الهيئة العامة السورية للكتاب

مسرح المونودراما

تجربة

الفنان تمّام العواني أنموذجاً

تصميم الغلاف

عبد العزيز محمد

الهيئة العامة السورية للكتاب

د. هيثم يحيى الخواجة

مسرح المونودراما
تجربة
الفنان تمَّام العواني أنموذجاً

مسرح

الهيئة العامة السورية للكتاب

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٢٢م

الآراء والمواقف الواردة في الكتاب هي آراءُ المؤلِّفِ ومواقِفُهُ ولا تعبِّر **(بالضرورةِ)** عن آراء الهيئة العامة السورية للكتاب ومواقفها.

الهيئة العامة السورية للكتاب

« الإهداء »

إلى الصديق الفنان الشامل ورجل المسرح

محمد برِّي العواني – طيب اللّه ثراه -

أخلص للمسرح وتألَّق في عطاءاته

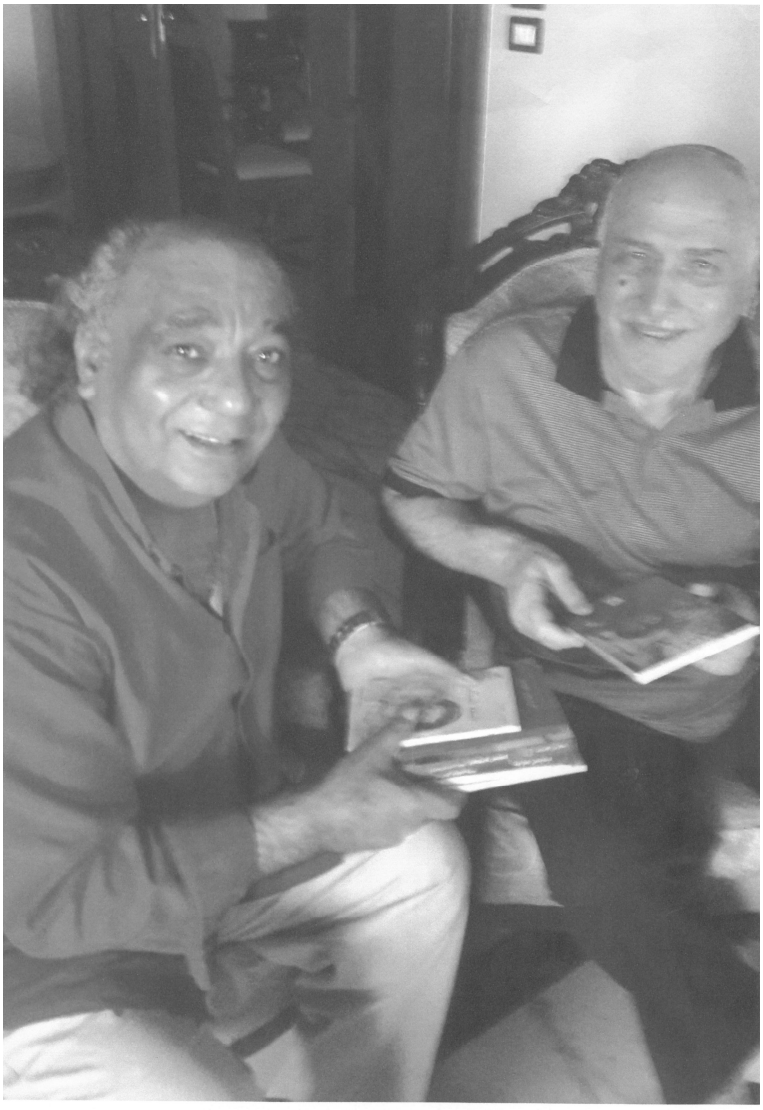
وإنجازاته وعلاقاته الإنسانية.

هيثم

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة
السورية للكتاب

الممثل والمخرج تمام العواني



الكاتب والناقد الدكتور هيثم يحيى الخواجة و الممثل تمام العواني

مُقَدِّمَة

الثقافة المسرحية العميقة والمهمة هي التي تنهض بالفن المسرحي العظيم، ولعلَّ رجل المسرح هو أوسعُ المثقفين إلماماً بالفنون المسرحية كلها، إذا رغب في الوصول إلى روح الفن المسرحي، أو إذا أراد أن يكتب مسرحية فنية تقنع الجمهور وتبهره.

ولا مراء في أن الممثلين والمخرجين يعتقدون ذلك، وينظرون إلى المسرح من هذه الزاوية.

إن أعظم الكتَّاب في المسرح هم الذين التصقوا بالخشبة وعايشوا العروض المسرحية عن قرب، لأنهم يكتبون نصوصهم من واقعهم ومن خبرتهم بأسرار الخشبة.

أما الحديث عن الحركة المسرحية في **سورية** فإنه يدعو إلى الفخر والاعتزاز، وذلك لما قدمه هذا الوطن من عروض مسرحية نوعية متميزة، ومن تجارب مسرحية **تعدُّ** أنموذجاً للمسرح التجريبي الناهض، أذكر على سبيل المثال لا الحصر

ما كتبه سعد الله ونوس، ومحمد الماغوط، وعبد الفتاح قلعه جي، وفرحان بلبل، ورياض عصمت، ومراد السباعي، ووليد فاضل، وممدوح عدوان، وعلي عقلة عرسان، ووليد إخلاصي ، ووليد مدفعي، وخالد محيي الدين البرادعي، وحمدي موصللي، وجوان جان، وكريم معتوق وغيرهم الكثير.

كما أذكر على سبيل المثال لا الحصر جهود بعض المخرجين المتفوقين أمثال فواز الساجر وفرحان بلبل وحسن عكلا ورياض عصمت، ومحمد قارصلي، وغيرهم الكثير.

ولكون هذه العروض – تأليفاً وإخراجاً - أسهمت في نشر الوعي الفكري والمجتمعي والثقافي، ولأنها كانت رائدة في دعم هذا الفن ودفع مسيرته إلى الأمام، فإن من البديهي القول: إنها رسمت خارطة طريق لهذا المسرح، الذي ظل يتطلع إلى المزيد من الإتقان والتجويد.

يقول المسرحي فرحان بلبل: "لابد من **تأكيد أن المسرح** أكثر الفنون الأدبية التصاقاً بحركة المجتمع، لأنه الفن الذي يمتح موضوعاته من الحياة و**صراعاتها** مباشرة، ولأنه الفن الوحيد

الذي يتوجه إلى جماهير الناس توجهاً اجتماعياً مباشراً. وهاتان الصفتان تفرضان عليه أن يحمل هموم الناس اليومية والمستقبلية، وأن يضع في اعتباره قضايا الناس في سياستهم ولقمة عيشهم وصراعهم مع العدو"[1].

وعندما أتحدث عن المسرح في **سورية**، فإنني أشعر بالاعتزاز حقاً لما تضمَّنَه هذا المسرح من طاقات إبداعية في التأليف والإخراج والتمثيل والسينوغرافيا والنقد المسرحي وغير ذلك.

تميَّز المسرح السوري بتعدد اتجاهاته واختلاف موضوعاته، وهو على الرغم من ذلك شمخ بقوة بدءاً من **الستينيات** على يد مؤلفين ومخرجين تركوا أثراً مهماً وعميقاً.

يقول الناقد عبد الله أبو هيف **(١٩٤٩-٢٠١٧)**: "إن الحساسية السياسية والاجتماعية تطغى على أعمال طلائع المسرح العربي، وتعطي بحث المسرح القومي عن جذوره في تاريخ الشعب العربي وحياته أهمية تاريخية.

وما الالتصاق بروح الشعب أو تراثه إلَّا شكلٌ من أشكال هذا البحث.

إن المسرح العربي المعاصر ظاهرة حية في حياتنا من خلال توجهه الوطني أولاً، ومن خلال بحثه الدؤوب عن مسرح متميز ثانياً"[٢].

وجد المسرح مناخات خصبة حقاً في سورية كلها، ومادام الحديث يقتصر على مدينة حمص، فإن هذه المدينة ولادة للمسرحيين، كما هي ولادة في الثقافة والإبداع، فالحديث عن فرقة المسرح العمالي يحتاج إلى سفر خاص، وكذلك عن فرقة مديرية الثقافة، وفرقة الطلائع، وفرقة نقابة الفنانين، وفرقة المسرح الجامعي، عدا عن فرق الأندية في المدينة.

وفي مجال التأليف المسرحي أذكر وفرحان بلبل ووليد فاضل، ونور الدين الهاشمي، وهيثم يحيى الخواجة، وسلام اليماني، ومحمد بري العواني، وفؤاد سليم، وغيرهم الكثير.

وفي الإخراج أذكر مراد السباعي، وفرحان بلبل، وحسن عكلا، وتمّام العواني، وخالد الطالب، وفوزي السيد، ومحمود طليمات، وفؤاد سليم، ورئيس أتاسي، وحمزة الحلو، ومحمد بري العواني، وخالد الطالب، وزكريا مينو.

وفي التمثيل أذكر نجاح سفكوني، عبد القادر الحبال، تمام العواني، أحمد منصور، محمد بري العواني، أبو الخير مندو، ماهر عيون السود، محمود طليمات، حسن عكلا، تمام العواني، فاطمة وصباح ضميراوي، أميرة مدور، سميرة مدور، محمود الصالح ، محمود طوير، رسمي النجار، عمر الشغري، عمار بلبل، عفراء بلبل، عاصم مدور، عبد اللطيف طليمات، ممدوح شرابي، زهير العمر، محمد خير الكيلاني، خالد الطالب، زكريا مينو، عبد الكريم عمرين.

ولعلَّه من المناسب الاعتذار عن عدم ذكر الجميع، بسبب كثرة الأسماء التي تحتاج إلى صفحات عديدة قد تشكل كتاباً.

والمهم القول: إن المسرح الجاد في سورية تغلب على المسرح التجاري، ليس ذلك فحسب، وإنما قدم مسرحاً نوعيا أهم ما فيه طرحه لقضايا الوطن والمجتمع وانخراطه في التجريب المسرحي مسهماً ومتفوقاً، ولا مراء في أن المسرح في حمص أسهم إسهاماً فعالاً في نهوض المسرح السوري وتطوره وتقدمه.

وقد لعب كل من النقد والبحث والتنظير المسرحي لهذا الفن دوراً مهماً في النهوض، فانعكس ذلك إيجاباً على الحركة المسرحية.

وما دمنا في هذا الكتاب نتحدث عن المؤلف والمخرج والممثل تمّام العواني، فإن ثمَّة **سؤالاً قد يطرحه بعضهم:**

لماذا هذا الاهتمام بتمّام العواني؟ وأقول: إن هذا الفنان عاصر الحركة المسرحية منذ كان فتياً، ويعد من المنخرطين في هذه الحركة انخراطا حميما في حلّه وترحاله، منذ نحو خمسين عاما، **تمتدُّ من سبعينيات القرن العشرين حتَّى أيّامِنا..**

كان مخلصاً ووفياً للمسرح شارك في العديد من الفرق المسرحية، وأخصُّ بالذكر فرقة المسرح العمالي، وفرقة المركز الثقافي التابعة للوزارة، وفرقة نادي دوحة الميماس، ولم يترك عرضاً لغيره إلا حضره، ولم يترك ندوة أو محاضرة تخص المسرح إلا وشارك بها، والأهم من ذلك أنه بدأ منذ عقدين من الزمان يعمل على مشروعه الخاص وهو تقديم عروض مونودرامية من منطلق حبه لهذا المسرح وإحياء هذا الرافد المسرحي، الذي قلما أنجزه ممثل أو اهتمت به فرقة في حمص.

وما أراه أن هذا التوجه فيه ثلاثة أمور:

الأول: تحت عنوان التحدي

لأن هذا النوع من المسرح يحتاج إلى ممثل قدير يتجرأ أن يقف وحده على خشبة المسرح لمدة ساعة أو أكثر ويقدم عرضاً مسرحياً مبهراً يقنع الجمهور ويؤثر فيه.

الثاني: هو غياب الفرق المسرحية، وقلة العروض المهمة في الفترة الأخيرة، بسبب الحرب من جهة والضعف الاقتصادي من جهة أخرى.

الثالث: عشق تمّام العواني للمغامرة، وإثبات الوجود، وتفريغ الطاقات الغنية الكامنة في عروقه **وداخله** ومشاعره، فهو يؤدي دوره بإخلاص وإتقان، لأنَّ من أهدافه في الشغل المسرحي إرضاء الجمهور عبر الفن، من دون تقديم أية تنازلات.

بدأ مشواره الفني ممثلاً عام ١٩٧٨، وغدا ممثلا ومخرجا ومؤلِّفا، وعاصر كبار المسرحيين والنقاد والباحثين، وعمل مع فرق كثيرة ومتعددة، كما أسس فرقة مسرحية خاصة قدم من خلالها عروضاً مسرحية للأطفال، ثم التفت إلى فن المونودراما ليترك بصمة مهمة فيه، وقد نال جوائز عديدة أذكر منها:

جائزة أفضل ممثل في مهرجان المسرح العربي بالقاهرة عام ٢٠٠٤م، وجائزة أفضل ممثل سوري، وكرم من قبل نقابة

الفنانين عام ١٩٩٦م، وشارك في مهرجانات مسرحية من مثل: مهرجان دمشق الدولي، ومهرجان الفجيرة للمونودراما، وعرضتْ وصدرتْ مسرحيَّات من تأليفه، وجمع عدد منها تحت عناوين مختلفة، ومنها: مونودراما حكايات تعرفونها: أربع مسرحيَّات[٣]. وقناديل حالمة: ثلاث مسرحيات[٤]. ومونودراما "أبي دعاس الحمداني"[٥].

بعد ما تقدم أليس مثل هذا الفنان جدير بالتقدير ويستحق أن يكتب عنه، شأنه شأن الكثيرين الذين يجب أن يكتب عنهم الكثير؟

ولا يمكن - هنا - أن ننسى أو نتناسى بعض الممثلين الذين أجادوا في مسرح المونودراما، أمثال زيناتي قدسية الذي يعدُّ بحق أنموذجاً يحتذى في هذا الفن، **وقد صدر كتاب مهم حول تجربته المسرحية بعنوان "القابض على الجمر: زيناتي قدسية ومسرح المونودراما"**[٦].

يتطلَّعُ هذا الكتاب إلى إعطاء تجربة الفنان تمَّام العواني اهتماما لائقا بمثابرتِها وجدِّيتها، وإبراز المشروع المهمّ الذي عملتْ وتعمل عليه منذ فترة طويلة، **حالة بزرق** النداوة في مسرح

المونودراما، الذي يحتاج اهتمامات متنوعة للمحافظة على ألق تجاربه النوعية في سورية، وتعزيز عروض هذا الفن في المنتديات والمهرجانات.

إن الكتابة عن تجربة هذا الفنان المهمّ تعترف بأنَّ جهود المسرحيين في بلادنا **تستحقُّ متابعة واهتماما جادين، هما حقٌّ مشروع لهم.**

أرجو أن أكون قد وُفِّقت في هذا التوجه إلى تحقيق الهدف من هذا الكتاب، مع الاعتراف بأن الفنان تمَّام العواني يستحقّ أكثرَ من ذلك، شأنه شأن الكثير من المسرحيين الذين أعطوا وقدموا، ومن الوفاء السعي لأن نثمّن جهودهم ونقدّر إنجازاتِهم.

والله ولي التوفيق

الهيئة العامة السورية للكتاب

هوامش المقدمة:

١ - بلبل، فرحان - المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة. وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤. ص١٠.

٢ - أبوهيف، د. عبد الله - المسرح العربي المعاصر: قضايا ورؤى وتجارب. اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٢. ص١٦ - ١٧.

٣ - العواني، تمّام - مونودراما حكايات تعرفونها: أربع مسرحيَّات. اتحاد الكتاب العرب. دمشق، ٢٠١٢. (١٠٥ص).

٤ - العواني، تمّام - مونودراما قناديل حالمة: ثلاث مسرحيات. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٩. (١٠١ص).

٥ - العواني، تمّام - مونودراما "أبي دعاس الحمداني. قيد الطبع، عرضت في رابطة الخريجين الجامعيين بحمص، تموز ٢٠٢٠. ووزع فيديو العرض للمهتمين من أعضاء الرابطة.

٦ - قدسية، قصي - القابض على الجمر: زيناتي قدسية ومسرح المونودراما. شركة العين الثالثة للإنتاج الفني، دمشق، ٢٠٠٧. (٦٠٥ص).

الفصل الأول

نافذة على المسرح السوري في القرن العشرين

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة
السورية للكتاب

١ - سمات المسرح السوري قبل الاستقلال وأبعاده

لعب المسرح دوراً مهماً في مناهضة الاستعمار، وتعدُّ **"مسرحية خالد بن الوليد" التي ألّفها فؤاد أرسلان[1]، وقدمت على مسارح حمص في زمن الانتداب الفرنسي (١٩٢٠-١٩٤٦)، مثالا مهما في هذا المضمار، إذ استلهمت محطات مهمة من تاريخ البطولة والإيثار وحب التضحية وروح الجماعة في الذات الإنسانية،** في التاريخ القديم، مستنهضة همم معاصريها للتضحية في سبيل حرية الأوطان ومقاومة المستعمرين.

إن السمات المشتركة للمسرحيات التي عرضت ما بين عامي **(١٨٦٠ – ١٩٤٨)، تتأسس بظهور** مسرحيات تخاطب العقل والعاطفة معاً، ولو أن بعضها كان يركز على العاطفة أكثر، لما تعتمل به نفوس الجماهير في تلك الفترة من مشاعر مشتركة لاهبة حول الاستقلال والخلاص من المستعمر، وإن هذه المسرحيات ارتبطت بالحياة السياسية للخلاص من العثمانيين في البداية، ومن ثمَّ للخلاص من الفرنسيين، حتى إن فؤاد

أرسلان الذي كتب مسرحية خالد بن الوليد توقف عن الكتابة المسرحية لينخرط في الثورة السورية ويستشهد في سبيل الوطن.

إننا نعترف بأن المسرح قبل الاستقلال تمحور في **الاتجاه الديني** بداءة، ثم انتقل إلى التسلية والدعابة منطلقاً من ساحات البيوتات إلى المسارح، وسرعان ما تطور ليغدو أداة سياسية تشحذ النفوس وتوقظ الجماهير لتحقيق الحرية والاستقلال.

وتجدر الإشارة إلى أن المسرح السوري قبل الاستقلال لم يكن ضيِّق الأفق، بل انفتح على العالمين العربي والغربي، فقدَّم مسرحيات عربية، كما قدم مسرحيات أجنبية، واستقبل عروضاً مسرحية من مصر ولبنان خاصة.

إن هذه المسرحيات تصب في ثلاثة محاور، يمكن ذكرها **بحسب** الأهمية: اجتماعية انتقادية ووطنية قومية وإنسانية عامة، فمسرحية جابر عثرات الكرام مثلاً حققت نجاحاً كبيراً، وذاع صيتها «خارج حدود سورية»، ولم تقتصر المسرحيات على المسرح النثري، بل قدمت مسرحيات شعرية أو مسرحيات استخدمت الشعر مع النثر في النص المسرحي، ويمكن أن أذكر في هذا الاتجاه أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) وعلي أحمد باكثير (١٩١٠ -

١٩٦٩) ممثلين للمسرح العربي، ومحيي الدين الدرويش (١٩٠٨-١٩٨٢)، ورضا صافي (١٩٠٧- ١٩٨٨)، وعمر أبو ريشة (١٩١٠-١٩٩٠) ممثلين للمسرح السوري.

ولا بدَّ من الإشارة إلى أن مسرح هذه الفترة اعتمد في غالب الأحيان على المباشرة وعلى الخطابية، ومالت مسرحيات كثيرة نحو المسرح التربوي، ففي مسرحية "الابن الضال" يجسد الكاتب المسرحي داوود قسطنطين الخوري (١٨٦٠-١٩٣٩) صورة لشاب أفسده الترف والمجون فوقع في شرك الفساد والضلال وعندما عاد نادماً يلتمس العفو من أبيه يقول:

«أخطأت يا أبتا إلى رب السما وإليك فارحم ذلتي وشقائي

إني أثمت وقد أتيتك نادماً فاصفح وجد بالعفو يامولاي»

ويؤسس المؤلف قيما تربوية متنوعة الشعارات، ليظهر قبح عقوق الأبناء، وحسن توبتهم، وصلات تلك القيم التربوية بالإيمان بالقيم السماوية. وقد جمع المسرحي محمد بري العواني مسرحيات هذا المؤلف في كتاب حديث بعنوان "المسرح الغنائي العربي ومسرحيات المعلم داود قسطنطين الخوري، تحقيق وتصحيح ودراسة محمد بري العواني"[٢].

مرجعية هذه المسرحية متصلة بقصة سائرة منذ الثقافات الإغريقية في الألف الأولى قبل الميلاد، تتحدث عن ابن عقَّ أباه، وبذَّر ما ناله منه من أموال، وضلَّ في الحياة، حتى عاد يطلب الصفح، وقد جعل السيد المسيح عيسى بن مريم في تعاليمه هذا "الابن الضال" مثلا للذي يضلُّ ويتوب طالبا الصفح، وقد شاع استلهامه في الآداب المختلفة، ومنها مسرحية "الابن الضال"، للكاتب الأمريكي جاك رتشاردسون، التي ترجمها إلى العربية د.عبد القادر القط. وقد توسع عبد الحليم البشلاوي في مقدمته لهذه المسرحية **(٣)** في استجلاء جذور فكرة "الابن الضال" في المسرح الإغريقي في القرن السادس ق.م .

هذا ولا نعدم بعض المسرحيات، التي ناقشت موضوع التفاوت الطبقي، كما نجده في مسرحية عمر بن الخطاب وغيرها من المسرحيات، التي تدعو إلى الإصلاح والعلم والمعرفة، كما يظهر في مسرحية **"الصارخ المعلوم"** لمحمد خالد الجلبي التي تحض على افتتاح المدارس وإنشاء جمعيات خيرية لمساعدة المحتاجين.

كان الاتجاه الوطني والقومي هو الأساس في العروض المسرحية، وعلى الرغم من قدرة هذا الاتجاه على إثراء الصراع

الدرامي فقد كان بين عناصر البناء الفني لمسرحيات تلك العروض أكثرها ضعفاً، ولا غرو في أن التأثر بالمسرح الفرنسي في البدايات **أسهم في تقدُّم المسرح السوري وتطوره.**

واللافت أن فرقة مسرحية سمَّت نفسها "فرقة السياسيين" وقدَّمت مسرحيات عدة، وأنَّ عدد الفرق المسرحية في سورية التي نشطت في **الثلاثينيات ومنتصف الأربعينيات** ينوف **على** الثلاثين فرقة، **وأن** التنافس فيما بينها كان واضحاً، وتبادل العروض أو تقديم العرض في العاصمة دمشق كان يشكل قيمة كبيرة، وليس غريباً القول: إن بعض المسرحيات المعروضة على الخشبة آنذاك تجاوزت مدة عرض المسرحية فيه الثلاث ساعات، وإن المسرح المدرسي **أسهم** في تحريك النشاط المسرحي سواء أكان ذلك في احتفالات داخل المدرسة، أم خارجها في المهرجانات المسرحية المدرسية السنوية، وإذا كان **المسرح** التاريخي قد ساد بشكل كبير إلى جانب المسرح الاجتماعي الانتقادي ما بين ١٩٤٠-١٩٤٩ فإن المسرح لم يتخل عن الإسقاط الفني على واقع الوطن وآماله. أذكر من هذه المسرحيات: الشحاذ- كباب- الثرثار- ليلة رأس السنة- حقوق العمال- شيطان في بيت- مشكلة

الراتب - بين سراديب - بهية بنت أوس الطائي - من عيون الثوار - فتح المدائن - صرخة الثأر - مشمار هاردن - بنات يعرب - حليمه السعدية - معركة - شهيد الراية العربية - يوسف العظمه - خالد بن الوليد - وجوه وأقنعة - ضابط عثماني - وامعتصماه - في سبيل التاج - صرخة الثأر - من عيون الثوار - فتح المدائن - حماة الطريق - بطولات في الأرض الحرام، يقول الشاعر والمؤرخ رضا صافي **(١٩٠٧ - ١٩٨٨)** في كتابه "على جناح الذكرى":

"**كان المسرح شِعباً من شِعاب** درب الوطنية، بل كان المنبر العالي، الذي دوت منه أصواتها توقظ جماهير الأمة الغارقة في سبات الجهل والأمية، والمنار الهادي، الذي انبعثت منه أنوار القومية العربية تجلو عن أبصار تلك الجماهير وبصائره **سحب التضليل** وتكشف لها عن أصالة الأمة العربية وعراقتها في ميادين المجد والحضارة، وتذكرها بأنها كانت خير أمة أخرجت للناس"[٤].

ويقول مراد السباعي **(١٩١٤ - ٢٠٠١)** في كتابه "شيء من حياتي":

((ولابد من الإشارة إلى أن هذه الفرقة التي استدعتني لأعمل كممثل في آخر مسرحية تقدمها بدأت نشاطها في **العشرينيات،** واستمرت حتى **أوائل الثلاثينيات** وقد تشكلت **بدافع سياسي**

هو مقاومة الاستعمار الفرنسي واستخدمت التمثيل كستار تخفي وراءها أغراضها السياسية، وكانت تقدم من المسرحيات ماله صلة بالماضي العربي المجيد، وما ينمي الروح القومية التاريخية)) [٥].

أخيراً:

إن المسرح قبل الاستقلال كان يطرح المشكلة ويحرِّض على الخلاص منها، فإذا كان سياسياً فإنه لا يقدم حلولاً للمشكلات المثارة مهما كان نوعها، وإنما يعَرِّي ويفضح فقط وقد يوقظ الجماهير.

وإذا تطرق المسرح السياسي لجوانب اجتماعية أو اقتصادية، فإن الطروحات في تلك الفترة كانت تتلاءم مع الإستراتيجيات الفكرية السائدة في تلك الفترة.

وبناء على ذلك لابد من التفريق بين المسرح السياسي **والمسرح** ذي الإسقاطات السياسية، لأن الأول يطرح أفكاراً ورؤى وأيديولوجية معينة، للتعليم والتنبيه وإظهار الحقائق، والثاني لا يشترط ذلك، لأنه لا يعتمد على توصيل المفاهيم السياسية إلى الجمهور، وإنما يستند على التاريخ ويحاول أن يستفيد من هذا التاريخ لتعرية الواقع وإظهار مشكلاته.

هذا أمر، والأمر الآخر إن هذا المسرح (أقصد مسرح الإسقاط) يناقش قضايا تهم المجتمع والحلول فيه لا تتأتى عبر التسلسل الفني، بل تظهر من خلال حدث مضى، ويمكن أن يتكرر في الواقع وأعتقد أن المسرح السياسي أو المسرح غير السياسي لم يتبلور فنياً قبل الاستقلال ولم يصل إلى المستوى المقنع والمبهر. وإذا قارنا ما قدم من مسرحيات في الستينيات وما بعد الستينيات في هذا الاتجاه أدركنا التطور الفني النوعي الذي طال المسرحيات التي تعالج قضايا المجتمع. ويكفي أن أذكر ابتعاد المؤلفين المسرحيين عن المباشرة والخطابية، ومخاطبة العقل **بمنطق عالٍ** ورؤى فلسفية راقية، عدا عن الاهتمام بالزمكانية، وتعميق الرموز والدلالات، واتباع أسلوب التغريب، أذكر من هؤلاء سعد الله ونوس، وفرحان بلبل، ومحمد الماغوط، ورياض عصمت، ومصطفى الحلاج، وممدوح عدوان، وعبد الفتاح قلعجي، ووليد إخلاصي ووليد فاضل، ومحمد برِّي العواني، ونور الدين الهاشمي، وهيثم يحيى الخواجة، ومحمد أبو معتوق، ووليد مدفعي وغيرهم.

٢ - إضاءة على المسرح في مدينة حمص

إذا أردنا قياس النشاط المسرحي في حمص بنشاط أية محافظة سورية أخرى، فإن أول ما يلفت الانتباه استمرارية هذا النشاط كماً ونوعاً إذ نجد تنامياً ملحوظاً، وتنافساً واضحاً بين الفرق..

ففي عام ١٩٨٠ قدمت فرقة المسرح العمالي مسرحية / يا حاضر يا زمان / تأليف وإخراج فرحان بلبل كما قدمت الفرقة العمالية الثانية في منظمة اتحاد شبيبة الثورة مسرحيتين الأولى (بنك الصمت) تأليف وليد فاضل وإخراج زكريا مينو والثانية (لماذا مظلوم دائماً) تأليف سهيل الدروبي وإخراج زكريا مينو..

وفي عام ١٩٨١ قدمت فرقة المسرح العمالي مسرحية (العيون ذات الاتساع الضيق) تأليف وإخراج فرحان بلبل، وقدمت الفرقة العمالية الثانية في منظمة اتحاد شبيبة الثورة مسرحية (آه يا بلد) تأليف وإخراج زكريا مينو، كما قدمت فرقة المركز الثقافي الأولى مسرحية (ليالي الحصاد) تأليف محمود دياب وإخراج حسن عكلا..

وفي عام ١٩٨٢ قدمت الفرقة العمالية مسرحية " الجمجمة " تأليف ناظم حكمت وإعداد وإخراج فرحان بلبل، كما قدمت

فرقة المركز الثقافي المسرحية الأولى مسرحية (السيد موكينبوت) تأليف بيتر فايس وإعداد وإخراج حسن عكلا، وهي من تعريب الدكتور نبيل حفار..

وفي عام ١٩٨٣ قدمت الفرقة العمالية مسرحية (لا ترهب حد السيف) **تأليف فرحان بلبل**، كما قدَّمت فرقة المركز الثقافي الأولى مسرحية (الكلاب) تأليف نيقولاي خايتوف وإخراج حسن عكلا. وفي العام نفسه قدمت فرقة المركز الثقافي مسرحية (سجين الدار) تأليف مراد السباعي وإخراج فرحان بلبل، وقد كان ذلك بمناسبة تكريم الرائد المسرحي مراد السباعي رحمه الله..

وفي عام ١٩٨٤ قدمت فرقة المسرح العمالي مسرحية (تأخرت يا صديقي) تأليف غريغوري غورين، إعداد وإخراج فرحان بلبل، كما قدمت فرقة الشبيبة الثانية مسرحية (أم الشهيد) تأليف إسماعيل قنوع، أما فرقة المركز الثقافي المسرحية الأولى فقد قدمت مسرحية (مازال الرقص مستمراً) تأليف هيثم يحيى الخواجة ونور الدين الهاشمي إخراج فوزي السيد.. وفي هذا العام قدمت فرقة المسرح الجامعي مسرحية (السيد موكينبوت) تأليف بيتر فايس وإعداد وإخراج حسن عكلا..

وفي عام ١٩٨٥ قدَّمت فرقة المسرح العمالي مسرحية (الملك هو الملك) تأليف سعد الله ونوس وإخراج فرحان بلبل، وقدمت فرقة المسرح الجامعي مسرحية (حلاق بغداد) تأليف ألفريد فرج وإخراج حسن عكلا..

وفي عام ١٩٨٦ قدَّمت فرقة الشبيبة الثانية مسرحية (الغزاة) تأليف آغون وولف وإخراج زكريا مينو

وقدمت فرقة الشبيبة في رابطة تشرين مسرحية (كرم الزيتون) تأليف هيثم يحيى الخواجة إخراج محمود طوير.

وقدَّمت فرقة الشبيبة التابعة لمكتب الفنون مسرحية (الرهان) تأليف ليونيد أندرييف وإعداد سلام اليماني وإخراج ضيف الله مراد، وقدمت الفرقة المسرحية الثانية للمركز الثقافي مسرحية (عريس لبنت السلطان) تأليف محفوظ عبد الرحمن وإخراج حيان الجندي، كما قدم نادي الخيام مسرحية (حمام حارتنا) تأليف وإخراج رسمي النجار..

وفي عام ١٩٨٧ قدمت الفرقة العمالية مسرحية (طاقية الإخفاء) تأليف وإخراج فرحان بلبل، كما قدَّمت فرقة نادي دوحة الميماس مسرحية "أوراق الدم" تأليف معين بسيسو وإخراج محمد

بري العواني، وقدمت فرقة الشبيبة التابعة لمكتب الفنون مسرحية (الممثلون يتراشقون الحجارة) تأليف فرحان بلبل وإخراج أحمد منصور، وقدمت فرقة الشبيبة أيضاً التابعة لمكتب الفنون مسرحية (أغنية على الممر) تأليف علي سالم وإخراج ضيف الله مراد ، و أحمد منصور ، كما قدَّمت فرقة اتحاد الطلبة مسرحية (النيزك) تأليف عبد الفتاح قلعة جي و وليد إخلاصي وإخراج حسن عكلا..

وفي عام ١٩٨٨ قدَّمت فرقة المسرح العمالي مسرحية (قصيدة متوحشة) تأليف روبلس وإخراج فرحان بلبل، وقدَّمت فرقة المركز الثقافي المسرحية الأولى مسرحية (الثمن) تأليف آرثر ميلر وإخراج خالد الطالب، كما قدَّمت فرقة الشبيبة مسرحية (تفاحة آدم) تأليف فرحان بلبل وإخراج أحمد منصور، وقدمت فرقة الشبيبة الثانية مسرحية (الغريب) تأليف إسماعيل قنوع وإخراج زكريا مينو ، وقدمت فرقة نادي دوحة الميماس مسرحية (ثورة الزنج) تأليف معين بسيسو وإخراج محمد بري العواني، وقدمت فرقة اتحاد الطلبة مسرحية (مهاجر بريسبان) تأليف جورج شحاده وإخراج حسن عكلا..

وفي عام ١٩٨٩قدَّمت فرقة المسرح العمالي مسرحية (بانوراما مسرحية) تأليف وإخراج فرحان بلبل، كما قدَّمت فرقة المركز الثقافي الأولى مسرحية (السترة المخملية) تأليف ستراتييف وإخراج حسن عكلا، وقدَّمت فرقة المركز الثقافي الثانية مسرحية (الزوبعة) تأليف جهاد الكاتب وإخراج حيان الجندي، وقدَّمت فرقة الشبيبة - رابطة طريف السباعي - مسرحية " أسلاك الجمر " تأليف هيثم يحيى الخواجة وإخراج زكريا مينو، كما قدَّمت فرقة اتحاد الطلبة مسرحية "العقاب" تأليف سلام اليماني وإخراج زهير العمر، كما قدَّمت فرقة نادي دوحة الميماس مسرحية (سمك عسير الهضم) تأليف جاليتش وإخراج محمد بري العواني، كما قدمت فرقة الشبيبة - رابطة تشرين - مسرحية "الجدار" تأليف نور الدين الهاشمي إخراج محمود طوير، وقد قدَّمت فرقة نادي الخيام مسرحية (المفتش) تأليف غوغول وإخراج تمام العواني، وقدَّمت فرقة نادي دار الفنون مسرحية (حديقة الحيوان) تأليف أولبي وإخراج حسن عكلا..

وفي عام ١٩٩٠قدمت الفرقة العمالية مسرحية (أمسيات رجل طيب) تأليف محمود دياب وإعداد وإخراج فرحان بلبل، كما قدمت فرقة نادي دوحة الميماس مسرحية (الأحلام السعيدة)

اقتباس وإخراج محمد بري العواني، وقدمت فرقة المركز الثقافي الأولى (المطارق والسندان) تأليف آغون وولف وأعدها حسن عكلا عن مسرحية الغزاة وأخرجها بنفسه..

وقدمت فرقة المسرح المعاصر مسرحية (المشنقة) تأليف وإخراج وليد فاضل، كما قدمت فرقة الشبيبة - الربطة العمالية - مسرحية (بوابة راشمون) تأليف اوكوتا جاوا وإخراج سمير عثمان..

وهناك مسرحيتان الأولى بعنوان (أشواق) تأليف نور الدين الهاشمي وإخراج حسن عكلا قدمت في العام ١٩٨٨، والثانية (القبضاي) تأليف وليد فاضل وإخراج حسن عكلا قدمت في العام ١٩٨٩..

ولئن أردت أن أتحدث عن العروض حديثاً مفصل لاحتجت إلى سفر كامل، لكنني قدمت إضاءة موجزة لأوضح للقارئ أهمية الحراك المسرحي في هذه المدينة.

وعلى الرغم من العوائق والصعوبات، ظل المسرح ناضراً في هذه المدينة، وبقي فرسان المسرح سواء عبر الفرق المسرحية الأندية أو بشكل فردي، يقدمون عروضاً مهمة تستحق الحوار والوقوف على هدفها ومغزاها.

ولاريب في أن لفرقة المسرح العمالي دوراً كبيراً ومهماً، كما لا يمكن أن نغمط حق بقية الفرق المسرحية من مثل: فرقة المركز الثقافي، وفرقة نادي دوحة الميماس، وفرقة الشبيبة، وفرقة نادي الخيام، وفرقة الطلائع، وغير ذلك.

وقد برز في هذه الفترة مؤلفون مسرحيون ومخرجون وممثلون أثبتوا قدرتهم ومكنتهم، وتسنموا مكانة لائقة في المسرح في حمص وفي سورية أيضاً.

أوردت هذه الأفكار الموجزة لأؤكد أن المسرحي تمّام العواني لم ينشأ من فراغ، وإنَّما نبت كما تنبت النخلة في حقول خضراء، وشب معانقا الشمس والمسرح ليثبت مكنته الفنية، ويوضح إيمانه بدور المسرح في الحياة والحضارة.

لم يكن الفنان تمام العواني ممثلاً فقط، بل كان رجل مسرح حقيقي التنوع، فهو ممثل وكاتب ومخرج، ويمكن أن أضيف هنا نقطة مهمة، وهي أنه ليس ممثلاً للمونودراما فقط، فقد مثّل أدواراً مهمة سواء أكان ذلك في مسرح الكبار أم في مسرح الأطفال .

ولأننا نتحدث عن مسرح المونودراما **فإن الحديث** سيقتصر على جهوده في هذا الفن.

هوامش الفصل الأول:

١- فؤاد أرسلان مثقف من حمص شارك مع فوزي القاوقجي وسعيد العاص في معارك الثورة السورية الكبرى على الفرنسيين، واستشهد في معركة القلمون في آذار ١٩٢٦.

٢- الخوري، داود قسطنطين، ٢٠١٩- المسرح الغنائي العربي ومسرحيات المعلم داود قسطنطين الخوري. تحقيق وتصحيح ودراسة محمد بري العواني، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (٤١٩ص).

٣- رتشاردسون، جاك، أكتوبر ١٩٦٢- الابن الضال. ترجمة د.عبد القادر القط، مكتبة الفنون الدرامية ١٩، مكتبة مصر، القاهرة، (١٥٢ص). ص١٨.

٤- صافي، رضا- على جناح الذكرى: حكاية حياة .. و ملامح مدينة. ج١، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢. (٢٧٨ص).

٥- السباعي، مراد - شيء من حياتي: سيرة ذاتية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨.

الفصل الثاني

المونودراما فن مسرحي

المونودراما: روحها مبثوثة في الثقافات الإنسانية

ماهيتها.. فرادتها.. سماتها

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة
السورية للكتاب

تمهيد

المونودراما من أكثر الفنون التي تعرضتْ **للجِدالِ: قبولاً ورفضاً.**

وليس سهلاً أن يقدِّم المسرحي عالماً زاخراً بصوت مفرد وممثل يقف وحده على خشبة المسرح، ما أشبهه بالحائك الذي يحاول أن ينسج ثوباً ويخيطه ويجمله بخيط واحد.

هذه العودة إلى بدايات الظاهرة المسرحية في أسلوب المسرح الفردي الحديث تثير كثيراً من التساؤلات؛ لأنها تأتي في عالم سمته الرئيسة التعددية، وهي تساؤلات لا تبعد كثيراً عن أزمة المسرح والفكر **والثقافة، وعن** إحساس العربي المثقل بالروح الفردية.

استطاعت المونودراما أن تجد لها مكاناً في عروض المسرح من خلال عدد من الكتاب المبدعين والممثلين والمخرجين المجيدين، وتراوح قبول الجمهور لعروضها بين الإعجاب والإحساس بالضجر والضيق.

وراحتْ المونودراما تكتسب مشروعيتها المسرحية متنامية مع تنامي ما يستطيع المسرحيون عرض المتعدد من خلال الواحد،

وإبراز معالم الشخصيات من خلال معطيات الصوت المفرد، والخروج من لحظة الآن التي تضيق بخلق الأحداث إلى الـ (ما قبل) والـ (ما بعد) لخلق مركب حياتي غني بالدراما، وإظهار العواطف المتعددة من خلال النفس الواحدة، والخروج من أسر الشخصية المريضة أو الجاهزة إلى تقديم شخصية إشكالية، وأن يغلب الخلق من مواقع الصيرورة على الخلق من موقع الكينونة.

المونودراما في التراث العربي:

إذا أردنا الوقوف على بذور المونودراما في تراثنا العربي، لما اتسعت مقالة واحدة، بل يمكن أن يكون هذا العنوان مشروع كتاب كبير نفَصِّل فيه الحديث، ونتوقف عند البدايات لهذا الفن... وما يمكن أن أورده **الآن هو أن** أذكِّر بالجد أو الجدة وكيف تسرد لأحفادها حكايات من ألف ليلة وليلة أو من الذاكرة الشعبية، وتغني هذه الحكايات بإشارات اليد وتعبيرات الوجه وبالتمثيل بشكل عام؛ مما يجعل تأثير الحكاية في الأطفال كبيراً.

ومن تراثنا (الرجل الصالح) الذي كان يقف على صخرة عالية، وينادي الناس فيجتمعون حوله، ليحدثهم عن أهمية أن يكون الإنسان صالحاً، ويمثل لهم عذابات النار ورغد العيش في الجنة.

رأى الباحثون في المسرح وتاريخه أن التاريخ العربي القديم حافل منذ العصر الجاهلي بما يمكن تسميته "ظواهر مسرحية"، فقال د.علي عقلة عرسان: "ورقص العرب يشكل أحد أسس الظاهرة المسرحية عندهم، كما هي الحال عند الأمم الأخرى"(١).

ويأتي الحكواتي - في العهد العثماني - ليأخذ دوره في هذا الفن في المقاهي والبيوت ويحكي للناس حكايات ألف ليلة وليلة أو سيرة سيف بن ذي يزن أو السيرة الهلالية أو سيرة عنترة بن شداد، وغير ذلك.

ما تقدم يُعَبِّرُ في أضعف حالات التعبير عن وجود جذور لفن المونودراما في تراثنا، فهو فن ذو جذور تعزز تأصيله فناً حديثاً في مسار الأدب والفن عند العرب، والأمثلة أكثر بكثير مما أوردت.

اهتم كتاب المسرح العربي في الثمانينيات - تقريباً - بمسرح الممثل الوحيد **(المونودراما)**، وقد لاقى هذا النوع من الكتابة المسرحية قبولاً عند بعضهم - أدباء وجماهير - واستهجنه - بالمقابل - بعضهم الآخر. هذا ولابد من الوقوف على مسارات هذا الفن لإبراز ملامحه، وسماته، وماله، وما عليه بين الفنون الأخرى، أو بين الأنواع الأدبية المعروفة.. **أعتقد أن المونودراما فن ذو جذور**

قديمة في تراثنا. صحيح أنه لم يأخذ الشكل الذي هو عليه الآن، ولم يتبلور، ويتطور إلى الدرجة التي وصل إليها في أيامنا هذه، ولكن هذا لا يعني أن بذوره غير موجودة، وأنها مغرقة في القدم أيضاً طالما أن الإنسان - الفرد - حاول أن يبدع سمات تميزه من غيره من بني البشر، وأن يشدَّ الانتباه إليه من خلال قيامه بأعمال مثيرة، وسرده حكايات مشوقة، وهذا ما حدث - فعلاً - في الأفراح والأتراح، وفي الخطب الحماسية، وفي النصائح والسهرات والمسامرات، وفي اللقاءات الجماعية.. «في أيام الطفولة، ما زلت أذكر ليالي الأفراح، الأعراس منها على وجه التحديد فقد كانت لا تقتصر على الغناء والرقص والطقوس المتفق عليها في عقد اجتماعي قديم.

كانت ثمة فصول تمثيلية صغيرة يؤديها فرد يسانده أحياناً شريك أو أكثر. كان التهريج طابع تلك الفصول، أو أنها الحكمة ينشدها المؤدي من حكايته الحوارية، وحركاته التمثيلية، وكثيراً ما يكون الممثل وحيداً يسترسل في مونولوج طويل تستخلص منه حادثة أو عبرة من خلال مداعبة وفكاهة أو مفاجآت تثير الاستغراب والتعجب من حضور المشاركين والمدعوين إلى الفرح..." [٢]

ما هي المونودراما؟

المونودراما هي فن الممثل الوحيد، أي إن العرض المسرحي يقوم على جهد ممثل وحيد من أوله حتى نهايته، ومن الخطأ أن يقف إلى جانب الممثل الوحيد أي شخص آخر سواء تحدث على الخشبة أم لم يتحدث، لأن الشرط الأساسي في هذا الفن أن يكون العرض كله على عاتق ممثل واحد.

فالممثل –الفرد– يؤدي دوره وأدوار شخصيات أخرى من دون أن توجد هذه الشخصيات على خشبة المسرح، ويمكن استخدام خيال الظل أو الأصوات (تجاوزاً) على اعتبار إدخال ذلك ضمن حلم الممثل وخيالاته وتصوراته وأحلامه يقول أمين بكير:

"ولعلّ اللحظة التي ينفرد فيها الممثل بنفسه على خشبة المسرح ، يحاورها ، ويناجيها ، يفضح مكنوناتها ، ويكشف ما يعتمل فيها من أحاسيس ، تعتبر تلك اللحظة النواة الحقيقة للمونودارما ، وإن كانت تختلف في الحيز الذي تشغله ، وفي الشكل العام عن المونودراما بمعناها المحدد ، وما على الإنسان إلا أن يعود إلى نفسه يضبطها حين يغني أو يفكر بصوت مرتفع"[٣].

فالمونودراما هي التعبير أو التفكير بصوت عالٍ... إنها تعكس ما يختلج في النفس من أفراح وأحزان، وطموحات وآمال، في زمن ومكان ما، ومن خلال حدث أو أحداث وصراع أو صراعات، سواء أكان ذلك مع النفس ذاتها، أم مع الآخر المتخيل، أم المتصور، إن المونودراما هي دراما عدة أفراد يؤديها فرد واحد، وإن استعان الممثل ببعض الممثلين، فإن ما يجب أن نشير إليه هو أن ممثِّل المونودراما يمكن أن يستعين ببعض الممثلين خلف الستارة (في الكواليس) أو على الخشبة شريطة أن يظلوا صامتين طوال العرض كلّه.

فكلمة «مونو» باليونانية تعني "واحداً"، وهذا يعني أن العبء كله يقع على عاتق الممثل الوحيد، وأن النظّارة لن تتابع إلا أفعال هذا الممثل وحركته وأقواله، وعليه أن يملأ فضاء المسرح، ويشد الجمهور إليه عبر الحوار المسرحي، ولغة الجسد، والإيماء، والإشارة، والتعبير، والموسيقا، والفنيات المساعدة، والتقنيات المعينة كلها.

ولابد هنا من الإشارة إلى أن المونودراما ليست مونولجاً يقوله الممثل، وسأتحدث بالتفصيل عندما أتوقف عند نص

المونودراما، وإذا سأل سائل: هل في المونودراما حوار؟ فالجواب هو أن المونودراما تعتمد على السرد، وإن وجد الحوار فهو حوار مع النفس ينطلق من منظور أحادي ورؤية أحادية.

المونودراما في الغرب:

يرى بعضهم أنَّ جان جاك روسو (١٧١٢-١٧٧٨) أول من كتب مونودراما مكتملة الشروط الفنية.. كان ذلك عام ١٧٦٠م وكان عنوان المسرحية "بيجماليون". أما عن بدايات المونودراما فترتبط بالمسرحيات اليونانية التي ركز فيها الكاتب المسرحي على الحديث الفردي، وكان الكورس صدى هذا الحديث وردة فعله السلبية أو الإيجابية، وهذا يعني أن الحديث الفردي ظل يدور في فلك الجماعة.

وكانت نواة المونودراما قد برزت في المسرح الروماني، ولكنها اتسمت بالطول والاستطراد.. واستمرت كذلك في عصر النهضة، ويمكن أن نستثني من ذلك الكاتب البارع شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦) الذي تجاوز القوالب الكلاسيكية من خلال مونولوجات أظهرت سمات البطل المسرحي، وعكست المعاناة بمجالاتها المتعددة "السياسية والاقتصادية

والاجتماعية والفكرية"، فمسرحيتا **«الملك لير»** و«هاملت»، على سبيل المثيل لا الحصر، تتضمن كل منهما مقاطع مونودرامية لم تغرق في التطويل الذي يجعل الحدث باهتاً، بل يمكن القول إنها موظفة في الأحداث في البناء المسرحي، وفاعلة فيها أيضاً، لأنها بعيدة عن التعبير الذاتي غير المقيد بقيود فنية، ولا تميل إلى الخطب البليغة المشكلة، وتربط انفعالات الفرد وطموحاته واختلاجاته بآمال المجتمع وآلامه.

وعندما ظهر التيار الرومانسي الذي ركز على العاطفة، وقدَّس فردية الفرد انتعشت بذور المونودراما، وصارت تتبلور شكلا فنيا ذا ملامح مميزة، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ولكنّها تجمَّدت في بداية القرن التاسع عشر بسبب تركيز الرومانسية على المدِّ الثوري: تقول د. نهاد صليحْة: "إن المدَّ الثوريَّ التحريري الذي حوته الحركة المسرحية، كان يهدفُ إلى تغيير المجتمع سرعان ما اصطدم بالنزعة فيها، التي جعلت من الفرد **محور حركة** الكون، فاتجه دعاة الثورة الاجتماعية تدريجياً إلى العلم الجماعي، بينما انزوى دعاة تقديس الفردية والفرد في ظلال عوالم غيبية رمزية منفصلة عن الواقع، واستبدلوا بشعار خلاص الجماعة شعار خلاص الفرد، وانعكس هذا الانقسام

الفكري في المسرح فنشأ المسرح الواقعي والرمزي جنباً إلى جنب، واستمر كل في طريقه يعثر حيناً، ويقوي حيناً"[٤].

ومع إطلالة القرن العشرين أعادت المونودراما ترتيب أوراقها ضمن مناخات متناقضة، بعضها اتجه نحو الخلاص الفردي، وبعضها اتجه نحو الخلاص الجماعي.. الذين اتجهوا نحو الخلاص الفردي ظهروا نتيجة لما أفرزه التيار التعبيري الرومانسي.. والذين اتجهوا نحو الخلاص الجماعي آمنوا بالالتزام بقضايا المجتمع.

وإذا كان هذا الربط بين الفن **والمونودراما** والتطورات السياسية أقنع الكثيرين، فإن مسرح المونودراما يبقى مثله مثل أي فن يقوى ويضعف.. يزدهر ويضمحل تبعاً لظروف عديدة وأمور مختلفة كثيرة.. يمكن أن نضع في الصدارة منها موضوع الإبداع.

من كتّاب مسرح المونودراما في الغرب:

إن كتّاب مسرح المونودراما في الغرب كُثر، ولا مجال هنا لكي نحصي عددهم، والجدير بالذكر أن بعض الكتّاب اهتم بهذا الفن، وبعضهم الآخر أهمله، أو رفضه، وممن اهتم به الروسي أنطون **تشيخوف (١٨٦٠-١٩٠٤)**، فكتب مسرحية «التبغ»، والفرنسي

جان كوكتو **(١٨٨٩ - ١٩٦٣)** الذي كتب مسرحية «الصوت الإنساني»، والإنكليزي المتوطن فرنسا صموئيل بيكيت **(١٩٠٦ - ١٩٨٩)** الذي كتب «شريط كراب الأخير» و«الجمرات» و«مسرح بلا كلمات» و«يا جو» و«أليس»، وكان الألماني يوهان غوته **(١٧٤٩ - ١٨٣٢)** **قد كتب قبلهم** مسرحيات مونودرامية عدة، وما ذكر هؤلاء سوى إشارة سريعة إلى اهتمام أدباء الغرب بهذا الفن، وثمَّة كثيرون غيرهم.

سمات النص المونودرامي :

إن الاعتقاد الخاطئ بأن مسرحية المونودراما هي مونولوج يؤديه الممثل من أول المسرحية إلى آخرها جعل الكثيرين يفشلون في كتابة نص مسرحي مونودرامي جيد، لأن المونودراما ليست مونولوجاً فقط .. إنها مسرحية تعتمد لغة أقرب إلى **الشاعرية**، وتتضمن جدلاً مع النفس، وتستخدم أساليب ملونة ومختلفة في اللغة للتواصل مع الجمهور، ومن أهم صفات هذه اللغة التكثيف والتركيز، ولهذا لا يمكن القول إن المونودراما أشبه بما يقوله الراوي، لأن الثاني همه أن يروي حكاية تعتمد على السمة الروائية ودلالاتها للسيطرة عاطفياً على الجمهور.

أما المونودراما فترتبط بالتمثيل، أي إن لغة المسرح تفجر الحدث والحدث يفجر اللغة.. إنها نص مسرحي بكل ما تعنيه هذه الكلمة، والفارق بينها وبين المسرحية العادية هو اللغة الشعرية المكثفة والمركزة ذات الأبعاد الدلالية العميقة.

إن الحوار في المونودراما يكون على لسان ممثل واحد - ولهذا ينفيه بعض النقاد - وإن الحوار في المسرحية العادية يؤديه مجموعة شخصيات، وسأضرب مثالاً **للتدليل، مؤكِّداً** أن إبداع نص مونودرامي جيد يحتاج إلى خبرة ودراية بالمسرح: «نعم يا أولاد.. سأباهي بكم المجتمع.. سأراكم في مناصب عالية، وأعتز بكم.. المهندسة سهى.. الطبيبة سهير.. عالم الذرة بشار.. شيء مهم أن يقف العالم بشار وبجانبه أمه فخورة، وهو يتحدث عن الذرة التي صنعت المعجزات فتغلبت على مصاعب العالم كلها حتى إنه بفضلها قضي على الكثير من الأمراض هل تفعل ذلك يا بشار؟

(تضع يدها على رأسها.. تتوقف عن الكلام قليلاً**)** ما كنت أشعر بمثل هذا الدُّوار من قبل.. لا تحملقوا بي.. لا شيء يا أولاد.. تابعو رؤية الحديقة، واتركوني أجلس هنا لكي أرتاح.. سهير..

يا سهير أنت تحبين الأزهار.. متعي بصرك جيداً.. هيا.. سهى.. بشار ما بكما؟ غير موافقين!! طيب لا بأس... تعالوا لنغني معاً.

(تغني مقطعاً من أغنية شعبية تتحدث عن الحياة والمعاناة والأمل) لماذا لا تغنون معي ؟!!»[٥].

تقدم المونودراما مونولوجا طويلا يؤديه ممثل وحيد، أداء مؤسسا على نص مسرحي يحمل كل الشروط المميزة له.

أما المونولوج في المسرحية العادية فهو يشبه المونولوج في المونودراما، لكن الفارق بينهما أن الأول قصير بسبب فردانية الشخصية في الحوار.. الأول محاط بالحوار، والثاني مركز حوار ذاتي .. وما دامت المونودراما تعتمد على الحوار الذاتي من خلال شخصية مسرحية متفردة تخاطب الجمهور لتوصيل أفكار المؤلف وهدف النص المسرحي، فهي - بلا شك - مسرحية بكل ما تعنيه هذه الكلمة، ذلك لأن حديث النفس للنفس نوع من الحوار.

إنه البوح الإنساني المؤثر، وكثيراً ما يكون هذا البوح حاراً، ودافئاً لأنه يعبر عن خلجات النفس، وتوترها، وعلى الأخص حين يكون الكاتب دقيقاً في عباراته، ذكياً في طرح حواراته.

بعد هذا، ألا يحق لنا القول: إن هذا البوح يكون في بعض الأحيان أشد تأثيراً من الحوار بين شخصيتين، لأنه يعبِّر عن حالة إنسانية تشابه حالات يعيشها الجمهور، وينتج عن ذلك أيضاً تأثير إضافي؛ كون هذه الحالة تنبع من الداخل لا من الخارج فقط.

وإذا اعترض معترض قائلاً: إن المونودراما تلغي عمل الشخوص، وتقلل من عدد الممثلين، فإننا نقول: إننا لا نطرح المونودراما بديلاً من المسرحية المعروفة، لكن هذا لا يعني أيضاً الوقوف ضد هذا النوع من الكتابة ما دام - على الأقل - الحوار الجانبي موجوداً أصلاً في أكثر المسرحيات العادية وهو: «المقطع الذي يقوله الممثل جانبياً للجمهور مشيحاً بوجهه لحظة عن الممثلين الآخرين، الذين يفترض فيهم أنهم لا يسمعونه في تلك اللحظة» [٧].

هذا ولا يمكننا ونحن نتحدث عن المونودراما وإيجابياتها، إلا أن نؤكد أنَّ كتابة النص المونودرامي تحتاج إلى كاتب مسرحي يتقن الكتابة المسرحية إتقاناً جيداً، وفي مكنته خلق شخصية حية واقعية من لحم ودم، لها تطلعاتها، وآمالها وآلامها. كل ذلك من خلال حبكة درامية تشد الجمهور، وتسعى إلى

إقناعه بما يجري على خشبة المسرح، وإذا كنا ندعو إلى المتح من التراث، وإذا كانت الحياة في تطور وتجدد فإن من المفترض السعي إلى إغناء أدبنا ورفده بروافد تغنيه، وتثريه ليبقى ناضراً مزهراً في فسيح حياتنا.

إن الدعوة إلى الكتابة المسرحية في شتى الاتجاهات والأنواع طرح في اعتقادي لا اعتراض عليه شريطة أن تعكس هذه الكتابة الحياة العربية بكل ما فيها من سلبيات وإيجابيات، وعندها يكون الجنى مهماً، ويكون التطور ملحوظاً.

فالمسرح معادل فنيّ للحياة، ولذا فلا مُشاحّة أن نلج الحياة من كل الاتجاهات من دون خوف، ما دمنا نؤمن أن البقاء **للفن الجيد الجميل** حتماً.

«**(**تضع يدها على رأسها ثانية بسبب شدّة الألم**)** هيا.. غنوا.. أنا لست مريضة، لا تخافوا.. نظراتكم تخيفني.. ألا تصدقون بأني لست مريضة؟ هل تريدون الرقص.. ارقصوا.. هيا نرقص معاً.. ارقصوا.. ارقصوا.. أعشق رقصكم.. **(**تغني مقطعاً من أغنية إيقاعية لها دلالات مفرحة**)**»[٨].

بين المونودراما والقصة القصيرة:

هناك اعتقاد خاطئ مفاده أن **بعضَهم ظنَّ أنَّ** المسرحية المونودرامية هي قصة قصيرة، فكتبوا مونودراما بناء على هذا الاعتقاد، ما جعل أعمالهم لا تمتّ إلى هذا الفن بصلة، وبالتالي لم تقنع الجمهور.

والحقيقة أن فن المونودراما شكل له شروطه الفنية، وخاصيته وتميزه.. إنه صورة متطورة ومتقدمة عمّا كان يرويه الراوي أو الجد، أو ما ترويه الجدة، ولكن هذه الصورة طرأ عليها تغييرات كثيرة مما يجعل القول: إن المونودراما فن خاص له أبعاده وسماته.

هذا ولابد من الاعتراف بأن المسرحية المونودرامية تقترب من فن القصة القصيرة، ولكنها ليست قصة قصيرة لأنها تعتمد على تفجير الدراما من خلال السرد والحركة والمونولوج والحوار الذاتي الذي يحاور مجموعة من الشخصيات المتخلية.. إلخ.

إن خيطاً رفيعاً يفصل بين القصة القصيرة والمونودراما، ولكنه فاصل يُعترف به؛ كونه يميز شكلاً فنياً من آخر، خاصة إذا عرفنا أنَّ السرد القصصي الذي يعتمد على اللغة العادية

لا يصلح للمونودراما التي تحتاج احتياجا ملحّاً إلى سرد يميل إلى الشعرية والشاعرية:

«آه.. أحس بأحمال كثيرة تهد كياني، ولا أدري كيف أتصرف، وبمن أفكر! (يمسك بعض الملفات) حتى قضايا المتقاضين لم أنج منها.. لقد قنع الجميع أنني خبير بأنجع الطرق لانتزاع الحقوق من العثمانيين.. لكن هذا لا يفيد. أنا أعرف جيداً أن مؤامرات كثيرة تحاك ضدي، لكني أكره التدليس.. أعرف ما يريدون، ولهذا أزداد إصراراً على موقفي.. ما يؤرقني زوجي وأولادي.. إنهم يعانون.. ولكن لا عليك يا سعد سيأتي اليوم الذي ترى فيه أباك ماذا يفعل.. وأنت يا رشيد واسطة عقدي المحبوب.. لتكن كما أريد..» [٩].

أكرر مؤكدا أنَّ ثمَّة علاقة وشيجة بين فن القصة القصيرة، وفن المونودراما. وكثيراً ما يقع المرء في مصيدة القصة القصيرة وهو يبغي كتابة المونودراما، ذلك لأن فاصلاً دقيقاً يفصل بين الفنَّين، وأنَّ أي انديا نحو هذا الفن أو ذاك يؤدي إلى الخلل، وسنوضح فيما يأتي المميزات الرئيسة التي تفصل بين هذين الفنين:

١ - إن لغة القصة تختلف تمام الاختلاف عن لغة المونودراما ، فبينما تميل لغة القصة إلى السردية، والوصف، والشاعرية نجد لغة المونودراما تحصر نفسها في اللغة الدرامية التي تفجِّر الحدث، وتوصل الهدف إلى الجمهور، وتحرص هذه اللغة على مستوى معين فهي ليست رفيعة من نوع لغة الأدب العالي، وليست مبتذلة.

٢ - يقول جبرا إبراهيم جبرا في قصته «السيول والعنقاء»:

« إذن ما رأيك في تلك الرقعة الواقعة بين النور والظلام: فترة الغسق ، أو تلك الرقعة القصيرة من ساعات ضوء القمر ، عندما يكون القمر في منتصفه ويكاد يغيب ليسدل على الدنيا ستار الظلام الحالك ؟ تلك هي فترة عدم اليقين، فترة الدهشة والعجب . إنها الفترة التي تبدأ فيها هواتف الشر تخالجنا من بعيد، فشمس الحق ليست هناك، ولا ظلمة الجهل أو حلكة اليأس. إننا لنتأرجح فيها بين الأضداد، فتلمح الفراديس لحظة، وهاويات الجحيم لحظة أخرى، ونكاد نلمس العفاف والدنس باليد الأخرى .. إن المحظوظين القلائل منا يعيشون في فترات من الغسق متوالية»[١٠].

ويقول ممدوح عدوان في مسرحيته «الزبال»: «.. يوم رزقني الله عدنان أحسست أنه صارت لي عائلة، وأنا مسؤول عنها، يجب أن يكون لي مصدر رزق ثابت يعني وظيفة، وظيفة؟! وماذا يمكن أن يشتغل شخص ضعيف مثليَّ دون علم ودَّون شهادة؟ في البداية كنت اشتغل أي شيء: حمَّالاً، ماسح أحذية، عاملاً في البساتين، بائعاً على عربة (يقبل يده امتناناً) كان الله كافيها، ومن أجلك أنت وإخوتك اشتغلت زبالاً .. »[١١].

٢ – ليس من **تقنيات بناء القصة القصيرة فنياً** التركيز على الفعل المسرحي، صحيح أنها تشارك المونودراما في الاهتمام بالأحداث، إلا أن الفعل المسرحي خصيصة من خصائص المسرح، ولذلك فإن المونودراما تؤسس في أولى تقنياتها الفنية خلق الفعل المسرحي من خلال تفجير الحدث من الحوار، والحوار من الحدث، بينما تتداخل خطوط الوصف والسرد في القصة القصيرة لتؤسس تحوُّلات ذات انسيابية شاعرية، غير منبثقة عن تفاعل عنصري الحدث والحوار، كما نجد في المقبوس القصصي الآتي:

«من خلال الأوجاع الملتمعة في أماكن عدة من جسمه يحن إلى فراش من الصوف، الريح تحاول انتزاعه، يتشبث بالسنديانة.

صوت تكسر السنديانة يتوالى . حسون يغدو صخرة تدحرجها المياه في نهر منحدر. السنديانة لا تلبث أن تنحني به، تنجذب إلى الأرض. رأسه يصطدم من جانب صدغه الأيمن بشيء صلب، الظلام الكثيف يهاجمه. حسون يغدو نفخة من فم تذوب في الهواء»[١٢].

في المقطع السابق يركز القاص عبد النبي حجازي على **وصف تحولات انسيابية شاعرية**، غير منبثقة عن تفاعل عنصري الحدث والحوار، ويحاول أن يشدَّ القارئ **بصريا** إلى حالة **حسون** وما يجري لها، وحولها من **تحولات**. في المونودراما الأمر يختلف تماماً طالما أن الفعل المسرحي هو الأساس في اللغة الدرامية **ومنطلقها:** «تحدَّثي أيتها الشمس بما هو حق وعادل، انطقي أيتها النجوم .. اشرئبي أيتها القمم العالية.. تحدثي عن الذين يسكنون في أرجائك. تململي يا صخور الأرض.. تكلموا جميعاً أرجوكم.. أخبروهم أن رمضان كان على حق، وأن رأيه صحيح ودقيق .. قولوا لهم عليّ أن أبحث عن أكثر من قبر، **(يطرق بيديه السرير)** لا أحد ينطق، لا أحد يجيب»[١٣].

٣ – تهتم المونودراما بالتداعي بين الحدث والحوار، فيولد تداع من تداع آخر، بين حوار وحدث، وحدث وحوار، عبر

مجموعة مشاهد يربط بينها خيط درامي يثير انتباه **المشاهد، ويشدُّه إلى النص، وإذا كانت القصة تعتمد على التداعي أحياناً، فإن توليد التداعي ليس مشروطاً فيها بعنصري الحدث والحوار، والربط الدرامي نادر فيها، بينما تتأسس البنية الفنية على حضوره المتوتر والمتواتر في المونودراما.**

٤ - تسعى المونودراما إلى إبراز جوهر شخصية ما، فترسمها من الداخل والخارج عن طريق المونولوج الداخلي معتمدة في ذلك الفعل المسرحي الذي لا نجده في الفن القصصي إلا لماماً.

٥ - تهتم المونودراما ببناء الشخصية عن طريق الصراع بحيث يربط المؤلف بين لغة الحوار ، وإيقاعات النفس الداخلية وما فيها من هموم وطموحات وآمال ربطا يدهش ويثير. إن المونودراما تتضمن بوحاً آسراً.. لأن فيها تعبيراً عما يختلج في النفس من مشاعر.. إنها تجاوز للتقليدي والعادي ومحاولة للدخول في المبهر والمؤلم والمفرح؛ وبناء على ذلك يأخذ السرد مداه والمونولوج مداه، وتبرز معاناة الأنا بأعمق صورها ويعبر الفرد عن أحلامه وآماله ، ومن خلال صراع نفسي بليغ ومركَّز،

وحدث درامي ملحّ، وتكثيف شعوري يبعد النظارة عن الملل، ويبعد النص المسرحي عن الترهل والفوضى والانفلاش .

في المونودراما **تتداخل تداخلا دراميا عناصر** نقد ذاتي ونقد موضوعي وسخرية **سوداء** واستقراء واسترجاع للماضي، وفيها تركيز على استقطاب وجدان الجمهور **وإشراكه في مشهدية الحالة المسرحية...** فيها محاولة ملحَّة لخلق نوع من التعاطف والمشاركة **على أسس من حالات درامية تشكل جوهر هذا النوع:**

« آه أين أنت يا أم مفلح .. تعالي لتري زوجك إبراهيم يعاني شقاء ما بعده شقاء .. لولا العيب ومخافة أن يقال جُنّ أبو مفلح لصرخت وصرخت، أو استأجرت منادياً يدور في الأحياء ويهتف: يا أهل الخير.. يا ناس .. يا أولاد الحلال، هل تعرفون أم مفلح؟ من يدلني عليها له جائزة ثمينة والأجر والثواب عند الله (فترة صمت ، يبتسم متحسراً) صحيح أنني أبحث عنها، ولكن هل يقبل بي أحد، وأنا فقير لا أملك قوت يومي؟

«يهز رأسه» لا . لا أعتقد أن امرأة ستقبل بي، فأنا شقي منذ طفولتي فكيف سيطالني الفرح وأتزوج ..؟! في إحدى المرات توسط لي أحد أصدقائي عن امرأة، وبعد أخذ ورد وافقت على

مقابلتي... في ذلك اليوم شعرت أنني أطير بين السماء والأرض الفرح غمر قلبي، والآمال تجسدت أمام عيني استبدلت ثيابي، وارتديت سروالي الجديد، وحلقت ذقني، ولبست حذاء جديداً، وذهبت لمقابلتها... الدنيا كلها لا تتسع لسعادتي، لو كنتم معي لما صدقتم ما فعله .. وقفت أمام المرآة أكثر من ساعة، شاربك طويل يا إبراهيم . قص طرفه قليلاً... قلل من الشعر فوق أذنيك... رتب شعر غرتك... ارفع قامتك إلى أعلى « يمثِّل فعله أمام المرآة » اضحك هكذا لا ، لا هكذا .. لا تظهر أسنانك .. لا تتكلم كثيراً حتى لا توصف بالثرثرة .. لا تنظر إليها إلا بشكل خاطف... نظرة واحدة فقط يا إبراهيم... »[١٤].

من كتَّاب مسرح المونودراما وممثليه عند العرب:

بدأ كتّاب مسرح المونودراما يظهرون منذ عام ١٩٨٠، وقد أمرع هذا الفن بين عقدي ١٩٨٠ – ١٩٩٠ وتصدى لهذا الفن كتاب وممثلون ومخرجون أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر:

ممدوح عدوان (كاتب) رياض عصمت (مخرج) محمد قارصلي (مخرج) ندى حمصي (ممثلة) زيناتي قدسية (مؤلف وممثل) هيثم يحيى الخواجة (مؤلف) رفيق علي أحمد (ممثل) غنام غنام (كاتب

وممثل) مجد القصص (ممثلة) فاروق أوهان (كاتب) صابرين الرميثي (ممثلة) سميرة أحمد (ممثلة) حبيب غلوم (كاتب) عبد الله الأستاذ (مخرج) عبد الله راشد (ممثل) عزيز خيون (مخرج) سامي عبد الحميد (ممثل) فرحان هادي (كاتب ومخرج) سعيد عثمان (ممثل) سعيد إسماعيل (كاتب) ثريا جبران (ممثلة) فاضل سوداني (كاتب وممثل) محمود أبو العباس (مخرج) عبد اللطيف البني (كاتب) عبد الرحمن بن زيدان (مخرج) عبد الكريم برشيد (مخرج) عبد الحق الزروالي (سماه المسرح الفردي) عبد الواحد عذري (مخرج) قاسم محمد (كاتب ومخرج) محمود أبو العباس (مخرج) حسن عكلة (ممثل ومخرج) عمر غباش (كاتب ومخرج) عائشة عبد الرحمن (ممثلة) سعد الجزاف (ممثل) ياسر سيف (مخرج) جواد الأسدي (مخرج) أمين بكير (مؤلف) الطيب الصديقي (مخرج) سيد أحمد أقومي (ممثل) عبد الكريم برشيد (مؤلف – الناس والحجارة) عبد الحق الزروالي (مؤلف له أكثر من عشر مسرحيات) جهاد أندري (ممثل) علي عليان (ممثل) كرم مطاوع (ممثل) نور الشريف (ممثل) إبراهيم خلفان (مخرج) عبد الله ملك (ممثل) عبد الله السعداوي (مخرج) مصطفى رشيد (ممثل) وليد إخلاصي (مؤلف) جمعة الرويعي (مؤلف)

كلثوم أمين (مخرج) عبد الله سويد (ممثل) أنور الخطيب (مؤلف) أمينة القفاص (ممثلة) محمد برِّي العواني (كاتب ومخرج) تُمام العواني (ممثل)...الخ .

المونودراما ما لها وما عليها :

تعرضت المونودراما إلى كثير من النقد وإلى كثير من الهجوم بدعاوى كثيرة ومتعددة... فبعضهم طالب بتوقيف هذا الفن ومنعه، وبعضهم رأى في المونودراما إشارة إلى انهيار المسرح وترديه، وبعضهم وجد أن المونودراما تتوافق وتتلاءم مع الذين يعانون من تضخم الذات، وآخرون ربطوا بين المونودراما والواقع الاقتصادي المتردي في الوطن العربي... إلخ .

فما هي الحقيقة ؟

يمكن القول بداءة وقبل عرض أي دليل: إن المونودراما رافد من روافد فن المسرح، فلا يحق لأحد منعه ، أو تشويهه، أو النيل منه... نعم لفن لمونودراما سلبيات وإيجابيات شأنه شأن أي فن، والمبدع هو الذي يطوِّع هذا الفن لإبداعه، ويحاول تخلصيه من السلبيات قدر الإمكان.

فالادعاء أن المونودراما إشارة إلى انهيار المسرح وترديه، هو ادعاء باطل ومردود عليه. ففي هذا الفن إبداع وتألق وتأثير وفاعلية، فهذا المسرح لا يقلُّ أهمية عن المسرح العادي على الرغم مما يدور حوله من أقاويل، وأما عن الادعاء بأن المونودراما ظهرت بسبب الواقع الاقتصادي المتردي، فهو ادعاء باطل أيضاً، لأن مسرح المونودراما مسرح يتطلب تكاليف كثيرة، تفوق نظيرتها في المسرح العادي أحيانا، ففيه مخرج، وفيه ديكور، ومساعدات فنية كثيرة، وفيه ممثلون يعملون خلف الستارة، يساعدون الممثل الفرد على الخشبة، وليست محدودة كما يقول بعضهم، هذا فضلا عن ضرورة امتلاك ممثِّل المونودراما قدرات إبداعية فائقة حتى يستطيع أن يقف منفرد الحضور على خشبة المسرح ساعة أو أكثر، ويقنع الجمهور بفعله المسرحي .. إن ممثل المونودراما ذا الحضور المنفرد على الخشبة، لا يعمل وحده – وكما قلت – فخلف الستارة ممثلون يعملون مع الممثل لتحقيق عرض جيد ومتكامل، وثمة فنيو مؤثرات سمعية وبصرية، وثمة فريق فني واسع يسهم في إنجاز مثل هذا العرض المسرحي.

أما الادعاء أن مسرح المونودراما غربي وافد، فهو ادعاء ساذج؛ لأن المسرح بقضه وقضيضه وافد، ثم إنني أثبت أن فنَّ المونودراما له بذوره العربية، وتمتل ظواهره المتنوعة كما تمتلك ظواهر المسرح عامة، بذورا عربية.

تتنوع مواقف المهتمين بدراسة الفن المسرحي من المونودراما، التي تواجه انتقادات كثيرة، فترى الدكتورة نهاد صليحة – على سبيل المثال- أن المونودراما تقوم في التمثيل على أساس المنظور الواحد الذي تنعدم فيه فرصة الجدل عن طريق التنوع.

كما ترى أن المونودراما بطبيعتها تفصل البطل عن محيطه الاجتماعي، وتجعل مسرح الأحداث هو النفس الفردية، وترى أيضاً «أن المونودراما تبرز بصورة غير مباشرة انتفاء القدرة على الفعل – اللهم إلا إذا كانت فعلاً انتحارياً»[١٥].

وترى أن المونودراما اكتملت في أحضان النزعة الفردية، وتحمل في طياتها رسالة خفية تضع الخلاص الفردي فوق الخلاص الاجتماعي، وترى أيضاً أنها تفتقر إلى العنصر النقدي في تناولها لمادتها.

مناقشة الرؤى السابقة تحتاج إلى وقفة متأنية، وما يمكن قوله عن طروحات هذه الرؤية، في هذا السياق، أنَّ فصلها الهمَّ الفردي عن الهمّ الجماعي لا يخلو من تعسف، لأن الفرد جزء لا يتجزأ من أفراد المجتمع، وهمُّه هو همّ الجماعة ما دام قد نبت وعانى داخل إطار المجتمع.

إن البطل - الممثل الوحيد، أو الشخصية المحورية في المونودراما من غير الممكن فصله عن محطيه الاجتماعي، طالما أنه يستحضر شخصيات متنوعة، ويورد أحداثاً مع أفراد وعلاقات متشابكة مع المجتمع...

أما المنظور الواحد في التمثيل فهو لا يضير، فكاتب مسرحية المونودراما، يمتلك منظوره الخاص، شأنه في ذلك شأن أي كاتب مسرحي آخر، وامتلاك الممثل منظو ره الخاص من طبائع ظواهر التنوع في وحدة العمل المسرحي، ولا يحدد الرسالة الاجتماعية للعمل المسرحي، مادام جوهرها مؤسسا على ما يطرحه العمل من أمور تخص المجتمع، وتحرّك نبضه، وتثير قضايا تهمه، ولهذا فإن مسرح الأحداث المسرحية يتجاوز

حدود النفس البشرية، ما دامت هذه النفس تتألق وتبوح وتسخر، وتنتقد المحيط الاجتماعي حولها؛ ولهذا ليس دقيقاً القول الوارد في المقبوس السابق: «إن المونودراما تبرز بصورة غير مباشرة انتفاء القدرة على الفعل»، لأن هذا الفعل الذي يقوم به الفرد على الخشبة، يظهر سلبيات مجتمع ما وإيجابياته، إظهارا يقرب الفرد من ارتباطه بمجتمعه، وما يتضمنه من متناقضات وسلبيات وإيجابيات:

«لن أخرج من سجني إلاّ على أجسادكم، أو فالموت أشرف لي (يمسك مجموعة من الأوراق ويبدأ بقذفها على المسرح والجمهور، وهو يردد) «أو فالموت أشرف لي» (وعندما ينتهي وقد ظهر الإجهاد على وجهه يطرق رأسه لحظة ثم يرفع رأسه موجهاً نظره نحو باب السجن): "هل وصلتكم رسالتي يا من تسيئون لأنفسكم ولأوطانكم.. اقرؤوها جيدا.. لا تتركوا حرفا من دون أن تفهموه...

أنا جاد فيما أقول، لست مجنونا.. أنا عاقل ومصر على موقفي... ولأنني ابن الشعب الذي يحرص على وجدي وكرامتي...

هل تدركون؟ هل تفهمون؟ لن أخرج من سجن إلا على أجسادكم...»[١٦].

إن الكاتب "الجويتمالي" ميجويل استذرياس يقول: "إنه أينما وجد المسرح فالكلمات باقية: كلمات حوار الإنسان مع الآلهة، الإنسان مع العالم"[١٧].

وهذا يؤكد ما نراه صائبا بأن الابداع إذا كان صادقا وعميقا وهادفا يحقق الكثير، وما ينطبق على المسرح العام ينطبق على مسرح المونودراما، وما أراه انه لا داعي لهذه الضجة، خاصة وأن بعضَهُم أجاد و أبدع بهذا الفن أمثال: ثريا جبران و رفيق علي أحمد و سامي عبد الحميد و زيانتي قديسة ،وتمام العواني و غيرهم.

حملة لا مُسوِّغَ لها:

في أواخر السبعينيات وأوائل **الثمانينيات** برزت حملة ضارية **في توجيه سهام النقد القاسية إلى** مسرح المونودراما **واكبتْ ظهورَ كتاباتٍ مُتنوِّعَةً في مضمارِ** هذا الفن، و بالتالي تصدَّى بعض **المخرجين والممثلين** المبدعين في الوطن العربي لهذه

النصوص، وعلى الرغم من نجاح بعض هذه العروض وفشل بعضِهَا الآخر، فإنَّ بعض النقاد وَجَّهَ سِهَامَ النقدِ القاسية إلى هذا الفن المسرحي، غير أن ذلك لم ينل من حماسة محبِّيه، فظهرتْ في هذه الفترة وما بعدها، مسرحيات متنوعةٌ تنتمي إلى هذا الفن، انطلق أصحابها من مجموعة قناعات يمكن إيجازُها في الآتي:

١- المونودراما بوحٌ إنسانيٌّ ذاتيٌّ غيرُ مؤَسَّسٍ على "الأنا" المنعزلة بظل ذات فردية بعيدة عن تفاعلها مع محيطها الاجتماعي، فالأنا في فن الممثل الوحيد تحافظ على تفاعلات اجتماعية حيوية، وتظهر أثر ال «نحن» في خطابها، وتأثير حركة الحياة، وما يمور فيها من مؤثرات وقائع اقتصادية واجتماعية وسياسة وثقافية ونفسية، وفردية، تختزلها حياة الفرد.

٢- المونودراما ليستْ دخيلة على المسرح العربي، منبتة الصلات بالتراث العربي، فهي تحمل تمثّلات من صورة الراوي في تراثنا، من دون أن تكون نسخة طبق الأصل عنه، إذ تقدم قيمة مضافة ثريَّةً: عمقا واتساعا وبوحا، يندمج صوتُها مع صوت الشخصية المسرحية.

٣- يرى بعضُهُم أنَّ المونودراما تبرزُ الأنانية، وأنَّها ناتج الأزمة الاقتصادية التي طالتِ الفنَّ المسرحي... وهذه الرؤية عجلى، تفتقد مرتكزاتِها الحقيقيةَ الواقعية، فالمونودراما فن مسرحي صعب، وحاجاته إلى مؤثرات وتقنيات متنوعة لا تقل في تكاليفها المالية والاقتصادية عن حاجات الفنون المسرحية الأخرى، وإلى ممثل يمتلك قدرات استثنائية، وإلى مناقشات عميقة؛ ولهذا لا يستطيع التصدي لمسرح المونودراما ممثِّل من الدرجةِ الثانية أو الثالثة... وما القول: "إنَّها ناتج تأثير الأزمة الاقتصادية في المسرح"، سوى قَوْلٍ عاجل غير متبصر في حقائق هذا الفن وخصائصِه، ويعرف فنانو المسرح أن عروض هذا الفن المسرحي مكلفة جدا، بما تحتاج إليه من عناصر وأدوات وتقنيات.

تتردد أحيانا في الندوات المسرحية أصوات تقول: "إن المونودرما خطر على المسرح العام"، فيعبِّر عن رأي فيه كثير من ضيق الأفق، والافتقار إلى معرفة عميقة مناسبة بفن المسرح.

لا يهدف مسرح المونودراما إلى تضييق حركة المسرح الجماعي العام الموجود، أو عرقلة مسيرته، فما مسرح المونودراما إلا رفد من روافده، ذو جذور في التراث العربي، غدا نوعا من

أنواع المسرح التي تحتاج التشجيع، والكتابة فيه تغني مسيرة المسرح العامة وتثريها.

إن مسرح المونودراما يمتلك ديناميكية هائلة للتأثير في الجماهير، وطالما عكس صورا بشرية فيها الكثير منهم، أو من تفكيرهم أو معاناتهم.

والمونودراما فن ذو سمات متميزة بخصوصيتها، ينفرد بها عن فن القصة القصيرة، أو غيره، وعندما ينفرد الممثل بنفسه على خشبة المسرح يحاورها، ويناجيها، ويكشف جوهرها، وخباياها، وآلامها، وآمالها، وتطلعاتها، فإنه يمسُّ حديث النفس للنفس من محور مركزي ذي صوت مرتفع.. قد ينتصر أو يفشل، ولكنه في النهاية يعكس صورة الإنسان بقهره وإحباطاته أونجاحاته وانتصاراته.. وبمثل هذه الخصوصية تشكل مسرحية المونودراما شكلا من صيغ التداخل بين قصة وقصيدة بالغي التأثير، في صيغة لها سماتها زمانيا ومكانيا وإنسانيا، يثريها إضمارها صوتين من مواجهة وتصادم.

إنها مونودراما فرد، تنشر ظلالها على من كان لهم أثر في حياته.

والمونودراما ليست مؤطرة بحدود مونولوج، إنها ذات مكونات فنية متنوعة، تثريها طوابع درامية مستقلة، وينظر سردها دراميا إلى كشف الحدث وتعرية الشخصيات، وغالبا ما تسيطر لغة شاعرية على سرد الأحداث فيها العمق، تتضمن شحنات قوية لتحريض الذهن، ورؤية شاملة للحياة.

أخيراً: إن فن المونودراما نوع من أنواع الكتابة المسرحية الجادة والمهمة، وهو مختبر دقيق، وحساس، يحتاج الممثل المبدع الذي يحل محل ممثلين عدة.

وإذا كان الغرب قد اهتمَّ بها داخل النص المسرحي العام، عن طريق مونولوج الشخصية الرئيسة أو الثانوية، كما يظهر عند شكسبير وغيره من كتاب المسرح العالمي، فإن الاهتمام بالمونودراما في استقلالها نصا مسرحيا متفردا، يبدو من سمات الأدب في العصر الحديث، ومن الطبيعي أن تشكِّل المونودراما عطاء من عطاءات أدبنا العربي الثرّ والمتنوع.

هوامش الفصل الثاني:

١- عرسان، علي عقلة- الظواهر المسرحية عند العرب. ط٣، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٥. (٧٧٤ص). ص٤٣. (الطبعة الأولى ١٩٨١)

٢- إخلاصي، وليد - أغنيات للممثل الوحيد. وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤.- صفحة ٥.

٣- بكير، أمين- في الحرفية المسرحية. المكتبة الثقافية (٤٩٥)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣. ص (١٧٣).

٤- صليحة، د. نهاد- التيارات المسرحية المعاصرة. سلسلة المسرح ١٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧. (١٩٧ص). ص ١٤٧ - ١٤٨. د.نهاد صليحة (١٩٤٥- ٢٠١٧). شغلت وظيفة أستاذة الدراما والنقد بالمعهد العالي للنقد الفني في القاهرة، ومهمة عميدة المعهد.

٥- الخواجة، هيثم يحيى.- الأعمال المسرحية الكاملة. السلسلة١، دار ملهم، حمص، ٢٠٠٦. (٣٩٩ص). مونودراما: زهرة دوار الشمس. ص٣٣٠. صدرت أول مرة عام ١٩٩٣.

٦- الحوار الجانبي هو (حوار طويل تستمر فيه دراما العلاقات البشرية لبرهة من الزمن عن طريق آخر، مخاطبة الجمهور مباشرة) من كتاب الحياة في الدراما . تأليف إريك بنتلي ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا.

٧- بنتلي، أريك - الحياة في الدراما. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، صفحة ٦٦.

٨- الخواجة، هيثم يحيى- الأعمال المسرحية الكاملة. السلسلة١، دار ملهم، حمص، ٢٠٠٦. (٣٩٩ص). مونودراما: زهرة دوار الشمس. ص ٣٣٠. صدرت أول مرة عام ١٩٩٣.

٩- الخواجة، هيثم يحيى- زهرة دوار الشمس وهجرات عبد الرحمن الكواكبي. مسرحيتان مونودراما، دار علا، ١٩٩٣. مسرحية هجرات عبد الرحمن الكواكبي - ص (٤٢).

١٠- جبرا، جبرا إبراهيم- عرق وقصص أخرى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٤.- صفحة ٣٧٨.

١١- عدوان، ممدوح (١٩٤١-٢٠٠٤) – مسرحيتان من المونودراما: "القيامة والزبال". صفحة ٣٧. ضمن الأعمال المسرحية الكاملة.

١٢ - حجازي، عبد النبي - حصار الألسن - قصص. اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ١٩٩٩ - من قصة السنديانة صفحة ١٧٦.

١٣ - الخواجة، هيثم يحيى - الأعمال المسرحية الكاملة. السلسلة١، دار ملهم، حمص، ٢٠٠٦. (٣٩٩ص). مونودراما: الرجل الذي لم يفقد ظله. ص ٣٥٩. صدرت أول مرة ١٩٩١.

١٤ - الخواجة، هيثم يحيى - الأعمال المسرحية الكاملة. السلسلة١، دار ملهم، حمص، ٢٠٠٦. (٣٩٩ص). مونودراما: إلى من يهمه الأمر، ص (٣٧٥).

١٥ - صليحة، د. نهاد - التيارات المسرحية المعاصرة. سلسلة المسرح ١٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧. (١٩٧ص). ص ١٥٠ .

١٦ - الخواجة، هيثم يحيى - الأعمال المسرحية الكاملة. السلسلة١، دار ملهم، حمص، ٢٠٠٦. (٣٩٩ص). مونودراما: الرجل الذي لم يفقد ظله. ص ٣٥٩. صدرت أول مرة ١٩٩١. والنص فيها ص ٧٤ - ٧٥ .

١٧ - بكير، أمين - في الحرفية المسرحية. المكتبة الثقافية (٤٩٥)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣. ص ١٧٣.

الفصل الثالث

مونودراما آخر الرايات - الغربال – التكريم

للمسرحي تمَّام العواني

مونودراما اجتماعية فائضة

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة
السورية للكتاب

تقديم

"آخر الرايات - الغربال - التكريم" ثلاثة عناوين مختلفة، في أمكنة وأزمنة مختلفة، لعروض مسرحية واحدة، قدمها الفنان المسرحي التجريبي المجتهد تمّام العواني، تقديما يعبر عن قلقه المستمر في إنجاز عمل مسرحي يعادل طموحه العالي، فتجريبه على غير صعيد لا يستقر على حال، بين عرض عمله المسرحي اليوم، والعرض الذي يليه غدا.

كان قد ألَّف كتابا صدر عام ٢٠١٢، عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، بعنوان "مونودراما حكايات تعرفونها"[١]، يتضَمَّنُ "أربعَ مسرحيَّات مونودراما" هي: "مساء في بيت عارف، والتكريم، والمخترع، والمحارب"، وقدَّم العرض التجريبي لمسرحية "التكريم" تحت عنوان جديد هو "آخر الرايات" على مسرح كلية التربية الموسيقية في جامعة البعث، بحضور فعاليات جامعية، ومسرحية وموسيقية وأدبية متنوعة...

وتتالت عروض هذه المسرحية المهمة في أوقات مختلفة من السنوات اللاحقة، تحت عنوان ثالث هو "الغربال" على مسارح نقابة الفنانين في حمص، والقباني في دمشق، وغيرهما.... وسينطلق تناول هذا العمل بعد هذا التقديم، من عروضه المتتالية تحت عنوان "الغربال"، مدركا أن تغيير العنوان، وبعض المكونات الفنية بين مراحل الزمن، ظاهرة معروفة لدى مخرجي المسرح سوريا وعربيا وعالميا، وأمثلتها كثيرة، منها على سبيل المثال لا الحصر إخراج مسرحية وليم شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦) "هاملت" تحت عناوين مختلفة.

إذا كان المسرح في جوهره فناً ديمقراطياً يعلّم أسلوب التفكير السليم والوعي المعمق، والحوار الناهض، فإنّ مسرحيات مونودراما تمّام العواني، تعبِّر عن سمات هذا الجوهر تعبيرا أمثل، فهي تسهم في فتح بوابات الحوار بين الواقع وانعكاسه فنيا، حوار ثري بتقانات الإضاءة ، والمناقشة والنقد والتحفيز، من أجل الأفضل، وتجاوز العوائق والإهمال ونظرات الاستخفاف.

وإذا كان من الضروري أن يستجيب العرض لراهنية الحدث لكي يكون مشوقاً ومغرياً ومدهشاً فإن جهوده تندرج ضمن هذا المفهوم بقوة واقتدار، مزاوجة بين الخط الدرامي للحدث وفق الرؤية الناقدة التي يتكئ العرض عليها لتمرير فكرته، وتعميق التواصل مع المتلقي، على جسور غايات فنية وفكرية سامية عليا.

ولا بد هنا من الاعتراف بأن من ميزات مسرحنا السوري تأكيد قيمة الاكتشاف، اكتشاف الذات واكتشاف المجهول.

ومن المفيد التذكير بإيجاز برؤية الأديب الروسي نيقولاي غوغول للمسرح، وكونه مدرسة مهمة وعظيمة، ذات رسالة عميقة في تقديم دروس مفيدة وحية للمتلقي.

تابع هذا الفنَّان مشروعه المهمَّ من خلال العروض المونودرامية الهادفة والملتزمة.

واللافت أن هذا الفنَّان الذي يزداد تألُّقاً يوماً بعد يوم، ظلَّ مصرّا على متابعة مشروعه الفني، على الرغم من الظروف القاسية التي تعيشها سورية بسبب الحرب الجائرة التي صنعتها يد الغدر.

المهمُّ أن هذا المسرحيَّ الجاد يريد أن يقول: إن الفنَّ لا يصمت في ظلِّ الأزمات، ولا يغيب عن الساحة مهما تجرأتِ العواصفُ على الإنسان، وإنَّما يحضر دوره الطليعي وتكبر المهام على عاتقه..

بهذه الرؤية يمكن الحديث عن مسرحيته التي بدَّل عنوانها ثلاث مرات، ضمن هواجس التجريب التي حكمت صلاته بفن المسرح طويلا...

رؤية في عروض "الغربال":

العنوان عتبة العمل الإبداعي الأولى، فما الذي أراده الفنان تمَّام العواني في عرضه المونودرامي "الغربال": مؤلِّفا، ومخرجا، وممثِّلا، من إطلاقه على مسرحيته عنوان: "الغربال"؟، لعلَّه أراد من وراء هذه التسمية دلالات متعددة، فالغربال يعني الفساد، ويعني عدم الحرص، ويعني الفوضى، ويعني الخلل الاجتماعي، والاقتصادي والثقافي والفني .. إلخ.

إنَّه يطرح أفكاراً غزيرة في العرض، من أهمِّها القلق الشخصي والبشري الناجم عن فقدان الحب، وتخلخل الوفاء، وغياب الود، وعدم الاهتمام بالمبدعين.

يستلهم في هذا العمل سيرته الذاتية الشخصية الفنية والاجتماعية استلهاما واسعا وعميقا، فالشخصية المحورية التي تجسد الحامل الفني لنص المسرحية، شخصية فنان مسرحي أمضى أربعين عاما من العطاء: كاتبا ومخرجا وممثلا، يجد نفسه بعد ذلك، مهملا منهزما هامشيا.

ها هو الممثِّل تمَّام العواني على الخشبة، يجسِّد هذه الشخصية، معبِّرا عن ألمه وقلقه منتظراً أن يلقي كلمة يوم المسرح العالمي، أو على الأقل من يصطحبه إلى حضور الحفل.. لكن انتظاره بلا جدوى، مما أدخل اليأس إلى قلبه، فلا أحد يطرق الباب، ولا أحد ينتبه إلى أهمية الحدث.

المسرحية تلامس الواقع، من خلال حكاية رجل فنان خصَّصَ حياته للعمل المسرحي، وفجأة يجد نفسه وحيداً لا يحيط به سوى المطر والبرق والرعد وأصوات المدافع والقنابل، فلم يعد مجال اهتمام ابنته أو أبناء جلدته. لقد غدا نسياً منسياً، ولأنه ممثل ومسرحي، فلابد أن يستدعي رموز المسرح وأن يعبر عن تقديره لهؤلاء بعد أن غيبت الحرب الذاكرة الفنية والثقافية، وحولت الحب إلى سراب ليس وراءه إلا المرارة والخيبات.

أي حب هذا؟! فهو لم يعد موجوداً في الأسرة، ولا بين الأصدقاء، ولهذا اشرأبت أعناق الغيلان مستغلة الواقع المر ومستفيدة من تقهقر الحب.

بدأت المسرحية بمقدمة موسيقية مثيرة توحي بأسئلة حول أمور مهمة تحدث، وما يكاد المتلقي يطرح أسئلته حول ما يجري على خشبة المسرح حتى يبدأ الممثل تمام يطرح أزمته الذاتية التي تنسحب على كل فرد من أفراد المجتمع عبر حضور فني لافت..

وفي حديث عن المسرح في المسرح، يعبِّرُ صوتُ الممثِّلُ الوحيد عن أسف عميق لما وصلتْ إليه أحوالُ المسرح دون تحقيق الأرب، ونظراً لطموح المسرح إلى تحقيقه معادلا فنيا للحياة نفسها، يمضي الممثل الوحيد في هذه المسرحية في تعبيره المتنوع عن ذلك من خلال تأكيده أهمية فن الحوار، ما دام الحوار سبيلا إلى جسور العلاقات بين البشر، وتمتين أواصرها فاعلة في تطلعاتها الحميدة إلى حياة اجتماعية تمنحها ثلاثيَّةُ التعاضد والتعاون والتآزر، انطلاقتها الواثقة إلى غاياتها السامية ...

ويتساءل صوت الممثل الوحيد في البناء الفني للمسرحية هذه، عن أسباب غياب ذلك الحوار العتيد، فيرى أن الحقائق المنتظرة في أجوبة تساؤلاته، ستظل منيرة في نفوس الكثيرين لأنها من غايات إبداع فنيٍّ لا يموت، ولأنها ركن أساس في الفن الخالد.

حلم باللقاء مع الناس، كما أحب أن يعايش أحلام الناس.. ويعود بالذكرى إلى ثلاثين عاماً من العمل المسرحي، ولا ملجأ إلا الموسيقا، بعد أن فقد الحوار مع الناس بالمسرح، على الرغم من أنه ضروري من أجل مزيد من الوعي، ومزيد من الود والحب والعلاقات الطيبة. وفي شكل من أشكال المسرح ضمن المسرح، يعدد بعض المسرحيات التي اشتغل فيها، ثم يتوقف طويلاً عند مسرحية "ليالي الحصاد"[٢] لمحمود دياب **(١٩٣٢-١٩٨٣)** التي أعدَّها المخرج حسن عكلا؛ فيشير إلى شخصية البكري، وإلى شخصية "نشمية" التي ترمز إلى الحب، حب المرأة والأم والزوجة والأخت وحب الوطن بكل ما تعنيه الكلمة من معنى.

وعبر التداعيات والدلالات المسرحية، يبرز البكري، الذي يمثل الموقف الضرورة، ولا يستطيع العيش من دونها، فسلافة ومحجوب وحجازي وغيرهم يحبون "نشمية" رمز التألق والجمال والعطاء: «كنا فرساناً حقيقيين على الخشبة فما الذي حدث ؟! جرحك يا علي محال أن يندمل».

وكأنه يريد أن يقول: إنَّ المرأة محركة للحياة، ولا يمكن غيابها، أو التخلي عنها.. فهي قمر الحياة الدائم الحضور والعطاء والتأثير، ولذلك لا يمكن العيش من دونها.

ثم يستدعي زوجته عفاف التي بقيت عشر سنوات تخونه، فالخيانة قاسية، خاصة إذا كانت من أقرب الناس.

والمؤلم أن الزوج الذي يحضرُ صوتُه بصوت الممثل الوحيد في عرض المسرحية - (تمَّام العواني)، لم ينتبه إلى تلك الحياة، بسبب الحب الذي كان يمتلكه تجاهها.. قدَّم لها كل شيء، وأعطاها كل شيء، فقد مثَّلتْ معه وأنضج تجربتها، لكنَّها نسيتْ، أو تناسَتْ كل شيء.

يأتي استلهامه ما رافق عرض مسرحية "ليالي الحصاد"، من جمال ذكرياتها، وكيف أحب الفريق المسرحي كله فتاة واحدة

لجمالها ورونقها ونضرتها وإبداعها وإنسانيتها، معززا حركة البناء الدرامي المتواشج بين ماض تولى وحاضر مؤلم، وما يبرز في حركة هذا التواشج التقابلي من قيم ...

أليست الخيانة منافية للإبداع والأخلاق وإنسانية الإنسان؟ هذه الطروحات التي عبرت الأسماع والقلوب من خلال الفن والأداء المسرحي الجميل، لم تأت مصادفة وإنما تقصدها المؤلف والممثل والمخرج تمام العواني في العرض ليقول: إن المسرح حياة موارة بما فيها من صراعات وتناقضات، والإبداع أسلوب فائض الإنسانية والعطاء والجود والإيثار.

وتلح فكرة الموقف العام من الثقافات والفنون وأصحابها، فتتسرب إلى الحوار المسرحي مناقشة إهمال المجتمع الاهتمام بالفنانين والمبدعين، من دون وجود أسباب مقنعة توجب هذا الإهمال القاسي، الذي لا يجد سوى توافه الأمور مسوِّغا لإهماله، الذي يعزز اتجاهات النيل من قيمة المبدعين.

تفككت الأسر، وتلاشت العلاقات، ومات الحب، وهذا ما جعله يصرخ بألم وحرقة وانزعاج لا حدود له: "ما الذي يحدث؟"... ويستحضر صورا من احتفاء مهرجان تونس

المسرحي بالممثلين المسرحيين، وصورة عفاف في مسرحية "محمود دياب" "ليالي الحصاد" وهي ترقص كالحمامة والنحلة وهو يرقص معها منتشياً سعيداً .. كانت تتمايل كما يتمايل قلبه... لكن لا فائدة .. صار يحرسها الحراس، وهو يصر على البقاء في المسرح... لا يريد التلفزيون، لأن المسرح ظاهرة حضارة عميقة الرسوخ، فالشمس لا تغيب عن بريطانيا لأن فيها شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦)، وهو الفنَّان الذي يؤمِنُ بالمسرح والذي شكَّل علاقة مضيئة في حياته وعمره، لا أحد يسأل عنه، وهو ولا يستطيع أن يعمل إلا بالمسرح بعد زمن طويل من عشقه له.. ويحمل صوته صورا متنوعة أسيانة من إهمال المسرح وأصحابه، إهمالا تحول غير مرة إلى محاربة علنية قاسية، كما حدث لأبي خليل القباني (١٨٣٣ -١٩٠٣) الذي غدر به "سعيد الغبرا" فأحرق مسرح القباني... من هنا بدأ الألم واشتعلت الحرائق: "ما أقبح الغدر .. سامحك الله يا سعيد الغبرا"[٣].

وتتالى الصور متنوعة الرؤى، بصوت الممثل الوحيد وأدائه، فكما استدعى أبا خليل القباني معلناً رفضه لإحراق مسرحه، استدعى سعد الله ونوس (١٩٤١ -١٩٩٧) مشيراً إلى أننا محكومون

بالأمل، مستلهما كلمة ونوس الشهيرة في اليوم العالمي للمسرح، واستدعى ممدوح عدوان متحدثا عن تمرده على التقاليد البالية المتكلّسة، واستدعى فواز الساجر وأشار الى دوره في التجريب المسرحي وإضاءة طريق الفن والحق والإبداع، واستدعى فرحان بلبل مشيرا إلى موقفه النبيل ومسرحيته (لا ترهب حد السيف)، فرحان بلبل ما زال يقدم مشروعه المسرحي ويكتب، فهو مازال لا يرهب حد السيف، ومازال يشمخ ويختتم العرض بقوله: «هوراسيو صديقي حدّثْ بالحق عني وعن قضيتي لكل من شك ولم يقتنع» [٤] ...

ويصر الفنان في لبوس ممثل هذه المسرحية متنوع الأداء، على إقامة المشاريع المسرحية مادامت الشمس تشرق ... "يا فواز الساجر غيابك آلمنا" ويعلو صوت الممثل الوحيد داعيا إلى الاهتمام بالفن: "لا بد من الاحتفاء بالمبدعين .. مبدعونا مهمون لأنهم أضاؤوا لنا الطريق .. علينا أن نحتفي بهم دائماً" [٥]... وتتنوع الأسماء في دعوته إلى تكريم المبدعين والوقوف الى جانبهم ودعمهم، فيذكر عبد الكريم الناعم وهيثم يحيى الخواجة وحسن عكلا وأحمد منصور وصباح وفاطمة ضميراوي وغيرهم.

تعالت أصوات الموسيقا عندما كان الممثل يرتدي ثياب الخروج، فراح يضع البرواز محيطا وجهه، لتعزيز العقل الدلالي على البقاء والظهور والاستمرار وعدم الغياب .. وسرعان ما يرن جرس الهاتف تعبيراً عن دوران فلك الحياة واستمراريتها، كما يستمر شروق الشمس كل صباح....

يبدي الفنان تمّام العواني في عرضه المونودرامي "الغربال": مؤلِّفا، ومخرجا، وممثِّلا، طموحا فنيا يتجاوز تصوير الواقع فنيا، إلى تطريزه برسم خارطة أمل من أجل مستقبل عتيد مأمول.

لقد اجتهد تمّام العواني في هذا العرض اجتهادا طيب التفاعل بين الواقع الفعلي والمتخيل الفني، وكسر الإيهام بغية تعميق التواصل مع الجمهور.

قامت هذه المسرحية على الاستلهام التاريخي والثقافي، استلهاما يعي جوهر مهمته في محاورة قضايا زمنه الجديد، بدلا من الاستغراق في منعطفات الماضي، فالحاضر والمستقبل في حلم العينين تفيدان من الحكاية والحدث في أزمنة ماضية لتضاء دروب مستقبليّة. لأن نقطة الالتقاء بين ما كان وما يجب ان يكون هي وعي الذات واحترام إنسانيّة الانسان.

إنها نقطة التأزم اللاهبة بعد أن انسابت الأحداث في المسرحية سلسلة من الألم المعقد، فالممثل الوحيد تمّام بحركة حضوره الدرامية المركبة يؤدي دور رجل مسرح قديم مدعو لكي يلقي كلمة المسرح في اليوم العالمي، لكنه لم يستطع الذهاب، فالعائق كان أكبر منه، إنه المطر، أو قل الرصاص، أو قل ما يحدث في الخارج من أمور تمنع الإنسان ولوج بوابة الخارج.

ويأتي حدث بعد حدث، وتنهال ذكرى بعد ذكرى، ويحيط الكشف والاكتشاف ليظهر النخر في بنيان المجتمع ،هذا النخر الذي استطاع أن يسقط من حياتنا الكثير من الطقوس، وأن يقوض ويفتت الكثير من العادات الجميلة التي تزرق في إنسانية الإنسان الحياة المشرقة.

قال ما عنده ولم يعد أمامه إلاّ أن يلبي إلحاح مشاعره على فكرة ضرورة تكريم أصحاب المسرح والفنون.

ثم يعود إلى هدفه الرئيس وهو الخروج إلى الاحتفال إلى الهواء الطلق ليشتم الهواء النظيف وعندما يهم بالخروج تتصدى له العوائق نفسها فيحزن ويتألم وينهار واضعاً إطار صورة على وجهه.

الإخراج والتمثيل والبنية الفنية:

امتلك العرض المسرحي (الغربال) ناصية الحوار المقتصد والمكثف، وبرز الخط الدرامي واضحاً ومتنامياً، فالممثل في هذا العرض تمَّام العواني – الناطق الفعلي الوحيد بشعاب الحوار- يقدم على خشبة العرض حالة ممثل يشبهه، أهمله الجميع في الحياة، وفي يوم عيده، يوم المسرح، دفعه شقاء حاله إلى بوحه ذي البنيات الدرامية المتنوعة، وأي بوح هذا! .

لقد اشتعلت مشاعره، وتشظى بوحه في صور مركبة من مشاهد اجتماعية وأسرية واقتصادية وثقافية وفنية، عميقة الصلات بدرجات من الارتجاع الفني، الذي أضاء من خلاله على فنانين مسرحيين مبدعين تركوا مؤثرات في المجتمع، فقد تذكر منهم: "ماهر عيون السود، ممدوح طليمات، فوزي السّيد، فواز الساجر، ممدوح عدوان، وبري العواني .. إلخ".

ها هي ذي الحياة الأسرية لم تعد مريحة فقد أثرت تعقيدات الحياة فيها، بسبب عدم صحة العلاقة بين الزوج والزوجة ، وبسبب غياب الحب ، الذي يعد ترياق الحياة والمدماك الصلب للعلاقات السليمة الناضجة.

أما المجتمع الذي أنهكته الحرب وهده الجوع، فقد أدار ظهره للفن والثقافة ولكل شيء، حتى الحب الذي يثير كوامن النفس الإنسانية فقد غاب بين الأصدقاء وحتى بين الزوج وزوجته.

استطاع الممثل تمّام العواني أن يعكس هذه الآلام عبر منطقية العرض، التي تتجلى بالأداء وفن الإلقاء الآسر، والحضور القوي والتأثير الدامغ والتواصل الروحي والنفسي مع الجمهور.

إن الفنان الممثل تمّام العواني يمتلك تجربة مسرحية فنية وثرية في آن معاً ، فهو منذ السبعينيات لا يغادر الخشبة ويوغل في هذا الفن متابعاً ومشاركاً ومؤلفاً ومخرجا وممثلاً.

إنه إنسان عاش ويعيش ما يحدث في وطنه، فهو ابن شرعي لما حدث ويحدث .. جرب الألم وبحث عن الأمل، ومازال صوت أزيز الرصاص وصوت القنابل يجثم على سمعه وصدره، ولهذا فإنه عندما يعبر عنه يعبر بألم وصدق ومصداقية.

خطابه المسرحي لم يكن عقليا محضاً يابس الرؤى الوجدانية، فهو يخاطب العقل والمشاعر معاً، ولا يتوقف عند هذا الحد، ولا يقتصر على السرد الحكائي عبر حوار الآخر أو حديث النفس

للنفس، وإنما عبر ربط الحدث بالإنسان، وعبر جملة من المشاعر الإنسانية التي لا يناقضها أحد، ولا يرفضها منطق أو وعي عميق.

عملت السينوغرافيا وما يتصل بها من مؤثرات مسرحية، وخاصة الموسيقا دوراً مهماً في شدِّ المتفرج إلى الحدث ومتابعة مجرياتها على الخشبة فصور المبدعين أشاعت أبعاداً عاطفية وسيميولوجية، والديكور البسيط والمرمز فتح المجال للخيال، والموسيقا المنتقاة رسخت بعديها العاطفي والفكري معا. أدرك تمّام العواني أن المسرح يرتبط ارتباطاً عميقاً بالفرجة التي تعني تماهي الحوار مع تقنيات العرض والسينوغرافيا، كما أدرك أن المشهديّة في العرض تمثل المدماك القوي للفرجة وأنه لا بد للحوار المسرحي أن يخدم المشهديّة والعكس صحيح أيضا، وإلّا تحول الحوار على الخشبة الى كلام ضعيف الحراك والتأثير. فالمشهديّة البصريّة في العرض المسرحي تمنحه الروح وتغذيه بالنبض، وبناء على ذلك نلمح دقة في رسم المشهديّة بحيث تبتعد عن المباشرة والافتعال، من جهة وتقترب من الواقع والإقناع من جهة أخرى.

إن أهمية السينوغرافيا في تعزيز مكونات الفرجة المسرحية، ظلت عنصرا حاضرا في جهده مخرجا، فتجد يقظته لا تغيب عن ربط عناصر العرض من (تمثيل، وحركة، وإضاءة، الخ) للوصول إلى صورة بصرية مقنعة تتلاءم مع فكرة العرض ورموزه وأهدافه...

كل ما تقدم يجعلنا نقول :إن حرص تمام العواني على أن يكون الديكور عنصراً أساسياً في العرض المسرحي وحرصه على التناغم الآسر بين عناصر العرض يعني فهماً عميقا للإخراج وإصراراً على التفوق والنجاح...

"يتفرد العرض المسرحي بين الأنشطة الإنسانية الأخرى بتوظيفه لعدد كبير من المهارات المنوعة وفروع المعرفة المختلفة، فهو يوظف الأجهزة الكهربائية والإلكترونية وفنون المعمار والتجارة والتصوير والديكور، ويوظف الكومبيوتر في الحسابات المالية وفي ضبط الإضاءة، ويوظف عدداً من المهارات في فروع الإدارة والحسابات والتسويق، وأيضاً في مجالات الموسيقا والصوتيات والتمثيل والرقص والغناء وهلم جرا.

لكن قيمة العرض المسرحي وأهميته لا تكمن فقط في هذا القدر الهائل من المعرفة الإنسانية الذي يحويه، بل تكمن أيضاً في قدرته على تحقيق التآلف والاندماج بين البشر على المستويات الجمالية والفكرية والاجتماعية .

فالعرض المسرحي يساعد على التكامل بين النظرية والتطبيق، فهو يجمع بين الخبرات النفسية - العضلية والخبرات الوجدانية والمعرفية، ويوحد الفن والتكنولوجيا ويوثق الروابط بين المؤدي والجمهور.

ولأن العرض المسرحي يتميز بتنوع معارفه وفنونه وبقدرته على تحقيق التآلف والتكامل والاندماج بينها ، فهو يعد بحق النموذج الكلاسيكي للنشاط الإنساني"[٦].

هذا وإن اختيار المكان (قاعة مبنية من الحجر الأسود) كان موفقاً، كما أن إيقاع العرض الذي جمع بين السرعة والاستكانة المريحة والصمت كان فاعلا ومؤثرا.

أما عن الحلول الإخراجية فقد كانت جد مفيدة ومقنعة على الرغم من بساطتها، فاجتهد في معالجة غموض الدلالات،

مبتعدا عن مبالغات الرمزية، وبهارج فانتازيا تدور في شكليات فارغة لا تخدم الحياة، فالاهتمام بالمتلقي متقدم في وعي هذا الفنان وأساليب أدائه: التأليفية، والإخراجية، والتمثيلية. الهدف واضح لديه، وهو مؤلف العرض ومهندسه، ولعل ذلك يعود إلى اعتماد الدراما أسلوبا فنيا منبثقا من رؤية تحمل في جوهرها هموم الإنسان وقضاياه....

والجميل والرائع هو أن الكاتب والمخرج والممثل تمّام العواني مزج بين الهمّ الذاتي والهمّ الموضوعي في نصه وأداء عرضه، وتماهى بينهما لكي يكون شاهد عدل من جهة، وواحداً من الذين عانوا وشاركوا أهلهم المعاناة.

كان حريصاً على استدعاء بعض المسرحيين الراحلين أمثال أبي خليل القباني وممدوح عدوان وفواز الساجر... وعلى استدعاء بعض الأحياء أمثال فرحان بلبل وحسن عكلا... وغيرهما.

وهو بذلك يريد أن يعقد سلسلة زمنية من جهة، ورابطة انتقالية من عصر إلى عصر ليقول: إن هؤلاء الذين خدموا المسرح من الضروري الاهتمام بهم وتثمين دورهم ودحض المواقف الرجعية ضد هذا الفن.

وإذا كان قد أغفل بعض المسرحيين من أبناء بلده فلأنه اكتفى بهذه الرموز ليدلَّ على الواقع، لأن الغاية المثلى، والهدف الأعلى ليس في ذكر الأسماء معجمياً، وإنما في تعميق مجريات الأحداث مسرحيا، للدلالة على الواقع الأليم الذي يعيشه المسرح.

كانت الميزانسينات – وما يتصل بها من التشكيل الحركي للإضاءة والأمكنة المجسدة على الخشبة، والممثل – متوازنة، والحركة على الخشبة مقنعة إلى الحد الذي أمسك مشاعر حاضري العرض، ليبدأ الممثل الوحيد بعزف سيمفونيته بأداء مدروس وجميل، ويكفي أن أتوقف هنا على مشهد الرقص الذي رسمه بوعي وإتقان، ومنحه فضاءات تحمل ثنائيات ضدية بين الألم والحزن تواكب لغة كلام النص: "لا تحسبوا رقصاتي بينكم طرباً - فالطير يرقص مذبوحاً من الألم"، وهي ثنائيات مؤسسة على ثنائية راهن فاجع، وبحث مأمول عن السعادة المفقودة، والحب الضائع.

إن لغة الجسد لديه لم تحرك الضمائر فقط، بل نبشت ما في الوجدان من بوح خفي تمثل بحركته المتقنة في الدوران حول نفسه والسير إلى الأمام، ثم إلى الخلف، ثم الوقوف المدروس

والصمت المدروس. وتأخذ حركة المثل هذه في بعض الأحيان الميل يساراً أو يميناً، بترتيب يتلاءم مع لغة الجسد من جهة، وطوابع المتحركات المتنوعة على الخشبة، مثل حركة الإضاءة، ورموز الأثاث والأمكنة، وكل ما يمكن تحريكه ضمن تناغم منضو تحت مصطلح "الميزانسين"، تناغم حركي عام لمكونات متنوعة، يشكل حضوراً قوياً ومؤثراً.

علم النفس التربوي والتنموي "يميز بين ثلاثة مستويات مختلفة ومتداخلة من مستويات تعلم التعبير عن الذات: المستوى النفسي - العضلي، والمستوى العاطفي أو الانفعالي، والمستوى الإدراكي أو المعرفي.

والمؤدي مثل كل إنسان يتعلم كل هذه المستويات في الوقت نفسه، ويستخدمها جميعاً في عمله وحياته بصورة متزامنة" (٧).

حرر أداء تمّام العواني جسده من طبيعته الواقعية، واستبدل بالواقعي المتخيل، بما يلائم الحدث المطروح، فخلَّص العرض من حرفية الواقع، ونقله إلى منطقة تماهى فيها الواقع والمتخيل، ضمن اشتراطات العرض والإبداع، مراعياً في ذلك حريَّة التبدل والانتقال في الأحوال، ومنحازاً إلى تحولات الحدث

لينجز وظائف متعددة ، وليقدم للقارئ فرصة التفكير في القراءة التي يراها مناسبة.

يقول كونفوشيوس[٨]: "الرجل العظيم يحزنه عدم اكتمال إمكاناته ومواهبه، أما الرجل غير العظيم فيحزنه عدم اكتراث الآخرين بموهبته"[٩].

إن رجل المسرح تمام العواني يتحدى نفسه ممثلاً ومخرجاً ومؤلفاً في عروضه (المونودرامية) وهذا التحدي ينتج عروضا مهمة ومتفوقة ، ذلك لأن أدواته التعبيرية تنطلق من الصدق والمصداقية، ولأن عروضه تنطلق من إيمان مطلق بأهمية المسرح ودوره في المجتمعات فهو مراجع واع ودقيق لأدواته المسرحية، كما هو لصيق بالأصالة الفنية لكي يقرب المسافة بينه وبين المتلقي، ولكي يؤسس خطاباً مسرحياً يعكس الهموم الحقيقية للإنسان العربي في ظل ظروف متغيرة ومعقدة وصعبة.

احتفت عروضه المونودرامية بإثارة التساؤلات منطلقا من الحوار مرة، ومن مجموعة من الوسائل التعبيرية القريبة من الذاكرة الجمعية المشتركة مرات عديدة، لكي يرسخ في الوعي الفردي والاجتماعي أن المسرح انعكاس حياة عامرة بالصدق،

لكنها حافلة بالمفاجآت والتناقضات، ولا بد من المشاركة في الجهود من أجل موقف إيجابي ناهض.

كل ما تقدم يدفعنا إلى تأكيد الشعور بأن نظام العرض المسرحي لدى العواني يعتمد على جدلية مترابطة فنيا وفكريا، لا يقتصر همها على إيصال المعنى وتلقيه، بين المؤدي المسرحي والمشاهد، بل يتجاوز ذلك في طموحه من أجل تماسك العرض هرمونياً ودلالياً وتواصلياً أيضاً، وقد استدعى ذلك كسر الإيهام بأسلوب غير منتظم، للربط بين الماضي والحاضر وتقريب الواقع وتعميق التواصل.

بناء على ما تقدم نقول: إن اللغة الإخراجية في عروض تمام العواني المسرحية لها خصوصيتها، بسبب بحثه الدائب عن لغة عرض جديدة تحقق قدرا أكبر من التواصل، وتماشي روح العصر، وهذه اللغة ليست مبتذلة ولا متكررة، وإنما هي لغة متغيرة ومختلفة من عرض إلى آخر، تظل محافظة على طموحها إلى ابتكار الجدة والخصوصية الدرامية والإقناع الآسر.

أما تمثيله في عروضه، فقد أكد فيه حضوره ومكنته في هذا الفن، كما عهده متابعوه دائما.

وعى تمام العواني بجسده كيفية الأداء، ولهذا نراه حتى في حالة السكون يحتفظ بأهميته على الخشبة ويثبت حضوره بهيبته حتى في لحظات الصمت والجمود ، وهذا يعني وجود قدرة على التحكم بعضلات جسده والعزف عليها متى شاء كما يعزف عازف الغيتار أو البيانو.

وما ينطبق على الجسد ينطبق على فن الإلقاء، حيث كان إلقاؤه موقعا و مدروسا أجاد فيه بتقطيع الأداء، بين التوقف والاستمرار، وتغيير طبقة الصوت بحسب الموقف، وبناء على ما يقتضيه الحدث.

إنه في جسده المرن والحر المتحرر يحكي ألمه، وفي فن الإلقاء يخاطب المشاعر والعقل وفي تعابير وجهه يتحدث عن الألم الدفين.

ويكفي أن أذكِّر هنا بمشهد الرقص الذي كان عامرا بالدلالات، لكأنه يقول:

"لا تحسبوا رقصاتي بينكم طربـا فالطير يرقص مـذبوحا مـن الألم

إن العرض المونودرامي لهذا العمل يثبت أن الممثل تمام العواني، الذي قدم مجموعة عروض مونودرامية متفوقة، متفرد في عطائه وفنان حقيقي ورجل مسرح يستحق الثناء والتقدير.

إنه عازف العرض المجيد، وهذا الرأي لم ينشأ من فراغ وإنما يستند إلى عناصر متعددة تمكن منها وأجاد في أدائها، ففي مجال التعبير الجسدي درب جسده على الليونة والعطاء عبر منهج منطقي واضح بعد أن أدرك بحسه الفني وبالغريزة والدربة والاختيار البلاغة الجسدية وأسلوب استخدامها في العرض.

إن تمّام العواني دائم السعي إلى الأفضل والأحسن، وعلى الرغم من نجاحه وتفوقه في عروضه من خلال الخصوصية المتفردة في العطاء الفني والإنجاز، وعلى رأس ذلك العمق في البساطة، فهو لا يميز بين عناصر العرض، وأدائه التمثيلي، من منطلق الإيمان بالمحور الموضوعي الكلي المتوازن.

إنه مهندس لعرض مونودرامي ناجح مدروس، وخطوته المجتهدة على دروب النهوض بمسرح المونودراما عبر عروض متميزة وناجحة تحسب له، وتعزز الرغبة في توجيه تحية تقدير لهذا المسرحي المعطاء، الذي يرسم خارطة إبداعه بروح تمكن الفنان من لغة فنه، وإيمانه بالمسرح.

هوامش الفصل الثالث:

١ - العواني، تمّام - مونودراما حكايات تعرفونها. أربع مسرحيَّات: مساء في بيت عارف، التكريم، المخترع، المحارب. سلسلة المسرح١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١١. (١٠٥ص).

(عرضت مونودراما "التكريم" المطبوعة في هذا الكتاب على الخشبة في عرضها التجريبي الأول تحت عنوان "آخر الرايات" ثم تتالت عروضها في سنوات متلاحقة تحت عنوان "الغربال").

٢ - دياب، محمود - ليالي الحصاد. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠. (١٦٠ص).

و٣ - ٤ - و٥ - العواني، تمّام - مونودراما حكايات تعرفونها: أربع مسرحيَّات. اتحاد الكتاب العرب. دمشق، ٢٠١١. (١٠٥ص). ص٥٤ و٥٥.

٦ - هلتون، جوليان - نظرية العرض المسرحي. تر. د نهاد صليحة، مكتبة المسرح ٢١، مركز الشارقة للإبداع الفكري. ص٢٤٣.

٧- المرجع السابق ، ص٨٦

٨- كونفوشيوس (نحو ٥٥١- ٤٧٩ق.م.) فيلسوف صيني، أسس مذهبا يدعو إلى حياة عائلية واجتماعية مثالية.

٩- عبد الصاحب، عزيز- لا ترسم عصفوراً ناقصاً. يوميات مسرحية، مجلة الأقلام ، العدد٩، السنة ١٥، بغداد، حزيران ١٩٨٠، ص٤٩.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل الرابع

مونودراما المطرود - المحارب

تمام العواني في مسرحية

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة
السورية للكتاب

المطرود - المحارب

مونودراما العطاء والرفض

تتكامل مكونات العمل المسرحي: نصا، وإخراجا، وتمثيلا، لإيصال مضمون ذي غايات مركزية متنوعة الرؤى، فتأخذ نضارة الاخضرار مداها الفكري والوجداني والفني، وتشرق شمس العرض عالية الرؤى بتضافر مكوناتها.

نشرتْ مونودراما المحارب عام ٢٠١٢، ضمن كتاب المؤلف تمّام العواني "مونودراما حكايات تعرفونها: أربع مسرحيَّات" [١]، وعرضت بعنوان"المطرود"، في مهرجان حمص المسرحي ٢٠١٢، وعلى خشبة مسرح القباني في دمشق ٢٠١٣، وعلى خشبات مسارح حمص واللاذقية ودمشق والقاهرة بعنوان "المطرود". من تاليف وتمثيل تمّام العواني وإخراج بري العواني.

يلاحظ من يتابع عرض مونودراما "المطرود"، أنَّ فنَّانه تمّام العواني، يبدو فيه متمكنا من أدواته: مؤلِّفَا وممثِّلا، فهو يؤدي

بحيوية ومصداقية تنبع من أعماق أعماقه، لكأنه دخل في الحالة المطروحة للشخصية ليس فقط عن قناعة نظرية، وإنما تجاوز ذلك إلى المنطق العملي الفاعل والمؤثر.

تتالى مشاهد العرض من أولها إلى آخرها، في المقبرة، حيث "المطرود" الذي يؤدي دوره المؤلِّف نفسه، فيعبِّر عن رفضه لإزالة المقبرة وتحويلها إلى مساحات خضراء.

قدم ليلاً هاربا من عيون العسس، ومن أزلام القهر والأعداء.. أقول قدم ليلاً إلى المقبرة لكي يعانق زملاءه أصحاب الشرف والمواقف النبيلة، جاء لينقذ صديقه "أبا عرب" المناضل الذي عرف جهاده القاصي والداني.

أُعلن عن إزالة المقبرة على استحياء، وكانتِ المدةُ الزمنيَّةُ أسبوعاً، وها هو ذا يدخل خِلسة بعد أن مُنِعَ الناسُ من دخول المقبرة، بسبب انتهاء الأسبوع، لكن أبا نوح، (الذي يؤدي دوره تمَّام العواني)، وقدْ تغيَّر اسمُهُ بعد الزواج إلى "أبي أيوب"، رفضَ قرار إزالة المقبرة، وتجاوزه لينقذ الشهداء من الإزالة الجائرة، هنا إبراهيم، وهنا شهداء شرفوا وطنهم وشرف الوطن بهم.

عندما ذهب إلى دائرة البلدية ليقابل صديق الدراسة والطفولة "رحمو"، وجده يشرح للمهندسين ويعطيهم التعليمات في اجتماع خاص.

لم يكن "رحمو" مجتهداً، بل كان غبيّاً، والآن هو رئيسهم!! لقد صار مسؤولاً: "أعط الكلب السلطة وتفرج كيف يعض"، ولما سأله رحمو: ماذا تريد يا رجل؟ سأله:

" - ألست السيد عبد الرحمن عبد البر النقاش؟".

هو ليس نقاشاً، ولكنه أضافها .. أما لماذا، فيعلم الله.

وقبل أن يتمَّ حواره مع "أبي أيوب" أعلن عن انتهاء الاجتماع، وذكَّر الحضور بضرورة تسليم المخطط غداً، لأن رئيس البلدية مستعجل، ويريد مخططاً يتضمّن مساحاتٍ واسعةً، وإطلالات جميلة.

في البداية أنكر عبد الرحمن عبر البر النقاش معرفَتَهُ "بِأبي أيوب"، الذي استطاع بحنكة ودراية أن يعرفَّه بنفسه، ويذكِّره بماضيه، فهو ابن الجيران وزميل الدراسة:

" - ألم نكن معاً في مدرسة الشهيد إبراهيم هنانو؟

- نعم أذكر .. أنا تحت أمرك.

- ألا تعرف أمك أمي.

- بلى».

حاول "أبو أيوب" استشارة نخوته، لعلَّهُ يحلُّ مشكلة رفاقه الذين ضحوا في سبيل الوطن، وطلب منه عدم إزالة المقبرة.

« (همس بزعرنه) – هل تعرف من كان يكلمني؟ إنه مدير التخطيط شخصياً سيكون المجمع يا أبا أيوب على سور المدينة وسنأخذ قسماً من المقبرة.. يعني سيكون المجمع قرب بيتكم.. افرح يا أبا أيوب»(٢).

لقد ظنَّ عبد الرحمن المسؤول الكبير في البلدية أن أبا أيوب جاءه ليطلب رخصة مقهى أوبار أو ملهى .. إلخ، واستغرب كيف يتحدث عن مقبرة، فأجاب أبو أيوب "- إن أمر المقبرة يعنيني، ففيها شهداء لهم تاريخ مشرف.

- اسمع يا أبا أيوب .. باختصار، المقبرة لن تزال نهائياً، سيزال قسم منها فقط، من أجل مشروع يكلف الملايين وسيستفيد منه الكثيرون".

ثم حاول أن يغريه بمشاريع الفنادق والمسابح، وأهمية السياحة، وتهكَّم من توجهاته وتصرفاته، لأنه لم يدرك الأمور إدراكا عميقا، ورفض أن يساير ويمشي مع التيار.

بعد ذلك ينتقل أبو أيوب إلى حديث آخر، إلى الفساد الذي تغلغل في جسد المجتمع وكيانه، فولده عاق ويعترف بأنه لم يحسِنْ تربيته ولذلك خانه .. أما زوجته نبيهه، فقد سايرته ومشت معه فاختلطت الأمور.. ويتذكر حين خرج من السجن وعاد إلى البيت كيف لم يعبرا عن سعادتهما وفرحهما .. فعاش متشائماً وتمنَّى أن يكون شهيداً بين الشهداء، لا أن يظل حياً فيموت ميتة الجبناء، ثم ينتقل بين القبور ويُفاجأ بقبر "أبي يوسف" رفيق دربه ويجد سيفه بجانب القبر، فيحمله وصورة العراضة تمثل أمامه، ويتذكر كيف كان "أبو يوسف" يغني معبراً عن حب الوطن والفداء والتضحية والشهامة .. كما تذكَّر كيف دمَّر "أبو يوسف" عشرين دبابة قبل أن تمزق جسدَه القنابل، لقد سيطر الحزن على "أبي أيوب"، وغدا غريباً شقيا هذا العالم المتناقض.

وفجأة يجد قبر شيخ الحارة الكلب والمراوغ .. لقد لاحق زوجته خمسة أعوام، طوال مدة غيابه في السجن، لم يراع حرمة ولم يحترم إنسانية الإنسان.

ويتذكر شجاعته ومواقفه الصلبة في السجن، كما يتذكر كيف كان يرفض بشاعة المعتقل، فيرقص صارخاً بأعلى صوته، ليصل كلامه إلى آخر سجين في المعتقل، لقد كان همُّه الصمود في وجه أعداء الوطن والإنسان، وكان همُّه أيضاً أن يخرج من المعتقل ويحكي للأجيال لذة الشجاعة والوقوف في وجه العدو.

كان يتذكر في السجن أهله وطلابه وأصدقاءه .. كانت الصورة في السجن نقية، ولما خرج أصابَها الغبش –حكايات نقية ومدهشة في الوقت نفسه .. هي مؤلمة إلى حدِّ الجرح النازف.

بعد خروجه من السجن ذهب إلى البيت، وقابلته زوجته نبيهه ببرود، على الرغم من المفاجأة الكبيرة لها، إذ رأته يعود حياً، وكانت تظن أنه قد مات، كانت علامات التعذيب بارزة في وجهه وجسده، قال لها: "كنت أراك في جدران زنزانتي... أستمد القوة من عينيك... ما بك صامتة ؟... لابد أنك تخفين أمراً ما !!".

وفجأة تذكر مكتبته .. وكتبه ومؤلفاته فلم يجدها، سألها بخوف وفزع، فلم تجبْ، وعندما ألحَّ في السؤال، عرف أن الكتب بيعت من أجل مصاريف عرس ابنه أيوب .. فثارت ثائرته، وعندما سأل ابنه عن السبب، أجابه أن السببَ التجارة الحرة التي أدتْ إلى خسارة مليون .. كانت شراكة خاسرة.

"- مع من ؟

- مع أبي سعود .

- أبو سعود جاسوس الحارة!؟".

شعر كأنَّ صفعةً قاتلة أصابت وجهَه .. تألم كثيراً وفوجئ كثيراً، لكن ما العمل؟.

"ليتني متُّ ولم أسمع منك هذا الكلام .. أعطيتك كل ما أملك، وحلمت أن أراك ذات يوم إنساناً فاعلاً ومؤثراً في المجتمع، لكنك أصبحتَ مزوراً ومهرباً مع أبي سعود جاسوس الحارة .. يا حيف".

في رحاب العرض:

من الراجح أنَّ هذا العرضَ متميِّزٌ في تجربةِ الفنَّان المسرحيّ تمام العواني. أداؤه في هذا العرض جاء معبِّرًا عن محموله الفكري والوجداني، ونجح في منحه قيمة مضافة تسهم في تعزيز التواصل مع فن المونودراما.

برع تمَّام في عكس إحساسه الصادق، وفي تأثيره في المتلقي عبر مقولات حساسة من الضروري أن يتنبه إليها الجمهور، فبينما الشرفاء يهتمون بالبطولة والنبل والشهادة نجد السماسرة وتجار المدن يعملون على سرقة الأرض واحتلال البلاد لصالحهم وصالح زيادة ثروتهم ، فقد أعمى الاستغلال أبصارهم ، وجعلهم يعمهون في كل ناحية وزاوية متجاوزين القيم والشرف والحرص على إنسانية الإنسان من أجل الثراء .

هم تجار الحروب، وهم المستغلون لكل حدث، لكي يحققوا مكاسبهم.

ضمن هذا الإطار كان عرض تمَّام العواني "المطرود"، وإذا كانت المونودراما فنّاً من الفنون الدرامية الصعبة والحساسة،

وشكلا من أشكال المسرح التجريبي الذي تطور ونضج في القرن العشرين، فإن مسؤوليته في توصيل الأهداف الفكرية والوجدانية والفنية العليا للعمل المسرحي ودلالاته ومرموزاته تعدُّ مسؤولية كبيرة.

وهنا لابد من الاعتراف بان الفنَّان تمَّام العواني أدى مهمته: مؤلفا وممثلا، أداء متكاملا متناغما مع إخراج بري العواني للعمل، فمنحا عرض المسرحية ألقاً جديداً بأدائه النوعي المتميز، موظِّفاً لغة جسد مدروسة ودالة، أثرتها إيماءاته المعبرة والهادفة.

"يجب على المبدع أن يحظى ببعض المواصفات التي تمكنه من تنظيم ما لديه من مواد.

وعليه قبل كل شيء أن يرى بنظرة ثاقبة تلك الشخوص التي تمثِّل على خشبة المسرح.

إن الممثل بصفته مبدعاً يترتب عليه بشكل أو بآخر أن يتمتع بموهبتين:

موهبة المخرج المسرحي، وموهبة مؤلف الدراما، لكي يؤدي دوره بجدارة في الفضاء المسرحي"[٢].

انحاز الفنان تمام العواني إلى التكثيف النصي من خلال مكنته التعبيرية والفعل المسرحي، ولئن كان المكان ضيقاً ومحصوراً "ضمن مقبرة" فقد استطاع تمّام بدراية متقنة، إقناع المتلقي، وتعزيز تفاعله مع العرض، وإبعاد مشاعر الرتابة والملل، عن متابعيه.

ولئن تعامل المسرحي تمّام مع لغة سرد قافزة أحياناً ومستوية أحياناً أخرى، فإن ذلك لم يؤثر في فنان يعرف كيف يمسك بناصية الصراع، سواء أكان داخلياً بين الفرد وذاته، أم خارجياً بين الفرد وما حوله.

إن تمكُّنَّ تمّام من فن التمثيل، وخبرته الطويلة فيه منذ السبعينيات الماضية، رفدا أداءه العمل المونودرامي الذي يتطلب من الممثل خصوصية استثنائية تتفهم طبائع الصراع الدرامي داخليا وخارجيا، وتنوع الأصوات في الأداء الفردي، لذلك بدا في هذا العرض وغيره ممثلا جديرا بالتقدير، حمل العرض في قلبه وفي عينيه، فتجسدت الدراما في أبهى صورها: بالسرد، والإيماءة، والصمت، ولغة الجسد، والانفعالات المنطقية، والتعبيرات المؤثرة.

ولئن رفض **بيتر بروك** المسرحية المونودرامية التي تعتمد الممثل الوحيد، مسوغاً ذلك بأن المونودراما تفقد المسرح الكثير من ألقه ووهجه الخاص لدورانها في فلك الممثل الواحد الذي ينبني عليه العرض بكامله.

فإن هذا الرأي لم يعد ذا قيمة بعد أن أثبت كتاب وممثلو المونودراما نجاحاتهم - على الرغم من قلتهم - وبعد أن غدت المونودراما رافداً حياً ومهماً من روافد المسرح.

وهنا أشير إلى أنه من الضروري ألا نلتفت إلى التجارب المسرحية الضعيفة التي أخفقت، لأننا نتحدث عن التجارب الناجحة المهمة أمثال تجارب: زيناتي قدسية [٤]، وثريا جبران المغربية، وتمّام العواني، وأسامة مصري الرائدة في مدينة حمص، وغيرها... وهي تجارب تنتظر المزيد من الدراسات الجادة اللائقة.

يجد المهتم بعروض تمام العواني المونودرامية: "الغربال - المطرود - سهرة مع ابي دعاس الحمداني" سحراً جمالياً ثرياً: شكلاً ومضموناً، ونصاً وعرضاً .. فهي أعمال جادة وهادفة لا حشو فيها ولا ترهل.

ثم كيف تُرفض المونودراما، وهي فن منتشر في أرجاء العالم، وفي مهرجانات مسرحية ذات مصداقية عربيا وعالميا.

إن تمّام العواني الكاتب والمخرج والممثل حرص على نقاوة فكره المسرحي، منذ الخطوات الأولى التي **تعَرَّف فيها على هذا الفن.**

أيقن بحسه الرهيف أن المسرح ثروة وطنية شأنه شأن أي ثروة، فأنار بروحه وفكره وأمله وألمه وعذاباته أركان المسرح، ولا أدلّ على ذلك سوى هذا التفاني من أجل المسرح، وهذه التضحيات لتظل كواليس المسرح عامرة.

إنه المسرحي المغامر الذي يلتقط الضوء من كبد الظلام، الذي يعشق الفن على الرغم من العواصف المضنية ، إنه تمام العواني.

الهيئة العامة السورية للكتاب

هوامش الفصل الرابع:

١ - العواني، تمّام - مونودراما حكايات تعرفونها. أربع مسرحيَّات: مساء في بيت عارف، التكريم، المخترع، المحارب. سلسلة المسرح١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١١. (١٠٥ص). ص ٨٣.

(نشرتْ مونودراما المحارب عام ٢٠١٢ ضمن كتاب المؤلف تمّام العواني "مونودراما حكايات تعرفونها: أربع مسرحيَّات"، وعرضت على خشبات مسارح حمص واللاذقية ودمشق والقاهرة بعنوان المطرود).

٢ - المصدر السابق، ص٨٣.

٣ - الجاف، د.فاضل - فيزياء الجسد، ميرهولد .. ومسرح الحركة والإيقاع. دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٦. ص ١٩٢.

٤ - قدسية، قصي - القابض على الجمر: زيناتي قدسية ومسرح المونودراما. شركة العين الثالثة للإنتاج الفني، دمشق، ٢٠٠٧. (٦٠٥ص).

الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل الخامس

مونودراما سهرة مع أبي دعّاس الحمداني

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة
السورية للكتاب

في مسرحيَّته:

سهرة مع أبي دعَّاس الحمداني

الفنان تمَّام العواني

يـزركش الواقع بالفن

ويطـرِّز الفضاء بالوعي

يعدُّ المسرحُ من أكثر الفنون تأثيراً في المتلقي، بسبب الانفعال والتفاعل والتواصل الروحي والفكري، وما تقدمه عمليَّة الالتحام الحيِّ بين أصحاب الفن المسرحي والناس من منح التجربة الإنسانية آفاقا ملونة قد تفرح أحياناً، وقد تحزن وتثير الأشجان أحياناً أخرى، فالسلوك الإنساني آسر، والنظرة المتفحصة للكون والحياة وفلسفتها يعكسان بؤراً ضوئية في الأوراد والعروق فيتوهج النبض، خاصة إذا تماهى النص بفكرته مع الأداء في العرض.

وإذا قلنا إنَّ الفنَّ المسرحِيَّ ليس نتاج عقل واحد، وإنما هو نتاج مجموعة جهود تخلص لهذا الفنِّ، وتؤدِّي أدوارَها بحبٍّ

وإبداع، وجدنا تجربةَ رجل المسرح الفنان تمّام العواني تتأسس على هذه الرؤية بادية في عروضه بأساليب مختلفة ومتنوعة.

ويمكن الإشارةُ هنا إلى مسألة مهمَّة، هي أن وظيفة الدراما لا تقتصر على إثارة العواطف وتحريك النبض، وإنما تتجاوز ذلك إلى مخاطبة العقل في لبوسِ الفن، بعيداً عن الفجاجة والخطابية المباشرة.

كانت المونودراما رافداً أصيلا من روافد المسرح، استطاعت من خلال العروض الجيِّدة تأكيدَ ذاتها وهُوُيَّتها، لتأخذَ مكانتها في الفن، وفي التأثير الجماهيري، على الرغم من الادعاءات القاصرة التي طرحها بعضُهم رافضاً هذا الرافد المسرحي المهم.

تحولتِ النزعةُ الفرديَّةُ في المونودراما عبر العروضِ الجيِّدةِ والمدروسة إلى همّ جماعيّ بعد أن صار خطاب "الأنا" خطاب "النحن"، فهمُّ البطل المسرحي - الممثل الوحيد في أدائه، ينسحب على هموم الكثيرين في عالم الواقع، وما صوته إلا صوت أصيل في تحدثه بلسان أحوالهم، وهذا التوجُّه يزيد من صلات الفرد بمجتمعه، ويقربه من آلام الذين يعيشون معه في عالم مليء بالأسى، وآمالهم.

إن مسرحية "سهرة مع أبي دعَّاس الحمداني" [1] المونودرامية التي ألَّفها وأخرجها ومثَّلها الفَنَّان تمَّام العواني، تعكس جوانبَ مهمة من نجاحات المونودراما و تفوُّقَها، مُقدمةً مثالاً تطبيقيا - إجرائيّا حيّاً عن الرؤية التي حاولت الفقرات السابقة التعبير عنها، فالبطل - الممثل الوحيد في عروض هذه المسرحيّة - يثقُ بنفسه، ويعرض للجمهور قدراتٍ متميِّزةً في الإبداع والتعبير والتأليف وحفظ الشعر وميادين الثقافة عامة.

صوت البطل - الممثِّل الوحيد لم يمثِّل نفسه فقط، وإنما مَثَّل الغالبية من أمثاله، الذين لم يجدوا من يأخذ بأيديهم ويدفع مسيرتهم إلى الأمام في الزمن الراكد الذي لا يولي الثقافة حقها... وأثرتْ هذا الصوت الجميل استفادته المناسبة من شعر بعض الشعراء الذين طرحوا أفكاراً تأملية وفلسفية ونقدية لما يجري في الواقع المعاصر، فرفدتْ تجربة الفنان تمَّام العواني في هذا المضمار العمل المسرحيَّ بمُشاركة أصوات الشعراء ذات القدرات غير الخافية على التعبير عما يعتمل في دواخلهم وفي الواقع أيضاً.

لامس عرض هذه المسرحيَّة مشكلاتٍ كثيرةً، واستطاع النص المعبَّر عن محموله إخراجا وأداء، أن يربطَ بين مرجعيَّته

النظرية في رؤية الواقع الاجتماعي، وإمكانيَّة التعبير عنها بالفن، بأساليب جميلة ومشوقة.

واللافت في العرض ترك نصه مفتوحاً غالبا، فما طرحته شخصية "أبي دعاس" في العرض لم ينته بانتهاء العرض، ما دامت المشكلات المقدمة فنيا، ما زالت تحكم حياة الإنسان فعليا، على الرغم من افتقاد المطابقات التامة بين الفن والواقع، وما يعتمل في الواقع نفسه من متغيرات، تمنح مياه الأنهار أحوالها المتجددة، كما تجعل مشاعر الحب والعلاقات الإنسانية في رؤية الشخصية المسرحية غير راسخة الاستقرار على حال: "لم تعد كما كانت".

حظي الماضي بحيز واسع في الخطاب المسرحي وعرضه، من دون أن يعني ذلك رغبة مسرحيَّةً عن الواقع الذي ظلَّ موَّارا بحكايات مؤلمة، أدرك الفعل المسرحي حاجاتها إلى استلهام حل أسطوري من ماض ثقافي إنسانيٍّ بعيد.

وحتَّى يقنعَ الممثلُ المشاهِدَ برؤيته اتخذ من الأسماء المعروفة على أرض الواقع من شعراء ومثقفين - مثل عبد الكريم الناعم ومظهر الحجي ومحمود نقشو - متكأً، لكي يشدَّ المتلقي ويجذبَه إلى جوهر حكاية الحكايات.

إن الحبَّ الأصيل يحتاج إلى أغصان وارفة وخضرة ندية وعناصر لا حصر لها، لكنه في واقعنا تمحور حول الكلمة التي لم تعد تقنع الحاجة الإنسانية.

- فالمونودراما بوح إنساني ذاتي لا ينطلق من الأنا المنعزلة، بل يؤسس رؤاه على اندغام صوتي الـ نحن والأنا، في اسمى مراحل مواجهتهما تأثير حركة الحياة: من ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية وفكرية في حياة الفرد والجماعة.
- والإنسان المبدع يعاني من المؤسسات، ومن ردة الفعل القاتمة، ومن عدم القدرة على حماية إبداعه.
- هذا الطرح الذي تبنته المسرحية يعكس مدى المعاناة التي يعيشها المبدع والمثقف على حد سواء.
- وإذا كانت المونودراما صورة من صور الراوي في تراثنا فإنها تجاوزت ذلك إلى خطاب فني آسر يتفاعل الجمهور معه ويتأثر به.
- ولهذا فالمونودراما مسرح صعب، يحتاج إلى ممثل يمتلك قدرات استثنائية لأنه يتقمص أدواراً عدة في العرض.

- وُفِّقَ المسرحيُّ تمّام العواني في تعبيره الفني عن مضمونات النص، وطرحه مشكلات حارة فيها من الجرأة الكثير، كما تألق في حضوره، فهو ممثل متفرد في التأثير يمتلك لغة جسد ثريَّة، كما يلوِّن في إلقائه بأسلوب جميل يسهم في إبعاد شبح الرتابة والملل، باستحضار تشويق متنام باستمرار.

مؤلِّفُ المسرحية ومخرجُها وممثِّلُها، تمّام العواني قدمَها في رابطة الخريجين الجامعيين في حمص، في تموز من عام ٢٠٢٠، مجسّدا مسرح الغرفة، وعلى الرغْم من ضيق المساحة والتصاق الممثِّل بالجمهور، بدتْ حركته حرة ومطواعة، كما كان اندماجه مع الجمهور مؤثراً، زاد العرض حرارة ودفئاً.

أكد هذا العرض أن المسرح ليس إضاءة و ليس سينوغرافيا فقط، وأنَّ جوهره أولاً وأخيراً نص جيد وقدرة على التجسيد والتواصل مع المتلقي.

في المونودراما ينفرد الممثل ليتحدث بلسان الكثيرين، فهو يحاور نفسه عبر الماضي والحاضر والمستقبل .. يناجيها ويكشف جوهرها وخباياها .. آلامها وآمالها وتطلعاتها.

إن عرض مسرحية "أبي دعاس الحمداني" جرى في فضاء مفتوح، على الرغم من شكله المحدد بداخل غرفة، أقول ذلك لأن هذا الفضاء يختلف تمام الاختلاف عن فضاء الخشبة الإيطالية، ولأن هذا الفضاء يستدعي رؤية جديدة في الإخراج وأسلوباً جديداً في التعامل مع المكان وفي الأداء أيضاً.

في هذا الفضاء تحقق التجريب، كما تحققت مجموعة نقاط كان قد دعا إليها المسرحي الألماني المعروف برتولد بريخت **(١٨٩٨-١٩٥٦)** من كسر للإيهام ومن إيحاء صريح للمتلقي، فاللعبة المسرحية مكشوفة والخلفية هي الجمهور وليس الديكور، وعليه فإن الدفء ينبع من تعبيرات الجمهور التي تتقاطع أو تتوازى مع تعبيرات الممثل الوحيد نفسه.

"لابد للتجريب في المسرح من أن ينطلق من إرادة البحث المستمر عن مغامرة جديدة تخترق ثوابت الراهن الموضوعي، وثوابت الأشكال الفنية، تبدأ هذه المغامرة بالكلمة المكتوبة وتمتد عبر لغة الجسد وسينوغرافيا العرض المسرحي، وبهذا فإن التجريب ليس عملاً فانتازياً يعمد فيه المؤلف والمخرج إلى الخروج على المألوف أو اختراق المجهول فحسب، وإنما هو في

جوهره تعبير عن لامعقولية الوضع الإنساني والقلق الأزلي والانتظار، وعن هموم كلية مستقرة في أعماق الإنسان، وهو بالإضافة إلى ذلك وعي جديد للجمال وبحث دائب فيه"[٢].

هناك جماليات جديدة مبتدعة من مثل لباس الجمهور المتعدد والمختلف، ومن مثل لباس الممثل المتفرد، ومن مثل الإكسسوارات التي يجب أن تناسب الغرفة إذ نلحظ كيف وضع تمّام: مخرج المسرحية ومؤلِّفُها وممثِّلُها، دراجته في الزاوية واستفاد من الجيوب المثبتة على الدراجة ليخرج المجموعات الشعرية ويوزعها على الجمهور .. فقد رسم تمام الحركة بدقة لضيق المسافة، ونجح في التحرك السريع المطواع لضمان التأثير وتعزيز دلالة العقل بالصوت والتشكيلات الحركية التي لم تستخدم الذهاب والرجوع، وإنما اعتمدت على الفعل ورد الفعل، والسكون والانطلاق من مختلف الزوايا والاتجاهات، لأن الفضاء المفتوح داخل الأبنية المغلقة (الغرفة) له تقنية خاصة وتعامل خاص بسبب خصوصية المكان واستطالته أو دائريته، فليس عند تمام جهات أربع، وهذا ما زاد حركته صعوبة، ولكنه بذكائه الفني خلق علاقة مع المكان تتناسب وتتلاءم مع العرض .. من ذلك مثلاً إشاعة الصراحة والحميمية، ومن ذلك إيقاعات الصوت الملونة ، ومن ذلك مخاطبة الجمهور

وجهاً لوجه، ومن ذلك عدم الاستئثار بالحديث إلى درجة يشعر فيها المراقب بوجود اتفاق ضمني وسرِّي بينه وبين المتفرجين على شروط اللعبة المسرحية.

فهمَ تمام وبشكل عميق اللعبة المسرحية في الفضاء المسرحي المغلق، وهذا أدى إلى عدم ارتباكه أو وقوعه في أخطاء كان يمكن أن تحسب على العرض، فمعمارية الأداء التمثيلي توافقت مع حركة الممثل ومشاعره النفسية، حيث منحها صبغة الود والحب، ولأن الممثل في مسرح الفضاء المفتوح أكثر انكشافاً وتعرضاً لعيون المتفرجين الذين يراقبون الأداء بدقة متناهية ومتابعة قوية فقد تنبه تمام لذلك فكان مهندساً لعرض آسر يستحق التصفيق.

كان إشعاعه الروحي وحضوره صوتاً وشعوراً وحركة وتعبيراً جميلاً وخلاقاً، وهذا يعد ضرورياً في مسرح الغرفة مسرح الفضاء.

وإذا كانت الإضاءة إضاءة الغرفة، والإكسسوار: دراجة وكتب وكراسي الغرفة، فإن سينوغرافيا المونودراما خدمت المسرحية بسبب قدرة الممثل على العطاء وجذب الجمهور.

استطاع العواني أن يقدم الغروتسك - أو الجروتسك Grotesque وهو تحولات التعبير التي توضح حالات انفصالية

بين رؤية تعبيرية وأخرى وما يتضمنه من تصوير الغرابة والبشاعة والقبح والألم، والمبالغة في تقديم الشخصيات كوميديا- بأسلوب جميل جدا، كما أنه في تقديمه مسرح الغرفة حصل على موقع في ريادة تقديم هذا النوع من المسرح الذي ظل نادراً وقليلاً على مستوى الوطن العربي.

قدم الفنان تمّام العواني دراما فرد، ونشر ظلالاً من الهموم من دون أن يطفئ النور، فالشعر والمعرفة شعلتان تقدمان الكثير.

وما يمكن قوله أيضا إن السرد الدرامي الذي كشف عن كثير من الأحداث والآلام، وعرَّى جوانب من واقع الشللية والترابطات، وكبح جماح الإبداع، تسللت الشاعرية إلى مفاصله، لتحدث العمق العاطفي وتخلق شحنات قوية من شدِّ الانتباه وتفتيح الذهن والاقتراب من الرؤية الشمولية..

أثبت تمَّام العواني في هذا العرض المونودرامي استمرار تألقه ممثلا له سماته المتفردة والمتميزة، وأضاف إلى ذلك دخوله عالم التأليف المسرحي، فشكراً له، وما هذه الإشارة المنبثقة من اعتراف بجدارة عطائه المسرحي، إلا إقرار بحق من حقوقه، فهو فنان ومبدع بكل ما تعنيه هاتان الكلمتان.

هوامش الفصل الخامس:

١ - العواني، تمّام - مونودراما "سهرة مع أبي دعاس الحمداني". قيد الطبع، عرضت في رابطة الخريجين الجامعيين بحمص، تموز ٢٠٢٠. ووُزِّع فيديو العرض للمهتمين من أعضاء الرابطة.

٢ - قلعه جي، عبد الفتاح رواس - نصوص من المسرح التجريبي الحديث. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠١. ص٥ .

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة
السورية للكتاب

الخاتمة

إذا كان المسرح يتضمن تعبيرات فنية عن الألم واليأس والبوح، فإنه في الوقت ذاته يحتوي تعبيرات فنية جادة عن إنسانية الإنسان، وعن طموحاته في توجهه إلى الانطلاق والحرية، والانعتاق من أية صلة للحياة بمظاهر الذل والاستعباد والاستعمار.

ولا مشاحة في أن المسرح السوري استطاع التعبير بجدارة عن إرادة الإنسان وطموحاته، كما استطاع أن يعزز الوعي بقيم الثقافات والعلم، ويتصدى لترَّهات كثيرة، ويرفض الحروب الظالمة والقهر والذل، وغير ذلك الكثير.

"الحياة لا تبدو درامية لنا فقط ، بل إننا نرغب في أن تكون درامية ، فهي إذن كذلك. إذ إن هذه الرغبة بالذات ملحة وآمرة، حتى شكوانا الدائمة من أن الحياة مملة دليل على رفضنا الملل .

نحنن نصر على أن كل أربع وعشرين ساعة يجب أن تكون مسرحية في أربعة وعشرين فصلاً. وحتى رفض الحياة - إذ إنه يرفضها أناس بشر - مسرحية درامية .

ففي كل قضية انتحار يرى المرء عنصراً من الانتقام ونزوة مرضية أخيرة من نزوات حب التعري أمام الناس.

إن اللادرامي في السلوك البشري، إنما هو من حيل تأكيد الدراما" [1].

وإذا كان هذا الكتاب قد حاول أن يعكس تجربة مسرحية من تجارب عديدة ومهمة على خارطة سورية والوطن العربي، فإنه من المفيد الشروع في تثبيت تأريخ الحركة المسرحية وإبراز تجارب فرسانها بما يستحقونه، بعد أن قدموا وتفانوا وأنجزوا، لأن المسرح هو انعكاس الحياة، ولأن المسرح ظاهرة حضارة وتقدم ومواقف، في مواجهة كل ما يتطاول لينال من شموخ إنسانية الإنسان أو يعتدي على الوطن الأعز.

في حمص وحدها كتاب مسرحيون مهمون ومخرجون وممثلون وفنيون كثر، فما بالنا إذا تحدثنا عن سورية كلها التي تضم عشرات، بل مئات المسرحيين الذين أسهموا في إبراز وجه المسرح العربي وتقدمه.

لقد حاولت جاهداً أن أعطي هذا المسرحي الطموح حقه الذي يستحقه، ولعلي بذلك أفتح بابا، لكي نبدأ في الحديث عن مسرحنا السوري الناهض.

وإذا اعترض معترض قائلاً: هناك كتب كثيرة أرخت وتحدثت عن المسرح السوري! أجبته: إنني من الذين أسهموا في ذلك، ورأيت الحاجة ملحة للكتابة عن تجارب المسرحيين المتميزة في كتب خاصة، يهتم كل منها بتجربة فنان مستحق.

ألا يستحق دريد لحام وياسر العظمة وعبد اللطيف فتحي وفواز الساجر، وسعدالله ونوس ، وفرحان بلبل وعبد الفتاح رواس قلعه جي، وعلي عقلة عرسان وغيرهم الكثير أن نتحدث عن تجاربهم بإسهاب، سواء أكان ذلك بأسلوب فردي أم بأي أسلوب مناسب؟

ثم إلى متى ينتظر الجيل الثاني بعدهم حتى يأخذ حقه من الاهتمام، وقد تجاوز معظم أبناء الجيل الثالث الأربعين من العمر؟!

إن منطلق هذا الكتاب النظرة الشمولية من دون استثناء أحد، ولعل الاستراتيجيات والمنهجيات والخطط التشغيلية تفصح عن الكثير، ولا يشكل كتابي هذا إلا غيضاً من فيض.

ولا بدَّ من كلمة أخيرة:

بعد أن أنهيت هذا الكتاب حول فن المونودراما وحول تجربة الفنان تمام العواني في هذا الفن لابد أن أشير إلى الآتي:

١- إن مسرح المونودراما يحتاج إلى ممثل متمكن يجيد فن التمثيل وفن الإلقاء ويمتلك قدرة واضحة في لغة الجسد.

٢- على الرغم من عطاء الفنان تمام العواني وقدرته على إقناع الجمهور والتواصل معه فإن المطالبة بالمزيد من المران بما يتعلق بلغة الجسد من الأهمية بمكان.

٣- إن الرؤية الأحادية في الفن المسرحي تحدُّ من الابتكار وتقلل من التوغل في فضاءات الإبداع والتجريب – وهذا الرأي يقال حتى إذا كان العرض ناجحا – وبناء على ما تقدم فإن دعوة الفنان تمام العواني إلى اعتماد بعض النصوص التي كتبها غيره، وكذلك باعتماد بعض المخرجين المتفوقين في هذا المجال، يبقى مهما.

٤- يبقى الفن مفتوحاً على العطاء، وعندما نطالب الفنان بالمزيد من العطاء: كما ونوعاً، فإن الغاية من ذلك تشجيع هذا الفنان والحرص على الاستمرارية في الوقت الذي نشهد فيه أعمالاً مسرحية من نوع المونودراما على مساحة الوطن العربي، لكن أكثرها – من حيث الجودة والتألق – ضعيف، والأقل الأقل ممتاز ومتفوق.

هوامش الخاتمة:

١ - بنتلي، إريك - الحياة في الدرامة. تر: جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٢. ص ١٠.

الهيئة العامة السورية للكتاب

المصادر والمراجع

أولا، المصادر:

- الخواجة، هيثم يحيى- زهرة دوار الشمس وهجرات عبد الرحمن الكواكبي. مسرحيتان مونودراما، دار علا، حمص، ١٩٩٣.
- الخواجة، هيثم يحيى.- الأعمال المسرحية الكاملة. السلسلة١، دار ملهلم، حمص، ٢٠٠٦. (٣٩٩ص).
- دياب، محمود- ليالي الحصاد. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠. (١٦٠ص)
- عدوان، ممدوح – الأعمال المسرحية الكاملة: ثلاثة مجلدات. دار ممدوح عدوان، دمشق، ٢٠٠٦.
- العواني، تمّام- مونودراما حكايات تعرفونها: أربع مسرحيَّات. اتحاد الكتاب العرب. دمشق، ٢٠١١. (١٠٥ص).
- العواني، تمّام- مونودراما قناديل حالمة: ثلاث مسرحيات. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٩.

- قلعه جي، عبد الفتاح رواس - نصوص من المسرح التجريبي الحديث. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠١.

ثانيا، المراجع:

- أبوهيف، د. عبد الله - المسرح العربي المعاصر: قضايا ورؤى وتجارب. اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٢.

- إخلاصي، وليد - أغنيات للممثل الوحيد. وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤.

- بكير، أمين- في الحرفية المسرحية. المكتبة الثقافية (٤٩٥)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

- بلبل، فرحان - المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة. وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤.

- بنتلي، إريك- الحياة في الدرامة. تر: جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٢.

- الجاف، د. فاضل - فيزياء الجسد، ميرهولد .. ومسرح الحركة والإيقاع. دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٦.

- جبرا، جبرا إبراهيم- عرق وقصص أخرى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٤.

- حجازي، عبد النبي - حصار الألسن- قصص. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

- الخواجة، هيثم يحيى- إشكاليات التأصيل في المسرح العربي. مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠.

- الخوري، داود قسطنطين، ٢٠١٩- المسرح الغنائي العربي ومسرحيات المعلم داود قسطنطين الخوري. تحقيق وتصحيح ودراسة محمد بري العواني، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (٤١٩ص).

- رتشاردسون، جاك، أكتوبر ١٩٦٢- الابن الضال. ترجمة د.عبد القادر القط، مكتبة الفنون الدرامية ١٩، مكتبة مصر، القاهرة، (١٥٢ص).

- السباعي، مراد - شيء من حياتي: سيرة ذاتية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨.

- صافي، رضا – صرخة الثأر. وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٠.

- صافي، رضا- على جناح الذكرى: حكاية حياة .. و ملامح مدينة. ج١، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢. (٢٧٨ص).
- صليحة، د. نهاد- التيارات المسرحية المعاصرة. سلسلة المسرح ١٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧. (١٩٧ص).
- عبد الصاحب، عزيز- لا ترسم عصفوراً ناقصاً. يوميات مسرحية، مجلة الأقلام، العدد٩، السنة ١٥، بغداد، حزيران ١٩٨٠.
- عرسان، علي عقلة- الظواهر المسرحية عند العرب. ط٣، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٥. (٧٧٤ص).
- قدسية، قصي- القابض على الجمر: زيناتي قدسية ومسرح المونودراما. شركة العين الثالثة للإنتاج الفني، دمشق، ٢٠٠٧.
- هلتون، جوليان - نظرية العرض المسرحي. تر. د نهاد صليحة، مكتبة المسرح ٢١، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الإمارات.

الهيئة العامة السورية للكتاب

صدر للمؤلف

د.هيثم يحيى الخواجة

- حركة المسرح في حمص (دراسة وتأريخ) صدر عام ١٩٨٥م عن مطبعة الروضة. - سورية حمص.

- مازال الرقص مستمرا (مسرحية مشتركة) صدرت عام ١٩٨٧ عن دار المعارف. سورية - حمص.

- ثلاث مسرحيات للأطفال (القاضي الصغير- القطة السوداء – الفرسان الثلاثة). - وزارة الثقافة دمشق.

معجم المسرحيات السورية (المؤلفة والمعربة ١٨٦٥ -١٩٨٩) صدر عن دار طلاس. ١٩٩٠م.

- مسرحيتان للأطفال (قرية الأحلام – أسرار المغارة) صدر عام ١٩٩٣ عن دار الذاكرة.

- درب القمة (ديوان شعر للأطفال) صدر عام ١٩٩٣ عن دار ملهم / مطبعة الجندول.

- مسرحيتان (مونودراما) (الرجل الذي لم يفقد ظله – إلى من يهمه الأمر) دار ملهم ١٩٩٣م -سورية حمص.
- مسرحيتان للأطفال (مدينة الزهور – أبو ليرة) صدر عام ١٩٩٥ /دار علا/. - سورية حمص.
- مسرحيتان: أ- أسلاك الجمر - دار الذاكرة ١٩٩٥ ب- المحطة الأخيرة – دار الذاكرة ١٩٩٥.
- مسرحيتان: (مونودراما).
- زهرة عباد الشمس. دار علا ١٩٩٥.
- هجرات عبد الرحمن الكواكبي دار علا ١٩٩٥.
- الصوت المسافر: (مسرحية) دار المسار ١٩٩٦.
- ملامح الدراما في التراث– دار الحياة ١٩٩٧.
- الكنز/ الحقيبة الملعونة – مسرحيتان للأطفال – دار التوحيدي ١٩٩٨.
- وسيم يصعد إلى الفضاء – قصة للأطفال – الهيئة العليا لجوائز أنجال الشيخ هزاع بن زايد آل نهيان ١٩٩٩ أبوظبي.

- السماء التي أمطرت ذهباً – قصة للأطفال - جائزة الشيخة فاطمة بنت هزاع بن زايد آل نهيان لقصة الطفل العربي١٩٩٨.
- كيف نعبر كتاب في التعبير الوظيفي والإبداعي لجميع المراحل الدراسية (مشترك) دار الفضائل ١٩٩٧.
- نقيق الضفادع – مسرحية – دار البحار بيروت ٢٠٠٠م.
- الصوت المسافر – مسرحية – دار البحار بيروت ٢٠٠٠م.
- الوعد الجميل – قصة الأطفال - صندوق الإمارات ٢٠٠٠م.
- شهيق الحلم – مسرحية – مركز الحضارة – القاهرة ٢٠٠٠م.
- نصوص المسرح المدرسي – دار البحار بيروت ٢٠٠٠م.
- إشكالية التأصيل في المسرح العربي –مركز الحضارة –القاهرة ٢٠٠٠م.
- البائع الصغير – قصة للأطفال - دار المناهل – دمشق ٢٠٠١م.
- محاور في المسرح العربي –وزارة الثقافة في دمشق – المعهد العالي للفنون المسرحية – ٢٠٠٢م.
- فضاءات الاسئلة – حوارات في الأدب و الثقافة – دار سكندرون – ٢٠٠٢م.

- العرض والنص المسرحي في الامارات (دراسات تطبيقية في النص والعرض المسرحي) –وزارة الإعلام –أبو ظبي –٢٠٠٣م.
- كتاب (المدينة الموبوءة) مسرحية صدرت عن دائرة الثقافة و الإعلام في الشارقة بمناسبة أيام الشارقة المسرحية ١٢ -٢٢ /٣/ ٢٠٠٣ م٢.
- سنابل الضياء (مجموعة شعرية للأطفال) ٢٠٠٣ م.
- كتاب أطياف الأدب في الإمارات (دراسة) دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة ٢٠٠٤.
- كتاب (أوراق في النقد) القاهرة – مركز الحضارة العربية ٢٠٠٤.
- سلسلة أمنيات - قصص للأطفال (الرحلة الصعبة-جود والشمس- القرار الصعب- أمنيات - إن لنفسك عليك حقا - راشد الصغير- غريبة - هاني في مأزق - حكاية رباب .... إلخ) حمص٢٠٠٤.
- (إيقاعات مسرحية) دراسة في عوالم مسرحية –دار الإرشاد حمص٢٠٠٥.
- (ذاكرة الأيام) دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة (٢٠٠٥) مشترك.

- كتاب (نصوص من المسرح المدرسي) صدر عن دار المناهل –بيروت.
- (الظل البديل) مسرحية صدرت عن اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٥.
- كتاب (الثقافة في فكر أبناء الإمارات) – مكتبة الحرمين ٢٠٠٥.
- كتاب مسرح الإشارات والتحولات أطياف من المسرح العربي عن دائرة الثقافة والإعلام الشارقة ٢٠٠٧م.
- أسئلة الخطاب المسرحي – مركز الحضارة – القاهرة ٢٠٠٧.
- مسرحية عودة ورد للأطفال عام ٢٠٠٧م.
- البطة المسكينة –قصص للأطفال –اتحاد كتاب العرب دمشق ٢٠٠٧.
- مقاربات مسرحية – دار الانتشار العالمي – القاهرة ٢٠٠٨.
- الكتابة بحبر المسرح – دار الانتشار العالمي – القاهرة ٢٠٠٨.
- أماه كيف تركت طفل الياسمين – شعر – دار الانتشار العالمي- القاهرة ٢٠٠٨.
- الأعمال المسرحية الكاملة – دار ملهم – سورية – حمص ٢٠٠٨.
- ملامح الدراما في التراث الشعبي الإماراتي- مركز الدراسات والوثائق برأس الخيمة- ٢٠٠٩.

- مدخل إلى قراءة القصيدة الحديثة- وزارة الثقافة واتحاد كتاب وأدباء الإمارات – الشارقة – ٢٠٠٩.
- القيم التربوية والأخلاقية في مسرح الطفل في سورية – دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة – ٢٠٠٧.
- البطل أرنوب قصة للأطفال- وزارة الداخلية – أبو ظبي يونيو حزيران ٢٠٠٩ م.
- جمعة الفيروز سنديانة لا تموت –وزارة الثقافة وتنمية الشباب والمجتمع –اتحاد كتاب وأدباء الإمارات أبو ظبي –الشارقة ٢٠٠٩.
- ومضات في المسرح الإماراتي – مركز الدراسات والوثائق – رأس الخيمة ٢٠١٠.
- مشكلات الكتابة للأطفال – دائرة الثقافة والإعلام الشارقة ٢٠١٠.
- معجم مسرحيات الأطفال من البدايات وحتى عام ٢٠٠٧ – دمشق ٢٠١٠ .
- سنبقى معكم – قصة للأطفال – وزارة الداخلية – شرطة أبو ظبي ٢٠١٠.
- الدجاجة المحظوظة – قصة للأ طفال - دار زايد –العين -٢٠١٠.

- أنا أحب أمي –قصة للأطفال –دار زايد –العين – ٢٠١٠.
- أيتها الغالية – قصة للأطفال – دار زايد –العين – ٢٠١٠.
- أصدقاء الغابة – قصة للأطفال –دار زايد –العين - ٢٠١٠.
- معاً نمثل ونلعب – عشر مسرحيات للأطفال - وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع – ٢٠١٠.
- حكاية صندوق – قصص أطفال – (أبو الجوائز، المخترع الصغير، سيدة قطط القرية، حكاية صندوق، دموع خولة الساخنة، حلم باسل، مفتاح الخزنة الضائع، عيد ميلاد عمر) - مركز الدراسات والوثائق – رأس الخيمة – ٢٠١١ .
- محطات في المسرح العربي – دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة – ٢٠١١م.
- علي أحمد الدباني، من رواد العمل التطوعي، ٢٠١١م.
- مسرح الطفل، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٢ م.
- العصفور الذي فقد جناحيه، سيرة أدبية للأطفال، ٢٠١٣ م.
- ضفاف، مقالات، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٣ م.

- ملامح الدراما في التراث الشعبي العربي، نادي تراث الإمارات، أبو ظبي، ٢٠١٤ م.
- خمس مسرحيات للأطفال، (المستريح أبو المليح – كرات النار – حكاية حسن – سيد الغابة – من يقطف القمر) وزارة الثقافة والإعلام والشباب وتنمية المجتمع ،٢٠١٤ م.
- المسرح في الإمارات - ببليوغرافيا ورؤية – دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ،٢٠١٤م.
- أدب الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام والشباب وتنمية المجتمع، أبو ظبي ٢٠١٤م.
- القرعة الطائرة، قصص أطفال، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع واتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ٢٠١٤.
- العصفور الذي فقد جناحيه، سيرة أدبية، بلاتينيوم للنشر، الكويت، ٢٠١٥ م.
- المسرح والشعر، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، يوليو تموز، ٢٠١٤ م.
- لعبة اللغة والدلالة، وزارة الثقافة وتنمية المجتمع، أبو ظبي، ٢٠١٥ م.

- مسرح سلطان بن محمد القاسمي، سؤال الواقع والحياة، اتحاد كتاب أدباء الإمارات، ٢٠١٥ م.
- علاء الدين والمصباح السحري – قصة للأطفال – دار الهدهد – ٢٠١٦م
- أسئلة المسرح المعاصر – وزارة الثقافة وتنمية المعرفة – أبو ظبي – ٢٠١٦.
- سامحني أرجوك – مجموعة قصصية للأطفال – مبادرة ١٠٠١ – ٢٠١٧.
- المركبة المزيفة – مسرحية للأطفال – مبادرة ١٠٠١ – ٢٠١٧.
- حكاية وطن – نصوص من المسرح المدرسي – هيثم يحيى الخواجة – دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية ٢٠١٩م.
- ترنيمة الغلال – شعر أطفال – هيثم يحيى الخواجة - دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية – ٢٠١٩م.
- دريد خير الواقدين – حوار لن يحترق مع الدكتور دريد يحيى الخواجة – دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية – ٢٠١٩م.

- عبد الله محمد السبب شاعر الدلالات والحداثة – دراسة – دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية – ٢٠١٩م.
- المسرحي أحمد راشد ثاني – إبحار في التجريب والحداثة - دراسة - دار نبطي للنشر – أبوظبي – ٢٠١٩م.
- ابن الشهيد – قصة للأطفال – دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية – ٢٠١٩م.
- النملة لطيفة – قصة للأطفال – دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية – ٢٠١٩م.
- قطي مشي مني مشي – قصة للأطفال – دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية – ٢٠١٩م.
- لن أفعلها ثانية – قصة للأطفال – دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية – ٢٠١٩ م.
- الشريطة الحمراء – قصة للأطفال – دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية – ٢٠١٩ م.
- الوعد – قصة للأطفال – دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية – ٢٠١٩م.

- رنيم تنتظر حلمها – قصة للأطفال - دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية – ٢٠١٩م.
- مكتبة أحمد والحريق – قصة للأطفال - دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية – ٢٠١٩م.
- أنا لاعب جودو – قصة للأطفال – دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية – ٢٠١٩م.
- البطة الحزينة – قصة للأطفال – دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية – ٢٠١٩م.
- امتياز – قصة للأطفال – دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية – ٢٠١٩م.
- هذا واجبي – قصة للأطفال –دار الكتب والدراسات العربية - الإسكندرية – ٢٠١٩م.
- ما أجمل ذلك اليوم – قصة للأطفال – دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية - ٢٠١٩م.
- قصص مرحلة ما قبل المدرسة – قصص للأطفال – دار الكتب والدراسات العربية - الإسكندرية – ٢٠١٩ م.

- مشكلات الكتابة للأطفال – طبعة ثانية، دار الكتب والدراسات العربية – الإسكندرية – ٢٠١٩م.
- مساحة للواقع.. مسافة للحلم، دراسة في شعر أحمد العسم، دار رواشن للنشر، الإمارات،٢٠٢١م.
- المسرح المدرسي والمنظومة التربوية – رؤية وأبعاد – مركز ليفانت للدراسات الثقافية والنشر، الإسكندرية، مصر ،٢٠٢٠م.
- دروب الغد، مسرحية للأطفال، دار المنهل، الشارقة، ٢٠٢٠ م.

الهيئة العامة السورية للكتاب

فهرس

الصفحة

الإهداء إلى المسرحي الراحل محمد برِّي العواني ٥

مقدمة ٩

الفصل الأول

نافذة على المسرح السوري

في القرن العشرين ١٩

الفصل الثاني

المونودراما فن مسرحي ٣٧

الفصل الثالث

مونودراما آخر الرايات - الـغربـال – التكريم ٧٥

الهيئة العامة السورية للكتاب

الصفحة

الفصل الرابع

مونودراما الـمطرود – المحارب ١٠٥

الفصل الخامس

مونودراما سهرة مع أبي دعَّاس الحمداني ١٢١

الخاتمة ١٣٥

المصادر والمراجع ١٤٠

الفهرس ١٥٦

الهيئة العامة السورية للكتاب

تمام العواني

- مواليد ١٩٦٣.
- عضو نقابة الفنانين في سورية بصفة ممثل ومخرج منذ عام ١٩٩٤.
- عضو مجلس فرع حمص لنقابة الفنانين لدورتين.
- عضو المؤتمر العام لنقابة الفنانين في سورية في دورة (٢٠٠٠-٢٠٠٦) ثم (٢٠١٢-٢٠١٦).
- عضو اللجنة العليا المنظمة لمهرجان حمص المسرحي .
- حائز جائزة أفضل ممثل في مهرجانات مسرحية متنوعة:
- جائزة أفضل ممثل في مهرجان المسرح الجامعي ١٩٨٩.
- جائزة أفضل ممثل في مهرجان حمص المسرحي عام ٢٠٠٣ .
- جائزة أفضل ممثل في مهرجان حماة المسرحي عام ٢٠٠٨.
- شارك في مهرجانات مسرحية سورية وعربية في دمشق والقاهرة و الفجيرة وغيرها.

- مثّل في أكثر من ثلاثين مسرحية.
- أخرج للمسرح القومي بدمشق أربعة أعمال مسرحية.
- أخرج خمسة أعمال مسرحية للأطفال، مسرح من الكبار للصغار.
- له تجارب في المونودراما ممثلا ومخرجا:
- مسرحية الكهف تاليف وتمثل وإخراج تمام العواني عرضت في مهرجان حمص المسرحي ١٩٩٠.
- العقرب تاليف وتمثيل تمام العواني إخراج بري العواني، عرضت في مهرجان حمص. ومهرجان حماة المسرحي، ومهرجان المسرح العربي بالقاهرة عام ١٩٩١.
- مسرحية المطرود تاليف وتمثيل تمام العواني إخراج بري العواني. عرضت في مهرجان حمص المسرحي ٢٠١٢، وفي مسرح القباني بدمشق ٢٠١٣.
- آخرالرايات تأليف وتمثيل وإخراج تمام العواني عرضت في المسرح القومي بدمشق عام ٢٠١٤.

- مثَّل في مونودراما «أسكوريال» من تأليف وإخراج بري العواني. وعرضت في مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما ٢٠٠٦.
- سهرة مع أبي دعاس الحمداني تاليف وتمثيل وإخراج تمام العواني عرضت في رابطة «الخريجين الجامعين» - حمص ٢٠١٩.

صدر له عن اتحاد الكتاب العرب بسورية:

١ - "حكايات تعرفونها: أربع مسرحيات مونودراما" عام ٢٠١١.

٢ - "قناديل حالمة: ثلاث مسرحيات" عام ٢٠٢٠.

٣- يشغل منذ عام ٢٠٢٠ مهمة رئيس نادي دوحة الميماس للموسيقا والتمثيل الذي تاسس عام ١٩٣٣.

الهيئة العامة السورية للكتاب

٢٠٢٢م