

# القصة

العدد (80) - مايو 2026

أيام الشارقة المسرحية  
«هير قرموشة» أفضل العروض

رفيق علي أحمد  
سيرة الحكواتي في زمن اللايقين



## المسرح الثنائي

تحت رعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، حفظه الله، تواصل الشارقة ترسيخ دورها الرائد في دفع عجلة المسرح العربي نحو آفاق متجددة، عبر مجموعة من المبادرات والبرامج المسرحية التي تتوالى بتكامل وتناغم على مدار العام؛ لتشكل مجتمعة فضاءات رحبة للفرجة الممتعة والمفيدة، والتواصل الفني والتبادل المعرفي، وبناء جسور قوية من التفاعل بين الثقافات المسرحية العربية.

وفي هذا الإطار، يبرز «مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي» بوصفه احتفالاً إبداعياً فريداً يستنهض ويحفز طاقات الابتكار في مجمل مكونات العمل المسرحي: تأليفاً، وإخراجاً، وأداءً، ويعزز التفاعل البناء مع الجمهور بوصفه ركيزة أساسية في اكتمال العملية المسرحية. كما يمثل المهرجان منصة أكاديمية وفكرية رصينة لدراسة وتحليل ظواهر ومستجدات «أبو الفنون» عبر «ملتقى الشارقة للمسرح العربي» الذي ينظم بالتزامن مع فعالياته السنوية، فضلاً عما تطرحه ورشه التدريبية وندواته النقدية من رؤى ومقاربات، وما تتيحه من فرص وإمكانات لتلاقى المواهب والخبرات؛ على نحو يصقل المهارات ويثري التجارب ويبلور التوجهات الفنية المنشودة، ويوسع مدارك الممارسة المسرحية العربية في الحاضر والمستقبل.

ويطل المهرجان في دورته التاسعة خلال الفترة من 21 إلى 25 مايو الجاري، ليضفي على مدينة دبا الحصن الساحرة مزيداً من الألق والتوهج، ويواصل تدوين سيرته الزاخرة بجماليات المسرح في أضفى أشكاله وأعمق دلالاته، عبر خمسة عروض مسرحية جديدة أنتجت خصيصاً لجمهور هذه التظاهرة التي تعد الأعرق عربياً في مجالها، إضافة إلى ندوات نقدية، وورش تدريبية، ولقاءات إعلامية بمشاركة نخبة من الفنانين المسرحيين المحليين والعرب. ولا شك أن كل ذلك سيعزز إرث المهرجان، ويرسخ حضوره، ويعلي مكانته في الحاضر والمستقبل.

واحتفاءً بمقدم الدورة الجديدة، تخصص «المسرح» مساحة من عددها هذا لإفادات عدد من الفنانين الإماراتيين حول مسيرة المهرجان، وأبرز ما حققه الحركة المسرحية منذ انطلاقتها في عام 2016، مع تمنياتنا بالتوفيق لجميع المشاركين فيه.

وتضم بقية أبواب المجلة مجموعة متنوعة من المقالات والمراجعات والحوارات حول أبرز ما شهدته الشارقة والعواصم العربية من عروض ومناسبات مسرحية، نأمل أن تلي تطلعات القراء في كل مكان.



مهرجان دبا الحصن  
للمسرح الثنائي



مهرجان دبا الحصن  
للمسرح الثنائي

مهر  
للمسرح



مهرجان دبا الحصن  
للمسرح الثنائي

مهر  
للمسرح

مهر  
للمسرح

مهر  
للمسرح



مهرجان دبا الحصن  
للمسرح الثنائي

مهر  
للمسرح

مهر  
للمسرح

مهر  
للمسرح



مهرجان دبا الحصن  
للمسرح الثنائي

مهر  
للمسرح

مهر  
للمسرح

مهر  
للمسرح



مهرجان دبا الحصن  
للمسرح الثنائي

مهر  
للمسرح

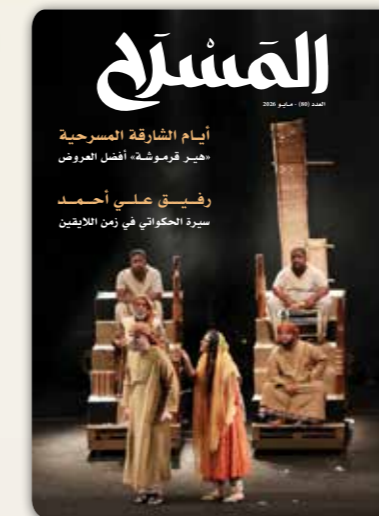
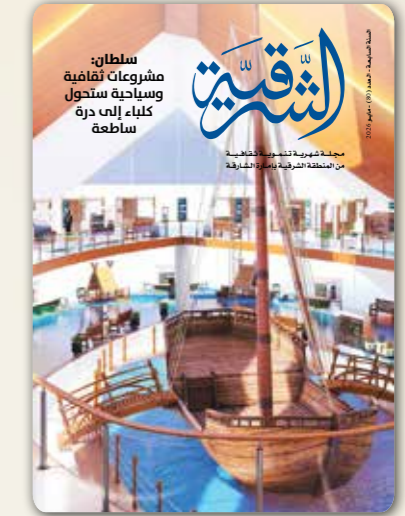
مهر  
للمسرح

مهر  
للمسرح



مهرجان دبا الحصن  
للمسرح الثنائي

مهر  
للمسرح





دائرة الثقافة  
حكومة الشارقة  
الإمارات العربية المتحدة

# المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة  
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة  
العدد (80) - مايو 2026م

رئيس دائرة الثقافة  
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير  
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير  
عصام أبو القاسم

هيئة التحرير  
علاء الدين محمود  
عبدالله ميزر

تصوير  
إبراهيم حمو

تنضيد  
عبدالرحمن يس

تدقيق لغوي  
محفوظ بشري

التصميم والإخراج  
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات  
خالد صديق



8

مسرحية: «هير قرموشة»  
تأليف: إسماعيل عبدالله  
إخراج: محمد العامري  
مسرح الشارقة الوطني  
أرشيف أيام الشارقة المسرحية



70



22



28



17



41



64



90

## مدخل

أيام الشارقة المسرحية.. تنجز دورتها الخامسة والثلاثين 6

## قراءات

الهárبات.. «الطريق يصنعه المشي»؟ 28

## حوار

عز الدين بونيت: المسرح نسيج من الأخيصة العابرة للثقافات 44

## أسفار

الشارقة.. بيت المسرحيين العرب 54

## رؤى

معنى أن تكون كاتباً مسرحياً اليوم 60

## أفق

فيصل الدرمني: المسرح الإماراتي بخير 62

## رسائل

الليل أم النهار.. مرثية العائلة السويدية الجديدة 86

## مطالعات

رفيق علي أحمد.. سيرة الحكواتي في زمن اللايقين 92

## متابعات

ماريا شيفتسوف.. تنال جائزة تاليا لعام 2026 106

## سعر البيع:

الأردن: ديناران  
المغرب: 15 درهماً  
تونس: 4 دنانير

البحرين: دينار  
مصر: 10 جنيهات  
السودان: 500 جنيهه

الإمارات: 10 دراهم  
السعودية: 10 ريال  
عمان: ريال

## 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

• 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@sdcc.gov.ae

shjalmasrahia@gmail.com



ممثلة دور ثانٍ لبدريّة آل علي، وجائزة الفنان العربي المتميز لأمني بلعج، وأفضل مكياج لنصرة المعمري. كما فاز عبدالله الخديم بجائزة أفضل ممثل دور أول، وشعبان سبيبت بأفضل ممثل دور ثانٍ، ومنصور الزعابي بأفضل ممثل واعد، وحصلت فرقة مسرح دبي الأهلي عن مسرحيّة «سونا» على جائزة التحكيم الخاصة.

وكانت «الأيام» قد انطلقت في الرابع والعشرين من شهر مارس تحت رعاية وحضور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي. وفي حفل الافتتاح تفضل صاحب السمو حاكم الشارقة بتكريم مخرجة مسرحيّة «الهاربات» من تونس، وفاء الطوبوي، بجائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي 2025، والفائزين بجائزة الشارقة للتأليف المسرحي 2025 - 2026. واستعرض الحفل أعضاء لجنة التحكيم التي تضم: الدكتور عجاج سليم من سوريا (رئيس اللجنة)، والمهندس وليد الزعابي من الإمارات، والكاتب مفلح العدوان من الأردن، والدكتور حاتم دربال من تونس، والدكتورة رانيا يحيى من مصر.

عمران وأفضل إضاءة لماجد المعيني. فيما نالت مسرحيّة «نصف ليلي» جوائز: أفضل إخراج لإلهام محمد، وأفضل



## تحت رعاية وحضور سلطان القاسمي أيام الشارقة المسرحية تنجز دورتها الخامسة والثلاثين

شهد صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، مساء يوم الثلاثاء (31) مارس الماضي، بحضور سمو الشيخ عبد الله بن سالم بن سلطان القاسمي، نائب حاكم الشارقة، حفل ختام الدورة الـ (35) من أيام الشارقة المسرحية، الذي أقيم بقصر الثقافة.

### الشارقة: «المسرح»

وتفضل سمو الشيخ عبد الله بن سالم القاسمي بتكريم الفائزين بجوائز الدورة (35) من أيام الشارقة المسرحية، حيث فازت مسرحيّة «هير قرموشة» بجوائز: أفضل عرض متكامل، وأفضل تأليف لإسماعيل عبدالله، وأفضل ممثلة دور أول لسارة السعدي، إضافة إلى جائزتي أفضل ديكور لوليد

وتفضل صاحب السمو حاكم الشارقة بتكريم كل من الفنان محمد جابر من دولة الكويت، الفائز بجائزة الشارقة للإبداع المسرحي في دورتها التاسعة عشرة، والفنان الإماراتي جمال السميطي الشخصية المحلّة المكرمة.

وشاهد صاحب السمو حاكم الشارقة والحضور عرضين مرثيين استعرضا مسيرة الفنانين المكرّمين وإسهاماتهما في تطوير المسرح الإماراتي، وأبرز المحطات الفنيّة في تجربتهما، وجهودهما في دعم المواهب الشابة وترسيخ مكانة المسرح محلياً وعربياً.



السميطة بمناسبة اختياره «الشخصية المحلية المكرمة» في هذه الدورة. كذلك تضمن البرنامج ثلاث سهرات ثقافية، وهي: «التمثيل المسرحي بين الفطرة والخبرة»، و«جمهور المسرح من المشاهدة إلى المشاركة»، و«البدائيات المسرحية بين اختياراتها وخبراتها».

وأست «الأيام» سنة 1984، وهي تظاهرة فنية وثقافية تتبارى فيها الفرق المسرحية الإماراتية على مجموعة من الجوائز الخاصة بفنيات العرض المسرحي، كما تحفل بالعديد من الأنشطة الثقافية المصاحبة، بمشاركة العديد من الفنانين الخليجيين والعرب، وتهدف إلى تنشيط وتطوير الحياة المسرحية بالدولة، وتنمية الوعي الإبداعي من خلال الندوات والملتقيات الفكرية والفنية والعروض المسرحية، ودعم وإبراز التجارب الفنية المحلية الرائدة والتميزة.

وتونس، ومصر، وسوريا. كما استضافت «الأيام» ملتقى الشارقة الرابع عشر لأوائل المسرح العربي الذي يحتفي سنوياً بمتفوقي المعاهد والكليات المسرحية العربية، ويتيح لهم فرصة مواكبة فعاليات الأيام المسرحية، والتعرف إلى المشهد الثقافي المحلي، كما ينظم لفائدتهم مجموعة من المحاضرات والورش التدريبية والزيارات الثقافية، وذلك خلال الفترة (25 - 31) مارس بمشاركة نخبة من أعلام وأساتذة المسرح العربي.

### ندوات

واشتمل البرنامج الثقافي المصاحب للدورة «35» على محاور مع الفنان محمد جابر بمناسبة فوزه بجائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي، ومحاور أخرى مع الفنان جمال

إبراهيم سالم لفرقة المسرح الحديث بالشارقة، و«غياهب الروح» تأليف عبدالله إسماعيل وإخراج عبدالرحمن الملا لجمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح، و«سونا» تأليف طلال محمود وإخراج مروان عبدالله صالح لمسرح دبي الأهلي، و«نصف ليلي» تأليف أحمد الماجد وإخراج إلهام محمد لمسرح خورفكان للفنون، و«هير قرموشة» تأليف إسماعيل عبدالله وإخراج محمد العامري لمسرح الشارقة الوطني، و«قاموس الاختفاءات» إعداد وإخراج مهند كريم لجمعية ياس للثقافة والفنون والمسرح، و«سعيدها سيرتها الأولى» تأليف وإخراج علي جمال لمسرح الشباب للفنون. وعرضت أربعة عروض في البرنامج الموازي للمسابقة وهي: «حين اختارت الروح الوقوف» تأليف عبدالله إسماعيل وإخراج عيسى كايد لمسرح أم القيوم الوطني، و«حقائب فارغة» تأليف محمد سعيد الظنحاني وإخراج إبراهيم القحومي لجمعية دبا للثقافة والفنون والمسرح، و«أرض اليباس» تأليف نائل الجرابعة وإخراج فارس البلوشي لمسرح الفجيرة، و«تخيل» تأليف أحمد الماجد وإخراج مرتضى جمعة لجمعية أبوظبي للفنون الشعبية والمسرح.

وحفل برنامج عروض الدورة الـ (35) من المهرجان بعرضين من مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، هما: «من غير يقين» تأليف أوغست ستريندبرغ وإخراج فيصل موسى، و«أنت لست غارا» تأليف عزيز نيسين وإخراج حميد محمد عبدالله.

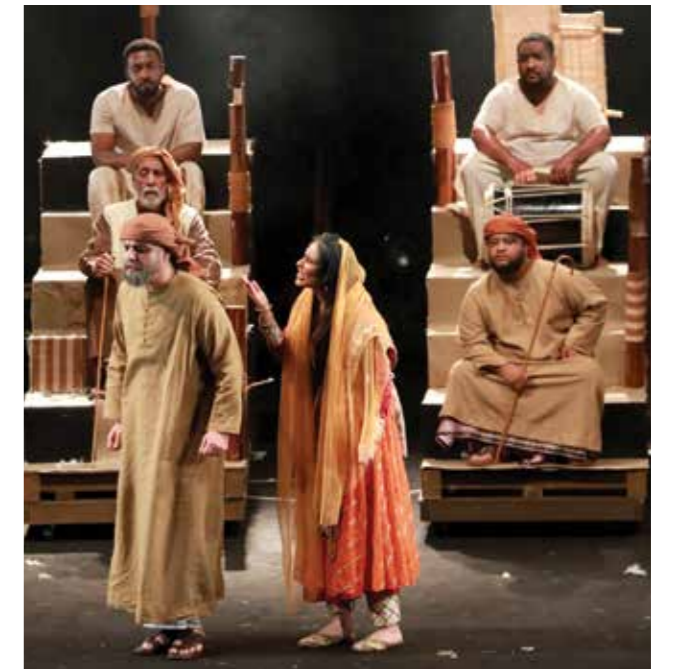
### الملتقى الفكري

وجاء الملتقى الفكري المصاحب لهذه الدورة تحت عنوان «الهوية البصرية للمخرج بين الثبات والتحول»، ونظم في الفترة الصباحية من يومي السبت والأحد (29/28) مارس في مقر إقامة الضيوف، بمشاركة باحثين وممارسين مسرحيين من الإمارات، ولبنان، والمغرب،

وحضر الحفل كل من: الشيخ الدكتور سالم بن عبدالرحمن القاسمي رئيس مكتب سمو الحاكم، وعبدالله محمد العويس رئيس دائرة الثقافة، والدكتور منصور محمد بن نصار رئيس الدائرة القانونية لحكومة الشارقة، ومحمد عبيد الزعابي رئيس دائرة التشريعات والضيافة، وسالم علي المهيري رئيس المجلس البلدي لمدينة الشارقة، وعدد من كبار المسؤولين والفنانين والمثقفين والإعلاميين ومحبي وهواة المسرح.

وشهدت «الأيام» مشاركة (14) عرضاً مسرحياً، واستضافت فنانين وباحثين مسرحيين من مختلف أنحاء الوطن العربي. وافتتحت بمسرحية «الهاريات» لفرقة المسرح الوطني التونسي بمناسبة فوزها بـ«جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي»، التي تنظمها الهيئة العربية للمسرح، وجرت فعاليات دورتها الأخيرة في العاصمة المصرية القاهرة، في يناير الماضي.

أما العروض التي قدمت على مستوى المسابقة، فهي: مسرحية «جار اختيار عنوان» تأليف تفريد الداود وإخراج



«القصيرة»، و«مهرجان الشارقة للمسرح الكشفي»، و«مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي»، و«مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي»، وصولاً إلى «مهرجان خورفكان المسرحي».

ويبين غلوم أن مهرجان المسرح الثنائي يجسد جهود الشارقة في تنوع القوالب المسرحية؛ إيماناً بأن لكل نمط فني جمهوره وذائقته الخاصة. وقد نجح المهرجان في بناء قاعدة جماهيرية نوعية، وساعد في إغناء الساحة المسرحية ضمن المشروع الثقافي للإمارة، الذي يرتكز على تمكين المسرحيين عبر أنشطة متخصصة تثري المشهد الثقافي وتعدد مساراته.

وصف غلوم المهرجان بالمنصة النوعية التي تثري الساحة الفنية، وأشار إلى أن هذه المهرجانات تتجاوز تلبية ذائقة الجمهور لتشكل حاجة فنية للمسرحيين أنفسهم؛ إذ «تمنح المخرجين والكتاب والتقنيين فرصاً وفضاءات لاكتشاف طاقاتهم، وتطوير أدواتهم التخصصية».

وأكد غلوم أن قيمة مثل هذه المهرجانات تكمن في دورها حاضنة للإبداع؛ فكما نجحت أيام الشارقة المسرحية في اكتشاف وتخريج أجيال عدة من المخرجين والممثلين

وقد جاء اختيار مدينة دبا الحصن بموقعها الأخاذ تجسيدا لسياسة التوزيع الجغرافي للحراك الثقافي في أرجاء «الإمارة الباسمة» كافة. كما سعى المهرجان إلى تعميق أو أواصر التقارب العربي من خلال بوابة المسرح الثنائي، مانحاً هذه المنصة بعداً إقليمياً جعل منها ملتقى متفرداً لمبدعي «أبو الفنون»، ومحضراً لتقديم نتاج فني رفيع يرتكز على طاقة الممثل وقوة النص.

وفي هذا الاستطلاع يتحدث عدد من المسرحيين عن تجربة وأفاق المهرجان الذي تنظم دورته التاسعة في الفترة من 21 إلى 25 مايو الجاري.

### تكامل

استهل المسرحي الدكتور حبيب غلوم حديثه بالتأكيد على الدور الحيوي لمهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي في تحقيق تكامل الحالة الإبداعية ضمن الحراك الفني بالشارقة. وأوضح أن المهرجان يمثل إضافة ملموسة لمنظومة الفعاليات المسرحية التي ترفد المشهد الثقافي، بدءاً من «أيام الشارقة المسرحية»، مروراً بـ «مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي»، و«مهرجان كلباء للمسرحيات



من ورشات المهرجان

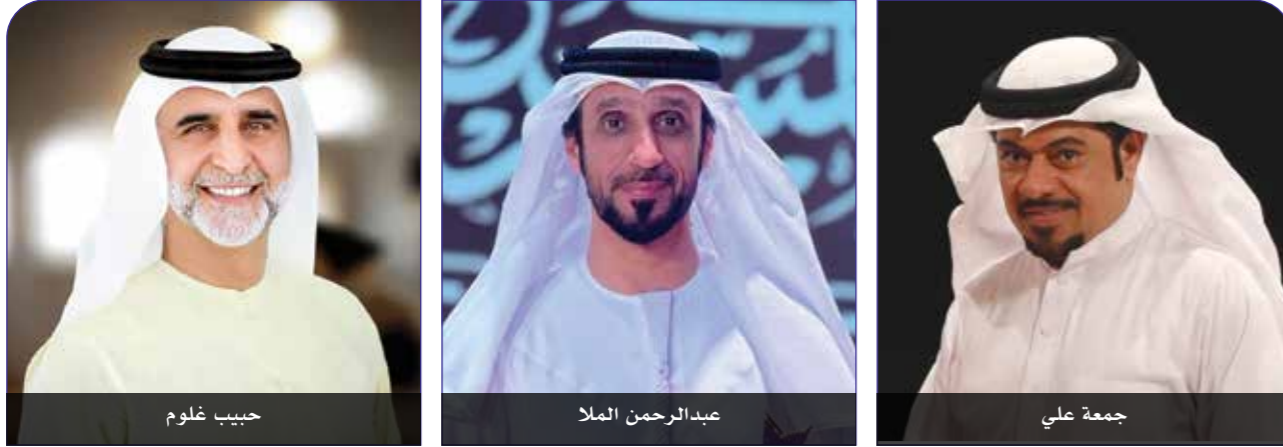


يشكل مهرجان «دبا الحصن للمسرح الثنائي»، الذي يقام برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وتنظيمه إدارة المسرح بدائرة الثقافة، منصة متخصصة ضمن المشهد المسرحي العربي؛ إذ يرتكز في هويته على نموذج «المسرح الثنائي/ الديودراما» الذي يستلزم متطلبات فنية خاصة على مستوى الأداء الإخراجي والتمثيلي.

### الشارقة: علاء الدين محمود

أسس المهرجان عام 2016، ليشكل منذ انطلاقاته حدثاً ثقافياً كبيراً في مدينة دبا الحصن. وعلى مدار دوراته، كرس المهرجان هويته الفنية بصفته منصة لـ «المسرح الثنائي»، محضناً نتاج فرق محلية عربية تتبنى فلسفة هذا اللون المسرحي النوعي، الذي بات يستقطب متفرجين شغوفين بجماليات الحوار والأداء الثنائي.

ويأتي المهرجان تجسيدا لإستراتيجية الشارقة الثقافية الهادفة إلى زيادة وتنوع الروافد المسرحية، وفتح آفاق متجددة لـ «أبو الفنون»، على نحو يساهم في إثراء الحركة المسرحية فنياً وفكرياً، ويعزز منجزاتها ونجاحاتها، ويعمق علاقتها بالجمهور.



حبيب غلوم

عبدالرحمن الملا

جمعة علي

يسلط الضوء على المعالم الثقافية والفنية والجمالية للمنطقة، وعلى مستوى البعد العربي، فإن منصة (الثنائي)، تجد اهتماماً كبيراً من الدول العربية التي ظلت تشارك فيه باستمرار، حيث تعمل الفرق المشاركة على عكس حجم التطور الموجود في بلدانها فيما يتعلق بالعروض الثنائية، ويمثل المهرجان مختبراً فنياً فريداً من نوعه وهذا التفرّد والتميز الذي ظلت تشهده دورات المهرجان المتعاقبة، جعل منه مرجعاً عربياً لهذا النوع من الفن، وأيضاً من حيث التبادل الثقافي».

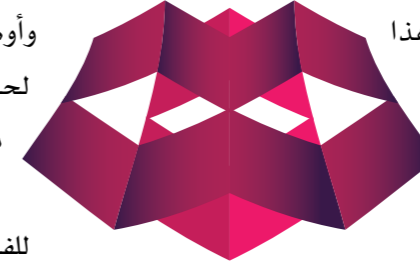
وذكر الدرّمكي أن من أهم مميزات «دبا الحصن للمسرح الثنائي»، أنه المهرجان الذي يجمع عروضاً من مختلف الدول العربية، وهذا يخلق حواراً فنياً عابراً للحدود، حيث ينهل المهرجان من التراث العربي الزاخر بكل أنواع وأشكال الحكايات والممارسات الإبداعية، ويعكس حجم الإبداع العربي أمام العالم أجمع، وبالنسبة لأبناء وبنات المنطقة «دبا الحصن»، فإن المهرجان لم يعد حدثاً عابراً، إذ ظل عشاق المسرح يتربصون كل دورة جديدة من هذه المنصة المختلفة، وذلك ليس بالأمر الغريب، إذ إن المهرجان يعد جزءاً من الهوية والانتماء، وأيضاً يشارك في هذا المهرجان شباب المنطقة، في التنظيم، وفي الإدارة، مما يكسبهم مهارات قيادية وتواصلية ويفتح أمامهم آفاقاً مهنية في قطاع الثقافة أو في قطاع الإعلام، فوجود

### كوادر وطنية

المخرج فيصل الدرّمكي تناول أهمية المهرجان من خلال أبعاد مختلفة، سواء ما يتعلق بالواقع المحلي خاصة لمجتمع دبا الحصن، أو العربي كله من حيث أهمية الاشتغال على كافة أنواع العروض المسرحية، وقال الدرّمكي: «هذا المهرجان هو من أبرز المواعيد الثقافية المتخصصة في مجال المسرح في المنطقة العربية، فهو يحمل فكرة (الثنائيات) أو (الديودراما)، وهو نمط مسرحي يعتمد بصورة كليّة على وجود ممثلين على خشبة المسرح، وهذا يصنع نوعاً من التحدي الكبير بالنسبة لصناع هذه العروض وكذلك بالنسبة للممثلين الاثنين اللذين يقع على عاتقهما الفعل الأدائي خلال العرض، ولعل من أهم الفوائد التي تجنى من هذا المهرجان على المستوى المحلي أنه يعزز مكانة الشارقة عاصمة للثقافة والفنون بوجه عام، وأيضاً يعزز مكانة دبا الحصن ووجودها في خريطة الحراك الثقافي العربي، كما يسهم المهرجان أيضاً في إثراء الحركة المسرحية في الدولة وتطوير الكوادر الوطنية من خلال احتكاك الفنانين المحليين مع فناني الوطن العربي مما يرفع مستوى الأداء بالنسبة للفنان المحلي».

وأضاف الدرّمكي: «وأيضاً للمهرجان دور كبير في تنشيط السياحة الثقافية حيث تعد مدينة دبا الحصن مدينة الفن والجمال، ويقصدها المثقفون والمهتمون، وهذا المهرجان

وأوضح علي أن المهرجان جاء استجابة لحاجة ملحة لسد الفراغ في هذا النوع من العروض، مما أسهم في تحويل المسرح الإماراتي إلى مركز جذب للفرق العربية المتميزة. وأشار إلى أن هذا الزخم لم يطور الأدوات التمثيلية فحسب، بل دفع بالعروض المحلية للمنافسة في مهرجانات دولية كبرى، بعدما نجحت في بناء



## مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي

قاعدة جماهيرية وفنية تتوجه في كل دورة صوب «دبا الحصن» بحثاً عن التجديد. واختتم علي بالإشارة إلى «الكيمياء» الفريدة التي تخلقها هذه المنصة، حيث تتمازج الخبرات العربية مع الطاقات المحلية لتقديم أعمال راقية تحترم ذائقة المشاهد. وأكد أن استمرارية المهرجان والأنشطة التدريبية والفكرية المصاحبة له، أسهمت فعلياً في رفع الوعي المسرحي وتأسيس جيل من المسرحيين وجمهور قادر على تذوق الفنون المركزة والمؤثرة.



والكتاب، يواصل مهرجان المسرح الثنائي هذا الجهد عبر صقل مواهب متخصصة في هذا اللون الدرامي الصعب. فالمسرح الثنائي - كما يرى غلوم - يتطلب مهارات عالية في كافة عناصر العرض، نظراً لاعتماده الكلي على شخصيتين فقط لتجسيد الرؤية وإيصالها للمتلقى بنحو مكثف ومؤثر. وذكر غلوم أن ذلك من شأنه إثراء المسرح الإماراتي

والعربي بطاقات قادرة على تقديم أداء جذاب وبارع. ولفت غلوم إلى أن هذه المنصة النوعية ما زالت تستقطب مشاركات من دول عربية شتى تزدهر فيها الممارسة المسرحية؛ حيث يلتقي ضيوفها بالمسرحيين المحليين في مدينة «دبا الحصن» التي تتحول إلى فضاء يحتضن نقاشات ثرية حول «أبو الفنون» وشواغله وقضاياها، بما يعزز التقارب العربي ويدفع بمسيرة الإبداع المشترك نحو الأمام.

ويرى غلوم أن التطور المسرحي العربي يرتكز بصفة أساسية على مثل هذه اللقاءات، كما يمثل المهرجان فرصة سانحة للمسرحيين المحليين للاطلاع على تجارب الفرق العربية المشاركة، مما يؤكد رسوخ التجربة المسرحية في الدولة، التي تستند إلى أساس صلب بفضل منظومة المهرجانات التي ترعاها الشارقة.

### منصة فريدة

من جانبه، يرى الممثل والكاتب جمعة علي، أن أهمية هذا المهرجان تتضاعف لكونه الفعالية الوحيدة المستمرة التي تُعنى بـ«المسرح الثنائي» في المنطقة؛ ولكونه يتفرد بطبيعته النوعية التي تضع صناع العروض أمام تحد يتمثل في قوة النص وعمق الأداء والانسجام الثنائي، بعيداً عن صخب العناصر الإضافية.



الاهتمام بـ «أبو الفنون»، ويتجلى ذلك الألق من خلال المشروع الثقافي الواعي والمتطور لإمارة الشارقة، التي ظلت في كل مرة تقدم مقترحاً مسرحياً جديداً، بالإضافة إلى «المسرح الثنائي»، هناك أيضاً «الشارقة للمسرح الصحراوي»، الذي يشير هو الآخر إلى روح الابتكار والتجديد والتنوع في النشاط المسرحي في الدولة، فضلاً عن بعض المهرجانات التي باتت بمثابة مدرسة لتخريج النجوم المسرحيين في مختلف التخصصات مثل «كلباء للمسرحيات القصيرة»، و«المسرح المدرسي»، فضلاً عن العرس المسرحي الكبير المتمثل في «أيام الشارقة المسرحية».

وأوضح الملا أن تخصص المهرجان في هذا النوع المسرحي يكسبه بعداً خاصاً، ويجعله يبرز بوصفه حالة متميزة في خريطة الحراك الفني في الدولة، وبالإضافة إلى العروض المتميزة، سواء المحلية أو العربية، فإن المهرجان يتحول كذلك إلى خلية تضج بالنشاط الفكري من خلال الجلسات الفكرية والنقدية المتخصصة التي يشارك فيها أساتذة الفن المسرحي في الدولة والعالم العربي، لتناول شأن «أبو الفنون» بوجه عام، وقضايا «العروض الثنائية» بوجه خاص، وهو أمر يسهم بشكل واضح في ازدهار الحركة المسرحية العربية كلها، ويؤكد على مكانة الدولة في تطوير الفعل المسرحي العربي.

(خشبة الثنائي)، عمق الأداء القائم على الممثلين وما يحمله من تحد فني وجمالي خاص، وتتجلى أهمية المهرجان في كونه يجمع نخبة من الفرق المسرحية العربية من مختلف الدول العربية، ويعمل الجميع على تقديم عروض ثنائية ذات طابع متميز تتسم بالارتكاز على الكلمة والأداء والحضور، وهذا التنوع العربي الذي يجمع بين الفرق الموجودة يخلق حراكاً ثقافياً غنياً ويعزز تبادل الخبرات والتجارب المسرحية بين الفنانين، ومن المؤكد أن ذلك الأمر يسهم في تطوير مشهد المسرح العربي».

وذكر الملا أن حضور «المسرح الثنائي» في الفضاء المسرحي الإماراتي، يحمل إشارة قوية ومهمة على المكانة الثقافية والفنية الكبيرة التي باتت تحتلها الدولة من خلال



الفكرة والبعد الجمالي والدرامي، لذلك هو من العروض الصعبة حيث من المفترض أن يقوم هذان الممثلان بجميع المهام، لذلك من المهم أن يتمتعا بالكثير من المقدرات الأدائية والتعبيرية، وأن يكون بينهما تناغم وانسجام.

### تظاهرة

أما المخرج والكاتب عبدالرحمن الملا، فقد وصف المهرجان بكونه واحداً من أهم التظاهرات المسرحية في الدولة، وأضاف: «يرسخ هذا المهرجان حضور الفن المسرحي بوصفه مساحة للتجريب والإبداع، حيث إن العروض المسرحية الثنائية تعد دائماً منصة فريدة تعنى بنوع مسرحي مختلف، حيث يكتشف المتلقي من خلال

المهرجان بشكل سنوي يزرع في نفوس أبناء «دبا الحصن» أن الفن والثقافة جزء لا يتجزأ من تكوين المدينة نفسها، فالمهرجان ليس نشاطاً ترفيهياً، فهو في حقيقة أمره جسر يربط بين خصوصية المكان وأفق الإبداع العربي الواسع، لذلك فإن المدينة كلها تتحول إلى خشبة مسرح كبيرة تضج بالحياة والفكر.

وأوضح الدرهمي أن مثل هذا النوع من المهرجانات له خصوصيته، لكونه يقدم مقترحاً مختلفاً على مستوى العروض، حيث يقوم العمل الثنائي على نص يتناسب مع طريقة العرض، وإخراج يعتمد على الكيفية نفسها، وكذلك بقاء مفردات العرض المسرحي، بينما المهمة الرئيسة تقع على عاتق الممثلين الاثنين ومدى قدرتهما على إيصال

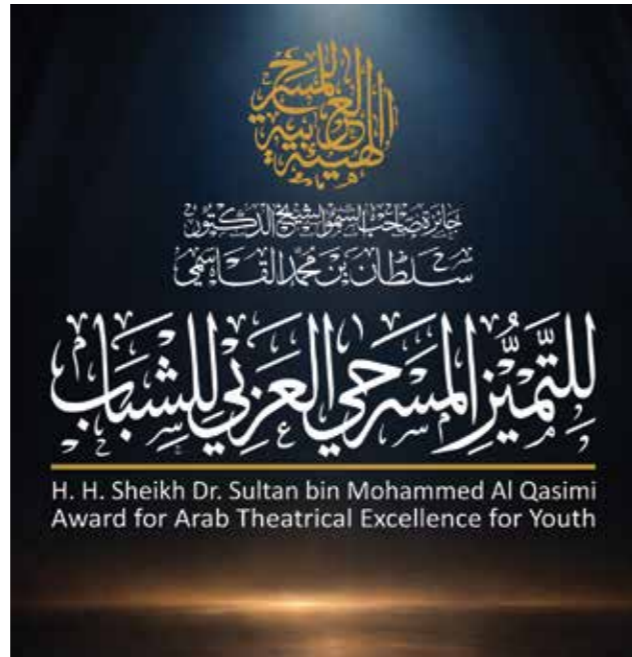




أو الإخراج، وصولاً إلى النقد المسرحي؛ مع مراعاة الخصوصية الإبداعية لكل تخصص. وقد خصصت الهيئة جوائز النسخة الأولى لثلاثة مجالات إبداعية هي: التأليف، والإخراج، والأداء التمثيلي. وفتحت باب التقديم والترشح حتى 6 أغسطس 2026، حيث ستشكل الهيئة لجنة تحكيم لاختيار فائز واحد في كل مجال، بناءً على معايير دقيقة تتمثل في:

كما حددت الهيئة جملة من الشروط للمتقدمين، منها: أن يكون المتقدم متمتعاً بجنسية إحدى الدول العربية (ويشمل ذلك العرب المقيمين في الخارج من مزدوجي الجنسية)، وألا يزيد عمره عن 40 عاماً عند بدء استقبال الترشيحات. كما يشترط ألا يقل نتاج المترشح عن ثلاثة أعمال منشورة وموثقة تُرفق بالطلب، مع استبعاد الأعمال التي تخالف الإعلان العالمي لحقوق الإنسان أو التي تحمل نزعات عنصرية أو ازدراءً للآخر. كما شددت الهيئة على ضرورة أصالة الأعمال المقدمة ومراعاة حقوق الملكية الفكرية وموافقة الشركاء في الأعمال المشتركة.

هذا وسيتم الإعلان عن الفائزين في 6 نوفمبر من العام الجاري، على أن يتم تكريمهم ضمن فعاليات الدورة الـ 17 من مهرجان المسرح العربي في 16 يناير 2027. ونشرت الهيئة استمارة المسابقة على موقعها الإلكتروني.



## إطلاق جائزة سلطان القاسمي للتميز المسرحي العربي للشباب | الشارقة: «المسرح»

وصرح إسماعيل عبدالله، الأمين العام للهيئة العربية للمسرح، قائلاً: «جاءت هذه المكرمة السامية لتعزيز حرصنا في الهيئة على الدور الذي يلعبه الشباب في صياغة الحاضر والمستقبل المسرحي، وإيماناً بقدرتهم على التغيير والتطوير. لقد أردنا لهذه الجائزة أن تكون أملاً وعملاً، لتُمنح سنوياً باسم صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي؛ وهذا المسمى بحد ذاته تكريم للشباب المتميزين، وامتنان لصاحب الفضل والمبادرة والعطاء المسرحي».

ستُمنح الجائزة سنوياً للمسرحيين الشباب، حيث حددت الهيئة الفئة العمرية المستهدفة بين 30 و40 عاماً، انسجاماً مع المسارات الفنية المتعددة للشباب، سواء في الأداء التمثيلي، أو التأليف والدراماتورجيا، أو التصميم،

أعلنت الهيئة العربية للمسرح إطلاق النسخة الأولى من «جائزة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي للتميز المسرحي العربي للشباب»، في خطوة جديدة تعزز دور الشباب في صياغة المشهد المسرحي العربي، وتأكيداً لمكانة ودور «أبو الفنون» في تنمية الثقافة العربية بوجه عام والمسرحية بوجه خاص، وصولاً إلى تحقيق النديّة والتميز في المشهد العالمي.

وهي تقاوم الحنين والرغبة في العودة إلى الماضي، ممزقة بين ذاك الحنين وبين التوق والاندفاع نحو المستقبل الذي تمثله المدينة الفاضلة.. المدينة الحلم.

«سوقرا» هي مدينة الفرصة الثانية، المدينة الحلم، حيث لا موت ولا شيخوخة ولا يأس، مدينة بلا هواجس خوف أو ألم، ولا قهر أو إحساس بالظلم. إنها مدينة الفرصة الثانية حقاً، كما تصفها إحدى الشخصيات خلال رحلتها إليها.

وفي رحلة البحث عن الطريق المؤدي إلى تلك المدينة الحلم، تبوح الشخصيات بحكاياتها والأسباب التي دفعتها لخوض غمار هذه الرحلة نحو التخوم؛ حيث يضع المؤلف والمخرج شخصياته في مواجهة غير متكافئة مع وحشية الإنسان، ضمن مسارٍ محفوظٍ بالألم والأمل معاً.

هذه الرحلة الخيالية للشخصيات عبر الزمن سرعان ما تتحول إلى مواجهة مع الذات، تتكشف من خلالها تلك الهاشاشة الإنسانية التائهة في لجة التساؤلات المتوالة:

هل ثمة مدينة فاضلة حقاً.. أم هي مجرد أوهام؟ ما هي ملامح هذه المدينة فيما لو وُجدت؟ وهل سيجد الإنسان فيها إنسانيته؟ وهل يمكن دخول تلك المدينة دون مشاعر إنسانية خالصة من قبيل الحب والسعادة والفرح؟ وهل ينتاب الإنسان فيها شعور بالخوف والضرر؟ وما هي الهواجس

يقوم عرض «سوقرا»، الذي شهدته الدورة المنقضية من أيام قرطاج المسرحية، بتوجيه متلقيه عبر توظيف متقن للتكنولوجيا الرقمية نحو فضاءات مستقبلية؛ وذلك من خلال سيدتين ترومان الوصول إلى تخوم تلك العوالم: عوالم المدينة الحلم والأمل والتوق، مدينة الأمنيات والرغبات المرجوة، والمدينة الفاضلة بمعناها ومغزاها. حيث يبرز الحلم بالخلاص من واقع ضاغط ومضطرب لا يقل ضراوة عن الجحيم، واقع يستوجب وبالبحاح رحلة مضمينة للبحث عن فضاءات جديدة بشكل عاجل لا يحتمل التأجيل.

إنه هروب نحو مدن جديدة، وذوات متجددة، وهواجس ورغبات وبيئات قد يجد فيها الإنسان إنسانيته. ووسط هذه الدوامة الماحقة، تهدي شخصية «كالي» بالنجوم، لتجد نفسها في فضاء تلتقي فيه مع «ليما» التي تبحث هي الأخرى عن طريقها الذي ضلته وسط أنقاض الحروب والخراب.

تأمل كلاتهما أن يرشدهما دليل الرحلة «الزواوق» بخبرته نحو الطريق المختصر إلى تلك المدينة. وعبر الفضاء المشترك بينهما، تتعالى أصوات «سوقرا» وهي تحت الأحياء للتوجه صوب تلك المدينة، لتبدأ الرحلة وتشتد مصاعبها؛ فتواجه الشخصيات مع مصيرها القادم، وتتشظى



يقوم المعمار الدرامي لمسرحية «سوقرا» للمخرج التونسي حاتم دربال (رؤية نصية مشتركة مع نرجس بن عمار)، على أساس فكرة أفلاطون عن المدينة الفاضلة؛ تلك المدينة الحلم التي يطمح أن يعيش فيها كل إنسان، فالناس فيها جميعاً طيبون، يعيشون بسلام ووثام، ولا يعرف الحقد ولا الحسد ولا الشر طريقاً إلى نفوسهم، حيث تعد رمزاً للكمال الإنساني والاجتماعي كما وصفها أفلاطون في كتابه الأشهر «الجمهورية».

جميعاً في انسجام تام يقوم على مبدئي التكافل والتكامل. وجميع سكانها يمتلكون الحقوق نفسها وعليهم الواجبات ذاتها، مع مراعاة الفروق الفردية وإتاحة الفرص باستحقاق؛ حيث يحق لأي منهم القيادة والريادة وفقاً لمعايير مفاضلة واضحة قوامها الأفضأ والأقدر. وبذلك، فإن المدينة الفاضلة هي حلم الإنسانية الذي لم يتحقق ولن يتحقق في ظل عالم سُحقت فيه إنسانية الإنسان بمختلف الوسائل وشتى التبريرات.

### رياض موسى سكران أستاذ جامعي وباحث مسرحي من العراق

كما حلم أفلاطون أن يحكم المدينة الفلاسفة؛ لما يتمتعون به من حكمة ومعرفة، وأن الذين يسكنون هذه المدينة يشعرون بالأمن والطمأنينة، وتربطهم وشائج أخوة نابعة من الجذر الإنساني (المشترك الأعلى الذي يجمعهم في رابطة واحدة)، يحب كل منهم الآخر ويحميه، ويعيشون

## بطاقة العرض الفنيّة:

- أداء وتمثيل: توفيق العايب، بسمة العشي، سنده أحمددي.
- سينوغرافيا وفديو: سارجيو غازو.
- تأليف موسيقي: وديع عوني.
- مدير تقني: أمين الشورابي.
- إدارة الإنتاج: زينب فرشيحي.
- الإنتاج: (بي أكتور استوديو - Be Actor Studio).



حاتم دربال مخرج وباحث مسرحي تونسي، حاصل على شهادة الدكتوراه الوطنية في العلوم الثقافية (تخصص مسرح وفنون العرض). يعمل بصفة أستاذ التمثيل والإخراج المسرحي في المعهد العالي للفن المسرحي بتونس. في رصيده الفني بصفته مخرجاً قائمة من الأعمال، أبرزها: «سوقرا» (2025)، و«شوق» (افتتاح أيام قرطاج المسرحية 2023)، وأوبريت «الصباح الجديد» (افتتاح مهرجان قرطاج الدولي 2009)، بجانب أعمال كلاسيكية وتجريبية منها «مكبث» و«الليالي البيض». نال عدة جوائز رفيعة، منها جائزة «أفضل إخراج» و«أفضل عمل متكامل» عن مسرحية «شوق» بالأردن (2023)، وجائزة صلاح القصب للإبداع المسرحي، و«جائزة أفضل عمل مسرحي» عن مسرحية «كائنات ضوئية» بمناسبة مئوية أيام قرطاج المسرحية (2008)، وجائزة ثانيت أفضل إضاءة وأفضل ممثلة لمسرحية «الليالي البيض» التي أخرجها لآيام قرطاج المسرحية 1999.

«سوقرا» عرض مسرحي يسعى من خلاله المخرج حاتم دربال إلى تسليط الضوء على جوانب من وحشيّة الإنسان، وفضح نزعات القسوة التي قد تكمن في أعماقه؛ خاصة حين ينساق وراء رغباته ومصالحه الشخصية. يبرز العرض كيف يمكن لهذه الأنانيّة، في سياقات معينة، أن تهدد القيم الإنسانيّة وتتجاوزها.

ومن أجل إيصال تلك الرسالة، اعتمد المخرج في تشكيل رؤيته على تقنيات السينوغرافيا الرقمية؛ لما تمتلكه من قدرات ومرونة تعبيرية، فضلاً عن دلالاتها وإحالاتها لمضامين العصر الرقمي الذي أفقد دواخلنا ذلك التوق والشغف للتواصل الإنساني مع الآخر. من هنا، جاءت أغلب مشاهد العرض معتمة تماماً، لتتشبه أرواح الهاربين من جحيم البشريّة، وهم لا يحملون في قلوبهم المرهقة إلا الخوف والهواجس المفزعة.

لقد عمل دربال على تعرية وحشيّة الواقع، لينقل دعوته للعالم من أجل البحث عن «الإنسان في داخل الإنسان»، والتقصي عن ملامح «سوقرا»؛ مدينة الحلم والأمل المنشود، ومدينة الفرصة الثانية التي تعيد للمرء إنسانيته وروحه ومشاعره التي سلبتها منه تقنيات وبرمجيات وخوارزميات العصر الرقمي.

## خاتمة

يمثل عرض «سوقرا» صرخة احتجاج ضد ما يحدث في العالم من تهميش وإقصاء لإنسانيّة الإنسان، وذلك من خلال نظرة مغايرة للمدينة والمجتمع، وكشف لحالة بؤس الإنسان المعاصر وبأسه. إنها رؤية اختزلت العالم على خشبة المسرح، حيث حرك المخرج شخصياته ضمن فضاء شكلته مفردات سينوغرافية متقدمة، تعاضدت مع حركة الشخوص وفعلهم الدرامي، لتمنح العرض ملامحه الخاصة والمتفردة.



شريكاً جوهرياً وبنوياً في صياغة تلك الرؤية وتجسيدها. فمن خلال أنساق السينوغرافيا، كشف دربال عن جحيم الواقع الذي تفوح منه روائح الدم (عبر توظيف اللون الأحمر)، وعن الحروب وما خلفته من ويلات ومأس طلمست القيم الإنسانيّة للشعوب والحضارات، حتى غدت الحياة أشبه بالطاعون الذي ينتشر بسرعة ويلتهم الأرواح قبل الأجساد. إنها آلم ممتدة بلا نهاية تلوح في الأفق، وعمتة تسكن أعماق الروح، وظلام يولد الكآبة والسوداوية المقمّية. وقد عبر المخرج عن ذلك كله عبر توظيف متقن لتقنيات السينوغرافيا التي لم تعد عنصراً مكملاً لفضاءات العرض، بل تجاوزت ذلك لتصبح وسيطاً حيويّاً وفاعلاً في إنتاج المعنى، وتوجيه مقتربات الخطاب المسرحي؛ بما تمتلكه تلك الوحدات التقنيّة والمفردات السينوغرافية من قدرة على استنطاق الأمكنة وتغيير الأزمنة، وتوجيه انتباه المتلقي نحو «المسكوت عنه» في المشهد والتعبير، وتحويل عناصر تكوين الفضاء إلى بنية ديناميكيّة خاضعة لنظام هارموني متعاقد. هذه البنية النابضة بالمعاني خلقت تفاعلاً حثيثاً مع المتلقي، الذي يسعى بدوره للوصول إلى دلالات العرض التي يود إيصالها عبر مجمل مفرداته وممكناته التقنيّة والجماليّة.

التي ستلاحقه هناك؟ وتلك الشخصيات هي: «كالي» ابنة النجوم التي سقطت في مكان بعيد جداً وراء الجبال، مثل نيزك هوى من السماء؛ هربت وجاءت تبحث عن فرصة ثانية وحياة أخرى، وهي تحمل في أحشائها جنيناً لا تعرف من والده على وجه التحديد. «كالي» تجسّد للخطيئة والوجع؛ جسّد متهاك ومنهك، وروحٍ اختطفها الزمن، لكنها تتشبث بما تبقى لها من فرص للعيش بسلام مع طفلها، وحمايته من وحشيّة الإنسان التي كانت هي ضحيتها. فهي الحزينة المفجوعة بفقد والديها، ثم باغتصابها وبتر يديها بوحشيّة على يد مغتصبها، وها هي تحلم بأن تكون من سكان هذه المدينة، لعلّ يدين جديدتين تنبتان لها هناك.

ثم هناك «ليما»، وهي تسعى للهروب من مشاعرها؛ فهي الأم التي هجرتها ابنتها، وتعيش صراعاً أزلياً مع مشاعر الأمومة المتوقدة التي تضطرب ما بين الحب والخوف؛ فالحب الذي زاد عن حده انقلب سجنًا، والخوف من المجهول يحطم روحها. تقرر «ليما» خوض الرحلة إلى مدينة الفرصة الثانية، مدينة الأحلام، بحثاً عن الخلاص من واقعها الضاغط، بصفقتها أنثى تؤمن بأنها تستحق الحياة.

وأخيراً هناك «الدليل/ الزاوق» الذي يمثل الشخصية الوحيدة العارفة بكل مسارب المدينة ودروبها وزواياها؛ فهو يعرف الغابة «ثنية ثنية»، ويعلم موضع كل شجرة فيها. يعمل على تحفيز الناس ودفعهم نحو تخوم المدينة وأبوابها ليقبض أتعابه الماديّة مقابل ذلك. «الزاوق» هو الشخصية المحوريّة في مسارات الأحداث، ومع تصاعد الفعل الدرامي، نكتشف أنه العارف بسر هذه المدينة؛ إذ تتمحور غايته حول نقل «البشر»، لاسيما المنسيين والفقراء، انتقاماً لموت شقيقه الذي حلم قبله بدخول تلك المدينة، تلك الأمنية التي بقيت بعيدة المنال.

ينطلق المخرج حاتم دربال في تشكيل رؤيته الإخراجيّة من قناعته بأن التقنيات الحديثة لم تعد ملحقاً تجميلاً أو تكميلياً لشكل العرض المسرحي أو مضمونه، وإنما أصبحت

مسيطرًا بينما هو سجين كل ما صنعه ومهدد به، بما يذكر باستعارة «فرانكشتاين» الذي سعى للانتقام من صانعه. يستمر العرض بعد لوحته التقديمية باستخدام الصندوق البلوري الكبير ذاته، المكون من «كابينات» بلورية (مقصورات) وكل ما يجري من مواقف ووضعيات، وما يصح به الممثلون والممثلات من خطب وتعليقات وإشارات خلال العرض يتم إما داخل هذه الحجرات البلورية أو على جانبها أو حولها، وهي (أي «الغرف البلورية») على ما يظهر عليها من صلابة تبدو مرنة، تفتح، ثم تنغلق، تضيق وتتسع بحسب مقتضيات كل موقف ومشهد. ويختزل هذا المكون السينوغرافي الأساسي في العرض دلالة الرئيسة، وهي قدرة «الخوارزميات» والتطبيقات وما تطور من «الذكاء الاصطناعي» على الإحاطة بالإنسان، والسيطرة عليه ومراقبته بكامل إرادته ورغبته بطرق لينة ومغرية وممتعة تجعل منه داخل بيتها الفسيح كأننا استهلاكيًا بصورة لا خلاص معها، بحيث يملأه شعور طاغ بالحرية بينما هو مكبل بالكامل.

لقد هيأت هذه العناصر الركحية الأولى ما يمكن اعتباره إطار تقبل العرض المسرحي، فرفاق الدرب الذين رحلوا كانوا قد شاركوا «الجبالي» وزوجته الراحلة «زينب» مغامرة العمل في فضاء «التياترو» الذي لم يكن رائدًا على الصعيد المحلي التونسي بصفته فضاءًا للتجريب والإبداع في الممارسة المسرحية فقط (أسس سنة 1987) بل كان أنموذجًا للمقاومة بمعانيها الثقافية النبيلة والراقية التي ترى الإبداع الملتزم والحر فعلاً «مواطنياً» في جوهره. وتزامن بث الإهداء مع مشهد ركوب المهرجين المقنعين للديناصورات، إضافة إلى عنوان العرض «الإنسان الرابع» وما جاء في مطوية العمل «كل ما قيل انتهت صلاحيته»؛ كل هذه العناصر تهيئ لإحدى أبرز تيمات العمل المحورية، وهي التساؤل جدياً عن مصير ما هو إنساني فينا، مما يتهدده اليوم بسبب فرط استخدام تطبيقات الذكاء الاصطناعي مما ينذر بنهاية كل النسخ القديمة من الإنسان، وظهور ما اصطلح عليه العرض على سبيل الاستعارة بـ «الإنسان الرابع»/ الإنسان الآلي «الروبوت» الذي يظن نفسه حراً



## الإنسان الرابع.. «فرانكشتاين» أيامنا الأخيرة

بمجرد عبورنا «مراقب التذاكر» نحو قاعة العرض بمسرح «التياترو» في تونس العاصمة؛ لمشاهدة مسرحية «الإنسان الرابع»، أحدث عروض المخرج التونسي توفيق الجبالي، الذي تزامن تقديمه مع الاحتفال باليوم العالمي للمسرح في مارس الماضي؛ نباغت بأن العرض قد بدأ، أو هكذا خيل إلينا، وما هو إلا لوحة تقديمية للعرض ظلت تتكرر مثل فيديو مسجل، نسي صاحبه أن يغلقه!

**كمال الشياحي**  
إعلامي وناقد ثقافي من تونس

- المخصصة للترجمة عادة - إهداء طويل نسبياً، مما جاء فيه: إلى أولئك الذين فارقونا وتركوا فينا أثراً لا يمحي، إلى زينب، الشاذلي، رضا بشير وغيرهم كثير... العالم الذي تركتموه خلفكم لم يعد جديراً بكم، نحن نسير على خطى الضحايا بينما تحتفي الشاشات بالجلادين... الكراهية تنظم والحرب تباح، والحرية تروى كأنها «حدوتة»، لم يبق شيء تقريباً إلا هذا المسرح الملاذ الأخير والدليل الأخير على أننا ما زلنا نشعر».

كانت اللوحة التقديمية أشبه بفقرة مبهجة من عروض السيرك، حيث يظهر ممثلان مقنعان في هيئة المهرجين وهما يمثلان ديناصورات اصطناعية، يظهران ثم يختفيان خلف الأبواب في جو من المرح الطفولي ويبرز في الشاشة



يترك هذه الفوضى الظاهرة بلا دليل ولا توجيه (فليس ذلك من مبادئه وهو الملتزم)، ولكن حسب الملاحظة والتنبيه والإنذار من خطورة وفداحة ما يجري عبر المزج بين الواقعي الوقح، والخيالي المزعج، والافتراضي الساخر، في مقارنة إخراجية وظفت الوسائط من فيديو وصوت رقمي ومؤثرات بصرية مع الأداء الحي لعرض صور صادمة لما آلت إليه الوضعية الإنسانية والاجتماعية والحضارية لشعوب العالم العربي التي ما زالت تعيش على ماضيها، خارج العصر، مستعمرة داخل عالم التواصل الافتراضي الذي يفترس داخله كل شيء، وهي تتهجا بصورة وقحة ما تتصوره حداثة ومعاصرة.

لقد أظهر «العرض» بسخرية لاذعة رغم طابعها المرح أن أثر هذا «الانهمام بالخوارزميات» أسوأ بكثير في البلدان والشعوب العربية الفاقدة لأي حصانة مدنية وتربوية وعلمية وأخلاقية، حيث صار الناس أكثر سلبية وبذاء وعدوانية، وقد كشفوا في اهتماماتهم وتعليقاتهم في المنتديات والمواقع حجماً هائلاً من العنصرية والعدوانية والشعبوية.

اقترح العرض بنبرته اللاعبة والساخرة وذلك على سبيل المجاز وجود أربع لحظات أو أشكال للإنسان، تتعاقب بوصفها أطواراً في تاريخ الوعي، أولها الإنسان الأسطوري، ذلك الكائن الذي ظل متصلاً بالقوى العليا وعاش في تناغم مع الطبيعة والكون، وثانيها الإنسان العقلاني الذي سعى لإخضاع العالم لقوانين العلم والمنطق، وكان سيد الطبيعة، أما الثالث فهو الإنسان الذي ظهر فيما بعد الأيديولوجيات والسرديات الكبرى، وأخيراً «الإنسان الرابع» بصفته الذروة المشيرة لهذا المسار، وهو كائن هجين كما يتم عرضه، فيه جينات من النسخ الثلاث السابقة ولكنه مجبر على العيش بين الحضور الفيزيائي والتشظي الافتراضي/«إنسان» سعيد بتفوقه وإنجازاته في مجالات الذكاء الاصطناعي، ولكنه مهدد بالتحول إلى نسخة غير واضحة المعالم إلى حد الآن، لكأنه - وتلك مفارقة وجوده - السيد والعبد في آن واحد.

### الرؤية

لا يريد المخرج توفيق الجبالي أن يشرح أو يلحن أو يوجه (ولم يكن ذلك نهجه طوال مسيرته الطويلة) ولا أن

التواصل الاجتماعي من الفيديوهات والخطب والتعليقات والتدوينات والشعارات والصيحات و«الترندات»... في نسق متسارع لاهت، لا أحد يتوقف، لا أحد يسأل، لا أحد يشرح ما يجري، لا أحد يعرف بدقة ما يربط بين هذه الوضعيات والمواقف، وكل ما يطفو في الظاهر صور متعددة للعنف والفوضى والعبث والانحدار الأخلاقي، وخطابات تحريض، والاتهام والتهديد في بيئة اصطناعية «بلورية» صار الجميع فيها مجرد أرقام وصفحات ورموز تتلثم وتتكرر، تتعطل مثل تطبيقات في مشاهد تذكرنا بأننا انتهينا بإرادتنا إلى مجرد نسخ من بعضنا بعضاً، نسخ قابلة للاستنساخ، بما يكشف بقوة عن عبثية العالم الرقمي ومخاطره الحقيقية في إذابة الجوهر الإنساني وابتذاله.

يظهر الممثلون، نساء ورجال وشيوخ بلا أسماء وخارج كل برنامج سردي واضح، فرادى وجماعات، منشغلين بوضعيات غريبة لا رابط منطقي بينها، وهم في «سيرك»/ حفلة أقنعة ساخرة، يعلنون في بداية العرض نهايته ونهاية الإنسان والحياة بنبرة مرحة تبدو سعيدة بهذا الخبر الذي سيضع نهاية لهم ولتاريخ من المعاناة، نهاية حضارات مية وشعوب خارج التاريخ، وخرائط بالية، وبداية تشكل جديد لحضارة واحدة وإنسان واحد هو صنعة الذكاء الاصطناعي.

يتابع الجمهور ما يجري أمامه على الركح مثلما تعود متابعة أو تصفح وطي - أو لنقل التهام - ما يبث أمامه يومياً على شاشة هاتفه أو حاسوبه، وعلى صفحته بأحد مواقع



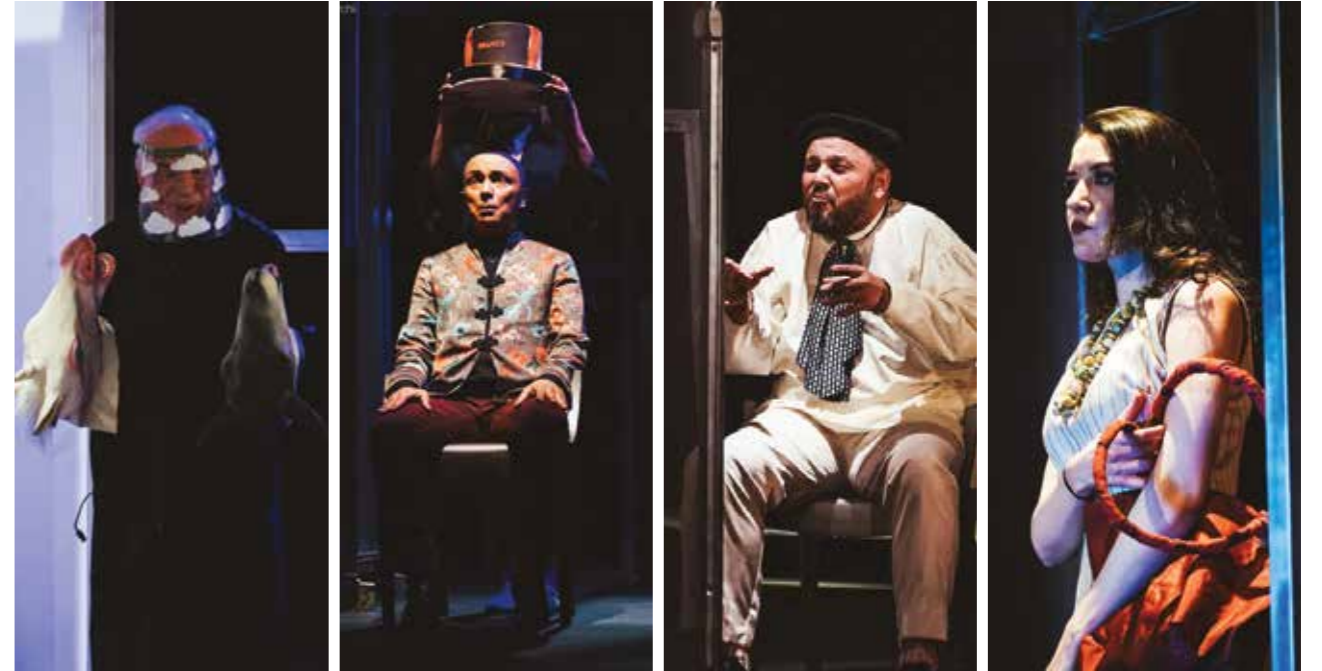


يعد توفيق الجبالي (مواليد 1944) من أبرز علامات المسرح التونسي والعربي المعاصر. كان في بداياته قريباً جداً، فكرياً وجمالياً، من تيارات التجديد في المسرح التونسي التي ظهرت في ستينيات القرن الماضي، وهو من الموقعين على «بيان الأحد عشر» الشهير. عمل لفترات قصيرة مع مجموعة «المسرح الجديد»، ومجموعتي «سنمار» و«مسرح فو»، قبل أن يستقل فنياً وهيكلية بتأسيسه لفضاء ومجموعة «التياترو» عام 1987، الملاصق لنزل «المشغل» بالعاصمة تونس. يعول الجبالي في معظم أعماله على الممثلين والممثلات الذين تخرجوا في مدرسة «التياترو» تحت إدارته. ويحسب له تكوينه لجيل كامل من الممثلين والمخرجين التونسيين والعرب، الذين استقلوا لاحقاً بتجاربه الخاصة وفضاءاتهم المتميزة، ليظل الجبالي بذلك «الأب الروحي» للمسرح التجريبي في تونس. قدم الجبالي أعمالاً أحدثت صدى واسعاً في تونس ومختلف المسارح العربية والعالمية، ومن أهمها: «تمثيل كلام» (1980)، و«عشق أباد» (1982)، و«مذكرات ديناصور» (1987)، و«كلام الليل» (بداية من 1990)، و«عطيل» (1998)، و«ضد مجهول» (1999)، و«المجنون» (نسخ: 2001، 2016، 2024)، و«أربع ساعات في شاتيل» (2003)، و«كلام الليل 11: يسطو عليها لصوص بغداد» (2004)، و«مانيفستو السرور» (2009)، و«ثلاثين وأنا حابر فيك» (2018).

كبيرة تكاد تغطي صدره وقد بدا عليه الارتباك والعجز عن فهم ما يجري لـ «رعاياه»، ومرة بقناع مهرج يظهر الكثير من المرح والسخرية من الخوف الذي يعطل الناس عن التقدم، ومرة مقدماً للعمل مصراً على أنه في فصله الأول حتى في نهاية العرض وهو يحمل في يديه رأسين لحيوانين ثم مصباحاً، في إشارة إلى «ديوجين» الذي ينيّر طريق الجهل بنور المعرفة. وتختزل هذه التدخلات المختلفة موقعه من العمل، فهو الفنان «الثماني» الذي يسخر من نزعة «التكبر» و«التكلس» وادعاء المعرفة الكليّة التي تصيب الكبار عادة، متسلحاً بطاقته الطفوليّة للعبة والساخرة ليستمر في إضاءة طريق الجهل بنور المعرفة والسؤال.

### البطاقة الفنيّة للعمل:

- «الإنسان الرابع» نص ودراماتورجيا وإخراج توفيق الجبالي.
- إنتاج التياترو (2026).
- أداء: أمينة البديري، سليمة العياري، أروى الرحالي، الهادي هلال، المهدي الكامل، سرور الجبالي، توفيق الجبالي.
- مخرجة مساعدة: ياسمين الديماسي.
- مشاركة فنيّة: أمال العويني.
- تنفيذ السينوغرافيا: هالة بن صالح.
- تصميم الملابس: بسمة الذوادي.
- الإشراف العام والصورة: وليد حصير.
- الإضاءة: محمد زيدان.
- الصورة الرقمية: محمود السعيدي.
- إعداد الملصقة: هشام الشويب.
- توضيب الركح: واصف بن صادق.
- الإعلام: خالد العرفاوي.
- إدارة الإنتاج: سرور الجبالي.



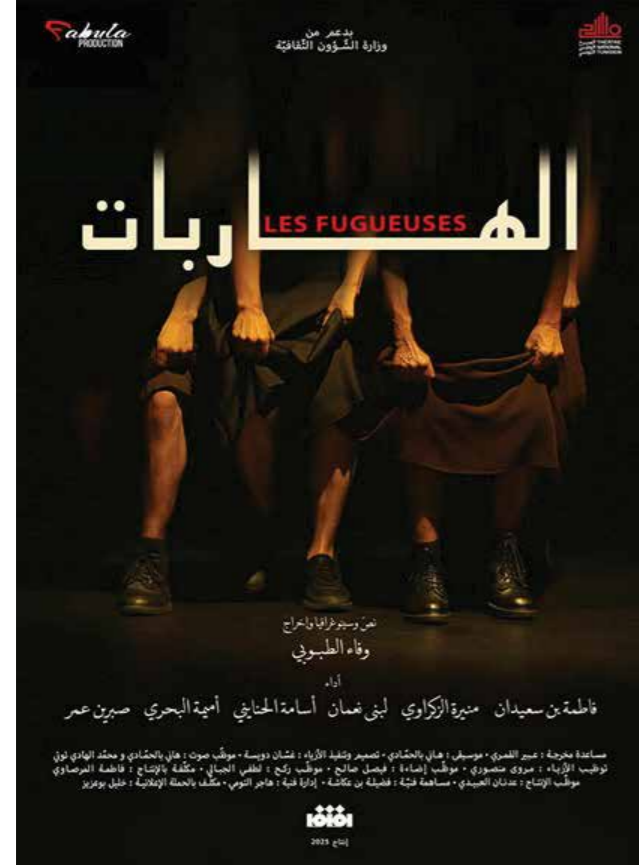
المسطرة والخطيئة وإعادة النظر فيما يظنها حقائق وبيدهيات و يقينيات، ولعل أكثر الأمثلة الدالة على ذلك في العرض صورة الإنسان الرابع ذاته (صانع الذكاء الاصطناعي وضحيته) فعلى خلاف التوقعات، لا يظهر مثل كائن متغطرس أو مستبد، بل مثل ذات خفيفة، ساخرة، قادرة على امتصاص النقد وتحويله إلى مادة للتهكم، ومن ذلك أنه في أحد المشاهد يرد على تهمة «الهيمنة» و«الاستبداد» بروح مرحة، ساخرة قائلاً إن العبوديّة ليست اختراعاً جديداً وإنما هي حالة متجددة بتجدد وسائلها، وإن التكنولوجيا الحديثة لم تقم سوى بإعادة تشكيلها بطرق حديثة لا أكثر ولا أقل، وهو ما يعني أن مقاومة العبوديات عبر التاريخ وخصوصاً العبوديات «المختارة» قدر الإنسان الحر، ومحنته، ومعناه، قديماً وحديثاً.

### الجبالي ممثلاً

دخل توفيق الجبالي الممثل «العائد بعد سنوات إلى الخشبة ممثلاً» مقدمة الركح ثلاث مرات، مرة في صورة حكيم قديم (في تخيل طفولي) حيث يظهر بلحية بيضاء

كان «الجبالي» في مقاربتة الإخراجيّة وفيها كالعادة لفلسفته في تجنب النزعة التشاؤميّة والبكائيّة اليائسة، والميل دائماً إلى إشراك الجمهور (جمهور المواطنين) في القضايا المطروحة، عبر استدراجه لتفكيك العرض وإعادة بنائه المتشظي من خلال التفاعل مع إشارات وعلاماته، لبناء رؤيته الذاتيّة للموضوع المطروح (وهو ما قمنا به في هذه الورقات في محاولة إعادة بناء ما هو متشظ). وهو في بداية العرض كما في نهايته لا يرثي نهاية الإنسان وتحديداً النسخ الثالث القديمة منه، بل يحتفي بها في أجواء احتفاليّة، ويرى بإرادة التفاؤل لديه أن قبول الإنسان نهاية نسخه السابقة وانقراضها واستعداده للتعامل مع نسخته الجديدة هو من علامات القوة، ولكنه لا يقف عند مستوى التبشير والتفاؤل بكل ما يقترحه العلم من اختراعات، ومن أخطرها اليوم الذكاء الاصطناعي، بل ينبه إلى مخاطر الانزياح بها عن أهدافها، وهذا دور وواجب الفنان دائماً في كل زمان ومكان. وكدأبه في معظم أعماله وظف «الجبالي» أكثر أسلحته قوة، وهو «السخرية»، لإرباك المتفرج وإرغامه على الخروج من طمأنينة القصص

بالمعنى السلبي كما سنرى ذلك، بل هي ضفيرة مجدولة من حكايات صغرى، وظيفتها المقاومة والإفلات من بين أنياب واقع شديد الافتراس. تتصارع الرغبات المكبوتة في ذوات الممثلات والممثل، مع الخوف ورهق الانتظار وضياح الأحلام، وتتصادم الخطوات المؤجلة مع دروب لا ترحم. تحيلنا دلالة الهرب في هذا العرض إلى «فعل الصيرورة»، و«خطوط الفرار» كما رسم ملامحها الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز. فالهروب هنا ليس جبناً أو استسلاماً للأمر الواقع، بل هو أداة مقاومة وجودية لرسم حركة الإنسان في العالم من جهة، وللتحرر من هياكل السلطة، والهوية الثابتة، والنسق اللإنساني للحياة من جهة أخرى. فهو يحول الفعل من دلالاته السلبية (الخنوع) إلى دلالة إيجابية (الإبداع والتحول)؛ ويتم ذلك عبر خلق «أراض جديدة» وتدفعات غير خاضعة لمنظومات السيطرة والنفي الاجتماعي.



جميعهم ينتظرون وسيلة نقل تحملهم إلى وجهتهم المقصودة، التي سيكتشف تدريجياً أنها ليست وجهة مكائبة فحسب، بل هي مخارج ودروب محتملة للهروب من حياة لم تعد تُعاش، ومن ظلم وجحود العالم الذي يعيشون تحت سمائه المختنفة بأدخنة القهر والعوز. لا شيء يجمع بين هذه الشخصيات المتفرقة سوى رغبة عارمة في الوصول، وبحث دائم عن خيط أمل لنجاة محتملة، ووقفاً بين جدران كالحة السواد يجسدها ديكور المحطة البسيط، وفراغ موحش لا يكسره إلا صدى أصوات الآلات والمركبات المارة التي لا نراها.

يتحوّل رصيف الانتظار هذا إلى مساحة حميمة لكشف الأسرار والتداعي الحر، الموزّع بين الحوار الجماعي والمونولوجات الفردية. إذ تستقل الحكايات الفردية للشخصيات الست، وتتصافر في بنيتها الحكائية لتكشف عن فوارق كثيرة بين تجارب الحياة، وتكشف في نهاية الأمر عن مصير جماعي واحد تجسده حالة التيه والانتظار المؤجل.

### بوليفونية

ويعالج العرض هذا التداخل بين الحوارات العامة المشتركة والحكايات الفردية المستقلة، بوساطة تقنية «تعددية الأصوات» (البوليفونية)، واللعب على الزمن. بحيث يعرض قصص الشخصيات المختلفة بوساطة أشكال السرد المختلفة، والحوار الدرامي الساخن، وفنون المونودراما. ثم يزاوج بين الصورة المشهدة و«كوريغرافيا» عالية الحرفية في تفعيل طاقة الجسد، ويستفيد في الوقت نفسه من فن «البانتومايم» في مشاهد عديدة تم تجسيدها باستخدام الأداء الصامت والحركة السينمائية البطيئة slow-motion. ويمنح غياب الدلالات الجغرافية/التاريخية للمكان طابعاً رمزياً للعرض، يتحرّك في المسافة بين المجتمع المحدّد أمامنا «الآن وهنا»، ثم يفتح ليشمل العالم برمّته. بمعنى آخر، «الهاربات» ليست مجرد مسرحية عن الهروب

## الهاربات الطريق يصنعه المشي



بمناسبة فوزها بـ «جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي 2025» التي تنظمها الهيئة العربية للمسرح - الشارقة، عُرضت مسرحية «الهاربات»، من تأليف وإخراج التونسية وفاء الطوبوي، في افتتاح الدورة الخامسة والثلاثين من أيام الشارقة المسرحية، في الرابع والعشرين من مارس الماضي، على مسرح قصر الثقافة. وفيما يلي قراءة في مضمون العمل وشكله.

### راشد مصطفى بخيت باحث وناقد مسرحي من السودان

هذه الشخصيات الست إلى أكثر من ذواتها الفردية، وتتمدد دلالاتها لتشمل تمثيل فئات اجتماعية مختلفة يوحدتها القهر والتهميش، وتعيش تحت سماء عالم مجرد من العدالة: أستاذة متعاونة (غير موظفة بشكل رسمي) تبحث عن اعتراف قانوني، خريجة حقوق تعمل كاتبة في مكتب محاماة، عاملة منزلية يخنق عطاءها الإجحاف، سيدة تعمل على إعادة تدوير البلاستيك من مكبات القمامة والطرقات لتأمين لقمة العيش، امرأة مسنة محنّة الظهر، ورجل يحمل بين جنباته خيبات العالم وتكبّله التجارب الفاشلة.

تدور أحداث العرض في «فضاء عمومي» اختير بروية لغزل أولى شبكات المعنى وتوليد الدلالة؛ وهو فضاء محطة مواصلات عادية، تلتقي فيها بمحض المصادفة ست شخصيات (خمس نساء ورجل واحد)، يبدوون في الكشف عن حكاياتهم الصغرى، وعن ذواتهم التي أنهكتها قسوة الحياة اليومية ومشكلات المجتمع الذي يعيشون فيه. وتحيل



الصنع، ومنتن مفتوح للغوص في متعة المشاهدة واقتناص الأفكار المخطوطة بأكثر من لغة في هذا العرض، وعلى قمتها تقف لغة الجسد، شاهدة على براعة التمثيل، ورشاقة الجسد، وأثر الفراشة.

### معالم

يحيل تصميم وتنفيذ الضوء في عرض الهارب إلى معالم الحياة، ومحاولات الهرب نفسها، حيث يرسم معالم الحركة بين يمين الخشبة ويسارها، ويحيط مشاهد الركض المحموم والانتظار المرهق بذراعيه، كما تتوزع خطوط الضوء بين أعلى الخشبة وأسفلها لتُكرس حركات المجاميع المتناسقة، ومشاهد البانتومايم والحركة البطيئة الجماعية داخل المنظور، وجاء هذا الاستخدام للضوء داعماً للحظات البوح الفردي، وتداعي الشخصيات تحت دائرة ضوء مركزة spotlight وإظلام تام لبقية أجزاء الخشبة. وفي المشاهد التي تعطي فيها المخرجة الفرصة للممثل/ة للتعبير الجسدي الفردي أو الجماعي، أو بوساطة ملامح الوجه، كانت تختار مقدمة الخشبة لإظهار قدرات الممثلات الفرديّة العالية، مدعمة هذا الفعل بخطوط عرضيّة للضوء وأخرى طوليّة

### جماليات

تظهر جماليّة عرض «الهاربات» عبر قوّة هذه الأفكار المطروحة في ثنايا الحوار والمونولوجات، كما تظهر في حرفيّة الأداء التعبيري والجسدي للممثلات/ والممثل، والرؤية الإخراجيّة جامعة الخيال، والتمكّن من أدواتها المسرحيّة، وإلى براعة عمل التمثيل في «الميزانسين»، حيث استغنت المخرجة عن الديكورات المزدهمة الشائعة وراهنّت على استخدام الجسد لملء فراغ الخشبة. وراهن العرض على قدرات فذة للممثلات الخمس والممثل السادس، الذين ملأوا هذه المساحة الفارغة عبر تحويل جسد الممثل من الأداة التعبيريّة إلى علامة بصريّة ناطقة، ثم إلى حقل معرفي وجمالي، ضالع في استثارة وتحفيز الفكر والخيال، متجاوزاً المحاكاة التقليديّة ليصبح منتجاً مكثفاً للمعنى. فكل حركة وإيماءة، أو تصاعد وانخفاض للأنفاس المتلاحقة، وأي تعبير للوجه أو حركة لأعضاء الجسد، أو التواء وتمايل واهتزاز؛ هو علامة دالة على صراع داخلي يشتعل كالنار في أغوار دفيئة من الذات، ويضعنا أمام أولى عتبات الدخول عبر بوابة ترويض الخيال للمشاركة في تأويل المعنى. نحن إذن أمام قصديّة مُحكمة

### خطوط متقاطعة

إن حياتنا، وفق هذا المفهوم «الدولوزي»، أشبه بنسيج من خطوط متقاطعة: بعضها صلب يجزئنا ويربطنا بالمؤسسات، ويجسنا في هويات ثابتة، وبعضها مرن يتيح التغيير ويشهد على تصدعاتنا الصغيرة وتحولاتنا الشخصية، وبعضها الآخر يفتح أمامنا أفق الإبداع والانتعاش. ويغدو السؤال المطروح هنا ليس كيف نعيش؟ بل كيف نُحدث في حيواتنا عمليات تصبُّ في صالح الحياة نفسها؟ هكذا تتحول الأخلاق عند دولوز إلى «فن للعيش» يقوم على امتلاك القدرة على توليد قوى جديدة، وتفعيل ما هو مبدع في الإنسان بدلاً مما هو مكرر. إنها أخلاق مرتبطة بلغة جديدة تتجاوز «الأنا» المغلقة، لتجعل التفكير فعلاً من أفعال العالم، لا مجرد تأمل داخلي؛ وهو تماماً ما نشاهده ونسمعه في المشهد الأخير من المسرحيّة، حيث ينفجر الغضب ويتجسد التمرد على الخنوع عبر الضرب بقوة بالأرجل على الأرض، والصراخ المدوي في وجه العالم.

يكشف العرض عبر هذه الاستعارات الذكيّة عن حقيقة كون شخصياته فنّات دالة على مجتمع الهامش الذي يُشكّل قوام عالم اليوم، لذلك تقودنا خطوط الهرب/ الحياة هذه، إلى القيم التي تغيب عن واقع اليوم ولا مناص من استعادتها عبر هذه الشخصيات الرمزيّة/ التعبيريّة، بالتوازي مع القيم التي تحملها. فالعدالة التي تمثلها شخصيّة المحامية المبتدئة، والمعلمة التي لم تنخرط كلياً في منظومة العمل، والمربيّة أو العاملة المنزليّة التي لا تجد التقدير الذي يستحقه عملها، والفقيرة التي تهتم ضمناً بمحاولة إنقاذ الكوكب من خلال انشغالها الدؤوب بإعادة تدوير والبلاستيك، وفئة كبار السن المهملة برغم أهميتها البالغة للحياة، والرجل الذي حطمته ضربات مطرقة الخيبات المتتالية؛ جميع هذه الشخصيات تمثّل الفئات الاجتماعيّة الأكثر ظلماً في عالم اليوم، لكنها في الوقت نفسه تمثّل عصب الفئات الاجتماعيّة المطلوبة لأي نهضة محتملة، ولأي حياة تحفها حدود القيم الإنسانيّة العليا، لا قيم العالم المختل التي هي موضوعة الهرب الرئيسيّة.





وفاء الطوبوبي، مخرجة وممثلة وأستاذة مسرح تونسية؛ قدمت أعمالاً مسرحية حققت أصداء نقدية وإعلامية ملحوظة، من أبرزها مسرحية «الأرامل» (2017) التي توجت عنها بجائزة أفضل إخراج في «أيام قرطاج المسرحية»، إضافة إلى الجائزة البرونزية في «مهرجان المسرح الحر» بالأردن عام 2018. كما أخرجت مسرحية «آخر مرة» (2021) التي توجت بجائزة «التانيت الذهبي» في «أيام قرطاج المسرحية» في العام نفسه، ورشحت المسرحية ذاتها لجميع جوائز «مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي» عام 2022، ونالت جائزتي أحسن ممثل وأحسن ممثلة؛ وعن المسرحية نفسها، نالت الطوبوبي جائزتي أحسن إخراج وأحسن نص، كما نال العمل جائزة أفضل ممثلة في «مهرجان بغداد الدولي للمسرح» في العام ذاته. أما عملها الجديد «الهاربات» (2024/2025)، فقد فاز بجائزة أفضل عرض إضافة إلى جائزة أفضل ممثلة في المهرجان الوطني للمسرح التونسي «مواسم المسرح»، كما توج بـ «التانيت الذهبي» في «أيام قرطاج المسرحية»، وحصد «جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي» للعام نفسه.



وتوسعةً لحدود مفهوم النسوية نفسه ليضم، كما هي الحال اليوم، حركات الحفاظ على البيئة والعدالة الاجتماعية، وتخليص المؤسسة التعليمية من بعدها الاستعماري، والتنشئة الاجتماعية المغايرة، والتحرر من تراتبية الحياة الإنسانية والعمل المضني دون مقابل مجزٍ، والاعتبار المنصف لشريك الوجود مسلوب الإرادة، الذي لم تكتمل الصورة إلا بوجوده ضمن زمرة الهاربات.

وختاماً نستعير عبارة «ميشيل فوكو» الداوية في وصف أعمال صديقه «جيل دولوز» عندما قال: «سيصير هذا القرن دولوزياً»، ونقول: «يجب أن يصير فن المسرح طبوبياً!»

### بطاقة العرض

- «الهاربات» تأليف وسينوغرافيا وإخراج: وفاء الطوبوبي.
- تمثيل: فاطمة بن سعيدان، منيرة الزكراوي، لبنى نعمان، أميمة البحري، صبرين عمر، أسامة الحنايني.
- الموسيقى والمؤثرات الصوتية: هاني بالحمدي ومحمد الهادي. أزياء: غسان دوسة ومرؤى منصور. الإضاءة: فيصل صالح. إنتاج: المسرح الوطني التونسي وشركة الأسطورة للإنتاج.

هذه النماذج الإنسانية؛ أخذنا العرض إلى عمق ست حكايات شائقة منتمية إلى الإنسان، ومنحنا لحظات أسرة للتعرف إلى هويات منتمية لفئات اجتماعية هامشية، تجر معها أثقالها وأحزانها ضمن هذا التجوال، وتستدعي انتصاراتها، ضمن قسوة مجتمع قذف بها جميعها صوب أغوار المجهول. فهي شخصيات تقيم على ضفاف الانتظار والأمل المؤجل، تهرب من اليأس والعدم نحو تخوم الوجود السائل بين أصابع أيديها، تبحث عن طريق الوصول إلى وجهتها المرجوة، لتكتشف بعد محاولات دؤوبة، وتكتشف نحن أيضاً معها، أنه «ليس هناك طريق، فالطريق يصنعه المشي».

ورغم إغواء فكرة أن نسبغ على هذا العرض صفة «العرض النسوي» باعتبار الغلبة البائدة لفريق العمل وبعض الإشارات الدالة هنا وهناك على توجه نسوي تبثه دلالة الاسم وعنوان المسرحية؛ فإن هذا العرض ليس عرضاً نسوياً إلا بالأفق الذي تكون فيه النسوية نفسها معنىً كلياً لعدالة الوجود البشري، ورغبة عارمة في خلاص الإنسان،

مساعدةً للتركيز على ما تنطق به ملامح الوجه والجسد، فيما يشبه لقطة الـ close up السينمائية والـ American shoots. ولقد أدت خطوط الضوء المنحنية بين أعلى يمين الخشبة وأسفل يسارها، دلالات قطع المسافة خروجاً ودخولاً، وتغيّر الأمكنة أثناء لحظات الضياع والبحث، وجاء استخدام الإضاءة معزراً للحكي والفعل، ولعب دوراً حاسماً في تطوّر الحدث الدرامي نفسه.

عبر الإضاءة والديكور البسيط المكوّن من رصيف محطة مطلي بالأحمر والأبيض، وعلامات مرور ثلاث تقسم العرض نفسه إلى ثلاث حكايات فرعية مكتملة، وأزياء بسيطة لم تتغيّر طيلة زمن العرض، وموسيقى ومؤثرات صوتية مقتصدّة الاستخدام وعالية الفعالية، وقدرات تمثيلية فاتنة البراعة والانسجام؛ أخذنا العرض عبر ست لوحات جمالية دقيقة السبك والتنفيذ، خطوة بخطوة، في انتظام وتسلسل منطقي بديع وتلاعب بالزمن والمكان، وعبر فضاء مسرحي عارٍ من الديكور، تأكيداً لحالة الخواء التي تعيشها



لقد نجح هاشم غزال مرة تلو المرة في استحضار مسرح الشعائر والطقوس والممثلين في ألبستهم السوداء المعفرة، نجح أيما نجاح في تصوير الجنون كحلم لا نهائي. جلاد وضحاياه يتقابلون في منفى من الغبار والتراب والدماء المتبسة على الجدران. أليس هذا تطبيقاً مع الموت وثقافته؟ أليست هذه دعوة لاختناق وشيك؟ نريد أيضاً نحن المتفرجين أن نصرخ مع ممثلي غزال أن افتحوا لنا الأبواب وأضيئوا الصالة وكفوا عن نفث الدخان من أجهزة الضباب في الخلفيات. لكن عبثاً، فلقد حضرت الجمجمة هنا إكسسواراً شبه وحيد لدنو المقابر واكتظاظ الجثث، و«تكسرت النصال على النصال». مطالع وأناشيد كلامية رافقتها أصداء قصيدة أدونيس «أيها الميت فوق الخشبة» بأداء فرقة وشم المغربية. المغنّاة التي لطالما وظفها مسرحيون سوريون في عروضهم، لعل أبرزهم هو الفنان عبد المنعم عمايري في عرضه «فوضى» 2006.



تلك العربية التي لا تأتي، أو يخيل إليهم أنها تطل بين فينة وأخرى تجرها خيول بيضاء يتصادى وقع حوافرها في رؤوسهم. لا بديل في «الهشيم» عن تلك النوبات المتتالية من حوارات تؤدّى بصوت عالٍ، بل قل ليست حوارات بل هذر أقرب إلى جمل وعبارات ذهنيّة يتلامح من خلالها نشيج كتيمة لماض دموي تستعيده الشخصيات بنبرة أقرب إلى الهتاف والشكوى وفقدان الرجاء. مهلاً هل يشبه ذلك نمطاً من الأداء أمسى تصوراً مسبقاً عن عروض عربيّة كثيرة يتم تقديمها كصراع بين الإنسان وقوى غيبية؟ هل يستعاد النشيد هنا كعرض مسرحي؟ وهل يمكن المضي في هذا التأطير الأسلوبى لكل ما من شأنه أن يعمي على أسئلة العرض المسرحي ويموه مقولته؟ لماذا لا يحضر الصراع الدرامي؟ هل شطبه كان مفيداً ومنقذاً لأربعة ممثلين يتصايحون طوال الوقت (50 دقيقة) على خشبة عارية إلا من ثلاثة مقاعد أقرب إلى التواييت؟

في كل مرة أحضر هذا النمط من العروض أتساءل عن تلك العتمة الكالحة التي أمسّت «راكواراً» في الإضاءة والأزياء والخلفيات. أتساءل عن هذا المطب الفني للتجربة المسرحية السورية والعربية عموماً. إذن، أين الحياة من كل ما يحدث؟ أين النهار وذهاب الناس وإيابهم بين المدارس والوظائف والحقول؟ هل يمكن اختصار الحياة في هذا الزي الموحد للمسرح والمسرحيين؟ «الهشيم» عنوان العرض والنص معاً، وهي تجربة لا تشكو من جدية صناعتها ودأبهم على تقديم مقترح فني، لكنها في الوقت نفسه أمسّت صوتاً ضمن جوقة الندابين والندابات.

الندب هي الكلمة المناسبة لتوصيف عرض «الهشيم» الذي عمل عليه الفنان هاشم غزال بعد عرضين أيضاً هما «قماط وكفن»، و«طقوس الأبيض». استمرار غزال في هذا النوع من التجارب يقودنا مباشرة إلى غياب المتعة وانعدام اللذة المسرحية، فأجواء الكابوس الحاضرة دائماً يبدو أن من السهولة بمكان تحضير مناخها القاتم المنقبض.

## الهشيم.. ثلاثة رجال وامرأة على مسرح الخلاص



ثلاثة رجال وامرأة يخوضون تجربة روحية خاصة في انتظار عربية تقلهم من قلب الصحراء التي جرفتهم إليها العاصفة. إنه انتظار من رحم انتظارات مسرح العبث. مسرح اللامعقول يحضر في مسرحية «الهشيم» لمؤلفها الفنان العراقي عبد الأمير الشمخي، ومخرجها السوري هاشم غزال.

### سامر محمد إسماعيل كاتب ومخرج وناقد من سوريا

صراع هنا لا وتساعد في الأحداث، بل تركيز على طريقة الإلقاء وتفخيم العبارات والانتقال من الصراخ إلى الشكوى، والزعيق، والأهات المكتومة.

سيكون المتفرج هنا أمام شخصيات من قبيل جلاد هارب من أشباح ضحاياه، وهم هنا المرأة التي فقدت طفلها في الحرب فتشبّثت بجمجمة تعدها ابنها الفقيد، ورجل قام الجلاد بإخصائه وفقد الأمل في الإنجاب، وزوج هارب من بيته. جميعهم هنا لا هم ولا غم لهم إلا انتظار

العرض الذي قدم أخيراً على مسرح الدراما (دار الأوبرا السورية) جاء من ضمن برنامج مهرجان «إشراقات» في دورته الأولى. لعل «الهشيم» تعيد إلى الأذهان بعد تقديمها أكثر من مرة عربياً، ذلك النوع من المسرح الشعري، أو قل «المسرح المسرحي»، في هيبة ممثليه وأزيائهم السوداء الكالحة، نبرتهم، وتوجه الأداء الذي يتخذ صيغة دائرية. لا

- تعاون فني: وفاء غزال.
  - صوت: نور شيخ خميس.
  - إنتاج: مركز فنون الأداء للفنون المسرحية - اللاذقية.
- تم تقديم العرض على مسرح الدراما - (دار الأوبرا السورية) - مهرجان إشراقات.



هاشم غزال، مخرج وممثل مسرحي سوري، عضو نقابة الفنانين. بدأ مسيرته في المسرح الجامعي عام 1984، وأخرج أول عروضه عام 1996، ليصل رصيده إلى أكثر من 70 عملاً مسرحياً. ركز اهتمامه على مسرح الشباب، وأقام ما يزيد على ثلاثين دورة لإعداد الممثل، تخرج فيها فنانون صاروا نجوماً في الدراما التلفزيونية. شارك في معظم المهرجانات السورية والعربية والدولية، وحصد أكثر من 70 جائزة، آخرها جائزة أفضل عرض متكامل في مهرجان محمد الماغوط المسرحي (الدورة الخامسة). من أبرز أعماله المتوجة بجوائز كبرى (إخراجاً وسينوغرافياً): «رياح الحريق» في مهرجان المنستير بتونس وفيلادلفيا بالأردن، «حنين» في الأردن وليبيا، «حضرة» في المغرب، «سكر مر» في العراق، إضافة إلى عرضي «الطوفان» و«حكايا الملوك» في مهرجان الشباب بسوريا. أسس «مركز فنون الأداء» عام 2019، معنياً بتدريب المواهب من الطفولة إلى الشباب، وقدم من خلاله 6 عروض للأطفال و15 عرضاً للكبار، كان آخرها «قمط وكفن»، و«الهشيم».

القديمة من مفردة (دراؤو) أي افعل، فماذا يفعل الشعر على الخشبة سوى تحويلها إلى منبر وإحالة الممثلين إلى خطباء وكهنة ومفوهين؟

لقد اختفى المسرح الشعري الذي روج له وكتبه في القرن العشرين وبدايات القرن الحالي كل من أحمد شوقي، وأنس داود، ووفاء وجدي، وصلاح والي، وخالد محيي الدين البرادعي، وعبدالرحمن خالد، وعصام رجب، وأحمد الحوتي، وأحمد سويلم، ومحمد الفارس، ووليد منير، وعلي عقلة عرسان، ومصطفى عبد الغني، ثم كل من مهدي بندق، وفاروق جويده وغيرهم الكثير ممن كتب المسرح الشعري لا المسرح الدرامي، والمثال هنا مختلف، فالشعرية في النص المسرحي ليس أن نحيل العبارات الشعرية على مسرح التمييز بين شعرية النص والنص الشعري، فالنص المسرحي يمكن - بل يجب - أن يحتوي على شعرية كامنة في حوارات شخصياته (مسرحيات شكسبير وراسين تمثيلاً لا حصراً)، لكن أن يكون النص المسرحي نصاً شعرياً صرفاً، فهذا سيؤدي إلى أن تكون اللغة هي من تتكلم وليس الممثل، مما يخلق مسافة بين المؤدي والشخصية التي يقوم بأدائها من جهة، وبين شخصيات العرض والجمهور من جهة ثانية، الأمر الذي يعيدنا إلى طبيعة فن الشعر الذي يكتفي بذاته وبصوره الخاصة، فيما ينحو النص الدرامي إلى توظيف الأداء والحركة والإيماء لإيصال مقولة العرض وشكله الفني المقترح.

### بطاقة العرض:

- عنوان العرض: الهشيم.
- تأليف: عبد الأمير الشمخي.
- إخراج: هاشم غزال.
- تمثيل: مصطفى جانودي، نبال شريقا، محمد وجيه إبراهيم، عبدالوهاب عيان.
- إضاءة: أحمد بسما.
- إدارة منصة: رغداء جديد.



التشكي والصراخ حكماً على التجربة بالإعدام، فالشعرية وفنون الإلقاء وتضخيم نبرة الصوت والحركة ذهاباً وإياباً تدرج الخشبة يمنة ويسرة، لن تفي بالعرض، ولن تحقق سوى التشويش في غياب الدراما. أجل الدراما الغائبة في معظم ما يقدم اليوم. الفعل كأس وأساس لهذه الدراما، ولا سيما عندما نعلم أن الكلمة (الدراما) مشتقة في اليونانية

هو ليس تقريباً ولا محاولة لتسقط الأخطاء، بل محاولة لفهم هذه الظاهرة، ظاهرة مسرح الكوايس السوري، مسرح الاستغاثات والعيول، مسرح المناحة المفتوحة على أسئلة وجودية تكاد تجارب عديدة توقع باسمها. لا تمايز هنا ولا تباين يذكر. من تجربة إلى تجربة لا يفتح المسرح كوة للضوء ولا نافذة على الصباح. لا يعطي أملاً ولو كان مغشوشاً أو كاذباً، بل يكرس النشيد كنبهة احتجاجية في وجه قوى عاتية ومجهولة. من كثرة استخدام مثل هذه المستويات الرمزية في العروض السورية والعربية أصبحنا أمام ما يشبه أجواء مشرحة مفتوحة. أمام عروض الصراخ هذه لا نجاة للمتفرج من هجران قريب لصالات العرض. ربما يكون هذا الكلام قاسياً، لكن لعله يكون مفيداً في البحث عن خيارات فنية أكثر ملامسة لشرائح متنوعة من الجمهور، فالتردد بالعروض النخبوية لم يعد مجدياً، ولم يعد مفيداً إلى حد كبير المواردية والتورية وتسمية الأشياء بمسمياتها.

هكذا نجد أن عرض «الهشيم» حلقة من سلسلة يجب أن تتوقف عن أداء ثنائيات الجلال والضحية، فلقد أشبع هذا الطرح، إذ إن سؤال الفن ليس ماذا نقول، بل كيف نقول؟ وكيف نقول تعتمد أولاً على تحقيق المتعة، وكيفية تحقيق هذه المتعة دون الانجراف إلى الإسفاف العام والمقولات الجاهزة لأبد من التفكير بالجمهور، كون هذا «الجمهور كائن تاريخي وجغرافي» كما يقول الفرنسي رولان بارت. من هنا ستبدو كل محاولات استدراج العرض المسرحي إلى



لم يكن أمام «أبو البلاوي» سوى إغلاق المقهى نهاية الشهر، لكن الحرب لا تمهله، وها هم الزبائن: أبو الوفا، سمر، ليلي، نادين، حرارة، يدخلون المقهى واحداً تلو الآخر، ليفاجئوه بخبر العدوان الجديد، بحراً وبراً وجوّاً، بأثين الذعر في المكان: «رح يضربونا، رح نموت كلنا»، لكن كل ذلك لم يؤثر في «أبو البلاوي» الذي ظلّ ثابت الجنان إذ شعر بأهميته بوصفه مرجعية اجتماعية، فقدّم لكل منهم فنجان قهوة وهو يدّعي أنه البطل الذي سيحميهم ويحمي المدينة من العدوان، لكن مغالاته لم تمنعه البحث عن حل، والتسليم بالواقع، فلا يستغني عن قهوته التي تجمعهم على الحب والإيمان، ولذلك «قررنا فتحها في الملجأ».

كان الملجأ مساحة الأسرار والمواقف، ومحكّ المواقف الحقيقية البعيدة من المبالغات التي كانت تسود جلسات المقهى أيام السلم والأمان، في مواجهة مكابرة «أبو البلاوي» الذي انضم إليه «جعفر» في عتريات معهودة في مثل هذه الأزمات من الذين لا يابهون للاجتياح، بل لا اجتياح بوجودهم لأنهم يحمون البلاد ورواد المقهى،

على الرغم من طبيته، يبدو «أبو البلاوي» (زياد حبلي) اسماً على مسمّى، فهو يرمي بلاياه على رواد القهوة، والبلايا هنا بالمعنى الشعبي الذي يحمل معنى الحيلة والدهاء لتحصيل الرزق: يبيع زميله «برابلو» عوداً من دون أوتار مُعللاً ذلك بأن الأخير طلب منه عوداً أخرس، ما وضعنا أمام تناقض مفهوم «الأخرس» بين الرجلين؛ فالبايع عدّ العود من دون أوتار أخرس، أما الشاري فوصفه بالأخرس على سبيل المجاز إلى أن ينطق بين يديه بأجمل المعزوفات.

كما لا يتورع صاحب المقهى عن بيع «جعفر» شريط فيديو لأحد الأفلام القديمة، لا مجموعة الأغاني التي طلبها، وهو يبرّر فعلاته دائماً بالضيق المادي بسبب المصاريف الكثيرة: فواتير الكهرباء بين حكومي واشترك المولد، ومثلها الماء، ثم المواد الغذائية التي يحتاجها في ديمومة عمله، ثم هو يتدمر من مصلحته التي لا تدرّ ربحاً كافياً، إذ يجلس العميل 4 ساعات في مكانه ليشرّب فنجان قهوة فقط، ولا يكتفي بذلك، بل يستفيض بقصصه الخارقة و«الأفلام الهندية» عن بطولاته الزائفة.



## قهوتنا بالملجأ دراما المضحك المبكي



بعيداً عن مركزية العاصمة بيروت، وبسعي لافت لتنشيط الحراك الثقافي في مدينة صيدا، استضاف مسرح «ثانوية رفيق الحريري» أخيراً عرضاً مسرحياً جديداً بعنوان «قهوتنا بالملجأ». المسرحية التي تمتد على مدار 85 دقيقة، صاغها كتابة وإخراجاً الفنان زياد حبلي، وجسد شخصياتها رفقة تسعة ممثلين هم: مصطفى السقا، وعمر الأتّب، وعلي عيسى، ورامي الجردي، وفضل بلطجي، ومرام علايلي، ونيفين ظاهر، وديما السقا، وكارين نقوزي؛ ليقدّموا من خلالها مقاربة درامية تجمع بين الواقعية والسخرية السوداء.

### الحسام محيي الدين ناقد مسرحي من لبنان

اجتماعياً. تستمر هذه الحال إلى أن يقع المحظور وتندلع الحرب مجدداً، فيعلن عن حصار شامل برّاً وبحراً وجوّاً، ينتقل معه المقهى إلى ملجأ تحت الأرض هرباً من القذائف والدمار. ومع ما أفرزه ذلك من مواقف امتزجت فيها مشاعر الخوف بالأمل، ومواجهة الموت بالسخرية والعبث، بدت معها الحرب تفصيلاً صغيراً في حياة أولئك الذين اعتادوا الإيمان بالقدر.

يبدأ العرض من مقهى «أبو البلاوي» الصغير، ملتقى أهل الحارة اليومي وهم يتداولون أحاديث البلاد التي لا تنتهي، وتتحوّل دائماً إلى جدال طويل ومعقد، وغالباً ما يكون عميقاً لكونه مجرد ترداد سردي للأزمات والحروب التي مرت عليهم بتبعاتها السيئة، اقتصادياً وسياسياً

الجنون قبل أن يسقط الكل على الأرض زاحفين، منفجرين بضحك جماعي بلا توقف، ثم بعد ذلك يهدؤون فجأة، ثم يقفون ليتبادلوا النظرات مع خطوات بطيئة، ناظرين ببطء وخوف إلى السماء كمن يتوقع سماع صوت القصف، لكن الهدوء يسيطر على المكان: لربما توقف القصف وتوقفت الحرب، أو لربما تعبوا مما هم فيه، وفي كل حال ها هم جميعاً يعانقون بعضهم على وقع أصوات أذان وأجراس كنائس، أملاً بغير جديد.



زياد حبيبي، ممثل وكاتب ومخرج مسرحي لبناني. مواليد مدينة صيدا 1978. بكالوريوس في التمثيل من معهد الفنون الجميلة في بيروت. مثل في العديد من المسرحيات منذ عام 2013 منها: «ميشن إن بوسبيل» 2014، و«مستشفى ورطان» 2015، و«كلتاها إخراج مصطفى خليلي، و«بورديلو مرزوقة» 2016 و«طيور النورس» 2017 و2018، «كلتاها بتوقيع عوض عوض، كما مثل للتلفزيون: «المحرومين»، و«الهيبة» ج 1، و«حبيبي اللدود» (2017)، و«حدوتة حب» (2018)، و«أولاد آدم» (2019)، و«رقصة مطر» (2022)، و«مسلسل الوصية» (2022)، وشارك في برنامج «عاطل عن الحرية» 2024 مع المخرج طوني نعمة. في الإخراج تأتي مسرحية «قهوتنا بالملجأ» كأول تجربة لزياد حبيبي، وكان متوقفاً حفلات إضافية لها بعد شهر رمضان، لكن كلمة الحرب سبقت وتوقف كل شيء.



ونيفين ضاهر (ليلي) يمكن القول إنهما كانتا من كماليات العرض، اقتصر دور كل منهما على الاهتمام بمظهرها في حوارات قصيرة أبدت شخصيات جافة، لم تؤثر في مجرى الأحداث. رامي جردلي (حرارة) كان فعلاً حرارة العرض في دور جميل وجريء، أما فضل بلطجي (جعفر) فأضحك الجمهور بشكل هستيري، إلى طيبة علي عيسى (برونتو) نادل المقهى وصديقه عمر الأتب (برابلو)، أما الطفلة ديما السقا، فأغنت العرض بصوتها الجميل وإحساسها عالي الرهافة، فأبكت وأضحكت.

لا يحدد العرض حرباً معلومة بالاسم والمرحلة، بل يترك للمتفرج أن يعيها وفق تجاربه معها خارج الصالة، وهي في كل حال كغيرها من الحروب التي مرت على لبنان، متشابهة الوقائع والنتائج، ومع ذلك لم يلجأ الإخراج هنا إلى نهايات مفتوحة كيلا يتهم بالقصور الإبداعي، بل حاول المعالجة، فالجميع يتدمر مما يجري، لكن ما الحل؟ ترى «ليلي» أنّ الحل بأن نبدأ بالكلام ورفع الصوت، كيلا نصبح خيراً عاجلاً، بينما يرى «أبو البلاوي» في لحظة صدق مع النفس والآخرين أنّ الوضع سيئ: «شايف الوطن يحترق» العبارة التي أشعلت شرارة المشهد الأخير، ليدخل الجميع في حالة هستيرية: ركض وقفز وصراخ وضحك وتصفيق، حالة من

في مستقبل أكثر إشراقاً، بأثة رسالة وطنية في غاية الأهمية، تنهض بتفاصيل الممارسة الوطنية الصالحة: دفع فواتير المياه والكهرباء، احترام الخصوصيات وعدم التعدي على أملاك الغير ولا الأملاك العامة، النظافة، وكل تصرفات المواطن الصالح، إلى استعادة بطولات المقاومة الوطنية، وذكرى استشهاد الرئيس الحريري الذي هو ابن مدينة صيدا، حيث تعرض المسرحية زعيماً ملهماً لكثيرين من أبناء مدينته، ثم الحديث عن الحرب الأخيرة، شكّلت كلها محطات مشرقة ومساوية معاً، جعلت من العرض كوميدياً اجتماعياً سوداء! هذا السياق المحلي، يوازيه آخر عربي.

إلى ذلك، نلاحظ أنّ عشرة ممثلين شكلوا عدداً كبيراً قياساً إلى المعروض اليوم في لبنان، لكن ذلك كان ملجأً لتوزيع الآراء ورصدها اجتماعياً، وهي وإن تناقض بعضها في أمور محددة، إلا أنها اجتمعت على حقائق لا يمكن للبناني إنكارها، كما خلصت إلى عرض يجسد قوة الأمل، والقدرة على مواجهة الأزمات مهما اشتدت ومهما كانت التضحيات، في مكان صغير ضيق، يبقى مركزاً للأمل والحياة.

أدى الممثلون أدوارهم بعفوية وجدارة: مرام علايلي (سمر) جسدت دور المرأة ذات الشخصية القوية التي لا تسكت عن حقها، متفكّة ومصطفى السقا (أبو الوفا) المواطن الطيب ذا الإرادة القوية الساعي لرزقه وكرامته بمواجهة الحياة وصعوباتها، لكن كارين نقوزي (نادين)



فكانت «سمر» و«أبو الوفا» أكثر جدية في مواجهة الواقع؛ فالحرب تأتي دائماً أول كل صيف، وكل عشر سنوات: 1996 - 2006 - 2026 «يعني مثل الموندريال»، أما «ليلي» فكان ردّها: «ما رح يخلوا حجر على حجر». الجميع منهمك نفسياً في الملجأ: دخان، رطوبة، مياه قليلة، كهرباء مقطوعة، والنقاش متوتر لكنه ممزوج بالقفشات والضحك والعيث، بين خائف من الموت، وآخر مكابر، وثالث ساخر عابث، أما «حرارة» (رامي الجردلي) فلا يزال يعيش حالة هستيريا نتيجة نزول صاروخ حربي قربه سابقاً كاد يقتله، وإلى ذلك كله نسمع صوت انفجار ضخم، يتبعه فوراً مشهد تشييع جنازة وحمل لشهداء جراء غارة على صيدا، يختتمه العرض بالطفلة «ديما» وهي تقول «هذا بابا، هذه ماما» في موقف مؤثر وهي تنشد أغنية «عطونا الطفولة» الشهيرة بصوت جميل جداً.

على الرغم من كوميديته، كثّف الإخراج العرض بالرسائل الرمزية، التي كان لا بد منها تدليلاً على المرجعية الواقعية للعرض، ومنها المونولوج بين «ليلي» و«سمر» الذي دلّل بوجودانية حميمية عن محبة أهل البلد لمدينتهم صيدا، شاطئها وحراراتها العريقة، وناسها وعاداتها الأصيلة، وأكلاتها الشعبية وحلوياتها الشهيرة. تعتمد الشخصيات في العرض إلى إظهار وعيها بالواقع وبالتحديات التي تتحملها بمواجهة الحرب، متسلحة بالأمل

والعلم، مفضلاً الحديث عن «المواجهة بينهما»، وربما حتى «الصراع».

ويسجل ليفي-ليونيد أن أول عدم اتساق في هذه العلاقة، بين العلم والفن عموماً، والعلوم والمسرح خصوصاً، يتجلى في كيف نفسر عناد العلوم في إهداء الجمال والبحث عنه، بينما الفن والمسرح المعاصران، نفسهما، يسعيان إلى الابتعاد عن الجمال؟

إذن، مواقف تتأرجح بين قبول ورفض العلاقة بين العلوم والمسرح، بين ما يمكن أن يربحه كل واحد منهما، من خلال هذه العلاقة، أو أن يخسره. مواقف تعكس الروابط المعقدة والعاطفية والخصبة التي جمعت، وتجمع، العلوم والمسرح منذ نشأتها. مواقف يؤكد بعضها أن المسرح يمكن أن يكون في قلب نقل المعرفة العلمية، لذلك آمن بعض العلماء، الذين يتوقون إلى نقل معارفهم، ويتوقون إلى التحقق من صحتها، بإمكانية استغلال فن المسرح وسيلة مناسبة للتعليم من خلال الترفيه، وسيلة تثير العواطف، وتثير الإعجاب، وتعلم.

وراء هذه المواقف المتباينة أسئلة جوهرية، ربما تحقق الإجابة عنها بعض التقارب في وجهات النظر:

- هل العلوم بعيدة كل البعد عن الفنون الحية؟
- ألا يمكن للجمع بينهما أن يشجع على أسئلة علمية جديدة وعلى خيال خصب، نحتاجهما لمواجهة تحديات المستقبل العلمية والبيئية والتكنولوجية والفنية؟
- كيف يمكن للفن والعلوم أن يكمل بعضهما بعضاً؟
- كيف يمكن أن يكون للمسرح دور في نشر الثقافة العلمية؟

الفرق بين المجالين في الدقة: فالمسرح يعطي وجهة نظر عن الواقع، أكثر دقة من الفيزياء. وإذا كانت الفيزياء تهتم بأجزاء صغيرة من الواقع، فإن المسرح يقدم رؤية تركيبية للعالم، ويقدم تمثيلاً للعالم في ساعة من الزمن فوق خشبة لا تتجاوز مساحتها 25 متراً مربعاً.

وتذهب إليزابيث بوشو Elisabeth Bouchaud إلى أن المشكلة الحقيقية هي هؤلاء الناس الذين ليست لهم أي شرعية علمية ومع ذلك يريدون إنجاز مسرح علمي، غير أن ما ينجزونه هو توظيف للتقنيات وللفنون الرقمية على خشبة المسرح. فليس بتوظيف صور مجسمة أو توظيف الليزر نجز مسرحاً علمياً، لأن المسرح العلمي يتطلب، أساساً، شيئاً مهماً هو: «اقتسام الثقافة العلمية». لا بد للعلم أن يكون جزءاً من الدراماتورجيا، أن يكون هناك حدث يتحرك، وحوارات تطور هذا الحدث، وخلال تطور هذا الحدث نتحدث آنذاك عن العلم.

وحين أخرج جان فرانسوا سيفادييه Jean-François Sivadier سنة 2002 مسرحية «حياة غاليليو» لبرتولد بريشت، تحدث عن علاقة العلوم والمسرح، من خلال تجربته في إخراج مسرحية تتخذ من عالم وحياته وعلمه موضوعاً لها، قائلاً إن جوهر عمله كان قائماً على حدس مفاده: «أنه يمكننا، بشكل منهجي، أن نعوض - في المسرحية - كلمة (علم) بكلمة (مسرح)». إنه التماهي المطلق إذن.

غير أن الفيزيائي جان مارك ليفي-ليونيد Jean-Marc Lévy-Leblond يعلنها صرخة مدوية: «العلم ليس هو الفن»، رافضاً «لم الشمل العظيم» بين المسرح

الفن ينظم الفضاء حوله». إذن هناك اختلاف وجودي بين عالمي العلوم والفنون، ومن بينها المسرح. من بين المواقف المرتبطة بعلاقة العلم والمسرح، موقف العالم والكاتب لويس فيغييه Louis Figuiet الذي يعد أحد أهم ناشري الثقافة العلمية ومبسطها في القرن 19 من خلال كتاباته المتنوعة، حيث يقول: «المسرح قوة، والعلوم قوة أخرى: لنوجد بينهما!».

في حين يهاجم برتولد بريشت الناس الذين لا يفهمون شيئاً في الفنون ولا في العلوم، حيث «يعتقدون أن الأمر يتعلق بشيئين مختلفين جذرياً، يجهلون عنهما كل شيء. يعتقدون أنهم يؤدون خدمة للعلوم عندما يسمحون لها بأن تكون من غير خيال، ويعتقدون أنهم يطورون الفن عندما يمنعون أيّاً كان من أن ينتظر أن ينبع الذكاء من الفن». لذلك يؤكد بريشت أن الكتابة المسرحية التي تتحدث، بطبيعتها، عن مواضيع كبرى، تربطها دائماً علاقات ضيقة بالعلم.

ويرى دانيال رايشفارغ أن «العلم يتناغم مع الجدية، والجدية تتناغم مع البيداغوجيا، لكن فيما يتعلق بالفرجة فهي تتناغم مع التسلية، ومع الترفيه، ومع الإحساس، ومع العاطفة، ومع الضحك والدموع، ومع المتعة والقلق». إذن وضع العلوم في إطار فرجة، معناه أننا أمام علم أدخل عليه «شخص ما» «تعديلات». ويرى الفيزيائي والكاتب المسرحي نوربرت أبودرهام Norbert Abouardham أنه ليس هناك «مسرح علوم»، وإنما هناك مسرح موضوعه العلم، كما أن الفيزياء والمسرح لهما بالضبط الهدف نفسه: إعطاء تمثيل للعالم، ويكمن

## مسرح العلم

مفهوم «إخراج العلوم» لربط المعرفة بالبعد الإنساني. ووظفت الباحثة كير باريل-موازن مصطلح «الفرجة العلمية»، وطرح ميشيل ليتي مفهوم «مناقشة العلوم والمسرح» أداة للوساطة الثقافية. أما عالمة الفيزياء والكاتبة إليزابيث بوشو، فقد تنقلت بين مفاهيم المسرح العلمي والمسرح المستوحى من العلم، دون أن تكون التسمية هاجسها الأساسي. إن الحديث عن علاقة المسرح والعلوم - حتى وإن كانت هذه العلاقة قوية ومتداخلة - لا ينبغي أن ينسبنا إلى «التعليمية» الخالصة قد تسيء إلى المسرح أكثر مما قد تثريه، وأنه لن ينجح توظيف العلوم في المسرح إلا إذا تم دمجها فنياً ودراماتوجياً في الحكاية. إذن لتحقيق التوازن داخل العلاقة بين المسرح والعلوم - بغض النظر عن المصطلحات والمفاهيم - لا بد من اقتسام الثقافة العلمية فنياً وفي إطار «دراماتورجيا» متكاملة، تقدم المعلومة العلمية مسرحياً.

### بين المسرحيين والعلماء

قد نتساءل عن الأسباب الكامنة وراء التباين الشديد في مواقف عدد من المسرحيين والعلماء من توظيف المسرح للعلم أو توظيف العلم للمسرح، وربما وجدنا مدخلاً للجواب عن هذا التساؤل في مقولة الطبيب والمحلل النفسي جاك لاكان الذي يرى أن: «العلم يملأ ثقب الواقع، في حين أن

«بيداغوجي» و«أخلاقي»، فهل نستطيع أن نقول إن مسرح العلوم المعاصر هو أكثر شاعرية وأكثر استدعاءً لمتخيل المعارف؟ ألا يمكن الحديث، عندما يلتقي المسرح بالعلوم، عن جنس هجين يثير أسئلة علمية وفنية جديدة؟

إذا كان المسرح يطمح إلى الخلود من خلال النص المكتوب وإخراجات هذا النص عبر العصور، فكيف يمكنه أن يستلهم العلوم التي لا تطمح إلى هذا الخلود؟ إذ كما يرى ماكس فيبر، فإن كل عمل علمي «منته»، وليس أمامه من خيار إلا إثارة أسئلة جديدة، ويطلب إذن أن يتم تجاوزه وأن يشيخ.

كثيرة هي المصطلحات والتسميات التي أطلقت على المسرح الذي يتخذ من العلوم موضوعاً له، وكل تسمية نابعة من زاوية نظر من أطلقها ومن تخصصه: هل هو ناقد، أم مؤلف مسرحي، أم عالم، أم عالم وكاتب مسرحي في الوقت نفسه، أم مخرج يتعامل مع هذا النوع من المسرح؟ في بدايات القرن العشرين، طرح ألفرد دي فولابيل وشارل هيماردينكر مصطلح «العلم في المسرح»، وانصب تركيزهما على الجانب التقني، وكيفية توظيف المكتشفات ومنها الكهرباء والمؤثرات البصرية في خدمة العرض. ثم ظهر مصطلح «مسرح العلوم» الذي تبناه كل من البيولوجي دانيال رايشفارغ والمخرج ميشيل فالمر، بينما اتجه المؤرخ روبرت ناردون نحو مصطلح «مسرحة العلوم»، وركزت آن روجيه على



يونس لوليدي  
أكاديمي وباحث من المغرب

عندما نتحدث عن «مسرح العلم» (théâtre de science)، عن أي مسرح نتحدث بالضبط؟ هل يتعلق الأمر بمسرحيات كتبها مؤلفون مسرحيون يؤولون فيها نظريات العلماء، ويحاولون سبر أغوار نياتهم وإظهار غرابية شخصياتهم، فتكون مسرحياتهم آنذاك عبارة عن رؤية «مسرحي» إلى العلم من خلال المسرح؟ أم أن الأمر يتعلق بمسرحيات كتبها علماء ينتمون إلى عوالم الفيزياء، والرياضيات، وعلم الأحياء، والفلك، والكيمياء وغيرها، ممن يمتلكون حساً فنياً وقدرة على الكتابة المسرحية، فتكون مسرحياتهم حينئذ رؤية «عالم» إلى المسرح من خلال العلم؟

ثم، هل يقتصر حديثنا هنا على «العلوم الحقة» كالفيزياء والكيمياء والرياضيات وعلم الأحياء، أم أن الدائرة تتسع لتشمل أيضاً «العلوم الإنسانية» من علم نفس، وعلم اجتماع، وأنتروبولوجيا وغيرها؟ إن وضع العلوم على خشبة المسرح مسألة لها تاريخ طويل، لكن إذا كانت هذه العلاقة في البداية ذات طابع

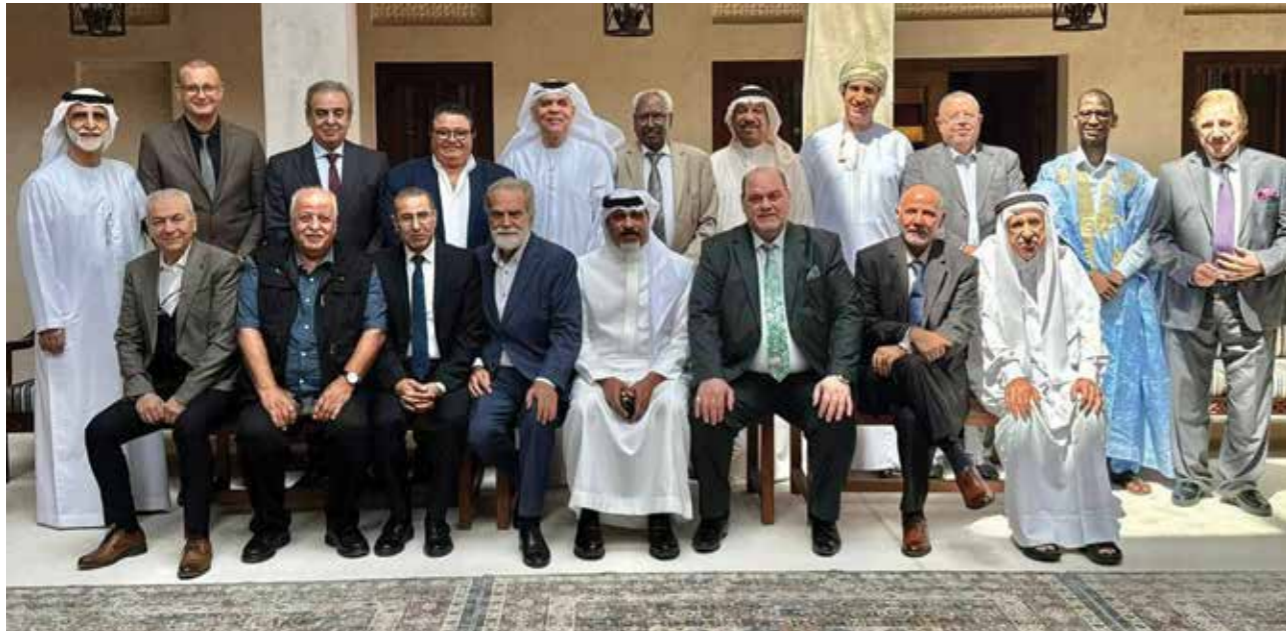
• ولم اعتمدت على البعدين الثقافي والتاريخي في استقراء المسرح العربي؟  
- كان ذلك أمراً ضرورياً وفقاً للمنهج الذي اجترحناه؛ فالمسرح ظاهرة ثقافية تنبت وتترعرع في تربة تشكل بيئتها الحاضنة. ومعنى ذلك أنها ظاهرة متشكلة، في الآن نفسه، من وجودها الذاتي ومن الوعي الذي يحيط بها وترتسم من خلاله في أذهان من يفكرون فيها؛ إذ لا يمكن الفصل بين الظاهرة المسرحية وترتبتها الثقافية التي هي الوعي المحيط بها. لهذا، كان تحليل مصادر هذا الوعي ضرورةً قصوى.

لتأخذ، مثلاً، ما كتبه المستشرقون الذين درسوا تاريخ الأدب العربي؛ فعندما لاحظوا خلو الأدب العربي «القديم والوسيط» من أي شكل درامي، سعوا إلى تفسير ذلك مقترحين نظريات مستمدة، تارة، من الأفكار الرائجة في عصرهم عن «مفهوم العقلية» والخصوصية الثقافية والنظم العقديّة، وتارة أخرى من ثقافتهم الأدبية التي اصطحبوا معهم وهم يدرسون أدباً ينتمي إلى ثقافة مغايرة. فخلصوا إلى نتائج تبدو اليوم «مثيرة للشفقة» إذا ما نظرنا إليها في ضوء الدراسات الأنثروبولوجية المعاصرة.

في هذا الحوار نستعرض معه هذه المحطات وغيرها من القضايا التي تتعلق بالمسرح ممارسة ونقداً، إلى جانب تناولنا لكتابه الأخير «نسيج الأخيلة: المسرح في أعتاب الثقافة العربية».

• أستهل معك هذا الحوار من أحدث إصداراتك: «نسيج الأخيلة، المسرح على أعتاب الثقافة العربية»، الذي تُسأل فيه جذور المسرح العربي عبر التاريخ؛ فما دواعي هذه العودة إلى الوراثة وهذه المكاشفة؟

- لا أعد الأمر عودةً إلى الوراثة، بقدر ما هو عودةً إلى المتون النواة التي تأسس عليها الخطاب المسرحي العربي، قصد إخضاعها لمساءلة نقدية جديدة. وحين نتحدث عن «الخطاب المسرحي»، فنحن نقصد جماع المعرفة والوعي اللذين تشكلا لدينا عن المسرح عموماً، وعن المسرح العربي بوجه خاص. وتنحدر هذه المعرفة من مصادر عدة، نذكر منها: مشاهدات الرحالة العرب في الحواضر الغربية منذ مطلع القرن التاسع عشر، وكتابات المستشرقين حول الأدب العربي، ومجهودات مؤرخي ودارسي المسرح بشقيه العربي والغربي.



مجلس أمناء الهيئة العربية للمسرح

## عز الدين بونيت: المسرح نسيج من الأخيلة العابرة للثقافات

يجمع الدكتور عز الدين بونيت، الباحث المغربي المتخصص في الدراسات المسرحية والثقافية والمستشار في السياسات الثقافية، بين الممارسة المسرحية والنقد، والإلمام بالجوانب القانونية والتنظيمية والمؤسسية الخاصة بـ «أبو الفنون». فقد أسهم، تنظيراً وتنظيماً، في رسم العديد من المحطات المفصلية في تاريخ العلاقة بين المسرح والمؤسسة الرسمية في المغرب؛ بدءاً بـ «المناظرة الوطنية حول المسرح الاحترافي» 1992، والإشراف على إعداد «الخطة الوطنية لتأهيل القطاع المسرحي»، وصولاً إلى «قانون الفنان»، وإحداث «برنامج التوطين المسرحي».

حاورته: سعيدة شريف  
إعلامية وكاتبة من المغرب



ولذلك من الضروري أن نفهم طبيعة العلاقة التي تربط الدولة بالمشرح في كل مجتمع. ويشكل تحليل هذه العلاقة حلقة ضرورية لاستكمال فهم الظاهرة المسرحية المدروسة. كما يشكل النقد المسرحي اليوم بكل وضوح جزءاً لا يتجزأ من الطابع المؤسسي للمشرح الذي تحول في الوقت المعاصر من فضاء سياسي إلى فضاء اقتصادي/ صناعي/ تجاري.

وإذا كان لنا أن نلقي نظرة تقييمية على وضعيّة المسرح اليوم في البلاد العربيّة، فيمكننا القول باختصار: إن هناك تفاوتاً بين الأقطار العربيّة في المكانة التي يحتلها المسرح في كل منها. فهناك بلدان تمكنت من خلق «بيئة متراكبة» صالحة لنمو المسرح والدراما الصناعيّة (المتلفزة والسينمائيّة)، بينما لا تزال بلدان أخرى في بداية الطريق. كما أن الرهانات المجتمعيّة تختلف من بيئة اجتماعيّة إلى أخرى في العالم العربي؛ ففي فترة الستينيات والسبعينيات والثمانينيات في المغرب مثلاً، كان رهان شرائح واسعة من المجتمع على المسرح كبيراً، مما أدى إلى تعزيز حضوره في الفضاء العام، بل وفي مواجهة الدولة ضمن نوع من المفارقة: حيث كانت معاكسة الدولة هي مصدر قوة المسرح. أما في المراحل اللاحقة، فقد صار دعم الدولة - ويا للمفارقة - مصدراً من مصادر ضعف الممارسة المسرحيّة.



عضوية لجنة تحكيم أيام الشارقة المسرحية

من هنا جاء عنوان الكتاب «نسيج الأخيلة» ليؤكد الطابع «التناسجي» للثقافات البشريّة، ومن ورائه تناسج الظواهر المسرحيّة. وتبعاً للهندسة المقررة، فإن الكتاب يعد الجزء الأول من ثلاثيّة تحمل العنوان نفسه؛ وهو عنوان يحيل على المادة الأساسيّة التي يتشكل منها المسرح، إلى جانب فنون وأشكال تعبيرية أخرى، وهي: الخيال. ينطلق الكتاب من فكرة أن المسرح ينتمي إلى فضاء مشترك أوسع هو الخيال، وهذا المشترك يحضر في عدد كبير من «الفنون الفرجيّة» التي تتقاطع مع المسرح في طابعها الأدائي.

لقد بني الخطاب المسرحي العربي، حتى الآن، على فكرة وجود تقابل ضروري بين المسرحين العربي والغربي. وعلى النقيض من ذلك، يقترح الكتاب بوابة أخرى لإعادة تقييم هذه العلاقة، تقوم على مفهوم أننا أمام «نسيج الأخيلة» يغذي بعضه بعضاً؛ مما يقتضي إخضاع هذا النسيج لـ «نقد مزدوج» و«ديناميكي» في الاتجاهين معاً.

لذلك، ركز هذا الجزء الأول من ثلاثيّة «نسيج الأخيلة» على فحص ملابسات دخول هذا الشكل الفني - المسمى بالمشرح - إلى الثقافة العربيّة. وإذا كانت دراسات تاريخ المسرح العربي تبدأ دوماً عند عتبة الرواد المستكشفين الأوائل، فإن «نسيج الأخيلة» انتهى إلى تقرير حقيقة مفادها أن الظاهرة المسرحيّة في المجتمعات البشريّة كافة هي ظاهرة مؤسّساتيّة؛ أي أنها فرع من الامتداد المؤسّساتي للدولة، وترجمة لإرادتها. وما زالت الآثار الباقية من مجد المسرح عبر العصور تشهد على ذلك، ونقصد بها تلك البنايات الأثريّة الضخمة التي لا يمكن إرجاع وجودها إلى محض إرادة شعراء التراجيديا والكوميديا، وإنما إلى إرادة الدولة وقرارها السيادي.

من خلال فاعليّة القراءة (النصوص المكتوبة أو المطبوعة)، وهو فهم «لاتاريخي» على نحو فاضح.

لذا، كان من الضروري العودة إلى أرسطو وأفلاطون لتسليط الضوء على المرتكز الفعلي الوحيد الذي أتاح لهما التفكير في الظاهرة الشعريّة، ونقصد بذلك: طابعها الأدائي. فلم يكن الشعر - مسرحياً كان أم غير مسرحي - منفصلاً عن بُعد الأدائي، إذ كان الأداء هو الوسيلة الوحيدة المتاحة لتداوله وتبادلته في ظل غياب الدواوين المنشورة أو الكتب المعدة للقراءة الفرديّة. إن هذه الحقيقة تغير، على نحو جذري، فهمنا للمقاربة الأرسطيّة، ولا سيما في مظهرها التاريخي الذي ينضد الأنواع الشعريّة ضمن تسلسل تاريخي ضمني.

• إلى جانب تناوله سؤال الأصول، تطرق كتابك إلى إشكاليات المسرح العربي في علاقته بالآخر، والجمهور، والنقد، والبنيات المؤسّساتيّة؛ فكيف تقيم واقع المسرح العربي اليوم على ضوء هذه القضايا؟

- لقد جعلنا تاريخنا المسرحي العربي، لفترة طويلة، مجرد فرع من تاريخ المسرح الغربي؛ وهذا حال بيننا وبين استيعاب «الديناميات» الخاصة لهذا التاريخ، أو اكتشاف الخصائص الدقيقة للتجربة المسرحيّة العربيّة في بداياتها، إذ اعتبرناها مجرد تقليد «ببغاوي» للمسرح الغربي بلا أصالة تذكر. وعندما أصبنا بلوثة البحث عن جذور مسرحيّة عربيّة أصيلة في أواسط ستينيات القرن الماضي، بدأنا نتطرق في الاتجاه المعاكس، ونبعث عبثاً عن شكل مغاير للممارسة المسرحيّة ننفل من خلاله عن التقاليد الدراميّة المكرسة في المسرح الغربي، سعياً وراء أصالة مفتقدة.

المسرح ظاهرة مؤسّساتيّة..  
وما تبقى يبنيه الشعراء



بيد أن المثير للشفقة أكثر هو أن عدداً من المثقفين العرب وجدوا لذة غامرة في تبني تلك التفسيرات، والتنافس في تسويغها، بعيداً عن أي وازع منهجي أو نظري يخضع الظواهر التاريخيّة للتحليل العلمي؛ ذلك التحليل الذي من شأنه أن يكشف لنا نسبيّة الأحكام، وتحولات أشكال التعبير، وتلاقح الظواهر الثقافيّة.

• في كتابك، عدت إلى المسرح الإغريقي لمساءلة أصول المسرح العربي، كما نبشت في التراث العربي وعلاقته بـ «الفرجة»؛ فما هي أبرز الخلاصات التي توصلت إليها، ولا سيما بخصوص سؤال أصالة المسرح العربي؟

- إن من بين المصادر التي تشكل خطابنا المسرحي العربي أيضاً، ما استوعبناه عن تواريخ المسارح الغربيّة وعلاقتها بالإرث الأدبي والفلسفي اليوناني، ولا سيما الدور المركزي الذي أنيط بكتاب «فن الشعر» لأرسطو في تشكيل الوعي بالظاهرة المسرحيّة، وبالتراجيديا اليونانيّة على وجه الخصوص.

لقد اقترح أرسطو ما يمكن اعتباره «نظريّة تاريخيّة مبكرة» لتفسير نشأة الأشكال الدراميّة وتفرعها عن باقي مكونات الظاهرة الشعريّة. إلا أن هذه الظاهرة الشعريّة فهمت لدى مؤرخي المسرح الغربيين المحدثين ضمن نطاق النصوص ذات الوجود المستقل؛ أي تلك التي تتحقق



وطيلة الفترة التي كنت فيها عضواً بمجلس الكلية تمكنت من التعرف إلى أوجه صرف الحسابات الإدارية المخصصة لتدبير هذه المؤسسة؛ ولاحظت أنه لم تكن توجد بنود مخصصة للعمل الثقافي بوجه عام وللعمل الفني والمسرحي على وجه التحديد. والأمر نفسه يصدق على الحسابات الإدارية للجامعات. هذا يعني أن جهود تنظيم التظاهرات المسرحية التي تتطلب تكاليف مائية كبيرة تقع فقط على عاتق أولئك الأساتذة الذين أخذوا أنفسهم بضرورة تنظيم هذه التظاهرات. ولذلك نلاحظ اليوم أن عدداً من المهرجانات المسرحية الجامعية فقد بالفعل تلك الحرارة التي كانت تتميز بها في دوراتها الأولى، وهناك مهرجانات لم تتمكن من الاستمرار بعد دورتين أو أكثر، للأسباب نفسها. لأننا نصادف عمداً ورؤساء جامعات يعلنون نياتهم بخصوص توفير البيئة الملائمة للعمل الفني والثقافي داخل مؤسساتهم، لكن هذه النيات لا تترجم عملياً وتسميتها في ميزانيات هذه المؤسسات.

ولعلي أستطيع الزعم بأنني أمتلك قدرة خاصة على فهم انفعالات الممارسين المسرحيين وإدراك عمقها وهم بصدد تقديم عرضهم الأول؛ وهي انفعالات أضعها دائماً في الحسبان خلال تفاعلي النقدي مع الأعمال التي أشاهدها، محتفظاً دوماً بعين الدهشة الأولى.

• كانت لك تجربة مهمة في مهرجان أكادير الدولي للمسرح الجامعي بصفقتك أحد مؤسسيه، ودور فاعل في النهوض بالممارسة المسرحية والنقدية بالمغرب، فكيف تستعيد تلك التجربة اليوم؟ ولم برأيك خفت بريق مجموعة من المهرجانات المسرحية الجامعية الدولية بالمغرب وغاب البعض الآخر منها؟

- كل مهرجانات المسرح الجامعي بالمغرب كانت عبارة عن مبادرات لأشخاص حملوا على عاتقهم جهد إحداث هذه التظاهرات المكلفة التي لا تتسع إمكانيات المؤسسات الجامعية لتحمل تكاليفها. وكانت بمثابة عمل للمجتمع المدني داخل الجامعة. ومعظم من حملوا عبء تنظيم هذه التظاهرات كانوا من أبناء حركة مسرح الهواة التي حصل لها أن بدأت في الخفوت في الفترة نفسها التي شهدت انطلاق مهرجانات المسرح الجامعي، كما لو أن مسرح الهواة رحل نحو الجامعة. والواقع أن هناك عدة خصائص مشتركة بين مسرح الهواة والمسرح الجامعي، من حيث طبيعة الممارسة بوصفها ممارسة هاوية لا تستهدف الربح بقدر ما تستهدف الإشباع الفكري والجمالي والذاتي للممارس؛ وبصفتها ممارسة لا تسعى إلى التطابق مع النماذج السائدة في السوق المسرحية بقدر ما تركز إلى التجريب والبحث عن أشكال جديدة وعدم الخضوع للمواضع المألوفة.

**أثق في يقظة المخرجين الشباب.. وما زلت أنظر للمسرح بعين الدهشة الأولى**

المسرح العربي، من خلال برامج الهيئة، بالاطلاع بعمق على تباين الأوضاع المسرحية العربية. وبالمثل، أتاحت الكتب والدراسات التي تنشرها الهيئة حول تاريخ الممارسة في كل بلد على حدة، الفرصة لإدراك حقيقة أننا أمام «تواريخ ومسارات متباينة»، أكثر مما نحن أمام مسار خطي واحد لتاريخ مسرحي عربي موحد.

• وبالعودة إلى مسارك العلمي وبداياتك، نرغب في معرفة الأسباب التي دفعتك إلى الاهتمام بالمسرح؟ وماذا يشكل لك؟

- بدأت علاقتي بالمسرح من بوابة الممارسة في إطار «مسرح الهواة»؛ ممثلاً، ثم مؤلفاً ومخرجاً، وصولاً إلى رئاسة فرقة مسرحية. امتدت هذه المرحلة ما بين عامي 1977 و1984، وهي السنة التي اتخذت فيها قرارتي بالتخصص الدراسي الأكاديمي في المجال المسرحي؛ حيث أنجزت أبحاثي كافة في الدراسات العليا في هذا الحقل، بدءاً من بحث الإجازة ووصولاً إلى دكتوراه الدولة. وبالتوازي مع ذلك، قررتُ خوض رحلة شاقة من التكوين الذاتي، عبر المشاركة في الورشات التكوينية التي كانت تُنظم داخل المغرب وخارجه على هامش التظاهرات المسرحية التي كنتُ أشارك فيها.

لقد ربطتني بالمسرح — منذ اللحظة الأولى التي اكتشفتُ فيها عوالمه الخفية حين طرقتُ باب نادي «جمعية الجيل الصاعد» بمدينة مراكش — علاقة سحرية لا انفصام لها. وإلى هذه اللحظة، لا تزال تباغتني ذكريات الدهشة الأولى كلما استنشقتُ رائحة النجارة ممزوجة بروائح الصباغة واللصاق؛ تلك الروائح التي كانت تغمر نادي الجيل الصاعد، الذي كان بمثابة ورشة مفتوحة يختلط فيها بناء الديكور بالتدريب الأدائية وتصميمات الإضاءة.

• بحكم عضويتك في مجلس أمناء الهيئة العربية للمسرح، كيف تنظر إلى تأثيرها في خلق أفق عربي جامع حول أبي الفنون؟

- في تقديري الشخصي، تعد الهيئة العربية للمسرح — أولاً وقبل كل شيء — مؤسسة رعاية أنشئت بمبادرة كريمة وسخية من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، أكثر مما هي آلية «بين-دولية» لتنفيذ سياسات مسرحية. ولذلك، قد يكون من غير الملائم أن ننتظر منها أكثر مما هو منوط بها؛ والمتمثل في دعم المبادرات والحياة المسرحية في البلدان العربية الأكثر حاجة إلى هذا الدعم.

بيد أن إحداث عدد من الجوائز والمسابقات التي ترعاها الهيئة، وعلى رأسها «جائزة الشيخ الدكتور سلطان القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي» — التي يتوج بها مهرجان المسرح العربي الذي تنظمه الهيئة — قد أسهم في تسريع وتيرة مد الجسور بين الممارسين والباحثين ومراكز التكوين المسرحي في الأقطار العربية كافة.

لقد أصبح بُعد «التنوع» في التجارب والإبداعات والسياقات أكثر بروزاً في تشخيص الحالة المسرحية العربية، بدلاً من منظور «الوحدة والنمطية» الذي كان يتوهم المسرحيون سابقاً أنه الغالب. كما سمح «تشبيك»





عدتها أساسية من أجل وضع مخطط فعلي للنهوض بالمسرح الغربي. وتتجلى هذه العناصر في سبع ركائز يعضد بعضها بعضاً: 1- الجانب المؤسسي؛ 2- البنيات التحتية؛ 3- التشريع والتنظيم؛ 4- التكوين العام والمهني؛ 5- المواكبة الإدارية والمحاسبية؛ 6- هياكل الإنتاج والتسويق؛ 7- الجانب الاجتماعي للمهنيين. ونحن نرى أن ثلاثاً على الأقل من هذه الركائز قد فُتت، وإن بشكل مثير للجدل في معظم الأحيان. وهذه الركائز هي الركيزة الأولى والركيزة الثالثة، والركيزة السابعة. ففيما يخص الركيزة الأولى، يمكن القول إن تبني برنامج التوطين المسرحي كان جزءاً من محاولة التجاوب مع النقائص التي توقفت عندها الخطة في تشخيص الوضع المسرحي المغربي، وفي مقدمتها غياب الطابع المؤسسي لتدبير معظم البنيات الثقافية القائمة، مما يجعلها دائمة التعطل. وكان من المفترض أن يحل برنامج التوطين هذه المعضلة ولو مؤقتاً. وفيما يخص الركيزة الثالثة فيمكن اعتبار صدور قانون الفنان والمهني الفنية سنة 2016 بمثابة إطار تشريعي واعد نصّ على عدد من المقترضات التي تمس هيكلة السوق المسرحية وتنظيم المهني. لكن النصوص التنظيمية التي ستفعل هذه

عرف حينئذ بالسكتة القلبية المسرحية. وبعد ما يقرب من ثلاثين سنة على انطلاق هذا البرنامج، أظن أن الوقت قد حان للقيام بعملية تقويم منهجية لهذه السياسة للوقوف على نقاط قوتها ونقاط ضعفها والعمل على تطويرها بما يستجيب للجوانب التي ظلت ناقصة فيها. وعلى العموم، أرى أن برنامج الدعم بصيغته الحالية لا يمكن أن نعلق عليه آمالاً تتجاوز أهدافه التأسيسية (إنعاش الحالة المسرحية التي كانت مصابة بالوهن). وبالرغم من تعزيزه سنة 2013 ببرنامج التوطين، فإن هذا الأخير تعرض مع مرور السنوات إلى إفراغه من محتواه، مما حال دون تمكنه من تحقيق ولو جزء يسير من أهدافه التي علقت عليه: توطين الممارسة المسرحية فضائياً، وتمكينها من ربط علاقة مستدامة مع جمهورها، وتكريس مفهوم «البريتوار» المسرحي وما يترتب عليه من تفعيل الذاكرة المسرحية، وترسيخ الأساليب الإبداعية، وتكوين أجيال من الممارسين المسرحيين لتطعيم الساحة.

• ما مصير الخطة الوطنية للنهوض بالقطاع المسرحي التي عملت إلى جانب النقابة الوطنية لمحترفي المسرح على بلورتها وكنّت منسقة وطنياً؟  
- كما أشرت إلى ذلك أعلاه، شكلت الخطة ملفاً مطلبياً متكامل الأركان تقدمت به النقابة الوطنية لمحترفي المسرح حينذاك (2012) إلى وزير الثقافة. تقترح الخطة برنامج عمل مندمجاً وشمولياً للنهوض بالقطاع المسرحي وفق سياسة متماسكة. وبعد تحليل شامل لـ «ميكانيزمات» الحركة المسرحية المغربية قدمت الخطة العناصر التي

” لسنا أمام تاريخ مسرحي عربي واحد.. بل مسارات متباينة “

المسرح العربي. ولعل هذا ما جعلني أعود إلى هذه الأسس بعد أزيد من أربعين سنة في كتاب «نسيج الأخيلة». ولعل هذا هو ما أتاح لي أن أستوعب الطابع المؤسسي للمسرح وحاجته إلى الدولة، وجعلني أصدر كتاباً بعنوان: «المسرح والدولة». وهذا هو الذي قادني أيضاً إلى الإسهام، تنظيراً وتنظيماً، في المحطات المفصلية من تاريخ العلاقة بين المسرح والدولة في المغرب (المناظرة الوطنية حول المسرح الاحترافي، والندوة الوطنية حول مسرح الهوية، والانتماء إلى النقابة المغربية لمهنيي الفنون الدرامية، والإشراف على إعداد الخطة الوطنية لتأهيل القطاع المسرحي، وتقديمها بشكل ملف مطلبية للدولة، والمشاركة في كل النقاشات التي أدت إلى صدور قانون الفنان في نسخته 2003 و2016، وتنسيق المشاورات التي أدت إلى إحداث برنامج التوطين المسرحي سنة 2013)، أما عن برنامج الدعم المسرحي الذي انطلق سنة 1998، فقد كانت مهمته الأساسية هي القيام بنوع من الإنعاش للحالة المسرحية الوطنية، وإخراج المسرح المغربي مما





عز الدين بونيت، أكاديمي مغربي وأستاذ التعليم العالي بجامعة ابن زهر بمدينة أكادير، حاصل على الدكتوراه في الآداب تخصص المسرح والأنثروبولوجيا الثقافية، ودبلوم تدريبي في إدارة الممثل، ودبلوم تدريبي في الإخراج المسرحي، وهو خبير ومستشار في السياسات الثقافية. من إصداراته: «الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات»، عن منشورات جامعة ابن زهر عام 1992، و«مقدمات في الأدب والنقد» عن منشورات حلول تربوية عام 1998، و«المسرح والدولة» منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة عام 2010، و«مداخل إلى الأدب وخطاباته، بحث في المفاهيم المؤسسة» عن دار سوس للنشر والتوزيع عام 2015، ثم كتاب «نسيج الأخيبة، المسرح على أعتاب الثقافة العربية» الصادر عام 2025 ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن زهر بأكادير. وإلى جانب هذه الكتب، له دراسات منشورة في عشرة كتب جماعية صادرة ضمن منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة وجامعة عبد الملك السعدي بتطوان. عين في مارس 2023 عضواً بـ «مجلس أمناء الهيئة العربية للمسرح»، وفي نوفمبر 2025 انتُخب رئيساً لـ «مركز سوس ماسة للتنمية الثقافية». وقد شارك في لجان تحكيم العديد من المهرجانات المسرحية العربية والوطنية، وأطر الكثير من الندوات والمؤتمرات الفكرية داخل المغرب وخارجه، كما أسهم في تكوين وتوجيه العديد من الطلبة والفرق المسرحية المغربية. وإلى جانب اهتمامه الأكاديمي والنقدي، له إسهامات وازنة في الشق المؤسساتي والقانوني للممارسة المسرحية بالمغرب.

## الهيئة العربية للمسرح وسعت آفاق التثاقف بين المشرق والمغرب وكشفت ثراء المنجز وتنوعه الجمالي والدلالي

بالأسئلة. وهناك تجارب لا تقل مغامرة وتجريباً عن الأولى، ولا تقل عنها انشغالاً بتمحيص الشكل المسرحي، لكنها تتسم، بخلاف الأولى بطابعها العابر للهيكل والمؤسسات كما هي الحال مع تجربة أمين ناسور والفريق المرافق له، وتجربة محمود الشاهدي، وتجربة بوسرحان الزيتوني المنحدر من مسرح الهواة. هنا يتحول المخرج من صاحب مشروع مسرحي متواصل إلى صاحب رؤية إخراجية تُفعل تبعاً لظروف الإنتاج السنوية. لا ينفي هذا عن هؤلاء المخرجين وجود بصمات جمالية مطردة (كما عند ناسور) ووجود رؤية فكرية وجمالية متنفذة كما عند الشاهدي والزيتوني.

بوجه عام، أجدني مطمئناً جداً إلى يقظة أرواح مخرجينا الذين ظلوا حريصين على إبقاء شعلة الإبداع متقدة ومتجددة، ولم يختزلوا ذاتهم في نماذج مكررة أو في قوالب المسرح الاعتيادية.

### • وفي النهاية ما هي القضايا التي تشغل عليها اليوم؟

- فيما يخص المسرح، هي القضايا ذاتها التي ظلت تشغلني خلال الأربعين سنة الماضية. وأنا أستكمل تحرير الجزأين الثاني والثالث من «نسيج الأخيبة». سوى أنني اليوم عندما أسأل نفسي أو يسألني محاور ما: كيف تعرف نفسك؟ أجيب: إنني أعد نفسي محللاً للظواهر الثقافية، وفي مقدمتها الظاهرة المسرحية. أما فيما يخص الثقافة بوجه عام، فأنا الآن منشغل بتحليل وتقييم السياسات الثقافية وتقديم المشورة في هذا المجال، ولي كتاب قيد التحرير في موضوع السياسات الثقافية ومستقبل الثقافة في المغرب.

أمر إيجابي لأنه لم يكن يطرح في التجارب السابقة. غير أن «المقاربة التقنوية» التي اعتمدت في محاولة إيجاد الجواب الملائم لهذا الهاجس قلصت إلى حد بعيد من فرص إيجاد أجوبة فعالة.

• يشهد المغرب اليوم بروز أعمال مسرحية لمخرجين شباب تدرج في سياق «التجريب»، وقد حققت نجاحات لافتة في الداخل والخارج. ومع ذلك، لا يزال هذا التوجه التجريبي يثير انقساماً في الرؤية النقدية؛ فبينما يرى فيه البعض تجديداً وتطويراً للممارسة المسرحية المغربية، أو نمطاً يمكن تسميته بـ «المسرح البصري»، يرى فيه آخرون إغراقاً في المؤثرات البصرية والتقنيات الرقمية (الفيديو والسينوغرافيا التفاعلية)، مما يجعله أقرب إلى «الإنجاز الرقمي» منه إلى الفعل المسرحي الحي. فما هو تقييمك لهذه التجارب الجديدة؟ وهل تتقاسم مع هؤلاء النقاد تلك المواقف والتخوفات؟

- من الصعب النطق بحكم عام على التجارب المسرحية المغربية البارزة التي أضحت تنافس كبريات التجارب في العالم العربي وفي العالم، في عجالة حوار مسرحي. لكن دعيني أقول في المجلد: هناك تجارب مسرحية استطاعت أن تجعل لها بصمتها الواضحة في المشهد المسرحي، وهي تقدم نفسها بصفاتها تجارب مستمرة في الأسلوب وفي الهيكل وفي الأسئلة المضمونية والشكلية. مثل تجارب عبد المجيد الهواس مع مسرح أفروديت، أو أسماء هوري مع مسرح أنفاس، أو حسن هموش مع مسرح تانسيفت، أو محمد الحر مع مسرح أكون، أو بوسلهام الضعيف مع مسرح الشامات... وغيرهم ممن لم يحضر على بالي الآن. فهذه تجارب متنوعة في أولوياتها الفنية والجمالية وأسئلتها الفكرية، لكنها تشترك في طابع الاستمرارية المؤسساتية وفي إصرارها على استنطاق تخوم الممارسة المسرحية في حدودها القصوى، وتقتصر علينا في كل مرة أعمالاً مترعة

المقتضيات لا تزال في خانة التجميد (فيما يخص المتعلقة بالجانب الاجتماعي للفنانين). أما الركيزة السابعة فنحن نرى أن تفعيل التغطية الصحية والتغطية الاجتماعية آثار جدلاً واسعاً وكشف عن تخطيط كبير في التعامل مع القطاع الفني وفق ما يفرضه قانون الفنان والمهنة الفنية، عند تنزيل قانون التأمين الإجباري عند المرض.

• يتوفر المغرب اليوم على بنيات مسرحية كبرى، من قبيل المسرحين الكبيرين في الرباط والدار البيضاء؛ ومع ذلك، لا تزال الممارسة المسرحية تواجه تحديات جسيمة. فكيف يمكننا اليوم إعادة الاعتبار للفن المسرحي، وإخراجه من إطار «للتسلية العابرة» إلى فضاء «للتثاقف والتنمية»، وخلق حركة حقيقية وفعالة له؟

- البنيات الثقافية الكبيرة التي شيدت أخيراً، يبدو أن من قاموا بتشييدها لم يكونوا على استعداد لاعتبارها فضاءات مسرحية بالدرجة الأولى. وفي الدار البيضاء وأكادير على الخصوص، اللتين أتابع حالتهما عن قرب، أعرف أن الهاجس الحالي لصاحبي المشروعين (الجماعتين الترابيتين وشركائهما) هو التوصل إلى نموذج تدبيري لا يجعل من هاتين البنيتين عبئاً على كاهل المدينتين أو فضاءين هامدين كما هو شأن الفضاءات الأخرى. وأعتبر على الأقل أن الانشغال بهاجس التدبير هو في حد ذاته





وصلت مطار دبي بعد منتصف الليل، وما إن وطئت قدماي أرضيته، حتى وجدت مضيئة تحمل لافتة كتب عليها اسمي بأحرف لاتينية. استقبلتني بابتسامة عريضة، مرحبة بقدمي. مشيت خلفها، فسهلت علي كل الإجراءات الإدارية، إلى أن تسلمت حقائبي، فسلمتني إلى أحد السائقين الذي كان أكثر لطفاً، وكرماً، حريصاً على أن يدلني على مختلف معالم الإمارة، ويتبادل معي أطراف الحديث في مواضيع شتى، وكأن الضيافة هنا ليست عادة، بل هويّة.

وما هي إلا بضع دقائق حتى دخلنا الفندق للإقامة والاستراحة من الرحلة الطويلة. تفتتح الأبواب الزجاجيّة



انطلقت من مطار «الرشيدية» مع أول خيط للفجر، والمدينة لا تزال تتأهب بين نخيلها الشامخ، وصمتها الواحي شبه الصحراوي، قاصداً مطار دبي، مروراً بالدار البيضاء. وهي رحلة لا تحملني فقط عبر المسافات، بل عبر طبقات من الحلم والمعرفة. بدا لي الطريق نحو الشارقة كأنه ممر طويل بين عالمين: عالم الطفولة الأولى حيث بدأت علاقتي بالمسرح فوق منصات بسيطة، وعالم آخر ينتظرنني خلف البحر.

صادفت قبل الإركاب بمطار الدار البيضاء زحمة كبيرة من المسافرين بسحنات أفريقيّة، وأوروبيّة، وآسيويّة. كانت الوجوه متعددة اللغات والثقافات، كأن المسرح قد سبقني إلى هناك. صعدت الطائفة، وما إن أقلعت حتى رأيت المغرب يتقلص تحت جناحيها، حد أنه صار لوحة مصغرة من ألوان الطين والزرقة. مرّ في خلدي أن المسرح يشبه الطيران، كلاهما خروج مؤقت من الجاذبيّة.

تشعرك الشارقة في نقائها وطابعها المعماري الذي يمزج بين الأصالة والمعاصرة بنوع من الانتماء الوجداني

## الشارقة.. بيت المسرحيين العرب

بعدها كانت وجهتي لسنوات طويلة هي باريس، وبروكسل، وأفينيون... إبان اعتكافي على إعداد أطروحة الدكتوراه في المسرح، وليت الوجهة فجأة، ومن دون سابق إنذار، قبل المشرق؛ بدعوة كريمة من دائرة الثقافة بالشارقة، للمشاركة في ندوة: «المسرح والتسامح» يومي 26 و 27 يناير 2014.

### سعيد كريمي

#### أستاذ جامعي وباحث مسرحي من المغرب

كانت معرفتي بالثقافة الخليجية محدودة، فكانت هذه فرصة لزيارة دولة الإمارات العربية المتحدة، وإمارة الشارقة التي تحولت في الألفية الثالثة إلى بيت للمسرحيين العرب، والاطلاع عن قرب على التحولات الكبرى التي يعرفها «فن المفارقات» في هذا البلد الذي عرف نهضة حضارية غير مسبوقة، منافساً الدول العظمى في التعمير والبنى التحتية الحداثيّة، من موانئ، ومطارات، وطرق سيارة...

اشتغلت على إعداد مداخلة التي اجترحت لها عنواناً: «التسامح والحداثة المعطوبة: حاشية على مسرحية تمارين في التسامح لعبد اللطيف اللعبي». ولبثت على تواصل دائم ومستمر مع منسق الملتقى الذي دلل لي كل الصعاب، وسهل عليّ كل الإجراءات القبليّة للسفر.



فصنعنا تاريخاً مسرحياً جميلاً في مختلف الأقطار، مؤرخين لذاكرة جماعية مشتركة بدأت من الشارقة وامتدت عبر أرجاء المعمورة. وسأظل مديناً لأصدقائي في دائرة الثقافة الذين كانوا فآل خير عليّ، وجمعوني بأشقاء لم تدهم أمني. أجمعنا على أن المسرح بهذه الحاضرة مشروع حياة.

تشعرك الشارقة في نقائها وطابعها المعماري الذي يمزج بين الأصالة والمعاصرة، ولمستها الإسلامية الواضحة للعيان من خلال مساجدها، بنوع من الانتماء الهوياتي الضاربة جذوره في أعماق التاريخ. وعلى مقربة من الفندق، يترسخ هذا البعد العربي الاسلامي في أحد الأسواق العتيقة والأنيقة، من خلال العطور الشرقية التي تختلط برائحة القهوة العربية، ومتاجر الذهب والمجوهرات. تعرفت أيضاً إلى لباس وعادات وتقاليد الخليجيين في «الدشداشات»، و«الفترات»، وفي الاحتفاء بالقهوة والتمر، وطريقة التحية التي تحمل احتراماً عميقاً للضيف.

ومن نافذة القول إن الندوة عرفت أيضاً نجاحاً تنظيمياً باهراً، ونوعاً من الاحترافية العالية، والدقة المتناهية، في تنزيل مختلف تفاصيلها، من توزيع الجلسات، وضبط الأوقات، إلى تهيئة الفضاءات، وتوفير كل ما يسند الباحث للتركيز والعطاء. ولا يمكن أن يكون وراء هذا الإبتقان سوى فريق عمل منسجم ومتناغم، راكم تجارب كبيرة في التنظيم، واكتسب دربة، ومهارات، وكفاءات استثنائية.

ولعل ما ميز هذه الندوة أيضاً، وجعلها تُنقش في الذاكرة نقشاً لا يُمحى، هو ذلك الكرم الأصيل، وحسن الاستقبال الذي أحاط بنا منذ اللحظة الأولى. فقد لمسنا في كل مفصل من مفصلات هذه الأيام روحاً من الترحيب الصادق، والحفاوة الحقيقية، التي لا تصطنع، ولا تفتعل، بل تنبع من معدن إنساني أصيل.

شكل هذا العرس المسرحي الأكاديمي أيضاً فرصة سانحة للتعرف إلى عدد كبير من الأصدقاء المسرحيين العرب الذين توصلت علاقتي بهم منذ تلك اللحظة،



من مسرحية «تخريف ثنائي» التي قدمت في الملتقى

بذلت اللجنة العلمية المشرفة على الندوة جهداً كبيراً في انتقاء الأوراق البحثية، وتنسيق المحاور، مبرهنة على رؤية نقدية ثقافية، وانسجام منهجي واضح. وشكل الحدث فضاء رحباً للتلاقح الفكري بين الباحثين والمهتمين بالشأن المسرحي، مما أفضى إلى نقاشات عميقة أثرت الموضوع، فاتحة آفاقاً جديدة أمام الدراسات المسرحية. وهو ما تمخضت عنه خلاصات وتوصيات قيمة بتطوير هذه الندوة التي باتت تقليداً سنوياً يتعاقب عليه الباحثون المسرحيون العرب.

بصمت مهيب، فتستقبلك ردهة فسيحة تلمع أرضيتها كمرآة تعكس الثريات المتبدلية مثل نجوم ثابتة في سماء داخلية. الهواء معطر بعبير خفيف من الزهور الشرقية، بينما تنساب الموسيقى بخجل كأنها تحرص ألا تززع سكون الفخامة. يتحرك الموظفون بانسيابية مدروسة، وابتسامات تزرع الدفء، حتى يخال النزول أنه ضيف فوق العادة، وأن هذا الفضاء ليس مجرد مكان للإقامة، بل تجربة سردية يعيشها الزائر بجسده وروحه، ويحمل في ذاكرته صورة واحدة مفادها أن الفخامة الحقيقية ليست في الجدران، بل في الشعور الذي تتركه خلفها.

استفقتنا في اليوم الموالي، فاستقبلنا بعض الموظفين في دائرة الثقافة. مرت الندوة في مستوى عال جداً، حيث استمعنا لعدد من المداخلات القيمة والوازنة التي قاربت موضوع «المسرح والتسامح» من منظورات ومرجعيات متباينة، ومن أساتذة قادمين من مختلف الأقطار العربية.

سأظل مديناً لدائرة الثقافة التي كانت فآل خير عليّ وجمعوني بأشقاء لم تدهم أمني





هنا بين الألوان الحمراء والبنية والرمادية، كأنها لوحة جيولوجية مفتوحة.

وما إن نشرق في النزول من الجانب الشرقي للجبال، حتى تستقبلنا رائحة البحر وخضرة النخيل، ثم تنبسط أمامنا مدينة خورفكان، كأنها رسمت بعناية بين أحضان الجبل، وشاطئ خليج عمان. المدينة هادئة وذات طابع مختلف عن الجانب الغربي للإمارات، مياهها أكثر صفاءً، وألوانها أكثر عمقاً، وشعابها المرجانية تجعلها وجهة مفضلة لمحبي الغطس.

بعد انصرام هذه الأيام الجميلة، شعرت أنني لا أرجع وحدي إلى الرشيدية، بل أعود محملاً بأصوات وصور وحكايات. مررت مجدداً بالدار البيضاء، ثم واصلت الطريق إلى مدينتي الأولى. وعندما دخلتها، بدت لي مختلفة، لا لأنها تغيرت، بل لأن الرحلة غيرت أفق انتظاري، وجعلتني أعيد النظر في مجموعة من الأحكام القيمة حيال الآخر. كما أنها أتاحت لي فرصة الانفكاك من سطوة الغرب ومركزيته الوهمية، والانفتاح على الثقافة العربية الشرقية، وعبرها على بعض مظاهر الثقافة الآسيوية. وأدركت أن السفر لا يطيل العمر فقط على حد تعبير الفرنسيين، بل هو شبه المسرح، كلاهما يفتح الستار على إنسان جديد يسكن داخلنا، منتظراً فقط لحظة الضوء والانبلاج.

قلب ينبض بين زرقة الطبيعة وصلابة العمران. شعرت أن الشارقة ليست مدينة ترى فقط، بل قصيدة تعاش. كل شارع فيها بيت شعري، وكل مبنى استعارة، وكل موجة فاصلة موسيقية بين سطر وآخر. أدركت أن سر هذه المدينة ليس في أبراجها، ولا في بحرها وحده، بل في ذلك التوازن السري بين الحلم والواقع، بين زرقة الماء وصلابة الحجر، وبين تاريخ يروي، ومستقبل يبني.

في اليوم الموالي، وإكراماً لضيوف الندوة، وحتى يتمكنوا من التعرف أكثر إلى إمارة الشارقة، ويستمتعوا بفعاليات إحدى التظاهرات الفنية المقامة في مدينة خورفكان، أخذنا الوجهة صوبها على متن الحافلات. وما إن قطعنا مسافة قصيرة، حتى بدأ المشهد يتحول تدريجياً من الإسفلت والمباني إلى سماء مفتوحة وأفق أرحب. تضيق الطريق وتلتوي على نفسها كأنها خطت بيد فنان تشكيلي. يرتفع الجبل يميناً، بينما يهوي الوادي يساراً. تتدرج الصخور

السفر والمسرح كلاهما يفتح الستار على إنسان جديد يسكن داخلنا منتظراً فقط لحظة الضوء والانبلاج

توقفت عند محل قديم لبيع التمور، حدثني صاحبه عن أنواعها كما لو كان يروي سيرة عائلة نبيلة، ثم دلني على دكان صغير يصنع الحلوى الشعبية.

ومن الطرائف التي ظلت محفورة في ذاكرتي، أنني رافقت أحد الإخوة الضيوف العرب لاقتناء هدية لزوجته، عبارة عن إسورة ذهبية. بدأ ينتقي لوقت طويل، عارضاً عليّ كل منقباته، طالباً وجهة نظري. استقر رأيه على إسورة في حدود 500 دولار. وضعها التاجر في صندوق مطرز جميل يليق بالهدية، فعدنا أدرجنا إلى الفندق، بيد أن رأبي كان أن يضيف قليلاً من المال، ويشترى إسورة أجمل وأبهى، تليق بأمنائه. بعد وجبة الغداء، مررت عليّ في الغرفة، مصراً على مصاحبتة مرة أخرى ليستبدل الإسورة، بناء على ملاحظتي واختياري. وعندما سألته عن السبب، أجابني بأنه سيدفع 800 دولار ليشترى «السلم الاجتماعي» مع زوجته لأطول مدة ممكنة!

بجوار الفندق، توقفت لحظة أتأمل منظر البحر من جهة، والمدينة المزينة بالمساجد من جهة ثانية، وكأنها



خلال زيارة مؤسسة الشارقة للفنون

له دخلاً مادياً يسد متطلبات العيش. لقد غاب ذلك «الكاتب المسرحي المتفرغ» الذي كان يجد كفايته من إنتاجه الإبداعي، خاصة في ظل انحسار الإنتاج الخاص الذي كان يشكل رافداً اقتصادياً مهماً للمسرح في عقود مضت.

لكل هذه الأسباب وغيرها، صار وجود المؤلف المسرحي المتمسك بمساره الإبداعي «عملة نادرة» وصناعة ثقافية شاقة. والمتأمل للخريطة المسرحية اليوم، يدرك بسهولة أن عدد الكتاب في تناقص مستمر؛ فالمجتمع الذي تجاوز عدده 110 ملايين نسمة لا يضم سوى عدد محدود جداً من كتاب المسرح المتميزين، الذين لا يجدون الرعاية الكافية إلا في حالات نادرة، وغالباً ما يأتي هذا الاهتمام وليد المصادفة، دون تخطيط مؤسسي أو رصد حقيقي للمتغيرات.

لم نعد في زمن «التماسك المسرحي» الذي كانت فيه البيئة الفنية تسمح للمؤلف بأن يصبح علماً بارزاً كما كان في العقود الماضية. لقد تغيرت المعطيات والمناخ العام؛ فطويت صفحة النص المسرحي الرصين لحساب أنماط عصرية مغايرة، وتحت تأثير ثقافة «الفيديوهات القصيرة» (الريلز والتيك توك)، تحول الكثير من العروض إلى مجرد صور ضوئية أو «اسكتشات» كوميدية عابرة.

نحن لا نعيب التغيير، فمواكبة العصر ضرورة إبداعية، لكن تحويل الفن إلى محتوى يفتقر للعمق أو استبداله بنكات مبتذلة لا يندرج تحت مفهوم الفن المسرحي الحقيقي. وفي ظل هذه الحالة من «اللاتماسك الدرامي»، لا يجد الكاتب الجاد مكاناً يعبر فيه بأدواته، لذا يظل مهياً دوماً للمغادرة نحو آفاق فنية أخرى تمنحه التحقق المعنوي والمادي الذي يفتقده في المسرح.

الإجراءات رحلة منفرة للمبدعين، تسببت بالفعل في هجرة عدد كبير منهم نحو الدراما التلفزيونية والسينمائية. ويبدو أن هذا المسار بدأ قديماً مع مبدعين كبار مثل الراحل وحيد حامد، الذي انطلق من المسرح قبل أن يتوجه للسينما، والكاتب أسامة أنور عكاشة الذي تحول من القصة القصيرة إلى التلفزيون، وغيرها من النماذج التي حوّلت من جاذبية الكتابة المسرحية بوصفها مساراً مهنيّاً مستقراً.

وفي حال التعاقد على تنفيذ نص مسرحي عبر القنوات المؤسسية - وهو أمر لا يتكرر كثيراً - يجد الكاتب نفسه مطالباً بسداد رسوم «إجازة النص» لدى جهات الاعتماد الفني بقيمة تتجاوز 2300 جنيه، إضافة إلى مصروفات أخرى. كما يلزم بتقديم مستندات معقدة تشمل: موافقات جهات العمل، والإقرارات الضريبية، واشتراكات النقابات المهنية، وشهادات قيد التصرف.

وبعد تنفيذ العمل، قد ينتظر الكاتب نحو ستة أشهر ليتقاضى مكافأة يخضم منها ما يوازي 25% لصالح الرسوم والخدمات الحكومية والنقابية. وإذا أضفنا رسوم التعاقد الأولية، فإن الصافي الذي يتقاضاه المبدع لا يتجاوز 55% من القيمة الإجمالية الزهيدة أصلاً، مقابل احتكار الجهة المنتجة للنص لمدة 5 سنوات تمنعه من تسويقه لأي جهة أخرى. هذا الواقع يجعل التجربة برمتها غير مجدية مهنيّاً، ومدعاة للهروب الإجمالي من حقل المسرح.

فما يتقاضاه الكاتب عن إنتاج عشرة نصوص مسرحية في الأقاليم أو العاصمة، قد يعادل أجر حلقة تلفزيونية واحدة. لذا، ما إن يبرز نجم كاتب جديد أو ينال جائزة مرموقة، حتى يبدأ في ترقب الفرصة للتحويل نحو الدراما التلفزيونية، أو البحث عن مهن كتابية أخرى تضمن

استطاع كل ذلك تشكيل بنية نصية مسرحية لا تمثل امتداداً زمنياً لنمط «التماسك الدرامي» الذي ساد قديماً، لكنها في الوقت ذاته تستفيد منه وتختلف عنه. ومع ذلك، لم يكن كل اختلاف إيجابياً؛ فقد ظهرت إلى جوار الكتابات التجريبية الجادة أنماط أخرى مضطربة بدأت تتسرب إلى الحقل المسرحي، لا يمكن وصفها بالنصوص الضعيفة فحسب، بل هي نصوص تفتقر للأصالة، ناتجة عن استنساخ ميكانيكي لأعمال سينمائية وتلفزيونية أجنبية.

اتخذت تلك النصوص مساراً مغايراً في تكوينها؛ حيث هيمنت عليها أجواء كابوسية تحاكي أنماط الرعب العالمية، وأحداث غير منطقية، وشخصيات بأسماء أجنبية، في غياب تام لأي دلالات تشير إلى الواقع المحلي. يعكس ذلك حالة من الاغتراب وعدم القدرة على مد جسور التواصل مع المجتمع. كما برزت ظاهرة «المخرج/ المؤلف»؛ حيث تصدى بعض المخرجين للكتابة بأنفسهم - دون دراسة كافية - رغبة في الظهور بمظهر «الفنان الشامل»، أو بصفته نوعاً من الاستعراض الشخصي. وفي حالات أخرى، يتم استخدام من يكتب فكرة المخرج، التي قد لا تكون صالحة للمعالجة الدرامية أصلاً. ومع انتشار هذه الظاهرة، بدأ التضييق على الكاتب المتخصص، ولم يعد المخرج يقنع بنص مكتمل لمؤلف محترف، بل يكتفي برؤاه الشخصية، باستثناء بعض التجارب الإخراجية الرصينة التي تحترم حقوق الملكية الفكرية وتلتزم بالتعاون الوثيق مع المؤلفين.

لم يقتصر الأمر على تراجع دور المؤلف أمام سطوة المخرج، بل واجه الكاتب تعقيدات إدارية ومالية مرهقة عند التعاقد مع الجهات الإنتاجية الرسمية، سواء في العاصمة أو الأقاليم. تمثل هذه

## معنى أن تكون كاتباً مسرحياً اليوم

من منصاته أو سكنها الفراغ، ومنها ما طاله الهدم، وكان آخرها مجمع «المسرح العائم» بالمنيل، الذي ظل ينبض بالحياة حتى لحظاته الأخيرة بمقارنه الثلاثة المطلة على النيل.

ومع نهاية العشريّة الأخيرة من القرن الماضي وبدايات القرن الحالي، شهدت الكتابة المسرحية طفرة مختلفة؛ فبعد أن فقدت الأطر التقليدية قدرتها على توجيه شكل الخطاب الموجه للمتلقى، نتيجة انفتاح المجتمع على المعلومات وظهور وسائل الاتصال الرقمي ومحركات البحث، تشكلت مصادر جديدة للمعرفة لم تعد تخضع للإشراف المؤسسي المعتاد؛ فلقد اطلعت الأجيال الجديدة على عوالم مغايرة وقادرة على حمل معارف لم تكن تتيحها القنوات الرسمية سابقاً من خلال مطبوعاتها وصحفها التي كانت تضبط عناصرها بدقة. وتبعاً لذلك، تغيرت الأفكار والرؤى وأساليب معالجتها مسرحياً. هنا، تغيرت تركيبة النص المسرحي، وظهرت تقنيات كتابية فتحت المسرح عموماً، والنص خصوصاً، على حقول معرفية أخرى، فنشأ ترأسل وتداخل بين الفنون. وتزامن ذلك مع انجذاب فئة كبيرة من الكتاب الجدد لتيار «ما بعد الحداثة»، حتى وإن لم يلّم الكثيرون بمصطلحاته الأكاديمية مثل: التزامن، والتشظي، وهدم المركزية، وإساءة الفهم. لقد وصلوا إلى ذلك بذائقتهم الفنية ورغبتهم في مواكبة العصر وثقافة «الفيديوهات القصيرة».

ظل الأمر كذلك إلى أن دخلنا حقبة السبعينيات، حيث تراجعت المركزية الثقافية في ضبط وحكم المسارات الفكرية، وانتقلت الرؤى الجمعية والتوجهات التي سادت الستينيات إلى «المنطقة الرمادية». وحلت محلها القيم التي ترتكز في معظمها على ثقافة الاستهلاك؛ ما أنتج خطاباً مسرحياً يحاول معالجة آثار هذه الحالة الاستهلاكية على المجتمع.

وبرغم استمرار بعض جيل الستينيات في الكتابة، فإن المناخ العام وطبيعة الوجدان الجمعي قد تغيرا؛ حيث ساد زمن الانفتاح وبرزت تيارات فكرية ذات مرجعيات محافظة. أنتجت هذه الحالة من الحراك المجتمعي نصوصاً مسرحية تحول خطابها وتغيرت لغتها وشكلها - مع الحفاظ على تماسكها الدرامي - لكن طبيعة المتلقي الذي تتوجه إليه هذه الأعمال اختلفت، وبرغم هذا التحول، ظل الفعل المسرحي حاضراً والبيئة موالية لاحتضانه.

كان المسرح في الستينيات والسبعينيات منصة معرفية تقدم محتوى فكرياً وتنويرياً، وكان هناك تنافس حقيقي وتجاوز إبداعي مثمر. ولقد شهدت تلك الفترة نهضة حقيقية، بداية من تشييد المزيد من الدور المسرحية وإنتاج المزيد من العروض. أما في الوقت الراهن، فقد انحسرت تلك الأدوار التي كان ينهض بها المسرح وكانت سبباً في ازدهاره، وتعطل الكثير



إبراهيم الحسيني  
كاتب وناقد مسرحي من مصر

الراصد لحالة الكتابة المسرحية العربية - ولناخذ مصر مثلاً - يجد أنها مرّت بتحوّلات مختلفة حتى وصلت إلى تركيبها الراهنة، التي تتعدد فيها الأشكال والصور بسبب تغير تقنيات الكتابة وأهدافها عما كانت عليه في بدايات استنابت فن المسرح في مصر.

ففي الستينيات مثلاً، زمن التماسك الدرامي، كان للمجتمع توجهاته الجمعية، وكانت المنظومة الثقافية قادرة على ضبط صناعة المعنى، وعلى إيصال المنتج الإبداعي الذي يتضمن هذا المعنى للجمهور؛ وبناءً عليه، ظهر جيل كامل من كبار الكتاب بفضل المناخ العام الذي كان يدعمهم ويثأر أفكارهم، حيث كانت قنوات التعبير والنشر والاحتفاء متاحة للجميع.

أبرز ذلك مجموعة كبيرة من النصوص المسرحية ذات البنى الدرامية المحكمة، والشخصيات ذات الأبعاد النفسية والاجتماعية الواضحة؛ حيث كانت الشخصيات الدرامية تتحرك داخل فضاء خشبة المسرح وهي مكتملة، وممسكة بكامل المعنى الذي تريد إيصاله لجمهورها.



تكريمه في مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة

عام 1994، مع أن العرض كان مشروعاً محدوداً فإن له عميق الأثر في تجربتي الأولى.

وإجابة عن سؤالك لماذا المسرح بالتحديد؟ ففعل التصاق جدار «مسرح كلباء الشعبي» بمنزل والدي هو السر؛ حيث كنا نقضي أوقاتنا بعد العودة من المدرسة على سور المسرح قبل وصول طاقم العمل وحتى انصرافه، وهذا ما حببنا في هذا الفن الراقي.

• وما هي المحطات الأبرز في تلك البدايات؟  
- على الرغم من كوني كنت متخوفاً في البداية، فإنني غامرت بإخراج بعض العروض المسرحية بمؤازرة الفنان الصديق جمعة علي بعد نحو أربع سنوات؛ حيث قدمنا تلك العروض في الأعياد، ووجدت تشجيعاً ودعمًا كبيراً من الزملاء والأصدقاء في كلباء.

بعد ذلك، التحقتُ بمجموعة من الورش التدريبية لسقل إمكاناتي تحت إشراف نخبة من فناني المسرح المتمرسين، أمثال: جواد الأسدي، وناجي الحاي، وحبیب غلوم، وغيرهم. وكان لمرافقتي الفنان عبدالله المناعي أثر كبير في

• كيف بدأت مسيرتك في عالم المسرح؟ ولماذا هذا الفن بالتحديد؟

- بدأت مسيرتي الفنية في عالم المسرح منذ المدرسة والتحقني بفريق المسرح المدرسي؛ حيث قدمنا مسرحيات في المناسبات الوطنية والدينية. ولكن هذه التجارب لم تتعد كونها محاولات طلابية وأنشطة لا صفةً لخلق نوع من الفكاهة أو تقديم فكرة معينة.

أما المسيرة الحقيقية في عالم المسرح، فقد بدأت من أعلى سور «مسرح كلباء الشعبي»، حيث كنا نراقب تدريبات مسرحية كانت الفرقة تستعد من خلالها سنوياً للمشاركة في مهرجان «أيام الشارقة المسرحية». ثم نزلت تدريجياً إلى المقاعد الأولى مستمتعاً بأجواء المسرح وتفاصيله، وكيفية إدارة الفريق على خشبة. حينها أبدى المخرج عدم ممانعته جلوسي واستمتاعي شريطة الهدوء والاستماع؛ وكان ذلك هو الدرس الأول الذي تلقيته في المسرح: «الاستماع والاستماع». هذا الشغف هو الذي قادني للمسرح، بدءاً من النزول عن السور للمشاهدة، وصولاً إلى أداء أول أدوار المسرحية في مسرحية «تناقش» للمخرج علي البارود في

## فيصل الدرهمكي: المسرح الإماراتي بخير.. والمدرسة منصة انطلاقته وازدهاره

نجح المخرج المسرحي فيصل الدرهمكي في حجز مكانه في ذاكرة المسرح الإماراتي عبر سلسلة من العروض التي اتسمت بخصوصية مضمونها وجمالياتها المغايرة على مدار العقدين الماضيين؛ فالدرهمكي الذي بدأ مسيرته المسرحية مصادفةً، استطاع صياغة هوية إخراجية فريدة تمتزج فيها الجماليات التراثية بالمعالجات البصرية الحديثة؛ مما مكنه من منافسة تجارب مسرحية راسخة بفضل حساسيته الفنية المرهفة، وتوجت أعماله بجوائز مهمة كما حققت أصداءً واسعة. وهو يتحدث هنا عن جانب من مشواره مع «أبو الفنون» منذ بداياته الأولى وصولاً إلى الوقت الحاضر.

أجراه: أحمد أبو دياب  
كاتب مسرحي من مصر



ما يبحث عنه المخرج، ومن ثم الإعداد ووضع خطة العمل واختيار الممثلين، ومن ثم التمارين الأوليّة أو ما يعرف بـ «بروفات الطاولة»، ثم الانتقال إلى الخشبة، وهكذا حتى يوم العرض.

ففي يوم العرض، أجمع فريقتي قبل تقديمه وأقول لهم ما بدأت به أول يوم بروفة: «الجميع له الحب والتقدير، ونستسمح عذراً من الجميع لو بدر منا أي شيء أو سوء فهم لأي شخص، فالهدف هو أن تكونوا فخورين بمنجزكم... هيا استمتعوا وأمتعونا».

• حدثنا عن تجربتك في التعامل مع النصوص المسرحيّة الإماراتيّة، وكيف توازن في اختياراتك بين النصوص المحليّة والعالميّة؟

- أنا أميل للنصوص التي تناقش القضايا المحليّة أو العربيّة، دون انتقاص من النصوص العالميّة؛ فكل نص مسرحي له قضيته وهمّه وأطروحاته، ولا ضير من تناول نص عالمي وإسقاطه على قضية محليّة ما. إلا أن النص المحلي أو العربي غني برموزه ومفرداته التي تصل إلى المتلقي بشكل سلس بعيداً عن التجريب والتغريب.

لقد قدمت مسرحيات كثيرة لكُتّاب إماراتيين، ولعل

- لا أرى أي تحديات حقيقيّة تواجهه الشباب اليوم؛ ففي السابق كانت قلة المهرجانات، وندرة الاحتكاك بالمشاركات الخارجيّة، وعدم توافر المسارح بهذه الأعداد وهذه الجاهزيّة، تعوق الأجيال الأقدم، ومع ذلك استطاعوا تخطيها من خلال الاشتغال والعمل بحب وإخلاص.

أما الآن، فلا نستطيع أن نواكب كل المهرجانات لكثرتها وتخصصها في مجالات عديدة؛ فهناك مثلاً: «أيام الشارقة المسرحيّة»، ومهرجانات مسرح الطفل، والمسرحيات القصيرة، والمسرح الثنائي، والصحراوي، والكشفي، والمدرسي. بالإضافة إلى وجود مسارح كثيرة ومجهزة في مختلف أنحاء الدولة، علاوة على وتيرة الحياة وتطورها التي اختصرت المسافات بين إمارات الدولة، وسهلت الاطلاع على التجارب العالميّة من خلال «الشبكة العنكبوتيّة». لذا، أرى أن هذا الجيل محظوظ بتوافر كل هذه الإمكانيات، وما عليهم سوى الجهد والاجتهاد لمواصلة مسيرة المؤسسين.

• هل لديك طقوس أو أساليب معينة تتبعها عند التحضير لعرض مسرحي جديد؟

- الطقوس المعتادة عند كل مخرج عند البدء للتصدي لأي عمل مسرحي، هي البحث لإيجاد نص مسرحي يلبي



حرب السوس



ثواني الرحيل



الظماً



العرض المسرحي «فقط»

وكأي فنان أو مخرج مسرحي، أعتز بجميع أعمالتي؛ فهي تجارب ومحاولات لها مكانة خاصة في نفسي، لإيماني بأن المخرج عندما يتصدي لأي عمل فني يبذل قصارى جهده لإنجاحه. أما مسألة نجاح العمل من عدمها فهي أمر نسبي يختلف من شخص لآخر، لذا تظل جميع الأعمال محل فخر واعتزاز. إلا أن مسرحيّة «الظماً» تظل الأحب إلى قلبي؛ ليس فقط بسبب الجوائز التي حصدها، بل للجهد الاستثنائي الذي بُذل فيها، وكونها مثلت الدولة في مهرجانات إقليميّة ودوليّة، وهذا هو المصدر الحقيقي لاعتزازي وفخري.

• بعد ذلك أخرجت مجموعة من العروض المتتالية منها «ثواني الرحيل» 2009، و«المريحانة» 2010، و«أصايل» 2011، و«حرب السوس» 2015، و«فقط» 2018. في ضوء تجربتك تلك.. ما هي أبرز التحديات التي تواجه مخرجي المسرح الشباب في الإمارات، وكيف يتخطونها؟

تعميق خبراتي ومعرفتي بأسرار العمل المسرحي، لاسيما حين قدم إلى «مسرح كلباء» لتقديم عمليين متتاليين هما: «لو خاس الملح» (2002)، و«جواد» (2003)؛ حيث كُلفت بمهمة «مساعد مخرج» في العمل الثاني الذي عُرض في «أيام الشارقة المسرحيّة» في العام نفسه.

• انتظرت حتى عام 2006 لتقدم أول عمل من إخراجك في «أيام الشارقة المسرحيّة» وهو «الظماً».. كيف تستعيد تلك التجربة اليوم؟

- نعم، أعتز بتجربة مسرحيّة «الظماً» كثيراً؛ ونص العرض من تألّفي بالتعاون مع الفنان عارف سلطان. وقد نال العمل جائزة أفضل عرض متكامل حين قُدم في «الأيام»، كما نلّ عنه جائزة الإخراج، وحصل الفنان جمعة علي على جائزة التمثيل، فضلاً عن دعوة العرض لتمثيل الدولة في «أيام دمشق المسرحيّة».





القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة (حفظه الله ورعاه)، في رعايته ودعمه السخي للمسرح والمسرحيين في الإمارات، من خلال تبني الفعاليات المسرحية السنوية العديدة التي تقيمها دائرة الثقافة في الشارقة، فهي المحك الرئيس لكل فنان مجتهد.

فالمسرح في الإمارات في تطور ملحوظ، بداية من مسرحيات البدايات، وقدم واثق السامرائي، وصقر الرشود، مروراً بـ «أيام الشارقة المسرحية» الذي أعده شخصياً معهداً عملياً فنياً لصقل التجارب المسرحية، والمهرجانات الكثيرة المنتشرة في الشارقة خصوصاً، والإمارات عموماً، وصولاً إلى إنشاء أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية؛ وكل هذا الازدهار صار يحتضن به سنوياً عبر «يوم المسرح الإماراتي» الذي يصادف الثاني من يوليو من كل عام، وهو يوم ميلاد صاحب السمو حاكم الشارقة، الذي أعطى الكثير للمسرح ولا يزال، حفظه الله. هذا اليوم هو بمثابة ميثاق قطعته المسرحيون على أنفسهم بالجد والمثابرة؛ سعياً لرقى وتطور المسرح في الإمارات.

الإمارات بخير في ظل وجود متخصصين يديرون هذه العملية، ووجود معلمين مسرحيين أكاديميين أكفاء جرى استقطابهم من الدول العربية لاكتشاف الطلبة الموهوبين في فنون الأداء وتنمية وصقل مواهبهم. كما ساعد أيضاً وجود مادة «الدراما» في المدارس، التي تهدف بالدرجة الأولى إلى نشر ثقافة المسرح المدرسي والتربية المسرحية بين هذا الجيل، خاصة في ظل التطور الهائل وسطوة العالم الافتراضي؛ إذ لا بد من وقفة جدية لتحسين فكر الشباب من التيارات الخطرة، ولا يمكن محاربة الفكر إلا بالفكر، ومن هنا جاء الاهتمام البالغ بالمسرح المدرسي.

• كيف ترى تطور المسرح الإماراتي في السنوات الأخيرة؟ وما الدور الذي لعبته المؤسسات الثقافية في هذا التطور؟  
- في الحقيقة، يلاحظ المراقب للحركة المسرحية في دولة الإمارات هذا التطور الملموس، وذلك بفضل المخلصين والمهتمين بهذا الحراك الفني الثقافي. ولا يمكن لأي فنان تجاهل دور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد

المشاركة في هذا الحدث المسرحي السنوي، ولو بالحضور والترحيب بفناني الدولة وأشقائنا العرب في مدينتي. لقد شاركت منذ الدورة الأولى عضواً بلجنة تحكيم المسابقة، ثم توالت مشاركاتي في الندوات الفكرية، إلى أن تم تكريمي في الدورة السابعة عام 2018 بصفة شخصية المهرجان المكرمة، وهو ما أعدّه وساماً على صدري.

• بما أنك منخرط بصفة مهنية في التجربة، ما رأيك في مسيرة المسرح المدرسي في الإمارات؟

- يعد المسرح المدرسي النواة والبذرة الأولى للمسرح في أي دولة؛ فلو أجرينا لقاءات مع معظم فناني الدولة لوجدنا أن المسرح المدرسي كان الشرارة الأولى في حياة كل منهم. ولا يقتصر ذلك على المسرح فحسب، بل يشمل جميع المجالات؛ فالمدرسة هي اللبنة الأساسية في رفق أي ساحة المواهب، سواء أكانت رياضية، أم فنية، أم ثقافية، أم علمية. شريطة أن تُؤسس وتبنى هذه المواهب بالطرق السليمة والمتعارف عليها. والمسرح المدرسي في

أبرزها مسرحية «أصايل» للكاتب القدير إسماعيل عبدالله؛ وهي تجربة نوعية وفريدة لي شخصياً، فالتعامل مع نصوص إسماعيل يحتاج إلى الكثير من التأمل والدراسة الكاملة بمفردات العرض المسرحي.

• أسس مهرجان المسرحيات القصيرة في كلباء عام 2012، وقد كُرمت في إحدى دوراته.. كيف تنظر إلى تأثيره على النشاط المسرحي في المنطقة؟

- في الحقيقة، شهادتي مجروحة في «مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة» لسببين؛ الأول، أنني ابن مدينة كلباء، ويفرحني ويسعدني أن أشاهد مهرجاناً بهذا الحجم، يضم أعمالاً جديرة بالاحترام وفنانين وضيوفاً من خارج الدولة يحضرون في مدينتي لمشاهدة هذه التجربة ونقلها للخارج. والسبب الثاني هو أنني أدعي - إن جاز لي التعبير - أنني أحد جنود إدارة المسرح بدائرة الثقافة بالشارقة؛ فنجاح أي حدث ثقافي أو فني أو مسرحي يسعدني كثيراً، كيف لا وهي «شارقة الثقافة». لذا، أحرص دائماً على



• وما مشاريعك المستقبلية في المسرح؟  
- لدي مشاريع مستقبلية كثيرة، ولكنني أعترف بتقصيري نوعاً ما في مجال الإخراج المسرحي بسبب مهام المهنيّة وانشغالي بتطوير المسرح المدرسي؛ وهذا يأخذ مني جهداً كبيراً في التخطيط والتنفيذ. ولكنني ما زلت قريباً من المهرجانات المسرحية، سواء بالحضور أو المشاركة في لجان التحكيم أو في الندوات الفكرية، وهذا أمر جيد حالياً إلى حين العودة إلى «الخشبة»؛ فالحنين لخشبة المسرح لا يضاويه حنين.



فيصل عبدالله الدرمكي (1974) مخرج وكاتب مسرحي إماراتي، عضو جمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح، من أبرز العروض التي أخرجها وقدمت في «أيام الشارقة المسرحية» هي: «الظما» 2006، و«ثواني الرحيل» 2009، و«المريحانة» 2010، و«أصايل» 2011، و«حرب السوس» 2015، و«فقط» 2018. فاز بجوائز عدة منها: جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل وجائزة أفضل إخراج عن مسرحية «الظما» في أيام الشارقة المسرحية، وجائزة أفضل عمل مسرحي متكامل وجائزة أفضل نص عن مسرحية «إلى متى؟» في مهرجان المسرح المدرسي عام 2004، وجائزة أفضل عرض مسرحي للأطفال عن مسرحية «شلهوب والحاسوب» في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، الدورة الثالثة عام 2007.



• ما هي النصائح التي تقدمها للشباب الذين يرغبون في دخول مجال المسرح؟

- نصيحتي للشباب: عليكم أن تستغلوا كل فرصة سانحة لكم، فالفرص المواتية كثيرة في مجال التمثيل والإخراج، بل وفي كافة عناصر العرض المسرحي؛ فاستغلوها خير استغلال حتى تقدموا مشاريعكم الفنية بشكل جميل ورائع. ولا تنسوا المسرحيين المؤسسين الذين لولاهم لما كنا هنا اليوم، فانسبوا الفضل لأهل الفضل؛ فبذلك تسمون ويسمو منجزكم.



• بالنظر إلى تجربتك مخرجاً وإدارياً مسرحياً.. كيف تقيم علاقة الجمهور بهذا الفن في الإمارات؟  
- جواب هذا السؤال يحتاج منا نحن المسرحيين إلى وقفة جدية؛ فالعلاقة - بكل حيادية وشفافية - ليست على المستوى المطلوب، وذلك يرجع من وجهة نظري لسببين، أولهما ما يُقدم للجمهور من أعمال قد لا تلامس واقعه وقضاياه؛ لذا فمن البديهي أن نجد الإقبال ليس بالقدر المطلوب. والسبب الآخر هو وتيرة الحياة وتطورها، ووجود خيارات كثيرة للترفيه. لذا، وجبت الوقفة وإجراء توازن فني وثقافي بين ما يقدمه المسرحيون وما ينشده الجمهور.

وقد تنهت إدارة المسرح بالشارقة إلى هذا الأمر، فوزعت المهرجانات على مدن الإمارة كافة (الشارقة، وكلباء، وخورفكان، ودبا)، بالإضافة إلى ابتكار مهرجانات تصل إلى شريحة كبيرة في أماكن وجودها؛ مثل «مهرجان خورفكان»؛ حيث تجمع الأسر والعائلات بعيداً عن المسارح المغلقة و«العلبة الإيطالية»، وصولاً إلى التجمع العائلي الآخر في ساحة النصب التذكاري. كل هذه المحاولات جديرة بالاحترام، ويجب على المؤسسات الأخرى التعاون في تطوير ذاتة الجمهور، كما يجب على الفرق المسرحية والمخرجين العمل بشكل أكبر على اختيار نوعية أعمال تجذب الجمهور وترفع سقف الذائقة الفنية لديه.



العرض مفيد عاشور (الشيخ)، ويوسف إسماعيل (الراوي)، ورحاب رسمي (الراوية)، والمطربين مصطفى سامي ونهى حافظ، ولكننا هنا أمام نصف دائرة حرة الحركة، تتغير وتتشكل بحسب مقتضيات الفعل المسرحي بين شخصيات العمل، وحين يبدأ الممثلون والمنشدون معاً:

**يا أهل الأمانة والندى والشوق**

**يا مجعنين الشمل في الحضرة الزكيّة**

**أول ما نبدي القول نصلي علي النبي**

**سيد ولد عدنان يا نور الإيمان**

هنا يلتقط المخرج لحظة الحضرة على المسرح، لحظة يذوب فيها الحد الفاصل بين المنشد والممثل، ليأخذ العرض المتلقي في رحلة مسرحية تجمع بين الصوفيّة والتراث الشعبي والشخصيات الشعبيّة المعروفة ومنها المسحراتي، وشيخ القرية، وراويها، فالقصائد هنا لا تلقى باعتبارها

أدرك أحمد إسماعيل وقتها أن سر انجذابه إلى عالم فؤاد حداد هو جمال الطبيعة الخالد وسحرها الأخاذ، المتمثل في أعماله، ولعل هذا الاكتشاف هو ما جعله - إسماعيل - مهموماً بفكرة الهويّة في كل أعماله بدءاً من مشروع مسرح شبرا باخوم، إلى مشروع مسرح الجرن، فهو دائم البحث عن خصوصيّة التراث في المسرح الشعري الشعبي، والحكواتي، والحدوتة الشعبيّة، وكيف يمكن تخليق الفعل المسرحي من داخل إطار الحكيم دون فقدان الخط الأساسي للقصة.

في عرض «يا أهل الأمانة» - إعداد محمد رزق - نرى استلهاماً واضحاً على مستوى الشكل للحضرة طقساً، ولديوان «الحضرة الزكيّة» لفؤاد حداد مضموناً، ففي توزيع دائري تتشكل حركة الممثلين والمنشدين، فيجلس المنشدون على مستويين تدريجيين في نصف دائرة ثابت، انطلاقاً من العمق، بينما يتشكل نصف الدائرة الأمامي من أبطال

وزارة الثقافة  
قطاع المسرح  
البيت الفني للمسرح  
المسرح القومي

العرض المسرحي الشعبي  
**يا أهل الأمانة**  
للشاعر الكبير  
**فؤاد حداد**

إخراج  
**أحمد إسماعيل**

مخرجان ملفذان  
**أحمد شحاته**  
محمد أبو يوسف

إعداد  
**محمد رزق**

ديكور وملابس  
**مي كمال**

قيادة موسيقية  
**شهاب محمد عزت**

الحان : **محمد عزت**

دعاية وسوشيال ميديا  
**محمد فاضل القباني**



## يا أهل الأمانة حضرة الشعر والدراما

يحتفي «المسرح القومي» في القاهرة بأعمال الشاعر فؤاد حداد (1928 - 1985) في تجربة مسرحية شعبية ذات خصوصية، بعنوان «يا أهل الأمانة» للمخرج المخضرم أحمد إسماعيل، صاحب التاريخ الطويل مع حداد ونصوصه عبر ما يقرب من خمسة عشر عرضاً تتنوع بين الأمسيات الشعرية، والعروض المسرحية الكبرى على مدى 40 عاماً منذ عرضهما الأول معاً «الشاطر حسن».

**باسم صادق**  
ناقد وإعلامي مصري

روى لي أحمد إسماعيل قصة مجموعة من السيدات العجائز قمن باختراق النظام المتبع لدخول الجمهور لمشاهدة عرض «الشاطر حسن» لدى إعادته عام 1988 على مسرح قرية شبرا باخوم بمحافظة المنوفية وفق دعوات محددة باليوم، لإتاحة الفرصة لأكثر عدد من مواطني القرية لمشاهدة العرض على مدى أيام عرضه، حتى إنهن حفظن العرض بأغانيه عن ظهر قلب، وحين سألهن عن هذا الإصرار الغريب قلن: «إننا لا نأتي مثل الآخرين للفرجة، بل نحضر للعلاج، إنه دواء لنا».

«يا أهل الأمانة» يفتح دفاتر شاعر الأمل على مصاريعها متنزهاً بين عدة دواوين وفي مقدمتها «ديوان الحضرة الزكيّة» ليتجاوز فكرة الأمسية الشعرية إلى صياغة نسيج مسرحي يجمع بين الإنشاد والدراما، والطقس والفرجة، في بناء درامي يجمع بين الإيقاع والجسد والصوت.



هنا يرتدي الراوي عباءة الابن الملتاع الملح في طلب الزواج، بينما يرتدي الشيخ عباءة الأب مستخدماً بعض الإكسسوارات المناسبة لذلك، ويستغلان الصياغة الشعرية العامية والجناس اللفظي للشاعر في عبارة «سمنة وممنة ورز ومز وجهاز ومهاز» مقاطع صوتية تشير إلى الكرم المبالغ فيه، اتخذنا من ذلك فرصة لتوليد الأداء الجسدي الباعث على الضحك، بينما قدمت رحاب رسمي أداء صادقاً رقيقاً لشخصية الراوية.

وهكذا يتنقل المخرج بممثليه بين العديد من المشاهد الشعرية إلى التجسيد الكامل في بناء مختلف عن البناء الدرامي الأرسطي التقليدي، يمكن اعتباره ظاهرة درامية شعرية مصرية، لتتخلق أمامنا مساحة تفاعل بين الخشبة والصالة، يشارك المتفرج في تجسيد بعض صورها بخياله، وإن كان العرض في ظني يحتاج إلى فضاء أكثر حرية

ويمرح الشعر العامي ورشاقة صوره البلاغية تارة أخرى، وفي مشهد «جوزني يابا» من قصيدة «إبليس غرمان» في ديوان «رقص ومغنى» التقط المخرج هذا المقطع ليجسده مفيد عاشور ويوسف إسماعيل بلمسات كوميدية طريفة، فارتدى الأول نظارة المكفوفين وجلس على أريكة محاوراً ابنه هذا الحوار البديع:

الراوي: مرة واحد قال لابوه: جوزني يابا

الشيخ: يا ابني الجواز يكلف كثير

الراوي: يكلف ايه يابا؟

الشيخ: يكلف سمنة وممنة ورز ومز وجهاز ومهاز

الراوي: خلاص يابا النص بالنص

عليك الرز وعلي المز

عليك السمنة وعلي الممنة

عليك الجهاز وعلي المهاز

تعتمد على التقاطعات الحادة والخطوط المستقيمة مثلما شاهدنا مثلاً في مشهد «الاستمارة راكبة الحمارة» من ديوان «المسحراتي»، الذي يرصد معاناة مواطنة بين مكاتب الموظفين لتوقيع معاملة رسمية.

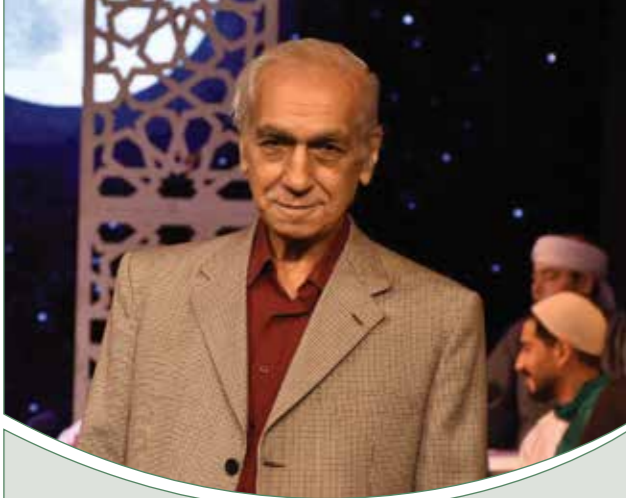
استثمر المخرج الممثلين المخضرمين مفيد عاشور، ويوسف إسماعيل، في تجسيد المشاهد الشعرية بكثير من الألق، فتقلبا بين الإلقاء تارة، والأداء التمثيلي تارة أخرى في المشاهد الدرامية، وشكلاً معاً ثنائياً أدائياً جذاباً بفضل قدرات يوسف إسماعيل الكوميديّة، فكان ينطلق من شخصية الراوي إلى شخصيات أخرى منها شخصية الابن الراغب في الزواج، ثم يعود مرة أخرى إلى دور الراوي، بينما تميز عاشور بأدائه المنضبط المعهود للفصحى تارة،

نصوصاً تستعاد، بل يتم استحضارها بوصفها كائنات حيّة تتجسد على المسرح، فيتحول الإنشاد إلى فعل درامي، وتكرار الأبيات الصوفية يصبح إيقاعاً تصاعدياً يمهّد للحدث ويصنع لحظات التوتر، ولاسيما في المشاهد بين الشيخ والراوي، فتمتزج أشعار حداد بالروح الشعبية والنبض الصوفي والهّم الإنساني معاً، فنرى فعلاً مسرحياً محتتماً دون أن نفقد حرارة المصدر الشعري.

ولعل أنبل ما في استلهاهم الحضرة الزكية هو طرقها لقيم حب الوطن وعبق القاهرة والقضايا الإنسانية.

واتخذ المخرج من مقطع: «مسحراتي منقراتي أنادي...» منصة انطلاق إلى القاهرة وأهلها وناسها في حياتهم اليومية، لذلك نراه يرسم لذلك حركة مسرحية





المخرج أحمد إسماعيل ولد بقرية شبرا باخوم، محافظة المنوفية، عام 1952، تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية قسم الدراما والنقد عام 1975، درس المسرح في فرنسا عام 1979، أسس مشروع مسرح شبرا باخوم 1982، رافعاً شعار «مسرح في كل مكان»، وأقام مشروعه لأهالي القرية وبهم في ساحة مركز شباب القرية، أسس مسرح القرية 1987، وأخرج العديد من العروض المسرحية منها للشاعر فؤاد حداد: «الشاطر حسن»، «الحمل الفلسطيني»، «حي على بلدنا»، «أهل الأمانة»، أخرج من تأليف محمود دياب عروض: «ليالي الحصاد» عام 1999، و«رسول من قرية تميرة»، ومن تأليف نجيب محفوظ أخرج عرض «مدينة النحاس» 1989. كما أخرج عرض «شغل أراجوزات» تأليف محسن مصيلحي 1996، و«القرى تصعد إلى القمر» عن «دائرة الطباشير القوقازية» لبريخت، للكاتب السوري فرحان بلبيل، وغيرها. عمل مخرجاً بالمسرح القومي بدءاً من عام 1993، وعمل مديراً لقصر الغوري للتراث خلال الفترة بين (1999 - 2000). له العديد من المؤلفات المسرحية منها: كتاب «المسرح القريب.. تجربة شبرا باخوم المسرحية»، و«الألعاب الشعبية»، و«الغناء الشعبي»، و«الأطفال يجمعون حكايات قريتهم».



صوتية تجمع بين الطبقات الرخيمة والنعمية، تمنحهما القدرة على أداء الأغاني والإنشاد بحساسية لافتة، ودون أن يغفلا الأداء المسرحي بحكم خلفيتهما التمثيلية أيضاً، كما قدم العرض عدداً كبيراً من كورال المنشدين الشباب الذين تجمع أصواتهم بين الدفء والنورانية.

وفيما يخص الأزياء مزجت مي كمال بين الملابس الشعبية الريفية للشخصيات الدرامية، والأزياء الطقسية المعروفة للحضرة، مثل الجلابيب البيضاء، والرداءات الخضراء للعازفين والمنشدين، ولم تغفل في ديورها البسيط الطرز الإسلامية المعروفة.

نحن إذن أمام عرض دافئ محمل بمعاني الوطنية والانتماء واللحاحات الدينية التي تجمع المصريين والعرب تحت لواء الإنسانية، ويجمعها جميعاً في بوتقة شعرية درامية تستمد خصوصيتها من عذوبة شاعرها وبراعة مخرجها وألق ممثليها.

ورحابة من خشبة المسرح الإيطالية، مثل الألفية أو الساحات المفتوحة، خاصة وأن المخرج لم يستخدم سوى إنارة عامة طوال العرض، نظراً إلى خصوصيته الشعبية، لذلك كان الإنشاد المنغم عنصراً أساسياً من عناصر العرض، ومن تصارييف القدر أن رحل الملحن محمد عزت قبل أن يرى ألحانه لهذا العرض، فقاد ابنه الملحن شهاب محمد عزت موسيقى العرض جالساً في عمق خشبة المسرح، فاعتمدت الموسيقى اعتماداً أساسياً على تقاسيم العود ودقات الطبول والدفوف في إنشاد الكورال، والتنقل بين مقامات «الراست» التي تضي الوقار والبهجة بلا مبالغة، و«الصبا» لطابعه الشجي، و«الحجاز» في مقاطع الخشوع والرهبنة، وكذلك «البياتي» البسيط الدافئ في مقاطع المديح، بينما سحر مصطفى سامي ونهى حافظ الحضور بصوتيهما الشجيين المتناغمين في مشاهد الإنشاد، خاصة وأنهما ينتميان إلى مدرسة دار الأوبرا المصرية ولديهما قدرات





## «الموثقة».. وينسوم بينوك تدون الحاضر بحبر الماضي

خلق مسرح أسود: يتيح لتاريخ السود في بريطانيا أن يستأثر بالخشبة المسرحية، وأن يمنح الممثلين السود أدواراً جيدة



ما كانت تتمتع به شخصياتها من رفاه وثقافة وحفلات رقص وموسيقى، وقدرة على الحياة في تلك البيوتات الراحية في ريف بريطانيا الجنوبي، ممول من عرق العبيد الذين كانوا يكسحون في مزارع جزر الهند الغربية التي استعمرتها.

والمسرحية التي أعنيها هنا هي مسرحية «الموثقة» والمسرحية التي للكاتبة المسرحية وينسوم بينوك Winsome Pinnock. وهي الكاتبة التي تصفها جريدة «الجارديان» الشهيرة بأنها الأم الحقيقية للمسرح الذي كتب حياة السود في بريطانيا. فقد ركز عالمها الدرامي عبر عدد كبير من المسرحيات التي توالفت عبر أكثر من ثلاثة عقود، على حياة السود وتقاطعات تواريخهم مع الحياة المعاصرة في بريطانيا، في كثير من جوانبها الاجتماعية والسياسية. فنحن هنا بإزاء كاتبة مسرحية ركزت جهودها الإبداعية على

شاهدت أخيراً أحدث المسرحيات التي يقدمها المسرح القومي الإنجليزي على خشبته «التجريبية»، ولم أستطع طوال تلك المشاهدة أن أنحي حضور إدوارد سعيد القوي فيها. فكلما فتحت أحداث المسرحية، وتواصلت في إيقاعها السريع، وهي تقدم كشوفها الصادمة للمشاهدين، كلما تأكد لدي أنه لولا تأسيس إدوارد سعيد لمنهج القراءة الجديدة لآثار الاستعمار في الخطاب عامة، وفي النصوص الأدبية والفكرية خاصة، لما استطاعت كاتبة هذه المسرحية البارزة أن تكتب مسرحيتها تلك.

لندن: صبري حافظ

أستاذ جامعي وناقد مسرحي من مصر

وقد ظلت المعركة التي أدارتها الحياة الثقافية الإنجليزية مع كتابه الشهير «الثقافة والإمبريالية» عند صدوره، وصدمتها من كشوفه تتردد في ذاكرتي. فقد كشف فيه عن أن الحيات الرخيبة التي صورتها روايات جين أوستن (1775 - 1817) العديدة، ورواية شارلوت برونتي (1816 - 1855) الشهيرة «جين إير»، التي تعد من المتون الأساسية للأدب الإنجليزي، تنهض على ريع استغلال المستعمرات، وتجارة العبيد فيها. وأن

ليس فقط لأنه طرح أهمية أن يكتب المستعمر قصته بنفسه، وأن يمثل هو تاريخه، ولكن أيضاً لأنه هو الذي كشف عن أن التجربة الاستعمارية تسري في أوصال الواقع الإنجليزي وتوارخه مسرى الدم في العروق.



جدها فجأة في ظروف غامضة، وكانت له علاقة ما بـ هنري هارفورد، وهو الأمر الذي جلبها إلى ضيعة هارفورد وقصرها المنيّف الذي تدور فيه أحداث المسرحيّة، وذلك لأننا بإزاء كاتبة متمكّنة تحرص على أن تكون لكل شخصيّة دوافعها، وتعي أهميّة هذه الدوافع في بلورة الدراما في العمل المسرحي. وسرعان ما تجد «مارفا» صعوبة في فك شفرات تلك اليوميات التي تاهت في تفاصيلها، واختفت بعض صفحات مجلداتها الستة، وهو الأمر الذي يدفعها إلى استجلاب مدرّستها السابقة في الجامعة «أبي» إلى عمليّة البحث والتنقيب والتوثيق الضرورية. وسرعان ما يجد المشاهد نفسه أمام عمليّة بحث معقدة تتفتح تفاصيلها أمام عينيه، وقد تحولت العلاقة بين «مارفا» وأستاذتها السابقة إلى نوع من تلك العلاقة الشهيرة في الأدب الإنجليزي بين شرلوك هولمز وتابعه واطسن، حيث لا تقل شخصيّة «أبي» التي تنحدر من أصول نيجيريّة ومن طبقة غنيّة نسبياً، إشكاليّة عن شخصيّة «فين»، لأن لعائلتها هي الأخرى تواريخ إشكاليّة مع عمليّة تجارة العبيد التي استشرت في القرن الثامن عشر في مختلف المستعمرات الإنجليزيّة، فقد بنى أسلافها ثروتهم من التجارة في العبيد عبر المحيط الأطلسي، وتشغيلهم في المزارع النيجيريّة.

أصولهن العرقيّة أو الطبقيّة. لأننا بإزاء مسرحيّة كل شخصياتها التي نتعرف إليها على المسرح من النساء؛ ثلاث سيدات: أولاهن سيدة بيضاء هي «فين» وهو اختصار لاسمها الأرسطراطي فينيللا Fenella والباقيتان - مارفا وأبي - سوداوان. وقد عثرت «فين» في قبو القصر، الذي آل إليها بعد رحيل أخيها التوأم، والمسمى على اسم الجد المؤسس هنري هارفورد، حين أخذت تجرد ما تراكم فيه؛ على مجموعة من المذكرات أو اليوميات التي تتناول تفاصيل الحياة الدقيقة لجدها الأكبر، وما كان يدور في مزرعته في القرن الثامن عشر في جامايكا، وبالتحديد في عام 1756. مزرعة كان يقوم بكل العمل فيها العبيد الذين جلبوا من أفريقيا. ولأن «فين» مناهضة للعبوديّة بكل أشكالها، ومغرمة بأن تبدو متحررة من قيود طبقتها، ومخرطة في النزعات الفنيّة التحديثيّة منذ كانت طالبة في الجامعة؛ فإنها تعهد بحسن نيّة إلى «مارفا» بالمذكرات، متوقعة منها أن توثق ما فيها من أحداث، وأن تكشف عن حقيقة ما جرى في تلك المزارع الجاميكيّة قبل أكثر من قرنين من الزمان.

وما دفع «مارفا» للاهتمام بتلك المذكرات هو أنها هي الأخرى كانت تسعى للتعرف إلى تواريخ أسلافها من العبيد الذين أخذوا من غانا للاستعباد في جامايكا، فقد اختفى

الحكومة في سداد هذا القرض التاريخي حتى سدده بالكامل عام 2015. والمفارقة المدهشة هنا هي أن تلك الحكومة عوّضت المستعبدين، ولكنها لم تشعر بأي ذنب تجاه المستعبدين، فقد كفاها أنها حررتهم! لذلك ينصب اهتمام كاتبنا - وينسوم بينوك - على الكشف عن عبئيّة تلك المفارقة الكامنة في تعويض المستعبد، وحرمان ضحيته من أي تعويض. واختارت أن تهتم بالمستعبدين، وأسلافهم من بعدهم، وما جرى لهم. وهو ما يضعنا بإزاء مسرحيّة بالغة التعقيد ومتعددة المستويات، ولكنها تهتم في الوقت نفسه - ومن خلال استخدام السخرية التهكميّة وعناصر الكوميديا والترويح - بطرح مجموعة من القضايا المهمة حول الواقع الإنجليزي وتواريخه المهجورة. فهي في المحل الأول مسرحيّة عن التاريخ الأسود الذي ظل لسنوات طويلة تحت الممحاة - حسب تعبير ديريدا - ولا بد من إعادة كتابته بعيداً عن التبسيطات أو الثنائيات التي تجعل أحد الجانبين شريراً، والجانب الآخر خيراً.

وهي في مستوى آخر من مستوياتها مسرحيّة عن النساء، وكيف أنهن يهْمُشن في مجتمع ذكوري بصرف النظر عن

جديرة بالبقاء في ذاكرة المسرح والمشاهد معاً. لكن ما يجعل مسرحيتها الراهنة من أدب ما بعد الاستعمار بلا نزاع هو أنها تفكك فيها تاريخ البيوتات الإنجليزيّة العريقة، وما ينطوي عليه هذا التاريخ من أسرار يتجنب الواقع الاجتماعي الكشف عنها. لأننا سنعرف من المسرحيّة أن القصر المنيّف الذي أنشأه في الأصل جد بطلة المسرحيّة «فين» الأكبر - هنري هارفورد Henry Harford - في القرن الثامن عشر، قد بُني من عرق العبيد في مزرعته في جامايكا. وأن آخر تحديث وتوسيع له عام 1840 قد تم بالمبلغ الضخم الذي دفعته له الحكومة البريطانيّة عندما أصدرت عام 1833 قرارها التاريخي بإلغاء العبوديّة، وتحرير العبيد.

فقد ترتب على هذا القرار وقتها أن تدفع الحكومة البريطانيّة لكل مستعبد تعويضاً مالياً عن خسارته للعبيد الذين عليه أن يحررهم. وهو الأمر الذي تطلب من الحكومة اقتراض 20 مليون جنيه - تعادل حوالي عشرين بليون جنيه في وقتنا الراهن - لدفع تلك التعويضات. وكان هذا المبلغ الضخم يعادل 40% من ميزانيّة الدولة البريطانيّة وقتها. وقد استمرت





ولدت ونسوم بينوك عام 1961 في لندن، لأبوين مهاجرين من جامايكا؛ وواصلت تعليمها حتى تخرجت في كلية «جولدسميث» Goldsmiths بجامعة لندن عام 1982 وحصلها على

ليسانس في الأدب الإنجليزي والدراما، ثم واصلت الدراسة في العام التالي لدرجة الماجستير في الأدب الإنجليزي الحديث في كلية بركبيك بجامعة لندن. وقد حظيت مسرحيتها الأولى «رياح التغيير Winds of Change» عام 1987 بجائزة المسرحية الأولى، ثم استقبلت مسرحيتها الثانية «الاستئذان بالوداع Leave Taking 1988» بنجاح شديد أدى إلى استقدامها من المسرح الذي قدمها في ليفربول، للعرض على خشبة المسرح القومي، والحصول على جائزة مسرحية مرموقة. وفي العام التالي كتبت مسرحية «قصر الصور Picture Palace»، ثم مسرحية «استقبال الأبطال A Hero's Welcome» التي عرضت في مسرح «الرويال كورت» الشهير الذي كتبت له على وجه الخصوص بعد ذلك مسرحية «صخرة في الماء A Rock in Water»، ثم مسرحية «التحدث بلغات غير مفهومة Talking in Tongues». وواصلت بعدهما الكتابة لغيره من المسارح فكتبت «بغال Mules» عام 1996، و«هل تحفظ السر Can You Keep a Secret» عام 1999، ثم «واحد تحت Under Her Father's» عام 2005، و«IDP» عام 2006، و«مأخوذ Taken» عام 2010، و«ابنة أبيها Daughter» عام 2012، و«العازر Lazarus»، و«مبدأ رسم الخرائط The Principals of Cartography» عام 2017، و«صواريخ وأضواء زرقاء Rockets and Blue Lights 2020»، كما شاركت في كتابة عدد من الأعمال الإذاعية والتلفزيونية المختلفة، وهو الأمر الذي جعلها أول امرأة سوداء تؤكد حضورها في ساحة المسرح الإنجليزي الحديث.

الماضي الحاضر/ الواقع؟ وماذا يحدث حينما تتغير الحقائق حول ماضينا بشكل صادم؟ أو ماذا يحدث لك حينما لا تستطيع التأكد من حقيقة ماضيك؟ وكيف يجعلك هذا الأمر ترى نفسك؟ هذه هي الأسئلة التي تتكشف من خلال عملية التوثيق المستمرة لتلك المذكرات الملعزة التي تركها هنري هارفورد، وتدور أماننا على خشبة المسرح، وتدفعنا إلى المشاركة في طرح تلك الأسئلة، وهي تعيد تأطير حياة كل من شخصياتها الرئيسة الثلاث في صراعها لمعرفة كيف تتعامل كل منهن مع ما تكشفه تلك المذكرات عن تواريخها المنسية، وهن يبحثن بدءاً عما تنطوي عليه من أسرار عن ممارسة هارفورد للعنف ضد العبيد في جامايكا. إنها مسرحية عن الميراث والسرية وكيف تشارك تواريخنا القديمة وتصرفات أسلافنا في صياغة هويتنا الراهنة، فتحن إذن بإزاء نوع من التفاعل الجدلي بين الطبقة والعنصرية في التاريخ الإنجليزي.

وهكذا تتكشف أماننا تجليات الماضي، حيث يدور هنري هارفورد أدق التفاصيل في زمن كان من الطبيعي أن يشعر فيه ملاك العبيد/ المستعبدين بأحقيتهم فيما يفعلونه. وأن ما يدور بين أبناء الطبقة الأرستقراطية الإنجليزية في القرن الثامن عشر، وعبيدهم، أمر طبيعي ساد في الخطاب السياسي والأدبي على السواء، وفي الممارسة الاجتماعية المبنية على تلك الخطابات السائدة؛ واستطاعت المسرحية أن تتغلب على صدمته بالحوار الذكي واللجوء المستمر إلى التهكم والسخرية، وقد مكنت تلك النزعة التهامية التي تسخر من كل شيء المسرحية من تعرية تناقضات الخطاب السائد وقتها، لكن مع التقدم إلى النصف الثاني من المسرحية تتراجع السخرية والنزعة التهامية، ويتعمق الشعور بالوجع الحقيقي والإحساس بالذنب، بل العار من تلك التواريخ المسمومة بقدر كبير من الشجاعة، لأننا بإزاء مسرحية يهملها الكشف عن حقيقة هوية كل من شخصياتها النسائية الثلاث، وعن كيف يسهم تاريخ أسلاف كل منهن في صياغة هوية كل واحدة. هنا تتبلور الأسئلة الصعبة عمن يمتلك الماضي؟ ومن الذي يسيطر على التاريخ؟ وإلى أي حد تسهم مواريتنا القديمة في تشكيل هويتنا؟ ناهيك عن أسئلة الجدل المستمر بين الشفهي والمكتوب.

من ناحية، ورغبة حقيقية في نسيان الماضي الذي ساوى بينهما من ناحية أخرى، بل ووضع «أبي» في مكانة معرفية أعلى منها بسبب تفوقها الأكاديمي عليها.

هذا التوازي المهم بين شخصيتي المسرحية الأساسيتين يطرح علامات استفهام حول أصول من يتمتعون بالدراسة في جامعات النخبة الإنجليزية، وتمويل عملية تعليمهم ذاتها من تواريخ متلاحقة من عمليات الاستعباد وتجارة العبيد، بصورة تتحول معها «أبي» بدرجة ما إلى النسخة السوداء من «فين» التي تسعى - عبر عملية التوثيق تلك - للتخلص من عبء أي من التواريخ السلبية لأسلافها. وكأننا بإزاء محاولة مزدوجة على صعيد العرق والطبقة معاً، للتطهير الدرامي من أوزار الأسلاف وتواريخهم الإشكالية. حيث تأبى أشباح التواريخ القديمة أن تظل مطمورة ومنسية، وتصير على أن تطل برأسها من جديد كي تزج الجميع، بصورة تطرح معها المسرحية على مشاهدتها أسئلة صعبة: ما ثمن أن تبقى الحقيقة مخفية؟ وقبل هذا وبعده من يحق له أن يكشف الحقيقة؟ وكيف يتم هذا الكشف؟ وما هي الأسرار التي تنطوي عليها البنية الاجتماعية والطبقية الراسخة في المجتمع الإنجليزي المعاصر؟ لأن عمل «أبي» الدؤوب على مجلدات اليوميات التي تعود إلى منتصف القرن الثامن عشر (1756) يكشف عن نزاع بعض الصفحات منها، وهو الأمر الذي تحاول قراءته من أثر القلم على الصفحة التالية، في نوع من تأكيد أهمية الحفريات المعرفية من ناحية، وإشكاليته من ناحية أخرى، حيث لا تستطيع قراءة كل الكلمات.

ذلك لأن «بينوك» تزعم أن السود في بريطانيا ليس لهم تاريخ واحد مشترك، وخصوصاً في علاقتهم بالعبودية. وقد نشرت «أبي» دراسة تؤكد فيها أنها تنحدر من نبلاء نيجيريا الذين كانوا يملكون العبيد بدورهم، بينما نجد أن «مارفا» تنحدر من أسرة ممن استعبدوا من غانا، وأرسلوا في بواخر إلى جزر الهند الغربية. ومن خلال هذا التشابك تطرح المسرحية سؤالاً: إلى أي حد يشكل

وإن كانت تتذرع بأنهم كانوا يعاملون عبيدهم معاملة طيبة، على عكس هارفورد ومعاملة الإنجليز القاسية لهم. وقد أتاحت لها تلك الخلفية الطبقة أن تتمتع بالامتيازات التعليمية، فقد بعثتها أسرته للدراسة في جامعة أكسفورد - وهي جامعة النخبة الإنجليزية، واستطاعت أن تتفوق في هذا التعليم، وواصلته حتى مرحلة الدكتوراه، وقد توافق وجودها للدراسة في مرحلتها الجامعية الأولى مع وجود «فين»، التي تتذكر نزعتها الثورية في الجامعة، وتأييدها لأكثر فرق البوب راديكالية. ومع أنها على العكس من «فين» واصلت الدراسة وحصلت على الدكتوراه، لكن التحيز العنصري ضدها حال بينها والحصول على الوظيفة الجامعية المرموقة التي تستحقها في تلك الجامعة العريقة، فعملت في بعض الجامعات الحديثة والأقل قيمة. وتكشف لنا المسرحية في هذا المستوى نوعاً من العمى النسبي لدى كل من «فين» و«أبي»، حيث تتصل كل منهما - بطريقتها الخاصة - عن مسؤولية أسلافها، ولا ترى أي منهما أن الأموال التي وفرت لكل منهما الدراسة في تلك الجامعة المرموقة هي من عرق العبيد وكدهم. وحينما تواجه «أبي» «فين» وتذكرها بأنها قد عرفتها في أكسفورد، فإن الأخيرة تخبرها بأنها لا تتذكرها، وهو الأمر الذي يلقي بظله على وجود نوع من الاستعلاء العرقي



في الوقت ذاته تقطيع الشبكة التي تشكّل الجدار الرابع، بينما ركّزت اللحظة الثالثة على جدليّة الإنسان المعاصر العالق بين ثنائيتي الصمت والكلام.

وبدا واضحاً أنّ سعيد زكريا تجاوز بيئة النص الأصلي الذي توزّع على ثلاثة فصول هي «الكوخ»، و«الرحلة»، و«الشبكة»، وتضمّن تضحيات الجزائريين لأجل الاستقلال، وتعلّقهم بقيم العطاء والحب والجمال، وإيمانهم العميق بمنظومة الوطن الأمّ.

وأبرزت «ما قبل المسرح» في روحها المستحدثة، الصراع الإنساني بشكليه، الداخلي والخارجي، ويتم حسمه بنهاية يعود فيها الفنان إلى الخشبة، ولسان حاله أنّ الصراع الخارجي للذوات ما هو إلا رجوع صدى لما يعتدل في دواخلها.



(2019)، واعتمد المخرج سعيد زكريا بشكل كلي على الفعل الفيزيائي دون نظيره اللفظي، وحضر التعبير الجسدي بقوة عبر كوريفاريا عبد الوهاب طارق، مرفوقاً بلغة الموسيقى المتعدّدة التي أثّنها محمد نزيه بن نوح، واشتملت على نواتٍ تراثية وأخرى عصريّة، ما منح متعة بصريّة وإيقاعيّة. اللافت في «ما قبل المسرح» تكثيف المخرج سعيد زكريا للمفارقات على مستوى الموسيقى والجسد والرموز والتراميز، وهو ما تجلّى أيضاً في السينوغرافيا والإضاءة والملابس والأداء الصامت، فيما جنح الممثلون إلى تطبيق لوحات الإيماء بصورة بديعة، فتحت المجال للمتلقين لاستعمال مخيالهم وتأويل تلك المشاهد، وفق ما يراها الكل، ذلك أنها تحمل أكثر من قراءة واحدة.

ونقل العمل الصراعات الإنسانيّة في أبعادها النفسيّة والاجتماعيّة والفتيّة، وعبر شخصيّة الفنان الإنساني المتبعثر الموجوع بأفكاره، أحال سعيد زكريا على تباينات الحرية والقيود، وظلال الإبداع والجنون، وما يتصل بعوالم الفوضى.

سيمبولوجياً، أحالت الشبكة التي فصلت فضاء الجمهور عن فضاء الممثلين، على تراكمات المعاناة والظلم والموت وتخبّطات الوعي واللاوعي، حيث تعيش الشخصيات حالة صراع مع الواقع اجتماعياً وسياسياً وثقافياً، بفعل إفرزات الخيبة والتناقضات بين الشعارات الرنانة مثل العدالة الاجتماعيّة، والمساواة، والتكافل، وغيرها، والممارسات المتسلقة على هذه القيم والمبادئ والشعارات.

### لحظات

انبنى العرض على ثلاث لحظات: صراع الإنسان، الظلم والمقاومة، والخروج من اللاوعي إلى الوعي. وصوّرت اللحظة الأولى، حالة الرسّام الذي يعيش اضطراباً نفسياً حاداً ينتهي بموت الرسّام، أما اللحظة الثانية فجسّدت مجموعة إنسانيّة تعيش في دوامة من الصراعات وتحاول



شهدت خشبة مسرح «دار الثقافة ولد عبد الرحمان كافي» بمدينة مستغانم الجزائرية أخيراً، عرضاً مسرحياً جديداً بعنوان «ما قبل المسرح»، قدمه المخرج الشاب سعيد زكريا في قراءة معاصرة لنص الكاتب الراحل عبد القادر ولد عبد الرحمان المكنى «كافي». وجاء هذا العمل، الذي أنتجته جمعية «كارتينا»، في صيغة بصريّة مزجت بين الرمزيّة والتعبيريّة، ليتجلّى النص الذي كتب في خمسينيات القرن الماضي في رؤية إخراجيّة حديثة.

وفي فضاء اتّسم بتجسيد كتل من الصراعات الإنسانيّة، الداخليّة منها والخارجيّة، برز العشرون ممثلاً—بتوليفة جمعت بين الهواة والجامعيين والمحترفين—كجوق جسدي متناغم، حمل تجربة مسرحيّة انتقلت تدريجياً من هيمنة الصمت إلى لغة المنطوق في مراحل العرض الأخيرة. العرض الذي استمر مدة (98 دقيقة) صمّمه سينوغرافياً سعيد ياسين، وقدم رؤية مبتكرة نسجت على منوال مسرحيتي «ما بقات هدرّة» (2017)، و«جي بي أس»

### الجزائر: رابح هوادف ناقد مسرحي وإعلامي من الجزائر

استحضر العرض نصاً يربو عمره على ستة عقود، كان «كافي» قد ألفه بين عامي 1954 و1959، ليعيد المخرج صياغته بتوظيف أدوات «مسرح القسوة» الذي أسس له الشاعر والمسرحي الفرنسي أنطونان آرطو.



بالانفتاح على فضاءات إخراجية وسينوغرافية مفتوحة. في هذا الصدد، علق الباحث الجزائري شريف الأدرع: «كل هذا كان يُنجز في حلقة، ومن هنا إطلاق (مسرح الحلقة) على عرض المداح وفنه عموماً، نظراً للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المتفرجين، وهو إما أن يكون حلقياً، أو يشبه حدوة حصان، الشيء الذي يعني عدم الخضوع للمنظور مصدر التماهي في المسرح ذي الخشبة الإيطالية. وبذلك، يعلن الحاكي بمسرحه ومن خلال فنه عن نوع، المحاكاة فيه مضادة للمحاكاة». وفي مسرحية «ديوان القراقوز»، استعمل كاكي منهج بريشت، والسينوغرافيا الميتامسرحية، مع استدعاء فن الحلقة ومداح الساحات العمومية. وهكذا، لم يكن خيال الظل بأقل حظاً من كل تلك الأشكال، وهو الشكل الذي يقوم على تمثيل المخاليلين بالصوت لشخصهم الظلية التي يحركونها من وراء الستار، واعتمد «ديوان القراقوز»، على عرض نماذج تربطها قصة بسيطة، وتعتمد على المهازل والأساطير الشعبية وألف ليلة وليلة. كان هذا هو الشكل الذي بعثه من جديد، عبر التقطيع والتوليف وإعادة إنتاج الرسائل وفق المستجدات.

وأظهر العرض عدم الفصل بين الأجساد والألفاظ، مع استثمار الاختزال لمساءلة الرموز، لتمكين المتلقين من مساحات للسؤال، والتفاعل فكراً وتفكيكاً وتحليلاً، في محاولة للابتعاد عن المألوف والسعي للوصول إلى مناطق أكثر مغامرة.

وبرز العمل بتفعيله مقومات الممثلين من خامات صوتية ولياقة بدنية وقوة الملاحظة والذكاء والموهبة، وخاصة النواحي التعبيرية، ما سمح للممثلين تجسيد أدوارهم حسياً وكوريفياً ودرامياً.

وتشير معاييرنا لأعمال كاكي، إلى أنّ وضع كتل على الخشبة تعوق الممثلين أكثر مما تساعدهم، حيث يدفع إلى الاعتماد على نسق غروتوفسكي (المسرح الفقير) لكن الأمر يتطلب توافر ممثلين متفردين بوسعهم تقديم منجز ركلي مغاير، على نحو يعمق تحديث اشتغالات المسرح الجزائري. ولعلّ الدفع باتجاه استثمار الممثلين في الفضاء الخالي، ليس مفصلاً عن رؤى عبدالقادر ولد عبدالرحمان المكتى «كاكي»، ففي مسرحيته «أفريقيا قبل العام الأول» (1963)، انتصر لتشكيل الحلقة مع توظيف أسلوب الألماني برتولد بريشت، كما حاول جاداً التخلص من ضيق العلبة الإيطالية،

### أسلوب جديد

في اللحظة الثانية، حضرت براءة الأطفال وشبح الموت والمواجهات، في إبراز لتداعيات الحروب وأتون الصراعات، وحضرت الشبكة لتعميق فكرة القيود الجاثمة على الإرادة الإنسانية، وسط استخدام الألوان الحمراء والبيضاء والسوداء للتمييز بين القوى، وبث توازن بصري دال على لظى الانقسامات.

وفي اللحظة الثالثة، أسس المخرج لثنائية «الماء والذهب» شيفرة لاحتدام الصراعات على الموارد والحقائق، وأتاح هذا المنظور إبداعاً تمثيلاً بأسلوب جديد منح الممثلين أدوات فنية قائمة على أغان شعبية، وحركات تعبيرية لاذعة في فضاءات متمردة على السينوغرافيا الزائدة، بالتركيز على فرجة الأجساد والوجوه والمرايا التي تنقر جميعها على إيقاع مغاير سيميائياً، يحيل على منهج غروتوفسكي في تكوين الممثل، ومنهج جاك ليكوك في تطويع الجسد الفيزيائي، والتأثر بمبيرخولد في الاستفادة من الحركات البلاستيكية الآلية.

رَكَزَت «ما قبل المسرح» على تأصيل التراث الشفوي الجزائري مسرحياً، وتبني أسلوب جديد يتكئ على الواقعي الثقافي والاجتماعي المستنبطين من أصالة وجذور المجتمع الجزائري. وكان سعيد زكريا وفياتاً لإرث «كاكي» في بحثه الحثيث عن ربط العلاقة بينه وبين المشاهدين، وجسد ذلك باستثمار الشكل المسرحي الأكثر شعبية مغاربية «الحلقة»، والمعروف أنّ «كاكي» كان متذوقاً متميزاً لأعمال رواد المسرح على غرار: ستانيسلافسكي، وكريغ، ومبيرخولد، وبيسكاتور، وبريشت، كما كان مهتماً باللغة والتمثيل والديكور والإضاءة والموسيقى والإيقاع. وتميّزت اللحظة الأولى بمشهد الكرسي الأحمر والظهور الهستيري للفنان، في نقل للاضطهاد الشعوري، في مقابل الحضور النسائي المزدوج لفتاتين أرسقراطيتين مرصعتين بالأحمر والأسود، في دلالة على «السلطة الناعمة» وصولجان الرقابة وما فرضته من تحولات.



اتسمت تجارب نورين المسرحية بالانفتاح الجريء وإدخال أصوات وتجارب من هامش المجتمع إلى قلب العمل المسرحي، وكان مولعاً بالعمل المكثف والحميم مع ممثلين من طبقات متنوعة، تمتد من أشهر الممثلين المحترفين إلى نزلاء المصحات والسجون. وتحول مسرح لارس نورين إلى ظاهرة مؤسسية قائمة بذاتها، أسهمت في إعادة تشكيل بنية المسرح ودوره في المجتمع، دافعاً به من منطقة التمثيل إلى منطقة المواجهة، أو من عرض الحياة إلى تعريتها.

### علامة مفصلية

عُرِضت مسرحية «الليل أم النهار» (Natten är dagens mor) للمرة الأولى عام 1982، وشكلت حينها علامة مفصلية في المسرح السويدي المعاصر، ثم تحولت إلى فيلم تلفزيوني، ويُعاد الآن تقديمها من جديد ضمن موسم ربيع هذا العام 2026 على مسرح مالمو البلدي؛ بعد مرور أكثر من أربعة عقود على عرضها الأول، ليكون ذلك دليلاً قاطعاً على راهنية مسرحيات نورين، وقدرتها على النفاذ

ما كان يمكن لحياة نورين الصعبة أن تهدأ وتتواصل إلا بالعمل الإبداعي، الذي كان بمثابة علاج نفسي متواصل عبر 120 نصاً مسرحياً، وعدد من الأعمال الروائية والشعرية والنصوص النثرية. وبصفته مخرجاً، أعاد نورين تعريف حدود الممكن على خشبة، فلم يكتفِ بالواقعية النفسية في صورتها التقليدية التي ورثناها عن ستريندبرغ وهنريك إبسن، بل دفع بها نحو شكل أكثر تقشفاً وحدة، تكون فيه اللغة صارمة حادة مثل نصل مشحود، ومشحونة حد الانفجار.

ومع ذلك، تنطوي مسرحياته على مفارقة عميقة؛ فمن قلب العتمة ينبثق نوعٌ من الصفاء الذهني يقود المتلقي إلى مواجهة تجليات التجربة الإنسانية من دون أن يدفع به إلى القنوط، بل يوقد فيه إحساساً متفرداً، قد لا يرقى إلى مستوى الأمل، لكنه نوع من الشعور بالانفراج النفسي الذي يعقب حالة الاستبصار ومعرفة الشخصيات لأزماتها والاعتراف بها. وتلك القدرة على تحويل القسوة إلى خبرة معرفية وجمالية واعية هي ما منحته مكانة مركزية، ليس في السويد وحدها، بل في المسرح الأوروبي عموماً، حيث يُقَارَن بأسماء معاصرة بارزة مثل النرويجي يون فوسه.



مالمو: كريم رشيد  
كاتب ومخرج مسرحي من السويد

يُعدّ لارس نورين (1944 - 2021) واحداً من أبرز الأسماء المفصلية في المسرح السويدي المعاصر. بدأ مشواره الأدبي شاعراً قبل أن ينتقل إلى المسرح، وغالباً ما يُوضَع في سياق امتداد يصل إلى أوغست ستريندبرغ، وإنغمار برغمان. ويُعدّ الوريث الأكثر حداً وجرأةً لذلك الإرث الذي تركه ستريندبرغ، المؤسس الأكبر للدراما السويدية الحديثة، الذي فتح أبواب العالم النفسي الداخلي وأدخل الصراعات النفسية المعقدة بين الرجل والمرأة إلى الدراما الحديثة، وقادها إلى مناطق تعبيرية عميقة.



لإنقاذها والحفاظ على تماسكها، حتى عندما يبدو هذا التماسك أملاً مستحيلًا، خصوصاً مع وجود ابنين مختلفين يمثلان بصراعهما مع بعضهما بعضاً استجابتين مختلفتين لبيئة الأسرة المضطربة.

منح الممثل البارح فيكتور نيستروم سكولد Viktor Nyström Sköld شخصية الابن الأكبر طاقة عميقة وواضحة؛ إذ إنه في محاولته كشف أكاذيب الأب وحماية الأم، يتحول تدريجياً إلى شخصية ذات نزعة سلطوية تشبه الأب نفسه. أما شخصية الابن الأصغر «ديفيد»، التي أداها الممثل الشاب أودين رومانوس Odin Romanus، فهي الشخصية الأكثر هشاشة في العائلة.

إذ يجد نفسه في يوم بلوغه السادسة عشرة محاطاً بصراعات عائلية تفوق قدرته على الفهم أو المواجهة؛ تمثل شخصيته منظور الطفولة المنتهكة التي تشكل محوراً أساسياً في نصوص لارس نورين. فالطفل يعيش غالباً تجربة مؤلمة بسبب العجز أمام سلطة الكبار، وهكذا تكشف المسرحية عن بنية العائلة بوصفها نظاماً نفسياً مغلقاً يدور حول نفسه.

الجمهور وتثير ضحكه. وهنا تظهر إحدى خصائص دراما نورين: المزج بين التراجيديا والكوميديا السوداء في آن واحد، وهو ما جسده ببراعة لافته الممثل القدير فريدريك غونارسون Fredrik Gunnarsson في أدائه لشخصية الأب المتقلب بين الضعف والعدوانية، وبين الحنين إلى الماضي والانفجارات الآتية الغاضبة؛ حيث يبدو أحياناً أباً حنوناً يستعيد ذكريات عائلية سعيدة، لكن سرعان ما يتحول إلى شخصية متسلطة تهاجم أبناءها وتتهمهم بالحدود. يعكس هذا التناقض الطبيعة المدمرة للإدمان، حيث يحاول المدمن الحفاظ على صورة وهمية عن السيطرة بينما هو ينهار تدريجياً من الداخل. وفي مقابل شخصية الأب، تقف شخصية الأم التي أدتها الممثلة البارعة سيسيليا ليندكفيست Cecilia Lindqvist، معتمدة على الاقتصاد والاختزال في الأداء حتى بدت وكأنها النقيض المتناظر مع الأب. وأضفى صمتها المتعمد أثناء قيامها بالأعمال المنزلية المعتادة هبة ووقاراً جعل منها مركز قوة ينطوي على شحنة عاطفية عميقة، تقف في مواجهة الأب بتماسك وضراوة؛ لأنها تدرك أن العائلة تتجه نحو الانهيار، لكنها تظل متمسكة بإصرار

الأصغر عامه السادس عشر. يتحول ذلك اليوم المرتقب تدريجياً إلى مواجهة صاخبة وموجعة، حين تكتشف العائلة أن الأب، الذي كان قد تعافى من إدمان الكحول، عاد إلى الشرب مجدداً ويعيش الآن حالة من الإنكار المستمر. وبدلاً من الاعتراف والمواجهة المباشرة، تتشكل سلسلة من الأكاذيب الصغيرة والاتهامات المتبادلة التي تزيد من حدة التوتر، الذي يتفاقم بدوره بسبب الأزمة الاقتصادية التي تهدد الفندق بالإفلاس، إضافة إلى المرض غير المشخص الذي تعاني منه الأم؛ وهكذا يجد أفراد العائلة أنفسهم عالقين داخل حيز مغلق وخانق، تماماً كما هي حال المطبخ المكتظ بالتفاصيل.

توافقاً مع منهج لارس نورين، عمدت مخرجة العرض أنا تاكانين Anna Takanen إلى أسلوب الواقعية الخائفة في تشكيل فضاء العرض؛ حيث اكتظت السينوغرافيا بمفردات متعددة، مثل الطاوات الخشبية والأواني المعدنية والصحون والشراشف وأدوات التنظيف، وكل معدات تجهيز وطبخ الطعام التي أثقلت المكان، وأعدت تشكيه ليكون تجسيدا عيانياً للاكتظاظ الوجداني المضطرب للشخصيات. وعززت المخرجة ذلك الإحساس من خلال تواصل أصوات العمل على إعداد الطعام وطهيه وعمليات التنظيف والخدمة المستمرة؛ فكانت أصوات الحركة واستخدام الأدوات شريكاً صوتياً للممثل، وشكلت طبقة موازية له في بنية وتكوين العرض، مما خلق تداخلاً لافتاً بين الحياة اليومية والحدث الدرامي، ومنح المشاهد إحساساً بأن العنف النفسي الذي يظهر على الخشبة ينبثق مباشرة من صميم حياتنا اليومية العادية.

كما نجحت مخرجة العرض في خلق ديناميكية حادة بين الشخصيات؛ حيث تتدافع الجمل الحوارية بسرعة وتوتر واضح في إيقاع درامي متسارع، لمشاهد تفيض بالسخرية اللاذعة والعنف النفسي والجسدي، إذ تنبثق لحظات السخرية فجأة وسط التوتر والانفعال لتباغت

إلى قاع الوجدان الإنساني، ومخاطبة جمهور معاصر يعيش في سياق اجتماعي جديد. مادتها الدرامية مستلهمة بالكامل من واقع طفولته في عائلة كانت تدير فندقاً صغيراً في الريف الجنوبي لسويد، وتتحول هذه التجربة الشخصية إلى نموذج درامي أوسع، يعكس بنية العائلة بوصفها نظاماً معقداً من العلاقات المتشابكة، التي يمكن أن تتحول بسهولة إلى مصدر للألم والاضطراب عندما يهيمن الإدمان والسلطة الأبوية المتعسفة على بنية الأسرة.

### زمن درامي مغلق

تدور أحداث المسرحية خلال أربع وعشرين ساعة فقط، في التاسع من شهر مايو 1956، داخل فندق عائلي صغير؛ حيث يوجد الأب «مارتن»، والأم «إلين»، والابن «جورج» و«ديفيد». وتجري كل الأحداث في مطبخ الفندق المتصل بمكتب الأب الذي يدير منه شؤون الفندق ويستقبل الاتصالات الهاتفية، وذلك في اليوم الذي يبلغ فيه الابن





واللوم، ويصل أحياناً إلى بذاءة مفرطة، كانت مشاهد المعاناة الداخلية بمثابة محطات هدوء وصمت ملغوم؛ كما هي الحال في المشهد الذي يقدم فيه الأخوان عزفاً حياً مشتركاً لموسيقى الجاز على آلة «الساكسفون»، فبدا وكأنه محاولة لإنشاء حوار متناغم ولو لمرة واحدة.

تجنبنا المخرجة بقصدية واضحة أسلوب التصوير التعبيري في الحركة والأداء والسينوغرافيا، وأطلقت العنان لقوة الصورة الواقعية القاتمة لملازمة دواخلنا العميقة ونبش خفاياها؛ باستثناء مشاهد قصيرة يتوقف فيها الزمن الواقعي وتتجمد فيه الحركة، وننتقل فيها إلى مخيلة الابن الأصغر وكوايسه المفزعة. إنها عوالم تفيض بالغضب وتقترب من حافة الجنون للإفصاح عن خفايا الألم الذي يعتري الابن الأصغر، الذي أصبح ضحية التفكك العائلي والانهياب الأخلاقي الذي تسبب به الإدمان. في نهاية المطاف، تكشف المسرحية حقيقة أن العائلة التي تشكل مصدر هويتنا الأولى، يمكن أن تتحول أيضاً إلى القيد الذي يحبسنا داخل دائرة من الصراع الدائم، وأن تكون في آن واحد بيتاً وسجناً، وفقاً لما تنطوي عليه بنيتها من تماسك أو تفكك. أسئلة كهذه تجعل من «الليل أمّ النهار» عملاً لا ينتمي إلى زمنه فحسب، بل إلى التجربة الإنسانية بأسرها.

وهنا يتلاشى الاحترام ويختفي، ويتحول الحب إلى نزاع، وبغض، ومقت، وكراهية. وهنا نفهم بوضوح لماذا اختار الكاتب أن يكون المطبخ مكاناً للحدث ومقدماته وتبعاته، كما لو أنه مستودع الأسرار العميقة؛ المكان السري البعيد عن الأنظار الذي يتحوّل فيه جسد بط بري إلى وجبة عشاء ضخمة لحفلة عيد ميلاد تنتهي بمأساة، يكون فيها الحوار بين الشخصيات مثل حرب كلامية تمتزج فيها الصراحة المفرطة بالتعبير الجارح والمكاشفة القاسية.

وعلى الرغم من أن هذه المسرحية تُوصف كما لو أنها إنصات وتوثيق سري لحياة عائلة نورين ذاته، فإنه لا يقدم هنا شخصيات نمطية؛ فالأب ليس صورة نمطية للمدمن العدوانية، هو عكس «بونتيللا» في مسرحية بريشت، إنه لطيف للغاية وهو صااح، لكنه عدواني عند محاولة منعه من تناول الكحول، وينفث الكثير من الغضب والسخرية وإهانة الآخرين، ويتلوى ألماً من استذكار ماضٍ قاسٍ تخللته حادثة فقدان زوجته لجنين طفلة كان يحلم بقدمومها، وكذلك ذكريات غير مؤكدة يشوبها الكثير من الوهم وتختلط بالخيال عن ماضٍ مريّر قضاه في العمل في البحرية، وسنوات طويلة رعى فيها ابنه الصغير غير المبالي به. وفيما كان الحوار بمثابة تراشق للشتم والانتهاكات

المشروبات الذي يحتفظ به الأب. هو عراك عنيف وقاسٍ نرى فيه الابن الضخم يتربع فوق جسد والده ويضربه مُكرهاً ليجنبه العودة إلى الإدمان؛ صراع يتألم فيه الطرفان ويُظهران شكلين مختلفين من أشكال ضحايا الإدمان. وفي حوار أكثر قسوة، عندما يسأل الأب عما يمكنه فعله، يجيبه الابن الأكبر المعبأ بالغضب واليأس: «لعل أفضل ما يمكن أن تقوم به هو أن تموت».

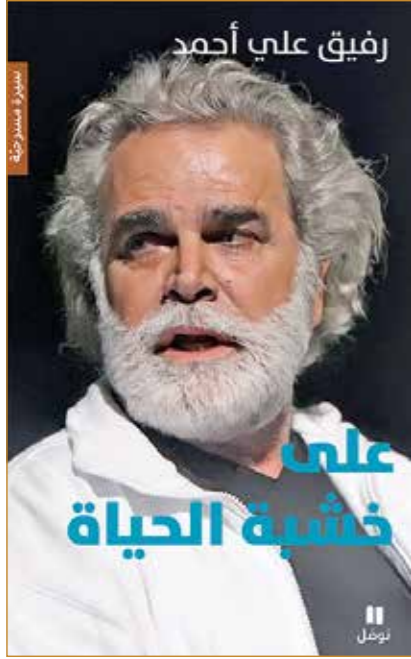
يتخلى الأب عن جميع مسؤولياته العائلية ويهتم فقط بإدارة الفندق الذي يتعرض لخطر الإفلاس بسبب الديون، مما يراكم المسؤولية على الأم المشغولة أصلاً بمحاولة إنقاذ الابن الأصغر من الانحراف الذي بدت ظواهره بينة عليه. تحاول إقناعه بالانضمام إلى العمل بالبحرية لتعزيز رجولته، فيكون ذلك سبباً في نزاع دائم بينهما يبلغ شدته حين يستفز الابن أمه من خلال تقليده لها وتكراره الساخر لما تقول، مما يثير غضبها وحقنها فتحدّره وتلوح بالضرب، حينها يرد عليها بلا خجل.



الشخصيات تبحث عن التواصل والتقارب العاطفي، لكنها لا تستطيع الوصول إليه إلا عبر الصراع والرفض؛ حيث يكون «الآخر» الذي نحبه هو نفسه مصدر التهديد، ويكون الاحتماء في حضن الآخر -الذي هو مصدر للرغبة - محض مجازفة قد تقود إلى الفناء، تماماً كما يحصل عند انهيار الأب وركوعه باكياً عند قدمي الزوجة طلباً للصفح. وهي حال معقدة تشمل الجميع وكأنها قدر محتوم يجعل من الاستقلال الذاتي هدفاً مستحيلاً لأربع شخصيات تدور داخل شبكة محكمة.

أما الشخصية الخامسة التي برزت بحضورها الطاعي على الأحداث والشخصيات معاً فهي «الكحول»؛ كما هي الحال في واحد من أكثر المشاهد بلاغة وروعة، حين يحاول الأب عبر مونولوج طويل في عدة مقاطع أن يثبت للابن الأكبر أنه لم يتناول الكحول، لكن الابن يواجهه بصمت مطبق وطويل ونظرات عميقة تفيض بالعتب والخذلان الذي يتحول لاحقاً إلى استفزاز وغضب، يقود الشخصيتين إلى عراك جسدي يحاول فيه الابن أن يأخذ مفاتيح مخزن





ليوصل صوته إلى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة؛ رجل العلم والثقافة، عساه يجد في الشارقة ملاذاً من أهوال الحرب. وكما هو عهد المتقنين بسطان الثقافة، جاء الردّ بأكثر مما يُؤمل: «لن تأتي زائراً أو ضيفاً إلى الشارقة، بل تأتي إلى بلدك؛ حيث كلّ أمورك مهياة، من سكنٍ ورعاية، وإن أردت متابعة شغفك المسرحي، فكلّ مسارح الشارقة ومنصاتها الإنتاجية بتصرفك».

يختتم رفيق سيرته بالعلاقة الجدلية بين الراوي والممثل، فالراوي هو العقل الذي ينظم الحكاية، والممثل هو الجسد الذي يعيها. رفيق يرى نفسه كائناً مزدوجاً، فالراوي يمتلك مسافة التأمل، بينما الممثل يحوز التماهي الوجودي. هذا الانقسام الجميل هو سرّ قوة مسرحه؛ فهو يدفع المشاهد إلى أن يفرق في الشخصية وفق مذهب قسطنطين ستانسلافسكي، ثم يوقظه بـ «نغزة» الراوي وفق منهجية بريخت، ليذكر المشاهد بأن ما يراه هو: خشبة الحياة.

أيام سقراط» (1998) حيث يروي رفيق كيف منح سقراط مشهدياته الفيلسوف المحايث للواقع، ليس بالكلمة فقط، وإنما بالسيره وبالهيئة أيضاً. فلقد رفض رفيق أمثلة شخصية سقراط، كما رسمها الكبير منصور الرحباني، مفضلاً أن يظهر سقراط بوصفه مشاكساً يمشي حافياً مناوشاً للبداهيات.

وفي «حكم الرعيان» (2004)، يحلّل سخرية القدر حين يتحوّل الراعي إلى حاكم، فالمسرحية هي مرآة سياسية كاشفة، وفي الوقت نفسه يظهر رفيق قدرة كبيرة على الانعكاس، فالجسد المسرحي هنا يتأرجح بين براءة المرعى وفساد القصر. وفي مسرحية «جبران والنبي» (2005)، نرى رفيقاً يبحث عن المتناهي واللامتناهي، فلم يكن جبران عند رفيق تماثلاً شمعياً، وإنما جرح نازف يبحث عن وطن لا يحده مكان. ومن ثمّ يتناول رفيق في مسرحية «قطع وصل» (2000) الحالة السيكلوجية للممثل في زمن اللابيين، فلقد كانت هذه المسرحية محاولة لربط ما انقطع من ذاكرة، ووصل ما تفتت من واقع. أمّا في «جرصة» (2007) فنحن أمام نقد لاذع للمظاهر الزائفة في المجتمع، فالجرصة بالمعنى الشعبي هي الفضيحة، ورفيق يستخدمها أداةً تطهيرية للكشف عن زيف الشعارات.

وأخيراً في مسرحية «وحشة» (2015) يصل رفيق إلى جوهر الكينونة الإنسانية؛ فالوحشة هنا ليست شعوراً سلبياً، بل هي شرط الإبداع. لذلك يتوقف رفيق ملياً عند مفهوم الوحدة خلف القناع، فيكتب عن وحشة الممثل الذي يعطي روحه للجمهور، ويظلّ في نهاية العرض وحيداً أمام مرآته. ولعلّ التعبير الأقسى عن هذه الوحشة، هو أن يصبح الوطن انعكاساً لمقولة السيّاب كما حوّرهما رفيق بمرارة: «ما مرّ عامٌ ولبنان ليس فيه حرب». وفي ذروة هذا الانكسار، تواصل رفيق مع صديقه الأستاذ إسماعيل عبدالله، الأمين العام للهيئة العربية للمسرح،

«الأرقش» في مسرحية عن حياة ميخائيل نعيمة من إعداد الشدراوي. ومن بعد ذلك تعرّف إلى المسرحي روجيه عسّاف لتبدأ مرحلة مسرح «الحكواتي».

وفي فصل «أيام الخيام»، وهو عنوان المسرحية التي قدمها (1982)، يتجلّى المسرح فعل مقاومة في مواجهة المحتل الإسرائيلي. في هذا الفصل يوثق لمرحلة كان فيها المسرح هو الرئة الوحيدة التي يتنفس من خلالها شعب محاصر بين النيران. ثم ينتقل إلى فرقة «الممثلون العرب» حيث حلم الوحدة وانكسار المرايا، فيتحدّث رفيق بمرارة مغلقة بالحنين عن تجربة الفرقة التي كانت محاولة لاجتراح فضاء مسرحي عربي عابر للحدود.

ومن مرحلة إلى أخرى يصل بنا إلى الفصول التي أسست لكيثونة رفيق علي أحمد الشخصية والمسرحية. ففي مسرحية «الحلبة» (1990) تتحول الخشبة إلى ساحة جدال؛ حيث يواجه الممثل ذاته وظلاله. أمّا في «الجرس» (1991) فنحن أمام ذروة الإبداع المونودرامي؛ يروي رفيق كيف صنع سينوغرافيا هذا العمل من أشياء مهمة «خيش، وأباريق بلاستيكية، وعصا؛ مؤكداً على أنطولوجيا المهمل، حيث تكتسب الأشياء الرخيصة والمنسية قداسة الفن. وفي قمة تسونامي النجاح يقرّر رفيق إيقاف الجرس في فعل «شوبنهاوري»، زاهداً في النجاح الذي يهدّد بتحويل المبدع إلى موظف عند جمهوره.

وفي مسرحية «المفتاح» (1996) يفوض رفيق في مفهوم حوار الحضارات في بلد تبتلع الحرب الأهلية. أمّا في «زواريب» (1998) فنحن أمام فلسفة القناع، حيث يختار رفيق شخصية «عامل النظافة» ليكون هو الرائي الحقيقي، لتتحوّل القمامة على يديه إلى مادة معرفية.

ينتقل الكتاب بعد ذلك، للحديث عن تعاونه ممثلاً مع «آل الرحباني» في «آخر

## رفيق علي أحمد

### سيرة الحكواتي في زمن اللابيين

الليباني في هذا الكتاب هو خزّان الذاكرة الحقيقي، حيث يروي رفيق علاقته بالأرض راعياً وفلاحاً، وكيف تعلّم من الطبيعة أصوات الوجود. هذه المدرسة الطبيعية هي التي صقلت مواهبه، قبل التنظير الأكاديمي والتجريب المسرحي لاحقاً. يذكر رفيق «العجبر» الذين كانوا يزورون القرية، وكيف كان يلحق بشاعر الرباية ليقفده أمام الجيران بطريقة كوميدية، حتى إنّ أمّه قالت له يوماً: «مش ناقصك إلا رباية وبزق حتى تصير نوري». أمّا المفارقة الكبرى في طفولته، فلقد كانت الرسوب الدراسي في الشهادة الابتدائية «الستريفا» حتى إنّ أهل القرية شمتموا بوالده. لكن القدر المسرحي يتدخّل هنا؛ فبعد سنوات، اكتشف مدير المدرسة أنّ رفيقاً كان ناجحاً، لكن خطأ في ذكر أسماء الناجحين حرّمه من فرحة النجاح. هذا الشعور بهذه المظلومية المبكرة غدّى روح التمرد لديه، وجعله يصمّم على شراء بزق بمذخراته القليلة ليحاكي غناء العجبر، متحدياً رغبة أمّه التي كانت تريد شراء «كيس طحين» بتلك النقود. في جنوب لبنان فتحت مواهب رفيق المسرحية وقدم العديد من المسرحيات هناك، لكن بيروت كانت المسرح الكبير الذي ينتظره. لم يكن انتقاله إلى بيروت إلا نزوحاً من الاعتداء الإسرائيلي على جنوب لبنان، ومطاردة لأحلامه، بأن يصبح طياراً أو محققاً كشخصية كولومبو.

ينتقل رفيق بعدها إلى الأسباب التي دعت إلى أن يصبح معلم مدرسة كي يسدّ مسدّ الحاجة المادية لحياته، ما سمح له أن يلتحق بالتعليم المسرحي، حيث تدرب على يد المعلم يعقوب الشدراوي ومثّل شخصية

ونصوغ ما يحدث». وهو إذ يجسّد صيرورة حياته بالكلمة يضع في حسبانته بأنّ الوقائع أشبه بالحقائق العلمية تصبح ملك الجميع، لكن ما يبقى هو الأسلوب؛ كما قالها العالم والأديب الفرنسي جورج لويس لوكليير المعروف بالكونت دي بوفون: «الأسلوب هو الإنسان»، أو بتعبير مسرحي، هو مونودراما حبرية تغادر الخشبة الصغيرة إلى خشبة الحياة الكبيرة. إذن نحن أمام كتابة مشبعة بسيمياء الوجود وفلسفة القلق، حيث يتحوّل الكاتب إلى مختبر للتجارب الوجودية التي تعيد صياغة مفهوم الهوية في زمن التشظي. لقد تغبّى رفيق علي أحمد، في كتابه أن يمارس ديالكتيكاً سلبياً على واقعه وحياته ومجتمعه، كما نظر له الفيلسوف تيودور أدورنو، محاولاً العثور على الحقيقة في قلب القناع المسرحي.

يبدأ رفيق سيرته من قرية «يحمير الشقيف» في جنوب لبنان التي لم تكن مجرد حيز جغرافي، وإنما هي الرحم الأولى التي برزت فيها أنطولوجيا التكوين الذاتي في أبهى صورها؛ فالمرجوحة المعلقة على زيتونة دهرية لم تكن أداة للعب فقط، بل كانت أول خشبة مسرح يختبر عليها الصبي توازن الجسد بين جاذبية الأرض وتوق التحليق. يتذكر رفيق لحظة ولادته الدرامية، فهو مولود «سباعي» جاء في الشهر السابع من حمل أمّه. هذه الولادة المستعجلة كانت نبوءة لرجل سيعيش حياته كلها في قلق وجودي، يحاول أن يمسه بالمعنى قبل فواته. هكذا يسترجع رفيق والده الذي لم يسجله في «دوائر النفوس» فلنأمنه أنه لن يعيش، وكيف اخترع له المختار لاحقاً تاريخ ميلاد هو 3 فبراير 1951. لقد كان الجنوب



باسم سليمان  
كاتب من سوريا

في كلّ مسرح؛ مسرحان! الأول هو الخشبة التي تواجه الجمهور، والثاني هو الكواليس الخفية، التي تظلّ بعيدة عن إضاءة «البروجكتورات». وهذا المسرح الثاني عادة ما يبقى محجوباً لا ترفع ستارته إلا نادراً، في لحظة بوح من المخرج، أو الممثل، أو الكاتب، أو في وثائق مهمة ومنسية. وعلى ما يبدو أنّ المسرحي والممثل رفيق علي أحمد قد قرّر أن يسدل ستارة مسرح الخشبة إلى حين، ليعطي صوتاً لمسرح الكواليس في سيرته الذاتية، متقمصاً شخصية المحقق «كولومبو» الذي سحر بشخصيته وفكره وكيف كان يفكّ ألغاز الجرائم العسيرة على الحل، عندما كان صغيراً.

وهو إذ طفق يقتضي آثار ذاته عبر الزمكان، كان يمارس فعلاً من أفعال التفكيك المعرفي لكيثونته الوجودية التي هي أشبه بنهر هيراقليطس، ذات أفانيم ثلاثة: الإنسان والممثل والمسرحي. ففي كتابه: «على خشبة الحياة»، الصادر عن دار نوفل لعام 2026؛ نقف أمام نصّ مشبع بحماً القرية وإسمنت المدينة، نصّ يرفض أن يكون مجرد أرشفة للنجاحات أو الإخفاقات، بل هو «مانيفستو» لعقل وجسد قرراً أن يكونا جسراً بين الواقع والواقعي؛ أي كيف نرتق الفجوة الوجودية بين «ما يحدث فعلاً» وبين «كيف ندرك

تذليلها، من أجل إحياء تاريخ شارع عماد الدين، وإنعاش النهضة المسرحية المصرية الحقيقية الفاعلة، على كافة المستويات؟

### خطة منهجية

الحقيقة أن إنشاء «مسرح مصر» لم يكن وليد المصادفة، بل جاء وفق خطة ممنهجة معلنة، وفي سياق فلسفة مشروع إحياء القاهرة التاريخية، وتطوير منطقة وسط البلد. وقد جاءت الفكرة استجابة لحاجة ملحة إلى وجود مركز مسرحي متطور، يواكب التحولات الرقمية العالمية. وتبلورت الأمور في أروقة وزارة الثقافة المصرية لتكون جزءاً من إستراتيجيات تطوير البنية التحتية للإبداع.

ومر المشروع بمراحل عدة، شهدت تعاقب أكثر من وزير ثقافة، حيث وضعت إيناس عبدالدايم حجر الأساس وتابعت مراحل التنفيذ، مولية اهتماماً خاصاً لدمج التكنولوجيا بالعرض المسرحي، مروراً بالمتابعات الدقيقة والتفقدات المستمرة من نيفين الكيلاني، وأحمد فؤاد هنو، وصولاً إلى الوزيرة الحالية جيهان زكي، التي تفقدت منذ أيام قليلة الاستعدادات النهائية لافتتاح المسرح وإطلاق شرارة التشغيل.

ونظراً لخصوصية موقع مسرح مصر في شارع عماد الدين الفني الشهير، الذي يمثل أبرز منصات إطلاق النهضة الفنية المسرحية والسينمائية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ولأن افتتاح المسرح يشكل قطعة أساسية في «موزاييك» مشروع مؤسسي أكبر لتطوير القاهرة التاريخية والخديوية، وترميم واجهات المباني الأثرية، وإخلاء الميادين من العشوائيات البصرية لاستعادة وجه مصر الحضاري والتنويري؛ فإن أسئلة أخرى ذات صلة تفرض نفسها بقوة أيضاً على المشهد الراهن.

تتعلق هذه التساؤلات بمدى إمكانية استعادة أمجاد الماضي المسرحية، واستدعاء «حالة» شارع عماد الدين بأضواء مسارحه و«تياتروهاته» المتعددة التي لا تغيب، ومنها مسارح: نجيب الريحاني، والرينسانس، ومتروبول، ومصر بالاس، ومحمد فريد، والكوزمو، وأوبرا ملك، والكورسال، والبيجو بالاس، والإجيسيانا، وريتس، ودي باري، والهمبرا، والماجستيك، وتياترو برنتانيا لبدبعة مصابني، وغيرها... وهل يمكن تحقيق ذلك الحضور والوهج من جديد من خلال تطوير الأبنية والمسارح التاريخية وحدها، أم أن هناك مقومات أخرى كثيرة يجب توافرها، وتحديات ينبغي

## «مسرح مصر».. مشروع لاستعادة

### وهج شارع عماد الدين في القاهرة

تتقرب الحركة المسرحية في مصر حديثاً نوعياً فريداً، هو إطلاق «مسرح مصر» التاريخي المطور في شارع عماد الدين العريق، بمواصفات عصريّة وتجهيزات متفوقة، وبأنفاس إنسانية تحمل عبق الماضي ونكهته المتميزة في الوقت نفسه، بما يعني أن المراد ليس مجرد مشروع لبناء مسرح أو إحياء صرح معماري، وإنما المقصود تغذية فلسفة تعمل على تهيئة مناخ مسرحي.

### شريف الشافعي

كاتب وإعلامي من مصر

البنية الثقافية في مصر؛ فإن الآمال تتصاعد بشأن الدور المنوط بهذا المشروع لتعزيز أدوات القوة الناعمة، وتوفير مساحات حيّة لعرض التجارب الإبداعية المتميزة، وربط التراث المسرحي الزاهر لهذا المسرح الذي كان يُعرف من قبل بمسرح «عبد الوارث عسر»، إثر افتتاحه الأول عام 1921، بالحاضر المسرحي الواعد، خصوصاً لدى الأجيال الشابة والفرق المستقلة والجامعية وغيرها.

ومع توجّه الأنظار إلى «وسط البلد»، بقلب مدينة القاهرة، لمتابعة اقتراب قص الشريط وتدشين مشروع «مسرح مصر»، التابع للبيت الفني للمسرح، مركزاً متكاملًا للعروض المسرحية الحديثة، ونقله في منظومة التقنيات الذكية وأنظمة العرض الرقمية، وإضافة إلى



فرقة بدبعة مصابني



**فرقة بديعة مصابني**

**تياترو برتانيا**

شارع عماد الدين تليفون ١٣٤٣٣  
تقدم بمسرح الرواية الاستعراضية التابعا

**وراك وراك**

استعراض ثلاثة فصول و١٣ منظرًا تأليف  
محمد اندي مصطفي تلحين فريد من اندي  
عماد الشريف اندي

تأهل الدور الأول ملكة الاستعراض الرسمي

**بديعة مصابني**

يشترك في الاستعراض مرفعة رياس، مرفعة حوني، أسرار الدخول: ٥٠ بوار و٤٠ لوج و١٠  
مخصوص و٨٠ بويل و٥٠ نصف لكون و٣٠ أعلا خالص صربية اللاهي الرسمية - يوم  
الجمعة والاحد ساعتان تباريتان الساعة ٧ مساءً، وكل يوم حفلة ليلة الساعة ٩٣٠٠ مساءً

بالمنطقة، وتحويلها من منطقة تسوق شعبي إلى «حي للفنون» مرة أخرى، بما يعكس الحركة المسرحية ويثير الترويج السياحي، على حد سواء، حيث تسترجع شوارع «وسط البلد» في قلب القاهرة دورها بصفتها مزاراً سياحياً يعتمد على بث الفنون الراقية، وعلى رأسها المسرح، وهذا من شأنه أيضاً رفع القيمة الاستثمارية للمنطقة المحيطة، وتوفير فرص عمل للفنانين والتقنيين.

ويشار إلى أن شارع عماد الدين التاريخي في منطقة وسط القاهرة، يبلغ طوله 2.5 كم، ويتقاطع مع مجموعة من الشوارع المحيطة به، المسماة كلها بأسماء الفنانين، من قبيل: علي الكسار، وزكريا أحمد، وسيد درويش، ونجيب الريحاني،... الخ. ويعود اسم عماد الدين إلى شيخ له ضريح بالقرب من تقاطع الشارع مع شارع الشيخ ربحان، وترجع التسمية إلى ما قبل عام 1661م. ويتميز الشارع ببنائاته النادرة وطرزه المعمارية الخديوية والإيطالية، التي يُستخدم فيها الرخام خصوصاً في الأعمدة والسلالم. وقد حفل الشارع عبر تاريخه بعشرات التياتروها والمسارح ودور السينما والمقاهي الفنية والغنائية، ما شكّل حالة استثنائية في الحركة الفنية المصرية والعربية.

مع النسق الحضاري لمنطقة وسط البلد، وبخلفيته التاريخية وتراثه العريق، وبما يتضمنه اليوم من تكنولوجيا الإضاءة الذكية، ونظم العرض الرقمية للتجارب البصرية والصوتية كافة، إلى جانب التجهيزات المتفوقة التي تشمل شاشات العرض الحديثة والتفاعلية وثلاثية الأبعاد، والمصاعد المسرحية وغيرها، الأمر الذي يجعله مؤسسة مسرحية كبرى تليق بمكانة مصر وريادتها الفنية والثقافية في المنطقة.

### تجهيزات متكاملة

يخوض مسرح مصر رهانه في تقديم تجربة مختلفة تواكب التطور المسرحي العالمي، مستنداً إلى جناحين كبيرين يخلق بهما. الأول، هو الجناح العصري التقني، فما يميزه عن غيره من المسارح التاريخية أو حتى الحديثة في مصر والوطن العربي، هو اعتماده الكلي على المنظومة الرقمية والذكية، وعلى الخشبة الدوارة والتقنيات الضوئية، حيث تم تجهيز المسرح بأحدث أنظمة الإضاءة والصوت التي تعمل بنظام التحكم الرقمي الكامل، بما يتيح للمخرجين تنفيذ رؤى بصرية معقدة كانت تتطلب من قبل إمكانات غير متوافرة في المسارح التقليدية. كما يوسع المسرح مفهوم المركز المتكامل، بحيث لا يقتصر دوره على العرض المسرحي الذكي فحسب، بل يضم قاعات مجهزة لورش العمل الفنية، بما يجعله مختبراً ثقافياً لا مجرد دار للعرض.

أما الجناح الثاني، الذي يخلق به مسرح مصر في رهانه على تقديم تجربة مختلفة، فهو الجناح المعماري والجغرافي والتاريخي. فالمسرح لا يزال بعد تطويره يحمل طابع القاهرة الخديوية الكلاسيكي في واجهته، كما يعكس وجوده في شارع عماد الدين بالتحديد دلالات تاريخية ورمزية عميقة. وإن تأسيسه في موقع مسرح عبد الوارث عسر القديم محاولة لاستعادة الجغرافيا والتاريخ الفنيين، واستدعاء الذاكرة البصرية والثقافية، وإعادة ربط الجمهور

لإدارة العروض المسرحية، إضافة إلى 16 غرفة مخصصة للفنانين. وبذلك، يكون المسرح قادراً على استيعاب عروض متنوعة بين التمثيل والغناء والاستعراض والأداء الحركي، بما يدعم تنوع المنتج المسرحي، ويعزز الوصول إلى فئات المجتمع المختلفة، ويشكّل على مستوى التنفيذ الفني والهندسي، إضافة لافتة إلى الصروح والمنشآت الثقافية المصرية والعربية.

### تنمية وتدريب

وكما سيتم استغلال المسرح ليكون مركزاً متكاملًا للعروض الحديثة؛ سيستخدم أيضاً في التدريب وتنمية القدرات في مجالات التمثيل، والإخراج، والديكور، والإضاءة، والصوت، وغيرها، بما يساهم في إعداد كوادر فنية مؤهلة. وتطمح إدارة مسرح مصر، بحسب المخرج هشام عطوة، رئيس قطاع المسرح، إلى أن يحقق المسرح نقلة نوعية في منظومة العرض المسرحي، بتصميمه المتميز الذي يتسق

يضم مسرح مصر، المقام من 5 طوابق على مساحة 925 متراً مربعاً، قاعة رئيسية بسعة 360 مقعداً (أرضي وبلكون)، وقاعة صغرى بسعة 120 مقعداً، ويشتمل على أليات تقنية حديثة لاستعادة وهج شارع عماد الدين الفني التاريخي، الذي كان يُطلق عليه «برودواي الشرق»، نسبة إلى قلب المسرح الأمريكي النابض في نيويورك، حيث كان عماد الدين القلب النابض للحياة الفنية في مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، وفيه انتعشت مسارح يوسف وهبي، وعلي الكسار، ونجيب الريحاني، وبديعة مصابني، وآخرين، كما شهد انطلاق السينما المصرية، وإنشاء عشرات المسارح ودور العرض، ذات الحضور الجماهيري العريض.

ولم يغب عن مسؤولي خطة مسرح مصر الجديد تزويده بأحدث الإمكانيات والتقنيات في الإضاءة والصوت وأبجديات المسرح وعناصره المتعددة، إذ يشتمل على خشبة مسرح مساحتها 245 متراً مربعاً مجهزة بأحدث النظم التقنية



مسارح عماد الدين تياترو الكورسال



### الأمل الممكن

وفي ضوء هذه الملابس كلها، فإن تجربة مشروع مسرح مصر التاريخي الضخم المطور، الهادفة إلى إحياء نهضة شارع عماد الدين الفنية، تبقى أملاً غير مستحيل المنال، وحلماً قابلاً للإنجاز، وذلك حال اقترانها بأداء مؤسسي واع جاد، يعكس ثورة إدارية وإبداعية في آن.

ويقترن النجاح بعوامل جوهرية، من قبيل: دعم الإنتاج الجاد، واستقلالية الإدارة الفنية، ومرونة اللوائح، والانفتاح على التجارب الجديدة محلياً وعربياً وعالمياً، وفتح الباب للتعاون مع القطاع الخاص، والاستفادة من التكنولوجيا في الوصول إلى الجمهور، خصوصاً الشباب، وربط المسرح بمشروعات تعليمية وتدريبية، لتأسيس جيل جديد من المبدعين، القادرين على التطوير المسرحي شكلاً ومضموناً.

وعندئذ، وبعد انتظام العروض المتميزة على خشبة مسرح مصر، يمكن القول إن «الروح الفنية» لشارع عماد الدين قد أطلت على أرض الواقع من جديد، من غير استنساخ الماضي، ولم تعد هذه الروح الفنية العملاقة الوثابة حبسية كتب التاريخ.

ويضاف إلى ذلك، تعقيد الإجراءات الخاصة بالإنتاج والتسويق والعرض، وسيطرة البيروقراطية والشللية والموظفين غير المؤهلين إبداعياً على الكثير من الهيئات والمؤسسات الفنية والثقافية الرسمية، مما قد يعوق انطلاق المواهب الشابة الحقيقية، ويحجم دور الفرق المستقلة، إلى جانب انصراف قطاعات من الجمهور المعاصر عن العروض المسرحية في ظل الثورة الرقمية ومنصات المشاهدة المنزلية. وبديهي أن الإبداع المسرحي، والفني عموماً، هو نتاج بيئة ثقافية حرة، تسمح بالتجريب، وتحتمل الاختلاف، وتدعم المواهب بموضوعية ونزاهة، وتوفر لها فرص التطور.



نجيب الريحاني في شارع عماد الدين

أيام المواسم والمهرجانات العابرة. وإن الازدهار المسرحي المصري، في فترات سابقة، لم يكن قائماً فقط على البنية التحتية، بل على حيوية فكرية وثقافية، وتفاعل مجتمعي واسع مع الفنون، بحرية تامة.

إن استعادة «حالة شارع عماد الدين» النشطة، بمعنى أمجاد القرن التاسع عشر والقرن العشرين، حين كانت مصر منارة مسرحية كبرى، كيفاً وكماً، لا ينجزها فقط إنشاء مسرح مصر في الشارع التاريخي المعروف، وإنما تتطلب استعادة هذه الحالة تجاوز تحديات أخرى جسيمة، تتعلق بالصناعة المسرحية بشكل عام. ومن هذه التحديات، على سبيل المثال لا الحصر: ميزانيات الإنتاج، فعلى الرغم من ضخامة ميزانية الإنشاء، فإن ميزانيات «الإنتاج الفني» تظل عادة ضئيلة، إلى جانب ضعف تسويق العروض، مما قد يؤدي إلى تهافت العروض من الناحية الجمالية والمادية. كما توجد أزمة فعلية في النصوص والإبداع، إذ تعاني الحركة المسرحية من تراجع نسبي للمستوى الفكري والجمالي، وسيطرة النمط الاستهلاكي أو الأكاديمي المنغلق.

### أسئلة

وفي سياق هذه الشبكة من الرؤى المؤسسية والخطط الإنشائية والتطويرية، التي تبدو متناغمة ومنسجمة مع بعضها بعضاً إلى حد كبير، وتحت مظلة دراسات الجدوى الفنية والهندسية الجيدة، والمخصصات والاعتمادات التأسيسية المادية المقبولة نسبياً؛ تظل هناك تساؤلات جوهرية مفتوحة، لحين تجربتها عملياً، وامتحانها بشكل واقعي، خلال الفترة القريبة المقبلة.

على رأس هذه التساؤلات: هل يكفي بناء صرح مسرحي حديث، لاستعادة أمجاد الماضي ونهضته المسرحية، ولو كان هذا الصرح بمواصفات عصرية قياسية، وذاكرة تاريخية مثالية، على هذا النحو؟ الإجابة، في الغالب، أكثر تعقيداً مما تبدو عليه الصورة التفاضلية المسطحة للوهلة الأولى. فالمسرح، في جوهره، ليس مبنى، ولا خطاً نظيرياً وقرارات فوقية، بل منظومة إبداعية متكاملة، تشمل النص، والمخرج، والممثل، والجمهور، والمؤسسات الراعية، والجمهور الداعم، الحاضر بانتظام، وليس في



شارع عماد الدين التاريخي



المخرج أحمد الأنصاري

- كثير من التحديات، على رأسها اختيار الشخصيات التي بإمكانها أن تؤدي الأدوار الرئيسية على وجه الخصوص، فهذا العرض بالذات مزيج من الكوميديا والتراجيديا، وليس كل ممثل قادراً على القيام بذلك، غير إن فريق العمل - والحمد لله - نجح في تمثيل الشخصيات، ومعظم الفريق نال نصيبه من الجوائز.

• أخرجت مسرحيات عديدة للكاتب سالم الحتاوي، برأيك ما الذي يميز نصوصه عن غيره من الكتاب؟  
- الحتاوي أعرفه عن قرب، وبيننا تفاهم عميق في الرؤى والأفكار، فنصوصه من أهم النصوص التي قمت بإخراجها، كنا نعرف من البيئة نفسها، فنصوصه حملت عبق المكان الإماراتي بعمقه وتنوعاته، و«عرج السواحل» على وجه الخصوص مزجت بين البعدين الواقعي والأسطوري للمكان، وهي أهم المسرحيات التي أرى فيها نفسي بصفتي مخرجاً. كذلك شكلنا أنا والحتاوي ثنائياً مسرحياً جميلاً، كنا نتناقش، ونفسر، ونحلل، ونقرأ النص بعمق ووعي، أحياناً نتعارض، وأحياناً نتخاصم، ثم سرعان ما يذوب كل ذلك بعد العرض، أنا - كما كان الحتاوي - تشدني العروض التي تتناول الممارسات الطقوسية، وحكايات السحر والموروث الشعبي على خشبة المسرح؛

المسرح الخليجي؛ إذ كان بمثابة العتبة الأولى له بصفته مخرجاً مسرحياً متمكناً من أدواته، وقادراً على إحداث الفارق في المشهد المسرحي المحلي والخليجي. نال العمل جائزة أفضل عرض مسرحي في «الأيام» آنذاك، إضافة إلى جائزة أفضل مخرج مسرحي، وجوائز أخرى، وحظي العرض بثلاث جوائز وبإشادات واسعة إبان مشاركته في الدورة السادسة لمهرجان المسرح الخليجي، التي أقيمت في سلطنة عُمان في العام نفسه (1999). وعن ظروف إنتاج العرض، وأجواء تحضيراته، وأثر ذلك التحول في مسيرته الفنية؛ يتحدث الأنصاري في السطور التالية:

• لماذا تعد مسرحية «عرج السواحل» نقلة نوعية في مشوارك المسرحي، وذلك على الرغم من رصيدك الحافل بأعمال مهمة أخرى، مثل «الياثوم»، و«البقشة»، و«بايتة»، وغيرها من العروض التي شكلت محطات فارقة في مسيرة المسرح المحلي؟

- مسرحية «عرج السواحل» لها في قلبي مكانة كبيرة، كونها حققت حضوراً مسرحياً نوعياً لي أنا مخرج المسرحية ولجميع فريق العمل، بعد مشاركات متعددة للمسرحية داخل الدولة وخارجها. بالإضافة إلى ذلك، هذه المسرحية تحمل ذكرى عزيزة لي مع الكاتب الراحل سالم الحتاوي، إذ جاء «رحمه الله» إلى بيتي، يطرح عليّ فكرة «عرج السواحل»، التي اعجبتني، وحفزتني على إخراجها، ورحنا نبني شخصياتها معاً، وأهم أحداثها، وبرغم أنني لم أتفق مع المؤلف في بعض جزئيات النص، فإنني في المحصلة وجدت نفسي أمام نص مسرحي تمكن من أن يستفزني لإخراجه، بما حواه من حكاية قريبة من هموم المجتمع، وجديدة على المسرح الإماراتي في ذلك الوقت.

• ما هي أهم التحديات التي واجهتك في إخراج مسرحية «عرج السواحل»؟

## أحمد الأنصاري: «عرج السواحل» الأقرب إلى قلبي والأهم في مشواري المسرحي

أقيمت الدورة التاسعة من «أيام الشارقة المسرحية» في مارس 1999، وشارك فيها المبدع أحمد الأنصاري مخرجاً لمسرحية مهمة بعنوان «عرج السواحل»، وهي من تأليف الكاتب الراحل سالم الحتاوي. شارك في تجسيد العمل نخبة من نجوم المسرح الإماراتي، منهم: عبدالله صالح، وإبراهيم سالم، وموسى البقيشي، وكاميليا عبدالمطلب، وخالد علي، وطارق خميس، ومحسن صالح، وآخرون.

### الشارقة: أحمد الماجد

بأنه ابن شهيد، وبأن أبناء الشهداء لا يعملون. ولهذا السبب، يتلخص كل ما يفعله في حياته في سرد بطولات وأمجاد جده العظيم وما صنعه بعائلة «بوسجين»، إلا أنه يصطدم بالواقع الأليم الذي يكشف له لاحقاً زيف تلك الأمجاد. حقق هذا العرض للأنصاري مكانة بارزة في تلك الدورة من «أيام الشارقة المسرحية»، وحضوراً لامعاً في «مهرجان

تتطرق المسرحية - التي يقول مخرجها إنها الأقرب إلى قلبه والأهم في مشواره الفني الطويل - إلى جانب من جوانب الموروث الشعبي الشفهي؛ فهي تحكي قصة «عتيق»، الرجل المتباهي بأمجاده وماضيه، الذي يفتخر





• كيف تمكنت من صناعة حالة التناغم بين الممثلين، التي أهلتهم لخطف عدد من الجوائز في مسرحية «عرج السواحل»؟

- تناقشت مع الحتاوي بصفته كاتب النص كثيراً حول الشخصيات ومن ممثلينا المسرحيين قادر على أدائها بالصورة

المطلوبة، واتفقنا أنا والحتاوي «رحمه الله» على معظم الشخصيات، باستثناء شخصية «جابر»، فهو كان يريدنا أن تذهب لممثل آخر، وأنا كنت أرى الفنان «موسى البقيشي» فيها، وفي ذلك الوقت، كانت للمؤلف سطوة على المخرج، وكان شريكاً في التفاصيل، ليس كما يحدث اليوم، ولما سافر الحتاوي في أمر خاص، قمت بجلب «البقيشي» وبدأنا فعلاً في إجراء التمارين، فوجئ الحتاوي حينما جاءنا إلى قاعة التمارين بوجود البقيشي برغم اتفاقنا مبدئياً على ممثل آخر، وأبدى الحتاوي امتعاضه من إخلالي بالاتفاق، فأقنعتُه بأن يشاهد موسى البقيشي في «البروفة» وبعدها لكل حادث حديث، ولما شاهد الحتاوي أداء «البقيشي» الجميل، اقتنع بخياري، كنا في تلك الفترة نتناقش في أبسط الأمور وأعظمها، وظهر ذلك في عروضنا المسرحية في تلك الفترة، التي حوت الكثير من الإبداع والكثير من المحبة.

• «عرج السواحل» كانت من إنتاج مسرح الشباب القومي، أو مسرح الشباب للفتون في تسميته اللاحقة، ما أثر هذه الفرقة في مشوارك المسرحي؟

- لهذه الفرقة حضور مهم في المشهد المسرحي المحلي والخليجي، وكان لها الفضل في وصولي إلى ما وصلت إليه، حينما فتحت لي الأبواب وقدمتني مخرجاً مسرحياً، إنها فرقة مسرحية عريقة كانت وما زالت شعلة لا تنطفئ في مسرحنا.

• ما سر نجاح المخرج أحمد الأنصاري في «عرج السواحل» تحديداً، دون أي مسرحية أخرى، ونيله جائزة الإخراج عن ذلك العرض؟ حدثنا عن أهم أسرار نجاح العرض.

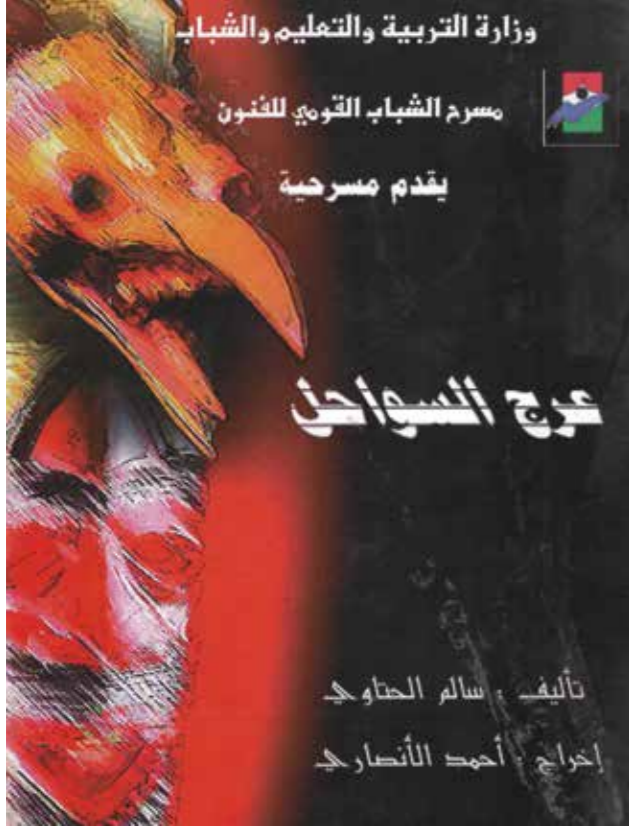
• شاركت عرج السواحل في مهرجان المسرح الخليجي بدورته السادسة في سلطنة عمان 1999، حدثنا عن هذه المشاركة وأثرها في أحمد الأنصاري وكذلك في المسرح الإماراتي.

والسعودي الدكتور بكر الشدي، والدكتور يوسف عيدابي، والفنان حبيب غلوم، أهم جوائز «الأيام»، فهذا فخر لكل من كان مشاركاً في «عرج السواحل». تلك الجوائز منحنا حافزاً قوياً لمواصلة مشوارنا، وتحقيق الأفضل من خلال تقديم عروض مسرحية تحافظ على النجاح وتبني عليه.

• نال العرض العديد من الجوائز في أيام الشارقة المسرحية، حدثنا عن أثر تلك التتويجات على فريق العمل ومسيرتك.

- نعم، العرض كان حكاية أيام الشارقة المسرحية في تلك الدورة التي قدم فيها، باعتباره عرضاً مسرحياً جديداً على المشهد المسرحي في تلك الفترة، بما حواه من طرح فكري عميق، وبأسلوب كان غريباً نوعاً ما، تمكن من كسر السائد في العروض في تلك الفترة. كل من يدعي أن الجوائز لا تهمه فهو لا يقول الحقيقة، الجوائز دليل ومؤشر على أنك تسير في الطريق الصحيح، خصوصاً أننا كنا نقدم عروضنا المسرحية أمام لجان تحكيم من تلك القامات المسرحية الكبيرة التي لها تجاربها وخبراتها ورؤاها العميقة، فأنت تمنحك الكويتية سعاد عبدالله، والمصري محسن حلمي،





الإضاءة: محمد جمال

المؤثرات الصوتية: حميد خادم سرور

الاكسسوارات: شاجيان

الجوائز:

- أيام الشارقة المسرحية 9:

• جائزة أفضل عرض مسرحي.

• جائزة أفضل إخراج لأحمد الأنصاري

• جائزة أفضل ممثل دور أول لعبدالله صالح.

• جائزة أفضل ممثلة دور ثان لكاميليا عبدالمطلب.

• جائزة أفضل ممثل دور ثان لموسى البقيشي.

• جائزة أفضل إضاءة لمحمد جمال.

- مهرجان المسرح الخليجي 6:

• جائزة أفضل تأليف لسالم الحتاوي.

• جائزة أفضل ممثل دور أول للفنان عبدالله صالح.

• جائزة أفضل ممثل دور ثان لموسى البقيشي.

حتى العنز تتكلم»، والعنز كانت حاضرة على خشبة في هذا العرض من سياق العمل، فما قاله قاسم محمد لنا، أسعدنا جميعاً، إنها شهادة نفخر بها من قامه مسرحية جليلة، نحبها ونحترمها ونجلها.

• كلمة أخيرة من أحمد الأنصاري نختمت بها هذا الحوار؟ - قدمت العديد من الأعمال المسرحية ممثلاً ومخرجاً، طيلة مشواري المسرحي، غير أنني أفتقد اليوم تلك الحميئة الجميلة بين فريق العمل، ذاك النقاش المجدي، وتلك المحبة التي كانت تدور بيننا، غابتنا الكبرى وأسمى أهدافنا نجاح العرض، لم نكن نبحت عن مجد شخصي، بقدر بحثنا عن رفعة مسرحنا، وعلو شأنه ورفعته.

### بطاقة العرض

عنوان المسرحية: عرج السواحل

الجهة المنتجة: مسرح الشباب للفنون

تأليف: سالم الحتاوي

إخراج: أحمد الأنصاري

تمثيل: عبدالله صالح، إبراهيم سالم، موسى البقيشي،

كاميليا عبدالمطلب، خالد علي، طارق خميس،

محسن صالح، وآخرون.

تاريخ العرض الأول: الجمعة 19 مارس 1999

مكان العرض: معهد الشارقة للفنون المسرحية (بيت

الشعر)

المناسبة: أيام الشارقة المسرحية - الدورة التاسعة 1999

المشاركات الأخرى: قدم العرض في:

• أيام الشارقة المسرحية، الدورة التاسعة، 1999.

• مهرجان المسرح الخليجي، الدورة السادسة، سلطنة

عمان، 1999.

مساعد مخرج: حميد سمبيج

الديكور: وليد الزعابي



وكان من ضمن اللجنة الراحل القدير قاسم محمد، حيث إن لجان الاختيار في السابق كانت تعطي رأيها في العرض، وتقدم الملاحظات لفريق العمل إن وجدت، فأعجب الأستاذ قاسم محمد بالعرض كثيراً، وقال لنا جملة ما زلنا أنا وفريق العرض نتذكرها، حيث قال لنا: «بهذا العرض أنتو خليتو



• عبدالله صالح شريك أساسي في معظم المسرحيات التي أخرجها أحمد الأنصاري، حدثنا عن هذه الشراكة، وخصوصاً في «عرج السواحل».

- نجم بمواصفات الفنان عبدالله صالح مطلب مهم لكل مخرج، فهو قادر على تقمص جميع الأدوار، متمكن من أدواته، سواء أكان ذلك في المسرحيات الكوميديّة أم التراجيديّة، وفي «عرج السواحل» كانت مشاركته مهمة ولها أثرها الإيجابي الكبير على العرض، بالإضافة إلى ذلك تجمعني بعبدالله صالح سنوات عديدة من الصداقة والوثام، فنحن بدأنا معاً ممارسة شغفنا المسرحي وما زلنا، عبدالله صالح فنان جميل، قادر على صناعة الفارق في كل عرض مسرحي يشارك فيه.

• مواقف ما زلت تتذكرها حتى هذه اللحظة من أجواء ذلك العرض؟

- شاركنا بهذا العرض في أيام الشارقة المسرحية كما ذكرت، وحينما قدمنا العرض أمام لجنة اختيار العروض،

## دائرة الثقافة | الشارقة



ليمان (ألمانيا، 2018)،  
تاداشي سوزوكي  
(اليابان، 2020)، إريكا  
فيشر ليخته (ألمانيا،  
2024). ولم تُمنح  
الجائزة في عام 2022  
بسبب الجائحة العالمية.  
وتحظى شيفتسوفا  
(جامعة جولدسميث  
في لندن) بشهرة دولية  
بفضل تدريسها وأبحاثها  
ودراساتها حول المسرح

الروسي في الماضي والحاضر والمخرجين والفرق  
المسرحية الأوروبية المعاصرة، بالإضافة إلى النظريات  
والمناهج العابرة للتخصصات في «سوسيولوجيا المسرح»  
التي أسستها، وتشكل الركيزة الأساسية لعملها بأكملها. تشمل  
كتبها الحديثة: إعادة «اكتشاف ستانيسلافسكي» (2020)،  
«روبرت ويلسون» (الطبعة الثانية المحدثه 2019)، «مقدمة  
كامبريدج للإخراج المسرحي» (2013، تأليف مشترك)،  
«مخرجون/إخراج: حوارات حول المسرح» (2009)،  
«سوسيولوجيا المسرح والأداء» (2009)، «خمسون مخرجاً  
مسرحياً رئيسياً» (2005، مشاركة في التحرير)، «دودين  
ومسرح الدراما الصغير: من العملية إلى الأداء» (2004).  
ألقت البروفيسورة شيفتسوفا أكثر من 150 فصلاً في  
مجلدات مجمعة ومقالات في مجلات علمية محكمة. وقد  
ترجمت كتبها وفصول كتبها ومقالاتها البارزة إلى خمس  
عشرة لغة. وإلى جانب الكلمات الرئيسية والإسهامات  
الأخرى في المؤتمرات الجامعية، وسلاسل الندوات،  
ومراكز البحوث والمعاهد الثقافية في أوروبا، ومدارس  
التمثيل والمعاهد الموسيقية (باللغات الإنجليزية والروسية  
والفرنسية والإيطالية)، تلقي شيفتسوفا محاضرات عامة في  
المهرجانات المسرحية الدولية الكبرى حول العالم، وتدير  
نقاشات عامة بعد العروض بالإضافة إلى حوارات مع ممثلي  
ومخرجي المسرح، وتشارك في لجان تحكيم المهرجانات.

ماريا شيفتسوفا  
تنال جائزة تاليا لعام 2026

أعلنت الجمعية الدولية لنقاد المسرح (IATC) في وقت سابق، أن ماريا شيفتسوفا، الباحثة الشهيرة في المسرح الروسي قديماً وحديثاً، ستتسلم جائزة تاليا لعام 2026 في 22 مايو الجاري، وذلك خلال مؤتمرها العالمي المنعقد في كرايوفا، رومانيا.

## الشارقة: «المسرح»

تعد «جائزة تاليا» تكريماً رفيعاً تمنحه الجمعية الدولية لنقاد المسرح تقديراً للإسهامات الاستثنائية في مجال النقد المسرحي. وتُمنح للنقاد والمنظرين والممارسين الذين لعبوا أدواراً نوعية في تشكيل الفهم العالمي للمسرح عبر بيئات ثقافية وسياسية وجمالية متنوعة.

وفي اجتماع عُقد في وقت سابق من هذا العام، صوتت اللجنة التنفيذية للجمعية الدولية لنقاد المسرح على تكريم البروفيسورة شيفتسوفا.

وقال جيفري إريك جينكينز (الولايات المتحدة)، رئيس الجمعية: «من المستحيل المبالغة في تقدير تأثير ماريا شيفتسوفا على فهمنا للمسرح الروسي على مدار العقود الماضية، ولكنها أيضاً انخرطت بشكل واسع وعميق مع مخرجين وفرق مسرحية أوروبية، مما ساعد في تسليط ضوء أقوى على فنانيين أدائيين بارزين. إنه لمن دواعي سرورنا حقاً أن نكرم عملها المتميز وإسهاماتها في هذا المجال».

وتشمل قائمة المكرمين السابقين بجائزة تاليا: إريك بنتلي (الولايات المتحدة، 2006)، جان بيير ساراواك (فرنسا، 2008)، ريتشارد شيكنر (الولايات المتحدة، 2010)، كايلا فاتسيايان (الهند، 2012)، يوجينيو باربا (الدنمارك، 2014)، فيمي أوسوفيسان (نيجيريا، 2016)، هانز تيس



دائرة الثقافة

إدارة المسرح



# مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي

## الدورة 9

25-21 مايو 2026

المركز الثقافي - دبا الحصن

