

أنا وأمي بالحرب

تقدم مؤسسة أيام المسرح منذ خريف (2001) مسرحية «أنا وأمي بالحرب» لطلبة المدارس في قطاع غزة . والمسرحية التي تتحدث عن وقت الحرب، كما يقترح العنوان، تعرض علاقة جابر بأمه وقت الحرب حين تتعرض مدينتهم للقصف، ويسقط البيت على رأس أم جابر فيما يكون ابنها الفتى جابر في خارج البيت .

وجابر اليافع يحاول طوال المسرحية أن ينقذ أمه بإزالة ركام البيت المنهار عنها ولكن عبثاً، فالجندي والقصف لهما المرصاد . ورغم هذا فأم جابر تعجز عن أن تدرك أن البيت تهدم، والمدينة انهارت مثله، وتظل تثرثر مع ابنها جابر حول التفاصيل اليومية، عن المطبخ ولقمة العيش، عن جارتها أم علي وحبل الغسيل .

في شيء أقرب ما يكون لحوار الطرشان، تنسج المسرحية هذه العلاقة بين الفتى وأمه؛ علاقة تظللها الحرب وتنسج حولها أسئلة كثيرة: أولها مقدرتنا على التواصل في أوقات العمل، والمدى الذي نستطيع فيه أن نكون عاديين وأن نكون أسوياء . أم جابر تحاول أن تجعل من ابنها بطلاً، فتذكره بشباب أبيه الذي مات في سنة ميلاد طفله الوحيد، وتسرد عليه قصص الماضي، في الوقت ذاته جابر، أيضاً، يحب هذا، ويواصل سؤال أمه عن مجد أبيه، ويعمل جهده لأن يكون البطل «المتوقع»، لا يريد أن يبدو طفلاً في نظر أمه، يريد أن ينقذها رغم معرفته بعجزه التام عن فعل ذلك . وهو يحاول دائماً أن يخفي عنها كل الصعوبات التي يواجهها، فحين يقوم الجندي بربطه وأسره قرب ركام البيت، لا يخبر جابر أمه، وحين تسأله يتلهم عن الإجابة بأمور بسيطة مثل سؤالها عن الطعام .

أمام هذه المفارقة، يكتشف جابر طفولته، يكتشف زيف ادعائه، أو لعله ينهار فهو في الواقع بشر؛ إنسان صغير أمام هول الحرب، يدرك ضآلة وجوده أمام ويلات الدمار، بيد أن المسرحية تقترح بنوع من الإيجابية أن هذا الوجود الصغير يمثل شمعة مضيئة وسط ظلام الحرب،

فجابر وأمه إشارة الحب الوحيد في عالم مليء بالكراهة والرصاص والموت، وهما قصة الحياة الوحيدة في عالم الموت الذي يحيط بالمدينة . تفتتح المسرحية بأصوات القصف والدمار الذي يحيق بالمدينة، ثم بعد أن تنجلي عتمة الظلام نكتشف حطام بيت وسط عالم منهار وطفل يقعي بجواره، ثم يبدأ هذا الطفل بهيئة رجل «جابر» بالمناداة على أمه، ليعرف أن البيت انهار، وأن أمه ترقد هناك غير مدركة ما يحدث، لأن عالمها الصغير لا يحتمل سوداوية الحرب، وهي إزاء ذلك تستذكر الحروب الطوال التي شهدتها قبل ذلك، وتعرف بقليل من البساطة التي لا تخلو من الحكمة أن الحروب تذهب ويبقى الإنسان، وبشيء من الأسى ندرك تجاربها السابقة مع هذه الحروب، وأن البيت يهدم عشرات المرات على رأسها قبل ذلك، وفي كل مرة كان يتم إعادة بنائه، في اقتراح للمسرحية بأن الحياة أكثر مقدرة على الاستمرار من الحرب، وأن البناء أشد خصوبة من الهدم، والمسرحية بذلك تفضح علاقات تجار الحرب وعشاق الموت المتمثلين في شخصية الجندي دائم الضوء والصامت دوماً على الخشبة، وهي بذلك ترسم هذه العلاقات في سبيل صورة تناظرية وتقابلية بين معادلتى الحياة المركزية؛ الحرب والسلام، والموت والحياة، والحب والكراهية . هذا والمسرحية تعمل كثيراً على فكرة تجار الحرب خصوصاً شخصية الصحافي والكاتب .

وجابر أمام كل ذلك، يجتهد ليحافظ على نفسه، لا لشيء إلا في سبيل أمه، لأنه لو مات فأمه ستموت إما متروكة تحت ركام البيت، أو حزناً عليه وهو في ذلك بنهار حين يتذكر أن قسوة الحرب أشد من توقع أمه، وأن تبسيط أمه للحكاية والواقع أشد فتكاً من السخرية السوداء التي تحاول المسرحية تجسيدها .

والمسرحية تركز على الديكور البسيط في رسم معالم الدمار، إيحاءً ما بوجود شجرة زيتون . تواصل الأم السؤال عن بقائها وكان استمرار وجودها دليل أن كل شيء عادي جداً كما قد تقترح المسرحية . أمام هذا تأتي شخصية الجندي في علاقته بجابر، علاقة نعتقد أنها مسرحية أكثر من كونها واقعية؛ فالجندي يظهر بين الفينة والأخرى ليقوم بإعادة الركام الذي يزيله جابر عن أمه محبطاً محاولات جابر في إنقاذها، والجندي يقوم بحركات مسرحية ساذجة كما نرى، ساهمت في تبسيط المسرحية وتضليل العمق الذي من شأن حضور شخصية الجندي أن تثيرها . لاحظ مثلاً قيام الجندي بالرخص وراء جابر على خشبة المسرح فيما يبدو أقرب إلى هزل الأطفال منه من تتبع جندي لفتى في أوقات الحرب، خصوصاً ونحن نتحدث عن حرب مدمرة مثل تلك التي نراها في المسرحية .

لاحظ، مثلاً، الحركة المسرحية التي لا تقصد إلا الهزل في بروز وجه الجندي من خلف الصندوق الذي يشير إلى الشجرة، نرى أن هذه

نطرح الأسئلة الصحيحة بدلاً من التظاهر بإعطاء الإجابات الصحيحة .
الإجابات على هذه الأسئلة هي أراؤكم الخاصة بكم . أنت هو أنت» .
يذكر أن طاقم المسرحية عادة ما يدير حواراً مع الحضور حول المسرحية
وعلاقتها بواقع القصف الذي يتعرض له غزة دائماً ، وعلاقة ذلك
باللوحة وبتفاصيل المسرحية .

(ع.أ)

مسرحية (العريشنة) .. كلنا عصفور في قفص !

حياتنا بحر لا نهاية له ، وأحلامنا أمواج تتكسر على صخرة واقعنا المرير
.. وطيور تطاردها البنادق .. وأيام عمرنا فقاعات صابون .. هكذا
حدّثتنا مسرحية «العريشة» التي أداها مجموعة هواة من طلاب المركز
الثقافي الفرنسي . فكرة هذا العمل الارتجالي بسيطة .. واضحة ..
نابعة من تجارب ذاتية ، ومع ذلك فهي ترصد شيئاً من واقع شبابنا الذي
يحلم بما وراء البحر ، ولكن هذا الحلم يخنتق وهو في مرحلة المخاض ،
فلو حصلت على المنحة فهل تستطيع الحصول على التصريح؟ وإذا
حصلت على التصريح فهل ستجد المال الكافي للسفر؟ كان الديكور
والإضاءة منسجمين مع فكرة ومقولة المسرحية إلى حدّ كبير بإضافتها
جواً حزيناً يعبر عن واقع الحصار الذي تعيشه شخصيات المسرحية ،
فهناك قارب قديم لن يستطيع أن يمخر عباب هذا البحر الأزلي ، وشبكة
صياد تجلب القليل من خيرات البحر ، ومدفأة قديمة ، وقفص يحتجز
عصفوراً صغيراً بداخله . . قيثارة وشمعة ونافذة تأتي بقسط من الحب
والحلم والدفء . . الموسيقى والمؤثرات الصوتية وقصيدة محمود
درويش رفدت المسرحية بشكل جميل وأغنتها .

وضعت هذه المسرحية ثلاثة ممثلين فلسطينيين وثلاثة فرنسيين ، واتبعت
نمطاً جديداً أو لنقل غير مألوف ، فقد كان الممثل يتحدث باللغتين
الفرنسية والعربية «اللهجة الفلسطينية» في آن . هل كان هذا شيئاً مميّزاً؟
فعلاً كان شيئاً مميّزاً ، ولكن على أي صعيد؟ . . اللغة!! كانت جهود
الممثل منصّبة على كيفية التوفيق والتحدث باللغتين ، وهذا الجهد شتت
معظم الممثلين وجعلهم عاجزين عن الأداء المسرحي ، والذي يعني
بدوره تعابير الوجه وحركات الجسد المنسجمة والمنخرطة في العمل والتي
يجب أن تملأ الفضاء المسرحي ليصير الممثل جزءاً لا يتجزأ من وحدة
فنية متكاملة . ولكن في هذه المسرحية كان معظم الممثلين في غربة عن
العمل ، وهذا ليس ذنب الممثل وحده ، فالجمع بين لغتين مختلفتين كل
الاختلاف عمل شاق ، فالفرنسية لغة حاملة وأثوية وشفافة خدمت ،
فقط ، التعبير عن أحلام الشباب ، ولكن كان من الصعب عليها أن تعبّر

حركات مسرحية ساهمت في إضعاف الحضور التجسدي لولايات
الحرب . الجانب الآخر الذي علينا مسألته هو قيام رجل بتمثيل دور أم
جابر ، هذا لا ينفي براعة الفنان «ناهض حنون» في تأدية دور المرأة
خصوصاً ارتكازه على لهجة عجائز غزة واللهجة المتقنة التي أجادها . أما
القصة التي تقف خلف مسرحية «أنا وأمّي بالحرب» ، فهي لوحة الفنان
العالمي «بابلو بيكاسو» (ت 1973) . في أحد الأيام في العام 1937 في
إسبانيا ، كان هناك حرب أهلية ، حلقت طائرات العدو في سماء بلدة
صغيرة مدّة ثلاث ساعات ، وأسقطت القنابل على الناس فقتلت العديد
من الناس ودمرت البلدة بأكملها . الشيء الوحيد الذي ظل صامداً
بأعجوبة هو شجرة قديمة في منتصف البلدة . هذه البلدة كان اسمها
«غيرنيكا» . وثار العالم بأسره على تدمير «غيرنيكا» . إثنان من الفنانين
تأثروا جداً بالحدث وأبدعوا أعمالاً فنية في محاولة للتعبير عن مدى
وحشية الحرب .

كانت النتيجة الأولى لوحة «بيكاسو» الشهيرة التي تحمل اسم البلدة
«غيرنيكا» والتي أصبحت فيما بعد واحدة من كلاسيكيات الفن العالمي .
عمل «بيكاسو» ستة أيام من العمل المتواصل لينجز اللوحة التي تحمل
ويلات الحرب والمشاعر التي تخلفها في نفوس الناس ، واللوحة الشهيرة
موجودة في متحف «برادو» بمدريد .

الفنان الآخر الذي جسّد «غيرنيكا» هو الكاتب المسرحي الأسباني
«فرناندو أربال» حين استوحى أفكاره من لوحة «بيكاسو» وكتب
مسرحية عن قصف البلدة . المسرحية كتبت العام 1956 . أما المسرحية
«أنا وأمّي في الحرب» فهي محاكاة للمؤلف «جاكي لوبيك» لنص أربال
كتبت لـ «يوم المسرح» تمّ في صياغتها أخذ الواقع الفلسطيني بعين
الاعتبار .

وفي ظلّ هذه العلاقة بنى المسرحية وجذورها الفنية تكون خلفية المسرح
الجدار المقابل للجدار المقابل للجمهور لوحة تفصيلية للوحة «غيرنيكا»
لـ «بيكاسو» قامت مؤسسة أيام المسرح بإعادة تريبية لها بنفس الحجم
للنسخة الأصلية .

شارك في التمثيل «ناهض حنون» ، ورأفت العايدى ، وراسم شامية ،
ومحمود عودة ، وبهاء اليازجي» . المسرحية من إخراج الهولندي «يامن
وليمس» ، والمسرحية أنتجت بالتعاون مع مركز «هولست» الثقافي التابع
لبلدية غزة .

و«مؤسسة أيام المسرح» تعمل منذ العام 1995 على إنتاج
مسرحيات لطلبة المدارس الفلسطينية في مختلف أنحاء الضفة الغربية
وقطاع غزة ، والمؤسسة تؤمن بإنتاج مسرحيات تتحدث عن قضايا الناس
وتلمس أرواحهم لتمنحهم شيئاً يفكرون به بعد مغادرة قاعة المسرح .
تقول مطولية المسرحية «إن المسرحية التي تقدمها قد لا تجيب على مئات
الأسئلة التي تدور في أذهانكم . في الحقيقة نحن نعتقد أنه لمن الممتع أن

عن واقع فلسطيني ينزف دماراً وتشنتاً وتمزقاً وخوفاً .

وبدل أن تكون اللغة وسيلة لنقل أحاسيس الممثل وتعابيره بشكل سلس مناسب ، قيّدته وحسته في قفصها . هل كانت الفرنسية ، يا ترى ، قاسماً مشتركاً كافيّاً لجمع ثلاثة فلسطينيين مع ثلاثة فرنسيين ليشكلوا عملاً مسرحياً متكاملًا؟ وهل كانت أغنية أم كلثوم «ما تصبرنيش بوعود وكلام معسول وعهود» التي تردّدت طوال المسرحية تعبيراً عن حياة الإنسان عموماً المليئة بالوعود والأحلام المعسولة ، وغناؤها بطريقة «فرانكو أراب» مسخوخة! أكان هذا يرمي إلى السخرية من هذه الحياة ، أم إلى السخرية من فنّانة وموسيقى عربية ذات عراقة وأصالة كبيرتين؟ دائماً تكون البداية صعبة ومتعشة ، وإن لم نخطئ فإننا لن ننجح ولن نصل أبداً . ومشوار بناء مسرح في غزة خصوصاً وفلسطين عموماً ما زال طويلاً جداً ويحتاج الكثير من الجهود المخلصة والعمل والاستفادة من التجارب الثقافية والمسرحية لشعوب العالم وذلك للوصول إلى مسرح حقيقي يخدم شعبنا ويعبر عن آلامه وآماله .

محمد جمال

ثلاث قراءات ...

تتخضية «سلامة» وفكرة الحلم في مسرحية (لا لم يمت)

تمثل «لا لم يمت» ، المسرحية التي كتبها الشاعر حسين البرغوثي وعرضها المسرح الوطني الشهر الماضي في القدس ورام الله ، نصّاً كتب ليؤكد معنى الاستمرار ، وضرورة الكلمة في البقاء رغم أسباب الغياب . المهدي ، أو القائم ، فلسطيني عرف الحلم مثلما لم يعرفه سائر أبناء ديرته «ديرة الولي» ما جعله يصير غريباً بينهم . ويجرّه اغترابه هذا إلى حمل حلمه والخروج به بعيداً عن تقليدية التفكير س في «ديرة الولي» . تختلف القصص حول كيفية خروجه والأسباب التي دعت إليه ، فتصف زهرة (زوجته) خروجه هذا بضرورة فرضها حلمه عليها ، وزهرة التي أصبحت تحلم ما يحلمه زوجها ، استطاعت أن تصور الخروج نفسه بطريقة حلمية ، بينما تعطي الحاجة «أم علي» تفسيراً واقعياً بعيداً عن الحلم كل البعد ، ومطابقاً للتقليدية التي تربّت عليها . يتوافق منطق الحاجة «أم علي» مع «الشيخ» ، وبالقياس على ما تمثله شخصيتها «أم علي» و«الشيخ» من قطاع المجتمع ، فإن «ديرة الولي» كلها لم تفكر يوماً في التفكير حلمياً بأمر خروج مهدي .

بين حلم أمه الذي حرّضه حلم والده ، وبين تقليدية المجتمع في «ديرة الولي» ، يعاني «سلامة» (الابن) تشوشاً واضطراباً شديدين ، يزيد ما جاء في الأوراق التي بعثها والده من فرنسا الأمر تشوشاً وإرباكاً ، ويعطي للوقائع والأحداث اختصاصاً وتعاركاً ، تجعل كل فكرة فيه ، الفكرة المقابلة لها خاطئة ، وأقل قدرة على إقناعه بمنطقيتها . و«سلامة» الذي لم يعرف

والده إلا ورقاً ، يرفض أن يصدق أية حكاية وبالأخص تلك التي جاءت في الورق ، فهي بنظره حكايات ألقها والده ووالدته وأخذها من الكتب لـ «يضحكا» عليه . وفي الوقت ذاته ، لم تكن تقليدية «أم علي» لتمثل رأياً ينقل أن يصدق أو أن يؤخذ بمصدقته ، و«أم علي» برأي «سلامة» بد (نص عقل) لا يمكنها الحكم على الأمور بتوازن ، وفي نواحيها على ميتي القرية يقتنع «سلامة» بأنها تمثل الحزن على الآخرين لتحزن على ذاتها (بتبكي على حالها) ، نتيجة لذلك كله ، يجدها «سلامة» أبعد من أن تقتنع بما تفوّهت به حول خروج والده . الرواية في الورق ، ورواية «زهرة» ، ورواية «أم علي» ، ثلاث روايات مختلفة حول والده ، تقود «سلامة» عبر تدرج التحليل ، والتفكير ، والتوهان بين معنى الكلام وحرفيته ، إلى الفهم ، وإلى القرار .

انتقال الإنسان من معنى الجسد والحضور المادي إلى معنى الكلمة / الأثر والحضور المعنوي ، فكرة جعل نص المسرحية يقودها بين محكات الأحداث ويؤرجحها في مخيلة «سلامة» ، ويتدرج بشخصية سلامة الحائر ، الضائع ، المتعثر أمام فهم فكرة حضور والده رغم غيابه متمثلاً الورق إلى «سلامة» الناضج ، البعيد عن مادية وتقليدية الناس حوله . تبدأ المشكلة بوصول رزمة الورق كتركة لغوية يورثها الوالد لـ «سلامة» الذي لم يره في حياته . الحلم ، هذه القدرة التي جعلت الوالد غريباً في أهله ، وعرضة لما نسجوا حوله من قصص ، والتي جعلت الوالد يترك بلاده آملاً أن يعود إليها بما يغيّرها ، لم تكن لتتوافر عند «سلامة» بوصفه واحداً من أبناء «ديرة الولي» . ورغم ذلك يقرأ «سلامة» حلم والده المكتوب ، ويفهم رويداً رويداً كيف جعل الحلم والده يحفظ تاريخه كفلسطيني وكعربي ، لدرجة العيش فيه أثناء تواجده في واقعه التاريخي ، الذي لم يستطع المجتمع التفكير فيه على أنه قابل للتغيير والتبدل تماماً كما حدث تاريخياً في المنطقة .

وأصبح الواقع بعيون سكان «ديرة الولي» في جلافته ومرّ الانكسار الذي يملؤه الصورة الوحيدة التي فهموا بها حياتهم ، ومماتهم ، أيضاً . وكيف أن والده إنما أراد من إرسال سيرته إلى ولده لا أن يضعيه في متاهة لغوية تحتشد فيها الإشارات التاريخية المعقولة والتسلسل واللامعقولة ، أكثر مما أراد له أن يسير بعقله نحو نضوج حلمي يمكنه من التفكير بشكل بؤري الأبعاد لا سطحيها ، حتى يتسنى لـ «سلامة» أن يعي أكثر مما تظهره الصور الثابتة .

و«سلامة» بين الأوراق وما فيها ، وبين والدته ، وصورة والده / القناع / «العباءة» ، ومن حوله ، تردد بين التصديق وعدمه ، تأرجح بين الفهم واختلاله ، بين التفكير بمنطق الأوراق التاريخي ، والحلم الذي تحدّث عنه والدته ، أو بمنطق الحاجة «أم علي» (أبوك سافر تيجوز) ، عنده كازيات وبارات هناك والذي ما هو ، كما سبق وذكر ، إلا منطق سكان «ديرة الولي» كلهم . كل هذا دعا «سلامة» إلى عيش حالة سؤالية دائمة ، ينتقل بها من السؤال إلى تحليل الإجابات . فيبن كل حين وحين ، يعود «سلامة» إلى والدته (بما يا حبيبي فهميني) ، كلما تعقد أمر القصة وتعدّد مستويات الفهم . وكلما زادت الأجوبة ، ترك «سلامة» الأسئلة لينتقل إلى مرحلة التحليل والتفكير وربط الأحداث (هدوء ، هدوء وهدوء) يطلب «سلامة» الهدوء لينقلب إلى ذاته ، يعيد ترتيب ما وصل إليه مما

لا يترتب تقليدياً . وتستمر الأحداث به على هذه الحالة إلى أن تأتي الضربة الحاسمة . فحين يأتي «جاك» الفرنسي متحدثاً إليه على أنه «سلامة» - والده، وحين تتكلم والدته الفرنسية، معللة مقدرتها على استخدام اللغة بالحلم، تبدأ نظرة سلامة للحلم بالمعقولة، فالحلم خرج من كونه صوراً هلامية تعيش داخل المخيلة، إلى إمكانية تطبيق ذاتها داخل جلافة الواقع . واحتواء الحلم على أدوات التغيير كالثقافة التي جعلت زهرة تتكلم الفرنسية حين احتاجت ذلك، أوصل تفكير «سلامة» بالحلم إلى الإيجابية، وأصبح الحلم أكثر إقناعاً وأكثر كروية ويؤثر من ذي قبل .

بهذه المرحلة، يبدأ «سلامة» في المقارنة بين ما جاء من كلام «جاك» الفرنسي وما هو مكتوب في الورق، ويجد طريقه في فهم الأوراق، لدرجة أنه يتمثل والده ويتذكر حلمه . وحين ينتهي أمر الأحداث إلى مرحلة توزيع التركة، حتى وفكرة الموت لم تؤكد بعد، يترك «سلامة» كل الماديات للمهتمين بها حوله، ولا يستبقي لنفسه إلا على الورق .

نجح الكاتب في هذه المسرحية بتمثيل فكرة الحلم كطريقة للتغيير، وكان جعل شخصية سلامة العينة التي تتغير لأنها تسمع، وتفكر، ثم تصل، النقطة الأنجح في المسرحية . ف«سلامة» الذي وصل ثلاثينه وهو لا يعرف عن والده سوى ما كانت أمه قد روت له، والذي كان كغيره عصبياً على الحلم، استطاعت الصدمة التي فاجأته بوصول الأوراق، وبمعرفة كنه ما جاء فيها تحويله عن منطلق واقعه الأجرد، الخالي من الحلم . الوالد في الأوراق، كان يلبس أخضراً بأخضر ويعتمر قناع نسر، ويفعل ما لا يصدق واقعياً ومنطقياً، و«سلامة» في نهاية الأمر يصل إلى تحرر من ما كان عليه قبل قراءته لسيرة والده . مثله مثل غيره سيخر «سلامة» في البداية من هذه الصورة لوالده ووصفه، أيضاً، بأنه (نص عقل) لكن «سلامة»، وبعد أن يصل نضوجه، يعي معنى الاختلاف، ويرافق وعيه هذا، وعيه بعدم خطأ الاختلاف، وضرورة التفكير فيه قبل الحكم عليه . والحكم خارجياً صفة من صفات المجتمع التي لم يحتملها «مهدي» (الوالد)، ولم يحتمل انتقاد القشرة قبل التوغل إلى الثمرة . «سلامة» بعد كل هذا، يوصله التفكير بيؤرية / الحلم، إلى التصديق، والفهم لكل ما كان في الأوراق، فيصل بذلك إلى تواصل مع والده، وإلى تجاوز ضرورة الحضور المادي لشخص والده كي يعرفه، حيث تركت اللغة أثراً مستمراً سيبقى مع «سلامة»، ويبقى لمن سيرث فكره .

منتج ع رمانه

مستوى المسرح أم لا مستواه!

حين افتتح «مسرح القصة» في رام الله، طنت وسائل الإعلام ورنت على (التوبة الثقافية) للمواطن الفلسطيني، وتركه لردته التي ابتلي بها بعد الانتفاضة الأولى، وأصبح لا يتوانى أحد عن المراهنة على ما انولد من إيمان عند المواطن الفلسطيني بضرورة تواجده المسرح كجزء من حياته الثقافية، تماماً كما هي الحال بالنسبة لباقي الفنون التي استوعبها المجتمع

قبل المسرح، حيث لم تؤثر أي من حالات الانتفاضة الأولى عليها كما أثرت عليه المسرح، وجعلت منه أكثر من ثانوي وأكثر من مهمش، بل على العكس من ذلك، ساعدت في إغنائها وإعطائها المادة الخام، ما أدى إلى تطورها وامتدادها دون المسرح الذي ظل يعتبر ثانوياً .

في تموز من الصيف الماضي (2001) عرض مسرح القصة مسرحية «مش ع رمانه» لإخراج المخرج «رؤوفوس نورس» من «المسرح الملكي البريطاني»، والتي كتب نصها الأصلي ديفيد غريغ، حيث قام بالترجمة جورج إبراهيم من مسرح القصة نفسه، وهذه المسرحية تستحق فعلياً، ورشة نقد كاملة، لما تحمل مشاهدتها من خطر على صورة الفلسطيني

المواطن، وعلاقته مع محتله، ومع ظروف احتلاله . طوال فترة عرض المسرحية، سيطر على ذهن مثل شعبي يقول: «ضحك على اللحي». الإخراج، وللإنصاف، محكم تمام الأحكام، مسرحية مخرجة حسب الأداء الحركي بشكل مميز، والموسيقى والإضاءة معتنى بهما كما يجب، إلا أن هذا التميز وهذا الإحكام لم يتوافقا بالمرّة مع مستوى النص، ومستوى الفكرة التي عرض بها هذا النص .

كلمات الحوار العربية، والتي استخدمت لجر المشاهد إلى الضحك، طالما أن الحوار لم يحمل ما هو مضحك كفكرة منتقدة، أكثر مما حمل ابتداءً في التناول، جعلت من المسرحية مهزلة على خشبة مسرح . صحيح أن المسرح لا يجب أن يخلو من السخرية اللاذعة التي تدمي بقدر ما تضحك، لكن على النص أن يملك أدوات الإضحك التي تتخذ موقع السكن من الحقائق والوقائع، وأن يكون للنص هدف يوحي بالضحك ولا يستجديه، خير للمسرحي أن يلبس ملابس المهرج وينتقل بمواهبه من قاعة المسرح إلى خيمة سيرك إن كان يعتقد بأن مهمته الإضحك، فقط .

كاتب المسرحية اختار أن يلعب لعبة ذكية، أحد أهم قواعدها تنويه عقل المشاهد الفلسطيني على الأخص، وثبته عن التفكير بمخلف الصور، وخلف الضحك . تبدأ المسرحية بمشهد، ويستكمل المشهد ذاته بأخرها، مشهد الطفل الذي يحلم أن يطير، ولا يكون طيرانه إلا فوق الغرفة التي يجلس فيها الجندي على الحاجز الإسرائيلي، وتختتم المسرحية بصورة الصبي فوق الغرفة ينزل ويأكل رمانه . هذا المشهد المبتر للعاطفة، سواء عن طريق الخلفية الموسيقية المرافقة له، أو عن طريق الإضاءة، تم استخدامه مرتين، إنما ليضل المشاهد في أول المسرحية، ثم ليشوش أية فكرة التقطها عرضاً في آخر المسرحية، فالخطر الكامن في مسرحية كهذه لا يمكن إخفاؤه دون لعب تضليلية كهذه اللعبة .

الفكرة التي اختيرت كبداية للمسرحية بعد هذا المشهد، كانت ستصبح جميلة لو اهتم مُعدُّ المسرحية أكثر بمستوى تقديمها، لكنه بدل أن يربط الفكرة بحركات وأداء الممثلين، جعل يسطحها بتكرار الكلمات التي توضحها أكثر من ما يجب، بل إن النص جعل يلوك الفكرة حتى نهاية العرض . وهذا الابتذال جعل معد المسرحية ومعربها يدخل أفكاره إلى مأزق التناقض، ومأزق أخطر هو في فحوى الفكرة نفسها، فتمثيل وضع الحواجز الإسرائيلية بين عصب حياة المواطن وأهم حاجاته الأساسية لبقائه حياً وبين أن يحصل عليها، جانب كان يمكن تطويره دون الخوض في تفاصيل ليست مهمة على الإطلاق لتصوير الفكرة كما

حدث في المسرحية ، ويعترض هذا الجانب جانب آخر هو أن هذا المواطن ذاته ، وقد حال الحاجز الذي أقيم وسط داره ، دون تمكنه من استخدام دورة المياه ، قام بسرقة إخوانه الذين يعانون مشكلة تفهم على أنها بمستوى مشكلته ، وهي بيع محاصيلهم لتحصيل لقمة العيش ، وقام بالإيقاع بينهم أكثر من مرة ، بل وإنه نفسه أقام حاجزاً من المادة نفسها التي أقام الإسرائيلي بها حاجزه ، وإن استخدم المخرج ورق (التواليت) كمادة القطع ليدم بها فكرة الحاجز الإسرائيلي ، فإنه ألصق هذا الورق بيد الفلسطيني المواطن ، صاحب الدار المحتلة ، المنفصمة إلى جزئين لا ينفصلان : المواطن وحاجات حياته ، وجعل منه صورة أخرى عن محتله .

وإذا ما تركنا صورة صاحب الدار هذه ، وحاولنا توجيه النظر إلى صورة التاجر الفلسطيني في المسرحية ، هذا المسكين الذي زرع محصوله وجاءت الحواجز تمنع عنه رزقه ، تحول في المسرحية إلى جشع لا يوقفه عن تحصيل نفوذه ببيع أحلام ابنه الشاب . الخطر في صورة هذا الفلسطيني هو ما توفره الصورة من تبرير لتصرفات جنود الاحتلال على الحواجز ، فالجندي لا يمنع الفلسطينيين من المرور إلا لأنهم يحتلون ، فالتاجر لم يكن يزف ابنه ، بل يزف بضاعته ، وعرس ابنه ما هو إلا «الحجة الإنسانية» التي يستعطف بها الإعلام الفلسطيني قلب الرأي العالمي ، مغيباً بذلك حقيقة كون التاجر لا إنسانياً في الأصل ، وحقير الأهداف ، لا يضيره عن القرش شيء . ولم يتوقف كاتب المسرحية عند هذا الحد ، بل إنه صور توحيد الفلسطينيين وتجمعهم على رأي واحد ، بدمى تحركها نفود التاجر الآخر من الجهة الأخرى للحاجز ، والذي يقابل جشعه ضعفً جشع التاجر الأول ، وتضرب صورة ابنة هذا التاجر بفكرة الوحدة المجتمعية وتصور شخصيتها اغتراباً شديداً الأثر ما بين التاجر وابنته ، ويجعل من الابنة ، ورغم الدرجة العلمية التي حصلت عليها تسير في مسيرة الغش والاحتيال على مشاعر الشاب ابن التاجر الأول ، دون التفكير في اعتراض يتوافق ودرجة التعليم التي تلقاها ، والتي يحاول النص تصويرها بهوة ما بين تفكير الابنة ووالدها ، ويصور لا جدوى التعليم لأبناء المجتمع الفلسطيني ، بسبب بعد واقعهم عن أسباب التطور والتقدم التكنولوجي والمعتمد أساساً على التطور المجتمعي .

النص يحمل إشارات خطيرة جداً ، كل مشهد فيه ، وكل شخصية تحمل خلفها مصيدة لصورة الفلسطيني ، وبدل أن يترك مجالاً للفلسطيني المشاهد أن يتنبه للأذى الذي يلحق به بعد عرض مسرحية كهذه ، يقوم معد المسرحية بحشد أكبر عدد ممكن من المواقع لذكر مبتذل الكلام والناابي منه ، ومما لا يتوقع من مشاهد يسمعه في مسرحية إلا أن يضحك ، ويضحك كثيراً ، لكنه ضحك رخيص ، بل حتى مجاني ، ومبتذل كمنسب ، لا يترك أثراً أكبر من فتح الفم وإظهار الأسنان حتى النواجد والقهقهة ، ولا شيء بعد ذلك ، المشاهد يتعود أن هذه الكلمة أو تلك ستقال في أي وقت ، ويبقى جل تركيزه في انتظارها ، الأسلوب مبني على فكرة التعود ، وما أخطر هذه الفكرة ، تكرار ذلك النوع من الكلمات ، في وتيرة مستمرة ، يجعل المشاهد ينتظر ، لماذا؟ ليضحك ، والفكرة؟ العوض علي الله !

أكبر خطر في هذه المسرحية فعلياً ، يتمثل أكثر ما يتمثل في قدرة كاتبها

ومخرجها على استخدام المقابلة بين الأفكار التي يحملها النص وبين تفاصيل الديكور ، وشكل المسرح ، كل تفصيل وكل أداة استخدمت على المسرح حملت معنى وترميزاً معيناً ، كل واحد أخطر من سابقه ولا حقه في ذات وقت . كل تفصيل ، مهما صغر أو كبير :

-الحاجز الاحتلالي وسط البيت/ صاحب البيت صورة العن من صورة المحتل .
-التاجر الفلسطيني يريد بيع حلم ابنه لبيع صناديق الرمان/ الحاجز الإسرائيلي كله مبني من صحاحير الرمان .
-ورق التواليت يشكل حدود الحاجز/ يستخدمه صاحب البيت لوضع حاجز مشابه .

-حاجة الفلسطيني الملحة إلى الحياة/ حاجة المحتل إلى الفلسطيني ليبنى له مقومات الحياة .

-الصناديق المليئة بالرمان تشكل صورة خراب بيت التاجر لكسادها/ الصناديق الفارغة تبنى منها المستوطنة .

وقد يبدو في المقابلة الأخيرة ، لأول وهلة ، أن الكاتب إنما يتعاطف مع الفلسطيني الذي تدفعه حاجته إلى العمل في بناء قوة المحتل ، لكن الحقيقة معاكسة تماماً ، فالكاتب ومن جديد ، يجرد الفلسطيني من مواطنته ، ومن حقه في المطالبة بأرضه : هو من بني للمحتل مستوطناته فوقها ، وهو من جعله القرش ينسى نذيته مع محتله ، وصراعهما التاريخي .

حتى أسمى ما يعتبر إنسانياً في الإنسان ، مشاعره ، ضرب الكاتب بها عرض كل الحيطان ، مسألة الحب في المسرحية مسألة محسوبة بالقرش ، الرمان لن يصل وبالتالي الزواج لن يتم ، الشباب الفلسطيني يتزوج لمصلحة ، والحب يأتي بعد ذلك ، الشباب الفلسطيني لا إنساني ، تكتمل المعادلة بعد ذلك ، ويكتمل التبرير ، فحقوق الإنسان إنما تطغى للإنسان ، والفلسطينيون بلا مشاعر ، وبلا أي مقومات تجعلهم يساؤون الضجة الإعلامية حول أرقام قتلاهم على يد المحتل ، أو بالأخص ، على يد (جيش الدفاع) المدافع عن أمن دولته . والمدافع ضد استمرار الشعب الفلسطيني ، هذا الإيقاع الذي يبدأ منذ أول مشاهد المسرحية وحتى آخرها ، يستدرج بالمشاهد مشهداً مشهداً ، إلى أن يصل به إلى اقتناع بهذا التوجه ، دون أن يعطيه فرصة التيقظ ، أو التفكير بعمق في ما وراء المشهد .

فكرة النص ككل ، بحد ذاتها مأساة فكرية لدى الكاتب ، وما يمكن أن يفهم من النص لا يمكن أن يتعد عن كون الكاتب ، إنما أراد أن يضرب بمواطنة الفلسطيني على كل المستويات ، ليظهره بصورة الغشايش المنجرف خلف مصالحه الذاتية ، والذي لا يعيقه أي رادع أو وازع عن الإصرار بأخيه المواطن .

إنه لم يتحدث عن العميل ، وتلك هي الكارثة ، تحدث عن مواطن عادي ، من المفروض أن الظلم الإسرائيلي واقع عليه بشكل مؤلم ، ورغم ذلك فقد أعطاه في المسرحية ما أعطاه من مشابهة للمحتل ، ونحن نعرض هذا النص في مسرح القصة ، رائد حركة التوبة الثقافية ، لجمهور وضع ثقته لدينا ، وأدخلنا إلى جدول يومياته ، كحاجة حياتية .

بعد كل هذا ، ينبغي لنا أن نسأل من هو المسؤول عن هذا النص الخطر :

اضبطوا الساعات الديكور والتشخيصات في تصوير المخيم

«تحكي المسرحية عن اللحظات الأخيرة من انتظار دام عشرين سنة؛ فتاة عانس من عائلة بسيطة بمخيم للاجئين، تنتهي لاستقبال الخطيب الذي كان من المفروض أن يتقدم لخطبتها قبل عشرين سنة، حيث انتظرتة وعائلتها طوال الليل ولم يأت . . . وها هو بعد عشرين سنة من الانتظار سيصل ، أخيراً ليطلب (يدها) مرة أخرى في الساعة التاسعة بالضبط . كل الناس من حولها ينتظرون الخطيب القادم . أبوها، أخوها، عمها، وكذلك الجيران . كل منهم يحاول أن يساهم بطريقته في التحضير للخطوبة بحماس أكبر من الآخر . . . إلا الولد الخدم الذي لا هم له إلا كلبه العزيز الذي يشاطره عزلته القائلة، والأخت الحامل التي لا ترى في هذه المناسبة (السعيدة) إلا فرحة تمكنها من إظهار نجاحها الاجتماعي، وتعتقد أنها حققتة عندما غادرت المخيم لتعيش مع الزوج العزيز في حارة أنيقة، من ذلك النوع الذي أصبح ينبت بشكل مضحك حول المدن الكبيرة . . .

مع مرور الوقت يتضح أن الجميع ينتظرون الخطيب - الذي قد يأتي وقد لا يأتي - ليس لأنهم قلقون على سعادة ابنتهم العانس، ولكن لأن كل واحد - بينه وبين نفسه - ينتظر لأنه يعتقد أن قدوم الخطيب مناسبة للتعويض عن الماضي، وربما تحقيق حلم ما يزال معلقاً . . .
والسؤال المطروح : وإذا لم يأت الخطيب . . . ؟»

هكذا قدّم مسرح القصة لمسرحية «اضبطوا الساعات»، تحت عنوان «تأليف جماعي» عن مسرحية لمحمود دياب من إعداد جورج إبراهيم، في كتيب برنامج عروض القصة الشهري .

أول ما يلفت نظر المشاهد قبل الدخول إلى جوّ عرض المسرحية هو، الديكور؛ فديكور خشبة المسرح كان يُظهر محاولة المخرج نقل صورة المخيم الفلسطيني، وتداخل البيوت فيه إلى درجة يصعب فيها تمييز بيت عن آخر، وحتى أن المخيم يبدو بصورة بيت واحد .

هذا البيت الواحد الذي احتوى أربعة زوايا رئيسية، منزل عائلة «جيننا»، الفتاة التي تنتظر خطيبها منذ عشرين عاماً، وهو عبارة عن غرفة وصالون يتوسط خشبة المسرح . بيت الصحافي، حيث الهاتف الذي يستعمله كل سكان المخيم، والمليء بالأحذية . بيت المهندس الذي يريد إدخال التكنولوجيا إلى المخيم . والبار الذي يجلس فيه العم السكير، والأخ صاحب الكلب .

الديكور بشكل عام يصف تداخل الحياة، والتغاضب جانب الخصوصية من

كاتبه الأصلي؟ أم العرب؟ فلنفترض جدلاً أن النص ترجم حرفياً عن أصله، فهل يجب أن نأخذ ما كتب الأجنبي عن حياتنا وعن همومنا بذلك الشكل، ونحن أعلم الناس بماهية مجتمعنا وماهية وضعنا وظروفنا أمام الحواجز أو خلفها، أم أننا لإيماننا بقدرات الأجنبي الخارقة، لن نغير أي حرف من أحرفه المقدسة التي كتب فينا وهو الذي عايش حياتنا شهراً أو شهرين !

لماذا هذا الاعتماد الكلي على الأجنبي في تمثيل وجهات نظرنا، حتى فيما لا يعرف أحد عنا سوانا!

والخبرات الأجنبية أفة إذا تركناها فإنها تستفحل، لتدخل إلى عالمنا رؤى غير دقيقة وغير متممة في واقعنا . المشاهد الكسول الذي تحاول مسرحية من هذا النوع خلقه، بل وترويض المشاهد المتحفز ليصبح من نوعيته، هو لقمة سهلة، وما أسهل أن يحمل الفكرة الجاهزة التي قدمتها له المسرحية بوعي أو دون وعي في تصرفه مع من حوله بغض النظر عن من «سيكون حوله»!

داخل عرض مسرحية «مش ع رمانه» كان التساؤل واضحاً بين المتفرجين الذين اعتادوا مستوى مسرحيات القصة السابقة - أو ما سأسميه ما قبل مسرحية «مش ع رمانه» - حيث أن هذه المسرحية تمثل تدنياً واضح المعالم، واستخفافاً لثقة المشاهد التي منحها لفرقة مسرح القصة، لقد بدا الحضور كأنما صعقوا بتيار كهربائي أمام ما كان يدور من ضعف في النص ومراعاة في الأفكار على الخشبة، وكان واضحاً جداً أن المشاهدين ظلوا من بداية العرض إلى انتهائه في انتظار للعرض الحقيقي، كأنما كان ما شاهدوه تحضيراً للدخول إلى جو المسرحية، لكن ما حصل للأسف، أن المسرحية بدأت وانتهت، والمشاهدون ينتظرون المسرحية!

فهل ستأتي مسرحية في العروض اللاحقة للمسرحيات اللاحقة، أم أن المشاهد سيبقى منتظراً إلى أن يمل الانتظار، ويقرر أن يفعل ما سيبدوله أكثر أهمية؟

لم يأت استخدام مسرحية «مش ع رمانه» بغرض مهاجمة مسرح القصة، بقدر ما هي محاولة لتذكير كل الأشخاص الذين يعتقدون بأن لهم مع المسرح ما لهم من المهبة والقدرات المطلوبة، أن يحترموا مشاهديهم، وأن يحرصوا على الارتقاء المستمر بمستوى ما يتم تقديمه، نعلم أن الاستمرار المستوى نفسه مأخذ سيء على أي نوع من الأعمال الفنية، فما العمل إذا تدنى المستوى بتلك الفظاعة .

على المسرحيين الاهتمام بمستوى النص تماماً كما يهتمون بمستوى الإخراج، وكل التقنيات الأخرى المتعلقة بعرض أية مسرحية، كهندسة الضوء والصوت وما إلى ذلك من أمور، تشكل كلها مجتمعة صورة مهمة للخروج بمسرحية متكاملة، وأي خلل في أي واحدة سيؤثر حتماً في مستوى العرض .

وإذا ما اتفقنا جميعاً على أن ثقة المشاهد الفلسطيني قد عادت إلى المسرح، فمن المهم الاتفاق على ضرورة وضع الآليات الصحيحة، والتخطيط القوي للمحافظة عليها، كي لا نعود كل مرة من مرحلة التطوير إلى مرحلة البناء الأساسية وإعادة الثقة، بعد كل هدم نقوم به لانحرفنا بشكل أو بآخر عن الفهم الصحيح لما نقوم به .

حياة سكان المخيم، حتى أن حادثة الخطبة تصبح هم السكان جميعاً، ويصبح كل له دوره وواجبه في التحضير لمناسبة خاصة/ تجعلها حياة المخيم مناسبة عامة.

في جعل أمر الخطبة معلقاً عشرين عاماً، ينجح الديكور بإدخال صورة انعدام الخصوصية هذه، جانبياً، ليتسنى بعد ذلك لأحداث المسرحية تصوير النتائج وإظهار أبعادها. فـ«جينا» التي بلغت الثامنة والثلاثين من العمر قبل أن تتزوج وذلك لاقتناعها بشخص معين لم يأت قبل عشرين عاماً لخطبتها كما وعد، تضطر إلى القيام بكل التحضيرات المطلوبة، وتضطر إلى تحمل تدخل من حولها، وتحمل الألم الناتج عن أمر الانتظار الذي طال وظل يطول، وتحمل نظرات من حولها وتعليقاتهم على الأمر.

حالة التحمل والإرضاء هذه، جعلت من وضعية الانتظار وضعية مقلقة، ومؤلمة أكثر مما كانت ستكون عليه لو لم يكن الجو جو مخيم. تصوير حياة المخيم كان هماً واضحاً لمصمم ديكور هذه المسرحية، إلى درجة جعلته يقع في فخ أنهماكه هذا، حيث أضاف إلى وجوه الممثلين إشارات مرسومة، بعضها ارتفاع أحد الحاجبين، نصف شارب، وشوارب قطة، كلها إشارات تظهر تفنن المصمم في تصوير الاختلاف. اختلاف نمط الحياة، اختلاف يفهم على أنه واقعي وتصويره كان ناجحاً بشكل ملموس، أما اختلاف البشر فهذا لا معقولة فيه. اختلاف نمط الحياة شيء، وتشويه صورة هذا القطاع الكبير من مجتمعنا الفلسطيني شيء آخر.

وفي هذه الحركة تجدير وتعميق لمسألة التفرقة والطبقية داخل مجتمعتنا، وتشجيع النظرة الدونية إلى سكان المخيمات، هذه النظرة الغير عادلة، وغير مقبولة، لا على صعيد النكتة ولا على أي صعيد آخر، فالتفرقة التي يستخدمها المحتل لتمزيقنا، لا نستخدمها بهذه الطريقة، تأتي عرضاً، والمشاهد لا يفكر فيها تماماً، لكنها/ الصورة تدخل المخيلة لتتفاعل مع المصطلح.

وتأتي النتيجة: مصطلح «مخيمجي» أي ساكن المخيم، سيرتبط كيميائياً بالصورة المعروضة، وتنتقل الكلمة من مرحلة المصطلح إلى مرحلة المفهوم، فأى شخص يختلف تكوينه الجسدي بشكل أو بآخر شبيه بما جاء في المسرحية، سيلحق به اسم «مخيمجي»، لتنتقل الصورة من واقع ألم الحال الفلسطيني بسبب الاحتلال والتهجير، والشتات، إلى ألم السخرية والستيمة غير ذات الحق.

تتناغم هذه الإشارات مع بناء الشخصيات في المسرحية، ويمثل تداخل تأثير الجانبين معاً أكبر طريقة في تصوير النظرة الاجتماعية المختلفة لابن

المخيم، والمبالغة فيها. ولنبداً بالصحافي الذي يحضر نشر تهنئة في الصحيفة لـ«جينا» بالمناسبة، هذا الصحافي المتمرس، كونه ابن مخيم، لا يفرق بين كلمتي ينعى ويزف، فيبدأ التهنئة بـ(ينعى). المشكلة هنا تأتي في تسخيف قدرة ومدى أهلية ابن المخيم على العمل خارج المخيم. ويأتي تسخيف صورة هذا الصحافي، والنيل من شخصه إلى ذروته، في جعله يسرق الكلب، إيماناً منه بأن لحس الكلب لأصابع قدمه، سيصلح من أمرها، وهو يملك ستة أصابع لا خمسة، نتيجة تشوه خلقي. هذه الصورة التي يدعها امتلاء بيت هذا الصحافي بالأحذية التي لا يستطيع أن يلبسها، لتصوير أسلوبه في التعويض عن النقص الذي يشعر به.

في الاتجاه نفسه، يأتي بناء شخصية المهندس، هذا الذي لا هم له طوال المسرحية إلا في إدخال التكنولوجيا إلى المخيم. وإدخال التكنولوجيا، قد يبدو هدفاً ممتازاً، إلا أن الطريقة التي يتم فيها الأمر تفضح نظرة دونية بحتة. يصور النص وجه التكنولوجيا الوحيد في الموضوع هو جعل كل شيء في المخيم يعمل بالضغط على أي زر في (الريموت كونترول) حتى المهندس نفسه.

يترك المهندس أهم الأشياء، وكل المشاكل في المخيم مهمتهاً، في أمر جعل باب منزله يغلق ويفتح بالضغط على الأزرار، وهذا المهندس الذي تنزع عنه بشريته شيئاً فشيئاً، ومشهداً فمشهداً، من خلال ابتعاده عن الاهتمام بأي شيء عدى اختراعاته، يقوم بقتل كلب الأخ المسكين في نهاية المسرحية.

كامل، الأخ الطموح، الذي تشغله أحلامه عن واقعه، فيترك عائلته واقفة تنتظر أن يصورها، ويحلم بمنزله الذي سيعلق فيه الصورة، وينقل حلمه هذا على - حياً ومباشراً - على الهاتف لخطيبته، ثم ينسى كل ذلك ويعود يحلم بأن يصبح لاعب كرة، ويتشتت من مكالمته إلى أخرى بين حلميه وبين الحديث إلى خطيبته، إلى أن تصل به حالة الانتظار بتعقدها وتراكمها إلى وضع عقلي سيئ.

الأخت منال، تدخل المسرح بملابس تظهر ملياً أنها لا تناسبها، هذه الملابس تصور شكل الحياة الزائفة التي اعتادتها خارج المخيم، فخارج المخيم، منال تعتمر باروكة شقراء، وحذاءً عالياً وما إلى ذلك من الأمور المصطنعة. لماذا تصبح منال زائفة خارج المخيم، وحين تدخله تعود إلى شكلها الأول وأصلها.

سؤال يتبادر إلى الذهن ملحاً أمام الاختلاف الكلي الذي تصير إليه شخصية منال بعد أن ترمي عنها زيف حياتها الخارجية، فنلك الشقراء اللثيمة المصممة على إيذاء مشاعر أختها، تصبح أختاً طيبة، تهتم

بمصلحة أختها، وتساعدتها في التحضير للفرحة المنتظرة . تختلف نظرة منال التي تركت المخيم وهي في السادسة عشرة من عمرها، عن نظرة جينا التي بقيت فيه حتى سنتها الثامنة والثلاثين، ويعطى هذا الاختلاف إشارة لونية، حيث ترى منال أن لون ربطة العنق الخضراء أكثر مناسبة من الحمراء، في حين ترى جينا العكس، وباقي إشارات الاختلاف تتضح في أسلوبهما في النقاش .

أما شخصية العم، التي جاءت كشخصية عائمة في أول المشاهد، لا أهمية في وجودها أكثر من إضافة فكرة وجود الفساد المجتمعي داخل المخيم، إلى أن تطور دورها إلى تصوير ضمير الأب في حالات بسيطة في المشاهد الأخيرة من المسرحية . فالعم، هذه الشخصية الثانوية يذكر الأب في تلك المشاهد بذنبه في حال ابنته التي وصلت إليه، وكيف أنه السبب في جعلها لا توافق على أي عريس طوال عمرها، لتبقى إلى جانبه خاصة بعد وفاة زوجته .

أما شخصية الأب فهي ورغم تواجدها المكثف داخل المشاهد، لم تكن بأهمية باقي الشخصيات، حيث ما زاد وجوده إلا في استكمال صورة العائلة وفي زيادة ضغط الانتظار .

شخصية خليل، الأخ الذي يعمل كل شيء دون الانتباه إلا إلى كلبه، شخصية تمثل صورة التفكك الاجتماعي، والتفكك العائلي، حيث يبقى هذا الأخ بعيداً عن أية محادثة أو إبداء رأي في أمر الخطبة، رغم انها مائة التام في المساعدة، وتبقى علاقته الواضحة فقط مع كلبه . والكلب يلبي حاجة هذا الأخ إلى دفء الانتماء، وحميمية العلاقة الاجتماعية مع من حوله، فمشكلة خليل الاجتماعية هي في افتقاره إلى التفهم وإلى الوعي بحاجاته، وتظهر صورته في معظم مشاهد المسرحية حيادية في الشعور تجاه كل من حوله، إلا في مشهدين . حيث وقف يغني لـ «جينا» ممسكاً بكفيها، حين شعر بألمها بعد سخريه أختها منال منها ومن سنواتها الثمانية والثلاثين . المشهد الثاني كان حين مات كلبه، حيث حمل السلة بحزن عميق وجلس مكان كلبه محتضناً جثته .

الديكور والشخصيات إلى جانب الحوار، تفاعلوا بشكل تام لتصوير الحياة داخل المخيم، وتصوير ذلك التداخل الحياتي الذي فرضته المسألة على اللاجئ/ أعضاء هذا المجتمع الذي تفصل داخل المجتمعات الغربية، تماماً كما تفصل داخل مجتمعنا الفلسطيني الواحد .

أحداث المسرحية، ومن خلال فكرة انتظار العريس الذي لم يأت في المرة السابقة وفي الانتظار السابق، وفي عرضها كيفية تشتت أهالي المخيم في التحضيرات التي لم يكن لها أية أهمية تخص موضوع الخطبة سوى انشغال الجميع بالأمر ولو من ناحية لا جدوى لها، كل ذلك،

شئت هدف العرض، فالمسرحية لها أن تسخر وتنفذ من الحقائق الخاطئة والمطلوب تغييرها، إلا أن هذه المسرحية تضع تصوراً شكلياً مختلفاً لسكان المخيم، رغم أن الاختلاف الوحيد هو اختلاف الأسم . واختلاف الذاكرة . وتضع كذلك حدوداً أعلى أسلوب الحياة داخل المخيم، وكيف أن لا حياة حقيقية لابن المخيم خارجه، وأن ابن المخيم خارجه يصبح كتلة من الزيف، يعتمر ما ليس له ولا يناسبه من أشكال الحياة، أي أن ابن المخيم عليه أن يبقى بصورة المسكين المشرد كي تضمن له حقوق العودة . وحتى قضية انتظار ابن المخيم لعودته تصبح عرضة للشك حين تختلف حياته عن أمها .

وفي حين يختتم آخر مشاهد المسرحية الفكرة، بتعداد مساوئ الحياة في المخيم، أثناء الانتظار، وذلك عن طريق جلوس كامل/ الأخ على يمين المسرح، والصحافي على اليسار، والمهندس وسطهما، جملة بعد جملة وبين كل اثنتين كلمة «وينستنا»، مثل، «خبص المخيم . وينستنا . كيف رجلك . السلام عليكم . وينستنا . شتا الدنيا . بس مبسوطين . وينستنا . . .» يختتم مشاهدوا المسرحية بحثهم عن الخط الواصل بين الانتظار الذي بني عليه اسم المسرحية، وبين غرض معد المسرحية من تصوير المخيم على هذه الشاكلة، وغرضه من عرض المسرحية بحد ذاتها، وهي تسير في مثل اتجاه كهذا .

باسمة التكروري