المسرح

العدد (78) - مارس 2026

فنانون إماراتيون:

أيام الشارقة المسرحية

هويتنا الثقافية

حسن الجريتلي

أربعة عقود في مختبر الفرجة الشعبية

أيام قرطاج

لفنون العرائس تتوهج في دورتها السابعة

أيام الشارقة المسرحيَّة

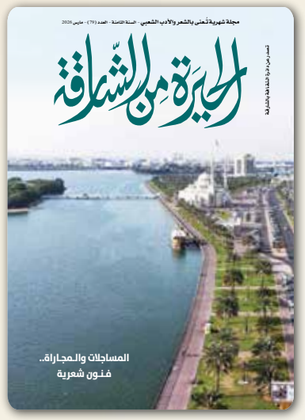
تحت رعاية صاحب السمو الشـيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة – حفظه الله - تطل علينا بعد مدة وجيزة «أيام الشـارقة المسـرحيَّة».. هذا الاحتفال السنوي الكبير، الذي أرسى دعائمه صاحب السمو حاكم الشارقة، وتعهّده برعايته السـخيَّة، وسقاه من نبع حكمته، مُسبغاً عليه ببهي حضوره ومشـاركاته أجمل الملامح وأسمى المعاني؛ سنةً تلوَ سنةٍ، حتـى غدا صرحـاً فنياً وثقافيـاً وفكرياً لا يضاهـى في أصالته ورصانتـه، يزخر بالطاقات المبدعة، والأفـكار الملهمة، والصور البديعة، ويزدان دوماً بالمنجزات والنجاحات المتفردة.

تطـل علينا أيام الشـارقة المسـرحيَّة في دورتها الخامسـة والثلاثين، خلال الفترة مـن 24 إلى 31 مارس الجاري؛ لتزدهي فضـاءات «قصر الثقافة» و«بيت الشـعر» بعروضهـا المبتكرة، ومناقشـاتها المستنيرة، وتتجدد في رحاب عاصمة الفن والثقافة والفكر، لقاءات التفاعل والتواصـل بين أعلام وأجيال وجماهير «أبـو الفنون»؛ وتعـزز هذه التظاهرة التي تأسسـت عام 1984، مكانتها، وتضاعف إمكاناتها، وتمضي بخطواتها الرائدة والطموحة في مسيرتها المشرقة نحو أرقى آفاق التطور والازدهار.

تأتـي «الأيـام» فـي كل دورة ببرنامج فنـي وثقافي كثيف ومتنوع؛ يجمع بين العروض المسـرحيَّة الجديدة، وتكريم الرواد مـن المبدعيـن المحليين والعـرب، وجوائز المواهـب الواعدة. كما تشـتمل على ورش تدريبيَّة متخصصة للمشـاركين في ملتقى الشارقة لأوائل المسرح العربي، وندوات فكريَّة، وسهرات ثقافيَّة، مع حضـور نوعي لنخبة من الأسـماء الفنيَّة اللامعة، وسـترصد «المسـرح» فـي أعدادها اللاحقة بشـكل موسـع فعاليات هذه الدورة، كما تخصص مسـاحة من عددهـا هذا لإفادات عدد من الفنانين المشـاركين حـول أعمالهم وطموحاتهـم، متمنين لهم ولبقيَّة المشاركين التوفيق والسداد.

وتضـم بقيَّة أبـواب المجلة مجموعة متنوعـة من المقالات والمراجعات والحوارات، حول أبرز ما شهدته الشارقة والعواصم العربيَّة من عروض ومناسـبات مسـرحيَّة، نأمل أن تلبي تطلعات القراء في كل مكان.

مجلات دائرة الثقافة عدد مـارس 2026م



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

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (78) - مارس 2026م

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبوالقاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

85

مسرحية: «سجن القردان
تأليف: علي جمال
إخراج: عبدالرحمن الملا
أيام الشارقة المسرحية 2022

19

13

22

• 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@sdc.gov.ae
shjalmasrahia@gmail.com

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

104

مدخل
فنانون إماراتيون: أيام الشارقة المسرحية هويتنا الثقافية 06

قراءات
«الحلم».. واقعية فائضة بجماليات صادمة 26

حوار
سامي سليمان: المسرح معرفتنا الحية ونحن من نصنع التراث 34

أسفار
شتوتغارت.. حيث الأسماء أصغر من الأشياء 46

رؤى
الدرس الأندلسي مسرحياً 52

أفق
حسن الجريتلي..أربعة عقود في مختبر الفرجة الشعبية 54

رسائل
كما لو في السماء.. ملحمة سويدية عن الشفاء الروحي 60

مطالعات
نواف يونس.. تحليق مسرحي 76

متابعات
عبدالإله عبدالقادر يوثق مسيرة أحمد الجسمي المسرحية 83

65

68

70

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

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

فنانون إماراتيون:
أيام الشارقة المسرحية
هويتنا الثقافية

تحت رعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة - حفظه الله - تنطلق فعاليات الدورة الخامسة والثلاثين من أيام الشارقة المسرحيَّة مساء يوم الثلاثاء الموافق للرابع والعشرين من مارس الجاري، وتستمر إلى الحادي والثلاثين من الشهر نفسه، بمشاركة مجموعة من العروض المسرحيَّة التي تأهلت للمنافسة على جوائز التظاهرة بعد معاينة لجنة فنيَّة مختصة.

الشارقة: علاء الدين محمود

وتعد أيام الشارقة المسرحيَّة التي أسست عام 1984 من أعرق وأبرز الأنشطة المسرحيَّة في الساحة العربيَّة، وقد أرست على مدار أربعة عقود دعائم النهضة المسرحيَّة الإماراتيَّة، وظلت رافداً متجدداً للمشهد العربي برؤى وأفكار وتجارب أسهمت بفاعليَّة واستمرار في تطوير مسيرته وتعميق أثره.

وقد استطلعت «المسرح» ثلة من المشاركين في عروض الدورة الجديدة من «الأيام» للتعرف إلى جوانب من تحضيراتهم، وأبرز ملامح مشاريعهم، وطموحاتهم. وقد تحدثوا عن حرصهم على المشاركة سنوياً بأعمال تليق بالمكانة الكبيرة لهذه التظاهرة المتوهجة بالعطاء وروح التجدد والابتكار، وأشاروا إلى أنهم يقبلون على هذه الدورة متطلعين إلى تقديم أعمال تعكس التطور النوعي للحركة المسرحيَّة الإماراتيَّة، التي تحظى بدعم سخي من صاحب السمو حاكم الشارقة.

فخر

الفنان القدير أحمد الجسمي، الذي يشارك ممثلاً في العرض الذي تقدمه فرقة مسرح الشارقة الوطني، أوضح أنهم من أوائل الفرق والجمعيات المشاركة في هذا الحدث الثقافي والفني البارز، مشيراً إلى أنه من غير الممكن أن تغيب فرقة مسرح الشارقة الوطني عن المناسبة المسرحيَّة الأهم في الدولة، حيث ستقدم الفرقة عرضاً بُذل فيه الكثير من الجهد لينال رضا ضيوف وجمهور المنصة الأكبر والأهم، ليس على مستوى الدولة فقط، ولكن على المستوى العربي كله. وقال الجسمي: «الأيام هي السند الحقيقي للمسرح في الدولة ولابد من أن نشكل فيها حضوراً قوياً ومشرفاً يشبه الاحتفاليَّة التي باتت قبلة كل المسرحيين الإماراتيين».

وذكر الجسمي أن العمل المسرحي الجديد تم الاستعداد له بصورة لائقة، وهو من تأليف إسماعيل عبدالله، وإخراج محمد العامري، وعنوانه «قرموشة»، مع نخبة من الممثلين

وبقيَّة عناصر العرض المسـرحي، حيـث تعمل الفرقة على تقديم عرض يرسـخ في ذاكرة «الأيـام» وجمهورها التواق إلى كل ما هو جميل ومختلف.

وأشـار الجسـمي إلى أن المشـاركة في أيام الشارقة المسـرحيَّة هي مصدر فخر خاص بالنسـبة له، وهي كذلك لكل المسرحيين في الدولة، وهي بمثابة عيد لكل المسرحيين الإماراتيين والعرب، لذلك ظلت على الدوام تشـهد عروضاً متميزة ونجاحاً كبيراً.

تطلعات

الفنان إبراهيم سالم، كشف عن مشاركته في هذه الدورة بصفـة مخرج من خـلال عمل من تأليف الكاتبـة الكويتيَّة تغريـد الداود، عنوانـه «مطلوب مهرجيـن»، تقدمه فرقة المسرح الحديث بالشارقة، وسيعرض تحت عنوان جديد هو «جـارٍ اختيار العنوان»، ويتحدث العمـل عن مجموعة من الممثليـن الجادين يطمحون إلى تقديم عرض متميز، ومن ثم تتابع الأحداث.

وذكر سـالم أن أهم ما يميـز هذا العمل وجود عدد من جيل المسرحيين الشباب، حيث ظل سالم يراهن بشكل كبير علـى الطاقات التمثيليَّـة الجديدة في أعمالـه، إلى جانب مجموعة من الممثلين المتمرسـين من خـلال خلق توليفة بين الجيليين، حيث يشـارك: كنان، وهيفـاء العلي، وأحمد ناصر، ومحمد جمعة، وكذلك فيصل موسـى، وطلال قمبر، وهم من الممثلين الرائعيـن الذين يؤدون بطريقة متميزة، وهنـاك مجاميع في العمل هم عبارة عن أربع شـخصيات، هـذا إلى جانب عدد مـن الفنيين المتميزيـن في تصميم الموسيقى والإضاءة وفنيات العرض الأخرى.

وقال سالم: «طبعاً المشاركة في «الأيام المسرحيَّة» هي بالنسـبة لي بمثابة الهواء الذي أتنفسه، حيث إن الأيام هي الأوكسجين الذي يصنع حياة الفنان ويجعله في حالة تواصل وعطـاء مع هذا الفن الجميـل والخالد، وأتمنى كل التوفيق لكل الفرق المشـاركة، وأن تكون كل الأعمال المشـاركة في حجم تطلعات جمهور أيام الشارقة المسرحيَّة الذي لا يرضى بغير العروض الجيدة والمتقنة والمقنعة».

ولفت إلـى أن جميع فناني الدولة يعدون أنفسـهم من خريجي هذه المنصة المتألقة بالفعل الإبداعي، فهي عبارة عن مدرسة كبيرة سـواء من ناحية الأعمال والعروض التي تقدم، أو من خـلال الندوات الفكريَّـة والنقديَّة التطبيقيَّة التي تلـي العروض، أو من حيث ذلـك التفاعل البديع بين الضيوف والفنانين، خاصة الجدد منهم.

حضور خاص

الفنـان عبدالرحمـن الملا، أعلـن عن وجـوده للمرة الخامسـة علـى التوالـي في منصـة «الأيام» عبـر فرقة كلباء للفنون الشـعبيَّة والمسـرح، مشـيراً إلى أن المشاركة في هذه المناسـبة الكبيرة ليسـت بالأمر السهل، خاصة أن للأيام حضورها الخاص وتميزها الأكيـد ومكانتها الكبيرة، وهذا يفـرض على المخرج أو الممثل وبقيَّة عناصر العرض المسـرحي أن يكونوا على قـدر المسـؤوليَّة والتحدي في إنجاز عروض ترقى لمستوى الأيام.

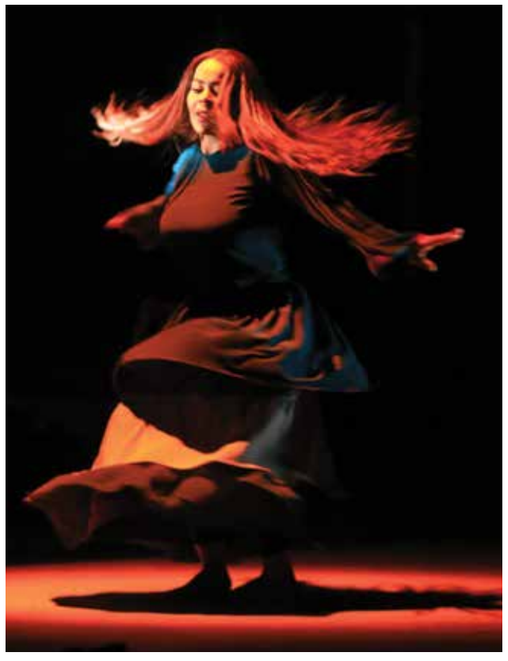
وذكر الملا أنه قد لمس بالفعل من خلال مشـاركاته في «الأيام» ذلك الاجتهاد الكبير الذي تبذله الفرق المسـرحيَّة المختلفة، الذي ينعكس بشكل إيجابي على الأعمال والعروض المقدمة. وأوضح أنه يشـارك في الدورة الحاليَّة مخرجاً مع مسـرح كلباء الشـعبي، بعمل من تأليف عبدالله إسـماعيل عنوانه «حيـن تكلم الحجر»، وهو اللقاء الثاني الذي يجمع بين الاثنين، حيث شـاركا معاً خلال الـدورة الفائتة، وهما يجتمعان مرة أخرى بنص آخر وشـكل مختلف وفكر مغاير، حيث اشتغلا معاً على النص، مراجعة ومقاربة.

وذكر الملا أن عبدالله إسماعيل «نجح بالفعل في تقديم كتابة مسـرحيَّة راقية وجميلة من خلال نص يحمل عنوان: (غياهـب الصمـت)، والعمل تم الاسـتعداد له بـكل جديَّة، وكل رغبـة وإرادة في أن يشـارك العـرض بحضور وظهور متميـز بقدر الإمكان في الأيـام، ونظهر بصورة أفضل من التي قدمناها في الدورات السـابقة»، وقال: «أيام الشارقة المسـرحيَّة تضع المشاركين كل عام في تحد جديد، ويسعى المخرجـون والممثلون وكل العاملين فـي العروض إلى أن تظـل متطورة ومزدهـرة، لذلك فإنهم يعملـون على تقديم عروض أكثر قوة وجمالاً».

وأوضح الملا أن «أبو الفنون»، حول العالم هو في حالة تطور بصـورة يوميَّة، لذلك يعمل المسـرحيون الإماراتيون على ملاحقة هذا التطـور بالبحث عن الاتجاهات الجديدة في المسـرح وإلى أين وصل من حداثـة وما بعدها، وغير ذلك من التيارات والمدارس والاتجاهات الجديدة، وبالتالي يعمل المسـرحيون الإماراتيون من خـلال منصة «الأيام» للابتعـاد عـن الأداءات التقليديَّة، ولكن، فـي الوقت ذاته، بعيـداً عن الفذلكة والإقحام، بـل الاجتهاد في تقديم نتائج البحـث من خلال عـروض جميلة وجديدة ترقى لمسـتوى المناسبة الكبيرة.

وأشـار الملا إلـى أن «الأيام» ظلت علـى الدوام تضع المشـاركين فيها أمام تحد سنوي، فالمشـاركة فيها ليست بالأمر السـهل، ولا ينالها سوى المخرج والممثل المحظوظ، وذلـك بحكم أن الوجود في «الأيام»، هو مسـألة في غاية الأهميَّة بالنسـبة لأي فنان، فهي المنصة التي تقوم بإخراج وإنتـاج أعمال مسـرحيَّة إماراتيَّة قويَّة تمتلـك القدرة على التنافـس الخارجي والحصول على الجوائز المختلفة، وذلك صار أمراً معلوماً للجميع، أن الأعمال التي تخرج من منصة الأيام ستكون الفرصة أمامها كبيرة لنيل الجوائز الخارجيَّة، أو أن تكون ضمن الأعمال المتميزة في كل تنافس خارجي.

وأكد الملا أنهم خلال هذه الـدورة يعملون على تقديم تجربة متميزة عنوانها العريض هو المغايرة والاختلاف، وكل الفـرق كذلك لديهـا هذا الأمل وروح التحـدي في الظهور بصـورة طيبـة، حيث وُفرت كل سـبل النجـاح واحتياجات العمـل، إذ ظل كل أعضاء مجلس إدارة «كلباء» يقفون خلف



الفرقة ويدعمونها بشكل مسـتمر، ولعل ذلك ما ظلت تفعله كل فرق الدولة من أجل الظهور بمسـتوى جيد ينال الرضا، كما أن دائرة الثقافة في الشـارقة وفرت للأيام لجاناً عالية المسـتوى، من لجان المسابقة، والتحكيم، وغير ذلك، لذلك فإن الأيام هي ليسـت المنصة السهلة التي يعبر فيها العمل المسـرحي عبور الكـرام، بل لابـد من مضاعفـة الجهود والإصرار على الظهور بشكل مختلف.

وذكـر المـلا أنه يشـارك هـذه المرة برفقـة عدد من المسرحيين على مستوى التمثيل، منهم عادل سبيت، وعبير الجسـمي، وشعبان سـبيت، وعيسـى مراد، والفنانة خليدة شـيباني بصفة ممثلة هذه المرة، وجميعهم يتطلعون لتقديم أدائيـات متميزة من أجـل أن تنال رضـا الجمهور ومنصة «الأيام» التي لا تعترف بغير التميز.

رؤية مغايرة

أمـا الفنان إبراهيـم القحومي فقد وعـد بتقديم عمل مختلف في هذه الـدورة برؤية مغايرة وجديدة تختلف عن العمل السـابق الذي قدمه في «الأيام»، معرباً عن أمله في أن ينال العرض الجديد إعجاب الجمهور، حيث إن المشاركة في أيام الشـارقة المسـرحيَّة هي بمثابة حلـم لكل فنان، مستعرضاً تجربته الشخصيَّة في المشاركة في الأيام منذ أن كان ممثلاً يافعاً، ومن خلال حضوره المستمر مع الجمهور.

وأوضح القحومي أن هذه التجربة هي الثانية له بصفته مخرجاً بعد «مرود كحل»، مشيراً إلى أن «الأيام» هي بمثابة حدث مسـرحي مرتقب ينتظره الجميـع في كل عام، وذلك لما يقدمه من إبداعات جميلة، والمنافسة الشريفة الممتعة للمسـرح الإماراتـي والفنانين الإماراتيين، مشـيراً إلى أن هذه الدورة ستكون مختلفة من واقع تطور «الأيام» في كل نسخة جديدة.

وأعلن القحومي عن أن العمل الذي سيشارك به عنوانه «وهم» من تأليف محمد سـعيد الظنحاني، وتقدمه جمعيَّة

عبد الرحمن الملا

أحمد الجسمي

إبراهيم سالم

مهند كريم

إلهام محمد

إبراهيم القحومي

دبا للثقافة والفنون والمسـرح، ويضم نخبـة من الممثلين الجـدد الذيـن يسـتحقون أن يمنحوا الفرصـة باعتبارهم طاقات محتشـدة بالحيويَّـة والرغبة في أن يقدموا شـيئاً جديداً ومتميـزاً، فهم يعملون على إثبات ذواتهم ووجودهم من خلال هـذه المنصة التي تتيح بالفعـل الفرصة للممثل ليصبح نجماً.

وأكد القحومي أن «أيام الشـارقة المسـرحيَّة» تُعد من أبرز المنصـات العربيَّة وأعرقها؛ بفضل مسـيرتها الحافلة بالعروض النوعيَّة ومبادراتها المستمرة التي رفدت الحراك المسـرحي محليـاً وعربياً. وأشـار إلى مكانتهـا المرموقة التـي تتجلى في حصد أعمالها الجوائز والتميز في مختلف المحافل الدوليَّة.

وأضـاف أن المشـاركة في هـذا الحدث تمثـل فخراً وتحدياً حقيقياً، كونه «منصـة الكبار» التي صقلت مواهب نخبة المسـرحيين الإماراتيين. ووصف «الأيام» بأنها مصنع للإبـداع، وحاضنة للفعل المسـرحي والـرؤى الفكريَّة، بما تقدمـه من أنشـطة مصاحبة، ونـدوات نقديَّة تفتـح آفاقاً جديدة للمشتغلين في هذا الفن.

مواعيد قرطبة

المخـرج مهند كريم ذكر أنه سيشـارك في هذه الدورة من خلال ذهابه بعيداً إلى منطقة التاريخ وصناعة مقاربات وحوارات معه، ليضيء الحاضر والمستقبل، وذلك عبر عمل يحمل عنـوان: «قواميـس الاختفاءات»، وهـو مقتبس من رواية «مواعيد قرطبة»، للكاتب الفلسطيني وليد سيف، وهي قصة تاريخيَّة ستقدم خلال العرض في إطار حديث، وتدور

قصة العرض حول إعداد سجل طويل من العناصر والرموز الحضاريَّة التي اختفت من حياتنا العربيَّة بفعل الإنسان، من كتب وأشعار وتاريخ.

وذكر كريم أن العمل سيشهد مشاركة نخبة من النجوم من بينهم عبدالله مسعود، إضافة إلى مجموعة من الممثلين الشباب منهم عبدالله الخديم، وحليمة عيساوي، إضافة إلى عدد من طلبة أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة.

وأكد كريم حرصه على تقديم رؤية تتجاوز التقليد بجماليات وفكر جديدين؛ إذ يستلهم العمل القيم الحضاريَّة العربيَّة الغائبة لاستعادتها، مع استشراف مستقبل المنطقة.

وأوضح أن مشاركاته في «الأيام» تكتسب خصوصيَّة متجددة، تعكس تطوره بصفته مخرجاً بات أكثر نضجاً، مشيراً إلى أن طموحه يمتد نحو العالميَّة عبر بوابة «الأيام»؛ هذه المنصة التي وصفها بأنها حالة إبداعيَّة فريدة، لا تقتصر على العروض فحسب، بل تمتد لتشمل منتديات فكريَّة يقودها نخبة من المنظرين والمسرحيين.

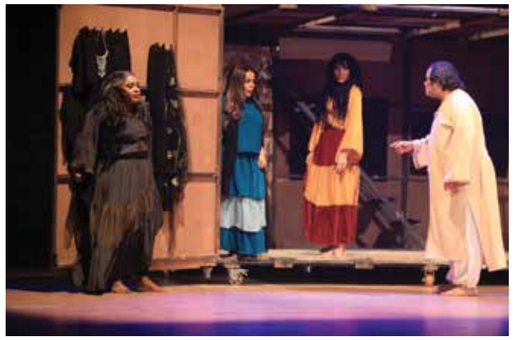
وأضاف: «اعتادت (الأيام) تقديم كل ما هو مغاير يخدم الحراك المسرحي الإماراتي، حتى احتلت مكانة مرموقة لدى صناع وجمهور (أبو الفنون). وبفضل جودة الأعمال والأسماء المشاركة، باتت المنصة رافداً أساسياً للمسرح العربي والدولي، ودليلاً مستمراً على العمل الجاد لتطوير الفعل المسرحي».

أحاديث وذكريات

من جانبها، أعربت الفنانة إلهام محمد عن سعادتها بالمشاركة بصفتها مخرجة في هذه الدورة من «الأيام»، مؤكدة حرصها المستمرة على الحضور في هذه المنصة الفريدة من خلال أعمال متنوعة في مواضيعها، وتظهر إلهام هذه المرة من خلال عمل يحمل عنوان: «نصف ليلة»، كتب نصه أحمد الماجد.

وذكرت إلهام أن العمل هو عبارة عن مشاهد تجمع بين اثنين من كبار السن، يجمعهما الحديث عن الذكريات والوجود، ويصارعان الموت، حيث إنهما على مقربة منه، ويخافان أن يموتا قبل أن تكتمل أحاديثهما، ويعكس العرض صراعاً نفسياً عميقاً، ويضج بانسياب الذكريات، ويتناول العمل أزمات الإنسانيَّة في العصر الحديث، حيث الوحدة والتشظي وتآكل العلاقات الاجتماعية، وتظل كذلك قضيَّة المرأة حاضرة في العمل.

وأشارت إلهام إلى أن العمل يضم كوكبة من النجوم، بمشاركة أماني بلعج، وبدريَّة آل علي، ومحمد السويدي، ويتطلع الجميع إلى تقديم عمل مختلف من حيث الفكرة والرؤية من أجل إرضاء جمهور «الأيام» الذواق، حيث نجحت هذه المنصة بالفعل في تكوين قاعدة كبيرة من جمهور المسرح بإسهامها المستمر في رفع الوعي والذائقة المسرحيَّة.



وأكدت إلهام أن المشاركة في «الأيام» تمثل محطة جوهريَّة في مسيرتها، وأنها تسعى جاهدة للحفاظ على مستواها الفني بفضل الدعم والرعاية اللذين يميزان هذا الحدث، كونه حالة احتفائيَّة متكاملة بالمسرح ومنتسبيه.

وأوضحت أن «الأيام» تحولت إلى «مدرسة» خرّجت كوكبة من المبدعين الإماراتيين، وفتحت لهم آفاق الشهرة عربياً ودولياً؛ إذ كانت المشاركة فيها هي البوابة الأساسيَّة لتمثيل الدولة في المحافل الخارجيَّة.

وعن تجربتها الشخصيَّة، ذكرت إلهام أنها تجد في هذه المنصة فرصة دائمة لتجديد أدواتها الإبداعيَّة ومراجعة تجربتها وتطويرها، كما شددت على أهميَّة الأنشطة المصاحبة، مثل الندوات الفكريَّة والجلسات النقديَّة التي يشارك فيها نخبة من خبراء المسرح العربي، وعدتها رافداً أساسياً لتطوير مهارات المخرجين والكتاب والارتقاء بالفعل المسرحي كله.

محمد جابر

جمال السميطي

أيام الشارقة المسرحية تحتفي بالفنانين
محمد جابر وجمال السميطي

مع اقتراب موعد انطلاق الدورة الخامسة والثلاثين من «أيام الشارقة المسرحيَّة» في الرابع والعشرين من شهر مارس الحالي، تتجه الأنظار إلى لحظة تكريم جديدة تحتفي فيها الشارقة بمبدعين من مبدعي الفن المسرحي العربي والخليجي، تتويجاً لتاريخ حافل بالجهد والعطاء، وترسيخاً لقيمة الإبداع.

الشارقة: «المسرح»

ففي إطار توجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، تكرّم دائرة الثقافة في الشارقة ضمن فعاليات «الأيام»، الفنان الكويتي محمد جابر بمنحه جائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي في دورتها التاسعة عشرة، تقديراً لمسيرة امتدت لعقود بأعمال فنيَّة متنوعة، ليصبح اسمه جزءاً من الذاكرة المسرحيَّة الخليجيَّة والعربيَّة، كما تحتفي «الأيام» بالفنان الإماراتي جمال السميطي «الشخصيَّة المحليَّة» للدورة الحاليَّة، تقديراً للمشوار الفني الطويل في مسيرة السميطي التي دوّنت تاريخها بحضور متميز في المشهد المسرحي الإماراتي والخليجي والعربي.

وقال سعادة عبدالله بن محمد العويس، رئيس دائرة الثقافة في الشارقة: «ترسّخ توجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، حضور المسرح، وتطور أدواته الإبداعيَّة، إذ جعل سموّه من هذا الفن ركيزة أساسيَّة في مشروع الشارقة الثقافي، بدءاً من الكتابة له، حيث قدّم للمسرح العربي والخليجي العديد من الأعمال النوعيَّة، وصولاً إلى دعمه المتواصل وتوجيهه ومتابعته الحثيثة».

وأضاف العويس أن هذا النهج أسهم في ترسيخ حضور الشارقة مركزاً فاعلاً للحراك المسرحي العربي، وبيئة حاضنة للإبداع والمبدعين من كافة أنحاء الوطن العربي، مؤكداً أن التكريم يعكس حرص الشارقة على دعم الطاقات الإبداعيَّة، ويعزز جسور التواصل بين رواد المسرح.

وأشار إلى أن الفنان محمد جابر والفنان جمال السميطي لهما مسيرة فنيَّة طويلة أسهمت في ترسيخ ثقافة مسرحيَّة عربيَّة أصيلة، بما قدماه من أعمال شكّلت علامات فارقة على خشبة المسرح، وأثرت المشهد الفني، ورسّخت ملامحه الإبداعيَّة.

ولفت رئيس دائرة الثقافة إلى أن أيام الشارقة المسرحيَّة تشكّل حالة ثقافيَّة متميزة في المشهد العربي، بما توفره من فضاء إبداعي حيوي، ومحطة راسخة تسهم في تطوير السياق الإبداعي والجمالي في مسار المسرح العربي على مدى 40 عاماً.

من جانبه، قال أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح في دائرة الثقافة، مدير «الأيام»، إن أيام الشارقة المسرحيَّة تمثل واحدة من أبرز المنصات المسرحيَّة العربيَّة التي أسهمت، على مدى دوراتها المتعاقبة، في ترسيخ حضور المسرح بتجارب فنيَّة تجتمع فيها الرؤى وتتنوع الأساليب. مضيفاً أن «الأيام» لم تكتفِ بتقديم عروض مسرحيَّة، بل أسهمت في خلق حراك نقدي وفكري موازٍ، عزز من مكانة الشارقة مركزاً عربياً داعماً للفنون الأدائيَّة.

وأشار إلى أن تكريم المبدعين في فن المسرح يتوازى مع الرؤية الفنيَّة التي أسّس لها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، منذ أن انطلق المهرجان في دورته الأولى، مؤكداً أن «الأيام» تواصل تنفيذ رؤية سموّه في دعم الحركة المسرحيَّة عربياً وخليجياً وإماراتياً.

وأوضح أن العروض المسرحيَّة المشاركة في كل دورة تعكس ثراء التجربة العربيَّة وتعدد مدارسها الإخراجيَّة والتمثيليَّة، حيث تستقطب الأيام فنانين ومسرحيين من مختلف الدول العربيَّة، ما يفتح المجال أمام تبادل الخبرات وبناء جسور تعاون مستدامة بين الفرق والمؤسسات الثقافيَّة. وأكد أن هذا التنوع يمنح الجمهور فرصة الاطلاع على تجارب متباينة تنهل من التراث والحداثة معاً، وتطرح قضايا الإنسان العربي بلغة فنيَّة معاصرة.

وأشار إلى أن كل دورة من أيام الشارقة المسرحيَّة تحمل معها روح التجديد، سواء على مستوى الرؤى الإخراجيَّة أو في طبيعة النصوص المختارة أو في البرامج المصاحبة من ندوات وورش متخصصة، ما يجعلها تظاهرة متجددة لا تكرر نفسها، بل تواكب تحولات المشهد المسرحي العربي وتسهم في تطويره.

محمد جابر في مسرحية «مراهق في الخمسين»

من مسرحية «قوم عنتر»

المكرّمان

وُلِدَ محمد جابر في العام 1945، وتشير سيرته إلى أنه بدأ ارتباطه بالفن في سن مبكرة، واشتهر جابر في مسرحيَّة «اغنم زمانك» في ستينيات القرن الماضي.

شارك الفنان الكويتي في العديد من المسلسلات والمسرحيات، وامتدت مسيرته الإبداعيَّة إلى التأليف حيث قام بكتابة الكثير من النصوص المسرحيَّة والدراميَّة.

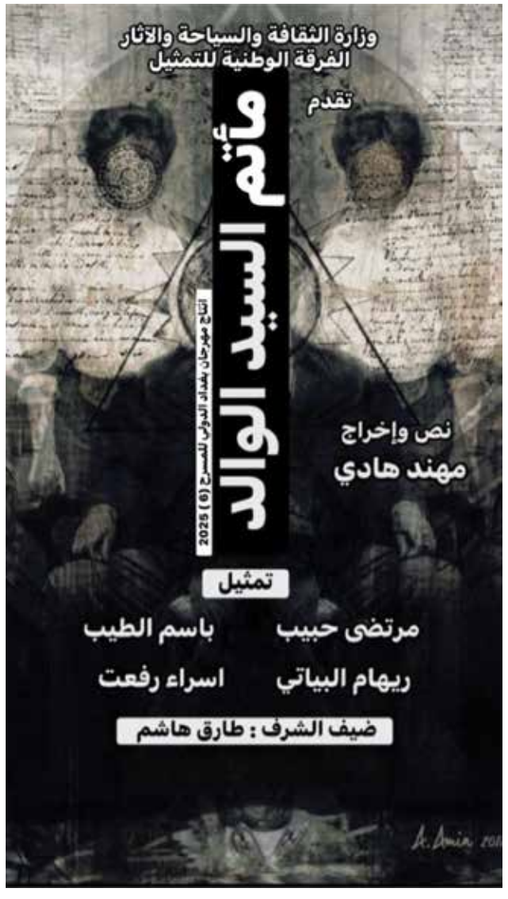
ونشأ الفنان الإماراتي جمال السميطي وهو يحمل في قلبه شغف الفن المسرحي، فقد وِلِدَ في العام 1965، وبرز في الساحة المسرحيَّة منتصف ثمانينيات القرن الماضي عبر مسرحيَّة «جسر آرتا» من إخراج الراحل يوسف خليل. وقد تميز بمهاراته الأدائيَّة العالية، ولاسيما في المسرح الكوميدي الذي قدم فيه أول دور أساسي له عام 1988 عبر مسرحيَّة «المفاليس»، ثم «بهلول والوجه الآخر» (1998) للمخرج حسن رجب.

على خشبة مسرح السلام بشارع قصر العيني في القاهرة، قدم المخرج العراقي مهند الهادي عرضه الأحدث «مأتم السيد الوالد» في إطار فعاليات الدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربي، الذي نظمته الهيئة العربيَّة للمسرح بالتعاون مع وزارة الثقافة المصريَّة (10 - 16) يناير الماضي.

باسم صادق
ناقد وإعلامي من مصر

العرض الفائز بجائزتي أفضل إخراج وأفضل سينوغرافيا في مهرجان بغداد الدولي للمسرح في دورته السادسة، نال قدراً كبيراً من الاحتفاء لدى عرضه في القاهرة، نظراً لما تميز به من ابتكار في تحويل مأساة إنسانيَّة اجتماعيَّة إلى تجربة بصريَّة وسياسيَّة عميقة، انطلقت من الواقع العراقي، لتتجاوز حدوده الجغرافيَّة وتشتبك مع سياقات عربيَّة متعددة.

أربعة كراسي تلاصقت بحميميَّة في مقدمة خشبة المسرح، أقرب ما يكون إلى الجمهور، سيدتان تجلسان على الطرفين ورجلان يجلسان في المنتصف. مأتم موحش، مثقل بأوجاع الفراق، حزن جامع يجتاح مشاعر السيدتين لفراق والدهما، بينما يرثي الرجلان حماهما بكلمات مؤثرة. يبدو المشهد مؤلماً في فضاء معتم كئيب، بينما الواقع أكثر تناقضاً. العزاء بلا مُعزين لثلاثة أيام متتالية. انفعالات الابنتين وزوجيهما تبدو مفتعلة وصلت لأقصى درجات المبالغة. تتراوح الانفعالات بين الصراخ والصمت، وكأنها محاولة لجلب المعزين أو كسب تعاطف من يأتي لتقديم



واجب العزاء، أو التأكيد على أنهم فقدوا عزيزاً غالياً تستحيل الحياة من دونه. صدمة تضرب عقولهم في عزاء جفاه الحضور وكأنها وليمة للوحدة، تبقى فيه الكراسي خاوية تحرس الحزن برغم أن الفقيد كان أحد رموز الدولة، ولكن يبدو أن الجميع قد أدرك حقيقة الفقيد باستثناء عائلته!

غياب فادح يفتح بوابة الذاكرة على مصراعيها، لتتشكل مشاهد متتالية من الاستدعاءات القاسية لعلاقة أبويَّة/ سلطويَّة قائمة على القهر والهيمنة، بينما يطل الأب عبر شاشة في عمق المسرح، ملقياً وصيَّة غامضة تحث على دفن الأسرار وعدم نبش ما تخفيه الجدران، في إعادة إنتاج لفكرة السجن المعنوي والاستسلام للسلطة حتى إذا ماتت.

تتوالى مشاهد استدعاء الماضي، في فضاء أسود عارٍ تماماً من الديكور باستثناء جدران مفرغة للبيت تكشف ما يدور بداخله وتتحرك بحسب سير الأحداث، فتتكشف طبقات الألم الإنساني الذي زرعه الأب عنوة في ابنتيه؛ زواج مبكر، تعليم مبتور، وطفولة مسلوبة، قبل أن تبلغ الصدمة ذروتها باكتشاف الابنتين أنهما لا تنتميان بيولوجياً لهذا الأب، وهو ما يكشف سر حرمانهما حتى من الإنجاب.

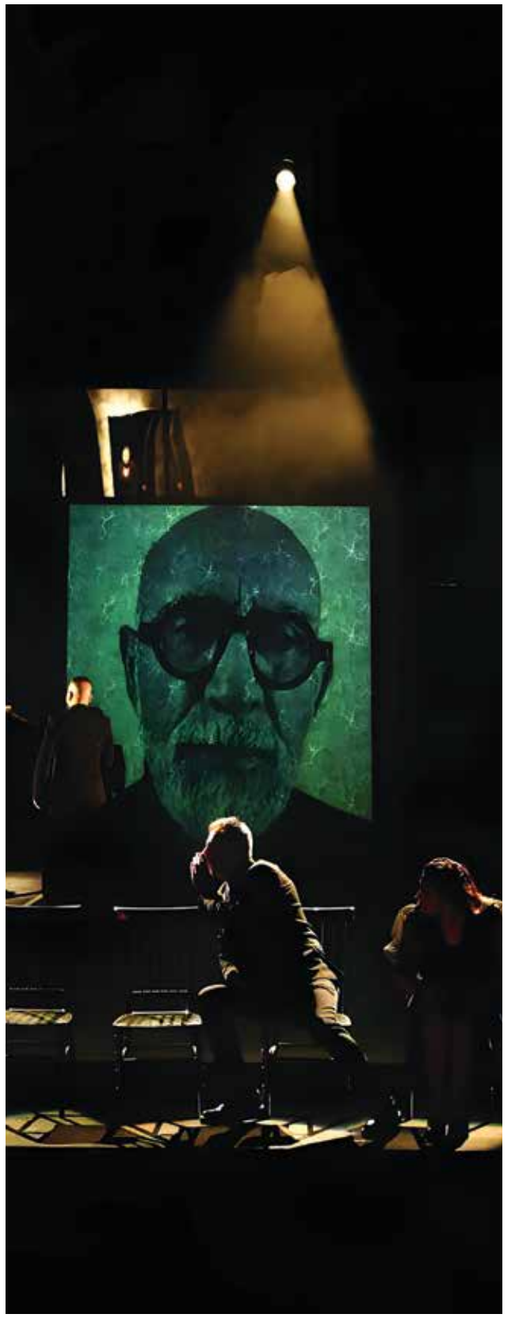
هنا يتحول العرض إلى معزوفة بصريَّة آسرة، تتصدرها سينوغرافيا شديدة الثراء تتلاحق فيها الأحداث بين الابنتين وزوجيهما داخل الفضاء العاري، فلا يقطعها سوى غرف

متحركــة، تتلاقى جدرانها وتتقاطع بانســيابيَّة، كأنها دوامة عاتية تحاصر غرقاها وتطرد ما عاشوه مع أنفاسهم الأخيرة، كاشــفة ما وراءها مــن حكايات مكبوتة وصراعات نفســيَّة محتدمة عاشتها الابنتان من قبل زوجيهما في حلقات أخرى متكررة للقهــر والألم نتيجة العنف الجســدي مرة، والكبت النفســي مرات، فهذان الرجلان قد عاشا قهراً موازياً على يــد والد زوجتيهما، من خلال عملهمــا معه في أعماله غير الشــرعيَّة، وكأنه قصد ذلك ليورث ابنتيه أشــكالاً أخرى من قهر الأزواج، كبنية ســلطويَّة موازية، فلا تجد الابنتان مفراً من الاستسلام والخنوع.

اختــار المخرج/ المؤلف أن يكــون الأب الغائب حاضراً بســلطته وجبروته في عدة صور منذ البداية وحتى النهاية، كإطــار دائري مغلق تدور في فلكــه الأحداث، الأولى وجهاً لوجه، والثانية عبر الفيديو كاشــفاً وصيته بابتســامة باردة خلال العزاء، وكأنه يلوح لهم بأنه ســيظل حاضراً بكل قســوته في وجدانهم، وأن رحيل الجســد لا يعني فناء الهيمنة، والصورة الثانية جســداً كاملاً ولكنه جسد خشبي صلب ليس من لحم ودم، ولكنه يجلس متوسطاً ابنتيه في أهم لحظات حياتهما، الــزواج، مرتديــاً الأبيض، بينمــا ارتدت كل منهما الأســود متشــحتين بأغطية من الشيفون الأسود بينما تلتقطان صور الزفاف مع زوجيهما وكأنها صور عزاء، لتعكس مشاعر فرح زائف، وهروب من جحيم الأب إلى سعير زوجيهما، ولا عزاء لأحلامهما المجهضة، أما الصورة الثالثة فهي ســيطرة الأب علــى مجريات حياة العائلة دائماً، فالأحداث تبدأ بكراســي متراصة بجانب بعضها بعضاً خلال العزاء وتنتهي في العزاء نفسه ولكن تتباعد الكراســي ويجلس كل منهم على مسافة

من الآخر في دلالة على محاولة البحث عن مســاحة أمان، بينما لا تتحرر العائلة من الحزن المعلن والانكسار المضمر ما دامت الحياة.

وقد بنــى المخرج جماليات رؤيتــه الإخراجيَّة على لغة ثلاثيَّة بينه وبين مصممي الإضاءة والديكور، فبدت الإضاءة، التي صممها محمد رحيم، كنســيج متناغم مع ديكور محمد النقاش، الذي كشــف أكثر مما أخفى، وفجّر صوراً ودلالات تتجــاوز مهمته الوظيفيَّــة التقليديَّة، فكشــف خبايا العائلة وصراعاتها الداخليَّة، فصال وجال بديكوراته على الخشــبة فــي خفة لافتة، مــرة نعيش الأحداث مع الأســرة في غرفة واحــدة، ومرة نرى ما يحدث من الخارج حين تدور الغرفة كأننــا نتابع من نافــذة خارجيَّــة، ثم ينقســم الفضاء إلى نصفين، منظر جانبي لغرفة، ومنظر أمامي لغرفة أخرى، ثم جدار ضخم ملاصق لباب مفتوح يطل منه الممثلون. مرونة وسلاسة فائقتان في نقل المشهد من منظر إلى آخر، منحتا العرض إيقاعاً ســاخناً امتلك أنفــاس الجمهور فتحول من مراقب هادئ إلى مشــارك قلِق إزاء ما يحدث، خاصة حين بــدا الأبطال وكأنهم يلهثون في متاهة بلا ضفاف يلاحقون فيها بعضهم بعضاً كما لو كانت لعبة القط والفأر، ولكنها لعبة تأسست قواعدها على أطلال مأتم مهجور، فلا القط ينوى الافتراس ولا الفأر يملك جهداً للهرب، فكلاهما يطارد ظله في دوامة من العدم، يســعى فيها الرجل دائماً إلى ترويض الألم في جسد زوجته، ومن هنا صمم رحيم إضاءته كثنائيَّة بليغة؛ ألوان خافتة تعمّق الإحســاس بالألــم الداخلي، وبؤر ضوء تتقاســم المســاحة مع الظلال، لتجسد حالة التهميش والوجود المؤجل التي عاشتها الشخصيات تارة أو محاولات



الاختبـــاء والهروب من الألم في كنـــف ظلالها تارة أخرى، وجاءت موســـيقى همام حســـن ترجمةً شـــعوريَّة لما تعيشه الشخصيات كما لو كانت حالة نحيب مكتوم تخفي صدعاً لا يلتئم في أرواحها.

أمـــا الممثلون، فقـــد كانـــوا أداة طيعة ومعبـــرة للتعبير عن رســـالة العرض، فقد خاضـــوا رحلة أدائيَّـــة دقيقة بين الحركة والســـكون، والعاطفة المكثفة والاقتصاد في التعبير، متجاوزين ســـلطة الكلمة إلى طاقة الجسد وتنغيم الصوت، ونجح كل من مرتضى حبيب، وباسم الطيب، وإسراء رفعت، وريهام البياتي، وضيف الشرف طارق هاشم، في نسج لوحة أدائيَّة متماسكة، قوامها الأداء الجسدي والصوتي والنفسي، لتكتمل ملامح العرض بكثير من التأثير.

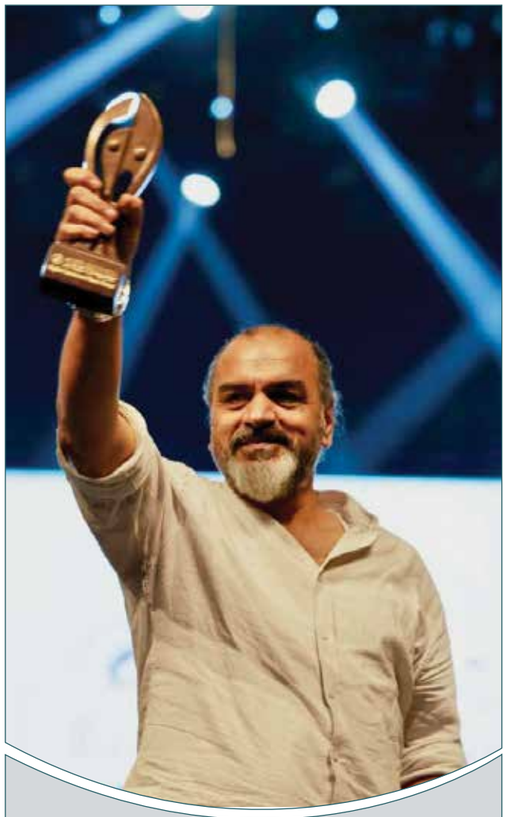
لعب طارق هاشم شـــخصيَّة الأب الحاضر بتاريخ طويل مـــن الجبروت والســـطوة برغـــم غياب جســـده، وأدرك أن صعوبـــة الشـــخصيَّة تكمن فـــي رمزيتها، لذلـــك فإن غياب جســـده ممثلاً كان تأثيـــره الدرامي أكثر قـــوة وتعبيراً من حضوره في مشـــاهد «فلاش باك»، ومن هنا لم يكن أمامه ســـوى توظيف صوته وتعبيرات وجهـــه لتأكيد مراد الدراما، فتحـــدث من طبقـــة القرار فـــي أغلب الأحيـــان باعتبارها الأكثر تعبيراً عن الثقة والسطوة والهيمنة، ودلالة على فكرة الصدى الذي يتردد دوماً في نفوس ضحاياه متحكماً فيهم، وارتســـمت على وجهه دوماً ابتسامة باردة تعكس هذه الثقة في ذاته وسخريته من الجميع أحياناً ومقطباً حاجبيه محذراً في ثبات من النبش في الذكريات مرات، فبدا كشبح مقيت يلاحق ابنتيه وزوجيهما.

جســـد باسم الطيب شـــخصيَّة الزوج العنيف حاد الطباع الذي لا يتردد في ممارســـة العنف الجســـدي والجنسي وكل أشـــكال القهر على زوجته، بعكس تكوينه الجســـدي وقصر قامتـــه التي قد تخفي ضآلة شـــخصيته أمام الأب المتوفى، وهو ذكاء يبدأ من اختيار المخرج ثم الممثل في تأكيد هذا التناقض بين أدائه وهيئته، بينما جاء مرتضى حبيب بقامته

الممشـــوقة ليجســـد شـــخصيَّة الزوج المحمل بالتناقضات، فرغم أنه يبدو متماســـكاً صلبـــاً فإنه محمل بخيبات الدهر، تخفي وســـامته أنيناً صامتاً متأثراً بما عاشه الجميع، لذلك فهو يخشـــى المواجهة، يتوارى خلف الأبواب المغلقة، وحين تجبره زوجته على مواجهتها يقف هشاً بلا حُجة منصفة.

في المقابل وقفت كل من ريهام البياتي، وإسراء رفعت، فـــي أدائهما لشـــخصيتي الابنتيـــن المكلومتين، كشـــاهدي قبرين تأبى جثتاهما أن تُدفنا، حيتان ســـكنهما الموت قبل أوانهما وميتتـــان يرفض الغياب أن يواريهمـــا الثرى، فهما محملتـــان بتاريخ كامل من الانكســـار والخـــذلان وخيبات الأمل المتلاحقة، وســـعت كل منهمـــا أن تبرز ما تعرضت له مـــن خذلان، وإن كان أداؤهمـــا بحاجة إلى مزيد من إبراز التناقـــض في شـــخصيتهما، فـــإذا كان الألم واحـــداً فإن صور الألـــم متعددة، وهو مـــا كنا نحتاج أن نـــرى ترجمته في أدائهما بشكل يكشـــف طبيعة شخصيَّة كل منهما، وردود أفعالهما المتباينة نتيجة تعرض كل منهما لصور مختلفة من القهر والعنف والحرمان، بمـــا يعكس لحظات الضعف التي واجهتهما، فيزداد تعاطف المتلقي مع قضيتهما.

في كل الأحوال إننا أمام عرض موجع يتجاوز ما عاشته العائلـــة من مآس، ليعيـــد طرح التســـاؤلات حتى عن معنى الوطن والســـكن والملاذ الآمن ومدى تأثير الســـلطة، بكافة أشكالها، كقوة مهيمنة على أجيال بأكملها.



مهند هادي، مخرج ومؤلف مســـرحي عراقي، حاصل علـــى الدبلوم العالي في التمثيل المســـرحي (1991)، وعضو في كل من الفرقـــة القوميَّة للتمثيل، واتحاد المســـرحيين العراقيين. حصد العديـــد من الجوائز المحليَّـــة والدوليَّـــة فـــي الإخـــراج والتأليـــف، مـــن أهمهـــا: جائـــزة «أفضل إخراج» عن مســـرحيَّة «مأتم الســـيد الوالد» فـــي مهرجان بغداد الدولي للمســـرح (2025)، وجائزة «أفضل نص مســـرحي» عن «خلاف» مـــن مهرجـــان المســـرح الأردنـــي (2022)، ومهرجان ظفـــار المســـرحي بســـلطنة عمـــان (2024)، وجائزة أفضـــل عـــرض متكامل عن مســـرحيَّة «خـــلاف» في مهرجانـــي «الـــدن» و«الزرقـــاء» بـــالأردن (2024).

مؤتمر.. تداعيات الأرواح المغتربة

قدم المخرج السوري سمير عثمان الباش عرضه المسرحي الجديد «مؤتمر» على خشبة مسرح «مدرسة الفن» في مدينة جرمانا بريف دمشق، بمشاركة أحد عشر ممثلاً وممثلة. وقد تمثل جوهر اللعبة الإخراجيَّة التي أدارها الباش في استدراج معالم الحياة الواقعيَّة، وتجسيدها عبر محاكاة مؤتمر صحفي لأعضاء جمعيَّة أهليَّة تعنى بالشأن العام. في البداية، بدا المشهد شديد الواقعيَّة؛ حيث اجتمع مؤتمرون بتوجهات ولهجات متباينة، يمثلون شرائح اجتماعيَّة متنوعة، ما بين الناشط المدني، والصحفي، وحتى المؤمنين بعلوم الطاقة حلاً للمشكلات المزمنة.

سامر محمد إسماعيل
كاتب ومخرج وناقد من سوريا

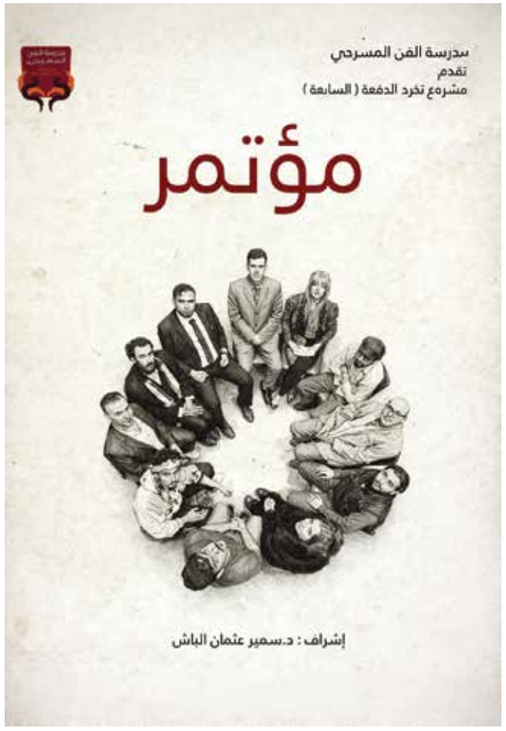
بهذا الشكل، لا يمنحنا «الباش» فرصةً إضافيَّة للتفريق بين الواقع الفني والواقع الموضوعي، بل يجسد هذا الأخير بحذافيره؛ مرةً من خلال تجهم الحضور الرسمي، ومرات عبر مداخلات بعض الحضور الذين وزعهم الفنان «الباش» بين مقاعد الجمهور الأماميَّة. من هنا، تندلع النقاشات بين أصحاب الخطب الرنانة وبين أناس عاديين يرون في «المؤتمر» فرصةً لطرح همومهم الخدميَّة البسيطة على مسؤولي المنطقة؛ فهناك الشاب الذي صادرت السلطات دراجته الناريَّة، وهناك عامل «السوبرماركت» الذي يفتخر بجده الثائر ضد قوات الانتداب الفرنسي، ويرى تناقضات بين الأمس واليوم في تفسير معنى الثورة.

بالتوازي، يتابع المتداخلون إلقاء كلماتهم حتى نصل إلى كلمة المحامي الناشط في مجال حقوق المرأة، الذي برز في هذا العرض توريةً لنقد الخوف الجماعي، والإطلالة أكثر فأكثر على مفارقات مدهشة تواجه القمع بأدواته نفسها. تحضر هنا مسرحيَّة «روميو وجولييت» لوليام شكسبير بوصفها أبرز القرائن الدالة على كلام الشخصيَّة ومنطقها في مقاربة واقع معقد، وأكثر ارتباكاً من مستقبل مجهول.

شخصيات تتداعى في خطبها حتى نصل إلى شخصيَّة كاتب المسلسلات الذي يدعي أنه كان مظلوماً من الرقابة، وكيف كان مسلسله الأخير بمثابة تنبؤ بما سيحدث عبر بطل قصته الذي يستقل آلة الزمن نحو المستقبل، فيراه بَرِئ من التسلط والطغيان. يسوق بعدها الكاتب الدرامي أمثلته عن مسلسلات تاريخيَّة ينوي تأليفها عن عنترة العبسي، وعروة بن الورد، كما يراهن على الوعي وكتاب جان جاك روسو عن العقد الاجتماعي وتقسيمه للطبقات إلى ثلاث، كما يورد أمثلة عديدة عن التغيير من خلال الكتابة، ولكن الكاتب هنا يستطيل في أمثلته وبطولاته في مواجهة مقص الرقيب، وكيف قدم ذات مرة مسلسلاً بعنوان «ملحمة الصحراء» وكيف قوبل برفض الرقابة له. أمثلة عديدة يتقاطع فيها التاريخ الشخصي للكاتب والمسلسلات التي يؤلفها، لاسيما الطفولة المعذبة التي عاشها والعنف الأسري الذي تلقاه على يدي أبيه، ما تسبب له باللعثمة والتأتأة التي ظلت ترافقه حتى سنوات شبابه.

تبرز بعدها شخصيَّة الإعلامي الأكاديمي الذي كان مستبعداً من المشهد بسبب انتشار المحسوبيات والرشوة، لتتقدم بعدها شخصيَّة الفنان التشكيلي الذي كان يخط رسوم الكاريكاتور الساخرة، ويرى أن المساواة من حق الجميع، لكن على ألا تتحول الحريَّة إلى مصادرة لحريَّة الآخرين، إذ يرى أن اللوحة والفن عموماً طريق النجاة من البشاعة العامة، مستشهداً بقول الشاعر الفلسطيني محمود درويش «على هذه الأرض ما يستحق الحياة». شخصيَّة تبدو في بعدها الدرامي مقتبسة من عشرات النماذج التي ترى خلاصها وخلاص مجتمعها لا يمر إلا عبر الاحتفاء بالجمال. وهنا تبرز فتاة شابة من بين الجمهور لتروي بدورها حكاية اغترابها عن الوطن وعودتها من المنفى بعد سنوات طويلة. تبدو الناشطة الشابة نسخة أيضاً من عشرات الشابات اللواتي عملن مع منظمات الدفاع المدني وحقوق الإنسان، اكتشفت موهبتها في الغناء بعد ممارستها العديد من المهن التي كانت تتدبر بها رزقها. لكن كل ذلك لم ينسها والدها الذي فقدته في سنوات الحرب.

مع كل الأمثلة السابقة من مسرحيَّة «مؤتمر» لا نشعر أن ما يحدث بعيد عن إعادة إنتاج الواقع، بل يمكن أن يكون نسخة شبه طبق الأصل عنه، لكن في العمق تتوارى



الإشـارات الماهرة عن تناقضـات عميقة تخفي في طياتها أزمات الشـخصيات بينهـا وبين محيطهـا الاجتماعي. إنها دربة سـمير عثمان الباش الذي حرص في أكثر من تجربة له على أن يستدعي شخصيات من الجوار ويبرمها في سياق مسـرح تفاعلي، مسـرح ينهل من الواقع ويقلـد الحياة كي يسـلط الضوء على جوانب خفيَّة منهـا. يبدو مفهوم البطل هنا مختلفاً تمام الاختلاف وفق حتميَّة التراجيديا وسـلطتها الرهيبة على أمثلة مستقاة من نهر الحياة اليوميَّة.

قـد ينخدع جمهور غير مطلع كمـا يجب، بهذا الالتباس بين الفني والواقعي المعيش، لكن عيناً ذات دراية ستكتشف أن مخرج «مؤتمر» يصر على التخلص من شـكل «المسرح المسرحي»، بل الخلاص من المسرَحة لتقشير بنية في غاية التركيب، فالحياة اليوميَّة لشـخصيات العرض لا تُبرز فقط عيوبـاً فيزيولوجيَّـة أو انتفاخات نرجسـيَّة بقدر ما تحاول التقـاط لحظـة مكثفة من هـذه الحياة، ومن ثـم محاولة مقاربتهـا في أنماط كاريكاتوريَّة تسـمح للفن المسـرحي بتوجيه إدانة لخلل في بنية مجتمعات بأكملها.

بهـذا المعنى يصبح «المؤتمر» في إشـاراته السـاخرة تقنيناً لنقمة عامة يتم توجيهها من خلال منطق الشـخصيَّة وتاريخها وردود أفعالها وفهمها لمكانتها وأزمتها عبر سياق موجه ومـدروس، بل وأقرب إلى مختبـر تتصادم فيه تلك الأنماط وتعبّر عن خيباتها ومآزقها الوجوديَّة، وعن لسـان حال العديد من الطبقات والفئات الاجتماعيَّة المسحوقة.

وتبـدو الإشـارة الأوضح لعـرض «مؤتمر» فـي أزياء الشـخصيات التي حاكى المخرج من خلالها تأطيراً لنماذج معروفة، وربما تكون ملموسـة لدى جمهور دمشق، البدلات الرسميَّة، وتسريحات الشعر، وشكل اللحى والشوارب، إضافة إلى نبرات الصوت، والتركيز على لغة الجسـد لدى الممثل. كل ذلك قدم إحالة قويَّة لمونولوجات متجاورة، واشتبك مع الواقـع من جهة القبض على لحظات تماهى فيها الممثلون مع المهـام الموكلة إليهم، ليس التقليد أو التنكر شـيئاً هنا أمام توظيف اللهجات السـوريَّة وتقديمها مفاتيح لتفسـير سـلوك الشخصيَّة وتسويغها لما تفكر وتؤمن به. استعارة تلو اسـتعارة يجد المتلقي نفسه أمام مزيج من شخوص منعزلة

حتـى في أثنـاء اجتماعهـا وتصفيقها لبعضهـا بعضاً على مضـض. إنها دوامة يتحول فيها منبـر الخطباء إلى مطهر للاعتراف ومساحة للبوح أمام حضور متخيل، هو في الوقت ذاته جمهور العرض.

لا بقعَ ضوئيّة هنا، ولا إسقاطَ لمواد فيلميَّة، ولا استخدامَ لأجهزة الضبـاب الدخاني، بل الاشـتغال على إضاءة عامة طـوال فترة العرض «70 دقيقة»، إذ أسـهم هذا الخيار في الإبقاء على واقعيَّة الحدث ومصداقيته.

الديكور بدوره عمد إلى الإبقاء على منبر يمين الخشبة مع صف من الكراسـي الذي ظل مكاناً للمؤتمرين. القاعة الباردة ذاتها والكراسـي وحتى الميكرفـون الواقعي الذي طوّعـه مخرج العرض ليظل مشـابهاً للصـدى البارد الذي يتركه صوت الخطيـب في نفوس الحضور. مطابقة الفضاء المسـرحي لفضاء «المؤتمـر» بدا وكأنه قصـدي للإيحاء بجديَّة الشخصيات، وهذا ما جعل منها مادة للهزء والسخرية حتى في أقصى حالات جديتهـا ورغبتها في الإدلاء بآرائها ومواقفها المتباينة، وصولاً إلى استعراض مهاراتها الكلاميَّة وحججها الواهية أمام فداحـة الواقع وتجاوزه للمخيلة. إنه مشـروع ارتجال جماعي جديد في مسـيرة سـمير عثمان الباش بعد أن قدم العديد من هذه التجارب اللافتة، ومنها: «ثنائيات»، و«انحلال» وغيرهما.

سـمير عثمـان البـاش، مخـرج وأكاديمـي سـوري مواليـد مدينة حمص السـوريَّة عـام 1967. يحمل شـهادة دكتوراه في علوم الفن فـي اختصاص إعداد وتدريب الممثل، وماجسـتير فـي الإخراج الدرامي مـن الأكاديميَّـة الروسـيَّة للفنـون فـي غيتيس. مدرس في قسـم التمثيل في المعهـد العالي للفنون المسـرحيَّة في دمشق. أسس مدرسة الفن عام 2009، وأشـرف علـى العديـد من عـروض تخـرج دفعات التمثيل في المدرسـة منها «تحت شجرة الصفصاف في ضوء القمر» و«لقـاءات» وغيرها الكثير. ترجم وأخرج العديد من العروض المسـرحيَّة منها «درس قـاس»، و«أكاديميَّـة الضحـك»، و«زواج فيغـارو».

بطاقة العرض:

عنوان العرض: مؤتمر

تأليف: جماعي

إنتاج: مدرسة الفن المسرحي في جرمانا

تمثيـل: إبراهيم كوكـي، أحمد العبد، إيهاب قبلان، بشـار السلمان، سليمان سـليمان، قصي سليمان، محمد إبراهيم، محمد العمر، مرح إسماعيل، ميرنا رسلان، وئام الجندي.

تنفيذ الإضاءة: مرح العريضي

تصميم البوستر: عيسى الشريفي

في قاعة «الريو» بتونس العاصمة، حيث تُعرض مسرحيَّة «الحلم»، لا يتابع الجمهور العرض بوضعيَّة أفقيَّة تقليديَّة، بل بشكل شبه عمودي أملته الطبيعة الهندسيَّة للقاعة. وهي وضعيَّة سينوغرافيَّة نراها متناغمة تماماً مع مضمون العمل وبناء شخصياته. فالعرض يمنحنا (أي الجمهور) إطلالة بانوراميَّة وفوقيَّة على العالم السفلي الذي تتخبط فيه شخصيات ليست مهددة في مقر إقامتها فقط حيث يجري التحضير لهدم عمارة «المورو» التي تسكنها وتعمل فيها، بدعوى أنها آيلة للسقوط، بل متهمة أيضاً بالتواطؤ على إيواء امرأة من جنوب الصحراء مقيمة بصورة غير قانونيَّة، وبشبهة قتلها.

كمال الشيحاوي
ناقد وإعلامي ثقافي من تونس

لم تكن وضعيَّة المشاهدة المشار إليها سابقا اعتباطيَّة (ولا نظن أنها غابت عن ذهن المخرج الذي أعد العمل على خشبة قاعة «الريو» خلال أشهر من التمارين) إذ إن الممثلين/الشخصيات لم يكونوا في أسفل القاعة فقط، بل في أسفل السلم الاجتماعي من حيث الوضعيَّة الماديَّة، وفي الدرك الأسفل من المعاناة على الصعيد الإنساني. بل إن العرض يكشف لنا عن قاع آخر تحت ذلك القاع الظاهر، وهو الطابق السفلي (القبو) للعمارة، الذي كان مسرح الجريمة.

وقد أصر الجعايبي على تثبيت هذه الدلالة طيلة العرض عبر وضع عناصر ديكور ثابتة تمثلت في مكونات غرفة المطبخ (الإعاشة) المتقادمة بكل معداتها من قارورة غاز، وجهاز طبخ، وأوان، وثلاجة، وجهاز تلفزة، وصندوق قمامة، وقد ظهرت مفتوحة وشبه مبعثرة مثل بطن مندلق على قاعة جلوس عارية من أي سجاد أو موكيت، فقيرة إلا من مائدة طعام قديمة وأريكة وبعض الكراسي، في إشارات واضحة إلى ضيق مساحتها، وإلى الوضع الاجتماعي والمادي الهش للمقيمين فيها. ولم يكتف المخرج بهذه العناصر الركحيَّة الثابتة فقط، بل أضاف للشقة بعض مستلزمات البناء والتشطيب، بما في ذلك «السقالات» التي عادة ما توضع في الخارج لإسناد البناء المتداعي، بما يوحي أن المبنى كله («بالاص» كما تنعته الشخصيات) يشهد بعض عمليات الترميم في كل مرة وأنه ربما مهدد بالسقوط مثل بعض شخصيات المسرحيَّة ومثل البلاد التي تقف على حافة الانهيار.

وتسمية المبنى بـ»المورو» إشارة إلى اسم مالكه الأول وهو «يهودي تونسي» وتذكير بالمكانة الاعتباريَّة والتاريخيَّة والموقع المتميز لهذا المبنى وسط العاصمة تونس، الذي يمثل هدمه محواً لكل هذه المعاني.

لم يكن اختيار المطبخ خلفيَّة إطاريَّة للركح اعتباطياً، فالمطبخ هو قلب البيت ومنطقته الحميمة وهو «المطبخ الداخلي» الذي تعجن فيه الحكايات وتطبخ الوضعيات الدراميَّة، وقد عبر بصرياً بما ظهر عليه من رثاثة وقدامة وفوضى عن الوضعيَّة الدراميَّة الصعبة للسيدتين «جميلة» صاحبة البيت و»نعيمة» التي تقوم على رعايتها (أدت جليلة بكار الدورين معاً)، كما شكل الإطار المناسب لبقيَّة الشخصيات التي كانت تتحامل على نفسها وهي تحمل ثقل وفوضى ما تعانيه (جمال والطاهر وباديس)، كل ذلك في إطار رؤية جماليَّة سعت لتحويل القبح إلى عنصر أساس في إنشاء جماليتها وبناء دلالتها الفكريَّة القائمة على مواجهة انهيار المبنى بالترميم والدعم والرفض لمشاريع الإزالة والنسيان.

انطلق العرض بأصوات هادرة قويَّة لعاصفة هزت القاعة والجمهور، ثم هدأت، لنتبين ملامح سيدة عجوز نائمة على طاولة الطعام تدعى «جميلة»، وهي صاحبة البيت التي يتبين من الذكريات والأحداث التي تستدعيها أنها كانت ممثلة مسرحيَّة شهيرة، صارت إلى شبه عزلة لولا وجود السيدة «نعيمة» الممرضة (تقوم جليلة بكار بأداء دورها أيضاً) التي تسهر على متابعة وضعها الصحي ورعايتها، وهي أم الصحفيَّة المتمردة «بية» (قامت بالدور مريم بن حميدة) التي تضطر لإجهاض جنينها حتى تتمكن من المشاركة في أسطول الصمود الذي خرج من تونس نحو غزة أواخر سنة 2025، وقد وجدت في شقة «جميلة» ملجأ

لهـا ومكاناً للتعافـي من عمليَّة الإجهـاض ومواصلة عملها الصحفي الاستقصائي الذي يشكل إزعاجاً للسلطات.

تظهر «جميلة» الكثير من العطف والدعم لابنة صديقتها «نعيمة»، كما يتبين من خلال الأحداث أن عطفها وكرمها - على ضيق حالها - يمتد ليشـمل شاباً يدعى «باديس» (قام بالدور محمد بن شـعبان) يعاني من مرض التوحد، ويظهر الكثير من الرهافة والحساسـيَّة الحـادة تجاه العالم، حتى إنه يعترف بتعمده قتل قطط وكلاب الشـوارع لا كرهاً وإنما عطفاً عليها وحرصاً منه على إنقاذها مما سـتعانيه من آلام التشرد والمرض والألم.

يطـل «باديس» مثل ملاك جريح سـقط من السـماء، يذكر برهافته القاسـية بما تناسـاه الإنسان المعاصر الذي صار شديد القسـوة تجاه غيره من البشـر والكائنات التي لا تطلب سـوى العطف والحق في الحيـاة. يبدو «باديس» معبراً بضياعه وتيهه عن شعريَّة هامسة، تكشف ألم الإنسان النبيل وهو يواجه الظلـم والألم الذي يتعرض له كل كائن، وخصوصاً الحيوانات المشـردة. «باديـس» المتوحد الذي أوته «جميلة» وترعاه يلعب الشـطرنج مع نفسه في حديقته الخاصة، فهـو الرابح وهو الخاسـر، أو كلاهما في الوقت نفسـه، ولا فرق بالنسـبة إليه في عالم يتصارع فيه الناس ويتقاتلون من أجل الربح.

تبرز شقة «جميلة» التي احتضنت معظم أحداث العرض المسـرحي أشبه بالملجأ الآمن أو بالجدار الأخير الذي يجد فيه المعذبون والمقصـون ما يعزيهم ويرفع من معنوياتهم ويرفـه عنهم، ولذلك يأتيـه حارس العمـارة «جمال جميل البيدونـي» (قام بالـدور جمال المداني) الـذي تجمعه بـ «جميلة» صاحبة الشقة مودة خاصة، إضافة إلى «الطاهر» «الخنادقي» (مصلح المواسـير وقنـوات الصرف الصحي) (قـام بالدور منير الخـزري) الذي صـار جليس «جمال» ونديمه ومؤنسه.

تحلم «جميلـة» أو تتمنى أن تفجر البنايـة بالديناميت كمـا تقول ذلك في بداية العرض تعبيراً عن غضبها وضيقها بالمضايقات التي تتعرض لها من قبل شركة خاصة مريبة لا يعرف أصحابها، حتى تغادر الشقة وتتنازل عنها بالبيع، ولكن البناية التـي تقع في قلب العاصمة وتتمتـع بموقع وتاريخ متميزين يذكران بقيم التسـامح بين مختلف المتدينين من

التونسيين، لا تنفجر، بل إن الشخصيات والأحداث هي التي انفجرت عندما أخذت منعرجاً دراماتياً غير متوقع مع حادثة العثور على جثة السـيدة «مارجريت» الأفريقيَّة في مجرى المياه المسـتعملة في قبو العمـارة، وهي حامل من زوجها الذي لجأ معها.

تسـتدعي الجريمـة، وهي الحـدث الدرامـي المكثف والمثيـر في كل عمل فني، عمليَّـة التحقيق الذي يمثل كما هو معروف أحدى الوسـائل الفنيَّة الناجعة للتعريف العميق بالشخصيات وتحديد طبيعة العلاقات التي تجمعها، فهو (أي التحقيق، وهو عنوان إحدى المسـرحيات التي شـارك فيها الثنائي الجعايبي وجليلة ضمن مجموعة المسـرح الجديد) يجبرها على البوح بمـا تتكتم عليه، ويتيح للجمهور التعرف إلى النزعات والأفكار السـائدة فـي البيئة الاجتماعيَّة التي تنتمي إليها الشخصيات، وفي السياق العام الذي تعيش فيه، وهو مـا حصل فعلاً حيث واجه المحقـق (الذي لا نراه بل نسـمع صوته القوي واللاذع من خارج الركح ممثلاً للسلطة القائمـة وهي تحمل بصرامة وحزم كل مسـؤوليَّة الجريمة للمتهميـن والمظنون فيهم) الشـخصيات المقابلة له، وهي (جميلة ونعيمة والصحفيَّة بية وحارس العمارة جمال والطاهر الخنادقـي وحتى باديس الشـاب المتوحد، إضافة إلى زوج مارجريت) وقد أظهر المحقق الكثير من المكر حين سـعى لإرباك المتهمين من خلال تأكيد تعارض شـهاداتهم حتى يدفعهـم لاتهام بعضهـم بعضاً أو البوح ببعـض المعلومات الخاصة بالجريمة.

تبرز الشـابة الصحفيَّـة «بية» بحكم تكوينهـا وثقافتها السياسيَّة والحقوقيَّة قويَّة الحجة، والأكثر شراسة في دفاعها عن الحريات الفرديَّة، واعتراضها على المرسـوم 54 الذي تعـد أنه وضـع لتكميم الأفواه وقتـل كل نفس حر معارض، مرفوقة في مرافعاتها بدعم السيدة «جميلة» التي تبدو في الكثير من تدخلاتها القويَّة التي تمزج بين السخرية والبهجة أنها من جيل السـتينيات الصلب، المعاند والحر، وأنها على

تقدمها في السـن ما زالت مقبلـة على الحياة وعلى ما هو ممكن من ملذاتها وبهجتها، ولا تتردد في التعبير بسـخرية عن كرهها لما يعشش في عقول النساء اللواتي هن من سنها من ثقافة اليأس والاستسـلام بدعوى الكبر. ومع «باديس» الذي كان أقرب إلى الشخصيَّة/الرمز أو الاستعارة الشعريَّة للإنسان الحر الذي يذكر البشـر بواجب الرحمة والعطف، ومبدأ العيش المشترك، يبرز بقوة «جمال جميل البيدوني»، كهل على حافة شـيخوخة مبكرة، يجسـد بكل عفويَّة ومكر نمط التونسـي الذي يلجـأ للتكيف مع التقلبات السياسـيَّة والنزعات الفكريَّة لأجل الاسـتمرار في أداء وظيفته، ولذلك وجدوا في محفظتـه الداخليَّة بطاقات انتماء لكل الأحزاب التـي حكمت بعد الثورة إلى اليـوم، لما كان يعمل نادلاً في مشرب مقهى البرلمان، قبل أن ينتهي حارساً للعمارة.

لا يظهـر «البيدوني» كرهاً صريحـاً للأفارقة، ولا نزعة عنصريَّـة، بل يعبر عن إعجابه بهـم، ومع ذلك يتماهى مع الضيق الذي يعبر عنه قطاع كبير من التونسيين من حضور الأفارقة بينهم، وخصوصاً من مشاريع توطينهم، وإلى جانبه يبـرز «الخنادقي» (الطاهـر، قام بالـدور منير الخرزي) الذي يبدو بلا ملامح مميزة، غارقاً بحكم عمله في تخليص قنوات المجاري وتصريف المياه من العفن الذي يعده كما

يقول ذلك فـي كل مرة، صورة معبرة عن الناس أنفسـهم، ويعمق العرض هذه الدلالة حين يبرز في مختلف أطواره أن الوسـخ الذي يسد القنوات أسـفل العمارة هو تكثيف رمزي لكل الانحطاط الأخلاقي والقيمي الذي طال الواقع.

لقد نجح التحقيق البوليسـي في جريمة مقتل السـيدة الأفريقيَّة في عرض عدد من الخطابات الفكريَّة والسياسيَّة التي تختزل جوهر السجال الجاري اجتماعياً وسياسياً خلال السـنوات الثلاث الأخيرة، حول ملـف المهاجرين الأفارقة، وما يقال عن استعمالهم وتوطينهم وتوظيفهم في النزاعات السياسـيَّة المحليَّـة والدوليَّة، وحول المرسـوم 54 بين من يعتبـره حلاً قانونياً لمظاهر الفوضـى والتعدي على حرمة الناس، ومن يراه تعلة لتكميم أفواه الإعلاميين والسياسيين وكل الأجسـام الوسـيطة من المجتمع المدني، كل ذلك في إطار الجدل السياسـي العام عن وضع البلاد بين من يعتقد أنهـا تقاد بيد حازمة رشـيدة تعزز سـيادتها واسـتقلالها، ومن يؤمن بأنها تزداد انغلاقاً وتوحشـاً وكآبة، وأنها مهددة بالسقوط، وآيلة للانهيار مثل عمارة «المورو» وسكانها.

وقد شـدد المخرج ضمن هذا السـياق في الدلالة على حجم سـطوة النظام البوليسـي وجبروته حيث يختلط على الجمهـور الأمر خلال أطوار التحقيـق، فلا يعرف إن كانت الشـخصيات وهـي تتكلم بصـدد الاعتـراف والإجابة عن أسـئلة المحقق الفعلي/الحقيقي الذي لا نسمع سوى صوته الجوهـري العنيف والسـاخر من خارج الركـح، أم بصدد الاعتـراف والبـوح الذاتـي بتلقائيَّة، أم هي بصـدد ترديد هلوسات وخيالات وكوابيس.

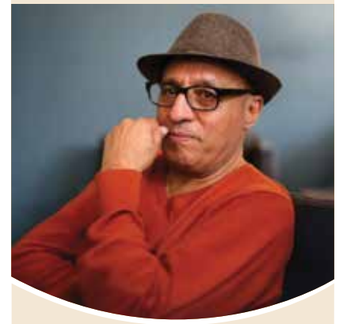
لا تشـير المسـرحيَّة في نهاية التحقيق إلى شـخص أو جهة محددة وراء وفاة السيدة «مارجريت»، بل ثمة إمكانيَّة لأن تكون الوفاة طبيعيَّة نتيجة تعثر السيدة في مدرج القبو (وقد تمت الإشـارة إلى أنه قد تـم ترحيل جثمان المتوفاة وزوجهـا إلى بلدهما)، ونعتقـد أن هذا الاختيار كان صائباً تمامـاً لأن ليس من المناسـب للمسـرحيَّة وللفـن عموماً أن يتهـم جهة محـددة، فهو ليس جهـازاً قضائياً وإنما أن يجعل من الحادثة تعلة سـرديَّة لطرح القضايا والإشكاليات والأسـئلة حـول موضـوع شـائك ومركب، وهـو موضوع المهاجرين المقيمين بطرق غير قانونيَّة، ومعلوم أن العالم كلـه بدرجات متفاوتة مـا زال يطرح هـذا الملف الحارق الـذي تتنازع فيه وجهات نظر فلسـفيَّة ومواقف سياسـيَّة وأيديولوجيَّة واقتصاديَّة مختلفة.

جاء هذا العرض الجديد الذي يشكل أحد أهم الأحداث الثقافيَّـة في تونس في بداية سـنة 2026 ليؤكد قدرة هذا الثنائي (الجعايبي وجليلة) بعد أكثر من خمسـين سـنة من العمل المسرحي، على التجدد فنياً وجمالياً، وعلى القوالب التي ظـن معظم المتابعين لهذه التجربـة (المعروفة على الصعيديـن العربي والدولـي) أن هذا الثنائي قد اسـتقر فيها، وصارت من ثوابته، فها هما بعد اشـتغال طويل على خشـبات عارية إلا من بعض الأثاث القليل، يبنيان رؤيتهما السـينوغرافيَّة على عناصـر ديكور ثابتة طـوال العرض، ويصنعـان الفرجة من طاقات الممثلين/الشـخصيات التي كانـت تولّد جماليَّة العـرض من الصدق فـي التعبير عن الرثاثـة والفوضى والعفن والتهالك، وينجحان في إنشـاء رؤيـة دراماتورجيَّة حققت حالة من التطابق ومن التماهي بين حالة الشـقة/العمارة الآيلة للسقوط، والشخصيات التي تقاوم الانهيار، مع موسـيقى عبرت في ترددها بين الهدوء والانفجار عن حجـم الاضطراب العاصـف في الأحداث، وإضـاءة راوحـت بيـن القتامـة والظلمة أحيانـاً لتترجم مناخات العزلة والإقصاء.

لقد كنا مع هذا العمل «المثقل» زمنياً (أكثر من ساعتين من الزمن) نحمل أثقال الحكايات والذكريات التي نتقاسمها مع الشخصيات التي تتحامل على نفسها، نستشعر هذا الثقل على كاهلها المتعب، فنرى «جميلة» تجر سـاقها المكسورة وجسـدها المثقل بالذكريات والآلام، تتبعهـا «نعيمة» التي تحمـل ثقل صعوبـات الحيـاة اليوميَّـة المقرفـة، ونتبين «جمال» الذي يمشـي منحنياً من آثار المرض والتقدم في السـن، ونلمح إلى جانبه «الطاهر» الذي يقاوم في ضرب مـن العبث «عفن» المجاري والقنوات السـفليَّة الذي يكاد يفيض من كل جانب، وتتجلى أمامنا «بية» بجسـمها النحيل وإرادتها العالية وهي تقاوم السلطة وآلتها الدعائيَّة برغم ما يعانيه جسـدها الهش من آثار الإجهاض والسهر على كتابة المقالات والريبرتاجـات الاسـتقصائيَّة. والمفارقة الكبيرة في هذا العرض أن هذه الشـخصيات تحسـب أنها احتمت بالعمارة مـن عفن الخارج، ولكننا نكتشـف معها أن العفن ينبع من الداخل، من الأسـفل، من القبو، من الأعماق، من المجتمع الذي يلقي بمشاكله ونوازع العنف والضيق فيه إلى عتبة العمارة وقبوها.

مـن المهم أن نقول إننا لـم نكن في هذا العرض أمام عمل جميل بالمعنى السـطحي والشـكلي والنمطي لمفهوم الجمـال، بـل أمام عمـل مريع فيما يكشـفه مـن فظائع العنصريَّـة والعنف، ومقرف بصورة لا تطاق بما يعرضه من رثاثة وعفن وفوضـى وروائح تزكم الأنوف، كل ذلك لأجل صـدم المتفرج بقسـوة ووضعه أمام حقيقـة الوضع الذي يعيـش فيه ويحاول الهرب منه ونسـيانه. ومـن هنا نتبين بعـض دلالات العنوان الذي ورد بالألف واللام، وقد وردت بين قوسـين إلى جانب لفظة «حلم» (الـ «حلم»). فالحلم أحلام، حلم الفنان بتعرية الواقع وحلم كل شـخصيَّة بتغيير مصيرها في كوميديا سـوداء كما جـاء العنوان الفرعي، لا نعرف هل نضحك معهـا أم نبكي أم نمزج البكاء بالضحك لدعم ما هو بصدد السقوط حتى ينهض من جديد.

يعـد الفاضـل الجعايبـي (1945) أحـد العناصـر المؤسسة لفرقة «مسرح الجنوب» بقفصة، (الجنوب التونسـي) (1972) وهـو إضافـة إلـى ذلـك أحـد المؤسسـين البارزين لمجموعة «المسـرح الجديد» (1976) أول مجموعة مسـرحيَّة مسـتقلة في تونس مثلـت أعمالها علامة فارقة في الحركة المسـرحيَّة التونسـيَّة الحديثـة إذ قدمت عروضاً تعـد مرجعاً أساسـياً لفهم الخطاب المسرحي التونسي في الفترة بين سـنة 1976 إلى سـنة 1998. من أبـرز العروض التـي قدمهـا الجعايبي: «عشـاق المقهـى المهجور» (1995)، و«خمسون» (2006) و«يحيى يعيش» (2010) و«تسـونامي» (2013) و«عنـف» (2015) و«خـوف» (2017) و«مارتيـر» (2020) و«آخر البحـر» (2025).



يوسف فاضل
كاتب مسرحي من المغرب

ما هو التأليف إذن؟

في عرضه لمسرحيَّة «انتظار مبروك»، كان الطيب الصديقي أميناً لروح النص الأصلي في اقتباسه لمسرحيَّة «في انتظار غودو» لصامويل بيكيت. وعكس هذا، نحا مواطنه الكاتب محمد قاوتي منحًى آخر وهو يعيد صياغة «السيد بونتيلا وتابعه ماتي» لبرتولت بريخت. وبقدر ما أعد الأولى اقتباساً، أرى أن مسرحيَّة «بوغابة» - لقاوتي - كما قدمها «مسرح اليوم» وقامت ببطولتها الفنانة ثريا جبران وأخرجها عبدالواحد عوزري، كانت أقرب إلى منجز شخصي للمؤلف منه إلى عمل مسرحي مقتبس؛ فاللغة جديدة تمتح من الذاكرة الشعبيَّة المغربيَّة، والشخصيات تحمل هموماً مختلفة عن العالم البريختي، وزاوية النظر بعيدة عن الزاوية التي يقترحها بريخت في عمله.

في مقاله الشهير «موت المؤلف»، أعلن رولان بارت أن كل نص هو نسيج من اقتباسات سابقة، واعية أو غير واعية. لا وجود لأصل خالص، ولا لمؤلف بوصفه مصدراً أول للمعنى؛ فالمؤلف ليس سوى نقطة تقاطع لخطابات سبقتْه. إذا أخذنا هذا الطرح بجديَّة، فإن سؤال التأليف نفسه يصبح ملتبساً: ما الفرق بين النص المؤلَّف والنص المقتبَس؟ ومتى يكون العمل إعادة كتابة لا مجرد نقل؟

يبدو هذا الالتباس واضحاً في المسرح، حيث تتكرر الحكايات عبر العصور، لكن المعاني تتبدل.

بريخت وأوبرا القروش الثلاث: اقتباس أم تأليف؟

كتب برتولت بريخت سنة 1928 مسرحيَّة «أوبرا القروش الثلاث»، مستنداً إلى مسرحيَّة إنجليزيَّة هي «أوبرا المتسوّل» لـ جون غاي (1728).

تدور الأحداث في لندن السفلى، في عالم اللصوص والمتسوّلين والشرطيين الفاسدين. الشخصيَّة المحوريَّة هي «ماكي مِسِّر" (Mackie Messer)، مجرم جذّاب وبارد الأعصاب، يتزعم عصابة. يتزوج سراً من «بولي»، ابنة السيد «بيشوم»، الذي يدير شبكة منظّمة لتشغيل المتسوّلين واستثمار بؤسهم. يغضب الأب لأن ماكي يهدد مصالحه، فيتآمر مع الشرطة للقبض عليه.

المفارقة أن رئيس الشرطة، «تايغر براون»، صديق قديم لماكي، لكنه يضطر في النهاية إلى ملاحقته. يُعتقل ماكي، يهرب، يُعتقل مجدداً، ويُحكم عليه بالإعدام. غير أن النهاية تأتي ساخرة؛ ففي اللحظة الأخيرة يصل عفو ملكي ينقذه ويمنحه لقباً ونبالة وثروة!

نجد الحكاية نفسها في مسرحيَّة جون غاي: عالم اللصوص والمتسوّلين، شخصيَّة ماكي مِسِّر، شبكة استثمار البؤس، فساد الشرطة، ونهاية ساخرة تنقذ البطل في اللحظة الأخيرة.

لكن التشابه في الحكاية لا يعني التطابق في المعنى؛ فمسرحيَّة جون غاي كانت هجاءً اجتماعياً ضمن تقاليد القرن الثامن عشر، أما عند بريخت، فإن الحكاية تتحول إلى أداة تحليل للرأسماليَّة. السؤال الذي يطرحه النص: «أيهما أكثر إجراماً: مَن يسرق بنكاً، أم مَن يؤسس بنكاً؟".

هنا لا يعود الفرق بين اللص ورجل الأعمال أخلاقياً، بل إشكالياً؛ فالعدالة نفسها تبدو جهازاً سياسياً قابلاً للتعطيل بقرار فوقي. والأهم أن بريخت لا يكتفي بإعادة الحكاية، بل يعيد بناء جهازها الجمالي: الأغاني، اللافتات، كسر الإيهام، وتعطيل الاندماج العاطفي في إطار ما سماه «المسرح الملحمي»؛ فالمتفرج لا يُراد له أن يتعاطف فقط، بل أن يفكّر.

ظل برتولت بريخت في جل أعماله — كما هو شأن العديد من المؤلفين — يشتغل على مواد سابقة: حكايات شعبيَّة، نصوص صينيَّة، شكسبير (عبر إعادة كتابة مسرحيته «كوريولانوس»)، وحتى تقارير صحفيَّة. ومع ذلك، تُعدّ مسرحياته تأليفاً لا اقتباساً بالمعنى الضيق.

خذ مثالاً مسرحيَّة «دائرة الطباشير القوقازيَّة»؛ ينقل بريخت حكاية من الأدب الصيني إلى سياق طبقي بعد الحرب ليجعل منها قضيَّة سياسيَّة: مَن يملك الحق؟ ومَن يخدم الجماعة؟ هنا لم يعد النص «اقتباساً» للحكاية الصينيَّة، بل أصبح عملاً فكرياً جديداً.

بريخت يفكك البنية من الداخل، ويحوّل النص إلى أداة وعي تاريخي؛ فالمعنى الجديد لا يمكن رده إلى الأصل. يرى هارولد بلوم أن الكاتب القوي لا يقتبس سلفه، بل «يسيء قراءته» كي يثبت ذاته. بهذا المعنى، لم يكرر بريخت جون غاي، بل شوّه منطقه الأخلاقي وأعاد توجيهه ضد الرأسماليَّة الحديثة.

أنتيغون: الحكاية الواحدة والمعاني المتعددة

تتجلى المسألة بوضوح أكبر في أسطورة أنتيغون؛ إذ تدور الأحداث في مدينة طيبة بعد مقتل الأخوين إيتيوكليس وبولينيكيس في حربٍ أهليَّة على عرش المدينة. يتولى الحكم خالهما الملك كريون، الذي يصدر أمراً بدفن إيتيوكليس بصفته مدافعاً عن المدينة، ويمنع دفن بولينيكيس لأنه تمرّد عليها.

لكن أختهما أنتيغون ترى أن قانون الآلهة أعلى من قانون البشر، وأن من حق أخيها أن يُدفن، فتقرر عصيان أمر الملك وتقوم بدفنه سراً. يُقبض على أنتيغون، وتعترف بفعلتها، فيأمر كريون بحبسها في قبرٍ حيث تنتحر.

في أنتيغون سوفوكليس (القرن الخامس قبل الميلاد) يتمحور الصراع بين قانون الدولة (كريون) وقانون الآلهة (أنتيغون). البنية مأساويَّة مغلقة، حيث يصطدم الإنسان بقدرٍ أعلى منه. نحن هنا أمام صياغة كلاسيكيَّة للصراع بين الشرعيَّة السياسيَّة والشرعيَّة الإلهيَّة.

وتدور أحداث أنتيغون لجان أنوي (1944) في فرنسا تحت الاحتلال النازي، ليصبح الصراع بين النقاء الفردي والبراغماتيَّة السياسيَّة. تتحول الأسطورة إلى مرآة لفرنسا المحتلة: هل نختار المقاومة مهما كان الثمن؟ أم نساوم للحفاظ على النظام؟ هنا لا يتعلق الأمر بمجرد اقتباس، بل بإعادة كتابة وفق أفق تاريخي جديد.

في نسخة أنتيغون التي كتبها بريخت عام 1947، يفتتح النص بمشهد معاصر للحرب العالميَّة الثانية، حيث تتحول الأسطورة إلى نقدٍ صريح للفاشيَّة. عند بريخت، لا تظهر أنتيغون بطلة قدريَّة، بل بصفتها تجسيداً للحظة وعي سياسي؛ فالتركيز هنا لا ينصبُّ على «المصير»، بل على بنية السلطة.

القصة واحدة، والشخصيات هي نفسها تقريباً، لكن الجوهر يختلف باختلاف الرؤية: عند سوفوكليس: صراع كوني بين القوانين السماويَّة والقوانين البشريَّة. وعند أنوي: مأزق وجودي في زمن الاحتلال. وعند بريخت: تحليل سياسي لبنية الدولة القمعيَّة.

بينما يحافظ الاقتباس على بنية الصراع وأفق المعنى والوظيفة الدراميَّة، تقوم إعادة الكتابة بإعادة تعريف الصراع وتغيير وظيفة التلقي. بهذا المعنى، يكون كل من سوفوكليس وأنوي وبريخت قد كتبوا «أنتيغون» الخاصة بهم وبهموم عصرهم. من هنا يبرز السؤال الحقيقي: هل التأليف هو خلق حكاية جديدة، أم خلق معنى جديد لحكاية قديمة؟ إننا هنا أمام إعادة تعريف لوظيفة الحكاية نفسها.

ما هو التأليف إذن؟

بينما ينقل الاقتباس التقليدي الحكاية مع الحفاظ على بنيتها الأساسيَّة، نجد أن هؤلاء الكتاب يعيدون بناء المادة من الداخل؛ بدءاً من زاوية النظر وترتيب الأحداث، وصولاً إلى تكسير الحبكة الكلاسيكيَّة، ويتجلى البعد الجمالي عند بريخت بوضوح في: الفصل بين المشاهد، إقحام الراوي أو الأغاني.

إن التأليف قد يكون اختراع حكاية، أو — كما هو الشأن هنا — اختراع زاوية نظر. إنه ليس مجرد إنتاج مادة، بل إعادة إنتاج للمعنى.

إذا كان «رولان بارت» قد أعلن موت المؤلف بوصفه مصدراً أصلياً للمعنى، فإن هذه التجارب تكشف أن المؤلف لا يموت، بل يتحول من «صانع للحكاية» إلى «مُعيد توزيعٍ للمعاني» داخل حركة التاريخ.

سـامـي سليـمـان:

المسرح معرفتنا الحية ونحن من نصنـع الـتـراث

يقارب البروفيسور سامي سليمان (10 ديسمبر 1963) المسرح في أعماله من منظور معرفي تتداخل فيه القضايا التاريخيَّة والنقديَّة مع أسئلة التراث والحداثة. ومن خلال قراءته لمشروعات النقاد العرب، عمل على استخلاص الأسس النظريَّة التي قام عليها النقد المسرحي العربي، مع إيلاء اهتمام خاص بالبعد الفلسفي الكامن خلف المناهج والرؤى النقديَّة، وسعي متواصل لتفسير علاقة المسرح العربي بسؤال النهضة والحداثة.

أجراه: **عبدالكريم الحجراوي**
باحث وكاتب مسرحي من مصر

يتطرق هذا الحوار إلى أسئلة حول واقع النقد المسرحي العربي، وإشكاليات تلقي المناهج والنظريات الغربيَّة، والعلاقة المعقدة بين المسرح والتراث، كما يتناول دور التحقيق العلمي للنصوص والدراسات المسرحيَّة في إعادة بناء الذاكرة المسرحيَّة، ومحاور أخرى.

• كيف بدأت علاقتك بالمسرح وما أبرز الأسماء التي أثرت فيك بهذا المجال؟

- بدأت علاقتي بالمسرح منذ الطفولة المبكرة؛ ففي العاشرة من عمري حاولت كتابة نص مسرحي يتناول القضيَّة الفلسطينيَّة، متأثراً بشخصيَّة «جاسر»، إحدى شخصيات مجلة «سمير»، وقمت بتجسيده مع أحد زملائي بالمنزل. ثم امتدت هذه العلاقة لاحقاً عبر القراءة بالأساس، بينما تأخرت المشاهدة المسرحيَّة قليلاً، التي ارتبطت بمرحلة الشباب.

كما للمسرح المدرسي دور بارز في ترسيخ علاقتي بالمسرح، في المرحلة الإعداديَّة قمت بإعداد مسرحيَّة عن فتح مكة، وشاركت في تمثيل أحد أدوارها. وتلقينا تدريباتنا على الأداء تحت إشراف الأستاذة العظيمة كريمان حرك، الصحافيَّة والناقدة المصريَّة المعروفة.

في ما يتعلق بالتأثيرات، فبلا جدال، الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي (1935 – 2024)، كان فناناً بالدرجة الأولى، إلى جانب كونه كاتباً ومنظّراً مسرحياً، ومثقفاً مهموماً بالقضايا المصريَّة والعربيَّة، ومن أكثر الشخصيات التي عرفتها محبةً للحياة. وقد تعلمت منه الكثير على المستويين الإنساني والمعرفي.

يُعد الحجاجي صاحب واحدة من أبرز المحاولات في التنظير لهويَّة المسرح العربي، وهي محاولة بناها عبر تجربة طويلة امتدت لأكثر من خمسين عاماً. وقد تشكّلت البذور الأولى لهذه الرؤية في رسالته للماجستير «النقد المسرحي في مصر: 1876 - 1923»، ثم نمت وتعمّقت في رسالته للدكتوراه حول الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، لتبلغ صيغتها الأكثر نضجاً في كتابه «المسرحيَّة الشعريَّة في الأدب العربي الحديث» الصادر عام 1992، وإن كانت أفكار هذا الكتاب قد تسرّبت وظهرت في كتابات سابقة له قبل صدوره.

يقوم جهد الحجاجي التنظيري على فكرة تبدو بسيطة في بنيتها لكنها عميقة في رؤيتها، يرى أن العرب، حين بدأوا ممارسة المسرح، استعاروا الإطار الخارجي من الغرب — مكان العرض وطريقة تقديمه — لكنهم ملأوا هذا الإطار بعناصر عربيَّة أصيلة، ردّها الحجاجي إلى ما سماه «فنون الفرجة الشعبيَّة» مثل: السيرة الشعبيَّة، والأراجوز، وخيال الظل، والمحبّظين، والتعزية. وقد عمل على تتبع هذه العناصر، مبيّناً حضورها منذ بدايات المسرح العربي، واستمرار تداولها في المسرح العربي عموماً، وفي المسرح الشعري على وجه الخصوص.

وخلص الحجاجي إلى أن هذه العناصر كانت قائمة قبل المسرح الشعري لأحمد شوقي، ثم ترسّخ حضورها مع تجربته، وظلت فاعلة ومؤثرة حتى مسرح صلاح عبدالصبور، كما رصد التحولات التي لحقت بهذه الصيغة عبر الأجيال المسرحيَّة المتعاقبة. ولذلك أرى أن ما قدمه أحمد شمس الدين الحجاجي للمسرح العربي يعد إنتاجاً نظرياً وتطبيقياً نادراً، وربما عديم النظير، في سياق الثقافة العربيَّة الحديثة والمعاصرة.

• كيف تنظر إلى حال النقد المسرحي العربي اليوم، سواء من المنظور الأكاديمي أو التطبيقي؟

سامي سليمان في معهد المخطوطات العربية

- تشهد حركة النقد المسرحي في الوطن العربي نشاطاً ملحوظاً يمكن رصده من خلال عدد من الظواهر الأساسيَّة. أولى هــذه الظواهر أن معظم بلدان العالــم العربي باتت تمتلك شــكلاً أو حركة مســرحيَّة ما، حتى في المناطق التي تأخر فيها الاهتمام بالمسرح زمنياً، وهو ما أسهم في اتساع رقعة الممارسة المسرحيَّة وتنوعها.

الظاهرة الثانية تتمثل في تعدد اتجاهات النقد المسرحي وتنوع الأطر والوسائط التي يُقدَّم من خلالها؛ لم يعد النقد مقتصراً على الكتابة الأكاديميَّة أو الصحفيَّة التقليديَّة، وظهر إلى جانبه النقد الإلكتروني، فضلاً عن أشــكال جديدة من التلقي والتحليل. كما تأثر النقد المسرحي العربي، بدرجات متفاوتة، بالاتجاهات المعاصرة للمسرح، بوصفه فناً، ونوعاً من الكتابة، وفناً أدائياً في آن واحد.

وفي هذا السياق، يمكن ملاحظة حضور واضح لتيارات مسرحيَّة معاصرة، أو شديدة المعاصرة، في التجارب العربيَّة، بعضها متأثر بالمســارات الأوروبيَّة الحديثة، وهو ما انعكس بدوره على خطاب النقد المســرحي وآلياته. وتكشــف هذه العناصــر مجتمعة عن درجة من تجذر المســرح في الواقع العربي الحديث، وعن حيويَّة المشهد النقدي المصاحب له.

لكــن النقد يواجه في الســنوات الأخيــرة مجموعة من التحديــات التي تعود بالدرجة الأولــى إلى التطور الرهيب في وســائل الاتصال التي جعلت نســبة ملحوظــة من أبناء المجتمع يســتطيعون أن يعبروا عن آرائهم في صور مختلفة لها جوانب إبداعيَّة متعددة.

• دشنت دراساتك المسرحيَّة بالبحث في مسرح محمود دياب، ثــم انتقلت فــي أطروحة الدكتوراه إلى دراســة النقد المســرحي لدى نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر (1945 - 1967). كيــف تنظــر إلى الفــارق بين هاتين التجربتيــن، وما الذي أضافتــه كل منهما إلى رؤيتك للمسرح والنقد؟

- التجربتان كان لهما تأثير بالغ في تشكيل رؤاي النقديَّة والمعرفيَّة، تقعان معاً في إطار المسرح والنقد المعاصرين، وهو ما فتح أمامي مســارات متعددة للتوقف عند المســرح الحديــث والمعاصر، وكذلــك عند النقــد واتجاهاته داخل الثقافــة المصريَّة. وقد قادتني هاتــان التجربتان، بطبيعة الحــال، إلى الانفتاح على المســرح الأوروبــي، ونصوصه، ونقده، وقضاياه، ومدارسه، ونظرياته.

وفي الوقت نفســه، دفعتاني إلــى محاولة إقامة صلات — أرجو أن تكــون عميقة — مع الثقافــة العربيَّة الحديثة والمعاصرة، وهو ما أعادنــي، في مرحلة لاحقة، إلى إعادة قــراءة التراث المســرحي العربي في ضــوء هذه الخبرات المتراكمة. أما النتيجة الثالثة المباشــرة لهاتين التجربتين، فتمثلت في سعيي إلى بلورة منظورات خاصة بي إزاء العديد مــن القضايا الأدبيَّة والنقديَّة، بــل والثقافيَّة والفكريَّة على وجه العموم.

• هل يمكن أن تعطينا نماذج لهذه المنظورات الخاصة؟

- من أبرز هذه النماذج تصــوري لطبيعة علاقتنا، نحن العرب المعاصرين، بتراثنــا العربي. وهي قضيَّة أظن أنني قطعت فيها شــوطاً طويلاً من البحــث والتأمل، انتهيت من خلاله إلى مجموعة من الخبرات والرؤى.

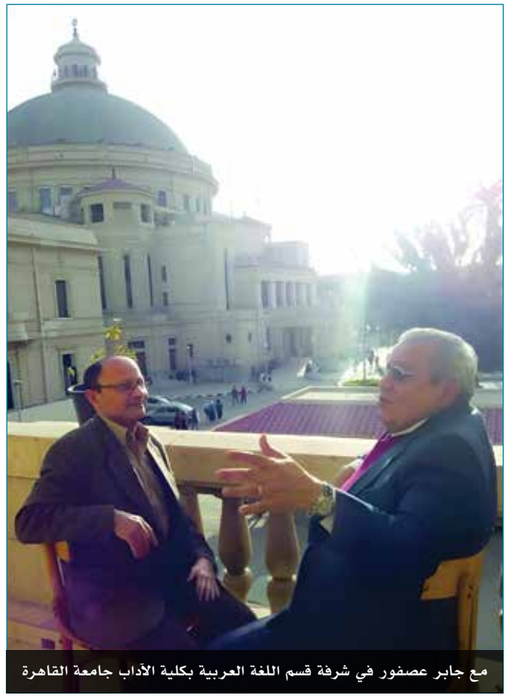
• وما أهم هذه الخبرات؟

- أهم ما تبين لي هو أننا، نحن المحدثين والمعاصرين، من نصنــع التراث. وبعبارة أخرى، فإن التراث يُعاد تصنيعه فــي كل لحظة من لحظــات الثقافة العربيَّــة. لماذا يحدث ذلك؟ لأن التراث، في تصــوري، كيان ذهني، وجوده الأول في الأذهان، أما وجوده الحقيقي والفاعل ففي الأعيان، أي في الأفكار والممارسات الحياتيَّة والثقافيَّة والأدبيَّة والفنيَّة.

بهذا المعنــى، نحن الذين نصنع التــراث، وخلال رحلة صناعته نكتشــف أنه يسهم بدوره في صنعنا. وإذا دققنا في هذه العلاقة التفاعليَّة، ســنصل إلى نتيجة مفادها أننا نحن من يشــكله، لأنــه لا يتجلى لوعينا إلا وفــق رؤيتنا نحن له، ووفق الأسئلة التي نطرحها عليه.

وينطبــق هذا الأمر على مختلــف القضايا الفكريَّة التي تُبنــى على فكرة العــودة إلى التراث أو اســتلهامه. وهو ما يقودنا إلــى نقطة بالغة الأهميَّة، وهــي أن تراثنا ليس كتلة واحدة متجانســة، هــو مجموعة من التوجهــات والتيارات الفكريَّــة المتعددة. وعندما يشــيع توجه بعينــه في الحياة العربيَّــة، فإن ذلك لا يحدث اعتباطاً، لكن لأن من يروجون له يمتلكون رؤية مسبقة، ولديهم مصالح متعددة المستويات - اجتماعيَّة، وسياســيَّة، وإنسانيَّة - تدفعهم إلى إعادة إحياء هذا الجانب من التراث دون غيره.

أمــا الأمــر الثالــث، فهو أنــه لا يمكن، بــأي حال من الأحوال، عزل علاقتنــا بالتراث عن اللحظة التاريخيَّة التي نعيشــها، ويترتب على ذلك بالضرورة تنوع الاتجاهات في التعامل مع التراث، واختلاف طرائق قراءته واستثماره، تبعاً لاختلاف السياقات والرؤى والأسئلة المطروحة.


مع جابر عصفور في شرفة قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة

• علاقة المســرح بالتراث بالغة التعقيد، فهو أكثر الفنون اشتباكاً معه؛ برأيك ما الأســباب التي تفسر هذا الارتباط الخاص؟

- هذا الارتبـاط يبدو لي أمراً طبيعياً جداً، وله أكثر من سـبب. أول هذه الأسباب أن الأشكال المسـرحيَّة، كما كان يؤكد أحمد شـمس الدين الحجاجي، اسـتُمدّت في الأساس مـن الثقافة الأوروبيَّة، ومن ثم سـعى الكُتّـاب العرب إلى ترسـيخ هذه الأشـكال الوافدة داخل بيئة الثقافة القوميَّة، وخـلال هذه المحاولة بدأت علاقتهم بالتراث تتشـكل عبر عدة محاور.

المحور الأول أن التراث مثّل مادة يعاد تشـكيلها فنياً، لما تتيحه من صلة مباشـرة بين العمل المسرحي وشرائح واسـعة من الجمهور. أما المحور الثانـي، فيتمثل في أن هـذه المادة التراثيَّة تنطوي على أشـكال أدبيَّـة وتمثيليَّة متعـددة، تيسّـر عمليَّة التواصـل مع المتلقي وتسـهم في توسيع دائرة التلقي.

ويأتي المحور الثالث فـي أن التراث يُنظر إليه بوصفه خامة فنيَّة قابلة لإعادة الصياغة بطرائق مختلفة؛ فالشخصيَّة التراثيَّة الواحدة، على سبيل المثال، يمكن استلهامها بصور متباينة عبـر مراحل متعددة من تاريـخ المجتمع المصري والعربـي. ويُعـد هذا الاسـتلهام في حد ذاتـه تأكيداً على إمكانات التنوع الهائلة التي ينطـوي عليها التراث، وكذلك على مرونة المسرح بوصفه نوعاً أدبياً وفنياً في آن.

وفوق ذلـك كله، فـإن خصوصيَّة المسـرح بوصفه فناً أدائياً تجعل علاقته بالتراث أكثر حيويَّة وتعقيداً، فالمسـرح لا يتحقق وجوده إلا من خـلال العرض، أي من خلال لقاء حي مع جمهور يتفاعل معه مباشرة، وهو ما يدفعه، بطبيعته، إلـى البحث الدائم عن مواد ثقافيَّـة مألوفة وقابلة لإعادة التشكيل، وفي مقدمتها التراث.

• كيف أسـهمت دراسـتك لفلسـفة النظريات فـي بلورة موقفك النقدي المسرحي؟

- أرى أن أي دارس للنقد لا بد أن يرتكز إلى نوعين من الأسس الفلسفيَّة. أولهما الأسس الفلسفيَّة للفن وللأدب، وهي جزء من دائرة أوسع تتصل بالاتجاهات الكبرى في الفلسفة عموماً، وسـعيت منذ البداية إلى تحصيـل أكبر قدر ممكن مـن المعرفة في هذا الاتجاه. أما النوع الثاني، فيتمثل في الفلسـفة الضمنيَّة التي تقوم عليها كل نظريَّة من النظريات الأدبيَّة أو النقديَّة.

وأنـا أنظر إلى هذه النظريات بوصفها نظريات معرفيَّة بمعنيين: الأول أنها ترتبط، بصورة مباشـرة أو غير مباشرة، بنظريَّـة في المعرفـة، والثاني أنها نظريـات معرفيَّة ذات خصوصيَّـة، أي أنها تقدم تصـوراً للمعرفة في مجال نوعي محـدد هـو الأدب أو النقد، حتى وإن لـم يصرّح أصحابها بذلـك صراحة. ومن خـلال التحليل، يمكن اسـتنباط هذه الفلسـفة أو النظريَّـة المعرفيَّة الضمنيَّـة الكامنة خلف كل اتجاه نقدي.

وقد كان لتكويني الفلسـفي أثر بالغ في توجيه قراءتي للنظريات النقديَّة العربيَّة، كما وجّهني في الوقت نفسه إلى طرائق محـددة في قراءة النصوص الأدبيَّـة ذاتها. فغالبيَّة قراءاتي في هذا السـياق تحاول الوقوف عند مجموعة من العناصر، في مقدمتها الأبعاد الفكريَّة أو الأيديولوجيَّة التي تنطوي عليها الكتابة الأدبيَّة أو الممارسـة النقديَّة والفكريَّة بوجه عام.

• هل تعتقد أن النقاد المسـرحيين العرب يتعاملون بوعي كافٍ مع مرجعياتهم النظريَّة؟

- هـذه قضيَّـة بالغـة الإشـكاليَّة، وليس من اليسـير توصيـف وضعهـا أو إطـلاق أحـكام قاطعـة بشـأنها. وأقول ذلك لأن مسـألة التحديث والحداثـة في الثقافة العربيَّـة، منـذ بداياتها وحتـى اليوم، ارتبطـت ارتباطاً وثيقـاً بالتعرّف إلـى المنجز الغربي فـي ميادين العلوم الإنسـانيَّة والاجتماعيَّة، وبالإفادة منه في دراسـة قضايا الواقـع العربـي. وأظن أن هـذا الأمر ليـس فيه مجال لجدال أو مناقشـة كبيرة. لكن الإشـكاليَّة الحقيقيَّة تظهر في طبيعة معرفتنـا بهذه المناهج والنظريات الغربيَّة؛ إذ يمكـن وصف هذه المعرفة، في كثيـر من الأحيان، بأنها معرفـة ناقصة. فنحن ننقـل هذه النظريات أو نسـتفيد منها دون إدراك كافٍ للسـياقات الثقافيَّـة والاجتماعيَّة والحضاريَّة التي نشـأت فيها، ودون وعي بمدى فاعليتها أو حدود صلاحيتها خارج تلك السـياقات، وعند تطبيقها في بيئات ثقافيَّة مغايرة.

ومن هنا تنبع معضلتنا الأساسـيَّة مع النظريات الغربيَّة، النابعة من قصور المعرفة الشاملة والعميقة بها. فلو توافرت لنا هذه المعرفـة المتعمقة، لأمكننا تكييـف تلك النظريات وتطويعها بصورة أكثر وعيـاً وفاعليَّة، بما يخدم خصوصيَّة السياق العربي الحديث، بدل الاكتفاء بتلقيها أو استنساخها على نحو جزئي أو آلي.

• في رأيك، هل توجد ثغرات في التأريخ للمسرح العربي؟

- أظن أن الثغرات الكامنة في تصورنا لمسـار أو تاريخ المسـرح العربي — حتى في تأريخ الأنواع الأدبيَّة الحديثة عموماً — قائمة، وسـتظل قائمة لفتـرة طويلة. ويعود ذلك إلى أن قدراً كبيـراً من الإنتاج المرتبط بهذه الأنواع، كتابةً وممارسـةً وتلقياً، ما زال غير متاح أو غير مكتشـف، سواء بسبب ضياعه أو لعدم جمعه وتوثيقه على نحو علمي.

إلى جانب ذلك، فإن كثيراً من الدارسـين، عند تناولهم موضوعاً بعينه، يكتفون بترديد ما قاله السـابقون، دون أن يتسـاءلوا عما ينبغي العودة إليه من مصادر أصليَّة، أو عما يمكن البحث عنه واستنطاقه من مواد مهملة أو منسيَّة، وهو ما يرسّـخ صوراً نمطيَّة ومتواترة عن تاريخ المسرح العربي، بدل مراجعتها أو مساءلتها.

وفي هذا السياق، أرى أن سيد علي إسماعيل قد قام إلى حد بعيد، بجهد فردي بالغ الأهميَّة، إذ توقف عند العديد من الجوانب والفجوات في تاريخ المسرح العربي، منذ بداياته وحتى سبعينيات القرن العشـرين، وقدم مواد ثريَّة كشفت عن وجوه أخرى لم تكن معروفة من قبل. ولقد أسهمت هذه الجهود في إعادة النظر في كثير من المسـلمات، وساعدت في تصحيح أو تعديل الصورة الشـائعة في ثقافتنا عن هذا الجانب أو ذاك من مسار المسرح العربي.

لـو عدنا إلى من كتبوا تاريخ المسـرح العربي الحديث قبل سـيد علي إسـماعيل، سـنجد أن هنـاك جوانب كثيرة ناقصة، النتيجة الأساسـيَّة التي نخـرج بها من ذلك إدراكنا لحقيقة وجود المسـرح في المجتمـع العربي يتغير إلى حد بعيد، لأننا سنكتشـف أن هناك مسـاحات عديدة كان يقدم فيها المسـرح أكثر مما كنا نعتقد بكثير، فالمشكلة الأساسيَّة للتأريخ للمسـرح وغيره من الأشـكال الأدبيَّـة الحديثة هي تقليص المادة التي عمل عليها الدارسون، ما أنتج صيغة غير كاملة عن المسـرح العربي، وامتد ذلك إلى الرواية والقصة والنقد المتعلق بهذه الأنواع.

• كيـف يمكن التغلب على مشـكلة نـدرة الحصول على مصادر المسرح العربي؟

- أرى أن جـزءاً كبيـراً مـن هذه الإصـدارات قد جرى حفظـه بالفعل بصيغ إلكترونيَّة، مما يسـهل تبادلها وتداولها بين الباحثين. وإذا اسـتكمل هذا المشروع بشكل شامل، فإن النتائج البحثيَّة ستكون مختلفة تماماً، وسيمكننا الوصول إلى فهم أعمق وأكثر دقة لتاريخ المسرح العربي وأنواعه المختلفة.

• بدأت الدراسـات الأكاديميَّة للمسـرح العربي من قسـم اللغـة العربيَّة بكليَّة الآداب فـي جامعة القاهرة، ما مدى أهميَّة دور هذه الأقسام اليوم في دراسة المسرح؟

- بدأت دراسـة المسـرح العربـي في مصر مـن كليَّة الآداب، قسـم اللغة العربيَّة، منذ أواخـر النصف الأول من القرن العشرين، وظل الأدب المسرحي يدرَّس ويكتب حوله في دراسـات أكاديميَّة إلى أن أصبح مقرراً دراسـياً رسمياً منذ بداية التسـعينيات. وأسهمت أقسـام اللغة العربيَّة في الجامعـات المصريَّة في الكشـف عن جوانـب عديدة من التراث المسـرحي الحديث، وقدّم عدد من الأساتذة جهوداً رائدة في هذا الإطار.

من بين هؤلاء محمد يوسف نجم (1925 - 2009)، الذي كتب أول رسالة عن المسرح العربي الحديث في كليَّة الآداب بجامعة القاهرة عام 1954، ثم أسهم في إثراء هذا المجال أحمد شـمس الدين الحجاجي، ونجوى عانوس، وسيد علي إسـماعيل، ومن الجيل الأحدث نبيل بهجت. جميعهم عملوا ضمن أقسام اللغة العربيَّة وقدموا نصوصاً محقَّقة وقراءات عميقة أغنت المكتبة المسـرحيَّة العربيَّـة. ومع ذلك، يمكن لأقسام اللغة العربيَّة اليوم أن تمارس هذا الدور نفسه، لكن في ظل الوضع الحالي والمتغيرات المعاصرة، من الضروري التفكير في طرق أخرى للتطوير. ويمكن أن يتحقق ذلك من خلال التعاون بين هذه الأقسام والمراكز المتخصصة، مثل مركز المسرح والسينما والفنون الشعبيَّة، أو عبر إنشاء برامج جامعيَّة خاصة لدراسـة المسـرح، يكون مـن بين أهدافها تسليط الضوء على التراث المسرحي وإعادة تأصيله.

• دراسـة المسـرح في كليَّة الآداب بجامعة القاهرة تبدو مشتتة بين أقسام مختلفة، فما تقييمك لهذا الوضع؟

- المسرح يمكن دراسته من سياقات ومنظورات مختلفة. فمن يدرسون المسـرح في أقسام اللغات الأجنبيَّة ينظرون إليه باعتباره جزءاً من الأدب الأوروبي، بينما الذين يدرسونه في أقسـام اللغة العربيَّة يتناولونه باعتباره جزءاً من الأدب العربي الحديث. هذا التنوع في المقاربات يمكن أن يؤدي إلى نتائج إيجابيَّة كبيرة، لكنه في الوقت نفسـه يحتاج إلى التفكير في بدائل تنظيميَّة ومؤسسـاتيَّة، مثل إنشـاء برامج أكاديميَّة خاصة لدراسـة المسرح أو الدراما، تكون مصممة لتجمـع بين الاتجاهين، العربـي والأوروبي، وتتيح للطلاب والباحثين الانفتاح على كلا السياقين بعمق.

• هل تأخرت جامعة القاهرة في إنشاء قسم للمسرح برغم ريادتها في دراسات المسرح العربي؟

- جامعة القاهرة لم تتأخر في إنشـاء قسـم للمسـرح، فدراسـة المسرح العربي أكاديمياً بدأت من هنا في جامعة القاهرة، وهـذا حقيقي وجزء من تاريخ حي، ولم يسـحب البساط من القاهرة، والمتغيرات الحاصلة منذ عشرين عاماً في ظني تزيد من فرصة فتح قسـم للمسـرح أو مجموعة برامج متعلقة به في الفترة القادمة.

• مـا دوافعـك لدراسـة وتحقيـق مسـرحيَّة «المروءة والوفـاء» لخليل اليازجـي، وكذلك كتـاب إدوار حنين «شوقي على المسرح»؟

- نشرتُ كتاب «المروءة والوفاء» كما نشرتُ كتاب إدوار حنين «شوقي على المسرح» انطلاقاً من دافع علمي وثقافي واحد، يتمثل في إدراكي أهميَّة كلٍّ من النصين في سياقهما التاريخي والنقدي. فمسـرحيَّة «المـروءة والوفاء» تُعد من أوائل المسـرحيات الشـعريَّة العربيَّة، وقد وصفها عدد من النقاد بأنها أبرز مسـرحيَّة شـعريَّة كُتبت قبل مسرح أحمد شـوقي. وعندما قرأتُ هذا النص وجدتُ أنه يثير مجموعة من القضايا النقديَّة والثقافيَّة الجديرة بالتوقف والدراسـة، فبذلتُ جهداً كبيراً في تحقيقه ودراسـته، واسـتطاعت هذه الدراسة أن تُبرز القيمة الفنيَّة والفكريَّة لنص خليل اليازجي، وتؤكد مكانته في تاريخ المسرح الشعري العربي.

• وماذا عن كتاب إدوار حنين؟

- كتاب إدوار حنين «شـوقي على المسرح» قمتُ بنشره بعد بحث طويل امتد لسنوات، تأكدتُ خلاله أن هذا الكتاب هو أول دراسـة يخصصها ناقد عربي لدراسـة إنتاج كاتب عربـي في نوع أدبي حديث، هو المسـرح الشـعري. وقبل هذا الكتاب لم تكن هناك سـوى مقالات متفرقة أو فصول قصيرة ضمن كتب عامة عن شوقي.

والسبب الثاني الذي دفعني إلى هذه الدراسة يتمثل في سؤال ظل يشغلني لسنوات طويلة، ولم أجد له إجابة مقنعة، وكلما بحثت فيه انتهيت إلى النتيجة نفسـها، ومفادها: يرى دارسو المسـرح العربي أن مسرح أحمد شوقي يمثل ريادة المسـرح الشـعري العربي، لكن عند مراجعـة ما كُتب عن مسرح شوقي في حياته، وبعد وفاته حتى نهاية الأربعينيات، نجد أن الدراسـات النقديَّة حول مسـرحه كانت قليلة جداً ومحدودة. فلماذا حدث ذلك؟

• لماذا؟

- تتلخص إجابتي في أمرين:

أولاً، أن معاصري شوقي لم يُقدّروا حق التقدير تجربته في كتابة المسرحيَّة الشعريَّة.

وثانياً، أن وصف شـوقي بالريادة في المسرح الشعري يعـود في جانب كبير منـه إلى نبوغه في الشـعر الغنائي، وليس إلى التلقي النقدي الفعلي لمسرحه في زمنه.

وليس من المصادفة أن يُبايع شـوقي أميراً للشعراء عام 1927، وهو العام نفسه الذي شهد تركيزه الواضح على كتابة المسرح الشعري، قبل هذا التاريخ لم يكن كتب سوى الصيغة الأولى من مسـرحيَّة «علي بـك الكبير»، التـي ألّفها أثناء دراسته الحقوق في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر.

وقادنـي هذا كله إلى دراسـة كتـاب إدوار حنين، التي أفضت إلى مجموعة من النتائج النقديَّة المهمة، وقد أشـار الناقد أسـامة أبو طالب فـي كتابه «مراجعـة النقد» إلى أهميَّة هذه الدراسـة ضمن ثلاث دراسـات أساسيَّة تناولت مسرح أحمد شوقي.

• هل أنصف إدوار حنين تجربة شوقي المسرحيَّة؟

- لا أسـتطيع أن أحكم حكماً مباشـراً بـأن إدوار حنين أنصف التجربة المسرحيَّة لشوقي أو ظلمها، لكنني أرى أنه قدّم دراسة جيدة ومهمة من زاويتين أساسيتين.

الزاوية الأولى هي مدخل الدراسة، وهو ما يمكن أن أصفه بالمدخل الجمالي، حاول إدوار حنين أن يتعامل مع مسـرح شـوقي بوصفه تجربة فنيَّة لها خصوصيتها، لا مجرد امتداد لشـعره الغنائي. أما الزاوية الثانية فهـي المنظور الثقافي، حيث وضع تجربة شـوقي المسـرحيَّة في سـياقها الثقافي والتاريخي، وهو سياق لم يكن المسرح قد نال فيه بعدُ مكانة راسخة لدى شرائح واسعة من المثقفين المصريين.

ويُضاف إلى ذلك أن كتاب «شـوقي على المسرح» نُشر منجّماً في مجلة «المشـرق»، في مرحلة كان فيها الاهتمام النقدي بالمسـرح محدوداً، الأمر الذي يمنح دراسـة إدوار حنين قيمة خاصة.

• يُلاحظ أن أحمد شوقي حين يكتب مسرحيَّة عن شخصيَّة تاريخيَّة بعينها، يكون قد سبقها عدد من المسرحيات التي تناولت الشخصيَّة نفسها. فما تفسير ذلك؟

- يمكن تفسير هذه الظاهرة بأسباب منطقيَّة ومتداخلة. أولهـا أن اهتمـام الكُتّاب بشـخصيَّة تاريخيَّـة بعينها يعني أن في حياة هذه الشـخصيَّة عناصر دراميَّة جاهزة تُيسِّـر عمليَّة البناء المسـرحي، مثل التحولات الحادة، والصراعات السياسـيَّة أو العاطفيَّة، والنهايات المأسـاويَّة. وشـخصيَّة كليوباترا مثال واضح على ذلك، تتوافر في سيرتها مقومات التحول إلى شخصيَّة دراميَّة مكتملة.

والسـبب الثاني يتمثل في وجود تراث مسـرحي سابق تناول هذه الشـخصيات، وهو ما يدفع شـوقي إلى خوض التجربـة لا من بـاب التكرار، وإنما التحدي الفني سـاعياً لإثبـات تفوقـه على مـن سـبقوه، بالعودة إلـى المصادر التاريخيَّة نفسها التي اسـتلهموها، ولكن مع تقديم معالجة

أكثر اقتداراً من الناحية الشـعريَّة. وهنا يمكن اسـتحضار مقولة أساسيَّة لأحمد شـمس الدين الحجاجي، التي أكدها في كتابه «المسـرحيَّة الشـعريَّة» وفي أحاديثه الشـفويَّة، ومفادها أن الشـاعر الذي يكتب المسرح الشعري لا يمكن أن يكون كاتباً مسـرحياً كبيراً إلا إذا كان شـاعراً كبيراً في الأصل. وفي هذا السـياق، كان شـوقي يراهن على تفوقه الشـعري بوصفه أساس تميّزه في المسـرح الشعري، حتى حين يتناول شخصيات سبقته إليها تجارب مسرحيَّة متعددة.

• هـل تـرى أن تحقيـق النص المسـرحي عمـلٌ نقدي وتاريخي؟

- أفضّل أن أترك الإجابة النهائيَّة عن هذا السـؤال لمن يقرأ تحقيق النص، ويطّلع على تعليقاته ودراسـته المصاحبة له. فلا شـك أن هذا العمل يدخل، في أحد أبعاده، في إطار الممارسـة النقديَّة، لكن تقديـر أهميته والحكم على جدواه يظل أمراً متروكاً للقارئ.

فالقـارئ وحده هو من يملـك أن يصف هذا الجهد بما يشاء، أهو عمل نقدي، أم تاريخي، أم توثيقي، أم يجمع بين هذه الأبعاد جميعاً. كما أن هناك حكماً أبعد زمناً، يظل معلقاً للتاريخ نفسه؛ فقد تأتي أجيال لاحقة ترى أن تحقيقاً ما قد أنصف النص، وسهّل قراءته، وكشف أبعاده، وأبرز أهميته، أو على العكس، قد ترى أنه قصّر في ذلك.

ومن ثم، فإن القيمة الحقيقيَّة لتحقيق النص المسـرحي تُقـاس بمدى ما يتيحه هذا من فهم أعمق للنص، وبقدر ما يظل فاعلاً ومفيداً في الوعي النقدي عبر الزمن.

• تنقلتَ بين ثقافات مختلفة، مثل ألمانيا واليابان وغيرها من الدول، فكيف رأيتَ المسرح فيها؟

- اطلعتُ على المسـرح فـي معظم البلـدان التي أُتيح لي أن أعيش فيها لسـنوات، ولا سـيما في ألمانيا واليابان، وشـاهدتُ عدداً كبيـراً من العروض المسـرحيَّة. وما لفت انتباهي بوضوح أن المسـرح في هذه المجتمعات يُعد جزءاً من الثقافة العامة في حياة الناس، وليس نشـاطاً نخبويا أو موسـمياً. فالمسرح هناك أكثر ترسـخاً في الوعي الجمعي ممـا هو عليه في مجتمعاتنـا العربيَّة. ومع قدر من التأمل، تأكـدتُ أن هذا الترسـيخ نتيجة منظومـة ثقافيَّة متكاملة؛ فالمسـرح جزء من مقررات دراسـة الأدب القومي، وتوجد إمكانات واسـعة وبسيرة لإقامة العروض، كما تتوافر برامج موجهة للأطفال والشـباب، بما يضمن نشأة أجيال اعتادت الذهاب إلى المسرح والتفاعل معه منذ وقت مبكر.

وهـذا كله يشـكّل عنصـراً فارقـاً جوهرياً بيـن حياة المسـرح في المجتمعات الغربيَّة - وبعض الآسـيويَّة مثل اليابـان - وحياة المسـرح في العالـم العربي، حيث يظل المسـرح فـي الغالـب محصوراً فـي نطاق محـدود من المهتمين، ولا يحظى بالرسـوخ المؤسسي نفسه في التعليم والثقافة العامة.

• كيـف تـرى واقع المسـرح العربـي اليوم واسـتجابته للتطورات التكنولوجيَّة؟

- المسرح هو لقاء الإنسـان بالآخرين، ومن هنا يستمد هويته الأساسـيَّة، ووجوده، وقدرته علـى البقاء. وكلما كان العـرض المسـرحي وسـيلة حقيقيَّـة لتحقيق هـذا اللقاء بالآخرين، كان أكثـر قدرة على الاسـتمرار، وأكثر ارتباطاً بالواقع الذي نحياه.

وهـذه الخصيصة هي التي توفّر للمسـرح إمكان البقاء فـي مختلف المجتمعات، برغم التقـدم التكنولوجي الهائل الذي أتاح لقطاعات واسـعة حول العالم أن تعبّر عن نفسها مـن ناحية، وأن تمارس أدواراً إبداعيَّة من ناحية ثانية. غير أن لقاء الإنسـان بالإنسـان لا يتحقق على نحو نموذجي إلا في حالة المسرح.

• في الختام، حدثنا عن مشروعك القادم؟

- لدي مشـروع كبير أعمل عليه منذ سـنوات، يتمثل في الجـزء الثاني من تمثل الأنـواع الأدبيَّة الحديثة. أدرس فيه كيفيَّة تلقى النقد العربي الحديث للرواية والمسـرحيَّة معاً، وقد نشرت الجزء الأول عام 2016. وأصرّ على دراسة هذين النوعين معاً بسبب التشابكات الكبيرة في تلقي النقد العربي لهما؛ فبعض المصطلحات التي استخدمها النقاد العرب من القرن التاسـع عشـر حتى منتصف القرن العشرين أطلقت على المسـرح اسـم «الرواية التمثيليَّة» وأحيانـاً «الرواية التشخيصيَّة». كما أن المشكلات التي واجهت كتاب المسرح واجهت كتاب الرواية أيضاً.

أدرس في هـذا الكتاب النصوص في أكثـر من دائرة: الأولى تتعلق بالعلاقـة مع الثقافة الغربيَّـة، والثانية بكيف حاول النقـاد المحدثون ترسـيخ هذه الأنـواع الأدبيَّة في ثقافتهم القوميَّـة، والثالثة بالعقبات الثقافيَّة التي واجهتهم وكيف حاولوا التغلب عليها.

أتعامل مع المسـرح والرواية بوصفهما منتجين ثقافيين متكاملين في سياق إنتاجهما، وأحاول فهم طرق تشكيل هذين المنتجيـن في السـياقات الأولى للثقافة العربيَّـة. وراء كل هذا، هناك أسـئلة جوهريَّة تتعلق بمعنى الحداثة والتحديث، وجدوى الحداثة، وفرضيَّة ما إذا كانت الثقافة العربيَّة تحتاج إلـى الحداثة بصورتها الغربيَّة أم تحتـاج إلى صيغة خاصة تلتقـي فيها الحداثة مع عناصر كامنة فـي الثقافة العربيَّة، ليكون لدينا شكل من التحديث الخاص بنا.

يعد البروفيسـور سامي سـليمان أحمد (مواليد 1963) إحدى القامـات الأكاديميَّة البارزة في مجال النقـد العربي الحديـث، حيث يشـغل حالياً درجة الأسـتاذيَّة بقسـم اللغـة العربيَّة في كليَّـة الآداب بجامعة القاهرة. بدأت مسـيرته العلميَّة من جامعة القاهـرة التي حصل فيهـا على درجتي الليسـانس والماجسـتير عـن رسـالة بعنوان «مسـرح محمود دياب» (1994)، والدكتوراه عن رسالة بعنوان «النقد المسـرحي عند نقاد الاتجـاه الاجتماعي في مصر 1945 – 1967» عـام (1999)، وقـد نالهـا ضمن نظام الإشراف المشترك مع جامعة «بامبرج» بألمانيا».

تدرج سليمان في السـلك الجامعي بكليَّة الآداب جامعـة القاهرة منـذ تعيينه معيداً، مـروراً بكافة الدرجـات العلميَّـة حتى نـال الأسـتاذيَّة في عام 2009. وامتدت مسـيرته التدريسيَّة لتشمل جامعات دوليَّة معروفة؛ فقد عمل مدرساً بجامعة «بامبرج» بألمانيـا (1995 - 1998)، وأسـتاذاً زائـراً بجامعـة «أوسـاكا» للدراسـات الأجنبيَّـة باليابـان (2004 - 2006)، وبالجامعـة الأمريكيَّـة بالقاهـرة (2007 - 2009)، وصولاً إلى جامعة «برلين الحرة» عام 2012، بالإضافة إلـى جامعة «أم القرى» بالمملكة العربيَّة السـعوديَّة (2012 – 2019). أثـرى المكتبـة العربيَّة بـ 11 كتاباً منفرداً، تناولـت قضايا نقديَّة متنوعة، ومـن أبرزهـا: «الخطـاب النقـدي والأيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر»، و«آفاق الخطاب النقدي: دراسات في نقد النقد المسـرحي العربي»، و«الشعر والسرد: تأصيل نظري ومداخل تأويليَّة»، و«التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبيَّـة الحديثة». كما أسـهم في أكثر من 20 كتاباً مشـتركاً، من أهمهـا «قاموس الأدب العربي الحديث»، و«بلاغة الصورة»، بالإضافة إلى تحريره

وتقديمه 10 كتب أخرى تناولت نصوصاً مسـرحيَّة وكتابات مجهولة لرواد منهم محمد مندور.

شـارك في العشـرات مـن المؤتمـرات الثقافيَّة العالميَّـة بيـن ألمانيـا واليابان وكوريـا الجنوبيَّة والولايات المتحدة، بالإضافة إلى العديد من الدول العربيَّة. وبفضل خبراتـه الأكاديميَّة اختير عضواً في لجان تحكيم جوائـز كبرى، منها «جائزة الملك فيصـل» عـام 2018، و«جوائز الدولة التشـجيعيَّة» في مصر عبر دورات متعددة شـملت فنون الرواية والقصة والنقد.

في رصيده أكثر من عشـر جوائـز، ومن أبرزها: جائزة الدولة التشـجيعيَّة فـي النقد الأدبي (مصر، 2007)، جائزة عبدالحميد شـومان للباحثين العرب الشـبان (الأردن، 2008)، جائزة سـاويرس في النقد الأدبي (مصر، 2015).

شتوتغارت.. حيث الأسماء أصغر من الأشياء

ما إن حلّ عام 2005، حتى ارتبط اسم الخرطوم بلقب «عاصمة الثقافة العربيَّة»؛ ذلك الحدث الذي شكل مزيجاً من الاحتفالات والمهرجانات والتناقضات على المستويين الداخلي والخارجي. ضمن هذه الفعاليات، أُبرمت اتفاقيَّة مسرحيَّة بين مؤسسة مسرح البقعة السودانية، والهيئة الدوليَّة للمسرح (مكتبي ألمانيا والسودان). وفي شهر مايو من العام نفسه، شدّ الرحال إلى ألمانيا أحد عشر مسرحياً من مختلف التخصصات: التمثيل، الإخراج، النقد، الكتابة.

شمس الدين يونس
أستاذ جامعي وباحث مسرحي من السودان

البداية

ما إن حطّت طائرة الخطوط المصريَّة في مطار فرانكفورت، حتى بدت الأشياء تتخذ بُعداً آخر؛ بُعداً يجسد التمازج الثقافي ومبدأ «الوحدة في القوة». كان الجو ماطراً حين تحركت بنا الحافلة وهي تجرّ مقطورة الأمتعة في خيلاء، بينما كنا نحن في حالة من الدهشة نردد الأهازيج. كنت أفكر حينها في ثمرات هذا التبادل الثقافي والخبرات، مؤمناً بضرورة أن نكون «نداً لند» في الورش المسرحيَّة والعروض والتجارب، وأنه لابد أن يكون لدينا ما نقدمه.

كنا قد تدربنا على مسرحيَّة «سلمان الزغرات سيد سنار»، المُعدّة عن نص «حصان البياحة» للكاتب يوسف عيدابي، حيث تولى الفنان علي مهدي الرؤية الإخراجيَّة

(الدراماتورجيا) بمعاونة الفنانين طارق علي، وجاستن بيلي.

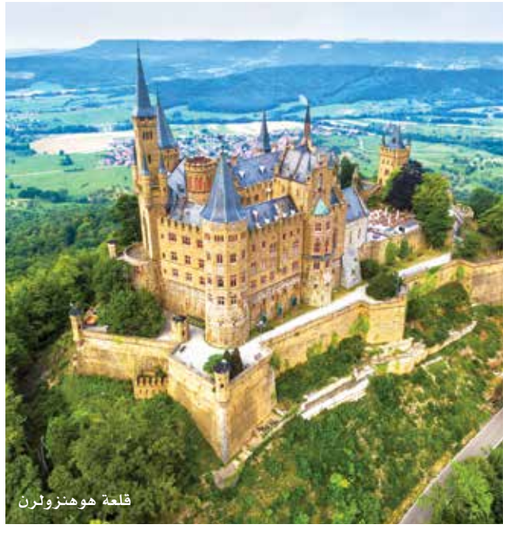
في المقابل، كان الألمان يُعدّون مسرحيَّة «الرجل الطيب من سيتشوان» للمسرحي الأشهر برتولت بريشت، بقيادة المخرج ألكسندر استل مارك (مواليد 1941)،

وهو من الجيل الثالث من تلاميذ بريشت. هذا الفنان متمكن من أدواته، عميق الفكرة، ويطرحها ببساطة مدهشة، حيث يجمع بين أشياء قد تبدو لنا متناقضة، ويبني صوره الإخراجيَّة بدقة متناهية، وقد عمل في صفة مخرج في مسرح «برلينر أنسامبل» خلال المدة (1964 - 1970)، وفي «المسرح الألماني» ببرلين (1971 - 1986)، وأخرج العديد من العروض المسرحيَّة، وأشرف على ورشات عمل مسرحيَّة دوليَّة من بينها ورشات لمركز المسرح في مناطق الصراع بالسودان.

الورشة والاتفاق

كانت الورشة بعنوان «تقنيات مسرح بريشت». وبمجرد توقيعنا الاتفاقيَّة في مكتب رئيس فرقة مسرح البقعة بالخرطوم، بدأت رحلة البحث والعمل: ماذا سنقدم؟ هل سنخوض في التجريب المسرحي أم في المسرح التفاعلي؟

تُعد مسرحيَّة «حصان البياحة» وثيقة فنيَّة تؤرخ لحياة المجتمع السوداني إبان فترة مملكة الفونج، وتستعيد لحظات تاريخيَّة مفصليَّة شكلت ملامح الهويَّة الوطنيَّة. ومن خلال اللوحات المسرحيَّة، يستحضر العرض تقاطعات الحكم، والتشريع، والدين، والممارسات الاجتماعيَّة، والنظرة إلى



قلعة هوهنزولرن

المرأة؛ كل ذلك في إطار نقدي يكشف الصراعات الداخليَّة بين القوة والعدالة، ويطرح أسئلة جوهريَّة حول علاقة السلطة بالمجتمع؛ وبما أن المسرح في السياق السوداني بقدر ما يمثل منصة فنيَّة فهو أيضاً فضاء ثقافي واجتماعي تتصارع فيه أسئلة الهويَّة والذاكرة الجماعيَّة؛ فلقد بدت مسرحيَّة «حصان البياحة» مناسبة للانطلاق منها. ومن هنا بدأت رحلة التحدي بقيادة المخرج مصطفى أحمد الخليفة، «مايسترو» الإعداد، الذي طرح تساؤلاً حين قرأ نص «الرجل الطيب من سيتشوان»: هل يمكن أن يكون هذا الرجل من السودان؟ فكانت مسرحية «بوتقة سنار» أو «سلمان الزغرات سيد سنار»؛ حيث ظل مصطفى أحمد الخليفة يرتب أفكار النص ومراميه، وتولى عملية الإعداد لمسرحية «الرجل الطيب.. « معتمداً على النسخة الإنجليزية التي كنتُ أقوم بترجمتها، ومن هنا وُلد مشروع «مسرح بين الحدود»، حيث خضعت مسرحيتا «سلمان الزغرات» و«الرجل الطيب» للتجريب الذي يجسد التنوع الثقافي.

كانت هذه الخواطر تزدحم في مخيلتي والحافلة تنهب الطريق نهباً تحت المطر الكثيف، بينما أضواء السيارات الحمراء تتسابق نحو وجهاتها. وأنا أرقب النافذة في طريقنا من فرانكفورت إلى شتوتغارت، بدت الأشياء مختلفة عما اعتدنا عليه؛ بدت أشياء لا تشبه الأشياء! واكتشفتُ أن في بلادنا الأسماءَ أكبرُ من الأشياء، بينما في ألمانيا، الأسماءُ أصغرُ من الأشياء.

تراءت لنا مدينة شتوتغارت من بعيد، وشاهدتُ ألعاب «التلماتش» (Telematch) الشعبيَّة، التي كان يبثها التلفزيون السوداني، وقد تطورت فنياً لتصبح ميداناً للتنافس بين الأهالي والمناطق في ألمانيا، وهي تضاهي ألعابنا الشعبيَّة التي كنا نمارسها صبية ونتسامر بها، مثل: «سكج بكج»، و«حرينا»، و«شدّت».

بين شتوتغارت وعراقتها في كرة القدم، استمتعنا بمهرجان «مسرح العالم»، حيث العروض والأداءات المغايرة، وبصحبة الكاتب القدير مصطفى أحمد الخليفة، شاهدنا عرض «النهر المغني» (The Singing River)؛ حيث اصطف الجمهور على ضفة النهر ليشاهد ويستمع لتنوع موسيقي قدمته فرق عالميَّة تعبر النهر على متن قوارب مسطحة باتجاه المصب في مشهد تعجز الكلمات عن وصفه.

مسرح ودار أوبرا شتوتغارت

وفي جانب آخر، وتحت تأثير دهشة لا تنقطع، اقتادونا إلى المستشفى؛ ليس لمقابلة طبيب، بل لمشاهدة عرض مسرحي استثنائي من نوع «أعمال المستشفى» (The Hospital Works). تنقلنا من عنبر إلى آخر، وصولاً إلى غرفة العمليات؛ حيث اختلطت في أذهاننا التصورات حول فنون الأداء والفعاليات الاحتفاليَّة التي تشتبك مع جوهر المسرح، لتشكل وجداننا عبر تلك التجارب الحيَّة.

عدنا بذاكرتنا إلى «بريشت»؛ نقارن بين ما قرأناه عنه وبين ما تراه أعيننا الآن من تقنيات حيَّة. كان العمل يسير بوتيرة دؤوب، تدريبات مستمرة على مسرحيَّة «الرجل الطيب من سيتشوان»، حيث نعكف على الترجمة وتحويل الأقوال إلى أفعال مسرحيَّة ملموسة. كنا نذهب باكراً إلى ورشة التدريب ولا نعود إلا عند الخامسة مساءً؛ نتناول الغداء، ثم يمضي كلٌّ إلى وجهته؛ من يرتاد المكتبات العامة، ومن يتجول في الطرقات، أو يتسوق في «السوبر ماركت".

لم تكن التدريبات بالشيء المعتاد الذي ألفناه، وكثير من الأشياء خالف توقعاتنا؛ فلم نكن نتخيل كيف يصنع بريشت عرضه المسرحي، أو كيف يتجسد العرض «البريشتي» الذي يكسر الحاجز بين المتلقي والخشبة. ولكن، حين عملنا مع هؤلاء المخرجين أصحاب التجارب

المتفردة، وشهدنا كيفيَّة صناعتهم للعرض، وجدنا بوناً شاسعاً بين المتخيّل والواقع الذي تدربنا عليه.

كنا نعرف القواعد النظريَّة لإخراج العمل المسرحي وفق «النظريَّة الملحميَّة»، لكننا لم نكن ندرك أن صناعة العرض تتم بهذه الكيفيَّة وتلك الشاكلة. أمضينا خمسة وأربعين يوماً على هذه الوتيرة من العمل والمشاهدة. وبانتهاء الورشة، قدمنا عرضين: الأول عبارة عن مشاهد من مسرحية «الرجل الطيب من سيتشوان»، والعرض الآخر من «سلمان الزغرات». فزحمنا برياتنا آفاق مسرح «شتوتغارت»، وظلت «النوبة» في العرض « تَرْفَضُّ هَدِيرًا أَوْ تَجِنّ»، كما قال الشاعر محمد المهدي المجذوب في قصيدته «المولد».

ساحة القلعة في شتوتغارت

غادرنا بعدها شتوتغارت ونحن نحمل زاداً وفيراً من المعارف والتصورات. لقد خرجتُ من تلك المدينة وأنا أدرك تماماً أن المسرح تصوراتٌ لا يُدرك كنهها إلا بالمشاهدة الحيَّة والوقوف عليها واقعاً.

عدنا يا سادتي إلى الخرطوم، عودةً تُشبه عودة «مصطفى سعيد» بطل الطيب صالح. ولم تنتهِ الورشة بعد؛ إذ انعقد الاتفاق على الاستمرارية، بالتعاقد مع «مشروع البقعة» المتمثل في (مسرح في مناطق الصراع). فجاءت «باربرا سانتوس» من البرازيل - وهي المساعد الفني لـ «أوجستو بوال» - لتقديم ورشة أخرى لمدة خمسة عشر يوماً في تقنيات «مسرح المقهورين». أقيمت الورشة بكلية الموسيقى والدراما بالخرطوم، وهكذا يا سادتي ظلت «شتوتغارت» وخبراتها زادنا المعرفي الذي ننهل منه ونمنح طلابنا.

الدرس الأندلسي مسرحياً

عبدالمجيد شكير
باحث ومخرج مسرحي
من المغرب

تُمثل الأندلسُ منعطفاً حضارياً استثنائياً بوّأها حيزاً خاصاً في الوجدان العربي؛ الأمر الذي جعلها مصدر إلهام في مختلف صنوف الإبداع، لا سيماً المسرح العربي الذي استثمرها عبر رمزيَّة تماثُلِ الماضي مع الحاضر، أو باعتبارها أيقونةً لـ «الفقد» الذي لم يعد يستسيغه الخاطر العربي. وسأحاول الوقوف عند هذه الثنائيَّة (الفقد والنشدان) عبر نص «المهرج» لمحمد الماغوط، ونص «القضيَّة» للشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي.

تقدم لنا مسرحيَّة «المهرج» لمحمد الماغوط رمزاً مؤسساً له مكانته المركزيَّة، ووضعه الاعتباري والرمزي في التاريخ الحضاري والسياسي العربي، لكن استحضاره من طرف الماغوط في مسرحيته كان ضمن كوكبة من الجهل والاستخفاف، وفي سياق التصغير والانتقاص الذي طال عظمة الأجداد من قِبل غفلة الأحفاد. يبدو ذلك جلياً حين عدّ «قارع الطبل» (أحد شخوص المسرحيَّة) صقرَ قريش واحداً ممن أسسوا الدولة العباسيَّة! ثم يستدرك: بل الدولة الأمويَّة في بغداد! لينتهي بعد احتجاج وتصويب من «المدرس»: «في بغداد، في الأندلس، في كل مكان!!»، كما يظهر أيضاً من خلال سمات ولباس الممثل الذي لعب دور صقر قريش: مهرج بكوفيَّة وعقال فوق بنطلون، يقدم صورة القائد الحازم المتشنج المقطب... إلى غير ذلك من المفارقات الصادمة التي تقدم رمز ومؤسس الدولة الإسلاميَّة بالأندلس تقديماً كاريكاتورياً. ومع كل هذا الاستخفاف والتجاهل، قابل صقر قريش الوضع بتسامح وتجاوز؛ «ومن ينقذ الأحفاد غير الأجداد» (حسب المسرحيَّة).

إن إنقاذ الأمة – إذن - يضطر الصقر للعودة بعد قرون ليصحح وضعاً صادماً، متأثراً بما وصلت إليه الأمة من تدهور على يد أبناء الأمة أنفسهم، برغم ما حزّ في نفسه من ألم الصورة التي يحملها الأحفاد عنه: «إذن هكذا كنت أحترف شؤون الدولة؟ بالصراخ والشتائم أحكمت قبضتي على عنق أوروبا؟ لو أن مهرجاً من أحفاد الفرس، من أحفاد الرومان فعل ما فعلتَ، وقال ما قلتَ لما اهتز خيط من كفني هذا، أما وأنك من لحمي ودمي وحفيد من أحفادي، فهذا والله أمر لن أنساه ما دام لي شارب تحت أنفي وعقال فوق رأسي» (الفصل الثاني، المسرحيَّة).

إن الأندلس التي استحضرها الماغوط هي أندلس البطولة والتأسيس والفتح، أندلس الماضي التليد الذي جعل لحضارة الشرق مغرباً، ولمجد العرب امتداداً من خلال شخصيَّة عبدالرحمن الداخل (صقر قريش) الذي سرعان ما صار مجهولاً، وصار المعادل الراهن له في عصرنا «مهرجاً صغيراً»؛ لذلك سينتهي به المطاف عبر ما سماه المهرج/ الماغوط «متاعب العصر وتعقيدات الحضارة» إلى صدمة الأحفاد في زمن «التكنولوجيا»، زمان ضياع الأندلس، وإسكندرون، وفلسطين التي كانت مهبط الرسل والأنبياء وصارت مهبط «الفانتوم» والمظليين.

القضيَّة

إذا كان الماغوط قد اقتطع من صورة الأندلس لحظة عبدالرحمن الداخل عبر استحضاره الرمزي لإقامة المواجهة بين زمنين عربيين، وعبر سخرية لاذعة تستحضر ماضي الأجداد لمحاكمة حاضر الأحفاد، وانتهت بذروة التردي في اغتيال النموذج من خلال لحظة «بيع عبدالرحمن الداخل» والشاري إسباني، بينما البائع عربي - وهي صورة في غاية القتامة والخزي، صورة الضياع والتشتت - فإن الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي في مسرحيَّة «القضيَّة» كان مصراً منذ البداية على أن يستثمر الصورة الكاملة للأندلس بمختلف لحظاتها، وصوغها صياغة مسرحيَّة تقوم على التحيين والترهين (Actualisation)، إذ عمد إلى الاشتغال على السرديَّة التاريخيَّة كما وردت في كتب التاريخ، ولكن بسرديَّة مسرحيَّة دراميَّة تقفز على التسلسل المنطقي للزمن، وتحفر فيه كلما وجدت منعطفاً يسمح باستخراج اللحظات المضيئة من المأساة الأندلسيَّة.

فمنذ البداية يعلن المؤلف في مقدمة مباشرة عن تطابق وتماثل في المواقف والأحداث برغم التباعد التاريخي بين الزمنين: «من قراءاتي لتاريخ الأمة العربيَّة، وجدت أن ما جرى يشابه ما يجري الآن على الساحة العربيَّة.. وكأنما التاريخ يعيد نفسه.. فكتبت هذه المسرحيَّة من منظور تاريخي لواقع مؤلم» (المقدمة، ص 3).

هذا الواقع المؤلم هو النسغ التاريخي الذي يسري في أوصال مسرحيته «القضيَّة» دون اعتبارها تاريخاً، بل سرديَّة دراميَّة بلحظات تحول وانزياح إبداعي يستثمر المادة التاريخيَّة متخطياً تقريريتها، بحيث جمعت المسرحيَّة بين الشخصيَّة الحقيقيَّة كما هي في الواقع، والشخصيَّة التخيليَّة التي تنقلنا من سرديَّة الواقعة التاريخيَّة إلى دراميَّة الحدث المسرحي؛ إذ حضر ملوك الطوائف، وابن تاشفين، وأبو عبدالله الصغير ووالدته عائشة، وحضرت معهم بوزن قوي شخصيتا «الشاهد» و«صاحب القضيَّة».

ولئن كانت المسرحيَّة وفيَّة لواقعيَّة المادة التاريخيَّة منذ جمع الشتات الذي مارسه ابن تاشفين على ملوك الطوائف ليتوحدوا، حتى محاكم التفتيش، مروراً بلحظة السلام المزيفة حيث الاستسلام بدل السلام؛ فإنها صاغت هذا المسار التاريخي وفق رؤية قوامها اللحظات الدراميَّة التالية:

لحظة جمع الشتات

باعتبارها لحظة مضيئة لصنع البطولة وحفظ الوحدة، واسترجاع الملك الضائع: «رجل: كفى.. أنتم تتحاربون والعدو يعد العدة للانقضاض عليكم واحداً تلو الآخر؟! لا يستطيع أحد منكم أن يقاوم الأعداء بمفرده.. قوتكم في اتحادكم (...) المسلمون سيصدقون معنا إن صدقنا مع أنفسنا» (المسرحيَّة، ص 15/14).

لحظة الضياع وفقدان البوصلة

حيث تضيع المفاتيح التي تم تسليمها، وحين تضيع المفاتيح يضيع الوطن: «القس: هيا أيها السادة، ماذا تنتظرون؟ اخرجوا من المكان.. فمن لا مفاتيح له لا مكان له» (المسرحيَّة، ص 36).

لحظة صراع الشهامة والنذالة

وهو الصراع المعادل لمعاناة صوت العقل والحرص على الملك مقابل التهاون والأنانيَّة التي تغلف بداخلها الخيانة (أبو الغسان في مواجهة محور الشر: ابن ساري/ أبو القاسم/ سيد رامي)؛ وتصل الخيانة مداها من خلال شخصيَّة «زافرة» الذي يصبح مندوب الإسبان في التفاوض من أجل سلام مزيف: «أبو الغسان: ولكن يا مولاي هذا استسلام وليس بسلام.. / أبو القاسم - ابن ساري - سيد رامي: نستسلم.. نستسلم.. أحسن من أن تضيع أموالنا» (المسرحيَّة، ص 25 و29).

لحظة الضمير المتيقظ

الذي يأبى الهزيمة والاستسلام، ويمثله صوت عائشة الحرة أم أبي عبدالله، التي لا تتردد في انتقاد ابنها وطريقة تدبيره للأزمة باعتماده على شخصيات ارتهنت لمصالحها الضيقة، وبالمقابل تقدم الصورة الأصليَّة التي يجب أن يكون عليها راعي الملك، إنه صوت قوي ونفّاذ صيغت حواراته بشاعريَّة لافتة: «الوالدة: انظرني أنا عائشة الحرة.. أنا ملكة، زوجة ملك، وأم ملك؟! (...) حولك العرب، جميع العرب، أرسلوا لك الوفود، ولكنك في غفلة من الجميع، وبسريَّة تامة تجتمع مع زافرة، وترتب الأمور وحدك، وتتفق مع الأعداء، وتخاصم المخلصين، وتسلم أسلحتك. ماذا بقي لديك لم تسلمه للأعداء؟!» (المسرحيَّة، ص 41).

لحظة الانهيار التام: ومحو التاريخ والحضارة العربيين من بلاد الأندلس، وسيادة سطوة محاكم التفتيش التي كان شعارها: «مسلم ميت خير من مسلم حي» (ص 52).

إذا انتهت المادة التاريخيَّة هنا، فإن السرديَّة الدراميَّة لمسرحيَّة «القضيَّة» تأبى ذلك، وتفتح كوةً للصعود نحو النهوض، تستثمر الماضي المفقود في نصر منشود من خلال شخصيتي «صاحب القضيَّة» و«الشاهد»:

«الشاهد: قل لي هل قرأت التاريخ؟
صاحب القضيَّة: نعم، الآن قرأته إذ شاهدته.
الشاهد: هل فهمت التاريخ؟
صاحب القضيَّة: نعم.. نعم.
الشاهد: اعمل به وستكسب قضيّتك! هل فهمت؟!
صاحب القضيَّة: نعم فهمت.
الشاهد على التاريخ: إذن.. عائدون.. عائدون.
صاحب القضيَّة: بإذن الله عائدون.. عائدون.

وعلى سبيل الختم، أقدم سؤالاً جوهرياً مستوحى من مقدمة مسرحيَّة «القضيَّة»: أليس ما يجري الآن على الساحة العربيَّة أشبه بما جرى في الأندلس؟ ألا يعيد التاريخ نفسه؟ أليست القضيَّة في نهاية المطاف «واقعاً مؤلماً من منظور تاريخي» فعلاً؟

حسن الجريتلي

أربعة عقود في مختبر الفرجة الشعبية

بمناسبة تكريم الهيئة العربيَّة للمسرح لمسيرة المخرج المسرحي المصري حسن الجريتلي مؤسس فرقة «الورشة» المسرحيَّة، في الدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربي، ومواكبةً لمشروع إحياء تراث هذه الفرقة التي ما زالت مستمرة في عطائها الفني حتى يومنا هذا، نقدم هذه الإضاءة البحثيَّة للاحتفاء بهذه المسيرة الحافلة بالعطاء.

هادية عبدالفتاح
باحثة مسرحية من مصر

يمكن تلخيص مسار الفرقة وسمات إنتاجها الفني عبر مرحلتين:

مرحلة التأسيس والتمصير: أسس حسن الجريتلي فرقة الورشة عام 1987، وضمن باكورة أعمال الفرقة أخرج أعمالاً مستمدة من المسرح الغربي وهي: «يموت المعلم» لبيتر هاندكه، و«نوبة صحيان» لداريو فو وفرانكا راما، وفي العام التالي أخرج «الخادم الأخرس»، و«العشيق» لهارولد بنتر باللهجة العاميَّة، بالإضافة إلى «المستعمرة التأديبيَّة» عن قصة قصيرة لفرانز كافكا، وعرضها ضمن مهرجان القاهرة التجريبي الدولي 1988، وتعد ثلاثيَّة «أوبو ملكاً» لألفريد جاري هي الحلقة الأخيرة في سلسلة الأعمال الغربيَّة التي قدمتها الفرقة بعد تمصيرها ونقلها للعاميَّة، وقد قدمت الفرقة عروضها تلك في المراكز الثقافيَّة الأجنبيَّة.

مرحلة استكشاف فنون العرض التراثيَّة: وهي تنقسم إلى فترتين؛ الفترة الأولى: تضم عروض «داير داير» (1990)، و«غزير الليل» (1993)، و«بابة التمساح» (1994)، و«غزل الأعمار» (1998)، و«حلاوة الدنيا» (1999)، وفيها تم استخدام عناصر التراث الشعبي من (خيال ظل/ حكي/ موال شعبي/ فنون العصا/ أراجوز/ أغاني الأفراح/ العديد/ أشعار المنشدين الصوفيين/ السيرة الهلاليَّة / التراتيل الكنسيَّة/ ألف ليلة وليلة/ بابات خيال الظل).

وفي الفترة الثانية: أعادوا تقديم المسرحيات المصريَّة القديمة مثل «رصاصة في القلب»، و«أيام العز».

ومن المرحلة الأولى والثانية تتضح منهجيَّة عمل الجريتلي كالتالي: تضم فرقته مجموعة من المحترفين والهواة، والاثنان يخضعان للتدريب على أساليب وأشكال الفرجة الشعبيَّة، مثل تحريك خيال الظل، والأراجوز، على يد (أحمد الكومي/ حسن خنوفة/ حسن الفران)، وفنون العصا على يد (داخلي السيوطي، مدحت فوزي المؤسس لمركز ملوي)، وأخيراً فن الحكي على يد شاعر السيرة (سيد الضوي)، كما يتدربون على العزف، والغناء، والحركة، وعادة ما يشارك الممثل في جميع أعمال الفرقة، ولا «يتضح من يقوم بدور الفتى الأول أو البطلة إلا بعد أن يكون الممثلون قد قطعوا شوطاً طويلاً في التدريبات على كل الأدوار»، كما تشير هدى موسى، كما تقوم الفرقة بعمل جلسات حكي للمؤدين مفتوحة للجمهور كنوع من التدريب على السرد، بدون تنكر أو تقمص لشخصيَّة أخرى، وهو ما يطلق عليه الحضور بشخص الممثل Presence، ومع الخضوع لكل هذه التدريبات يصل الممثل إلى ما يسميه الجريتلي «نقطة الصفر»، التي يكون فيها الممثل متأهباً بطاقته للتواصل، ومشاركة خبرته مع المشاهد.

• استخدام تخت شرقي يراه الجمهور بشكل حي. عند تقديم عرض «أوبو» لألفريد جاري اتجه الجريتلي للكتابة الجماعيَّة بالتشارك مع كل من (نجيب، وخالد الجويلي)، حيث أبقيا على روح النص وتوجهه العبثي مع نقله بحرفيَّة عالية لعصر المماليك في مصر، ومن ثم توالت تجارب الكتابة الجماعيَّة التي ضمت الممثلين

أنفســهم، مثلما حدث في عرض «حلاوة الدنيا» المكون من مشــاهد حياتيَّة حكاهــا الممثلون في ورشــة حكي وغناء، ثم قــام باختيار وكتابة مشــاهد العرض كل من الجريتلي والأخوين الجويلي.

- الديكــور في غاية البســاطة، لا يتعــدى قطعتين أو ثلاثاً يغيرها الممثلون أثناء العرض أمام الجمهور.
- أما عن مكان العرض ففي مرحلة التمصير لجأ الجريتلي للمســارح التقليديَّة مثل مسارح المراكز الثقافيَّة الأجنبيَّة، وفي فترة العودة لاستكشــاف منابع التراث الشعبي وظف الســاحات المفتوحة والأثريَّــة، لتلائم محتوى كل عرض؛

فمثلاً فــي عرض «داير داير» اســتخدم ســاحة المركز الثقافي الفرنســي، مع استغلال الأبنية المحيطة بالمسرح بشــكل مبتكر، وعن هذا يقول فؤاد دوارة: «كان الممثلون يفاجئوننــا أحياناً بالظهــور من أعلى نافــذة أمامنا في المبنى المقابــل، ثم يظهر آخرون من نافذة أخرى عالية في مبنى آخر خلفنا». وما لبثت الفرقة أن لجأت إلى فكرة السرادق/الخيمة التي يســهل طيها وحملها كما كان يفعل المؤدون في الموالد الشــعبيَّة والأفراح، وذلك عند تقديم عرض «غزير الليل»، إذ تمكنت الفرقة من شــراء وحدات للفراشــة تمكنهم من بناء خيمة صغيرة مغلقة تسع (120) متفرجاً، اســتعانوا في بنائها بعمال «فراشة» أنجزوا بناء الخيمة في يومين، حصلت الفرقة بعدها على مسرح كامل به غــرف للممثلين وكواليس، وبذلك بــدأوا رحلة التحرر من شــكل المسرح التقليدي (الأوروبي)، الأمر الذي حقق تأثيراً مختلفاً في علاقة الممثل بالجمهور.

- فــي الغالب لا تتعــدى برمجة العرض ســبع ليال في أي مكان، ثم ينتقل إلى مكان آخر، فيخضعه الجريتلي للتعديل أو التطوير حسب السياق الجديد، وهو ما حدث مثلاً في عــرض «داير داير» الذي قدمته الفرقة في البداية تحت اســم «داير ما يــدور»، وهو ما أكده محمود نســيم بعد مشــاهدته «غزل الأعمار» التي قدمها الجريتلي مرتين، «... الأولى في ســاحة بيت الهــراوي، والثانية في خيمة أقامتها الفرقة في حديقــة المركز البريطاني، ولاحظت، أن صيغــة العرض قد تغيرت جزئياً في الحالتين واتخذت في كل ليلة شكلاً مختلفاً مستجيباً لطبيعة المكان».
- الملابس أيضاً بسيطة، وإن كان الابتكار في تصميمها هو السمة الغالبة، وفي عروض التراث كانت مطابقة للواقع. اســتخدام تكنيك السينما في تكوين نص العرض، فمثلاً في «دايرٍ دايرٍ» عند قتل داير للســلطان نــرى ذلك في ثلاث لوحــات متتاليــة تصور مشــهد قتل الســلطان، عن طريق الإظلام والإضاءة المتتاليين.

تلجأ الفرقة أحياناً لإســناد أكثر من دور للممثل الواحد أمام الجمهور، وهو ما نــراه مثلاً في عرض «غزير الليل» حيث تلعــب الممثلة نفســها (أريج إبراهيــم) دور «نعيمة/الجنيَّة»، ودور الراهبة مســتعينة على ذلك بتغيير ملابســها بين اللقطة واللقطة التي تليها.

لأن الحكي هو أســاس عروض المســرح الشعبي؛ ففي «غزيــر الليل» ترك الجريتلي المجال مفتوحاً أمام تعليقات الجمهــور، التي لم تتعد الصلاة على الرســول المختار عند بداية الحكايــة، أو ترديد كلمة «ليه؟» فيــرد المؤدي ببقيَّة الحكاية، وهكذا.

وقد عمل الجريتلي أيضاً على استعادة روح الجماعة في صناعة العمل الفني، وفي معايشة أفراد الفرقة وتعاونهم مع بعضهم بعضاً.

إن فكرة تقديم أعمال مسرحيَّة ذات صيغة شعبيَّة لا تعني أن العرض يخطب ود الجمهور ذي الثقافة المتوسطة أو ما دون ذلك فقط؛ فهو يخاطب أيضاً الطبقة المثقفة، والدليل على ذلك عرض «غزير الليل» الذي يطالب المشاهد بإعادة التفكيــر فيما يردد أمامه من مقولات ومســلمات، إذا أعاد النظــر فيها يتضح له أنها عارية مــن الصحة، وتحتاج إلى عقل مرن يتقبل وجود تفسيرات أخرى بديلة.

- أغلــب العــروض التي قدمتهــا الفرقة تبتعد عن الشــكل الأرسطي للمســرحيَّة، فالعرض لا يســير في مسار واحد متصاعد، بل يتم قطعه بخطوط أو أحداث مختلفة.

فــي وقت لاحق، شــملت الفرقــة في عــروض الحكي التــي تقدمها البعــد الإقليمــي للمنطقة العربيَّــة، وهو ما رأيناه في عرضي «محمود درويش شــاعر طروادة» 2009، و«مونولوجات من مسرح عشتار» مايو 2011، وذلك تضامناً مع فناني وأحداث فلسطين الأخيرة.

تحليل

وفيمـا يلي تحليل مختصر لعـرض «غزير الليل»، الذي أخرجه الجريتلي عام 1993، بوصفه نموذجاً لما ذكر أعلاه: التقى الجريتلي بموال «حسن ونعيمة» وبمسعد صديق وجار حسن أثناء جولاته، وهو من حكى للجريتلي عن مقتل حسن، كما أمده بالمواويل الأصليَّة لحســن؛ فكانت النتيجة عرض «غزير الليل» الذي افتتح مهرجان زيورخ عام 1993؛ ويبدأ العـرض بعديد ونـواح جليلة بنت عم حســن، ثم ننتقل إلى مشهد نستمع فيه إلى موال يُمهد فيه المغني للقصة، ويحدد مـكان حدوثها في المنيا (قرية بني مـزار)، كما يتكلم عن بطل القصة (حســن المغنواتي)، ومن ثم يلتقط مســعد ابن عم حســن الخيط ويسرد قصة حسن من وجهة نظره، التي تتداخل مـع قصة المدام الأرمينيَّة التـي وفدت مع زوجها وأقامـت بمصر وفتحت محـلاً لبيع الدخـان، التي تحكي هـي الأخرى عن قصـة قتل ابنها (آزاد) ولكـن برغم قتله فهي مستمرة في حياتها بعكس جليلة التي تهيم على وجهها مثل المتصوفين بعد مقتل حســن، وهي بذلك تشـبه صفاء صديقتهـا، التي تهرب للدير وتُفني نفســها في محبة الإله، ووسط ذلك نرى فقرات خيال الظل للمعلم خنوفة في مولد سيدي أبو الليل، كما نرى لقطات للممثلين تشكك في رواية حســن التي نســتمع إليها بينما نرى هــذه اللقطات، وينهي مســعد روايته مع نهاية العرض بذكر ما آل إليه الأبطال في النهايـة، وهذه الرواية تختلف عن القصة الشـهيرة لضرب حســن بالنار، فنعرف أنه قُتل خنقاً على يد أهل نعيمة، وأن نعيمة تزوجت من بعده وأصيبت جليلة بالشـلل؛ فالمقصود مــن العرض هو ضــرورة مراجعــة الموروث الشــعبي بما فيه من أفكار وأســاطير قــد يتضح لنا فــي النهاية بُعدها عــن الحقيقة، وكي يُكوّن المخرج هذه الرســالة فقد ضفر كثيــراً من العناصر الشــعبيَّة مثل شــكل «حدوتة» ألف ليلة وليلة التي يرويها مســعد، والموال الذي يشــكل دور المعلق علــى الأحداث، ولاعبي خيال الظــل وبابة الحانوتي، وذلك كخطوط دراميَّة مفككة يجــادل بعضها بعضاً بالإضافة إلى باقي عناصر العرض المســرحي، المكونة لشفرات العرض الدراميَّة، والمسرحيَّة، والثقافيَّة كالتالي:

كتب هذا العرض الأخوان الجويلي، وحســن الجريتلي، وهدى عيسى، ليعكسوا لنا وجهات نظر مختلفة في آن واحد تتداخل مع بعضها وتتصارع لتُحدث لدى المُشــاهد خلخلة في طريقة نظره الثابتة لقصة حســن ونعيمة؛ فالنص بشكل عام يجمع بين الأضداد ليميزها، فيمزج بين اللهجة العاميَّة واللغة العربيَّة، كما يختار نموذجاً مفككاً، وهو أسلوب الموال المنظم في وزن البسيط، كما يجمع بين الزمن الماضي من خلال السرد، والموال، والزمن الحاضر في وجود مسعد الذي يعرض أمامنا هذه القصة، ليأخذ العرض قالب المســرحيَّة داخل مســرحيَّة، ويصب كل ذلك فيما يشبه سيناريو الفيلم الســينمائي من حيث التركيز واللقطات القصيرة المتعاقبة، وأصوات السرد المتناقضة فيما بينها، الأمر الذي يُنتج خطاً درامياً أشــبه بحلقات السلسلة مختلفة تماماً عن شكل الخط المتصاعد المســتخدم في المســرح الكلاســيكي، كل هذا يســاعد في خلق مزيج بديل لنص العــرض، يدفع المتفرج للتفكير بحريَّة فيما يراه، ولأن الهدف هو مراجعة الأسطورة أو المعتقد الثابت، نرى الكلام كله يصب في إظهار تضارب الأقوال عن تفاصيل قصة «حسن ونعيمة»، تلك القصة التي تناولها كثيرون في الأفلام والمسلسلات.

وبذلك يستغل الجريتلي قدرة المسرح الشعبي القائم على الحكــي في خلق الخيال وإيجاد متنفس له، رغم الاســتعانة بتقنية الصورة التي كان من الممكن أن تحُد منه، كما يحدث في حالة السينما والتليفزيون، لولا أنه يمزج هذين الطرازين للوصول إلى خطاب التفكيك الذي يُعد أهم ســمات ما بعد الحداثــة، ويتطلب إعمال المشــاهد لعقله وخياله كي يحدد معنى هــذه الروايات المتضاربة والســبب في ذلك، فيصل إلى رســالة العرض، وليس الهدف من خطاب التفكيك هذا هو هدم الأبنية، وإنما تحديد «المعضلات المترســخة» بها، والمُخــرج بذلك يوضح ضرورة أخــذ التراث مرجعيَّة وليس معياراً، للاســتفادة فقط مما هو ملائم لنا الآن. والجريتلي بذلك يقدم لنا أسلوباً إخراجياً متميزاً يمزج فيه بين أساليب المسرح الشعبي، وأساليب السينما الحديثة، ليقدم لنا شكلاً جديداً خاصاً به يميز أعماله عن أعمال غيره، وهو ما يطلق عليه «كير إيلام» الشفرة الفرعيَّة overcoding.

كما لو في السماء

ملحمة سويدية عن الشفاء الروحي

في كل مرة تُقدم فيها المسرحيَّة الموسيقيَّة السويديَّة «كما لو في السماء» في ستوكهولم، وفي مالمو، ومنذ مدة قصيرة في يونشوبنغ؛ تُثبت بقوة أنها دراما حيَّة ستظل متصلة بالوجدان الشعبي لسنوات طويلة.

مالمو «السويد»: كريم رشيد
مخرج وكاتب مسرحي من السويد

تحكي المسرحيَّة عن رجل يهرب من ماضيه ثم يعود لمواجهته، وامرأة تتعلم كيف تحب بدون خوف. حيث يعود المايسترو دانيال إلى قريته في الريف السويدي ويلتقي الناس هناك، لا ليُعلّمهم الغناء، بل ليكتشف هو نفسه معنى أن يُصغي، أن يضع القلب قبل الصوت، والإنسان قبل الفن، معنى أن تكون لدينا الشجاعة لرؤية جراحنا وانكساراتنا دون أن نخجل منها، معنى أن نبحث عن ذلك الحافز الخفي الذي يُحيي فينا جرأة المواجهة وطاقة التغيير.

تمتد مرجعيات «كما لو في السماء» إلى الفيلم السينمائي الذي حمل العنوان ذاته وتم إنتاجه عام 2004 من إخراج كاي بولاك (Kay Pollak)، الذي أحبه الجمهور السويدي بقوة، إذ لم يكن مجرد سرد سينمائي لحكاية شخصيَّة، بل بوح جمعي لروحٍ سويديَّة تنشد الانعتاق. وانطلاقاً من هذا الإرث السينمائي، صِيغت المسرحيَّة الغنائيَّة لتُقدم أول مرة على خشبة مسرح أوسكار في ستوكهولم عام 2018، كتبها كاي بولاك وكارين بولاك، مع موسيقى من تأليف فريدريك كيمبي وإخراج ماركوس فيرت.

ثم جاء عرضها في أوبرا مالمو عام 2022 لتحقق نسبة مشاهدة غير مسبوقة، حيث شهدت قاعة الأوبرا التي تستوعب 1500 شخص حفلات كاملة العدد طوال أيام العرض. وفي ديسمبر الماضي تواصلت مسيرة العرض وقدم للجمهور في مقاطعة يونشوبنغ، حيث تم إطلاق بيع التذاكر في خريف 2024 أي قبل عام كامل من عرض الافتتاح، ليبرهن ذلك على أن تلك الحكاية لا تزال مثيرة للاهتمام، وأن الغناء قادر على أن يوسّع آفاقها أكثر من أي حوار ناطق.

يبدأ العرض بمشهد لا نرى فيه غير دانيال في لحظة من طفولته حين كان في عمر سبع سنوات وهو يعزف على الكمان في فضاء خالٍ، سرعان ما نسمع أصوات أطفال آخرين يحيطون به ويتنمرون عليه، يشتمونه ثم يضربونه بعنف. تتدخل والدة دانيال وتواسيه وتعده بأنهم سينتقلون إلى مكان بعيد، وأنه سيحصل على أفضل المعلمين. تمضي السنون، ويغدو دانيال فتىً مُجتهداً في فن الموسيقى، ثم يصبح قائد أوركسترا مشهوراً عالمياً، لكن المجد والشهرة لا يَمنحانه الطمأنينة، ففي ذروة حفلة موسيقيَّة ينهار تحت وطأة الإرهاق والشعور الثقيل بالوحدة، فيقرر أن يترك عالم الشهرة ويعود إلى قريته وعالم طفولته.

في القرية، يسكن في مدرسة قديمة، وهناك يلتقي بالقس الوحيد في الكنيسة. ثم تُطلّ عليه لينا، الشابة الحزينة التي تحمل في صوتها حلماً دفيناً، ويتعرف إلى الكثير من سكان القرية، ثم يقوده عشقه للموسيقى إلى أن يتولى مهمة تدريب جوقة الكنيسة. وهنا تبدأ مسارات خطرة تثير تحفظ القس وتوقظ الحماسة في صدور المُهمّشين في ذلك المجتمع المحافظ، الذين سرعان ما يكشفون عن تعقيدات أرواحهم، وعن أحلامهم المكبوتة، وأسرار ثقيلة لا تُقال تنخر سعادتهم مثل ندوب غائرة فوق وجوههم الجميلة والغامضة معاً.

يتجسد ذلك بقوة في شخصيَّة غابرييلا، أسيرة زوجها العنيف كوني Conny الذي لا يتوانى عن إهانتها أمام الآخرين، وعندما يحاول دانيال حمايتها من بطش كونّي، يواجهه الأخير بالضرب المبرح، مما يوقظ في داخله ذكرى أليمة لا يوقفها إلا عثوره على شريط صوتي لأغنية بصوت الشابة لينا، توقظ الأغنية في قلبه الأمل والعاطفة، وتوقد شرارة الحب، ليكون ذلك الحب المفتاح لكل ما هو مضمر وخفي ومسكوت عنه في أعماق حياته الشخصيَّة وماضيها الذي يحاول نسيانه.

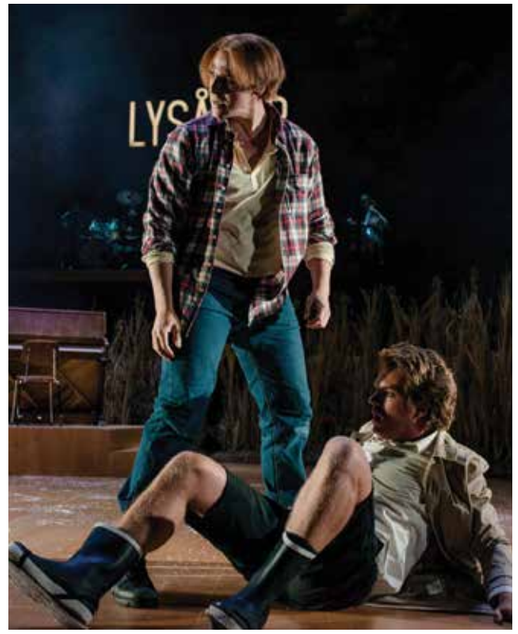
وتتوثق صلته بالجوقة التي تضم شباب وشابات القرية الذين يرتادون الكنيسة، ومن بينهم توري Torre، ذو الاحتياجات الخاصة، الذي غالباً ما يتعرض للسخرية والاستهزاء، لكن صوته الصادق يفتح باباً للمحبة والاحترام المتبادل داخل الجوقة. ينكش دانيال طبقات السكون والرتابة التي أثخنت نفوس أفراد الجوقة في أول تدريب له معهم، حين يسألهم:

متى كانت آخر مرة غنّيتم فيها بصدق؟

يخز ذلك السؤال هدوء الرتابة والملل في دواخلهم لأنهم أدركوا أن المعنى الخفي للسؤال هو: «متى كانت آخر مرة عِشتم فيها بصدق؟» وفي هذا السؤال تسكن الفكرة الفلسفيَّة لتلك الدراما الموسيقيَّة التي تدعونا لاكتشاف ذواتنا والإصغاء للموسيقى الخافتة المدفونة في دواخلنا.

يؤلف دانيال أغنية منفردة لغابرييلا - التي لم يُسمع صوتها بعد - لتغنيها في حفلة الربيع. وأثناء التدريبات، يقتحم كوني زوج غابرييلا المكان ويجرها بطريقة مهينة وسط صمتٍ جبان يطبق على القاعة، حتى يثور هولمفريد؛ الرجل الذي حمل لقب «البدين» ثلاثين عاماً وتحمل السخرية طويلاً، ليدافع عنها ويصرخ في وجه التنمر الذي أحاط به منذ الصغر، فيكسر أخيراً وإلى الأبد حاجز الخوف.

تهجر غابرييلا زوجها بعد تعرضها للضرب وتجد دعماً من الجوقة، فتندفع للغناء بصوت صادح في أرجاء الكنيسة،



فيما تغطي الضحكات والدموع وجوه أفراد الجوقة وقائدها دانيال، الذي علّمهم جميعاً أن الموسيقى ليست مجرد نغمة، بل هي خلاص. وفي طبقة موازية من البنية الدراميَّة، ينمو صراع حذر بين دانيال وقس الكنيسة، مما يؤدي إلى انقسام داخل مجتمع القرية، لا ينهيه إلا تدخل إحدى النساء التي تفند تلك الاتهامات وتتهم القس بالجبن.

في هذا المشهد، يشتعل القس غضباً بعدما أدرك أن شبان وشابات القرية صاروا متعلقين بالموسيقى والغناء، وينتظمون في هيئة جوقة أكثر من كونهم رعيَّة لكنيسته؛ حينها شعر أنه قد غُيِّب، فيصرخ متهماً دانيال ولينا والجميع بأنهم دنسوا قدسيَّة المكان.

صنع المخرج من هذا المشهد مثالاً يُحتذى لخطاب الصمت المحتقن والبليغ؛ فلم يكن مشهداً للغضب بقدر ما كان مشهداً «للانكشاف». لم نرَ قساً يوبخ رعيته، بل رجلاً تهشمت سلطته وسقطت أقنعته. حينها تدير الجوقة ظهرها للقس وتتركه وحيداً خلفها، دعماً لدانيال الموسيقي الذي يقودهم نحو طريق الفن والحياة.

تحقق الجوقة نجاحاً كبيراً يقودها للمشاركة في مسابقة غنائيَّة في فيينا، مما يدفع دانيال للتفكير في العودة إلى الأضواء العالميَّة من جديد. ووسط الاهتمام بنجاحه، تقوم صحفيَّة بالتقرب منه مما يدفع «لينا» إلى الهرب ويضع دانيال في خضم صراع جديد. يعترف دانيال أمام الصحافة بحبه للجوقة، ثم يهرع راكضاً إلى لينا ليعترف لها بحبه الذي لم يكن قد أعلنه صراحة بعد. وما إن بدأت الأحداث تسير نحو نهايتها الرومانسيَّة مع تطور علاقتهما، حتى يُصاب دانيال بألم حاد في صدره يطيح بقواه، ليقع بين ذراعي لينا وهما يؤكدان أن حبهما لن يموت.

تغني الجوقة في قلب فيينا أمام جمهور عالمي في غياب دانيال، ومع ذلك يتحد صوتها مع الوجود الافتراضي لروحه التي تطل عليهم من عليَّة المسرح. تصطف الجوقة في مقدمة المسرح ككائن واحد ينبض بلحن الحب، في مواجهة كرسي فارغ يذكرنا جميعاً بدانيال الذي غاب جسده. لم ينظر المنشدون إلى الجمهور، بل إلى ذاك المقعد الخالي، فكأنهم يغنون له ولحضوره الرمزي لا عن غيابه. وتتغير إضاءة المشهد لتزيل عن المكان برودة الغياب وتضفي عليه دفء الحضور، وتُكسبه معنىً يحوله من مجرد انتصار للإرادة إلى تجربة يتسامى فيها الوعي ليدرك معنى الحريَّة من خلال التضامن الجماعي.

الضوء والظل

اتسمت سينوغرافيا كيم ويتزل (Kim Witzel) ببساطة مدهشة؛ كنيسة خشبيَّة مجردة من الزخرفة، لكنها حافلة بالرموز التي جعلت من المكان محراباً للغفران والبوح، وساحة لصراع الأفكار والإرادات، مما ساعد في تسليط الضوء على المواضيع الجوهريَّة في المسرحيَّة مثل: الإيمان، الشك، والخلاص.

لم تظهر ملامح المناخ القاسية في ريف شمال السويد على شكل صور تلال ثلجيَّة أو غابات كثيفة، بل دُست في روح المكان من خلال التحولات الهادئة للضوء وتنوع مساقطه، فأحيت مشاعر متناقضة؛ من أمان الطفولة وقسوة العزلة، إلى رهبة العنف وقدسيَّة الصمت وروعة الحب والفن. هيمنت هذه الأجواء على المكان طوال العرض حتى المشهد الأخير، الذي تصل فيه الجوقة إلى مبتغاها لتقف على المسرح الكبير في فيينا كي تغني هناك؛ حينها ينفتح المكان إلى أقصاه كأنه قلب مبتهج مُقبل على حياة جديدة بلا خوف، ويتحول إلى حيز فاره يدعم النغمة العاطفيَّة للعرض، ويمنح الممثلين والجوقة مساحة للتعبير.

انسجم الديكور بشكل ملحوظ مع الكوريغرافيا والغناء، مما أسهم في إبراز التوترات الدراميَّة، خصوصاً في مشاهد الجوقة التي برع المخرج إدوارد أف سيلين (Edward af Sillén) في صياغتها بشكل متناغم يجمع بين الجديَّة والمرح، وهذه إحدى الصنائع التي برع فيها في عروضه السابقة، غير أنه في هذه المرة يؤكد أنه «مخرج الصمت والإصغاء» مثلما هو مخرج الغناء والنغم الموسيقي؛ إذ يُحيي فينا القدرة على الإنصات للصمت وتحسس نبض الألم القابع فيه، معتمداً على قوة الهدوء والتأمل لا على الإبهار، واضعاً الأولوية للإحساس لا للزخرفة الحركيَّة والتشكيليَّة. لقد سمح للصمت أن ينطق، وللنزاع أن يتكثف، دون أن يغفل روح الدعابة والمزاح والرومانسيَّة، ودون أن يتخلى عن رصانة وجديَّة الفكرة، بل اندفع نحو تعميقها.

الهدوء والصخب

موسيقى فريدريك كيمبي (Fredrik Kempe) تنقلت بأناقة وخفة بين أنماط شتى؛ من همسات لحنيَّة منفردة حنون، إلى جوقات جريئة تتجاوز حدود الكلاسيك لتلامس أجواء «البوب». وقد أسهمت الموسيقى في منح كل شخصيَّة سمة موسيقيَّة خاصة تمثل عمقها وتمهد لمسار تطورها النفسي والدرامي.

كانت الأغاني بمثابة قمم دراميَّة شاهقة تتقد فيها المشاعر وتنفث الأرواح أسرارها. ومن أبرزها أغنية «غابرييلا» عن شوقها لاستعادة حياتها من بين أنياب زوج عنيف؛ حيث تقف وسط المسرح بثبات مدعوم بشجاعة صابرٍ قد نفد صبره، بينما وقفت الجوقة خلفها مثل جدار صمت يتراجع، كما لو أن الزمن نفسه يعترف بخلاصها وتحررها بوقار وهيبة. لم تكن هناك حركات فخمة ولا أضواء صاخبة، بل نور خافت يتوهج تدريجياً، كأن صوتها يشعل الفضاء من داخله.

ترك لها المخرج الزمان والمكان لتتنفس بقوة، ولتصمت، أو لتقول بالكلمات ما تعجز عنه الصرخات. اعتمد المخرج على الأغنية وحدها ولم يثقلها بالحركة والتشكيل، فخرجت من أسر التمثيل وصارت نبضاً صادقاً لا يُنسى؛ أغنية اتخذت هيبة ووقار طقس، حبست أنفاس الجمهور في واحدة من تلك اللحظات السامية التي من أجلها يرتاد الناس المسرح.

اختُتمت منذ مدة العروض الخاصة بمشروع تخرج طلبة قسم التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة بدمشق، وتوجت عبر عرض جماهيري لمسرحيَّة «تشايكا» (أي النورس في الترجمة العربيَّة) استضافته القاعة متعددة الاستعمالات في دار الأوبرا.

دمشق: لمى طيارة
ناقدة فنية من سوريا

أشرف على هذا العرض الفنان جمال المنير، وهو من خريجي قسم التمثيل بالمعهد عام 2007، وعاد أخيراً من روسيا بعد إتمام دراساته العليا هناك ليتولى منصب رئيس قسم التمثيل. ويُعد هذا المشروع أول إطلالة إخراجيَّة له في سوريا بصفته مشرفاً ورئيساً للقسم.

وقد استند عرض تخرج الطلبة إلى نص «النورس»، أحد أهم الروائع المسرحيَّة التي خطّها أنطوان تشيخوف في نهاية القرن التاسع عشر. وهي ملهاة من أربعة فصول تنتمي لمدرسة المسرح الواقعي النفسي، تدور أحداثها في فضاء ريفي روسي ووسط أجواء عائليَّة يطغى عليها الشغف بالفن والكتابة؛ إلا أن شخصياتها تصطدم بواقع مرير يحول دون تحقيق أحلامها في الحب والارتباط، لتغرق في حيوات مأساويَّة تغذيها الصراعات العاطفيَّة والفنيَّة.

تعد مسرحيَّة «النورس»، كما معظم مسرحيات تشيخوف، بسيطة وسهلة في ظاهرها، أو كما يقال هي من نوع «السهل الممتنع»؛ فهي تحمل الكثير من الإشارات والرمزيَّة، لذلك فإن تناولها في وقتنا الحالي يحتاج لفهم خاص لطبيعة النص وللفترة الزمنيَّة التي كتب فيها.

من هنا يبدو تأويل النص وعرضه مشروعاً لتخرج طلاب قسم التمثيل في دمشق موضع التباس، أو ربما نوعاً من المقاربة التي شعر بها المخرج، الدارس والمطلع بعمق على المسرح الروسي وتحديداً نص «النورس»، في محاكاته للمزاج العام في سوريا حالياً؛ وهو مزاج يشابه ما كان سائداً في روسيا حين كتب تشيخوف النص وعرضه، حيث يسود الإحباط ليس فقط لدى المثقفين، وإنما لدى عموم الشعب الذي كان ينتظر معجزة تنقذ روسيا من الأوضاع التي كانت تعيشها. ومع تلاشي الأمل في تحقيق الحلم، وصل البعض للكآبة وللموت، مثل طائر النورس الذي يرمز في حياته وانطلاقته وطيرانه إلى الحريَّة، لكن حياته قد تنتهي ببساطة برصاصة صياد يوقع به.

ويؤكد على تلك المقاربة ما جاء في كلمة غطفان غنوم، العميد الحالي للمعهد العالي للفنون المسرحيَّة، التي وضعها

على «بروشور» العرض وكتب فيها: «اليوم، ونحن نعيد النظر في موقعنا ودورنا، نؤمن بأن المعهد العالي للفنون المسرحيَّة لا يمكن أن يكون معزولاً عما جرى، ولا منفصلاً عن أصوات السوريين وتجاربهم وآلامهم وآمالهم، من هنا تنطلق رؤيتنا في أن يكون المعهد فضاءً حراً لإعادة بناء الخطاب الفني السوري وتحرير أدوات التعبير. إن الهدف الذي يسعى له المعهد في المرحلة القادمة هو تعليم مسرحي معاصر، نقدي، ومنفتح على التجارب العالميَّة».

بعيداً عن النص الذي التزم به المخرج حرفياً كما جاء في الترجمة العربيَّة — مع الاحتفاظ فقط بعنوانه الروسي «تشايكا» وامتداده زمنياً لثلاث ساعات تقريباً — واستناداً إلى كلمة عميد المعهد، فإننا نرى أن العرض قد قُدّم بشكل درامي تلفزيوني بعيد جداً عن مسرح تشيخوف الذي نعرفه.

بدا ذلك جلياً في «الميزانسين» الذي اعتمده المخرج لحركة الممثلين على خشبة المسرح؛ حيث جعلهم في معظم

الوقت يجلسون أو يقفون وظهورهم للجمهور، أو يدخلون إلى الخشبة من الكواليس الجانبيَّة، وتحديداً الأماميَّة منها، باتجاه عمق الخشبة دون الالتفات للمشاهدين، مكتفين بإظهار جانب واحد من الوجه والجسد، وهو أمر غير معتاد في العروض المسرحيَّة التي تُقدم أصلاً بمواجهة الجمهور الموجود في الصالة.

أما على صعيد السينوغرافيا، وبعيداً عن الستارة التي وضعها المخرج بشكل مباشر للإيحاء بوجود عرض مسرحي في الخلفيَّة، وإضافته لستارة بيضاء خلفها دون هدف درامي واضح، فإن السينوغرافيا — رغم بساطتها — كانت رمزيَّة وموفقة إلى حد كبير. كما استعان المخرج بستارة سوداء منخفضة مدّها في مقدمة الخشبة، أخفت خلفها أجساد الممثلين وأظهرت وجوه بعضهم وأيدي بعضهم الآخر في لحظة مباغتة ووحيدة، تمكن فيها الجمهور لمرة واحدة من رؤية وجوه أبطال العرض؛ وذلك حين أضاف فاصلاً ترفيهياً كوميدياً بين الفصلين الثالث والرابع، استمر لبضع دقائق ليختصر من خلاله ما يجب أن يعرفه الجمهور من أحداث جرت بينهما.

لكن هذه الستارة أربكت الجمهور وجعلته يعتقد أن العرض قد انتهى وأن هذه هي «تحيَّة الممثلين»، ليبرز التساؤل: كيف لمخرج التزم بحرفيَّة النص الروسي لدرجة طلب فيها من أغلب الممثلين صبغ شعرهم لتبدو الشخصيات روسيَّة، أن يخرج عن ذلك الخط فجأة ويقحم العرض بهذا المقطع الترفيهي؟

تأتي أهميَّة عروض تخرج الطلبة كفرصة لتقديمهم لسوق العمل، وليس فقط لحصولهم على وثيقة التخرج الأكاديمي. وفي عرض «تشايكا»، كان التفاوت واضحاً بين الخريجين، رغم أنهم كانوا من دفعة محظوظة نسبياً؛ فتأسيسهم في السنة الدراسيَّة الأولى كان على يد كل من مأمون الخطيب ووسيم قزق، كما أنهم قدموا عرضاً مميزاً في سنتهم الثالثة مع المشرفة الفنانة مريم علي. فهل حصل هذا التفاوت بسبب تراجع في مستوى الطلبة؟ أم كان نتيجة إدارة ضعيفة للممثل؟

لقد ظهر ذلك جلياً ليس فقط على صعيد الأداء الجسدي، وإنما على صعيد الصوت واللفظ الذي كان في مواضع عدة خافتاً وغير مفهوم، وأحياناً صارخاً مجروحاً؛ وربما يعود ذلك إلى ارتفاع صوت الموسيقى التصويريَّة المرافقة حتى طغت على أصواتهم، الأمر الذي جعلهم يصرخون ويبذلون جهداً مضاعفاً لإيصال صوتهم للجمهور. لدرجة أنه في لحظة الذروة عند نهاية العرض — التي نعرف فيها أن

بطل المسرحيَّة (الكاتب المسرحي) قد انتحر، وهي المقولة الأساسيَّة التي أراد «تشيخوف» قولها في النص — جاءت اللحظة غير مسموعة بسبب الضجيج الذي اختاره المخرج حلاً إخراجياً حين جعل أبطاله يلعبون بصخب في تلك السهرة العائليَّة.

كما أنه لم يوظف الإضاءة في هذه اللحظة الحاسمة ليلفت انتباه الجمهور لمكان الحوار بعينه، بل أبقى عليه مشتتاً؛ بحيث إن من لم يقرأ مسرحيَّة «النورس» ويعرف نهايتها، لن يفهم ما حصل وإلى أي نهاية وصل بطلها. أضف إلى ذلك، أن العرض كان بحاجة إلى مدقق لغوي لمراقبة أداء بعض الممثلين وتصويب أخطائهم، وهو أسوأ ما قد يمر به الممثل دون أن يعي؛ حيث يلتفت الجمهور إلى الخطأ اللغوي على حساب التفاصيل الأخرى في العرض، وهي تفاصيل تؤذي الممثل وتجعله يبدو أضعف من مستواه الحقيقي.

رغم كل ما سبق، تبقى مهمة الإشراف على تقديم عرض مسرحي متكامل لطلاب المعهد العالي، وسط ظروف اقتصاديَّة صعبة، مهمة ليست بالسهلة وتتطلب منا كل الاحترام.

بطاقة العمل

التمثيل: لانا علوش، ليث الشيخ، علي العبدة، صفوت الجمّال، ندى حمزة، سارة نصر، سيمون الحناوي، هادي جمّول، تالا نيسانه، حيان بدّور.

سينوغرافيا: سعيد الأحمر

مصمم إضاءة: أوس رستم

تنفيذ الصوت: إلياس وهبة

أيام قرطاج لفنون العرائس

دورة سابعة حافلة بالعروض التونسية والدولية

على مدى أسبوع كامل، التأمت فعاليات الدورة السابعة من أيام قرطاج لفنون العرائس بتونس، من 1 إلى 8 فبراير الماضي، متضمنة العديد من العروض العرائسيَّة من تونس ومن دول عربيَّة وأجنبيَّة.

تونس: عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

واحتفت هذه الدورة بحدث استثنائي وهو مرور 50 سنة على تأسيس المركز الوطني لفن العرائس في تونس عام (1976)، فجاءت الدورة حاملة لبرنامج ثري موجه إلى فئات متنوعة وجهات داخليَّة وفضاءات مختلفة، وراوح بين العروض المسرحيَّة المحليَّة والدوليَّة، وبين الورشات التكوينيَّة والمحاضرات والندوات العلميَّة والمعارض التوثيقيَّة والتسويقيَّة، فضلاً عن عديد الفعاليات الأخرى، وقد جمعت التظاهرة 16 دولة، وأكثر من 100 عرائسي، ونحو 38 عرضاً بين محترف وهاوٍ.

واكدت وزارة الشؤون الثقافيَّة على أهميَّة هذا الموعد الثقافي الذي يعكس مكانة فن العرائس بوصفه فناً حياً عابراً للأعمار واللغات، وحاملاً لقيم الإبداع والجمال، لافتة إلى أن أيام قرطاج لفنون العرائس استطاعت منذ انطلاقتها أن تفرض حضورها في المشهد الثقافي، وأن تجعل من هذا الفن مساحة خصبة للتعبير، ووسيلة للتربية، وجسراً يربط بين ثراء التراث وروح الحداثة، وأن هذه الدورة جسدت الالتزام الثابت للوزارة بدعم الفنون الركحيَّة، وتشجيع المبدعين، وفتح آفاق التبادل الثقافي مع مختلف التجارب العالميَّة.

جائزة

ولأول مرة، شهدت هذه الدورة إطلاق أول مسابقة وطنيَّة تُخصص لأفضل عمل عرائسي تونسي، وقد شكلت المسابقة إضافة نوعيَّة لبرمجة المهرجان، وعكست الأعمال المتنافسة تنوعاً في الرؤى الجماليَّة، تراوح بين الاشتغال على الذاكرة والتراث الشعبي، ومقاربة قضايا معاصرة بلغة بصريَّة حديثة.

وقد تُوجت هذه الدورة بفوز مناصف لكل من مسرحيتي «النمل والسلام» لحسان السلامي، و«تيدينيت» لحافظ خليفة.

وتابع رواد المهرجان عروضاً من الجزائر، وليبيا، ومصر، وفرنسا، وإيطاليا، وإسبانيا، وبلجيكا، وتركيا، وهولندا، ورومانيا، وبولندا، واليونان، ومالطا، والسنغال، إلى جانب الصين التي شاركت للمرة الأولى من خلال أربعة عروض خارجيَّة موجهة للأطفال.

وعرفت الدورة السابعة إقبالاً جماهيرياً لافتاً من مختلف الفئات والأعمار في العاصمة ومختلف الجهات، حيث تميزت العروض بتقنيات مبتكرة على غرار مسرحيَّة «القوة والحكمة» ضمن قسم مسرح الهواة، واستقطبت العروض الدوليَّة ومنها العرض الصيني تفاعلاً كبيراً خاصة من الأطفال والعائلات.

مهرجان العائلة

في هذا السياق أكدت الفنانة شاكرة الرماح أن أيام قرطاج لفنون العرائس تُعد مهرجان العائلة بامتياز، بفضل برمجتها المتنوعة والثريَّة التي تجمع بين عروض موجهة للكبار والصغار، في إطار الاحتفاء بخمسينيَّة فن العرائس في تونس. وذكرت أن مسار هذا الفن انطلق مع فرقة مسرح العرائس بنهج زرقون سنة 1976، ثم إحداث المركز الوطني لفن العرائس سنة 1993، وصولاً إلى أقامته مؤسسة عموميَّة ذات صبغة غير إداريَّة بمدينة الثقافة، قبل أن ترى أيام قرطاج لفنون العرائس النور سنة 2018 بوصفها أول مهرجان دولي لفن العرائس في العالم العربي وشمال أفريقيا، ليحجز مكانته داخل المشهد المسرحي التونسي والدولي.

وفي ما يخص أرقام المهرجان، أوضحت الرماح أن الدورة الحالية شهدت مشاركة محليَّة ودوليَّة واسعة ومهمة من تجارب أوروبيَّة متطورة في فن العرائس وعروض عربيَّة وتونسيَّة شدت انتباه الجمهور.

وشددت الرماح على ضرورة تغيير الصورة النمطيَّة التي تحصر فن العرائس في جمهور الأطفال، مؤكدة أن العروسة أصبحت عنصراً فنياً حاضراً بقوة في عديد المسرحيات الموجهة للكبار أيضاً. وأضافت أن المهرجان ينظم 15 ورشة في تحريك وصناعة العرائس، وينفتح على خمس ولايات، إلى جانب تنظيم خمس ماستر كلاس تمثل فضاءات لقاء وتبادل بين المهنيين من مختلف الدول.

كما أشارت إلى إحداث مسابقة للعروض التونسيَّة ضمن هذه الدورة تحت عنوان جائزة العمل المتكامل، بهدف تشجيع الفنانين العرائسيين ودعم الإبداع المحلي. وأشارت إلى أن المهرجان أسهم، عبر دوراته المتتالية، في خلق جمهور وفي يتابع فن العرائس ويكتشف تنوع تجاربه، مؤكدة في الختام أن هذا الفن منفتح على التجارب العالميَّة، ويوفر فضاءً للحلم والخيال.

ورشات وجولات

وشملت الدورة أكثر من عشر ورشات فنيَّة موجهة للأطفال والكبار وإطارات الطفولة، وقد مثلت هذه الورشات فضاءات للتعلم والتجريب، مكنت المشاركين من اكتشاف فن العرائس عبر مقاربات متعددة، من مسرح الظل والأقنعة إلى تقنيات الإضاءة والاشتغال على الصورة والفضاء.

وعرضت مجموعة من أعمال المهرجان في خمس ولايات، وهي أريانة، والمهديَّة، والمنستير، وباجة، وجندوبة. فيما احتضنت دار المسرحي ببارد سلسلة عروض عرائسيَّة تونسيَّة ودوليَّة.

وأكد مدير دار المسرحي ببارد، سليم الصنهاجي، أن هذا التوجه يعزز حضور فن العرائس خارج العاصمة ويبرز قدرته على التجدد والتفاعل مع مختلف الفنون ومخاطبة جميع الأجيال.

ونظمت التظاهرة ندوتين علميتين، جاءت الندوة الأولى بعنوان «فن العرائس بين التراث اللامادي والاقتصاد الإبداعي»، وفي هذا السياق، عد الباحث والفنان التشكيلي وسام غرس الله أن فن العرائس يمثل «ذاكرة حيَّة واقتصاداً في طور التشكل»، إذ تتجاوز الدمية وظيفتها التقنيَّة لتغدو حاملاً رمزياً للحكايات الشعبيَّة والقيم الاجتماعيَّة وتمثلات السلطة. ومن هذا الرصيد الرمزي، يصبح إدماج فن العرائس في منطق الاقتصاد الإبداعي خياراً ممكناً، شرط دعمه عبر السياسات الثقافيَّة، والمؤسسات التربويَّة، والشراكات التكوينيَّة، بما يسمح بتحويل التراث إلى مورد مستدام يعاد تشغيله بدل استهلاكه.

من جهتها، توقفت الباحثة والفنانة العراقيَّة زينب عبد الأمير عند قدرة مسرح الدمى على البقاء عبر الزمن، معتبرة أن سر استمراره يكمن في مرونته وقدرته على التحول. فالرقمنة، وفق طرحها، لا تلغي الخشبة، بل توسع فضاء العرض والتوثيق والترويج، وتفتح آفاقاً جديدة للتمويل من خلال المنصات الرقميَّة، والورشات عن بعد، وتسويق الدمى والألعاب العرائسيَّة.

أما البعد العملي للتمويل، فكان محور مداخلة هيفاء جباس، مديرة مكتب أوروبا المبدعة في تونس، التي أشارت إلى أن غياب فن العرائس عن برامج الدعم الدوليَّة لا يعود إلى ضعف المشروع الفني، بل إلى نقص المعلومة والمعرفة بآليات التمويل. وأكدت أن هذه البرامج توفر فرصاً حقيقيَّة في الإقامات الفنيَّة، وتمويل المشاريع، والتعاون الدولي، مشددة على أن الفنان اليوم مطالب بأن يجمع بين الإبداع وفهم شبكات الدعم الثقافي.

وجاءت الندوة الثانية تحت عنوان «المركز والهامش: هل يمكن للعرائس أن تعيد رسم الخريطة الثقافيَّة؟"

وفي سياقها، عد المخرج حاتم دربال أن «الهامش» في فن العرائس ليس موقعاً دونياً، بل مجالاً حيوياً للتجريب والتحول، مستشهداً بتجارب عالميَّة نجحت في نقل هذا الفن من الهامش إلى قلب الفعل الثقافي.

كما قدمت الباحثة إيمان الصامت قراءة أنثروبولوجيَّة ترى في مسرح العرائس ممارسة هجينة تعيش في «المساحة الثالثة» بين المركز والهامش، حيث تتشكل المعاني عبر التفاعل والهجنة، وتصبح العروسة كائناً رمزياً يجسد هذا التداخل بين الحي والجامد، والمرئي والمخفي.

أما المخرج المسرحي يوسف مارس، فدعا إلى تجاوز اختزال مسرح العرائس في الترفيه أو مخاطبة الطفل، مؤكداً قدرته على مساءلة قضايا إنسانيَّة معقدة مثل الهويَّة والسلطة والذاكرة. وبين أن هذا الفن، بما يتيحه من مسافة جماليَّة، أصبح أداة نقديَّة حديثة تتقاطع فيها الفنون والتقنيات، وتسمح بقول ما يصعب قوله عبر الجسد البشري المباشر.

وخلصت الندوة إلى أن فن العرائس اليوم لم يعد مجرد تراث أو فرجة، بل مختبر فني وفكري يعيد طرح أسئلة المركز والهامش، ويفتح أفقاً جديداً لدوره الثقافي والاجتماعي في تونس وخارجها.

إفادات

وعدّ نذير بلحاج رحومة، الأستاذ المساعد بالمعهد العالي للتنشيط الشبابي والثقافي المختص في المسرح وفنون العرض، في حديث لـ«المسرح» أن الدورة السابعة لأيام قرطاج لفن العرائس تمثل خطوة متقدمة في إعادة تعريف هذا الفن بوصفه فن عرض قائماً بذاته، يمكن إدراجه ضمن التراث اللامادي القابل للتحويل إلى اقتصاد إبداعي، على غرار الصناعات التقليديَّة.

وأوضح رحومة أن فن العرائس يوفر فرصة حقيقيَّة لتقريب الأطفال من خطاب إبداعي بديل عن هيمنة العالم الرقمي، مبيناً أنه يمكن للدمية بلباس تونسي أن تتحول إلى منتج سياحي يحمل هويَّة محليَّة. غير أن تحقيق هذا المشروع، بحسب تقديره، يظل رهين تجاوز التشتت بين المؤسسات الجامعيَّة والمهنيَّة، وتوحيد مختلف الفنون ضمن مشروع إبداعي رقمي متكامل.

وفي ما يتعلق بالاحتفاء بخمسينيَّة فن العرائس، أكد رحومة أن المهرجان عرف تطوراً نوعياً وقفزة تنظيميَّة واضحة، خاصة على مستوى البعد التشاركي وتبادل التجارب، ما منح التظاهرة إشعاعاً عربياً وأفريقياً وأوروبياً. وعد مشاركة مختصين تونسيين بالخارج، على غرار الهادي كريسعان في مسرح خيال الظل، وتنظيم إقامات فنيَّة لفائدة الطلبة، مثلت إضافة نوعيَّة.

من جانبه، ذكر عماد المديوني، مدير المركز الوطني لفن العرائس مدير الدورة السابعة من أيام قرطاج لفنون العرائس، لـ «المسرح» أن «الاحتفال بمرور خمسين سنة على تأسيس فن العرائس وتبنيه من قبل الدولة تزامن مع دورة سابعة متميزة من أيام قرطاج لفنون العرائس، شهدت برمجة متنوعة جمعت بين العروض الفنيَّة، والتوثيق التاريخي، وتكريم المؤسسين».

وأشار مدير المهرجان إلى أنه لم يراهن يوماً على الكم، مؤكداً أن عديد المشاركات تم رفضها بسبب ضعف المحتوى، مضيفاً أن عدد العروض، وإن لم يكن قياسياً، فإنه يظل عدداً وازناً يضم أبرز الأعمال التونسيَّة والدوليَّة. كما عبر عن اعتزازه بالإقبال الجماهيري الكبير وبالأجواء الاحتفاليَّة التي عمت مدينة الثقافة والمسارات التي مر بها المهرجان، إضافة إلى نجاح المعرض الوثائقي الذي عده مرجعاً بصرياً وتاريخياً لرواد الفضاء الثقافي.

وحول تقييمه لمسار فن العرائس بعد خمسين عاماً من تأسيس المركز، أوضح المديوني أن المقارنة بالحركة المسرحيَّة تكشف عن فارق في الانتشار الجغرافي، وعدّ التحدي المطروح اليوم يتمثل في تكوين جيل جديد من العرائسيين داخل فضاءات مخصصة في الجهات والولايات، لأن وصول هذا الفن إلى كامل البلاد يمثل شرطاً أساسياً لاكتمال التجربة ونضجها، خاصة مع ما أصبح يحظى به من مكانة في الحكايات والخيال والجماليات المعاصرة.

نواف يونس.. تحليق مسرحي

مصعب الصاوي
باحث وناقد مسرحي
من السودان

يضم هذا الكتاب بين دفتيه ثلاث مسرحيات للكاتب السوري نواف يونس، وهو من الأسماء الفاعلة في المشهد الثقافي العربي، إذ سبق له الفوز بجائزة التأليف المسرحي التي أطلقتها جمعيَّة المسرحيين في دولة الإمارات، كما أصدر من قبل مجموعة قصصيَّة بعنوان «حلم تحت الصفر». وفق هذه الإشارات التوثيقيَّة، فإن المؤلف ليس غريباً عن عوالم المسرح والسرد القصصي، إلى جانب جهوده واشتغاله بالصحافة الثقافيَّة في الإمارات لعقود خلت، وحتى الآن.

صدر كتاب «تحليق نسبي» عن دار يافا العلميَّة للنشر والتوزيع في الأردن، ديسمبر الماضي، وتتصدر غلافه لوحة من أعمال الفنان محمد هلا. المسرحيَّة الأولى في المجموعة جاءت تحت عنوان «الرحيل» وهي من فصل واحد، تبدأ بأهزوجة شعبيَّة تلخص فكرة الموت الذي يدركنا لا محالة، ولا يستطيع الإنسان له رداً أو دفعاً: «حمامة كنت ولا ديب/ رح تضلك بها الدنيا غريب/ إذا الموت حوم عا بوابك/ وإذا ما ضمك جناحه الرهيب/ ما رح تنفعك حجة محامي ولا رح تفيدك وصفة طبيب».

تلخص هذه الأهزوجة حتميَّة الموت بوصفه قدراً لا فكاك منه، وتعجز أمامه محاولات الإنسان جيلاً بعد جيل لفض لغزه. تربط هذه المسرحيَّة بين فكرتين من صميم الأسئلة الوجوديَّة: الموت من جهة، والزمن من جهة أخرى، بوصفهما متلازمتين في التجربة الإنسانيَّة.

تتجسد الفكرة من خلال شخصيَّة «غريب»؛ الإنسان الغارق في هموم الحياة حتى يداهمه الموت زائراً عند باب غرفته في هيئة «المندوب» أو ملك الموت، الذي جاء ليقبض روحه. وللأسماء هنا دلالاتها الواضحة؛ فـ «غريب» يحيل على الإنسان في غربته عن جوهر الأشياء ومعناها، إذ يعيش هذه الغفلة حتى يواجه قدره المحتوم ممثلاً في الموت.

على المستوى الفني، يبرز اختيار مقطوعة «القدر» لبيتهوفن، وهو اختيار رمزي ذو دلالة واضحة تتصل بفكرة الفناء ذاتها. ويظل سؤال الزمن حاضراً، حيث يكرر المندوب تذكير غريب بانقضاء الوقت، بينما يحاول الأخير المساومة لإنجاز عدة أحلام ظل يؤجلها، في تجسيد دقيق لغفلة الإنسان التي لا يوقظه منها إلا الموت. يتجلى البناء المونودرامي في اعتماد شخصيَّة المندوب على سجل مسبق لحياة غريب يتضمن تفاصيله الاجتماعيَّة والمهنيَّة والسلوكيَّة منذ الميلاد وحتى لحظة المواجهة الأخيرة. يتصاعد بذلك البناء النفسي المتبادل بين الشخصيتين؛ فالمندوب يعرف كل شيء عن غريب، بينما يجهل غريب كل شيء عن المندوب، سوى مهمته في قبض الأرواح وإنهاء الأجل. تكسب هذه المفارقة النص بعداً آخر من الكوميديا السوداء، لكنها كوميديا فلسفيَّة ساخرة وعميقة.

رؤية الواقع

وإذا كانت مسرحيَّة «الرحيل» تناقش فكرة الموت بوصفها حتميَّة وجوديَّة، فإن مسرحيَّة «ملك ليوم واحد» تناقش فكرة السلطة بوصفها خياراً اجتماعياً يسعى الإنسان إلى تكريسه بيده. فالسلطة ابنة العمران البشري، وفتنة الكرسي أشد من فتنة المال والولد، ولا سيما حين تتحول إلى ملك باطش.

تُبرز المسرحيَّة دور البطانة بوصفها آفة الحكم، إذ تسوّل للملك وهم السيطرة المطلقة على مجريات الحياة ومصائر البشر. ومع شعور الملك بأن الحاشية تقف حاجزاً بينه وبين رؤية الواقع، يخرج متخفياً للتعرف إلى أحوال الرعيَّة، فيُعتقل، وتتكشف له في السجن حقيقة نفسه وحقيقة العالم من حوله. وتمثل هذه اللحظة، في أدبيات الدراما الكلاسيكيَّة، لحظة «التنوير والكشف»، على نحو يذكر بتجربة النبي يوسف عليه السلام.

تفضي تجربة السجن إلى قرار الملك بوضع سلطاته في يد الشعب، مستفيداً من درس السجن، ومبتدراً التغيير من ذاته عبر ثورة على بطانته أولاً، لتطال بعدها الجميع. ويأتي هذا التحول بحكمة وتدرج، لا باندفاع مفاجئ، بما يعكس عمق رؤية المؤلف لطبيعة التغيير السلمي القائم على التوازن والعقلانيَّة.

قطار الليل

وجاءت المسرحيَّة الثالثة بعنوان «أشواق معتقلة» وهي من نوع المونودراما، وتستهل بمقطوعات من خواكين رودريغو، مصحوبة بمقاطع شعريَّة لـ محمد الماغوط: «كلما مرّ قطار الليل»، لإضفاء بانوراما من الشجن على أجواء المكان. موسيقى رودريغو، المستلهمة من التراث الأندلسي والإسباني، غارقة في الشجن والعذوبة، وتمهد لوصف تفصيلي لمخدع الفتاة، الذي يتحول لاحقاً إلى فضاء مسرحي مفتوح تروي فيه قصتها ومعاناتها مع الوحدة والعزلة، وتوقها إلى شريك يقتسم معها الحياة بحلوها ومرها.

يتصاعد الإحساس بالوحشة والانقباض حتى تنفجر البطلة في لحظة مونودراميَّة مواجهة لذاتها: «نعم، قولوها... قلها... نعم، منقوشة على صدري، في ملامحي، في صوتي... عانس عاانس».

يلامس النص قضيَّة العنوسة بوصفها تعبيراً عن حاجة إنسانيَّة أعمق إلى الحب والمشاركة، بوصفهما مكونين أساسيين للكينونة الإنسانيَّة. لم يكن اختيار المقاطع الافتتاحيَّة قائماً على المصادفة، بل على قصديَّة دلاليَّة ورمزيَّة، كما في قول الماغوط: «كلما مرّ قطار في الليل اهتزت بيوتها الحزينة المطفأة».

وتبدو شاعريَّة النص في حديث الأشياء مع الفتاة؛ فالكرسي يتحول إلى عاشق يشاركها الرقص، وهي ترقص وحدها رقصة السماح الصوفيَّة، التي تجسد درويشاً في حلقة الذات، واشتهر بها الفنان السوري الكبير صباح فخري. كما تتحول عناصر المكان (الستائر، الزجاج، الملابس، والأثاث) إلى كائنات ناطقة لا تنفي العزلة بقدر ما تؤكدها.

يشير النص بذكاء إلى أن البطلة لا ينقصها شيء على مستوى المقومات الماديَّة والاجتماعيَّة الظاهريَّة، فهي امرأة متعلمة وذكيَّة وعاملة وتنتمي إلى أسرة عريقة، ومع ذلك يبقى ثمة فراغ وجودي. وهنا تكمن لعبة المونودراما بوصفها فناً للكشف عن مكامن النفس البشريَّة وتعريتها على خشبة المسرح. تعتمد تقنية النص على مزيج من المونتاج والقطع والانتقال السلس، مع استكشاف عميق لأغوار الشخصيَّة، وتوظيف مؤثرات تخدم الدلالة الرمزيَّة، في إطار مشبع بالشاعريَّة وشفافيَّة الحس الأدبي. وتتجلى خلاصة هذا العالم في قول البطلة:

«أدرك أنه قدري، ولكن لا بد من مساحة أمل... قد لا أستطيع منع هذا القدر، لكنني أستطيع أن أحكي وأغني وأرقص».

جماليات

تظهر اللمسة الأدبيَّة في أسلوب المؤلف نواف يونس من خلال معرفته بكنوز اللغة والتراث، إلى جانب إلمامه بالشعر الحديث، ويتجلى ذلك من خلال الاقتباسات والتضمينات والإحالات البلاغيَّة لمصادر شعريَّة أو فكريَّة، بجانب تذوق الموسيقى الشرقيَّة والغربيَّة. يعتني المؤلف بالبناء السيكولوجي للشخصيات، فتبدو في النص مشبعة ومحتشدة بالحياة، قادرة على التعبير عن خياراتها ومواقفها، بعيداً عن سلطة المؤلف التي يفرضها بعض الكتّاب على خيارات الشخصيات من خارجها، فيجعلون منها مجرد أصداء لأفكار الكاتب تجري مقولاته على ألسنتها بشكل متعسّف.

عند يونس، المكان عنصر حيوي في النص، وتقنية بناء المكان في سرديات المؤلف لا تقل أهميَّة عن البناء النفسي والدرامي للشخصيات نفسها؛ فالمكان ليس حيزاً جامداً، وإنما فضاء تفاعلي تتحرك

نواف يونس

الشخصيات فيه ومن خلاله، وتكتسب جزءاً من ملامحها من شاعريَّة المكان وعناصره، خاصة في المونودراما.

منهجيَّة المؤلف وتعليقاته (الإرشاديَّة) تعبر عن معرفة بفن العرض المسرحي، فهي ليست إرشادات جزافيَّة، وإنما متصلة بجوهر نص العرض. ومن جماليات الأسلوب التي يختزنها المؤلف «السخرية» بصفتها موقفاً فلسفياً من العالم، وتجيء السخرية تعبيراً عن التناقض أو المفارقة أو التضاد بين المألوف واللامألوف، اليومي والاستثنائي. كما تعبر السخرية عن أوجاع الشخصيات، وتشكّل حالة مضادة للألم والقهر، إذ يتغلب المقهور على قهره بالسخرية منه، وهي من أحوال المدافعة التي تؤكد التوازن والاعتدال.

تميل النصوص الثلاثة إلى الإيحاء والإشارات الرمزيَّة الذكيَّة، ولا تستخدم الحوار اليومي المباشر إلا نادراً إذا اقتضت الضرورة القصوى. وهي خلت من الإشارات التفسيريَّة في مداخل النصوص باستثناء مسرحيَّة «الرحيل» التي استُهلت بإشارة تفسيريَّة إذ يقول: «تطرح هذه المسرحيَّة فكرة الموت.. تلك الفكرة التي لا تطرأ على بالنا إلا ونحن على وشك الرحيل».

الفائزون بجائزة الإبداع العربي في مجال المسرح

الشارقة تضيء أحلامنا

يؤكد الفائزون الثلاثة في الدورة التاسعة والعشرين من جائزة الشارقة للإبداع العربي «الإصدار الأول» في مجال المسرح، أن حصولهم على هذا التكريم الرفيع يمثّل خطوة مهمة في مسيرتهم على الطريق الصحيح، مشيرين إلى أن الشارقة بهذا التتويج تضيء أحلامهم وتحققها مبكراً في مستهل رحلتهم المسرحيَّة.

شريف الشافعي
كاتب وإعلامي من مصر

ويوضح الفائزون أن نيلهم هذه الجائزة ذات الثقة والمصداقيَّة العالية يعني اعترافاً بتجاربهم في الكتابة المسرحيَّة، ويشكّل حافزاً كبيراً يضعهم أمام مسؤوليَّة حقيقيَّة في خوض غمار الإبداع المسرحي بجديَّة، وبذل المزيد من الجهد للتعبير عن أنفسهم بقوة، وإطلاق مواهبهم وملكاتهم في فضاء «أبو الفنون».

وقد فاز بجوائز هذا العام كل من: زبيدة حسن رجا من سوريا عن مسرحيتها «الطابور» (المركز الأول)، وإبراهيم عيسى محمد علي (إبراهيم الأسلمي) من اليمن عن مسرحيته «مدينة الأشباح» (المركز الثاني)، وسميَّة بوناب من الجزائر عن مسرحيتها «أسليث.. عروس المطر»، وتهدف الجائزة التي تنظمها دائرة الثقافة في الشارقة إلى دعم المبدعين الشباب من سائر أرجاء الوطن العربي في حقول أدبيَّة متنوعة.

الطابور

حول مسرحيتها «الطابور»، الفائزة بالمركز الأول، توضح الكاتبة السوريَّة زبيدة حسن رجا أنها تنطلق من مشهد بسيط في ظاهره، لكنه عميق في باطنه، فثمة مجموعة أشخاص يقفون في طابور دائري، لا يُعرف أوله من آخره، ولا يُعرف سبب الوقوف فيه ولا غايته. هذا الطابور، يتحوّل تدريجيّاً إلى صورة رمزيَّة مكثفة عن الإنسان المعاصر حين يُختزل إلى رقم، ووزن، وصوت مسجّل، ويُجرد من ذاكرته وخياراته الفرديَّة.

تتناول المسرحيَّة، بحد تصريح مؤلفتها، ثيمة الانتظار القسري بوصفه نمط حياة، حيث يصبح الزمن معلّقاً، والقرار مؤجلاً، والوجود نفسه خاضعاً لمنظومة غامضة لا تُرى، لكنها تتحكم في المصائر. فالطابور هنا ليس مكاناً فحسب، وإنما حالة وجوديَّة، إنه مرآة لعالم يُدار بالأنظمة، والتصنيفات، والأرقام، بدل العلاقات الإنسانيَّة والمعنى الشخصي.

تعتمد مسرحيَّة «الطابور» على بنية عبثيَّة-رمزيَّة، تستبدل الشخصيات التقليديَّة بأصوات، وأرقام، وأجهزة (طابعة، ميكروفون، ميزان، آلة مسح أحذية). هذه الأدوات لا تؤدي وظيفة تقنيَّة فقط، ولكنها تتحول إلى شخصيات سلطويَّة صامتة، تُعيد تشكيل الأفراد وفق منطقها الخاص. وهنا يكمن الابتكار، في تحويل الأشياء اليوميَّة إلى قوى دراميَّة تقرر المصير.

وتمزج لغة مسرحيَّة «الطابور» بين الفصحى والشعريَّة والرمز، وتنتقل من الواقعي إلى الفلسفي، بما يخلق إيقاعاً متوتراً بين الصمت والكلام. فهي لغة تُحاول أن تستعيد إنسانيَّة الشخصيات، حتى وهي محاصرة داخل نظام يُصرّ على محوها. المسرحيَّة ليست حكاية عن مكان، وإنما عن حالة، عن بشر يقفون على حافة الصفر، يبحثون عن وزن، وعن اسم، وعن معنى، قبل أن يُعاد تسجيلهم من جديد.

إبراهيم الأسلمي

زبيدة حسن رجا

سمية بوناب

وحول ما يعنيه فوزها بجائزة الشارقة للإبداع العربي في مجال المسرح، تقول زبيدة حسن رجا: هي لحظة مفصليَّة في مساري الإبداعي، لما تحمله هذه الجائزة من قيمة رمزيَّة ومعنويَّة راسخة في المشهد الثقافي العربي. ويطيب لي، في هذا المقام، أن أتقدّم بخالص الشكر والتقدير إلى دائرة الثقافة بالشارقة، الجهة الراعية والمنظمة لهذه الجائزة، وإلى إدارة الشؤون الثقافيَّة بالدائرة، على ما تبذله من جهود متواصلة في دعم الأصوات الإبداعيَّة الشابة واحتضان مشاريعها الأولى.

هذا الفوز، تستطرد زبيدة، يُشكّل اعترافاً أوليّاً بصوت مسرحي ما زال في طور التشكّل، ويمنحني دفعة قويَّة للاستمرار في البحث، والتجريب، وصياغة أسئلة تتجاوز حدود النص إلى فضاء الإنسان. كما يعزّز قناعتي بأن المسرح ما زال مساحة حيَّة للتأمل والمساءلة، وقادراً على أن يواكب تحوّلات الواقع بلغة رمزيَّة وجماليَّة تتفاعل مع المتلقي بعمق.

أما على مستوى التجربة الإبداعيَّة في بداياتها، توضح زبيدة، فإن الجوائز تمثّل نافذة عبور من العزلة إلى الضوء، وتمنح المبدع ثقة مضاعفة في صوته ومساره، وتؤكّد أن المحاولات الأولى ليست إلا بداية وعي أشمل بالمسؤوليَّة الجماليَّة والفكريَّة تجاه النص والجمهور. إنها لحظة تثبيت للخطوات الأولى، وبوصلة تدلّ على أن الاستمرار في الحلم خيار يستحق المضي فيه.

مدينة الأشباح

ويلتقط خيط الحديث الكاتب اليمني إبراهيم الأسلمي مؤكداً سعادته الغامرة بفوزه بجائزة الشارقة للإبداع العربي، قائلاً: كنتُ أنتظر الضوء وأتق بأنه سيأتي، وها هو يأتي متمثلاً في جائزة الشارقة.. «يا له من ضوء ساطعٍ يغمرني الآن».

ويوضح الأسلمي أن مسرحيته «مدينة الأشباح»، الفائزة بالمركز الثاني في الجائزة تجسّد مأساة شعريَّة لا تدور أحداثها في أعالي الخيال، بل تتصاعد من هاوية الواقعِ وعتمته. الأشباح هنا لا تعني ظلال الموتى، بل تعني ساسة الحرب والدمار. إنها مأساة تحاول أن تؤرخ لأسوأ مرحلة في تاريخِ اليمن، تصف وحشيَّة الإنسان وشبحيته في أبشعِ صورها، تكشف أقنعة الصراع، تقرأ ما بين الأنقاض، تلملم شظايا الوطن المتناثرة، تقدح حجارة اليأس بحثاً عن جذوة أمل. مأساة لا تتمثل في مسرحٍ مُضاء بألوان زائفة، بل في طفل مُشرَّد على أرصفة البؤس، يلون أحلامه، ويعزف على جيتاره المُحَطَّم «دَعِ الجيتارَ واكسرني.. لأنزفَ أجمل الألحان. وخُذْ عُمْري الوحيدَ، ودَعْ.. لطفلي علبة الألوان».

وتتمثّل مأساة المسرحيَّة، يضيف إبراهيم الأسلمي، في امرأة مضطهدة تصارع أشباح الجهل، وتتسوَّر حائط الليل لترسم ملامح الفجر. وفي مدرّس فقد مستحقاته، لكنه لم يتخلَّ عن حصته في الأمل، وغرس أشجار الطفولة. تتمثل في كل إنسان صادرت الأشباح الطارئة حياته، وجرفت أرضه وهويته. أربعة فصول للمسرحيَّة، ربما ترمز إلى فصول الحياة، ودورة الزمن وتحولاته.

ويستطرد الأسلمي حول أجواء مسرحيته قائلاً: تعتمد المسرحيَّة على الرمز، لما له من دلالات في إبرازِ المعنى، ولانفتاحاته على آفاق متعددة للتأويل. كما أنني منذ الاستعارة الأولى كنت أدرك قيمة الاحتماء بالرمز «فعلى شفتي أشباح يحصون الهَمْسَة، يعتقلون الكلمة». في «مدينة الأشباح»، تجلت ملامح الخلق والابتكار من خلال المساواة في الأدوار البطوليَّة، فالطفل والمرأة والمدرس والشاعر والشحاذ،.. كلهم أبطال، وما «حامل الضوء» إلا تجسيدٌ لهذه البطولة. كما تجلت من خلال كسرِ الرتابة الزمنيَّة والمكانيَّة، في تداخل الأحداث، وفي أنسنة الأشياء، ما يثبت أن كل شيء يمكن أن يصير إنساناً إلا هذه الأشباح.

وقد دار الحوار بين شخصيات المسرحيَّة، كما يوضح الأسلمي، وربما غابت الشخصيَّة وبقي الحوار مرويّاً على لسان شخصيَّة أخرى. وركزت المسرحيَّة على اللغة الشعريَّة والصور المجازيَّة، إلا في بعض السياقات منها خطاب «الشبح الأعظم»، فقد جاءت اللغة مصطنعة متكلفة محاكاة لخطابه السطحيّ المشوَّه. والإيقاع لم يكن بمنأى عن أجواء المسرحيَّة، بل كان رافداً مهمّاً لإضفاء الديناميكيَّة على الأحداث والمشاهد. فلم يأتِ التنوع الإيقاعي لكسرِ رتابة الصوت والصدى فقط، بل أردتُ - قدر الإمكان - أن يأتي الإيقاعُ متناغماً منسجماً مع المشهد والحدث، مثلاً في مشهد «الظلال المتصارعة»، جاء بحر البسيط قلقاً مُدوَّراً، مُمَزَّقاً شبيهاً بما يحدث. ورغم قتامة المشهد وكآبته، ثمة مخلّص جديد تنبَّأتْ به المسرحيَّة، شخص غامض يحمل الضوء، وبشرى الخلاص للأرض والإنسان. كلّ طفلٍ، كل وردةٍ، كل دمعةٍ، كل شيءٍ هنا ينتظر «حامل الضوء»، ويثقُ بأنه سيأتي يوماً.

أسليث

ومن جهتها، تؤكد الكاتبة الجزائريَّة سميَّة بوناب أن فوزها بجائزة الشارقة للإبداع العربي في مجال المسرح يعني بالنسبة لها تتويجاً لعدد من المحاولات الإبداعيَّة في الكتابة الدراميَّة، بخاصة أنها خريجة المعهد العالي لمهن فنون العرض، في تخصص النقد المسرحي، وتمارس المسرح إخراجاً وتمثيلاً. وتقول: لقد كانت الكتابة بالنسبة لي امتداداً طبيعياً لهذه التجارب، وكأنني أكتب بنَفَس إخراجي، أبحث عن شكل مغاير، وعن لغة مسرحيَّة غير تقليديَّة، دون القطيعة مع جذورنا.

هذه الجائزة، تضيف سـميَّة بونـاب، أراها أيضاً تتويجاً لكل شـاب مبدع يسـعى إلـى التجديد وطـرح رؤية وقيمة جديـدة، من غير أن يتخلى عـن الأصالة أو الإرث العربي. فنحن نعود إلى الماضي لا لنقيم فيه، بل لنحاوره، ونستخرج منـه ما يمكن أن يعـاد تقديمه بروح معاصـرة. إنها لحظة اعتراف ومسؤوليَّة في آن واحد، ودافع لمواصلة البحث عن مسرح يجمع بين الهويَّة والتجديد.

وحول مسـرحيتها «أسـليث.. عروس المطـر»، الفائزة بالمركز الثالث، توضح سميَّة بوناب أنها مقتبسة عن أسطورة أمازيغيَّة قديمة تتعلق بإلـه المطر «أنزار». ففي المرويات الشـعبيَّة، كان أهل القرية يلجؤون في مواسم الجفاف، إلى تقديم قربان بشـري يتمثل في أجمل فتاة في القبيلة، طلباً للغيث واسـترضاء للإله. وتنتهي الأسطورة التقليديَّة بتسليم العروس إلى مصيرها بوصفه قدراً مقدساً لا يناقش.

غير أنني في هذا النص، تقول سـميَّة بوناب، لم أتعامل مع الأسطورة بوصفها حكاية تراثيَّة مغلقة، بل بوصفها مادة حيَّة قابلة لإعادة القراءة والتأويل. في المسـرحيَّة، تنتفض العـروس على قدرها المرسـوم، وترفض أن تكون جسـداً يقدم فداء للخوف الجماعي. تتحول الشخصيَّة من موضوع للطقس إلى ذات واعية، تسـائل الجماعة، وتكشـف هشاشة المـوروث حين يمارس بـلا وعي ولا مسـاءلة. هنا يصبح الصراع بين الإنسان والخوف، وبين العقل والعادة.

وتختتم الكاتبة الجزائريَّة الشـابة بقولها: ينتصر النص للإنسـانيَّة وللحب بوصفهمـا قوة تغيير. فبـدل أن يكون المطر ثمرة التضحية بالإنسـان، يصبح نتيجة كسر الحلقة المفرغة من الخرافة والخضوع. المطر في معالجتي ليس حدثـاً طبيعياً فقط، بـل هو رمز لتحرر الوعـي الجمعي. أمـا على مسـتوى اللغة، فقـد حاولتُ المـزج بين النفس الشـعري المستلهم من روح الأسـطورة، والحوار الدرامي المكثف الـذي يعكس توتر اللحظة واحتدام الأسـئلة. كما أن تجربتـي مخرجـة وممثلـة أثـرت في الكتابـة، فجاء النـص محملاً بتصور إخراجي واضـح، قائم على الصورة المسـرحيَّة، والبعد البصري، وكسر الأشـكال المألوفة في البناء والعرض.

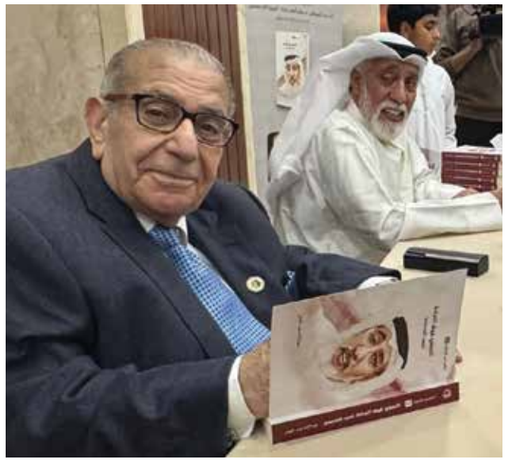
عبدالإله عبدالقادر يوثق مسيرة
أحمد الجسمي المسرحية

الشارقة: «المسرح»

نظمت مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافيَّة، عرضاً لمسرحيَّة «بابا» لمسرح الشـارقة الوطني؛ وهي من تأليف وسـيناريو وإخراج محمـد العامري، وبمشـاركة نخبة من الفنانين: أحمد الجسـمي، وعبد الله مسـعود، وأماني بلعج، وعبدالله الخديم، وحميد عبدالله، إضافة إلى محمد الأشتي. كما شهدت الأمسـية جلسة حواريَّة بمناسـبة صدور كتاب: «أحمد الجسمي.. السفير فوق العادة».

بـدأت الفعاليَّـة التـي أقيمت مسـاء يوم السـبت 14 فبراير بجلسـة حول الكتاب، جمعت بين المؤلف عبدالإله عبدالقـادر والفنان القدير أحمد الجسـمي؛ حيث تحدث المؤلـف عن ظروف إنجاز هـذا الكتاب الذي يأتي ضمن سلسـلة «أعلام من الإمارات»، متناولاً مسـيرة الجسـمي المسـرحيَّة منـذ البدايات وحتى يومنـا الحاضر، ومعرجاً على أهم الأعمـال التي قدمها، وأبـرز المخرجين الذين تعاون معهم.

من جانبه، قدم الفنان أحمد الجسمي شـهادة عن مسـيرته الفنيَّة وعن الحركة المسـرحيَّة في الإمارات، موجهاً الشـكر إلى مؤسسة العويس التي كرمته عبر هذا الكتـاب، كمـا أثنى على تكريـم المؤلف عبدالإلـه عبدالقـادر، واصفاً إيـاه بأنه «قامة مسـرحيَّة كبيرة». وعقب الجلسـة، وقع الطرفان نسـخاً من الكتاب للجمهور الغفيـر الذي حـرص على حضـور هذا الحدث الثقافي المتميز.



ثم توجه الحضور إلى قاعة المسـرح لمشـاهدة عرض «بابـا»؛ الذي يـروي قصـة أب يعيش مع أبنائه الخمسـة بعد وفاة والدتهم، وبسـبب فرط حرصه عليهم، يقسـو في التعامل معهم ويمنعهم مغادرة المنزل أو التواصل مع العالم الخارجـي، ليكبروا في عزلة تامة لا يـرون فيها العالم إلا من خلال نافذة صغيرة تغـذي خيالهم. تقع الصدمة بوفاة الأب، حيث يواجه الأبناء فكرة «الحريَّة» التي يجهلون كيفيَّة التعامل معها.

وفي ختام الحدث، كرم الأمين العام لمؤسسـة سلطان بن علـي العويس الثقافيَّـة، كلاً من عبدالإلـه عبدالقادر، وأحمد الجسمي، ومحمد العامري، بتقديم الدروع التذكاريَّة لهم.

جدير بالذكر أن هذا العرض شارك في عدة مناسبات مهمة، أبرزها الدورة الرابعة والثلاثون من «أيام الشـارقة المسرحيَّة» حيـث حاز جائـزة أفضل عـرض وجوائز أخرى، كما سجل حضوراً متميزاً في الدورة السادسـة عشـرة من «مهرجان المسرح العربـي» الـذي نظمتـه الهيئـة العربيَّة للمسرح بالقاهرة في يناير الماضي.

عبدالرحمن الملا: «سجن القردان»
هي التجربة المسرحية الأقرب إلى قلبي

كان جمهور أيام الشارقة المسرحيَّة في دورتها الحادية والثلاثين (2022) على موعد مع عرض مسرحيَّة «سجن القردان»، من إنتاج جمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح، لمؤلفها علي جمال، ومخرجها عبدالرحمن الملا، الذي يراها التجربة الأقرب إلى قلبه، والانطلاقة الحقيقيَّة له بصفة مخرج مسرحي نخبوي.

الشارقة: أحمد الماجد

فهي عنده حالة مسرحيَّة خاصة أسست لما جاء بعدها، وبرغم أن العرض لم يحظ بما حظيت به مسرحيتا «قائمة الخديج»، و«صرخات من الهاوية»، من مشاركات خارجيَّة في محافل مسرحيَّة عربيَّة ودوليَّة مهمة، ولم ينل ما نالته «صرخات من الهاوية» من جوائز؛ فإن الملا، يختار مسرحيَّة «سجن القردان» بوصفها النقلة النوعيَّة في مشواره المسرحي في حديثه خلال هذا الحوار.

• ما هي الفكرة الرئيسة التي تتناولها مسرحيَّة «سجن القردان»؟

- تناولت المسرحيَّة قضيَّة الحريات من خلال حكاية عاملين في أحد السجون المسمى سجن «الراحة»؛ حيث خلت الزنازين من المجرمين والخارجين على القانون، مما خلق فراغاً مربكاً. وتلافياً لهذا المأزق المادي والمعنوي، ابتكر آمر السجن حلولاً لإعادة ملء المكان الخاوي، فاستعان ببعض المعدمين من مفترشي الطرقات، مستغلاً أوضاعهم البائسة عبر مدهم بالطعام والنقود ليؤدوا دور المساجين لفترة مؤقتة، تنتهي بمجرد مغادرة المفتش الذي أرسله الوالي لمعاينة السجون والتعرف إلى أحوال السجناء.

• لماذا تعد هذه المسرحيَّة الأقرب إلى قلبك ونقلة نوعيَّة في تجربتك بصفتك مخرجاً مسرحياً؟

- قبل مسرحيَّة «سجن القردان»، كانت لي العديد من التجارب المسرحيَّة، ما بين جاد وجماهيري، ولما أتتني الفرصة لأقدم «سجن القردان» لم أضيعها، فهذا العمل قريب من الجمهور العادي وجمهور النخبة، فهو مسرح ما بين الجد والهزل، وهو لون جديد عليّ، وشكل مختلف أيضاً، وكذلك طرح مختلف، اجتهدت من خلاله للاشتغال على التفاصيل الصغيرة. «سجن القردان» هو الأقرب إلى قلبي، لأنه تجربة إخراجيَّة مغايرة، ومنحني الدافع لمواصلة مشواري مخرجاً، ومنه عرفني جمهور أيام الشارقة المسرحيَّة، الحدث المسرحي الأهم في الساحة المسرحيَّة المحليَّة.

• كيف وقع اختيارك عليه؟ وهل قمت بعمل إعدادات له بما يوائم فكرتك الإخراجيَّة؟

- وصل النص إلى يدي مصادفة، فأنا لم أكن أخطط للمشاركة بصفة مخرج في أيام الشارقة المسرحيَّة في دورتها الحادية والثلاثين 2022، حتى بعدما عرضت عليّ إدارة جمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح أن أبحث عن مشروع للمشاركة به، فكان رأيي أن نتواصل مع بعض المؤلفين والمخرجين لاختيار الأنسب من بينهم لتمثيل فرقتنا في التظاهرة، وبعد مكالمة طويلة مع الفنان علي جمال، وتقديمنا عرضاً له بأن يتولى مهمة تأليف وإخراج العرض المسرحي الذي سنشارك به، اعتذر علي جمال عن

من مسرحية «سجن القردان»

عدم إخراج المسرحية كونه مرتبطاً مع فرقة أخرى، وقدم لنا «سجن القردان» وطلب منا البحث عن مخرج مناسب للاشتغال عليه، ولكوني عضواً في لجنة قراءة نصوص الفرقة، أعجبني النص، ونال استحسان جميع أعضاء اللجنة، فارتأت إدارة الفرقة تكليفي بإخراج هذا النص، وبحكم تعلقي الشديد به، وافقت دون تردد.

• من أهم الإضاءات في هذا العرض الذي أشاد به النقاد، الأداء التمثيلي الجماعي الذي كان واحداً من أبطال العرض، كيف تمكنت من إدارة فريق التمثيل، خصوصاً أن كل ممثل قادم من مدرسة مسرحيَّة مختلفة؟

- كنت دقيقاً جداً في اختيار الممثلين، وأغلبهم يمتلكون الحس العميق الذي يخدم الشخصيات، خصوصاً أن «سجن القردان» يعتمد على «كوميديا الموقف»، وللأمانة كان الجميع على قدر المسؤوليَّة، واعتُمد الممثلون من الجلسة الأولى لي معهم. في البدايات عانيت كثيراً، كون بعض الممثلين لا يحبذون المسرح الكوميدي، لكنني قاومت تكاسلهم، والحمد لله جميعهم كانوا رائعين فوق الخشبة. ولأن العرض اعتمد على موسيقى وإيقاعات حيَّة، فكان لزاماً عليّ مضاعفة أوقات التمارين، فقسمت الوقت 4 ساعات للتمارين على المسرحيَّة، و4 ساعات أخرى فقط للتمرن على ضبط حركة الممثلين وأدائهم مع الموسيقى الحيَّة والإيقاعات، أي أن معدل التمارين في اليوم الواحد في أيام البدايات وصل إلى 8 ساعات. الجميل في هذا العرض، أنه قدم الممثلين بأشكال أدائيَّة مغايرة، خصوصاً الفنانة عبير الجسمي التي كان المسرح الكوميدي جديداً عليها، ولم يسبق لها الاشتغال على هذا النوع من العروض.

• نجح العرض في استقطاب النقاد والجمهور العادي على حد سواء برغم تباين الاهتمامات؛ فهل كانت الكوميديا هي كلمة السر؟

- نعم العرض كسب رضا النخبة والجمهور، فحين عرض في منصة أيام الشارقة المسرحيَّة نال إشادات كثيرة سواء أكان ذلك في الندوة التطبيقيَّة أم خارجها، بين نقاد ومسرحيين وأصدقاء، وإبان عرضنا لهذه المسرحيَّة في أيام العيد، نال العرض رضا الجمهور الذي تفاعل معه، فالعرض مرضٍ لجميع الأذواق، حتى إن الممثلين أنفسهم كانوا يستمتعون وهم يقدمون العرض، لما به من حالة خاصة جمعت بين الطرح العميق والشكل الكوميدي.

• ما أبرز التحديات التي واجهتك منذ بدء التمارين وحتى إسدال الستار بعد نهاية العرض الأول لهذا العمل؟

- تحديات كثيرة واجهتني خلال تنفيذ هذا العرض، خصوصاً فيما يتعلق بأداء الممثلين، فمعظمهم كانت تجاربهم قليلة، باستثناء الفنان جمال السميطي الذي جاءني جاهزاً وأضاف كثيراً للعرض. في أيام التمارين

ركزت على توضيح تفاصيل الشخصيات للممثلين، وتدرجت معهم في الأداء حتى الوصول إلى العفويَّة والتلقائيَّة في الأداء الذي استمتع به الجمهور، فالممثلون جميعاً تعاملوا مع الشخصيات باحترافيَّة ومحبة.

• قبل «سجن القردان» كنت أخرجت عرضاً مسرحياً حمل عنوان «ونين غبيشة»، ما النقطة المحوريَّة الفاصلة بين العرضين التي وجدتها في العمل الثاني ولم تجدها في العمل الأول، إذا ما علمنا أن كلا العرضين كان له نصيب المشاركة في أيام الشارقة المسرحيَّة؟

- "ونين غبيشة» لمؤلفها مرعي الحليان، ذهب العرض إلى الشاعريَّة والتعامل مع ذلك النص مختلف تماماً، باعتبار أن أجواءه مغايرة لعرض «سجن القردان»، من حيث المدرسة واللون والشكل. أرى أنني وفقت في العرضين، غير أنني في «سجن القردان» خرجت من «الكليشيهات» المعروفة في تقديم هذه النوعيَّة من العروض، والحمد لله كان العرض الانطلاقة الحقيقيَّة لي بصفة مخرج مسرحي.

• كثير من العروض المسرحيَّة التي تصديت لإخراجها كانت لها حظوظها في المشاركة بالمهرجانات المسرحيَّة الخارجيَّة، لماذا «سجن القردان» خرج عن هذه القاعدة؟

- شاركت بعملين مسرحيين في مهرجانين مسرحيين خارجيين، هما «زغرودة»، و»قائمة الخديج»، في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بدورتين متتاليتين، غير أن «سجن القردان» لم تكتب له المشاركة، مع تلقينا أكثر من دعوة من عدة مهرجانات مسرحيَّة من الأردن، والمغرب، وتونس، ومصر، وفي مهرجانات مسرحيَّة لها صيتها ووزنها في الساحة المسرحيَّة العربيَّة، غير أن الفرقة تعثرت في بعض الأمور. ولا أخفيك، النيَّة لدي حاضرة في إعادة تقديم هذا العرض مرة أخرى، وتجهيزه للمشاركات المسرحيَّة الخارجيَّة، وبطاقم التمثيل القديم نفسه.

• عادل سبيت وعبير الجسمي جزآن لا يتجزآن في كافة العروض المسرحيَّة التي تخرجها، كيف تنظر إلى عملهما معك؟

- عادل وعبير، زميلا رحلتي المسرحيَّة، وهما عضوان فاعلان في جمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح، وتوجه الفرقة منح الفرص أولا لأعضائها. أي مخرج مسرحي سيكون محظوظاً بوجود هذين الاسمين معه، فهما ملتزمان جداً في التمارين، وهما خامتان مسرحيتان تتشكلان كما يتمنى المخرج وأكثر. نمتلك في فرقتنا خامات مسرحيَّة كثيرة، غير أن عادل وعبير، ما يميزهما بالإضافة إلى ما ذكرت سابقاً، أنهما يواظبان على حضور التمارين ويحرصان على التفرغ، وتلك مزايا مهمة تساعد في إنجاح أي مشروع للإخراج المسرحي.

*** بصفتيك «إخراج وسينوغرافيا سجن القردان» كيف تعاملت مع الديكور، ومع الفضاء والإضاءة وباقي أجزاء السينوغرافيا؟ وكيف وظفتها لتكون جزءاً من العرض وليست متممة؟**

- فور تسلمي النص، بدأت بوضع التصورات اللازمة لخطتي الإخراجيَّة، وأن يكون شكل العرض مغايراً، فالديكور ابتعدت فيه عن الواقعيَّة، واعتمدنا على القطع القابلة للتنقل والتشكل، وهذا الأمر كان حاضراً في جميع تجاربي المسرحي التي تلت «سجن القردان». في البداية كنت حائراً بين ثلاثة أشكال، حتى استقررت على الشكل الأخير الذي شاهده الجمهور، خصوصاً فيما يتعلق بالسجون، من حيث إن شكلها يجب أن يكون مقنعاً للجمهور، فالديكور ليس قطعة صلدة، بل هو روح أيضاً لا تقل أهميَّة عن الممثل، وهذا الأمر ينطبق على الإضاءة والمؤثرات الصوتيَّة والأزياء أيضاً.

• في جميع عروضك المسرحيَّة ومنها «سجن القدران» لم تخرج عن عباءة جمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح، حدثنا عن أثر هذه الفرقة في مشوارك المسرحي.

- هذا صحيح، جميع المسرحيات التي أخرجتها كانت من إنتاج جمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح، ولا أخفي أنني وصلتني عروض كثيرة من فرق مسرحيَّة محليَّة أخرى من أجل التعاون معها، لاسيما في عروض أيام الشارقة المسرحيَّة، وهذه ثقة كبيرة سعيد بها من إدارات الفرق المسرحيَّة، إلا أنني لا أفاوض على بيتي الأول، بالدعم الذي أتلقاه من مجلس الإدارة وعلى رأسه خلفان الدرمكي، وكذلك الفنان جمعة علي. وموضوع التعاون مع فرق مسرحيَّة أخرى غير جمعيَّة كلباء مطروح بالنسبة لي، في حال رغبة فرقتنا بتقديم مشروع مسرحي لمخرج آخر، الأولويَّة عندي دائماً لفرقتي.

• هل هناك نقلة مسرحيَّة نوعيَّة قادمة قد تتفوق على محطة «سجن القردان»؟ وما المستوى الجديد الذي يخطط الملا للوصول إليه؟

- كل فنان لديه طموح لتقديم الأفضل، ويسعى إلى فعل ذلك، أنا ضد التقليدي والمألوف، لكن الجديد يجب أن يقدم بوعي وإدراك، لا لأنه جديد فقط، «سجن القردان» الانطلاقة الأولى، وقدمت بعدها مسرحيات مهمة كما وصفها النقاد، مثل مسرحيَّة «زغرودة» الإيمائيَّة، التي كانت شكلاً مسرحياً مغايراً، وكذلك قدمت «مسرحيَّة «قائمة الخديج» التي كانت تحدياً كبيراً بالنسبة لي، ونجحنا في ذاك التحدي والحمد لله، وأسعى على الدوام لتقديم الأهم والأفضل في المسرحيات القادمة.

تلألأت عيناي بالفرح حين وقفت على خشبة المسرح لتحيَّة الجمهور بعد العرض؛ فلم أكن أتوقع أن يحظى بكل هذا القبول. أما عن المواقف الطريفة فهي كثيرة، أذكر منها (إيفيهات) عادل سبيت؛ فكلما رآني واقفاً أبتسم خلف الكواليس أثناء أدائه لدوره، زاد من جرعة الكوميديا دون

اتفاق مسبق بيننا! لذا كنت أتعمد في كل مرة يلمحني فيها أن أتجهم وأصطنع الغضب، كي لا يتمادى في الخروج عن النص.

• كلمة أخيرة عن «سجن القردان» نختتم بها هذا الحوار.

- مسرحيَّة «سجن القردان» تجربة لا تنسى، ورغم التحديات التي رافقت العرض، ورغم أن المسرحيَّة لم تكتب لها المشاركة في المهرجانات المسرحيَّة الخارجيَّة، فإنها تجربة مهمة بالنسبة لي، تجربة مفعمة بالمحبة والإخلاص والجمال.

بطاقة العرض

عنوان المسرحيَّة: سجن القردان

الجهة المنتجة: جمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح

تأليف: علي جمال

إخراج: عبدالرحمن الملا

تمثيل: جمال السميطي، عادل سبيت، عبير الجسمي، راشد النقبي، سلوى أحمد، عيسى مراد، جوهر المطروشي، علي دريدر، صالح الجداع، وآخرين.

تاريخ العرض الأول: الجمعة 18 مارس 2022

مكان العرض: قصر الثقافة - إمارة الشارقة

المناسبة: أيام الشارقة المسرحيَّة - الدورة الحادية والثلاثين 2022

المشاركات الأخرى: قدم العرض في عدد من المناسبات المحليَّة.

الديكور: عيسى مراد

الإضاءة: عبدالرحمن الملا

المؤثرات الصوتيَّة: عزف حيّ

الجوائز: جائزة أفضل ممثل دور أول لجمال السميطي - جائزة أفضل ممثلة دور ثان لعبير الجسمي.

في الذكرى العاشرة لرحيل موليير المغرب

جان فرانسوا كليمـان:

الطيب الصديقي عاش في زمن الممكنات الاستثنائية

جان فرانســوا كليمان هو باحث وأكاديمي فرنســي بارز في العلوم الاجتماعيَّة، كرس جزءاً كبيراً من مســاره العلمي لدراسة المغرب، مجتمعاً وثقافة. بدأت رحلته مع المملكة منذ ستينيات القرن العشرين، معاصراً بذلك إرهاصات الحراك الثقافي، وتطور الجامعة المغربيَّة الحديثة. يُعد «كليمان» من أعمق الدارسين لتجربة الفنان الراحل الطيب الصديقي (1939 - 2016)، حيث وثّق مســاره الإبداعي في كتابٍ ســيري وتحليلي صدر عام 2012

المبارك الغروسي
باحث ومترجم من المغرب

وبمناسبة الذكرى العاشــرة لرحيل الصديقي التي حلّت أخيراً (في 05 فبراير)، ينشــر للمرة الأولــى باللغة العربية هذا الحوار الذي أجريته مع كليمان بالفرنسية؛ لنستعيد من خلاله ملامح سيرة رائد المسرح المغربي، بعين باحثٍ خَبِرَ تفاصيل تجربته بعمق.

• عام 2012، أصدرتم مؤلفكــم «الطيب الصديقي: رجل المســرح» (Tayeb Saddiki: L'Homme de théâtre)؛ وهو عمل صُنّف «سيرة» لكنه في الجوهر تشريح لتحولات الثقافة المغربيَّة. ما الذي دفعكم لتوثيق مسار هذا الرائد المســرحي تحديداً؟ وكيف أســهمت الظروف لتجعل هذا الكتاب ممكناً؟

- بدأ كل شيء ذات أمسية في دار الأوبرا بمدينة نانسي الفرنســيَّة عــام 1973، خلال المهرجان العالمي للمســرح، حيث قدمت فرقة الطيب الصديقي مسرحيَّة «مقامات بديع الزمان الهمذاني»؛ تلك المقامات التي تُرجمت عدة مرات إلى لغات مختلفة؛ إما جزئياً كما في ترجمات سيلفستر دي ساسي، ورينيه خوام، وفيليب فيغرو، وريجيس بلاشير، وإما كاملة بترجمة وليام جوزيف بريندرغاست.

اعتمــد الطيب الصديقي في مســرحيته اللغــة العربيَّة، مختاراً عدداً من المقامات من بين الاثنتين والخمسين مقامة التي وصلتنــا (من أصل أربعمائة مقامة فــي الأصل)، وقام بـ «مســرحة» هذا الجنس الأدبي عبــر صياغة حوارات بين شخوصه. شكل هذا العمل خروجاً عن فن المقامة التقليدي؛ فهــذا الفن الذي ظهر في القرن العاشــر الميلادي لا يقوم على المســرح بمعناه التشــخيصي، بل يعتمد على راوٍ يقدم شخصيتين ثابتتين في جميع مقامات الهمذاني، هما: عيسى بن هشام، وهو مسافر مرتحل يتسم بقدر من السذاجة؛ وأبو الفتح الإســكندري، وهو متســول مثقف يتقن لعبة التصريح بالقيــم الاجتماعيَّة، بينما يجد الســبيل لخرقها في آن واحد. والمثير للاستغراب أن هاتين الشخصيتين لا تراكمان التجارب أبداً برغم تغير أعمارهما من حكاية إلى أخرى.

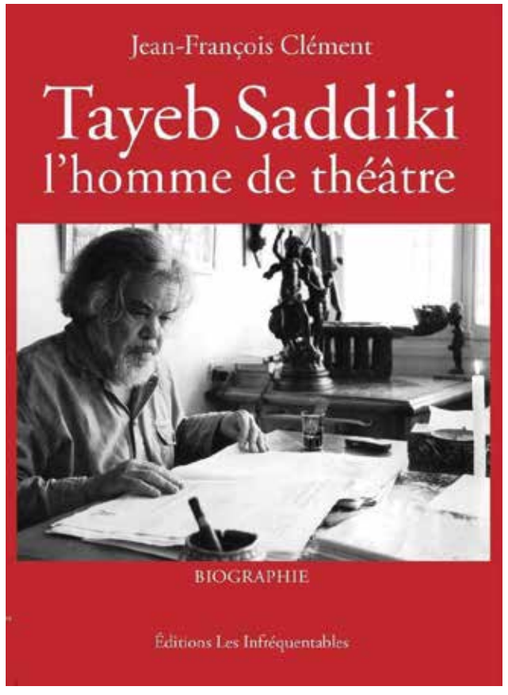
والراوي في المقامة هو من «يقوم» واقفاً ليقدم حكاية خياليَّة بنثر مسجوع أو شــعر منظوم. يكون الراوي مقابلاً لأشخاص جالسين، وهم من يشكلون «المقامة» (أي القعود في مجلســهم)، وغالباً مــا يكونون من النخبــة المثقفة أو «الخاصة». وتجري أحداث هذه القصص القصيرة متعاقبة في مدن مختلفة.

أثار عرض الطيب الصديقي في مدينة نانسي ردتي فعل عدائيتين؛ فمن جهــة، اتهمه الاتحاد الوطني لطلبة المغرب (فرع نانســي) بأنه ممثل رسمي للدولة المغربيَّة، ومن جهة ثانية، رأى الجمهور غير الناطق بالعربيَّة أن العرض اتســم بالثرثرة وجمود الحركة. مباشــرة بعــد ذلك، دعوتُ الطيب الصديقي إلى بيتي لإجراء حوار نُشــر في مجلة «لاماليف» بالدار البيضاء في عدد أكتوبر من ذلك العام.

تَشــكّل بيننا رابط معرفي حول سؤالين: لماذا يُنظر إلى أعمال الهمذاني على أنها شــكل «ما قبل مســرحي»؟ وهل يمكن تحويل حكاية مكتوبة إلى مسرح؟ فالتراجيديا الغنائيَّة في عهد لويس الرابع عشر لم تكن في نهاية المطاف سوى أساطير إغريقيَّة جرت مسرحتها.

قابلتُ الطيب الصديقي بعد ذلك مراراً في مقارّ ســكنه المتعاقبــة بالدار البيضاء، وســجلتُ انطباعاتــه وآراءه بعد تصوير فيلم «الرســالة»، في حوار نشــرته مجلة «إسبري" (Esprit) في عدد أكتوبر 1975.

بعد ســنوات، دعاني الصديقــي للإقامة في منزله بحي «العنــق» في الدار البيضاء لســنوات متتالية، وأنا ممتن له بعمق؛ إذ سمح لي ذلك بالشروع في كتابة هذه السيرة التي كانت ذريعة لتحليل تحــولات الثقافة المغربيَّة خلال القرن العشرين من زاوية جديدة.



• بما أنه لا يمكن فصل اسم الطيب الصديقي عن انبثاق فن المسرح في المغرب، كيف تُحللون ظهور المسرح بشكله الأوروبي في المغرب؟ وهل تربطون نشأته بسياق الوجود الأوروبي أم بإرهاصات الحركة الوطنيَّة المغربيَّة؟

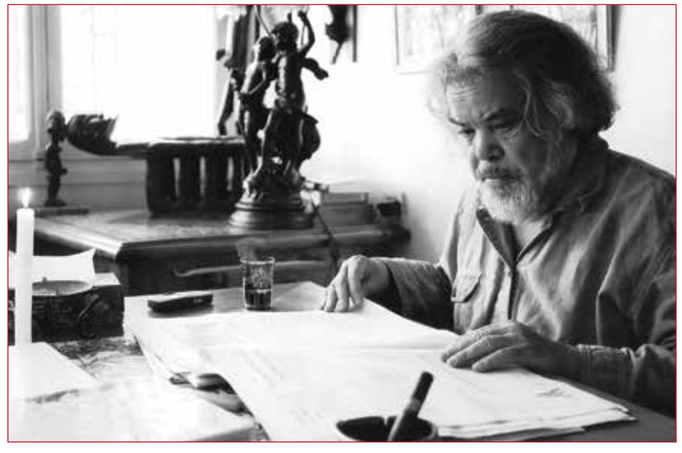
- لطالما عرف المغاربة، سفراءَ ورحالة، الفنَّ المسرحي منذ قرون عديدة؛ وكذلك كان الأمر بالنسبة للرسم على اللوحات القماشيَّة في عهد الدولة السعديَّة. غير أن أحداً لم يقم بإدخال هذه الأشكال التعبيريَّة إلى المغرب، كما كانت عليه الحال مع الرواية أيضاً. والسبب في ذلك واضح، يكمن في ثقافةٍ كانت غاية المثقف فيها إنتاجُ الفقه، وحيث كانت الآدابُ تندرج ضمن إطار أخلاقي شامل يُسمى «الأدب»، تم تصوره على أنه البحث عما «يليق»، أو ما يسميه الأنصاري بـ «التأدب في التعامل مع الله ومع الغير»؛ وفق القواعد السلوكيَّة المستمدة من الوحي.

إن التناقض بين الأفعال والقواعد لا يُعرض هنا على خشبة مسرح واحدة تُجسده الشخصيات، بل يظهر في التوتر القائم بين المنتوج الشفهي والمنتوج الأدبي، وبين الإنتاج الشعبي والإنتاج العالِم للمتعلمين من خريجي المدارس. ولكي يظهر المسرح، وكذلك الرواية، أو الرسم الزيتي، لا بد من تحول ثقافي يتجاوز مجرد الوعظ والإرشاد أو ما وصفه الأمير عبدالقادر بـ «أدب الحق» نحو قبول الانفتاح على الواقع بمختلف تمثلاته.

إن قيمة ما يُبنى على أنه «الحقيقة» تكون من القوة بحيث تسحق حتى التلميح إلى الواقع؛ والنتيجة هي اختفاء كل شكل من أشكال «علم الكلام» (إلا في بعض الأوساط الصوفيَّة)، واختفاء الفلسفة والعلم لصالح المتون الأخلاقيَّة والفقهيَّة. علاوة على ذلك، لا مجال لظهور المسرح ضمن مفهوم «الأدب» التقليدي، لكن «الشخصيَّة» يمكنها أن تظهر على هامش الثقافة، كما في فرجات «لبساط»، وحفل «سلطان الطلبة»، واحتفالات وكرنفالات الفلاحين وغيرها؛ غير أن الشخصيات وحدها لا تكفي للحديث عن عرض مسرحي.

فما يجعل عرضاً من العروض مسرحاً هو وجود «جدار رابع» غير مرئي حول الممثلين، يجعل تواصل هؤلاء مع الجمهور (والعكس) غير ممكن. وهذا الجدار الفاصل غائب في كل العروض الحيَّة المذكورة، التي لا تُعد مسرحاً بأي حال، ولا حتى أشكالاً «قبل مسرحيَّة». وإن غياب هذه المرايا الرمزيَّة هو من أسباب تطور المجتمع المغربي عبر التاريخ.

لقد كان هناك فيما مضى تاريخ استعماري يعتمد فقط على مصادر خارجيَّة أوروبيَّة المنشأ، ثم ظهر شكل آخر من الكتابة التأريخيَّة يعتمد على مصادر رسميَّة داخليَّة مكتوبة. لذلك، ثمة حاجة إلى كتابة تاريخ يأخذ في الاعتبار المصادر القبليَّة والشفهيَّة، ولا يتغاضى عما اقتضاه غياب الفن المسرحي؛ ذلك الفن الذي أدخله الإسبان إلى المغرب فعلياً عام 1913 لفائدة الأوروبيين المقيمين، ثم أدخله المصريون عام 1923 استجابة لطلب البرجوازيَّة المثقفة في مدينة سلا.



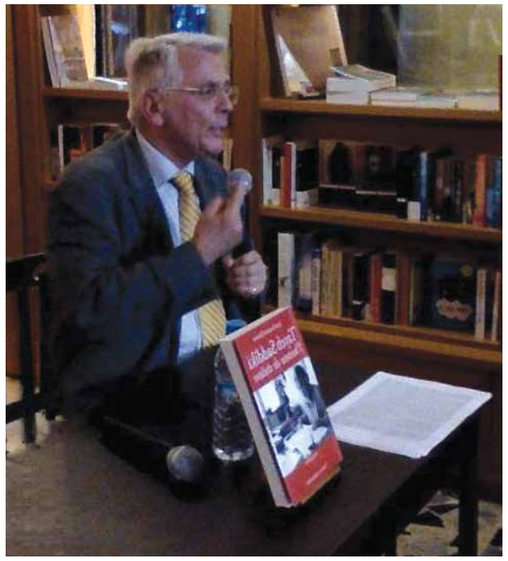
• بناءً على التكوين الأول للطيب الصديقي، كيف أسهمت العوامل الموضوعيَّة و«المصادفات السعيدة» في تشكيل مساره المسرحي؟

- كانت البداية مع فرقة تأسست في المدرسة الثانويَّة؛ وبرغم أن تفاصيل تلك التجربة التأسيسيَّة ليست دقيقة تماماً، فإنها منحت الصديقي ثقة عالية بالنفس، وهي سمة ضروريَّة للممثل الناجح الذي يوازن بين الحضور الشخصي والذوبان في الشخصيَّة.

استفاد الصديقي لاحقاً من هذه الثقة عند التحاقه بمركز «المعمورة» لتدريب المسرحيين، وهو المركز الذي وثّق عيسى إيكن طريقة عمله في كتابه المحوري (1982) «التنشيط المسرحي في المغرب». فالدولة غداة الاستقلال، أرادت تبني المسرح بوصفه جنساً أدبياً جديداً، مع ضبطه ومراقبته، بخاصة «المسرح الجبهوي» الذي كان أداةً للحركة الوطنيَّة.

حينها، أُسندت الفرقة الوطنيَّة إلى أحمد الطيب العلج، وكُلف الفرنسي أندري فوازان بتكوين الأطر. الصديقي عُين في البداية مسؤولاً عن الديكور، بينما عُين العلج مسؤولاً عن الإكسسوارات، لكن إشادات الصحافة غيرت مسارهما نحو التمثيل والإخراج.

توالت المصادفات السعيدة بلقائه بهوبير جينو في مدينة «رين»، الذي وصى به لدى جان فيلار في باريس. هناك اكتشف الصديقي «المسرح الوطني الشعبي» (TNP)، ونموذج «المسرح الديمقراطي». هذا النموذج لفت انتباه القائدين المهدي بن بركة، والمحجوب بن الصديق، اللذين كانا يسعيان لتأسيس مركزيَّة نقابيَّة، فنتج عن ذلك ظهور مسرح للعمال المغاربة، الذي لم يدم طويلاً. كما زار الصديقي ألمانيا ليشهد ثورة فرقة «برلين إنسامبل». وبفضل تراكم هذه الخبرات الدوليَّة السريعة، تمكن من تقديم عروضه في المسرح البلدي بالدار البيضاء، ثم تولى إدارته وهو لا يزال في مقتبل العمر.



• شكّلت الترجمة والاقتباس شقاً مهماً في المسيرة المسرحيَّة للطيب الصديقي. وأنتم ترون أنه نجح في الانفتاح على المسرح الفرنسي والأوروبي، غير أنه لم يستكشف آفاقاً أخرى في الأداء والكتابة المسرحيَّة، كالتجارب الآسيويَّة والشرقيَّة.. بمَ تفسرون ذلك؟

- كان الطلب غداة الاستقلال مزدوجاً: خلق «مسرح وطني» يكون منفتحاً - في الوقت ذاته - على «المسرح العالمي»، وهو ما عكس تصوراً مرناً للهويَّة الجماعيَّة؛ وفي المقابل، خلق مسرح «حديث» يرتبط بـ«تراث» جرى اختلاقه آنذاك عبر ابتداع مصطلح «الأشكال ما قبل المسرحيَّة»، وهو الابتداع الذي جانبه التوفيق تماماً؛ لأن المسألة تفترض وجود مسار تاريخي خطي يؤدي بالضرورة إلى المسرح الغربي، وهي فكرة يراها البعض عبثيَّة.

قبل الطيب الصديقي، أخرج أحمد الطيب العلج - الذي قضى 18 عاماً في فرقة المعمورة - 52 مسرحيَّة، شملت اقتباسات كثيرة لأعمال موليير، كما اقتبس أيضاً رواية «المعطف» لنيقولاي غوغول في مسرحيَّة «جلابة الأبهة»

عـام 1969. وبـدوره، اهتـم الطيب الصديقـي بنصوص مسـرحيَّة غير فرنسـيَّة مثل «مذكرات مجنون»، و«المفتش العـام» لغوغول، لكنه أنشـأ ريبيرتواراً يضـم كتاباً ناطقين بالإنجليزيَّة منهم بن جونسون، وإغريقاً منهم أرستوفانيس، وإيطاليين منهم جولدوني وسكاربيتا، وإسباناً منهم أرابال؛ فأسـهم بذلك في تأسـيس أول ذخيـرة مسـرحيَّة مغربيَّة منفتحة منذ البداية، قوامهـا أعمال أصيلة وأخرى مترجمة أو مقتبسة.

كان من الصعـب المضي أبعد من ذلـك والإقبال على أشـكال مسـرحيَّة من ثقافات مغايرة لأسباب تتعلق بالشكل والمضمون معاً، لكن ذلك لم يمنع الصديقي من استحضار مسـرح «الكابوكـي» الياباني القديم. ومع ذلـك، يبرز هنا إحراج يفسر سبب عدم التوسع في استكشاف هذه الأشكال؛ ويعود هذا الحرج إلى صعوبة نقل التقنيات الأدائيَّة الصارمة لهـذه الفنون، مثل أنظمة الحركة الخاصة على الخشـبة، أو دلالات الألـوان الرمزيَّة، التي قـد لا تتوافق بالضرورة مع الوجدان الشعبي المغربي أو طرق احتفاله المعتادة.

تتجلى هنا صعوبة اسـتنبات هذا النوع من المسـارح، وتـزداد المعوقات أمام المسـارح الهنديَّة (كالمهابهاراتـا أو الرامايانـا) أو الصينيَّة. لذا، لم يخض الصديقي مغامرة تملك هذه الأشـكال، تماماً كما يحجـم الغربيون عن ذلك غالباً، في حين بدأ الفنانون الصينيون في تملك فن الأوبرا الغربيَّة.

• اشـتهر الطيـب الصديقـي بأنـه كيّف أجناسـاً أو أنواعاً أدبيَّة عربيَّة في المسرح بشـكله الأوروبي، منها المقامات، وكذلك أشكالاً تعبيريَّة في الثقافة المغربيَّة، منها الحلقة، ولبسـاط، وغيرها. كيف تُقيّمون هذه التجربة؟

- بإبداعه شـخصيتي «بَقشِـيش» و«الَمْسِيَاح» في العام 1990، مغْـرَبَ الطيـب الصديقي فعـلاً المقامة عن طريق اسـتبدال شـخصيات هذا الفـن الأدبي للعصر الوسـيط، بشخصيات مسـتمدة من تراث ساحة «جامع الفنا»، أو من الحياة المعاصـرة. لكنه ذهب إلى أبعد من ذلك حين دمج، خاصةً بداية من تسعينيات القرن العشرين، أشكالاً مستعارة من أنواع أخرى من «التمثيل» لا تُعد مسرحاً، لغياب الجدار الرابع الذي يفصل المتفرجين عن الشخصيات، وحيث يكون لكل شـخصيَّة ممثل مختلف، لنص مكتوب مسبقاً يكون حتى إخراجه مرتباً في النص من خلال ما يتضمنه من إرشادات وتوجيهات مسرحيَّة.

وإذا ما نظرنا إلى جوهر الفن المسـرحي، فإنه لم يكن هناك مسـرح في المغرب قبل القرن العشرين، ولكننا نجد في المقابـل، فنـون أداء (فرجات)، زيادة على الشـكلين المذكوريـن سـلفاً، الحلقة ولبسـاط، كان هنـاك الحاكوز والحاكوزة، وبوجلود، وسـلطان الطلبة، وكـذا عروض أداء نسائيَّة خاصة بجمهور من النساء، وقد كانت موجودة أيضاً. هذه الأشكال من «الفرجة»، لا تعرف جل أو بعض العناصر المشكلة للفن المسرحي: الجدار الرابع، السرد غير المنقطع، تجسـيد كل شـخصيَّة من خلال ممثل محدد، الفصل التام بين النثر والشعر، المقابلة المجابهة حيث إن جمهورها من المتفرجين يحيط بالممثلين من جميع الجوانب.

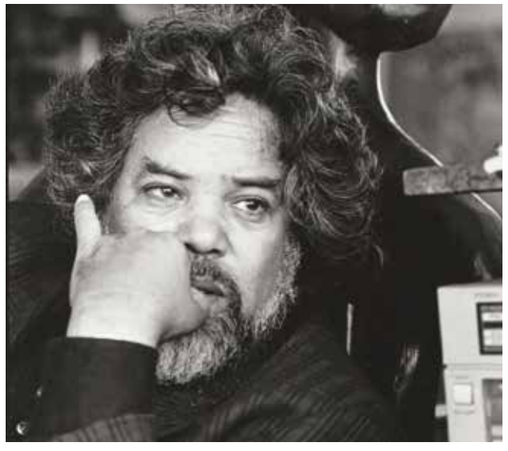
وبدايـة من تسـعينيات القـرن الماضي، وبعـد التأمل الفكري الذي نشره في المجلد الأخير من موسوعة «تذكار المغرب» Mémorial du Maroc، سيقدم الطيب الصديقي على العديد من الاقتباسات من هذه الأجناس، وهي أجناس ليست وطنيَّة بمعنى الكلمة، لأنها ترتبط في الغالب بثقافات محليَّة، أو خاصة بجماعات محـددة. كانت الغاية مزدوجة: تجديد جذب انتباه الجمهور باسـتمرار من خلال حكايات قصيرة متتالية، يستطيع الجميع من خلالها استعادة ذكريات، واستخدام أجناس (لا يُعرف تاريخها الحقيقي) لكنها تجيب عن أسئلة طرحت بالفعل.

هذا الاسـتخدام للأشـكال البديلة يستجيب على الأرجح للبحث عن حل أزمة متفاقمة في تلقي المسـرح الجبهوي، أكثر من الاستجابة لإرادة مغربة المسرح. ولتكريس فرجويَّة هذه الأشـكال بشـكل ناجع، من اللازم التمكن من تاريخها غير الموجود، والذي لن يوجد بسـبب غياب التوثيق. حتى بالنسبة لفرجة البساط، وهي الفرجة الحديثة، فهناك بعض الصور، لكننا لا نتوفر على تسجيلات فعليَّة. وكل إعادة إنتاج للإبداع هي، في الواقع، إبداع جديد. إن ما يجعل المسـرح فعالاً ليس شكله، بل محتواه، خاصة مضمونه اللاواعي، ومعه السـؤال المركزي: هل محتواه قابل للتعميم كونياً والانتشار خارج منشئه وتملكه خارج الثقافات المحليَّة الضيقة؟

• بصفتـه مخرجاً وممثـلاً، ورائد تجـارب فنيَّة ناجحة في مغرب ما بعد الاسـتعمار، ظل الطيب الصديقي رجل الممارسة الركحيَّة ولم يُنتج الكثير من النظريات. برأيك، ما الرؤية التي تبناها الصديقي عن المسـرح من دون أن يصوغها في بيانات واضحة وصريحة؟

- الطيب الصديقي هو رجل ممارسـة؛ فلا «أريوسـتو» ولا «شكسـبير» نشـرا نظريَّة عن المسرح، سواء تعلق الأمر بفـن الممثـل أو فن المخرج (وهي الوظيفـة التي لم تكن معروفة قبل القرن العشـرين)، أو الكتابـة الركحيَّة. معظم الممثلين لا يشـعرون بأنهم ملزمون بإنتاج فكر تأملي حول ممارسـاتهم، بل الفلاسـفة أو منظرو الأدب (ديدرو، والأب دوبينياك، ومارمونتيل، وغيرهم على سـبيل المثال) هم من يتناولون هذه الأسئلة.

ومع ذلـك، فإن الطيب الصديقي تطرق لهذه الأسـئلة، خاصـة في كتابـه «عن ظهر قلـب» (Par cœur) الصادر بالفرنسـيَّة عن «منشـورات توبقال»، أو في سيرته الذاتيَّة غير المنشورة، وإن جاءت في شكل ملاحظات أو جوامع كلم غير مترابطة، وأحياناً في مقالات أُعدت بمناسـبة ملتقيات موضوعها المسرح. هناك حقيقة نظريَّة للمسرح سلطت عليها الضوء مختلف الأطروحات الجامعيَّة بخصوص أعماله؛ مثل أطروحة حليمة آدم «المسـرح المغربي والطيب الصديقي» (جامعـة بـوردو، 1998)، وأطروحة رشـيد بناني «مسـرح الطيـب الصديقي» (جامعة إيكـس أون بروفانس، 1985)، وأطروحـة نبيـل الهلالي «المسـرح المغربـي والكيبيكي» (2001)، وغيرها من الأعمال الأكاديميَّة الأخرى.



يمكن تلخيص النظريَّة الضمنيَّة للمسرح لدى الطيب الصديقي على النحو التالي: على المسرح بشخصياته التي لا وجود حقيقياً لها - وهي مجرد امتدادات للحياة - أن يسمح من خلال التجاوزات والمبالغات والسرديات المفككة، برؤية ما لا نراه أو ما نرفض رؤيته؛ أي الجنون الذي يهيم في ذواتنا ويظهره بشكل خاص المهمشون، والبسطاء، والسذج، أي كل أولئك الذين يكشفون التوترات بين الأحلام والعنف.

إذا خلصنا إلى هذا الاستنتاج، ندرك أن رجل المسرح «الحديث» هو وريث «المجذوب». والمجذوب لا يمكنه أن يزدهر تحت بهاء المسارح الواقعة في الأماكن المركزيَّة في قلب المدن. المجذوب هو شخصيَّة المنتوج والثقافة الشفهيَّة، ووجه من وجوه التصوف الشعبي، ولا يكون أبداً شخصيَّة أساسيَّة في الخطابات الرسميَّة.

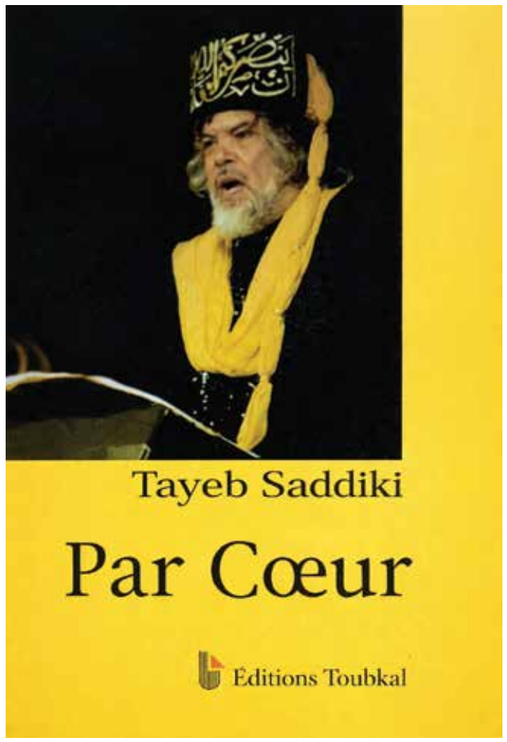
• غادرنا الطيب الصديقي قبل أن يتمكن من تجسيد آخر أحلامه الكبرى: تشييد «مسرح موغادور». فهل يمكن القول إن مشروع الصديقي واجه تحديات مرتبطة بطبيعة الرهانات الثقافيَّة والسياسيَّة آنذاك، مما جعل حلم «موغادور» يرحل معه كغصة في القلب؟

- إنها مسألة ترتبط بالتدبير الثقافي العام، وقد حظيت باهتمام على أعلى المستويات، وبتقدير إنساني لافت تجلى في التكفل بكامل المصاريف الطبيَّة للراحل خلال سنواته الأخيرة. أما بخصوص «مسرح موغادور»، فالأمر يتعلق بمسار إداري وقانوني معقد؛ بدأ بصعوبة توفير الوعاء العقاري، وهو ما استوعبه الصديقي مبكراً وأثر في حالته الصحيَّة.

تلا ذلك تحدي تحويل «الخيمة» إلى صرح دائم، مما استدعى البحث عن تمويلات. وبما أن المشروع «خاص»، فإن الدعم الرسمي كان محكوماً بضوابط قانونيَّة تندرج ضمن «دعم الإبداع». ورغم الإسهام السخيّ لبعض رعاة الفنون – الذين فضلوا الكتمان – فإن الميزانيَّة لم تغط تجهيزات القاعة الأساسيَّة. وقد وصلت القضيَّة إلى مكاتب الإدارة الترابيَّة ووزارة الثقافة، لكن ظهور نزاع قانوني مع طرف دخل شريكاً في الشركة المؤسسة للمشروع أدى إلى تجميد الأشغال.

• كيف تقيمون تجربة الصديقي الفنيَّة في شموليتها؟ وهل يمتلك المغرب اليوم فرصة لبروز شخصيات في تأثيره وحضوره الثقافي؟

- لقد حظي الطيب الصديقي بفرص استثنائيَّة مقارنة بمعاصريه مثل عبدالصمد الكنفاوي، وأحمد الطيب العلج؛ فقد تولى إدارة المسرح البلدي بالدار البيضاء، وكان ممثلاً للمسرح المغربي دولياً. عاش الصديقي في لحظة الاستقلال، لحظة كان كل شيء فيها ممكناً. كانت الدولة تطمح لبناء مؤسسات عصريَّة، ومنها المسرح ببعده العالمي، برغم التساؤلات النقديَّة التي طرحت وقتها مثل تساؤل عبدالله



الستوكي عام 1966: المسرح المغربي إلى أين؟ أدرك الصديقي دوره التاريخي، فعمل بدأب على إغناء الرصيد المسرحي الوطني عبر الترجمة والاقتباس، وقدم أعمالاً شكلت علامات فارقة، كما احتضن أعمال رفاقه برؤية فنيَّة متطورة، واستطاع بمهنيته العالية وعلاقاته الواسعة أن يبرز بوصفه قامة فارقة وسط حراك مسرحي حيوي. سيذكره التاريخ كمنارة فتحت آفاقاً جديدة للثقافة المغربيَّة.

واليوم، ما نراه في تجارب إقليميَّة ودوليَّة من انبعاث للمسرح يعطينا الأمل. فالفنون غالباً ما تسبق التحولات الثقافيَّة الكبرى. وظهور فرق مسرحيَّة مثل «مسرح الرحال»، و«داباتياتر»، و«مسرح أكواريوم»، يؤكد أن شروط التجديد مرتبطة دائماً بالسياق العام، وأن النهوض الثقافي يتطلب تضافر مجموعة من الشروط التي بدأت معالمها تتضح.

«ربع قرن» ينظم ورشة لتطوير المسرح الرقمي ويشارك بملتقى العرائس

الشارقة: نور جاسم

نظّم مركز ربع قرن للمسرح وفنون العرض، التابع لمؤسسة ربع قرن لصناعة القادة والمبتكرين، سلسلة من الورش التدريبيَّة المتقدمة خلال شهر فبراير الماضي، استضاف خلالها نخبة من الخبراء المسرحيين من جمهوريَّة الصين الشعبيَّة. جاء ذلك ضمن المرحلة الأولى (المحليَّة) من برنامج المسرح الرقمي، الذي أُقيم تحت شعار «نحو مستقبل مسرحي مبتكر».

واختتم المركز هذه المرحلة التي نظّمها في إطار حرصه على تنمية مواهب المنتسبين، ودمج التقنيات الرقميَّة والذكاء الاصطناعي بالفنون الأدائيَّة، بما يسهم في تطوير الممارسات المسرحيَّة المعاصرة. وشارك في هذه المرحلة كل من «يي يوبينغ» رئيس هيئة «ينشوان» لتصميم المسارح نائب مدير الجمعيَّة السينوغرافيَّة الصينيَّة، و«تشانغ شين فنغ» عضو الجمعيَّة السينوغرافيَّة الصينيَّة.

ويُعد الضيفان من الشخصيات البارزة عالمياً في مجال تصميم وتقنيات المسرح. وقد أعرب الخبيران عن إعجابهما بمستوى التنظيم ومهارات المشاركين؛ كما نال منتسبو «ناشئة الشارقة» ومنتسبات «سجايا فتيات الشارقة» إشادة واسعة لتميزهم في الابتكار النظري، والتكامل التكنولوجي، وقدرتهم على توظيف أدوات الذكاء الاصطناعي في تصميم الفضاءات المسرحيَّة والإضاءة المعاصرة.

يُمثل برنامج المسرح الرقمي جزءاً من خطة تطويريَّة متكاملة ينفذها المركز، حيث تُعد هذه المرحلة «المحليَّة» خطوة تمهيديَّة لانطلاق المرحلة الدوليَّة، التي ستتضمن زيارات خارجيَّة لعدد من الأكاديميات المسرحيَّة العالميَّة المتخصصة، بهدف الاطلاع على أفضل الممارسات وترسيخ الخبرات المكتسبة في بيئة عمل دوليَّة احترافيَّة.

الملتقى العربي لفنون العرائس

وفي سياق متصل، شارك منتسبو المركز خلال الفترة من 21 إلى 24 يناير الماضي في الملتقى العربي لفنون العرائس في دورته الخامسة بالقاهرة، الذي نظّمته الهيئة العربيَّة للمسرح بالتعاون مع مسرح القاهرة للعرائس التابع لوزارة الثقافة المصريَّة.

أحمد الجسمي يحضر المرحلة المحلية من البرنامج

تمثلت المشاركة في تقديم العرض المسرحي العرائسي «كراسي»، وهو عمل صامت يمزج بين الأبعاد الموسيقيَّة والبصريَّة، ويوظف الحركة والإيقاع لطرح تأملات إنسانيَّة. وتأتي هذه الخطوة لتمكين المنتسبين وتنمية قدراتهم عبر الاحتكاك بالتجارب العربيَّة المتقدمة.

وشكلت المشاركة فرصة نوعيَّة للتفاعل مع جمهور متخصص، وتبادل الخبرات مع فنانين ممارسين، مما يسهم في توسيع الآفاق المسرحيَّة للمنتسبين، وترسيخ حضور التجربة الإماراتيَّة في المحافل العربيَّة، وتعزيز مكانة المركز بوصفه حاضنة إقليميَّة رائدة في فنون العرائس.

من المشاركة في الملتقى العربي لفنون العرائس

جوليا قصار: برغم كل شيء يظل المسرح نبض الحياة في عالمنا

تعد الفنانة جوليا قصار من أعمدة الفن المسرحي والسينمائي في لبنان والعالم العربي؛ حيث شاركت ممثلةً في العديد من الأعمال المسرحيَّة التي تركت بصمة في الذاكرة الفنيَّة، منها: «طقوس الإشارات والتحولات»، «الخادمتان»، «مذكرات أيوب»، «الديكتاتور»، وسواها. وقد خاضت أخيراً تجربة الإخراج المسرحي من خلال مسرحيَّة «بكنك على خطوط التماس»، التي قدمتها في إطار مهرجان المسرح العربي الذي نظمته الهيئة العربيَّة للمسرح في يناير الماضي بالعاصمة المصريَّة؛ وحول هذا العرض وأجواء المهرجان تتركز محاور هذا الحوار.

حاورها- **أحمد أمين عرفات**
صحافي وكاتب مسرحي من مصر

• هناك علاقة خاصة تربطكِ بمهرجان المسرح العربي، فما تفاصيلها؟

- بالفعل، فقد واكبتُ هذا المهرجان منذ انطلاقته الأولى حين أقيمت دورته الافتتاحيَّة في بلدي لبنان، وكنتُ حينها من المسهمين في تنظيم أنشطته. بعد ذلك، شاركتُ في الدورة الخامسة من المهرجان التي نظمت في الدوحة ممثلة في العرض المسرحي «الديكتاتور» من إخراج لينا أبيض، وقد توج العمل آنذاك بجائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي. ولم تنتهِ علاقتي بالمهرجان عند هذا الحد، بل شاركتُ عضوة في اللجنة المحكمة لعروض دورته الثالثة عشرة التي نظمت في الدار البيضاء. نحن جميعاً في عالمنا العربي بحاجة ماسة إلى هذا الفضاء الذي يجمع المبدعين والمثقفين العرب؛ فهو يمنحنا مساحة للتعبير عن ثقافاتنا المتنوعة، ويسمح لنا بمناقشة قضايا المسرح العربي وأزماته، وقبل ذلك كله، يضع الإنسان وهمومه في صدارة اهتماماته.

• ما مدى انعكاس هذا المهرجان على واقعنا المسرحي؟

- إنَّ الدعم المادي الذي يقدمه المهرجان يلعب دوراً كبيراً في إثراء عالمنا المسرحي؛ ويكفي على سبيل المثال أنَّ المسرح الوطني في لبنان مدعوم من «الهيئة العربيَّة للمسرح» منذ دورتين، وأعتقد أن الهيئة تقوم بذلك في العديد من الدول العربيَّة، وخصوصاً تلك التي تعاني من أزمات ماديَّة، كما هي الحال في لبنان بسبب الظروف التي نعيشها، وما نعانيه من مشاكل كثيرة وأزمات متتالية لا تتوقف أبداً. علاوة على الدعم المادي، هناك أيضاً الدعم المعنوي الذي يحرك العمليَّة المسرحيَّة؛ لذلك أكنُّ لهذا المهرجان محبة كبيرة، وأشعر أنه بيتنا الذي يجمعنا، وأتمنى له كل الازدهار، وأن يواصل مهمته للوصول إلى عالم أفضل وأجمل عبر التعبير المسرحي.

• كيف ترين مشاركتكِ بعرض «بكنك على خط التماس» الذي أخرجته في الدورة السادسة عشرة للمهرجان؟

- إنَّ المشاركة بحد ذاتها تشعرني بالسعادة؛ لأنها بمثابة دعوة إلى «بيت المهرجان»، ولا يوجد أحد لا تسعده دعوة الآخرين له، لأن هذه الدعوة بعيداً عن الفوز بالجائزة هي

بمثابــة تقدير وإعطاء قيمة واعتراف بالوجود. في رأيي أنَّ مجرد المشاركة في المهرجان جائزة بحد ذاتها، وخصوصاً أنه قبل وجود لجنة لاختيار الفائزين بالجوائز، كانت هناك لجنة شاهدت عروضاً كثيرة، واختيارها لعرْضي ليشارك في المهرجان يُعدُّ شهادة جودة للعمل في حد ذاتها.

• مــا الذي أغراكِ في نص «بكنك على خطوط التماس» لتقومــي بإخراجــه، برغم أنكِ شــاركتِ فيــه ممثلةً منذ سنوات طويلة؟

- الــذي أغرانــي هــو أن الفكرة أكبر بكثيــر من مجرد الاشــتغال على نص مســرحي؛ فالموضوع بــدأ من الزميل الممثل والمخرج وأســتاذ الجامعة «جبريــال يمين»، الذي كان أحــد طلاب المبدع «ريمون جبارة» ومخرجاً مســاعداً له في سنواته الأخيرة بعد إصابته بالمرض. كان جبريال هو

المحرض على هذا المشــروع من خــلال فكرة تقديم بعض أعمال ريمون جبارة كنوع من التكريم له، ولإثبات كيف يظل الفنان حياً في أعماله رغم رحيله، ولكي تتعرف إليه الأجيال الجديدة بعد مرور عشر سنوات على وفاته في 2015.

• هــل واجهت أي تحديات في خــوض تجربة إخراج هذا العمل الذي شاركته فيه ممثلة؟

- كنت مترددة ومتخوفة بشــكل كبير، بل وكنت رافضة لخوض هذه المغامرة خشية ألا أكون على قدر المسؤوليَّة، وحاولــت جاهدة إبعاد نفســي عن الأمر. لكــن «جبريال يميــن» أخبرني بأنه قام بالفعل بحجز المســرح ولا بد أن أحســم أمري، فوجدت أنه يحملني مســؤوليَّة كبيرة برغم ســموّ المهمــة وجمالهــا. فــي النهاية وافقت ولــم أندم، خصوصاً أن العرض الأول الذي شــاركت فيه ممثلة قد مرّ عليه أكثــر من ربع قرن منذ تقديمــه عام 1999، وهناك أجيال جديدة لم تره.

التحدي الكبير كان داخلياً؛ لأن هذا النص عندما قُدم لأول مرة حظي بنجاح كبير وغير مســبوق، مما صعّب من مهمتــي. لذلك عكفت على النص لاســتخراج ما كان يريد ريمــون جبارة قوله «مــا بين الســطور»، فكانت التجربة بمثابة إعادة اكتشــاف للنص. والحمد للــه، قدمنا العرض وحقق نجاحــاً كبيراً، ممــا دفع «جوزيــان بولس» مديرة المسرح لاقتراح المشاركة به في مهرجان المسرح العربي، ورحبــت بالاقتراح، وبالفعل تم اختياره من بين العديد من العروض المشاركة.

• إلــى أي مدى تحررت من تأثير تجربتك الأولى بصفة ممثلة، في هذا العمل؟

- لم يكن هذا الأمر يشــغلني بقدر اهتمامي الأساســي بصفتي مخرجة بإعادة اكتشــاف النص. فالمســرحيَّة التي تقرأها أو تُمثل فيها قد يمر عليها الزمن، وعندما تعود إليها

مجدداً تكتشــف أبعاداً لم تكن تراها من قبل. لقد اكتشفتُ أشياء جديدة، منها شخصيَّة «المقاتل» وخطابه الأول الذي يفتتح به العرض لمدة عشر دقائق متواصلة؛ هذا المونولوج الطويــل كان يمثــل تحدياً كبيراً: كيف أجعــل هذا الخطاب حياً؟ وكيف أجعل الجمهور يتعاطف مع هذا الإنسان المقهور والمســكين رغم ســذاجته الفطريَّة؟ بصفتي مخرجة، كان هدفي إحياء هذه الشــخصيات، فأنا أؤمــن تماماً بأن من يؤدي الدور للمرة الأولى هو من يخلقه، حيث يضيف «كتابة مشهديَّة» إلى «الكتابة النصيَّة»، وهذه الإضافة تمنح النص المكتوب طبقات أعمق.

• إذن، كان التحدي بالنسبة لكِ يكمن في اكتشاف النص؟

- لم يكن ذلك فحســب، بل كان أيضاً في «بعث الروح» فيــه. حاولت اســتعادة تلك المتعة التي كنا نشــعر بها أثناء التمثيــل مع ريمون جبارة، لأنه كان يحب الممثل جداً لكونه في الأساس ممثلاً بارعاً. حرصتُ في هذا العرض أن يكون أداء الممثل «خفيفاً» رغــم الجديَّة والالتزام، وخلقنا أجواء من الحريَّــة لفريق العمل، حيث تركت لهم مســاحة لإبراز المعنى وبــث روح وحيويَّة جديدة فــي الحركة، خاصة في تلــك الصفحات الأربع مــن المونولوج الأول التي يكشــف فيهــا الابن المجند مأســاته بمزيج من الســخرية والوجع، وصولاً إلى دخول الأسير بطريقته المتخفية؛ وهي السخرية المعهودة التي تميز أعمال ريمون جبارة.

• ألم يراودكِ الحنين أو التفكير في اســتعادة دوركِ الذي قدمتِه قبل ربع قرن؟

- لا، على العكس تمامــاً. أحببتُ أن أرى هذا الدور من خــلال ممثلة أخرى من جيل أكثر شــباباً. ورغم أنني أؤدي أدوار «الأم» منذ ســن العشــرين، لم تكن لدي عقدة تجاه ذلك طالمــا أن الدور جيد والنص يقدم رســالة مهمة. لقد استمتعتُ بشدة بتجربة الإخراج التي وجدتها بمثابة «هديَّة» أقدمها للأجيال الجديدة، لذا فضلتُ الاكتفاء بدور المشرف وإدارة هذه اللعبة المســرحيَّة من الخارج، بدلاً من أن أكون جزءاً من تكوينها فوق الخشــبة. فمن الأجمل أن يأتي أحد مــن الجيل الجديــد ليلعب هذا الدور، لكي يكمل المســيرة شخص آخر بعد سنوات من الآن.

• من شاهدوا العرض استغربوا وجود مسلحين في الصالة، ما الغرض من ذلك؟

- فكرة وجود هؤلاء المسلحين كنت قد نسيتها تماماً، لكن زميلي «جبريال يمين» هو من ذكرني بها، وقد رأيتُ ضرورة تنفيذها لأنها تخلق حالة من التوتر لدى الجمهور قبل بداية العرض. فريمون جبارة عندما أضافها لعرضه الأول كان يقرأ الناس جيداً، وعندما انتقل للتأليف والإخراج كان يرتكز على مخزون هائل وخبرة عريضة في التمثيل.

الممثلة والمخرجة اللبنانية جوليا قصار

• بعد هذه التجربة، هل وجدتِ نفسكِ في عالم الإخراج؟

- أحببتُ الإخراج كثيراً، رغم أن المخرج يحمل همّ العمل كله والرؤية الشاملة له. وهذا لا يعني أن عمل الممثل سهل، فهو صعب جداً، لكن الممثل يبقى مسؤولاً عن نفسه، بينما المخرج مسؤول عن كل تفصيلة في العمل، لذا أراها مهمة شاقة، ولكنها «ممتعة» في الوقت ذاته. ورغم استمتاعي بهذه التجربة، فإنني لا أصنف نفسي مخرجة بالمعنى الأكاديمي، لكني أسعى دائماً لتقديم العمل الصحيح والجيد. فأنا، سواء أكنتُ ممثلة أم مخرجة، يراودني دائماً همّ تقديم الدور الجيد بشكل مختلف وقوي، وإعطائه حقه كاملاً، وهذا يتطلب جهداً كبيراً وقلقاً مستمراً سواء أكنتُ خلف الكاميرا أم أمامها؛ فالألقاب بالنسبة لي ليست مهمة، الأهم هو أن أؤدي ما أقوم به بإتقان وجودة عالية.

• هل كان لعملكِ في مجال التدريس انعكاس أو تأثير على طبيعة عملكِ ممثلة ومخرجة؟

- التدريس هو ما منحني القدرة والجرأة على تحمل مسؤوليَّة الإخراج، ليس اليوم فحسب، بل منذ أن كنتُ طالبة؛ عندما كان مفروضاً علينا تقديم فيلم وإخراج مسرحيَّة كاملة كمشروع تخرج. لكن يظل جوهر الأمر هو التعاطي مع الممثل وإدارته، لأن المسرح في النهاية هو نص وممثل وخشبة. وبما أنني ممثلة في الأصل، فأنا أعد نفسي «مديرة تمثيل»، وإدارة الممثل مهمة فائقة الصعوبة.

• ما الذي يمكن أن يغريكِ بخوض تجربة الإخراج من جديد؟

- لابد أولاً أن يستفزني شيء ما لكي أوافق على إخراجه أو تمثيله. فمثلاً، قدمتُ سابقاً مع صديقتي «عايدة صبرا» - وهي ممثلة أفتخر بها - عرضاً بعنوان «فيترين»، كنا نؤدي فيه دوري «المانيكان» اللذين نراهما في واجهات المحلات. نحن من بحثنا عن النص وعمن يكتبه، فكان عملاً جماعياً بحثنا فيه بصفتنا ممثلتين عن الفكرة والمخرج. وهذا ما أقوله دائماً لطلابي كنوع من التدريب: «يجب أن تكون مبدعاً بصفتك ممثلاً، ولا تأتِ للمحاضرة دون فكرة تقدمها لي، فلا تظل مجرد متلق، بل اشتغل بخيالك وفكرك ومشاعرك». نحن في «فيترين» كنا نبني العرض ونعطي اقتراحاتنا، وبالطبع تركنا للمخرج - وكان شاباً - الكلمة النهائيَّة بصفته المسؤول الأول والأخير، فكان يختزل ويغير في النصوص التي نكتبها. هذه التجربة كانت بمثابة ورشة عمل انطلقت من فكرة الحديث عن بيروت من خلال «2 مانيكان» شهدا حياة المدينة قبل الحرب وحياتها اليوم، وكيف صار أغلب أهلها مثل «البلاستيك»؛ فالممثل هو المحرك والمحرض الحقيقي للعرض.

• وقفتِ سابقاً على خشبة المسرح القومي المصري، كيف تصفين تلك التجربة وما ذكرياتك عنها؟

- بالفعل كانت تجربة رائعة من خلال عرض «طقوس الإشارات والتحولات» للكاتب سعد الله ونوس؛ فلا يوجد ما يحلم به الممثل أكثر من الوقوف على خشبة المسرح القومي العريق. أتذكر أن الفنانة سميحة أيوب حضرت العرض، وكذلك المخرج السينمائي يوسف شاهين، وقدمنا حينها عشر ليالي عرض على هذا المسرح. كان العمل من إخراج نضال الأشقر، وصممت الملابس فيه عزة فهمي، وكان ذلك في عام 1998. لقد كانت من أجمل التجارب، وكتبت الصحافة المصريَّة وقتها أجمل كلام عن العرض.

من مسرحية «بكنك على خطوط التماس»

• حصلتِ على جوائز وتكريمات عديدة خلال مسيرتك، ماذا تعني لك هذه التقديرات؟

- الحمد لله، مهنة الممثل هي مهنة «شك» وقلق دائم، لذا يأتي تقدير الناس أو الجوائز أو التكريم ليوجه لك رسالة مفادها أنك تعمل بشكل جيد. فالتمثيل بالنسبة لي مسؤوليَّة كبرى، والجوائز أراها مكافأة على الاجتهاد وتقديم عمل متقن. أذكر أن أول جائزة لي كانت في مهرجان سينمائي بتونس عن دور ثانوي في فيلم «زنار النار» للمخرج بهيج حجيج، حيث حصلت على جائزة أفضل دور مساعد. لم يكن

في حسباني أبداً أن أفوز، لدرجة أنني عدت إلى بيروت قبل إعلان الجوائز لأن دوري كان صغيراً لا يتعدى عشر دقائق، وكان رئيس لجنة التحكيم وقتها المخرج السوري محمد ملص. وقبل هذه الجائزة، كنت قد حصلت على جائزة أفضل عرض عن مسرحيَّة «صانع الأحلام» مع ريمون جبارة في مهرجان قرطاج المسرحي.

• إذا أردنا التوقف عند أهم المحطات في مسيرتك الفنيَّة، ما هي الأعمال الأقرب إليك؟

- هناك العديد من الأعمال التي أعتز بها، منها «طقوس الإشارات والتحولات» لسعد الله ونوس، فهو من أجمل النصوص، وأيضاً «الخادمتان» مع جواد الأسدي، ومسرحيَّة «مذكرات أيوب»؛ فكل عمل أعده مهماً لأنه يمثل بالنسبة لي اكتشافاً جديداً في الشخصيات وفي طريقة إدارة المخرج للعمل. لقد قدمت أربعة أعمال مع ريمون جبارة وكلها محطات أعتز بها، لذلك لدي محطات كثيرة أحبها، فأنا أحاول بقدر استطاعتي انتقاء الأعمال التي أقتنع بها، وقليلاً ما قدمت أعمالاً لمجرد العمل.

• ما المعايير الأساسيَّة التي تبنين عليها قرارك بالمشاركة في أي عمل فني؟

- نص جيد، وفريق عمل جيد.

• فـي ظل الطفرة التكنولوجيَّة التي نعيشـها، كيف ترين واقع المسرح ومستقبله في وطننا العربي؟

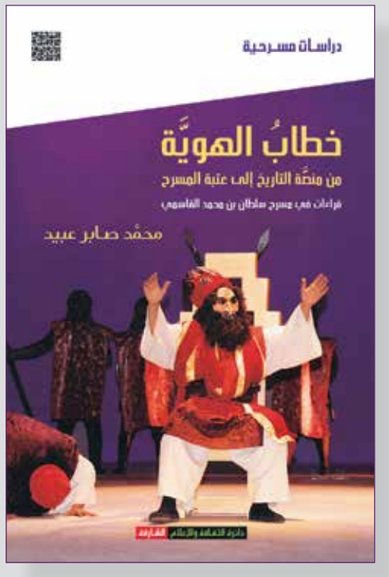
- أرى أنه رغم التكنولوجيا القادرة على صرف الناس عن المسرح، فإن هناك إقبالاً كبيراً وعودة حقيقيَّة إليه. في لبنان مثلاً، ورغم كل الحروب والأزمات، هناك شغف كبير بالمسرح، فالناس لديهم اشتياق للقاء بعضهم بعضاً وجهاً لوجه؛ لذا أرى أن المسرح يستعيد مكانته برغم «سطوة الموبايل» الذي يحاول أن ينسينا إنسانيتنا حتى استعبدنا. ورغم كل المحن والحروب، يظل المسرح نابضاً بالحياة في عالمنا.

• طرحتِ في نهاية مسرحيتك سؤالاً محورياً: «ماذا بعد الحرب؟» برأيك كيف نجيب عن هذا التساؤل اليوم؟

- دعنا نخرج من الحرب أولاً. صحيح أن هذا السؤال طرحه ريمون جبارة في نصه المسرحي، لكن علينا حالياً أن ندعو لوقف الحروب في العالم التي تحولت إلى تجارة تدفع الناس لترك بلدانهم واللجوء لدول أخرى. لماذا لا نسخر التكنولوجيا لخدمة الإنسان بدلاً من ظلمه وسحقه؟ لو وجدت «المحبة» لتغير العالم كله إلى الأفضل، فكل الشعراء والكتاب والفنانين همهم الأول هو القضايا الإنسانيَّة، والمناداة بالعدل، ونبذ الظلم، وإرساء قيم المحبة وقبول الآخر، واحترام الاختلاف فيما بيننا.

إصدارات

دائرة الثقافة | الشارقة



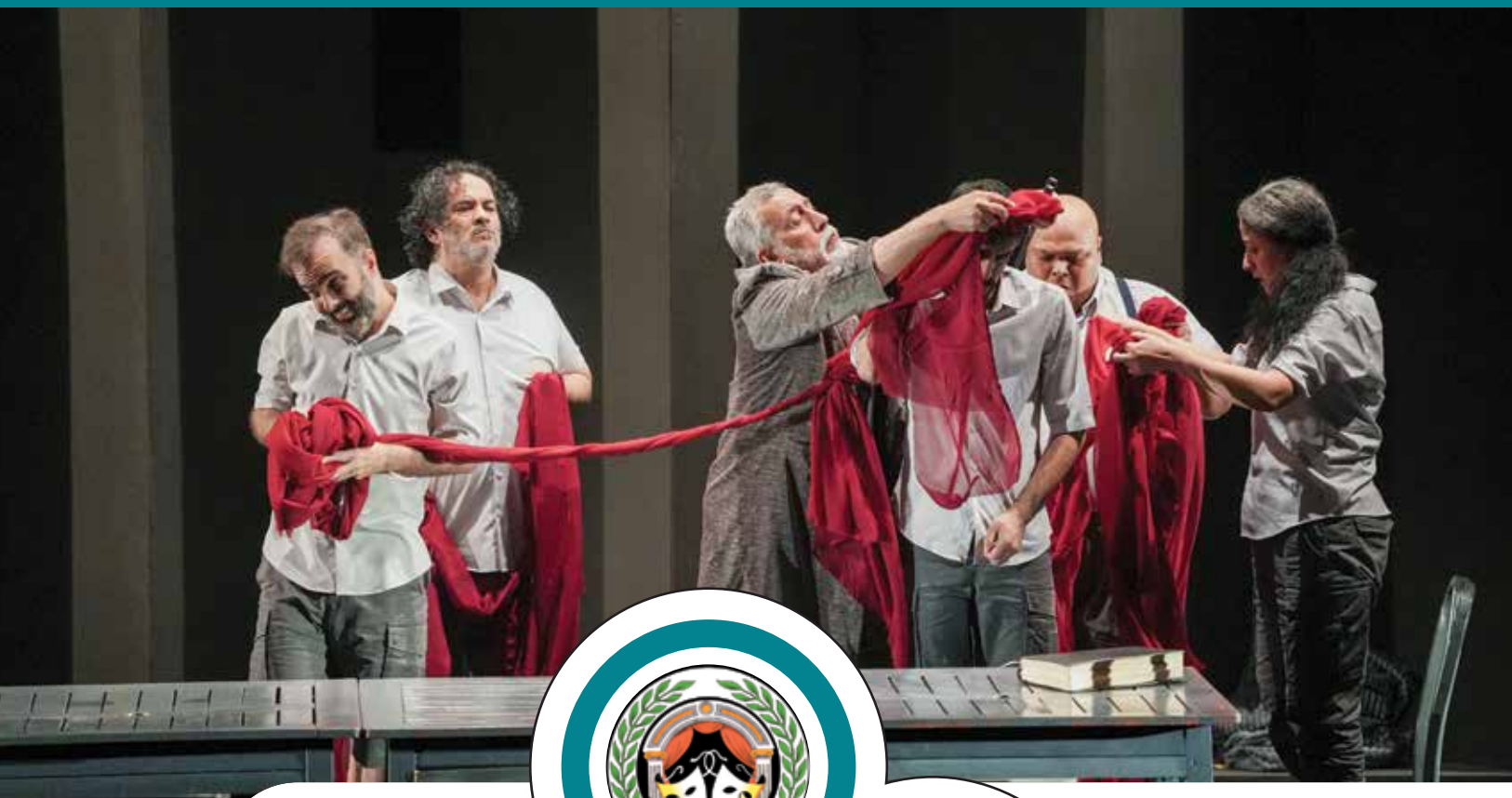
ص.ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة | الهاتف: 5123333 6 971+ | البرَّاق: 5123303 6 971+
البريد الإلكتروني: sdc@sdc.gov.ae | الموقع الإلكتروني: www.sdc.gov.ae | sharjahculture

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

دائرة الثقافة

أيام الشارقة المسرحية

إدارة المسرح



الدورة

35

أيام الشارقة المسرحية

24-31 مارس 2026
السابعة مساءً

قصر الثقافة
بيت الشعر

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

AL Masrah DHS 10

6 291100 754762