

القمر

العدد (85) - أكتوبر 2026

الممثل.. الرهبة التي
تأتي مع الموهبة

منير العرقي:
المسرح هدفه الإمتاع أولاً



ضباب.. أربع شخصيات
تبحث عن الحقيقة

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة

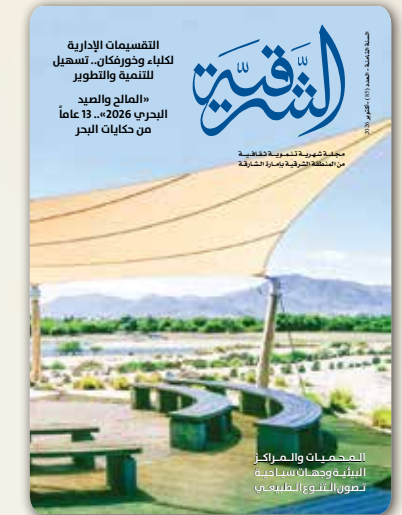
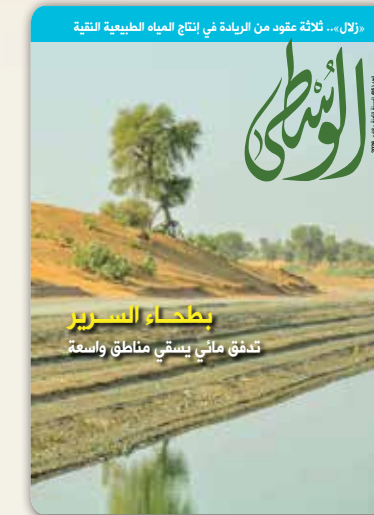
يلخص تنظيم الدورة الثالثة عشرة من مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة (25 سبتمبر - 01 أكتوبر) مسيرة حافلة لهذه الظاهرة الفنية والتربوية، التي أسستها الشارقة عام 2012 بهدف رعاية مواهب التمثيل والإخراج وصقلها، لتمكينها من النهوض بدورها في المشهد المسرحي الراهن، وبناء المستقبل بعطائها الزاخر.

وتعكس هذه الاستمرارية الحيوية، والتطور الملموس الذي تحققه تجربة المهرجان عاماً تلو آخر؛ الاهتمام الكبير الذي أولته الشارقة لهذا المشروع؛ حتى ارتقى بفضل الدعم المتواصل وإقبال المشاركين وتزايد أعداد الخريجين؛ من تجربة مهرجانية واعدة إلى مؤسسة مسرحية راسخة، تمثل اليوم منبعاً متجدداً للمواهب في شتى المجالات المسرحية، ورافداً أساسياً للمشهد الفني بمجمله.

ولقد قدم المهرجان، منذ انطلاخته، عشرات الورش التدريبية، واستضاف صفوة معلمي الفنون المسرحية، وأنجز عدداً كبيراً من العروض القصيرة، كما أبرز العديد من المخرجين والممثلين. وإضافة إلى ذلك، كرم واحتفى بـ 13 فناناً رائداً من المنطقة الشرقية، وشهد مشاركة واسعة لفنانين وباحثين مسرحيين من مختلف أنحاء الوطن العربي، وطبع ونشر كتباً توثيقية عدة؛ ليشكل بذلك ذاكرة جديدة لـ «أبو الفنون»، وامتداداً حيواً لبقية التظاهرات المسرحية التي تقام في الإمارة، وتتكامل لإثراء المجتمع بالقيم والمعاني السامية.

ولقد رصدت «المسرح» في أعدادها الماضية جانباً واسعاً من أنشطة مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة في مرحلته التحضيرية، وستوالي في عددها المقبل مواكبتها لأبرز ما حفلت به دورته الثالثة عشرة.

وتتضمن أبواب هذا العدد من المجلة مجموعة متنوعة من المقالات، والمراجعات، والحوارات، حول أهم ما شهدته الشارقة والعواصم العربية والأجنبية من عروض ومناسبات مسرحية، نأمل أن تلبى تطلعات القراء في كل مكان.



ص.ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة

الهاتف: 971 6 5123333 + البراق: 971 6 5123303 +

البريد الإلكتروني: sdc@sdc.gov.ae

الموقع الإلكتروني: www.sdc.gov.ae

sharjahculture



دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (85) - أكتوبر 2026م

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبو القاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

68

مسرحية: «غياهب الروح»
تأليف: عبدالله إسماعيل
إخراج: عبدالرحمن الملا
إنتاج: جمعية كلباء للفنون
الشعبية والمسرح 2026



8



12



14

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

• 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@sdg.gov.ae
shjalmasrahia@gmail.com

64



مدخل

هل يتطور الممثل بالمشاركة في مسرحيات أكثر أم أقل؟ 06

قراءات

حدث في نابولي.. واقعة درامية مغتربة 18

حوار

منير العرقي: المسرح هدفه إمتاع المتفرج أولاً 32

أسفار

روما.. كل الطرق تؤدي إلى المسرح 46

رؤى

كيف يظهر المخرج المسرحي الجديد؟ 52

أفق

جون أشقر: الكوميديا هادفة.. وضحك الناس يفرحني 54

رسائل

تحضيرات مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة «13» 60

مطالعات

أورغانون المسرح السوري.. بين التأصيل والتحديث 70

متابعات

فيصل الدرهمي: «الظلم» أجمل ذكرياتي الإخراجية 72

21



26



66



سعر البيع:

الأردن: ديناران
المغرب: 15 درهماً
تونس: 4 دنائير

البحرين: دينار
مصر: 10 جنيهات
السودان: 500 جنيه

الإمارات: 10 دراهم
السعودية: 10 ريالاً
عُمان: ريال

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.

الأعمال النوعية بفضل المهرجانات المتخصصة، مثل (أيام الشارقة المسرحية) وغيرها، واستطاعت أن تبرز نجومًا من الممثلين الذين ربما لم يشاركوا في كثير من الأعمال، لكن صنعت لهم العروض التي شاركوا فيها خبرة مميزة؛ بالتالي فإن الجودة هي المسألة الحاسمة».

وشدد غلوم على أهمية الاختيار الجيد للعمل من جانب الممثل، الذي يستطيع بفضل الخبرة أن يعي ما هو العمل الجيد فيقبل على المشاركة فيه. وتلك مسألة تعود للممثل والفنان نفسه، فهناك من يعمل من أجل الشهرة والنجومية والكسب المادي، وهذا يفضل خيار الكثرة دون الالتفات لمرودود الخبرة والتطور، وهناك من يعمل من أجل تحقيق شيء لذاته ولهذا الإرث والمكون الثقافي والإبداعي المسرحي الذي تحقق، فالممثل يتحرك بهاجس إنساني ووطني، وعليه أن يخدم المسرح في بلاده بالاختيار الجيد للأعمال التي تقيد في عملية التراكم وتعزز مكانة الدولة فنياً ومسرحياً.

ويؤكد غلوم على أهمية أن يسأل الممثل، في حال عُرض عليه عمل مسرحي، عن المؤلف، ويطلع جيداً على النص ويفهم ما يقدمه هذا الكاتب وخلفيته الثقافية، فذلك يفيد الممثل كثيراً في التعرف إلى العمل الذي يُقدم عليه، كما على الممثل أن يسأل عن المخرج، فهناك من المخرجين من يرفعون الممثل درجات عبر أعمال متميزة



«غرب» من تأليف عبدالله صالح وإخراج محمد سعيد السلطي 2022

وحتى ينجح الممثل في هذه المهمة، فلا بد له من أن يتطور باستمرار. ولكن، هل يكتسب الممثل خبرته وأدواته من خلال الظهور المتكرر في الأعمال المسرحية، أم أن القليل من المشاركات كافٍ لصناعة حضوره على خشبة وفي قلوب الجمهور؟ وهل يكفي أن يكون في رصيد الفنان عشرات الأعمال، أم أن شخصية واحدة مؤداة بإتقان قادرة على إحداث الفارق وإبراز الموهبة العالية؟

هذه الأسئلة وغيرها طرحناها على عدد من الفنانين والممثلين المشتغلين في المسرح الإماراتي، فتباينت إجاباتهم؛ فمنهم من أكد ضرورة الكثرة والاستزادة، ومنهم من رأى أن القلة النوعية هي الأفضل، بينما ذهب آخرون إلى أن جودة العمل هي الأساس في تطور الممثل.

الجودة

الفنان الدكتور حبيب غلوم أسهب في الحديث عن ضرورة الاختيار الجيد للأعمال النوعية، بغض النظر عن كثرتها أو قلتها؛ فهي التي تقود إلى صناعة مبدع حقيقي. يقول غلوم: «في تصوري، القضية لا تُحسب بمعادلة (أكثر أو أقل)، أي ليس بكثرة المشاركات أو قلتها، بل بجودة الأعمال التي يشارك فيها الفنان؛ فهذه الجودة هي المعيار الدقيق والمهم. فبعض الممثلين يشاركون في ثلاثة أو أربعة أعمال خلال العام، ولكن قد تكون هذه العروض، على الرغم من كثرتها، بلا قيمة فنية أو فكرية. وفي المقابل، قد يشارك الممثل في عمل واحد فقط كل عام أو عامين، لكنه يشكّل له رصيذاً معرفياً كبيراً، ويحقّق له خبرة واسعة، ويصقل تجربته، ويؤثر هذا العمل النوعي كذلك في الجمهور ويرفع ذائقته، كما يعزز الإرث المسرحي الذي بناه الفنانون الإماراتيون عبر السنوات بجهود الرواد والأجيال التي أعقبتهم وصولاً إلى الجيل الحالي. فهناك إرث تراكمي يجب الحفاظ عليه، خاصة في ظل الرعاية الكبيرة التي يجدها المسرح في الشارقة؛ إذ صارت هناك وفرة في

هل يتطور الممثل بالمشاركة في مسرحيات أكثر أم أقل؟

يُعَدّ التمثيل من أهم أركان العمل المسرحي وعموده الفقري، فالممثل هو الذي يبعث الحياة في كل عناصر العرض الأخرى، وهو الوسيط الإنساني الذي يحوّل النص إلى مادة حية مجسدة.

الشارقة: علاء الدين محمود





الحال، أن تكون الأعمال نخبوية، فعلى الممثل أن ينوع في مشاركاته، ويمكن في الوقت نفسه أن يوازن الممثل بين الاستمرارية وانتقاء الأعمال الجيدة؛ أي أن يشارك في أكثر من عرض جيد، فلا سبيل لاكتساب المهارات اللازمة بالمشاركات الشحيحة، فهي غير مجدية على صعيد رصيد الخبرات والمعارف المسرحية، وتحديدًا من حيث الجرأة وكيفية مواجهة الجمهور.

وأشار السلطي إلى أن انتظار العمل الجيد لوقت طويل ينطوي على شيء من المثالية، وقد يصح فخاً يوقع الممثل في العجز عن التفاعل مع الخشبة والجمهور، ويجعل الممثل يفقد طاقته الأدائية، إذ إن المهارات والملكات المسرحية المختلفة تأتي عبر التمرين المستمر، والعمل المتواصل، فذلك هو ما يجعل ذهن الممثل حاضراً وقادراً على التفاعل مع كل حركة ومشهد، ويستطيع التعامل مع العثرات اللحظية أثناء العرض، وتلك مهارات لا يكتسبها الفنان إلا بالظهور المستمر في الفضاء المسرحي الذي يتيح له الاحتكاك مع الآخرين، فالمسرح لا يعتمد على تمارين ذهنية يجريها

الاستمرارية

«تزيد خبرة الممثل باستمراريته الدائمة على خشبة المسرح»، هكذا تحدث الفنان محمد سعيد السلطي، وهو يقود الحديث نحو اتجاه مغاير، مؤكداً أن هذه الاستمرارية تمنح الممثل الثقة والقدرة على التواصل مع الجمهور، وتجعله في حالة إبداع مستمرة، فهو عبر تلك العلاقة مع الجمهور يستطيع أن يدرك كيف يتعامل معه في كل الأوقات، فقد صار يدرك الأبعاد النفسية للمتلقى، وتلك من الميزات التي لا تُكتسب إن لم يكن هناك قدر كافٍ من الاستمرار في المشاركة ضمن أعمال مختلفة ومتنوعة.

وشدد السلطي على ضرورة هذا التنوع الذي يتيح للفنان الانخراط في أعمال مسرحية متنوعة ومتباينة في قوالبها ومستوياتها، فذلك أمر يثري رصيده الجمالي والإنساني، ويدله على كيفية مخاطبة أذواق المشاهدين المتفاوتة دون أن يقدم تنازلاً مجحفاً عن اشتراطات الصنعة والمعايير الفنية والجمالية الرصينة، فلا بد من التوسع في المشاركة الواعية، والنهل من تيارات فنية إخراجية ثرية ومتعددة، وكذلك على مستوى النصوص المسرحية المتباينة في محتواها، فكل ذلك يخدم الممثل على المستويين النظري والتطبيقي معاً ويجعل له رصيماً من الخبرات والثراء الفكري، وتلك ميزة تمنح الممثل القدرة على الانتقال السلس بين الأعمال التراجيدية والنخبوية والكوميديّة والمسرح الشعبي، فالممثل الجيد المستفيد من تجاربه يستطيع أن يشارك في أي عمل بغض النظر عن التيار الفني الذي ينتمي إليه العرض، فالتراكم الذي يجنيه الممثل من المشاركة المستمرة يتحول إلى رصيد حي ينبض بالخبرة والتمكن.

ويؤكد السلطي أهمية نوعية العمل، ولكن في الوقت نفسه ليس من الضروري أن يتوقف الممثل سنوات حتى يحظى بعمل جيد، فالمشاركة في أعمال متنوعة تمنح الممثل الحضور والتواصل مع الجمهور، ولا يُشترط، بطبيعة

الممثل أن يطور نفسه من خلال المشاركة في الورش التدريبية، فذلك أمر يصقل موهبته ويعزز قدراته الإبداعية، فالملاحظ أن كثيراً من الممثلين بمجرد أن يشاركوا في أكثر من عمل يتوقفون عن التدريب، ويرفضون الانخراط في الورش المسرحية.

وأشاد غلوم بالجهود الكبيرة التي تبذلها دائرة الثقافة في الشارقة وبعض المؤسسات الأخرى، عبر توفير فرص تدريبية للممثلين والفنانين الذين عليهم اغتنامها، لأن العمل التدريبي هو فعل أساسي في تكوين الممثل، ويجب على الممثل ألا يضع في اعتباره أنه قد استغنى عن التدريب لمجرد أنه شارك في أعمال كثيرة؛ فهذه نظرة خاطئة من جانب بعض الفنانين الكبار تجاه المنصات التدريبية التي عليها الرهان في تطوير الممثلين إلى جانب الأعمال المسرحية.

ويختتم غلوم حديثه بالتأكيد مرة أخرى على الجودة والنوعية، فذلك هو التحدي الذي يواجه الممثل الذي عليه أن يبحث دائماً عن شيء يعيد تقديمه للجمهور في كل مرة بفكرة وأدوات مغايرة في سياق تطوري متصاعد، وتلك مسألة لا تحكمها الكثرة ولا القلة، إنما الاختيار الجيد والمسؤول.

ورؤى إخراجية مبتكرة، فمثل هذا المؤلف وذلك المخرج هما من يفيدان الممثل، كما من المهم معرفة بقية الطاقم الفني وتحديدًا على مستوى صانع السينوغرافيا، فمنهم من يقدمون رؤية بصرية عالية المستوى، إضافة إلى ضرورة معرفة بقية الممثلين الذين يشاركون في العرض، فالممثل يستفيد من زميله إذا كان هذا الزميل من الفنانين أصحاب الخبرات والتجارب الكبيرة والقدرات الفنية الجيدة، وذلك يضمن عملاً متميزاً يفيد تجربة الممثل ويطورها وينقلها إلى الأمام، فالعمل المتقن فيه من حيث الإنتاج والفرقة وغير ذلك هو ما يطور قدرات وإمكانات وملكات الممثلين. ويشير غلوم إلى أن هناك نجاحاً يتحقق، في بعض الأحيان، من خلال عمل بسيط في كلفته وينتج عنه عرض نوعي، ولكن في الغالب الأعم، نجد أن مسألة التكلفة والإنفاق على الأعمال مسألة في غاية الأهمية، خاصة على مستوى الإكسسوارات والأزياء والخدع البصرية، وغير ذلك من عناصر تخدم الممثل وتضمن أن يستفيد من العمل على الصعيدين الفني والفكري، كذلك لا بد للمخرج والفرقة من الاهتمام بالجانب التدريبي عبر عقد ورش للعمل، وعلى





يرى أن في العروض والأعمال الكثيرة ورطة تخص تجربته، فلئن كانت تلك الكثرة بالنسبة لفنان سائحة جيدة لصقل أدواته، فقد يراها آخر تشتيتاً لذهنه واستنزافاً لفعله الإبداعي، ولا تمكنه من التفكير والتأمل والقدرة على التعمق في الشخصيات، مما يقود إلى فخ الأداء السطحي، فهناك من الممثلين من يحتاج إلى لحظات هدوء أطول وراحة ذهنية أكبر من أجل أن يستعيد حيويته الفنية مجدداً، والتخلص من عوالت الأدوار التي

ويجب جمعة عن سؤال طرحه بنفسه، وهو: لماذا يمكن أن تكون كثرة المسرحيات مفيدة؟ مشيراً إلى أن المسرح تحديداً يقوم على التجربة والممارسة والتكرار الحي. ففي كل عمل يتعلم الممثل شيئاً جديداً، مثل: التعامل مع نص مغاير، ومخرج ذي رؤية وأسلوب مختلفين، وشركاء جدد فوق خشبة، وشريحة مختلفة من الجمهور. كما يتعلم ضبط صوته وجسده وتركيزه وإيقاعه، ومواجهة الأخطاء والمواقف غير المتوقعة أثناء العرض.

ويلفت جمعة إلى أن كثرة التجارب، عندما تكون متنوعة وواعية، توسع ما يمكن أن نطلق عليه ذاكرة الممثل الفنية. فيغدو لديه مخزون أكبر من الحلول، ويعرف ما الذي يصلح وما الذي لا يصلح، ويكتشف نقاط قوته وضعفه، لكن المهم هنا ليس أن يسأل الممثل: كم مسرحية قدمت؟ بل: ماذا أضافت لي كل مسرحية؟ إذ إن نوعية التجربة قد تكون أهم من عدد العروض. فمخرج متمكن يستطيع اكتشاف طاقات جديدة لدى الممثل ودفعه خارج منطقته المعتادة، كما أن اختيار نص ودور يتحديان أدواته قد يطورانه أكثر من أعمال كثيرة تضعه في القالب ذاته. لذلك ليست العبرة بحجم الأعمال، بل بما تمنحه كل تجربة للممثل.

قدمها في أعمال سابقة قبل أن يُقبل على عمل جديد، فهذا الصنف من الممثلين لديه قناعة بأن قيمة الحضور على خشبة وأهميته تنبعان من عمق التجربة وصدقها وليس عبر الظهور المتكرر.

ممارسة

من جهته، يطرح الفنان محمد جمعة عدة رؤى تتعلق بتطوير الممثل طبقاً لمسألة أيهما الأفضل: المشاركة الأقل أم الأكثر، فهو يرى أنه لا توجد قاعدة تفيد بأن كثرة الأعمال تعني بالضرورة تطوراً فنياً أكبر، أو أن قلة المشاركات تعني خبرة أقل، لكن في الوقت نفسه فإن الممارسة المستمرة مهمة جداً للممثل؛ لأن التمثيل، مثل أي فن أدائي، لا يتطور بالمعرفة النظرية وحدها. إذ إن الفنان يحتاج إلى خشبة، وإلى الاحتكاك بالمخرجين والممثلين والجمهور، وإلى مواجهة ظروف مغايرة في كل تجربة. لذلك قد تمنح كثرة المشاركات الممثل خبرة واسعة، بشرط ألا تكون مجرد تكرار للتجربة ذاتها، فالفرق كبير بين ممثل شارك في عشر مسرحيات بالأسلوب والشخصية والأدوات نفسها، وممثل شارك في أربع مسرحيات فقط، لكنها وضعت في أربع مناطق فنية مختلفة تماماً.

وإمكاناته باستمرار التدريب والصلة بينه والشخصيات التي يجسدها.

ويشير سالم إلى أن بعض الممثلين يملكون خلفيات أكاديمية متميزة ومؤهلون تأهيلاً عالياً، لكنهم يقعون في فخ ما يطلبه الجمهور، وتلك مسألة في غاية الخطورة لأنها توقع الفنان في النمطية والقالب الواحد برغبة المتلقي، فالممثل الذي يطمع في نيل تصفيق الجمهور وتفاعله يقع في تكرار نفسه، فهناك معايير لنجاح الفنان ويجب عليه دائماً أن يدركها، فهناك من الممثلين من تجده ناجحاً بالمعايير الأكاديمية ولكنه، للأسف، يغدو أسيراً لشخصية محددة استحسناها ذلك الجمهور.

ولفت سالم إلى أن بعض الممثلين يريدون صقل قدراتهم وتطوير أسلوبهم وأدواتهم ومهاراتهم، لكنهم في الوقت نفسه يقعون في حيرة: «هل يتقبلهم الجمهور أم لا؟»، وربما في سبيل البحث عن ذلك القبول يقدمون تنازلات عن خطهم ومنهجهم، وذلك بطبيعة الحال يعود للممثل نفسه، لكنه عامل يحول دون اكتساب التطور اللازم. ويعود سالم ليؤكد دور الأكاديمية والتدريب في تطور الممثلين، وتلك أيضاً الأدوات التي تمكن الممثل من اختيار العمل الجيد والدور المتميز ليمضي برؤيته بعيداً دون أن يكون أسيراً لرغبة الجمهور، فالبناء العلمي الممنهج للممثل يمكنه حتى من تبديل الحالة داخل الشخصية الواحدة التي يجسدها في العمل، فهناك من الممثلين من يقدم ارتجالاً أو دعاية تضحك الجمهور «الإيفيه»، فيعمد الفنان إلى تكرارها بصورة مستمرة فيفقد روح الشخصية التي يجسدها، لذلك من المهم ألا يقدم الممثل تنازلات تبذله وتجعله عاجزاً عن الأداء الجيد، فهذا التجاوب الجماهيري بتلك الحالة يأتي بنتيجة عكسية، تتمثل في إحداث تراجع لمستوى الفنان بدلاً من تطويره.

وأوضح سالم أن مسألة «أكثر أو أقل» تعود للممثل نفسه وتكوينه الفني والنفسي، فهناك من الممثلين من

المرء مع ذاته في عزلة بقدر ما هو فعل جسدي وحركي وعقلي ناتج عن التفاعل الحي، والوقوف المتكرر أمام الجمهور، وتلك خبرات لا يكتسبها الفنان إلا في تلك اللحظة العملية الحية.

ولفت السلطي إلى إمكانية صياغة معادلة مفادها: «كلما زادت مشاركة الممثل، ازداد تمكناً»، إذ إن الانخراط في أعمال كثيرة يوسّع مدارك الفنان ويفتح آفاقه ويحرر طاقاته الإبداعية، فالحصيلة الفنية التي يكتسبها الممثل تتأني بالاحتكاك مع الممثلين الآخرين، وتكرار التدريب المستمر يجعل الممثل بكامل الجاهزية ويطور إمكاناته، فأني معرفة في أي مجال تأتي عبر الممارسة المستمرة.

الأكاديميات

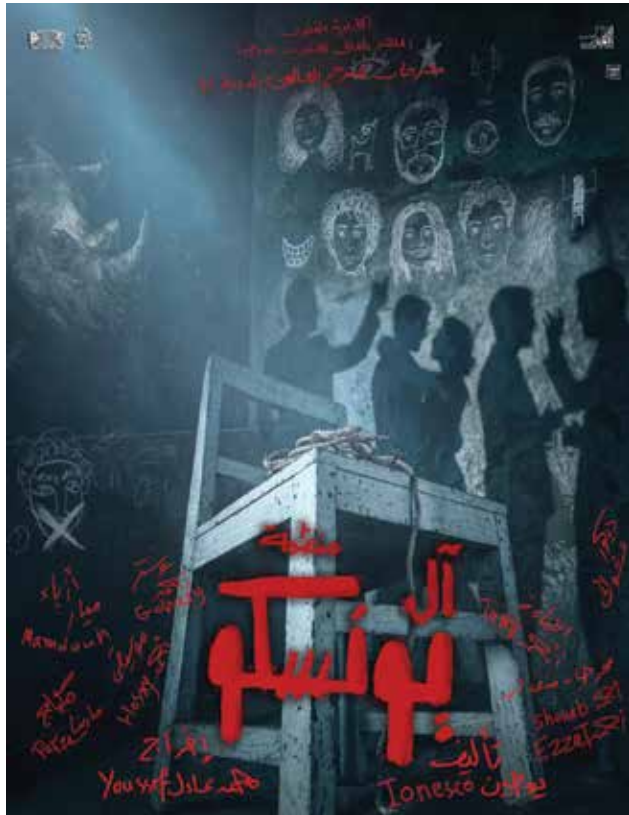
أما الفنان إبراهيم سالم فهو يراهن على الأكاديميات؛ أي أن يكون الممثل مُعداً عملياً ومعرفياً وأكاديمياً ودراسياً بإتقان كبير، ففي هذه الحالة لن يتأثر هذا الممثل بمعادلة «أقل أو أكثر»، لأنه يطبق فوق خشبة ما ناله من علوم، وبمرجعياته تلك يستطيع أن يتفوق في أية لحظة يقف فيها على خشبة، فالممثل يطور نفسه عبر صقل أدواته



«فردة دماغ» نص جاسم الخراز وأداء إبراهيم سالم ومرعي الحليان



تتعلق بعلاقة المسرح بالجمهور؛ وكأن حوار الناقد/المهرج ويونسكو يزلزل الثوابت والمسلمات في أذهان الجمهور، إلى أن يفتح الستار على منزل العجوزين الشهيرين في مسرحية «الكراسي»، لنجد أنفسنا أمام فضاء بالغ الثراء رغم وحشيته وفوضويته ولا منطقيته: كراسي مبعثرة على الخشبة، وأباريق وإكسسوارات وملابس وحلقات مفرغة،



يستدعي العرض الشخصيات كأشباح ماضية، ويعيد تدويرها في شبكة علاقات داخل بناء درامي موحد؛ فيتحول المسرح إلى مؤسسة بيروقراطية تحكمها العبيثية، وتتلاقى فيها مسارات العزلة والتسليع وسوء استخدام السلطة وموت اللغة؛ وهي عبيثية قادت العرض إلى منصة التتويج في المهرجان القومي للمسرح المصري، فنال جوائز عدة.

يضعنا العرض مباشرة أمام سؤال جوهري: كيف يعيش الإنسان المعاصر داخل منظمة تحكمها العبيثية؟ وكيف يمكن لاستدعاء عوالم يوجين يونسكو أن يمثل مرآة لواقعنا الراهن؟ يجلس يونسكو على مكتبه يمين الخشبة محاولاً كتابة نصوصه المسرحية، حين يدخل عليه الناقد «بارتولوميوس 1» - إحدى شخصيات «مرتجلة ألما» - ليدخل معه في حوار فكري حول ما يكتبه وماهية المسرح وضرورته للناس، بل ويدعوه إلى كتابة نص لفرقة جديدة لا تناسبها الموضوعات المسرحية التي يكتبها، ليسلط الضوء هنا منذ الوهلة الأولى على السلطة النقدية التي سخر منها يونسكو في أعماله حين كتب شخصيات بارتولوميوس الثلاثة في مرتجلته. فالمخرج هنا يبدو مُلمّاً بعوالم يونسكو ومدرسته العبيثية بكل حذافيرها. ويستمر السجال بين يونسكو وبارتولوميوس 1 ثم بارتولوميوس 2 مدخلاً يضع الجمهور في قلب المعترك العبيثي، ليسحبه تدريجياً إلى هذا العالم ويدفعه دفعاً إلى التفكير فيه وفيما يُطرح أمامه من معضلات

العرض المسرحي منظمة آل يونسكو نزهة في ميدان العبث

يأتي العرض المسرحي المصري «منظمة آل يونسكو»، دراماتورجيا وإخراج محمد عادل يوسف، ليقدّم مغامرة بصرية بالغة الثراء تعيد صياغة الوجود الإنساني عبر نسيج محكم لخمسة من أبرز النصوص لرائد مسرح العبث يوجين يونسكو.

باسم صادق
ناقد وإعلامي من مصر





بداية جديدة والتطهر من الماضي والبحث عن مستقبل جديد مشرق، ولكن المخرج هنا عمد إلى تفريغ الأغنية من محتواها ومعانيها، بدءاً من عزف لحنها فقط، بينما تغني المطربة كلمات بلا معنى «بلا بلا بلا بلا» على اللحن نفسه، ووصولاً إلى تصميم استعراض يبدو مثل كليب معاصر، راقصوه هم الخرايت الذين تفشوا في المجتمع، ويكرر الاستعراض بتكرار المقطع نفسه من الأغنية في معزوفة عبثية بامتياز.

أما أكثر مشاهد العرض وحشية فيتجلى في وصول الثري الفظ من نص «اللوحة»، الذي يسعى لاقتناء عمل تشكيلي من أحد الفنانين مصرّاً على أن يبخره حقه في حوار مذهل ومهين لقيمة الفن الحقيقي، في مشهد يبدو فيه الثري سيداً والفنان عبداً، وحين يضطر الفنان للموافقة يُقدّم الثري على التهام اللوحة بفضاظة ووحشية مفرطة. هنا تخرج الدراما من سياقها ويُقفل الستار لنعود مرة أخرى إلى الحوار الدائر بين بارتولوميو 1 و2 ويونسكو،

بوصول شخصية الأستاذ رمز العلم والفكر نرى شخصاً عملاقاً بلا رأس يحمل حقيبة ضخمة لا يتكلم مطلقاً، بما يبرز ضالة العجوزين حجماً وفكراً، وحين تسأل الزوجة زوجها عن سبب اختفاء رأسه، يؤكد لها أنه ثمين للغاية، لذلك يخفيه في حقيقته، بينما يفتح الأستاذ الحقيبة ويخرج منها طلبة ويبدأ في الضرب عليها بإيقاعات شرقية، بينما يُخرج الزوجان أوراقاً لتدوين ما يقال وكأنهما في درس حقيقي، في مشهد في غاية العبثية واللامنطق، تؤكد الزوجة بجملة «هو ده المنهج السائد اليومين دول!».

وفي مشهد آخر تدخل شخصية المغنية لتشدو أشهر أغانيها، في فاصل يمنح السهرة بهجة وبريقاً، ويحشد المخرج كل ما يشوق الحضور لظهورها، وحين تبدأ في الغناء نجدها تشدو بأغنية المطربة الفرنسية الشهيرة إديث بياف Non, je ne regrette rien أو «لا، لست نادمة على شيء»، التي لم يسع المخرج لاختيارها اعتباطاً، ولكن لتؤكد معنى أو دلالة مضادة، فكلماتها تدعو إلى السعي إلى

الواحد تلو الآخر لتتعرف إليه وإلى عالمه المكمل للعالم نفسه المحكوم بالعبثية، وحتى الحوار بين الزوجين قبل وصول الضيوف لجأ فيه المخرج إلى قصيدة اللامنطق واللامعنى، بل وتعتمد ألا يجتمع الضيوف في مشهد واحد طوال العرض تأكيداً على فكرة الخواء المجتمعي وانهايار القدرة على التواصل البشري.

يعتمد العرض بصفة أساسية على موت اللغة والمفارقات اللغوية والبصرية وحتى الجسدية طوال الأحداث، وهو ما أبرزته الصورة البصرية بكل عناصرها، سواء الأزياء والإضاءة والإكسسوارات والتصميم العام لسينوغرافيا العمل، فوصول السيد مارتان والسيدة مارتان، وهما زوجان تحكمهما علاقة زوجية خاوية، هشة، وبلا معنى، يبرز لنا الحوار وضعهما حين يستدعيان بداية تعارفهما، بشكل عبثي، فيكرران الكلام ويؤكدان عليه باستخدام مفردات في وضع الحال المنسوب من قبيل «وها أنا أركض مستغرباً»، أو المفعول المطلق، سواء المؤكد للفعل أم المبين للنوع، وبشكل ساخر مثير للضحك من قبيل «أجلس جلوساً مشمئزاً»، وهكذا.

وأمام هذا الحوار المكرر غير المتطور يتضح تجريد اللغة من بلاغتها، وابتذالها وتناقضها، ونكتشف كأننا أمام شخص واحد منقسم على ذاته، فلا وجود هنا للذكورية المطلقة أو الأنثوية المطلقة، فيبدو الزوجان بلا هوية واضحة، وتؤكدت تلك المعاني بالدلالات التي فجرتها أزيأؤهما، فالزوج يرتدي في الواجهة بدلة رجالية، بينما يرتدي في ظهره فستان سواريه يبدي جسده، والعكس في ملابس الزوجة.

حافظ الدراماتورج/المخرج على تناغم خواء اللغة وتناقضاتها مع تناقض الصورة البصرية طوال الوقت حتى في مشاهد العجوزين، الرابط الدرامي بين المشاهد، فحين يدخل الضيوف مثلاً تدخل الزوجة حاملة صينية مقلوبة وتساءل الضيف عما يشرب، بينما تأتي له بمشروب آخر، وتبدي اندهاشها من تجاهله لمشروب ثالث كانت قد أعدته له، وهكذا.

وأشياء لا علاقة لها ببعضها بعضاً، ثم يظهر الزوجان في منزلهما يرتديان ملابس عبارة عن قصاصات وأقمشة من خامات متباينة، ويبدوان في حالة استعداد وتشوق لاستقبال ضيوفهما لقضاء سهرة منزلية ممتعة.

بالطبع يحيلنا المشهد إلى فكرة الضيوف الوهميين التي قام عليها نص «الكراسي»، ولكننا ندرك فوراً أن هذه السهرة ضيوفها حقيقيون، وهم شخصيات مختلفة من ستة نصوص ليونسكو، وهي (الكراسي، مرتجلة ألما، المغنية الصلعاء، اللوحة، الأستاذ، الخرايت)، وقد اختارها الدراماتورج/المخرج بعناية، مستفيداً من الإطار العبثي الذي يحكمها ليضعها في قالب درامي متماسك ومنطقي، انطلاقاً من وضع العجوزين رابطاً درامياً بين النصوص الخمسة، بما يسمح بالتنقل بينها في سهولة ويسر. والمدعش أن منطقية الدراما استوعبت في داخلها عبثية الشخصيات وعوالمها التي تستند أساساً على تفكيك اللغة تعبيراً عن هشاشة المجتمع وخوائه وقطيعه التواصل بين أفراد.

من هنا نتهاياً بوصفنا متفرجين لسهولة وصول الضيوف



التعامل مع الأزياء بوعي ملحوظ، ففي شخصية بارتولوميوس ارتدى ملابس المهرجين الفضفاضة على بدلة رسمية أكبر من مقاسه الحقيقي، وبدأ في مشيته منتفخاً بشكل لافت يؤكد خواء عقله وضخامة ذاته، بينما تضاعف نفسياً وجسدياً في مشهد الرسام مع الثري ليبدو ضعيفاً أمام لقمة العيش، محاولاً التمسك بقيمة فنه دون جدوى.

إننا أمام عرض أقرب إلى الاكتمال بفضل إتقان الدراماتورج الخاص به ورؤية مخرجه وحرصه على دراسة العبثية دراسة مستفيضة، وإن كان ينقص العمل كثيف بعض المشاهد بين الزوجين العجوزين، التي تسببت بطول مدتها الزمنية المفرط في تسرب الملل إلى نفس المتلقي، بما يقطع تواصله مع ما يجري من أحداث.



متناغماً في شخصيتي الزوجين العجوزين، حاولا فيه التآرجح بين السخرية والكوميديا والإحباط والكرم، وحافظا بإتقان على الملامح النفسية للشخصيتين والأداء الموهي بشيخوخة الزوجين، بينما لعبت جاسمين خالد شخصيتي السيدة مارتان والمطربة بأداء حيوي لا ينقصه الانضباط. في حين جاء أداء أحمد عباس وسعيد سلمان نموذجاً في التناغم التمثيلي، خاصة في مشاهدهما مع يونسكو التي اتسمت بالسخرية وخفة الظل، ومشهدهما القاسي معاً الخاص ببيع اللوحة.

وقد جاء أداء سعيد سلمان ذا حضور طاقٍ بفضل تأرجحه بين المشاهد الجادة والساخرة بعفوية وانسيابية واحترافية لافتة، ونجح باقتدار في تجسيد ثلاث شخصيات مختلفة، وهي السيد مارتان والسيد الضخم (الأستاذ) والمهرج/الناقد بارتولوميوس، دون أن نرى أي ذرة تشابه بين أي من تلك الشخصيات، متحركاً بوعي بين الكوامن النفسية لكل منها.

أما أحمد عباس فاتسم أدائه بالخفة والرشاقة حركة وأداءً، وتنتقل بين شخصيتي بارتولوميوس والرسام بعذوبة واضحة، وضع لكل منهما حدوداً فاصلة لملاحه النفسية والجسدية، وساعده في ذلك ضالة جسده، وقدرته على

التواصل والعدمية، بالملابس غير المتناغمة تارة، متنوعة الدلالات بحسب تشريح كل شخصية وسماتها النفسية، فكما أشرنا سلفاً إلى أزياء السيد والسيدة مارتان، نشير أيضاً إلى اختيارها لملابس سوداء بخيوط ذهبية للثري الفظ تعكس حدة شخصيته وذاتيته المفرطة، في حين جاءت ملابس العجوزين كولاغ من قصاصات وأقمشة لا علاقة لها ببعضها بعضاً، يضيف كل جزء منها معاني مختلفة.

بينما لجأ أحمد طارق إلى الإضاءة الصفراء أحياناً تعبيراً عن العدمية والخواء، ثم الإضاءات الحمراء القادمة في مشاهد الوحشية، وإن سادت القتامة على المود العام للإضاءة تأكيداً لفكرة اللاتواصل والانهيال المجتمعي، بينما أكدت مارينا برزي في تصميم مكياجها على طبيعة كل شخصية نفسياً ومجتمعياً، فجاءت ملامح الثري الفظ ضخمة بحواجب عريضة شديدة السواد، بينما اعتلى الشيب شخصيتي العجوزين، في حين جاء مكياج يونسكو الوحيد واقعياً لتقريب الشبه بين الممثل والشخصية المؤداة.

أما ديكور عبدالله فجاء معبراً عن وضع المجتمع المقلوب، فاستدعى كل ما يشير إلى المجتمع ليتدل من أعلى المسرح في وضع مقلوب، مثل نموذج برج إيفل المقلوب، والكراسي المقلوبة، والحلقات المفرغة كدراما يونسكو، وأقفاص العصافير الفارغة دلالة على شعور أي مختلف بأنه حبيس مثل تلك الأقفاص، بالإضافة إلى عشرات الكراسي المدلاة تكسوها الملابس من كل شكل ولون في حضور مفرغ من معناه لأفراد المجتمع.

لعب أحمد مخيمر شخصية يونسكو بأداء منضبط جاد يشوبه دائماً الإحساس باليأس والحنق مما يعيشه في المجتمع، وقدمت ميرنا الجوهري وإبراهيم الألفي ثنائياً تمثلياً

الذي يحقران فيه ما شاهدها، وأنه لا يعرف معنى المسرح، وأنه لا مكان في هذا العالم للموهوبين والملتزمين، وما إلى ذلك، حتى يصل بهما الأمر إلى تكيله، بينما يصير هو على تقديم آخر مشاهده، فيفتح الستار من جديد ليعود الزوج والزوجة العجوزان ليستدعيا الخطيب أو الموهوب أو المفكر الحقيقي الذي يملك حق الكلمة أمام الإمبراطور والدفاع عنهم، وحين يصل نكتشف جميعاً أنه أبكم أو أنه احتبس صوته فاقداً القدرة على الكلام والتعبير عن ذاته.

إننا أمام عمل متقن للغاية تجسدت فيه المنظومة العبثية ليونسكو بتبسيط لافت يسمح لكل فئات المجتمع أن تتعرف إلى المدرسة العبثية بفضل هذا التشريح التفصيلي لهذا العالم، وبفضل حرص المخرج على توظيف كافة العناصر البصرية والسمعية لخدمة دراما العرض، فقد نجحت ميار ممدوح في تصميم أزياء تعمق معنى العزلة، وفقدان



محمد عادل يوسف، ممثل ومخرج مسرحي، خريج المعهد العالي للفنون المسرحية، قسم التمثيل والإخراج، امتلك خبرة واسعة في التمثيل المسرحي والدرامي، وشارك في أكثر من خمسين عرضاً مسرحياً، ونال العديد من الجوائز المحلية والدولية عن عروض من إخراجة. نال جوائز الإخراج عن عروض «الغرباء لا يشربون القهوة»، و«وليمة عيد»، في مهرجانات المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة، وآخرها جائزة أفضل مخرج صاعد عن عرض «منظمة آل يونسكو» من المهرجان القومي للمسرح.

جميعاً. نهاية مغايرة للنص الأصلي الذي يموت فيه العم نيكولا في غرفته، فيما نشاهد أشعة شمس مشرقة على ألبرتو وشقيقه تضيء كتجسيد للحقيقة العارية. تلك الحقيقة التي وضعت جميع شخصيات العرض في امتحان النيات قبل أن تضعها داخل قفص الاتهام. في هذا السياق يعود الداهوك إلى تقسيم فضاءه إلى قسمين: شقة عائلة ألبرتو، وشقة عائلة تشيماروتا. إنهما غالباً عائلتان تقطنان عمارة واحدة، لكن هذا التقسيم لم يكن موفقاً، إذ تداخل فضاء شقة ألبرتو مع فضاء العائلة المتهمة، وشاع اكتظاظ واضح عبر تجسيد رمزي لحديقة المنزل. مشكلة حاول المخرج تفاديها عبر عزل كل من المنزلين من خلال الإضاءة، والتنوع في ظهور الشخصيات ومواقع دخولها وخروجها، لكن التكرار كان واضحاً في توظيف الأدراج الجانبية التي تتوسط مواضع جلوس الجمهور، مما فاقم بدوره تشتيت الفرجة وإضعاف أداء الممثلين لأدوارهم.



حدث في نابولي واقعة درامية مغتربة

الحلم إلى وهم قاتل. كل من الأب والأم وابنهما وابنتهما والعمة يذهبون نحو شقة الشخص المفترض أنهم قتلوه، ويشرعون في كيل الاتهامات ضد بعضهم. فقدان الثقة بالآخر والاستعداد النفسي لارتكاب الجريمة يجعل الجميع في دائرة الشك من جديد. الجريمة لم تقع إلا في النفوس المريضة، والقاتل هو أي شخص لديه الرغبة في شطب الآخر وإدانته حتى ولو في الوهم.

لم يلجأ الداهوك إلى تغيير جذري في بنية النص إلا عبر النهاية ومونولوج ألبرتو، إذ تكشف الإضاءة في الفصل الثالث من العرض عن جميع الشخصيات وقد تم قتلها

اختبر الفنان السوري يزن الداهوك فضاء المسرح الدائري في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق لأكثر من مرة، فبعد تحقيقه عدة تجارب في رحاب هذا المسرح، يعود هذه المرة إلى نص «أصوات الأعماق» لإدواردو دي فيليبو (1900 - 1984). النص الذي كُتب بُعيد انتهاء الحرب العالمية الثانية، يناقش تحت عنوان «حدث في نابولي» واقع المجتمعات الخارجة للتو من سطوة الأنظمة الفاشية.

سامر محمد إسماعيل
كاتب ومخرج وناقد من سوريا

فتقوم الشرطة باعتقال أفراد العائلة بأكملها، لكن ألبرتو سوف يسحب البلاغ حين يكتشف أن ما رآه كان كابوساً ليس إلا. تقوم الشرطة بعدها بتبرئة المتهمين من جناية القتل. الغريب في الأمر أن الأحداث تأخذ مساراً غير متوقع، إذ يدب الشك في قلوب الأسرة نحو بعضهم بعضاً، ويتقلب

قصة المسرحية تبدأ من رؤيا ألبرتو، الشخصية التي تحلم بأن جيرانها من عائلة تشيماروتا قاموا بقتل صديقها وإخفاء جثته. يقدم هذا الحالم العجيب بلاغاً ضد جيرانه،



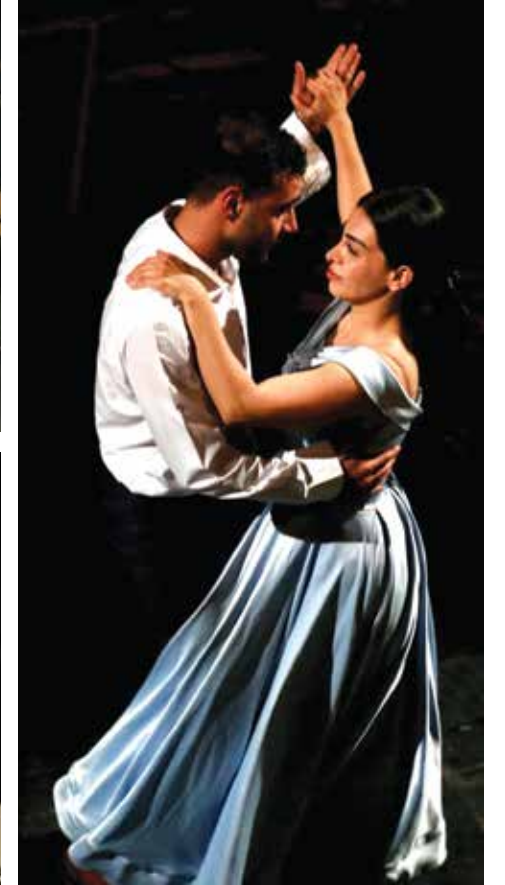
يمكن إرجاعه إلى جعل هذه اللغة بمثابة لغة أجنبية، فبدلاً من أن تتحاور الشخصيات باللغة الإيطالية تتم الاستعاضة عنها بالعربية الفصحى. حتى الأزياء هنا هي محاكاة لزمن لم يعد موجوداً، بل وليس دقيقاً، بل هو محاولة تضع الممثل أمام حاجز اللغة، مثلما تضع اللغة حاجزاً بينه وبين الشخصية التي يقوم بأدائها، ويبدو من نافلة القول إن اللغة هنا «كراسي في عرض الطريق» وفق تعبير أوجين يونسكو الشهير، فاللغة العربية شكلت هنا حاجزاً أيضاً بين الممثل والجمهور.

يمكن ملاحظة عدم السيطرة على الفضاء في عمق مشكلة عدم السيطرة على الممثل، إذ تفصل اللغة العربية بين ما يسميه قسطنطين ستانسلافسكي (الأنا الخالقة

الخارج من أتون نظام فاشي دموي لم يكن ليهزه هذا النص إلا حين شاهد ماذا فعلت الحرب به، إذ أحالت الإنسان إلى مسخ انتهازي لا ثقة له بنفسه ولا بالآخرين، بل يحاول أن يقلب الجريمة الوهمية إلى جريمة واقعية بعد سحب بلاغ كاذب من محاضر تحقيق الشرطة.

هذا الانهيار العام في سلم القيم المجتمعية لم يتوضح في «حدث في نابولي»، بل عوّض عنه المخرج في مشهد الخاتمة بشكل فجائي أقرب إلى مجزرة مغطاة بإضاءة دافئة فوق جثث العائلة المتشككة بأفرادها. الأم والأب والأخت والابنة والابن وحتى الخادمة والبواب، جميعهم وجدوا مقتولين، في حل يهدينا إلى نفاذ صبر المخرج وعدم قدرته على صياغة لعبة مسرحية حتى في قلبها المتحفى وأداء ممثليها باللغة الفصحى، إذ تتداخل هنا عادات وتقاليده مجتمع نابولي مع طريقة توجه الأداء باللغة العربية. تناقض

ومن الممكن التقاط حذف العديد من أحداث العرض، ولا سيما من الفصل الأول، إذ بدت بعض الحوارات غير مفهومة، ناهيك عن الأخطاء النحوية للمؤدين. والحقيقة أن المشكلة الأساسية تكمن في ضعف إعداد هذا النص وانتشاله من أربعينيات القرن العشرين لعرضه أمام جمهور دمشق 2026. هذه المشكلة البنيوية في الدراماتورجيا (لمى عبد المجيد) أقيمت على الصيغة المترجمة للنص، ولم تذهب نحو تخليق سياقات سياسية وثقافية واجتماعية تحقق الشرط الفني الجوهري للعرض المسرحي، ألا وهو «هنا الآن»، فإذا كان «جمهور المسرح كائن تاريخي وجغرافي» كما يردد الناقد الفرنسي رولان بارت، فإن هذا مستبعد من النسخة السورية لنص «أصوات الأعماق» أو «الأصوات الخفية» الذي أحدث صدمة في أول مرة قُدم فيها للجمهور الإيطالي عام 1948، فالشعب





يزن الداهوك، مواليد دمشق عام 1992، خريج قسم الدراسات والنقد في المعهد العالي للفنون المسرحية عام 2014، عمل أستاذاً في المعهد العالي للفنون المسرحية، وكان مشروع تخرجه عن منهاج التمثيل. أخرج العديد من المسرحيات منها «الخان» و«كومبارس» و«ليلة مرتجلة» و«يوم عادي»، كما أسهم في كتابة العديد من المسلسلات التلفزيونية منها: «عضو عام»، و«خمسة أرواح».

بطاقة العرض

- عنوان العرض: «حدث في نابولي»
- التأليف: عن نص «أصوات الأعماق» للكاتب الإيطالي إدواردو دي فيليبو.
- إخراج: يزن الداهوك.
- إنتاج: دراما رود بالتعاون مع المعهد العالي للفنون المسرحية.
- تمثيل: أحمد ديبان (كارلو)، إبراهيم داود (باسكوال)، رشا الأحمد (ماتيلدا)، رند نورية (روزا)، سيمون نصور (ميكي)، طلال جوخدار (ألبرتو)، عهد العسس (لويجي)، لارا الشمق (ماريا)، ليليا رضا (ألفيرا)، معمر مصطفى (أليخاندر)، همام ضاهر (أنطونيو).
- دراماتورج: لى عبد المجيد.
- سينوغرافيا: لمك اليوسف، حلا محاويش.
- الإضاءة: عبد الهادي أبو زمر، حمدي عقلة.
- هندسة الصوت: ليلي طبال.



مستويات الممثلين، لا سيما وهم على عتبة الاحتراف يقدمون مشروع تخرجهم الأخير، لكن، ولسوء الطالع، في قلب الأكاديمية الأعرق في البلاد!



للشخصية) وبين (أنا الممثل). تلك مسافة نفسية مثلما هي عاطفية بين المؤدي والدور، ما انعكس على تبني الممثلين أنفسهم لشخصياتهم، إذ بدت هذه الشخصيات وكأنها تؤدي عند معظم فريق العرض بشكل برّاني. لا حضور هنا لعالم داخلي، بل التركيز على تقديم كاركترات (أنماط) لشخصيات إيطالية تتكلم اللغة العربية الفصحى بـ«طلاقة».

هذا الإرباك الواضح في إدارة الممثل جاء نتيجة لعدم التعاطي مع النص المستورد بصفته مادة أولية قابلة للتعديل والإعداد والاختباس الحر عنه، وما زاد في «الطنبور» نغماً هو الإصرار على صعود وهبوط الممثلين أدراج المسرح جيئةً وذهاباً. تشويش الحركة جاء هنا أيضاً من تشويش العوالم الداخلية للممثلين وعدم معرفتهم بما يقومون به على وجه الدقة. على الأغلب كانوا يعتقدون بأنهم ينحازون لشخصياتهم، في الوقت الذي كانوا يتحزبون لتصوير مسبق عنها، وبالتالي غياب الصدق الفني ليس شيئاً أمام تباين

الشخصيات بلباسها الأسود وقفازاتها الحمراء في اليد اليمنى وأقنعتها النصفية المختلفة - التي لم يُختر أي منها عبثاً، بل جاءت رمزاً بصرياً للتعبير عن الجريمة والأيدي المملوطة بالدماء والانفصام - تتناوب الشخصيات الأربع على سرد الحكاية نفسها ببعض المفاصل المختلفة المتعلقة بوجهة نظر كل منها، وذلك عبر أربعة فصول معنونة باسم كل شخصية وتجلياتها وآمالها وآلامها؛ فكريم أخ الزوج الشاب الذي كان يُعتقد أنه أخرس، يشرع في سرد حكايته ومعاناته مع الأب المقتول الذي كان يدفعه إلى العمل لتأمين الراحة لأخيه «جاد»، دون أن يترك له المجال للاختيار أو تحقيق أحلامه، مما عمّق لديه إحساس الغيرة تجاه أخيه المتعلم الذي تمكن حتى من الفوز بالفتاة التي كان يحبها؛ غير أن منطق الرضوخ الذي نشأ عليه جعله يتخلى عن كل شيء ويضع نفسه دائماً في المرتبة الثانية.



تعود مريم الزعيمي إلى الإخراج مرة جديدة من خلال هذا العمل الذي شاركت ممثلة فيه أيضاً، إلى جانب الممثل أيوب أبو النصر، وهو كاتب النص، وعادل أبا تراب، وأشرف مسياح.

تنطلق المسرحية بخروج الشخصية الأولى «كريم» (يؤديها الممثل أشرف مسياح) من وسط الجمهور، واضعاً حبلاً كبيراً حول عنقه ومُدججاً بأسلحة بيضاء يبرز منها ساطور، محاولاً النطق والتعبير عما يختلج في كيانه. وعند صعوده إلى الخشبة، تخرج الكلمات منه بصعوبة كبيرة مشيرةً إلى بحثه عن قتل والده في المعمل؛ وهو المكان الذي ضرب فيه موعداً مع بقية شخصيات المسرحية: الزوج «جاد» (جسده أيوب أبو نصر)، والزوجة الحامل «إيمان» (جسدتها مريم الزعيمي)، وأبو الزوجة «قدور» (من تشخيص عادل أبا تراب).

تحوم الشكوك حولهم جميعاً في قتل الأب، الذي لم يكن يحمل من الصفات النبيلة ما قد يبرّئه من الدوافع التي تدفع تلك الشخصيات إلى الرغبة في التخلص منه، ولا سيما أبو الزوجة الذي تجرأ على محاولة بتر لسان ابن المغدور «كريم» لمنعه من الكلام، وذلك حينما سمعه يهدد والده بالقتل في تلك الليلة المشؤومة.

لكن الشاب تظاهر بالخرس، وظل يبحث عن حقيقة مقتل والده مشنوقاً في المعمل، فقرّر مواجهة الشخصيات الأخرى، والكشف عن حقائق تتعلق بالغيرة والحقد الدفين والخسارة والقمع والعنف؛ وهي مشاعر تأخذ مظهرات مختلفة لدى الشخصيات كافة، وتعبّر في النهاية عن نفسيات عليلة ومختلة، هشة وأنانية، تبحث لنفسها عن مخرج من هذه الحياة التي لم تختبرها، وعن أسماء جديدة قد تحملها عندما تفتح باب التفاعل مع الجمهور الذي يعرض عليها مجموعة من الأسماء، لكنها تقرر في النهاية أن تختار أسماءها بنفسها، لتشرع في سرد روايتها عما جرى في ذلك اليوم، وعما تحمله في نفوسها من ضغائن وأحقاد وعتاب. وعلى إيقاع التكرار المتعمد للقصة نفسها من طرف

ضباب.. أربع شخصيات

تبحث عن الحقيقة

قدمت فرقة «هيبأرت للثقافة والفنون» مطلع سبتمبر الماضي بقاعة أبا حنيني في الرباط، عرضها الأول لمسرحية «ضباب»، من إخراج مريم الزعيمي، وهي مسرحية تشتغل على البعد النفسي للشخصيات التي يتصارع بداخلها الخير والشر، وتنهشها أسئلة قلقة حول الوجود، فتقدم روايات متضاربة حول جريمة تُتخذ تعلّة لتطفو الذاكرة، والعنف، والإحساس بالذنب، على مسرح الأحداث التي يتم إشراك الجمهور فيها، فيما تظل الحقيقة غائبة، ويظل سؤال «من القاتل؟» معلقاً.

سعيدة شريف
كاتبة وإعلامية
من المغرب





من والديه من آلام وجراح، وما يخلقه حول نفسه ويتوهم أنها حقائق من أجل العيش، وتأثير كل ذلك عليه في شبابه وحياته، كلها أشياء تخلق ذلك الإنسان المعطوب والمشوه.

في مسرحية «ضباب» قدمت المخرجة مريم الزعيمي مسرحية تجريبية نفسية عميقة، حاولت من خلالها الغوص في أعماق الشخصيات وتقديمها عارية للجمهور، متوسلة برؤية إخراجية تعتمد على التكرار الدرامي، وهي تقنية يعتمد عليها مسرح العبث من أجل ترسيخ الحكاية وإعطاء البعد الدرامي للعمل، وإيصال الدلالة العميقة للجمهور وخلق التوتر لديه. وهو بالفعل ما تحقق للمخرجة في هذه المسرحية التي جمعت فيها بسلاسة كبيرة بين الإخراج والتشخيص، حيث جعلت من التكرار بعداً فلسفياً ونفسياً كشف عن شخصيات معطوبة ومنفصلة عاطفياً، تمكن الممثلون من تقديمها بشكل جيد عبر الخطاب والحركات المتكررة أيضاً، وعبر توجيه الخطاب للجمهور وإشراكه في المسرحية ومنحه مساحة للتأويل والتفاعل مع أحداث المسرحية والكشف عن الغموض الذي يلف تلك الشخصيات والأسرار التي تخفيها، هو ما جعل المسرحية بكل أدواتها منفتحة على كل الاحتمالات والأسئلة، وشخصياتها في مواجهة محمومة بين الشك واليقين.

ولعل عنوان المسرحية «ضباب» لم يُختَر عبثاً، بل يحمل دلالة عميقة ترمز إلى التداخل بين الحقيقة والوهم، والصدق والكذب؛ وهو يمثل تلك المنطقة الرمادية التي يستحيل معها التمييز أو الرؤية بوضوح.

ومع تضارب الروايات واحتدام المواجهة تظل الحقيقة غائبة أو ضبابية، فيصبح المتلقي في حيرة من أمره وأمر تلك الشخصيات، التي تشركه رغماً عنه في اللعبة المسرحية وهذا اللغز البوليسي، فيواصل البحث عن قتل الأب، فيما الشخصيات المحاصرة في ذلك المكان المشؤوم، تتحول رغماً عنها إلى مساءلة الذات وطرح أسئلة فلسفية حقيقية تتعلق بمفهوم الحقيقة نفسها، والذاكرة، والانتقام، والخير والشر، وكيف يمكن للإنسان أن يعيش بالحقيقة التي يرسمها هو عن نفسه وعن الآخرين، ويصم أذنيه عن حقائق أخرى لا تخدم مصالحه الذاتية، فيصبح الانتقام أكبر من الحقيقة نفسها، فتبلغ المسرحية ذروتها حينما تضع الزوجة حملها، ويأخذ الطفل الكلمة لأنه لا يرغب في أن يتحدث أحد بلسانه، ويقول إنه لا يهتم كيف مات الجد، وما يهتم هو أن يتمكن من العيش بسلام وأن يترك له المجال للاختيار، ليس كمن أتوا به إلى هذا العالم، لأنه لا يرغب في أن يرث منهم ما حوّل حياتهم إلى جحيم. فما يعيشه الإنسان في طفولته، وما يرثه

وجاد الزوج الذي لم يعرف في حياته سوى الدراسة والقراءة بأمر من الأب لتحقيق طموحات الأخير، فأصبح «نصف مناضل» ومثقفاً مغشوشاً؛ فلا هو تمكن من تحقيق أحلامه الخاصة، ولا استطاع إحراز الانتصارات التي انتظرها الآخرون منه.

أمّا أبو الزوجة «قدور»، ذو الوجوه المتعددة، فقد كان يبحث عن مصلحته الخاصة ولا يفكر في أيّ كان؛ فحتى ابنته «إيمان» (زوجة ابن الأب المغدور) لم يستمع إليها يوماً ولم يسألها عما تعانيه، إذ كان كل تفكيره ينصب على الجانب المادي والمال الذي يغدقه عليها وعلى زوجها، في حين كانت هي تعاني في صمت جراء الاعتداء الذي تعرضت له من طرف الأب المقتول. ومن هنا، تتسع دائرة الاتهامات لتشمل احتمال كون الزوجة هي القاتلة، أو أن الزوج هو القاتل انتقاماً لشرفه وشرف زوجته من الأب الظالم.

وأثناء هذه المواجهة التي تبدو عادية في بدايتها، تتصاعد حدة التوتر بين الشخصيات وتتكشف خيوط وأسرار عديدة أمام الجمهور؛ حيث يطفو ماضي تلك الشخصيات التي يغلفها الضباب، فتتبدى جراحها العميقة وذاكرتها المثقلة بالظلم والمعاناة، إلى جانب دوافع مؤلمة وخفية قد تكون قادتها إلى الانتقام من الأب والإقدام على قتله.





مريم الزعيمي، مخرجة وممثلة مسرحية وتلفزيونية وسينمائية مغربية، خريجة المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط (2008). شاركت في العديد من الأعمال المسرحية والسينمائية والمسلسلات المغربية. بدأت مسيرتها المسرحية بعد التخرج مع فرقة «مسرح الأكوايوم» والمخرجة نعيمة زيطان، وتألفت في مسرحية «حادة» مع المخرج جواد السنني عام 2010، قبل الانتقال إلى الدراما التلفزيونية بأدوار مركبة ومتنوعة بين الدراما والكوميديا. وقفت على خشبة إلى جانب مخرجين بارزين منهم: محمد الحر، ومسعود بوحسين، وأمين ناسور، في مسرحيات عدة منها: «شقائق النعمان»، و«الحر بالغمزة»، و«شكون فيه الديفو»، و«ضيف الغفلة»، و«الفيشطة»، و«داطالوف»، و«180 درجة». توجّهت في السنوات الأخيرة نحو الإعداد الدراماتيورجي والإخراج المسرحي، حيث قدمت ثلاثة أعمال: «فوضى»: تأليف أحمد السبياع (الحائزة للجائزة الكبرى في الدورة 24 للمهرجان الوطني للمسرح بتطوان)، و«تخرشيش»: تأليف عبد الفتاح عشيق، و«ضباب»: تأليف أيوب أبو نصر.

بطاقة العرض

- المسرحية: «ضباب»
- تأليف: أيوب أبو نصر
- دراماتورجيا وإخراج: مريم الزعيمي
- سينوغرافيا: عبد الحي السغروشي
- تشخيص: مريم الزعيمي، أيوب أبو نصر، عادل أبا تراب، أشرف مسياح.
- الموسيقى: أيوب لهنود. تصميم الإضاءة: عبدالرزاق آيت باها.
- الأزياء: أسماء هموش.
- تنفيذ الديكور: طارق قرقوحي وبدر العباسي.
- تنفيذ الأزياء: فاطمة حموشة.
- التقنيات الصوتية: معاد بياري.
- المحافظة العامة: إلهام بدري.
- التنسيق والتوثيق: الطيب جعفري.
- الإدارة والتواصل: بسملة لعلج.
- إدارة الإنتاج: عثمان لبيض وكوثر بنسجاي.



كما أن الملابس السوداء المعتمدة والإكسسوارات التي كانت جزءاً من اللعبة المسرحية كالفازات الحمراء التي ارتدتها الشخصيات في اليد اليمنى بشكل مقصود، استعملت أداة سينوغرافية من أجل جذب اهتمام الجمهور وإيصال دلالات رمزية من أن تلك الشخصيات ليست بريئة، وأيديها ملطخة بالدماء ومتورطة في مؤامرة قتل الأب، شأنها شأن الأقنعة النصفية بشكل طولي لشخصية «جاد» الزوج، للتعبير عن ازدواجية شخصيته، أو بشكل عرضي يغطي الجبين والعينين لشخصية أبي الزوجة، وهو قناع يضم عدة عيون يحيل إلى تلك الشخصية المتلونة التي تبحث عن مصلحتها الخاصة، ثم قناع الفم المفتوح لشخصية «كريم» الذي ظل يتظاهر بالخرس إلى أن انفجر متمرداً على كل أفراد العائلة، مشككاً فيهم جميعاً. هذا ناهيك عن حبل الجريمة وعن ضفيرة المرأة الحامل الطويلة، التي يتم تشبيكها في ذروة العمل المسرحي مع مقبض الخنجر في ترميز عالٍ للأنوثة والشرف، واستعداد المرأة للانتقام والقتل.

جاءت السينوغرافيا بكل عناصرها المسموعة والمرئية عملاً مفكراً فيه علامات موازية للسرد ولأداء الممثلين. فكل تفصيل كان يحمل معنى ودلالة، ويقوم بوظيفة أساسية في العمل، فموسيقى العمل التي تكفل بإعدادها المخرج التلفزيوني أيوب لهنود، واعتمدت على العزف المنفرد لبعض الآلات، وعلى موسيقى كلاسيكية، قد تمكنت من نقل التوتر الدرامي للعمل المسرحي وإعطاء تفكير مصاحب للعرض، شأنها شأن السينوغرافيا التي صممها المبدع عبد الحي السغروشي، وهي سينوغرافيا وظيفية متحركة تعتمد على أبواب زجاجية شفافة عملية مرصوصة على أعمدة خشبية لدخول وخروج الممثلين أو للتعبير عن المتاهات التي تتخبط فيها الشخصيات، والمرايا العاكسة لتعدد حالات الشخصيات ومواقفها ونفسياتها، وكذا الكراسي المتنقلة التي تحمل أشكالاً مختلفة بتجميعها أو تفريقها على مدار المسرحية، والإضاءة الغامقة والخافتة أحياناً، والمتلونة أو المشعة والمتباينة في أحيان أخرى، التي تسهم في تسليط الضوء على الحالات النفسية المتوترة للشخصيات.



فائزة مسعودي
ناقدة مسرحية من تونس

الناقد المبدع

الأساسية المجددة التي تبيّن فرادة مسرحية «آخر البحر» بالمقارنة مع الأسطورة. وهو ما يؤكد ذكاء ونبوغ الجعابي، وذلك - حسب رأيه - بتعمّده انقلاباً فكرياً وجمالياً بُني من خلاله العمل المسرحي.

و هذا الانقلاب يرتكز أساساً على تهشيم تمثلاتنا التقليدية لبطله الأسطورة ميدياً؛ إذ ينطلق الناقد من مفهوم الانحراف عن القاعدة أو «الأصل» بالنسبة لهاته المسرحية، ويؤكد على خصوصية أساسية وهي الانتهاك الجذري الذي اعتمد في عمل «آخر البحر»، وغيّر صورة «ميديا يوريبيديس»، وهي الشخصية النموذجية للوحشية، إلى «عاتقة الجعابي»، الشخصية النموذجية لغريزة الأمومة ومفهوم الأنوثة في كل إجابياتها. وهذا البعد عن الأصل يؤلّد تساؤلات عدة حول قيم رائجة وصور نمطية وأفكار جاهزة فيما يتعلق بمفاهيم البحر، والأرض، والموت، والحياة، والأمومة، والانتحار، والدفن، والنسوية، والرجولة.

يقارب مومن مفهوم البحر باعتباره مكاناً للحياة الأبدية وليس للموت؛ إنه المهرب الوحيد والخلاص الحقيقي من الحياة على الأرض ومن كل الشرور.

كتب الناقد التونسي محمد مومن مقدمة ضافية في النسخة المطبوعة من مسرحية «آخر البحر» للمبدع التونسي الفاضل الجعابي، التي نجحت نجاحاً كبيراً حين قُدمت على خشبة المسرح. وقد نُشر نص المقدمة مع المسرحية ضمن منشورات دار الجنوب في تونس. فإلى ماذا يرشدنا مومن في مقدمته التي حملت عنوان «يا بحر! يا بحر قل لي؟» يُسلّط عنوان المقدمة الضوء على رؤية مومن الخاصة جداً فيما يتعلق بمقاربة عنصر البحر بصفته مكوّناً أساسياً لهذه المسرحية المقتبسة من أسطورة ميديا لـ «يوريبيديس»، وقد عدّلت رؤيته في الحقيقة بعضاً من فهمنا للمسرحية.

يؤكد محمد مومن بالخط العريض على التناقض المذهل بين عمل الجعابي «آخر البحر» وأسطورة ميديا، وهذا التناقض يشكل في الحقيقة السمة

وإجابياتها، في أمومتها وبشاعتها، في أنوثتها وأمومتها وغطرستها.

يحتفي مومن بعنصر الماء باعتباره أهم مكون للطبيعة وللكون وأيضاً للإنسان منذ تكوّنه في رحم أمه. يدعو مومن، إذن، الرجل إلى تقبل الأنوثة فيه، فلا يجب أن ينسى أو يتظاهر بنسيان أنه استحم هناك لمدة تسعة أشهر ليتشكل ويولد ويصير ويكتمل وجوده، بل ويحثه على تأنيث العالم، يقول: «فقصة البشر حكاية ذكورية تُسي فيها ما هو نسائي ونسوي، يعني ما هو أصل الحياة الحق وماؤها.» (ص 16)

هذه المقدمة للناقد إنما هي - في جزء كبير منها - ترنيمة للنساء! لم نقرأ خطاباً نسوياً راقياً أكثر تمجيداً وأكثر بلاغة؛ فمومن يكرّس حباً سامياً للمرأة ويُعبّر عن كل فكرة بكل رقّة وجمال نستخلصه في السحر اللفظي والجوهري الشعري لكتابته.

إنه حقاً لسحر بديع! لقد ضم قدرته النقدية إلى عبقريته الإبداعية كشاعر، دون أن يكون بالضرورة قد نظم قصائد من قبل، ولكن من خلال امتلاك هذه الحساسية الشعرية المذهلة، ومن خلال التمكن بمهارة بالنسج بالكلمات ونحت الصور والتعبيرات المجازية التي تشدنا وتطربنا من خلال تأثير السحر اللفظي والبهجة الموسيقية. فبنية العبارة مهيكلّة بعناية من خلال قياس كل حرف وكل مقطع لفظي، وكل صوت، من أجل تحقيق الإيقاع، والتوازن، والتناغم، والحفاظ

على الأوزان. نلاحظ ذلك من خلال التصميمات الإيقاعية التي تعمل إما على تهويل فكرة ما، أو على التقليل منها، أو على تكثيف الصورة، تقليلها أو تمديدتها، عند قراءة هاتين العبارتين:

«لا أحد حاول فهم أفعالها، فهي لا تُفهم. ولا من تجرأ على تبرير جريمتها، فهي لا تُبرّر.» (ص 9).

فإننا ندرك إيقاعاً ثنائياً، كل جملة مكونة من لحظتين، تنتهي اللحظة الثانية في كل جملة بالاستحالة، وهذا السقوط في الإيقاع يعزز لهجة النفي ويكتف أيضاً التمثيل الدرامي ووحشية الفعل المنجز.

أما هذه الجملة: «لا مكان فيها إلا للتلفيق والتدجيل، التزييف والتزوير،/ للتلفيق والتضليل.» (ص 17)

فقد اعتمدت على الإيقاع الثلاثي تنويعاً للميزان، فالنص مبني بالكامل على أسس إيقاعية. هناك عمل متقن على خلق الموسيقى من خلال تقنيات مختلفة للكتابة؛ فالكاظم يكشف عن المعنى من خلال تأليف مثل هذا الإيقاع والاعتماد على أصوات معينة ومدرسة جداً، فتحيلنا مثل تلك الإيقاعات إلى ترنيمات دينية في تلاوة الأبيات والأنشيد، وذلك بفضل إتقانه لتأثيرات بعض التقنيات الكتابية والأشكال التعبيرية مثل الجناس والتكرار والسجع:

«هو شاهدنا، ومشاهدنا، في انشغال بمشاغلنا ومشاكلنا» (ص 19)

بالإضافة إلى التدرج في هذه الجملة:

«كعين ساهرة، كجوقة تراجيديا الإغريق المشاهدة، كقدر، كقوة طبيعية، كتجلّ من التجليات الكونية الخارقة» (ص 19)

بدءاً من «العين» اللامتناهية في الصغر، إلى «الكوني» اللامتناهي في الكبر، في استخدام مجازي يبدأ من «العنصر» (عين/ مشاهدة) نحو «الكل» (قدر/ قوة طبيعية/ تجليات كونية) موزون ومتقن بشكل البلوغ إلى اللامتناهي في الجمال من قبل الكاتب.

هناك استخدامات أخرى مثل التجانس (تغامر، فتغمرها)، والقطع والتقسيمات لإنشاء الإيقاعات التي تحدثت عنها أعلاه، تبرر بالتالي التأليف الموسيقي الذي قام به الكاتب. باختصار، إن الاستخدام الدقيق لعمليات الكتابة يجعل من محمد مومن خيميائياً يتقن أسرار الخيمياء الأدبية والشعرية، يعرف كيف يصل إلى الجوهر، إلى لب الشعر الذي يستعصي على البعض من الذين يستسهلون الكتابة؛ لأنّ تقننه في الكتابة ليس استعراضاً اعتباطياً، بل في خدمة المعنى وتحقيقه وتجليه كأشوار ساطعة.

إن هذه المقدمة لمومن تسمو بنا إلى درجة عالية من الإبداع النقدي، ملامسةً الجمال في أدق تمفصلاته، ومساهمةً في تخليد العمل المسرحي؛ حيث تنجح قراءته النقدية في إعادة إحياء الإنجاز المسرحي البديع للفاضل الجعابي وتقريبه إلى أذهان القراء عبر العصور.

قطب المسرح بمدينة الثقافة، ومدير أيام قرطاج المسرحية (دورتي 2024 و2025)، وقبلها مدير دار الثقافة ابن خلدون، ودار المسرح والسينما ابن رشيق، فضلاً عن مشاركته في لجان الدعم والتحكيم الوطنية والدولية.

وقد ساعدته خبرته وشخصيته المرحّة وعلاقاته الواسعة في حل الكثير من الخلافات، وتذليل عقبات الإنتاج، مما جعله محط ثقة الفاعلين في القطاع المسرحي من فنانين ومسؤولين.

ورغم قلة مشاركاته ممثلاً في الدراما والسينما والمسرح - ويرى هو أنه «لم يُستغل جيداً بصفته ممثلاً» - فإن حضوره الإخراجي لم يتوقف. وتتميز أعماله بتنوع يتعد عن الأحكام الأيديولوجية المسبقة؛ إذ يتعامل مع كل مشروع كمغامرة جمالية وفكرية مستقلة، منتقلاً بين الكوميديا، والملحمة التاريخية، والعروض الفرجوية، والكلاسيكيات، وكان آخرها عمله الناجح «ما يراوش» الذي اشتغل فيه على العرائس دون أن يصنف نفسه «عرائسياً».

ثم تابعت عمله الأول في المونودراما «بيوكة الكركار» مع الممثل عبد اللطيف بوعلاق، بالتزامن مع مشاركته في تأسيس مركز الفنون الدرامية بالكاف (بديل الفرقة الجهوية للمسرح بالشمال الغربي)؛ وكان عملاً كوميدياً ساخراً أظهر قدرات بوعلاق الهائلة.

وبالتوازي مع ذلك، عمل العرقي مساعد مخرج مع الفنان الفاضل الجزيري في عروضه الفرجوية الكبرى (النوبة، الحضرة، نجوم، زغدة وعزوز)، مما وسع مداركه الركحية ومكنه لاحقاً من إخراج عروض فرجوية بارزة، منها افتتاح مهرجان قرطاج الصيفي بعرض «ريحة البلاد ورد وياسمين»، واختتام مهرجان قرطاج الدولي بعرض «رقصة الكمنجة»، إضافة إلى افتتاح تظاهرات دولية فنية رياضية.

خلال أربعة عقود، تنوع حضور العرقي في المشهد الفني التونسي بين الإخراج والإدارة؛ حيث شغل منصب مدير إدارة الفنون الركحية بوزارة الشؤون الثقافية، ومدير



منير العرقي: المسرح هدفه إمتاع المتفرج أولاً

عرفت الفنان المسرحي منير العرقي في تسعينيات القرن الماضي حين قدم عمليه الأولين «بهجة» و«محارم»، وكانا مزيجاً مبتكراً بين النصوص العالمية والروح التونسية الساخرة، مائلاً فيهما إلى الكوميديا والمرح، ومنح ممثليهما آنذاك - مثل جمال المداني، ووجيهة الجندوبي، وجعفر القاسمي - مساحات واسعة لإبراز طاقاتهم في التفاعل مع الجمهور.

حاوره: كمال الشياحي
إعلامي وناقد ثقافي من تونس





التي كانت متاحة لنا وطنياً وعالمياً، إضافة إلى أن الساحة المسرحية التونسية كانت ثرية بالأعمال والتجارب المهمة، مع أعمال المسرح الجديد، والمنصف السويسي، وتوفيق الجبالي، وعز الدين قنون، ونور الدين الورغي، ورجاء بن عمار.

ولعلي لا أبالغ إذا قلت إنني كنت مرغماً على الاختيار بين العمل مع «السويسي» في المسرح الوطني أو انتظار مشاركة ما مع مجموعة المسرح الجديد.

• ما الذي كان يميز خريج التكوين الأكاديمي عن غيره في ذلك الوقت؟ هل كنتم تشعرون أنتم بصفتكم طلبة خريجين أن تكوينكم كان أفضل؟

كان منحصراً بين فرقة بلدية تونس بقيادة علي بن عياد، والفرقة القارة بالكاف بقيادة المنصف السويسي (1967). وأذكر أنه لما تخرجنا في منتصف الثمانينيات كان هناك شبه قطيعة بين الفاعلين المسرحيين وخريجي المعهد العالي للفن المسرحي، ونوع من سوء التفاهم، وأحياناً وصل إلى التصادم، فالبعض شكك في تكويننا، والبعض الآخر كان يتوجس ربما من طبيعة تكويننا الأكاديمي، ولكن العمل المفتوح معهم هو الذي مكن من كسر الكثير من الجدران الوهمية.

وأظن أنني أنتمي إلى جيل «كان» محظوظاً بتلقي تكوين متنوع وشامل، وذلك على يد خيرة الأساتذة والفنانين المسرحيين التونسيين والعرب. وقد استفدنا من التربصات



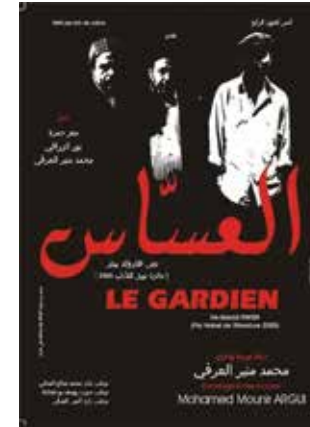
باردو وخزندار، وقد لاحظت أنني أتواصل أكثر مع الأستاذ والمنشط المسرحي خميس الدريدي، وقد سبق ذلك نشاط تتلمذي في دار الثقافة الطيب المهيري بحي الزهور، في الوقت نفسه، مع الفنان المسرحي الكبير أسامة فرحات، الذي تعرفت معه إلى المسرح، مسرح الأطفال ومسرح الأفعنة، ولم تتجاوز سني الـ 15 سنة.

• تخرجت سنة 1986 في المعهد العالي للفن المسرحي التونسي، ما الذي أتاحه لك التكوين الأكاديمي في فترة كان معظم الفاعلين المسرحيين فيها من الهواة أو ممن تكونوا في بلدان أوروبية؟

- سؤال دقيق، سؤال جميل؛ لأنه يكشف الطوبوغرافيا، إن صح التعبير، الخاصة بالمسرح آنذاك. كانت فترة ازدهار للفعل المسرحي بالنسبة لي بصفتي متخرجاً جديداً، على إثر عودة الشباب الذين تكونوا في أوروبا. أقصد عودة «مجموعة المسرح الجديد» التي سافرت في ستينيات القرن الماضي: من فرنسا محمد إدريس والفاضل الجعايي، ومن إنجلترا الفاضل الجزيري ورؤوف بن عمر، وعودة رشاد المناعي من براغ، تشيكيا، ورجاء فرحات من إيطاليا (البيلكو تياترو دي ميلانو). هؤلاء أثروا في المسرح التونسي الذي

في هذا الحوار، التقينا «الطائر المسافر» لنستأنف نقاشاً لم ينقطع حول مسيرته وتجربته الفنية.

• كيف تشكلت علاقتك بالمسرح منذ البداية؟ وما الذي كان يغريك في هذا الفن من دون بقية الفنون؟
- المسألة بعيدة الآن، ولكن حين أعود بالذاكرة أتصور أن الذي أعجبني في المسرح أساساً هو القدرة على التعبير بطريقة مغايرة. فممنذ صغري كنت أرى المسرح/الركح منصة مواجهة، وأرى فيه الجرأة، وقد تكون للأمر علاقة بطبيعتي وشخصيتي التي بدأت تتشكل في مرحلة التعليم الثانوي لما كنت أدرس بمعهد خزندار، وكنت قريباً جداً من الموسيقى مع فنانين أصدقاء منهم المطربة فاطمة بن عرفة، والنجمة لطيفة العرفاوي. كنا ندرس عند الأستاذ عبد الكريم الدليسي بالمعهد، وتندرب بنادي دار الشباب خزندار المحاذية لمعهد





في معنى الحركة في الرقصات الطقسية والشطحات الصوفية. ومن ثم، لما تشغل مع مخرج كبير مثل «الفاضل الجزيري» (رحمه الله)، فإنه يفسح لك المجال للسؤال، وهكذا بدأت في تشكيل شخصيتي بصفتي مخرجاً حين كنت أقول بيني وبين نفسي: لو كنت مكانه لاخترت هذا الأسلوب أو هذا المشهد غير المشهد الذي اختاره هو، ليس لأن اختياراته غير صائبة، وإنما الاختلاف في الأسلوب فحسب.

- الحقيقة أن أفضل ما في هذه التجارب هو الحوار، هو الجدل. أنا كنت المريد والفاضل الجزيري كان المعلم، يعني كنت أطرح الأسئلة يومياً وأبحث بشكل شخصي لأجيب عن جملة الأسئلة الممكنة وغير المتوقعة. لقد دفعتني مهمة المساعدة على الإخراج للرجوع إلى كتب تاريخ الأغاني الموسيقية والتراثية والدينية والشعبية، وبمناسبة الإعداد لعرض «الحضرة» مثلاً قرأت بحوثاً ودراسات مختلفة عن الصوفية، وكنت أبحث

- كان أفضل نعم؛ لأنه كان متعدد الاختصاصات (multi-artistique)، ولأننا كنا قادرين على أداء «الميم والپانتوميم»، كنا قادرين على الكوريفاريا، وقادرين على تحليل العروض وتحليل النصوص؛ لأننا درسنا عند «محمد مومن» الذي فتح أعيننا على البنيوية والتحليل السيميائي، وتعرفنا معه إلى مراجع مهمة مثل سلسلة «Les voies de la création» و«قراءة المسرح» لأن أوبرسفيد، وكتب أخرى كانت جديدة على الساحة العالمية والتونسية آنذاك. نعم، كان تكويننا جيداً بالمعهد وخارج المعهد، بالإضافة إلى سفرنا للخارج بهدف التدريب بفرنسا وبولندا.

• بدأت ممثلاً، ولكن الذي غلب على مسيرتك هو عملك الإخراجي، ومع ذلك ما زلت لا تتردد في قبول الأدوار التي تعرض عليك في الدراما التلفزيونية، ما الذي أفادك به تكوينك بصفة ممثل في عملية الإخراج في اختيار الممثلين مثلاً وإدارتهم؟

- حقيقة لم يقع استغلالي بصفتي ممثلاً بشكل جيد (يضحك)، وربما اضطررت في البداية للإخراج؛ لأنني لم أجد مخرجاً يدعوني للتمثيل. وهناك حادثة طريفة أذكرها،





ما زلت أعتقد أن المسرح أتاح لي، مثلما قلت لك، حرية التعبير، أن أعتلي المسرح ممثلاً أو مخرجاً أو مساعداً لمخرجين كبار، وأملك تلك الجرأة مع ملكة التعبير الفني عن اللحظة الآنية (الآن وهنا)، هو الهدف في حد ذاته، ثم إنني لست متحزباً.

• ما زال هناك نقاش إلى اليوم حول ما يحدد العملية المسرحية. مرة يقال النص، ومرة يقال الممثل هو جوهر العمل المسرحي، ومرة يقال المخرج هو المهندس لكل العملية المسرحية. هل هذا الجدال ضروري، خصوصاً مع صعود ما صار يصطلح عليه بالمسرح ما بعد الدرامي الذي حطم كل القوالب والبديهييات كما يقال؟ - كان النص المسرحي أدبياً وتحديداً شعرياً. وبالتالي كانت الغلبة لهذا الشاعر، ثم المؤلف صاحب الأفكار وصاحب النص... الرؤية، ولما تطور الاحتفال وأصبح من الضروري تجسيد الأدوار إلى جانب حضور الجوق، كان لا بد من تنظيم العملية. لا بد من حضور من يقود العرض، أي «السيد» (Le maître)، «سيد العرض» (Le maître de la représentation).

هل أنت على قلق إلى هذا الحد أم تنجز أعمالك حسب الطلب والمناسبة؟ هذا السؤال يبدو مشروعا بالنظر إلى جيلك الذي كان بعضه حريصاً على أن تكون لكل واحد بصمته وتوجهه، ما رأيك؟

- أنت تقول إنني مثل طائر، أنا أقول: أنا مسافر. لأن الطائر له طقس وله طبيعة وله مسار لهجراته السنوية لا يبدلها، ودائماً ما يعود إلى عشه. أنا، الحقيقة، أحس روحي فنانياً مواطناً، أنجز ما يدعوني إلى العمل وأمضي إلى المشروع الذي يعبر عن هواجسي في تلك الفترة وفي ذلك السياق. فلما أقرأ نصاً كلاسيكياً أو مؤلفاً حديثاً وأشعر أنه يمسني ويعبر عن اللحظة التي أعيشها وأتمثلها، أتحمس للاشتغال عليه. مثلاً، وأنا أشتغل مع محمد إدريس في تمارين على مسرحية «مراد الثالث»، اتجهت لعمل مسرحي شخصي عن إبراهيم بن الأغلب؛ لأنني لم أشعر أن «مراد الثالث» كافية للتعبير عما أردت التعبير عنه في ذلك السياق. ثم أنا لا يهمني أن يكون هناك خيط رابط واضح بين مشروع وآخر، ما يهمني هو أن أستمّر في التجريب مع ذاتي والتفاعل مع اللحظة ومقتضياتها الفكرية والفنية والجمالية.

الأداء حركياً ومقتنعاً حسياً. وهكذا جعلت الممثل يتفاعل مع الجمهور ويدخل في علاقة معه منذ الوهلة الأولى. ثمّة مخرجون يهتمون أولاً وقبل كل شيء بالجدار الرابع، محدثين مسافة بين الركح والقاعة، وهذا من حقهم، والحقيقة أن موجة المسرح الملحمي «البرشتي» كانت في أوجها آنذاك. أنا قدمت مسرحاً اجتماعياً بأدوات تعبيرية جديدة، لذلك نجحت «بهجة» و«محارم»، وشخصياً أميل إلى المسرح المرح «اللايت» الذي يقدم كوميديا ساخرة تصل إلى الناس بروح لاعبة وممتعة، وهو ما مكنتني من الجمع بين ممثلين وممثلات من مشارب وحساسيات مختلفة: وجهة الجندي، وجمال المداني، وعاطف بن حسين، وليلى الشابي، وجعفر القاسمي، وسماح الدشراوي ولمياء العمري...

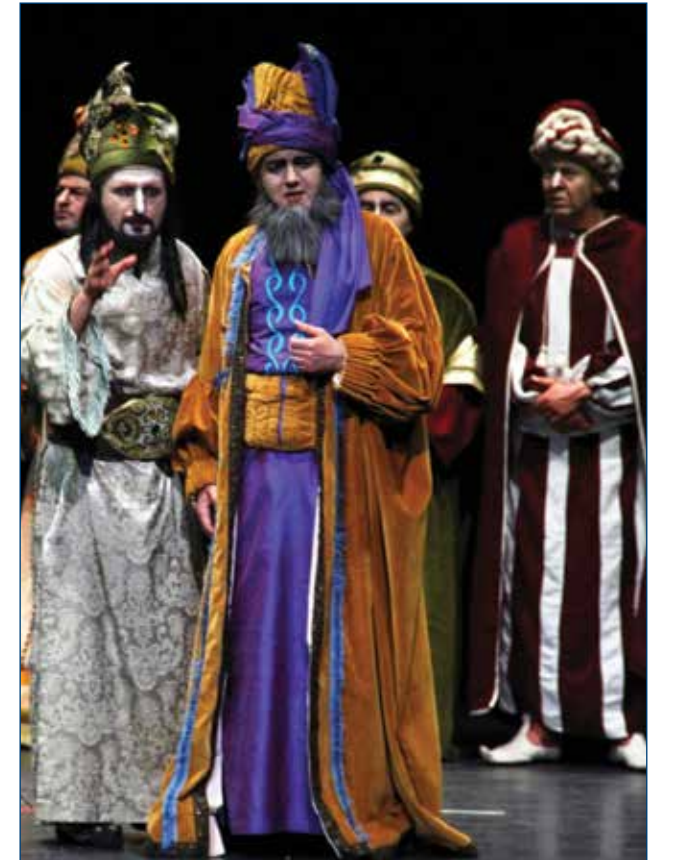
كنت أفضل أن يأتي الجمهور إلى المسرح للمتعة وأن يجدها ويشارك فيها، وخلال تلك اللحظات، المتعة التي يتقاسمها مع الممثلين، نمرر الرسائل التي نريد إيصالها، مثل الدواء، حبة حبة وعلى مراحل، بحيث يواصل معنا العرض مبتسماً وقد وصلت الرسالة.

ولكن هذا التوجه الذي ميز البدايات راجعته، بل كسرته في أعمالتي الأخيرة، وصرت مقتنعة أن الفنان من دوره أيضاً أن يصدّم الجمهور لا أن يسايره، أن يستفزّه لا أن يبسط له، أن يرغمه على التفكير والنقد، وأن يجبره على تحمل مسؤولية تفكيك الشفرات والتفكير.. وربما يكون مناسباً وصف هذا التحول من مسرحية الفرجة والمتعة الحسية إلى مسرح المواطنة.

• تبدو محيراً أحياناً، سي منير، لعدد من متابعي تجربتك؛ فمرة تنجز عملاً على نص كلاسيكي، ومرة تقدم «مونودراما» كوميدياً، ومرة تقدم عرضاً ركحياً استعراضياً، ومرة تشتغل على «العروسة»، كما في عملك الأخير «ما يراوش». تبدو بهذه التنقلات مثل طائر حائر.

• في تجاربك المسرحية الأولى، وقد كان لي حظ مشاهدتها، «محارم»، «بهجة»، و«بيوكة الكركار» الذي كان أول مونودراما في تجربتك الشخصية سنة 96، وصولاً إلى آخر عمل لك «ما يراوش»، ما الذي ثبت في النواة الأولى لمشارك وما الذي تغير؟

- أظن أن ثمّة نضجاً تحقق في مسيرتي. في العروض الأولى أو المسرحيات الأولى، الحقيقة كان ما يهمني أكثر هو الممثل في علاقته بالجمهور. فأذهب مباشرة للبحث في كيفية إيجاد خيط رابط على امتداد العرض، بحيث يتركز اهتمام الجمهور على الممثل، (وليس على الأفكار/ الخطاب)، التركيز على روح الممثل، بقوة تأثير الممثل على الجمهور آنذاك، وكان ذلك على حساب جمالية الصورة المسرحية الاستثنائية. ولذلك اخترت طريقة أداء للممثلين يكون فيها كثير من الاشتغال الداخلي والخارجي، ويكون





وتؤدي، وليس بالمايم والبونتومايم، بل بحضورها وحركتها الموزونة. إن طاقتها التعبيرية قوية جداً. لكن المسألة بالنسبة لي تكمن في ذلك الحوار القائم بين الممثل المحرك والعروسة في حد ذاتها.

فلما توجهت للمركز الوطني لفن العرائس لإنجاز مسرحية «ما يراوش»، قلت لهم منذ البداية: «أنا لست عرائساً».

تقدمت بمشروع مختبر العرائسين الشباب، ويهدف إلى تأهيل العرائسين المتخرجين في المعهد العالي للفن المسرحي بتونس ومعهد الموسيقى والمسرح بالكاف، في الأداء المسرحي، مع البحث في العلاقة التي تربط الممثل المحرك بالعروسة.

كان لا بد لنا أن نأخذ نصاً عالمياً دسماً... نصاً متيناً ونصاً يعج بالأفكار، وقد كان عملنا يرمي إلى أن نجعل العروسة قادرة، بامتزاجها مع الأداء التمثيلي، أن تصل إلى ذرى تعبيرية قوية.

المشكل أن المخرج عندنا وفي معظم البلاد العربية صار هو الدراماتورج، وهو كذلك السينوغراف، وهو من يقوم بتصميم الإضاءة، وهذا غير مناسب وغير جدي في تقديري.

• كنت تشير في حديثك إلى الممثل، وتحدثت عن ممثل بمستوى عالٍ قادر أن يترجم بأدائه المذهل أفكار السينوغراف وأفكار المخرج والأفكار الواردة في النص. ولكن في عمل «ما يراوش» عولت على العروسة. فهل العروسة هي بديل الممثل أم شكل من أشكال حضوره؟ - ذهبت إلى مسألة... مهمة جداً، سي كمال. العروسة هي الكائن - لأنني لا أستطيع أن أقول «الشيء»، لأنه إذا قلنا عروسة فقد صارت موجودة، يعني- العروسة هي الكائن الذي باستطاعته أن يقوم بتعبيرات فنية عالية جداً ولا يمكن للممثل أن يقوم بها، أن تطير مثلاً، أن تنقسم، أن تقطع أحد أعضائها، وأن تتفكك، وهي قادرة أن تصمت

هو من يحدد، هو الذي يحدد الفضاء؛ فضاء خاوٍ أو فضاء مكتظ، هو الذي يحدد الأحجام؛ هل هناك ديكور؟ وما عناصره وشكله، هو من يتصور الملابس بألوانها وخاماتها،... الخ، هذا هو السينوغراف. وأنت ترى أن كل الأعمال المسرحية الجديدة هي «شغل» سينوغراف، فبالتالي تحولنا من الكلمة إلى الأداء إلى الإخراج إلى السينوغرافيا. يعني ضروري أن يكون هناك سينوغراف إلى جانب المخرج؟ أم المخرج بإمكانه أن يكون مخرجاً وسينوغرافاً؟ - ... هو بإمكانه أن يكون لو توفر ذلك.

• في تقديرك، الأفضل أن يكون السينوغراف منفصلاً عن المخرج؟ - طبعاً. أنا في اعتقادي كلما كان العمل المسرحي مكتظاً بفنانين، وكل في مجاله، كان أفضل، كان ذلك أفضل. السوق تقتضي أن يكون هناك مخرج وهناك سينوغراف، كما هناك دراماتورج.

والممثل هو في كل الحالات، الحقيقة والقيمة الثابتة في العرض المسرحي؛ لأنه لما يكون الممثل في قيمة فنية عالية فهو الذي يحمل كل العرض على عاتقه، وهو الذي سيخدم الأثر الأدبي بشكل أفضل بتوقيعه، وبتأثيره، وبأحاسيسه، سيعطي العرض من روحه وجسده، ومن البديهي أن يصبح الممثل سيد العرض المسرحي. العرض المسرحي رسالة مشفرة تعتمد الخطاب اللفظي والحركي، كما تقدم نصاً مرثياً يرتكز إلى مفاهيم ورؤية جمالية. لا يمكن للممثل أن يلم بكل هذه الجوانب الفنية والتقنية وهو على خشبة المسرح، لا بد من فنان آخر يقود المجموعة الفنية كقائد أوركسترا، إنه المخرج. وفي اعتقادي، الآن الغلبة للسينوغراف، والغلبة الكلية للمخرج/السينوغراف؛ لأنه تبين بالكامل أننا نحافظ على المسرح في جوهره كـ... عرض زائل، وعرض يشد الجمهور، فيه أفكار، وفيه رؤية، والرؤية بصرية. وكلما تقدمنا في التكنولوجيا، يدفع ذلك السينوغراف ليكون حاضراً بقوة أكثر، إذ في حوار مع المخرج طبعاً





أكثر من البقية. أعتقد أن مسرحية «الرهيب ابن الأغلب»، تأليف عبد القادر الطيفي، من مسرحياتي التي أحبذ طرحها وجماليتها وجراتها السياسية في ظرفية صعبة. أنتجت سنة 2013، وقدمت وصفة صناعة الدكاتور، مسرحية زاخرة بالأسئلة حول مصير الحكم في تونس. والحق أقول إن رائعة «أنا والكترباص»، عن مسرحية الكاتب الألماني باتريك زوسكيند، المنتجة سنة 2003، تمثل محطة مهمة في إنتاجاتي المسرحية، وتحصلت على جائزة الأداء لجعفر القاسمي، وتحصلت فيها على جائزة الإخراج، وهي أولى المسرحيات التي قدمتها للشرق، حيث شاركت بها في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ومهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما، الدورة الأولى، كما حلت إلى ألمانيا وقدمت عرضاً في مهرجان درب الحرير «آن دير رور» بمولهايم.

وعليّ أن أوضح هنا مسألة، وهي أن دعم العرض المسرحي في تونس في جهة ما، تقدمه وزارة الثقافة عبر إدارة الفنون الدرامية والركحية، أي إدارة المسرح، إلى الجهة المعنية عن طريق المندوبية الجهوية للثقافة، التي تنسق مع مؤسساتها الثقافية؛ مركبات، ودور ثقافة، أو مهرجانات، لتقديم العرض في فضاء معين وتاريخ معين. لكن هذا الدعم ليس للشركة المسرحية، إنما بمثابة دعم للمواطن الموجود في مكان العرض ليتمكن من مشاهدة العرض بسعر تذكرة زهيد.

• من بين الأعمال المسرحية التي قدمتها، ما الأقرب إلى قلبك وما الأكثر تعبيراً عنك بصفتك مخرجاً؟
- أجيبك بدبلوماسية الأب: المسرحيات هي مثل أبنائي وحيي لها جميعاً متساوٍ، والحقيقة أنني أميل إلى البعض منها

- في تقديري أن ريادة المسرح التونسي عربياً مسألة متفق عليها من قبل معظم الدارسين، وهي ريادة ما فتئت تتأكد بالنظر للعناية والاهتمام والتتويج الذي يناله المسرح التونسي كلما شارك في التظاهرات العربية، والأمثلة كثيرة. وأظن أن المسرح التونسي كان له حضور وتميز على الصعيد المتوسطي من خلال جولات وعروض مسرحيين كبار على غرار فاضل الجعايبي، وعز الدين قنون، وتوفيق الجبالي، وقد استمر هذا الحضور مع أعمال مسرحيين من الجيل الموالي، والقائمة تطول. ولكن من الطبيعي أن تظهر بعض الإنتاجات المتميزة في العالم العربي هنا وهناك، والجدير بالذكر أن الجيل الجديد المتخرج في المعهد العالي للفن المسرحي بتونس أو معهد الموسيقى والمسرح بالكاف، وكذلك الجيل المتلقي لتكوين بالفضاءات المسرحية الخاصة على غرار التياترو لتوفيق الجبالي؛ يمثل ذائقة جديدة ويقدم أعمالاً مهمة. وبالنسبة لمسألة الريادة فإنني أفضل الحديث عن التجارب الفردية التي تصنع الحدث وطنياً ودولياً.

• ثمة من يفسر فتور العلاقة بين الجمهور التونسي والمسرح بنزوع المخرجين إلى نوع من «النخبوية» والاطمئنان لمتطلبات منظومة الدعم دون اعتبار الجمهور والشباب/التذاكر؟

- لا أحد ينكر أن اهتمام المواطن التونسي بالمسرح قد قل، وهذا بالرغم من أن عدد الشركات المسرحية المنتجة تضاعف تقريباً. نحن تجاوزنا الـ 300 شركة محترفة، كما أن المسرح الجمعياتي، أي من صنف الهواية، في حدود الـ 320، 330 جمعية. ورغم ذلك، ما زال المسرح التونسي يحتاج دعم الدولة من حيث الإنتاج والتوزيع. بالنسبة إلى لجان الدعم فهي تحتكم إلى جودة المشروع الفنية، وتسهم في المساعدة على إنتاج أفضل المقترحات الفنية، بغض النظر إن كان المقترح نخبياً أم لا.

وأنا سعيد بنجاح المشروع، وأنا وصلنا لخمسين عرضاً، وزرنا خمسة بلدان، يعني، شاركنا في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وشاركنا في مهرجان الرياض المسرحي، وشاركنا ونلنا جائزة أفضل إخراج في مهرجان ظفار الأول في سلطنة عمان، وشاركنا في الـ «بريميو إنترناسيونالي» (Premio Internazionale) في ميلانو بـ «إيطاليا»، وهو مهرجان عالي الجودة ومهرجان ينتصر للممثل المواطن، الفنان المواطن.

لأن المسرحية تتحدث عن هذه الجدلية القائمة بين الإنسان والسلطة. لقد حصل الإرباك فعلاً، والسؤال كان مطروحاً دائماً: هل «ما يراوش» مسرحية عرائسية؟ ورأيي: لا طبعاً، «ما يراوش» عرض مسرحي عرائسي وليس عرضاً عرائسياً.

لكن أنا اخترت أن أعمل على العروسة حتى أرى قيمة وقدرة الخلق لدى هذا الفنان المسرحي الممثل الذي يصبح محركاً ويغيّب ذاته، ويعطي روحه وصوته وإحساسه لهذه العروسة.

• هل ما زال المسرح التونسي رائداً فعلاً؟ وهل تراجع عن هذه الريادة؟ ثم بأي معنى نفهم هذه الريادة؟





وتبقى «ما يراوش» من أجمل المسرحيات التي أخرجتها لاعتبارات عدة، أولها أنني خضت فيها تجربة فنية فريدة من نوعها، المسرح العرائسي السياسي للكبار نوعية غير متوفرة في البلاد التونسية والعربية. سعيد بهذه التجربة التي صمدت 4 سنوات وقدمت قرابة 50 عرضاً، وشاركت بمهرجانات عربية في القاهرة، والرياض، وعمان، وبنغازي، وظفار، وElprimio Internationale بميلانو.

• كيف تنظر إلى مسألة الزوال في الفن المسرحي، كيف تعيشها ذهنياً ووجدانياً وكيف ترى سبل تحملها أو مواجهتها؟

- مسألة الزوال في المسرح، مسألة متفردة في العروض الفنية الحية عامة، ويبقى المسرح من الفنون التي تشترط اللقاء الفعلي بين الفنان وجمهوره، على اعتبار أن اكتمال العرض يكمن في اللقاء نفسه برهة من الزمن، ثم يتبخر كل شيء، مما يجعل اللقاء سحرياً بامتياز. أظن أن تسجيل الأعمال المسرحية أمر جيد، رغم أن العرض سيفقد بريقه وألقه، كما يمكن للمقالات النقدية أن تخلد الأثر المسرحي. كما تعلم، الكتابة من أرقى وسائل الحفظ والتوثيق.

• ما الذي بقي من مسارك وسيرتك المسرحية والفنية عموماً، وما هي المشاريع التي تفكر في إنجازها في المستقبل؟

- ما الذي يبقى في مسيرتي الفنية؟ أظن أن الإجابة عن هذا السؤال تتضح لي أكثر عندما أتوقف عن الإبداع نهائياً. ومع ذلك، أجب كالتالي: أخرجت المونودراما، والديودراما، والتريودراما، والمسرح الجماعي، أخرجت الأعمال الافتتاحية الكبرى (مهرجان قرطاج الدولي)، أخرجت الكوميديا الموسيقية، كما أخرجت مسرحية عرائسية، تحولت في كل هذه الإنتاجات إلى مرید يطلب المزيد. هي مغامرات خطيرة لمن لا يلقي بنفسه بصفة كلية ويسبح ضد التيار، وفي

النهاية يكتسب معارف جديدة وتتضح له أشياء كان يعتقد أنه يعرفها. ماذا تبقى؟ ما زال الكثير، مثل مسرح الأشياء، والمسرح الصامت، ومسرح القناع، والكوميديا دي لارتي.

أنا الآن بصدد الإعداد لمسرحية جديدة بعنوان «الصباط»، ديودراما عن Night Mother، لمارشا نورمان، إعداد صافية الطرابلسي، وتشارك فيها ممثلة بمعية أمل البجاوي.

• وهل ترى أن هناك إمكانية لشراكات عربية-عربية لإنجاز أعمال مسرحية تقدم للعالمية؟

- بالنسبة للإنتاج المشترك، بصراحة الفرص متوافرة لو اجتهدنا في خلق شراكات فنية. ما الضرر في تكفل شركة إنتاج دولية برعاية مجموعة فنية؟ هل تعلم أنه بالإمكان تحقيق ذلك بأقل من \$30.000؟ أمل أن تجد بعض الإنتاجات العربية المشتركة طريق النجاح في قادم الأيام، وأنا على يقين أن المهرجانات العربية قادرة على إنتاج أعمال مشتركة، تقدم في افتتاح دوراتها على غرار قرطاج وبغداد والقاهرة وظفار.

محمد منير العرقي من مواليد سنة 1962، مخرج وممثل وأستاذ فنون مسرحية.

بدأ محمد منير العرقي تجربته المسرحية منذ ثمانينيات القرن الماضي، وتوزعت مسيرته بين الإخراج والتمثيل والكتابة والتدريس وإدارة المؤسسات والتظاهرات المسرحية.

• أخرج عدداً من الأعمال المسرحية، من أبرزها: «بيوكة الكركار» (1996)، اقتباساً عن «بقبق الكسلان» لأفريد فرج؛ و«بهجة» (1999)، عن نص له، ونالت جوائز في التمثيل بتونس والمغرب؛ و«محارم» (2000)، بمشاركة في الكتابة ومثلت تونس في أيام قرطاج المسرحية؛ و«حديقة الشيء المعتاد» (2001)، و«ريحة البلاد» (2002)، وهي كوميديا موسيقية افتتحت مهرجاني قرطاج وصفاقس الدوليين، و«أنا والكنترباس» (2003)، عن باتريك زوسكيند، ونال عنها جائزتي الإخراج والتمثيل، مع مشاركات في تظاهرات بألمانيا ومصر والإمارات، و«أنتيغون» أو «اليمامة أم الغراب» (2005)، التي نالت أربع جوائز في مهرجان الأردن، و«رقصة الكمنجة» (2005)، و«واحد منا» (2007)، و«ليلة في حلق الوادي» (2008)، و«سعدون 28» (2009)، و«مئة نجمة ونجمة» (2010)، و«خويا ليبر» (2011)، عن نص مشترك مع جمال المداني، و«الرهييب ابن الأغلب» (2013)، من إنتاج المسرح الوطني، و«العساس» (2014)، عن «الحارس الليلي» لهارولد بنتر، و«شريحة عذيفة» (2014)، و«الهلالية» (2016)، و«المخفوقة بنت بوها».

• وفي سنة 2017 أخرج «القبلة» عن روائع تشيكوف، بدراماتوريا معز حمزة، وحصل العمل على الجائزة الكبرى وجائزة العمل المتكامل في مهرجان أمانى الدولي بورزازات، إلى جانب جوائز في التمثيل.

• وفي 2022 أخرج «ما يراوش» عن «العميان» لموريس ماتيرلنك، في صيغة عرض عرائس محمولة للكبار. نال العمل جائزة الإخراج في مهرجان ظفار المسرحي 2024، وشارك في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 2023، كما دُعي إلى مهرجان الرياض للمسرح الدورة الأولى سنة 2023، حيث قُدم في ثلاثة عروض.

• شغل «العرقي» عدداً من المسؤوليات في الإدارة الثقافية والمسرحية، من أبرزها مدير إدارة المسرح والفنون الركحية من أغسطس 2018 إلى سبتمبر 2024، ومدير فني لقطب المسرح والفنون الركحية بمدينة الثقافة سنة 2018، ومدير دار الثقافة المغاربية ابن خلدون بين 2007 و2013، كما تولى بين 1993 و1998 مسؤولية الإنتاج والترويج المسرحي بالمركز الوطني للفنون الدرامية والركحية بالكاف، وكان من مؤسسي المركز يوم 27 مارس 1993 إلى جانب الراحل علي مصباح ونبيل ميهوب.

• كما ترأس مركز تونس للمعهد الدولي للمسرح ITI، وتولى إدارة أيام قرطاج المسرحية في دورتها الخامسة والعشرين سنة 2024 والسادسة والعشرين سنة 2025.

• وشارك في الهيئات المديرة لأيام قرطاج المسرحية، ومهرجان قرطاج لفنون العرائس، والمهرجان الوطني للمسرح التونسي، وفي لجان المساعدة على الإنتاج والتجهيز وتسيير الفضاءات المسرحية الخاصة، ولجان اختيار الأعمال المسرحية المرشحة للتوزيع.

• كما كان عضواً بمجلس المؤسسة التونسية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة مختصاً في فنون الأداء المسرحي والدرامي، وعضواً بمجلس مؤسسة مسرح الأوبرا ممثلاً عن وزارة الشؤون الثقافية.

• وشارك في لجان تحكيم وفرز ومشاهدة عدد من المهرجانات العربية والدولية، من بينها مهرجانات الرياض وظفار والشارقة وشم الشيخ والمسرح الحر وأيام الشارقة المسرحية.

• تحصل على بكالوريا آداب سنة 1982، ثم شهادة ختم الدراسات المسرحية من المعهد العالي للفن المسرحي بتونس سنة 1984 (مرحلة أولى)، وشهادة ختم الدراسات المسرحية سنة 1986، اختصاص الإبداع والإنتاج المسرحي.

• درّس المسرح بمعاهد ولاية قبلي، ثم كان ممثلاً وعضواً في المسرح الوطني الشباب بإدارة محمد إدريس سنة 1988 - 1989، وواصل التدريس بمعهد خزندار باردو. وهو أستاذ أول مميز للفن المسرحي منذ 2017.

روما.. كل الطرق تؤدي إلى المسرح

استيقظت ذات يوم على خبر حصولي على جائزة الدولة المصرية للإبداع في مجال الإخراج المسرحي، مما منحني إقامة فنية في الأكاديمية المصرية للفنون بـروما، وهي ربما ليست أكاديمية بالمعنى المتعارف عليه، فلا دراسة بها ولا أساتذة، وإنما مساحة للإقامة ومنصة للانطلاق والتواصل مع روما.

محمد عادل النجار
مخرج مسرحي من مصر

لصوت «بافاروتي»، وعيني لكل ما رسمه «دافينشي»،

ومخي «لإسبريسو»، ثم جاءت الصدمة حيث اكتشفت

أن «روما» أكثر مما ظننت!

فور وصولي إلى روما صرت أنظر حولي، المسارح

هنا أكثر! كل ست عشرة خطوة تقريباً تجد مسرحاً،

لدي - ككثيرين غيري - تصورات المسابقة

عن إيطاليا عبر أفلامها ورواياتها وبعض مقاطع

«اليوغوب»، وهيات معدتي «للبيتزا والباستا»، وأذني

باختلاف أحجامها. أي قبو يمكن أن يتحول إلى مسرح، أو إلى مساحة عروض. وخلال شهور معدودة، زرت أكثر من أربعين مسرحاً، ومع ذلك أشعر أنني لم أصل حتى إلى ربع القائمة التي أريد زيارتها، روما، على ما يبدو، ليس فيها أكثر من المتاحف والمسارح... وربما مليوناً تمثال واثنان عشر مليون شجرة وجهازا تكييف فقط! ربما لم يتوقعوا أن يصل الحر إليهم بهذه الكيفية!

فيها تتمشى في الشوارع محاطاً بالأشجار العالية المثمرة، والأرض التي خطا فوقها البشر منذ آلاف السنين، والمباني العتيقة بالأحجار الكبيرة التي لا ترمم عن قصد حتى يستطيع المارة الإحساس بتجاعيد الزمن فوقها!

الكثير من المسرحيين الذين التقيت بهم في روما - وهو عدد كبير جداً، ليس واحداً ولا اثنين ولا حتى عشرين - أبدوا دهشة حقيقية عندما عرفوا أن نصوصاً مثل «هاملت»، و«زيارة السيدة العجوز»، و«موت فوضوي صدف»، و«كلهم أبناء»، و«أوديب»؛ موجودة بالعربية. كانوا يعرفون أن لدينا مسرحاً جيداً، لكنهم لم يتخلوا أن هذه النصوص الكلاسيكية قد تُرجمت إلى العربية أصلاً! دفعني هذا التصور لبدء حملة - بالجهود الذاتية - للتعريف بالفن العربي والأدب والأدباء، فلا تندش إن سافرت إلى روما الآن لتجد أن بعضاً منهم يندن «ألف ليلة وليلة» في الشارع!





أجدني أتذكر غيره، أرسلت إليه العديد والعديد من الأغاني لأجده في اليوم التالي يخبرني مازحاً «أنا أكرهك!»، ثم استطرده: «لم أُنم جيداً، ظللت طوال الليل مستيقظاً أسمع ما أرسلته إليّ! لم أسمع في حياتي مثل هذه العظيمة!» ابتمت في انتصار ثم تذكرت موعدتي مع دكتور الدراما حيث وعدته أن أحدثه عن يوسف شاهين!



بعرض أعماله الفنية بجوار قبره حتى يتذكره الناس بما ترك من فن! تأويل مغاير للموت والتعامل معه وبعده، ولكن استوقفني كثيراً كيف أن الفن يُعيش ويُحيى صانعه! كيف يمكن أن تموت إنساناً وتعيش فناً بعداً لسنوات وسنوات! هناك نقص شديد في المعلومات حتى بين المشتغلين بالفنون حول الإنتاج العربي الفني، والمدهش بالنسبة لي أنه في أسبوعي الأول بالأكاديمية المصرية للفنون بروما، تم تنظيم حفلة للأوبرا الإيطالية! ورغم استمتاعي الشديد فإنني توقفت للتفكير قليلاً، كيف أتوقع وجود سابق معرفة لديهم بفنوننا بينما أكاديمياتنا ومراكزنا الثقافية تعرض فنونهم هم؟ أخذت على عاتقي تلك المهمة فردياً في اليوم التالي، فوقفت مع دكتور الموسيقى بأكاديمية روما لفنون المسرح، أصول وأجول كشعراء عكاظ، وأعدد أبرز الأصوات والشعراء، فانتبه باهتمام بالغ، خصوصاً بعد أن أسهب في حبي لأم كلثوم وتاريخها ومشروعها الفني وخلودها، فأتاني طلبه البسيط - بالنسبة له - بأن أشرح له أفضل أغنية غنتها كي يسمعها، خمس عشرة دقيقة كانت هي المدة المتاحة لي قبل أن يعود كي يستمع إلى ما اخترته من أغانيها، وكيف أفعل ذلك وهي التي كلما تذكرت مقطعاً لها متصوراً أنه الأعظم



يجعلهم متوقعين، أما نحن فلا يمكن توقع خطوتنا القادمة حتى ولو بعد ساعة! شاهدت فيلم المخرج «فيليني» الشهير «الحياة الحلوة» في المقابر! نعم كما قرأت! في المقابر، شاشة كبيرة وكراسي وعشرات الحضور وحولنا شواهد القبور! حيث في تلك المقابر العريقة بروما يكرمون الفنان المدفون فيها



السينما هنا أرخص من المسرح، تقريباً بنصف السعر. تذكرة السينما تتراوح بين 8 و15 يورو، بينما تبدأ تذكرة المسرح من 25 يورو. الفكرة هنا أن السينما مجرد «خروج» يمكن الاستغناء عنها لأن الأفلام تأتينا حتى غرفة معيشتنا بالمنزل، أما المسرح فهو لقاء مباشر مع ممثلين من لحم ودم وينتظرك لتذهب إليه، ولذلك تذكرته أعلى! يتأنق الجميع ويذهبون طيلة أيام الأسبوع إلى المسرحيات التي حجزوها مسبقاً، حجز العروض المسرحية هنا قصة أخرى. أردت حجز عرض في شهر يونيو بينما أنا في شهر يناير! اكتشفت أن الأسبوع بأكمله مكتمل! وجعلني ذلك أتساءل: هل يعرف الناس هنا، منذ يناير، ما المسرحية التي سيشاهدونها بعد خمسة أشهر، وفي أي يوم وأي ساعة؟ وهل الصانع بهذه الاحترافية والالتزام؟ لكني فكرت - هرباً من مواجهة النفس - أن لهذا آثاره السلبية أيضاً، فهو



والمفاجأة أنها كاملة العدد! ومع طول مدة العرض جلس الجمهور يتابع في اهتمام حتى النهاية! ثم تلتها - أقصد المسرحية - جلسة نقاشية انهارت عليّ فيها الأسئلة حول الفكرة والتنفيذ، وكذلك حول التفاصيل العربية كالشعر والجيرة والكرم والفخر بالنسب والغيرة.

بينما أنا عائد في الطائرة إلى القاهرة فكرت قليلاً فيما شاهدته، ما تغير بداخلي، مداركي التي توسعت وذائقتي التي تنوعت وأفكاري التي تشعبت وتشعبت وجهازه للجولة القادمة! كوني فناناً - مرهف التلقي كما أنا مرهف الإنتاج - جعل مني إسفنجة خصبة لتشرب كل ما أشاهده وأختبره، لكنني في النهاية أتطور، لا أتشكل من جديد، وأزداد، لا أتغير كلياً، عسى أن أستطيع - عبر فني - أن أنقل جزءاً من ذلك الإحساس الذي غمرني وتلك الدهشة التي اعترتني. يا لجمال الإنسان وتنوعه! سلكت الكثير من الطرق، ولكن يبدو أن كل الطرق تؤدي إلى الفن في روما.

السينمات التي تعرض اللغة الأصلية قليلة جداً في روما وبعد حفلات محدود! بعض الشباب الصغار الذين تحدثت معهم يرون أن مثل تلك القرارات تساعد في انزعاجهم عن بقية منتجات العالم الثقافية والفنية بالتحديد، ويتوقون لتغيير تلك النظرة!

طلبت مني فرقة مسرحية أن أخرج لها مسرحية جديدة، فتحملت للفكرة بشدة وأصررت على كتابة نص مسرحي جديد بالإنجليزية، وساعدوني بترجمته إلى الإيطالية. الفكرة إنسانية حول فنان لحظة موته، وتدور أحداث المسرحية داخل عقله في تلك اللحظة في محاولة منه لمراجعة اختيارات حياته قبل فوات الأوان!

لا أستطيع أن أنسى كوني عربياً مصريةً بينما أكتب، فجاء الكثير من التفاصيل مختلفاً عن ثقافتهم، مما جعل من البروفات جلسات مناقشة مثمرة. عُرضت المسرحية بمسرح فيورو كاميللو في روما في «عز الحر» بلا تكييف،

الإيطاليون ينتصرون بشدة لثقافتهم، سواء إرثهم القديم الروماني، أو حتى الأكثر حداثة مثل كرة القدم أو الأفلام، أو حتى المافيا! وبالطبع ينتصرون للقهوة ووصفات الطعام الخاصة بهم إلى حد التعصب الشديد! حاول أن تغير من نوع جينة ما بينما تعد طعاماً إيطالياً أو حتى تكسر «السباغيتي» حتى ينهالوا بالشتم والسباب! والمدح بالنسبة لي هو انتصارهم للغتهم أيضاً، قلة من الجيل الأصغر تتحدث الإنجليزية بطلاقة، أما البقية فيتمسكون بلغة بلدهم بفخر، رافضين الانصياع للغة بلد مجاور مثل «إنجلترا».

حجزت تذكرة سينما لمشاهدة فيلم «Hamnet» في روما، وإذا بي أصدم بأن الفيلم مدبلج بالإيطالية! لماذا؟ فيأتيني الرد بأن الأفلام عادة ما يتم دبلجتها لأن الشعب في عمومها لا يتحدث الإنجليزية وكذلك لا يحب قراءة الترجمة! وأن هذا تقليد متبع منذ عشرات السنين! وأن





يوسف البحري
باحث وكاتب مسرحي
من تونس

كيف يظهر المخرج المسرحي الجديد؟

إن مسألة بروز تجارب إخراجية مسرحية جديدة في المشهد التونسي، تمثل اليوم تحدياً قائماً يحتاج إلى المعالجة العاجلة. فهناك مخرجون ثابتون، لكن المسرح التونسي يجد صعوبة في فسح المجال لمخرجين مسرحيين جدد. ما هو السؤال الأقرب إلى الواقع في الإخراج المسرحي في تونس؟ هل هو: ما هي العوامل التي تساعد على ظهور مخرجين جدد، أم هو: ما هي المعوقات التي تجعل ظهور مخرجين جدد صعباً؟ فالمخرج في كل الأحوال يأتي في الأصل من مهنة مسرحية ما، وينطلق منها في خوض تجربة الإخراج. فينجح أو لا ينجح، ويرتبط ظهور المخرجين الجدد بتوافر شروط للممارسة المسرحية من تشريعات وبنى تحتية ومسالك تكوين وفرص اعتراف بالمخرج وما إلى ذلك. ولكن هل يتوفر كل ذلك وفق تخطيط من سلط الإشراف مثلاً أو هياكل التكوين، فيتم تكوين مخرجين بصفة ميكانيكية؟ هل المخرج هو نتيجة مسار تكوين فقط؟ يساهم ذلك في ظهوره لا محالة، لكن الإخراج بوصفه ممارسة فنية هو مسار فردي واختيارات فنية وفكرية، ولا يمكن لسلطة الإشراف، إدارية أم سواها، أن تنتج مخرجاً بقرار إداري أو خطة تقنية، على أهمية هذا الأمر بشكل بالغ. بل إن المسألة تصبح أكثر تعقيداً في غياب ذلك القرار وتلك الخطة التقنية في الإسهام بظهور مخرجين جدد. وبسبب ذلك لا يمكن اعتبار أي متخرج في معهد مختص بالمسرح هو مخرج بالضرورة؛ لأن خيمياء المزج بين مقتضيات الصناعة المسرحية ومقتضيات الرؤية الفنية والفكرية والثقافية شيء بالغ التعقيد، يتفاوت المختصون والنقاد والجمهور في تقديره وتقييمه. وتختص الحالة المسرحية التونسية بكونها لا توفر في الوقت الراهن بيئة مسرحية ملائمة لظهور مخرجين جدد، مما يجعل ظهور مخرج جديد يبدو أمراً مفاجئاً ومخالفاً للسياق. وفي بيئة مماثلة يبدو سؤال: ما هي المعوقات التي تجعل ظهور مخرجين جدد صعباً؟ هو الأقرب. وتمثل مسألة تشخيص المعوقات التي تحول دون ظهور مخرجين جدد، وتجاوزها؛ أحد الأدوار المفترض أن يلعبها المسرح الوطني التونسي. لقد لعب علي بن عياد، الذي توفي سنة 1972، دوراً رائداً في غرس مفهوم المخرج بالمعنى الحديث في تربة المسرح التونسي: «وأما طريقة التمثيل والإخراج عند علي

بن عياد فهي طريقة جديدة بالنسبة للمسرح العربي في بلادنا، فقد أبعد العمل المسرحي الفني عن التبعية للمدرسة الكلاسيكية التي تعود عليها التونسيون منذ العشرينيات»، وذلك ما قاله محمد السقانجي. وسمى محمد المديوني تجربة ابن عياد في الإخراج «نقلة نوعية»: «فبعد أن كان جهد المدير الفني (وهو معادل المخرج في الحقبين السابقتين) عند إشرافه على عملية الإنتاج المسرحي منصباً على تحقيق حسن الإلقاء، وجودة الإنشاء عند الممثلين، أصبح دور المخرج مع علي بن عياد، وقد احتل المدى الفرجوي منزلة الجوهري في الإنتاج المسرحي، سيد العمل المسرحي دون منازع». لقد استطاع علي بن عياد، في إطار الفرقة البلدية المحترفة «فرقة مدينة تونس للمسرح»، أن يحدث قطيعة فنية هيكلية. فبرز مفهوم المخرج بالمعنى الحديث عند الغرب، في واقع الممارسة المسرحية التونسية. وظهر بعد علي بن عياد جيل مسرحي من المخرجين بدأ مع مسرحية «الريش والعروق» في

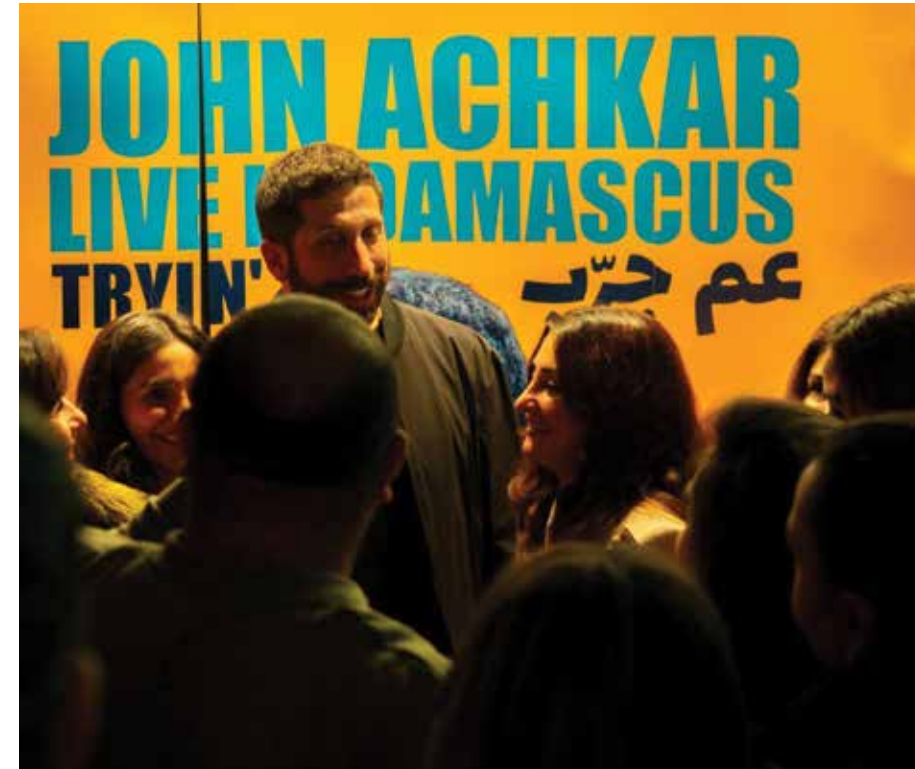
إطار المسرح الجامعي سنة 1968، واتضحت مفاهيمه الجديدة مع مسرحية «العرس» للمسرح الجديد سنة 1974، ثم عاد المسرح التونسي إلى النكوص بعد هذا الجيل الثقافي، بسبب الجيل نفسه إلى حد كبير، ضمن الوهم بأن الجديد يظل جديداً إلى الأبد، لتبدأ مرحلة المخرجين الأكاديميين التي عرف معها المسرح انسداداً لا يتناسب مع الأفق الذي انفتح مع علي بن عياد، رغم تميز عدد قليل لم يذهبوا قدماً في تجاربهم. إن السعي إلى الإسهام في ظهور مسرحيين جدد يوجد في قلب السعي إلى تجديد المسرح، وهما أمران متلازمان. فالمسرح الجديد في فترة معينة يحتاج إلى التجديد بدوره، ولا يعني ظهور مسرحيين جدد أنهم مجددون، إلا متى خاضوا الممارسة المسرحية بروح التجديد التي تأتي من الإنصات إلى التغير والتبدل في المفاهيم والأفكار والتقنيات، وما إلى ذلك. لكن الأساس، حتى يكون المسرحي الجديد مجدداً، هو بناء شخصيته الفنية والفكرية على أساس الابتكار

والإبداع، وليس استسهال المسرح بوساطة الاتباع والنمطية الجامدة والاستيريووتايب. ولذلك ينبغي على المسرح الوطني التونسي أن يتعامل مع المخرجين الواعدين بوساطة مرافقة أعمالهم، وليس بوساطة الإشراف الشكلي على أعمالهم، حتى يتمكن المخرجون الواعدون من تنمية شخصياتهم. ما هو المطلوب من مؤسسة المسرح الوطني التونسي في سياق تاريخي جديد؟ إن السياق التاريخي الآن، وطنياً وإقليمياً وكونياً، هو وضع غير مسبوق. ولا يستطيع المسرح أن يخفي رأسه في الرمل، بل إنه محمول على مساءلة أدواته وجمالياته ومؤسساته وأدواره الاجتماعية والوطنية، وعليه أن يبذل كل الجهد ليوسع انتشاره حتى لا يكون عبئاً على المجتمع الذي يموله. لا تستطيع مؤسسة المسرح الوطني، لأهميتها في المنظومة العامة للمسرح ولأهميتها في حياة التونسيين؛ أن تتعامى وتمتنع عن التغير والتطور والتكيف مع الأوضاع الجديدة.

• منذ متى ولّم اخترت هذا اللون الأدائي «الستاند أب كوميدي»؟
- منذ الصّغر وأنا أطلق النّكات بين أصدقائي وأهلي، الذين لطالما شجعوني أن أتحوّل بهذه الموهبة إلى عرض أمام الجمهور، وكانت تلك انطلاقتي مع ظهوري الأول على خشبة عام 2017، وهي تجربتي الأولى، التي لا أخفي عليك أنني استعنت فيها بعدد من رفاقي للحضور وتكوين جمهور كبير كي يزيد من نجاح العرض. بعد ذلك واجهت صعوبة في الاستمرار، ففي تلك الفترة كنت أنتظر اتصال منتجي العروض بي كل أسبوعين ليتيحوا لي تقديم وصلات ضاحكة من 5 إلى 10 دقائق فقط على المسرح، وكان ذلك قاسياً معنوياً بالنسبة لي، لكنه جيّد قياساً على بداياتي، وتحدياً كبيراً، حتى تسلسلت عروضي بعد ذلك ولاقت نجاحاً متزايداً.

• مسرحك هو حياة الناس، لكن هناك «تابوهات» كثيرة تواجهك: السياسة، الدين، العادات والصور النمطية الاجتماعية. هل شكلت معوقاً حقيقياً أمام تطور مسرحك؟

- أنا أحترم جداً العادات والتقاليد في لبنان، هذا أمر ثابت عندي، وممنوع بالنسبة لي أن يكون هناك «تابوهات»، لأنّ هناك مستوى ثقة واحترام، وهذا المستوى يتيح للناس



• هل للستاند أب كوميدي مستقبل في لبنان والعالم العربي؟ هل هو نوع مستقل؟ ألا يمكننا القول إنه مسرح تجاري؟
- نعم، هو نوع مستقل، وأنا متأكد أن لهذا النوع مستقبلاً، وهو يزدهر شيئاً فشيئاً، لأنه، وبصراحة، ليس بحاجة إلى كلفة إنتاج عالية، بل هو بحاجة إلى ترويج، الكلفة في الترويج بعدّة طرق، إن من خلال وسائل التواصل على الإنترنت، أو الحاجة إلى فريق عمل للتحرير. أنا لديّ فريق عمل محترف من مصوّرين ومصمّمين، وبعضهم باحثون جامعيون، موجودون دائماً معي، وهؤلاء دورهم فعّال

• هل للستاند أب كوميدي مستقبل في لبنان والعالم العربي؟ هل هو نوع مستقل؟ ألا يمكننا القول إنه مسرح تجاري؟

لا يزال الستاند أب كوميدي نوعاً Stand-up Comedy مسرحياً حديث العهد في لبنان، وهو من عروض الممثل الواحد الساخرة المضحكة التي تنتقد الحياة اليومية من منصة مباشرة وجاهية يقف عليها الممثل، ويُعدّ جون أشقر اليوم في طليعة الممثلين الذين اشتهروا في بيروت بهذا النوع، فكان لنا معه هذا الحوار.

جون أشقر:

الكوميديا هادفة..

وضحك الناس يفرحني

لا يزال الستاند أب كوميدي نوعاً Stand-up Comedy مسرحياً حديث العهد في لبنان، وهو من عروض الممثل الواحد الساخرة المضحكة التي تنتقد الحياة اليومية من منصة مباشرة وجاهية يقف عليها الممثل، ويُعدّ جون أشقر اليوم في طليعة الممثلين الذين اشتهروا في بيروت بهذا النوع، فكان لنا معه هذا الحوار.

حاوره: الحسام محيي الدين
كاتب وناقد مسرحي من لبنان

الموهبة إيجاباً. نحن لسنا فقط فنانون نقدم عروضاً ونجد جمهوراً يفهمنا. أنا أتعاطى مع فني من زاوية البيزنس أيضاً، وهذا من حقي، أقصد بالبيزنس أن أنظر لفني بوصفه عملاً كأني عمل آخر، ولا يمكنني أن أظل دائماً في قفص الموهبة الفنية لأجل الإضحاك فقط، أنا لست «معتراً» ولا درويشاً أو مسكيناً!

• هل ينافس الستاند أب كوميدي الأشكال الكوميدية الأخرى؟

- الستاند أب لا ينافس أي مسرح آخر، لا منافسة مع أحد. ممثل الستاند أب كوميدي يصعد إلى المسرح، يخلع عنه كل الأقنعة، يسرد نفسه ويكلمها، ويقول كل شيء بصراحة ومن دون مواربة، يساعده في ذلك عدم وجود حائط أو جدار رابع. وبالمناصفة هناك كثير من أنواع العروض تخبر قصصاً: الكوميديا السوداء مثلاً أو الهزلية العادية، الأغنية قد تخبر قصة، الرقص، الموسيقى كذلك، لكن الستاند أب بحد ذاته هو قصة من دون أقنعة، أنا أخبر



• إذن لماذا، برأيك، يريد الجمهور اللبناني أن يضحك؟
- الجمهور اللبناني لا يضحك على كل شيء، هو يعلم الفرق بين كوميديا مبتذلة تعتمد على الكلام، وبين كوميديا تنطلق من فهمنا له ومعرفتنا بما يريد منا، أي حسب مقاربتنا لواقعه ولحياته وكل ما يجري حوله. وفي رأيي الخاص، فالمسألة تكمن في قدرته على الضحك طالما هو يفتقد القدرة على التغيير. امتلاك القدرة على الضحك تعويض عن فقدان القدرة على التغيير، تغيير أحواله، وهذا بالمناصفة دافع للجمهور ليقنع نفسه أيضاً أنه لا يزال قادراً على المواجهة واستمرار الحياة، كما يسهم في انفتاحه على الانتقاد والمساءلة.

• أفهم منك أن الستاند أب أداة تغيير؟

- أنا مؤمن بأن المسرح أداة للتغيير. الكوميديا أساسية في التغيير الاجتماعي، الكوميديا هادفة، وضحك الناس يفرحني جداً، لكنه يحزنني أيضاً لأنه ضحك على الآلما، إنه ضحك مؤلم يحمل معنى السخرية من أوضاعنا ومن أنفسنا، ولذلك فأنا مقتنع أن الجمهور الذي يخرج من مسرحي يخرج وهو يفكر بموضوعات جديدة لحياة جديدة، وإلا فإن كل ما أفعله لا داعي له. سبب مسرحي الرئيسي هو التغيير وليس فقط الإضحاك، ولذلك عروضي تمتد لساعة ونصف الساعة لتشكيل مادة تمزج مشاكل الحياة اليومية بالضحك.

• هل الإبداع وليد الموهبة، أم السجل الحافل والتراكم الفني؟

- الموهبة هي الأساس لكنها ليست كل شيء. هناك كثيرون لديهم موهبة، لكن في فن الستاند أب كوميدي تحديداً، الموهبة وحدها غير كافية، يجب أن يرافقها جهد وعمل فني مكثف، أقصد أنه يجب أن نتعامل مع الستاند أب بصفته شغلاً لا إبداعاً فحسب، شغل له مردود مادي بالمعنى الذي يحفظ كرامة الفنان، وهذا أحد وجوه استثمار



فهمي جيداً والثقة بنا وبنوايانا الحسنة في كل ما نقوله على المسرح، لذلك لا خوف على الثقة بيني وبين الجمهور، لقد تعود عليّ، ولذلك أيضاً يمكنني التحدث بأي موضوع أو أية فكرة أريد قولها على خشبة، ولا سيما إذا تحولت القفشة أو النكتة إلى موقف ذي رؤية نقدية تتعمق أحياناً حتى ملامسة أزمااته الداخلية، ما يحول الضحكة أحياناً إلى صرخة بوجه عالمنا المأزوم. نعم، في بداياتي شكّل ذلك معوقاً، لكن مع الوقت وتراكم الثقة زال ذلك المعوق نهائياً، وأصبح الجمهور يتفهمني. الثقة هي محبة الناس لشخصية جون، جعلتهم يقبلون ويقبلون على مسرحي باندفاع في لبنان وخارجه.

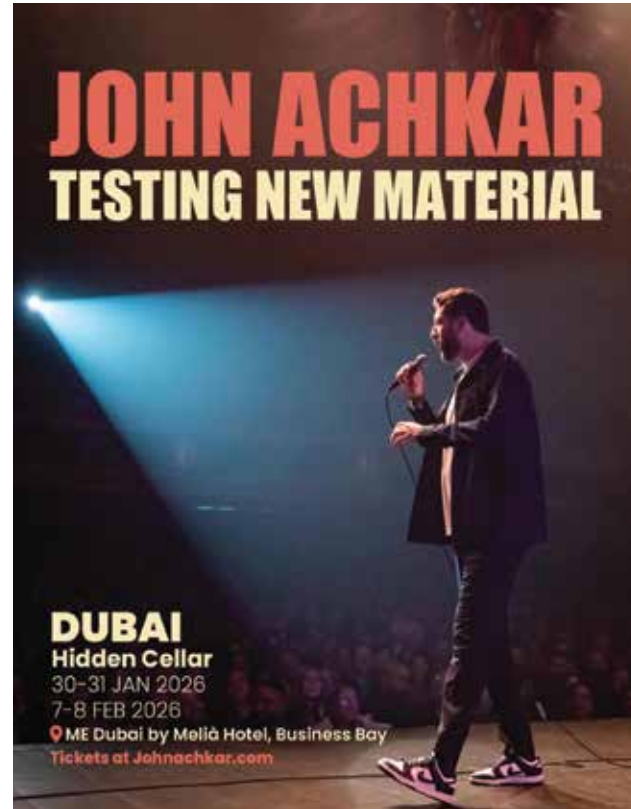
• أنت الأول لبنانياً، كما أن جمهورك يتوزع على القارات الخمس، ما السبب برأيك؟

- بصراحة لا أحب التسميات: الأول لبنانياً أو عربياً. أنا أشعر أنّ النجاح لا علاقة له بهذه التسميات، ولا بامتلاء الصالة بالمتفرجين، ولا بعدد الدول أو الأماكن التي قدمت فيها كوميديا، المسألة متعلقة بالناس وهم يخرجون من العرض: ما نسبة تأثرهم به؟ الانطباعات التي خرجوا بها، ردود أفعالهم وانعكاس العرض على آرائهم وتوجهاتهم اجتماعياً وربما سياسياً. نعم، الجمهور متعطش للضحك، لكن ليس بالمعنى الذي يظهر فيه وكأنه مسكين أو بسيط يريد أي شيء ليضحك، الجمهور ذكي وبحاجة للتفكير، وليس دقيقاً ولا صحيحاً أنه «عاوز كده» أو أنه يأخذ ويقبل منك كل شيء، ومن هنا فالستاند أب محكّ لقدرات المؤدي على مواجهة جمهور وجهاً لوجه وقريب جداً من خشبة، جمهور يصبح مخيفاً عندما لا يجد في المؤدي ضالته للترويح عن النفس.



• هل تهتم بالنقد؟ الكتابة عنك وعن مسرحك؟

- هناك أشخاص محدّدون أستمع لنصائحهم، وتأثّر بهم إلى حد ما، وهم أصدقاء غالباً. لا أهتم كثيراً للنقد، لكن يصعب عليّ تلافيه أو تجاهله، لذلك أتابع بعض آراء النقاد سريعاً. وبالمناسبة، يمكنك القول إنني ناقد اجتماعي بزيّ الكوميديا.



جون أشقر، ممثل كوميدي لبناني اشتهر بكوميديا الستاند أب كوميدي. قام بجولات في أنحاء الشرق الأوسط وأوروبا وأميركا وأستراليا وشمال أفريقيا، ولديه اليوم حوالي مليون متابع على السوشيال ميديا (إنستغرام + تيك توك...)، وهو يقدم عروضه بالعربية وأحياناً بالفرنسية. هو أول فنان عربي كوميدي يقف على خشبة الأولمبيا في باريس لتقديم عرض باللغة العربية، كما قدم مئات العروض حتى اليوم في 80 مدينة منها: بيروت، دبي، تونس، الكويت، البحرين، بوخارست، باريس، هامبورغ، الدار البيضاء، الرياض، وجولات في كندا والولايات المتحدة الأميركية. أهم عروضه: ما في مشكلة (2020)، وين عايش (2022)، شو ذكي (2023 / 2024)، فينا نحكي؟ (2025)، عم جرّب (2025 / 2026)، وقدم للتلفزيون برنامجاً فكاهياً هو «طار الوقت» (2024).

قصة على المسرح تخلق اتصالاً طبيعياً أعتقد أنه حقيقي وعفوي أكثر من غيره في المسارح الأخرى. في لبنان، لم يؤثر الستاند أب كوميدي على المسرح الكوميدي المعروف، وهناك جمهور يفضل هذا ويفضل ذاك أو الاثنين معاً.

• هل تكتب موضوعاتك؟ وكيف تختارها؟ هل تترك حيزاً للارتجال؟ وهل احتجت يوماً إلى تطويرها لتوافق دائماً مزاج الجمهور ورد فعله؟

- نعم، أنا أكتب موضوعاتي، أمزج فيها السخرية بالسياسة، والسرد الشخصي بالنقد الاجتماعي، وأحياناً أستعين تقنياً بمصحح لبعض المعلومات المجتمعية كي لا أخطئ في إيصال فكري. أختار موضوعاتي من حياتي ومن حولي، ولا أجد حاجة لتطويرها بما يوافق مزاج الجمهور، كما لا مجال للارتجال لديّ ولا للابتدال، فأنا أحضرها جيداً، وأصعد المسرح لكي أخبرها بوعي، لكنني أترك المجال لتطور فكرة الموضوع توّاً خلال الأداء ووقوفي على الخشبة، إذا أحبّ الجمهور ذلك، وبحكم التفاعل معه. المسألة فكرية أكثر مما هي مزاجية.

• تجوّلت في العالم بين آسيا وأوروبا وأميركا. هل تعد مسرحك عالمياً؟

- قدمت عروضي في أهم المسارح العالمية، لكن ذلك لا علاقة له بموضوعاتها. نحن في الستاند أب كوميدي لا نبني دائماً على قصص عالمية بالضرورة، ولا أتقصّد أن أطرح فكرة عالمية، لكن التفاعل الذي أجده في قلب العرض هو عالمي، والتعاطف مع القصة عالمي؛ ففي إحدى قصصي مثلاً، تكلمت عن مشكلة حصلت معي بخصوص جواز سفري، وهي مشكلة خاصة قد لا تحصل بالضرورة مع أحد المتفرجين أو كلهم، لكنها تعيد تذكرهم بمشكلة مماثلة تشبه مشكلتي، ما يخلق تعاطفاً بيني وبينهم، أرى فيه أهمية كبيرة لنجاح مسرحي سواء أكان محلياً أم عالمياً.



وجمالياتها الدالة والمعبرة. كما اشتملت التدريبات على أنواع البروفات التي يجب إجراؤها قبل ليلة العرض الأولى.

وشكر بورحيمة المشرف على جهوده الثرة وقدم له شهادة تقدير، وتمنى للمشاركين كل التوفيق. وتتواصل فعاليات دورة عناصر العرض المسرحي خلال الفترة المقبلة؛ حيث ينخرط المشاركون في تحضيرات مكثفة لإنجاز عروضهم القصيرة قبل أن تُقيمها لجنة فنية لانتخاب أفضلها للمشاركة في المهرجان.

وذكر ياقوت أن الورشة أتاحت لكل مخرج أن يعمل مباشرة على مشروعه الذي سيقتصره للمشاركة في المهرجان، مؤكداً أنه لمس حرصاً كبيراً من الجميع على إنجاز تجاربهم بالوجه الأكمل، مبيناً أن الورشة شهدت في أيامها الأخيرة تدريبات للمخرجين حول تنظيم عناصر العرض، بداية من الممثلين، مروراً بقطع الديكور والأزياء، وصولاً إلى الصوت والإضاءة والإكسسوارات؛ بحيث تبدو في صورتها الأخيرة محكمة بمنطق فني محدد، ومتناسقة ومتناغمة في خلق دلالاتها العامة



تحضيرات مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة «13»

في إطار التحضير للدورة الثالثة عشرة من مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة (25 سبتمبر إلى الأول من أكتوبر)، شهد المركز الثقافي بمدينة كلباء مساء الاثنين (24 أغسطس)، ختام فعاليات ورشة الإخراج المسرحي، بحضور أحمد بورحيمة.



الشارقة: «المسرح»

وقال إنه ركز على الجوانب العملية لتمكين المتدربين من المهارات الإخراجية الأساسية، مثل: كيفية اختيار النص وتحليله وإعداده درامياً وفق رؤية فنية واضحة، وفلسفة انتقاء الممثلين وتوزيع أدوارهم، ووضع خطة عمل مع كل واحد منهم. كما تطرقت الورشة إلى العمل المشترك بين المخرج والسينوغراف، وكيف يقوم الأخير بترجمة التصور الجمالي والفكري للأول على فضاء العرض.

وأثنى مشرف الورشة الفنان المصري جمال ياقوت، على إقبال المتدربين وتفاعلهم الحماسي مع الحصص التدريبية التي اشتملت على محاضرات نظرية وتطبيقات عملية. وبمناسبة الختام، استعرض ياقوت أبرز ما قدمته الورشة،



وفي جزء متقدم من محاضراته تحدث المحاضر عن منهجه في التعامل مع الممثل وقال إنه يفضل مساعدة الممثل على اكتشاف ذاته وإمكاناته التعبيرية بدلاً من فرض إطار تشخيصي محدد له، وفي هذا الإطار ذكر العامري أنه يتجنب أن يستخدم القوالب الجاهزة لتجسيم وتصوير المشاعر كالحزن والكآبة والقهر، مبيناً أن البكاء لا يمثل أقصى تعبير عن الفاجعة بالضرورة، وأن التحكم في الانفعال قد يكون دليلاً على قوة الأداء، كما ذكر أن توظيف لغة الجسد لا يعني الفوضى الحركية أو العصبيّة في استخدام الإشارات والإيماءات فالسكون نفسه قد يمثل تعبيراً جسدياً مؤثراً تبعاً

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة

13

لسياق العرض.

وقال العامري إن الحالة النفسية هي عنده التي تصنع الحدث فالظروف التي يختبرها الشخص «هي التي تفرض عليه كيف يتصرف أو يصدر فعلاً ما، ومن هنا لكل حركة أو لون أو تفاعل في خشبة علاقة بالحالة النفسية للشخصية»، وتحدث العامري أيضاً عن أهمية أن يكون كل فعل فوق خشبة المسرح معللاً ومحكوماً بالمنطق الدرامي للعرض.

وأكد أن إدراك المخرج للدوافع التي تحرك الممثل أو فريق العمل يتيح له أن يحسن القيادة والتوجيه بشكل منسجم دون تصنع أو افتعال. ونوه العامري بأهمية التعلم المستمر عبر المشاهدات والقراءات ومن خلال طرح الأسئلة ومناقشة فريق العمل، وقال إن تلك مثلت عناصر أساسية لمسيرته الإخراجية.

محمد العامري يحاضر حول الإخراج

وتواصلت مساء الثلاثاء (25 أغسطس) فعاليات دورة عناصر العرض المسرحي، وتضمن برنامج الأمسية محاضرة بعنوان «تجربتي في الإخراج المسرحي» قدمها المخرج الإماراتي محمد العامري، الذي ثمن في بداية حديثه الدور الذي يلعبه المهرجان بأنشطته التأهيلية في إثراء تجارب الواعدين وصقل مواهبهم وتحفيزهم على الانخراط في المشهد المسرحي ومساعدتهم في التحقق والبروز.

وذكر العامري الذي يعد من أبرز مخرجي المسرح المحلي والعربي خلال العقد الأخيرين، أنه بدأ مسيرته المسرحية ممثلاً عبر عروض مسرحية عدة، وكان «كوت بومفتاح» 1989 أهمها. من ثم تحدث باستفاضة عما تعنيه لديه كلمة «مخرج»، فقال هو عنده الشخص الذي يقود العمل المسرحي من خلال قيامه بتنسيق وتنظيم العرض المسرحي وتقديمه في أفضل صيغة بصرية وسمعية،



موضحاً أن تجربته علمته أن على المخرج أن يكون ملمّاً بمعارف تشمل التحليل النفسي والفلسفة والفيزياء إضافة إلى الخبرات المتعلقة بالصناعة المسرحية، مشيراً إلى أن المسرح يمثل ملتقى لكل العلوم والفنون.



ورسائل تنويرية تنتصر للضمير الإنساني وتوقد شعلته. ولا يكف العرض، في الوقت نفسه، عن كسر أفق التوقع، جمالياً وتأثيرياً، وتفجير الدهشة والمفاجأة، ومباغطة ذائقة التلقي بمعالجة مسرحية متفوقة، تنحاز إلى الرهافة الشفيفة والإقناع الفني، والمتعة الضرورية، وتضيف قيمة تعبيرية إلى رصيد التجريب في المسرح العربي الراهن.

يذيب العرض تماماً الحد الفاصل بين الحسي والمعنوي، على كل المستويات، فثمة حالة كاملة من العتمة (الغياهب) تهيمن على إحدى القرى التي لم يتحدد مكانها ولا زمانها، إمعاناً في التجريد والتعميم. وهذه الحالة تخلع على الجميع من أهل القرية الضعفاء المجبورين على الولاء والطاعة ظمناً وإظلاماً لا يمكن الفكك منهما، فالخلاص يكاد يبدو



القاهرة: شريف الشافعي
كاتب وإعلامي من مصر

منذ رفع الستار حتى إسداله بعد قرابة الساعة على مسرح السامر القاهري العريق، لا يهدر العرض الإماراتي، من تأليف عبد الله إسماعيل، وإخراج عبد الرحمن الملا، وإنتاج جمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح؛ أي فرصة لتمير ما يرمي إليه من أفكار تقديمية ودعوات تحريرية

يوسّع العرض المسرحي «غياهب الروح»، الذي شارك ممثلاً لدولة الإمارات في الدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (1 إلى 8 سبتمبر الماضي)، دلالات عنوانه إلى أبعد الحدود، حيث يتخطى آليات الرصد المحايد للقتامة ومعالمها المتشعبة في الداخل الإنساني وفي الواقع الخارجي، منطلقاً بإيجابية نحو تفعيل الشرارات الحية المتوهجة، كأسلحة مضادة للسواد السائد، وقادرة على إقصائه واجتثاثه من جذوره.



أيديكم أغلى ما تملكون. ها أنتم تأتون بقلوب مطمئنة، ترهنون أرواحكم على مذابحنا، فاستجيبوا لهم يا سادتنا!». وقد تصل العطايا إلى حد التضحية بالأبناء وسفك دمائهم المحرمة إرضاء للقوى المتجبرة. وهنا، يخدع دهيم زوجته سهاد، ويفشي سرهما بأن لديهما مولودة صغيرة، ويتواطأ الزوج مع سربال، لتصل الطفلة إلى يد السلطة، فيتم قتلها بحجة تطهير الأسرة وإرضاء الآلهة و«استعادة الكون اتزان»، والحقيقة أنها قُتلت انتقاماً من أمها، التي تعترض كثيراً وبصوت مسموع على الممارسات القمعية في القرية، وتستمر في التردد الدائم لنشيد التحرر «الخاضعون فقط هم من يسيرون برؤوس منحنية. سيزداد عصياني كما يزداد المد حين تحاصره السدود».

السلطان، اسمها سهاد، وكأنها مفطورة على الأرق ورفض الاستقرار في ظل أوضاع كابوسية وبؤس مقيم. أما زوجها الانتهازي، المتواطئ مع السلطة، فاسمه دهيم، أي الداكن شديد السواد، والداوية المكير. ويكتمل ثالوث الصراع برجل اسمه سربال، أي درع الحماية، إذ يشكل إحدى أذرع الحكام المصبوغين بصبغة الآلهة.

تتلخص الواقعة المركزية في اقتراب حلول أحد الطقوس المشؤومة، التي يتبارى فيها أهل القرية في تقديم كل ما يحوزونه من ممتلكات وخيرات قرابين للآلهة، تكفيراً عن خطاياهم، وتجنباً لإيقاع العقوبات عليهم، بحسب شروط السلطة الجائرة ونداءات أبوابها «في هذا اليوم الموعود، سيروا على خطا تستجدي الرحمة والغفران. احمّلوا في

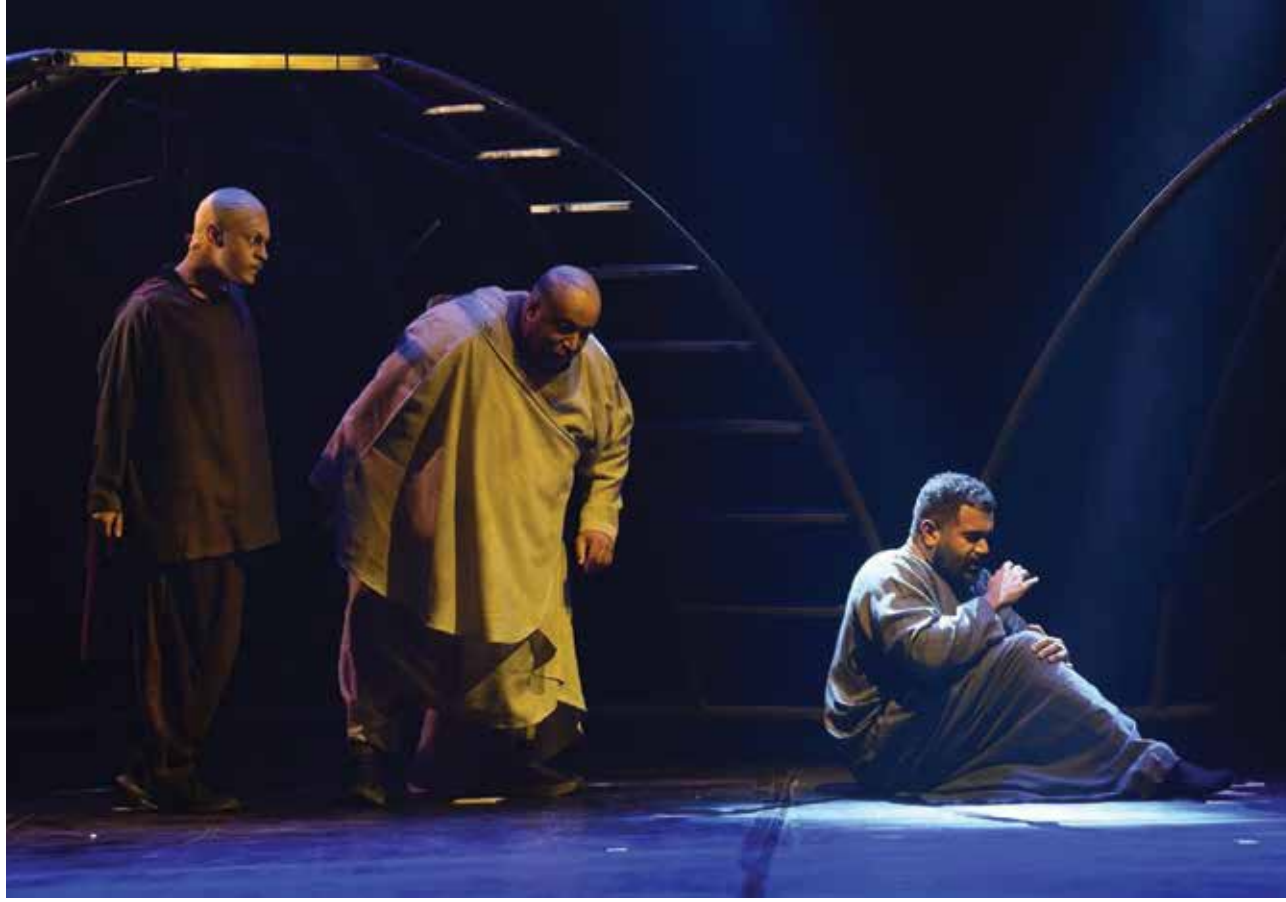
يهندس العمل المسرحي بيئته بحنكة، من خلال سينوغرافيا متقشفة، تخلو من أي تكوينات وأثاث على الخشبة، باستثناء الرحي، وكائن الظلام الأليف، ومذبح القرايين المقدس الذي تُقدم عليه الهبات والتضحيات في الطقوس الدينية والموسمية للتقرب إلى رموز السلطة، الذين رفعوا ذواتهم إلى درجة الآلهة. ويتعاطى العرض مع سلسلة من السرديات المأساوية والأهوال التي تخص أهل القرية، وذكرياتهم المريرة عبر ميراث طويل من الانسحاق والتعرض للأذى، وذلك من خلال حادثة واحدة محددة، تختصر وجع أجيال متعاقبة، جيلاً بعد جيل.

يتكشف الستار الافتتاحي عن امرأة ريفية ترتدي البياض، وتمارس التفكير المنفلت في كل الأمور المحيطة، والحراك الطبيعي الإيجابي في بيتها ومجتمعها الصغير، بما ينم عن صرخة احتجاجية مبكرة ضد قانون القرية المتعسف. وهذه المرأة «التي اتخذت العصيان سبيلاً» بتعبير زبانية

مستحيلاً، مع توغل الليل في الدروب وتغلغله في القلوب والأعماق أيضاً (انطفاء الذات). وتمكّن الجلادين من رقاب ضحاياهم على مدار سنوات بعيدة كانت كافية لتحويل بصيص الأمل إلى محض سراب.

هذا الحلم المستحيل بالمقاومة والتمرد وإيجاد طوق النجاة، هو ببساطة رهان مسرحية «غياهب الروح»، التي تنزياً مفرداتها بالسواد، لا لتحتفي به، ولا حتى لتكتفي بدمه ولعنه، وإنما لتثور عليه، وتمزقه، وتمحوه إلى غير رجعة، بيد مشحونة بالحق والقوة والنور، وبمعاونة رحي سحرية أسطورية أن لها أن تدور بطاقة العدل النظيفة، لتطحن عظام ذوي القسوة والجبروت. ليس الظلام على الخشبة وجهاً كالحاً من وجوه الموت، بقدر ما أنه مساحة مراوغة للغموض والأسرار والتعرية، وتعدد الاحتمالات والتساؤلات والتأويلات ومسارات اللهاث خلف الحقيقة، وإعادة قراءة الأنا والآخر والوجود بأكمله من غير ضغوط وفرضيات مسبقة.





وتعابيراتهم الأدائية، وهي سيمفونية بصرية تترجم ما يدور في أعماقهم أيضاً، وليس فقط ما تنقله أصواتهم وملامحهم الخارجية. وتؤكد مثل هذه العناصر البشرية الحية أن الحساسية الفائقة هي المعطى الأهم والأبرز في العمل المسرحي الذي يعي جيداً معنى التجريب، خارج دوائر التقنية بمعناها الميكانيكي الفج، فكل ما هو تقني على خشبة يجري توظيفه من خلال بث الروح فيه بتلقائية وانسيابية.

ويصل العرض المسرحي في نهاية المطاف إلى أعلى منازل التحرر، معتبراً أن تلك المنزل هي منزلة التحرر الذاتي من الخوف، وتحقيق الإضاءة الداخلية للروح المتخلصة من غياهبها، فساعاتها تكون النجوم والأقمار قادرة على التكاثر الخصيب في السماء، وتغدو الأرض قادرة على إنبات المصاييح الملونة.

الذاتية، على السواء، من غير تقعر في الألفاظ، ولا افتعال في طريقة نطقها. فاللغة أداة توصيل سلسلة من جهة، ومنظومة جمالية من جانب آخر، خصوصاً في المواقف المؤثرة، التي تقترب فيها اللغة من الإفضاء الشعري وتلمس الحكمة والفلسفة، كمشهد الأم سهاد مثلاً حال اغتيال طفلتها أمام عينيها وهي تنتحب وقد اختلط بكأؤها الهستيري بضحكها اللاإرادي «دعوني أغرق في دموعي حتى أختفي وأرحل إليها. افتحي عينيك يا صغيرتي، هذا ليس نومك يا ملاكي. لا تتركيني في هذا الليل بلا بدر. العالم لم يعد يعرف كيف يحمي قلباً طاهراً مثلك. اذهبي إلى عالم لا يصرخ فيه الأطفال من الخوف، رفرني بأجنحة من نور».

ويستكمل العرض فنيات السينوغرافيا الخاصة به بحركة الممثلين أنفسهم، ورشاقة أجسادهم الناطقة، وإشاراتهم

رسائل وجماليات

ولأن المسرحية لا تتوانى عن ضخ رسائل الاستبسال في مواجهة العُشْم والاستعباد، فإن الأم المكلومة لا تنفك تصيح بشجاعة وهي تقاتل تجّار الدم: «لن أقف مكتوفة أبداً وهم يلطخون القرية بدماء الأبرياء»، «لن أمنحهم خوفي وطاعتي، لن أنحني لهم». ومع مواصلتها النضال، تتحقق المعجزة، ويتحول دوران الرحي ليلاً، من غير يد فاعلة، من أسطورة تقول بأن الأشباح تطحن طعاماً لصغارها، إلى حقيقة هي أن الرحي راحت تناصر المرأة المظلومة، وتطحن عظام شياطين السلطة لتنتقم منهم، بيد سهاد التي تختتم العرض راقصة بزيتها الأحمر رقصة التنورة، ولسان حالها يقول «ها أنا ذي أجبر الرحي على الكلام، بعد مئات السنين. كانت قديماً تدور وتطحن بذور القرية في طمأنينة، كانت رمزاً للحرية والسلام، قبل أن يوقفوها ويجبروها على الصمت. دوري أيتها الرحي بقوة، دوري بقسوة».

على سبيل المثال، أشعة الضوء الخافتة القادمة من السماء، وفطيرة القمر التي تتدلى بحذر من وقت إلى آخر، وملابس المرأة البيضاء والحمراء، تبدو كجنود جيش مغوار، يتصدى للعتمة ويتحدّاه. وصوتياً، فإن أنغام الآلات الوترية، والنايات، وإيقاعات الدفوف، تكسر وحشة القبور، وتزيح الصرخات المتصاعدة بالقرب من مذبح القرايين، وتهز السكون بأبجدية الحياة القادمة، ولو بعد حين.

وتتخذ المسرحية اللغة العربية الفصحى، السهلة المرنة، مطية للحوارات الثنائية والجماعية، والمونولوجات

يمكن العرض المسرحي «غياهب الروح» من بلوغ غاياته التنويرية والتعبيرية والجمالية معاً عبر اتكائه على التجريد والترميز والتكثيف الدلالي، في كل شيء. فبصرياً،





فارس الذهبي

من هنا، تتجلى أهمية الأرشفة في حماية الذاكرة المسرحية وتوفير مادتها للدراسة؛ ليمرز التحدي أمام المؤسسة المسرحية؛ هل تستنسخ الماضي، أم تستعيده بصفته منصة لإثارة الأسئلة واختبار قدرة المجتمع على مواجهة تناقضاته؟

المتلقي

وعند تفكيك مستويات التلقي في المسرح المعاصر، يميز الكتاب أربعة نماذج، فثمة المتلقي المؤسسي، وهو الذي يركز على ملاءمة النص للرقابة والاحتواء دون الاهتمام ببعده الجمالي، وهناك المتلقي الداخلي مثل المخرج والممثلين والإداريين الذين يتعاملون مع النص بصفته مادة قابلة للتجسيد، وهناك المتلقي الجماهيري، وهو الذي يتلقى العمل وفق خبراته وتوقعاته الزمنية، وهناك المتلقي النقدي الذي يتقصى تفاصيل العرض وثغراته الفنية.

وفي هذا السياق، يظهر الخطر من «الكتابة الدفاعية» التي تُعنى بأسلوب التلميح والتصريح و«كيفية» قول الشيء على حساب «ضرورة» قوله.

ويختتم الكتاب بنص مسرحي لفارس الذهبي بعنوان «بروفة ليوم الحساب»؛ وهو نص ينبع من العمق السوري ويلامس تاريخاً طويلاً من القهر. غير أن النص يتقاطع في فكرته مع الفيلم الإيراني «كان مجرد حادث» (It Was Just an Accident)، مما يكشف عن اضطراب في تحقيق خصوصية النص السوري واستقلاليته.

ضرورة النقد

وفق الكتاب، تستمد استعادة دور النقد أهميتها من قيمتها المعرفية والجمالية، وقدرتها على خلق بيئة تتقبل الاختلاف. وفي هذا السياق، تسهم الجوائز الفنية في تقليص النقد الحقيقي؛ إذ تربط استحقاقها بالخضوع لمعايير الجهة المانحة، مما يؤدي إلى تصدير أسماء وتهميش أخرى دون استحقاق فعلي.

ولبناء نص متماسك وفق «الأورغانون السوري»، يتوجب على الكاتب افتراض تلقيه أقصى حكم نقدي، والقراءة من موقع الخصم بوصفها تقنية احترازية. فالكتابة للمسرح تمر بطبيعتها عبر مراجعات متعددة تبدأ بالكاتب، ثم المخرج، والممثل، فالمؤسسة المانحة، وصولاً إلى الجمهور والنقاد.

ويُفهم من الكتاب أن جانباً من أزمة المسرح السوري يرتبط بالمؤسسة التي تحتضن الإنتاج وتتحكم في شروطه؛ فالمسرح محكوم بأليات تنظيمية تحدد من يكتب وما يُكتب، لذا، يُعد نقد هذه المؤسسة المفتاح الأساسي لمعالجة الأزمة.

التعليم والإدارة

ويشير الذهبي إلى ضرورة تحديث التعليم المسرحي ومحاكاة التجارب العالمية لتشكيل وعي الفنان، داعياً الإدارة المسرحية في التجربة السورية إلى الغوص في بنية الواقع واختيار النصوص المعبرة عنه. ويسأل في هذا الصدد: لماذا تستمر العروض الضعيفة بينما تُهمَل نصوص أخرى دون البت فيها، أو تُترك للمصادفة والخيارات العشوائية؟ إن هذا التجاهل يعطل التراكم التعددي في النص المسرحي، ويجعل العروض مجرد تجارب منفصلة تعجز عن التحول إلى تيار فني متكامل؛ فالمسرح يحتاج بالضرورة إلى استمرار زمني ومعرفي ومادي ليبني أثره الحقيقي.

ويحلل الباحث الذهبي لماذا بقيت الخشبة السورية عاجزة عن خلق علاقة عضوية مع الجمهور؛ ومن هنا برزت فكرة «الحماية» بوصفها ضرورة تأسيسية لواقع مسرحي سوري مندمج ببيئته الاجتماعية، وإعادة بناء العلاقة بين النص والمجتمع الذي يخاطبه، بوصفها نوعاً من الاستعادة لمركزية النص السوري وحمايته من منافسة غير متكافئة، وذلك من خلال اقتراح تخصيص خمس سنوات لإنتاج نصوص سورية فقط، لا يُسمح فيها بإنتاج نص خارجي منافس؛ فتقوية المسرح المحلي ستكون بوابة للدخول إلى معترك المسرح العالمي والتفاعل معه. فعندما ينضج النص السوري سيكون أقدر على المنافسة والتفاعل مع النصوص العالمية من موقع الندية لا الدونية، وتحويل الخشبة إلى مساحة مواجهة ومساءلة، بدلاً من أن تكون جداراً آخر بين المسرح والناس.

ويتطلب إعادة إنتاج سوريا فضاءً مسرحياً يمتد عبر جغرافيتها كاملة؛ إعادة النظر في فكرة «مجانبة العروض». فعلى الرغم من التذرع بالوصول إلى المتلقي البسيط ومراعاة ظروفه، فإن المجانية أساءت للمسرح وكسرت الاستخفاف به، محولة إياه إلى نشاط هامشي يفتقر إلى الجدية.

ويرى الذهبي أن المسرح صناعة ربحية بالضرورة؛ فالعائد الاقتصادي الضعيف يفقد المسرح كوادره من ممثلين ومخرجين وكُتّاب، ويتطلب هذا التحول: الانتقال إلى الاحتراف المؤسسي؛ وخلق سوق للعروض وتفعيل بيع التذاكر في المحافظات، وتوجيه الدعم الحكومي لشراء عروض مخصصة للمدارس والجامعات بعد تجهيز مسارحها. وذلك، مع وجوب التمييز بين الربحية والتسليع؛ فالربحية تعني الجماهيرية، بينما التسليع هو إخضاع المسرح لمنطق السوق المجرد على حساب قيمته الفكرية والجمالية.

أورغانون المسرح السوري

بين التأصيل والتحديث

المرحلة السابقة والمنعطفات المهمة فيها، بما يؤسس لتأصيل مرحلة لاحقة تنهض بالمسرح السوري لإعادة صياغته أداة تفكير جمعية، وتشكيل مفاهيمه عبر إيجاد منطق داخلي يجمع ما تفرق ويشير إلى الخلل والعثرات.

تجديد التجربة

يقول ابن عربي: «التجلي المتكرر للصورة الواحدة لا يُعوّل عليه»، فالجوهر الجديد يفقده التكرار دهشة الجمال والابتكار ما لم يُحمَل بإضافات جمالية متتابعة. فالتجلي عند ابن عربي هو المعنى الذي يرفض التكرار، وهو الذي يرتبط بالحقيقة في نسخها الأولى، لنصل إلى أن جوهر الفن يتجلى في تجديد التجربة الإنسانية عبر كشف جديد ومتجدد عنها، غير أن الكثيرين تعاملوا مع المسرح بوصفه رسالة، واستعملوه منبراً لا فضاء معرفياً وجمالياً.



وجدان المجتمع

يوضح الذهبي في البداية زوايا أزمة الكتابة المسرحية، وإلى أي حد مثل النص المسرحي المجتمع السوري مقارنة بالنصوص الأوروبية التي ضجت بأصوات شوارع برلين وضواحي باريس؛ لأن ما يتبقى في الذاكرة الجمعية هو ذلك الجرح في وجدان إنسان بسيط في تلك النصوص التي قارعت السلطة والكنيسة معاً. أما في سوريا، فيرى أن النتائج فجائية؛ لأن من مُنحوا المنابر لم يمتلكوا الجرأة على الإشارة إلى نبض الشارع وأوجاع الناس، واتفكوا على نصوص عالمية ليبعدوا عن المواجهة مع الواقع المحلي، أو آراء بعض فئات اليسار التي عدّت صدمة الجمهور بواقعه هي بوابة لوعيه، وأن صدمة الشعب هي التي ستوقظه من حالته الساكنة؛ مما أحدث قطيعة بينهم والشارع، في الوقت الذي كان أجدى لهم الإصغاء لألم المواطن واستكناه همومه ومتاعبه.

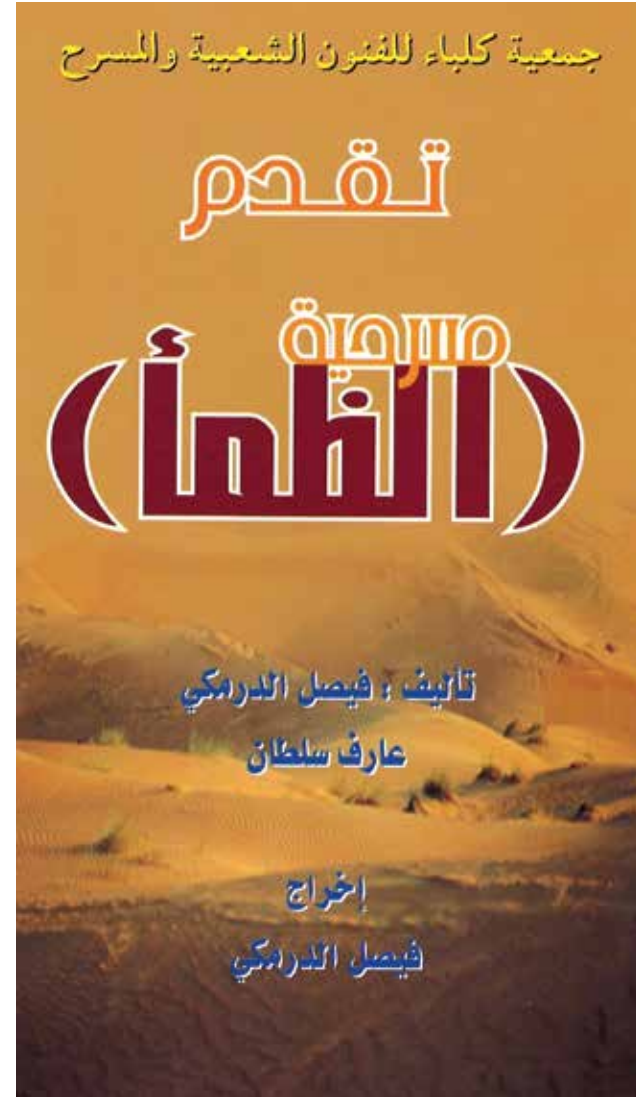
وتأكيداً لأفكارهم، استدعوا رموز الفكر العالمي، مثل ماركس، وإنجلز، بالإضافة إلى نصوص عالمية، بدلاً من أن يغوصوا في تربة الواقع المحلي ويتلمسوا صوته وأوجاعه. وهنا يطل شبح عقدة «قتل الأب» الدارجة في الفكر من خلال إزاحة رموز الماضي والبدء من جديد، غير أن هذا

دعد ديب
كاتبة من سوريا

برز مفهوم «الأورغانون» في الفكر الفلسفي بوصفه أداة قياس تتكئ على المنطق الذي أفرد له أرسطو مباحث مهمة في كتبه؛ لضرورة إيجاد ناظم للفكر الإنساني، وصياغة أداة تُعد ميزاناً للصواب والخطأ. فمصطلح «الأورغانون» أتى من الفلسفة اليونانية، حيث اعتُبر المنطق هو الأداة التي تفصل بين العلوم، ليغدو الأورغانون لغة العقل، وعلى هذا المنوال تلمسه ابن سينا، وابن رشد.

وبعد ألفي عام، جاء برتولد بريشت ليعلن عن «الأورغانون المسرحي» في تصور شامل للتجارب المسرحية بصفاتها فناً حياً ينتقل من التطهير العاطفي إلى الفعل النقدي؛ وفضاء للتفكير وطرح الأسئلة - الأسئلة التي تمتحن الحقيقة أكثر مما تبررها. وهكذا أصبح المسرح أداة ضبط ونقد يستعيرها فارس الذهبي في كتابه «أورغانون المسرح السوري» الصادر عن وزارة الثقافة السورية، ومؤسسة دمشق للثقافة والفكر والفنون والتنمية (دمشق، 2026)؛ ليرى ما وصل إليه المسرح السوري، ولتطويع الفكرة بصفاتها معياراً لتشريح المجتمع السوري وفهمه، وكشف ما مر به من تحديات. كما سعى لتحويل المسرح إلى بناء معرفي قادر على سبر

- على ماذا اعتمدت في حلولك الإخراجية؟
- اعتمدت بالدرجة الأولى على الفكرة وعلى ضرورة أن تكون اللغة البصرية امتداداً للنص. كنت أبحث عن اختزال في العناصر، وفي الوقت نفسه عن كثافة في الدلالة. حاولت أن أجعل كل عنصر على خشبة له وظيفة: الحركة، الإضاءة، الصوت، الفراغ، الممثل، وحتى الصمت. وكان هاجسي ألا أقدم عرضاً يعتمد على الحوار وحده، وإنما عرضاً يتحدث بلغة بصرية ووجدانية عالية. وربما هذا ما جعل «الظماً» تبدو مختلفة في وقتها؛ لأنها حاولت أن تقدم رؤية تتجاوز الشكل التقليدي للعرض، دون أن تفقد علاقتها بالمتلقي.



بدأ الدرمكي مشواره المسرحي ممثلاً عام 1994، قبل أن ينتقل للإخراج مع مسرحية «الظماً»، ليقدّم بعدها مسرحيات عدة أبرزها: «أصايل»، و«المريحانة»، و«حرب السوس»، و«فقط»، مؤكداً حضوره الفاعل في المشهد المسرحي محلياً وخليجياً وعربياً. وفيما يلي نص الحوار معه حول تجربته في «الظماً».

- لماذا تعد مسرحية «الظماً» بالذات العمل الذي غير مسارك ونقلك نقلة نوعية؟

- الظماً.. بالنسبة لي كانت بمثابة لحظة فاصلة في تجربتي الفنية. قبلها كنت أتعامل مع المسرح من موقع التجربة والبحث واكتشاف الأدوات، أما بعدها فقد أصبحت أكثر وعياً بما أريد أن أقوله مسرحياً، وكيف أريد أن أقوله. وأعتقد أن أهمية «الظماً» تكمن في كونها منحني الثقة بأن لدي رؤية إخراجية يمكن أن تجد طريقها إلى خشبة وإلى الجمهور في الوقت نفسه. ولذلك فإن فيصل الدرمكي قبل «الظماً» ليس هو فيصل الدرمكي بعدها؛ فقد خرجت من التجربة أكثر جرأة، وأكثر إيماناً بأن المخرج لا ينبغي أن يكرر ما سبق، وإنما عليه أن يبحث دائماً عن لغته الخاصة.

- هل هو العمل الإخراجي الأول لك.. أم كانت لديك تجارب أخرى قبلها؟

- كانت هناك تجارب ومحاولات وممارسات مسرحية سبقت «الظماً»، بعضها كان في إطار التجربة والتعلم والاحتكاك بالمسرح، ولم تكن أعمالاً جماهيرية أو موثقة بالشكل الذي ظهرت به «الظماً». وهذه التجارب، على بساطتها وعفويتها، كانت مهمة جداً بالنسبة لي؛ لأنها صنعت تراكمًا معرفيًا لدي. فالعمل الأول الحقيقي لا يعني أن الفنان يبدأ من الصفر، وإنما يأتي نتيجة سنوات من المشاهدة والتجربة والاحتكاك والتعلم.

فيصل الدرمكي: «الظماً» أجمل ذكرياتي الإخراجية



الشارقة: أحمد الماجد

تقوم أحداث المسرحية، التي عُرضت أيضاً في مهرجان دمشق المسرحي الثالث عشر في العام نفسه، على رحلة شخصيتين في الصحراء بحثاً عن الماء لإنقاذ قريتهما من العطش، لكن العثور عليه تحول إلى صراع بينهما. إذ تكشف المسرحية كيف يمكن للحاجة والخوف من الفناء أن توقظ الأنانية وحب السيطرة، فيتحول الماء من وسيلة للحياة إلى سبب للصراع.



• كيف تنظر إلى ما حققه العرض من جوائز؟
- الجوائز جميلة ومهمة، خصوصاً عندما تأتي نتيجة جهد جماعي، لكنها بالنسبة لي لم تكن الهدف الأول. أجمل ما حققته «الظلم» أنها أثبتت أن هناك مساحة للعروض التي تبحث وتجرب وتغامر، وأن الجمهور والنقاد يستطيعون أن يتفاعلوا معها. والجوائز التي حصل عليها العرض هي في الحقيقة جوائز لكل شخص وقف خلفه؛ الكاتب، الممثلون، الفنيون، الإدارة، وكل من آمن بالمشروع منذ بدايته.

• شاركت «الظلم» في محافل مسرحية محلية وعربية.. ما أثر ذلك في مشاركتك المسرحية؟
- المشاركة خارج المكان الذي ولدت فيه التجربة تمنحك فرصة حقيقية لاختبار العمل، إذ تبدأ في اكتشاف جوانب جديدة في عملك. وعرض «الظلم» منحني هذه الفرصة، خصوصاً إبان عرضه في مهرجان دمشق المسرحي، حيث وسع من دائرة علاقتي وقراءاتي المسرحية، وجعلني أكثر انفتاحاً على التجارب العربية المختلفة. وأعتقد أن أهم أثر له أنه جعلني أرى تجربتي من الخارج، وهذا أمر مهم جداً لأي مخرج.

• المسرحية من إنتاج جمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح.. ما أثر الفرقة في مسيرتك؟
- جمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح جزء مهم في تكويني المسرحي، ولقد وفرت لي وللفرقة مساحة للعمل والتجريب، والأهم أنها آمنت بالمشروع ومنحتنا الثقة. وهذا الدعم مهم جداً بالنسبة للفنان في بداياته. وأنا أؤمن بأن نجاح أي تجربة مسرحية لا يصنعها المخرج أو الممثل وحده، وإنما تصنعه البيئة التي تحتضن التجربة، والفرقة كانت جزءاً أساسياً من هذه البيئة.

• اختارك مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة في دورته السابعة 2018، شخصية المهرجان، هل كان لتمييز مسرحية «الظلم» أي دور في ذلك التكريم؟
- بلا شك، أعتقد أن «الظلم» كانت إحدى المحطات المهمة التي أسهمت في اختياري لهذا التكريم، لكنني أنظر إلى لقب «شخصية المهرجان» بوصفه تكريماً لمسيرة وتجربة تراكت عبر سنوات، وليس تكريماً لعمل واحد فقط. وإذا كانت «الظلم» قد أسهمت في الوصول إلى هذه اللحظة، فهذا أمر أعز به كثيراً؛ لأنها كانت البداية التي وضعتني أمام مسؤولية أكبر تجاه ما أقدمه لاحقاً.

الممثلين، وأن يكون لكل شخص حضوره ودوره دون أن يفقد العرض وحدته. وكان هناك أيضاً تحد في إقناع الممثل بأن بعض اللحظات المسرحية لا تحتاج إلى الكلام، وأن الجسد والنظرة والصمت أحياناً أكثر تأثيراً من الحوار.

• الفنان جمعة علي مبهر في الكوميديا.. كيف طوعت أدواته للتراجيدي؟

- جمعة علي يمتلك موهبة حقيقية، والممثل الموهوب يستطيع أن يتجاوز الصورة التي اعتاد الجمهور أن يراه فيها. كنت مؤمناً بأن لديه أدوات أخرى غير الكوميديا، وكان التحدي أن نخرج تلك الأدوات إلى السطح. لقد تعاملت معه بصفته ممثلاً لديه طاقات متعددة تحتاج إلى مساحة مختلفة لكي تظهر. ولقد اشتغلنا على التفاصيل، وعلى الاقتصاد في الحركة والانفعال، وعلى الصمت، وعلى بناء الشخصية من الداخل. وأعتقد أن حصوله على جائزة أفضل ممثل في أيام الشارقة المسرحية عن عرض «الظلم» كان اعترافاً بقدرته على الذهاب إلى منطقة مختلفة وإثبات نفسه فيها.

• صف لنا الشراكة الإبداعية في كتابة النص بينك وبين الفنان عارف سلطان.

- عارف سلطان أخي وصديقي، تربطنا الزمالة المسرحية، وهو من الجيل الذي سبقنا في المسرح. كان لا بد من استشارته كون العمل هو التجربة الإخراجية الرسمية الأولى لي. ولم يكن مجرد كاتب للنص، وإنما كان شريكاً أساسياً في ولادة الفكرة وتشكيلها. نشأت الفكرة من حوار ونقاش حول الإنسان، واحتياجاته، وصراعاته، وما يمكن أن يصنعه الحرمان والانتظار داخل النفس البشرية، حتى وصل النص إلى صورته التي أصبح معها قابلاً لأن يتحول من كلمات على الورق إلى حياة على خشبة.

• هل واجهت صعوبات أو تحديات، خصوصاً مع الممثلين والمجاميع؟

- بالتأكيد. أي تجربة مختلفة لا بد أن تحمل تحدياتها، و«الظلم» كانت بالنسبة لفرقة العمل تجربة جديدة في طريقة التعامل مع الشخصية والحركة والإيقاع. التحدي الأكبر كان أن أجعل جميع عناصر العرض تعمل ضمن إيقاع ورؤية واحدة، خصوصاً مع وجود مجموعة من





- كلمة أخيرة عن العرض المسرحي «الظلم»؟
- بعد عشرين عاماً، لا أستطيع أن أتعامل مع مسرحية «الظلم» بوصفها مجرد مسرحية انتهت عرضها. «الظلم» جزء من ذاكرتي وذاكرة كل من شارك فيها، إنه العمل الذي علمني أن المسرح الحقيقي يبدأ عندما نمتلك الشجاعة لطرح الأسئلة، وليس عندما نبحت عن إجابات جاهزة. وأقول دائماً إن بعض الأعمال تنتهي عندما يُسدل الستار، وبعضها يستمر معك طوال العمر.
- المناسبة: أيام الشارقة المسرحية - الدورة السادسة عشرة 2006
- المشاركات الأخرى: قدم العرض في:
- أيام الشارقة المسرحية - الدورة السادسة عشرة 2006.
- الموسم المسرحي المحلي الثاني 2006.
- مهرجان دمشق المسرحي الثالث عشر 2006.
- مساعد مخرج: عارف سلطان
- الديكور: فيصل الدرمكي
- الإضاءة: محمد جمال
- الموسيقى: يوسف الدرمكي
- تصميم الأزياء وإدارة الخشبة: عبد الرحمن الملا
- إكسسوارات: محمد آل رحمة
- الجوائز: أيام الشارقة المسرحية 16:
- جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل.
- جائزة أفضل إخراج.
- جائزة أفضل ممثل دور أول (جمعة علي).
- جائزة الفنان كنعان حمد لأفضل ممثل مسرحي (جمعة علي).
- بطاقة العرض
- عنوان المسرحية: الظلم
- الجهة المنتجة: جمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح
- تأليف: فيصل الدرمكي - عارف سلطان
- إخراج: فيصل الدرمكي
- تمثيل: جمعة علي، أحمد ناصر الزعابي، قيس البصري، وآخرون.
- تاريخ العرض الأول: الأربعاء 22 مارس 2006
- مكان العرض: بيت الشعر - إمارة الشارقة

تتكون تلك الفرقة؟ ومن ستختار لبطولة العرض؟ وما الذي سيتغير أو سيتطور في الرؤية الإخراجية والسينوغرافيا؟ - سأختار أولاً فرقة تمتلك الشجاعة لتقديم تجربة وليس مجرد إعادة إنتاج لذكرى. أما الممثلون، فسأبحث عن ممثلين لديهم القدرة على التعامل مع النص جسدياً ووجدانياً، وليس فقط من حيث الأداء الحواري. وقد أختار أسماء مختلفة تماماً عن فريق النسخة الأولى؛ لأنني لا أريد أن أقلد التجربة القديمة. أما الرؤية الإخراجية فسوف تتغير بالتأكيد. سأحافظ على روح «الظلم» وأسئلتها الأساسية، لكنني سأعيد قراءة النص من زاوية 2026. السينوغرافيا ستكون أكثر اختزالاً، وربما أكثر اعتماداً على الضوء والصوت والصورة والفراغ. فالتكنولوجيا اليوم توفر أدوات لم تكن متاحة لنا قبل عقدين.

• أمنية أو هدف لم يتحقق في «الظلم» وما زلت تطمح إليه؟

- ربما كانت أمنيته أن أصل إلى أقصى درجة ممكنة من التكامل بين الممثل والفضاء المسرحي، بحيث يصبح الممثل جزءاً من السينوغرافيا، وتصبح السينوغرافيا جزءاً من أداء الممثل. وفي الحقيقة هذه ليست أمنية مرتبطة بـ «الظلم» فقط، وإنما سؤال ما زلت أبحث عن إجابته حتى اليوم.

• موقف طريف أو محرج خلال التمارين أو العروض؟ - من أكثر الأشياء الطريفة أن بعض اللحظات التي كنا نتعامل معها أثناء البروفات بمنتهى الجدية كانت تتحول فجأة إلى مواقف تضحك الفريق كله، خصوصاً عندما يحدث خطأ في توقيت الحركة أو يدخل أحد الممثلين في اللحظة الخطأ. وأعتقد أن هذه المواقف، رغم بساطتها، كانت تخفف كثيراً من ضغط البروفات. المسرح يحتاج إلى الانضباط، لكنه يحتاج أيضاً إلى الروح الجميلة بين أفراد الفريق.

• بين العرض الأول لمسرحية «الظلم» واليوم.. كيف ترى حضورك في المشهد المسرحي.. بعد عقدين من الزمن؟ - أعتقد أن أهم شيء تغير هو أنني لم أعد أبحث عن إثبات وجودي بقدر ما أبحث عن معنى وجود العمل. المسرح بالنسبة لي اليوم أكثر نضجاً وهدهوءاً، لكنه في الوقت نفسه أكثر قلقاً وأسئلة. «الظلم» كانت بداية الطريق، أما اليوم فأنا أنظر إلى الطريق كله، وأعرف أن الفنان مهما تقدم في تجربته يظل طالباً في مدرسة المسرح.

• لنفرض جدلاً.. أن فرقة ما كلفتك بإعادة إخراج مسرحية «الظلم» في هذا الوقت، ووضعت تحت تصرفك كافة الصلاحيات لاختيار من تشاء لفريق العرض، ممن تتمنى أن



يصبح مطالباً بارتداء أقنعة، وأداء أدوار مزيفة انسجماً مع «التمسرح المعمّم» الذي يسكن العلاقات الاجتماعية، بما يجعل التفاف في صلب الوجود الاجتماعي للإنسان. إن ما يستأثر باهتمامنا في سياق القراءة السوسيولوجية لدوفينيو، هو هذه المفارقة التي يشير إليها من حيث كون الممثل يؤدي في العمق أدواراً لا يؤمن بها ولا تصدق عليه شخصياً، وهو ما يتطلب التحكم في آليات أدائه. ولعل هذا ما جعل من عمل الممثل مهنة قائمة بذاتها وممارسة تتطلب تدريباً وتكويناً وعلماً يحيط بها وبأبعادها المختلفة.

في هذا السياق، تبلور تكوين علمي وبيداغوجي وعملي يتصل بمهنة الممثل، ألا وهو «إدارة الممثلين La Direction d'Acteurs». هذا التكوين برزت أصوله مع أبرز منظري فن التمثيل في القرن العشرين، وفي طليعتهم ستانسلافسكي، من خلال كتابه «تكوين الممثل La Formation de l'acteur» الذي ظهر سنة 1936. فالكتاب يعيد إلى الواجهة النقاش الأساسي حول أداء الممثل بين العاطفة والذكاء الذي أثاره ديدرو سلفاً، مدافعاً عما يسميه بمفهوم «المعايشة»، الذي يجعل الممثل صادقاً في أدائه،



سارة برنار

ينطوي هذا الجواب على مفارقة مثيرة وجديرة بالتأمل، لأنه يلخص البعد المركب لمهنة الممثل. فالرهبة التي من المفروض أن تأتي في البدايات وفي الخطوات الأولى في مسار الممثل، تؤكد سارة برنار أنها تأتي عندما يصبح الممثل أكثر مهنية، بل وعندما يصل مستوى تتحقق فيه المهبة الكبيرة في مسار ممارسته.

يثير جواب سارة برنار تداعيات تتصل بفن الممثل، وتعود بنا إلى ما كتب حوله عبر تاريخ المسرح، وما أحاط بمهنته من نظريات، ما زالت أفكارها وتصوراتها ممتدة إلى اليوم في راهن الممارسة المسرحية.

لا نستغرب أن تكون المفارقة هي أحد المفاتيح الأساسية لفهم هذه المهنة التي تطورت عبر التاريخ. لذلك، نجد أن دنيس ديدرو Denis Diderot عنون أحد أهم كتبه عن الممثل عبر تاريخ المسرح بـ «مفارقة الممثل»، وهو كتاب صدر سنة 1830، ميّز فيه بين نوعين من اللعب لدى الممثل، أحدهما صادر عن حساسيته وعواطفه، وهو أداء غير جيد بالنسبة له، لأنه متعب للممثل ويفقده السيطرة على لعبه. والثاني نابع من ذكائه، بحيث يتيح للممثل خلق نموذج مثالي لدوره، ويخلق له الحركات والتفاعلات الضرورية التي تلائمها. لذلك، فمكمن المفارقة بالنسبة لديدرو في كون الممثل، بقدر ما يؤدي بدم بارد وبحياد تام، يصل مستوى أدائه للتأثير الجيد في الجمهور، وليس العكس. فديدرو يدافع، إذن، عن كون الممثل ليس مطالباً بالضرورة باستنزاف مشاعره واستثمار حساسيته كي يصبح أداءه جيداً، لأن الممثل ليس معنياً بأن يكون أداءه واقعياً، وأن يظهر كونه حقيقياً.

ولربما هذه الإشارة هي التي يتردد صداها بمنظور آخر، في كتاب لجان دوفينيو يندرج ضمن كتاباته السوسيولوجية عن المسرح، بعنوان «روزنامة المناق: المسرح المتشظي»، وهو كتاب يفكك، بالعودة إلى الأصل اللغوي لكلمة ممثل، الوضع الجديد للإنسان في المجتمعات الحديثة، حيث

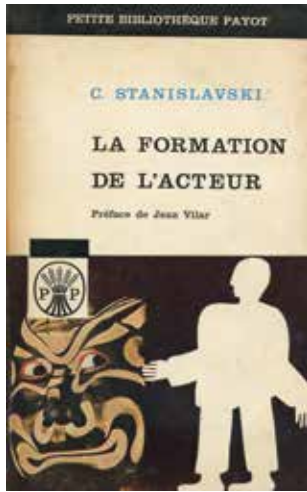
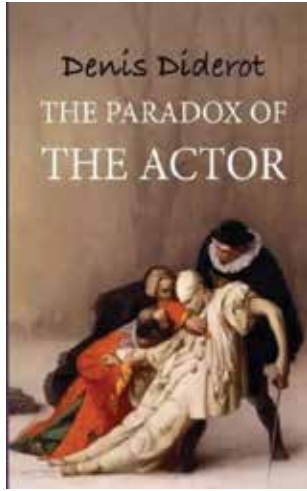
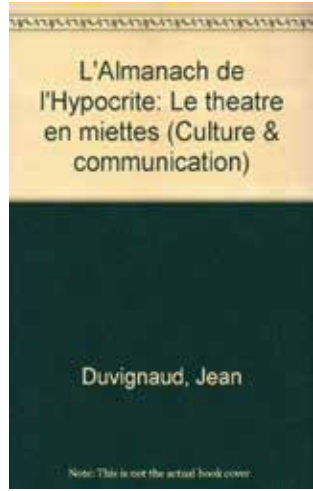
الممثل.. الرهبة التي تأتي مع المهبة

عندما توجهت ممثلة شابة، بنوع من الثقة الزائدة، نحو سارة برنار قائلة: أنا لا أشعر بالرهبة فوق الخشبة Le Trac، أجابتها هذه الأخيرة قائلة: الرهبة تأتي مع المهبة Le Talent.



حسن يوسف

أستاذ جامعي وباحث مسرحي من المغرب



لذلك، لا نستغرب أن نجدهم يعكسون موهبتهم حتى في سلوكياتهم، ممثلين تلك المفارقة التي عبرت عنها سارة برنار حول كون الموهبة هي التي تثير الرهبة. لذا، تراهم يحسبون ألف حساب للظهور فوق خشبة مسرح، في حين نجد نماذج أخرى من الممثلات والممثلين تصل بهم الجراءة غير المحسوبة وغير المسؤولة، إلى إعلان قدرتهم على أداء كل الأدوار والتفوق فيها، غير مدركين أن الموهبة تُصنع بالتراكم، وتنويع التجارب، وخوض غمار الأدوار المتصلة بنماذج من الشخصيات المختلفة في طبائعها ومواقفها وخصائصها النفسية، والاشتغال مع مخرجين يعون جيداً أهمية إدارة الممثل ويطورون معرفتهم بها، ويولونها ما تستحق من عناية في صناعة العرض المسرحي.

وبالتالي العمل على تخصيص مال ووقت وجهد مهم لإدارة الممثلين، فإن دخول المفهوم إلى عالم المسرح، سواء من خلال تجارب المخرجين، أم من خلال تحوله بوصفه مصطلحاً مسرحياً إلى مادة معجمية قائمة بذاتها في المعاجم المسرحية المتخصصة، مثل معجم باتريس بافيس المسرحي مثلاً؛ فإن ما رسخ حوله هو كونه سيروية مهمة وأساسية في الإبداع المسرحي وفي عمل المخرج والممثل معاً، وكونه مساحة لتجسيد المصمود المسرحي ببعده الإنساني في وجه تحديات «مجتمع الفرقة» الذي تحكمه الليبرالية المتوحشة التي تهدد كينونة الإنسان.

كثيراً ما أثار تساؤلي موضوع «إدارة الممثل» في كل مناسبة كنت أحضر خلالها عرضاً مسرحياً عربياً أو مغربياً، كنت أقف على مفارقة غريبة تتمثل في كون أغلب المخرجين، ولا سيما منهم الأجيال الجديدة، يولون أهمية قصوى لأغلب مكونات العرض المسرحي من سينوغرافيا وموسيقى وأغانٍ، لكن الحلقة المفقودة تبقى هي الممثل وإدارته. فكم من العروض المبهرة بأضوائها واختياراتها الوسائطية المتنوعة من فيديو ومابينغ، وموسيقى حية أو مسجلة وغيرها، نجد فيها ممثلات وممثلين تائهين فوق الخشبة، يتحركون فوقها بعشوائية، يدخلون إلى الخشبة ويخرجون منها بشكل اعتباطي، لا نكاد نسمع حواراتهم، ولا نستشعر أي جهد في معاشة الحالات والمواقف الدرامية التي يؤدونها وفي التعبير عنها بالاشتغال على النبرات الصوتية التي تلائمها.

من خلال مشاهدتي للكثير من العروض المسرحية العربية والمغربية، تحضرني نماذج متنوعة من هذه الحالات. وعليه، فالممثلات والممثلون الذين رسخت تجاربهم في ذاكرتي يُعدّون على رؤوس الأصابع، وحين أستحضر أداءهم المبهز أكتشف أنه جزء من موهبتهم الخاصة، ومن اشتغالهم الفردي على سجلاتهم الأدائية، واجتهادهم الفردي في التفاعل مع التجارب التي يخوضونها، وليس نتيجة لعمل يتصل بإدارة الممثل.

جملته «لا تستعجلي إطلاق دموعك منذ الآن». يقصد أثناء التدريب، لأنها ستحتاج إطلاقها أثناء العرض الأول عندما يتأجج الإحساس باللحظة التي تستدعي البكاء. إن «إدارة الممثل»، إذن، أصبحت جزءاً من انشغالات المخرجين المعاصرين، بل تحولت أحياناً لدى البعض منهم إلى هاجس أساسي في عملية الإخراج، يمنحونها وقتاً مهماً وقيمة كبرى في تدريباتهم مع ممثليهم، نظراً لأهميتها في المرحلة التكوينية لعروضهم. هذا الانشغال له مظاهره الإبداعية وأبعاده الإنسانية أيضاً بالنسبة للمسرح المعاصر، كما يشرح ذلك باتريس بافيس Patrice Pavis في تقديمه لإحدى أهم الأطروحات التي أنجزت تحت إشرافه حول إدارة الممثل، وأنجزتها الباحثة صوفي بروست Sophie Proust، ونُشرت تحت عنوان «إدارة الممثلين في الإخراج المسرحي المعاصر» (La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine L'Entretemps éditions 2006).

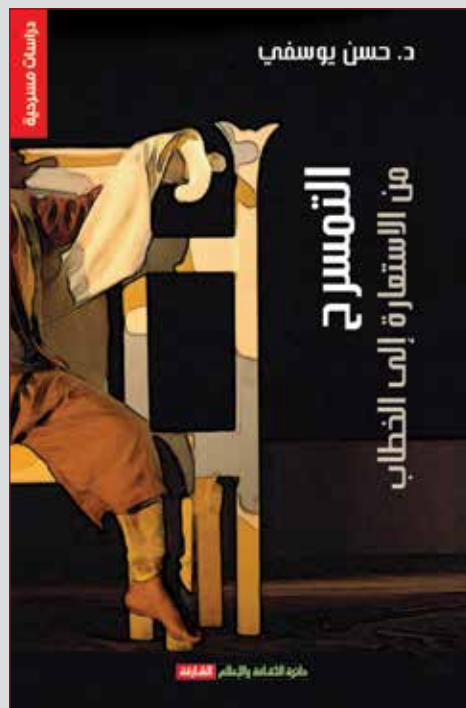
إن الاهتمام بإدارة الممثل في مسرح القرن العشرين، نابع - حسب بافيس - من قناعة مفادها «أنه لا يمكن إدارة الممثل دون إدارة الخشبة، ولا يمكن إدارة الخشبة دون إدارة الممثل». هذا من الناحية التقنية العملية، لكن للمسألة بعد إنساني عميق يتصل بسياق العصر وبقدرة المسرح، عبر اهتمامه بالممثل، بالحفاظ على ما بددته ثقافة التصنيع والجماهيرية لهذا العصر، حيث تتحول إدارة الممثل في المسرح إلى «ميكانزم للمقاومة وضمانة على بقاء المسرح ما دام يستمر في التوجه نحو الإنسان، ونحو الجانب الإنساني فيها»، من ثم، تتجاوز قضية إدارة الممثل كونها قضية تتصل بالسيروية الإبداعية للعمل المسرحي، لتعكس البعد الأعمق للمسرح، وهو بعده الإنساني.

وعلى الرغم من كون الأصل الحقيقي لإدارة الممثل هو السينما، وبالضبط السينما الأنكلوفونية - كما تشير بروست في كتابها - حيث فرضت التكلفة الباهظة للإنتاجات السينمائية إيلاء التمثيل السينمائي ما يستحق من عناية،

كلما وظف «ذاكرة انفعالية» تساعد على اللعب الصادق الذي يوحي بكونه يعيش حقيقة الإحساس الذي يمثله. وعندما نعود إلى تجارب بعض الممثلات والممثلين التي دونوها في سيرهم، نلاحظ تلك الإشارات الدالة على أن ما أسهم في تطوير مسارهم الفني وارتقى به هو تفاعلهم مع ملاحظات المخرجين وتوجيهاتهم في البروفات المسرحية. في هذا السياق، نستحضر السيرة الفنية لإحدى أبرز الممثلات الفرنسيات في المجال المسرحي، وهي جيزيل كاساديسوس Gisèle Casadesus، التي تمكنت من دخول مسرح «الكوميديا الفرنسية» منذ سن العشرين، كما أنها اشتغلت إلى جانب مخرجين كبار منهم جاك كوبو، ولويس جوفي، وجان لويس بارو. ففي كتابها «لعبة الحب والمسرح Le jeu de l'amour et du théâtre» تستعيد إحدى أهم التجارب التي اشتغلت فيها ممثلةً من خلال مسرحية «آسمودي Asmodée»، حيث أتيح لها أن تؤدي فيها دوراً رئيساً هو دور إيمانويل، تحت عيني مؤلف المسرحية فرانسوا موريك، ومخرجها جاك كوبو.

ولعل الذي يهمننا في ما تستعيده جيزيل هنا، هو عمل المخرج جاك كوبو أثناء التدريبات، الذي يعكس وعيه الكبير بأهمية إدارة الممثل، مما جعله يلعب أدوار المسرحية كلها أمام ممثليه أثناء البروفات. وهو ما شرحه هو نفسه في أحد حواراته عن إخراجها لمسرحية «آسمودي»، حيث قال: «لم تتح لي الفرصة منذ زمن بعيد لدراسة عمل بهذه النبرة وهذا الجو الواقعي. لقد استمتعت بالبحث مع الممثلين في هذه الآلاف من تفاصيل اللعب والمواقف، وتنويعات سجلات النبرة والصمت التي تجعلك تعيش نصاً وشخصاً بإيقاع الحياة اليومية، وفق أحاسيس وأفكار تكون منغمسة داخل البنية الدرامية ولا تبرزها الأفعال. هذا العمل يتطلب الصبر، واليقظة، والاستعداد من لدن الممثلين». هنا، تبرز بوضوح تلك المهنية التي تجعل المخرج يشغل على إدارة الممثل بصبر وأناة، مما يجعله يوجه أحياناً نصائح حاسمة لهم أثناء الأداء، كما فعل مع جيزيل نفسها التي تتذكر

دائرة الثقافة | الشارقة



وتأتي هذه التجربة ضمن توجه مركز «ربع قرن للمسرح وفنون العرض» نحو توفير مساحات وتجارب نوعية تتيح للمنتسبين، بمختلف مستوياتهم المعرفية وفئاتهم العمرية تطوير أدواتهم الفنية والشخصية، بما يتجاوز حدود التدريب التقليدي إلى التعلم من التجارب والممارسات العالمية والتفاعل المباشر مع بيئات فنية متنوعة.

«ربع قرن للمسرح»

يطلع على تجربة مركز
العرائس الفرنسي

الشارقة: «المسرح»

زار وفد من «مركز ربع قرن للمسرح وفنون العرض»، أحد المراكز التخصصية التابعة لمؤسسة «ربع قرن لصناعة القادة والمبتكرين»، مدينة شارلويل-ميزيير الفرنسية خلال الفترة من 16 إلى 20 سبتمبر الماضي، بالتزامن مع فعالية «Temps d'M 2026» التي نظمتها المركز الدولي لفنون العرائس، وتعد المحطة الثقافية الأبرز التي تُقام في العام الذي يسبق المهرجان العالمي لمسارح العرائس. ويهدف حضور هذه الفعالية إلى إتاحة الفرصة لمنتسبي المركز للاطلاع عن قرب على منظومة فنية متكاملة تجمع بين الممارسة والتدريب والإنتاج والبحث، وذلك من خلال برنامج متنوع يشمل عروضاً في فنون العرائس، وورشاً متخصصة في صناعتها وتحريكها، إلى جانب اللقاءات المهنية والجلسات المعرفية والتجارب الأدائية.



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

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



إدارة المسرح



دائرة الثقافة

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة



13

الدورة الثالثة عشرة
25 سبتمبر - 01 أكتوبر 2026

المركز الثقافي - مدينة كلباء

