

القصة

العدد (79) - أبريل 2026

المسرح الإماراتي
خليجياً.. ريادة وتجدد



أيام الشارقة المسرحية
تضيء شمعها الخامسة والثلاثين

الأيام المسرحية

برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة - حفظه الله - تودق «أيام الشارقة المسرحية» شمعتها الخامسة والثلاثين، لتضيء الساحة باحتفالاتها الزاهية في الفترة من 24 إلى 31 مارس؛ مواصلة بثقة وشغف وطموحات متجددة مسيرتها الزاخرة بالمنجزات، وفاتحة الأفق نحو مزيد من النجاحات التي تعزز مكانتها بوصفها منارة للفن والمعرفة، تُثري العقول والنفوس بجماليات عروضها، ودلالات حكاياتها، وثناء رؤاها الفكرية الرصينة، مضيئة الخطى نحو أجمل دروب الحياة.

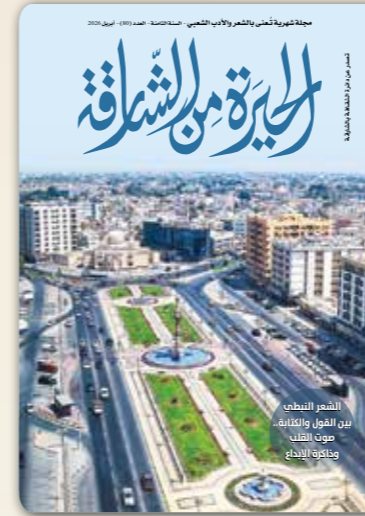
تمضي مسيرة «الأيام» معمورة بعباء رواد الحركة المسرحية، ومفعمة بتطلعات الأجيال الصاعدة، وحنيفة دائماً بجمهورها الوفي، وهي اليوم أكثر تألقاً وتوهجاً بعد أن غدت مؤسسة ثقافية متكاملة؛ ينهل منها المشهد الفني أحدث أساليبه، وأكفأ مواهبه، وأرقى توجهاته، وأسمى معانيه، ويستشرف من خلالها أجمل احتمالات مستقبله.

وتخصص «المسرح» مساحةً من عددها هذا لتسليط الضوء على أبرز برامج الدورة الـ (35) من «الأيام»، على أن تقدم تغطية موسعة لها في عددها المقبل، مع تمنياتنا بالتوفيق والسداد لجميع المشاركين.

ويحتفي هذا العدد أيضاً بالحضور الساطع للمسرح الإماراتي في الساحة الخليجية، وهو حضور متجدد ترجمه الأصدقاء والجوائز الرفيعة التي حققتها العروض المحلية في عواصم دول مجلس التعاون على مدى العقدين الماضيين.

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

مجلات دائرة الثقافة عدد أبريل 2026م





دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المَسْرَح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (79) - أبريل 2026م

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبو القاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

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

Tel: 00971 6 51 23 274

P.O.Box: 5119 Sharjah UAE

E.mail: theater@sdcc.gov.ae

shjalmasrahia@gmail.com



69



72



83



102

مدخل

14 أيام الشارقة المسرحية.. تضيء شمعها الخامسة والثلاثين

قراءات

28 مُرسَل إلى.. بريد الصداقة على خطوط التماس

حوار

36 ميريان بانوسيان: المسرح شغف طفولتي

أسفار

46 هانوفر.. حيث رأيت الكثير من النور

رؤى

52 نحو معجم مسرحي عربي شامل

أفق

54 بيسان الشريف: المسرح منصة لمواجهة الذاكرة

رسائل

70 «في أي مكان».. دراما الهشاشة البشرية

مطالعات

74 «مريض الوهم» لموليير.. حكاية عابرة

متابعات

96 «ربع قرن للمسرح».. تشارك في أيام الشارقة التراثية



10

مسرحية: «صهيل الطين»
تأليف: إسماعيل عبدالله
إخراج: محمد العامري

أرشيف أيام الشارقة المسرحية 2012



22



18



31

وكلاء التوزيع:

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

سعر البيع:

الإمارات: 10 دراهم
السعودية: 10 ريال
عُمان: ريال

البحرين: دينار
مصر: 10 جنيهات
السودان: 500 جنيه

الأردن: ديناران
المغرب: 15 درهم
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.



فضلاً عن ذلك، نوه صالح بوجود حركة نشر وتوثيق نشطة، وأكاديمية للفنون الأدائية، إضافة إلى الأنشطة المخصصة للمواهب في المدارس وأندية التربية؛ كل ذلك أرسى نهضة مسرحية لا تهاهي، قوامها العلم والمعرفة. وعلى سبيل المقارنة، استعرض صالح بدايات النشاط المسرحي التي تعود إلى خمسينيات وستينيات القرن الماضي، إذ كانت الأندية الرياضية والفرق المدرسية المتنافس الوحيد للعمل الثقافي، حيث ركز الرواد الأوائل آنذاك على تقديم عروض جماهيرية تحاكي الواقع وتستلهم الموروث الشعبي بإمكانات محدودة، واستمر هذا المسرح الجماهيري حتى التسعينيات، ليشهد لاحقاً بروز تجارب



في تأسيس مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي (2011). تلك المبادرات وسواها شكلت رافعة حقيقية للمسرح الإماراتي، ساعدت في بروز المبدعين في المحافل الدولية، وتصدرهم للمشهد المسرحي الخليجي ككتاباً ومخرجين وممثلين. في هذا الاستطلاع يتحدث عدد من الفنانين الإماراتيين عن مسيرة مسرحهم في الساحة الخليجية، من حيث التأثير والتأثر، ومن حيث الحضور المتميز.

نهضة

أكد الممثل والمخرج عبدالله صالح أن المسرح الإماراتي يعيش اليوم أزهى عصوره بفضل الرعاية السخية من صاحب السمو حاكم الشارقة. وأشار إلى أن النقلة النوعية التي يشهدها المسرح تتجسد في البنية التحتية المتكاملة، حيث تتوفر قاعات ومساحات متنوعة مجهزة بأرقى اللوازم التقنية لصناعة العروض، إضافة إلى المهرجانات الكبرى مثل: «أيام الشارقة المسرحية»، و«مهرجان المسرح العربي»، و«مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي»، و«مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي».

المسرح الإماراتي خليجياً.. ريادة وتجدد



يشغل المسرح الإماراتي مكانة بارزة في المشهد الثقافي العربي، بفضل ثراء وحيوية عروضه وفضاءاته وملتيقاته الفكرية، إضافة إلى مختبراته التدريبية ومسابقاته المسرحية. ويعود هذا التطور النوعي إلى الرعاية الكريمة والدعم السخي من لدن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة -حفظه الله- الذي ارتبطت مسيرته الشخصية بالمسرح منذ ظهوره ممثلاً في مسرحية «جابر عثرات الكرام» عام 1955، حينما كان طالباً في المدرسة القاسمية بالشارقة.

الشارقة: علاء الدين محمود

ورفد سموه المشهد المسرحي في السنوات التالية بنصوصه البديعة التي مثلت دفعاً حيويًا للمسيرة المسرحية، كما أسس سموه «الهيئة العربية للمسرح» (2007) لتسهم في نقل المسرح الإماراتي إلى آفاق عربية واسعة، والنهوض بالتجربة المسرحية العربية نهوضاً ملموساً. وفي العقد الأخير، برز دور مؤسسة «ربع قرن» (2016) الهادفة إلى صناعة القادة والمبتكرين، حيث شملت أنشطتها برامج متخصصة لبناء الكوادر المسرحية المحلية الناشئة، امتداداً لتجربة الشارقة الرائدة في المسرح المدرسي التي تبلورت

ولقد أطلق صاحب السمو حاكم الشارقة سلسلة مبادرات كان لها دور فاعل في تشكيل وتطوير الحراك الثقافي، وفي قلبه المسرح؛ ومن أبرزها تأسيس «دائرة الثقافة» عام 1981، التي انطلقت من رؤية سموه: «كفانا من ثورة الكونكريت ولنتحول إلى بناء الإنسان». حيث تولت الدائرة وضع الخطط الإستراتيجية لتنظيم المهرجانات، وتوفير البيئة الحاضنة للمواهب على مدى العقود الفائتة.



تقام في الدول الخليجية، فعندما نقدم عرضاً مسرحياً حتى وإن كان خارج الخليج يجد اهتماماً كبيراً من الخليجيين والعرب، وظل الجمهور الخليجي تحديداً هو الأكثر حضوراً في الأعمال والعروض المسرحية الإماراتية التي تقدم في المناسبات والمهرجانات التي تقام في البلدان العربية، سواء في مصر أو تونس أو المغرب وغير ذلك، وذلك لأنهم يعرفون قيمة الأعمال الإماراتية، وأن فرق الدولة المختلفة تشارك بعصارة تجربتها وتقدم أعمالاً عميقة ومؤثرة». ويضيف غلوم: «لقد بات المسرح الإماراتي هو الأكثر حضوراً وتأثيراً في المشهد المسرحي الخليجي، وهو أمر يستحق عليه الفنانون الإماراتيون الإشادة على ما قدموا من تجارب مختلفة، والدولة على ما قدمت من دعم كبير، حيث وضعت الثقافة والفنون ضمن أولوياتها فكان الحصاد هو ذلك النجاح المهول الذي أعلن عن مسرح يقوم على فكرة ومنهج».

الانتماء إلى المسرح الإماراتي، وذلك مكسب كبير ويحمل دلالات مهمة على رأسها أن مكانة المسرح الإماراتي خليجياً صارت في موقع الريادة والقيادة وصناعة الفعل. وأشار غلوم إلى أن بدايات المسرح الإماراتي لم تختلف كثيراً عن تلك التي جرت في المحيط الخليجي، حيث كانت العروض تعبر عن الواقع وترصد متغيراته، وهناك الكثير من العروض الإماراتية التي رسخت في الذاكرة الخليجية منها مسرحية «سامحيني»، التي عرضت في وقت باكر، و«مأساة باع الدبس»، وغيرها من عروض وجدت صدى وإقبالاً كبيراً من قبل الجمهور الخليجي. وقال غلوم: «أما اليوم فإن الدولة أصبحت صاحبة مركز متفرد في الحراك المسرحي الخليجي والعربي، ولعل أكثر ما يدل على تفوق المسرح الإماراتي وتقدمه، تلك الجوائز الكثيرة والكبيرة التي باتت يحصل عليها على المستوى الخليجي وكذلك العربي، خاصة تلك المهرجانات التي

بروز

أما الفنان حبيب غلوم، فقد شدد على أن المسرح الإماراتي ظل ينتمي لثقافة هذا البلد، وكان المسرحيون في الدولة على الدوام يتمثلون قيم هذه الأرض ويعبرون عنها، وكذلك القيم الخليجية، خير تعبير، وظل ذلك الأمر يتطور حتى صار المسرح الإماراتي في مقدمة الحركة المسرحية الخليجية وبات يقدم فناً ومسرحاً مختلفاً بقدرات وطاقات إبداعية سواء أكان على مستوى التمثيل أم الإخراج، أم الكتابة المسرحية، ولا بد من المحافظة على ذلك التفوق والتطور بخاصة أن هناك من يقف وراء هذا الازدهار المسرحي دعماً وتوجيهاً ورؤية، وهو صاحب السمو حاكم الشارقة. وأوضح غلوم أنه بفضل هذا الحراك باتت الإمارات تحتل مكانة مسرحية خاصة في الخليج والعالم العربي كله، وذلك البذل صنع لدى المسرحيين الخليجيين نوعاً من

مسرحية فردية لافتة لأسماء منها: أحمد الجسمي، ومروان عبدالله، وجمعة علي، وسواهم. وذكر صالح أن المسرح الإماراتي تطور اليوم تطوراً كبيراً بفضل دعم صاحب السمو حاكم الشارقة، ليصبح رقماً صعباً يشار إليه بالبنان: «لم يعد دورنا يقتصر على تقديم العروض، بل بات المسرح الإماراتي يبتكر ويقدم تجارب تجديدية وصار نموذجاً يحتذى في المنطقة». واختتم صالح بالإشارة إلى أن المسرح الإماراتي انتقل بوتيرة متسارعة إلى مرحلة الاحتراف الكامل مدعوماً بمؤسسات ثقافية راسخة. هذا التميز جعل الحضور الإماراتي في المحافل والمسابقات الخليجية حضوراً تنافسياً بامتياز، حيث تصدر الفرق الإماراتية منصات التتويج وتحصد كبرى الجوائز، مؤكدة مكانتها المركزية في المشهد الثقافي في المنطقة.



مسرحية «اللول»

عنه أعمال مختلفة تقوم على الابتكار والتجديد، وكوادر متميزة في جميع مفردات العمل المسرحي من تمثيل وإخراج وتقنيات مختلفة»، ذلك كان حديث المسرحي عبدالله مسعود، الذي أكد أن الفنون المسرحية في الدولة اليوم أصبحت محل اهتمام ليس على المحيط العربي فقط، بل والدولي كذلك.

وذكر مسعود أن المسرح الإماراتي يعيش أجمل أيامه، فهو في تقدم مستمر، وذلك الأمر لم يحدث فجأة بل كانت له مقدماته منذ بدايات الحركة المسرحية، سواء الباكورة في الخمسينيات من القرن الماضي، أو في السبعينيات وما بعدها، ومنذ تلك اللحظات الأولى ظل العطاء الدرامي والمسرحي في الدولة في تطور مستمر، لم يتوقف عند نقطة الحضور الطاغي على المستوى الخليجي، بل وكذلك العربي، وبفضل الجهود والدعم خاصة من قبل إمارة الشارقة، فقد وصل المسرح اليوم إلى أبعد نقطة يمكن أن يصلها من التفوق، وذلك الأمر يتضح جلياً من خلال المشاركات المختلفة في المناسبات في الخليج.



التحتية وإعداد المسرحيين والمهرجانات المتخصصة، الأمر الذي جعل لها حضوراً أكثر توهجاً في الخليج والعالم العربي، بل أصبحت العروض الإماراتية تقدم خارج حدود الدول العربية، مما يشير إلى المكانة الكبيرة التي وصل إليها المسرح في الدولة.

وذكر عمران أن النهضة المسرحية الإماراتية لم تنبع من العروض المسرحية فقط، أو النجوم الذين تحتشد بهم الساحة المسرحية في الدولة، بل وكذلك الاهتمام بمختلف الأنشطة المتعلقة بالمسرح، لذلك فإن الدولة تحتضن أهم المهرجانات والفعاليات المسرحية مثل «أيام الشارقة»، وغيرها، حيث تشهد مثل هذه الفعاليات بذلاً فكرياً كبيراً انعكس على المستوى المسرحي ونوعية العروض، مما جعل المسرح الإماراتي يتمركز في مكانة خاصة في الخليج. وأوضح عمران أن التوجه المسرحي الإماراتي الذي يتميز بالعلمية والتخطيط، تجاوز حدود الدولة إلى أمر الاهتمام بالمسارح في كثير من الدول العربية، وذلك يشير إلى أن الإمارات قد عرفت قيمة هذا الفن، وهي اليوم تحتضن «الهيئة العربية للمسرح»، مما يؤكد وجود الدولة في مركز قيادة الفعل المسرحي.

قيادة

«أصبح المسرح الإماراتي اليوم خليجياً في دفة القيادة والريادة، فهو يتصدر المشهد بقوة، وذلك بفضل الدعم الكبير الذي يجده الحراك المسرحي، الأمر الذي نتجت



مسرحية «صهيل الطين»

عن النهضة الفنية التي يعيشها المسرح في الدولة، وحضوره في منطقة الخليج بين الأمس واليوم، مؤكداً أن الاهتمام بالمسرح في الإمارات، والشارقة على وجه الخصوص، كان له الأثر الكبير في تطور «أبو الفنون» في الدولة ووصوله مرحلة الريادة والقيادة.

وقال عمران: «لقد ظل المسرح الإماراتي موجوداً على الدوام في خريطة الحراك الفني الخليجي، وقدم في الماضي الكثير من الأعمال التي صارت علامات مميزة، وهو اليوم يحتل مكانة أكثر بروزاً ووضوحاً في المشهد الخليجي، وذلك بفضل دعم الدولة واهتمام مؤسساتها الرسمية بهذا الفن الخالد».

ولفت عمران إلى أن الأعمال المسرحية الإماراتية ظلت على الدوام ماثار جذب ومتعة من قبل جمهور الخليج، وظل الجميع في المنطقة يترقبها، واليوم فإن الإمارات تنفرد بفعل وحراك مسرحي منهجي، حيث تم الاهتمام بالبنية

وذكر غلوم أن ذلك النجاح هو نتاج التخطيط العلمي والمنهجي والعمل الدؤوب والمستمر، من قبل القائمين على أمر المسرح في الدولة، حيث الورش الفنية والندوات الفكرية وحركة التأليف المسرحي، والمهرجانات الناجحة التي بات يقصدها المسرحيون من الخليج ومختلف العالم العربي، وإقامة البنى التحتية والاهتمام بإعداد أجيال من المسرحيين عبر الاهتمام بالمسرح في المدارس والجامعات وإقامات الأكاديميات المتخصصة.

علامة مضيئة

«المسرح الإماراتي اليوم بات علامة مشرقة في خريطة الحراك المسرحي الخليجي والعربي، حيث يحمل مشروعاً مسرحياً حقيقياً تشكل بصورة مؤسسية ومنهجية، وأنتج هذا التفوق الكبير الذي تعيشه الدولة اليوم في المسرح وكافة أشكال الفعل الثقافي»، هكذا تحدث المسرحي وليد عمران،



مسرحية «أشوفك»

وقال الهرش: «دخلت المجال عام 1999، وحتى اليوم وأنا شاهد على حجم التطور الكبير في جميع مفردات العمل المسرحي، بحيث صارت الأعمال الإماراتية التي تشارك في المناسبات الخليجية وكذلك العربية بمثابة علامة فارقة من حيث المستوى، حتى باتت هذه العروض محل بحث من قبل النقاد والباحثين والمهتمين بأمر المسرح في منطقة الخليج، فحتى الثيمات التي كانت تميز المسرح الخليجي من غوص في البيئة والتراث، استطاع المسرح الإماراتي أن يتناولها برؤى ومفاهيم مسرحية عصرية وجديدة، وكذلك من حيث توظيف التقنيات الحديثة والتكنولوجيا في مجالات الإخراج والسينوغرافيا، وبات الإقبال على إنتاج عمل مسرحي يخضع للبحث العلمي وليس مجرد جهد من أجل مسرحية تعرض فقط».

وشدد الهرش على أن المسرح الإماراتي قد تجاوز المحليّة والمنطقة بل والعالم العربي إلى مصاف دوليّة، حيث وصلت العروض الإماراتية إلى دول لا تتحدث العربية في أوروبا وآسيا والعديد من أنحاء العالم.

ولكن بالكتابة والبحث المسرحي، فكان لابد أن يحدث هذا التفوق الكبير وينعكس على المنطقة بأسرها، كما أن وجود مؤسسات قويّة مثل دائرة الثقافة في الشارقة وجمعية المسرحيين، كان له الأثر البارز في تلك النهضة المسرحية.

خطوات واسعة

«عندما نتحدث عن المسرح الإماراتي اليوم في المحيط الخليجي مقارنة بالماضي، نجد أن المسرح في الدولة قد تقدم بخطوات واسعة نحو الأمام سواء على مستوى النصوص أو الرؤى الإخراجية أو الأداء التمثيلي، حيث وصلت الممارسة المسرحية إلى مستوى شديد الرقي، وصار هناك بون كبير بين المسرح في الدولة وبقية دول المنطقة»، هكذا تحدث الفنان سعيد الهرش، الذي أشار إلى أن التفوق الإماراتي خليجياً صار واضحاً بشكل كبير، وهو أمر يعكس مكانة الفنون والثقافة في الدولة.

ويتطور من فراغ، فكان أن أصبح له موقع الريادة خاصة في المحيط الخليجي، وهو اليوم يتطور بصورة كبيرة، ولعل ظهور بعض المناسبات والفعاليات الفنية في الدولة أكد على ذلك التفوق، خاصة «أيام الشارقة المسرحية»، وكذلك «الشارقة للمسرح الخليجي»، بحيث أصبح هناك تحول كبير عكس تفرد الحراك المسرحي الإماراتي خليجياً.

وأوضح الملا أن مشاركة الفرق المسرحية المختلفة في المهرجانات والمناسبات الخليجية أصبحت ماثراً ترتقب وانتظار من قبل عشاق المسرح في الخليج، إضافة إلى النقاد والمسرحيين عموماً، واستطاعت هذه الأعمال التي قدمتها الجماعات المسرحية الإماراتية أن تلفت إليها الأنظار، بل وأن تتفوق وتحصد الجوائز، مثل: مسرحية «اللوال» (فازت بـ 5 جوائز في مهرجان الخليج 2009)، وهناك عروض مثل: «هالشكل يا زعفران»، و«السلوقي»، و«صدأ»، و«الكنز المجهول»، و«رحل النهار»، و«الزغبوت»، وغيرها من عروض لقيت صدى مختلفاً وعكست تطور المسرح الإماراتي وتفوقه الخليجي والعربي كذلك.

وأشار الملا إلى أن هناك تطوراً في العروض نفسها، من حيث الأفكار، وتلاقيها مع التيارات الحديثة والمعاصرة، وكذلك الفرق المسرحية، كما أن الدولة، وخاصة الشارقة، اهتمت كثيراً بالبنى التحتية والدعم، وما أدل على ذلك من وجود صاحب السمو حاكم الشارقة الذي كانت له اليد العليا ليس فقط بالدعم المادي،



سعيد الهرش

عبدالرحمن الملا

وقال مسعود: «لقد أصبح المسرح الإماراتي اليوم رقماً صعباً في الحراك الفني الخليجي، فهو يقف في قمة القيادة، هذا النجاح المسرحي الإماراتي وتصدر المشهد الخليجي لم يأت عن فراغ، بل نتيجة الدعم والاهتمام بالبحث والتخطيط وتنوع الأفكار والأطروحات الخاصة بالفعل المسرحي، بل إن هذا التنقيب والبحث الجاد عن أفق للمسرح العربي من قبل الإماراتيين، قاد إلى رؤى جديدة وإلى فعل مسرحي مختلف، ولعل مهرجان (الشارقة للمسرح الصحراوي) هو ضمن تلك الأفكار المنتجة، وكذلك مناسبات وفعاليات بقيمة (أيام الشارقة المسرحية)، و(دبا الحصن للمسرح الثنائي) و(كلباء للمسرحيات القصيرة)، فضلاً عن المسرح المدرسي، ومهرجان مسرح الطفل، حيث أصبحت الدولة بالفعل مركزاً مشعاً ومتوهجاً بالحراك المسرحي المختلف والرائد».

خصوصية

«ظل الحضور الإماراتي مسرحياً في الخليج له خصوصيته، سواء في الماضي أو اليوم، إلا أن هذا الحضور صار أكثر رسوخاً وقوة في الوقت الراهن بفضل الإمكانيات الكبيرة للدولة التي وضعتها في خدمة الحراك الثقافي والفني والمسرحي على وجه الخصوص، في سياق إستراتيجيات تضع الفنون في قلب عملية التنمية، لذلك حدثت طفرة كبيرة قادت لتفوق المسرح الإماراتي خليجياً بل وعربياً كذلك»، بتلك الكلمات استعرض عبدالرحمن الملا واقع الحراك الفني المسرحي في الدولة، وانتقاله من تطور إلى آخر منذ نشأته الأولى.

وذكر الملا أن بدايات المسرح الإماراتي الباكورة في الخمسينيات عبرت عن الواقع في ذلك الوقت خير تعبير، وما كان يسود فيه، وكذلك فعل في سبعينيات القرن الماضي وما بعدها، فكل عرض أو فعل مسرحي كانت تقف وراءه فكرة ورؤية، لذلك لم يشتعل هذا الحراك

بمناسبة فوزها بـ«جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي»، التي تنظمها الهيئة العربية للمسرح، وجرت فعاليات دورتها الأخيرة في العاصمة المصرية القاهرة، في يناير الماضي. ويتوج في حفل الافتتاح الفنان الكويتي محمد

أيام الشارقة المسرحية

جابر الفائز بجائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي في دورتها التاسعة عشرة، كما يُحتفى بالفنان الإماراتي جمال السميطي بصفته «الشخصية المحلّية المكرمة» لهذه الدورة، وتتسلم مخرجة العرض التونسي وفاء الطوبوي جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي 2025.



الدورة
35

ورحب بورحيمة بالمشاركين في فعاليات الدورة الجديدة وضيوفها من كل الأقطار العربية، مشيراً إلى أن «البرنامج الكثيف الذي أعد يشتمل على عروض مسرحية جديدة، وندوات وسهرات ثقافية تشارك فيها نخبة من الفنانين الخليجيين والعرب، إضافة إلى لقاءات تكريمية؛ وكل ذلك يترجم حرص دائرة الثقافة على مواصلة وتطوير المسيرة المتوهجة لأيام الشارقة المسرحية، منارة الفن والفكر والمعرفة». وتفتتح الدورة الجديدة على مسرح قصر الثقافة بمسرحية «الهاربات» لفرقة المسرح الوطني التونسي



اللجنة العليا المنظمة لأيام الشارقة المسرحية

أيام الشارقة المسرحية تضيء شمعها الخامسة والثلاثين



تحت رعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «حفظه الله»، تقام الدورة الخامسة والثلاثون من أيام الشارقة المسرحية في الفترة 24-31 مارس بمشاركة (14) عرضاً مسرحياً، وفي حضور فنانيين وباحثين مسرحيين من مختلف أنحاء الوطن العربي.

الشارقة: «المسرح»

الثقافية وتزدهر، مثلما باتت جسراً لتواصل وتفاعل رؤى ومعارف المسرح العربي عبر ملتقياتها النقدية والفكرية ومختبراتها التدريبية».

وأكد أن الرعاية الكبيرة التي تحظى بها التظاهرة التي أسست عام 1984 من لدن صاحب السمو حاكم الشارقة «عززت مكانتها، وضاعفت منجزاتها، وحصنتها من التحديات، ووضعتها في صدارة الفعاليات المسرحية العربية».

وفي كلمة له بالمناسبة، قال أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بدائرة الثقافة مدير أيام الشارقة المسرحية: «إن (الأيام) غدت بفضل الرؤية الحكيمة والدعم السخي من صاحب السمو حاكم الشارقة، احتفالاً ثقافياً زاخراً تلتقي في رحابه أجيال وتجارب المسرح الإماراتي، وتبتكر فوق منصفته أجمل الإبداعات والتطلعات التي تتجدد بها الحياة

ملتقى الأوائل

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

ندوات

ويشتمل البرنامج الثقافي المصاحب للدورة «35» على محاضرة مع الفنان محمد جابر بمناسبة فوزه بجائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي، ومحاضرة أخرى مع الفنان جمال السميطي بمناسبة اختياره «الشخصية المحلية المكرمة» في هذه الدورة.

كذلك يتضمن البرنامج مجموعة من الندوات والسهرات الثقافية، من بينها: «التمثيل المسرحي بين الفطرة والخبرة»، و«جمهور المسرح من المشاهدة إلى المشاركة»، و«البدايات المسرحية بين اختياراتها وخبراتها». وتختتم الدورة «35» من أيام الشارقة المسرحية مساء يوم (31) مارس، بإعلان الأسماء الفائزة بالجوائز، وذلك بمسرح قصر الثقافة.

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

فارس البلوشي لمسرح الفجيرة، و«تخيل» تأليف أحمد الماجد وإخراج مرتضى جمعة لجمعية أبوظبي للفنون الشعبية والمسرح. ويحفل برنامج عروض الدورة الـ 35 من المهرجان بعرضين من مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، وهما: «من غير يقين» تأليف أوغست ستريندبرغ وإخراج فيصل موسى، و«أنت لست غارا» تأليف عزيز نيسين وإخراج حميد محمد عبدالله.

الملتقى الفكري

ويجاء الملتقى الفكري المصاحب لهذه الدورة تحت عنوان «الهوية البصرية للمخرج بين الثبات والتحول»، وينظم في الفترة الصباحية ليومي السبت والأحد (29/28) مارس في مقر إقامة الضيوف، بمشاركة باحثين وممارسين مسرحيين من بلدان عربية عدة، وهم: عبدالله مسعود (الإمارات)، وإبراهيم الهنائي، وعماد بلغيث (المغرب)، ومحمد كشو، وحسام المسعدي، ولبنى مليكة (تونس)، ومحمد عبدالمنعم، وهبة الله سامي، وفرج عمر (مصر)، وزياد عدوان (سوريا)، وعمر أبي عازر (لبنان).



مسرحية «بابا» مسرح الشارقة الوطني



أحمد بورحيمة



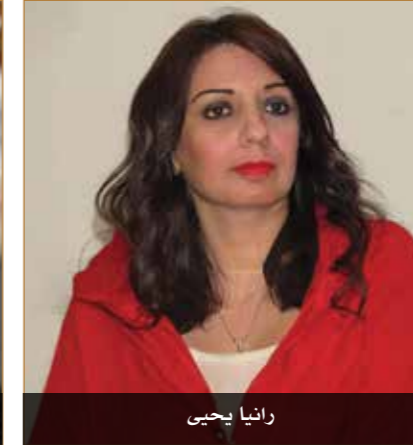
وليد الزعابي



عجاج سليم



حاتم دربال



رانيا يحيى



مضاح عدوان

لجمعية ياس للثقافة والفنون والمسرح، و«سنعيدها سيرتها الأولى» تأليف وإخراج علي جمال لمسرح الشباب للفنون. وتحكم بين هذه العروض لجنة فنية تضم: الفنان التشكيلي ومهندس الديكور وليد الزعابي (الإمارات)، والمخرج الدكتور عجاج سليم (سوريا)، والكاتب مفلح العدوان (الأردن)، والمخرج الدكتور حاتم دربال (تونس)، والباحثة الدكتورة رانيا يحيى (مصر).

وتعرض العروض الأربعة المتبقية في البرنامج الموازي للمسابقة وهي: «حين اختارت الروح الوقوف» تأليف عبدالله إسماعيل وإخراج عيسى كايد لمسرح أم القيوين الوطني، و«حقائب فارغة» تأليف محمد سعيد الظنحاني وإخراج إبراهيم القحومي لجمعية دبا للثقافة والفنون والمسرح، و«أرض اليباس» تأليف نائل الجرابعة وإخراج

وكانت لجنة مشاهدة وتصنيف العروض قد شاهدت (11) عرضاً تقدمت للمنافسة على جوائز أيام الشارقة المسرحية، واختارت اللجنة سبعة عروض لتقدم على مستوى المسابقة، وهي:

مسرحية «جار اختيار عنوان» تأليف تغريد الداود وإخراج إبراهيم سالم لفرقة المسرح الحديث بالشارقة، و«غياهب الروح» تأليف عبدالله إسماعيل وإخراج عبدالرحمن الملا لجمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح، و«سونا» تأليف طلال محمود وإخراج مروان عبدالله صالح لمسرح دبي الأهلي، و«نصف ليلى» تأليف أحمد الماجد وإخراج إلهام محمد لمسرح خورفكان للفنون، و«هير قرموشة» تأليف إسماعيل عبدالله وإخراج محمد العامري لمسرح الشارقة الوطني، و«قاموس الاختفاءات» إعداد وإخراج مهند كريم

اختار «سامر حنّا» خلال عرضه الذي امتد لساعة وأربعين دقيقة تقريباً أن يصوّر كلّ هذه اللقاءات الدرامية في مناخ من المرح والموسيقى والأجواء الاحتفالية الصاخبة، معتمداً بشكل كبير على أغاني الثمانينيات اللبنانية والمصريّة التي بثت تحت أضواء احتفالية باذخة، وتردّدت على ألسنة الشخصيات بين مشهد وآخر، وفي رقصات ثنائية وجماعية مبهجة ومصممة بإقتان، ما جعلها العمود الفقري للدراماتورجيا، فالأغنية هي التي تحكي الحدث وما جرى وتنقل أجواء الحياة في ذلك الزمن الجميل وتعرّف كلّ شخصيّة بنصفها الثاني، وتنقل قصص الحب، وأجواء الحياة اليومية داخل البيوت وفي الأسواق والساحات وصور المناجاة والترقّب والشوق والعشق،... الخ.

الكتابة الرّكحية

لقد جعل هذا الاختيار الفضاء الرّكحي في عرض «باراديسكو» أشبه بعرض غنائي موسيقي كبير، أو «كباريه» بل إنّه في شكله السينوغرافي أقرب إلى حلبة الرّقص أو دائرة السيرك أو ساحة المهرجان والاحتفال المفتوحة على كلّ أشكال التعبير المنفتحة، حيث تفيض الأجساد بطاقة هادرة ومشحونة بالرغبات والشهوات والتمتع، وحيث يلعب المحتفلون في هذا المهرجان أو السيرك بأجسادهم،

مناخ احتفالي

تشكّل حكايات بقيّة الشخصيات على البرنامج السردية ذاته لـ «فؤاد» و«أمير» حيث تأخذ كلّ واحدة من الشخصيات الثمان في تبيّن ملامح الشخص الذي تتذكره ولملمة ما يجمعهما من ذكريات، لنكتشف معها أنّهم رجال ونساء، شباب وشابات، بشر، بمنابت وخلفيات اجتماعية وثقافية مختلفة جمعت بينهم قصص حبّ ملتبسة، علاقات عائلية معطوبة وأشكال متعدّدة من الخلاف وسوء الفهم والتشجّع الذي أدّى إلى حوادث عنف وقتل بينهم لمّا كانوا «أحياء» فعلاً.

يلتقي في هذا «البرزخ المسرحي» الحبيب بالحبيب بعد فراق عاطفي أو رحيل دام، يلتقي القاتل بالقتيل، يلتقي السائق المستهتر بالضحية الذي لا يعرف كيف مات، كما يلتقي الابن الذي خاصم والده ولم يحضر جنازته، به. يحضر كلّ هؤلاء ومن ورائهم حكايات تشبههم، لا لاستعادة ما جرى أو توجيه اللوم أو الاتهام وتأجيل الخلاف، بل للاعتراف، للندم، للصفح، وللتجاوز، في جوّ يغلب عليه الطابع الاحتفالي. يفعلون ذلك وقد أدركوا أنّهم لم يمنحوا أنفسهم لمّا كانوا في الحياة، الوقت للفهم، للمراجعة وللتسامح. وهكذا يتحوّل البرزخ من منطقة عبور وجسر بين الحياة والموت إلى الحياة الثانية أو الحياة ذاتها.



باراديسكو حفلة وداع خامرة على تخوم الحياة



تستهل مسرحية «باراديسكو» للمؤلف والمخرج اللبناني سامر حنا التي قدمت منذ مدة في أيام قرطاج المسرحية، مشهدها الأول بديكور غرائبي يمزج بين الواقع والفيانزيا؛ حيث نرى قاعة مضاءة بألوان فاقعة، وأزياء لامعة، ودراجة، ومقعداً خشبياً، و«كونتواراً» كلاسيكياً. تزدان الجدران بصور لثنانين بتسريجات شعر قديمة، ويبرز مدرج حديدي يؤدي في الأعلى إلى مكتب، وإكسسوارات توحى بأجواء الحفلات الصاخبة، مع أصدااء موسيقى تتردد بين الشرقي والغربي.

كمال الشياحي

ناقد ثقافي وإعلامي من تونس

بعضاً، لتكتشف أنها ماتت منذ فترة، لكنها لم تغادر الحياة تماماً، ما يجسها في هذا «البرزخ المسرحي» المعلق خارج الزمن.

يتقدّم الشابان، «فؤاد» و«أمير» الحكاية ويتوسطان المشهد/ الرّكح بوصفهما بورتين سرديتين محوريتين ويبدآن في تذكّر ما حدث لهما من قبل، فلا يصلان إلى رواية محدّدة ودقيقة (وهو ما يحدث لبقية الشخصيات أيضاً) ولكن شعوراً مشتركاً لديهما بالذنب لا يعرفان مصدره، هل هو حادث سير وقع بينهما، أو خلاف حصل لهما وعنّف قاتل أوصلهما إلى هذه النهاية المعلقة؟

وبينما نتأمل هذه العناصر السينوغرافية التي تستحضر «موضة» الثمانينيات، تظهر فجأة شخصيتان بدت عليهما الحيرة وكأنهما هبطتا من فراغ سحيق، متفاجئتين بالمكان الذي ألقينا فيه؛ فتساءلان: «من نحن؟ وماذا فعل هنا؟ ولماذا نرتدي هذه الملابس؟»، وهما تتلمسانها بغرابة. ثم تتضاعف الحيرة ويزداد المناخ عجائبيّة مع ظهور بقية الشخصيات التي يجهل بعضها

البطاقة الفنية

- العنوان: باراديسكو.
- الإخراج والدراماتورجيا: سامر حنا.
- الفكرة الأصلية: سامر حنا بالاشتراك مع فريق الكتابة.
- الممثلون: ثمانية ممثلين يؤدون شخصيات متقاطعة المصائر، في مقدمتهم فؤاد وأمير، إلى جانب مجموعة تؤدي أدواراً مركبة تجمع بين التمثيل والغناء والرقص.
- النوع المسرحي: كوميديا موسيقية ذات بعد فلسفي.
- جهة الإنتاج: فرقة «جوك بوكس برودكشنز» (لبنان).
- مدة العرض: ساعة وأربعون دقيقة.
- عدد الأغاني: 11 أغنية أصلية ضمن البناء الدرامي.
- إنتاج سنة 2025 عن شركة Jukebox Productions اللبنانية الخاصة.



ينتمي سامر حنا (وهو خريج معهد الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانية) إلى جيل لبناني جديد يشتغل على تقاطع الفنون، وقد تنقل بين التلفزيون والمسرح، غير أن الخشبة ظلت فضاء الأثير والمجال الذي يتيح له تركيب الصورة بالصوت، والحركة بالكلمة. أسس فرقته «جوك بوكس برودكشنز» بوصفها مختبراً لتجريب صيغة مسرحية تقوم على المزج بين الكوميديا والموسيقى والدراما. وقد كان واضحاً في أعماله السابقة، انشغاله ببناء فرجة تحتفي بالجسد، لا بما هو أداة أداء فقط، بل باعتباره حاملاً للذاكرة والانفعال.

بهذه الاستعارة الرمزية لـ «برزخ» مسرحي حي، يقترح بذكاء إعادة تشكيل العلاقة الشعورية مع الموت ذاته. فبدل أن يكون مصدر رعب دائم (وهو ما تتغذى منه خطابات دينية متشددة، تلغي الحياة وتستثمر في الموت للسيطرة على الناس)، يصبح حافظاً للاحتفال بالحياة والاستمتاع بالإقامة فيها والحرص على تجاوز الخلافات بدل تأجيلها وتأجيلها. وفي السياق الخاص باللبنانيين الذين لمسوا الموت وما زال عالقاً في ذاكرتهم المجروحة بحروب ونزاعات أهلية وإقليمية مدمرة، فإن معالجة الموت عبر الكوميديا الموسيقية وبهذه الروح اللاعبة المتحررة تعد حقاً مغامرة مزدوجة ومثيرة بقدر ما هي جريئة. ويمكن الذهاب إلى ما هو أبعد في التأويل، حيث بإمكاننا أن نتبين في خلفية هذا الاشتغال الرمزي على «البرزخ» صدى الانقسام الثقافي اللبناني وحتى العربي (صلب الثقافة العربية) بين من يرفع الموت إلى مرتبة الذروة الرمزية والخاتمة الكليّة والهدف النهائي للحياة (إلى حدّ إلغائها)، ومن يسعى إلى إعادته إلى وضعه الطبيعي بما هو مجرد حادث بيولوجي يحفز على الإقبال بنهم على الحياة، ومصنع لطاقة تفاؤل وبهجة بدل أن يكون مغدياً للنوازع العدمية والسلبية.

على سبيل الخاتمة

يعيد هذا العمل الذي قام به «سامر حنا» في عرض «باراديسكو» الاعتبار إلى المسرح الموسيقي بوصفه جنساً درامياً كاملاً، لا مجرد شكل ترفيهي «تجاري» كما راج في كثير من الأعمال. ويبدو أن «باراديسكو» ليس مجرد عمل منفصل، بل جزء من توجه عرف به هذا المخرج والفنان من خلال فرقته «جوك بوكس برودكشنز»، حيث يسعى لتطوير رؤية ركيحة تمزج بين الاحتفالي والتأملي، بين الكوميديا والسؤال الوجودي، وهو يلتقي في ذلك مع تجارب لبنانية أخرى.



كما برزت في ما جرى من أحاديث وما تردّد من أخبار، وخصوصاً ما أعيد من أغان وشعارات و«كليشيهات» أعادت الجمهور إلى تلك الفترة التي بدت وكأنها فترة البراءة والسعادة أو الجنة التي أضاعها اللبنانيون.

لم يكن أسلوب الخلط أو «التهجين» بين الماضي والحاضر وإنشاء هذا المزيج بين الفانتازيا والغرابية والسيرك في رمزية «البرزخ»، بغاية شكلية استعراضية بل لخلق مناخ وإطار تقبل يجعل المستحيل ممكناً، حيث يمكن للموتى أن يعودوا للحياة وأن يرقصوا، وحيث يمكن الجمع في اللباس والموسيقى والقصص بين ما لا يجتمع عادة من الألوان والأشكال، في تنوّع و«خليط» لا يتقن أسرارته إلا صناع مشاهد السيرك والمهرجون المبهجون الذين يمتلكون دائماً تلك الطاقة الزهيبية على إشاعة المرح والسعادة بأبسط الحركات والمواقف «الطفولية» المدهشة.

رهانات

ويبرز الرهان الأعمق للعرض (على ما يبدو عليه من خفة مقصودة للتحرّر من أي رهان و«تقديس») في مقاربتة لتيمة «الموت» ولتيمة «الحياة» أيضاً، بما هما قرينان ووجهان لحقيقة واحدة في فلسفة العرض. فهو

بوجودهم وأقنعتهم المبهجة وهم ينظرون إلى الموت بعيون لامعة متحرّرة، كأنهم اكتشفوا أن البرزخ ما هو إلا حياة ثانية، أو أن الحياة ذاتها برزخ، وأنّ علينا أن لا نضيعها في الخلافات، وأن نجعلها مساحة للمحبة والتجاوز.

كانت الإضاءة مبهجة وقوية ومتحرّكة مع الموسيقى والغناء الصاخبين طوال العرض، فلا تميل إلى الإظلام سوى في اللحظات القليلة التي تصحبها فيها موسيقى حزينة بعض الشيء، لما يتمّ الإعداد لتوديع إحدى الشخصيات وهي ترحل من «البرزخ» إلى مكان آخر. ولشدة قصر هذه اللحظات فإنها تكاد تتلاشى وتذوب من فرط طغيان المناخ الكرنفالي المبهج على العرض كلّ. وتلك هي فلسفة العرض وروحته التي تنتصر للحياة دائماً حتى في أكثر لحظات الأسى الشفيف.

لقد شكّل ثلاثي (الغناء والموسيقى والرقص) الرهان الجمالي والفكري الأساسي في الكتابة الركيحة لهذا العرض، وهو ما تطلب اشتغاله كبيراً على الجسد (جسد الممثل/الراقص/المغني)، باعتباره العلامة الأكثر كثافة. وقد تكوّنت الدلالات من عناصر متعدّدة، منها شكل اللباس، ونوعية المساحيق والحلاقة وتسريحات الشعر وأسلوب الرقص وأشكال التلميح والإغراء التي تذكر بفترة الثمانينيات،



المخرج ويجب ممثل بالعبارة الآتية: «هي سياحة داخلية واستكشاف داخلي. أشغال شاقة. سيدتي ماذا تشعرين عندما أذكر أمامك اسم ابن بطوطة. هو أن تكون بصحبة كل أمتعتك. وتنام لتجد نفسك في البحر الكاريبي».

لحظات من الفرحة يعيشها فريق عرض «منمنمات»، سوف يخبرهم المخرج أنها لحظات مهمة ويجب تثبيتها جزءاً لا يتجزأ من العرض. أغنيات ومواويل رحبانية، ثم يعود الجميع مجدداً إلى التدريبات التي يتخللها توجيه الممثلين إيعازات مباشرة لمهندسي الإضاءة والصوت. أسلوب كانت فرح الديبات قد وظفته في تجربتها السابقة «مسرحية». مونولوجات تتجاوز من جديد لشبان وشابات جدد يتلون قصصهم الشخصية مع تنويعات على نصوص شعرية لكل من أمل دنقل، والمتنبي، وسعد الله ونوس، إضافة لمقاطع من مسرحيات لوليام شكسبير. يعود بعدها ابن بطوطة للظهور مخبراً عن نهاية رحلته إلى دمشق فيقول: «وإنه لا يفارق المرء دمشق إلا كارهاً، وفي الطريق والدمع يهّل من العيون أشرفنا على حصن من أعجب الحصون، يقال إن الملوك كانوا إليه يلجؤون في النوائب. وتحكى عند المسافرين عن ذلك مئة حكاية».

يستشهد ابن بطوطة هنا ببيت للأعشى: «يخاطبني السفية بكل قبج/ فأكره أن أكون له مجيباً/ يزيدُ سفاهةً فأزيدُ حُلماً/ كفنصن زاده الإحراق طيباً». بيتا الشعر سوف يمهدان لرواية فتاة أخرى. امرأة في مقبل عمرها تروي سرديتها عن خوفها من أن يكبر أولادها قبل أوانهم، خوفها على زوجها أن يموت وأن يقوم أولادها عندما يكبرون بمصادرة أملاكها بذريعة الوصاية: تقول: «صرت أخيراً أحسب ألف حساب قبل أن أخرج أولادي كي يلعبوا في الحديقة المجاورة لبيتنا. حاولت الهجرة، لكن السفارات رفضت أن تعطيني التأشيرة. نسيت أنني أنثى. أغبط الجميع لأنهم هاجروا».

مرافعات تتقابل وتتقاطع مراراً في العرض مع مرافعات أخرى أكثر قسوة وشعوراً بالاعتراب، لتعرف إلى فتاة تتعلق بكل شيء، بالأفكار والأحلام والأوهام وبالبحر. تغني بشكل هذيان أغنية للشيخ إمام. أنا (مشاكل) تقول وتضيف: «كنت أحبه ولم أعد الآن أحبه. كل شيء يذكرني به، عينيه، وجهه. كل شيء فكرت به في مواجهة المشاكل. ولكن لماذا لم تُحل مشاكلتي؟». يتضح لنا فيما بعد أن الفتاة تخاف من السفر والوحدة والموت: «صرتُ أخاف من الامتحان وأسأل عن نتيجته وأنا ما زلت فيه. أنا مجنونة». بوح آخر لا يقل عن اعترافات تأتي تباعاً في العرض، ليتوج «منمنمات» ذروته بلوحة راقصة بين شاب وفتاة. ثنائي لافتم ضمن نص مكتوب وفق تقنيات الارتجال الجماعي، إذ يكتب الجميع أدوارهم ضمن الفرضية الأم لمخرج مسرحي تقمص شخصية ابن بطوطة تارة، وتارة أخرى تقمص أدواراً أخرى من مثل محقق وطبيب نفسي وشاعر.

يظهر بعدها المخرج ويخبر الجميع أنه تم تحديد موعد العرض بعد ثلاثة أسابيع، مذكراً أن العرض لا يعنيه، بل الرحلة (البروفة). يستخدم «منمنمات» الميكروفون (مكبر الصوت) لتحدث الشخصيات مجدداً عن رحلة تشبه رحلتنا عبر الذات. لكن ما هو معنى رحلة عبر الذات؟ يسأل

مما حدا بالمخرج السويسري وقتها إلى مقاربة ذلك عبر تجربة صنفاها النقاد وقتها ضمن عروض المسرح الوثائقي، لا سيما تلك الطبيعة الفنية التي ركز عليها راو في اختيار شخصيات حقيقية لتقوم بأداء الأدوار على المسرح، سواء من فنانيين ورسامين، أو هيئة محلفين وقضاة وأنصار من اليمين واليسار.

هكذا يعود بعدها ابن بطوطة للظهور على لسان شخصية المخرج إذ يقول: «من هناك خرجت في عدو إلى دمشق من فرط اشتياقي إليها، ودخلتها يوم التاسع من رمضان سنة 25، والشام شامة وجنة الدنيا، كما إنسان مقلتها الغضبية جلق. من أسها جنة لا تنقضي، ومن الشقيق جهنم لا تحرق». تتقدم بعدها فتاة بمصاحبة موسيقى طقوسية ويرافقها عزف حي على آلة العود. فتاة كرهت جسدها. سجننت نفسها داخل غرفة. لا كلام لا أسرة لا اسم. أخبرت أهلها مراراً أنها بحاجة أن يضموها ويعانقوها. تتساءل الشابة: «أين المشكلة في أن أذهب إلى عيادة طبيب نفسي؟ ويجب الجميع: عيب! فترد عليهم: والتحرش أليس عيباً؟ لم يخبرني أحد كيف أحمي نفسي. جسدي لي وهو حدودي. أنا مجرد مهاجرة».



لم يطلقوا النار عليّ لأنني كنت أضحك. عدت إلى سورية. فتحت عينيّ وجدت نفسي في المستشفى. شلل نصفي. حتى الآن لم أتذكر اسمي. طلبوني للخدمة. وجدت نفسي في المشفى وقد انتحرت، لكنني لم أمت. كنتُ أريد أن أعيش. حزمت أمري وتقدمت لامتحان القبول في المعهد العالي للفنون المسرحية أكثر من ثلاث مرات، أنا لست فاشلاً».

يقترّب كل من الديبات ومصطفى من أسلوب مسرح تسجيلي ناشئ، فانطلقا من تجربة البرازيلي أوغستو بوال (1931 - 2009) في تشريح واقع المقهورين. دمج مخرجا «منمنمات» بين ما هو اجتماعي وما هو سياسي في إطار تغيير الفصل التقليدي بين الجمهور والمنصة، فالجميع هنا بهذه الحالة ممثلون وجمهور في الآن نفسه، وبذلك تم البناء لمسرح مطروح للنقاش العام. إذن هو ليس «مسرحاً مسرحياً» ينتهي أثره بانتهاج العروض وإسدال الستارة على المشهد الختامي، بل هو أسلوبية لم تتعد أيضاً عن عمل المخرج السويسري ميلو راو الذي نقل عام 2013 أحداث ما عُرف بـ «محاكمات موسكو» بين عامي 2003 و2006، وذلك حين تعرّض فنانون وفنانات روس لمنع معارضتهم التشكيلية ومصادرة أعمالهم الفنية من قبل جهات رسمية،

بطاقة العرض:

- عنوان العرض: «منمنمات»
- تأليف: جماعي
- إخراج: فرح الديبات وساري مصطفى
- أداء: هاني الأطرش، أمير علي، بشر أكريم، حسين صايغ، جميل أبو رسلان، جود دعبوس، خضر الكريدي، دانة منذر، رجا برجاس، رضوان كريدي، كندة ستوت، لؤي حنا، ليال جبر، ماسة شرف، ندى شعبان، نوار السمعان، نوار عامر، يارا برجاس، ضياء منذر.
- منسقة المشروع: سماح عدوان، وإنتاج: سيناريو رنا جليخ، والمديرة الفنية: لمى الأمين، وتصميم وتنفيذ الحقيبة: وسام الصباغ، وإدارة منصة: محمد سامر لوباني.



فرح الديبات مخرجة وممثلة سورية درست في كلية الموسيقى في حمص، ثم تخرجت في قسم التمثيل-المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق عام 2016. أخرجت أولى عروضها عام 2021 بعنوان «مسرحية» وقامت بأداء دور البطولة في العديد من العروض منها «درس قاسي» مع المخرج سمير عثمان الباش، لها إسهامات عديدة في مسلسلات وأفلام سينمائية من أبرزها مسلسل «عندما تشيخ الذئب» مع المخرج عامر فهد، وفيلم «مطر حمص» مع المخرج جود سعيد.



ينزف لكن الروح تضحك». «أيها الناس لا تبحثوا عن جثتي، فالجسد يموت لكن الروح تولد»، «ستجدونني في كل عامل مسحوق. في كل امرأة تُحرم من صوتها. في كل طفل يطلب قطرة ماء لا تجيب. ها أنا أودعكم لا كمهزوم، لكن كمرأة تعكس لكم أن الحرية ليست حلمًا بعيداً، بل هو سؤال يطرق أبوابكم كل يوم، فإما أن تجيبوا وإما أن تسقطوا مثلي، لكن بلا معنى».

يتحول المخرج إلى طبيب نفسي وهو يستمع إلى بوح المريض السابق. أخاف أن يسمعي أحد. أخاف على عائلتي. أخاف أن يحسبونني مجنوناً. الطبيب يصف له دواء مهدئاً، أصنافاً عديدة منها. يكرر أسماء الأدوية والعقاقير، ويردد المريض بعدها ما تلاه الطبيب عليه من فيتامينات وأدوية، متسائلاً: هل الحرية تستأهل كل هذا الثمن؟ يعود المخرج بعدها ويدعو الممثلين للاجتماع، فلم يبق لموعد الافتتاح إلا يومين، لكن التيار الكهربائي ينقطع فجأة، فتتوقف التدريبات. وهنا يقرر المخرج أن يقدم البروفة بصفتها عرضاً، فلقد أشار لذلك أكثر من مرة، والنتيجة التي وصل الفريق إليها صادقة وجيدة وسيقدمها الممثلون للجمهور كما هي. يختتم «منمنمات» بلوحة للمهرجين الشابين وهما ينزعان عنهما الشعر المستعار وطلاء الوجه والقفاذات، ثم يسائل واحد منهما الجمهور: «ما زلتم تتفرجون؟ لتتفرجوا إذن. تفرجوا قدر ما تشاؤون».

ويبدو كلام الرحالة مدخلاً آخر لسرد حكاية من كتاب «ألف ليلة وليلة» عن ملك يموت ويخلفه أمير صغير في السن، فيستولي مملوكه سالار على الحكم، ثم يحكي المخرج عن عودة الأمير بعد أن شبَّ عن الطوق على رأس جيش لقتال غريمه. في تلك اللحظة وبعد اعترافات إضافية لفتاة تحلم بالهجرة ولمَّ الشمل مع عائلتها في الخارج، يورد المخرج مجدداً مقطعاً شعرياً أقرب إلى سيرة ذاتية له، فهو الآخر يرغب بالبوح هنا والخروج من شخصية المدير الفني: «أعرفين ما الذي يقتلني يا ليندا؟ لا الطريق ولا الحقائق. ولا المدن التي مررت فيها لدرجة أنني أضعت وجهي في مرايا الفساق؟ الذي يقتلني أنني صدقت. صدقت أن الابتسامة وحدها تكفي وأن المرء إذا صافح بقوة وأنه إذا قيل إنه محبوب فإن العالم سوف يفتح له الأبواب. كم

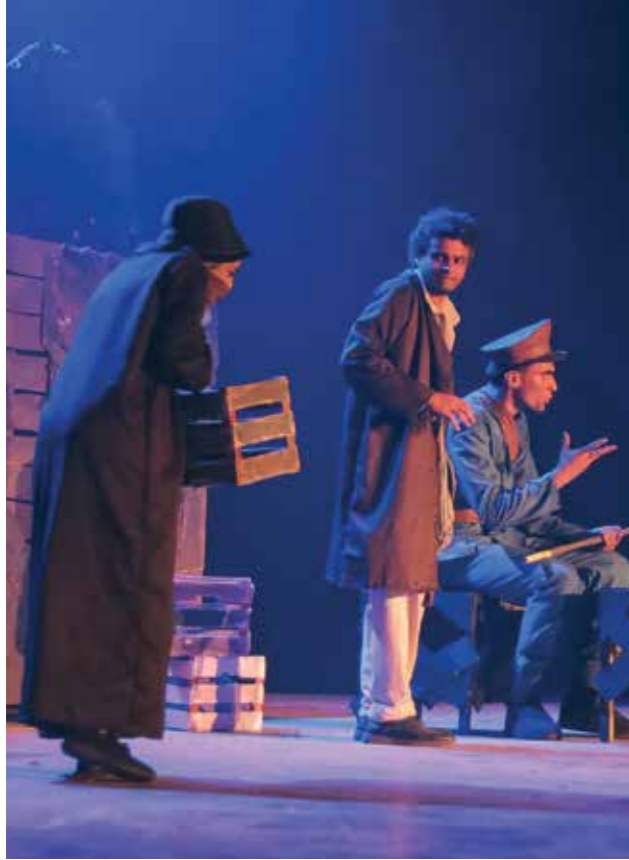
كنتُ أقول للأولاد كونوا محبوبين وسوف تحصلون على كل شيء، ولكنني لم أقل لهم إن العالم لن يستمع إليك إلا إذا كنت رابحاً. وإن المرء إذا تعثر فإن كل الأبواب التي كانت تبسّم له سوف تغلق في وجهه دفعة واحدة». ويتداعى عرض «منمنمات» بعدها نحو مونولوج شخصية الشاب الذي يصف البيوت بأنها ليست من حديد، بل من خوف وديون وأوهام: «قاتلتُ كما قاتلتُ دوماً، لا من أجل النصر، ولكن من أجل أن يبقى الإنسان إنساناً. أيها الزمن... تبدلت الوجوه لكن الطغيان لم يتغير، وصار يحمل هواتف ذكية بدلاً من السيوف، يكتب قوانينه على الألواح. ولكنه يظل هو ذاته يكره الحرية ويطلب العبودية». إنها مرثاة شبه ختامية للعرض - (البروفة). نعثر هنا على عبارات قوية تقترب من قالب المسرح الشعري: «الجسد



جندي أمه في شدة مرضها ويتشبث بالحياة لرعايتها، وآخر ذهب إلى الحرب بدلاً من أخيه الأكبر الذي يساعد أباه في العمل، وهكذا.

وتأرجحت المشاهد بين تأجج القتال ولحظات الشجن الإنسانية في حياة الطفلة والأم، وحين تصدر الأوامر لكلا الطرفين بالقتال حتى خط الأسلاك الشائكة، تتشكل علاقة صداقة خفية بين الجندي هاردي الفرنسي، والجندي ألبرت الألماني، تجمعهما الإنسانية وحب الحياة وكره الحرب، حتى إن ألبرت الألماني يؤكد لصديقه أنه لم يقتل شخصاً في الحرب، متخذاً الحيلة وادعاء الموت كلما اقترب منه الموت بالفعل، فصار صديقاً للموت يعرف كيف يلوح له من بعيد دون اقتراب.

تتولد علاقتهما وتزداد ترابطاً بينما تشتعل حدة الصراع بين الطرفين، ويقرر المخرج أن يكسر تلك المشاهد العنيفة



هناك على الجبهة، افتتح المخرج محمد فرج عرضه بأحداث بالصراع الدائر بين جنود الجانبين، في مشهد تعبيرى اعتمد على حركة دائرية يصوب فيها الجنود بنادقهم في كل جهة، ويتبادلون الطلقات والأماكن وكتل الديكور المتحركة بحسب مقتضيات الحرب، بينما تلف المكان إضاءة حمراء تتقاطع مع خطوط بيضاء سريعة للغاية، تشبه سرعة إطلاق الطلقات ودانات المدافع في كل مكان، لينتهي المشهد سريعاً نحو يمين المسرح؛ إذ تسعل سيدة عجوز في طريق موحش بصحبة رجل عجوز، نعرف من حوارهما أنها قررت البحث عن ابنها واستعادته من جبهة الحرب، ولم تجد سوى أُن ترافق رجلاً يتكسب من الحرب ببيع الطعام والخمور للجنود.

سارت دراما العرض في خطين متوازيين تقاطعا في مشهد النهاية، الأول هو قصة الطفلة إيلير وأبيها أندريا، التي تصاعدت بدءاً من استعراض حياتهما في بيتها الصغير، مروراً بالعديد من الرسائل التي كانت ترسلها الطفلة إلى أبيها على جبهة القتال، ووصولاً إلى مقتل الأب في الحرب بعد أن وصل إلى نتيجة مؤداها أن الحرب حولت العمال والمزارعين إلى فئران تُقتل على الجبهة، وأنه لا أحد يعرف الهدف من هذه الحرب، فداوماً وأبداً هم أمام لعبة كلعبة القط والفأر مع الموت. بينما يسير الخط الدرامي الثاني في طريق الأم التي عاندها ابنها وقرر الذهاب إلى الحرب بحثاً عن دور يشعره بأدميته في المجتمع، فقررت التطوع في الصليب الأحمر بحثاً عن ابنها بين الجثث والأشلاء والأحياء، حتى بعد أن عرفت أنه في الخطوط الأمامية للقتال.

لجأ المخرج إلى تكتيك «المونتاج السريع» في التنقل بين الأحداث على الجبهة في الزمن الآتي، وبين ماضي الشخصيات القريب والسحيق، لتتكشف لنا دوافع ومبررات كل شخصية لأفعالها، وما الذي أدى بكل هؤلاء للقاء في تلك المعركة برغم اختلاف ظروفهم وحيواتهم ودوافعهم، فهذا

مُرسل إلى.. بريد الصداقة على خطوط التماس



يأتي العرض المسرحي المصري «مُرسل إلى»، تأليف طه زغلول وإخراج محمد فرج وإنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة، ليؤكد أن الهوية حين تتسلح بالوعي والجدية والرؤية الفنية؛ تصبح قادرة على مقارعة الاحتراف ومناقبته.

باسم صادق ناقد وإعلامي من مصر

الفرنسية، وطفلته «إيلير» التي فقدت أمها وترى في أبيها عالماً كاملاً ووطناً وحيداً، بينما تُحرك الأب أفكاره العمالية الثورية باعتباره منتمياً لطبقة مؤثرة في الاقتصاد الفرنسي، حتى إنه يرى أن حال الصناعة لن يتقدم إلا بالقضاء على أطماع الألمان، فيقرر التطوع في هذه الحرب مخدوعاً بشعارات القوة والسيطرة التي زرعها فيه إعلام بلاده، وبرغم رفض الطفلة وخوفها وتشبثها بزينة شجرة الكريسماس التي تساقطت أوراقها بموت أمها، فإنه يطمئنها بأن عودته من الحرب أقرب مما تتصور.. يكفي أن تعد من واحد إلى ثلاثة كلما اشتاقت إليه!

ثمة تناول إنساني في عرض «مرسل إلى» وهو تناول بالغ الحساسية لأثر الحروب على المواطن البسيط وطبقة العمال والمزارعين الفقراء، من خلال الحرب الدائرة بين فرنسا وألمانيا عام 1914 ضمن حرب عالمية كبرى لا يعرف أحد أهدافها ولا مغزاها.

ركز مؤلف العمل طه زغلول عدسته على أسرة بسيطة مكونة من «أندريا» أب يعمل في أحد مصانع القماش



مرسومة دائرياً أو في خطوط تتحرك إلى الأمام والخلف وكأنهم يتحركون في جمود فوق رقعة شطرنج بفعل فاعل، أو في تقاطعات توحى بالفوضى والعبثية.

ديناميكية حركية أخرى وظفها بحيري تماشى مع ديناميكية الديكور التي أدت دورها تحت إضاءة موحية صممها عز حلمي ترجم بها دلالات مشاهد الحروب باعتماد جو عام قائم للعرض بالكامل، بينما عبر عن واقعية مشاهد الجبهة من خلال ألوان الإضاءة الحمراء المتقاطعة مع خطوط بيضاء لامعة توحى بالطلقات، بينما استخدم الإضاءة الزرقاء المشبعة بالدخان في مشاهد ضبابية الرؤية لدى الجنود وعدم فهمهم لما يجري، بينما استخدم الإنارة العادية في مشاهد البيت داخل المدينة، واكتملت الصورة بمكياج نوردين بحر المعبر عن الجوانب النفسية للشخصيات دون الإخلال بواقعية معاشتها للحروب.

له بتفكيك وتركيب وحداته في انسيابية لافتة، استطاع بها أن يعبر وظيفياً وجمالياً عن فلسفة كل مشهد، فصنع من ديكوراته مناظر متعددة سريعة الحركة والتغيير، لتبدو تارة وكأننا نتحرك مع الجنود على الجبهة، وتارة نقفز معهم بين الخنادق، وتارة تدور رحى الحرب على الخشبة، بينما تتحول وحدة الديكور من أعلاها إلى شرفة البيت الذي تجلس فيه «إلير» لتكتب رسالة إلى أبيها، وكأنها تطل على مشاهد الحرب باحثه عنه، وتارة تتحول إلى سجن يتم حبس الأم فيه حينما يكتشف الجنود أنها امرأة فيشكون فيها، ثم يتم تفكيك الديكور أيضاً ليصبح بيت الأم والابن ومن ثم منزل الطفلة وأبيها، وهو ما تناسب أيضاً مع الدراما الحركية التي صممها محمد بحيري بدقة لافتة تعبر عن واقع الحروب وفوضويتها، ولكن في تصميمات موحية بأنها دائرة لا تنتهي من الفقد، فجاءت أغلب تصميماته في حركة

أبيها من قبل، وها هي لا تعرف أين ابنتها برغم أنها في مكان واحد على الجبهة، لتتوارث العائلة الأم الفقد كضحايا للحروب، وهنا ترسل الطفلة رسالتها إلى الرب فلا أحد يسمعها غيره وهو المخلص الوحيد.

وإذا كان النص قد نجح في إبراز الجانب الإنساني لشخصياته، وجانبه التوفيق في اختيار العامية المصرية لغة له، وتمسك المخرج أيضاً بذلك ليقترب من الحس الإنساني البسيط للمتلقي، ولم ينجرافاً إلى هوة الفصحى تماشياً مع كون أحداثه تدور في أوروبا وانحيازاً لقدرات مثليه الهواة، التي قد يصعب معها إتقان الفصحى نطقاً وتشكيلاً؛ فإن ما عابه هو الإفراط في تفاصيل العلاقات بين الشخصيات، وتكرار بعض المشاهد التي تؤكد المعنى نفسه، وكان يمكن تكثيفها، وكان يفترض بالمخرج أيضاً أن يكتف تلك المشاهد حتى لا تتحول إلى بكائيات بلا طائل.

أحد أهم عوامل جاذبية العرض تتمثل في حالة التناغم البالغ بين عناصر الصورة البصرية، فقد صاغ مصمم الديكور محمد طلعت تصميماً يتميز بالديناميكية التي تسمح

التي تحبس الأنفاس بلحظات إنسانية مرحة، حينما يقرر جنود الطرفين الاحتفال بليلة رأس السنة والرقص فرحاً على أغنية كتبها محمد فوزي وطه زغلول، وتقول كلماتها:

هنعلق ع الشجر الزينة..

وندق الأجراس بإيدينا..

ونغني سوا طول الليل.

إنها آمانيات الخلاص من الحرب، وبينما يحتفل الصديقان بليلة رأس السنة على طريقتهم في مكانهما المعتاد على خط الأسلاك الشائكة، فإنهما يلعبان لعبة الأسرار التي يروح فيها كل منهما بسر ما، مقابل الحصول على جائزة رمزية، وهنا يعمق حوار البوح علاقتهما الإنسانية الصادقة، حتى يقرر زملاء هاردي البحث عنه، وما إن يجدونه مع صديقه حتى يقتلوا ألبرت ظناً منهم أنه سيؤذي زميلهم.

في المقابل يُقتل الأب أندريا لتبقى ابنته وحيدة، بينما تصل الأم إلى مكان ابنتها دون أن يلتقيا، فيقف هاردي والأم والطفلة على خط طولي واحد ليتقاطع المسار الدرامي للأم مع الطفل، فنكتشف أن «أم» هي ذاتها الطفلة التي فقدت





محمد فرج مخرج مسرحي مصري، بدأ مسيرته الإخراجية عام 2017 بمسرح جامعة المنصورة، واعتمد مخرجاً بالهيئة العامة لقصور الثقافة عام 2024. تولى إخراج وتدريب منتخب مركز الفنون بجامعة المنصورة عامي 2021 و2022، كما أخرج ودرب منتخب جامعة المنصورة عامي 2023 و2024. قدم العديد من العروض المسرحية للجامعات ولقصر ثقافة المنصورة والسنبلاوين، ومن أبرز أعماله: «مرسل إلى»، و«مئة وثلاثون قطعة» تأليف طه زغلول. ومن أعماله أيضاً: «جدول الضرب»، و«فلان الفلاني»، و«خط فاصل» والعروض الثلاثة من تأليفه وإخراجه. وأخرج أيضاً: «مانيكان» لبرونو ياشنسكي، و«الخراتيت» ليوجين يونسكو.

نفسه يرق قلبه لحال الأم فيقرر مساعدتها لأنه مر بظروف مشابهة، ولكن الممثل لعب الشخصية من خارجها.

الحقيقة أن العبء الأكبر على مستوى التمثيل يقع على مسؤولية المخرج، فقد انشغل بالجو العام والصورة البصرية للعرض، وفاته الاهتمام بدراسة الممثلين للشخصيات التي يلعبونها وطبيعة كل منها، لهذا اعتمد كل منهم على الاجتهاد الشخصي في التعامل مع دوره، وفي ظني أن هؤلاء الممثلين يتمتعون بموهبة كبيرة ستتطور حتماً إذا خضعوا إلى دورات مكثفة في الأداء التمثيلي على أيدي متخصصين، خاصة وأن العرض يستحق دعماً كبيراً لأنه ظهر بهذا المستوى المتميز على أيدي مجموعة الهواة المبشرين بالخير.

ولا شك أن المخرج والمؤلف قد نجحا في إبراز رسالة العرض بأنه لا مكسب في الحرب وأن الجميع خاسر لا محالة، ولكنه كان يحتاج لتأكيد الفروق العمرية بين الشخصيات من خلال الأداء التمثيلي، فقد اختلطت علاقة أندريا بالير في البداية بين كونه أباً أو زوجاً، والشيء نفسه في علاقة الأم بالطفلة، وهو ما كان يستدعي رسم رابط أدائي بينهما نلمح من خلاله التطور العمري للشخصيتين باعتبارهما المرأة نفسها في صغرها وشيها، دون الاكتفاء بحب كليهما للزهور وتمسكها بها دائماً إكسسواراً لا يفارقهما، ولكن الفارق الأدائي بين شموع وآية صنع هوة مربة للمتلقي.

صوته حتى يتخلص من رتابة نبرة صوته، وهو أمر يحتاج إلى تدريب طويل، واجتهد محمود الحسيني في دور الأب أندريا وإن كان يحتاج إلى مزيد من القدرة على الإحساس بمرحلته العمرية سواء نفسياً أو شكلياً، حتى يتضح الفارق العمري بينه وبين ابنته دون الاعتماد على المكياج فقط، بينما تألقت شموع وائل في دور الطفلة، وأدت أداء صادقاً تفهمت فيه سمات شخصيتها وشعورها بالفقد بلا تكلف، وإن كانت آية أشرف قد احتاجت إلى مزيد من الاجتهاد لأداء دور الأم خاصة وأنه امتداد لشخصية الطفلة، والشيء نفسه ينطبق على العجوز مارتن الذي لعب شخصيته محمد هاشم بلا وعي بطبيعة الشخصية ومرحلتها العمرية، خاصة وأنه رجل يتكسب من بيع الخمر للجنود، ولكنه في الوقت

اعتمد زياد هجرس مقارنة موسيقية دمج خلالها بين تسارع إيقاع الحرب ووطأة بؤسها، ليخلق حالة من الترقب تحبس أنفاس الجمهور من فرط قسوتها. وفي مقابل هذا الصخب، صاغ مقاطع موسيقية شجية موعلة في الوجد لمشاهد الأم والطفلة؛ لتجسد بعمق مرارة الفقد وحجم المعاناة.

أدائياً، تباين مستوى ممثلي العرض، فقد برع منهم محمد سليمان في دور ألبيرت الجندي الألماني المتصالح مع الحياة، وجسد دوره بصدق ووعي وخفة ظل رسمت البسمة في بعض المشاهد دون مبالغة أو ابتذال، بينما اجتهد محمد عوض في دور الجندي هارفي الذي تبحث أمه عنه، ولكنه يفتقد إلى التنوع في التعبير عن انفعالاته ونبرات





أم الزين بنشيخة
أستاذ جامعية وناقدة ثقافية
من تونس

أحمد «العربي» في المسرح «الغربي»

مضمون النتائج، ونحن لا نرغب في العودة إليهم عودة كسولة، حتى لا نكون «ورثة سيئين لأسلافنا» على حد تعبير فتحي المسكيني.

ومع ذلك، علينا أن نتنبه إلى أنه

لكل عصر طريقته في تملك اللغة التي بها يخترع شكل انتمائه إلى العالم، ولا يمكن لشعرائنا القدامى أن يقولوا عالمنا بدلاً عننا. ويبدو أن هذه المسألة لا تعالج بمصطلحات الحنين إلى هوية محيت عبر حروب استعمارية شرسة، إنما عبر إعادة تنضيد علاقتنا بالغرب، وقد تحولنا إلى «تلاميذ مؤبدين» له منذ قرنين من الزمن. وهنا لا يتعلق الأمر بنا فقط بوصفنا ضحايا أشكال مختلفة من استعمار الأوطان والعقول، بل وكذلك بالغرب نفسه الذي يبرر مركزيته الثقافية وتمثلاته السلبية لشعوبنا عبر نصوص فلسفية وأدبية ومسرحية.

لكن ليس كل فلاسفة أوروبا مذنبين في حق شعوبنا؛ فثمة الكثير من الفلاسفة والمبدعين الذين دافعوا عن «الأخر» الذي استعمره الغرب أو همّشه وطرده خارج دائرة الحقيقة والحياة. ومن بين هؤلاء الفيلسوف الفرنسي ألان باديو الذي منح «أحمد العربي» دور البطولة

في نصوصه المسرحية بعنوان «ثلاثية أحمد». وهي موضوع اشتغالنا في هذا المقال، لأنها تمثل ضرباً من الاستثناء الفلسفي في سياق محاولة الغرب التكفير عن ذنوبه تجاه ضحاياه.

بهذا المعنى، يمكن تنزيل «ثلاثية أحمد» المسرحية لـ ألان باديو بوصفها إنصافاً لكل الذين يعانون من التمثلات الغربية العرقية والكولونيالية، الأمر الذي حول قضية المهاجرين في أوروبا إلى مسألة مؤرقة جداً للضمير العالمي. كيف يمكن إنصاف «أحمد العربي» من التمثلات القاسية للغرب إزاءه؟ هنا يتدخل المسرح بوصفه المكان الذي يمكن فيه للمهمشين والمقصين أخذ الكلمة من أجل فضح توحش الإمبريالية الغربية، والانتصار إبداعياً على اختلالات العقل الغربي بتفكيكها والضحك عليها وتذويبها لغوياً فوق الركح. إن المسرح هو فضاء إبداعي لإنصاف الضحايا الذين لم يستطع تاريخ الدول والحروب إنصافهم.

السؤال هو: كيف يمنح الفيلسوف الفرنسي الغربي ألان باديو دور البطولة لأحمد الجزائري والعربي والإسلامي والأفريقي؟ ولماذا يوكل إليه مهمة إنقاذ

الغرب من انفعالاته الحزينة ومن مشاعر كراهية الآخرين؟ وأية صورة يبتكرها الفيلسوف الغربي لأحمد العربي في قلب ركح الغرب؟

يتعلق الأمر في الحقيقة بخمسة نصوص مسرحية كتبها ألان باديو بين 1984 و2018 وهي على التوالي: أحمد الذكي (1984)، أحمد يغضب (1995)، اليقطينيات (1996)، أحمد الفيلسوف (1997)، أحمد يعود (2018). وسوف نقتصر في هذه المقالة على النص الأول، أي «أحمد الذكي»، بوصفه فاتحة نصوصه المسرحية.

من هو «أحمد»؟ يجيب باديو منذ تصدير ثلاثيته: «هو اسم لطفولة، ووحدة وسياسة ومصادفة». «أحمد» اسم لذكرى عاشها باديو في شبابه مع المسرح حيث أدى دور «سكابان» بطل مسرحية موليير. و«سكابان» هو خادم ذكي جريء استطاع بقدرته على التحكم باللغة الانتصار على تعجز العادات الاجتماعية ومساعدة شابين على الزواج رغم رفض الأبوين.

وهنا لا يتعلق الأمر بمجرد العودة إلى ذكرى عابرة، بل نحن إزاء «توقيع لثورة تأويلية» خاصة بصورة مغايرة للبطل المسرحي: من ركح قصص الآلهة مع أسخيلوس اليوناني، ومن ركح أبناء الملوك مع هاملت شكسبير، إلى «الخادم» كبطل بوسعه قلب قوانين اللعبة المسرحية والانتصار للمهمشين. «أحمد» هو - إذن - ثورة مسرحية فوق ركح الغرب؛ إنه وجه جديد لا يشبه أسخيلوس ولا هاملت. وهو ما يكتبه باديو قائلاً: «ثمة إرادة صريحة لخلق أنماط مسرحية معاصرة...».

إن العودة إلى مسرحية «خدع سكابان» بوصفها الأرضية الأولى لولادة «أحمد الذكي» تهمّنا جداً؛ لأن «أحمد» وإن كان يجد في «سكابان» ذاكرته القريبة، فإنه في الحقيقة «حفيد» للبطل المسرحي «فورميون» للكاتب والشاعر القرطاجي تيرانس. وفورميون هو عبد من أصول بربرية يتحكم جيداً باللغة وينجح في الانتصار للحب. لقد أهتت هذه المسرحية موليير وكانت الحدس الأصيل لتغيير صورة البطل المسرحي نفسه.

من «فورميون» العبد البربري القرطاجي، إلى «سكابان» الخادم الأوروبي، نصل إلى صورة أحمد المهاجر العربي، وهو شاب جزائري (بين 25 و30 سنة). فكيف سيأخذ أحمد العربي الكلمة بعد قرون من التغييب؟ وماذا سيقول بعد أن صار بطل الركح الغربي؟

من هو «أحمد العربي» في تمثلات الغرب له؟ لا ريب أن «العربي والأفريقي والتوارق والبربري والمهاجر والمسلم والأسود» وبقية الأسماء التي وُصم بها القادمون من الجنوب، قد عانوا طويلاً من تمثيلات ظالمة. تظهر أهمية مسرحية «أحمد الذكي» في تفكيك النظام الغربي القائم على «كراهية الأجنبي». فالمسرح هنا له مهمة مضاعفة: تحرير الغرب من كراهية الآخر، وتحرير العربي من التمثلات السلبية.

هكذا يبدو أحمد في نظر الشخصية الغربية متمهماً في أغلب الحالات؛ فهو متهم «بالتعصب الإسلامي» (ص 57)،

وبالأمية والتمرد و«الأصولية المسلمة» (ص 68). وهو أيضاً غير مرغوب فيه بوصفه عربياً، كما جاء على لسان إحدى الشخصيات: «إن البلديات اليمينية لا ترغب في أي عربي..» (ص 76). وتصل الكراهية إلى حد الرغبة في الإبادة: «لو عثرت عليهم لأمرقتهم إرباً إرباً» (ص 104). هكذا يتم فضح الأحكام العرقية والكولونيالية ضد «أحمد العربي» الشخصية النموذجية التي صممها باديو لتفكيك نظام التمثيل المثير للسخرية.

يظهر أحمد العربي بوصفه الشخصية «القطبية» القادرة على التحرر من مربع التوحش الإمبريالي. إنه «أحمد الذكي» الذي يدخل الركح لمساعدة شباب غربيين يعيشون وضعيات متأزمة في مجتمع قائم على الكراهية وغير قادر على الحب.

تلك هي مهمة المسرح كما يراها ألان باديو، مانحاً الدور للعربي بوصفه شخصية تتقن النظر بعين العدالة للبشر (ص 18). ويبدو أحمد في كل وضعياته مفتخراً بنفسه، متفوقاً على الغربيين المأزومين الذين فشلوا في إدراك الطريق إلى الإنسانية. إن أحمد العربي متفوق لأنه يملك «لغة الغرب» وبها يدمر خطابه الإقصائي.

لقد أتقن «أحمد الذكي» استثمار تفوقه اللغوي لتحرير صورته من الوصم والإدانة. كما نجح في الانتصار للحب كمهمة أساسية للمسرح الفلسفي، ونجح في تذويب كراهية الغرب من خلال تحويل المسرح إلى ركح لتفكيك توحش الإمبريالية بوصفها مهزلة وفضيحة في ضمير البشرية.

أن ترى أبعاداً في الشخصيات لا يراها أي مخرج آخر غير مُمثل. الإخراج عالم ثانٍ مليء بالخلق والإبداع، كما التمثيل، لكنه يبقى الأشمل لأنه يمسك بكل شيء: إيقاع المسرحية واختيار السينوغرافيا والموسيقى والحركة، وأن تملأ الفضاء المسرحي، مع إيصال رؤيتك التي يجب أن تكون أبعد من النص، وهذا النوع من الإخراج أستمتع به جداً.

• في رصيدك 35 عاماً من العمل والعطاء الفني المليء بالاحتراف المستمر، هل هي الموهبة وحدها؟
- نعم، ولكن... أنا سريعة التعلم. لدي عطش للعلم، أعني هنا أن الممثل يجب أن يتحول إلى موسوعة فنية شاملة متنقلة، ولا سيما أننا في عصر «الإنترنت» الذي يتيح لنا الاطلاع والتعمق في كل أنواع المعارف والفنون والثقافة. عام 2021 دخلت الجامعة مجدداً لدراسة ماجستير في إعداد الممثل ولمدة سنتين في الجامعة اللبنانية، أنهيتها بنجاح وسلكت مجال التعليم، وأنا لليوم أدرّس دورات تدريبية للتمثيل حول مؤسسي المسرح أمثال ستانيسلافسكي وتشخوف وغيرهما. من جهة مقابلة، أرى أن الممثل ولو لم يكمل تعليمه، فإن عليه متابعة دورات وورشات دائمة لتطوير

• تتعدد وظائفك، سواء داخل المسرح نفسه، أو بينه وبين السينما والتلفزيون. كيف تستطيعين إقامة الحدود بينها؟
مثلاً: أين ينتهي دورك ممثلةً ويبدأ مخرجة؟
- أنا كاتبة ومخرجة وممثلة. الأدوار التي أؤديها تنتهي في وقتها أينما لعبتها في المسرح أو التلفزيون أو السينما، ألعها بنجاح وكما يجب، لكنني أعطي جهدي الكامل للأداء في المسرحيات التي لا أخرجها ولا أكتبها، وكذلك للإخراج حين لا أكون الكاتبة ولا الممثلة، مع العلم أنني عندما أكتب أو أمثل فإن ذلك يحصل تحت إدارة مخرج آخر، وأنا حتى اليوم، لم أخرج مسرحية مثلاً فيها، وهكذا برأيي يكون العمل المسرحي المحترف والصحيح جداً. أفضل الفصل بين الإخراج والتمثيل، وكل منهما مختلف نهائياً عن الآخر. لا يمكنك دمج التمثيل مع الإخراج في وقت واحد، لأنك لا تستطيع إدارة نفسك بصفتك ممثلةً، كما لا تستطيع رؤية نفسك ممثلةً، بل تحتاج إلى عين أخرى، عين ثانية تراك وتدير وتمشيك على الإيقاع الضح والحركة الموثوقة. في الإخراج يجب أن تضع نفسك مكان الممثل: حركته، انفعالاته، عواطفه، حالته النفسية، ومع الإشارة إلى كونك ممثلةً في الأساس، فهذا يضيف جداً إلى رؤيتك مخرجاً، إذ يمكنك



ميراي بانوسيان: المسرح شغف طفولتي.. والكوميديا أعمق تأثيراً

تقارب ميراي بانوسيان المسرح من زاوية الوفاء لإرثنا وتقاليدينا، إنما بلبوس الحداثة، وتجربتها في الكوميديا من خلال المسرح الشعبي، لعبت دوراً بارزاً في نشر وتحديد مفهوم هذا المسرح محلياً، والتوجه به إلى مختلف الفئات والمناطق، في تحدٍ دائم مع الذات، على الرغم من المركزية الحادة التي تتحكم بالثقافة والفنون من داخل العاصمة. في رصيدها 35 عاماً من العمل والعطاء الفني المليء بالاندفاع، والمسيرة مستمرة. ما سيجري عليه الكلام في هذا الحوار.

حاورها: الحسام محيي الدين
باحث وناقد مسرحي من لبنان

• لماذا توجهت إلى المسرح؟
- بدأت مع الفن منذ صغري. أيام المدرسة كنت دائماً أجهز مسرحي الخاص المتواضع وأمثل فيه، وفي المرحلة الثانوية اكتشف أساندي أن لدي موهبة الإعداد والتمثيل باندفاع كبير، فوجهوني للتخصص في المسرح. تقدّمت

إلى الجامعة اللبنانية ونجحت في امتحان الدخول، ومنذ السنة الأولى بدأت تتوالى عليّ عروض التمثيل، قبل أن أخرج طبعاً، وفي السنة الثانية اشتغلت في المسرح وما زلت. لكن لماذا المسرح؟ لأنه ببساطة، كان شغفي منذ المراهقة، كنت أحب التمثيل: أصعد إلى الخشبة، أنتقل بين الأدوار، عدا أنني كنت أمثل على والدي أحياناً قصصاً وسيناريوهات مستوحاة من تفاصيل الحياة اليومية. هو عشقي الأول والأخير.



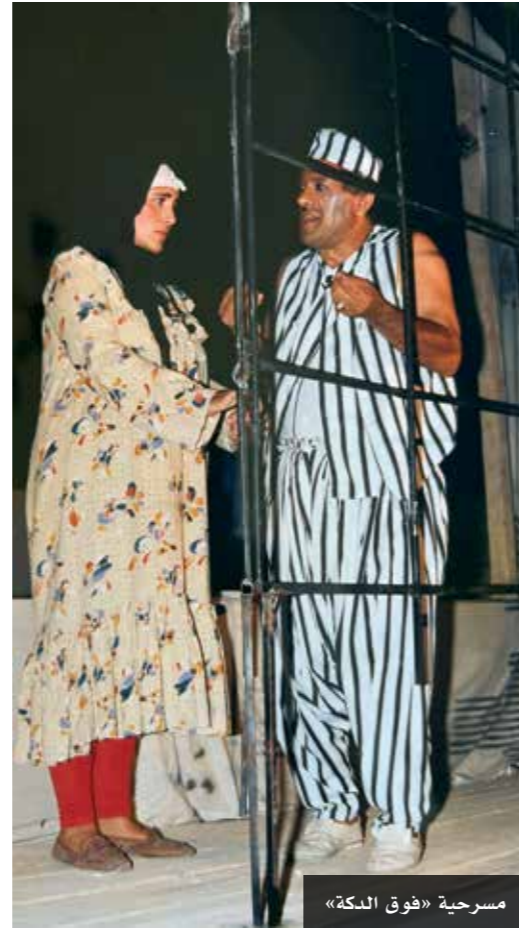
ورشة إعداد ممثل



من مسرحية «أم طعان وزكور»



من مسلسل «سلي»



مسرحية «فوق الدكة»

ومسرحاً ومسلسلات وأعمالاً كثيرة، لكن المسرح دائماً ينتصر: تجذبني إليه رائحة الخشبة، بل رائحة الرطوبة! المسرح لا يطعمك خبزاً كافياً، لكنه لا يميّك من الجوع! خبزه هو اكتفاؤك بصفتك ممثلاً، أن تشعر أنك الملك، شعورك أنك تمسك الإيقاع وتمسك اللعبة وتمسك الجمهور وتمسك العرض من أوله إلى آخره، هذا كله يملؤك بالشعب وبالقناعة وبالافتقار مادياً ومعنوياً فترضى، ولأجل ذلك المسرح شغفك ومملكك، وهذا عكس السينما أو التلفزيون.

• هل هناك أزمة نصّ مسرحي؟

- هناك عدّة أشخاص يكتبون نصوصاً جيدة، لكن يمكنك ملاحظة أنه ليس لدينا متخصص بكتابة المسرح يمكنك اللجوء إليه، لذلك اعتمدنا على أنفسنا؛ يحيى جابر يكتب،

دورنا الوطني بصفتنا فنانين ومنتقنين، وإن كان الأمر ليس بهذه السهولة ولا بهذه السرعة، فالمسألة تحتاج وقتاً، بسبب تراكم المشاكل الاجتماعية في وطن مسروق.

• ما سر صمودك في المسرح رغم وجود السينما والتلفزيون؟

- السر في الشغف. المسرح أكيد «ما بيطعمي خبز»، لكنه حالة حب. يمكن للمسرحي إدارة ماليته بشكل جيد، لكن لا أحد يذهب لصناعة المسرح من أجل النقود، لا أبداً. المسرح هو حالة وجدانية لا يمكن الخروج منها، وهي تمنحك الاكتفاء بصفتك ممثلاً. أتذكر أول مرة مثلت، وكنت صغيرة، خجلت جداً من قبض مكافأتي. نعم، كلنا نحبّ المال، لكنه حاجة لاستمرار الحياة. اشتغلت سينما وتلفزيوناً

نفسه تقنياً ومعرفياً، وهذا فعلته أيضاً: تابعت دورات كثيرة منها في الكوميديا ديلازته، وفي «البانتوميم». الموهبة من دون علم وتطوير ومتابعة مصيرها الجارور والموت، والممثل كالألة الميكانيكية التي يجب دائماً تزييتها وإلا فإنه يصدأ، ولا سيما وهو يقفز من عمل إلى آخر بين مسرح وتلفزيون أو سينما، وعليه بالقراءة دائماً، لا لأنها توسع آفاقه العلمية والثقافية فحسب، بل لأنها مصدر إشارات وإلهام لأفكار جديدة يحتاجها بصفته كاتباً، وأنا كاتبة، ما يأخذك إلى أبعاد مغايرة في نظرتك إلى العمل المسرحي. العلم مهم جداً، زائد تكنولوجيا الإنترنت التي تركز ونحن نركض وراءها، محاولين اللحاق بعصرنا، عصر السرعة، وهذا أمر لازم وملجأ العلم أساس، وعلى الفنان أن يحافظ على هذه الوتيرة.

• كنت نجمة لبنان في فترة التسعينيات، شهيرة بشخصية «أم طعان» امرأة من الجنوب، مع منير كسرواني. كيف نجحت في تجسيدها؟ أليس في ذلك تحدّ كبير في فصل الذات عن الشخصية؟

- الأستاذ منير كسرواني، أستاذي وأسمي «عزّابي»، وهو أخذني من الجامعة في السنة الثالثة، لأشغل معه، وهكذا بدأت بشخصية «أم طعان»، امرأة خمسينية جنوبية وأنا

• هل يغيّر المسرح الجمهور؟

- المسرح دائماً «فشة خلق»، ومنتفّس للجمهور الذي يصفق للعروض إذا كانت تتكلم عن موقف وطني أو اجتماعي ضد الظلم أو الفساد، عروض تطرح موضوعات لتوعيته بمشكلات وأزمات يعيشها في بلده وحياته اليومية، تعبّر عنه وعمّا يريد فعله ويطمح إليه، وإن كان لا يستطيع تحقيق ذلك. المتفرّج بصفته مواطناً، هل يستطيع أن يغيّر منظومة الفساد؟ بالطبع لا، لا يمكنه تغيير الواقع السيئ، لكن، على الأقل، المسرح يعطيه شرارة أو ضوءاً، أو إشارة للتفكير بكيفية التغيير، وهذا أمر جيد ورائع، أن يستطيع المسرح زرع فكرة المواجهة كنقطة انطلاق لعجلة المستقبل، فنكون قد لعبنا



من مسرحية «عالأربعين»

- بينما ينقسم اللبنانيون على كل شيء، يبدو أنهم يتفقون على الضحك معك حتى حين تسخرين من أشد قضاياهم حساسية وخلافية؟
- لأننا نؤكد للناس أن المسرح معني بمشاكلهم، ونحن نقول الأشياء كما هي، بطريقة كوميدية يستسيغها الجمهور ولها وقع جيد عنده، مسرحنا شعبي وهادف، وهو أيضاً كوميديا سوداء جريئة لا تخاف التسميات: الفاسد فاسد، الغلط غلط، والشعب نائم، نعم نائم ومتخاذل، وإذا لم نعمل ذلك فلم نشغل مسرحاً؟ أهمية المسرح توصيل رسالة، وهو لا يعطي حلولاً على الأرجح، لكنه على الأقل يضيء ما حول الجمهور من مصائب وأزمات، محاولاً دفعه للتفكير بالحلول، والفنان الذي لا ينتمي لأي طرف سياسي، وليست لديه واسطة، لا يسعه إلا أن يتكلم بصفته مواطناً صالحاً على خشبة، يشبهه ويمثله، يضع نفسه مكانه بالانتماء إلى لبنان فحسب. هكذا ينجح المسرح.
- كيف تقيمين تجربتك المسرحية؟ أين ترين موقعها لبنانياً اليوم؟

آخر، الدور في الأساس دراما، لكنك بصفتك كوميدياً حوّلتها إلى مُضحك، تماماً مثل شخصية «أم طعان» التي تحمل الكثير من دراما الوجد والهموم. لذلك أرى أن الدراما لا تنجح كما الكوميديا. ممثلو الكوميديا ينجحون جداً.

• ما هي المحطة المسرحية التي لا تنسينها في حياتك؟

- هي «وزارة للهوارة» أول مسرحية لي مع الأستاذ منير كسرواني بدور «إسماعين»، ولأول مرة يسند لي فيها دور بطولة، وهذا كان حلماً وقتها، كما لعبت فيها خمس شخصيات، ومنها مثلاً شخصية رجل من كسروان (جبل لبنان) يتكلم بالعامية مع ما في ذلك من امتحان لقدرتي الأدائية، وقد استمرت المسرحية 3 سنوات، وأنا شاركتها بكتابة النص، وكتبت أغانيها. كان عملاً رائعاً، ومن وقتها كنت ولا أزال أعشق التنوع بين دور وآخر. تلك المسرحية أصبحت معروفة جداً في لبنان، وكان الناس يسلمون عليّ في الطرقات، بل منهم من كدت أحفظ وجوههم بسبب حضورهم العرض أكثر من مرة، فني تلك المسرحية لمع اسمي. إنها المحطة التي لا أنساها، وهي التي أعطتني كل النجاح، فانطلقت منها إلى كل الفرص التالية.



مع جوزيان بولس



مع منى واصف



مع نقولا دانيال



مع منير كسرواني

• إذا تخيلنا أنك لم تمثلي في حياتك إلا المسرح الذهني أو الجاد بعيداً من الكوميديا، هل كنت لتنجحي كما أنت اليوم؟

- بالدراما يمكنني النجاح وبتفوق، وهذا أمر أثبتته في أكثر من شخصية ودور، لكنني وبالعودة إلى الوراء، أرى أن كل الأشخاص الذين أثاروا في الجمهور عبر الزمن هم الذين مثلوا الكوميديا. من نبيه أبو الحسن إلى «شوشو»، إلى «أبو سليم الطبل»، و«فهمان»، وآخرين، وعالمياً شابلين، بيني هيل، و«مستر بين»، هؤلاء قدموا الفكاهة بوسائط فنية وتكاليف بسيطة لكنها خالدة، هم أشخاص لهم علاماتهم وبصماتهم التي لا تمحى، وهي باقية حتى اليوم وستبقى، أما في الدراما/ الجادة فإن الشخصية تقطع وتذهب؛ نعم يحفظ الناس اسم الممثل ويشتهر بأنه قدير وكفو، لكن ليس مثل الكوميدي. الشخصية الكوميديّة تنطبع وترسخ في ذاكرة الناس أكثر من الجديّة الدرامية، وليس هناك دور كوميدى إلا ويحمل الكثير من المعاني والرسائل، مثل الكوميديا السوداء التي تحمل قضايا وطنية واجتماعية إنما بشكل مضحك. قدرة الممثل هي في رؤيته للكوميديا على أنها عملية تحويل الشخصية الجديّة إلى مُضحكة، بمعنى

بيتي توتل تكتب، فؤاد يمين يكتب، أنا ومنير كسرواني كتبنا بعض نصوصنا تشاركياً، كما كتبت مسرحيات أخرى لجأت فيها إلى الإلهام والخيال باستثمار فكرة محددة لمعت في رأسي، أو إلى تجاربي الشخصية، شيء ما عشته كاملاً، عشت وجعه، أضعه على الورق وأحوّله إلى عمل مسرحي، لكنني مع تلامذتي أختار من نصوصهم، أدهمهم يرتجلون، ثم أضع ما ارتجلوه في مسرحية. لا أخفيك أن الاقتصاد في الأعباء يلعب دوراً في الاتكال على أنفسنا، فنلزم أنفسنا بكتابة مسرحياتنا، لكن هذا من جانب آخر يريحنا جداً في العرض، لأن الكتابة أمر مهم لنقل شخصيتنا المسرحية الثقافية وخبراتنا بعيداً من الجمود القاتل. أنت تعلم أنه ليس هناك مسرح للدولة كي يدعمنا، ونحن ملزمون بتكاليف كثيرة: الصالة، الإنارة، السينوغراف وغيرها. أتصور أن هناك أزمة نصّ، نعم، عدد الكُتاب قليل، لا يكفي، وحتى بالتلفزيون، وبالمنااسبة، كانت هناك أزمة نصوص منذ زمن بعيد، والمسرح اللبناني بدأ أصلاً بالنصوص المُقتبسة على الرغم من أن الاقتباس يبقى عاجزاً عن وعي مشكلاتنا الأساسية في مجتمعاتنا، لكن هناك استثناءات منها نبيه أبو الحسن، وسنظل نجد من يكتب.



خريج حديث، كل هذا يبشر بالخير. يجب أن نكون طيّعين، لا أن نسكّر الباب على أنفسنا، أن نمشي مع العصر، لا أن نتمسك بفكرة أننا روّاد عصرنا، لأن الدنيا لا تتوقف، وهي في تطوّر دائم وسيرورة وتقدم وعلينا أن نلحقها ونواكبها.

• نلاحظ غياب الفرق المسرحية في لبنان، العمل الفردي هو الركيزة. لماذا برأيك؟

- قلت إنّ عدد الممثلين لم يعد كما السابق، لكن للفرق حديث آخر. نعود إلى مسألة الدعم. أولاً ليس هناك دعم رسمي، مادي بالتحديد، وإذا أتيت بعدد كبير من الممثلين لا سيما من الصفّ الأوّل وطلبت منهم العمل على أساس ما يدره شبّك التذاكر، فإنّ معظمهم يرفض، وهؤلاء وإن كانوا كلهم أصدقاء، فإن ذلك لا يلزمهم أن يعملوا بالطريقة التي ذكرتها لك، وأنا أحترم موقفهم، لأن لديهم مصاريف وأولاد وعائلات، وبذلك يعتمد العرض على شخص أو اثنين، كما أنّ تأسيس الفرق ليس بالأمر الهين. ليس بإمكانك اليوم في لبنان تأسيس فرقة مسرحية كاملة مع ما يعنيه ذلك من الالتزام برواتب ومصاريف ضخمة، وعلى سبيل المثال، وبصراحة تامة، كنت أتمنى لبطولة مسرحيتي القادمة ثمانية ممثلين على الأقل، لكنني اختصرتها جداً لانعدام قدرتي على إنتاجها بهذا الشكل، مع العلم أنني سأكون المنتجة، والمُمثلة طبعاً، وعليّ متابعة كل شاردة وواردة فيها، ولن أستطيع الاتّفاق مع ممثلين ثم أعجز عن الدفع لهم.

• وكيف تنظرين إلى المسرح اللبناني اليوم؟

- جيّد جداً. الحركة بركة، وهناك عدد كبير من طلاب المسرح المجتهدين، الشباب بحاجة للتعبير وللعمل وللإبداع وخاصة في الفنون، وهم يستجمعون جهودهم من هنا وهناك لإنتاج مسرح، يكتبون ويمثلون ويخرجون عدداً كبيراً من المسرحيات التي تشبههم، مع نصوص جميلة لا بأس بها، نعم، المبادرات تنطلق بمعظمها من أفراد، والعروض اليوم تنهض على ممثل أو ممثّين اثنين في الغالب، لكن مسارحنا ملأى دائماً. نحن جيل يمضي، وهذا جيل جديد شاب بدماء وروح جديدين، يجب أن نحترم أفكاره، ولا يجب أن ندخل في صراع أجيال غير مبرّر. كنتُ أنا ومنير كسرواني نتحدث عن موضوعات التقاليد والدبكة والضيعة، ونحن تربّينا وعشنا في قرى مع الأرض، مع الزيتون، والليمون، والتفاح، ولنا حياة مختلفة، عشنا حرب القذائف والدمار واختبأنا في الملاجئ، أما جيل اليوم فعاش حرب كورونا، وحرب الغلاء والفساد والتضخم المخيف، وفي الوقت نفسه انفتح على عالم النّت والذكاء الاصطناعي، وأصبح في عالم آخر، متناقض ومحير، لذلك فأنا أعتبر أن هناك اختلافاً كبيراً بيننا وبين من بعدنا، وأنا أفهمهم ولا أحملهم مسؤولية، بل نحن نتحمل جزءاً من مسؤولية إرشادهم، وفي العام 2010 ضمّنت مسرحيتي «سوزان وأم طعان» رسالةً جادة ضد ظاهرة الأغاني التي بلغت خطورتها حدّ البذاءة والانحلال واحتلت الشاشات، تحدثت بصفتي أمّاً وليس بصفتي امرأة فنانة فقط، وكان أحد أسئلة العرض: إلى أين يريدون الذهاب بالجيل الجديد؟ مسرح لبنان اليوم هو مسرح الجيل الجديد والجيد الذي لا يتنكّر لمن سبقه من صانعي الفرجة، بل يذكرنا بالخير، شباب يتكلمون معنا ويشيدون بتجاربنا التي وعوها منذ الصغر وحضروها، وبعضهم يتذكر الشخصيات التي لعبناها، إنهم يقدرّون قيمة ما أنجزناه، والدليل أن طلاباً أتوا إليّ طلباً للمساعدة وقد لبّيت بطيبة خاطر، وقد أخرجت عمليّن السنة الماضية لـ جو الخوري

فهو برأيي في مستوى مهم جداً، وأنا معروفة في لبنان بصفتي ممثلة مسرح، والحمد لله أنّ المقاعد ممتلئة دائماً في عروضي Sold out، وآخرها مسرحية «علاّربعين» التي مثلتها السنة الماضية مع جوزيان بولس، نص ديمتري ملكي وإخراج شادي الهبر. إنني في المكان المناسب.

• هل يكفي هامش الديمقراطية للتعبير عما يريد المسرح قوله؟

- انظر. يقولون عن لبنان ديمقراطي، صح؟ وبالقانون والدستور هو ديمقراطي، لكنني لا أرى ذلك، لا علاقة له بالديمقراطية، والمسرح لا ينتظر عنواناً اسمه ديمقراطية لكي يتكلم بما يريد. المسرح هو الحرية، مساحة خارج المكان والزمان كي يقول ما يريد. المسرح هو الحقيقة والانعتاق المطلق، ووظيفته أن يقول الأشياء كما هي، إنما بشكل مقولب وبطرق ذكية كي يفهم الناس رسالته. مفهوم المسرح أبعد من مفهوم الديمقراطية. إنه حرية وأكثر. هو أداة تغيير حتماً، وهو يوصلك إلى الحقيقة المجردة التي تبني عليها آمالك ومستقبلك الواضح، فبعض المسارح شكّلت الوعي السياسي للثورات عالمياً وعربياً.

- أعرف خطورة الإجابة عن هذا السؤال، لكنها تجربة جيّدة جداً. اشتغلت مع مخرجي مسرح كبار منذ صغري، مثل بيرج فازليان، وفاروجان حديشيان، وجوزف بو نصار، ونقولا دانيال، وغيرهم، وفي الوقت نفسه تتلمذتُ على أيدي روّاد مبدعين منهم ريمون جبارة، وأنطوان ولطيفة ملتقى، وكميل سلامة، وموريس معلوف، وهناك إميل شاهين كان يعلمنا سينما، ثم روزماري شاهين التي أفدتُ منها جداً بصفيتها أستاذة لمادة علم النفس التي كنا ندرسها لنتقن أدوار الشخصيات على الخشبة. هؤلاء كلهم أساتذة أثروا فيّ كثيراً، وأحتفظ لهم بالوفاء أبداً، إذ أخذت من كلّ واحدٍ منهم أشياء مفيدة، فكنت أشفط المعلومات شفطاً وتترسخ في ذهني وتتحوّل إلى خبرات مع الوقت، كما أن تجربتي التلفزيونية في المسلسلات كانت رائعة مع جورج غياض، وفيليب أسمر، وباسم نصر، وآخرين كثر، وأخيراً في مسلسل «سلمى» إخراج التركي «إندر» في إسطنبول، وفي السينما مع رافي وهبي وغيره. لقد تكوّنت لديّ مخزون جيد، ولذلك أعدت تجربتي عظيمة وكبيرة ووصلت إلى مرحلة في غاية النضج والثقافة المسرحية بصفتي مؤلفة ومخرجة ومُمثلة، وأنا طبعاً مسرورة جداً بذلك وفخورة، أما موقعها لبنانياً





ميراي بانوسيان مخرجة وممثلة وكاتبة مسرحية، وممثلة تلفزيونية وسينمائية لبنانية، نالت شهادة دبلوم دراسات عليا في الفن الدرامي من معهد الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانية عام 1992 إضافة إلى ماستر في إعداد الممثل من المعهد نفسه عام 2021. لعم اسمها مسرحياً في شخصية «أم طعان» إلى جانب الفنان منير كسرواني، ومثلت حتى اليوم في أكثر من 30 مسرحية، منها: آخ يا بلدنا (1990)، وزارة للهجرة (1993)، الوصية لمنصور الرحباني عام 1994، فلت الملق (1996)، فوق الذكّة (1998)، ع صوص ونقطة (2018)، ثعلب الشمال (2001)، سوزان وأم طعان (2011)، عالربعين (2025). نالت عدّة جوائز، وحظيت بتكريمات كثيرة من منظمات وجمعيات ومدارس وجامعات تقديراً لعطاءاتها، منها جائزة وزارة الثقافة عام 1996، وتكريم رئيس الجمهورية سنة 1997. شاركت بانوسيان في مهرجانات عدة، مسرحية وسينمائية، ضيفة أو عضوة تحكيم، آخرها في لجنة تحكيم الأفلام الطويلة في مهرجان «الأمل السينمائي العالمي» في ستوكهولم عام 2021.

وبآرائهم وملاحظاتهم التي قد تكون موجعة أحياناً لكنني أتقبلها لأنني أثق بهم ولأنهم مثقفون، وأعلم أنهم يتقدون لصالح العرض لتطويره نحو الأفضل.

• كأنك تشترطين مسبقاً على الناقد أن يمتدح العرض. ثم ما علاقة الثقة والمعرفة الشخصية بالنقد؟

- الدخول في جدال مع الناقد وجع رأس. هناك من ينقد لمجرد النقد، وهؤلاء لا أهتم بهم، ونحن لدينا أزمة قلة نقاد، ومن يمارس النقد عليه أن يكون متمرساً ومتابعاً للمسرح منذ سنين، لا أبالي بنقاد لا يعرفون المسرح، بل يهمني الناقد الكفو العارف بالمسرح ويعيه جيداً، وقد أتصل به وأتاور معه بكل إيجابية ونجلس ونتكلم، وأفضل أن يكون الناقد صريحاً معي.

• حتى الآن ألا تعتقدين أن هناك إشكالية بين الاجتهاد في العمل وشهوة النجومية؟

- نعم. هناك من همّ الشهرة، هدفاً وحيداً، لكنه برأيي لا يستمر. الوحيد الذي يشتهر هو الذي لا يسعى للشهرة، بل يركّز في عمله بشغف وحبّ واجتهاد. مع شهرة شخصية «أم طعان» صار الكل يعرفني ولم تكن الشهرة ببالي، فهي تأتي وحدها. نعم، هناك من يركّز للشهرة، وهناك طرق كثيرة للوصول إليها، لكنها لا تدوم ولا تستمر إذا فقدت الكفاءة.

• مشاريعك للمستقبل؟

- لديّ مسرحية في أيار (مايو) المقبل على خشبة المونو، نصّ وأداء مشترك مع الممثل الشاب جو الخوري، لم أجد لها عنواناً حتى اللحظة، كما أشتغل على مسرحيتي الخاصة بالتعاون مع الكاتب فارس يواكيم تحضيراً لافتتاحها أواخر العام الجاري. وهذا سيكون عملي القادم الذي أصارحك أنه سيدور في قاعة محكمة وفي قالب كوميدي طبعاً، النصّ لي وبإشراف يواكيم.

زمان، ولذلك طالبنا دائماً بمسرح وطني مفتوح للجميع، وهذا طلب قديم جداً، تقدمه الدولة مجاناً ويمر به الجميع: محترفون، وطلاب خريجون، ويعرض فيه الكل، وغيابه سبب رئيس في انفراط عقد الفرق وعدم التثامها مجدداً، ليذهب كل ممثل لمصيره لا سيما في حالة «التعتير» الاقتصادي اليوم. لو اختلف الوضع للأحسن، فأنا أول من يؤسس فرقة دائمة.

• ما هو العنوان العام لمشروعك المسرحي؟

- هو باختصار: غياب العدالة الاجتماعية، لا سيما القضائية منها، والظلم تحديداً هو نواة رؤيتي الإشكالية إلى المجتمع من على خشبة المسرح، ولو من طريق مكوثات خفيفة على قلب الجمهور، أعني بذلك كوميديا الكلمة والحركة، وهذا يتماهى حسب رأيي، وحتى حدود تجربتي المسرحية اليوم، مع المسرح الشعبي الملتزم الذي هو هويتنا، من نبيه أبو الحسن إلى منير كسرواني وأنا وآخرين، الذي يتكلم عن قضايا الوطن، في عرض متكامل من بداية وعقدة ونهاية، وبنصّ لبناني محلي. مسرحنا هذا كان شعبياً ملتزماً لأنّ النفوس كانت هادئة والأيدولوجيات غائبة، والعائلة في المجتمع كانت مستقرة، واليوم تغيرت الهوية؛ فموضوعات الخيانة والطلاق والزواج والهجرة ازدواجية المعايير والمشاكل النفسية والفساد، هذه كلها مهمة وملحة، لكنها لا تعبر عن مكونات المسرح الشعبي. المسرح الشعبي اليوم لا مكان له، تراجع جداً، مع ملاحظة أنه مسرح يتطرق جداً إلى السياسة، وعروض اليوم تبتعد منها بالإجمال.

• هل تعتمدين مدرسة معينة في إعداد الممثل؟

- أتعتمد منهجيتي ستانيسلافسكي وميخائيل تشيخوف، والاثنتان مختلفان، الجسد والعاطفة والمشاعر، والحركة. لكنني أركّز على منهج تشيخوف في حركة الجسد، ثم أضيف إليه ما اكتسبت من خبرتي الطويلة تحت إدارة مخرجين كثيرين، وبعد ذلك أفرغ كل ذلك في تلامذتي، لتحرير أجسادهم بالارتجال، وتحرير أفكارهم وخيالهم. الخيال مهم جداً ورائع لدى تشيخوف، وأطروحتي للمجستير عن الخيال لدى ميخائيل تشيخوف.

• هل للنقد دور ما في تجربتك المسرحية؟

- بعد أي عرض أنتهي منه، وجرى عليه النقد، فأنا لا أقرؤه كله، بل لا أقرأ لأي ناقد. أنا أعرف وأختار الناقد وعندما أفتتح مسرحية، أدعو نقاداً محدّدين، أثق بهم جداً



• كيف تنظرين إلى تأثير التكنولوجيا في حياة المسرح؟

- بعد جائحة كورونا، تدقّق الناس إلى المسارح أكثر من الأول، بعدما عاشوا طويلاً الحجر الصحي وسئموا خلاله من كل ما له علاقة بالتكنولوجيا والشاشات الذكية. تعب الناس وأصبحوا بحاجة للخروج، للنور، للشمس، للقاء بعضهم، لبشر يتكلمون معهم إحساساً بوجودهم، كما أيام



بلادك والبلاد المجاورة، أو على الأقل تطوير تجربتك، إذا كانت لديك تجربة أصلاً!

ثم دعني أسالك: لماذا تأخذ كل الأمور على محمل الجد؟ لماذا تصر أن تكون تراجيدياً طوال الوقت؟ المسرح أيضاً فيه الكوميديا التي أظنها أصعب أنواع الدراما. تحرر من ربطة عنقك، أرجوك، سترى الحياة أجمل، أعرف أنك لا ترى ربطة العنق، لكنني أعرف أيضاً أنها تسببت في مأس عالمية، وحجبت الكثير من الجمال عن الناس، الحياة أفضل من دون ربطة عنق أو حتى حمالة بنطلون، يقولون «بنطال» لكن السياق لا يحتمل.

اللقاء المسرحي

دعني أحدثك عن رحلة أظنها مهمة، على الأقل بالنسبة لي، كنا في العام 2012 وسافرت إلى هانوفر بألمانيا الاتحادية، مصاحبا لفرقة مسرحية سكندرية (كريشين جروب) يشرف عليها المخرج جمال ياقوت، وكانت المناسبة المشاركة في اللقاء المسرحي العربي الأول، الذي يقيمه مسرح البافليون، ويشرف عليه صديقنا المسرحي المغربي فتاح ديوري.

فكرة الملتقى جاءت بعد 2011، بغرض تعريف الجمهور الألماني ليس بالمسرح العربي فحسب بل وبالعربي نفسه، ذلك العربي الذي يتصوره الغرب، أو فريق منه، جاهلاً وإرهابياً ولا يزال يعيش في القرون الوسطى، فأن يأتي إليهم شباب وشابات من دول مصر، وتونس، والمغرب، وفلسطين، ويقدمون عروضاً مسرحية حديثة، ويدخلون في حوارات مع الجمهور والنقاد هناك، يستشف الآخرون منها مدى ما يتمتع به الشباب العرب من وعي؛ فهذا أمر جل، خاصة إذا تعلق الأمر بالمسرح، وخاصة إذا كانت

هانوفر.. حيث رأيت الكثير من النور

يسري حسان
إعلامي وناقد من مصر

شيان أدين لهما بفضل أسفاري حول العالم: المسرح والصحافة، فمن خلالهما طفت بلاد الله، من شرقها إلى غربها، ومن شمالها إلى جنوبها، أقمت في غرف منفردة بأكبر الفنادق، وفي غرف مشتركة بنزل شباب، وفي عنابر تضم العشرات، بعض الفنادق فوق قمم جبال خضراء وشامخة وتحيطها الأنهار التي تجري من تحتها ومن فوقها، وبعضها في مدن محدودة الإمكانيات..

كل ذلك كان جميلاً، سواء في الإقامات ذات النجوم الخمس، أو في الإقامات ذات النجوم الخمس تحت الصفر، أنت على سفر ولا بد أن تستمتع، لا تشغل بالك بالفوائد السبع التي يقولون عنها، صدقتي لا أعرفها، كل ما أعرفه أن السفر جميل وممتع، حتى الداخلي منه، كان السفر إلى قرية عائلي بمحافظة المنوفية، في الإجازة الصيفية، هو المكافأة المعتبرة التي تنتظرها من العام إلى الآخر، رغم أنها مجرد قرية بسيطة بيوتها من الطوب اللبن، وتكثر فيها البراغيث التي تنغص عليك حياتك، ووسيلة المواصلات داخلها حمير تحمل أسفاراً.

أحببت الحمير منذ الطفولة، واكتشفت أننا نظلها كثيراً عندما نصفها بالغباء، خاصة أن لي معها مواقف كثيرة تكشف، فضلاً عن الطيبة المفرطة، ذكاء نادراً، أو قل خبرة نادرة بالطرق ومنعطفاتها. ركبت حمارة عمياء ذات ليلة في قرية العائلة، وسارت بي بمحاذاة مجرى مائي قالوا إنه عميق، لكنها لم تنزل إليه قط، وأنهت رحلتها إلى بقال القرية، واشترينا ما اشترينا لأعمامي، الذين كانوا يقومون بري الحقول، وعادت بي من حيث أتت. وعندما شاهدت حماراً في إحدى قرى شمال اليونان طرت من الفرخ، وكدت أقبله حيث ذكرني بجمير بلدنا.

أنا طيب وأتمتع بذاكرة بصرية جيدة، ولا أدقق كثيراً في نوعية الطعام أو مكان المبيت، كل شيء سيبدو جميلاً إذا كبرت رأسك، وعطلت في أنفك حاسة الشم ولو لبضعة أيام، ويا حبذا لو منعت أنفك نفسه من التدخل فيما لا يعنيه، صدقتي ستعود من سفرتك كيوم ولدتك أمك، نقياً وبريئاً، ولديك طاقة جبارة تمكنك من تطوير مسرح





مبنى بلدية هانوفر

فاجأتنا السيدة بأن لديها برنامجاً لمسرحها يمتد على مدار ثلاث سنوات، يتضمن عروضاً كبيرة، وعروضاً قصيرة، وعروضاً للأطفال، ليس داخل المسرح فحسب، ولكن في المدارس والمسارح الصغيرة في الأحياء الأخرى، وكل مكان له العرض الذي يناسبه، والطفل هناك يشاهد عرضاً مسرحياً كل شهر على الأقل.

هانوفر مدينة جميلة وهادئة، ومسرح البافليون كان عبارة عن سوبر ماركت كبير توقف عن العمل، وقررت البلدية هدمه، لكن شباب الحي هناك أصروا على تحويله إلى مركز ثقافي، واستجابت لهم البلدية، وبعد سنوات من زيارتنا تم تطوير هذا المركز وأصبح واحداً من أهم المراكز الثقافية في هانوفر، التي تحفل بالمسارح، ودار أوبرا، وتقدم العديد من الفنون الموسيقية والأدائية.

بيت الفنان

في هانوفر زرنا واحداً من أكبر مسارحها، يطلق عليه «بيت الفنان» مديرتة لا علاقة لها بالمسرح، سألتها عن تخصصها فقالت إدارة أعمال، لكن هذه السيدة حولت المسرح إلى شعلة نشاط، لن أحدثك عن التجهيزات الرهيبة التي في المسرح، سأذكر لك شيئين فقط واحسبها أنت براحتك، كل ما تحتاجه العروض المسرحية يتم تصنيعه داخل المسرح؛ ديكورات، إكسسوارات، ملابس، ماسكات، العمال في حركة دائبة، والمديرة تمر عليهم معنا وتتبادل معهم الضحكات والقششات، بل إنها ضربت أحدهم بـ «الشلوت» على سبيل المزاح طبعاً، أما الشيء الآخر فقد



العرض المسرحي «القطعة العمياء»

والحمد لله لم ينس فضل المسرح الذي صقل موهبته، وقدمه على أفضل ما يكون في الوسائط الأخرى.

زيارة أولى

كانت المرة الأولى التي أزور فيها ألمانيا، كنا في شهر مايو، ورغم ذلك كانت أمطار خفيفة ومحتملة تتساقط فوق رؤوسنا. من داخل المطار مباشرة ركبنا قطاراً أوصلنا إلى المحطة الرئيسية في المدينة، ظننا أن سيارة بانتظارنا لتوصلنا إلى الفندق، لكن مرافقنا قرر أن نقطع المسافة سيراً على الأقدام، قلنا إنه البخل والتدبير الأوروبي، وتغنيا بكرمنا العربي، لكننا لم نكد نكمل الغناء حتى قال الرجل: «هذا هو الفندق»، لم نكن قطعنا أكثر من ثلاث دقائق، كدنا نعتذر عن سوء الظن لكنه عاجلنا بإخبارنا أنه سيلتقينا صباحاً في المسرح، من دون أن يقول لنا كيف سنذهب إلى المسرح، فأدركنا أننا على حق، وفي الصباح سألتنا أين يقع مسرح البافليون؟ فأشار أحدهم إلى مبنى يبعد خطوات، قائلاً: هذا هو المسرح، فتبادلنا النظرات وضحكنا.



مبنى البلدية من الداخل

معظم عروض الملتقى من النوع الذي يميل إلى التجريب، مستفيداً من تجارب المسرح حول العالم، ولاحظ أننا في ألمانيا نفسها. الفرقة التي صاحبها قدمت عرضاً بعنوان «القطعة العمياء» كتبها سامح عثمان، وأخرجه أحمد عزت، وشارك في بطولته خمسة شباب وفتيات: أحمد سمير، ورفعت عبدالعليم، وسلوى أحمد، وسارة رشاد، أما الخامس فهو عصام عمر الذي صار نجماً الآن في السينما والتلفزيون،





الأسرة التي تريد معاقبة طفلها تهدده بأنه لن يذهب غداً إلى المدرسة، يكفي أن تقولها الأسرة حتى يتحول الطفل الشقي إلى عجيبة لينة بين يدي أسرته تشكلها كيفما تشاء.

أما المدرسون والاختصاصيون فهم يتابعون الطفل ويدونون ملاحظاتهم حول ميوله وموابعه، حتى إذا جاءت السنة الخامسة، وجهوه إلى الدراسة التي تناسبه، سألت قريبي هذا: ألا يحق لولي أمر الاعتراض على توجيه ابنه إلى دراسة لا يريد الأب؟ ضحك من سذاجتي وأكد أن كل شيء هناك يتم بشفاقيّة، لا وساطة ولا محسوبيّة، وهم لذلك تقدموا وأصبحوا قوة اقتصادية كبرى في أوروبا.

المسرح ليس فقط ما نشاهده على خشبة، الحياة على رأي الفنان يوسف وهبي «مسرح كبير»، كلما سافرت وشاهدت وعاشت وتسكعت في الشوارع والطرق، كلما اتسعت الرؤية، وصدقتني لن تضيق العبارة، بل ستتسع وتتنوع وتزدهر أكثر، وإلا من أين يستقي المسرحي مادته؟ ذهبت إلى هانوفر مع «القطعة العمياء»، وهناك رأيت معها الكثير من النور.

أخبروني أن الأسعار في هانوفر مرتفعة ونصحوني بعدم الشراء، لكنني اشترت واكتشفت أن ما اشترته بعشرة يباع في بلدان أخرى بثلاثين أو أربعين، حتى الطعام في هانوفر يعد أرخص والله، هناك تنتشر المطاعم التركيّة التي تسمى «حلال»، يمكنك أن تتناول وجبة معتبرة من شاورما اللحم أو الدجاج مع أرز ومياه غازيّة بخمسة يورو فقط لا غير، وإذا كنت لا تملكها فهناك باعة في الشارع يبيعون ساندوتش الشاورما الحلال بيورو واحد.

وإذا كنت تريد التنزه ومعك أطفالك فالحدائق مفتوحة وبها ألعاب مجانيّة للأطفال، يلعبون ويمرحون على راحتهم، أما حدائق هيرينهويزر، فليس لدي من الفصاحة والثروة اللغويّة ما يمكنني من وصفها، اذهب وشاهد بنفسك.

وبمناسبة الأطفال قال لي ابن العم الذي دعانا إلى العشاء، إن أولاده التحقوا بالمدارس مجاناً، تأتي الحافلة يومياً لاصطحابهم ويعودون في الخامسة عصرًا بعد أن ذكروا ولعبوا وتناولوا الغداء، يأتون وقد أنهوا كل شيء، يمكنهم مشاهدة التلفاز حتى السادسة أو السابعة ثم تناول العشاء والخلود إلى النوم.

يقولون إن هانوفر مدينة مؤتمرات، سمعتها قبل السفر فتوجست خيفة، لكنني اكتشفت أنها مدينة مسرح وموسيقى وأوبرا، ومبان عتيقة دمرت الحرب العالميّة الثانية معظمها، لكنهم أعادوا ترميمها من جديد فبدت كما لو أن شيئاً لم يمسه بسوء.

في هانوفر لا يعرفون شيئاً اسمه الكذب، دعانا إلى العشاء ابن عم لي يعمل أستاذاً في كليّة الطب في برلين، ذهبت معه إلى المطعم صباحاً لنطلع على قائمة الطعام ونحجز لعشرة أفراد، أخبرهم بالطلبات وبموعد الحضور وانصرف، استغربت جداً وسألته لماذا لم تدفع ثمن الوجبات أو على الأقل جزءاً منها؟ فمن يضمن أنك ستعود فعلاً في المساء أنت وضيوفك؟ ضحك وقال أعطيتهم رقم هاتفني وهذا يكفي، وإذا لم تتمكن من الحضور سأمر عليهم وأدفع الحساب، هم يضمنون ذلك ولا يعرفون شيئاً اسمه الكذب.

في المطار سألتني سيدة مسنة تعمل في الأمن: هل تحمل قداحة، قالتها بالألمانيّة فلم أفهم وأجبتها بالنفي حتى أمر، وبعد المرور ذهبت إلى غرفة التدخين فاستغرب رفقائي أن معي قداحة، سألتوني كيف مررت بها، ألم تسألك السيدة؟ قلت سألتني ولم أعرف أنها تقصد القداحة، واستغربت جداً كيف صدقتني السيدة لمجرد أن نفيت - دون فهم - أنني أحمل قداحة.

ومن المسارح الصغيرة التي تتبع هذا المسرح، محطة وقود، نعم محطة وقود قديمة، انتهى عمرها الافتراضي أو لم يعد الحي بحاجة إليها، وبدلاً من هدمها ظلت كما هي وتم استخدامها مسرحاً صغيراً مفتوحاً يقدم العروض القصيرة، ويوظف المبنى لخدمة العرض المسرحي.

في البحيرة

انبهرت ببحيرة «ماش» التي قطعت فيها رحلة أسطوريّة على قارب صغير، لكنني لم أكن أعرف أن هذه البحيرة تجتذب أكثر من مليوني زائر فيما بين شهري يوليو وأغسطس، حيث يقام حول البحيرة مهرجان يتضمن الحفلات الموسيقيّة والعروض الأدائيّة، وتنتشر عدة مسارح مؤقتة حول البحيرة في وسط المدينة، تلك البحيرة التي يطل عليها أيضاً مبنى البلديّة بطرازه المعماري الرائع.

ليست البحيرة ومهرجانها، وليس مسرح بيت الفنان ولا مسرح البافليون فحسب، ثمة مسارح أخرى، وشوارع أخرى وأماكن أخرى، تأخذك أخذاً، مسرح جلايدبارك للحفلات الموسيقيّة، وكنيسة لوثر، والمتحف الوطني، وشارع إنجيليو ستليردام بمقاهيه ومطاعمه البسيطة والمبهجة.



الفرق المشاركة

بناءً على ما تيسر لنا الاطلاع عليه من نصوص ومؤلفات ومعاجم، يمكن تسجيل الملاحظات الجوهرية التالية: يُلاحظ الاحتفاظ باللفظ الأعجمي لعدد كبير من المصطلحات؛ وذلك لغياب البديل التراثي الجاهز من جهة، والعجز عن نحت مصطلح جديد من جهة ثانية. والأمثلة في هذا المضمار كثيرة، من قبيل: (سينوغرافيا، كواليس، ... الخ). فهذه المصطلحات قد ترسخت بقوة الاستعمال واتساع التداول، حتى غدا الباحثون لا يجدون حرجاً في كتابتها بصورتها الغربية وحروفها العربية.

كما يلاحظ اعتماد المصطلح الغربي رغم وجود مقابلات عربية شائعة، وهو أمر يبعث على الاستغراب؛ إذ من العجيب أن يُؤثر البعض استعمال مصطلح «ميزانسين» على مصطلح «إخراج مسرحي» المشهور والجاري على الألسنة والأفلام. كذلك يمكن ملاحظة التشتت في ترجمة المصطلح الواحد نتيجة اختلاف المقاربات اللغوية وتباين المستويات الثقافية؛ ففي التعامل مع مصطلح (Décor) مثلاً، نجد استعمالات متعددة مثل: (ديكور، مناظر، تركيب، إنشاء...).

خاتمة:

لا شك أن ترجمة المصطلح المسرحي هي مفتاح الدراسات المسرحية ومدخلها الأساسي. وإذا كنا قد تأخرنا في هذا المضمار - كما هي حالنا في مجالات علمية أخرى - فإن الجهود المبذولة لاستدراك هذا التأخر التاريخي تستحق كل التقدير. وعليه، فمن المفيد جداً الاشتغال على مشروع معجم موسوعي شامل للمسرح، تتلاقح فيه الثقافتان الغربية والعربية، وتتضافر فيه الجهود السخية والاجتهادات الذكية، مع تسخير ما تتيحه التكنولوجيات الحديثة من إمكانات تقنية وفنية هائلة في الإخراج الورقي والإلكتروني.

المتواضع، غير مقتنع؛ لأن المعجم يفترض أنه موجه للقارئ العربي بمختلف لهجاته المحلية؛ أما بالنسبة لكشاف المصطلحات فقد اعتمد كشافين منفصلين أحدهما باللغة الإنجليزية، وآخر باللغة العربية، ولو جعلهما متقابلين في حيز واحد لكان ذلك أحسن وأيسر للقارئ المهتم بالمصطلح المسرحي. وعلى أي، فهذه مجرد ملاحظات جزئية لا تنتقص من قيمة المعجم في شيء؛ ذلك أنه يعد حقيقة، من الأعمال المعجمية الرائدة والسبابة إلى وضع معجم ضخم للمصطلحات المسرحية التي أفاد منها القراء بالعربية كثيراً، وما أنا إلا واحد من هؤلاء.

ب. معجم المصطلحات المسرحية لأحمد بلخيري صدرت من هذا المعجم طبعتان حتى الآن، وسنعمد في قراءتنا على الطبعة الثانية المزمدة (2006)، يمثل هذا المعجم تجميعاً لمنتخبات من المصطلحات التي تناولها باتريس بافيس في معجمه القيم (Dictionnaire du théâtre)، إلا أن أحمد بلخيري لم يقف عند حدود الترجمة الحرفية للمادة؛ بل عمد إلى إغنائها بإضافات وافية واستشهادات استقاها من الخزانة الثقافية العربية، وهو ما تؤكد قائمة المصادر والمراجع الثرية التي اعتمدها.

كما أضاف المؤلف مصطلحات جديدة لم ترد عند بافيس، مثل: «الدراما البحرية، والسير الذاتية المسرحية، والشخصية الجحوية»، واقترح ترجمة مصطلح (Gestus) بـ «حركية»؛ مما يجعل المعجم -وباعترااف صاحبه في المقدمة - أقرب إلى «الإعداد» منه إلى الترجمة المجردة. والملاحظ عموماً أن المعجم حافظ على «الهوية الغربية» (التعريب اللفظي) لكثير من المصطلحات، مثل: (البانتوميم، البروكسيميا، التراجيكوميديا)؛ كما أنه لم يتسع لبعض المصطلحات الأساسية الأخرى في الدراسات المسرحية.

وسنقتصر في هذه المقالة على التوقف عند المعجمين الأخيرين؛ لا بنيتة الإقصاء أو قصد الحصر، وإنما لأنه قُبِضَ لنا الاطلاع عليهما أولاً، والاعتماد عليهما في أكثر من مناسبة.

أ. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية لإبراهيم حمادة: يضم هذا المعجم بين دفتيه عدداً كبيراً من المصطلحات وما يقابلها باللغة الإنجليزية؛ حيث يقدم لها شرحاً واضحاً يتراوح بين الإيجاز غير المخل حيناً، والإفاضة المطلوبة حيناً آخر، بحسب ما تقتضيه أهمية المصطلح ودرجة صعوبته. وإمعاناً في التبيين والتبسيط، يُدرج المؤلف بعض الرسومات والصور التوضيحية التي استقى بعضها من مراجع أشار إليها في قائمته؛ كما يورد تعليقات تمثل مبررات لاختياره لبعض المصطلحات، سواء في معرض الشرح أو في هوامش قليلة، غير أننا وجدنا بعض تلك المبررات يفتقر إلى قوة الإقناع، وللدليل على ذلك نسوق المثالين التاليين:

مسرحية فنتزية (Fantasy): «من الصعب أن نجد كلمة عربية تقابل Fantasy اليونانية الأصل، ولا مانع من تداول الكلمة إذا ما عرفنا أن هناك ما يقرب من معناها ومبناها في العامية المصرية (يفننظ، فننظرة، فننظرية)».

جلاتينة (Gelatine): «لا مانع من تعريف الكلمة، وخاصة أنها معروفة لدى ربات البيوت في المطابخ، وهي تدل هنا على المادة الهلامية الرقيقة، الشفافة، الجافة، الملونة، التي تثبت فوق الضوء لتعطي نوراً من نفس لونها». ويضيف في الهامش قائلاً: «أطلق المجمع كلمة (هلام) على جلاتين غير أن الشيعوع هنا أقوى من الاقتراح».

يبدو لنا أن التبرير في المصطلحين معاً ينطلق من جريانها الشائع على الألسنة في العامية المصرية، وهذا في تقديرنا

نحو معجم مسرحي عربي شامل

ترجماتهم، ومساردهم الملحقة، ومقالاتهم، ومدخلاتهم، ومؤلفاتهم؛ وهم يتفاوتون في ذلك تفاوتاً واضحاً؛ فمنهم من يكتفي بترجمة المصطلحات المحورية، مركزاً على ما يرتبط منها ارتباطاً دلاليًا وثيقاً بموضوع الدراسة. وثمة من يفتش في نصوصه المقابلات الأجنبية (الإنجليزية، أو الفرنسية، أو كليهما)؛ مدفوعاً بهاجس علمي يعتني بالتدقيق الاصطلاحي والضبط المفهومي. وصنف ثالثٌ يبالغ في استعراض المصطلحات إلى حدٍّ يفرض عن الحاجة؛ مما يجنح بالخطاب - في حالات كثيرة - نحو التبعثر اللغوي والتعالي العلمي. أما الصنف الرابع، فيحجم تماماً عن إيراد المصطلحات الغربية بحروفها اللاتينية؛ وذلك إما لانكفائه على الثقافة العربية وتعصبه لها، أو تفادياً لما قد يطرحه الجانب الطباعي من مشكلات تقنية.

ثانياً، المعاجم

تعد المعاجم المسرحية - كغيرها من المعاجم المتخصصة - مستودعاً هاماً للمصطلحات، ومصدراً أساسياً لا يستغني عنه الباحث المدقق والدارس الرصين، غير أن الملاحظ عموماً هو أن هذه المعاجم، على ما تكتسبه من أهمية علمية، لا تزال نادرة ومعدودة في خزائنا المسرحية؛ ومن أهمها: المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب حسن، وقاموس المسرح لإدوار كون وجون كوين (ترجمة مؤسس الرزاز)، ومعجم المصطلحات المسرحية لسامير عبدالرحمن الحلبي، ومعجم المصطلحات الدرامية والمسرحية لإبراهيم حمادة، ومعجم المصطلحات المسرحية لأحمد بلخيري.

الإسلامي كان يتجاهل التعبير المسرحي تماماً حتى عام 1848، وهو العام الذي ترجم فيه مارون النقاش مسرحية (البخيل) لمولير وقام بتمثيلها».

بيد أنه تجب الإشارة إلى ذهاب كثير من الدارسين والمبدعين - خاصة المهتمين بهاجس التأصيل - إلى أن العرب عرفوا المسرح عبر (الفرجات الشعبية) التي أقيمت في فضاءات عامة بعيداً عن العلبة الإيطالية، مثل: السامر، والحلقة، والمداح، والبساط. ومع ذلك، ينبغي التمييز بين ممارسة هذه الأشكال بوصفها «ظواهر ما قبل مسرحية» في سياقها الاجتماعي، وبين استثمارها الواعي في عروض متكاملة تقوم على أرضية نظرية وجهاز مفاهيمي خاص. الواقع أن الاهتمام بترجمة المصطلح المسرحي لم يعرف انطلاقته الحقيقية إلا مع بداية الانشغال بنظريات المسرح الغربي وأصوله وامتداداته. وقد تعمق هذا الانشغال بدخول المسرح إلى الجامعات ومعاهد التكوين، وتحوله إلى موضوع للبحث الأكاديمي؛ إذ تجاوز نطاق الدرس الأدبي الذي يقتصر على تحليل النص، إلى «الدراسات المسرحية الشاملة» التي تُعنى بمجمل الممارسات الفنية والتقنية للعرض المسرحي إنتاجاً وتلقياً.

وتتوزع ترجمات المصطلح المسرحي على نصوص لا تخرج - في الغالب - عن نطاق المقالات والمؤلفات والمعاجم، ويُلاحظ فيها ما يلي:

أولاً، المقالات والكتب

حرص كثير من الدارسين على إيراد مقابلات المصطلحات المسرحية في ثنايا



عبدالله زروال
كاتب من المغرب

لعل أبرز خصائص المصطلح المسرحي هي «الوفرة»؛ فهو رصيد يتنامى باستمرار تبعاً لطبيعة المسرح المرنة وتعدد أبعاده الجمالية ونظرياته الثقافية. وباعتبار المصطلح مفتاحاً لفهم التجربة المسرحية، فقد كان من الطبيعي أن ينال نصيباً وافراً من البحث والتدقيق والترجمة.

قد جاءت عناية العرب بترجمة المصطلح المسرحي متأخرة جداً، ويعود ذلك إلى عاملين رئيسين؛ الأول: عدم الانتباه للمسرح بمعناه الغربي؛ فالعرب أثناء دراستهم لكتاب «فن الشعر» لأرسطو، انصرفوا عن المسرح كلياً نحو الشعر الذي كان ديوانهم وإبداعهم الأول، والمستأثر باهتمام ثقافتهم. وحتى عندما نه ابن رشد إلى مصطلحي «تراجيديا وكوميديا»، فإنه ضل السبيل إلى ترجمتهما الصحيحة، وارتكب خطأ سجله التاريخ؛ فهل أضاع بذلك سبقاً معرفياً كانت ستكون له آثار مغايرة، أم أن الحضارة الإسلامية بمرجعياتها الثابتة ما كانت لتحضن المسرح بسلاسة؟

الثاني، أن العرب لم يكتشفوا المسرح بصيغته الغربية الشائعة إلا في منتصف القرن التاسع عشر عبر الترجمة؛ إذ يؤكد محمد عزيزة في كتابه «المسرح والإسلام» هذا الأمر قائلاً: «الحقيقة أن العالم العربي

والنفي دون استمرارها. ومن الموسيقى والمقامات يتشكل أفق التلقي، فينكسر وهم «الممثلة الوحيدة» والمونودراما؛ إذ لا تقف حلا عمران منفردة على الخشبة، بل محاطة بأصوات وتجارب وذاكرة جماعية تتكلم من خلالها. وحول هذا العرض، كان لنا مع المخرجة بيسان الشريف هذا الحوار.

• **تعملين سينوغرافاً وفنانة بصرية، وتقيمين في باريس منذ عام 2013. كيف تصفين تجربتك في العمل المسرحي في الشتات؟ وكيف تختلف هذه التجربة عن عملك المسرحي في سوريا؟**

- بداية يجب أن أضع الأشياء في سياقها: خلال دراستي في مدينة نانت الفرنسية، في عام 2006 فهمت معنى السينوغرافيا، وأدركت أن خشبة المسرح فضاء حي ومجهز يتيح إمكانات واسعة للإبداع، وفهمت أن السينوغرافيا مهنة حقيقية؛ وأني أريد أن أكون سينوغرافاً.

من هذا الاشتغال على الصوت يتصاعد العرض، متكناً على فيديو توثيقي يستعيد حكايات نساء بدأن الدخول في مرحلة التحول الجسدي، حيث يصبح الفناء مرآة للمزاج، ويغدو المزاج انعكاساً لتحولات فيزيولوجية عميقة. هنا، لا يُطرح انقطاع الطمث بوصفه عارضاً طبيعياً، بل تجربة وجودية، وعتبة زمنية تعيد مساءلة العلاقة مع الرغبة، ومع الزمن، ومع الصورة التي يفرضها المجتمع على جسد المرأة. في قلب العرض، تظهر وصفة أعشاب «سحرية» تُحضّر فعلياً على المسرح، ويصير زمن العرض هو زمن إعدادها. وصفة لمشروب يُقال إنه يخفف من أعراض سن اليأس، ويجدد الرغبة، ويقاوم آثار التقدم في العمر؛ كأنها تعويذة ضد الزمن. لكنها، في مستوى أعمق، استعادة لذاكرة نسوية شفوية، لذلك السرد المتوارث بين النساء، حين كُنَّ يتبادلن أسرار أجسادهنّ بعيداً عن رقابة المجتمع. سردٌ مسرحي يعوّض غياب تلك الدوائر الحميمة، التي حالت ظروف اللجوء



بيسان بكاميرا كريستوف بيان

بيسان الشريف: المسرح منصة لمواجهة الذاكرة وتصريف الحكايات

بيسان الشريف هي مخرجة مسرح وسينوغراف وفنانة بصرية فلسطينية سورية، تستقر وتعمل في فرنسا منذ عام 2013. درست الشريف الهندسة المعمارية في جامعة دمشق، ثم حصلت على ماجستير في الآثار والمتاحف من جامعة ليون الثانية في العام 2002، وتخصصت بمجال السينوغرافيا في قسم الدراسات العليا، بمدرسة العمارة في مدينة نانت الفرنسية في العام 2006.

**حاورتها: رنا زيد
كاتبة وصحفية من سوريا**

ويُعد العرض المسرحي «درسينغ روم» أول مشروع لها بصفتها مخرجة مسرحية.

يبدأ عرض «درسينغ روم» بما يشبه محاولة صوتية لالتقاط المقام؛ دندنة مترددة تبحث فيها حلا عمران عن طبقة صوتها، وعن المسار الذي يسلكه الصوت وهو يخرج ماديّاً من الحنجرة. لا يبدو الأمر استعراضاً غنائياً، بل اختبار حيّ للصوت في لحظة تشكّله. ومن هذه المحاولة البسيطة يتفتح حوار إنساني حميم مع الجمهور؛ حوار حول الجسد المؤنث، حول معنى أن يُغنى الألم، وحول الحزن بوصفه طبقة صوتية أخرى في جسد يتغيّر.

عملت الشريف سينوغرافاً، ومصممة أزياء وفيديو للعديد من العروض المسرحية، بما في ذلك «بينما كنت أنتظر» (أفينيون، 2017)، و«المصنع» (مسرح فولكسبون، 2018)، و«أشخاص مؤقتون» (جامعة نيويورك في أبوظبي، 2022)، و«امرأة عند النقطة صفر» (إكس آن بروفانس، فرنسا، 2023)، و«لقاء الأمس» (مسرح فرايبورغ، 2024).



تصوير: بول جيبير - مهرجان لارويه

اقترحت على الكاتب والمخرج السوري وائل علي، أن يشاركني هذا المشروع أيضاً، في الكتابة والدراماتورجيا. وتعود شراكتنا أنا ووائل إلى وقت طويل. توطدت هذه الشراكة منذ قدومي إلى فرنسا، حيث عملت سينوغرافياً في أغلب عروضه المسرحية، وساعدني بدوره في أغلب مشاريع التجهيز الفني التي نفذتها في السنوات الماضية.

• كيف تفهمين علاقة السينوغرافيا بالجمهور داخل المسرح؟ وهل تعدين حضور المتفرجين واستجاباتهم يشكّلان جزءاً حياً من الفضاء، أم أن السينوغرافيا تظل بنية ثابتة لا تتأثر بالتلقي؟

- لا يمكن تصور السينوغرافيا بالنسبة لي بدون التفكير في التلقي، في علاقة الجمهور مع العرض. التأمل في سؤال التلقي والجمهور، والعلاقة بالعمل الفني، سواء أكان العمل عرضاً مسرحياً أم معرضاً فنياً أم غير ذلك، هو أحد الأسباب الأساسية لتطور مهنة «السينوغرافيا». فالسينوغراف يدرس بالضرورة العلاقة بين العرض المسرحي، وما يحدث على خشبة الجمهور. يبدأ السينوغراف مع المخرج

على مشاريع خاصة في مجال الفنون البصرية، وخلال ذلك كنت أعمل كما لو أنني في مرحلة انتظار، أو في وقت مستقطع. حين بدأت جائحة كورونا، كنت آنذاك في باريس، عشنا فترة الحجر الصحي، أغلقت أبواب المسارح، وتوقفت العروض، في شكل شبه كلي. بدأت الكتابة حينها، واكتشفت أنني أكتب عن نفسي، وعن الوقت، وعن المسرح، عن استكشاف هذه الفترة التي عشتها منذ أن غادرت بيتي في دمشق، الفترة التي عشتها كما لو أنها فترة «مؤقتة» كانت قد استمرت لمدة عشر سنوات. يمكن أن أقول: إن عملي المسرحي الأول جاء في الفترة التي بدا أنني لن أتمكن من إنجازه عملياً.

اقترحت فكرة المسرحية على الممثلة حلا عمران. أنا وحلا صديقتان، ونحن نتشارك الكثير من الأسئلة. وبهذا المعنى فاعمل على «درسينغ روم»، هو أيضاً حوار مستمر بيننا. امرأتان تجمعهما صداقة قديمة وتعملان في المجال نفسه، دون أن تتمكن من الالتقاء على خشبة المسرح. العرض كان فرصة بالنسبة لنا لخلق هذا اللقاء في تلك اللحظة من حياتنا؛ مرحلة وبداية جديدة في ممارستنا الفنية.

سوريا، ففترقتنا في بلدان مختلفة. ومع ذلك، ورغم هذا الرحيل القسري، وبعد مرور بعض الوقت، استأنفنا عملنا المشترك، وبذلنا قصارى جهدنا لتطوير هذا العمل. ووجدنا أنفسنا نواجه معوقات جديدة: كيف نجتمع في مكان واحد لإنجاز عرض مسرحي؟ وكيف نعثر على فريق تقني مناسب؟ وكيف نعيد بناء علاقات الثقة مع هذا الفريق؟

وبرغم هذه الصعوبات، سمح لنا وصولنا إلى أوروبا بأن نعبر بحرية عن قضايا مهمة، كما أتاح لنا أن نخبر المسرح بوصفه مهنة متكاملة بفضل أنماط الإنتاج المتاحة. كذلك أتاح لي العمل الإبداعي خارج سوريا أن أرى موقع المرأة في المجتمع الذي أنتمي إليه من منظور مختلف تماماً.

من جهة عملي بصفة سينوغراف في الشتات، يمكن أن أقول إن السينوغرافيا في فرنسا تختلف عن السويد أو بلدان أخرى؛ لكل بلد تاريخ كبير مع المسرح و«كودات» خاصة بالمكان. كان عليّ في كل مرة فهم هذه الكودات والتكيف معها حتى أستطيع تصميم وتنفيذ سينوغرافيا مناسبة للعرض المسرحي. اخترت مواصلة العمل سينوغراف مسرح مع أصدقائي السوريين خارج سوريا، ولكنني حاولت أيضاً العمل مع مخرجين مسرحيين عرب وأوروبيين.

• تركّز عملك في المسرح على السينوغرافيا، وتصميم الأقمعة، والفيديو، وتصميم الأزياء، إلى أن أخرجت في العام الماضي أول عرض مسرحي لك تحت عنوان «Dressing Room»، ما الذي دفعك إلى اتخاذ خطوة الإخراج؟

- عرض «Dressing Room» في شكل ما هو محاولة للتفكير في علاقتي بالمسرح منذ أن خرجت من دمشق. بدأت العمل على هذا العرض في مرحلة خاصة من حياتي، مرحلة فهمت فيها أنني لم أعد في إقامة مؤقتة. الواقع أنني منذ خرجت من سوريا، حاولت أن أتابع عملي بصفتي سينوغرافياً في العديد من العروض المسرحية. وعملت أيضاً

في العام 2006 عدت إلى دمشق وعملت سينوغراف مسرح، وتلفزيون، وسينما، حتى بداية العام 2013 تاريخ مغادرتي من سوريا. أنجزت سينوغرافيا وأحياناً أزياء عدة عروض مسرحية، وتعاونت مع مخرجين سوريين من أجيال مختلفة. لعمل السينوغراف بـعدين: الإبداعي القائم على الحوار مع المخرج والفريق الفني، والبعد التقني المرتبط بتنفيذ الديكور والعمل مع الحرفيين. في دمشق كان المجال ذكورياً، فكان عليّ في البداية أن أكسب احترام العمال، وأثبت أن قراراتي الفنية يجب أن تُحترم، وأن المواعيد يجب الالتزام بها. مع الوقت أصبحت العلاقة أسهل ونشأت ثقة متبادلة. في بدايات العام 2013 غادرت سوريا واستقرت في فرنسا. هذا الانتقال كان جغرافياً وفنياً. بدأت أعمل على مشاريع فنية بصرية إلى جانب السينوغرافيا. العمل في الشتات يختلف؛ إنتاج العروض المسرحية وتنظيم جولات لها يتطلب جهداً إدارياً كبيراً. حتى تتمكن من تقديم عرض مسرحي، يجب أولاً جمع الفريق في مكان واحد، وهو أمر معقد. كذلك تعلمنا أن تنظيم الجولات المسرحية هو جزء أساسي من نجاح العرض.

خلال تلك السنوات الست في سوريا، تعاونت مع المخرج عمر أبو سعدة والكاتب محمد العطار في معظم عروضهما المسرحية. كنا آنذاك نبدأ بتشكيل فريق حقيقي، لكن التحولات السياسية أجبرتنا جميعاً تقريباً على مغادرة



- كانت تلك محاولة لامتلاك هذا الفضاء العام. عروض مسرح الشارع تقوم أصلاً على التفكير في العلاقة بالجمهور ضمن حيز عام ومشارك، خارج المكان التقليدي. ما يحضر هنا هو فضاء المدينة نفسه، أعرافه وقواعده، وأي عمل يحاول التحرك في هذا الفضاء سيعمل على التفكير في علاقة الناس بالمكان، وفي القوانين والحدود التي تحكم وجودهم وحركتهم فيه. ومن هنا تأتي أهمية هذا النوع من المسرح، وبعده السياسي الأساسي. كيف لنا أن نتحرك في فضاءات بلدنا وشوارعنا؟ ما هي علاقتنا بالحيز العام، بالشارع، والساحة العامة، والبناء الحكومي مثلاً؟ وكيف لنا أن نعيد امتلاك مدننا؟ الفن الذي يتحرك في الشارع يطرح هذه الأسئلة بمجرد وجوده وحركته.

• يُقرأ عرض «Dressing Room» في سياق مسرح ما بعد الدراما، ولا سيما مع توظيف شهادات نسائية مصوّرة في خلفية الخشبية. هل كان هذا الإطار النظري حاضراً في وعيك أثناء بناء العرض؟ وكيف تعاملت مع مسألة مركزية النص في مقابل حضور الجسد والأداء الحي على الخشبية؟ - لا أعتقد أن الإطار النظري الذي يقدمه «مسرح ما بعد الدراما» يمكن أن يساعدنا كثيراً في تناول الأعمال التي يتم إنجازها في سياقنا الراهن. في النهاية، نحن نكتب وننتج أعمالاً في سياق مختلف سياسياً واجتماعياً عن



أعتمد في أغلب مشاريع التجهيز الفني والفيديو آرت الخاصة بي على شهادات مستمدة من الواقع، أو على مواد وثائقية وأرشيفية. أحاول معالجتها وتحويلها لاحقاً بما يتناسب بصرياً وموضوع المشروع، مستخدمة كل الوسائط المتاحة للتعبير عن الفكرة: من فيديو وصوت، وحتى الرسم والصورة الفوتوغرافية. في كل هذه الأعمال هناك دائماً بحث عن وسائل للدخول في حوار حي مع المتفرج، يقترح التجهيز مثلاً مسارات مختلفة، وجهات نظر مختلفة، يمكن للمتفرج أن يتابعها للنظر إلى العمل نفسه عدة مرات. ليست المسألة بالنسبة لي في خلق علاقة «تفاعلية» مع المتفرج، بل في مشاركته بآليات بناء العمل نفسه، التساؤل معاً عن زاوية النظر المناسبة لرؤية عمل ما، مساءلة تصوراتنا عن الواقع، مساءلة العلاقة مع العمل الفني نفسه.

ضمن تجربتي الخاصة أرى أن الفنون كلها في حالة تأثر متبادل دائماً. وربما يمكنني توسيع هذه الفكرة إلى ما هو أبعد: أنا أؤمن أن الفكرة الفنية هي التي تحدد الوسيط أو الشكل الفني النهائي. عن نفسي، أميل إلى المزج بين الأشكال الفنية المختلفة. و«درسينغ روم»، يمكن هو بهذا المعنى استمرار لهذه التجربة.

• في عرضك «صندوق الكار» بالشراكة مع محمد العطار، الذي قدّم ضمن احتفالية «دمشق عاصمة الثقافة العربية 2008» وانطلق من سوق الصالحية وصولاً إلى ساحة عرنوس، في دمشق، اشتغلت على مسرح الشارع موظفة صندوقاً ضخماً وآلات ميكانيكية ودودة قز وفراشة معدنية، لتروي من خلالها حكاية حرير البروكار الدمشقي وتاريخ المدينة. لماذا اخترت هذا الشكل المسرحي المفتوح في الفضاء العام؟ وما الذي أضافه مسرح الشارع إلى سرد حكاية الشام مقارنة بعرض يُقدّم داخل صالة تقليدية؟



• كيف ينعكس اشتغالك في الفن البصري على مقاربتك للسينوغرافيا المسرحية؟ وهل ترين أن تصميم الفضاء على الخشبية هو امتداد لمنطق التجهيز، أم أن للمسرح شروطه الخاصة التي تفرض لغة مختلفة؟

- حاولت منذ بداية مسيرتي الفنية استخدام المهارات المختلفة التي اكتسبتها خلال سنوات الدراسة، فأنا خريجة هندسة معمارية بالأساس قبل السينوغرافيا.

تبدأ معظم مشاريعي في الفن البصري من تجربة شخصية ومباشرة، لتكون تلك نقطة الانطلاق الأولى، ثم تتسع لاحقاً لكتابة القصة الأشمل. الأعمال التي أنجزتها في الفترة الماضية كانت تركز على مسألة الذاكرة، الفردية منها والجماعية، وعلى آليات عمل هذه الذاكرة، وتأثيرها على إدراكنا للواقع واللحظة الحالية. هناك أيضاً مساءلة لطرق التعبير نفسها، يبدو لي من الصعب إنجاز عرض مسرحي دون طرح الأسئلة الأساسية على الوسيط الفني نفسه. وحين نسأل طرائقنا في التعبير، فإننا نسأل قدرتها وحدود هذه القدرة على صياغة التجارب المعيشة، وإمكانية نقل هذه التجارب لتصبح تجربة مشتركة، قابلة لإعادة النظر.

يطرح مجموعة من الأسئلة الأساسية لفهم النص والعرض المسرحي. ولكن هذه هي البداية فقط، عليه أن يتابع هذه العملية إلى النهاية، وهي تتأثر بإمكانة العرض، وطبيعة المجتمع أو الجمهور الذي يتلقى العمل، والسياق الفني أو السياسي للحظة التي يتم فيها تصور العمل نفسه، ...الخ.

وللعودة إلى سؤالك عن موضوع المسرح في الشتات، يمكن أن أشير مثلاً إلى مسألة اللغة في العرض، فالجمهور لا يفهم لغتنا، وعندها، لا بد لكل الفريق المسرحي - وللسينوغراف - أن يطرح على نفسه الأسئلة الأساسية التالية: ما هو النوع المسرحي الذي نود تقديمه؟ ما هي الرسالة التي نود إيصالها للجمهور الجديد والمجهول بالنسبة لنا؟ وبأي لغة يجب أن يُنتج العرض، إذا كنا نعرض؟ ما هي الغاية من تقديم عروض باللغة العربية للجمهور الأوروبي؟ وإذا كان العرض باللغة العربية، كيف نؤمن وصول معنى النص إلى هذا الجمهور؟ وبالتالي فإن السينوغراف لا يفكر في «شاشة الترجمة» بصفتها عنصراً جديداً يضاف إلى العرض فقط، بل عليه أن يأخذ بعين الاعتبار هذه الأسئلة، ويعمل عليها مع كل فريق العمل.



على مساءلة الإيهام. العرض كله مبني على التفكير في العلاقة بالجمهور باعتباره شريكاً في هذه الأسئلة التي تطرحها هنا... هناك مثلاً هذا السؤال: من قال إن عملية «تركيب» الحكايات معاً هي مسألة فنيّة، أو مسألة ذاتيّة؟ ما الذي يحدث لحكايتنا نفسها، حين تصبح قابلة للقص، والتمثيل، والمنتجة بلا نهاية؟

• ينطلق العرض ظاهرياً من وصفة تحارب الكهولة المبكرة، لكنه يتقاطع مع أسئلة الزمن، الذاكرة، والحروب..

- يطرح العرض أسئلة، ويدعونا للتفكير فيها، من خلال حضور الممثلة نفسها، ولكن دون أن تتمكن من اقتراح جواب وحيد أو مؤكد لهذه الأسئلة: هل يحق لها أن تفكر في هذا «الجسد»، و«سن اليأس» أمام هذه الأحداث التي تتسارع في العالم من حولنا؟ كيف يمكن أن يخفي جسد المرأة، أن يُمحي، وكيف لنا بصفتنا نساء أن نجتمع، ونحتج؟ هل يمكن تتبع وتوثيق هذه الأشكال من الاختفاء والمحو؟ وهل تضيع هذه التحولات في الترجمة، بين كلمة «menopause» وعبارة «سن اليأس» مثلاً؟

بتحضيرها على المسرح. وزمن العرض عملياً هو زمن تحضير هذه الوصفة. هذه الوصفة لمشروب، يساعد في تجاوز مشاكل سن اليأس، يجدد رغبة العيش ويقلل من آثار التقدم في العمر. وصفة سحرية ضد الزمن.

• الممثلة حلا عمران تعلن منذ البداية أن العرض لم يبدأ بعد، وتتعامل مع الجمهور كما في جلسة دردشة، ما يضعنا خارج منطوق الإيهام. كيف نفهمين علاقتك بمفهوم «التمثيل» هنا؟ وهل كان كسر الإيهام محاولة لفضح آليات المسرح، أم لخلق صدق من نوع آخر؟

- في البداية تغني حلا مع الجمهور، تعرفه إلى معنى المقام وتُحضّره لاستقبال ما سيأتي لاحقاً. حلا هنا لا تمثل بالمعنى التقليدي؛ إنها تؤدي دورها هي نفسها، ممثلة، ولكنها أيضاً تلك الشخصية التي تنهمك بتحضير الوصفة السحرية دون أن تنبس بكلمة. يمكنها أن تكون أنا، أو أنت، أو أي امرأة من الجمهور الموجود. بالنسبة لنا، حضورها يطرح مباشرة سؤالاً عملياً عمّا بقي لكي تقوم بـ «تمثيله» خلال تحضير الوصفة.

«دريسنغ روم» ينتمي إلى نوع من المسرح لا يقوم

ضمن العرض، يدرك الجمهور أن هذه الشهادات الموثقة، تعاد صياغتها وتشكيلها داخل العمل، نحن نضيف أحياناً شهادات أخرى، أو نجري بعض التعديلات، كما لو أن العمل نفسه لم ينته، وهو يتغير بشكل ما مع كل عرض جديد، وتتعلق هذه التغييرات بالمكان الذي نقدم فيه العرض، السياق الخاص للحظة العرض، الجمهور الذي نلتقيه... الخ. هل يعني هذا أننا نتخلى عن مركزية النص لصالح الشهادات؟ ما يبدو لي أكثر أهمية هنا، هو أننا نشتغل بدءاً من هذا التوتر بين النص المكتوب، والشهادة، والمهم هنا هو أن يشارك الجمهور في مجموع العمليات التي تجري على الحكاية نفسها، على تركيب الحكايات معاً. أعني أننا نكشف عمليات الكتابة والمونتاج ضمن الشكل الفني نفسه، هذه العمليات أيضاً، أليست جزءاً من الحكاية نفسها؟ ألا تؤثر في الشهادة الموثقة وتؤدي إلى تحولها؟

• لا توجد حكاية متماسكة في عرضك المسرحي ولا تطوّر درامي تقليدي، بل مشاهد وسرديات متقطعة، مع إشراك الجمهور في اقتراح نهاية. هل كان هدفك تفكيك مفهوم «الحكاية» نفسه، أم إعادة تعريفه بوصفه تجربة مفتوحة على التأويل؟

- كما قلت في إجابتي السابقة، يمكن أن أضيف أن العرض يعمل على معايشة أشكال مختلفة من «الحكي» في شكل ما، مستويات مختلفة أيضاً من «تركيب» الحكايات، وهو من خلال ذلك يسائل العلاقة بين «الحكاية»، أو «الحكايات الصغيرة» بموازاة مع التاريخ. ما الذي يتيح لهذه الشهادات الموثقة مثلاً أن تصبح جزءاً من مدونة عن لحظة تاريخية ما؟ هل يمكن أن يكون هناك إطار مناسب يجمع هذه الحكايات المبعثرة معاً؟ ما هي حدود المسرح في التعامل مع الشهادة والوثيقة؟... الخ. أنا مهتمة بهذه الأسئلة، وأبدأ العمل بدءاً منها. في العرض مثلاً، حكاية بسيطة مع ذلك: حكاية عن وصفة سحرية من الأعشاب، وجدناها فعلياً، وتقوم حلا

اللحظة التي تم التنظير فيها لـ المسرح ما بعد الدرامي. هذا ينطبق مثلاً على مساءلة الحكاية، أو الحدود التي يرويها العرض، المسألة هنا ببساطة ليست في أننا نحطم البنية الحكائيّة مثلاً، أو أننا «نتجاوز» القصة، بل إننا مضطرون ببساطة لمساءلتها، لإعادة النظر في «الحكاية» نفسها بوصفها عنصراً تكوينياً في العرض. من أين يأتي هذا الاضطرار؟ من سياقنا الاجتماعي والسياسي بالطبع. ما الذي يجعل هذه الحكاية صالحة للمسرح؟ لماذا نختار هذه الحكايات بدلاً من غيرها؟ هل ما زال بالإمكان التفكير بـ «المسرح» عملياً وكيف تساعدنا هذه الحكايات هنا؟ الشهادات الموثقة للنساء في النهاية تروي أجزاء أو كسرات من حكايات، لا يمكن لك في سياق العرض المسرحي أن «تحيط» بتجربتهن من خلال رواية «جزء» من الحكاية بالتأكيد، بل ومن غير الممكن أن تتناول «حكاية» كل منهن على حدة، في شكل واف. ما الذي تنقله «الحكاية» إذن بالضبط إلى الجمهور؟ ألا يجب علينا التفكير في العلاقة بين الحكايات الذاتية والسردية الكبرى التي يتم تلقي هذه الحكايات ضمنها؟ العمل يحاول أن يصوغ هذه الأسئلة معاً من خلال الشكل الفني، وأن يشاركها مع الجمهور، بوصفها أسئلة تخصنا جميعاً.





• اختيار عنوان أجنبي «Dressing Room» يفتح باباً دليلاً واسعاً حول التبدل والهوية والقناع. هل غرفة تبديل الملابس هنا فضاء انتقال بين أدوار؟

- «Dressing Room» عنوان رافقنا منذ المسودة الأولى للكتابة، وأعتقد أنه يحمل كل ما ذكرته. في مقابلي مع الممثلة والصحفية المصرية القديرة منحة البطرأوي التي هي جزء أساسي من المقابلات التي أجريتها، حين سألتها عن رأيها بالعنوان، أرسلت لي رسالة كانت مؤثرة بالنسبة لي. هي ترى أن «درسينغ روم» هي الغرفة التي ندخلها نحن وحدنا، غرفة ليست للزوار والضيوف. وهي في المسرح، الكواليس وما يجري فيها...

• العرض يبدو كأنه بروفة مستمرة، قابلة للتعديل؟

- نعم، العرض يتطور في كل مكان من جولتنا لعرضه، تونس، وفي مصر.

ليس من الأفضل لهذا الجسد الحاضر أمامنا أن يتذكر أنه جسد أولاً، أي ألا ننظر إليه باعتباره أداة تجب رعايتها، بل باعتباره سؤالاً صعباً كنا نتجنبه طيلة سنوات الهجرة، أو المنفى، أو الحروب؟ كيف يتحول هذا الجسد بين مكانين، بين سوريا وأوروبا مثلاً؟

• تبدو عبارة «لن أحكي عن الحرب» جملة مفتاحية في العرض. هل كان الامتناع عن الحكي شكلاً آخر من أشكال الحكي؟ وهل يمكن اعتبار الصمت هنا موقفاً فكرياً وجمالياً في آن واحد؟

- يتم ذكر الموضوع داخل العرض، لأننا نتساءل عن سياق العمل، وسياق التلقي أيضاً. في هذا الإطار، هناك أيضاً مساءلة ساخرة بعض الشيء لموقعنا نحن بصفتنا فنانيين. مساءلة لـ «الخانة» التي أجد نفسي فيها بصفتي «فنانة مهاجرة»، وبالتالي تأثير ذلك على «تلقي» العمل من قبل الجمهور. «الفنانة المهاجرة» يتوجب عليها أن تُعرف الغرب بمآسي بلدها وما إلى ذلك. على كل حال، أنا فلسطينية سورية، وفي فترة التحضير لعرض «Dressing Room» لم تعد المسألة حرباً واحدة، بل حروب متعددة.



تعزز الروابط البيئية، وتؤكد الدراسات المعاصرة في علم نفس الكوارث أن المجتمعات ذات الشبكات الاجتماعية القوية هي الأكثر قدرة على التعافي بعد الأزمات. تستند قصة المسرحية إلى مقابلات عديدة أجراها المؤلفان مع أشخاص حقيقيين كانوا ضمن ركاب 38 طائرة أُجبرت على تغيير مساراتها يوم 11 سبتمبر 2001، إثر إغلاق المجال الجوي فوق الولايات المتحدة فجأة؛ مما دفع تلك الطائرات إلى الهبوط الاضطراري في مطار صغير شبه مجهول بمدينة كندية نائية تُدعى «غاندر» (Gander). هناك، وجد 7000 مسافر أنفسهم عالقين في أقصى نقطة في شرق كندا شمال المحيط الأطلسي، في بلدة صغيرة لا يتجاوز عدد سكانها 10,000 نسمة. في البداية، مُنع الركاب من مغادرة الطائرات لساعات طويلة، وظلوا بمعزل عن أي معلومات بشأن الهجمات. وبعد أكثر من يوم من الانتظار، سُمح للركاب المتعبين والقلقين بالمغادرة، لكن الأسئلة ظلت تطاردتهم: ماذا سيحل بهم الآن؟ وإلى متى سيبقون هناك؟ ماذا حدث بالضبط في أمريكا؟ وهل عائلاتهم بأمان؟ أشعلت هذه التساؤلات في نفوسهم موجة من الذعر والإحباط، لكونهم عالقين في حيز ضيق ومحاطين بالمجهول دون إجابات شافية.



الأفعال البشرية تكرر دائرياً عبثياً، ولا تُصوّر الكارثة بوصفها حدثاً يمكن تجاوزه، بل حالة وجودية دائمة؛ تقدم المسرحية الغنائية «الوافدون من بعيد» قراءة لا تنكر الكارثة، لكنها لا تقود الجمهور إلى قاع المأساة، بل تحاول التناهي عنها. ترى هذه المسرحية في التجربة الإنسانية إمكانات للتضامن وإعادة بناء المعنى عبر التعاضد والتكافل الاجتماعي. فهي لا تركز على انهيار النظام أو عزلة الفرد، بل على الطريقة التي يستجيب بها مجتمع صغير لحدث صادم، يتحول فيه الخطر إلى محفز لظهور شبكات الدعم الاجتماعي، حيث يعمل الغرباء معاً على احتواء الأزمة. ضمن هذا الإطار، يمكن قراءة مسرحية «الوافدون من بعيد» بوصفها تجسيداً لنمط Feel-good theatre؛ وهو نوع من العروض التي تعزز الصحة النفسية وتبث الأمل بنهاياتها السعيدة. تتسق هذه المسرحية مع نظريات علم النفس الاجتماعي التي تؤكد أن السلوك البشري في الكوارث لا ينزع بالضرورة نحو الفوضى أو الأنانية، بل يميل غالباً إلى التعاون. وهو ما يعبر عنه عالم النفس جون دروري (John Drury) بنشوء «الهوية الجماعية الطارئة»؛ حيث يولد شعور بالانتماء المشترك يتيح للأفراد التنسيق في مواجهة الخطر. هكذا، تتحول الأفعال الفردية إلى طقوس جماعية



«الوافدون من بعيد» حين تصوغ التحديات الهوية الإنسانية

تُعد المسرحية الغنائية «الوافدون من بعيد» Come From Away من روائع «برودواي» المعاصرة، وهي مستوحاة من أحداث حقيقية وقعت في بلدة «غاندر» الكندية. انطلق عرضها الأول من سان دييغو عام 2015، ثم جابت مسارح واشنطن وتورنتو قبل أن تستقر في برودواي، حيث حققت نجاحاً باهراً تجاوز 1700 عرض.

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

على النقيض من مسرح العبث الذي قدّم رؤية قاتمة ومتشائمة للحياة في أعقاب أهوال الحرب العالمية الثانية، وما رافقها من دمار أدى إلى تقويض الكثير من المسلّمات الفلسفية حول العقل والمنطق والإنسانية؛ تقدم هذه المسرحية نمطاً مغايراً لمسرح ما بعد الحرب، مستندة إلى بنية سردية إنسانية تُعلي قيم التفكير العقلاني والتعاضد في مواجهة الأزمات. فبينما يظهر الإنسان في مسرحيات صامويل بيكيت ويوجين يونسكو كائناً معزولاً في عالم يفتقر إلى المعنى، حيث تتحول اللغة إلى سلسلة من العبارات الفارغة وتغدو

توجت المسرحية بعدة جوائز، أبرزها جائزة «توني» لأفضل إخراج عام 2017، إلى جانب ترشحها لست جوائز أخرى منها «أفضل مسرحية غنائية». وبعد نجاحاتها الممتدة من برودواي إلى «وست إند» في لندن، تُعرض المسرحية حالياً في السويد بإنتاج جديد لدار أوبرا مالمو، من إخراج سيسيليا كايل.



يخيّم الصمت على الخشبة في لحظة إدراك جماعي للكارثة، ينتقل بعدها العرض إلى سلسلة مشاهد تصف استقبال البلدة للضيوف المفاجئين؛ فنرى جسداً كبيراً لحافلة نقل ركاب ينبثق من أرضية المسرح متجهاً نحو الأعلى، وكأنه يشق الأرض ويسارع لتلبية نداء استغاثة. وتحتشد في فضاء مسرح الأوبرا وحدات مكانية مختلفة تمثل قاعات الرياضة والمدارس التي تحولت إلى مراكز إيواء تكتظ بالأسرّة والأغطية وعلب الطعام والتجهيزات المعيشية. كما تظهر لحظات إنسانية حميمة، مثل مشهد الاتصالات الهاتفية عندما يحاول الركاب التواصل مع عائلاتهم، ومشهد صلاة مشتركة يجمع ركاباً من ديانات مختلفة يتضرعون معاً من أجل السلام. ثم تتوالى التفرعات الدرامية التي تحوّل المسرح إلى صورة مكثفة لمدينة تعج بالوافدين، وتكتظ بالمشاعر والانفعالات التي تخمد وتتقد تبعاً لمستجدات نشرات الأخبار؛ حتى تبلغ القصة خاتمتها في الفصل الثاني من العرض بعد إعلان فتح المجال

بدت تلك المواجهة الحذرة بين «علي» والشخصيات الأخرى واقعية ومنسجمة مع أجواء التوتر والاضطراب الأمني والاجتماعي الذي طغى على المكان، وتأكيداً على حتمية قبول الآخر، وتلاقي جميع ثقافات العالم لتخطي الغضب والقلق والحزن والخوف الذي يعترينا جميعاً. يبدأ العرض بالمشهد الافتتاحي مع أغنية ترحيبية حيث يُعرّف سكان بلدة غاندر من خلالها الجمهور بحياتهم اليومية وإيقاع مجتمعهم الصغير عبر أغنية جماعية سريعة الإيقاع، تشكّل المدخل السردي للمسرحية. يعقب ذلك مشهد توقف الحركة الجوية حين يتلقى برج المراقبة خبر إغلاق المجال الجوي الأمريكي، وتتوالى بعده سلسلة من المشاهد السريعة: هبوط عشرات الطائرات في المطار، بقاء الركاب داخلها لساعات طويلة في حالة من الغموض والتوتر، ومشاهد اللحظات الدرامية المؤثرة مثل لحظة إبلاغ الركاب بالهجمات؛ حيث يتحول الإيقاع الموسيقي إلى إيقاع بطيء مشوب بالحذر والدهشة.

السفر من تلك البلدة الصغيرة الواقعة وسط جزيرة بعيدة إلى الولايات المتحدة مجهدٌ جداً ويستغرق عدة أيام، وأنه من الأفضل لهم انتظار استئناف رحلات الطيران. على مدى خمسة أيام، وجد سكان تلك البلدة أنفسهم فجأة مطالبين باستيعاب موقف صادم، والحفاظ على هدوئهم، وإظهار روح التعاطف والتضامن الإنساني مع الوافدين العالقين. وعلى الرغم من هيمنة القلق من النتائج المروعة التي أعقبت تلك الفاجعة، لم تتوقف العواطف الإنسانية عن التدفق والازدهار؛ إذ نشأت صداقات حميمة وعلاقات عاطفية وقصص حب، وظهرت مواقف الإيثار والتعاقد. من بين تلك المواقف، نجاح الرجل العربي «علي» في تخطي الشبهات غير المبررة، ليلتحق بالوافدين ويعرض خدماته في إعداد وجبات الطعام، كونه يعمل رئيس طهاة؛ فواصل تقديم شتى أنواع المساعدات في حالات الطوارئ، دون أن ينقطع عن اتخاذ إحدى زوايا المكان موضعاً لفرش سجاده لأداء الصلاة.

اتفقت نقابات عمال النقل وسائقو الحافلات في تلك البلدة الصغيرة على تعليق الإضراب عن العمل الذي كانوا قد خططوا للبدء به قبيل تلك الواقعة، وباشروا بنقل ركاب الطائرات إلى مركز المدينة وضواحيها للإقامة المؤقتة في الأماكن المتاحة، مثل المدارس، وصالات الرياضة والفنون، والفنادق. وفي حين مرّ الجميع بسلسلة عبر الإجراءات الأمنية في المطار، علق راكب عربي مسلم يدعى «علي» بسبب اشتباهه نكتشفاً لاحقاً أنه غير مبرر. احتشد المترجمون وكل من يجيد لغة أجنبية للمساعدة في تأمين التواصل مع آلاف الوافدين من مختلف بلدان العالم. هناك، تعرف الركاب إلى سبب هبوطهم الاضطراري وأخبروا بما جرى في نيويورك، ثم شاهدوا نشرات الأخبار عبر شاشات التلفاز، مما أجاج قلقهم على عائلاتهم وأقاربهم. حاولت البلدة توفير الطعام والشراب والدواء وغيرها من الضروريات للضيوف. وعلى الرغم من ذلك الاهتمام، حاول بعض الركاب جاهدين العودة مباشرة إلى ديارهم عن طريق النقل البري، لكن قائد شرطة البلدة أخبرهم أن





للمشهد: صفوف المقاعد تصبح مقصورة طائرة، وحركات الانتقال الجماعي تشكل فضاء الحافلة أو الشارع. بينما اعتمدت في المشاهد الاحتفالية على إيقاعات مستمدة من الرقصات الشعبية في منطقة الأطلسي الكندية، في مزيج من الفولكلور الإيرلندي والكندي مع عناصر من موسيقى الروك والمسرح الموسيقي المعاصر.

لا تعمل الموسيقى فقط على دفع الأحداث نحو التصاعد الدرامي، بل تمنح المشاهد مسافة جمالية آمنة تسمح بالمشاركة الوجدانية في الكارثة دون الانغماس في الحزن؛ فالمشاركة الوجدانية للمأساة في إطار العمل الفني لا تعني الفرق العاطفي. إن تلك المسافة الآمنة التي يمنحها العرض للمشاهد، وهو يتصفح معه وقائع الفاجعة ويوميات مأسيتها الدامية، هي التي تنقذه من الغرق العاطفي وترفع فعل المشاهدة إلى مستوى تأملي وجمالي.

تتجلى هذه المقاربة في استخدام الكراسي والعناصر البسيطة التي يُعاد ترتيبها باستمرار لتشكيل الطائرات، أو الحافلات، أو قاعات المدارس. هذا الاقتصاد في الوسائل ساعد في تحقيق انتقالات سريعة وانسيابية بين المشاهد، ومنح العرض طابعاً قريباً من المسرح الملحمي.

وكذلك الحال مع الأداء التمثيلي الذي اتسم بمرونة عالية؛ حيث قامت الفرقة المؤلفة من اثني عشر ممثلاً بأداء عدد كبير جداً من الشخصيات؛ فينتقل الممثل بسرعة بين أدوار مختلفة: مسافر عالق، أو أحد سكان البلدة، أو موظف في المطار، أو نقابي، وصحفي، وعامل نقل، وسائق، وغير ذلك الكثير.

اعتمدت مصممة الحركة والرقص (الكوريغراف) كاثرينا ألفين (Catharina Allvin) الحركة الجماعية أداة درامية؛ فالتشكيلات الجسدية للممثلين تتحول إلى عناصر معمارية

في إنتاج دار الأوبرا في مالمو لهذا العرض، اعتمدت المخرجة والممثلة سيسلا كايل (Sissela Kyle) أسلوباً واضحاً ومباشراً يركز على البعد الإنساني في القصة؛ وهو أسلوب اعتدنا عليه في عروضها المسرحية السابقة، إذ تُعد سيسلا واحدة من أكثر الممثلات والمخرجات المحبوبات في السويد. قدّمت أعمالاً مهمة في السينما والإذاعة والتلفزيون، وعروضاً على أكبر مسارح السويد في الدراما الجادة والكوميديا، وكانت صوتاً بارزاً في الحياة الثقافية السويدية لعقود عديدة. يتناغم أسلوبها الإخراجي مع بنية النص المشهدة؛ حيث الانتقالات السريعة بين الأماكن وحضور عدد كبير من الشخصيات معاً في كثير من المشاهد، مما منح العرض حيوية عالية احتضنتها سينوغرافيا ضخمة ومركبة. تناغمت فيها المفردات المكانية مع تقنيات المسرح الدوّار لتتقلنا بمرونة وانسيابية بين عدد كبير من الأمكنة المختلفة، فكانت مزيجاً من العناصر المكانية والتكوينات الضوئية والإسقاطات البصرية والإضاءة المتغيرة، التي تألفت مع خلفية المسرح التي شكلت شاشة عرض بصري ضخمة لعرض صور أرشيفية حقيقية عززت الطابع الوثائقي للعمل.

الجوي من جديد. حينها، تتحول أجواء البلدة إلى مزيج من الفرح والحزن في مشهد الوداع بالمطار، حيث يبدو السكان والوافدون كأصدقاء مقربين اضطروا للفراق. وفي مشهد ختام المسرحية - بعد مرور عشر سنوات على مغادرة الوافدين - يعود المئات منهم إلى المنطقة في لقاء «لم الشمل» لإحياء ذكرى إقامتهم الاضطرارية التي غيرت حياتهم، وكتبت فصلاً فارقاً في تاريخ تلك البلدة الصغيرة. وهو حدث حقيقي كان المنطلق الأساسي للكاتبين الكنديين Irene Sankoff وDavid Hein لتأليف المسرحية؛ إذ قاما بإجراء العديد من المقابلات لجمع قصص الوافدين والسكان، واستندا إليها في كتابة النص الدرامي، مما منح العرض سمة الواقعية الوثائقية دون أن يثقله بالأسى. ولعل ذلك ما جعل البنية الدرامية تبدو كسلسلة مقاطع قصيرة متتابعة تشبه إلى حد كبير تقنية «المونتاج السينمائي»؛ فالأحداث لا تتطور عبر مشاهد طويلة وصراعات تقليدية، بل من خلال وحدات درامية وغنائية تنتقل بسرعة بين أماكن مختلفة: الطائرات، المطار، الحافلات، مدارس البلدة، المطعم، الحانة، وبيوت السكان.



البارع السلس وإحساسها الأمومي بما تخلقه من عرائس الجليد. ولهذا الخيار معقوليته الجمالية والدرامية، ضمن ما تسميه «الدراماتورجيا التشكيلية» الضوء والظلال، الأسود والأبيض، الدائرة والمعراج العمودي، تحويل الشخصيات إلى مشاهد (Paysages) وإلى وجوه (Figures)، والانطلاق من مفهوم تشكيلي صرف.

أوديب دمية من جليد، ستذوب أثناء الطريق أو ستفقد أجزاء منها، وهو ما حدث في العرض الفرنسي حين سقطت قطعة من بطنه، وكأنَّ الفقدان والنقصان لازمة من لوازم الوجود. دمية بياضها يبهج الناظرين، على النقيض من عتمة السرائر حيث تُعاش وتختمر التحولات، ممَّا يخلق توتراً درامياً من مستوى أعلى، تتحوّل فيه أنتيغون (التي قامت بدورها أليز فينيرون إضافة إلى تحريك دمية أوديب) من مفارقة كونها ابنته وأخته في آن واحد، إلى ما يشبه أمه ودليله وسنده؛ إلى رحم يحتويه ويحتوي دلالات العرض: الخطيئة والسلوان من طينة واحدة، وصلابة الوجود خادعة

يُمثّل العرض العرائسي الفرنسي «في أيّ مكان» لـ «أليز فينيرون» (Élise Vigneron) وفرقتها (Théâtre de l'Entrouvert) - وهو اقتباس حرّ عن رواية «أوديب في الطريق» للفرنسي هنري بوشو (Henry Bauchau) - كقصيدة بصرية عن الهشاشة الإنسانيّة وعن صلابة الوجود الذي قد يطوّح بك في متاهة الرذيلة والإثم التي لا تدري أنّك ارتكبتها، كما حصل مع أوديب. وتدور وقائعه في زمن مخصوص: ما بعد الإثم وما قبل السلوان، «على هذه الطريق التي يضيّع فيها البشر وينكشف الكائن» (هايدغر). ميزة العرض أنّه يشتغل على عنصر الماء، والجليد تحديداً، في تحولاته، وعلى «الطريق» موضوعاً ومسرحاً للتيه. فلقد اختارت المخرجة الفرنسيّة أن تصنع دمية أوديب من الجليد؛ كانت دمية ثقيلة بطول 80 سنتيمتراً، تزن قرابة خمسة كيلوغرامات، واحتاجت للتحكّم بها إلى بناء آليّة تعينها على تحريك كلّ هذا الثقل، بالإضافة إلى مهاراتها - بصفتها لاعبة سيرك سابقة - في التحريك



«في أيّ مكان» دراما الهشاشة البشرية

نحن على الطريق، «في أيّ مكان». لعلنا خرجنا من «طيبة»، حيث تُرتكب الأثام بغير علم فاعليها، ولم نصل بعد إلى «كولون»، حيث تُردم الرذائل وينتهي الإثم إلى التحوّل إلى نقيضه؛ فمن يرقى إلى مرتبة القديس هو المذنب نفسه: أوديب الملك الضليل.



تونس: كمال هلاي
كاتب وإعلامي من تونس

المفارقة أنّ هذه الجملة التي خطّتها يدٌ - أهي يد القدر أم يد ابنته أم يدٌ أخرى مجهولة؟ - على شاشة من جليد بحروف سوداء، سرعان ما تسيل وتختلط حروفها الذائبة ببعضها لتنتج معنًى آخر سيذوب بدوره. فقد نرى ونقرأ مثلاً: «جراح.. أوديب»، أو «دموع.. مريّة.. تسيل»، ثمّ تذوب كلّ هذه الحروف السيّالة على شاشة الجليد البارد وتتحوّل إلى ماء أسود.

فهل حقاً «تلتئم جراح أوديب ولن نرى أبداً دموعه المريّة تسيل» كما تبشّرنا بذلك هذه الجملة التي ابتداءً بها العرض العرائسي الفرنسي «Anywhere» (في أيّ مكان)؟ ذلك العرض الذي قدّم بمدينة الثقافة بتونس ضمن فعاليات الدورة السابعة من أيام قرطاج لفنون العرائس التي نظمت فيراير الماضي.



أليز فينيرون، هي فنانة تشكيلية وعرائسية فرنسية، خريجة المدرسة العليا لفنون العرائس في «شارلزيل». انتقلت من عالم السيرك إلى فن العرائس عقب إصابة جسدية، لتجد فيه لغتها المثالية التي تصفها بقولها: «من خلال هشاشة المادة وتحريك الأجسام، أدعو المتفرج لتجربة حسية تدخل غمار اللغة المجازية للمسرح الصامت». تستلهم فينيرون أعمالها من الآثار الأدبية، وتعيد صياغتها ركبياً عبر لغة بصرية تدمج الصور، المواد، الحركات، والأصوات. يتركز بحثها الفني حول مفهوم «التحول» وعالم «المابين»، معتمدة بشكل أساسي على المواد الهشة والزائلة. أسست عام 2010 فرقتها «Théâtre de l'Entrouvert»، وهو اسم مستوحى من مقولة «رينيه شار»: «لا يمكننا العيش إلا في المابين المفتوح». طورت فينيرون تقنية معقدة تعتمد على «الجليد» كمادة أساسية، حيث تقوم بصب الماء في قوالب لصنع أعضاء العرائس، ثم تجميعها ضمن هياكل خاصة. تتطلب هذه العملية دقة عالية في التعامل مع درجات حرارة المحيط (مكان التخزين ومنصة العرض).

الجزء المدنّس والبريء في آن واحد من قدره ولعنته، تسعفه وتمسك به كأّم حانية، تضعه في حضنها كما لو أنّها تعيده إلى رحم يتخلّق فيه من جديد لتنشئه نشأً آخر. يضع منها فتستعيده، وهي أيضاً ضائعة مثله على درب الوجود.

ثمّة دائرة من الجليد تحيط بهما، وعلى كسر الجليد تمشي بقدميها كأنّها ترغب في الخروج منها. نسمع صوت تكسر الجليد تحت أقدامها المدمّاة، ثم تعود إلى الدائرة المغلقة التي لا تستطيع اختراقها؛ دائرة القدر أو الحياة التي تستدعي في الذهن صورة الأفعى (الأوربوروس) رمزاً للخيطيّة ولتجدد الحياة حين يلتهم رأسها ذنبها. كأنّما الضباب الذي يلفّ الدائرة هو ستارة رقيقة تفصل بين ما يحدث على الركح وما يحدث في عقل المتفرّج من صور ووقائع نفسية ورموز تستيقظ فيه وهو يرى تراجيديا تيه أنتيغون مع أبيها.

هما ضائعان في كون واسع؛ نرى دمية أوديب وهي تحلّق في الفضاء تبحث عن مدار، عن ثبات في وجودها الرخو، عن نقطة مرجعية. يتكوّر أوديب كجنين في الأعالي، ومثله في الأسفل تتكوّر أنتيغون وحيدة دون عون. عليها أن تجد العون من نفسها، وأن تنوء بوجودها وتقبّله، تعبّر بكرامة من سيتلاشى بعد أن لامس حقيقته الداخليّة الشفافة حيث يلمع الجواهر. وعليها أن توقد النار لتدفأ وتدفيّ أباهما، وستكون كلفة هذا الدفاء المستحيل هي الذوبان. «أسوأ شيء في العرض هو ألا يحدث الذوبان»، تقول أليز فينيرون. كلّ شيء (الماء والنار) يذكرك أنّك كائن عابر؛ آلامك، تيهك، مأثرك، اللعنة والكرامة، كلّها تفنى وتذوب وتبقى الذكرى.

الذكرى نفسها تتحوّل إلى ضباب. أوديب (الماء) وأنتيغون (النار) يتحوّلان إلى معنى آخر في وعي صنّاع العرض، ليتخفّفا من اسميهما وقدرهما. وبدوره سيصنع المتلقّي صورة أخرى عن هذا التيه، وسيغرق في ضباب نفسه علّه يلقي عنصره النبيل.

المخرجة ليس السرد، بل «الإحساس». فبعد أن حدث ما حدث، ما الذي يبقى؟ تبقى أحاسيس، ومعانٍ، وصور عن الوجود بوصفه دائرة قد تخنقك، أو قد تهيك الخلاص لو صعدت أفقياً وسموت.. ثمّة السلوان.

لقد حدث ما حدث وها هو أوديب على طريق التيه؛ آثامه تثقل كاهله وتُحني ظهره. هو كائن هشّ مصنوع من الجليد، في دواخله برودة الرعب ممّا قد يعرض للإنسان في المطلق، و«في أيّ مكان» آخر عدا «طيبة». ومن هذه الهشاشة نفسها يستمدّ صلابته، فهو كائن مندور للذوبان والتلاشي في لجة العدم وصورته الضباب. هشاشته زائلة، وكذلك حال صلابته؛ كلاهما من جليد يتحلّل ليعود إلى عنصره الأوّل: الماء، كصورة عن بذرة الخلق الأولى.

نرى دمية الجليد «أوديب» المثقل باسمه، وحيداً على درب آلامه، يتحرّك بعناء بينما خيوط القدر تمسك به، تُنهضه ليعود إلى ما كان فيه من سيّر ومصير. هو ليس وحيداً تماماً؛ فحيث ثمّة هلاك، ثمّة منفذ للنجاة - كما يقول راينر ماريا ريلكه - ابنته أنتيغون، ثمرة الزواج المحرّم،

مثلها مثل هشاشة الكائن غير المحتملة. كلّ شيء يتحوّل في عالم متحوّل علينا أن نتساءل فيه عن العلاقة بين الواحد والكلّ (المادة، الطبيعة، الكون).

يأخذ العرض العرائسي الفرنسي بحواسنا ويلج بنا في دروب شتّى: درب الآلام والتيه، ودرب البرء وقرب الوصول إلى غاية ما بعد لأبي. يضعنا الاشتغال على حالات عنصر الماء (السيولة والتجمّد والتبخّر والذوبان والتلاشي) أمام أطوار الطريق؛ طريق التحقّق الفردي.

تصحب أنتيغون أباهما في طريق التيه كأنّها أمّه، في قلب واضح للأدوار؛ فعوض أن يحنو الأب عليها، تكون الابنة هي من تحدّوّد عليه وتُثقل عثراته. لا توجد حكاية «أوديب ملكاً» أو «في كولون» كما كتبها سوفوكليس، فالحكاية كما نعرفها خلفنا، مخزّنة في اسمه فحسب، أما ما نراه فهو التيه في هذه الطريق التي تتوسّط مدينتين؛ نحن في ضواحي كولون ولم ندخلها بعد. ولا يصدر عن أنتيغون سوى كلام مقتضب من نوع: «أينك أوديب؟»، أو «تقدّم يا أوديب!». ما يهمّ ضمن منظور «الدراماتورجيا التشكيلية» الذي تتبناه





موليير

إلا ليثرين بموت أزواجهن، ويأخذن بالتنقل من زوج إلى زوج لكي يستولين على بقاياهم، فهؤلاء الفتيات لا ينظرن إلى الرجل النظرة الصحيحة». (ص 41)

«مريض الوهم»، مسرحية عميقة على الرغم من بساطتها الظاهرة؛ إذ يمكن بسهولة تعميم فكرتها على موضوعات أخرى في الحياة؛ لأنها تقوم على فكرة «الوهم الذاتي والتأثير السلبي للمظاهر والخداع الاجتماعي»، وهي أفكار قابلة للإسقاط على مجالات مختلفة، مثل: «وهم النجاح»، حيث إن هناك كثيرين يظنون أنهم ناجحون بناءً على معايير زائفة مثل المال أو الشهرة، بينما يفتقدون القيم الحقيقية كالرضا الذاتي أو العلاقات الإنسانية السليمة.

مسرحية «مريض الوهم» لموليير عمل كوميدي يحمل في طياته نقداً اجتماعياً لاذعاً من خلال شخصياتها المتنوعة وحواراتها الساخرة. وتقدم المسرحية رسائل قوية حول الوهم المرضي واستغلال الأطباء والزواج القسري. ويدعو موليير الجمهور إلى التأمل في الطبيعة البشرية ومعالجة التناقضات التي تعيشها المجتمعات. وموليير، ببراعته الفنية، يستخدم الكوميديا وسيلة لتسليط الضوء على قضايا اجتماعية مهمة، مما يجعل المسرحية ذات قيمة فنية واجتماعية عالية.

خشبة المسرح لهذه المسرحية بسيطة، ولا تتعدى صالة وبضعة مقاعد بشكل أساسي، بالإضافة إلى أشياء أخرى ثانوية، وهذا لا يمنع المخرج من إعادة النظر في كل ذلك، وإبراز رؤيته بشكل مختلف، على صعيد الديكور والحركة والإضاءة والصوت، وغيرها من فنيات العمل المسرحي.

استخدم موليير في مسرحيته الحوار الذكي والسخرية اللاذعة لإيصال رسائله النقدية، وتسم المسرحية بالتكرار الذي يعكس العناد والوهم لدى أرغان، كما تتخللها مشاهد مضحكة تظهر تناقضات الشخصيات وسنذاجتها ودخيلتها. ويساعد هذا الأسلوب في إثارة التفكير في القضايا التي تناولتها المسرحية. ومن أمثلة ذلك:

يصور الحوار الآتي حقيقة الزوجة بلين: «أرغان: يجب أن أعمل وصيتي بالطريقة التي ذكرها حضرته (كاتب العدل)، ولكن أريد الآن أن أضع بين يديك عشرين ألف فرنك ذهباً مخبأ في القبو، وسندين لأمر حاملهما؛ أحدهما على السيد دامون والآخر على السيد جيرون.

بلين: لا، لا، لا، لا أريد أن أسمع شيئاً من هذا، أه! كم هو المبلغ المخبأ في القبو؟ أرغان: عشرين ألف فرنك يا حبيبتي الصغيرة.

بلين: كفى، لا تحدثني عن المال... أرجوك... أه!... كم هو مبلغ السنين؟ أرغان: أحدهما أربعة آلاف فرنك، والآخر ستة آلاف.

بلين: كل ثروات العالم يا صديقي لا تساوي شيئاً إذا قيسَتْ بك». (ص 24-25) ويبدو أن أنجليكا كانت تعرف حقيقتها، فقالت تُعزُّضُ بها في مشهد آخر: «لكل فتاة هدف في الزواج، فمن الفتيات من يتزوجن ليخرجن من ربة أهلهن ويصبحن قادرات على التصرف بنفسهن كما يردن، ومن الفتيات يا حضرة السيدة من يتخذن الزواج وسيلة للتجارة، فلا يتزوجن

حيث يرغب أرغان في تزويج ابنته أنجليكا من طبيب لضمان رعايته الشخصية لهوسه المفرط بالصحة، دون اعتبار لرغباتها أو مشاعرها. ويمثل هذا انتقاداً مباشراً للعقلية البطريركية التي كانت تتحكم في قرارات الزواج في تلك الفترة. وتدعو المسرحية إلى التفكير بعقلانية وإعطاء الأولوية للقيم الإنسانية على المصالح المادية.

اشتملت المسرحية على ثلاثة فصول، حيث ركز الفصل الأول على تعريف الشخصيات الرئيسية، خاصة أرغان ووهمه المرضي. وفي الفصل الثاني تقيد الحكمة من خلال عرض صراعات الشخصيات، مثل قرار أرغان زواج أنجليكا وتحركات توانيت. ويظهر الفصل الثالث ذروة الأحداث من خلال المواجهة بين الشخصيات وكشف الحقائق، مثل تأمر بلين وخداع الأطباء، ويقدم الحل الكوميدي، حيث يدرك أرغان خطأه ويتخذ قرارات جديدة، مما يجعل النهاية متسقة مع الطابع الكوميدي.

تضمن الفصل الأول أحد عشر مشهداً، والفصل الثاني اثني عشر مشهداً، والفصل الثالث واحداً وعشرين مشهداً، ومعظمها مشاهد قصيرة جداً أشبه بمشاهد سينمائية، اقتصرت على إرشادات محدودة جداً، تاركة المجال لإبداع المخرج والممثلين، ولعل مرد ذلك إلى أن موليير يكتب مسرحياته بصفته ممثلاً ومخرجاً لها، ولا حاجة له في أن يرشد نفسه. والملاحظ أن المشاهد المسرحية في الفصل الواحد لا تنتهي بإسدال الستار، بل تكمل بعضها بعضاً بشكل متواصل دون قطع، والاختلاف بين مشهد ومشهد هو في دخول شخصية أو خروجها، وبلغ عدد شخصيات المسرحية اثنا عشر شخصية، منها أربع أنثوية. ويمكن القول إن تقسيم المسرحية كان موفقاً ومتناسباً مع أسلوب موليير الكوميدي وأهدافه النقدية. وتسهم في إيصال الرسائل الاجتماعية والسخرية بوضوح، مع الحفاظ على إيقاع سريع ومتوازن يضمن استمتاع الجمهور أو القارئ.

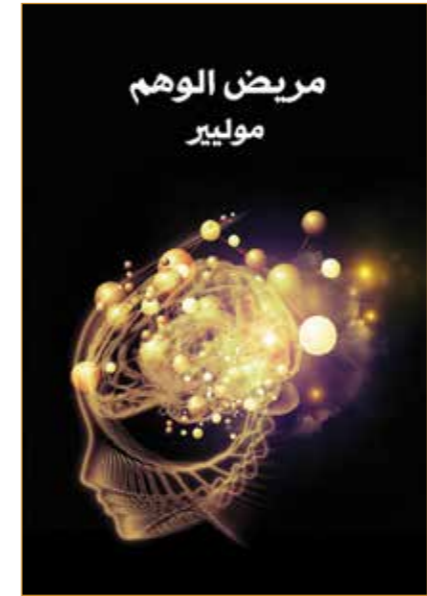
«مريض الوهم» لموليير

حكاية عابرة للأزمنة والأمكنة

يمثلها أرغان، وهي التي تقف في مواجهة الجشع والاستغلال والخداع، وتكون المنقذ، في إشارة واضحة إلى أن الطبقات المهمشة قد تكون أقدر على إصلاح المجتمع ورؤية أوجه الظل بشكل أوضح؛ إذ لا ضباب يغطي عيونها ويحجب عنها الحقائق.

تمثل توانيت صوت العقل والحكمة في المسرحية، فهي ليست مجرد خادمة، بل رمز للإخلاص والشجاعة والذكاء. بفضلها، تتحقق العدالة في النهاية، ويكشف زيف الأفتنة التي يرتديها من حول أرغان، وهي القلب النابض للمسرحية، وشخصيتها تُبرز مهارة موليير في خلق شخصيات ثانوية تملك تأثيراً عميقاً في الحبكة والأفكار الرئيسة للعمل.

تنتقد المسرحية بشكل مباشر الجانب التجاري للطب، حيث يسخر موليير من اعتماد الأطباء على العلاجات المبالغ فيها لتحقيق الربح، مما يعكس استغلال المرضى وجعل الصحة تجارة. كما تنتقد عادات الزواج المرتبطة بالمصالح الاقتصادية والاجتماعية،

مريض الوهم
موليير

وتتلخص حكاية المسرحية في أن أرغان، وهو رجل ثري، يُعاني من وهم المرض، مما يجعله هدفاً سهلاً لاستغلال الأطباء والصيدلة. تجسد شخصية أرغان الفرور الممزوج بالسذاجة، حيث يختار تصديق الأطباء الذين يبتزون أمواله بدلاً من الاستماع إلى صوت العقل الذي تمثله خادمته «توانيت»، هذه الشخصية التي تتصف بالحكمة والفطنة، وتحاول بذكائها ودهائها إنقاذ سيدها من براثن الأطباء وفتح عينيه على الحقيقة، وتكشف معدن زوجته الثانية «بلين»، التي تمثل الجشع والخداع، وتسعى للاستحواذ على ثروته دون الاهتمام بصحته أو مصلحة الحقيقة. كما يعود الفضل لتوانيت في تصالح أرغان مع ابنته وموافقته على تزويجها بمن تحب، وليس بمن اختاره هو لمصلحته الشخصية.

في هذه المسرحية قد يكون أرغان الشخصية الرئيسة في المسرحية بصفته السيد الثري والمريض المتوهم، وضحية استغلال الأطباء، وعلاقاته الواسعة بالأثرياء والأطباء، والأب المتسلط، والزوج المخدوع. ولكن الخادمة توانيت تعد الشخصية الأكثر تأثيراً وفعالية ونجاحاً في التغيير، وهي المحرك الفعلي لمعظم أحداث المسرحية، ولذا؛ فهي الشخصية الرئيسة الفعلية في المسرحية، إذ إن تصرفاتها الحكيمة ونباهتها، وجرأتها على سيدها، وحيلها الذكية، هي التي أدت إلى كشف الحقائق، وتغيير الاتجاهات، والنهاية الإيجابية المنشودة للمسرحية. وكانت توانيت في كل ذلك تسعى لمصلحة سيدها أرغان وابنته أنجليكا، وإن تعرضت لغضب سيدها واحتمالية طردها. ومن خلال شخصية توانيت، يسخر موليير من الفروقات الطبقيّة والمظاهر الاجتماعية، حيث تظهر الخادمة أذكى وأظن من الطبقة البرجوازية التي

موسى إبراهيم أبو ريش
كاتب من الأردن

«مريض الوهم» (Le Malade Imaginaire) مسرحية كوميدية كتبها الفرنسي موليير (Molière) عام 1673، ونُشرت باللغة العربية لأول مرة عام 1932 بترجمة اللبناني إلياس أبو شبكة (1903 - 1947)، ولها ترجمات عربية أخرى، وعُرِضت على عدّة مسارح عربية في القاهرة وبيروت وغيرها. ونعتمد هنا طبعة مؤسسة هندواي للتعليم والثقافة في القاهرة الصادرة عام 2014.

«مريض الوهم» هي آخر مسرحية كتبها موليير، ومن أبرز المسرحيات الساخرة في الأدب العالمي، وقد توفي بالسل بعد أدائه لدور الشخصية الرئيسة (أرغان) في العرض الرابع للمسرحية. وتوجه المسرحية نقداً اجتماعياً حاداً، وسخرية لاذعة للعادات والتقاليد الطبقيّة والاجتماعية في عصره. تتناول بأسلوب لاذع الهوس المرضي والهوس بالطب لدى الطبقة البرجوازية في المجتمع الفرنسي آنذاك، من خلال شخصية «أرغان»، بطل المسرحية، يسلط موليير الضوء على الفلق المفرط بشأن الصحة، والجشع المادي لبعض الأطباء واعتمادهم على عقاقير غير فعّالة، بالإضافة إلى المشكلات العائليّة والاجتماعية.

رؤيته الفنيّة وقدرته على تحويل الأسئلة الإنسانيّة إلى فعل مسرحي حي. أما الفوز، تقول مريم، فهو لحظة امتنان عميقة قبل أن يكون إنجازاً شخصياً، إذ شعرت بأن الصوت الذي ظلّ طويلاً حبيس الورق قد وجد طريقه إلى الضوء. وتبرز الشارقة بوصفها حاضنة حقيقيّة للإبداع العربي، بما تقدّمه من دعم مستمر للمسرح والمبدعين، وهو دور يعيد للفن مكانته بوصفه أداة وعي وجمال. وتضيف: أؤمن بأن الجوائز لا تمثّل نهاية الطريق، بل علامة تشجيع تمنح المبدع ثقة ومسؤوليّة أكبر للاستمرار في البحث والتجريب وتطوير أدواته.

وعن عملها الفائز بعنوان «وصيّة قبل أن أولد»، توضح مريم عبد الله مبارك أنه نص مسرحي رمزي نفسي، ينطلق من فكرة الجنين بوصفه وعاءً وجودياً تختزن داخله آثار القهر الإنساني قبل أن يتشكّل المصير. يتحرك النص عبر مستويين متوازيين؛ مستوى داخلي يدور داخل وعي الجنين حيث تتصارع الأصوات والذكريات والألام، ومستوى خارجي يعكس مجتمعاً تُرتكب فيه الانتهاكات ثم تُخفى خلف الأعدار والصمت. وتتجسد داخل هذا الجسد الواحد أربع قضايا إنسانيّة: طفولة مسلوقة، وأمومة منهكة، وحرب تلتهم الأبرياء، وامرأة حُمّلت ذنب جريمة لم تختبرها. ولا تظهر هذه القضايا بوصفها حكايات منفصلة، بل أصوات تبحث عن الاعتراف لا عن الشفقة. ويعتمد النص على معالجة رمزيّة نفسيّة ولغة مكثفة تمزج البعد الشعري بالفعل الدرامي، ليصل في نهايته إلى كسر فكرة الخلاص البيولوجي، مؤكداً أن ما يولد حقاً ليس الجسد، بل الوصيّة؛ وصيّة المواجهة والمحاسبة وكسر دائرة التكرار.

وسنوياً، تتم دعوة الفائزين لحضور مراسم توزيع الجائزة إبان دورة الأيام المسرحيّة المقبلة، وتحتفظ دائرة الثقافة بالشارقة بحقها في نشر الطبعة الأولى للنصوص الفائزة، وحقها في إنتاج العمل خلال العامين الأولين من إعلان الفوز، ويغلق باب قبول المشاركات في الأول من فبراير من كل عام. في لقاء مع الفائزين الثلاثة، عبّروا عن فخرهم واعتزازهم بتخليد أسمائهم في سجل هذه الجائزة المرموقة؛ إذ تتخطى هذه الجائزة كونها مجرد منافسة أدبيّة، لتمثّل فضاء ثقافياً يرتقي بأصحاب الأفلام والخيال، ويُعلي سقف طموحاتهم المستقبلية في ميدان الكتابة المسرحيّة.

محطة الحلم

ويؤكد الفائزون أن نيل هذه الجائزة المتخصصة محطة مهمة وحلم لكل كاتب مسرحي، لأن الشارقة هي حاضنة المبدعين، ولأن الجائزة تحمل ثقة مؤكدة ومصداقيّة عالية ودلالات خاصة وعميقة، إضافة إلى أنها تعد بمثابة شهادة اعتراف بموهبة المؤلفين المسرحيين الفائزين بها، وتشكل حافزاً لهم للاستمرار على طريق الإبداع والإخلاص للإبداع.

«وصيّة»

وتشير الكاتبة العُمانيّة مريم عبد الله مبارك، الفائزة بالمركز الأول عن نصها المسرحي «وصيّة قبل أن أولد»، إلى أن المشاركة في جائزة الشارقة للتأليف المسرحي تمثّل بالنسبة لها تجربة تتجاوز فكرة التنافس إلى كونها مواجهة صادقة مع النص والذات معاً، فهي مساحة يختبر فيها الكاتب



الفائزون بجائزة التأليف المسرحي 2026: الشارقة حاضنة المبدعين

تحت رعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، أعلنت إدارة المسرح بدائرة الثقافة في حكومة الشارقة أسماء الفائزين بجائزة الشارقة للتأليف المسرحي «نصوص مسرحيّة للكبار (2025 - 2026)»، التي تهدف إلى دعم وتنشيط التأليف المسرحي في دول مجلس التعاون الخليجي.

شريف الشافعي كاتب وإعلامي من مصر

وتشترط الجائزة أن يكون المشارك من مواطني دول مجلس التعاون الخليجي (ممن تزيد أعمارهم على 21 سنة)، ويكتب النص باللغة العربيّة الفصحى، إلا في الحالات التي يستلزمها البناء الدرامي، وأن تكون الأعمال المشاركة متفردة وجديدة في مضامينها، ومستوفية لشروط الإنتاج بالدولة، مراعية للعادات والتقاليد والقيم الأخلاقيّة والأعراف، ويشارك المتسابق بنص مسرحي واحد. كما تشترط الجائزة أن تكون النصوص المسرحيّة المقدمة للمسابقة معدة للنشر للمرة الأولى، وغير مطبوعة في كتاب أو منشورة سابقاً في الصحف أو الدوريات، أو على المواقع الإلكترونيّة، وألا تكون قد شاركت أو فازت في مسابقات مشابهة.

وفازت الكاتبة العُمانيّة مريم عبد الله مبارك بالمركز الأول عن نصها المسرحي «وصيّة قبل أن أولد»، وفاز الكاتب الإماراتي أحمد عبدالله راشد بالمركز الثاني عن نصه «وجنى على نفسه»، وحل العماني بدر الحمداي في المركز الثالث بنصه «المحطة». وينال الفائز بالمركز الأول مبلغاً مالياً قدره 100 ألف درهم، والثاني 50 ألفاً، والثالث 25 ألفاً.



بدر الحمداي



أحمد عبدالله راشد



مريم عبدالله مبارك

مؤلماً، هو انتحار وجودي صامت، حيث تتحول الحياة من رحلة فعل إلى حالة انتظار عبثي.

وحول مسيرته المسرحية، يشير بدر الحمادني إلى أنها رحلة لم تقتصر على الكتابة فحسب، بل امتدت لتشمل

الفعل المسرحي بكافة أبعاده. ويقول: منذ تسعينيات القرن الماضي، كرست جهدي لإثراء الحركة

المسرحية العمانيّة، بدءاً من إسهامي في تأسيس مسرح

الشباب والمسرح الجامعي، وصولاً إلى تأسيس فرقتي

الخاصة «فكر وفن المسرحية» عام 1996، التي كانت وعاءاً

أحمل فيه رؤيتي الفلسفية والفنية. وكتابات المسرحية، التي تجاوزت

أربعين نصاً، هي سجل حافل بالتنوع الفكري والأسلوبي. لقد خضت في

أنماط مسرحية متعددة، من الكوميديا في «شريحة الهنا»، إلى التراجيديا والرمزية

العميقة في أعمال مثل «الربيع الأسود»، و«زفت الطين»، و«ساعة رملية للغضب والظلام

والحب»، و«فكرة»، و«خيارات في زمن الحرب»، و«العيد»، وغيرها. هذه النصوص لم تكن مجرد

حكايات، بل كانت دائماً مثيرة للجدل، تحمل رؤيتي النقدية للحياة بمختلف جوانبها الاجتماعية والسياسية

والفكرية. وهذا الجهد لم يكن مجرد هواية، بل هو التزام توج بالعدد من الجوائز المهمة، أبرزها الفوز

بجائزة أفضل نص في ست دورات من مهرجان المسرح العماني، بالإضافة إلى جوائز مرموقة من وزارة التراث

والثقافة، والهيئة العربية للمسرح. وبعد هذه المسيرة الطويلة، يختتم الحمادني حديثه،

لا يزال الشغف بالكتابة متقدماً، والطموحات لا تزال كبيرة، ومشروعاتي المستقبلية تتركز على تعميق هذه التجربة

والبناء عليها. وفي النهاية، مشروع أكبر هو أن أظل صوتاً فاعلاً ومؤثراً في المشهد الثقافي، وأن أستمّر في

الكتابة بصدق وشجاعة، حاملاً هموم الإنسان وأسئلته، ومؤمناً بأن الفن هو أسوأ أشكال المقاومة من أجل عالم أفضل.

المحطة

ومن جانبه، يؤكد الكاتب العماني بدر الحمادني، الفائز بالمركز الثالث عن نصه «المحطة»، أن المشاركة في جائزة

الشارقة للتأليف المسرحي المتخصصة هي خطوة جوهرية لكل كاتب مسرحي. فالمسرح، بطبيعته، فن حوار

وجماعي، والنص المسرحي يكتب ليُعرض ويُرى ويُسمع. وتقديمه للجائزة أول خطوة لإخراجه من عزلة

الورقية إلى فضاء التقييم والنقد، وهي محاكاة أولى للقائه بالجمهور. وهذه المشاركة تدفع الكاتب إلى

التفكير بعمق في بنية نصه، وحيكاته، وقدرته على التجسيد على خشبة المسرح، وهو ما

يقتل أدواته بصفته كاتباً درامياً بشكل خاص. ويقول: «الفوز في فئة (النصوص

المسرحية للكبار) انتصار مزدوج؛ انتصار للفكرة، وانتصار للشكل الفني. إنه تأكيد

على أن النص المسرحي الذي يتعامل مع قضايا ناضجة ومعقدة لا تزال له

مكانته وقيمه في المشهد الثقافي العربي. هذا الفوز بمثابة شهادة

بأن الحوارات التي نسجتها والشخصيات التي بنيتها قادرة على إثارة نقاش

فكري وفني جاد». ويؤكد بدر الحمادني أن دور

الشارقة في دعم المسرح العربي لا مثيل له، فهي لا تكرم النصوص فحسب، بل تبني منظومة مسرحية

متكاملة. فمن خلال «أيام الشارقة المسرحية» ومهرجاناتها المتعددة، تخلق الشارقة سوقاً فكرياً وفنياً يلتقي فيه الكاتب

والمخرج والممثل والناقد. وعن مسرحيته الفائزة «المحطة»، يوضح الحمادني

أنها مسرحية رمزية، تتجاوز فكرة الانتظار السطحي لتغوص في أزمة وجودية. تدور أحداثها في محطة قطار

مهملة ترمز إلى «منطقة الراحة» التي يسجن الإنسان نفسه فيها خوفاً من المجهول. الشخصية المحورية «سعيد»،

الذي توقفت ساعته، يمثل الإنسان المشلول بإرادته، الذي يختار «عدم الاختيار» هرباً من مسؤولية الحرية. الفكرة

الأساسية أن الجمود والتمسك بالمألوف، حتى لو كان

أما المسرحية الفائزة بعنوان «وجنى على نفسه»، يقول أحمد عبد الله راشد، فهي «تجربة جديدة بالنسبة لي، ذات

طابع فكاهي، حيث البطل المغلوب على أمره، الذي يتعرض لموقف صادم رغم تفاهته، فيصبح متهماً في قضية، وخصمه

كلب، الأمر الذي يجعل المواقف والآراء تتداول عليه، فيندفع للمحاربة لكي يبرئ نفسه».

ويستطرد الكاتب الإماراتي: «منذ كنت في سن صغيرة، ظهرت بوادر موهبة الرسم لدي، وكانت والدتي تكتب على

رسوماتي ما أمله عليها من مخيلتي. ومع تعلمي الحروف، تحولت تلك الرسومات إلى كلمات ونصوص، وما زلت حتى

الآن أتعلم وأدرس المسرح. ولدتُ شغوفاً بالقصص، فكان جدي لا يمل من سرد الحكايات علينا، فكانت الانطلاقة،

وأدركت أن القصة أساس النص المسرحي. وللعائلة حضور أساسي في تكويني، فقد كنت محظوظاً بأن تكون لي أمٌ

تقرأ، وتؤمن بأن المعرفة هي البذرة الأولى لكل حلم. كما كان لوالدي، الفنان عبدالله راشد، دور كبير في دعمي

وتشجيعي على دخول عالم المسرح. كان يرى في الفن رسالة ومسؤولية، وقد غرس في داخلي احترام الخشبة،

والإيمان بأن المسرح فعل إنساني قبل أن يكون مجرد عرض فني».

ويوضح أحمد عبد الله راشد أن تجربته في التأليف بدأت عبر نصوص قصيرة وقراءات مسرحية شارك بها في

مهرجان المسرح المدرسي، ثم تطورت إلى أعمال قدمت في مهرجانات محلية وعربية ودولية، وكانت له فرصة الحصول

على جائزة النص المسرحي لأكثر من مرة، حيث حصل عليها عن نص «صدأ» في مهرجان دبي

لمسرح الشباب، وعن نص مسرحية «حوار بين الكتب»، إذ حصل على المركز الأول

لأفضل نص في مهرجان المسرح المدرسي الخليجي في مملكة البحرين. وأيضاً على

المستوى الدولي، ففي إيطاليا حصل على جائزة أفضل مؤلف في مهرجان تورينو

الدولي للمونودراما، ويقول: لم تكن الجائزة الهدف الرئيس، بل كانت حافزاً للاستمرار،

وكل تجربة كانت تزيدني شغفاً للاستمرار، وتدفعني لتجاوز الهنات، ليكون نصي

القادم أكثر متانة واتزاناً.

وحول تجربتها في التأليف، فما زالت الكاتبة العمانيّة تعدّها في بداياتها، رغم أن شغفها بالكتابة رافقها منذ

الصغر. وتقول مريم: كانت انطلاقتي الفعلية في جامعة ظفار، حين شاركت بنص مسرحي للمرة الأولى، وحصلت على

جائزة أفضل نص ثان، وهي تجربة منحني ثقة كبيرة ودافعاً للاستمرار. منذ ذلك الوقت، اتجهت إلى تعميق تجربتي

والبحث عن صوت خاص يميز نصوصي من حيث الفكرة واللغة والمعالجة، مع اهتمام بالموضوعات الإنسانية غير

التقليدية. وأسعى في مشاريعي القادمة إلى التعمق أكثر في الكتابة المسرحية، وتطوير هويتي الفنية عبر نصوص أكثر

نضجاً وتجريباً، إيماناً بأن الكتابة رحلة اكتشاف باستمرار.

«وجنى على نفسه»

ويلتقط خيط الحديث الكاتب الإماراتي أحمد عبد الله راشد، الفائز بالمركز الثاني عن نصه «وجنى على نفسه»،

قائلاً لـ «المسرح»: «وأنت في البدايات من عمرك، وما زلت تخطو خطاك الأولى، ويأتيك خبر الفوز بجائزة الشارقة

للتأليف المسرحي، فهو أمر يدعوك إلى الفخر، ويجعلك تدرك أن مراحل التأسيس في الورش المسرحية الصيفية ومسابقات

المسرح المدرسي ومهرجان المسرحيات القصيرة أتت أكلها وأسهمت في بناء جيل واع ومثقف صاحب رسالة ومسؤولية».

ويوضح أحمد عبد الله راشد أن جائزة الشارقة للتأليف المسرحي «هي فضاء ثقافي رحب يفتح أبوابه للمبدعين،

ويمنحهم فرصة حقيقية لتقديم أصواتهم وتجاربهم، ويقدم للمكتبة المسرحية العربية مجموعة كبيرة من النصوص

الرصينة التي تواكب الحداثة والتطور». مشيراً إلى أن الفوز بالجائزة «يحمل لي معنى عميقاً،

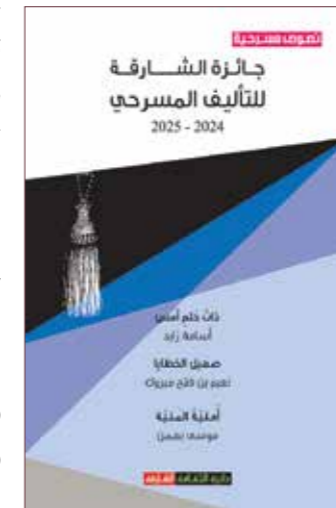
فهو تقدير لمسار طويل من العمل والبحث، ودافع للاستمرار في تطوير أدواتي، كما يؤكد

الدور الريادي الذي تؤديه الشارقة في رعاية المواهب وصناعة بيئة ثقافية تُنتج للمبدع

وتحتضن مشروعه، فقد كانت لي في مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة تجربة مهمة في

قراءة النص العالمي وإعادة كتابته. وأرى أن الجوائز محطات مضيئة في طريق الكاتب،

تمنحه الثقة، وتدفعه إلى مزيد من التجريب والابتكار».





• ما أبرز التحديات التي واجهتك وأنت تتصدى لإخراج هذا العرض؟
- النص كان جاهزاً منذ سنتين، واقترح عليّ مؤلفه الفنان مرعي الحليان أن أقرأه، وبالفعل بعد أن قرأت النص شدني طرحه كثيراً لأقدمه مشروعاً لفرقة المسرح الحديث خاصاً بالمشاركة في أيام الشارقة المسرحية، واحتجتُ لقراءة النص أكثر من مرة، ولأكثر من أسبوعين من التفكير، بعدها اتخذت قراراً بالاشتغال عليه، أهم التحديات أن النص مختلف عن باقي النصوص التي قدمتها بصفتي مخرجاً على خشبة، كذلك الاشتغال مع المجاميع يحتاج إلى الكثير من الوقت والكثير من الصبر والروية، غير أنني والحمد لله في آخر المطاف، قدمت عملاً رآه النقاد والجمهور من الأعمال المسرحية المهمة في تاريخ المسرح الإماراتي.

- المسرحية حملت طرحاً مختلفاً وشكلاً مختلفاً، وكذلك المجموعة التي عملت معها مجموعة مختلفة أيضاً، كما أن هذا العرض أقرب إلى مغامرة مسرحية مزجت فيها أكثر من مدرسة مسرحية، كذلك موضوع النص موضوع إنساني عام ومقبول في كل زمان ومكان. والعبث الذي حواه النص، مكنتني من اللعب على مساحات إخراجية أوسع. كما أن هذا العرض ترك أثراً كبيراً في نفس كل من شاهد العرض، وأنا إلى الآن أتلقى إشادات على ذلك العرض برغم مضي 13 عاماً على عرضه الأول.
مسرحيات «التراب الأحمر»، و«آباء للبيع أو للإيجار»، و«حاميه حراميه»، قضاياها مختلفة، ومحدودة أيضاً، غير أن «نهارات علول» تميزت بالإضافة إلى ما ذكرت، بالمجاميع، وبفريق عمل تميز وتألّق في تقديم العرض.

شكل العرض علامة فارقة في أيام الشارقة المسرحية (2013)، وترك أثراً لا ينسى لدى الجمهور الأردني في مهرجان المسرح الأردني في العام نفسه. كما توج النجاح بحصد جوائز مهرجان المسرح الخليجي (2014) بالإمارات، حيث نال رجب جائزة «أفضل مخرج» في المهرجانين. ينتمي العمل إلى «المسرح الكاريكاتيري»؛ إذ نجح رجب في خلق فضاء مسرحي مشحون بالدلالات، أعاد الحميمية المفقودة بين الجمهور والعروض الناطقة بالفصحى. وبمزجه البارع بين المتعة والفرجة، تفاعل الحضور بحرارة مع «شمس» علول التي أشرفت في الشارقة. وفيما يلي تفاصيل لقائنا مع صانع هذا العرض.

• ما هي الفكرة الرئيسية لعرض «نهارات علول»؟

- تدور حكاية النص حول شاب ينتمي إلى فئة الحرافيش «علول»، الحرافيش الذين يعيشون على هامش الحياة، يطوقهم الفقر وتقيدهم الحاجة، «علول» لم يختلف عنهم كثيراً، غير أنه ببساطة كان يحمل مواصفات البطل الذي قفز فوق المحذور، حينما حاول إنقاذ حبيبته «علاية» من براثن حارس القاضي الذي يراودها عن نفسها، فيصاب «علول» برصاصة الحارس التي لم تتمكن من قتله.. لتنتقل عندها «ثيمة» العمل الدرامي حينما تحولت الرصاصة إلى قطعة حديدية ميتة تدور في أرجاء جسد «علول» فتدفعه تارة للضحك حينما تصل إلى الخاصرة، وتارة إلى التفكير حينما تصل إلى الرأس، وتارة إلى العشق والهوى حينما تستقر في القلب، إلى أن يصل خبير هذه المعجزة إلى الحرافيش فيعتقدون أنه ولي من الأولياء وهذه كرامته، حتى إلقاء القبض عليه ومحاكمته محاكمة هزلية ساخرة.

• لماذا تُعد مسرحية «نهارات علول» الأقرب إلى قلبك ونقطة نوعية في مسيرتك، برغم نجاح أعمالك السابقة مثل «آباء للبيع أو للإيجار» و«حاميه حراميه»؟



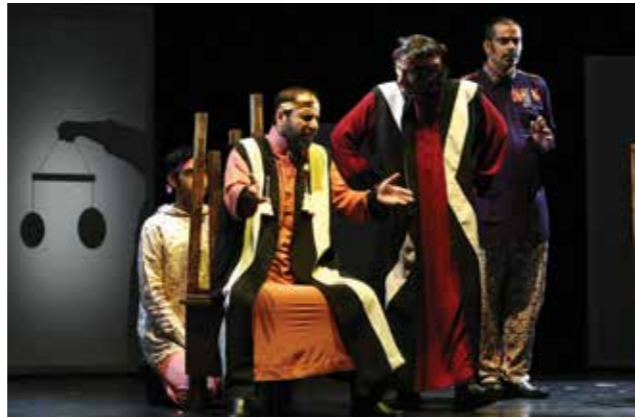
حسن رجب:

«نهارات علول»

أهم تجاربي الإخراجية

الشارقة: أحمد الماجد

لا يزال عام 2013 محطة استثنائية في مسيرة المخرج الإماراتي حسن رجب؛ حين قدم مسرحية «نهارات علول» للكاتب مرعي الحليان. يصف رجب هذا العمل بأنه الأقرب إلى قلبه طوال مشواره الممتد لأربعة عقود، حيث طاف به أكبر المهرجانات المحلية والعربية محققاً نجاحات لافتة.



مشاهد من مسرحية «نهارات علول»

العرض وصفه النقاد بأنه أداء احترافي، على الرغم من أن بعض الممثلين كانوا ما زالوا في خطواتهم المسرحية الأولى، لكن الجميع وفق في الأداء والحمد لله.

• قدمت مع المسرح الحديث بالشارقة العديد من العروض المسرحية المهمة، منها «التراب الأحمر»، و«نهارات علول»، وآخرها «علكة صالح»، وغيرها من العروض المسرحية الحية في الذاكرة.. هل لهذا المسرح أثر واضح في مسيرتك المسرحية؟

- فرقة المسرح الحديث هي الفرقة التي أعتز بها وأدين لها بالفضل أيضاً، تحوي عناصر رائعة، من أمثال محمد جمال، ومرعي الحلبيان، وغيرهما، وأنا عضو مؤسس في هذه الفرقة، قدمت مع هذه الفرقة الكثير من العروض المسرحية، وربما تكون محطاتي الأهم في مشواري المسرحية تشكلت مع هذه الفرقة.



- كانوا شعلة من الإبداع في ذلك العرض، بل هم نجوم لولاهم ما وصل العرض إلى ما وصل إليه، حتى على مستوى تصميم الإضاءة والديكور والمؤثرات التي عزفها حياً الراحل صلاح عادل رحمه الله. الأداء التمثيلي لفرقة

لمزاجات لجان التحكيم، وقراءاتها للعرض، ففي الأيام لم نل سوى جائزتين، وفي مهرجان المسرح الخليجي حصداً الجائزة الكبرى وأهم جوائز المهرجان، الجوائز لا يمكن الاعتماد عليها في تقييم مستوى العروض إطلاقاً.

• لو طلب منك أن تقوم بإخراج «نهارات علول» مرة أخرى، ما الذي ستحتفظ به وما الذي ستقوم بتغييره من حيث الممثلين ومصممي الديكور وخلافه؟

- أكيد أن الرؤية ستكون مختلفة، بحكم تطور منظومة العرض المسرحي، وأهمية أن يكون مضمون النص متوافقاً مع «الآن وهنا»، كذلك الديكور والإضاءة والموسيقى يجب أن تكون متوازنة مع الشكل الإخراجي الجديد، أما فيما يخص الممثلين، فلو قدر لي وأعدت إخراج هذا العرض، فسأحتفظ بجميع فريق العرض، وكأن «نهارات علول» قد فصلت على مقاس فريق الممثلين، ولن أقوم بتغيير أي عنصر منهم.

• من أهم إضاءات «نهارات علول» حينما قدم في العام 2013 هم الممثلون.. كيف تقييم الأداء التمثيلي لفريق العمل؟

• كيف حققت هذا التناغم العالي بين الممثلين على خشبة، برغم تباين مدارسهم المسرحية وخلفياتهم الفنية؟

- أيام كثيرة من قراءة الطاولة قضيتها مع فريق العمل، قبل البدء الفعلي «ببروفة الحركة»، كانت هناك حالة من الثقة بُنيت بيني وبين فريق العمل من أجل تقديم عرض مسرحي متميز، في البداية واجهت صعوبات كثيرة، غير أنه بعد فترة من التمارين، حدثت حالة التناغم بين فريق العمل، فالممثلون الذين اخترتهم كانوا جميعاً على قلب رجل واحد، همهم الأكبر نجاح العرض، ووصول خطابه إلى المتلقي.

• حضر عرض «نهارات علول» في أيام الشارقة المسرحية، وفي مهرجان الأردن المسرحي، وفي مهرجان المسرح الخليجي، كيف تقييم هذا الحضور المحلي والخليجي والعربي المهم لهذا العرض؟

- صدى العرض في المهرجانات المسرحية الثلاثة كان ممتازاً لدى النقاد والمسرحيين والجمهور، وقدم العرض صورة مشرقة عن المستوى الجيد الذي وصل إليه المسرح الإماراتي، أما فيما يخص الجوائز، فالجوائز دائماً تخضع





- مهرجان الأردن المسرحي، الدورة العشرين، 2013
- الموسم المسرحي المحلي التاسع، 2013
- مهرجان المسرح الخليجي، الدورة الثالثة عشرة، الإمارات، 2014.
- الديكور: محمد الغص
- الإضاءة: إبراهيم حيدر
- المؤثرات الصوتية: صلاح عادل
- تنفيذ الدمى: ميلانا رسول
- الجوائز: - أيام الشارقة المسرحية 23: جائزة أفضل إخراج (حسن رجب) + جائزة أفضل مؤثرات موسيقية (صلاح عادل)
- مهرجان المسرح الخليجي 13: جائزة أفضل عرض + جائزة أفضل تأليف (مرعي الحليان) + جائزة أفضل إخراج (حسن رجب) - جائزة أفضل ممثل دور أول (جاسم الخراز).

بطاقة العرض

عنوان المسرحية: نهارات علول
الجهة المنتجة: المسرح الحديث بالشارقة
التأليف: مرعي الحليان
الإخراج: حسن رجب
التمثيل: جاسم الخراز، بدور محمد، مرعي الحليان، جمال السميطي، يوسف الكعبي، أحمد ناصر الزعابي، محمد جمعة، حميد عبدالله، باسل التميمي، محمد بن يعروف، وآخرون.
تاريخ العرض الأول: الأحد 24 مارس 2013
مكان العرض: قصر الثقافة - إمارة الشارقة
المناسبة: أيام الشارقة المسرحية - الدورة الثالثة والعشرون 2013
المشاركات الأخرى: قدم العرض في:

• جمال السميطي حاضر في «نهارات علول» وفي معظم أعمالك المسرحية.. حدثنا عن هذه الشراكة القديمة المتجددة بينكما.
- علاقتي المسرحية بالسميطي بدأت منذ أكثر من ثلاثة عقود، هو فنان ملتزم، ومتعاون مع زملائه الفنانين، لا يعرف الأنانية، ولا يلتفت إلى ما يشغله عن دوره وأدائه للشخصية التي سيتقمصها على خشبة. جمال، من الفنانين الذين تسعد وترتاح للعمل معهم، سواء في تلك التجارب التي جمعتني به مخرجاً، أو تلك التي وقفنا فيها معاً على خشبة ممثلين. جمال يمنح الثقة لفريق العمل، ويعطي المخرج حالة من الأريحية في العمل المسرحي، فهو سريع البديهة، وقادر على التعامل مع أي طارئ فوق الخشبة، فنان ذو قيمة كبيرة وأحد أهم أسباب نجاح العرض المسرحي. جمال السميطي إضافة لكل عرض مسرحي يشارك فيه.

• كلمة أخيرة من حسن رجب ننهي بها هذا الحوار

- أتمنى أن يعود مسرحنا إلى أيام الزمن الجميل، بكافة تفاصيله، إلى صفائنا، تحدياتنا، تنافسنا، محبتنا، إلى روح الفريق الواحد الذي لا هم له سوى تطوير المشهد المسرحي الذي نحن جميعاً جزء منه، ونحن جميعاً مطالبون بالذهاب به نحو آفاق أرحب وأفضل. شكراً لكم لإتاحة هذه السانحة لي للحديث، والقادم أجمل بإذن الله.

• جمعتك شراكة مسرحية رائعة مع الفنان والكاتب «مرعي الحليان»، مؤلفاً وممثلًا.. حدثنا عن أهم مميزات هذه الشراكة وأثر الحليان على عروض حسن رجب.
- مرعي الحليان فنان قدير فوق الخشبة، وكاتب جميل ومثقف يستفز المخرج في نصوصه الإبداعية، نحن



الجماهيري الواسع لهذا الفن، فإنه لا يزال يُصنف في المرتبة الثانية من حيث الاهتمام مقارنةً بمسرح الكبار، وهو ما يفسر غياب سياسات إستراتيجية واضحة للنهوض به رغم توافر إمكانيات النجاح.

إن تطوير هذا القطاع يتطلب بناء سياسات مسرحية تركز على استقطاب جمهور الأطفال كهدف أولوي، والعمل على تربية ذائقتهم الفنية بعيداً عن الارتجال؛ فبناء جمهور الكبار وفناني الغد يبدأ من تأسيس جيل اليوم على قواعد فنية سليمة ورصينة.

• يثور الجدل حول نوعية الأعمال الموجهة للأطفال... - نحن بأمس الحاجة إلى عصرنة مسرح الطفل، وتأصيله والارتقاء به نحو الأنموذج الأمثل، وأتصور أنّ الارتقاء بمنظومة مسرح الطفل بشكل عام، يتطلب فهم شخصيات الأطفال، وتفهم حاجاتهم ومعرفة واقعهم والتعاطف معهم، حتى يجري إنتاج مسرح يستجيب لتطلعاتهم، وعليه فأى تفعيل لمسرح الطفل، ينبغي أن يقوم على البساطة والمرونة في التواصل، بالانكفاء على دراسات وأبحاث علم النفس وعلوم التربية والاجتماع والبيولوجيا وأدب الأطفال، بما يثري مخزون طلائع الجيل الجديد والأجيال القادمة معرفياً ولغوياً وفنياً.



كما تضمن طرحه دعوة صريحة للتحرر من الأنماط التعليمية المباشرة؛ عبر إعطاء الأولوية لعنصر «المتعة الفنية» على حساب «الخطاب الوعظي»، الذي يرى أنه يشكل عائقاً أمام الانفتاح التلقائي للطفل على محيطه العالمي.

• بصفتك مختصاً في مسرح الطفل، ما نظرتك لهذا النشاط الفني جزائرياً وعربياً؟

-أرصد حالة من الجمود في ظل هيمنة مواضيع تقليدية لم تعد تحاكي ذكاء طفل العصر الرقمي أو تستفز ملاحظته؛ فمن العبث مخاطبة جيل الأجهزة الذكية بذهنيات قديمة، خاصة وأن اهتماماتهم تغيرت بينما ظل شغفهم قائماً، وهو ما يتطلب البحث عن أدوات مبتكرة وعروض غير مألوفة لاستقطابهم.

أعتقد أن نضوج الطفل يفرض مخاطبته بذهنية «الكبار»، عبر تقنيات مسرحية تشويقية تحفز التفكير، فبناء المستقبل مرهون بجودة الاستثمار في التنشئة. ومن واقع تجربة تمتد لثلاثة عقود، خلصتُ إلى قناعة راسخة: لا مسرح للطفل دون كثير من الصدق.. وقليل من الإيهام.

إن مسرح الطفل في جوهره هو الفضاء الذي يمزج بين البهجة وإغناء المعارف؛ فهو فن درامي نابض بالحياة،

يفرس القيم التربوية والنفسية من خلال الحركة المسرحية، ليصبح وسيلة محورية لتنمية الشخصية وبنائها.

• حتى نتقدم بمسرح الطفل، ماذا يتعين فعله؟

- التقدم بمسرح الطفل يفرض علينا مواجهة أسئلة جوهرية حول هوية ما يُقدم حالياً، ومدى قدرة الخطاب الفني على محاكاة عقول الصغار. ورغم الاستقطاب

حكيم طرايدية: مسرح الطفل يتطلب كثيراً من الصدق.. وقليلاً من الإيهام



حاوره: رابح هوادف

ناقد مسرحي وإعلامي من الجزائر

يدعو الفنان الجزائري المقيم بهولندا حكيم طرايدية، إلى تحديث آليات مسرح الطفل وتجديد أدواته التعبيرية بما يتجاوز النماذج التقليدية السائدة. طرايدية الذي يستند إلى مسيرة إبداعية تمتد لأكثر من ثلاثين عاماً، خلص إلى حتمية تطوير الفنون الموجهة للناشئة بوصفها خياراً إستراتيجياً للارتقاء بوعيهم.



وأنا شخصياً لا أحب اللغة الدارجة، الأجد استعمال اللغة العربية الفصحى في مسرح الطفل، لماذا؟ لأن معظم الأطفال عند بداية تعلمهم للغة وتشبثهم، يتوجهون إلى الرسوم المتحركة ويأخذون منها اللغة الفصحى، والمتمتع في عالم الطفولة يجد أنه منذ سن الرابعة يبدأ الطفل الحديث باللغة العربية مقلداً شخصيات كرتونية في مجمل ألعابه.

• كيف تنظر إلى تجارب مسرح المناهج التربوية وإدراج المسرح في المقررات الدراسية؟

-لم يعد مسرح الطفل مجرد وسيلة للترفيه والتسلية، إنما أداة للتربية والتعليم والتوجيه، فلطالما كان المسرح مريباً للمجتمعات، وأظن أن الارتقاء بمسرح الطفل لن يتم بدون إشراك الطفل عينه في هذا المشروع، فيجب تحفيز الطفل على الكتابة والتمثيل والإخراج، لم لا؟ وهنا يكمن دور المدرسة، لذلك من الهام تعميم إدراج المسرح في المقررات الدراسية لمختلف الأطوار، فيصبح بذلك المسرح وسيلة تعليم وترفيه.

ولا بد من تأسيس مدارس تكوين متخصصة في مختلف أشكال الفرحة المسرحية للطفل، على غرار التكوين في

-يتوجب أن نحبّ الطفل بطريقة صريحة ونؤمن به، قبل الاقتراب منه بلغة تجيد اختيار المواضيع وإثراء فانتازيا ألطف، وعدم جعله يتلقى قيماً موجهة للكبار، سيجعل الطفل يبقى هو نفسه، لذا يتعين إرجاع ما هو ملك للطفل إلى الطفل.

الطفل كالورقة البيضاء نرسم عليه ما نشاء، والفنان المسرحي يدخل إلى عالمه ويرسم عليه لوحاته الفنية التي تتعمق في ذهنه، ولن تستطيع محو ذلك الانطباع الذي سيأخذه الطفل من عرض مسرحي حضره على المباشر، ذلك التواصل والتفاعل مع الطفل وجعله متلقياً فاعلاً في الوقت نفسه، الطفل هو ذلك الجمهور صعب الترويض الذي لا تعرف رد فعله، وتعد الكتابات المسرحية الموجهة إليه من أصعبها، نظراً للخيال الواسع وتغير النفسيات وطرق تفكير الأطفال.

حين نتحدث عن مسرح موجه للطفل من قبل الكبار، هذا لا يعني أن نستعني هذا المخلوق العجيب بعقبريته وذاكرته الانفعالية القوية، بل في البحث عن آليات مغايرة من حيث الأداء والألوان والسينوغرافيا والأفكار، طالما أن طفل ثمانينيات القرن الماضي، ليس طفل اليوم المنفتح على التطور التكنولوجي والمتقن للغة العربية الفصحى.

وعليه، أدعو إلى استحداث لجان متخصصة لمراقبة النصوص وتشجيع الكتابة للطفل، بالتوازي مع إعادة الاعتبار للمهرجانات الفنية وسينما الطفل. كما أهييب بالهيئات الرسمية والمؤسسات الجامعية في الدول العربية ضرورة فتح كليات متخصصة في فنون الأطفال، اقتداءً بالتجارب الدولية الرائدة كما في هولندا، لضمان تكوين أكاديمي رصين لذوي الاختصاص.

• كيف تتصور خطاب مسرح الطفل؟

-يرتكز خطاب مسرح الطفل في تصوري على عالم غني بالألوان والأفكار المتجددة، بعيداً عن الثنائيات الجامدة (الأبيض والأسود) أو الصراعات الفكرية المعقدة التي لا تناسب مدارك الطفل. إن حصر الطفل في متاهات وجدالات عقيمة هو نوع من الظلم الفني؛ فالطفل ينحاز بطبعه للأبطال القدوة، واللغة المبسطة، والأعمال التي تدمج الأغنية بالحركة، وتسمح له بالمشاركة الذهنية والتفاعل الحي.

ويعد مسرح الطفل من أصعب القوالب المسرحية وأخطرها نظراً لخصوصية التركيبة النفسية والذهنية للطفل، بوصفه كائناً حساساً يعيش في عالم قوامه الحلم والخيال. لذا، يجب على الصانع مراعاة الأبعاد النفسية والاجتماعية في الخطاب الموجه إليه.

وفي هذا السياق، أنتقد استصغار البعض لهذه الشريحة، والتعامل مع الطفل كألة تسجيل أو وعاء لتلقي الخطابات التوجيهية والوعظية المباشرة؛ فالمسرح في جوهره فضاء للمتعة ومساحة للفكر، ولا ينبغي تقييد الطفل بخطابات ضيقة، خاصة في عصر التكنولوجيا الذي يفرض علينا احترام قدرة الطفل على الشعور والتفكير الحر.

• كيف يمكن الموازنة بين مسرح الطفل بصفته عملاً إبداعياً ونظريات التربية والسيكولوجيا؟

القضية في غاية الحساسية، طالما أن الطفل يرتبط ارتباطاً جوهرياً بالتمثيل منذ سنواته الأولى، ويعد الأطفال أكثر المتفرجين صدقاً لأنهم لا يكبحون عواطفهم تجاه ما يشاهدونه، فيقعون بسهولة تحت تأثير مجمل ما يجري أمامهم من الأحداث على منصة العرض ويندمجون معها، وجمهور الأطفال ليس عنده حل وسط أثناء المشاهدة، فإما أن يحبّ العرض المسرحي ويصبح جزءاً منه، أو يكرهه فيدير ظهره له من دون أي تردد.

• ما هي مهام مسرح الطفل في منظورك؟

- تتمثل مهام مسرح الطفل في إيجاد صيغ تربوية تفرس القيم النبيلة عبر قوالب حكاية تجمع بين البراعة في صياغة الصراع والبساطة في الأحداث، لضمان تقديم متعة تشويقية ضمن سياق فكري متماسك يحفز الخيال ويرفع الطاقات الجمالية للطفل.

وتبرز الإشكالية المحورية في نوعية المحتوى وهوية القائمين عليه؛ فخلافاً للاعتقاد السائد بسهولة العمل مع الطفل، أرى أنها المهمة الأصعب التي تتطلب وضع خريطة طريق وطنية تحت إشراف خبراء التربية والثقافة. ويستدعي ذلك فرض رقابة صارمة ومنح تأشيرات العرض فقط للأعمال المدروسة نفسياً وفنياً، مع ضرورة مراعاة الفئات العمرية للمتلقين.





يُعد حكيم طرايدية (1956) أحد أبرز الوجوه الفنية الجزائرية في المهجر، وهو فنان مسرحي وتلفزيوني وسينمائي، راكم مسيرة إبداعية حافلة في عوالم المسرح الصامت وفنون الطفل. غادر الجزائر في سن العشرين، ليصقل موهبته بتكوين مسرحي أكاديمي في فرنسا، قبل أن يتخذ من هولندا مستقراً له منذ نهاية سبعينيات القرن الماضي. نال طرايدية شهرة واسعة من خلال دوره في السلسلة التلفزيونية الشهيرة «سيزام ستريت» (شارع سمس) بنسختها الموجهة للأطفال في هولندا وألمانيا. وقد استند في فرادته الفنية إلى استثمار التراث الشعبي الجزائري، الذي استقاه من مروييات عائلته؛ جده وجدته ووالده وعمه الفنان أحمد طرايدية، ليمزج بين الجذور الأفريقية والتقنيات الأوروبية المعاصرة. أثار طرايدية المكتبة الفنية والسينمائية بعشرات الأعمال تمثيلاً وإخراجاً، من أبرزها مسرحيات: «فان جوخ وأنا»، و«محمد هاملت»، و«يوميات صاحب مكنسة»، و«علي بابا»، و«أحمد البرنقال»، و«شوين - قوم»، و«بطلي». وفي السينما والتلفزيون، برز في أعمال مثل: «هيا هيا»، و«الطبق المزيّف»، و«إينغما». كما لم تقتصر موهبته على خشبة، بل امتدت لتأليف قصص الأطفال، ومن إصداراته: «تاج الرمال»، و«نجمة الجزائر»، و«سندباد موزع البيتزا»، و«وردة الرمال». يتولى طرايدية حالياً الإدارة الفنية لمسرح «كورسوس حكيم» بمدينة هارلم الهولندية.

أستحضر هنا «المسرح الفطري» الذي يعيشه الطفل تلقائياً في المراحل الأولى من وجوده، ويتصف أساساً بالمحاكاة، ويعتمد على الارتجال في اللعب والتمثيل للكبار (الأب والأم والأشقاء وسائر العائلة)، بعدها ينتقل الطفل إلى المدرسة، وهنا يتعلم التعبير المسرحي المنظم في إطار التنشيط الثقافي تحت إشراف المربي أو المعلم.

ويتصل «المسرح الفطري» بـ «المسرح التعليمي» الذي ينجزه التلميذ تحت إشراف المدرّس، وأحسب أنّ المسرح المدرسي يعطي الفرصة للتلميذ كي يكتشف قدراته الإبداعية وتعزيز الثقة بالنفس وبث روح المبادرة، وإحياء المهارات الحسيّة والحركيّة لدى الطفل، بما يساعد على انفتاح الطفل على العالم، بعيداً عن الكبت والاضطراب النفسي، فالمسرح ليس فقط وسيلة علاجية، بل وسيلة تربوية مهمة.

• ما رؤيتك لسبل تطوير مسرح الطفل؟

- يرتبط تطوير مسرح الطفل بمدى تحويله إلى أولويّة حقيقية، تبدأ بتصحيح المفاهيم الفنيّة السائدة -كصوره المهجر- والتعمق في الأبعاد البيداغوجيّة لتحديد احتياجات الفئات العمرية المختلفة. إن النهوض بهذا الفن يستلزم توفير فضاءات مجهزة ودعم التجارب القائمة، مع تكريس قيمة الطفل الاجتماعيّة وحقه في المواطنة الثقافيّة.

وتتركز رؤيتي للتطوير في إعادة اشتغال المسرح على الموروث الشعبي (العربي والأمازيغي) بمنظور عصري وجذاب، واستثمار «فن القصة» أداة للإلهام الخيال وتنمية التفاعل. فمسرح الطفل ليس مجرد عرض للصغار، بل هو فضاء للحوار بين الآباء والأبناء، مما يفرض علينا التفتن في ممارسات تذكي الشغف وتخاطب الأعماق.

وفي ظل التحولات الراهنة، من الضروري مخاطبة الأطفال بلغة تكنولوجيّة حديثة، مع توسيع آفاق الابتكار عبر توظيف الوسائط الرقمية، والسينما، وكل ما هو «غرائبي وساحر» لاستقطاب اهتمامهم.



ومحبة الحياة بألوانها وأطيافها المختلفة والمتعددة، قيم التسامح وحبّ الأرض.

يجب مراجعة النظم الدراسيّة التي لا تستجيب بنظري إلى حاجات الطفل، وهو ما يفرض على المدرسة الاهتمام أكثر بالثقافة، والإبداع والابتكار، على نحو يجعل الطفل حين يذهب إلى المدرسة، يحسّ بأنه يلعب ولا يملّ، وباللعب، يتمكن الطفل من التعلم أكثر.

أحثّ رياض الأطفال والمدارس والجمعيات الثقافيّة والشبابيّة على احتضان مسرح الطفل عبر إنشاء نوادٍ ثقافيّة داخل مؤسساتهم تحت تأطير أساتذة أكفاء، فالمسرح هو الأداة والوسيلة الناجعة التي تلعب دوراً حاسماً منذ الولادة إلى غاية أن يصبح إنساناً اجتماعياً إيجابياً ومفكراً ومعبراً، والاستماع إلى الطفل وتشجيعه ومرافقته في المراحل الأولى من التنشئة الاجتماعيّة، حتميّة ضروريّة لا يمكن الاستغناء عنها مهما كلفت الدول من تضحيات؛ لكي نصنع الاستمراريّة.

فن عرائس الأراجوز، السيرك، البهلوان، وغيرها، والأمر موصول بتثمين ومساعدة أصحاب التجارب الناجحة من مخرجين وجمعيات، عبر فتح الأبواب لهؤلاء في مختلف الوسائط والمنصات السمعيّة البصريّة، لما لها من مشاهدة واسعة.

• انطلاقاً من تجربتك في تحويل مدرسة مهجورة في هارلم الهولندية إلى مسرح، ماذا يمكن لمسرحي الجزائر والعالم العربي أن يفعلوا لبلورة مسرح الطفل؟

-المسألة تتطلب خريطة طريق ومبادرة فعالة بالتنسيق بين وزارات التربية، والشباب، والرياضة والثقافة، حتى يتسنى ضمان تنشئة الأطفال مسرحياً، والعملية تفرض التركيز على أدوار الآباء ثم المدرسة، فالآباء مدعوون لمرافقة أطفالهم وتحضيرهم والبقاء بجانبهم، ورؤية العروض معهم، والذهاب معهم إلى المتاحف، والاهتمام بهم، والتغيير يبرز عندما نزرع في الطفل قيم الجمال

الواقع طبقات من المعطيات والحقائق، من الأشياء والموجودات، واليقينيات واللايقينيات. وإذا كنا في المسرح الكوانتي نحاول حفر هذه الطبقات والفوص في دواخلها، فسعياً إلى بلوغ الطبقة الجوهر الكامنة في العمق. إن المؤلف، والمخرج، والممثل، والسينوغرافي، والمصمم، والتقني، في المسرح الكوانتي، جميعهم حالات متبدلة باستمرار، سواء في مرحلة نشوء العرض وتكوينه، أو حين يصنعه المتلقون/الراصدون. إن هذا التبدل المتأصل في الممارسين/الحالات المبدعة في المسرح الكوانتي، هو جزء من واقع هذا المسرح، من سيرورته وصيرورته. ومن الضروري البحث في هذه الحالات وتحولاتها، إذ من شأن ذلك أن يسمح باستبطان بعض من المسرح الكوانتي، واستجلاء شيء من واقعه. إن المسرح الكوانتي لا ينطوي على ما هو تكنولوجي آلي، أو ما هو وظيفي تقني على الخشبة، بل يتجذر فيما هو جمالي وشعري، وفكري وفلسفي. إن الحمولة المسرحية الكوانتية تأخذ منبعها من الفيزياء الكوانتية، فتستعير منها المبادئ والمفاهيم، والأضداد والمفارقات، والصيغ والمسلمات.

وإذا كان المسرح الكوانتي يستحضر نظرية الفيزياء الكوانتية، ويستعير منها ما يصنع منه الصور والاستعارات، ومن ثم الفكر والخيال، فذلك من أجل خلق جديد فوق الخشبة، يسمح لنا برؤية ما نحياه في المسرح وخارجه من زاوية الراصد الصانع له، أي من زاوية الراصد المسرحي المماثل للراصد/المجرب في التجربة الكوانتية. من هنا، فإن المسرح الكوانتي «حالة»، تماماً كما هو الإنسان. وهذه الحالة المسرحية/الإنسانية، وإن كنا نستطيع إدراك بعض تجلياتها، فهي في تحول متواصل لا ينقطع. يبحث المسرح الكوانتي في استبطان تجليات هذه الحالة المتحولة باستمرار، التي هي عملة واحدة بوجهين هما المسرح والإنسان. إنه مسرح يبحث في بواطن الواقع، وليس في قشوره، رغم أن معرفتنا بهذا الواقع تظل محدودة جداً، وليست سوى بمقدار ما يسمح لنا به العلم من استبطان وتبين. وليس لنا في المسرح الكوانتي أن نتوهم إدراك الواقع، مهما حاولنا ذلك، لكننا، في هذا المسرح، نبحث عن استبصار ما في الباطن لا ما على السطح، من أجل ملامسة شيء من الواقع أو بعضه.



بيان «المسرح الكوانتي»

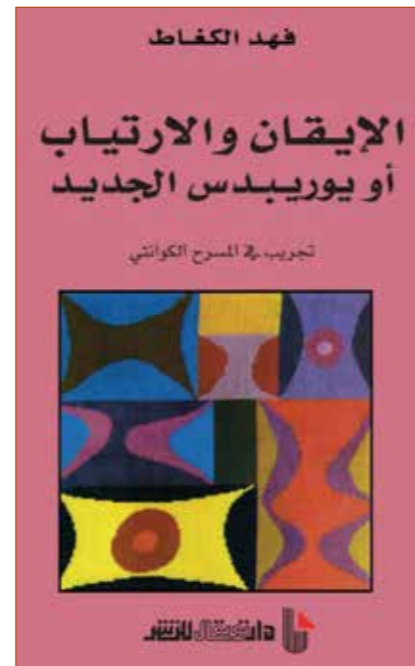
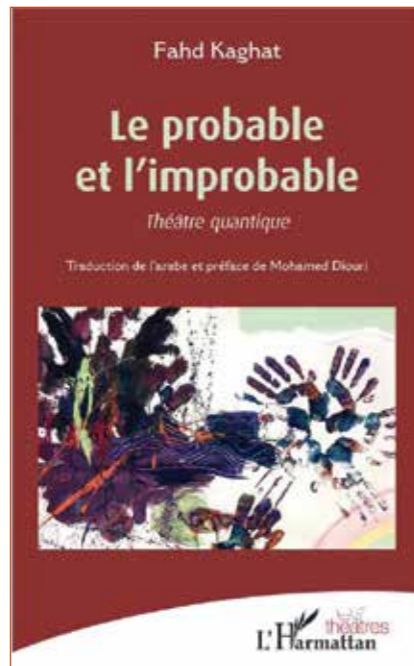
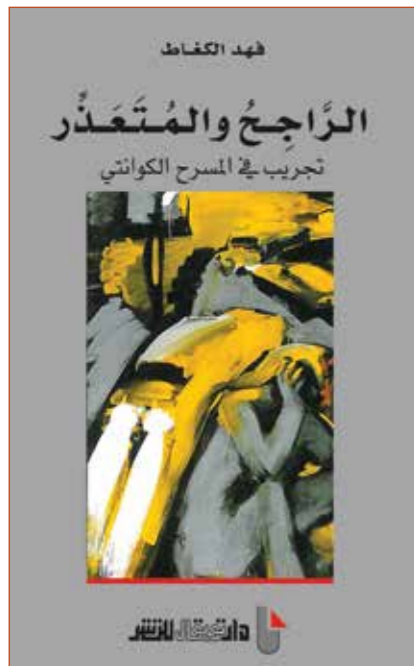
إنما المسرح فعل إنساني متصل في الزمان والمكان، فهو في صيرورة متواصلة لا تنقطع منذ أن عرفه البشر ومارسوه. أما المنعطفات الحادة التي ميزت سيرورته على امتداد تاريخ الممارسة المسرحية، فتكمن أساساً فيما أتى به المبدعون من عناصر مبتكرة تحاكي صيرورة الإنسان في الحياة وتصنعها، رغم ما يعترضها من تحول مستمر.

فهد الكفاط

باحث وكاتب مسرحي من المغرب

إن «تبدل الحالة» مفهوم كوانتي يمكن ربطه بمعادلة من أهم معادلات الفيزياء الكوانتية، هي (معادلة شرودنغر). إن المسرح الكوانتي في جوهره حالة لا تستقر ولا تثبت، على الرغم مما قد يبدو في لحظة ما أنه استقرار. إن هذا المسرح في تحول مستمر لا ينقطع، تماماً مثل الإنسان ذاته: حالة غير مستقرة في تحول دائم، لا يمكنها أن تبقى على الدوام واحدة مفردة، ثابتة لا تتغير.

إن المسرح الكوانتي (الكمي) لم يأت إلا ليصوغ صيرورة إنسانية ممكنة، بما يطبعها من تراكم وارتياح واحتمال. إنه مسرح لا يؤمن بثبات الحالات والأشياء، وإنما بتبدلها الذي لا ينقطع، ليس في الواقع الذي نحياه، فذلك ليس هو الرهان الحقيقي، وإنما فيما هو صناعة وفكر وخيال.





في الفيزياء الكوانتية، فتلقي العرض الكوانتي يماثل الرصد أو القياس الكوانتي، إذ يقود إلى انهيار الدالة الموجية للعرض، وإلى بروز ممكن واحد من بين كل الممكنات، هو ما يصوغه المتلقي/الراصد.

وإذا كنا في التجارب الكوانتية نعدّ الرصد أو القياس تشويشاً على النظام الفيزيائي، فإن الرصد في المسرح الكوانتي - أي تلقي المتفرج - هو أيضاً تشويش على التجربة، بما أنه يقود إلى انهيار الدالة الموجية للعرض وتحديد نتيجة القياس. وعليه، يقوم المتلقي/الراصد في المسرح الكوانتي بدور المجرب الذي يحدد أحد ممكنات العرض، ويخلق تجربة مسرحية فريدة في كل مرة.

هو ذا المسرح الكوانتي: مسرح للحالات والاحتمال، للمثنوية والتراكب، وللرصد الفاعل والسؤال الذي لا ينقطع.

مسرح سؤال وشك وارتياب. إنه فعل لا يؤمن باليقينيات، وإنما إذ نستحضر فيه مبدأ هايزنبرغ، فإنما نعمل ذلك لتبيان أثر الشك في نفوسنا، واستكشاف انعكاساته على حياتنا اليومية.

الارتياب فاعل أساسي في وجودنا، لولاه لكنا نحيا مثل باقي الكائنات، بلا إدراك أو سؤال. والمسرح الكوانتي هو فعل من أفعال السؤال والارتياب التي تميز بني الإنسان. بالمسرح نسأل ونرتاب، وفي المسرح يصوغ المتلقي/الراصد السؤال ويرتاب، لنكتشف معاً جوهر الأشياء، سواء أكانا بخصوصها نوقن أم نرتاب.

إننا في المسرح الكوانتي نرصد التجربة لنصوغ أحد ممكناتها.

إن التجربة المسرحية هنا تشبه إلى حد كبير التجربة

المسرح الكوانتي، في أحد تجلياته، مسرح للحالات المزدوجة، وهي في جوهرها استعارات مسرحية تُستوحى من المثنوية الكوانتية، موجة-جسيم.

نحن في كينونتنا كوانتيون.

ألسنا دوماً في حالة تراكب، ولو أنها مجازية وغير صريحة؟ أليس ما نتفاعل معه يتجلى أيضاً في تراكب مجازي، مثلما هو الواقع نفسه الذي يحيط بنا ونحيا فيه؟ الإنسان كائن مترابك، كتب عليه أن يعيش في واقع مترابك، وما لنا إلا أن نتصور المسرح الكوانتي، في تجلٍ آخر له، كاشتغال استعاري على التراكب الكوانتي، لفهم هذا التراكب الإنساني-المادي الذي يطبع بني البشر ويميز واقعهم.

على أن هذا الاشتغال لا يقتصر على طرح الأفكار والتصورات النظرية، وتخيل الصور والأشكال المشهدية، وإنما يقوم بالأساس على ما يوفره المسرح نفسه من عناصر للكتابة النصية والمشهدية معاً.

إن التراكب لا يحضر في المسرح الكوانتي عبر ما قد يتلفظ به الممثل، أو ما قد يشعر به المتلقي/الراصد، وإنما من خلال ما يحمله الفعل المسرحي فوق الخشبة من تجليات تجسد هذا التراكب وتبرزه في الهنا والآن.

المسرح الكوانتي، في أحد مظاهره، مسرح للحالات المترابكة، وهي في جوهرها استعارات مسرحية تُستوحى من مبدأ التراكب الكوانتي وتستلهم آثاره.

وعلاوة على المثنوية/الثنائية (موجة-جسيم) وتراكب الحالات، هناك مبدأ آخر ذو دلالات عميقة في الفيزياء الكوانتية وفلسفتها: مبدأ الارتياب لهايزنبرغ. ولما كان الارتياب متأصلاً في طبيعة الإنسان، فإنه يحكم علاقته بالواقع، وينظم سلوكه تجاه الآخرين، ويتجسد أكثر فيما يحمله الفرد في داخله من شك أو يقين بالحياة وما بعدها. أما المسرح الكوانتي، فهو في أحد تجلياته الجوهرية

ولما كان استلهاً هذه العناصر الفيزيائية، وتمثلها في المسرح الكوانتي، يعيد صياغتها جمالياً، ويكسبها وظيفة شعرية في النص والعرض معاً؛ فإن من شأن ذلك أن يسمح للمتلقي/الراصد باستجلاء الواقع وما يحيا فيه، وبالكشف عن جوهر الأشياء التي يتفاعل معها، وبإدراك خصائص الحالات التي يختبرها، وتحولاتها التي لا تنقطع.

نحن كائنات كوانتية، ولو أننا «ماكروسكوبيون» (أجساماً ظاهرة). نحن حالات كوانتية، مثل الذرات والإلكترونات والبروتونات. نحن في كينونتنا كوانتيون.

أليست المثنوية (موجة-جسيم) شيئاً متجذراً فينا، سمة تخصنا نحن بني البشر دون غيرنا؟ ألسنا موجة وجسماً في الآن الواحد؟ أليست الروح موجة تسري في اللامتاهي وتنتشر، والجسد جسماً يتحرك في المتاهي وينتقل؟

أليست أفعالنا وسلوكاتنا تتميز أيضاً بهذه الازدواجية؟ أليست حالاتنا مزدوجة باستمرار؟ ألسنا نعمل الشيء ونقيضه على الدوام، دون أن نغير ذلك كثيراً من الاهتمام؟





تنمية

أسهمت هذه المشاركة في تعريف الزوار بمؤسسة ربع قرن ومراكزها التخصصية، ودورها في تنمية الطاقات الإبداعية لدى الفتيات والنشء، وتسليط الضوء على نتاجات منتسبيها، إلى جانب تعزيز الوعي بفنون العرائس بوصفها وسيلة فنية تعبّر عن الحكايات الشعبية وتحفظ الذاكرة وتساهم في بناء القدرات، مع إتاحة مساحات للحوار بعد العروض

و«منمنمات مسرحية»، حيث توزعت العروض على عدة أيام في مساحة العرض المقامة أمام المركز. كما تضمن البرنامج فقرات «عربة الفرغان» التي قدمت أنشطة يومية متنوعة، شملت ورشاً لصناعة العرائس، وعروض «حكواتي المسرح»، و«فن الحكاية من القصة إلى الرواية»، إلى جانب جلسات تعريفية وجولات في المعرض المصاحب، مما وفر تجربة ثقافية متكاملة جمعت بين التعلم والترفيه.

عززت التفاعل المجتمعي ورسّخت حضور الجمهور في المشهد الإبداعي.

وشهد البرنامج مجموعة من العروض العرائسية المتابعة التي قدمت من قبل كوادر المركز، بالتعاون مع عدد من المراكز والمؤسسات التابعة لمؤسسة ربع قرن، من بينها «هيا نلعب»، و«على أعتاب الذكرى»، و«قالوا في الأمثال»، و«كركوز»، و«أيام الطيبين»، و«حصن الحكاية».



«ربع قرن للمسرح» تشارك في أيام الشارقة التراثية

الشارقة: نور جاسم

شكّلت المشاركة التي جاءت بالتعاون مع كل من «جذور»، و«قلب الشارقة»، و«المدرسة الدولية للحكاية»، و«معهد الشارقة للتراث»، تجربة إبداعية تفاعلية جمعت بين المتعة والمعرفة، حيث قدّم المركز سلسلة من العروض العرائسية اليومية، إلى جانب ورش تدريبية في الصناعة وتحريك العرائس التراثية، إضافة إلى جلسات حوارية تفاعلية مع الجمهور، ومعرض مصاحب بعنوان «بين اليد والحكاية» استعرض تاريخ مركز فنون العرائس ومحطاته وأبرز تطوراتها، في إطار يعزز الارتباط بالمروروث الشعبي ويقربه إلى الجمهور بأسلوب مبتكر.

اختتم مركز ربع قرن للمسرح وفنون العرض، أحد المراكز التخصصية التابعة لمؤسسة ربع قرن لصناعة القادة والمبتكرين، مشاركته المتميزة في فعاليات الدورة الثالثة والعشرين من «أيام الشارقة التراثية»، التي نظمتها معهد الشارقة للتراث (04 - 15) فبراير الماضي تحت شعار «وهج الأصالة» في منطقة التراث بقلب الشارقة، من خلال برنامج ثقافي فني متنوع حمل عنوان «عالم من العرائس والخيال»، واستقطب جمهوراً واسعاً من مختلف الفئات العمرية على مدار أيام الفعالية، مركزاً على مؤسسات ربع قرن.

وفي سنة 1923، ظهرت مجلة مسرحية بعنوان «الممثل» أصدرها محمد الشريف بن يخلف (1897 - 1968)، وهو صحفي ومترجم وممثل انضم إلى جمعية «الشهامة الأدبية» (وهي جمعية مسرحية ظهرت سنة 1910)، وأسس «الجوق الفكاهي التونسي» سنة 1914، وكان «مونولوجيست» في فترة ازدهار الغناء الفكاهي الذي برز فيه خاصة صالح الخميسي. وفي سنة 1937، أصدرت هيئة جمعية «الاتحاد المسرحي» بتونس مجلة «المسرح»، وكان سياق ظهورها يتصف بزخم هيكلية داخل الجمعيات المسرحية، حيث كان التكوين المسرحي يتم داخل الجمعيات نفسها، وعرفت سنة 1936 محاولة لتأسيس نقابة الممثلين المسرحيين. وفي سنة 1947، أصدر صالح الأحمر مجلة «المسرح والسينما»، ولكنها أصبحت لاحقاً مجلة تصدرها كتابة الدولة للشؤون الثقافية منذ عام 1964، وتولى رئاسة تحريرها المنصف شرف الدين (للمسرح) والظاهر الشريعة (للسينما)، وهو مؤسس «أيام قرطاج السينمائية» سنة 1966. تحتوي المجلة أساساً على مقالات نظرية، ويفسر الشاذلي القليبي (كاتب الدولة للثقافة آنذاك) هذه النزعة النظرية في كلمة كتبها سنة 1964: «وكان لا بد من إيجاد أداة تمكن المثقفين من المساهمة بأبحاثهم وآرائهم في كل ما يتعلق بالمسرح والسينما، علّه ينشأ من ذلك أدب جديد لم يتأصل بعد عندنا رغم

المحاولات العديدة، وهو أدب النقد المسرحي والسينمائي» وظهرت سنة 1959 مجلة «المسرح» التي أصدرتها جمعية «قدماء مدرسة التمثيل العربي»، وهي أول مدرسة متخصصة في التكوين المسرحي تأسست سنة 1951 بمقتضى الدعوة المنادية لإنشائها منذ عام 1945. ففي تلك السنة، ظهرت وثيقة مهمة في تاريخ المسرح وهي وثيقة «لجنة الدفاع عن المسرح التونسي» (التي كانت جمعية قانونياً)، وصدرت في دورية «الثريا» بتاريخ فبراير 1945. وقد نصت النقطة الثانية من الوثيقة على: «تأسيس معهد للتعليم المسرحي»، بينما نصت النقطة السابعة على: «إصدار نشريّة دورية». ويفسر الهادي العبيدي، أحد رجال اللجنة، أهمية الصحافة المسرحية قائلاً: «إذا كان للمسرح التونسي ذكر وتاريخ (...) فالفضل في كل ذلك يعود إلى الصحافة التونسية واهتمامها بتقدم ما يُعرض وتوجيهه ولفت نظر المسؤولين». واعتبر المسرح: «وسيلة من وسائل التربية الشعبية». في عام 1983، صدرت مجلة «مسرح» عن الجامعة التونسية للمسرح، وهي هيكل فيدرالي يجمع الجمعيات المسرحية. وقد شملت المجلة متابعات إخبارية ودراسات مقتضبة، وجاء صدورها في سياق تاريخي هام؛ إذ مثل خطاب الحبيب بورقيبة حول المسرح في نوفمبر 1962 منعطفاً حاسماً، وهو الخطاب الذي ألقاه في «أستوديو 9» الفسيح بمبنى الإذاعة والتلفزيون لضمان زخم الحضور والتأكيد على أهمية الحدث.



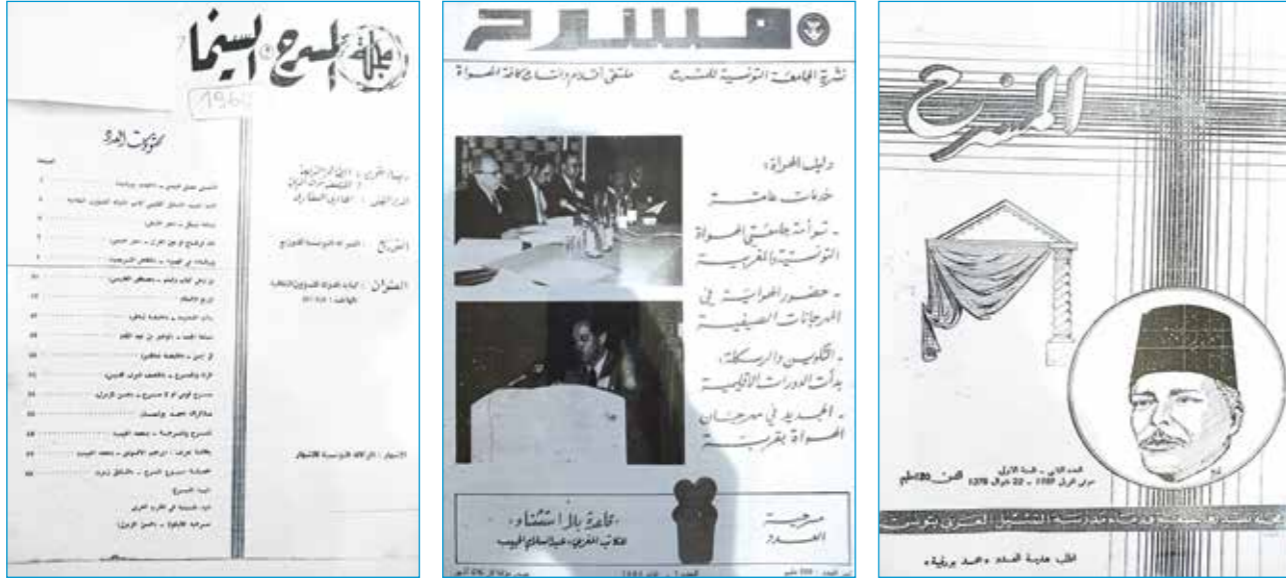
الدوريات المسرحية التونسية مسارات التأسيس ومحطات الاستدامة

اتسمت الكتابة الصحفية في الشأن المسرحي في تونس، بعراقلة تمتد إلى نهايات القرن التاسع عشر؛ حيث بدأت في شكل أخبار وتعليقات وشذرات واكبت العروض الوافدة من أوروبا منذ عام 1842، ثم من المشرق العربي ابتداءً من سنة 1904. وقد استهدفت تلك الكتابات الأولية - نثراً وشعراً - حبث الجمهور على ارتياد المسارح، وهو ما جسده الشاعر صالح السويسي القيرواني في بيته الشعري الشهير بمناسبة زيارة الجوق المصري إلى تونس عام 1908: ولا تحسبوا التمثيل حياة عابث.. ولكنه السر الذي يوصل الفكر

ومع تطور المشهد الثقافي، تجلّى الاهتمام بالمسرح في الدوريات التونسية الكبرى؛ فمجلة «الفكر» أفردت له حيزاً هاماً منذ الخمسينيات، وخصصت عدداً كاملاً للمسرح في يوليو 1961. كما لعبت مجلة «الحياة الثقافية» (التي أسسها محمود المسعدي عام 1974) دوراً محورياً عبر تخصيص أعداد كاملة للمسرح، أبرزها العدد 204 (يونيو 2009) بمناسبة مئوية المسرح التونسي، والعدد 276 (نوفمبر 2016) الذي استعرض قرناً من الفن والفرجة.

يوسف البحري
كاتب وباحث مسرحي من تونس

وفي التاريخ ذاته (5 أكتوبر 1908)، وضع الأديب حسن حسني عبدالوهاب اللبنة الأولى للنقد الفكري الرصين عبر مقاله في جريدة «التقدم» بعنوان: «التمثيل العربي بتونس: رأي متفرج».



فضلاً عن كونها مخبراً للمجادلة والمواجهة النظرية» وعلى الرغم من هذه الرؤى، لم يصدر المسرح الوطني أي مجلة أخرى بعد ذلك. وحتى مع ظهور مراكز الفنون الدرامية والركحية انطلاقاً من سنة 1992 بدلاً من الفرق القارة، غابت المجالات المسرحية، باستثناء تجربة قصيرة عام 2020، حين أصدر مركز الفنون الدرامية والركحية بتوزر عدداً وحيداً من مجلة «بصمات»، كانت تهدف إلى الاهتمام بالمسرح في الجهات والتعريف بالتجارب المحلية، وكان من المفترض أن تكون فصلية إلا أنها توقفت عن الصدور.

اليوم، تشهد الساحة الثقافية التونسية تراجعاً ملحوظاً في الدوريات المسرحية المتخصصة، سواء في نسخها الورقية أو الرقمية، وتقتصر الإصدارات حالياً على نشرات غير دورية تصدر عن بعض الجمعيات، أو نشرات المهرجانات - وخاصة أيام قرطاج المسرحية - غير أن محتواها يظل مقتضباً ومحصوراً في متابعة الفعاليات اللحظية. ختاماً، يمكن القول إن المجالات المسرحية في تونس ظلت مجرد علامات على طريق لم يقطع أحد إلى نهايته؛ فبعضها كان مغامرات فردية، وبعضها الآخر تهيأت له الظروف لكن أنفاسه كانت قصيرة.

كانت المجلة فصلية، وصدر منها ثمانية أعداد قبل أن تتوقف بعد عام 1987. وقد تنوع محتواها بين الدراسات المنهجية، والمتابعات النقدية، والأخبار، ونشر النصوص المسرحية، كما تميز كل عدد بمحور رئيس تحت عنوان «ملف العدد». كانت هذه المجلة ركيزة أساسية في مشروع المنصف السويسي إبان توليه الإدارة العامة للمسرح الوطني؛ إذ نصت وثيقة مشروعه في بابها الرابع على: «العمل على إصدار نشرات دورية ومطبوعات تهتم مجالات التأليف والترجمة والدراسات النظرية والبحوث التحليلية لمقومات البنية المسرحية». كما جاءت المجلة تفعيلاً للقانون الأساسي لإحداث المسرح الوطني (ضمن قانون المالية لسنة 1984، الفصل 74)، الذي ينص على تكليف المسرح الوطني بـ «المساهمة في التنشيط الثقافي والمسرحي بالإنتاج والنشر والتوزيع»

ولفكرة المجلة جذور أعمق تعود إلى وثيقة «مشروع برنامج عمل اتحاد المسرحيين التونسيين» الصادرة في ديسمبر 1982، التي أكدت في نقطتها الرابعة عشرة على أن المجلة هي: «الأداة المتممة والضرورية لكل بحث ومشاركة في تطوير النقد، وتوضيح العلامات المكونة للعرض، ودراسة العلاقة بين النص والجمهور،

إلى المستوى المرضي رغم ما في هذا الاعتراف من مس بكريانتنا». وما قاله بورقيبة بصفته رئيساً للدولة، كان قد صرح به سابقاً في مقال صحفي سنة 1932 بعنوان «حديث حقيقي»، فأعراض الجماهير عن هذا النوع من المشاهد مما يبعث على الأسف».

صدر العدد الأول من مجلة «مسرح» في أغسطس 1983 بصفته دورية فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر، وكان مديرها المسؤول محمد يحيى، ورئيس تحريرها أحمد فرح. لكن المجلة لم تعمر طويلاً، وعوضتها لاحقاً نشرية داخلية غير منتظمة الصدور بعنوان «ركح»، صدرت في أربع صفحات من القطع الكبير والورق الفاخر. وفي الدورة 11 لمهرجان الجامعة التونسية للمسرح بمدينة باجة (ديسمبر 2005)، ظهر عدد خاص من «ركح» في شكل كتاب من 145 صفحة من القطع المتوسط. ومع اختفاء «ركح» أيضاً، بقيت بعض نشرات الجمعيات صامدة، وأهمها «مسرح الشعب» التي تصدرها جمعية مسرح الشعب بحمام سوسة.

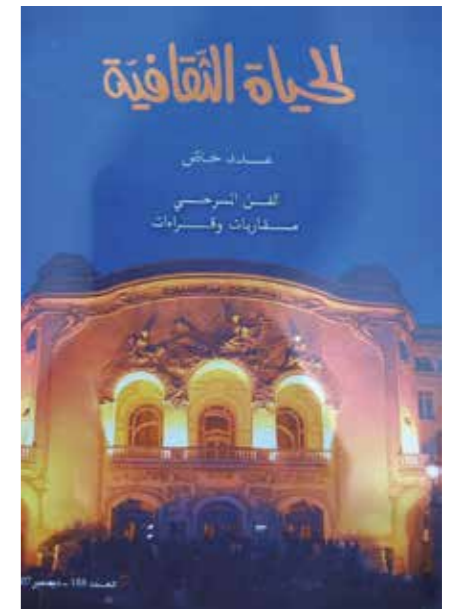
ومع تأسيس المعهد العالي للفن المسرحي بتونس سنة 1981 (الذي حل محل مركز الفنون الدرامية المؤسس عام 1959)، ظهرت مجلة «دراسات مسرحية». وهي مجلة أكاديمية متخصصة يصدرها المعهد، وتعدى بنشر دراسات الباحثين في الشؤون المسرحية من تونس وخارجها، باللغتين العربية والفرنسية.

أما مجلة «فضاءات مسرحية»، فتمثل تجربة اكتسبت مكانة رفيعة في المشهد التونسي؛ حيث أصدرتها مؤسسة المسرح الوطني سنة 1985 تحت إشراف المنصف السويسي بصفته مديراً مسؤولاً ورئيساً للتحرير.

ترتب على ذلك الخطاب إنشاء الجامعة التونسية للمسرح سنة 1963، رغم أن فكرة التأسيس تعود في الأصل إلى عام 1956، لكنها وجدت في خطاب بورقيبة أرضية خصبة لتنفيذها. وكان طيف من المسرحيين من أنحاء البلاد قد اجتمع سابقاً بقاعة الاجتماعات البلدية بسوسة، بحضور وزير المعارف آنذاك الأمين الشابي، وبتنظيم من محمد الزرقاطي، وعبد الحفيظ بوراوي، ومحمد الأكل (وهم مسرحيون من جمعية الاتحاد المسرحي بسوسة المتأسسة سنة 1949). وقد اتفق الحاضرون حينها على إنشاء هيكل باسم «اللجنة العليا للمسرح»، إلا أنه ولد ميتاً سنة 1956.

لاحقاً، جاءت الجامعة التونسية للمسرح لتعتمد خطاب بورقيبة وثيقة عمل أساسية لها، وضمت في مؤتمرها الأول سنة 1964 نحو 64 جمعية مسرحية. وقد نص فصلها الثاني من القانون الأساسي على أن الهدف من الجامعة هو: «رفع المستوى الفني والسهر على مصالح كل الجمعيات المسرحية الهاوية بكامل تراب الجمهورية»

وعلى الرغم من هذا الزخم، لم تظهر المجلة المسرحية للجامعة إلا بعد عشرين سنة تقريباً. لقد كان بورقيبة واضحاً سنة 1962 في تشخيصه لواقع الفن الرابع بقوله: «لم نصل



الذي يروي قصة بعض المشاهد، وتحوت إله الحكمة، ونفتيس إله الحرب، وجندي الجيش المعاصر معادلاً لشخصية حورس وانتصاره على هيمنة الأجنبي (معادل شخصية ست)، والنصر الذي يتحقق من خلال اتحاد القوة والمعرفة.

رؤية المخرج

قدّم وليد عوني رؤية بصرية لافتة للعرض، تخطت توقّعات الجمهور، فقد استخدم خشبة المسرح من منتصفها حتى عمقها في أغلب مشاهد العرض، مُستخدماً أدوات إبراز الصور بالبعد الثلاثي على مستويين: مستوى العرض المسرحي من خلال إسقاط طبقتين من الستائر بفروق الملمس والسّمك واللون، مع الإضاءة المخصصة لذلك، أمام المساحة المخصصة للأداء الحركي، وفي أقصى عمق خشبة المسرح وضعت شاشة بعرض مساحة الخشبة أسقطت عليها صور من جداريات الحضارة المصرية القديمة المأخوذة من متون الأهرام، وكتاب الموتى، والأرواح الزمرديّة، التي تم تحويلها لمشاهد مسرحية راقصة.



وتشير المراجع جميعها إلى احتمالية وجود فرقة مُغنين في تمثيلية إدفو؛ ربما لأنها كانت مكونة من مُغني المعبد وموسيقيه، وكانوا يحتلون أماكنهم على المسرح بوصفهم أصحاباً ومعضدين للإله حور. ويمكننا كذلك أن نتصور المتفرجين الذين أثار في نفوسهم التمثيل إلى درجة حركت مشاعرهم الدينيّة إلى أقصاها؛ فاشتركوا في النداء المتكرر الذي كانت ترده فرقة المُغنين على المسرح، وهو: «اقبض بشدة يا حور.. اقبض بشدة».

وكان هذا العرض في مصر القديمة يُنفذ كل عام في الحادي والعشرين من الشهر الثاني من فصل الربيع، أي في الحادي والعشرين من شهر أمشير، وهو اليوم الذي تم فيه تقطيع أوصال ست، كما أشير إليه في تعليم مسرحي في الفصل الثالث (المنظر الثالث). الممثلون هم: حوربجدت، إزيس، تحوت، حورخنت ختاي، الملك، المرتل، فرقة المغنين (كورس). وفي المتن التمثيلي: حوربجدت بن إزيس، إزيس، تحوت، الملك.

أما عن نص عرض «انتصار حورس» المعاصر الذي نحن بصددده، فقد وضع له الدراماتورج الخطيب رؤية مغايرة، حيث قسّم العرض إلى ثلاثة فصول، الأول منها تضمّن مشاهد التاسوع المقدس، وقصة الخلق عند المصريين القدماء، والفصل الثاني خصصه للنص الأصلي وانتصار حورس على ست الذي كان يتمثل في صورة فرس النهر، مُستغلاً على بعض مشاهد النص الأصلي وهي: مشهد الحُرّبات العشر، ومشهد أفراح النصر واحتفالات النصر.

أما الفصل الثالث فدار حول جوب (إله الأرض)، ونوت (إلهة السماء) اللذين يُشكّلان النظام الكوني عند المصريين القدماء بولادتهما أربعة آلهة هم: ست، ونفتيس، وإزيس، وأوزيريس؛ لتأسيس النظام الأرضي، انتهاءً بالمشهد الأخير في مصر المعاصرة.

كما أضاف الدراماتورج بعض الشخصيات إلى عرض «انتصار حورس» ليست في النص الأصلي، وهي: عالم الآثار



قراءة في تجربتين مصريتين مسرح التنوع الموسيقي

يستحضر المسرح المعاصر الرموز التاريخية والاجتماعية عبر لغة «التنوع الموسيقي» والأداء الحركي، ليربط الماضي بالواقع الراهن. وفي العرضين المصريين: «انتصار حورس» للمخرج وليد عوني، و«رماد: من زمن الفتونة» للمصممة كريمة بدير، تتحول الموسيقى من مجرد خلفية صامتة إلى محرك درامي يستعيد ويحاوّر الموروث الأسطوري والشعبي.

ياسمين الفراج

ناقدة موسيقية من مصر

أولاً، انتصار حورس

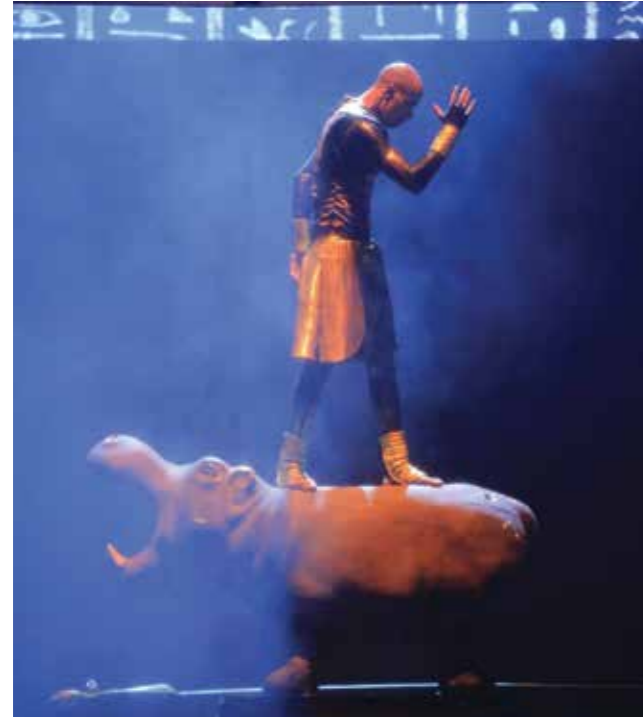
النص الأصلي لهذا العرض يقص علينا حرب الانتقام التي شنّها حور على قاتل والده أوزير، وهو «ست» (إله التصحّر والشر)، ثم انتصاره عليه وتوليّه الحكم، ثم اعتلاءه عرش والده أوزير بوصفه الوارث القانوني له. وتحتوي «تمثيلية إدفو» على خمسة أقسام متميزة، وهي: مقدمة، وثلاثة فصول مقسمة إلى مناظر، وخاتمة، وكُتبت شعراً.

يقدم العرضان قراءتين متميزتين للجسد والصوت؛ معتمدين على «الإعداد الموسيقي» المتنوع أداة لكسر القوالب التقليدية والانطلاق نحو فضاء تجريبي رحب، وفي ما يلي قراءة في العمليين.

وهناك عدد من المقاطع الموسيقية الأخرى التي صاحبت المشاهد الأخرى لا يتسع المجال لذكرها. وقد وُفق وليد عوني إلى حد كبير في اختيار المقطوعات الموسيقية بما يتناسب وطبيعة العرض التجريبية؛ خاصة وأن الموسيقى المصرية القديمة ليس لها أثر سمعي يُؤخذ به مرجعيةً لموسيقاها، وإنما فقط نوعية الآلات الموسيقية.

بطاقة العرض

صاغ العرض دراماتورجياً محمد سمير الخطيب الذي نجح إلى حد بعيد في تقديم رؤية مسرحية معاصرة للنص القديم، وصمم الأداء الحركي لجميع أعضاء الفرقة مع وليد عوني. بينما تولى الجرافيك والفيديو مايبينغ عبدالمنعم المصري، الذي كان له دور رئيس في العرض. وصمم الإضاءة: ياسر شعلان، وصنع الأقتعة: أحمد بركات، ودرّب الفرقة: محمد عبدالعزيز، وساعد في إخراج وديكور وأزياء العرض: محمد مصطفى. رؤية وإخراج: وليد عوني.



مع الجيتارات. صاحبت هذه الموسيقى مشهد عراك حورس وجنوده مع ست حتى انتصار حورس.

مؤلفة «الرقص في الحدائق»: من نوع موسيقى الجاز (Jazz)، تأليف: بنيامين ليو وستيفن براون، من ألبوم «اليوم الثاني عشر: الكلمة، الزينة، الحب»، وصاحبت مشهد احتفالات النصر الذي ظهرت فيه الراقصات يحملن سنابل القمح مع احتفال إيزيس بولدها حورس؛ في دلالة على انتهاء التصحر والشر ونماء الزرع.

مؤلفة «الرمال الكريستالي» (Crystal Sand): لمؤلفها الموسيقي الياباني كيتارو، وقد صاحبت مشهد نبوءة الإله تحوت لإيزيس وابنها حورس بأن حورس سينتصر على أعدائه، كما روى عالم الآثار في المشهد.

وكانت مفاجأة العرض ظهور عازفة الهارب المصرية الشهيرة منال محيي على خشبة المسرح في وضعية عازفات الهارب اللاتي رُسمن على جداريات المعابد في مصر القديمة، حيث قدمت جزءاً موسيقياً مُرتجلاً بالعزف الحي على آلة الهارب، في مشهد حمل إيزيس بحورس.



مقطع من موسيقى فيلم «Daywalker»: أشعار وموسيقى: مارك إيشام، وغناء: دافيد هايكس، وقد صاحبت مشهد قصة الخلق عند المصريين القدماء.

موسيقى «Pogrom» (مذبحة): للفنان بوربونيز من ألبوم «The Spike» (السنبلة)، وهو من نوع الموسيقى الإلكترونية، وصاحبت مشهد تقطيع ست لأوزوريس.

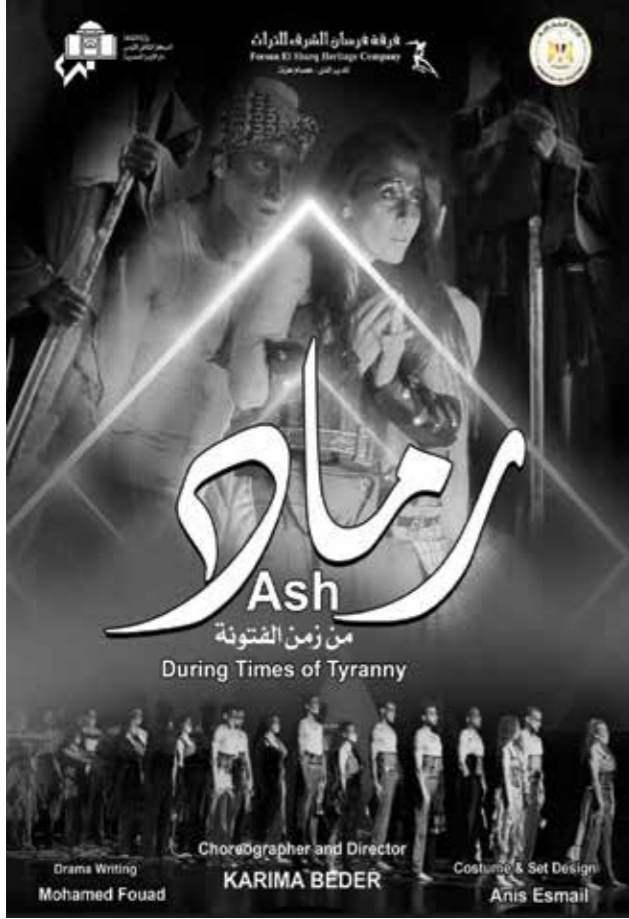
الحركة الثالثة من سيمفونية «Mask» (القناع): للمؤلف الموسيقي اليوناني فانجيليس أوديسياس المشهور بـ «فانجيليس»، الحائز جائزة الأوسكار عن موسيقى فيلم «عربات النار». صاحبت هذه الموسيقى مشهداً جمع بين حورس وإيزيس والإلهين جوب ونوت بعد انتصار حورس على ست.

مؤلفة «أكثر من السحر الناقل للعدوى» (Over Contagious Magic): نتاج مشروع موسيقي مشترك بعنوان «موسيقى ممكنة» (العالم الرابع) بين كل من: جون هاسل وبريان إينو، من نوع الموسيقى الإلكترونية

وفي المشهد الأخير، عُرضت على تلك الشاشة صور متتابعة سريعة لمعادلات حسابية، وموتيفات تكنولوجية، وتروس وأشكال هندسية تُعبّر عن التطور التكنولوجي السريع، مع رفع ستائر الأبعاد الثلاثية؛ لانتقال الزمن الدرامي في العرض إلى المعاصرة بحرفية وذكاء. أما حيز مقدمة الخشبة، فقد تم استغلاله في مشهدي بداية العرض مع دخول عالم الآثار والمشهد الأخير الذي انتقل فيه إلى الزمن المعاصر حتى نهاية العرض.

مسامح

اعتمد مُخرج العرض على الإعداد الموسيقي باستخدام أجزاء من موسيقى عالمية، وأخرى متاحة على وسائل التواصل الاجتماعي، وأحياناً تكون مجهولة المؤلف؛ لخدمة المشهد البصري والحالة الانفعالية فيه. وقد رصدنا بعض الأجزاء الموسيقية التي تم استخدامها في العرض على النحو التالي:



تراك «تنفس مباشر في الكولوسيوم»، أداء مغنية البوب الأمريكية مادونا، وهو نوع من الأداءات الصوتية بالشهيق والزفير فقط، تناسب مع مضمون اللوحة الراقصة الذي يُظهر لهاث المرأة وعراكها مع الرجال في رحلة إثبات ذاتها.



موسيقى تُعبّر عن مضمون العرض بأكمله وشخصية المؤدية الوحيدة التي تتحرك على خشبة وفي يدها تفاحة؛ للدلالة على طريق المرأة المحفوف بالألم من خلال صوت السير على الزجاج، ونقرات الأجراس، والصوت النسائي الخافت المتألم، ودخول الرجل قوي البنية الذي يدحرج كرة حمراء كبيرة، والمقاربة بينها والتفاحة الحمراء التي بين يدي المرأة الوحيدة على الخشبة؛ لاستحضار قصة الخلق لأدم وحواء، في دلالة على استمرارية الوضع منذ بداية ظهور الرجل والمرأة وحتى الوقت الراهن.

مؤلفة «خطاب الساحر» (Le discours du sorcier) لأرماند عمار، تبدأ بنقرات إيقاعية مُشوَّشة غير منتظمة مع أصوات رجال وأصوات إلكترونية غير بشرية، صاحبت رقصة إيقاظ الموتى الأحياء من البشر.

مؤلفة «سمسارا» لأوركسترا أرخبيل، وهي موسيقى فيلم إندونيسي جمع بين آله شعبية في إندونيسيا هي الجاملان والأوركسترا الحديثة والموسيقى الإلكترونية. صاحبت رقصة جماعية بأداء حركي مُوحّد لجميع أعضاء الفرقة تدل على التماثل والتوحد.

مؤلفة «نداء إلى البرية»، تأليف جاكوب كولبير، مؤلفة موسيقية جمعت بين الموسيقى الأوركسترالية والإلكترونية والأصوات البشرية التي تغني أصواتاً لا كلمات، صاحبت رقصة جماعية غير مُتماثلة الأداء تدل على بداية الصراع بين الرجل والمرأة وتطوره.



ثانياً، رماد: من زمن الفتونة

و«ريا وسكينة». كتب الأجزاء الحوارية: محمد فؤاد، وقد تعمدنا تسميتها بالحوارية لأنها تفتقد الحبكة الدرامية وأثقلت العرض أكثر مما أفادته؛ لأن الخطاب جاء مباشراً ومسطحاً ولم يُضف أو يفسر شيئاً في اللوحات الراقصة التي عبرت عن فكرة كل لوحة بجدارة، بل إن هذه الأجزاء الحوارية عطلت جزءاً من مهارات المتلقي في تأويل الرؤية البصرية.

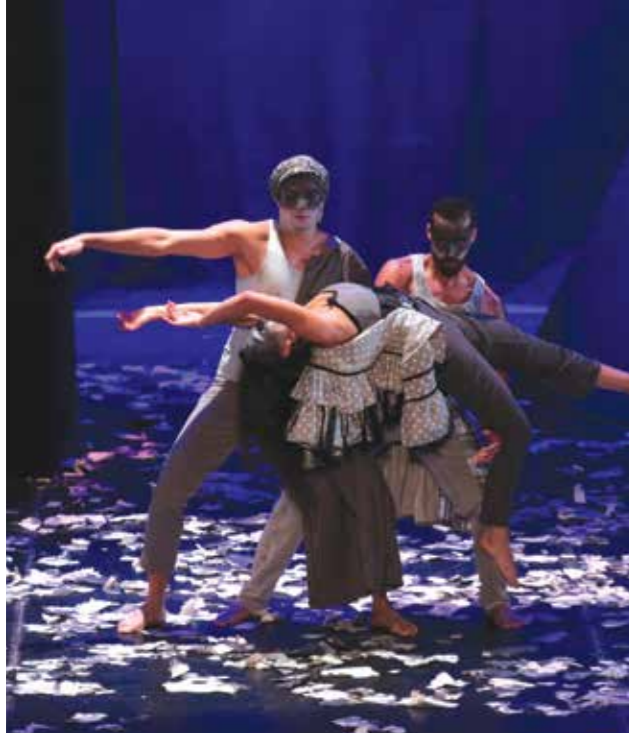
اعتمد عرض «رماد: من زمن الفتونة» على الإعداد الموسيقي أيضاً، مُستعيناً بموسيقى تناسب والمضمون والحالة الانفعالية لكل لوحة، وكانت على النحو التالي:

يفتح العرض بموسيقى إلكترونية بعنوان «Abundance» (كثرة أو وفرة)، لصانعة الموسيقى ليسبيث سكوت، اعتمدت على مؤثر صوتي لدهس شخص زجاجاً مُتناثراً، ونغمة من الأجراس الأوركسترالية تظهر كل حين وآخر، ثم يدخل تحاور بين صوت نسائي يصدر بنغمات بالمقطع (ها) بالتحاور مع بعض نغمات الأجراس، وهي

عرض رماد: من زمن الفتونة الذي قدم على خشبة مسرح الجمهورية، كانت هناك رؤية نسائية مغايرة لتقديم عرض راقص بتصميم وإخراج كريمة بدير، وأداء فرقة فرسان الشرق التراثية.

اختارت كريمة تيمة الرماد لأنه يُخفي تحته جمرات مُلتهبة، وهو ما أرادت التعبير عنه في عرضها الذي يناقش جدلية الصراع بين القوة والمال والإغواء، من خلال رحلة المرأة التي تريد إثبات ذاتها في مجتمع ذكوري ذي أفكار تنتمي إلى الماضي، يحافظ على الشكل التقليدي المحافظ، بينما الأفعال تكون على عكس ما يبدو.

وقد منحت بطلة العرض ومدربة الفرقة ياسمين سمير شهادة تقدير عن دورها (العجربة الطموح)، والحقيقة أن جميع فريق العمل يستحق التقدير على الأداء الراقص المتميز. أدمجت مُخرجة العرض كريمة بدير أجزاء حوارية تمثيلية، وقد سبق وقدمت ذلك في عرضها: «بهية».



بطاقة العرض

صمم الديكور والملابس للعرض: أنيس إسماعيل، واعتمد في تشكيل الديكور على ثلاثة نماذج هندسية لكل منها رمزيته، وهي: الشكل الكروي المستدير ويرمز للمرأة بحركتها المستمرة ودورانها الإغوائي الجاذب، المكعب: يرمز للمال والسلطة، الشكل الهرمي: يرمز للقوة، ووجود النوع البشري على أي من هذه الأشكال الهندسية في العرض يدل على رمزيته.

أما الملابس، فقد جاءت ألوان أزياء النساء بالألوان الترابية (بيج، بني، رمادي، زيتوني فاتح)، وجميعها ألوان تنتمي للطبيعة؛ في دلالة على أن المرأة تنتمي للأرض والطبيعة. بينما كان اللون الأبيض أساسياً في ملابس الرجال ممزوجاً بالأسود أو الرمادي، وعلى الأرجح أن تشبث اللون الأبيض في هذه الحالة طبقاً لمضمون النص يرمز إلى الخواء النفسي.

ساعد في الإخراج: يارا ربيع راشد، وزينب لطفى. مخرج منفذ: رجوى حامد. مساعد تشغيل موسيقى: أحمد موسى.



مؤلفة «مطاردة السوق»، للمؤلف هاكسيموم المتخصص في الموسيقى الإلكترونية، صاحبت لوحة عراك الجميع (رجالاً ونساء) على الغنيمية، وهي التفاحة التي نجحت الفجرية المتوحشة في الحصول عليها والجميع في وضعيتها الانقراض عليها، لينتهي العرض بهذه الصورة.



مؤلفة «الحنجل والمنجل»، تأليف زين للموسيقى العربية، عزفت فيها آلات شعبية مصرية وهي المزمار والطبل الكبير، صاحبت لوحة رقصة الرجال بالعصي في استعراض للقوة والسيطرة.

مؤلفة «تعلم الطيران» من ألبوم «فخر الأمهات» وهو مجهول المؤلف، صاحبت لوحة تعلم المرأة مراوغة الرجال. مؤلفة «موهي موهي»، تأليف الموسيقي اليوناني أماناتي الذي يمزج الموسيقى الإلكترونية بالأوركستراية والفلكلورية اليونانية، صاحبت لوحة رقصة النساء (الفجريات).

مؤلفة «ألحان الأرض»، أداء مغنية الأوبرا إكاترينا شليوفا، صاحبت رقصة الفجرية الحزينة الغاضبة. مؤلفة «ليالي، يا ليالي يا عيني» من ألبوم «نماذج من التراث»، صاحب لوحة ترنح المنظومة الذكورية واندماج المرأة فيها فرداً مساوياً.

مؤلفة «البحث عن أوراكل»، للموسيقى والمغني الياباني موسافو، موسيقى صوفية جمعت بين آلات الكولة والكمنجة والدفوف والعود، وصاحبت رقصة رجال الطريقة الصوفية. مؤلفة «ميدوسا»، للمؤلف أماناتي، صاحبت رقصة الفجرية المتسلقة الانتهازية.

مؤلفة «المجانين»، للمؤلفين التركيين: يتكين أتاس وسونر أكالين، المتخصصين في موسيقى الأعمال الدرامية، صاحبت لوحة شعوذة الفجريات. مؤلفة «متوحش»، للمؤلف الموسيقي الإسباني أدريان برينغير، اعتمد هذا التراك على إيقاعات الطبول وأصوات كورال الرجال، وصاحب رقصة الفجرية التي تقود مجموعة من المتوحشين في الحياة.



• ما الفكرة في عرض «جرس»؟

- الفكرة تنطلق من طاولة عشاء تجمع امرأة برجلين عرفتهما في السابق، لكن هذا الفضاء ليس مادياً فقط بل رمزي، فهو يمثل العالم أو «دار الدنيا». العشاء هنا يرمز لفكرة الحياة والقوت وضمان المستقبل، لكن الإنسان اليوم تجاوز هذه الفكرة وأصبح يسعى للسيطرة والطمع، خاصة في ظل عالم مليء بالصراعات والحروب. اعتمدنا الطاولة مركزاً بصرياً ودلاليماً للعرض، حيث تتحول مع كل مرحلة من العشاء إلى عنصر يكشف طبقة جديدة من المعنى. وقد حاولنا أن يكون النص مفتوحاً على التأويل، حتى يشارك المتفرج في اكتشاف الدلالات وبناء المعنى تدريجياً خلال العرض.

• إلى أي مدى اعتمدت على الأداء الجسدي والكوريفرافيا في بناء المعنى داخل العرض، خاصة وأن مروان الروين توّى هذا الجانب؟

- اشتغلنا على هذا الجانب في إطار تعاون مع الكوريفراف مروان الروين، الذي اقترح المادة الجسدية

وطريقة تشغيل الممثلين، ثم دخلنا معاً في مرحلة التصفية والتطوير. في عمالي عادة أركز كثيراً على الجسد باعتباره عنصراً درامياً قادراً على إنتاج المعنى والتشكيل البصري فوق الركح.

مناخ المسرحية، القائم بين الحياة والموت، فرض طبيعة حركة سلسلة ولينة. كما أن هذا العمل هو ثالث تجربة تجمعي بمروان الروين، ما خلق نوعاً من الانسجام في الاشتغال على الجسد. وإلى جانب ذلك، هناك



المسرحية تحديداً، للسينوغرافيا حضور قوي، إذ يقوم الفضاء الركحي على ديكور مركزي يتمثل في طاولة كبيرة معلقة في الفضاء، وهي عنصر بصري أساسي يساهم في بناء المعنى داخل العرض، وكأنها تكتب المسرحية في حد ذاتها.

من هذا المنطلق، كانت السينوغرافيا متوافقة بشكل كبير مع الكتابة النصية، لأن العلاقة بينهما عضوية. لذلك لا يمكن القول إن الأمر كان محاولة للسيطرة على كل تفاصيل العمل، بقدر ما كان ضرورة فنية، خاصة وأنني لم أجد تعاضداً تأويلياً كافياً يسمح بتوزيع هذه المهام دون التأثير على وحدة الرؤية. الدراماتورجيا بالنسبة إليّ هي أساساً العلاقة بين الشكل والمعنى، أي الكيفية التي يترجم بها النص على الركح عبر الصورة والحركة والصوت. في هذا العمل تحديداً يمكن القول إن السينوغرافيا نفسها تتحول إلى ما يشبه «الشخصية» داخل العرض، لأنها فاعل أساسي في بناء الدلالة. أما من ناحية سياق الإنتاج، فلم يكن هناك أي ضغط أو إشكال في الاختيارات الفنية، بل على العكس، كان هناك ترحيب كبير بكل المقترحات والتصورات التي تم تقديمها لإنجاز هذا العمل.

عاصم بالتوهامي:

المسرح فضاء لطرح الأسئلة واستكشاف المستجدات

يقدم المخرج التونسي عاصم بالتوهامي مسرحيته الجديدة «جرس» التي أنتجها المسرح الوطني في عروض متواصلة منذ شهر أكتوبر الماضي بقاعة الفن الرابع في العاصمة التونسية، وهي مسرحية تدور حول حفل عشاء يجمع شخصيات في ليلة استثنائية، ضمن فضاء تجريبي يدمج بين الجسد والصوت والموسيقى لاستكشاف أبعاد وجودية وإنسانية. وتشهد المسرحية إقبالاً جماهيرياً ملحوظاً منذ انطلاقة عروضها، وفي ما يلي يتحدث بالتوهامي عن التجربة وآفاقها.

عواطف السويدي كاتبة وإعلامية من تونس

والصوت، والسينوغرافيا، كلها عناصر تحاول أن تعكس حالتنا الإنسانية اليوم. نحن نطرح سؤالاً بسيطاً: هل نعيش فعلاً حياة سعيدة؟ أم أننا في وضع رمزي يمكن أن نكون فيه أحياء وأمواتاً في الوقت نفسه؟ هذه الأسئلة ترتبط أيضاً بما نراه اليوم من اهتزاز في القيم وسقوط لما يمكن تسميته بالأخلاق، وهو ما يدفع الإنسان إلى مراجعة ذاته باستمرار والبحث في مفاهيم الخير والشر ومعنى الوجود.

• توّيت الإخراج والدراماتورجيا والسينوغرافيا وشاركت في كتابة النص، هل كان ذلك خياراً شخصياً أم فرضه سياق الإنتاج؟

- في الحقيقة، تعوّدت في معظم عمالي أن أتولى بنفسني الاشتغال على الفضاء الركحي والدراماتورجيا، إضافة إلى ما يمكن تسميته بالكتابة الضوئية، لأنني أحرص على توجيه العالم البصري للعمل وفق تصوّر جمالي خاص. في هذه

• مسرحية «جرس» تلامس أسئلة وجودية عميقة حول الحياة والموت، ما الذي دفعك لاختيار هذا الطرح في هذه المرحلة تحديداً من مسارك الفني؟

- أعتقد أن مسألة الحياة والموت أصبحت اليوم من الأسئلة الكبرى المطروحة، خاصة في ظل التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتسارعة التي يعيشها العالم. هذه التحولات وما رافقتها من توترات وصراعات جعلتنا نتساءل بجدية: أي حياة نريد أن نعيشها؟ وإلى أي حد يمكن للإنسان أن يحافظ على توازنه وسط هذا الكم من المتناقضات التي نراها يومياً على المستوى العالمي أو المحلي. لا نحاول تقديم إجابات جاهزة، بل نسعى أساساً إلى طرح الأسئلة. العمل يقدم تمثيلات وصوراً مسرحية أكثر مما يقدم مواقف مباشرة. فالنص،



من مسرحية «جرس» للمخرج عاصم بالتوهمي

بطاقة العرض:

دراماتورجيا وسينوغرافيا وإخراج: عاصم بالتوهمي، نص: محمد شوقي خوجة وعاصم بالتوهمي، مساعد مخرج: خليل بن حريز. كوريفرافيا: مروان الروين. الممثلون: سنية زرق عيون، عبد الكريم البناي، رضا جاب الله، مروان الروين. تصميم الديكور: إيهاب مندرة. تنفيذ الديكور: منير بن يوسف. شريط صوتي: هاني بالحماي. تصميم وتنفيذ الإضاءة: كمال السحباني. تصميم وتنفيذ الملابس: مروى المنصوري. توضيب صوت: محمد الهادي التوتي. توضيب إنتاج: رضوان بوليفة. مكلضة الإنتاج: فاتن الجوادي. إنتاج: المسرح الوطني التونسي.

والخرافة فيها مشوّهة ومقسّمة عن قصد. تنقل الشخصيات من لوحة إلى أخرى يكشف عن طبقات ومعان جديدة، والمراوغة تعطي العرض بعداً رمزياً وسريالياً. في المقابل، «رقوج» أقرب للخيال الواقعي الذي يقرب أكثر المتلقي التونسي من الأحداث.

• اليوم وأنت تجمع بين التمثيل والإخراج، أيهما يمنحك حرية أكبر في التعبير: الوقوف على الخشبة أم الجلوس خلف الرؤية الإخراجية؟

- الممثل يختبر حالة تحرر وصراع داخل الدور، لكنه يعمل ضمن نص محدد. الإخراج، من جهة أخرى، يمنحك القدرة على الدفاع عن رؤيتك الفنية، خلق نص بصري ودلالي، وتوقيع زاوية نظر خاصة بالمخرج. اليوم، مع عروض فرجوية تجمع بين الرقص والموسيقى والسيرك والتمثيل، تتوسع حرية الإخراج لتصبح الكتابة الركحية نفسها متحررة وتسمح بالبحث والتجريب بعيداً من التكرار.

• ما الذي تتمنى أن يحمله الجمهور معه بعد مشاهدة «جرس»؟

- أراهن على مشاركة المتلقي في التساؤل أكثر من إعطائه إجابات جاهزة. المسرحية تلامس موضوعات الحياة والموت، وتعالج قضايا كونية وإنسانية وتونسية، بما فيها المسكوت عنه. كل متفرج يحمل تجربته ووعيه الشخصي، والهدف هو إحداث صدمة فكرية وتأمليّة تدفع لإعادة طرح الأسئلة المؤجلة داخل كل واحد منهم.

• الحلم، الذي تطمح له؟

- أطمح لإخراج مسرحية مرجعية من الأدب القديم، وهي «مأساة الدكتور فاوست» لكريستوفر مارلو، بروح تونسية، مع دمج عناصر السيرك والموسيقى والرقص. فالمسرح بالنسبة لي دائماً حلم وتجربة لاستكشاف الجديد.

• اشتغالك على ثنائية الحياة والموت يطرح سؤالاً: هل المسرح بالنسبة لك مساحة للبحث عن إجابات أم لطرح الأسئلة فقط؟

- أعتقد أن المسرح لا يقدم حقائق جاهزة أو إجابات نهائية يمكن أن تلبّي كل انتظاراتنا. اليوم نعيش في عالم مليء بالالتباس، والإنسان مدعو أكثر من أي وقت مضى إلى مساءلة واقعه ومحيطه وأفكاره. منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية بدأ الحديث عن «موت المؤلف» و«موت الحقيقة»، في إشارة إلى انهيار اليقينيات الكبرى. من هذا المنطلق حاولت في هذا العمل أن أخرج المتلقي من حالة السكينة، وأن أضعه أمام أسئلة الوجود. فالمسرح بالنسبة لي فن مشترك يجمع المخرج والممثل والمتفرج والإنسان العادي في تجربة واحدة. لذلك يظل المسرح فضاءً لطرح الأسئلة وتقاسم القلق الإنساني، أكثر من كونه فضاءً لتقديم إجابات جاهزة.

• بعد تجربتك التلفزيونية في مسلسل «رقوج» مع المخرج عبد الحميد بوشناق، إلى أي مدى أثر الاشتغال أمام الكاميرا في أدواتك بصفتك مخرجاً مسرحياً؟

- الحقيقة، التأثير موجود سواء بصفتي ممثلاً أو مخرجاً. الكاميرا تعلمك التركيز على التفاصيل والجزئيات حتى داخل فضاء كبير، وهذا يغذي خيالك بصفتك مخرجاً ويجعلك تفكر أكثر في الهندسة المعمارية للمشهد الركحي. لكن المسرح يظل مختلفاً؛ هنا التركيز يكون على التقنيات الركحية والتفاعل المباشر مع الممثلين والجمهور.

• شخصية «عدلي» في «رقوج» في المسلسل عاشت تحولاً بين الجزأين، هل هذا الوعي بتحويلات الشخصية انعكس أيضاً في طريقة إدارتك لشخصيات «جرس»؟

- الشخصيات في «جرس» ليست شخصيات تقليدية بقدر ما هي مواقف وأفكار. ملامحها مبتورة وعوالمها ناقصة،

بعد صوتي وموسيقي مهم من خلال غناء عبد الكريم البناي والمزج بين إيقاعات «السطمبالي» التونسية والمقامات الموسيقية، وهو ما أسهم في خلق تناغم عام داخل العرض.

• كيف تعاملت مع الممثلين في هذا العمل؟ هل تركت لهم مساحة للارتجال كما هي الحال في تجاربك التلفزيونية؟

- في هذا العمل التزم الممثلون بالنص كما كُتب دون اعتماد كبير على الارتجال. فقد استغرق التحضير حوالي أربعة أشهر من التمارين، وحرصنا خلالها على التقيد بالبناء النصي للعمل. الارتجال يحتاج إلى وقت طويل وثقة كبيرة بين المخرج والممثلين، لكن طبيعة النص في «جرس» فلسفية ومعقدة، لذلك فضلت أن يبقى التركيز على الأداء التمثيلي وقدرة الممثل على تجسيد المعاني المطروحة داخل العرض.



أنا ممثل يشتهر بين الجمهور بأعماله السينمائية، لكن جذوري المسرحية عميقة وراسخة، فقد امتدت عضويتي في فرقة المسرح طوال الفترة من عام 1977 وحتى 2003، حيث شاركت في ابتكار وتقديم عروض أصلية على خشبة المسرح في نيويورك، وطفنا بها أنحاء العالم. كما أتاحت لي الفرصة للعمل مع كبار المبدعين المسرحيين، مثل ريتشارد فورمان، وروبرت ويلسون، وروميو كاستيلوكي.

إلا أن ذلك جعلني أدرك في الوقت ذاته أن روح المسرح وجوهريّة معناه لا تتجدد إلا بوجود جمهور يشهد العرض المسرحي ويمنحه كينونته، مهما كان عدد ذلك الجمهور. وكما قد تعلن لافتة في قاعة للمقامرة بأنه: «يشترط أن تكون حاضراً لتفوز»، فقوة المسرح بالمقابل تكمن في مراس التجربة المشتركة المباشرة، خلال عمليّة التخليق الإبداعي الحي، الذي مهما كان مبلغ العناية به أو التخطيط له، فإنه فرادته واختلافه يأتي مدهشاً ومتجدداً في كل مرة. أما على الصعيدين الاجتماعي والسياسي، فإن المسرح اليوم أكثر أهميّة وحيويّة بما لا يقاس من أي وقت مضى، فهو أداة فاعلة لفهم ذاتنا واستيعاب العالم من حولنا.



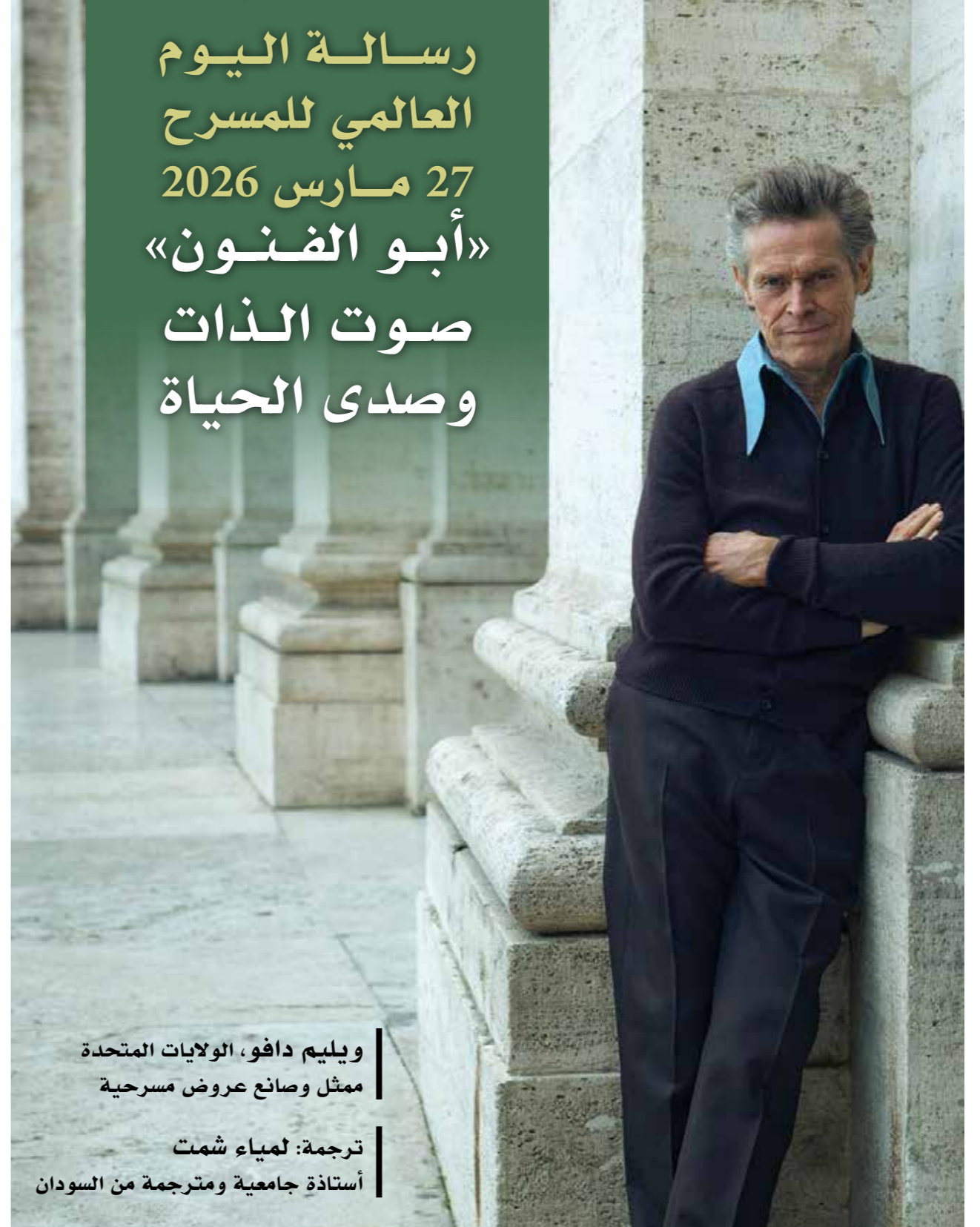
أشغل حالياً منصب المدير الفني لمهرجان المسرح في البندقية. وإلى جانب متابعة مجريات الأحداث العالميّة، ورغبتني الجارفة في العودة إلى حقل الفن المسرحي، فقد رسّخ هذا المنصب إيماني العميق بالقوة والفاعليّة الإيجابية والفريدة للمسرح.

أذكر في بدايات عملي المتواضع مع فرقة ووستر، الفرقة المسرحية التي تتخذ من نيويورك مقراً لها، أننا كنا نعاني من محدوديّة عدد الجمهور في بعض عروضنا على خشبة المسرح. وفي الأغلب، كانت القاعدة المتبعة تنص على أنه إذا فاق عدد المؤيدين عدد الجمهور، فإن الخيار الأنسب حينها هو إلغاء العرض. لكننا لم نفعل ذلك قط.

حينها لم يكن معظم أعضاء الفرقة قد خضعوا لتدريب مسرحي احترافي، بل كانوا في الواقع مجموعة من تخصصات مختلفة، لكنها اجتمعت بدافع إبداع عروض مسرحية. لذا لم يكن شعار «يجب أن يستمر العرض» هو ما يحركنا بالضرورة، بل كان حافزنا الأقوى هو ما نشعر به من التزام تجاه جمهورنا، ورغبتنا في الحفاظ على فرص اللقاء به.

كنا غالباً ما نتدرب خلال الفترة النهارية، ثم نقدم العروض في المساء باعتبارها أعمالاً في طور التجويد. وفي بعض الأحيان كنا نقضي سنوات في العمل على عرض واحد، بينما نحرص على الاستمرار في جولات العروض السابقة لنؤمّن لقمة عيشنا. وعلى الرغم من أننا كنا نعمل لسنوات على عرض واحد، وما يرافق ذلك من إجهاد في بعض الأحيان، إلى جانب التدريبات التي كنت أجدها مرهقة إلى حد ما، فإن تقديم هذه الأعمال كان على الدوام تجربة مثيرة ومدهشة. ومع أن قلة عدد الجمهور كانت في كثير من الأحيان تُعدّ حكماً قاسياً على مدى اهتمام الناس بما نقدمه،

رسالة اليوم العالمي للمسرح 27 مارس 2026 «أبو الفنون» صوت الذات وصدى الحياة



ويليم دافو، الولايات المتحدة
ممثل وصانع عروض مسرحية

ترجمة: لمياء شمت
أستاذة جامعية و مترجمة من السودان

دائرة الثقافة | الشارقة



أما الأمر الذي يتجنب الكثيرون الخوض فيه بصراحة، فيتمثل في التحديات التي تضعنا التكنولوجيا الحديثة ووسائل التواصل الاجتماعي في مواجهتها، فهي تعد الناس بالتواصل، لكنها في الواقع تتسبب في تباعدهم وعزلتهم. أنا على سبيل المثال أستخدم حاسوبي بشكل يومي، وحتى وإن لم أكن أملك حساباً على أي من وسائل التواصل الاجتماعي، إلا أنني حاولت مرة إجراء بحث عن نفسي على الإنترنت بصفتي ممثلاً، واستعنت بالذكاء الاصطناعي للحصول على معلومات حول شخصي. ومع ذلك، لا يمكن بأيّة حال إنكار حقيقة أن التواصل الإنساني يواجه تهديداً محدقاً، بأن تحل العلاقات مع الأجهزة الإلكترونية مكانه، فمع الاعتراف بأن بعض التقنيات قد تكون مفيدة، إلا أن المشكلة العميقة تكمن في أننا نجهل من يوجد على الطرف الآخر من دائرة التواصل، مما يضاعف من ريبتنا ويرخي ظلالاً من الشك حول الحقائق والواقع المائل. فالإنترنت قد يكون قادراً على إثارة التساؤلات، لكنه نادراً ما يمنح الشعور بالدهشة والإعجاب الذي يجزله المسرح؛ دهشة تتجلى في الوعي والتشارك، وتنبع من مجتمع عفوي يتشكل من الحاضرين المتفاعلين في دائرة حقيّة من العطاء الإبداعي والتفاعل الحي. وبصفتي ممثلاً وصانع عروض مسرحيّة، ما زلت أوّمن

بقوة المسرح. ففي عالم تتزايد فيه ويلات الانقسامات، والسيطرة، والعنف، فإن رهاننا بصفقتنا صانعي إبداع مسرحي، يكمن في حرصنا على ألا يتحول المسرح إلى مجرد مشروع تجاري يهدف إلى التسلية والإلهاء، أو إلى مؤسسة جامدة تنكفئ على حراسة تقاليدها، بل ينبغي أن نسعى حثيثاً لتعزيز قوته وطاقته الأصيلة في ربط الشعوب والمجتمعات والثقافات ببعضها، وقبل ذلك، في أن ندرك الوجهة التي نمضي إليها.

فالمسرح العظيم لا يهادن أفكارنا، بل يهزّها ليجد إدراكنا، ويدفعنا إلى تصور ما نطمح أن نصبحه يوماً، ويوقظ فينا جسارة الحلم بممكنات الآتي.

ونحن في أصل تكويننا كائنات اجتماعيّة، مهياة بيولوجياً للانخراط في العالم من حولنا والتفاعل معه. فكل حاسّة فينا هي بمثابة بوابة للتواصل والتلاقي، وعبر سانحة اللقاء تتبدى ملامح ذواتنا ونزداد وعياً بحقيقتنا، ونقترب أكثر من فهم من نكون. مما يسهم في إعادة تعريف علاقتنا بأنفسنا وبالآخرين وبالعالم.

وعبر مدارات السرد، والجماليات، واللغة، والحركة، والتشكيل البصري للفضاء، يملك المسرح، بوصفه فناً متكاملًا وجامعاً، أن يكشف لنا ما كان، وأن يضيء ما هو كائن في راهننا، وأن يفتح أمامنا أفق ما يمكن أن يكونه عالمنا.

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

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



دائرة الثقافة

إدارة المسرح



مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي

الدورة 9

25-21 مايو 2026

المركز الثقافي - دبا الحصن

