح الحيّ، ومسرح الحدث، ومسرح الصّورة وغير ذلك، كما استخدمت تقنيات الديجيتال في الصّوت والصّورة كإحدى مكّونات العرض المسرحيّ على الخشبة.

وعلى الرّغم من ذلك نجد اتجاهات التّجريب على



الرَّغم من تمرُّدها على المسرح القديم بقيت ملتزمة بالمكان المسرحي الحي ومواجهة الجمهور، فهل يتطلَّع جماعة المسرح الرقمي إلى إلغاء المكان، والممثل الحي، والجمهور، والدوران في فلك فضاء شاشة الكمبيوتر؟

### المسرح الرقمي و بداية التَّجريب الرَّوائِيَّة

هدفت التَّكنولوجيا الرِّقْمِيَّة إلى دمج النَّص، والإعداد، والصَّوت، والصَّورة، وبقِيَّة العناصر المختلفة، فالتَّكنولوجيا حوَّلت العالم إلى قرية صغيرة، أو غرفة، ونحن أمام الكمبيوتر من خلال الشَّبكة العنكبوتِيَّة.

(يبدو أن بعض الأجناس الأدبيَّة والفنون بدأت تغادر عالم الجد والورق إلى هذا العالم العنكبوتي) <sup>(19)</sup>

إنَّ صلة الوصل بين عناصر العرض الرِّقْمِي هي شاشة الكمبيوتر، وفي رأي المؤلِّف عبد الفتاح قلعه جي هذا ليس تجريباً، وإنَّما هو استفادة من الثَّورة التَّكنولوجيَّة الرِّقْمِيَّة، حيث بدأت فكرة المسرح الرِّقْمِي بغرض الوصول إلى تأليف مسرحيَّة مشتركة عبر الإنترنت بين أفراد متباعدين من جنسيات وبلدان مختلفة.. ومثل هذه المسرحيَّات لا تكون حيَّة ولا يمكن تقديمها على الخشبة.

(لكنَّ المسرح: النَّص، والعرض، والممثل، سيبقى ما بقي شرط الاجتماع وما يحمله من تفاعل حي، صفة ملازمة للإنسانيَّة، وهذا هو المسرح الحقيقي بدمه ولحمه وشحمه، أمَّا هذه الولائد الإلكترونيَّة فسمَّها ما شئت، واحتف بها كما تريد، ولكن لا تسمَّها مسرحاً) <sup>(20)</sup>

### الأوبرا والأوبريت

#### من المنشأ الإيطالي إلى المطبخ العربي

تنقسم الأوبرا إلى قسمين: الأوَّل (الأوبرا الفخمة) التي تقوم على الغناء مثل أوبرا عايدة، والثَّاني (الأوبرا الهزليَّة) وفيها يمتزج الغناء بالحوار، ويكون موضوعها عاطفياً.

ظهرت الأوبرا في القرن السادس عشر حين تشكَّلت في فلورنسا جماعة الأصدقاء من المؤلِّفين والشَّعراء

لأحياء المسرحيَّات اليونانيَّة.

وقد انتقل فنُّ الدَّراما الموسيقيَّة الغنائيَّة من إيطاليا إلى إنكلترا، ولقيت الدَّراما الغنائيَّة إقبالاً جماهيرياً تشجَّع من خلال ذلك الكُتَّاب وظهرت عروض كثيرة.

(( انتقل فنُّ الأوبرا من مهدها الأوَّل في إيطاليا إلى باقي أنحاء العالم، وتنوَّعت موضوعاتها ومدارسها، وظهرت روائع خالدة في هذه المجالات، وكان منها الكلاسيكي والرَّومانسي والرَّمزي )) <sup>(21)</sup>

ويضرب المؤلِّف أمثلة من مثل أوبرا بكين التي حملت مكياباً وألواناً ورسومات ومدلولات رمزيَّة مهمَّة جداً، فهذه الأوبرا من صلب الفنِّ الخاصِّ الصِّيني.

وإذا كانت الصِّين قد استفادت من أوبرا بكين سياحياً بشكل كبير، فإنَّ في تاريخنا وواقعنا العربي نماذج شعبيَّة يمكن الاستفادة منها.

في مطالع القرن العشرين بدأت تظهر بذور التَّمرد على رقص البلاط المعروف بالباليه والذي نشأ في إيطاليا.

أخيراً: إنَّ كُتَّابَ (المسرح الحديث - الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل)

كتاب مهم جداً مسرحياً ومعرفياً وثقافياً وجماليّاً، فقد استطاع مؤلّفه المسرحي عبد الفتاح قلعه جي أن يقدّم نماذج مهمّة وتعريفات وشروحات وأمثلة لا يمكن تجاوزها لمن يريد أن يتغلغل في عروق الفنّ المسرحي، ويتقرّى عناصره وأجزائه وكنهه وأسراره.. إنّها رحلة مسرحيّة ثقافيّة جماليّة يأخذك فيها المؤلّف إلى عوالم المسرح ومذاهبه واتجاهاته وأفكاره، بعد أن أخذ التّجريب مكانه، ولعبت الحداثة وما بعد الحداثة دورها، وأثّرت التّقنيات الحديثة فأوجدت المسرح الرّقميّ..

في الكتاب إضاءات على معالم المسرح كتبها مسرحيّ خبير مجرب له دوره الكبير، وله مؤلفاته التي تربو على المئة،

إنّه كتاب معلم منير وينير، ولذلك يستحق التقدير والمقاربة والاهتمام.



وفي بداية القرن التاسع عشر شهدت العواصم العربيّة قدوم فرق إيطاليّة وفرنسيّة تعرض مسرحيّات غنائيّة، وشاهد التّجار عبر رحلاتهم وطلاب الابتعاث العلميّة مثل هذه العروض، ممّا دفع مارون النقاش الذي كان يتردّد على إيطاليا إلى القيام بمغامرته المسرحيّة الرّياديّة، حيث أدخل الغناء في المسرح، وجاء بعده أبو خليل القباني ليسير على نهجه، كما سار على نهج القباني الشيخ سلامة حجازي.

وفي أوائل الثلاثينات اشترك الشّاعر عمر أبو ريشة والموسيقي ران علي درويش وأحمد الإبري في تقديم أوبريت ذي قار لعمر أبي ريشة.. وعرض بعض الأعمال في دمشق من تأليف حكمت محسن وموسيقا صليحي الوادي وغيرهما.

وتعدّ تجربة الأخوين رحباني تجربة مؤثّرة ومستمرّة في لبنان، وعلى الرّغم من ذلك يرى المؤلّف أنّنا - نحن العرب - مازلنا بحاجة كبيرة إلى هذا النّوع من المسرح والمزيد منه.

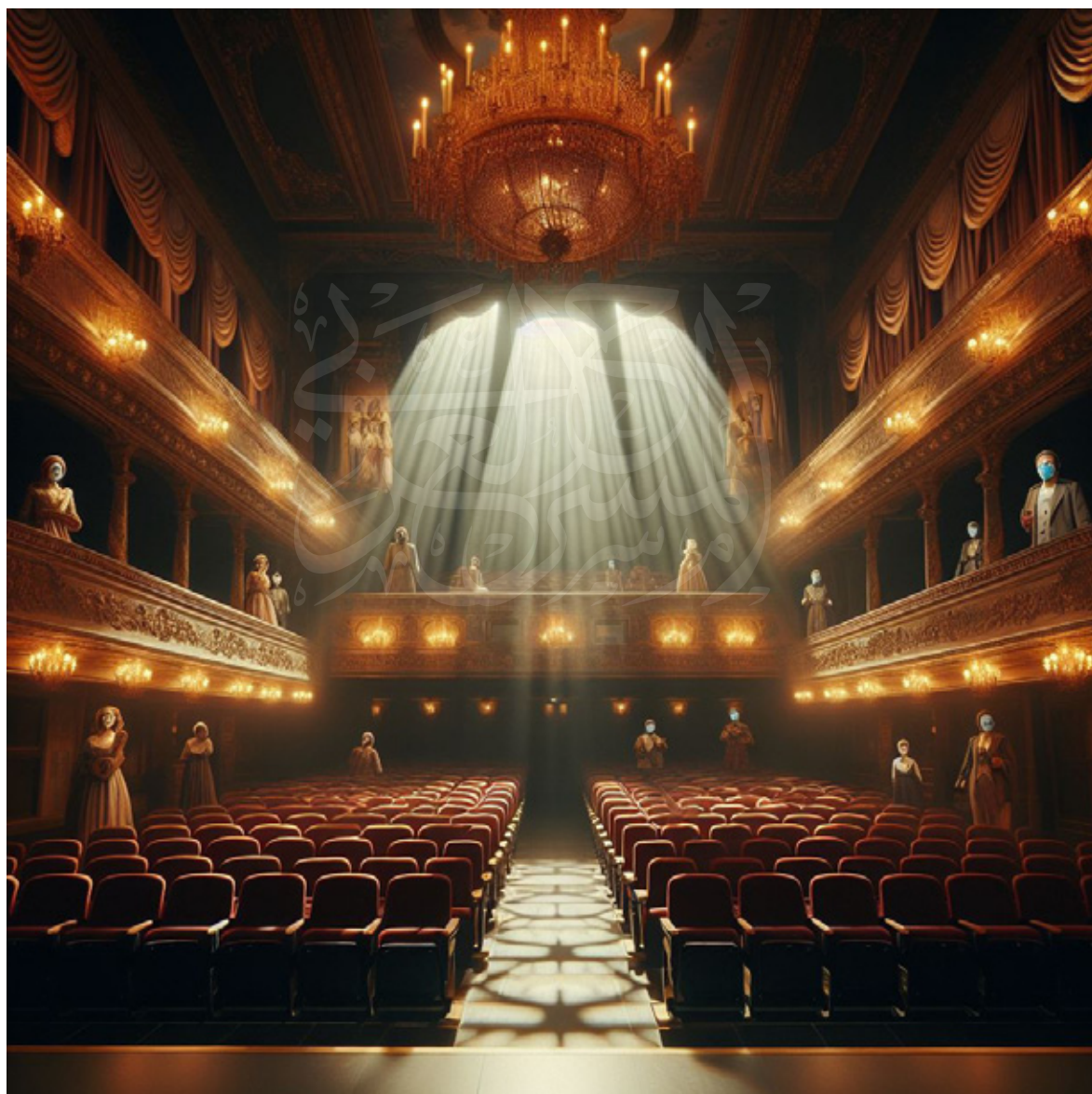
#### الهوامش

(1) عبد الفتاح قلعه جي، المسرح الحديث - الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، 2021 م

- (2) السابق نفسه، ص11
- (3) السابق نفسه، ص19
- (4) السابق نفسه، ص23
- (5) السابق نفسه، ص35
- (6) السابق نفسه، ص44
- (7) السابق نفسه، ص51
- (8) السابق نفسه، ص68
- (9) السابق نفسه، ص73
- (10) السابق نفسه، ص115
- (11) السابق نفسه، ص124
- (12) السابق نفسه، ص150
- (13) السابق نفسه، ص156
- (14) السابق نفسه، ص168
- (15) السابق نفسه، ص174
- (16) السابق نفسه، ص191
- (17) السابق نفسه، ص194
- (18) السابق نفسه، ص196
- (19) السابق نفسه، ص197
- (20) السابق نفسه، ص201
- (21) السابق نفسه، ص204

# نُقاد المسرح العربي في مئة عام

تأليف: د. بشار علي—وي (العراق)  
عرض: أ. د. عامر صباح المرزوك (العراق)



ومن الجدير ذكره قد تصدّت العديد من الأبحاث العلمية والدراسات الأكاديمية للبحث في ماهية النقد المسرحي ومخرجاته، والتعمق في دراسته من الناحية المفاهيمية وصولاً لمحاولة إيجاد تعريف واضح ومحدد ومقارب له، وتبيان هيئته، واشتراطاته، وموضوعاته، وأنواعه، لكن تلك الدراسات عانت من شحة واضحة في مجال توثيق المنجز النقدي لنقاد المسرح العربي، مُنذُ بداية هذا المسرح وعبر تاريخه مع وجود بعض الاستثناءات البحثية.

إنّ النقد المسرحي هو موهبة، وثقافة، وحرفة، ورؤية للحياة، وملكة فطرية، لا بدّ من تدعيمها بالثقافة المعمّقة والشاملة، لأنّ الناقد مُلزم بأن يكون مُلمّاً بكلّ الاتجاهات المسرحية، ومُستوعباً لمناهج النقد الحديث، وحائزاً على ثقافة موسوعية تُساعده في التعامل مع مختلف النصوص والعروض المسرحية، فبدون امتلاك حرفة الكتابة النقدية، وأدواتها من قبل الناقد لا يصبح حينها مُحترفاً، ولا يُمكنه التّواصل مع مُتلقيه، هذا مع توفّر اشتراطات نشر المادّة النقدية المكتوبة، فالجلوس على منصات الندوات أو الظهور على وسائل التّواصل الاجتماعي والإعلامي فقط، لا يصنع ناقدًا مسرحيًا إلاّ بالكتابة النقدية المنشورة المبنية على معرفة دقيقة بالكتابة، والتي تتصدّى لفنون المسرح، لذا من هو الناقد المسرحي؟ سؤال جدلي وإشكالي لطالما تمّ طرحه كتساؤل مشروع عن ماهية هذا الناقد وحقيقته، إذ إنّ الناقد المسرحي الحقيقي هو من يستطيع إدراك آليات اشتغال العمل المسرحي، وتحديد أصولها ومستجداتها، اعتماداً على ثقافته الشخصية، ويسعى إلى دراسة وتحليل الظاهرة المسرحية من منظورات معرفية وجمالية متعدّدة.

لقد تعدّدت توصيفات النقد المسرحي، فهو تسمية عامّة تشمل مجالات متعدّدة، منها الكتابات التي تنصبّ على الحركة المسرحية نصوصاً وعروضاً، ومنها الدراسات التي تُعرّف بالكتاب، ونُصوصهم، وبالمخرجين، والممثلين، وبالعروض المقدّمة وبتاريخ المسرح، ومنها الأبحاث النظريّة حول المفاهيم



صدر مؤخراً ضمن سلسلة دراسات رقم (130) عن الهيئة العربية للمسرح بالشارقة كتاب (دليل نقاد المسرح العربي)، في (220) صفحة من القطع المتوسط، تأليف الناقد الدكتور بشار عليوي، وهو يُوثّق تراجع نقاد المسرح العربي لأكثر من مئة عام.

عُرفَ النقد المسرحي بحضوره المؤثّر داخل المسرح العربي مُعادلاً بأهميته، أهمية الإنتاج المسرحي ذاته وبكافة أنساقه، إذ لا يُمكن لهذا الإنتاج أن يكتمل دون وجود النقد ومخرجاته بشكل يُعصّده فعلاً ومُمارسةً، ويُقوّم مساراته ويُشخّص مكامن الهنات (إن وجدت)، ويعمل على إنفاذ فاعلية التطوير والتّحديث فيه، ناهيك عن مدى التأثير الذي أحدثه النقد عبر عديد أنساقه بالمسرح العربي بشكل عامّ، وهذا لم يتحقّق إلاّ مع وجود النقاد الفاعلين ممّن توافرت فيهم الثقافة المسرحية الموسوعية والموضوعية في الطّرح والعلمية في الأحكام حينما عمّدوا إلى مُقاربة جميع مخرجات المشهد المسرحي العربي، وبجميع مظهراته نقدياً.



المسرحية وطرق تحليل النص والعرض، هذه الكتابات تُنشر في كتب ومجلات مُختصة، أو تأخذ منحى إعلامياً وتُثبت عبر وسائل الإعلام المرئية والمسموعة، فهناك تمايز في استخدام تعبير النقد المسرحي بين اللغة النقدية الانكلوسكسونية، واللغة النقدية الفرنسية، ففي اللغة النقدية الفرنسية، وتلك الفرانكفونية المتأثرة بها، يتم التمييز بين الدراسات المسرحية التي تتم في الجامعات والمجلات المختصة وبين النقد المسرحي الذي يُستخدم لتسمية ما يُكتب عن المسرح في الصحافة ووسائل الإعلام، أما في اللغة النقدية الانكلوسكسونية وفي اللغة العربية فيشمل تعبير النقد المسرحي المجالين معاً، كما أنه نموذج من النقد، هدفه أن يتفاعل مباشرة حيال عملية الإخراج، ويعرضها في الصحافة، أو في وسائل الإعلام، ويقوم هذا النوع من الكتابة، وأكثر من أي أمر آخر على شروط ممارسته، ووسائل الإعلام المستعملة، ومن ثمّ تمّ تشجيع تبني نظرة أوسع في تحليل المسرحية تتلخص بأن دراسة النص المسرحي لوحده مُنفرداً لم يعد كافياً، إذ كان من الضروريّ التوسع في تناول باقي مفردات العرض ككل، والتمويل، والمتلقي، وبيئته الاجتماعية المحيطة به، وقاد هذا إلى الانفصال بين النقد الصحفي، والنقد المسرحي الأكاديمي، فالكثير من النقاد المسرحيين الأكاديميين لا يشاهدون إلا



فقد تمّ الاطلاع على عشرات المراجع، والمصادر، والموسوعات، والمعاجم العربية، والمؤلفات النقدية المسرحية، فضلاً عن الوسائط الالكترونية بالإضافة إلى إجراء عدد من المقابلات الشخصية، والتواصل الالكتروني مع عديد النقاد المسرحيين في عموم بلدان الوطن العربي، ومواكبة شخصية لتبديلات المسرح العربي، ومنها نتاجات النقد بجميع صورها).

إذ تكمن أهمية هذا الدليل (الذي لا يحفل بالجانب المفاهيمي) بوصفه أول كتاب باللغة العربية يهتم بتوثيق تراجم نقاد المسرح العربي، وعلى مدى أكثر من 100 عام بدايةً من أول مقال نقدي مسرحي عربي نُشر عام 1899م وصولاً إلى عام 2020م، وأن السعي لإصداره يأتي ضمن منطلقات "مشروع الاستراتيجية العربية للتنمية المسرحية" الذي أطلقته (الهيئة العربية للمسرح) وتحديدًا الندوة الثالثة للمشروع التي عُقدت بعنوان (نقد المسرح: رؤية مستقبلية) في إمارة الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة، وقد خلصت تلك الندوة إلى جملة من التوصيات المهمة تقف في المقدمة منها الدعوة إلى توثيق بيبليوغرافي يضم أسماء النقاد المسرحيين العرب.

لقد تضمن هذا الدليل عبر صفحاته، المسرد التوثيقي لتراجم نقاد المسرح العربي، وإسهاماتهم النقدية فيه، فضلاً عن الفهارس الملحقه به، مما يوفر قاعدة بيانات عنهم، للباحثين والمهتمين بالمسرح العربي، وقد تم ترتيب متون الدليل حسب السّياقة الهجائية للحروف الأولى للأسماء، والاحتكام إلى بعض الاختصارات.

أخيراً أبارك للنّاقِد الدكتور بشار عليوي إصداره الجديد، وهو يوثق فيه حركة النقد المسرحي العربي عن طريق أعلامه، والحق يقال: إنه جهد كبير لم يتجرأ أن يقوم به باحث من قبله، فبوركت هذه الجهود المتميزة على أمل أن يستكمل هذا المشروع في أجزاء أخرى.

القليل من العروض المسرحية، فيما النقد المسرحيين الصحفيين يشاهدون غالبية العروض المسرحية، لكنهم يفتقرون إلى النظريات النقدية التي يمكن أن تحسن أحكامهم النقدية.

اشترط المؤلف في تحديد وتوصيف الناقد المسرحي عن غيره داخل متون هذا الدليل، هو من تتوافر فيه عدة اشتراطات كتابية ومعرفية، يمكن تلمسها في نتاجه النقدي التطبيقي المتفاعل مع الممارسة المسرحية العربية عبر تحقق جانبيين هما:

1. كتابة مقالات ودراسات وأبحاث نقدية مسرحية "تطبيقية" عديدة، عن الممارسة المسرحية بجميع تمظهراتها.
  2. قصدية نشر تلك المقالات والدراسات والأبحاث، في إحدى وسائل النشر المتعددة كالصحف والمجلات والكتب... وغيرها.
- جاءت فكرة إنجاز دليل يهتم بتوثيق تراجم نقاد المسرح العربي متضمناً (238) ناقداً مسرحياً، إذ اتخذ المؤلف منهجاً خاصاً به في إعداد متون هذا الدليل، عطفاً على سياقات كتابة الموسوعات والتراجم، ووفقاً لما يلي:

- ترجمة الناقد وماهيته وبلده وتحصيله الدراسي.
- تبيان حضوره في المشهد المسرحي العربي.
- ذكر مؤلفاته النقدية المسرحية حصراً.
- ذكر بعض النماذج من نقوداته المسرحية التطبيقية المنشورة (اسم المادة، اسم المطبوع، العدد، التاريخ).
- استبعاد الأبحاث العلمية المنشورة لأغراض متعددة، وكذلك المتابعات التي تُنشر عن العروض والمهرجانات والتي سيضمها الجزء الثاني من هذا الدليل.

ويقول الناقد بشار عليوي في صدد هذا الكتاب: (بُغية إتمام متطلبات إنجاز هذا الدليل وتحقيقاً لأعلى درجات التقييم، والانتقاء بدقة وموضوعية،

## إدارة النشر والتوثيق

### دعوة

بحوث الأكاديميين، الرسائل العلمية الجامعية، أبحاث الممارسين من ذوي الخبرة والتميز، دراسات الباحثين الجدد الشباب ممن تميزوا في المسابقات العلمية للهيئة وغيرها، ليتحقق إصدار مايفوق الثلاثمائة إصداراً من عموم الوطن العربي، تجودت طباعتها، وانخفض سعرها..

على صعيد آخر، اهتمت الهيئة العربية للمسرح بأمر بالغ الأهمية وهو مهمل في غالبية الأوطان العربية، وهو أمر التوثيق والأرشفة وصون الذاكرة المسرحية العربية، فبادرت إلى العمل على توثيق التجارب المسرحية العربية الكبرى - مثل المهرجانات الرائدة، ومثل المسرحيين الرواد، ومثل الكتابات الرائدة للكتاب الرواد.. وهذا مسعى لا يكتمل إلا بمبادرات الدول والباحثين.

والآن ونحن حيال كوكبة من الباحثين والدارسين من ذوي الخبرات المتنوعة والمبادأة والمبادرة تجدنا أمام تعدد أجيال وتباين باحثين وتنوع رؤى ومواقف تجاه تجربة، بل هي تجارب المسرح العربي ندعوها للاسهام في إصدارات الهيئة.

تتميز الإصدارات بمسارين واضحين، مسار التأريخ والتوصيف والفرز النوعي، فهناك امتدادات الفرجة وتجليات الظواهر الضرجية إلى جانب توصيفات نقدية للتجربة الجديدة الحاضرة، من خلال سلاسل:

- الدراسات
- النصوص
- وثائق
- الترجمة
- الثقافة المسرحية
- خزانة ذاكرة المسرح العربي
- نقد التجربة - همزة وصل

يشكل مجال النشر والتوثيق في الهيئة العربية للمسرح أهمية بل أولوية باعتبار توسيع رقعة الاهتمام بالفن المسرحي ومبدعيه، بل وبالحرارة المسرحية في عموم الوطن العربي وانشغالها بالعمل العربي ومتابعة المسرحيين هنا وهناك من خلال سعي منتجهم الفني للتعبير عن الإنسان العربي بالوقوف معه في مواجهة الحياة العربية بكل انتكاساتها.

وكان أن أمكن نشر مؤلفات أكاديمية وبحثية ونقدية وتوثيقية وتنظيرية في جوانب مهمة في مسيرة المسرح العربي منذ التأصيل ومابعده وحتى الأحداث الأخيرة: ما بعد الحداثة وما بعد الدراما والحاضر بكل اشتغالاته. أسماء جديرة بالتقدير نشرت أبداعها وأطروحاتها في نشرات الهيئة وموقعها، وفي مجلتها الدورية وإبان مهرجاناتها الوطنية بل والمهرجان العربي.

إن النشر في الهيئة نشر ثقافي لا يستهدف الربح المادي، بل يتوجه إلى تيسير حصول المهتمين بالفن المسرحي على إصدارات تملأ مساحة متروكة، مفقودة، وهي في نفس الوقت ضرورية للباحثين والدارسين وللعموم لقراءة الواقع المسرحي العربي، وهي أصبحت في متناول العموم لقيمة المسرح والفنون بعامة في الحياة الثقافية، بل وفي الحياة السياسية الاجتماعية والفكرية التعليمية، فقد أضحى المسرح في المناهج الدراسية وفي الحياة بأشكاله المتفاعلة مع الناس في البيوت والشوارع والمسارح والفضاءات العمومية، فالمسرح حياة موازية لحياة الناس.

إن قبول المخطوطات المسرحية يتحدد بمعايير واشتراطات لا مفر منها ولا ينبغي إهمالها، وأهمها:

الأصالة والطرافة والخبرة الموضوعية والعلمية والمواصفات البحثية والأمانة العلمية في النقل والاقتباس وأدراج المراجع والمصادر في اللغات المختلفة، إلى جانب سلامة اللغة والأسلوب والعبارة وعدم الخروج من الأعراف العلمية والأكاديمية أو الخروج عن الآداب والأخلاق، أو الاسفاف المخل مما يجعل من التأليف مجالاً للاخلال بالقيمة والجمال وتجويد الكتابة الفنية.

ومن هكذا إطار تقني جمالي فني قيمى نشرنا وننشر في الهيئة العربية للمسرح:

ونفتح للكتاب المجال ليقولوا كلمتهم.. الكلمة الخالدة.

### ويبقى المسرح مابقيت الحياة.

#### المراسلات:

تعنون المراسلات إلى الهيئة العربية للمسرح - إدارة النشر والتوثيق

Email: gsata.ati@gmail.com

Tel: 009716 5240800

إصدارات جديدة



الهيئة العربية للمسرح  
Arab Theatre Institute

|                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                   |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  <p><b>إسحاق غزال</b></p> <p>تأليف<br/>يوسف الصبيح</p>                                         |  <p><b>مسرح الشرق الأقصى</b><br/>(أمراء ولقاء)</p> <p>تأليف<br/>عالم الزبيدي</p>                     |  <p><b>الشخص المعرّض</b><br/>في فضاء العرض المسرحي<br/>(The Performance)</p> <p>تأليف<br/>د. فاضل المصواوي</p> |
|  <p><b>مهز الخريفة</b><br/>أعداء الثورة العنصرية في المسرح</p> <p>تأليف<br/>د. أمجد كليلي</p> |  <p><b>المسرح الموريتاني</b><br/>التاريخ والفن والتقاليد</p> <p>تأليف<br/>د. أحمد ولد حبيب الله</p> |  <p><b>الهوية المسرحية</b><br/>ومسرح الهوية</p> <p>تأليف<br/>راضي شحاتة</p>                                   |

[www.attheatre.ae](http://www.attheatre.ae)
[facebook.com/atisharjah](https://facebook.com/atisharjah)
[twitter.com/atisharjah](https://twitter.com/atisharjah)
[instagram.com/atisharjah](https://instagram.com/atisharjah)
[youtube.com/ATisharja](https://youtube.com/ATisharja)

# بيانات النشر بمجلة المسرح العربي

متخصصة في الشأن المسرحي تصدر كل 4 أشهر

## قواعد النشر:

- ترسل المواد للنشر بصيغة "وورد" مدققه وتعرض على لجنة النشر.
- الحد الأقصى للدراسات والبحوث 2000 كلمة / 8 صفحات كحد أقصى
- وللمقالات 1250 كلمة / 5 صفحات
- ولعروض الكتب أو نقدها يكون الحد الأقصى 1000 كلمة / 4 صفحات
- تقبل التقارير والرسائل المسرحية والحوارات والمقابلات المسرحية في حدود 1000 كلمة / 4 صفحات
- تقبل للنشر النصوص المسرحية القصيرة فقط
- يرفق مع كل المواد المرسله للنشر الصور التوضيحية وتثبت الهوامش والمراجع في نهايتها، شريطة أن لا تكون منشورة سابقاً أو مرسله لجهات أخرى مشابهة.
- ترفق مع المواد المرسله بيانات كاملة للكاتب : صورة جواز السفر صورة شخصية وسيرة ذاتية مختصرة والعناوين البريدية والهاتفية

تعنون المراسلات إلى الهيئة العربية للمسرح - مجلة المسرح العربي

Email: gsata.ati@gmail.com

Tel: 009716 5240800

المجلة العربية  
للمسرح

