المَسْرَح

العدد (73) - أكتوبر 2025

فنانون سوريون: شكراً
حاكم الشارقة

الملك لير
دراما الحكمة والهذيان

مهرجان المسرحيات القصيرة

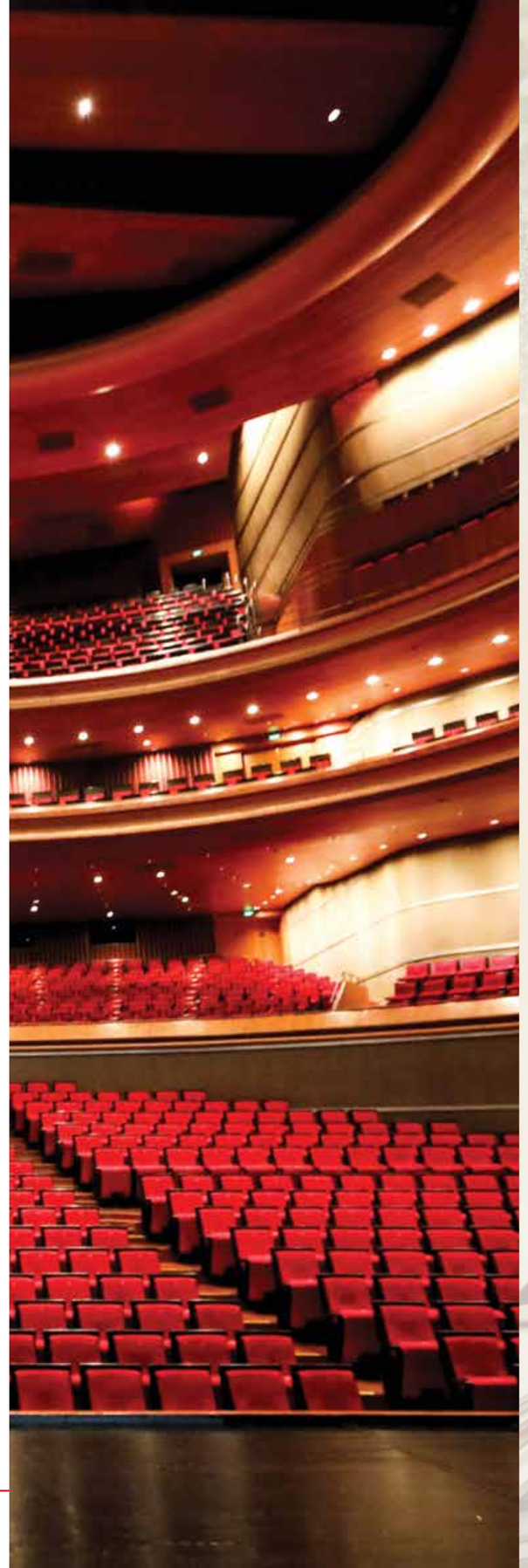
برعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «حفظه الله»، تنبض إمارة الثقافة، والفنون، والمعارف، والعلوم، على مدار العام، بالمهرجانات، والملتقيات، والمسابقات المسرحيَّة، التي تنشر المعارف الرصينة، والقيم السامية، والأفكار النبيلة، وتوسع المدارك، وتغذي الروح بأجمل المعاني والصور.

ويمثل مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة الذي أسس عام 2012 لاحتضان وتأهيل وإبراز المواهب المسرحيَّة، ملمحاً مهماً من الأنشطة المسرحيَّة التي تقيمها الشارقة سنوياً، وقد جاءت دورته الثانية عشرة (26 سبتمبر - 2 أكتوبر)، لتعزز رحلته الثريَّة، وتضيف إلى رصيده الزاخر بالعروض والأفكار والجماليات، التي أثرت الساحة خلال أكثر من عقد من الزمان، ولتؤكد حضوره الحيوي وتأثيره الملهم.

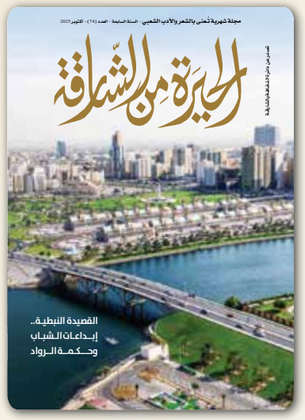
غني عن القول، إن كل دورة من المهرجان هي مناسبة للتعرف إلى تجارب إبداعيَّة حديثة، وأيضاً لاكتشاف ثقافات ورؤى وطموحات متنوعة تحملها النصوص، وتجسدها العروض، وتختبرها النقاشات، وهي مناسبة أيضاً للاحتفاء بجيل جديد من المخرجين والممثلين الواعدين، الذين لا غنى عن جهودهم ومبادراتهم لمواصلة المسيرة المزدهرة لـ «أبو الفنون» في الدولة، وإسناد مستقبله المشرق، كما أن كل دورة من المهرجان هي فرصة لأسر وأصدقاء المشاركين في عروضه وندواته وورشه، وللجمهور بمختلف شرائحه، لمواكبة فعالياته والاستمتاع باختياراته من المواهب الفنيَّة، والتفاعل مع مسابقاته ومنتدياته الفكريَّة والنقديَّة، وصنع أجمل لحظاته.

وستغطي «المسرح» في عددها القادم أبرز ما احتوت هذه الدورة المتميزة، التي شهدت مشاركة واسعة للعديد من الطاقات المسرحيَّة المبدعة، التي ينتظر منها الكثير في مقبل الأيام، مع تمنيات التوفيق لجميع من قدمهم ويقدمهم هذا المهرجان في الماضي والحاضر والمستقبل.

وتتضمن أبواب المجلة في هذا العدد مقالات وحوارات وتقارير ورسائل حول أهم ظواهر وتظاهرات المسرح في الشارقة والعالم، ونأمل أن يجد فيها القارئ ما يلبي تطلعاته



مجلات دائرة الثقافة عدد أكتوبر 2025م



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

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (73) - أكتوبر 2025م

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبوالقاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

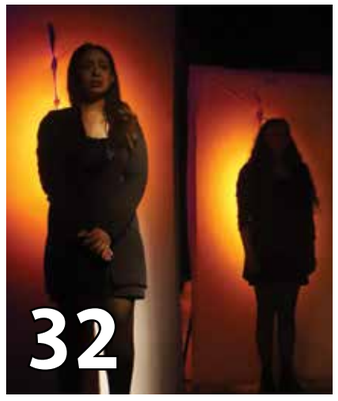
التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

18

مسرحية: «الملك لير»
نص: وليام شكسبير
إخراج: شادي سرور
المسرح القومي المصري

28

24


32

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

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

وكلاء التوزيع:

• **الإمارات:** شركة توصيل للتوزيع والخدمات اللوجستية – 800829733535
• **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+

76

70

81

83

مـدخـل
المشل الإماراتي.. بين الأداء الفردي والعمل الجماعي 14

قـراءات
كوكب زمردة.. فرجة القيد والانطلاق 36

حـوار
عبيدو باشا:.. أمتلك لغتي وأسلوبي الخاص 42

أسفـار
أربعة أيام في بوردو حين تكلمتُ جميع اللغات بالعربية 50

رؤى
آفاق الدراما العربية الجديدة 56

أفق
يوم عادي.. سبع حكايات من مشهد في الطريق 58

رسـائـل
مسرحيون عرب في أوروبا يؤسسون رابطة للتواصل 62

مطالعات
يا طالع الشجرة.. رمزيات توفيق الحكيم 88

متابعات
معز العاشوري: النص جوهر منهجي الإخراجي 94

سعر البيع:

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

قيمـة 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: (شـامل رسـوم البريـد): جميع الدول العربيـة: 365 درهماً / دول الاتحـاد الأوروبي: 280 يـورو / الولايات المتحدة: 300 دولار / كندا وأستراليا: 350 دولاراً.

فنانون سوريون: شكراً
حاكم الشارقة

الدور الذي يقوم به صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «حفظه الله ورعاه» في دعم المسرح والمسرحيين العرب، يتجاوز قدرة الكلمات على وصفه.

سامر محمد إسماعيل
كاتب ومخرج من سوريا

وها هم مسرحيون سوريون يشيدون بهذا الدور، ويثمنون عالياً مكرمات سموه وعنايته الكريمة بكل ما يتصل بالفن المسرحي في الوطن العربي، وما أسسه من بنى وهيكليات ومؤسسات ومهرجانات قدمت مساحة رحبة من الفرص للفنان المسرحي العربي، وجعلت المسرح منارة لأجيال وأجيال، فأخذ سموه على عاتقه أن يكون المسرح هو واجهة الحياة الثقافيَّة والفنيَّة في كل بقاع المنطقة العربيَّة، وانطلاقاً من شارقة المسرح أطلّ فجر مسرحي جديد، وتداعى العشرات من المخرجين والكتّاب والممثلين العرب إلى عاصمة المسرح العربي، ينهلون من معين هذا القاموس المسرحي العريق والثري، الذي تمثل في شخصيَّة وأفكار ورؤى صاحب السمو، ورغبته في جعل الفن المسرحي وسيلة للتنوير والمعرفة والتطور.

الناقدة المسرحيَّة ورئيسة قسم الدراسات في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة لسنوات طويلة، ميسون علي، تقول: «في زمن يتم فيه تهميش الثقافة بشكل عام، والمسرح كونه جزءاً من مكوناتها، في معظم المجتمعات العربيَّة، وإفراز ثقافة استهلاكيَّة وأشكال بديلة للفرجة تختلف جذرياً عن المسرح؛ يأتي دعم صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي بما يتجاوز المسرح الإماراتي، ليشمل المسرح العربي، وليسهم في تنشيط وتطوير حركة مسرحيَّة عربيَّة حقيقيَّة، إيماناً منه بأن المسرح لا يتجزأ، وأنه لن ينهض من أزماته إلا بتكامل كل الجهود، سواء على الصعيد المحلي أم العربي، وبأن المسرح ظاهرة ثقافيَّة وحضاريَّة لا يمكننا العيش بدونها».

وتقول علي: «إن دعم صاحب السمو للمسرح وللمسرحيين العرب، عبر الجهود الكبيرة والبناءة التي تقدمها مؤسسات مثل دائرة الثقافة والهيئة العربيَّة للمسرح، وغيرها، بما يشمل كل أطراف العمليَّة المسرحيَّة، إضافة إلى المهرجانات والندوات الفكريَّة والمسابقات المسرحيَّة والمنشورات المتعددة من كتب ودوريات، وإعطاء الفرص لجيل الشباب العربي، وتشجيعهم ليتمكنوا من تقديم الجديد والمختلف، ناهيك عن ترسيخ قيم البحث العلمي المسرحي لديهم، وذلك برعاية كريمة من صاحب السمو، مما يتيح الفرص للمسرحيين العرب لتقديم إبداعهم على الصعد كافة، من عروض وورش اختصاصيَّة ومؤلفات إبداعيَّة وبحثيَّة، إنه التنوع الفني الخلاق في فضاءات للتجريب والنقاش والحوار وتبادل الخبرات، وهذا أسهم إلى حد كبير في أن يعيد للمسرح حضوره وألقه، وليكون ذا وزن ثقافي في الواقع الحياتي».

وتضيف علي: «لقد علمنا صاحب السمو أن المسرح عطاء، وأن دعمه للمسرح والمسرحيين، هو إيمان برسالة المسرح الخالدة في عصر ثورة التكنولوجيا والصورة، وهذا الدعم هو بمثابة مواجهة لآليات التغريب والتسطيح والعنف التي تعصف بالمجتمعات العربيَّة».

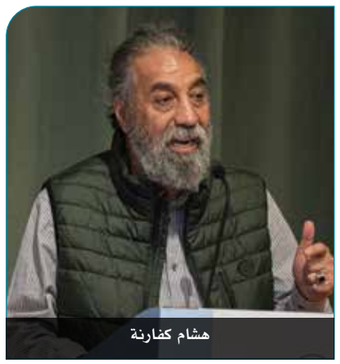
رسالة

الممثل والمخرج هشام كفارنة يقول: «من مشرق الوطن إلى مغربه يتوافد المسرحيون بشكل متواتر إلى شارقة سلطان المفعمة بالنشاطات والمحتشدة بالحياة، عبر الفعاليات المسرحيَّة التي لا تقتصر فقط على المحلي من الإنتاج، بل تتعداه باتجاه الخليجي حيناً، فالعربي أحياناً، ولتسهم الهيئة العربيَّة للمسرح التي يترأسها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي بدعم الحركة المسرحيَّة في أرجاء الوطن كافة ودون تمييز، بإقامة دورات مهرجانها السنوي والمتضمن الإعلان عن جوائز للتأليف والبحث وإقامة دورات التأهيل والتأطير، ولتحقق نجاحات متتالية واستثنائيَّة، بفضل رعايته

لها قولاً وفعلاً، وذلك انطلاقاً من إيمان سموه الراسخ والعميق برسالة المسرح الإنسانيَّة النبيلة، التي لطالما كان وما زال يشير إليها ويؤكد عليها في غير مناسبة، عبر خطاباته وكلماته، بل في نصوصه المسرحيَّة التي تحمل فكراً مناصراً لقيم العدالة والحق والكرامة».

تقدير ومحبة

ويعدد هشام كفارنة الفرص التي اتيحت له، لا سيما في أنشطة الهيئة العربيَّة للمسرح، إذ شارك عضواً في عدة لجان تحكيم للعروض والنصوص، كما شارك في دورات عدة في مهرجان المسرح العربي، وأيام الشارقة المسرحيَّة، ومهرجان الشارقة للمسرح الخليجي؛


هشام كفارنة

ميسون علي

عجاج سليم

وعن هذه المشــاركات يحدثنا كفارنة فيقول: «أتيح لي شرف اللقاء بصاحب السمو الشيخ الدكتور ســلطان القاسمي شخصياً لأكثر من مرة، والاستماع والاستمتاع بما يدلي به من وجهات نظر حول قضايا مسرحيَّة وفكريَّة مختلفة تثير الإعجاب والتقدير لرجل آمن بالمسرح والمســرحيين، فمنحهــم وأعطاهم دون حســاب علــى الصعيدين المعنــوي والمادي، ولزاماً علينا كمســرحيين عرب، وبما يقتضي رد بعض المعروف بأبســط صوره، أن نتوجه لرفع أســمى آيات التقدير والعرفان والمحبة إلى سموه، وموصول الشكر لكل الطواقم والكوادر التي تعمل تحت رعايته في المؤسسات الثقافيَّة في الشارقة، متمنياً لهم كل النجاح والتوفيق لتحقيق ما يرنو إليه ســموه من نجاح وتألق دائمين، عشتم وعاش المسرح».

إنجازات

«آن الأوان لوقــف ثورة الكونكريت في الدولة لتحل محلها ثورة الثقافة». كلمات قالها صاحب السمو حاكم الشارقة سلطان القاسمي في 18 أبريل عام 1979، وذلك خلال حضوره عرضاً مسرحياً. كلمات ســموه تحولت إلى برنامــج عمل ونهضة ثقافيَّة ومســرحيَّة، لتصبح بعدها إمارة الشارقة مركزاً ينطلق منه أمل المسرحيين العرب.

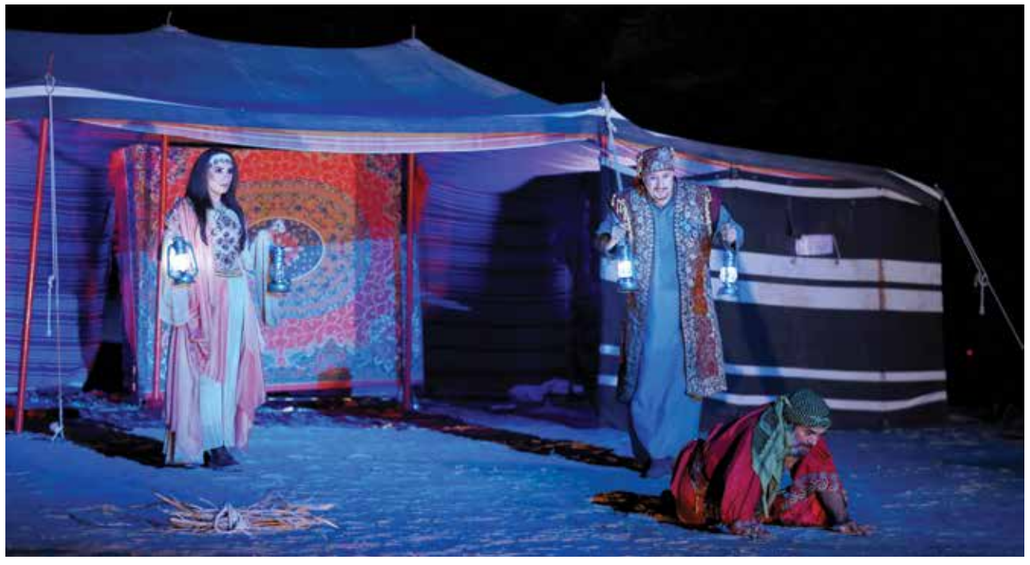
ويلخص الممثل يوســف المقبــل حركة التنوير داخل المســرح العربي التي أطلقها القاســمي ويقول: «هناك رجال نذروا أنفســهم لتنوير العقول، لهم أعمال جليلة وإنجازات خالدة، حفروا أســماءهم في ذاكرة التاريخ بإنجازات إنسانيَّة وثقافيَّة وعلميَّة، ومنهم صاحب

تامر العربيد

أدهم سفر

الســمو الشــيخ الدكتور سلطان القاســمي حفظه الله، فلقد احتضن ســموه منذ عقود العلــم والثقافة في إمارة الشــارقة، فجعلها منارة حضاريَّة تنيــر العالم، وحمــل معاني العز والكــرم، فأثرى الحركة العلميَّــة والثقافيَّــة في الوطن العربي في شــتى حقــول المعرفة، وأصدر سموه العديد من الكتب، واهتم بالتراث والمخطوطات وسبر أغــوار التاريخ، وعمل من خلال مؤلفاته على إبــراز الدور العربي في النهضة والحريَّة والاســتقلال والنضال ضد الاستعمار، سواء في منطقــة الخليج، أم في المنطقة العربيَّة كلها، وذلك بما يفخر به كل عربي حر».

ويضيف المقبل: « ولســموه أعمال مســرحيَّة كثيرة منها (عودة هولاكو) و(الواقع صورة طبق الأصل) و(شمشون الجبار)، و(الإسكندر الأكبر)، وغيرها الكثير، إذ اهتم ســموه بالتاريخ العربي والإسلامي والإســقاطات المعاصرة، كمــا نلاحــظ اهتمامه الوثيــق بالقضايا


العرض السوري «الذيب» ضمن فعاليات مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

صاحب السمو يكرم دريد لحام

المعاصرة، والمشــكلات التي تواجهها المنطقة والعالم، ومنها قضيَّة الإرهــاب والتطرف والمتاجــرة بالدين، وتغييــب الوعي بالخطاب الظلامــي، ومن الأعمــال المســرحيَّة التي حققها ســموه في هذا الســياق نص (داعش والغبراء)، حيث ألقى ســموه فيها الضوء على قضيَّة الإرهاب والتشــدد والتكفير، معلياً من قيمة السلام والتسامح، ودعــا إلى تطبيــق الفهم الصحيح للدين بعيداً من التشــويه والفهم المغلوط الذي يســيء للإسلام كدين ســمح رحيم، وعن هذه القيم يقول سموه: (الثقافة هي الأســاس في بناء الحوار الإنساني، وخلق التفاهم والوئام بين شــعوب العالم كافة، بغض النظر عن العرق أو الدين أو الجغرافيا)».

الفنان القدير أسعد فضة في ملتقى الشارقة لأوائل المسرح العربي

ويواصــل المقبل قائلاً: «لقد ظل ســموه دائماً وفي كل مناســبة يشــير إلى أهميَّة المســرح بوصفه ركناً أصيلاً من أركان الثقافة في تطوير المجتمع والرقي بالنفس البشــريَّة. لم ينس ســموه أن يحفِّز كتّاب المســرح والشباب المســرحيين، بل وطالبهم بألا يكونوا بخلاء في الكتابة للمســرح، وحثّهم على الكتابة باســتمرار لأن الكتابة من وجهة نظر ســموه هي ثقافة، وعندما يكتب الكاتب فإنه يصنع ثقافة علــى الورق، كما خاطب ســموه كل مــن يعمل بالمســرح بأن يبتعد عن كل ما يشــوه صورة أهل المســرح من العادات والسلوكيات غير المنضبطة، التي تسيء إلى المســرح والمسرحيين، داعياً إياهم إلى التعاون ومســاعدة بعضهم بعضاً، كما أكد سموه على دور أكاديميات فنون الأداء، وبخاصة أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة، وأنها أنشئت للشــباب الموهوبين في الوطن العربي كافة، وليست لأبناء الشارقة والإمارات فقط، ولن ننسى اهتمام سموه بدعم المسارح في الأقطار العربيَّــة من خلال المهرجانات التي تنظمها الهيئة العربيَّة للمســرح في البلدان العربيَّة، حيث أســهمت الهيئة في إحياء عروض المسرح، وخلقت الألفة بين المسرحيين العرب، فعلى أهل المسرح أن يواصلوا التعلم والاطلاع، عن هذا لا أنسى قول سموه: (نتمنى من أهل المسرح أن يعتنوا بالقراءة لأنهم جــزء من أهل الثقافة، وأن يواصلوا تعلّمهم دائمــاً لأن التعلم لا يتوقف، ونتمنى أن نرتقي بالمســرح ونعيده إلى مستواه لأن المسرح إحدى الأدوات التي ترتقي بالمجتمع)».

تطوير

ويواصل المقبل قائلاً: «أدرك صاحب السمو حاكم الشارقة أن المسرح يمتلك أدوات هائلة من الإبداع الراقي، ولهذا يعد بجدارة (أبو الفنون)، حيث تجتمع فيه كل أشكال وأنواع الفنون الأخرى، ويتفوق على باقي الفنون لأنه يواجه المتلقي دون حواجز، فالمسرح أداة مهمة من أدوات التربية والتوعية، وبث الرسائل الفكريَّة محمولة بشكل فني جذاب. إن المسرح يعمل على استنهاض الأمم والشعوب وازدهار وتقدم البلدان، ويقول سموه في هذا الصدد: (إن رغبتي شديدة في زيادة الاهتمام بالمسرح ودفع عجلته إلى الأمام باعتبار المسرح أحد مجالات عرض الآداب الراقية)».

ويضيف المقبل: «ننظر إلى الحركة المسرحيَّة في الإمارات العربيَّة المتحدة، فنراها بأحسن أحوالها، إذ عندما يتم تأمين الدعم المادي للمسرحيين نراهم يبدعون، حيث يتفرغون لعملهم الإبداعي، ولهذا أصبحت الشارقة اليوم، وبفضل سموه، مركزاً ثقافياً مُشعاً في مجال المسرح بصورة خاصة، ويتمثل ذلك في مجموعة من المهرجانات المسرحيَّة، وهي عمليَّة مستمرة تشير إلى مشروع يبحث في أفق المسرح الإماراتي والعربي، وأن هناك ابتكاراً مستمراً، وعلى رأسها مهرجان المسرح الصحراوي، هذه التظاهرة التي خرجت إلى فضاءات جديدة تنتمي إلى البيئة العربيَّة، ولن يتوقف إبداع المسرحيين طالما هناك دعم مادي وتقدير للجهود الإبداعيَّة».

العرض السوري «السيرك» في مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي

العرض السوري «رثاء» في مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

يقول المخرج والعميد الأسبق لمعهد دمشق المسرحي تامر العربيد، إن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، حاكم الشارقة، آمن بالمسرح فعلاً تنويرياً، وبذل جهوداً كبيرة لجعله فاعلاً ومؤثراً في المشهد الثقافي العربي. كان سموه صاحب المبادرة في تأسيس الهيئة العربيَّة للمسرح، هذا البيت الجامع للمسرحيين العرب، الذي يعمل على تطوير حضور المسرح في البلاد العربيَّة وجعله واجهة للثقافة العربيَّة. وبفضل توجيهات سموه، تتربع الهيئة اليوم على عرش المسرح العربي داعمة وموجهة وراسمة للسياسات المسرحيَّة.

ويشير العربيد إلى أن سموه وفي إطار دعمه السخي للمسرح والمسرحيين في الوطن العربي، وجه بإقامة مهرجان المسرح العربي السنوي، الذي صار قبلة للمسرحيين العرب، وعرساً ثقافياً لا يفوت. كما أصبحت جائزة الدكتور القاسمي طموحاً لكل المسرحيين العرب، كونها تُمنح لأفضل عرض عربي في هذا المهرجان.

وذكر العربيد أن صاحب السمو حاكم الشارقة يرى في المسرح بعداً اجتماعياً وإنسانياً يسهم في بناء الإنسان. ومن هنا، تأتي أهميَّة مبادرته بتأسيس أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة، التي أراد منها أن تدعم المسيرة المسرحيَّة العربيَّة بوعي أكاديمي، وقد بدأت ثمار هذه الأكاديميَّة تظهر جليَّة، خاصة أنها تسهل قبول الطلبة من كل الدول العربيَّة، ليكونوا نواة لمسرح عربي متطور.

كما ذكر العربيد أن صاحب السمو لم يكتفِ بتوجيه المسرحيين، بل وضع خريطة طريق واضحة، مؤكداً ضرورة الاهتمام بالمسرحيين العرب وإظهار رؤاهم وأفكارهم على السطح.

ويختتم العربيد حديثه بالتأكيد على أن صاحب السمو حاكم الشارقة «رجل مسرح من الطراز الأول»، فهو يكتب للمسرح ويدعمه ويبدعه، ويشعر المسرحيون العرب بأنه واحد منهم، مما يجعله يؤمن بمشاريعهم ويدفع باتجاه خلق روح المنافسة والتميز.

الداعم والراعي

«صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي هو أيضاً الكاتب المسرحي، والراعي الأكبر للمسرح العربي، وذلك من خلال إستراتيجيَّة واضحة وفكر نير ورؤية لا تشوبها أي ضبابيَّة بالنسبة للمسرح العربي وما يحتاجه». بهذه الكلمات يفتتح المخرج والأكاديمي عجاج سليم حديثه عن الشيخ القاسمي، ويردف: «الحديث عن صاحب السمو يتشعب في محاور عديدة، أولاً شخصيته مثقفاً وكاتباً، وثانياً بصفته حاكماً عادلاً محبوباً، ليس في الشارقة

والإمارات العربيَّة وحسب، بل من كل مثقفي وفناني المسرح في الوطن العربي، وكل من حظوا بمعرفته أو التقوا به، أو وصلتهم نسائم مكارمه. شخصيَّة تحتاج إلى الكثير والكثير من الوصف والتوصيف. أختصر حديثي هنا مما لمسته شخصياً من خلال علاقتي الطويلة بزملائي وإخوتي في مسرح الشارقة الوطني، والفرق المسرحيَّة في الشارقة، إذ كان لي الشرف أنني شغلت منصب المدير الفني لمسرح الشارقة الوطني في نهاية التسعينيات من القرن الماضي، وكانت فترة غنيَّة، أولاً باللقاء والتعرف إلى أطيب الناس وهم في مجلس إدارة مسرح الشارقة الوطني، والفرق الفنيَّة الموجودة سواء في الشارقة أم في دولة الإمارات العربيَّة المتحدة».

يواصل المخرج عجاج سليم شارحاً: «كان ذلك بالنسبة لي فرصتي الأولى بعد عودتي من الدراسة في موسكو، كان لي الشرف بلقاء فرق إماراتيَّة وعربيَّة ودوليَّة زارت الشارقة، ويطول الحديث عنها، لكن سأبقى في مجال مسرح الشارقة الوطني. خلال تلك الفترة وضِعت إمكانات المسرح بكاملها تحت تصرف عملي وإدارتي، فأقمنا دورات برعاية صاحب السمو، كان هناك افتتاح لأول بناء لمعهد الشارقة للفنون المسرحيَّة، الذي يقع بالقرب من مقر مسرح الشارقة الوطني، وفيه مسرحان، وكانت أول دورة لتدريب ممثلين في هذا المكان على نص لسعد الله ونوس، وكان من لعب دور أبي خليل القباني هو الفنان المبدع الراحل قاسم محمد، والأنشطة كلها التي حدثت كانت برعاية صاحب السمو. كانت رحلة طويلة ومشاهدة شخصيَّة لمكارم صاحب السمو، إذ كانت تصيبني الدهشة والإعجاب بحالة الحب العارمة لشخصيَّة صاحب السمو، وهذا الإعجاب من خلال أن هذا الإنسان العظيم يرافق كل فنان وكل إنسان في الشارقة في أدق تفاصيل حياته».

الجانب الإنساني العظيم

ويقول عجاج سليم مضيفاً: «دائماً كان الشيخ الدكتور القاسمي رعاه الله يتابع الظروف الاجتماعيَّة والإنسانيَّة لكل مواطن في الشارقة، أو ممن يقيمون في إمارة الشارقة، لدرجة السؤال عن صحتهم ودراسة أولادهم. هذا الجانب الإنساني العظيم يعكس ثراء شخصيَّة صاحب السمو واهتمامه الأول والأخير ببناء الإنسان، وهو حاكم امتاز بالتواضع والحنان الأبوي والخوف من الله، فهو حاكم عادل يسعى دائماً إلى أن يقدم ما يحتاجه الرعايا المسؤول عنهم. دهشتي أيضاً من حضور معرض الكتاب، وأيام الشارقة المسرحيَّة، وتخريج دورات الأكاديميَّة، وكان سموه يتابع ذلك وسعادة على وجهه عندما كان يتم إنجاز أي شأن أو حدث ثقافي، وهذا دليل على اهتمامه بالمشروع الثقافي، ودعم سموه الدائم للمشاريع الثقافيَّة، وكان عندما يواكب تلك الإنجازات نرى الفرح والسعادة في عينيه».

نخلة المسرح

ويواصل سليم: «أقول الحمد الله أننا عشنا في مرحلة مشرقة بوجود الدكتور القاسمي، وها هي نخلة المسرح التي زرعها اخضرت واستمرت وعاشت، وبدأت تطاول أغصانها السماء. كل ما زرعه على مستوى البنية التحتيَّة والمؤسسات المسرحيَّة والإنجازات، ومسرحياته التي كتبها بدءاً من (عودة هولاكو) كانت بدايات كاشفة للاهتمام بالجانب التاريخي والاستفادة من الدروس وإسقاطها على الواقع العربي».

الفنان أدهم سفر، المخرج ومدير مختبر دمشق للفنون السمعيَّة والبصريَّة، أشاد بدوره بالدعم الذي قدمه سموه في مجال رعاية المسرح الرقمي، وذلك من خلال العديد من العروض والورش التي استقدمتها الهيئة العربيَّة للمسرح على مدى سنوات انعقاد مهرجان المسرح العربي، ويقول سفر الذي شغل منصب رئيس قسم التقنيات في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في دمشق: «مرة شاهدتُ عرضاً رقمياً كان في افتتاح الدورة السادسة من مهرجان المسرح العربي في الشارقة، وكان عرضاً من تايوان. عندها بدأت بالتفكير جدياً في كيفيَّة تأسيس نواة للمسرح الرقمي في دمشق، وفعلاً قدمت العديد من التجارب في هذا السياق، وقمتُ بتطوير عمل قسم التقنيات في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة، وصولاً إلى تحقيق عرض (كونتراست) الذي عرضته فيديو في المؤتمر الفكري للدورة الـ 15 من مهرجان المسرح العربي في مسقط، الذي تمحور حول (المسرح والذكاء الاصطناعي)، وقد قمت أنا ومجموعة من المسرحيين العرب بإنشاء أول نواة للمسرح الرقمي الذي يعتمد على تشكيل الواقع الافتراضي أو الواقع المعزز. هذا غيض من فيض الدور الذي قدمه صاحب السمو حاكم الشارقة لرعاية الجيل الجديد من صنّاع المسرح العربي في أعلى تجليات تطوره وبحثه عن مسرح ما بعد الحداثة، فله الشكر والعرفان وخالص التقدير».

الفنان فايز قزق في ملتقى الشارقة لأوائل المسرح العربي

الممثل الإماراتي
بين الأداء الفردي والعمل الجماعي

يشهد المسرح الإماراتي اليوم تطوراً ملحوظاً، حيث يبرز تيار جديد من المخرجين الذين يسعون إلى ترك بصماتهم الخاصة. يركز هؤلاء المخرجون على تقديم صورة مختلفة للعرض المسرحي من خلال توظيف التكنولوجيا الحديثة لتوليد معادلات بصريَّة وحركيَّة جاذبة ومؤثرة، مع استخدام عناصر غير تقليديَّة لتجسيد معاني أعمالهم المسرحيَّة، مثل المجسمات والدمى وغير ذلك.

الشارقة: علاء الدين محمود

وفي هذا السياق، يلاحظ في العديد من العروض المسرحيَّة الحديثة أن المخرجين الجدد يميلون إلى تقليص الحضور الفردي للممثل، لصالح الأداء الجماعي؛ فهل نشهد بالفعل زعزعة للموقع التقليدي للممثل بصفته العنصر الأساسي في العرض المسرحي؟ توجهنا بالسؤال إلى عدد من المسرحيين فجاءت إفاداتهم كما يلي.

أكد الممثل عبدالله مسعود أن الممثل هو الركيزة الأساسيَّة في العرض المسرحي، وأشار إلى الاهتمام الكبير الذي يحظى به الممثلون في المسرح المحلي، لا سيما في الورش والدورات المسرحيَّة التي قدمت العديد منهم، كما أن الفرق والجمعيات المسرحيَّة تبحث باستمرار عن المواهب الجيدة.

مكانة

وأضاف مسعود أن الممثل هو العنصر الرئيس في العرض، إلى جانب مكونات السينوغرافيا والمفردات المسرحيَّة الأخرى. وذكر أن التطور التكنولوجي لم يؤثر كثيراً في مكانة الممثل في المسرح الإماراتي، بل عززها في العديد من العروض القويَّة والجادّة.

ولاحظ مسعود أن بعض الفرق المسرحيَّة تستعين بممثلين جدد أو هواة، وتعتمد على البهرجة الضوئيَّة والصوتيَّة لتغطية ضعف الأداء التمثيلي. وفي المقابل، هناك أعمال احترافيَّة تراهن على الممثل بشكل رئيس لإيصال رسائلها وتعزيز جمالياتها.

وأعرب مسعود عن أمله في ألا ينساق البعض وراء التكنولوجيا بشكل مبالغ فيه يسيء إلى العمل المسرحي، مشيراً إلى أهميَّة عدم نسيان الدور الأساسي للممثل، سواء على المستوى الفردي أم الجماعي.

وقال مسعود إن «الحراك المسرحي الإماراتي محظوظ بتوافر العديد من الفعاليات التي تعلي من شأن الممثل وتبرز دوره في بناء العرض، مثل المهرجانات المسرحيَّة السنويَّة التي تخصص جوائز قيمة لتثمين الأداء التمثيلي وتكريم المتميزين فيه».

وفي الختام، أشار مسعود إلى أن الكثير من العروض المسرحيَّة في الإمارات بدأت تستخدم عناصر السينوغرافيا بشكل فعّال يخدم العرض، وأكد أن الغلبة دائماً للأعمال الجيدة التي تستخدم التكنولوجيا بشكل صحيح لخدمة الفن.

تنوع

«مما لا شك فيه أن المسرح الإماراتي اليوم يشهد تطوراً وتحسناً بسبب توجيهات ورعاية صاحب السمو حاكم الشارقة، وسيستمر هذا الازدهار في جميع عناصر العرض المسرحي». هكذا تحدث المخرج فيصل الدرمكي الذي دفع كذلك بملاحظة أن الآونة الأخيرة شهدت وجود أعمال متشابهة بعض الشيء في شكلها ومضمونها، فهي جميعاً تعتمد على العناصر البصريَّة بعيداً عن التمثيل وبعيداً عن الكلمة.

وأكد الدرمكي أن هذا النوع من العروض يعتمد كلياً على التكنولوجيا التي قد تغيّب الممثل: «قد تكون هذه العروض جميلة، ولكن يجب أن يكون هناك تنوع في الإخراج. فبعض المخرجين يلجأ إلى الزخرفة والبهرجة لسهولتهما، بدلاً من صناعة عمل يكون فيه الممثل هو المؤدي الأساسي».

وذكر الدرمكي أن التجارب «التي تستخدم التكنولوجيا بشكل كبير ليست سيئة، لكن المطلوب هو وجود أعمال لا تعتمد فقط على الزخرفة. فهذه النوعيَّة من الأعمال تحاول أن تجذب انتباه المتلقي من خلال الإفراط في توظيف السينوغرافيا، لكن ذلك أثر سلباً في وجود الممثل وحضوره».

وأشار الدرمكي إلى أن الحضور الفردي الذي كان يميز الممثل قد تحول إلى أداء جماعي، حيث باتت بعض الأعمال تعتمد بقوة على فكرة الجوقة. وبرغم أن هذه الأعمال جيدة في كثير من الأحيان: «فإن حضور الممثل وكلمته شيء في غاية الأهميَّة، ولابد من العودة إلى الأداء الفردي الذي يبرز فيه الممثل بصوته وحركته وشخصيته».

وشدد الدرمكي على أن الكثير من العروض اليوم يغيب عنها الممثل الذي يقع على عاتقه العرض، بل أصبح العمل عبارة عن أداء بصري: «فقد جعلنا الكثير من الأعمال التي تُطرح اليوم نفتقد تلك النوعيَّة من الممثلين العمالقة مثل إبراهيم سالم، وعبدالله صالح، وجمعة علي، والكثيرين غيرهم، الذين كانوا يجذبون الجمهور بأدائهم بعيداً عن جميع العناصر البصريَّة، حيث كان لوقوفهم على الخشبة كاريزما وهيبة».

وأكد الدرمكي أهميَّة تحقيق التوازن، بحيث لا تتوجه جميع الأعمال نحو اتجاه واحد، بل يجب أن يكون هناك قدر من التنوع بحيث تكون هناك عروض تحضر فيها عناصر السينوغرافيا والمؤثرات البصريَّة بقوة، وأخرى يحضر فيها الممثل بصورة أساسيَّة. ولعل تعدد المهرجانات والفعاليات المسرحيَّة في الإمارات يشجع هذا التوازن الذي له أهميته في عودة الممثل.

مواكبة

الممثل والكاتب جمعة علي أكد أن الممثل ما زال موجوداً وله دور كبير، وأن وجود التكنولوجيا استجابة طبيعيَّة لرغبة المشاهدين في مواكبة العصر. وذكر أن العروض التي تعتمد على الممثل مهمة، ومن الضروري أن تعود الأسماء الكبيرة التي أثرت الخشبة بأدائها، وقال: «لعل الكثير من المشاهدين لم يشتكوا من غياب الممثل بقدر ما اشتكوا من اختفاء بعض الأسماء الكبيرة واللامعة في سماء المسرح الإماراتي مثل: مرعي الحليان، وحسن رجب، وعبدالله زيد، وجابر نغموش، وعلاء النعيمي، وعيسى كايد، وعلي التميمي. بالإضافة إلى غياب بعض الكُتّاب مثل جمال سالم، وغيره من كتاب النصوص التي تركز على الأداء التمثيلي. برغم ذلك، يظل الممثل حاضراً دائماً، وربما هناك اليوم العديد من الشباب والنجوم الجدد الذين برزوا بقوة».

وأشار علي إلى أنه يراهن دائماً على الأداء الجماعي، وهي مسألة في غاية الأهميَّة. كما أن توظيف السينوغرافيا والتكنولوجيا والعناصر البصريَّة قد أنتج الكثير من الأسماء المتميزة في المسرح الإماراتي، ممن تخصصوا في صناعة العروض التي تعتمد على توظيف التقنيات وعناصر الإبهار البصري، وهو أمر ضروري في عصرنا الحالي الذي يتسم بالسرعة الشديدة.

وأكد علي أن التكنولوجيا أصبحت مطلوبة بقوة في صناعة العروض المسرحيَّة، سواء النخبويَّة منها أم التجارب الجماهيريَّة والكوميديَّة: «من الضروري مواكبة العصر، فالمسرح الإماراتي اليوم من أهم المسارح العربيَّة، وعليه أن يكون سباقاً في التجارب الجديدة. لذا، يجب تكثيف الجهود لصناعة أعمال متميزة تصل إلى كل العالم العربي باستخدام التكنولوجيا بأساليب تخدم العروض، لا أن تنتقص منها».

وذكر علي أن العروض التي تعتمد على الممثل لها أهميتها أيضاً، ومن الضروري أن تعود إلى الساحة تلك الأسماء الكبيرة التي أثرت الخشبة بأدائها المتميز والفريد. وأشار إلى أن بعض النجوم الكبار ما زالوا يواصلون عطاءهم الجميل، مثل أحمد الجسمي، وإبراهيم سالم، وغيرهما ممن شكلوا قاعدة جماهيريَّة واسعة، فهؤلاء لهم دور مهم وحقيقي، ولابد من عودة الغائبين؛ لأن الخشبة تكون ناقصة مهما استخدمت وسائل وأدوات وتقنيات حديثة، بدون وجود ممثل قوي ذي حضور متميز.

حداثة

المخرج والكاتب مهند كريم أكد أن المسرح الإماراتي أنتج على مر تاريخه أسماء كبيرة في مجال التمثيل، وما زال بعضها يؤدي دوره بشكل متميز، إلى جانب أجيال جديدة من الممثلين.

من الذاكرة والخوف

عبدالله مسعود

جمعة علي

فيصل الدرمكي

مهند كريم

وأشار كريم إلى أن حداثة التجربة الأكاديميَّة تفرض حالياً الاعتماد على الموهبة، ولكن في المستقبل، سيكون للجانب الأكاديمي نصيب الأسد، بخاصة مع دور أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة التي ترفد الساحة بكوادر جديدة صُقلت مواهبها بالعلم. هذه العناصر ستصنع الفارق في الأداء التمثيلي.

وأوضح كريم أن الجانب التكنولوجي هو عنصر داعم وليس أساسياً في التجربة المسرحيَّة، وأشار إلى أن المخرجين يضطرون لتقليل مستوى توظيف التكنولوجيا حتى لا تطغى على الممثلين، لكن الممثل الذي يمتلك المعرفة والموهبة لا يتأثر حضوره بالتكنولوجيا، لأن العناصر التكنولوجيَّة وسيلة لإيصال القصة، وليست غاية في حد ذاتها.

وشدد كريم على أن الكاتب، والمخرج، والفني يعملون على خدمة الحكاية في العمل الدرامي، لكن أحياناً تطغى التوجهات الشكلانيَّة على جوهر العمل، مما يسبب خللاً، وأن التوظيف الفعّال للتكنولوجيا يعتمد بشكل أساسي على وجود ممثلين مسلحين بالعلم.

وذكر كريم أن النجوم الذين برزوا في الثمانينيات والتسعينيات لم يتمكن الكثير منهم من مواكبة التطور التكنولوجي الهائل.

وأشار إلى أن المخرج مبدع يمتلك خيالاً واسعاً، ووجد ضالته في التطور التقني، وهذا يتطلب من الممثل أن يعمل على نفسه ويلاحق هذا التطور السريع، مشيراً إلى أن أكاديميَّة الشارقة وغيرها من المؤسسات العلميَّة سترفد الساحة بممثلين مسلحين بالعلم، وهؤلاء أيضاً مطالبون بالعمل على أنفسهم ومراكمة الخبرات.

الملك لير
دراما الحكمة والهذيان

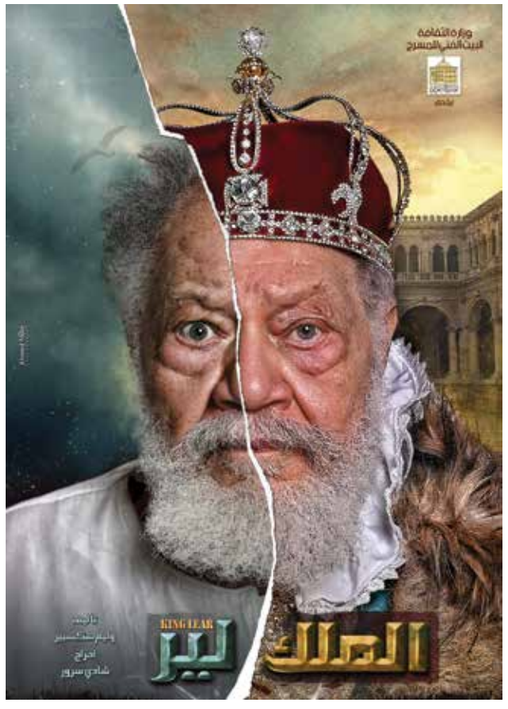
باسم صادق
ناقد مسرحي مصري

بعد ثلاثة وعشرين عاماً من تقديمها على خشبة المسرح القومي في القاهرة، بتوقيع المخرج الراحل أحمد عبدالحليم، عام 2002، يقف الممثل القدير يحيى الفخراني من جديد مجسداً شخصيَّة «الملك لير»، بتوقيع المخرج شادي سرور، الذي يحاول من خلالها البحث في رائعة شكسبير الخالدة، عن معان جديدة ودلالات أعمق، برؤية بصريَّة معاصرة تمنح المنظر المسرحي آفاقاً أرحب وأمتع لعين ونفس المتفرج.

جدل بالغ سببه الإعلان عن نيَّة الفنان يحيى الفخراني إعادة تقديم مسرحيَّة «الملك لير» من جديد، وانقسم الوسط المسرحي بين مؤيد ينحاز لخبرة الرجل وشعبيته الجارفة، ومعارض يرى في عودته إلى المسرح بالنص نفسه إفلاساً له وللمسرح القومي – الجهة المنتجة - بخاصة أنه لم يقدمه فقط على مسرح الدولة، بل قدمه من قبلها بإنتاج المسرح الخاص وإخراج تامر كرم عام 2019، بالإضافة إلى استناده على النص في المسلسل التليفزيوني «دهشة»، مدركاً لآليات تأثر الجمهور بالأداء الميلودرامي، والحقيقة أنه مع افتتاح العرض والإقبال الجماهيري الكاسح للحصول على تذكرة عن طريق الحجز الإلكتروني، الذي تنفد معه الأماكن بعد نصف ساعة من بدئه، للدرجة التي صارت معها التذاكر تباع بأضعاف سعرها، كل هذا يدفعنا للتساؤل حول سر إعجاب الجمهور بهذا العمل تحديداً في كل مرة يقدم فيها، هل هي فقط شعبيَّة الفخراني ونجوميته؟ أم أن للترجمة التي يعتمد عليها كل مرة لأم المترجمين فاطمة موسى (1927 - 2007)، ومؤلفة قاموس المسرح الشهير أيضاً، دور مهم في ذلك النجاح؟

في ظني أن الإجابة بنعم هي الأرجح، باعتبارها الترجمة الأقرب إلى طبيعة الجمهور المصري ولهجته وشعبيته وتقاليده، التي ترى في عقوق الأبناء وصمة عار تستحق أن ينبذ المجتمع صاحبها، خاصة وأنها قدمت ترجمة أقرب إلى التمصير، إبرازاً للنكهة الشعبيَّة في النص.

تدور أحداث التراجيديا، التي كتبها شكسبير عام 1605 وقُدمت لأول مرة عام 1606، في بريطانيا القديمة. يقرر الملك العجوز التنازل عن ملكه وتقسيم مملكته على بناته الثلاث: جونوريل، وريجان، وكورديليا. لكن غروره يدفعه لمنح المساحة الأكبر لمن



تســتطيع التعبير له عن حبها بعبارات بليغة، فيطرب للمديح الزائف من ابنتيه الكبيرتين، متجاهلاً صدق مشاعر الصغرى كورديليا. هذا الخطأ الأول تليه سلسلة من الأخطاء التي تودي به إلى الهلاك.

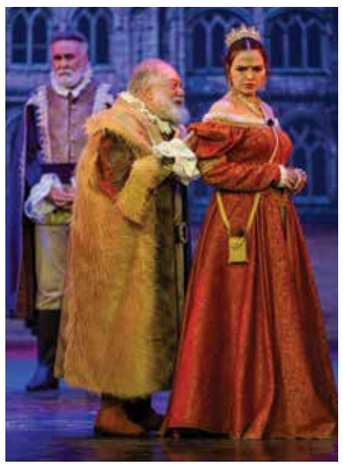
يكشــف العرض منذ اللحظة الأولى عن لغة تواصل وحوار دافئ وممتع بين عدة أجيال، يقوده يحيى الفخراني ببراعة محتوياً كل من حوله، وينســجه المخرج شادي ســرور باحترافيَّة لافتة، ليقدم عملاً ناجحاً بامتياز، يجمع فيه بين جيل الفخراني، وجيل طارق الدسوقي، وحســن يوســف، وعادل خلف، وطرق شــرف، وجيل تامر الكاشف، وأحمد عثمــان، ومحمد العزايزي، وأمل عبدالله، وإيمان رجائي، ثم جيل لقاء علي، وبسمة دويدار، وياسر مجاهد، ومحمد حسن، وحازم صلاح، انتهاءً بجيل الشباب الأصغر من مجاميع المعارك.

وقاد المخرج شــادي سرور كل هؤلاء الممثلين في قالب بصري بالغ الثراء، برغم بساطة المناظر، معتمداً على حوار فني مع مصمم الديكور حمدي عطيَّة. قدم عطيَّة صورة ســينمائيَّة جذابة من خلال الجمع بين قطع الديكور التي تحافظ على الطراز المعماري للعصر، وشاشات العرض الســينمائي التي وضعت في عمق المسرح أو على جانبيه في شــرائح طوليَّة، منحت المشهد واقعيَّة وحيويَّة، خاصة في مشــاهد حدائق القصر الملكي، أو تيه الملك ومهرجه في ليل قارس البرد، وهو أحد أبلغ المشاهد البصريَّة في العرض، إلى جانب مشهد الختام المؤثر.

كما تميز العرض بســهولة تحريك قطع الديكور لتغيير المشاهد بسلاسة ويسر، باســتخدام تقنيات متنوعة لدخولها من الجانبين أو نزولها من أعلى المســرح. على سبيل المثال، استغل المخرج أقواس بيت اللورد جلوســتر بذكاء، لتكون مدخلاً ومخرجاً للممثلين، وساحة لتدبير المؤامرات في الخلفيَّة.

تتصاعــد أحداث العرض فــي تكثيف دقيق منذ لحظة تقســيم المملكة لتســير عبــر عدة خطوط دراميَّة، أولهــا خط عقوق البنات الذي كشــف أطمــاع الابنتيــن الكبريين في الاســتحواذ على كامل المُلك ووقوعهما في شرك الخديعة الذي نصبه لهما إدموند، وثانيها الخط الدرامي الخاص بوشاية إدموند الابن غير الشرعي لجلوستر بأبيه وابنه الشــرعي إدجار، ليتخلص منهما ويحصل على مكاســب سياســيَّة وماديَّة، أما الخط الدارمي الثالث فتمثل في فكرة استبداد الملك وانفراده بالقرار وتعاليه على ســماع نصــح المخلصين حتى أطاح بملكه وحياته، بالإضافة إلى الأطماع السياســيَّة التي عاشــتها بريطانيا في مواجهة فرنسا؛ وهي كلها خطوط دراميَّة تمنح العرض خلــوده وصلاحيته لكل الأزمان، واســتطاع المخرج أن يضفرها في نسيج فائق النعومة، موظفاً الموسيقى والإضاءة في منح سينوغرافيا العرض بهاءً وبريقاً.

جاء الفصل الأول من العرض أبطأ إيقاعاً بسبب التمهيد للأحداث، وكشف شــبكة العلاقات بين الشــخصيات، بينما تميز الفصل الثاني بكونه سريعاً، ســاخناً، متعدد الأحداث والمشاهد، بالغ التكثيف، من



دون أن يفقد بهاء صورته وجمالياته الســينوغرافيَّة، فقد ألف أحمد الناصر موســيقى وثيقة الصلة بنفوس الشــخصيات الدراميَّة، ونجح في التعبير عن أدق اللحظات النفســيَّة للشــخصيات بجمل موسيقيَّة عذبة وموجعة، بينما صاغ ألحاناً أوركستراليَّة شديدة الفخامة تناسب الأزمــات المؤثرة في العرض، وتأرجح صعــوداً وهبوطاً بين مختلف المشــاهد، مرافقاً لطبيعة الحدث، ومعبراً عنه بدقة لافتة، واســتغل بعــض الآلات في عمل مؤثرات صوتيَّة تعبر عن المفاجأة أو الترقب أحيانــاً - مثل الكمنجة - وتضفي لمســة كوميديَّــة أحياناً أخرى من دون أن يستسهل اســتخدام المؤثرات الجاهزة، واكتمل بريق العمل بالإضــاءة التي صاغها محمود الحســيني بلا تزيُّــد، موظفاً الإنارة العامة تارة، والمشــاهد ذات الألوان الســاخنة في مشاهد المعارك الداميَّة، وأخرى بألوان زرقاء في بعض مشــاهد المؤامرات، وصمم إســلام عباس مكياجاً مناســباً ومعبراً عن تبدل حالات الشخصيات الدراميَّــة، مثل تحــول اللورد كنت والابن الشــرعي إدجار من حياة القصور إلى حياة المشردين. وصاغت علا علي أزياء تناسب ملابس العصر في بريقها وزخارفها وانضباطها على أجســاد الممثلين، بينما منحتهم في مشــاهد التشــرد ملابس فضفاضة ذات ألوان واضحة بلا زخارف، لتضفي عليهم صبغــة الحياة على الطبيعة بلا تنميق أو تجميل، وتميزت اســتعراضات ضياء شفيق، وبرع في تقديم معارك متقنة تناغمت فيها حركــة الجنود مع قطع الديكور العملاقة بدرجة أقرب إلى الواقعيَّة.

في ليلتين مختلفتين حضرتهما عمداً، الأولى في افتتاح العرض، والثانية بعد شــهر تقريباً؛ بدت واضحةً حيويَّة أداء يحيى الفخراني ووهجــه وحضوره الطاغــي الذي منح من حوله الثقــة والطمأنينة، خاصة شــباب العــرض، فالفخراني الذي يصل إلى المســرح متكئاً على عصاه ومســاعده، ليــس هو يحيى الفخرانــي الذي يقف على المســرح مجسداً شخصيَّة لير، مدركاً أبعاد الشخصيَّة تماماً، متماهياً معها، وقد يبدو أن لعامل الســن هنا دوراً في تجســيد شخصيَّة لير، فالفخرانــي يقــدر تماماً ما مر بــه هذا الرجل من خــداع وعقوق وصدمــة في ابنتيــه، ويعيش هذه الأزمة بصدق مــن دون أن يغفل رعونة لير وتعاليــه على كل الأصوات الصادقة من حوله، لهذا خرج أداؤه مفعمــاً بالصــدق، متنوعاً بين الغرور والصلــف تارة، والبراءة وشــغب الأطفال تارة أخرى، في المشاهد التي يتحول فيها إلى رجل يتذلل لابنتيه لاستضافته ومراعاة شيخوخته، محاولاً في الوقت نفسه الحفــاظ على ما تبقى من كرامته، فهو يعيش أزمة كبرى بين مقامه ملكاً، ومقامــه أباً كهلاً تلفظه بناته، فتمر بــه لحظات تتداخل فيها أصوات الحكمة بالهذيان، برفــض الحقيقة، وأضفى الفخراني على أدائــه لمحات كوميديَّة داعب بها جمهوره في بعض المشــاهد التي

يختلــي فيها بنفســه متحدثاً عن علاقة المــرأة بالرجل. أداء رصين ومتقــد يزداد بريقــاً كلما تقدم به العمر، وبذكاء شــديد لم يتجاهل ضعف قدرته على المشي طولاً وعرضاً، وفطن المخرج شادي سرور إلى المشــكلة نفســها، فابتكر حلــولاً لها، فهنــدس حركته على نحو يناســب طبيعة سنه، وبطء حركته، وبلا شك ساعدته في ذلك طبيعة الشخصيَّة الدراميَّة التي تقترب كثيراً من العمر الحقيقي للفخراني، وبالتالي رســم المخرج أغلب حركة لير على يســار الخشبة بالقرب من الكواليس، وباســتخدام أماكن جلوس متعددة الأشــكال لتناسب طبيعة المشــهد من جهة، ولتكون بالقــرب من الكالوس الذي يتلقى منه الفخراني الحوار من الملقن، وهو ذكاء يحســب للمخرج بحيث اســتطاع توظيف حركة الممثل الحقيقيَّة في دراما العرض، وبحسب طبيعة الشــخصيَّة وعلاقتها بالمحيطين بها، وبما يسمح بمساعدتهم له واتكائه عليهم خلال حركته المختزلة، مع طغيان الصورة البصريَّة السينمائيَّة على المشاهد التي تجعل الممثل جزءاً من تكوينها وليس طاغياً عليها.

قدمت أمل عبدالله في شــخصيَّة الابنة الكبرى «جونوريل» أداءً قويــاً، تصاعد تدريجياً مــن الحب المصطنع إلى القــوة والطغيان والطمــع. اســتخدمت أدواتهــا الأدائيَّــة وتعبيرات وجهها لتجســيد انفعالات محســوبة بدقة، وبصوت مســرحي قوي، متعدد الطبقات، مما مكنها من التحكم في إيقاع العرض.

وهي شــكلت ثنائياً متميزاً مع إيمان رجائي في شــخصيَّة الابنة الوســطى «ريجان»، التي ركــز أداؤها على الدهاء والشــهوة تجاه إدمونــد. نجحت رجائي في تقديم التعبير الأمثل لشــخصيَّة «الأنثى الأفعى» بنظرات عينيها المليئة بالطمع والرغبات.

أما شــخصيَّة «كورديليا» التي جســدتها الممثلتان الشابتان لقاء عليو وبســمة دويدار بالتبادل، فكانت في رأيي الحلقة الأضعف في العرض. برغم أن الشــخصيَّة تحمل مشاعر الحب والحنان والخوف على مصير والدها، وبرغــم الجهد الكبير الذي بذلته كل منهما في التعبير عن هذه المشــاعر، فإنهما بحاجة إلــى مزيد من التدريب. ويظهر الفرق جلياً لمن شاهد نسخة المخرج الراحل أحمد عبدالحليم التي قدمت فيها ريهام عبدالغفور أداءً أكثر نضجاً. ومع ذلك، أعتقد أنهما تمتلكان خامة جيدة وستتطوران مع الخبرة.

لعب عادل خلف دور المهرج بخفة ظل ومرح، وجمع ببراعة بين فلسفة المهرج الشكســبيري، الذي ينطق بالحكمة، وبين طبيعة رجل الشارع القريب من الجمهور. وهكذا نجح في جذب تفاعل الجمهور بفضل أدائه الرشيق وتنقله بين الفصحى والدارجة بعفويَّة وتلقائيَّة.

وقــدم حســن يوســف أداءً لامعاً حافــظ من خلالــه على قوة شــخصيَّة اللــورد كنت، الناصــح الأمين للملك. أدرك يوســف تماماً التحول الذي عاشــته الشــخصيَّة من حياة القصور إلى التشرد، ومع ذلــك ظل محافظاً على ولائه للملك، وعكس تمثيله إيقاع الشــخصيَّة وعلاقتها بمن حولها.

في شخصيَّة «جلوستر»، استعاد المسرح القومي واحداً من أبرع ممثليه في الأداء بالفصحى، وهو طارق الدســوقي. قدم الدســوقي الشــخصيَّة برصانة ولغة عربيَّة منضبطة، حافظ على عنفوانها حتى فــي أصعب اللحظات، مثل مشــهد فقء عينيه، ووعى تماماً ســمات الشــخصيَّة التي يتضاعف شــعورها بالخيانة من ابنها غير الشرعي. وكلاعب أكروبات يمشــى علــى الحبل اتســم أداء أحمد عثمان في شــخصيَّة إدموند الابن غير الشــرعي لجلوســتر النبيــل، وبرع في تلويــن أدائه من موقع الدهاء حتى يصل إلى مبتغاه بالحصول على مكاســب سياســيَّة كبرى، وأدرك أن مثل تلك الشخصيات في أعمال شكســبير هي محرك رئيس للأحداث، فتحرك بخفة ورشــاقة لينسج خيــوط مؤامراته في أذن أبيه، وابنتي ليــر وزوجيهما، لينال مراده، وبأذن حساســة تناغم أداؤه مع موســيقى أحمد الناصر، خاصة في تلك المشــاهد التي يختلي فيها بالجمهور ليكشــف حيله، وبدا ذلك واضحاً في بريق عينيه الذي يلمع بخبث ألاعيبه.

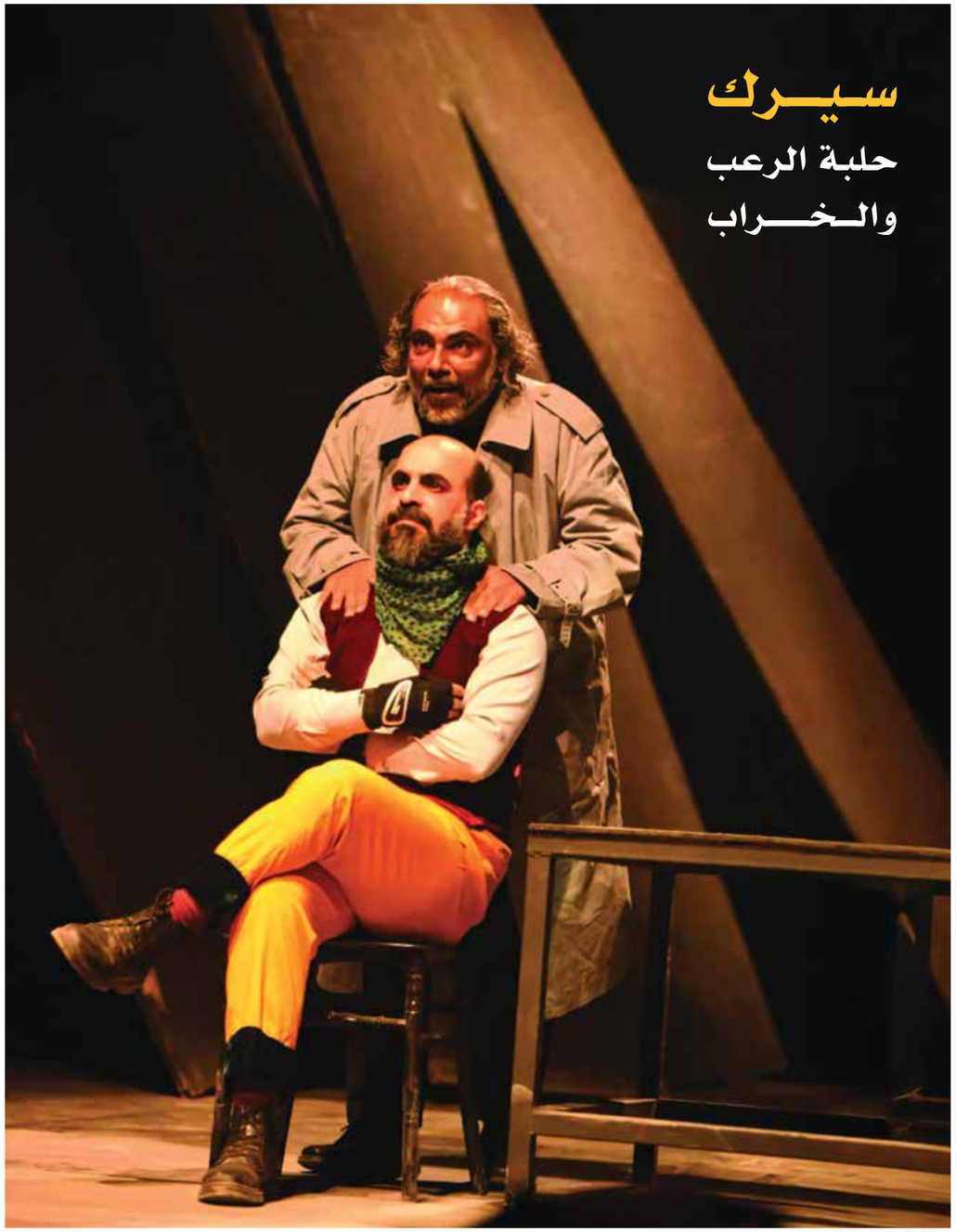
أما أخيه إدجار الابن الشرعي لجلوستر، فقد لعبه تامر الكاشف بإتقان واحترافيَّة، مدركاً ما مرت به الشخصيَّة من تحول، وما عاشته من تشرد بعد هروبه من القصر، ومعاناة الاعتراف لوالده، بعد فقء عينيه، بشخصيته، محاولاً تغيير صوته، ولكنه كان سريع الأداء بشكل لافت ومبالغ فيه خلال بعض «التجنيبات» التي يكشف فيها للجمهور ما سيفعل في اللحظة التالية، بما يؤثر سلباً على فكرة إشباع اللحظة الدراميَّة، وإشعار الجمهور بمأساة الشخصيَّة ومعاناتها.

وفي شــخصيتي الزوجيــن المخدوعين ضعيفي الســيطرة على زوجتيهما، جــاء أداء محمد العزايزي وطارق شــرف متميزاً ولافتاً، وإن كان محمــد العزايــزي قد لعب دوره من موقــع الملك العنيف الذي تحكمه يده أكثر من عقله، فكان اليد المنفذة لما تدبره زوجته مــن حِيَل. أما طارق شــرف فقد لعب شــخصيته مــن زاوية الزوج الضعيف المخدوع أمام طغيــان زوجته، وإن كان لا يعجبه ما تفعله تجــاه أبيها، وهما ممثلان متميزان يســتحقان أن يأخذا فرصاً أكبر مما ينالانه الآن.

وبرع ياســر مجاهد في دور ملك فرنسا، ولعب ببساطة وتلقائيَّة وبدا واضحاً حبه ورومانسيَّة مشاعره تجاه كورديليا. أما محمد حسن فقد لعب شخصيَّة مســاعد الابنة الكبرى للملك وتابعها بأداء مفتعل محــاولاً إضحاك الجمهور بتعبيرات وانفعــالات مبالغ فيها، واجتهد حازم صلاح في شــخصيَّة الملك الراغب في الزواج بكورديليا، وإن كان أيضاً بحاجة إلى مزيد من التدريب.

«الملك لير» عرض يســتحقه جمهور المســرح القومي، وصدق رهان صناعه عليه بأنه سيشبع شغف المتفرج المصري والعربي.

شــادي ســرور، مخرج مســرحي مصري، مدير مركز الهناجر للفنون في القاهرة حالياً. تخرج في المعهد العالي للفنون المســرحيَّة قســم التمثيل والإخراج 1999. شــغل العديد من المناصــب، منها: مدير فرقة مسرح الشباب، مدير مسرح ملك، مدير فرقة مسرح الطليعــة. أخرج العديد من المســرحيات للمســرح الجامعي منها: «الملك لير»، «سكة السلامة»، «مصير صرصار»، وعلى مســتوى الاحتراف أخرج مســرحيَّة «إكليــل الغــار» تأليف أســامة نــور الديــن (2007)، و«أرض لا تنبت الزهور» تأليف محمود دياب (2009)، و«المحروس والمحروسة» تأليف أبو العلا السلاموني (2013)، و«غيبوبة» تأليف محمود الطوخي (2015)، و«واحــد تانــي» تأليــف مصطفــى ســعد (2016).



تجربة المخرج والكاتب المسـرحي العراقي المخضرم جواد الأسدي متجددة بلا حدود، إذ يواصل بروح شابة ابتكاراتــه ومغامراته وعروضه الجريئة، التي تشـحذ الخيال وتعمق التفكير في الـذات والواقع. كما أنه من خـلال هــذه العروض الحيَّة الثريَّــة، يواكب التجديد ويترك أثـراً عميقاً، ويحصد الجوائــز في المهرجانات العربيَّة والدوليَّة.

شريف الشافعي
إعلامي وكاتب من مصر

ومن أحدث أعمال الأسدي (78 عاماً)، مسرحيَّة «سيرك»، كتابة وإخراجاً، وهــي من إنتاج الفرقــة الوطنيَّة للتمثيـل التابعة لدائرة السـينما، وعُرضت أخيراً على «مسـرح ميامي» فــي قلب العاصمة المصريَّة، ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثانية والثلاثين (سـبتمبر/ أيلـول 2025). وقد نال عنها الأسدي جائزة أفضل نص، كما نالت الفنانة شذى سالم جائزة أفضل ممثلة، ونال الفنان علاء قحطــان جائزة أفضل ممثل، عن دوريهما في المسرحيَّة ذاتها.

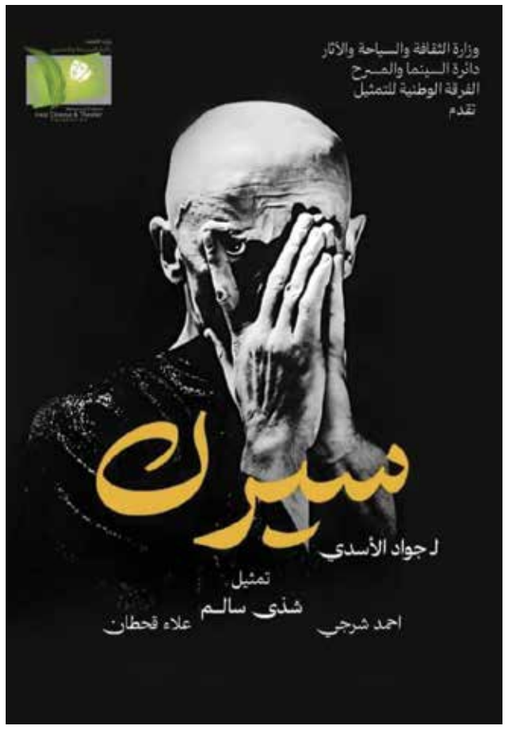
ومثلمــا يختصر عرض «سـيرك» خبرات الأسـدي فــي الفكرة والرؤيــة والمعالجة متعددة المسـتويات والتأويــلات، فإنه يختصر أيضــاً، بعنوانه والمــكان الذي تدور فيــه أحداثه، خريطــة العالم الحالي وهو يواجه العديد من التحديات المعقدة، حيث تراه سـيركاً كبيراً، تسـوده الصراعات الدمويَّة، والحروب التي لا تتوقف رحاها، والألعــاب البهلوانيَّة، والانتهازيَّة، والمدمّرة، والشــيطانيَّة. وفي هذا السيرك المأساوي المستبد، لا يجد الإنسان المستضعف، ولا الحيوان الأليف؛ راحة ولا رحمة ولا شفقة.

منذ اللحظة الأولى للعرض وحتى نهايته، ينخرط المتلقي مباشرة في قلب المشهد، حيث حكاية ثلاثة من البشر، ورابعهم كلبهم، تتعلق حياتهم ومصائرهم بهذا السيرك، غير المعرّف بقصد التعميم، وكأنه يصلــح وجهاً محتملاً لأي مدينة مغلوبة علــى أمرها في المنطقة أو خارجها.

في قتامة مقصودة ومصنوعة بعناية، تملأ فضاء هذا الســيرك، والمســرح الفني الملحق به، والحديقة القريبة منه، وفي ظل ديكور متقشف وإضاءة شحيحة وملابس داكنة لا يراد لها أن تُظهر شيئاً إلا السواد والتعاسـة والخراب، وبمرافقة موسيقى وإيقاعات كابوسيَّة، وصرخــات مكلومة؛ يكســر العرض الخط الزمني التقليدي، ليســرد الأبطال الثلاثة، وشــبح كلبهــم «دودن» المطعون غدراً بيد صاحبه، تفاصيل اللحظة الحاليَّة، كما يسترجعون أحداث الماضي في الوقت نفســه، من خلال حوارات ثنائيَّة وثلاثيَّة، ومونولوجات فرديَّة، تعزز تنامي الصراع وتبلور الحبكة الرصينة.

«أنا خائف من كل شــيء»، عبارة مفتاحيَّة يرددها أول هؤلاء الشــخوص، وهو لبيد (أحمد شــرجي)، الكاتب الروائي الذي بدأ حياتــه متفائلاً بجدوى الإبــداع، حالماً بإمكانيَّــة تغيير المجتمع إلــى الأفضل، عاشــقاً للفتــاة كميلة (شــذى ســالم)، التي كانت تجمــع بين الجمال والكمال، كما يوحي اســمها، مثلما راح يتذكر. وانتهى بــه الحال، كما يظهر فعليّاً فــي بداية العرض، وقد صار كهــلاً واهن الروح والجســد، يلبس قفازاً أســود في يــده اليمنى ليغطي به أصابعه التي تكســرت في وصلات التعذيب في المعتقل بعــد تدمير المدينة بالطائرات، ولا يقوى على الكتابة كفعل وحيد للمقاومة واستجداء الأمل.

لا يغيــر اللقاء الفجائي الذي يجمع لبيد ومعشــوقته كميلة، بعد مرور ســنوات طويلة، من الواقع المرير شــيئاً، فلا حلم له ســوى



الموت في الحديقة، الذي يراه أكثر رومانسيَّة واحتراماً من الهروب أو الهجرة من الوطن. أما كميلة، فتردد عبارة مفتاحيَّة أخرى: «أحس أن سـقف العالم سيسقط على رأسـي»، فكأنها تتحسس الانهيارات والأنقـاض فـي ذاتها ومـن حولها، متحسـرة على بهائهـا الزائل، ومجدها الغائب، هي الممثلة المسرحيَّة الناجحة والفاتنة التي تعيش في جنتها مع حيواناتهـا الأليفة، وذلك بعد ما تعرضت له من أيدي المتسـلطين من صنوف الابتزاز والتعذيب والتنكيل والاغتصاب، كما أنهم دمروا السيرك، ومسـرحه، وحديقته، وجعلوها مكاناً للنفايات، شأن كل معالم المدينة.

صراعات

تدير المسرحيَّة جبهات الصراع المتنوعة بسلاسة ومرونة وتشابك عفوي، وانسيابيَّة في استخدام اللغة العربيَّة الفصيحة المبسطة، من دون تقعر أو افتعال. وتتكشـف الشـخصيَّة المحوريَّـة الثالثة، وهي شـخصيَّة ريمون (علاء قحطان)، ذلك الانتهازي السـلطوي، الذي تزوج كميلة ليسـتثمر موهبتها وشهرتها كونها ممثلة بارعة في مسرح السـيرك، ويسـتثمر أيضاً كلبها المدرّب الذي علـى حد قولها «كان صانعاً للدهشـة وسبباً في نجاح السيرك». بعدها، يظهر ريمون على حقيقته، ليتقرب إلى السـلطة وأعوانها سـعياً وراء مصالحه الدنيئة، ويوجه خياناته وطعناته لزوجته التي يتخلى عنها. كما أنه يتمادى في انسـحاقه وخسته ليقتل كلبهما الوفي بسـكين، أملاً في إرضاء السـلطة الفاسدة (التي يزعجها نباح الكلب) والتملـق لها، وينهمر دم الكلب على جسـده وملابسـه شـاهداً علـى جريمتـه النكراء، وتنفصـل عنـه كميلة قبـل لقائهـا بحبيبها القديـم، ذلـك اللقـاء الذي يبـدو محاولةً لتصحيـح الخطأ في الوقت بدل الضائع من عمر مباراة الحياة القاسية.

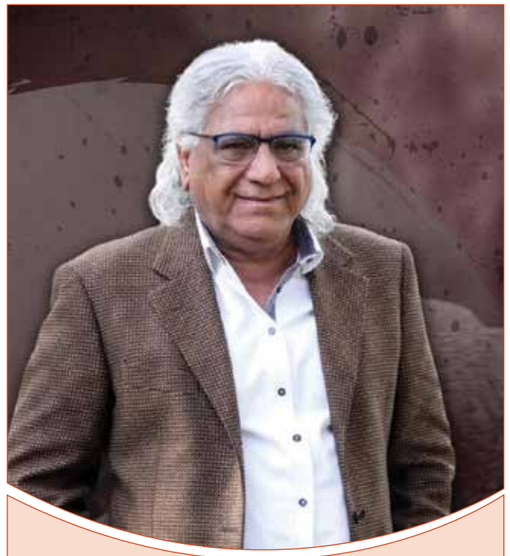
يتخذ الأسـدي، وصنّاع المسـرحيَّة من ذلك السـيرك المتصدع الجائر على حقوق الآدميين والحيوانـات والكائنـات جميعاً، منطلقاً للنفاذ إلى إسقاطات وتأملات عميقة، فيها ما فيها من الوعي والحكمة والفلسـفة.

فمن خلال شـخصيَّة الأديب لبيد مثلاً، تثار تسـاؤلات كثيرة بشـأن معنى الحياة وجدواها، وجوهر المدينة وحقيقتها، في مقابل سطحها الزائـف الزائـل المحرض على الرحيـل، وقيم الشـجاعة والقناعة والتعفـف؛ إزاء الجحافل المتجبرة والمعايير الماديَّة والاسـتهلاكيَّة التي تحول المدينة إلى مستنقع من العار.

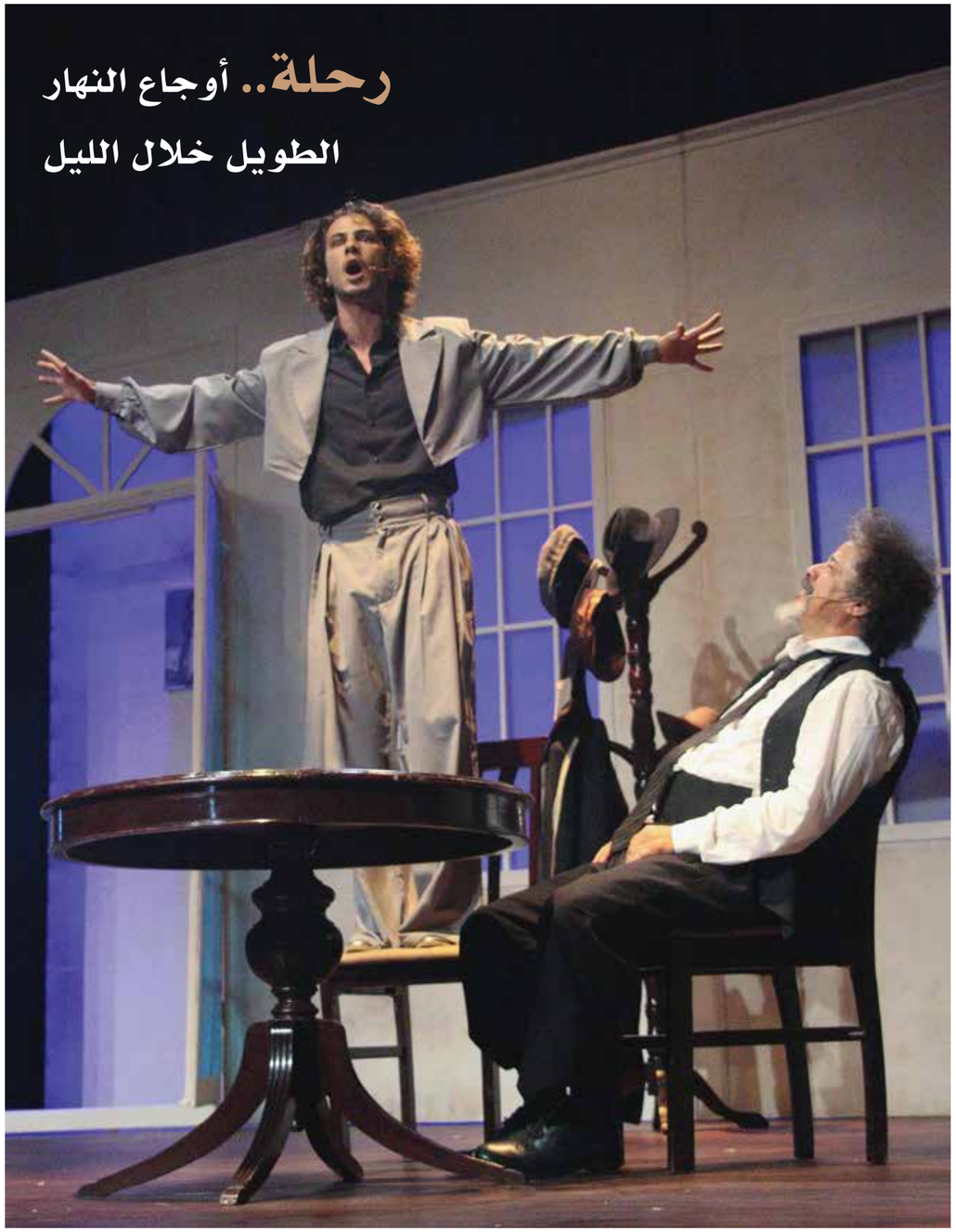
كما تُبرز المسرحيَّة ثنائيَّة الثابت والمتغير من خلال التناقضات اللافتة، إذ قد تتبدل الملامح والأجسـاد للشـخصيات جميعاً بمرور السـنوات، فـي حين تبقى القلـوب النقيَّة كما هـي، وتظل الأخرى الخبيثة على حالها.

ويقدم العرض وجبة مُشـبعة من المسرح الحديث المتمكن من أدواته ومفرداته وتجهيزاته اللازمة، وذلك بالاشـتغال على المطلوب والمتـاح من هذه العناصر والآليات التي تضيف إلى الأداء التمثيلي ولا تطغـى عليه، ومن دون الالتفات إلى مـا لا طائل منه من تزيّد تقني أو إبهار شـكلاني. وتشـتغل المسـرحيَّة كثيراً على لغة الحركة وأبجدياتها، ومن ذلك على سبيل المثال تلك المشاهد المتميزة التي يقلد فيها ريمون حركات الكلب للسخرية منه ومن زوجته كميلة ومن الأديب لبيد، حيث يتقمص ريمون دور الكلب ببراعة في تقليد خطوه ونباحه ولهاثه وإخراج لسانه.

وهناك أيضاً مشـاهد أخـرى لا تقل تميزاً، منهـا ذلك الرقص التعبيري الأدائي بالمظلات السوداء، والقراءة الجماعيَّة في الأسفار «الكتـب» التي ربما لم يعد العالم العصـري يفقه محتواها ويقدره، ولحس الأطباق الفارغة بشـراهة ترجمةً للخـواء المادي والمعنوي، إضافة إلى إشـارات الأديب لبيد وتعبيراته الموحية من خلال القفاز الأسود الذي يغطي أصابعه الممزقة.



جواد الأسـدي، مخرج وكاتب مسـرحي عراقي، ولد عـام 1947، وتخرج فـي أكاديميَّة الفنـون الجميلة فـي بغـداد عـام 1972. حصل علـى الدكتـوراه في صوفيا ببلغاريا عام 1983. أمضى عشـرات السـنوات خارج العـراق في الـدول العربيَّة وفـي بريطانيا، وعمل مع المسـرح الوطنـي الفلسـطيني، والمعهد العالي للفنون المسـرحيَّة بدمشق، وترجمت معظم مسـرحياته إلى الإنجليزيَّة والفرنسـيَّة والروسيَّة. حصل على عدة جوائـز، منها جائزة الأمير كلاوس للمسـرح، وجائـزة الإبداع المسـرحي من مؤسسـة الفكر العربـي، والأعمال المسـرحيَّة التي أخرجها: «نسـاء فـي الحـرب»، «رأس المملـوك جابـر»، «تقاسـيم على العنبـر» (عن نصوص لتشـيخوف)، «حمـام بغـدادي»، «خيـوط مـن فضـة»، «ثـورة الزنج»، «الحفـارة»، «ليالي الحصـاد»، «الاغتصاب»، «الخادمتـان»، «نسـاء الساكسـوفون»، وغيرهـا. من كتبه المنشورة: «المسـرح والفلسطيني الذي فينا»، «جماليات البروفة»، «مرايا مريم»، «انسوا هاملت»، «خشـبة النـص»، «آلام ناهـدة الرمـاح»، وسـواها.



رحلة.. أوجاع النهار الطويل خلال الليل

قدمت فرقة «فركانيزم» أخيراً بقاعة «أبا حنيني» بمدينة الرباط المغربيَّة، العرض الأول لمسرحيتها الجديدة «رحلة»، عن نص «رحلة النهار الطويل خلال الليل» للكاتب الأمريكي يوجين أونيل، دراماتورجيا وإخراج محمد فركاني، الذي استطاع، إلى جانب فريق هذا العمل المسرحي، أن يشد انتباه الجمهور ويسافر به في رحلة مأساويَّة عن هشاشة الإنسان، وفي بوح شاعري عن مرارة الفشل لعائلة كسرتها الخيبات والأوجاع والأمراض، عائلة يفتقر كل فرد فيها إلى الحب والأمان.

سعيدة شريف
كاتبة وإعلامية من المغرب

كتب يوجين أونيل نص هذا العمل بـ «الدم والدموع» كما قال مرة، لأنه يقدم فيه سيرته الذاتيَّة وما عاناه مع عائلته، وإرادة أعضاء الفرقة الذين اشتغلوا على هذا العمل بحب، مكنتهم من تقديمه بصورة نموذجيَّة جنبته الإغراق في المأساويَّة، عبر ضخ نفس شاعري ودرامي، مع تركيز على البعد البصري، الذي ينقل المتفرجين عبر فصول المسرحيَّة بين الماضي والحاضر الأليمين، ويجسد الآمال والأحلام المتشظية والمنقوصة، التي أضفت عليها الموسيقى الأوبراليَّة وأشعار بودلير ومقاطع من مسرحيات شكسبير المزيد من التوهج الجذاب.

على خلفيَّة شاشة تعرض قطاراً قديماً يقطع المسافات، تبدأ أحداث المسرحيَّة. الأب إدريس (نورالدين زيوال) منهمك في حساباته، بينما تدخل عليه زوجته نزهة (هند بلعولة) لتطالبه بالالتفات إليها. تطلب منه إبداء رأيه في فستانها الأسود، وتسأله عما إذا كانت تبدو بدينة. برغم محاولاته التغزل بها، تصر نزهة على أنها بحاجة إلى حمية غذائيَّة أو إعادة تصميم للفستان.

يعود إدريس إلى أوراقه، غارقاً في أحلام الثروة، بينما تواصل نزهة شكواها. تتفاقم الأمور مع صراخ ابنيها، وتتشاجر مع ابنها الأكبر نبيل (أمين التليدي)، الشاب العاطل عن العمل الذي يهدر وقته في الشرب. أما الابن الأصغر، شمس (أيمن رحيم)، فيعاني من مرض السل، لكن بخل الأب يحول دون حصوله على العلاج المناسب.

تكشف المشادات العائليَّة عن أسرار مؤلمة: أخطاء طبيَّة لطبيب غير كفء ضاعفت من معاناة شمس، وأدخلت الأم في دوامة الإدمان على المورفين.

خلال ساعة وربع من العرض، تنطلق رحلة اعترافات صادمة بين الشخصيات الأربع. كل فرد يحاول تبرير نفسه وشيطنة الآخر، في مساحة من البوح والاتهامات المتبادلة.

تُعدّ المسرحيَّة رحلة في عالم الخيبات والأحلام المجهضة، والبحث عن الحب والأمان. إنها تكشف هشاشة هذه العائلة وتدمير أفرادها بعضهم بعضاً، بوعي أو بدونه. كما تقول نزهة، عندما يغطي الضباب الروح، يحجبها عن العالم.

هذا الظلام الروحي يتجلى في اعترافات نبيل، الذي يصارح شمس بكراهيته له، وفي مواجهة شمس لوالده بحتميَّة الموت، مما يدفع الأب إلى التساؤل: «لماذا لا يرحل إلا الطيبون؟».

وفي لحظة اعتراف نادرة، يكشف إدريس لابنه شمس أنه كان ضحيَّة للظروف، فقد توفي والده وهو في الثانية عشرة من عمره، ما دفعه للعمل باكراً في المجال المسرحي برغم إدراكه مشقات هذه المهنة وقناعته بأن «حياة الفنان هي حياة الوهم والظلام».

وفي نهاية هذا العرض المعتمد على أسلوب الواقعيَّة النفسيَّة، يجلس الأب مع ابنه الصغير ويتسامران في انتظار الابن الكبير الذي يعود دائماً متأخراً من الحانات التي يرتادها، وفي لحظة صفاء يسأله الابن: «لماذا نشرب؟»، فيجيب الأب إدريس: «نشرب على حياتنا التي ضاعت»، وتدخل الأم بلباسها الأبيض وهي تحمل

فستان زفافها الذي ظلت تبحث عنه، وتسقطه أرضاً إلى جانب الزوج، وتتوجه إلى الكرسي المتحرك التي تجلس عليه لتظل أسيرة الماضي واللحظات الجميلة التي عاشتها في شرود تام عما يحوم حولها، ممنية النفس بحلمها القديم بأن تصبح عازفة بيانو، ومع تعالي صوت القطار وتواتر الصور والموسيقى الأوبراليَّة التي أعطت للعرض بعداً ملحمياً ورمزياً كسر من حدة الدراما الواقعيَّة، يسدل الستار على هذه المسرحيَّة.

وعلى الرغم من مأساويَّة موضوع العرض المسرحي، واعترافات شخصياته المليئة بالمرارة والانكسار، فإن مخرجه محمد فركاني قد استطاع برؤيته الإخراجيَّة واعتماده أسلوب الواقعيَّة النفسيَّة، إعطاء هذه المسرحيَّة نفساً جديداً ومغايراً، برغم أنها من أكثر الأعمال المسرحيَّة الرائدة المشتغل عليها بشكل كبير في العالم، ولكنها في المغرب ظلت «تمريناً مسرحياً نموذجياً» لطلبة المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط، وظل سؤال: كيف يمكن لمسرحيَّة طافت مسارح العالم وتحولت إلى عمل سينمائي في ستينيات القرن الماضي وحصد ممثلوها أرفع الجوائز، أن يراها الجمهور المحلي على خشباته؟

هذا السؤال سكن المخرج محمد فركاني، وظل عالم يوجين أونيل في مسرحيَّة «رحلة النهار الطويل خلال الليل»، بأبعادها التراجيديَّة والإنسانيَّة، يراوده، وكان يستشعر دوماً، كما قال «رغبة في العودة إليها، لكن برؤية جديدة وبنفس مغاير، يقترب أكثر من جوهر النص ويبقي على عمقه الإنساني، مع تجاوز الحشو والإطالة التي قد تضعف التلقي. لذلك سعيت في هذا العرض إلى اختصار الزمن الدرامي ليقتصر على ساعة وربع فقط، دون أن أفقد اللحظات المفصليَّة التي تمنح المسرحيَّة معناها وتوهجها».

لم يكتف المخرج بالجانب النفسي الواقعي وحسب، بل سعى، كما قال لي، إلى تطعيم العرض بلمسة جماليَّة شاعريَّة ذات بعد سينمائي، تجعل المتلقي يشعر وكأنه أمام فيلم حي يعرض على خشبة المسرح. وهذه الازدواجيَّة بين الواقعيَّة الداخليَّة والبعد الجمالي البصري، مكنت العرض من تحقيق توازن بين الصدق الدرامي والتأثير الجمالي، وبين العمق النفسي والفرجة المسرحيَّة.

وبهذا الشكل نجح المخرج محمد فركاني وفريق العمل في إعادة إحياء النص الكلاسيكي الذي يسأل: ما معنى الأسرة؟ وما الغايَة منها إن كانت ستورث أبناءها الآلام والآثام والمآسي؟ وما موقع الحب من كل هذا؟ ومتى يمكن له أن يكون المنقذ والملاذ الوحيد؟ وهل الإدمان على المخدرات أو الكحول هو الحل للهروب من الواقع المؤلم؟

وإلى جانب الإخراج المتميز والسينوغرافيا الوظيفيَّة التي أعدها المخرج نفسه، ديكور البيت وغرفة المعيشة المتقشفة والباردة برودة الشخصيات وبؤسها، والإضاءة التي أشرف عليها ياسين الحور الخافتة في مجملها ويلفها الضباب والظلام لتعكس الحالة النفسيَّة للشخصيات، وموسيقى كميل عميرات الكلاسيكيَّة التي رافقت مشاهد المسرحيَّة، والأزياء التي صممتها نادية فركاني، وتناسبت ألوانها: الأسود، الأبيض، والرمادي والقبعات الغامقة التي ترتديها

الشخصيات أو تظل معلقة فوق الشماعة؛ مع العرض، وأعطته البعد الفني والرمزي المطلوب، وقربت الجمهور من عوالم المسرحيَّة وحقيقة شخصياتها الأليمة ونفسياتها؛ فإن نقطة قوة هذا العرض المسرحي هو التشخيص الرائع للممثلين، وعلى رأسهم الفنان نورالدين زيوال، الذي تسيد الركح ومنح شخصيَّة الأب البخيل الغارق في مجده المسرحي كل الألق المطلوب والنفس الشاعري والدرامي الممتع غير المغرق في المأساويَّة، والفنانة هند بلعولة التي شخصت دور الأم نزهة الغارقة في الإدمان والتائهة بين ذكريات الماضي والحاضر، والابن الأكبر نبيل، مع الفنان أمين التليدي، الذي برع في تقديم هذه الشخصيَّة المدمنة، والابن الأصغر شمس مع الفنان أيمن رحيم، الذي أبدع في تقديم هذه الشخصيَّة التي تصارع الموت، ولم تكن إلا شخصيَّة الكاتب المسرحي يوجين أونيل، الذي كتب هذه المسرحيَّة في أربعينيات القرن الماضي بين عامي 1941 و1942، وأوصى دار النشر «راندوم هاوس» التي وضع مخطوطته لديها، بألا تنشر إلا بعد مرور 25 سنة على وفاته، ولكن زوجته خالفت الوصيَّة، وطالبت الدار بنشر المسرحيَّة على الفور، حيث عرضت المسرحيَّة لأول مرة في ستوكهولم بالسويد عام 1956، وفازت بجائزة «بوليتزر» في العام التالي بعد وفاة مؤلفها بثلاثة أعوام.

مسرحيَّة «رحلة» لفرقة «فركانيزم»، دراماتورجيا وإخراج محمد فركاني، مقتبسة عن المسرحيَّة العالميَّة «رحلة النهار الطويل خلال الليل» للكاتب الأمريكي الراحل يوجين أونيل، استفادت من الدعم المسرحي لوزارة الشباب والثقافة والتواصل لموسم 2025.

محمد فركاني مخرج وممثل مسرحي مغربي، خريج المعهد العالي للمسرح والتنشيط الثقافي بالرباط عام 2011. أسس عام 2014 فرقة «مسرح فركانيزم» التي تحمل اسمه العائلي وتعمل بمدينة سلا الجديدة، فقدم مجموعة من الأعمال المسرحيَّة تأليفاً وإخراجاً، منها: «مولات النوبة» 2013، و«قصتي مع الحديقة» 2014، و«علاش» 2016، و«الغالية»، و«فاضلة» 2017، و«البطالة التي أنقذت العالم» 2018، و«راضية»، و«بويا» 2019، «الجايحة 19»، و«ساعة في الحجر» 2021، و«العائد» 2022، «سقوط الورد» 2023، ثم مسرحيَّة «لمكان» 2024.

جسم وأسنان وشعر مستعار

تداعيات عصرية

ربما أراد مخرج ومؤلف مسرحيَّة «جسم وأسنان وشعر مستعار» التي توجت أخيراً بجوائز مهرجان المسرح القومي في مصر، أن يضفي على عرضه صبغة عالميَّة، لا من حيث الشهرة والانتشار، ولكن من حيث القدرة على التلقي، حيث يمكن لمشاهده، أياً كانت لغته، التواصل مع العمل وتلمس إشاراته وعلاماته. أما التأويل، أو فك الشفرات، فهو أمر يعود إلى خبرة كل مشاهد، وطريقته في قراءة العرض المسرحي، أو حتى طبيعة احتياجه من المسرح، وهذا، في ظني، ما يحسب للعرض، وأي عمل فني أو أدبي عموماً.

يسري حسان
ناقد وإعلامي من مصر

العرض الذي كتب نصه وأخرجه مازن الغرباوي، وأعده دراماتورجياً عزالدين حافظ، هو واحد من العروض التي تتلاعب بالصورة، وكذلك بالمشاهد، حيث يصعب تحديد المعنى بشكل حاسم، لتظل القراءات، في أغلبها، ظنيَّة، أو بمثابة اجتهادات أو مقترحات، فهو كما يراوغ حالة التصنيف، يراوغ أيضاً حالة الاستقرار على معنى بعينه.

لعب الضوء والحركة والعلامة الدور الأساس في هذا العرض، وإن ظلت الكلمة حاضرة، ولكنها جاءت مفاتيح فقط، جاءت عابرة وسريعة، وأحياناً مبتورة وغير مكتملة، مطمئنة إلى وجود عناصر أخرى تسد فجواتها، وتصل ما انقطع منها، وتعين على فهمها أو حتى الاقتراب من مغزاها، وذلك كله في سياق لا يبدو درامياً بالمعنى المعروف، وإن اكتسب دراميته من ذلك النثار والتشظي، الذي بالنظر إليه كلياً تكتمل الصورة وينجلي غيمها، أو بعضه.

لم يكن الأمر في حاجة، والحال هكذا، إلى ديكورات تلعب دوراً وظيفياً أو جمالياً، فالمسرح خال تماماً إلا من عدة «بانوهات»، تتحرك على عجل، يتم استخدامها على أكثر من نحو، سواء كشاشات عرض، أم لتنفيذ مشاهد «السلويت»، أو غيرها، في حين تكفلت الإضاءة (أحمد أمين) والفيديو مابينج (أحمد صلاح) وحركة الممثلين؛ بتشكيل الفضاء وصناعة الصورة.

في مثل هذه العروض يمكن أن تتعدد القراءات والتأويلات، ويمكن كذلك أن يكتفي المشاهد العادي بالمتعة البصريَّة والسمعيَّة التي توفرها له السينوغرافيا، بما تشمله من ضوء وحركة وموسيقى وألاعيب تقنيَّة، والأجساد التي تتشكل على أكثر من هيئة، وكلها بمثابة شفرات تتيح فتح قوس التأويل إلى آخره للمشاهد المدرب.

العرض يمكن النظر إليه بحسبانه صرخة احتجاج على العالم الذي نحياه، ذلك العالم الذي أصبح بلا معنى، كل شيء فيه، بحسب العرض، يبدو مستعاراً ومزيفاً وقاسياً، المشاعر نفسها مزيفة، والعلاقات الإنسانيَّة هشة ومملوءة بالادعاءات، ولا شيء حقيقياً يمكنه تخفيف وطأة تلك الحياة ذات السطح اللامع، الذي يراكم تحته تلالاً من القذارة والعفن.

وعلى رغم أن حضور الرجل (محمود عزالدين) يبدو خافتاً أو هامشياً، بينما هناك أربع نساء استحوذن على غالبيَّة مساحة العرض، فإنه لا يمكن، في ظني، النظر إلى العمل باعتباره عرضاً نسوياً خالصاً، بخاصة أن هناك قضايا تم طرحها لا تخص المرأة وحدها، بل تخص الإنسان في عمومه، أو، كما يطرح العرض، تخص الجيل الجديد من الإنسانيَّة، ذلك الجيل الذي، كما صوره العرض، بلا قلب أو مشاعر أو قيم، بعد أن أفسدته وشوهت روحه الوسائل التكنولوجيَّة الحديثة، وهي ميزة إضافيَّة حققها العرض، أن أفلت من فخ النسويَّة، المملوء بالادعاءات أحياناً، مع الأخذ في الاعتبار أن الأمر لا ينسحب على العروض النسويَّة كافة.

تفكيك

فـي هذا العالم، الذي بلغ درجـة رفيعة من الحداثة والتحديث، وحقـق من التقدم التقني، في أقل من خمسـين عاماً، ما لم يحققه عبر تاريخه كله؛ فإن الصورة، رغم ذلك كله، ليسـت نقيَّة تماماً، فقد دفع الإنسـان الثمن، حيث أصيب بتشوهات أفقدته إنسانيته، أصبح فقـدان الهاتف أكثر ألماً من فقدان ثمـن الخبز، الأكاذيب أضحت حقائق، وإذا لم تخن شـريكك فأنت لست ذكياً أو ماهراً، فالحداثة، في نظـر المتنطعين تعني الكثير من الانفتـاح، تعني ضرب الكثير مـن القيم والمبادئ، تعني إحالة القلب، مصدر الحب، إلى التقاعد، واللعب فقط بالعقل للحصول على السعادة، فمن يلعب بالقلب يتأذى ويصبح منبوذاً بصفته منتمياً إلى عالم لم يعد موجوداً.

هو، بالتأكيـد، ليس عرضاً أخلاقياً ينتمي صناعه إلى «مدرسـة الأخـلاق الحميدة»، هو ليـس ابناً لهذه البنيـة التقليديَّة، في البناء والخطاب، لكنه عرض يتجرأ على السائد، ويسعى إلى تفكيك العالم وإعـادة تركيبه وفق منظومة ترجو أن تعيد إلى الإنسـان إنسـانيته التـي ضاعـت أو كادت، وتعرقـل هرولته نحو العدميَّـة، تعيده إلى فطرته النقيَّة، إلى بسـاطته التي يدرك معهـا، في الأقل، أن العائلة والأصدقاء، على سبيل المثال، أكثر أهميَّة من الصراع لكسب المزيد من الأموال، ويفترض أن الاسـتجابة لاسـتدعاء سـيارة الإسعاف أو سيارة المطافئ يجب أن تكون أسرع من الاستجابة لطلب البيتزا.

ينتمي عرض «جسـم وأسـنان وشـعر مسـتعار» فيما أتصور، إلى ما يعرف بالمسـرح ما بعد الدرامي، فهو يحاول كسـر الحدود الفاصلـة بين الأجناس الأدبيَّـة والفنيَّة، لا معنى محـدداً يمكن أن يخرج به المشـاهدون كافة، لا استقلاليَّة هنا للمسرح وحده، الشعر يشاركه الحضور (مقاطع شعريَّة لأمل دنقل) وكذلك الرقص، والغناء، والصورة السينمائيَّة، والمونتاج، والتشكيل.

حركة دائبة

أربع فتيات (نغم صالح، نهال أحمد، علياء هاشـم، عزة حسـن) لا أسماء لهن، تجريد يتناسب وطبيعة العرض، كلهن في حركة دائبة على المسـرح، حركة متوترة، وأجساد يصعب على صاحباتها التعرف إليهـا من كثرة الغبـار العالق بها، واحـدة موجوعة تبحث عن حب حقيقـي، تائهة ومضطربـة بعد أن غدرها حبيبهـا، وأخرى لا تجيد التعبيـر عن مشـاعرها فعدها المجتمع خرسـاء، وثالثـة تحاول أن تتماسك في مواجهة قسوة العالم فينظر إليها على أنها بلا قلب، أما الرابعـة فظلت عزباء لأنها لم تجد بعد من ترتاح إليه، فتُسـأل أين نصفك الآخر؟ وعلى رغم نجاحها في حياتها العمليَّة، فإنها في نظر المجتمـع نصف فقط لا يكتمل إلا فـي وجود الرجل، أي رجل، حتى لو كان بلا قلب.

الحكايـات كثيرة، وكذلك العذابات، في ظل عالم أغرقه التشـوه، لكنهـا لا تأتي، فـي الغالب، أو كما فـي الدراما التقليديَّـة، منفردة، فالتداخل سيد الموقف، والمكان غامض وغير محدد، ربما، ومن سياق الأحـداث، نعرف أننا في هذا العصـر، أما تجريد المكان فهو لغرض التعميم، فالأزمة واحدة أو عامة، والأسئلة واحدة تخصنا جميعاً.

لا رابط بين الفتيات الأربع، ولا بين تلك الشـذرات التي ينطقن بها، وتتشـابك كلهـا معاً، ليظل المعنـى معلقاً وليـس غائباً، وليظل المشـاهد لاهثاً وراء كل تلك الصور المتتابعة والمتداخلة، لعله يظفر بشـيء، وإن ظفر بشـيء فإن صورة تالية ربمـا أزاحت ما ظن أنه أمسـك به، وهكذا، كما لـو أن الجهد المبذول أمامه على الخشـبة يتطلـب منه جهداً موازياً يجعله في حالة من الانتباه والتحفز طوال الساعة التي استغرقها العرض.

وعلى رغم تجريد الشـخصيات من أسـمائها، فإن باسـتطاعة المتابع المدقق أن يتخيل أو يرسم لها تاريخها الشخصي، فهي جميعاً شـخصيات مأزومة، عليها أن ترتـدي قناعاً لتكون قادرة على تحمل العالم، هي تعاني خذلان الرجل، الأب، الحبيب، الصديق، شخصيات تبحـث عن هويتها في مجتمع لا تتوافر به السـعادة، فالسـعادة لا يمكـن تحقيقها من دون حريَّة، مـن دون خوف من الآخرين، وهي دائمـاً مكبلة بالقيود، مرعوبة من الآخريـن، ولا يمكنها التعبير عن نفسها إلا من وراء ستار، أو قناع، عليها أن تستعير كل شيء، لتتساءل في النهاية، وبعد فشلها في التغيير، عن جدوى الحياة.

كسر

نجـح مازن الغربـاوي في تدريـب ممثليه على كسـر القواعد والتقاليد المسـرحيَّة المتعلقـة بالممثل، فـالأداء التمثيلي في هذا العـرض كان من الطبيعي أن يبدو متمرداً على الأشـكال التقليديَّة، ربما لا تسـتطيع تمييز ممثل عن الآخـر، بمعنى أن الأداء هنا أقرب إلـى الجماعيَّة منه إلى الفرديَّة، كل ممثل يكمل الآخر، والجسـد يتم اسـتخدامه أداةً للتعبيـر عن المشـاعر والأفكار، وهنـاك مؤثرات بصريَّة وسـمعيَّة (موسـيقى محمود عز ومحمد شعراوي) توسع من نطاق الممثل، فضلاً عن الانتقالات السـريعة بين الأماكن، فلا أحد مسـتقر، ولا أحد ينفرد بمونولوجات طويلة، هناك تقاطعات بشـكل دائم، وهي كلها من سمات الأداء التمثيلي ما بعد الدرامي.

لقـد تحول الممثل هنا من ناقل للنص، في المسـرح التقليدي، إلـى صانع للتجربة الحسـيَّة والبصريَّة، وأصبح وجوده الجسـدي على الخشـبة أهم وأكثر تأثيراً من الكلمة نفسـها، أو أصبح جسـد الممثل، بحسـب بوب ويلسـون، جـزءاً من التشـكيل البصري، مع إيقاعات زمنيَّـة غير مألوفة وتفكيك الحبكـة التقليديَّة، فلا تمهيد هنا ولا وسط ولا نهاية.

يحتشد العرض بعديد الأسئلة الوجوديَّة عن جدوى الحياة، وكيف يكون الإنسان نفسـه، في ظل عالم لا يعرف سوى الاستعارة في كل شيء، وهي أسـئلة الهنا والآن، أسئلة الإنسان في عصر اللاطمأنينة واللامعنى، عصر الصراعات العبثيَّة، لكنها ليسـت أسـئلة المستسلم الكسـول، الـذي يركن إلى أن الحيـاة أصبحت مسـتحيلة، ويكتفي بالبكاء، هي أسـئلة الباحث عن طريق للخـلاص، وإن ظل الطريق صعباً وطويلاً، وظلت الأسئلة معلقة.

مـازن الغربـاوي: مخـرج وكاتـب ومدير مسـرحي مصري، تخرج في المعهد العالي للفنون المسـرحيَّة - قسم التمثيل والإخراج، حاصل على جائزة الدولة التشجيعيَّة عن مسـرحيَّة «هنكتب دستور جديد»، وعمل في صفة مدرس مساعد بقسم التمثيل والإخراج - المعهـد العالي للفنون المسـرحيَّة بالإسـكندريَّة، وأسـس ويرأس مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشـبابي. قدم أكثر من عشـرين عرضاً مسرحياً من إخراجـه، منها: «هاملت بالمقلوب»، «اللقاء»، «ألمظ وسـي عبده»، «انتحار معلـن»، «تاجـر البندقيَّة»، «حلم ليلة صيف»، «طقوس الموت والحياة»، «الآلهة غضبـى»، «مـات الملـك»، «الزير سـالم»، وغيرها.

كوكب زمردة.. فرجة القيد والانطلاق

في محاولة للوصول إلى أقصى درجات التشابه مع الواقع؛ أو ما أسميه بـ «العاديَّة»، قدّم المخرج المصري مايكل تادرس أخيراً عرضه المسرحي «كوكب زمردة» على «مسرح كيان» بالقاهرة، بوساطة فرقة «شمعة وملاحة» المستقلة. العرض الذي كتب نصه عمر نبيل وشارك في تجسيده كل من ريم سنبل، وجولي سليم، وهبة إمام، وفريدة لطفي، يبرز إشكاليَّة شائعة: هل الفن يقدم الواقع كما هو، أم يحاكيه؟

منار خالد
ناقدة مسرحية من مصر

إن الواقع، بكل ما فيه من امتدادات زمنيَّة طويلة، يختصره الفن ليحاكيه بجمالياته وأدواته البديلة. فالحياة الحقيقيَّة لا تصاحبها موسيقى تصويريَّة، ولا ديكورات فنيَّة مُعدّة مسبقاً، ولا عناصر جماليَّة مصطنعة، حتى وإن وُجدت، فهي وليدة الواقع وليست مدبرة بوصفها صناعة دراميَّة.

بنية

لنتوقف بداية عند التأليف الذي خلق أطروحة عن مجموعة من الفتيات المغتربات، في أعمار مختلفة، يسكنّ الشقة نفسها. يقع هذا المسكن في مكان شعبي، إذ يجاوره مقهى للرجال ويعج بالزحام. الأطروحة هنا يحكمها سياق «سيدات فقط» داخل مكان مغلق، قادمات من بيئات ومحافظات متباينة. لم يحد العرض مطلقاً عن هذا المكان الوحيد، في محاولة منه لتتبع أثر هذا الانغلاق المكاني على ساكناته.

يبدأ العرض بثنائي نسائي، بمثابة تمهيد للشخصيات الرئيسَة. الأولى متزوجة من رجل بعد طلاقها وإنجابها أبناء، وتضطر لمصادقة الفتيات بالمسكن، وهي لا تكاد تلتقي زوجها إلا في نهاية الأسبوع بسبب اعتراض أبنائها ومشاكلها مع الزوج الأول. مر العرض على هذه المشكلة سريعاً وبنى لها ماضياً دون أن تؤثر بشكل واضح على الحدث الفعلي.

وعلى هذا، استغرق العرض مدة طويلة تجاوزت الساعة والنصف، بإسهاب في تفاصيل لا تثري الحبكة مباشرة. أما الشخصيَّة الثانية فجاءت من الصعيد، تعمل في إحدى الشركات الكبرى، وسُلّط الضوء عليها عبر تغيير ملابسها وشكلها ولهجتها بين حياتها اليوميَّة في القاهرة وتجهيزاتها للسفر إلى محافظتها. هذه التفاصيل، برغم عدم إفادتها الحدث الرئيس، استهدفت عرض أكبر قدر ممكن من مشكلات الفتيات المعاصرة.

هاتان الشخصيتان، اللتان تحملان خلفيتين قد تبدوان غير مجديتين، قدمتا تمهيداً مهماً للشخصيَّة الرئيسة «فاطمة». ففي البداية، كانت الحوارات المتبادلة عنها بمثابة تحضير لدخولها. وعلى الرغم من أنهما قدّمتا خلفيَّة مغلوطة مقصودة، أو بالأحرى وصفاً للصورة الخارجيَّة التي تصدرها فاطمة عن نفسها، جاء الانتقال إلى مؤثر صوتي يحمل طابع الرعب مع إظلام يتسق مع المخاوف المتقدمة سابقاً عن الشخصيَّة. ليتضح لاحقاً أنه مجرد فيلم رعب تشاهده فاطمة في الظلام. هذا التمويه يسقط ظن المتلقين بأنه تمهيد لمشهد ظهورها، ويكشف عن ازدواجيَّة شخصيتها.

تظهر هذه الأوجه من خلال الحوار المطول الذي يعد ركيزة العرض كلياً، ويدور بين فاطمة وصديقتها دنيا. دنيا هي الوحيدة الوافدة من خارج المكان، لكنها تتورط فيه وتندمج وتصبح جزءاً من الانغلاق غير المعلن. وعلى الرغم من هذا الانغلاق، تعد الشقة ملاذاً آمناً يمكن للفتيات فيه أن يتحررن بشكل بسيط من القيود التي تطاردهن في الخارج أو في بيئاتهن الأصليَّة. لذا اختار الكاتب أطروحة المغتربات، وما ينتج عنها من ازدواجيَّة بين الريف والمدينة. يمكننا القول إن اختيار المكان يحمل دلالات أعمق بين الانغلاق المادي والمعنوي، والتحرر المؤقت، والخارج المتوحش في مقابل الداخل الآمن، وغيرها من الثنائيات المولودة من رحم الثنائيَّة الأم.

دلالات

يكشف اللقاء الحميمي بين فاطمة ودنيا والحديث عن مكان عملهما، وبسام الذي تعجب به دنيا، والكثير من الثرثرة، عن خلفيتيهما الحقيقيتين تدريجياً. يظهر على دنيا الغضب من ملاحقة والدها لها هاتفياً، وتتحدث فاطمة عن علاقتها السابقة بزوجها، وتكشف عن حقيقة أنها لم تعش حياتها كزوجة. في المقابل، تُظهر دنيا أن جسدها في الماضي لم ينل سوى التنمر بسبب وزنها الزائد.

تتكشــف المواجع بشــكل فعلي، يتبعه احتضــان حميمي بينهما. وهكذا يســير العرض حتــى يتداخل الثنائــي الأول في الحدث من جديــد، وتبقيان على هامشــه إلا فــي الاجتماع الأخيــر بين الأربع واتحادهن أمام شــرفة المســكن. هنا يواجهن الجار الذي يســترق النظر إليهن بألفــاظ نابية، حتى يبدو للجميع أن محاولة التحرر ما هــي إلا محاولة منغلقة بحدود الشــقة، وأن الاضطرار للخروج منها سيقابل بنعت المرأة بالألفاظ التي لطالما هربن منها.

وقبل التعمق في الدلالة، فهذه الأزمة لا تفســر دائماً بأن المرأة هــي أول عدوة لذاتها، بل تحمــل توضيحاً للفكــر المجتمعي الذي تضطر المــرأة للجوء إليه حتى تأخذ حقهــا. وكأنها تعامل المعتدي عليهــا بأفكاره. بجانب أنها لــم تكن إدانة فعليَّة للمــرأة، لأنها جزء من هذا التكويــن، وتلك الازدواجيَّة التي تتبناها كثيرات دون وعي، ليــس لأنهن عدوات بعضهــن بعضاً، بل لأنهن جميعــاً ضحايا للفكر ذاته داخل إطــار مجتمعهن. أما عن قصديَّة العرض، فيبدو أنه أراد تصدير فكرة أن المرأة العدوة الأولى لذاتها، برغم أن الفكرة تحمل في باطنها معاني أبعد من هذه العداوة المجانيَّة.

الإخراج

وبعــد قراءة النص، نعود إلى ســؤال البداية: «هــل الفن يقدم الواقع كما هو أم يحاكيه؟»، أو هل في وسع الفن أن يصل إلى درجة «العاديَّة»؟، وهو سؤال يعيدنا إلى اختيار البدء من النص، حيث قُدم العرض بهذه السرديَّة ودلالاتها الكامنة. بينما جاء الإخراج على غرار التماهي مع الواقعيَّة. وبخلاف الميزانيات المتواضعة التي تقدم بها عروض الفرق المستقلة، ففي الأغلب هناك اتجاه من المخرج لإزالة كل العناصر التي يمكن أن تشعر الجمهور أنه داخل عرض مسرحي، ليقترب من الشــخصيات والجمهور بتقديم مسرح فقير، وفقير هنا على غرار غروتوفسكي وليس سخرية.

وبالفعل، اتبع الأســلوب نفسه لتظهر الشــقة ذات خلفيَّة سوداء خالية من التفاصيل، ربما للتقرب من شــكل سكن المغتربات الذي يقتصر على الضروريات. ولكــن هذا الخواء التام، بخلاف المقاعد والمنضدة، هو ما أشار لذهن المتلقي أننا داخل مسرح وليس حقيقة واقعيَّة. الإشــكاليَّة هنا تكمن في تداخل المفردات وضياع الهويات. فالمســرح له هويته التي مهما حاول بها الاقتراب من الواقع، يبقى فنــاً يحاكي، ولا بد من عناصر تؤكد وجود الأبعاد الفنيَّة. ومحاولات «الواقعيَّــة الصرفة» ما هــي إلا أزمة يقع فيها كثيرون، لأنه لا توجد حيلــة لتقديم الواقع كما هو. طالما ســتظل محــاكاة، فعلينا معرفة مفرداتهــا. ولكن هــل هذه قاعدة ثابتة؟ بالطبــع لا. وهل هذا حكم واضح وأوحد؟ بالطبع لا، حيث تتعدد المدارس الإخراجيَّة والتوجهات.

الأمر يتعلــق بالأطروحة المختارة، التي تتطلــب مقاربة الواقع، لكنها تحتاج إلى العناصر المســرحيَّة الأخرى نظراً لاعتمادها الكلي على الحوار. ووجود عناصر أخرى جاذبة للعين والسمع هو مما يلزم لشد إيقاع العرض وإثراء التعريف الخاص بالشخصيات بشكل يزيح عن الحوار عبء الإكثار في الوصف.

ملاحظات

هذا بأكمله لا ينفي أن الاتجاه المصاحب للعرض تخللته تفاصيل أخرى على مســتوى الإخراج تتعلق بتوجيه الممثلات. فلم يكن هناك رسم لخطوط الحركة، لكن كان هناك عمل ملحوظ على الأداء، ربما تفاوت بين الممثلات، وبخاصة ممثلتا الجزء الأول «الخلفيَّة» والجزء الثانــي. ولكــن للجزء الأول طبيعــة مجردة من الأبعــاد الكثيرة، بل

تميــلان هما بذاتيهما لتقديم بعد آخر عن اللاحقتين. لذا، فإن فهم الشخصيات أو محاولة وضع مقارنة للأداءات سيكون في غير محله.

بجانب الأفكار الإخراجيَّة التي أسهمت في تنحية ظهور الرجال فعلياً عن الخشــبة، وتــرك الفضاء بأكمله للفتيات بصفته المســاحة المنغلقــة المتحررة الوحيدة لهــن، وجمع أصوات الرجال في صوت رجل واحد أداه المخرج بنفسه، بين مكالمات هاتفيَّة، وعامل توصيل طلبات، وغيرهما، لتأكيد نظرة العرض للرجال وكأنهم شــخص واحد بفكــر واحد. ومنهــا، فالعرض لم يكن متحاملاً على النســاء، وربما حمل هذا الهم على عاتقه بألا يكون حكماً ذكورياً عليهن.

مــع التركيز على النجاة من هــذا الفخ، مرت بعض الملاحظات مــن بين أيــدي صناع العرض، حتى في رســم الخلفيــات الخاصة بالشــخصيات الرئيسة. وبرغم الإشادة بمؤديتي دوري فاطمة ودنيا، فإن خلفيَّة دنيا المتعرضة للتنمر كانت تحتاج إلى القليل من الإحساس بعدم الثقة بالنفس في مشاهد شــعورها بذاتها بصفتها أنثى، كونها قادمة مــن خلفيَّة متنمرة ولم تصل إلى إنهاء الأزمة مع ذاتها بدليل أنها تلاحقها في كل مرة يرن فيها هاتف من والدها. ومع ذلك، ففي لحظات شــعورها بجســدها بصفتها أنثى، ترقص مليئة بالثقة، على الرغــم من أن الخلفيَّة كان مــن المفترض أن تؤدي بها إلى حاضر مهتز إلى حد ما، غير واثقة في حركاتها ورقصاتها وشــكلها بالقدر الذي ظهرت به الممثلة. ولكن فــي النهاية، الطموح إلى «العاديَّة»، علــى الرغم من أنه أفقد العرض جزءاً من هويته البصريَّة، فإنه لم يفقده حميميته وصدقه وإخلاصه للتجربة.

مايــكل تادرس مخــرج ومدرب تمثيــل مصري، بدأ حياته الفنيَّة من خلال المســرح المدرسي والكنسي منذ ســن الخامسة. على مدار أكثر من 35 عاماً مارس التمثيــل والإخــراج والتأليف والإعداد الموســيقي والتعليــق الصوتــي وتدريــب الممثليــن. مؤســس ومخــرج فريق «شــمعة وملاحة» للفنــون والدراما (فريق مســتقل أســس في يناير 2014)، عضو لجنة تحكيــم في العديــد مــن المهرجانات المســرحيَّة.

لماذا المسرح ضروري؟

هانز ليمون
كاتب مسرحي من فرنسا

ترجمة: يوسف أمفزع
باحث مسرحي من المغرب

لماذا المسرح؟ سؤال متعب!

تتبادر إجابة مباشرة في كونه مارداً ينقل الشغف والبهجة، وربما القبح والصدمة؛ إلى المتفرجين. وهي مهمة صارت خشبات المسارح تتنصل منها للأسف. أما ذلك الشغف الجماهيري بالفرجة المفقود حالياً، فحكاية لوحدها. لا يملكه الجمهور تارة، لكنهم يلهثون في البحث عنه طوراً، أو ربما لم يعرفوه يوماً من خلال هذه اللعبة اللذيذة، المتقلبة، والمليئة بالتحولات السريعة والمثيرة، الساعية إلى السمو بالجمهور عبر المشاركة الجماعيَّة، وجعله يلامس ثراء فن حي ومفارق.

نحن كذلك، بوصفنا مؤلفين، وممثلين، ومخرجين، نعيش في سعي دائم متمسكين بالتكوين المستمر وتطوير ذواتنا، وهذا قدرنا، لكي نحتمل التحولات السريعة التي ما نفتأ نمسك بطرف منها حتى ينسل الآخر، لأن المسرح فن يبقى في حركة دائمة، وتلك هي الأهداف، من بين أسباب أخرى، التي دفعتني منذ بضع سنوات إلى ركوب هذه السفينة السكرى، والمستقرة رغم جنونها، إنها سفينة المسرح الفرنسي؛ المسرح الأقل استقراراً والأكثر غنًى من أي وقت مضى، الذي يراد تحويله إلى مرضعة للنظام التعليمي تحت وطأة فيروس ثان، يبدو أقل خطراً من الأول في الظاهر: واسمه البطالة، أو الفراغ، أو مطبات العصر الرقمي، أو ما إلى ذلك من فيروسات متعددة المظهر. لكن لا ينبغي للمسرح أن ينحني، ولا أن يطوي ستائره، ولا أن يمرر القناع عبر فتحة المدارس الضيقة؛ إن المسرح مدرسة في حد ذاته، ومن منا لم يدرك ذلك بعد؟!

يعد الانغماس داخل دروب المسرح المعاصر في الآن ذاته معرفةً بمحيط متقلب الأمواج، إذ إنه اكتشاف لكيفيَّة تطوير الدراما عند فيكتور هوغو لوزن بيت الشعري السكندري French alexandrine)) ولكيفيَّة اشتغال الكتابة والإخراج في «مسرح الشمس» لدى أريان منوشكين، وهو كذلك تحليل لعبث شخصيات صامويل بيكيت، ووقوف على فرادة التركيبات الركحيَّة لدى جويل بوميرا، وباسكال رامبير، وأنطوان فيتز.

وهو في الوقت نفسه، سبر لكتابات مخصصة للأطفال لدى سوزان لوبو أو سيلفان لوفي، وفهم لتلاعبات ميركوتيو اللغويَّة في مسرحيَّة «روميو وجولييت»، وترددات هاملت، وألم الملك لير الكوني، وحزن كاليبان الحيواني في مسرحيَّة «العاصفة»، وعطش ليدي ماكبث إلى الدماء، وخبث ياغو الشيطاني، وغيرة عطيل القاتلة، ورصد للفضاءات المسرحيَّة التي احتضنت هذه الشخصيات الأكبر من الحياة نفسها، منذ زمن المسرح الإليزابيثي إلى يومنا الغريب هذا، حيث نشرت تلك الشخصيات كامل تعقيدها وتركيبها المفارق، واختفت لصالح أشياء أخرى.

يطرح المسرح في ذاته وبذاته أسئلة التاريخ، ويسهم في تشكيل الوعي الجمعي، حتى في أكثر أشكاله حميميَّة، كما في «حقل الممكنات» لإليز نوارو، وحتى في جنون الترفيه وفرح الكرنفال العظيم، بكل ما فيه من غنائيَّة نوستالجيَّة وفيض فائق للإنسان، ورغبة في الإحساس بالطبيعة البشريَّة.

وليس من باب المصادفة أن بريشت منشئ التغريب، كان وسيط أول قصة حب مسرحيَّة حدثت معي، من خلال مشاهدتي لأوبرا «القروش الثلاثة»، إذ بالكاد بلغت سن الرشد حين اكتشفت شكلاً مسرحياً مركباً عند ملتقى الأوبرا والمسرح، يجمع بين الترفيه، والغناء، والتأمل الاجتماعي، والخطاب المباشر مع الجمهور.

وبالفعل، فمنحنى أثر التغريب الذي سعى إليه الإخراج عن قصد بوصفه أفقاً جديداً من التفكير، لا تبلغه السينما بواقعيتها ومنطقيَّة مونتاجها، ولا حتى الفلسفة بمهمتها الجديدة في صناعة المفاهيم وحدها. وهذا التأثير العميق من وجهة نظر مدرسيَّة، لا مكان له؛ فلا طائل بصريح العبارة من تمطيط الكلام عن جهل أولئك الذين يطالبون عن قصد أو عن بخل منهم، بوجود أهل المسرح إلى جانب التلاميذ فقط، ولا عن تجاهلهم للمبادرات الميدانيَّة القائمة على تمكين الناشئة من الوعي بالمسرح نفسه.

لكن إن كانت مثل هذه المبادرات الطموحة مطروحة، فلأن بعضهم ربما أدرك إحدى مهام المسرح الذي ظل منبراً للمواطنة، أو كما قال فيكتور هوغو: «مسرح نخبوي للجميع»، أي فن يفترض أن يحرك المشاعر، ويقوم بأدواره التحريضيَّة، والديمقراطيَّة، ويثير التفكير، ويضطلع بـ«مهمة وطنيَّة، واجتماعيَّة، وإنسانيَّة»، وأن يجمع بين العظمة والحقيقة، لا ليخرج الجمهور من قاعات المسارح مطهراً كما أراد أرسطو، ولا مصدوماً كما تمنى أرتو بحرقة، بل متنوراً، ومتأنساً، ومتسامياً، وممتلكاً لوعي حياتي.

ومن هذا المنطلق، فأمامنا مهمة نبيلة، في تعريف الشباب بالاتجاهات المختلفة في الإخراج المسرحي ورواده العظام، بدءاً من التنازع بين الطبيعيَّة والرمزيَّة، إلى عوالم المسرح الفقير عند غروتوفسكي، والمسرح الملحمي والتعليمي عند بريشت، ومسرح القسوة عند أرتو والتيارات التي انبثقت عنه، لأن هذا المارد فجر المركزيَّة النصيَّة القديمة.

ولا شك أنهم سيمرون أيضاً بالإبداعات المعاصرة النابذة للعلاقة الجبهويَّة العموديَّة بالجمهور، التي تجعل من الركح مركزاً يدور حوله المتفرج، مستعيناً بوسائط ركحيَّة تنهل من تقليد بريشتي وتستلهم من التقنيات السينمائيَّة، بمعنى أننا يجب أن نمنحهم بالفعل أدوات تخولهم «رؤية إدراكيَّة» أخرى للواقع، وليس مجرد وسيط يعين على تحقيق أغراض نفعيَّة.

ويفيد المسرح أيضاً في اكتشاف إمكانيَّة ضبط العدسة على نحو مختلف تماماً، فلكل إنسان/فرد زاوية نظر مختلفة، والتعبير عن وجهة النظر ليس بريئاً ولا يمر بلا عواقب أو أعراض جانبيَّة، لأن كل رؤية ليست في جوهرها مجرد فعل بصري، وإنما فعل أخلاقي (إيتيقي) أيضاً.

وبناءً على ذلك، فإن تصدير عوالم المسرح إلى المدرسة دون تعديلات جوهريَّة واهتمام بالأبعاد البيداغوجيَّة، يعد أمراً مضراً، بل خطيراً على التلاميذ وعلى الفاعلين المسرحيين بعامة، لما فيه من تنميط يشبه ما تحدث عنه والتر بنياميين، حين جعل من إعادة إنتاج العمل الفني سبباً لفقدانه هالته الإبداعيَّة.

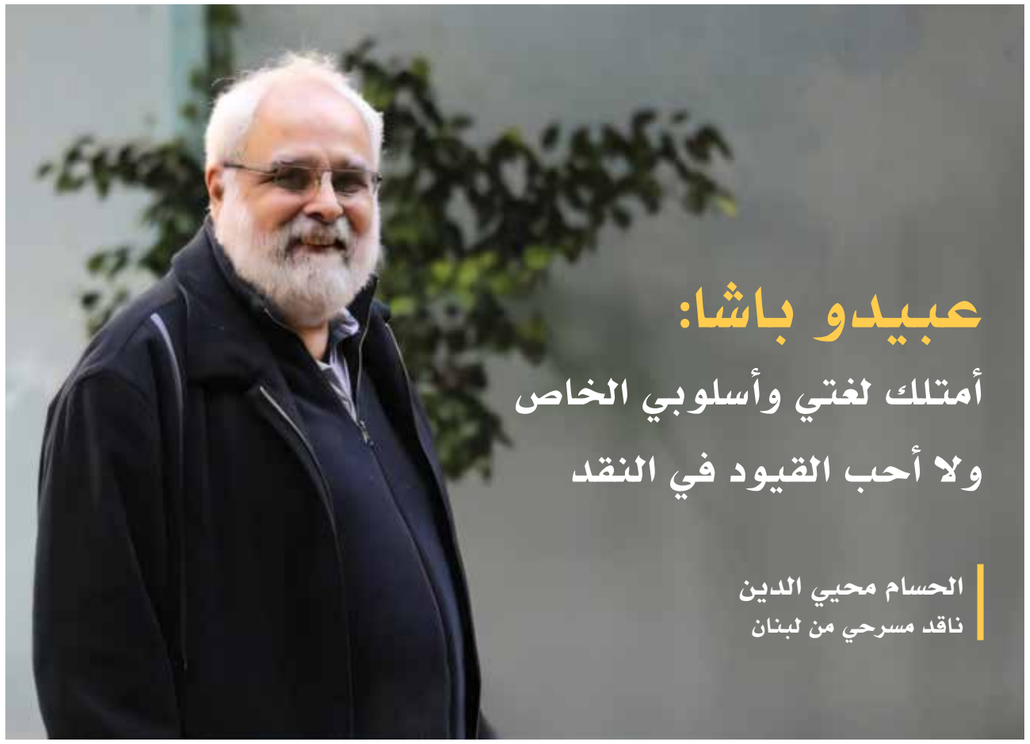
ولنتساءل بدلاً من ذلك، عن الدعم الذي يمكن تخصيصه - دائماً أو ظرفياً - لبنى جديدة يجب تشييدها في زمن تغمره الشكوك والمسافات، ويحتاج فيه المسرح أكثر من أي وقت مضى أن يؤدي دوره في جمع الناس، فالمجتمع يتشكل ويتماسك حول أساطيره التأسيسيَّة، سواء أكانت لاحقة لأزمات محتملة، أم تفتقد هذا الشرط، والمسرح غالباً حامل تاريخي لتلك الأساطير. ولا تصنع هذه الأساطير بطرق منبثقة عن أبواب مفتوحة ومشرعة على حقائق ثابتة، لأن المسرح مطيَّة إزعاج لأولئك الذين يريدون الصمت لأساطيرهم.

وتتجلى مفارقة أخرى في أن التلاميذ أنفسهم فهموا سلفاً، أن المسرح ليس مجرد مكان للتسلية، وإنما بوتقة متوهجة تنصهر فيها الأسئلة، وتتقاطع ضمنها الوقائع الأكثر جديَّة، والخيالات الأكثر جنوناً. ولهذا نجدهم كثيراً ما يترددون في ولوج قوس يعدونه موضع هلاك، سواء عن وعي أم عن غيره. ومن ثم، تتأكد نخبويَّة من ينهلون من هذا الشكل التعبيري الحي، والمستقل، ودائم التحول، الذي تغذيه طاقة الممثلين وحماسة الجمهور.

ذلك الجمهور الذي يصبح جمرةً في موقد الإنسانيَّة، حيث تتجسد الإشكالات في هيئة شخصيات ملتبسة، ويغدو الخطاب متعدداً ومتجدداً، ويحتفظ المسرح بسمة الحضور الفوري المختلفة عن الكتابة الأدبيَّة الخالصة وعن السينما، وبما يحمله من جسد وعرق سحري، وأصوات لصرير الأقدام على الخشبة، وسعال المتفرجين، وظلال الكشافات، والحوادث المعتادة التي تذكرنا بإنسانيتنا على الركح.

وسيكون الذنب الأعظم الذي سنرتكبه على المستوى المهني، إن جردنا أولئك المسرحيين الأشقياء من فضاءات إبداعهم الأصيلة، ومن إمكانيات تعبيرهم، ومن جرعات الحريَّة التي تحفظ استدامة التوهج الفني. وذلك لأن دورهم الابتكار، وهذا لا يعني أنهم يمتلكون سلطة الابتكار المطلق.

لم يكن المسرح يوماً أكثر ضرورة مما هو عليه الآن، داخل وخارج المدرسة. لكن خارجها، يلتقي الأشقياء دوماً.



عبيدو باشا:
أمتلك لغتي وأسلوبي الخاص ولا أحب القيود في النقد

الحسام محيي الدين
ناقد مسرحي من لبنان

عبيدو باشا هو كاتب وناقد وصحافي، وممثل مسرحي وتلفزيوني، وأستاذ جامعي، والأمين العام السابق للهيئة الدولية للمسـرح، عضو مؤسس في فرقتي الحكواتي والسـنابل (1977)، له حتى اليوم 17 كتاباً في المسرحين اللبناني والعربي، عرفه المسـرح بصفته أحد أبرز المخضرمين في تناول قضاياه الإنسانيَّة، واجتراح ما يمده دائماً برؤى جديدة. كان لنا معه هذا الحوار.

• فلنبدأ بسـؤال يتردد كثيراً: هل يعيش النقد المسـرحي العربي حالة أزمة؟

- لا دوافـع خفيَّة في النقد. ذلك أن النقد نشـاط علاجي، ومن المسرحيين من يرى في النقد المفرط سبباً في عدم ازدهار المسرح، بوضعه في خريفه الدائم، وهذا غرق في مزاح، لا رؤية توسع الأفق. إنـه كلام علـو البنية الكليَّة للمسـرحيَّة، لا إقامة نظـام الناقد على نظام المسـرحي. هذه واحدة من حقائق، واحدة من عروض بعض «النقاد» على حسـاب عروض المسـرحيين، بحيـث يقترحون على «البريختيَّة» أن تكون بريختيَّة أخرى، بعيدة من مسـاحاتها، وبحيث لا يعكسـون حقائق تركيب المسـرحيَّة من خلال الدرس، درس رؤية المسـرحي نفسـه، لا تَوافُق الناقد مع هذه الرؤيـة أو عدم توافقه. يتعلق الأمر بأدوات المسـرحي لا بـأدوات الناقد. أدوات الأخير في مصلحة تركيز الظواهر من خلال دراسـتها، ومن خلال القراءة في الأسـاليب المختلفة، بشـرط ألا يبتكر الناقد للمبدع المسرحي ما لا يريد الأخير ابتكاره بعد أن قدم ما أراده في مسرحيته المنجزة.

ثمة من يقول إن على المسـرحي أن يقوّم مسرحيته على ضوء رؤيـة الناقـد، وهذا كلام لا يسـتقيم، ذلك أن ما يهم هو شـروط المسرحي المعياريَّة لا شروط الناقد، فلا يهيمن الناقد على العرض. كلام الهيمنة من مهام الفنان المسرحي لا مهام الناقد. وكأن للناقد أهدافاً أخرى غير أهداف المسرحي! هذه من المفارقات المدويَّة، من امتداد الانعكاسات الذاتيَّة للناقد، لا لوعيه. الوعي يضيء أرض المسـرح، لا بأخذها إلى اسـتفزازات الأمثلة المفتوحة من الناقد.

النقد كالزن. فن الزن. جلـوس طويل إلى الجمال، ثم، خط الكلام بضربـة واحـدة، وإذا أردت الكلام على أزمة نقـد، لا يدور الكلام علـى أزمة، بل يدور على مجتمعات مسـلّمة. ولأنهـا كذلك فإنها لا تقع في إنتاج النقد ولا بالقبول به. بوجود التسـليم لا وعي، وبدون وعي لا نقد.

•وهل يبدو الناقد بريئاً في هذا السياق؟

- لا براءة في الناقد، لا براءة، بعد أن دعا من لا علاقة لهم بالنقد أنفسـهم إلى تأليف نصوص نقد تغرم بمسرحيَّة أو بمسرحيّ، وتقلل من شأن آخر ومسـرحه وعائلته وسليلته، تحت سلطة الاستحضارات الشخصيَّة.

• أنت من التيار الرافض للمناهج النقديَّة الأكاديميَّة. لماذا؟

- لا أرى في النقد الأكاديمي نقداً متحفياً، حتى ولو قدمه بعض «النقاد» على ذلك النحو. هناك بعض النبلاء مِمّن يمضون بلا تهور فـي النقد الأكاديمي، ما يجعله معدناً نفيسـاً لدى قراء النقد إذا ما وُجدوا.

لا أتبع النقـد الأكاديمي، ولا النقد الانطباعي، ولا أترك مزاجي يقود قراءاتي. كل ما أفعله هو التفاعل مع شـروط العرض المعياريَّة مـن خلال الأداء. يرى بعض النقاد أن المعاصرة تكمن في التلاعب بالأسـاليب، ومنهم من يظن أن بعض النظريات التقليديَّة في النقد الأكاديمي تقوم على آليات التظاهر والمحاكاة.

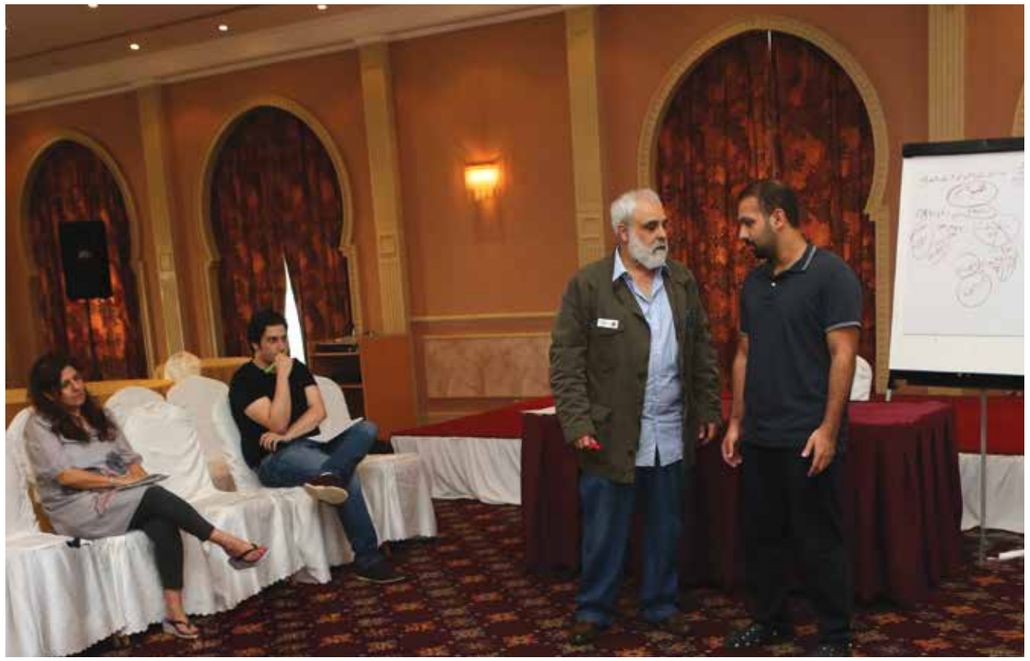
المشكلة هي أننا عندما نحاول التمييز بدقة بين النقد الأكاديمي والنقد الحر، الذي لا يرفض النقد الأكاديمي، ولكنه لا يتبعه؛ نقع في حلقة مفرغة، حيث نجد الإجابة نفسها من كلا المنهجين.

النقد الأكاديمي بارد، نقد على المسـطرة، لم أحب المسـاطر يومـاً! لا أزال أذكـر، كيف راح بعضهم يقول بعـد أن قدمت ورقتي النقديَّـة في الـدورة الماضية مـن مهرجان المسـرح العربي في العاصمة العمانيَّة حول العرض البحريني، إنّ من قدم الورقة أيقونة. لا أنـام فـي هذا الكلام ولا أصحـو عليه، وكل مـا أحاوله ألا أحول قراءاتي إلى شقق أشباح، أو بطاقة في حب المسرحي، أو في كرهه.

لدي طريقتي الخاصة في التعامل مع العرض المسـرحي، الذي أراه تجسـيداً للطاقات والأرواح. أمتلك لغتي وأسـلوبي الخاص، ولا أحـب القيود في النقـد. بصفتي ناقداً، أواكب دائمـاً الأحداث في مجالات التمثيل المسـرحي والتلفزيوني والإذاعي، وكذلك التأليف. لهذا، لا أجد نفسـي مقيداً بالنقـد الجامد، لأن الناقد الذي بداخلي هـو ابن الفنون جميعها. أؤمن بنقد يقوم على سـمات التفاعل بين مختلف الوسائط.

• فـي نصوصـك النقديَّة روح شـعريَّة عميقة، كأنـك تريد أخذ القارئ بالعاطفـة إلى تأييد رأيك، لذلك تتهـم دائماً بالالتباس، علـى الرغم من احتلالـك موقعـاً مرموقاً علـى خريطة النقد المحلي والعربي...

- واحدة واحدة. روح شـعريَّة لا مياه غريقة. اللغة ليست تمريناً على تحمـل المصادفات. اللغة عاصفة، لكنها تقـع موقعها المتأخر لـدى كتّـاب «البطاريَّة». من ينظمـون أفكارهم الطائشـة بتصور التنظيم. عندهم الكلام قطيع. المهم عندي، لا ما أكتب فقط، ولكن كيف أكتب. لغتي الشـعريَّة ليسـت لغة سـماع، لغتي لغة مفقودة لم أجدها على قارعة الطريق كما وجد الجاحظ مواضيعه. لغة شعريَّة؟ لا تسـتطيع أن تصطـاد التنانين إلا باللغة الشـعريَّة. الشـعر ديوان



العرب. أحب اللغة/ عود الثقاب. لغة تشغل المخيلة، الخيال، المخيال. لغة تلسـع، لا لغة بلا حب اللغة. لكن القارئ الكسول، يريد أن يتلقف لا أن يقرأ. أما الالتباس فيقود إلى التأويل، والأخير يقود إلى تسـلق أعصاب اللغة، أثرها، لا تأنقها القديم. بعد عقود من ممارسـة النقد في صحيفة «السـفير» وفي صحف ومجلات أخـرى، وجدت الأثر عند الجمهور، والخطر ألا يظهر النقد ذا أهميَّة لدى مجموعات من الفنانين والفنانات، إلا إذا «طوبتهم» على رأس جمهوريَّة المسـرح، أن تمنحهم ابتسامة مجانيَّة، تواطؤاً، بالتزامك بمألوفهم لا بالارتداد إلى أعماق الوجـود، وجودك ووجودهم. اللغـة مفهوم متكامل كما يقول سوسـير، لا معرفـة المفردات ومعانيها كمـا حددها الثعالبي. اللغة هي الولوع بها لا تركها في صنعها الأول.

• هل تـرى دوراً عملياً للنقد في حسـابات صانعي المسـرح من النص إلى العرض؟

- سـوف أروي لك حادثة دالّة. أحد المسرحيين الطليعيين بقي صديقي حتى لحظة الإشـارة إلى الخلل في واحدة من مسـرحياته. انتبهـت إلى أنه عاملني كوكيلـه إلى حين فتحت حقيبتي على بعض الملاحظـات، خلاف ما يريده. لا يقبل معظم المسـرحيين بمعدلاته العاديَّـة. لا يقبل بغيـر الاحتفاء به، لا تعرِّضه للضـرر، كيلا يتخبط بـك حين يلقاك على باب صالة مسـرحيَّة. ردود الأفعال على النقد موجـزة، فجائيَّـة. النقد تهور لا ضروري عنـد المنقود، لا جدل ولا يقظـة. لن يولد النقد ويمضي قدماً ما دام المسـرحيّ يعامله وكأنه زارع للكآبـة أو الفرح. المشـكلة بالجمهور والمسـرحيين و«النقاد» بعضهم الأعم، أو معظمهم.

• سؤال للتاريخ، في المرحلة التأسيسيَّة/ الذهبيَّة للمسرح اللبناني (1960 - 1975) تكونت الفرق والاتجاهات المسرحيَّة من منطلقات فكريَّة مختلفة. ألا ترى أنه وراء كل منها أيديولوجيا معينة؟

- هـذا كلام يجـيء مكتسـحاً كل المراحل الأخـرى. لا بد من اسـتيعاب الحقائـق وتنظيمها لكـي لا نبقى لا نميز بيـن المراحل كمطلقـات. كلامك عن مرحلـة ذهبيَّة بين العاميـن 1960 و1975 كلام لا يسـع التاريخ تحت ضوء أفضل. لعل ثمة أدوات خفيَّة أرادت تأثيراً أقل للأدوار المفصليَّة في مسـرح الجمهوريَّة اللبنانيَّة. مرحلة السـتين جاءت ردّاً على مسـودات مارون النقاش، الذي قدّم عدداً من القِطع المسـرحيَّة بوصفها «ذهباً إفرنجيـاً»، ليجد أن موضوع المسـرح ليس موضوعه. قال الرجـل أنْ لا أفق اجتماعياً لهذا الفن بعد ثلاثة أعمال أوبراليَّة، لا مسـرحيَّة، هي أعمال ملحونة من أولها إلى آخرها، بوصفه مثقفاً موسيقياً بارزاً. لم يترك الرجل رسالة تضم تعليمـات أو مـادة في كراسـة تعين على فهم ما حـدث فعلاً، كأن يحمي المسـرح في تلك المرحلة من الولادة، مـن العثمانيين، علماً أن بيروت تركها العثمانيون ولاية مسـتقلة. اختفـى الرجل واختفى المسرح باختفائه. ثلاث مسرحيات في مفصل زمني واحد، لم تؤسّس لمشـروعات مسـتقبليَّة. أحسـب هنا، أن ما فعله أتلف كل محاولات المسرح بالاستمرار، إذ وقع المسرح في هذا الفارق الزمني والذهني بين تجربته وتجربة المسـرح الثقافي في أواخر خمسـينيات القرن العشـرين، حيث لم تقدم أعمال بين التاريخين، بل قدمت عروض مسـرحيَّة في دواخل الإرساليات وبعض المسرحيات الشعبيَّة. مسرح أواخر الخمسـينيات من القرن الماضي مسـرح ثقافي، إذ استعمل في صيد اللحظات لا التأسـيس كما أراد النقـاش. أذكر هنا أعمال شـامل ومرعـي، وأعمال محمد كريـم ونزار ميقاتـي وآخرين، ثم جاءت لجنة مهرجانات بعلبك وأفلحت في رسـم عودة المسرح إلى إنجازاته، بمواصلة الحديث عن أفضل أمور المسـرح. التنظيم أخرج المسـرح من خوفه، أخرجه من بين خوفين، خوف النقاش، وخوف من انتظر انتهاء مفاعيل حكم النقاش على المسرح بالأفول. لم ينته الخوف إلا بحماية رئيسين للجمهوريَّة، الرئيس فؤاد شهاب، والرئيس كميل شمعون في انفتاحه على الضمير الثقافي لزوجته السيدة زلفا شمعون. مأسس شهاب الجمهوريَّة، نظمها، أسس التلفزيون والإذاعة، بعدما جاء منير أبو دبس مع الفرنسيين ممن انتدبوا لإطلاق تلفزيون لبنـان، بصفته لبنانياً دارسـاً للفنون التشـكيليَّة في فرنسـا. وهكذا قدمـت أول المسـرحيات الثقافيَّة على شاشـة تلفزيـون لبنان في أواخر الخمسـينيات بعد حرب العام 58 الأهليَّة، إلى الليالي اللبنانيَّة فـي مهرجانات بعلبك، مع الأخوين رحباني، وتوفيق الباشـا، وزكي ناصيف، وتوفيق سـكر، مسرح غنائي سوف يزدهر لا على المسارح وحدهـا، بل في الأجهـزة المرئيَّة المنزليَّة، وهـي لا تزال في أوائل عهودهـا فـي الجمهوريَّة اللبنانيَّة. وحين قـدم منير أبو دبس أولى مسرحياته في مهرجانات بعلبك الدوليَّة، اندفعت لجنة المهرجانات طالبة منه أن يشـترط ما يشـترطه للبقاء في لبنان، ليؤلف مدرسـة المسـرح الحديـث، حيث وجد مـن أمكنه الوجود فيها كاسـم علم لـم يلبث أن أضحى قوة ضاربة في المسـرح، مثـل ريمون جبارة، وأنطوان ولطيفة ملتقى، ومادونـا غازي، وأنطوان كرباج، وغيرهم. هم من ظهروا معه في أول الأعمال المسـرحيَّة على تلفزيون لبنان. هي مرحلة مؤسّـس، لا شـك بذلـك. ولكنها مرحلة بقيـت متعقدة عند إشـكاليَّة العلاقـة بالجمهور. تجربة ثقافيَّة ركبها المسـرحيون والمثقفون والجامعات والمؤسسـات الأجنبيَّة في الجمهوريَّة. بذلك، لسـت ميالاً إلى الإطلاقات. لا مرحلـة ذهبيَّة عندي. ولو أنها مرحلة ظهور المسـرح فناً مـن التاريخ، لأن ما بُنِيَ بُنـي على الضرورة لا على الرؤى. أهميَّة الستينيات لا من مسرحها، بل مما أحاط المسرح من بـؤر تركيز جديدة فـي الثقافة والفن وكأنهما مصدر السـلطة السياسـيَّة. مرحلة الحرب الأهليَّة هي الأبـرز، حيث حصلت الحرب كل أشكال التعبير (كتابي بيت النار مخصص لهذه المرحلة). ثمة ما أقولـه عن تلك المرحلة، حيث رفع اللبناني وجهه إلى السـماء لكي يصنع الإنسـان المختلف. أهم وأبرز التجارب المسرحيَّة وجدت في تلك الفترة.

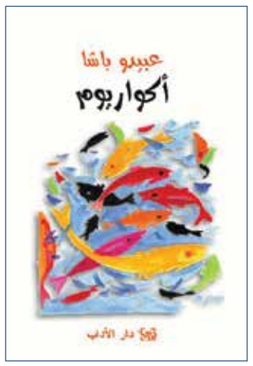
• يبدو كأن لكل واحد من نقاد المسـرح العربي ساحته «الوطنيَّة» الخاصـة.. أيمثـل ذلك ظاهرة صحيَّـة، أم أنه يعكـس حالة من التشتت؟

- هـذا كلام متاهة. لا مسـرح عربياً. هناك مسـارح في العالم العربي، فـي عواصم العرب. النقد ليس دورة ألعـاب أولمبيَّة. إذن، كيف يكون لكل ناقد ساحته الوطنيَّة ما دام النقد واحداً بشروطه؟ لا يـزال الناقد في العواصم العربيَّة تطارده الهموم حين لا يجد معنى لعلاقاتـه بالمسـرح بالوصفات الحاضـرة. لا أزال أقول إن ثمة من ينهش في النقد. ثمة من يجد فيه سراب النجاة الماديَّة. ثمة من يجد فيه حلم التحرر المسـتحيل. لا يمكن اقتراح أحد الحلول المؤسسيَّة

للنقــاد العرب، كإعــلان جمعيَّة. الجمعيات فجــة، تحضر من غياب البلاغة، والناقد ليس حصاناً، الناقد بشر يرغب في أن يترك رسائله مفتوحــة، غير أنه يواجــه حين يفعل ذلك باانــدلاع الحروب الأهليَّة بينه وبين المسرحيين. محور مهرجان المسرح العربي للهيئة العربيَّة للمســرح في القاهرة للعــام 2026 محور النقد بعيــداً من خضوعه لأي منظومــة. الكلام ضروري على عدم احتــراف النقد العنف ولا الليبراليَّة. النقد ليس مسلسلاً على نتفليكس، ولا مقالة عن دين النقد للمسرحي، ما يُشعر الناقد دوماً بالذنب والعار.

• في النص المســرحي لا نزال ندور داخل الدائرة الغربيَّة، إعداداً أو اقتباساً عن طريق الترجمة. أين المشكلة في هذا الجانب؟

- انتهــى هذا العهد. لا يزال بعض من يؤلف المســرح يؤلف في هيئة جندي في كتيبة عالميَّة. هذا ممتاز. لكن عليك أن تمتلك شمسك وإلا بقيــت في ســماء الاقتباس الضاربة إلى القتــام. لم يعد النص ضيــق الصدر مــع مجموعة من المؤلفين ممن وقعــوا في الترجمة والاقتباس أولاً. ثــم، ذهبوا إلى التأليف. اندرجت التجربة في لبنان في هذا المســار. لم لا يقدم المؤلف في العالم العربي رؤاه بطرق



مباشرة بدل اللطوء في عهود التأليفات الجاهزة؟ يتبع بعضهم جبنه من تأليف نصه، بحيث يرمي التبعة على المؤلف الأصلي إذا ما فشل العــرض، ما يحتّم ظهــور حركة تأليف واضحة مؤسســة على الروح المستقلة، نصوص لا تفتقد المنهجيَّة، الجودة، نصوص تقترح أشكالاً فنيَّة تختص بالاستقلال عن الأدب المسرحي.

هذه قضيَّة جوهريَّة. لقد مضى زمن مقامات الصديقي، يعقوب الشــدراوي، عصام محفوظ، والمؤلف الجماعي في فرقة الحكواتي اللبنانيَّة، وأسامة العارف مع نصوص ترفض الإسناد، إدوار البستاني، وســعد الله ونوس باشــتغاله على التقاليد بتغييرها مع مرور الزمن، ونصوص زياد الرحبانــي المكتوبة باللهجة واللغــة الخاصة. مضى زمــن من يكتبون النص ذا الخلفيَّة الأدبيَّة. بالاتفاق مع مخرجين ما عادوا بدورهم على ما كانوا عليه، ولا يقبلون ســوى مؤدّى اللحظات الحقيقيَّــة بين النص والإخراج. كأن المؤلف مخرج عرضه حين يرى نصــه على المنصة، يســتطيع الوصــول إليها بالاقتراحــات بانتظار إجابات الإخراج المرضية. رسم الحقائق لا رسم الكلمات وحدها. ثمة جيل آخر من المؤلفين من ينشدون الحقائق الأخرى في مؤلفاتهم. جيل جديد من مؤلفي المســرح في الجمهوريَّة اللبنانيَّة. أرزة خضر (البيــت كمثال)، عبدالرحمن العوجي (أرق الجميلة النائمة)، شــاش بــاش (إيلي يوســف، فؤاد يميــن، ماريليز عاد)، مايــا زبيب (علبة الموســيقى)، خلود ناصر (ماشي أون لاين)، طارق باشا (هلو، يعني مرحبــا). مؤلفون جدد في الكتابة المســرحيَّة. كمــا هي الحال في سوريا والأردن.

لا أوافــق على الاعتقــاد بالنص، ثم تركه بــدون أن يتطابق مع اقتباســه. الآن أضحى على المخرج أن يصغي لاقتراحات محاورات النص، كما لن يخاف مؤلف النص من أن يأخذ الإخراج نصوصه إلى غير مناطقها، والواحد لم يعد يخشــى من حبر الآخر، وعلى الواحد أن يعطي نفســه للآخــر. هذه من الصفات الجوهريَّة في المســرح الحديث. القضايا اليوم بالتكامل، بالكوامل.

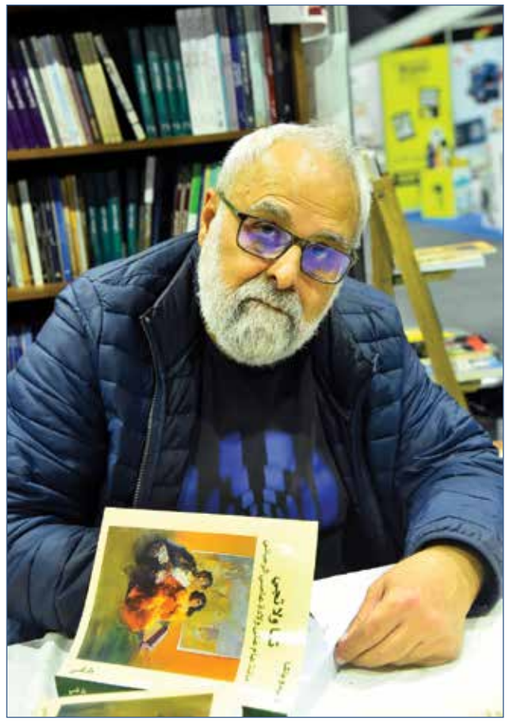
• ثمــة من يــرى أن في العالــم العربي صحوة مســرحيَّة حالياً. هل تومن بأنه أصبح لدينا فعلاً مســرح عربــي؟ النبض، الإثارة، الجديَّة؟ ما الذي تحقق وما الذي ينبغي أن يتحقق؟

- لا أتفــق على الجزء الأول من الســؤال. أميل إلى الجهامة في هــذا الموضوع، لأن ما نراه في الآونة الأخيرة مليء بالغبار والناس. لا يزال المسرح يلقى مشقاته في أعداد وروده، في خروجه من حاله الجمركيَّة الماضية. لا لأنه قاصر، أو عاجز. لأن المســرح في شــيء غريــب على العالم في الأعوام الأخيــرة، خلافاً لكل التوقعات. لكن التوقعات لا تهم، تهــم الأفعال. جرى تصور المواقف طويلاً، بحيث استغرق التصور أوقات العمل. تخيل الحوار القديم بين المعسكرين، الاشــتراكي والرأســمالي. حوار الإصرار على الانتصــار، حوار بكل الوسائل. ازدهر المســرح في تلك المرحلة، وقرأ المسرح في كتاب الصراع ما أدى إلى الخروج إلى مساحات بلغت فيها ساعات الذروة أشدها. بروك، ومنوشكين، والييفنغ تياتر، وجان فيلار، وجيرار فليب، وداريــو فو، وغيرهم من رمّقوا المســرح بالامتلاء، جاؤوا على ذراع الصراع. الآن، لا شيء. الآن، عولمة في أواخرها. لم يعد أحد يتحدث عــن العولمة. لاحظ أن العولمــة أرادت أن يضحي العالم معها قرية صغيرة، لا مدينة. هذا كلام لا يقع في العشــوائيات، لأن القصد من العولمة تريبيف العالم، والثقافات مدينيَّة. هذا جزء من أجزاء انتهاء الصــراع. اللامركزيَّــة تقيم بقعها على التعدد والتنــوع. هذا ما ميز التجربة اللبنانيَّة. اليوم، تقدم الأعمال العابرة. مســرحيات كثيرة بلا أثر إلا فيما ندر. لا لأن العالم العربي متخلف عن ركب المسرح في العالم، بل لأن المســرح في العالم تعرض إلى خسارة أعماقه بانتهاء الصراع في الأحاديَّة العالميَّة ذات القطب الوحيد (الأميركي). الأمر مؤلم للمســرحيين، والعالم في مرحلة إنصات، العالم اليوم يرســم خرائطه الجديدة، وهي خرائط محل شــكوك عظيمة، ولكنها خرائط سوف تقود إلى تعديلات، نفسها ما يمكّن المسرحي والمثقف والفنان والمواطن العــادي والاقتصادي مــن النهوض والمغــادرة، مغادرة الواقــع البائس، حيــث لا يصل قطار في موعده، وحيث لا مســيرة إلا فــي المواقع المتقدمــة، كالهيئة العربيَّة للمســرح في الإمارات العربيَّة المتحدة، وهيئة المسرح والفنون الأدائيَّة في المملكة العربيَّة السعوديَّة. الملمح هناك. لا تدعو أعمال الفنانين الشباب إلى اليأس، لكنهــا أعمال متعجلة لا تنســاب الكلمــات منها قدر انســيابها من صناديقها المانحة، الصناديق العربيَّة والعالميَّة. المؤسسات الأخرى ليست أفضل حالاً، على الصعيد اللبناني.

مســرح عربي؟ لا، مسرح يجر قدميه في ســيره. لأن ما تسميه المســرح العربــي غير موجود. لــن يوجد. لكل مســرحي في البلاد العربيَّة مشــروعه، وظروفه، رقابته، طريقه الصاعد، طريقه النازل، نزلاً صعداً، صعداً نزلاً. مســرح يقف على رؤوس أصابعه كيف يسير؟ لا يقف على رؤوس أصابعه لأنه راقص.

المســرح في الخليج بحراك واضح، يربط الحاضر بالمستقبل. الآن، المســرح في بعــض بلدان الخليج طويل القامــة، جميل، ولأن بعــض البلدان لم تراهق حين اختلفت عن البلدان الأخرى بالدخول في عالم المأسسة.

الكلام نســبي دوماً. التقــاط الأنفاس، ثم، الذهــاب بعيداً في التوافقــات والترادفات والجنون المســرحي. مطاردة الشــك حتى النهاية. هــذا ما تفعله بعض التجارب فــي الخليج. دخل بعضها في الخضوع إلى الصَّدف، لكن بعضها الآخر محشود بالطاقات الصاعدة، في الإمارات والسعوديَّة. اكتشافاتهم تنجاب عنها رؤيتهم ما لم يروه



قبلاً. اســتغراق بالكليَّة الفكريَّة. إســماعيل عبدالله، سالم الحتاوي، مرعي حليان، ناجي الحاي. غنــام غنام، المقيم في الإمارات. فهد الحارثي، عبــاس الحايك، إبراهيم الحارثي، ســامي الجمعان. هذا إلــى من وقف علــى الطريق الصاعد في غابر الأيــام، في بدايات تشكيلات الأرض في المدارس ونوادي الهواة والجمعيات.

• أســهمت في إطلاق عدة تجارب منها تجربة الحكواتي وتجربة السنابل. حدثنا عن تجربتك في التمثيل. الظروف، النشاط. لماذا توقفت عن التمثيل؟

- لم أتعامل مع التمثيــل ذريعةً فقط. فكرة الإخلاص له لا تزال فــي داخلي. لا أزال أحس أن ثمة حشــداً مــن الممثلين في داخلي. لكن المســرح وضغوطه من خلال خيوطه البائنة والخفيَّة، لم تخفف من هذه الحاجة، من غياب العروض المسرحيَّة نفسها. ذلك أنني لم أعمل ســوى مع من طوروا أنساق التمثيل والمسرح. اليوم، لا مسرح جديداً، يعلن قيامــه فعلياً على الفــرادة والطليعيَّة، ولا على تدريب الممثل بوضوح بديلي. لا أســاليب أداء في إنجاز العروض. أسهمت في تأســيس الحكواتي والســنابل وصندوق الفرجــة وفرقة الغدير،

دارات من دارات مسـارح الراشـدين والأطفال. زمنها زمن الخروج من سـطوح الأشـياء إلى أعماقها خلال الحـرب الأهليَّة في لبنان. إذّاك، الخروج إلى المسـرح كالخروج للبحث عن الطعام، كالخروج للبحـث عن أثر. تلك مرحلة داعبـت فيها المعتقدات الحيوات وهي تقـف على جدران المـوت لا على المقرات. لن أشـارك في عرض مسـرحي لا يترافق مع معياري. ولو أنني لا أزال أمتد على الجوانب الأخـرى لدوافع متعددة. آخر أعمالي «الزند» مع سـامر البرقاوي وتيم حسـن، قبلهـا «الهيبة» في جزئـه الأخير، «بيـروت واو» مع فادي نصـر الدين، وبفيلمين: «ربيع»، فيلـم لبناني أميركي لفاتش بولغورجيـان، و«الحائط الرابع» فيلم فرنسـي/ بلجيكي، عرض في باريس منذ شـهرين للمخرج دافيد أولهفن. الأداء التمثيلي لا يحصل عليه الفنان في مختلف الأحيان. إذا لم أسـتمتع لا أمتع. لذا، أتحفظ علـى الكثيـر من ما يعرض عليَّ، ما يدهشـني هو مـا يدفعني إلى الانغماس. المدهش نادر، أضحى نادراً. لذا، أحس بأن الزمن يعزلني عن مقاصدي الحقيقيَّة. لأنني متطرف في إدراك وجودي.

*** كل شـيء أصبح الآن ما بعد. مسـرح ما بعد الحداثة، مسرح ما بعـد الدراما. هل هي طفرات مقلدة للغـرب؟ فوضى صرعات أو موضة للاسـتهلاك؟ وهل وجدت طريقهـا للتوظيف العملي في بناء وتطوير مسرح عربي ناجح له جمهوره؟ أين وكيف؟**

- هناك أيضاً «تناسـج ثقافات الفرجة»، لكن الفهم الأساسـي للمسـرح لا يزال يدور في لفت الأنظار إلى المسـرح بوصفه قضيَّة اجتماعيَّة، رابطاً، مراقباً أو مسـجلاً لما يراه المسـرحي من خلال الأيـام. الدخول في هذه المجالات يعوق نضوج المسـرح. لا حاجة للخـوض في تعقيدات هذه المجالات في بلدان لا تزال في مراحلها المسـرحيَّة الأولى، حتى لو ذهب بعض مسرحييها في جولات بعيدة

عن هذه الأشـكال. بعمليَّة جردة أوليَّة، يظهر المسرح في الكثير من العواصم العربيَّـة لغزاً وجب حله، حين تُقام الطاولات المسـتديرة والندوات حول «مسـرح ما بعد الحداثة»، و«مسرح ما بعد الدراما». لا تـزال هذه المصطلحات الغربيَّة بعيدة عن الواقع المسـرحي في عواصم العرب، وقد يتبناها البعض بدافع من القراءة لا المشـاهدة، ولكنها لن تنوجد في التحليلات العمليَّة. ثمة اختلاف على المصطلح، فترجمته من لغة إلى لغة غير تطبيقه على خشبات المسارح. لا يزال الأمر في موضع «البرستيج» لا التخمينات. الكلام على ما بعد الدراما مجرد من المعنى ما دام المسـرحي العربي لا يزال يسأل نفسه عن الموضوعيَّة في إبراز ما تم تجاهله منذ عقود. لا يزال المسرح طفلنا الصغير، يطمح المسرحي إلى الإفلات به. علينا أن نخلق الدراما أولاً، وبعدها نذهـب إلى ما بعد الدراما. علينـا أن نخلق التميز، وبعدها نتحـدث عن ما بعد الحداثـة. إن مراقبة مراحل المسـرح القديمة تدفع إلى الخروج من الدوران في هذه المصطلحات، التي لا تسهم في إيجاد صورة حقيقيَّة للمسـرح. التواضع يحسن الأسلوب ويسمح بالمواصلـة. لا نـزال نختلف على مفهوم التجريـب، ولن نتفق على هذه الطروحات الغريبة في بلاد لم تتم فروضها الأولى في التطور الاقتصـادي والصناعي. خلـق هذه الطروحات بحاجـة إلى ثورات تفضي إلى مفاهيم جديدة غير منفصلة عن بعضها. هذا مجرد إلهاء للأسـف، لا يراد منه إلا تصور المسرح في أسوأ الأضواء الممكنة. ما يحدث الآن هو مضيعة للجهد في مسرح مستحيل.

• من هو المسرحي الذي تأثرت به وبتجربته؟

- مسرحيو الثورة البلشفيَّة في بدايات القرن الماضي؛ مايرخولد، ومايكوفسكي. لا أحب الكلام على الإبرة وسط القش. أحب بيسكاتور لا ناهبه: بريشـت. أحب كانتور في تشكيلاته المسرحيَّة لا في دينيَّة مسرحه. غروتوفسكي معذب لا أحبه. أحب منوشكين القرن العشرين. مسرحياتها عن الثورة الفرنسـيَّة لا مسرحيات النو والكابوكي. أحب جان فيلار، فيليب كوبير. في لبنان: كل من كلمني علمني.

• لم تحصل على أي جوائز أو تكريم برغم تجربتك المسـرحيَّة الغنيَّة ونشاطك الملحوظ، كيف تفسر هذا الأمر؟

- بالسـعة لا بالتقية. لكني لا أزال أتمتع بعنـاد العينين والملامح الواضحة بحيث أستطيع إحداث ثقب في مكان أنظر إليه. لعلي مجرد مـن مـا أُكرَّم عليه أو أُمنـح جائزة. لعلني على جبلـي بحيث لا أرى. يرضيني أني لا أزال حافلاً بالتدرجات. مهمتي أن أفعم نفسـي بحب المسرح، بسـعادته، لأن فيه سعادتي. أن أبقى فيه أو إلى جواره بعيداً مـن الهلاميَّة وفي قلب الأفعال. لا أملك سـوى هـذا الفراغ. لا أملك سوى هذه الفطرة. لا أملك سوى هذا الرأس المتذكر المليء بالنسيان.

عبيدو أزدمير باشا، ممثل، وكاتب، وناقد مسرحي، وصحافي، ومؤلف أغان، وأسـتاذ جامعي. خريـج معهد الفنون الجميلة بالجامعة اللبنانيَّة عام 1982، وحاصل على دراسات عليا في المسرح (تمثيل وإخراج).

• أحد مؤسسي فرقة الحكواتي (1977)، وقدم معها مسرحيات مـن إخـراج روجيه عسـاف، منهـا «بالعبر والإبـر»، «من حكايـات 1936»، «أيام الخيام». لعبت «أيـام الخيام» على مسـارح عربيَّة وعالميَّة، وحازت جائزة العمل المسـرحي المتكامل في مهرجان أيام قرطاج المسرحيَّة عام 1983.

• عمل مع يعقوب الشدراوي في مسرحيَّة «نزهة ريفيَّة غير مرخص بهـا» (1982) على مسـرح البيكاديللي، وتعاون مع جلال خوري في مسرحيَّة «بانسيون الست نعمية» (1992)، حيث لعب الدور الأول.

• شارك في مسـرحيَّة «خليها عالحسـاب» مع نقولا دانيال، مجسداً أربع شخصيات، وعمل مع فرقة كركلا في مهرجانات بعلبـك الدوليَّـة في مسـرحيَّة «بليلة قمر»، وشـارك مع المخرج نبيل الأظن في مسـرحيَّة «مهاجر بريسـبان» في مهرجانات بعلبك الدوليَّة. وفي مسرح الأطفال: شارك في تأسيس فرقة السـنابل (1975)، وقدمت الفرقة مسرحيات «بدنا الشمس»، «زنبق والجبل»، «الغراب الأسود»، «السمكة الذهبيَّة»، كما شـارك مع فرقة صندوق الفرجة (1978) في مسرحيَّة «مين سرق الحنطة».

• كتب أغاني لمسـرحيَّة «مرايات» التـي قدمت في المركز الثقافي السـوفياتي، وأعد شـريطاً إذاعياً مسرحياً بعنوان «حكايـا» مـن تأليف نجـاة نعيمـة، ولحّن أغنياتـه زياد الرحباني.

• في الأغنية: أسـهم في كتابة أغاني العيد بطلب من مدير مؤسسـات الرعاية الاجتماعيَّة، محمد بركات، ومن أشهرها «بيروت يا بيروت يا قصة»، «مدفع رمضان»، «بدر العيد»، «يا حرش بيروت»، كما أسهم بكتابة مجموعة من الأغاني السياسـيَّة لمطربين مثل أحمد قعبور، ومارسـيل خليفة، وسامي حواط، وخالد الهبر.

• وفي الإذاعة والتلفزيون: أسـهم في تأسـيس إذاعة صوت الشـعب عام 1987، وقدم فيها برنامجين شهيرين: «كلمتين وبس/ قزقوز البيروتي»، و«يا صبي اهدأ»، وشـغل منصب مدير الفترة الصباحيَّة لمـدة 14 عاماً في تلفزيون لبنان. ومـن المناصـب الأخرى: مديـر البرامج فـي إذاعة صوت الشـعب منذ عـام 2017، والمستشـار الإعلامي في مسـرح الرحابنة سابقاً.

• أمـا فـي الصحافـة والكتابـة: فلقـد عمل فـي صحيفة السـفير لمـدة 22 عامـاً (1979 - 2001) محـرراً وناقـداً مسـرحياً، وتسـلم مركـز سـكرتير التحريـر المركـزي لسـت سـنوات، كما كتب في صحف أخرى: في «النهار»، و«البلـد»، و«الأخبار»، و«الخليـج الإماراتيَّة»، ومجلات مثل «نزوى» و«المسرح».

• أصدر 17 كتاباً، منها: «بيت النار»، «ممالك من خشب»، «موت مدير مسرح»، «تياترو العرب»، «عرائس بلا أعراس».

• شـارك في أفلام سـينمائيَّة منهـا: «القضيَّـة 23» للمخرج زيـاد الدويـري، «القنـاص» لفيصـل الياسـري، «الحائط الرابع» لدايفيد أولهوفن. كما شـارك ممثلاً في مسلسـلات تلفزيونيَّـة، منها «قالت العرب»، «بيـروت واو»، «احذروا سالم الفري»، «الهيبة» (الجزء الخامس)، «لزند».

أربعة أيام في بوردو

حين تكلمتُ جميع اللغات لكن بالعربية

قطع القطار مسافة تسعمئة كيلومتر من باريس إلى بوردو في ثلاث ساعات، وهو ما لم تفعله القطارات التي سافرتُ عليها في مصر أو أمريكا. كان الثمن أقلّ كثيراً والوقت أطول كثيراً أيضاً. داخل القطار ذي الوجه المدبّب والمخيف، حاولتُ الانشغال بالفرجة على المناظر الطبيعيَّة التي تجري مسرعة عبر النافذة، حتى إن العين لا تستطيع تأمّل تفاصيلها، خاصة مع تهاطل الأمطار الغزيرة التي اتخذت طابعاً ثلجياً فكادت تُشعرني بصقيع البرد رغم دفء عربات القطار. لكن انهمار ندف الثلج المتساقطة من أعلى كخيوط لا تنقطع، وغَبَش زجاج النافذة، وذلك الضوء الخافت في غياب الشمس، مع الشعور الداخلي بالدفء، كلّ ذلك منح الحالة كلها طابعاً شعرياً يناسب خيال كاتب مسرحي ويستثيره للتفكير في تفاصيل مختلفة لكتابة نص مسرحي جديد.

إبراهيم الحسيني
كاتب وناقد مسرحي من مصر

كلّ تلك الأجواء وما صاحبها من تفكير لحظي في كتابة جديدة كان يفسدها التفكير في كيفيَّة الوصول إلى الفندق في مدينة لا أعرف عنها شيئاً. فماذا سيحدث لي إذا لم يكن هناك من ينتظرني في محطة القطار كي يوصلني للفندق مع توقف هاتفي عن العمل؟ كان الشاب الثلاثيني إلى جواري قد أنهى مكالمته واستسلم لنوم متقطع، تحيّنتُ فرصة استيقاظه وأخبرته بالإنجليزيَّة عن عطل هاتفي وطلبتُ منه إجراء مكالمة لمدة دقيقة واحدة. ارتاب الشاب أول الأمر، لكنه اطمأنّ لملامح وجهي وما لمح فيها من رغبة صادقة وناولني الهاتف. اتصلتُ بصديقي، الأكاديمي والباحث المسرحي المغربي عمر فرتات، منسق النشاط المسرحي الذي سوف أشارك فيه، وأخبرته بميعاد وصول القطار.

رصيف وحيرة

وصل القطار محطة قطار بوردو، وتوجهتُ للخارج متتبعاً خُطى المسافرين. بعد دقائق وجدتُ عمر فرتات في الانتظار، لكن على الرصيف المقابل. وصف لي سريعاً بلكنته المغربيَّة مكان الفندق واستأذنني معتذراً عن عدم توصيلي؛ لأنه يريد اللحاق بآخر قطار متجه إلى مدينته المجاورة لبوردو. تركني وانصرف بعد بضعة جمل قصيرة، وهنا عدتُ للحيرة مرة أخرى. كانت الساعة تشير إلى العاشرة مساءً ومعظم المحال تغلق أبوابها بسبب الأمطار والبرودة التي وصلت إلى 4 درجات مئويَّة. بسرعة استوقفتُ فتاة تجري تحت مظلتها وسألتها عن مكان الفندق فقالت لي بالإنجليزيَّة: «اركب تاكسي وقل له العنوان وسيوصلك». لكنني لم أكن بحاجة لتنفيذ النصيحة، فالفندق في أحد الشوارع الجانبيَّة القريبة من المحطة كما وصف فرتات، أي أنه على بعد خطوات مني، لذا ظللتُ أجرّ حقيبتي وأجري تحت المطر متأملاً ما حولي وغارقاً في صمت تائه، وأنا أحسد الجالسين في الشرفات الدافئة لمجرد أنهم يعرفون عناوينهم.

فرجة الآخر

بعد ساعة ونصف من الدوران حول نفسي في الشوارع المجاورة لمحطة القطار بحثاً عن الفندق، وجدتُ اثنين من الأفارقة شديدي السمرة وطلبتُ مساعدتهما. كانا يتحدثان الإنجليزيَّة بطلاقة، تعاطفا معي وظللنا نحن الثلاثة نجوب الشوارع تحت المطر الذي تحول إلى قطرات ثلجيَّة صغيرة وهشَّة تقرع الرؤوس، إلى أن أوصلاني إلى الفندق. كان فندقاً صغيراً من فنادق وسط المدينة، شعرتُ بالراحة ومنحني ذلك بعض الأمان. لكن المأساة تأبى أن تنتهي، فالفندق مغلق. لم أستوعب الأمر، فكيف لمثل ذلك الفندق الصغير أن يغلق أبوابه من الساعة العاشرة ليلاً؟ ظللتُ واقفاً لساعة أخرى أمام الباب، ابتسمتُ ساخراً وأنا أهمس لنفسي: «ما الذي أتى بي إلى هذه البلاد التي تنام مدنها قبل منتصف الليل؟ لقد أتيتُ لأتحدث عن صورة الآخر الفرنسي في مسرح وأدب وسينما المصريين»، لكنني أراه في تلك اللحظة الحاضرة مختلفاً بعض الشيء، انعكست الآية ويبدو أنني جئتُ كي يتفرج هذا الآخر الفرنسي على توهة أحد المصريين في شوارع مدينة بوردو العتيقة.

جاءت بعد ذلك فتاة وأدخلت كود الباب فانفتح. استأذنتُها في الدخول للفندق فأخبرتني بأن ذلك ممنوع وأن كل العاملين بالفندق قد غادروا. ولما أخبرتها باسمي وباسم المؤتمر وأن هناك غرفة محجوزة لي، أدخلتني إلى بهو الفندق وذهبت لحجرتها. ظللتُ ساعة ونصف أتجول في بهو الفندق وحيداً إلى أن جاء أحد المشاركين بالمؤتمر وسمح لي بمشاركته حجرته حتى الصباح. وهنا نجوتُ جزئياً من التوهة التي استمرت طوال 12 ساعة.

صباح اليوم التالي، قررتُ كعادتي استكشاف المدينة والاتصال بزوجتي نشوى عثمان لطمأنتها بوصولي. ولم أكن أعرف أنها حاولت عشرات المرات الاتصال بي من دون جدوى، مما دعاها للشك في وصول الرحلة إلى باريس، لذا كتبت منشوراً على فيسبوك تبحث فيه عنّي وتطوع الأصدقاء للبحث معها، وتأكدوا من استعلامات المطار من وصول الرحلة إلى باريس في الواحدة ظهراً، لكن ما لم يتأكدوا منه هو مكاني. كان موقفاً طريفاً ومدعاة للتندر، ما زال يتذكره بعض الأصدقاء إلى الآن.

مدينة بوردو العريقة صارت آمنة الآن بالنسبة لي، مبانيها القديمة غير مرتفعة ولم تعد مخيفة كما كانت ليلاً، إنها تشبه إلى حد ما منطقة وسط البلد في القاهرة. المواصلات العامة فيها باصات مكيفة، اخترتُ أحدها للذهاب إلى الجامعة حيث يُعقد المؤتمر. راقبتُ شاشة الباص الداخليَّة حتى جاءت محطة جامعة بوردو، هبطتُ هناك. الجامعة تشبه الجامعات الأمريكيَّة فهي مفتوحة أيضاً على المدينة من دون أسوار عالية. قضيت يومي الأول مع بعض الأصدقاء الجدد من العرب المغتربين، تجوّلتُ داخل الجامعة، وركبتُ القطار الداخلي الصغير الذي يطوف بها كلها. في أمريكا هناك باصات داخليَّة تؤدي الوظيفة نفسها، أما الحالة الجامعيَّة فمتشابهة في كل جامعات العالم، لكنها هنا أبسط في إداريَّاتها وأعمق في طرق تدريسها. وكرمز دال على تلك البساطة الشديدة، صادف في أحد الأيام أثناء سيري داخل الحرم الجامعي أن رأيتُ رجلاً خمسينياً يرتدي «شورت» قصيراً وتي شيرت، كان يقود دراجة وفي السلة الأماميَّة لها رزمة من الكتب. تخيلته أستاذاً أو ضيفاً فإذا به رئيس الجامعة. الأمر مختلف بعض الشيء في جامعات أمريكا، فالبساطة هي نفسها، لكن ثمة بعض التقاليد والفروقات الفرديَّة الحاكمة للملابس والاحتفالات هنا وهناك، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالمناسبات الرسميَّة.

رؤية الذات

في ثاني أيام المؤتمر، مرت المناقشات داخل المؤتمر حول رؤية الذات العربيَّة في أدب الآخر الفرنسي والعكس. كان الناقد المغربي عبدالفتاح كيليطو يرفض فكرة أن الشرق يعني الروح، ومنبع للإلهام، وأن الغرب هو الجسد والمادة، في حين أعتقدُ أنا ذلك. لذا في الليلة التالية كنتُ حريصاً على حضور ندوة توقيع كتابه الجديد، المقامة في إحدى المكتبات بوسط المدينة، كتبه كيليطو بالفرنسيَّة تحت عنوان «أتكلم جميع اللغات ولكن بالعربيَّة»، ورغم أن تلك الليلة كانت شديدة البرودة أكثر من المعتاد، رسم فيها الثلج خطوطاً بيضاء تتساقط بانتظام لتفرش أسفلت الطرقات الضيقة باللون الأبيض في تشكيل لا يعرف قراءته إلا أبناء بوردو، رغم البرودة فإن إحساساً بمتعة الاكتشاف يتملكني. كان حفل التوقيع داخل قاعة صغيرة تسع حوالي 30 شخصاً، ملحقة بمكتبة ودار نشر «تويفال» الفرنسيَّة الشهيرة، التي تطبع كل عام مئات الكتب الأدبيَّة والنقديَّة.

كيليطو كان أسبقنا إلى الحضور، جلس منفرداً في صدر القاعة وأمامه نسخ الكتاب. الرجل يسلّم ببشاشة ومودة على كل من يحضر، ورغم هذه البساطة البادية عليه، إلا أن سمة الكاتب الكبير تعلن عن نفسها عبر لغة جسده وبسماته الواثقة. ثم ساد الصمت وبدأت الندوة. كنا نستمع إلى كلماته بشغف وترقّب وهو يتحدث عن مضمون دراسته. القاعة امتلأت بالحضور كان معظمهم من تلامذته بجامعة بوردو 3 وبعض من المثقفين.

عنوان الكتاب غريب على أذني، خاصة وأن كيليطو كتبه بالفرنسيَّة، فماذا يريد أن يقول الرجل للقارئ الفرنسي؟ هل يدافع الكتاب عن كل ما هو ناطق بلسان عربي كنوع من الانتصار الغريزي للعروبة أم أنه يتجه اتجاهاً آخر؟ كان كيليطو في عرضه لدراسته يحلّل فكرة المكوّن اللغوي الذي يتربّى عليه كل إنسان في ثقافته وهويته الأصليَّة. فمثلاً للعرب ثقافتهم وهويتهم الخاصة، إلا أن كل منطقة عربيَّة تتميز بثقافة ما مختلفة عن مثيلاتها ولها خصوصيتها وتأثيرها على مواطنيها، تمتلك تراكيبها ومفرداتها اللغويَّة الخاصة التي قد لا تتشابه بنسبة عالية مع مناطق عربيَّة أخرى، وهو ما يعني أن الثقافات العربيَّة متعددة في تفاصيلها وعامة في تاريخها ولغتها وبعض أعرافها، لذا من السهل رغم بعض الصعوبات تأقلم الإنسان العربي إذا ما وجد في منطقة عربيَّة أخرى برغم الفروق الثقافيَّة الفرديَّة.

لكن إذا ما تعلّق الأمر بالجمع بين ثقافتين متغايرتين تماماً لدى الإنسان العربي، فماذا يمكن أن يحدث له داخل ثقافة أخرى ناطقة بلغة غير لغته الأم، كالفرنسيَّة أو الإنجليزيَّة مثلاً؟ هنا يقرر كيليطو أن هذا الوافد الجديد من الشرق إلى الغرب سيقع فريسة

لقاموسه ومكونه اللغوي الذي تربى عليه، وسيبحث معظم الوقت داخل ذهنه عن مقابل له في لغته الأجنبيَّة الجديدة. وإذا ما وجد مثل هذا المقابل مع الفوارق طبعاً سنجده يتلفظ به بشكل يحمل كثيراً من سمات صوتياته العربيَّة وسيبذل جهداً كبيراً لكي يعبر عن نفسه تعبيراً ذاتياً صافياً بلغته الجديدة. وإذا ما حدث واستطاع ذلك، فإن ذاته الأصليَّة التي يعبر عنها بلغة مغايرة تربّت ونشأت في بيئة عربيَّة، لذا سيحمل تعريفُه لتلك الذات العربيَّة التي تسكنه الكثيرَ من مفرداته وتخييلاته ورؤاه التي بثتها فيه أدبيات اللغة والنشأة العربيَّة، إنها ملتصقة به التصاقاً توأمياً لا يمكن الفرار منه، تماماً كما أخبرني ذات يوم الشاعر اللبناني وديع سعادة في لقاء عابر جمعنا في إحدى الفعاليات الثقافيَّة بالكويت، أن الوطن يظل كامناً داخلنا، نحمله كفكرة على أكتافنا رغم الغربة ولا تفارقنا تلك الفكرة إلا بالممات.

ربما هذا يشبه ما سماه كيليطو بفكرة تحدث كل اللغات، ولكن تحت سيطرة كامنة وتربّص كامل أو جزئي في أبسط الحالات من اللغة الأم لهذا المتكلم، وهو ما يعني أنه لا فكاك من ثقافتك وهويتك. ستعبر عن الأفكار الجديدة التي تشبعت بها في منفاك الاختياري، لكن سيبقى الوطن نخلة سامقة مرشوقة بالقلب إلى النهاية. فأنت الآن تتحدث كل اللغات الأجنبيَّة الجديدة الوافدة عليك بلغة عربيَّة تكتنفها الروح العربيَّة.

هذا الصراع الداخلي يرتبط ويلتصق بالمهاجر العربي إلى الغرب الذي نشأ في ظروف ومواصفات معينة ومطلوب منه أن يفكر ويكتب ويتصرف داخل سياق ظروف أخرى. طافت في رأسي وقتها معالجة ويليام شكسبير لهذه الفكرة في مسرحيته «عطيل»، إذ ينتصر مفهوم الشرف الشرقي لديه، ذلك الذي نشأ عليه، على كل الصفات المكتسبة في ثقافته الجديدة. لقد تحدثت شخصيته العربيَّة عندما كان يقتل «ديدمونة» بينما لسانه كان يلعنها بالإنجليزيَّة.

الآخر الفرنسي

في اليوم الثالث كان ميعاد محاضرتي التي سأقدم فيها ملخص بحثي. تحدثتُ بالعربيَّة وترجمت الصديقة والأكاديميَّة الفرنسيَّة، مغربيَّة الأصل، فاطيمة، كلماتي إلى الفرنسيَّة. ثمة إحساس بالنقص لأنك تتحدث بالعربيَّة وتعبر عن نفسك بها أمام جمهور لا يعرفها، كما أنك أيضاً لا تعرف وقع المعنى الذي ستنقله إليهم ترجمة كلماتك. أنا الآن أبعد عن الحقيقة بخطوتين كما قال أفلاطون في جمهوريته، أبعد خطوة عن الحقيقة بثقافتي وأفكاري التي تكونت كلها من القراءة والمعايشة داخل هويَّة عربيَّة، كما تبعد ترجمة كلماتي عن المعنى المحدد الذي أريد قوله خطوة ثانية. غالب الظن أن صديقتي المترجمة حاولت جاهدة نقل المعنى بما يتواءم والفهم الغربي وليس بمعناه العربي الحقيقي المقصود، ربما كان الاختلاف بسيطاً لكن الأمر على كل حال يظل مبتعداً خطوتين عن الحقيقة. المجد لأفلاطون الذي أخبرنا في جمهوريته الفاضلة أن كل الأشياء في عالمنا مجرد ظل لنظائرها الأصليَّة في عالم المُثُل، أي أننا نبعد خطوة عن الحقيقة، وأن الفن الذي يرصد ويترقب حركة الإنسان ويسجلها في لوحاته وفنونه يبعد خطوة أخرى عن الحقيقة.

كانت ورقتي حول رؤية الآخر الفرنسي في مسرح وأدب المصريين، وعنْونتها عنواناً فرعياً هو: «من الانبهار بالآخر إلى الصدام به»، وحلّلتُ صورة «الآخر» الفرنسي على ثلاثة أوجه رئيسة: أولها التعريف بهذا الآخر والانبهار به، وثانيها إعادة تعريف الذات المصريَّة في ضوء معرفتنا بهذا الآخر، وثالثها الصدام مع ذلك الآخر.

بدأ تصوير الآخر الفرنسي في الأدب المصري بالظهور في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مع ازدهار التجارة والتعليم. في البداية، كان هذا التصوير يغلب عليه الانبهار والدهشة، كما يظهر في رواية «علم الدين» لعلي مبارك (1882) التي وصفت رحلة أحد الشيوخ في أوروبا، وكتاب «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» لرفاعة الطهطاوي (1834) الذي وثّق مشاهداته في باريس. كما تكرر الانبهار في رواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم (1938)، ورواية «أديب» لطه حسين (1935)، حيث يصطدم البطل العائد من باريس بجمود قريته.

لاحقاً، تحول التركيز من الانبهار إلى إعادة تعريف الذات المصريَّة عبر المقارنة بالآخر الفرنسي. هذا التحول يظهر في رواية «أصوات» لسليمان فياض (1972)، حيث توصف الشخصيَّة المصريَّة وسلوكياتها من خلال قصة امرأة فرنسيَّة تواجه عادات القرية، وفي الثلاثيَّة المسرحيَّة لعلي أحمد باكثير (1910 - 1969)، التي تصوّر الفرنسيين غازين وتبرز كفاح المصريين ضدهم، مما يعيد تعريف الهويَّة المصريَّة عبر المقاومة. ويُظهر هذا التحول كيف تطور تصوير الآخر الفرنسي في الأدب المصري، من كونه مصدراً للانبهار إلى أداة لفهم الذات المصريَّة وتحديد هويتها. وقد تم تحويل الكثير من هذه الأعمال إلى أعمال مسرحيَّة وسينمائيَّة.

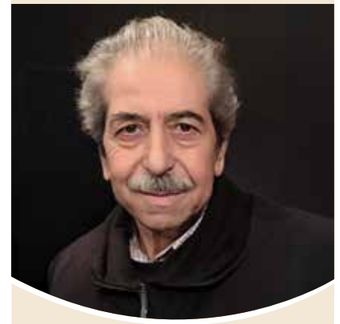
أما الوجه الثالث الخاص بالصدام بين الذات المصريَّة وذات الآخر الفرنسي، فنراها في مجموعة من الأعمال التي تعيد تفسير وتقييم وضعيَّة هذا الآخر وتشتبك معه وتتهمه بالانحياز لمصالحه وتصطدم سياسياً وفكرياً معه، من مثل رواية «القاهرة.. بيروت.. باريس» لممدوح الشيخ (2006)، وفيلم «المدينة» ليسري نصر الله (1999)، وفيلم «حالة حب» (2004) لسعد هنداوي، ذلك الفيلم الذي يرصد عودة الأخ الفرنسي للبحث داخل مصر عن أخيه المصري، ويتم الصدام المعرفي والسلوكي فيما بينهما.

أثارت الورقة جدالاً واعترض كيليطو كما سبق وقلنا على فكرة الروح الشرقيَّة والجسد الغربي، وقال إن العالم تجاوز ذلك الأمر وتناسجت وتشابكت الثقافات وقلّت الخصوصيَّة رغم كمونها داخل بعض الذوات والهويات. كان ذلك يوماً مثيراً رأيت فيه وقع ما كتبت في عين الآخر، الفرنسي أو المهاجر إليها. ثم تعرفت بعد الجلسة النقديَّة إلى أنشطة كثيرة داخل الجامعة وحضرت عرضاً مسرحياً لفرقة فرنسيَّة من المستقلين بها عناصر عربيَّة، تحدث العرض عن الاغتراب عن الذات ولعب على أفكار المسرح الفقير لغروتوفسكي، رقصات أدائيَّة بسيطة وآلات موسيقيَّة تجمع الغربي بالشرقي، خلطة فنيَّة لوازمها التقنيَّة مجرد ملابس وإكسسوارات يمكن جمعها في حقيبة. الحضور كان قليلاً، معظمه من طلبة الجامعة وبعض أساتذتها، فالقاعة صغيرة ولا تحتمل أكثر من خمسين شخصاً.

متحف مفتوح

كان اليوم الرابع خلاباً جداً، إذ اكتشفت فيه تضاريس مدينة بوردو ونهرها الصغير، والجسر ذا القنوات التي يتطابق عددها مع حروف اسم نابليون بونابرت بالفرنسيَّة، ذلك الجسر الذي يضاء ليلاً ليمنحنا غموضاً غريباً. في صباح ذلك اليوم زرتُ كنيسة سان ميشيل القريبة من بوردو، والمهجورة منذ عشرات السنين، فمنذ حُرقت تحولت لمزار سياحي، قيل لي إنها استخدمت لفترة قصيرة سجناً. إنها قلعة مهيبة ما زالت آثار الحريق على جدرانها وفي طرقاتها، إلى جوارها وحولها محال صغيرة لبيع لوحات الفن التشكيلي أو لبيع المأكولات والمشروبات. الأشجار التي تنمو بجوارها ذات أشكال غريبة لم أرها قبلاً، تظهر وكأنها تبكي على أطلال عهد مضى. كان رفيقاي في الرحلة دانيا القواس، اللبنانيَّة الجميلة ذات القلب الطيب، التي رافقتني طوال أيام وجودي ببوردو وظلت ترشدني للمزارات والأماكن حتى بعد أن غادرتُ بوردو لباريس، والصديق خالد الزيات، مصري يحضر للدكتوراه في أدب القاص المصري محمود البدوي الذي أعشق أنا الآخر كتاباته رغم بدائيتها نسبياً بالنسبة لكتابات يوسف إدريس ونجيب محفوظ، إنها كتابة طيبة ومباشرة لكنها آسرة، جمعتنا المناقشات الكثيرة حوله وصارت صداقة للآن؛ وتلك حكاية أخرى.

آفاق الدراما العربية الجديدة



عبدالناصر حسو
ناقد مسرحي من ألمانيا

شهد المسرح العربي، بعد عقود من الانفتاح على تجارب «ما بعد الدراما»، ظهور عروض تتجاوز هذه التجارب، وإن خَفَت فيها الجانب الدرامي. هذا التحول يشير إلى أن ما مارسه المسرح العربي تحت مسمى «ما بعد الدراما» كان في الواقع تجاوزاً للدراما التقليديَّة. لقد حافظت هذه العروض على العناصر المسرحيَّة القديمة من دون أن تهيمن عليها، بل أعطت كل العناصر حضوراً متساوياً في العرض.

ويقوم مفهوم «ما بعد الدراما» في المسرح العربي المعاصر على تجاوز المركزيات التقليديَّة، مثل: سلطة الكاتب، ومركزيَّة النص، وصياغة الحبكة، وتجزئة الحكاية والسرد، دون إقصائها تماماً. يستجيب هذا التوجه لواقع الجمهور العربي الفكري، والسياسي، والتكنولوجي، بهدف خلق نصوص مسرحيَّة تفاعليَّة.

يفضل جمهور المسرح العربي الاستماع لحكاية ذات معنى، ويرفض أن يكون العرض مجرد تسلية فارغة. عندما يحضر الجمهور عرضاً مسرحياً، فإنه يبحث عن مضمون يعكس واقعه ويطرح أسئلة مجتمعه. إذا نظرنا إلى هذا التوجه من زاوية المسرح الجديد الذي تجاوز «ما بعد الدراما»، نلمس بوضوح ابتعاداً عن مركزيَّة النص والحبكة لصالح تجربة العرض/الفرجة، والارتباط المباشر بالواقع والجمهور.

يضع هذا الأمر المسرح العربي في موقع جدلي يطالب بالتغيير، حيث يتقاطع فيه الإرث الدرامي مع تحولات «ما بعد الدراما» بهدف إثارة الأسئلة دون تقديم إجابات.

لم يعرف المسرح العربي المعاصر تياراً أو منهجاً واضحاً بين تجاربه، حتى في الفترات التي حاولت فيها تأصيله وربطه بالهويَّة الثقافيَّة؛ بقيت هذه التجارب مجرد اجتهادات فرديَّة، وذلك في ظل غياب الدراسات التنظيريَّة، ما أدى إلى ضعف التراكم المعرفي. أسهمت هذه العوامل في تشتت التجارب، وعدم وجود نسق فكري أو معرفي يجمعها، مما جعل معظم الأعمال المسرحيَّة العربيَّة مجرد محاكاة للتجارب العالميَّة، دون تبني منهجيَّة تتناسب وخصوصيَّة المجتمعات العربيَّة.

هذه «الفردانيَّة» جعلت نجاح أو فشل التجربة المسرحيَّة مرهوناً بالاجتهاد الشخصي. وبرغم وجود تجارب مهمة، فإنها لم تؤسس لحركة مسرحيَّة عربيَّة متكاملة، بل حملت سمات المسرح الجديد المنفتح على الفنون المعاصرة من دون أن تقطع صلتها بـ«ما بعد الدراما» بشكل تام. لا يزال المسرح العربي يبحث عن صيغة تجمع بين الخصوصيَّة المحليَّة والوعي الجمالي العالمي، ضمن إطار تنظيري يتيح تراكم التجربة وتطويرها بشكل منهجي.

امتد هذا التحول ليشمل علاقة المسرح بجمهوره الذي أصبح شريكاً فاعلاً في قراءة العرض. يتقاطع هذا الأمر مع الذائقة العربيَّة التي تميل بطبيعتها إلى الحكاية ذات التعبير الإنساني، حتى وإن افتقرت إلى الحبكة الدراميَّة. يتعامل الجمهور العربي مع ما يُعرض على الخشبة بوصفه امتداداً للواقع، مما يمنحه بعداً تداولياً يتجاوز حدود النص.

هذا النوع من العروض يخفف من أعباء الدراما، ويجعل الممارسة المسرحيَّة أداة للتفكيك وبناء عالم متخيل على الخشبة. تتحول الشخصيات إلى حالات اجتماعيَّة، قد تقترب من المفاهيم المجردة، دون الاهتمام بتقنيات الأداء. يخرج الأداء من تمثيل الشخصيَّة نحو تجسيد «الذات المؤدية»، وهذا يفتح المجال أمام صدق الأداء الذي يتقبله الجمهور ويتفاعل معه، لأنه يرى على الخشبة ما يشبهه من دون أقنعة.

في سياق «ما بعد ما بعد الدراما» تبدو خشبة المسرح العربي فضاءً مفتوحاً للتفاعل بين الممثل والجمهور. الجمهور هو من يصنع المعنى، ويمنح دلالته، ويبحث في تأويلاته، حيث تُنسج الحكاية في لحظتها عبر تبادل السرديات الشخصيَّة، مما يعيد المسرح إلى طبيعته طقساً جماعياً، وتصبح الخشبة مساحة للتفاوض على المعاني.

واجه مفهوم «ما بعد ما بعد الدراما» موجة من النقد بعد تطبيقه بشكل خجول في سياقات عربيَّة لم تتهيأ لها البنى الثقافيَّة، أو الاجتماعيَّة، أو حتى السياسيَّة، لتقبل تحولاته وتشكيلاته الجماليَّة. ومع مرور الوقت، بدأت صلاحيَّة «ما بعد الدرامي» تتراجع في الخطاب النقدي العربي، بسبب قصوره عن مواكبة المتغيرات الاجتماعيَّة والسياسيَّة والتكنولوجيَّة في المنطقة.

على الرغم من ذلك، أنجزت بعض التجارب العربيَّة نماذج من هذا النوع، الذي سُمي في المسارح الأوروبيَّة بـ «ما بعد ما بعد الدراما» أو «نيودراما»، على مستوى العرض والنص. حدث هذا في سياق التحولات التي طرأت على الثقافة المعاصرة، من دون البحث عن نظريَّة جديدة أو الانتماء إلى تيار جديد.

بدأت بعض التجارب المسرحيَّة العربيَّة الجديدة تتقاطع بشكل جزئي مع خصائص هذا النوع المسرحي، من خلال تفكيك السرد واللغة والوعي الذاتي في النص. قد يفتح هذا البابَ لتوليد مفاهيم مسرحيَّة تنتمي إلى الثقافة العربيَّة، لا تختلف عن «ما بعد ما بعد الدراما» الأوروبيَّة بشكل مؤقت، باعتبارها لم تتبلور تياراً منهجياً بعد في المسرح العربي.

أحدثت بعض التجارب المسرحيَّة في البلدان العربيَّة نقلة نوعيَّة في المسرح المعاصر، وكانت قريبة من التجارب الأوروبيَّة، بخاصة في تناول القضايا الراهنة، وتوظيف الوسائط الفنيَّة. فقد جمعت بين الرؤى الأدائيَّة والتكنولوجيا الرقميَّة بطريقة غير تقليديَّة، حيث مزجت بين البث المباشر عبر الإنترنت، مع عروض مسرحيَّة، مما سمح بتفاعل جماهيري أكثر تنوعاً، لدرجة أن الجمهور شعر بأنه جزء من التجربة.

تقاطعت بعض التجارب المسرحيَّة العربيَّة المعاصرة مع مفاهيم أوروبيَّة، في انعكاس لتحولات جماليَّة وفكريَّة فرضها السياق التاريخي، والاجتماعي، والثقافي. تحمل هذه التجارب في طياتها بعداً أيديولوجياً، إلى جانب أبعاد أخرى تفتقر إليها «ما بعد الدراما»، لذلك يتحدد الصراع من خلال إبراز تداول المقدس بين الناس.

يتفاعل العديد من التجارب العربيَّة، التي تُنتج عروضها في أوروبا، مع مفاهيم «ما بعد ما بعد الدراما» من دون وعي مباشر، بل في سياق التطور الفني. بناءً على ذلك، لم يتبن المسرحيون العرب حتى الآن مصطلح «ما بعد ما بعد الدراما». والحقيقة أن هناك خلافاً حول هذا المصطلح حتى داخل المسرح الأوروبي. ومع ذلك، تتقاطع بعض التجارب العربيَّة مع هذا التوجه في بعض ملامحه، مثل تقديم شهادات واقعيَّة حقيقيَّة في فضاء مسرحي. تلامس هذه التجارب آفاق «ما بعد ما بعد الدراما» من حيث الاشتغال على حكايات حقيقيَّة يقدمها أصحابها، مما يجعل التركيز منصباً على الحالة بدلاً من الأداء وتقنياته، كالانفعالات والمشاعر.

في هذه التجارب، تتراجع الحبكة لصالح حضور الذات المتكلمة، ويصبح النص نابعاً من التجربة الفرديَّة. تتحول الشهادة إلى سرديَّة مركزيَّة تؤسس لدراميَّة جديدة تتجاوز حدود التمثيل، وتؤكد على الحضور الواقعي. يُعاد تشكيل العلاقة بين المسرح والواقع، ليغدو السرد فعلاً لبناء المعنى، ويعيد للمسرح وظيفته الإنسانيَّة.

يمكن النظر إلى دخول فعل الحكي في أفق «ما بعد ما بعد الدراما» بوصفه تجديداً في مفهوم السرد المسرحي، إذ يتحول السرد من مجرد أداة لنقل الحدث، إلى عنصر مركزي يتحكم في بنية الأداء نفسه. هذا التحول يعكس تغيراً في موقع الراوي الذي يصبح ذاتاً فاعلة، تقدم شهادة حيَّة، تشكل العرض المسرحي وتعيد صياغة العلاقة بين النص والجمهور. في هذا الإطار، تتراجع الحبكة التقليديَّة لصالح التركيز على حضور الذات المتكلمة، مما يجعل النص نابعاً من تجربة فرديَّة لا يمكن اختزالها.

في ظل التجريب المستمر الذي يميز التجارب المسرحيَّة العربيَّة الحديثة، برزت توجهات جديدة تتجاوز منطق «ما بعد الدراما» إلى إعادة التفكير بالدراما من موقع نقدي، مع الحفاظ على بعض أدواتها. اعتمدت هذه التجارب على الذكريات، والسيرة الذاتيَّة، والوثائق، والشهادات، نحو مقاربات تندرج في أفق تجارب جديدة. يُعاد النظر في العلاقة بين الذات والجماعة من خلال المراجعة النقديَّة التي تنتج جماليات هجينة أكثر اتصالاً بالواقع العربي وتحولاته السياسيَّة، والاجتماعيَّة، والاقتصاديَّة.

لعل أكثر التجارب العربيَّة وضوحاً في هذا الاتجاه هي التجارب التفاعليَّة بين الثقافة العربيَّة والأوروبيَّة حول إعادة تأويل النصوص الكلاسيكيَّة في سياق المجتمع الراهن بأساليب معاصرة. تهدف هذه التجارب إلى تفكيك البنية الكلاسيكيَّة وإعادة تركيبها بما يتوافق والرؤى الجماليَّة والفكريَّة الحديثة، مستلهمة سياقاتها الأصليَّة لتقدمها ضمن أطر عربيَّة أو شرق أوسطيَّة معاصرة. توصف هذه التجارب أحياناً بأنها تفكيك لمفاهيم الهويَّة، واللغة، والسلطة، وإعادة قراءتها وتقديمها ضمن بنى مسرحيَّة هجينة تمزج بين الأداء، والفيديو، والموسيقى، وأشكال التعبير الحركي. تبقى هذه التجارب جزئياً في فضاء «ما بعد الدراما» وتحافظ على البنية المسرحيَّة. بذلك، تتجاوز الشكل المسرحي التقليدي، وتخلق فضاءً أدائياً متعدد الأصوات والتقنيات، يعكس تعقيدات الواقع وأسئلته الملحة.

جسدت بعض العروض المسرحيَّة العربيَّة سمات «الدراما الجديدة» بشكل متفاوت، ومحكوم بسياقات سياسيَّة، وثقافيَّة، وفنيَّة، يمكن تصنيفها ضمن تيار جديد في بعض عناصرها، حيث يعيد هذا النوع الاعتبار إلى النص والسرد.

كمثال على ذلك: تجربة مونودراما «جوغينغ» للمخرجة اللبنانيَّة حنان الحاج علي: تجاوزت هذه المونودراما التجارب السابقة لها، وبدأت في كسر البنى السرديَّة في العرض، مما يجعلها تقترب من التجارب المعاصرة في بعض عناصرها الفنيَّة. تتشكل الحكاية من سيرة حياة الممثلة التي تحلم بأن تمثل دور «ميديا»، لكنها تؤدي دورها على الخشبة، وتُدمج في العرض سير حياة ثلاث نساء أخريات. هذا المزج في البنية يخفف من الدراما، ويعيد بناء سرديَّة شخصيَّة «ميديا» من منظور نسوي يركز على فعل الروي. يؤكد هذا تراجع هيمنة الصورة البصريَّة والبحث عن سرديات متماسكة، عن نص قابل للأداء، وبالتالي يمكن استيعاب التجارب السابقة ضمن مفهوم التجريب من خلال السرد.

يوم عادي.. سبع حكايات من مشهد في الطريق

قدم طلبة قسم التمثيل في المعهد العالي للفن المسرحي في دمشق أخيراً، عرض تخرجهم بعنوان «يوم عادي» بإشراف المخرج يزن الداهوك، عن نص إلمر رايس «مشهد في الطريق» (1929)، وهو النص الذي ارتبط تاريخياً بالواقعيَّة الأميركيَّة وبمرحلة ما بعد الحرب العالميَّة الأولى والكساد الاقتصادي الكبير في الولايات المتحدة.

آنا عكاش
كاتبة ومخرجة مسرحية من سوريا

ولكن، اختار مشرف العرض نقل النص إلى زمن افتراضي مغاير هو نيويورك 1969، ما بعد حرب فيتنام، أي زمن أزمة أخرى عميقة شكّلت الانعطاف السياسي والاجتماعي للقرن العشرين الأميركي.

التحويل الزمني هدف إلى خلق تقاطع تاريخي بين سياقين: الأول، انهيار المنظومة الاقتصاديَّة بعد الحرب العالميَّة الأولى، والثاني، الانكسار الأخلاقي والاجتماعي بعد حرب فيتنام.

وقال الداهوك إنه أعاد كتابة ما يقارب 90% من النص، مع الإبقاء على مشهد القتل الذي شكّل ذروة النص الأصلي لكنه كان غير مرئي. في «يوم عادي» يصبح هذا المشهد مرئياً، ليغدو لحظة اختبار درامي لطاقات الطلاب التمثيليَّة. هذه الإستراتيجيَّة مرتبطة بخصوصيَّة مشروع التخرج: فالمطلوب ليس إنتاج عرض مكتمل الصنعة فحسب، بل تأمين فضاء تمريني يُتيح لكل طالب مساحة متكافئة لاستعراض أدواته في الأداء الجسدي والنفسي.

بهذا المعنى، يمكن النظر إلى العرض بوصفه «إعادة كتابة على الخشبة» أكثر منه «إعداد نص»، إذ لا يعود المرجع الأدبي سوى ذريعة لتوليد بنية جديدة قائمة على ارتجالات، وإضافات، وتحولات في بناء الشخصيات والعلاقات.

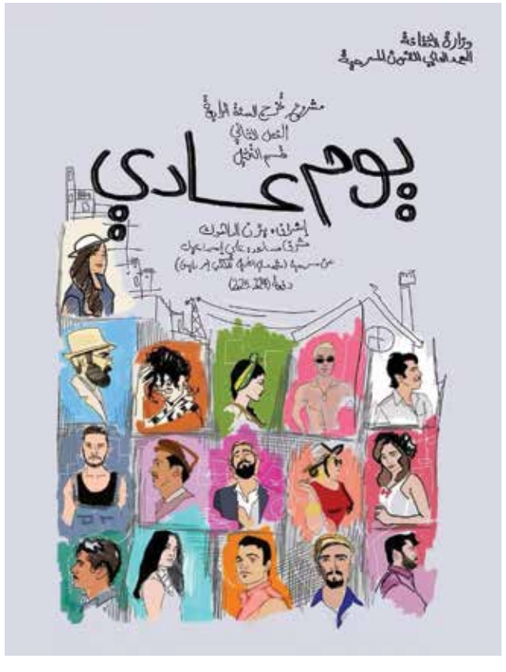
فسيفساء

لم يتم التعريف بالشخصيات دفعة واحدة، بل عبر انتقال انسيابي من حكاية أسرة إلى أخرى. هكذا، ومع تقدّم العرض، يُبنى المشهد الدرامي كفسيفساء من سبع حكايات مستقلة: عائلة ليبو، عائلة جونز، عائلة مورانت، عائلة كابلان، عائلة بوكانان، الملاكم اليتيم ديك، إضافة إلى سانكي بائع الحليب وإيستر المدير، وحكاية الحارس أولسن. كل أسرة تقدَّم بوصفها بنية مكتملة بذاتها، لها مشكلاتها الداخليَّة ولحظات توترها وانفراجها، من دون أن يُحدث ذلك خللاً في البناء الكلي. على العكس، يتعزّز الإحساس بأننا أمام بنية دراماتورجيَّة متوازنة، تعدديَّة الحكايات تمنح العرض غنىً إنسانياً، وتتيح للطلاب فرصاً متساوية لتجسيد أدوار مركّبة ضمن شبكة مترابطة من العلاقات اليوميَّة. بهذا الشكل، يصبح العرض مرآة لتجربة العيش المشترك في فضاء واحد، حيث الحكاية الفرديَّة لا تنفصل عن الجماعيَّة، بل تتجاور معها لتشكّل صورة كاملة للبناء بوصفه عالماً صغيراً قائماً بذاته.

اختار الداهوك أن يظل داخل أفق الواقعيَّة، برغم شيوع اتجاهات مسرحيَّة أخرى في تجارب المعهد خلال السنوات الأخيرة. فالديكور واقعي تفصيلي يقسّم فضاء المسرح الدائري إلى مستويين: علوي (شقق مورانت، ديك، بوكانان)، وسفلي (شقق ليبو، كابلان، جونز، المدخل، الباحة، غرفة الحارس). لكن الديكور لا يكتفي بكونه إطاراً واقعياً لبناء سكني في نيويورك أواخر الستينيات، بل يستدعي في شكله العام لعبة «البيت بيوت» التي مارسناها أطفالاً: تقسيمات واضحة، مستويات متجاورة، شقق صغيرة تنفتح وتغلق، شرفة عائلة كابلان التي تطل على الشارع، وممرات تتيح الانتقال من حكاية إلى أخرى. على الخشبة، يتحول هذا البناء إلى مسرح مصغّر للحياة اليوميَّة، حيث لكل عائلة زاوية تحمل علاماتها الخاصة. الأغراض المسرحيَّة موزعة بدقة: مقاعد خشبيَّة في الباحة، صندوق بريد مهترئ، بوسترات على الجدران، أدوات موسيقيَّة عند ليبو، وأوراق لعب عند جورج جونز، مطبخ متكامل لدى عائلة مورانت، دراجة سانكي الهوائيَّة. الأزياء واقعيَّة أيضاً، تحاكي موضة الستينيات المتأخرة: فساتين قطنيَّة بسيطة، بذلات باهتة، قمصان بألوان محايدة، مع تفاصيل دقيقة مثل المكياج الذي استُخدم لتكبير أعمار بعض الممثلين الشباب ومنحهم مصداقيَّة في تجسيد شخصيات أكبر سناً. هذه العناصر لم تكن مجرد زينة، بل هي جزء من تمرين الأداء الواقعي، حيث يُطلب من الممثل التعامل مع التفاصيل الصغيرة بوصفها امتداداً لشخصيته.

وبدت الإضاءة وظيفيَّة، تخدم الانتقالات وتحدد الفضاءات وزمن الحدث دون أن تنزلق إلى مستويات رمزيَّة أو تجريديَّة. هذه الوظيفة تتناغم مع الهدف التعليمي: تكريس مهارة الممثل في بناء الشخصيَّة عبر تفاصيل الأداء، لا عبر وسائط بصريَّة إضافيَّة.

الموسيقى أيضا بدت وظيفيَّة وجزءاً من البنية الدراميَّة لا مجرد زينة، فلقد استخدمت لنقلنا بين عوالم الشخصيات وكثافة انفعالاتها. حضور الروك أند رول في بعض المقاطع بدا اختياراً مقصوداً، يربط زمن الحدث (1969، ما بعد فيتنام) بالمزاج الثقافي الغربي آنذاك، حيث كانت موسيقى الروك تعبيراً عن الغضب، عن التمرّد، وعن الحاجة إلى كسر القيود.



الرقصات كانت حركات عفويَّة متوترة، تنسجم مع موضوع العرض عن انهيار العلاقات الإنسانيَّة تحت ضغط الاقتصاد والسياسة. في لحظات بدا الجسد الراقص كأنه يحتجّ على الكلام أو يكمل ما عجز الحوار عن قوله. وهكذا، فإن توظيف الموسيقى والرقصات لم يكن زخرفياً، بل كان جزءاً من «دراماتورجيا الجسد» التي تُدخل الفوضى اليوميَّة إلى المسرح، لتوازيها الفوضى الإيقاعيَّة للروك.

شبكة

من أبرز التغييرات البنيويَّة إدخال شخصيات جديدة (مثل فنسنت في عائلة جونز) وتحويل بعض البنى (منها عائلة كابلان التي باتت روسيَّة مهاجرة). هذا التلاعب بالشبكة الأصليَّة مرتبط بضرورة توزيع الأدوار بعدالة، وإيجاد فضاءات تتيح للطلاب التعبير عن أنفسهم. في المقابل، حافظ العرض على الوظائف الدراميَّة الكبرى للنص الأصلي: العائلة بوصفها مختبراً للتوترات الاجتماعيَّة، الحي السكني مسرحاً للتصادم بين الطبقات، واليومي بصفته قناعاً يخفي تحت سطحه العنف والانفجار.

إلى جانب ذلك، عززت البنية الجديدة ثيمات أساسيَّة: مشاكل الحمل والعنوسة، الحب المستحيل، ضغط العمل، وتجاور العائلات المثقفة من الطبقة الوسطى مع عائلات لا علاقة لها بالثقافة، بما يولّد مفارقات جارحة بين التطلعات والواقع. تتكشّف على الخشبة أسرار يعرفها الجميع لكنهم يتكتمون عليها: علاقة آن مع سانكي، إدمان القمار لدى جونز الذي أدى إلى خسارته ثروته، صندوق البريد الذي يضع فيه آدم رسائل مزوّرة إلى أخته ليغرس فيها وهماً بالأمل. كذلك يحضر الغائب عبر شخصيَّة ويلي، ابن مورانت وآن الذي لا نراه أبداً، لكنه يشكّل ثقباً في ذاكرة الأسرة.

تحدث العرض بالعربيَّة الفصحى، ما أضفى مسافة جماليَّة مقصودة بين اليومي المحلي والعالم المسرحي. أما مورانت، فيمثّل نموذجاً خاصاً: عنفُه المبرّر يصدر عن مشاركته في حرب فيتنام وإصابته بالاكتئاب المزمن، وهو ما ينعكس مباشرة في علاقته بأسرته ويحوّل عنفه المنزلي إلى انعكاس لندوب جماعيَّة.

حوار

ما بدا في الحوار بين كابلان ومورانت مجرد سجال حول قرارات حكوميَّة عبثيَّة في زمن ما بعد فيتنام، سرعان ما ينفتح في إسقاط غير مباشر على الوضع المحلي. قراءة الجريدة تتحول إلى مرآة يوميَّة مألوفة. يمتد النقاش إلى النقابات، فيطرح سؤال القوة والضعف: هل يمكن للنقابة أن تكون أداة لتحصيل الحقوق كما في مثال الموسيقيين والفنانين؟ أم أنها مجرد واجهة عاجزة؟ ويشتبك الحوار أخيراً مع سؤال الثورة والسلطة: الاشتراكيَّة، الرأسماليَّة، الاستبداد، التدخل الأجنبي؛ تُستحضر في جدال حاد يفضي إلى خلاصة مرة: «الغرباء هم من يمتلكوننا، وهم يحرضوننا على التمرد».

لكن وسط هذه الحدة، تأتي خاتمة العرض جرس إنذار وبارقة أمل في آن: مشهد روز وآدم بعد مقتل والديها يختزل خياراً وجودياً: «سنعيش... بكل الألم سنعيش». وكأن النص يقول إن الإنسان، برغم كل الخسارات، لم يعد يملك ترف الانهيار، بل فقط إرادة الاستمرار. بهذا المعنى، يتحول العرض إلى خطاب عن الصمود الإنساني لا عن السياسة وحدها، عن البقاء في قلب الخراب بوصفه خياراً قاسياً لكنه حتمي.

وحدة

يحافظ العرض على وحدة زمنيَّة ومكانيَّة كلاسيكيَّة (يوم وليلة)، باستثناء مشهد الختام بين روز وآدم الذي يجري بعد عدة أيام. يضاف إلى ذلك استثناء آخر يتمثل في المشهد الوحيد الذي يجري خارج الحي، حيث نتابع لقاء آن مع سانكي في عيد ميلادها، بما يفتح نافذة صغيرة على عالم آخر مختلف عن ضغط البناء المغلق، لكنه يظل مرتبطاً به من خلال تبعات العلاقات المتشابكة. هذه المعالجة تمنح البناء بعداً تراجيدياً تقليدياً: البداية اليوميَّة الرتيبة تتحول بالتدريج إلى كارثة. هنا يستثمر العرض فكرة «العادي» بوصفه حاملاً للمأساوي: ما يبدو عادياً في السطح هو في جوهره بنية مشحونة بالاحتقان، تنفجر في لحظة غير متوقعة.

يمكن النظر إلى «يوم عادي» بوصفه محاولة مزدوجة: من جهة، إعادة تملك نص كلاسيكي أميركي عبر إدخاله في سياق زمني مختلف (1969 بدلاً من 1929)، ومن جهة أخرى، تكريسه أداةً تعليميَّة داخل مؤسسة أكاديميَّة سوريَّة.

في النتيجة، ما يقدّمه العرض هو أكثر من تدريب واقعي على الأداء: إنه أيضاً تعليق نقدي على فكرة «العادي» في المسرح والحياة. فاليوم العادي ليس بريئاً أبداً؛ إنه محمّل دوماً بما لا يُحتمل، وما قد ينفجر في أي لحظة.

بطاقة العرض:

المشرف: يزن الداهوك. مشرف مساعد: علي إسماعيل. الطلاب المرشحون لنيل الإجازة: أحمد الرفاعي/ آدم، أحمد شعيب الدرويش/ فينسنت، أنس حمودي/ سانكي، حسين مختار/ ديك، خالد شماليَّة/ فرانك مورانت، سارة مرشد/ آن، سيمون فرح/ كابلان، صبا الصالح/ شيرلي، عبدالله عفيف/ أولسن، عمران نصر/ جورج جونز، غابي عمسو/ إيستر، كندا خليل/ غريتا، لجين دمج/ ماي، معن المقداد/ ليبو، مي حاطوم/ إيما جونز، نيكون عبيد/ روز.

مشاركة بالتمثيل: السنة الثالثة: لانا علوش، صفوت الجمال. السنة الثانية: عمار سلوم. السنة الأولى: الحسن إبراهيم، محمد نور سالم. دراماتورج مساعد: حنين منصور. سينوغرافيا: غيث المحمود. سينوغرافيا مساعد: أحمد عروب. أزياء: ساما مسعود. فريق السينوغرافيا: آية إسماعيل، سيدرا سيدا، حلا محاويش، يارا أبو كرم، زهراء ونوس، آمنة العقلة، زينب صالح، عمر إبراهيم، جولي الدوه جي. تصميم الإضاءة: محمد نور درا. تنفيذ الإضاءة: أسامة الصباغ. فريق الإضاءة: ميار تنباك، عبد الهادي أبو زمر. هندسة الصوت: محمود عكاش. تصميم البوستر والبروشور: إياد ديوب. تصميم الرقصات: روان الرحية. مدير منصة: كامل مرزوق. خدمات: بلال العمرين.

يزن الداهوك، مخرج سوري، تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة، قسم الدراسات المسرحيَّة، دمشق، 2015، من خلال مشروع توثيقي عن طريقة إعداد الممثل في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة ومقارنة منهج التمثيل المتبع في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة - دمشق بمنهج قسطنطين ستانسلافسكي. خريج مدرسة الفن المسرحي، تمثيل، دمشق، 2010. سبق وأخرج للمسرح: «الخزان»، «كومبارس»، «ليلة مرتجلة». يعمل حالياً أستاذاً في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة.

مسرحيون عرب

في أوروبا يؤسسون رابطة للتواصل

عادة ما يُنظر إلى التجارب الخارجة عن محيطها الطبيعي على أنها نتائج انسلاخ أو تمرد أو تشظٍّ، وتُحاكَم بوصفها خروجاً عن مسارات ما يُسميه المفكر العربي إدوارد سعيد بـ «المعتمد السائد» الذي يستمد قوته من السلطة الاجتماعيَّة والثقافيَّة التي ينشأ فيها ويتعاضد مع ما فيها من مراكز قوة ونفوذ. وتظل تلك التجارب محكومة بمقدرات الهبوط الاضطراري في حيّز «الما بين»، وهو ما يولد الشعور بالوسطيَّة وعدم الانتماء الكامل إلى ثقافة أو جماعة معينة، بسبب الوقوع بين هويات مختلفة ومرجعيات ثقافيَّة ووطنيَّة متباينة. وقد يؤدي إلى صعوبات في تكوين هويَّة مستقرة.

مالمو (السويد): كريم رشيد
كاتب ومخرج مسرحي من السويد

لكنه في الوقت نفسه يمكن أن يكون على العكس من ذلك تماماً، فلقد شكّل المنفى في آن واحد إنقاذاً وجودياً ومحفزاً إبداعياً للعديد من الكتاب والمخرجين المسرحيين في القرنين العشرين والحادي والعشرين. فقد أنجبت تجارب المهجر في الأدب والفن، وخصوصاً بعد الحربين العالميتين، العديد من رموز الإبداع، ليس أقلهم تأثيراً برتولد بريشت، وبيتر فايس، فقد أتاح لهم الابتعاد عن أوطانهم مسافة نقديَّة وتأمليَّة عمّقت وعيهم بالسلطة والتاريخ، وانعكست هذه المسافة على أعمالهم المسرحيَّة من حيث البنية واللغة والمضامين الفكريَّة.

وصاغ سلافومير مروجيك أهم نصوصه المسرحيَّة في فضاء المنفى، وعمّق مضامينها الإنسانيَّة متجاوزة الحدود الوطنيَّة، مستفيداً من تجربة الشتات لتطوير مسرح شعري فلسفي وتجريبي. أما جيرزي غروتوفسكي وبيتر بروك، فقد حوّلوا بيئاتهم الجديدة إلى مختبرات مسرحيَّة عالميَّة، حيث أصبح الاغتراب وفقدان الجذور واللقاء بالثقافات الأخرى جوهراً لإبداعهم الفني، وشاهداً على قدرة المسرح على التعبير عن التجربة الإنسانيَّة بأبعادها الفكريَّة والجماليَّة والوجوديَّة، وأيضاً على أنه مصدر قوة من خلال التسامح والانفتاح.

في هذا الفضاء الفكري المعقد والمُركّب استضافت مدينة مالمو في جنوب السويد، المعروفة بتعدد الثقافات وتنوع القوميات واللغات، ثمانية عشر فناناً مسرحياً من العرب في المهجر في إقامة فنيَّة لعشرة أيام (يونيو الماضي)، تنوعت مرجعياتهم وانتماءاتهم العربيَّة، فكان من بينهم فنانون من لبنان، وفلسطين، والعراق، وسوريا، والمغرب، وتونس، ومصر، يعيشون جميعهم في بلدان أوروبيَّة مختلفة من بينها السويد، والنرويج، وألمانيا، وفرنسا، وهولندا، وبلجيكا، وإيطاليا.

قضى الفنانون معاً فترة تدريبات مكثفة وزيارات ميدانيَّة إلى مسارح ومتاحف فنيَّة، واجتمعوا في لقاءات مطوّلة لتبادل الخبرات في المؤسسة التعليميَّة المحليَّة بهدف تمكينهم من تطوير مشاريعهم المسرحيَّة واختبارها أمام بعضهم بعضاً. وأشرف على المشروع الفني كاتب السطور (كريم رشيد)، الذي يعمل في مسرح مالمو البلدي منذ أكثر من 15 عاماً، بينما تولى الفنان اليمني المقيم في السويد عبدالجبار السهيلي مهام الإدارة والتنسيق.

وكان من بين مُخرجات المشروع إطلاق شراكات مستقبليَّة بين الفنانين والمؤسسات الثقافيَّة في الدول الإسكندنافيَّة وأوروبا، منها مهرجان «مساحات» في أوسلو 2025. وتضمن البرنامج عروضاً مفتوحة لأعمال قيد التطوير وحوارات بين الجمهور والفنانين بعد العروض، وتقديم لمحات من مشاريع مستقبليَّة بين شركاء ثقافيين في أوروبا بدعم من برنامج أوروبا الإبداعيَّة Creative Europe التابع للاتحاد الأوروبي ومن مجلس الدولة للثقافة والفنون في السويد، وبتعاون بين منظمات ثقافيَّة من السويد والنرويج.

عرض «من الذي سرق الموسيقى»

هجرة وملاذ

وكانــت من أهم مميــزات هذه الإقامــة الفنيَّــة أنها خُصصت تحديداً للفنانيــن العرب القادمين إلى المهجــر الأوروبي منذ عام 2015 أو بعــده، حيث شــهدت أوروبا أكبر موجــة هجرة ولجوء في تاريخها المعاصر بعد الحرب العالميَّة الثانية، وخصوصاً دول شمال أوروبا التي عادة ما كان يُنظر إليها بوصفها ملاذاً آمناً للأشــخاص الفارين من الاضطهاد. ولكن منذ عام 2015 وبدء ما يُدعى بـ «أزمة اللاجئين» أصيــب الكثير من الفارين من بلادهــم بخيبة أمل عند وصولهــم إلى أوروبا نتيجة الخطاب العنصري الذي تحول منذ ذلك الحين إلى موضوع سياســي يثير الانقســام ويؤثر في المجتمعات الأوروبيَّــة، إذ توجــد في المجتمعــات الأوروبيَّة اليوم أشــكال من التضامن الاجتماعي جنباً إلى جنب أشكال من العنصريَّة.

وصــار لزاماً على المجتمعات المهاجرة التي تحمل تراثاً ثقافياً غنيــاً أن تتعامــل مع واقــع المجتمعات المضيفة فــي أي محاولة للتبــادل الثقافي، هذه المحاولات التي عــادة ما تصطدم بمعاداة ثقافيَّة للأجانب من قبل الأغلبيَّة. ولذلك وبعد عشــر ســنوات مما يســمى بــ «أزمة اللاجئين» يســعى مشــروع الإقامــة الفنيَّة إلى الاشتباك بأسئلة منها:

مــاذا يعنــي «أن تكون أوروبيــاً» في عــام 2025؟ كيف تعيش مجتمعات الشتات في أوطانها وثقافاتها الجديدة؟ وكيف يمكن لإرثها الثقافــي أن يكون عاملاً يثري أشــكال التعبيــر الثقافي للمواطنين «الأوروبيين الجدد»؟

وقد حاول الفنانون المهاجرون ملامســة تلك الأســئلة والغوص في أعماقها من خلال مشاريعهم المسرحيَّة.

عروض متنوعة

قدم الفلســطيني أحمد طوباســي المقيم في النرويج مشروعاً يعتمد على وثيقة فيلميَّة تصور لاجئاً فلسطينياً يقع أسير فكرة اللجوء الأبــدي، حيــث ولد لاجئاً ويمــوت لاجئاً. وهو واقع الحال بالنســبة لطوباســي الذي ولد في مخيم جنين، وعمل مع مســرح الحريَّة في جنين ومسرح نورديك بلاك في أوسلو، وبعد سنوات من الهجرة عاد إلى جنين عام 2013 وعمل ممثلاً ومدرباً في مسرح الحريَّة.

قــدم الفنان المغربي عبدالله أجوَكيم المقيم في فرنســا، الذي تلقى تدريبه المسرحي في المغرب في المعهد الفني بالدار البيضاء ثم تابع تعليمــه الأكاديمي في إيطاليا، مشــروعاً لعرض مونودراما بثــلاث لغات هــي العربيَّة والإيطاليَّة والفرنســيَّة تحكي قصة لاجئ مغربــي تضيع ســنواته أثناء محاولته العثور علــى ملاذ آمن في بلد يقبل طلب لجوئه.

وقــدم الفنــان المصــري عبدالله ضيــف المقيم فــي هولندا محاضرة مســرحيَّة يستكشف فيها الهيمنة والتصورات الرأسماليَّة ما بعد الاســتعمار في الحياة اليوميَّة عبر الممارسات الفنيَّة والثقافيَّة، يجر فيها الجمهور إلى ما هو أبعد من المشــاهدة الســلبيَّة، ويشجع على تعزيز التفكير النقدي وتشــجيع التفاعل الأعمق مع الســرديات الشــخصيَّة والجماعيَّة، مســتعيناً بعرض صوري لمقاطع فيلميَّة من الإنترنت ومنصات التواصل الاجتماعي.

ومثلــه قدمت الفنانــة المصريَّة منى عبدالفضيــل المقيمة في النرويج، وهي مؤدية كوميديَّة، مشاهدها الساخرة التي تلامس قضايا التنوع والصور النمطيَّة الثقافيَّة والعنصريَّة. تمتلك منى موهبة دمج النقد الاجتماعي بالكوميديا الارتجاليَّة لمواجهة العنصريَّة.

علي ثامر ـ فرنسا

عبد الله جواكيم ـ المغرب ـ أيطاليا

وقدم الثنائي العراقي، الشــاعر والصحفي مبين خشّاني المقيم في ألمانيا، وعلي ثامر المقيم في فرنســا، نسخة أوليَّة لعرض تحت التطويــر يمزج بين التجربة الشــخصيَّة والشــعريَّة لمبين خشّــاني والأداء التمثيلــي لعلي ثامر الذي عرفه الجمهور العراقي من خلال أدائه المتميز في فيلم «شــارع حيفا» الــذي حصل من خلاله على جائزة أفضل ممثل في مهرجان القاهرة السينمائي 2019.

وفي مجال مسرح الدمى برزت تجربة الفنان السوري مصطفى درويــش المقيم في الســويد، الــذي أدار العديد مــن ورش العمل المسرحيَّة للأطفال، وركز على صناعة الدمى وأدائها، ويواصل عمله الحثيث لتقديم مشــاريع مثل «دمى الصــوف» وعروض الحكواتي للأطفــال الناطقين باللغة العربيَّة، حيث أســهم أولاً بإقامة ورشــة تدريب شــارك فيها الفنانون لتعلــم صناعة دمى الصوف ثم تقديم مشــاهد تمثيليَّــة مرتجلة بصحبة تلــك الدمى، بعدها قــدم عرضاً مسرحياً بعنوان: ماذا خلف دخان الجبل؟

ومن سوريا أيضاً قدمت الفنانة عُلا حسامو المقيمة في السويد مونودراما بعنوان «أنا العفريت»، وهي شاعرة وممثلة وكاتبة قدمت إلى الســويد ضمــن برنامــج ICORN الذي يســتضيف المبدعين المهــددة حياتهم بالخطــر، وقدمت خلال فترة قصيــرة عدداً من الأعمال في مدينتي يوتوبوري وســتوكهولم، وكانت قد شاركت بين عامــي 2013 و2016 في العديد من العروض المســرحيَّة للأطفال والكبار في سوريا.

فيما قدمت التونســيَّة رحمة بن فرج التي درســت المسرح في المعهــد العالي للفن المســرحي في تونس وكانت قد شــاركت في ملتقى الشارقة لأوائل المســرح العربي 2016، عرضاً مسرحياً تحت التدريــب والتطوير بالتعاون مع توماس ليهمان من ألمانيا، جعلت منه مساحة رحبة لتقديم موهبتها في التمثيل والغناء والرقص.

أما الممثل المصري متعدد المواهب محمد إسماعيل المقيم في السويد، الذي شارك في عدد من العروض المسرحيَّة المحترفة في ســتوكهولم، وكان في السابق عضواً في فرقة الورشة في مصر، فقد قدم جزءاً من عرض مسرحي شــاركته فيه الممثلة السويديَّة أغنس كريستيانسون يتمحور حول تصادم الثقافات الذي يواجهه المهاجر. يتســم العرض بطابع كوميدي ويمزج بين اللغتين العربيَّة والسويديَّة مع مقاطع موسيقيَّة وغنائيَّة.

وضمن تجربة تقديم العروض في الفضاءات العامة خارج بناية المســرح التقليدي، قدمت المهندســة المعماريَّة والكاتبة الســوريَّة خلود حفظي، على جسر صغير داخل مبنى المؤسسة الثقافيَّة، تجربة حكايــة مســرحيَّة Storytelling بعنــوان «خيوط»، عــن تناقضات الحياة بين الهنا والهناك. واتسمت التجربة بأنها محاولة للغوص في الصلــة العاطفيَّة بين المهاجر والمدينة وتقديم عرض للشــخصيات

ماذا خلف دخان الجبل

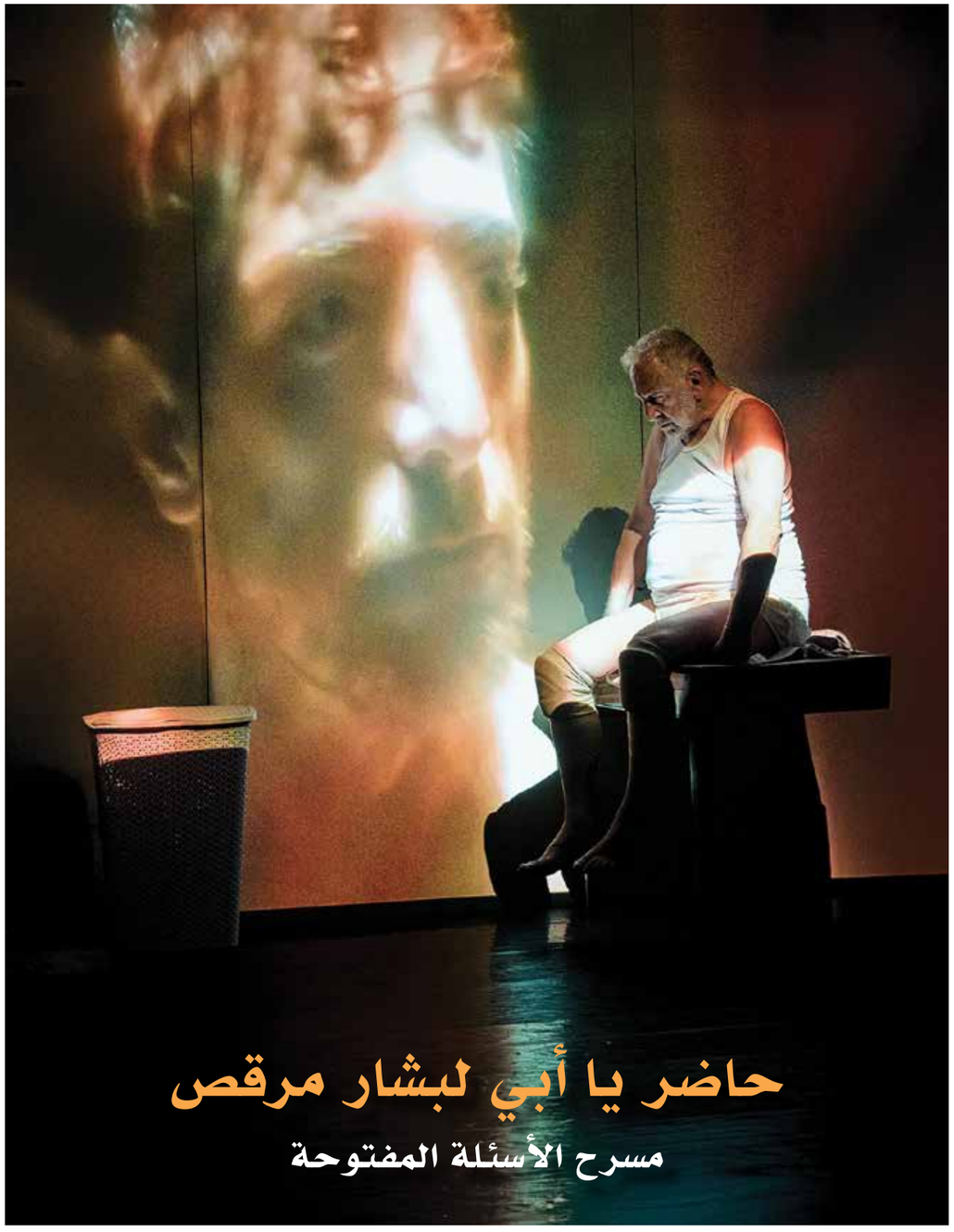
مدينة مالمو

التــي يصادفها فيها وســرد للأحداث التي يعيشــها بطريقة واضحة وسلسة ومؤثرة.

وضمن تجارب الأمكنة البديلة أيضاً، قدم الفنان اللبناني فرانسوا موناركا المقيم في النرويج مشــهداً مسرحياً داخل حمامات المبنى مســتثمراً جو العتمة وانســجام الماء وخصوصيَّة المكان، ومُلحقات بسيطة تتوافق مع شغفه بصناعة المنحوتات من الورق المُعجّن.

ومن العراق شاركت الفنانة المقيمة في السويد زينب العلي التي عرفها الجمهور العراقي ممثلة تلفزيونيَّة، وهي أسهمت من قبل في عدد من العروض المســرحيَّة في الفرق الأهليَّة في مالمو، وقدمت مشروع عرض مونودراما نسائيَّة حول النساء المُعنَّفات.

ومن المؤمل تطوير تلك المشــاريع من خلال عقد شراكات مع الفرق المسرحيَّة المنفتحة على الثقافة العربيَّة، وتقديمها من جديد بصيغــة مكتملة قبل نهاية هذا العام للجمهور العربي والأوروبي في بلــدان المهجر التي تغص بالمنفيين الذين يســعون لكتابة تاريخهم وتدوين ما شهدوه من مآسٍ وتحديات.



كانت «حاضر يا أبي» هي المسرحيَّة الوحيدة التي عرضت بالكامل باللغة العربيَّة، مع ترجمة لحوارها باللغتين الفرنسيَّة والإنجليزيَّة في النسخة الأخيرة من مهرجان أفينيون، والفنان الفلسطيني بشار مرقص هو كاتب نصها ومخرجها، وإن قامت خلود باسيل بالدراماتوجيَّة والإنتاج.

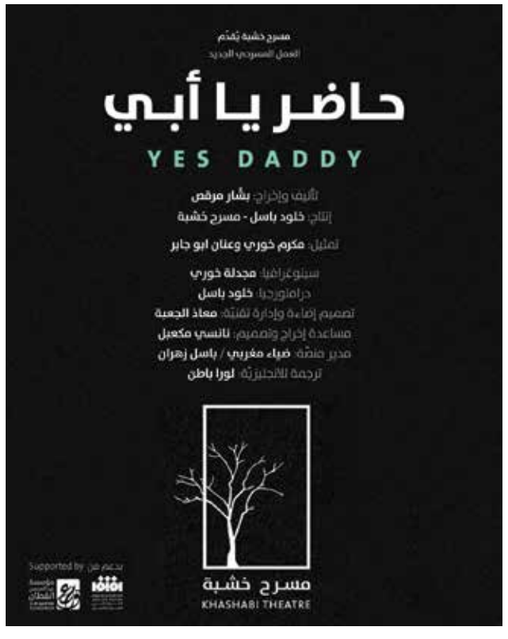
صبري حافظ
أستاذ جامعي وناقد مسرحي من مصر

ومرقص ليس غريباً على المهرجان، فقد سبق أن جاء إليه مرتين على الأقل، كانت أولاهما بمسرحيَّة «متحف» التي فاتتني رؤيتها عام 2021، أما الثانية، قبل عامين، فقد كانت مسرحيَّة مبهرة بعنوان «Milk» عام 2022، استمتعت كثيراً برؤيتها والكتابة عنها. وهي مسرحيَّة قدمت على مدى ساعتين، دون استخدام كلمة واحدة، مجسدة معنى أن المسرح فعل درامي أكثر منه لغة منطوقة، وأدركت حقيقة الدراما وما تنطوي عليه من توترات، ينظمها الفعل المسرحي، وعالجت موضوعها الدرامي الثري بحساسيَّة واحتراف، واستحوذت على اهتمام المشاهدين طوال الوقت، لا بقوة الكلمة، وإنما بغيابها، وبقوة الفعل المسرحي على الخشبة، واستخدام كل أدوات العرض، وما أدعوه بلغة المخرج المسرحي من حركة، وإضاءة، وألوان، وإيقاع. لذلك استطاعت مفرداتها أن تعبر عن تعقيد حياة الفلسطيني تحت وطأة الاحتلال الصهيوني البشع لأرضه، وأن ترسم لنا قدرته المتجددة دوماً على المقاومة والمواجهة والحياة.

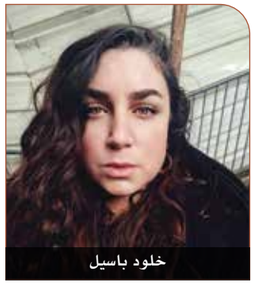
لأن ما يميز مسرح بشار مرقص (مولود 1992)، هو الإبداع في أكثر ظروف القهر والرقابة عنفاً، واستخدام المسرح أداةً للمقاومة، وليست مسرحيته الجديدة «حاضر يا أبي» بغريبة على هذا المنهج، حيث تعد في مستوى من مستويات التلقي دعوة لتأمل حقيقة النفس البشريَّة، وقدرتها على التحول والتحمّل في ظل غياب القيود والشهود، دون أن تغفل جانبها الفلسطيني الأعمق.

لأن المسرحيَّة تتعمد كسر عمليَّة التوهيم من اللحظة الأولى، حيث يبدأ الممثل الشاب «عنان أبو جابر» بمخاطبة الجمهور مباشرة، وتقديم نفسه له بالاسم «اسمي أمير»؛ ولكنه ليس أميراً بأي حال من الأحوال، ويطلب منه الاستجابة لخطابه والرد عليه. وما إن تظلم القاعة ويحتل الممثل الثاني معه (وهو الممثل الفلسطيني المخضرم مكرم خوري) المقعد المتحرك الذي كان موجوداً على المسرح أثناء دخول المشاهدين الصالة، حتى تبدأ الدراما الحقيقيَّة؛ إذ يطرح علينا برنامج المسرحيَّة المطبوع سؤالها الأول: «إلى أي حد قد يصل الإنسان للتخلص من الوحدة؟».

على مدار ليلة واحدة، تحكي «حاضر يا أبي»، العلاقة بين رجل مسنّ يعاني من فقدان الذاكرة، وشاب يعمل مرافقاً. وهو تقديم موجز يطرح على المشاهد سؤال البداية، وهو الوحدة التي يعاني منها بطل المسرحيَّة العجوز، وأهميَّة الجوانب الفكريَّة والتاريخيَّة لما سيدور أمامنا من أحداث، بالرغم من أنها تبدو بسيطة وعاديَّة، فقد نبهنا «أمير» في حديثه المباشر معنا، إلى أننا بإزاء وقائع تدور في بيت عادي كأي بيت من البيوت في فلسطين. وتبدأ المسرحيَّة من دق هذا الشاب «أمير» على باب الرجل العجوز المقعد الذي لا يستطيع الاستجابة بسرعة لدقاته، حيث يواصل البحث عن المفتاح الذي قفل به باب بيته، ولا يدري أن وضعه. وللمفتاح – كما نعلم - رمزيته المثقلة بالدلالات في التاريخ الفلسطيني مع النكبة، وفي واقع الأرض المحتلة حتى الآن؛ فيتنامى غضب الشاب وعنف دقه على الباب، حتى يحطم قفل الباب وهو يفتحه عنوة. وما إن يُفتح الباب ويدخل حتى يُطالب العجوز بالنقود أولاً، فقد قال لنا «أمير» إن العجوز طلبه باعتباره «مرافق جنسي محترف»، وإنه يريد نقوده مقدماً، لكن العجوز لا يتذكر أي شيء من هذا الأمر، وينكر حيازته أي نقود، ويختلط عليه مقدم «أمير» مع شخصيَّة ابنه «سامر» الذي لا يرد على اتصالاته المتكررة به، ويبدو أنه يقاطعه.



وتدخلنا المسرحيَّة في تفاصيل تلك العلاقة المعقدة – التي استمرت لسنوات – بين الأب وابنه، وإن كانت تديرها في حضور الخطر المهدد المتمثل في شخصيَّة «أمير» العدوانيَّة، ورغبته في الحصول على المال الذي كان يتوقع أن يكون أجره عن حضوره لمرافقة العجوز الذي اتصل به كما يزعم. لأن الممثل الشاب الذي قام بدور «أمير»، وقدم لنا المسرحيَّة من البداية يقوم أيضا بدور «سامر»، فليس في المسرحيَّة التي تستغرق ساعتين من الزمن غيرهما. وكما استطاع الممثل المخضرم مكرم خوري أن يستحوذ على اهتمامنا وعواطفنا، تمكن الممثل الشاب – عنان أبو جابر – من الانتقال بيسر بين شخصيتين متناقضتين: «أمير» العدواني الباحث عن نقود العجوز بكل السبل، و«سامر» المحب لأبيه برغم كل الصعاب. وتحت وقع الخطر الداهم المتمثل في بحث «أمير» المستمر عن النقود في منزل العجوز المقعد تدور الأحداث، حيث يتعلل العجوز بفقدانه مفتاح الدرج المقفل الذي يحتفظ فيه بكل ما له قيمة، هنا مفتاح آخر يعزز رمزيَّة المفتاح، بينما يهدده «أمير» بالضرب والإيذاء، وهو تهديد حقيقي لأن تصرفاته نابعة من وعيه بأنه يستطيع أن يفعل ما يريد بلا قيود أو شهود، معتمداً على فقدان العجوز للذاكرة وضعفه، إلى حد تفكيك جدران البيت من حوله، فعلياً لا مجازياً، بكل ما لهذا الفعل من دلالات في الواقع الفلسطيني، وبكل ما ينطوي عليه من تواريخ حول الحاضر والمستقبل، خاصة وأن المسرحيَّة، وقد صممت جدران البيت البيضاء من ألواح خشبيَّة، لوّنت الوجه الآخر لها، الذي يتجلى لنا مع عمليَّة التفكيك التي يقوم بها «أمير» أمامنا؛ باللون الأسود، لأن العرض المسرحي لا يهمل لغة الألوان ودورها الدلالي في أجروميَّة لغة المخرج.



بشار مرقص

خلود باسيل

وحينما ينتهي «أمير» من تفكيك البيت وتجميع أجزائه – في الجانب الأيمن للمسرح – وقد واجهتنا بلونها الأسود القبيح، نجد أنفسنا فيما يمكن دعوته بمقلوب البيت من حيث دلالات البيت المكانيَّة في (شعريَّة/ جماليات المكان) لجاستون باشلار، حيث الجدران السوداء قد تجمعت كيفما اتفق، لتعزز غربتهما معاً. بعدها يجرّ «أمير» العجوز ليضربه وراء ألواح بيته المفكك، ليهلّ علينا بعدها وقد غمر الدم جسمه: أي «أمير»، وتركت أظافر آثارها على جلده، بينما العجوز ما زال في حالته البائسة، ولا يفسر لنا العرض ما دار وراء تلك الألواح المفككة، وإنما يترك الأمر للمشاهدين، وقد انقلبت توقعاتهم، في هذا البيت المقلوب، الذي لا يلبث أن يسترد صورته القديمة مرة أخرى قبل نهاية المسرحيَّة. لكن سلسلة التوقعات المقلوبة لا تنتهي هنا، حيث تأخذنا المسرحيَّة ببيتها الأسود المقلوب إلى الجانب العبثي من الواقع الذي تعرضه علينا، حينما يدور حوار طويل بين العجوز وابنه «سامر»، يعبر فيه عن قلقه على أبيه، ويتصور الأب أن ابنه عاد ليعيش معه من جديد، وتدخل بنا المسرحيَّة في متاهة فقدان الذاكرة الذي يعاني منه العجوز/ الأب، وفي تضاريس العلاقة المعقدة بين الأب وابنه، التي تتسم بقدر كبير من التوتر والدراميَّة، فبينما يرى الأب أنه فعل كل ما كان باستطاعته لرعاية ابنه وتوفير سبل الحياة الهانئة والتقدم له، يتذكر الابن بكل مرارة لحظات تخليه عنه، والمرّات التي زاره فيها ولم يقدم له أي طعام برغم جوعه وتوقعه أن يطعمه أبوه، بينما تجسد المسرحيَّة في الوقت نفسه مقلوب هذا الوضع القديم، وقد تصور الأب أن ابنه لا يزال يعيش معه في هذا البيت، ويطلب منه الأكل، لأنه في حاجة إلى وجبة ساخنة، ويحاول الابن أن يوفرها لأبيه من دون جدوى.

هنا تطرح المسرحيَّة أسئلتها عن الحقيقة بكل تعقيداتها، فبرغم أنهما عاشا معاً كل تلك اللحظات المستدعاة من الماضي في حوارهما معاً، فأي نسخة من هذا الاستدعاء هي الحقيقة؟ وهو سؤال لا تجيب عنه المسرحيَّة، وإنما تتركه مفتوحاً ليفكر المشاهد فيه. ثم يتحول «سامر» إلى الأم. وكانت الأم – التي عرفنا من مشهد

سابق أنها ماتت منذ عدة سنوات – قد ظهرت من قبل في مشهد تهديدات «أمير» للعجوز حينما يطالبها العجوز بأن تصنع لهما شاياً، عله يهدئ هذا المعتدي. ويضع «سامر» باروكتها على رأسه، بينما يتحول العجوز إلى الطفل الجائع الذي ترضعه أمه، وقد جف حليبها، وليس باستطاعتها أن تشبع جوعه. وحتى يحكم العرض فصول هذا التحول العبثي، يتبول الأب على نفسه، ويقوم «سامر» بتغيير ملابسه المبللة وتنظيفه، ويجلب غسالة كهربائيَّة يديرها كي يغسل فيها ملابس الأب المتسخة. ويدور هذا الجانب العبثي من الأحداث بمصاحبة أغنية عبدالحليم حافظ الشهيرة «أنا لك على طول/ خليك ليا...»، وهي أغنية من زمن طفولة الأب أو شبابه، ويرافق استمرار الأغنية، بعض مشاهد من البانتومايم الذي يحاول فيه «سامر»، أو لعله «أمير»، أن يصور نفسه بينما يدهن عدسة الكاميرا بلون الدم، مما يسهم في تشويه الصورة، في الوقت الذي يعيد فيه تركيب ألواح البيت الذي فككه، بصورته القديمة التي تواجهنا فيها الحوائط البيضاء، كي تنعكس عليها أيضاً مشاهد التصوير اللحظي الصامتة.

بينما يزحف العجوز على الأرض، ويتسند بالمائدة، كي يجلس من جديد على كرسيه المتحرك، فيسقط المفتاح من جيبه، ولكن سرعان ما يلتقطه ويخبئه، وهو الأمر الذي يلاحظه «أمير» في اللحظة الأخيرة، ويطالب بمعرفته، ويضطر العجوز تحت وطأة تهديداته أن يعطيه المفتاح، فيفتح الدرج ليجد به بعض أشياء العجوز الخاصة والقديمة، والفلوس التي طلبها منه «أمير» من البداية دون زيادة أو نقصان، فلا نعرف من منهما الذي كان يتحكم في كل شيء طوال الوقت، ولا ما هي حقيقة نسيان العجوز أو تذكره، وهل كان هذا كله هو ما قام به العجوز كي يتخلص من الوحدة ووحشتها كما يطرح علينا برنامج المسرحيَّة في تقديمه لها؟ هكذا تدخلنا المسرحيَّة في متاهتها المغوية، التي تطرح عبرها مجموعة من السيناريوهات المختلفة والمضمرة، لأنها تضع كل سيناريو جديد تحت الممحاة بأسرع وقت، بصورة تزعزع تصور أي من الشخصيتين الأساسيتين لهويتها أو مكانتها الثابتة، أو لمعنى الحياة التي تعيشها، وتفتح الكثير من الجروح التي يعاني منها الإنسان في عصرنا الحديث: جروح التقدم في العمر، والوحشة، والعزلة، وضبابيَّة الرغبة، وفقدان حميميَّة العلاقة الأسريَّة، وتسعى في الوقت نفسه لتضميدها.

إننا في عالم أقرب إلى ذلك الذي يدعوه فيلسوف ما بعد الحداثة جان بودريار بالسيميولاكرا simulacre التي تنوب عن الواقع، وتحاول أن تكون مثله أو بديلاً مشابهاً له، لا ينجح إلا في أن يكون نوعاً من الكيتش! ولا تستطيع أن تكون صورة حقيقيَّة له. وكما افتتح الممثل الشاب المسرحيَّة بالترحيب بالجمهور والتعبير عن سعادته بوجوده، فإنه ينهيها بالتأكيد على أن هذا البيت الذي عشنا معه في الساعتين الماضيتين، مثله مثل أي بيت آخر، بالرغم من عبثيَّة الكثير مما دار فيه ولا معقوليته، لأن المسرحيَّة في بعد من أبعادها هي محاولة لتفكيك فكرة البيت، وما تخفيه حوائطه من أسرار. تلك الحوائط التي تنتزع واحدة بعد الأخرى أمامنا في عمليَّة تعرية مؤلمة، لتكشف لنا عن علاقة الإنسان الحميمة به، سواء على مستوى الأسرة، أم على مستوى العزلة الموحشة فيه بعدما تفككت أواصر الأسرة في زمننا المعاصر. وبالإضافة إلى هذا التفكيك المتعمد لفكرة البيت بالمعنى الباشلاري، والخيال المادي المحسوس، الذي تسكن فيها تواريخنا وحيواتنا الداخليَّة وذكرياتنا وعواطفنا، تسعى المسرحيَّة أيضاً إلى إعادة النظر في التعاقد المضمر بين الخشبة والمشاهد، وذلك بخلق علاقة حميميَّة جديدة بينهما، مع وعيها المستمر بضرورة الإجهاز على فكرة التماهي في عمليَّة التلقي المسرحي، وتعزيز فكرة التغريب البريختيَّة، وإن بأسلوب جديد ومنهج مغاير، له خصوصيته في كل مسرحيَّة من مسرحيات بشار مرقص.

مهرجان إدنبرة الدولي 78

عروض تستعيد الماضي وتتأمل الحاضر

هيلين شو
ناقدة مسرحية من الولايات المتحدة

ترجمة: رولا عادل رشوان
مترجمة وكاتبة من مصر

على امتداد ثلاثة أسابيع من شهر أغسطس كل عام، يغمر مهرجان إدنبرة الدولي، ومهرجان إدنبرة فرينج، جميع المسارح والمراكز الطلابيَّة وقاعات المحاضرات والأقبية في العاصمة الأسكتلنديَّة بعروضٍ متواصلة، ويُشجَّع الزوّار والفنانون على الانغماسِ في المتعة المسرحيَّة الخالصة، فأنا شخصياً قد حالفني الحظ في ستة أيام فقط خلال دورة المهرجان الـ(78) في مشاهدة ثمانية وعشرين عرضاً، وأنا أعلم أن آخرين بقدرة أكبر على المتابعة لكانوا حظوا بفرصة مشاهدة عروض أكثر في المدة نفسها.

انتشرت الأقاويل في كل مكان تحكي عن الزيادة الكبيرة في أسعار المساكن المؤقتة في العاصمة أدنبرة، بعدما برمجت فرقة «أواسيس» الموسيقيَّة جزءاً من جولتها في النصف الأول من مهرجان «فرينج»، فيما وصف ليام غالاغر، عضو الفرقة، المهرجان بأنه «احتفال ببعض المهرجين الذين يتبادلون قذف الكرات والحديث الفارغ». كذلك كان من الصعب ألّا يُلحظ أن بعض الجهات الراسخة في المهرجانات، مثل المنتجين المفوَّضين «بينز بلاو»، قد قلّصت حضورها المهيمن المعتاد إلى بضع مسرحيات فقط.

أما أضخم عروض هذا الشهر – والعرض الأبرز في المهرجان الدولي – فهي مسرحيَّة Make it happen «نفّذ الأمر» لجيمس غراهام، التي تُعيد سرد قصّة انهيار بنك «رويال بنك أوف سكوتلاند» عام 2008، ذلك البنك الذي ظلّ لفترةٍ وجيزة في عمر الزمن أغنى بنك في العالم. يُصوّر العرض الرئيس التنفيذي المتغطرس للبنك، فريد جودوين (الذي يقوم بدوره ساندي غريرسون)، كشخصيَّة من مأساة يونانيَّة، إذ يمكنك أن تلاحظ وتسمع غناء الجوقة في الخلفيَّة تُغنّي أغاني بوب بطيئة كلما فكّر الرئيس في القيام بخدعة ماليَّة. في العرض يزور «فريد» شبح آدم سميث، الاقتصادي الأسكتلندي و«أبو الرأسماليَّة»، الذي يُجسّده برايان كوكس بسخرية واضحة. تبدو الكتابة صريحة مثل نص مسرحي إيمائي، فنجد أحد الموظفين المُنبهرين يتملّق رئيسه الفاسد كل مرّة قائلاً: «يا له من عرض تقديمي مبهر يا فريد». يتخذ العرض موقفاً عاطفياً غريباً بشأن ذنوب هذا المموِّل الأسكتلندي الفاسد، فحتى بعد أن يُظهر الكاتب جراهام عبر المسرحيَّة جشع رئيس البنك المُدمّر، نجده يُنهي المسرحيَّة بجودوين وهو ينظر بأمل إلى الأفق، فيما يحمل أحد أعضاء الجوقة يونانيَّة الطابع، شجرة صغيرة، كأنما يخبرون في معنى مجازي أو يبشرون بـ «نمو مستقبلي وازدهار»، فهل يستحق جودوين حقاً هذا الفداء أو التحيَّة لجهوده الفاسدة؟

على كل حال، لا يمكننا أن نفسّر تلك اللمحة باعتبارها شطحة من المؤلف، فيما نعلم أن الرئيس الفاسد ما زال يتقاضى معاشاً تقاعدياً من رويال بنك أوف سكوتلاند بقيمة ستمائة ألف جنيه إسترليني سنوياً.

هذا فيما أظنّه في الأصل هو لبّ العرض أو الدرس المستفاد منه، أن نتحقق مما جرى، أن ننظر إلى ما حدث بنظرة ملتفتة إلى الماضي وننتهي إلى رأي في الحادثة.

أظنّ أن مسرحيَّة غراهام، شأنها شأن عروض هذا العام الأخرى، تُقدَّم بوصفها شهادةً وتذكيراً بأحداث الماضي، ففي خضمّ كل هذا الجدل الدائر أخيراً حول النصب التذكاريَّة الإشكاليَّة، وما إذا كان ينبغي إبقاؤها أو إزالتها، نادراً ما نلحظ أنّ الأعمدة التذكاريَّة المزيفة أو تماثيل الفروسيَّة الضخمة لا تُذكّرنا بتاريخنا إلا على نحو سيّئ، وهذا هو الفرق، تُجبرك المسرحيات على الجلوس والتذكّر واستدعاء الماضي؛ فيما لا تسمح لك النصب التذكاريَّة إلا بمجرد المرور إلى جوارها ونسيانها بمجرّد تجاوزها على الطريق.

اتخذ كثيرٌ من أروع العروض التي شاهدتها في مهرجان «فرينج» هيئة نُصُب تذكاريَّة حيَّة للأهوال، وأحياناً كان الإصرار على الدقة التاريخيَّة أو المعاصرة يحوّل هذه الأعمال إلى بيانات

سياسيَّة، سواء صُممت في الأصل على هذا النحو أم لا. فقد قدّم الكوميدي والناشط الكبير مارك توماس، الذي جسّد شخصيَّة فرانكي في الدراما المنفردة «مجرم عادي لائق» Ordinary Decent Criminal (أحد عرضَي فرقة «باينز بلاو»)، أداءً مدهشاً في الدفاع عن التضامن الاشتراكي مع الجيش الجمهوري الأيرلندي، إلى حدّ أنّه كسر «الحاجز الرابع» ليهاجم مسيرة «أورانج أوردر» الفعليَّة التي قادها البروتستانت الأيرلنديون في الحديقة خارج مقرّ العرض مباشرة. وبعد أن لوّح بقبضته مهاجماً المسيرة المعاصرة، قال توماس: «والآن، لنعد إلى النص».

أما الفنان الكوميدي نيش كومار، الذي قدّم عرضاً رائعاً ومثيراً بعنوان «نيش، لا تبدد طاقتي» Nish, Don't Kill My Vibe، فقد أمضى وقته في تذكير الجمهور بانتهاكات بوريس جونسون لقانون الإغلاق البريطاني خلال جائحة كوفيد، ورفض العائلة المالكة إعادة ماسة كوهينور.

كذا يصف نيال مورجاني، في مسرحيته «كانبور: 1857»، نصباً تذكارياً حقيقياً لا يزال قائماً في ساحة قلعة إدنبرة، أُقيم تكريماً لأفراد فوج المرتفعات 78 الذين فقدوا حياتهم فيما يُعرف بواقعة «التمرد الهندي».

بيد أنّ التاريخ الكامل للواقعة غير مدوّن بكل ما يحمله من تفاصيل وحقائق. تُبرز شخصيَّة مورجاني - ثائر مُقيَّد بمدفع يحاول يائساً استرضاء ضابط بريطاني قاتل بمرح وودّ (يؤديه جوناثان أولدفيلد) – مدى صعوبة سرد وقائع الحرب بدقة. يصف الثائر مذبحة مئات النساء والأطفال البريطانيين على أيدي الثوار، كما يصف أعمال الانتقام اللاحقة التي ارتكبها المستعمرون بحق آلاف الهنود. ويختتم مورجاني حكايتهم الشعريَّة عن الفظائع والانتقام غير المتكافئ بإلقاء بضعة أبيات للشاعر الفلسطيني رفعت العرعير:

«إذا كان لا بد أن أموت
فليأتِ موتي بالأمل
فليصبح حكاية».

قُتل العرعير في غارة جويَّة إسرائيليَّة عام 2023. غلب حزنٌ مُحيِّر أو ضحكٌ مُفرط على كل عرض تقريباً شاهدته، بما في ذلك أعمال استمرت ساعات طويلة وتناولت، بطرائق متنوعة، قضايا شتى.

أما عملي المفضّل، الذي يركّز على العودة إلى الماضي والتأمل في الحاضر، فكان رواية فيكتوريا ميلودي «المتاعب، الصراع، الفقاعة، والصرير» Trouble, Struggle, Bubble and Squeak، وهو عرض فردي رائع وغريب الأطوار عن مشاركتها في جمعيتين متباينتين ظاهرياً: جمعيَّة لإعادة تمثيل الحرب الأهليَّة الإنجليزيَّة، ومركز مجتمعي في مجمع سكني اجتماعي يُمنع سكانه أحياناً من

التحكم في مساحاتهم الخضراء المحليَّة. يتقاطع مسارا قصتها في اهتمامها العميق بـ«الحفارين»، تلك الحركة الاشتراكيَّة البدائيَّة في القرن السابع عشر التي وصفت الأرض بأنها «كنز مشترك» وجادلت بوجوب تملّك الشعب لموارد معينة في أرضه. صوّرت المسرحيَّة أن العالم يمتلئ بأشخاص رائعين وأبطال بدروع أو بدونها، أبطال عاديين من الحياة العاديَّة لا جنوداً أو فدائيين. ترتدي ميلودي في العرض زيّ فارسة صوفيَّة حمراء مناسبة لتلك الفترة وتعتذر للجمهور عن كأس الماء الذي لا يبدو مناسباً للفترة التاريخيَّة قائلة: «سأحضر إبريقاً!»، لكن المرأة الصغيرة الخجول المرحة هي في الواقع امرأة قويَّة تتقمص دوراً بسيطاً فيما تحمل داخلها رسالة عن ثورة مثاليَّة.

أما العرض الأكثر إدهاشاً الذي شهدته، فكان «أعمال وأيام»؛ عملٌ مسرحي صامت يعتمد على الجسد، قدّمته فرقة «إف سي بيرغمان» البلجيكيَّة في المهرجان الدولي. هنا أيضاً نجد تمثيلاً للأرض في قلب الصورة، إذ يجسّد العرض مجتمعاً زراعياً تعاونياً، حيث يفلح الممثلون المسرح حرفياً كما لو كانت خشبته تربةً حقيقيَّة، ويدفعون المحراث عبر ألواحه، ثم يقيمون حظيرةً معاً. غير أن هذا المجتمع يفاجأ في النهاية بظهور التكنولوجيا، في هيئة محرك بخاري نحاسي. بمجرد ظهور هذا الإله الصاخب، يتلوّى أفراده عراةً في ظله الأحمر، يتوقفون بعدها عن أداء أدوارهم متخلين حتى عن دورهم التعاوني الاجتماعي. في حديثٍ لاحق وصف الممثل والمبدع ستيف آرتس فرقته المسرحيَّة بأنها «عدميَّة رومانسيَّة»؛ قائلاً إن البشريَّة تبدو متجهة نحو نهايتها، غير أن في ذلك ما يكفيهم من رضا، إذ يعلمون أن أشكال الحياة الأخرى ستستمر من بعدهم. ربما كانت «أعمال وأيام» هي الأخرى نصباً تذكارياً؛ هذا العمل الغريب والمُبهج أحياناً الذي بدا أشبه بطقس جنازة مُسبق لنا جميعاً، قبل أوانه بقليل.

يا طالع الشجرة
رمزيات توفيق الحكيم

هادية عبدالفتاح
باحثة مسرحية من مصر

تعد مسرحيَّة «يا طالع الشجرة» أول تجربة لتوفيق الحكيم (أكتوبر1898 - يوليو 1987)، بل وفي تاريخ المسرح المصري كذلك، في كتابة نص أدبي في بداية الستينيات من القرن العشرين يحمل سمات ما سماه مارتن إسلن بـ «مسرح العبث»، الذي ظهر بدوره في أعقاب الحرب العالميَّة الثانية، أي في خمسينيات القرن العشرين، مرتكزاً على مبادئ الفلسفة العدميَّة/الوجوديَّة التي أسس لها كل من ألبير كامو، وسارتر، وذلك على الرغم من ابتعاد الحكيم في نصه هذا، وما تلاه من نصوص ظهر فيها أيضاً تأثره بسمات مسرح العبث؛ عن جوهر أو إشكاليَّة فلسفة الوجود التي نجدها في هذا النوع من النصوص الأدبيَّة؛ فكما جاء على لسان الحكيم نفسه أن هذا التأثر الشكلي وحسب هو الأنسب لمعتقدات المصريين وللعالم العربي بشكل عام، فلا ينسى أحد ذلك النقد الذي وجه إلى المخرج سعد أردش حينما افتتح مسرح الجيب بعرض «لعبة النهاية» لصمويل بيكيت، حيث أحدث هذا النوع من المسرح صدمة لدى المتلقي المصري آنذاك، لذا قد يتساءل البعض عن السبب في تبني هذا الشكل المسرحي، وكيفيَّة تناول موضوعات مصريَّة صميمة من خلاله، وهل نجح الحكيم في ذلك؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال قراءتنا في نص «يا طالع الشجرة»، الذي تدور حبكته حول اختفاء زوجة مفتش قطارات عجوز ومتقاعد عن بيتها مدة ثلاثة أيام من دون أن تُعلم زوجها، الأمر الذي يدفعه إلى إبلاغ البوليس، الذي يتولى أحد رجاله زمام التحقيق، مستدعياً في ذلك الخادمة، والزوج نفسه، اللذين يصوران لنا أحداثاً ماضية من الذكريات التي وقعت في المنزل بين الزوجة المختفية وزوجها، وبين الزوج والدرويش/الشيخ الذي قابله أثناء عمله بالقطار، وبعد مضي وقت طويل في التحقيق، الذي اتسم حواره باللامنطقيَّة والعبث في كثير من الأحيان، يقرر ضابط البوليس القبض على الزوج بتهمة قتل زوجته، بينما يُحضَر حفار لينقب أسفل شجرة البرتقال التي يرعاها العجوز في حديقة المنزل، لاعتقاد الضابط أنها قد تكون مدفونة أسفلها، وهنا ترجع الزوجة، فيضطر الضابط آسفاً أن يفرج عن الزوج، وأن يترك المنزل عائداً إلى مقر عمله، ليبدأ تحقيق من نوع آخر بين الزوج وزوجته العجوز المختفية، في حوار طويل بينهما، قد يبدو مترابطاً في ظاهره، إلا أنه يحمل في ثناياه معنى الوحشة والبعد بين الزوجين، وحينما تصر الزوجة على عدم الإفصاح عن السبب في تغيبها وأين كانت، يخنقها الزوج ثم يقوم بدفنها أسفل الشجرة، ومن ثم يهم بإبلاغ ضابط الشرطة بما فعله، إلا أن الضابط، وقبل أن يفهم منه أنه قتل زوجته، يطمئنه بأن اختفاءها هذه المرة قد أصبح هواية لا تستدعي القلق، بل وأكثر من ذلك أنه يقف داعماً للزوج في حالة حدوث أي شيء في المستقبل، وهنا يتراجع الزوج عن فكرة الإبلاغ عن نفسه، وينهي المكالمة مع الضابط، وفي طريق عودته لإخفاء الجثة، يأتي الدرويش مرة أخرى لزيارته، ليعلمه بأنه قد عرف بقتله زوجته، وجاء معزياً، ولكن حينما يطلب منه الزوج مساعدته في دفن الزوجة يرفض، ولكنه يتعهد بكتمان الأمر والصمت إلا إذا طُلب للشهادة، وهكذا تنتهي الأحداث باختفاء جثة الزوجة وظهور جثة السحليَّة الخضراء التي تعد سماداً لشجرة البرتقال، التي يكرس الزوج ما بقي من حياته لرعايتها. وعلى الرغم من أن الحبكة لها بداية ووسط ونهاية، فإن الحكيم قد استطاع أن يواري بحديثه عن تجارب مسرح العبث نقده المجتمعي الذكي لما آلت إليه الأوضاع في مصر في فترة الخمسينيات وبداية الستينيات، حتى وقت كتابة المسرحيَّة سنة 1962، فبدءاً من مقدمة النص التي يشير فيها الحكيم إلى عبثيَّة أغنية شهيرة مأخوذة من التراث الشعبي، التي أطلق اسمها أيضاً على نص المسرحيَّة، وهي أغنية «يا طالع الشجرة هاتلي معاك بقرة»، نجد أن الحكيم قد بدأ في التمويه عن مقصده الحقيقي من كتابته النص، فعندما تُذكر هذه الأغنية، قد يستدعي البعض صورة البقرة ورمزيتها في التراث

منذ عهد الفراعنة، حيث تم تتويجها إلهة السماء هاتور التي تقدّم لها القرابين، نظراً للقيمة العظيمة التي تمثلها في حياة المصري القديم، وهو الأمر الذي دفع المصريين لتتويج الإلهة/المرأة حتحور بالتاج نفسه الذي ترتديه البقرة، وهو قرنا بقرة يتوسطهما قرص الشمس، تقديساً للأم/المرأة التي تُرضع وليدها، وتساعد زوجها... الخ، إلا أن هذا الإرث مع مرور الوقت تحول إلى مجرد نشيد يردده الصبية دون فهم معناه، لذلك نجد الحكيم يُشبه المرأة/الزوجة «بهانة» بالسحليَّة الخضراء كمصدر للسماد ولخصوبة الشجرة، وكأن النص يعكس الوضع المزري الذي فُرض على المرأة بوجه عام، حتى أنها تقترن في حالة ظهورها في نص الحكيم أو اختفائها بالسحليَّة الخضراء التي يُسمد الزوج بها شجرة البرتقال، مما دفع البعض للاعتقاد بأن بهانة/الزوجة، هي نفسها السحليَّة، بل والشجرة رمز الخضار والحياة، ولكن بالتدقيق في كلمات النص، التي قد يعتقد البعض أنها كتبت عبثاً فقط لتحقيق الشكل اللامنطقي الجديد آنذاك، نجد أن الحكيم وإن كان قد لجأ إلى الرمز في رسم شخصياته النمطيَّة، بوصفها سمة من سمات مسرح العبث، فإنه قد ترك كلمات مفتاحيَّة لا يمكن للقارئ أن يغفل معناها إذا ما أمعن النظر فيها، وبالتالي تحيلنا هذه الكلمات لمحاولة فك شفرة النص والتساؤل عن ماهيَّة شخصياته الرمزيَّة، فإلى من تشير هذه الشخصيات؟ فمثلاً نجد المفتش/الزوج الذي يرنو «للنمو العظيم»، الذي اقترن بالزوجة منذ «تسع سنوات»، هل هو مجرد مفتش بالقطار الذي يرمز للحياة ولمرور الزمن في هذا النص؟ أم أنه الزعيم جمال عبدالناصر قائد الوحدة العربيَّة الذي أعقب الرئيس محمد نجيب في حكم مصر بعد أن حكمها الأخير مدة عام تقريباً؟ وماذا عن الزوجة التي طلب منها زوجها الأول أن تؤخر حملها حتى تتحسن أوضاعهما الماديَّة، ونعرف من النص أن اسمها «بهانة» المماثل في المعنى لاسم ابنتها «بهيَّة» التي سقطت عنها في الشهور الأولى من حملها، هل هي المرأة بشكل عام أم أنها مصر/بهانة/بهيَّة التي لم تنجب في عهد رئيسها الأول، وكانت تنسج ثوب ابنتها بهيَّة/المستقبل الذي لم يكن قد أتى بعد؟ وكذلك محقق البوليس الذي تولى التحقيق و«الحفر» للبحث عن الزوجة، هل كان المقصود به البوليس السياسي الذي أحكم «الرقابة» على كل شيء، حتى كاد يهلك الشجرة ويقتلعها من مكانها أثناء غياب الزوج عن المنزل؟ وماذا أيضاً عن شخصيَّة الدرويش/الشيخ الذي بشر الزوج بأن شجرته هذه يمكن أن تطرح أربعة محاصيل مختلفة مع كل فصل جديد؟ هل يمثل وظيفة الدين التي تُستدعى لكسب المصداقيَّة وتشريع ما يريده الحاكم، وبالتالي فإن التذاكر ما هي إلا الرأي الذي يمكن أن يستند إليه من أراد لتبرير وجوده؟ والحكيم هنا لا يدين موقف رجل الدين/العارف ببواطن الأمور، ويستطيع أن يتنبأ بالقادم قبل حدوثه، لذلك فإن الرجل يلتزم الصمت ولا يشارك في الجريمة، ولكنه يعد بشهادة الحق إذا ما طلبت منه، فهو لن يتكلم «إلا إذا طلبت مني الكلام، وإذا تكلمت فإني أقول ما أعرف»، وماذا عن رمز الشجرة في النص؟ هل هي حقاً المرأة كما قد يظن البعض، أم أنها إمكانات أرض مصر الخصبة ومهد الحضارة منذ القدم، التي يمكن أن تعطي من يسمد تربتها وينميها بغير حدود؟ أي أنها بذلك ترمز في الوقت ذاته لأحلام وطموحات قائد الوحدة العربيَّة، الذي يستقل القطار بينما يتطلع إلى الأشجار الأخرى أو البلدان العربيَّة الشقيقة؟ أما الخادمة التي تنقل لنا جزءاً مما حدث بين الزوجين، واللبان وعامل الحفر الصامتان طوال الوقت، فهل هم طبقة العمال أم مجرد شخصيات ثانويَّة مكملة؟ وهل اختفاء الزوجة/مصر يرمز إلى انشغالها بحالها الداخلية لوهلة قصيرة وقعت بعد أو أثناء أحداث انفصال سوريا عن مصر، ومن ثم عادت للظهور مرة أخرى أم ماذا؟

لقد تعمد الحكيم في مقدمة النص أن يؤكد أهميَّة المزج بين الحديث وما هو محلي والتعبير «بغير الواقع عن الواقع» وهو ما فعله بنجاح للتمويه والتورية عن المعنى المقصود هرباً من مقص الرقيب، سواء في حالة عرضها، وهو ما تم على يد سعد أردش عام 1964، أم في حالة طباعتها نصاً أدبياً مطروحاً للقراءة العامة. فنجد إرشاداته المسرحيَّة في بداية النص تؤكد على محو أيّ علامة قد تشير إلى الزمن الذي تدور فيه الأحداث، وهي سمة مأخوذة من مسرح العبث، إلا أن المكان الذي تجري فيه الأحداث هو ضاحية الزيتون التي يمكن أن ترمز إلى قصر القبة مقر الرئاسة بعد ثورة يوليو 1952، كما أن نهاية المسرحيَّة جاءت بقرار الزوج استكمال أحلام النمو العظيم، فتستمر خلفيَّة صفارة القطار بأذنه وأغنية «يا طالع الشجرة» وإن كان بذلك لم يكمل الشكل الدائري المعتاد بالعودة لنقطة البداية إشارةً للانهائيَّة الوضع وعدميَّة الحياة، وإنما بالتنويه عن استمراريَّة طموحات نمو الشجرة بعد قتل بهانة واستخدامها سماداً لنمو الشجرة، وفي النهاية ليست هذه إلا مجرد محاولة لقراءة نص، قد يتفق معها البعض، أو يخرج منه بقراءات أخرى، فهذه سمة أي نص كتب بمهارة كما نرى في نص «يا طالع الشجرة».

توفيق الحكيم

سلطان القاسمي
يخصص دعماً مادياً لتأهيل مسرح بيروت الكبير

خصّص صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، دعماً مادياً لإعادة تأهيل «مسرح بيروت الكبير» ضمن الحملة الدوليَّة التي أطلقتها منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونسكو) الرامية إلى ترميم المبنى التاريخي للمسرح في العاصمة اللبنانيَّة.

الشارقة: «المسرح»

ممثلاً عن صاحب السمو حاكم الشارقة، شهد سعادة عبدالله بن محمد العويس رئيس دائرة الثقافة في الشارقة حفل الإعلان عن إسهام إمارة الشارقة في إعادة تأهيل مسرح بيروت الكبير الذي أقيم مطلع الشهر الماضي في العاصمة اللبنانيَّة بحضور معالي غسان سلامة وزير الثقافة اللبناني، وأودري أزولاي المديرة العامة لـ «اليونسكو»، وإبراهيم زيدان رئيس بلديَّة بيروت، وعدد كبير من المسؤولين والمثقفين والفنيين والمهندسين.

وأكد سعادة عبد الله العويس في كلمته أهميَّة الجهود الدوليَّة والتعاون الثقافي المشترك من أجل الحفاظ على الإرث الثقافي العربي والعالمي، ودعم استمرار المسيرة الثقافيَّة لكافة الدول للنهوض بالأفراد والمجتمعات، وحماية الأجيال القادمة وترسيخ جذورها لمستقبل أفضل يزخر بالأمل والطموح.

وقال: «لقد حرص صاحب السمو حاكم الشارقة على إطلاق مثل هذه المبادرات الثقافيَّة ومدّ يد التعاون مع الدول والمنظمات العالميَّة، حيث شهدت العقود الماضية تعاوناً بناءً بين إمارة الشارقة

ومنظمة (اليونسكو) تمثّل في العديد من الجوائز والأنشطة الثقافيَّة المتنوعة، وهو ما تحرص عليه القيادة الرشيدة في دولة الإمارات من أجل إثراء المشهد الثقافي العربي والعالمي».

من جانبها أشادت أودري أزولاي بجهود صاحب السمو حاكم الشارقة، معربةً عن تقديرها لحضور ممثل سموّه في هذا الحفل الذي يشكّل حدثاً ثقافياً بارزاً، مؤكدةً أن دعم سموّه يسهم في تعزيز استمراريَّة نشاط اليونسكو العالمي في رعاية الشأن الثقافي.

ولفتت إلى أن هذه المبادرة الكريمة تعكس إيمان صاحب السمو حاكم الشارقة العميق برسالة الثقافة وحرصه على مدّ جسور التواصل الحضاري بين الشعوب، مشيرةً إلى أن إعادة تأهيل مسرح بيروت الكبير ستسهم في استعادة دوره كمركز إشعاع فني وثقافي في المنطقة، منوهة إلى أن للشارقة حضوراً فاعلاً وملموساً على المستويين العربي والعالمي، ولا أدل على ذلك من مبادراتها الثقافيَّة الرائدة، ما جعلها مركزاً ثقافياً لجميع مبدعي العالم.

بدوره ثمّن معالي غسان سلامة جهود صاحب السمو حاكم الشارقة، مؤكداً أن سموّه كان المتبرع الأول لهذا المشروع الثقافي الذي يعدّ لبنانياً وعربياً، مشيراً إلى أن هذه المبادرة تعكس الدور الرائد الذي يضطلع به سموّه منذ عقود في تعزيز المشهد الثقافي العربي، معرباً عن شكره لإسهامه في إعادة إحياء مرفق ثقافي لبناني وعربي مهم.

وأكد سلامة أن دعم صاحب السمو حاكم الشارقة لهذا المشروع ليس مجرد إسهام ماليّ، بل يمثل التزاماً مستمراً بالحفاظ على التراث الثقافي وإحياء الفنون العربيَّة، مشيراً إلى أن إعادة تأهيل مسرح بيروت الكبير سيعزز من فرص التواصل الفني بين لبنان والدول العربيَّة، ويعيد للمسرح دوره كمنصة للإبداع والإشعاع الثقافي.

وقام العويس والحضور بجولة في مرافق المسرح، حيث اطلعوا على حالته الراهنة، واستمعوا إلى شرح من المهندسين حول الوضع المعماري للمبنى، متوقفين عند أبرز الأقسام التي ستشهد عمليات الترميم.

وخلال الجولة أوضح سلامة للحضور الأهميَّة التاريخيَّة للمسرح، مستعرضاً أبرز المحطات الثقافيَّة والفنيَّة التي أجريت فيه طوال سنوات، وأسهمت في تأسيس مشهد ثقافي عربي.

يشار إلى أن «مسرح بيروت» صممه يوسف أفتيموس، وبناه جاك تابت (شاعر وعاشق للمسرح) خلال العشرينيات من القرن الماضي، وافتُتح المبنى في العام 1929، واستضاف على مر السنين عروضاً مسرحيَّة عالميَّة، حيث تتسع قاعة المسرح لـ 630 مقعداً مع أوركسترا وشرفتين وآلات لتجهيز المسرح، وفيه قبة فولاذيَّة صغيرة تعمل بالكهرباء وتتحرك على قضبان، إضافة إلى سقف مقبب يزينه الزجاج الملون والزخرفة يغطي الردهة.

وقد صمم المسرح بشكل يخدم عروض فرق المسرح والأوبرا، واستمرت العروض فيه حتى أواسط العام 1970 ليبقى مهجوراً حتى اليوم.

رئيس مجلس إدارة جمعية دبا للثقافة والفنون والمسرح

عبدالله الظنحاني: إنجازات فرقتنا تتويج لجهود جادة وحثيثة

انطلقت رحلة سعادة عبدالله محمد الظنحاني مع جمعيَّة دبا للثقافة والفنون والمسرح «دبا الفجيرة» منذ زمن ليس بالقصير، إذ حضر مراحل تأسيس هذه الفرقة، ثم ترأس مجلس إدارتها منذ 2003 إلى الوقت الحاضر. شهدت هذه الفترة نشاطاً مهماً للفرقة خليجياً وعربياً ودولياً، وحصدت جوائز عدة.

الشارقة: أحمد الماجد

يؤمن الظنحاني بدور المسرح في تنمية وتطوير المجتمعات، وينظر إلى «جمعيَّة دبا» التي أُسست في العام 1991، بحسبانها المنطقة التي تنشر الثقافة والفكر والمسرح بين أبناء المدينة، وهي عنده بيئة اجتماعيَّة ملهمة جمعت شباب المسرح حولها، وبالإصرار والعزم والإرادة وصلت إلى ما وصلت إليه من ألق، وصارت الفرقة واحدة من الفرق المسرحيَّة التي يشار إليها بالبنان، لمنجزها وحضورها المسرحي المحلي والخارجي.

خاض الظنحاني تجربته مع جمعيَّة دبا بصفة إداري حصرياً، ومشرف عام على العروض المسرحيَّة التي أنتجتها الفرقة، وبرغم أنه لم يشارك في أي عمل مسرحي بصفة فنيَّة، فإن عطاءه الإداري كان له بالغ الأثر في وصول الجمعيَّة إلى ما وصلت إليه من سمعة طيبة، وتألق في مشاركاتها المتنوعة والمتعددة.

• بداية.. كيف تستعيد أهم المنجزات المسرحيَّة التي حققتها الفرقة خلال الفترة السابقة؟

- هناك العديد من الإنجازات التي تحققت، بهمّة أبناء الفرقة، والمتعاونين معها، إنجازات نعتز بها حقيقةً، وهي ثمرة جهود جادة وحثيثة، وعبر أسس وقواعد وخريطة طريق وضعناها وسلكناها، وسيكمل من يأتي بعدنا هذا المشوار.

فزنا بجوائز عدة في المهرجانات المسرحيَّة المحليَّة والخليجيَّة والعربيَّة والدوليَّة، منها «مهرجان ظفار المسرحي الدولي»، و«مهرجان

الدن المسرحي» في سلطنة عمان، وكُرم عدد من أعضاء فرقتنا في احتفاليَّة «اليوم الإماراتي للمسرح»، وأقمنا الورش التدريبيَّة والندوات الفكريَّة والمؤتمرات والملتقيات، وكذلك كانت فرقتنا فاعلة في مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما، كما أن فرقتنا تسعى على الدوام إلى تأمين مصادر دخل لمواصلة عملها بالألق والجديَّة نفسهما، من خلال الحصول على دعم الجهات المهتمة بالشأن المسرحي، وكذلك من خلال تقديم عروض مسرحيَّة جماهيريَّة، الأمر الذي سيسهم في مواصلة التوهج الثقافي والمعرفي وكذلك المسرحي في المدينة.

كانت الفرقة حاضرة في الدورة الماضية من أيام الشارقة المسرحيَّة، كذلك في مهرجان القاهرة الدولي للمونودراما، وأيام الفجيرة الثقافيَّة في باريس، وربما يكون منجزنا الأهم خلال العام 2025 هو نيل فرقتنا جائزة جمعيَّة المسرحيين للفرقة المسرحيَّة المتميزة، عن مجمل أعمالها في العام 2024، وهذه الجائزة تتويج لمسيرة الفرقة خلال الفترة الماضية وجهودها الكبيرة في إعلاء شأن المسرح الإماراتي في المحافل الخارجيَّة.

• حدثنا عن الورشة الأخيرة التي أقيمت في مدينة دبا بإشراف الفنان إبراهيم سالم، من حيث أثرها، وعدد المتدربين، ونتاجاتها.

- أولاً نتوجه بالشكر الجزيل إلى جمعيَّة المسرحيين على قيامها بالإشراف على الورشة المسرحيَّة التي قمنا بتنظيمها في جمعيَّة دبا، وأطرها الفنان المسرحي القدير إبراهيم سالم، وكانت مخصصة للأداء التمثيلي وما دار في فلكه من تمارين صوتيَّة وحركيَّة وتمارين ارتجال، وانتظم فيها 12 متدرباً. في هذه الورشة التي استمرت لمدة

مقر الفرقة

أسبوعين، تعرف المتدربون على أساسيات التمثيل، وجاء تنظيمها في إطار حرص الفرقة على تأهيل المواهب المسرحيَّة وإتاحة الفرصة للعناصر الجيدة المتخرجة فيها للمشاركة في الاستحقاقات المسرحيَّة القادمة، المحليَّة والخارجيَّة.

• ما أبرز الأسماء والمحطات التي ترى أنها ارتبطت بمسيرة الفرقة؟

- أسماء ومحطات عديدة مرت على جمعيَّة دبا منذ تأسيسها، لكني أخص بالذكر هنا بعض الأسماء المهمة التي كان لها الأثر الواضح في تأصيل التجربة المسرحيَّة في مسرحنا، منها عبدالله سلطان السلامي، وسعادة محمد سعيد الظنحاني، وسعادة مطر صالح الكعبي، وغيرهم الكثير، لكن هذه الأسماء الثلاثة بالذات بذلت الجهد الكبير في تأسيس الفرقة والجمعيَّة، ودعمت خطى الفرقة معنوياً ومادياً، كما كان للثلاثة جهودهم الكبيرة في السعي نحو الحصول على مقر للفرقة، ومبنى مستقل للجمعيَّة لكي تزاول نشاطها كجمعيَّة مشهرة حالها حال باقي الفرق العاملة في الدولة.

جائزة جمعية المسرحيين للفرقة المتميزة

• كيف تعدون للمشاركات والاستحقاقات المسرحيَّة القادمة للفرقة؟

- هناك الموسم المسرحي الثامن عشر الذي تنظمه جمعيَّة المسرحيين، واختارت فرقتنا ضمن الفرق الخاصة بإقامة عروض الموسم. كما نستعد لتقديم عمل مسرحي يحمل عنوان «فرصة» للفنان حمد الظنحاني مؤلفاً، والفنان إبراهيم القحومي مخرجاً، للمشاركة به في مهرجان دبي لمسرح الشباب. كذلك تجري المشاورات حالياً لاختيار المشروع الذي ستذهب به الفرقة إلى مهرجان الإمارات لمسرح الطفل في دورته الجديدة التي ستقام أواخر شهر ديسمبر من العام الجاري. كذلك هناك نص متميز كتبه محمد سعيد الضنحاني، ومن المؤمل أن يرى النور كمشروع مسرحي في أيام الشارقة المسرحيَّة بدورتها الجديدة 2026.

بالإضافة إلى كل ذلك، ستشارك الفرقة أيضاً في مهرجان الدن المسرحي في سلطنة عمان بمسرحيَّة «مرود كحل» التي كتبها محمد سعيد الضنحاني، وأخرجها إبراهيم القحومي، وسبق لهذا العرض أن قدم في أيام الشارقة المسرحيَّة في دورة سابقة.

• مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما.. أثره على المسرح في الفجيرة وعلى «مسرح دبا»؟

- المهرجان غيّر قواعد اللعبة محلياً، وجعل الفجيرة نقطة التقاء للممارسات المتخصّصة في فن الممثل الواحد، وجلب عروضاً وتقنيات جديدة، وفتح حواراً نقدياً مع الجمهور والنقاد. هذا الأمر شجع فرقتنا على تطوير نصوص أصغر حجماً لكن أكثر عمقاً، كما منح أبناء فرقتنا فرصةَ لقاء خبراتٍ إقليميَّة وعالميَّة ترتدّ بالإيجاب على جودة عروضنا.

•حضور جمعيَّة دبا في المحافل الخارجيَّة وانعكاسه على الفرقة.. حدثنا عن هذا الأمر.

من ورش الجمعية

- المشاركات الخارجيَّة ليست مجرد سفر، أو مشاهدة دولة أخرى أو معلم سياحي فيها، بل هي تجربة عميقة وغزيرة تفتح أبواباً للتبادل الثقافي والمسرحي، ولها بالغ الأثر في تحسين وتطوير ذائقة شبابنا. إنها توفر فرصة الاطلاع ومشاهدة عدد من العروض المسرحيَّة العربيَّة والأجنبيَّة، مما يصقل المواهب ويؤصل الخبرات، وأعطيك مثلاً هنا، فمشاركاتنا في مهرجان ظفار الدولي للمسرح في سلطنة عمان، وما جئنا به من إنجاز ونتائج، أثّر بشكل مباشر في طريقة إعدادنا لعروض مسرح الأطفال، بعد تلك التجربة الثريَّة التي وقفنا من خلالها على مكامن الخلل في اختياراتنا للعروض المسرحيَّة المخصصة للطفل.

• كيف تقيم حضوركم في المهرجانات المحليَّة؟

- أعده حضوراً مسؤولاً ومُخططاً. فرقتنا وأبناء فرقتنا عقدوا العزم على عدم الاكتفاء بالمشاركة من أجل الظهور في المهرجانات المسرحيَّة فقط، بل الذهاب برؤى فنيَّة عميقة، ونصوص جيدة، وتدريب جيد، وإخراج يراعي خصوصيَّة الحدث المسرحي الذي سنشارك فيه.

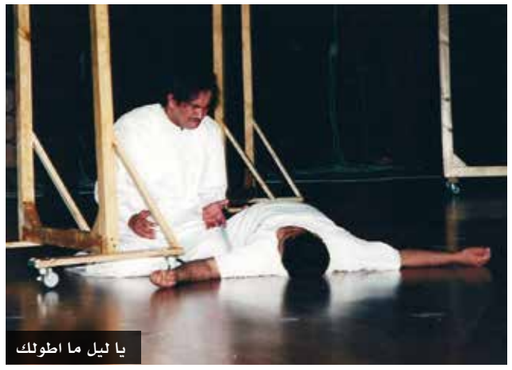
• كيف تنظر إلى أثر هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام في مسيرة فرقتكم؟

- لهيئة الفجيرة للثقافة والإعلام أثر وأثر كبير جداً، فهي شريكٌ إستراتيجي لفرقتنا، دعمت نتاجنا المسرحي، ووفّرت لنا مسارح ومناطق وقاعات للعرض. هذا التعاون أعطى الجمعيَّة استدامة في العمل المسرحي موسماً بعد آخر، وأسهم ذلك الدعم في صقل المواهب المحليَّة، وعمد إلى استمراريَّة النتاجات المسرحيَّة على مدار العام.

• للفرقة تاريخ طويل مع أيام الشارقة المسرحيَّة.. ما أبرز المحطات التي تستوقفكم؟

- أيام الشارقة المسرحيَّة عرسنا المسرحي الكبير، الذي تسعى جميع الفرق لتكون ضمن قوائم الفرق المشاركة فيه، وتاريخنا مع هذه التظاهرة المسرحيَّة المحليَّة المهمة قديم، بدأ منذ العام 1996 بمسرحيَّة «خرزة الجن»، وهو مستمر حتى هذه اللحظة. أما المحطات التي نفتخر بها خلال مسيرتنا المسرحيَّة في «الأيام»، فكانت أولاها في الدورة الحادية عشرة منها في العام 2001، عبر مشاركتنا بمسرحيَّة «يا ليل ما أطولك»، والثانية في الدورة الثالثة عشرة من «الأيام» في العام 2003، بمسرحيَّة «أبحر في العينين»، وكلا العملين نال جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل، بالإضافة إلى العديد من الجوائز الأخرى. وهما من وجهة نظري الشخصيَّة، نقطتا تحوّل في تاريخ فرقتنا المسرحي.

مرود كحل



يا ليل ما اطولك

• حدثنا عن الثلاثي إبراهيم القحومي، وحمد الظنحاني، وأيمن الخديم، وأثرهم في مسيرة الفرقة.

- التأثير الحقيقي هو وجود هؤلاء الشباب معاً ودائماً، فهم كيان واحد، ولديهم مشاريع مشتركة، ودائماً ما أشاهدهم متشاركين في الرأي ومختلفين في منظومة الأعمال، لا يجامل أحدهم الآخر فيما يقدمه من أعمال، بل لديهم مشاعر صادقة تجاه بعضهم، بعيداً عن المجاملات، وهم طاقة متوهجة في كافة أعمال الجمعيَّة، وأنصحهم دائماً بالاستمرار معاً. نحن في جمعيَّة دبا ندعم الطاقات لا الأشخاص، ودعم الجمعيَّة لهؤلاء الشباب جاء بعد اشتغالهم وبحثهم وإصرارهم على تقديم أنفسهم بصورة مشرفة في كافة العروض المسرحيَّة، وكل في مجاله.

• برأيك، ماذا يحتاج المسرح المحلي لمواصلة نهوضه؟

- باختصار.. استمراريَّة التمويل، بنى تدريبيَّة احترافيَّة (مراكز إعداد ممثل ومخرِج)، حاضنات نصّيَّة (كتّاب شباب)، وشراكات دوليَّة في الورش المسرحيَّة، وتبادل الخبرات.

• موقف طريف مر عليكم خلال إشرافكم على النشاط الإبداعي للفرقة؟

- من المواقف الطريفة والجميلة في آن واحد، عندما بدأ فريق المسرح بالجمعيَّة في الإعداد لإنتاج عمل مسرحي تراثي، حيث واجهت الفرقة في ذلك العمل الكثير من التحديات، في تصميم وإبداع ديكور العرض، لأن كبار المواطنين في الجمعيَّة لم يسمحوا لهم بأن يأخذوا قطع الديكور وتركيبها بشكل يتلاءم مع عروض المسرح التجريبي، وواصل كبار المواطنين في الفرقة الحضور المستمر لبروفات العرض، وكذلك التدخل في كل كبيرة وصغيرة فيما يخص الديكور، وفي النهاية توصل فريق العرض إلى اتفاق معهم، وقاموا بكتابة تعهد يتضمن الالتزام بالقواعد الأساسيَّة المتعلقة بالتراث المحلي في صناعة ديكور العرض.

• كلمة أخيرة.

- أشكر كل من كان داعماً ومساناً للفرقة، أفراداً وهيئات، وأهمس في آذان شباب مسرحنا وأقول لهم: استمرّوا في الاجتهاد، المسرح رسالة ومسؤوليَّة مجتمعيَّة، أساسها الصدق والمحبة من أجل صناعة مستقبل مبهر لمسرحنا ودولتنا.

محطات

- عضو مؤسس لجمعيَّة دبا للثقافة والفنون والمسرح.
- ترأس مجلس إدارة الفرقة منذ العام 2003 وإلى الآن.
- نال مع الفرقة العديد من الجوائز المسرحيَّة في المهرجانات المسرحيَّة المحليَّة والخليجيَّة والعربيَّة والدوليَّة، منها جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل، في دورتين متتاليتين من أيام الشارقة المسرحيَّة، كما فاز مع الفرقة بجوائز في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، ومهرجان دبي لمسرح الشباب، ومهرجان ظفار الدولي للمسرح، وغيرها.
- شارك مع الفرقة في العديد من المهرجانات المسرحيَّة المحليَّة والخارجيَّة، أهمها: أيام الشارقة المسرحيَّة، مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما، مهرجان دبي لمسرح الشباب، مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، أيام قرطاج المسرحيَّة الدوليَّة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مهرجان أيام القاهرة للمونودراما الدولي، مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، مهرجان ظفار المسرحي الدولي، مهرجان الدن المسرحي الدولي، مهرجان نيابوليس للطفل في تونس، مهرجان المسرح الأردني، مهرجان البحر الأبيض المتوسط في إيطاليا، مهرجان ليالي المسرح الحر في الأردن، وغيرها.

كحلة حسين:
لابد من رؤية جديدة تعزز مستقبل المسرح الجزائري

تُشدِّد الفنانة الجزائريَّة كحلة حسين، المعروفة فنياً باسم نضال، على ضرورة إعادة تشكيل المسرح الجزائري لمواكبة التحديات المستقبليَّة. وفي هذا الحوار تتحدث مديرة مسرح مدينة بجاية عن أبرز الأنشطة التي سيعرفها الموسم المسرحي الجديد، إضافة إلى موضوعات ذات صلة.

رابح هوادف
كاتب وإعلامي من الجزائر

• برزت ممثلة في المسرح والدراما التلفزيونيَّة بالجزائر منذ نحو ثلاثة عقود، ما رؤيتك للمسرح الجزائري حالياً؟

- للمسرح الجزائري امتداد عميق وبارز عبر الزمن، وقد جاءت التحولات المتسارعة على مدى عقود لتُعمِّق جمالياته الفرجويَّة، وتفتح الباب أمام ضرورة التقييم والمراجعة في منظومة تتسم بحتميَّة الانتقال إلى طور حيوي نابض بالأفكار والأشكال.

نحن في الحقيقة على أبواب عصر مهم من التخمير الفكري. فعندما يتقدم الفكر المسرحي خطوة، فإنه يفتح آفاقاً جديدة ترسم تصورات ومفاهيم ولوحات حالمة جديدة. من هذا المنطلق، يجب على المسرح الجزائري أن يُعيد تشكيل نفسه في عالم سريع التغير. بتاريخه الملحمي والإبداعي، قال المسرح الجزائري كلمته بأعلى صوت، معبراً عن مجتمعه بكل اللغات وعبر كل القارات، خاصة في زمن كانت فيه الكلمة محاصرة.

إن كسب رهان التطوير المسرحي يفرض علينا استكشاف واستقراء ذاكرة المسرح الجزائري وحماية تراثه الثقافي والتاريخي. هذا الأمر مرتبط بحماية واستحضار أصول المسرح الجزائري وتاريخه، بالإضافة إلى الانفتاح على الثقافات الأخرى. هذا بلا شك سيعزز شعور الانتماء الوطني لدى الأجيال ويدعم الهوية، ويسهل البحث وواجب التذكر، ويحفظ الذاكرة الجماعيَّة.

أشير هنا إلى أهميَّة الوفاء بروح اللائحة التأسيسيَّة للمسرح الجزائري قبل 63 عاماً، والتي كرست «تعبيريَّة المسرح عن الواقعيَّة الثوريَّة التي تحارب الميوعة، وخدمة المسرح للحقيقة في أصدق معانيها، ومحاربته لكل الظواهر السلبيَّة التي تتنافى مع مصلحة الشعب». كما تنص اللائحة على أنه «لا يمكن أن نتصور فناً درامياً يتجرد فيه الأشخاص من الحياة والرونق». بناءً على ذلك، أقترح وضع تصور مستقبلي للمسرح الجزائري ورسم مساراته.

• ما قولك بشأن ما يسمى «أزمة الكتابة المسرحيَّة»؟

- يطول الحديث عن أزمة الكتابة المسرحيَّة في الجزائر. أربط هذه المسألة مباشرة براهنيَّة الوعي المجتمعي، مقارنة بما اكتسبته النخب الجزائريَّة المثقفة من مختلف مشاربها الناطقة بالعربيَّة أو الفرنسيَّة منذ بداية عشرينيات القرن الماضي. لقد أصبحت ملامح هذا النشاط الفكري أكثر وضوحاً وكثافة، وتجسدت فيه الأبعاد والخصوصيات الجماليَّة وتنوع المضامين السياسيَّة والاجتماعيَّة والثقافيَّة.

• تديرين مسرح بجاية (260 كيلومتراً شرقي الجزائر العاصمة) منذ عام 2023، ما القيمة المضافة لرصيد هذه المؤسسة العريقة، وما الجديد في الأفق؟

- بصفتي مديرة لمسرح بجاية، هذه القلعة التاريخيَّة المحميَّة التي تزين مسقط رأس الفيلسوف والمؤرخ والمفكر الجزائري الكبير مولود قاسم نايت بلقاسم (1927 - 1992)، أحاول أن أضيف إلى سجله أسماء تكون امتداداً للأسماء الجميلة التي مرت على خشبة هذا المسرح الذي لا يزال يخضع لأشغال الترميم.

وأسعى جاهدة بكل ما أحمله من غيرة وحب وعشق للمسرح، للنهوض بالإنتاج المسرحي بأفكار وأسماء تليق به. الجديد في مسرح بجاية حالياً هو مسرحيَّة «المفتاح» للكاتب محمد بورحلة والمخرج زياني شريف عياد، وهي مسرحيَّة تقول للأحرار في غزة: «دمتم ودام نضالكم»، وهذا هو ديدن المسرح: قضيَّة ومبدأ الأحرار في العالم.

نعمل في مسرح بجاية أيضاً على مسرحيتين جديدتين للأطفال، واحدة باللغة العربيَّة، والأخرى بالأمازيغيَّة. كما أود أن أنوه إلى أن مسرح بجاية فتح أبوابه للتكوين الفني في فنون الإلقاء والأداء والإخراج، إلى جانب تفعيلنا لمدرسة «حديدوان» لتكوين الأطفال في الأداء، الكوريغرافيا، الموسيقى، والرسم. أشير هنا إلى أن المدرسة تحمل اسم «محمد رؤوف إيقاش» المكنى «حديدوان» (1948 - 1996)، وهو ممثل جزائري برع في مسرح الأطفال.

• ماذا عن أفق المسرح النسائي في الجزائر؟

- كنت ولا أزال ضد مصطلح «المسرح النسائي» الذي لا يفيد في شيء ولا يضيف. أرى أن المهتمين بالعمل الفني لا تعنيهم هذه المصطلحات، بقدر ما تعنيهم الفكرة والعرض، بغض النظر عن مبدعيها أو مبدعاتها. منذ الأزل، والفن ساحة تتسع للجميع، والفارق الوحيد هو ما تقدمه النساء والرجال للمتلقين.

• كيف ترين سبل تعميق التكوين وتعميم الأخذ بمتطلبات المهن المسرحيَّة؟

- يطول الحديث عن التكوين الحديث، لما يشهده من نقص في كل شيء. لذا، ينبغي العناية بالتكوين الميداني من خلال إحداث ورشات تدريب وبحث بإشراف كفاءات مسرحيَّة مشهود لها من داخل المسرح الجزائري وخارجه، مع الأخذ بمتطلبات المهن المسرحيَّة، باعتبار جوانبها النظريَّة والتطبيقيَّة واختصاصاتها الحرفيَّة، حتى لا تتحول المؤسسات التعليميَّة المختصة إلى غرف مغلقة وآلات تفريخ تخرج أدمغة خاوية الوفاض.

إن المسرح يقوم على مثلث ضلعه الأول والأساس هو الموهبة، والثاني المعرفة والثقافة، والثالث الصناعة أي الحرفة. لذلك، يجب أن نحتضن المواهب الحقيقيَّة، وأن نمكنها من مفاتيح المهنة وأسرارها الحرفيَّة بطريقة تعليميَّة في كل الاختصاصات المهنيَّة الدقيقة.

ولكي يكون التواصل قائماً بين المؤسسة المسرحيَّة وسكان المدن، ولكي نؤسس التفاعل العضوي المطلوب بين قطبي اللعبة المسرحيَّة، لا بد من تكوين المتلقي المسرحي. فمن دون تكوين للذائقة المسرحيَّة ودون تربية التذوق الفني للمواطنين، لن يكون لدينا المتلقي المسرحي القادر على استيعاب ما يرسل إليه من علامات فنيَّة وجماليَّة.

إذن، لا بد من تأسيس نوادٍ للمسرح في المدارس الابتدائيَّة، ولا بد من إدراج مادة المسرح في المدارس الإعداديَّة والثانويَّة، ولا بد من إحداث مدارس للتكوين المسرحي خارج دوائر الجامعات لتكوين الكوادر في الاختصاصات التقنيَّة لفنون المسرح. هذه ليست مسؤوليَّة وزارة الثقافة فقط، بل هي مسؤوليَّة المجتمع وكل الأطراف.

وأتصور أن تكوين المتلقي المسرحي يبدأ بتكوين الطفل في مجالات الإبداع، لأنه جمهور المستقبل وفنان ومبدع المستقبل. لذا، طرحت الفكرة على وزارة الثقافة والفنون الجزائريَّة لاستحداث مسرح كامل يختص في مسرح الطفل، من حيث التكوين والإنتاج والمهرجانات واللقاءات والمسارات.

يتعين على المسرحيين استقراء واقعهم بكل صدق وأمانة، بعيداً عن المحاباة والادعاء. فالفنان ابن مجتمعه يتأثر به ويؤثر فيه، ولا يمكننا أن نذهب للعالميَّة بلباس وأفكار وإبداع ولغة مزيفة.

من فيلم «مال وطني» 2006

كحلة حسين، ممثلة ومديرة مسرحية جزائرية، حائزة شهادة الدراسات العليا في الفنون المسرحيَّة من المعهد العالي للفنون الدراميَّة بالجزائر (دفعة 1999)، وهي مديرة المسرح الجهوي «عبد المالك بوقرموح» بمدينة بجاية. شاركت في عشرات المسلسلات التلفزيونيَّة، ومن المسرحيات التي شاركت ممثلة فيها: «الدب»، و«الزائر»، و«البطل»، و«التمرين»، و«الهايشة»، و«بهيجة». ساعدت في إخراج مسرحيَّة «البطل» كما أخرجت مسرحيَّة الأطفال «أجنحة نمولة». عملت في مجال الإعلام وقدمت عدة برامج تلفزيونيَّة، أبرزها برنامج «مسرحنا»، كما قدمت تحقيقات كبرى أبرزها «أرض الرجل». تقول كحلة حسين إن الحاسة الأولى لديها هي الكتابة، وبعدها تأتي الحواس الأخرى.

تعد عروض «نوستالجيا عاطفة الأمس» مشروعاً ثقافياً يجمع بين المسرح والتاريخ في عروض أدائيَّة حيَّة تُقام داخل المواقع الأثريَّة المغربيَّة. أطلقت وزارة الشباب والثقافة والتواصل هذا المشروع بهدف إعادة الاعتبار لهذه المواقع، من خلال إحياء الحقب التاريخيَّة التي مرت بها.

لحسن احسايني
باحث مسرحي من المغرب

أخرج العروض المخرج أمين ناسور، الذي استخدم الحنين «النوستالجيا» مدخلاً درامياً لربط الماضي بالحاضر عبر لغة فنيَّة متعددة الوسائط، تجمع بين الأداء الجسدي، والتشخيص الإيمائي، والتقنيات السمعيَّة-البصريَّة.

انطلقت عروض «نوستالجيا» في نسختها الأولى في يوليو 2023 بموقع شالة بالرباط، ثم امتدت إلى مدن أخرى مثل مراكش، وشفشاون، وفاس، وصولاً إلى أكادير أوفلا. وقد بلغ إجمالي العروض أكثر من مئة عرض.

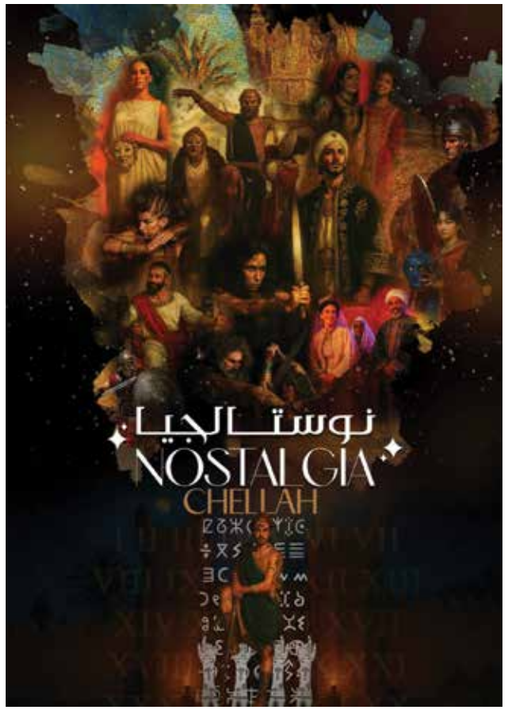
في هذا الحوار يتحدث المخرج أمين ناسور عن التجربة الفريدة ويبرز تأثيرها وآفاقها.

• كيف تولدت لديك فكرة الاشتغال على عروض «نوستالجيا»؟

- في الحقيقة فكرة الاشتغال على عروض «نوستالجيا» هي فكرة السيد محمد مهدي بن سعيد وزير الشباب والثقافة والتواصل، الذي اقترح عليّ فكرة الاشتغال على الموروث الثقافي المغربي، وإعادة الروح للمآثر التاريخيَّة التي تزخر بها بلادنا، ومحاولة استحضار تاريخ المغرب العريق، فكان إسهامي في هذا المشروع متمثلاً في وضع رؤية إخراجيَّة، مستنداً إلى ما يسمى «مسرح المواقع» الذي هو نوع من المسرح يقام في أماكن غير تقليديَّة، خارج حدود صالات العروض المعروفة، مثل الساحات العامة، والمآثر التاريخيَّة.

• الاشتغال على مشروع بهذا الحجم، بما يحمله من تشعب في الرؤية وتنوع في الأساليب التعبيريَّة، وكثافة في البنية الجماليَّة والرمزيَّة ليس بالأمر السهل، كيف تعاملت مع هذا المشروع الذي يمكن وصفه بالضخم؟ وما دور السينوغرافيا والأزياء في تشكيل الفضاء الذاكري في «نوستالجيا»؟

- حاولت من خلال هذا المشروع إعادة/استحضار الذاكرة التاريخيَّة المغربيَّة بلمسة إبداعيَّة، مع المزج بين التقطيع المشهدي المسرحي والسينمائي، هذا بطبيعة الحال بالاعتماد على مجموعة من المؤثرات السمعيَّة والبصريَّة، إلى جانب اللعب الدرامي والتشخيص باستخدام مشاهد مسرحيَّة بتقطيع سينمائي، عبر الاشتغال على حقب تاريخيَّة لها رمزيتها ودلالتها، من حيث السينوغرافيا التي صممها أنور الزهراوي بحيث تبدو، إضافة إلى كونها خلفيَّة جماليَّة، ذاكرة ماديَّة للعروض، تبنى وتنهار وتتشكل كما تتشكل الذكرى في أذهاننا، لأن الفضاء في هذه العروض هو فضاء ذاكري داخلي، مشحون بالعواطف والتأثيرات، لذلك كنت أحرص على سينوغرافيا مفتوحة على تأويلات وقراءات، سينوغرافيا قابلة للتحول وفق إمكانات أجساد الممثلين، ووفق تدفق الزمن التاريخي، أو من حيث الأزياء التي تعد عنصراً أساسياً في العمل المسرحي، ففي عروض «نوستالجيا» حاولنا احترام خصوصيات كل منطقة على مستوى الأزياء والنص، وقد روعيت خصوصيَّة كل مدينة في عروض «نوستالجيا». ففي الرباط، تم الأخذ في الاعتبار تقاليدها وعاداتها المحليَّة، بينما كان الطابع الأمازيغي هو الغالب على الأزياء والديكور والنصوص في عروض أكادير. وكذلك الأمر في فاس، حيث تم الحرص على مراعاة خصوصيتها الثقافيَّة الفريدة.



مـا أود الإشـارة إليه في هـذا الصدد أن الأزيـاء في عروض «نوسـتالجيا» صممـت بحيث تتماهى مـع هويَّة المـكان وثقافته، ولتجسـد تلك العلاقة الحميمة بين جسد الممثل والملابس والذاكرة، ولتفتـح أفقاً جديداً لقـراءات وتأويلات متعددة للمـوروث الثقافي المغربـي من جهة، ولحضور الأزياء بوصفهـا دالاً مركزياً من جهة ثانية. وأود أن أشير هنا إلى أننا اعتمدنا على الإمكانات التي تتوفر عليها «أسـتوديوهات ورزازات» في السينوغرافيا والأزياء، مع العلم أننا نتوفر على ورشـة للملابس تضم أسـماء وازنـة في فن تصميم الأزيـاء المسـرحيَّة، بهدف تقريـب الجمهور من الحقبـة الزمنيَّة، وإعطاء الممثل الإمكانيَّة للتقرب من الشخصيَّة.

• تحتل ثيمة الحنين موقعاً مركزياً في العرض، ما الدافع الأساسي وراء الاشتغال على هذه الثيمة؟

- أولاً أشكرك على هذا السؤال الجوهري والمهم، لأكون صريحاً معك، لطالما راودتني فكرة الاشـتغال على عروض ضخمة مع فريق عمـل كبير يضاهي الأعمال السـينمائيَّة العالميَّة، وكنت دائماً أنادي بضرورة تجاوز العروض المسـرحيَّة بأربعة أو خمسـة ممثلين، جاء الوقـت للتفكير في أعمال إبداعيَّة ضخمة، فالطيب الصديقي مثلاً، عمل على تطويع الملحمة أداةً فنيَّة وفكريَّة تجمع السـرد التاريخي، والتراث الشـعبي، والاحتفـال الجماعي، في قالب مسـرحي أصيل ومنفتـح في الآن نفسـه. ففي عروضه الملحميَّة اسـتثمر الصديقي الموروث العربي والمغربي، مسـترجعاً سِـيَر الأبطـال، والحكماء، والدراويـش، والفقهـاء، ليعيد مـن خلالهم كتابة تاريـخ الجماعة بأسـلوب مسـرحي ينبض بالحياة. ويمكن أن أقول لك، إن عروض «نوسـتالجيا» أعدها حلمـاً تحقق. اختياري الاشـتغال على عروض «نوسـتالجيا» كان نتيجة تأمل في علاقة الإنسان المغربي المعاصر بذاكرته الفرديَّة والجماعيَّـة، والحنين هنا ليس مجرد عاطفة عابرة إلـى الماضي، وإنمـا هو اسـتدعاء للزمن المنسـي، للأمكنة التي عبرناها ونسيناها، وللأجساد التي حملت الذاكرة.

بالنسبة لي مشروع «نوسـتالجيا» يحمل بعداً شخصياً من جهة، يرتبط بمراحل تَشَكُّل وعيي الفني والإنساني، لكنه أيضاً يترجم حنيناً جماعياً لمجتمع يعيـش نوعاً من الانقطاع عن جذوره، وعن تاريخه الرمزي. المسـرح بالنسبة لي في هذا المشروع كان وسيلة لاستعادة ذلك الزمن، لكن بلغة الجسد، والمؤثرات السمعيَّة-البصريَّة، عروض «نوسـتالجيا» هي رد الاعتبـار للمآثر التاريخيَّة المنسـيَّة، كما أنها حركت فينا الحنين لهذه المآثر التي تزخر بها بلادنا. يمكن أن أقول أيضاً إن هذا المشـروع يعكس رغبتنا ورغبة الجمهور في مشـاهدة المآثر التاريخيَّة برؤية إبداعيَّة جديدة، عروض «نوستالجيا» فتحت

البوابة لنوع من المسرح، نوع من الإبداع الفني الذي لا يقتصر على الفرجة فقط، بل يتجاوز ذلك إلى دور اقتصادي سـياحي. وما دمنا نتحدث في يومنا هذا عن مشروع الصناعة الثقافيَّة، فـ«نوستالجيا» تجلّ من تجليات هذا المشروع. في «نوستالجيا» «شالة» مثلاً خلقت عالماً جديداً، في هذا الفضاء سميته «أرواح شالة» ذهبت بالجمهور إلى أن «شـالة» محفوظة بأرواح، هذا النوع من الخيال يخلق لدى الجمهور متعة ونوعاً جديداً من الفرجة للأحداث التاريخيَّة.

• بالعودة إلى فريق العمل الضخم، ما هي المعايير التي اسـتندت إليها في اختيار الممثلين؟

- بالنسبة لي اختيار الممثلين لم ينبن فقط على الكفاءة التقنيَّة أو التكوين الأكاديمي، بل على عنصرين أساسـيين: الأول يتمثل في الاعتمـاد على فنانين محليين، حيث تـم اختيار فنانين ينتمون إلى الرباط لأداء عروض «نوسـتالجيا» فـي المدينة ذاتها، وفي أكادير اخترنا فنانين محليين من المدينة ونواحيها، الشـيء نفسـه بالنسبة لفاس، العنصر الثاني يتمثل في اختيار خريجي المعهد العالي للفن المسـرحي والتنشيط الثقافي، وبالتالي نخلق فسيفساء من الممثلين بين المحترفين المتمرسـين في الميدان وخريجي المعهد، وفي كل عرض نحاول أن نمنح الفرصة لفنانين جدد لم يشاركوا في العروض السـابقة، بطبيعة الحال لا يمكن المناداة علـى جميع الممثلين لأن هامـش الاختيار يكون محدوداً مهما كان العمل الفني ضخماً، ولكن نحرص في اختيارنا للممثلين على أسماء جديدة، حتى تشمل عروض «نوستالجيا» أكبر عدد من الفنانين.

هـذا إلى جانب أننـا نحاول جعـل الممثل يمتلـك القدرة على الانخراط الوجداني في العروض، حيث كنت أبحث في «نوستالجيا» عن الذاكرة الحيَّة التي يحملونها في أجسـادهم، وعن الأحاسـيس التـي يمتلكونها تجاه الفضاء/الموقـع. كذلك، أحرص على أن يكون هناك انسجام جماعي، لأن العمل، بالنسبة لي، لا يقوم على البطولة الفرديَّة، بقدر ما يقوم على التناغم العضوي والانسجام الكامل بين الممثلين، كما لو أننا نؤلف سـمفونيَّة مسـرحيَّة يتحرك فيها الجميع تحت إيقاع واحد، وبنَفَسٍ واحد.

محمد مؤمن:

النقد يوثق ويحقق ويبرز الإبداع المسرحي

لا تخلو أي أطروحة أو دراسة جادة عن المسرح التونسي من الإشارة إلى مقال أو دراسة منشورة للناقد المسرحي محمد مؤمن، وذلك لغزارة إسهاماته النقديَّة في الصحف والمجلات التونسيَّة الناطقة بالفرنسيَّة خاصة، وأهميتها العلميَّة والثقافيَّة.

كمال الشيحاوي
ناقد ثقافي وإعلامي من تونس

هو بحق أحد أعمدة النقد المسرحي التونسي بلا منازع. جاء مؤمن إلى النقد المسرحي من الأدب الفرنسي، حيث قدّم أطروحة مهمة حول أحد كتّاب الرواية الفرنسيَّة الحائز جائزة نوبل للآداب، وهو جان ماري جوستاف لوكليزيو. وقد استفاد كثيراً من تكوينه الأكاديمي واطلاعه على مناهج الدراسات السرديَّة الحديثة، في قراءة وتحليل العروض المسرحيَّة، وما يُصطلح عليه بـ «خطاب العرض»، إضافة إلى ما كتبه من مؤلفات نقديَّة حول المسرح الحديث، خصوصاً في المكتبة الفرنسيَّة.

يعمل محمد مؤمن مدرساً لتحليل الخطاب المسرحي في «مدرسة الممثل» التابعة للمسرح الوطني، وهو بصدد التحضير لجمع مدوّنته المبثوثة في عديد الصحف من المقالات، لتخرج في كتب. حول رؤيته لوظيفة الناقد المسرحي، وأسباب تراجع هذه الوظيفة، وقضايا أخرى، كان لنا معه هذا الحوار.

• لقد كنت شاهداً على أهميَّة دور الناقد المسرحي و«سلطته» في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي عبر الصحافة المكتوبة، فما الذي يفسّر تراجع هذا الموقع في حياتنا الثقافيَّة والمسرحيَّة تحديداً خلال السنوات الأخيرة؟

- يبدو لي النشاط النقدي المسرحي في تونس غير مهيكل ومهمَّش، وربما هذا أحد عناصر قوته وربما ضعفه. قوته في أنه لا يخضع لمؤسسات تنظم عمله وتوجهه، وضعفه في هشاشته وإمكانيَّة أن ينقطع في أي لحظة بسبب ضمور شغف من يمارسونه ويولونه الاهتمام.

وشخصياً، أميل إلى وجهة النظر التي تقول إن «ماكينة» الإنتاج والدعم التي اتخذت طابعاً آلياً و«اجتماعياً» في تونس، لم تعد مهتمة بالنقد، وربما لديها انزعاج منه. وأظنها «عقليَّة» مُخاصِمة للنقد، ويضيق صدرها بالنقد، وتريد أن تستفرد بالعمليَّة المسرحيَّة بعيداً عن تدخل هذه الفئة التي تُسمى «النقاد».

لذلك، لا نشعر بأن وجوده أساسي، بل نشعر على العكس أنه من الزوائد، وهذه حالة مرضيَّة وغير جيدة وغير مُرضية.

لقد كنا نفرّق بين النقد والنقد الذي يجري في الجرائد، وهو في الجريدة من الهوامش. فالجرائد إخباريَّة يوميَّة وتركز على اليومي من السياسي والرياضي والاجتماعي، أما الثقافي فيها فهو من الصفحات الميتة كما تُسمى، ويمكن الاستغناء عنها وتأجيلها حينما يكون الحدث سياسياً أو رياضياً أو حتى إشهارياً.

تقديري أن أزمة النقد المكتوب ليست خاصة بتونس، بل هي أزمة عالميَّة لها علاقة بتعاظم تأثير الوسائط ومنتديات التواصل الاجتماعي وأشكال الإشهار والاهتمام والمتابعة للعروض المسرحيَّة، وتراجع الصحافة المكتوبة حتى نكاد نقول انقراضها.

وهذا كله لا ينفي مسؤوليَّة الدولة التي لم تخصص مساحة لدعم النقد المسرحي عبر مجلة متخصصة مثلاً، كما لا يقلل من مسؤوليَّة المسرحيين الذين لم يعد يهمهم دور الناقد المسرحي في منظومة صارت تعمل بشكل «آلي». إضافة طبعاً إلى أن هناك حالة عامة في ثقافتنا العربيَّة من الانزعاج من النقد، وهذه قصة يطول شرحها والحديث عنها.

• ولكن لماذا يرغب الناقد في الاستفراد بسلطة النقد؟ أليس العمل المسرحي ذاته عملاً نقدياً في أطوار إنجازه وما يجري فيه من نقاش ومراجعات وحذف وزيادات؟ ثم، أليست لجان المشاهدة ولجان الدعم والتحكيم في المهرجانات ممارسات نقديَّة في جوهرها؟

- ينبغـي أن أعـود إلى توضيـح التمييز بيـن البحث والدرس الأكاديميـن، وما يحتاجانه من صبر ومثابـرة ووقت طويل، وهو مهـم فـي المجال الأكاديمـي لكل ثقافـة وحضارة، وبيـن النقد الصحفي الحيّ المباشـر الذي يتفاعل بشـكل مباشر مع العروض المسـرحيَّة، وهو عمل أقدّر أنه ضروري لتطوير العمل المسرحي، وينبغـي أن يكـون لدى المسـؤولين عن هذا القطـاع تقدير لهذا الـدور، لأن الناقد الذي يتوفر على خبرات خاصة ومعرفة وتكوين تجعل منـه «متفرجاً من الدرجة الثانيـة» إذا جازت العبارة، قادر على الإسـهام بما يكتبه في توجيه منتجي العمل من مؤلف ومخرج وممثليـن إلى ما بـه يطورون أعمالهم، ويوسّـعون آفاقها الفكريَّة والجماليَّة والتقنيَّة.

وثمة فروق عديدة بين النقد الصحفي والنقد الأكاديمي، فالعمل الأول قائـم فـي الغالب على لحظـات التفاعل الأوليَّـة مع العرض بعد مشـاهدته مرة أو مرتين أو أكثر، والاطلاع على نصه في بعض الأحيان، أما النقد الأكاديمي الذي أمارسـه في «مدرسـة الممثل» التابعة لمؤسسـة المسـرح الوطنـي، حيث أقوم مـع طلبتي بتحليل العرض المسـرحي عبر مشـاهدته مسـجلاً تقنياً بصورة تسـمح لنا بتقطيعه ومتابعته مشهداً/مشهداً وأحياناً لقطة بلقطة.

مثلاً، كنت أخصص أربع سـاعات أسبوعياً لتحليل نص مسرحيَّة «غسـالة النوادر» في فترة دراسـة تمتد على سـنتين تقريباً، وذلك بالاعتمـاد على تسـجيل التلفزة الوطنيَّة التونسـيَّة لهذا العمل الذي كثيراً ما بث على قناتها.

والمفارقـة أن النقد الذي هو لقاء بين حـيّ، الذي هو الناقد، وعرض حيّ، الذي هو العمل المسرحي، يتحول عبر التسجيل التلفزي إلى لقاء بين حيّ، الذي هو الناقد، وعرض إلكتروني، مسـجل، ميت ربما؟

لا بد أن أذكر أيضاً بأن النقد عمليَّة مهمة و«توثيقيَّة» وتاريخيَّة، وهي مسـؤوليَّة ينهض بها مشـاهد غيـر عادي فـي تمييز له عن المشاهد العادي الذي يأتي للمشـاهدة والاستمتاع والاستفادة دون أن تكون لديه أي مسـؤوليَّة في الكتابة عـن العرض. والنقد تقويم، وهو علم مسؤول، والنقد مأذون ومسموع وله تبعات وآثار.

إن النقـد في تقديري اختيار في الحياة، النقد حياة، وأقدّر هذا الدور. وأنا لم أفعل شـيئاً سـوى النقد، وهو متعة خالصة يسـتجمع فيها الناقد معارفه وذوقـه وخبرته ومعرفته بمناهج النقد والتحليل، ليواجه عرضاً حياً بقراءة حيَّة قويَّة تظهر مقدرة وسرعة بديهة وعيناً مشغوفة وذاكرة قويَّة.

والفنان المسـرحي الذي يسـعى لتطوير تجربته يتابع باهتمام كبيـر ما يكتب حول عروضـه الأولى من قبل النقـاد الثقات. ولأن العـرض المسـرحي حيّ، فإنـه يأخـذ بالملاحظـات والمراجعات والانطباعـات ويحوّر في عمله بالحـذف والزيادة والتعديل، ولذلك نلاحـظ أن العرض الأول لا يشـبه العرض العاشـر أو رقم مئة في أعمال المسرحي الفاضل الجعايبي مثلاً.

وبهـذا المعنى، فإن الناقد له دور الوسـيط بينـه وبين منتجي العمل والجمهور، فهو يفسّر ويحلل، يراجع ويطوّر العمل في الإنجاز وفي التلقي.

• ما الذي يبقى من المسرح، هذا الفعل الحيّ المباشر الذي ينتهي مع المشـاهدة؟ هل هو فن الزوال؟ وهل تلك محنته، أم قوته، أم مفارقته؟

- ما يبقى من المسـرح؟ يبقى الكثير طبعـاً، يبقى النقد، النص المسـرحي والنقد المسـرحي. وما يبقى من العرض الحيّ هو النقد الحيّ.

إن المسـرح لقاء، وهو أثـر بين حيّ وحيّ، حيّ يشـاهد حيّاً، واللقاء مؤثر يمكن أن يغير حياتك. والمسـرح بالضرورة يمكن أن يغير إذا مـا وقع اللقاء، واللقاء يجعل من الزائل باقياً. زائل، ولكن بأثر باقٍ.

• ما الذي يفسّـر انقطـاع بعض التجارب المسـرحيَّة التونسـيَّة واسـتمرار البعض الآخر؟ لا أريد أن أذكر أسـماء، ولكن من حقك ذكرها.

- السرّ عند أصحابها، ومن باب التخمينات، ومن ذلك المسرحي التونسـي نور الديـن الورغي الذي يعدنا بالعـودة، وأظن أنه غادر «مسـرح الأرض» من زمـان. ولكن النكهة ودفقـة القلب الأولى لم نعد نراها في الأعمال الأخيرة، وله مشـاريعه لا شـك. وتفسير هذه الظاهرة ليس موضوعياً، هناك ظروف كل شخص.

• ولكن يوجد فنانون قادرون على التجدد وآخرون محدودون.

- صحيـح. ومثال ذلـك الفاضل الجزيري الـذي غادرنا أخيراً، الذي ذهب إلى تجارب سينمائيَّة وفرجويَّة خاصة ذات طبيعة نوعيَّة غيرت المشـهد الثقافي التونسـي برمّته. ومحمد إدريس أيضاً تطور في تجربته المسرحيَّة الخاصة داخل المسرح الوطني وخلال إدارته له. أما الجعايبي فقد بقي يدق في المسـمار نفسـه. طبعاً، تطورت كتابته، خرج من السـرديات والبريشـتيات (نسبة إلى بريشت) وكثر الدرامـي والتشـخيص (عنف، خوف، تسـونامي)، وهـو يحفر في الأرض نفسها ولا يوجد تغير جذري معه.

معز العاشوري:
النص جوهر منهجي الإخراجي

فاز المخرج المسرحي التونسي معز العاشوري بجائزة أفضل مخرج عن مسرحيته «روضة العشاق» في الدورة الثانية والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الذي أقيم في القاهرة من 1 إلى 8 سبتمبر الماضي. في هذا الحوار، يتحدث العاشوري، الذي درس الآداب والحضارة العربيَّة والفنون الجميلة والمسرح، عن مشاركته في المهرجان، وعن عمله الفائز، الذي كان فاز بجائزة نقابة الصحفيين التونسيين في الدورة (24) من أيام قرطاج المسرحيَّة.

عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

• بداية، حدثنا عن مسرحيَّة «روضة العشاق»، وماذا يعني لك الفوز بجائزة أفضل مخرج في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي؟ وما دلالة هذا التتويج بعد مسيرة طويلة في الكتابة والإخراج؟

- مسرحيَّة «روضة العشاق» هي رحلة صوفيَّة تستعيد جدليَّة الحريَّة في مواجهة القيود، بأسلوب جمالي وفكري معاصر، وهي من تأليفي وإخراجي، ومن إنتاج شركة «بروفا للإنتاج»، وعُرضت في تونس للمرة الأولى العام السابق، وتضم في فريقها مجموعة من الممثلين المتميزين، من بينهم: قصي السنونسي، نادرة التومي، شهاب شبيل، عبدالحميد فرح، بوبكر غناي، عبدالسلام جمل، مأمون بنعلي، كمال زهيو، خلود مونة، محمد سفينة، رشيد عزوز. ضم الفريق التقني كلاً من حبيب جرمود، يوسف بوعجاج، نادية عاشور.

بالنسبة للفوز بجائزة أفضل مخرج في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، أعده تتويجاً حقيقياً لمسيرتي الفنيَّة التي ارتكزت على التجريب في أغلب مساراتها. ضمن «المختبر المسرحي للبحث» الذي أسسناه منذ فترة، نسعى دائماً لإيجاد شكل مسرحي جديد يخاطب موضوعات إنسانيَّة وكونيَّة مهمة في العصر الحالي، ويكون قادراً على الإقناع والصمود في ظل سيطرة الواقع التكنولوجي على الذات البشريَّة.

وأعتقد أن مسرحيَّة «روضة العشاق» تنطوي على دعوة لانتقال الذات البشريَّة إلى واقع مختلف، أو لتعيدها إلى جوهرها الإنساني الأصيل: الحب، باستخدام تقنيات حديثة تم تطويرها ضمن هذا المختبر البحثي. لذلك، أعد هذا التتويج نجاحاً لمسيرة مهنيَّة وبحثيَّة كاملة، كما أنه يمثل إنصافاً حقيقياً لعمل لم يتوج في المهرجانات الوطنيَّة التونسيَّة، برغم إعجاب النقاد والجمهور التونسي بالجماليات التي قدمها هذا الأثر الفني.

• ماذا تمثل لك القاهرة كمحطة عربيَّة للعرض المسرحي؟ وكيف تفاعل الجمهور المصري مع رسائل مسرحيَّة «روضة العشاق»؟

- المشاركة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي محطة مهمة لأحدث عمل أنتجه المختبر البحثي الذي نعمل ضمنه، وهو عمل كما ذكر بُنّي على مقاربة بحثيَّة تجمع بين المسرح الطقسي وطقوس الطرق الصوفيَّة. كانت المشاركة في المهرجان فرصة حقيقيَّة للتفاعل مع النقاد من الأقطار العربيَّة والدول الغربيَّة، وهذا ما حدث بالفعل. وقد أبدى العديد من النقاد إعجابهم بالبناء الدرامي والجمالي للعمل، وعلى رأسهم الناقد المسرحي الفرنسي المتميز باتريس بافيز.

أما الجمهور المصري فلقد تفاعل بشكل إيجابي جداً مع المسرحيَّة، إذ وجد فيها رؤية مختلفة ومتميزة. كما أن الامتداد الصوفي بين تونس ومصر، الذي تعاملنا معه في البناء الدرامي، أسهم في هذا التجاوب. وقد تجلى ذلك في كتاباتهم وتعليقاتهم، وطرحهم تساؤلات وأفكاراً حول الفكر الصوفي في الأقطار العربيَّة.

• وكيف أثر التراث الصوفي التونسي في كتابة وإخراج المسرحيَّة؟

- أعتقد أن ما يميز عرض «روضة العشاق» هو الطرح الدرامي والكتابة الجديدة التي تؤلف بين جميع العناصر المسرحيَّة. لم يعتمد العمل على النص أو الحركة بشكل أساسي، بل هو توليف لكل العناصر: الحركة الجسديَّة، الكلمة، النص، الموسيقى، الإيقاع، والسينوغرافيا بما فيها الإضاءة والديكور. كل هذه العناصر لم توظف بشكل عشوائي، بل كانت في خدمة هذه الكتابة الجديدة التي أسميها كتابة ركحيَّة، أو كتابة فضائيَّة، واعتمدنا فيها بشكل متوازن على التوليفة التي تحدثت عنها: الكلمة، والحركة، والصمت، والصوت، والموسيقى، والأداء التمثيلي، كأدوات أساسيَّة.

التوجه الصوفي هو خط مليء بالدلالات، والكلمات، والحركات، والأصوات، والإيقاعات. لقد عملنا على هذه الدلالات وطورناها ضمن الطرح الدرامي لتقدم لنا شكلاً جديداً للمسرح. أهم ما يميز المسرحيَّة هو أنها تدور في فضاء شاعري، فالعالم الصوفي هو عالم شاعري يعتمد على الرموز والاستعارات، وبالتالي انبنى الخطاب المسرحي على هذه الرموز الشعريَّة في النص، والحركة، والسينوغرافيا.

من مسرحية «روضة العشاق»

• كيف تنظر إلى تأثير دمج طقوس الذكر والسماع مع التقنيات المسرحيَّة الحديثة؟

- اعتمدنا على مقاربة بحثيَّة حقيقيَّة بُنيت على دراسة المسرح الطقسي وطقوس الطرق الصوفيَّة، وبحثنا عن نقاط الالتقاء والاختلاف بينهما. الذكر في النهاية هو إنشاد يتضمن الصوت والحركة في الطرق الصوفيَّة، وهذا التقارب جعلنا نعتمد على تقنيات الطرق الصوفيَّة من الذكر والسماع، ونبحث عن الجانب الدرامي فيهما. كما أود أن أشير إلى أن الذكر والسماع هما تقنيتا «المريد» في العالم الصوفي. فالذكر هو نص مسرحي له منطوق مختلف مع كل وضعيَّة دراميَّة، وكذلك السماع. أود هنا أن أتحدث عن شخصيَّة «المريد الصادق» التي هي شخصيَّة أساسيَّة في «روضة العشاق». لقد اعتمدت هذه الشخصيَّة على تقنيات مسرحيَّة تستخدم قناعاً يخفي الوجه، بالإضافة إلى الصوت، والإنشاد، والحركة. وجدنا أن هناك توافقاً بين تقنيات الطرق الصوفيَّة والتقنيات المسرحيَّة في التمارين الروحيَّة التي يقوم بها هذا المريد الصادق.

• عند شروعك في إخراج عمل مسرحي، ما الذي يلهمك؟ النص أم الشكل؟

- ما يلهمني حقاً هو النص أو الفكرة. فعندما أجد مفاتيح في النص، فإنها تفتح لي عوالم أخرى. وكذلك الفكرة التي تأخذني إلى عوالم ميتافيزيقيَّة، وتدفعني لطرح رؤية جديدة والبحث عن أدوات وتقنيات غير تقليديَّة أو مقلدة للغرب. هذا ما يجعل التجريب مسألة مهمة، لأن المسرح يجب أن يوضع في مختبر، ويضع الواقع نفسه تحت الاختبار لإعادة تفكيكه وإنتاجه بطرق فنيَّة مختلفة. أرى أن كل موضوع وكل ظاهرة اجتماعيَّة أو كونيَّة هي مجال بحث حقيقي في المختبر المسرحي.

• تحمل مسرحياتك مثل «روضة العشاق»، و«الوحش»، طابعاً فلسفياً وروحياً. كيف تجمع بين الرسالة الفكريَّة والبعد الجمالي في أعمالك؟

- هناك دائماً نقطة التقاء بين المسرحيات التي أعمل عليها. فبين مسرحيَّة «الوحش»، و«روضة العشاق»، و«مولد النسيان» للكاتب الكبير محمود المسعدي، يوجد طابع روحي وميتافيزيقي. في هذه الأعمال، يمتلك الجسد الحظ الأوفر في الكتابة الركحيَّة، لأن المنحى الروحاني يتجلى من خلاله. كما أن المحتوى يحمل طابعاً فلسفياً ورؤى مختلفة عن المسرحيات ذات الطابع الاجتماعي. إن الطرح في المسرحيات الروحانيَّة هو طرح جمالي أعمق، لأنه مرتبط بمكونات الكون، ويعتمد على الرموز الشعريَّة والاستعارات. لذا، فإن «روضة العشاق» هي نتاج سنوات من العمل على المسرح الروحاني أو المسرح الطقسي الذي بدأته في «مولد النسيان»، و«الوحش».

• تشارك بصفتي دراماتورج ومخرج في «روضة العشاق»، ما هو الخط الفاصل بين الصفتين من وجهة نظرك، ولاسيما أن نص العمل كتب ارتجالاً؟

- فكرة الكتابة الارتجاليَّة نابعة من تطور المسرح وعلاقته بالتقنيات العصريَّة بما فيها التكنولوجيَّة. أعتقد أن المفاهيم تتغير وتتطور لأن الجمهور ينتظر طرحاً جمالياً مختلفاً وأكثر عمقاً. لهذا، تطور مفهوم الدراماتورجيا عن السابق، وأصبحت هناك دراماتورجيا بصريَّة، وأخرى للممثل، وأيضاً للمتفرج.

لقد اعتمدت «روضة العشاق» على دراماتورجيا الممثل، حيث وجهنا الممثلين ضمن أطر ووضعيات معينة، مثل شخصيَّة «المريد الصادق»، وشخصيات «المريدين»، وشخصيَّة «الأمني المحقق». هذا التفاعل قادنا إلى أفكار أكثر عمقاً، وجعلنا نكتشف أزمنة وفضاءات أخرى. أما بالنسبة للدراماتورجيا البصريَّة، فقد اعتمدنا على صور مختلفة على مستوى السينوغرافيا وعناصرها، التي أصبحت في حد ذاتها خطاباً مسرحياً يحمل رسائل للمتلقي. بالتالي، أرى أن مفهوم التأليف قد تغير، وأصبح يتعلق بما يؤلف بين الكلمة، والحركة، والصوت، والصمت، والموسيقى، واللمسات الضوئيَّة، والملابس.

• حدثنا عن مسيرتك المسرحيَّة منذ بداياتك وحتى اليوم وأبرز المحطات والتجارب التي شكلت رؤيتك الفنيَّة.

- أبرز المحطات والتجارب اعتمدت على عنصرين أساسيين: التكوين والإنتاج. بدأت مسيرتي بالتدريب من خلال ممارسة المسرح في المسرح الجامعي، ثم انتقلت إلى المسرح الوطني. كانت مسرحيَّة «استوديو إكس» أول عمل احترافي لي في المسرح الوطني وقدمني للجمهور. كان معلمي الأول محمد إدريس داعماً لي، فأنتجت «الشيطان»، و«ليلة الغفلة»، وكنت ممثلاً في بعض مسرحياته. هذا التكوين أسهم في نضجي وبلورة أفكاري.

في تجاربي اللاحقة مثل «مذكرات شاب مجنون»، و«مولد النسيان»، و«دون كيشوت تونس»، وأخيراً «روضة العشاق»، انتقلت إلى مرحلة النضج التي تقوم على مرجعيات تعكس العمق في كتابة النصوص.

• وما دور المسرح التجريبي في تطوير المشهد؟

- أعتقد أن المسرح التجريبي أثار جدلاً كبيراً، خاصة في الدورة الأخيرة للمهرجان بالقاهرة. هناك من يرى أن التجريب موجود في كل الأعمال المسرحيَّة المعاصرة التي تكسر السائد، وتدفع المتلقي للمشاركة في العمل المسرحي. وهذا ما يجعل رؤيتي للمسرح التجريبي تتراوح بين التجديد وكسر السائد. لذلك، أعد إشراك الشباب في الأعمال المسرحيَّة مسألة مهمة جداً لتقديم رؤى معاصرة.

• بعد الفوز بجائزة أفضل مخرج في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ما هي مشاريعك المستقبليَّة على الصعيدين الوطني والدولي؟

- هذه الجائزة لن تغير من رؤيتي المستقبليَّة للعمل الفني، بل هي مجرد حافز. رؤيتي الفنيَّة تبحث دائماً عن العمق، الجماليَّة، والالتصاق بالمتلقي. سيكون عملي القادم مسرحيَّة بعنوان «حنبعل»، وتدور حول الصراع بين الإمبراطوريات المتغطرسة والدول التي تحمل معاني إنسانيَّة كبيرة. سيتم طرح هذا العمل برؤية معاصرة تماماً، وباستخدام أدوات حديثة تتمحور حول شخصيَّة حنبعل والإستراتيجيات الحربيَّة التي اتبعها في تلك الحقبة الزمنيَّة.

هاينريش كلايست وجوردون كريغ

حول مسرح العرائس

يُعدّ هاينريش فون كلايست من أبرز الأصوات الأدبيَّة والفكريَّة في مرحلة ما قبل الرومانسيَّة الألمانيَّة، وقد تميّز بأسلوبه المركّب وعمق رؤيته الأنطولوجيَّة والفنيَّة. ومن بين نصوصه النادرة التي بقيت مجهولة إلى حد كبير في الحقل العربي، يبرز نصه الفلسفي القصير «حول مسرح العرائس» الذي نُشر لأول مرة سنة 1810 في صحيفة برلينر أبندبلاتر، ويُعدّ من النصوص التأسيسيَّة التي تجاوزت حدودها النقديَّة لتشكل مدخلاً لفهم التحولات الجذريَّة في النظرة إلى الأداء، والجسد، والوعي.

نزار السعيدي
باحث ومخرج مسرحي من تونس

وأهميَّة النص تتعاظم عند وضعه في سياق تطور الفكر المسرحي الحديث، وخصوصاً في تأثيره المباشر في نظريَّة «العروسة الخارقة» التي صاغها إدوارد جوردون كريغ في مطلع القرن العشرين.

يمثل نص «حول مسرح العرائس» لكلايست لحظة تأمل فلسفي مؤثرة في تاريخ الفكر الجمالي الحديث، إذ ينطلق من مشهد يومي بسيط - دهشة أمام عرض عرائس في ساحة عموميَّة - ليتحول إلى تفكيك عميق لمفهوم الجمال وعلاقته بالوعي البشري. يعرض كلايست سلسلة من الملاحظات المرتبطة بتجربة حسيَّة حيَّة، في حوار داخلي بين كاتب وراقص باليه محترف، يعيدان من خلاله مساءلة العلاقة بين الجسد، والنيَّة، والانفعال، والتمثيل عبر آليات حركة العروسة.

يتمثل المحور الرئيس في هذا الحوار في ملاحظة تثير الاستغراب بادئ الأمر: أن العروسة، وخصوصاً الصغيرة، قادرة على أداء حركات بالغة الرشاقة تتفوق على أداء الراقص البشري. يقول الراوي: «بعض الحركات التي قامت بها الدمى، خصوصاً الصغيرة منها، لا يمكن لأي بشر أن يضاهيها في الرشاقة.»

هذه المفارقة تُشكّل في ظاهرها انتقاصاً من قيمة الجسد الإنساني، لكنها في العمق تسائل جذور المفهوم الجمالي في علاقته بالوعي. فالرشاقة هنا ليست فقط مسألة عضليَّة أو تقنيَّة، بل تتعلق بالتحرر من «النيَّة»، من «الإرادة»، ومن عبء الذاتيَّة. وفي هذا السياق، يقدم كلايست مفهوماً مفصلياً: مركز الثقل الداخلي بوصفه مبدأً محركاً للحركة الجماليَّة. فكل حركة، بحسبه، تنبع من نقطة مركزيَّة لا تخضع للوعي البشري أو التحكم الإرادي، بل تعمل وفق نسق تلقائي، وميكانيكي، ومنتظم: «كل حركة تنبع من نقطة مركزيَّة... والأطراف تتبعها تلقائياً دون تدخل الإرادة».

بهذا الطرح، يقلب كلايست التصور الكلاسيكي الذي ربط الجمال بالسيطرة العقليَّة والانضباط الذاتي، الذي تعود جذوره إلى الفلسفتين الأرسطيَّة والأفلاطونيَّة على السواء. فبينما ارتبط «الجميل» في التصور الكلاسيكي بالتماثل والنظام وفاعليَّة الذات الواعية، يقدم كلايست منظوراً جديداً يجعل من غياب الوعي شرطاً لتجلي الرشاقة الحقيقيَّة. وهو ما يضع الجمال في موقع حدودي، لا يعود فيه ناتجاً عن «التحكم»، بل عن «التحرر» و«الاستسلام للحركة».

من هذا المنظور، تصبح العروسة عند كلايست استعارة لكائن يتحرك بانسجام تام مع قوى الجاذبيَّة والوزن والإيقاع، دون مقاومة أو تصنّع، وهي تمثل بهذا المعنى صورة «للفردوس المفقود». هذا الفردوس، بحسب النص، ضاع منذ لحظة السقوط المعرفي، لحظة «أكل الإنسان من شجرة المعرفة». وهنا يربط كلايست بشكل جريء بين الوعي وفقدان البراءة الجماليَّة، إذ يقول: «منذ أن أكلنا من شجرة المعرفة، لم نعد قادرين على استعادة البراءة... لا يعود الكائن إلى الكمال إلا إذا عاد من حيث انطلق».

يتموضع هذا القول ضمن بنية أنثروبولوجيَّة رمزيَّة عميقة، حيث يُعاد بناء تاريخ الجسد الفني كمأساة وجوديَّة. فالفعل التمثيلي لا يعود فقط تمظهراً للحركة أو الأداء، بل يتخذ هيئة «جسد ساقط»، أي جسد لم يعد قادراً على الفعل الجميل لكونه يدرك أنه يفعل. ومن هنا، فإن الذات الواعية تُقوّض، بعينها، إمكانيَّة التلقائيَّة، وتُدخل التوتر والتصنّع والانقسام إلى الحركة الجسديَّة.

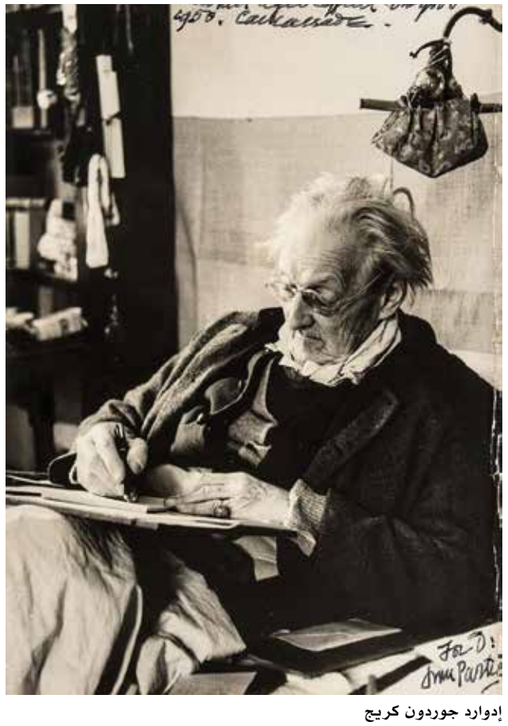
وهذا ما يُعبّر عنه الراوي من خلال مثال الشاب الذي فقد رشاقته لحظة وعيه بها، فيتحول من كائن منسجم مع حركته إلى جسد مأزوم، يطارد صورة خادعة عن ذاته، ولا يفلح في استعادتها: «كلما حاول استعادة تلك الحركة، ازداد جسده ارتباكاً... فقد شيئاً من عفويته».

هكذا تُطرح، للمرة الأولى في الفكر الجمالي الغربي، أطروحة مضادة للإنسانويَّة الكلاسيكيَّة: مفادها أن الجمال لا يتحقق في الإنسان باعتباره ذاتاً فاعلة، بل في الكائنات التي لا تعي حركتها، مثل العروسة، أو الحيوان.

بذلك، يضع كلايست الوعي والتمثيل في موقع أزمة، ويؤسّس لواحدة من أكثر الرؤى الجذريَّة في نقد الجسد المسرحي، وهي رؤية ستجد صدى عميقاً في فكر فن التمثيل لمن جاء بعده، خاصة عند إدوارد جوردون كريغ لاحقاً، حين يصوغ بدوره مفهوم «العروسة الخارقة» كبديل للممثل البشري في بحثه عن الأداء المطلق.

بينما مثّل نص كلايست تمجيداً للغياب الواعي بوصفه مدخلاً إلى جماليات الرشاقة الفطريَّة، سيتحول هذا التصور، بعد نحو قرن، إلى مشروع مسرحي راديكالي لدى إدوارد جوردون كريغ، أحد أبرز منظّري المسرح الحداثي في القرن العشرين. ففي مقاله الشهير «الممثل والعروسة الخارقة» The Actor and the Über-marionette (1908)، يعيد كريغ التفكير في شروط التمثيل المسرحي برمتها، عبر مساءلة مركزيَّة الجسد البشري في الأداء، واقتراح بديل تصوري وتجريبي يتمثل في الدمية الخارقة أو الكائن المؤدّي الفائق.

يعبّر كريغ، منذ الفقرة الأولى من مقاله، عن خيبة عميقة تجاه ما يسميه بـ «عدم ثبات الممثل البشري»، ويصفه بأنه كائن خاضع لانفعالاته، ومتقلب المزاج، ومحدود التناسق. من هنا، لا يرى كريغ في الجسد البشري وسيطاً كافياً لتحقيق جماليَّة الأداء المسرحي، بل يعده عائقاً أمام تحقيق الانسجام الشكلي والانضباط الزماني الذي يتطلبه الفعل المسرحي. في المقابل، يطرح ما يسميه بـ "العروسة الخارقة» كبديل أنطولوجي وتقني في آن، قادر على التخلص من الذاتيَّة والارتجال، وعلى تجسيد رؤية إخراجيَّة محكمة، ومتناغمة مع تصور ميتافيزيقي للجمال.



إدوارد جوردون كريج

تتميز العروسة الخارقة عند كريغ بأنها ليست مجرد بديل ميكانيكي، بل نموذج مثالي خالٍ من التقلّبات النفسيَّة. فهي لا تتصرف بإرادة فرديَّة، ولا تدخل في جدليَّة الانفعال والوعي. وهذا ما يمنحها في تصوره إمكانيَّة تحقيق الصورة المسرحيَّة الكاملة التي يتخيلها المخرج، دون تشويه أو تحوير. يقول كريغ في هذا الصدد: «الممثل البشري، في أفضل حالاته، لا يمكنه أن يكون سوى ظل للصورة المثاليَّة... أما العروسة الخارقة، فهي الصورة في نقائها، دون شوائب الإنسان».

إن المفهوم الذي يصوغه كريغ هنا يجد جذوره الفلسفيَّة ضمنياً في أطروحة كلايست، لكن كريغ لا يكتفي بتأملات جماليَّة مجردة، بل يحوّل الرؤية إلى مشروع إصلاحي يمسّ بنية المسرح التقليدي. فبينما اكتفى كلايست بالإشارة إلى تفوق اللاوعي والميكانيكا في حركات العرائس، يذهب كريغ إلى استبدال الممثل بكائن مؤدٍّ متعالٍ، أشبه بجسد-فكرة، يقف على مسافة من الطبيعة البشريَّة.

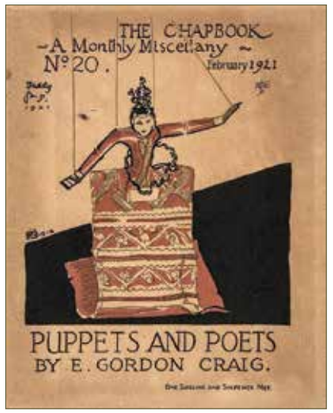
يمكن القول إن كريغ يعيد صياغة الخيال «الكلايستي» في أفق مسرحي طليعي، حيث تتحوّل العروسة من نموذج ميتافيزيقي للجمال، إلى أداة صوريَّة لخلق مسرح منزّه عن الخطأ، لا ينتمي إلى العالم العضوي، بل إلى مجال هندسي جمالي مطلق. وهكذا، تصبح العروسة الخارقة عنده تجسيداً لفكرة الجمال المتعالي، الخالي من الانفعال والقصور، والمتحرر من الحدود البيولوجيَّة للإنسان.

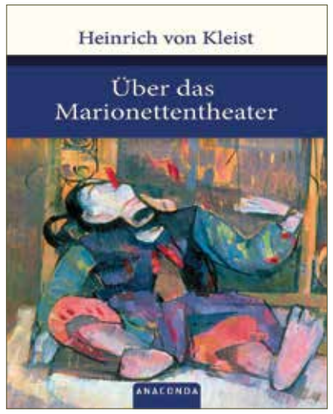
ما يلفت النظر في مشروع كريغ، أنه لا يدعو إلى استبدال الممثل بالآلة في السياق الواقعي، بل ينحت تصوراً طوباوياً لما ينبغي أن يكون عليه الأداء: كيانٌ يؤدّي دون أن «يتمثّل»، ويتحرّك دون أن «يريد»، ويُظهر دون أن «يعبّر». هذه الفكرة تحوّل المسرح إلى بنية صوريَّة مغلقة، حيث الجمال لا يُفهم كتعبير عن ذات، بل كتناغم نقيّ بين الشكل والحركة والإيقاع.

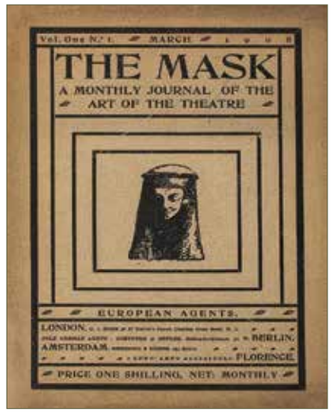
واللافت أن كريغ، كما كلايست، لا يعارض الممثل لكونه إنساناً فقط، بل لأنه يدرك أنه يؤدي، أي لأنه محكوم بالوعي الذاتي الذي يُدخل القلق والاصطناع إلى الجسد المسرحي. ففشل الممثل، في رأي كريغ، لا يرتبط بضعف أدائه بقدر ما يرتبط بـ «وجوده البشري» ذاته، بوصفه مصدراً دائماً للتشويش.

في ضوء ذلك، تُمثّل العروسة الخارقة لدى كريغ صورة لجسد قادر على تجسيد الرؤية الفنيَّة في أبهى صورها، دون تشويش أو تحوير. وهي تماثل من حيث الجوهر النموذج الذي رسمه كلايست للعروسة بوصفها «كائناً لا يعي نفسه، لذا يحقّق الرشاقة الخالصة».

هكذا، تتجلى العلاقة بين كلايست وكريغ لا في صلة مباشرة بين النصين فحسب، بل في تواشج مفاهيمي عميق، تتقاطع فيه أطروحتان: الأولى، تأمليَّة فلسفيَّة في الجمال بوصفه محايثاً للغياب الواعي؛ والثانية، تطبيقيَّة جذريَّة تدعو إلى قلب بنية التمثيل المسرحي برمتها، تأسيساً على تلك الرؤية.







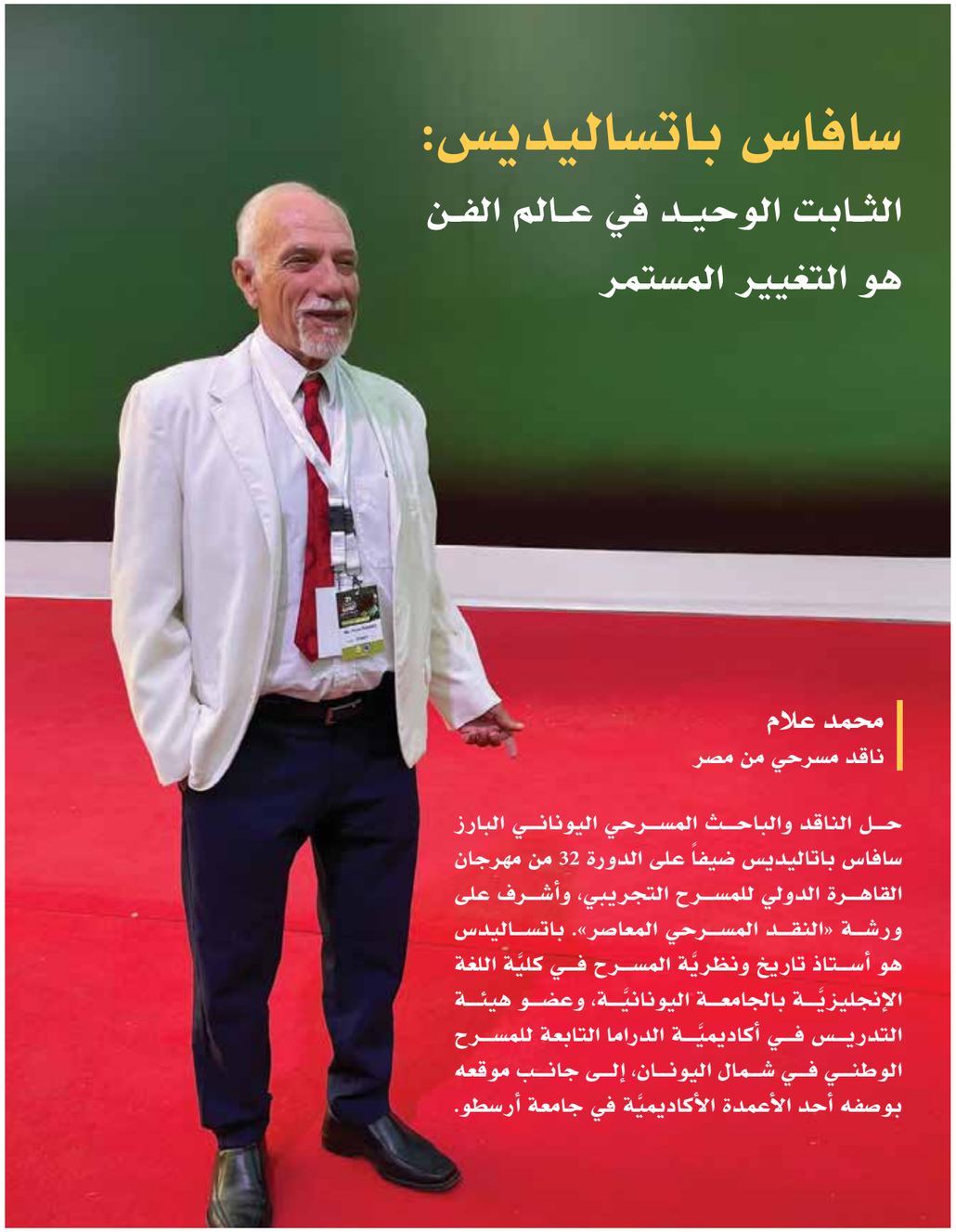
من البذرة إلى الرؤية

رغم التباعد الزمني والسياقي بين هاينريش فون كلايست وجوردون كريغ، فإن أطروحتيهما تتقاطعان عند نقطة مركزيَّة مفصليَّة: رفض الجسد الواعي باعتباره مرجعيَّة جماليَّة في الأداء المسرحي. كلاهما ينطلق من معضلة «الذاتيَّة» في التمثيل، ويسعى إلى تجاوزها عبر تصور بديل للجسد، سواء أكان هذا البديل عروسة حقيقيَّة، أم كياناً صورياً خارقاً.

نص كلايست، وإن لم يكن يُدرج ضمن الأدبيات المسرحيَّة المؤسسة بالمعنى التقليدي، يمثل ما يمكن تسميته بـ "البذرة الأولى لنقد الوعي الأدائي». فهو لا يقدم تصوراً منهجياً، إذ يعرض سرداً فلسفياً محكوماً بالحوار والرمزيَّة، يشتغل على إزاحة المركزيَّة الأنطولوجيَّة للجسد البشري، ويقترح ضمنياً فاعلاً أدائياً يتموضع خارج الذات. أما كريغ، فإنه يحوّل هذه البذرة إلى مشروع تطبيقي يتحدى الأسس الإخراجيَّة والتمثيليَّة لمسرح زمانه، من خلال تخيل كائن أدائي منزّه عن الإرادة، يجسد «الرؤية» لا «الذات».

إن هذا التقاطع المفاهيمي لا يُظهر فقط صلة تأثر، بل يؤكد أيضاً الدور المحوري لنص كلايست في توجيه النقاش حول جسد المؤدي، بوصفه إشكالاً لا جمالياً محضاً، بل أنطولوجياً. في الواقع، ما فعله كريغ هو توسيع للأفق الذي فتحه كلايست؛ إذ إن «العروسة الخارقة» ليست إلا تطويراً متجذراً لمفهوم العروسة التي تحقق الجمال بغياب الوعي، كما صاغه كلايست.

وهنا تكمن أهميَّة هذا النص المهمل إلى حد بعيد في المدونة المسرحيَّة العربيَّة: فقد قدّم مبكراً، وبحدة لافتة، المفاتيح الأولى لتفكيك العلاقة بين الوعي والجمال، بين الإرادة والحركة، بين الأداء والذات. وفي هذا السياق، يبدو غياب هذا النص عن الحقول الأكاديميَّة المسرحيَّة العربيَّة ليس فقط غياباً وثائقياً، بل نقصاً مفهومياً يعوق بناء نظريات نقديَّة مستقلة للأداء، تكون قادرة على تجاوز الجسد كمرجعيَّة أحاديَّة.



سافاس باتساليديس:
الثابت الوحيد في عالم الفن هو التغيير المستمر

محمد علام
ناقد مسرحي من مصر

حل الناقد والباحث المسرحي اليوناني البارز سافاس باتاليديس ضيفاً على الدورة 32 من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وأشرف على ورشة «النقد المسرحي المعاصر». باتساليدس هو أستاذ تاريخ ونظريَّة المسرح في كليَّة اللغة الإنجليزيَّة بالجامعة اليونانيَّة، وعضو هيئة التدريس في أكاديميَّة الدراما التابعة للمسرح الوطني في شمال اليونان، إلى جانب موقعه بوصفه أحد الأعمدة الأكاديميَّة في جامعة أرسطو.

خلال رحلة معرفيَّة تمتد لعقود؛ وضع باتساليديس ثلاثة عشر كتاباً في النقد التطبيقي ونظريَّة الدراما، ونشر مئات المقالات داخل اليونان وخارجها.

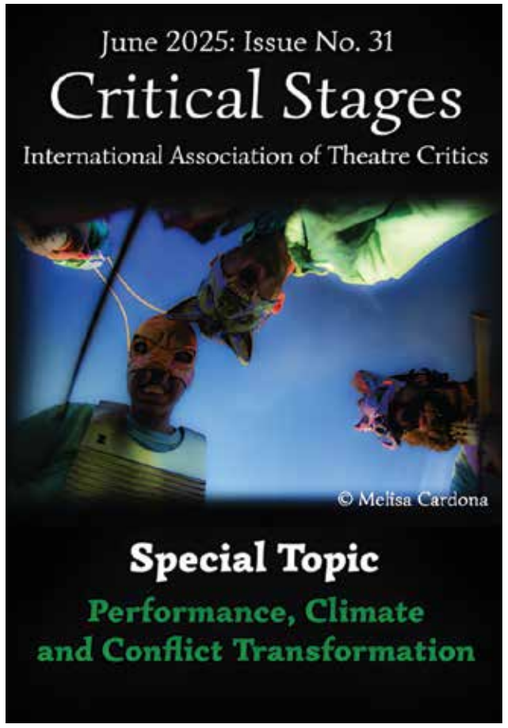
أثار سافاس باتساليديس خلال ورشة النقد المسرحي المعاصر التي قدمها بالقاهرة، العديد من التساؤلات حول أسئلة الفنان المسرحي التي يطرحها اليوم عبر خشبة المسرح، في ظل التغيرات التي تعصف بالإنسان المعاصر، حيث تخلى عن الكثير من المفاهيم التي ورثها من الأسلاف وصار التشكك والريبة وعدم القدرة على الوصول إلى يقين واحد شامل هو أبرز ما يعانيه الإنسان اليوم. حول تلك الأسئلة كان لنا معه هذا اللقاء.

• لقد فتحت الدراسات المسرحيَّة الحديثة الباب على مصراعيه وانتصر بعضها لأن الطقوس يمكن اعتبارها مسرحاً بدائياً. ولو اعتبرنا الطقس مسرحاً، فالمصريون سبقوا الإغريق بمئات السنين. ما رأيك في مسألة الريادة المسرحيَّة؟ وهل ما زال هذا السؤال مطروحاً في وقتنا الحالي؟

- لا أعتقد ذلك كثيراً. من الجيد أنه كانت لدي الفرصة لكي أشاهد عرضاً يعتمد على ملامح الثقافة المصريَّة القديمة في افتتاح المهرجان. من جهتي أرى أنه نعم كانت هناك دائماً سابقة وبداية للمسرح وقد تكون سحيقة الجذور وبعيدة عن ريادة اليونان للمسرح، لكن كل هذه الأمور تتطور. على سبيل المثال، في الثقافة المصريَّة، كان هناك تطور قوي جداً للمسرح الطقسي، لقد صار الطقس على يد المصريين حالة ثقافيَّة استطاعت أن تمس الشعب وتعيش معه سنوات وقروناً طويلة جداً، وهذا سبق تاريخي لا يمكن التغافل عنه، لكن الإغريق أدخلوا

تجربة المشاهدة. بمعنى آخر؛ لم يتوقفوا عند الطقوس وقالوا: حسناً، يجلس المشاهد هناك، والمشهد موجود. لقد طوروا عمليَّة التلقي لتصبح عمليَّة تفاعليَّة حيَّة.

ثم جاء الرومان وانتقلوا بالمسرح خطوة أبعد، ثم الإليزابيثيون وصلوا بالمسرح إلى خطوة أبعد. لذا أعتقد أنه لا مجال للتفوق أو السيادة، أو الأفضل أو الأسوأ. إنه جزء من التطور الطبيعي للمسرح عبر التاريخ، ومع الوقت لا يعود السؤال حول (من؟) مهماً، بل الأهم هو ماذا تقدم؟ وكيف؟ إذن، نعم، بدءاً من الطقوس المصريَّة، ثم المسرح اليوناني، ثم ننتقل إلى أيامنا هذه. من الجيد أن نمتلك هذه التقاليد، من الجيد التفكير فيها.



إن المســرح، بصفته فضاء لليوتوبيا، بل واليوتوبيا أيضاً بصفتها فضاء للمحرومين (الأطفال والنساء والعبيد)، هو ما سيجذب الفنان الامريكي بيتر ســيلارز Peter Sellars على سبيل المثال، للجوء إلى المهاجرين الشباب لإنجاز عرض أطفال هدفه منح الغائبين حضوراً مســرحياً، مما يُقرّب بين اليوتوبيا المسرحيَّة واليوتوبيا الاجتماعيَّة، مُؤكــداً بذلك الخــط الفاصل بين من هم داخل المســرح وخارجه. مع فارق وحيد هو أن المرء عندما يُقدم عرضه على المســرح، فإنه يحظى بالتصفيق أيضاً.

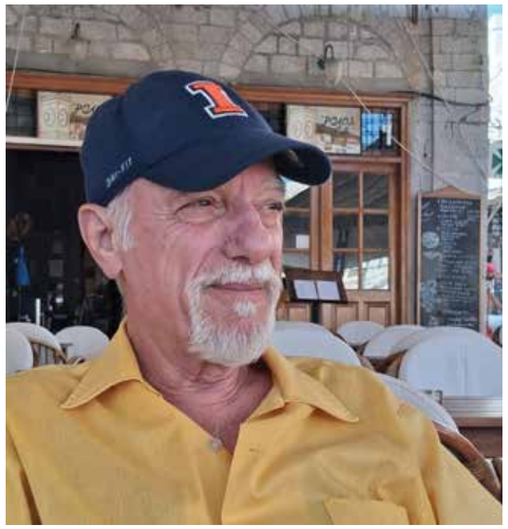
هذا ما أردت أن أقوله بشــكل إجمالي عندما اخترت نماذج من الثقافــة الغربيَّة. كنت أتمنــى أن أحضّر جيداً لنمــاذج من الثقافة العربيَّة، لكنني رأيت أنني لن أستطيع أن أقوم بذلك بالكفاءة نفسها التي يســتطيع أن يقوم بهــا ناقد عربي، ولذلــك حرصتُ أن تكون الورشــة عبارة عن مجموعة مــن أدوات التفكير مع قليل من الأمثلة التوضيحيَّــة لا أكثر، لكن أعتقد أن هذه الأدوات وأســاليب التفكير التــي يوفرها النقد المســرحي المعاصر يمكــن تطبيقها من خلال المتخصصين العرب على الثقافة العربيَّة؛ إذا أرادوا ذلك.

• في عصر المنصات الرقميَّة ووسائل التواصل الاجتماعي، ما هو مستقبل النقد المسرحي؟

- المســتقبل ليس جيداً، ليس جيداً على الإطلاق. لا تبدو الأمور في صالــح النقد المهني حالياً. لأنه كما أقــول دائماً، كلما زاد عدد النقاد، قــلّ النقد الذي نتلقاه. يبدو أن ثقافتنــا لا تحتاج حالياً إلى الخبراء، أو النقاد الحقيقيين. إن البارزين على الساحة هم أصحاب المحتوى الســريع والمعلــب، لم يعد المتلقي اليــوم يهتم بتحليلات

• هــل تــرى أن الثقافــة العربيَّــة لــم تقــدم بعــد نماذجهــا المعاصرة ســواء مــن الفن أم مــن النقد المســرحي المعاصر؟

- إننــي أتفهــم ســؤالك وأعرف ســببه، ربمــا لأننــي اســتعرضت في محاضرتي الكثير من النماذج الغربيَّة الصادمــة مثــل: يوكو أونــو، ومارينا إبراموفيتش، وبيبــو ديلبونو، وروميو كاستيلوتشــي، ورودريغــو غارســيا، وكريســتوف شلينجينسيف، وكونستانزا ماكرا، وريمينــي بروتوكول، كلٌّ منهم بأســلوبه الخــاص اســتطاع أن يجد على المســرح وظيفــة رمزيَّة بوصفها تجربــة، بقوانينه الخاصــة، أن يقول للآخرين المهمشــين في المجتمع إن ثمة مســاحة لهــم هنــا يصبحون من خلالهــا أبطــالاً ويكتســبون حضــوراً ملموســاً ينكره المجتمع عليهم.



النقــد، ولم تعد تشــكل له أهميَّــة، إن ضغطة زر واحــدة كفيلة بألا تصبح موجوداً، لم يعد هناك صبر للتعامل مع الأفكار، أشــعر أحياناً أن الناس يســيرون في حالة من التيــه أو الغياب، لقد صار العرض المسرحي أو الكتاب أو أي شيء مجرد تقييمات بالنجوم أو الأرقام، والجميع يبحث عن الجديد، ولذلك لم يعد هناك شــيء ثابت واحد في حياتنا، الثابت الوحيد هو التغيير المستمر. لكنني ورغم كل ذلك لدي اعتقاد عميق الجذور؛ أنه مع مرور الوقت، ســوف يتحسن هذا الوضع، وســوف يستعيد النقد المهني مكانته وتأثيره. آمل ذلك. هذا ما أتمناه. للأسف.

• كيف يتعامل النقد المسرحي اليوناني اليوم مع التراث الكلاسيكي للدراما القديمة دون أن يتأثر بالماضي؟

- بعض الناس يُحبّذون التجريب، لكن هناك آخرون أكثر تحفظاً ويقولون: لا، لا نريد الكثير من التجريب، التزموا بروح العمل الأصلي. أحب المســرح التجريبي كثيراً، لكنه مُقيِّد، بمعنى أنه يُحدد لك نوع المسرحيات التي ستُقدمها للجمهور، ويحدد لك نوع الجمهور الذي يريــد أن يخوض معك مغامــرة التعامل المغاير مع الكلاســيكيات. مــا زال في اليونان بعض الولاء للكلاســيكيات القديمة مثل كتابات يوربيديس وســوفوكليس، وما زال الشــعب اليوناني يفضل أن يراها تقــدم في طابعها التراثي مــن حيث الأزياء والمناظر المســرحيَّة. ويــرى الفريق الآخر أنه لابد أن ننقطع تماماً عن الماضي، وأن ننتج نحــن أفكارنا وتصوراتنــا، وأنه من حق إنســان العصر الحديث أن يمتلــك «أوديب» خاصاً به، و»إلكترا» خاصة بــه حتى وإن لم يتبقَ من الماضي ســوى الأســماء فقط. هناك جدلٌ قائم، وهو أمرٌ أراه صحياً لأنه جزءٌ من جوهر المســرح. المسرح هو الحوار، حوارٌ بين الجمهور والمسرح، بين النقاد والمسرح. هكذا تسير الأمور.

• لاحظت من خلال حديثك في ورشــة النقد المسرحي المعاصر؛ أنك حريص على أن يكون الناقد والفنان على أرضيَّة واحدة فيما يخص نظرتهما للعالم، فإذا كان الفنان المعاصر يرى «الجســد» على سبيل المثال بنظرة عصريَّة؛ فعلى الناقد أن يرى الجسد من الزاوية «المعاصرة» نفسها حتى يستطيع أن يتعامل مع ما يقدمه الفنان على خشــبة المســرح. فكيف توضح هذه المسألة في حالة تعارض رؤية الناقد مع رؤية الفنان؟

- إطلاقــاً. يبدو أنني لم أوفّق في إيصال ما أريده بدقة. الناقد المعاصر لا ينبغي أن يلتفت لما يقوله الفنان عن عرضه، بل ينبغي أن يصم أذنيه ويغمض عينيه عن البيانات والتقارير الصحفيَّة والكتابات الترويجيَّــة للعروض. كل ما يوفره النقد المســرحي المعاصر اليوم للناقد هو مجموعة من الأدوات التي تساعده في التعامل مع العرض المســرحي. هذه العلامات والأفكار التي تتجسد على خشبة المسرح في نظام معقد من الغموض والقلق وعدم اليقين؛ تتطلب حساســيَّة خاصة من الناقد حتى يســتطيع قراءتها وإعادة إنتاجها في خطاب جديد. وبعبارة أخرى، النقد المســرحي المعاصــر ينظر إلى الناقد بصفته مبدعــاً، والكتابــات النقديَّة هي فن، إبداع مــوازٍ للكتابات الخياليَّــة مثل القصة والرواية والنص المســرحي، وبالتالي أرى أن اقتراب الناقد من الفنان يفسد النقد، ينبغي أن تكون هناك مساحة قائمــة بين الناقد والفنان، هذه المســاحة ليســت للتفرقة الطبقيَّة، ولكن لصيانة حريَّة الناقد في التفكير، والتأمل، والتعبير، والإبداع.

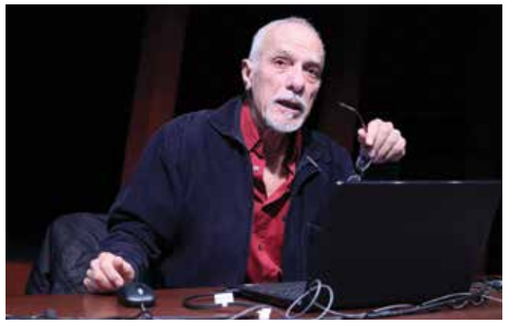
• وجــدتُ عدداً هائلاً مــن المقالات في المدونة الشــخصيَّة لك. ولاحظــت أنك تعتمد على الكتابة بضمير المتكلم وتصف حالتك وتفاعلــك مع عناصر العرض المســرحي، فهل هــذه الذاتيَّة في الكتابة النقديَّة هي جزء مما ذكرته عن فن الكتابة النقديَّة؟

- فــي البداية دعني أعبر لك عن ســعادتي لأن مقالاتي حازت اهتمام قارئ عربي، أما بالنســبة إلــى الكتابة بضمير المتكلم فهي حيلة من حيل الناقد المســرحي المعاصر، هذه الحيلة الغرض منها تذويب المســاحة الفاصلة بين الكاتب والقارئ، لأن القارئ الحالي ببســاطة صار متحســساً ضد أي إملاءات، بمجرد أن يلمح أو يشــمّ رائحة «الســلطة» فإنه على الفور يغلق المقال ولا يعود إلى قراءته. ثقافة الإنترنت تعمل على الجــزر المنعزلة، وبالتالي كي يعود النقد قــادراً علــى التأثير، فعليه أن يطــور أدواته ومفاهيمــه، وأول هذه التطــورات هو أن يجتهد الناقد في خطابه - ســواء أكان مكتوباً أم

مسموعاً - أن يخلق مساحة حميميَّة بينه وبين القارئ دون تسلط، دون استعلاء، دون إساقة حقائق مطلقة، أن يترك له كل الأسئلة المفتوحة والمساحات الحرة كي يجد هو إجابته المناسبة، وهذا هو جوهر النقد المسرحي المعاصر.

• هل هناك تعريف في نظرك للعرض المسرحي الجيد؟

- كثيراً ما يسألني طلابي عن الفن الجيد، والحقيقة أن هذه التصنيفات مثل جيد، وجميل، لم أعد أفهمها، لأنني وبنظرة الإنسان المعاصر صرتُ متشككاً فيما إذا كان هناك شيء يستحق أن يكون جيداً أو جميلاً، ربما يعود ذلك إلى أننا فقدنا القدرة على وضع حدود لكل شيء، إننا نعيش في زمن يجاهد بكل ما أوتي من قوة أن يقضي على الحدود، يدمرها، الحدود بين الدول، والحدود بين البشر، المسافة صارت مجرد زر صغير على الشاشة تعبرها بمجرد التفكير في ذلك. وهكذا سقطت الحدود بين الفن والمعنى، وبين اللغة والتواصل، وبالنسبة لي - وهذه مجرد إجابة شخصيَّة جداً - أرى أن الفن الذي يستحق كلمة (جيد) هو الذي يستطيع أن يصل إلى نهاية خيالي أو يتجاوزه قليلاً.



• ما هو عدو الفن حسب نظرة النقد المسرحي المعاصر؟

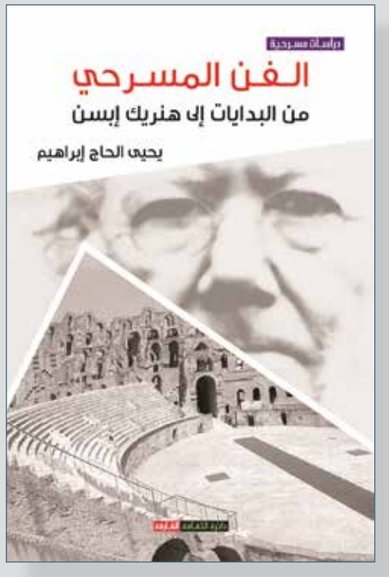
- يقول الفنان الأمريكي أورسون ويلز إن غياب الحدود هو أشد أعداء الفن، بينما يرى الرسام الفرنسي بول غوغان أن الفن الجميل لابد أن يكون ثورياً ومتمرداً على أيَّة ثوابت أو حدود. لا أستطيع أن أقول إن أحد الرأيين هو الأكثر صواباً؛ وأي إجابة سأقولها هي مجرد رأي شخصي تماماً، لكن ما ألاحظه أن الفن المعاصر يركز بقوة على الصدمة، وبالتالي لكي تكون موجوداً عليك بتجاوز الحدود، الحدود بين ما هو مألوف وغريب، بين ما هو حقيقي ووهمي، بين ما هو جميل وقبيح. وبالتالي فإن الاستقرار أكبر عائق لتطور الفن المعاصر، وإذا كان هناك ثابت وحيد فهو التغيير المستمر.

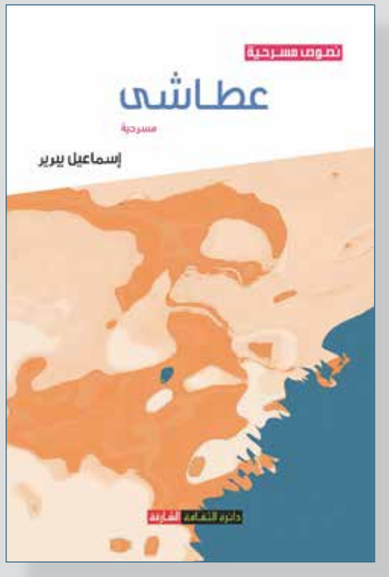
دعونا لا ننسى أن المسرح لطالما أبهر الطبقة المتوسطة والمتعلمين، مقدماً لهم مواضيع لا تمت إليهم بصلة خاصة. ممثلون يُجسّدون الطبقات المهمشة، والمشردين، والمضطهدين، والآخرين/ المهمشين عموماً. وبهذا المعنى، تبرز مسألة شائكة: هل صعود الآخرين/ المهمشين على خشبة المسرح يحولهم إلى «شيء غريب» أم مثير للشفقة؟ والجواب، بالطبع، يعتمد في كل مرة على كيفيَّة تحويل «ماذا» إلى عرضٍ مسرحي. في أكثر التجارب جرأة، يظل احتمال العنف وسوء التفسير حاضراً دائماً، لأن البعد عن الواقع ضئيل.

وعلى كل ليس جديداً إذا قلنا إن الفن يوجد لأن هناك جمهوراً، إنه لا يوجد في الفراغ. سواء على المسرح أم في الشارع، يُجسّد الفن، فلا شيء يمكن التنبؤ به. لا أحد يستطيع حساب تحولاته مُسبقاً، بغض النظر عمّا إذا كان من يدّعي أن استقلاليَّة الفن مسألة مشكوك فيها وأنه مجرد محفّز للتحرر. حتى هذا التحرر الذي تحدث عنه بعض مسرحيي القرن العشرين قد يؤدي إلى انتكاساتٍ غير سارة.

إصدارات

دائرة الثقافة | الشارقة





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

التوزيع الهاتف: 5123309 6 971+ | البريد الإلكتروني: publishing@sdc.gov.ae

مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

حكومة الشارقة
دائرة الثقافة

إدارة المسرح

مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي
الدورة 9

طريق مليحة - منطقة الكهيف

12-16 ديسمبر 2025

AL Masrah DHS 10
6 291100 754762