المسرح

العدد (77) - فبراير 2026

أيام الشارقة المسرحية
الموعد الرائد والأفق المتجدد

الهاربات
أفضل العروض العربية

باتريس بافيس
يستجوب أفكاره
حول الإخراج

أيام الشارقة المسرحيَّة

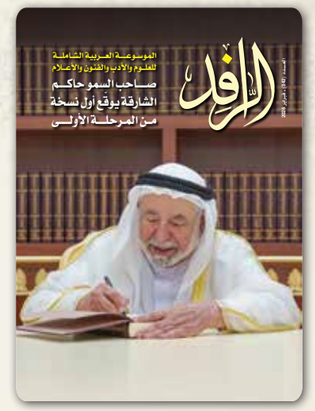
تحت رعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة – حفظه الله - تنظم دائرة الثقافة الدورة الخامسة والثلاثين من أيام الشارقة المسرحيَّة في الفترة من 24 إلى 31 مارس المقبل، وفي هذا الإطار تواصل اللجنة العليا المنظمة لـ«الأيام» اجتماعاتها تحضيراً لدورة حافلة بالجديد والمتميز في المسيرة المضيئة لهذه التظاهرة الثقافيَّة والفنيَّة المجيدة، التي غدت بفضل دعم صاحب السمو حاكم الشارقة، الركيزة الأساسيَّة للإبداع المسرحي الإماراتي؛ فهي تسند مواهبه الشابة وتبرزها، وتحتفي بمنجزات المتميزين من مبدعيه، كما توثق تجارب رواده وتكرمهم، وتجاور بين أجياله وتجاربه، وتسخر كل الوسائل والإمكانات لتجديد حضوره وتوسيع انتشاره؛ ضماناً لازدهاره في كل حين.

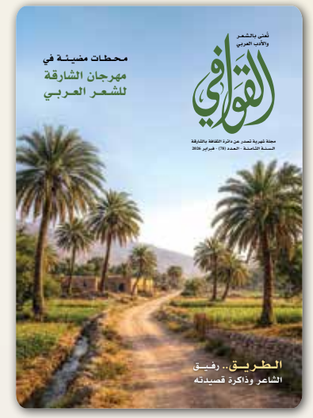
وغني عن التذكير أن «أيام الشارقة المسرحيَّة» دأبت، منذ انطلاقتها، على رفد الحركة المسرحيَّة العربيَّة ودعم تطورها، عبر منتدياتها الفكريَّة والنقديَّة التي تشهد سنوياً مشاركة واسعة من أبرز الفاعلين والباحثين المسرحيين من مختلف أقطار الوطن العربي، وكذلك من خلال جائزتها المكرسة للإبداع المسرحي العربي، وعبر منشوراتها الفنيَّة والإعلاميَّة، إضافة إلى مسابقاتها؛ كما يتجلى دورها البناء في «ملتقى أوائل المسرح العربي»، الذي يحتفل بالمتميزين من طلبة الأكاديميات والمعاهد المسرحيَّة العربيَّة.

واحتفاءً بالمقدم الجديد لـ «الأيام»، تخصص «المسرح» مساحةً منها لتسليط الضوء على جوانب من مسارها العامر بالمنجزات، وتأثيرها المتجدد في المشهد، وذلك عبر إفادات مجموعة من المبدعين الذين احتضنتهم هذه المنصة الرائدة، فكانت سبيلهم للتحقق والحضور في المجال الفني محلياً وعربياً.

وتضم بقيَّة أبواب المجلة مجموعة متنوعة من المقالات، والمراجعات، والحوارات، حول أبرز ما شهدته الشارقة والعواصم العربيَّة والعالمية من عروض ومناسبات مسرحيَّة، نأمل أن تلبي تطلعات القراء في كل مكان.

مجلات دائرة الثقافة عدد فبراير 2026م





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

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (77) - فبراير 2026م

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبوالقاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

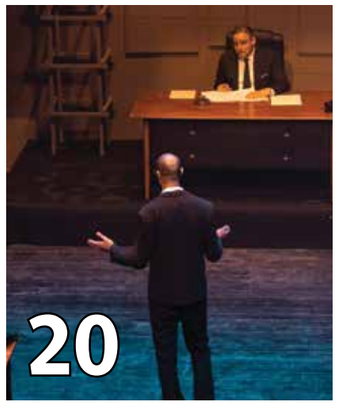
تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

89

مسرحية: «الهاربات»
إخراج وتأليف: وفاء الطبوبي
إنتاج المسرح الوطني التونسي
بالشراكة مع الاسطورة للانتاج


20

16

26

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

مـدخـل
أيام الشارقة المسرحية.. الموعد الرائد والأفق المتجدد 06

قـراءات
روزماري.. مصائد الصداقة السامة 34

حـوار
سعيد الناجي: المسرح أداة فاعلة لتحفيز الوعي 48

أسفـار
ميونخ.. رحلة في مستقبل المسرح السوري 58

رؤى
النقد المسرحي.. وإشكالية الذكاء الاصطناعي 66

أفق
نبيل بهجت: استنهاض المسرح الشعبي ضرورة وجودية 68

رسـائـل
المسرح التفاعلي.. حضور متجدد في المشهد المصري 80

مطالعات
عبدالواحد عوزري.. تجارب وذكريات 86

متابعات
علي جمال: «الرهان» نقطة تحول في مشواري المسرحي 100

28

40

88

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.

أيام الشارقة المسرحية

الموعد الرائد والأفق المتجدد

يترقب عشاق «أبو الفنون» في الدولة والوطن العربي، فعاليات الدورة الخامسة والثلاثين من «أيام الشارقة المسرحيَّة» التي تنظم في الفترة (24 - 31) مارس المقبل، تحت رعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة.

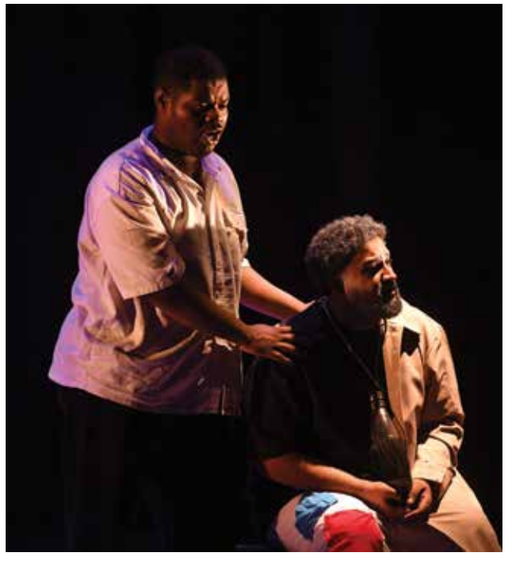
الشارقة: علاء الدين محمود

وتعد أهم حدث فني وثقافي في الدولة وفي المنطقة بوجه عام، فهي المنصة المسرحيَّة الأعرق والأكبر التي تزدانُ سنوياً بجملة من العروض والأنشطة الفنيَّة والفكريَّة، مجسدةً في نتاجها قيم الابتكار ومعايير الرصانة؛ وتأتي في دورتها الجديدة حافلة بالمزيد من التجارب والطموحات، لتؤكد أصالتها، وتواصل ترسيخ مسيرتها المشرقة.

وفي هذا الاستطلاع يتحدث ثلة من الفنانين عن هذا الحدث الفني الاستثنائي الذي انطلقت أولى دوراته عام 1984، حيث ذكر بعضهم أن «الأيام» باتت المنصة المسرحيَّة الأكثر تطوراً في العالم العربي بما تقدم من عروض عالية المستوى، وبما تنتج من وعي، وترفع من ذائقة لعشاق هذا الفن الجميل الخالد، ولفتوا إلى أن «الأيام»، ليست منصة لتقديم العروض فقط، بل لإدارة نقاشات فكريَّة عالية المستوى يشارك فيها خبراء وأكاديميون من مختلف أنحاء العالم العربي، فضلاً عن البرامج النقديَّة التي تلي العروض وتقدم إضاءات مهمة يستفيد منها صناع العرض، إضافة إلى تكريم الرواد والأجيال الجديدة من المسرحيين.

بداية وامتداد

«قبل أربعة عقود، انطلقت أيام الشارقة المسرحيَّة في إمارة الإبداع والمعرفة، برؤية متبصرة من صاحب السمو حاكم الشارقة، عاشقِ المسرح وحامل لواء رسالته التنويريَّة. حيث جاء قرار إقامتها عام 1984 لتكون تظاهرة إبداعيَّة وثقافيَّة تُعنى بنهضة وتطوير مسرحنا؛ فبتنا مطمئنين - ما دام المسرح يسكن قلب سلطان - بأنها ستتجذر وتتنامى من عام لآخر، وتمضي بخطى واثقة في مسيرتها نحو أجمل الآفاق»، هكذا استهل الفنان حبيب غلوم، الأمين العام لجمعيَّة المسرحيين، حديثه، وأضاف: «انطلقنا نحلم ونجتهد ونحلّق في حضرة المسرح وسلطانه، راهنّا على نجاح التجربة واستمراريتها، وعملنا على تطوير فعالياتها وعروضها، وعلى تجدد مبدعيها، فتوقدت المسيرة بشعلة المؤسسين الذين لم يدخروا جهداً لضمان نجاح هذه التجربة الوليدة، ثم التحق بالركب خريجو المعاهد والكليات المسرحيَّة، ليضيفوا منهجيَّة للمسرح ولأيامه. فتنوعت التجارب وتعددت، وتبلورت المدارس والاتجاهات، وبرزت الحركة النقديَّة؛ لتتعزز مسيرة الأيام بخطى ثابتة نحو مسرح إماراتي طليعي، بجهود مبدعين نهلوا من معين العلم واستناروا بالمعرفة». وذكر غلوم أن أيام الشارقة المسرحيَّة المتوهجة بالأعمال الفنيَّة الملهمة والمبتكرة، ظلت منذ



انطلاقتها «مقصد كل المسرحيين وفرقهم في الدولة، لأنها تمثل قمة النشاط الدرامي، ونجحت في خلق جمهور مستنير بفضل اختياراتها الرفيعة والرصينة من العروض والأنشطة المصاحبة». مشيراً إلى أن فعالياتها صارت تتابع باهتمام من كل وسائل الإعلام العربيَّة، مما يوضح المكانة الكبيرة التي وصلت إليها.

وأشار غلوم إلى القيمة النوعيَّة التي تمنحها «الأيام» للمشهد الثقافي، من خلال عروض فنيَّة وأنشطة مصاحبة تتسم بالرقي والرصانة، حيث يضاعف المبدعون جهودهم، ويسخروا جميع طاقاتهم ليحظوا بشرف المشاركة فيها. وأكد أنها تمثل المختبر الحي والمنصة الرحبة لتكريس الاحتراف المسرحي؛ كما نوّه بالثراء المعرفي للملتقيات النقديَّة والفكريَّة المصاحبة لها، ودورها في رصد وتحليل التحولات المسرحيَّة وتقويم التجربة المحليَّة، مثمناً جهود دائرة الثقافة التي ظلت تطبع وتنشر المداخلات التي تقدم في تلك الملتقيات، وغدت بذلك مراجع علميَّة تثري المكتبات العامة والأكاديميَّة، وتسهم في إغناء وتطوير حركة البحث العلمي حول المسرح المحلي والعربي.

> **حبيب غلوم: سلطان القاسمي جعلنا مرفوعي الهامة بين أقراننا من الفنانين العرب نفخر حين يُذكر بالخير عطاؤه وعشقه للمسرح**

وذكر غلوم أنهم بصفتهم مسرحيين يشعرون بالامتنان لصاحب السمو حاكم الشارقة «داعم المسرح الأول والكاتب والمؤرخ الذي أهدى أرواحنا كل هذه الطمأنينة، مما وضع الفنان الإماراتي في محل تقدير وترحاب أينما حل، إكراماً لسلطان المسرح الذي امتدت أياديه البيضاء إلى مسارح معظم الدول العربيَّة ومبدعيها، فجعلنا مرفوعي الهامة بين أقراننا من الفنانين العرب؛ نفخر حين يُذكر بالخير عطاؤه وعشقه للمسرح، الذي صار عشقاً متبادلاً بينه وبين مسرحيي الوطن العربي، كما نوجه الشكر والتقدير لدائرة الثقافة بالشارقة، ولكل من غرس بذرةً أزهرت في رحاب هذا الملتقى المسرحي السنوي العريق».

جانب من الدورة الماضية

عرائس النار

علامة فارقة

من جانبه، قال الممثل والكاتب جمعة علي إن «أيام الشارقة المسرحيَّة تعد اليوم من أهم وأبرز الأحداث الفنيَّة في المشهد الثقافي العربي، وعلامةً فارقة في الساحة المحليَّة؛ وإسهامتها لم تقف عند ترسيخ مكانة المسرح الإماراتي وإيصاله إلى فضاء عربي أرحب فحسب، بل مثّلت مشروعاً ثقافياً متكاملاً أسهم في ازدهار الفكر والأدب والفنون بشتى أشكالها». وذكر علي أن «الأيام» تقدم في كل دورة جديدة إضافة نوعيَّة من حيث العروض المتميزة والأنشطة الأخرى في الندوات الفكريَّة والنقديَّة التطبيقيَّة، وأضاف: «لقد احتضنت أيام الشارقة المسرحيَّة الطاقات الشابة إلى جانب القامات المسرحيَّة العربيَّة، وبفضل استمراريتها، وعمق رؤيتها، غَدَت مرجعاً أساسياً في خريطة النشاط المسرحي الإماراتي والعربي أجمع».

وأكد أن الرعاية السخيَّة التي توليها الشارقة لـ «الأيام» جعلت منها منارةً مسرحيَّة رائدة محلياً وعربياً، ونموذجاً ملهماً للاستثمار في الثقافة بوصفها قوة ناعمة تبني الإنسان وتنهض بالمجتمع. وأشار إلى الارتباط الوجداني للمسرحيين الإماراتيين بهذا الحدث؛ إذ يترقبونه بشغف، ويسعون إلى تطوير تجاربهم من خلاله: «حتى من لم يحالفهم الحظ بالمشاركة، يحرصون على الحضور تقديراً لقيمته، ورغبةً في الاستفادة من العروض والندوات الفكريَّة المصاحبة».

> **جمعة علي: أيام الشارقة المسرحية مشروع ثقافي متكامل.. أسهم في ازدهار الفكر والأدب والفنون بشتى أنواعها**

وبين علي أن «الأيام» تضطلع بدورٍ مهم في الاحتفاء بمسيرة المسرح الإماراتي وتاريخه الراسخ؛ وذلك عبر تكريم رواده من المبدعين الذين أرسوا دعائمه، من خلال «جائزة الشخصيَّة المحليَّة المكرمة». كما أشار إلى أن هذا الاحتفاء يمتد ليشمل رموز المسرح العربي في كل دورة من خلال «جائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي»، تقديراً لعطاءاتهم التي أثرت الحراك المسرحي وضمنت استدامة توهجه. وأكد أن مثل هذه المبادرات تمثل حافزاً معنوياً يدفع الفنانين نحو مزيد من العطاء المسرحي.

حصانة

وفي رأي الممثل والكاتب عبدالله راشد، فإن «أهميَّة أيام الشارقة المسرحيَّة تكمن في كونها قد تجاوزت الأربعين عاماً منذ انطلاقتها في العام 1984، وظلت باقية ومستمرة ومتطورة بلا توقف، وذلك إنجاز كبير ونادر»، وذكر راشد أن ذلك العطاء الإبداعي المتدفق يأتي في وقت

> **عبدالله راشد: «الأيام» هي الذاكرة الحية للمسرح الإماراتي، والمهد الذي احتضن أجيالاً من المبدعين والرواد**

تراجعت فيه الكثير من المسارح العربيَّة لأسباب مختلفة، لكن الاهتمام والرعاية الكبيرة التي وجدتها أيام الشارقة المسرحيَّة حصنتها ضد التوقف، وجعلتها قادرة على الإبداع المتواصل.

وأكد راشد أن «الأيام» تمثل الذاكرة الحيَّة للمسرح الإماراتي، والمهد الذي احتضن أجيالاً من المبدعين والرواد؛ وهي «عيد المسرحيين» السنوي الذي يجدد الوصل بينهم وجماهيرهم، وهي لجيل الشباب تشكل امتداداً وشغفاً، ومجالاً خصباً لإبراز طاقاتهم، والسعي لتدوين أسمائهم في «السجل الذهبي» لهذه التظاهرة التي تعد بين الأعرق

كعب ونصف حذاء

خليجياً وعربياً. وشدد على أن ما يميز هذه المنصة هو ثراء أجندتها ورؤاها المبتكرة التي تخدم المسرح العربي كله.

ووصف راشد أيام الشارقة المسرحيَّة بأنها «الرئة» التي يتنفس منها المسرحيون الإبداع، والحاضنة التي تؤهل الفرق المحليَّة للانطلاق نحو آفاق دوليَّة، فهي «تأشيرة العبور» لتمثيل الدولة في المحافل الدوليَّة بجدارة وتنافسيَّة.

رسوخ

من جانبه، استعرض الفنان فيصل الدرمكي مسيرة «الأيام» التي امتدت 35 دورة من الجمال والتميز، واصفاً إياها بأنها «حكاية فصولها تمتد من الماضي لتصنع المستقبل»، وهي المحطة التي لا غنى لأي فنان إماراتي عن المرور بها. وأشار الدرمكي إلى أن المهرجان هو «مقياس الجودة» للمسرح في الدولة، حيث صقل مواهب النجوم الذين شكلوا إضافة نوعيَّة للحراك المحلي، ووضع المسرح الإماراتي بقوة على الخريطة العالميَّة. كما أوضح

أن «الأيام» تمثل المعيار الحقيقي لاختيار العروض التي تمثل الدولة خارجياً، مما يعكس تراكُم الجهود الجبارة التي تبذلها إدارة المسرح بدائرة الثقافة بالشارقة. ولفت الدرمكي إلى أن الزخم الفكري المصاحب لـ «الأيام»، من ندوات نقديَّة وفكريَّة، يسهم في صقل أدوات الفنان الإماراتي، مما يجعل حضور هذه الفعاليات ضرورة لتطوير الذات. كما نوه بالإقبال الخليجي الكبير على الشارقة خلال «الأيام»، حيث يفد المسرحيون للاستفادة من هذا البذل المعرفي والوقوف على التجربة الإماراتيَّة المتطورة.

وأشاد الدرمكي بروح الفريق في دائرة الثقافة، الذي يعمل «كخليَّة نحل» لتجاوز التحديات، مؤكداً أن المهرجان تحول إلى كرنفال فرح يحتفي بمكانة «أبو الفنون» ويستشرف مستقبله، خاصة في ظل توافر كافة الإمكانيات الداعمة للإبداع.

واختتم الدرمكي حديثه بالإشارة إلى النضج الفني والتطور النوعي الذي تشهده العروض عاماً بعد عام، مؤكداً أن «أيام الشارقة المسرحيَّة» ستظل الروزنامة السنويَّة والبوابة الكبرى التي يعبر من خلالها المبدع الإماراتي نحو آفاق التميز والخلود الفني.

جمعة علي

حبيب غلوم

فيصل الدرمكي

عبدالله راشد

وردة إشبيلية

نشيد العربي الأخير

لا يلغي عرض «وردة إشـبيلية» المسـافة بين الرقـص والتمثيل والغناء، بل يذيب هذه العناصر في صيغة دراميَّة شـاملة. المخرج أحمد زهير نجح هذه المـرة في رد الاعتبار لفن الميوزيكال فـي عرضه الذي قدمه حديثاً في دار الأوبرا السوريَّة، مصدّراً شغف أكثر من 80 مؤدياً ومؤدية على المسرح الكبير.

سامر محمد إسماعيل
مخرج وناقد مسرحي من سوريا

تحضـــر الأندلس هنـــا بوصفها ذاكرة دمشـقيَّة مرصعة بموشـــحات إشـــبيلية، وقدود قرطبة، وأشـــعار أبـــي البقاء الرندي. صيغة مزجت الشـــعر بالحركة والاستعراض، والغناء بالأناشيد والمقامات المشرقيَّة.

تدور حكاية «وردة إشبيلية» عن قصة حب جمعت خصوم الأمس بأصدقـــاء اليوم، فبعد أن يغلق القدر باب التكهنات، وتدور على العرب الدوائر في بلاد الأندلس، تشرع إشبيلية أبوابها للخارجين منها بعد قرون من المجد والاستقرار. وهنا أمام ما جرى من مآس ووقائع تبرز قصة «وجيدة» حســـناء إشـــبيلية، إذ ارتبـــط مصير هذه الشـــابة بتداعيات الانهيار، فوقع أحد الغزاة (ألفونســـو) في حبها، بينما خطف الغجري «خابيـــرو» قلبهـــا. وبين خيار البقاء تحـــت رحمة الأول، أو الذهاب مع حبها مع الثاني، تجد الحسناء نفسها أمام مصير تراجيدي، فبعد أن كانت زهرةً فواحة في دروب إشبيلية، ها هي ترى نفسها تائهة ضائعة بين رجلين على طرفي نقيض. الأول يناصـــب الثاني العداء، والمدينـــة يودعها أهل الفتاة على غير هدى بعد دخول الإســـبان إليها، وأفول نجم العرب في ربوعها بعد ثمانية قرون من الازدهار والحضارة.

تـــدور الأحداث عام 1485 في شـــبه الجزيرة الإيبيريَّة. عرب ويهود يغادرون الأندلس، وإسبان يدخلونها. هنا تبزغ وجيدة (رنيم الملط) بزيها العربي ونحولها ورقة حاشـــيتها أمـــام ســـيوف الغزاة. تقع في حب شـــاب غجـــري خابيرو (محمـــد ديبان)، لكن هذا الحب ســـوف يقـــوده إلى صراع مع الأمير الإسباني ألفونسو (نوار بلبل). يعرض هذا الأخير المال والسلطة والجاه على حبيبته العربيَّة، لكن وجيدة تأبى مقايضـــة حبها بكل كنوز الأندلس، مما يودي إلى قتال حتى الموت بين الغجري والإســـباني ينتهي بموت خابيرو. واقعة متخيلة يتخذها العرض لاستعراض أحداثه المتعاقبة، ليدمج

بين قصة حـــب الأمس وقصص هروب مهاجرين عرب إلى الشـــواطئ الإسبانيَّة عام 2025. مشاهد وثائقيَّة ترتسم على شاشـــة في عمق مســـرح أوبرا دمشق تتواشـــج مع رقصات الســـماح والمولويَّة في صيغة ملحميَّة يتضافر فيها الرقص مع الغناء والتمثيل.

مســـتويات عديـــدة يقترحهـــا «وردة إشـــبيلية» لقـــراءة جمالياته. لن يكـــون أولها الديكور (غيـــث المحمود) الذي عكس طابع العمارة العربيَّة الإسلاميَّة في الأندلس، ولا آخرها الإضاءة (ماهر هربش) التي نجحت في «منتجة» مشـــاهد ومناظر العرض وفق صيغة تتلاءم فيها حركة الراقصين مع قطع الديكور، كما عملت على توظيف تدرجات اللون الأزرق في رسم ملامح المدينة الأندلسيَّة، فمن عمق المسرح تمتد عدة مســـتويات لإنارة بدت لونيتها وفق انسجام بصري مع أزياء (أحمد منصور)، تلك العلامات البصريَّة المتحركة على أجساد المؤدين. تأتي موسيقى وألحان الفنان محمد هباش لتنعش ذاكرة بعيدة في اســـتلهام تـــراث الأندلس من قدود وموشحات ممزوجة بنكهة موسيقى وأناشيد الذكر الصوفيَّة. يقتـــرب العرض من المغنّاة الشـــعريَّة لكنـــه لا يهمل الطابع الغربي من رقصات فلامنكو، التراتيل الكنســـيَّة، وســـواها، فلقـــد زاوج مخـــرج العرض الفنان أحمد زهيـــر ببراعة بين عدة أمزجة فنيَّة، وعبر أسلوب اللوحات المتتابعة.

مغامرة الشكل كانت من جنس مضمون العرض. لم يكن ذلـــك خافياً على أحد من خلال تنويـــع الحركة ودمجها مع المشـــاهد الدراميَّة، منها الصراع بين الغجري والإســـباني، أو خـــروج العرب من الأندلس نحو شـــواطئ المغرب. حتى المســـتوى التســـجيلي للمادة الفيلميَّة التي يتم بثها لقوارب المهاجرين ساندت هي الأخرى بعداً تخيلياً لحكاية العرض، وجعلت الأندلس المشـــتهاة صورة لدمشق الغائبة الحاضرة. حضـــور الأصوات البشـــريَّة (كورال ســـورية) أضفـــى بعداً أسطورياً على قصة الحب الأندلسيَّة، فمن الدبكات الشعبيَّة الســـوريَّة وأجواء العرس الشـــعبي الشـــامي، نحـــو ترتيلتي

«مريم» و«الأم»، طوّح «وردة إشـــبيلية» بين أزمان وأسفار وغزوات وهجرات على ضفتي المتوسط.

حكاية حب مســـتحيلة يقودنا إليهـــا العرض عبر إطلالة على واقـــع الأندلس في الربع الأخير مـــن القرن الخامس عشـــر، وما تلا ذلك من ســـطوة محاكم التفتيش في معظم ربوع أوروبا. هكذا ينقضي الزمن الأندلســـي للحب والشعر والموشـــحات، ليبدأ عصر المحارق والمقاصل والاغتيالات الجماعيَّة، وما تضمن ذلك مـــن مصادرة للأفكار والعقائد. يستعيد «وردة إشبيلية» زمن تعايش الأديان في شبه الجزيرة الإيبيريَّة، معلناً انتصار قيم التســـامح والعيش المشترك في مواجهة الهمجيَّة والتســـلط، كما يعد الأندلس بمثابة فاصلة تاريخيَّة بين زمنين.

ويأتي تقاطع هذه الأحداث مع الهجرات غير الشـــرعيَّة في الزمن الراهن، نوعاً من ألم الحنين (نوســـتالجيا) إلى

زمــن بعيد، فبعد أن تمت هجــرات العرب من الأندلس قبل نيف وخمســة قرون، تعود قوارب المهاجرين للإبحار نحو موطنها الأصلي في شــبه الجزيرة الإيبيريَّة، فتتكرر مآسي الأمس على شــكل هجرات معاكسة، وتنهض «وردة إشبيلية» من كبوتها الطويلة لتسرد لنا قصتها الدامية المتجددة على لسان الشــاعر أبي البقاء الرندي (كفاح سلمان)، وقصيدته الشــهيرة عن أفول عصر الأندلس، وذلك عندما يقول: «لكل شــيء إذا ما تم نقصان، فلا يغرُّ بطيب العيش إنسان، هي الأمور كما شاهدتها دول، من سرّه زمنٌ ساءته أزمان».

أبيات شــعريَّة وظّفها مؤلف العــرض (محمد عمر) في متن المسرحيَّة الغنائيَّة الراقصة، لينتقل بنا إلى سرد حركي جماعــي عبر جهــد الثمانين راقصاً وراقصــة الذين قاموا بأداء ما يقارب خمس عشرة لوحة على أنغام أكثر من مزاج موسيقي وغنائي، فمن لوحتي «يا حي يا قيوم» و«أمرك كن فيكون»، إلى رقصات الفلامنكــو والدبكة، مروراً برقصات جسّــدت مشاهد أسواق إشــبيلية، ودمشق، والعرس الشعبي، والتراتيل الكنســيَّة، وصولاً إلى لوحات جسّدت دخول الغزاة ومعاركهم، ولوحة وداع إشــبيلية، وموت العاشقين على وقع قصيدة لسان الدين ابن الخطيب: «جادك الغيث إذا الغيث همى، يا زمان الوصل في الأندلس».

لقد حاول مخرج «وردة إشــبيلية» أن يلغي المسافة بين التمثيل والغناء والرقص، ليس فقط في جعل الراقصين هم أنفســهم من يقومون بأداء الأدوار الرئيسَــة، بل من خلال جعل الرقص ذاته في البنية الدراميَّة للعرض، فاللوحات لم تكــون اســتعراضيَّة صرفة، بقدر ما كانت تســرد من خلال الجسد الراقص حكاية أقوام هجروا أوطانهم عنوةً، مخلفين وراءهــم عجائب من عمارة وموســيقى وعلــم فلك وطب وفلســفة وغناء. نلمح هنا وتراً خامســاً لزرياب، كما نشاهد جناحي عبــاس بن فرناس وهو يحــاول الطيران بجناحين من الريش فوق ســماء قرطبة، كما يمكننــا إذا أمعنا النظر أن نســمع أبيات ابن زيدون لحبيبته ولادة بنت المســتكفي. أطياف كل من تركهم العرب خلفهم في سِــفر خروجهم من مدوناتهم ومكتباتهم ودواوينهم وقصورهم ومعابدهم التي ما زالت حاضرة حتى الآن.

بطاقة العرض:

- **العنوان:** وردة إشبيلية
- **تأليف:** محمد عمر
- **رؤية وإخراج:** محمد زهير
- **ألحان وتأليف موسيقي:** محمد هبّاش
- **كريوغراف:** رنيم ملط
- **تصميم أزياء:** أحمد منصور
- **تصميم ديكور:** غيث المحمود
- **تصميم إضاءة:** ماهر هربش
- **أداء وتمثيــل:** رنيم ملط، نوار بلبل، محمــد ديبان، ناهد حلبــي، وليــد الدبس، غســان الدبس، إيمــان كيالي، آية القنواتي، محمد طرابلســي، علي عكروش، محمد عيسى، كفاح ســلمان، يارا الدولاني، آدم الشــامي، رولا طهماز، لارا بــدري، ســوار داود، علاء زهر الدين، ألين عيســى، علي كمال الدين، ريموندا عبود، محمد حسن، هبة زهرة، مروان خلوف.
- **إنتاج:** شــركة دانس للرقص المســرحي، بالتعاون مع دار الأوبرا السوريَّة.

أحمد زهيــر، مواليد دمشــق 1984. احترف الرقص المســرحي قبل الإخراج ووقف على مســارح عربيَّة ودوليَّــة. بزغت موهبتــه بصفته راقصــاً في فرقة إنانا، ثم اتجه نحو التمثيل في عدة أعمال مسرحيَّة وتلفزيونيَّة، منها «بقايا الروح» مع المخرج إسماعيل بصــل، و«صولة وجولة» مع المخرج حســين مرعي، ليتجه بعدها لتأسيس فرقته «شركة دانس للرقص» وشارك بعدها في تقديم عدة عروض احتفاليَّة منها «افتتاح الهويَّــة البصريَّة في قصــر المؤتمرات في دمشق»، إضافةً إلى إسهاماته في إخراج عدة عروض باحتفاليات رياضيَّة فــي عمان والرياض والدوحة.

عُرضت مسرحيَّة «سقوط حر» ضمن فعاليات الدورة (26) من أيام قرطاج المسرحيَّة التي اختتمت أخيراً، وذلك على خشبة مسرح «الريو» في تونس العاصمة. وتُوّج العرض بجائزة أفضل أداء تمثيلي التي نالها الفنان أحمد أبوزيد.

إكرام الزقلي
ناقدة مسرحية من تونس

والعرض المصري من إنتاج نقابة المهن التمثيليَّة، وإخراج ودراماتورجيا محمد فرج الخشاب، بمشاركة حسن خالد في الإخراج التنفيذي وإدارة الإنتاج. وقد ضم فريق الممثلين كلاً من: هاني الطمباري، ومصطفى عسكر، وأشرف طلبة، وسعيد دنلاب، وبهاء الطمباري، وسارة برادي، وعادل سعيد، وأحمد أبو زيد، ومحمد فرج الخشاب، ومصطفى عيد، وإسماعيل أحمد.

يعد هذا العرض إعادة كتابة للنص الأمريكي الشهير «ميراث الريح» للكاتبين روبرت إي لي، وجيروم لورانس، وترجمة صلاح عزالدين. وتتمحور أحداثه حول محاكمة معلم تجرأ على تدريس نظريَّة التطور لداروين؛ وهو معلم مأخوذ بشغف العلم، بقدر حماس طلابه للتجريب والبحث العلمي.

وضعت هذه الخطوة المعلم في مواجهة مباشرة مع القوى المهيمنة ذات الفكر الديني المتشدد، والتقاليد الاجتماعيَّة المتعصبة؛ تلك القوى التي تتوجس خيفةً من التجريب بدعوى تهديده للاستقرار، وترفض التفكير الحر والتساؤل العميق، بدعوى تقاطعهما مع المعتقدات الثابتة.

اتكأت الدراماتورجيا في هذا العرض على تركيز الأحداث داخل فضاء المحاكمة، محوّلةً جدليَّة الموضوع بين جبهتي الدفاع، اللتين تمثل كل منهما تياراً فكرياً مناقضاً للآخر، إلى الخط الدرامي الأساسي للعرض، مع اختزال عدد الشخصيات وإضافة شخصيات من الأطفال.

كما عملت الدراماتورجيا على إعادة صياغة النص المترجم بلغة عربيَّة معاصرة تتجاوز الأطر الكلاسيكيَّة، متبنية أسلوباً أقرب إلى لغة الحياة اليوميَّة؛ وهو ما أحدث تحولاً جوهرياً في عالم النص، بنقله من سياق المحاكمة الأمريكيَّة عام 1925 إلى زمننا الراهن. هذا الانتقال الزمني أسهم في كسر الحاجز بين الجمهور والعرض؛ فلم يعد المتلقي يتعامل مع النص بوصفه أثراً قادماً من الماضي، بل استقبله بصفته طرحاً ملحّاً لقضايا راهنة تمسّ الواقع الاجتماعي والثقافي في العالم المعاصر.

لذلك، عادة مع العروض المسرحيَّة التي تقدم إعادة إنتاج لنصوص مسرحيَّة قديمة، يظهر السّؤال حول ما

أهميَّة هذا النص، وهل تيماته تعبر عن واقعنا اليوم؟ تفاعل الجمهور مع عرض «سقوط حر» خلال عرضه في تونس هو دليل على أهميَّة مُساءلة العلم في حياة البشريَّة، وأهميَّة تثمين العقل بصفته ميزة إنسانيَّة، وإبراز أهميَّة التّفكير المنطقي، وحريَّة التّجريب، وحريَّة إبداء الرّأي في مقابل قبول الرّأي المخالف، وأهميَّة التّذكير بأنّ الحقيقة لا يوجد

لهـا وجه واحد، يجعل النّص كونيّـاً قابلاً لإعادة عرضه في أي زمان ومكان.

يحثنـا العرض علـى التفكير في مـآلات الحد من فكر الأطفـال، ومنعهـم التسـاؤل والتجريـب؛ إذ يـؤدي ذلك بالضرورة إلى خلق مجتمـع متماثل لا مجال فيه للتطور أو التجديد، مجتمـع ينصاع للقيود المجتمعيَّـة والثقافيَّة التي يمثل التشدد الديني أحد أوجهها القاتمة، كما يقودنا العرض إلى تسـاؤل جوهري: هل يحقق الخوف من العلم، وتجنب تعميق المعرفة، الأمان والاسـتمراريَّة للبشريَّة فعلاً؟ أم أنه لا ينتج سـوى عقـول جامدة، تكتفي باتباع مـا تبثه قنوات السلطة وتمليه عليها؟

يقـدّم المعلم مثال الصّخرة الّتي تنزل إلى أعماق البحر حين نرميها، بعد أن سأله طالبه عن ماهيَّة الجاذبيَّة، ليقوم الطّفل بتجربة يفهم من خلالها الجاذبيَّة فتودي بحياته بعد أن ربط سـاقه بصخرة ورماها فـي البحر، وهنا يطلب من الجمهور أن يجيب عن السـؤال، هل المعلـم مذنب أم لا؟ بعد محاكمة تظهر كل الدّلائل ووجهات النّظر المختلفة من الدّفاعين. المعلم، في واقع الأمر، تسـبب في موت الطّفل، لكـن في الوقت نفسـه لم تكن هذه غايتـه، هل هو مذنب أم لا؟ هل هو السّـبب الرّئيس في السّقوط الحر للطّفل في أعماق البحر، أم أنّه فقط له شـغف بإجابة أسـئلة الطّلاب عن العلم، وكان ذلك مجرد حادث؟ فهل تُدين هذه الحادثةُ العِلمَ، وتُنصِف الموقفَ السلبيَّ للتشدّد الديني تجاهه؟ وهنا يحيلنـا نص العرض أيضاً للتّفكير فـي الجدليَّة القائمة بين القانون الطبيعي والقانون الوضعي.

جماليّات

ارتكـز العرض على سـينوغرافيا واقعيَّة تتمثل في قاعة محكمـة؛ حيث اختـار المخـرج أن يكون مـكان الجمهور محيطاً بـالرّكح، بشـكل يجعل مقاعده جـزءاً لا يتجزأ من قاعـة المحاكمة. هذا التوظيـف الفراغي حـوّل المتلقين إلى مشـاركين فاعليـن في العرض عبـر تمثيلهم لـ «هيئة المحلفين»؛ مما جعل عمليَّة التلقي في «سقوط حر» تتجاوز المشـاهدة السـلبيَّة، لتدفع المتفرج نحو التفاعل والتفكير واتخاذ موقف، وصولاً إلى إصدار الأحكام.

وهنا نلاحـظ أن المخـرج اختار توظيف سـينوغرافيا تمتـزج مـع الأداء الطبيعـي والواقعـي للممثليـن، ليحقق لدى المتفـرج درجة من التماهي مع العـرض تحفزه على التفكير في القضايا المطروحـة. لذا، وجب التنويه إلى أن الجماليـات الإخراجيَّة للعرض تتقاطع فـي جانب منها مع «النظريَّة البريشـتيَّة» من حيث كسـر الجـدار الرابع بين الخشـبة والجمهور، لغاية حثه على التفكير؛ لكنها في جانب آخـر تتجاوز هـذه النظريَّـة؛ إذ لا تدفع المتلقـي للتفكير النقدي عبر كسر التماهي (التغريب)، بل على العكس، تعزز هذا التماهي بشدة مع الأحداث لـتُفعّل التفكير في الجوهر الفلسفي للمشكلة المطروحة.

ولا مناص من الإشارة إلى أن الجماليات الإخراجيَّة في العرض عملت على خلق حالة من التماهي التام بين الجمهور والعرض. ومع ذلك، فقد آثـر المخرج والدراماتورج محمد فرج الخشاب الحفاظ على الأسماء الأجنبيَّة للشخصيات كما وردت في النص الأصلي؛ وفي هذا إشارة دراماتورجيَّة ذكيَّة تذكّر المتلقي بمرجعيَّة العرض وكونيَّة القضيَّة المطروحة.

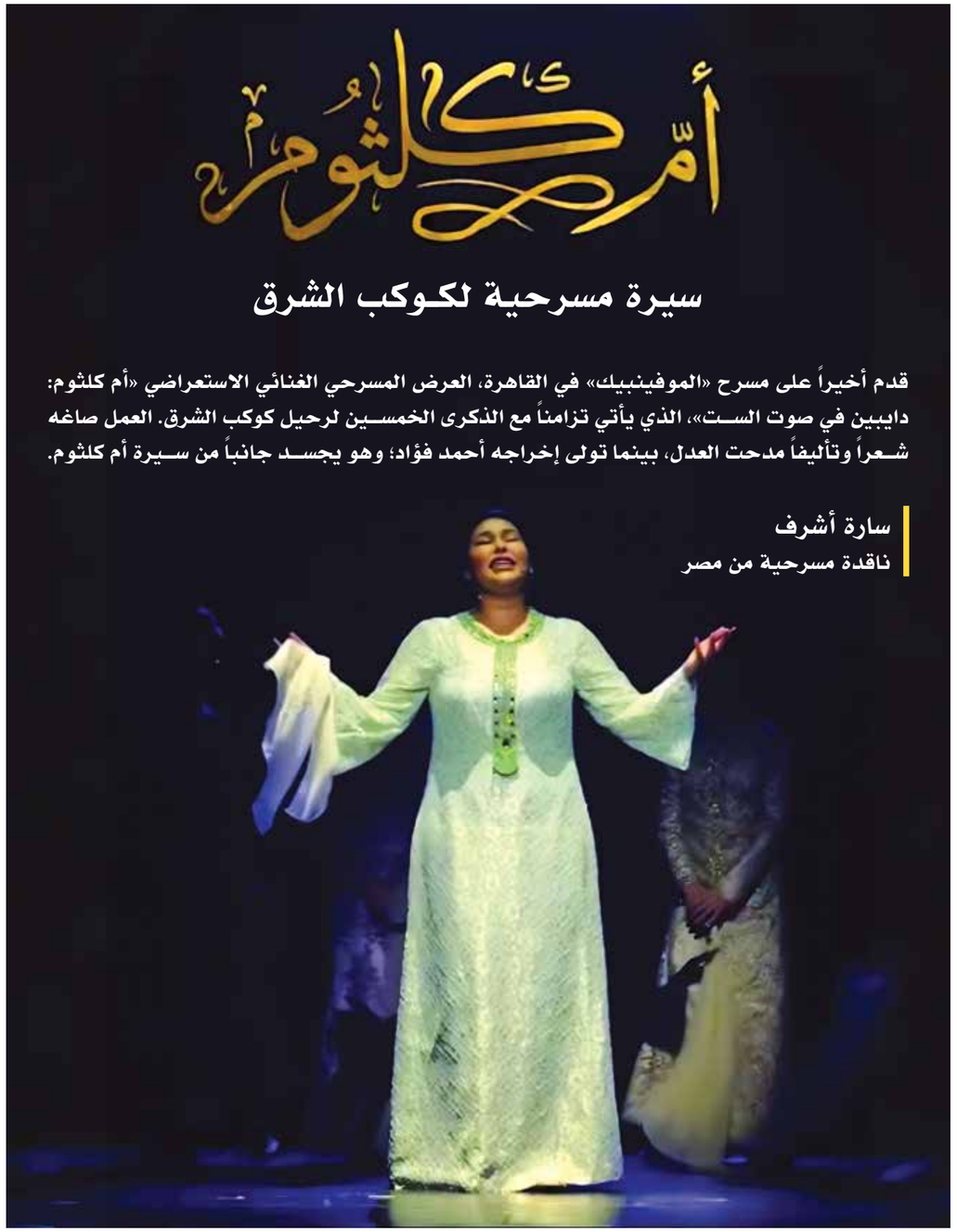
فالمشـكلة التـي يعالجها العمـل تهم البشـريَّة جمعاء، باختـلاف ثقافاتها ومجتمعاتها وأزمنتهـا. وبناءً على ذلك، تضافرت عناصر السـينوغرافيا مع رؤية المخرج في توجيه الممثلين لتصبح أدوات أساسيَّة ليس فقط في خلق التماهي، بل في تفعيل الدور التفاعلي للمشـاهد وجعله شـريكاً في المساءلة.

تميـز العرض بجعل الجمهور جـزءاً لا يتجزأ من الحالة المسرحيَّة، وهو ما يحيلنا إلى مفاهيم «مسرح المضطهدين» للمخرج أوغسـت بـوال؛ خاصة حين تصـل المحاكمة إلى ذروتها، ويصبح حسم إدانة المعلم أو براءته أمراً شائكاً نظراً لوجاهة الحجج المقدمة من الطرفين، ليعود الحكم النهائي إلى هيئة المحلفين التي يمثلها الجمهور.

هـذا التوظيـف يتقاطع مـع منهج «بـوال» الذي يمنح المتفرج سلطة اتخاذ القرار وحسم الموقف أو تغيير مجرى الأحداث، لتحديد من هو المُـضطهَد ومن هو المـُضطهِد. وبذلـك، امتزجـت في عرض «سـقوط حـر» الجماليات الواقعيَّة والملحميَّة البريشـتيَّة مع تقنيات مسـرح أوغست بوال، لتؤسـس جميعها دوراً فعالاً للمتلقـي، بعيداً عن أطر علاقته الكلاسيكيَّة الساكنة بالخشبة.

لقـد تميـز العـرض بجديَّـة التيمـات التـي يطرحها، وبدراماتورجيـا أعادت صياغة النص الأصلـي ليكون أكثر اسـتجابة لآليات التلقـي لدى الجمهـور المعاصر. كما أن تمـازج المرجعيـات النصيَّـة والجماليَّة — بيـن الواقعيَّة والملحميَّة وتقنيات المسـرح التفاعلي — خلق مجالاً أوسع لتحقيـق الرؤية الإخراجيَّة، محـولاً العرض إلى تجربة فنيَّة تشارك في صياغتها خشبة المسرح والمتلقي على حد سواء.

محمد فرج الخشـاب، مخرج ومؤلف مسرحي مصري وعضو نقابة المهن التمثيليَّة، له خبرة تمتد أربعة عشـر عاماً فـي المسـرح التجريبي. يشـغل منصب المديـر الفنـي لفرقة «تفـرد». حاصـل على منحة مكتبة الإسـكندريَّة للمسـرح. حصـد جائزة لجنة التحكيـم الخاصة عن عرض «توكسـيك» بمهرجان قسم المسـرح الدولي 2025 ومثّل مصر في مهرجان القاهـرة الدولـي للمسـرح التجريبـي سـنة 2019 بمسـرحيَّة «ديسـتوبيا VR»، واعتمدت مسـرحيته «سفر السـقوط» نموذجاً تطبيقياً لتدريس المسرح الجسـدي بجامعـة الإسـكندريَّة. يواصل دراسـته العليـا فـي أكاديميَّـة الشـارقة للفنـون الأدائيَّـة.



قدم أخيراً على مسرح «الموفينبيك» في القاهرة، العرض المسرحي الغنائي الاستعراضي «أم كلثوم: دايبين في صوت الست»، الذي يأتي تزامناً مع الذكرى الخمسين لرحيل كوكب الشرق. العمل صاغه شعراً وتأليفاً مدحت العدل، بينما تولى إخراجه أحمد فؤاد؛ وهو يجسد جانباً من سيرة أم كلثوم.

سارة أشرف
ناقدة مسرحية من مصر

وقد شهد مشاركة مجموعة من المواهب التمثيليَّة من بينها: أسماء الجمل وملك أحمد في دور أم كلثوم عبر مراحل عمريَّة مختلفة، بمشاركة سعيد سالمان في دور الشاعر أحمد رامي، وأحمد الحجار في دور الموسيقار محمد عبدالوهاب، ضمن رؤية فنيَّة تجمع بين التوثيق الأرشيفي وتقنيات الإبهار الحديثة.

يصطحبك صوت أم كلثوم وأغانيها طوال رحلة دخولك إلى المسرح، فهو مُقام على أرض واسعة بمدينة ستة أكتوبر، فمن البوابة الخارجيَّة حتى باب صالة المسرح لا يوجد سوى صوت الست مسيطراً على الأجواء، وبعض نقاط التصوير المُعدة لإبهار المتفرج القادم، سواء مجسمات خشبيَّة تجسد السيدة أم كلثوم في مراحل عمريَّة مختلفة، أو بؤرة أخرى بها فستان بتصميم فستان الست نفسه، وبؤرة ثالثة بها «موتيفات» كلاسيكيَّة من شكل الميكروفون أو آلات موسيقيَّة لا يعرفها البعض. كل ما سبق وغيره كان بمثابة تمهيد للتماهي مع حالة العرض المسرحي الغنائي الاستعراضي، بالطبع يحمل جانباً تسويقياً، فكل من يضع صورته في هذا المكان أو جزء منه على صفحته بالسوشيال ميديا هو يجذب الآخرين للذهاب وتجربة الحالة نفسها.

ولكن هل العرض المسرحي يستهدف جميع الطبقات الاجتماعيَّة؟ بالنظر إلى سعر تذكرة الحضور، وبُعد المسرح عن المناطق الحيويَّة، تكون الإجابة: لا. ومع ذلك، في الإعلان عن العرض في المؤتمر الصحفي يقول مدحت العدل: «إن أسعار التذاكر ستكون في متناول الجميع، والمشروع يتضمن جولات في محافظات مصر». يبدو أن كلمة «الجميع» يختلف معناها من شخص إلى آخر، ولكن كلي أمل ورغبة في أن يشاهد هذا العرض المسرحي المُشرف «الجميع» بحق.

ذاتية وغيرية

يتجلى الفرق بين مصطلحي «السيرة» و«السيرة الذاتيَّة» كما تفيد كتابات فيليب لوجون وإحسان عباس، في كون السيرة الذاتيَّة سرداً يخطه الشخص عن نفسه بلسان الراوي، أما «السيرة» فهي ما ينسجه مبدعٌ عن شخصيَّة أخرى، محملاً بوجهة نظر وانتقائيَّة في الحكي والأسلوب. ومن هذا المنطلق، يدخل العرض ضمن صنف «السيرة»، وقد تميز بأسلوب مسرحي غنائي استعراضي متقن يليق بمكانة كوكب الشرق.

لسرد أي قصة يختار الكاتب نقطة لبدء الأحداث، فليس شرطاً أن تكون نقطة بدء الحكي هي نقطة البداية في السيرة التي يتناولها، له مطلق الحريَّة أن يبدأ حتى من نهاية الحكاية، وبسلاسة دون تشويش المتفرج عبر تقنية الـ «فلاش باك» يعود إلى الماضي ويسرد، وهو ما حدث في العرض، حيث انطلق السرد من إحدى حفلات أم كلثوم، حيث ظهرت في مشهدي افتتاح واختتام العرض بحجم أصغر على المسرح، كما لو كانت هي بنفسها في

حفل نتابعه على شاشة التلفزيون، ولكنها صغيرة نظراً لبعد المسافة، لأننا نحن الآن في المسرح وليست هي التي بمنزلنا عبر الشاشة. هذا المشهد البصري وظفت فيه تقنية «الهولوجرام» التي منحت العرض بعداً واقعياً.

ومن بعد مشهد البداية وجلوس الست تستريح بين الوصلتين الغنائيتين، تنظر للمرآة، فإذا بها ترى أم كلثوم في عمر أصغر مرتدية العقال. من هنا ننتقل بـ «فلاش باك» طويل إلى الماضي لسرد رحلة صعود الست وصولاً إلى كوكب الشرق. في هذه المرحلة، يتتبع العرض مسيرة أم كلثوم ما بين طفولة لم تعشها كباقي أقرانها، نظراً لعملها وغنائها في الأفراح مع أبيها الشيخ إبراهيم البلتاجي، إلى مرحلة تفكيرها بالنزوح إلى القاهرة الذي حضّها عليه الملحن أبو العلا محمد، ومنها إلى التعرف إلى الشاعر أحمد رامي، الذي رافقها طوال رحلة غنائها، حيث تظهر ملامح علاقته العاطفيَّة بها في العمل المسرحي، ليس عبر حوار مباشر أو اعتراف صريح لها، بل من خلال بوحه لصديقه محمد عبدالوهاب.

مع تعاقب المشاهد، يرصد العرض حضور زوجته، ثم يغوص في تشابك المشاعر بين المحيطين بها: أخيها، وأختها، ووالدها، مبرزاً أثر كل فرد من عائلتها في تكوين شخصيتها. كما يسلط الضوء على صراعاتها الفنيَّة؛ بدءاً بمنافستها مع منيرة المهديَّة، وصولاً إلى صراعها الشهير مع محمد عبدالوهاب على مقعد نقابة الموسيقيين. وقد تجسد هذان الصراعان في اثنين من أجمل مشاهد العرض، عُمقا بأغانٍ كتبت ولحنت خصيصاً للعمل، حيث وصل عدد الأغاني المكتوبة لهذا العرض إلى اثنتي عشرة أغنية.

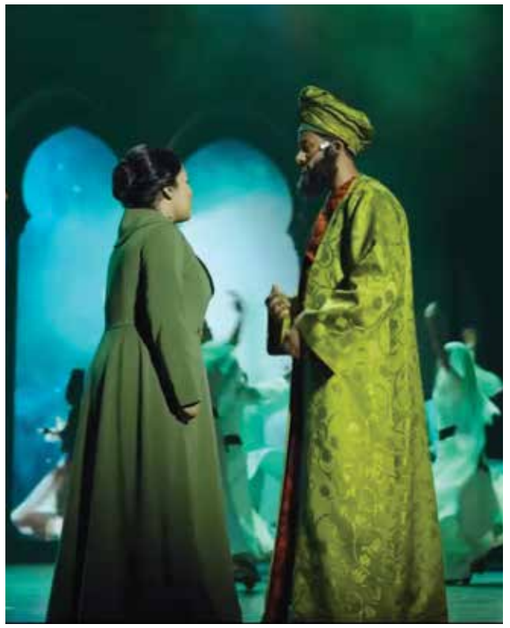
من ثم ينتقل العرض إلى وطنيَّة الست، وذكائها ورودها وخفة دمها، فالحوار مكتوب بحس واقعي، والاعتماد الأساسي طوال العرض على الأرشيف والصورة المعروفة والذائعة لأم كلثوم، حتى وإن طالتها إشاعات أو سقطات، فجميعها لم يكن محلها العرض، فهو لا يركز على سيرة الست أم كلثوم، إنما على صوتها، والفرق شاسع.

طوال العرض، لمن لا يعلم القصة خلف بعض الأغاني، سوف يدركها بلا عناء البحث، بل هذه أفضل طريقة لمعرفة هذه المعلومات، من خلال تقديم الأغاني بغنائها أو حتى بغناء جزء منها.

كل هــذا يدور في متن العرض بإيقاع منضبط، ينم عن وجــود هويَّة لمخرج العمل، وصولاً إلى النهاية التي لا تكون مثــل البداية، حيث غناء أم كلثوم وإكمال الحفل الذي بدأنا به العرض، ويكون العرض عبارة عن حلقة دائريَّة بدأت من نقطة واستمرت وصولاً إلى النقطة نفسها.

يُكمل الحفل بمشــهد الهولوجرام، ولكــن نهاية العرض المســرحي ليســت بنهاية الحفل، وإنما بموت الست، الذي جــاء عبارة عــن صور أرشــيفيَّة في مقابــل وجودها أمام أعيننا تصعد السلم، الذي كان موجوداً في السابق وصعدته بالفعل، ولكنه صعود ينم عن أنه سلم المجد والتميز الذي لا مثيل له، أما سلم النهاية فدلالاته انطلاق الروح إلى خالقها، لكنها أمــام أعين الجمهور، بل تخاطبه مباشــرة بأنها تظل باقية بصوتها.

بالفعــل، مــوت أم كلثــوم كذبــة، فهي حيَّة فــي قلوب «الدايبين» في صوتها.



التقنيات

مــع الإيقاع المنضبــط للعرض تكاتفــت جميع عناصره ليظهر بهذه الدقة، ســواء على مستوى الديكور من تصميم محمــود صبري، الــذي بأكملــه متحرك، فــلا توجد قطع ديكوريَّة ثابتة على خشــبة المســرح، نظــراً لتعدد الأماكن والشــخصيات والتنقل المتلاحق من مشــهد إلى آخر. ومعه في عمق المســرح شاشة ضخمة يُعرض عليها إما منظر من الطبيعة متحرك كالأمطار في البداية، أو منظر ساكن كجزء من الديكور، بجانب تســليط شاشــة أخــرى مختلفة تحتاج للإظلام من الإضاءة بوظيفة مختلفة مسرحياً، فمن خلالها يتم عرض مواد أرشيفيَّة تؤكد على أحداث النص المسرحي.

يرافــق الديكور عنصــر الأزياء، ليصنعا معاً ســيمفونيَّة متجانسة لا تخرج عن روح زمن الأحداث. ولكن الأزياء في العرض ليست معتمدة على الشكل المبهر المُقلد لأزياء الزمن والشخصيات، وإنما وفقاً لطبيعة العرض الاستعراضيَّة، حيث كان يلزم تغييرها في مدة زمنيَّة قليلة جداً، مما تطلب حرفيَّة تصميم مغايرة، وكانت من تصميم ريم العدل.

أما العنصر الأهم الذي يربط كل العناصر ببعضها، فهو الموسيقى والاســتعراضات، فالموسيقى كانت للملحن خالد الكمار، دون نشــاز يفصل المتفــرج عن اندماجه مع أغاني وصوت الست، واستعراضات عمرو باتريك.

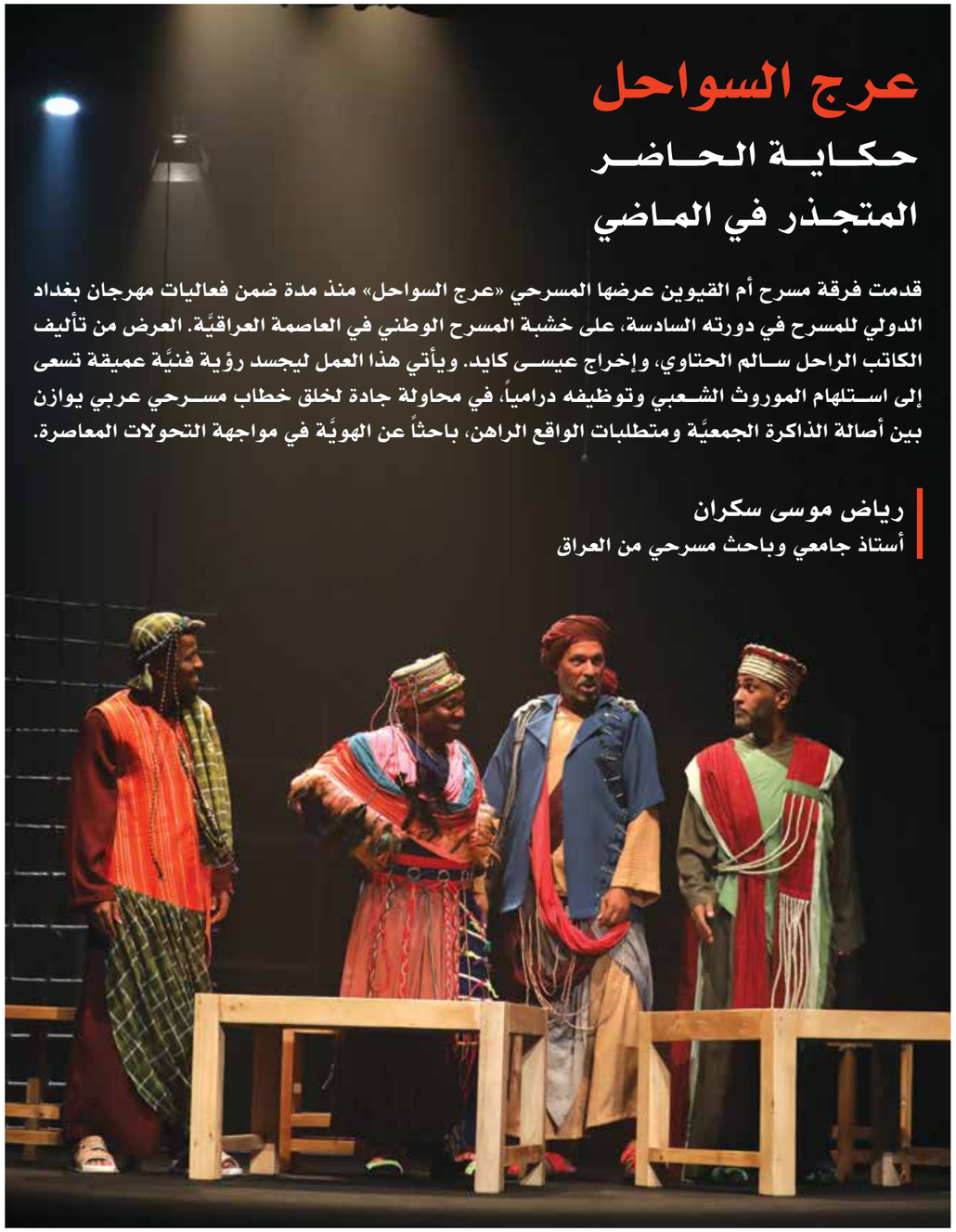
في عرض «أم كلثوم دايبين في صوت الســت» الإبهار يســتند إلى عــدة عناصر، فكل ما ســبق كان من الوارد أن يفقــد رونقه إذا لم يكن التمثيل على المســتوى نفســه من الدقــة. بعض المشــاهد تحمــل افتعالاً فــي الأداء لضمان وصول الجمل بمشــاعرها إلى آخر فرد في المســرح، ولكن في المجمــل كان الفريق في أبهى صــورة، حتى من يقف على الخشبة لأول مرة.

ختاماً: هل ينجح العرض برغم محدوديَّة وصوله لجميع الطبقــات الاجتماعيَّة إلى الآن؟ ســؤال نتركه للزمن أو كما تقول الست في إحدى أغانيها «هسيبه للأيام».

أحمد فؤاد، مُخرج مســرحي مصــري، وُلد في ١٩٨٧. درس فــي المعهــد العالي للباليه، ثــم درس الإخراج فــي مركز الإبداع تحت إشــراف الفنان خالد جلال، وبعدها درس الإخراج المســرحي في إيطاليا. أسس فرقة صوفــي للفنون الادائيَّة (مــارس 2015). عضو بفرقة المســرح الحديث - البيت الفني للمســرح - وزارة الثقافــة (2014). عضو لجنة تحكيم مهرجان هــوارة الدولــي للمســرح - المغــرب (2019). إخراج الملتقــي الدولي لــذوي القدرات الخاصــة - أولادنا - دار الأوبــرا المصريَّــة (2024). مُحاضــر مــادة الإخراج المســرحي - كليَّة الفنون الجميلة - جامعة المنصورة. من أهم أعماله مسرحيَّة «أم كلثوم» إنتاج العدل ســتوديوز، مســرحيَّة «النقطــة العميا» التي حازت المركــز الثاني كأفضل عرض فــي المهرجان القومي للمســرح المصري، وترشيحه كأفضل مخرج بالدورة نفســها مــن المهرجــان القومي، مســرحيَّة «خطــة كيوبيــد» إنتــاج البيــت الفنــي للمســرح.

عرج السواحل

حكاية الحاضر المتجذر في الماضي



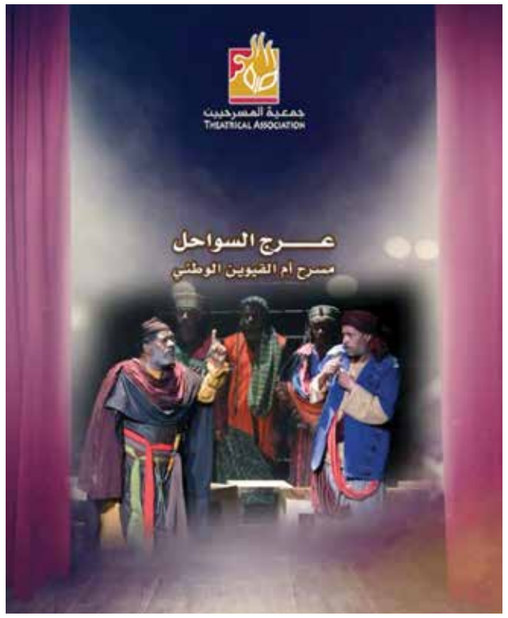
قدمت فرقة مسرح أم القيوين عرضها المسرحي «عرج السواحل» منذ مدة ضمن فعاليات مهرجان بغداد الدولي للمسرح في دورته السادسة، على خشبة المسرح الوطني في العاصمة العراقيَّة. العرض من تأليف الكاتب الراحل سالم الحتاوي، وإخراج عيسى كايد. ويأتي هذا العمل ليجسد رؤية فنيَّة عميقة تسعى إلى استلهام الموروث الشعبي وتوظيفه درامياً، في محاولة جادة لخلق خطاب مسرحي عربي يوازن بين أصالة الذاكرة الجمعيَّة ومتطلبات الواقع الراهن، باحثاً عن الهويَّة في مواجهة التحولات المعاصرة.

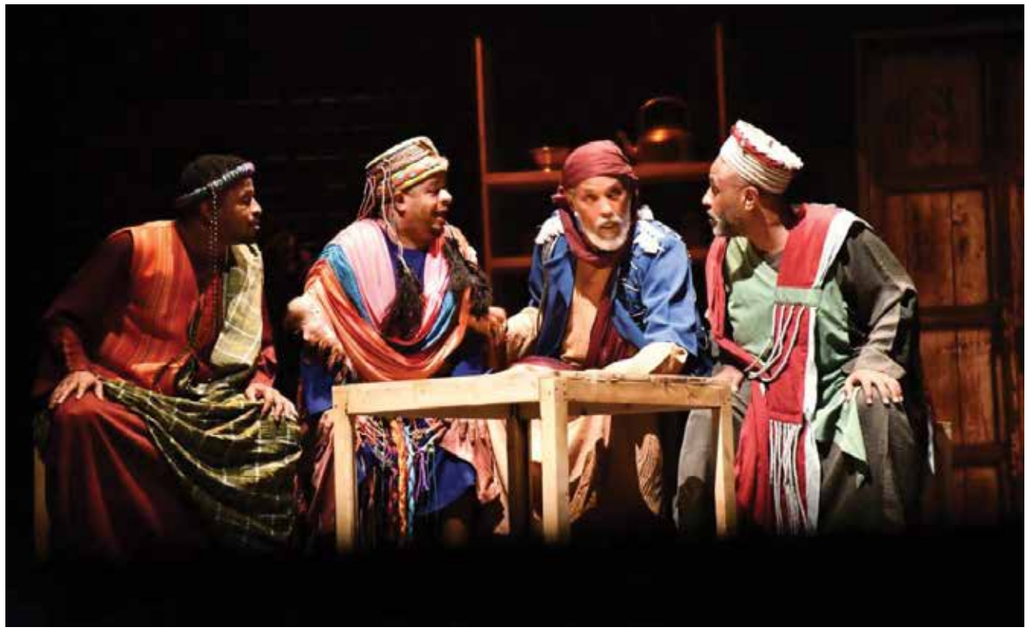
رياض موسى سكران
أستاذ جامعي وباحث مسرحي من العراق

يُعد الموروث الشعبي ذاكرةً حيَّة للشعوب؛ إذ ينطوي على ممكنات إبداعيَّة نابضة بالحس الجمالي والفني. وقد أدرك المبدعون العرب في شتى صنوف الإبداع هذا الأمر، مثلما أدركوا أن لهذه الذاكرة الجمعيَّة أثراً حضارياً كبيراً في إثراء النتاج الثقافي الراهن، بوصفها نبعاً غنياً متجدداً يستقون منه مختلف إبداعاتهم.

ولم يكن المسرحي العربي بمنأى عن هذا النبع الزاخر؛ إذ اجتهد الكثيرون في استقصاء إمكاناته وتوظيفها إبداعياً، عبر استلهام الحكايات، والأساطير، وسير الأبطال، والأمثال الشعبيَّة. ويعود هذا الاحتفاء بالموروث إلى الرغبة في تأكيد الذات العربيَّة وترسيخ هويتها، وإبراز الحس الوطني في مواجهة الغزو الثقافي وما يحمله من رؤى تغترب في جوهرها عن كينونة الثقافة العربيَّة والإسلاميَّة فكراً وممارسة.

ويندرج عرض مسرحيَّة «عرج السواحل» ضمن هذا السياق، حيث يقدم العرض حكاية من خلال شخصيَّة «عتيج» الذي يلقب بابن الشهيد، في إشارة إلى جده الذي واجه الاستعمار البريطاني، ويعيش عتيج في أحد الأحياء الشعبيَّة، وهو يتغنى بذكريات الماضي وأمجاده البطوليَّة، فيما تحاول زوجته أن تسحبه من قوقعة الماضي إلى الراهن ومتغيراته الراهنة التي تستوجب التعاطي مع الواقع برؤية تنظر إلى المستقبل بثقة، والتعامل مع هذه الذكريات بوصفها رصيداً لبناء الثقة بالنفس، إذ تتمحور حكاية العرض





حــول الصراع الذي وقع في زمنٍ ماضٍ بين عتيج ويعقوب، والأخير يطالب بحقوق أسرته التي سلبت جراء حيف وظلم ســابق وقع عليها في ذلك الزمن. ويقــدم العرض الصراع بينهمــا من خلال حكايــة وظفت فيها عناصــر ورموز من الموروث الشــعبي مثل التمائم والخرافة والدجل والســحر، حيث الاعتقاد الســائد بأن «عرج السواحل» هو ليس مجرد جــذر من جذور أشــجار جيء بها من الســاحل الأفريقي، وإنما هو كائن خرافي يمتلك قوى خارقة يســتخدمها عتيج للهروب من واقعه، ليعيش أسير تلك الخرافة.

وهكذا يقــدم العــرض جدليَّة الصراع بيــن الماضي والحاضــر، وهو يتبنى فرضيَّة أن الماضــي بكل ما يحمل مــن إيجابيات، قد يتحول إلى عبء نفســي على الحاضر إذا لــم نعرف كيفيَّــة التعاطي مع مفرداتــه وتوظيفها في مكانها وزمانها المناســبين، وجعل هــذا الموروث مصدر قوة لبناء الحاضر.

العرض يكشف عن الكيفيَّة التي من خلالها وظف مؤلف النص سالم الحتاوي والمخرج عيسى كايد كل ما يفكران به، وما يريدان قوله ونقله كما ينبغي أن يكون، وذلك من خلال ثيمة محوريَّة مســتمدة من حكاية «عرج الســواحل»، وهو من مفردات الموروث الشــعبي، وهذه الثيمة شــكلت مركزاً تدور في فلكه مجمل مفردات العرض المسرحي، ابتداءً من الأحداث، مروراً بالشخوص، وانتهاءً بالأزياء والإكسسوارات والفضاء الســينوغرافي، وهــي مفردات تمتلــك أبجديتها ومفرداتها وأدواتها وعناصرها وشــعريتها التي تتماهى إلى حد كبير مع (كيفيَّة) بناء وكتابة ولغة النص المســرحي، مع اختــلاف في مفردات هذه اللغة وقواعدها وصياغاتها التي تنتج عنها شــعريَّة خاصــة، فهي، إذن، كتابة بــكل ما تعنيه الكتابــة من معنى، كتابة لها أبجديتهــا الخاصة التي تحمل دلالاتهــا المنفتحة على مدلولات تحلق في فضاءات المعنى الذي يســعى إليه العرض، فالعرض يســعى لتقديم خطاب مسرحي عن طريق استلهام الأحداث والشخوص من خلال الممكنات الدراميَّة التي يكتنزها الموروث الشــعبي، فكانت

عمليَّة تشكيل بيئة العرض أشبه بكتابة في الفضاء المسرحي ضمن هذه المعطيــات، وهذه الكتابــة تمتلك من مفردات وصياغــات جماليَّة ناتجــة عن وحدة المفردات وانســجام دلالاتهــا، وتداخلها مع حركة الممثلين لكشــف الصراع بين الشــخصيات، فضلاً عن المفردات التشكيليَّة المتمثلة بقطع أزياء وملابس الشــخصيات التي صممتهــا ونفذتها «زهرة حســن علي» بطريقة مســرحيَّة جمعها نســق جامع للخامة والألوان والخطوط، مع التأكيد على خصوصيَّة كل شخصيَّة، فضلاً عن تعدد اســتخدامات الأبواب القديمة في المنظر، مع بعض التلوينات التشكيليَّة للضوء. كل ذلك حمل مدلولات محســوبة بدقة ومقننة ضمن اشــتراطات وضوابط التعبير المســرحي ونظامه العلامي، مما ضمن وصول الرسالة إلى المتلقي، وتحقيق مستوى تفاعلي كبير.

ومثلت عمليَّة صناعة البيئة نصاً موازياً في هذا العرض، وكانــت كتابــة على كتابــة، ذلك لأن بيئــة العرض هضمت كل ما ســبقها وما لحقها من ممكنــات وتجليات وتصورات ورؤى، مثلمــا تهضم ما نحن عليه بصفتنا متلقين؛ من تنوع واختــلاف، وتغير وثبات، وخوف وقلــق، وهواجس وأحلام، ورؤى وتصورات، وهذه التنويعات الذهنيَّة والحسيَّة والماديَّة

للبيئة، هي التي أضاءت الطريق أمام محاولاتنا ومقترحاتنا للإجابة عن أســئلة العرض المتوالــدة وصولاً إلى مقتربات المعنى والجوهر الذي يسعى إليه خطاب العرض.

من هنا جاءت سينوغرافيا العرض وهي تحمل أبجدياتها في تشــكيل المعنــى والهدف الذي يســعى النص، ومن ثم العــرض؛ لتحقيقه، فكرة ومضمونــاً، تعززها حركة الممثلين المتعاضــدة مع مفردات البيئة، التي كشــفت عن مضامين الرسالة التي حملتها فكرة العرض الأساسيَّة.

الرسـالة التي قصدها القائمون على العرض، وسـعوا إلى تحقيقها، أصابت هدفها بدقة وتركيز، وهي رسالة وفاء للموروث والبيئة والحكايات الشعبيَّة، وهي في الوقت نفسه رسالة وفاء لروح المؤلف المسرحي الراحل سالم الحتاوي، وهي رسـائل نابعة من رصيدنا الشـعبي، وهي تستلهم من تراثنـا الحضاري أنماطـاً جديدة في التعبيـر والطرح، فـ «عرج السـواحل» عرض مسـرحي يـروي حكايـة الوفاء والانتماء للبيئة والقيم.

وتؤكد رسـالة العرض على معنى القيـم، وأهميَّة البعد الوجداني الذي نتج عنه تفاعل المتلقي مع العرض، وتحقيق التواصل معه عبر كسـر ما هو متوقـع وإضفاء معنى على الأشـياء، ربما لا تمتلكه في ذاتها، وإنمـا تمنحه لها طبيعة ارتباطها بالبنية الدراميَّـة أو بالمتن الحكائي للنص، ضمن نظـام العلاقات المنبثق من إمكانات المؤلف ومقدرته على خلـق خصوصيَّة لتجربته، وفرادة لرؤيتـه، وتميز لصياغاته الجماليَّة، فضلاً عن إمكاناته في البناء والتنسـيق والتركيب ضمن السـياق الكلـي العام لبنية الصراع فـي هذا النص، بترابط وحداته الدراميَّة.

وقـد تميز الممثل عبدالله بـن حيدر بالحضور الأدائي المتماهي صوتاً وجسـداً مع فعل وردّ فعل شخصيَّة «عتيق»، فيما امتلك الممثل سـعيد سالم مرونة تعبيريَّة عبر ممكنات الحضور وتقنيات الصوت والإلقاء، كما اسـتطاعت الممثلة هيفـاء العلـي أن تمسـك بخيـوط الشـخصيَّة وانفعالاتها المتوافقة مع الفعل المتصاعد للأحداث.

إن خصوصيَّـة هذا العرض تكمن فـي انتمائه لبيئته، فالأحداث والوقائع والموجودات الماديَّة والحسـيَّة جاءت منسجمة في وحدة كليَّة، تعكس موقفاً إنسانياً وشعورياً من الحدث ومن الواقع، عبر لغة مبتكرة، اشـتملت على صور

حاملة لـدلالات ذلك التداخـل بين الرسـائل التي حملها العـرض، وبهذا المفهـوم يصبح التراث محضنـاً ومنطلقاً أساسـياً للهويَّـة، وذلـك لا يمكن أن يتحقق في المسـرح إلا من خـلال نصوص تدرك أهميَّة الـدور والتأثير الذي ستحدثه.

ونظراً للارتبـاط الوثيق بين الفن المسـرحي والذاكرة الشـعبيَّة والوجدانيَّة، فقد عرف ما سمي بالمسرح الشعبي، الذي يعبر شـكلاً ومضموناً عن روح الشعب وهويته، ويكون له جمهوره الذي يجعله مندمجاً في مشاركة وجدانيَّة جديدة من خلال ما يعرض أمامه.

فالهدف الحقيقي للعرض المسرحي هو تحقيق المتعة الذهنيَّة والنفسيَّة والفكريَّة، ويبعث في النفس التفاؤل بأن حتميَّة الانتصار سـتكون للقيم الإنسانيَّة النبيلة، وانطلاقاً من الإيمان بأن الارتباط بالجانب الشـعبي في التراث له مغزاه الواضح بالنسـبة إلى المسرح، فإن التراث الشعبي أكثـر تمثيلاً لروح الشـعب وضميره، وأسـلوب معيشـته، وبذلك فهو نتـاج الثقافة المكتوبة والمنقولة والشـفهيَّة، فالمقصود من استلهام وتوظيف المبدع المسرحي للتراث هـو توظيـف معطياته بطريقـة جماليَّة تعبيريَّـة إيحائيَّة ورمزيَّة تسـتمد قوتها من الماضي لتنظر إلى المسـتقبل بثقة، فالعودة إلى التراث ينبغـي أن تكون طريقاً لتنميته والامتداد به نحو المستقبل.

عيسـى كايـد، مخـرج وممثل مـن الإمـارات، درس تكنولوجيـا الاتصـال. اسـتهل مشـواره الفني عبر عروض المسرح المدرسي منتصف ثمانينيات القرن الماضـي، وقـدم العديد من الأعمال المسـرحيَّة في صفة مخرج، منها: «بعدكم ما شـفت شـي»، و«صمت القبـور»، و«مراديـه»، و«الثالـث». وفـي مجـال التمثيل بـرز كايد في عروض منها: «هيروشـيما»، و«عودة الرحلة الطويلـة مرة أخرى»، و«النخاس»، و«مواويـل»، و«جنة ياقـوت»، وسـواها، كما أن له رصيده فـي ذاكـرة الإخـراج التلفزيونـي، إذ قدم العديـد من الأفـلام منهـا: «دمعة عمـر»، و«القرار قـرارك»، و«التحـدي». وعـرف ممثـلاً تلفزيونياً فـي سلسـلة مـن الأعمـال الدراميَّـة المعروفـة.

الحسام محيي الدين
ناقد مسرحي من لبنان

قدم أخيراً على «مسـرح مونو» في بيروت أحدث العروض المسـرحيَّة للمخرج اللبناني شـادي الهبر بعنوان «روزماري»، وهي المسـرحيَّة الثالثة عشـرة في سـجل إنتاجاته للعام المنصرم. العرض الذي كتب نصّه إيلي مكرزل، وقامت ببطولته كل من بياريت قطريب، ومايا يمين، يمتد على مدار خمسين دقيقة، ويتناول جدليَّة الصداقة والانتقام.

يبدأ العرض في شـقة «روز» (مايا يمين)، وهي تشـهد صديقتها «مـاري» (بياريت قطريب) تقف مرة أخرى أمام صورة زوجها المتوفى حديثاً وتبكيه بعد 12 سنة زواج، على الرغم من مصارحته لهـا بأنه لم يعد يحبها، مفضلاً أخرى عليها لسـبب تجهله؛ الأمر الذي كاد يسبب لها الجنون إزاء مـن أخلصت له حتـى لحظة وفاته. أمـا روز التي تجاريها فـي حزنها، فبدأت بالتذمر من ضعفها ومغالاتها في الرثاء والبكاء على رجل تعتقده خائناً، طالبةً منها النهوض مجدداً مـن محنتها إلـى حياة جديـدة وللأبد، ومذكّـرةً صديقتها المكلومـة والمظلومة بأنها طالما حذرتهـا من الارتباط به منذ تعرفت إليه.

تعترف ماري بأنها تعيـش حالة حيرة وتناقض أليم بين الوفاء لذكرى زوجها مـن جهة، وبين التخاذل والخيبة منه من جهـة ثانية، جاهدةً في إيجاد أعذار لفعله؛ ما دفع روز إلى السـخرية من كلامهـا، فرمتها بالجنـون لأنها تصدّق الرجـال وتُبالغ في حزنها. اسـتدعى ذلك رداً قاسـياً من ماري، دخلت معه الصديقتان في سـجال حاد انكشفت معه حقيقـة ما كابدتـه روز من بلايا الحياة؛ سـواء مع والدها الـذي تركها لمصيرها مـع والدتها المريضـة حتى الموت ليتزوج مرة ثانية، أو حياتها الشـخصيَّة اليائسة مما حولها، فلم يعد يعنيها الجمال ولا الأنوثة، تأكل وتشرب وتعمل وتنام حتـى اليوم التالي، وهكذا فـي دورة حياة مريرة ومضجرة وصعبة شـكلت عقدة نفسيَّة لديها، في مقابل ما عدته حياة جميلة جداً عاشـتها ماري بصفتها فنانة وإعلاميَّة شـهيرة، ظلّت مع ذلك تلعب دائماً دور الضحيَّة المظلومة، غافلةً عن أخطائهـا التي قد تكون من بينها الخيانة أيضاً! ما اسـتفز ماري فحاولت إسكات روز التي استمرت في التصعيد حتى تنهي حكايتهما معاً.

مارس الإخراج لعبة الساديَّة بين الصديقتين، فجعل من روز شـخصيَّة مضطربة ذات سـلوك عدواني حاد، وجدت فرصتها المناسـبة للتخلص من مـاري، فتلاعبت بعواطف الأخيرة ومارسـت عليها سياسة التخويف من الآخر/ الرجل، بالاسـتهزاء حينـاً وبالتقريع أحيانـاً، ولم ترعـوِ عن نعتها بالبلهاء ناقصـة العقل والإرادة أكثر من مـرة، بل وبالغباء في اختيار ما هو لصالحها من عدمه، ظناً منها أنها ستكون ملجأها الآمن فتسـيطر عليها. أدى ذلك إلى نتائج عكسـيَّة تبـدّت في اتهام ماري لها بأنها المرأة التي لا تعرف الحب ولا معنـى أن تفقد زوجاً وحبيباً؛ الاتهام الذي شـكّل نقطة التحـول التي حدد الإخراج - عن خبرة ودراية - موقعها من العرض، وانعطفـت به إلى مرحلة جديدة، ونعني الشـرارة التي أشـعلت انتفاضة روز بوجه صديقتها، فاتحةً مسارات ذاكراتيَّة مأساويَّة على أكثر من مستوى.

في الوقت نفسـه، حافظ المخرج على تماسـك الحدث بتكثيف عناصر نفسيَّة خاصة وأخرى موضوعيَّة عامة، قوّت

موقفها أمام المتفرجين، وكوّنت سيرتها تحت لعبة الأقدار منذ الصغر: فقد جاءت إلى الدنيا خيبة أمل لوالدها الذي كان ينتظر «ولي العهد»، وفي الوقت الذي توقفت فيه والدتها عن الإنجاب بسبب المرض، أنكر عليها والدها حياتها السويَّة في كل شيء؛ فلم يشترِ لها يوماً هديَّة، ولم يحضر حفلات مدرستها، حتى تمنّت أنها لم تُخلق. والدٌ قاسٍ يكرهها لأنها ولدت بنتاً. تحملت وحدها مسؤوليَّة الاعتناء بوالدتها التي حاولت أن تعوضها شيئاً عن معاناتها في أيامها السابقة بعد تركه المنزل. أما الحب فكان محرماً عليها؛ الحلم الذي رافقها منذ الصغر أن يتقاتل شابان للفوز بها، أو حتى أن يتغزل بها أحدهم بكلام جميل. ظلت صامتة صابرة إزاء هذا الشعور البشع جداً: ألا تجد من يحبك، ولم يكن أمامها إلا النظر إلى نفسها في المرآة كامرأة بشعة جداً.

لم تحزن روز يوماً على أي شخص مات، وحتى عندما توفيت والدتها فرحت لأن العالم الآخر أكثر راحة بالنسبة لها، كما فرحت عندما استلمت ورقة نعي أبيها، عقاباً له. كل هذه الآلام المفعمة بالخوف من الزمن، من ظلم الأب، إلى قساوة الطفولة، إلى الحياة على الهامش، كانت كافية لتخبر روز صديقتها ماري بأنها كثيراً ما أرادتها أن تحيا مأساتها وتستشعر آلامها، وأنها هي التي أبعدت زوجها عنها حباً بها، لكنها الآن تفرغ آلامها على شكل انتقام من التي وجدت فيها مع تقادم الزمن إخفاءً لصوتها وتهميشاً لها حدّ الإلغاء، تستحق معه أن تضع لها السم، وها قد فعلت ذلك، وصار بإمكانها القول: «أنا روزماري».

هذا التعريف حمل في ظاهره معنى الوفاء والتضحية، وهو في حقيقته رمز للادعاء بالخلود والبقاء، وفعل جناس في الكلمة وفي المعنى مع النبتة (زهرة إكليل الجبل) التي تحمل الاسم نفسه وتحافظ على رائحتها العطرة وإن جفّت؛ تماماً كـ روز التي يكفي أن تنطلق الحياة مجدداً بها وحدها، مهما أفل شبابها، ونشفت مشاعرها في السنين الماضية.

في الأداء، ضاعفت روز من جهدها الحركي ترجمةً لخصوصيَّة الشخصيَّة التي تؤديها، وتكوينها النفسي داخل ظرفها الاجتماعي الذي قاسته سنوات طويلة، الذي أعدم إنسانيتها لصالح كائن متقلب ذي تحولات مستمرة لا يمكن معها توقع ردود أفعالها. وحيث إنها افتقدت الوعي بأن سلوكياتها - بالاختيار أو بالجبر - في غير سياقاتها الاجتماعيَّة الصحيحة، أرادت روز أن تكون ملاذ ماري فابتزتها واستفزتها، ووضعت لطفها الشديد في موضع القتل، لتقدم كأس السم لها، وأفرطت في الضحك والتهكم في لحظة المأساة التي تئن منها ماري. سامحت والدها بعد موته فيما كان يجب أن تسامحه قبله، أحبّت طويلاً ولم تُحب يوماً فظلت عانساً. وبين كل ذلك مارست مايا يمين أدواراً بصفات مختلفة وأدّت جيداً التصرفات الخاصة بكل منها، لكنها لم تخرج عن نوع الشخصيَّة وموقعها في خطاطة العرض، لا سيما في المشهد الذي تدرجت فيه بسرد تفاصيل حياتها منذ الطفولة، الذي صفقنا له طويلاً، مبرزةً انفعالاتها في تطويع حركة الجسد مفهوماً للحضور لا التشخيص فحسب، وملامح الوجه الذي تبلل بالدموع المنهمرة من عينين جاحظتين ملؤهما الغضب حيناً، والانكسار أحياناً، وهي تستذكر أن حظها في الحياة هو نفسه حظ والدتها السيئ، التي شاخت نفسياً ثم جسدياً بسبب المرض.

في مقابل ذلك، لعبت ماري شخصيَّة امرأة خائفة من الغد ومن الوحدة، حالمة ومباشرة وعفويَّة، كائن بوجه واحد لا يتقن المراوغة والتبدلات، تُؤخذ بالظاهر مِمَّن حولها وتتأخر في وعيه والتأقلم معه. تعاني الصراع المرير والتناقض الحاد بين شعورين مختلفين: سلبي بالانتقام من زوجها الخائن والتخلص من كل ما تبقى من إرثه (صورة الموناليزا على جدار غرفتهما، ثيابه، هاتفه، صوره، الذهب الذي اشتراه لها...)، وإيجابي تغلب فيه الحلم والعفو كأن تقول: «أقسم لي أنه لم يخني ولا مرة»، أو هي «صيبة عين» من حاسد كره نعمة الحب الكبير بينهما، ولربما هي غالت بانشغالها عنه على طريق النجوميَّة والفن؛ لينعكس هذا التقلب صعوبةً في الأداء بين دور وآخر، لا سيما أنها (روز) ظلت متأرجحة، فلم تستقر بنهاية العرض على تصور واحد لتفسير موقفها من زوجها الراحل.

نجح شادي الهبر في لعبة الموازنة بين السمات الشخصيَّة لـ روز وماري؛ فكلتاهما لديها شخص تترحم عليه (الوالد والزوج)، وخيبة روز مع الأول قريبة جداً من خيبة ماري مع الثاني، ولكل منهما صراع داخلي ذاتي، وآخر خارجي مع الآخرين أو بينهما هما نفسهما. وبتأثير كوامن باطنة وصفات ظاهرة لعبت دورها في توجيه أفعال كل شخصيَّة، لكن ذلك لم يمنع تفاوتهما في الأبعاد الماديَّة والاجتماعيَّة والنفسيَّة. نجد في روز محور ديناميكيَّة التنقل في فراغ الخشبة، لأن طبيعة التطور في شخصيتها فرضت ذلك، وهو ما لم يرسمه النص لشخصيَّة ماري؛ فطيلة العرض كانت الأولى في حالة فعل وهجوم، والثانية في حالة دفاع ورد فعل، متعاكستين في الرؤية تجاه أمر واحد.

وهو ما طرح التساؤل بغرابة عن حقيقة فهم كل منهما للأخرى، وكيف دامت صداقتهما كل هذه السنين على الرغم من هشاشة المكونات التي تجمعهما، وشكلت عنصراً درامياً صادماً للنظارة (الجمهور)، كإخفاء روز قصة حياتها بوصفها ابنة لممارسات أبويَّة سيئة، التي ظلت سراً دفيناً اعترفت ماري أنها لم تعلم به كل هذا الوقت. لكنه، وفي كل حال، لم يمنع الممثلتين من تجسيد وإتقان الأدوار المرسومة لهما، وظهر واضحاً في كسر الحدود بين الحقيقة/ الواقع، والوهم/ الخشبة، وصعّب من التمييز بينهما، فكانت لكل منهما مبرراتها التي ترك الإخراج للجمهور أن يتبناها أو يرفضها.

إلى جانب ذلك، لم يكن النص بديلاً من الإخراج، فحريَّة المخرج واضحة في التعامل مع النص وفي تحديد الرؤية العامة للعرض؛ حيث نلاحظ أن الكاتب رسم الشخصيات ضمن سياق درامي متصاعد إلى صراع معلن، ليست غايته إثبات شيء ما بالمباشر مما تعودنا عليه في الحياة اليوميَّة، بل تحفيز المشاهد على إعادة طرح الأسئلة حول أشياء كان لافتاً نقاشها بجرأة ووضوح وصدق، منها أسباب الخيانة الزوجيَّة، والعدالة في الأرض، والصداقة المزيفة، وعلاقات الحب التي تولد ميتة، والقادم المجهول.

لكننا لمسنا أن الصديقتين لم تكونا جاهزتين للمضي حتى النهاية في هذا المسار، ما يبدو أنه قصد الكاتب بخلخلة تماسك كل منهما ثم تفكيك العلاقة بينهما؛ ما ولّد عبثاً فاقم الأحداث وأدى إلى فقدان كل منهما الثقة بنفسها. وحيث إنه (الكاتب) لم يقدم أجوبة أو فرضيات تفسر إشكاليَّة تلك العلاقة بصفتها نموذجاً مجتمعياً، وهذا معقول ومقبول حين لا يمكنه منحنا آفاقاً لتغيير الواقع الذي نعيشه، لكنه أخذ بعين الاعتبار التصورات الإخراجيَّة في بنائه حكاية العرض والمسار العام للأحداث وتحديد الأدوار ولغة الحوار التي يفهمها الجمهور.

لعب الشكل السينوغرافي للخشبة دوراً جيداً في توجيه الأداء في سياق علاقة مجابهة مباشرة بين روز وماري، وأخرى تفاعليَّة في خط التلقي بين الخشبة والصالة، ولدتا متعة فرجويَّة مركبة من عناصر اجتماعيَّة وفنيَّة وذهنيَّة، كرست خصوصيَّة انتمائنا إلى الجماعة من دون إلغاء فرديَّة كل منا وتميزه. ودائماً بتنظيم تقنيات بسيطة للإضاءة، لكنها فاعلة؛ إذ شكلت وسيطاً تشكيلياً مُدركاً بالنظر محسوساً بالمشاعر، متفاوت الألوان والإيقاع بين التركيز والانعكاس على الأمكنة المحددة في الخشبة، متيحاً الدخول إلى عالم الزمن المتخيّل الذي كانت تستعيده الشخصيتان عن طريق الذاكرة، مع وعي الطابع الجمالي لأجواء الحوار بين ضحك وصمت وغضب وهدوء وتوتر وخوف وحذر... الخ، من دون إلغاء شعور النظارة بأن ما يرونه هو نسخة من الواقع الخارجي.

قِس على ذلك تدعيم العرض بالمؤثرات السمعيَّة التي اختصرها السينوغراف بتقنية «البلاي باك» في أغنيتين خُصصتا لإبراز تقلبات ماري العاطفيَّة حيال زوجها قبل وبعد وفاته، توكيداً لما سقناه آنفاً عن شخصيتها الحالمة الرومانسيَّة العفويَّة.

أما الديكور، فهو «العلبة الإيطاليَّة» المعروفة، المشغول بالستائر الملونة المدلاة في خلفيَّة المسرح وجانبيه، تجانست مع أدواته العاديَّة من أثاث بسيط أنيق مؤلف من مقاعد وأعمدة إنارة تقليديَّة وجدران اختلفت أحجامها وتداخلت ألوانها مع صور الزوج المعلقة، إلى جانب مكتبة صغيرة لزوم أناقة المكان؛ إكسسوارات فعليَّة بسيطة عاديَّة ومعبرة معاً ضمن إنتاج الصورة الكليَّة للسينوغرافيا التي ناسبت منزل روز المتواضع، وساعدت الجمهور في فهم العرض انطلاقاً من ذوقه العام، فضلاً عن كونها شكلت معادلاً لدور الكلام في أكثر من مشهد، وللتكوين الحركي لدى روز وماري بما حملته الأزياء من علامات واعتبارات دلاليَّة في منظومة خاصة بكل منهما. حددت هذه الأزياء الملامح الجسديَّة التي أبرزت بدورها علامات الهويَّة الماديَّة؛ فاللباس الأسود الذي ارتدته روز على جسد ممتلئ، يتماهى مع الملامح الذكوريَّة (طريقة الجلوس، الصوت الصارم، قصة الشعر)، هو رمز لعقليَّة جامدة ترتبط بالأذى والهجوم والإيذاء والموت، وفي الوقت نفسه هو مؤشر على قوة روح الانتقام لديها، بعكس الفستان الأحمر الخاص بـ ماري الناطق عن رقتها الممزوجة بالضعف، والصوت العادي، وبعض الخجل في مواقف عدة، وبراءتها وأحياناً سذاجتها على الرغم مما اتهمتها به روز؛ ما يشي بأن هذا الربط بين الدال والمدلول كان خياراً إخراجياً ناجحاً، ناسب التكوين الفسيولوجي والنفسي للشخصيتين في وسط اجتماعي واحد، وأثّر في حضور كل منهما وثقتها بنفسها جسداً وروحاً وعقلاً، وبثَّ طاقة تأثيريَّة في النظارة.

شادي الهبر، مخرج ومنتج مسرحي من لبنان، استهل مسيرته منذ أكثر من عقدين من الزمن، وهو صانع ومخرج أفلام وثائقيَّة ومونتير منذ العام 2007. حائز لدبلوم في المسرح من مدرسة الفن الحديث/ منير أبو دبس (2000 – 2004)، وبكالوريوس في التاريخ من الجامعة اللبنانيَّة (1999 – 2003)، كما تابع دورات في العلاج بالدراما (التنفيس النفسي) في الأعوام 2012 - 2013 - 2018. أسس مسرح «شغل بيت» عام 2016 لإعداد وتدريب الممثلين والمخرجين بمعدل ورشة سنويَّة تمتد لـ 9 أشهر، وأنتج 27 عرضاً مسرحياً لطلاب المسرح حتى اليوم، كما نفذ عشرات ورشات العلاج بالدراما والدعم النفسي والاجتماعي، والتدريب المسرحي داخل لبنان وخارجه. مما أخرجه للمسرح: «نساء وحيدات» (2014)، «انقطع الاتصال» (2017)، «نارسيس» (2017)، «طرحة بيضاء» (2018)، «درج» (2020)، «جثة متنقلة» (2021)، «فولار» (2022)، «رحيل الفراشات» (2023)، «مرا لوحدا» (2024)، «آخر مرة» (2025)، «روزماري» أحدث عروضه.

«بكنك على خطوط التماس»

نزهة في ميدان معركة

ضمن عروض الدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربي (10 - 16) يناير الماضي، التي نظمتها الهيئة العربيَّة للمسرح بالتعاون مع وزارة الثقافة المصريَّة، قدمت المخرجة اللبنانيَّة جوليا قصار العرض المسرحي «بكنك على خطوط التماس» على مسرح الجمهوريَّة بالقاهرة.

يسري حسان
ناقد وإعلامي من مصر

و«بكنك» هنا تعني نزهة، أب وأم قررا تناول الغداء مع ابنهما الذي يعمل جندياً في إحدى نقاط التماس أثناء الحرب الأهليَّة اللبنانيَّة، تلك الحرب التي اندلعت في العام 1975 وانتهت في 1990 بعد اتفاق الطائف.

هي مسرحيَّة «نزهة في أرض المعركة» التي كتبها الإسباني فرناندو أرابال، واقتبسها المسرحي اللبناني الراحل ريمون جبارة في عرض قدمه منذ حوالي ثلاثين عاماً، وكانت جوليا قصار إحدى بطلاته. وفي مناسبة تكريم جبارة واستعادة إرثه، أعادت جوليا تقديم العرض بصفتها مخرجة له.

لم يبتعد نصُّ العرض كثيراً عن النص الأصلي لأرابال، لكن يمكن القول إن ريمون جبارة قام بـ «لبننة» النص ليُسقطه - بشكل مباشر - على الحرب الأهليَّة اللبنانيَّة. ومع ذلك، ظلَّ خطابه صالحاً لتناول موضوع الحرب في أي زمان ومكان؛ ذلك التناول الساخر بمرارة من عبثيَّة الحرب، والفاضح لتجّارها، والكاشف عن لا جدواها، ولا سيما عندما تكون بين أبناء الوطن الواحد، ويُساق إليها شبابٌ لا ناقة لهم فيها ولا جمل.

نجا العرض الذي قدمته جوليا قصار - كما أظن - من فخ «العروض المهرجاناتيَّة»؛ بمعنى أنه لم ينشغل بتلك الألاعيب الشكليَّة أو الاستعراضات الإخراجيَّة التي تخاطب لجان التحكيم أكثر مما تخاطب الجمهور. إنه عرضٌ معنيٌّ بإيصال رسالة، لا يتورع عن المباشرة أحياناً، ولا عن استخدام الألفاظ الحادة، لكنه - في الوقت نفسه - ليس منشوراً سياسياً؛ فالفنيُّ هنا يمتطي صهوة السياسي وليس العكس، في خلطة مصنوعة بإحكام، تُبكي وتُضحك في آن، وتطرح برغم بساطتها أسئلة عميقة وجارحة عبر الصورة، والإيماءة، والحركة، والحوار، والمونولوج، والموسيقى.. فما الذي نطلبه من عرض مسرحي أكثر من ذلك؟

أب وأم (جوزيف آصاف ومايا يمين) يقرران الذهاب إلى أحد خطوط التماس، الذي يحرسه ابنهما (جوليان شعيا) لرؤيته وتناول الغداء معه، نزهة في مكان خرب ودموي وخطر، لكن لا بأس فقد تحولت الحرب إلى روتين يومي، وأصبح اللامعقول معقولاً.

وهنـــاك، ومثلما تتفجـــر القنابـــل، تتفجـــر المفارقات المضحكـــة المبكيـــة، فالابـــن لا يعرف لمـــاذا يحارب ومن يحارب، ومع من يحارب، بل إنه لا يعرف أصلاً كيف يحارب، وكيف يتعامل مع الأســـرى، فهو ذهب مـــن الدار إلى النار، مـــن دون أن يتدرب على فنون القتـــال، حتى إن لديه عدة صناديق للذخيرة لا يعرف ماذا يفعل بها، ولا كيف يستخدمها!

أمـــا مهمتـــه، التي اكتشـــفها وأضحكتـــه وأحبطته، فهي حراســـة بيت قائده الذي يتخذ اســـماً حركياً «طنبوز»، وقد بحثت عن معنى الاسم فوجدت أنه ذلك الشخص المشاكس، أو الشخص ذو الرائحة غير المحببة. أما حراسة الابن لبيت قائده فتتمثل في مراقبة من يدخل ومن يخرج.

الشاب الأسير لا يعرف أيضاً إلى أي طائفة ينتمي، فقد أباه صغيراً، وذهبت أمه مع آخر، والتحق بمعهد لدراسة فن المسرح، وعندما قامت الحرب بحث عن أي عمل، حتى ولو جمع القمامة، فلم يجد، فاضطر إلى العمل مع الطنبوز، أما الابن فقد دخل الحرب ظنـــاً منه أن يدافع عن قضيَّة، لكنه اكتشف أن قضيته أصبحت حراسة زوجة الطنبوز ومراقبتها.

واحد من العائلة

إنـــه العبث الذي يجعل الأســـير، بمرور الوقـــت، واحداً مـــن العائلة، فهو مثل ابنها، وفي عمره نفســـه، بل إنه يحمل ملامحه نفسها. ووسط القصف تنشغل الأم بسؤال الابن عن غسل يديه وأسنانه، وتكتشف أن الأسير في عمر ابنها ويكاد يشبهه، فتتســـاءل لماذا يتقاتلان إذن، ولمصلحة من، وماذا لو لم يخترعوا الحرب، أما كان هذان الشـــابان ليمارســـان حياتهما كأي شاب في عمرهما الآن؟

كما ينشـــغل الأب باســـتعراض بطولاتـــه الزائفة عندما كان خيالاً في الجيش الفرنســـي، ويقترح على الابن والأسير أن يحـــولا المتراس، بعد انتهاء الحـــرب، إلى مطعم، وتبقى المشـــكلة أنه يريد أن يكون حارســـاً للمطعم يمتطي صهوة جواده، ويمر بعظمة وخيلاء بين الزبائن ليشعرهم بالأمان، لكـــن لا خيـــول هناك، لا يوجد ســـوى الحمير، وهو يأبى على نفســـه، بصفته خيالاً عتيداً يحمل العديد من النياشين الوهميَّـــة، أن يمتطي حماراً، هذا في رأيه لا يليق به، خاصة أن عمله الحالي هو رئيس شـــرطة البلديَّة، وإن كانت مهمته هي رعاية كلب زوجة رئيس البلديَّة.

إنها الكوميديا السوداء التي وسمت العرض، ومسخرت، بل انتقمت من مشعلي الحرب وتجارها، وفضحت ممارساتهم.

حديث الذكريات

يتذكـــر الرجـــل وزوجتـــه كيـــف التقيا وكيـــف تزوجا، ويحكي عـــن أيامه في جيـــش الانتداب الفرنســـي، ذلك الانتداب الذي رســـخ الطائفيَّة ودفع أبناء الوطن الواحد إلى الاقتتال، وتحكـــي الزوجة عن ذكريات الصبا، وكيف كانـــت تهـــرب من المدرســـة مـــع زميلاتهـــا لدخول دور السينما، وتعدد أسماء تلك الدور، والأفلام التي شاهدتها فيها، وكيف شـــاهدت هي وزميلاتها فـــي طريقهن، ذات مـــرة، معلمتهـــن ومعلمهن في جلســـة رومانســـية في إحدى الحدائـــق، وكيف تجاهل كل طرف مـــا يفعله الآخر، كيف كانـــت الحيـــاة ســـهلة وبســـيطة ومبهجة، قبل أن تشـــتعل الحرب وتبدد كل أحلامهن.

وبرغم كل هذه الكوميديا السوداء فإن العرض لم يفقد الأمل، فالغـــارة التي تصيب خط التماس تـــؤدي إلى مقتل الأب والأم، بينمـــا يظل الشـــابان على قيـــد الحياة، بعد أن اكتشـــفا توريطهما في حرب لا يعرفان أهدافها ولا أسبابها، بعد أن صارا صديقين، وكأنه يعول على الجيل الجديد، وكأن هذا الجيل هو المعني بخطـــاب العرض، ذلك أنه لم يتلوث بعد، أو لم يتلوث تماماً.

هو عرض ليس مناهضاً للحرب فحسب، لكنه كاشف عن عفنها وترديها وعبثيتها، يسخر منها ومن مشعليها، فخطوط التماس هنا ليست حدوداً جغرافيَّة بين بلد وآخر، بقدر ما هي مناطق نفوذ داخل البلد الواحد، تعبر عن الانقسام الطائفي، والنفسي، والاجتماعي، الذي أصاب الوطن ومزقه.

وإذا كانت الحرب قد انتهت فإن آثارها ما زالت باقية، فلم يعد الوطن هو الوطن، ولم يستطع، بفعل عوامل كثيرة، أن يلملم جراحه بعد، لذا فإن العرض ليس مجرد استعادة لمخرجه ومؤلفه ريمون جبارة، فهو ما زال

صالحاً هنا والآن، ليس في لبنان فحسب، بل ربما يكون أكثر ضرورة الآن وسط ما يشهده العالم من صراعات وحروب يصنعها ويغذيها تجار الحروب، الذين لا يخلو منهم زمان أو مكان.

حوار مكثف

لم أشاهد عرض ريمون جبارة، ولا أستطيع الجزم بوفاء جوليا قصار لرؤيته، وهل احتفظت بها أم أضافت لمستها الخاصة، المفترض، في ظني، أن تضيف، وبالتالي سوف أتعامل مع نسختها باعتبارها تخصها، من حيث الرؤية ونص العرض كذلك.

اعتمدت جوليا قصار على الحوار المكثف، وهو حوار يحمل في أغلبه وجهين، السطحي المباشر، وما وراءه بكل ما يكتنزه من دلالات، كما اعتمدت على المونولوجات السريعة أيضاً، وكلها كاشف عن المفارقات الدراميَّة في العرض، التي تعد أهم مفاتيح تلقيه.

أما الفضاء المسرحي فقد جمع بين ما هو واقعي وتعبيري، في منتصف المقدمة، وعن يسار المشاهد متراس من أكياس الرمل والحجارة، وفي المنتصف بعض صناديق الذخيرة، وفي اليسار بعض الأغراض والمهملات، وهناك عدة براميل متناثرة هنا وهناك، أما شرفة بيت الطنبوز فقد استعانت في تجسيدها بأقرب بنوار إلى خشبة المسرح، فبدا اختيارها موفقاً، وفي الخلفيَّة هناك بعض اللوحات المنظريَّة التي تمثل بيوتاً مهدمة، أحدها مجرد سلم حديدي يفضي إلى حمام، كأنه آخر ما تبقى من البيت، وعن يساره لوح آخر يشبهه، وتنوعت الإضاءة في الخلفيَّة بين الأزرق والأحمر، حسب طبيعة المشهد، بينما اكتفت المخرجة بإنارة المقدمة في أغلب مشاهد العرض، مع وجود مؤثرات صوتيَّة في بعض اللحظات للقذائف والمتفجرات، رافقتها بعض الخدع الضوئيَّة لتشكل معها مؤثراً بصرياً، وظني أن اختيار مجرد الإضاءة

في المقدمة كان مقصوداً ومناسباً، بخاصة أننا أمام مشهد واحد يدور نهاراً، فلم تكن المخرجة في حاجة إلى البهرجة أو الإفراط في استخدام الألوان والنقلات ومصادر الإسقاط، إلا فيما ندر، وبخاصة كذلك أن لخشبة المسرح عمقاً أعطى إحساساً بطبيعة المكان، وشكل مع الديكور ما يمكن اعتباره خلفيَّة طبيعيَّة لخط التماس.

من دون مبالغات جاء الأداء التمثيلي مقتصداً هو الآخر، كان واضحاً وعي الممثلين ليس بطبيعة الشخصيات فحسب، بل بطبيعة رسالة العرض، نحن أمام كوميديا سوداء تحتاج، في ظني، إلى الانضباط والتكثيف الحركي واللفظي، بعيداً من إغراءات الكوميديا التي قد تفرغ الرسالة من مضمونها، وتعمل على تسطيح الأسئلة العميقة التي طرحها العرض، فهي أسئلة تبدو في ظاهرها خفيفة وبسيطة، لكن الأسى يحتويها من «ساسها لراسها» كما يقولون.

«بكنك على خطوط التماس» على أساه وسخريته المرة، عرض ممتع بصرياً وفكرياً، ومسل كذلك، لم يتخل عن فنيته، وأدرك صناعه أنهم بصدد عمل مسرحي لا بصدد منشور سياسي، خاطبوا الجمهور العام والنوعي معاً، محققين معادلة ربما لا تكون صعبة أو مستحيلة لدى البعض.

جوليا قصار، مخرجة وممثلة مسرحيَّة من لبنان، تعمل في صفة أستاذة التمثيل بالمعهد العالي للفنون الجميلة بالجامعة اللبنانيَّة. قدمت العديد من المسرحيات والأفلام السينمائيَّة والمسلسلات التليفزيونيَّة. عملت مع كبار المخرجين، منهم ريمون جبارة، ولينا أبيض، وجواد الأسدي، ومروان الرحباني، وروجيه عساف، ونضال الأشقر. من الأعمال المسرحيَّة التي شاركت ممثلة فيها: «الديكتاتور» إخراج لينا أبيض، و«مقتل إن وأخواتها» إخراج ريمون جبارة، و«مذكرات أيوب» إخراج روجيه عساف، وسواها.

جمهور مسرح ما بعد الحداثة

حامد بن محمد محضاوي
كاتب وناقد مسرحي من تونس

لقد كُتب الكثير حول الثقافة المسرحيَّة في سياق ما بعد الحداثة، إذ تركت هذه الأخيرة تأثيراً عميقاً في الفن المسرحي منذ الثمانينيات؛ حيث ظهرت مبادئ جديدة غير مألوفة سابقاً لبناء العلاقات داخل منظومة (الممثل، الدور، المتفرج)، وتغيرت بنية العرض المسرحي وشاعريته. كل ذلك طرح تحديات معرفيَّة ومنهجيَّة جديدة أمام المسرح، ولا سيما فيما يتعلق بتحليل العروض وفهم أنماط التواصل داخلها.

في بدايات القرن العشرين، تحول التفكير الكلاسيكي في عصر الحداثة إلى تفكير «غير كلاسيكي»، ثم إلى تفكير «ما بعد غير كلاسيكي» في نهايته. ولتوصيف الذهنيَّة الجديدة التي تختلف جذرياً عن سابقتها، صاغ «جان فرانسوا ليوتار» في سبعينيات القرن العشرين مصطلح «ما بعد الحداثة»، واعتبرها الحالة الراهنة للعلم والثقافة والمجتمع. وقد برزت ما بعد الحداثة في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين بوصفها رد فعل على أزمة أفكار الحداثة، وما رافقها من تشكيك في مفاهيم الحقيقة والمعنى والتقدم.

اليوم، يُعد مفهوم «ما بعد الحداثة» من أكثر المفاهيم تداولاً في الدراسات الثقافيَّة والفنيَّة المعاصرة. ويتناول هذا المقال انعكاساته ضمن إطار الخطاب المسرحي تحديداً، بما يمثله من مختبر جمالي وفلسفي تتقاطع فيه الفنون والفكر. إن ما بعد الحداثة تمثل واقعاً ثقافياً متعدد الأبعاد: فلسفياً، واجتماعياً، وأدبياً، وفنياً؛ وهي ظاهرة تاريخيَّة عالميَّة تتجاوز الجغرافيا والثقافات. ولا يسعى هذا المقال إلى تقديم تعريف شامل لما بعد الحداثة بقدر ما يركز على تحليلها بصفتها ظاهرة جماليَّة أعادت صياغة مفهوم التواصل في المسرح المعاصر.

تحول

يشكل التحول الجمالي والتواصلي في مسرح ما بعد الحداثة أحد أبرز مظاهر القطيعة مع التصورات الكلاسيكيَّة التي حكمت النظريَّة المسرحيَّة منذ أرسطو وحتى الواقعيَّة الحديثة. فقد أعاد هذا التحول النظر في وظيفة الجمال ودور التلقي؛ بحيث لم يعد العرض المسرحي يسعى إلى تحقيق المتعة الجماليَّة أو التطهير العاطفي فحسب، بل أصبح تجربة معرفيَّة وتفاعليَّة تُفكك مفهوم الجمال نفسه، وتُعيد صياغة العلاقة بين الفن والمتلقي ضمن منطق «التداول الثقافي» لا «الهيمنة الجماليَّة».

إن الممارسة المسرحيَّة ما بعد الحداثيَّة تفترض أن الجمال ليس قيمة جوهريَّة أو معياراً ثابتاً، بل هو نتاج تفاوض بين النص، والجسد، والفضاء، والمتلقي. المسرح لم يعد يقدم عالماً منسجماً قائماً على وحدة الزمان والمكان والحدث، بل فضاءً مفتوحاً لتداخل المرجعيات وتناقضها. في هذا الإطار، تُصبح الجماليَّة فعل مقاومة ضد التجانس وضد المركزيَّة التي كانت تحكم النظر إلى المسرح بوصفه خطاباً منغلقاً على أنساقه الخاصة. وهنا يبرز ما أشار إليه جان بودريار حول تحول الجمال إلى «محاكاة» (Simulation) تُعيد إنتاج الواقع لا تمثيله، بما يجعل العرض المسرحي فضاءً للعب بالدلالات لا تثبيتها.

من جهة أخرى، لم يعد التواصل المسرحي عمليَّة خطيَّة من المرسل (المؤلف أو المخرج) إلى المتلقي (الجمهور)، بل تحول إلى شبكة من العلامات المتداخلة التي تتيح إمكانات متعددة للفهم والتأويل. النص لم يعد مركز المعنى الوحيد، بل غدا أحد العناصر داخل منظومة معقدة تشمل الأداء، والصورة، والصوت، والجسد، والفضاء. وهذا ما عبر عنه رولان بارت حين دعا إلى «موت المؤلف» وإلى تحرر النص من سلطته الأحاديَّة، بما يسمح للعرض المسرحي بأن يكون «كتابة ثانية» يُشارك الجمهور في بنائها عبر تجربته الإدراكيَّة والجماليَّة.

كما أسهمت أفكار أنتونان أرتو حول «مسرح القسوة» في زحزحة مركزيَّة الكلمة لصالح الصورة الجسديَّة والصوتيَّة، مُحدثة ما يمكن تسميته «تحولاً أنطولوجياً» في فهم الفعل المسرحي ذاته. المسرح لم يعد تمثيلاً لشيء خارج ذاته، بل أصبح حدثاً قائماً في ذاته، يخلق معناه في لحظة التلقي عبر الأثر الجسدي والنفسي الذي يُحدثه في المتفرج. هذا الأثر هو ما جعل باتريس بافيس يؤكد في قاموس المسرح أن العرض ما بعد الحداثي لم يعد مجالاً لتفسير النص، بل فضاءً لإعادة إنتاجه ثقافياً ضمن ديناميَّة تواصليَّة تتجاوز المرجع النصي نحو سياقات أوسع من الخطاب الثقافي والاجتماعي.

وفي هذا التحول، أُعيد تعريف المتفرج بوصفه «شريكاً تأويلياً» لا متلقياً سلبياً. المتفرج - في المسرح ما بعد الحداثي - يعيش حالة من «التفاوض المعرفي» مع العرض؛ حيث لا يسعى إلى فهم معنى واحد بقدر ما يشارك في توليد المعاني الممكنة. هذه المشاركة تُعيد للمسرح بعده التداولي، إذ يصبح العرض حدثاً اجتماعياً وثقافياً يتجاوز حدود الفن إلى أسئلة الهويَّة، والذاكرة، والسلطة. من هنا، يمكن القول إن التحول الجمالي في المسرح ما بعد الحداثي هو إعادة بناء للوعي بالتواصل الفني ذاته، أي تفكيك السلطة الرمزيَّة التي كانت تُوجه فعل التمثيل نحو غاية واحدة.

إعادة بناء

لقد مثل مفهوم التواصل أحد المحاور المركزيَّة في تطور الخطاب المسرحي من الحداثة إلى ما بعدها، إذ انتقل من تصور مباشر يقوم على تبادل الرسائل والمعاني بين الممثل والجمهور، إلى فضاء تفاعلي متعدد المستويات تتشابك فيه الدلالات والمقامات الثقافيَّة. بينما رأى ستانيسلافسكي في التواصل غاية عليا للفعل المسرحي - قوامها الصدق الفني والانفعال الصادق الذي ينقل جوهر التجربة الإنسانيَّة - أعادت ما بعد الحداثة النظر في هذا التصور لتطرح سؤالاً أكثر تعقيداً: كيف يمكن التواصل في زمن فقدت فيه اللغة استقرارها والدلالة وضوحها؟

في هذا السياق، لم يعد التواصل المسرحي يُقاس بمدى إيصال الرسالة أو تحقيق التأثير، بل بقدرته على خلق فضاء إدراكي مشترك يتقاطع فيه وعي الممثل والجمهور دون تطابق. المسرح ما بعد الحداثي لا يسعى إلى «إفهام» المتفرج بقدر ما يدعوه إلى اختبار المعنى؛ أي أن التواصل يتحول من وظيفة إبلاغيَّة إلى تجربة معرفيَّة وجماليَّة تضع المتفرج أمام تعدد الدلالات واحتماليَّة التأويل. وهنا تبرز مقولة باتريس بافيس بأن العرض ما بعد الحداثي هو «نص مفتوح على التفاوض»، حيث لا يوجد مركز ثابت للمعنى، بل شبكة من العلامات التي تتفاعل لحظة التلقي.

كما أن إعادة بناء التواصل في هذا الإطار تنطوي على تفكيك السلطة الهرميَّة التي كانت تحكم العلاقة بين المخرج والممثل والجمهور. المتفرج لم يعد متلقياً سلبياً يُفترض به أن «يفهم» أو «يتأثر»، بل شريك تأويلي يشارك في خلق التجربة. وقد عبر هانز تيس ليمان عن هذا التحول في كتابه «المسرح ما بعد الدرامي» حين أشار إلى أن المسرح المعاصر لا يخاطب الجمهور، بل يضعه في مواجهة ذاته؛ أي أنه يُحول الفرجة إلى حدث وجودي يختبر فيه المتفرج حدوده الإدراكيَّة والعاطفيَّة.

أما من الناحية الجماليَّة، فإن إعادة بناء التواصل تتجسد في التحول من النموذج النفسي الداخلي الذي مثله ستانيسلافسكي إلى نموذج أدائي (Performative) يتأسس على الطاقة الجسديَّة والفضائيَّة. التواصل لم يعد مرتبطاً حصرياً بنقل الحالة النفسيَّة للشخصيَّة، بل بخلق تفاعل حسي مباشر عبر الصورة، والإيقاع، والحركة، والتجريب البصري. هذه العناصر لا تسعى إلى تمثيل المعنى، بل إلى تجسيده في فعل حي، بحيث تصبح لحظة العرض نفسها شكلاً من أشكال التواصل الجسدي والوجداني الذي يتجاوز اللغة.

يُعد المتفرج في المسرح ما بعد الحداثي أحد أبرز الفواعل التي أُعيد التفكير في موقعها ضمن العمليَّة التواصليَّة والفنيَّة. فبعد أن كان يُنظر إليه في المسرح الكلاسيكي بوصفه متلقياً نهائياً للعمل، بات في المنظور ما بعد الحداثي شريكاً تأويلياً داخل شبكة من العلامات المتفاعلة. لم يعد المتفرج مستهلكاً للمعنى، بل مشارك في إنتاجه، بل إن وعيه ببنية العرض وباصطناعيته أصبح شرطاً لقيام التجربة الجماليَّة ذاتها.

لقد أدرك فلاسفة ما بعد الحداثة أن المتفرج المعاصر يعيش في زمن التشظي والتشكيك في المرجعيات الكبرى، حيث لم يعد الخط الفاصل بين الحقيقة والتمثيل قائماً. المتفرج يدرك أن ما يراه على الخشبة ليس واقعاً، بل «واقع مُعاد إنتاجه»، ومع ذلك يتفاعل معه بطرق جديدة - عبر الضحك أو الصمت أو الامتناع عن المشاركة - وهي جميعها أشكال تواصل غير خطيَّة تعبر عن وعي نقدي بالفعل المسرحي.

ختاماً، يبين تحليل الخطاب المسرحي المعاصر أن ما بعد الحداثة لم تستوعب كل الممارسات الفنيَّة فحسب، بل خلقت فضاءً من التعدديَّة الأسلوبيَّة حيث تتعايش الواقعيَّة والحداثة وما بعد الحداثة دون هيمنة. لقد غيرت ما بعد الحداثة طريقة فهمنا للتواصل المسرحي، إذ لم يعد الهدف نقل المعنى من مرسل إلى متلقّ، بل توليده عبر التفاعل الثقافي داخل فضاء العرض، ليصبح المسرح تجربة جماليَّة تفتح أفقاً جديداً يقوم على التعدد، والمفارقة، والانفتاح على اللانهائي.

سعيـد الناجي:
المســرح أداة فـاعلـة لتـحـفـيـز الــوعــي واسـتـعـادة الإنـسـانـية

يعـد الكاتـب والمخـرج والباحـث سـعيد الناجـي أحـد أبـرز الأصـوات الأكاديميَّـة والنقديَّـة المغربيَّة المتخصصـة فـي المسـرح، يجمع بيـن التنظير والممارسـة، وظـل فاعلاً في الحركـة المسـرحيَّة بالمغرب مـن خلال أعمـال مسـرحيَّة وتظاهـرات فنيَّة منهـا «مهرجـان فاس للمسـرح الجامعـي»، وكتابـات نقديَّة متميـزة منهـا كتابه الذي صـدر حديثاً «فـي النقد المسـرحي»، الذي نتطـرق إليه في هذا الحـوار، ونثير مـن خلالـه قضايا أساسـيَّة تتعلـق بالنقـد المسـرحي العربي، ونستكشـف مسـببات القطيعة بيـن المبدع والناقـد، فـي محاولـة لفهـم خلفيـات تهميش الخطـاب النقـدي وعزله عـن المسـار الإنتاجي للمسـرح.

حاورته: سعيدة شريف
إعلامية وكاتبة من المغرب

• بالعـودة إلى بداياتك، ما الذي دفعك إلى التوجه لدراسـة المسـرح والتخصص فيه؟ وما هي أبرز المؤثـرات الثقافيَّة والاجتماعيَّـة، بل وحتى السياسـيَّة التي صاغـت هذا التوجه الثقافي والأكاديمي لديك؟

- البداية كانت من «دار الشباب القدس» بمدينة فاس نهاية ثمانينيات القرن العشـرين، وهي مناسبة لأحيي دور هذه الدار وروادها وأطرها منذ تأسيسها. هناك، التقيت بعدد من الشباب كانوا قد أسسـوا للتو «فرقة المختبر المسـرحي»، وهي كانت الحاضنة الأولى لانتمائي المسرحي، حيث ارتكزت تجربتنا على التكوين والتجريب. أعتقد أنني طوال مساري المسرحي والنقدي ظللتُ وفياً لمفهوم «المختبر» بما يفرضه من قلق فكري وجرأة في المسـاءلة والنقد. في تلك المرحلة، قدمنا أعمالاً مشاكسـة منهـا مرتجلة «الكوميديا الزنفشـيَّة»، التي انتقدت بحدة آليات تدبير الفرق المسـرحيَّة حينها. وفي عـام 1995، خضتُ رفقة الفنان حميد بوعيون مغامرة الاحتراف بتمويل ذاتي عبر «فرقة مسرح الغد»، وقدمنا فيها مسـرحيَّة «معطف غوغول»، وبرغم التحديـات الماديَّة التي واجهتنا، فإنهـا كانت تجربة ضروريَّة للانتقـال إلى مسـتوى احترافي، قبل أن ينضج المسـار لاحقاً بظهور تجربة «الدعم المسرحي» عام 1998.

هذا المسـار العملي اتخـذ منحى أكاديميـاً أعمق في كليَّة آداب ظهـر المهراز بفاس، حيث لعبت المصادفة دوراً حاسـماً في لقائي بالناقد الرائد الراحل حسن المنيعي، لتتكرس تجربتي في المزاوجة بين الممارسة المسرحيَّة والتنظير النقدي.

أنتمـي إلى جيـل عاصر مخاضـات تراجيديَّـة كبرى؛ من انتكاسات الستينيات والسبعينيات، والحروب العربيَّة المتلاحقة، مروراً بموجـات «الربيع العربي» وما خلفتـه من اضطرابات، وصولاً إلـى حرب الإبادة التـي تعرضت لها غـزة أخيراً. هذه التحولات أثرت فـيّ عميقاً بطبيعة الحال. مسـرحياً، انخرطت فـي المجال في وقت كانت صيغة مسـرح الهـواة بالمغرب – الخاضعة آنذاك لوصاية وزارة الشـباب والرياضة - قد وصلت بنهايـة ثمانينيات القرن الماضي إلى الباب المسـدود على كل الأصعدة. وبعدها بسـنوات دخل المسرح المغربي تحت وصاية وزارة الثقافة، ليتم إطلاق برنامج الدعم المسرحي، حيث بدأت «سرديَّة الاحتراف المسـرحي». هذه السرديَّة التي راهنّا عليها جميعـاً لتأسـيس صناعة مسـرحيَّة، لكنها اليوم تبـدو «متعبة» وتتداعى؛ فآليات الدعم تراوح مكانها، والرواد يهجرون الخشبة نحو السـينما أو الصمت، في حين تظل طرق ممارسـة المسرح في المغرب غير متناسقة مع تطورات المجتمع والزحف الرقمي.

وهكذا، تشكل مساري بين التحولات السياسيَّة المتعاقبة من جهة، وإيماني بالمسـرح أداةً لإيقاظ الوعي بإنسـانيَّة الإنسان في مواجهة القسـوة بمختلف تجلياتها. وبين هذين المسارين، تبدو انتظاراتي من الواقع المسـرحي اليوم مشـوبة بنوع من الإحباط، برغم كل ما منحه لي المسرح من غنى معرفي وتنوع إنساني طوال رحلتي.

• ومـن هم الأعـلام الذين كان لهم أثر في مسـيرتك الفنيَّة والأكاديميَّة؟

- لا بد أن أذكر أولاً أن الراحلين حسن المنيعي ومحمد الكفاط، لقد شكلا لي المدخل الأساس إلى المسرح ممارسة وتفكيراً، وظل

ارتباطي بهما وثيقاً حتى رحيلهما المفجع. يصعب حصر كل الأسماء التي تركت أثراً في مسـاري. أنتمي إلى جيل تتلمذ علمياً على يد قامات كبرى، من أمثال محمد السـرغيني، وإبراهيم السولامي، إلى جانب المنيعي، والكغـاط. كانت الجامعة المغربيَّة مع هؤلاء الأسـاتذة وغيرهم كثر، تنقل العلم، وتغرس معه القيم والأخلاق، وكان البحث العلمي شـغفاً شخصياً وعفوياً غير محكوم بترسانة القوانيـن، ودفاتر التحملات الحاليَّة، ولكنـه خرّج باحثين كباراً. هناك أسماء كثيرة وصداقات عميقة وحتى «عداوات» ضروريَّة، أسهمت في صياغة مساري وتجربتي المسرحيَّة.

• يضم كتابك الأخير «في النقد المسرحي» دراسات كُتبت على فترات متباعدة، لكنها تلتقي عند السـؤال حول «هويَّة الفعل النقدي» ودوره المسـلوب في الصناعة المسرحيَّة؛ إذ تؤكد أن النقد يسكن في صلب المهن المسرحيَّة كافة. انطلاقاً من هذا الطرح، كيف تقيّم واقع النقد المسرحي العربي اليوم؟

- إن فكـرة وجود النقـد بوصفه فعلاً بنيويـاً ضمن المهن المسـرحيَّة، هـي أطروحة أدافـع عنها باسـتمرار؛ وقد أعدتُ تنقيح الدراسـة في الكتاب لتفتح نقاشـاً غنياً يسـتهدف صناع المسـرح بالدرجة الأولى. النقد هو ممارسـة فكريَّة تسـكن كل فعـل إبداعـي؛ إذ لا يمكن للمخرج أو الممثل أو السـينوغراف تقديـم مقترح فنـي دون إجراء «عمليَّة نقديَّة» مسـبقة تتناول دلالات العمل المسرحي وفضاءاته. فأول ما يقوم به أي فنان أن «يقرأ» النص المسرحي، والقراءة فعل نقدي أوّلي. بمعنى آخر، النقـد حاضر في أدق تفاصيل العرض المسـرحي بصفته فعلاً فكريـاً، حتى وإن لم يظهر بصيغته المكتوبة. ومن هنا، يفترض بالناقد أن يشـغل موقعاً ثابتاً داخل كل فرقة مسرحيَّة، وهو أمر لم يتحقق بعد في مسرحنا العربي. ولتأصيل هذه الفكرة، يكفي أن نسـتحضر تجارب عالميَّة يضطلع فيها «الدراماتورج» بدور الوسيط بين النص ومخرجه وسائر المشاركين في العرض (كما فـي التجربة الألمانيَّـة)؛ وفي بعض التجارب تقوم المؤسسـة المسـرحيَّة والدراماتورج تحديداً باختيار النص، وينحصر دور المخـرج في الإنجـاز الركحـي، ويمكن كذلك قـراءة كتابات مخرجيـن منهم بيتر بـروك، وبرتولت برشـت، لندرك أن أهم النصوص النقديَّة قد صاغها المخرجون أنفسهم.

في المسرح المغربي على وجه الخصوص، والمسرح العربي بوجه عام، هناك سوء فهم واضح للحقيقة التي تقول إن الإبداع المسـرحي هو في أصلـه فكر نقدي، وهو مـا أوجد حالة من التوتـر الدائم بين الفنـان والناقد. ولعل الخلـل يكمن في أن المخرجيـن العرب في معظمهم لا يكتبـون عن تجاربهم، فمن النادر أن تجد مخرجاً يواكب إبداعه بتنظير معلن حول أسـس اختياراتـه، وتحديات إنجـازه، وتحولات رؤيته المسـرحيَّة. إن غيـاب هذا «التقييم الذاتي» الذي هـو عصب أي مهنة اليوم، جعل مهمة التقييم حكراً على الناقد وحده، مما أدى إلى نشـوء تلك التوترات والتصدعات المزمنة بين الطرفين.

• ثمة من يعد الناقد مخرجاً أو مؤلفاً غير متحقق أو فاشـلاً. من موقعك بصفتك ممارسـاً ومنظـراً، كيف يمكن النهوض بمهمة الناقد المسرحي في ضوء ذلك الحكم «المسبق»؟

مع الراحل حسن المنيعي

مع الدكتور عز الدين بونيت

- القول بأن الناقد المسـرحي مؤلف أو مخرج غير متحقق، يعكس سـوء فهم لطبيعة الوظيفـة الفكريَّة للنقـد. هناك ميل أحياناً إلى تهميش الناقد بدلاً من استيعابه بصفته عنصراً حيوياً في صلب العمليَّة الإبداعيَّة. وللأسـف، لا يـزال البعض يتعامل مـع الخطاب النقدي بنوع من الريبة أو الإنكار، بدل الاعتراف بالحاجة إليه، وهو ما يتجلى مثلاً في منصات التواصل الرقمي: حيـث يكتفـي الكثير من الفنانيـن بالاحتفاء بالقـراءات التي تجامـل تجاربهم وتلمعهـا، بينما يغيب التقليـد اليومي للقراءة النقديَّة الرصينة التي تسعى للتطوير لا للتمجيد.

ولعـل غياب تقليد معاينة «العرض مـا قبل الأول» (العرض رقـم 0) في العالم العربي يعزز هذه الفجوة؛ فمن النادر اليوم أن نجـد فرقة تفتح أبواب عرضها التجريبي الأول أمام ثلة من النقاد والفنانين لفتح نقاش جاد يسـبق العرض الرسمي، بهدف التقييم والتقويم. وباستثناء تجارب نادرة وقليلة كما كانت تفعل فرقة «مسرح اليوم» في المغرب، فإن هذا التقليد المهني يكاد يندثر.

أهميَّـة النقـد الآن تبرز في أنـه أصبح قيمة أساسـيَّة في النظريـات التربويَّة الحديثة، من خـلال دمج مفهوم «التفكير النقـدي» (Critical Thinking) حيـث أصبحـت من وظائف مؤسسات التربية والتكوين أن تقوم بتدريب الأطفال أو التلاميذ على امتـلاك تفكير نقدي، وتجد من المسـرحيين من يرفض النقد ويستصغر دوره.

• ثمة نبرة تهكميَّة في استخدام تعبير مثل «دكاترة المسرح» للتقليل من شـأن الإسـهام الميدانـي للنقـاد، برغم دورهم المحوري في تطوير المشـهد المسـرحي فـي المغرب وفي الوطـن العربـي. برأيك، ما الأسـباب وراء هذا الشـرخ بين الممارسين المسرحيين والأكاديميين؟

- منذ نشأته الأولى في بلاد الإغريق خلال القرن الخامس قبل الميلاد، تأسـس المسرح فناً ينهل من المعرفة العلميَّة، ولم يكـن يوماً وليـد العفويَّة أو الهواية المجردة. ففي مسـابقات «ديونيـزوس» الشـهيرة، كانت أعمال كبـار التراجيديين مثل إسـخيلوس، وسـوفوكليس، ويوريبيديـس، تعـد بدقـة علميَّة متناهيـة، وبإشـراف مـا كان يُعرف بـ «الديداسـكالوس» (Didascalos)؛ وهو المدرب أو المعلـم الذي يلقن الممثلين أصول العرض وأبعاده.

على مر العصور، ظل المسرح مرآة للتطور العلمي، ومنضبطاً بصرامته. لذا، فإن استعارة وصف «دكاترة المسرح» بنبرة تزدري التخصص العلمي، تحمل في طياتها نزعة إقصائيَّة تسعى إلى تصوير الأكاديميين كأنهم غرباء عن المهنة. وهذا التوصيف يعكس جانباً من الشرخ البنيوي الذي يعاني منه المسرح العربي في العلاقة بين الإبداع والنقد.

حين ننظر إلى المسرح بصفته علماً يقوم على خبرات ومعارف رصينة، سنَنْقادُ إلى تحويل المسرح إلى وعاء يصهر المؤلف والممثل والمخرج والناقد والمتفرج.

• يواجه النقد المسرحي العربي تحدي توطين المصطلحات الوافدة من بيئات نقديَّة مغايرة، مما يوجد نوعاً من التباين والخلط في المفاهيم. هل تتفق مع هذا الرأي؟

- لا يتعلق الأمر بخلط في تقديري، هناك صنفان من النقد المسرحي، النقد المسرحي الفني الذي يواكب غالباً العروض المسرحيَّة ويقاربها، وهناك البحث المسرحي الأكاديمي والعلمي الذي يتعمق في تحليل الظاهرة المسرحيَّة، وينتج بصددها معرفة علميَّة دقيقة. وربما في المسرح العربي تداخل هذان الصنفان من النقد حين انخرط الباحثون والأكاديميون في النقد المسرحي الفني وأضافوه إلى إنتاجهم العلمي؛ وربما لهذا السبب صدرت فكرة «دكاترة المسرح» وكأنهم يدخلون مجالاً فنياً غير مخصص لهم. من جهة أخرى، اختلاف المصطلحات النقديَّة أمر فيه تعدد وتنوع، كما أن الاستعانة بالنظريات العلميَّة والمنهجيَّة أنّى كان إنتاجها أمر مستحب. منذ منتصف القرن العشرين، وتحت ضغط المد القومي، تجمد المسرح العربي في دعوات «التأصيل» و«الخصوصيَّة» و«البحث عن الهويَّة». ومع مرور الوقت، تحولت هذه الشعارات إلى مفاهيم منغلقة عجزت عن توليد إبداع حقيقي، وبقيت تراوح مكانها في حلقة مفرغة. إن تجاوز هذا المأزق يكمن في إدراك أن التراكم النقدي هو منجز إنساني عالمي، نستخدم أدواته ومصطلحاته لتعميق رؤيتنا الفنيَّة، وفهم تجاربنا الخاصة، فالمفاهيم ليست قيوداً مستوردة، بل هي أدوات للتفكير ووسائل لبلورة الرؤية.

• وهل يمكن للمسرح المغربي أو العربي بوجه عام أن يتطور من دون صوت الناقد، والتفكير في المسرح من الداخل والخارج أي الجمهور، أو كما عبرت عنه بـ «فعل التفرج»؟

-لا ينبغي أن نسَاق وراء نظرة سلبيَّة مطلقة؛ فالنقد المسرحي العربي يسجل حضوراً متميزاً من خلال تراكم معرفي أكاديمي رصين، وحيويَّة ملحوظة في الندوات والمهرجانات. ومن اللافت مثلاً مبادرة فرقة «دوز تمسرح» في المغرب أخيراً لتنظيم سلسلة ندوات حول سؤال النقد بإمكانيات ذاتيَّة. بيد أن مكمن القلق الحقيقي بالنسبة لي هو ضمور وضعف إسهام الناقد في الصناعة المسرحيَّة؛ حيث يُقصى من مسار الإنتاج أو اختزال دوره في الكتابة الإيجابيَّة بعد العرض. هذا التصدع يرجع في جوهره إلى غياب الاستقرار في الممارسة المسرحيَّة وارتهانها لسياسات دعم متقلبة وغياب مسارح قارة، مما يحرمنا من «جمهور قار» يمكن التفاعل معه ودراسته.

في ظل هذا العجز المادي، بات استدعاء الناقد أو الدراماتورج أو مسؤول التواصل يعد نوعاً من البذخ والترف، وهو ما دفع الفرق نحو «اقتصاد النفقات» عبر تقليص عدد الممثلين، أو اللجوء إلى نصوص قديمة وإعادة تقديمها لتفادي تكاليف التأليف، بل والجمع القسري بين الكتابة والإخراج.

إن تطور المسرح العربي يتطلب اليوم أن نبني جسوراً حقيقيَّة تدمج الناقد في صلب العمليَّة الإنتاجيَّة، وتوفر شروطاً ماديَّة قارة تضمن استمراريَّة الإبداع بعيداً عن الحلول «التقشفيَّة».

• وهذا يعني أن التحديات المقبلة أمام النقد المسرحي هي اندماجه فيما تسميه «الصناعة المسرحيَّة»..

- نعم، وهذا يتطلب وعياً من الجهات الوصيَّة، وتحديداً وزارات الثقافة، بضرورة الانتقال نحو مفهوم الصناعة المسرحيَّة المستدامة، وهو رهانٌ لا تلوح ملامحه في الأفق بعد. بيد أن التحدي الأبرز الذي يواجه الأجيال الجديدة من النقاد هو استحالة المواكبة الميدانيَّة؛ فكيف لناقد أن يحيط بإنتاجات دولة بجغرافيا شاسعة كالمغرب؟ إن المتابعة الحقيقيَّة تقتضي معاينة العروض وتقييم تحولاتها الجماليَّة والركحيَّة على أرض الواقع، حتى مهرجان المسرح الوطني يكتفي بدعوة عدد محدود من النقاد «لتأثيث» بعض الندوات والفعاليات الجانبيَّة. وهو واقع يفرض السؤال: لماذا لا تخصص وزارات الثقافة، ضمن برامج الدعم المسرحي، بنوداً تُعنى بتنقل النقاد لمواكبة العروض؟ إن قصر الدعم على الفرق والفنانين دون سواهم يخل بمبدأ «ديمقراطيَّة المشاهدة»، فالناقد والجمهور هما الطرفان المعنيان بجودة المنجز، وغياب آليات دعم النقاد لمتابعة العروض ميدانياً يجعل الحديث عن «تطور الحركة المسرحيَّة» حديثاً ينقصه الركن الأساس للتقييم الموضوعي.

• ولعل ذلك هو السبب وراء غلبة النقد النظري مقارنة بالنقد المواكب للعروض؛ أليس كذلك؟

- بالتأكيد، لا يمكن للناقد الإحاطة بنسبة وازنة من العروض المسرحيَّة وتتبع تحولاتها دون توافر آليات دعم واضحة، أو اعتبار حضوره في المهرجانات ضرورة مهنيَّة لا مجرد استضافة تكميليَّة. فالمفارقة تبدو جليَّة حين نجد مهرجانات تضم مئات الفنانين، بينما تظل نسبة حضور النقاد فيها ضئيلة جداً. يصبح الأمر أكثر تعقيداً على المستوى العربي؛ إذ كيف للناقد أن يواكب جغرافيا إبداعيَّة شاسعة وهو يفتقر إلى القدرة على حضور المهرجانات الكبرى التي تختزل أهم الإنتاجات؟ إننا بحاجة اليوم للتفكير في صيغ تضمن مشاركة نوعيَّة وكبيرة للنقاد، وربما البحث عن صناديق تمويل تدعم حركتهم وسفرياتهم لمواكبة العروض ميدانياً، مع استعداد النقاد أنفسهم للإسهام في هذا المسعى بما يضمن استقلاليتهم. إننا أمام أسئلة جوهريَّة تتعلق بمعايير إنتاج المعرفة المسرحيَّة العربيَّة؛ فتعزيز التراكم النقدي العلمي والنزيه هو الكفيل بتجسير المسافة بين الناقد والمبدع، وتجاوز لغة المجاملات أو الانغماس في قضايا نظريَّة بعيدة عن صلب الممارسة المسرحيَّة العربيَّة.

• ومن داخل تجربتك، أسست عام 2007 إلى جانب مجموعة من الباحثين المسرحيين العرب «الجمعيَّة العربيَّة لنقاد المسرح» من أجل صياغة تنظيم موحد للنقد المسرحي العربي ودعم التعاون بين نقاد المسرح والباحثين العرب، ثم

من عروض مهرجان فاس

أسست جمعيَّة نقاد المسرح بالمغرب، فهل نجحتم في تحقيق هذا المسـعى؟ لأننا للأسف لم نسمع الشـيء الكثير عن هذه الجمعيَّة.

- لقـد حرصت على تجربتين طموحتين في مأسسـة الفعل النقدي؛ ففي عام 2007 أسسنا «الجمعيَّة العربيَّة لنقاد المسرح» ونجحنا في نيـل عضويَّة الجمعيَّة الدوليَّة لنقاد المسـرح، لكن اعترضتنا تحديات بنيويَّـة، أبرزها غياب جهات راعية وصعوبة التنقل بين الأقطار العربيَّة. إن نجاح أي تنظيم نقدي مشـروط بإيمان المؤسسـات والمهرجانات بدوره المحـوري، ومع ذلك يظل مشـروع الجمعيَّة قائماً، ونعمل حاليـاً على إعادة إطلاقه برؤية جديدة.

أمـا تجربة «الجمعيَّـة المغربيَّة لنقاد المسـرح»، فقد كانت متميـزة، وحققنا فيها بعض الأهـداف برغم قصر عمرها؛ حيث أعتز بتنظيم ندوات مرجعيَّة حول المسرح المغربي، بالتعاون مع وزارة الثقافة والهيئة العربيَّة للمسرح. وللأمانة، كشفت التجربة عن صعوبة في تدبير الاختلافات المهنيَّة؛ إذ واجهت الجمعيَّة تحديات داخليَّة ومناخاً مشحوناً بسبب «حساسيات ذاتيَّة» أجهضت العمل الجماعـي، وهو ما يعكس – للأسـف - جانباً من التحديات التي تواجه العمل الثقافي المنظم.

• أسسـت «مهرجان فاس للمسـرح الجامعي» وأشـرفت على إدارته من 2006 إلى 2017، ما سبب توقفه؟

- كان المسرح الجامعي هو الأفق الذي سمح لي بالاستمرار مسـرحياً وفنياً، وضمن انسـجاماً تاماً مـع الجانب الأكاديمي العملي، وسـمح كذلـك بتعميق تجربة المسـرح فـي الجامعة المغربيَّة، وخاصة في جامعة سـيدي محمد بن عبدالله بفاس. لا بـد أن نتذكر دوماً أن مدينة فـاس بالمغرب هي أول مدينة احتضنـت أول فرقة مسـرحيَّة مغربيَّة، وبها ظهر المسـرح في المغـرب منذ حوالي قـرن من الآن، مما يجعـل تراجع بريقها المسرحي والثقافي اليوم خسارة كبرى. المسرح الجامعي كذلك يسمح بحريَّة فنيَّة كبيرة عكس الصيغ الأخرى، لهذا حرصت على إكمال هذه التجارب المسـرحيَّة بتأسيس مهرجان فاس للمسرح الجامعي الذي حقق 12 دورة. وللأسف، تجمعت أسباب شخصيَّة وموضوعيَّة لتوقف هـذه التجربة مؤقتاً، وزاد من حدتها مرور أزمـة كوفيد وغيرهـا. بعد هذا التوقف المؤقـت أخطط لعودة المهرجـان، وربما في صيغة أكثر نضجاً وأكثر مناسـبة للفضاء الجامعي إذا توافرت الظروف المناسبة.

• صدرت لك مجموعة من الكتب والدراسـات حول المسرح، التي تناولت فيها الكثير من القضايا التي تهم المسرح العربي بوجه عـام والمغربي بوجه خاص، والتحولات التي يشـهدها «أبو الفنون». كيف تنظر إلى دور الدرس المسرحي الجامعي بالمغرب مثلاً في هذا الإطار؟

- لقد ظـل الدرس المسـرحي الجامعي، منذ تأسيسـه على يد الرائد حسـن المنيعي، منخرطاً في حركة المسـرح المغربي والعربي، ومنتجاً للمرجعيَّة المعرفيَّة الكفيلة بفهم تحولاته وإبراز منجزاتـه. وقد جاء جيلي مـن الباحثين مكملاً لمسـيرة الرواد أمثال: حسـن المنيعي، ومحمد الكغاط، ومحمد مصطفى القباج، وعبدالرحمن بن زيدان، وعبدالله شقرون، وأحمد بدري، وأحمد مسـعاية، وغيرهم من القامات التي يحق لنـا الفخر بما حققته من تراكم. واليوم، هناك جيل جديد من الباحثين الشباب الذين يواصلون هذا التراكم العلمي برؤى معاصرة، مما يؤكد أن البحث الأكاديمي يسير بإيقاع متطور ومنسجم مع الحراك المسرحي.

ومع ذلك، يظل التحدي قائمـاً في مدى تمثُّل هذا الزخم الفكري داخل مسـارات الممارسـة الميدانيَّـة؛ إذ نلمس نوعاً مـن تباعد الرؤى بيـن المقترحات النقديَّة وبين السياسـات التدبيريَّـة المعتمدة، ممـا أوجد حالة من عـدم التناغم بين التنظير والتطبيق.

ولعـل خير مثال على ذلك، هو اليوم الدراسـي الذي نظم عام 2023 لرسـم خريطـة طريق للمسـرح المغربي؛ حيث لا تزال مخرجاتـه بانتظـار التفعيل الواقعي. ونحـن في مطلع عام 2026، ما زال المشـهد يعاني من إكراهات إجرائيَّة تؤدي إلى تأخر وصول الدعم للفرق المسـرحيَّة لفترات طويلة، مما يضع اسـتقرار الممارسة الفنيَّة أمام تحديات صعبة. إن التطلع نحـو «صناعة مسـرحيَّة» حقيقيَّـة يقتضي بالضـرورة تجاوز هـذه العقبات الإداريَّـة، وتوفير مناخ يضمـن للمبدع حقوقه واستقراره المهني.

• مضـت الآن تقريبـا ثلاثـون سـنة علـى إصـدارك كتاب «التجريب في المسـرح»، وطرأت الكثيـر من المتغيرات في الممارسة المسرحيَّة المحليَّة، فهل ما زال التجريب المسرحي بالمغرب يتم داخل منظومة تقليديَّة، كما سبق وصرحت؟

- التجريب هو قدر المسـرح الذي يسـمح له بالاسـتمرار منذ 25 قرناً من اليوم خلال المسـرح الإغريقي القديم. ولكن التجريـب من داخل مواجهتـه للأنظمة الاجتماعيَّـة والثقافيَّة التقليديَّة، أصبح صعباً للغاية الآن، ومسـاراً عسـيراً لكي يضمن فرجة مسـرحيَّة أصيلة ومبتكرة. لقد تعاظم الإنتاج المسـرحي عبر العالم، وتعددت الفرق المسـرحيَّة والمخرجون والفنانون؛ وبعد هذا أصبح هذا الإنتاج المسـرحي المتعاظم مشـتركاً بين الناس عبر شاشـات التلفزيون واليوتيوب، بمعنى أصبح العالم المسـرحي قرية صغيرة، وصار موحـداً بخلاف الماضي، حيث كان لكل بلد تجربته المسـرحيَّة التي يبنيهـا باحتكاك قليل مع التجارب الأخرى. يقع الحديث الآن عن أثر سهولة التنقل والسفر وانخفاض أسعار السفر الجوي وأثره في المسرح، أي أنه يسهم أكثر في تبادل المشـاهدات المسـرحيَّة وييسّـر تنقل الفنانين مثلما تسـمح المنصـات الرقميَّة بالتعرف إلـى أكثر الإنتاجات المسـرحيَّة بعـداً جغرافيـاً. إذن فابتكار صيغ جديـدة للفرجة

المسرحيَّة أصبح رهاناً صعباً، ولهذا قد نشاهد مسرحيات ونجد أنها رغم أصالتها تتبع أساليب وفرجات مطروقة ومستهلكة من الكتابة إلى الإخراج إلى التمثيل.

• لديك موقف مـن الإغراق في توظيـف التقنيات الحديثة والميديـا في المسـرح، حيث تـرى بأنها بقدر مـا هي قدر المسـرح، واسـتثمارها ضروري، فإنها من الوسائط المشوهة للمسرح، ولكن مسرحيات كثيرة قدمت فرجات جديدة اعتماداً على التكنولوجيا، فما رأيك في هذا التحول؟

- ليس لـدي موقف رافض للميديا، فهي امتداد لاسـتعمال السـينما والشاشات منذ تجربة إرفين بيسكاتور، وقبله استعمال الإضاءة الكهربائيَّة بدل الإضـاءة التقليديَّة في تجربتي أدولف آبيا وغوردون غريغ، وربما قبلهما. لهذا، فالميديا والتكنولوجيات السـمعيَّة البصريَّة أصبحـت قدراً أمام المسـرح، وفعلاً هناك إنجازات مذهلة عبر إدماج الميديا في لغة المسرح، وأدافع عن هذا الإدماج البنيوي للميديا داخل لغة المسـرحيَّة وليس وضعها خلفيَّة مثلاً أو نصاً موازياً. الميديا في المسرح ليست هي وضع شاشـة في مكان ما من الخشبة، بل تصبح الميديا مندمجة مع جسـد الممثل وعنصراً بانياً للسـينوغرافيا وللفرجة كلها. ولكن

ينبغــي إدراك أن الميديــا وكل التكنولوجيات هي تقنيات فقط، وهي تعارض هويَّة المسرح التي هي حركة حيَّة للممثل، وأخاف أن تصبح تقنية مكررة في المسرحيات، وقد شاهدت مسرحيات من كثرة توسلها بالتكنولوجيا أصبحت عبارة عن متواليات تقنيَّة أكثر منها حياة مسرحيَّة. إذن ضمن قدريَّة الانفتاح على الميديا والتكنولوجيات، ينبغي الحفاظ على روح الأداء المسرحي.

• هل ترى أن المهرجانات قد أسهمت في خلق حراك مسرحي يليق بالمجتمعات العربيَّة؟

- صعــب تصــور المشــهد المســرحي العربــي دون هــذه المهرجانات؛ فهي تمثل الحواضــن الكبرى للقاء وبناء الذاكرة المشــتركة، كمــا أنها تعيد إحياء مفهوم «المواســم والأســواق الثقافيَّــة» الضارب في عمق تاريخنــا. لقد نجحت المهرجانات في تجاوز حالة الركود ببعض الحواضر، وأســهمت في تقليص التفــاوت في وتيــرة الإنتاج بين الأقطــار العربيَّــة؛ إذ تتباين الإيقاعات المسرحيَّة بشــكل ملحوظ برغم التقارب الجغرافي، مما يجعل المهرجان أداة لضبط توازن هذا الحضور المسرحي وتكامله.

بيد أننا نلاحظ نوعاً من عدم التكافؤ في خريطة المهرجانات بين المشــرق والمغرب العربيين؛ فبينما تشهد عواصم وحواضر مشــرقيَّة حركيَّة دؤوبــة ومنتظمة، نجد أن المنطقــة المغاربيَّة تشــهد تراجعاً في زخم تظاهراتها الكبرى أو انغلاقاً على البعد المحلي، باســتثناء تجارب تاريخيَّة عريقة أو مهرجانات جامعيَّة متفرقــة. هذا الاختلال في توزيع الإيقاعــات يحتاج اليوم إلى رؤيــة توازنيَّة تعيد إلى المنطقــة المغاربيَّة بريقها في احتضان التظاهرات الكبرى.

وبرغم التحفظات التــي يبديها البعض حول ارتهان الإبداع للموسميَّة، فإن المهرجانات تظل شريان الحياة للمسرح العربي؛ فبدونها ســيفقد هذا الفن أهم جسور التواصل بين المبدعين، ويتراجع دوره بصفته محركاً أساسياً للثقافة العربيَّة المشتركة

• هــل الالتفاف الذي نشــهده اليوم حول «أبــو الفنون» في مناطق كانت توصف ســابقاً بالمراكز الناشئة مسرحياً، مؤشر علــى أن المســرح العربي بدأ يســتعيد عافيتــه وأن كل هذا سيخدمه؟

- في كتابي الأخير حول النقد المسرحي طرحتُ سؤالاً يتعلق بمعدلات الإنتاج المســرحي في العالم العربي مقارنة بالكثافة السكانيَّة، وكانت النتائج تشير إلى تراجعٍ في الحصص التقليديَّة للمواطن من الفرجة المســرحيَّة. ومع ذلك، قد لا تكفي الأرقام

من عرض مسرحية «سرير الغريبة»

وحدها لتقييم الفن؛ فالمسرح هو «فن مديني» بامتياز، يرتبط نموه بالحواضر الكبرى ومناخات التحديث.

مــن هذا المنطلــق، يمكننا رصد ثلاثة محاور كبرى تُشــكل خريطة المســرح العربي: المحور الأول هــو المحور التاريخي (الريادي) الذي وضع اللبنات الأولى للمسرح العربي منذ القرن التاسع عشر، ولا يزال يمثل المرجعيَّة التأسيسيَّة برغم ما يعتريه مــن تراجعٍ أحيانــاً. المحور الثاني هو المحور الذي نشــأ عبر المثاقفة والاحتكاك بالمناهج الغربيَّة والعربيَّة وتطور بإيقاعات متباينة محققاً تراكماً نوعياً في لغة الإخراج والبحث الأكاديمي.

أمــا المحور الثالث، فهو المحور الصاعد الذي يشــهد الآن نهضة حقيقيَّة بفضل «سياسات التنمية الثقافيَّة» المستدامة. إن ما نلمســه من ديناميَّة قويَّة في هذا المحور لا يعود للإمكانيات الماديَّة فحســب؛ فالمال وحده لا يصنــع إبداعاً، بل يعود لتبني إســتراتيجيات تحديــث مســتمر، وانفتــاحٍ واعٍ علــى التجارب العالميَّة، والاستثمار في البنى التحتيَّة للمسرح.

لقد استطاع هذا المحور الناشئ أن يقدم نفسه بقوة بصفته قادماً جديداً يحمل وعوداً كبيرة، سواء على مستوى لغات الأداء أو الســينوغرافيا أو الانفتاح المجتمعي. إن تكامل هذه المحاور الثلاثة، وتعدد مراكز الإشعاع المسرحي، هما الضمانة الحقيقيَّة لاستعادة المســرح العربي عافيته وتجاوز حالة الركود نحو أفق أكثر حداثة وعالميَّة.

ســعيد الناجــي (1965): باحــث وكاتــب وناقــد وأكاديمي مســرحي من المغــرب، حاصل على دكتوراه الدولة في المسرح العربي. أستاذ الدراسات المسرحيَّة بجامعتي فاس والقنيطرة، وهو عضو الجمعيَّة الدوليَّة لنقاد المســرح، والأمين العام للجمعيَّة العربيَّة لنقاد المســرح، ومنسق الشــبكة العربيَّة للمسرح الجامعي. كما شــغل ســابقاً عضويَّة الفيدراليَّــة الدوليَّة للبحث المسرحي- مجموعة البحث في المسرح العربي.

أســس وأشــرف علــى «مهرجــان فاس للمســرح الجامعي» الذي اســتمر لـ 12 دورة في رحاب جامعة ســيدي محمــد بن عبداللــه بفاس حتى عــام 2017. شــارك في العديد من التظاهرات المسرحيَّة المغربيَّة والعربيَّة باحثــاً وناقداً، وعضواً فــي لجان التحكيم، ومشاركاً في الندوات الفكريَّة.

كتب وأخرج مجموعة من الأعمال المسرحيَّة ضمن «محترف المســرح الجامعي» بفــاس، من بينها: «بائع الدموع»، «حب»، «البحر أمامكم»، «البخيل»، «مذكرات مجنون»، إضافة إلى «سرير الغريبة». كما أسهم كتابة وإخراجاً مع فرق مســرحيَّة أخرى، منها: «فرقة مسرح التأســيس» بتازة، و«مختبر المسرح» بفاس، و«جمعيَّة هواة المســرح الوطنــي» بفاس، و«محترف المســرح للمعهد العالي للفنون التشكيليَّة» بتطوان.

أصــدر مجموعة من الدراســات المتخصصة، من أبرزهــا: «في النقد المســرحي» (2025)، و«المســرح العربــي والعالــم» (2019)، و«المســرح الملحمــي والشــرق» (2012) ، و«البهلــوان الأخير: أي مســرح لعالم اليوم؟» (2008) ، و«مســرح المغاربة» (2005) ، و«قلــق المســرح العربــي»(2004) ، و«المســرح المغربي: خرائط التجريب»(2003) ، و«التجريب في المسرح»(1998)..

كمــا صدرت له نصوص مســرحيَّة، منهــا: «رأيت كل شيء» المســتوحاة من ملحمة جلجامش (2004)، ومســرحيَّة «فتنة» (2016)، بالإضافة إلى إســهاماته المتعددة في مؤلفات جماعيَّة متخصصة.

ميونخ.. رحلة في مستقبل المسرح السوري

زياد عدوان
باحث ومخرج مسرحي من سوريا

كانت هذه الرحلة إلى مدينة ميونخ الألمانيَّة للمشاركة في مؤتمر استضافه مركز «غلوبال ديس: كونيكت» global dis: connect، التابع لجامعة لودفيغ ماكسيميليان ومقرها في المدينة ذاتها، على مدار يومي 16 و17 سبتمبر الماضي، تناول سبل تطوير الرؤى المستقبليَّة للمشهد المسرحي السوري.

ركزت جلسات المنتدى على دراسة حالة البنى التحتيَّة الثقافيَّة، من مراكز فنيَّة ومواقع تراثيَّة، وبحث آليات دعم المبدعين السوريين في الداخل والمهجر، وشارك في الحدث نخبة من الأكاديميين والقيمين الفنيين، بهدف تعزيز الشبكات الثقافيَّة الإقليميَّة واستكشاف فرص التعاون الفني في ظل المتغيرات الراهنة.

المؤتمر هو ثمرة تعاون بحثي طويل بيني ومدير المركز الأكاديمي المسرحي كريستوفر بالم. وتعود معرفتي ببالم

إلى عام 2007 حين حضر بصفة أستاذ زائر في جامعة رويال هولواي بلندن، ومنذ ذلك الحين ظل اسمه حاضراً في الكثير من التخصصات المسرحيَّة، وشاءت الأقدار أن نلتقي ونعمل معاً وتحت إشرافه في مشروعين بحثيين بالتعاون مع جامعة ميونخ بين 2015 - 2022.

ولقد بدأ الحديث بيننا عن المؤتمر، عندما التقيت بكريستوفر بالم في مقهى ببرلين، بعد أن انقطع الاتصال بيننا لبضعة أشهر. تحدثنا عن التغييرات المحتملة وتوقعات المستقبل، وتداخلت الأحاديث بين العام والخاص والأخبار الشخصيَّة. سألني عما أفكر للمرحلة المقبلة، وما هي الأمور

التي تشغلني؟ كان ما يشغلني هو مشروع بدأت التفكير فيه منذ مدة. في اليوم التالي التقينا مرة أخرى في منزلي، وبدأت فكرة تنظيم مؤتمر للحديث عن السياسات الثقافيَّة في المنطقة.

ولقد اتفقنا منذ البداية على ألا يكون المؤتمر عن سوريا فقط. فالتفكير مسرحياً وثقافياً في سوريا المستقبل هو التفكير في المشهد الثقافي بالمنطقة، حيث التأثير المتبادل، وتبني آليات وإستراتيجيات متماثلة لتفعيل المشهد المسرحي في بلاد المنطقة. وفي أوقاتنا هذه، ما يحدث مسرحياً في دمشق يؤثر في بيروت، وآليات العمل المسرحي والتمويل في عمان شبيهة بعواصم أخرى في المنطقة.

وهكذا بدأنا بتنظيم المؤتمر وبرمجته والبحث في محاوره وتوجيه الدعوات للمشاركين.

تحولات

منذ سنوات تبدل العمل الثقافي في سوريا، ولبنان، وفلسطين، والعراق، والأردن، وباتت الهجرة مشهداً مشتركاً. تفاعل العاملون في الحقول المسرحيَّة والأكاديميَّة والثقافيَّة بين هذه الدول، كما عملوا معاً في العديد من الفعاليات العالميَّة.

في المؤتمر، كنا جميعاً أصدقاء. كانت هناك الأكاديميَّة العراقيَّة هديل عبدالحميد التي تعمل زميلةً باحثة في المركز ذاته الذي استضاف المؤتمر. ومن خلال عملي في جامعة ميونخ وعدة مراكز بحثيَّة سمعت عن هديل عبدالحميد وعن عملها في أبحاث عن بناء الدولة والعمل المسرحي، والتلاقي الفكري والثقافي العالمي، وتأريخ المسرح.

وجاء من الأردن المسرحي الأردني رائد عصفور. لم ألتقه فيما سبق بسبب بعدي عن الإنتاج المسرحي في بلاد

مسرح كوفيليس من الداخل

المسرح الوطني، وهو دار أوبرا تاريخية

الشام، وإن كنت أعرف عمله في «مسرح البلد» وشبكة عمله بين الأردن، وسوريا، وفلسطين، ولبنان. تحدثنا كثيراً على الهاتف دون أن نتقابل وجهاً لوجه، وكانت لدينا مخاوفنا من العنصريَّة الأوروبيَّة. تلاشت هذه المخاوف من المكالمة الأولى عندما وجدنا كم الآراء المشتركة بيننا، وتشبثنا بالمواقف التي نحتاج الحديث عنها في المؤتمر بلا مواربة.

ومن لبنان، شارك المسرحي والأكاديمي جنيد سري الدين، العضو المؤسس لفرقة «زقاق». وقد جاءت مشاركته في المنتدى برغم انشغاله بالتحضير لعمل مسرحي جديد، وذلك لما يمتلكه من خلفيَّة أكاديميَّة رصينة وخبرة عمليَّة في الربط بين العمل المسرحي والقضايا الاجتماعيَّة. وقد أسهم سري الدين في إثراء النقاشات العلميَّة للمنتدى من خلال قدرته على طرح التفاصيل الأكاديميَّة المسرحيَّة الدقيقة بأسلوب تفاعلي وحيوي.

وبرغم ازدحام مشاغلها، شاركت أيضاً الباحثة والمديرة الثقافيَّة اللبنانيَّة إيلينا ناصيف. كانت إيلينا مديرة مؤسسة المورد الثقافي، وتضاربت فترة المؤتمر مع انتهاء دورتها الإداريَّة للمورد الثقافي، ومع ذلك شاركت في المؤتمر بخبرتها الأكاديميَّة والإداريَّة والجماليَّة والمعرفيَّة، التي كنت على تماس معها منذ التقينا أول مرة منذ أكثر من 15 سنة، عندما كانت تحضر لأطروحة الدكتوراه في لندن.

أما مديرة مؤسسة المورد الثقافي التي تلت إيلينا ناصيف، فكانت ألما سالم، وبرغم مشاغلها الجديدة وجدت الوقت للمشاركة في المؤتمر. اكتشفنا خلال المؤتمر صداقة قوية بين أهلي وأهل ألما وأهل هالة خياط، العاملة في حقل الفن التشكيلي، والتي ظلت مشغولة بسوريا رغم عملها المتطلب للسفر بين القارات. ساهمت هالة في تنظيم مشاريع تشجع على تواصل الأجيال السورية المعنية بالفن التشكيلي مع بعضها.

تركت اسم عبدالله كفري، المسرحي السوري والأكاديمي والمدرس ومدير مؤسسة اتجاهات؛ إلى النهاية في هذه الشهادات الشخصيَّة والحديث عن الصداقات، بسبب

المفاجأة المشتركة بأننا لا نشترك فقط بصداقة قديمة وأشكال تعاون متعددة ودراسة في الأكاديميَّة المسرحيَّة نفسها في دمشق، ولقاءاتنا في عدة مدن، بل أيضاً نشترك في الحي نفسه والمدرسة نفسها التي فوجئ جميع المشاركين بالأسماء الشهيرة في عوالم الفن والسياسة والرياضة التي درست في هذه المدرسة.

جميعنا نتكلم العربيَّة، ولكن استخدمنا اللغة الإنكليزيَّة لتبادل النقاشات المهمة عن أشكال العمل الثقافي وتنشيط المسرح والتبادل الأكاديمي، في منطقة تواجه تحديات استثنائيَّة في بناها المؤسساتيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة. وكانت الإنكليزيَّة أيضاً اللغة التي عبرنا بها عن صداقتنا ومرحنا، وتشاركنا جميعاً الرأي والرغبة ليكون المؤتمر باللغة العربيَّة، ولكن كان في المؤتمر أكاديميو مركز Global dis:connect الذين شاركت معهم تنظيمه. لشهور عديدة عملت على تنظيم المؤتمر وتبادلت النقاشات مع صوفي أيزنريد، المسرحيَّة والباحثة الألمانيَّة التي تتعاون فنياً مع المركز، وبالم مدير المركز، بعد أن كان رئيس قسم الدراسات المسرحيَّة في جامعة ميونخ. كما استضفنا مديرة معهد غوته في بيروت آن إيبرهارد، التي تجيد العربيَّة، ولكن تبقى الإنكليزيَّة مفضلة لديها.

تنوع

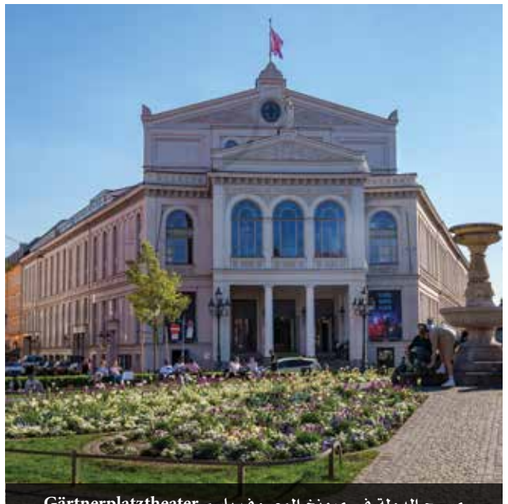
شهد العمل المسرحي في بلاد الشام خلال السنوات العشرين الفائتة حالات من الهجرات والعمل في بلاد متنوعة بلغات عديدة. هكذا كانت حال جانب مهم وجاد من الحركة المسرحيَّة، سواء على مستوى العروض أو الإسهامات الأكاديميَّة أو الإدارة والتأسيس. وهذه ليست المرة الأولى التي تحدثنا فيها بالإنكليزيَّة عن واقع المسرح في بلادنا، فلقد شاركنا جميعاً في مهرجانات وإسهامات بحثيَّة وأكاديميَّة عن المسرح العربي باللغة الإنكليزيَّة، ولكن عادة ما تكون تلك الإسهامات ضمن مظلات أكبر يكون المسرح العربي أحد أفرعها. كانت فرصة لاسترداد حلاوة الروح، كما لو كنا في أي مدينة عربيَّة. افتقدنا أيضاً أسماء عديدة تمت دعوتها ولكن الظروف حالت دون وصولها فاعتذر الكثيرون منهم: كليلى حوراني، ومي سعيفان، ورنا يازجي، وسحر عساف، وريم خطاب، وكريستيل خوري.

كان لهذا اللقاء الحي وقعه في شعورنا بالتشاركيَّة والتفكير معاً في السياسات الثقافيَّة في المنطقة المتغيرة على الدوام. وكان للمحادثات الجانبيَّة والاستطرادات وتبادل الأفكار خلال الاستراحات أثرها الواضح في تدفق الأفكار. وضعت هذه الأحاديث والاستطرادات والذكريات والنقاشات والتفكير المشترك سياقاً لنصل إلى معان واستنتاجات أوسع مما تناقشنا عنه خلال جلسات المؤتمر.

خبرات

نحن بمعظمنا مسرحيون، وشخصياً، كانت الكورونا من أكثر فترات حياتي خيبة عندما توقف تخطيط الجولة لأحد عروضي المسرحيَّة أثناء الحجر، وباتت الحياة على الشاشات. ماذا عن الشرط المسرحي للتبادل الاجتماعي اليومي؟ وماذا عنا، أين نلتقي؟ هل سنبقى مأسورين للشاشات؟

تنوعت الأحاديث خلال الأيام التي التقينا فيها، وتعمقنا في العديد من الأفكار، منها: كيف تبرهن الفنون أنها تستحق الدعم من المؤسسات الراعية، وإمكانيات تعليم



مسرح الدولة في ميونخ المعروف باسم Gärtnerplatztheater

المسرح عبر خبرات متبادلة من المنطقة. تنوعت الأحاديث بخبرة المشاركين ومعرفتهم الفكريَّة وإسهاماتهم الإبداعيَّة بصفتهم مسرحيين وأكاديميين، ومهاراتهم التفاوضيَّة بصفتهم مديرين لمؤسسات مهمة، ومواظبتهم على الاهتمام بكل ما يحدث في أوطانهم البعيدة، وتعاونهم مع العديد من المؤسسات العالميَّة.

بعيداً عن مخرجات المؤتمر (وضرورة أن نفرد العديد من الأوراق والمقالات حولها، حيث لا تتسع السطور هنا للمرور عليها)؛ استوقفني موضوع لغتنا العربيَّة مرة أخرى، وعاد سؤال اللغة العربيَّة ليشغلني كما شغلني منذ تركت سوريا وهاجرت إلى أوروبا منذ أكثر من 25 عاماً. هل نتلكم لغتنا فعلاً عندما نتكلم عن الشأن الثقافي العربي؟ أم أننا نحكي لغة مترجمة إلى العربية؟

مفاهيم

يسود شعور بوجود لغة «مترجمة» تهيمن على العمل الثقافي العربي؛ إذ تغلغلت فيه مصطلحات لا تزال تبدو مغتربة وعصيَّة على الفهم أحياناً، مما أوجد فجوة دلاليَّة بين أصولها في اللغات الأوروبيَّة، ومقابلاتها في العربيَّة. ويتضح ذلك في مفاهيم مثل: التمكين، التسيير، التجهيز في المكان، الإدماج، التقاطعيَّة، الفضاءات البديلة، التنوير. يمتد هذا الارتباك ليشمل تسميات المنطقة، بدءاً من مصطلح «مينا» (MENA) وصولاً إلى «سوانا» (SWANA)، وما يرافقهما من اصطلاحات لغويَّة متباينة للإشارة إلى الدول العربيَّة المطلة على حوض المتوسط.

وحتى جملة «السياسات الثقافيَّة» يبدو وقعها مختلفاً عندما نتكلم بالإنكليزيَّة مستخدمين جملة (Cultural Policies). تبدو الكلمة بالعربية وكأنها مصطلح مجرد، لا يحمل معناه، ولا يحمل ما توحي به الكلمة من إستراتيجيات وآليات عمل عند نطقها بالإنكليزيَّة.

قد يكون من أهم المخرجات لهذا المؤتمر هو فعلاً البدء بالتفكير في هذه المفردات وبطرق التواصل بلغة نتواصل بها وتبدو مفهومة بالنسبة لنا وللجماعات والمجموعات

ومن يعيشون في أوطاننا. وبالطبع يأتي هذا الكلام أمام انحسار حضور اللغة العربيَّة في العديد من الدول العربيَّة، والتعليم باللغات الثانية، ووجود مربيات أجنبيات في المنازل، وإدارة العديد من القطاعات الاقتصاديَّة والثقافيَّة والسياحيَّة باللغات الأجنبيَّة.

عادة، في أوقات الكوارث والأزمات، أول ما يتم الاستغناء عنه وعن رعايته هي الفنون والآداب والمسرح، وهذه الحقول هي آخر ما يتم الالتفات إليه عندما يستتب الرخاء. ما العمل؟

بوابة كارلستور

قوس النصر «سيجيستور» في ميونخ

هناك الكثير, تواجه اللغة العربيَّة تحدياً يتطلب جهوداً مخلصة لاستعادة بريقها في المشهد الثقافي؛ فنحن نسعى للحفاظ على قضايا نؤمن بأصالتها برغم ما يحيط بها من تحديات في مجتمعات يتصاعد فيها حضور اللغات الأجنبيَّة والترجمات الجاهزة. ويأتي الإصرار على توظيف اللغة العربيَّة في المسرح كشهادة حيَّة على مرونة هذه اللغة، وقدرتها على التجدد والارتقاء، فهي تخرج من أطر الاستخدامات العابرة في الفضاءات الرقميَّة، وتتحرر من قوالب الخطاب الرسمي الجامدة، لتقدم لغة فنيَّة تنبض بالحياة وتواكب العصر.

وفي مواجهة الاستسلام أمام اللغات الأجنبيَّة، وترجمة أفكارنا من لغات ثانية كما هي الحال في حقول الترفيه والمأسسة والمعاملات التجاريَّة والأنشطة الثقافيَّة، من فن تشكيلي ومهرجانات سينمائيَّة؛ يبقى المسرح المرتكز الأساسي للحديث بلغة أهل البلد نفسها. وكما يقول المسرحي والأكاديمي البريطاني دان ريبيلاتو: «المسرح هو المكان الوحيد الذي تجتمع فيه العالميَّة مع الخصوصيَّة المحليَّة». وفي القرن الماضي وعندما أصبح المسرح منتجاً معولماً، انتشرت سريعاً في كل أنحاء العالم التيارات والمذاهب نفسها، من واقعيَّة، وسرياليَّة، والمسرح الفقير، وبالوقت ذاته بقي أسير شرطه حيث يجب أن يعكس هذا التأثر المعولم محلياً، ويخاطب به جمهور لا يقدر أن يراه إلا في مدينته أو دولته.

النقد المسرحي
وإشكالية الذكاء الاصطناعي

فائزة مسعودي
ناقدة مسرحية من تونس

ما الكتابة؟ ما النقد وكيف نصنّف الكتابة النقديَّة المسـرحيَّة؟ هل التطور التكنولوجي والذكاء الاصطناعي دعامة للممارسة النقديَّة أم تهديد لها؟

إنها في الحقيقة أسئلة ملحة في ظل ما تشـهده السـاحة النقديَّة من تكاثر لكتابات تدعي النقد وتتشـابه في الأسـلوب وتتصنع المعرفة دون دراية كافية، وبرغم ذلك، تجد مكانها ومكانتها شـيئاً فشـيئاً، خاصة لدى بعض صناع العرض الذين يسـعون جاهدين لإشـهار أعمالهم وتعميمهـا وترويجها، فلا يأبهـون لنوعيَّة تلك الكتابـات، ولا من أين جـاءت، ولا يتفطنـون؛ أو يتغافلـون عـن الخطر الداهم الذي يمكن أن تسبّبه، لأنهم لا ينظـرون بعيـداً، ويكتفون بمـا يمكن أن تحققه لهم من مصالح ذاتيَّة ضيّقة.

بما أن هـذه الظاهـرة مرتبطة بجوهر الفعل المسـرحي للعلاقة الحتميَّة بين النقد و«الفن الرابع»؛ ارتأينا أن نقدّم قراءة نعالج من خلالها مسـألة الكتابة النقديَّة في زمن الذكاء الاصطناعـي، والمخاطر التي يمكن أن تسبّبها.

لقـد تعددت التنويهات بمكانة النقد في العمليَّة المسرحيَّة، ومدى إسهامه في ضبط المسار الإبداعي، وإثراء التجارب وتوجيهها نحو الطريق الصحيـح. لكنّ الكتابة النقديَّة المسرحيَّة اليوم، تواجه بعض المعوقات التي سنحاول الوقوف عليها في هذه المقالة.

إلهام ونبوغ

من يكتـب؟ ولمـاذا؟ سـؤالان يبدوان بسـيطين وبديهيين، ولكنّهما يسهمان بشكل جوهري في تحديد مفهـوم الكتابة النقديَّة عمومـاً، والمسـرحيَّة خاصـة. لطـرح هذه المسـألة لا يسـعنا إلا أن نعـرّج على كتاب رولان بارت المهم «الدرجة الصفر للكتابة»، ففي الفصل المخصص لسـؤال: ما الكتابة؟ يعرف بـارت اللغة لـدى الكاتـب بوصفها «موطناً مألوفاً» لأنهـا متجذرة في الطبيعة الإنسـانيَّة، ولكن الكاتب ينطلق من الخامة الأولى لينشـئ منهـا أفقه الخـاص، وهذا التجـاوز للغة المشـتركة عنـد العموم - بل وانتهاكهـا أحياناً وتطويعهـا – هو ما يجعل الكاتـب يتجلى متفرداً عن غيره، بنفسـيته، وإيقاعـه، وتاريخـه، ومزاجـه، وصدماته، وإحباطاتـه، إلـى غيـر ذلك، وهنـا يكون الأسـلوب هو بطاقة الهويَّة، والتوقيع الذي يمنح النص فرادته.

نعـم، الأسـلوب يحـدّد هويَّـة الكاتب. فالنصوص المركبة أو المسـروقة أو الملفقة لا يمكـن أن تعلن وتثبـت ولادة كاتب، طال الزمن أو قصر، ولا تسـتطيع تلك السرقات أن تمنـح الكتابـة صبغتها الأدبيَّـة، لأن كما يشـير رولان بارت: «تحت اسـم الأسـلوب، تتشـكل لغـة اكتفاء ذاتي لا تغـوص إلا في الأسطورة الشخصيَّة والسريَّة للكاتب». لذلك ومنذ عصر الكتّاب الأوائـل، عرفت الكتابة بأنّها الأسلوب، و«الأسلوب هو الإنسان» كما في مقولة جورج دي بوفون الشهيرة.

ولكن، كيف يُكتسـب الأسلوب؟ لا يمكن أن تكـون هنـاك كتابة دون أسـلوب، لأنّها عـلاوة علـى كونهـا موهبة فهي ممارسـة وتمكّـنٌ من آليات تُكتسـب بالوقت وتتطوّر عبـر تجربة الكتابة. لا يمكن أن نصبح كتّاباً بيـن ليلة وضحاها. هي إذن سـيرورة نجاح وإخفاق لبلوغ المطلق المنشود.

الكتابـة إذن جدليَّـة بالمنطق الهيجلي، لأنّهـا ضـربٌ من ضـروب الإبـداع يكون صاحبها قد تدرّب منذ صغر سنه على كتابة شذرات من هنا وهناك؛ بعض الأشعار ليبوح بعواطفـه وأحلامه في كرّاسـات الدراسـة، وفي النوادي المدرسيَّة، ثم تطوّر بمطالعاته الأدبيَّـة والفلسـفيَّة والتاريخيَّـة، فتتشـكل شـيئاً فشـيئاً كتابته وأسـلوبه، وتوجّه بعض الاكتشافات التي تكون من سبيل الإضاءات؛ ميوله، وتقـوده إلى جنس معيّن من الكتابة، وتصقل أسـلوبه إن كان شـعراً أم رواية أم مسرحاً أم نقداً.

لذلـك لا يمكـن تعويض هذا المسـار الناحت لـذوق وكيـان ومعرفة وشـخصيَّة الكاتـب بجاهزيَّة وثراء وسـهولة ما يقدمه «الشات جي بي تي» لكاتب مزيّف، وهمي، ينهل مـن المعارف التي يقدمهـا له الذكاء الاصطناعـي، فمهما كان ثراؤهـا المعرفي واللغـوي والألسـني، لـن تعـوّض الكتابة الطبيعيَّـة، العفويَّـة، الحقيقيَّـة والأصيلـة. إلى جانـب أنّ حركة الكتابـة في حد ذاتها تخضـع إلى قـوة خفيَّـة تنبع مـن الداخل حسـب الظرف والمكان والزمـان والمزاج أو النفسـيَّة، فتدفعها أو تعوقهـا، تغذّيها أو تجفّفهـا وتجعلهـا عقيمـاً. هـذه القوة هي الإلهـام. لا يعني أنها بمثابة سـلطة، ولكنها مؤثر إيجابـي، برغم ما قيل منذ زمان فيما يخص مسألة المقارنة بين الإلهام والقدرات والمهارات الكتابيَّة، بأنه لا يمثل سوى 01% من عمليَّة الكتابة الإبداعيَّة.

ما النقد؟ سؤال متكرّر أجاب عنه السلف من أدباء ومفكرين وفلاسـفة ومبدعين. إنّ ضـرورة الوقـوف عليه في هذه المسـاحة تكمـن في تمكيننـا من بحث مسـألة النقد المسـرحي في شـكله المعاصر، الذي وفد إلينـا منذ زمـن غير بعيد وسُـمّي بـ «النقد الجديد».

يعـرّف المنظّـرُ جيـرار جينيـت النقْدَ على أنّه «ميتا- نـص»، ترجمت بـ «ما فوق النص»، وهـو جنس كتابي قائم بذاته، يمثل تجاوزاً للنص الأصلي وانفصالاً عنه. فسلطة النقد تكمن فـي طابعها «الما فوقي» الذي يتجـاوز العمل الإبداعي ليحـلّ محله بديلاً أكثر انفتاحاً على المعنى عبر التأويل.

ولوحة «الرسـم الممحو لكوكينج»، تعد مثالاً بليغاً للبحث في هذه العلاقة بين النقد والأثر، حيث قام الرسـام روبرت راوشنبرغ بمسح رسـم صديقه الفنان وليم دي كوكينج وعـرض اللوحة بعنـوان «الرسـم الممحو لكوكينيـج». فالأثـر الأول موجود حتى وإن زال، والرسم الثاني هو الما فوقي، متجاوز ومنفتـح علـى معان أخـرى. النقـد كذلك يتجـاوز ببنائه الإبداعي حـدود الأثر الأول وينطلق في رسـم عوالم أخـرى. هو كتابة عن كتابة، وإبداع عن إبداع، وتجاوز لحدود الأثر الأول، وانفتـاح لا نهائي. يقول أمبرتو إيكو فـي كتابه «الأثر المفتـوح»: «يتحدث اختصاصيو علم الجمـال أحياناً عن اكتمال وانفتاح الأثر الفني لتوضيح ما يحدث أثناء الاسـتهلاك» ص17. هـذا الانفتـاح يتعدد بتعدد الرؤى، وبالتالي كل كتابة نقديَّة تنطلق مـن العمل الفني خـلال عمليَّة الإدراك، ثم تنفصل عنه بتشـييدها نصاً جديـداً خلّاقاً، مستخدمة أدوات وإمكانيات لغويَّة وأسلوبيَّة تحدّدها درجـة الانفعـال الإدراكي، وجملة الأحاسـيس الشـخصيَّة والذوقيَّـة للناقـد. لذلـك تكـون الكتابةُ النقديَّة هـي «الكتابة الأخرى»، وتتجلى أكثر في الممارسة النقديَّة المسـرحيَّة، لأنهـا قائمة علـى اللغة، عكس العرض القائم على مجموعة أدوات ركحيَّة.

نقد العرض

المسـرح فن حـيّ تكمـن حيويته على مسـتوى تعدّد وتجدّد العروض. هو أثر غير مكتمل، يتغيّر بتغير ظروف العرض. والمقال النقـدي يكتب انطلاقاً من عرض معيّن، لذا يجب التنصيص علـى تاريخ ومكان العرض لأنّ خصوصيَّة المكان وأهميَّة المناسبة يمكن أن تُضفيـا علـى العرض أداءً معيّنـاً. فمثلاً تختلـف أهميَّة عرض ما بحسـب ما إذا كان مبرمجاً في مهرجان أو ممثلاً ضمن مسابقة وطنيَّـة أو دوليَّة، عن عرض في مكان يفتقر إلى إمكانيـات لوجسـتيَّة أو غيرها، مبرمج في قاعة دار ثقافة منسـيَّة في «دشرة» ما. هذه حقيقة نأخذها بعين الاعتبار. أقول هذا للتأكيد عـن خصوصيَّة العرض المسـرحي الذي يتغيّر باستمرار.

إذن، إذا كان العـرض حيويّـاً فلابد أن تكـون الكتابة حيويَّة أيضاً، ولا يمكن إطلاقاً الاعتماد على الكتابات الجاهزة التي يوفرها الذكاء الاصطناعي، أو حتى استعارة مراجع فكريَّة لإعطائها «نفسـاً علمياً زائفاً». فالنقد المسرحي التطبيقي مغاير للنقد الأكاديمي، الذي هـو مطالب بإحـالات مرجعيَّة، وفي أغلـب الأحيـان يعتمـد الأكاديميـون على الكتابات التطبيقيَّة بصفتها شكلاً من أشكال الكتابة الحيّة والعفويَّة.

فهـل «يسـتوي الذين يعلمـون والذين لا يعلمون»؟ لقد سـمح التطور السـيبراني وأدوات مثـل «شـات جي بي تـي» ببروز موجة من متصنعي الكتابة الذين يقترضون لغة متطورة ومعجماً ثرياً، ويذيلون مقالاتهم بمراجع موسـوعيَّة لم يطلعـوا عليها أصلاً، هؤلاء ينشـرون الزيـف، ويتقمّصـون دور مؤلفيها، وينتهون إلى الاعتقاد بأنهم هم حقّاً مؤلفوها. فتصبح عمليَّة القراءة «مسـقطة» على العرض لا تتناوله من الداخل ولا تُفجر معانيـه الكامنة في جزئيـات العمل المرئيَّة وغير المرئيَّة، بـل يكتفون بأفكار فضفاضة تُضخّم العمل وتكـرّس الرداءة، كونها خالية من الصدق والموضوعيَّة.

نبيل بهجت:
استنهاض المسرح الشعبي ضرورة وجودية

يعد الباحث والمخرج المصري نبيل بهجت من أبرز المتخصصين في فنون خيال الظل والأراجوز؛ حيث أسس فرقة «ومضة» لإحياء هذا التراث، وأسهم في الجهود التي أدت لتسجيل الأراجوز على قوائم التراث الثقافي غير المادي باليونسكو. أصدر بهجت دراسات مرجعيَّة في هذا الجانب، وقدم عروضاً في مسارح دوليَّة عدة. يتحدث هنا عن مسيرته، ومنهجه في استعادة هذه الفنون التقليديَّة وإدراجها في صدر المشهد المعاصر.

حاوره: ضياء حامد
صحافي من مصر

• بداية، كيف بدأت مسيرتك مع المسرح وما الحكاية وراء شغفك بفنون الأراجوز وخيال الظل؟

- بدأت علاقتي الفعليَّة بالمسرح حين كنت طالباً؛ حيث فزت بالجائزة الأولى في التأليف المسرحي عن نص بعنوان «النفط الأسود»، وحصدت المسرحيَّة آنذاك المركز الأول على مستوى كليَّة الآداب بجامعة الزقازيق. توالت بعد ذلك المشاركات، فاشتركت في عمل مسرحي بعنوان «العرائس» وحصلت فيه على الجائزة الأولى في الإدارة المسرحيَّة، كما نلت جائزة النقد المسرحي الأولى على مستوى الجامعات في أسبوع شباب الجامعات عام 1997.

انتقلتُ بعدها إلى مرحلة الدراسات العليا، حيث ركزت في الماجستير على مسرح أبوالسعود الإبياري، وفي الدكتوراه على مسرح بديع خيري؛ وكان هدفي الأساسي دراسة «المدخلات التي أسهمت في تكوين العقل الجمعي المصري والعربي». واستكمالاً لهذا المشروع، أعددتُ كتاباً بعنوان: «المسرح الكوميدي المصري 1918 – 1967: مسرح بديع خيري»، صدر حديثاً عن الهيئة العربيَّة للمسرح في الشارقة.

أما عن علاقتي بـ «الأراجوز»، فقد بدأت منذ الطفولة حين شاهدت أول عرض له في قريتي وأنا في الرابعة من عمري. لطالما صدمتني مقولة البعض بأن تراثنا العربي يفتقر إلى الفن المسرحي وأن المسرح فن «مستورد»، إذ كان يسكن رأسي اعتقاد بأن ما رأيته في الطرقات مصادفة هو عين المسرح العربي الأصيل؛ لذا قررت عندما كبرت أن أحمل على عاتقي مهمة إعادته للحياة مرة أخرى.

• يُنظر إلى الأراجوز بوصفه فناً شعبياً بسيطاً، لكنك ترى أنه يحمل رسائل عميقة..

- نعم، هذا فن مقاوم في الأساس؛ لأن (نمرة) الأراجوز تنتهي بضرب الفاسد وإخراجه من السياق الاجتماعي. والفنان الشعبي يريد أن يعلي قيم مقاومة الظلم، وأن يدرب الناس على التخلص من الظالمين برغم صبرهم عليهم؛ فاستمرار الحياة مع الفساد لن يستقيم، وإقصاء الظالم من السياق الاجتماعي هو المطلوب.

وفن الأراجوز يقول للناس إن لديكم في ثقافتكم وحياتكم ما يستطيع أن يعبّر عنكم؛ فهو رافد للسرديَّة الذاتيَّة. ودائماً ما أقول إن حكاية الأفراد العاديين هي التي تصنع حكاية الأبطال، وإنه بدون ما يقدمه هؤلاء المنسيون من التاريخ لن يكون هناك تاريخ؛ فالفنون الشعبيَّة هي صوت المهمشين.

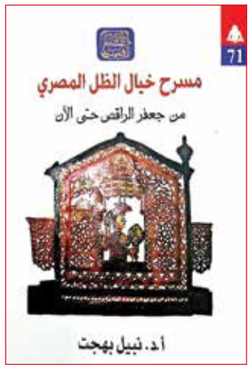
وفي تجربتنا، نقلنا هذه الفنون، المحليَّة منها والعربيَّة، من الهامش إلى المركز الثقافي، وكسبنا اعترافاً دولياً بتلك الفنون تكريماً لهؤلاء الفنانين وإبرازاً لدلالة ومعنى الأراجوز. وكما يقول عم صابر المصري: «الأراجوز هو أصغر مسرح من حيث المساحة وأكبر مسرح من حيث الإمكانيات الفنيَّة»، حيث يستطيع أن يقدم 19 عرضاً ويخرج أكثر من 14 شخصيَّة. إن هدف الأراجوز ليس فيما يقدمه من رسائل فقط، وإنما في وجوده بوصفه حالة شعبيَّة

مصريَّة تقول للمصريين والعرب: لديكم ما يستطيع أن يعبر عنكم، لديكم خيال وحكايات وإبداع.. هو في النهاية أصغر مسرح وأكبر مسرح تستطيع أن تثبت به حالة ثقافيَّة حقيقيَّة.

• عرفت بدفاعك القوي عن الفنون التراثيَّة بوجه عام وفن الأراجوز تحديداً. كيف تستعيد جهودك في هذا الجانب؟

- مررتُ بالعديد من التحديات في مسيرتي، بدأت بضرورة التأكيد على أحقيَّة الأراجوز في الوجود بصفته فناً مسرحياً معترفاً به. وضعتُ حينها إستراتيجيَّة تهدف للوصول بهذا الفن من النطاق المحلي إلى العربي ثم الدولي؛ وبالفعل أعددتُ ملفين أساسيين: «ملف التسجيل»، وشملف مشروع الأراجوز». كما تبنيت رؤية تسعى لإعادة الاعتبار للأدب الشعبي وتكريس مركزيته في الذاكرة العامة من خلال دراساتي لبديع خيري وأبوالسعود الإبياري، وذلك بالاستناد على خصوصيتنا الثقافيَّة وبعيداً عن سطوة القوالب الغربيَّة التي كانت مهيمنة على الدراسات آنذاك.

ومن المهام التي حملتها على عاتقي أيضاً استعادة الأصوات التي تمثل الوعي النقدي والأصيل، ومحاولة إعادة الفنون الشعبيَّة إلى مكانتها الطبيعيَّة؛ فلفترة طويلة، نالت فنون مثل الباليه والأوبرا اهتماماً أكبر، بينما بقيت فنوننا الأصيلة في الظل. لذا، كان هدفي هو إحياء حضور الفنون المصريَّة والعربيَّة بصفتها فنوناً ذات قيمة أدبيَّة وجماليَّة رفيعة.



أما المسار الآخر، فكان العمل على «اقتصاديات التراث»؛ إذ أؤمن بأن التراث يمثل مورداً مهماً يمكن تحويله إلى قيمة اقتصاديَّة مستدامة. ومن هنا قدمتُ مشروعي لليونسكو لتمويل ودعم الكفاءات البشريَّة، وبعد ثماني سنوات من العمل الدؤوب حصلنا على هذا الاستحقاق.

أتطلع مستقبلاً لإكمال مشروعاتي الثقافيَّة، ولديّ رؤية لجعل الثقافة العربيَّة جزءاً من الأدوات التعليميَّة والحياتيَّة. وقد لمستُ أهميَّة ذلك خلال المحاضرات التي قدمتها في جامعات منها ييل، ونوتردام، وإيموري، حيث ركزتُ على كيفيَّة استخدام المسرح مدخلاً لفهم الثقافة العربيَّة، وكيف نقدم هويتنا الإبداعيَّة للعالم؛ لذا فإن تطويع هذه الفنون لخدمة حاضرنا هو أكثر ما يشغلني الآن.

• إلى أي مدى ترى أن العودة إلى التراث قادرة على تقديم مسرح معاصر ومختلف؟

- بداية فإن المسلمة تقول إن من لا ماضي له لا حاضر له، وبالتبعيَّة لا مستقبل له. ومع ذلك، نحن لسنا دعاة «ماضويَّة»، بل نؤمن بأن التراث الثقافي والفكري ركيزة أساسيَّة في تأسيس صورة الشعوب والتأكيد على سرديتها العامة. إن وجود هذا التراث على المسرح ضرورة، لأنه جزء من هويتنا وإثبات لحضورنا التاريخي.

وكما يؤكد الغرب على تراثه اليوناني والإغريقي ويستعيده ويوظفه، امتد تأثيره ليشملنا، فاستعدنا تراثه وأهملنا تراثنا؛ مما جعلنا نتبع سرديته بمنطق التبعيَّة. ومن هنا أتساءل: لماذا نستبعد ما يؤكد وجودنا؟ ولماذا نستدعي سرديَّة الآخر في حدثنا الثقافي الخاص؟ أرى أننا ما زلنا نعاني من نوع من الاحتلال الفكري (عن بُعد)، الذي يجعل العقل لا ينتمي للأرض التي يقف عليها، بل ينتمي للآخر الذي فرض هيمنته الثقافيَّة. لذا، فإن استعادة هذه الفنون في الممارسة الثقافيَّة اليوميَّة، واستثمارها في الإنتاج الفني، هي ضرورة وجوديَّة وتأكيد على الذات.

• بصفتك مخرجاً لعروض الأراجوز، كيف طوعت هذا الفن الشعبي ليخاطب ثقافات مختلفة؟ وما هي مرتكزات منهجك الإخراجي؟

- يرتكز منهجي الإخراجي على الإيمان بأن المسرح الشعبي، مثل الأراجوز وخيال الظل، قادر على الحضور في كافة المسارح العالميَّة. وقد تجلى ذلك في تعاوني مع فنانين من أمريكا عبر ثلاث تجارب حققت نجاحاً لافتاً، وهي: «علي الزيبق» الذي قُدم 120 مرة وشاهده 40 ألف متفرج، وعرضا «ميلاد السخرية» و«اللا تفكير». كما قدمتُ تجارب مشتركة مع فنانين إيطاليين منها «جحا المصري وجحا الإيطالي»، و«السندباد»، بالإضافة إلى تجربة مع الصينيين بعنوان «خيال». التراث الشعبي قادر على أن يكون نموذجاً حقيقياً لتقديم الثقافة المصريَّة والعربيَّة عالمياً، ومنهجي في ذلك يتجاوز استعادة الماضي إلى طرح أسئلة تهم الإنسان المعاصر؛ عبر آليات التوظيف والاستلهام. ومن أبرز محاولاتي الحاليَّة في هذا الصدد، تجربة أعمل عليها في أحد المسارح الأمريكيَّة بعنوان «اللاتفكير: شات جي بي تي الإمبراطور الجديد».

يتناول هذا العرض الذكاء الاصطناعي بالنقد والتأمل، محذراً من تراجع القدرات اللغويَّة والذهنيَّة للإنسان نتيجة الاعتماد الكلي عليه، تماماً كما تراجعت القدرة الحسابيَّة بعد الاعتماد على الحاسوب.

• صدر لك منذ مدة قصيرة كتاب بعنوان «الأراجوز بين الروايات الأصيلة والمزيفة – نحو نظريَّة لاكتشاف التراث المزيف»، ما فكرته؟

- جاءتني فكرة الكتاب بعد تسجيل الأراجوز في اليونسكو؛ حيث ظهرت موجة من المدعين الذين روجوا

أنهم رواة للأراجوز، وهم في الحقيقة ليسوا من حفظة هذا الفن ولا ينتمون إلي الجماعة الشعبيَّة الأصليَّة.

هذا الكتاب هو تحذير مسبق من طمس التراث الشعبي على يد بعض الباحثين عن الأضواء، ودعوة للتحذير منهم في مقابل ضرورة الاستفادة من الكنوز البشريَّة الحيَّة الحقيقيَّة. والكتاب عبارة عن طرح لنظريَّة أحاول من خلالها وضع معايير لتمييز التراث الأصيل عن التراث المزيف.

• ماذا عن مشاريعك في الفترة القادمة؟

- مشاريعي القادمة تتضمن أولاً تعاوناً مع اليونسكو، حيث سأتولى دور الخبير العلمي والمستشار التدريبي للمشروع، ومن المقرر أن يتم ذلك قريباً من خلال وزارة الثقافة.

الأمر الآخر هو مجموعة من المحاضرات والورش التي سأقوم بتقديمها في الولايات المتحدة الأمريكيَّة، كما نعكف حالياً على التحضير لانطلاق الدورة الخامسة من مهرجان الأراجوز.

مهرجان الشارقة للمسرح الكشفي

ينجز دورته الثالثة عشرة

تحت رعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، نظمت خلال يومي الاثنين والثلاثاء (29 و30) ديسمبر الماضي فعاليات الدورة الثالثة عشرة من مهرجان الشارقة للمسرح الكشفي، بحضور سعادة عبدالله العويس رئيس دائرة الثقافة، وأحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بالدائرة مدير المهرجان، وعبدالله السويدي نائب المشرف العام بمفوضيَّة كشافة الشارقة، والعديد من الفعاليات الكشفيَّة، وأسر وأصدقاء المشاركين في عروض المهرجان الذي جرت فعالياته في حيز أعد في فناء مقر مفوضيَّة كشافة الشارقة في هيئة مخيم كشفي.

الشارقة: «المسرح»

وشاهدت لجنة تحكيم العروض، التي تضم الدكتور محمد يوسف (الإمارات)، ومجدي محفوظ (مصر)، ويحيى البدري (العراق)؛ أربعة عروض في اليوم الأول. حيث قدمت مجموعة مفوضيَّة كشافة الشارقة (أ) العرض الأول تحت عنوان «كل في فلك يسبحون»، وتناول صراع الإنسان مع ذاته حين يسقط في فخ المقارنة بالآخرين. ومن خلال حواريَّة بين الجد والأحفاد، أوضح العرض أن سر النجاح يكمن في الإيمان بالنفس، مؤكداً أن «كل امرئ ميسر لما خلق له».

أما العرض الثاني، فقدمته مجموعة كشافة الشارقة (ب) بعنوان «انتبه.. إنها لحظة»؛ وسلط الضوء على المآسي الناتجة عن الهوس بالسرعة في قيادة المركبات. وقدمت المسرحيَّة نموذجاً لشخص تسبب تهوره في حادث مأساوي أدى إلى بتر أجزاء من جسده، ولم يتوقف الأمر عند ذلك إذ صار يعاني- وقد أضحى قعيداً - من وساوس وكوابيس أيضاً.

وصوّر العرض الذي قدمته المجموعة (ج) تحت عنوان «كابوس» الآثار السلبيَّة للركض خلف «الترند» وشهرة منصات التواصل الاجتماعي، وكيف أن لحظة المجد ذاتها قد تكون سبباً في العاقبة المأساويَّة. واختتمت العروض بمسرحيَّة «طريق» وقدمتها المجموعة (د)، وأبرزت من خلالها المخاطر التي تنتج عن جنون السرعة لدى بعض سائقي الدراجات، وكيف أنها تنتهي إلى نتائج كارثيَّة عند تجاهل النصائح والإرشادات.

ووجدت العروض التي نوعّت في تقنياتها بين التشخيص والحكي والتداعي، واتسمت بمزيج من الفكاهة والجديَّة، تفاعلاً ملحوظاً من الحضور.

وفي ختام العروض، أعلنت لجنة التحكيم عن الفائزين بجوائز اليوم الأول، حيث فاز بجائزة أفضل ممثل التي تمنح لأربعة مشاركين كل من: محمد أنور حمزة عن مشاركته في «كل في فلك يسبحون»، وعبدالله أحمد المنصوري عن «انتبه.. إنها لحظة»، ويعقوب يوسف إبراهيم عن «كابوس»، وخالد فهد عن «طريق».

وفاز بجائزة أفضل مسامر فيصل موسى عن «طريق»، ونالت المسرحيَّة نفسها جائزة أفضل معالجة للفكرة بينما ذهبت جائزة أفضل فكرة إلى مسرحيَّة «انتبه.. إنها لحظة».

ختام

واختتمت مساء يوم الثلاثاء (30 ديسمبر) فعاليات الدورة الثالثة عشرة من المهرجان، وشاهدت لجنة التحكيم أربعة عروض ركزت مضامينها على التحديات المرتبطة بتعامل الشباب مع «الإنترنت». ففي مسرحيَّة «بين الحلم واليقظة» (مجموعة كشافة الشارقة د) تلاشت المسافة بين الواقع والخيال في ذهن بطلها المستغرق في عوالم التواصل الاجتماعي، وفي عرض «الوسواس الخناس» (المجموعة ب) يمتزج صوت «قرصان الإنترنت» بتأثير رفاق السوء، لزعزعة تفاني موظف مخلص، بينما استعرضت مسرحيَّة «دوامة» (المجموعة ج) الأثر المدمر للألعاب الرقميَّة، في حين اتجه عرض «فوضى» (المجموعة أ) نحو تعزيز قيم الانضباط والمسؤوليَّة من خلال التركيز على بيئة العمل المنظمة.

وفي ختام العروض، أعلنت لجنة التحكيم الأسماء الفائزة بالجوائز اليوميَّة، حيث فاز بجائزة «أفضل تمثيل» التي تمنح لأربعة مشاركين: رسام علي رسام عن عرض «دوامة»، وخالد خليل عن «بين الحلم واليقظة»، وحمد طارق مصبح عن «فوضى»، وعبدالله الشعساني عن «الوسواس الخناس». وذهبت «جائزة أفضل فكرة» لعرض «بين الحلم واليقظة»، ونال «الوسواس الخناس» «جائزة أفضل معالجة للفكرة»، وفاز حميد محمد عبدالله بـ«جائزة أفضل مسامر» عن دوره في المسرحيَّة نفسها.

أما الجوائز الكبرى، فجاءت نتائجها بما يلي: «جائزة أفضل فرقة» نالتها المجموعة (ب)، وفازت المجموعة (د) بـ«جائزة أفضل أداء جماعي»، ومنحت لجنة التحكيم جائزتها الخاصة للمجموعة (أ).

وأسس مهرجان الشارقة للمسرح الكشفي في ديسمبر 2011، ويهدف إلى توظيف المسرح لتعزيز دور الحركة الكشفيَّة في تدريب الشباب، وصقل مهاراتهم في القيادة والمبادرة والعمل الجماعي، على نحو يسهم في تفعيل دورهم في خدمة المجتمع وتنميته ودفع مسيرة تطوره وازدهاره.

رقصة مونيكا

الحلو والمر في حياة أيقونة الفن السويدي

لا يكاد برنامج العروض المسرحيَّة في السويد منذ سنوات يخلو من إعادة عرض أو تقديم نسخة جديدة للمسرحيَّة الغنائيَّة الشهيرة «رقصة مونيكا» (Monikas vals)، التي قدمها مسرح مدينة مالمو بنجاح باهر على مدار ثلاثة مواسم، وحظيت بإعجاب الجمهور والنقاد. المسرحيَّة من تأليف الكاتب المسرحي كلاس أبراهمسون Klas Abrahamsson وإخراج هاينريش كريستنسن Heinrich Christensen وقدمت أول مرة في خريف عام 2018، حيث شاهدها الآلاف، ثم أعيد عرضها عام 2020 تحت ضوابط صحيَّة صارمة فرضتها جائحة كورونا.

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

وبعد النجاح الباهر في الموسمين السابقين، أُعيد تقديم العرض عام 2023 بعد الافتتاح الجديد لمبنى مسرح مالمو البلدي الذي تم ترميمه في فترة الجائحة، ثم أعيد إنتاجها وتقديمها برؤية جديدة أبدعتها المخرجة السويديَّة راغنا وي Ragna Wei في المسرح البلدي لمدينة غوتنبرغ (2024 – 2025).

قُدِّم العرض في جميع نسخه المختلفة في أجواء توحي بعوالم نوادي الجاز الموسيقيَّة، على الرغم من اختلاف التصميم السينوغرافي بين العروض. ففي نسخته الأولى، تم ترتيب مقاعد وطاولات للجمهور حول منصة المسرح لإضفاء إحساس بمكان شبيه بنوادي الرقص الكبرى في نيويورك. لامس العرض قلوب الجمهور لأن الجميع تقريباً يعشق صوت مونيكا زيتيرلوند Monica Zetterlund (1937 -2005))، إحدى أعظم مغنيات الجاز في السويد، وأحد رموزها الفنيَّة التي لا تُنسى في تاريخ فن الغناء والموسيقى؛ إذ يوصف صوتها الفريد بأنه أنشودة مرحة ومشمسة في ذاكرتنا الجماعيَّة.

قدمت المسـرحيَّة شـذرات منتقاة بعناية مـن حياتها المليئـة بالأحلام والشـغف، والعشـق والكفـاح، والخذلان والوحدة والسـفر، ومزجتها مع خيالات مستوحاة من رحلة حياة تتقد فيها جـذوة الحماس والطمـوح؛ فتقودها جرأة الشباب وخبرتهم الهشـة عبر منعطفات الطموحات الكبيرة ومنزلقات حياة الشـهرة المليئة بالسـهر والمتاعب، وصولاً إلى نهايـة دراماتيكيَّة مريرة تطوي قصة واحدة من أعظم فنانات ومغنيات الجاز السويديات على مر العصور.

ترتكـز المسـرحيَّة على التناقضات التـي ملأت حياتها المعقدة؛ ليس فقـط بصفتها مغنية، بل أيضـاً امرأة تحمل الأحلام والآلام والصراعات. تستعرض المسرحيَّة نشأتها في قرية صغيرة في الريف السـويدي، حيـث اختارت أن تتبع أحلامها، وتحدت الأنماط والأعراف الجندريَّة التقليديَّة التي واجهتها، ثم انطلاقتها إلى عالم موسـيقى الجاز السويدي، ومسـيرتها المتسارعة نحو الشهرة العالميَّة، وذلك عبر رؤية دراميَّة جعلت السيرة الشخصيَّة مادة سمعبصريَّة تغوص في تعقيدات النفس البشريَّة، وأسئلة الهويَّة الوجوديَّة.

تحـوّلَ مسـرح «هيبودروم» فـي هذا العـرض إلى ما يشـبه صالة لموسـيقى الجاز الأمريكيَّة؛ ليس بقصد تقديم جانب من روائع إرثها الموسـيقي الثري فحسب، بل للغوص عميقاً في تفاصيل حياة جمعت بين عشـق الفن ومخاطره، وتأرجحت بقوة بين الصلابة والهشاشة، والجاذبيَّة والوحدة.

يقـول مخرج العرض هاينريش كريستنسـن Heinrich Christensen في دليل العرض: «إنها حلم مسرحي، شذرات وخيالات، حياة مكثفة، وسلسـلة من الذكريات والوقائع بلا ترتيب سوى قربها منا ووقعها علينا. هي ليست سيرة ذاتيَّة؛ فسـواء عزفت مونيكا مع ستان غيتز في نادي (The Blue Note) الشـهير في نيويورك، أو في أولمبيـا بباريس عام 1959، فذلك من شـأن المؤرخين، أمـا أنها التقت مارلون براندو Marlon Brando هناك وقضت معه وقتاً لا ينسى، فهذا ما يخص الدراما»، ويوضح: «لسنا بصدد تقييد أنفسنا أو الانحبـاس في تفاصيل السـيرة، بل نحـاول التوغل في أعماق مونيكا الإنسانيَّة لا الأسطورة. نراها شخصيَّة دراميَّة، مثل الليدي ماكبث أو جوليت كابوليت، متحررة من التأويل، ولكن نؤمن بجوهرهـا وصراعاتها. اقرأوا السـير الذاتيَّة، شـاهدوا الأفلام الوثائقيَّة، إنها رائعة، لكنها ليسـت مهمتنا.

نحن لا نوثّق، بل نُجَسِّـد. لسـنا هنا للتعرف إلى مونيكا، بل لنكون مع مونيكا، وهذا ما يجيده المسـرح أكثر من أي فنّ آخـر». ويواصل قائلاً: «هنا يمكننا أن نشـعر، أن ندرك، أن نكـون في الغرفة ذاتها، وأن نسـير معاً عبـر حياة عاصفة مليئـة بالصعود والهبوط. لقد خاضـت مونيكا معارك كثيرة فـي حياتهـا، وربحت معظمهـا، لكن خصمهـا الأكبر كان نفسـها. قلّة هم الفنانون الذين حطمـوا الأبواب وتجاوزوا الحـدود مثلما فعلت مونيكا. كانـت محبوبة ومحل إعجاب من الكثيرين، لكنها نادراً ما أحبت نفسـها. قالت ذات مرة عـن أعزّ أصدقائها، توغه دانييلسـون، بعد وفاته: (تُوغِه لا يـزال هنا، طالما أنا موجودة وأحبه)، ويُمكننا قول الشـيء ذاته عن مونيكا. إنها هنا، نحن نحبها. والآن، نستعير حياتها لليلة واحدة وندعوكم أيها الجمهور العزيز للرقص معنا في رقصة مونيكا».

كانت إرادة المخرج واضحة ومحددة؛ لقد أراد أن نكون بصحبـة مونيكا في مـكان واحد ونعيش معهـا منعطفاتها الدراماتيكيَّـة، فقـدم عرضاً لمشـاهد تفيـض بالتفاصيل الدقيقـة لجوانب من حياتهـا العائليَّة، وتقلبـات علاقاتها العاطفيَّة التي قادتها إلى ثلاث زيجات متعاقبة، مما أضفى

جواً من الحميميَّة والملامسـة القريبة. وفـي موازاة ذلك، أظهرت المشـاهد المتعلقة بالأحداث العامة حجم الضغوط والمعانـاة التي كانت تواجهها امرأة مغنية طموح، وموهوبة في عالم رأسـمالي قاسٍ. هذا التناوب بين الخاص والعام

يُبــرز التناقــض العميق في حياتهــا وشــخصيتها، ويُظهر الجوانب الإنسانيَّة الضامرة في تفاصيل حياة ممتلئة بالعشق والنجاح والحزن.

انطوت البنية الدراميَّة للمســرحيَّة على مشــاهد غنائيَّة وموسيقيَّة تظهر فيها موسيقى «الفالس» معادلاً فنياً وسمعياً للحكايــة ذاتها؛ إذ إن موســيقى ورقصة الفالــس بإيقاعها الثلاثــي ترمــز للحركة والانتقــال والــدوران والعودة إلى البداية، في انعكاس واضح لرحلة حياة مونيكا.

تعاشق الغناء مع الموسيقى ليشكلا معاً الصوت الداخلي لمونيــكا في بعض المشــاهد، أو ما يشــبه صــوت المعلق الدرامي الذي يرقب الأحداث ويعززها في مشــاهد أخرى، فتصاعدت متعة التلقي السمعبصري إلى أقصى أمدائها في فضاء تتراقص فيه الأضواء كما في صالات موسيقى الجاز في فترة الخمســينيات والستينيات من القرن الماضي. فقد نجــح التصميم الســينوغرافي الذي أبدعته ليســبث بورين Lisbeth Burian لمســرح مالمو، في أن يكون أحد أعمدة العــرض، وجمع بين الوظيفيَّــة والجماليَّة العالية فضلاً عن مضامينــه الرمزيَّة، وجعلنا نتنقل بمرونة عالية بين الأماكن المركزيَّــة في حياة مونيكا؛ من غــرف طفولتها إلى نوادي الجاز الكبرى وقاعات الحفلات الفخمة.

كانت الســينوغرافيا حيزاً تداخلت فيه الأمكنة والأزمنة مــن دون حواجز معماريَّة؛ حيــث ابتكرت المصممة ديكوراً مســرحياً متعدد الأبعاد يعكس مختلف مراحل حياة مونيكا. كانت هنــاك منصة مرتفعة ومتحركة في وســط المســرح تمثل قلــب نادي الجاز، بينما جســدت مواضع أخرى، مثل الغرف الداخليَّة، مرحلة طفولتها. عزز هذا التقسيم إحساس الجمهور بكونه مشاهداً ومشاركاً في عالم مونيكا. وساعدت الإضاءة في صناعة لوحات مشــهديَّة زاخــرة بالألوان، في تجسيد بصري لنغمات الحب الدافئة والخافتة في المشاهد الحميمة، في حين عمت الظلال القويَّة والقاتمة في مشاهد

Benjamin Koppel جوهــر العــرض؛ حيــث جمعت بين أغاني مونيكا الكلاســيكيَّة، وتأليفات جديدة مســتوحاة من أســلوبها وتقاليد الجاز، فحافظت على الروح الأصليَّة لهذا الفن وأضفت عليه لمســة حديثة وحيويَّة. دخلت الموسيقى بقوة في البنية الدراميَّة للمســرحيَّة لتكون قوة سرديَّة تعمق الحبكة وتنقل الأحاســيس وتضيء عوالــم مونيكا الداخليَّة، فمنحت العرض بنية ســمعيَّة متماســكة، ووهبتــه إيقاعاتها المتغيــرة بين أنماط الجاز الكلاســيكي والبلوز؛ حيث ظهر تباطؤ الإيقاع في مشــاهد الحزن والانعزال، وتســارعه في مشاهد النجاح والتألق.

وعمدت الموســيقى في مشــاهد أخرى إلى اســتخدام تراكيب هارمونيَّــة معقدة تعكس التوتــر الداخلي والتعقيد النفســي، ونقلت المشاهد المســرحيَّة بين النغمات الهادئة الرقيقة ونبض الجاز الخفــاق، معبرة بذلك عن تعدد أوجه فــن مونيكا. ومــا كان يمكن لذلك كلــه أن يتحد في بنيان متماســك من دون الأداء العبقري للممثلة ماري غوتسدوتر

الانعزال النفسي وصراعاتها الداخليَّة، حيــث تخفت الأضــواء تدريجياً وتحل العتمــة لتعــزز الإحســاس بالوحــدة والضياع في مساحات فارغة وداكنة.

وهــذا ما جســدته أيضــاً مفردات مكانيَّة بارزة في التشــكيل المشــهدي الــذي تتعانــق فيــه الميكروفونــات والمصابيح المتوهجة والستائر اللماعة، مــع مســتويات مختلفــة الارتفاعات لمنصات ثانويَّة وغرف في مســافات متباعدة، فبدا الإنشــاء البصري وكأنه تأمل عميق فــي موضوع الصراع بين الذات والعالم الخارجي.

شكلت الموسيقى التي كتبها وأشرف على توزيعها الموسيقار بنيامين كوبل Mari Götesdotter؛ فقــد كانت بارعــة في تمثيلها، وكان غناؤها عذباً، وممتلئاً بالانفعالات العاطفيَّة العميقة والمؤثرة، ونجحــت في محاكاة النبرة التعبيريَّة لصوت مونيكا، متغيرةً بين لحظات الحنين الحزينة والعبارات الموسيقيَّة الحماسيَّة التي تعبر عن التفاؤل والطموح.

برعت مــاري في إظهار ذلك التناقــض والتضاد الذي يصطــرع داخل شــخصيَّة مونيكا، كمــا تعبر عنــه أغنيتها الخالدة: «أين ذهبت الأحلام العذبة؟» التي من بين كلماتها:

أين ذهبت الأحلام العذبة؟

أجب يا «صاحب النجمة الحمراء» على معطفك الربيعي

كل القطارات المتجهة إلى أرض السعادة في عيد العمال

أجب عن سؤال صديق فقد إيمانه:

متى تصل الأحلام إلى محطاتها الأخيرة؟

أين ذهبت أحلامكم الجميلة بأرض أكثر عقلانيَّة؟

طريقة جديدة للحياة؟ هل كانت مجرد كلمات جوفاء؟

أين هم الآن، أولئك الذين زعموا امتلاك كل الإجابات؟

يعكس المشهد المسرحي المصري توجهاً نحو الصيغ والمعالجات الجديدة والتجريبيَّة، التي تتجاوز أفق التوقع، وتخلخل منظومة المسرح التقليدي، بعُلبته المحددة، وفضائه المرسوم، ومتفرجيه السلبيين. ويشكل المسرح التفاعلي بعروضه الابتكاريَّة، وتجاربه المتنوعة، وفرقه المتنقلة في المحافظات المصريَّة؛ تحولاً مسرحيّاً لافتاً، يشير إلى ظاهرة فنيَّة متحققة من جهة، وإلى حراك مجتمعي متنامٍ من جهة أخرى.

القاهرة: شريف الشافعي
كاتب وإعلامي من مصر

يأتي نشاط المسرح التفاعلي بمصر، وانتشاره، وامتداد تأثيره، نتيجة لعوامل متعددة متشابكة، أدت إلى إفساح المجال لهذا اللون المسرحي الخاص، الذي يكسر الجدار الرابع بين المؤدين والجمهور، ويعلي شأن الارتجال والخروج عن النسق. ففي المسرح التفاعلي، ينخرط المشاهد مباشرة في العرض، بوصفه مشاركاً إيجابيّاً للممثلين في النص المفتوح، وعنصراً نشطاً في صناعة الأحداث وتغيير بوصلتها، ومناقشة القضايا المطروحة بحريَّة، وربما اقتراح حلول لها، في بيئة تخييليَّة تبدو للجميع كأنها واقعيَّة.

وتتعدد هذه العوامل التي أسفرت عن بلورة المسرح التفاعلي بمصر، فمنها ما هو فني يتعلق بالتفوق الإبداعي والأكاديمي، وتزايد الاحتكاك مع الثيمات المسرحيَّة الحديثة والجريئة، عربيّاً وعالميّاً، من خلال الملتقيات والمهرجانات وغيرها. ومنها ما هو اجتماعي يتعلق بارتفاع مستوى الوعي الشعبي، وزخم الأحداث والقضايا في الشارع المصري، وإقبال الجمهور على العروض التي تطرح جدليات ملحّة، وأموراً جوهريَّة، بحس تشاركي ورغبة في ممارسة دور ملموس لتحقيق التغيير المنشود. وتضاف إلى ذلك عوامل أخرى تتعلق بالحالة العامة التي أفرزتها الثورة الرقميَّة والتقنيَّة ومواقع السوشيال ميديا، وهي حالة تفاعليَّة بحد ذاتها، محفزة للأشخاص العاديين على النقاش المفتوح، وإبداء الرأي بدون سقف، وبلا تردد.

هذه العوامل مجتمعة، وغيرها، تقف بالتأكيد وراء عروض المسرح التفاعلي المتميزة التي حظيت بالحضور وحققت التأثير حال تقديمها في مصر، بما تحمله من قيمة فنيَّة وجماليَّة، وبما تثيره من قضايا تمس الفرد والشأن العام في آن. ومنها على سبيل المثال لا الحصر، العروض التي قدّمها مسرح الشارع، ومسرح المواجهة والتجوال، وتجربة «فن وحياة»، وسلسلة مسرح القرية، والكثير من الأعمال التي شهدها مهرجان وسط البلد «دي كاف» للفنون المعاصرة في دوراته المتتالية، ومهرجان مسرح الغرفة والفضاءات غير التقليديَّة التابع للمعهد العالي للفنون المسرحيَّة في أكاديميَّة الفنون، ومهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وما يقدم على مسرح ساقية الصاوي، وما قدمته بعض فرق الشباب والهواة والفرق المستقلة والجامعيَّة. وفي هذا السياق تحضر أعمال بارزة من قبيل «حارة تي في»، و«طقوس السطوح»، و«في السيما»، و«كاسبر»، و«سينما 30»، و«حيث لا يراني أحد»، وغيرها.

وفي هذا الاستطلاع، يناقش مجموعة من الكتّاب والنقّاد والأكاديميين المسرحيين المصريين، ظاهرة المسرح التفاعلي في مصر، وأبرز أسباب ظهوره وانتشاره، والعناصر اللازمة لضمان نجاحه، والآليات التي تعزز تأثيره الفني والمجتمعي، وطرحه القضايا الجادة والشائكة مثل الفقر، والعنف، والتطرف، والتنمر، والعنوسة، وزواج القاصرات، وغيرها، والمعوقات التي قد تعترض نموه وازدهاره، وسبل تخطيها، من أجل وصول سلس ومرن إلى قطاع أعرض من الجماهير.

تجارب حيَّة

يفتتح الحديث الكاتب والناقد المسرحي أحمد عبدالرازق أبو العلا، لافتاً إلى حماسه المبكر للمسرح التفاعلي الذي أسفر عن تقديمه مشروع «مسرح الشارع» عام 2011، حين كان مديراً عامّاً لمسرح الثقافة الجماهيريَّة بمصر، حيث استعان بخبرات المخرجتين عبير علي، ونورا أمين، في

هذا المجـال. ويرى أبو العلا أن المسـرح التفاعلي يحقق نتائج مبهرة إذا قدم عبر مسرح الشارع، ويقول: «ثبت ذلك بالتجربة التي أشـرت إليها، من خلال العروض المسرحيَّة التي عالجت قضايا عبـرت عن اللحظة الحضاريَّة في تلك الفترة. ومن ثم، تحقق التفاعل مع الجمهور، جمهور ميدان التحرير، إلى درجة أن حاول البعض الدخول والمشاركة في الحدث، بدون أن يُطلب منه ذلك».

ويؤكد أبو العلا أن المسرح التفاعلي ضروري جدّاً في ظل القضايا الكثيرة التي نواجهها الآن، والمتفرج جزء منها، ولديه رغبة في أن يعبر عن رأيه ويكون مشاركاً وفاعلاً، وليس سلبيّاً. ويرى أن هذا التفاعل يُسعد الممثل، ويجعله أكثر حرصاً على طرح القضيَّة الحيَّة، فضلاً عن إتاحة الفرصة أمامه للارتجال الذي يُعد عنصراً رئيسـاً يرتكز عليه الممثل، لأنه في المسرح التفاعلي لا يؤدي بمنهج المسـرحي الروسي ستانسلافسكي المعتمد على المُعايشة، متجاهلاً المتفرج، فالمتفرج هنا جزء من العرض المسـرحي. وفي المسـرح التفاعلي يصبح دور الممثل أصعب من العروض التقليديَّة، بسـبب تعامله المباشر مع الجمهور، ويتطلب الأمر تدريباً جادّاً ليقوم الممثل بالدور المنوط به، الذي لا يكتمل إلا بمشاركة الجمهور.

ويواجه المسـرح التفاعلي صعوبة أخرى وفق أحمد أبو العلا، تتعلق بالفضاء الذي يقدم فيه، فهذا الفضاء لا ينبغي أن يكون تقليديّاً، بل يكون خارجيّاً مثل الشارع، أو الحديقة، أو النادي، أو أي مكان مكشـوف يمـر عليه الناس، وبدون هذا المكان المفتوح لن يحقق هذا المسرح هدفه الأساسي.

أحمد عبدالرازق أبو العلا

يسري حسان

حساسيَّة جديدة

ومـن جهته، يشـير الكاتب والناقد المسـرحي يسـري حسان إلى أن الواعين من صناع المسرح الجدد يدركون أن هناك ذائقة وحساسـيَّة مختلفتين لدى جمهور المسرح من الشـباب، ذلك الجمهور الذي لم تعد متطلباته من المسرح هي نفسـها متطلبات الجمهور التقليدي، الذي نشـأ وتربى على مسـرح السـتينيات وما بعدها بقليل. هذه الحساسـيَّة الجديـدة فرضت البحث عن طرق مختلفة لتلبية احتياجات الشباب من المسرح. والمتابع للعروض، التي تقدمها الفرق المسـتقلة والخاصة تحديداً، يدرك أن معظم جمهورها ليس الجمهور المعتاد الذي نشـاهده في مسارح الدولة والثقافة الجماهيريَّـة. ورغم ارتفاع أسـعار تذاكر هـذه العروض، فـإن الإقبال عليها يأتي من حـرص صناعها على تقديم ما يخصهم ويخص زمنهم وجمهورهم المختلف.

وفي هذه العروض، يوضح يسري حسان، يكون الجمهور جزءاً من اللعبة المسـرحيَّة، من حيث وضعيَّة جلوسه، ومن حيث إشراكه بشكل مباشر في اللعبة. فهي عروض تستغني عـادة عن العلبة الإيطاليَّة، وجرى عرض بعضها في شـقة سكنيَّة أو ما شـابه، ولكن مشكلتها أنها تظل محدودة نسبيّاً فـي هذه الأطر وبعيـدة عن التأثير العـام. ويمكن لها أن تسهم أكثر في إثراء المسرح إذا توافرت لها ظروف أفضل من حيث المكان، كأن يشـاهد الجمهور عرضاً في حديقة، أو في محطـة مترو، أو في أحد الميادين، وهو أمر غير مسـموح به حالياً، فضلاً عن الرقابـة التي تقف بالمرصاد لصناع المسرح. ويقول: «يمكن لمؤسسات المجتمع المدني الإسـهام في نشـر هذا النوع مـن المسـرح، بخاصة أن وضعها القانوني يسمح لها بدعم الأعمال الفنيَّة، وإن ظلت المشـكلة قائمة، في ما يتعلق بالموافقات الرقابيَّة والأمنيَّة، التي بات المسـؤولون عنها أكثر حساسيَّة وتوجساً إزاء أي عمل فني، حتى لو أن صناعه يسعون إلى نشر قيم إيجابيَّة في مجتمعهم».

تفاعليَّة

وتسـتعرض الكاتبة المسـرحيَّة والناقدة صفـاء البيلي نماذج لافتة للمسرح التفاعلي في مصر، منها أعمال مسرح التجـوال والمواجهة التـي تعتمد على فنانـي البيت الفني للمسـرح، وهي أعمال تطرح قضايا جادة وشائكة ومسكوتاً عنهـا في إطـار جمالي وتثقيفي وحس توعـوي يقوم على المشاركة الإيجابيَّة من الجمهور وليس التلقين الأحادي. وقد تناولت هذه المسـرحيات التي عُرضت في القرى والنجوع النائية؛ قضايا اجتماعيَّة من قبيل العنوسة، والختان، وزواج القاصـرات، وغيرهـا. وهناك أيضاً المسـرحيات التفاعليَّة التي تشـهدها مهرجانـات أكاديميَّة الفنـون، والمهرجان التجريبي، ومهرجان «دي كاف» للفنون المعاصرة، وغيرها، وعروض الفرق الجامعيَّة، والمسـتقلة، ومسـرح الشـباب، وغيرها. وتعكس هذه العروض التفاعليَّة شـجاعة وجرأة في التناول الجمالي وفي الطرح المجتمعي في الوقت نفسـه، بحيث يتشـارك الفنانون والجمهور تعريـة الواقع وتحديد المشكلات والعمل على حلها فعليّاً، من خلال «أبو الفنون»، ذلك الساحر الذي يفوق دوره الخطب الإرشاديَّة والمقالات المباشرة والندوات التنظيريَّة.

وتـرى صفاء البيلـي أن انتشـار التكنولوجيا ووسـائل التواصل الاجتماعي أثرى الحس التشـاركي لدى الجمهور، مما سهّل مهمة المسرح التفاعلي في اجتذاب قطاع عريض مـن المجتمع. وهنا يجب اسـتثمار الفرصة بتقديم عروض تفاعليَّة متميزة، ومن أبجديات هذا التميز: وجود مخرج مرن يتخلى عن سـلطته المطلقة في إدارة العمل ويترك مساحة للارتجـال وتدخـل الجمهور، ووجود ممثليـن قادرين على الارتجال والتفاعل مع مشـاركات الجمهور بذكاء ومنطقيَّة، ووجود سـينوغرافيا متسـعة خاليـة من الكتـل الديكوريَّة التي تحد انطلاقات المؤدين وتحركاتهم الجسـديَّة اللازمة للتواصل الإيجابي مع المتفرجين بدون معوقات.

ويبقى التسويق من معوقات انتشار عروض المسرح التفاعلي التي تكاد تقتصر على الهواة والمستقلين وبعض فرق الدولة، فهي لا تزال عروضاً لا تهدف إلى الربح. وثمة معوقات أخرى، منها صعوبة استخراج التصاريح اللازمة لتقديم العروض في أمكنة عامة ومفتوحة كالحدائق والميادين والشوارع وغيرها، في ظل إجراءات أمنيَّة مشددة، وميراث طويل من البيروقراطيَّة. وهنا، تجدر مناشدة مؤسسات المجتمع المدني لتقديم الدعم اللوجستي الكافي لتعزيز عروض المسرح التفاعلي، وتمكينها من أداء دورها في طرح القضايا المجتمعيَّة في قالب جمالي شائق وجاذب يحظى بمشاركة الجمهور العادي في كل المحافظات المصريَّة.

أبعاد

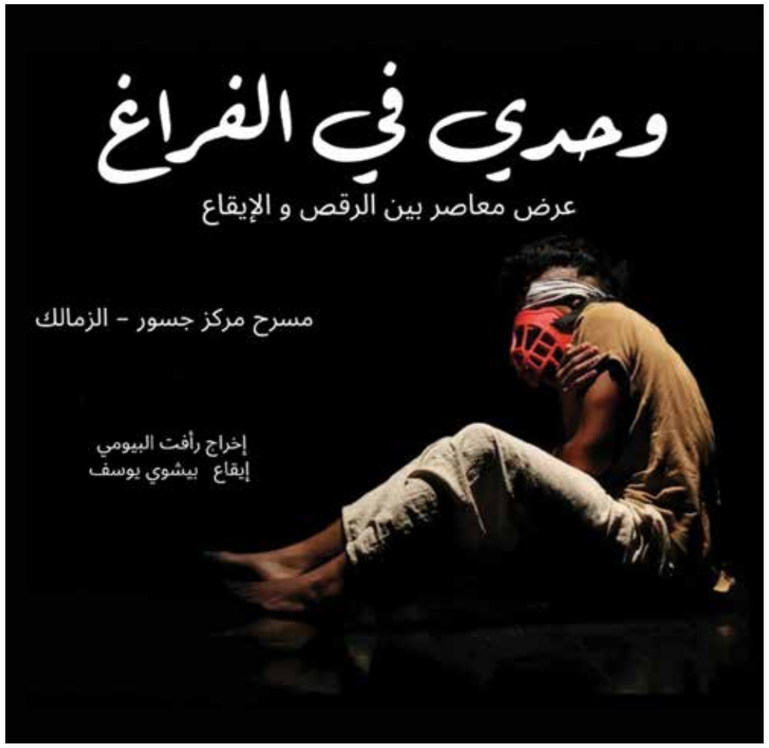
وتلتقط خيط الحديث الناقدة المسرحيَّة المصريَّة شيماء إبراهيم توفيق، المدرس المساعد في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في القاهرة، موضحة أن المسرح التفاعلي ليس مجرد وسيلة لجذب الجمهور، لكنه سعي إلى إعادة تعريف العلاقة بين الجمهور وصناع العرض، فمشاركة الجمهور تحقق أبعاداً فكريَّة وجماليَّة للتجربة، وتخلق نوعاً من الحوار الحي بين الطرفين يوسع أفق التلقي والإبداع في آن واحد. وتجربة المسرح التفاعلي جديرة بالاهتمام والتطبيق، بشرط أن تقوم على وعي متبادل بين الطرفين: صناع العرض، والجمهور. والهدف الأساسي للمشاركة خلق أثر جمالي ومعرفي إيجابي يثري التجربة المسرحيَّة، ويقدم صياغة جديدة للعلاقة بين منطقة التمثيل ومساحة الجمهور في ضوء متغيرات العصر. وهذا التفاعل يجب أن ينبع من داخل التجربة المسرحيَّة نفسها، لا أن يُفرض عليها فرضاً، بحيث يأتي التفاعل ضرورة فنيَّة نابعة من طبيعة العرض ورؤيته، لا بوصفه عنصراً شكلياً يسعى إلى كسر التقليديَّة فحسب.

وتستطرد شيماء توفيق: «من خلال تجربتنا في مهرجان مسرح الغرفة والفضاءات غير التقليديَّة التابع للمعهد العالي للفنون المسرحيَّة، يمكننا التأكيد أن هذا النوع من المسرح قد وجد بيئة خصبة للتجريب والتفاعل. فالمهرجان يتيح المجال لتجارب مسرحيَّة تحقق التفاعل مع المتفرج في أماكن متعددة مثل القاعات، وعلى سلالم المعهد، وفي المطعم، وفي الحديقة، وغيرها من مختلف الفضاءات داخل أكاديميَّة الفنون. وطلاب المعهد أثبتوا وعياً شديداً بأهميَّة هذا النوع، بتقديم عروض تتجاوز الشكل المسرحي بالمفهوم التقليدي، حتى إن العروض من الممكن أن يتغير مسارها أثناء الأداء بناء على تفاعل الجمهور».

صفاء البيلي

شيماء إبراهيم توفيق

أمل فوزي



مرآة الواقع

ومن جانبها، توضح الكاتبة المسرحيَّة والناقدة أمل فوزي أن المسرح مرآة الواقع والمجتمع المتغيرين، وجزء من عمليَّة التحوّل، وقد ظهرت مبادرات وتجارب جديدة وُلدت من رحم الواقع المصري، يمكن إدراجها تحت مفهوم المسرح التفاعلي، ذلك الشكل المسرحي الذي كسر القيود التقليديَّة، ولم يعد يحتاج إلى قاعة عرض رسميَّة أو تجهيزات ضخمة كي يعبّر عن هموم الناس وقضاياهم.

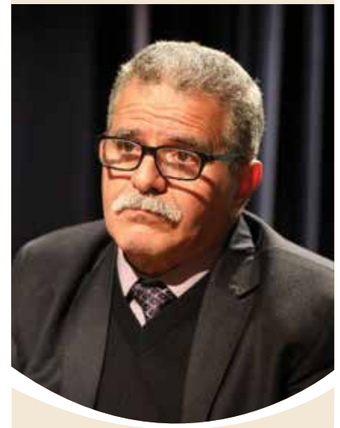
وترى أن المسرح التفاعلي فتح قنوات متعددة للمشاركة الاجتماعيَّة والثقافيَّة، وجعل من الخشبة فضاءً مفتوحاً للحوار، يناقش قضايا ملتصقة بصلب المجتمع مثل الفقر، والعنف، والتمييز، والتهميش، وحقوق المرأة والطفل، إلى جانب قضايا إنسانيَّة ونفسيَّة تمس جوهر الإنسان في حياته اليوميَّة.

وتشير أمل فوزي إلى تجارب لها ثقلها في هذا السياق، من أبرزها تجربة «مسرح الجرن» (مسرح القرية) للمخرج أحمد إسماعيل، وهي تجربة فريدة وثّقها في كتاب مهم يحكي تفاصيلها ويكشف أثرها في نشر المسرح التفاعلي بين أبناء القرى. كما شهدت مصر تجارب مؤسسات غير حكوميَّة وجمعيات أهليَّة استخدمت المسرح أداة للتنمية المجتمعيَّة، مثل منظمة (SOS) للتنمية، وغيرها من المبادرات التي عملت على تمكين المرأة وحماية الأطفال من التسرب من التعليم، إلى جانب ورش عمل المراكز الثقافيَّة والكيانات المستقلة، التي أسهمت في اكتشاف مواهب مسرحيَّة شابة. وهناك أيضاً تجربة «فن وحياة» التي تهدف إلى تمكين الأطفال والشباب من ممارسة الثقافة والفنون وتحرير مساحات التعبير عن أنفسهم من خلال العروض المسرحيَّة التي يسهمون في محتواها وأفكارها.

وتختتم أمل فوزي بقولها: «هكذا، نشهد اليوم في مصر نوعاً جديداً من الدراما المسرحيَّة، يقوم على الارتجال والأداء الحي التلقائي، ويعيد إحياء الفكرة الأصليَّة للمسرح بصفته فعلاً اجتماعياً حياً، وليس عرضاً فنياً معزولاً عن جمهوره. فالمسرح التفاعلي لم يعد مجرد تجربة فنيَّة، بل أصبح حركة ثقافيَّة تعبر عن التغيير الذي يعيشه المجتمع بكل تفاصيله».

عبدالواحد عوزري

تجارب وذكريات



محمد بهجاجي
كاتب وناقد من المغرب

ظل المخرج والكاتب المسرحي المغربي عبدالواحد عوزري يزاوج، منذ احترافه العمل في المجال بتأسيسه لفرقة «مسرح اليوم» رفقة الراحلة ثريا جبران سنة 1987 وصولاً إلى آخر أعماله «البعد الخامس» الذي قدمه العام الماضي؛ بين مهام الإخراج ورهانات التأليف، وذلك عبر إصدار مجموعة من الكتب التي تُعنى بالبنيات والسياسات المسرحيَّة، وتفتح النقاش حول قضايا النقد والتأريخ المسرحي في أبرز مفاصله.

وفي هذا الإطار، صدرت له مؤلفات مهمة، منها: «المسرح في المغرب: بنيات واتجاهات»: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (النسخة الفرنسيَّة 1997، والنسخة العربيَّة 1998)، و«تجربة المسرح»: من دار النشر ذاتها، الدار البيضاء 2014، و«قريباً من الخشبات، بعيداً عنها»: دار النشر المغربيَّة، الدار البيضاء 2017، و«أسئلة المسرح» (بالفرنسيَّة): منشورات ملتقى الطرق، الدار البيضاء 2018، و«وجوه عرفتها في المسرح والحياة»: الصادر سنة 2025 عن دار النشر ذاتها.

يعكس عنوان الكتاب الأخير ملامح مضمونه ومنهجيَّة مؤلفه القائمة على «الانتقاء الشخصي»؛ إذ يعد عوزري منجزه، كما ورد في المقدمة «مجرد تعاليق وذكريات جميلة، مشمولة بفيض من المحبة والتقدير الشخصي، جمعتُها على مدى سنوات من العمل والاتصال والتحاور، والاختلاف أحياناً».

وفق هذا المنطق الاختياري، تلتقي في الكتاب ستة وعشرين اسماً من مبدعي المسرح المغربي، يرصد المؤلف مساراتهم من البدايات إلى الاستمراريَّة، متتبعاً نشأتهم ومشاركاتهم المسرحيَّة الأولى. وهي أسماء تتوزع بين «الجيل المؤسس»، وأجيال الستينيات والسبعينيات، وصولاً إلى أسماء بدأت ممارستها في ثمانينيات القرن الماضي.

وبعيداً عن قيود «التحقيب الأكاديمي» الصارم، عمد عبدالواحد عوزري إلى توزيع مادة الكتاب على ثلاثة أقسام بعناوين وصفيَّة، مما قد يفتح باب النقاش مجدداً حول منطق الاختيار وآليات التصنيف المعتمدة.

على ذلك، يجيء القسم الأول تحت عنوان «وجوه مؤسسة أسهمت في تكريس مسرحنا»، ويضم عشرة أسماء هي: «عبدالله شقرون، عبدالصمد الكنفاوي، الطيب الصديقي، أحمد الطيب العلج، فاطمة الركراكي، عبدالصمد دينيَّة، خديجة جمال، عبدالجبار الوزير، أمينة رشيد، نعيمة المشرقي». ويجيء القسم الثاني بعنوان «وجوه دائمة التألق»، ويضم نصوصاً حول كل من: «ثريا جبران، محمد الكغاط، عبدالكريم برشيد، الشعيبيَّة العذراوي، صفيَّة الزياني، مولاي عبدالعزيز الطاهري، محمد قاوتي، عبدالحق الزروالي، رشيدة الحراق، فضيلة بنموسى، محمد بهجاجي». أما القسم الثالث فيرد تحت عنوان «وجوه تحضر بقوة»، ونقرأ فيه نصوصاً عن: «الحسين الشعبي، عبدالإله بنهدار، نجوم الزوهرة، الزبير بن بوشتى، سعيد أيت باجا».

الاختيار والمنهجيَّة

هنا يبرز التساؤل الجوهري: لماذا هذه الوجوه دون غيرها؟ إذ يفتقد القارئ أسماء كانت ركيزة أساسيَّة في بناء تجربة «مسرح اليوم»، منها: عبداللطيف خمولي، الحسن النفالي، الراحل محمد بسطاوي. ولعل الإجابة تكمن في طبيعة العمل بوصفه «اختياراً شخصياً» محكماً بذاتيَّة الكاتب.

أما بخصوص المنهجيَّة، فيبدو أن عوزري يزاوج بين منحيين متكاملين: المنحى التوثيقي أولاً حيث يقتفي أثر البدايات، سنوات النشأة، والتكوين، مع تقديم قراءات موجزة لأعمال رائدة. ويتجلى ذلك بوضوح في الحيز المخصص للطيب الصديقي، حيث يقترح ملخصات

لأهم مسرحياته مثل: «الحراز» (1970)، «مقامات بديع الزمان الهمذاني» (1971)، «النور والديجور» (1972)، «كتاب الإمتاع والمؤانسة» (1984)، «ألف حكاية وحكاية في سوق عكاظ» (1985).

والمنحى الانطباعي ثانياً: حيث ينطلق من سياق المعرفة الشخصيَّة، معلياً من شأن العلاقة الإنسانيَّة وتمرين الذاكرة. فالمؤلف يرى في هذه الأسماء علامات فارقة في الكتابة والإخراج والأداء، مؤكداً في تصديره: «إن هذه النصوص التي بين أيديكم، هي قبل كل شيء احتفاء بهذه الشخصيات الفنيَّة».

تبعاً لهذا التعدد المنهجي، تراوحت لغة النصوص بين: «النفس الشاعري والبوح»: كما في النص الوجداني المهدى إلى رفيقة دربه الراحلة ثريا جبران، حيث يكتب بلغة تفيض بالاعتزاز والاعتذار: «يا رفيقة نضال الأشقر... مني واصف... سميحة أيوب... بكل لغات الفخار، بكل لغات الصفح والاعتذار، يتملكني الزهو الرصين أنا الأقرب منكِ... إليكِ. يا امرأة تحملت أناي...! هي النفس... والنفس تارة نافعة، وغالباً ما تكون بالسوء أمارة. عفواً سيدتي...».

ثم يأتي «النفس النقدي» كما في ورقته عن عبدالحق الزروالي؛ فبرغم الإشادة بعطائه، لم يخلُ النص من صرامة نقديَّة حين اعتبر أن: «الاستعانة بنصوص الآخرين لا تقلل من نصوص الزروالي التي عبرت عن وعي ونضج في صياغة الحوار، وإن ظل مسرحه رغماً عنه يبدو بمثابة مونولوج طويل، وهو وحده المسؤول بعض الشيء عن هذا التقليص لنصوصه».

وفي السياق ذاته، يتناول الكاتب مسارات عبدالكريم برشيد من موقع التساؤل؛ إذ يؤكد رهان هذا الأخير على تجاوز «البنيات الجماليَّة والشكليَّة للكتابة القديمة في اتجاه كتابة جديدة، فهل نجح في ذلك؟ ثم راهن على حركة مسرحيَّة، وإن كان يسميها (مذهب الاحتفاليَّة)، فهل تحقق ذلك للمسرح المغربي والعربي على السواء؟».

ومن هذا المنطلق يخلص، في منطق الاحتفاء دائماً، إلى أن «الكتابة عند عبدالكريم برشيد مساهمة في إذكاء وفهم الحياة وميكانيزماتها؛ فهي كتابة عن الحروب وكيف تأتي للتدمير، وكيف يُفكر فيها، وعن السلم الذي نطمح في أن يعم أوطاننا، وعن الناس الذين هم بلا أفق، وعن المآل الذي مال إليه الناس بلا حساب، وعن كل علل المجتمع التي يجد الشاعر والكاتب نفسه أمامها بلا سلاح إلا قلمه وأحلامه، وربما كوابيسه عند الحاجة».

وفي القسم الأخير، كما اقترح ترتيبه، يورد المؤلف كلمات عن الحسين الشعبي، المسرحي والإعلامي الذي شغل لسنوات موقع ريادة العمل النقابي المسرحي، إلى أن «طلع علينا - كما في الكتاب - سنة 2014 بنص مسرحي (الساروت) الصادر عن منشورات مركز المسرح الثالث للدراسات والأبحاث». ويعلق عوزري قائلاً: «لم نستغرب؛ لأنه كان قد مهد الطريق لهذا الإنتاج الجديد، الذي لا يمكن بحال أن يكون إنتاجه الأول أو الأخير».

ثم يفرد حيزاً للمؤلف المسرحي عبدالإله بنهدار الذي يصر، حسب عوزري، «على أن يحكي لنا من التاريخ، ولكن ليس التاريخ المحنط، بل التاريخ الحي؛ لأنه يعيد بلورته بعقليَّة اليوم، وبفنون الكتابة المتوفرة الآن وبالإدراك الآني. إن الجمهور عندما يأتي لمشاهدة مسرحيات عبدالإله بنهدار لا يصحب معه القواميس والحواسب، بل الكاتب نفسه يتحول إلى هذا القاموس الكبير الذي نقرأ من خلاله جماعياً، وتلك سمات أخرى للكتابة الجديدة بالمغرب».

كما يذكر، بروح الاحتفاء ذاتها، اسم الكاتب المسرحي الزبير بن بوشتى؛ إذ يرى أننا «هنا نعثر على كاتب بتقنيات

عبدالواحد عوزري

خاصة تُرجع للمسرح المغربي بهاءً جديداً وحلة متجددة، وهي - كما سبقت الإشارة - إحدى أهم سمات الكتابة المسرحيَّة الجديدة التي يمثلها الزبير بن بوشتى إلى جانب مسرحيين آخرين معاصرين له». ثم ينهي هذه «البروفايلات» بالممثل سعيد آيت باجا (من مواليد مطلع الثمانينيات)، معتبراً إياه «إضافة نوعيَّة لفنوننا ولحياتنا ولمغربنا ككل، فله طموح بحجم هذا الوطن، ويكفيه ما راكمه من جوائز ومن ثقة تثمن خطواته».

وفي الختام، نود الإشارة إلى أن هذا النوع من التأليف لا بد أن يثير الجدل حول معايير إدراج أسماء بعينها واختيارها دون غيرها، خاصة حين يستند ذلك إلى ذريعة «الاختيار الشخصي»، مثلما قد يطرح الجدل ذاته حتى في التصنيفات التي تتوخى سياقات التحري الموضوعي.

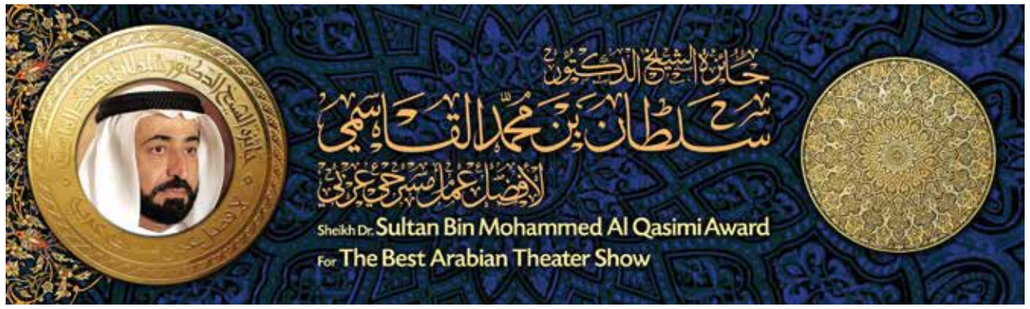
إن كل ما قد يبدو نقصاً أو تقصيراً في مثل هذه المبادرات يمكن - في تقديري - تداركه في مصنفات مماثلة تدرج أسماء قد نتذكر بعضها وننسى الكثير منها؛ فهذه هي دائماً بعض عثرات التذكر كلما وضعنا الذاكرة والذات قيد الاختبار.

ذهبت جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي في دورتها الثانية عشرة، إلى العرض التونسي «الهاربات»، من تأليف وإخراج وفاء طبوبي، في الدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربي الذي تنظمه الهيئة العربيَّة للمسرح، واختتمت فعالياته يوم الجمعة (16) يناير الماضي في القاهرة.

الشارقة: «المسرح»

العرض، وهو من إنتاج مشترك بين المسرح الوطني التونسي و«الأسطورة للإنتاج»، ضم فريقه التمثيلي: فاطمة بن سعيدان، ومنيرة الزكراوي، ولبنى نعمان، وأميمة البحري، وصبرين عمر، وأسامة الحناياني، وتدور أحداثه في محطة للنقل العام، حيث يقرر ستة غرباء (خمس نساء ورجل) كسر روتين الانتظار، لا بالعودة إلى ديارهم كبقيَّة الناس، بل بالتوغل في تيه الخيال والشك؛ فغيّروا خطواتهم ليجدوا أنفسهم في ضياعٍ وجودي جعل طريق العودة مستحيلاً.

وكانت الجائزة قد ذهبت إلى العرض التونسي «البخارة» في الدورة الماضية، كما تُوّجت فرقتان تونسيتان في دورتين سابقتين بالجائزة. وقال الفنان الفلسطيني كامل الباشا رئيس لجنة التحكيم في حفل الختام: «بعد أن اجتمعت اللجنة في سبعة اجتماعات متتالية على مدار أيام



المهرجان، تدارست فيها العروض كافة بالتحليل والنقاش العلمي المستفيض، قررت منح الجائزة لمسرحيَّة (الهاربات) من تونس».

وضمت اللجنة المحكمة، إضافة إلى الباشا، كلاً من: الممثل والمخرج السوداني علي مهدي نوري، والكاتب والناقد البحريني يوسف الحمدان، والممثلة السوريَّة ندى الحمصي، والباحث العُماني مرشد راقي، والفنان الليبي علي فلاح.

وبمناسبة فوزها بالجائزة، ستقدم مسرحيَّة «الهاربات» في افتتاح أيام الشارقة المسرحيَّة، التي تُنظم في الفترة من الرابع والعشرين إلى الحادي والثلاثين من مارس المقبل.

وكانت فعاليات مهرجان المسرح العربي قد انطلقت في العاشر من يناير الماضي، تزامناً مع «اليوم العربي للمسرح»، الذي قدم رسالته لهذا العام الكاتب المصري سامح مهران. وشهدت مسابقة المهرجان مشاركة 14 عرضاً جاءت من مصر، وتونس، والمغرب، والأردن، ولبنان، والإمارات، وقطر، والعراق، والكويت، بالإضافة إلى عرضٍ واحدٍ ضمن البرنامج الموازي للتظاهرة التي تُعد الأكبر عربياً.

وعقد المهرجان ندوة فكريَّة تحت عنوان «نحو تأسيس علمي لمشروع النقد المسرحي العربي»، إضافة إلى سلسلة من المناقشات النقديَّة المواكبة للعروض المشاركة، كما أصدر مجموعة من العناوين الجديدة، ونظم حفلات لتوقيع الكتب.

أحمد أبوزيد: الموهبة هبة والمثابرة مفتاح نجاح الممثل المسرحي

بين مسرح جامعة عين شمس ومواسم نجوم المسرح الجامعي، تعرف الجمهور إلى الممثل الشاب أحمد أبوزيد للمرة الأولى، عبر عروض متنوعة، ولقد ظل ممثلاً نابهاً، سريع البديهة، يتعامل مع الشخصيَّة بمنطق المتأمل، يستكشفها، يختبرها، يقيس أعماقها. ممثل مختلف بكل المقاييس. مرت السنون وهو يحقق النجاحات، وخطواته متأنية واثقة، حتى جاء مشهد حصوله على جائزة أفضل ممثل في أيام قرطاج المسرحيَّة في ديسمبر الماضي عن دوره في عرض «سقوط حر» إخراج محمد فرج الخشاب، وإنتاج نقابة المهن التمثيليَّة المصريَّة، ليكون بذلك أول ممثل مصري يحصل على تلك الجائزة من هذا المهرجان العريق.

حاوره: باسم صادق
إعلامي وناقد من مصر

الحوار مع أبوزيد كان بمثابة استرجاع للذكريات ومحاولة كشف أسلوب ممثل شاب في التعامل مع التمثيل والمسرح والفن عموماً.

• أحمد.. سعيد بك كالعادة، ولابد أنك تشعر بسعادة من نوع خاص..

- أحمد الله على هذه الجائزة المهمة، وسعادتي ليست فقط لحصولي على الجائزة، بل أيضاً لأني أول مصري يحصل على جائزة أفضل أداء تمثيلي رجال في تاريخ أيام قرطاج المسرحيَّة التي أسست في 1983، لذلك فهي فرحة لا توصف، ومسؤوليَّة كبرى، فأنا بمجرد سماع اسمي مرشحاً للجائزة شعرت بسعادة غامرة، حتى لو لم أحصل عليها، فيكفيني تقدير لجنة التحكيم لي في هذا المهرجان الرائد.

• كيف كان شعوركم خلال يوم العرض وخاصة أمام لجنة التحكيم؟ وهل لمحتم استحساناً من أعضائها؟

- بذلنا جهداً كبيراً جداً، وقدمنا عرضاً مشرفاً في رأيي ولاسيما في العرض الثاني الذي شهدته لجنة التحكيم، سرت بيننا طاقة هائلة وتناغم كبير رأينا نتيجته في عيون الحضور جميعاً، وتوقعنا وقتها أن عرضنا لن يمر مرور الكرام أمام اللجنة، وأنا أؤمن بأن الجائزة ليست لي وحدي، فهي جائزة لنا جميعاً نتيجة إيماننا بما قدمنا، وحرصنا على كل تفصيلة ذاكرناها بدقة، فهي تكليل لنا جميعاً، وتشريف لعرضنا ولنقابة المهن التمثيليَّة التي سهلت كل المعوقات أمامنا.

• فيم يختلف عرض «سقوط حر» عن عروضك الأخرى؟ بالأحرى ماذا جذبك إليه؟

- جذبتني إلى العرض مسألة التعليم والفكر، فالعرض يتناول صراع الجمود والانطلاق، وألا نعتمد على أفكار ثابتة دائماً، بل لابد أن نُخضع كل شيء إلى التفكير والشك، بدءاً بمرحلة التعلم في الصغر، وقد استغرق إعداد العرض وقتاً طويلاً منذ كتابته على الورق مروراً بالجلسات الطويلة مع المخرج محمد فرج الخشاب، وبمساعدة حسن خالد مساعد المخرج، وهاني الطمباري مجسد دور المحامي، فمررنا

ببروفات ومناقشــات طويلة جداً، وحللنا كل جملة وكل كلمة لإيجاد التبرير المناسب، لأن العرض كله يعتمد على الحوار والأداء التمثيلي، مقابل أقل تصميم حركة ممكن، لذلك كان لابد أن يكون أداؤنــا جميعاً متميزاً جداً وجاذباً حتى لا يقع المتفرج في الملل.

• هل ترى أن ملامحك قد تشكلت بهذه الجائزة الدوليَّة ممثلاً له أسلوب يحمل بصمته؟

- لا أســتطيع أن أجــزم أن ملامحي بصفتــي ممثلاً قد اتضحت أو تبلورت بالكامل، فما زلت في طور التشكيل، وأرى أنه ما زال أمامي طريق طويل جداً من الأعمال التي سترسم لي ملامح الطريق بوضوح، فقــد مررت بمراحل طويلة في مسألة التعامل مع الشخصيات التي ألعبها، لأن فكرة مذاكرة الشخصيَّة هي عمليَّة معقدة جداً ولا أحسبها بالورقة والقلم، ففي مرحلة الجامعة مثلاً كنت أعد المسرح هو المحاضرات، فكنا في البروفات نرســم الحركة ونحفظ أدوارنا، ثم نذهب إلى المدينــة الجامعيَّة لجامعة عين شــمس، فكان الروتين اليومي أننا صباحاً في المســرح ومساء نذاكر أدوارنا، مراراً وتكراراً حتى إننا كنا نجري بروفات الجنرال لمدة تصل إلى ثلاثة أسابيع، وهي المرحلة الأكثر متعة بالنسبة لنا، لأننا في هذه المرحلة نكتشف تفاصيل جديدة للدور ونستطيع إضافة ما يثري الشــخصيات، فحالة التكرار المستمرة تجعلنا نعيش أدق تفاصيل الشــخصيَّة الدراميَّة، حتى إنني كنت أعود إلى المدينة الجامعيَّة متأثراً بالشخصيات، وأذكر أن هناك ثلاث شخصيات كانت لها طريقة سير معينة مثل دوري في «قضيَّة ظل الحمار»، والمعلم رمضان كانت له طريقة في المشــي، ونيكولاس لوكاس كانت له مشــية مميزة أيضاً باعتباره كفيفاً يحاول خداع الآخريــن، وفاروق في «يوم من زماننا» كانت له طريقة مميزة في المشــي، جاليليو كذلك، وأنا كنت أتأثر بهذه التفاصيل للدرجة التي كنت فيها أمشــي في الشــارع بطريقة مشي الشخصيَّات على اختلافها، وأتصور أن التفكير في التفاصيل الخارجيَّة للشخصيَّة كالملابس وطريقة المشي والملامح يسهل عمليَّة الدخول إلى الشخصيَّة، بالإضافة إلى أن كل شــخصيَّة لها إيقاعها، وهذا يظهر بالطبع في المشي وطريقة الكلام وســخونة كل مشهد منفرداً حتى ينعكس على الإيقاع العام للعرض.

• كيف تقيّم دراستك في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة مع اقتراب تخرجك؟

- التحقت بالمعهد العالي للفنون المســرحيَّة عام 2022، والآن أنا في الســنة الرابعة، وقد مــررت بمدارس أكاديميَّة مختلفــة ومتنوعــة، وتعلمــت الكثير من أســاتذتي، ســواء بالملاحظة أو بشكل مباشــر، ولكني أخص بالذكر الدكتورة منى صادق، المعلمة الفاضلة، والفنان سيد خاطر بكل خبرته وتاريخــه، والفنان علاء قوقة الــذي تعلمت منه الكثير في

أكثر من مادة، آخرها مادة المشــروع، والفنانة عبير فوزي، وهي من المؤثريــن والداعمين والمحبين والمخلصين لكل موهــوب حقيقي من الطلاب، وهي من أكثر المؤمنين بي، فتعلمت منها فنياً وإنسانياً، وأخص بالذكر الفنانة «خيريَّة» مدربة الصوت في معهد الموسـيقى التي جعلتني أكتشــف قدرتي على الغناء برغم أن صوتي ليس طربياً، ولكني أؤدي أغنيات لمحمد عبدالمطلب، وســيد درويش، وغيرهما، وهي من منحتني الثقة بأني أملك هذه القدرة. أيضاً الفنان حسن خليــل معلم اللياقة والرقص. كل هؤلاء جعلوا دراســتي في الأكاديميَّة أشــبه بمولود تكتمل ملامحه النفسـيَّة والشكليَّة بكثير من الوعي والدقة.

• علــى ذكــر المؤثرين.. يحتــك الممثل دومــاً بمدارس إخراجيَّــة مختلفــة، فمن هم أكثــر من تركــوا فيك أثراً حميداً؟

- كثيــرون جداً، بداية من المســرح المدرســي، ممدوح حنفي من الإسكندريَّة، وخالد جلال، وله معزّة كبيرة جداً في قلبي، ولا أنســى دعمه الكبير لي منذ عرض «هبط الملاك فــي بابل» وما تلاه، فهو من أوائل الداعمين لي والمؤمنين بموهبتي، فأكــنّ له كل الحب والتقديــر والاحترام، وأيضاً المخرج سامح بسيوني، ومن مخرجي الأعمال التليفزيونيَّة تعلمت وتأثرت بالمخرج الســوري حاتم علي حين شــاركت معه في مسلسـل «أهــو ده اللي صار» تأليــف عبدالرحيم كمال عام 2019، المخرج ســامح عبدالعزيز، وأحمد خالد، والليث حجو، وأحمد نادر جلال، وبيتر ميمي، أما أســتاذي أشرف زكي فلا أنسى ما قاله لي منذ بداية دخولي المعهد، فنصحنــي نصيحتين مهمتين جــداً، الأولى أن أكون جاهزاً للفرصــة، ألعب رياضة، أجتهد، أذاكر، أقرأ، أشــاهد، أصبر مهمــا طال الوقت، وبرغم أنها نصائح تبدو ســهلة التحقيق ولكنها من أصعب الأمور خاصة مسألة الصبر والانتظار، أما النصيحــة الثانية فهي ألا أتوقف بعد الحصول على الفرصة حين تأتــي، وأتصور أن الفرص ســتنهال عليّ، فقد يحدث العكس تماماً، ولكن لكل فرصة توقيتها والمفتاح الوحيد هو الصبر والاجتهاد.

• كيف أثرت المهرجانات المسرحيَّة في مسيرة شباب الممثلين في رأيك؟

- الإنتاج المسرحي المستقل وتنوع المهرجانات مثل مهرجان النقابة، ومهرجان الجامعات، ومهرجاني العربي والعالمي بالمعهد العالي للفنون المسرحيَّة، ومواسم نجوم المسرح الجامعي، والقومي، والتجريبي،، وغيرها، هي الفعاليات الحقيقيَّة التي تبرز إبداعات الشباب وتمنحهم نجوميتهم، لأنها فرصة كبيرة يشاهدك من خلالها أكبر عدد ممكن من الجمهور وصناع الحركة الفنيَّة، كما أن الجوائز تمنح الممثلين الحافز للاستمرار برغم وعورة الطريق، وفي رأيي أننا نحتاج دعم الدولة أكثر، ودعم الإعلام الرسمي والخاص بدرجة أكبر، لأن مصر معروفة بطاقاتها الشبابيَّة، وزخم الإبداعات الشبابيَّة التي تحتاج إلى من يلقي الضوء عليها.

• وبم يتميز مهرجان نقابة المهن التمثيليَّة عن غيره من المهرجانات المحليَّة؟

- مهرجان النقابة أصبح مهرجاناً يتميز بمسألة مهمة جداً لا تتوفر في كافة مهرجانات مصر، فبفضل د. أشرف زكي، يحضر المهرجان كل مسؤولي الصناعة، مخرجين ومؤلفين ومنتجين، ليس فقط على مستوى المشاهدة، ولكن على مستوى لجان التحكيم أيضاً، ففي هذا العام مثلاً تم تشكيل خمس لجان تحكيم من أرفع وأهم الأسماء الفنيَّة، كل لجنة خرجت بنتيجة مختلفة لمجموعة من العروض، وهو ما أفرز أفضل خمسة عروض، وأفضل خمسة مخرجين، وهكذا في كل عناصر العرض. تجربة مختلفة وشديدة الثراء، وهو ما يحقق إلقاء الضوء على شباب الفنانين ومنحهم الفرصة للمشاركة في أعمال تليفزيونيَّة وسينمائيَّة، وما ينقصنا الآن هو الدعم الإعلامي، ورعاية الدولة لتلك العروض المتميزة، ومنحها فرصة العرض في مواسم كاملة وليس مجرد ليلة عرض المهرجان.

• لماذا توجهت إلى الدراسة الأكاديميَّة؟ ما الذي يصنع الفارق بين ممثل وآخر، الموهبة أم الشهادة؟

- في رأيي أن الموهبة وحدها لا تكفي لتميز الممثل. طبعاً القبول والحضور والكاريزما هبة من الله، ولكن هناك موهوبون كثر لم يستمروا لافتقادهم المثابرة والاستمراريَّة،

المثابرة تتمثل في الصبر وتقبُّل أنك بصفتك ممثلاً لن تحصل على جائزة كل يوم، ولن تقدم دوراً ناجحاً باستمرار، ولن تكون عند حسن ظن الجمهور دوماً، ولن تكون في أعلى درجات التألق دائماً، فالحياة تتأرجح بين الصعود والهبوط، وفي أحيان كثيرة يمر الممثل بمرحلة خفوت أو ركود، سواء على المستوى الشخصي أو حتى على مستوى العمليَّة الفنيَّة والإنتاجيَّة عموماً، فالمتعة في رأيي بصفتي ممثلاً لا تنحصر في «السوكسيه» ولكن في عمليَّة بناء الدراما والشخصيات شيئاً فشيئاً، حتى تتضح معالمها واضحة في النهاية، وهذا هو دور البروفات في رأيي، والممثل هنا لابد أن يكون ترمومتر نفسه ويتقبل آراء من يراه من الخارج لصنع عمليَّة التوازن بين الرأيين والوصول بالدور إلى أفضل تصور. كل هذا يتحقق بالمثابرة والصبر والاستمراريَّة. كما أنه من المهم جداً أن يحاول الممثل الإجابة عن تساؤلات مهمة جداً يوجهها إلى نفسه من قبيل: لماذا تمتهن هذه المهنة أصلاً؟ ولماذا تلعب لعبة الفن في الأساس؟ فالإجابة عن هذه الأسئلة يمنح الممثل الحافز للاستمرار وعدم التكاسل، لأن الممثل إذا كان يلهث فقط وراء الشهرة والأضواء والمال -وهو هدف مشروع - فقد يتعثر ولا يستمر، ولكن في رأيي أن حب لعبة الفن هو ما سيجعل الشهرة تأتي في وقتها المناسب دون لهاث زائف.

• هل يمكنك تقديم نصيحة ما لأقرانك بعد نيلك جائزة مرموقة من مهرجان مهم؟

- لا أجيد تقديم النصائح، سوى الاجتهاد وحب العمل.

• من المؤكد أنك وقفت وقفة مع النفس بعد نيلك جائزة أيام قرطاج المسرحيَّة لتسأل ذاتك: ماذا بعد؟

- هدفي الأول الآن هو التخرج في المعهد، كما أنني أنتظر عرض فيلم «اختيار مريم» بدايات عام 2026 وهو بطولتي والفنان محمد رضوان وإخراج محمود يحيى، وأتمنى أن تتاح لي فرصة تقديم أعمال سينمائيَّة متنوعة، وأتمنى بالأخص تقديم شخصيَّة سيد درويش وشخصيَّة بليغ حمدي في سيرة ذاتيَّة.

لبنى نعمان:
تستهويني الأدوار التي تحمل مضامين سامية

فازت الممثلة التونسيَّة لبنى نعمان (مواليد 1983) بجائزة أفضل ممثلة عن دورها في مسرحيَّة «الهاربات» من إخراج مواطنتها وفاء الطبوبي، وذلك ضمن فعاليات الدورة السادسة والعشرين من أيام قرطاج المسرحيَّة.

حاورتها: عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

وقد جسدت في هذا العمل شخصيَّة شابة عاملة في مصنع، ضمن مجموعة تضم أربع نساء ورجل. وتعرف نعمان لدى الجمهور المحلي بصفتها مطربة تؤدي اللون الغنائي الملتزم، لكنها أيضاً تمارس التمثيل منذ سنوات. في هذا الحوار، تتحدث عن تجربتها في «الهاربات»، التي تعدها محطة فنيَّة مهمة أكدت حضورها على خشبة المسرح ومكنتها من نيل هذه الجائزة الدوليَّة.

• ماذا يمثل لك التتويج بجائزة أفضل دور نسائي عن مسرحيَّة «الهاربات» في أيام قرطاج المسرحيَّة؟

- هذا التتويج هو في الحقيقة تكريم لكامل فريق العمل. فقد حملنا هذا العرض في قلوبنا وعلى عواتقنا بكل حب وإخلاص. بالنسبة لي يأتي هذا الفوز في مرحلة دقيقة من مسيرتي ويحمل شيئاً من الإنصاف لي بصفتي ممثلة. أردت أن أذكر الجمهور بأنني ممثلة قبل أي شيء، بالتوازي طبعاً مع مساري في الموسيقى. فأنا متخرجة في المعهد العالي للفن المسرحي، وقدمت أعمالاً أعتز بها منذ بداياتي، أولها مسرحيَّة «رهائن» مع المسرحي الراحل عزالدين قنون. واليوم، أشعر أن الجائزة أعادت وضع الأمور في نصابها.

• كيف أثر الراحل عزالدين قنون في خبرتك بصفتك ممثلة؟

- تعلمت قبل كل شيء الجديَّة والانضباط، وأن التمثيل فن صعب لا يحتمل التهاون. تعلمت أن يؤمن الممثل برسالته وبمشروعه، كما استفدت كثيراً من أساتذتي في المعهد العالي للفن المسرحي، ومن تجاربي مع مخرجين مثل وحيد العجمي، وجمال المداني، وسواهما. أما اليوم، فمشروع «الهاربات» كان تجربة استثنائيَّة بالنسبة لي. شخصيَّة العمل كانت مركبة إلى حد جعلني أحبها وأتعاطف معها وأكرهها في الوقت نفسه. ومع كل عرض، كنت أعيش الرحلة من جديد. كما أن إدارة وفاء الطبوبي للشخصيات كانت دقيقة وحاسمة، لأنها كانت تعرف تماماً إلى أين تريد أن تذهب.

• كيف اشتغلت على بناء وتجسيد شخصيَّة «العاملة» في المسرحيَّة؟

- اشتغلتُ على مستويات عدة: جسدياً، ونفسياً، وصوتياً. فقد راقبت أدق التفاصيل في الحركة والتنفس ولحظات الغضب، بل وذهبتُ فجراً إلى محطات النقل لأتأمل وجوه العاملات وأرصد إيقاع يومهن. تابعتُ هؤلاء النسوة في ورشات الخياطة، وكيف تتحول حركتهن المتكررة إلى ما يشبه علاقة الإنسان بالآلة. هي شابة ظُلمت منذ البداية؛ حيث حرمتها عائلتها من حقها في الدراسة ودفعتها قسراً إلى العمل. تحمل هذه الشخصيَّة ثقل العائلة وتناقضاتها وظلم المجتمع، وكل ذلك ينعكس في نبرة غضبها، وطريقة سيرها، ومحاولتها المستمرة للتمرد على سلطة الذكور، باحثةً عن رجل واحد تأمل أن يكون زوجاً لها.

إنها شخصيَّة محملة بالتناقضات؛ تبدو في ظاهرها صلبة وشريرة، لكنها في العمق هشة وضعيفة، وضحيَّة لمنظومة كاملة. هي في جوهرها حساسة تتعاطف مع صديقاتها، لكن قسوة الواقع تجعل من الإنسان «كائناً آلياً». لقد أخبرني كثيرون أن المسرحيَّة جعلتهم ينظرون إلى المهمشين بطريقة مختلفة؛ أولئك الذين ينتظرون وسائل النقل في صقيع الفجر، ويحملون اقتصاد البلاد على أكتافهم دون الحصول على الحد الأدنى من العيش الكريم. لقد كان وجع الشخصيَّة عميقاً، خاصة عندما تحدثت عن فقدان أختها في فاجعة «الروقارة» جراء الأمطار.

• يلاحظ أن شخصيات المسرحيَّة ليس لها أسماء.. وهي تبدو هاربة من الواقع، ما الذي عناه لك ذلك؟

- لقد اختارت مخرجة العمل عن قصد ألّا تحمل الشخصيات أسماءً، بهدف منح القضيَّة أبعاداً إنسانيَّة عالميَّة لا تقتصر على الواقع المحلي التونسي فحسب. فالقضايا التي طرقتها المسرحيَّة مشتركة بين الشعوب وإن اختلفت درجاتها. أما عن رحلة الهروب في المسرحيَّة فهي بمثابة هروب من الذات، ومن الخوف، ومن الظلم. إنها رحلة تتجلى فيها قيم التضامن والتمزق والعودة إلى بعضنا بعضاً، تماماً كما حدث في تونس بعد الثورة؛ فهي رحلة وجوديَّة تطرح سؤالاً جوهرياً: إلى أين نمضي؟

أما بالنسبة لشخصيتي، فهي في النهاية تتشبث بأي بصيص ضوء يلوح لها. فعندما تستمع لخطاب المحامية، تصدقه وتتبناه رغم بساطتها المعرفيَّة، لأنها ببساطة تبحث عن مخرج، وعن أي أمل تتمسك به للبقاء. وبالمقارنة مع بقيَّة الشخصيات، تبدو شخصيتي في المسرحيَّة مختلفة لأنها شخصيَّة متناقضة ومركبة. بقدر ما تبدو قاسية وعنيفة هي أيضاً حنون وقادرة على الضحك. هي شخصيَّة ملونة تمر بكل الانفعالات: من الخوف إلى الارتباك إلى السخرية، وصولاً إلى الانفجار في النهاية. أعتقد أن هذا الثراء في التحولات هو ما جعل الدور ينصفني أمام لجنة تحكيم دوليَّة متنوعة الحساسيات. وجود اسمي إلى جانب ممثلتين كبيرتين مثل فاطمة بن سعيدان، ومنيرة الزكراوي، كان تحدياً، ولذلك كان الاتفاق على منحي الجائزة لحظة مؤثرة جداً بالنسبة لي. كثيرون قالوا لي إن هذا الدور أعاد التعريف بي ممثلةً في المقام الأول.

• يلاحظ في مسرحيَّة «الهاربات» وجود عدالة واضحة في توزيع المساحة الزمنيَّة بين الممثلين..

- نعم، فهذا العمل يطرح فكرة العدالة ويجسدها حتى في بنائه الداخلي. المخرجة وفاء الطبوبي، وهي في الأصل ممثلة بارعة، تحب الممثل وتدافع عنه، وقد بذلت جهداً كبيراً معنا في إنجاز هذا المشروع. هذا الالتزام والمحبة وصلا بوضوح إلى الجمهور. وفاء من المخرجات اللواتي يشتغلن على فن الممثل بعمق، وتمتلك أسلوبها وتقنياتها الخاصة في توجيهه، وتعرف كيف تقوده إلى تحقيق الشخصيَّة بالشكل الذي تريده.

• بصفتك مطربة، لماذا لم تغن في مسرحيَّة «الهاربات» برغم وجود مشهد غنائي جماعي؟

- كان ذلك خياراً مقصوداً من المخرجة، وقد كنت متوافقة معه تماماً؛ فعندما ظهرت في المشهد الجماعي، لم يكن حضوري بصفتي لبنى نعمان المطربة، بل بصفتي الشخصيَّة الدراميَّة التي تؤدي مقطعاً موسيقياً بصفتها جزءاً من المجموعة. لقد أردنا تقديم «لبنى الممثلة» فحسب، بعيداً عن صفتي الغنائيَّة. ففي هذا العرض تحديداً، كنتُ بحاجة إلى التركيز الكلي على الأداء التمثيلي، برغم أنني أتمنى حقاً خوض تجربة «المسرح الغنائي» في مشروع متكامل في المستقبل.

• غبتِ طويلاً عن المسرح، فهل سرقتكِ منه السينما أو انشغالاتكِ الموسيقيَّة؟

- لم أتغيّب عن المسرح بمعناه المطلق، بقدر ما كنتُ انتقائيَّة في خياراتي؛ فأنا أبحث دائماً عن أعمال تحمل رهانات فنيَّة وفكريَّة حقيقيَّة. وحتى في الموسيقى، أجدني أشتغل بروحٍ مسرحيَّة في كل ما أقدمه.

• بعد نجاح «الهاربات»، هل بدأت فعلياً بالتفكير في مشروعكِ المقبل؟ وما هي طبيعته؟

- نعم، أنا بصدد التفكير في مشروع جديد كنتُ قد ناقشته مع المخرجة وفاء الطبوبي حتى قبل انطلاق «الهاربات». يتمثل المشروع في تقديم «مونودراما» ستكون مزيجاً يجمع بين التمثيل والغناء والرقص؛ وهو تجسيد لحلمٍ قديم رافقني منذ الطفولة.

لطالما رغبتُ في تقديم شخصيَّة أثرت فيّ كثيراً خلال طفولتي ومراهقتي، وظلت حاضرة في وجداني. سبق أن قدمتُ هذه الشخصيَّة في مناظرة الالتحاق بالمعهد العالي للفن المسرحي، وأشعر اليوم برغبة قويَّة في تكريمها، فقد كانت بالنسبة لي بمثابة أخت حقيقيَّة، وأتمنى أن أُخلّد ذكراها في أجمل صورة فنيَّة ممكنة.

حالياً، ينصب تركيزي على «الهاربات»، وآمل أن نخوض بها جولة تشمل مختلف ولايات الجمهوريَّة، وكلّي أمل أن يستعيد المسرح التونسي تألقه ووهجه المعهود.

علي جمال: «الرهان» نقطة تحول في مشواري المسرحي

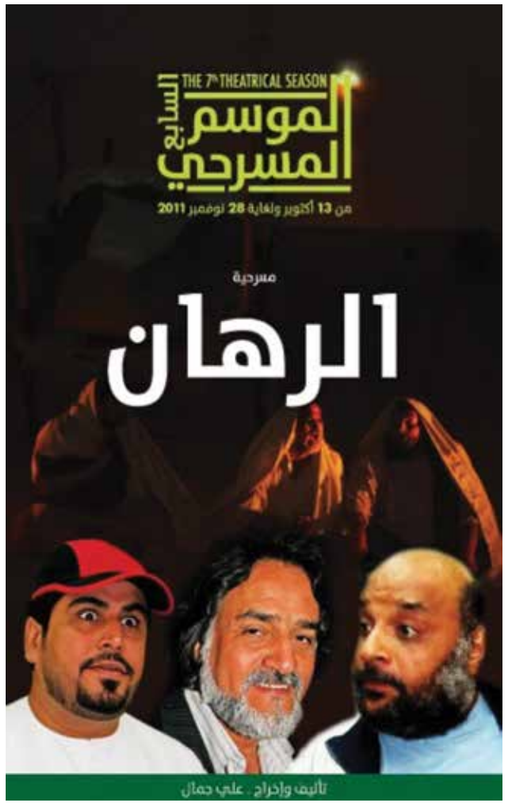
تعد مسرحيَّة «الرهان» علامة فارقة ومحطة مفصليَّة في مسيرة كاتبها ومخرجها الإماراتي علي جمال، فهي له: العرض المسرحي الذي لا يتشابه ما قبله وما بعده، ونقله بصفته مخرجاً نقلة نوعيَّة صاغت ملامح رؤيته الإبداعيَّة اللاحقة. حظي العرض عند تقديمه الأول في الدورة الحادية والعشرين من «أيام الشارقة المسرحيَّة» (2011) باحتفاء نقدي وجماهيري لافت، وتوج بالعديد من الجوائز، كما سجل حضوراً متميزاً ضمن عروض الموسم المسرحي المحلي السابع في العام ذاته.

الشارقة: أحمد الماجد

ركز العمل على جوهر الصراع البشري بين الصمود والهروب، مجسداً ذلك عبر ثنائيَّة الأخوين اللذين يواجهان مآلات الحرب وغياب الأمان، في عرضٍ انحاز إلى الروح الإنسانيَّة العابرة لحدود الزمان والمكان. ولتسليط الضوء على هذه اللحظة الإبداعيَّة الفارقة في مساره الفني، كان لنا معه هذا الحوار.

• ما الخلفيات وراء كتابتك نص مسرحيَّة «الرهان» ومن ثم اختياره ليكون رهانك في عروض تلك الدورة من أيام الشارقة المسرحيَّة؟

- «الرهان» هو أول نص مسرحي أكتبه باللغة العربيَّة الفصحى، وكنت قد كتبت قبله عدداً من النصوص لكنها جميعاً باللهجة المحليَّة، عدا نص «النقرس» الذي لم يكن تأليفاً بل اقتباس من مسرحيات عربيَّة وأجنبيَّة، لذلك سعيت إلى الخروج من أجواء الأعمال الشعبيَّة وطقوسها، إلى نص آخر مغاير وبلغة الضاد، هذا أولاً، ثانياً كنت أنوي في ذلك النص تقديم شكل جديد يختلف عما قدمته في السابق، فكان لي - وفق ما أظن - ما أردت، سواء أكان ذلك على مستوى النص أم الإخراج.



• لماذا يشكل العرض تغييراً في مسارك بصفتك مخرجاً وتعده نقلة نوعيَّة في مشوارك؟

- لأسباب عدة، لعل أهمها أنه جاء، نصاً وعرضاً، في خضم أحداث حرجة مرت على الوطن العربي، والسبب الآخر هو ما حققه العرض من قبول واستحسان كبير لدى جمهور أيام الشارقة المسرحيَّة من المسرحيين المحليين والعرب، خصوصاً فيما يتعلق بالحكاية وسياق العمل والحبكة، كل ذلك كان جديداً عليّ، لذلك مسرحيَّة «الرهان» ستبقى محفورة في ذاكرتي المسرحيَّة ما حييت، بوصفها أحد العروض التي شكلت مسيرتي الإخراجيَّة.

• هل طغى المؤلف على المخرج أم المخرج على المؤلف أم أن الكفة كانت متساوية في «الرهان»؟

- لا أخفيك، المؤلف طغى كثيراً أثناء الكتابة، أما المخرج فقد طغى على المؤلف أثناء البروفات وحتى يوم العرض، برغم اجتهادي في أن أكون عادلاً بينهما.

• بصفتك مؤلف النص ومخرجه في آن واحد، هل تعاملت مع «النص المكتوب» بالتزام تام خلال التمارين، أم سمحت للممثلين أن يتدخلوا فيه عبر الارتجال لتطوير الشخصيات مثلاً؟

- كان هناك التزام تام بما جاء في النص من قبل الممثلين، حتى إنهم كانوا يمازحون بعضهم بعضاً في الخفاء، بأن المخرج لا يريد إضافة أي كلمة، ولا يريد الخروج عن النص، غير أنني ورغم جميع تحفظاتي على الإضافات، أحترم كثيراً الممثل الذي يجود من حواره، من أجل أن يطلق لإبداعه العنان، وأن يتماهى مع الشخصيَّة التي يؤديها على الخشبة، ويجري الحوار على لسان شخصيته بسلاسة وسهولة، لذا كنت أوافق على عدد قليل جداً من الارتجالات، في حال اقتنعتُ بها وسارت ضمن سياق الشخصيَّة والحدث.

• بصفتك مخرجاً، ما هي أهم الخطوط الرئيسَة التي ارتكزت عليها في اشتغالك على هذا العرض؟

- بطبيعتي، أكتب النص ثم أضع له تصوراً إخراجياً مبدئياً، ولكون النص واقعياً، ومن ضمن خططي في ذاك الوقت الابتعاد عن المدرسة الواقعيَّة، من خلال اختزال بعض مفردات الديكور أو الأزياء، لجأت إلى خيار التبسيط في شكل المكان (المنظر) حيث لا يوجد على الخشبة سوى بضعة أغصان متدلية، ولأني ومنذ البداية أردت الاعتماد على العربة ومحتوياتها، كنت أثناء التمارين أقوم بعمل تغييرات بما يتلاءم ورؤيتي الجديدة لذلك العرض، ووفقاً لما يستجد من أفكار أو مقترحات، غير أن أهم النقاط التي ارتكزت عليها في «الرهان» هي الممثل، فكان تركيزي منصباً على أداء الممثلين وضبط إيقاع العرض وسلاسة الحركة، ومن شاهد العرض أظنه لاحظ ذلك، من خلال الأداء المنضبط والواعي والمتقن الذي قدمه الممثلون.

• هل أجريت تغييرات على «الرهان» بعد عرضه الأول؟ سواء أكانت وفق خياراتك أم اضطراريَّة في عروضه اللاحقة؟ ولماذا؟

- لا.. لم أقم بهذا قط. العمل بعد عرضه الأول في أيام الشارقة المسرحيَّة قدم في مناسبات مسرحيَّة محليَّة ولم أجر أي تغيير لا على النص ولا على رؤيتي الإخراجيَّة.

• وهل واجهت صعوبات باختيار الممثلين خصوصاً أن العرض باللغة العربيَّة الفصحى؟

- وأنا أكتب النص، ولكوني مخرج العرض فيما بعد، بدأت في التفكير في ملاءمة شخصيات النص للممثلين المتاحين في ذلك الوقت، وفور انتهائي من كتابة النص، تواصلت مع الممثلين الثلاثة (محمد إسماعيل، محمود أبو العباس، عبدالحميد البلوشي) وبدأنا بعمل تمارين قراء طاولة، وكان اختياري موفقاً إلى حد كبير والحمد لله.

• كيف تصف ظروف إنتاج العمل؟

- ظــروف الإنتاج كانت جيدة، ولــم تكن هناك أي معوقــات تحــول دون أن يرى العرض النــور، والحمد لله.

• أبطــال العرض قامات مســرحيَّة لها وزنها وشــأنها في المشــهدين المحلي والعربي؛ كيف تمكنت من قيادة هذا الفريق؟

- القامات المســرحيَّة أســهل في التعامل من الممثلين المبتدئين إن صح التعبير، لأنهم أهل خبرة ودراية واحترام والتــزام، ولم أواجه صعوبة إطلاقاً، ربما حدث موقف بيني وبين الأســتاذ محمود ابوالعباس في إحدى البروفات، فقد كنت مصــراً على رأيي في حركة أو حوار معين وبأســلوب معيــن، واختلفنا، ولكن ســرعان ما تجاوزنــا ذلك الخلاف وانتهــى الأمر، القيادة أساســها التفاهم والاســتماع للرأي والرأي الآخر، وهذا نهج أعتمده في كافة أعمالي المسرحيَّة قبل «الرهان» وبعده.

• الفنــان محمد إســماعيل «رحمه الله»، شــارك معك فــي العديد من العــروض المســرحيَّة التــي تصديت لإخراجها.. حدثنا عن هذا الأمر، وأثر الراحل في ذلك العرض.

- مــن أجمل وأصدق وأطيــب الفنانيــن الذي عملت معهــم، ممثل قوي جــداً ومتفهم وذكــي، ذو خبرة وثقل لا يســتهان به، شــارك معي فــي ثلاثة أعمال: «شــواق، والرهــان، والولادة»، وأبلى أحســن البــلاء في الأعمال الثلاثة، وكان محباً لعملــه مخلصاً له متفانياً فيه، متعاوناً مــع زملائه مســتمعاً مثابــراً، أنــا افتقدت كثيــراً محمد إســماعيل «رحمه الله»، افتقدتــه صديقاً، أولاً، لأنه كان من أقــرب أصدقائي خصوصاً بعد أن جمعنا العمل الأول معــاً، وافتقدته ممثلاً قل مثيله.

• نــال «الرهــان» العديد مــن الجوائز إبــان عرضه في «الأيــام» ونلت عنه جائزة في الإخراج المســرحي، حدثنا عن هذا وأثره في أعمالك المسرحيَّة اللاحقة.

- لم تكن جائزتي الأولى قد جاءت مع هذا العرض، فقد نلت جائزة في الإخراج سابقاً، عن عرض مسرحيَّة «هاويه» وفي أيام الشارقة المسرحيَّة أيضاً، عموماً موضوع الجوائز لا يشــغلني كثيــراً، ولا أعتقــد أنه يقــدم أو يؤخر في حبي للمسرح أو شغفي المستمر بتقديم الأفضل، العمل يبقى في الذاكرة والجائزة تنسى.

• ما أكثر ملاحظة نقديَّة أثرت فيك، جاءت في مداخلات الندوات أو وجهت إليك شــخصياً في حديث جانبي عقب عرض مسرحيَّة «الرهان» وتراها مهمة وطورت من عملك الإخراجي اللاحق؟

- هذا العمل كان له تأثير كبير في النقاد والمســرحيين والجمهــور وفق آراء من شــاهد العــرض، وكذلك حضور النــدوة التطبيقيَّة التــي أعقبت العرض، ربمــا غلبت على أكثرهــم الدموع أحيانــاً والحماس والتعاطــف الكبير مع الشــخصيات في أحيان أخــرى، من حيــث التأثر بالقصة وبالعرض في المجمــل، كانت الملاحظات الواردة إليّ في أغلبهــا إيجابيَّة، النقد كان صادراً منــي أنا، أي نقد ذاتي، وهو في الوقت نفسه كان تساؤلاً، اليوم قدمت «الرهان»، فماذا سأقدم غداً؟

• كمــا هو معروف أن النجاح ســهل غيــر أن الأصعب هو الحفاظ عليه.. كيف حافظت على ذاك النجاح في أعمالك المسرحيَّة اللاحقة؟

- النجاح ليس ســهلاً، النجاح يحتاج إلى جهد وإخلاص وتفــان وعطاء وإصرار، ولكن نعــم المحافظة عليه أصعب، فنحن نعيش ظروفاً ليســت واحدة وهــي تختلف بين فترة وأخرى، ولا يوجد مســرحي، كاتباً كان أم مخرجاً أم ممثلاً،

اســتطاع الحفاظ على نجاحه في عمل ما، هو يقدم في كل مرة تجربة مختلفة، قد يحالفه النجاح مرات ويخذله مرات، المهم هو الاستمرار بتقديم أعمال فنيَّة أصيلة وذات مستوى جيد وقيمة عالية، وأنا أتحــدث عن قيمة العرض من حيث عناصره النص والتمثيل والإخراج وباقي المفردات الأخرى، ولا أتحدث عن الجوائز، فهي ليست مقياس النجاح الرئيس، سابقاً واليوم وغداً.

• كلمة أخيرة تقولها عن عمل «الرهان»؟

- مســرحيَّة «الرهان» عرض مسرحي وضعني في تحد مستمر ورهان دائم على علي جمال، هل يمكنني تقديم ما هو أفضل منه مســتقبلاً؟ بالنسبة لي قدمت فنياً ما هو في قدر «الرهان» وربما يكون أفضل منه في بعض الجزئيات والعناصــر، ولكــن يبقــى «الرهــان» العرض المســرحي الأقرب إلى قلبي، والعرض المســرحي الذي غير قناعاتي ومساري.

بطاقة العرض

عنوان المسرحيَّة: الرهان.

الجهة المنتجة: جمعيَّة حتا للثقافة والفنون والتراث.

تأليف و إخراج وديكور: علي جمال.

تمثيل: محمد إسماعيل، محمود أبو العباس، عبدالحميد البلوشي.

الإضاءة: علي الباروت.

المؤثرات الصوتيَّة: بشير محمد.

الجوائز:

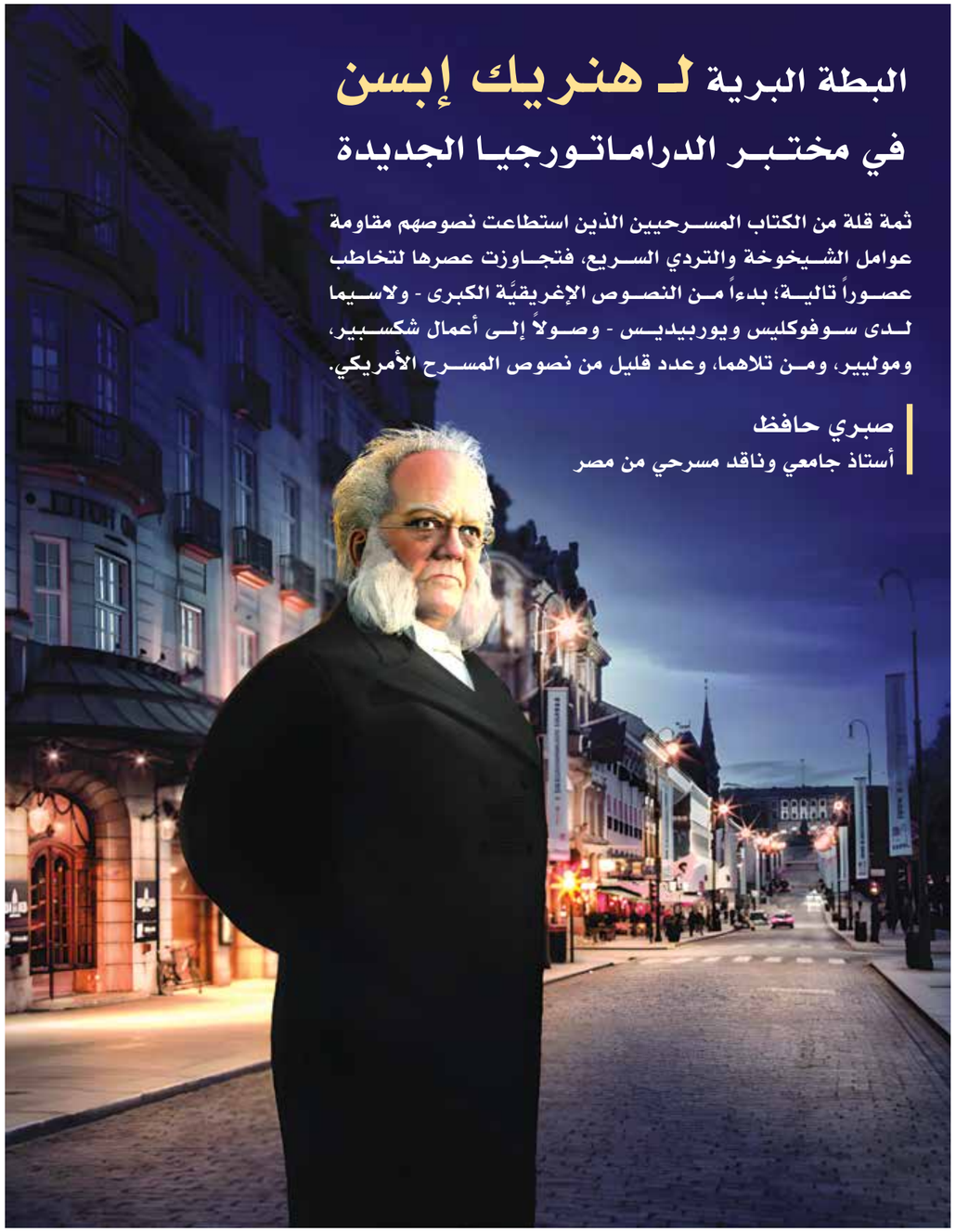
- جائزة أفضل إخراج: علي جمال.
- جائزة أفضل إضاءة: علي الباروت.
- جائزة أفضل تمثيل رجالي دور أول: محمد إسماعيل.
- جائزة أفضل فنان عربي من غير أبناء الدولة: محمود أبو العباس.

مكان العرض: قصر الثقافة – الشــارقة، أيام الشــارقة المسرحيَّة – الدورة الحادية والعشرون 2011.

البطة البرية لـ هنريك إبسن
في مختبر الدراماتورجيا الجديدة

ثمة قلة من الكتاب المسرحيين الذين استطاعت نصوصهم مقاومة عوامل الشيخوخة والتردي السريع، فتجاوزت عصرها لتخاطب عصوراً تالية؛ بدءاً من النصوص الإغريقيَّة الكبرى - ولاسيما لدى سوفوكليس ويوربيديس - وصولاً إلى أعمال شكسبير، وموليير، ومن تلاهما، وعدد قليل من نصوص المسرح الأمريكي.

صبري حافظ
أستاذ جامعي وناقد مسرحي من مصر



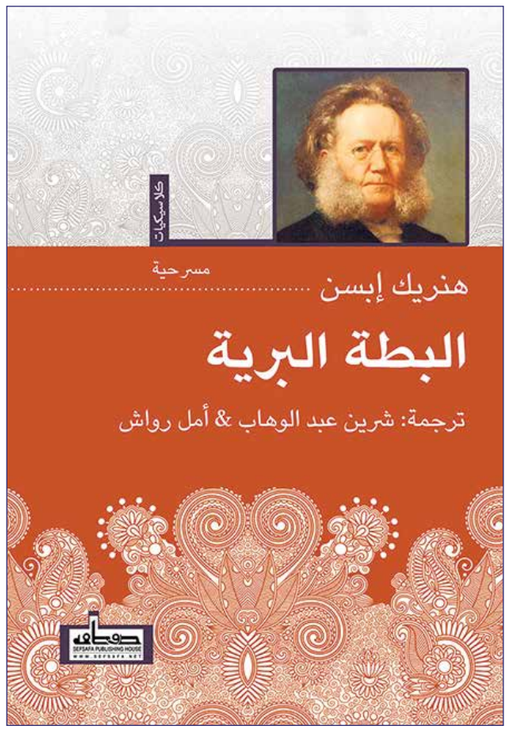
فقد استطاعت هذه النصوص لا أن تتخطى حواجز الزمن فحسب، بل أن تخاطب ثقافات تختلف في رؤاها وتصوراتها اختلافاً جذرياً عن تلك التي نبعت منها. وعندما نتأمل هذه النصوص نجد أن القاسم المشترك بينها، وهو سر بقائها، يكمن في اهتمامها بالقضايا الإنسانيَّة، الفرديَّة منها والجمعيَّة، وقدرتها على سبر أغوار الإنسان في لحظات دراميَّة فاصلة من حياته.

ويلعب اختيار تلك اللحظات الدراميَّة دوراً كبيراً في قدرة العمل المسرحي على التأثير خارج إطار زمنه وثقافته الأصليَّة؛ لذلك ما إن يشعر كاتب أو مخرج مسرحي بأنه قادر على إعادة طرح تلك اللحظة الدراميَّة في سياق آخر، حتى يبدأ في تطويعها لحاضره كي يرهف قدرتها على الفاعليَّة فيه. وهذا ما يفتح الباب أمام «الدراماتورجيا» التي بلورها المسرح الألماني خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين.

لذلك لم يكن غريباً أن يكون العرض الرئيس الذي قدم إلى مهرجان أفينيون في دورته المنصرمة من ألمانيا، هو ما يمكن تسميته بـ «دراماتورجيَّة جديدة» لمسرحيَّة إبسن الخالدة «البطة البريَّة». وقد أعده، أو بالأحرى اختصره إلى أقل من ثلاث ساعات، المخرج المسرحي الألماني اللامع توماس أوسترماير - مدير مسرح «الشوبوهنة» في برلين؛ لأن هذه المسرحيَّة التي تتكون من خمسة فصول تحتاج إلى وقت طويل لم يعد في طاقة المسرح الحديث - أو بالأحرى المتفرج الحديث - احتماله.

لكن عمليَّة الاختصار تلك أصبحت - كما يحدث كثيراً في عروض مسرح شكسبير في إنجلترا - علامة على تأويل جديد للمسرحيَّة، وعلى رغبة المخرج في استخدام لغته الإخراجيَّة في تقديم فهمه الخاص لما تنطوي عليه من رؤى ودلالات. وأهم من ذلك كله، البرهنة على قدرة تلك الكلاسيكيات على التعامل مع الواقع المتغير الذي نعيش فيه، بل والكشف في الوقت نفسه عن مدى هذا التغير وفداحته، ولا سيما أن هذا التأويل الجديد يعرض ضمن الثقافة الأوروبيَّة ذاتها التي نبع منها النص الأصلي، وذلك بعد مضي ما يقرب من قرن ونصف على كتابتها عام 1884.

فإذا كان أحد الموضوعات الأساسيَّة التي تطرحها هذه المسرحيَّة الجميلة هي العلاقة بين الوهم والحقيقة، فإن هذا الموضوع يوشك أن يكون أكثر الموضوعات إشكاليَّة في عالم تتصدر مشهده شخصيات مثل دونالد ترامب، حيث تتماهى الحدود بين الوهم والحقيقة، وتتغلب عليه الرغبة في الاستحواذ على الاهتمام والاعتراف بدوره. عالم يصبح التساؤل فيه عن دور الأخلاقيات المثاليَّة التي بلورتها مسيرة الإنسانيَّة الطويلة منذ «فجر الضمير» الإنساني في مصر القديمة، أكثر إلحاحاً من أي وقت مضى. ناهيك عن أننا بإزاء واحدة من أهم مسرحيات إبسن باعتراف أغلب



دارسيه، ومن أغناها بمستويات المعنى المتعددة من ناحية، وبالدلالات الرمزيَّة التي تجسدها «بطة» العنوان الجريحة من ناحية أخرى.

يقول لنا أوســترماير – في برنامج المســرحيَّة المطبوع – إن سر اختياره تلك المســرحيَّة «يعود إلى سنوات طويلة من الاهتمام بأعمال إبســن، بدأت بمواجهتي مع مسرحيته (بيــت الدمية) التي مكنتني من بلورة طريقة حديثة للتعامل مع مسرحه، استطعت أن أتجنب فيها مزالق البطء والتأويل النفسي المعتاد، وأن أجعل شخصياتها معاصرة لنا في توقها العارم للحياة وعدم خوفها من الدخول في صراعاتها. وقد كتب إبســن (البطة البريَّة) عام 1884 بعد عامين من كتابة مســرحيته (عدو الشــعب) 1882 التي ســبق لي أن قدمتها فــي مهرجان أفينيون عــام 2012، حيث وجدت أن موقف المســرحيتين من الحقيقة يطرح رؤيتين متعارضتين؛ ففي (عدو الشــعب) لا بد أن تكون الحقيقة مطلقة، بل وكليَّة، أما في (البطة البريَّة) فإنه يســعى لتقديمها كمفهوم يحاول أن يفرض نفســه على عالم الذين يسعون إلى إخفائها، بصورة يمكن معها قراءة (البطة البريَّة) بصفتها إجابة عن تساؤلات (عدو الشــعب)؛ حيث تطرح سؤالاً: هل من المهم أن نصرح بالحقيقــة؟ أم أننا نحتاج أحياناً إلــى أن نكذب كي نواصل الحياة؟ وكأن المسرحيتين في نوع من الحوار معاً».

توماس أوسترماير

دعنــا أولا نتعــرف إلى ما يدور في المســرحيَّة قبل أن نناقــش ما فعله بهــا هذا الإعــداد الدرامــي الجديد. تقع مســرحيَّة إبســن في خمســة فصول، يدور أولها أثناء حفل عشــاء باذخ، في بيت هوكون فيرلا Håkon Werle الكبير الذي يدل كل شــيء فيه على الثراء. فهو تاجر جملة ميسور الحــال، دعا الجميع إلى حفل العشــاء بمناســبة عودة ابنه (جريجرز فيرلا Gregers Werle) بعد غياب طويل. ونعرف أن غيابــه كان نوعاً مقصوداً مــن النفي الإرادي بعيداً عن أســرته، وأنــه رجع بعدما علــم بموت أمه، ويكتشــف عقب عودته أن أمه ماتت كمداً بســبب إهمال زوجها لها، ووعيها بأنه يخونها مع خادمتهما جينا Gina، كما يكتشف أن زميله القديم في المدرســة هايلمار إكــدال Hjalmar Ekdal قد تــزوج جينا، بعد أن رتب والده (هوكون) بعناية لهذا الزواج، وساعده في تدبير مســكن، وفتح محل للتصوير كي يتعيشا منــه، حيث تســاعده جينا في القيام بــكل الجوانب الماليَّة للمشروع، وتدبير نفقات البيت منه.

ويســتثيره هذا الأمر للبحث عن حقيقة ما دار، ومعرفة ما إذا ما كان زميلــه القديم هايلمار يعيش حياة مبنيَّة على أكاذيــب أبيه أم لا، خاصة حينما يعــرف أن أباه يريد ترك القرية مع مدبرة منزله السيدة سوربي Sørby وقد أصبحت خطيبته، كي يعيشــا معاً فــي مكان مغاير. هنــا ننتقل إلى بقيَّة الفصــول الأربعة، التي تدور في شــقة هايلمار وجينا المتواضعــة، في نوع مــن التقابل الدرامــي المقصود بين عالمين متباينين اجتماعياً.

وفي البداية – وقد أصرّ جريجرز على أن يصحب زميله القديــم إلى منزله بعــد مغادرة حفل أبيــه – يبدو أن حياة هايلمار المتواضعة هو وزوجته مع ابنتهما الشــابة هيدفيج Hedvig هي حياة أســريَّة هادئة تســير على مــا يرام، لا يعكرها إلا خوف الوالدين من ضياع بصر ابنتهما التدريجي، حيــث تعاني من مرض عيون نــادر، وهو الأمر الذي يطلق نواقيس الشــك لــدى جريجرز الذي يعــرف أن أباه يعاني

مــن هذا المرض النادر، فيطلــب أن يبقى في بيت صديقه القديــم، الذي يحدثه عن غرفة في عليَّة البيت يربون فيها الأرانب والحمام، ويعتنون فيها بالبطة البريَّة الجريحة التي أصابها هوكون فيرلا نفســه، بسبب تدهور بصره التدريجي، وهنا تكتمل الدائرة الرمزيَّة؛ فهذه البطة ليســت إلا ضحيَّة لأخطاء هوكون، تماماً كشــريكه القديم (إكدال الأب) الذي كان صيــاداً ماهراً قبل أن يتحمــل وحده تبعات خطأ مالي مشــترك أودى به إلى السجن، وخســارة نصيبه في الشركة لصالح هوكون.

هنا يقرر جريجرز أن يستأجر الغرفة الإضافيَّة في منزل هايلمار، وأن يبقــى قريبا منه كي يعرف إذا ما كان ثمة ما تخفيه حياته غير علاقة جينا الســابقة بأبيه. فيعرف أنه منع ابنته هيدفيج من المدرسة بسبب ضعف بصرها، ولكن ليس لديه الوقت كي يعوضها عنها، ويعلّمها في البيت، غير تقديم بعض الكتب المصورة لها، التي تدفعها إلى الحياة في عالم من الأوهام. ولم لا! فأبوها هايلمار نفســه يعيش في وهم أنه يعمــل على اختراع جديد في مجال التصوير، ســيمكنه من كسب أموال كثيرة، يرد بها ديونه لهوكون، ويحرر أسرته من عــبء دينها له، واعتمادها عليــه. لكن هوكون ما يلبث أن يجــيء إلى بيت هايلمار، كي يقنــع ابنه بضرورة العودة إلى بيتــه، إلا أن جريجرز يصرّ على البقاء، وعلى أن يخبر هايلمار بالحقيقة: أي العلاقة التي أقامها أبوه مع جينا. ومع أن أباه يحذره من ذلك، ومن أن هايلمار لن يســعده تدخل جريجرز في حياته بهذا الشــكل الفج، لكنــه يصرّ على أن ما ســيقوم به هو فعل نبيــل يحرر صديقه من الكذب الذي يعيشه، فيصحبه للتمشــية معاً، ويخبره بحقيقة العلاقة التي أقامها أبوه مع جينا قبل زواجها منه،

ويعــود هايلمار من تلك التمشــية المؤلمــة غاضباً إلى بيتــه، مُعرضاً عن كل من زوجته وابنتــه، ومطالباً جينا بأن تتخلى عن أي دور فــي محل التصوير، وأن تترك له تدبير أمور الأسرة الماليَّة، وتلح عليه كي يتراجع عن هذا المطلب دون جــدوى، وتذكّره هيدفيج بأن هــذا لن يترك له الوقت للعنايــة بالبطة البريَّــة، فيخبرها وهو يشــعر بالمرارة بأنه يتمنى أن يتمكن من إنهاء حياة هذه البطة. وما إن تتركهما

هيدفيج حتى يواجه هايلمار زوجته بما عرفه عن علاقتها بهوكون، فتعترف بها، ولكنها تصر على أن هذا أمر قد انقضى، وأنها تحبه الآن بصدق، وقد اختارت الحياة معه. وبينما هما يتناقشان في الأمر، يعود جريجرز إلى البيت، ويدهشه أنهما ليسا فرحين للمصارحة وتبديد سحابة الكذب التي كانت تسيطر على حياتهما. هنا تفد السيدة سوربي، لتخبر الجميع بأنها ستتزوج هوكون، وأنها قد جاءت برسالة منه، وتكشف الرسالة عن أنه قد رتب معاشاً شهرياً بقيمة مئة كرونه للأب إكدال حتى وفاته، وبعد وفاته يتحول هذا المعاش الشهري إلى هيدفيج حتى وفاتها.

وتصيب هذه الأخبار هايلمار المصدوم بالمزيد من القرف والمهانة، وتجعله يفكر بأن هيدفيج قد تكون ابنة هوكون وليست ابنته، فيترك البيت ويذهب مع صديقه الأثير ريلنج Relling للشرب حتى الثمالة، فلا يستطيع العودة إلى بيته، ويقضي ليلته في بيت ريلنج مما يزيد من قلق أسرته، ورغبة ابنته في أن تسترد حبه من جديد، ولو بقتل البطة البريَّة التي أعرب عن رغبته في قتلها. وعندما يعود في صباح اليوم التالي مع ريلنج لأخذ حاجاته، يخبر أسرته بأنه قرر ترك البيت، فيصدم هذا القرار هيدفيج التي تأخذ مسدس جدها، وتصعد إلى العليَّة لقتل البطة البريَّة كي ترضيه، لكن الجميع سرعان ما يكتشفون أنها قتلت نفسها، وهو الأمر الذي يزعزع هايلمار الذي يجثو بالقرب منها ويناشدها ألا تموت حتى يثبت لها كم يحبها، دون جدوى، ويصر جريجرز على أن موتها لن يذهب سدى، وإنما سيطلق قدرات هايلمار الإبداعيَّة كي ينجز اختراعه المرتقب، وهو الأمر الذي يسخر منه ريلنج معلناً أنه هو الذي زرع هذه الفكرة الهلاميَّة في رأسه كي يحميه من اليأس.

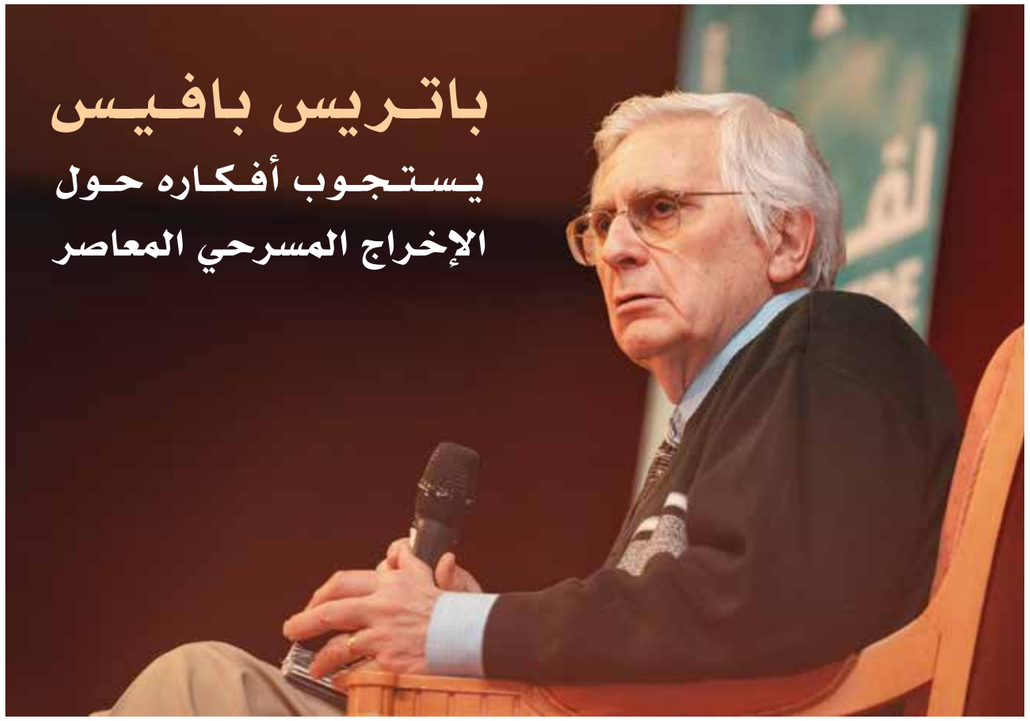
هذه هي الحبكة الدراميَّة الكاملة للمسرحيَّة، فكيف تعامل معها أوسترماير؟ والأهم من هذا كيف جلبها من مثاليات عالم القرن التاسع عشر المشغول بفكرة الحقيقة المطلقة، والخلاص من شباك العالم الاجتماعي التي تزهق الروح، إلى عالم القرن الحادي والعشرين؟ يقول لنا أوسترماير إن الذي استهواه للعمل على عرض/ تأويل جديد للمسرحيَّة هو «حماس جريجرز فيرلا، الذي عاد إلى قريته بعد غياب طويل، وتصوره بأنه سيساعدها على التطور والاستنارة»، هذا التصور الذي يفترض أن الاعتراف بالحقيقة أو الكشف عنها كفيل بحل مشاكلنا، ووجد أوسترماير أنه يستشري في

أمريكا المعاصرة، ولا سيما مع انتشار أفكار مثل «الأمانة الجذريَّة» التي روج لها عالم النفس الأمريكي براد بلانتون في كتابه الشهير حول كيفيَّة تغيير الحياة عبر التصريح بالحقيقة الكاملة. ولذلك فقد اختصر الحبكة إلى الخيوط الأساسيَّة للقصة، وتجاوز المستويات الرمزيَّة المختلفة التي تجسدها «البطة البريَّة» الجريحة، ومحاولات شفائها/ إعادتها للحياة الطبيعة، وركز على فكرة جريجرز بأن التصريح بالحقيقة سيبعث الفرح ويجهز على الأكاذيب، وهي الفكرة التي يجسدها دونالد ترامب في عالم تلعب فيه أمريكا دوراً قيادياً.

لأنه – وبعد المشهد الذي يحاول فيه هوكون أن يثني ابنه عن الكشف عن الحقيقة لهايلمر – يفتح العرض على الصالة، وبعد أن كانت الصالة مظلمة طوال العرض الذي جرى في مسرح الحائط الرابع التقليدي، تضاء الصالة، ويتوجه الممثل الذي يلعب دور جريجرز إلى الجمهور يسأله: فليرفع من يؤيد ضرورة أن أخبره بالحقيقة يده؟ فلم يستجب له إلا حفنة قليلة من الجمهور. فيعيد السؤال بطريقة مغايرة: من ينصحني بألا أقول له الحقيقة؟ وإذا بأغلبيَّة كبيرة من المشاهدين يرفعون أيديهم!

ويستمر الجدل حول هذا الأمر قليلاً، وقد بدا وكأننا انتقلنا من إبسن إلى بريخت بشكل من الأشكال، لأن المسرحيَّة ما إن تمضي إلى نهايتها حتى نكتشف أن مواجهة هذه الأسرة العاديَّة بحقيقتها، والكشف عن الكذبة التي طمرت أخطاء بعض أفرادها، ينطوي على انتزاع سعادتها منها، بل يؤدي إلى تدميرها.

هكذا تستثير المسرحيَّة فينا أهميَّة التفكير في تلك القيم المثاليَّة التي اعتمدت عليها الإنسانيَّة في مسيرتها مع الاستنارة والتطور، وأهمها مواجهة الكذابين بالحقيقة، لكنها تطرح علينا في الوقت نفسه أسئلة أخرى: هل نطالب الضعفاء وحدهم بهذا؟ أم أن علينا أن نطالب هوكون أولاً بالاعتراف بكل ما اقترفه في حق زوجته وفي حق ابنته من جينا وفي حق شريكه – إكدال الأب – الذي ضحى من أجل انقاذ شركتهما معاً؟ بل إنها وقد فتحت أسئلتها تلك على الصالة تدعونا للتفكير في موقف جريجرز الذي استسهل تعرية الحقيقة التي ينطوي عليها موقف زميله الضعيف، ولم يواجه أباه، بل هرب منه أولاً بهذا المنفى الاختياري الذي عاشه بعيداً عنه، ولما عاد واكتشف جنايته على أمه، لم يواجهه، بل هرب منه من جديد كي يحقق مثالياته الزائفة من خلال هذا الهدف الهشّ المتمثل في صديقه وزميل مدرسته القديم، وعلى مستوى أكبر لقد استطاع أن يحيل المسرحيَّة إلى تجسيد لوضع أوروبا إزاء أوهام أمريكا ومحاولاتها التملص منها بأقل الخسائر.



باتريس بافيس
يستجوب أفكاره حول الإخراج المسرحي المعاصر

باتريس بافيس (Patrice Pavis) باحث ومنظر مسرحي فرنسي بارز، وُلد عام 1947، ويُعد من أهم الأعلام في مجال الدراسات المسرحية الحديثة. يُعد كتابه «معجم المسرح» مرجعاً عالمياً تُرجم إلى لغات عدة بينها العربيَّة.

ترجمة: سعيد كريمي
أستاذ جامعي وباحث مسرحي من المغرب

غداة صدور كتابه: «الإخراج في المسرح المعاصر: الأصول، الاتجاهات، والآفاق» (2007)، اختار بافيس أن يستجوب أفكاره عبر هذا الحوار المكثف، واضعاً نفسه أمام محاور قصيرة وطريفة، تختزل رؤيته لمستقبل الإخراج.

• لماذا تتحدث عن «الإخراج» باستمرار بدلاً من الحديث عن «المسرح»؟

- لأن المسرح في حد ذاته غير موجود؛ والموجود فعلياً هو وسائل تجسيده التي تمنحه وجوده، أي فعل الإخراج.

• ما هي هذه الوسائل؟

- تطبيق نص أو تجسيد أفعال إنسانيَّة عبر فاعلين/ وسائط سمعيَّة بصريَّة مختلفة.

• لكن، أليس من الممكن قراءة المسرح؟

- بالطبع، يمكن قراءة المسرح، لكننا نكون حينها أمام «أدب مسرحي»، لا «عرض مسرحي».

• ما فائدة «النظريَّة» إذا كانت «الممارسة» تكسر كل الأطر؟

- إعادة بناء الأطر كي نكسرها على نحوٍ أفضل لاحقاً.

• هل يمكن تجنّب «الذاتيَّة» في التقييم؟

- لا يمكن ذلك، لحسن الحظ.

• أيّ الإخراجات تفضّل؟

- تلك التي تخلخل يقيني وتزعزع طريقتي في رؤية المسرح والحياة.

• وأيّها تكره؟

- كل ما عدا ذلك.

• أين تضع نفسك في نقاش «ما بعد الدرامي»؟

- أضع نفسه في ما بعده.

• هل يفيد عملك النظري المخرجين في عملهم؟

- نعم، وبالعكس أيضاً.

• هل من الضروري قراءة كتاب نظري (كتابك مثلاً) قبل مشاهدة عرض ما؟

- لا أنصح بذلك، لكنه أحياناً لا مفرّ منه.

• هل لا يزال مفهوم «الإخراج» مفيداً لوصف الإنتاج المسرحي الحالي؟

- نعم، بشرط أن نضعه موضع تساؤل وأزمة.

• هل سيكون هناك دائماً «إخراج»؟

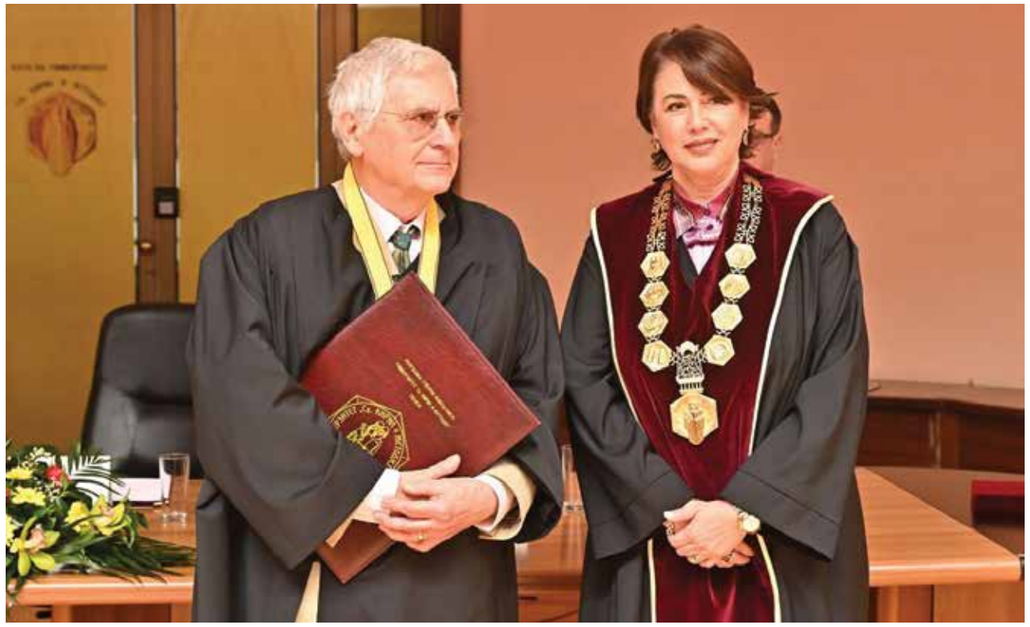
- لست متأكداً من ذلك.

• ما الذي يأتي بعد الإخراج؟

- التنفيذ/ الأدائيَّة.

• هل هناك حياة بعد الإخراج؟

- نعم، بشرط أن نكتب من دون التفكير فيه.



• لماذا أصبح الإخراج الاستعارة المفضلة لدى السياسيين؟

- لأنهم لم يعودوا قادرين على كتابة التاريخ.

• لماذا نبحث عن «نظام» في العرض المسرحي؟

- لنعرف كيف نمسك به وكيف يمسك بنا.

• ماذا يمسك المخرج؟

- فرصته.

• كيف؟

- بالإمساك باللحظة الراهنة.

• وما الفرق بين ذلك وبين الحياة؟

- لا فرق.

• ما المقصود بـ «الإخراج المُفكِّك»؟

- إخراج يمكن للمشاهد أن يعيد تركيبه في ذهنه.

• بأيّ معنى يكون الإخراج ضرورياً لحياتنا؟

- بمعنى إعادة بناء جزء من عالمنا.

• كيف يُعاد بناؤه؟

- بتمريره عبر مصفاة الجسد والذهن.

• الإخراج هو فنّ ماذا؟

- فنّ بناء العوالم.

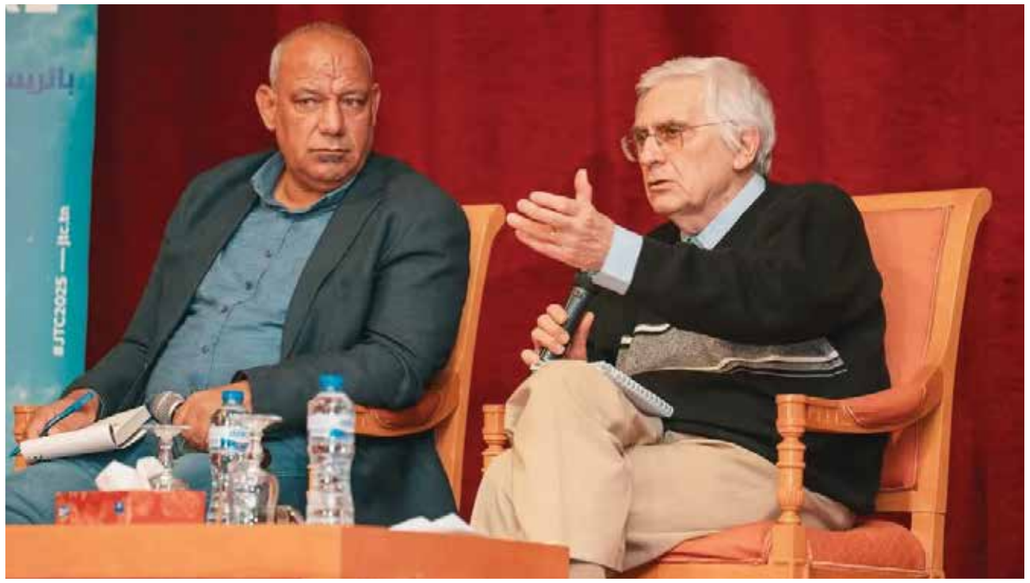
• بأي معنى؟

- ألا نسعى لمعرفة ما نعرفه سلفاً، وأن نسعى لعدم معرفة ما لا نعرفه.

• أيّ جانب من العمل المسرحي لا تطيقه؟

- خدمة ما بعد البيع.

• أي ماذا؟



- الإجابة للجمهور عن نوايانا، وعن مدى طاعة العاملين لدينا.

• ما الأصعب في نقد عرضٍ ما؟

- الحفاظ على الإنصاف والهدوء: ألّا ننقاد لا بحماستنا ولا بأحقادنا.

• لكن كيف نحكم بعدل؟

- بالتفاعل العفوي، مع أخذ مسافة ونظرة شاملة، من دون أحكام متسرّعة.

• من أين تأتي صعوبة تقييم إخراجٍ ما؟

- من عجزنا عن الحكم على الأشخاص وإنتاجاتهم من دون عاطفة.

• لماذا؟

- لأننا نعجز عن أن نكون عادلين وحازمين في الوقت نفسه، وأن نقف أمام الآخر من دون أن نلغي خصوصيَّة الآخر، أو نذوب أنفسنا في الآخر.

• هل ثمة ما يغيظك أكثر من ناقد يسخر من فنان؟

- نعم، فنان يسخر من ناقد.

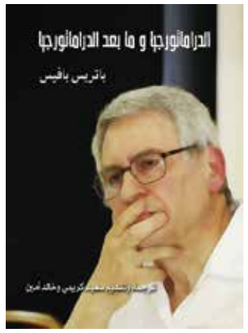
• لماذا تحب الإخراجات «غير المقروءة»، غير القابلة للتصنيف؟

- لأنها وسيلة لمقاومة «بيروقراطيَّة المعنى» في الفن.

• ولماذا لا تحب الإخراجات المقروءة؟

- لأنني لست مكلّفاً بـ «مكافحة الأمّيَّة».

• ما الذي يميّز معظم الانتقادات الموجّهة إلى المخرجين؟



- سوء النيَّة والانتهازيَّة النظريَّة – الأخلاقيَّة؛ كأن يُلام بيتر بروك على «جوهرانيته»، أو تُتهم أريان منوشكين بالاستيلاء الثقافي لمجرد استعارتها عناصر شرقيَّة، أو روبرت ليباج على «إدارته الدوليَّة للعروض»، ...الخ.

• ما رأيك في الجدل الذي رافق مهرجان أفينيون 2005 حول الطابع «النخبوي» للمسرح؟

- كان السؤال يستحق الطرح.

• كيف نجيب عنه؟

- بوضع «النخبويين» و«الديمقراطيين» في مواجهة مباشرة دون الانحياز إلى أيٍّ منهما.

• لأيّ غاية؟

- لدمقرطة النخبة وتحسين الديمقراطيَّة.

• **هل في فرنسا مسارح أكثر من اللازم؟**

- ربما ليست المباني المسرحيَّة كثيرة، لكن العروض كثيرة، نعم.

• **ماذا نفعل حيال ذلك؟**

- الانتقاء مسبقاً، ودعم المشاريع الأصيلة حقاً، ورفع سقف المتطلبات، قبل أن ينتقي الجمهور بدافع اللامبالاة والخفّة.

• **هل يجب فرض منهج فني محدد؟**

- أبداً!

• **ندعم «فرداً» أم «فريقاً»؟**

- ندعم «مشروعاً»، أكان فردياً أم جماعياً.

• **كيف يتعلم الفنانون الشباب صياغة مشاريعهم؟**

- ينبغي مساعدتهم على تصوّرها وصياغتها ثم إنجازها.

• **أين؟**

- في الجامعة، من أماكن أخرى.

• **هل توزيع الدعم عادل في فرنسا؟**

- لست أدري. ما إن تتأسّس المؤسسة حتى يتسلّل الامتثال ويخنق مواهب كثيرة.

• **كيف نلاحظ ذلك؟**

- قارِن بين عروض «أفينيون أون» (الرسميَّة) و«أفينيون أوف» (المستقلة).

• **هل يمكن للمسرح أن يستغني عن الدعم؟**

- لا، لكن لا ينبغي الخلط بين «فنّ الحصول على الدعم» و«فنّ الإخراج».

• **ما الذي يعوق جودة الإخراج؟**

- ضيق الوقت، المحسوبيَّة، الهواية، التشتّت، وعزوف جمهور عام واسع.

• **أيّ أنواع العروض ينبغي دعمها على وجه الاستعجال؟**

- تلك التي تكافح كي تولد.

• **هل يمكن تعليم الإخراج؟**

- لا.

• **فلماذا يُدرَّس في كل مكان تقريباً؟**

- حتى لا نتخلّف عن زملاء يريدون سنّ القوانين وبيروقراطيَّة كل شيء.

• **أيّ زملاء؟**

- زملاء البريد، والضمان الاجتماعي، والضرائب، والتعليم.

• **ما الذي لا يعجبك في المخرج؟**

- ادعاؤه القدرة على تنظيم كل شيء، الجوانب الإداريَّة والفنيَّة في آن.

• **وما الذي يعجبك؟**

- إرادته الاستمرار رغم ذلك.

• **كيف نطوّر الإخراج ونحسّنه؟**

- بمنح الفنانين الشباب الحق في التجربة والخطأ.

• **في أيّ سنّ يكون المرء فناناً شاباً؟**

- من 7 إلى 77 عاماً.

• **بماذا تنصح الممثل؟**

- ألا يمثل إلا إذا كان قلبه يدفعه لذلك.

• **والمخرج؟**

- أن يعمل فقط إذا كان قلبه يضيء في داخله.

• **كيف ترى مستقبلك بعد هذا الكتاب؟**

- أفضل، لأنه لم يعد بحاجة إلى أن يُكتب.

«أيام الشارقة المسرحية 35» تواصل تحضيراتها

الشارقة: «المسرح»

تحت رعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، تنظم الدورة (35) من أيام الشارقة المسرحيَّة في الفترة (24 - 31) مارس المقبل.

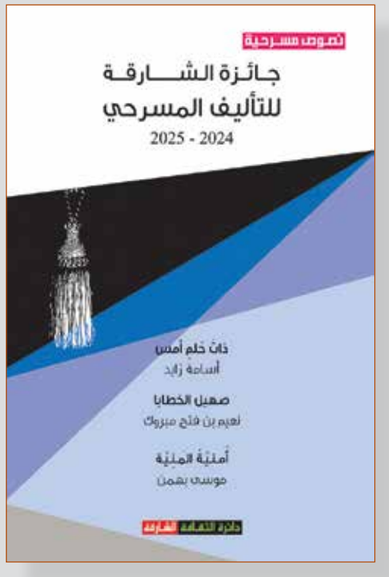
وفي إطار التحضيرات للدورة الجديدة، عقدت اللجنة المنظمة للتظاهرة الفنيَّة الثقافيَّة، اجتماعها الثاني بقصر الثقافة أخيراً، برئاسة أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بدائرة الثقافة مدير أيام الشارقة المسرحيَّة، وبحضور الأعضاء: إسماعيل عبدالله، وأحمد الجسمي، ومحمد جمال، وعبدالله راشد.

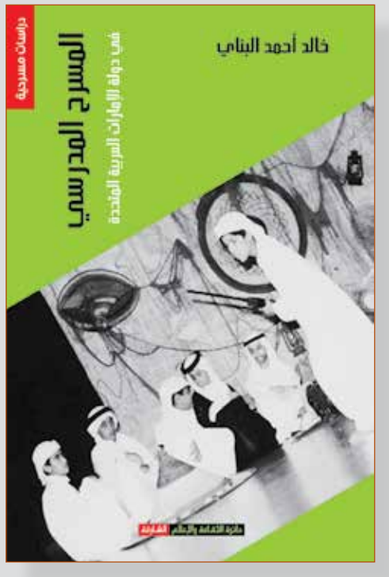
واستعرض الاجتماع ملفات الفرق التي تقدمت للمشاركة، وحدد موعد عمل لجنة المشاهدة والاختيار ليكون في الفترة من 27 فبراير الجاري إلى 7 مارس المقبل، وتضم اللجنة أحمد الأنصاري، وعبدالله راشد، ومحمد مسعد. وأغلق باب تقديم ملفات المشاركة يوم الأربعاء الخامس والعشرين من يناير الماضي.

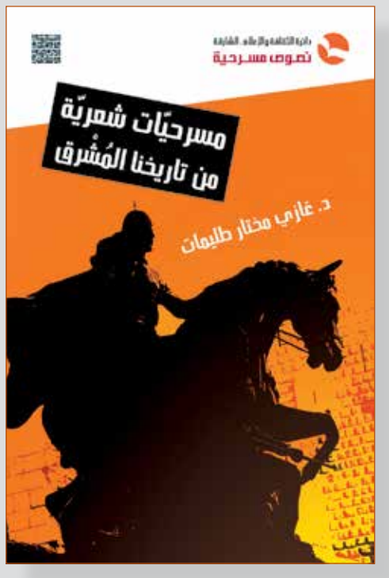
وأُسست أيام الشارقة المسرحيَّة عام 1984، وهي تظاهرة فنيَّة وثقافيَّة تتبارى فيها الفرق المسرحيَّة الإماراتيَّة على جملة من الجوائز الخاصة بفنيات العرض المسرحي، كما تحفل بالعديد من الأنشطة الثقافيَّة المصاحبة بمشاركة العديد من الفنانين المحليين والعرب.

وتُعد «الأيام» من أعرق وأبرز التظاهرات المسرحيَّة في الدولة والمنطقة، وتقام في الربع الأول من كل عام، وهي تهدف إلى الإسهام في تنشيط وتطوير الحياة المسرحيَّة من خلال عروض مسرحيَّة متميزة من حيث تعدد الاتجاهات والمعالجات الفنيَّة، وتهدف كذلك إلى تنمية الوعي المسرحي من خلال الندوات والملتقيات الفكريَّة والفنيَّة والعروض المسرحيَّة على مدار العام، كما أنها تدعم وتشجع التجارب المسرحيَّة المحليَّة الرائدة والمتميزة، وتهدف أيضاً إلى الاحتكاك والتواصل مع التجارب المسرحيَّة العربيَّة والعالميَّة المتميزة، واكتشاف المواهب والقدرات الفنيَّة المسرحيَّة، وإبرازها والعمل على صقلها وتهيئتها للمستقبل، وتعميق الصلات بين الفنانين في مختلف مجالات الفنون المسرحيَّة، والترويج للحركة المسرحيَّة بهدف تأسيس قاعدة جماهيريَّة مسرحيَّة.

دائرة الثقافة | الشارقة





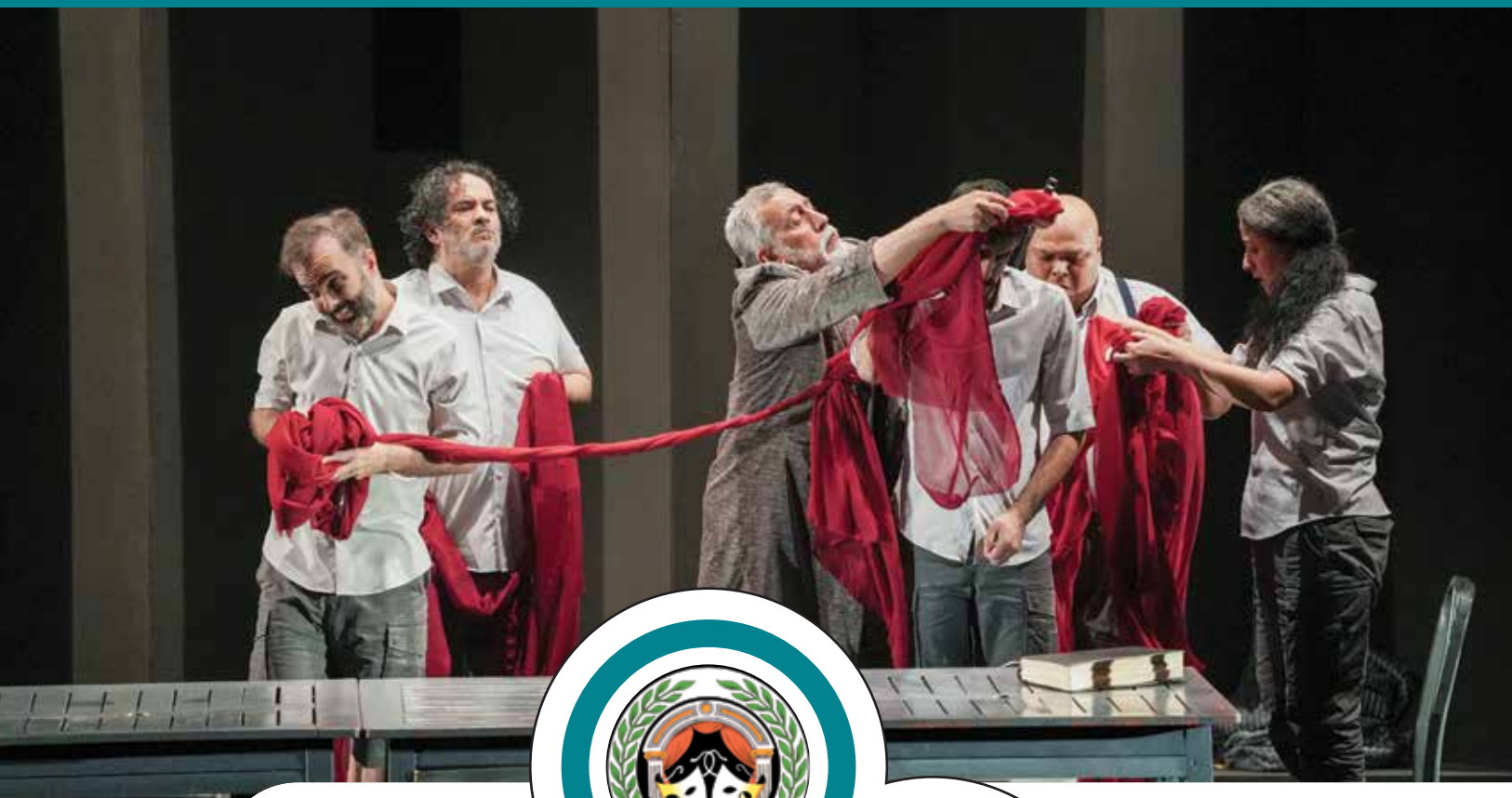


ص.ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة | الهاتف: 5123333 6 971+ | البرّاق: 5123303 6 971+
البريد الإلكتروني: sdc@sdc.gov.ae | الموقع الإلكتروني: www.sdc.gov.ae | sharjahculture
التوزيع الهاتف: 5123309 6 971+ | البريد الإلكتروني: publishing@sdc.gov.ae

دائرة الثقافة

أيام الشارقة المسرحية

إدارة المسرح



الدورة

35

أيام الشارقة المسرحية

24-31 مارس 2026
السابعة مساءً

قصر الثقافة
بيت الشعر

800 80000 | 06 5020000 | www.sdc.gov.ae | @shjtheatredept

AL Masrah DHS 10

6 291100 754762