أحمد إسماعيل إسماعيل: الكتابة المسرحية تملأ نفسي بالراحة والمتعة برغم المشقة

أخفق أحمد إسماعيل إسماعيل في اجتياز اختبار مسرحي جرى في مدرسته الابتدائيَّة في مدينة القامشلي، أقصى شمال شرق سوريا، فكان ذلك بمثابة نقطة تحول جعلته يتمسك ويغوص في العوالم السحريَّة لأبي الفنون، فكانت الحصيلة مؤلفات عديدة، وجوائز، ومشاركات في أكثر من محفل مسرحي. وإلى جانب كتابته للنصوص المسرحيَّة للكبار وللأطفال، فإن أحمد إسماعيل يكتب القصة القصيرة كذلك، وقد استقر في السنوات الأخيرة في ألمانيا، وبرغم الهدوء وراحة البال اللذين منحتهما له إقامته الألمانيَّة، لكن إسماعيل يشكو من غياب النشاط المسرحي في منفاه الاختياري، فهو يجهل لغة البلاد الجديدة، ومن ثم لا يستطيع أن يتفاعل مع ما تقدمه من عروض مسرحيَّة.

إبراهيم حاج عبدي
إعلامي وناقد ثقافي من سوريا

وبعيداً عن الطقوس المسرحيَّة، يسعى إسماعيل، في هدوء الأيام الضجرة، إلى استحضار أطياف كتاب أثروا تجربته، من سعد الله ونوس، إلى هنريك إبسن، وصولاً إلى تشيخوف، المفضل لديه. يستعين بنصوص هؤلاء الأسلاف للتغلب على الملل، وإيجاد فسحة مسرحيَّة خاصة تبقيه على تواصل مع سحر المسرح الذي لا تخمد جذوته في روحه. هنا حوار حول تجربته المسرحيَّة.

• بداية نود أن نعرف كيف ولد الشغف نحو المسرح لديك؟ ما الذي دفعك إلى العوالم السحريَّة لـ «أبو الفنون»؟

- قد لا أبالغ لو قلت إن التمثيل فطرة تولد مع الإنسان، يظهر من خلال ما اصطلح على تسميته باللعب الإيهامي، وذلك بدءاً من سنته الأولى على مسرح الحياة، ولا يزول بانقضاء المرحلة العمريَّة الأولى ودخوله المرحلة العمريَّة الثانية التي يبدأ فيها

> **لشدة إعجابي بكتابات أنطون تشيخوف أجريت معه حواراً متخيلاً وأرسلته إلى صحيفة محلية**

بالتمييز بين ما هو واقعي وما هو خيالي، بل يستمر في هذه المرحلة أيضاً، وفي المراحل العمريَّة التالية، وإن بدرجات متفاوتة وتمظهرات مختلفة، تحددها جملة من العوامل: نفسيَّة، وإدراكيَّة، واجتماعيَّة.

وأنا، مثل غيري من الأطفال مارست التقليد، الشكل البدائي للتمثيل، منذ طفولتي، ولكن، وبرغم إجادتي تقليد بعض الشخصيات النمطيَّة التي كنت أصادفها في محيطي العائلي بشكل لافت، لم أكن أفعل ذلك عن وعي، أو بقصد ممارسة هواية، إلى أن أثنى عليّ أبي ورفاقه بصفة الممثل التي سمعتها للمرة الأولى، وذلك بعد أن مارست التمثيل على جارتنا التي طرقت بابنا في منتصف الليل، تسأل بفضول عن سبب علو أصوات رجال في بيتنا، فطلب أبي مني أن أخبرها بأننا نيام، والتزم وضيوفنا الذين كانوا في اجتماع بصمت مشوب بالخوف، ويبدو أنني أجدت تمثيل دور الشخص الذي ما زال النوم عالقاً بأجفانه، صوتاً وحركات، مما جعل الجارة الفضوليَّة تقفل عائدة إلى بيتها، وقد اقتنعت بما قلته لها، الأمر الذي أثار إعجاب رفاق أبي المجتمعين، فكالوا لي المديح وأطلقوا عليّ صفة: ممثل.

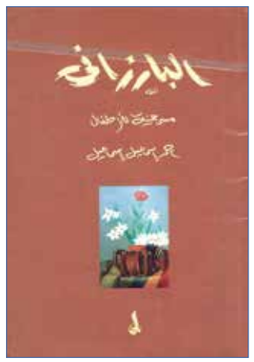
بعد هذا الحدث بسنوات عديدة، جاء إلى مدرستي الإعداديَّة مخرج مسرحي، ليختبر الأطفال الذين تقدموا للمشاركة في عرض مسرحي، وقد كنت واحداً منهم، وبعد اختبار قصير أفسده الخجل الذي ابتليت به، طلب مني هذا المخرج مغادرة القاعة بطريقة مهينة أثرت في نفسي وجرحت مشاعري، لأمتنع بعدها عن تكرار محاولة المشاركة في التمثيل داخل المدرسة وخارجها، ولكن طردي من باب المسرح ممثلاً، دفعني إلى اقتحام عالمه من الشباك، قارئاً له: تاريخاً وأدباً ونقداً، مع مواصلة ارتياد العروض المسرحيَّة المقدمة في مدينتي، ولقد كانت عروضاً كثيرة لفرق متنافسة، ولمدينتي قامشلي (أقصى شمال شرق سوريا) علاقة طيبة بالمسرح، إذ إنها والمسرح توأم، ولا مبالغة في ذلك، فقد تزامن بناء هذه المدينة الذي بدأ من سنة 1926 مع عرض مسرحيَّة «الملك ديكران» سنة 1936 وقدمته فرقة أرمنيَّة، والأرمن مكون من مكونات هذه المدينة التي تتصف بالفسيفساء القومية والدينية الجميلة.

• لكونك تكتب للأطفال والكبار، ما هي أبرز صعوبات الكتابة للطفل، وما الفروقات بينها وبين الكتابة للكبار؟

- يقول ستانسلافسكي ما معناه: لا تختلف الكتابة للكبار عن الكتابة للأطفال، إلا أن الكتابة للأطفال يجب أن تكون أفضل.

وهذه المعادلة ليست سهلة، ليس لعدم امتلاك الكاتب المعرفة اللازمة بأصول الكتابة المسرحيَّة للطفل، أو حتى نقص الموهبة، بل لأنه لا يعرف الطفل، ومعرفة المتلقي الصغير في المسرح أهم بكثير من معرفته في مسرح الكبار، فإذا كانت مساحة حريَّة الكاتب الذي يتوجه إلى قارئ راشد واسعة، وتسمح له بالتحليق في فضاءات النص البعيدة، والغوص في طبقاته العميقة، بل إطلاق صوته، وإن بحذر؛ فإن هذه الحريَّة تكاد تكون معدومة تماماً لدى كاتب مسرح الطفل، ناهيك عن شرط جد مهم وهو: تحديد المرحلة العمريَّة للطفل المستهدف، وحسن توظيف الكاتب لأدواته، فنياً وفكرياً، بما يلائم خصائص المرحلة العمريَّة المستهدفة.

ناهيك عن معضلة جوهريَّة تكمن في رد فعل المتلقي الصغير الذي يجهله المبدع، لأنه أسير رد فعل أولياء أمر الطفل، الذين ينوبون عن الطفل في اختياراته، ويصادرون رأيه، وذلك من خلال التعامل معه بصفتهم أوصياء عليه، لا مربين له، وبوصفه شخصيَّة غير ناضجة، لا شخصيَّة مستقلة ونامية.



• لا شـك فـي أن مسـرح الطفل مفهوم واسـع ومتشـعب، ولكن باختصـار، هل يمكن أن تقدم لمحة عن واقع مسـرح الطفل في سـوريا والعالـم العربي، وما هـي العيوب التي يعانـي منها هذا المسرح، وما المطلوب لتطويره؟

- لا ريب في أن البلاد التي تدجن الطفل في حظيرة المجتمع باسم التربية، لا يمكن أن يكون المسرح فيها سوياً، وبهذا الخصوص يمكنني أن أتحدث كثيراً، وبألم، عن حال الطفل في بلدي سوريا، حتى قبل هذه الحرب المجنونة، فأنا، وقبل أن أكون كاتباً للأطفال، معلم للمرحلة الابتدائيَّة، مارست التعليم في مدارس مدينتي لأكثر من ربع قرن، وقد امتلأت جعبتي بالكثير من مظاهر القهر الممارس بحق أطفالنا، وسياسة التربية غير السويَّة التي يمكن ملاحظتها في سلوكيات وردود أفعال الأطفال.

ولعل مشهد قدوم الأطفال إلى المدرسة بخطوات مترددة ووجوه كئيبة، وضجرهم وتلهفهم لسماع جرس الفرصة في الحصة الدراسيَّة، ثم مشاهدتهم أمام باب المدرسة أثناء الانصراف وهم يتدافعون ويتصايحون بفرح غامر يكاد يكون جنونياً، وكأني بهم يغادرون سجناً لا مدرسة، فرحين بالفرار من عصا وأوامر سجانين يحملون صفة معلم. لعل هذا المشهد المكرر يومياً، يختصر كل التراجيديا التي يعيشها أطفالنا.

ومن دون تفصيل يكاد يعرفه الجميع: فإن حال المسرح، كان

> **أبو الفنون يعد فسحة لتأمل وجودنـا ومجـالاً للحوار مع الذات والآخر والزمن.. إضافة إلـى ما فيه من قيم حضاريَّة متعددة**

وما يزال، أسوأ من حال المدرسة بكثير، إذ تمت أدلجته، وحصرت مواضيع نصوصه حول قضايا عامة باهتة، مستنسخة عن حكايا شعبيَّة أو وطنيَّة أو تاريخيَّة، أو مسرح تهريجي تجاري يقتصر هدفه على استدرار ضحك الأطفال من أجل سرقة جيوبهم. أضف إلى ذلك أن مسرح الطفل برمته وبكل أنواعه وتوجهاته، بلا خطة ولا مشروع، يقتصر جل نشاطه على المهرجانات السنويَّة المرتبطة ببعض المناسبات التي لا تعنيه.

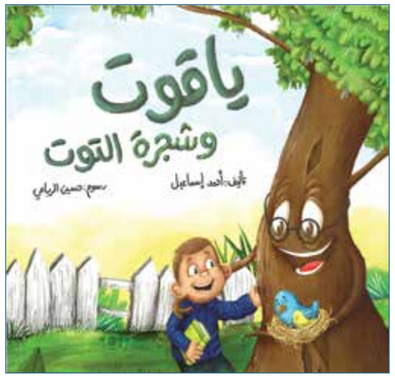
ويمكن تعميم ذلك على كثير من البلدان العربيَّة، الاستثناء فيها ليس جوهرياً، بل شكلي من ناحية عدد الفرق والمهرجانات والدعم المادي.

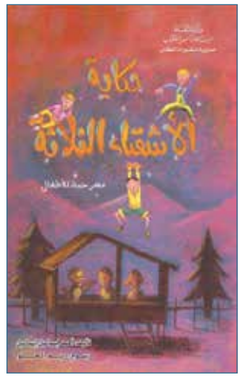
فالمهرجانات المسرحيَّة السنويَّة، والندوات واللقاءات المصاحبة لها والمنفردة، وقد شاركت في بعضها داخل سوريا وخارجها؛ دأبت دوماً على وضع آليات وكتابة مقترحات للنهوض بمسرح الطفل، لتقرأ مرة واحدة في نهاية الندوة ثم تحال بعدها مباشرة إلى الأرشيف من دون ترجمة عمليَّة لها؛ أو تطبيق على أرض الواقع.

قد يكون السير على طريق حل هذه المشكلة البنيويَّة من الصعوبة بمكان، وتعجز عن حلها فئة ما، أو حكومة معينة في زمن محدد، أو حتى بلد، ولكن تطبيق المسلمات التربويَّة التي تؤكد أن الطفل هو محور العمليَّة التربويَّة، وكذلك المسرحيَّة، والتعامل معه من منطلق الرعاية لا الوصاية، وبصفته شخصيَّة لها خصوصيتها، لا كصفحة بيضاء ورجل صغير وكائن قاصر لا يفهم، قد تكون هذه المسلمات أولى الخطوات نحو معالجة أزمة المسرح، ومن ثم المجتمع، وما من مجتمع حر من دون طفولة سعيدة.

أما المقترحات الفنيَّة من إدخال المسرح في المنهاج المدرسي، وتقديم العروض المسرحيَّة التي تتوافر فيها كل شروط مسرح الطفل، وإسهام الإعلام في نشر هذه الثقافة، والدعم المادي للعاملين بهذا الشأن؛ فإنها مقترحات معروفة ومتداولة منذ زمن، ولن تنفذ ومن نتوجه له مغيب، وحضوره في المسرح يقتصر على الوجود المادي الفيزيائي، كديكور يضفي على عملنا الجمال والمشروعيّة الزائفة.

* أنت تكتب القصة القصيرة والنص المسرحي، أيهما أقرب إليك؟ ومتى يفرض هذا النوع الإبداعي أو ذاك نفسه عليك؟





- الكتابة الإبداعيَّة ليست عملاً وظيفياً، بل هواية ورغبة وشغف، وهي تملأ النفس بالراحة والمتعة برغم المشقة التي يعانيها الكاتب أثناء ممارستها، ولذلك أجدني أرفض ترديد عبارة: إن كل أعمالي هي أطفالي، ولا فرق بين عمل وآخر، لأنها غير دقيقة، إذ ثمة فرق لدي في التعاطي مع هذين الحقلين، لم أنتبه إليه بداية، لأكتشف بعد زمن أنني أميل إلى القصة القصيرة أكثر من المسرح، وذلك برغم قلة ما أنتجته في هذا المجال بالمقارنة بما صدر لي في مجال المسرح، وهذه بحد ذاتها مفارقة تكشف عن جانب مهم في تفكيري، بل ومن شخصيتي، وعلة هذا الأمر أنني أكتب المسرح بيد، وأحرص على سد باب قلبي باليد الأخرى، التزاماً مني بشروط كتابة المسرح القاسية، التي تحظر على باني النص المسرحي الحضور في داخله، وتعد أي أثر لصوته ووجوده في النص قرينة على الخلل في بناء النص.

وذلك بعكس الرواية والقصة والشعر، إذ يحق لصاحبها مشاركة الشخصيات السكن في النص بضمائر وأساليب وتقنيات عديدة، كأنه مصور يلتقط «سيلفي» مع من يصورهم، فيما لا يحق للمسرحي سوى الوقوف خارج الكادر وعلى مبعدة ومسافة واحدة من جميع من يلتقط لهم الصورة، ولذلك كثيراً ما أرد على من يطلب مني أن أكتب سيرتي الذاتيَّة، بأن سيرتي مبثوثة على شكل شذرات في قصصي.

• هل تعتقد أن ثمة نصوصاً مسرحيَّة يمكن أن تقرأ فحسب، أم أن النص المسرحي كتب ليتم تجسيده على الخشبة؟

- إذا سلمنا بأن المسرح عرض وليس أدباً، إذ هكذا بدأت سيرته الأولى، وهذا ما انتهت إليه اليوم، أسهم في ذلك أخيراً إيقاع الزمن المتسارع وظهور فنون أخرى منافسة له، مثل السينما والتلفاز والفيديو والتقنيات الفنيَّة الحديثة التي أثرت في وعي ومزاج المتلقي.

ولكن هذه الحقيقة لا تبرر نفي الكلمة من مملكة المسرح، وقتل صاحبها كما راح يفعل المخرج المعاصر، عن وعي وفلسفة لدى بعضهم، وعن كيديَّة من قبل أشباه المخرجين والطارئين على دنيا المسرح، فمهما قدمت الفنون البصريَّة من إبهار وجماليات في فضاء المسرح، وحتى المواكبة منها للعصر وفلسفته، فإن قتل الكلمة في المسرح هو قتل لعنصر كان الملح الذي حمى المسرح من الضياع والفساد على مدى مئات السنين، ناهيك عن جمالياته، وقدرته على نقل الحمولات المعرفيَّة والفكريَّة إلى شريكه المتلقي، وحين أقول الكلمة إنما أقصد: الكلمة الفعل، الدراميَّة وليست الأدبيَّة، والخالية من الترهل والحشو.

هذا من جانب. ومن جانب آخر، ومن منطلق أن المسرح هو فن الآن وهنا، مما يستوجب مراعاة ثقافة وطبيعة مجتمعاتنا، حيث للكلمة فيها سحرها ودورها الفاعل، في المسرح، وفي التربية، والدين، والسياسة، والفنون، أيضاً... ويحذر شرط المسرح من عمليَّة «نسخ ولصق» التجارب الغربيَّة، إذ إن عود المسرح عندنا ما يزال طرياً ولم يستو بعد، وقد تصيب عمليَّة حرق المراحل التي مر بها المسرح في الغرب مسرحنا الغض بنيرانها.

• في عصر الإنترنت والسوشيال ميديا، أي دور بقي للمسرح؟ أي وظيفة يمكن أن يؤديها وسط هيمنة القيم الاستهلاكيَّة؟

> **الأكثر صعوبـة ليس معرفة أصـول الكتابـة المسـرحية الموجهـة لهـم بـل فهـم ما يريده الأطفال**

- ما من اختراع أو وسيلة حديثة أسهمت في نقل البشريَّة إلى عصر جديد إلا وحملت معها قيم صانعها وعقائده وحتى مزاجه، وهذا العصر ليس استثناء، ولعل المفارقة فيه أن الاستثناء الذي يميزه عن العصور السابقة، أنه لم يقتصر على فئة محددة، بل شمل جميع البشر، بمختلف الأعمار والأجناس والانتماءات والأمكنة، وبسرعة مذهلة أدخلت البشريَّة في دوامة اختلط فيها الحابل بالنابل، وطفا على سطحه كل ما هو عكر أخلاقياً وثقافياً، وليس علمياً تماماً، قيماً لا قيمة أخلاقيَّة لها: استهلاكيَّة، طفيليَّة، نفعيَّة، حتى إنه سمي بزمن التفاهة حسب توصيف المفكر الكندي آلان دونو، ولعل هذا ما يقف على الضد مما بني عليه فن المسرح الذي يعد فسحة لتأمل وجودنا، وفضاء لتنفس الحريَّة، ومجالاً للحوار مع الذات والآخر والزمن، إضافة إلى ما فيه من قيم حضاريَّة متعددة.

الأمر الذي يدفع المسرح وصناعه إلى تحد صعب، بل شرس، يحتاج منه إلى شحذ أدواته وتجديدها، الأمر الذي يقتضي منه توسل أدوات هذا العصر ووسائله ذاتها، ولكن بطرائقه الفنيَّة ومقاصده الفكريَّة والثقافيَّة،

وهذا ليس تنازلاً من المسرح ومماالأة لقيم ووسائل هذا العصر الاستهلاكيَّة، بل تطبيق للشرط المبدئي الذي يحدد هويته، وأعني به الراهنيَّة التي تختصر بجملة: الآن وهنا. حتى لو كان النص أو العرض المسرحي يتناول مادة تاريخيَّة أو أسطوريَّة أو حتى علميَّة خياليَّة.

• أين تكمن إشـكاليَّة المســرح الرئيســة: في النص أم الإخراج أم الجمهور؟

- دعنا نقر بداية بأننا نعيش أزمة كبيرة وعميقة لا تكف عن التحور والتجدد والتمدد، وهي كونيَّة وعالميَّة شاملة، ولا تقتصر على بلد أو قارة أو مجتمع بعينه، برغم عمقها الكبير في مجتمعاتنا، إذ ما من شيء في العالم معافى وسليم: الاقتصاد، البيئة، المناخ، السلام،

الصناعات، الغذاء، الجوع، الأنهار، السياسة، الدين، التربية، الأسرة، الفنون، القيم الأخلاقيَّة... والمسرح أيضاً، بل المسرح أولاً، لأنه المرآة العاكسة لكل ما يظهر في المجتمع وعليه من علة أو عافية.

وبعيداً عن الأزمات العامة، والتزاما بالحديث عن الأزمة التي تخصنا بصفتنا مسرحيين، أجد من الضرورة تقسيم هذه الأزمة إلى: أزمة داخليَّة، وأخرى خارجيَّة.

فأما الداخليَّة، وأعني بها الظاهرة المسرحيَّة: صناع المسرح وجمهوره، فأزمتها هي الأخرى متعددة:

بينيَّة: بدأت بإسقاط ديكتاتوريَّة المؤلف ونفيه خارج المسرح بحجة أن الكلمة مجرد عنصر ضمن عناصر أخرى في العرض المسرحي ووَشْيٍ على الحركة، ثم عبء وعلة مرضيَّة، وفي هذا التوجه الكثير من التبعيَّة لما يحدث في الغرب، وغير القليل من الكيديَّة لصاحب الكلمة، والقليل من مواكبة العصر.

ولقد كان لهذا الخلل في البيت المسرحي دوره في إلهاء المسرح عن تمثله الجيد لإيقاع اللحظة، وطبيعة المكان وناسه، لينعكس ذلك على علاقته بالجمهور، فراح يتعامل معه بأسلوب المجاملة والتملق تارة، والترفع والانفصال عنه فكرياً وجمالياً تارة أخرى.

أحمد إسماعيل إسماعيل مع رياض عصمت وشوقي بغدادي وجمال علوش في أبوظبي سنة 2002

وبرغم أهميَّة تعامل المسرح مع الجمهور باحترام مبني على الفهم الدقيق له، لكن للجمهور نصيب كبير من المسؤوليَّة التي تتجسد في دعم هذا المسرح معنوياً بالمتابعة والحضور، ومادياً أيضاً، وبغير هذا الاحترام المتبادل سيتحول المسرحي إلى مرتزق، والمسرح إلى ملهى.

أما الخارجيَّة فتتمثل في الدور السلبي لبعض المؤسسات التي تعمل على فصل المسرح عن شريكه الجمهور، وتحويله إلى مجرد نشاطات تشرف عليها وتوجهها الوجهة التي تعود عليها، لا على المسرح وجمهوره، بالفائدة.

• هل يمكن للنقد المســرحي أن يلعب دوراً في تطوير المسرح، أم أن وظيفــة النقد هي تقييم ما هو موجود فقط من دون أن يكون له أي دور آخر في النهضة المسرحيَّة، إن صح التعبير؟

- لا شك في أن للنقد المسرحي دور يتجاوز مجرد التقييم وملاحقة النص والعرض المسرحيين كتابع ومفسر لهما، يحضر بحضورهما، ويغيب بغيابهما، يلاحقهما كظل، أو حتى يتقدمهما كسراب.

نعم، ثمة نقود تسهم في نهضة المسرح وتقدمه بما تمتلكه من أدوات وتنتهجه من أساليب نقديَّة ليست موضوعيَّة وحسب، بل علميَّة وفنيَّة، لا تمزق المسرح، عرضاً ونصاً، بسيف المناهج الغربيَّة من دون النظر إلى ظرف هذا المسرح وواقعه وجمهوره، ولا تتنكر للمناهج المسرحيَّة الحديثة بحجة أنها مستوردة.

> **التمثيــل فطــرة تولــد مــع الإنســان.. وللجمهور نصيب كبير من المسؤوليَّة في دعم المسرح معنوياً ومادياً**

ولكن في العموم، الملاحظ أن النقد لم يواكب الحركة المسرحيَّة ويتفاعل معها، بل يكاد يكون موزعاً بين الانطباعيَّة، والصحافيَّة، والانتقائيَّة، التي تنوس بين قدح ومدح، على مبدأ يعجبني ولا يعجبني، أو متخذة من المناهج النقديَّة الحديثة شبكات صيد بحريَّة في صحرائنا وجبالنا.

غير أن ثمة من أحسن فهم المعادلة، فقدم نقوداً موضوعيَّة، نذكر منهم: نديم معلا، ورياض عصمت، وعبدالرحمن بن زيدان، وغيرهم.

• كيف وازنت بين بيئتك «الكرديَّة» بمفرداتها وجماليتها وثقافتها المحليَّة، وبين الكتابة باللغة العربيَّة حيث أبدعت نصوصك؟

- إذا كانت اللغة هي الجينات التي تحدد أصل النتاج الإبداعي وهويته، مثلما هي الحال بالنسبة إلى الإنسان، فإن لهذا العنصر شريكاً في صياغة هذه الهويَّة، يتمثل في تربية صانع المادة الإبداعيَّة وثقافته المجتمعيَّة، فهويَّة النص الإبداعي غنيَّة ومتنوعة، وسيكون من الإجحاف اختزالها في عنصر اللغة فقط، برغم مركزيَّة هذا العنصر، وستجد ذلك واضحاً في كتابات مبدعين كثر كتبوا بغير لغاتهم الأم، أمثال رفيق الشامي، وسليم بركات، وقبلهما نيكولاي غوغول رائد الأدب الروسي الذي كتب عن ريف أوكرانيا بلده واستوحى من فولكلوره الكثير، وبعده كتاب من جنسيات مختلفة.

وربما، وفي نوع من التعويض عن تغييب بذور اللغة الكرديَّة التي تم حظرها، استعرت في كتاباتي ثماراً كثيرة قطفتها من شجرة

> **الكلمة هي الملح الذي حمى المسرح من الضياع على مدى مئات السنين**

اللغة الكرديَّة المحكيَّة وأدبها الشفاهي، تجلت في الشخصيات ومنطقها، والأحداث وطبيعتها، وكذلك الهم وأسلوب معالجته، فعوالم الكرد غنيَّة إلى حد الإدهاش، يظهر هذا الغنى في تراثهم وحياتهم وتاريخهم، برغم غلبة الطابع المأساوي عليه لقسوة سياسات القهر الممارسة بحق هذا الشعب منذ أزمان بعيدة.

وأعترف بأن الأمر لم يكن سهلاً بالنسبة لي، إذ لم تكن عمليَّة المزاوجة موفقة في كل ما كتبته من نصوص، في القصة والمسرح، فثمة فروقات في هذا الجانب واضحة وجليَّة بين نص وآخر.

• بوصفك أحد كتاب المسرح المعروفين في العالم العربي، بعد هذه التجربة، أي تعريف يمكن أن تقدمه للمسرح؟

- ما أصعب تعريف المسرح بمعزل عن معرفة البرهة المعيشة، زماناً ومكاناً، وما أسهله لمن قبض على هذه البرهة جيداً، أما ما يخص هذا الفن بصفته معرفة علميَّة، فلا يحتاج الأمر سوى إلى بعض المراجع والقراءات، شريطة أن تتوافر الموهبة: بذرة شجرة هذا الفن، فليس عبثاً أن يتم وصف المسرح بأنه فن اللحظة والحاضر، وأن يصفه الراحل الكبير سعد الله ونوس بأنه: فن مكتوب على الريح.

ومن يتابع تطورات المسرح في العالم سيجد ذلك واضحاً وجلياً من خلال مواكبة هذا الفن لتطورات العصر في مختلف الأزمنة، واستفادته من منجزاته، وتوظيفها وصهرها في قالبه، الأمر الذي لم ينجح في العالم العربي تماماً، لغلبة الوسيلة على الغاية، حتى طغت على الفن الرهيف وأفقدته خصوصيته، كما تفعل البهارات الزائدة بالطعام. وقد حدث ذلك في فترة سابقة، حين طغت السياسة على المسرح إلى درجة أثقلت كاهله.

ولذلك، على المسرحي أن يقرأ واقعه بعين، والمسرح وعلومه بالعين الأخرى. وبغير ذلك، سيكون ما يقدمه إما بهرجة وفنوناً بصريَّة تزول بسرعة الضوء الذي يحملها، أو مسرحاً لا يختلف عن المنبر السياسي بأطروحاته، أو المدرسة بمواضيعه التربويَّة الجافة.

ولعل بعض مظاهر أزمتنا المسرحيَّة يعود إلى هيمنة هذين الخيارين، وبعضها الآخر يجعل الحاكم يلوح لنا بعصاه.

• من هم أسلافك المسرحيون، بمن تأثرت أكثر؟

- في وقت كان يكفي أن يكون الكتاب مسرحياً حتى أحبه، وأقبل على قراءته. بعدها بزمن لا أعرف مدته، عدت إلى المسرح الإغريقي، المصدر والمنبع، لأقرأ كل ما يقع تحت يدي من نصوص الكبار: وأذكر أن كتاب طه حسين «من الأدب التمثيلي اليوناني» كان من أول هذه الكتب التي قرأتها، إضافة إلى الإلياذة والأوديسة، ثم قرأت أعمال شكسبير كلها وأعمالاً أخرى، كان دافعي إلى ذلك ليس الاستفادة منها بصفتي كاتباً مبتدئاً، بل إشباع رغبة داخليَّة وشغف بهذا الفن، لأجد نفسي أكتب نصاً مسرحياً بعنوان «الطحن»

وذلك سنة 1992، وأعتقد أن الهجرة المليونيَّة التي تعرض لها الكرد في كردستان العراق سنة 1991 كانت المحرض على ذلك، فقد كان النص لوحة مسرحيَّة مستوحاة من هذه المأساة.

بعدها بدأت بالقراءة الواعية لكثير من المبدعين، وبرغم إعجابي الشديد بكتابات إبسن، وشكسبير، وإلخاندرو كاسونا، وتشيخوف، لكنني وجدت نفسي متعلقاً بكتابات سعد الله ونوس كثيراً، لأعيد قراءتها المرة تلو المرة، كانت القراءة الأولى بهدف إجراء حوار معه، وذلك بتكليف من مجلة كرديَّة، حتى إنني كتبت إليه حينها عشرين سؤالاً، ولكن الأمر لم يحدث للأسف، بسبب اشتداد المرض عليه، ثم رحيله المؤسف.

لأجد بعد القراءة الثانية نفسي في أعماله، لاسيما في مرحلتيه الأخيرتين، فنياً وفكرياً، لقد استهوتني جداً جرأة ونوس في تناول المواضيع وطريقته في معالجتها بلغة مسرحيَّة عميقة فكرياً وجميلة درامياً.

ولقد كان قبل ونوس معلمي أو كاتبي الأثير لديّ، أنطون تشيخوف، أذكر أنني في الثمانينيات، ولشدة إعجابي بكتاباته، أجريت معه حواراً متخيلاً، جاءت الإجابات وفق فهمي حينذاك لإبداعه، وأرسلت الحوار إلى صحيفة «الثورة» على ما أعتقد، فجاء الرد: إن الحوار طريف، ولكننا لا ننشر حوارات متخيلة.

أما المعلم الأكبر الذي أود أن أكون تلميذاً جيداً له، ولمّا أنجح في تحقيق هذا الحلم، فهو مسرح الحياة، ولا يعود عدم نجاحي في هذا المسرح إلى قلة حيلتي، وفقر أسئلتي، بل إلى حضور دهشتي الدائمة وانديا‌حها أمام أحداث الحياة الغريبة، وممارسات الممثلين فيها، ومنطقهم غير المنطقي.

أحمد إسماعيل إسماعيل (1961)، هو كاتب مسرح وقصة قصيرة، تخرج في معهد إعداد المعلمين «الحسكة» سنة 1983، يقيم حالياً في مدينة بوخم- ألمانيا، صدر له: للكبار: «مسرحنا المأمول - مقالات مسرحيَّة تمهيديَّة» دمشق 1997، و«عندما يغني شمدينو»، و«3 مسرحيات» دمشق سنة 1999، و«أهلاً جحا.. عفواً مموزين.. مسرحيتان» دمشق 2009، و«ليل القرابين.. مسرحيات قصيرة» دار أوراق، القاهرة 2019. للأطفال: «توبة الثعلب.. أربع مسرحيات» دمشق (وزارة الثقافة) 2000، و«مسرحيَّة البارزاني» مطبعة آراس، أربيل 2003، و«الحقل المنيع» أبوظبي (جائزة أنجال الشيخ هزاع آل نهيان) 2003، و«الثغرة» مسرحيَّة للفتيان (وزارة الثقافة السوريَّة) 2004، و«حكاية الأشقياء الثلاثة» الهيئة العامة السوريَّة للكتاب 2009، و«أحلام الحمار الكسول» الهيئة العامة السوريَّة للكتاب 2010، و«الطائر الحكيم» الهيئة العربيَّة للمسرح الشارقة 2010، و«مملكة المسرح.. مبادئ أوليَّة للأطفال» الهيئة السوريَّة العامة للكتاب 2012، و«قاضي محمد.. التاج الذهبي» (مسرحيتان للناشئة) الاتحاد العام للأدباء الكرد - أربيل 2013. الجوائز: جائزة الشارقة للإبداع العربي – الإمارات العربيَّة المتحدة - عن مجموعته القصصيَّة «رقصة العاشق» سنة 2000، وجائزة ثقافة الطفل العربي – الإمارات العربيَّة المتحدة - أبوظبي- عن مسرحيته «الحقل المنيع» سنة 2001، وجائزة الهيئة العربيَّة للمسرح سنة 2010 - المركز الأول عن مسرحيته «الطائر الحكيم» الموجهة للأطفال. شارك في ندوات وأمسيات ثقافيَّة وأدبيَّة داخل سوريا وخارجها، كما نشر في العديد من الصحف والمجلات العربيَّة والكرديَّة داخل سوريا وخارجها. قدمت مسرحياته لاسيما الموجهة إلى الأطفال في بلدان عربيَّة كثيرة وفي مهرجانات عربيَّة عديدة.