المسرح

العدد (84) - سبتمبر 2026

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة

يواصل تحضيرات دورته الـ 13

شكسبير

زارع المباهج

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

ينطلق بمشاركة «14» عرضاً

مهرجان كلباء
للمسرحيات القصيرة

يواصل مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة مسيرته المضيئة، ويستعد لدورته الثالثة عشرة التي تُطلّ في الأسبوع الأخير من الشهر الجاري، لتفتح آفاقاً رحبة أمام دفعة جديدة من المواهب المسرحيَّة التي أُعدّت إعداداً منهجياً لتثري المشهد الراهن وتصنع مستقبله بطاقاتها المبدعة وطموحاتها الكبيرة.

وفي إطار التحضير للدورة الجديدة من المهرجان، شهد المركز الثقافي بكلباء خلال الفترة الفائتة مجموعة من الورش التدريبيَّة التي مزجت بين الجانبين النظري والتطبيقي في مجالات الإخراج، والسينوغرافيا، والتمثيل، بمشاركة خبرات مسرحيَّة أكاديميَّة متمرسة من الإمارات ومصر والعراق؛ ووسط إقبال واسع من المتدربين الذين واظبوا على مواكبة الفعاليات، وأسهموا بأفكارهم وأسئلتهم في إثراء يومياتها ونتائجها.

وتتواصل الأنشطة التحضيريَّة خلال الأيام المقبلة؛ حيث يتوزع المتدربون في مجموعات، وينخرطون في إعداد مشاريع تخرجهم المتمثلة في عروض مسرحيَّة قصيرة تستند إلى نصوص من مكتبة المسرح العالمي، ليطبقوا ما اكتسبوه من معارف ومهارات إخراجيَّة وسينوغرافيَّة وتمثيليَّة، قبل أن تُقيّمها لجنة فنيَّة وتختار الأعمال الأكثر استيفاء للمعايير الفنيَّة لتصعد إلى منصة المهرجان، الذي يُنظّم في الفترة من 25 سبتمبر الجاري إلى 1 أكتوبر المقبل.

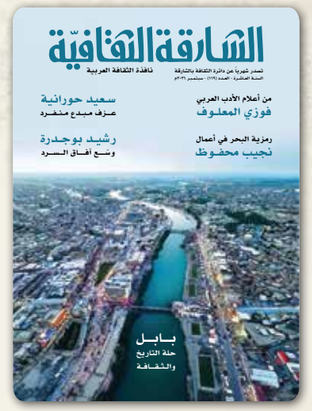
ولا ينغلق قوس التجربة عند هذا الحد، بل يمتد لاحقاً عبر إتاحة الفرص لهذه الكوادر وتحفيزها للمشاركة في المناسبات المسرحيَّة التي تقيمها دائرة الثقافة.

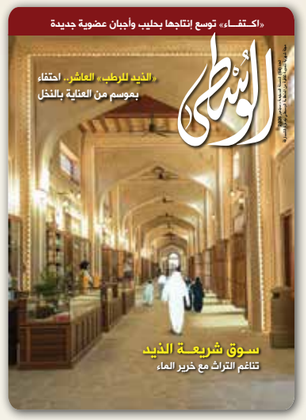
هكذا يُكامل هذا المشروع الفني والثقافي بين أبعاده التحفيزيَّة والتأهيليَّة والتنافسيَّة، ويمضي في إرساء رؤيته المعززة لركائز المسيرة المسرحيَّة، ولا سيما في المنطقة الشرقيَّة التي لطالما كانت موئلاً للمواهب في سائر مجالات الإبداع الثقافي.

وتفرد «المسرح» مساحة من عددها هذا لتغطية أبرز الأنشطة التدريبيَّة المنجزة، وستواصل متابعة وتوثيق الفعاليات المصاحبة للدورة الجديدة من المهرجان في عددها المقبل.

وتتضمن أبواب هذا العدد مجموعة متنوعة من المقالات والمراجعات والحوارات والمتابعات المسرحيَّة التي نأمل أن تلبي انتظارات القراء في كل مكان.

مجلات دائرة الثقافة عدد سبتمبر 2026م





ص.ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
الهاتف: 5123333 6 971+ البرّاق: 5123303 6 971+
البريد الإلكتروني: sdc@sdc.gov.ae
الموقع الإلكتروني: www.sdc.gov.ae
sharjahculture

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (84) - سبتمبر 2026م

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبوالقاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

• جميع الحقوق محفوظة ولا يجوز إعادة طبع أي جزء من هذه المجلة من دون موافقة خطية.
• ترتيب نشر المواد يتم وفقاً لضرورات فنية، المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة، المجلة غير ملزمة بإعادة أي مادة تتلقاها للنشر سواء نشرت أم لم تنشر.

Tel: 00971 6 51 23 274
P.O .Box: 5119 Sharjah UAE
E.mail: theater@sdc.gov.ae
shjalmasrahia@gmail.com

06

مشهد من دورة عناصر العرض المسرحي أرشيف مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة

مدخل
«البروفة» المسرحية.. رهانات الوقت وأسئلة المكان 06

قراءات
ميرامار..كوميديا النماذج البشرية 16

أسفار
إسطنبول.. دار البدائع المسرحية 28

رؤى
شكسبير.. زارع المباهج 34

أفق
في انتظار غودو.. برؤية إخراجية سورية 36

رسائل
«كاتمة».. حكاية إسبانية على المسرح الوطني الجزائري 58

مطالعات
عبدالله صالح.. دراما الحلم والترقب 74

متابعات
العراقيون يودعون صلاح القصب.. رائد مسرح الصورة 80

سعر البيع:

الإمارات: 10 دراهم
السعودية: 10 ريالات
عُمان: ريال
البحرين: دينار
مصر: 10 جنيهات
السودان: 500 جنيه
الأردن: ديناران
المغرب: 15 درهماً
تونس: 4 دنانير

قيمة الاشتراك السنوي:

داخل الإمارات العربية المتحدة: (التسليم المباشر) الأفراد: 100 درهم/ المؤسسات: 120 درهماً (بالبريد) الأفراد: 150 درهماً / المؤسسات: 170 درهماً.
خارج الإمارات العربية المتحدة: (شامل رسوم البريد): جميع الدول العربية: 365 درهماً / دول الاتحاد الأوروبي: 280 يورو / الولايات المتحدة: 300 دولار / كندا وأستراليا: 350 دولاراً.

وكلاء التوزيع:

• الإمارات: شركة (توزيع) للتوزيع والخدمات اللوجستية – 600500877
• السعودية: شركة تمام العالمية المحدودة – الرياض – 8001240261
• سلطنة عُمان: مؤسسة العطاء للتوزيع – مسقط – 96824491399+
• البحرين: مؤسسة الأيام للنشر – المنامة – 97317617734+
• مصر: مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع – القاهرة – 20227704213+
• الأردن: وكالة التوزيع الأردنية – عمان – 96265300170+
• المغرب: سوشبرس للتوزيع – الدار البيضاء – 212522589913+
• تونس: الشركة التونسية للصحافة – تونس – 21671322499+
• السودان: دار الراوي للنشر والتوزيع – الخرطوم – 249123987321+

«البروفة» المسرحية

رهانات الوقت وأسئلة المكان

تلعب «التمارين التحضيريَّة» (البروفات) دوراً محوريًّاً في صناعة العرض المسرحي؛ إذ تُشكل العتبة الأولى نحو النجاح، والمختبر الذي تتكامل فيه مختلف عناصر العمل. فهي العمليَّة التدريبيَّة المنظمة التي يمر بها الفريق لإعداد العرض وتطويره قبل مواجهة الجمهور، بهدف تحويل النص المكتوب إلى عرض مرئي يمزج بين الأداء التمثيلي، والرؤية الإخراجيَّة، والمؤثرات البصريَّة والصوتيَّة.

الشارقة: علاء الدين محمود

تتعدد أشكال هذا الفعل التدريبي ومدارسه ومراحله؛ فقبل الانتقال إلى الخشبة، يجتمع المخرج وفريق العمل لمناقشة النص وتفكيك أبعاده الدراميَّة والنفسيَّة واستيعاب الرؤية الإخراجيَّة. تلي ذلك «التمارين العمليَّة» للتركيز على رسم الحركة وضبط الإيقاع، ثم التمارين التقنيَّة التي تهدف إلى دمج عناصر الإضاءة والصوت وقطع الديكور مع حركة الممثلين، وصولاً إلى التمارين الختاميَّة التي تُعد محاكاة كاملة للعرض.

نستطلع في ما يلي آراء مجموعة من المشتغلين بالمسرح حول مفهوم التمارين التحضيريَّة (البروفات)، بين طول مدتها وقصرها، والأماكن المفضلّة لإجرائها. وقد تباينت إفاداتهم بين من يُفضّل رحابة الوقت وقُرب المكان، ومن يرى الاكتفاء بمدد قصيرة دون التقيد بمدى بُعد أو نوع المكان.

فضاء

في المستهل، تحدث الممثل جمعة علي، الذي ركز على فضاء التدريب وقال: «يلعب مكان البروفة دوراً مهماً في نجاح العمل المسرحي؛ فهو يؤثر في تركيز الممثلين، وتطور الرؤية الإخراجيَّة». وتناول علي مراحل الفعل التدريبي، مشيراً إلى إمكانيَّة إجراء البروفات في المراحل الأولى للعمل في حيز محدد؛ مثل قاعة اجتماعات، أو مكتب واسع، أو أي مساحة تسمح بقراءة النص، ومناقشة الشخصيات، وبناء العلاقات الدراميَّة.

أما مع تقدم مراحل الإنتاج، فإن الحاجة تصبح أكبر إلى قاعة تدريب أو خشبة مسرح؛ يقول جمعة موضحاً: «لأن الممثل يبدأ في التعامل مع الحركة، والمسافات، والإيقاع، ومخارج الدخول والخروج، إضافة إلى اختبار الإضاءة، والديكور، والعناصر السينوغرافيَّة. لذلك، من المهم أن تكون الفترة الزمنيَّة المحددة للتدريب كافية ووافية».

ويوضح علي هذه النقطة بالقول: «لا يشترط أن تكون البروفات جميعها على خشبة المسرح، لكن من الضروري أن تُختتم فترة الإعداد بتمارين مكثفة في المكان الذي سيُقدَّم فيه العرض؛ حتى يعتاد الممثلون على أبعاد الخشبة، ويختبر المخرج رؤيته في ظروف العرض الفعليَّة».

ويرى جمعة علي أنه من الناحية العمليَّة، يُفضَّل أن يكون المكان في مدينة واحدة، أو في موقع يسهل الوصول إليه من قِبل المشاركين جميعهم؛ لأن التنقل المستمر بين المدن يستهلك الوقت والجهد، وقد يؤثر في الالتزام والانضباط،

ولا سيما إذا كان فريق العمل يضم ممثلين أو فنيين من مناطق مختلفة. وفي حال تعذر ذلك، ينبغي اختيار موقع متوسط، أو توفير جدول مرن يراعي ظروف الجميع.

ويشدد جمعة علي، على أهميَّة البروفات، وخصوصاً للممثل، لأنها تتيح له أن يطور لياقته ذهنياً وجسدياً، وفيها يُسمح له بالخطأ والسقوط، والاستمرار والانقطاع.

عناصر

الممثل والكاتب عبد الله راشد قال: «من المسلّم به أن العرض المسرحي يرتكز على عناصر رئيسة ثلاثة، ورابعها السينوغرافيا. ولكي يتم إنتاج عمل مسرحي متكامل الأركان، يتعدى مرحلة التأسيس والدخول في البروفة النهائيَّة، لا بد من توافر تلك العناصر». وتعمَّق راشد في هذه الفكرة التي طرحها، مشيراً إلى أن أول تلك الأركان والعناصر هو النص؛ فلا بد أن يكون واضحاً من حيث الفكرة والهدف، ومتى ما توافرت فيه هذه العناصر، أسهم بصفته عاملاً أول في خلق بروفة ناضجة من حيث المساحة الزمنيَّة. ومثال ذلك النصوص العالميَّة أو كُتَّابها المرموقون؛ إذ إن نصوصهم الواضحة تعمل على إنجاح المساحة الزمنيَّة في الفعل التدريبي.

ويواصل راشد حديثه مبيناً أن الركن الثاني هو مخرج العرض، ومدى وعيه بالنص المتوافر لديه، والسياق الذي سوف ينتهجه في خطته الإخراجيَّة وفريق عمله ضمن الرؤية الإخراجيَّة الشموليَّة؛ فعامل المخرج هو أحد المؤشرات المهمة لنضج التجربة وجدواها من حيث اختصار الزمن في الفعل التدريبي. أما الركن الثالث فهو العنصر البشري، وبالأخص الممثل، سواء أكان فرداً أم مجموعة؛ فمتى ما كان هناك حسن اختيار للشخصيات، وتوافق وتناسق بين

عبدالله راشد

عبدالله مسعود

عبدالرحمن الملا

المجموعة، ووعي بالنص المطروح والغاية من تقديمه، وتوافق فني وفكري مع المخرج؛ يكون ذلك أيضاً عاملاً مهماً في تحديد المساحة الزمنيَّة للبروفة.

وعلى الرغم من ضرورة تلك الأركان جميعها، فإن راشد يؤكد أن الزمن المثالي رهين بجودة عناصر العرض، وانسجامها، وتناغمها، مضافاً إليها عنصر السينوغرافيا؛ إذ إن من العسير تحديد معيار زمني للوصول إلى البروفة النهائيَّة، ما لم تكن هناك ممكنات تسهم في تقليص الزمن.

ويقترح راشد ألا تتجاوز المساحة الزمنيَّة المحددة للبروفة فترة ثلاثة أشهر، ولا بد من الأخذ في الحسبان طبيعة المناسبة التي سيُقدَّم فيها العمل المسرحي، والفئة الموجه إليها؛ إذ إن لكل عمل طبيعته التدريبيَّة. بالتالي، تختلف المساحة الزمنيَّة وفق العمل نفسه والمناسبة التي سيُقدَّم فيها.

وتناول راشد مكان العمل التدريبي، موضحاً أن المكان وفضاءه المتاح هما من العوامل المهمة في نجاح البروفة، ودائماً ما تكون للمخرج رؤيته الخاصة حول ذلك الفضاء المكاني، سواء أكان علبة مسرحيَّة، أم مكاناً مفتوحاً، أم غير ذلك. فلا بد أن يرتبط مكان التدريب بالشكل المكاني الذي سيُقدَّم فيه العمل؛ أي أن يكون مكان التدريب هو ذاته الحيز الذي سيُطرح فيه العرض، أو شبيهاً له في حالة تعذر استخدام المكان الأساسي.

ويؤكد راشد أن المسافة الزمنيَّة لتجمع عناصر الفريق، وكذلك الإرهاق البدني والذهني والتأثر بالعوامل الأخرى، هي بلا شك عوامل لا تسهم في خلق بروفة بالحد المطلوب، ولا بد من مراعاة ذلك كله؛ بحيث تتوفر عناصر نجاح التدريبات، والاقتراب من كل فرد مشارك فيها وفهم مشكلاته. ولكن يبقى التحدي الأساسي هو الفنان نفسه ورغبته في خوض بروفة قويَّة وناجحة، فعليه أن يجهز نفسه ذهنياً وبدنياً، ويتغلب على أشكال التحديات وأنواعها جميعاً التي يمكن أن تواجهه. وتلك من ضمن التحديات الكبيرة التي تواجهها البروفات، وتبقى مسألة التغلب عليها هي الرهان الذي سيقود إلى بروفة ناجحة، تسهم في إنجاح العرض بصورة أساسيَّة.

شهر واحد

وعلى النقيض من الفترة الزمنيَّة التي اقترحها عبد الله راشد، يرى المخرج والكاتب عبد الرحمن الملا، من واقع تجربته الشخصيَّة، أن المدة المثاليَّة يجب ألا تقل عن شهر، وألا تتجاوز شهرين في الغالب؛ إلا في حالات استثنائيَّة تفرضها طبيعة العمل. غير أن القاعدة العامة التي من المهم اتباعها هي أن تكون المساحة الزمنيَّة للتدريب متوسطة؛ ليست بالقصيرة ولا بالطويلة.

ويوضح المــلا: «إن المدة القصيرة جداً لا تمنح الممثل الوقت الكافي لاكتشاف الشخصيَّة، وبناء العلاقات الدراميَّة، واســتيعاب الرؤيــة الإخراجيَّة، كما أنها لا تســمح بتجريب الحلــول الإبداعيَّــة أو معالجة الأخطاء بشــكل واف. وفي المقابل، فإن إطالة فترة البروفات لأكثر من ثلاثة أشهر قد تؤدي إلى نتائج عكســيَّة؛ إذ يبدأ عنصر الدهشــة بالتراجع، ويتحــول الأداء إلى التكرار، وقد يُصــاب الممثل بالإرهاق أو الملــل، مما ينعكس على حماســه وحيويته، فضلاً عن أن طول المدة يرفع من تكاليف الإنتاج، ويجعل المحافظة على التزام الفريق أكثر صعوبة».

ويتعمــق الملا في طرحه هذا، مشــيراً إلــى أن الفترة الواقعة بين شــهر وشــهرين تحقق التــوازن المطلوب بين جودة الإنجــاز والحفاظ علــى الطاقة الإبداعيَّــة للفريق، شــريطة أن تكون البروفات منظمــة، ولها أهداف واضحة، وتدار وفق خطة زمنيَّة مدروســة. كما أنه من الضروري أن يكون الممثلون من المنطقة نفسها التي تُقام فيها البروفات؛ فذلك أكثر فاعليَّة مــن الناحية العمليَّة، إذ إن الوقت الذي يقضيه الممثل في التنقل لمســافات طويلة يســتهلك جزءاً من طاقته الذهنيَّة والجسديَّة قبل وصوله إلى البروفة، وقد يصل وهو مرهق أو مشــتت، مما يقلل من تركيزه واستعداده لتقديم أفضل ما لديه.

بروفات مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة

ويشــدد الملا على أنه عندما يكون الممثل والمشــارك في العمل المســرحي قريباً من مــكان التدريب، فإنه يصل براحة أكبر، ويكون أكثر التزاماً بالمواعيد، وأكثر قدرة على التفاعل والعطاء. كمــا يمنح ذلك المخرج مرونة في تمديد البروفات، أو اســتدعاء الفريق عند الحاجة، دون أن يشكل ذلــك عبئاً كبيــراً على الممثلين. وبالطبع، فإن هذه ليســت قاعدة مطلقة.

ويؤكد الملا، في ســياق الحديث عن فضاء التدريبات، إيمانــه وقناعتــه بأن مــكان البروفة هو جزء مــن العمليَّة الإبداعيَّة؛ قائلاً: «لذلك، أفضّــل أن تُجرى البروفات، قدر الإمكان، على خشبة مسرح مجهزة، أو في فضاء قريب جداً من أبعادها الحقيقيَّة؛ لأن ذلك يمنح الممثل إحساســاً دقيقاً بالإيقاع، والعلاقة بالديكور، والإضاءة، كما يســاعد المخرج أيضاً في بناء الصورة المســرحيَّة منذ المراحل الأولى، بدلاً من إعادة اكتشــافها عند الانتقال إلى المسرح قبل العرض بفترة قصيرة».

انحياز

المخرجة إلهام محمد أكــدت من جانبها على انحيازها للفترة التدريبية الطويلة التي تتجاوز الستة أشهر وتمتد إلى ســنة كاملة، موضحة أنها اشــتهرت في الوســط المسرحي بتفضيل البروفة الممتدة التي يتشــكل فيهــا العمل وتتكون خلالها الفكرة بصورة أكثر وضوحاً، إذ تسمح للمخرج بإجراء المقاربــات والحلول الإخراجيَّــة الكافية، وكذلك بالنســبة للممثليــن فيمــا يتعلق بالانســجام بينهم وتعزيــز علاقتهم بالنص ورؤية المخرج.

وشــددت على أن البروفــات الطويلة تطــور كثيراً من العرض على المســتوى الفكري والإبداعــي، فقراءة النص بصورة مستمرة تطرح حوله أفكاراً إخراجيَّة جديدة، وكذلك الأمر على مســتوى تعميق الشــخصيات والخطوط العامة، فمدة شــهرين ليســت فترة كافية للإحاطة بالنص وتكوين

من أرشيف دورة عناصر العرض

فكرة عنــه والتفكير في شــخوصه وأبعــاده، وكذلك عمليَّة التخطيط للممثلين، فهناك بروفات تســتمر أكثر من ســتة أشهر وتنتج بالفعل عرضاً قوياً.

وحول الفضاء المكاني للبروفة، ذكرت إلهام أنها تفضل أن يكــون «مكان العرض هو مكان التدريب»؛ أي أن تجرى البروفات في الخشبة نفسها التي سيقدم من خلالها العمل للجمهــور، فالممثل لا بد أن يشــعر بالأمــان والحميميَّة مع المكان الذي يتدرب فيه، حيث إن تفاصيل الفضاء الجغرافي تلعب دوراً مهماً فــي عمليَّة البروفة، ويجب ألا يكون غريباً على الممثلين.

ولفتت إلهام إلى أنه في حالة تعذر إجراء التدريبات في المكان الذي يحتضــن العرض، فيمكن أن تجرى البروفات في أي مكان قريب في تفاصيله من الخشــبة التي ستشهد قيام العرض النهائي.

قراءة النص

من جهته، يشــير الفنان عبدالله مســعود إلى أنه خاض تجــارب فــي الأنواع كافة؛ مــن بروفات طويلــة جداً، إلى متوســطة، وقصيرة، بل ومكثفة جــداً تصل مدتها إلى أربعة أو خمسة أيام، إلا أنه يُفضّل البروفات ذات المدى الطويل، التي تمتد إلى ثلاثة أو أربعة أشــهر؛ بحيث تستوفي شروط العمــل، كي ينال وقتاً أفضل تنتــج عنه جودة عالية للعرض. فالزمن الطويل يُمكِّن من قراءة النص بشــكل جيد وبعمق، وكذلك من حيث التمكن من أبعاد الشخصيات.

وأوضح مســعود أنه من المهم أن تُجرى التدريبات في مكان مناسب؛ بحيث يكون متســعاً ومشابهاً لمكان العرض أو هــو نفســه، ولا مانع من أن تُجــرى البروفات في مدن أو أمكنة أخــرى غير التي يقطن فيهــا الممثل أو المخرج. ويعود ذلك إلى تجارب شــخصيَّة في كثير من الأعمال التي شــارك فيها مســعود؛ حيث كان يقطع الطريــق في بعض الأحيان في ظروف بيئيَّة وطبيعيَّة قاســية وغير مواتية؛ مثل الأمطار الغزيرة، والرياح الشــديدة، وازدحام الطرق وغير ذلــك. ولكن، فــي النهاية، هناك رغبــة حقيقيَّة في صناعة عرض مختلف ومميز يخرج في أفضل صورة؛ فلا بد للفنان أن يبذل جهداً كبيراً، وأن يثبت نفســه وجدارته، لكي يحظى العرض بجودة عالية.

غير أن مســعوداً يؤكــد أنه، بطبيعة الحــال، فإن إجراء البروفــات فــي المدينة ذاتها يكــون أفضل؛ لمــا فيه من اختصــار للجهــد والزمن. ففــي النهاية، نجــد أن البروفة مســألة في غاية الأهميَّة، فهي تخلق ذكرى راسخة، وتصنع الانســجام والتفاهم بين الممثلين، ويمتد هذا التناغم حتى في أعمال أخرى.

«شهرزاد».. تجريب مسرحي على حكايا الملوك

في العرض الجديد الذي قدم أخيراً على مسرح الحمراء في دمشق، تجاوز الفنان عجاج سليم القالب التقليدي لرواية أحداث مسرحيته «شهرزاد» التي اقتبسها بشكل حر عن نص «حكايا الملوك» للكاتب الراحل ممدوح عدوان (1941 - 2004). العرض الذي قدمه المخرج السوري مع ممثلين على حافة الاحتراف جاء خلاصة لمشروع اشتغل معهم عليه في قسم الفنون المسرحيَّة (الجامعة العربيَّة الدوليَّة) لمدة أربع سنوات.

سامر محمد إسماعيل
كاتب وناقد مسرحي من سوريا

يشتق العرض أحداثه من أجواء ألف ليلة وليلة، عبر توليفة جمع فيها المخرج بين الرقص والغناء والتمثيل في صيغة دراميَّة شاملة.

عشرة ممثلين جسدوا وفق أداء جماعي؛ مقاربة إخراجيَّة جديدة لسليم في نصوص ممدوح عدوان. تلك النصوص التي رافقت مسيرة هذا المخرج منذ بداية مسيرته الفنيَّة مطلع تسعينيات القرن الفائت، تحديداً مع كل من مسرحيتي «سفر برلك- أيام الجوع»، و«الغول».

اشتق سليم شخصيات عرضه الجديد مثل شهريار، وأمير الصين، وزوجة الحلاق، والخياط، والحلاق، والحكواتي، وكسرى، والسياف مسرور، لتكون جميعها في صراعٍ مع شخصيَّة الراوي (شهرزاد)، التي لا تظهر في العرض راوية للقصص فحسب، بل في مواجهة كل التحريفات التي طرأت على كتاب «ألف ليلة وليلة».

إذن، استحضار شهرزاد على الخشبة لم يأتِ على شكل صيغ دأب كتاب «الليالي العربيَّة» على سردها بشكل توليدي من الحكاية الرئيسة، التي يتفرع عنها ما يسمى بالقصص الاستطراديَّة أو القصة الشارحة.

«النفس الشهرزاديَّة» هنا - إن صح التعبير- هي معادل لصراع داخلي يعيشه الراوي مع شخصيات وأحداث تم تحويرها وطمسها عبر حذف العديد من القصص التي عدها الرقيب العربي مخلة بالآداب والذوق العام.

بهذا المعنى يمكن اعتبار العرض نوعاً من مراجعة لسرديَّة «ألف ليلة وليلة» لكن بلغة الحاضر، ورغبة في استحضار حكايا شهرزاد قبل أن يطرأ عليها أي تعديل أو تعقيم بداعي الطهرانيَّة والابتعاد عن كل ما من شأنه أن يخدش الحياء العام، الذي لم يكن في النسخ غير المعدلة من «الليالي العربيَّة» إلا انعكاساً لأنماط عيش وطقوس وأعراف سادت في كل من بغداد والقاهرة ودمشق في العصر العباسي.

لعل أبرز هذه القصص هي حكايا «الثوب العاري»، و«الطفل الذي سيكبر ويقتل أباه ويستولي على الحكم»، و«الحلاق والأذنان الطويلتان للحاكم»، إلا أن هذا كله كان يصب مرة بعد أُخرى في إسقاطات ماهرة على الحاضر الاجتماعي، بل استخدم المخرج الحكاية الشهرزاديَّة قناعاً لتجسيد تناقضات راهنة لا تترك فراغاً بين سحر الحكاية ولا معقوليتها، وبين ما يكتنفها من دفاع ضمني عن كرامة الإنسان وعدالة الفرص وحريَّة التعبير.

ولا يتأخر العرض في سوق نقد لاذع للحشود وللنخب المثقفة التي تفضل السكوت مقابل أمنها الشخصي ومصالحها الذاتيَّة. ينطلق ذلك من سؤال يطرحه النص الأصلي عن موقع المثقف وموقفه مما يجري من أحداث ووقائع تاريخيَّة، وكيف تم انتزاع دور المثقف ومكانته الاجتماعيَّة لصالح تجهيل الناس وإبعادهم عن حقيقة ما يحدث، ولعل شخصيَّة المثقف في هذه المسرحيَّة تعكس خللاً جوهرياً في ممالأة الحشد والتطبع بطباعه، ما يشي بإدانة لنخبة اعتادت مسايرة الشارع والمشي خلفه بدلاً من أن تكون بمثابة صمام الأمان لمجتمعاتها.

ونطل عبر افتتاحيَّة العرض على أجواء مقهى شعبي يتصارخ رواده بين بعضهم بعضاً دفاعاً عن بطولات عنترة العبسي وإقدامه في المعارك، ففريق يرى أن ما روي عن البطل الشعبي فيه الكثير من المبالغة والتزييف والأسطرة، وفريق آخر يعتقد أن السيرة الشعبيَّة لا يمكن التثبت من صحة أحداثها، فإن كان التاريخ يزوّر اليوم أمام أعيننا على شاشات التلفزة، فكيف يمكن الثقة بحكايات مضت عليها قرون طويلة؟ يترافق ذلك مع لمحة بصريَّة لافتة تضيء عبر شاشة في عمق الخشبة على مشاهد من حارات دمشق ومعالمها الحضاريَّة، رفقة مادة فيلميَّة تعرض رسومات للفنان الفطري أبو صبحي التيناوي.

تصاوير الفنان الشعبي عن شخصيات مثل عبلة وعنترة والظاهر بيبرس، عكست بدورها مناخاً قريباً من شرائح

متنوعــة، إذ تنطلق مع عــرض المادة الفيلميَّــة (فراس محمد) أغنية «بلاد الشــام لولا المظالم كانت جنــات». بهذه المقدمة الغنائيَّة تتداعى بسلاســة جلبة الحكواتــي وهو يقصُّ على زوار المقهى نتفاً من ســيرة الزير ســالم، لكن ســرعان ما تتصاعد الأحــداث عندما يهتف برواد المكان صــوت من خلف كواليس المســرح: «أنا شــهرزاد ألف ليلة وليلة، شــهرزاد كما تشتهونها. احلموا. احلموا يا سادة يا كرام، يا من جفّت حناجركم من غبار الطرقات، ويا من نســيتم طعم العســل في واقعكم المر. الليلة سنكتب تاريخاً جديداً بأيديكم ومن نبع أحلامكم».

حواريَّة شهرزاد مع هذا الكورال تردف بالقول مجدداً عندما يتنطع أحد زوار المقهى متهماً الجميع بأنهم يتوهمون وجودها، فتجيب شهرزاد مجدداً: «وأنت ما اعتراضك؟ هذه أحلامهم. هم أوجدوها. أنا أحلامكم، ومن لا يصدق أنني هي شهرزاد فليختر أي صفحة من كتاب الليالي وأنا سوف أقرأ منه غيباً».

طرح لا يعجــب الغلاة وأصحاب الرؤوس الحامية من زوار المقهــى، الذيــن لا يجدون فيما روته شــهرزاد مــن حكايات وقصص إلا تدليساً ومجوناً وأحاديث بغايا وجوارٍ، إلا أن شهرزاد ترد عليهــم مجدداً بأن «ألــف ليلة وليلة» ليــس كتابها، بل هو تجسيد لكل ما حرموا منه، وتمثيل صادق لأحلامهم الواعية، لكن من سهر مع شهريار حتى الصباح وصياح الديك؟ أليست شــهرزاد، وهنا تعود مؤلفة الليالــي العربيَّة للتأكيد بأن شــهريار هو الآخر تجســيد لا واع لمخيلتهم الجماعيَّة، وهو بصفته شــخصيَّة ذكوريَّــة كان تمثيلاً لا شــعورياً لكل ما يحلمون به من سيطرة وجاه ومال ونساء.

ويأخذنــا العــرض بعد هذا الســجال إلى مناخات ســحريَّة من مــزج الواقعي بالسريالي، فشهرزاد تشــرع في استعادة قصصها، وتدعو الجميع إلى وليمة مسحورة فيها شــتى أصناف الطعام والفاكهة. لكن هــذا لــن يجدي نفعــاً مع أناس يشــدون أحزمتهــم على بطونهم الجائعة، فالمعــدة لا صاحب لها، مهما كان الحلــم براقاً وجذاباً يبقى الجوع أقوى، والخيال لن يســد رمــق الجائعين ويملأ بطونهم. معادلة الســحر والعالم الواقعي تقودها شهرزاد ببراعة عبر لعبة خيال تجعل شخصيات العرض فــي تقلب دائــم، بين تصديق ما يروى لها مــن أعاجيب وعبر ومأثورات، وبين واقع راهن لا أفق لإصلاحه والخروج من مآزقه الماديَّة والمعنويَّة.

وبدا في العرض حضور موسيقى المؤلف الروسي ريمسكي كورســاكوف (1844 - 1908) المعنونــة بـــ «شــهرزاد»، التي تضافــرت مع مقاطــع من أغنية «ألــف ليلة وليلــة» لأم كلثوم وبليغ حمــدي، ليحضــر هنا الرقص الشــرقي معــادلاً لأجواء كتــاب «الليالي العربيَّة»، مثلما تحضر أغنية «مســارح وســيما وســيرك وأفيــش» (كلمات أحمــد النجار، ألحــان وغناء يحيى نديــم وآخرين) لفرقة «عمــدان النور» المصريَّــة. تحضر كل هــذه الأغاني والمقاطع اللحنيَّــة بالتتالي من ضمن مقطوعات كثيفــة رافقت أحداث العرض، وربما كان من الأفضل الاقتصاد في الموســيقى، لكن خيار المخرج اقترب بشــكل من الأشكال إلــى قالب «الميوزيكال». رغبــة تعكس ربما الخروج عن النص الأصلي الذي يتغلب فيه المضمون على الشكل الفني.

تبقى المساحة الفارغة التي اعتمدها العرض، وكانت محفزاً للعبة تبادل أدوار مستمرة بين الممثلين، إلا أنه كان من الواضح أن الســيطرة على الرسم الحركي لهؤلاء كان دون المأمول. بدا ذلك جلياً في تداخل اللوحات وفوضويَّة تنفيذها على الخشــبة، وهنــاك أصــوات الممثلين التي كانــت متباينة فــي وضوحها وســلامة نطق مخــارج الحروف، ما عزز وجــود طاقة جماعيَّة عاليــة لكــن دون أن يتم تنظيم اندفاعها علــى أكمل وجه، في حين غُطيت أخطاء الأداء الجماعي بمقطوعات موسيقيَّة طوال زمن العــرض (70 دقيقة)، فيما لعبت الإضاءة (إياد عســاودة) دوراً جمالياً واضحاً في تظليل كتل الممثلين وانتقالهم الحر بين مشــاهد العراك في الزمن الراهن وبين أدائهم لشخصيات من الحكاية الشهرزاديَّة.

صحيح أن الفصل لم يكــن واضحاً بين كل لوحات العرض، لكن ذلك لم يؤثر في توجه الأداء الذي تخلص من نمطيَّة الأدوار التاريخيَّة إلى محاكاة جماعيَّة ســمحت بهذا التنافس الملحوظ بين المؤدين. مرة في تجسيد زمن المقهى وسجالاته عن عنترة والزير ســالم وســواهما، ومرة في انخــراط الممثلين في أداء شــخصيات من «ألف ليلة وليلة». مســتويان يمكن ملاحظتهما فــي إدارة المخرج لكل مفاصــل العرض، لكن من غير الوصول إلى تحديــد الفراغ اللازم لإغناء الفضاء والتخلص من مزاحمة الممثلين لبعضهم بعضاً على الخشبة.

بطاقة العرض:

- **اسم العرض:** شهرزاد
- **نص وإخراج:** عجاج سليم، عن نص «حكايا الملوك»» لممدوح عدوان
- **إنتاج:** قســم الفنون المســرحيَّة والإنتاج السينمائي (الجامعة العربيَّة الدوليَّة)
- **أداء:** بيان كولك في دور شهرزاد، عادل التازي بدور سليمان/ شــهريار، آية أبو عســاف بدور نورمان/ أمير الصين، عبيدة شــلغين بدور ياســين/ ملك الصين، أحمد اللبان في دور أم فتحي/ زوجة الحلاق، مضر حرب في دور أبو فتحي/ الخياط، مجــد اللحام فــي دور الحكواتي/ الحلاق، حســام خازم في دور وليد/ قيصر، نادر باكير في دور ســعيد/ كسرى، ديرسيم عليكو في دور عامر/ السياف مسرور، المادة الفيلميَّة: فراس محمد، لويس باشورة، الموسيقى: سمير قصيباتي (شركة آرت هاوس)، موال بلاد الشــام للمطرب الشعبي أبو رياح. تدريب الرقصات: سوزان حافظ
- **تصميم الإضاءة:** إياد عساودة

عجاج سليم، دكتوراه في فلسفة العلوم الفنية - قسم الإخراج من أكاديمية ســان بطرســبورغ الحكومية للمسرح والموسيقى والسينما في روسيا - 1993. شغل العديد مــن المناصب الإداريَّــة أبرزها عضو مجلس أمناء الهيئة العربيَّة للمسرح، وعميد المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق بين عامي 2009 و2011، ومدير المسارح والموسيقى في دمشق بين عامي 2007 و2009، ومدير المسارح والموسيقى في دمشق 2007 - 2009. أخرج عجاج العديد من الأعمال المسرحيَّة لعل أبرزهــا: «قصة مريم» مونودرامــا تأليف جمال آدم، مهرجــان الفجيرة الدولي للمونودراما 2025، «ســفر برلك» تأليف ممدوح عــدوان 2024، «نقيق» تأليف روعة ســنبل 2023، «كيميا» المسرح القومي- سوريا 2018 – 2019، «هــوب هــوب» من تأليــف بولغاكوف 2014 ، «نــور العيــون» مــن تأليــف خلــدون طائر 2001، «يوم من زماننا» من تأليف ســعد الله ونوس 1996، «ســفر برلك» من تأليف ممدوح عدوان 1994.

ميرامار
كوميديا النماذج البشرية

يمكن القول إن عرض «ميرامار» الذي أعده عن رواية نجيب محفوظ الدراماتورج سعيد سالمان، وأخرجه أحمد الرمادي، من إنتاج المعهد العالي للفنون المسرحيَّة بالقاهرة؛ يعد أحد العروض المهمة التي قدمت في الفترة الأخيرة، بسبب قدرة العمل على تحقيق شروط اللعبة المسرحيَّة ببساطة آسرة، وبالرغم من كونه يعالج فترة زمنيَّة قديمة، حيث يرصد شكل وملامح المجتمع المصري بعد يوليو 1952؛ فإن ظلالاً كثيرة تربطه باللحظة الراهنة.

إبراهيم الحسيني
كاتب وناقد مسرحي من مصر

نحن أمام مجموعة من الشخصيات الدراميَّة تلخص في مجموعها كل شرائح المجتمع المصري في تلك الحقبة، مثل الصحفي المتقاعد عن العمل، والإقطاعي الذي أممت الثورة ممتلكاته، والانتهازي الذي يحاول استغلال الظرف، والثري المستهتر، ... حيث تتجمع كل هذه الشخصيات في مكان واحد، هو «البنسيون»، وكل شخصيَّة تروي حكايتها وفق رؤيتها الخاصة للمجتمع، فتتعارض وجهات النظر وتتقاطع، وينتج عن احتكاكها واصطدامها ببعضها كثير من المشاكل التي تؤدي في النهاية لحدوث جريمة قتل.

الوحيدة التي لا تروي حكايتها هي شخصيَّة «زهرة»، لأنها تظهر كمرآة عاكسة لصور الجميع من حولها، «زهرة» هربت من بلدتها الريفيَّة إلى الإسكندريَّة بعد رفضها الزواج من رجل كهل في سن والدها، وذهبت لتجرب حظها داخل المدينة، فعملت خادمة في بنسيون «ميرامار» المطل على البحر، وهناك بدأت تتعرف إلى نفسها من جديد، خلعت الجلباب البلدي لترتدي بدلاً منه فستاناً حديثاً، غيرت من لغتها، وشكل حياتها، طوّرت من نفسها بأن سعت لمواكبة الحياة الجديدة، فبدأت في تعلّم القراءة والكتابة، إنها القاسم المشترك الوحيد لكل الحكايات من حولها، كل شخصيَّة تريد منها شيئاً، وهي بذكائها البسيط وفطرتها السليمة كشفت الجميع من حولها، ليتحول فضاء الرواية الرحب ومتعدد الأصوات والأماكن إلى حالة مسرحيَّة دراميَّة مكثفة تعيد تفسير الأحداث والأماكن، وتعكس الصورة الحقيقيَّة لشكل المجتمع المصري فيما بعد يوليو 1952.

دراماتورجيا التعدديَّة

يواجه الدراماتورج عدداً من التحديات عندما يتصدى لمسرحة إحدى الروايات الأدبيَّة، لعل أولها يتمثل في قدرته على تفكيك البنية السرديَّة وتحويلها إلى بنية حواريَّة، وثانيها اختيار الفضاء المسرحي المناسب، وإذا تعلّق الأمر برواية مثل «ميرامار» سيكون التعامل الدراماتورجي معها معقداً إلى حد ما، ولا سيما أن بنيتها السرديَّة تعتمد على أصوات متعددة تحمل في طياتها رؤى ذاتيَّة، وفي عمله عمد الدراماتورج سعيد سالمان إلى رواية الأحداث بشكل متصاعد، إلى أن وصل سريعاً إلى لحظة مقتل أحد أبطال الرواية «سرحان»، ليبدأ بعدها في اعتماد تقنية تقديم المشاهد حسب وجهات نظر أصحابها، وبالتالي استطعنا أن نشاهد الحدث الدرامي نفسه بأكثر من زاوية، وطوال العرض وعبر لعبة تشبه لعبة البازل، توالت المشاهد، كل

شـخصيَّة تروي حكايتها أو حكاية أخـرى كانت طرفاً فيها، وبالتالـي لا تكتمـل الصـورة النهائية للعـرض إلا باكتمال مشاهد العرض كلها.

فندق المجتمع

وتتعـدد الأماكـن داخـل الرواية، لكن العـرض اختار أهمهـا، «البنسـيون»، واعتمـده مكانـاً محوريـاً لجميع الأحـداث، فهو المكان الذي تجمعت فيه كل الشـخصيات التي لـم يكن لهـا أن تجتمـع خارجه، فلكل منها مسـار خـاص يتوازى مع الآخرين ولا يمكن أن يتقاطع معهم لولا وجودهـا المؤقت داخل هذا الفضاء، فـ «زهرة»، ما الذي سيجمعها بـ «سرحان» الشاب الانتهازي؟ أو ما الذي يجمع بين «منصور» الشـاب الثائر علـى كل الأوضاع من حوله و«طلبة» الإقطاعـي الذي قامت الثورة بتأميم أملاكه؟ أو ما الذي يجمع الشاب الثري المستهتر «حسني» و«عامر» الصحفي المتقاعد الذي تجاوزه الزمن ولم يعد يشعر بأي أثر لكتاباته؟

هذا التجمع البشـري المؤقت يمثل كل شرائح مجتمع ما بعد الثورة، بينما تمثل «زهرة» الفلاحة رمزاً واضحاً لمصر، فكل شـخصيَّة من شخصيات البنسيون/ المجتمع تريد منها شـيئاً معيناً، سرحان، وحسـني، وطلبة يريدونها أنثى، بينما منصـور يريد لها أن تتعلم وتفهم طبيعـة الأمور، أما عامر فيخـاف عليها لكنه لا يسـتطيع حمايتهـا، وماريان صاحبة البنسـيون الأجنبيَّة تحاول تسـليعها من أجـل جلب المزيد من الزبائن للبنسـيون، والوحيد الذي يريد لها حياة كريمة هو محمود بائع الصحف البسـيط في الشـارع الموجود به البنسيون، لكنها وبرغم حبه الصادق لها تريد لنفسها شخصاً أفضل، تترقّـى درجة اجتماعيَّة إلى أعلـى من خلاله، تلك هي شـبكة العلاقات المسـيطرة، التي يحتلها مجموعة من الرجال/ الذكور والممثلة لشـرائح المجتمـع المختلفة التي يعمـل كل فرد فيها على احتلال جسـد وعقل زهرة/ مصر، وهو ما رفضته في نهاية الأمر وفضلت الحريَّة على الانقياد وراء أي واحد منهم.

حلول إخراجيَّة

تعامـل المخرج أحمـد الرمادي بذكاء مـع الرواية من خلال عدة أشـياء، أولها: اعتماد فكـرة الأصوات المتعددة للحكي، فبعد البداية المكثفة التي استعرض فيها شخصيات البنسـيون، بدأ في تشريح كل شخصيَّة على حدة عن طريق

حكي الموقف الدرامي من وجهات نظر مختلفة، مرة يحكيه مـن خلال صاحبـه، وأخرى من خلال شـخص آخر، ومرة ثالثة من خلال شـخص ثالث كما حدث في تصويره لمشهد موت «سـرحان» مؤكداً على أنه لا توجد حقيقة واحدة، بل توجد روايـات متعددة عن الحقيقة، ولـك بصفتك متفرجاً تبني وجهة النظر التي تراها الأنسب من وجهة نظرك.

وثانيها، تصميم حركة مسرحيَّة ناعمة في بداية العرض وأداء تمثيلـي هادئ، ثم يتحول ذلك بعد مقتل «سـرحان» إلى العنف والحدة في مسارات الحركة وكأن الحياة الهادئة والمستقرة تحولت إلى صراع هادر.

وثالثها، تصميم رؤية بصريَّة جماليَّة ورمزيَّة لها القدرة على التعبير بقوة عن مقولة العرض، فمن خلال الديكورات التي صممها محمد هشام بندق وصوّر من خلالها البنسيون مكانـاً فاعلاً في الأحداث له الهيمنـة الكاملة على الصورة المرئيَّة بألوان مبهجة وتقسـيمات شكليَّة جماليَّة أحالتنا إلى زمن نهاية الخمسينيات من القرن الماضي، وبالتالي ظهرت الديكورات بمستوييها (الأرضي والعلوي) كأمكنة قادرة على احتـواء المشـاهد الدراميَّة ومنحها أبعـاداً جديدة، خاصة

مع حـركات الإضاءة الخاصة التي صممهـا المخرج، وهي فـي معظمها لحظات معبرة نقلتنا بسـهولة ما بين الماضي والحاضر، ومن مكان إلى آخر بسهولة وسرعة.

ويقال الشـيء نفسـه عن الملابس لأميرة صابر التي حافظـت فيها على روح العصـر ومنحت ملابس «زهرة» بالـذات رمزيَّة خاصة أكدت على كونهـا متجاوزة لذاتها كشـخصيَّة دراميَّـة، ومعبرة عن ذات أخـرى أكبر وأعم هـي ذات مصر، حيـث يمكننا التعرف إلى ألـوان العلم المصري من خلال ملابسـها وشـعرها الأسـود والمنديل الأحمر في يدها.

ومن أهم العناصر الصوتيَّة التي ربطت أحداث العرض بزمن الخمسـينيات وكانت في الوقت نفسه جسراً عبر زمن العرض واشـتبك مع اللحظة الحاضرة لدى جمهور العرض، صـوت أم كلثـوم الذي فصل بيـن المشـاهد، وفي بعض الأحيان تم اسـتخدامه فواصل للتأكيد علـى جمل حواريَّة بعينها، أو لتكسير حدة مشهد درامي تقليدي طويل وتحويله إلـى ثنائيات حواريَّة قصيرة تفصل بينهـا زمانياً أو مكانياً، هذا بالإضافة إلى مقاطع غنائيَّة أخرى قديمة كان لها الأثر نفسـه، كل ذلك اسـتدعى حالة من الحنيـن للماضي لدى الجمهور ولم يغرّبه عن زمنه الحاضر.

قـد يبدو العـرض للبعـض بعيداً عن مشـاكل وهموم اللحظـة الحاضـرة ومهتماً بأحوال مصر فـي تلك الفترة، لكـن حقيقة الأمر أنه عرض معبر جداً عن هموم الحاضر، لـذا اعتمد المخرج رؤيـة كوميديَّة سـاخرة للأحداث في الكثيـر من مواضع العـرض، وخاصة فيمـا يتعلق بطريقة أداء شـخصيات مثـل: «طلبـة» الذي جسـده أمير الصم، وجسـده في الفيلم قبلاً الفنان الراحل يوسف وهبي، فقد تميـز أمير بحركة رشـيقة وصوت ذي نبرة سـاخرة وقدرة

عالية على انتـزاع الضحكات من الجمهور، حتى إن مجرد ظهوره وحركته على المسـرح يثيران الضحكات، ومن هذه الشخصيات أيضاً «حسني» الشـاب الثري المستهتر الذي يسـعى طوال الوقت لإشـباع رغباته الجسـديَّة، الذي أداه عبد الرحمن محسن، فقد تميز بخفة دم عالية ورشاقة في الحركة وقوة في الأداء الكوميدي.

لـم تقتصر الكوميديا التـي كانت رابطـاً عضوياً مهماً بيـن العرض وجمهوره، وألغت المسـافة الزمنيَّة بينهما عند هذا الحد، بل اعتمدها العرض في أماكن أخرى مما سـمح للجمهور بالتواصل والاندماج، وبالتالي التخفيف من جديَّة وحدة التناول الاجتماعي والسياسـي للرواية، وتقريبها أكثر من طبيعة الجمهور المسـرحي اليـوم، حيث ظهرت ملامح كوميديَّـة سـاخرة أيضاً في شـخصية «ماريـان» صاحبة البنسـيون التـي أدتها سـهيلة الأنور رغم جديتهـا وأدائها السـلس لشخصيَّة السـيدة الأوروبيَّة، أما شـخصيَّة «زهرة» لنغـم صالح فقد كانت موفقـة إلى حد كبير وحافظت على نبرة الطيبة والبـراءة التي تجلت في صوتها طوال العرض، لـولا أنها خلطت في لحظات بين لهجتها بصفتها شـخصيَّة ريفيَّة ولهجة الفتاة الصعيديَّة.

أحمد عباس في دور «عامر» كان هادئاً رزيناً وبسـيطاً فـي أدائه، فـادي رأفت بـدا متمكناً في دور «سـرحان» ومراوغاً ولديه قدرة على تلوين صوته، وكذلك الحال نفسه مع أحمد نادي، ونشوى علي، وحنين سعيد.

أحمـد الرمـادي مخـرج مسـرحي، بـدأت علاقته بالمسـرح عـام 2006 ممثـلاً فـي عروض المسـرح الجامعـي، حاصل على ليسـانس حقـوق من جامعة طنطا، وحالياً طالب بالسنة النهائيَّة بقسم التمثيل والإخراج بالمعهـد العالي للفنون المسـرحيَّة، قدم للمسرح من إخراجه خمسة عشر عرضاً مسرحياً، منها: «وعد الدم»، «المنفى»، «ساحرات سالم»، «العادلون»، «الحياة المديدة للملـك أوزوالد»، «الواغش». صمم إضاءة العديد من العروض المسـرحيَّة. حاز الرمادي جوائـز كثيرة ممثـلاً ومصمم إضـاءة وبالرغم من اشـتغاله بالفن بروح الهواية فإنه يسعى للاحتراف من خلال دراسته بالمعهد العالي للفنون المسرحيَّة.

باسم صادق
ناقد وإعلامي من مصر

للوهلة الأولى تحيلنا فكرة العمل إلى نص «أغنية البجعة» الصادر عام 1888 لأنطون تشيخوف، الذي رصد معاناة الممثل فاسيلي الطاعن في السن خلال إحدى الليالي في المسرح الذي شهد نجاحاته، وحين يبدأ في استدعاء الأدوار التي لعبها أمام كراسي فارغة، يحزنه أن الجمهور نفسه الذي صعد به إلى أعالي السماء هو من لا يعيره اهتماماً ويتجاهله مع تقدمه في السن.

ومن الفكرة نفسها انطلق المؤلف والمخرج يوسف مراد منير لصياغة أحداث عرضه، في تناص واضح مع النص الروسي، أو على الأقل اقتباس فكرته، ثم تطويعه للمجتمع المصري بكل تراثه وتاريخه المسرحي الثري، ولكن كان من الضروري أن يشير إلى تلك الاستفادة من النص الأصلي على بامفلت العرض وأفيشه، ففي العرض نرى الممثلة سميرة (أدت الدور الممثلة القديرة ماجدة منير) وهي نجمة مسرح مخضرمة تلجأ في لحظة انهيار نفسي إلى الانتحار شنقاً من خلال حبل الإعدام الذي علقته في صالة منزلها، بعد أن وصلت بها الحال إلى ملاحقة الدائنين لها، وخوفها من أن تفتح باب شقتها.

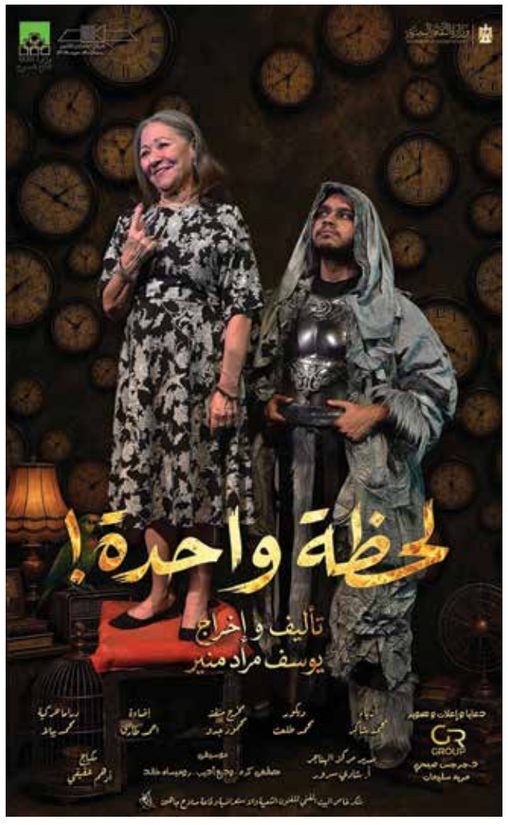
المفاجأة هنا تتمثل في اقتحام شخصيَّة غير متوقعة منزلها، قادمة من داخله بلا سابق إنذار، ولكنها تكتشف من خلال الحوار بينهما أنه ملك الموت الذي جاء ليأخذ روحها، بل ويمهلها دقائق قليلة قبل أن ينفذ مهمته.

وهنا تشعر سميرة بقيمة الحياة، فتبدأ في التراجع والتشبث بها لأطول وقت ممكن، وحين يدور الحوار بينهما تتكشف الشخصيات وتتداعى ذكريات تاريخها الفني والمسرحي أمامها، وتبدأ في جذب ملك الموت ليشاركها أداء مشاهد أثيرة من تاريخ المسرح المصري، وهو ما يصنع حالة من التفاعل الحي بينها والجمهور الذي يشاركهما حوارات مسرحيَّة شهيرة من أعمال مثل «ريا وسكينة» للمخرج حسين كمال، وبطولة سهير البابلي وشادية، وكذلك مشاهد من الأوبريت الأشهر «الليلة الكبيرة» للرباعي صلاح جاهين، وسيد مكاوي، وصلاح السقا، وناجي شاكر، بالإضافة إلى روائع الرباعيات التي أبدعها جاهين، فضلاً عن رائعة فؤاد المهندس «رايح أجيب الديب من ديله» من عرض «أنا فين وانتِ فين» لبهجت قمر وسمير خفاجي وإخراج حسين كمال أيضاً، ثم تداعت المشاهد في انسيابيَّة لتصل إلى لحظات دراميَّة شهيرة أخرى من «هاملت» شكسبير، و«ماكبث»، و«عطيل»، وغيرها من كلاسيكيات المسرح العالمي.

نجح المخرج في صناعة إيقاع مسرحي متواتر ومشدود من خلال تصاعد وتطور العلاقة الإنسانيَّة بين الممثلة وملك الموت، ورغبات كل منهما المخالفة لرغبة الآخر، فالممثلة تحاول إضاعة الوقت في استدعاء وتجسيد أكبر قدر ممكن من المشاهد، وملك الموت يحاول استعجالها بعد أن أمهلها سبع دقائق فقط قبل أن يقبض روحها، رغم ما انتابه من إعجاب خفي بلعبة التمثيل، فشاركها، ولكنه كان دائماً يحاول التعجيل بقبض روحها، قبل أن يصل اتصال باختيارها لبطولة أحد الأفلام السينمائيَّة، وهو ما يزيد تعلقها بالحياة.

تصاعدت الأحداث حتى وصلت إلى ذروتها بلحظة قبض الروح، ووقوف سميرة على طاولة الإعدام، وقيام ملك الموت بالعد التنازلي، ولكن المفارقة أنه يختفي مع العدد صفر بعد أن ينقذها من حبل المشنقة.

وتتمثل المفارقة هنا في دخول ملك الموت مرة أخرى إلى بيت الممثلة، ولكنه هذه المرة يبدو في هيئة إنسانية ليخبرها بأنه ممثل موهوب وأراد أن يقنعها بموهبته بشكل غير تقليدي، وهنا تنفجر غضباً، وتطرده، وتبدأ في الاستعداد لدورها الجديد، ولكنه يعود هذه المرة في صيغة ملك الموت ليقبض روحها فعلياً لينتهي العرض.



هنا تتكشف أبرز إخفاقات المؤلف والمخرج، فقد استطاع أن يحقق حبكة دراميَّة رشيقة حين فاجأ المتلقي في النهاية بأن ملك الموت هو في الأساس ممثل مغمور يبحث عن فرصة، وكان الأجدى والأكثر تأثيراً في المتلقي أن ينتهي العرض عند هذه النقطة، ولكن المؤلف أقحم نهاية ثانية مفتعلة وغير مبررة بالمرة بعودة هذا الممثل المغمور ملكاً للموت، وهو ما سبب حالة من التيه والارتباك في علاقة المتلقي بالعرض رغم التفاعل الجماهيري الكبير طوال الأحداث بفضل جودة الأداء التمثيلي وتماس المشاهد المستدعاة مع قلوبهم وحنينهم إليها.

بصرياً قام المخرج مع مصمم ديكور العرض محمد طلعت بتحويل قاعة صلاح جاهين إلى خشبة مسرح بمستويين أفقيين، الأعلى في المنتصف والأقل على الطرفين الأيمن والأيسر، بينما توزع أثاث البيت في تلك المساحة الضيقة، وتراصت كراسي الجمهور في الجزء الأمامي لتلك الخشبة لتصبح القاعة المرنة قاعة مسرح إيطالي تقليدية، وفي ظني أنه قصور في استغلال تلك القاعة المرنة التي كان يمكن أن تكون أكثر براحاً وجاذبيَّة إذا تداخل فضاء التمثيل وديكوراته مع أماكن جلوس الجمهور، وبدا الجمهور كأنه يجلس داخل بيت تلك الممثلة، خاصة أنها تركز طوال الوقت على قيمة المسرح برغم أنه لا يحقق أي مكسب مادي، وهو ما يُشعر المتلقي بالحميميَّة وبأدق مشاعر تلك الممثلة اليائسة ويزيد من تعاطفه معها.

الغريب في الأمر أن مصمم الديكور محمد طلعت هو نفسه مصمم ديكور أفضل عروض الموسمين السابقين في المسرح الجامعي وقصور الثقافة بعرضي «130 قطعة»، و«مرسل إلى» الذي مثل مصر في مهرجان المسرح العربي الأخير الذي نظمته الهيئة العربيَّة للمسرح في القاهرة، وتفاعل معه الحضور بدرجة كبيرة بفضل مرونة تصميم الديكور وسيولة تحريكه برغم ضخامته على خشبة المسرح، وهو ما يطرح تساؤلات حول مدى قدرة المبدع المستقل والحر على تحقيق أفكاره غير التقليديَّة حين يتعامل مع المسرح الرسمي، ففي أيهما تكمن المشكلة، المبدع أم المسرح الرسمي بكل روتينه؟

وما يزيد هذا السؤال وجاهة هو أنه العرض الثاني الذي يصممه طلعت بالطريقة نفسها في المسرح الرسمي في موسم واحد، فقد حول أيضاً قاعة صلاح عبدالصبور إلى مسرح تقليدي في عرض «سجن اختياري».

على مستوى الأزياء نجح محمد شاكر في اختيار ملابس عصريَّة مناسبة للممثلة سميرة، بينما صمم لملك الموت أزياء رماديَّة فضفاضة مطعمة بالريش ومن تحتها واقٍ يوحي بطابع معدني، وهو ما يفي بالغرض خاصة وأنه ليست هناك مرجعيَّة تاريخيَّة علميَّة لشخصيَّة ملك الموت، فالتخيل هنا متروك لإبداع مصمم الأزياء.

أما أحمد طارق فقد حاول في تصميم إضاءة العرض أن يلعب على فكرة البعد النفسي للشخصيات، وخاصة الممثلة اليائسة، ولكنه أفرط في استخدام اللونين الأحمر والبنفسجي بلا داع، ولم يلعب دوراً محورياً في صناعة إيقاع العرض، فكنا نحتاج أن يفصل بين المشاهد المستدعاة بتصميمات محددة تناسب طبيعة كل مشهد، وتنقلنا نحن المشاهدين من حالة واقعيَّة الأحداث إلى حالة المشاهد الدراميَّة المستدعاة، والتفريق الواضح بين المشاهد التراجيديَّة ونظيرتها المبهجة والكوميديَّة والغنائيَّة، وهو ما لم يتحقق بوضوح في تصميم الإضاءة التي اعتمدت على إضاءات عامة ليس لها طابع محدد.

أبرز ما في العرض هو أنه استدعى ممثلة قديرة بحجم ماجدة منير إلى الوقوف على خشبة المسرح مرة أخرى، بعد غياب طويل، بالإضافة إلى ممثل واعد للغاية هو إسلام شوقي في دور ملك الموت والممثل المغمور، والحقيقة أن أهم ما نجح فيه المخرج هو اختياره لهما وحالة التناغم الشديدة التي تحققت بينهما، فقد أدت ماجدة منير دور الممثلة بعذوبة لافتة وثبات انفعالي كبير، نقلت فيه مشاعرها الإنسانيَّة بحس مرهف، وتنقلت بين مشاعر الحزن واليأس والمرح والخوف والقهر والفرح، في سيولة ويسر جذبا مشاعر الجمهور، بينما كان إسلام شوقي في أول أدواره الاحترافيَّة سبباً في ضخ الطاقة والحيويَّة إلى شرايين العرض، فهو صاحب قدرات كوميديَّة لافتة استطاع أن يفجرها من صلب المواقف الدراميَّة وبلا أي افتعال، وشكّل مع ماجدة منير ثنائياً متبايناً، سواء في التكوين الجسدي أو الأداء التمثيلي، وهو ما صنعا به معاً إيقاعاً بصرياً ودرامياً متدفقاً استحوذ على قلوب المتفرجين طوال ساعة كاملة مرت وكأنها بالفعل لحظة واحدة، وساعدهما في تحقيق ذلك الدراما الحركيَّة الرشيقة التي صممها محمد بيلا تعبيراً عن مكنونات نفسيهما، وعما يجسدانه من مشاهد، بينما لعب محمود جدو المخرج المنفذ للعرض دوراً بسيطاً كأحد الوافدين إلى منزل الممثلة، ولكنه ترك أثراً لطيفاً بسبب خفة ظله.

هذا عرض يملك تأكيد أسباب نجاحه إذا تلافى صناعه

يوسف مراد منير، مخرج وممثل شاب، تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة، قسم التمثيل والإخراج. نال جائزة أفضل مخرج مسرحي صاعد عن عرضه «ياسين وبهيَّة» من المهرجان القومي للمسرح 2023، وحصل على جائزة المخرج عصام السيد لأفضل مخرج شاب عام 2024، وحصل على جائزة التمثيل عن دوره في عرض «كانوا هنا» 2020. من أعماله: «سجن النساء» على مسرح السلام 2025، وترشح لأربع جوائز في المهرجان القومي للمسرح، «الدنيا رواية هزليَّة» عام 2024 لمهرجان جامعة القاهرة، بالإضافة إلى عرض «طار فوق عش الوقواق» عام 2021.

عبدالحق الزروالي

«المونودرامي» الشامل

لحسن احساييني
باحث مسرحي من المغرب

يُعد عبدالحق الزروالي من أبرز رواد المسرح الفردي (المونودراما) في تاريخ المسرح المغربي والعربي، حيث ارتبط اسمه بهذا الجنس المسرحي وتجذّر فيه منذ بداياته عام 1967. وقد أسهم انخراطه الواعي وعشقه لهذا الفن في إرساء معالمه، مما مهد الطريق لظهور جيلٍ من المسرحيين والمونودراميين المغاربة المعاصرين له.

وقد شكّل عبر مساره علامة فارقة أعلنت ولادة تجربة فنيَّة متفردة تقوم، كما يقول الباحث سعيد كريمي، على شعريَّة الكلمة وجزالتها، وتتأسس على الرؤية السينوغرافيَّة الشاملة التي تجعل من جسد الممثل لغةً مسرحيَّة أبلغ من الملفوظ الكلامي؛ ويمكن القول بسهولة إن منجزه المسرحي يمثل إضافةً نوعيَّة للمسرح المغربي والعربي على حد سواء، بالنظر إلى شموليَّة تجربته التي زاوجت بين التأليف والأداء والإخراج.

وقد أسهم هذا التعدد الفني الذي تميز به الزروالي في ترسيخ البُعد التجريبي لعروضه الأدائيَّة، ممّا دفعه إلى ارتياد آفاقٍ جديدة لتحديث الظاهرة المسرحيَّة المغربيَّة؛ لا سيما عبر توظيف الارتجال (L'Improvisation) والانفتاح على تعديل النص وتحويره أثناء العرض الحي.

وتُعدّ تجربة الزروالي إحدى أبكر المبادرات المونودراميَّة في المسرح العربي؛ حيث أعلن صراحةً عن اختياره الجمالي للمسرح الفردي، ورخّصه عبر سلسلةٍ من العروض التي تولى تأليفها وإخراجها وأداءها. وقد عالج من خلالها قضايا اجتماعيَّة وإنسانيَّة شائكة، متبنياً رؤية مسرحيَّة تتجاوز الشكليات إلى الانتصار لقيم الإنسان ومكانته، وتتسم معظم أعماله بالجدة والابتكار في مقاربة قضايا الإنسان العربي. ولعل ما يمنح تجربته فرادتها هو خروجه بالمسرح عن أطره التقليديَّة للالتقاء بالمتلقي في فضاءاته اليوميَّة؛ كالجامعات والمقاهي والشوارع والأسواق والمؤسسات، فهو «يمثل في الحياة ويحيا في المسرح».

ويتفادى الزروالي في إبداعاته المونودراميَّة السقوط في الجمود والنمطيَّة؛ إذ يتجه بنصّه وأدائه نحو التجريب بوصفه تمرداً على قواعد المسرح التقليدي. وبذلك يخرج عن المألوف ليصوغ فرجةً متناسقة الجماليات، تنأى بنفسها عن الإسفاف والارتجال العشوائي، وتلتزم بالمرامي الفكريَّة والثقافيَّة التي يسطرها لعمله منذ البداية.

ويلاحظ أنه يحرص على بناء علاقة تفاعليَّة حميمة مع المتفرج لضمان استمالته وتكثيف تركيزه أثناء العرض، معتمداً في ذلك على خطابٍ يتوجه به إلى الجمهور مباشرة، بلغةٍ بسيطة في ظاهرها لكنها حمالةٌ للرموز والدلالات. وتتميز اللغة التي يوظفها في عروضه، كما نقرأ في مقدمة أحد عروضه، بقدر كبير من الشحنات العاطفيَّة والفكريَّة التي تُحاكي الواقع وتتسامى عليه، ممتلكةً القدرة على تطوير الحدث المسرحي والدفع به عبر أداءٍ يتناغم مع بقيَّة المكونات السينوغرافيَّة، ليتحول الممثل فوق الخشبة إلى مفككٍ لرموز الخطاب المسرحي المكثف ودواله.

وعلى الرغم من انتماء تجربته إلى جنس المسرح الفردي، فإن ذلك لم يمنعه الانفتاح والتكامل مع فنانين آخرين في المهن المسرحيَّة المكملة؛ إذ استعان بسينوغرافين لتأثيث فضاءات أعماله المسرحيَّة، وبموسيقيين ومطربين لتلحين الأغاني المدمجة في عروضه، مع حرصه الدائم على الاستئثار بالرؤية الإخراجيَّة لنفسه لضمان وحدة المفهوم والفرجة.

إن المتتبع لمسار الزروالي - تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً - سيدرك، كما يرى الباحث حسن يوسفي، حرصه المتوازن على القيمة الأدبيَّة لأعماله، وهوسه بتقديمها في قالبٍ جمالي يُحقق للمتفرج متعة الأذن والعين معاً، باعتبار المسرح وسيلةً لتغذية الحواس والروح. وإذا كان الزروالي يُفاجئ جمهوره في كل موسم باختيار متونٍ أدبيَّة وشخصياتٍ ذات ميسم خاص يحمل زخماً ثقافياً ونفسياً وتاريخياً، فإن الزروالي الممثل والمخرج يمتلك من الطاقات النفسيَّة والجسديَّة والقدرات التعبيريَّة ما يجعله ينخرط بعمقٍ واقتدار في تجسيد تلك الشخصيات.

ولعل ما يميز تجربة الزروالي الإخراجيَّة، هو اعتماده على لغة الجسد، فضلاً عن دعوته إلى خلخلة التوازن بين الكلمة والحركة لتعميق المشهديَّة في أعماله؛ ويظهر ذلك جلياً في إبداعاته الأخيرة، حيث نجد حضوراً قوياً لجسد الممثل المتأنق بزيّ يتناسب مع موضوع العرض، إلى جانب توظيف تقنيات ومؤثرات بصريَّة تخلق صورة مشهديَّة وجماليَّة متكاملة.

ويشتغل الزروالي على السينوغرافيا انطلاقاً من رؤيته الإخراجيَّة؛ حيث يستدعي تصورات وأفكاراً يمتزج فيها التراثي بالحديث. فالواضح أن تجربته تتماهى مع ما يراه الناقد حسن يوسفي من أن السينوغرافيا هي السند الأساسي الذي يقوم عليه الحس الفني في المسرح، وذلك عبر التوسل بعناصر مختلفة تؤثث الفضاء المسرحي وتصوغ تشكيليته، وفي طليعتها الأضواء والألوان؛ ولا سيما أن «الإنارة الحرة» للخشبة من قِبل السينوغراف تُقاس بالدور الذي تلعبه لوحة الألوان (Palette) بالنسبة للفنان التشكيلي.

ويحرص الزروالي - الممثل والمخرج - على إيلاء السينوغرافيا أهميَّة بالغة في مختلف عروضه الفرديَّة، كي يجذب انتباه الجمهور الذي يُعدّ في نظره الطرف الأساسي الذي لا تكتمل الفرجة المسرحيَّة بدونه.

ولا يفوتنا التذكير باعتماد الزروالي على تقنية الارتجال عنصراً أساسياً في تجربته؛ إذ ترتكز رؤيته على الانتقال المتبادل من الخشبة إلى النص ومن النص إلى الخشبة، متجاوزاً بذلك النمط التقليدي القائم على التقيد الصارم بالنص. وتتجلى جرأته في قدرته على الخروج عن النص ثم العودة إليه بسلاسة وبساطة، ولا سيما عند تفاعله مع جمهور الخشبة أو المشاغبين منه الذين قد يعوقون سير العرض.

وبناءً على ذلك، يمكن القول إن عبدالحق الزروالي أسس لتجربة مسرحيَّة مغربيَّة أصيلة يحل فيها «الأنا الفردي» محل «الأنا الجماعي»؛ تجربة مبدع متمرس يجمع بين الأصالة والحداثة. كما يُعد من أبرز المسرحيين الذين أسهموا في تشكيل الوعي الثقافي لجيل بأكمله؛ فهو شاعر يتأمل قضايا الإنسان والتاريخ، ومسرحي جعل من فن المفارقات متنفساً لهموم المواطن اليوميَّة بعدما كانت على هامش الثقافة العربيَّة، وروائي يسرد من زوايا متعددة أخبار الجسد بلغة متوهجة تلامس الروح.

ولعل خير ما يُتوَّج به الحديث هو قولُ رائد الدرس المسرحي المغربي، الناقد الراحل حسن المنيعي، الذي أشار إلى أن أعمال الزروالي «تُعدّ بحق تجربة ذاتيَّة رائعة أساسها الرغبة في التوعية والنقد. ومع أنها لا تتوخى التحليل المسهَب للأوضاع والقضايا المُعَالَجة، فإنها تختزل الأحداث والمواقف في لعبة تكتسي طابعاً غروتيسكياً... لذا حظيت هذه الأعمال بدعمٍ من طلبة الجامعة والمعاهد العليا، وكذا من بعض الشرائح الاجتماعيَّة».

إسطنبول
دار البدائع المسرحية

ثلاث مرات، زرت إسطنبول: 2019، 2022، والآن الثالثة برفقة شقيقتي جوندا، حيث بدأت رحلتي بالنزول في الفندق الصغير الذي أرتاده عادة، وهو مبنى مطلّ على بحر مرمرة، ومتاخم لمنطقة السلطان أحمد، مركز المدينة المليء بالحياة والقريب من معالمها الشهيرة.

الحسام محيي الدين
كاتب وناقد مسرحي من لبنان

كانت أولى خطواتي جنوبي ساحة السلطان أحمد، حيث تقف المسلة المصريَّة وبجوارها قصر إبراهيم باشا (متحف الآثار التركيَّة والإسلاميَّة)، بينما يقف في شمالها سبيل الماء الألماني بعمائره الخضراء. يشرف على الساحة مسجد السلطان أحمد بمآذنه وبلاطه الأزرق الخزفي البديع، ويقابله مسجد آيا صوفيا الشهير، الذي صلّيت فيه جُمعتين خلال رحلتي، مستمتعاً بجمال مزيجه المعماري البيزنطي والإسلامي وفسيفسائه التاريخيَّة.

بعد آيا صوفيا، سرت نزولاً نحو قصر «توب كابي»، المقر التاريخي للسلاطين، بدخوله المهيب من الباب الهمايوني وبواباته الحربيَّة. ومنه مررت بالأسواق السياحيَّة المحاذية لسكة الترام وصولاً إلى ساحة أمينونو، شريان الحياة والنقل ومنطلق الرحلات البحريَّة.

كذلك عبرتُ شمالاً إلى «جسر غلطة» المكوّن من طابقين: الأسفل المطلّ مباشرةً على مياه الخليج، الذي تحتله مطاعم الأسماك الطازجة، حيث ألقيتُ رحلي للغداء على إحدى طاولاتها التي لا أبالغ إن قلتُ إنك تكاد تلمس الماء منها.

أما القسم الثاني الأعلى من الجسر، فهو على 3 مسارات: للمشاة وللسيارات وللترام، لم أتأخر في التنزه عليه عابراً بمحاذاة صيادي السمك الذين يمدون صنانيرهم التقليديَّة من على حافته.

من عروض مركز زورلو للفنون الأدائية

ومنه توجهت إلى «السوق المصري» العبق برائحة التوابل والحلويات والقهوة التركيَّة. جولتي هذه التي استنفدت ثلاثة أيام في دائرة جغرافيَّة واحدة، يمكن للسائح أن ينجزها في ساعات قليلة إن لم يدخل مرافقها.

أما المعالم الأخرى فتحتاج إلى وسائل النقل والإبحار؛ فكانت رحلة ربع الساعة إلى رصيف إسكودار الآسيوي، حيث النسيم والشاي المزين بنور الشمس وطيور النورس.

عبر وتأملات

وفي أحد الأيام، اتجهت بالترام نحو قصر «دولمة بهشة»، المجمع الملكي الشاهد على انتقال تركيا إلى الجمهوريَّة الحديثة، والمؤثث بالزجاج والكريستال واللوحات الفاخرة. وفي يوم آخر، قصدت منطقتي «أيوب سلطان» و«بيير لوتي»، حيث صعدت بالتلفريك إلى الشرفة البانوراميَّة المشرفة على القرن الذهبي، ومنها إلى استكشاف نواحي التلة الخضراء المزدحمة بالمطاعم والمقاهي، مطلّة على إسطنبول من مستويات متدرجة الارتفاع، لك أن تفوز بأجملها إطلالة إذا حالفك الحظّ بمقعد فارغ، أما التسمية فتنتسب إلى «لويس فيود» المعروف بـ «بيير لوتي» وهو كاتب وضابط فرنسي عشق هذا المكان جلوساً وتأملاً وكتابة، وعاش في إسطنبول دهراً في القرن التاسع عشر، وكان محباً للأتراك مدافعاً عنهم في وجه الحضارة الغربيَّة الماديَّة.

أنهيت هذه الجولات بصعود برج غلطة في منطقة كاراكوي ورؤية المدينة من شرفته الدائريَّة، قبل التوجه إلى ميدان تقسيم ومقاهيه المطلة على حركة الترام الأحمر الشهير.

حتماً يغتني المقال والمقام بالعِبَر والتأملات الجميلة مما تصادفه خلال تنقلك بين معلَم وآخر، تبقى دائماً في الذاكرة: الخياط الشهير بـ «الترزي» الذي ينشط في الأحياء القديمة والبازارات الشعبيَّة، والمغنون وعازفو الموسيقى الشعبيون الذين يلمسون القلوب بصدق ما يؤدونه باسطين قبعاتهم أمامهم، أو عمال البوظة بألاعيبهم الجميلة، أو بسطات الكستناء اللذيذة المنتشرة التي قد تشكل مع عصير البرتقال الطازج وجبة مغذية.

من عروض مركز هودجا باشا الثقافي

مسرح جميل توبوزلو المفتوح

من عروض دار أوبرا ثريا

الصناعة المسرحيَّة

ومثلما أتاح لي هذا السفر التأمل في أنثروبولوجيا المدينة ولمس تحولاتها الاقتصاديَّة والاجتماعيَّة، فإنه فتح لي باباً واسعاً لمعاينة حركتها المسرحيَّة؛ فالمسرح هنا أولويَّة ثقافيَّة. وعلى الرغم من أن انطلاقة المسرح التركي تقاطعَت مع بدايات المسرح العربي منتصف القرن التاسع عشر في عهد السلطان عبدالمجيد الأول، فإنه كان سبّاقاً بأشواط في تطوره وتنظيمه.

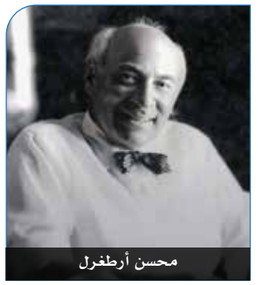
في العام 1914، تم استدعاء المخرج الفرنسي المعروف أندريه أنطوان لتحقيق حلمه ببناء معهد موسيقي يليق بالمدينة وبحياتها الثقافيَّة، فوصل أنطوان إسطنبول وبدأ العمل فكان المعهد على قسمين: واحد للموسيقى، والثاني للمسرح عُرف بمسرح أو «دار البدائع» Darülbedayi وافتتح بحفل ضخم في نوفمبر من العام نفسه، بصفته أوّل مؤسسة مسرحيَّة في المدينة، على يد الرائد المسرحي الكبير محسن أرطغرل (1892 - 1979)، ثم انضمت إلى بلديَّة المدينة رسمياً عام 1934 وأصبحت تحت اسم «مسارح مدينة إسطنبول الكبرى» بإدارة أرطغرل نفسه الذي وضع خطة مثيرة تحفيزاً للجمهور ليرتاد المسرح، أثمرت على مرّ السنوات، تحت عنوان «من 3 مرات إلى 100 مرة».

ومع تطور صناعة المسرح في المدينة، نشأت فيها مئات الخشبات والقاعات؛ ومن اللافت أن هذه المسارح، وتحديداً منذ عام 2011 — أي بعد عام من اختيار إسطنبول عاصمةً للثقافة الأوروبيَّة — أضحت تستقبل نحو 3000 متفرج يومياً. هذا الإقبال الكبير جعل إسطنبول حاضرة لإبداع مسرحي وبيئة غنيَّة بالفن، ولا سيما مع اعتماد سياسة أسعار مدعومة ومقبولة لكافة الفئات، تتيح تقديم نحو 15 عملاً مسرحياً أسبوعياً على امتداد الموسم.

أما اللافت فهو فنّ الأراجوز، إذ لا يزال حاضراً في المشهد المسرحي، وله مريدون كثيرون، ولا سيما أن حكاياته مستمدة من التنوع الإثني للدولة العثمانيَّة عبر التاريخ، وحيث إن السلطات تدأب اليوم على جعل هذا الفن تعليمياً يجمع الحداثة مع الأصالة ويقوي مهارات الأطفال.

أبرز المسارح هي: مسرح كاغيثانة ساداباد، ويقع داخل المركز الثقافي لبلديَّة كاغيثانة، ويقدم عروضاً احترافيَّة بأسعار مخفضة للطلاب، ولذوي الاحتياجات الخاصة، وهو مسرح حديث افتتح عام 2006، أما «مسرح حربيَّة محسن أرطغرل» فيقع في شيشلي، افتتح عام 1964، وسمي باسم الممثل والمخرج المسرحي التركي محسن أرطغرل تكريماً له، وهو مسرح دوّار، ترتكز إلى جانبه زاوية للأوركسترا، فيه 6 غرف للممثلين، وغرفتان للبروفات، وغرف لفنيي المسرح. أما مسرح توبوزلو نسبة لعمدة إسطنبول جميل توبوزلو، ففعالياته صيفيَّة في معظمها لأنه المسرح المفتوح الوحيد في إسطنبول على الهواء الطلق، بطراز المسارح التاريخيَّة القديمة، إنما بمقاعد وأثاث حديث وتقنيات متطورة، وهو من أكبر وأهم المسارح التابعة لمسارح إسطنبول الكبرى.

وصدرت أول مجلة مسرحيَّة في البلاد عام 1918 هي «تماشا» temaşa (وتعني المشهد)، وهي من أقدم المجلات المسرحيَّة في العالم، واستمرت بالصدور تحت مسميات مختلفة منها «مسرح المدينة»، ثم «المسرح التركي» منذ العام 1930 لكنها توقفت عام 2013، وفي عام 2014 تم إتاحة الوصول إلى أرشيفها الغني عبر الإنترنت لمناسبة الاحتفال بذكرى مئويَّة تأسيس «مسارح إسطنبول الكبرى».


محسن أرطغرل

عصب الحياة

زرت «مسرح إسطنبول» الحكومي القائم على واجهة البوسفور الآسيويَّة في منطقة أسكودار، في حيّ هادئ لا ضوضاء فيه ولا زحام، وصدني موظف الاستقبال بادئ الأمر عن الدخول قبل أن أكمل كلامي، ثمّ وبعد محاولاتٍ من المسايرة التي غلبت عليها لغة الاشارة، سمح لي بذلك شرط ألا ألتقط الصور.

ومسرح إسطنبول هذا هو بناء تراثي حجري ضخم تطغى عليه جاذبيَّة المباني التراثيَّة. تدخل من بابه إلى ردهة استقبال فسيحة، ومنه إلى قاعتين للعرض، واحدة صغيرة (أستديو) بسعة حوالي 100 كرسي، والثانية أكبر تضم 144 مقعداً، إضافة إلى غرف البروفات والكواليس ذات الجدران العتيقة البسيطة الهادئة، وتعرض فيه الأعمال الكلاسيكيَّة والمعاصرة، والغنائيَّة لمختلف الأعمار، كما تخصص إدارته أوقاتاً محددة لصالح طلبة المدارس والجامعات لمشاهدة عروض هادفة وتعليميَّة.

أما مركز أتاتورك الثقافي، فهو من أهم مراكز الفنون العالميَّة، علمت أنه تأسس عام 1969 وأعيد تجديده عام 2012، وهو مثال للهندسة المعماريَّة العصريَّة في ميدان تقسيم، يحتوي قاعة معارض كبيرة، كما يضم المسرح الكبير لكافة العروض من أربعة طوابق، وقاعة حفلات موسيقيَّة إضافة إلى مسرح الغرفة، وهناك مسرح عزيز نسين. كما تلفت النظر مكتبته الضخمة، أكبر مكتبة عامة في تركيا، تحتوي أرشيفاً ضخماً من آلاف الكتب والصور، وإرثاً ثقافياً نادراً من مخطوطات وخرائط عثمانيَّة نادرة خطّت باليد، منها أول صحيفة تصدر عن الدولة العثمانيَّة في مصر، وأقدم ألبوم صور عن القدس الشريف.

وفي الحقيقة، سرني جداً ما تحظى به المسارح الحكوميَّة من دعمٍ مادي، ذلك أن توافر المال يرفع من مستوى العروض، وانعدامه يفتح الباب واسعاً للمسرح التجاري من أجل الاستمرار، وهذا ما تضطر إليه المسارح الخاصة، التي تنتشر بالمئات أيضاً في إسطنبول، أصغر مساحةً وأقل نشاطاً ووتيرة قياساً على تلك الحكوميَّة، وإن كان بعضها لا يقلّ عنها تجهيزاً وتقانة، فهي تتمول من العروض وتُدار من أفضل الفنانين المسرحيين المخضرمين الأتراك، أصحاب الخبرة. نشأ معظمها حديثاً من تركة أستوديوهات قديمة أو دور سينما إما بقاعةٍ واحدة، أو اثنتَين كبيرة وصغيرة.

غلاف مجلة المسرح العدد الأول 1930

اعلانات في مسرح اسطنبول الحكومي

تُشكّل هذه المسارح عصب الحياة الفنيَّة والثقافيَّة في إسطنبول، إذ تحتضن الندوات والملتقيات النقديَّة، إلى جانب روزنامة مهرجانات سنويَّة متنوعة؛ مثل مهرجان المسرحيات النسائيَّة في شباط/ فبراير، ومهرجان الأوبرا في حزيران/ يونيو وتموز/ يوليو، ومهرجاني الدمى والمسرح الدوليين في تشرين الأول/ أكتوبر وتشرين الثاني/ نوفمبر. وتقدم هذه الفعاليات عروضاً محليَّة ودوليَّة وورشاً تدريبيَّة تمزج بين الأصالة والحداثة.

وفي ختام رحلتي التي استمرت تسعة أيام، صليت الفجر في آيا صوفيا في اليوم العاشر، قبل التوجه مع شقيقتي إلى المطار تحت مطر ربيعي دافئ.

شكسبير.. زارع المباهج

حسن يوسفي
أستاذ جامعي وناقد مسرحي
من المغرب

في لحظة فارقة، وهما يواجهان أولى لحظات منفاهما في بيت معزول خلال شتاء بارد في جزيرة كرنيزي البريطانيَّة الواقعة على بعد كيلومترات من السواحل الفرنسيَّة؛ دار هذا الحوار بين الأديب الفرنسي فكتور هيجو وابنه فرانسوا:

«- كيف ترى هذا المنفى؟

- أظنه سيكون طويلاً.

- وبماذا تنوي ملأه؟

- يجيب الأب: سأتأمل في المحيط.

بعد لحظة صمت، يسأله الأب: وأنت؟

- قال الابن: أنا سأترجم شكسبير».

تلك كانت بداية مغامرة أدبيَّة بين فكتور هيجو الأديب الفرنسي، وابنه فرانسوا، محورها شكسبير، أعطت، خلال سنوات المنفى، ترجمة من أبرز الترجمات الفرنسيَّة للكاتب البريطاني إلى الفرنسيَّة. قدم لها فكتور هيجو بنص بديع تحت عنوان «ويليام شكسبير، حياته وعبقريته»، استرجع فيه تفاصيل من حياة شكسبير، ورسخ فكرة أن الرجل كان عبقري زمانه، وأهداه لإنجلترا بهذه العبارات: «أهديها هذا الكتاب، تمجيداً لشاعرها. أقول لإنجلترا الحقيقة، باعتبارها أرضاً مشهورة وحرة أقدرها، وباعتبارها منفى أحبها».

عنما نسترجع مقاطع مما كتبه هيجو عن شكسبير، وقد صاغة بلغة أديب يروض لغة موليير بطريقة بديعة، تجمع بين القدرة الخلاقة على الحكي والإشراقات الشعريَّة التي تنتقي من المجازات والاستعارات، ما من شأنه أن يضيء عبقريَّة شكسبير، ويبرز تجلياتها في شخصه وإبداعه، نصل إلى حقيقة مثيرة، وهي أن المبدع الكبير لا يتمثل قيمته ويجلوها أحياناً إلا مبدع كبير آخر، من حجمه ومن طينته.

«ثمة رجال محيطات في الواقع»، بهذه العبارة يستهل هيجو حديثه عن شكسبير. إن اختيار هيجو لهذه الاستعارة هنا ليس اعتباطياً، ذلك أنه يستحضر كل ما تحيل عليه المحيطات من زخم وعمق وغنى وحركيَّة وأفق، ليؤكد أن كل هذه الخصائص يمكن أن تجتمع في عقل واحد، وتجعل منه عبقريَّة. فشكسبير، بالنسبة له، محيط، وهو التعبير الذي يلخص من خلاله عبقريَّة هذا المبدع، ويجعله في مصاف عباقرة آخرين، يذكر منهم إشعيا، وإيسخيلوس، ودانتي، وميشيل أونج. فالنظر إلى هذه العقول جميعها هو نفسه النظر إلى المحيط.

حياة شكسبير كانت مليئة بالمتاعب والصعوبات، حيث بدأت بنشأته في بيت بئيس، وترعرعه بين أحضان عائلة عاشت الحرمان. تزوج من امرأة تكبره بثماني سنوات، هي بدويَّة جميلة اسمها آن هاتوي، أنجبت له ولداً وبنتين. كان أبوه جزاراً، وفي سن الخامسة عشرة، بدأ شكسبير في اكتساب حرفة أبيه في المسلخ، كما تقلب في مهن أخرى منها معلم في المدرسة، وكاتب لدى مدع عام. دخل السجن بسبب الصيد غير المشروع. هرب إلى لندن، ولكي يعيش فيها اشتغل حارساً للخيول في أبواب المسارح.

قضى شكسبير مدة طويلة على أبواب المسارح قبل أن يلجها من منفذ الكواليس ليشتغل في البداية منادياً على الممثلين call-boy، ثم كومبارس، ثم ممثلاً. كان يكتب مسرحياته الأولى على أوراق منفصلة. ونظراً لغياب المطبعة، كان ممثلو فرقته يتدربون على قراءة النصوص في هذه الصيغة الأصليَّة المكتوبة بخط يده. ولعل هذا في هذا ما يفسر جانباً من الضياع والتلف الذي تعرضت له مخطوطات مسرحياته، والغموض الذي يلف تواريخ كتابة بعضها.

عاش شكسبير حياة تلفها المرارة وتطوقها الهشاشة على الصعيد الشخصي، بسبب التجاهل واللامبالاة التي عانى منها، خصوصاً في عهد إليزابيث التي حكمت لمدة أربعة وأربعين عاماً دون أن يثير انتباهها بصفته مبدعاً، علماً أنها عرفت بحمايتها ودعمها للآداب والفنون، وكان ينعتها هو نفسه بـ «النجمة العذراء، كوكب الغرب». عانى شكسبير من الاضطهاد ولا سيما في الفترات التي حورب فيها المسرح من لدن المتشددين، وتعرضت أعماله لإنكار غريب من لدن البعض، إلى الحد الذي جعل أحدهم، وهو ناهوم تات، ينشر سنة 1707 مسرحيَّة «الملك لير» محذراً القارئ بأنه قرأها مصادفة، وهي لكاتب غير معروف. أكثر من ذلك، عندما انتقل اسم شكسبير لأول مرة إلى فرنسا من لدن فولتير، «بدأت السخرية منه في فرنسا في لحظة استمر نسيانه في إنجلترا»، وتكرر ما فعله ناهوم تات مع شكسبير من طرف آخرين. لكن رب ضارة نافعة، ذلك أن التهكم المتواصل لفولتير من شكسبير، سرعان ما أحدث يقظة في إنجلترا من أجل إعادة الاعتبار إليه بطرق مختلفة.

هذه بعض من تفاصيل حياة شكسبير التي استحضرها هيجو لكي يسلط الضوء من خلالها على ما اعتراه من متاعب وصعوبات، وهي بقدر ما جعلت تجربته في الحياة صعبة ومضنية، جعلت منه عبقريَّة إبداعيَّة كبيرة، أبرز مظاهرها هيجو في الجزء الثاني من كتابه الذي خصصه لعبقريَّة الرجل.

استهل هذا الجزء باستعراض العديد من المواقف العدائيَّة تجاه شكسبير، التي وصلت حد التجريح في شخصه وإبداعه، وتعرض لها من لدن النقاد. ويذكر مرة أخرى بكل المواقف والكلمات التي عبر من خلالها فولتير عن ازدرائه لشكسبير، لذلك عمل على محاولة إنصافه ورد الاعتبار إليه من خلال التذكير بمعطيات مهمة تتصل بمساره وإبداعه، وجعل من هذا الجزء مرافعة أدبيَّة ممتعة، كثف من خلالها موقفه من إبداعيَّة شكسبير.

فشكسبير، شأنه شأن هيرودوت وطاليس، مبدع ثلاثي الأبعاد، لأنه شاعر ومؤرخ وفيلسوف، بل يضيف إلى ذلك بعداً رابعاً وهو كونه رساماً عظيماً، فهو يمتلك القوة الخلاقة للشعراء التي تتمثل في الملاحظة باعتبارها قوة عاكسة، وفي العاطفة باعتبارها مكثفاً، التي تتيح لأدمغتهم خلق أطياف ضوئيَّة تنير عتمة الإنسانيَّة. وتتجلى هذه القوة لدى شكسبير في التراجيديا والكوميديا وكل الأنواع الأخرى التي أبدع فيها، وبالتالي في الدراما بكلمة واحدة. وهذه القوة هي التي تجعله يجهز على قارئه بمواقف دراميَّة وبشخصيات مسرحيَّة، تعكس مساراتها قسوته العاطفيَّة ومعاكسته لأفق انتظار القارئ.

وشكسبير، من زاوية الفلسفة، لا يضاهى ولا يقاس إلا بهوميروس، لأنه يمتلك القدرة على تشييد بناءات فكريَّة تعكس قوته التخييليَّة وتترجم عمق رؤيته. ولأن الشاعر-الفيلسوف يتخيل، فإنه يمتلك القدرة على تغيير الواقع، ويساير خياله في التعبير عن نزوعاته التي تبلغ أحياناً درجات عليا من الفانتازيا. وهذا ما يعكسه شكسبير من خلال مصائر وأقدار العديد من شخصياته، حيث يبرز فكره العظيم ونزوته العارمة. هذا الأفق الفانتازي يختار له هيجو من أجل وصفه بدقة استعارة «الأرابيسك»، لأنها تكثف كل الخصائص الخلاقة للفانتازيا الشكسبيريَّة فلسفياً وتعبيرياً. هذه الفانتازيا التي تجسد أبهى مظاهر العبقريَّة، لأنها تجعله يقرب بين القوى المتباعدة، وتبرز كيف يستوعب شكسبير «السريرة الداخليَّة للإنسان» باعتبارها عمق فلسفته.

وشكسبير، علاوة على كل هذا، هو التاريخ، تاريخ المؤرخين، لكن أيضاً تاريخ الحكي وتاريخ النماذج البشريَّة: القتلة، المخادعون، المستبدون، الطغاة، العشاق ...الخ، ومن خلالهم تاريخ الطبائع والأمزجة. في هذا الجانب، لا شيء غاب عن ذهن شكسبير، «نستشعر من خلال قراءتنا لإبداع هذا الرجل الريح العاتية التي تأتي من انفتاح العالم. فإشعاع العبقريَّة من كل الاتجاهات، هذا هو شكسبير». هذا الإشعاع يشبهه هيجو بالياقوت، لأن لهما معاً انعكاساً مزدوجاً، على عكس الزجاج أو الكريستال، وهذا الانعكاس المزدوج يتجلى على الصعيدين العقلي والجسدي. وتعضد هذه الخصيصة لدى شكسبير - على صعيد المزاج الشخصي - خصيصة الرزانة التي تتجلى في أنه كان إنساناً كتوماً.

إن اجتماع كل هذه العناصر، على الصعيد الشخصي والإبداعي، هو الذي جعل من شكسبير «زارع المباهج semeur d'éblouissements»، وجعلت منه أحد العقول النيرة الاستثنائيَّة في التاريخ، التي تمكنت، بعبورها هذا العالم، من تجديد الفن والعلم والفلسفة والمجتمع.

ولربما كانت هذه الرجّة المثيرة التي أحدثها عبور شكسبير في ذاكرة العالم، هي التي حركت ضده عداءات كثيرة في عصره وما بعده، وإلى حدود اليوم، حيث تؤكد باحثة فرنسيَّة في كتابها الصادر حديثاً سنة 2024 بعنوان «ماري سيدني، المدعو شكسبير: هل كتبت أعمال شكسبير من لدن امرأة؟»، أن شكسبير منتحل، وأن كتاباته ليست له وإنما كتبتها امرأة اسمها ماري سيدني، وتلك حكاية أخرى مثيرة عن هذا الرجل تحتاج قراءة هذا الكتاب في وقفة خاصة.

في انتظار غودو

برؤية إخراجية سورية

يُعد المخرج السوري كفاح الخوص أحد أبرز الأسماء التي ارتبطت بتدريب وتكوين طلبة التمثيل المسرحي على مدار السنوات الماضية، ولا سيما في دمشق. فهو يمتلك خبرة عمليَّة وسجلاً غنياً في الإشراف على مشاريع التخرج وتأهيل الطاقات المسرحيَّة الجديدة؛ سواء في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة أو في معهد «دراما رود».

لمى طيارة
ناقدة فنية من سوريا

وقد أشرف أخيراً على أحدث عروض الدفعة الخامسة (قسم التمثيل) للمعهد الأخير، بعد أن أعدَّ نص العرض ليحمل عنوان «أي وهم أنت؟»، مستلهماً فيه روح نص «في انتظار غودو» للكاتب الأيرلندي صموئيل بيكيت، ليحوّله إلى منصة بوح جماعيَّة تعكس واقع الجيل وهمومه.

يختار الخوص عناوين عروضه بذكاء يثير الانتباه، ليصدق عليها المثل القائل: «تُقرأ العروض من عناوينها». ويتجلى ذلك بوضوح في عنوانه الحالي «أي وهم أنت؟»، الذي اتخذه مدخلاً للبحث في أسئلة الإنسان، والانتظار، والعبث، وما تبقّى من أمل. ولا يقف عند هذا الحد، بل يمهد لعرضه بموسيقى تُبث على الخشبة لعدة دقائق قبل البدء، بهدف لفت الأنظار وتهيئة الجمهور نفسياً لاستقبال الحدث المسرحي.

يدخل الخوص عالم العبث، فيختار واحداً من أشهر النصوص التي كتبها صموئيل بيكت عام 1953، «في انتظار غودو»، ويجعل منه لَبِنة لفكرة نص سيكتبه من خلال ثيمة الانتظار. ليس هذا فحسب، بل إنه سيؤلف نصاً جديداً كلياً يحاول من خلاله أن يعكس الشعور العام بالاغتراب وغياب الأهداف الكبرى، وتصوير الحياة على أنها انتظار أبدي لا جدوى منه، ليس فقط على صعيد شخصياته، وإنما على صعيد الجمهور الحاضر في الصالة أيضاً. فأبطال عرضه الموجودون على الخشبة طيلة فترة العرض متعبون ومنهكون، وقد بدا على وجوههم وملابسهم الاتساخ من طول الانتظار. إنهم ينتظرون الغد الغامض الذي أطلق عليه الخوص «البُكرة»، والجمهور تورّط معهم في هذا الانتظار، وسيحكون له قصص عذاباتهم ومعاناتهم أثناء انتظارهم هذا. إنها الحكايات التي امتهن الخوص كتابتها كما فعل سابقاً في مسرحيَّة «تغريبة الشتاء الطويل» مع طلاب المعهد العالي، أو في مسرحيَّة «حكاية بلاد ما فيها موت» التي عُرضت على خشبة مسرح القباني في دمشق منذ سنوات، وتميزت بأسلوب التغريب المسرحي.

فهؤلاء الشباب ينتظرون «البُكرة» منذ عام، وربما عشرة أعوام كما تؤكد إحدى شخصيات العرض، لكنه لم يأتِ، لدرجة بات انتظاره همّاً ووهماً وعبئاً عليهم.

ورغم أن مسرح العبث كان قد ظهر بعد الحرب العالميَّة الثانية، وكان التهديد النووي السبب الأساسي في ظهوره، ووضعت هذه الكارثة هشاشة الحياة البشريَّة وعبثيتها في صميم الوعي اليومي لكل الناس، وليس فقط للفلاسفة، فإنه بصفته نوعاً مسرحياً ما زال ملهماً للمخرجين.

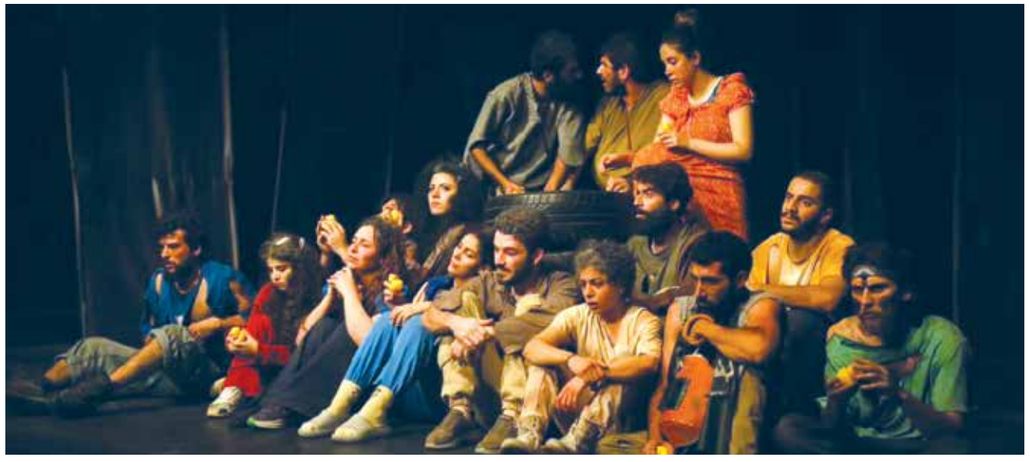
ومسرحيَّة بكيت الشهيرة تلفت نظرهم ويتوقفون كثيراً عندها كونها صالحة لأي زمان ومكان. كما أن الاستعانة بها في هذا العرض بتلك التوليفة، جعلتها تبدو عصريَّة ومناسبة جداً للوضع ولحال الشباب الذين خرجوا للتو من مرحلة مظلمة، لكنهم ما زالوا ينتظرون «البُكرة» المجهول والغامض. وهو الأمر نفسه الذي جعل الجمهور من الشباب

يرتـاد المسـرح طيلة أيـام العرض ليرى نفسـه من خلال العرض.

ورغم أن الخوص يسترشـد في عرضه بنص من مسرح العبث، حيث تـدور الأحداث في حلقات مفرغة ولا شـيء يحدث ليغيّر في حياة شخصياته، لكنه في الحقيقة يستخدم حبكة دراميَّة تقليديَّة واضحة؛ فهناك بداية ووسـط ونهاية. وهؤلاء الشـبان والشـابات المنتظرون للّاجدوى سيقررون فعـلاً عدم الانتظـار والعـودة لديارهم، وهـو حل درامي يتناقض مع خاتمة مسرحيَّة «في انتظار غودو» والفكرة التي بُنيت عليهـا، حين يقول فلاديمير وإسـتراغون: «هيا بنا»، لكنهما لا يتحركان، بينما يقـوم الخوص بتحريك المجاميع في اتجاه طريق العودة، لكن الانفجار الذي سـيحصل أثناء مسيرهم سيقطع عليهم الطريق. العبث هنا نتيجة الأمل في المغادرة والتغييـر وليس نتيجة اليأس في انتظار المجهول.

كمـا أن نص العرض الذي كتبه الخوص في مجمله لا يمزج بين الكوميديا والمأسـاة كما يحصل عادة مع مسرح العبث الذي جـاء في مرحلة أُطلق عليهـا «التراجوكوميدي»؛ فلا فكاهة في النص، وكل ما سنسمعه يدور فقط حول المواقف المأساويَّة لشخصيات العمل، إنها مسرحيَّة تستغل العبث في المسرح بوصفه شكلاً فنياً لتجعله مدخلاً لتمرير رسالتها.

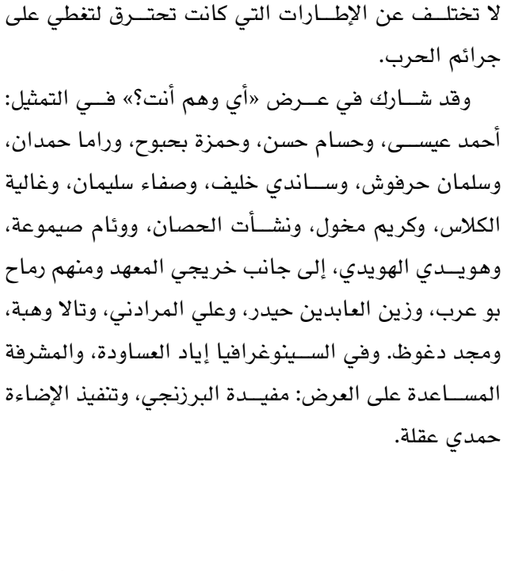
لا يقـدم المخرج أبطـالاً حقيقيين نعرفهم بأسـمائهم وصفاتهـم أو حتـى بملامحهـم، بل كانت مجـرد مجاميع تقدم عرضاً بشكل محموم وضمن إيقاع سريع وحتى عنيف فـي بعض الأحيان، وكل ما هو متـاح لها بضع دقائق للبوح بحكاياتهـا، واسـتعراض كفاءة الخريجين المسـرحيَّة على صعيـد الصوت والإلقـاء الدرامي بالدرجـة الأولى، وعلى صعيد الجسـد والليونـة في أحيان أخـرى. ورغم ذلك، لم نشـهد تفاوتاً كبيراً في مستويات الطلبة على صعيد الصوت والليونة، وهذا إن دل على شـيء فهو قدرة المشرفين على هذه الدفعة من مدرّسين على تجهيز تلك المجاميع الكبيرة وتحضيرها بشـكل جدي لعرض مسـرحي جماهيري؛ وهي وظيفة تقـارب التدريـب الأكاديمي لطلبـة المعهد العالي للفنـون المسـرحيَّة وخريجيه. كما أن الخـوص هذه المرة لم يكتفِ بدوره مشـرفاً على العرض، بل شـارك في لحظة الذروة طلابه بحضوره ممثلاً على خشبة المسرح، إنه الرجل المذبوح، الهارب والعائد من الموت، وكأنه إشارة ودلالة إلى عالم الغيب الذي ينتظرهم على الضفة الأخرى.



على صعيد السينوغرافيا، لم يستعن الخوص بأي ديكور ليوحي بالمـكان الذي تجري فيه الأحداث، فالشـخصيات غير معروف إن كانت في غابة، أو قبو مهجور، أو متشـردة في الشـوارع. لكنه استعان بالإكسسـوار، فاستخدم كرات السـلة بحيث تم توظيفها في خدمة الفعل المسرحي؛ فهي في لحظـة ما تصبح الأداة التي تعنّف الشـخصيات بعضها بعضاً فتقوم بضربهم بطريقة غير مباشـرة. إن استخدامه للكرات لم يكـن مجرد خيار جمالي أو إكسسـوار، بل كان أشبه بأداة دراميَّة قويَّة أتاحت للمخرج إضافة أبعاد جديدة للحركة وخلق اسـتعارات بصريَّة، ومن ثـم دفعت الجمهور للتفكيـر بطرق غير تقليديَّة حول ماهيَّة هذه الكرات وكيفيَّة اللعب عليها لتفسـير حدث أو موقف ما. كما استعان بقفص للحيوانـات الأليفة في أحد المواقف، حيث سـيحتجز رأس إحدى الشـخصيات داخله وسـط تجاهل تام من الجموع، وكأن القفص كان وسـيلة فاشـلة لهرب الشخصيَّة من عالم فاسد وغير محتمل.

أما في النصف الثاني من العرض، فلقد استعان الخوص بإطارات السـيارات، حيث امتلأت خشبة المسرح بها كنوع من الإيحاء بالثبـات والحركة في آن معـاً. فهذه العجلات كان لها اسـتخدامها حيناً في مسـاعدة إحدى الشخصيات للوقـوف عليها تباعـاً لتبدو في مكان مرتفع من الخشـبة، وحيناً آخر فـي الاختباء بداخلها. ورغم أن الإطارات توحي بطبيعتها بالحركة، كانت فـي العرض تنتظر في مكانها مع أبطال المسرحيَّة. كما تم توظيفها غرضاً مسرحياً آخر؛ فهي الإطارات التي احتمى بها هؤلاء العائدون، لكنها في الواقع لا تختلـف عن الإطـارات التي كانت تحتـرق لتغطي على جرائم الحرب.

وقد شـارك في عـرض «أي وهم أنت؟» فـي التمثيل: أحمد عيسـى، وحسام حسن، وحمزة بحبوح، وراما حمدان، وسلمان حرفوش، وسـاندي خليف، وصفاء سليمان، وغالية الكلاس، وكريم مخول، ونشـأت الحصان، ووئام صيموعة، وهويـدي الهويدي، إلى جانب خريجي المعهد ومنهم رماح بو عرب، وزين العابدين حيدر، وعلي المرادني، وتالا وهبة، ومجد دغوظ. وفي السـينوغرافيا إياد العساودة، والمشرفة المسـاعدة على العرض: مفيـدة البرزنجي، وتنفيذ الإضاءة حمدي عقلة.



دورة

عناصر العرض المسرحي «13»

ورش ومحاضرات حول التمثيل والسينوغرافيا والإخراج

الشارقة: «المسرح»

انطلقت مساء الجمعة (24 يوليو) بالمركز الثقافي لمدينة كلباء الدورة الثالثة عشرة من «دورة عناصر العرض المسرحي» البرنامج التدريبي الشامل الذي تنظمه سنوياً دائرة الثقافة في إطار التحضير لمهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، الذي تُقام دورته الثالثة عشرة في الفترة من 25 سبتمبر إلى 01 أكتوبر.

واستهلت فعاليات الدورة بورشة «السينوغرافيا» التي أشرف عليها السينوغراف العراقي د. علي السوداني. واشتمل برنامج اليوم الأول منها على مدخل وتعريفات حول مفهوم السينوغرافيا المسرحيَّة وشخصيَّة السينوغراف وخصوصيَّة مهنته ودوره المتكامل مع المخرج في صياغة العرض المسرحي وتشكيل معناه وبناء إدراك المتلقي.

قوة السينوغرافيا

واستعان المُشرف بجهاز عرض الصور (البروجكتور)، وناقش مع المتدربين مجموعة من النماذج السينوغرافيَّة، مبرزاً عناصر هندستها وخاماتها ومذاهبها الفنيَّة تمهيداً للتدريبات التطبيقيَّة التي ستتوالى في الأيام التالية للورشة التي تختتم بمشاريع اختباريَّة للمشاركين.

وأكد علي السوداني في حديثه للمتدربين أن ورشته، تقوم على فكرة أن قوة السينوغرافيا تكمن في كيفيَّة تنمية العلاقات بين أدوات العرض لا بكميتها، مشيراً إلى أنه يمكن للخامات نفسها أن تنتج رؤى بصريَّة مغايرة متى ما اختلفت منهجيَّة السينوغراف وطريقته في هندسة الفراغ وتحريك الكتلة وجسد الممثل على المسرح، ومبيناً أن التدريبات ستمكّن المشاركين من تجريب مجموعة من الخيارات السينوغرافيَّة اعتماداً على الأدوات ذاتها.

كما أشار السوداني إلى أن خطة الورشة تعتمد على نظام الفرق المصغرة للمنتسبين «لقراءة النص بصرياً وتحويله إلى تصورات فضائيَّة ومخططات هندسيَّة» من خلال توظيف العناصر البسيطة والمحدودة لمنحها وظائف متعددة وجماليات متباينة.

شهادة

وبحضور أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بالدائرة مدير مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، اختُتمت الورشة مساء الأحد (2 أغسطس)، حيث قدم مشرف الورشة علي السوداني عرضاً لأبرز ملامح خطته التدريبيَّة التي اشتملت على حصص نظريَّة وعمليَّة حول السينوغرافيا المسرحيَّة وتطبيقاتها الحديثة، ممتدحاً إقبال المشاركين وتفاعلهم في محاضرات الورشة التي ركزت على توظيف أبسط الإمكانات والأدوات لتصميم مشاهد بصريَّة دالة ومؤثرة.

وثمّن السوداني جهود الشارقة في رعاية وتطوير المواهب المسرحيَّة الواعدة عبر دورة عناصر العرض المسرحي التي تتوج بمهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، مشيراً إلى أنه استمتع بالتجربة التي استمرت عشرة أيام.

وشــكر بورحيمة مشرف الورشــة على جهوده ومشاركته الفاعلة، وقدم له شهادة تقديريَّة.

محاضرة

وتواصلت مســاء الاثنيــن (3 أغســطس) فعاليات دورة «عناصر العرض المسرحي» الثالثة عشرة، في إطار اهتمام الدورة بربط المتدربين بالتجارب المسرحيَّة المحليَّة، حيث أقيمت محاضرة بعنوان «تجربتي في السينوغرافيا»، قدّمها المخــرج الإماراتي عبدالرحمن الملا، الذي شــكّل حضوراً فنياً ملحوظاً في الســنوات الأخيــرة، وتميزت عروضه التي توجت بجوائز مسرحيَّة عدة بأبعادها الديكوريَّة المغايرة.

وتحدث المــلا عن تجربتيــه في تصميم ســينوغرافيا مســرحيتي «صرخات مــن الهاويــة» (2025)، و«غياهب الــروح» (2026)، وطريقته في الاشــتغال مــع فريق العمل علــى عناصر مثــل: الصوت، والمجاميــع، والضوء، والقطع الديكوريَّــة، بحيــث لا تقتصــر الســينوغرافيا على مجرد أشكال جماليَّة مجردة، بل تكون جزءاً ضرورياً يخدم النص المســرحي والرؤية العامة للعمل، مشيراً إلى أنه يشرع في بناء صورة العرض في ذهنه منذ قراءة النص وإدراك فكرة المؤلف، مشــدداً على أهميَّــة أن يعطي المخــرج الأولويَّة لرؤيتــه الخاصــة، وألا يتبنــى كل ما يريــده المؤلف دون مناقشــة أو تفكير، مبيّناً أنه يعتمد على طرح الجوانب كافة المتعلقة ببناء المنظر المسرحي مع زملائه في العرض قبل أن يصممه بصفة عمليَّة، ومثّل للأمر بكيفيَّة أن يكون النص أو العنوان مفتاحاً لبناء التصور السينوغرافي له.

وقــال الملا إنه يحــرص في عروضه على ألا يســتنفد حلوله الإخراجيَّة والســينوغرافيَّة منذ المشهد الأول، منوهاً إلــى أهميَّة التدرج التصاعدي في بناء الأحداث والمؤثرات لضمان جــذب الجمهور والحفاظ على تفاعله حتى النهاية، ودعا إلى الابتعاد عن استخدام ديكورات أو عناصر لا تمت لمضمــون النص بصلة، وضرورة ربط كل تفصيلة فنيَّة ببيئة العرض وقضيته الأساسيَّة.

واختتم الملا حديثه بالتأكيد على قيمة الإبداع الجماعي والتحاور في ابتكار حلول فنيَّة مبدعة ومؤثرة.

التمثيل

وانطلقت مســاء الثلاثاء (4 أغســطس) ورشة «التمثيل» تحت إشــراف الفنان المصري عصام الســيد، الذي استهل تدريباته بمحاضرة نظريَّة حول مفهوم «التمثيل المسرحي»، ومســارات تطوره، وأشهر مدارســه وأعلامه. كما تطرق في حديثــه إلى المتدربين إلى شــخصيَّة الممثل ودور الموهبة والتعلم والتدريب في صقل إمكاناته.

واشــتمل برنامج الأيام الأولى من الورشــة على تمارين حركيَّــة، وتدريبــات فــي الصــوت والتنفس والاســترخاء والطواعيــة الجســديَّة. وأكد الســيد أهميَّة اللياقــة البدنيَّة والذهنيَّة لدى الممثل، إلــى جانب الثقافة المعرفيَّة، للقيام بأدواره على الوجه الأكمل.

واختتمت الورشــة مساء الخميس (13 أغسطس) بحضور علياء الزعابي، منسقة المهرجان، التي قدمت شهادة تقدير لمشرف الورشة، الفنان المصري عصام السيد، وشكرته على حضوره وجهوده. بدوره، أعرب السيد عن سعادته بالمشاركة فــي تجربة إعــداد وتأهيل المواهــب المســرحيَّة، موجّهاً شــكره لإدارة المسرح بدائرة الثقافة على المشروع الطموح والمفتوح للجميع للتعليم والتعلم.

وأبرز الســيد أن الورشــة هدفت إلى تمكين المشاركين مــن تقنيات «التمثيل من الداخــل» عبر محاضرات نظريَّة وعمليَّة، واســتندت إلــى تدريبات كل من ستانيسلافســكي وتطويراتها، وبولسلافســكي، وستراســبورغ. وذكر أن عمله تركز علــى قاعدة أن: «الممثل لا يســتطيع أن يمنح الحياة لشخصيَّة أخرى إذا لم يصبح واعياً بالطريقة التي يعمل بها الإنسان في الواقع».

واشـتملت تمارين الورشـة على حصـص تطبيقيَّة من نصوص مسـرحيَّة مرجعيَّـة هدفت إلى تمليـك المتدربين الأدوات والمهـارات التـي تمكنهـم من تحليـل النصوص، وفهم دوافع الشـخصيات، ومنطق الكلمة والحركة، والذاكرة العاطفيَّـة، والصدق الفنـي، والتواصل مـع الممثل الآخر، والتفاعل مع الجمهور.

تجربتي ممثلاً

وتواصلـت فعاليـات دورة «عناصر العرض المسـرحي» الثالثة عشـرة حيث نُظّمت مسـاء الجمعة (14) أغسـطس، محاضرة بعنـوان «تجربتي في التمثيل المسـرحي» قدمها الفنان الإماراتي عبدالله مسعود؛ الذي استهل حديثه لمتدربي الدورة مشيراً إلى أن نقطة الانتقال التي جاءت به إلى مجال «أبو الفنون» تعود إلى مشـاهدته عرضاً مسـرحياً في عام 1987 جسّده صديقه الممثل عبدالله راشد، فجذبه التشخيص وجعله يتساءل: «لماذا لا أصير ممثلاً؟»؛ ليدخل إثر ذلك إلى «المسـرح المدرسي». وفي وقت لاحق، دعاه خليفة التخلوفة لتجربة مسـرح المحترفين عبر الانخراط في فرقة دبا التي بقي عضواً فيها منذ ذلك الوقت وحتى اليوم.

وتحدث مسعود عن المخاوف التي أحس بها حين صعد خشبة المسرح للمرة الأولى، وصاحبته مدة قبل أن تزول مع التعود. وذكر أنه عمل في مهن مسـرحيَّة عدة مثل الديكور، والإضاءة، والأزياء، وكذلك الإخراج حيث قدم تجربة يتيمة هي مسرحيَّة «في انتظار غودو»، إلا أنه وجد شغفه الحقيقي في التمثيل الذي حماه في شـبابه، إذ شغله عن أشياء كثيرة كان يمكن أن يقع فيها.

واسـتعرض مجموعة من التحديات الفنيَّـة التي رافقت مسيرته، خاصة في البدايات حيث كان يقبل أي دور يُطلب منه أداؤه. وفي هذا الإطار، أشار مسعود إلى أن بعض المخرجين يعتمد في اختيـاره للممثل على صورة انطبعت في ذهنه من دور سـابق أداه الممثل نفسه، مؤكداً أنه يتوجب على الممثل تطوير طريقته في الأداء وألا يكرر ما سبق له أن قدمه.

وأوضح أنه أصبح اليوم أكثر انتقائيَّة، إذ يختار الأدوار التـي تناسـبه وتتوافق مع قناعاته الفنيَّة والشـخصيَّة، مع وجود بعـض المواقف التي تضطـره للاعتذار عن أعمال معينة. وأكد مسـعود أنه حـرص منذ بداياتـه على العمل فـي عروض رصينة وجادة وتجنـب الأدوار التي يمكن أن تتعارض مع قيمه، مشـيراً إلى أن واحدة من أغنى تجاربه ممثـلاً تمثلت في مسـرحيَّة «النمرود» لمسـرح الشـارقة الوطنـي، التي ظلت تُقدم لسـنوات وطافت مختلف أنحاء العالم.

وفي السـياق ذاته، تحدث عن بعض المواقف الطريفة التي تقع أثناء الأداء المباشـر للعروض المسرحيَّة، مستذكراً تجربتـه مـع الفنان عبدالله راشـد ومع قطعـة ديكور في مسـرحيَّة «العارضـة» حيـن قدّموها في المغـرب ثم في إيطاليا؛ مشـيراً إلى أن الخبـرة، والتجربة، والتناغم وحس التعـاون بين الممثليـن كلها عناصر مهمة فـي تدارك أي أخطاء طارئة أثناء تقديم العروض.

واختتـم مسـعود محاضرته مؤكـداً أن المسـرح يترك ذكريات جميلة وعميقة لا تُنسـى من خـلال «البروفات»، وفـي المهرجانـات المحليَّـة، والمشـاركات الدوليَّة، حيث التعرف على ثقافات وتجارب فنيَّة مختلفة وتبادل الخبرات، ناصحاً الممثلين الجدد بالاسـتمتاع بكل لحظة وتجربة فنيَّة يمرون بها.

ورشة الإخراج

وانطلقت مسـاء السـبت 15 أغسـطس فعاليات ورشـة «الإخراج» تحت إشـراف الفنان المصـري الدكتور جمال ياقـوت. حيث ركز برنامج اليوم الأول للورشـة على مرحلة اختيـار المخرج لنـص العرض وتحليله، وفـي هذا الإطار، ناقش المشـرف مع المتدربين معايير اختيار النص، مشيراً إلـى ضـرورة أن يتوافر الدافع الحقيقـي وأن يمس النص المخرج عاطفياً وفكرياً.

كمـا تطرقت المحاضرة إلى ضوابـط إعداد النصوص، وأهميَّة أن يأتي إعداد النـص وفق الضرورة الفنيَّة وتجنب التعديل العشوائي للنصوص.

وتحدث ياقوت عن ضرورة أن يدرس المخرج شـخصيَّة المؤلف والبيئة الاجتماعيَّة والتاريخيَّة للنص، وتحديد الثيمة التي يحملها والرسالة التي يعبر عنها.

وتناولـت المحاضـرة العلاقة التكامليَّة بيـن الأحداث، والشـخصيات، والمكان، والقيم الفكريَّة والجماليَّة لكل فعل درامي، إضافة إلى تحليل الشخصيات الرئيسَة والثانويَّة عبر أبعادها الثلاثة، الجسديَّة والنفسـيَّة والاجتماعيَّة، وتطورها عبر مسار الأحداث.

كما تحـدث المحاضر عن ضرورة التعامـل مع الحوار باعتبـاره فعـلاً دراماتياً يطـور الحدث، واسـتعرض الفرق بين اللغـة العامة وخصوصيَّة اللغة الخاصة بكل شـخصيَّة، كما تحدث عن أشـكال الصراع المسرحي بنوعيه الداخلي والخارجي.

«متولي وشفيقة»

أفضل عروض مهرجان المسرح القومي المصري «19»

القاهرة: نهلة إيهاب
ناقدة مسرحية من مصر

شهدت الدورة التاسعة عشرة من المهرجان القومي للمسرح المصري، التي امتدت فعالياتها من 28 يوليو إلى 11 أغسطس، مجموعة متنوعة من الأنشطة اشتملت على عروض وندوات وورش تدريبيَّة وتكريمات وإصدارات، وتوزعت بين القاهرة وعدد من المحافظات، في إطار سياسة تستهدف «تعزيز العدالة الثقافيَّة وتوسيع نطاق الوصول إلى الجمهور».

وجرى حفل ختام المهرجان على المسرح الكبير بدار الأوبرا المصريَّة، وسط حضور فني وثقافي واسع، وشهد إعلان نتائج مسابقات الدورة التاسعة عشرة وتكريم الفائزين في مختلف مجالات المنافسة. وحصل عرض «متولي وشفيقة» من إنتاج مسرح الطليعة على جائزة أفضل عرض مسرحي أول، كما نال مخرجه أمير اليماني جائزة أفضل إخراج مناصفة مع أحمد فؤاد عن عرض«التياترو» للمسرح الحديث، فيما حصل عرض «تصبحي على خير يا ماما» للمخرجة نور إسماعيل على جائزة أفضل عرض ثانٍ.

ومنحت لجنة التحكيم جوائزها الخاصة لثلاثة عروض هي: «أوليفر بالعربي» لفرقة فابريكا، و«البوسطجي» لفرقة كليَّة العلوم بجامعة القاهرة، و«دائرة الطباشير القوقازيَّة» لفرقة كليَّة الفنون الجميلة بجامعة العاصمة. وضمت اللجنة مزيجاً من الخبرات المسرحيَّة برئاسة خالد جلال، وعضويَّة أحلام يونس، وعايدة فهمي، وعمرو عبدالله، ومحمود طلعت، وأحمد عبد الرازق أبو العلا، ومحمد زكي، ومقرر اللجنة محمود حسن.

وأوصت اللجنة المحكمة بالتوسع في إنتاج النصوص المحليَّة والأصيلة بدلاً من النصوص الغربيَّة والمترجمة، والالتزام بالعربيَّة الفصحى وسلامة النطق والإلقاء، إلى جانب تشجيع تأليف موسيقى أصليَّة للعروض المسرحيَّة بدلاً من استخدام المقاطع الموسيقيَّة الشائعة.

وشهد المهرجان، الذي استبق انطلاقته بتنظيم سلسلة من الورش التدريبيَّة على مدى أسابيع، تقديم ثمانية وثلاثين عرضاً مسرحياً، ثلاثةٌ منها قُدِّمت خارج المسابقة الرسميَّة، وقد تنوعت مضامين وأشكال تلك العروض،

من مسرحية «متولي وشفيقة»

فكان منهـا ما أعاد قـراءة التراث بروح معاصـرة، ومنها مـا واجه الحاضر بسـؤال جريء، ومنها مـا بحث عن لغة بصريَّـة جديدة؛ وتنوعت معها الجهـات المنتجة بين البيت الفني للمسـرح، والهيئة العامة لقصور الثقافة، والإنتاجات المستقلة والجامعيَّة.

جوائز

وفيما يخص جوائز العناصر المسـرحيَّة، جاءت النتائج على النحو التالي: أفضل دعاية مسـرحيَّة لأحمد الجوهري عن «سـاعة حـظ»، أفضـل أداء حركي لأحمـد مانو عن «متولي وشـفيقة»، أفضل أشـعار لأحمد زيدان عن «ساعة حظ»، أفضل موسـيقى مسـرحيَّة لرامي القصبي عن «يوم أن قتلوا الغناء»، أفضل تصميم إضاءة مناصفة بين محمود جرسـتي عن «البوسطجي» وأبوبكر الشـريف عن «سما»، أفضـل تصميم أزياء لهند الشـيمي عن «دائرة الطباشـير القوقازيَّة»، وأفضل تصميم ديكور مناصفة بين محمد سعد عن «متولي وشفيقة» وفادي فوكيه عن «سما».

كمـا حصل محمد يوسـف عـادل على جائـزة أفضل دراماتورج عن «منظمة آل يونسكو»، ونال عمر رضا جائزة أفضل مؤلف صاعد عن «سـابع سـما»، فيما حصل محمود جمـال الحديني على جائـزة أفضل مؤلف مسـرحي عن «سجن اختياري».

وفـي جوائز التمثيل، جاءت جائزة أفضل ممثلة صاعدة مناصفة بين سـارة جميل عن «دائرة الطباشير القوقازيَّة» وصوفيـا هلال عن «أوليفر بالعربـي»، وجائزة أفضل دور ثانٍ نساء مناصفة بين ألحان المهدي عن «التياترو» وعلياء الحقباني عن «تصبحي علـى خير يا ماما»، وجائزة أفضل دور أول نسـاء مناصفـة بين مروة عبدالمنعم عن «سـما» وهبـة الكومي عن «يا ناسـيني». أما جائـزة أفضل ممثل صاعـد فجاءت مناصفة بين مينا نبيل عن «شـنب البنات» وأحمد عباس عن «منظمة آل يونسـكو»، وجائزة أفضل دور ثـانٍ رجال مناصفة بين أحمد السـلكاوي عـن «التياترو» ومحمود بكر عن «شـنب البنـات»، وجائزة أفضل دور أول رجال مناصفة بين سـعيد سـلمان عن «يا ناسيني» ومحمد صلاح عن «هل هذا لير». وفي الإخراج، حصل محمد عادل يوسـف على جائزة أفضل مخرج صاعد مناصفة مع محمد الحضري عن «سابع سما».

جهد جماعي

وفي كلمته خلال حفل الختام، قال الفنان محمد رياض، رئيس المهرجان، إن ختام الدورة التاسـعة عشرة يمثل أيضاً ختام أربـع دورات تولى خلالها رئاسـة المهرجان، مؤكداً أن ما تحقـق خلالها لم يكن جهداً فردياً، وإنما ثمرة جهود جميع العاملين معه.

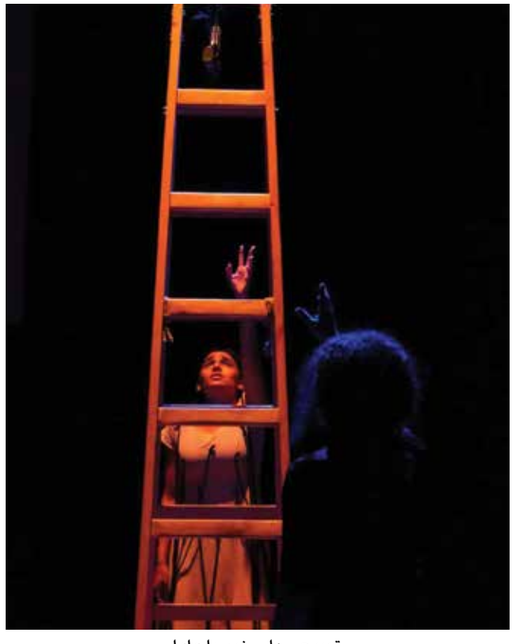
وأشـار رياض إلى أن من أهم أهداف إدارته للمهرجان كسـر المركزيَّة والانحياز إلى الأطـراف، مؤكداً أن الهدف كان أن يذهب المهرجـان بكافة فعالياته إلى المحافظات، وأن يتحـول من احتفال للمسـرحيين إلـى مهرجان للناس جميعاً، مشـيراً إلـى أن المهرجان حـرص كذلك على فتح أبوابه أمـام الأجيال الجديدة، وعمل على تقديمها وتمكينها وإتاحـة الفرصـة أمامها، مؤكداً أن «من السـهل أن نحلم، ولكن الأصعب هو أن نحول الحلم إلى واقع».

مسابقات نوعيَّة

وشهد الختام أيضا إعلان لجنة تحكيم «مسابقة التأليف المسـرحي»، برئاسـة محمد عبـد الحافظ ناصـف، نتائج «المسابقات النوعيَّة»، التي حصل فيها نص» نبض العباسة» للكاتـب صموئيل نبيل أديب على المركز الأول، وفي المركز الثاني «شـيء ما يحترق» للكاتـب محمد عبد القوي، وفي المركز الثالث مناصفة «فالس القمر» للكاتبة شـيماء عزت، و«أي دمعة حزن لا» للكاتب محمد عبد السلام إدريس؛ كما شـملت القائمة أعمالاً أخرى، حصلت على شهادات تقدير، هي: «حارسة السماء» للكاتب سليمان أحمد سليمان حسين، و«جـلاد دنشـواي» للكاتب إسـلام أحمد نـوح، و«هلال» للكاتب سيد محمد عبد الرازق.

كمـا أعلنـت لجنة مسـابقة المقـال النقـدي والبحث النظـري التطبيقي، برئاسـة حمدي الجابـري، فوز ولاء محمد الشـامي عـن «ماكبـث المصنع بين شـيفرة الآلة وجماليـات الصورة»، ولمياء أنـور محمد عن «الملك لير: انهيـار بنية الوجود الإنسـاني في ظل حضـارة مأزومة» بجائـزة المقال النقـدي مناصفة. وجـاءت جائزة البحث النظري مناصفة بين أحمد عادل القضابي عن «نقد النقد المسـرحي المعاصر: دراسة إبسـتمولوجيَّة لنصوص النقد التطبيقي فـي المهرجانات»، ومنى سـامي حامد غريب عن «أركيولوجيا الجسـد في المسرح المصري نحو قراءة إيكو-طقوسيَّة».

من عرض «أوليفر العربي»



تصبحي على خير يا ماما

ورشات

وكان المهرجان قد استبق انطلاق فعالياته بتنظيم مجموعة من الورش التدريبيَّة المتخصصة، شملت الإخراج، والكتابة، والتمثيل، والتذوق الموسيقي، والتعبير الحركي، والسينوغرافيا، وفنون الإلقاء، والنقد، و«البنتومايم». وفي إطار مشروعاته الإنتاجيَّة، قدّم المهرجان للمرة الأولى مسرحيَّة «فتاة المترو»، الفائزة بجائزة أفضل نص في الدورة السادسة عشرة، بالتعاون مع صندوق التنمية الثقافيَّة، ليكون أول إنتاج يحمل توقيع المهرجان. واعتمد العرض على مشاركة خريجي الورش الفنيَّة في التمثيل والسينوغرافيا والإخراج، تحت إشراف المخرج محسن رزق، وبطولة الفنان عزت زين.

وأولى المهرجان في دورته الـ(19) اهتماماً خاصاً بالأطفال والأشخاص ذوي الإعاقة عبر برنامج نُفّذ بالتعاون مع المجلس القومي للأشخاص ذوي الإعاقة، واستهدف دمجهم في الأنشطة المسرحيَّة. وشملت الفعاليات ندوة «حقوق الأشخاص ذوي الإعاقة» بجامعة المنصورة، إلى جانب عدد من الورش المتخصصة، منها ورشة رعاية الذات، وورشة الرسم «الدنيا بالألوان»، وورشة السيكودراما، وورشة صناعة العرائس، فضلاً عن ورشة في التمثيل والموسيقى والغناء. واختُتم البرنامج بتكريم المدربين والمتدربين وتوزيع شهادات المشاركة.

تكريم

وكرم المهرجان في حفل افتتاحه عدداً من رموز المسرح تقديراً لمسيرتهم وإسهاماتهم، وضمت قائمة المكرّمين إسعاد يونس، وشهيرة، وأحمد عبدالعزيز، وأحمد ماهر، ومجدي مجاهد، وأحمد البنهاوي، وحمدي الجابري. وفي إطار هذا التكريم، صدرت كتب توثّق مسيرة بعضهم، منها «إسعاد يونس.. سيدة كل الأدوار»، و«أحمد ماهر.. فارس المسرح المصري»، كما نُظّمت ندوات فكريَّة تناولت أعمالهم ودورهم في الحركة المسرحيَّة.

المسرح والجمهور

وجاء المحور الفكري المصاحب للمهرجان تحت عنوان «هل يذهب الجمهور إلى المسرح أم يذهب المسرح إلى الجمهور؟» خلال الفترة من 20 إلى 22 يوليو، بمشاركة أكثر من خمسين باحثاً وفناناً مسرحياً. وشهد البرنامج تنظيم تسع جلسات ناقشت مفاهيم وتحولات جمهور المسرح المصري، وآليات الوصول إليه، ودور النقد والإعلام، وخصوصيَّة جمهور المسارح النوعيَّة، إضافة إلى استعراض تجارب عمليَّة في جذب المتلقي ودور المهرجانات في صناعة الجمهور. واختُتمت أعمال المحور الفكري بصياغة مجموعة من التوصيات والسياسات المقترحة لتعزيز العلاقة بين المسرح والجمهور، وتطوير آليات بناء جمهور مستدام يتواكب مع المتغيرات الثقافيَّة والاجتماعيَّة.

المسرح الوطني التونسي يحتفي بدفعة جديدة من مدرسة الممثل

شهدت قاعة الفن الرابع بالعاصمة التونسيَّة مطلع الشهر الماضي، احتفاليَّة تخرّج الدفعة الحادية عشرة من منتسبي «مدرسة الممثل» التابعة للمسرح الوطني التونسي، وذلك بحضور مديره معزّ المرابط، واللجنة المحكمة، وأسر وأصدقاء المتدرّبين المتخرّجين، إلى جانب عدد من الفاعلين في المشهد الفني.

تونس: عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

وقدّم الخريجون عرضين مسرحيين تجسيداً للخبرات التي اكتسبوها خلال عامين هي مدة التكوين الفني والمهني في المدرسة، التي أُسِّست عام 2014 لتأهيل وإبراز المواهب المسرحيَّة من الحاصلين على شهادة البكالوريا أو ما يعادلها ممن لا تتجاوز أعمارهم الثلاثين، وتتضمّن برامجها المكثّفة تدريبات في فنّ التمثيل وتقنيات الخشبة المختلفة. وقدّم العرضين الأخيرين ثمانية عشر مشاركاً من اختصاصات مسرحيَّة متنوّعة، مع حضور أكبر للممثّلين الذين هدفت التجربة الأدائيَّة المزدوجة إلى منحهم مساحة أوسع للتفكير والبحث وصناعة المعنى.

وجاء العرض الأول تحت عنوان «حين قرأت أنطيغون»، مستنداً إلى نص «أنتيغون» الذي أعدّه رائد المسرح الملحمي برتولت بريخت عام 1947 عن مسرحيَّة سوفوكليس الشهيرة، وشارك في أداء هذا العمل الذي قُدّم مساء الأول من أغسطس واستمر لأكثر من ساعة، كل من مريم حمدة، وسيرين العويديدي، ومحمد علي بليّش، وفادي رمان، وباسل الدكاك، ومحمد العربي الغضباني، وعمر حنفي، وقصي العربي السنوسي.

ومنذ البداية يجد المتفرّج نفسه أمام مجموعة من الممثّلين بصدد التحضير لعرض مسرحي، غير أنّ فعل القراءة يتحوّل تدريجياً إلى مواجهة بين المؤدّين والنماذج الشخصيَّة التي يجسّدونها.

وفي حديثي مع باسل الدكاك، أحد المشاركين في العمل، قال إن التجربة كانت بالنسبة إليه «رحلة غنيَّة على المستوى الفني والإنساني، منذ مرحلة البروفات التي استمرت مدة غير قصيرة، وكانت ثريَّة بحصص نظريَّة وعمليَّة ساعدتني على التمكن من أدواتي وصقل مهاراتي». وأشار إلى أن المسرحيَّة التي جرى الاشتغال عليها، رغم كونها من «الكلاسيكيات»، تظلّ صالحة لأي عصر. كما أوضح أن البرنامج التحضيري للعرض تضمن مشاركة الممثلين أنفسهم في تحليل النص وطرح أفكار تطويريَّة، ما أضفى على التجربة بعداً جماعياً.

وحول ما خبره من التجربة، قال الدكاك: «تعلّمت كيفيَّة المحافظة على التركيز الداخلي أثناء التمثيل، وفهم الدوافع التي تحرك الشخصيَّة التي أؤديها وتتبع خطّها النفسي»، مؤكداً أن العرض ساعده على اكتشاف جوانب جديدة في شخصيته الفنيَّة، سواء على مستوى الأداء أو طريقة التفكير في الشخصيَّة المسرحيَّة.

والدكاك قدم للمشاركة في «مدرسة الممثل» من سوريا، وبسؤاله عما لاحظه من اختلافات بين المسرح التونسي والسوري قال: «المسرح في سوريا يرتبط غالباً بمدارس

مرجعيَّة محددة ومختلفة، في حين يتميز المسرح التونسي بانفتاح أكبر على تجارب ومناهج عديدة ومتنوعة، سواء من فرنسا وروسيا أو غيرها..».

اكتشافات

ومن جهته، يرى الممثل التونسي محمد علي بليّش، الذي جسّد شخصيَّة «كريون»، أن العمل على العرض كان تحدّياً كبيراً بسبب طبيعة المسار التكويني الذي يجمع بين المحاضرات النظريَّة والتمارين العمليَّة والاختبارات الدوريَّة، إضافة إلى الضغط الزمني لإنجاز مشروع التخرّج. ويقول إن ما ميّز التجربة أن العرض قام على فكرة «تأثير النص والشخصيات في الممثلين أنفسهم»؛ فالمهم، في رأيه، لم يكن أن يؤدي الممثل شخصيَّة «كريون» أو «أنتيغون»، بل أن يكتشف «ما الذي يمكن أن تقوله هذه الشخصيات داخله».

أما الممثل المصري الشاب عمر حنفي، فيرى أن مشاركته تمثّل محطة مهمة في مساره، لأنها جمعت بين ما اكتسبه خلال سنوات التكوين في بلده وبين ما فرضه العمل الجماعي خلال هذه التجربة من بحث وتطوير، ولا سيما خلال فترة البروفات التي تميّزت بنقاشاتها وتمارينها واكتشافاتها الثريَّة. ويقول: «أكثر ما ميّز التجربة هو روح الفريق، رغم اختلافات اللغة أو الخلفيات الثقافيَّة أو البيئات الاجتماعيَّة». كما يؤكد أن التجربة ساعدت كل ممثل على اكتشاف جوانب جديدة في شخصيته الفنيَّة، وعلى تطوير أدواته في الأداء والتعامل مع النص.

ثنائيات

وفي العرض الثاني، وعنوانه «المابين»، الذي قُدّم على قاعة «الأوديتوريوم» بقصر المسرح بالحلفاوين يوم 8 أغسطس، جرى الاشتغال على نص «يا لها من أيام جميلة» لصامويل بيكيت، وأدّته على الخشبة آمنة دنقزلي، بمشاركة تقنية في الإضاءة والسينوغرافيا وغيرها من العناصر الفنيَّة لكلٍّ من عزيز ناوي، وسامي فاخت، وهاجر شاوش، وإسماعيل لسود، وإيهاب مندرا، وحمزة الرزقي، ونادية زروقي.

وقد قام العمل على مقاربة ثنائيات مثل الحضور والغياب، والحياة والموت، والكلام والصمت، وغلب على أداء الممثلة التعبير الجسدي، استناداً إلى شخصيَّة امرأة عجوز تبحث في داخلها عن قوة جديدة للبقاء.

وقال أيمن الماجري، المشرف الفني على العرض، إن ما جعل الاشتغال في هذا العمل تحدّياً فنياً وتكوينياً هو الطموح في توظيف الجسد ليقول أكثر مما يقول اللسان. وأشار إلى أن المطلوب كان مزيجاً من «أداء الشخصيَّة، والبحث في أحاسيسها وتحولاتها الداخليَّة، وإيصال ذلك إلى المتلقي دون الاعتماد على اللغة المنطوقة، مشيراً إلى أن مقاربته الفنيَّة سعت إلى «بناء عرض يقوم على العاطفة والذاكرة أكثر من الحكاية، وعلى ما يحدث في ذات الشخصيَّة أكثر مما يحدث خارجها».

ويرى الماجري أن عرض «المابين» يمثّل محاولة لإيجاد لغة فنيَّة لشباب مدرسة الممثّل؛ لغة مسرحيَّة تشبههم وتعبّر عن حساسياتهم، وتفتح الطريق أمام مقترح جمالي جديد للمسرح.

وتُخاض تجربة تقديم عرضين في تخرّج منتسبي مدرسة الممثّل للمرة الأولى، إذ كان المعتاد أن يُقدَّم عرض واحد، كما أوضح مدير المسرح الوطني التونسي معزّ مرابط. وأشار إلى أن فكرة إنجاز «المابين» بصفته عرضاً ثانياً جاءت من مقترح تقدّمت به الطالبة آمنة دنقزلي للاشتغال على نصٍّ مرجعي في شكل مونودراما، وهو ما ينسجم مع توجّه المؤسسة نحو الاشتغال على نصوص عالميَّة وفتح المجال أمام الطلبة لتطوير مقترحاتهم الخاصة.

مناهج جديدة

ويؤكّد معزّ مرابط أن مدرسة الممثّل تعمل، منذ إدخال المناهج الجديدة قبل ثلاث سنوات، على تكوين مكثّف يمتدّ على عامين، بمعدّل 40 ساعة أسبوعياً وعلى مدى 34 أسبوعاً في السنة، مع تركيز أساسي على الجانب التطبيقي الذي يمثّل نحو 80 في المئة من التكوين، مقابل 20 في المئة للجانب النظري.

هـذا التـوازن بيـن الممارسـة والنظريَّـة يهـدف، بحسـب مرابط، إلى تكوين ممثّـل يمتلك الأدوات التقنيَّة والفكريَّـة اللازمـة، لا مجـرّد القدرة علـى أداء الدور. كما يتطوّر مسـتوى التكوين من سـنة إلـى أخرى تحت إشراف أسـاتذة مختصّين وفنّانين ذوي تجربة مسرحيَّة، بما يجعل المدرسـة فضاءً للتعلّم والممارسـة والاحتكاك المباشر بالمشهد المسرحي.

وفي تقييمه للدفعة الحادية عشرة، يشير مرابط إلى أنها تضمّ «طاقات جيدة» وطلبة متميّزين، لافتاً في الوقت نفسه إلى البعد العربي والدولي الذي أصبح حاضراً داخل مدرسة الممثّـل. فهـذه الدفعة تضـمّ طالبين أحدهما من سـوريا والآخر من مصر، بعد أن اسـتقبلت دفعات سابقة طلبة من لبنان وفلسطين وسوريا، وهو ما يعكس، وفق تصوّره، انفتاح المدرسة على محيطها العربي.

شراكات

وذكـر مرابط أن هذا الانفتاح لا يقتصر على اسـتقبال الطلبـة العـرب، بل يمتـدّ إلى إقامـة شـراكات وتبادلات مع مدارس مسـرحيَّة دوليَّة، من بينها المدرسـة الروسـيَّة «غيتيس»، من خلال التربصات والـ «ماسـتر كلاس». كما شارك طلبة تونسـيون في تربصات بموسكو وقدّموا أعمالاً تونسيَّة، وهي تجربة يقول مرابط إنها لقيت إعجاباً وتقديراً من الجانب الروسي للمسرح التونسي.

ويطمح المسرح الوطني إلى تطوير هذه الشراكات خلال السنوات المقبلة، خصوصاً في اتجاه مزيد من تبادل الطلبة والتجارب بين المدارس والمؤسسات المسرحيَّة في مختلف البلـدان؛ باعتبار أن التكوين، في هذا التصوّر يشـمل إلى جانـب التدريب في القاعات، السـفر والاحتكاك والتجربة واكتشاف مدارس وأساليب مختلفة في صناعة العرض.

كما يشير مرابط إلى أن شهادة التكوين تخضع لإشراف ومتابعـة مصالـح التكوين المهنـي والتشـغيل، بما يضمن المصادقة عليها، في إطار مسار مدرسة الممثّل التي تواصل منذ أحد عشر عاماً تكوين المختصّين في فنّ الممثّل.

ولا تقف رهانات المسـرح الوطنـي عند اختصاص فن الممثل، إذ شـهدت السـنة الحالية بداية إرساء مدرسة لفن السيرك، بعد تنظيم خمس دورات تدريبيَّة في هذا المجال، عرفت إقبالاً من الشباب المهتمين بفنون السيرك.

ويؤكد مرابط أن هذه الاختصاصات سـتتواصل بهدف تطويرها تدريجياً لتصبح في مسـتوى التكوين الذي توفره مدرسـة الممثل، بما يوسـع مجالات التكويـن الفني التي توفرها المؤسسة، ولا يحصرها في التمثيل فقط.

وفي الاتجاه نفسه، يستعد المسرح الوطني، وفق مرابط، لتنظيم دورات تكوينيَّة في تقنيات الركح في نهاية السـنة، بالشـراكة مع مؤسسـات تكوين دوليَّة مختصـة، بما يعكس توجهـاً نحو بنـاء منظومة تكوين تشـمل مختلـف المهن المرتبطة بصناعة العرض المسرحي.

وتندرج هذه الرؤية حسب ما ذكره مرابط، كذلك ضمن تجارب التعاون مع مؤسسات ثقافيَّة وفنيَّة من خارج تونس، ومن بينها التعاون مع مؤسسـة «ربع قـرن» في الإمارات، التي اسـتقبلها المسـرح الوطني في إطار إقامة فنيَّة، وتم خلالها تنظيم مجموعة من الورشـات التطبيقيَّة للشـباب، إلى جانب تعريفهم بالتجربة المسـرحيَّة والثقافيَّة التونسيَّة ومكونات الساحة الفنيَّة.

«كاتمة»
حكاية إسبانية على المسرح الوطني الجزائري

رابح هوادف
كاتب وناقد مسرحي من الجزائر

قدّمت المخرجة الجزائريَّة آمال مينغاد في عملها الجديد «كاتمة»، رؤية جديدة لنص «بيت برناردا ألبا» للكاتب الإسباني الشهير فيدريكو غارثيا لوركا. «الأحلام لا تموت، ولا ترحل في الظلام بل تتحدى الفناء»، هي فلسفة تشبّع بها طاقم «كاتمة» ودفعته للاشتغال بكثير من الحبّ والحماس والجسارة على واحدة من أيقونات المسرح العالمي.

وأتى العمل الذي أنتجه المسرح الوطني الجزائري، ممتلئاً بأفكار وشاعريَّة المسرحي الجزائري الراحل حمودي علال «بريشت الجزائر» المكنى فنياً «علال المحب» (1920 – 1955) الذي ترجم نص لوركا عام 1984، وأخرجه خمس سنوات من بعد، وكان آخر أعماله المسرحيَّة، مُسقطاً شخصيات «برناردا» وبناتها على انكسارات الواقع الجزائري وشظاياه في تلك الحقبة.

ووسط فضاء ميلودرامي استبعد السواد الكلاسيكي، ومزج بين اللوعة والشجن، حضر ثالوث التسلّط والقسوة والتحريم في كينونتي الأمّ والجدّة، ما كرّس بروز البنات الخمس في قفص كبير تبدّدت فيه أعمارهن وأحلامهن، وهيمن شبح العنوسة عليهن، ما دفعهن لشقّ عصا التمرد، في إحالة على الذات الجزائريَّة زمن الأحاديَّة والانغلاق وتحولاتها إلى عهد الديمقراطيَّة والانفتاح.

وفي قالب اجتماعي واقعي رافقه موسيقياً، حسان لعمامرة، وأثّثه سينوغرافياً، موسى نون، وصمّمته كوريغرافياً، سمر بن داود، حفل العرض بهواجس الأنثى في المجتمع المحلي، وما يتعلق بالسطوة والوصاية ومآزق المنع والكبح والتضييق الاجتماعي، وامتلأت الخشبة بألوان من الأمومة القامعة والعاطفة المأسورة والمشاعر المصادرة، ما فجّر صراعات نسائيَّة متعدّدة بين النساء الثماني.

الأرواح

دارت أحداث «كاتمة» (67 دقيقة) في بيت الأمّ «لالاهم» التي تأمر بعد رحيل ثاني أزواجها بإقامة حداد استثنائي يمتدّ ثماني سنوات، تحرّم خلالها الفرح والحبّ على بناتها الخمس وتلزمهن بارتداء ملابس الحداد.

طيلة تلك المدة حرّمت «لالاهم» على بناتها الخروج من المنزل بل وحرمتهن من فتح نوافذ هذا البيت المقبور خوفاً منها على شرفهن، ولم تفكر لحظة واحدة أن البنات يقفن على عتبة العنوسة، وأنها تبدّد أعمارهن وتقضي على أي احتمال لزواجهن، لكن البنات واجهن هذا القرار برفض مشحون وثورة على صولجان الأم القاسية.

وقامــت «لالاهم» بمنع البنــات دون رحمة وطلبت من المربية مراقبة حركاتهن في البيت، نسمعها تقول: «لا أريد لهواء الشــارع أن يدخل هذا البيــت»، فتعيش البنات أجواء قاتمــة مليئة بالكآبة والحرمان، ولــم تدرك «لالاهم» أنه لا يمكن لإنسان أن يعيش في هذا العالم بهذه الطريقة القامعة للحريات التي كانت نهايتها كســر عصاها على يد الصغرى «عديلة»، صاحبة العشرين ربيعاً، وكانت عديلة مثل النجمة الوحيدة في ليل طويل.

«لالاهــم» التي تصرّ على تكريــس الماضي الذي مات منذ زمن ســحيق، عادت مجــدّداً، واختــارت أن تعيش بعد عديلة في نكران آخر، نكران يعرّيه الزيف والأوهام.

«لالاهــم» مثــال الأمّ التي ورثت تقاليد بالية تمارســها دون منطق، فتحوّلت إلى سجّانة تحاصر خمس نساء مليئات بالرّغبة، من أجل الحفاظ على شرفهن بعد وفاة رجل البيت.

الأمّ أرادت لبناتهــا أن يعشــنَ دون حياة، أغلقت البيت، ومنعتهن الخروج، وصادرت أحلامهن وكلّ ما منحته الطبيعة لهن. بغبائها وجمود عقلها ظنت أنه يمكنها حبس الماء، لكنها لــم تدرك أنه لا يمكن لإنســان - يعيش إلــى حين في هذا العالــم، أن يقول للغيوم ألا تُمطر، وللرّبيع ألا يعود، وللتراب ألا يلد العشب الأخضر وشقائق النعمان.

بنات الأمّ كن يســرقنَ الفرح خلسة بالنظر من النوافذ أحيانــاً وبالتنصّت إلــى أحاديث الرّجــال العابرين قرب البيت أحياناً أخرى. كن ســجينات البيت وسجينات أجساد لم تكــن ملكاً لهن. نســمع إحداهن تقــول لأخواتها وهن يســترقن النظر إلى الرجال العائدين من الحقول: «حتى عيوننا ليست لنا».

والفاحص لدرامــا «كاتمة»، يلاحظ إبراز حتميَّة كســر ثقافة النكران وســحق الهيمنــة، ودعوته إلــى التمرّد على ثقافة الموت، وانتزاع الحياة في سجن كبير، فضلاً عن قتل الخوف والانتماء إلى عقل مفخّخ بسكون المقابر، واستعادة ملكيَّة الذات لتحيا الحياة، فالزمن الجديد لا ينبغي أن يُقتل كلّ يوم، والحياة لحظة حلم أبدي.

زنازين العاطفة

في طرحهــا الإخراجي، حافظــت مينغاد علــى تركيبة لوركا، فدفعت بسعاد جناتي في دور الأم «لالاهم»، ووظفت خديجة مزينــي، وكريمة نايت، ونســرين بلحــاج، وهاجر ســيراوي، ورجــاء هواري، في تجســيد شــخصيات البنات الخمس ومنحتهن أســماء جزائريَّة صرفة: وريدة، وقوسام، وسعديَّة الربيبة، والبتول، وصابرة.

في المقابل، أقحمت مينغاد، أســماء شيخ ضمن اللفيف النسائي في دور مزدوج حمل توصيف «مالكة الخمّ»، بينما جرت الاســتعانة بخدمــات المخضرمة ليندا ســلام لتقديم شخصيَّة الجدّة.

وفي أجواء القسوة والحرمان والاستلاب الجاثم على البيت المغلق الأقرب إلى السجن منه إلى مسكن، كان طيف الرجل الحُلم «السي عمار» حاضراً بالتوق الذي استغل ظمأ النسوة لكسر الطوق وتعجيل نهاية عديلة، وما طبعها من تشريح للأجساد وإدانة للرغبة وإمعان في تعميق ثقوب العار والدم والحداد.

أدائياً، بدا واضحاً أن العمل افتقد إلى اللحمة، ولعلّ جنينيَّة التجربة واقتصارها على عرض واحد فحسب يفسّر قلّة الانسجام، اعتباراً لنضوج أي عرض عند سقف الخمسين وفق تصور المسرحي البريطاني بيتر بروك.

وعلى منوال المسرحيات الجزائريَّة في العقد الأخير، حاولت سعاد جناتي وليندا سلام استثمار حضورهما وتجربتهما لضبط الإيقاع وتعزيز اللحظات القويَّة للتغطية على ضعف الإيقاع، والإفراط في الانفعالات التي انتابت جوّ المسرحيَّة، في وقت كان يفترض بالمخرجة أن تشتغل على إيقاعات أخرى مثل الموسيقى والسكون والفراغ والضوء

والأزياء، في تكتيك كان يتجاوز كآبة الجمل الركحيَّة العامة.

على صعيد الكوريغرافيا، مضت سمر بن داود بعيداً في الكتابة على طريقتها، فترتّب على ذلك كتلة من الرقصات الضاجّة بالفرح والانطلاق، والأهمّ أن الكوريغرافيا تموقعت ضمن «الانقلاب الدرامي» ما جعل الشخصيَّة المركزيَّة

مع منحنى المصمّمة الكوريغرافيَّة في نسج مرن للأفكار والأحاسيس والحالات والقيم، ضمن عمل يستطيع اللعب على وتر حركة الأجسام الساكنة و»الأوراق الراقصة في مهبّ الريح».

ألقى مسرح القسوة بظلاله على منظومة الأداء في «كاتمة»، فكابد جمهور قاعة محيي الدين بشتارزي صنوفاً من الألم الأنثوي الذي غلّف دواخل وتجليات الممثلات، ولنقل حالات التمزّق والهشيم والتفكّك، كثّفت مينغاد من الاحتكاكات الجسديَّة والآلام الصارخة باستخدام اللقطات العنيفة، والصور الصادمة، والأصوات القويَّة، التي صنعت مستويات من التعذيب النفسي بين الشخوص على وقع مربك بالعلامات السيميولوجيَّة من تهاوٍ وضعف، وحزن وكدر، وتوجّس من عتمة المستقبل، وهذا جزء من منظومة كاملة مبنية على صدم المتلقي وتوريطه حسّياً وعاطفياً، إن بالخوف أو بالتواطؤ والتورّط.

«لالاهم» تتدحرج أمام «شراسة» بناتها الخمس، كما جاء إيقاع الرقصات في نسق غير متقاطع مع الخط العام للمسرحيَّة، ما يفتح باب السؤال بشأن تناغم اتجاه المخرجة

التأويل

اختلف متابعو «كاتمة» بين فريق رأى هيمنة روح لوركا وتداعيات البيئة الإسبانيَّة قبل تسعين سنة، في مقابل فريق ثانٍ أيّد تبني المخرجة آمال مينغاد نمط «التأويل» في تعاملها مع ترجمة علال المحبّ للنص الأصلي.

وبرّرت مينغاد أسلوبها، بمحاورتها لوركا وتركيزها على طمس «الفردانيَّة»، وإبراز خضوع البنات الخمس لسلطة الأم أكثر من التعبير المباشر عن الحزن، من خلال مقاربة بصريَّة سعت لكسر حدّة المسار التراجيدي للأحداث، وتطلعت لإضفاء قدر من التوازن على الإيقاع الدرامي العام.

من جانبه، وضع موسى الشخصيات داخل فضاء سينوغرافي مغلق جسّد قصراً فخماً موصد الأبواب والنوافذ، كناية على حالة المنع التي فرضتها الأم على بناتها خلال فترة الحداد الطويلة بعد وفاة والدهن.

واستعمل السينوغراف أقمشة معلقة مزيّنة بزخارف تحاكي الأبواب والنوافذ، بما منح الفضاء المسرحي طابعاً رمزياً عكس الانغلاق والقهر أكثر مما عكس واقعيَّة المكان.

المسرح الكوري في أفينيون «80»

ثلاثة عروض على تخوم التراث والحداثة

لا شك في أن أهم ما قدمه مهرجان أفينيون هذا العام خلال دورته الـ «80» (4 - 24 يوليو) لعشاق المسرح ومتابعيه، هو اختياره اللغة الكوريَّة ضيف شرف المهرجان، واستئثارها بنسبة 20% من عروضه. حيث يبدو أن من نظم اختيارات هذا الموضوع كان واعياً بضرورة أن يقدم صورة حقيقيَّة عما دار ويدور في واقع هذا المسرح وتاريخه القريب.

أفينيون (فرنسا): صبري حافظ
أستاذ جامعي وناقد مسرحي من مصر

وكما سبق وقلت أكثر من مرة، إنني - وطوال سنوات إقامتي الطويلة في الغرب - أشاهد كل ما يدور أمامي أو ما أعيشه من تجارب وخبرات، بعيون عربيَّة تكونت في الواقع المصري، وعبر تجربتي الطويلة معه، قبل مغادرتي مصر في بداية الثلاثينيات من عمري، وحتى اليوم، وإنني أكتب عنه واعياً للجمهور العربي، وللمسرح العربي من ورائه، ولهذا السبب أقول إن تلك الإضاءة التفصيليَّة على المسرح الكوري كانت أهم ما قدمه مهرجان هذا العام لمتابعيه، فقد كشفت لنا عن الكثير من الهموم والقضايا المشتركة بين مسرحنا وما عاشه المسرح الكوري في القرنين الماضيين، ولا يزال يعيشه حتى الآن. وإن الكثير من قضايا الهويَّة والأصالة والمعاصرة، وما يترتب على استنبات المسرح الغربي في بيئة كانت لها فنون الأداء والفرجة الخاصة بها طوال القرنين الماضيين؛ يناظر بعض ما عاشه المسرح العربي منذ ستينيات القرن الماضي وحتى الآن.

وحتى لا يبقى الحديث عاماً وتجريدياً، فلنبدأ من أول العروض الكوريَّة التي شاهدتها في مهرجان هذا العام، وهو العرض الذي أتاح له المهرجان فضاءه الأثير والكبير - ساحة الشرف في القصر البابوي التي تتسع لألفي متفرج - وهو بعنوان «طائر Oiseau»، وقد اعتمد على القسم الأول من رواية «الوداع المستحيل Impossibles adieux» للكاتبة الكوريَّة الحائزة جائزة نوبل، هان كانج Han Kang، وأعدته للمسرح وأخرجته المخرجة الفرنسيَّة جولييت ديليكيه Julie Deliquet. إذ تقول لنا المخرجة في توصيف ما ستعرضه علينا من هذا النص، إننا بإزاء عرض/قراءة للفصول الأولى من كتاب «الوداع المستحيل».

وسنعرف فيما بعد، ومن عروض كوريَّة أخرى، أن هذا النوع الجديد من العرض/ القراءة مستلهم من نوع خاص من العروض الكوريَّة السابقة على وفود المسرح الغربي بتقاليده الأرسطيَّة إلى كوريا، وهو ما يعرف باسم فن البانسوري Pansori الذي يشبه إلى حد كبير مسرح الحكواتي الشعبي، أو شاعر الربابة الذي يروي السيرة الهلاليَّة أو سيرة عنترة أو حمزة البهلوان. لكنها طوعت هذا النوع من العرض/ القراءة، أو القراءة المسرحيَّة لتقنيات المسرح الغربي، لذلك استقدمت ممثلة فرنسيَّة متمكنة ومشهورة هي إيزابيل هوبير، واستقدمت معها مثيلتها في الشهرة والتمكن من كوريا وهي هيونج لي Hyeyoung Lee ، ووزعت نص هذا القسم الأول عليهما. وما سهل عمليَّة توزيع النص عليهما لقراءته، أن الرواية تدور حول امرأتين، صديقتين، إحداهما من جزيرة جيجو Jeju وهي إنسيون Inseon ، والأخرى من القسم القاري من كوريا الجنوبيَّة، وهي جيونغا Gyeongha.

طائر الوداع المستحيل

وقد طلبت أولاهما التي ترقد في المستشفى في العاصمة – بعد أن قطعت بلطة تقطيع الخشب إصبعها وفصلته عن يدها، وحملتها طائرة الإسعاف إلى مستشفى العاصمة بسبب خطورة حالتها وعدم توافر من يستطيع التعامل معها في الجزيرة – طلبت من صديقتها أن تذهب على وجه السرعة إلى الجزيرة، فقد تركت وراءها في البيت الذي تعيش فيه وحدها ببغاء أبيض في قفص، وسوف يموت لو لم تذهب لإطعامه وإنقاذه معاً. ولا تجد جيونغا مناصاً من الاستجابة والسفر مباشرة إلى الجزيرة، ولكنها بعد أن تعلق في عاصفة ثلجيَّة عقب هبوطها في الجزيرة، توشك أن تقضي على رحلتها؛ تكتشف جيونغا عند وصولها كيف يتشابك تاريخ عائلة إنسيون مع واحدة من أسوأ المذابح في التاريخ الكوري، وهي مذبحة جزيرة جيجو عام 1948.

فقد كانت أمها من الناجيات من هذه المذبحة، ولكنها لم تتكلم عنها قط مع ابنتها. وقد استطاعت مخرجة العرض – جولييت ديليكيه – أن تحيل القراءة الدراميَّة إلى نوع من التوزيع الموسيقي بين الأصوات مع استخدام الموسيقى المناسبة كفواصل هادئة، واستخدام الضوء وظلال الممثلتين في تحركاتهما المحسوبة، أو هبوط الثلج في نوافذ القصر البابوي عندما تعلق جيونجا في العاصفة الثلجيَّة، وهكذا. فقد كانت إيزابيل هوبيرت تقرأ نصها بالفرنسيَّة، بينما كانت رديفتها الكوريَّة – هيونج لي – تقرأ نصها باللغة الكوريَّة، بينما تنعكس على جدران القصر البابوي السامقة ترجمة ما يدور بثلاث لغات، هي الفرنسيَّة، والإنجليزيَّة، والكوريَّة. فحينما تقرأ هوبيرت نصها بالفرنسيَّة نقرأ ترجمته الكوريَّة والإنجليزيَّة، وحينما تقرأ هيونج لي نصها بالكوريَّة تتبدى لنا ترجمته الإنجليزيَّة والفرنسيَّة، مما يسَّر على المشاهدين متابعة النص أثناء الأداء. وقد استطاع الإخراج من خلال الحركة المحسوبة، والإيماءات الدقيقة التي كانت الإضاءة تعكس ظلالها على الخشبة الواسعة، وتبادل المواقع بين الممثلتين، أن يمنح القراءة ما يكفي من التوتر الدرامي القادر على القبض على انتباه المشاهد. أما مفاجأة هذا العرض فقد كانت ظهور الكاتبة الكوريَّة هان كانج عقب انتهاء القراءتين، كي تكشف عن بقيَّة المخبوء في النص في دقائق العرض الأخيرة، بصورة تتأكد معها بعض العناصر

من العرض المسرحي «طائر»

جولي ديليكي

هي يونغ لي

هان كانغ

المتكررة التي تدور في أعمال هان كانغ: مثل الصدمات التاريخيَّة وترسباتها الدفينة في النفس الإنسانيَّة، وهشاشة الوجود، والإيمان المطلق بالحياة.

ثلج.. ثلج.. ثلج وفن الحكي الكوري

أما العمل الكوري الثاني الذي – لتأكيد المفارقة – خصص له المهرجان مسرح الأوبرا في أفينيون، وهو مسرح تقليدي بكل معنى الكلمة، فكان عملاً غير تقليدي بالمرة؛ لأنه يسعى إلى جلب فن الحكي الشعبي الكوري الذي يعرف باسم Pansori ويشبه إلى حد كبير فن الحكواتي أو الراوي الشعبي في نسخته الكوريَّة بالطبلة، بدلاً من المزمار أو الربابة. أقول يسعى إلى جلب هذا الفن إلى المشاهد المسرحي الحديث، وهو عرض بعنوان «ثلج.. ثلج.. ثلج» Neige, neige, neige للمسرحيَّة الكوريَّة لي جارام Lee Jaram، ويقول لنا العنوان الجانبي إنه مأخوذ عن قصة «السيد والتابع لليو تولستوي» d’après Maître et serviteur de Léon Tolstoï. والواقع أن لي جارام قد نشأت في رحاب هذا الفن الشعبي الكوري منذ نعومة أظافرها، وأنها خصصت له كل حياتها. إذ تقول لنا: «لقد بدأت تعلم وممارسة فن البانسوري التقليدي منذ أن كنت في العاشرة من عمري، فسرد القصص من خلال البانسوري هو ما أجيده، وما أتقنه تماماً، وقد قضيت 30 عاماً أتدرب على يد أساتذة التراث الثقافي غير المادي الوطني، لأتعلم البانسوري التقليدي، وبعد أن بلغت الخامسة والعشرين تقريباً، بدأت تأليف قصصي الخاصة وعرضها على الجمهور، وفي عام 2019، قمت بتحويل رواية إرنست همنغواي (العجوز والبحر) إلى صيغة البانسوري التقليديَّة، مع وجود مغنٍّ (سوريكون) وعازف إيقاع (غوسو) فقط على المسرح. بعد هذا النجاح، قضيت بعض الوقت أبحث

من العرض المسرحي «ثلج.. ثلج.. ثلج»

عن عمل آخر يمكنني التعبير عنه من خلال البنية التقليديَّة نفسها، وهناك اكتشفت (السيد والتابع). ومنذ قراءتي الأولى لهذه القصة القصيرة لتولستوي، أيقظت في داخلي شعوراً (بارداً وحارقاً) في آنٍ واحد. أردتُ أن أشارك هذا الشعور مع العالم، فاخترتُ أن أروي هذه القصة بلغة البانسوري، اللغة التي أتقنها بصفتي فنانة. «

وكما يبدأ الراوي أو الحكواتي بدايته العامة والتقليديَّة، تبدأ راوية البانسوري أيضاً – وهي تستخدم المروحة اليدويَّة النسائيَّة، بصفتها لغة مرافقة، لكل حركة من حركاتها دلالاتها وأجروميتها، كما في الأوبرا الصينيَّة – بأغنية عامة عن ديمومة الحياة وتواترها، وحتميَّة الموت في نهايتها. ثم تشرع في مخاطبة المشاهدين لإزالة الحواجز بين الخشبة والجمهور، وتأسيس علاقتها المسرحيَّة به. وفي هذه الحالة تحدثنا عن خبرتها بفرنسا، وعدد المرات التي زارتها فيها، وما جرى لها من وقائع مضحكة. ثم تحاول أن تخلق نوعاً من التراسل بينها وبين الجمهور بإشراكه في إحداث صوت معين – صوت العاصفة الثلجيَّة – حينما تشير إليه بحركة من حركات مروحتها، وتدرب الجمهور عليها. ثم تبدأ بعد ذلك في الغناء، بمصاحبة عازف الطبلة الوحيد على المسرح، وبالاستخدام المستمر والحاذق للمروحة، وفي رواية قصة تولستوي، وتمثيل جميع شخصياتها: فاسيلي، السيد، نيكيتا، التابع، الحصان، ثم فضلاً عن ذلك كله العاصفة الثلجيَّة التي وقعوا في قبضتها وكانت الصالة وشرفات المسرح الثلاث تجسد فحيحها كلما أشارت لي جارام بتلك الإشارة المتفق عليها بمروحتها.

وهكذا قضينا سهرة ممتعة مع قصة تولستوي، وقد حكتها، أو بالأحرى جسدتها أمامنا لي جارام على المسرح، فيها الكثير من المرح المشترك، والوعي بما في شره الإنسان للمال من تناقضات مضحكة ومؤسية معاً. لأن فن البانسوري التقليدي يمثل نوعاً موسيقياً يُمكن فيه لمغنٍّ واحد أن يُجسّد عشرات الشخصيات وبيئاتها، وهي تمارس هذا الفن وتتقنه منذ ستة وثلاثين عاماً. لذلك تقول لنا: «ليس هناك سرٌّ يُمكنني شرحه؛ إنها مهارةٌ أصبحت جزءاً من كياني، متأصلة في جسدي بعد عمرٍ من الممارسة. وبصراحة... إنه ممتعٌ للغاية. تلك اللحظات التي تسكن فيها الشخصيات والحيوانات والأشياء والطبيعة جسدي تُشعرني بالبهجة. وللترحيب بهذه الكيانات، أقضي وقتاً في مراقبتها، محاولة التقرب منها خلال العمليَّة الإبداعيَّة. على سبيل المثال، أخذتُ دروساً في ركوب الخيل لمدة ثلاثة أشهر لأُرحّب بدور الحصان، في مخيلتي، وسافرتُ عبر حقول الثلج في منغوليا لأختبر العاصفة الثلجيَّة. بعد خوض تجربة موضوع ما، وفهمه، واحتضانه بحب، تُستوعب هذه التجارب، وتصبح جزءاً من شخصياتي. وبمجرد أن أبدأ بتقديمها للجمهور – ومع تزايد العروض – أصبح بإمكاني التعبير بحريَّة، وتغيير ملامح وجهي وجسدي لتلائمها جميعاً. إنها متعة حقيقيَّة». ولديها كل الحق، فقد استمتعت هي بالعرض، وكان هذا هو سر نجاحها في إمتاعنا به.

قصة جزيرة وشهادات طقسيَّة متأخرة

أما العرض الثالث الذي جاء من كوريا وعرض في مسرح ليسيه أوبانيل الكبير نسبياً، فكان «قصة جزيرة Island Story» للمسرحي الكوري كونج سونج لي Kyung-Sung Lee صاحب فرقة مسرحيَّة مرموقة في سيول - Creative VaQi – وأستاذ الحركة المسرحيَّة في واحدة من جامعاتها. والجزيرة التي تدور حولها أحداث المسرحيَّة هي بالطبع جزيرة جيجو في كوريا، التي كانت، بعد الحرب العالميَّة الثانية، مسرحاً لواحد من أكثر الفصول دمويَّة في التاريخ الكوري الحديث.

من مسرحية «قصة جزيرة»

ومـا أثار كونج سـونج لـي للعمل مع فرقتـه على هذا الموضوع، هو أنه في عام 2014 غرقت عبارة كانت متجهة إلى جزيرة جيجو وعلى متنها ثلاثمئة طالب كانوا متوجهين في رحلة مدرسـيَّة إلى الجزيرة، التي تعد واحدة من أجمل المناطق الطبيعيَّة في كوريا.

يقـول لنا مخرج المسـرحيَّة ومؤلفها: «لقـد أثرت هذه المأساة بشدة في المجتمع الكوري. وبعد هذا الحدث، أنتجنا مسرحيَّة عنه. كان أحد الأسئلة التي طرحتها على نفسي: كيف نحزن؟ كيف يمكننا ممارسة هذا الطقس اليوم في مجتمعنا؟ مـع مرور الوقت، يحـاول الناس النسـيان، والمضي قدماً في حياتهم. بالنسـبة للفنانين مثلـي، وللعديد من الفنانين الكوريين الآخرين، يُعدّ التذكر أمراً بالغ الأهميَّة. شعرنا أننا بحاجة إلى نهج وشـكل من أشـكال الطقوس للحفاظ على هذا النشاط الإنساني: التذكر».

والواقع أن نجاح هذه المسرحيَّة، وقدرتها على أن تمس وتراً حساسـاً في المجتمع الـذي تتوجه إليه من خلال هذا الطقس المسرحي/ الإنسـاني المشترك، هو ما دفعه حينما قرأ عام 2022 خبراً عن اكتشـاف مقبرة جماعيَّة تعود إلى مذابح عام 1948 أثناء الحفر في مطار الجزيرة؛ إلى بحث هـذا الموضوع، الذي لم يكن يعرف عنـه الكثير من قبل، خاصـة وقد بدأ البعض في التعـرف – عن طريق الحمض

النووي – على رفات أسلافهم الذين قتلوا قبل سبعين عاماً. وقد تأثر بشدة بهذه المعلومات، التي لم يكن على دراية بها من قبل، وأخذ يسـأل نفسه: كيف يُمكننا إحياء ذكرى هؤلاء الآلاف من الأشـخاص الذين فقدوا أرواحهم؟ كيف يمكننا أن نعيش آلامهم في طقس مشترك؟

وكان الجـواب أن يذهب مع أعضاء فرقتـه جميعاً إلى جزيرة جيجو، وهي مكانٌ ذو جمالٍ خلّاب، ووجهة سـياحيَّة شـهيرة جداً، ولكنها تحمل آثار هـذه الصدمة. وواصل هو وأعضاء فرقته البحث فـي الجزيرة والتعرف على تفاصيل مـا دار فيها أثناء تلك المذبحة التي امتدت لعدة سـنوات.

وقد شـعروا فـي البداية بأهميَّـة خوض تجربـة الجزيرة بأنفسـهم، لذلك ذهبوا إليها ثلاث مرات معاً، وزاروا العديد مـن المواقع التاريخيَّة المرتبطة بالمجازر، والتقوا بعائلات الضحايـا، وأجروا الكثير من المقابلات معهم، كما تسـلقوا أعلـى جبل في جزيرة جيجو معاً، واستكشـفوا أيضاً العديد مـن المناطق السـاحليَّة التي شـهدت سـقوط العديد من الضحايا. شيئاً فشـيئاً، بدأت الجزيرة تتغلغل في أعماقهم. بعد هـذه التجربة، أمضوا أسـبوعين مكثفين معاً في مقر إقامة المشـروع. لم يقتصر الأمر على الممثلين فحسب، بل شـمل أيضاً صانع دمى من جيجو كان يجمع الخشـب من الجبال والبحر لصنع دميـة كبيرة، بالإضافة إلى كونه فناناً صوتياً. وهكذا تشـبعت الفرقة بالتجربة وبشهادات الأحياء الكثيرة عنها، وأخذت فـي التدريب على تناول التاريخ من خلال شـهادات أبناء الضحايا والناجين، وتجسـيدها على خشبة المسرح، لأنها تسـعى إلى إبقاء قصص أولئك الذين أُسكتوا في الماضي حيَّة في الذاكرة الجماعيَّة.

يقـول لنا كونج سـونج لي: «عندما بدأنـا البحث في الموضوع، وجدناه واسـعاً جـداً ومربكاً لدرجـة أنه بدا مـن المسـتحيل تمثيل المذبحـة المأسـاويَّة بأكملها في مسـرحيَّة واحـدة. أردنا أيضاً معالجة مسـألة الشـهادة. أجرينـا مقابلات مع ثلاثـة أبناء ضحايـا، رجلين وامرأة نجوا من تلـك الأوقات العصيبة، وتمكنوا من سـرد هذه القصـص الخفيَّة عمـا حدث لعائلاتهم. كانـت ذكرياتهم حيَّـة للغاية، على الرغم من أن الذاكرة تتغير دائماً بمرور الوقت. حاولنا تسـجيل قصصهم والاسـتماع إليها بعناية، ثم تجسـيدها عبر الممثلين، لنقل هذه الشهادات كشهود، كأشـخاص يعيشـون اليوم وسـمعوا هذه القصص. شعرنا أيضـاً أنه من واجبنـا التحدث عنها. لا يحـاول الممثلون تجسيد شـخصيَّة ما. نحن نحاول بالأحرى نقل ما سمعناه واعتماد نوع من المسـافة، شكل من أشكال الموضوعيَّة، حتى لا نشـوه الحقائق، أو نضيـف الكثير من العاطفة أو التمثيل عند تقديم هذه الشهادات».

وهــذا بالفعل ما ميز هذا العــرض، الذي تتابعت أمامنا صوره وقصصه وشــهاداته عما جرى، بقدر كبير من الحياد والموضوعيَّة والتقشــف المســرحي. حيث استخدم العرض بمهــارة تقنيــات الفيديو الــذي يُعرض علينــا بالتوازي مع شــهادات الممثلين، بصورة تموقع الشهادة أحياناً فيما بقي من آثارها أو جغرافيتها. فالواقع كان صارخاً بما فيه الكفاية وصادماً إلى الحد الذي دعا العرض إلى التقتير في الكلمات.

أوجاع الحب المضنية

كانــت هنــاك عــروض كوريَّة أخــرى وددت لــو كان باســتطاعتي رؤيتها، وخاصة عرض شــائق بعنوان «تاريخ المســرح الكــوري الغربــي The History of Korean Western Theatre» للمخــرج الكوري جاها كو Jaha Koo الذي جاء إلى أفينيون بأكثر من عرض، ولكني لم أســتطع الحصــول علــى أي من تذاكره. خاصة وأنه يطرح الســؤال المحوري: لماذا يبدو أن الكوريين الجنوبيين يتقبلون تأثير الثقافة الغربيَّة على هويتهم الثقافيَّة؟ ولماذا يحتل شكسبير مكانة بارزة في مســرحهم؟ ولماذا لا يحظى تراث بلادهم المسرحي بالاهتمام الكافي؟

لكنني تمكنت من مشــاهدة عرض كــوري رابع – وإن كان قد تم عبر عيون مسرحيَّة إيطاليَّة هي داريا ديفلوريان Daria Deflorian – هو «أوجــاع الحب المضنية Quelle douleur terrible est l’amour»، الذي شاهدته في باحة ديــر الآباء الكرمليين العتيقة. وهــو العمل الثاني لها، الذي

من مسرحية ««تاريخ المسرح الكوري الغربي»

تســتقيه من أعمال الكاتبة الكوريَّة هان كانج، فقد سبق لها أن عرضت في إيطاليا وفرنسا وأمريكا مسرحيَّة «في مديح الحياة المعكوسة Elogio della vita a rovescio» المأخوذة عن أشــهر روايات هان كانج، وهي روايــة «النباتيَّة». وها هي تجيء إلــى أفينيون هذا العام بهذا العمل المأخوذ عن روايتهــا الأخيرة «الوداع المســتحيل» التــي عرضنا لقراءة قسمها الأول «طائر» في مطلع هذا المقال.

لكننا هنــا بإزاء مخرجة تشــعر بقربها مــن رؤى هان كانج وعوالمها، وشغفها بخصوصيَّة الطريقة التي تدمج بها الخيالــي أو الحلمي من ناحية، والسياســي المترع بالعنف والدمويَّة من ناحية أخرى فــي أعمالها الأدبيَّة. واهتمامها بالطريقــة التي تتراكم بهــا طبقات الأحــداث والذكريات عبر الزمن ووعي الشــخصيَّة به، واهتمامها بتراكب الأزمنة وأهميته في الكشف عن المخبوء والمسكوت عنه في الحياة والإنســان معاً كما تفعل هــان كانج في أعمالهــا. والواقع أنني أحسســت بأنني أقترب بالفعل من عالم هان كانج من خــلال عملها ذاك بصــورة أعمق من تلك التــي قدمته بها جولييت ديليكيه في «طائر»، فقد اســتخدمت قطعاً ضخمة من الخشــب تتناثر في باحة الديــر لخلق معادل للمعوقات الكثيرة التي تتراكم في طريق شخصيتي العمل الأساسيتين: إنســيون التي ولدت لأم عانت من آثار المذبحة التي بقيت آثارها مطبوعة في جســدها مدى الحياة، لكنها لم تســتطع أو لم ترغب في مشــاركة ما مرت به، حتى مع ابنتها، ذلك لأن هان كانج ترفض تناول المأســاة كما تعرض في نشرات الأخبار أو حتى في كتب التاريخ، ولكننا ما إن نعرف تفاصيل ما مرت به الأم حتى ندرك أن حياتها كلها كانت فعل رفض ومقاومة لهذه المجزرة الدمويَّة. وما إن تطلب إنســيون من صديقتها جيونغا الذهاب للجزيرة لإنقاذ ببغائها من الموت، حتى يكون عليها أن تمر هي الأخرى بالعديد من التجارب، بما في ذلــك الوقوع في العاصفــة الثلجيَّة، والحديث إلى امرأة على رصيف محطة الحافلات، والتريث عند المشروع الفني المشــترك الــذي كان عليها القيام به مع إنســيون – عمل مستوحى من أحد أحلامهما، يتخذ شكل تسعة وتسعين عموداً خشبياً أســود، منحوتة من جذوع الأشجار ومغروسة فــي حقل مغطى بالثلوج – وحتى الوصــول متأخرة بعد أن يكــون الببغاء قد مات جوعاً، كي تصبــح مؤهلة لمعرفة ما دار حقاً، وكيف أن مقاومة الظلم تسري في دم الإنسان، ولا سبيل له إلى تحقيق إنسانيته بدونها.

عبدالله صالح

دراما الحلم والترقب

مصعب الصاوي
ناقد مسرحي وإعلامي
من السودان

تأتي مسرحيتا «بائع الحلم»، و«نحن في انتظارك» للكاتب عبدالله صالح الرميثي، الصادرتان في كتاب واحد عن دائرة الثقافة في الشارقة (2026)، لتقدما رؤيتين دراميتين تلتقيان في الانشغال بالإنسان في مواجهة أسئلة المصير بين الحلم والانتظار.

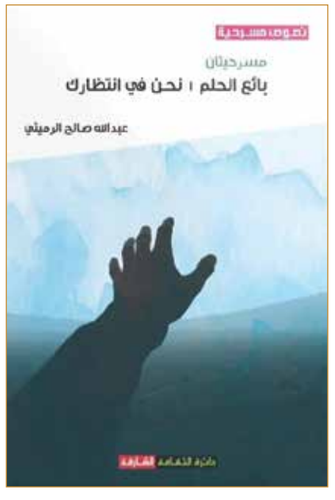
يناقش نص «بائع الحلم» وقائع الهجرة غير النظاميَّة وما يقف خلفها ويحيط بها من شبكات الاتجار بمصائر البشر وأحلامهم؛ وهي أشبه بتجارة الموت حيث لا توجد أي ضمانات إنسانيَّة لسلامة هؤلاء المهاجرين (ضحايا الأحلام)، بل يتم التخلص منهم متى كان ذلك ممكناً بعد أن يقبض المهربون الثمن. يغوص النص في دوافع وأحلام ومنطلقات الضحايا الذين تدفعهم ظروفهم لخوض مثل هذه المغامرات غير مأمونة العواقب.

يستهل عالم النص رؤيته بمشاهد مسرحيَّة لوجوه المهاجرين وحركتهم في قارب الموت وهو يتوسط أمواج البحر، وسط أجواء من المؤثرات والمخاوف التي تنذر بالخطر والاقتراب من النهايات المهلكة، وهم يصارعون من أجل البقاء على شفا اللحظات الأخيرة والموت يحيط بهم. وفجأة، وعلى إثر موجة عالية، يرتفع القارب عالياً ليصطدم بقوة بصخرة مرتفعة ويهوي إلى أعماق البحر، ليعلن صوت غيث النهاية: «صارعوا الموت.. ضحوا بأنفسهم.. ماتوا وهم يحاولون، من أجل ماذا؟ من أجل حلم». يمثل هذا المشهد الافتتاحي تمهيداً نفسياً ومعرفياً لأولى محطات النص، وهي «الجزيرة»؛ المكان الذي يشغل فضاء المسرح بقيَّة الفصول. وبتعبير مسرحي، فإن الجزيرة التي انتهى إليها القارب المحطم ومن نجا من المهاجرين ستشكل لاحقاً جغرافيا الخشبة التي يفصلها البحر من كل ناحية، بينما يظل القارب المحطم جزءاً من خلفيَّة المشاهد التالية.

الجزيرة المعنى والرمز

في سرديَّة النص، تمثل الجزيرة للمهاجرين الناجين محطة وسطى تفصل بين نهاية الحلم والشاطئ الأخير الذي قصدوه، أما البحر فيبقى ذلك الوسيط الذي حال بينهم وبين تحقيق أحلامهم. وعلى المستوى الرمزي، تمثل الجزيرة «قارباً» مؤقتاً أو محطة محايدة؛ إذ لم تنتهِ رحلة الحلم بعد، فهي منزلة بين منزلتين يعيد فيها المهاجرون سرد حكايتهم، بل يستأنفون حكايات أخرى بعيداً عن هدف المغامرة الأساسي المتمثل في الهجرة. تنشأ، على سبيل المثال، علاقة بين غيث وميمونة، ويختار فراس البقاء لأن الجزيرة تنطوي عنده على حكاية خاصة: «عائلتي مدفونة هنا، أليس هذا سبباً كافياً لجلوسي هنا؟». وحتى دوشي والحارس - وهما يهربان البشر ويقايضان الحلم بالمال - تتكشف لاحقاً حقيقة أن الجزيرة ليست حدود سلطتهما؛ إذ إن قرار عمليات التهريب يتم بسلطة أكبر وأقوى توجههما من خارج الجزيرة، وهي السلطة التي تتحكم في هندسة وتشكيل مصائر آلاف البشر، ويعد «الجهاز» المستخدم في التواصل وإعطاء الأوامر دليلاً على وجود عناصر أخرى خفيَّة ومسيطرة.

وقد تم تقسيم الجزيرة جغرافياً وفق دلالات فنيَّة معينة؛ فالبحر عند الشاطئ يمثل منفذ الهروب والمكان الذي يأتي منه «الخوف، الخطر، النجاة، والإنقاذ»، أما المخبأ الذي يتوسط الجزيرة (أعلى الوسط في خشبة المسرح) فهو الملجأ الذي لجأ إليه الناجون. وأخيراً، يتحول مكان النجاة من شاطئ البحر في بداية المسرحيَّة إلى «مهبط» الطوافة في نهايتها. وبين هذه الأماكن المتباينة، تتحول الجزيرة برمتها إلى فضاء مفتوح لمنطقة التمثيل، ومسرح فني للصراع بأطرافه كافة: الحاضر منها بشكل عياني تجسده الشخصيات، والغائب الذي يصدر أوامره من خارج الجزيرة ممسكاً بخيوط هذه الفوضى المأساويَّة.



إذا كان غيث يمثل في هذه الرواية المسرحيَّة الجرأة والمستقبل والواقعيَّة؛ فإن فراس بالمقابل شخصيَّة ماضويَّة تركن للماضي، وهو أسير له، ولكنه يدفع بأميمة وغيث باتجاه المستقبل بينما يقبل هو البقاء في الجزيرة لأنها تمثل له مرقد أحبابه الذين فقدهم، ولا يرغب في مغادرة المكان. أعطى هذا التعاضد بين الشخصيات حيويَّة سرديَّة، لكنه تضاد يسير في اتساق مع الأدوار داخل النص، بحيث لا يمنع التعاون والتضامن في اللحظات المفصليَّة في أطوار الصراع مع الآخر المعادي (مجموعة المهربين)، كما أن وجود أميمة بين غيث وفراس لم يشكل عنصر منافسة وغيرة وصدام، بل اجتمعوا جميعاً ككتلة متماسكة في مواجهة الآخر المعادي، وربما الفوارق العمريَّة والجيليَّة بين فراس وغيث لم تترك أي فرصة للغيرة والمنافسة.

في سياق الرواية المسرحيَّة، الأحلام تصدر عن مصادر متعددة باختلاف شخصيات المسرحيَّة وخلفياتها وتكوينها وخياراتها، كما يمثل الحلم نفسه مرآة داخليَّة لقراءة الشخصيَّة ورؤيتها للعالم وموقفها، حسب فرويد، إذ نلمس ذلك من سياق الأحداث، فمثلاً رؤية غيث ليست حلماً شخصياً خاصاً بل هي موقف عام يعبّر عن الهم العام الذي يمثل مشاغله بصفته صحفياً ومثقفاً: «لم يكن كأي حلم.. ولم يكن بالمجان بل كان بثمن غالٍ.. أي حلم هذا؟ إنه حلم وطن، حلم الأمان، حلم الحريَّة، حلم الغنى، حلم لا يشبه في الكون حلماً. لم أتوقع يوماً بأن الحلم يمكن أن يباع».

بينما غيث غارق في الحلم العام الذي يتجاوز ذاته إلى محيطه الإنساني الواسع، نجد أن فراس بالمقابل يفكر في دائرة وجوده الخاصة، وعندما يستيقظ ليجد نفسه في الجزيرة بعد أن دفعه الموج، ينادي ويهذي في أحلامه: «أين عائلتي؟ زبيدة، محمود»، وفي تداع آخر: «أي أحلام هذه.. ألا ترين حولك.. الأشجار والصخور.. إنها جزيرة ولكن.. أين عائلتي؟ زبيدة.. محمود أين أنتما؟»، وموقف ميمونة يراوح بين اليأس والأمل: «كنت أظن بأنني سأهرب إلى جنتي.. ولكن يبدو أن الطريق إلى الحلم أصبح مستحيلاً». وهكذا تتداخل الأحلام لتنتج تنوعاً، وتغذي النص بالحوارات وبحيويَّة الفعل الدرامي.

نحن في انتظارك

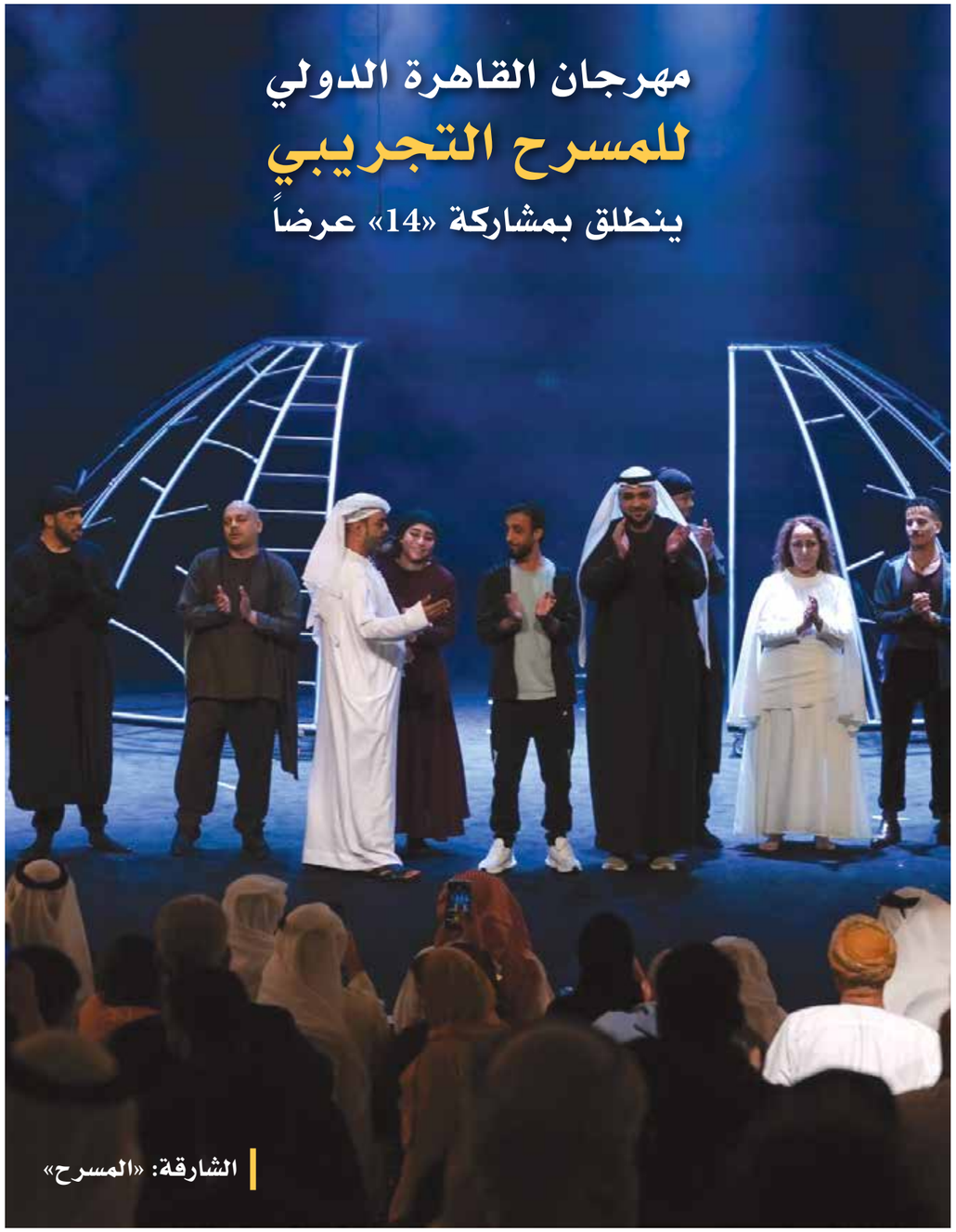
تتألف عناصر نص «نحن في انتظارك» من سيد المنزل أبو سالم، وسيدة المنزل أم سالم، ومريم (الابنة الكبرى)، وسالم (الابن الأصغر) و«الغائب الحاضر»، وتدور أحداث الرواية المسرحيَّة داخل بيت هذه الأسرة، ويعبّر المشهد الافتتاحي عن حالة الترقب والانتظار لزائر متوقع فالأم «تخرج من جهة اليمين وتتجه لجهة اليسار.. الابن سالم يخرج من غرفته جهة اليسار ويتجه نحو منتصف الصالة وهو يبحث عن شيء ما، مريم تندفع من جهة غرفتها من اليمين إلى جهة المطبخ في حالة من الفوضى، يستوقفهم طرق الباب». تتكرر هذه اللازمة في كل مرة يطرق الباب، تهرع الأسرة لاستقبال غائب وتعود بلا نتيجة، وفي زيارات أخرى تصل خطابات اعتذار من الغائب نفسه. تعوّل الأسرة وبشدة على عودة الغائب، وتتعلق الآمال بوصوله عدا سيّد المنزل (أبو سالم) الذي يرى في إصرارهم وتمسكهم بعودة الغائب نوعاً من العجز وعدم القدرة على الاستقلال، واعتماد أفراد الأسرة على أنفسهم، والاكتفاء بانتظار الغائب ليحل لهم جميع مشكلاتهم وينوب عنهم في تحمل المسؤوليَّة، من أجل ذلك بدا أبو سالم غير متحمس لعودته، بل يرى في غيابه خيراً له ولأسرته. يشاركه هذا الشعور الابن سالم، ولكن بدرجة أقل من الأب، بينما الأم وابنتها، أكثر تعلقاً ورغبة في عودة الغائب.

عبدالله صالح

الغائب من هو؟

تختلف هويَّة الغائب من حيث تعريفها وصفاتها من شخص إلى آخر داخل هذه الأسرة، فهويته بالنسبة إلى الأم ليست الهويَّة نفسها التي تعرفها الابنة مريم، وهي تختلف عن تعريف الابن سالم كذلك، ووالده. وبالتالي فالغائب هنا يشكل هويَّة افتراضيَّة رمزيَّة أكثر من كونه كائناً بشرياً من لحم ودم، والصراع يتبدى واضحاً في اختلاف النظرة إليه من قبل جميع أفراد الأسرة، كما أن الصراع يقوم أساساً على محاولة الأب تعريف هويَّة الغائب، بطريقة لا يتفق معه فيها أغلب أفراد الأسرة. الشاهد أن المؤلف حاول أن يكسب حالة الانتظار النفسيَّة والمجتمعيَّة محتوى عربياً محلياً مغايراً لحالة الانتظار العدميَّة عند صمويل بيكيت في مسرحيته الخالدة «في انتظار جودو»، بخلق مقاربة عربيَّة الثقافة والمحتوى، تختلف عن رؤية بيكيت وتكاد تتقاطع معها.

تحمل الرسائل دلالات مبهمة، فهي لا تعد بعودة الغائب في توقيت محدد، كما أنها لا تقطع صراحة بعدم عودته، وبالتالي تجعل هذه الرسائل الأسرة في حالة انتظار دائم قلق، وكل الإجابات والاحتمالات تظل مؤجلة إلى أجل مفتوح وغير مؤكد.



الشارقة: «المسرح»

تنظِّم الدورة الثالثة والثلاثون من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، في الفترة (1 - 8) سبتمبر الجاري، بمشاركة 14 عرضاً من 13 دولة في المسابقة الرسميَّة، وتضم قائمة العروض الأجنبيَّة أعمالاً من ألمانيا، وإسبانيا، وسويسرا، وجنوب أفريقيا، وروسيا، والصين، والمملكة المتحدة، والمجر، وبيلاروسيا، بينما تشارك أربعة أعمال عربية وهي «غياهب الروح» للمخرج عبدالرحمن الملا من الإمارات، و«الناعشون» للمخرج أحمد الأحمري من السعوديَّة، و«أنت منذ الأمس» للمخرج عبد السلام قبيلات من الأردن، و«لا موضة» للمخرج الطاهر عيسى العربي من تونس.

ويرأس لجنة تحكيم المسابقة رياض الخولي من مصر، وتضم في عضويتها كلاً من: محمد الغرباوي من مصر، ومحمد منير العرقي من تونس، وخالد الرويعي من البحرين، وباتريشيا لومباردي أسيرا من الولايات المتحدة الأمريكيَّة، وحسان كاسي كيّوت من فرنسا وبوركينا فاسو، وساشو أوجنانوفسكي من مقدونيا الشماليَّة.

ويكرم المهرجان ثلة من الفنانين المحليين والدوليين، فمن مصر تكرّم الفنانة عايدة فهمي، والفنان حمزة العيلي، وطارق الدويري، ومحمد الغرباوي، وحمدي حسين، وعصام عبدالعزيز، وذلك تقديراً لما قدموه من تجارب وإسهامات في مجالات التمثيل والإخراج والبحث والممارسة المسرحيَّة.

كما تضم قائمة التكريمات الدوليَّة باتريشيا لومباردي أكيرا، وسكوت جراهام، وليمي بونيفاسيو، فيما تشمل قائمة المكرمين العرب المخرجة لينا أبيض، والكاتب والباحث يوسف عيدابي، والمخرج سليمان البسام، والممثل جواد الشكرجي.

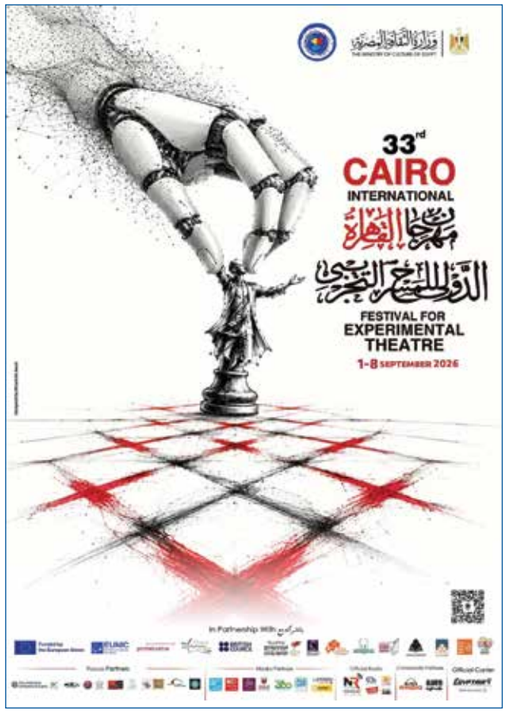
ويحفل برنامج المهرجان بسبع ورش تدريبيَّة، تشمل ورشة «البداية» التي يشرف عليها أحمد كمال، وهي بوابة أولى للشباب نحو فهم أسس التمثيل، ثم يشرف المخرج والكاتب الكويتي سليمان البسام على ورشة «من النص إلى الممثل»، التي تضع العلاقة بين الكتابة والإخراج في قلب العمليَّة المسرحيَّة، ومن الولايات المتحدة تأتي ورشتان: الأولى

بعنوان «التنقيب في الماضي: الذاكرة والجسد» بإشـراف تامـي رايـان، والثانية «السـرد القصصي عبر الحركة» بإشـراف جيليان رودس، وكلتاهما تنفتح على تقنيات الأداء المعاصر وتقاطعاته مع الذاكرة والحركة.

أما الورشـة الخامسـة «فهم المسرح المعاصـر: الشـعريات، والسياسـات، والجسـد، وما بعده»، فيقدّمها الباحث اليوناني سافاس باتساليديس، ومن إسبانيا يشـرف المخـرج باكـو جاميز على ورشـة «إبداعات الأداء في المساحات المفتوحة»، التي تستكشف إمكانات العرض خارج القاعات التقليديَّة، وتختتم السلسـلة بورشة «الكوميديا ديللارتي.. القناع الذكي يكشف الحقيقة» بإشـراف الإيطالي أليسـيو ناردين، بالتعاون مـع المركز الثقافي الإيطالي، في اسـتعادة لتقنيات الأقنعة والارتجال بوصفها من أقدم أشكال اللعب المسرحي.

ويتضمن البرنامج التدريبي تحويل ورشتي «الكوميديـا ديللارتـي» و«إبداعات الأداء في المسـاحات المفتوحة» إلى عرضين مسـرحيين يُقدَّمـان ضمـن فعاليـات المهرجان. وينظّم المحور الفكري «جيو: التجريب المسرحي»- Geo-Theatrical Experimentation، ويبحـث في علاقة التجريـب بالجغرافيا والهويَّة والسـياق الثقافي والاجتماعي والسياسي.

ويبدأ البرنامج يوم 2 سـبتمبر بجلسـات «رد الجميل»، حيث تخصص الجلسة الأولى للاحتفاء بتجربة يوسـف عيدابي من السودان، بمشاركة علي مهدي، وعادل حربي، وشـمس الدين يونس، وحاتم محمد علي. وتخصص الجلسـة الثانية للاحتفاء بتجربة عوني كرومي من العراق، بمشـاركة رياض موسـى السـكران، ومحمد سيف، ونورس عادل، وبشـار عليـوي. وتخصص الجلسـة الثالثة للاحتفاء



بالمخرج المصري سـعد أردش، بمشـاركة رانيـا فتح الله، ومدحت الكاشف، ومحمد زعيمة، وأيمن الشيوي.

ويتضمن البرنامج جلسـة «التجريب وإستراتيجيات بناء المتفـرج المتحرر»، وجلسـة «إقليم التجريـب.. منعطفات وتحولات المشـاهدة»، إلـى جانب جلسـات تناقش علاقة التجريـب بالأقاليـم الثقافيَّـة، والتجريب بوصفـه إقليماً جمالياً، وعلاقته بآليات النظام الرأسمالي العالمي.

ويشارك في هذه الجلسـات باحثون ونقاد ومسرحيون من مصر، والسودان، والعراق، وتونس، والمغرب، والسعوديَّة، والبحريـن، والأردن، ولبنان، وسـلطنة عمـان، والبرازيل، وكينيا، ونيجيريا، وبلغاريا، وغيرها.

ويتزامن مع المهرجان احتفال «يوم المسرح المصري» يوم 5 سـبتمبر الذي ينظم بمسرح معهد الموسيقى العربيَّة، ويتضمن احتفاء بخمسـة مخرجين مصريين، هم: حسـام الدين صلاح، وهشام جمعة، وحمدي أبو العلا، وعبير علي، ومحمد جبـر. ويقدم الكاتـب محمد سـلماوي كلمة «يوم المسرح المصري»، لتكون جزءاً من الاحتفاليَّة.

فجعت الساحة المسرحيَّة العراقيَّة والعربيَّة، يوم الأحد (16 أغسطس الماضي)، برحيل المخرج والأكاديمي العراقي صلاح القصب عن عمر ناهز 81 عاماً، إثر مرض عضال، بعد مسيرة امتدت لنحو خمسة عقود، نقش خلالها اسمه بحروف مضيئة في ذاكرة التجريب المسرحي العراقي والعربي.

بغداد: جمال الشرقي
كاتب وإعلامي من العراق

ونعت نقابة الفنانين العراقيين القصب بصفته واحداً من أبرز أعلام الإخراج المسرحي في العراق والوطن العربي، كما أشارت إلى أدواره الأكاديميَّة في كليَّة الفنون الجميلة ببغداد، حيث أسهم في تكوين أجيال من المسرحيين. كما نعته مؤسسات مسرحيَّة عربيَّة عدة، منها: الهيئة العربيَّة للمسرح، وإدارة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي التي وصفته بـ «صاحب تجربة إبداعيَّة وفكريَّة رائدة تركت أثراً كبيراً في المسرح التجريبي»، وإدارة أيام قرطاج المسرحيَّة التي عددت تجاربه الفنيَّة الثريَّة وأوردت أنه لم يغب عن أيام قرطاج المسرحيَّة منذ تأسيسها في سنة 1983، وهذه العلاقة الخاصة جداً مع المهرجان، حفزت القصب على اختيار إطلاق جائزة تحمل اسمه في المهرجان ومنِحَت لعدد من المسرحيين التونسيين والعرب.

ولد القصب عام 1945، وتخرج في كليَّة الفنون الجميلة ببغداد عام 1968، وشارك ممثلاً ومخرجاً مع فرقة المسرح الفني الحديث قبل أن يكمل دراساته العليا في معهد السينما برومانيا عام 1980. وبرز مطلع الثمانينيات من القرن الماضي بصفته مخرجاً يولي اهتماماً خاصاً لصورة العرض المسرحي، استناداً إلى المناظر والألوان والتعبيرات الحركيَّة والإضاءة والموسيقى. وكان إخراجه لمسرحيَّة «هاملت» عام 1982 نقطة الانطلاق لهذا التوجه الذي أرساه لاحقاً في أعمال مثل «جلجامش»، و«الخليقة البابليَّة»، و«طائر البحر» لتشيخوف. ويعد النقاد إخراجه لمسرحيَّة «العاصفة» عام 1989 لشكسبير يعد ذروة توجهه ذاك.

المخرج والصورة

ووفق بيان أصدره القصب عام 1988 حول «مسرح الصورة»، يعد النص الأدبي مجرد مادة خام أو منطلق أولي لا ينبغي إخضاع الإخراج لحرفيته. وتتأسس رؤيته على الانتقال من «شعر الحوار» إلى «شعر الفضاء»، باستبدال الكلمات بتكوينات ماديَّة (كالخطوط، والأشكال، والألوان،و الإضاءة، والحركة الجسديَّة) لتشكيل صور تفوق قوة اللفظ المكتوب.

ويستمد هذا المسرح جذوره من الأساطير والطقوس البدائيَّة واللغة اللاشعوريَّة؛ حيث يدمج المخرج بين سينوغرافيا الفنون والعلوم المتقاطعة لخلق تكوينات جديدة من اللاوعي، تتيح للمتفرج الاندماج التام مع العرض حتى تتشكل منهما كتلة واحدة متكاملة.

وبخلاف النقاد والمتابعين، يعد القصب إخراجه لمسرحيتي «العاصفة» و«الحلم الضوئي» (1988) نقطة

الانطلاق لـما سماه «مسرح فرضيات الذاكرة»؛ وهو امتداد لمفهومه السـابق الذي رآه اسـتهلك نقديـاً ووجب تطويره للانقـلاب على سـلطة المخرج، وتكريـس العمل الجماعي التشـاركي في صناعة العرض. وقد بدأ القصب هذا الاتجاه منذ مطلع التسـعينيات مصـدراً بيانه التعريفـي: «ما وراء الصورة».

وتميز القصب بإخراجه أعمالاً مسـرحيَّة عدة، ولا سيما «الخال فانيـا»، و«الشـقيقات الثلاث»، و«أحـزان مهرج السـيرك»، و«عزلة الكريستال» وسـواها. وكان آخر عرض أخرجه في بلاده هو «ماكبث» لشكسبير 1998.

وأصـدر القصـب العديد مـن المؤلفـات التي أثرت المكتبة المسـرحيَّة، منها: «مسـرح الصورة بيـن النظريَّة والتطبيق»، و«التجريب في المسـرح الصوري»، و«فلسفة الكوانتوم في مسـرح الصورة»، و«مذكـرات رحلة الرجل صاحب المظلة السوداء».

شهادات

وفي مناسـبة رحيـل القصب، كتب تلميـذه ورفيقه في كتابة بيان مسـرح الصورة، الأكاديمي والممثل المسـرحي كريم عبود: «كنت لنا معلماً وأباً وإنسـاناً كبيراً، تعلمنا منك أن المسـرح ليس مجرد عرض يقدَّم على الخشبة، وإنما هو حياة وفكر وروح، وأن المسرح يمنحنا ثمرة الارتقاء في هذا العالم الجميل. لقـد علمتنا أن الصورة يمكن أن تتكلم، وأن الصمت يمكن أن يكون مسـرحاً، وأن الجمال قادر على أن يفتح أمام الإنسان أبواباً جديدة للرؤية والتأمل».

وكتـب الممثل عزيـز خيون: «كيف للخشـبة أن تواصل نبضها بعد أن غاب أحد أكثر الذين منحوا المسرح العراقي روحه وسـؤاله ودهشته؟ لقد كنتَ صديقاً للمسرح، ومشاغباً جميلاً على المألوف، ومعلماً ترك في أرواحنا أثراً لا تمحوه السـنوات. أشعر اليوم أن المسـرح فقد واحداً من أعمدته، وأن الضـوء الـذي طالما بحثتَ عنه في عتمة الخشـبة قد

انطفأ في المكان، لكنه سـيظل مشـتعلاً في ذاكرة كل من عرفك، وفي كل صورة رسمتها على خشبة المسرح».

وكتـب المخرج عبد الرضا جاسـم: «لقد كان أسـتاذي في البكالوريوس والماجسـتير والدكتوراه، وكان لي الشرف أن أجلـس بجـواره في الكثير من مناقشـات الماجسـتير والدكتوراه. كان نبراسـاً في رحلة المعرفة والجمال، ومعلماً ترك فينا أثراً لا تمحوه السنوات».

وكتب الباحث رياض سـكران: «كنتَ عالماً منفتحاً على جميع الأمكنة والأزمنة: الحلم والحقيقة، الجغرافيا والتاريخ، العلوم والفنـون، الكائن والممكن، المعنى والمبنى، الراهن والماضـي، الراحـل والآتي، المحسـوس والمتخيل، الغياب والحضـور، التجربـة والتجريب، الممكـن والمحال، الفعل والانفعـال. كنتَ الامتلاء والغنى في أصلـه ومعناه ومغزاه،

كنـتَ مثيلاً لغنى الوجود وتنوع الحياة ذاتها، ومثيلاً لامتلاء الـروح والوجدان، وكنـتَ الامتداد الوجداني اللامتناهي للوجود والإنسان والحياة».

وكتـب المخرج حيـدر منعثـر: «أقول في هـذا الفقد الموجع ونحن نودع قامة مسـرحيَّة عراقيَّة عربيَّة شامخة: إن مسـرحنا اليوم يـودع آخر آبائه وآخر حـراس تقاليده. سلاماً أيها القصب الشامخ بعلو الجمال وأفقه ومداه، سلاماً لروحـك التي سـتبقى حاضرة هنا وهناك وفـي كل زاوية من زوايا ملتقى السـؤال، وفي كل مسـاحة اتسعت للفكرة ولدرسها ولرؤاها».

وكتـب الممثـل الرائد سـامي غفطـان: «كان صلاح القصـب بالنسـبة لـي أسـتاذاً وصديقاً وقامـة إبداعيَّة استثنائيَّة. وكنت، طوال مسـيرتي، أتمنى أن أحظى بدور تمثيلـي فـي أحد عروضـه، وأن أكون ممثـلاً بين يديه، لأننـي كنت أعـرف أن العمل معه تجربـة فنيَّة لا تتكرر. اليـوم، برحيله، أشـعر أن أمنية جميلة بقيـت معلقة ولم تتحقق... فقد كنـت أتمنى أن يخرج لي دوراً، لكن القدر لـم يمهلنا. وداعاً يا أسـتاذي وصديقـي صلاح القصب، سـتبقى حاضراً في ذاكرة المسـرح، وفـي قلوب كل من عرفك وأحب فنك».

إلهام محمد:
«الجلاد» أنضج تجاربي الإخراجية

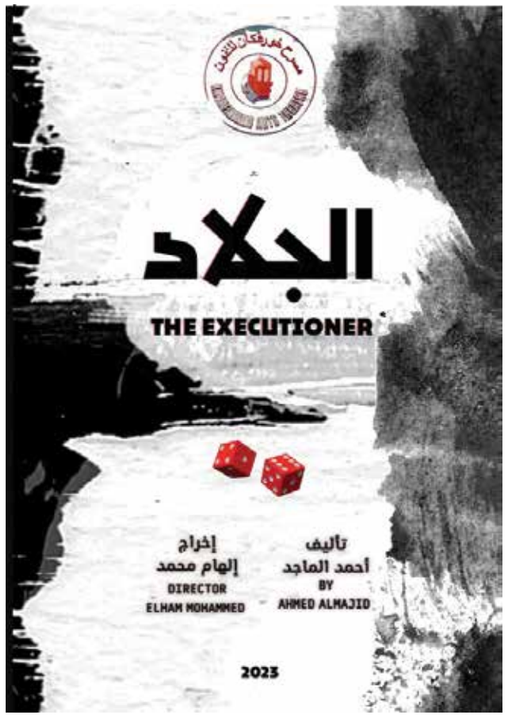
الشارقة: أحمد الماجد

في مسيرة أي مشتغل بالإخراج المسرحي، ثمة عرض يحدث فارقاً وينقل تجربته من موقع إلى آخر، ليغير منظوره ويُوسّع آفاقه. وبالنسبة للمخرجة الإماراتيَّة إلهام محمد، يُمثّل عرض «الجلاد» أكثر أعمالها اكتمالاً وعمقاً، وهي تقف هنا لتضيء على تجربة صناعة ذلك العمل وما تميز به عن سواه.

بدأت إلهام محمد مشوارها المسرحي ممثلة، ثم توجهت إلى الإخراج منذ العام 2018 لتبلور حضورها في فترة وجيزة بشكل لافت عبر مسرحيات مثل: «آخر ليلة باردة»، و«بنات النوخذة»، و«عرائس النار» للكاتبة باسمة يونس، ثم «ليلة مقتل العنكبوت» للكاتب إسماعيل عبدالله، إضافة إلى «المشهد صفر»، و«أصابع الياسمين»، و«نصف ليلى» للكاتب أحمد الماجد، الذي كتب أيضاً مسرحيَّة «الجلاد» التي تناولت موضوع الإرث الأخلاقي الذي ورثه ابن الجلاد عن أبيه، وما خلفه من نتائج على المجتمع؛ وهي المسرحيَّة التي منحتها تذكرة العبور من منطقة البحث واكتشاف الأدوات والمدارس والأساليب إلى منطقة التمكن وترسيخ البصمة الخاصة.

• لديك تجارب إخراجيَّة عديدة ومتنوعة، لماذا تعدين تجربة عرض «الجلاد» أهمها؟

- هذا صحيح. قدمت قبل «الجلاد» العديد من الأعمال المسرحيَّة، خصوصا مسرحيَّة «ليلة مقتل العنكبوت» التي أعدها بدايتي الحقيقيَّة بصفتي مخرجة، غير أن عرض «الجلاد» أراه الأقرب إلى قلبي، وأعده تجربة مسرحيَّة ناجحة، خصوصاً في انتقالي من النصوص التي تناقش قضايا المرأة، إلى النصوص التي تحمل بعداً إنسانياً شاملاً.



• على ماذا استندت في المعالجة الإخراجيَّة لهذا العرض؟

- في تعاملي مع النص أعدت توزيع الأدوار الدراميَّة بين الشخصيات، ووظفت عناصر مثل الصمت والمؤثرات والحركة، ومنحتها قيمة تعادل قيمة الحوار، ولعل ذلك ما أبرز العرض مختلفاً مقارنة بأسلوبي السابق. قال لي أحد النقاد مباشرة بعد نهاية العرض: «قبل تقديمك لمسرحيَّة (الجلاد)، كنتِ قد قدمت عدة عروض أكسبتك خبرة في التعامل مع الممثل والفضاء، لكن هذه المسرحيَّة ظهرت

من العرض المسرحي «الجلاد»

مــن خلالها ملامح مشــروعك الإخراجي». فأن أجمع بين نضــج الرؤية الإخراجيَّــة والاعتراف النقــدي، يعني أنني أســير في الاتجاه الصحيح، فهذه نعمــة كبيرة من المولى عز وجل.

• قــدم نص هذا العرض في تجارب إخراجيَّة ســابقة؛ ألم تخش أن يضعــك تناوله في مقارنة مــع تلك التجارب؟ وبرأيك، ما الذي ميز معالجتك عنها؟

- لا أهتم بفكرة أن النص قد قدم في السابق أم لم يسبق تقديمــه، أما بخصوص المقارنة، فأنا لا أخافها ولا أتجنبها، فهي موجودة شئنا أم أبينا، غير أنني أنظر إلى المقارنة على أنها حافز ودافع لتقديم نفســي بصفتي مخرجة قادرة على تقديم عروض مســرحيَّة برؤى مغايــرة ومتطورة. أما أوجه الاختلاف، فـ «الجلاد» الجديــد يحمل بصمة إلهام محمد، أما ما قدم في السابق فيحمل بصمة مخرجيه ورؤاهم التي أحترمها واقدرها وأتعلم منها.

• نال العرض ومعظــم العروض التي تتصدين لإخراجها أهم جوائز التمثيل.. إلى ماذا تعزين ذلك؟

- هــذا فأل حســن لي بصفتي مخرجــة والحمد لله.. لا يمكنني بأي حال من الأحوال أن أرجع سبب تميز الممثلين لي أنا، فأنت تتحدث عن قامات مسرحيَّة مثل الفنان عبدالله مســعود، ومن بعده الفنان أحمد العمــري، والفنانة خديجة بكوش، فهؤلاء يضيفون العمق لأي عرض والثقة لأي مخرج، غيــر أنني مع كل ذلك، أجتهد معهــم في التمارين بقدر ما أســتطيع، وأتابع تطور أدائهم ومدى وصولهم للشــخصيات التي يؤدونها.

• ما دلالة اختيار العرض للمســابقة الرســميَّة في الدورة الرابعة عشــرة من مهرجان المســرح العربــي في بغداد، وكيف تنظرين إلى أثر تلك التجربة؟

- تجربــة مهرجان المســرح العربي ببغــداد في العام 2024، هي تجربة استثنائيَّة وفارقة في مسيرتي، كوني أول مخرجة إماراتيَّة تشــارك في هذا المحفــل العربي الكبير. المشاركة وســط قامات مسرحيَّة عربيَّة أعطتني دفعة قويَّة وأكدت حضور المرأة المتميز في المسرح الإماراتي، كما أن المشاركة رســخت أقدامي عربياً حينما اختير العمل ليكون ضمن المسابقة الرسميَّة في تلك الدورة من المهرجان، وما

تكريم الهام محمد - أيام الشارقة المسرحية 2020

زلــت إلى الآن أجد صداها في عيون كل من حضر عروض تلك الدورة من المهرجان.

• ما الذي أردت أن يخرج به المتفرج بعد نهاية العرض؟

- المســرحيَّة تناقش قضيَّة إنســانيَّة شائكة من خلال شــخصيَّة الجلاد وابنه الذي ورث عنه كل شيء؛ حتى كُره النــاس له، وهي قضيَّة يمكن تعميمها على مختلف مناحي الحيــاة. كل مــا أردته من هذا العرض هو طرح تســاؤل يمســنا جميعاً حول ضــرورة مراجعة طريقــة تعاملنا مع الآخرين، وترســيخ قيم التسامح والمحبة والإخاء، وتجنب ما قد يورثنا النــدم؛ فربما نكون نحن أيضاً جلادين من حيــث لا ندري، ونُورث المقربين منا الكره إن لم نتدارك أنفسنا.

• كيــف تقيمين أداء عبدالله مســعود وخديجة بكوش في العرض؟ وهل وصلا إلى ما كنت تأملينه من أداء في ذلك العرض؟

- الأداء كان فــوق مســتوى التوقعــات، وتجســيداً حياً للرؤية الإخراجيَّة؛ لقد قدم عبدالله مسعود وخديجة بكوش، أداءً ناضجاً يجمع بين التمكن المســرحي والعمق النفســي، واستطاعا الاســتحواذ على مشــاعر الجمهور ببراعة، ونالا جوائز عن ذاك الرقي الأدائي المبهر والفارق في «الأيام».

• حين قُدم العرض في «أيام الشــارقة المســرحيَّة»، أدى دور البطولــة الفنان عبدالله مســعود، بينما تولى الفنان الأردني أحمد العمري البطولة في عرض بغداد إثر اعتذار مســعود لظروف طارئة. كيف تقيميــن هاتين التجربتين

أدائياً، وكيف استطاع كل منهما مقاربة الشخصيَّة بملامح مختلفة؟

- المقارنة بين عبدالله مسعود وأحمد العمري صعبة للغاية، فكلاهما رائع، والتجربتان ملهمتان للغاية؛ عبدالله مسعود أضاف عمقاً وخبرة وتلقائيَّة محليَّة منحت العرض طابعاً اجتماعياً، بينما أضفى أحمد العمري طاقة ومدرسة أدائيَّة مختلفة أثرت العمل، ولا أفضّل أحدهما على الآخر فلكل منهما بصمته الفريدة التي خدمت الرؤية في مرحلتها، إنهما باختصار وجهان لعملة إبداعيَّة واحدة.

• إلى أي مدى التزمت إلهام محمد بنص المؤلف؟

- في معظم العروض المسرحيَّة التي أتصدى لإخراجها أنظر للنص على أنه نص جديد، ولا أركز في كونه قدم في السابق أم لم يقدم، وفي «الجلاد»، التزمتُ بفكرة النص وجوهرها مع ممارسة حقي بصفتي مخرجة في تفكيك النص والاشتغال عليه، والصدى الإعلامي والنقدي الذي تحقق للعرض يؤكد أنني وفقت في عملي.

• ما التحدي الأكبر الذي واجهك مع الممثلين وفريق العمل في هذا العرض؟

- التحدي الأكبر بالنسبة لي كان في آليَّة المحافظة على إيقاع العرض طوال فترة وقوف الممثلين على الخشبة، والحمد لله بوجود القامات المسرحيَّة الكبيرة معي، نجحنا في ذلك، فالممثلون كانوا حريصين أكثر مني على تقديم عرض يليق بسمعتهم المسرحيَّة الطيبة.

• معظم أعمالك الإخراجيَّة كانت من إنتاج فرقة مسرح خورفكان للفنون، حدثيني عن تأثير هذه الفرقة في مشوارك؟

- مسرح خورفكان للفنون هو البيئة الصحيَّة والحاضنة الأولى لنتاجي الإبداعي؛ فدعمهم المتواصل لي وتوفيرهم المساحة الحرة للتجريب كان له الفضل الأكبر في بلورة مشواري وحصول أعمالنا على الاستحقاقات الجماهيريَّة والنقديَّة. ومن هنا أتوجه بالشكر لإدارة هذه الفرقة التي ما زالت تمدني بما أحتاجه من مساحات لصناعة عروض مسرحيَّة مبهرة.

• موقف طريف أو محرج مر عليكِ أو على فريق العمل خلال التمارين أو أثناء العرض؟

- حدث ذلك وفي أكثر من مرة، لكني سأذكر لك واحداً من تلك المواقف، ففي أحد التدريبات المكثفة على مسرحيَّة «الجلاد»، بلغت درجة اندماج الممثلين في الأداء أنهم كسروا جزءاً من قطع الديكور بشكل غير مقصود، فتحول ذلك الكسر الذي توقفنا عنده كثيراً في لحظتها، إلى فكرة سينوغرافيَّة قمت بإضافتها رسمياً إلى العرض!

• كلمة أخيرة عن «الجلاد» تريدين ذكرها ولم تأت في سياق الأسئلة؟

- كلمتي الأخيرة؛ أتوجه بالشكر لكل من آمن بي مخرجةً، وأسهم في أن ترى مسرحيَّة «الجلاد» النور، وأن تشكل حالة خاصة في مشواري المسرحي الذي أنظر إليه على أنه ما زال في بداياته.

بطاقة العرض

- **عنوان المسرحيَّة:** الجلاد
- **الجهة المنتجة:** مسرح خورفكان للفنون
- **تأليف:** أحمد الماجد
- **إخراج:** إلهام محمد
- **تمثيل:** أيام الشارقة المسرحيَّة: عبدالله مسعود – خديجة بكوش – مجاميع.

خديجة بكوش

عبدالله مسعود

- **مهرجان المسرح العربي:** أحمد العمري – خديجة بكوش – مجاميع.
- **تاريخ العرض الأول:** الخميس 16 مارس 2023
- **مكان العرض:** بيت الشعر – إمارة الشارقة
- **المناسبة:** أيام الشارقة المسرحيَّة – الدورة الثانية والثلاثون 2023
- **المشاركات الأخرى:** مهرجان المسرح العربي – الدورة الرابعة عشرة - بغداد 2024
- **الديكور:** عبدالله مسعود
- **الإضاءة:** حميد العسيري
- **الموسيقى:** حسن علي
- **المؤثرات الصوتيَّة:** عبدالرضا محمد
- **التعبير الحركي والأزياء:** بلقيس حسن طيف
- **مكياج:** منى بنت علي
- **الجوائز:** أيام الشارقة المسرحيَّة 32:
  - جائزة أفضل ممثل دور أول (عبدالله مسعود)
  - جائزة الفنان العربي المتميز (خديجة بكوش)

حين ترقص الأفكار.. في ذكرى توم ستوبارد

تكمن عظمة كبار المسرحيين في قدرتهم على فتح المسرح على تخوم أرحب، وارتياد آفاق جديدة للدراما، وهو ما برع فيه صانعو العبث والغموض؛ من أمثال بيكيت. كما قدمت عبقريَّة توم ستوبارد (1937-2025) إنجازها الاستثنائي بانتزاع موضوعات بالغة التجريد، مثل نظريَّة الفوضى، والفلسفة الأخلاقيَّة، وسرّ الوعي، وزرعها في قلب الفن المسرحي بذكاء وحنكة، مجسّداً بامتياز مقولة لورنس أوليفييه بأن المسرح يجيد كساء الفكر بسحره الخاص، وقد برهن ستوبارد على ذلك بقدرته الفريدة على جعل الأفكار نفسها تتراقص على خشبة المسرح.

بقلم: مايكل بيلينغتون
ناقد مسرحي من بريطانيا

ترجمة : لمياء شمت
أستاذة جامعية ومترجمة من السودان

كنت محظوظاً بأن تعرفت إلى ستوبارد في وقت مبكر من مسيرته. ويعود الفضل في ذلك كله إلى فيليب فرنش، الذي كان، إلى جانب عمله ناقداً سينمائياً حينها، يعمل منتجاً في هيئة الإذاعة البريطانيَّة. وفي عام 1966، طلب مني تقديم مداخلة إذاعيَّة مدتها ثماني دقائق عن مسرحيتين إذاعيتين لكاتب لم يكن معروفاً آنذاك، يُدعى توم ستوبارد؛ وكان أحدهم قد وصفه لي ذات مرة بأنه «صحفي مغمور ومشاكس من بريستول».

وفي مسرحيَّة «انهيار دومينيك بوت The Dissolution of Dominic Boot »، يجد كاتبٌ معدم نفسه عالقاً في سيارة أجرة، فيما تتصاعد الأجرة على العداد بلا هوادة. بينما في عرض «إذا كنت سعيداً، فسأكون فرانك If You›re Glad I›ll Be Frank » ، يحاول سائق حافلة الاتصال بزوجته، لكنه يكتشف أن الزوجة ليست سوى الصوت الذي يخبر المتصلين بالوقت عبر خدمة الساعة الناطقة.

استوقفتني براعة المسرحيتين وفرادتهما، وحظيتُ بلقاء كاتبهما الشاب الذي كشف عن رهافة طبع ونبل روح نادرين؛ إذ ظلّ في غاية الأدب والكياسة رغم ظهوري التلفزيوني عام 1968 وتقديمي مراجعة نقديَّة متعالية عن العرض الأول لمسرحيَّة «المفتش الحقيقي هاوند»، التي أكنّ لها اليوم إعجاباً صادقاً. غير أن ثمة جانباً في شخصيَّة ستوبارد يغفل عنه الكثيرون، وهو خلفيته كصحفي سابق التي منحته وعياً عميقاً بطبيعة عالمنا والكيفيَّة التي تسير بها مجرياته.

منذ بداياته، احتُفي بستوبارد لاعباً بارعاً في رياضة الفكر؛ كاتباً تحرّكه الأفكار بقدر ما تحرّكه الشخصيات والحبكة. وكما أدركنا متأخرين فإن بينتر كان دائماً مسرحياً منشغلاً بالسياسة، وانتهينا إلى اكتشاف أن وراء المفاهيم الذهنيَّة التي شغف بها ستوبارد تياراً عاطفياً باطنياً يسري خفية.

ولقد حظيت مسرحيَّة «روزنكرانتز وغيلدنسترن قد ماتا» بإشادة واسعة لبراعتها في نسج عمل متكامل من شخصيتين هامشيتين في مسرحية «هاملت»؛ غير أن إعادة مشاهدتها توحي بأنها تتناول، في جوهرها، حقيقة أننا جميعاً ضحايا لظروف اعتباطيَّة تمضي بنا إلى النهاية المحتومة. وفي هذا السياق، يبرز ما قاله لي يوماً الممثل الأيقوني جون وود - الذي أدى دور غيلدنسترن على مسارح برودواي واقترن اسمه بمسرح ستوبارد: «في مسرحيات توم، الكلمة هي كل شيء؛ بها نصدّ الصمت والعتمة، وهو ما يمنحها ذلك التأثير العميق، بل ويضفي عليها طابعها المأساوي أحياناً».

وتجلى هذا المزيج الفريد بين الجرأة الفكريَّة والعمق العاطفي بوضوح في مسرحيَّة ستوبارد ذائعة الصيت «الوثّابون» (1972)؛ إذ انطوت على سؤال فلسفي جسيم: هل الأخلاق الاجتماعيَّة مجرد صدى مشروط لتطور التاريخ، أم أن القواعد الأخلاقيَّة تنبع من قانون مطلق مصدره الخالق؟ ولئن بدا هذا الموضوع غريباً على مألوف المسرح، فقد وُظّف هنا ببراعة في سياق محاضرة يُعدّها بطل العمل جورج مور. ومع كل إعادة قراءة أو مشاهدة، يتكشّف البعد الإنساني والدرامي للمسرحيَّة، لتتجاوز فلسفته غصة زواجٍ يتصدّع، ومخاطر مجتمعٍ آخذ في التفكك، وتتصاعد فيه العبثيَّة حين يتنازع روّاد الفضاء على سطح القمر بينما يُعيَّن وزير زراعة سابق رئيساً لأساقفة كانتربري.

ولعل ما يُحسب لستوبارد، في إنجازٍ تشاركه مع مايكل فراين، هو نجاحه الكبير في إثبات أن الجمهور العام مستعدّ لتقبّل مسرحيات تعجّ بالأفكار المعقدة. وما زاد من رسوخ هذه الأعمال أنها كانت ثمرة بحثٍ مضنٍ وتنقيبٍ دقيق؛ وأذكر أنني التقيته قُبيل عرض «الوثّابون» بقليل على درجات مكتبة لندن، وهو ينوء بحمل كومة من الكتب تكاد تبلغ ذقنه، وحين بادرته بالسؤال: «ما كل هذه الكتب؟»، أجابني مبتسماً: «مسرحيتي المقبلة».

لكن مع مرور الوقت، أخذ البعد العاطفي في مسرحياته يزداد جلاءً وحضوراً؛ ولعل نقطة التحول الأبرز ظهرت مع مسرحيَّة «الحقيقة» (1982)، وهي العمل الذي أثبت، أكثر من سواه، قدرته الفائقة على الصمود أمام اختبار الزمن وإعادة العرض. وهي مسرحيَّة تطرح طيفاً واسعاً من الأسئلة الجوهريَّة: هل كل التزام علني ما هو إلا انعكاس لاضطراب شخصي دفين؟ وهل تتبدى مفاهيم كالعدالة والوطنيَّة بمعزل عن ذاتيتنا وتصوراتنا لها؟ غير أن وراء كل هذه

الأسـئلة الكبرى، وفي صميم ما يجعل العمل شـديد القرب من وجداننا إلى هذا الحد، يكمن ذلك الإدراك العميق الذي يختزل الدلالات الغائرة لنشوة الحب ومواجع الخيانة.

حتى في مسرحيَّة «أركاديا» (1993)، تلك التحفة الفنيَّة التـي تشـتبك بعمق مع مفاهيـم الحتميَّـة والإرادة الحرة، والكلاسـيكيَّة والرومانسـيَّة، إلى جانب جملـة من القضايا الفكريَّـة، تكمـن قوتها الحقيقيَّـة في تأثيرهـا الوجداني الجـارف؛ حيث تتلاقى الفكرة والعاطفـة في تناغم فريد، وتحديداً في ذلك المشـهد البديع الذي ترثي فيه توماسينا، الفتاة الشـابة متقـدة الذهن، اندثار حضـارات الماضي، فيجيبهـا معلمها بحكمـة: «إن الاكتشـافات الرياضيَّة التي تلوح لنا ثم تختفي عن الأنظار سـتطل مـن جديد». وهذا بالضبـط ما يحـدث؛ إذ تظل مراجعـة توماسـينا الثوريَّة للتصور النيوتني للكون حيَّة وباقية، بعد انقضاء حياتها التي انقطعت على نحو مأساوي.

وقد تأكدت القوة العاطفيَّة لـ«أركاديا» أخيراً من خلال عرض بديع استعاد المسرحيَّة على خشبة وست إند اللندنيَّة؛ ففي مشهدها الختامي المشحون بالدلالات، يتراقص أزواج مـن الماضي البعيد والحاضر الماثـل معاً، في رقصة على إيقاع الأزل. كما احتفى مسـرح هامبسـتيد في شمال لندن بإبداع سـتوبارد في عـرضٍ أضاء جانباً بالـغ الأهميَّة في

مسرحية «أركاديا» لتوم ستوبارد 1993

عالمه المسـرحي. ففي إنتاجه لمسـرحيَّة «اختراع الحب»، التـي عُرضت للمرة الأولى عام 1997، جاءت لحظة خاطفة للأنفاس حين أدّى سـايمون راسـل بيل دور الشاعر أ. ي. هاوسمان، مستحضراً في شيخوخته شغفه الدفين بزميل له أيام الدراسـة الجامعيَّة، فهتف: «كنتُ مسـتعداً للموت من أجلك، لكن الحظ لم يحالفني قط!».

وبعـد وقت قليـل من وفـاة سـتوبارد ، أعاد مسـرح هامبسـتيد أيضاً تقديم مسـرحيَّة «الحبر الهنـدي»، التي كتبهـا عام 1995. ومـا زاد من عِظم تأثير هذه المناسـبة أن فيليسـيتي كيندال، محبوبة سـتوبارد السابقة التي كُتبت المسـرحيَّة من أجلها، وأدّت في العرض الأول دور شـاعرة إدواردية متحررة، ظهرت هذه المرة في دور شـقيقتها التي بقيت على قيد الحياة. وفي المشهد الأخير، حين طُلب منها أن تضـع الزهور على قبر كاتب ذائع الصيت، بدا أن الحياة والفن قد بلغا ذروةً قصوى من التماهي والتناغم.

لم يشـكك أحدٌ يوماً فـي براعة سـتوبارد بصفته كاتباً مسـرحياً؛ غير أن الجدل، ولا سيما في سنواته الأولى، دار حـول موقفه من جدوى الفن وفاعليتـه، وهي قضيَّة كثيراً مـا أثارها فـي حواراته. ففي عـام 1976، قـال في بوح صادق: «كنت أشـعر أنني أقف على هامش المشـهد؛ ففي بداياتـي، كان المرء يُعدّ أحمق إن لم يكن يكتب عن فيتنام أو أزمـة السـكن، أما اليـوم فلم يعد لـديّ أدنى حرج في ذلك». ثم أردف، في إشارة ضمنيَّة إلى مسرحيته «ترافستيز 1974) «Travesties): «صحيح أن مسرحيَّة (أهميَّة أن تكون جاداً) عمل بديع، لكنها في جوهرها لا تقول شيئاً يُذكر عن أي شيء».

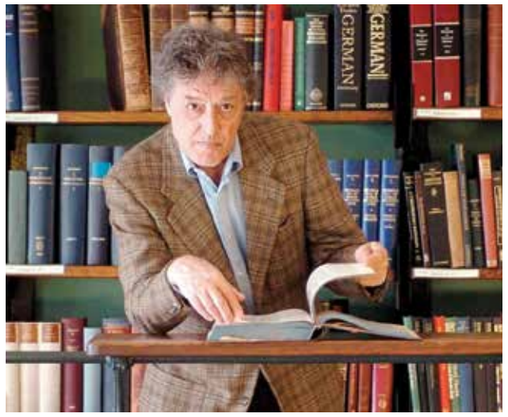
ولكن يبدو لي أنّه كان مخطئاً تماماً في ذلك؛ فمسـرحيَّة أوسكار وايلد تقدّم، على امتدادها، تعليقاً متواصلاً على المال والزواج والأخلاق والطبقة الاجتماعيَّة، فضلاً عن أفول نفوذ الأرسـتقراطيَّة وصعود التجارة. غير أن سـتوبارد نفسه عاد فنقض وجهة نظره عملياً حين كتب أعمالاً مسـرحيَّة دافعت بفاعليَّـة باهرة عن ضحايا القمع وانتهاكات حقوق الإنسـان تحت وطأة الأنظمة الاستبداديَّة. ولعلّ من أكثرها إثارة للدهشة مسرحيَّة «كل فتى صالح يستحق معروفاً»، التي عُرضت للمرة الأولى في قاعة المهرجان الملكي عام 1977.

تدور أحداث العمل حول معارض سياسـي روسي أُعلِن زوراً أنه مختل عقلياً، فأُودع زنزانة واحدة مع مريض نفسي حقيقي يُعتقد أنه قائد أوركسترا. وقد جاء ذلك العرض مذهلاً ومؤثراً لسـببين رئيسين: رؤية أوركسـترا لندن السيمفونيَّة بأكملها متألقةً على خشـبة المسرح، ومتابعة براعة ستوبارد في تعريَته بسخرية سوداء ولاذعة للعبث القاسي الكامن في قمعيَّة النظام السوفييتي.

كما كتبتُ يومهـا: «يُقابَل الحديد بالسـخرية، والجمود بتحـدٍّ مـرح لا يخلو من خفـة الظل». وربمـا كان روبرت كوشـمان أكثر توفيقاً في التعبير عن ذلك حين كتب لاحقاً في صحيفـة ذا أوبزرفر: «إن مرح السـيد سـتوبارد قيمة أخلاقيَّة في حد ذاته». لكن صورة سـتوبارد بوصفه مراقباً متعاليـاً للحياة، منزّهاً عن السياسـة وقضاياها، سـرعان ما تبددت أمـام عدد من الأعمال التـي كتبها لاحقاً. ومن أبرزها مسرحيَّة «مخالفة مهنيَّة Professional Foul»، التي عرضتهـا هيئة الإذاعـة البريطانيَّة عـام 1977، وهي عمل بديع الصياغة يتابع أسـتاذاً للأخلاق في جامعة كامبريدج، أدّى دوره بيتر باركوورث، وهو يواجه واقع الاضطهاد وجهاً لوجه خلال زيارة إلى بـراغ، ويدرك أن ثمة أخلاقاً فطريَّة ثاوية وراء التمييز بين الصواب والخطأ.

وكانت تلك المسـرحيَّة واحـدة من سلسـلة أعمال بدأ فيها سـتوبارد ينخرط مباشرة في القضايا السياسيَّة، ويعلن انتماءه إلى أصوله الوطنيَّـة، فقد كان يمزح قائلاً إنه ليس أكثر من «تشيكي ارتدّ صداه إليه».

تفاوتـت جودة أعمال سـتوبارد اللاحقـة، التي اتخذت منحى أكثر انخراطاً في السياسة. وكانت «ساحل اليوتوبيا» (2002) ثلاثيَّـة طموحة إلى حد بعيد عن الثورة، لكنها بلغت



ذروة حيويتها حين انشـغلت بشـخصيات تبرّأ منها ستوبارد فكرياً، وفي مقدمتها الفوضوي التائه ميخائيل باكونين. أما «روك أند رول» (2006)، فكانت مسرحيَّة أشد إحكاماً وأقوى معماراً، أوحت بأن التشيكيين خاضوا نضالاً ضارياً من أجل حرياتهم، بينما كنا نحن نسـمح، شـيئاً فشيئاً، لحرياتنا بأن تتسـرب من بين أيدينا. وكانت مسرحيَّة سـتوبارد الأخيرة، «ليوبولدشـتات» (2020)، عملاً شخصياً بالغ العمق، تناول، بقدر كبير من التأثير، تاريخ أسرة في فيينا، وانتهت بمشهد يكشـف فيه أحد أفرادها أنه نشـأ في كنف أسرة إنجليزيَّة بوصفه صبيـاً إنجليزياً مندمجاً فـي المجتمع، قبل أن يقرّ بهويته الحقيقيَّة. وكان ذلك آخر فصول سـتوبارد في كشفه عن ذاته.

وُلد ستوبارد في تشيكوسـلوفاكيا، وأُجلي إلى سنغافورة والهنـد إبان الحـرب العالميَّـة الثانية، قبل أن يسـتقر به المطـاف في إنجلترا عام 1946، حيـث احتضن عن طيب خاطر عادات البـلاد وتقاليدها. فقد أحب كل ما فيها، من ريفها الخلاب ومباريات الكريكيت إلى تسـامحها الليبرالي العريق. وإذا كانت قسـوة الظروف قـد أرغمته لاحقاً على مواجهـة إرثه الإثنـي وتاريخ عائلته، فقد أثمـر ذلك عمقاً فريـداً في أعماله اللاحقة، ليبلغ هـذا الإرث أعمق تجلياته وأكثرها توهجاً في رائعته «ليوبولدشتات».

عقدت اللجنة العليا المنظمة لأيام الشارقة المسرحية، صباح يوم الأربعاء 19 أغسطس، اجتماعها الأول في قصر الثقافة، برئاسة أحمد بورحيمة، مدير إدارة المسرح بدائرة الثقافة مدير «الأيام»، وبحضور الأعضاء: إسماعيل عبد الله، وعبد الله راشد، ومحمد جمال؛ تحضيراً للدورة 36 من التظاهرة الفنية الثقافية التي تتبارى فيها الفرق المسرحية الإماراتية، وتشهد أنشطة فكرية ونقدية وورشاً تدريبية.

الشارقة: «المسرح»

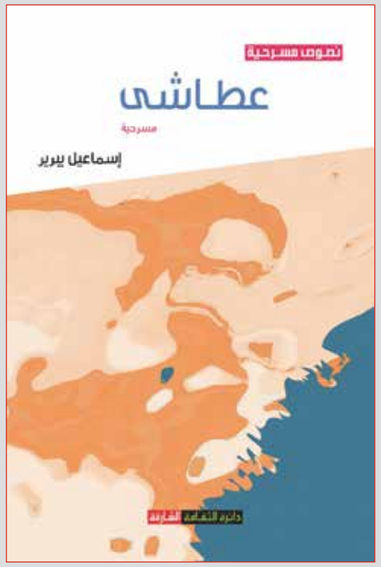
وثمّن الاجتماع، في مستهله، جهود الفرق المسرحية بإداراتها ومبدعيها خلال الدورة الماضية، وكذلك مشاركات الفنانين والأكاديميين العرب في الفعاليات المصاحبة.

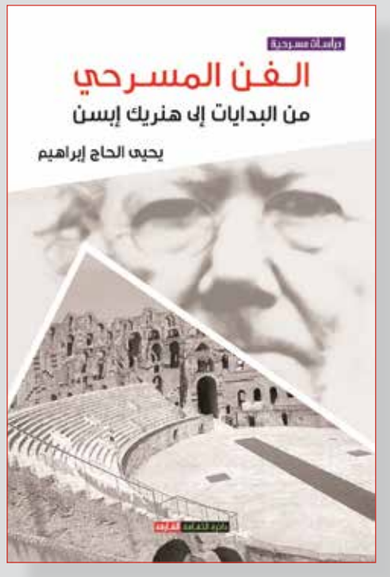
وتطرق المجتمعون إلى موعد الدورة الجديدة؛ حيث ستكون انطلاقتها يوم الأربعاء 17 مارس، وتختتم يوم الأربعاء الموافق الرابع والعشرين من الشهر نفسه.

ويغلق باب تقديم ملفات المشاركة في 30 نوفمبر المقبل.

يذكر أن أيام الشارقة المسرحية أُسست عام 1984، وإلى جانب المسابقة الرسمية للعروض، تشهد مجموعة من الأنشطة المصاحبة، من بينها: جائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي، وجائزة الشخصية المحلية المكرمة، والملتقى الفكري، وملتقى الشارقة لأوائل المسرح العربي، إضافة إلى مجموعة أخرى من الفعاليات.

دائرة الثقافة | الشارقة





ص.ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة | الهاتف: 5123333 6 971+ | البرّاق: 5123303 6 971+
البريد الإلكتروني: sdc@sdc.gov.ae | الموقع الإلكتروني: www.sdc.gov.ae | sharjahculture
التوزيع الهاتف: 5123309 6 971+ | البريد الإلكتروني: publishing@sdc.gov.ae

دائـرة الثقـافـة

إدارة الـمسرح

مهرجان كلباء
للمسرحيات القصيرة

13

الدورة الثـالثـة عشرة
25 سبتمبر - 01 أكتوبر 2026

المركز الثقافي - مدينة كلباء

AL Masrah DHS 10
6 291100 754762