المسرح

العدد (72) - سبتمبر 2025

فنانون سودانيون: شكراً حاكم الشارقة

المسرح الإماراتي
حضور متوهج علي الخشبات العربية

عنقود الريح
صراع الأجيال والقيم

مهرجان كلباء
للمسرحيات القصيرة

تحت رعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، حقق مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة مسيرة فنيَّة ثريَّة، شكلت إضافة نوعيَّة للمشهد المسرحي خلال السنوات الماضية، إذ أسهم في تأهيل وصقل العشرات من مسرحيي المستقبل، وأتاح لهم الفرص والإمكانات والكفاءات المتمرسة والأجواء المحفزة من خلال «دورة عناصر العرض المسرحي»، فتعلموا وتدربوا عملياً ونظرياً، وطوروا مهاراتهم، وعمقوا خبراتهم، ثم هيأ لهم المهرجان منصة رحبة ليجسدوا من خلالها طموحاتهم الإبداعيَّة، ويحققوا حضورهم، ويتباروا في التجريب والابتكار، ويجددوا حيويَّة الساحة المسرحيَّة، ويعززوا منجزاتها ونجاحاتها حاضراً ومستقبلاً.

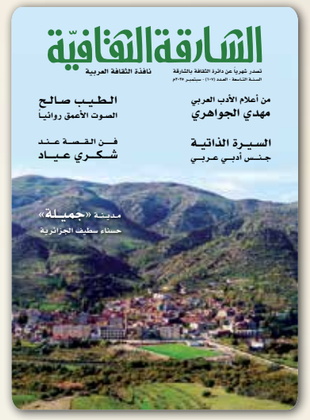
ولقد مثّل المهرجان منذ انطلاقته عام 2012، شهادة حقيقيَّة لعمق الرؤية الثقافيَّة للشارقة، فهي لم تؤسّسه ليكون مجرد مناسبة فنيَّة سنوية يُحتفى فيها بعرض مجموعة أعمال مسرحيَّة قصيرة فحسب، بل جعلته مدرسة فنيَّة متكاملة ومجهزة بأحدث وأنجع التصورات والوسائل والمناهج، مدرسة يمتد دورها من تمكين الفنانين الواعدين بالمعارف والخبرات التي تؤهلهم لخوض غمار التجربة المسرحيَّة؛ إلى تكوين جمهور جديد من جيل اليوم، يجد في مشاهدة المسرح والتفاعل مع مضامينه وجمالياته، والمشاركة في تقييم عروضه، ما يغذي عقله ووجدانه، ويثري حياته.

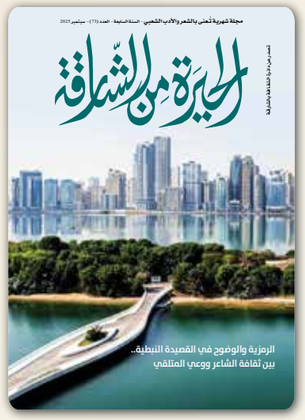
ومن خلال الأنشطة الموازية مثل «الملتقى الفكري» الذي يناقش الموضوعات ذات الصلة بالمسرح القصير، و«ملتقى الشارقة للبحث المسرحي» الذي يستضيف ثلة ممن نالوا شهادة الدكتوراه في كليات الدارسات العليا المختصة في المسرح، إضافة إلى الاحتفاليَّة المخصصة لتكريم الشخصيات المسرحيَّة المؤثرة في المنطقة الشرقيَّة.. عبر كل تلك الأنشطة؛ رسخ المهرجان مكانته أكثر، وأضحى من أبرز منابر الفن والفكر والثقافة في المنطقة.

احتفاء بتجربته الرائدة، تخصص «المسرح» مساحة من هذا العدد لرصد فعاليات البرنامج التدريبي الذي يسبق المهرجان، كما ستواكب دورته الثانية عشرة التي تنظم في الفترة من السادس والعشرين من سبتمبر الجاري لغاية الثاني من أكتوبر، مع تمنيات التوفيق والسداد للجميع.

وفي بقيَّة أبواب هذا العدد من المجلة، نقرأ مجموعة متنوعة من المقالات، والمراجعات، والحوارات، والتقارير، والرسائل، التي نأمل أن تنال رضا القراء في كل مكان.

مجلات دائرة الثقافة عدد سبتمبر 2025م





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

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (72) - سبتمبر 2025م

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبوالقاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

109

مسرحية: «عنقود الريح»
نص: أنس العاقل
إخراج: نعيمة زيطان
المغرب 2022

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

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

وكلاء التوزيع:

• الإمارات: شركة توصيل للتوزيع والخدمات اللوجستية – 800829733535
• السعودية: شركة تمام العالمية المحدودة – الرياض – 8001240261
• سلطنة عُمان: مؤسسة العطاء للتوزيع – مسقط – 96824491399+
• البحرين: مؤسسة الأيام للنشر – المنامة – 97317617734+
• مصر: مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع – القاهرة – 20227704213+
• الأردن: وكالة التوزيع الأردنية – عمان – 96265300170+
• المغرب: سوشبرس للتوزيع – الدار البيضاء – 212522589913+
• تونس: الشركة التونسية للصحافة – تونس – 21671322499+
• السودان: دار الراوي للنشر والتوزيع – الخرطوم – 249123987321+

مـدخـل
المسرح الإماراتي.. حضور متوهج على الخشبات العربية 14

قـراءات
عَوَز.. حبكة الوصل والفصل 26

حـوار
محمد المديوني: النزعات الغربية تحد تطور مسرحنا 40

أسفـار
سلطنة عُمان.. بخور وعطور وألوان 50

رؤى
الكاتب والمخرج.. والدراماتورج 58

أفق
عن أفينيون والهوية والهجرة.. تجربة وشهادة 60

رسائـل
الفرجة في المسرح الجزائري بين الإبداع والاتباع 82

مطالعات
مسرح محمود الشاهدي.. علامات ودلالات 88

متابعات
الهيئة العربية للمسرح تبحث تأسيس مشروع نقدي 96

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

قيمة الاشتراك السنوي:

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

مسرحيون سودانيون: شكراً حاكم الشارقة

الدعم السخي الذي قدمه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، للمسرح العربي على مدى العقود الماضية، آتى أكله في العديد من البلدان العربيَّة؛ فنهضت وانتعشت تجارب مسرحيَّة متميزة في المشرق والمغرب. ولقد شمل ذلك الدعم صناعة العروض المسرحيَّة، ومجالات البحث الأكاديمي، وتنظيم المهرجانات، والمسابقات، وتكريم المبدعين.

السر السيد

باحث وناقد مسرحي من السودان

في هذا الاستطلاع، يبرز مسرحيون سودانيون الأثر الإيجابي لمنح ومكرمات صاحب السمو حاكم الشارقة على المشهد المسرحي في الخرطوم خلال الفترة الماضية.

يرى الناقد والإعلامي مصعب الصاوي أن مبادرات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، حاكم الشارقة، في المشهد المسرحي السوداني، ودعمه للمشاريع الثقافيَّة والأكاديميَّة، لا يمكن حصرها أو تلخيصها في كلمات موجزة. ويؤكد أن «الدعم السخي الذي قدمه سموه، أثرى المجال المسرحي السوداني من خلال أنشطة تدريبيَّة وفكريَّة، ومسابقات نوعيَّة، ما أسهم بشكل ملموس في تنشيط الساحة المسرحيَّة، وتحفيز المشتغلين فيها على مواصلة الإبداع».

وذكر الصاوي أن تلك المبادرات، مكّنت العديد من أجيال المسرح السوداني من الحضور والتحقق في المشهد، وتقديم أعمال فنيَّة متميزة، وقال إن «اسم حاكم الشارقة هو رمز للعطاء الثقافي الذي يتجاوز الحدود الجغرافيَّة، ليؤكد أن الفن رسالة إنسانيَّة نبيلة تستحق كل تقدير ودعم».

صرح ثقافي

وذكر الصاوي أن دعم صاحب السمو حاكم الشارقة ظل مستمراً لوقت ليس بالقصير، ولم يقتصر على المسرح، بل شمل المجالات الثقافيَّة المتنوعة، مشيراً في هذا السياق إلى «قاعة الشارقة» التي بناها سموه في جامعة الخرطوم، و«أصبحت منذ تأسيسها مطلع ثمانينيات القرن الماضي منصة ومنارة أكاديميَّة وثقافيَّة.. كما يتصل دعم سموه بصرح ثقافي آخر احتضنته جامعة الخرطوم، وهو (بيت الشعر) الذي بات جزءاً من أنشطة معهد العلامة البروفيسور عبدالله الطيب للغة العربيَّة».

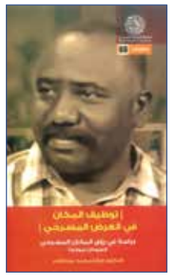
ويتابع الصاوي قائلاً: «أما في مجال المسرح، فإلى جانب ما شهدته الخرطوم من فعاليات رعتها الشارقة خلال السنوات الماضية، وكان لها كبير الأثر في تفعيل وتطوير التجربة المسرحيَّة السودانيَّة، ثمة أيضاً الدعوات العديدة التي قدمت للمسرحيين السودانيين للمشاركة أو الحضور في مهرجانات الشارقة المسرحيَّة؛ سواء في مهرجان المسرح الصحراوي الذي قدمت فيه مسرحيَّة (الملك نمر) للكاتب المسرحي الكبير الراحل إبراهيم العبادي، والمخرج عادل حربي، أم بتكريم شخصيات مسرحيَّة سودانيَّة على شرف المهرجانات، مثل تكريم الممثلة القديرة فائزة عمسيب في الدورة الخامسة من مهرجان المسرح العربي 2013، التي نظمت في الدوحة، وكذلك تكريم رائد الكتابة المسرحيَّة السودانيَّة الراحل حمدنا الله عبدالقادر في الدورة السادسة من مهرجان المسرح العربي 2014، التي نظمت في الشارقة؛ أم بدعوة نقاد للمشاركة في لجان التحكيم، أو لكتابة أوراق علميَّة وتقديمها كما في أيام الشارقة المسرحيَّة، وملتقى الشارقة للمسرح العربي الذي تنظمه دائرة الثقافة، ومهرجان المسرح العربي الذي تقيمه الهيئة العربيَّة للمسرح».

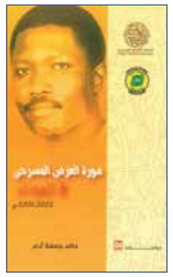
اليسع حسن أحمد

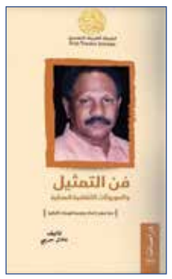
تهاني الباشا

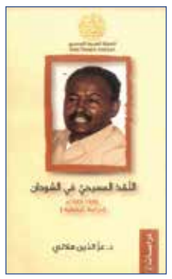
أبو طالب محمد

عادل حربي









وذكر الصاوي أن «هذه المشاركات وغيرها تؤكد ريادة الشارقة في دعم المسرح العربي، وجهودها المستمرة لتعزيز التواصل والتفاعل بين تجاربه المتنوعة في المشرق والمغرب؛ وهو ما تستحق عليه كل الشكر والتقدير والعرفان».

تنشيط وتوثيق

من جهته يقول سعد يوسف عبيد، الأكاديمي والمخرج والناقد المسرحي: «قدم صاحب السمو حاكم الشارقة دعماً مقدراً لكل التجارب المسرحيَّة في كامل الوطن العربي، ولعل ذلك الدعم قد تبلور بشكل أكثر وضوحاً في تأسيسه للهيئة العربيَّة للمسرح، التي تعد أكبر المؤسسات في مجال دعم وتطوير الحركة المسرحيَّة العربيَّة، تلك المؤسسة التي أراد لها أن تكون مستقلة عن كافة أنواع التجاذبات ومستقرة مادياً وإدارياً، ومحصنة من الغوائل التي تفتك بالمؤسسات الشبيهة».

ويشير عبيد إلى أن من مهام الهيئة، وعبر متابعة سموه اللصيقة؛ الإحاطة بكل جوانب الفنون المسرحيَّة، بداية بالعروض المسرحيَّة الكبرى، إلى مسرح الطفل، والمسرح المدرسي، وليس انتهاءً بالورش والدورات التدريبيَّة، والأبحاث العلميَّة، والمطبوعات، والمهرجانات مثل مهرجان المسرح العربي، وغيرها الكثير من المشروعات. ويضيف: «أما فيما يتصل بالمسرح السوداني، فكغيره من مسارح أقطار الوطن العربي، كان له نصيب وافر من دعم حاكم الشارقة، ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى (مهرجان المسرح الوطني في الخرطوم) الذي رعاه سموه ونظمته الهيئة العربيَّة للمسرح، وقد سبقته ورافقته ورشات وندوات كبرى، نوقشت ووثقت فيها قضايا الحركة المسرحيَّة السودانيَّة، ونشرت العديد من الكتب، وكان لكل ذلك أثره المنظور في تنشيط وإثراء ساحتنا المسرحيَّة خلال السنوات الماضية».

ويواصل قائلاً: «لقد كان، وما زال، للمسرحيين السودانيين نصيبهم من المشاركة في كافة برامج الهيئة ومشروعاتها منذ لحظة تأسيسها ووضع دستورها المنظم، ولا سيما في لجان التحكيم، وفي دورات مهرجانها السنوي، وبخاصة الندوات المرافقة له، وورشه، مدربين ومتدربين. وكان لدعم الهيئة لعدد من الباحثين المسرحيين الشباب أثره الكبير في تواصل نشاطهم البحثي والنقدي، وبروزهم على الصعيد العربي».

ويشدّد عبيد: «ما ذكرته ليس إحصاءً حصرياً لدعم صاحب السمو؛ لأن ذلك الدعم تواصل لعقود عدة في كافة دروب الثقافة والفن، وليس المسرح حصراً، الأمر الذي يعجز المرء عن الإحاطة به، فله جزيل الشكر والتقدير والعرفان».

عروض وندوات

ويقول الباحث وأستاذ النقد في كليَّة الدراما اليسع حسن أحمد: «لصاحب السمو حاكم الشارقة أيادٍ بيضاء على المسرح والمسرحيين العرب والسودانيين، فعندما أسس سموه دائرة الثقافة، ثم الهيئة العربيَّة للمسرح، تجلى اهتمامه الشخصي بالمنجز الثقافي المسرحي العربي، وقد أصدرت دائرة الثقافة كتاباً ضم مجموعة من النصوص المسرحيَّة لكتّاب سودانيين، كما استضافت الدائرة مسرحيَّة (مأساة يرول) 2010 لتكون فاتحة أعمال الدورة السابعة من (ملتقى الشارقة للمسرح العربي)، وكذلك ثمة مشاركات عدة للمسرح السوداني في الندوة الفكريَّة لمهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي، الذي استضاف أيضاً العرض السوداني (المك نمر) الذي أخرجه عادل حربي برفقة نخبة من الممثلين والممثلات عام 2019، وهناك (ملتقى الشارقة لأوائل المسرح العربي) الذي تنظمه دائرة الثقافة، وقد استضاف منذ انطلاقته قبل أكثر من عشر سنوات العديد من الطلبة السودانيين المتميزين المتخرجين في كليَّة الموسيقى والدراما».

صاحب السمو يكرم الكاتب السوداني حمدنا الله عبدالقادر

ويواصل أحمد قائلاً: «أما الهيئة العربيَّة للمسرح، فقد أسهمت في نشر الكتب المتعلقة بالمسرح السوداني، فأصدرت، مثلاً، كتاباً عن تاريخ المسرح السوداني، من إعداد كل من الباحثين شمس الدين يونس، وفضل الله أحمد عبدالله، وعبدالحفيظ على الله، وكتاب الباحث بشير عباس (الأدب المسرحي في السودان نشأته وتطوره)، هذا بجانب مشاركة مسرحيينا في إصدارات الهيئة العربيَّة، وتلك المصاحبة للملتقى العلمي للمسرح (همزة وصل)، وضمنها صدر كتاب ضم الأوراق العلميَّة التي قدمت أثناء دورة انعقادها في السودان، بالتعاون مع أمانة البحث العلمي بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، وكليَّة الموسيقى والدراما، في أبريل من العام 2014، وبإشراف البروفيسور سعد يوسف. وتطورت تلك الشراكة بعقد اتفاق مبدئي بإعادة بناء وتأسيس كليَّة الموسيقى والدراما بأحدث ما توصل إليه معمار كليات فنون المسرح. كذلك أصدرت الهيئة العربيَّة للمسرح نصوصاً مسرحيَّة سودانيَّة لعدد من المؤلفين الشباب».

ويقول أحمد: «العلاقة بين إمارة الشارقة والمسرح السوداني علاقة متجذرة، هنا بالطبع لن أنسى مشاركة نقاد وكتاب ومخرجين وباحثين في فعاليات أيام الشارقة المسرحيَّة، وفي مهرجان المسرح العربي الراتب في عدد من العواصم العربيَّة، مما يعد سانحة كبيرة للتعريف بالمسرح السوداني، إضافة إلى ما وفرته مجلتا «المسرح» و«المسرح العربي» الإماراتيتان من مساحات للكتاب والنقاد السودانيين، فلا يكاد يخلو عدد منهما من إسهاماتهم».

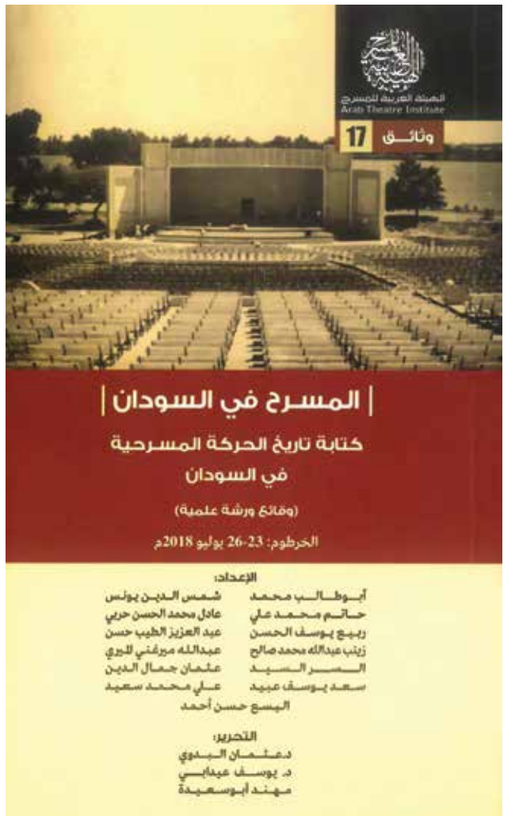
دعم نوعي

وتقول الممثلة والمخرجة تهاني الباشا: «أولاً أتقدم بالشكر الوافر إلى صاحب السمو لتأسيسه وإشرافه المباشر على الهيئة العربيَّة للمسرح، التي مثلت فضاءً كبيراً يتحرك فيه المسرح العربي، وأشكره لما قدمه من دعم وإسناد للحركة المسرحيَّة في السودان، كان من آثاره الواضحة التعريف بالمسرح السوداني وتفعيل حراكه أكثر. ويمكنني إجمال هذا الدعم وتأثيره في رفد المكتبة المسرحيَّة السودانيَّة بالعديد من الإصدارات، والدعم المالي لإنتاج عروض مسرحيَّة كما في تجربة مهرجان المسرح الوطني، والتوثيق للحياة المسرحيَّة السودانيَّة، وتوفير فرص لإبداع تجارب مسرحيَّة جديدة، وتفعيل حركة النقد والتنظير، وطباعة عدد من النصوص المسرحيَّة والدراسات بخاصة للمؤلفين والباحثين الشباب». وتضيف الباشا: «نرفع أسمى عبارات الشكر والامتنان إلى مقام صاحب السمو حاكم الشارقة على جهوده ومبادراته، وما قدمه لمسرحنا سيبقى خالداً في ذاكرة أجيال المسرح السوداني».

تفاعل

ويقول الناقد والباحث أبو طالب محمد: «في المحيط العربي، فضائل سموه لا تُحد ولا تُعد، فمنذ توليه حكم إمارة الشارقة، سعى لتنوير العقول وبناء الإنسان، من خلال إنجازات إنسانيَّة وثقافيَّة وعلميَّة لها أبعاد حضاريَّة. شرع سموه في إرساء إنجازات ماديَّة للثقافة، فقام بتشييد بنية تحتيَّة، تَمثل بعضها في تشييد مؤسسات وبنيات ثقافيَّة في الإمارات والبلدان العربيَّة، ولم يقف دوره عند التأسيس والبناء، بل ظل متابعاً وراعياً لمنجزها الإبداعي المتنوع حتى لا تصبح جدراناً صماء، ورعايته لدائرة الثقافة وتمويل مطبوعاتها ومسابقاتها أحد الأمثلة. أما الفنون الأدائيَّة ومؤسساتها، فقد اهتم بها أيما اهتمام؛ لأنها تسهم في تنوير العقل، وتعمق الروح الوطنيَّة. فهو راعي الهيئة العربيَّة للمسرح، والداعم لأنشطتها بكرم فياض (إصداراتها، مسابقاتها، جوائزها، فعالياتها)، بما أنها الشريان الذي يغذي الفعاليات الثقافيَّة المسرحيَّة العربيَّة».

ويواصل قائلاً: «لعل من إشراقات هذا الدعم مهرجان المسرح العربي الذي تقيمه الهيئة سنوياً في عاصمة من العواصم العربيَّة. هذا المهرجان الذي يقف الآن بكل فخر رمز إشعاع ثقافي شامخ، يعمل على التفاعل الحي والمثمر بين المسرحيين العرب، ففيه تتم تقوية روح التواصل وتبادل الأفكار، بما يقدمه بشكل دوري من نصوص، وعروض مسرحيَّة، ونقد، ودراسات رصينة، وما يتزامن معها من حراك ثقافي. أما إسهامه في السودان ودعمه للحركة المسرحيَّة، فقد تمثل في ورشة الكتابة المسرحيَّة في السودان 2017 وتمخض عنها كتاب (الحياة المسرحيَّة في السودان)، وورشة همزة وصل في العام 2009، و(مهرجان السودان للمسرح الوطني) برعاية كريمة من سموه. كما شرع في تأسيس أكاديميَّة السودان للفنون المسرحيَّة، إضافة إلى دعمه لنشر العديد من النصوص المسرحيَّة السودانيَّة، والكتب والدراسات والبحوث».



تضامن ثقافي

من جانبه، يقول الباحث والناقد علي محمد سعيد: «بالنظر إلى ما قدمه ويواصل تقديمه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، للمسرح السوداني، يتجلى دعم سموه نموذجاً رفيعاً للتضامن الثقافي الفاعل والمستنير، الذي لا يقف عند حدود التشجيع الرمزي، بل يتجاوز ذلك نحو إحداث تحولات جوهريَّة في بنية الحقل المسرحي السوداني، سواء على مستوى المؤسسات، أم البنية المعرفيَّة، أم على صعيد آليات الإنتاج والتكوين.

ومما يجدر التأكيد عليه أن المسرح السوداني يمتلك تاريخاً عريقاً، وتقاليد فنيَّة راسخة، وقدرات إبداعيَّة كامنة، ظل يعبر عنها رغم التحديات. وقد جاء دعم سموه ليشكل محفزاً أساسياً في استنهاض هذه القدرات، وتوفير البيئة الملائمة لتطورها، ضمن مناخ عربي أكثر اتساعاً واحترافيَّة، ما أتاح لهذا المسرح أن يبرز ملامحه النوعيَّة، ويؤكد حضوره بوصفه تجربة ذات خصوصيَّة تستحق الدعم والتقدير».

وحول تأثير ذلك الدعم، يقول سعيد: «لقد شكل ذلك الدعم، من خلال مبادرات الهيئة العربيَّة للمسرح، رافعة نوعيَّة للكوادر السودانيَّة المسرحيَّة، إذ أتاح لها فرصاً ثمينة في التكوين الأكاديمي، والتدريب العملي، والمشاركة في منصات مهنيَّة، مكنتها من استعادة صوتها المسرحي وسط تدهور البنية التحتيَّة داخلياً، وتراجع الإمكانيات الداعمة للفعل المسرحي، كما وفر هذا الدعم منصة للتعبير والإبداع، في وقت كانت فيه الأبواب مغلقة، مما عزز من الحضور السوداني عربياً، وفتح مساحات للتعريف بالتجارب المسرحيَّة السودانيَّة داخل الفضاء العربي الأوسع».

ويؤكد سعيد أن ذلك الدعم تميز بالاستمراريَّة والتخطيط بعيد المدى «دون أن يكون مشروطاً أو مؤقتاً، ما أتاح للمسرحيين السودانيين فرصة للاندماج الفاعل في الحراك المسرحي العربي، بل والإسهام فيه من موقع متقدم. وقد كان لذلك انعكاسات عميقة على الخطاب المسرحي السوداني، الذي بات أكثر انفتاحاً على التجريب، وأكثر قدرة على تطوير أدواته التعبيريَّة، وتجاوز محدوديَّة التلقي المحلي، باتجاه فضاءات إقليميَّة رحبة».

أثر

ويختم سعيد قائلاً: «من المهم الإشارة إلى أن دعم سموه لم يقتصر على البنى والبرامج، بل كان له أثر نفسي ومعنوي بالغ، خصوصاً لدى الأجيال الشابة من المسرحيين السودانيين، الذين وجدوا في تلك المبادرات بارقة أمل ومساحة حقيقيَّة للإبداع والعمل.

وباختصار، فإن دعم صاحب السمو لا يمكن اختزاله في نتائجه

الماديَّة أو المؤسسيَّة فحسب، بل يجب النظر إليه بصفته قوة دفع إستراتيجيَّة أعادت الحيويَّة إلى المسرح السوداني، وأسهمت في خلق مناخ جديد يقوم على الثقة بالذات، والانفتاح على العالم، والوعي بدور المسرح بوصفه أداة لبناء الوعي وتفعيل التغيير الثقافي والاجتماعي في السودان».

خبرات وإمكانات

من جانبه يقول المخرج والناقد ربيع يوسف: «برغم أن دعم سموه للمسرح السوداني أثر كثيراً في تجربتنا، إلا أنني سأركز على ثلاث نقاط أرى وضوح أثر الدعم عليها:

الأولى ما يتصل بالتوثيق من خلال نشر الكتب والبحوث التي صدرت بتمويل مباشر أو تلك التي صدرت من خلال مسابقات البحث العلمي والنقدي، وقد حوت عدداً مقدراً من الإصدارات في مجالات المسرح المختلفة. توج هذا الأمر بمشروع (همزة وصل) الذي وثق للمسرح السوداني في جميع مجالات وتخصصات المسرح، حتى تلك التي كانت خارج دائرة التفكير والاهتمام التوثيقي، كمجالات التمثيل، والتأليف، وفنيات العرض المسرحي، فكانت لذلك آثار مباشرة لعل من أهمها زيادة معرفة القارئ العربي بالمسرح السوداني، بالإضافة إلى تشجيع كثير من الباحثين وانخراطهم في خوض المسابقات البحثيَّة. ولا ينتهي الحديث عن التوثيق والنشر دون الإشارة إلى أن هذا الدعم لم ينس طباعة عدد مقدر من النصوص المسرحيَّة التي كانت ستضيع وتندثر مثل كثير من الإرث المسرحي، بسبب عدم طباعتها ونشرها.

الثانية، جسّر هذا الدعم المسافات بين المسرحيين السودانيين ورفقائهم من المسرحيين العرب، وذلك بتوفير فرص كثيرة لهم ليكونوا حضوراً في المهرجانات والمناسبات المسرحيَّة العربيَّة التي تنظمها الهيئة العربيَّة للمسرح، أو دائرة الثقافة بالشارقة. ولا يخفى أثر ذلك على المسرح السوداني، فهو أولاً يرفده بخبرات متنوعة في صناعة العرض المسرحي، كما أن التدريب والتأهيل في ورش العمل في تلك الفضاءات العربيَّة انعكس إيجابياً على الكادر المسرحي، وملّكه خبرات ومعارف جديدة ومتطورة، والأهم جعله مواكباً لمستجدات المسرح عربياً ودولياً على المستويين الأدائي والمعرفي، كل ذلك بالضرورة وفق جدليَّة التأثير والتأثر. قبل المضي بعيداً عن هذه النقطة، من الضروري التذكير بأن أحد آثار هذا الدعم هو تمكين كوادر مسرحيَّة سودانيَّة شابة من حضور تلك المهرجانات والمناسبات المسرحيَّة، لأن قبل ذلك كان الحضور السوداني خارجياً

مسرحية «حب في الصحراء»

أغلبه لكبار المسرحيين السودانيين الذين يسيطرون على مواقع القرار المسرحي، أو أصحاب العلاقات الدوليَّة.

الثالثة، هي ما يمكن وصفه برفع سقف الإنتاج المسرحي على المستوى المالي، وهو أمر من آثاره الكبيرة والمفيدة تجويد جميع عناصر العرض المسرحي، ودفع صناعه نحو احترافيَّة ضمنت تكامل تخصصات عناصر العرض، كل حسب تخصصه. فعلى سبيل المثال، قللت من اشتغال معظم المخرجين على تخصصات أخرى كتصميم الرقصات، والسينوغرافيا، واختيار الموسيقى الجاهزة، فأصبح يوجد ضمن فريق العرض اختصاصيون في هذه المجالات، فكانت النتيجة المباشرة لذلك تأكيد وحضور وظائف مسرحيَّة كانت مصادرة بسبب ضعف الإنتاج. ولعل خير مثال لرفع القيمة الماليَّة لإنتاج العرض المسرحي وانعكاسه في تكامل هذه التخصصات، عروض مهرجان الخرطوم الوطني، الذي موله سموه لدورتين، ففيه وبناءً على كل ما تقدم وغيره صارت هناك حساسيَّة مختلفة، وبرزت سمات مختلفة على تلك العروض.

ختاماً، أعتقد أن نجاح وتحقيق أهداف دعم حاكم الشارقة للمسرح في بلادي وفي بلاد أخرى، ما كان له أن يحقق أهدافه وينتج آثاراً إيجابيَّة في كل بلد لولا الوعي الذي جعله بصفته مسرحياً يعرف قيمة المسرح، وبصفته رجل دولة أن يؤسس مؤسسات تُعنى بالمسرح مثل الهيئة العربيَّة للمسرح ودائرة الثقافة بالشارقة».

نشر وانتشار

وتقول الباحثة والكاتبة ميسون عبدالحميد: «أتيح لنا بصفتنا مسرحيين سودانيين، وبأعداد مقدرة، المشاركة في الكثير من الأنشطة المسرحيَّة التي أسسها ويرعاها صاحب السمو حاكم الشارقة، بخاصة مهرجان المسرح العربي، كما شارك ثلاثة من نقادنا الشباب في مسابقة البحث المسرحي للشباب، ومن تأثير ذلك أن يتعرف غيرنا إلى موقع البحث المسرحي في السودان، لاسيما أننا قد حققنا فوزاً في هذه المسابقات. أيضاً كتب الكثير من النقاد والباحثين في مجلتي (المسرح) و(المسرح العربي) مما ساعد في التعريف بالمسرح السوداني وبعض الفاعلين فيه. أيضاً مهرجان المسرح الوطني الذي رعته الشارقة يعد من أكبر أشكال الدعم التي حظي بها المسرح السوداني، إذ مع هذا المهرجان ارتفعت القيمة الماليَّة لإنتاج العرض المسرحي. أشير كذلك إلى مشاركات أسماء سودانيَّة كثيرة في فعاليات الهيئة، في لجان التحكيم، وفي الملتقيات الفكريَّة، وهو ما يمثل حضوراً متفرداً للمسرح السوداني.

وأضيف إلى كل هذا وغيره نشر العديد من النصوص المسرحيَّة، والدراسات والكتب، وإقامة الورش المتخصصة. كل هذا الدعم من سموه كان له أثر كبير في التعريف بالمسرح السوداني، وفي التوثيق له، وفي حيازته معارف وتجارب جديدة».

تكريم

ويقول المخرج والممثل عادل حربي: «الحديث عن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، ودعمه للثقافة والفنون والمسرح، يُعد بمثابة دعوة لفتح مساحات من الوعي والعطاء المستمر، والقدرة على الفعل والتفاعل لتطوير فن المسرح، وتفعيل دوره لخلق مساحات جديدة من التطور، وتعزيز مكانته، وترسيخ تدخلاته مع الناس والمجتمع في كل مكان وزمان. أما دعم صاحب السمو حاكم الشارقة للمسرح السوداني، فكان عبر مؤسساته ورؤاه الفكريَّة المتجددة، وعبر دائرة الثقافة – حكومة الشارقة، والهيئة العربيَّة للمسرح، من خلال أنشطة وبرامج وإصدارات، ودعم مستمر للمهرجانات، والمؤتمرات، والندوات، والسمنارات، والورش، ومن ذلك على سبيل المثال:

ربيع يوسف

سعد يوسف

ميسون عبدالحميد

علي محمد سعيد

- مهرجان المسرح الوطني في السودان.
- مؤتمر (همزة وصل) الذي وثق للحركة المسرحيَّة السودانيَّة وصدرت مخرجاته في كتاب.
- مؤتمر (تاريخ الحركة المسرحيَّة في السودان)، مع التوثيق والإصدارات.
- دعم الورش المسرحيَّة في تخصصات: فن الممثل، الإخراج، السينوغرافيا، العرض المسرحي، الدراماتورج.
- إصدار عدد من الكتب والدراسات التخصصيَّة والنقديَّة في مجال المسرح والتجارب الفنيَّة المختلفة، وكذلك عدد مقدر من النصوص المسرحيَّة.
- الإسهام والدعم لتأسيس نشاط المسرح المدرسي في السودان، إضافة إلى تدريبات وورش للمرأة لدعم دورها في العمليَّة الفنيَّة المسرحيَّة.
- المشاركة في المهرجانات فنياً، وفي الندوات، والمحاضرات، ولجان التحكيم، مثل مهرجان المسرح العربي، ومهرجان المسرح الصحراوي، ومهرجان أيام الشارقة المسرحيَّة.
- كل هذا وغيره يُعدّ إسهاماً حقيقيَّاً في بعث ونهضة الروح والتجديد في المسرح السوداني، والخروج به عن المألوف، لذا كان من الواجب على المسرحيين السودانيين، والمؤسسات الأكاديميَّة، امتناناً وتقديراً، أن يسجلوا لمسة وفاء لأدوار سموه الفكريَّة، والفنيَّة، والثقافيَّة، في دعم المسرح السوداني، وذلك من خلال منحه الدكتوراه الفخريَّة في الدراما من جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – كليَّة الموسيقى والدراما، في عام 2020».

المسرح الإماراتي
حضور متوهج على الخشبات العربية

يحقق المسرح الإماراتي منجزات ونجاحات ملحوظة على صعيد المشاركات الخارجيَّة، لا سيما في المحافل الخليجيَّة والعربيَّة. فقد أصبح حضوره لافتاً في المهرجانات المسرحيَّة المتنوعة، حيث يحصد الجوائز ويحدث أصداء واسعة. يتجلّى هذا الحضور أيضاً من خلال مشاركة العديد من المسرحيين الإماراتيين في الندوات الفكريَّة والنقديَّة، ولجان التحكيم، وحفلات التكريم.

الشارقة: علاء الدين محمود

ويعكس هذا الحضور المتوهج حرص المسرح الإماراتي على إيصال رسائله وجماليّاته إلى أوسع نطاق ممكن، كما يجسد اهتمامه بالتواصل وتبادل الخبرات مع التجارب المسرحيَّة الإقليميَّة والدوليَّة. ومع انطلاق الموسم الجديد للمهرجانات المسرحيَّة العربيَّة في سبتمبر الجاري، تستعد العديد من الفرق المسرحيَّة المحليَّة للمشاركة في هذه المهرجانات، لتواصل بذلك مسيرة التألق والإنجاز.

بدايات

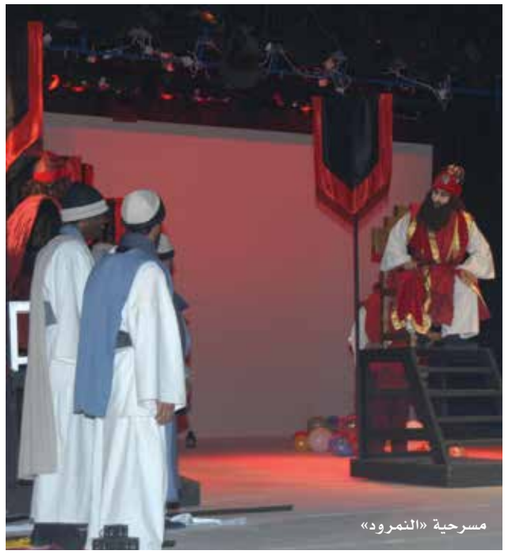
شارك المسرح الإماراتي في المهرجانات المسرحية العربية للمرة الأولى في عام (1979) حين شارك فريق مدمج من فناني فرقة مسرح الشارقة الوطني، وفرقة مسرح الإمارات، في مهرجان دمشق الثامن للفنون المسرحيَّة، بعرض «الفخ» من إخراج إبراهيم جلال، وتعد تلك المشاركة بداية مهمة للمسرح الإماراتي على الساحة العربيَّة.

وفي عام (1983)، شاركت فرقة مسرح الشارقة الوطني في الدورة الأولى من «أيام قرطاج المسرحيَّة» في تونس، حيث قدمت مسرحيَّة «هالشكل يا زعفران» التي أخرجها فؤاد الشطي، وترأس وفد مسرح الشارقة الوطني في مشاركته تلك الشيخ أحمد بن محمد بن سلطان القاسمي، رئيس الدائرة الثقافيَّة في الشارقة آنذاك، رئيس مجلس إدارة مسرح الشارقة الوطني، وكان الوفد يضم نحو ثلاثين شخصاً بين ممثلين وفنيين وإداريين وإعلاميين، يحدوهم الأمل في تقديم صورة مشرفة عن واقع الحركة المسرحيَّة المحليَّة في الإمارات، والحصول على موقع متميز في ذلك المهرجان المسرحي التأسيسي الأول.

ثم جاءت مشاركة مسرح الشارقة الوطني في مهرجان دمشق التاسع للفنون المسرحيَّة عام (1984) بمسرحيَّة «حكاية صديقنا بانجيتو...» للمخرج عبدالإله عبدالقادر. وقد كان لتلك المشاركات الأولى كبير الأثر في التعريف بالتجربة المسرحيَّة الإماراتيَّة، وفي التواصل والتفاعل مع التجارب المسرحيَّة العربيَّة.

النمرود

وتعد مسرحيَّة «النمرود» التي كتب نصها صاحب السمو حاكم الشارقة، وأخرجها المنصف السويسي، وقدمتها فرقة مسرح الشارقة الوطني؛ من أشهر عروض المسرح الإماراتي وأكثرها طوافاً دولياً، وبعد تقديمها للمرة الأولى في الدورة الثامنة عشرة لأيام الشارقة المسرحيَّة (2008)، عرضت في بلدان عربيَّة وغربيَّة عدة، منها سوريا (2008)، ولبنان (2009)، وتونس (2010)، ومصر بالقاهرة والإسكندريَّة (2011)، ثم في رومانيا في (2010)، وأيرلندا، والمجر، في عام 2012، وإسبانيا (2016)، وألمانيا (2014)، والسويد (2017)، وكندا (2018)، وروسيا (2019).



مسرحية «النمرود»

وتُعد المسرحيَّة «سفارة ثقافيَّة ومسرحيَّة متنقلة» لدولة الإمارات، وذلك بفضل ثراء موضوعها الإنساني، وتعدد وتنوع طاقمها الفني والتقني، إضافة إلى جولاتها المتعددة. وقد ترجم نصها إلى الإنجليزيَّة، والفرنسيَّة، والإسبانيَّة، والروسيَّة، مما أسهم في وصولها إلى جماهير واسعة حول العالم.

تكريم مسرحية «رحل النهار»

جوائز

ولعــل من أحــدث ما حققتــه الفــرق المســرحيَّة المحليَّة في مشاركاتها الخارجيَّة، هو فوز مســرحيَّة «رحل النهار» لفرقة مسرح الشــارقة الوطني، وهي من تأليف إسماعيل عبدالله وإخراج محمد العامري، بجائزة «الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مســرحي عربي»، وذلك في الدورة الثالثة عشــرة (2023) من مهرجان المســرح العربي فــي الدار البيضاء بالمغــرب. وفي عام (2015) فازت مســرحيَّة «لا تقصص رؤياك» نص إسماعيل عبدالله وإخــراج محمد العامري، وقدمتها فرقة مســرح الشــارقة الوطني، بجائزة أفضل عمل متكامل في مهرجان الشــارقة للمسرح الخليجي فــي دورته الأولى، التي نظمت في الشــارقة فــي فبراير من ذلك العــام، كما فــازت الفرقة بجائــزة أفضل عمل متكامــل في الدورة الرابعة(2023) من المهرجان ذاته عبر مســرحيتها «زغنبوت» وهي من تأليف الكاتب نفســه وللمخرج نفســه، وفازت مسرحيَّة «اللوال» للفرقة نفســها وهي من تأليف الكاتب نفسه وللمخرج نفسه، بخمس جوائز في مهرجان الخليج المسرحي في دورته العاشرة التي نظمت بدولة الكويت، كما فازت الإمارات بأبرز جوائز الدورة الحادية عشرة من المهرجان نفســه التي نظمت في الدوحة (2010)، عبر مسرحيَّة «السلوقي» لفرقة مسرح الفجيرة القومي، وهي من تأليف إسماعيل عبدالله وإخراج حســن رجــب، وفي عام (2014)، فازت مســرحيَّة «نهارات علول» لفرقة المســرح الحديث بالشــارقة، بمعظم جوائز

إبراهيم سالم

حبيب غلوم

الدورة الثالثة عشــرة من مهرجان المســرح الخليجــي التي نظمت في الشــارقة، وثمة العديد من الفرق المسرحيَّة الجامعيَّة والشبابيَّة الإماراتيَّة شــاركت فــي مهرجانات عربيَّة رســميَّة وخاصة، وتوجت بجوائــز عدة خلال الموســم الماضي، وقامت جمعيَّة المســرحيين بتكريم تلك الفرق منذ مدة قصيرة.

حضور فاعل

عدد مــن المســرحيين الذين تحدثــوا إلى «المســرح»، أكدوا الحضور الفاعل للمســرح الإماراتي في الفضاءات العربيَّة، مشيرين إلى أن مســيرة المســرح الإماراتي شــهدت العديد من المشاركات الخارجيَّــة المهمة، بفضل دعــم الدولة وتشــجيعها، حتى كللت تلك المشاركات بالعديد من النجاحات والتتويجات.

مسرحية «السلوقي»

صاحب السمو يتوج فرقة مسرح الشارقة الوطني بجائزة أفضل عرض في مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي 2023

رافد

«المســرح الإماراتي أكبر رافد للمســارح العربيَّة»، ذلك ما قاله الممثل والمخرج إبراهيم سالم في سياق تعريفه بالدور الكبير الذي باتت تلعبه الإمارات على المستويين الخليجي والعربي، حيث صارت تشــكل حضوراً خاصاً ومتميزاً في كل الفعاليات والمناســبات، سواء على مســتوى الفرق والعروض أم الشــخصيات من خلال الأنشطة الفكريَّة، حيث لا يعقد مهرجان في العالم العربي إلا وكانت الإمارات ممثلة فيه.

وذكر سالم أن وجود صاحب السمو حاكم الشارقة بصفته مسرحياً وداعماً للحراك العربي في مجال «أبو الفنون»؛ شــكل مصدر فخر خاص بالنســبة للمسرحيين الإماراتيين، حيث إن كل الإشراقات وكل الإنجازات الخارجيَّة التي حققها المسرح الإماراتي هي نتيجة لعطاء صاحب السمو حاكم الشارقة، الذي ظل خلف التطور المسرحي في الداخل، وخلف الإنجازات المسرحيَّة الإماراتيَّة في الخارج.

ولفت ســالم إلى أن إســهامات صاحب الســمو حاكم الشارقة الكبيــرة تأكدت كذلك مــن خلال تأســيس ودعم الهيئــة العربيَّة للمســرح، وتأكدت كذلك من خلال مشاركة المسرح الإماراتي في المنافســات المختلفــة، حيث اعتادت الفرق المســرحيَّة الإماراتيَّة أن تخرج مكللــة بالنجاحات في أغلب المهرجانات والفعاليات في العالم العربي.

وأوضح ســالم أن هناك جهود أشخاص وفرق ومجموعة أحبت المســرح، لذلك تجد دائماً وأبداً هذا السطوع الموجود في الحراك الفني المســرحي في الدولة على جميع المستويات، فهناك إنجازات كبيرة على المســتوى المحلي، وعلى المســتويات العربيَّة والخليجيَّة والدوليَّــة، حيث يعيش المســرح الإماراتي حالياً فــي أفضل حالاته متنقلاً من نجاح إلى آخر بفضل اهتمام الدولة بالحراك المســرحي والفني والثقافي بصورة عامة.

ألق

«المســرح الإماراتي أصبح لــه وجوده الخــاص والمختلف في الحراك المســرحي العربي»، هكذا استهل المخرج والممثل والكاتب حبيــب غلوم حديثه الذي وصف مســيرة «أبو الفنــون» في الدولة بالمتوهجــة والمتألقــة، إذ تجــد الدعم من قبل الحكام والشــيوخ، والتفاعــل من قبل الجمهور، الأمر الــذي انعكس على حجم ونوعيَّة المشــاركات الخارجيَّة، التي باتت تكلل بالإنجــازات والجوائز، وهو أمر يليق بالمسرح الإماراتي ومسيرته الناجحة والمتطورة.

وذكر غلوم أن الحضور الإماراتي في الفضاء العربي والخليجي والعالـم كله ليـس فقط من خلال المشـاركات فـي المهرجانات والفعاليـات، بـل وحتى من خلال دعـم الحراك المسـرحي في كل مـكان، وذلـك ما أكدته الجهـود الكبيرة التـي يبذلها صاحب السمو حاكم الشارقة في انتشـار هذا الفن الإنساني النبيل، حيث امتدت يده عربياً لدعم النشـاط المسرحي في العديد من الدول، ودعـم بنيتها التحتيَّة، وكذلك مبدعيها، فهناك ما يربو على عشـرة مهرجانات يرعاها صاحب السمو حاكم الشارقة، مما يشير إلى أن القيادة في الدولة تضع حمل انتشـار المسرح والفنون على عاتقها كفعل إبداعي إنساني.

وأوضـح غلـوم أن المنعطـف الكبير فـي الحضـور الإماراتي المسـرحي في الفضاء العربـي والدولي، تأكد من خلال تأسـيس الهيئة العربيَّة للمسـرح، التي باتت تدير الفعل المسـرحي العربي، وتشـكل حضوراً على المستوى الدولي، وكذلك من خلال الإنجازات المتمثلة في الجوائز التي حصدتها الفرق الإماراتية التي أكدت على نهضة الممارسـة المسرحية الإماراتيَّة، التي لم تكن نتاج المصادفة، بل التخطيط الإستراتيجي لمجمل الفعل الثقافي.

وأشـار غلوم إلى أن التفاف المسـرحيين والفنانين الإماراتيين حول هذا الفن الخالد وتمسكهم به، هو ضمن الأسباب التي قادت إلى هذه النجاحات الكبيرة، منذ جيل التأسـيس والريادة، وحتى الأجيال الحاليَّة والقادمة، وذلك بفضل رعاية الدولة للمبدعين، واليوم يكتمل ذلك القوس من خلال قيام اليوم الإماراتي للمسرح، الذي يمثل جرد حسـاب لكل المشاركات والفعاليات المحليَّة والخارجيَّة، ومن ثم هو دعوة للتجويد، وتشجيع للنجاح والاختلاف.

صناعة الحدث

«بصمـة خاصة»، تلك هي الصفة التـي أطلقها الممثل والمخرج إبراهيم القحومي على المشـاركات المسـرحيَّة الإماراتيَّة الخارجيَّة، حيث صارت لها سماتها الخاصة التي تعرف بها، من حيث الإجادة في جميع مستويات عناصر ومفردات العرض المسرحي، في كل الأعمال التي شاركت بها الدولة في المناسبات العربيَّة والخليجيَّة والدوليَّة.

وذكـر القحومي أن الفرق والجماعات المسـرحيَّة صارت تثبت وجودهـا الخارجي بقوة، وأصبحت معروفة فـي العالم العربي كله من خلال الأعمال التي تشارك بها في المناسبات المختلفة، فصارت تحصد الجوائز المختلفة، وتشـارك على مستوى النقاشات وصناعة الحدث المسـرحي، حيث إن السـنوات الأخيرة أثبتت قوة المسـرح الإماراتي وريادته وقيادته. ولفت القحومي إلى أن تلك المشـاركات الخارجيَّة عكست مسـتوى الطاقات الشبابيَّة الكبيرة على مستويات الإخـراج والتمثيل والسـينوغرافيا وكتابة النصـوص، وكل العناصر المسـرحيَّة، إضافة إلـى القـدرات الفكرية والقياديـة التي أثبتت حضورها السـاطع من خلال شخصيات شاركت في جميع المنتديات واللقاءات الفكريَّة التي ناقشت أمر المسرح، سواء عربياً أم دولياً.

وشـدد القحومي على أن المسـرح الإماراتي ظـل موجوداً في الفضاء العربي، مشـاركاً وفاعـلاً، وبات الجميع يقـدر أهميَّة تلك المشـاركات ونوعيَّة العروض التي تقدمها الفرق المسـرحيَّة بعنوان الإجادة والتميز وروح الابتكار، حيث ظلت تلك الأعمال التي تشارك بها الدولة في المناسبات المختلفة مرشحة للفوز بكل الجوائز، حيث دائماً ما يكون العرض الإماراتي هو محط الأنظار من قبل الجمهور والنقاد ولجان التحكيم.

مسرحية «اللوال»

إبراهيم القحومي

صالح كرامة

عبدالله راشد

إشراقات

الكاتـب صالـح كرامة أكد وجـود الكثير من الإشـراقات التي برزت من خلال المشـاركات الخارجيَّة للمسـرح الإماراتي بمختلف فرقـه وجمعياته وأفراده، حيث صار التميـز والجودة والإتقان هي عناوين عريضة للأعمال المسـرحيَّة الإماراتيَّـة، وذلك يعود لوجود رغبة قويَّة وشـغف بفن المسرح، سـواء من قبل الفنانين والفرق أم من قبل الجمهور، حيث ارتفعت الذائقة المسـرحيَّة والوعي بأهميَّة «أبو الفنون» بصورة كبيرة.

وأكد كرامة أن صاحب السمو حاكم الشارقة، رجل المسرح الأول، اسـتطاع أن يضع المسـرح الإماراتي في صدر المشـهد المسرحي العربي، وذلك من خلال دعمه المتواصل، حيث باتت إمارة الشارقة ومن خلال إدارة المسرح في دائرة الثقافة، عاصمة مسرحيَّة ومنصة لصنع الأفكار والمقترحات، الأمر الذي أوصل النشاط المسرحي في الإمارات إلى الفضاءات المختلفة، العربيَّة والخليجيَّة والدوليَّة.

وذكـر كرامة أن هناك سـمات خاصة بالممارسـة المسـرحيَّة الإماراتيَّـة منذ انطلاقتهـا الباكرة، حيث كانت الأعمال التأسيسـيَّة تناقش القضايا المحليَّة والقوميَّة في الوقت نفسـه، إذ إن العروض الأولى للمسـرح الإماراتي حملت الهم العربي، ودافعت عن القضايا العربيَّة، ومن ثم فإن ذلك الأمر انعكس على المشـاركات الخارجيَّة، وقاد نحو النجاحات المتواصلة.

تراكمات

«هناك تراكمات كبيرة في مسـيرة المسرح الإماراتي قادت إلى حضوره المتميز في الفضاء العربي والخليجي»، هكذا تحدث الممثل والكاتب عبدالله راشـد عن مسـيرة المسـرح الإماراتي ومشاركاته الخارجيَّة، حيث أوضح أن أول مشـاركة في بدايـة الثمانينيات من القرن الماضي جاءت متميزة ولافتة، وتبعتها العديد من المشاركات والنجاحات الأخرى.

ولفت راشد إلى أن المسرح الإماراتي له العديد من المشاركات في المهرجانات المختلفة، بخاصة في منطقة الخليج، وهي شـكلت منعطفاً كبيراً في مسيرة «أبو الفنون» في الدولة، واليوم صار هناك صدى كبير للمشـاركات الإماراتيَّة العربيَّة وكذلك العالميَّة، حيث إن الفرق الإماراتيَّة شاركت في الآونة الأخيرة في العديد من المناسبات المسرحيَّة الدوليَّة.

وأشاد راشد بالدور الكبير الذي باتت تلعبه الهيئة العربيَّة للمسرح، التي رسـخت وجود الإمارات عربياً ودولياً، حيث أن الهيئة لا ينحصر نشـاطها في تنظيم مهرجـان واحد فقط، بل وكذلك تقوم بتنشـيط المهرجانات في جميع الدول العربيَّة، وتقوم بتمكين الأفراد والمؤسسات، وعقد الورش، ونشـر المسـرح بخاصة في الـدول العربيَّة الأفريقيَّة.

وأوضح راشـد أن المشـاركات الإماراتيَّة متنوعـة ومتعددة على مسـتوى العروض، وكذلك ضيوف الشرف، ولجان التحكيم والندوات في جميع المهرجانات المسـرحيَّة الخليجيَّـة والعربيَّة، حيث لا يوجد حدث أو نشاط فني مسرحي في العالم العربي لا تشارك فيه الإمارات.

وشدد راشد على أن المسرح الإماراتي انتقل من مرحلة التأسيس إلـى التمكين والانتشـار، مـن خـلال النجاحات في المشـاركات الخارجيَّة، وحصد الجوائز، فهناك بالفعل تميز وريادة.

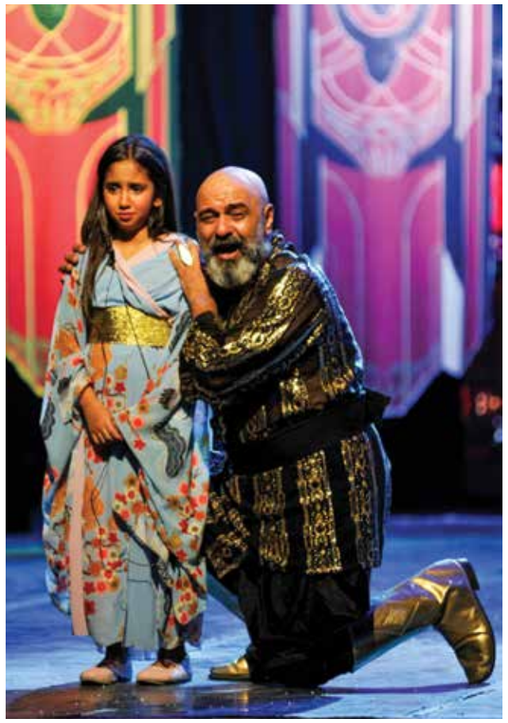
مسرحية «زغنبوت»

الملك وأنا..
يوميات المربية الإنجليزية في البلاط السيامي

باسم صادق
ناقد مسرحي مصري

أثارت مذكرات المعلمة البريطانيَّة آنا ليونوينز (1831 - 1915) جدلاً واسعاً في علاقتها بالملك مونغكوت ملك جزيرة سيام. التقطها مخرجو السينما والمسرح حول العالم بكثير من الرؤى الإبداعيَّة المتنوعة، لتصل أخيراً إلى مسرح البالون بالقاهرة في عرض غنائي درامي من إخراج محسن رزق، وإنتاج فرقة تحت 18 التابعة للبيت الفني للفنون الشعبيَّة والاستعراضيَّة، وبطولة فريد النقراشي ولقاء الخميسي.

استند رزق إلى مذكرات كاتبة الرحلات والمعلمة والناشطة الاجتماعيَّة ليونوينز، التي روت فيها علاقتها بالبلاط الملكي في جزيرة سيام (تايلاند حالياً)، حيث قضت ست سنوات معلمة لأبناء الملك مونغكوت وزوجاته في ستينيات القرن التاسع عشر. رصدت آنا في روايتها كثيراً من الأوضاع المجتمعيَّة في تلك الجزيرة، من قهر واستبداد للرقيق، وقائمة الممنوعات التي فرضها الملك على شعبه. وبرغم الانتقادات العديدة للمذكرات لاحقاً، بوصفها محفوفة بالمبالغات والخيال المجحف في حق الملك مونغكوت، الذي قيل إنه رغب في تعليم أبنائه وأهل بلاده التعليم الإنجليزي تجنيباً لأهل بلاده مصير أهل جارتهم بورما التي سحقتها إنجلترا في الحرب.



رؤية

حاول المخرج والدراماتورج رزق أن يلتقط بمهارة الخيوط الإنسانيَّة في تلك القصة التاريخيَّة ليبني عليها دراما العرض بناءً غنائياً استعراضياً لا يخلو من الكوميديا. تبدأ الأحداث بوصول المعلمة الإنجليزيَّة «ياسمين» على مركب في عرض البحر، وهي تتطلع إلى سيام بانبهار واشتياق واضح لحياتها الجديدة. وللوهلة الأولى، يحاول قائد المركب توضيح أن حقيقة الجزيرة عكس ما تبدو عليه من بعيد، وأن الحياة ليست ورديَّة، بل قاسية، بينما ترفض المعلمة تصديق ذلك، فهي قادمة بكل الحب والتفاؤل بسبب تعاقد الملك معها لتعليم أبنائه.

لعب المخرج على فكرة «المنقذ» المعروفة في الدراما على مدى التاريخ، فتلك المعلمة هي نموذج المنقذ لشعب سيام، لتغيير أحوالهم من القهر والاستبداد إلى الحب والحريَّة، لذلك كان حضورها بمثابة الصدام بين الثقافتين الغربيَّة والشرقيَّة، ومن هذا الصدام تتفجر كل المفارقات وتتصاعد الأحداث، بدءاً من صدمة المعلمة بأنها خُدعت في العقد المبرم مع الملك بأنه سيكون لها بيت مستقل، واضطرارها إلى الإقامة في البلاط الملكي بأمر مونغكوت، مروراً بوقوع الملك في حبها واستغلالها لهذا الحب في محاولة استمالته بشتى الطرق لمنح شعبه قدراً من الحريَّة، ولو خلال زيارة الوفد البريطاني إلى القصر الملكي، حتى تتغير الصورة السلبيَّة عنه في المشهد الإنجليزي، وصولاً إلى كشف المتآمرين الساعين لتشويه صورة سيام أمام الإنجليز.

فروق ثقافيَّة

هذا التطور في الأحداث استدعى بالضرورة صداماً إنسانياً بين المعلمة ياسمين والملك مونغكوت، فمنذ الوهلة الأولى التي قدم لها فيها بناته الثماني وابنه الوحيد، تعلقت بهم وتعلّقوا بها، وبدا واضحاً فارق الثقافات بينها وبينه، وكيف كان يعامل شعبه بوحشيَّة وقسوة، إلا أن الجانب الإنساني الكامن فيه قد مال عاطفياً نحو المعلمة، ومن هذا المنطلق، اعتمد المخرج في منهج أداء ممثليه على التضاد بين المعلمة والملك.

لعبت لقاء الخميسي شخصيَّة ياسمين ببساطة ومصداقيَّة تعتمد على منطقيَّة العلم في مواجهة التقاليد البالية والقهر غير المبرر، محاولة إقناع الملك بأن الحب والحريَّة كفيلان بتمسك الشعب به وتغيير أحوالهم نحو الأفضل، وهو ما لم يقتنع به الملك مطلقاً. بينما قدم فريد النقراشي أداءً احترافياً محكماً لشخصيَّة الملك مونغكوت، اعتمد فيه على الجمع بين الكاريكاتير الساخر، والطغيان المفرط، والرومانسيَّة المرهفة، والأبوة الحانية، والهوس بالنساء، ورجل الدولة السياسي المحنك، وهي كلها وجوه متعددة لرجل واحد استدعت انفعالات مختلفة برع فيها جميعاً النقراشي، راسماً تفاصيل جسديَّة تناسب طبيعة كل موقف وبانفعالات محسوبة بدقة، فأضاف للموقف الكوميدي المكتوب بعناية تفاصيل أدائيَّة تعززه وتعمق تأثيره، دون أن يفقد تصدير إحساس الطغيان لدى الجمهور في المشاهد التي تتطلب ذلك. لذلك جاء حضوره متحكماً إلى حد كبير في إيقاع العمل بفضل سخونة أدائه وتنوعه اللافت والحركة المسرحيَّة المرسومة له بحيث يمتلك زمام فضاء الخشبة بالكامل.

اجتهد فريق الممثلين في أداء شخصياتهم إلى حد كبير، فأجادت هدى هاني شخصيَّة «سون» كبيرة الجواري، وإن كانت تحتاج إلى حفر مزيد من التفاصيل في شخصيتها الدراميَّة، ولعبت هبة محمد دور المحظية «لارا» بأداء معبر وصادق عن معاناة الشخصيَّة بين ما تتعرض له من قهر وتمسكها بحقها في الارتباط بمن تحب برغم أنها من العبيد، ولعب أشرف شكري دور مواطن سيام المتمرد المقبل على اغتيال الملك بأداء مبالغ فيه، ادعى من خلاله الضعف والتذلل حتى ينال هدفه بالاقتراب من الملك وقتله، وجاء أداء طارق مرسي متوازناً في شخصيَّة السفير البريطاني، وجسد طارق مختار في دور قائد الحرس وكريم كرم في دور حارس الملك ثنائياً أدائياً متناغماً، اعتماداً على الأداء الكاريكاتيري لحاشية ملك سيام المقصرين في عملهم والمتمسكين بخدمته في الوقت ذاته.

أما أبناء الملك من الصغار، فقد حاول كل منهم أن تكون له سمة تميز شخصيته، مثل كارمة سامح في دور «لبلاب» التي تتكلم بصعوبة، وسيلينا سمير في شخصيَّة «شقائق النعمان» عصبيَّة المزاج، ومريم النمس في شخصيَّة الطفلة المترددة دوماً على دورة المياه، وحنين النمس الابنة المحبة للتمثيل، وعاليا يونس، ودانا مصطفى، وأحمد النمس ولي العهد. وفي تصوري أن هذا الكم الكبير من الأطفال في العرض كان يحتاج مزيداً من التوظيف على مستوى رسم تفاصيل أكثر عمقاً لشخصيَّة كل منهم من جهة، وكذلك في المشاهد التي تجمعهم بالمعلمة ياسمين التي كانت تحتاج مزيداً من المشاهد المغناة خلال تعليمهم اللغة الإنجليزيَّة من جهة أخرى، سعياً لتأكيد وتبرير تعلقهم بالمعلمة، وهو ما افتقدته الدراما.

تقنيات

تقنياً، استغل المخرج المساحة الشاسعة لفضاء مسرح البالون ليجمع بين تقديم بعض المشاهد مصورة على شاشة السينما في عمق المسرح، وبين التجسيد الحي على المسرح، وكذلك تقنية «المسرح داخل مسرح» في مشهد العرائس التي تروي حكاية العم توم، ليطل منها على وحشيَّة القهر الإنساني في فلسطين. ونجح مصمم الديكور حمدي عطيَّة في إثراء مساحة الأداء الشاسعة بالمزج بين تلك المشاهد السينمائيَّة، سواء بمشاهد مصورة تكشف أحداثاً وقعت في الماضي، أم بتصميم مناظر ثابتة لأماكن وقوع الأحداث، أم خلفيات رومانسيَّة في مشاهد الاستعراضات بين الملك والمعلمة، بالإضافة إلى مشهد العرائس الذي قدمه في الثلث الأمامي من الخشبة، ليكتمل ثراء الصورة البصريَّة برغم غياب قطع الديكور التقليديَّة في مثل تلك المشاهد.

وانطلقت مصممة الأزياء مروة عودة مما بدأه مصمم الديكور، واستغلت سخونة الألوان التي تميزت بها المناظر المسرحيَّة لتصمم أزياء مبهرة تجمع بين مناسبتها للزمان والمكان من جهة، ومناسبتها للسمات النفسيَّة والصفات الرسميَّة للشخصيات، فصاغت للملك مونغكوت ملابس بأقمشة لامعة براقة بالغة الفخامة ذات ياقات ذهبيَّة مبالغ في ضخامتها، مرصعة باللآلئ والمجوهرات، بالإضافة إلى التاج الملكي الذهبي بالغ الارتفاع تعبيراً عن تضخم ذات ملك سيام، بينما صممت للمعلمة ياسمين أزياء تؤكد بساطتها ورومانسيتها ونقاءها وتطلعها نحو غد أفضل، في حين اعتمدت لأبناء الملك الطرز الشرق آسيويَّة في أزيائهم التي تجذب الأنظار بألوانها الساخنة المبهجة، وخصصت للوفد الإنجليزي أزياء زرقاء اللون تعكس الثقة والهدوء والسيطرة على مجريات الأمور. وبشكل عام، اتسمت الأزياء بالبهجة والراحة التي تمنح الممثلين سهولة الحركة.

الشعر والموسيقى

اعتماد العرض على الدراما الاستعراضيَّة أحد أهم أسباب نجاحه، فلم تكن أشعار عادل سلامة مجرد تعليق على الأحداث أو حلي زائدة يمكن حذفها، ولكنها كانت كاشفة وممهدة للأحداث تارة، ومحركاً للأحداث ودافعاً لها نحو الأمام تارة أخرى، فنراه مثلاً يعرفنا إلى أحوال المدينة وأهلها قائلاً:

«يا بياعين الرصيف على الرغيف ساعيين
مايهمكوش ولا صيف ولا برد ولا فارقين
يعلا الندا للزبون بس الزبون غلبان
العين بصيرة يا عم والايد يا دوب شبرين».

ثم نصل إلى استعراض النهاية الذي يلخص الأحداث ويجملها ويكشف نتيجة ما زرعته المعلمة بقوله:

«الملك: نبدأ على نضافة.. ياسمين: مجد العهد الجديد
الملك: بالحب واللطافة.. ياسمين: مش بالنار والحديد
الملك: وهنهدم الخرافة.. ياسمين: نبني العلم المفيد
الملك: بالفن والثقافة.. ياسمين: وبالحكم الرشيد
ياسمين: وسيام هتبقى جنة وأحلامها متحققة
كورال الأطفال: الشمس مشقشقة طالعة متشوقة
نفتح باب للهوا.. يدخل يملى الرئة».

ومن تلك الأشعار المعبرة عن مختلف المواقف، جاءت ألحان عصام كاريكا أحد أهم عوامل الجذب في العرض، بسبب استخدامه الألحان السريعة المتناغمة والإيقاعات الراقصة والمقاطع الموسيقيَّة الباعثة على التفاؤل والتطلع نحو الأفضل.

ملاحظات

لعل أهم ما يعانيه العرض هو الطول المفرط في زمن الأحداث على مدى فصلين، والإسهاب في تقديم شخصيات العرض في مشاهد طويلة يمكن اختزالها وتكثيفها، بالإضافة إلى تشتت الدراماتورج بين الرغبة في التركيز على المعاني الإنسانيَّة لعلاقة المعلمة بالملك وأبنائه، وعدم تجاهل الأحداث السياسيَّة الواقعيَّة بين الإنجليز وجزيرة سيام، دون الخوض في تفاصيلها، وفي الوقت ذاته لم يُشبع تلك المشاهد السياسيَّة بالقدر الكافي الموضح لتفاصيل الأحداث.

محسن رزق مخرج مسرحي تخرج في كليَّة الآداب قسم التاريخ جامعة عين شمس عام 1997، كما حصل على ليسانس الآداب - قسم المسرح - شعبة الدراما من جامعة حلوان عام 2002. أخرج العديد من العروض المسرحيَّة، ونال عدداً من الجوائز، منها: جائزة أفضل إخراج عن عرض «اللعبة» في المهرجان الدولي للمسرح الجامعي بتونس عام 2003. ومن المهرجان القومي للمسرح المصري عام 2018، حصد جوائز أفضل عرض، وإخراج، وممثلة، وأزياء، وأشعار، واستعراضات، وموسيقى، عن عرض «سنو وايت»، وفي عام 2023، نال جوائز أفضل إخراج، وأفضل أشعار، وأفضل أزياء وديكور، عن عرض «سيدتي أنا» من إنتاج المسرح القومي.

شـهدت دار الأوبرا بدمشـق أخيراً عرضاً مسـرحياً جديداً بعنوان «عوز» للمخرجة ديما أباظة، التي يُعد هذا العمـل باكورة أعمالها الإخراجيَّة، واسـتند العرض على نص «Crave» للكاتبة البريطانيَّة سـارا كين. العرض الذي قدم على خشـبة القاعة متعددة الاستعمالات بدار الأوبرا، جسدته مجموعة من الممثلين، ضمت: نانسي خوري، وإليانا سعد، وشريف قصار، ومصطفى خيت.

آنا عكاش
كاتبة ومخرجة مسرحية من سوريا

في العرض الذي قدّمته المخرجة أباظة بقراءة بصريَّة ودراميَّة لافتة، نقترب من تلك المنطقة الغائمة التي تتداخل فيها الحدود بين ما يُقال وما يُشهَد، بين ما يُجسّد وما لا يُحتمل.

النـص لا يتضمّن أسـماء شـخصيات، ولا علامـات إخراجيَّة، ولا حبكـة بالمعنى المتعارف عليه. هو نسـيج من الأصوات الأربعة، تُعرف فقط برموز (A, B, C, M)، يتبادلون شـذرات لغويَّة بالعربيَّة الفصحـى، تتداخل فـي الزمان والمكان والوعـي، فيما يختفي أي رابط سـردي واضح. هنـا يكمن التحدّي، وهنا أيضـاً تتجلّى براعة الرؤية الإخراجيَّة.

يعكس العرض رؤيـة إخراجيَّة جريئة تنتمي إلى المسـرح ما بعـد الدرامي، حيـث لا تحتكم البنية إلى سـرديَّة خطيَّة، ولا إلى شـخصيات متماسـكة بمعناها الكلاسـيكي، بل إلى أجساد تتكلم، وأصوات تتناوب، وألم يتسرّب عبر الفراغ «بمقاربة دراماتورجيَّة مختلفة وبشـكل أداء يتجاوز التشـخيص الواقعي النفسـي ليصل إلى حـدود الأداء- البيرفورمانس»، كما ورد فـي ورقة معلومات العرض.

«عَوَز» نص عن الاشتهاء، وعن انكسار الرغبة؛ عن الأشياء التي لا تُقال إلا وهي تتفتت على الخشبة «عن حالات إنسانيَّة تتأرجح من أقصى درجات القسـوة إلى أعلى درجات الحب والحريَّة والتسامح ضمن جدليَّة الشكل والمضمون».

هـذا العرض لا يقـدّم حكاية بقدر ما يشـرّح حضـوراً ممزقاً، مشوشـاً، قلقـاً. الأداء هنا بمثابة تجربة شـعوريَّة غامرة: أداء لما لا يمكن أداؤه.

الخشـبة شبه عارية، اللغة مُبعثرة، الجسد يتكلم، والصوت يصدح من مكان داخلي لا يملك اسـماً. العرض هو تجسـيد فني للهشاشة المطلقـة، واسـتحضار مؤلم لموضوعـات كين: الرغبة، الإسـاءة، الحنين، الوحدة، الانهيار.

ديمـا أباظـة، في قراءتها لهـذا النص، اختـارت أن لا تمارس السـلطة، بـل أن تُبقي الفوضى علـى فوضاها، مرسـومة بصرامة إخراجيَّـة دقيقة. أربعة كراسـيّ فقـط على الخشـبة، يجلس عليها الممثلون منذ البداية، يتحرّكون من مشهد إلى آخر، يبدّلون أماكنهم بتسلسل دائري يوحي بالتكرار، أو بالدوران داخل وَهم لا مخرج منه. حلقة مغلقة من الكلام، الجسد، والاحتياج. مع نهاية العرض، يعود كل منهم إلى مكانه الأول، كما لو أن شيئاً لم يحدث - أو كما لو أن كل شـيء قد حدث بالفعل. هذه الدائرة المغلقة، التي تتحرك ببطء مع تطـور الأداء، تحاكي حركة النص نفسـه: صوتٌ يدخل من نقطة ما، يتشظّى، ثم ينعطف عائداً إلى بدايته.

في خلفيَّة الخشبة، شاشة إسقاط مقسومة نصفين، توحي بشاشة لابتـوب مفتوحة على حياتيـن متوازيتين، أو علـى انفصام داخلي متوحّـش. الفيديو مابينـغ - الذي صممه حمزة أيوب - لا يشـرح، لا يعلّق، بـل يضيف طبقة من الغموض البصري، كأننا أمام شاشـة وعي محطّم، أو داخل دماغ مُنهك. لا مشاعر ممسرحة، بل انفعالات مُمزقـة، وكأن كل ممثل ينهار ببطء في مسـاحته الخاصة، دون أن يرى الآخر، أو حتى يعترف بوجوده.

الفضـاء الصوتي، الذي أشـرف عليه وجد النجـار، والتأليف الموسـيقي لـ آري جان، سـاعدا في خلـق أبعاد صوتيَّة تشـبه ضوضـاء داخليَّـة للوعي المعطـوب. لا لحن، لا جمل موسـيقيَّة قابلة للحفـظ، بل ذبذبات ونبضات وأصـوات محيطيَّة تنخر في الإحساس.

الضوء من الخارج

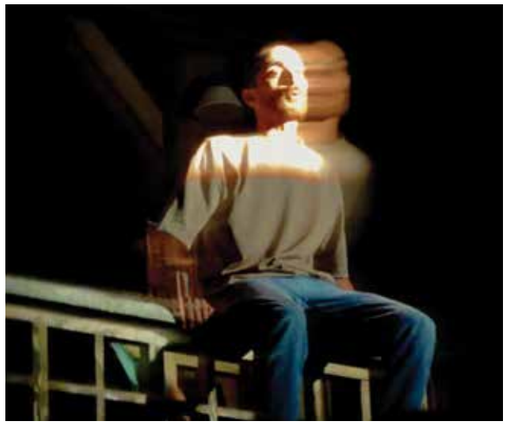
الإضـاءة، التي صمّمهـا محمد نور درا، لم تكـن عنصراً تقنياً مكملاً، بل كانت بنية سـرديَّة مسـتقلة. في المشهد الأول، أحاطت بقع دائريَّة من الضوء بكل كرسـي على الخشـبة، في فصل جمالي واضح بين الجسـد ومسـاحته. كانت كل بقعة ضوء سجناً ناعماً، أو نقطة عزلـة باردة. لاحقاً، تحوّلت هذه البقـع إلى مربعات ضوئيَّة صارمـة، وكأنهـا أطر فكريَّـة أو اجتماعيَّة تحاصر الـذات وتكتم صوتها.

لكن الذروة جاءت في النهاية، حين تلاشـت الإضاءة الخارجيَّة بالكامل، وبـات مصدر الضوء ينبعث من داخل الكرسـي ذاته. لقد أصبح العَوَز داخلياً بالكامل. لم يعد هناك شـيء يُسلَّط من الخارج، بل الضـوء، الجـرح، النداء – كلهـا باتت تصدر مـن الداخل، في لحظة حسـيَّة صافية تُعلن تحوّل المسرح إلى معادل جسدي للوعي المجروح.

الجدار الرابع

مـا يلفت في هذا العـرض، هو القطيعة الكاملـة مع «الحوار» بالمعنـى التقليدي؛ لا حوار بين الشـخصيات، لا نظـرات تتقاطع، لا ردود أفعـال، بل أداء موجّه كلياً إلـى الجمهور، بوصفه الحاضن المحتمـل لهذا الألم، ويُحوّل المشـاهد إلى «متلقّ شـاهد»، لا إلى «متفرج محايد».

تتوزع الأصوات على الممثلين الأربعة، كل منهم يقدّم مقطعاً من المونولوج الداخلي الكبير الذي لا ينتهي. الجسد لا يُستخدم لتجسيد شـخصيَّة، بل مكبّر صوت لعطب داخلي. لا أحد يرى الآخر، ولا أحد



يسـمع الآخر. الجميع ينظر نحونا، نحـن، ويصرخ نحونا، أو يناجينا، أو يتوسّل حضورنا.

كان أداء نانسـي خوري محفوراً بالصوت المرتبك، العميق، الذي لا يتسـرّع في الانفجار. إليانا سـعد حافظت على حضور يقطّعـه الألـم حين يسـتوجب. شـريف قصـار قدّم شـخصيَّة متوتـرة، تفتقـر إلى مركز ثابت، فيما بـدا مصطفى خيت وكأنه يسـير على شـفير هاوية، بين ثقة داخليَّة وانكسـار وشيك. كل ممثـل بـدا مجزوءاً، كائنـاً غيـر مكتمل يحاول الإمسـاك بظل ذاته. لا مشـاعر ممسـرحة، بل انفعالات مُمزقة، وكأن كل ممثل ينهار ببطء في مسـاحته الخاصة، دون أن يرى الآخر، أو حتى يعترف بوجوده.

يطرح العرض تسـاؤلاً جمالياً وفلسفياً: هل يمكن أداء «العَوَز»؟ هل يمكـن تصوير الرغبة، النقص، الانكسـار، بـدون قصة؟ بدون ضحيَّة وجلاد؟ تقدّم ديما أباظة عرضاً يراهن على الإجابة: نعم. نعم، يمكن أن يُؤدى العَـوَز بصفته «توتراً»، «صمتـاً مقطوعاً»، «تكراراً معطوباً». نعم، يمكن لخشبة المسرح أن تكون مساحة لممارسة الألم وليس تمثيله.

مـا يفعله هذا العـرض، ليس أنه يحكي عـن النقص أو الحاجة أو الرغبة، بل إنه يجسّـد العَوَز نفسـه: بصفته حركـة دائريَّة، صوتاً مبحوحاً، حالة نفسيَّة لا تلتئم.

نحن لا نخرج من المسـرح بفهم واضح، بل بأثر ثقيل. لا نعرف تماماً من تحدّث، ولا عن ماذا، لكن شـيئاً ما وُضع في أجسادنا ولم نعد قادرين على نزعه. العرض ليس سرداً ولا موقفاً ولا محاكاة، بل بنية شعوريَّة متكرّرة تتسلل إلينا بصمت.

هذا العرض ليس للجميع. إنه عمل متطلب، مؤلم، ومزعج في بعض لحظاته، لكنه ضروري. لا يهم إن كنت «فهمت» كل ما قيل، فالسـؤال ليس ماذا قال الممثل، بل ماذا فعل بجسده وصوته في حضورك.

لماذا هذا العرض مهم؟

لأنـه لا يدّعي امتلاك المعنـى، ولا يدّعي تقديـم إجابات، بل يكتفي بأن يكون لحظة توتّر عالي الدقة، حيث لا مفر من المواجهة.

عرض «عَوَز» بترجمته الدقيقـة وإخراجه النابض، يضعنا أمام تحديـات المسـرح المعاصر: كيـف نُعيد اختراع اللغـة؟ كيف نمنح الجسـد قوة التعبير من دون أن نسجنه في حبكة؟ كيف نصغي إلى الألم حين لا يُعبّر عنـه، بل يُمارَس؟ في هذا العرض، لا قصص، بل لحظات. لا حكايات، بل أثر لما لم يُقَل. ربما لهذا السبب خرجنا من القاعة ونحن نحمل شيئاً لا اسم له، لكنه ثقيل... كالعَوَز نفسه.

«عَـوَز» ليس عرضاً مريحـاً، وليس موجّهاً للذائقـة العامة، بل عمل نخبوي بالمعنى الحقيقي للكلمة: يطلب منك أن تكون مسـتعداً لاستقبال ألم لا ينتمي إليك، لكنه قد يصبح جزءاً منك.

هذا العرض يؤكّد أن المسـرح ما زال قادراً على المسّ المباشر، علـى الوخز، على طرح السـؤال مـن دون إجابـة، والاكتفاء بمرآة مشروخة اسمها «الإنسان».

بطاقة العمل

ترجمة النص: ديما أباظة. مراجعة: د.أسـامة غنم. أداء: نانسي خوري، إليانا سعد، شـريف قصار، مصطفى خيت. تأليف موسيقي: آري جـان. تصميم إضـاءة: محمد نـور درا. فيديـو مابينغ: حمزة أيوب. فضاء صوتي: وجد النجار. تصميم البوسـتر والبروشور: رؤيا عبدلكي. صورة البوستر لـ : نصوص زغلولة.

ديمـا أباظـة أسـتاذة فـي المعهـد العالـي للفنون المسـرحيَّة في دمشـق، قسم الدراسـات المسرحيَّة. عضـوة مؤسسـة في مختبر دمشـق المسـرحي منذ عام 2010 حتى الآن، حيث شـاركت مخرجة مساعدة ومديـرة إدارية فـي معظم نشـاطات المختبر. في 2019 – 2021 أدارت مشـروع «توتـة توتـة بلشـت الحدوتـة» الـذي تكـوّن من عـدة ورشـات كتابة إبداعيَّـة نفذت في عـدد من المراكـز المجتمعيَّة. حاصلة على إجازة من قسـم الدراسـات المسـرحيَّة بالمعهد العالي للفنون المسـرحيَّة في دمشق 2008 – 2009 وإجـازة في الأدب الإنكليـزي من كليَّة الآداب والعلوم الإنسـانيَّة في جامعة دمشـق 2001 – 2004.

لياليـنا.. دراما العتمة والنور

قدمـت فرقـة «جروتسـك» المصريَّـة عرضهـا المسـرحي «لياليـنـا» على مسـرح نهـاد صليحـة بأكاديميَّة الفنـون فـي القاهـرة. العـرض مأخوذ عـن مسـرحيَّة «الناس اللـي تحـت» التي كتبهـا نعمان عاشـور عام 1957، وقُدمـت وقتهـا بإخـراج كمـال ياسـين، وبطولـة عمالقة منهـم سـعد أردش، وعبدالمنعـم مدبولي. هـذا العـرض الجديـد يطرح سـؤالاً: ما الـذي يمكن أن يضيفـه عمل مسـرحي حديث إلى نص كلاسـيكي؟

إبراهيم الحسيني
كاتب وناقد مسرحي من مصر

عندما نتحدث عن مسـرحيات نعمان عاشور، يتبادر إلى الذهن فوراً سـؤال عـن طبيعة نصوصـه المليئة بالحوارات والمناقشـات الاجتماعيَّـة الطويلة، التي تحلل شـرائح المجتمع المصري بعد ثورة يوليـو 1952. هل لا يزال هناك ما يمكن تقديمه من هذه النصوص وسط ضجيج اللحظة الحاضرة بكل تناقضاتها؟

الإعداد الدرامي والرؤية الإخراجيَّة للمخرج محمد الحضري في عرض «لياليـنا» خالفا كل التوقعات، فقد تحول النص الكلاسيكي إلى صيغة غروتسكيَّة. تخلص العرض من حوارات النص المطولة، وغيب فكرة زمن ومجتمع الخمسـينيات، واستبدل بها زمناً مسرحياً خاصاً، لا هو قديم ولا معاصر، زمن لا يمكن تحديد تاريخه.

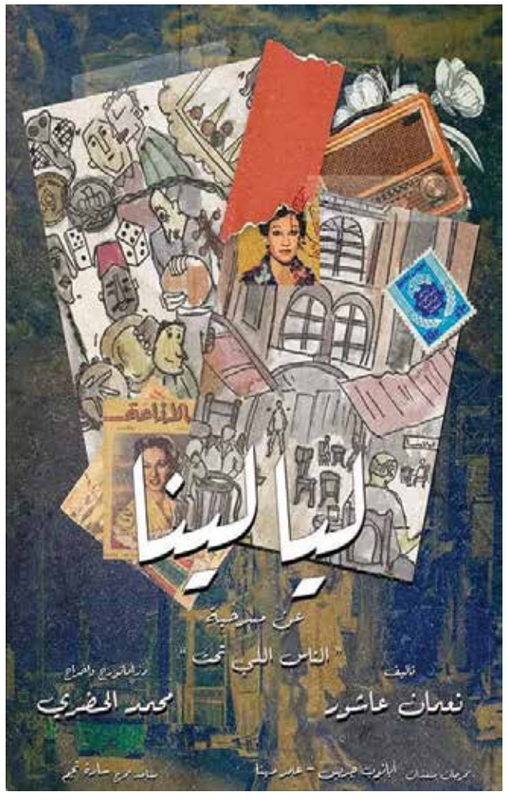
هذا التغيير اسـتدعى أسلوب أداء تمثيلي غروتسكياً، ظهرت فيه سمات المبالغة، والتشويه، والتناقض، والسخرية السوداء. لقد تحرر العرض من الأشـكال التقليديَّة للأفكار، وأعاد تركيبها بطرق أخرى، مما منحـه مكانة فنيَّة خاصة. لكن يبقى السـؤال: هل نجح العرض في تقديم طرح فني وفكري يتناسب مع تعقيدات اللحظة الراهنة؟

تدور الأحداث بالكامل داخل بدروم صغير أسفل إحدى العمارات، وتفصل درجات السـلم بين عالمين: عالم «الناس اللي تحت» وهم سكان البدروم، و«الناس اللي فوق» وهم سكان الطوابق العليا. هذه التقسـيمة هي التي اعتمدها نعمان عاشور لمعالجة شرائح المجتمع المصـري قبل الثـورة وما بعدهـا، حيث عالجت مسـرحيته التالية «الناس اللي فوق» التغيرات التي طرأت على طبقة الأغنياء الجدد.

في هذا البدروم، تتراص مجموعة من الحجرات تسـكنها نماذج مختلفة: «عزت» الرسـام الشاب الذي يحلم بعالم مثالي، و«لطيفة» الفتاة الرقيقة التي تحبه، و«رجائي» العجوز الثري الذي سـقط من طبقتـه، بالإضافة إلـى الخادمين «منيرة» و«فكري». كل شـخصيَّة تعاني معاناتها الخاصة، بينما تسـتبد بهـم صاحبة العمارة «بهيجة» التـي ترفع عليهـم الإيجار وتهددهـم بالطرد، وفي الوقت نفسـه تحاصر «رجائي» لأنها تريده زوجاً. هنا تبرز مفارقة: طبقة الأثرياء الجـدد التي تمثلها «بهيجة» تسـتبد بطبقة الأثريـاء القدامى التي سـقط بعضها، وبرغم ذلك ترغب «بهيجة» في الزواج من «رجائي» الذي لم تكن لتصل إليه لولا تغير الأوضاع الاجتماعيَّة.

تكوين

منذ اللحظة الأولى، تلفت انتباه المشاهد المساحيق الثقيلة التي تضعها الشـخصيات على وجوهها، مما يجعل ملامحها تبدو مشوهة، باسـتثناء شـخصيات محددة. تبدو الشـخصيات وكأنها في مراحل التكوين داخل لوحة تشـكيليَّة يرسـمها «عزت» مشـهداً بعد مشهد، بتقنية تشبه الرسـوم المتحركة. هذه المساحيق، التي صممها محمد شـاكر، تتغير وتتضاءل تدريجياً مع مرور زمن العرض، حتى تختفي تمامـاً في النهاية بعدما تكتمل شـخصياتهم على مسـتوى الشـكل والتصرفات.



هذه التقنية، المعتمدة على التشويه والمبالغة، هي أحد الملامح الغروتسكيَّة الواضحة. وبعد اكتمال الصورة، نجد أن الكل قد سقط في فخ الجريمة والنفاق والطمع، بينما نجا العشاق فقط: «عزت» و«لطيفة»، و«فكري» و«منيرة» بفضل الحب. كان هروبهم من البدروم هو الحل الأمثل للخروج من هذا العالم الخانق إلى عالم أوسع وأرحب. إذن، الحب هو ما يكملنا ويجملنا، ولهذا السبب، كانت الشخصيات الأربع المحبة هي التي نجت من التشويه بالمساحيق، وبقيت ملامحها صافية وواضحة منذ اللحظة الأولى.

كما أشرنا، تعامل المخرج محمد الحضري مع الشخصيات بنوع من المبالغة في رسم أبعادها، فاختار طريقة أداء تمثيلي جعلت الشخصيَّة تمثل نفسها وليس شخصيَّة واقعيَّة. نجدها تلقي الكلمات بنبرة ساخرة وتصطاد النكات والحركات الكوميديَّة في كل جملة، فتظهر في هيئة شخصيات كاريكاتوريَّة تصنع عالماً هزلياً مليئاً بضجيج الكوميديا، كأفلام الكارتون. هذا ملمح آخر من ملامح المنهج الغروتسكي.

ظهرت المبالغة والتشويه والتناقض أيضاً في أزياء الشخصيات التي صممتها لبنى المنسي، حيث كانت ملطخة بالألوان وغير معبرة عن موضة أو زمن محدد، فيما عدا ملابس العشاق الأربعة التي كانت عاديَّة. كل ذلك يحيلنا على فهم غروتسك جعل من العرض قطعة فنيَّة كوميديَّة ساخرة، اعتمدت فيها الكوميديا على الشكل الكاريكاتوري الساخر والمبالغ فيه في الأداء.

سمات

فكرة استناد عمل مسرحي على منهج فني وجمالي محدد أصبحت نادرة، لأن معظم المخرجين يخلطون كل المناهج ببعضها. لكن في «ليالينا»، نتعرف إلى فريق مسرحي يعي جيداً الصيغة المنهجيَّة التي اختارها، وينتقي أعماله التي تناسب هذا الطرح. لقد اختاروا نصاً قديماً وأقاموا عبره عالماً كوميدياً ساخراً، تحفة مسرحيَّة لا تشبه إلا نفسها.

لقد رأى الفريق أن مفردات مثل السخرية، والتناقض، والتشويه، والمبالغة، ونفي الواقعيَّة، والحالة الكاريكاتيريَّة، كلها سمات تناسب إعادة طرح نص قديم بمنظور كوميدي حديث، دون أن يثير التساؤلات حول جدوى اللجوء إلى نص لم يعد صالحاً لإثارة الدهشة. واستطاع العرض، عبر حبكته، أن يحلل زمننا الحاضر برغم أنه لم يصرح بذلك.

تقوم الحبكة على رغبة سكان البدروم في التخلص من حياتهم المملة والصعود إلى شريحة اجتماعيَّة أفضل، لكن تعترضهم العقبات التي يمثلها جبروت «بهيجة». وهذا يطرح سؤالاً: هل ما زلنا نعاني من صراع مجتمع «الناس اللي تحت» مع «الناس اللي فوق» الذي تحدث عنه نعمان عاشور في الخمسينيات؟

يؤكد العرض أن مجتمع «الناس اللي تحت» الذي كتب عنه نعمان عاشور منذ ما يزيد على سبعين عاماً ما زال موجوداً بيننا الآن، وأن مجتمع «الناس اللي فوق» موجود أيضاً بقوة. لكن هذه التقسيمة تظهر داخل العرض بشكل يتوارى خلف أقنعة الكوميديا والسخرية وأشكال المبالغات الأدائيَّة في التمثيل.

ساعد في بلورة هذا العالم مجموعة من الممثلين الذين يتميزون بوعي وقدرات تمثيليَّة عالية، مثل أحمد نادي في شخصيَّة «رجائي» بنبرة صوت حادة، وريموندا نادر كفتاة رقيقة بأداء هامس، ومحمود مكرم الذي جسد شخصيَّة الكمساري ببساطة، وعلياء الحقباني التي أضفت نوعاً من الكوميديا الصاخبة، وغيرهم ممن أبدعوا في أدوارهم.

هل كانت الرؤية الغروتسكيَّة ضروريَّة؟ الإجابة يطرحها العرض نفسه: تقديم النص المكتوب في الخمسينيات وفق أفكاره القديمة لم يعد يناسب عصرنا، فالذائقة المسرحيَّة اختلفت، ومشاكل المجتمع تعقدت. أما محاولة إعادة كتابة النص ليناسب عام 2025 فكان سيحوله إلى شيء آخر لا يخص نعمان عاشور. لذا، كان الشكل الكاريكاتوري الساخر المستمد من الغروتسك هو الأنسب لتقديم مثل هذه النصوص القديمة. لقد حلّ مشكلة الزمن ولغة النص وشخصياته المختلفة. وهذا المسار يعد طريقة جيدة يمكن من خلالها معالجة نصوص مسرحيَّة كلاسيكيَّة قديمة، وإعادة طرحها بوضعها داخل قالب مسرحي جديد يجعل قبولها لدى الجمهور أمراً عادياً. نحن هنا لا نقنع الجمهور بوجود إيهام أو حقيقة، بل نقدم له عملاً ساخراً يجمع بين اللاواقعي والمتناقض والغريب، وكأننا نعيد تمثيل ما تم تمثيله سابقاً، ونسخر منه ومن أنفسنا أيضاً، وهذه هي القيمة الحقيقيَّة لهذا العرض.

محمد الحضري مخرج وممثل ومدرب تمثيل ودراماتورج. درس التمثيل والإخراج بكلية الآداب بجامعة حلوان. تخصص في مسرح البيوميكانيك ومسرح الغروتسيك، وأخرج عدة عروض مسرحية متميزة في هذا المسار. من أبرز أعماله: «الرجل الذي أكله الورق» (2022)، الذي فاز بجائزة عصام السيد من مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، «الشيء» (2022) وفاز بجائزة أفضل مخرج في مهرجان المنصورة للمسرح الجامعي (2022).

البؤساء.. عرائس الكوميديا السوداء

قدم العرض المسرحي «البؤساء» المقتبس عن رواية فيكتور هوغو الشهيرة، في مسارح عدة في القاهرة خلال الفترة الأخيرة، وأحدث مشاركة له كانت في مهرجان المسرح القومي المصري الذي اختتم أخيراً. والعرض الذي أعده وأخرجه محمود جراتسي، يقارب الرواية بأسلوب بسيط ومؤثر، حيث يعتمد على الدمى، والمسرح الأسود، والكوميديا.

سارة أشرف
ناقدة مسرحية من مصر

اللافت للنظر أن هذا العمل قد حصد العديد من الجوائز، وبرغم أن الجوائز ليست المعيار الوحيد للتميز والنجاح، فإن مكاسب هذا العرض المتتالية في مهرجانات عدة تعكس بوضوح جودته الفنيَّة.

رواية «البؤساء» حازت اهتماماً عالمياً، وتُرجمت إلى لغات عدة، بل توجد منها بالعربيَّة وحدها أكثر من ترجمة وملخص نظراً لحجمها الضخم. من بين هذه النسخ، تبرز ترجمة منير البعلبكي، الذي كتب مقدمة للرواية، نقتبس منها هذا المقطع اللافت للنظر:

"اقتحم هوغو ميدان التأليف المسرحي بدراما (كروميل) التي عُدت مقدمتها الشهيرة بمثابة (البيان) أو (المانيفيستو) للمدرسة المسرحيَّة الناشئة، التي نادت بضرورة الأخذ بشكل مسرحي أكثر حريَّة. ولكن هوغو لم يوفق على العموم في هذا الميدان، فشخوصه (غنائيون) أكثر مما ينبغي، وبسبب أنهم غنائيون لم يكن في ميسورهم أن يكونوا (مسرحيين). إنهم ليسوا إرادات تعمل، ولكن أحاسيس تتلاعب بها الظروف الخارجيَّة وكأنها دمية من الدمى."

هذا المقطع يثير تساؤلاً: هل كان هو الذي دفع جراتسي لاستخدام الدمى في عرضه؟

شخصيات هوغو في رواية «البؤساء» هي بالفعل شخصيات بائسة، يغلب عليها الاستسلام، تفتقر إلى الإرادة الحقيقيَّة، ويتحكم في أفعالها الفقر والظروف السياسيَّة. لذا، فإن استخدام الدمى والعرائس للتعبير عن هذه الحالة لم يكن مجرد تغيير في أسلوب السرد لنص معروف للجميع، بل هو رؤية عميقة ومتميزة للشخصيات.

بداية من جان فالجان (فادي رأفت)، الذي يظهر في بداية العرض مختبئاً خلف دمية ذات وجه بائس. ولأن العرض يدمج بين استخدام الدمى والبشر، فإن المشهد الذي يتحول فيه جان فالجان من دمية إلى إنسان هو مشهد مفصلي، يؤكد المعنى السابق.

حسب القصة الأصليَّة، يأتي التحول في حياة جان عندما يسامحه الراهب على سرقته للأدوات الفضيَّة. التسامح والحب يغيرانه، ويكتشف طريقه الخاص، سائراً على خطى الراهب في تقديم المساعدة للآخرين. هذا التحول، واكتشافه الإرادة الكامنة بداخله، ورفضه الاستسلام لصفعات الحياة، هو ما يجعله إنساناً حقيقياً. لذا، على مستوى الصورة المسرحيَّة، كان التحول من دمية إلى إنسان ضرورياً، وهو ما يتقاطع مع الاستخدام المتعارف عليه للعرائس، حيث يجب أن تدب الحياة والروح في الدمية ليحدث الإيهام والصدق الفني، بحيث يفهم المتلقي أن الصوت والحركة منبعثان منها (الدمية)، وليس ممن يحركها.

بعد قصة جان فالجان، ننتقل إلى قصة فونتين. وهنا، لم تكن ملابس فتيات المصنع المرتبطة بالحقبة الزمنيَّة هي المتميزة وحدها، بل كيف استطاع العرض أن يجعل هذه الشخصيات تعبر عن البؤس وانعدام الإرادة. فكرة عدم وجود رؤوس ظاهرة كانت إشارة وتأكيداً على هذه الفكرة. وحتى إن وُجد رأس، كرأس مدير المصنع، فقد كان عبارة عن حذاء، في إسقاط واضح وساخر على منظومة العمل التي يكون رئيسها بلا عقل، ومرؤوسوها مجرد تروس بلا إرادة.

دمى ورؤى

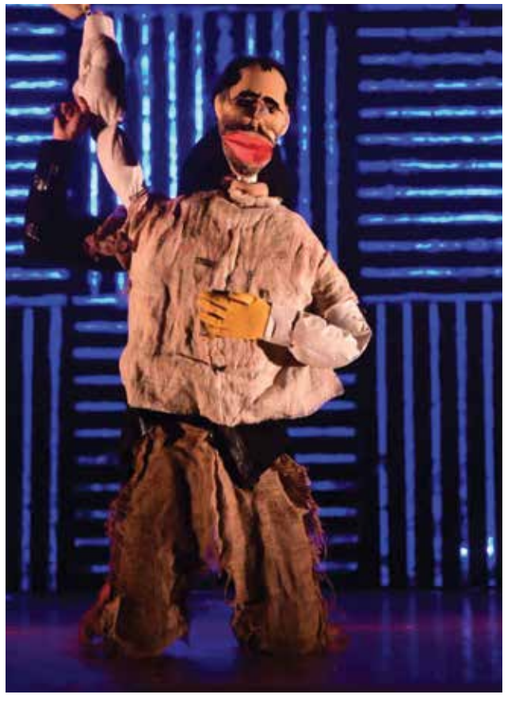
يلعب جراتسي على أمرين طوال العرض دون أن نشعر بذلك: الأول هو أن تكون الدمى تعبر عن اللاإرادة، فنتخلى عنها في لحظة التحول. والثاني هو أن يُعطي الممثل الممسك بالدمى أو الأشياء في بعض الأحيان الروح والحياة لها. إن تتبع وتحليل الدمى المستخدمة طوال العرض يكشف عن مدى الذكاء والجهد المبذولين في هذه النسخة من «البؤساء»، حتى وإن لم تكن جميعها على القدر نفسه من جودة التنفيذ.

وهنا تحديداً يمكن أن نطرح سؤالاً: «كيف تُقنع المتلقي بأنه سيشاهد (البؤساء) عبر استخدام الدمى، ويظل العرض للكبار وليس

للصغار فقط؟»، فمسـرح العرائس معروف بكونه من أنواع مسـرح الطفل، بل وحتى «البؤساء» التي يوحي اسمها بوضوح أنها قصة بها حزن وبؤس وتراجيديا، كيف تُحول إلى كوميديا؟

بعد الدمية المعبرة عن جان، تأتي دمية أخرى تعبر عن فونتين، ولها اسـتخدامان: الأول، أنها مانيكان تضبط عليه فونتين الملابس، لكونه مصنعاً للخياطة والملابس. أما الاسـتخدام الثاني، فهو نقطة تحول أخرى، ولكنها مضـادة لتحول جان؛ فبعد طردها من المصنع بوصمـة عار، تُعـاد البداية، ويقف جان أمام نفسـه القديمة، ولكنه الآن يعيش بكلمات الراهب، بالرحمة ومساعدة الآخر. لذا، في نقطة التحول، ترتدي فونتين الدمية مثل جان في نسـخته القديمة، ولهذا جاءت ملامح الدمية وهيئتها لتعبر عن بؤس فونتين.

أمـا المفتش جافير، فلم يكتفِ بظهوره كشـخصيَّة بشـريَّة كما ظهر الراهب، بل تظهر معه دمية قفاز على هيئة نسر، وهي العلامة الشـهيرة للضباط. لو لم تُسـتغل الدمية ودلالتها للتعبير عن صراع جافير فيما بعـد، لأصبحت إضافة يمكن الاسـتغناء عنها، فالتوازن بين حديث جافير بصوت بشري، وحديث الدمية بصوت به صفير أو حتى نعيق كالغربان، يخلق إيقاعاً متميزاً، ويُظهر مهارة الممثل (مينا مجدي) التي أجاد جراتسي توظيفها.



وللتعبير عن وصمة العار الملصقة بجان بعد خروجه من السجن، أو حتى بفونتين بعد كشف أن لها ابنة خارج إطار الزواج، نجد ورقة صفراء مقصوصة على شكل عروسـة، كتلك التي يتم تخريمها وفقاً للخرافات القديمة، توضع على وجهه وتظهر كعقبة كلما حاول العمل بمـكان. وهو هنا التزم بكونها صفراء كما في الرواية الأصليَّة، ولكن بسياق العرض نفسه المستخدم للدمى، حيث أعطى للورقة الصفراء الروح والصوت، فهي لم تكن مجرد ورقة يتجاهلها الناس، بل كانت العائق أمام أن يعيش دون التفكير في السرقة.

وهو ما ينقلنا إلى الصراع الداخلي لشخصيَّة جان: صراع الخير والشـر، السـرقة أم الشـرف؟ صراع لم يظهر حتى فـي فيلم Les Misérables، وهنا نجد له مشـهداً يوضحـه، كيف يتحدث صوتان متنافران متضادان بداخل الإنسـان؛ حيث يكون جان في المنتصف أمـام الشـمعدان والأدوات الفضيَّـة، ومن اليميـن، بقماش أبيض وقنـاع وأيدٍ ضخمة مع تضخيم الدمية، يظهر الصوت الممثل للخير، وبالمثل، من اليسار يأتي صوت الشر أو وسوسة الشيطان، مع فارق أن القماش أحمر والقناع مشوه. استخدام دلالات الألوان بين الخير والشر جلي.

أمـا جافير، فصراعه الداخلـي لا يأتي إلا متأخـراً، بعد الثورة واهتزاز السـلطة، ليتصادم مع ذاته ويحقق معها، وبالتالي يتصارع مع دمية النسر.

هـذا فضلاً عن الصراع بين جان وجافير؛ فهو صراع اجتماعي لا يعبر عن جان وجافير نفسـهما، بل عن النظام والقانون الذي بلا روح، أمام الرحمة والتغيير اللذين يمثلهما جان.

ومثلما أتى التعبير عن الصراع الداخلي باستخدام قناع وأدوات بسـيطة أُعطيت الصوت والحياة، كان الصراع الخارجي، الذي يعبر عن انتفاضة باريس عام 1832، عبارة عن فريقين من علب العصير الكرتونيَّة؛ السلطة والنفوذ تعبر عنهما العلب كبيرة الحجم، والشباب الثائـرون على الحكم بلا معـدات تعبر عنهم علـب عصير صغيرة الحجم. بـل وتم اختيار هـذه الصورة تحديداً لتكـون في الملصق الدعائي المعبر عن العرض.

عمليَّـة التكثيف في أي عمـل فني هي الأصعـب، وفي الكتابة تحديداً: كيف تنقل لمتلقي العمل، أياً كان تصنيفه، أحداثاً وشخصيات متقنة، وتمهيداً للحدث، وتصاعداً وصراعاً يصل إلى النهاية، كل هذا دون حدوث خلل؟

في الشـكل الذي قُدم بـه العرض، كان يمكـن أن التنازل عن بعض «الإيفيهات» أو تعديلها وفقاً للفترة التي يُقدم فيها، وكان ذلك سيقلل من المدة الزمنيَّة على المتلقي الذي لا يحب الجلوس طويلاً برغم اسـتمتاعه، ومن ناحية أخرى يحافظ علـى بقاء العرض في الذاكرة الجماهيريَّة. أو وفقاً لرأي الناقدة المسـرحيَّة شيماء توفيق،

في التحقيق المنشـور بمجلة «المسرح» عدد أبريل الماضي، بعنوان «كيف تصنع مسـرحيَّة خالدة؟»، حيث تقول: «من المهم ألا يقتصر الحـوار على موضة لحظيَّة مثلاً أو مفردات وقتيَّة قاصرة على فترة زمنيَّة، وإلا فإنه يفقد كثيراً من قيمته وتأثيره بانتهاء فترة العرض.“

وهـو رأي يُحتـرم، على الرغـم من كونـه نسـبياً، فالمعالجة الدراماتورجيَّة التي قدمها جراتسـي لـ «البؤساء» بإمكانها الخلود، برغم الكوميديا المعتمدة في بعض المشاهد بلا ضرورة.

دائرة العدل

حاول المخرج أن يسـتخدم الشـكل الدائري في السـرد، حيث يكون مشهد البداية هو نفسه مشهد النهاية، مع تغيير الأحداث، نسبة لتأثيـر الظرف الاجتماعـي والتغيير الناتج عن الثـورة كما ورد في النص الأصلي، ليختتم عرضه بانتصار العدل والرحمة والمسـاواة - أو تبسـيطاً: بنيل الفقير الخبز بعدما لم يكن يجده، وكانت سرقته له سبباً في سجن جان.

وعلى الرغم من أن أهداف عروض مسـرح العرائس والمسـرح الأسـود، اللذين اسـتخدمهما جراتسـي في عرضه، هي التبسـيط لتصل بسـهولة إلى الأطفال، فإن هذا عرض غير محددة فئة متلقيه العمريَّة. بل من الذي وضع قاعدة أن مسرح الدمى، وأنواع المسرح المصنفة مسـرحَ طفل، تبقى مخصصة للطفل فقط وليس للكبار؟ ها هي «البؤسـاء» للكبار والصغار معاً، تحمل الخطوط الدراميَّة للنص الأصلي، مستخدمة الكوميديا والدمى ببراعة.

محمود حسـن حجاج يوسف، الشـهير بـ «جراتسي»، مخـرج مسـرحي ومصمم إضـاءة، تخرج فـي كليَّة التربية جامعة عين شـمس، ويدرس بمركز الإبداع الفنـي «الدفعـة الثالثـة». حصد عـدة جوائز عن العـروض التـي أخرجهـا (الجنوبي، دون كيشـوت، البؤسـاء)، كمـا نـال عـن عـرض «تحضيـر بيضة مسـلوقة» جائزة أفضل ممثـل، وأفضل عرض مركز ثان، بمهرجـان أيام القاهـرة الدولـي للمونودراما.

المسرح التونسي

تصورات مستقبلية

محمد ناصر المولهي
ناقد ثقافي من تونس

قبل أن نبدأ في طرح تصورنا، لنتفق بداية على أن وقود الفن والإبداع البشري عموماً هو «التحديات»، بشتى أنواعها (الفكريَّة، الوجوديَّة، الذاتيَّة، الاجتماعيَّة، الخ)، لكنه ليس مجرد سرد للأزمة بقدر ما هو كشف ومعالجة لها فكرياً وجمالياً بوعي وانفعال في آن واحد.

المسرح التونسي في أزمة، ومتى لم يكن كذلك؟ سيتساءل أحدهم مستنكراً. لكن الأزمة متعددة الأوجه التي يواجهها «أبو الفنون» اليوم تحتاج إلى وقفات جادة، واستيعاب لملامحها من جوانب مختلفة، وربما يكون هذا الرصد الذي نقترحه مساحة لفتح الباب لمباحث جادة وتوسع أعمق.

أسهمت فرقة «المسرح الجديد» منذ سبعينيات القرن الماضي، وما تفرع عنها لاحقاً من فرق أخرى، في منح المسرح التونسي خصوصيَّة جليَّة في اشتغالاته وموضوعاته وأساليبه، وجعله متشابكاً بشكل أساسي مع القضايا السياسيَّة والاجتماعيَّة للتونسيين. لقد كان منفتحاً على التجريب والسؤال، مستفيداً بشكل أساسي من مسرح «بريشت» الملحمي، فوجد المسرحيون مساحة عمل مختلفة غيرت من وجهة مسرحهم، وأسهمت في شعبيته دون الوقوع في التجاري والاستهلاكي.

تأثر اللاحقون من المسرحيين بشكل واضح بحركات التجديد وتوجهاتها، وحدث تجديد في الخطاب والشكل رغم قلة الإمكانات الماديَّة، وترسخ المسرح. واستفاد بطريقة أو بأخرى من النزعة إلى القوميَّة التونسيَّة التي عمّمها الرئيس الحبيب بورقيبة والسنوات التي تلته، دون أن نغفل تطور أشكال مسرحيَّة مختلفة لاحقاً مثل «الوان مان شو»، والمونودراما، ومسرح الشارع، ومسرح الطفل، ولكل منها مآزقه أيضاً.

يواجه المسرح التونسي اليوم حالة واضحة من «النخبويَّة السلبيَّة». لم يعد ذلك الفعل الجمالي والفكري الذي يستقطب الجمهور، لأنه ببساطة لم يعد يتكلم بألسنتهم، ولم يطور من خطابه لينفتح أكثر على ما يواجه التونسيون من مآزق لا حد لها في واقعهم المضطرب في عمقه.

الأكثر خطراً في اعتقادنا أن يتحول المسرح، في تجريبه، إلى فعل تفلسف مغطى بشعور جماليَّة، وأن تتم المطابقة بطريقة أو بأخرى، بوعي أو بدون وعي، بين المسرح والفلسفة، ويتبنى تجريديتها، ويتشوه بذلك جانب التجسيد فيه. التفكير الفلسفي فعل فردي بالضرورة؛ قد تتقاطع الأفكار وتتشابه وتتطابق حتى، لكن الجانب التجريدي محكوم بالفرد.

ينهل المسرح من الفلسفة ويتقاطع معها ويتشابهان أحياناً، لكن أن نقحم أو نحاول إقحام فعل تجسيد آني منفتح ومنفعل في دائرة التفكير الفلسفي التجريدي، وبما نراه من حسم (لا يفيد حتى الفلسفة نفسها)، لهو أمر يحول العمل المسرحي إلى مساحة باردة ومنغلقة تفشل في أن تكون خطاباً. هذا ما يفسر مثلاً أن بعض العروض لا يفهمها إلا أصحابها.

لقد كسر المسرح الملحمي، الذي تأسس عليه المسرح التونسي المعاصر، علويَّة الخشبة، والتحم بالإنسان أفقياً، وتجاوز الإيهام، ليأتي من صلبه اليوم من يعيد فوقيَّة الخشبة، حتى وإن بعث بالممثلين خارج الخشبة إلى حركة مفتعلة بين الجمهور، فالأمر لا يتجاوز مجرد الشكليات الاستعراضيَّة. علويَّة نلمسها من تقطع سبل التواصل مع الخطاب الذي يقدمه عقل مسرحي يقترح أنه «الواحد العارف».

فخاخ

على امتداد عقود، نجح المسرحيون التونسيون في تحدي إمكاناتهم الماديَّة البسيطة، وابتكروا سينوغرافيا مخصوصة، كما اعتمدوا على نصوص تفاعليَّة بعيداً عن النصوص الجاهزة، علاوة على قوة الأداء وحركته وأقنعته التي امتاز بها وما زال الممثلون التونسيون بأجسادهم الشعريَّة المستفيدة حتماً من المدرسة الفرنسيَّة (جاك لوكوك مثلاً)، ثم الجرأة والتصورات الواعيَّة. لكن الكثيرين وقعوا في فخ تكرار التصورات والأساليب نفسها والخطاب عينه، وذلك طبعاً لا يخدم الفعل المسرحي الآني في ولادته، ولا تأثيره الشعري الضارب في الزمن.

مثلاً، يندر ألا تجد في عمل مسرحي تونسي كرسياً ضمن السينوغرافيا، يندر ألا تجد مونولوجات ممططة لا وعي فيها مطلقاً باللغة واقتصادها (ما معنى أن نصف منعوتاً بعشرين نعتاً كأن نقول مثلاً: سماء سوداء، مغيمة، قبيحة، ثقيلة.. وهلم جرا من صفات يتوه معها الموصوف)، وهذا ما ينعكس أيضاً على الجسد الذي يخرج في أحيان كثيرة من دائرة التعبير والقول والمخاطبة إلى الاستعراض والظهور الفارغ، علاوة على تكرار الرمزيات البالية نفسها.

التكرار لا يتوقف، وكل نسخة أسوأ مما قبلها. ربما يعود هذا في جزء كبير منه إلى انعزال كثير من المسرحيين (شأنهم شأن الكتاب والرسامين ...الخ) عن الأنشطة الثقافيَّة والفنيَّة الأخرى من جهة، ومن جهة أخرى ابتعادهم عن تراثهم وتاريخهم وعن هواجس مجتمعهم وقضاياه، وخاصة الأجيال الجديدة التي تمتلك تصورات مختلفة كلياً في تشابك مع عوالم رقميَّة ستتسيد العالم. كما يفضل هؤلاء البقاء في دائرة المتعارف عليه والشائع، وأغلبهم يحتقر تاريخه ويتعالى على المتلقي بل ويزدريه، وتلك مفارقة، فلا مسرح بلا متفرج مطلقاً، كما لا أدب من دون قارئ.

الانفتاح والتجديد

طبعاً نحن لا نعمم؛ هناك الكثير من الجهد والاجتهاد الذي يخوضه عدد من المسرحيين التونسيين، وبعيداً عن توفيقه من عدمه، فهو في النهاية يمثل زخماً يبشر بالتطوير والتغيير.

حاول البعض الانفتاح على نصوص تونسيَّة، وآخرون حاولوا مقاربة نصوص عالميَّة، سواء مسرحيَّة أم بالاستفادة من الروايات من الأدب العالمي والاقتباس منها، وهذا خلق حركيَّة مقبولة، ولكنه سرعان ما أثبت بدوره أنه بلا صدى في بيئته. كيف سيتفاعل متفرج تونسي مثلاً، لا نهر في بلاده ولم يعرف حكماً عسكرياً طاحناً، مع قصة تدور في غابة استوائيَّة أبطالها معارضون للجيش والنهر رمزيتهم؟ في المقابل، البعض الآخر انخرط بنجاح في قضايا خاصة (مثلاً قضيَّة التلوث البيئي في مسرحيَّة «البخارة») ليحولها إلى حكايات رمزيَّة، وحقق نجاحاً لافتاً.

لا نقول مطلقاً بالاكتفاء بنصوص من بيئتها أو «تونسة» نصوص عالميَّة بلغتها ومناخاتها. يمكن الانفتاح على أي نص كان وأي موضوع أو أسلوب، لا قوانين حاسمة تحدد ما يجب أن يكون عليه المسرح، عدا الوعي الجمالي والفكري بالفعل المسرحي ومتلقيه. لكن ما نرفضه، ويجب أن نرفضه، هو التوجه الأحادي، وامتلاك الحقيقة المسرحيَّة المطلقة وما عداها مجرد هوامش. إضافة إلى رفضنا للانفصاليَّة عن المحيط الاجتماعي والتاريخي والجغرافي ...الخ، التي باتت تشوب شقاً واسعاً من العاملين في المسرح وأعمالهم.

المسرح مسارح، لا وجود لمسرح واحد ولا طريقة فعل مسرحيَّة واحدة، هذا قدر الفن أن يكون متعدداً متنوعاً مثله مثل الإنسان. وما نقف ضده، إضافة إلى ترسيخ الأحاديَّة والعزلة، هو الذوبان في الآخر من خلال ادعاء التجديد والانفتاح، رغم أهميَّة هذا الانفتاح وضرورته، بل هو ما منح المسرح التونسي تميزه في وقت سابق.

من هنا كان لا بد من الدعوة إلى الوعي بشكل أعمق وأكثر ديمقراطيَّة بأشكال أخرى مختلفة من الفعل المسرحي، والتشابك بوعي مع الواقع وأزماته وقضاياه، الفرديَّة والجماعيَّة، التاريخيَّة والمعاصرة، البيئيَّة والسياسيَّة، وغيرها من مسائل.

قرارات

تمتلك تونس بنية تحتيَّة متقادمة قد لا تكون مناسبة لفعل مسرحي متكامل، ولكنها في اعتقادنا أكثر من كافية. لقد نجح المسرح التونسي سابقاً في بيئة أكثر تحدياً من اليوم، إذ باتت تتوفر قاعات عرض ولو متواضعة، في مختلف المحافظات.

من ناحية أخرى، التأطير المسرحي في المعهد العالي للفن المسرحي أو المؤسسات الخاصة نقطة قوة لم يستغلها المسرحيون التونسيون بالشكل المطلوب، ربما لخلل في التواصل بين جوانب التكوين (التدريب) والنشاط المسرحي الذي لم ينجح في أن يتحول إلى صناعة لها مردوديَّة. اليوم أغلب من يتابع المسرح هم أصدقاء صاحب العمل، أو مدعوون بشكل مجاني. وتراجع الإقبال الجماهيري بشكل لافت، وهذا أمر مفهوم ومشترك في كل الأقطار ويطرح تحديات أخرى أكثر تشعباً، بينما ما زال بالإمكان علاجها.

المسرح التجاري بقي الأكثر قدرة على استقطاب الجمهور، ولكنه بدوره يواجه مآزق عدم الاستمراريَّة والخواء الفكري، ما جعله ينحصر في مجرد تعبيرات مسرحيَّة، أغلبها لا يتأسس على نص جيد، وبالتالي لا يخرج عن أفعال التسلية البحتة.

التكوين

التدريب المسرحي بدوره شهد نقلة نوعيَّة بتعميم فتح مدارس مسرحيَّة خاصة، لكن هذا أثار حفيظة أكاديميي المسرح. فبرغم أحقيتهم في النشاط، فإن الأمر تحول إلى تجارة زائفة بالمسرح، حولته إلى مجرد تعبيرات لمن يملك القدرات الماديَّة على دفع تكاليف التدريب التي قد تكون مشتطة أحياناً، وقد تتوفر للمتدرب فرصة للظهور بفعل قوة علاقات صاحب فضاء التدريب هذا، الذي يبقى معه المسرح فعلاً هاوياً ضرورياً. مسرح الهواة من أهم المساحات الفنيَّة.

من ناحية أخرى، ينقص المسرح التونسي تعميم تجارب التدريب الأكاديميَّة على الكتابة والسينوغرافيا والموسيقى المسرحيَّة والاهتمام بها كاختصاصات منفصلة، إضافة إلى تعميم تدريسها في مراحل مبكرة من المدارس الإعداديَّة، والقوانين موجودة لكن هناك شح في الأساتذة.

مسرح الطفل

أمر آخر بالغ الأهميَّة هو مسرح الطفل، إذ توجد في تونس مهرجانات دوليَّة عريقة لهذا المسرح، وتوجد مؤسسات راسخة تهتم به، ولكنها بقيت محصورة في العاصمة أو المدن الكبرى، ولم تنتقل إلى المناطق الداخليَّة، كما لا ننكر النظر إلى مسرح الطفل بشيء من الدونيَّة من قبل بعض المسرحيين، بينما حوله آخرون إلى وسائل لامتصاص الدعم وتكرار أعمال عالميَّة مكرورة منذ قرن وأكثر.

ويعاني مسرح الطفل من قلة العاملين فيه، برغم توفر المواهب القادرة على تثويره وتجديده بشكل مستمر ليتحول إلى طاقة إبداعيَّة خلاقة. ومهما كان التحجج بضيق الإمكانات الماديَّة فإنه ليس مبرراً.

يحتاج المسرح إلى مراجعات حقيقيَّة، إلى جدل يتجاوز المجاملات، وإلى تغيير منظومة الدعم، وإلى قرارات جريئة من سلطة الإشراف. لا شيء يمنع التونسيين إنتاج مسرح خاص يمكنه تحقيق الانتشار الدولي، الطاقات موجودة.

منذ بداياته في مسـرح الهواية بولاية جندوبة (إحدى محافظات الشـمال الغربي بالجمهوريَّة التونسيَّة) في ستينيات القرن الماضي، وحتى اليوم، يُعد محمد المديوني من خيرة الأكاديميين والباحثين في قضايا المسرح العربـي. لقـد أمضى ما يقارب نصف قرن في البحث والتأليف والترجمة والإشـراف على العديد من الرسـائل الجامعيَّة، كما تولى إدارة مؤسسـات وملتقيات علميَّة، وتظاهرات ومهرجانات مسـرحيَّة عريقة، أبرزها «أيام قرطاج المسرحيَّة» في دورات مختلفة.

كمال الشيحاوي
إعلامي وناقد ثقافي من تونس

وعلى الرغم من تعدد القضايا والإشـكاليات التي تناولها بحثياً في مؤلفاته المتنوعة، فإنه عُرف في الأوسـاط الأكاديميَّة والثقافيَّة بشـكل خاص بأطروحته لنيل شـهادة الدكتوراه، التي حملت عنوان «إشكاليات تأصيل المسرح العربي»، وذلك لارتباطها المباشر بجدل ثقافي وإعلامي ما زال مستمراً إلى اليوم حول «تأصيل المسرح في البيئة العربيَّة».

وإذ تُعد مكانتـه، وتميزه في المجال الأكاديمـي والثقافي أمراً ثابتاً؛ فإن المديوني يُذكّر محاوريه باسـتمرار بصفته فناناً ومخرجاً مسـرحياً، وبما أنجزه خلال مسـيرته من أعمال مسرحيَّة، سواء في مجـال الهوايـة أم الاحتراف، عندمـا كان مديراً للفرقـة الجهويَّة بجندوبة، أو في تجارب أخرى، ويؤكد عرضه المسـرحي الذي قُدّم سنة 2022 تحت عنوان «ما العمل» هذا الحرص وهذا الشغف اللذين لم ينقطعا، وقد شـكّل هذا الجانب أول الموضوعات والأسـئلة التي اخترنا طرحها عليه في هذا الحوار.

• لقـد طغـى إنتاجك الأكاديمـي والبحثي على سـيرتك مقارنة بالأعمال المسرحيَّة التي قدمتها، فهل ضحّيت بالفنان الذي فيك خدمةً للباحث؟

- يلتقي سؤالك هذا مع أسئلة وردت على لسان عدد من زملائك الإعلاميين والنقاد عندما أقدمتُ على إخراج مسـرحيَّة «ما العمل»، أو «موش عجب يقدر يصير» سـنة 2022، بعد غياب عن الركح. وقد صادف سـؤالهم ذاك سؤالاً سـبق لي أن طرحته على نفسي عندما انطلقت في إنجاز العمل المسـرحي المذكور، وحاولت الإجابة عنه. أما السؤال فهو: «لمَ عدتُ إلى الركح مُخرجاً، في تلك الفترة بالذات، بعد أن ابتعدت عن صناعة المسرح ابتعاداً دام زمناً طويلاً؟».

ولئن كان السـؤال مشـروعاً وفي غاية المنطقيَّة، فإن لي عليه بعـض الملاحظات التي سـأنطلق منها للتفاعل معه. أبدأ بالإشـارة إلـى أن غيابي عن الإخـراج هو، في حقيقة الأمر، «شـبه غياب»، فأنـا لم أنقطع عن المسـرح وعن الركح لحظة واحدة، سـواء على مسـتوى الانشغال به من موقع المرافق لمتعلميه وصناعه والقائمين عليه، أم على صعيد قناعتي بضرورة البحث عما يسـهم في ترسيخه بوصفه بُعداً ضرورياً من أبعاد الإنسان التونسي في العصر الحديث. كان ذلـك – تحديداً - من خلال ما أسـهمت به في تنظيم عدد من التظاهرات المسـرحيَّة مـن مواقع مختلفة، أو علـى صعيد البحث الأكاديمي، أو في مسـتوى متابعة ما كان يجدّ داخل البلاد وخارجها من منجزات مسـرحيَّة وفنيَّة. فمعلوم أن الأغلبيَّة السـاحقة للبحوث التي أنجزت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمسرح وصناعته، قراءة وتقويماً وتنظيراً (وقد نُشـر عدد مهم من هذه البحوث وكثير منها لم يُنشر بعد)، إضافة إلى ما أطرته من دراسـات فـي رحاب المعهد العالي للفن المسرحي وفي مؤسسات جامعيَّة أخرى.

لكن أهم ما يدفعني إلى القول بأن «غيابي» عن الركح هو «شبه غياب»، هو أن من عاش فعل الإخراج بكل ما يعنيه وما يتطلبه، ومن سـاءل هذا الفعل مساءلة سـعت إلى الوقوف على خفاياه، لا أظنه يسـتطيع أن يكبت هاجس المخرج الكامن فيـه، حتى وإن كان في موقع المتلقي، ولا أن يخفت شعلته الوقادة فيه. وفي هذا بعض مما يعلل كلامي عن «شبه الغياب» بدلاً من «الغياب»؛ فأنت تلاحظ معي أنـه ما كان يمكن أن يغيب فيّ هاجـس الإخراج ولذة معاناته، حتى وإن انقطعت لفترة من الفترات عن ممارسته ممارسة فعليَّة، وهذا ما يجعل «العودة» إلى الركح أمراً طبيعياً ما إن تحصل الرغبة في ذلك وتتوافر، بخاصة، الظروف المناسبة لتحقيقها.

• لقـد قيل إن الدعوة إلى تأصيل المسـرح فـي الثقافة العربيَّة في سـتينيات القرن الماضي (التي كانت موضوع أطروحتك) قد تحكمـت بها الدوافع الأيديولوجيَّـة. ومع ذلك، يلاحظ اليوم في مختلف تجارب المسرح العربي أن رهانات التأصيل وآفاقه تتجدد بمقاربـات جديدة، فكيف تنظر إلى سـياقات هذه الإشـكاليَّة في الماضي والحاضر؟

- لا بد أن نوضح بداية أن استخدام مصطلح «التأصيل» يعكس، دون شك، وجود مشكلة في تلقي هذا الفن لدى العرب، وينم عن سوء فهم عميق. فلو كانت العلاقة طبيعيَّة لما طُرحت مسـألة «التأصيل» أصـلاً. فالتأصيل في حد ذاته مشـكلة وفخ، إذ هـو إعلان أو تطلع إلـى العودة إلى الأصـل، ولكن أي أصل؟ ولعل الأمر يعني انشـغالاً بنوعيَّة التعامل مع هذا الفن الوافد، وكيفيَّة اسـتنباته واسـتيعاب ما

تكريمه في أيام قرطاج المسرحية 2024

يقوم عليه بصورة تسـمح بتجاوز الاستنساخ ونقل الأعمال المسرحيَّة الأوروبيَّـة كما هي في أصولها، أو السـير علـى منوالها. وفي ذلك سعي إلى العمل، بشكل واع أو غير واع، على ممارسة خصوصيَّة لهذا الفـن. وفي هذا بدا نوع من الوعي بأن أجناس التعبير، والمسـرح واحد منها، ليسـت مجرد قوالب محايدة، وإنما تحوي ما تحوي من حساسيات بذاتها ورؤى للعالم مخصوصة.

وقد فصلتُ القول في هذه المسـألة منـذ زمن بعيد، في كتابي «إشـكاليات تأصيل المسرح العربي» القائم على 596 صفحة (صدر عن المجمع التونسي بيت الحكمة قرطاج، تونس 1993)، وهي قضيَّة تتجاوز تونس لتشمل العالم العربي، وما وقفت عليه في هذا الكتاب ومـا انتهيت إليه مـن نتائج حاضر كل الحضور فـي عدد كبير من الأطروحات التي نوقشـت في عدد غير قليل من الجامعات العربيَّة، سواء أشير إلى ذلك أم لم يُشر.

ونقطة الانطلاق في هذه المسـألة هي العلاقة غير السويَّة بين الثقافـة العربيَّة ومرجعياتها، وبين المسـرح «تياتر»، أي المسـرح حسب ما هو متواضع عليه جنساً فنياً قائماً، أو آثاراً، أو مؤسسة (وهو ما يعني أنني أسـتثني، طبعـاً، «الحالات المسـرحيَّة" Théâtralité أو «التمسرح» - حسب تعبير يوسف إدريس – وذلك لأن تلك «الحالات المسرحيَّة» لا تكاد تغيب عن مختلف الثقافات والحضارات البشريَّة، قديمها وحديثها؛ ولا تخرج الثقافات العربيَّة الإسلاميَّة عن الأمر).

المشـكلة أن الثقافة العربيَّة وجدت نفسها، في العصر الحديث، أمام منجز فني وأدبي وفكري وفلسفي كبير، وهو المسرح، ووجدت نفسها وهي تسعى إلى استيعاب الخطاب المتعلق به، والزخم الناجم عنه، أمام إشـكالات كان من المسـتحيل حلها الحل الأنسـب. ولعل فـي الحيرة التي عبـر عنها توفيق الحكيـم (1898 - 1987) عندما شـهد المعركة التي كانت قائمـة وقت إقامته بفرنسـا، بين أنصار «التقليديَّة» وأنصار «العصرانيَّة»، أوضح تجسـيد لتلك الوضعيَّة. لقد كتب سـنة 1943 في كتابه «زهرة العمر»: «لسـت أدري، أمِنْ سـوء حظي أو من حسنه أني أعيش الآن في أوروبا، وسط هذا الاضطراب الفكري الذي لم يسـبق له مثيل، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمونها (المودرنزم) فكان علي أن أتأثر بها، ولكني، في الوقت ذاته، شرقي جاء ليرى ثقافة الغرب في أصولها: فأنا مُوزع الآن بين (الكلاسـيك) و(المودرن) ولا أسـتطيع أن أقول مع الثائرين: فليسـقط القديم، لأن هذا القديم أيضاً جديد علي... فأنا مع أولئك وهؤلاء...».

وهـذه الحالـة ناجمة عن موروث ثقافي عربـي غاب عنه هذا الجنـس وما يُحيـل عليه من مرجعيات غياباً تامـاً، حتى وإن ترجم العرب القدامى كتب فلاسفة اليونان وعلمائهم وعلّقوا عليها وأضافوا إليها. وهذا الغياب جلي في طبيعة الترجمات والشروح العربيَّة التي خص بها العرب والمسلمون كتاب «فن الشعر»، أو «في البويطيقا»،

التي قامت على إشـكال كبير تمثل في السـعي إلـى نقله إلى اللغة العربيَّـة، دونما معرفة بهذا الفـن وتجلياته الفعليَّة، فضلاً عما يقوم عليه، وهو ما أدى إلى صور من الانزياح عنه انزياحاً شـديداً نتيجة لقراءة الكتاب وفهمه اعتماداً على المرجعيَّة الثقافيَّة العربيَّة ومروراً بمصافيهـا. فلـم يكن غريباً - من ثم - أن يذهب أبو بشـر متى بن يونس القنائي (870 – 939م) عند نقله لهذا الكتاب من السـريانيَّة إلى العربيَّة، إلى اسـتخدام المصطلحات التـي تحيل على أغراض الشـعر العربي عند ترجمتـه للمصطلحات التي اعتمدها أرسـطو، وعند معالجته لقضايا المسرح والتراجيديا على وجه الخصوص. ولم يختلف شـراح هذا الكتاب والمعلقون عليه من بين الفلاسفة العرب والمسلمين (شأن الفارابي وابن سينا) فاعتمدوا مثله مصطلح «مدح» لترجمـة «تراجيديا»، و«هجاء» عنـد ترجمتهم مصطلح «كوميديا». ولـم يحد ابن رشـد عن المسـلك الذي سـلكوه، وهو مـن هو في اطلاعـه على الثقافة اليونانيَّة وترجمته للفكر الأرسـطي وتحليله له والإضافة إليه، وفي إسـهامه في إيصاله إلى ثقافات أوروبا ولغاتها. حتى هو اعتمد مصطلحات الأغراض الشعريَّة العربيَّة نفسها ترجمة للتراجيديا والكوميديـا، وهو الذي كان يعيش على الأرض الأوروبيَّة في الأندلس.

• وهـل في قولـك – دكتور - ما يبـرر لبعـض الباحثين العرب والمستشـرقين القول بأن المسـرح فن غربي بالكامل، وأن هناك أعطاباً وموانع إبستمولوجيَّة «دينيَّة، فقهيَّة» تمنعنا من هضمه؟

- لعلك تشـير إلى من ذهب عند السـعي إلى الوقوف على سر غياب المسـرح في صورته التي عُرف بها في الثقافة الأوروبيَّة عن الثقافة العربيَّة؛ إلى تفسير ذلك بغياب الحس التراجيدي عن الثقافة العربيَّة الإسـلاميَّة، وخاصة منهم محمد عزيزة في كتابه «الإسـلام

والمسـرح»، وأدونيس في عدد من فصول كتابه «الثابت والمتحول» الـذي ألح فيه على السـمة الفقهيَّة والأصوليَّـة الاتباعيَّة المحكومة بالرؤية الدينيَّة الغالبة على الثقافة العربيَّة الإسلاميَّة. ومع ذلك، فأنا أعد هذا التوجه اجتهاداً، لأنه اندرج في سـياق نقد الثقافة العربيَّة ومحاولـة تحريرهـا من الأغلال التـي منعتها مـن التطور والأخذ والتقدم.

لقد تراكمت الممارسـات العربيَّة لهذا الفن في مختلف البلدان العربيَّـة، حتى وإن اختلفت سـماتها وتفاوتت قيمتها، وهو ما أصبح معه البحث في سـر «العمق المفقود» للمسـرح العربي أقل حضوراً وإلحاحاً على المسـرحيين والمنشغلين بهذا الفن بصورة عامة. ولعل

محمد المديوني مع نهاد صليحة أثناء تكريمها في أيام قرطاج المسرحية

محمد المديوني يسلّم الحبيب بولعراس شارة الدورة

• ومـع كل ذلـك، ما زال السـؤال مطروحاً اليـوم دكتور محمد، لماذا نبحث عن تأصيل وجذور لفن المسـرح في ثقافتنا؟ هل هي نقيصـة ألا يكـون لنا فيه نصيب؟ هل نكرّس بصـورة غير واعية ربما النظرة الغربيَّة الاستعماريَّة «المتعالية» التي تريد أن تفرض تاريخـاً محدداً للتقدم بحيث لا يمكن أن يُعرف ويُعترف بتقدمنا إلا بوجود هذا الفن وغيره؟

- يحتـاج الأمـر إلـى أن نفهم بطريقة مناسـبة ودونما تشـنج «هوياتـي» ما يمثله المسـرح في تاريـخ الثقافـة الغربيَّة ورؤيتها لمسارها؛ وإلى أن نقف على أسس الصلة القائمة بين الشرق والغرب في الذهنيات العربيَّة وما يحسـن أن يتحقـق لتغيير هذه الذهنيات لتقوم علاقة سويَّة مع ما يسمى الغرب، ومع ما يُدّعى أنه قائم عليه دون غيـره. وهنا أسـتحضر كتاباً في غاية الأهميَّة، وهو «مسـتقبل الثقافة في مصر» للكاتب الكبير طه حسين - وهو من هو في معرفة الثقافـة اليونانيَّـة والغربيَّة والعربيَّة الإسـلاميَّة - وما ورد في هذا الكتاب لا يعني، في الحقيقة، مصر وحدها، وإنما يعني، في حقيقته العالم العربي والإسلامي كله.

ويذهب طه حسـين، في هذا الكتاب، إلى أن أفلاطون شـرقي، وأفلوطين شـرقي، والحضـارة اليونانيَّة شـرقيَّة، على عكس ما هو متواتـر بين الناس. هذه هي الحقيقة قبل أن يسـتحوذ الغرب على هـذه الحضـارة باعتبارها حضارته وحده، منذ ما يسـمى بـ «عصر الأنوار»، ويقر له الشـرق والشـرقيون بذلك. وفي ما ذهب إليه طه حسـين ما يسـمح بتحطيم الجـدران الذهنيَّة الفاصلة بين الشـرق والحضـارة اليونانيَّة، وإقامة صلات تعيـد امتلاك منجزات اليونان وما أضافه المسـلمون على تلك المنجزات، وتسمح بمشروعيَّة إعادة الامتـلاك هذه. وكأني بطه حسـين يريد أن يحـرر الثقافة العربيَّة والإسلاميَّة من الفخ القائم على التنازل، عن وعي أو من دون وعي، عن الموقع الذي احتلته منجزات العرب والمسـلمين في مسـارات الحضارة البشـريَّة. وكأن في ذلك شـيئاً مما وقفنـا عليه في مقولة الجاحظ سابقة الذكر.

في ما ذهب إليه طه حسـين من اعتبـار الثقافة اليونانيَّة جزءاً مـن الثقافة العربيَّـة ومن تاريخها، ما يسـمح بالانطلاق من موقع القوة، وفي ذلك تنسيب للأمر. تبدو الحضارة الغربيَّة، على أساس ما ذهب إليه طه حسـين، مثل أي حضارة صاعدة وقويَّة عملت على أن تهيمـن على الماضي اليوناني وتعده جزءاً خاصاً بها وحدها تحتكره وتتكلم باسمه، فهي تفتك كل شيء، تماماً كما فعلت الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة زمن تألقها، فهي تأخذ، تفتك، تترجم وتتبنى الفكر والفعل وتعيد صياغته، دون حرج.

أما السـؤال: هل أن وجود فن المسـرح في ثقافة وحضارة ما، دليل على تقدمها، وغيابه مؤشـر، بالتالي، على تخلفها؟ فإن الإجابة

هـذا التراكم الحاصل في الممارسـة العربيَّة لهـذا الفن، أدى إلى ظهـور فخاخ من نوع آخـر. ولعل الفخ الأخطر فـي نظري، القائم حالياً، هـو البحث المتسـارع واللاهث لدى عدد من المسـرحيين العرب لاستنساخ آخر «التقليعات» والتطورات التي تقع في المسارح الغربيَّة دونمـا تفكير ومراعاة لواقعهم وواقع «الحياة المسـرحيَّة» القائمة في بلدانهم، أو - على الأرجح - المفترض إقامتها.

والمقصود بـ «الحياة المسـرحيَّة» هو اكتمال الفعل المسـرحي اكتمالاً يتحول معه المسـرح من مجرد نشاط هامشي مناسباتي إلى حاجة مـن حاجات المواطنيـن، فيقبلون على الأعمال المسـرحيَّة إقبال من هو معني بها ومتفاعل معها. وقليلة هي المؤشـرات الدالة على قيام هذه «الحياة المسـرحيَّة». ومعلـوم أنه لا يكفي أن ينجز هذا المسرحي أو ذاك في هذا الموقع من هذا القطر أو ذاك، حتى نتكلم عن «حياة مسرحيَّة».

عـن ذلك ترتبـط بطبيعة النظر إلـى الثقافات والحضـارات التي عرفتها البشـريَّة عبر التاريخ، هل تقـوم على مقارنة تفاضليَّة ترتب هذه الثقافات والحضارات؟ وفي طرح هذا السؤال في ذاته مزالق، فضـلاً عن الإجابة عليه بالإيجاب. والمزالق كامنة في خطر الوقوع في مقاربات «تفوقيَّة" (Suprémaciste) تشـرّع لهيمنة ثقافة ما أو حضـارة ما على ثقافات وحضارات أخرى، ومعلوم ما يصاحب هذه المقاربة من أيديولوجيات عنصريَّة تبرر الاستعمار.

ولعـل وجهة النظر المقرة بمبدأ اختلاف الثقافات دونما تفضيل لواحدة عن الأخرى، من شأنها أن تقف دون ذلك، وتسمح بالاستفادة بإقامة جدل بين تجليات تلك الثقافات من شـأنه أن يغني الحضارة البشـريَّة. وليس من باب المصادفة أن تقوم منظمة اليونسـكو على تكريـس هـذا المبدأ، والعمل علـى حفظ هذا الاختلاف وتكريسـه والقبول به باعتباره عامل حوار وتفاهم وتضامن عالمي وإنساني.

لكـن وجهة النظر هـذه، قد تُعتمـد، كذلك، لعزل شـعوب عن المنجزات البشـريَّة العلميَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة، بذريعة تشجيعها على العودة إلى تراثها والانغلاق فيه تحقيقاً لاختلافها عن الآخرين، بخاصـة إذا ما تعلـق الأمر بنظم التعليم ومحتويـات برامجها. وقد تـم، أحياناً، ضخ أمـوال ومسـاعدات، من قِبل منظمـات مرتبطة بالمستعمر السـابق لدعم مثل هذا الاتجاه في مستعمراتها السابقة. والخطـر في ذلك أن ينجح هذا التوجه وهذا الفخ في أن تبقى تلك الشعوب المستقلة حديثاً في عزلة من شأنها أن تنقطع عن الاستفادة مـن المنجزات الحديثة والمعاصرة. ولعـل بعضاً ممن يدافعون عن

من العرض المسرحي «ما العمل؟»

مسرح عربي خالص مختلف كل الاختلاف عن المسارح القائمة، هم واقعون، بصورة من الصور، في هذا الفخ... فخ الاختلاف عن الآخر لأنــه الآخر، ويصبح تعريف الذات ينطلــق مما هو اختلاف عن هذا الآخر المتصور، وهو مــا يوقعهم في الإقرار للآخر المتصور بموقع المركز والمقياس الذي عليه يُقاس.

في الوقت الذي لا يتوانى فيه الأوروبيون عن الأخذ من الشرق ما يرونه نافعاً دونما انشــغال بمســألة الهويَّــة، هكذا كان الأمر في تعاملهم مع مســرحي الـ «نــو» (NŌ) والـ «كابوكــي» (Kabuki) اليابانيين، فــي خصوص تكوين الممثل؛ وهكذا كان الشــأن عندما تعلق الأمر، كذلك، بالـ «كاتاكالي» (Kathakali) الهندي؛ بل لم يغب عــن بعض منظريهم ما لمســوه من تجليات للحالة المســرحيَّة في حلقات الشطح الصوفي، فأبرزوها وأحالوا عليها ودعوا إليها، وليس أنطونان أرتو (Antonin Artaud) أقلهم حماســاً في هذا المجال، سواء عندما أشــاد بالحالة المسرحيَّة التي تتحقق في أعمق صورها مع «العيساويَّة» التي شهدها في المغرب، أو بما شده وأدهشه في ما شهد في جزر بالي من مسرح محلي رأى فيه جوهر المسرح وروحه، وبــدا له أن في هذا الذي شــهد مــا يمكن أن يعيد لهــذا الفن في البلدان الغربيَّة الروح والجوهر الغائبين عن المسرح السائد فيها.

ومــع ذلك، فإن البحث عن الخروج عن المنوال القائم واجتناب الاستنســاخ أمران ضروريان. ولكن تحقيقهما لا يقوم على «أصالة» لا تاريخيَّة متوهمة، وإنما يكون على أســاس البحث عن الخصوصيَّة التــي لا يمكن أن تتحقق دون التعويل علــى تمش عملي ينطلق من تنزيل الفعل المســرحي في إطار مشــروع نابع عن حاجات حقيقيَّة ذاتيَّة وجماعيَّة؛ ويسعى إلى تحقيق تلك الحاجات من دون الانشغال بالسعي إلى الاختلاف عن الآخر المتصور لأنه الآخر. وإن كان لنا أن نشــير إلى من سعى إلى تحقيق هذا التمش والدعوة إلى الوعي به، فإن لنا في تنظيرات سعدالله ونوس ومسارات إنجاز أعماله تجسيداً لصور ممكنة لتحقيق هذه الخصوصيَّة في ممارســة هذا الفن. ولقد فصلنا القول في ذلك تفصيلاً في كتابنا «إشــكاليات تأصيل المسرح العربي» سابق الذكر.

• ولكن فيما يتصل بالممارسة المسرحيَّة، هل يمكن القول إن رهان التأصيل قد خســر معركته مع ســطوة اللهجات المحليَّة ونزعات الكتابة الجماعيَّة وسطوة المخرج في المسرح التونسي مثلاً؟

- فــي ســؤالك منطلقــات تقــوم، بصــورة ضمنيَّــة، على ربط «التأصيل» بعدد من الســمات بذاتها تسم المسرح المسعي إليه من وراء «التأصيل». فلقد بدا لك أن اعتماد الدارجة في الحوار والكتابة الجماعيَّة والكتابة الركحيَّة وسطوة المخرج ما يدل على أن «التأصيل

جائزة صلاح القصب

المديوني يكرم الكاتب الرائد محمود المسعدي

بعد العرض قبل الأوّل لموش عجب 2021

قد خســر معركته». وفي هذه المنطلقات صورة للتأصيل تقوم على: أن يكون الحوار بالعربيَّة الفصحى، وأن تقوم المســرحيَّة على نص يؤلفه مؤلف بذاته ويخرجه مخرج شأن ما كان عليه الأمر، مثلاً، في أعمال عز الدين المدني التي أخرج أولها علي بن عياد وأخرج أهمها المنصف السويســي. محاولات «التأصيل» هــذه وجدت صداها في وقتها لكنها وصلت مداها. والأهم أنها تبقى صورة ممكنة للتأصيل، لا غير، وهو ما يعني أن اعتماد الدارجة في الحوار لا ينفي، بالضرورة، مســعى التأصيل ولا الكتابة الركحيَّة، ولا الكتابة الجماعيَّة، ولا طبيعة الموقع الذي يحتله المخرج من المسار الإبداعي.

مــا حصل من تراكم في التجارب في البلاد التونســيَّة أدى إلى قيام صلة تكاد تكون ســويَّة مع ماهيَّة هذا الفن، وحولت الرهانات من رهانات تسعى إلى اســتنبات هذا الفن، إلى رهانات تبحث عن نجاعة لممارســة هذا الفن، تُقاس بدرجة تحقيق التأثير المأمول في الجمهور نشــراً للوعي الاجتماعي والسياســي، ولم يكن ذلك بالأمر الهين، ولكن المســرح اكتســب في أذهان من كانوا يمارسونه على أســاس هذه الرهانات صوراً من المشــروعيَّة نزّلت المسرح وجهود المسرحيين في إطار أشــمل يتعلق بالاندراج في بناء مجتمع عادل، وهو ما يتجلــى في تبني عدد من المقولات «البريشــتيَّة» بدرجات متفاوتة، مــن ناحية، والذهاب، في فترات لاحقة، بعيداً، أحياناً، في ســبر أغوار حالات ذاتيَّة فرديَّة موغلة في التعقيد والشذوذ، أحياناً، تكشــف المســكوت عنه وتبرز دلالاته وآثاره فــي المعيش الجمعي، وتسائل الواقع الاجتماعي التونسي والعربي من خلال ذلك السبر.

على أننا إذا ما أخذنا «التأصيل» بمعنى الســعي إلى اســتنبات المســرح اســتنباتاً يصبح معه هذا الفن مســتوعباً ومســتبطناً لدى المشتغلين به؛ بصورة يصبحون معها قادرين على التعبير عن قضايا الذات والجماعة تعبيراً يتفاعل معه جمهور راغب في نتاجاتهم رغبته في ما هو حاجة وضرورة، متفاعل معها تفاعلاً؛ فإننا نذهب إلى أن الأمر ما زال قائماً وملحاً يتطلب جهوداً، لا من قِبل رجال المســرح ونسائه كتاباً وفنانين وتقنيين، فحسب، وإنما من مختلف المؤسسات الحاضنة، كذلك، سواء منها التثقيفيَّة أم الاجتماعيَّة أم التربويَّة.

• يبدو أن هناك حماساً كبيراً لما يعرف بـ «المسرح ما بعد الدرامي» وثمة من المسرحيين العرب من يعده أفقاً جديداً بإمكانه أن ينهي الكثير من العقبات في علاقتنا بهذا الفن، فما رأيك؟

- يتواتــر ذكر «المســرح ما بعد الدرامي» على ألســنة عدد من المسرحيين العرب أو المعنيين بهذا الفن، وفيهم فعلاً من يُعلن عن الحاجة إلى الســير في ركابه دفاعاً عنــه، ويصوره على أنه المحرر من «قيود» الدراما الأرســطيَّة وامتداداتها. فلقد تواتر الكلام، مثلاً، عــن «العبور إلى ما بعــد الدراما...» وعن المســالك المحققة لهذا العبور. وكأن الدراما بمفهومها الأرسطي هي عائق أمام المسرحيين

العرب ليمارسـوا المسرح بالشكل الأمثل وليبنوا حياة مسرحيَّة فعليَّة. وكأن تعبير «ما بعد» الوارد في المصطلح يعني نهاية «ما كان قبل» وتأسـيس جديدٍ يقوم على أنقاضه، وهو أمر بعيـد كل البعد، طبعاً، عن الحقيقة.

وهـذا جلي في ما ذهب إليه الكاتب الألماني هانز-تيس ليمان (Hans-Thies Lehmann) الـذي، وإن لـم يكن هـو الذي نحت هذا المصطلح، فإنه هو الذي أسـهم إسهاماً في نشره وترسيخه في الخطاب المسرحي الإبداعي منه والنقدي، بعد نشره كتابه «المسرح ما بعد الدرامـي" (Postdramatisches Theater) عام 1999. لقد أقر وهو يبحث في تجليات «المسرح ما بعد الدرامي» سعياً منه إلى تحديد ماهيته؛ باسـتمرار الدراما واتصالهـا، ولم يُعلن عن أن هذا المسرح ما بعد الدرامي سيحل محل المسرح، بل ونفى ذلك نفياً.

وهـذا جلي في المنحى الذي أقام عليـه كتابه هذا. فلقد عمل، من ناحية، علـى توصيف هذه الممارسـات والمقاربات والنتاجات التـي فرضت حضورها على المسـرح في صوره المعهودة، وسـعى، من ناحية أخرى، إلى البحث لها عما يمكن أن تقوم عليه من أسـس نظريَّـة وتنظيريَّة. وكان مـن الطبيعي، لتحقيق ذلـك، أن يعود إلى «بويطيقـا» أرسـطو، وجدليَّة هيغل، وغيرهما، ليخرج باسـتنتاجات مفادهـا ضرورة التمييز بين «المسـرح» و«الدرامـا». وتمييزه هذا سمح له بأن يفتح فضاء المسرح ليسع كل هذه الأشكال من العروض الحيَّة، و«يعزل» المسرح القائم من خلال حصره في ما هو «دراما» بكل ما تقـوم عليه من عناصر وبُنى حدّد أرسـطو أهمَّها في كتاب البويطيقـا، وأبرزهـا من لحق به من شـراح كتابـه، ودقق معالمها المعلقون عليه من المؤيدين والمتمردين.

وتتمثـل هذه العناصـر، بالأخص، في «الميثـوس» (الحكاية أو الحبكة)، و«الميميزيس» (المحاكاة)، وما يتطلبانه من شـروط، وما يُسعى إلى تحقيقه في المتلقي، من خلالهما، من أثر رمزي هو غاية الغايات في نظر الفيلسـوف اليوناني من التراجيديا ومن المسـرح عامة، ولا سيما منها «الكاثرسيس» أو التطهير. وهو ما يعني أن من ينظـر إلى أن «المسـرح ما بعد الدرامي» حل سـحري ليقوم مقام المسرح القائم ويحتل موقعه؛ هو بعيد عن المعرفة بما يعنيه المسرح ما بعد الدرامي هذا.

سيرة:

محمـد المديوني (تونس: 1949) هـو باحث وممثل ومخرج وأستاذ مسـرحي، مترجم، وإعلامي. تمتد مسيرته المهنيَّة لتشمل الأدوار الأكاديميَّة، الإداريَّة، الفنيَّة.

تولى عـدة مناصب قياديَّة في مؤسسـات أكاديميَّـة وثقافيَّة بـارزة. كان عميداً أسـبق للمعهد العالي للفن المسـرحي بجامعة تونس (2003 - 2009)، وقبلها أسـتاذاً فـي المعهد العالي للغات والحضارات الشـرقيَّة بباريس (INALCO) من 2000 إلى 2003. كما عمل أسـتاذاً في كليَّة الآداب بمنوبة بين عامي 1990 و2000، وشغل منصب مدير الدراسات لمعهد تكوين المنشطين الثقافيين من 1981 إلى 1984.

محمد المديوني وعبد الرؤوف الباسطي المسرح الجامعي وحين تحرق الشمس 1968

أصدر 15 كتاباً حول المسـرح التونسـي والعربي، من أبرزها: «مسـالك إلى المسـرح في المغـرب العربـي» (2017)، «نجيب حبيقـة: حلقـة موءودة فـي تاريخ المسـرح العربـي» (2016)، المسرحيَّة «سـهم كاغط، أو حكاية قرية آمنة» (2006)، «مغامرة الفعل المسـرحي في تونس» (2000)، «إشكاليات تأصيل المسرح العربي» (1993)، «مسرح عز الدين المدني والتراث» الذي صدر في ثلاث طبعات (1983، 1993، 1994).

أسـهم في موسـوعات دوليَّة بمدخلين في «موسـوعة النساء التونسـيات، مائـة امـرأة وامـرأة» (2021) عن رجـاء بن عمار والزهـرة فايزة، و15 مدخلاً في «موسـوعة أكسـفورد للمسـرح وفنـون الأداء" (The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance) عام 2003، حول المسرح العربي وشخصياته.

كتـب العديد من الدراسـات، منها: «التمسـرح فخ المصطلح ومتاهات المفهوم» (2022)، «النقد المسرحي وموقعه في الحياة المسرحيَّة، اليوم وغداً» (2019)، «في الترجمات العربيَّة الحديثة لكتاب أرسطو: فن الشعر" (2004).

نقـل أعمالاً مهمة من الفرنسـيَّة إلى العربيَّـة. من ترجماته: رواية أحمـدو كروما: «في انتظار أن تقتـرع الحيوانات البريَّة» (2024)، وكتاب بدرة بشـير: «عناصر من الحدث المسـرحي في البلاد التونسـيَّة» (2019)، ومسـرحيَّة بيير ديبوش: «ابتسامة ابن رشـد» (2009)، وفصـل من كتاب أوغوسـتو بـوال: «التراجيديا ونظامها الإكراهي عند أرسـطو» (نشر عام 1985 وأعيد نشره عام 1987). بالإضافة إلى ذلك، نسَـق ترجمة ما يقارب 30 مدخلاً في مجال الفنون ضمن النسـخة العربيَّة لموسـوعة يونيفرسـاليس (l'Encyclopædia Universalis)، كمـا راجـع ترجمـة ثلاثيـن مدخلاً آخر من الموسـوعة، وراجع كتاب الهـادي خليل «مدونة السينما التونسيَّة" (2008).

عمل قارئاً في المركز الوطني للكتاب بفرنسـا، وقارئاً مستقلاً في «الموسوعة العالميَّة للمسرح المعاصر» بكندا، كما أدار سلسلة «الرصيد المسـرحي التونسـي» التابعة لوزارة الثقافة التونسـيَّة، حيث حقق ونشـر الأعمـال الكاملة لعدد من الكتاب المسـرحيين التونسيين.

كان عضواً في مركز المسرح الجامعي (1968 - 1971)، وشارك ممثلاً في عدد من العروض، وأسـس عدة فرق مسـرحيَّة للهواة والمحترفيـن. كان آخر أعماله إخراجاً: مسـرحيَّة «ما العمل؟» أو «موش عجب يقدر يصيـر...» عام 2022، من إنتاج مركز الفنون الدراميَّة والركحيَّة بجندوبة.

أدار عـدداً من المهرجانـات الفنيَّة، منها: المديـر العام لأيام قرطاج السـينمائيَّة عام 2012، مدير ليلة المسـرح التونسي عامي 2010 و2011، رئيس لجنة الاحتفالات بمئويَّة المسرح التونسي عام 2009، ومدير الدورة التاسعة لأيام قرطاج المسرحيَّة عام 1999.

منـذ عـام 2015، يقوم بإعـداد وتقديـم برنامـج «أرخبيل المسرح» على إذاعة تونس الثقافيَّة، وهو برنامج حواري وتفكيري حول المسرح وقضاياه.

سلطنة عُمان
بخور وعطور وألوان

عبدالمجيد أهرى
أستاذ جامعي وباحث مسرحي من المغرب

استفاق في كياني من جديد عشق أدب الرحلة، ففتحت بساط السفر بكل الشوق إلى مكامن الجمال، حيث يخاطبك التاريخ، وتحدثك الجغرافيا، وتغازلك رؤى الناس، فتتوه بين إرث الماضي وحكاياته، ورسم الحاضر ونبضه. ويزداد العشق بالنسبة لي لتلك الخرائط والديار، التي تشكل حلقة الوصل وعاملاً للنسج، وفضاءً للثقافات وملتقى للحضارات، مثل سلطنة عُمان، منبت الأصالة واللبان.

«حلوة عُمان»، هكذا يعرفونها. وبين هذا وذاك، يثير خليج عُمان وبحر عُمان نحو المحيط الهندي كل الفضول، محرضاً الخيال نحو ألف ليلة وليلة وحكايا شهرزاد عن التاجر العُماني، ورحلات السندباد البحري ومغامراته. تلك أسباب لطالما حرضتنا لنستنشق بخور السلطنة ونزهو بألوانها، ونبحر في بحرها وخيالها، ونتيه بين آثارها وجبالها، وأيامها وأخبارها.

لم يكن تلمس تلك الديار واستنشاق ذلك العبير، والنبش في تلك الأخبار ليتحقق في رحلة ثقافيَّة، لولا دعوة كريمة من الهيئة العربيَّة للمسرح للمشاركة في مهرجان المسرح العربي بمسقط، نبض سلطنة عمان وعاصمتها.

انطلقت رحلتنا من الدار البيضاء حاملة عبير المحيط الأطلسي، مروراً بالدوحة الغنّاء، قبل أن نُطل فجراً على بهاء مسقط ونتلمس ندى السلطنة. هذه هي عُمان التي أحملها في خيالي وأحفظها في بالي، مما دوّنه الرحالة وأهل التاريخ والجغرافيا والأنساب والأخبار والأيام.

"حلوة عُمان» من منطقة ظفار مروراً بمناطق نزوى، ومسقط، ومسندم، وصحار، فتجد نفسك في رحاب تراث متجذر، وحضارة تمتد عبر البحر والبر. تفتح نافذة على الماضي، لتخاطبك كتابات منذ الأزل. وبين تلالها وجبالها وصحرائها، حكايات أخرى عن اكتشافات غامضة ومحاريب فريدة.

"حلوة عُمان» من قلب قلاعها، لتمتح من إرث روحي، وتتلمس كنوزها المعرفيَّة التي طرزت الوحدة نسيجاً لأهل عُمان عبر الأزمان. وقبل أن تستفيق من بهاء هذه البلاد، تتوه مجدداً بين جمال طبيعتها وعجائبها الجيولوجيَّة، فتُسلب إعجاباً ببراعة اليد الحرفيَّة التقليديَّة، وثراء التراث المعماري الفريد، ثم تُحلّق مجدداً بين المخطوطات التي تكشف عراقة الفكر واليد.

تلك من نسائم عُمان، التي يمتد طرفها إلى حضارة «مجان»، أرض السفن التي تفصح عنها النصوص السومريَّة والأكديَّة قبل الميلاد بألفي عام. «مجان» سيرة البحر، وحلقة الوصل بين حضارة الشرق القديمة في الصين والهند وبلاد ما بين النهرين، وحضارات شرق البحر المتوسط ووادي النيل وشمال أفريقيا. تلك مجان العجيبة من صحار إلى ظفار بغناها وثرائها من صناعة النحاس إلى تجارة اللبان.

عروض

انطلقت الدورة الخامسة عشرة من مهرجان المسرح العربي بمسقط، برعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، الرئيس الأعلى للهيئة العربيَّة للمسرح.

اجتمعت نخبة من العروض المسرحيَّة العربيَّة التي انقسمت إلى مسارين؛ المسار الثاني قدم العروض التالية: «ذاكرة صفراء» من السعوديَّة، «عد عكسي» من سوريا، «نساء لوركا» من العراق، «هاجة (بوابة 52)» من تونس. أما المسار الأول الذي تتنافس عروضه على جائزة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي، فشمل: «أسطورة شجرة اللبان» من سلطنة عمان، «البخارة» من تونس، «الملجأ» من الأردن، «المؤسسة» من البحرين، «بين قلبين» من قطر، «ريش» من فلسطين، «سيرك» من العراق، «غصة عبور» من الكويت، «كيف نسامحنا» من الإمارات، «ماكبث المصنع» من مصر، «هم» من المغرب.

وقد تُوّج العرض المسرحي «البخارة» من تونس بجائزة أفضل عمل مسرحي لهذه السنة، من طرف لجنة تحكيم مكونة من الفنانين رفيق علي أحمد من لبنان، وتامر العربيد من سوريا، وسامي الجمعان من السعوديَّة، وعبدالكريم جواد اللواتي من سلطنة عمان، ولخضر المنصوري من الجزائر.

أقدم المدن

تستمر فعاليات مهرجان المسرح العربي، فنلتقط معها، في رحلتنا الثقافيَّة، عبق السلطنة وعبير عمان، الذي لا يمكن ارتشافه إلا بالانطلاق من القلعة الشهباء في ولاية نزوى، أول ولاية اتخذت عاصمة سياسيَّة لسلطنة عمان، وواحدة من أهم الوجهات السياحيَّة الثقافيَّة في السلطنة، تتجلى فيها العبقريَّة المعماريَّة والهندسيَّة للعمانيين. منذ تشييدها في منتصف القرن السابع عشر الميلادي، تعد نزوى واحدة من أقدم المدن العمانيَّة عمراناً وسكاناً، كما كانت عاصمة للبلاد على فترات متقطعة من التاريخ العماني بداية من القرن الثامن إلى منتصف القرن الثاني عشر الميلادي.

لا يمكنك أن ترتشف من أرائج بحر عمان من قلب مسقط دون أن ترتشف من عبير مدينة العلم والمعرفة وتتلمس جدران قلعتها الشهباء. نزوى، القلعة التي تسرق الود الأول، فتجعلنا نسرع الخطى إليها على بعد 160 كلم.

عبر الطريق السيار، يقودنا المرشد إلى رحلة خاصة في تاريخ عمان وحكايا السندباد وعرائس البحر وأنواع اللبان، فيشير إلى مكامن الجمال في الجبل الأخضر، ويذكر زنجبار، قبل أن تستقبلنا ولاية نزوى بطرازها المعماري الاستثنائي، ومآذنها الفخمة، وقبتها الإسلاميَّة التي تذكرنا باحتفاليَّة نزوى عاصمة للثقافة الإسلاميَّة.

هدوء يعم الولاية، واحتفاء بثقافة عمان البحريَّة التاريخيَّة، هنا مجسم خاص لسفينة البوم، واحدة من أشهر وأفضل السفن التي تنقل البضائع عبر موانئ الخليج العربي، وموانئ الهند وباكستان وشرق أفريقيا. إن سفينة البوم هذه ليست إلا مركزاً ثقافياً يؤكد عشق أهل عمان للبحر، وتؤكد سرديَّة سندباد البحر العماني، وتجسد تطلع العمانيين إلى البحر وعشقهم للملاحة عبر التاريخ.

ها أنا أمام قلعة نزوى، الصرح التاريخي والشاهد على عبقريَّة وأصالة المعمار العماني، الذي يعود إلى القرن السابع عشر، وهو الأكبر في شبه الجزيرة العربيَّة. قلعة بتحصينات عسكريَّة، أسهمت في صد كل هجمات العدو بجدرانها القويَّة والشاهقة.

وأنت تتجه إلى بوابة القلعة الشهباء، يمتد طرفك إلى ذلك الخنجر البهي، فتسرع لالتقاط صورة للذكرى بقربه، ومعه تعيد التذكير بأصالة الخناجر العمانيَّة وعراقتها، التي تشكل ثقافة هذه الأمة، وشعار الدولة مع سيفين متقاطعين. وأنت تلج بوابة القلعة، تمر أمام مدفع إيبيري يحمل شارة البرتغال ويعود تاريخه إلى عام 1580 للميلاد، ليذكرك بالماضي المجيد لأهل عمان في نضالهم ضد المستعمر البرتغالي. وأنت تلج بوابة القلعة، تصاحبك فرقة شعبيَّة، تؤدي أغاني تقليديَّة تعيد ربطك بالمجال.

ومن معالم المجال أيضاً في بوابة الحصن، باب يظل شاهداً على حقبته وعلى كل من مر هنا؛ باب يتميز بأزهى النقوش النباتيَّة والهندسيَّة، وبقربه النقوش الجداريَّة التي يقدر تاريخها بـ 60 إلى 100 سنة، وتكشف عن الحياة في البيئة العمانيَّة، وعن دور عمان البحري، وعلاقاتها البحريَّة، وقوافلها التجاريَّة، وارتباط أهل عمان بالخيل ومهاراتهم في الفروسيَّة.

وأنت تقتحم حصن نزوى خطوة فخطوة، تسقط عينك على معالم أخرى مما يزخر به، ومن ذلك تقنية الآبار التي تزود القلعة بالمياه، ويبلغ عددها 17 بئراً، توجد 4 منها في سطح القلعة، و13 بئراً موزعة داخل الحصن وخارجه، وأهم إشارة فريدة هنا، هي أن لكل غرفة غسل تتوفر بئر خاصة بها.

وأنت تتجول داخل القلعة مستكشفاً أطياف الماضي، وعبير من سكن القلعة وترك أثراً، تتعرف إلى دورها المهم في المعرفة وعلوم الدين، فهنا غرف متعددة كانت مخصصة لطلبة العلم، وهنا أيضاً احتفاء بسيرة رجالات المعرفة والعلوم الأدبيَّة والشرعيَّة من أبناء عمان، أمثال الطبيب راشد بن عميرة الذي عاش بين القرنين 16 و17 الميلاديين، وأُدرج في قائمة اليونسكو للأحداث التاريخيَّة المهمة والشخصيات المؤثرة عالمياً عام 2015، ومن مؤلفاته «فاكهة ابن السبيل»، و«منهج المتعلمين». وهنا أيضاً سيرة عالم اللغة الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي ولد في عمان، في بلدة وادي المصنعة بمحافظة جنوب الباطن، صاحب علم العروض، ومؤلفات «العين»، و«الحروف»، و«الجمل». وهنا أيضاً احتفاء بسيرة أسد البحار، الملاح والعالم بفنون البحر وأشهر الملاحين في المحيط الهندي أحمد بن ماجد السعدي الذي توفي سنة 1500 للميلاد، ومن آثاره كتاب «الفوائد في أصول علم البحر والقواعد»، ومن آثاره اختراعه للإبرة المغناطيسيَّة (البوصلة) المستعملة في تحديد اتجاهات الرحلات البحريَّة.

تلك معالم من قلعة نزوى التي تحفظ العهد والتاريخ، وتظل شامخة من علو شموخ أهل عمان وعزتهم وأنفتهم. قلعة شهباء حافظت عبر تاريخها على أهم صفاتها ومميزاتها، فهي شهباء بغاية الجمال بأبراجها وآبارها وأبوابها وساحاتها، وهي الحضن الذي احتوى طلاب العلم والمعرفة من العلوم الإنسانيَّة والشرعيَّة، وهي الحصن المنيع الذي دافع عن خطوط التجارة العمانيَّة، فكانت قلعة نزوى عاصمة خاصة لأهل عمان.

المؤتمر الفكري

تتوالى أيام مهرجان المسرح العربي بمسقط، لتحتفي بأهل عمان وبذاكرتهم المسرحيَّة وبإسهاماتهم العلميَّة، من قبيل «قراءة المسرح» لآمنة الربيع، و«الضوء الخافت لا يخبو.. تأملات في المسرح ومستقبله» لسعيد السيابي، و«ملامح الحداثة في المسرح العربي» لعزة القصابيَّة، و«النص العماني بين الموروث والفرجة» لعلياء البلوشي.

إلى جانب الاحتفاء بالإسهامات النقديَّة المسرحيَّة العربيَّة مثل «مسرح الشارع في سلطنة عمان» لبشار عليوي، و«القناع الأبيض في المسرح العماني» لمحمود سعيد، و«حضور ألف ليلة وليلة في المسرح العربي» لسامي الجمعان، و«كنا صديقين – نصوص سعوديَّة» لفهد ردة الحارثي، و«نزيف العمر – نصوص قطريَّة» لحسن رشيد، و«وباء – نصوص مسرحيَّة» لإبراهيم الحارثي، و«أنطونان أرطو: تجربة الجسد وشعريَّة المسرح» الذي أعتز بمساهمتي النقديَّة به.

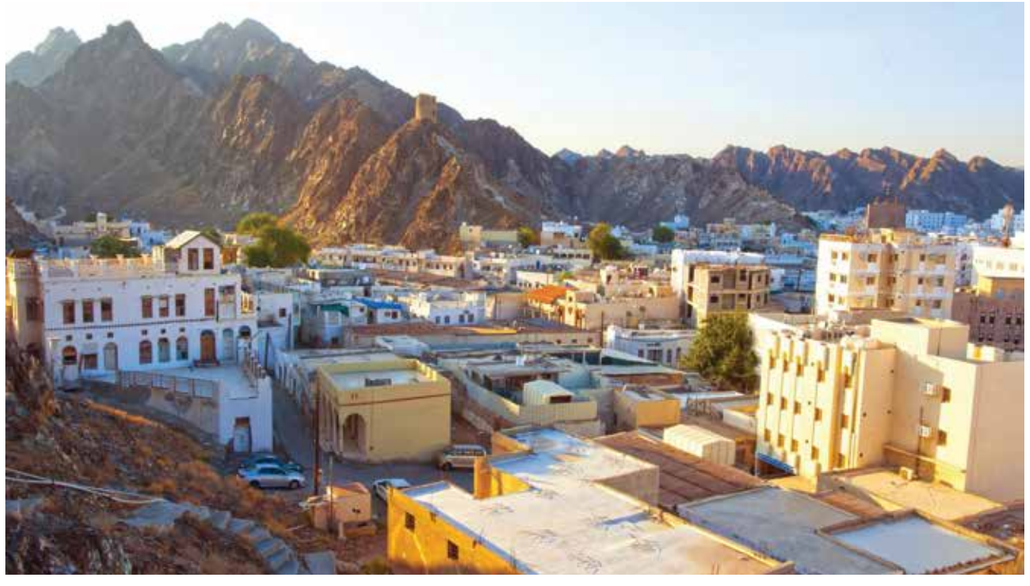
أما في القسم الثاني من المؤتمر الفكري، فقد تم التداول بين ثلة من أهل المسرح في الوطن العربي حول «المسرح والذكاء الاصطناعي بين صراع السيطرة وثورة الإبداع الإنساني». هنا أطروحات متنوعة وغنيَّة قدمها كل من الباحث المغربي محمد رضا التسولي حول: «التصميم الرقمي: استخدام الذكاء الاصطناعي لإنشاء تصاميم مسرحيَّة مبتكرة للأزياء والديكورات»، وحول «الإسقاط الضوئي Projection Mapping: تحسين وتنسيق المؤثرات البصريَّة باستخدام خوارزميات ذكاء اصطناعي عن طريق برامج المابينج»، وإضافات أخرى قدمها الباحث العراقي عماد الخفاجي حول الإضاءة التفاعليَّة وتصميم الإضاءة الذكي، ثم إشارات أخرى حول توليد النصوص عن طريق الذكاء الاصطناعي للمؤلف المسرحي المغربي عبداللطيف فردوس، وغيرها من الأطروحات حول الابتكار وتطوير التكنولوجيا في فن المسرح، والصوت والهولوغرام.

سوق مطرح.. بخور وعطور وألوان

بين فعاليات مهرجان المسرح العربي، يأسرنا اللبان، فنقتفي أرائجه التي تقودنا إلى أهم أسواق مسقط وأقدمها (سوق مطرح) الذي يعود تأسيسه إلى أكثر من 200 سنة. سوق مطرح الذي يزهو برائحة اللبان في كل مكان، وبأنواع أخرى من البخور، وأشكال من العطور والألوان والإكسسوارات التقليديَّة.

وأنت تائه بين أزقته، فإنك تزهو بعبق التاريخ ونفحات من التراث: هنا نسيج ديمغرافي متعدد وغني، وهنا أيضاً بهاء الأزقة الضيقة، من خلال اصطفاف المتاجر التي ترحل بك هي أيضاً إلى عوالم متعددة وساحرة، نسجت بفضل خليج عمان، وبحر عمان، وأفقه نحو المحيط الهندي.

هنا عوالم من تراثنا العربي، في تناسج تام مع العوالم الفارسيَّة، وفي تناغم كامل مع العوالم الهنديَّة. كيف لا، وهو الذي يطل على بحر عُمان الذي يتقاسم الهواء نفسه مع باكستان وإيران من الشمال، ودولة الإمارات العربيَّة المتحدة من الغرب. كيف لا أيضاً، وهو الذي يطل على قلعة مطرح التاريخيَّة التي شيدت من قبل



البرتغاليين في عام 1579م إبان احتلالهم للمدن العمانيَّة الساحليَّة (1507 – 1649).

ذلك هو سوق مطرح، يقدم لك نفسه بغناه وثرائه، بأرائجه وألوانه، وبأزقته وبتراثه. وقبله، تلك هي قلعة مطرح الشامخة والتاريخيَّة التي تحرس السلطنة من جهة البحر، فتحكي لك تاريخ الميناء والرحلات البحريَّة، وأيضاً تقص عليك أخبار التاجر العماني والخليفة هارون الرشيد في حكايات ألف ليلة وليلة.

توقيع

كانت رحلتنا الثقافيَّة إلى سلطنة عمان من أسبابها تقديم أولى إصداراتنا النقديَّة التي خصصناها لتجربة المسرحي الفرنسي أنطونان ماري جوزيف بول أرطو، مع علمنا المتواضع بكون الخزانة المسرحيَّة العربيَّة تحتاج إلى مزيد من الإضاءة حول تجربة ما بات يعرف بمسرح القسوة، فتكفلت بذلك الهيئة العربيَّة للمسرح، مشكورة على اهتمامها بنشر هذا المؤلف النقدي.

لماذا العودة إلى أنطونان أرطو وحياته ومسرحه؟

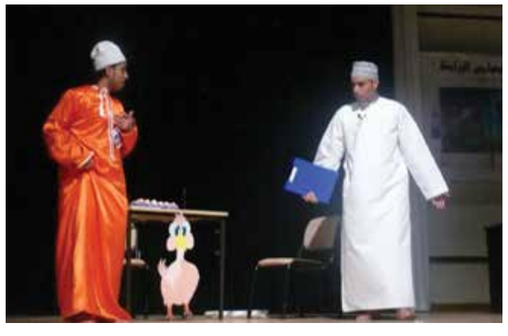
يعود المسرح الغربي منذ نهاية القرن العشرين وإطلالة الألفيَّة الثالثة إلى الآن، إلى أرطو، بعد أن خفت صوته وتوارى الحديث عنه في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين. إنها عودة قويَّة في نظرنا إلى جنون أرطو فيما بات يسمى بالمسرح ما بعد الدرامي، انطلاقاً من تصورات كل من هانز تيز ليمان، ومارفن كارلسون، وإريكا فيتشر ليشته.

بالتالي، فإننا بإزاء شخصيَّة استثنائيَّة في تاريخ الفن المسرحي، وتجربة جنون خاصة في تاريخ الجنون الحديث: هذه الشخصيَّة التي جمعت أشد أنواع التناقض، ومارست الثورة على نفسها قبل أن تمارسها على ميتافيزيقا العقل الأبيض، فرفض بذلك أرطو المركزيَّة الغربيَّة، وزعزع كيان الميتافيزيقا الغربيَّة بأكمله، ونفى كل ما هو أوروبي خالص.

تلك تصورات من أطروحة متجددة حول أنطونان أرطو، نضعها رهن إشارة القارئ العربي والمهتم بشؤون المسرح وقضاياه. كما نسعد بحفل التوقيع الذي أقامته الهيئة العربيَّة للمسرح في رحاب مهرجان المسرح العربي وسط أهل المسرح ونقاده وجمهوره.

متحف الزمان

نترك حفل توقيع كتابنا المسرحي، ونفتح نافذة أخرى من رحلتنا الثقافيَّة، لنعبر إلى متحف عمان عبر الزمان. برعاية حضرة صاحب الجلالة السلطان هيثم بن طارق المعظم، افتُتح هذا المتحف يوم



الاثنين 13 مارس 2023؛ متحف أُريد له قبل كل شيء أن يكون إلهاماً للأجيال الجديدة، ثم يُعرف العالم بالماضي المشرق للسلطنة من أيامها وأحوالها ورجالاتها وأمجادها، ويعرف العالم أيضاً كيف يستلهم أهل السلطنة تراثهم الفكري الثقافي الفريد ليصنعوا حاضرهم المجيد، وهم يستشرفون الأفق بالمزاوجة بين الأصالة والمعاصرة بالانفتاح على العالم أجمع، كما كانوا عبر تاريخهم ملتقى العالم في بحر العرب والمحيط الهندي، والاعتماد على التكنولوجيا والتقنية التي تحاكي في متحف عمان عبر الزمان حياة السلطنة وأيامها.

في المتحف، تقودك التكنولوجيا والشاشات العملاقة المعلقة والأرضيَّة، لترتشف أصالة البلد وتفرده ومجده وعراقه، لتعيد تشكيل حكايات البدايات. فهنا، عبر متحف الزمان، رحلة لن تنتهي، ولن تقدر على الارتشاف من كل الأروقة، لكنك ستخرج بعبق السلطنة وبخورها، وستنحت على جدار فؤادك أيام السلطنة عبر الزمان، ونسيج وعيها الجمعي وتراثها الثقافي.

هنا، أنت أيها الزائر، ستلج إلى العديد من القاعات المبتكرة، وتخاطبك شاشاتها بكل اللغات الحيَّة. ستلج قاعة التاريخ، حيث ترتشف من عبق أهل عمان وحضارتهم، فبحكم موقعها الإستراتيجي، استطاعت عمان إقامة علاقات تجاريَّة بحريَّة، أسهمت بدورها في مد جسور التواصل بين القارات وتبادل البضائع والأفكار، من خلال ذلك، صنع العمانيون – تخاطبك الشاشة أيها الزائر – إرثاً حضارياً متنوعاً ومنفتحاً على الآخر، مما خلق مجتمعاً تسوده روح التعايش والتفاهم برغم تعدد قيمه ومعتقداته، وظلوا مخلصين لهذه القيم الإنسانيَّة التي عززها الإسلام. لقد بنى العمانيون عبر الزمان حضارة، وأنتجوا إرثاً غنياً من التراث الإنساني المادي وغير المادي، ما زال حاضراً حتى اليوم.

هنا، أنت أيها الزائر، ستتعرف عبر نافذة على الماضي، إلى معالم من عمان القديمة، حيث تعد منظومة الكهوف العمانيَّة من بين أكبر المنظومات الكهفيَّة في العالم، وستتعرف إلى معالم من الحيوانات البدائيَّة الضخمة التي سميت بـ (عمانيثيريوم ظفارينسس) التي عاشت على أرض عمان قبل حوالي 25 مليون عام، إلى جانب آثار النيازك والأحجار والمعادن والحلي النادرة من تلك التي صنعها المستوطنون الأوائل، سواء على بحر عمان، أم بحر العرب.

هنا، أنت أيها الزائر، سوف تتعرف إلى حضارة مجان التي ازدهرت كقوة بحريَّة خلال العصر البرونزي، سفنها تجوب بحر عمان والخليج العربي حاملة النحاس والأحجار القيمة إلى دلمون وبلاد الرافدين، فاتحة بذلك المجال ليس فقط لنقل البضائع، بل لانتقال البشر وثقافاتهم أيضاً.

في متحف عمان عبر الزمان، تكتشف من خلال إحدى قاعاته، أقدم كتابة عمانيَّة، وهي من أقدم الكتابات في شبه الجزيرة العربيَّة، ووجدت في ختمين اكتشفا في موقع رأس الجنز، يعود تاريخهما إلى 2200 قبل الميلاد، ويحتويان على حروف لأبجديَّة اكتشفت ضمن عمان من مسندم إلى ظفار، أو تلك الكتابات الصخريَّة التي عثر عليها في مدحاء، وغيرها من المناطق التي ظلت شاهدة على أصالة عمان وعراقتها وتاريخها.

في هذا المتحف، احتفاء بأسماء صنعت تاريخ الدبلوماسيَّة، وطرزت العلوم الإنسانيَّة، ونظمت لعمان شعراً، ودونت لها نثراً في مختلف حقبها، فكانت المخطوطات شاهدة عن أثر يُذكر إذا ما ذكرت الآثار؛ هنا آثار شعر حميد بن محمد النخلي المعروف بابن رزيق، شاعر الأسرة البوسعيديَّة ومؤرخها؛ ومن مخطوطاته «جوهرة الأشعار ومرآة الأفكار»، وهنا أيضاً قصائد محمد بن عامر المعولي المشهور بلقب ابن عريق، وعاش في الفترة التي شهدت نهاية حكم اليعاربة وقيام الدولة البوسعيديَّة، ومن مخطوطاته «قصص وأخبار جرت في عمان".

لا يمكنك، أيها المسافر إلى سلطنة عمان، أن تمر مرور الكرام على تاريخ سلطنة امتد جناحها إلى زنجبار، فازدهرت تحت لوائها، بعد حكم السلطان برغش بن سعيد من عام 1871 إلى 1888م، فشكلت حياتها المزدهرة بإنجازات مشهودة مثل تأسيس الشرطة النظاميَّة، وإنشاء دار لسك العملة. ورغم انفصالها عن عمان فيما بعد، فقد ظل أثر العمانيين مستمراً بمشاركتهم في التعمير والخدمات في الجزيرة، فكانت القصور والحدائق والمدارس أثراً عن طيف عمان البهي في زنجبار المزدهرة.

في قاعة عصر النهضة، سترتشف من منعطف عمان الكبير، بعد تولي السلطان قابوس بن سعيد مقاليد الحكم بعد والده السلطان سعيد بن تيمور في 23 يوليو 1970م، فكان الأفق الجديد لسلطنة تتوق إلى استعادة ماضيها المشرق، وذلك كان خطابه للشعب: «كان وطننا في الماضي ذا شهرة وقوة، وإن عملنا باتحاد وتعاون فسنعيد ماضينا مرة أخرى، وسيكون لنا المحل المرموق في العالم العربي".

في متحف عمان عبر الزمان، شاشات تفاعليَّة أخرى، تقرب الزائر المكتشف لثقافة أهل السلطنة من تقاليد الزفاف، ومعالم الضيافة والتسامح، وتعاليم الأعياد، وتتعرف إلى أهم الألعاب التقليديَّة مثل «القرنقشوه» التي تعد من التقاليد التي يحتفل بها الأطفال في الرابع عشر من رمضان، فكان احتفالاً بمثابة المكافأة للأطفال على صيام النصف الأول من الشهر بنجاح، وتشجيعهم عليه. ثم تكون فكرة عامة حول احتفال أهل عمان بالحول، أي حول حفلة أول عيد ميلاد.

في رحلة عودتنا من مطار مسقط الدولي إلى مغرب الشمس، المملكة المغربيَّة، أدندن – بعقد الشاعر يعرب عبدالحميد، وبلحن ياسر علي، فأزهو بصوت حسين الجسمي – بكل الفرح والابتهاج والسرور برحلة سلطنة عمان وحضارة مجان ومنبت اللبان، وما لقيت فيها من ترحاب وكرم وسخاء، وما شاهدته فيها من جمال وأصالة وبهاء:

حلوة عمان
يا بلادي الغالية
لي زاهية
دائماً في كل عين

الكاتب والمخرج.. والدراماتورج

فاضل الجاف
أستاذ جامعي وباحث مسرحي
من العراق

لطالما كانت كتابة النصوص المسرحيَّة جزءاً لا يتجزأ من فضاء المسرح الحي، ولم ينشأ كتابها بمعزل عن التجربة المسرحيَّة الفعليَّة. فالكاتب المسرحي، قبل كل شيء، هو مسرحي ملم بتقنيات الخشبة، وقوانينها، وأساليب الأداء.

يشير الباحث الأمريكي إيه. إم. ناجلر (A. M. Nagler) في كتابه حول تاريخ المسرح (A Source Book in Theatrical History) إلى أن العصر الإليزابيثي شهد قمة الانسجام الفني بين الأدب والفن، ولاسيما في أساليب العرض المسرحي.

هذا الانسجام لم يكن قاصراً على المسرح الإليزابيثي، بل كان شرطاً أساسياً لفهم المسرح منذ جذوره الإغريقيَّة وصولاً إلى الكلاسيكيَّة الحديثة. فلطالما سارت فنون العرض في مسار متوازٍ مع أسس الكتابة المسرحيَّة، يكمل كل منهما الآخر ويؤثر فيه بشكل مباشر. لم يكن الكاتب المسرحي، مهما بلغت مهارته في الكتابة، ليستطيع منح نصه الحياة على الخشبة من دون امتلاك خبرة في إدارة العرض، وفهم عملي لأساليب الأداء.

لذلك، لم يكن النص المسرحي لينال فرصته في التجسيد ما لم يكن كاتبه مسرحياً بامتياز، ملماً بتفاصيل العرض وقادراً على إدراك احتياجات الخشبة ومتطلباتها، ولاسيما في غياب المخرج المحترف في العصور السابقة. كان الكتّاب في تلك العصور أكثر من مجرد مؤلفين؛ فقد كانوا مخرجين ومتمكنين من فنون الأداء، بل إن معظمهم، مثل أسخيلوس، وشكسبير، وموليير، مارسوا التمثيل فعلياً. تشير الأدلة التاريخيَّة إلى أن موليير كان ممثلاً كوميدياً شهيراً، بينما يُروى أن سوفوكليس لم يكن مرغوباً ليمثل لضعف صوته.

قواعد

لقد أثّرت القواعد الأساسيَّة لفن إدارة العرض والأداء بشكل مباشر في تطور الدراما وصياغة مناهجها المختلفة عبر التاريخ. فلا يمكن فهم المسرح الكلاسيكي دون الإلمام بفنونه وأساليب العرض فيه. ومن دون إدراك قواعد اللعب المسرحي وأسس الأداء، يصبح التعامل مع النصوص الكلاسيكيَّة (الإغريقيَّة) أو مسرحيات شكسبير كأدب خالص أمراً ناقصاً ومشوهاً.

إحدى المشكلات الجوهريَّة التي تعوق فهم المسرح الكلاسيكي اليوم، تكمن في طريقة تدريسه بمعظم معاهد المسرح؛ حيث يُقدّم غالباً كأدب مجرد، بعيداً عن تقاليد العرض وثقافة التلقي المسرحي. في هذا السياق، يؤكد ناجلر أن «طالب المسرح الإليزابيثي لا يجوز له أن يغفل خشبة المسرح، فإذا لم يكن راغباً في أن يشارك فعلياً في أداء وفق شروط ذلك العصر، فالأفضل له أن يدرس سوناتات شكسبير لا نصوصه المسرحيَّة». لطالما كانت كتابة النص المسرحي، عبر التاريخ وحتى ظهور مهنة الإخراج في العصر الحديث، جزءاً عضوياً من الممارسة المسرحيَّة اليوميَّة، ولم تكن نشاطاً منفصلاً أو ثانوياً.

إذا سلّمنا بأن الميزانسين هو لغة المخرج، على نحو يشابه أن اللون لغة الرسام، فإن ستانيسلافسكي يُعد رائداً في تأسيس هذه اللغة الإخراجيَّة الواقعيَّة، واضعاً لها أسساً فنيَّة منهجيَّة واضحة. كانت مخططاته وتصوراته للميزانسين، التي دوّنها بالتفصيل في العديد من الصفحات، بمثابة إرث فني حيوي لا يزال محفوظاً حتى اليوم، ويشكل مرجعاً أساسياً للمخرجين في تاريخ المسرح الحديث. أما المخرج فسيفولود ميرهولد، فقد تبنى هذا النهج الإخراجي نفسه، لكن تدوين ميزانسيناته لم يتم على يديه شخصياً، بل جُمعت وحررت بعد وفاته في كتابه الشهير «ميرهولد يتدرب».

تعكس رؤية ستانيسلافسكي العميقة أن الميزانسين ليس مجرد ترتيب مكاني على خشبة المسرح، بل بحسبانه أداة تعبيريَّة حيَّة تنبع من جوهر النص وتفاصيله، وتتكامل مع فلسفة الكاتب وهدفه السامي، الذي وصفه بـ«المهمة العليا». لقد ظلت ميزانسيناته في مسرحيات تشيخوف تُدرس وتُتبع في مسرح موسكو الفني حتى اليوم، باعتبارها تجسيداً بصرياً متكاملاً لمعاني النص وسياقه النفسي والاجتماعي، مما يعزز من عمق التجربة المسرحيَّة وجاذبيتها الفنيَّة.

تحولات

تغير هذا الوضع مع بروز مهنة الإخراج في القرن التاسع عشر، إذ بدأ الكاتب يكتفي بممارسة دوره في الكتابة، بينما تولى المخرج مسؤوليَّة تقديم النص على الخشبة. لكن هذا التغيير لم يلغِ العلاقة الإبداعيَّة الوثيقة بين الكاتب والمخرج. ظل الكاتب شريكاً أساسياً في العمليَّة الإبداعيَّة، مشاركاً في البروفات والتدريبات، ومقدماً دعماً فكرياً وجمالياً في تحليل النص وتفسيره، حتى تطور دوره ليصبح قريباً مما يُعرف اليوم بالدراماتورج.

تعد العلاقة التي جمعت بين أنطون تشيخوف وستانيسلافسكي مثالاً مبكراً على التعاون المثمر بين الكاتب والمخرج، حيث تشهد مسرحيات مسرح موسكو الفني على عمق هذه الشراكة. مثال آخر أكثر وضوحاً هو التعاون بين مایاكوفسكي وميرهولد؛ فقد كان حضور مایاكوفسكي في البروفات مصدر إلهام كبير للمخرج، حتى إن ميرهولد اعترف بعد وفاته قائلاً: «لا أعرف كيف سأخرج مسرحياته من دونه».

لكن هذه العلاقة لم تكن سهلة دائماً؛ فقد ظهرت الخلافات بين الطرفين منذ البدايات، ولاسيما عندما بدأ المخرج يطمح إلى فرض رؤيته الخاصة على النص، رافضاً الاكتفاء بدور المنفّذ لتصورات الكاتب. سعى المخرج منذ البداية ليكون مبدعاً مساوياً للكاتب، بل وأعلى مكانة منه في بعض الأحيان، محققاً رؤيته وطابعاً العرض ببصمته الخاصة. بمرور الوقت، تعاظم دور المخرج في المنظومة الإبداعيَّة حتى غدا المرجع الأساسي في تشكيل العرض المسرحي، بينما اتجه الكاتب إلى تبني رؤية أكثر انفتاحاً تجاه هذا التحول، الذي برز بوضوح في أعمال كتّاب «مسرح اللامعقول» منذ نحو مئة عام.

نقلة نوعيَّة

لقد مثّل هذا التحول نقلة نوعيَّة في تاريخ المسرح، إذ أصبح النص المسرحي، الذي كان يُعدّ في السابق عملاً مكتملاً بذاته، مادة أوليَّة يشتغل عليها المخرج، الذي يضفي عليها رؤيته الخاصة وتفسيره المتميز. وفي الوقت نفسه، لم يختفِ تأثير الكاتب، بل ظل دوره الإبداعي محورياً، حتى في ظل صعود المخرج الذي استثمر النصوص الكلاسيكيَّة ليعيد إنتاجها برؤية حداثيَّة، كما حدث مع الاتجاهات التي قادت إلى ظهور المسرح الحديث، بدءاً من الواقعيَّة والطبيعيَّة وصولاً إلى المدارس الرمزيَّة والتجريبيَّة التي غيّرت شكل العرض المسرحي. في تلك الفترة، ظهرت نصوص مسرحيَّة مغايرة للواقعيَّة، سعت إلى تحطيم القوالب التقليديَّة وتأسيس مسرح يقوم على الرمزيَّة والتجريد. يُذكر في هذا السياق ألفريد جاري، الذي قدّم ثلاثيته الشهيرة «أوبو ملكاً» بأسلوب غرائبي ألهم أجيالاً من الكتّاب.

وعلى الرغم من هذه التطورات، لم تخلُ العلاقة بين الكاتب والمخرج من الصراع والتوتر. فقد أراد كل منهما إثبات سلطته الإبداعيَّة، لكن الحقيقة التي رسّختها التجربة المسرحيَّة الحديثة هي أن المخرج بات يحتل مكانة مركزيَّة في صياغة العرض، دون أن يلغي ذلك دور الكاتب. بل أصبح التعاون بين الطرفين أساساً لنجاح العمل المسرحي، على قاعدة أن النص هو نقطة انطلاق، وأن الإخراج هو الفعل الذي يمنحه الحياة.

يمكن القول إن الخلاف الذي نشأ بين ستانيسلافسكي وتشيخوف قد يُعدّ أول خلاف حقيقي ذي طبيعة فنيَّة عميقة بين مخرج وكاتب مسرحي. فعلى الرغم من أن مجمل منهج ستانيسلافسكي كان يتسم بالالتزام الكامل بالنص ورؤية الكاتب، فإن الزمن أثبت أن التوافق التام في الرؤية والتصور بين الطرفين أمر غير ممكن دائماً.

ريادة

يُعدّ ستانيسلافسكي أول مخرج بالمعنى الفني والمهني لهذه الكلمة. ولا شك في أن هذا لا يعني إنكار وجود مخرجين قبله مثل أولئك الذين كانوا في فرقة مينينغن المسرحية (ألمانيا)، وثمة أندريه أنطوان (فرنسا)، وغيرهم. لكن لم يكن لأي منهم التأثير العميق، والمنهج الواضح، والسلطة الإبداعيَّة التي امتلكها ستانيسلافسكي، وهو تأثير ما زالت أصداؤه قائمة حتى اليوم.

يعدّ ستانيسلافسكي أول مخرج في تاريخ المسرح يترك بعده مخزوناً كبيراً من المخططات والملاحظات المفصلة حول بناء الميزانسين في أعماله الإخراجيَّة، مما جعلها مرجعاً أساسياً للبحث والدراسة في فن وتقنيات الإخراج المسرحي. هذه الوثائق اليوم هي المصدر الأول لكل من يريد أن يصبح مخرجاً محترفاً، ولكل من يسعى لفهم منهج ستانيسلافسكي، وهذا أمر لم يكن متوافراً عند أي مخرج سبقه.

صحيح أن المرحلة الأولى من تجربة ستانيسلافسكي في مسرح موسكو الفني كانت متأثرة بالمدرسة الطبيعيَّة التي تبناها اتباع فرقة مينينغن في ألمانيا، لكن ما يميز الفنان الروسي عنهم هو أنه لم يكتفِ بتطبيق أسلوب معين، بل وضع أساساً لفنّ ومنهج متكامل لتدريب الممثل، منهج قائم على أسس نفسيَّة وجماليَّة. لقد كرّس الرجل حياته وطاقته وحتى ثروته الشخصيَّة كلها لتطوير هذا النظام، حتى أصبحت طريقته مدرسة عالميَّة قائمة بذاتها.

لم يخفِ ستانيسلافسكي إعجابه بالطبيعيَّة عند فرقة مينينغن، لكنه لم يقف عند حدودها؛ فربما كان إعجابه بجمال التفاصيل البصريَّة في عروضهم سبباً في إلهامه، لكن ما أثار قلقه حقاً هو ضعف الممثلين في هذه العروض، وهو ما دفعه للتفكير في إيجاد منهج جديد للأداء، يختلف تماماً عن أساليب «المينينغينيين» وأنطوان.

ارتكز مسرح موسكو الفني منذ نشأته على الواقعيَّة التي دعا إليها ستانيسلافسكي انطلاقاً من النص. وإن بدت ملامحها الفنيَّة أقل حضوراً في بداياته، فإنها تجلّت بوضوح في أعماله اللاحقة، لاسيما في ثلاثينيات القرن العشرين وقبيل وفاته، حين أخرج مسرحيات مثل «إيفان الرهيب»، و«طرطوف»، كاشفاً عن أبعاد رؤيته الإخراجيَّة.

ربما لم يكن تشيخوف ممثلاً على شاكلة شكسبير أو موليير، وهو ما يصدق أيضاً على أبرز كتاب المسرح الحديث مثل إبسن، وسترندبرغ، وبرنارد شو، غير أنهم ظلوا على تماس مباشر مع جوهر العمليَّة المسرحيَّة، منخرطين في تدريبات الممثلين، على نحو يجعل دورهم أقرب إلى وظيفة الدراماتورج الموازية لعمل المخرج في وقتنا الحالي.

عن أفينيون والهوية والهجرة

تجربة وشهادة

كانت رغبتي أن أكتب صفحتين خاليتين من أي كلمة، مجرد مساحة بيضاء تُشكِّل مساهمتي الفرديَّة المتواضعة في المشهد اليوم، عبارة عن فعل محو، المحو بوصفه خياراً شخصياً بهدف النجاة تحت أي ظرف عنيف. قدمتُ مسرحيَّة «الفصل الرابع» في مهرجان أفينيون الذي اختتمت دورته الـ 79 أخيراً، وهي مسرحيَّة من ثلاثة فصول، ومن كتابتي، مبنيَّة على مسرحيَّة «عدو الشعب ليس إلا» لياسر عبداللطيف (دمشق 2008)، والمبنيَّة بدورها على مسرحيَّة «عدو الشعب» لهنريك إبسن (1882).

وائل قدور
كاتب ومخرج مسرحي من فرنسا

في المسرحيَّة، هناك رجلان. الرجل الأول هو ياسر عبداللطيف، صانع مسرح من السودان، توفي منذ خمس سنوات. الرجل الثاني هو صانع مسرح من سوريا منفي في فرنسا منذ عشر سنوات، أنا. في مركز الخشبة، توجد طاولة عاديَّة من الخشب الأبيض، متران في متر تقريباً، على الطاولة توجد ورقة؛ وكرسيان من الخشب الأبيض من طراز الطاولة نفسه. هذا الديكور هو لمسرحيَّة قصيرة لصموئيل بيكيت اسمها «ارتجاليَّة أوهايو» التي كانت أول وآخر مسرحيَّة أقوم بإخراجها في دمشق عام 2011 قبل أن أصبح منفياً.

لا يمكننا رؤية الرجل الأول، ياسر، لأنه ميت. لا يمكننا تحديد مكانه أو ما يقوم به، أو إذا كان يقول شيئاً؛ لأنه ببساطة ميت!

ياسر عبداللطيف

لا يمكننا أن نرى الرجل الثاني، أنا، لأنني غادرت المسرحيَّة قبل بدايتها! غادرت منفاي للمرة الأولى وزرت بلدي، بعد 14 عاماً.

أقول بكل ثقة، وأنا أقف بين صفوف المنتصرين في الثامن من ديسمبر 2024: انتهى حكم عائلة الأسد لسوريا، ولكنني لا أمتلك الثقة نفسها كي أقول إن مع انتهاء ذلك النظام انتهت فترة من حياتي امتدت لـ43 عاماً. لا أمتلك هذه الثقة؛ لأن صفوف المنتصرين تعج بالمجرمين كما تعج بالضحايا. لا أمتلك الثقة؛ لأنني أفشل في تعيين مكاني ضمن هذا الطيف الذي يمتد من الضحيَّة المطلقة، إلى المجرم الصريح. لا أمتلك الثقة؛ لأن حقدي أكبر من فرحي.

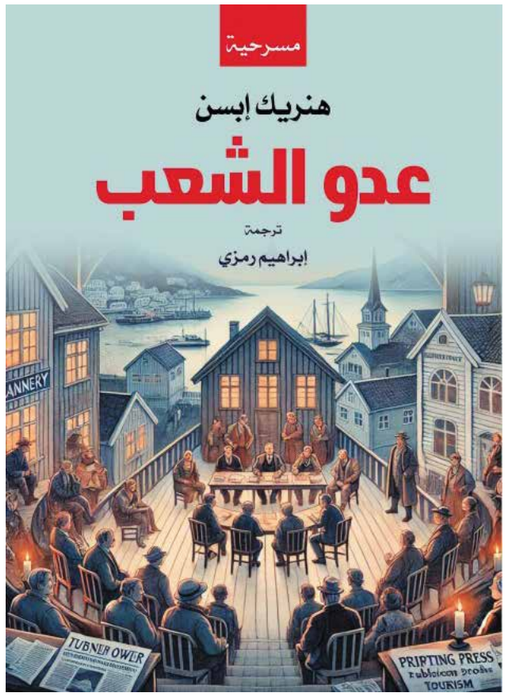
لكن قبل أن أغادر، كنت قد كتبت الفصل الأول من هذه المسرحيَّة وتركته على الطاولة. يمر وقت لا يحصل فيه شيء. الخشبة فارغة إلا من صانع المسرح الميت، والورقة التي تركتها قبل أن أغادر الخشبة. صمت. يبدأ الجمهور بالتململ. أخيراً، ينهض شخص من الجمهور. شخص لا على التعيين. هو مجرد شخص قرر أن يصعد إلى الخشبة ويقرأ الورقة بصوت عالٍ. تستهلك القراءة حوالي أربع دقائق. ينتهي الشخص من القراءة ويعود إلى مكانه. الآن بات الجمهور يعرف ما جاء في تلك الورقة، ويعرف أن هذه الورقة هي الفصل الأول من المسرحيَّة.

يحمل الفصل الأول العنوان التالي: عدو الشعب ليس إلا وانقلابات المسرح الخطيرة - مقال لوائل قدور - دمشق يوليو (تموز) 2008.

في هذا الفصل، أقص على الجمهور اقتراحاً مختلفاً لأحداث الماضي. أروي له تصوراً متخيلاً لواقعة حقيقيَّة حصلت صيف 2008 في دمشق، حين خرج جمهور دار الأسد للثقافة والفنون في حالة من الصدمة والتشويش بعد حضوره العرض الافتتاحي لمسرحيَّة «عدو الشعب ليس إلا» من تأليف هنريك إبسن وإخراج ياسر عبداللطيف. لمن لا يعرف المسرحيَّة الأصليَّة، بدت الحوارات مشوهة ومبتورة، وكانت الأحداث تتطور على نحو غير مفهوم. افتقدت المسرحيَّة عنصر الصراع، ولم يتمكن الجمهور من فهم ما يجري ويقال على الخشبة. أما أولئك الذين يعرفون النص الأصلي، فقد كان واضحاً بالنسبة لهم أن الشخصيَّة الرئيسة، دكتور توماس ستوكمان، قد جرى حذفها كلياً هي وحواراتها بدون أي معالجة أو إعادة كتابة، الأمر الذي أكده المخرج عبداللطيف بعد انتهاء العرض حين توجهت إليه الأسئلة من بعض أفراد الجمهور والصحفيين حين قال:

«كان علينا فعل ذلك لأن الممثل انسحب من البروفات قبل أسبوعين من موعد الافتتاح. لقد فعل ذلك لأنه قبل دوراً في مسلسل تلفزيوني، حيث الأجور هناك أعلى بكثير. لم يكن بالإمكان تعويضه ضمن الوقت المتاح، ولم يكن بالإمكان أيضاً تأجيل موعد تقديم المسرحيَّة».

ولدى سؤاله إن كان قد طلب فعلاً تأجيل الموعد من الهيئة العامة لاحتفاليَّة دمشق، أجاب ياسر أنه أعلم الهيئة بما حصل، وطلب منهم التأجيل، ولكن طلبه قوبل بالرفض بسبب الازدحام الشديد لبرنامج الاحتفاليَّة.



يعلم الجميع أن ما حصل في الحقيقة هو غير ذلك. بعد أن يواجه طلب تأجيل المســرحيَّة بالرفض، يقرر ياسر أن يلعب الدور الرئيس، الأمر الذي يعرضه لإرهاق شــديد ويمنعه من متابعة دوره الأساسي مخرجاً. بعد الافتتاح، يدرك ياســر حجم الكارثة، ويطلب أن يحصل على يوم واحد بدون عرض لعله يســتطيع تــدارك ما يمكن تداركه، على أن يســتأنف العــروض من اليوم الذي يليــه، ولكن الطلب يتم رفضه. في اليوم التالي، وبعد مرور عشر دقائق على البداية، يوقف ياســر المسرحيَّة وسط ذهول الجمهور والممثلين، الأمر الذي تسبب بفضيحة. ياسر هو الملام بنظر الجميع. تنهال عليه الانتقادات، ومن هنا، في رأيي، بداية النهاية لمسيرته الفنيَّة.

ياسر عبداللطيف كان واحداً من خمسة مخرجين مسرحيين تم تكليفهم من قبل هيئة الاحتفاليَّة لإخراج إنتاجات مسرحيَّة حصريَّة. يذكر أن الإطــار التعاقدي كان يجمع بيــن الاحتفاليَّة بصفتها هيئة رســميَّة، وبين المخرجين بوصفهم أفراداً. لا تقوم الاحتفاليَّة بتوقيع عقود مع فريق العمل الذي يختاره المخرج، مما يترك الأمر مفتوحاً لانسحابات محتملة، وهو ما شهدته مسرحيَّة «عدو الشعب». انسحاب الممثل الرئيس من بروفات «عدو الشعب» لم يكن الانسحاب الأول، إذ شهدت البروفات انسحابات متعددة من ممثلين آخرين كانوا على ارتباطات بتصوير أعمال تلفزيونيَّة، مرتبطة بدورها بشهر رمضان.

ينتهي الفصل الأول من مسرحيَّة الفصل الرابع بما يلي:

فــي النهاية، الجمهور وحده هو مــن دفع ثمن هذه التناقضات داخــل الأطــر الإنتاجيَّة الجديدة، وهو وحده مــن تُرك في مواجهة مسرحيَّة تم قص شخصيتها الرئيسة في جميع الفصول ما عدا الفصل الرابع، وهو الفصل الذي يُلقي فيه الدكتور ستوكمان خطبته الشهيرة

على الشــعب. في هذا الفصل، وبــدون أي مقدمات، يظهر المخرج ياســر عبداللطيف على الخشــبة ويأخذ مكان الشخصيَّة ويُلقي على الجمهور الموجود في الصالة الخطبة الشــهيرة للدكتور ســتوكمان، ويتهم فيها الشعب بالغباء وبأنه الوقود المثالي للآلة السياسيَّة التي تديرها الطغمة الحاكمة. (هنا ينتهي فعل القراءة ويعود الشخص من الجمهور إلى مكانه وتعود الخشبة فارغة).

فــإذن، أنا أتخيل ياســر على الخشــبة في الفصــل الرابع من مسرحيَّة «عدو الشعب» يقول الخطبة الشهيرة للدكتور ستوكمان في وجه الشــعب. ولكن ياســر غير موجود. لقد مات بسكتة دماغيَّة في الخمسين من عمره. هذا ما يفعله صناع المسرح الحقيقيون. يموتون. أتخيل نفســي مكان ياســر. معركتي مع الســلطة ومع الشعب انتهت بخســارتي، ولكننــي لم أمت بعد. ما زال يمكننــي الكلام، ومهرجان أفينيون قام بتكليفي بصناعة مســرحيَّة من 30 دقيقة في نسخته الـ 79 التي يحتفل فيهــا باللغة العربيَّة، فأقرر بدوري أن أحتفل بغياب صناع المســرح، أن أدافع عن حقهم في الإخفاق، أن أفهم خياراتهم في سياقات سياسيَّة وشخصيَّة شديدة العنف والهشاشة.

أحســم أمــري. أنتظر أن ينتهــي الشــخص/المتفرج من قراءة الفصــل الأول ويعود إلى مقعده، وأدخل الخشــبة. أجر خلفي حقيبة ســفر. أفتحها وأُخــرج منها مكبر صوت محمولاً. أخــرج أيضاً كتاباً

صغيراً مجلداً باللون الأسود. أثبت مكبر الصوت على أحد الكرسيين وأبدأ بســماع صوت ياســر. أمزج بين شــخصيَّة بيتر ستوكمان التي أعيد كتابة خطبتها الشــهيرة بكلماتي، وبين صوت ياســر الذي أعيد توليده عبر تقنية الذكاء الاصطناعي:

«كنتُ أعلم بأمر تلوث ميــاه البحر منذ زمن طويل. في الواقع، كلنــا كان يعلم بذلك. كلنا كان يعلــم بطريقة أو بأخرى أن المصانع المنتشرة على طول الشاطئ تقوم بتلويث مياه البحر. ولكن، ما كنت أعلمــه أنا وحدي أن هذا التلوث ســيصل عاجلاً أم آجلاً إلى مراكز الاستشفاء، وعلى نحو ما، كنت أنتظر حصول ذلك وأنا مستمر بعملي طبيباً رسمياً لمراكز الاستشــفاء، ومستمر بإنفاق معظم نقودي على متع الحياة وعلى اســتقبال الأصدقاء في بيتي، وهذا ما يعرفه عني الجميع، وهذا ما يبغضه فيّ أخي العمدة».

القلعة

هنا فــي منفاي، ومــع فقدان قدرتــي على الأمل، بــدأ انهيار القلعة الأخلاقيَّة التي شــيدتها بصبر لســنوات منذ دراستي للمسرح قبل عشــرين عاماً. الانهيــار، كما البناء، كان بطيئــاً وهادئاً. خلال أعوام، انهــار معظم قلعتي الأخلاقيَّة، وأصبح باســتطاعتي أن أرى صورتي القديمة على الطرف الآخــر من جدران القلعة. صورة ذلك الشاب الذي كنته في دمشق. الشاب الذي أعلن، بمجرد بداية حياته المهنيَّة، أنه فنان مستقل. أضفت عليه الكلمة حماية ما. ولأنه مستقل، فقد اســتقل في البداية عن الجيل الســابق من صناع المسرح، كما سرعان ما استقل عن العمل مع الدولة، متهماً كلاً منهما بالمسؤوليَّة عما وصلت إليه حال المســرح. ولأنه مســتقل، فقد حصل على منح إنتاجيَّة من مؤسسات ثقافيَّة إقليميَّة مستقلة مثله، كي يصنع مسرحه المســتقل. وبفعل الزمن، تحولت تلك الاســتقلاليَّة إلــى عزلة تامة اســتقل خلالها أيضاً عن أبناء جيله، وفضل أن يصنع المسرح بمعزل عنهم. وهذه العزلة، شــأنها شأن كل عزلة، تقود صاحبها بهدوء إلى الجنون.

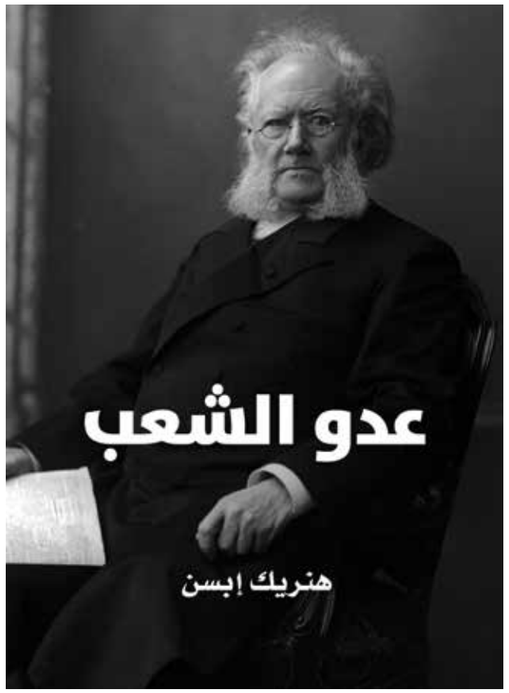
«فــي الصيف الماضي، بدأت حالات التهاب معوي خفيفة تظهر علــى زوار المراكز. حينهــا أيقنتُ أن التلوث قد وصــل بالفعل إلى أنابيــب المراكز، وبأن الصيف القادم ســيكون أشــد ســوءاً. ودون أن أعلم أحــداً، أخذت عينة من المياه وأرســلتها إلى مخبر للتحليل وانتظرت.

كنــت أرغب أن يؤكــد التحليل توقعاتــي وأن أوجه بذلك ضربة لمجلس إدارة الحمامات الذي تجاهل منذ ســنوات رأيي بوجوب مد الأنابيب بطريقة تحول دون تماســها بميــاه البحر. حصل ما أرغب فيه. بدأت حربي ضد رجالات الحكومة واحتشــدت خلفي الصحافة

الحرة والطبقة الوسطى، وكنت قريباً جداً من تحقيق انتصار مدوٍّ، ولكن حيلتي الصغيرة هذه لم تصمد طويلاً أمام دهاء الطبقة الحاكمة، التي قلبت الطاولة عليَّ عندما أثارت خوف العامة من التكلفة المرتفعة للإصلاحات، ومن إغلاق الحمامات لسنوات، ومن تشويه سمعتها».

باستطاعتي اليوم أن أتكلم لساعات عن مشاكل النماذج السائدة لدعم الفنون، وضمناً المسرح. بإمكاني انتقاد تغول خطاب المؤسسات الفنيَّة والثقافيَّة على أشكال ومضامين العمل الفني، وكيف أسهمت تلك البنى في لا عدالة نظام توزيع الدعم. يمكنني الحديث عن العنف الإداري داخل عدد من المؤسسات الثقافيَّة من خلال تجربتي وتجارب زملاء سابقين. يمكنني أن أقدم عشرات الأمثلة والأرقام والحقائق والقصص الحقيقيَّة، ولكن كلامي لا مصداقيَّة له؛ لأنني أقوله الآن فقط. الآن بعد أن أصبحت خارج «السيستم»! أقوله الآن وأنا أعترف بأنني شخص معزول يفقد عقله بالتدريج.

«عندما انقلب الناس عليَّ رأيت فيهم قطيعاً يسهل تخويفه وتوجيهه من قبل رجالات السياسة. رأيت فيهم الأغلبيَّة المتراصة التي تمتلك القوة، ولكنها لا تمتلك الفضيلة. رأيت فيهم الوقود الذي يغذي الآلة السياسيَّة التي تديرها الطغمة الحاكمة. ولم أحتفظ



برأيي لنفسي، بل حرصت على قوله لعامة الشعب في خطاب شهير حصلت من خلاله وبجدارة على لقب عدو الشعب».

ولكن فقدان الأمل حمل لي معه أيضاً شيئاً من الخفة. مع الانغلاق التام للمستقبل، رأيت الحاضر على نحو أفضل. بت أكثر تسامحاً مع نفسي عندما أسير في مسرحياتي على الخط الفاصل بين نصرة الضحايا واستغلالهم. تخلصت من الإحساس المزيف بالأهميَّة عندما أُنتج مسرحيَّة جديدة في المهجر. باتت الجولة المسرحيَّة تكريساً لشرط العزلة الفنيَّة وخسارة الجمهور. ومع هذا الإدراك الحزين صرت أكثر صدقاً مع نفسي. أنا أصنع المسرح لنفسي. أصنع المسرح لأقتل الوقت وأستمتع بصحبة نفسي.

أقوى رجل

«هاجمني الشعب. ضربني وطاردني حتى منزلي، ورمى عليَّ الحجارة. في اليوم التالي، أبلغني مجلس إدارة مراكز الاستشفاء بعزلي من منصبي، وأبلغني صاحب المنزل بضرورة إخلائه. فُصلت ابنتي من عملها وتعرّض أبنائي للتنمر في المدرسة. بدا لي أن كل شيء قد انتهى، وأن رحيلاً سريعاً عن المدينة هو الحل الوحيد. ببساطة لقد أصدر المجتمع حكماً بنفيي!

يزورني والد زوجتي ويطلب مني أن أتراجع عن أقوالي بأن مصانعه هي ما يلوث مياه البحر، وفي مقابل ذلك سوف يمنح كل ثروته الآن إلى زوجتي، وهي ابنته. وإن لم أفعل ذلك سوف يتبرع بكل ثروته ويحرم منها ابنته وأحفاده.

في اليوم ذاته، ودون حتى أن أخبر زوجتي، سوف أقرر لوحدي حرمانها وحرمان أطفالنا من ثروة جدهم، وسوف أرفض العرض الذي قدمه لي، وسوف أختار أن أبقى في المدينة، وسوف أعلم عائلتي بأننا لن نرحل وسنبقى هنا نقاتل المجتمع من أجل تغييره، وسوف أنهي المسرحيَّة بجملة: إن أقوى رجل في العالم هو الذي يقف في الدنيا وحيداً!

شكراً لحسن إصغائكم. كان معكم: عدو الشعب ليس إلا».

يتدفق الصوت غير الحقيقي لياسر من مكبر الصوت المحمول باللغة العربيَّة، أما كلماتي فتخرج من فمي باللغة الفرنسيَّة. جزء من الجمهور سوف يعتقد أن صانع المسرح المنفي، أنا، يقوم بترجمة كلمات صانع المسرح الميت، ياسر، من العربيَّة إلى الفرنسيَّة. هذا الجزء من الجمهور هو الجزء الذي لا يعرف العربيَّة. أما إن كان هناك من الحضور من يعرف اللغتين فسوف يدرك سريعاً أنني لا أترجم كلمات ياسر، بل أقول نصاً مختلفاً كلياً. هكذا تبقى الكلمات العربيَّة عصيَّة على الفهم على الجمهور الفرنسي. جزر من عدم الفهم. مساحة ممتنعة عن الفهم. اللغة بوصفها أداة تمنع التواصل.

ارتجاليَّة أوهايو

إلى هنا، أكون قد انتهيت من بناء نموذج مصغر (ماكيت) لمسرحيَّة «ارتجاليَّة أوهايو» على سطح الطاولة الأبيض.

في هذه المسرحيَّة، هناك رجلان. الرجل الأول هو مستمع فقط. هو امتداد للجمهور. الرجل الثاني هو قارئ. هو امتداد للمؤلف. الرجلان متشابهان إلى درجة كبيرة. الرجل القارئ يقرأ للرجل المستمع حكاية عن رجل وحيد إلا من أشباحه.

«رأيتُ الوجه الحبيب وسمعت الكلمات الصامتة، لا داعي للرجوع إليه، حتى لو كان بإمكانك ذلك».

هذا ما قاله القارئ للمستمع عندما انتهى من القراءة، ولكنه هذه المرة بقي مكانه ولم يختفِ مثل المرات السابقة.

بقيا بلا حراك. صامتان. ينظران إلى بعضهما. كأنهما تحولا إلى صنمين.

من شدة الصمت، قد يظن المرء أن الحياة انعدمت في الخارج. أو ربما لأنهما مستغرقان جداً بما يحصل بينهما. ربما هذا ما منعهما من التقاط أصوات الحياة.

هل يرى هذان الرجلان شيئاً لا يمكننا أن نراه؟

هل هذا الشيء الذي يريانه هو ما يملأ هذا الصمت؟

أم أن هذا الصمت هو مجرد صمت؟

صمت يشبه صمت الهاوية.

هاوية الوعي.

هاوية اللاوعي.

هاويتي.

هاوية لا يمكن أن نعرف ما بداخلها.

لم يعد هناك ما يقال.

(زمن)

لم يعد هناك ما يقال.

الدورة الثانية عشرة

لـ عناصر العرض المسرحي

تستكشف أساسيات «أبو الفنون» وجمالياته

انطلقت مساء يوم الجمعة (25) يوليو الماضي، في المركز الثقافي بمدينة كلباء، فعاليات النسخة الثانية عشرة من «دورة عناصر العرض المسرحي» التي تنظمها دائرة الثقافة سنوياً وتهدف إلى اكتشاف المواهب المسرحيَّة وتأهيلها وإبرازها، وذلك بحضور أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بالدائرة.

الشارقة: «المسرح»

واستهل افتتاح الدورة بكلمة لمشرفها الفني الفنان إبراهيم سالم، رحب فيها بالمتدربين الذين كانوا في معظمهم من العناصر الجديدة، مستعرضاً أبرز المحاور التي ستشملها الدورة، التي استمرت حتى نهاية أغسطس الماضي، ودعا المشاركين إلى الاستفادة من الورشات والمحاضرات والمشاهدات التي تتيحها الدورة، وحثهم على المواظبة والالتزام والتفاعل والتعاون، مشيراً إلى أن نخبة من مدرسي المسرح المتمرسين تشرف على ورشات هذه النسخة من الدورة «التي ساعدت في تعريف وصقل العديد من المواهب المسرحيَّة الإماراتيَّة المبدعة خلال السنوات الماضية». وذكر سالم أن الدورة تمثل فرصة لتعلم أصول وأساسيات الفن المسرحي وفق أحدث مناهج التعليم الفني، وتشكل منصة لهواة هذا الفن للانطلاق في دروب الإبداع.

وتحدث سالم إلى المتدربين عن المراحل والتفاصيل المختلفة لبرنامج الدورة، التي تعد جسر عبور للمشاركة في مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، الذي ينظم في سبتمبر الجاري.

ورشة التمثيل

وبحضور أحمد بورحيمة، انطلقت ورشة التمثيل مساء السبت (26) يوليو الماضي، تحت إشراف الفنان خالد أمين، أستاذ مادتي التمثيل والإخراج بمعهد الفنون المسرحيَّة في الكويت.

وثمن أمين في مستهل حديثه تجربة الدورة التدريبيَّة واستمراريتها ونتائجها الملموسة، مشيراً إلى أهميَّة رعاية المواهب الشابة وإتاحة الفرص لها للتعبير عن ملكاتها الإبداعيَّة، وتمكينها من لعب دورها في الساحة.

بعد ذلك، استعرض أمين برنامج ورشته التي استمرت عشرة أيام، مبيناً أنه سيركز على الجوانب التطبيقيَّة، بدءاً من حصص اللياقة الذهنيَّة والبدنيَّة، مروراً بعمل الممثل على طاقته الشخصيَّة، وتواصله مع نظيره فوق الخشبة، وتفاعله مع مكونات فضاء العرض.

واشتملت الورشة على حصص نظريَّة وعمليَّة متنوعة حول تاريخ التشخيص، وأدوات الممثل الصوتيَّة والحركيَّة وإمكاناته التعبيريَّة، وعلاقته بالنص وبالشخصيَّة التي يجسدها، ومكونات فضاء العرض، وتفاعله مع الممثلين والمتفرجين.

واختُتمت الورشة مساء يوم الاثنين (04) أغسطس الماضي، في حضور أحمد بورحيمة، مدير إدارة المسرح بالدائرة مدير مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، وتم تقديم عرض مسرحي مدته (25 دقيقة)، أبرز من خلاله المتدربون الخبرات والتقنيات التمثيليَّة التي اكتسبوها.

وتكون العرض الذي قُدم في الختام من عدة مشاهد، تنوع فيها عمل المشاركين على الخشبة بين الأداء الفردي والثنائي والجماعي. واعتمدت المشاهد على مونولوجات وحوارات قصيرة كتب بعضها المشاركون أنفسهم في الورشة، واقتبس بعضها الآخر من نصوص مسرحيَّة عالميَّة، وهدفت تلك المشاهد إلى إبراز قدرات المتدربين في حفظ النصوص، وفهم أدوارهم، وتناغم حركتهم على المسرح مع المواقف الدراميَّة.

وعبر خالد أمين عن سعادته بالإشراف على الورشة، وأشاد بتجربة مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، وبفكرة دورة عناصر العرض المسرحي التي تعد «أهم منصة لتأهيل وبروز المواهب المسرحيَّة في المنطقة»، وامتدح حماس وشغف المتدربين ومشاركتهم الفاعلة، فيما ثمن أحمد بورحيمة جهود مشرف الورشة، وشكره على حضوره وقدم له شهادة تقديريَّة، كما قدم شهادات المشاركة للمتدربين.

التعبير الجسدي

وتواصلت مساء الثلاثاء (5) أغسطس الماضي فعاليات النسخة الثانية عشرة من دورة عناصر العرض المسرحي في المركز الثقافي بمدينة كلباء، حيث قدم الفنان السوري إبراهيم عون محاضرة أدائيَّة بعنوان «التعبير الجسدي» استعرض من خلالها دور جسد الممثل، بحركاته وإشاراته وإيماءاته، في إبراز جماليات العرض المسرحي، وإثراء أبعاده البصريَّة والدراميَّة.

وتضمنت المحاضرة جانباً نظرياً تطرق فيه المحاضر إلى مفهوم التعبير الحركي في السياق المسرحي، والتطورات التي شهدها هذا النوع من الأداء عبر التاريخ. كما تحدث للمتدربين عن أساسيات تعلم التعبيرات الحركيَّة والتدرب عليها، مع التركيز على منهج الواقعيَّة النفسيَّة.

وفي الجزء العملي، شارك المحاضر والمتدربون في إعداد لوحات أدائيَّة قصيرة مستوحاة من مواقف حياتيَّة، هدفت هذه اللوحات إلى تجسيد فاعليَّة التعبير الحركي في إثراء المنظر المسرحي ومرونته في نقل رسالة العرض، وتأثيره المباشر على المتلقي.

وفي الختام، قدمت علياء الزعابي المنسقة العامة لمهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، شهادة تقديريَّة للفنان إبراهيم عون، وشكرته على المحاضرة القيّمة.

ورشة السينوغرافيا

وانطلقت مساء يوم الأربعاء (6) أغسطس الماضي، في المركز الثقافي بمدينة كلباء، ورشة السينوغرافيا المسرحيَّة بإشراف السينوغراف المغربي عبدالمجيد الهواس، استهلت فعالياتها بحصة نظريَّة قدم خلالها الهواس لمحة تاريخيَّة عن مفهوم السينوغرافيا، ودورها في صياغة المشهد المسرحي، مستعرضاً أبرز اتجاهاتها المعاصرة.

وأكد الهواس أن السينوغرافيا في المسرح الحديث لم تعد تقتصر على تصميم الديكور والأزياء، بل أصبحت جزءاً أساسياً من بنية العرض المسرحي، وأوضح أنها «تشكل الوعاء الذي يستوعب المنجز الدرامي من خلال تنظيم العلاقة بين الممثل والمتلقي عبر الوظيفة الدراماتورجيَّة للمكان».

وأشار إلى أن السينوغرافيا المعاصرة تضم مجموعة واسعة من المكونات التي تتفاعل معاً لخلق تجربة مسرحيَّة متكاملة، مثل الأجسام، والمجسمات، والستائر، والأضواء، والألوان، والمؤثرات الصوتيَّة والبصريَّة، وبين أن هذه المكونات «توظف إما بالطرق التقليديَّة أو من خلال التقنيات الرقميَّة الحديثة»، كما أكد أن المفهوم الجديد للسينوغرافيا يهتم بكيفيَّة تفاعل هذه المكونات مع الجمهور على المستوى الوجداني لإحداث الأثر المطلوب.

وبين الهواس أن الورشة تسعى لاستكشاف الطريقة التي تتفاعل بها العناصر السينوغرافيَّة لإنتاج المعنى، ولتشكل «شعريَّة عرض مسرحي متكامل»، وأشار إلى أن السينوغراف اليوم يعد «المخرج السري» للعرض.

كما قدم الهواس للمشاركين شرحاً عملياً حول كيفيَّة وضع الخطط والرسومات الأوليَّة لتصميم الصورة السينوغرافيَّة بناءً على نص العرض المسرحي، وبالتنسيق مع المخرج وبقيَّة فريق العمل.

اختتام

واختتمت الورشة مساء الجمعة (15 أغسطس) في المركز الثقافي بمدينة كلباء، وذلك في حضور علياء الزعابي المنسقة العامة لمهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، واشتمل حفل الختام على معرض لتصاميم سينوغرافيَّة أعدها المشاركون، طبقوا من خلالها المعارف والخبرات التي اكتسبوها في الورشة، ومثّلت النماذج المعروضة مجموعة من التوجهات الجماليَّة والفكريَّة التي تميز المدارس المسرحيَّة، مثل الواقعيَّة النفسيَّة والوجوديَّة، وذلك في إطار فلسفة المهرجان الذي يشجع منتسبيه على الإبداع والابتكار في إعداد مناظر عروضهم.

وضمت القطع المعروضة مجسمات ديكوريَّة صُممت بمواد مختلفة منها الأقمشة، والكرتون المقوى، والبلاستيك، وعكست هذه المجسمات الأفكار الأساسيَّة والحقب الثقافيَّة لمضامين نصوص مسرحيَّة من التراث العالمي، منها: «امرأة بلا أهميَّة» لأوسكار وايلد، و«الراحل العزيز» لستانلي هوغتون، و«قطة تحت المطر» لإرنست همنغواي، و«لا مفر» لجان بول سارتر، و«كأنها ألاسكا» لهارولد بنتر، وغيرها.

وكانت الورشة، قد تضمنت مجموعة متنوعة من المحاضرات النظريَّة والتدريبات التطبيقيَّة، بالإضافة إلى مشاهدات لمواد فيلميَّة لنماذج سينوغرافيَّة من اتجاهات مسرحيَّة متنوعة.

وأعرب عبدالمجيد الهواس عن سعادته بتدريب المشاركين، وأثنى على تفاعلهم مع حصص الورشة وحرصهم على التعلم، وقال: «تجربة مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة والبرنامج التدريبي الذي يسبقه، بكل الإمكانات المتاحة، تعبر عن مشروع تعليمي حقيقي واهتمام فائق بهذه المواهب الفنيَّة الواعدة».

وشكرت علياء الزعابي مشرف الورشة على جهوده، وقدمت له شهادة تقديريَّة، كما تسلّم المتدربون شهادات المشاركة في الورشة.

التقنيات المسرحيَّة

وتواصلت مساء السبت (16 أغسطس) فعاليات دورة عناصر العرض المسرحي الثانية عشرة، بمحاضرة عنوانها «التقنيات المسرحيَّة» قدمها الفنان الإماراتي ماجد المعيني، واستهلت بعرض مقطع من المسرحيَّة الغنائيَّة الشهيرة في برودواي «فروزن» التي تميزت بمؤثراتها الصوتيَّة والضوئيَّة المبتكرة. ودعا المعيني المشاركين إلى تحديد أبرز التأثيرات البصريَّة والسمعيَّة، ثم حلل جانباً من المزايا التقنيَّة في العمل.

وذكر المعيني أهميَّة أن يتحلى المشتغلون في مجال التقنيات المسرحيَّة الاحترافيَّة بالبساطة، داعياً إلى تجنب التعقيدات غير الضروريَّة، وفي هذا السياق تحدث عن التطورات النوعيَّة التي

أحدثتهـا الثـورة التكنولوجيَّة في هذا المجـال، حيث أتاحت برامج ووسائط متعددة أسهمت في تيسير العمل وزادت من جودة العروض المسرحيَّة.

وقام المعيني بتقسـيم الحضور إلـى مجموعتين لخوض تجربة عمليَّة، اسـتخدموا فيها برامج متخصصة في الإنتاج المسرحي، كان من أبرز هذه البرامج (CAPTURE)، الذي صُمم لمحاكاة الإضاءة المسرحيَّة وتصميمها، وشرح كيف يساعد البرنامج مصممي الإضاءة علـى إنجـاز خططهم بسـرعة ودقة، حيـث يمكنهم إنشـاء نموذج افتراضي لتصميمهم، واختبار الخيـارات المتاحة قبل تطبيقها على خشبة المسرح بسهولة وبتكلفة أقل.

كمـا تطرق المحاضر إلى برنامـج (QLAB)، المعروف بقدرته علـى التحكم في المؤثرات الصوتيَّة، وأشـار إلـى أنه يمنح مصمم الصـوت القـدرة على التحكـم الكامل فـي جودة الصـوت ومداه المكانـي، بالإضافة إلـى إمكانيَّـة مزجه مع مجموعة واسـعة من المؤثرات السمعيَّة.

فـي ختـام المحاضرة، أكد المعينـي أهميَّة مواكبـة التطورات التقنيَّة في المسـرح، مجـدداً التأكيد على أن البسـاطة هي مفتاح إنجاز تجربة مسرحيَّة ناجحة ومؤثرة.

وقامـت علیـاء الزعابي منسـقة مهرجـان كلباء للمسـرحيات القصيـرة بتكريم الفنان ماجد المعيني وقدمت له شـهادة تقديريَّة تثميناً لإسهاماته القيمة التي شاركها مع المتدربين.

الإخراج المسرحي

تواصلـت مسـاء الأحد (17) أغسـطس فعاليـات دورة عناصر العرض المسرحي ، حيث افتتحت ورشة الإخراج المسرحي.

الورشة التي يشرف عليها المخرج المصري الدكتور جمال ياقوت اسـتهلت بمحاضرة نظرية تطرق فيها ياقوت إلـى مفهوم الإخراج المسـرحي، ومسار تطوره التاريخي، وأبرز توجهاته ومستجداته في الوقت الراهن.

ثم تحدث عن المراحل الأساسـية لعملية الإخراج، والتي تتضمن مرحلتي التخطيط والتنفيذ.

وقال المحاضر إن المخرج يعمل في المرحلة الأولى (التخطيط) على تخيل الصورة العامة للعرض، وتحديد أدوار الممثلين.

وأضـاف ياقـوت أن المرحلة الثانيـة (التنفيـذ) تتضمن عمل المخرج ميدانيًا مع فريقـه للتأكد من تكامل كافة المتطلبات الفنية للعرض.

كمـا أوضح أنـه في الجزء التطبيقي من الورشـة، سـيعمل كل متدرب على إنجاز مشـروع إخراجي جاهز على الورق، يمثل خطوة أولى نحو تحويله إلى واقع من خلال بدء التدريبات الفعلية وتجهيز العناصر المادية مثل الديكورات والأزياء.

وفي أولى الحصص التدريبية، شـرح ياقوت للمتدربين كيفية تعامـل المخرج مـع النص المسـرحي، مسـتخدمًا نموذجًا نصيًا أعـده دراماتورجيًا لإظهار الفرق بين النص الأصلي والنص المعدّ دراماتورجيًـا. وخلال أيام الورشـة، سـيقوم المتدربون بإعادة كتابـة أحد النصوص المسـرحية ليتوافق مع رؤاهـم وإمكاناتهم الإخراجية.

واستمرت الورشة حتى السادس والعشرين من الشهر الماضي.

مقاربة سويدية مبتكرة لرائعة غارسيا لوركا

بيت برناردا ألبا

جحيم أرجواني صغير

ما إن بدأت عروض مسرحيَّة «بيت برناردا ألبا» لفيديريكو غارثيا لوركا على خشبة مسرح مدينة غوتنبريغ السويديَّة، في ختام موسم ربيع العام الجاري؛ حتى توالت الكتابات النقديَّة عنها. سرعان ما أصبحت هذه المسرحيَّة واحدة من أكثر التجارب المسرحيَّة السويديَّة إثارة للنقاش خلال هذا العام، وأعادت مخرجتها نورا نيلسون إلى دائرة الاهتمام.

كريم رشيد
كاتب ومخرج من السويد

حققت نيلسون شهرة واسعة بفضل أسلوبها الإخراجي المبتكر في عروض المسرح الدرامي والموسيقي، واجتهدت في تقديم العديد من الأعمال بقراءات ومفاهيم نسويَّة. سبق أن أخرجت مسرحيَّة «لوليتا» لإدوارد ألبي، وأوبرا «سندريلا» لروسيني، في ستوكهولم عام 2023، ومسرحيَّة «أورلاندو» في المسرح الملكي. وفي نوفمبر 2024، أصبحت أول من يحصل على جائزة «كلايس فيلبوم» التي أنشئت حديثاً.

سكون

في «بيت الأم برناردا ألبا»، يقبع سكون مشحون يملأ الفضاء بالترقب والحذر والانفعال، وحياة تغلي بالرغبة والشوق. بنات «الأم» الخمس محتجزات في منزلهن، وأرواحهن محتجزة في أجسادهن، ولا يردن شيئاً أكثر من مغادرة المنزل. قدمت المخرجة نسخة مثيرة للإعجاب من مسرحيَّة لوركا الكلاسيكيَّة بأسلوب أنثوي، وشكلتها بألوان حلوى «كراميل» ثم أضفت عليها طعماً مراً. يمكن النظر إلى هذه المسرحيَّة، التي كُتبت في ثلاثينيات القرن العشرين في إسبانيا، على أنها قصة عن البنية الفاشيَّة للمجتمع. وفي إطار هذا التأويل، يتم فحص التاريخ من وجهات نظر جديدة تركز على الصلة بين القوة والأنوثة.

تتفرد المسرحيَّة بقصتها وبنيتها الحكائيَّة المتميزة، لكونها تضم مجموعة كبيرة من الشخصيات النسائيَّة مع غياب فيزيائي مقصود للرجل. وتذكرنا سلطة الأم الضاغطة بمفهوم «Panopticon البانوبتيكون»، أو السجن الذي لا يظهر فيه حراس للسجناء، مما يخلق رهاباً داخلياً يجعل الرقابة الذاتيَّة هي المسيطرة على السجناء، تتجلى تلك الفكرة بقوة في «منزل برناردا ألبا»، وتعكس صورة رهابنا الداخلي وحجم الهيمنة الخارجيَّة على أذهاننا، فتضعنا أمام تساؤل درامي: كيف نستوعب تلك الهيمنة والمطالب المفروضة علينا، وماذا يحدث عندما نتمرد ضدها؟

يمكن وصف ما صنعته المخرجة نورا نيلسون ومصممة الديكور جوليا برزيدمويسكا بأنه عبارة عن جحيم أرجواني. فبرغم أن لعبة السلطة الخانقة بين النساء المحبوسات داخل المنزل تُشكّل جوهر الدراما، فإن الصورة التي يبثها التشكيل السينوغرافي للعرض، هي صورة السجن الأنيق المتلألئ باللون الأرجواني. تُعزز هذه الصورة الهيمنة الطاغية التي تبثها شخصيَّة الأم، وأدتها ببراعة ماري ريتشاردسون، مجسدةً سلطة النظام البطريركي المتحصن بمتاريس التقاليد الاجتماعيَّة الثقيلة. فقد برعت الممثلة في إظهار سلطة الشخصيَّة في كل تفاصيل المكان، حتى عندما لم تكن حاضرة، وأضفت إحساساً صادقاً بأنها أيضاً من أكثر المؤمنين والمدافعين عن تلك التقاليد والأعراف، وأنها مستعدة للتضحية بكل ما لديها، سواء أكان ذلك نفسها أم بناتها، لضمان ديمومة تلك المنظومة البطريركيَّة.

عمدت مصممة السينوغرافيا إلى تشكيل فضاء المسرح الواسع والمفتوح إلى مثلث أرجواني يشبه لون البرقوق. وضعت مرآة بيضاويَّة مقعرة ضخمة غطت سقف الخشبة، تنعكس فيها هموم النساء وانفعالاتهن وتطلعاتهن ومشاعرهن اللاهبة التي تمور في المكان. هذه المشاعر تصطدم بجدران العزلة، فتتصاعد إلى الأعلى لتنعكس في مرآة قدرهن الذي يفرض عليهن هيمنته الطاغية.

دراما بصريَّة

لم تكتف مصممة السينوغرافيا بصناعة صورة تجريديَّة لمكان الحدث، بل عمدت إلى إنشاء تشكيل بصري متكامل يعيد سرد القصة بأبجديَّة مختلفة. إنه مكان يحيط بالشخصيات، لكن ظلاله تتسلل إلى داخلها لتقبع هناك، مما يؤجج الصراع بين المكان والشخصيات، ذلك الصراع بين المكان الذي نحن فيه والمكان الذي في داخلنا. استخدمت المصممة عمق المسرح بالكامل لخلق طبقات مكانيَّة وزمانيَّة داخل المشهد الواحد، وجعلت الجزء الخلفي من المسرح غارقاً في ظلام وعتمة موحشة، وكأنه الهاوية التي تختفي فيها الشخصيات عند مغادرتها الأقسام الأماميَّة من المنصة، فتتوارى وتُمحى من المنظر، يشيعها صمت أو موسيقى مؤثرة، وتقودها إلى الغياب، والنفي، والعزلة، وربما الموت.

أما المرآة البيضاويَّة العملاقة في سقف المسرح فقد كانت فضاء الرؤية المزدوجة، حيث نرى فيها ما يحدث على الخشبة منعكساً من الأعلى، ليعمق الإحساس بالرقابة الصارمة والقدريَّة التي لا خلاص من هيمنتها، لكنها في الوقت ذاته توحي بغطرسة السلطة المنفصلة عن الحياة ووجودها المهدد بالانهيار. فيما كانت أرضيَّة المسرح تشبه مثلثاً بلون برقوقي داكن يضيق تدريجياً على الشخصيات، وكأنها «قطعة كيك» بلون أرجواني.

وهو اختيار جريء وذكي ينأى بعيداً عن الصورة النمطيَّة التي ظهرت بها المسرحيَّة في عروض مبكرة طغت فيها الألوان القاتمة والأجواء المعتمة، وساد اللون الأسود الكئيب المناظر والأزياء. فاللون الأرجواني بما يحمله من معانٍ ومؤثرات نفسيَّة، يرتبط غالباً بالرفاهيَّة، والنبل، والقوة، والطموح، كما أنه يمثل الاستقلال، والفخر، والسلام، والغموض، والسحر. وهكذا تتحد الثنائيات المتضادة بين شكل المكان ولونه، مما جعلنا نشعر بأن الشخصيات محاصرة داخل فضاء مغلق خانق يشبه الزنزانة، أكثر من كونه منزلاً يوحي بالكآبة والأسر والرغبة المكبوتة. غير أن اللون الأرجواني بتنوعاته المختلفة، كان يثير فينا انطباعات ومشاعر متناقضة، تجسد الصراع بين المكان والمكين، فالمسرح هنا ليس فضاءً مفتوحاً، بل زنزانة نفسيَّة، ويضعنا أمام معادلة صادمة يكون فيها القمع مغلفاً بالجمال والأناقة.

صراعات

تجوب ثنايا هذا المكان المركب الخانق نساء محتجزات، حُكم عليهن بفترة حداد تستمر ثماني سنوات، تكريماً لوالدهن الراحل. توكل إليهن مهمة واحدة فقط هي تطريز جهاز زفافهن استعداداً لفرح مؤجل. «هكذا تكون المرأة» وفق قرار الأم برناردا. لكن قرارها الصارم لا يمكن له أن يوقف تيار الرغبة العارمة نحو الحياة والخصوبة، الذي يمور هائجاً في غرفة الفتيات، حيث تتصاعد مشاعر الإحباط، وتُدهن الشفاه بقوة بأحمر شفاه فاقع، ويُعاد تشكيل وضعيات الاستلقاء والجلوس مراراً، وتتكرر حركات الجسد اليوميَّة الرتيبة، حيث تخوض بنات برناردا الخمس صراعاً غير متكافئ ضد فكر نسوي قديم، يحاول فرض ديمومته على الأجيال الشابة. وهذا ما أبدعت فيه مصممة الحركة الكوريغراف ليديا فوس، بخلق معاناة راقصة ومنسقة بإتقان، تناغمت مع ما أضافه التصميم الضوئي لـ صوفي بينينغ من طاقة إيحائيَّة ملهمة على العمل المسرحي.

وفي واحدة من أكثر المفردات المكانيَّة فاعليَّة، تظهر صناديق «جهاز العرس» لتعزز تلك الرمزيَّة البصريَّة المقصودة، التي تشير إلى الخصوبة المعطلة، والزواج الذي لا يتحقق، والقمع، والانتظار الطويل لحياة مؤجلة. كما أن بقاء تلك الصناديق الثقيلة في المكان، يجسد عبء التقاليد الصارمة التي تثقل كاهل المرأة، إذ لم تكن تلك الصناديق التي تحملها البنات في صمت ملحقات فرح وزينة، بل تجسيد عياني لأرواح النساء الهائمة وأجسادهن المنغلقة على عذاباتهن الداخليَّة، ومستودعات يقبع فيها الحلم ويتخمر ويتجذر فيها الانتظار ويطول.

يلامس العرض موضوعات كانت ولا تزال قائمة في عدد كبير من المجتمعات الشرقيَّة والغربيَّة، وخصوصاً تلك التي تسعى للعثور على توافقات ممكنة بين المعايير المتناقضة التي يحتكم لها النظام العائلي، وتلك التي تفرضها سلطة المجتمع الرأسمالي الذي تتحكم به مؤسسات تشجع على الفردانيَّة.

وكذا الحال مع ثنائيَّة الغياب والحضور لشخصيَّة الرجل في العرض، فالرجال غائبون جسدياً، لكنهم يملكون سلطة حاسمة. ويتمثل ذلك بشخصيَّة الخطيب الغامض لأخت البنات الكبرى، «بيبي إل رومانو»، الذي لا يظهر أبداً، لكنه يصبح محوراً لكل توتر مكبوت.

إيقاع وتعبيرات

قدمت المخرجة نورا نيلسون قراءة بصريَّة ونفسيَّة معمقة لنص لوركا، ووعياً كبيراً بطبيعة الشخصيات، تجسد ذلك في الإيقاع البصري والحركي: حيث استخدمت حركات جسديَّة متكررة، كالرقص في وضعيات الجلوس، وحركات البنات الروتينيَّة اليوميَّة لتجسيد حالة السأم والرتابة المفروضة على النساء، ليعكس كيف يمكن للقهر النفسي تحويل الجسد نفسه إلى ساحة للصراع، ومستودع للقنوط والإحباط. يتجلى ذلك في التصميم الحركي الكوريغرافي، وكذلك في الإيقاع الحركي البطيء والتكراري. فالبنات يعدن الحركات ذاتها، والرقصات المملة ذاتها، والتزيين العبثي ذاته مرات عديدة، وتلمع عيونهن بالنظرات المكبوتة خلف النوافذ في كل مرة. حتى في غياب برناردا، تبقى هيبة السلطة حاضرة، تتجلى في الصمت، في الانضباط، وفي الحدود التي يمنع تجاوزها. لقد كان العرض بأكمله أشبه ما يمكن برقصة معركة ضد سلطة قمعيَّة، حيث تحكي كل حركة وإيماءة عن حالات الغضب، وجنون الرغبة والشغف في مواجهة سلطة الأم برناردا، التي طغى حضورها المستمر الطاغي على المكان، تنفث قسوة وصرامة من خلال حركات جسدها المتشددة المستقيمة والصلدة، كما لو أنها قائد عسكري في ميدان المعركة. فيما تباينت حركات البنات وفقاً لشخصياتهن، بين الصبيَّة المتمردة «أدلا» ذات التعبيرات الجسديَّة الانفجاريَّة، ومارتيريو الأكثر تحفظاً وخجلاً؛ فقد أنشأت المخرجة بالتعاون مع مصممة الكوريغراف هرميَّة واضحة في أنماط الحركة وإيقاعاتها تعكس السيطرة الاجتماعيَّة التي تفرضها برناردا، كما منحت أهميَّة كبيرة للصمت والفواصل الزمنيَّة، حيث تكون الحوارات مشحونة بمشاعر غير معلنة تحمل الإحباط والخوف والاشتياق، وتمنح هذه اللحظات فرصة للغة الجسد أن تشغل حيزاً أوسع في الأداء التمثيلي، مما جعل الفواصل بين الكلمات عناصر دراميَّة ذات مغزى.

يمكن أن نعد تصميم جوليا برزيدمويسكا للسينوغرافيا واحداً من أقوى الجوانب البصريَّة في العرض، إذ خلق التصميم البسيط شعوراً بالتقييد والسيطرة، مع سيادة شبه مطلقة للأشكال التجريديَّة المصنوعة من مواد صلبة وأسطح لامعة، أضفت على المكان إحساساً بالبرودة والعزلة.

ختام

وفي نهاية المسرحيَّة، تصل حالة الغضب والاحتقان إلى أقصاها حين تكسر برناردا (الممثلة ماري ريتشاردسون) تلك الجدران، وتلتفت إلى الجمهور وتطلب منه التواطؤ في الكذبة التي اصطنعتها. هنا لا يعود الجمهور مجرد مشاهد، بل يصبح شريكاً في إعادة إنتاج منظومة القمع، وتتحول التجربة من دراما شخصيَّة فردانيَّة إلى إشكاليَّة اجتماعيَّة كبرى.

يستثمر العرض بقصديَّة واضحة عدداً من التعبيرات الجسديَّة والحركيَّة النسائيَّة، ويضعها في إطار السيطرة من ناحية الأم، والمقاومة من ناحية البنات، كما هي الحال في الظهور اللافت للصبيَّة «أدلا» مرتدية الفستان الأحمر، رمزاً نسوياً قوياً للحريَّة والاستقلال والشغف، وسط عالم مغطى بالخنوع والحزن.

وفي واحد من الملامح الإخراجيَّة اللافتة، تستخدم المخرجة مشاهد الحلم التي تتماهى فيها الحدود بين الفانتازيا وواقع التجربة الذاتيَّة، كما هي الحال في مونولوجات برناردا الداخليَّة و«فانتازياتها» المضطربة التي تظهر من خلال الإضاءة والصوت، مما يعزز التفاعل المزدوج للواقع الشعري والدرامي. وعلى المنوال ذاته، تمزج الموسيقى التي ألفها دان أندرسون خصيصاً لهذا العرض، بين ألحان إسبانيَّة تقليديَّة، ونغمات إلكترونيَّة حديثة، لتعكس الطبيعة المزدوجة للعرض - الجمع بين الخالد والمعاصر، التقليدي والثوري. كما اتسمت الأزياء التي قامت بها لينا ليندغرين بطابع التصميم أحادي اللون، مع استثناء الفستان الأحمر الذي يبرز بقوة متفرداً. فقد كانت الأزياء ضيقة ورسميَّة لتعزيز انطباع السيطرة الاجتماعيَّة والتقييد، وتمييز كل شخصيَّة داخل إطار اجتماعي ونفسي.

كل شيء في هذا العرض يعمل على تجسيد ثنائيَّة متنافرة تجمع بين القمع والجمال في آن واحد، وتقودنا إلى مواجهة سؤال وجودي حاسم: من نحن في علاقتنا بالسلطة؟ ضحايا؟ مقاومون؟ أم متواطئون؟

النورس يحلق بطلبة الدفعة العاشرة من مدرسة الممثل التونسية

احتفى المسرح الوطني التونسي، أخيراً، بتخرج الدفعة العاشرة من طلبة مدرسة الممثل التابعة للمدرسة التطبيقيَّة للحرف المسرحيَّة، وذلك على خشبة قاعة الفن الرابع، حيث تزاحم عشاق المسرح ليشهدوا عرض تخرج الطلبة، الذي استند على نص «النورس» لأنطون تشيخوف، وأشرف عليه معز المرابط مدير المسرح الوطني التونسي.

تونس: عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

وتوفر المدرسة التطبيقيَّة للحرف المسرحيَّة – «مدرسة الممثل» - تدريباً يشرف عليه أساتذة مختصون ومحترفون من ذوي الخبرة، ويشمل دروساً نظريَّة، وورشات تطبيقيَّة، ومختبرات تدريبيَّة، و«مستر كلاس»، ومشاريع فنيَّة فرديَّة وجماعيَّة.

ويستمر المسار التكويني سنتين، وبمعدل 37 ساعة في الأسبوع، ويتحصل المتدربون بعد اجتيازهم المرحلة الأخيرة من التكوين على شهادة تقني سام (BTS) في اختصاص «فن الممثل»، تخول لهم الحصول على بطاقة الاحتراف المهني.

ويعد عرض «النورس» الذي قدم مطلع الشهر الماضي، تتويجاً لمسار تكويني امتدّ أشهر، تلقّى فيه الطلبة تكويناً معمّقاً في الأداء الدرامي، وتقنيات التمثيل، والتفاعل الجماعي على الركح، ليُكلَّل بتجربة تطبيقيَّة تمزج بين النظريَّة والممارسة، عبر الاشتغال على نص مسرحي يعدّ من أبرز الأعمال في تاريخ الأدب المسرحي العالمي.

وتفاعل الجمهور مع أداء الممثلين الذين بذلوا مجهوداً لافتاً على الركح، حيث تقمص 11 ممثلاً الشخصيات الدراميَّة التي يتميز بها هذا النص، الذي قدم مع الاحتفاظ بروحه، مع إسقاطه في السياق المحلي، حيث تكلم باللهجة التونسيَّة الدارجة.

وجاء اختيار «النورس» لما يحمله النص من عمق نفسي، وتوترات داخليَّة، وأسئلة مهمة حول الفن والحب والمجايلة، وهو يوفّر مادة غنيَّة لصقل مهارات الممثل الشاب وتدريبه على تجسيد الانفعالات الدقيقة والبناء النفسي المعقّد للشخصيات.

وعمل الفنان معز مرابط على تأطير الطلبة في ورشات مكثفة طيلة الأشهر الماضية، مركّزاً على تمارين الجسد والصوت والإلقاء، إلى جانب تفكيك النص وتبيئته دون أن يفقد طابعه العالمي.

ويعد «النورس» من أبرز الأعمال المسرحيَّة في الأدب العالمي، وقد كُتب سنة 1895 وعُرض لأول مرة سنة 1896، وتدور أحداثه حول العلاقات المعقدة بين مجموعة من الفنانين والمثقفين، تدفعهم الرغبة في الحب والاعتراف الفني، بينما يواجهون صراعات داخليَّة: بين الجيلين القديم والجديد، بين الشهرة والموهبة، بين الحلم والخذلان.

وتنطلق المسرحيَّة بحوار بين مجموعة من الممثلين أثناء تحضيرهم لتقديم عمل مسرحي، حيث يعبر الكاتب الشاب «كوستيا» عن تخوفه من العرض الذي سيقدمه بعنوان «ظلال البحيرة».. وتجلس بقيَّة الشخصيات لمتابعة العرض. ثم تتواتر المشاهد تباعاً لتبين الصراعات المختلفة بين الشخصيات.

ويتحدث «تريبلوف» الكاتب الشاب عن علاقته الباردة بوالدته الممثلة الشهيرة «اركادينا»، ويعكس هذا الحوار دراما نفسيَّة تدور في ضيعة ريفيَّة روسيَّة، وتتحول في النسخة التونسيَّة الى منزل عائلة «اركادينا»، حيث تتقاطع مصائر مجموعة من الشخصيات التي تبحث عن الحب، والاعتراف، والمعنى... كما يطرح العمل علاقات الحب المتعثرة بين «تريبلوف» و«نينا» الفتاة الحالمة التي تنجذب لاحقاً إلى الكاتب تريجورين، وبين «ماشا» التي تعاني ألم الحب من طرف واحد، ولا تتمكن من تحقيق أحلامها مع «تريبلوف».

بين الفشل الفني والخذلان العاطفي، تتدهور حالة تريبلوف/ نينا، إلى أن ينهي حياته. أما «نينا»، فبعد تجربة مريرة، تعود مؤمنة برسالة الفن برغم الألم.

تحديات وتجارب

وقد توزّع الأداء في هذا العرض الجماعي على أحد عشر ممثلاً وممثلة من خريجي الدفعة العاشرة، وهم: إسكندر الهنتاتي، سامي فاخت، هاجر الزايدي، نبراس خلف الله، زينب هنانة، مريم بوقفة، فاطمة قوطالي، عزيز الناوي، فاطمة بالنور، غادة الجبالي، ومحمد العبيدي. وهو جيل شاب يخطو بثبات نحو عوالم الركح، متسلّحاً بما تلقّاه من معرفة مسرحيَّة أكاديميَّة وتجربة فنيَّة حيَّة.

وقد حرص الفريق، في هذا المشروع، على الاشتغال الجماعي المتناغم، على نحو جعل من العرض تجربة فنيَّة جماعيَّة متكاملة تعكس روح الفريق، وتبرز قيمة التكوين الجماعي، وهي من ركائز فلسفة «مدرسة الممثل».

الممثلة هاجر الزايدي التي جسدت شخصيَّة «أركادينا»، قالت لـ«المسرح»، إن التجربة كانت صعبة وممتعة في آن، وأوضحت أن التحضير للشخصيَّة استند على تقنية «البروفايل» التي تعلّمتها في مدرسة فن الممثل، وتقوم على التقمص العميق للشخصيَّة من خلال القراءة المتعمقة، ومتابعة المسرحيات، والاطلاع على أعمال مسرحيين روس. وأضافت أنها قضت أشهراً في التمارين المركزة مع زملائها، معربة عن أملها في أن تكون قد نجحت في تحدي هذه الشخصيَّة المعقدة.

بدوره، أشار الممثل إسكندر الهنتاتي، الذي أدّى دور «تريبلوف»، إلى أن فترة التحضير كانت مكثفة للغاية، حيث استمرت التمارين أحياناً لأكثر من 14 ساعة يومياً، في إطار ورشات تدريب استمرت لعامين كاملين. وشرح أن مسرحيَّة «النورس»، تعالج موضوعات مثل أزمة الفنان، والعلاقات بين الأجيال، والصراعات الداخليَّة التي يمر بها الشاب الطموح «تريبلوف» الذي يواجه الإحباط وقلة التشجيع. وعبّر الهنتاتي عن تفاؤله بأن العرض قد يتحول إلى إنتاج محترف بعد عرضه الأول، بخاصة مع تفاعل الجمهور الإيجابي وأداء فريق العمل المكوّن من 11 عنصراً.

أما الممثلة فاطمة قوطالي، التي أدّت دور «ماشا»، فسردت تفاصيل الشخصيَّة الشابة الحزينة التي تعيش في ظل حزن عميق، وترتدي الأسود تعبيراً عن أملها في أن تحظى بحب «تريبلوف»، الشاعر والكاتب الذي يشاطرها المشاعر لكنه لا يلتقي بها. وأشارت إلى أن الممثلين حافظوا على روح النص الأصلي الذي يمزج بين التراجيديا والكوميديا، مع إدخال لمسات تونسيَّة في النص الجديد، لتعكس حقيقة أن الحياة لا تسير دائماً وفقاً لما يرغب الإنسان.

مشروع تكويني

من جانبه أكد معز المرابط، المؤطر الفني للعمل ومدير المسرح الوطني التونسي، في حديثه إلى «المسرح»، أن مشروع مسرحيَّة «النورس» هو ثمرة الدورة التكوينيَّة للدفعة العاشرة في دورة «فن الممثل». ووصف المرابط هذا العمل بالمغامرة الفنيَّة التي تمكّن الممثلين من العودة إلى نصوص كلاسيكيَّة عميقة، مشيراً إلى أن التعامل مع نصوص أنطون تشيخوف يشكل تحدياً دراماتورجياً مهماً، بخاصة مع ضرورة تكييف النص الروسي الأصلي مع السياق الثقافي التونسي.

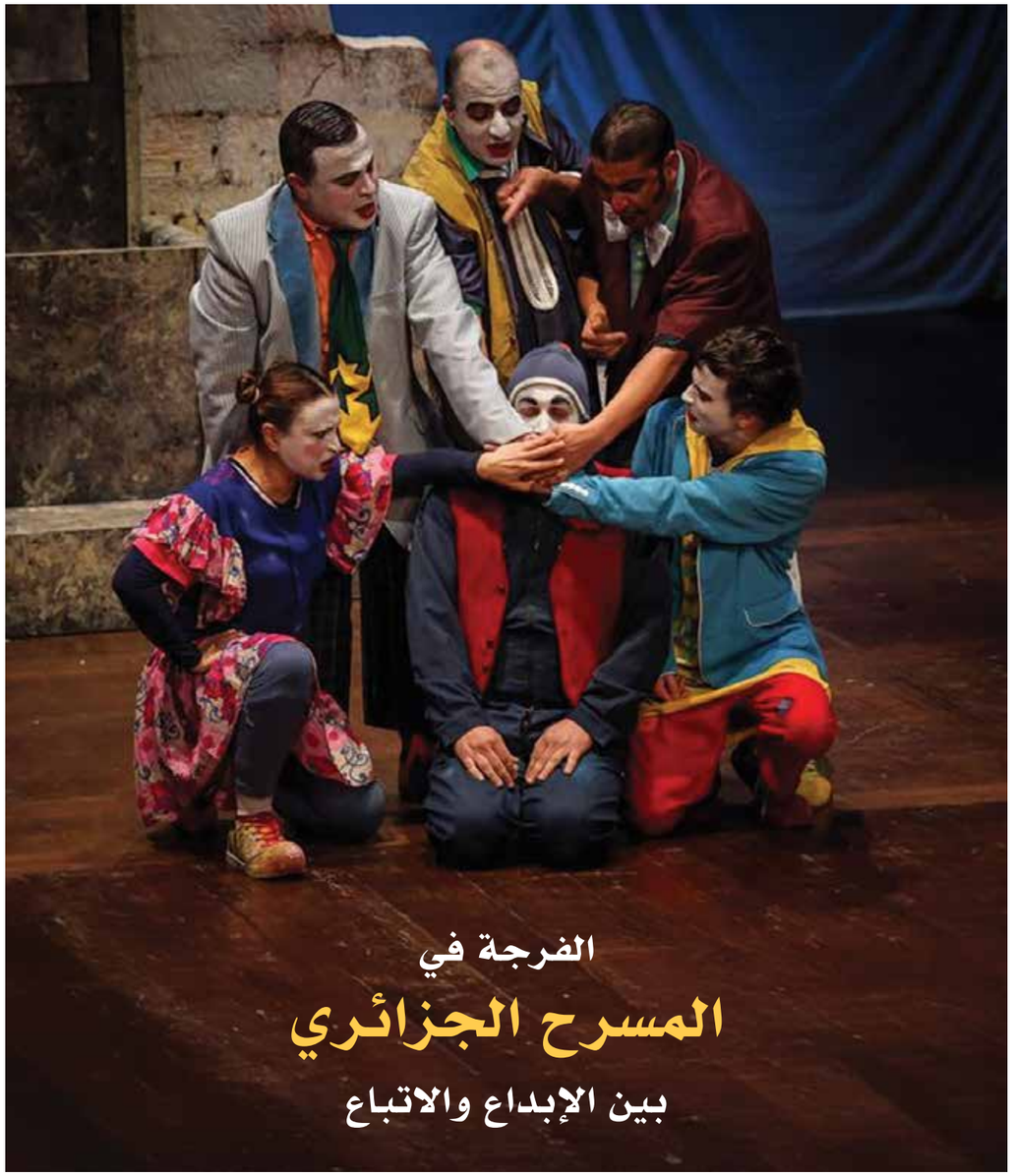
وأضاف أن النص يحمل أبعاداً كونيَّة مشابهة لنصوص شكسبير وموليير، التي يمكن لكل بلد توظيفها وتطويعها بما يتناسب مع خصوصياته الثقافيَّة. وأشاد بأداء الممثلين، مؤكّداً أن التكوين في المسرح الوطني يركز على عناصر عدة، مثل التعبير الجسدي، والإضاءة، والديناميكيَّة الجماعيَّة، مشيراً إلى نجاح الفريق المكون من 11 ممثلاً في خلق طاقة إيجابيَّة نقلت العمل بفاعليَّة إلى الجمهور.

وأوضح أن مدرسة الممثل تتجدّد سنوياً تحت إشراف أسماء بارزة في المسرح التونسي، مشيراً إلى أن الدفعة السابقة أشرف عليها سعد بن عبدالله.

كما أكد المرابط أن الموضوعات التي تناولتها المسرحيَّة تمّت معالجتها بتقنيات جماليَّة حديثة تلامس الواقع الفني في تونس، معرباً عن أمله في أن يتحول مشروع التخرج إلى إنتاج احترافي. وأشار إلى مبادرات المسرح الوطني لدعم المتخرجين الجدد عبر إنتاجات مسرحيَّة متجددة وأكاديميَّة متخصصة في الفنون الأدائيَّة.

وعن الموضوعات التي تناولتها المسرحيَّة، أفاد معز مرابط بأن موضوعاتها طرحت وفق منطق وتماه مع الواقع والصراع بين رؤى فنيَّة مختلفة، وهي مسالة قائمة الذات في الواقع الفني والمسرحي التونسي، وتم إيصال هذا الأفكار بجماليات جديدة تصل إلى المشاهد أينما كان. وعبر عن أمله في أن تتطور من مشروع تخرج إلى إنتاج احترافي.

وفي هذا الصدد ذكر مرابط، أن هناك «المسرح الوطني الشاب» الذي ينتج أعمالاً لمتخرجين جدد لتطوير خبرتهم وتجربتهم الاحترافيَّة، وكل المشاريع مدعوة إلى التطور إلى إنتاجات. مشيراً إلى أن هناك أكاديميَّة المسرح الوطني للفنون الأدائيَّة ضمن المسرح الوطني، وهي حلقة ستفسح المجال للمتخرجين لتطوير مشاريعهم الفنيَّة.



أثـار النقاش المحتدم فـي الآونة الأخيرة في الجزائر حول النمط المسـرحي الأكثر جدوى محلياً، حالةً من الجدل حول ماهيَّة ومعالم «الفرجة»، وهل هي «عبقريَّة محليَّة» أم محض «إبداع مستورد»؟ ضمن هذا السياق، يطرح ستة فاعلين في تصريحات خاصة بمجلة «المسرح»، رؤاهم للمسألة.

الجزائر: رابـح هوادف
ناقد مسرحي وإعلامي من الجزائر

وبرز سؤال الفرجة في الجزائر غداة جدل نشب في الكواليس، إثـر ما طبع توزيع جوائز «العروض الأكثر تكاملاً» في المهرجانات المسـرحيَّة المحليَّة على مدار السنوات الأخيرة، وتحفّظ عدّة فنانين بشـأن مسـتويات الفرجة التي قدّمتها تلك العروض وغيرها، وسط انقسام حول أسبقيَّة الأعمال التي توظّف نصاً وجماليات من الرصيد المحلي، أم نظيراتها المعتمدة على نصوص وقوالب غربيَّة.

وفي مقام أسـاس، يتصور الممثل والمخرج والمنتج المسـرحي محمد إسـلامً عبـاس، أنّ «الفرجة هـي كل عمل مسـرحي مبهر، يمنـح المتعة والجمال، ويحوز شـروط العرض المتكامل»، ويضيف: «العرض الفرجوي هو ذاك العرض الذي يمسـك بتلابيب الجمهور، بحيث يمنعه من مجرد الالتفات لرؤية الساعة، أو الانشغال بشبكات التواصل أثناء العرض».

ويقـول عباس: «الفرجة تتولّد من العرض الذي يطرح موضوعاً يهـمّ الجمهور ويحرّك أفئدتـه، لذا فالفرجة تتطلب مسـتوى عالياً من قـوة النص والأداء والتوظيف السـينوغرافي والإخراج، وتكامل العناصر الأربعة يحقّق الفرجة».

وفـي مقاربة أخرى، يذهب الكاتب والمخرج عمر فطموش إلى أنّ العلبة الإيطاليَّة التي أطّرت المسرح الجزائري لعقود، أساءت إلى مسـرح بلاده «لأنّها أرغمت المخرجين الجزائريين على التعامل مع نـوعٍ من الفرجة المغلقة داخل أقفاص، ما حرم المؤدّين من القيام بأدوارٍ أكثر حريَّة ورونقاً».

مـن جانبـه، يلفت المخـرج المسـرحي هـارون الكيلاني إلى أنّ «الفرجـة بعيـدة عـن الفلسـفة والكمـال، ويصنعها مـن يفهم الأنثروبولوجيا والعلوم الإنسانيَّة، ويهتم بتطبيقاتها في لغة التواصل بين الناس».

ويشرح الكيلاني: «الفرجة التي أتحدث عنها، وأتوق إليها، هي فرجـة غنيَّة حدّ التخمة وتنقل المتلقي إلى عوالم أخرى»، كاشـفاً أنّ «منهج الألماني برتولد بريشـت وتكسـير الجدار الرابع موجود عندنـا من قبـل، وليس بالشـيء الجديد إن نحن قمنـا بقليل من التمعّن».

من جانبه، يقدّر السـينوغراف والمخرج عبدالغني شـنتوف أنّ تحقيـق الفرجة موصول بعنصـري «الإدراك» و«التواصل»، ويبدي قناعةً بضـرورة «إدراك المؤدّين لتطلعات المتلقين الذين يراودون المسارح بحثاً عن تجليات الفن، لذا فأيّ فعل فرجوي لن يتحقق من دون استجابة جماليَّة لما ينشده الجمهور».

ويضيـف شـنتوف: «تصبـح الفرجـة أكثر جمـالاً حين يحدث التواصل، وهو ما أتت به المدرسة الألمانيَّة في تطرقها إلى (جماليَّة التلقي)»، ويتسـاءل: «من الذي يحقّـق الفرجة؟ هل يحققها الكاتب أم الممثل أم المخرج أم السـينوغراف أم الكوريغراف؟ أم أنّ الأمر موصول رأساً بالقدرة على اختراق شغاف المتلقي؟».

ويقدّم الباحث المسرحي مراد لوافي «الفرجة» على أنّها «نتاج شراكة عاطفيَّة داخليَّة»، مستدلاً بعملين أدّاهما ممثلون مكفوفون في مسرحي سيدي بلعباس وبجاية في الجزائر، ويعلّق لوافي: «مسرحيتا (غرفة الأصدقاء) و(الملك أوديب)، أطفئت فيهما كل الأضواء، وصار الجمهور يرى كلاماً، وأصبحت علاقتنا بالمؤدّين مغايرة».

وأفـاد د. لوافي: «الصُّمّ البُكم أيضاً صنعوا الفرجة، ففي عرض (المحاكمة) للمسـرح الوطني الجزائري (2018)، كنا نحن المُعاقين حيث لم نفهم لغة الإشـارات، وكنّا بذلك مقصيين، لأنّ العرض كان يؤدى في فضاء معيّن وبعقد محدّد».

من جهتـه، يربط المخرج المسـرحي خالد بلحـاج، «الفرجة» بمسـألة «الأنا والآخـر»، ويقدّر أنّ «المسـرح الذي (اسـتوردناه) مـن الغرب، له مرادفه العريق في الشـرق، ويكفـي بعض التنقيب والتمحيـص في التراث حتى يتبيّن أنّ ما قُدّم لنا، إنّما هو في كثير من الأحيان أُخذ منّا ثمّ أعيد إلينا».

ويعتقـد بلحـاج أنّ المسـرحيين الجزائرييـن «وقعـوا ضحايا مصطلحات مسـرحيَّة بقوا يردّدونها ولم يسـتطيعوا تغييرها، بل ولم يجرؤوا حتى على التفكير في استبدالها».

هارون الكيلاني

محمد إسلام عباس

مراد لوافي

عبدالغني شنتوف

تبادل مشروط

يرى عباس أنّ الفرجة قبل كل شيء هي «نوع من التقاسم والتشارك»، ويقول إنّ «الفرجة نجدها في بداية البدايات، أي بين الأم وجنينها، والفرجة هي عقد ما بين المؤدين والمتلقين، وتتولّد الفرجة في فضاء ووقت معينين وبين أشخاص معينين في علاقة تواصليَّة، وعقد الفرجة يمكن أن ينكسر في أي وقت إذا لم يؤد دوره».

ويتفق لوافي مع عباس في عدم اقتصار الفرجة على المسرح فقط، فهي موجودة أيضاً في السينما، والتلفزيون، وهي كل علاقة تبادل فنيَّة تتسم بالحميميَّة، وهذه العلاقة الوطيدة تسبق ما هو سيكولوجي ذهني.

ويُحيل بلحاج وعباس إلى أهميَّة إخضاع «الفرجة» للتطوير المخبري، ويثمنان ثراء اشتغالات المسرحي المغربي الراحل حسن المنيعي (1941 – 2020) الذي قدّم عملاً ثرياً وعميقاً عن الفرجة، دعّمه بطروحات أقلام عديدة في مجال الصناعة الركحيَّة.

من زاوية أخرى، يُنبّه لوافي إلى أنّ وجود التشويش في العمليَّة الاتصاليَّة يُنقص الفرجة، ويحدث ذلك حين يتم الإخلال بأحد عناصر العمليَّة المسرحيَّة، في المقابل، يظلّ الصمت «عنصراً كلامياً»، وهو ما كرّسه روّاد الفرجة في المسرح الجزائري، أمثال: علي سلالي المكنّى «علالو»، ورشيد بلخضر المكنّى «قسنطيني»، وعبدالقادر ولد عبدالرحمن المكنّى «كاكي»، وعبدالقادر علولة، وصولاً إلى محمد شرشال في تجربتي «ما بقات هدرة» و«جي بي أس».

وفي دفاتر الممثل والمخرج المسرحي الجزائري الراحل، عبدالقادر علولة (1939 – 1994)، يشير إلى «أولئك الذين يديرون ظهورهم للعروض»، ويشدّد: «المتلقي حرّ كل الحريَّة في تلقي العرض كما يريد، مثلما أنّ المتلقي شخصيَّة جوهريَّة لا تظهر على الخشبة، لكنّ المتلقين يتدخّلون على امتداد العرض في حوارات صامتة مع المؤدين، والمتلقي موجود لتقاسم الراحة والجماليات، كما أنّ الفرجة ليست فقط المشاهدة، بل في تشكيل عوالم مغايرة للسائد».

استثمار التراث المحلي

ينقسم المتحدثون الستة إلى فريقين، بين من يشاطر تعميق العبقريَّة المحليَّة في ابتكار الفرجة، وبين من ينادي بمواصلة الانفتاح على التجارب الخارجيَّة، طالما أنّ المسرح فعل إنساني لا يعترف بالحدود والقيود.

في هذا الشأن، يرافع بلحاج عن قيمة المسرح الجزائري منذ جيل القدامى في ينابيعه المحليَّة، ويضرب مثلاً بما أنتجته مسرحيات جزائريَّة أصيلة من فرجات، في صورة «كل واحد وحكمه»، «أبناء القصبة»، «حسان طيرو»، «الغولة»، «البوابون»، «حافلة تسير»، «الشهداء يعودون هذا الأسبوع»، «العيطة» وغيرها.

ويؤيد عباس طرح بلحاج، ويجمعان على أهميَّة استثمار ما يزخر به التراث المحلي من «فرجات» لم تُمسرح بعد، في صورة حكايات «أشويق» الأمازيغيَّة، ومشهديات «البوغنجة» و«التيندي» و«الزناتي».

من مسرحية «ما بقات هدرة»

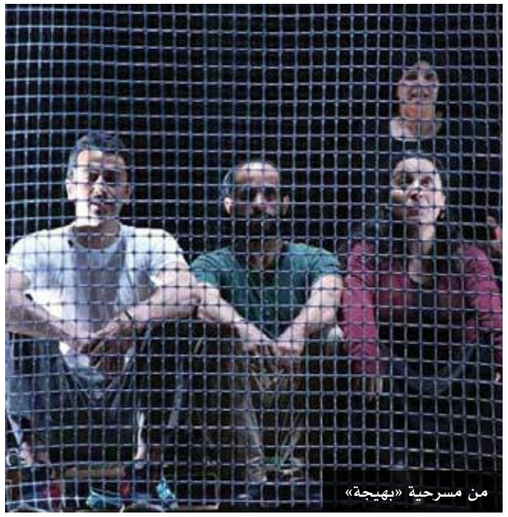
ويدرج بلحاج وعباس، الرصيد الغزير لأشكال جزائريَّة أصيلة مثل أساطير «السبع بن عودة»، ومجالس السماع الصوفي، وجماليات «السبوع» و«الوعدة» و«السبيبة» و«شايب عاشوراء»، وهي ألوان فرجويَّة بديعة، على حدّ تأكيدهما.

على المنوال ذاته، يركّز شنتوف على توليد الفرجة من الجذور، ويتكئ على ما تختزنه أعراس منطقة الأوراس واحتفاليات سكان الصحراء، ممّا يمنح توابل الفرجة المسرحيَّة بامتياز.

ويعتقد الكيلاني أنّ الجزائر لم تؤسّس للفرجة، لأنّ الأخيرة لا تزال بعيدة عن العروض، ومتباعدة عن تفكيرنا بالتحديد، داعياً مسرحيي الجزائر إلى البحث والترويج للتراث بما يكتنزه من عادات وتقاليد. وكان المسرحي البريطاني بيتر بروك (1925 – 2022) لدى زيارته منطقة بسكرة الجنوبيَّة عام 2016، صرّح وقتذاك: «هنالك فرجة لا يمنحها لا التلفزيون ولا السينما، هي في نطاق المسرح وحده، مثل رائحة البخور».

في المقابل، يقارب فطموش قضيَّة الفرجة من جانب «تحطيم هيمنة العلب السوداء»، شارحاً: «لا أملك أيّ إشكال مع العلبة الإيطاليَّة المغلقة، وليست المشكلة في الاستمرار داخل ما أسميها (العلب السوداء)، لكني أقول إذا أردنا صناعة مسرح جزائري مغاربي، واستحداث مسرح شمال أفريقي حقيقي، يجب أن نخرج من هذه العلب ونفتّش عن جمالياتنا».

ويتوقع فطموش أن «يُثمر الخروج من أسوار العلب المغلقة جمهوراً جديداً، ويبلور علاقة حميمية مختلفة مع المتلقي الذي يكون لديه مطلق الحريَّة في المشاركة والاندماج داخل الفرجة بصفة عامة».


من مسرحية «بهيجة»

خالد بلحاج

عمر فطموش

وبمنظور مغاير، يرفض لوافي وشنتوف «إلباس» الفرجة ثوباً «محلياً» أو «مستورداً»، ويفضّلان أن تكون هذه الفرجة نابعة من «قوة حضور كل ما يثير الحواس، وحالة الذوبان التي تعكس الفرجة وتنتج عن كل ما هو فرجوي، فالفرجة هي كل صدمة تستغرق المتفرج وتبتلعه، وإذا لم تفعل الفرجة ذلك، فهي ليست حقيقيَّة».

ويثمّن لوافي وشنتوف نهل المسرح الجزائري من تجارب شكسبير وموليار وبريشت وناظم حكمت وغيرهم، ويريانه أحد أسباب بروز الفرجة في الجزائر بين ستينيات وثمانينيات القرن الماضي.

تفعيل مسرح الشارع

يؤكد فطموش ضرورة البحث في أنساق فرجويَّة عريقة مثل فن المسرح الصامت «الميم»، وفن الحركات الإيمائيَّة «البانتومايم».

في هذا السياق، يشرح فطموش: «الصمت فرجة لأنّه يمتلك دلالات متنوعة، وكل صمت حركة داخليَّة وسيكولوجيَّة تنبثق، لكن لا تُسمع في الحقيقة، وعندما يكون الصمت في قاعة فيها 400 متفرج لساعتين وكلهم صامتون، ولا يصدر منهم أي صوت، هناك حالة تقاسم شعوري داخلي بين المتلقي والمؤدي».

من منظور ثانٍ، يسجّل بلحاج أنّ «اللغة لا تؤثر في الفرجة لأنها عامل من عواملها بلا زيادة ولا نقصان، وقد تعد اللغة نوعاً من الصخب فقط، لكنها لا تؤثر إذا كان المؤدي يقوم بواجبه».

ويتصور بلحاج أولويَّة تفعيل أكبر لمسرح الشارع، موضّحاً أنّ الأخير لا يزال نابضاً دائماً بجمهوره، ومسرح الشارع هو مسرح الواقع الممارس حالياً في كل العالم، ويمنح عبوات هائلة من الفرجة.

وينتهي الكيلاني إلى إمكانيَّة «إبداع الفرجة داخل المساحات المغلقة»، ويردف: «إذ نشكر الإيطاليين الذين وضعونا في غرفٍ مغلقة، فإنّنا في الوقت نفسه، يجب أن نفكر في الترويج لعاداتنا وتقاليدنا عبر عروضنا».

مَشاهد.. الواقعية النفسية من تورغينيف إلى تينيسي وليامز

قدمت فرقة «مدرسة الفن المسرحي - جرمانا» السوريَّة، أخيراً في دمشق، عرضها «مشاهد»، وهو من إخراج مؤسسها سمير عثمان الباش. يحرص الباش منذ تأسيس الأكاديميَّة المستقلة عام 2009 على أن تكون نصوص المسرح العالمي جزءاً أساسياً من «ريبرتوار» الفرقة.

دمشق: سامر محمد إسماعيل
ناقد ومخرج مسرحي من سوريا

في عرضه «مشاهد..»، اختار الباش نصوصاً من أعمال تشيخوف، وتينيسي وليامز، ويوجين أونيل، وتورغينيف، وقدّم لوحات منفصلة من مسرحيات منها «النورس»، و«الخال فانيا»، و«تماثيل الوحوش الزجاجيَّة»، و«رحلة النهار الطويل في الليل»، و«رغبة تحت شجرة الدردار»؛ وبرغم اختلافها، تقاطعت شخصياتها في وحدة دراميَّة، حيث فصلت الإضاءة والستائر بين كل مشهد وآخر.

اللوحة الأولى قام بأدائها على طريقة «Double Cast» كل من مرح إسماعيل، وحلا محمد، في دور «نينا»، وسليمان سليمان، ووئام الجنادي، في دور «تربيليف». الشخصيتان البارزتان في تراجيديا «النورس» لتشيخوف، سوف تديران لعبة أقرب إلى غميضة زمنيَّة، فنينا التي اعتقدت أنها قادرة على نيل الحب والشهرة من كاتب يكبرها في العمر، تعامل معها كفتاة عابرة في حياته، وتركها بعدما قضى وطره منها، أما تربيليف الذي عانى من غيرته على والدته الممثلة المشهورة إيرينا، ها هو بعد عامين من فقدان الأمل والضياع، يلتقي مجدداً بمحبوبته الشابة، لكن هذا لن يعجل إلا بجردة حساب عن الأيام التي جمعت الحبيبين لأول مرة في عزبة تقع على ضفاف بحيرة، هناك حيث أهدى تربيليف نينا ذلك النورس الذي اصطاده لها، فإذا كان النورس لديها يرمز إلى الحريَّة، إلا أنه كان يعني لديه انعدام أي شعور بالحياة، وعليه يصل الشاب إلى قرار الانتحار.

بعد مشهد المواجهة، انتقل المخرج سمير عثمان الباش إلى مشهد يجمع لورا (ميرنا رسلان)، وجيم (عدنان عربيني) من مسرحيَّة «لعبة الوحوش الزجاجيَّة» لتينيسي وليامز.

في هذا اللقاء الذي دار في غرفة المعيشة، تتجدد مشاعر لورا التي كانت قد أحبت جيم في أيام المدرسة، لكن خجلها ومرضها السابق حالا دون مصارحته بحبها. لكن المفاجأة كانت صادمة للجميع؛ فبعد لحظات دافئة، يكشف جيم عن ارتباطه بخطيبة، مما ينهي اللقاء ويُصيب كلاً من لورا ووالدتها أماندا وشقيقها توم بالذهول. وقد أدى الممثلون أدوارهم بحريَّة وعفويَّة، ليُشكل هذا المشهد تتمة دراميَّة للمأساة التي قُدّمت في مشهد تشيخوف السابق.

في مشهد تتصاعد فيه الأحداث، يطل علينا الخال فانيا (أحمد العبد)، مع الحسناء يلينا (مرح إسماعيل)، التي يكنّ لها فانيا مشاعر حب من طرف واحد. تبدأ الأحداث عندما يصل الأستاذ سيربرياكوف، والد سونيا، إلى الريف مع زوجته الشابة يلينا، ليقطع بذلك هدوء الحياة التي كان يعيشها فانيا وابنة أخته سونيا وهما يديران ما ورثته عن أمها. لكن الصدمة تقع عندما يكشف الأستاذ عن نيته بيع أملاكهما للسفر والعيش في المدينة. هذه الخيانة تدفع الخال فانيا لتثور ثائرته، ويدرك أن حبه ليلينا لم يكن سوى وهم وقع فيه.

يعقب هذا المشهد، الذي جاء نوعاً من المناورة الدراميَّة، مشهد آخر يجمع الطبيب أستروف (وئام الجندي)، وفانيا (محمد العمر)، وسونيا (حلا محمد). ويقدم هذا المشهد أبعاداً أعمق للحياة الريفيَّة في روسيا القيصريَّة، حيث يسلط تشيخوف الضوء على ملامح البنية الاجتماعيَّة السائدة في مطلع القرن العشرين.

ويتابع العرض بمشهد ذروة آخر من مسرحيَّة «رحلة النهار الطويل في الليل»، إذ تلتقي شخصيَّة الأم ماري (ثريا محمد) بابنها الصغير إدموند (قصي سليمان)، الولد الأصغر المصاب بالسل، الذي دفع ثمن فظاظة أفراد أسرته وسخطهم على بعضهم بعضاً، وتلك العداوة الدفينة بين كل واحد منهم والآخر، فيما الأب راح يدفع ماري إلى الوقوع في فخ إدمان المخدرات. مشهد تتصاعد فيه اعترافات الأم لابنها الصغير، وكيف أحالتها الحياة إلى امرأة بائسة ذوى جمالها ونال منها داء الروماتيزم مناله. في هذا المقطع من العرض يطل المخرج الباش على أربعينيات المدينة الأمريكيَّة، وما دوّنه يوجين أونيل عن عائلة تايرون ذات الأصول الإيرلنديَّة، وكيف دفعت الأم جميع أفراد أسرتها إلى الاضطراب والرغبة في الانتحار.

ويصل العرض إلى ذروة أخرى عبر مشهد المواجهة بين كل من شخصيتي آيبن (بشار سلمان)، وآبي (ميرنا رسلان)، في مسرحيَّة «رغبة تحت شجرة الدردار» ليوجين أونيل أيضاً، إذ تلتقي زوجة الأب بابن زوجها الشاب بعد أن قامت بعلاقة معه لتنجب طفلاً ينافس الابن على ميراث والده العجوز، مما يدفع زوجة الأب إلى قتل رضيعها ووريث حبيبها المحتمل على تركة والدته المتوفاة، وذلك كي تثبت لحبيبها الشاب أنها فعلاً أحبته ولم تقم علاقة معه من أجل حرمانه من الميراث. الأمر الذي يدفع آيبن إلى الاعتراف للأب بما قام به من خطيئة اقترانه المحرمة، مما سيدفع الأب العجوز في نهاية المطاف إلى الانتحار. مواجهة تليها مواجهة يتكئ عليها عرض «مشاهد» في سوق أمثلة من روائع المسرح الواقعي.

ويفصل العرض بين مشاهد مغرقة في التراجيديا بمشهدين من مسرحيَّة «الأعزب» لتورغينيف؛ المسرحيَّة الكوميديَّة التي جمع المخرج فيها بين شخصيَّة ميخائيل موشكين (إيهاب قبلان)، وبين شخصيَّة بيوتر أليتش (محمد إبراهيم)، وميتكا (محمد العمر)، إذ نشاهد الرجل الخمسيني موشكين يسعى لخطب ود بيوتر أليتش من أجل أن يخطب لابنته بالتبني الشاب العشريني الموظف الذي يؤدي به الطموح إلى صعود السلم الاجتماعي لترك خطيبته الشابة بعد أن يستمع لنصائح الألماني فونك بالبحث عن فتاة من طبقة برجوازيَّة تضمن حصوله على المال والنفوذ، وهذا ما سنرى آثاره على الشخصيات في المشهد الذي سيجمع كلاً من موشكين بماشا (حلا محمد)، وكيف يعرض الأول الزواج على ماشا بعد أن يتركها خطيبها الشاب، وكيف تقبل الفتاة بالرجل الخمسيني عندما تلمس لديه الصدق والإخلاص. مفارقات مرحة عديدة يرصدها مشهدا مسرحيَّة «الأعزب» ضمن سلسلة من مشاهد ذات صيغة مأساويَّة.

عمل المشرف والمخرج سمير عثمان الباش في هذه التجربة على تنظيم طاقات ممثليه وممثلاته ضمن أداء واقعي، ومن دون الإغراق في حذافير الديكور أو الأزياء التي جاءت بتصميم جماعي، فيما لعبت إضاءة مرح محمد دوراً في مَفصلة اللوحات والمناظر المقترحة، مع تغيير بسيط في قطع الديكور ووضعيَّة الستائر المحيطة بأستوديو مدرسة الفن، الأمر الذي جعل المخرج الباش يصب تركيزه على إدارة الممثل وكيفيَّة معايشته للدور المسند إليه، وعلاقة كل من الممثلين بالممثل الشريك له في اللوحة التي يقومون بأدائها.

بطاقة العرض:

عنوان العرض: مَشاهد.

إنتاج: مدرسة الفن في جرمانا.

تأليف: تشيخوف، تورغينيف، يوجين أونيل، تينسي وليامز.

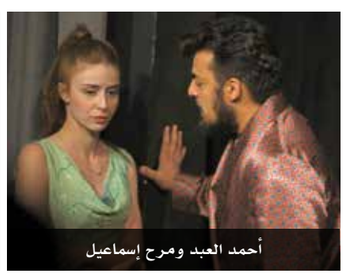
إخراج: سمير عثمان الباش.

تمثيل: مرح إسماعيل، حلا محمد، سليمان سليمان، وئام جنادي، ميرنا رسلان، عدنان عربيني، أحمد العبد، محمد العمر، قصي سليمان، ثريا محمد، إيهاب قبلان، محمد إبراهيم، بشار سلمان.

إضاءة: مرح محمد.

ديكور وأزياء: تصميم جماعي.

الممثلان ثريا محمد وقصي سلمان



أحمد العبد ومرح إسماعيل

ميرنا رسلان وعدنان عربيني

مسرح محمود الشاهدي

علامات ودلالات

الحسين أوعسري
باحث مسرحي من المغرب

إن فكـرة كتاب «مسـرح محمود الشـاهدي.. دراسـة سـيميائيَّة» الصادر حديثـاً (2025) للكاتب والباحـث المغربي أحمد السـبياع، بحد ذاتها بالغة الأهميَّة. فالمسـرح العربي في أمـس الحاجة إلى دراسـات من هذا النوع، نظـراً لما حققه عدد من المخرجيـن الشـباب المعاصرين، فـي العديد من البلـدان العربيَّة، وبخاصة فـي المغرب، من تراكم كمي وكيفي لافت يسـتحق أن تفرد له كتب وبحوث أكاديميَّة تسـائل هذه التجارب، على ضوء ما بلورته المقاربـات النقديَّة الحديثة مـن تصورات جديدة، وفي مقدمتها السـيميائيات التي استثمرها الباحث أحمد السباع في مقاربة مسرح محمود الشاهدي، الذي يزخر بالعلامات والرموز والإشارات الضمنيَّة التي تلمّح أكثر مما تصرح.

ولعـل هـذا ما جعـل الباحـث يتبنـى المنهج المذكور الذي فرضته التجربة المدروسـة، كما جاء فـي مقدمة الكتاب، ونرى أن الكاتب محق في هذا الاختيار، فالمنهج السـيميائي يُعـد الأنجع لمقاربة تجربـة محمود الشـاهدي الإخراجيَّـة التي تنهض على العلامات بمختلف أنواعها: اللسانيَّة، والبصريَّة، وشبه اللسانيَّة، وقد بيّنا هذا بشكل مفصل في مقال سابق نشر في هذه المجلة.

تمثل المفاهيم

صـدر الباحـث كتابه بمدخـل نظري خصصه للسـيميائيات، وتوقف عند ما يطرحـه هذا الحقل المعرفي من إشـكاليات وسـجالات تخص نشـأته وتسـميته وحدوده المعرفيَّة مع مجموعة من العلوم المتاخمـة له، منها اللسـانيات التـي تعرض لبعض مفاهيمها بشكل مقتضب. لينتقل بعد ذلك في الفصل الأول إلى سيميائيات المسرح، التي تطرح إشكاليات أعمق وصعوبات أكبر تفرضها طبيعة المسرح نفسه، فالعرض المسرحي الواحد يُعرض عدة مرات، وفي كل مرة يبوح بأسـرار جديدة، تتحكم فيها معطيات كثيـرة مرتبطة بالفضاء وأداء الممثلين ونفسـيتهم، والجمهور الذي يقدم له العرض. لذلك يبقى القبض على معنى علاماته نسبياً.

لقـد حاول أحمـد السـبياع في هـذا الكتاب تمثل مفاهيم سـيميائيات المسرح على نحو دقيق، فتوقـف عند بداياتها مع حلقة براغ، ورصد تطورها مع مجموعة من سيميائيي المسرح الآخرين، وجرّد تقسـيماتهم الدقيقة للعلامة المسـرحيَّة، ولم يكتفِ بهؤلاء فقط.

عمـد الباحث إلى تقديم مفاهيم سـيميائيات المسـرح على نحو واضح، وسـاعده في ذلك تبنيه لمجموعة مـن المصطلحات الرائجـة والمتداولة، ونأيـه عـن توظيـف الترجمـات الغريبـة. وهذا الاسـتدعاء للنصوص، قصد التمثيـل بها للمفاهيم؛ راجع إلى كون السـبياع مؤلفاً مسـرحياً في المقام الأول، وهو الأمر الذي أسـعفه فـي تقديم الجهاز المفهومي لسـيميائيات المسـرح بلغة سلسـلة دون الإخلال بمعناها.

إضافة إلى هـذا كله، فتمثـل المفاهيم يرجع إلى التجربة المنتقاة نفسها، فالباحث كان ذكياً في اختيار المنهج المناسـب لمقاربة تجربة مسـرحيَّة تتيـح له إمكانيـات توظيف هذا المنهـج، نظراً لما يحبـل به مسـرح محمود الشـاهدي مـن علامات يتم الاشـتغال عليها اشـتغالاً مرنـاً. لذلك، فمعظم المفاهيم التي أوردها الكاتب في الفصل الأول من الكتاب استثمرها في مقاربة عرضين مسرحيين من عروض الشـاهدي، وهما: «تمارين في التسامح»، و«بين-بين»، في حين استبعد عروضاً أخرى بحكم أنه مؤلف أو مشـارك في تأليف نص من نصوصها، أو بحكـم صعوبـة المنهج نفسـه الذي يقـود إلى الخوض في جملة من الحيثيات والتفاصيل الدقيقة التي يَعسُر معها مقاربة عدد كبير من العروض.

العرض المسـرحي موضوع خصـب للمقاربة السـيميائيَّة، فهو ينهض على العلامات، ويرسل عدة علامـات دفعة واحدة، مما جعـل رولان بارت يعده «آلة سبرنطيقيَّة». فكل شيء فيه يتحول إلى علامة، مثل (الممثل، الديكور، الإضاءة، الموسـيقى، وغير ذلك). لكن ليس كل العروض المسـرحيَّة تمنح هذه العلامات دلالـة قويَّة، فالكثير منها يقع في التعبير الفني المباشـر، الذي تتحول معه العلامات إلى ما يسمى بـ «نسق العلامات الهابطة».

على النقيض، يبني محمود الشـاهدي تجاربه علـى «نسـق العلامـات الصاعدة»، حيـث تتحول مكونـات العرض إلى علامـات مبتكـرة. وهذا ما أثاره الكاتب أحمد السـبياع الـذي وظف المفاهيم السـيميائيَّة التي عرضها في الفصل الأول، لمقاربة مكونات عرضـي محمـود الشـاهدي «بين-بين» و«تمارين في التسـامح»، بدءاً بالنص المسـرحي، وانتهاءً بتفاعل الجمهور الذي حلله سيميائياً.

لقـد حـاول الباحث إبراز ما يتميز به مسـرح محمود الشـاهدي من قدرة على التعامل مع مؤلف النص، بصفته علامة إطاريَّة، على نحو ما حصل مع

الكاتب عبداللطيف اللعبي الذي عد عرض «تمارين في التسـامح» «حدثاً في تطور المسرح بالمغرب». لقـد احتفى العرض المسـرحي بالكاتب والشـاعر عبداللطيـف اللعبـي برؤيـة إخراجيَّـة اسـتثمرت علامات تتماهى مع تجربته؛ إنها إسـتراتيجيَّة ذكيَّة تفسـح المجـال للتأويـل البعيد الـذي لا يمكن أن يصـل إليه المتفـرج العادي الذي لا يعرف مسـار عبداللطيف اللعبي.

أبـرز الباحث كذلك كيفيَّـة تعامل المخرج مع الحـوار الذي يجعلـه مبطناً بالعديد من الرسـائل المشـفرة، إذ لا يُبقـي إلا على مؤشـرات وقرائن للدلالـة على المكان الذي غالباً ما يكون مبهماً في عروضه، وكذلك الزمان الذي غالباً ما يكون مُهملاً هو الآخـر. أضف إلى ذلـك قدرته علـى التركيب بحـس فني وجمالـي مبتكـر، بيـن مجموعة من المكونات، ليخرج منها مسـرحاً يُعبر عن «النحن»؛ مسـرحنا بروافـده وأنسـاقه الثقافيَّـة المتعددة، بأسـلوب يقوم على الإرباك، وذلك عن طريق بث علامات متداخلة قد تبدو للمتفرج العادي نوعاً من التناقض، لكنها ليسـت في واقع الأمر سوى التنوع الذي نحيا فيه.

من العلامات التي أبرز المؤلف أهميتها كذلك في التجربة المدروسـة، الموسـيقى التي تُعد ركناً أساسـياً لدى الشـاهدي. فالمقارنة بين الموسيقى الصاخبة التي اسـتهلت بها مسـرحيَّة «تمارين في التسـامح» والموسـيقى الهادئة التي اسـتهلت بها مسـرحيَّة «بيـن بين» وحدهـا كافية لإبـراز غنى تجربة هذا المخرج؛ فالموسـيقى ثابتة في تجاربه، لكنهـا تتنوع من عرض إلى آخر، وهذا ما يجعلها لا تسقط في النمطيَّة والتكرار، فالمخرج ينوّع ويطور ويبتكر بحثـاً دائماً عما يسـميه المؤلف بـ«الجديد الفني».

اسـتطاع السـبياع أن يقف عند عناصر دقيقة جداً في تجربة الشـاهدي، ومن ذلك مثلاً مقارَبته لما يسـمى بـ «العلامة البونيَّة»، التي تُعنى بمقاربة المسـافة بين الممثليـن، وما تُحيل إليه سـيميائياً من تباعد أو تقارب على مسـتوى الأفـكار والقيم والقناعـات والآراء. تُسـهم هذه العلامـات البونيَّة في أسـلَبة الوقائـع وتقديمها بأسـلوب فني رامز، فالمخـرج يُترجم العلاقـات الاجتماعيَّة وما يترتب عنها بوسـاطة العلامات البونيَّة، وهـو ما يعني أنه يشـتغل على حركات الممثل اشـتغالاً واعياً ليكسبها أبعاداً رمزيَّة تروم في الغالب نقدها بأسلوب خفي.

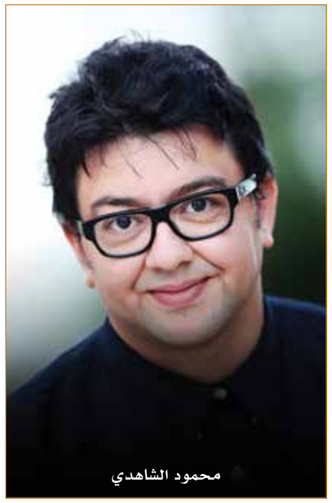
اسـتنتج الكاتب أن المخرج محمود الشاهدي ينتهج خطـة جماليَّة تقوم على التـدرج في إعلان العلامات، والاقتصاد في شـحنتها الدلاليَّة، ليفسح المجـال أمام التأويل. ونرى أن هذا التدرج يتقاطع بشكل كبير مع تصور تشارلز ساندرز بيرس (1839 – 1914) في إطار ما يسميه المقولات الفانروسكوبيَّة (الأولـي، والثانيـة، والثالثة)، فالممثل في مسـرح الشاهدي بمجرد ظهوره فوق الخشبة يجعل المتلقي يدخـل في «سـيرورة العلامـة» أو السـيميوزيس (Semiosis) بمعناها البيرسي؛ يظهر الممثل أمامه في البداية، بصفته علامة في طور الإمكان تساعدنا علـى بنـاء فرضيات أوليَّة للتأويل، وشـيئاً فشـيئاً، يتحول مـن خلال تفاعلـه مع الممثليـن الآخرين وباقي مكونات العرض إلى علامة دالة على التحقق الفعلـي، ليمثل في الأخيـر أمام المتفـرج بصفته قانونـاً عندما نعرف طبيعة الموقف الذي شـخصه الممثـل والغايـة منه. وعلى الرغم مـن أن الكاتب توقف عند هذه المقولات في الفصل النظري، فإنه لم يسـتثمرها في تحليله للعروض، علماً أنها تحضر بشكل قوي في عروض محمود الشاهدي.

اسـتنتج الكاتـب أيضـاً أن تجربة الشـاهدي المسرحيَّة تتأسـس فكرياً على الاهتمام بالمواضيع الآنيَّـة وطرحهـا بجرأة، مـع التركيز علـى الثقافة المحليَّـة بمختلـف روافدها، واسـتدعاء العلامات الكونيَّة والعربيَّة لإغناء خصوصيتها. أما فنياً، فيقوم مسرحه على المهارة والإتقان، حيث لا يلغي التركيب انسـجام وتكامـل العناصر. كمـا يسـتثمر التقنية المعاصرة من دون إفراط، مـع منح الممثل أدواراً متعددة بدل الاكتفاء بدور نمطي واحد.

وهذا التصور نفسـه يُعـد من آليـات المنهج السـيميائي، كمـا أشـار إلـى ذلك غريمـاس في تجاوز مفهوم الشـخصيَّة في السـرد عندما أكد أن «الممثل الواحد قادر على تجسيد سلسلة من الأدوار العامليَّـة»، ولقد توقف الباحث بشـكل مفصل عند هذه الخصيصة في سياق حديثه عن الممثل بصفته علامة ثلاثيَّة الدلالة.

دراسة أم مقاربة؟

لا ترتهـن السـيميائيات إلى عوامـل خارجيَّة تُستدعى لإسـقاطها على الخطاب المدروس، سواء أكان نصيـاً أم بصرياً، بقدر مـا تنطلق من قرائن تُعد نقطة انطلاق لمسـار تأويلي، تُحدده اختيارات الباحث وتتحكم فيه ذخيرته ومعرفته بالمجال الذي


محمود الشاهدي

يشتغل فيه. لذلك نعد تأويل العلامات المسرحيَّة في العرضين السـابقين مقاربة وليس دراسـة؛ ذلك أن المقاربة هي المفهوم الأنسـب، في نظرنا، للمنهج الذي تسـلح بـه الكاتب وللطريقة التي سـلكها في التحليـل. فالمقاربـة مفهـوم أفرزه سـياق ما بعد البنيويَّة، ويتناسب مع مناهج من قبيل السيميائيات ونظريَّـة التلقـي والتفكيك، وغيرها مـن المناهج والنظريـات التـي لا تنتهـي إلى معـانٍ ودلالات نهائيَّة، لاسيما عندما يتعلق الأمر بالعرض المسرحي الذي يعوق تجدده باسـتمرار القبـض على معانيه بشكل قطعي. ففي المسـرح نتلقى عدداً هائلاً من العلامات، وكل متلق يتفاعل معها بطريقته الخاصة، لذلك فكل ما نقدمه بخصوص العرض المسرحي لا يعدو أن يكون مجرد مقاربة، لأننا في كل مشـاهدة نكتشـف أشـياء جديدة لم ننتبه إليها في السـابق، فالأمـر يتعلق بالاقتـراب من الموضـوع من دون الإحاطة به إحاطة شـاملة، وتلـك إحدى خصائص العلامة المسرحيَّة نفسها التي لا تكون ثابتة.

يُعد كتاب «مسـرح محمود الشـاهدي: دراسة سـيميائيَّة» إضافة نوعيَّة للمنجز النقدي المسرحي المغربي، فقد اسـتطاع صاحبـه أن يقارب تجربة مسرحيَّة تتطور باسـتمرار؛ مقاربة سيميائيَّة واعية بحدودها ومنطلقاتها النظريَّـة والإجرائيَّة، وحاول تطويع مفاهيم سـيميائيات المسرح لتطبيقها بشكل دقيـق علـى تجربة تسـتحق المزيد مـن الأبحاث والدراسات الأكاديميَّة.

إيولف الصغير

الأفق العالمي والمشترك الإنساني للدراما الإبسنية

يتناول هذا المقال اقتباس المخرج السويدي ستيفان لارسون لمسرحيَّة «إيولف الصغير» لهنريك إبسن، الذي قُدم لأول مرة على المسرح الملكي الدرامي السويدي (دراماتن) عام 2024، وأعيد عرضه على مسرح قبرص خلال العام الجاري.

ماريا هامالي، وماريا سيهوبولو
باحثتان مسرحيتان من اليونان

ترجمة: لمياء شمت
كاتبة وناقدة ثقافية من السودان

ينقل هذا الاقتباس المعاصر القطعة الدراميَّة من المشهد النرويجي في القرن التاسع عشر، إلى فضاءات معاصرة في السويد وقبرص، مستعيناً بتقنيات مبتكرة تشمل التصوير السينمائي الحي والمسارح الدوارة. يبرز هذا التوظيف العابر للثقافات كيف تكتسب النصوص الكلاسيكيَّة دلالات جديدة عند إعادة إنتاجها في سياقات لغويَّة وثقافيَّة مغايرة. كما يعكس نجاح العرض في كل من البيئتين الإسكندنافيَّة والمتوسطيَّة، الأفق العالمي والمشترك الإنساني لموضوعات إبسن، حول تجربة انهيار العلاقة الزوجيَّة، وما يرافقها من حزن جارف وآثار نفسيَّة عميقة، مسلطاً الضوء على الطاقات المتجددة للممارسة المسرحيَّة العابرة للحدود.

درج المسرح الدرامي الملكي السويدي (دراماتن) منذ عام 1908 على الاحتفاء بإبسن، حيث قدم له ثمانية وأربعين عملاً. ومع ذلك، لم تجد مسرحيَّة «إيولف الصغير» طريقها إلى خشبة دراماتن حتى عام 2024، برغم انتمائها إلى مرحلة تمثل ذروة النضج الواقعي لإبسن. تعد المسرحيَّة من أكثر أعماله غموضاً وتعقيداً على المستوى الدرامي، إذ ترصد تفكك العلاقة بين ألفريد وريتا ألمرز، تحت وقع الصدمة، ووطأة الإحساس بالذنب إثر الفقد المأساوي لابنهما إيولف.

منذ صدورها، أثارت مسرحيَّة «إيولف الصغير» جدلاً بين نقاد إبسن، الذين تساءلوا حول بنيتها السرديَّة، لا سيما حالة التحول المفاجئ التي تعتري ريتا وألفريد، بخاصة في المشهد الأخير، حيث تخبو كلماتهما وتذوب إيماءاتهما في ظلال الغسق، خلال أداء هادئ، خالٍ من شروط الحبكة الدراميَّة التقليديَّة. هكذا انفلت إبسن، بحسه الحداثي، من قيود النمط المسرحي التقليدي الذي ساد القرن التاسع عشر، فلا مأساة صاخبة تتوج القصة، فذروة الحدث قد وقعت سلفاً في الفصل الأول، حيث يبقى التركيز خلال المسرحيَّة على الصراعات النفسيَّة الجوانيَّة للشخصيات. بتلك النقلة المتعمدة، يرفض إبسن الانصياع لتقليد الذروة المأساويَّة، ليصوغ بدلاً من ذلك مأساة تتجاوز الفرقعات الدراميَّة، منشغلة بسبر أغوار نفسيَّة عميقة تنفذ إلى جوهر صراع وأوجاع الشخصيات وتفاصيلها الدراميَّة، ليصوغ بذلك عملاً يتأرجح بين السخرية الداوية، والعمق النفسي المركب، حيث تقدم المسرحيَّة نموذجاً لدراما القرن العشرين، في تحولها العنيد من التوقعات التقليديَّة إلى أفق التأمل والتفلسف واستغوار الذات.

رؤية لارسون الإخراجيَّة

نظراً لمحدوديَّة عرض مسرحيَّة «إيولف الصغير» في السويد، شكل قرار ستيفان لارسون معالجة هذه المسرحيَّة المعقدة، مغامرة فنيَّة وفرصة نادرة لتعريف الجمهور المحلي بدراما إبسن في بعدها الفلسفي التأملي.

يعد لارسون من أبرز المخرجين المسرحيين في السويد، ويحظى بتقدير واسع لقدرته على تقديم أعمال تفوز بتجاوب الجمهور وتقدير النقاد.

على الرغم من إخراجه أيضاً مسرحيَّة «البطة البريَّة» في دراماتن عام 2000، يرى لارسون في «آل روزمير»، و«إيولف الصغير»، ثنائياً استثنائياً وآسراً في مسيرة إبسن الدراميَّة. كما يشير إلى التقارب المضموني العميق الذي يجمع هذين العملين، برغم ندرة تقديمهما على خشبة المسرح.

تجدر الإشارة إلى أنه، وقبل رحيله، شجع بيرغمان لارسون شخصياً على إخراج مسرحيَّة «إيولف الصغير». وبرغم أن أعمال إبسن بدت في البداية غريبة وبعيدة عن إدراك لارسون الشاب، فإن تجاربه الشخصيَّة، ولاسيما محنة فقدانه لطفله، قربته لاحقاً من موضوعات الفقد والحزن التي تتخلل أجواء المسرحيَّة.

بجانب هذه التجربة الشخصيَّة التي أضفت بعداً خاصاً على قراءته لأعمال إبسن، سعى لارسون إلى تسليط الضوء على «الكيفيَّة التي أجبرت بها الكارثة الزوجين على إعادة التعارف الإنساني»، وكيف أضحى هذا الاستكشاف محفزاً لتجديد العلاقة بينهما، أو ربما للمواجهة الموجعة؛ من المحاور الأساسيَّة في رؤيته الإخراجيَّة، حيث تتحول مأساة الفقد إلى فرصة للغوص أعمق في تفاصيل الحياة الزوجيَّة.

قرر لارسون أخيراً مواجهة تحديات اقتباس عمل إبسن الغامض، الذي وصفه بأنه «نوع من مشاهد لزواج خالد وعصري بشكل غريب». وقد اقتفى النقاد هذه الصلة العميقة بين هذا العمل وبين إخراجه لأعمال بيرغمان، مشيرين إلى أن «التوتر في المسرحيَّة يكمن في التقاطعات بين الشخصيات الرئيسَة، وهو ما يعكس بقوة درجة الاحترافيَّة التي ميزت إنتاج لارسون لمسرحيَّة (مشاهد من زواج) على المسرح نفسه عام 2009». تضيء هذه الملاحظة بدورها النهج الإخراجي الذي تمكّن عبره لارسون من خلق وشيجة مضمونيَّة بين تفسيرات إبسن وبيرغمان، مستضيئاً بمقاربتهما لمسألة تفكك وانهيار العلاقة الزوجيَّة بأبعادها النفسيَّة الغائرة.

تعديلات

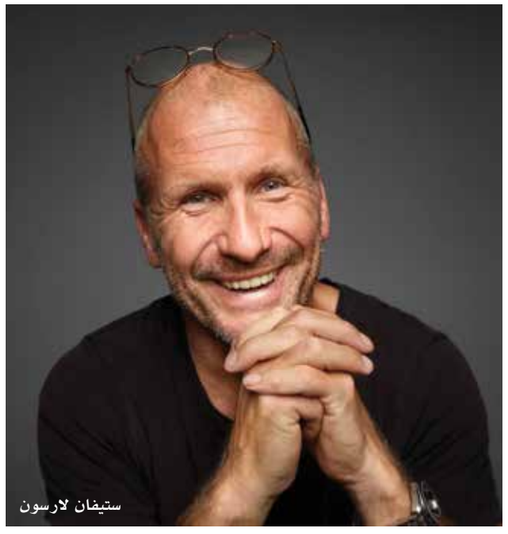
يعتمد العرض على التصوير الحي والمباشر لتجسيد هذه الحميميَّة بشكل أكثر تأثيراً، حيث تُعرض لقطات مقربة متتابعة ومسقطة على تصميم أنيق، يتألف من مساحتين منفصلتين: غرفة معيشة وحمام. يوفر هذا التصميم البسيط والمتقشف، بجدرانه البيضاء الناصعة التي تتناوب مع استخدام مسرح دوار؛ لوحة دراميَّة مؤثرة تبرز حضور الممثلين وأداءهم ذا الطابع السينمائي.

يبدع لارسون في مقاربته الإخراجيَّة في المواءمة السلسة بين العرض السينمائي والأداء المسرحي الحي. فمن خلال دوران المسرح، ينجذب الجمهور تلقائياً إلى حميميَّة تعابير الوجه المقربة، التي تنقلها الكاميرا مباشرة، قبل أن ينسجم المشهد بتناغم مع حضور الممثلين الفعلي على الخشبة، حيث يظهرون تباعاً ليواصلوا الأداء في فضاء ثلاثي الأبعاد. يخلق هذا التداخل البصري تجربة مسرحيَّة متعددة المستويات، تدمج بين الجسد الحي والانفعالات المجسمة، التي تحذف بدورها المسافة بين المسرح الحي وألفة الجو السينمائي. يتحول التقشف والبساطة الطاغية للجدران البيضاء من مجرد خلفيَّة إلى مساحة محايدة تضاعف التأثير المزدوج بين قوة حضور اللحظة الحيَّة، وتجسيد الإيماءات والتفاصيل العاطفيَّة التي تلتقطها الكاميرا.

كما يضفي التصميم المسرحي الحديث والمحايد، بعداً خاصاً على اقتباس لارسون، إذ يركز على إبراز المعنى الضمني لمسرحيَّة إبسن، متمثلاً في الدوافع الداخليَّة التي يتشكل منها الحوار بين الشخصيات، بدلالاتها ورغباتها المستترة، وصراعها الهوياتي المضمر.

برغم حضور إيولف، فإنه يهمل بعد رحيله بقدر ما أهمل في حياته، حيث تتكفل هذه الجماليَّة البسيطة بمحو التعقيدات الخارجيَّة، مجبرة الجمهور على مواجهة الحقيقة الصادمة؛ وهي أن المأساة، بالنسبة لريتا وألفريد، ليست سوى مسرح آخر يؤديان عليه باستمرار دور الزوجين، وليس حزناً حقيقياً على فقدان ابنهما. من خلال هذا الإحكام البصري، تتسع دائرة التعقيد الأخلاقي في نص إبسن، في إشارة إلى أن رحلة الزوجين نحو الإدراك لا ترتكز على تجاوز الخسارة بقدر ما تعمل على تسخيرها مرآةً تعكس احتياجاتهما ورغباتهما المكبوتة.

والملاحظ أن لارسون اعتمد في اقتباسه لنص إبسن على نهج اختزالي يحافظ على الحوار، مع إجراء تعديلات إستراتيجيَّة تواكب روح العصر، لعل أبرزها استبدال شخصيَّة «زوجة الجرذ» الغامضة والمرمزة، بالجدة الواقعيَّة. إذ بدا وكأن بعدها الصوفي ينسف الإطار الواقعي الذي يركز على العلاقات الأسريَّة، وخيبة الأمل، والفقد، والشعور بالذنب. بخلاف الجدة الواقعيَّة في اقتباس لارسون، التي


ستيفان لارسون

ترسخ الطابع النفسي والأسري للمسرحيَّة، مع الحفاظ على أبعادها الأسطوريَّة عبر الترميز الفولكلوري، ما يسهم في خلق وحدة دراميَّة متماسكة تواكب توقعات الجمهور المعاصر. لكن ذلك لا ينفي أن التعديل أفقد النص بعضاً من قوامه الإبداعي، بخاصة ما تضفيه شخصيَّة «زوجة الجرذ» من تعقيد وغموض، مما أدى لخفوت وهجه الرمزي وكثافته الدراميَّة، في مقابل تعزيز الواقعيَّة ببعدها النفسي، والتركيز على الصراع الداخلي للشخصيات.

لنتابع، على سبيل المثال، ما ترتب على تعديل مشهد غرق إيولف المأساوي في المضيق الشمالي، حيث جرفته التيارات الغادرة وابتلعته أعماق البحر، بتحويله إلى محض فضاء محايد ورتيب حول نافورة في ساحة البلدة، وهو يقضي ببساطة وقته مع جدته. وبهذا التحول المكاني انحسر الثقل الرمزي المهيب للمأساة، من مصاف رهبة الطبيعة إلى عاديَّة المصائر اليوميَّة.

إلى جانب ذلك يقدم لارسون مواجهة مؤثرة بين ريتا وألفريد ألمرز في صراعهما للبقاء معاً، بينما ينفذ العرض بعمق إلى سؤال جوهري: «هل يمكن العيش مع شخص واحد طوال الحياة؟»، ضمن مقاربة عميقة للعاطفة ولفسيولوجيا الجسد البشري، تأتي خالية من أي مسحة رومانسيَّة أو طلاء تجميلي زائف. وينخرط الوالدان خلال ذلك في مواجهة نفسيَّة مرهقة تتأرجح بين الكراهية والنفور، والحنين إلى الألفة، والاضطراب والرغبات المرضيَّة، وسط دوامات الإحساس بالذنب والفوضى العاطفيَّة المنهكة، حيث تصبح مأساة فقدان طفلهما خلفيَّة مُبهظة لصراع داخلي محتدم يعرّي هشاشة علاقتهما وحدود احتمالهما.

إيولف في قبرص

عقب النجاح الكبير الذي ناله العرض في دراماتن، وجهت منظمة مسرح قبرص — المؤسسة شبه الحكوميَّة التي أُنشئت عام 1971 — دعوة إلى ستيفان لارسون لتقديم رؤيته الإخراجيَّة للمسرحيَّة ذاتها على خشبة المسرح القبرصي في نيقوسيا، بمشاركة طاقم عمل قبرصي كامل. على الرغم من أن المسرحيَّة قد قُدمت سابقاً في قبرص قبل أكثر من عقدين، في ليماسول عام 2003، فإن عرضها عام 2025 ضمن برمجة مسرح قبرص جاء بمثابة إنجاز عظيم، ولا سيما من خلال تبنيها اقتباس لارسون الفريد.

جاء اختيار لارسون والمسرحيَّة متوافقاً مع التطلعات الفنيَّة للمنظمة القبرصيَّة، ومستوفياً معايير التعاون مع مخرج له سمعة عالميَّة، يعمل في قبرص للمرة الأولى.

تحديات

قبل لارسون الدعوة، على الرغم مما واجهه التعاون الثقافي بين المخرج السويدي وفرقة المسرح القبرصيَّة من تحديات لوجستيَّة وفنيَّة كبيرة، تم تجاوزها بحلول مبتكرة، إذ تكفلت مؤسسة أصغر وأقل موارد من دراماتن بتنفيذ رؤية لارسون ضمن قيود البنية التحتيَّة التقنيَّة والإمكانات الماليَّة المحدودة. وتمثلت أبرز الصعوبات في المتطلبات السينوغرافيَّة، التي شملت بناء مسرح دوار، ودمج تقنية الفيديو المباشر في العرض، بالإضافة إلى تطبيق أنظمة إضاءة متقدمة.

برغم تشابه مسرح نيقوس شارالامبوس مع مسرح ليلا سينين في دراماتن، فإنه يفتقر إلى بنيّة تحتيَّة ميكانيكيَّة مثبتة لحمل منصة دوارة، ما استدعى تصميم وبناء آليَّة خاصة ضمن ميزانيَّة محدودة. بعد مشاورات مكثفة مع شركات محليَّة ومع جامعة قبرص، وبسبب ارتفاع التكاليف، نفذ الفريق الفني مسرحاً دواراً مستطيلاً يتحمل وزن المجموعة والفنانين، مثبتاً على محور مركزي بحيث تظل الآليَّة غير مرئيَّة للجمهور.

كما نشأت تعقيدات إضافيَّة جراء دمج التصوير السينمائي المباشر المعروض بشكل حي على مسرح الأداء، وتصميم الإضاءة الذي استلزم برمجة متقدمة ومعدات متخصصة غير متاحة لدى المؤسسة. وبرغم ذلك، وبفضل التعاون الوثيق مع فريق لارسون الفني — الذي ضم مصمم الديكور سفين هارالدسون، ومصمم الإضاءة والمستشار الفني توربن ليندورف، وفنان الفيديو أندريا غريتف — وبجهود الموظفين والفنيين معاً، تم تخطي هذه التحديات تدريجياً. ولم يقتصر الإنجاز على تحقيق رؤية لارسون الإخراجيَّة فحسب، بل أسهم أيضاً في رفع مستوى القدرات التقنيَّة والفنيَّة للمؤسسة إلى آفاق جديدة.

تولى لارسون في البداية مهمة نقل الإطار المفاهيمي لإنتاجه السويدي إلى المسرح القبرصي، لكنه سرعان ما تعامل مع النسخة الجديدة بوصفها مشروعاً مستقلاً كاملاً، حيث رأى فيها فرصة لتوسيع رؤيته الإخراجيَّة. من أبرز التحديات التي واجهها كان إيصال رؤيته بفاعليَّة إلى الممثلين القبارصة وباللغة اليونانيَّة، إذ جرت اختبارات أداء مغلقة اختار خلالها لارسون شخصياً ثلاثة ممثلين لكل دور، مجرياً معهم حوارات معمقة حول موضوعات الحياة والمسرح والحب والزواج والأبوة، ليختار الطاقم الذي يتناسب مع رؤيته.

كذلك لعبت اللغة دوراً حيوياً في نجاح هذا الإنتاج، إذ تطلبت النسخة السويديَّة ترجمة كاملة إلى اليونانيَّة لكافة مراحل البروفات والعروض. أسندت هذه المهمة إلى مارغريتا ميلبرغ، واحدة من أبرز مترجمي الدراما الإسكندنافيَّة في اليونان. في حلقة نقاش عُقدت قبل العرض الأول، أوضحت ميلبرغ تفاصيل تعقيدات عملها، إذ لم تكن تترجم النسخة السويديَّة المعاصرة التي كتبها لارسون فقط، بل كانت تترجم النص الأصلي النرويجي لإبسن، مع نقل الأحداث الدراميَّة إلى سياق معاصر، ما استدعى دقة بالغة في المحافظة على روح النص الأصلي، وسط تحديات التغيير الجغرافي واللغوي.

من خلال عمله في هذه البيئة الجديدة، تعمق وعي لارسون بتأثير أجواء البحر الأبيض المتوسط على البعد العاطفي للأداء المسرحي. ومع تعامله مع ممثلين يتأثرون بمعايير ثقافيَّة ومفردات عاطفيَّة وتوقعات اجتماعيَّة تختلف جذرياً عن تلك التي ميزت فريق التمثيل السويدي، لاحظ لارسون التغير الواضح في ديناميات التأويل والتعبير. في مقابلة حديثة، عبر لارسون عن ذلك قائلاً: «لست متأكداً، لكني أشعر أن النص قد يكون أكثر تأثيراً على أرض اليونان. أعتقد أن له أصداء من المأساة الإغريقيَّة القديمة، وتمتد جذوره إليها. يبدو أن الناس هنا يفهمون، بشكل فطري وأعمق، الغضب والعنف الكامنين في النص، على عكس الشمال المتحفظ عاطفياً، حيث تعالج هذه المشاعر هناك بعقلانيَّة أكبر. أعتقد أن المسرحيَّة تجد هنا تربتها الأخصب».

تجسد هذه الملاحظة جوهر التحديات والفرص في الممارسة المسرحيَّة العابرة للحدود، حيث تستعيد النصوص الكلاسيكيَّة حيويتها عبر تأويلها ضمن أطر لغويَّة وثقافيَّة جديدة.

تماشياً مع رؤاه الفنيَّة، وبعد استكمال اختيار الممثلين، شرع الفريق في بروفات مكثفة استمرت ثمانية أسابيع تحت إشراف المخرجة القبرصيَّة مايا كيريازي. وكانت بحق فترة ملهمة للجميع، خاصة للممثلين الذين عملوا على تبني منهجيَّة جديدة لتحقيق الرؤية الإخراجيَّة. ويصف لارسون نفسه بـ «مخرج الممثلين»، مؤكداً أن الجانب الأكثر قيمة في الإخراج يكمن في التعاون الشخصي مع الممثلين، والإعداد الدقيق، وعمليَّة التدريب، مستلهماً ذلك من إرث بيرغمان.

يتجلى هذا التفاعل شبه الهوسي بين المخرج والممثلين بشكل واضح في حوار شخصي مع الممثلة الرائدة مارغريتا زاكاريو، حيث أكدت أنها، وبرغم خبرتها الواسعة في المسرح والسينما، لم تعش تجربة عمل مع مخرج يفيض بالمحبة والاحترام والإعجاب بأداء الممثل وبهشاشته الإنسانيَّة، كما يفعل لارسون، فهو دائم الاستعداد لأدق التفاصيل في كل بروفة، وعلى الرغم من أنه يدخل إلى العمل وقد رسم في ذهنه مسبقاً رؤية إخراجيَّة لكل مشهد وأداء فردي، فإنه مع ذلك لا يفرض رؤيته أبداً على أحد. كان كل هدفه، في عمل عاطفي مشحون كهذا، أن ينبثق كل شيء بصدق أصيل، فيما شكلت تجاربه الشخصيَّة المأساويَّة معيناً مؤاتياً، استلهم منه التعبير عن الوطأة العاطفيَّة التي ترزح تحتها عائلة ألمرز، وإبراز أدق تجليات الحزن وتناقضاته، مع المحافظة على إخلاصه التام لنص إبسن. وكان التحدي الأبرز الذي واجهه الفريق، يتمثل في الموازنة بين الأداء الحي وحضورهم أمام الكاميرا، حيث يعرض المشهد المصور على الحائط الفاصل كلما غاب الممثلون عن أنظار الجمهور، مما أضفى لمسة سينمائيَّة على التجربة المسرحيَّة.

العرض والاستقبال

شهدت قاعة «نيقوس شارالامبوس» مساء 28 مارس الماضي العرض الأول الرسمي لمسرحيَّة «إيولف الصغير» بحضور المخرج، وسط إقبال جماهيري كبير. وأعقب العرض افتتاح موسم مسرحي ناجح امتد لشهرين من العروض مكتملة الحضور، حيث شملت بعض الأمسيات عروضاً مزدوجة استجابة للطلب المتزايد من الجمهور. ولاحقاً، انتقلت العروض إلى مسارح في مدن قبرصيَّة أخرى، مع خطط معلنة لعودتها في موسم الخريف القادم.

على الرغم من أن استعادة عرض مسرحي ناجح قد تعد خياراً آمناً، يشير الناقد يانيس سافينيديس إلى أن هذا النهج ينطوي أحياناً على تحديات مضاعفة قد تفوق الاضطلاع بإنتاج جديد، بخاصة إذا أخفق العمل في التفاعل مع فضائه الثقافي الجديد. إلا أن إنتاج «إيولف الصغير» في قبرص تجاوز هذه التحديات، حيث منح المخرج فرصة لإعادة تأويل النص عبر عدسة محليَّة، فيما أتاح العرض للجمهور القبرصي نافذة على قراءة إسكندنافيَّة للنص الإبسني، وفي الوقت نفسه كشف عن طاقات دراميَّة جديدة عبر حساسيَّة متوسطيَّة ركزت على موضوعات الفقد، والشعور بالذنب، والأزمات الزوجيَّة، والتشوهات الاجتماعيَّة، ضمن مقاربات لصيقة بوجدان المتفرج القبرصي.

واختتم سافينيديس بأن العرض «أطلق بالفعل حواراً ثقافياً حياً عبر الخشبة، يجسد رؤية لارسون بأن المسرح يمثل أعمق تجليات الممارسة الديمقراطيَّة الحيَّة».

الهيئة العربية للمسرح تبحث تأسيس مشروع نقدي

في إطار فعاليات الدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربي، الذي تنظمه الهيئة العربيَّة للمسرح بالتعاون مع وزارة الثقافة المصريَّة، في الفترة من 10 إلى 16 يناير من العام المقبل، تستضيف القاهرة ندوة فكريَّة تحت عنوان «نحو تأسيس علمي لمشروع النقد المسرحي العربي». وتهدف هذه الندوة إلى مناقشة قضايا النقد المسرحي العربي وتطويره، من خلال جلسات علميَّة تعقد على مدار يومي 11 و12 يناير.

الشارقة: «المسرح»

ووفقاً لما أعلنته الهيئة، تفتح الندوة الباب أمام الباحثين للمشاركة بأوراق بحثيَّة ضمن ثلاثة محاور رئيسة؛ يجيء المحور الأول منها لبحث الخصوصيَّة المفتقدة في النقد المسرحي العربي: حيث يُسلط الضوء على الإطار العربي لمدارس النقد وعيوب التنظير والتطبيق، والمحور الثاني يتناول جهود تحديث النقد المسرحي العربي، ويتطرق المحور الثالث إلى أزمة المصطلح المسرحي والنقدي العربي التابع.

وتتولى لجنة علميَّة تحكيم الأوراق البحثيَّة المقدمة، وستختار بحثين من كل محور للمشاركة في جلسات الندوة.

وتأتي هذه الندوة من منطلق حرص الهيئة العربيَّة للمسرح على إثراء المشهد النقدي المسرحي العربي، والإسهام في بناء حركة نقديَّة متطورة، تعزز دور النقد بصفته قوة دافعة لتنمية المسرح وتطويره، بما يضمن للنقد العربي مكانة مرموقة على الصعيد العالمي.

ويتعين على الراغبين في المشاركة تقديم بحث لا يقل عن 3000 كلمة باللغة العربيَّة، مع ضرورة أن يكون البحث غير منشور سابقاً، وألا يتم نشره قبل إعلان النتائج الرسميَّة.

وتضمنت الشروط أن تكون البحوث أصيلة وغير مأخوذة من رسائل جامعيَّة أو أطروحات دكتوراه، أو مقدمة لأغراض الترقية العلميَّة.

كما حددت الهيئة معايير يجب أن يلتزم بها الباحثون، من أبرزها أن يندرج البحث تحت العنوان العام «نحو تأسيس علمي لمشروع النقد المسرحي العربي». ويجب أن يتميز البحث بالجدة، والأصالة، والرصانة، ويتناول إشكاليَّة واضحة، وفق منهج بحثي سليم، ويقدم مخرجات تشكل إضافة نوعيَّة للمعرفة السابقة.

كما تشترط المسابقة ضرورة التوثيق العلمي الصحيح، والاهتمام بالكلمات المفتاحيَّة، مع احترام قواعد اللغة العربيَّة، وألا تتجاوز نسبة الاقتباس (الاستلال) في البحث 20%.

ويحق للهيئة نشر الأبحاث المتأهلة فقط عبر وسائلها الخاصة، مع التزام الباحث بتوقيع صيغة الإقرار الخاصة بحقوق الملكيَّة الفكريَّة المرفقة مع شروط المسابقة.

ويمكن للباحثين تقديم أوراقهم البحثيَّة الخاصة بهم من مطلع سبتمبر الجاري إلى الخامس عشر من أكتوبر المقبل، وفي منتصف الشهر الذي يليه تعلن نتائج المسابقة.

فتح باب الترشح لمهرجان المسرح العربي

على صعيد متصل، أعلنت الهيئة العربيَّة للمسرح، عن فتح باب تقديم طلبات الترشح للمشاركة في الدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربي، التي ستنظَّم في جمهوريَّة مصر العربيَّة خلال الفترة من 10 إلى 16 يناير 2026.

ويتيح المهرجان للمشاركين مسارين مختلفين، المسار الأول هو للأعمال المتسابقة لنيل جائزة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي، وتبلغ قيمتها 100 ألف درهم إماراتي، وتمنح الجائزة لعرض مسرحي واحد فقط، ولا تقبل المناصفة، ويُسمح للمشاركين بتقديم عروض بغض النظر عن تاريخ إنتاجها، بشرط ألا تكون قد قُدمت في دورات سابقة من المهرجان، إلا إذا أعيد إنتاجها، ويجب أن يكون النص عربي التأليف، أو مستنداً على مصدر أدبي عربي، أو معالجة لنص غير عربي، واللغة العربيَّة الفصحى السليمة شرط مرجِّح في حال تقارب السويَّة الفنيَّة للعروض، والقرار النهائي لاختيار العروض يعود إلى اللجنة العربيَّة للمشاهدة والاختيار التي تُشكلها الهيئة، ويستند اختيار الفائز بالجائزة على معايير الجودة الفنيَّة، ومدى تحقيق شعار المهرجان «نحو مسرح عربي جديد ومتجدد».

أما المسار الثاني فيستضيف عروضاً مختارة من قبل الأمانة العامة للهيئة، بناءً على توصيات لجنة المشاهدة والاختيار. هذا المسار لا يتضمن جوائز أو تنافساً، ويهدف إلى إثراء محتوى المهرجان ودعم التجارب المسرحيَّة الصاعدة والمتميزة. وتنتهي مهلة التقديم للمشاركة في المهرجان مساء يوم 20 نوفمبر المقبل.

وللمزيد من المعلومات حول كيفيَّة التقديم واستمارة الترشح، يمكنكم زيارة الموقع الرسمي للهيئة العربيَّة للمسرح.

جانب من مقر الهيئة في منطقة الحيرة بالشارقة

رئيس مجلس إدارة مسرح الفجيرة

عبدالله محمد السويدي:

نجاح فرقتنا ثمرة عملنا الجماعي

انطلقت رحلة الفنان عبدالله محمد السويدي، رئيس مجلس إدارة مسرح الفجيرة، في العام 1981 حينما اعتلى الخشبة لأول مرة، في أول عمل مسرحي رسمي للفرقة، وهو مسرحيَّة «سبعة صفر» التي كتبها الرائد سليمان الجاسم، وأخرجها الفنان بحر كاظم، ونالت في وقتها الكثير من الإشادة والتقدير.

الشارقة: أحمد الماجد

وبعد عدة مسرحيات قدمها مع الفرقة، برفقة قامات كبيرة أهمها: د. سليمان الجاسم، ومحمد الملا، وأحمد الشيخ، ويوسف البقيش، وعلي خميس، وشريف عبدالرحيم، وحسن رجب؛ غادر إلى الولايات المتحدة الأمريكيَّة لدراسة إدارة الأعمال، ليعود بعد خمس سنوات، ويتولى لأول مرة رئاسة مجلس إدارة مسرح الفجيرة في العام 1995 وحتى العام 1999، ثم مرة أخرى رئيساً في العام 2008 وحتى العام 2018، ومنذ مطلع العام 2022 عاد رئيساً لمجلس الإدارة. شهدت الفترات التي ترأس فيها الفرقة طفرة نوعيَّة في الإنتاج المسرحي، وفي الحضور الجيد لهذه الفرقة في الأحداث المسرحيَّة المحليَّة والخليجيَّة والعربيَّة.

• حدثنا عن بداياتك مع مسرح الفجيرة فناناً وإدارياً.

- بدأت أولى خطواتي مع المسرح عام 1981، حين كنت طفلاً صغيراً أعتلي الخشبة للمرة الأولى في مسرحيَّة «سبعة صفر»، ثم بعدها وبدور أساسي في مسرحيَّة «غلط في غلط»، لكاتبها سليمان الجاسم أيضاً، ومن إخراج الرائد عبدالله المناعي، وقدمت في العام 1982، حيث جسدت شخصيَّة «تاجر». في تلك المرحلة، كان مسرح الفجيرة من أنشط الفرق، وقدّم مجموعة من أبرز الأعمال المسرحيَّة. وكان آخر عمل لي في تلك الفترة مسرحيَّة «ألو بانكوك»، في العام 1983 من إخراج المخرج المصري محفوظ دسوقي، وهو عمل من إعدادنا، وقد حظي باهتمام واسع.

• ما هي أهم منجزات مسرح الفجيرة خلال الفترة الأخيرة؟

- لفرقة مسرح الفجيرة العديد من المنجزات التي تحققت خلال الفترة الأخيرة، وأوجز لكم أهمها، إذ شاركت الفرقة في مهرجان الإسكندريَّة المسرحي الدولي في دورته الرابعة عشرة 2024، بمسرحيَّة «فراشات»، وفي العام ذاته شاركنا في مهرجان القاهرة الدولي للمونودراما بمسرحيَّة «قطرة»، وحصلت المسرحيَّة على جائزة أفضل عرض في المهرجان، كما حصلت المسرحيَّة نفسها على جائزة أفضل ممثل في مهرجان بولندا المسرحي الدولي للمونودراما، وكلا العملين للمخرج سعيد الهرش، كذلك حرصت فرقتنا على الحضور الدائم في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، وكانت آخر مشاركة للفرقة بمسرحيَّة «شابو والمفتاح»، بالإضافة إلى حضورنا المستمر في أيام الشارقة المسرحيَّة، وآخر مشاركة لنا فيها كانت بمسرحيَّة «في انتظار العائلة».

• ما أبرز الاستحقاقات المسرحيَّة المحليَّة والخارجيَّة القادمة للفرقة؟

- ضمن خطة الموسم المسرحي الحالي، يستعد مسرح الفجيرة للمشاركة في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، من خلال عرض مسرحي جديد يسهم في تنمية الذائقة الفنيَّة لدى الأجيال الناشئة.

شعار مسرح الفجيرة

عبدالله محمد السويدي

وتأتي هذه المشاركة إيماناً من الفرقة بأهميَّة مسرح الطفل بوصفه وسيلة للتعليم والترفيه. كما تستعد الفرقة للظهور في مهرجان الكويت للمونودراما بمسرحيَّة «قطرة»، بالإضافة إلى التخطيط للمشاركة في أيام الشارقة المسرحيَّة.

• كُرمت فرقتكم في اليوم الإماراتي للمسرح، ما الذي يمثله هذا التكريم لكم؟

- كرّمتنا جمعيَّة المسرحيين عن مشاركتنا في مهرجان القاهرة المسرحي الدولي من خلال مسرحيَّة «قطرة»، وهذا التكريم هو مصدر فخر واعتزاز لفرقتنا، ويمثل تأكيداً على جودة هذا العمل المسرحي والجهود المبذولة من فريق العمل في إثراء المشهد المسرحي المحلي، والذهاب به نحو التظاهرات المسرحيَّة الخارجيَّة. وحصدت «قطرة» لقب ثاني أفضل عرض متكامل في المهرجان.

• كيف تقيم مشاركاتكم الأخيرة في أيام الشارقة المسرحيَّة؟ وما ملامح استعداداتكم للدورة القادمة؟

- تُعد أيام الشارقة المسرحيَّة من أبرز وأهم الفعاليات على مستوى دولة الإمارات العربيَّة المتحدة، حيث تجمع نخبة الفرق المسرحيَّة المحليَّة في منصة فنيَّة راقية تعكس تطور المشهد المسرحي، وتفتح آفاقاً واسعة للإبداع والابتكار. خلال السنوات

الماضيــة، أثبتت فرقة مســرح الفجيــرة وجودها بقــوة من خلال مشــاركاتها المتنوعة، التي نالت استحســان النقــاد والجمهور على حد ســواء، حيث قدمت عروضاً ذات جــودة فنيَّة عالية تعكس عمق التجربة المسرحيَّة وروح الإبداع التي تسير عليها الفرقة. آخر أعمال الفرقة في «الأيام» كانت مســرحيَّة «في انتظــار العائلة»، للمخرج ســعيد الهرش كما أشــرت ســابقاً، وهي لاقت تفاعلاً واسعاً وأكدت قــدرة الفرقة علــى التناول المســرحي لقضايــا اجتماعيَّة معاصرة بطريقة فنيَّة جذابة.

أما بخصوص الاســتعدادات للدورة القادمــة، فإن الفرقة تعمل حالياً على مشــروع مســرحي جديد يحمل في طياته مفاجأة كبيرة ستبهر الجمهور الكريم بإذن الله.

• لفرقتكم مشــاركات مهمة ومتواصلة في مسرح الطفل، ماذا عن حضوركم في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل؟ كيف تراه؟

- لمســرح الفجيرة حضور قوي ومســتمر في مهرجان الإمارات لمســرح الطفل، حيث يثبت نفســه كإحدى الفرق المسرحيَّة الرائدة في هذا المجال. خلال الفترة الأخيرة، شــاركت الفرقة بعدة أعمال متميــزة من أبرزها: مســرحيَّة «جوهــرة الأرض»، التــي أبدع في إخراجها الفنان والمخرج صابر رجب، حيث نجحت المســرحيَّة في جذب اهتمــام الأطفال والعائلات من خلال طرحها المتميز لقضايا بيئيَّة واجتماعيَّة هادفة بأســلوب مســرحي شائق ومناسب للأطفال. كما قدمت الفرقة مســرحيَّة «شابو والمفتاح» تحت إشراف وإخراج الفنــان صابر رجب أيضــاً. تأتي هذه المشــاركات في إطار حرص مســرح الفجيرة على تعزيز دور المســرح في تنشئة جيل جديد واعٍ ومبدع، ويؤكد تواصله الدائم مع مهرجان الإمارات لمســرح الطفل على التزامه بإثراء المشهد المسرحي للأطفال في الدولة.

• كلمة أخيرة؟

- أتوجــه بجزيل الشــكر والامتنان إلى صاحب الســمو الشــيخ الدكتور ســلطان بن محمد القاســمي عضو المجلــس الأعلى حاكم إمارة الشــارقة، على ما يبذله ســموه من جهــود عظيمة في خدمة الحركة المسرحيَّة والثقافيَّة في الدولة، وعلى رعاية سموه المستمرة للفنانين والمســرحيين وحرصه العميق على ترســيخ مكانة المسرح بوصفــه مكوناً أساســياً في النســيج الثقافي الوطنــي، فما تحققه الشــارقة من إنجازات يعود بشــكل مباشــر إلى رؤى سموه العميقة وثقافتــه الرفيعة، كما أتقدم بخالص الشــكر وعظيــم الامتنان إلى صاحب السمو الشيخ حمد بن محمد الشرقي، عضو المجلس الأعلى حاكم إمارة الفجيرة، وإلى ســمو الشــيخ محمد بن حمد بن محمد الشــرقي، ولي عهــد الفجيرة، على دعم ســموهما الكبيــر والدائم لمسيرة الثقافة والمسرح والفنون في الإمارة، وعلى اهتمام سموهما المتواصل بتعزيز دور المسرح في المجتمع.

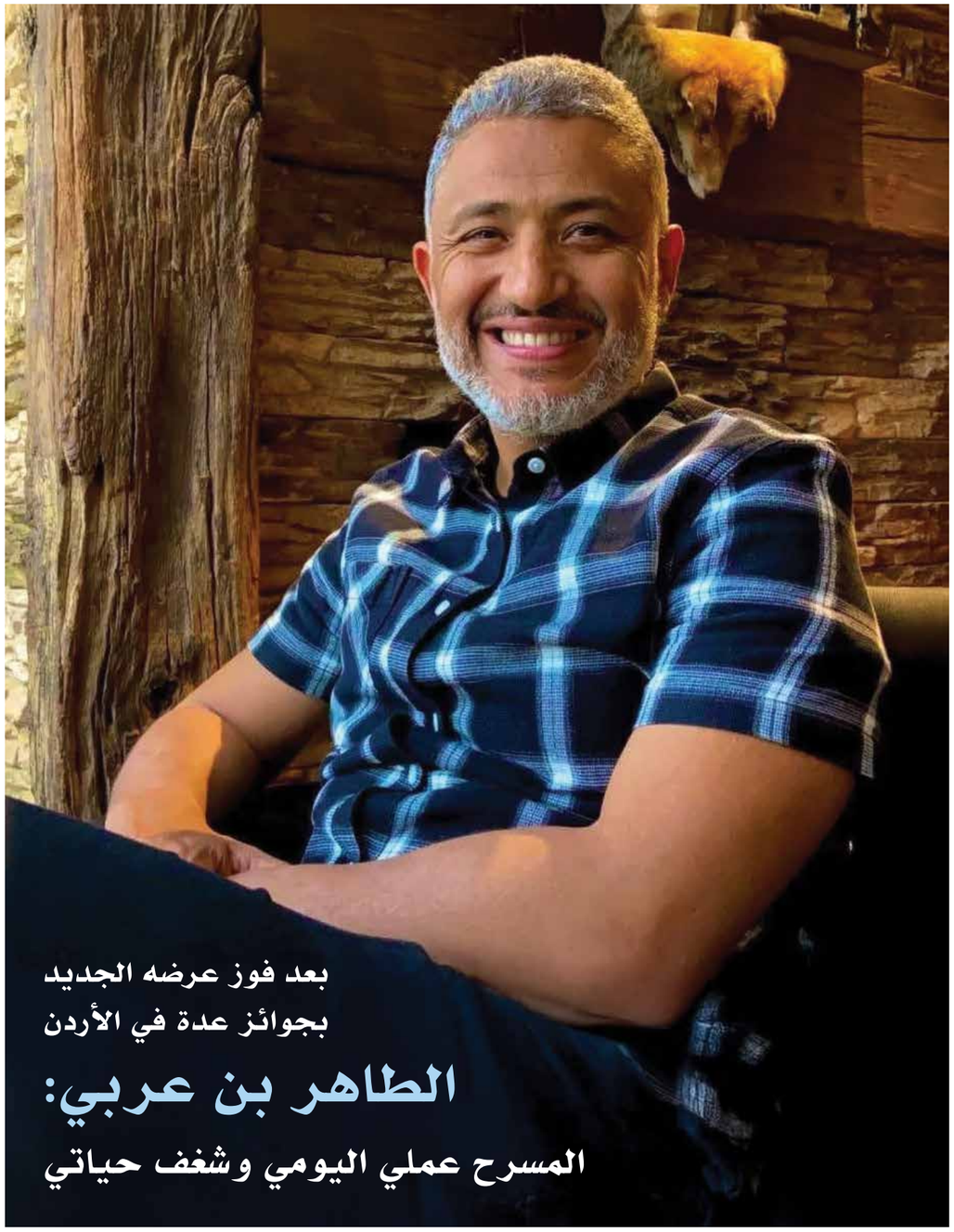
وأختــم القول بأن ما نــراه اليوم من حراك مســرحي نابض في الدولــة هو ثمرة لتكاتــف الجهود الرســميَّة والمجتمعيَّة، وهو مــا يدفعنا إلــى مواصلة العمل بإخلاص لخدمة المســرح والثقافة والفنــون، وتقديــم كل ما من شــأنه أن يعكس الوجــه الحضاري لدولتنا الحبيبة.

تكريمه في اليوم الاماراتي للمسرح

مشهد من مسرحية «حاميها حراميها»

أهم المحطات في مشوار عبدالله السويدي المسرحي

- التحق بمسرح الفجيرة في العام 1981.
- أول عمل مســرحي له مع الفرقة في العام 1981 بمسرحيَّة «سبعة صفر».
- ترأس مجلس إدارة الفرقة بدءاً مــن 1995، وفي دورات انتخابيَّة متعددة، وهو يشغل المنصب حالياً.
- حضــر مــع فرقة مســرح الفجيرة فــي العديد مــن المهرجانات المســرحيَّة المحليَّة والخارجيَّة، أهمها: أيام الشــارقة المســرحيَّة، مهرجان الإمارات لمســرح الطفل، مهرجان دبي لمسرح الشباب، مهرجان المسرح العربي، مهرجان المسرح الخليجي للفرق الأهليَّة فــي مجلس التعاون لــدول الخليج العربيَّة، مهرجان الإســكندريَّة المســرحي، مهرجان القاهرة الدولي للمونودراما، مهرجان بولندا المسرحي الدولي للمونودراما، وغيرها.
- نال مع الفرقة العديد من الجوائز المســرحيَّة أهمها: جائزة أفضل عرض مســرحي متكامل في أيام الشارقة المســرحيَّة في دورتها التاسعة عشــرة 2009، عن مســرحيَّة «حاميها حراميها»، لمعدها إســماعيل عبدالله، ومخرجها حســن رجب، وجائزة أفضل عرض مســرحي متكامل ثان في مهرجان الإمارات لمســرح الطفل، في دورته الرابعة 2009، عن مســرحيَّة «عبود ودودو» لمؤلفها طلال محمود ومخرجها مبارك ماشي.



بعد فوز عرضه الجديد بجوائز عدة في الأردن

الطاهر بن عربي: المسرح عملي اليومي وشغف حياتي

توجت مسرحيَّة «لاموضى La Mode» - وتعني بالفرنسيَّة الموضة - للمخرج التونسي الطاهر عيسى بن عربي، بنصيب الأسد من جوائز مهرجان المسرح الحر، الذي تنظمه فرقة مسرحيَّة تحمل الاسم نفسه في العاصمة الأردنيَّة عمّان. حصلت المسرحيَّة على «ذهبيَّة أفضل عمل مسرحي متكامل»، كما نال مخرجها ابن عربي جائزتي «أفضل إخراج» و«أفضل سينوغرافيا».

عمّان: لمى طيارة
كاتبة وناقدة من سوريا

تدور أحداث المسرحية حول عالم الأزياء والموضة، الذي يمثل نموذجاً مصغراً للعالم الأكبر الذي تحكمه العلامات التجاريَّة. استخدم المخرج، الذي كتب النص أيضا، شتى أنواع البهرجة البصريَّة، بدءاً بعروض الأزياء تحت وهج الإضاءة، والصور المتحركة على الشاشات، وصولاً إلى الاستعانة بلاعبات الأكروبات أو السيرك المبهرات. بدا العرض أشبه بالاستعراض منه بعرض مسرحي كلاسيكي. يمكن القول إنه العرض الوحيد الذي شاهدته في السنوات الأخيرة، وامتلك كل عناصر النجاح على صعيد الإخراج، من تقنيات آليَّة وبشريَّة، فالتقيت المخرج ابن عربي وحاورته فيما يلي.

• واجه البعض مشكلة في التواصل مع العرض وفهم رسالته، أيكون ذلك بسبب اللهجة الدارجة أم بسبب تركيزه على الجانب البصري؟

- الحقيقة أن هناك عدة عوامل، بداية باللغة المكتوبة بطريقة دقيقة. أنا أعد نفسي مؤلفاً أكثر مني مخرجاً وسينوغرافاً، فأساس اختصاصي هو التأليف المسرحي. المسرحيَّة فيها حكاية دقيقة ومرتبطة باللغة المستخدمة، والشخصيات، والفضاء، والتطور الدرامي للحكاية، وهذا كله ليس من السهل أن يصل إلى الجمهور. كنا قد جهزنا ترجمة إنجليزيَّة للعرض، لكن حين عرفنا أن الجمهور سيكون عربياً، قررنا أن نجازف ونقدمه باللهجة التونسيَّة، التي بطبيعتها تختلط أحياناً بالفرنسيَّة. هذا بدوره جعل النص صعب الفهم، بخاصة أنه احتوى رموزاً. نصوصي بحد ذاتها تحتوي جانباً أصيلاً ومتأصلاً في الثقافة التونسيَّة ورموزها وشيفراتها. السينوغرافيا الضخمة التي كانت تشبه الاستعراض كانت مقصودة أيضاً في بناء الاختيارات الجماليَّة، وتعزيزاً للعنف الذي نشاهده اليوم في الصورة من استعراض عضلات. بمعنى آخر، هناك ارتباط بين رؤية النص والتصور الإخراجي.

• العرض كان مبهراً على صعيد الشكل والسينوغرافيا.. لكن ألا ترى معي أن هذا الأمر سلاح ذو حديـن، إذ قد يطغى الإبهار البصري على النص وعلى الممثلين وعلى العرض المسرحي نفسه؟

- قـد أوافقك الرأي بالنسـبة للأداء التمثيلـي الخاص بإحدى الممثلات، الذي لم يكن مقنعاً في العرض الذي قدمناه في الأردن، بل كان سـيئاً، وأعتقد أنه أثر على العرض. ربما حصل ذلك بسـبب الخـوف أو قلـة التجربة، لأنها في العروض الأخـرى كانت أفضل. كمـا أن البعـض رأى أن العرض لا يبرز سـوى ممثليـن اثنين، وأنا لا أوافـق على هذا، فهناك سـبعة ممثلين على الركح. ربما ليسـت لديهم حوارات، ولكن وجودهم على الركح كان بطريقة وأداء تمثيلي مختلفين، فهم في النهاية ممثلون ويقومون بتأدية أدوارهم بصفتهم عارضي أزياء. المسـرح ليس نصاً فقـط. كما أنني لا أوافق على أن النص كان ثانوياً في العرض، بل كان أساسـياً ويشـكل عمق العرض على مستوى الكتابة.

هناك شـخصيتان في مكان مغلق ضمن ورشـة خياطة، وتحت وطـأة التصوير التلفزيونـي، وعليهما أن تبدعا معـاً برغم اختلاف وجهات النظر. فالمرأة تمتلك سلطة الخياطة، ولكنها فلسفياً لا تملك التصورات الفكريَّة والجماليَّة، بينما مصمم الأزياء البوهيمي المبدع يمتلك الطاقة الإبداعيَّة الكبيرة التي لا يمكن تأطيرها. هو يشبه في تاريخ الجمال أنطونان أرتو، الذي عُرف بأفكاره الفذة في التنظير، لكنه لم يستطع فعلياً إنجاز مسرحيَّة ناجحة. فبطل المسرحيَّة «أيهم» توقف عند أفكاره ولم يسـتطع تجسـيدها إلا بوجود «فريدة». وفي هذا المكان المغلق، تتجسـد السلطة في صوت يفرض عليهما إنجاز إبداعهما، وهذا الإبداع يتجسد على الركح من خلال وصلات في فن الموضة أو الفنون التي تتقاطع معها.

• المكان المفترض على المسـرح، وأنت أشـرت إليه الآن، لم يكن واضحاً بالنسبة لي بصفتي من المشاهدين. لقد فهمت العرض من خـلال حديثك عنه، ومع ذلك يمكنني القول إنه كان عرضاً جذاباً من الناحية البصريَّة، ولم أسـتغرب حصوله على جائزتي الإخراج والسينوغرافيا.

- المـكان كان يمثل اسـتوديو تلفزيونياً. ربما لم يصلك بسـبب اللهجـة أو اللغة، لأن اللهجة التونسـيَّة في الحقيقـة معقدة. ولكننا حيـن عرضنا فـي تونس لم نواجه هذه المشـكلة في فهم الجمهور للحكاية. أما بالنسـبة للسـينوغرافيا، فلا يمكنني الحديث عنها من دون وجـود جسـد الممثل الـذي عددته في العمل عنصراً أساسـياً في البنـاء البصري. فالأداء التمثيلي، والمواقع الجسـديَّة، وطريقة بنـاء الشـخصيات، والصمت، والرمزيَّـة المبطنة مثـل دفاعنا عن الخصوصيَّة الثقافيَّة للشعوب، واعتبارنا أن العولمة هي عامل طمس لتلك الثقافات في ظل نظام رأسـمالي يبيع البشر كسلع عبر الصورة التي احتلت مكان الكلمة... كل ذلك جزء من السـينوغرافيا التي لم تكـن مجرد إضاءة أو ديكور، بـل كانت مجموعة من العلامات التي تُبنى مع الممثل. والممثل هو منبع كل شـيء: النص، والسينوغرافيا، وكل ما يقدم على الركح.

الطاهر عيسى بن العربي يتسلم الجوائز الذهبية عن مسرحية «لاموضى Show off» أثناء تتويجها في مهرجان ليالي المسرح الحر

• نعود إلى تجربتك السابقة في عرض «رقصة سماء» الذي وجد إعجـاب الجمهور والنقاد، ومع ذلك لم يحظ بأي من جوائز أيام قرطاج المسـرحيَّة. كيف تنظر إلى فكرة الجوائز في المهرجانات العربيَّة؟

- الجوائز ليست مقياساً لجودة العمل، وجل الأعمال التي دخلت في تاريخ المسرح لا علاقة لها بالجوائز. أهميَّة المشاركة في المسابقات المسرحيَّة هي التعريف بالأعمال وتجارب المخرجين لا غير.

• «رقصة سـماء» ما زال يقوم بجولات ضمـن المهرجانات. كيف توفق بين عرضين مسرحيين في الوقت ذاته؟

- بالنسبة لي، المسرح هو شـغفي وعملي اليومي. وحالياً، أقوم بالتوزيع الفني لأربعة أعمال مسـرحيَّة، ثلاثة منها أعمال احترافيَّة، وهـي: «الأميـر الصغير»، و«رقصة سـماء»، وعمل للهـواة، إضافة إلى تأطيري لأعمال في المسـرح المدرسي تتجاوز الثلاثة كل سنة. علاقتي بالمسـرح كعازف الكمان الذي يتدرب كل يوم. لا أنظر إلى العمل الفني بوصفه إنتاجاً احترافياً أو مصدراً للرزق، بل هو ممارسة بالنسـبة لي تنطوي على علاقة حب. يمكن تسـميتي بمسرحي هاوٍ مدى الحياة.

• أخيراً، كيف يساعد توافر الإنتاج الجيد، أكان حكومياً أم مستقلاً، في نجاح العمل المسرحي؟

- الإنتاج جزء مهم من نجاح أو فشل عمل ما، وهو عنصر يوازي الإخـراج والتأليف. مهنـة خاصة ومهمة ما زالـت تعاني في العالم العربـي، فهناك إنتاجات ضخمة في غير محلها أو لا تحمل الكفاءة في جلها، فالإنتاج يرتبط بالضـرورة بالتوزيع الفني، وهي عمليَّة لا تكتمـل إلا بعمل دؤوب وجديَّة متناهيـة من طرف الإنتاج. بالإمكان إنجـاز أعمال في ظـروف إنتاجيَّة صعبة، ولكن اسـتمرارها مرتبط بفريق إنتاج متقدم ومؤمن بالفعل الفني.

بطاقة العرض

تمثيـل: أمير الدريدي، مريم ريز، عبير الصميدي، منار طنقور، شيماء فتحي الخميري، سارة الركباني، صندرو الماطري، إلى جانب صالح بلقون، ويزن أبو مارسيل من الأردن.

إضاءة وسينوغرافيا: الطاهر عيسى بن العربي.

إدارة الخشبة: الطاهر عيسى بن العربي.

صوت: عزيز بلحاج.

تقنيات البث: عادل الشعباني.

فريدة بوعزاوي: يهمني العمق النفسي في كل شخصية وثريا جبران ملهمتي

تعد الفنانة والممثلة المغربيَّة فريدة بوعزاوي من أهم الوجوه المسرحيَّة المغربيَّة، التي فرضت نفسها في الساحة الفنيَّة بأدائها للعديد من الشخصيات المسرحيَّة المركبة. قادها عشقها المبكر للمسرح من دار الشباب إلى ركح كليَّة الحقوق بالدار البيضاء، قبل أن تصقل موهبتها بالتكوين في المعهد العالي للفن المسرحي بالرباط.

حاورتها: سعيدة شريف
إعلامية وكاتبة من المغرب

تجمع بين الفن التشكيلي والفن المسرحي، وتعترف بالدور الأساسي للفنون في تشكيل شخصيتها والرقي بذوقها، ورسم حتى شخصياتها المسرحيَّة والتشكيليَّة في نوع من التأثير والتأثر الجميل، الذي يأخذ فيه البعد الإنساني مداه الرفيع.

في هذا الحوار تتحدث الفنانة فريدة بوعزاوي عن تجربتها الإبداعيَّة، وعن أعمالها المسرحيَّة، وطريقة اشتغالها على الشخصيات المركبة التي تؤديها على الخشبة، وعن شغفها المبكر بهذا الفن الذي تعده متنفساً كبيراً بالنسبة إليها.

• ماذا يمثل المسرح بالنسبة إليك؟ وكيف تولّد لديك هذا العشق لهذا الفن؟

- كان حلمي في الطفولة أن أصبح فنانة تشكيليَّة، وهو ما حققته لاحقاً وأنا في الثلاثينيات من عمري، حيث قدمت أول معرض للوحاتي بمدينة هانوفر الألمانيَّة، وبعدها بالمغرب. أما المسرح فقد بدأت علاقتي به منذ فترة المراهقة، حيث كنت أرتاد دار الشباب بالمدينة التي أقطنها. لكن أول علاقة حقيقيَّة لي بالمسرح كانت حين قدمت أول أعمالي فوق الخشبة بالجامعة، وكان أول تفاعل مباشر مع الجمهور. ومنذ تلك اللحظة تولدت لدي رغبة جامحة وملحة للاستمرار في مزاولة فن المسرح والسعي من أجل الاحتراف في هذا المجال. وبالفعل التحقت بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط، ووجدت فيه حقاً ضالتي، وكانت أربع سنوات مكثفة من الدراسة تجمع بين مواد نظريَّة وأخرى تطبيقيَّة جد مهمة بالنسبة لي ولتكويني، ولهذا فأنا ممتنة لأساتذتي بالمعهد على عطائهم اللامشروط وتكوينهم الجيد، الذي أكد لي فعلاً أن تلك الخطوة كانت صائبة جداً.

• وهل هناك تقاطع بين الفن التشكيلي والمسرح؟ وهل ساعدك الفن التشكيلي في رسم شخصياتك المسرحيَّة؟

- كوني أجمع بين فن التمثيل وفن التشكيل أسهم في حساسيتي الفنيَّة والرقي بذوقي. فكل الفنون تصب في اتجاه واحد وتتكامل في تشكيل فنان حقيقي. هناك علاقة تأثير وتأثر بينهما، فمسرحيَّة «خريف» مثلاً ألهمتني لرسم لوحة تشكيليَّة لامرأة صلعاء ذات ابتسامة خافتة سميتها «ميتاستاز»، وتعني آخر مراحل المرض الخبيث، ولم يكن ذلك سوى نتيجة تأثري العميق والفعلي بالعمل المسرحي.

• كيف تختارين أعمالك والشخصيات التي تقدمينها في المسرح؟

-أختار أدواري المسرحيَّة بناءً على العمق النفسي للشخصيَّة، ومدى تفاعلها مع القضايا الإنسانيَّة والاجتماعيَّة. وبشكل عام أنا أفضل الشخصيات المركبة التي تحمل تناقضات، لأنها تمنحني فرصة للغوص في تفاصيلها والبحث عن حقيقتها. إذا شعرت بصدق الشخصيَّة وانجذبت إليها أصبحت جزءاً من اليومي الذي أعيشه.

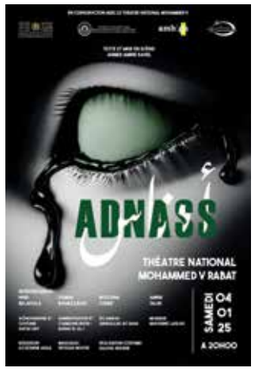
• وكيف تقيمين علاقتك بمختلف المخرجين الذين تعاملت معهم، وهل تتاح لك الفرص للتدخل في العرض المسرحي، بخاصة أنك في بعض الأعمال تتحملين المسؤوليَّة الكبرى على مستوى التشخيص الفردي أو الثنائي؟

-علاقتي بالمخرجين مبنيَّة على الاحترام المتبادل والحوار الفني. أؤمن بالعمل الجماعي، لكنني لا أتوانى عن تقديم اقتراحات فنيَّة عندما أكون في موقع يخول لي ذلك، بخاصة حين يكون دوري محورياً. أسعى دائماً للتعاون بانفتاح دون المساس برؤية المخرج.

• لجأت إلى التشخيص خلال أزمة كورونا، حيث قدمت مجموعة من الشخصيات عبر وسائل التواصل الاجتماعي وتفاعل معك الكثيرون، فهل كان الفن والتشخيص تحديداً أداة أنقذتك من الاكتئاب والعزلة القاتلة؟

- خلال فترة الحجر الصحي، وجدت في تركيب شخصيات وتقليد أخرى وسيلة لمقاومة العزلة والقلق، حيث جسدت شخصيات متعددة من خلال التنكر عبر المكياج، وتلقيت تفاعلاً جميلاً من الجمهور عبر وسائل التواصل الاجتماعي. كان ذلك بالنسبة لي خلاصاً نفسياً ومتنفساً حقيقياً في تلك الظروف الصعبة.

من مسرحية «عن بعد»



• مـن خلال تجربتك، هـل يقتصر الممثل علـى التكوين الذي حصله من المعهد العالي للفن المسـرحي والتنشـيط الثقافي، أم عليه تطوير مهاراته باستمرار؟

- التكويـن الأكاديمي مهـم، لكن الممثل لا يجـب أن يكتفي به. عليه أن يسـتمر فـي التطوير الذاتي، من خلال الورشـات، القـراءة، مشـاهدة الأعمال الفنيَّـة العالميَّة، سـينمائيَّة كانت أم تشـكيليَّة أم موسـيقيَّة. الفن في تطور مسـتمر، وعلى الفنان أن يواكب هذا التغير.

• وماذا عن مسارك الفني الذي انطلق بك من دار الشباب وتحول بك من دراسة القانون بالجامعة إلى الالتحاق بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، ثم أستاذة للفن وممثلة مسرحيَّة؟

- التحاقـي بكليَّـة الحقوق، ومـن بعدها المعهـد العالي للفن المسـرحي، شـكل مسـارات مختلفة لكنها متكاملة. القانون منحني منهجيَّة تفكيـر نقديَّة، بينما صقل المعهـد موهبتي وفتح لي أبواب الاحتـراف. وكوني اليوم أسـتاذة وممثلة فهو امتداد لهذا المسـار الغني.

• برغـم تخرجك في المعهد العالي للفن المسـرحي والتنشـيط الثقافي عام 2006، فإنك لم تؤسسـي جمعيَّة «أثر للثقافة والفن» إلا فـي عام 2017 مـع الفنان منصـف القربي، فما سـبب ذلك التأخر؟ وما أهداف الجمعيَّة؟

- تأخرت في تأسـيس جمعيَّة «أثر للفـن والثقافة» لأنني أردت أن أكـون على وعي تـام بأهدافها وغاياتها، وتأسيسـها جاء لتكون فضاءً للإبداع والتكوين، خاصة لفائدة الشـباب والنسـاء. الجمعيَّة تسـعى إلى إرسـاء ثقافة المسـرح من خلال أعمال أختارها بعناية لتعكس الأهداف التي تسعى الجمعيَّة إلى تحقيقها، وتتمثل في الرفع مـن ذوق الجمهور المغربي، وطرح قضايـاه الاجتماعيَّة ذات البعد الإنساني بشكل فني رفيع.

• في مسرحيَّة «عنقود الريح» للمخرجة نعيمة زيطان، وعن نص للكاتب أنس العاقل، قدمت دوراً مركباً لعجوز مصابة بالزهايمر، وبرعت في أسـلوب التشـخيص الذي جمعت فيـه بين التقمص والاندمـاج الكلـي والأداء التشـخيصي أو البيوميكانيكي، فكيف اشتغلت على هذا العمل الذي يعالج قضايا عميقة؟

- مسرحيَّة «عنقود الريح» كانت تجربة استثنائيَّة، اقترحت النص المسـرحي على الصديقـة والمخرجة نعيمة زيطـان ولم تتردد في قبوله، وهو للكاتب أنس العاقل، وقد تطلب مني دور المرأة المصابة بالزهايمر مجهوداً كبيراً على مسـتوى الجسـد والذاكرة. اشـتغلت بالتقنيات التي درسـتها في المعهد واسـتفدت من تجربتي الخاصة في الاشـتغال على الجسـد، إضافة إلى أن كل المجموعة المشتغلة على هذا العمل المسـرحي من مخرجة وممثلين وحتى السينوغراف ومؤلف الموسـيقى، كانت تبحث عن الأفلام والبرامج وكل الأشـياء التـي توثق لمرض الزهايمر، وذلك للاسـتفادة من كل ذلك في بناء الحالة النفسـيَّة المناسـبة لتلك الشـخصيَّة وبشـكل تدريجي. الكل أسـهم في إنجاح هـذا العمل، فالدور الذي لعبـه الصديق والممثل منصـف القبري لم يكن بالهين، فقد أسـهم بشـكل كبير في إبراز الحالة النفسـيَّة لمريضة الزهايمر بوضوح، كمـا أن الإخراج الذي قامت به الفنانـة نعيمة زيطان كان ناضجاً وعميقاً، ركز بالأسـاس على الجانبين النفسي والاجتماعي للشخصيَّة.

• وفي مسـرحيَّة «عن بعد» للمخرج مسـعود بوحسين المستلهمة مـن قصة حقيقيَّة لك، عانيت فيها مـن الوحدة القاتلة في وقت الحجر الصحي، وكنت تلجئين للرسـم والتمثيل وتعرضين ذلك عبر وسائل التواصل الاجتماعي لمحاربة السأم والشعور بالوحدة، وهـو ما قدمته في المسـرحيَّة من خلال شـخصيَّة «أمل»، وهي المسـرحيَّة التي تندرج فـي إطار التوجه التجريبـي، الذي صار ميسـماً للمسرح المغربي في السـنوات الأخيرة، فما تقييمك لهذا التوجه التجريبي؟ وهـل يمنحك بصفتك ممثلة إمكانيات كبيرة لتنويع الأداء المسرحي؟

- كانت تجربة شـخصيَّة عميقة جداً، لأنها مسـتلهمة من معيش واقعي في فترة الحجر الصحي، حيث كان الرسم والتشخيص متنفساً حقيقياً لي ضد العزلة القاتلة. المسـرحيَّة تنتمي إلى التجريب، وهو توجه أراه ضرورياً، لأنه يمنحني بوصفي مشخصة إمكانيات جديدة في الأداء، ويوسع أدوات التعبير الجسدي والصوتي والرمزي، بعيداً عن القوالب الجاهزة. المسرح المغربي التجريبي اليوم يعكس وعياً جمالياً ورغبة في مسـاءلة الواقع الفنـي والاجتماعي. وقد منحتني هذه التجربة فرصة الاشـتغال على المونولوغ لمدة سـاعة ونصف، كمـا أنها كانت بمثابـة تحد كبير لي، لأنني كنت أحاور شـخصيات كانت مصورة مسـبقاً مما جعل نسـبة الخطأ غيـر مقبولة. لقد كان ذلك مجهداً جداً، لكنني تمكنت من التغلب عليه بفضل إدارة المخرج مسعود بوحسين الذي كان متمكناً من أدوات الإخراج، ومنحني الثقة والدعم لأتمكن من تحقيق ذلك.

من مسرحية «عنقود الريح»

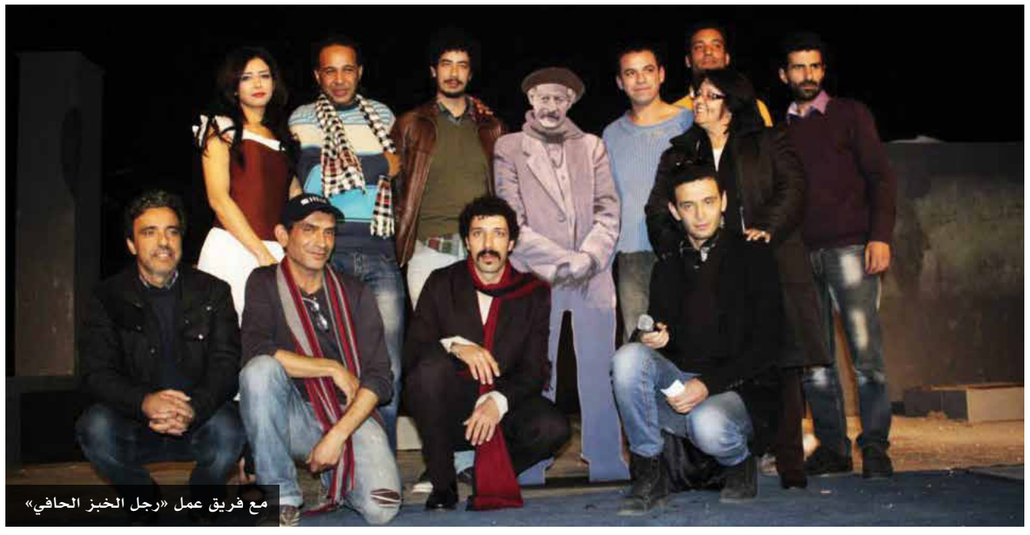
في مهرجان المسرح العربي بهانوفر

• تركزين في كل أعمالك على القضايا الإنسانيَّة، وتسعين إلى تشخيص هشاشة الكائن البشري وتقديمه في مختلف حالاته، وتدافعين أيضاً عن حقوقه، كما هو الشأن في مسرحيَّة «عيد ميلاد سعيد» للكاتبة والمخرجة فاطمة الزهراء الهويتر، التي تلعبين فيها دور الطبيبة إلى جانب الممثل عادل أبا تراب، وتتناول موضوع الموت الرحيم والوحدة في أرذل العمر، حيث تسعى إلى تحقيق الأمنية الأخيرة للعجوز المغترب الحزين، وقدمت دورك بنوع من التكثيف في الأداء الجسدي والصوتي، مظهرة كل المشاعر دونما مبالغة أو تزييف، وهو ما جعل أداءك صادقاً إلى أبعد الحدود، شأنه شأن دور الممثل عادل أبا تراب، فكيف تشتغلين على أدوارك، وهل تتمكنين من التخلص منها بسهولة؟

- كان التحدي في هذه المسرحيَّة هو الأداء بالتلقائيَّة التي تحاكي الواقع، من دون اللجوء إلى المبالغة. كنت أبحث عن الصدق في اللحظة، فأترك جسدي وحواسي تنفعل بالحالة الدراميَّة. هذه المسرحيَّة كانت تجربة فريدة، ففاطمة الزهراء الهويتر ليست فقط مخرجة وكاتبة العمل، بل صديقة مقربة أتقاسم معها الكثير من المشاعر الصادقة، وأيضاً هموم وتحديات المهنة، فهي ممثلة أيضاً. كنت جد متحمسة لهذا العمل، خصوصاً حينما قرأته لأنه يحمل بعداً إنسانياً عميقاً.

• تظل مسرحيَّة «خريف» للمخرجة أسماء هوري المتوجة بالجائزة الكبرى لمهرجان المسرح العربي في دورته التاسعة عام 2017، التي حصلت من خلالها على جائزة أحسن تشخيص إناث، هي العمل المسرحي الذي عرفت من خلاله في العالم العربي، فكيف تستعيدين هذا العمل المسرحي الموجع الذي يسلط الضوء على جسد المرأة المصاب بالسرطان ونظرة الرجل والمجتمع إليه؟

- نعم، أعد «خريف» محطة محوريَّة في مساري. تلك الشخصيَّة التي تحمل جسد امرأة تصارع السرطان كانت حملاً إنسانياً كبيراً. المسرحيَّة لم تكن فقط عن المرض، بل عن نظرة المجتمع القاسية إلى جسد المرأة حين يفقد معاييره الجماليَّة النمطيَّة. كنت أشعر في كل عرض بأنني أحمل صوت نساء كثيرات، ولذلك لم أكن أمثل فقط، بل أعيش الألم والأمل معاً. تتويجي بهذا العمل كأحسن ممثلة كان لحظة مؤثرة.


مع فريق عمل «رجل الخبز الحافي»

من مسرحية «زينة لبنات»

من مسرحية «بياض الزين»

من مسرحية «ليام الكحلة»

من مسرحية «عيد ميلاد سعيد»

من عرض «نسيان»

• لا يمكن الحديث عن كل أدوارك المتنوعة والغنيَّة والأعمال المسرحيَّة الكثيرة التي قدمتها، لكن نرغب في أن نعرف أوجه الاختلاف التي وقفت عليها في العمل مع مخرجين مغاربة وأجانب؟

- العمل مع مخرجين مغاربة وأجانب كان مفيداً جداً. مع المغاربة، يوجد تواصل عاطفي ولغوي يسهّل الاشتغال، لكن مع الأجانب أكتشف رؤى مختلفة ومقاربات جديدة. فهذا التفاعل بين الثقافات أغنى تجربتي وفتح لي أفقاً أوسع في الأداء والتفكير الفني.

• وهل المشهد المسرحي المغربي اليوم صحي؟ وهل الشكل الذي يقدم به الدعم سيساعد برأيك في دعم وتشجيع التجارب الجيدة والواعدة؟

-المشهد المسرحي المغربي في حركيَّة دائمة، لكن لا يمكن القول إنه «صحي» بشكل كامل. هناك طاقات ومشاريع مهمة، لكن الدعم المؤسساتي ما زال في حاجة إلى إصلاحات جوهريَّة والمزيد من التمويل. أما الطريقة التي يُوزع بها الدعم حالياً فلا تضمن دائماً الإنصاف، وقد لا تعكس الجودة أو الأحقيَّة. نحن بشكل عام بحاجة إلى إرادة سياسيَّة حقيقيَّة من طرف الفاعلين السياسيين للنهوض بهذا المجال ودعمه، كما أن على النخب المثقفة التي تحمل مشاريع ثقافيَّة وفنيَّة أن تسعى إلى تحقيقها برؤية ثقافيَّة متكاملة، وتضع الفنان في صلب التنمية.

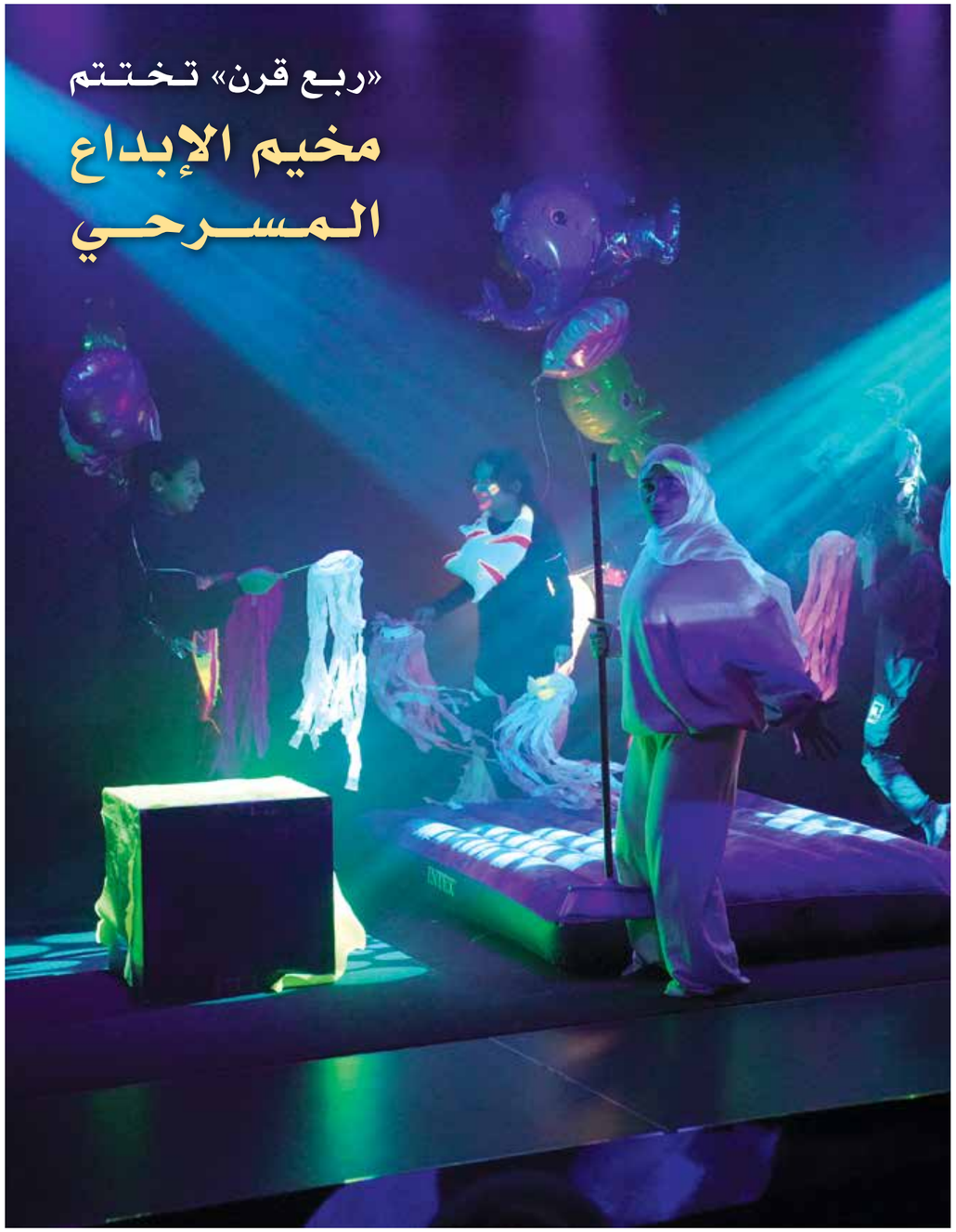
• ومن هي الأسماء المسرحيَّة العربيَّة أو الغربيَّة التي أثرت فيك وغذت مسارك المسرحي؟

- تأثرت بفنانين مغاربة وأجانب على حد سواء، فمن أهم الشخصيات الملهمة بالنسبة إلى الفنانة المغربيَّة الراحلة ثريا جبران سيدة الركح، والكبير هرم المسرح المغربي الفنان الراحل الطيب الصديقي. أما خارج المغرب فأنا عاشقة لمسرح المخرجة الفرنسيَّة أريان منوشكين Ariane Mnouchkine التي عملت على تشكيل فرقة مسرحيَّة سمتها «مسرح الشمس» بالتعاون مع زملائها، وكانت لها منذ عام 1964 إسهامات كبيرة في إعادة إحياء المسرح الفرنسي.

• وأخيراً ما هو جديدك المسرحي؟

- أشتغل حالياً على مشروع مسرحي جديد يحمل عنوان «ثابت وخفيف»، من تأليف وإخراج مسعود بوحسين، وهو كوميديا ساخرة تتناول قضايا مرتبطة بالعلاقات المعقدة بين الأزواج. العمل في طور الإنجاز، ونتطلع إلى تقديمه في شهر سبتمبر المقبل.

فريدة بوعزاوي مع الممثل منصف القبري



«ربع قرن» تختتم مخيم الإبداع المسرحي

اختتمت أخيراً فعاليات «مخيم الخيال والإبداع»، الذي نظمه مركز ربع قرن للمسرح وفنون العرض التابع لمؤسسة ربع قرن لصناعة القادة والمبتكرين، تحت شعار «نتخيل ونبدع مسرحاً للمستقبل»، وامتدت فعالياته التي نظمت في مراكز المؤسسة المتعددة، على ثلاث فترات خلال شهري يوليو وأغسطس الماضيين، وسعى المخيم إلى تنمية وصقل المهارات الأدائيَّة والمسرحيَّة للمشاركين من مختلف الأعمار، ضمن بيئة تدريبيَّة محفزة جمعت بين التجارب العلميَّة والعمليَّة.

الشارقة: نور جاسم

انطلقت الفترة الأولى من المخيم في 15 يوليو، وتضمنت ورشات تدريبيَّة في ثلاثة مجالات، وهي «فن الإيماء» وأشرف عليها الفنان التونسي خالد بوزيد، و«الفنون الأدائيَّة» وأشرف عليها الفنان الكويتي عبدالله التركماني، و«فنون العرائس» وأشرفت عليها الفنانة الفلسطينيَّة فيروز نسطاس.

ركزت البرامج التدريبيَّة على تنمية الخيال، وتطوير الأداء الجسدي والصوتي، وفهم أساليب التعبير المختلفة، واختتمت هذه الفترة في 30 يوليو بعروض مسرحيَّة متنوعة قدمها المشاركون، جسدت الخبرات التي اكتسبوها في الورشات.

أما الفترة الثانية فنظمت في المدة من 3 إلى 18 أغسطس، وقدمت ورشاً في فنون الأداء مع الفنانين الأردني فراس المصري، والمصري مازن الغرباوي، وورشة في «فنون العرائس» مع المدرب التونسي حسان المري، استكمالاً لمشروع «روح النخلة» الذي انطلق في مخيم الخيال والإبداع العام الماضي واستمر إلى العام الجاري، وهدفت هذه المرحلة إلى تعميق المعرفة العمليَّة، وتوسيع الآفاق الفنيَّة للمشاركين، وتعزيز مهاراتهم في الأداء الحي وفنون التحريك.

آراء

أعرب عبدالله التركماني عن سعادته بالمشاركة قائلاً: «اكتشفت في هذا المخيم أن هناك بناءً للإنسان، وشاهدت التزاماً وإيماناً بالنفس، وثقة كبيرة لدى المنتسبين في التعبير عن أنفسهم وآرائهم».

من جانبه، أكد خالد بوزيد أن «مؤسسة ربع قرن تمثل مشروعاً للمنابت التي تُنبت جيلاً واعداً من الشباب، ليكونوا رواد المستقبل، وأن المسرح ليس مجرد ترفيه، بل هو وسيلة تحاكي الواقع وتتنوع بين المسرح الثقافي والتربوي وغيره».

وبهذا الختام، يطوي مخيم الخيال والإبداع صفحة ذكريات حافلة بالتجارب الفنيَّة والإبداعيَّة، واضعاً بصمته في تمكين المواهب الشابة، وفتح آفاق جديدة أمامها لخوض تجارب مسرحيَّة احترافيَّة، في إطار بيئة تعليميَّة إبداعيَّة تعزز الثقة بالنفس، وروح العمل الجماعي، والقدرة على التعبير الفني.

جولة صينيَّة

وعلى صعيد آخر، كان مركز ربع قرن للمسرح وفنون العرض، قد أنجز جولة فنيَّة وثقافيَّة ناجحة في جمهوريَّة الصين الشعبيَّة خلال شهر مايو الماضي، وذلك ضمن برنامج المسرح الرقمي ومبادرة «الحزام والطريق». شملت الجولة أربع مدن صينيَّة هي ينتشوان، شنغهاي، بكين، غوانغتشو.

وقدم وفد المؤسسة عرضاً مسرحياً إيمائياً بعنوان «نحو الخمسين: من وهج اللؤلؤ إلى ضوء الفضاء»، الذي يروي قصة تطور دولة الإمارات من البدايات إلى آفاق المستقبل، عبر لغة فنيَّة بصريَّة تفاعل معها الجمهور الصيني.

ضم العرض مجموعة من منتسبي مؤسسات ربع قرن، وقام بتدريبهم الفنان الإماراتي عبدالله صالح، بإشراف من خبير فن الإيماء اللبناني فائق الحميصي.

محطات

استمرت المشاركة في مدينة ينتشوان من 17 إلى 19 مايو، وتزامنت مع حفل افتتاح الدورة الثانية عشرة لتدريب المختصين في فنيات المسرح بين الصين والدول العربيَّة. قدّم الوفد عرضاً مسرحياً، وشارك في ورش عمل متخصصة، منها ورشة مكياج أوبرا بكين، وحضر المؤتمر الدولي لتبادل التعاون الثقافي والفنون المسرحيَّة.

وفي شنغهاي جاءت المشاركة في الفترة من 20 إلى 22 مايو، حيث قدم العرض في أكاديميَّة شنغهاي للمسرح بحضور شخصيات فنيَّة ودبلوماسيَّة. كما زار الوفد قسم العرائس في الأكاديميَّة وحضر حصة تدريبيَّة لتحريك دمى الماريونيت.

وفي بكين، استضافت الأكاديميَّة الصينيَّة الوطنيَّة للفنون المسرحيَّة الوفد خلال المدة من 23 إلى 25 مايو، حيث قدّم المنتسبون عرضهم المسرحي. تخللت الزيارة جولة في مرافق الأكاديميَّة، وشارك الوفد في المنتدى الحواري «الوئام في التناغم» لتبادل الخبرات.

واختتمت الجولة في الفترة من26 إلى 29 مايو بالمشاركة في معرض قوانغتشو الدولي للإضاءة والصوت. حضر الوفد حفل تخرج المشاركين في الدورة الثانية عشرة لفنيي المسرح العربي-الصيني، وقدّم عرضاً ختامياً لمسرحيَّة «نحو الخمسين..».

وتعد مؤسسة "ربع قرن لصناعة القادة والمبتكرين" أول مؤسسة إماراتية وعربية وإقليمية تهدف إلى بناء جيل إماراتي قادر على قيادة المستقبل والتأثير فيه، مع الحفاظ على الهوية الوطنية. تأسست المؤسسة في سبتمبر 2016 بتوجيهات كريمة من سمو الشيخة جواهر بنت محمد القاسمي، قرينة صاحب السمو حاكم الشارقة ورئيسة المؤسسة.

وتضم المؤسسة أربع جهات رئيسية: أطفال الشارقة، وناشئة الشارقة، وسجايا فتيات الشارقة، والشارقة لتطوير القدرات.

زياد الرحباني

«2025-1955»

مسيرة مسرحية نابضة بهموم الناس

زياد الرحباني قامة فكريَّة ومسرحيَّة، وواحد ممن تركوا بصماتهم الإبداعيَّة وحفروها في وجدان الناس وذاكرتهم، ثم رحلوا. عاش زياد الرحباني حياة صاخبة و«فوضويَّة» ولّدت روائع فنيَّة في المسرح والموسيقى، وخرج من مسرح الحياة خروجاً مؤثراً.

هشام زين الدين
باحث ومخرج مسرحي من لبنان

يمكن كتابة صفحات ومجلدات عن زياد الرحباني، لكن سنخصص هذا المقال للحديث عن مسرحياته فقط، التي قدمها بحسب الترتيب الآتي: «سهريَّة» (1973)، «نزل السرور» (1974)، «بالنسبة لبكرا شو؟» (1978)، «فيلم أميركي طويل» (1980)، «شي فاشل» (1983)، «بخصوص الكرامة والشعب العنيد» (1993)، «لولا فسحة الأمل» (1994).

ضمن مسيرته الفنيَّة الطويلة، عمل زياد الرحباني للمسرح خلال عقدين من الزمن فقط، منذ 1973 حتى 1994، فيما خصّص سنواته الأخرى للإنتاج الموسيقي والإذاعي. وعلى الرغم من مطالبة الجمهور اللبناني وانتظاره لجديده المسرحي بشغف، فإن زياداً لم يستجب لهذه المطالب طوال ثلاثة عقود. هل هو موقف من الجمهور أم من المسرح، أم من قدرة المسرح على ممارسة التغيير الذي كان ينشده؟ سؤال تُجيب عنه الأيام القادمة.

خرج زياد الرحباني من العباءة الرحبانيَّة عن سابق إصرار وتصميم، وسلك نهجاً فنياً وفكرياً متميزاً عن عائلته. تمسّك بقوة بمواقفه ودافع عن القضايا التي آمن بها، وهي دائماً قضايا الناس العاديين الحقيقيين. وظّف إبداعه ومواهبه المتعددة في خدمة قضيته الإنسانيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة. لم تغرّه الألقاب والشهرة، ولم يسع إلى العالميَّة والانتشار والمال، شأنه شأن كبار المفكرين والمؤثرين العظماء، الذين أحدثوا التغيير الحقيقي لتطوير عالمنا المعاصر.

لا يمكن التفريق بين زياد الفنان وزياد الإنسان، بين قناعاته السياسيَّة ومضامين مسرحياته وأغانيه. ولعل الأثر الأهم الذي تركه هو إعادة تعريف الفن، وربما مكانته، وتقديمه من منظور مختلف ليعكس من خلاله نبض الشارع والناس الحقيقيين، حيث لا وجود لأبطال بالمعنى المسرحي، والناس متساوون في المعاناة والظلم والقهر، وكذلك في الحلم. لذلك لا يمكن لأحد أن يحدد من هو بطل هذه المسرحيَّة أو تلك، لكن زياد الممثل والكاتب والمخرج تحوّل إلى بطل ونجم رغماً عنه، وعن تصوراته وقناعاته، فقد حسم الجمهور الأمر ورفعه إلى مصاف الأبطال المؤثرين. ويمكن القول إن زياد الرحباني هو الفنان اللبناني الأكثر تأثيراً في عمليَّة التغيير الاجتماعي في لبنان، لأنه استطاع من خلال نشر أفكاره مسرحياً وغنائياً، أن يؤثر في تكوين وعي جيل كامل من اللبنانيين، وربما أجيال متعددة. هذا التأثير الواضح والملموس في الوعي الاجتماعي اللبناني لم يتمكن فنان آخر من تحقيقه بالدرجة نفسها، حتى الكبيرة فيروز والأخوان رحباني.

مسرحياته

نبدأ بمسرحيَّة «سهريَّة» (1973) التي تتحدث عن صراع الأجيال من خلال حبكة مسرحيَّة بسيطة وسطحيَّة من الناحية الدراميَّة، اعتمدت على الأغاني والموسيقى والحوارات التي تربط بين المشاهد شكلياً. يمكن اعتبار هذه المسرحيَّة نقطة الانطلاق في مسيرة زياد المسرحيَّة، لم تكن بعيدة عن أجواء مسرح الأخوين رحباني الجماليَّة والفنيَّة، فهي أقرب إلى الحفلة الممسرحة، لكنها حملت في تركيبتها ملامح الاختلاف عن السائد الفني، وبداية التفكير في إنزال الخطاب المسرحي من برج المثاليَّة والرمزيَّة إلى الواقع المعيش.

مع مسرحيَّة «نزل السرور» (1974)، طرح زياد الرحباني رؤيته بوضوح، أي الاستقلال عن النهج الفني الرحباني، وشق طريق

مسرحي رحباني جديد قائم على النقد اللاذع واعتماد المسرح السياسي المباشر والمحفّز على التغيير، فكان موضوع الثورة على النظام هو الهاجس الذي عبّر عنه في هذا العمل بأسلوب كوميدي ساخر، رسم من خلاله خياره المسرحي، أي الكوميديا السوداء والمسرح السياسي الاجتماعي الهادف، بعيداً عن مقولة «الفن للفن».

مسرحيَّة «بالنسبة لبكرا شو؟» (1978) سلّطت الضوء على المشاكل التي أغرقت المجتمع اللبناني في الفساد والاقتتال والكراهية بعد اندلاع الحرب الأهليَّة عام 1975.

مسرحيَّة «فيلم أميركي طويل» (1980)، اقتبسها زياد عن الفيلم الأمريكي الشهير «طيران فوق عش الوقواق» الذي صدر عام 1975 من بطولة جاك نيكلسون، وإخراج ميلوش فورمان، عن رواية تحمل الاسم نفسه للكاتب كين كيسي. تدور الأحداث في مستشفى للمجانين تضم كافة شرائح المجتمع اللبناني من المهمشين اجتماعياً، والمدمنين على المخدرات، وضحايا العنف والحروب، شخصيات تتخبط في الفوضى وعدم التواصل والعبثيَّة. هي قراءة للحرب الأهليَّة اللبنانيَّة بأسلوب كوميدي ساخر تميز به زياد الرحباني، واستطاع طرح ومناقشة القضايا الكبرى عن طريق السخرية المؤثرة. «فيلم أميركي طويل» صرخة أخرى في وجه الظلم والحرب تمجّد الإنسان وحقه في العيش الكريم.

في مسرحيَّة «شي فاشل» (1983)، يعلن زياد الرحباني تغييره الفكري والفني عن توجه الأخوين رحباني وفيروز. يبرز هذا الاختلاف إلى العلن بقناع فني جمالي لكنه صريح وجريء وواضح. موضوع المسرحيَّة حول التحضير لإنتاج عرض مسرحي بعنوان «جبال المجد»، وهي قرية لبنانيَّة تعيش في فرح ومحبة وتخبئ أسرارها في جَرّة فخاريَّة وسط الساحة العامة. يمر شخص غريب ويسرق الجَرّة فيحصل الخراب والمشاكل بين أهلها، إلى أن ينجح المختار في القبض على السارق، وتعود الأفراح لتعم القرية. لكن على أرض الواقع في المسرح، تحدث كوارث بين العاملين في العرض، فالمخرج لا يستطيع العودة إلى بيته بعد انتهاء التدريبات إلا بعد أن يحصل على ضمانة من صديقه الضابط المسؤول عن الأمن في المنطقة الخاضعة للميليشيات، وتنشأ بين أعضاء الفرقة صراعات تتصاعد تدريجياً برغم محاولات المخرج السيطرة عليها، لكنها تصل في النهاية إلى معركة بالأيدي، حتى المخرج نفسه الذي كان يسرق مال المنتج، يصبح ضحيَّة التناحرات.

تمثل المسرحيَّة موقفاً فكرياً وفنياً مغايراً لمسرح الأخوين رحباني، والفكر الذي يروج للوهم على حساب الواقع والحقيقة.

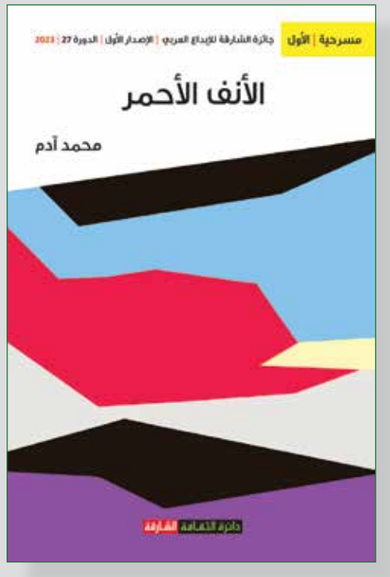
في مسرحيَّة «بخصوص الكرامة والشعب العنيد» (1993)، وكذلك في مسرحيَّة «لولا فسحة الأمل» (1994)، قدم زياد الرحباني ثنائيَّة مسرحيَّة مركبة من عملين متصلين موضوعياً ومنفصلين زمنياً، يوحدهما خطاب مسرحي واحد، وأجواء متشابهة حد التطابق، بالمضمون الساخر، وبالمشاهد المتقطعة التي لا تجمعها حكاية أو سرديَّة أحداث متصلة. في هاتين المسرحيتين، ابتعد زياد عن الواقعيَّة ودخل في منطقة العبثيَّة، وهي واقعيَّة مستترة لأنها تعكس الحقيقة التي أراد التعبير عن تعقيدها. هذا التحول في مسرحه لم تستسغه نسبة كبيرة من الجمهور، على الرغم من طرحه القضايا السياسيَّة والاجتماعيَّة نفسها التي كان يطرحها في أعماله السابقة، وتتمحور حول النظام السياسي، والدولة، وجدليَّة التخلف والتطور الاجتماعي.

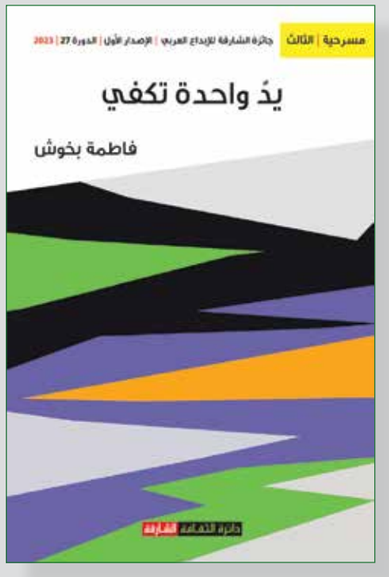
في المسرحيتين الأخيرتين، استخدم زياد عروض الفيديو للفصل بين المشاهد القصيرة، ووظّف ذلك درامياً إشارةً إلى اجتياح الميديا والإعلانات لحياتنا، مستشرفاً المستقبل. أما الخطاب السياسي، فتمحور حول ضعف الدولة بعد انتهاء الحرب الأهليَّة وعدم قدرتها على إنهاء تأثيرات الحرب، ما يعني استمرارها في النفوس مستقبلاً، لأن المتقاتلين فيها لم يتمكنوا من التحول إلى مواطنين في دولة.

زياد الرحباني خسارة للمسرحين اللبناني والعربي، فنان حداثي بامتياز، صاحب موقف فكري واضح وجريء، ومن أهم صناع الرأي العام اللبناني في العصر الحديث.

إصدارات

دائرة الثقافة | الشارقة





ص.ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة | الهاتف: 5123333 6 971+ | البرَّاق: 5123303 6 971+

البريد الإلكتروني: sdc@sdc.gov.ae | الموقع الإلكتروني: www.sdc.gov.ae | sharjahculture

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

دائرة الثقافة

إدارة المسرح

مهرجان كلباء
للمسرحيات القصيرة

12

الدورة الثانية عشرة
26 سبتمبر - 02 أكتوبر 2025

المركز الثقافي - مدينة كلباء

AL Masrah DHS 10
6 291100 754762