المَسْرَح

العدد (65) - فبراير 2025

مسرحيات سلطان القاسمي
جواهر متلألئة في اللغة الفرنسية

الأيـام

«الأيام» هي الاحتفاليَّة المسرحيَّة الأعرق، والأرحب، والأجمل، لمبدعي «أبو الفنون»، تأتيهم في كل عام عامرة ومزدهرة ومتجددة، بالرعاية الكريمة والدعم السخي من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «حفظه الله»، تأتي متميزة بتقاليدها الراسخة، ورصينة بعروضها المتقنة، وزاخرة بتجلياتها الثقافيَّة والفكريَّة، ومحتشدة ومبتهجة بجمهورها الوفي، وحافلة وحفيَّة بضيوفها من روّاد ونجوم وشباب المسرح من الوطن العربي.

تأتي أيام الشارقة المسرحيَّة هذا العام لتنجز دورتها الرابعة والثلاثين، في الفترة من التاسع عشر إلى السادس والعشرين من الشهر الجاري، مواصلةً مسيرتها المشرقة في الطريق إلى أزهى آفاق الإبداع المسرحي، واثقة الخطى، بصيرة ومستنيرة، مفعمة بالحلم والأمل، وآهلة بالتجارب والخبرات والنجاحات.

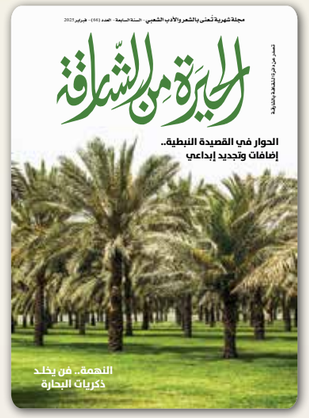
وقد تهيأ المجال، وتحضرت اللجان الإداريَّة والفنيَّة، واستكملت الفرق والجمعيات المسرحيَّة تجهيزاتها، واستعد المخرجون، والممثلون، والتقنيون، والنقاد، والإعلاميون، والجمهور، لدورة أكثر إبداعاً، وأكبر طموحاً، وأبهى حضوراً، وأبعد إشعاعاً، فذلك ما عودتنا عليه هذه الأيام المسرحيَّة، التي تزداد أصالةً وتألقاً وجاذبيَّة مع كل إطلالة جديدة لها.

ويحتفي هذا العدد من «المسرح» بالمقدم الجميل للدورة (34) من أيام الشارقة المسرحيَّة، بتخصيص صفحات عدة لإفادات من أبرز الفاعلين فيها، عن دورها وتأثيرها في الساحة الثقافيَّة، كما ستواكب المجلة فعاليات التظاهرة، وتوثقها بصورة أشمل في عددها القادم، متمنين لجميع المشاركين كل التوفيق.

ويطالع القراء في هذا العدد أيضاً تغطية للدورة الخامسة عشرة من مهرجان المسرح العربي، الذي نظمته الهيئة العربيَّة للمسرح أخيراً في العاصمة العمانيَّة مسقط، وشهد مشاركات متميزة لعدد من المخرجين المسرحيين الشباب.

وفي بقيَّة أبواب المجلة، ثمة العديد من المقالات، والحوارات، والتقارير، والرسائل، التي نأمل أن تكون مفيدة وممتعة للقراء في كل مكان.

مجلات دائرة الثقافة عدد فبراير 2025م



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

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المَسْرَح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (65) - فبراير 2025م

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبوالقاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

28

مسرحية: «هُـمْ»
تأليف: عبدالله رزيقة
إخراج: أسماء هوري
أداء: فرقة أنفاس المغربية - 2024
كاميرا: عبدالعزيز الخليلي

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

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

وكلاء التوزيع:
الإمـارات: شـركة توزيـع، الرقم المجانـي 8002220 السـعودية: شـركة تمام العالميـة المحدودة - الريـاض - هاتـف: 00966576063677، الكويـت: المجموعـة الإعلاميـة العالميـة - الكويت - هاتـف:0096524826821، سـلطنة عُمـان: المتحـدة لخدمة وسـائل الإعلام - مسـقط - هاتف: 0096824700895، البحريـن: مؤسسـة الأيـام للنشـر - المنامـة - هاتـف: 0097317617733، مصر: مؤسسـة الأهرام للتوزيع - القاهرة - هاتف: 0020227704293، لبنان: شركة نعنوع والأوائل لتوزيـع الصحـف - هاتـف: 009611666314، الأردن: وكالـة التوزيـع الأردنية - عمّـان - هاتف: 0096265358855، المغـرب: سوشـبرس للتوزيع - الـدار البيضاء - هاتـف: 00212522589121، تونس: الشـركة التونسية للصحافة - تونس - هاتف: 0021671322499، السودان: دار الراوي للنشر والتوزيع - الخرطوم - السودان - هاتف: 00249123987321

مـدخـل
أيام الشارقة المسرحية.. موعد الفن الكبير 10

قـراءات
زغنبوت.. ملحمة الضمير 16

حـوار
عبدالمجيد الهواس: دورنا يكمن في تحبيب الفرجة للجميع 40

أسفـار
الشارقة.. محجة المسرحيين العرب 50

رؤى
فرجة «الكولاج» المسرحي 56

أفق
صادق الطرابلسي: آن لنا أن ننتبه إلى البيئة 58

رسائـل
«البخارة» التونسي أفضل عروض مهرجان المسرح العربي 78

مطالعات
ريتشارد شيشنر.. مقدمة في فن الأداء 84

متابعات
الفاضل سعيد رائد الفكاهة السودانية 94

سعر البيع:
الإمـارات: 10 دراهم / السـعودية: 10 ريـالات / عمان: ريال / البحرين: دينار / العراق: 2500 دينار / الكويت: دينـار/ اليمن: 400 ريال / مصر: 10 جنيهات / السـودان: 500 جنيه / سـوريا: 400 ليرة سورية / لبنان: دولاران / الأردن: ديناران/ الجزائر:دولاران/ المغرب: 15 درهماً / تونس: 4 دنانير / المملكة المتحدة: 3 جنيهات إسترلينية / دول الإتحاد الأوربي: 4 يورو / الولايات المتحدة: 4 دولارات / كندا وأستراليا: 5 دولارات

قيمـة الاشتراك السنوي:
داخل الإمارات العربية المتحدة: (التسليم المباشر) الأفراد: 100 درهم/ المؤسسات: 120 درهماً (بالبريد) الأفراد: 150 درهماً / المؤسسات: 170 درهماً.
خارج الإمارات العربية المتحدة: (شـامل رسـوم البريـد): جميع الدول العربيـة: 365 درهماً / دول الاتحـاد الأوروبي: 280 يـورو / الولايات المتحدة: 300 دولار / كندا وأستراليا: 350 دولاراً.

مسرحيات سلطان القاسمي

جواهر متلألئة في اللغة الفرنسية

ثمة حاجة إلى تنظيم أيام دراسيَّة حول مسرح سلطان القاسمي بمختلف اللغات.. يشارك فيها المترجمون والنقاد من العالم العربي وأوروبا بهدف تعزيز جوهر هذا الأدب الدرامي العظيم بوصفه جسراً بين الحضارات.

فاطمة الزهراء الصغير

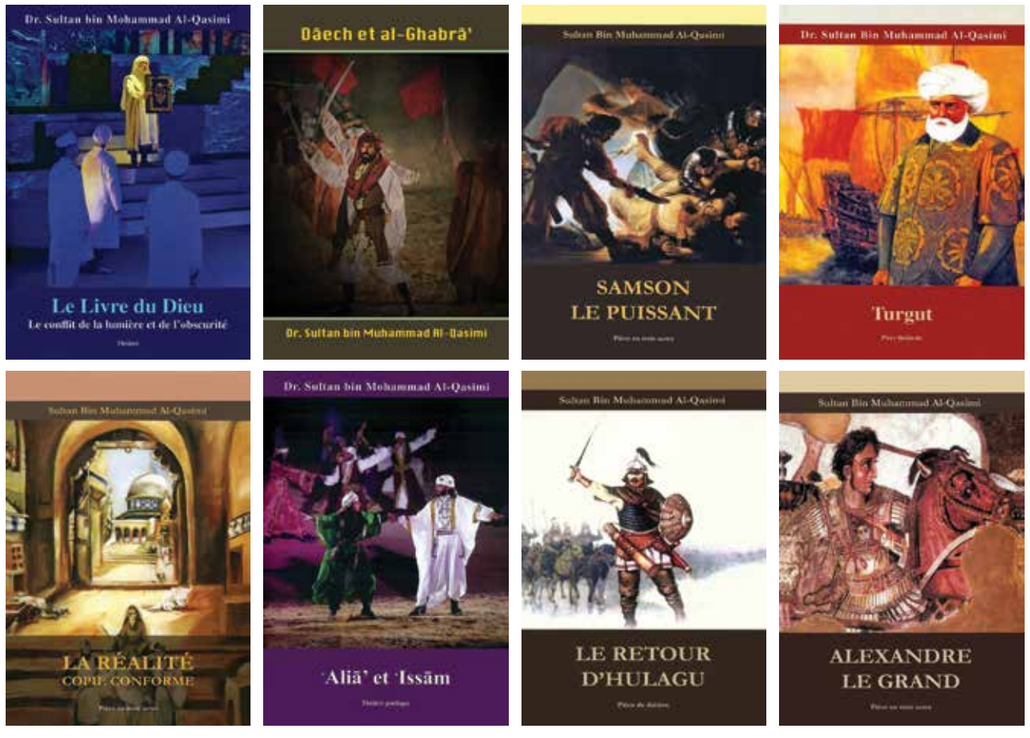
أكاديمية ومترجمة من المغرب

مـن الشـارقة، انبثقت ثورة هادئـة، ولكنها جـد هائلة، بحيث قدحت زناد التحديث وفق الخصوصيَّة الثقافيَّة للمجتمع الخليجي، والنتيجة كانت ميلاد حاضرة عربيَّة إسـلاميَّة بروح العصر، وشارقة ملهمـة، صارت مثالاً يحتذى فـي برامج التنمية المسـتدامة التي تؤهل الاقتصاد بموازاة مع تأهيل الإنسـان. نقول هي اليوم باريس الشـرق وأكثر، لأن باريس كمـا نعرفها في الحاضر شـيدت على مدار ثلاثة قرون، أما شـارقة التنوير العربي فاسـتوت في ثلاثة عقـود لا غير، ولا تزال في تحول وتطـور، بفضل حاكم حكيم من طينـة نادرة، تؤلف شـخصيته الفـذة بين حنكة السياسـي، وجرأة المثقف، ورهافة الشاعر.

نقـول إن صاحب السـمو الشـيخ الدكتور سـلطان بـن محمد القاسـمي، عضو المجلس الأعلى حاكم إمارة الشارقة، هو حاكم من طينة العظام، لأنه يجمع باسـتحقاق كبير بين حكمة المفكر، وذائقة الفنان، تماماً مثل: ليوبولد سـيدار سنغور، وفاكلاف هافل، وماريو فارغاس، الذين لا تقل عظمتهم فـي مجال الكتابة والفكر والأدب، عن عظمتهم في مجال الحكم وإدارة شؤون البلاد والعباد.

الأعمال المسـرحيَّة العظيمة لسموه، وهي اليوم جواهر متلألئة فـي أرقى مكتبـات باريس، تلبـي حاجة القارئ الفرنسـي التواق لاسـتكناه مجاهل المسـرح العربي، خصوصاً وأن المسرح بالنسبة للفرنسـيين هو أبو الفنون، وعنوان حضارة الشعوب، والأدب الذي لا يعلـى عليه. لقد ظهـرت على مـدار عقود ترجمات بالفرنسـيَّة لروائع الأدب العربي الحديث في الشـعر، كمـا في الرواية، ولكن ظل المسـرح العربي غائباً أو مغيباً، واليوم تأتي الأعمال المسرحيَّة لصاحب السـمو الشـيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسـمي لتحـول الغيـاب إلى حضـور فاعل، ومـا كان مجهولاً لدى الفرنسـيين إلى معلوم، ولتضـع التراجيديـات العربيَّة فـي مكانها الصحيـح، إلى جـوار المسـرحيات العالميَّة العظيمـة. صحيح أن الأوروبييـن سـبق وتعرفوا إلى هـذه الأعمال من خلال العـروض التـي قدمتهـا فرقة «مسـرح الشـارقة الوطنـي»، التي جابت كبريات الخشـبات العالميَّـة، ولكـن لـذة تلقيها بلغة راسـين، وموليـير، وكورني، لها مذاق خاص لدى الفرنسـيين، الذين تُجمع نخبتهم المثقفة على قيمة أعمال صاحب السمو حاكم الشـارقة، باعتبارها تحارب التعصب الديني والسـلطوي، وتدين الإرهاب بكافة أشـكاله، بل وتحلل بشكل عميق مسبباته التي لا علاقة لها برسالة الإسلام السمحة.

قـراء المسـرح «الفرانكفون» وهـم يتلقون هذه الأعمال العظيمة، سـيفهمونها بسـرعة، وسيتجاوبون معها بيسر وسهولة، لأنها تتجاور وذخيرتهم المسـرحيَّة الخالـدة، بحيـث تعـزز لديهـم القناعـة بعظمة الثقافة العربيَّة والإسلاميَّة: أوليسـت المسـرحيَّة الشعريَّة «علياء وعصام» هي المعادل العربي لمأسـاة «روميو وجولييـت»، حيث مولد التراجيديـا من رحم الغنائيَّـة العربيَّة؟ وكذلك «النمرود»، أليسـت هي النص العربي الإسـلامي المجاور لـ «كاليكولا» رائعة ألبير كامي المستوحاة من التراث الروماني؟ بل إن القارئ الفرنسـي يجد ذاته وحضارته في هذه الأعمال مثل «الإسكندر الأكبر»، و«شمشون الجبـار»، مثلما يتعلم عبراً من تاريخنـا المجهول لديه من «الحجر الأسـود»، و«طورغوت»، وغيرها من الأعمال العظيمة. هذا أبهى ما



ينتظره قراء الفرنسيَّة من «أبو الفنون»: لذة النص التي تجمع بين المتعة والعبرة، بين الفن والعلم، بين الأدب والتاريخ.

لذلك، لا غرابة أن تصيب مسرحيات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي الاهتمام في بلاد الأنوار، ليس فقط بسبب مكانته الرفيعة، ولكن أيضاً لكون سموه ملماً خير إلمام بثقافة حاضرة الأنوار هذه، وعارفاً بأدق أسرارها ومكامن قوتها.

لقد سبق ولمع اسم سموه عربياً من خلال تأليفه لمراجع خاصة بالأدب الفرنسي، فصارت أساسيَّة في ثقافتنا، وأخص بالذكر هنا دراسة سموه القيمة «التاريخ في المسرح الفرنسي»، هذه الدراسة غير المسبوقة التي يمكن تطبيق نتائجها على أعمال سموه المسرحيَّة التي تظل رائدة عربياً في مجال التوظيف الدرامي للتاريخ.

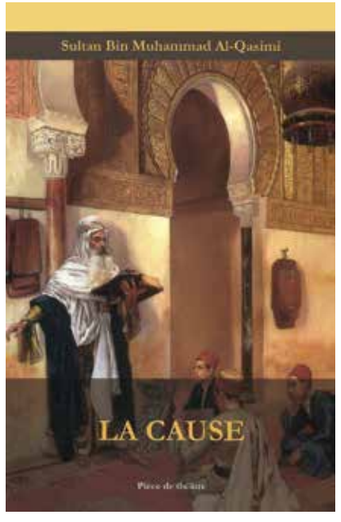
ترجمت بعضاً من هذه الروائع المسرحيَّة التي لم تكن قد نقلت وقتها بعد إلى الفرنسيَّة، بعدما تقدمت سنة 2018 بمقترح لتعريب مسرحيَّة «داعش والغبراء» إلى اللغة الفرنسيَّة، وهو ما شجعني عليه. تم ذلك دون اتفاق ولا عقد، لأن عظائم الأعمال تسمو فوق كل الماديات، وكنت على اعتقاد جازم بأن صدور هذه الترجمة سيشكل إسهاماً ولو متواضعاً في خدمة قضيَّة انتشار المسرح العربي في فرنسا.

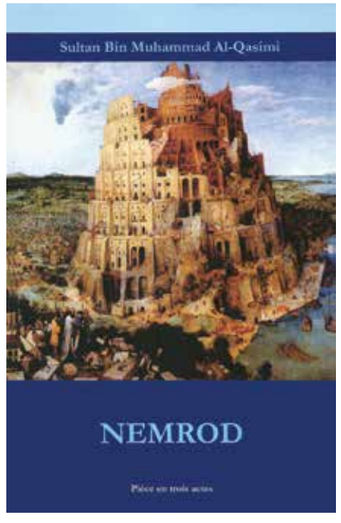
لقد انبثقت الفكرة في وقت شهدت فيه الأوساط الثقافيَّة بأوروبا وفرنسا على وجه الخصوص، حمى غير مسبوقة للإسلاموفوبيا. فقد تحول النقاش السياسي بالقنوات الفرنسيَّة في تلك الفترة إلى تحليل أسباب عدم تقبل المجتمعات العربيَّة والإسلاميَّة للحداثة والديموقراطيَّة، ولم يكن أغلب ضيوف هذه البرامج يتورعون عن إرجاع ذلك مباشرة إلى الدين الإسلامي الحنيف، الذي اعتبروه – عن جهل – غير قابل للإصلاح.

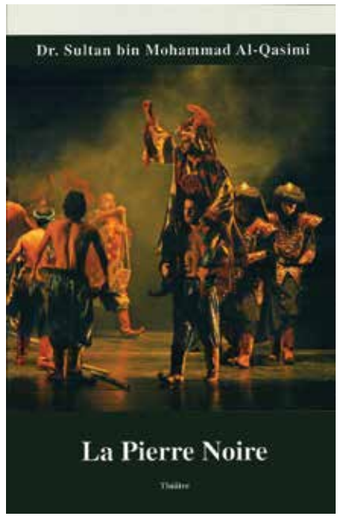
ولكن لحسن الحظ وجدت بعض الأصوات التي غردت خارج السرب، وبعض المبادرات التي دافعت عن الإسلام وعبرت عن روحه المتحضرة: كان هناك حدث افتتاح متحف الإسلام بقلب باريس بإسهام قادة الدول العربيَّة، بمن فيهم حكام الإمارات العربيَّة المتحدة، الذي كشف للأوروبيين حقيقة أن المسلمين سبقوا إلى فنون التجريد بمئات السنين، وأنهم أنتجوا قيم الجمال من خلال الخط، والتوريق، والزخرفة، والمعمار، والبستنة، والحلي، والفخار، في عصور سادتها الظلمات. كما كان هناك مثقفون ومفكرون مسلمون ومسيحيون ولائكيون، كتبوا مدافعين عن الإسلام وناظروا في برامج مباشرة، موضحين بالأدلة كيف أن الجماعات المتطرفة لا تمت للإسلام بصلة. وبرزت أسماء عربيَّة تألقت في مجالات النشر من القصة، والرواية، والفكر، والفلسفة. ولكن أين هو المسرح العربي من كل ذلك؟ أين هي نصوص الدراما العظيمة التي تؤرخ للتاريخ المشرق للأمة العربيَّة والإسلاميَّة في مجتمع فرنسي يقدس المسرح ويعتبره رمزاً للتحضر والانفتاح وتقبل المختلف؟

من هنا جاءت فكرة ترجمة التراجيديا العربيَّة إلى لغة موليير، وانبثقت فكرة اختياري لنص «داعش والغبراء» بالذات ليكون مقدمة لهذا المشروع الطموح. وهنا أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل القائمين على منشورات القاسمي، وعلى سعة صدرهم. ذلك أن ترجمة هذا

داعش والغبراء







النص على قصره استغرقت مني شهوراً، لأن الهدف لم يكن ترجمة المعاني ونقل الدلالات، فهذا مطروح على الطريق، ولكن الغاية الأسمى بالنسبة لي تجسدت في الولوج إلى روح اللغة الشعريَّة لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي، ثم تشربها قبل إعادة كتابتها بشعريَّة فرنسيَّة لا تقل عراقة عن نظيرتها في اللغة العربيَّة.

أنجزت الترجمة التي قام بمراجعتها جواد الديوري، الدراماتورج الفنان ذو الفرنسيَّة الأنيقة، كما قام بتذييل المسرحيَّة يوسف الريحاني، الفنان البصري والدراماتورج الخبير بالمسرح الفرنسي وتحولاته المعاصرة، وصدر العمل أخيراً في طبعة أنيقة في سنة 2019.

وكم كانت سعادتي غامرة، لأنني من خلال هذه التجربة تسنت لي فرصة نادرة لأتعمق أكثر في استكناه روح مسرح صاحب السمو وعلاقته بالتاريخ والجغرافيا، وكان ملتمسي الوحيد منحي المهلة الكافية لإنجاز هذا العمل الضخم. لقد تطلبت مني عمليَّة الترجمة الرجوع إلى العشرات من المصادر التاريخيَّة لموضوعات هذه الأعمال، مثل: «الحجر الأسود»، و«طورغوت»، و«الإسكندر الأكبر»، أو إلى القصص الدينيَّة والأراجيز الشعبيَّة كما مع مسرحيات: «عصام وعلياء»، و«النمرود»، و«شمشون الجبار»، وذلك لوضع القارئ الفرنسي في صلب الروح التراجيديَّة، وفي قلب الشرق النابض بالمرويات التي هي أبلغ تعبير عن قضايا هذا العصر، وتلك عظمة هذه الأعمال التي هي من عظمة الشرق. والنتيجة كانت جد مرضية، إذ صدرت الأعمال الكاملة في حلة رائعة، وحسب علمي فقد نفدت، إذ لا أتوفر شخصياً سوى على نسختين يتيمتين، وأجدني عند كل لقاء فكري في حرج لعدم تمكني من تلبية طلبات الكثيرين بالمغرب للحصول على نسخة، بعدما تعذر عليهم ذلك بالمكتبات والمعارض المختلفة.

ندعو الله أن يسبغ على صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي نعمة الصحة والعافية، ويحفظه ذخراً وسنداً للشارقة ولكل العرب والمسلمين، وأن يحفظه عضداً وسنداً للثقافة والفكر على امتداد الوطن العربي والبلاد الإسلاميَّة.

كما أرفع ملتمسي للقائمين على الشؤون الثقافيَّة بالشارقة لتدارس مقترح تنظيم أيام دراسيَّة حول مسرح سموه بمختلف اللغات، يشارك فيه المترجمون والنقاد من العالم العربي وأوروبا، بهدف تعزيز جوهر هذا الأدب الدرامي العظيم، كجسر بين الحضارات.

الاسكندر الأكبر

أيام الشارقة المسرحيـة

موعد الفن الكبير

برعاية صاحب السـمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «حفظه الله»، تنظم دائرة الثقافة الدورة الرابعة والثلاثين من أيام الشـارقة المسـرحيَّة في الفترة من التاسـع عشـر إلى السادس والعشـرين من فبراير الجاري، لتتواصل من خلالها المسـيرة المتميزة لهذه التظاهرة التي أسسها ورعى نهوضها وتطورها صاحب السـمو حاكم الشارقة، نحو المزيد من آفاق الرسوخ والازدهار.

الشارقة: علاء الدين محمود

ومنذ انطلاقتها في مارس 1984، صارت أيام الشارقة المسرحيَّة موعـداً ثقافياً حافلاً بكل طموحات وخبرات المسـرح الذي يراهن على الجودة والتجديد بالمضامين الرصينة والأساليب المبتكرة، ومن دورة إلى أخرى رسخت مكانتها وإمكاناتها، وغدت تظاهرة مسرحيَّة نموذجيَّـة في صنـع أجمل وأميز عـروض ورؤى وتجـارب وأجيال «أبوالفنون» في الدولة، والاحتفاء بها وتعزيز حضورها محلياً ودولياً.

لا تقدم «الأيام» العروض المسـرحيَّة فحسب، فبرنامجها زاخر بأنشطة متنوعة تشمل المقاربات النقديَّة الحيَّة، والمنتديات الفكريَّة العامرة بالنقاشـات التـي تصدرها دائرة الثقافة ضمن منشـوراتها لاحقـاً، والـورش التدريبيَّـة التي يشـرف عليها أسـاتذة من ذوي التجـارب النوعيَّة، كما تحتفي فـي كل دورة منها بواحد من أبنائها بصفته الشـخصيَّة المحليَّـة المكرمة، إضافة إلى أنها تشـتمل على تكريم للفائز بجائزة الشـارقة للإبداع المسرحي، والفائزين بجائزة الشـارقة للتأليف المسرحي، ويحضر في كل دورة منها العشرات من المشتغلين بالمسـرح من كل أنحاء الوطن العربي، ويثرون يومياتها بمشـاركاتهم ورؤاهـم وخبراتهـم، وتمتد بينهم في رحابها جسـور التواصل والتفاعل.

نسـتطلع في ما يلـي مجموعة من المسـرحيين المحليين حول رؤيتهم لأيام الشـارقة المسـرحيَّة، بمناسـبة حلـول دورتها الرابعة والثلاثين، والأثر الذي أحدثته في المشهد.

تطور

السينوغراف وليد الزعابي أوضح أن «الأيام» باتت تشغل موقعاً بارزاً في ذاكرة المسرح العربي، وصارت رقماً يصعب تجاوزه، بفضل الدعم الكبير الذي تحظى به من صاحب السمو حاكم الشارقة، ولما تقدمه سـنوياً من تجارب مسرحيَّة متطورة، وملتقيات فكريَّة ونقديَّة عديـدة ومتنوعـة وحافلة بالأفـكار والمعارف، وبمشـاركات نوعيَّة لأسماء محليَّة وعربيَّة مهمة.

وذكر الزعابي أن أيام الشارقة المسرحيَّة في حالة تطور مستمر، ويتوقع أن تكون الدورة الحاليَّة معبرة عن حالة الرقي هذه، لاسـيما أن هذه المنصة الفريدة قد راكمت الكثير من التجارب، مشـيراً إلى أنها أسهمت في تمتين مكانة الإمارات في مجال «أبو الفنون»، عربياً وعالمياً، حيث إن واحدة من أهم ثمرات الحدث المسـرحي الكبير هو تلك المشـاركات لعروضه في العديد من الأنشطة والمهرجانات العربيَّة، التي بسـببها حاز المسـرح الإماراتي الكثيـر من الجوائز، وأضحـت جميع الفعاليات العربيَّة في مجـال «أبو الفنون»، تترقب مشاركة الإمارات، لأنها تحمل التميز والإجادة.

مشـيراً إلى أن المشـاركة في «الأيام» تمثل تحدياً كبيراً، كونها منصـة للتنافس على ابتكار أفضـل الأعمال المسـرحيَّة، وبقدر ما تمثـل انطلاقة حقيقيَّة للعاملين الجدد في مختلف مفردات وعناصر المسرح، سـواء الإخراج أم التمثيل أم السينوغرافيا أم كتابة النص،

وغير ذلك؛ فهي أيضاً تمثل ذاكرة لتعزيز المسيرة وتوثيقها بالنسبة لأولئك الذين برزوا فيها خلال السنوات الماضية.

ولفت الزعابي إلى أن «الأيام» لها تقاليدها ومرجعياتها، وهي تشجع الأعمال المسرحيَّة الهادفة في موضوعاتها، وفي أساليبها، ولذلك يحرص الجمهور على الإقبال على عروضها.

محط الأنظار

الكاتب والمخرج عمر غباش أكد أن «الأيام»، هي المرتكز الرئيس للحركة المسرحيَّة في الدولة، وتأثيرها يمتد إلى الحراك المسرحي في الخليج والعالم العربي كله، حيث ظلت الأنظار تتوجه دائماً إلى هذا الحدث الفني الكبير، لاسيما أن هناك مشاركة كبيرة وواسعة من قبل الكثير من الفنانين الخليجيين والعرب ضيوفاً عليها، وهذا يمنح المناسبة بعداً مختلفاً وزخماً كبيراً، ويعطي الدافع لتقديم عطاء إبداعي أكثر تميزاً، فالمشاركون في «الأيام»، يجب أن يكونوا على قدر التحدي، ويقدموا أعمالاً تليق بسمعتها وقيمتها.

عمر غباش

وليد الزعابي

وأوضح غباش أن السمعة المضيئة لـ «الأيام» تعود إلى الرعاية الكريمة التي تحظى بها من لدن صاحب السمو حاكم الشارقة، الداعم الأول للمسرح، وصاحب الأيادي البيضاء على المسرحيين، وعلى الثقافة بوجه عام في الإمارات وعلى مستوى العالم العربي كذلك، مثنياً على الجهود التي تبذلها الفرق لتواكب كل دورة من «الأيام» بأفضل وأقوى العروض، مؤكداً أن استمراريَّة الحدث ساعدت في نشر ازدهار الثقافة المسرحيَّة، وارتقاء مستوى العروض، وزادت الإقبال الجماهيري.

"هذه (الأيام) هي الدعامة التي ينهض عليها المسرح الإماراتي، ولابد من المحافظة عليها وجعلها مستمرة ومتوهجة على الدوام»، هكذا تحدث المخرج عبدالرحمن الملا، وهو ضمن المشاركين في الدورة الحاليَّة، حيث أشار إلى أن هذه «الأيام المسرحيَّة» هي الأهم بالنسبة للفنانين في الدولة، لاسيما في ظل الرعاية الكريم لصاحب السمو حاكم الشارقة، وأوضح الملا أن سعادة كبيرة تظل تغمره في كل مرة يشارك فيها، لأن مجرد المشاركة في «الأيام»، مهما كان حجمها فهي بمثابة شرف كبير لكل فنان إماراتي. وكشف الملا أنه يشارك في الدورة الحاليَّة بتجربة جمعته بكاتب شاب يشارك لأول مرة، وهو عبدالله إسماعيل، وأن اسم العمل الذي سيشارك به هو «صرخات من الهاوية»، وهو يحمل في طياته الكثير من الرسائل الموجهة بطريقة جديدة وبأسلوب كتابة جميل أبدع فيه الكاتب الذي استطاع أن ينجز نصاً مختلفاً، يتحدث عن الإنسانيَّة ويتناول الأخطاء التي يرتكبها البشر في حياتهم، واختلاف الخطأ في درجته عن الآخر، وما يعني ذلك، مشيراً إلى سعادته الكبيرة بالمشاركة بهذا النص الجيد، وتلك الشراكة التي جمعته بالكاتب عبدالله إسماعيل.

ولفت الملا إلى أن بروز كاتب جديد هو ضمن النجاحات التي ظلت تحققها هذا المنصة المنتجة الصانعة للنجوم.

وذكر الملا أن المشاركين في «الأيام»، أمام رهان الإجادة والإتقان، لأن هذه التظاهرة لا تقبل غير الأعمال المتميزة التي تستلزم الكثير من الجهد، سواء من المؤلف أم المخرج أم الممثلين وبقيَّة عناصر العرض المسرحي، كما أن المشاركين هم كذلك أمام تحدي أن يقدموا لوناً أو شكلاً مغايراً لما قدموا في الدورات السابقة، لذلك يظل الفنان في حالة عمل مستمر طوال العام ليقدم فكرة واشتغالاً مختلفاً، لاسيما أن المسرح نفسه ظل يتطور من فترة إلى أخرى جهة الابتكارات وخوض التجارب الجديدة.

وكشف الملا عن أن تجربته الجديدة التي سيقدمها مختلفة ومغايرة تماماً من حيث الأسلوب التقني الذي يعتمد على تقنية «الفلاش باك»، وعلى كيفيَّة نقل بعض المشاهد من خلال جمل حواريَّة وتحويلها إلى مشاهدات فيها نوع من التقنيات المسرحيَّة المتميزة في سياق البحث عن جديد.

عبدالرحمن الملا

مهند كريم

عطاء مستمر

أما المخرج مهند كريم، فقد ذكر أن أيام الشارقة المسرحيَّة عودت جمهورها على تقديم كل ما هو جديد ومثمر ومثرٍ للساحة، حيث أصبحت لها حظوة كبيرة ومكانة في قلوب وعقول الجميع، سواء من المسرحيين أم جمهور «أبو الفنون»، وذلك لأهميَّة الأعمال المشاركة فيها، والأسماء الكبيرة من مخرجين وكتاب ومشاركين من كل أنحاء العالم العربي، حيث باتت «الأيام»، ترفد المهرجانات العربيَّة المختلفة بالأعمال المسرحيَّة المتميزة، مثلما حدث في جميع العواصم والمدن العربيَّة التي احتضنت المهرجانات المسرحيَّة الكبيرة.

ووصف كريم «أيام الشارقة المسرحيَّة»، بالحالة المتوهجة المنفتحة، حيث ظلت تقدم عروضاً تنفتح على جميع القضايا الاجتماعيَّة والثقافيَّة، بعروض تسافر إلى الماضي مصطحبة الموروث الشعبي، لتقدم للمتلقي ما يناسب بيئته وثقافته، وكذلك ظلت تقدم رؤى لقضايا تشغل بال الإنسان في الوقت الراهن، وهو أمر أسهم في النجاح الكبير الذي وجدته التظاهرة بوصفها منصة مختلفة لتقديم ممارسات مسرحيَّة يقف وراءها بذل فكري وفني.

ولفت إلى حالة الزخم الإبداعي والفني والفكري الكبير التي تصحب كل دورة، لاسيما على مستوى الأنشطة المختلفة، مثل تكريم الفنانين الذين قدموا عطاء متميزاً، وكذلك الندوات والسهرات الثقافيَّة، التي تشهد بذلاً فكرياً رفيع المستوى من قبل مفكرين لهم باع طويل في التنظير المسرحي، وهو أمر له أهميته الخاصة في البحث عن أفق مختلف، ورؤى مبتكرة للممارسات المسرحيَّة في العالم العربي.

وأشار كريم إلى أن الجهور وجميع المشتغلين في المسرح يظلون في كل عام في حالة ترقب مستمر لاقتراب لحظة بداية «الأيام» بكل وشوق وحب، نسبة للمكانة الكبيرة التي تحتلها في قلوب المسرحيين في الدولة، والرعاية الكبيرة التي تجدها من حكومة الشارقة، وكذلك للصدى الكبير الذي تلقاه في المنطقة العربيَّة كلها، وذلك الأمر يضع على عاتق المشاركين فيها مسؤوليَّة وتحدياً من أجل تقديم الأفضل، وذلك بالفعل ما يقوم به المسرحيون المشاركون في كل الدورات السابقة للمهرجان، التي تقف شاهدة على تقديم أعمال مسرحيَّة متميزة فيها الكثير من الابتكار والمغايرة، حيث استطاع أن يحفر أهميته البالغة خلال سنوات طوال من العطاء.

وكشف كريم عن مشاركته خلال هذه الدورة بمعيَّة فرقة مسرح دبا الحصن، وخلال فريق يضم أحمد أبو عرادة، ونبيل المازمي، وشريف عمر، وعبد الله الخديم، وزين زهير، وجاسم العرشي، وغيرهم من الأسماء، حيث يلتقون جميعاً في عمل بعنوان «جر محراثك فوق عظام الموتى»، وهو مستوحى من رواية للروائيَّة البولنديَّة الحائزة لجائزة نوبل للآداب أولغا توكارتشوك، وهي رواية مشهورة جداً وقدمت على الكثير من مسارح العالم، وهذه هي المرة الأولى التي تقدم فيها بهذه الصورة وبهذا الإعداد وعلى مسرح عربي.

منصة

«أبرز المنصات المسرحيَّة في العالم العربي»، هكذا تحدث المسرحي عيسى كايد عن «أيام الشارقة المسرحيَّة»، مشيراً إلى أنها ظلت تقدم الكثير من العطاء للحراك المسرحي منذ تأسيسها عام 1984 برعاية صاحب السمو حاكم الشارقة، الذي كان ولا يزال داعماً رئيساً للفنون والمسرح، ومنذ تلك اللحظة أسهمت في تنمية الحراك المسرحي الإماراتي والعربي من خلال الاحتفاء بالفرق المسرحيَّة وعرض الأعمال الفنيَّة التي تعكس قضايا المجتمع والتاريخ والتراث العربي.

ويلفت كايد إلى ما قدمته «الأيام» على المستوى المحلي من دعم للحركة المسرحيَّة الإماراتيَّة، حيث أتاحت الفرصة للفرق المسرحيَّة المحليَّة لتقديم إبداعاتها أمام جمهور واسع من النقاد والجماهير. كما أسهمت في اكتشاف وصقل المواهب المسرحيَّة، سواء من حيث التمثيل أم الإخراج أم الكتابة المسرحيَّة، وعززت قيمة المسرح بوصفه أداة فنيَّة وثقافيَّة هادفة.

أما على مستوى الخليج والعالم العربي يقول كايد فقد أصبحت منصة مرموقة للحوار الثقافي والفني، حيث تستضيف سنوياً نخبة من المسرحيين العرب، مما يعزز تبادل الخبرات والتجارب الإبداعيَّة.

وأوضح كايد أن أيام الشارقة المسرحيَّة لعبت دوراً محورياً ومركزياً في تطوير المسرح العربي والدفع به إلى الأمام، وإعادة نهضته وإيقاظه من سبات طويل، وذلك عبر الورش والندوات النقديَّة التي تقدم دراسات متعمقة حول العروض المشاركة، مما يثري الجانب المعرفي والنقدي لدى المشاركين، وكذلك من خلال تكريم رموز المسرح، ما يحفز الفنانين الشباب للسير على خطى كبار المسرحيين.

وكشف كايد عن مشاركته في الدورة الحاليَّة مخرجاً من خلال عمل يحمل اسم «عرج السواحل»، لمسرح أم القيوين الوطني، تأليف سالم الحتاوي، حيث إن العمل يصب في قلب التوجه نحو التراث ويستلهم حكاية شعبيَّة تعكس جزءاً من الهويَّة والتاريخ المحلي، وهو يتمحور حول شخصيَّة «عتيج»، الشاب الذي تأثر ببطولات جده الأسطوريَّة، ويحاول السير على خطاه في البطولة والمجد، حيث إن العمل حافل بالقيم العظيمة، ويتضمن الكثير من الرسائل المهمة الملهمة والجديرة بالتأمل والوقوف عندها كثيراً.

ويشير كايد إلى أنه ومن خلال قصة العمل، يهدف إلى استكشاف تأثير التراث الشفهي والقصص الشعبيَّة على الأجيال الجديدة، وتسليط الضوء على أهميَّة الهويَّة الوطنيَّة في المسرح المعاصر، لافتاً إلى أن مشاركته هدفت بشكل أساسي إلى إبراز الحكايات الشعبيَّة مصدراً للإلهام الفني والثقافي، وتسليط الضوء على دور المسرح الإماراتي في الحفاظ على التراث، وتطوير تجربة الإخراج من خلال المشاركة في منصة مرموقة مثل «أيام الشارقة المسرحيَّة»، التي لولاها لأصبحت مثل هذه الجهود والتوجهات في الفعل المسرحي غير ممكنة، أو شديدة الصعوبة، حيث تتيح هذه المنصة المتفردة الابتكار وصنع تجارب جديدة ومختلفة.

مدرسة

"المتنفس الأكبر والمحرض على الإبداع والتطوير»، بتلك الكلمات قدم الممثل والمخرج إبراهيم سالم ما يشبه المرافعة عن مكانة ودور «أيام الشارقة المسرحيَّة» في مجال «أبو الفنون»، على المستوى المحلي وفي منطقة الخليج والعالم العربي بصورة عامة،

عيسى كايد

ابراهيم سالم

وأوضح سالم أن «الأيام»، بذلك هي الفضاء الأكبر للإبداع إن لم يكن الوحيد، وذلك لكونها تخلق حالة من التوهج والنشاط المسرحي في كل الدولة.

وقال سالم: «أيام الشارقة المسرحيَّة هي مسابقة يفوز فيها الجميع، فمجرد المشاركة أو الحضور أو الوجود في عروضها وأنشطتها هو فوز ما بعده فوز»، مضيفاً أن جميع فناني الدولة يعدون أنفسهم من خريجي هذه المدرسة المسرحيَّة التي تعد جسراً رابطاً بين المسرحيين الجدد وأصحاب الخبرات.

وتوجه سالم بعبارات الشكر والتقدير والإعزاز إلى صاحب السمو حاكم الشارقة، على استمراريَّة «الأيام» التي باتت من أكبر المنصات المسرحيَّة في الوطن العربي إن لم تكن أكبرها، وذلك بفضل الدعم الكبير من سموه مادياً ومعنوياً، فقد صنع صاحب السمو حاكم الشارقة حالة مسرحيَّة متوهجة ومتكاملة تضم المسرحيين من كل أنحاء العالم العربي، الذين يفدون إلى الشارقة ضيوفاً ومشاركين في الندوات المختلفة، ويقدمون جهوداً نظريَّة تسهم في تطوير المسرح.

وكشف سالم عن مشاركته في الدورة الحاليَّة ممثلاً، من خلال عمل بعنوان «علكة صالح»، من تأليف علي جمال، وإخراج حسن رجب، والعمل هو عبارة عن صرخة تحمل معاني القيم التي تعلمناها جيلاً بعد جيل، وتناجي ورح الحياة، مشيراً إلى أنه يلعب دوراً في المسرحيَّة هو أقرب للراوي.

وذكر سالم أن «الأيام»، ستظل دائماً موعودة بالأعمال الراقية والمختلفة، لأنها لا تقبل غير ذلك، فهي تحرض المشاركين على التنافس من أجل تقديم أجمل وأفضل ما لديهم من إبداع، كل في موقعه، من حيث الإخراج، أو الكتابة المسرحيَّة، أو التمثيل والأداء، أو بقيَّة عناصر العرض المسرحي، وهو الأمر الذي يجعل هذه المنصة تتطور نحو الأفضل في كل حين.

الحماس يبدو كبيراً لدى المشاركين خلال نسخة العام الحالي، مما يبشر بدورة عامرة بالألق والإبداع الذي يليق باسم الاحتفال المسرحي الكبير.

زغنبـوت
ملحـمـة الضميـر

ينهـض العرض المسـرحي الإماراتي «زغنبـوت» الذي كتبه إسماعيل عبدالله وأخرجه محمد العامري، برؤية تقوم على نسـق هارموني على مسـتوى التعبير، من خلال التشـكيلات الحركيَّة للمشـهد لإنتـاج الصـورة المسـرحيَّة المعبرة عن هواجس ومكنونات الإنسـان وهو يعيش الغربة والاغتراب.

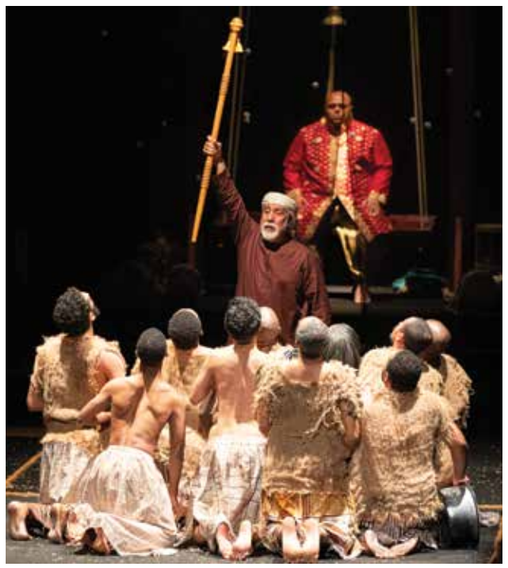
رياض موسى سكران
أستاذ جامعي وناقد مسرحي من العراق

وذلك عبر اقتراح أبجديَّة سينوغرافيَّة لبناء صور وتركيب مشاهد مسرحيَّة تقوم على معايير ضبط هارموني عال، تتجلى فيه الدلالات المسـرحيَّة المنتجـة لمعان مفتوحة على سـياقات جماليَّـة ينقلها المؤلف من واقع الحياة اليوميَّة المعيشـة، إلى واقع افتراضي جديد قائم على صناعة «الوهم المسرحي»، ثم يعود ليقلب المعادلة، حيث الانتقـال المعاكس من لعبة الوهم المسـرحي إلـى الواقع اليومي المعيش، الذي تتجلى فيه هواجسـنا، ومخاوفنا، وقلقنا، وتوجساتنا، ومحاذيرنا من الاستسـلام للدخلاء، مهما كان انتماؤهم أو نواياهم ومآربهم، فضلاً عن وسـائلهم التي تكشـف عن حقيقـة أطماعهم ووحشيتهم التي يمارسونها لتحقيق مآربهم.

العـرض الذي قدمته فرقة مسـرح الشـارقة الوطني منذ مدة، يتصـدى لإحدى القضايا المصيريَّة في حياة الشـعوب، وهي قضيَّة «الاحتـلال» وما يجرّه من نتائج وخيمة على مجمل أنسـاق الحياة، ويترك آثاره الوحشـيَّة على شتى أسـاليب عيش الإنسان، وهو يعمل على تحطيم آماله وأحلامه وأمنياته، وانتهاك كل خصوصياته وسلب إرادتـه، إذ يقدم العرض فرضيته عبر شـريحة اجتماعيَّة تعيش في بلدة يكابد أهلها قسـوة الجوع والقحط، الـذي دفعهم لأن يتقاتلوا فيمـا بينهم للحصول على لقمة العيش، حتـى ولو كانت «زغنبوت»، هذا الواقع القاسـي دفع أهل البلدة لقبول وتبني سـلوكيات غريبة علـى واقعهم وعرفهم الاجتماعي، فصار الـزوج يدفع زوجته للعمل خادمـة، والأب يحلـق رأس ابنته لتتوارى خلف هيئـة صبي لدفعها للعمل، والابن يسعى للخلاص من والده حيث أصبح عبئاً عليه.

وهكذا يتكشـف الصراع وهـو يعصف بمجمـل مفاصل الحياة الاجتماعيَّـة، فالجوع قاس، وهو يكتسـح مثل «تسـونامي» مجمل مفاصل الحياة، ليمتد ويتشـعب إلى صراع أخلاقي ونفسي وفكري، صـراع راح يهـز القناعات والثوابـت والقيم الراسـخة، فتهتز معه بنيـة المجتمع، ليتكشـف حجم خراب النفوس تحت ضغط وقسـوة المسـغبة، وما يسببه من خراب في داخل الإنسان (الذات)، وخراب في خارجه (المجتمع)، هذا الخراب والأزمات والتصدع الذي أصاب البنيـة الاجتماعيَّة في هذه البلدة، وجعـل المجتمع يعيش في حالة ضعف نفسي وانهيار ذاتي وارتباك في منظومة العلاقات والأواصر، حفز أطماع «المحتل»، مسـتغلاً بعض علاقاتـه ومصالحه المتبادلة التي تربطه بتجار البلدة، لا سـيما وأنه يمثل مصدر تسليف الأموال لأحـد أكبر رأسـماليها من (الدواس/ النواخـذ)، فدفعته رغبته في الاسـتحواذ والسـيطرة على البلدة وأهلها، مسـتغلاً حالـة الإنهاك وارتباك المنظومة القيميَّة التي تسبب بها الجوع.

ويشـتبك النص دراميـاً عبر حوارات شـخصياته، مع محمولات المعنى المتحصل مـن الآيات القرآنيَّة، وبعـض الأمثلة، والمقولات، والأغنيات الشـعبيَّة الموروثـة والمتداولة على ألسـنة الناس، التي



عـززت من الرصيـد الدرامي للنص، الذي اسـتهدف تكريس حالة المواجهة مـع المحتل من جهة، والتمسـك بالرمـق الأخير لثوابت وأسـس الحيـاة الاجتماعيَّة، ويؤكـد في الوقت نفسـه حالة الطهر الروحي، وصفاء النوايا، والتجلي الإنسـاني، التي يعيشها أهل البلدة الذين دخلوا مواجهة فرضتها عليهم الظروف القاهرة، وكان امتحاناً لإرادتهـم وحكمتهم وتمسـكهم بالثوابت والقيم الراسـخة في بنية المجتمـع، على الرغم من اهتـزاز بعض القناعات عند فئة من أهل البلدة. وهكذا من خلال توالي سلسـلة الأحـداث المتداخلة عضوياً مع أبعاد الشـخصيات ونواياها وخططها، ومع طبيعة الحدث الرئيس الـذي تمحورت حوله مجمل الأحداث الفرعيَّـة التي راحت تتلاحق عبر نسـيج درامي هارموني منسجم، حقق العرض حالة من الإقناع عند المتلقـي، وخلق فعل التواصل مع مجمل مشـاهد العرض التي وجد فيها ذاته تتعرض إلى هذا الامتحان القدري القاسي.

وبما أن الفضاء المسـرحي يقترن بمنظومة من القيم الجماليَّة علـى اختلاف العصور والأزمنة، ذلك لأن هذا الفضاء دائم الارتباط بالمعنى الخلاق للتعبير عما يود الإنسان أن يقول، أو يرغب بالكشف عنه، فالفضاء المسـرحي يُعدّ روحاً ورمزاً مستمراً لعقليَّة من ينتجه.

مـن هنا لن نسـتغرب الحديث عن أفق وعمـق أيديولوجي في هذا السياق، وكأننا نتحدث بمرجعيات نستعيرها من سجالات امتدت منذ الأبجديَّة الأولى للنشـوء، وعبرت الأزمنة والأمكنة لتتجدد باستمرار، في وخلال، سياقات اجتماعيَّة وثقافيَّة متعددة.

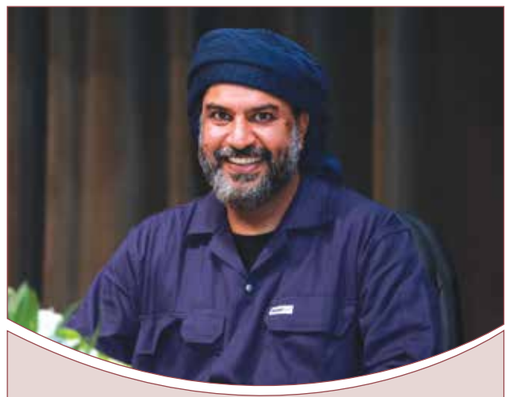
ولأن الفضاء المسـرحي في عـرض «زغنبـوت» يمثل ويعكس ويكشـف «الكيفيَّة» التي عبر بها المخرج عما يفكر به، وما يريد أن يقوله ويتمثله ويراه، كما ينبغي أن يكون، فذلك يعني أنه يقدم خطاباً بوسـاطة لغة تشـكيل الفضاء المسـرحي، وهي لغة تمتلك أبجديتها ومفرداتهـا وأدواتها وعناصرها وشـعريتها الخاصـة، وهارمونيتها التـي تتماهى إلى حد كبير مع «كيفيَّة» كتابة النص المسـرحي، مع اختلاف في مفردات هذه اللغة وقواعدها وصياغاتها البلاغيَّة، التي تنتج عنها شـعريَّة خاصة، فهـي إذن كتابة، بكل ما تعنيه الكتابة من معنى، كتابة لها أبجديتها الخاصة، التي تحمل دلالاتها المنفتحة على مدلـولات تحلق في فضاءات معنى العرض وآفاقه الـتأويليَّة، كتابة تمتلك مفرداتها وقواعدها وقوانينها ونظمها، فكانت عمليَّة التشكيل السينوغرافي في العرض هي كتابة في الفضاء المسرحي ضمن هذه المعطيات، وهذه الكتابة، بما تمتلك من مفردات وصياغات جماليَّة، تحفل بأبعاد شـعريَّة خاصـة، مثل الرقص، والضـرب على الأواني والقـدور، وصوت الحبوب الـ «زغنبوت»، وتداخل ذلك كله مع حركة الممثلين، كشـف عن حجم المعاناة، فضلاً عن المفردات التشكيليَّة المتمثلة بقطع أزياء وملابس أهل البلد وقد صنعت من قماش الخام الرخيص، والمزج بين الموسيقى الشعبيَّة الإماراتيَّة وموسيقى هجينة الملامـح، وإن كانت روحيتهـا تميل إلى الأنغـام الهنديَّة في بعض سـماتها الإيقاعيَّـة واللحنيَّة، فضلاً عن تعدد اسـتخدامات الديكور الـذي تصاحبه بعـض التلوينات التشـكيليَّة للضـوء. كل ذلك حمل مدلولات محسـوبة بدقة، ومقننة ضمن اشتراطات وضوابط التعبير المسـرحي ونظامه العلامي، مما ضمن وصول الرسالة إلى المتلقي، مع تحقيق مبدأ تجنب سوء الفهم.

إن عمليَّـة الكتابة بالفضاء مثلت نصـاً موازياً في هذا العرض، وكانـت كتابة على كتابـة، ذلك لأن الفضاء المسـرحي في العرض يهضم كل ما سـبقه من ممكنات وتجليات وتصـورات ورؤى، مثلما يهضـم ما نحن عليـه، بوصفنا متلقين، من تنـوع واختلاف، وتغير وثبات، وهواجس وأحلام، ورؤى وتصورات، وهذه التنويعات الذهنيَّة والحسيَّة والماديَّة للفضاء، هي التي أضاءت الطريق أمام محاولاتنا ومقترحاتنا للإجابة عن أسئلة العرض المتوالدة وصولاً إلى مقتربات المعنى والجوهر الذي يسعى إليه خطاب العرض.

من هنا جاءت سـينوغرافيا العـرض وهي تحمل أبجدياتها في تشكيل المعنى والهدف الذي يسعى النص ومن ثم العرض لتحقيقه، فكرة ومضموناً، تعززها المشاهد الحركيَّة للرقصات، وأداء المجاميع، وحركة الممثلين المتعاضدة مع مفردات السـينوغرافيا، قد كشـفت بمجملها عن مضامين الرسائل التي حملتها فكرة العرض الأساسيَّة.

الرسـالة التـي قصدهـا القائمون علـى العرض، وسـعوا إلى تحقيقهـا، أصابت هدفها بدقة وتركيز، وهي رسـالة تحذير وجرس إنذار، فعلى الجميع الحذر واليقظة والانتباه للطامعين، والمتربصين، والانتهازييـن، علـى اختـلاف أشـكالهم، وصورهـم، وأقنعتهـم، ومسمياتهم، الذين يستغلون حالات ضعف الشعوب واشتداد أزماتها، واهتـزاز بعض قناعاتهـا وثوابتها الوطنيَّة، وهي رسـالة تنطلق من رصيدنا الشـعبي، وتسـتلهم من تراثنا الحضاري أنماطاً محدثة في التعبير والطرح، فـ «زغنبوت» عرض مسـرحي يروي ملحمة صمود شعب بوجه المحتل.

ولعل مـا يمتاز به الكاتب إسـماعيل عبدالله، هـو قدرته على اسـتلهام تراثنا الشعبي، وكيفيَّة تشـكيله في نص درامي يأخذ شكل الملحمة، فجاءت مسـرحيَّة «زغنبوت» أقرب ما تكون إلى الملاحم الشعبيَّة التي تحكي قصة كفاح شعب ضد الطامعين.



محمـد العامري (مواليد 1971) مخرج وممثل وكاتب مسرحي إماراتي، عضو فرقة مسرح الشارقة الوطني، بدأ مسيرته مع «أبو الفنون» أواخر ثمانينيات القرن الماضي، ويعد من أبرز مخرجي المسرح في الإمارات خـلال العقـد الأخيـر، حـازت أعمالـه العديد من الجوائز في مهرجانات محليَّة وعربيَّة، وأعماله التي توج من خلالها بجائزة أفضل إخراج بأيام الشـارقة المسـرحيَّة، هي: «اللوال»، تأليف إسماعيل عبدالله (2006)، و«تـراب»، تأليـف محمد العامـري (2010)، و«لا تقصـص رؤيـاك» تأليـف إسـماعيل عبدالله (2015)، و«المجنـون»، إعداد قاسـم محمـد (2018)، و«سـيمفونيَّة المـوت والحيـاة»، تأليف إسـماعيل عبدالله (2020)، وللكاتب نفسه «رحل النهار» (2022)، و«زغنبـوت» (2023)، و«كيـف نسـامحنا» (2024).

قدمت فرقة «يزن» أخيراً عرضها المونودرامي «ترانزيت طرابلس» على خشبة المسرح الفلكي بالجامعة الأمريكيَّة في القاهرة، بتوقيع المخرجة اللبنانيَّة كارولين حاتم، واقتبس العرض فكرته الأساسيَّة من رواية «Transit» للكاتبة الألمانيَّة آنا زيجرس (1900 - 1949) التي صورت وقائع رحلة هروب شاب فرنسي في العشرينيات من العمر من معسكر نازي.

منار خالد
ناقدة مسرحية من مصر

تقدم المسرحيَّة اللبنانيَّة عن طريق «المونودراما»، حيث ممثل وحيد على الخشبة «جوزيف عقيقي»، يقوم برواية مأساة الآلاف من الشعوب النازحة، عن طريق سماعه فجأة خبر غرق المركب الذي كانت عليه حبيبته. فيحاول أن يعرف إن كانت حبيبته قد غرقت فعلاً. ومنها يبدأ في رواية حكايته، منذ نزوحه من سوريا إلى بيروت، وصولاً إلى طرابلس، في استعادة آنيَّة لماضيه، محاولاً إيجاد حبيبته فيه، وفي الوقت نفسه إيجاد الكثير من الشخصيات الأخرى أثناء رحلته، ومحاولة الإجابة عن أسئلة الأمان، والاستقرار، والوطن، والحب.

بداية يمثل اختيار المونودراما في ذاته اختيار دقيق، يعبر في قراءته الأولى عن الوحدة الواضحة من رواية مأساة النزوح، حيث مفارقة البلاد ومواجهة مصير غير واضح المعالم بعد، لتكون الوحدة سمة متأصلة وواضحة على مستوى الصورة، لذا تم تشكيل فضاء خاو من الديكورات، كل ما يحويه مجموعة من المراكب الورقيَّة المُلقاة بعشوائيَّة على الخشبة، في استعارة للنزوح عبر البحر، وحلم الاستقرار الضائع، الورقي الهش.

وذلك بجانب مستويات خشبيَّة بسيطة، يستخدمها الممثل للتنقل بينها والوقوف عليها تارة بصفتها محطات البلدان، وتارة كأسِرَّة أو ترابيزات، وتارة للتنقل بين الشخصيات وبعضها بعضاً، حيث يقدم الممثل أكثر من شخصيَّة في العرض، يشغل بها فضاء الصورة الفارغ عن عمد، فيتنقل بالأداء بين أصدقائه، «هيثم» في البداية ذلك المثقف طالب اللجوء لفرنسا، الذي يمكن البطل من الوصول للروائي «رامز سليمان» عن طريق المصادفة، بوساطة إرسال خطاب إليه، يكتشف البطل من خلاله أن رامز انتحر بسبب يأسه من العودة لبلاده، ورفض دور النشر التعاون معه في آخر أعماله، وتخلي زوجته عنه، ومنها إلى الوصول لحقيبة رامز الخاصة، ليجد بها روايته الأخيرة التي يرى فيها نفسه ويقرأ من خلالها حاله، يتعلق بها برغم أنه لم يجد يوماً في القراءة ملاذه، ويكتشف أن الكاتب توفي قبل إنهاء فصلها الأخير، ومنها لرحلة أخرى إلى طرابلس حاملاً بطاقة هويَّة جديدة باسم مستعار «أدهم جرجور» يكتشف فيها أنه هو الاسم الحقيقي للروائي، وأنه ربما سيصبح هو ورامز شخصاً واحداً، ثم لرحلة حب جديدة في طرابلس نفسها ولقائه بـ «جنى» وأصدقائها الذين يريدون النزوح من طرابلس إلى قبرص، باحثاً عن الحب بها، يريد الاستقرار معها بعد كثير من النزوح

والتقلبات، يحلم معها بحياة روتينيَّة عاديَّة، ولم يتمكن من الحصول عليها بسبب حادثة المركب المذكورة في البداية.

تقدم كارولين بعرضها رحلة بها الكثير من آمال الوصول، من دون تحقيقه، وكذلك من دون نهاية مأساويَّة كاملة، بل هي حالة وقوف يتبعها رحيل، تتبعها حركة، يتبعها يأس، وهكذا من تنقلات

عدة ليس فقط على مستوى الشخصيات، بل أيضاً على مستوى الشعور، لتأكيد حالة الوسط التي تريد أن تقف فيها الشخصيَّة الرئيسة بشكل مستمر، التي يؤكد عليها اختيار عنوان العرض وما يحمله معنى «الترانزيت» من منطقة وسيطة لا وصول نهائياً فيها.

رحلة عن الأمل واليأس، يستأنفها العرض المسرحي على غرار أسطورة إيكاروس، حيث ذلك الشاب الذي حلق قريباً من الشمس بجناحين من ريش وشمع، فذاب الشمع بفعل حرارتها الآتونيَّة، فهوى الشاب في البحر ومات غرقاً، ليظهر عقيقي منذ بداية العرض تلازمه قطعة إكسسوار عبارة عن أجنحة، وهي بمثابة «موتيفة» للأسطورة المذكورة، وبالتأكيد لدافع الطيران والتحليق، وما يحمله كل منهما من دلالات نحو التحرر والانطلاق، لكنه على النقيض يستخدمها غطاء وليس وسيلة طيران، بشكل متخاذل للأجنحة، متراجعة عن تأدية دورها الطبيعي، لكن يتم استخدامها في لحظات الأمل، بعد قراءته للرواية، وبعد لقائه بحبيبته، كأنه لم يتخل قط عن حلم الطيران، وهدف الوصول غير المتحقق، بجانب أنها تفسر وبشدة تعدد البلدان التي يتوافد عليها محاولاً إيجاد حيوات مختلفة بها، وذلك بجانب استخدام قمصان من تغيير الملابس للتنقل بين الشخصيات المذكورة أساسيَّة، وأخرى ثانويَّة، أمثلة صاحبة الفندق لرامز، وتلك التغييرات والتنقلات الصوتيَّة التي يتمتع بها الممثل ليكون قادراً على وصف الحكاية كاملة بمفرده، مع رسم خطوط الحركة التي توضح أن الحوار يدور بين شخصيتين أو ربما أكثر، وخفة الحركة وسرعة التنقل بين المستويات لدرجة تجعل المتلقي يستشعر وجود أكثر من شخصيَّة بالفعل على الخشبة، من دون وجود ذلك بالفعل.

ومثلما تم اختيار عنصر المونودراما أداة جماليَّة وموضحة بشدة لحرفيَّة الممثل، بجانب كونها مُدللة درامياً بوضوح على الوحدة وآلام النزوح، تم أيضاً اختيار عنصر «الحكي» للسبب نفسه، حيث رواية الحكاية من وجهة نظر صاحبها، عن طريق العودة إلى الوراء، أو استدعاء الحكاية بعد انتهائها، وكأنه بشكل ما حقق هدفه، بأنه يكتب رواية مثل رامز، ويكملها للنهاية، برغم وصفه لذاته طوال العرض بأنه لم يتمكن من ذلك، أما على مستوى السرد فتحقق «الأنا الساردة» للبطل عنصري شغل الفراغ والخيال لخدمة الاختيار الأهم «المونودراما» حيث إعطاء مساحة براح في الحركة وتقديم الرقصات وبلورة مشاعر الحزن والفرح، وبلورة قصديَّة الوحدة، وفي الوقت نفسه محاولة رسم الشخصيات الأخرى بين أذهان الجمهور فقط بمجرد ذكر لزمتها من قِبل الممثل، بجانب اللعب بعنصري «الزمان والمكان» حيث الحكي من الماضي، وتجسيد الشخصيات في الحاضر، والتنقل بين الفضاءات بين طرفة عين وأخرى، يكسر تلك الحدود الدراميَّة، وكذلك ليحقق التداخل الكامن بالشخصيَّة، ويحقق أيضاً جذباً فعالاً لإيقاع العرض، بجانب اللعب بماهيَّة «أنا الساردة» بين وعي الشخصيَّة بعد انتهاء الرحلة، وسذاجتها أحياناً، وتخبطاتها أثناء الوجود في الموقف المذكور.

وعلى ذكر الإيقاع، حضر على الخشبة أيضاً الموسيقي «ربيع جيلي» للعزف الحي على الخشبة، لكي يكمل اللحظات الخاصة التي تحتاج إلى موسيقى، حتى المؤثرات الصوتيَّة البسيطة، حين كان يذكر البطل أن هناك رنة ما تدور برأسه، ليثبت فيها جيلي نغمة معينة من الموسيقى، تتسق مع رنة الرأس والأفكار بداخلها، بجانب استخدامه لبعض المقطوعات المُسجلة لقصائد «نزار قباني»

وبالتأكيد ذلك التماس في الاختيار للشاعر السوري الشهير، لتثري الحالة مع كافة اختياراتها الدقيقة المقصد الدرامي والشعوري، ولكن، ربما وجود الموسيقي على الخشبة أخل بحالة الوحدة التي سعى العرض بكل عناصره أن يؤسس لها، بالتأكيد هو غير موجود في البنية الدراميَّة، ولا مشترك بالأحداث، لكنه على مستوى تكوين الصورة، وجوده في الخلفيَّة يقلل من حالة الوحدة، وربما يشعر البعض أن هناك أنساً بسيطاً للبطل حتى وإن كان على هيئة موسيقى، بينما لو فقط تم استدعاء الموسيقى من الخلفيَّة لكانت اندرجت تحت بند الاستدعاءات كافة التي يتمكن البطل من تحقيقها على الخشبة بمفرده، وترادفت كلياً مع الغرض الأولي من العرض.

ويأتي بعدها استخدام عنصر «البروجيكتور» ذلك العنصر المرئي الذي تم تقديمه في أكثر من شكل، الأول هو استخدام مناظر طبيعيَّة بسيطة تعبر عن المكان الذي يدور فيه الحدث، أو بعض الرموز البسيطة مثال إظهار صورة مجردة لهيكل عظمي متكئاً على عكاز للتعبير عن شخصيَّة بالحكاية، وأخيراً عن طريق عرض فيلم قصير وبخاصة في مرحلة حكاية الحبيبة «جنى» بالتزامن مع وصف البطل لملامحها وطريقة مشيها ونظراتها، وبالفيلم تتبع من الكاميرا للتفاصيل نفسها، لحدوث حالة تكملة للحدث، وفي أوقات أخرى كثيرة لم يتم استخدام الشاشة التي تحتل خلفيَّة المسرح بأكمله في وصف أي شيء أو شخص، وكأنها تعرض ما تمكن الفريق من تسجيله، لتحدث تشتتاً أولاً على عدم الاستمراريَّة في عرض كافة الشخصيات التي يتم ذكرها وكذلك الأماكن، بجانب الإخلال بحالة الوحدة واختيار المونودراما التي أقرها العرض أيضاً، وهذا لم يكن بهدف الالتزام بالقاعدة، بل على النقيض، فما يحمله البطل من هموم وحكايات يسع الكثير من التجريب وخلق مساحات لا محدودة من البراح، ولكن بين شخصيات متخيلة وأخرى يرمز إليها وأخرى مرئيَّة كلياً مثل شخصيَّة الحبيبة، فقد العرض في مناطق بعينها عنصر الخيال، الذي أبرم عقده الأول مع الجمهور من خلاله في رسم ورؤية الشخصيات.

لكنه لم يفقد على أي حال مشاعر الحب واليأس والأمل والرغبة في الحياة.

كارولين حاتم هي مخرجة مسرحيَّة وممثلة ومصممة رقصات، حصلت على ماجستير الفلسفة وتخصصت فيما بعد في الرقص والمسرح، كان أول أعمالها مسرحيَّة «البيت» ونالت عنها جائزة أفضل ممثلة وأفضل نص في المهرجان الوطني للمسرح اللبناني في 2018، وفي 2022 اقتبست مسرحيَّة «العادلون» لألبير كامو. كما فازت بجائزة (Grand prix de la méditerranée) عن قصصها القصيرة. ومن أهم أعمالها السينمائيَّة فيلم «قصة ثوان» (2012) و«إنسان شريف» (2011) و«الخادمون» (2017) والفيلم الوثائقي «لحظة أيها المجد» (2009).

«بلاي».. يوميات عائلة مصرية كما ترويها نصوص شكسبيرية

فرقة مسـرحيَّة تبحث عن نص لتقديمه إلى الجمهور. المدخل الأسـهل والأكثر احتواءً لملايين الموضوعات التي يمكن طرحها ارتجالاً، سهولة تحمل عبء صعوبتها في الوقت نفسه بسبب كثرة تعاطي المسرحيين معه، فصار الفيصل في طبيعة المحتوى الدرامي، وحساسـيَّة الدخول والخروج بين الواقع والدراما. محاولة جديدة يخوضها محمد عبدالرحمن الشـافعي بإخراجه عرض «بلاي- play» تأليف سـامح مهران، وإنتاج فرقة مسـرح الغد التابعة للبيت الفني للمسرح.

باسم صادق
ناقد مسرحي وإعلامي من مصر

بشـخصياتهم الحقيقيَّـة يدخل الممثلون الواحـد تلو الآخر إلى فضـاء قاعة المسـرح، إيذاناً بموعـد بدء البروفة اليوميَّة، خمسـة ممثليـن وممثلتان، يتناقشـون بحثاً عن نص سـريع ينقذ ما يمكن إنقاذه بسـبب غياب مفاجئ لمخرج الفرقة، الذي فضل السـفر من دون مراعاة اقتراب موعد بدء الموسم المسرحي. بين أربعة نصوص شكسـبيريَّة تدور السجالات والتفضيلات. لا تسير البروفة بانسيابيَّة، بل يعكر صفوها دائماً حارس المسـرح الذي يتمرد على ما يقدمونه، ويراه بلا فائدة، فيقتحم عملهـم بين الحين والآخر ويتجاوز حدود عمله سـاخراً مرة، ومعلقاً مرات، لدفعهم إلى إنهاء البروفة أملاً في العـودة إلى منزله مبكراً. «قدموا حاجة تنفع الناس»، جملة الحارس التي غيرت تفكير أفراد الفرقة، وجعلتهم يستقرون على تقديم عمل يرصد معاناة الأسرة وانزلاقها في هوة سحيقة من الزيف والتشوه.

بهـذه المعطيات صـاغ المخرج دراما العرض فـي فضاء تغلفه ديكـورات عبارة عن منضدة اجتماعات، وكـراسٍ، وقطع الموتيفات المتناثـرة تعبيراً عن حالة ما قبل اكتمال العرض، ولكنها في الوقت نفسـه مطعمة بقطع «البازل» و«البانوهات» المفرغة ذات التشكيل المتداخل غير المكتمل، بألوان الأبيض والأسـود، بينما تتدلى شاشة العرض السـينمائي في عمق القاعة بإطار مرسـوم، عبارة عن قطع لعبـة الدومينـو، وهي صياغة تشـكيليَّة صممتها دينـا زهير، توحي بمحاولة توريط المتفرج في استكمال الصورة الدراميَّة للشخصيات، والمشـاركة في الأحداث، وهي الفكرة ذاتها التي لجأ إليها المؤلف في نصه الأصلي في مشـهد رقص الابن وصديقه في «الديسـكو»، بينمـا تخلى عنها المخرج في نص العـرض، مكتفياً بمرور الممثلين بين أماكـن الجلوس - اتخذت وضعيات غير منتظمة أيضاً - وكأنهم يمرون بين تلافيف عقله.

في هذا الفضاء تأرجح الممثلون بين الواقع والخيال من دون أن يتخلى كل منهم عن أحلامه الشـخصيَّة الحقيقيَّة، فبدت الشخصيات الدراميَّة في حالة تماس وجداني معهم بين الحين والآخر.

أسـرة مصريَّة عاد عائلها «عبدالتـواب» من إحدى دول الخليج خائفاً وحريصاً على ما جمعه من ثروة خلال سـنين الغربة الطويلة. زوجـة تتجرع مرارة هجره لها، وتحاول أن تعوض ما ضاع من زهرة شـبابها بأن ينفـذ الأب رغبات ابنه الباحث عـن الهجرة هو الآخر، وترى أن الحل في تسجيله بأحد الأندية لكي ينخرط «منسي» الابن الشـاب مع أصدقائه في النـادي، بدلاً من التفكيـر في الهجرة أو الانزلاق مع أصدقاء السوء، «مشعل» الصديق الصدوق لمنسي الذي لا يملك سـوى صـورة اجتماعيَّـة ذهنيَّة مزيفة أمـام العاملين في «الديسـكو» الذي يرتاده مع صديقه، باعتباره من الأثرياء، «هدى» الجارة الحسناء التي مات زوجها من دون أن يترك لها شيئاً وتبحث عن زوج ثري ينتشلها من الضياع، «بحر» الجد الإسكندراني أو والد الأم الذي يعيـش في ذكرياته الماضية مع زوجتـه المتوفاة رافضاً فكـرة غيابها بالمرة، بالإضافة إلى «خميس» حارس المسـرح الذي وظفه المخرج في الربط بين مشـاهد الواقع والتمثيل، مرة ليكسـر سخونة المشـهد وقتامته بتدخلات كوميديَّة ساخرة، ومرة باحثاً عن فرصة لمشـاركتهم التمثيل، ومرة معلقاً على الأحداث تعليقاً يكشـف لهم مناطق مجهولة في علاقات الشـخصيات ببعضها بعضاً، ولكنهم دائماً يرون فيه الحارس الجاهل.

يختلط الوهم بالحقيقة بيـن ثنايا العرض، وتتصاعد الأحداث وصولاً إلـى ذروتها بموت الحاج عبدالتواب بعد وقوع لافتة مكتب المأذون على رأسـه لتردية قتيلاً، وهنا تكتشـف الأم أنه تزوج من جارتها هدى طمعاً في اسـتغلال عضويتها في النادي، بأن يشترك وأبنـاؤه عـن طريقها توفيراً لدفع اشـتراك جديـد باهظ الثمن، ولكنـه يموت قبل أن يطلق الجارة اللعوب، فتصبح شـريكة أسـرته في ميراثهم.

بذكاء أضفى المخرج على لعبة الوهم والحقيقة بعداً أكثر عمقاً وثـراءً، حين لجأ للتناص بين الحوار الدرامي في أحداث الأسـرة، وبين بعض الجمل الحواريَّة لنصوص شكسبير الشهيرة مثل «عطيل»، و«ماكبـث»، و«هاملت»، فاسـتعار جملاً في بعـض مواقف الغيرة مثلاً بين الزوج والزوجة من «عطيل»، ومن «ماكبث» لمشـهد من مشاهد البحث عن الطموح لمنسي الابن، وهكذا، وهي تقنية عمّقت

إحساس المتلقي بالتغريب وعدم الانسياق والتفاعل الانفعالي مع شخصيات الأسرة، إضافة إلى دخول وخروج الشخصيات بين الوهم والحقيقة، بما يسمح بسقوط أقنعة الزيف والتشوه عن الشخصيات محور الأحداث.

يطرح العرض إشكاليَّة مهمة تتمثل في أسلوب الأداء التمثيلي المناسب لتلك النوعيَّة من العروض، فقد لجأ المخرج في نص العرض إلى تخفيف جرأة الحوار، واقتحامه لمناطق سياسيَّة واجتماعيَّة شائكة، بحثاً عن صيغة أكثر ضماناً لجذب الجمهور، موظفاً مشاهد الديسكو مثلاً لتقديم بعض الرقصات الشبابيَّة الجاذبة، بالإضافة إلى شخصيَّة الحارس التي صاغها في شكل بهلوان خفيف الظل، ولكنه يحتاج إلى إعادة نظر في تعامل الممثلين مع طبيعة العرض، فمثل تلك النصوص تحتاج إلى قدر من التحرر والانحياز إلى فكرة فنون الأداء المختلفة، والتنوع، على اختلاف طبيعة الشخصيات، بدلاً من الأداء الكلاسيكي المعد سلفاً الذي اتبعه أبطال العرض، وبدا سمة غالبة على التمثيل عموماً، فلم نر فارقاً بين أداء الممثلين بشخصياتهم الحقيقيَّة وبين شخصياتهم الدراميَّة التي لعبوها، بل بدا الأمر أكثر تصنعاً، والانحياز إلى «الكلاشيه» والأداءات المعلبة في الشخصيات المؤداة، وما زاد الأمر خفوتاً هو ضعف الإيقاع، وحالة الترهل العامة الناتجة عن تشابه حالات الممثلين بين الحقيقة والوهم، لاسيما مع مساحات الحوار الطويلة بلا أي خلفيَّة موسيقيَّة، ولم يكن ينقذ تلك الحالة سوى دخول وخروج حارس المسرح، بوصفه كاسر سير الأحداث والفاصل بينها، فالعرض يحتاج إلى مزيد من التدفق الأدائي، والتنقل السريع بين المشاهد بحريَّة وسلاسة وتنوع يضمن ثراء الإيقاع وسخونته.

لعب علي كمالو دور حارس أو رجل أمن المسرح بمهارة وخفة ظل لافتة، لاسيما أنه كان يرتدي في كل مشهد يقتحم فيه المسرح أزياء مختلفة، تارة تشير إلى البلاهة، وتارة تعبر عن ولعه بالتمثيل، وتارة ترصد محاولة تعويض سمات نقصه بقصر قامته واستهانة الممثلين به، ونجح في إضحاك الجمهور برغم جديَّة أدائه، ولكنه اعتمد أسلوباً أدائياً واحداً منذ بداية العرض حتى آخره، برغم أن طبيعة تلك الشخصيَّة البسيطة تحمل حكمتها من فطرة التعامل مع الحياة اليوميَّة، وبالتالي يجب أن تحمل قدراً من الحكمة تفاجئ بها كافة الشخصيات، لا سيما أنه في نهاية العرض يلقي مونولوج النهاية الكاشف لرأيه ووجهة نظره فيما تابعه من أحداث يؤديها أبطال الفرقة، ويعبر عن أسفه لما رآه، ورفضه لما آلت إليه حال الأسرة وتطور أحداثها التي رسمها لها الأبطال نتيجة ارتجالهم، فالأب مات، والجارة شاركت الأسرة إرثها، وابن شاب تاه في سراب دفعه إليه صديق السوء، برغم أن حالة الإعداد الدرامي لم تكشف لنا ما حل بالابن من ضياع سوى ضياع حلمه في الميراث، بينما توحي رقصته مع صديقه في الديسكو بما هو أخطر من ذلك، لذلك كان الأكثر

ثراء لشخصيَّة الحارس هو أن يعتمد الأداء الجاد في مشهد النهاية فقط، حتى يفاجئ الجميع بأنه الوحيد الذي يفهم ما يجري وسبق أن حذر منه في سخرياته المتعددة، وبصفته شخصيَّة أشبه ببهلوان شكسبير، أو بهلول القرية حامل الحكمة، بينما يعتمد أداءً متنوعاً أكثر بلاهة في باقي مشاهده يناسب ما يرتديه من أزياء مختلفة.

وحسناً فعل المخرج بجعل نهاية العرض على لسان الحارس وليس الجد، لأن الجد نفسه يعيش في ماضيه مع زوجته الراحلة، رافضاً أي تذكير له بوفاتها، ولا يرى الصورة من الخارج، واجتهد نائل علي في أداء دور الجد، ولكنه أيضاً اعتمد الأداء المألوف في مثل تلك الشخصيات، برغم معاناته الكبرى في مثل هذا العمر، وما يتطلبه ذلك من رسم تفاصيل جسديَّة ونفسيَّة تفصل بين شخصيته الحقيقيَّة ممثلاً في فرقة، وبين الجد العجوز المتشبث بالماضي وأيامه، وزاد من الشعور بذلك التشابه عدم توظيف الإضاءة التي رسمها عز حلمي لصالح الفوارق الزمنيَّة، ليس له فقط، بل للعرض بوجه عام، فالإضاءة هنا أحد أهم عوامل سخونة الإيقاع أو خفوته.

اجتهد كل من جلال عثمان، ووليد الزرقاني، وعبير الطوخي، وإيمان سامح في أداء أدوارهم، وحاول أحمد نبيل لعب دور منسي، الابن المنسي المحطم، بأداء يعكس معاناته، ولكنه كبقيَّة الممثلين، سار على وتيرة أدائيَّة واحدة بلا تنوع في التعبير عن الانفعالات بحسب مقتضيات الشخصيَّة، وخاصة إيمان نبيل التي تحمل شخصيتها كثيراً من مقومات التحول والسيطرة على مقدرات الأحداث، سواء في علاقتها بجارتها الأم، أم في علاقتها بالابن المحطم، أم حتى في استغلالها للأب البخيل، فهدى شخصيَّة تحركها رغبات السيطرة والتحكم في مصائر من حولها بحثاً عن مصالحها، ولكن الممثلة لم تستغل تلك الفرصة في منح الشخصيَّة تفاصيل ثرائها.

«بلاي» عرض مسرحي يحمل كثيراً من الطموح الإخراجي، ولكن ينقصه تماسك الإعداد الدرامي وقدرات الممثلين على التعامل مع مثل تلك النوعيَّة من النصوص المتحررة من الكلاسيكيَّة، بالإضافة إلى التغيير غير المبرر لاسم النص الأصلي من «ديسكو» إلى «بلاي» من دون فرق جذري، أو اختيار اسم أكثر جذباً وجماهيريَّة.

محمد عبدالرحمن الشافعي، مخرج مصري، أستاذ علوم المسرح بجامعة 6 أكتوبر، عضو لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، عضو اللجنة العليا للمهرجانات. تخرج في ورشة الإخراج بمركز الإبداع الفني. عمل بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي مترجماً ثم أصبح مديراً للمهرجان. عضو لجان التحكيم بالهيئة العامة لقصور الثقافة، عضو لجنة تحكيم مهرجان ارانيا بالصين. عمل مدرباً بورشة «ابدأ حلمك». عضو لجنة اختيار متسابقي مسابقة الدوم. أخرج عرض «نقطة ومن أول السيرك» بداية لمشروع «نحو سيرك أكثر إنسانيَّة». أخرج للهيئة العامة لقصور الثقافة وصندوق التنمية الثقافيَّة، وقناة MBC.

هُـمْ.. جوقة الذوات التائهة

عرضــت فرقة «أنفاس» المغربيَّة، في إطار مهرجان طنجة للفنون المشـهديَّة في دورته الأخيرة، مســرحيتها الجديــدة «هم»، إخراج أســماء هوري، التــي خطت منذ بواكيرها الأولى مســاراً جدياً ومتميزاً في الممارســة المســرحيَّة، مستندة على مشــروع فني طموح يمزج بين العمق الفكري والدرامي، والرهان الجمالي المتجدد، وهــو ما يعنــي بالضرورة انشـغالها بمكونات صناعة الفرجة المســرحيَّة من الداخل، ومن ثم ســعيها الدؤوب إلــى تــرك بصمتها الخاصة على باقي مفردات العرض، لا ســيما من الناحية الدراماتورجيَّة، والســينوغرافيَّة.

محمد زيطان
كاتب وباحث مسرحي من المغرب

لقــد انبنى العرض دراماتورجياً علــى نصوص للمبدع المغربي عبداللــه زريقة، هي في الأصل متون ســرديَّة وشــعريَّة يصف من خلالهــا حالة العجــز عن التعبيــر، وعدم امتثال الجســد الفردي والجماعــي لمتطلبات عالم يســير بشــكل مضطرد نحــو الفوضى والإقصاء، مع اســتحالة التصالح مع هذا الجســد، الذي هو أساس رســوخنا في العالم حســب الفيلسوف الفرنســي ميرلوبونتي. وقد حاولت أســماء هوري أن تشــتغل على أرضيَّــة دراماتورجيَّة تعمق أســئلة مثل: كيف يصبح الجســد ســاحة لتعارك الأفكار والحالات النفســيَّة التي يولدها هذا العالم؟ وكيف تُكيف هذه الأخيرة وجوده ومورفولوجيتــه عبر حالة من المســخ «الكافــكاوي»؟ كيف يقاوم هذا الجسد/ المسخ؟

«هم من يصنعون كينونتنا، يســكنوننا، يســلبوننا أسماءنا وحتى ســماءنا.. هل الجحيم هو الآخر؟»، يقــول عبدالله زريقة بخصوص الــذات الناطقة في نصه: «شــخص لا يســتطيع التمييز بين نفســه وكلماته، كأنــه منفصل عن كل ما يحيط به، حتى حين يصدر صوت من الخارج، لا نعرف هل سمعه حقاً أم لا. صوت ساعي البريد يبدو هو الآخر فقط كشــيء ما، كرســالة انســلت من تحت الباب، يبقى البــاب فقط هو المنفذ الوحيد والاحتمال الأخير لأي طارئ، أو لأي شيء قد يصدر عن الخارج، عن الآخرين، عن(هم)».

يبــدو واضحــاً إذن، أن الحمولة الشــعريَّة والرمزيَّة التي يحفل بها النص، وما يكتنفها طبعاً من انزياحات واســتعارات، اســتدعت مــن المخرجــة أن تبتدع - كما هي الحال في ســابق أعمالها – لغة مشــهديَّة موازية للغة النصيَّة، لغة قوامها الاشــتغال المدروس على مكون الجســد وفق منظومة سينوغرافيَّة شــاملة، لا سيما وأن واقع انعــدام بنية حكائيَّة في العرض، ومــا يرتبط بها من علاقات تجمع بين الشــخصيات، ألقى بظلاله على رهان إيقاع الفعل ضمن فضاء مغلق (غرفة). أضف إلى ذلك أن شــخصيات العمل في حقيقتها هي مجرد تمفصلات دراميَّة لشــخصيَّة واحدة، أو هي شــخصيَّة واحدة متوزعــة (لعبياً/ أدائياً) على ذوات متعددة، لأن النص في الأصل هو مونولوج يتوزع ما بين السرد والبوح. تقول المخرجة في هذا الصدد: «ارتأيت تناول هذا النــص (أو النصوص) كحالة بوح جماعيَّة تتعدد فيها الأصــوات برغم طغيان صيغة المتكلــم الواحد وما يحمله من

مضامين الاستبطان والخطاب الموجه والمُستَنطق للذات... الاشتغال ركحيــاً على صيغــة الجماعة أو الكــورس هو، بهذا الفهــم، اختيار جمالي فني محض»، لذلك اختارت المخرجة نظام الإيقاع الســريع

والخاطف، الذي لا يبلغ مراده إلا من خلال توظيف محكم لباقي مكونات العمل المسرحي، لا سيما وأن النص الركحي راهن على إبراز توتر العلاقات بين الآخر (الخارج/ هم) والأنا، حيث تنشطر الذات الواحدة إلى ذوات أخرى، تسهم دراماياً في خلق صراعات ومواقف جديدة ومتناسلة، تعمق معنى «الاغتراب الوجودي»، وهذا ما يعكسه خطاب الشخصيَّة الرئيسة: «لا أعرف... ما أعرفه حقاً هو اليوم الذي قررت فيه أن أنزع اسمي، وأبعده بعنف عن جسمي».

إن هذا التوجه نحو كتابة جديدة للمتن الأدبي الغارق في متخيله الشعري، يطرح عادة مجموعة من الإشكالات على مستوى التحقق المشهدي، الشيء الذي دفع بالرؤية الدراماتورجيَّة نحو تبني (الجوقة) بوصفها تقنية لتفجير أحداث المسرحيَّة وإعطائها شحنة دراميَّة، أو بعبارة أخرى تفجير عوالم القصائد البيانيَّة واستنطاقها مجدداً على شكل صور حيويَّة على الخشبة. فالجوقة تتجاوز التكثيف النفسي، وتنخرط في فضاء اللعب من داخل معاني النص، ومن صلب إيقاع العرض المستهدف. وحديثنا عن الجوقة هو حديث عن أجساد متفاعلة مؤثرة ومتأثرة فرجوياً، حيث ركزت المخرجة على الحركة الجماعيَّة بصفتها خطابات كوريغرافيَّة وبصفة الجسد هو «قدرة التعبير الطبيعيَّة، لأنه يحقق المعنى في الإيماءة الجسديَّة والإشارة اللغويَّة الموجهة إلى الآخرين، إن الجسد ومن خلال الخبرة التعبيريَّة، هو هذا الشيء الغريب الذي يستخدم أجزاءه الخاصة رموزاً عامة، التي من خلالها يتعامل مع هذا العالم». فالعرض يستهل بالحركة لا بالكلام. تباغتنا المخرجة منذ اللحظات الأولى بظلال أجساد تتدافع في حركات تعبيريَّة خلف باب وجدران شفافة، تسمح عبر تقنيَّة خيال الظل برصد حالة هروب هستيريَّة من الخارج نحو الداخل، من «هم» نحو «الأنا»، لكن وبمجرد تموقع الشخصيات وسط غرفة خالية إلا من أربعة كراس رماديَّة اللون، يتبدى لنا أن هذه الشخصيات غير قادرة على الكلام حين تفرد لها مساحة للبوح وللتعبير في مقدمة الخشبة، فبمجرد أن ينطلق صوتها ينكتم على شكل حشرجة أو صراخ، ليكون البديل خطاب الجسد كـ «برولوغ» قبل أن تستعيد الشخصيات قدرتها على السرد. وبالنسبة لأسماء هوري، فقد بدا واضحاً – حسب تصريحها – أنها تشتغل على الجسد حسب المفاهيم النظريَّة للأنثروبولوجيَّة البريطانيَّة ماري دوجلاس، التي تصف الجسد أو الأجساد بنسق رمزي وتمثيل مجازي له علاقة وطيدة وتفاعليَّة بإدراكنا لواقعنا المعيش، في تساوق مع فينومينولوجيا الإدراك.

هذا ولا يمكننا الحديث عن الكتابة الركحيَّة التي تبنتها مسرحيَّة «هم» من دون استحضار مكون السينوغرافيا، وهنا سأربط بين ما قدمه الفنان محمد أمين بودريقة كتصور سينوغرافي، وبين ما استنكرته الشخصيَّة/ النواة في العمل من خلال قولها: «كيف يعقل أن نتحول إلى مجرد أزبال في النهاية؟»، ثم من خلال تساؤل الجوقة بصوت واحد في بداية المسرحيَّة: «ماذا سأقول؟ وهل لدي شيء لأقوله؟».

ذلك أن الفضاء الدرامي تم تدعيمه مادياً بحيز يحيل على غرفة، يتوسطها باب هو الفاصل بين الداخل والخارج، وبين الكائن في عزلته والآخر في تربصه. جدرانها – وعبر استلهام تقنية السيكلوراما (Cyclorama) - شفافة تعكس بين الفينة والأخرى جوقة موسيقيَّة في الخلف، إذا ما سلطت عليها إضاءة مركزة، كما أنها تستخدم دعامة أو وسيطاً رقمياً، حين تنعكس عليها مقاطع من النص، كتبت بالخط الكوفي (المغربي)، مثلما تتحول إلى مجال لانعكاس خيال الظل، الذي تفننت المخرجة في جعله جزءاً لا يتجزأ من جماليات العرض ومن مفرداته الدراميَّة أيضاً، إذ الملاحظ أن أسماء هوري تقتصد في توظيف الوسائط الرقميَّة (المابينغ مثلاً)، ولا تستعملها إلا للضرورة الجماليَّة المنسجمة في الأصل مع رؤيتها الفنيَّة، وأيضاً لمضاعفة الفعل والأثر الدراميين النابعين من صميم العرض المسرحي. من جهة أخرى تم التركيز على الكراسي بوصفها عناصر أساسيَّة في مشاهد البوح الجماعي، كما أنها تحولت إلى مدعمات للتعبير الكوريغرافي في مناسبات عدة، أضف إلى ذلك الإنارة الهادئة والخافتة التي عمقت الشعور برغبة الشخصيات في العزلة، وأبرزت تعبها الداخلي وسحبت منها كل تألق خارجي (على مستوى الوجه واللباس والفضاء). إنارة تحيل على الأقبية والسراديب بما يكتنفها من شحوب مرضي، ينبئ بصمت طويل وعميق، لولا صوت الشخصيات الذي ينطلق بعد تحجر وتردد وارتباك معلناً حضور (الذات الساردة)، التي عمدت إلى تكرار بعض المقاطع الحواريَّة بطبقات صوتيَّة مختلفة، وبتموضعات وتحركات مغايرة أيضاً، إمعاناً في إثبات هذا الحضور وهذه الصحوة. ولعل ما طبع العرض أكثر في هذا المزج بين السمعي والبصري هو توظيف الغناء الحي، حيث رددت الجوقة مقاطع غنائيَّة، وغنت بالمقابل الممثلة هاجر الشركي مقاطع هي من صلب النص، كان لها كبير الأثر في تعميق مأساة الشخصيَّة المحوريَّة، بوصفها مقاطع سرديَّة/دراميَّة:

«ورأيت دمي يخربش على الورقة وحده
ولحمي لحمي ينقضي كلما محوت كلمة
ورأسي رأسي يختفي كلما نسيت شيئاً
فصرخت لأتعلق بحبل صوتي
وانتفضت حتى لا تنهشني حشرات نفسي».

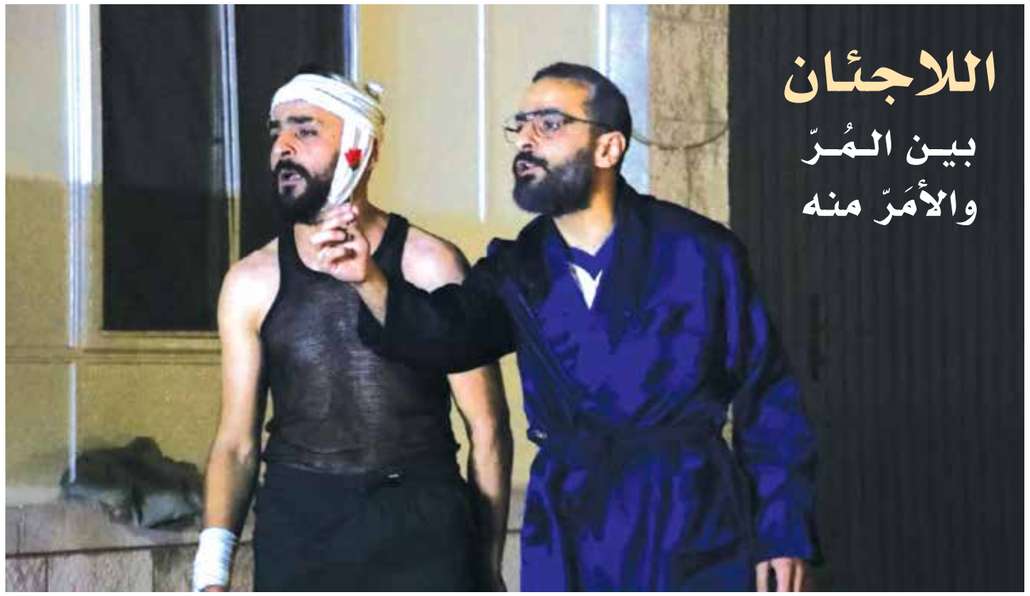
مستندة في ذلك على الفرقة الموسيقيَّة الحاضرة/ الغائبة فوق الخشبة، التي تبدو لمسات الفنان رشيد برومي واضحة في اختيار ألحانها وتوزيعها (كمان، فيولونسين، عود، كيتار، إيقاع):

«إنه بابهم وليس بابي
لا باب لي
لا حائط لي
إنها حيطان الآخرين
لا دار لي
حتى هذه الأشياء هي ملكهم، هم».

لنجد أنفسنا أمام مشاهد تستدعي فن الأوبريت، وتدمجه في نسيج العرض المسرحي بكل سلاسة وحرفيَّة، عاكسة التميز الأدائي لدى الممثلين من جهة (هاجر الشركي، زينب عاجي، محمد شهير، عبدالرحيم التميمي)، وتمكن المخرجة من إدارة فريقها الفني من جهة ثانية، لاسيما أن بعض المقاطع الغنائيَّة كانت تتطلب انسجاماً في الحركة وفي الطبقات الصوتيَّة، بل وتدفع بالحركة إلى أبعد مداها التعبيري، حتى أمكننا الجزم بأن العرض قد سافر بجمهوره من الرمزيَّة الشعريَّة إلى بلاغة الجسد، لاسيما وأن الرؤية الإخراجيَّة حررت الممثل من الأداء النمطي، ووجهته بروح تعبيريَّة (تقنيَّة وفنيَّة) تتداخل فيها الأسلبة بنزعتها الدامجة لسلطة المرجع في الأثر التخييلي، إمعاناً في الإبهار، وتحريضاً على السؤال، خصوصاً وهي تقترن بسجلات حركيَّة، ذات أبعاد ثقافيَّة في الغالب، وبتمظهرات الكروتيسك أيضاً، فمشهد (الكتابة) مثلاً ينتهي بانتفاضة جسديَّة للمؤدين وهم يلقون بكل الأوراق التي في حوزتهم على الأرض، ثم يقتعدون الكراسي منهكين، وينظرون في اتجاه أيديهم قبل أن يتملكهم الذعر، يحدقون فيها مرة أخرى ثم يسحبونها في اتجاههم بصرامة، تتشابك الأيدي بعدها، فيحمل كل واحد منهم كرسيه خائفاً ويجري باحثاً عن مكان آمن مسترجعاً أنفاسه.

ختاماً، يمكننا القول إن عرض «هم» قد انفتح على أفق السؤال، وعلى سلطة المحو، وعلى الرصد «الميكروسكوبي» لما بات يفرزه الحاضر من نماذج بشريَّة خارجة عن دائرة المحور، نماذج قلقة، مرتبكة، مهلوسة، ساخرة، ساخطة وزئبقيَّة في الكثير من الأحيان، أفرزتها المدينة بمؤسساتها الإسمنتيَّة، وعمقت بداخلها إحساساً درامياً بالغربة وبالعزلة، إحساس لا يفتر إلا حين يقود صاحبه إلى الموت.

أسماء هوري مخرجة مسرحيَّة مغربيَّة تحمل شهادة الدراسات الثقافيَّة في جامعة ستوكهولم، وشهادة التخرج في المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط. أسست عام 2010 مع آخرين فرقة «مسرح أنفاس»، وأخرجت عدة مسرحيات شاركت بها في العديد من المهرجانات المحليَّة والدوليَّة والعربيَّة، منها: مسرحيَّة «الذهان 4:48» للكاتبة الإنجليزيَّة سارة كين، مسرحيَّة «أنت هوا» لأرييل دورفمان عن اقتباس لرشيد البرومي، و«دموع بالكحل» لعصام اليوسفي، و«شتاء» للكاتب النرويجي جون فوسة، و«ميزان الما فوق الخشبة»، و«خريف» للإعلاميَّة هوري فاطمة، و«جحيم» اقتباس حر لمسرحيَّة «هيدا جابلر» لهنريك إيسن، و«المدينة لي» عن نص لها، رشيد البرومي، بالانفتاح على شعر الشاعر المغربي عبد الله زريقة، ومسرحيَّة «الزمان» مسرحيَّة بدون نص منطوق من تأليف وإعداد المخرجة. فازت بجائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي في الدورة التاسعة لمهرجان المسرح العربي بمستغانم في الجزائر عام 2017، وفازت عام 2019 بجائزة التميز الأولى للمرأة المغربيَّة المبدعة. وكانت فازت بالجائزة الكبرى للدورة الخامسة عشرة لمهرجان المسرح الوطني بمدينة مكناس عام 2013.



عندما ينطرح تساؤل ما؛ ما الذي يجعل الإنسان يلجأ إلى بلد أو منطقة، أو إلى أي فضاء آخر يراه آمناً على نفسه وأهله؟ الإجابة بالتأكيد ستكون أن هذا الفضاء المُبتغى، أفضل من مكانه السابق الذي ترعرع فيه، وآل في النهاية إلى مكان غير آمن على حياته، ومعاشه.

جمال عياد
ناقد ثقافي وإعلامي من الأردن

وقد منح الإعلان العالمي لحقوق الإنسان عام 1948 «حق اللجوء»، وألزم الدول التي تمنحه حماية اللاجئ، وفي عام 1951 قدمت معاهدة جنيف تعريفاً لهُ تجاوز المعنى المتعارف عليه، إذ غالباً ما يجيء حق «اللجوء الإنساني» لأسباب سياسيَّة، أو بفعل نتائج الحروب، فأخذ حق اللجوء في شرعة جمعيات حقوق الإنسان، تظهر لهُ مصطلحات جديدة أُخرى غير تلك السابقة، مثل «اللجوء المناخي»، و«اللجوء الاقتصادي".

تلك المعاني السابقة، هي ما حملتها حين توجهت لمشاهدة مسرحيَّة «اللاجئان» للأخوين ملص، التي عُرضت منذ مدة في عمّان.

ولمستُ بعد انطلاق العرض، منظوراً مكوناً من شخصيتين اثنتين، مثقلتين بذكريات تمر بخاطرهما، وهما ترتشفان القهوة بمزاج لا يخلو من مسحة حزن، وفي توظيف درامي لهذا الارتشاف، تستحضران ذكرياتهما عن حيواتٍ من وطنهما.

كان في هذه اللحظات تأثير الإحساس ببرودة الثلج الذي يتساقط اعتيادياً في فناء بيتهما (مكان اللجوء) في إحدى ضواحي باريس الفقيرة، أكبر من كل مرة في دواخلهما، بفعل مشاعر الاغتراب عن هذا الوطن الموجود في الجغرافيا العربيَّة؛ الناجمة عن انثيال هذه الذكريات.

وكشف البناء العام للعرض، عن معاناة هاتين الشخصيتين الاجتماعيَّة، من الحياة الرتيبة التي تتكرر فعالياتها يومياً في مكان اللجوء هذا، الذي غدا وطنهما فعلياً، وخوفهما الحاد من انقطاع المساعدات الاجتماعيَّة عنهما، التي ترتهن حياتهما بها، كونها المصدر الوحيد لنفقاتهما المعيشيَّة.

ومع جريان الأيام، في الزمن الداخلي للعرض، يتعمق اغترابهما، ليس عن وطنهما الأم، بل حتى عن الفضاء الباريسي الفقير نفسه، الذي تعيشان فيه.

فبعد قدرتهما على تجاوز صعوبة ممارسة الحياة الجديدة عند وصولهما إلى مكان اللجوء، كإجباريَّة تعلم اللغة، وتفهم طرقات المترو المعقدة بالنسبة لهما، أثناء تنقلهما من خلاله، وغير ذلك من المسائل المشابهة التي كانا يتصديان لها يومياً.

أخذ مدلول الاغتراب الجديد ينوء بثقله عليهما من المكان الباريسي نفسه الذي يعيشان فيه، ظهر كمعنى في تدافع حواراتهما: «لا يوجد شروق للشمس هنا، لأننا نحن اللاجئين نعيش تحت الأرض»، وعن مدى العزلة التي تعيشانها: «أحتاج لشخص آكل وأشرب معه.. أنا إنسان».

بمعنى غدت هاتان الشخصيتان، تَنُوءَان بـ(اغترابين) مركّبين، الأول بلدهما الأم الذي غادرتاه، ولكن الثاني ظهر عندما بدأتا تدخلان يومياً في النمط المعاشي الثقافي والاستهلاكي الغربي.

إذْ إن هاتين الشخصيتين، أخذتا تكتشفان مع مرور الأيام؛ أن هذه الحضارة الغربيَّة غير قادرة على إشباع الحاجات الروحيَّة للإنسان، من جهة، ومن الجهة الأخرى انعدام شعورهما بالحريَّة الحقيقيَّة، ومن ثم وقوعهما في براثن حياة اليأس والقلق، وألا جدوى من الترحال واللجوء في هذا العالم الذي غدا قرية صغيرة بفعل تطور وسائل تكنولوجيا المعلومات، وبدا متشابهاً في أمكنته، وفضاءاته، لطالما ظلتا تنشدان حريَّة روحيهما.

وأُكّد ذلك المعنى في توظيف ابتهالات المنشد محمد الهلباوي من جماليات الموروث الشعبي، دراماياً، في سياق استحضار عناصر الفضاء الوجودي السمعيَّة المفعمة بالمرارة، والحزن، وتيه الإنسان الناشد حريته، في ترحالاته عبر المكان والزمان: «قُل لمن يفهم عني ما أقول، فصل القول؛ فذا شرح يطول، أنت لا تعرف إياك ولا كيف الوصول».

الأمر الذي وجدتا نفسيهما معه، بأن هذا اللجوء لم يعط أُكله كما تشتهيان، ومن ثم انطبقت عليهما تلك الأمثلة العربيَّة الشعبيَّة، مثل: «كأنك يا أبا زيد ما غزيت»، أو: «كالذي هرب من الدلف إلى المزراب».

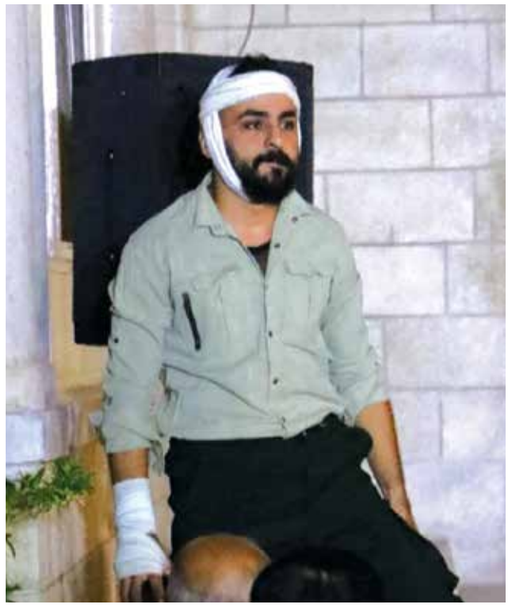
كانت حلول الأداء التمثيلي الأساس في طرح محمولات المسرحيَّة، التي جاءت وفق أنساق فعل الشخصيتين الاثنتين، اللتين جسدهما الأخوان ملص. هذا الأداء الذي ظهر مفعماً بالمشاعر الإنسانيَّة المتوترة، الحائرة بين مفهومي الوطن وحريتهما، وكأن العلاقة بين التشبث بالوطن، وحريتهما، تشوبها إشكاليَّة؛ فغدا المكانان الأول (الوطن الأم)، والثاني (الوطن البديل)، وكأنهما مأزق وجودي، من حيث عدم توافق حيوياتهما معهما.

كما يبدو أن النسق المنطوق للممثلَيْن، الذي جاء بتقديم الحوارات باللغتين العربيَّة والفرنسيَّة، في هذه المسرحيَّة، ليس لأنهما يطرحان مسرحيتهما للجمهوريْن العربي والفرنسي، وإنما لأن الحاجة اقتضت استدعاء الفضاءين الاجتماعيين، والثقافيين، والنفسيين، المختلفين كلاهما؛ العربي والفرنسي، من خلال حضور لغتيهما اللتين تجسد كل منها ليس لغة مسرحيَّة متنوعةً فقط، بل مُجتمعاً مغايراً للآخر، للتعبير الصادق عن كل من الفضاءين المختلفين في أبنيتهما، مبنى ومعنى.

ومن ثم فإن هذا المعطى السابق انعكس على طبيعة الأداء التمثيلي، لجهة الأمزجة والهواجس، فجاء قريباً من أداء الفطرة والإحساس بالمشاعر الدفّاقة التي يحويها الفضاء الطقسي.

إذْ إن ذروة الفعل المسرحي، وما تضمنه زخمه التعبيري من جمال، لا يتأتّى إلا من الأداء الفطري، وبخاصة عندما يُطرح الفضاء وفق طقسيَّة تنشد الاحتفال بحريَّة الوجود الإنساني لحيوياتهما، بغض النظر عن وطأة أنماط واقعهما في (الاغترابين) الذي ينوء على رقة روحهما الإنسانيَّة.

فتمظهرت أنساق الأداء للأخوين ملص عبر شخصيتي لاجئين، عفويتين تلقائيتين عبر صراعاتيتهما وازدرائيتهما، في مواجهة تجليات هذين الاغترابين الوجوديين، اللذين انحازتا في نهايتهما إلى حريتهما.



وكما هو معلوم، فإن الأداءات المسرحيَّة التي تتأسس على حوارات ثنائيَّة، تحتاج عادةً إلى مشقة كبيرة في طرح محمولات العرض، وفي الوقت عينه لتحافظ على شد انتباه المشاهد، فاستطاع أداؤهما تحقيق ذلك، بعيداً عن الوقوع في الرتابة.

وقد عزز المعطى السابق، التوظيف الدرامي لأنساق الأداء المتنوعة في تقنياتهما العاطفيَّة، ولغة الجسد لديهما، مما جعل أدائهما جذاباً، ظل يشد المشاهد حتى انتهاء المشهد الختامي للمسرحيَّة، بعد مشهد الافتتاح، الذي حُملت تعبيريته على أنغام موسيقيَّة هادئة، أعقبتها اندفاعات الفضاءات إلى الأمام صعوداً وهبوطاً في مستويات التوتر، تبعاً لأمزجة وهواجس الشخصيتين في تعاملهما مع ردود الأفعال على المعطيات الجديدة في بلد الاغتراب الجديد عليهما، سواء النفسيَّة، والثقافيَّة، والاجتماعيَّة، والاقتصاديَّة.

ولم تخل المشاهد من أجواء السخرية، في مشهد الشخصيَّة الفرنسيَّة الرياضيَّة (زيدان) التي ظهرت في مشهد اجتماعي، وتلاه مشهد آخر عزز هذه السخرية عبر رمزيَّة الوردة والقبعة الحمراوين، اللتين كانتا من رموز الثورة الفرنسيَّة الداعية للحريَّة. وأشارت مدلولات هذه السخرية، إلى أنه دائماً هناك فرق كبير بين جماليات التنظير الفكري، من جهة، ومن جهة أخرى القبح القيمي للواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي المعاش.

وتحضرنا، ونحن نحاول تفكيك أبنية هذه المسرحيَّة، أقوال المخرج الروسي الكبير أناتولي فاسيليف، عبر كلمته في يوم المسرح العالمي لعام 2016، التي من خلالها أعاد الاعتبار للمسرح الطقسي في طرح لغة العصر، ضمن تساؤلاته: «أحقاً نحتاج المسرح؟ وعن أي شيء يحدثنا المسرح؟ نعم! بمقدور المسرح أن يحدثنا عن كافة الأمور والأشياء».

محمد ملص، وأحمد ملص، المعروفان باسم الأخوين ملص، فنانان سوريان توأم، تخرجا في معهد أرونينا قسم التمثيل في دمشق، ومعهد محترف دمشق المسرحي. لهما عدة أعمال مسرحية.

ستانسلافسكي.. وأخلاق المسرحيين

فاضل الجاف
أستاذ جامعي ومخرج مسرحي
من العراق

يتناول الممثل والمخرج الروسي قسطنطين ستانسلافسكي (1863-1938) في معظم كتاباته حول فن الأداء وتقنيات التمثيل، مسألة «الحقيقة الفنيَّة»، ويعكف على بحث عميق في سعيه نحو تحقيق الصدق الفني، وهو ما يطلق عليه «الحقيقة الفنيَّة». من خلال هذه الرحلة الطويلة التي امتدت طوال مسيرته الفنيَّة، ظهرت سمتان أساسيتان تميّزان جميع عناصره الفنيَّة: الأولى هي الصدق، والثانية هي الإخلاص.

ويعد ستانسلافسكي مؤسس المنهج المعروف بـ «الواقعيَّة النفسيَّة»، الذي يمثل أول مدرسة عالميَّة مخصصة لتعليم وتطوير فن التمثيل والأداء المسرحي.

على المستوى الشخصي، كان ستانسلافسكي شخصاً بسيطاً ومتواضعاً برغم معرفته العميقة ومكانته البارزة في تاريخ المسرح. فقد اشتهر، مثل سقراط، بتواضعه الفكري، حيث كان يجيب عن الأسئلة الكبرى بالقول: «لا أعلم، ليست لدي إجابة".

في كتاباته، يستخدم ستانسلافسكي شخصيَّة خياليَّة تُدعى «تورتسوف» قناعاً لنقل أفكاره وتعاليمه حول فن الأداء. هذه الطريقة، التي تعتمد على الحوار، تشبه إلى حد كبير أسلوب أفلاطون في كتاباته الفلسفيَّة. وفي كتابه الشهير «إعداد الممثل»، يُظهر ستانسلافسكي العديد من الإشارات والتعليمات الأخلاقيَّة، حيث يُبرز أهميَّة الأخلاق في فن ومهنة المسرح.

وفقاً لستانسلافسكي، يجب على الممثل أن يسعى لتحقيق الحريَّة الداخليَّة، مع الالتزام بأقصى درجات الانضباط الذاتي.

من خلال الحوارات بين تورتسوف والممثلين، يشدد ستانسلافسكي على القيم الأساسيَّة للأخلاق بطريقة تربويَّة وعبر أمثلة عمليَّة، مما يجعل الأفكار أكثر وضوحاً وقابلة للتطبيق. وعلى لسان تورتسوف، يحدد ستانسلافسكي التقنيات والأساليب التي يحتاجها الممثلون لتحقيق أداء صادق يتناغم مع الشخصيات التي يجسدونها.

تعتمد طريقة ستانسلافسكي في بناء الأفكار وطرحها على أسلوب يذكرنا بأسلوب سقراط وأفلاطون، حيث يستند إلى الأسئلة والأجوبة بدلاً من الإملاء المباشر. والهدف من هذه الأسئلة هو تحفيز التفكير النقدي وتوجيه الممثل نحو إيجاد الإجابة الصحيحة. لا يقتصر الأمر على بناء القيم الأخلاقيَّة فحسب؛ بل يعيد ستانسلافسكي تذكيرنا بسقراط، الذي كان يسأل قبل كل شيء ويبحث عن المعنى الحقيقي للأفكار المتداولة.

فمثلاً في كتابه «عمل الممثل على نفسه»، يؤكد ستانسلافسكي، كما فعل سقراط، على أهميَّة معرفة الذات بوصفها خطوة أولى نحو الحكمة والمعرفة. وكما كان سقراط يرى أن التفكير الفلسفي هو الطريق إلى الحقيقة، يعتقد ستانسلافسكي أن الوعي الذاتي هو مفتاح الأداء الصادق.

كان الاعتقاد السائد قبل ستانسلافسكي هو أن مهمة الممثل تقتصر على التركيز على أدائه الخارجي، إلا أن ستانسلافسكي غيّر هذا المفهوم في كتابه «الأخلاق»، حيث أكد أن العمل على الذات واكتشاف الأعماق الداخليَّة للشخصيَّة، مع الالتزام بالمبادئ الأخلاقيَّة، هو الأساس لتحقيق أداء فني متميز.

يُعد كتاب «الأخلاق» (Этика) أول مرجع رئيس في الأخلاق للمسرحيين، حيث يُقدم إرشادات أساسيَّة تسهم في بناء السلوك الشخصي والانضباط الذاتي للممثلين والعاملين في المجال المسرحي. وبرغم صغر حجمه، يُعد هذا الكتاب حجر الزاوية لفهم الأسس الأخلاقيَّة للعمل المسرحي، ويشكل دليلاً للفنانين الذين يسعون للإخلاص لفنهم وضمائرهم.

الرؤية الأخلاقيَّة لستانسلافسكي لا تقتصر على كتاب «الأخلاق» فقط، بل تمتد لتشمل أيضاً أجزاء من كتابه الشهير «حياتي في الفن». لذا، عندما نتحدث عن أهميَّة الأخلاقيات في العمليَّة الإبداعيَّة المسرحيَّة، يصبح من الضروري أخذ هذا الكتاب الأساسي في الاعتبار.

في كتابه «حياتي في الفن»، يقدم ستانسلافسكي سرداً ممتعاً وعميقاً لحياته المهنيَّة، حيث يوضح تجربته المسرحيَّة ليس فقط بوصفها مهنة أو هواية، بل بصفتها عشقاً تاماً كرّس له كل طاقته وموارده.

يطرح ستانسلافسكي مبدأً أخلاقياً جوهرياً: «أحب فنك في نفسك، لا أن تحب نفسك في الفن». هذه الفكرة التي ظهرت لأول مرة في كتاب «حياتي في الفن»، يتم تناولها بشكل أعمق وأكثر تفصيلاً في كتاب «الأخلاق".

بالنسبة لستانسلافسكي، يُعد هذا المبدأ الأخلاقي الشرط الأساسي لتطور الفنان المسرحي. وبرغم أن معظم المسرحيين يدركون هذا المبدأ، فإن قلة منهم يطبقونه بجديَّة. ولتحقيق ذلك، يجب على الممثل أن يتخلص من الأنانيَّة والنرجسيَّة، والرغبة في التألق على حساب الدور أو العرض كله.

يعد هذا الشرط تحدياً لبعض الممثلين، خصوصاً أولئك الذين يركزون فقط على حجم أدوارهم وعدد حواراتهم في النص المسرحي، أو كيف سيبدون على خشبة المسرح. هؤلاء الممثلون يفتقرون إلى الارتباط الحقيقي بفن المسرح، إذ لا يحبون الفن ذاته، بل يحبون أنفسهم من خلاله.

«إنهم يحوّلون المسرح إلى أداة لخدمة ذواتهم واستعراض شخصياتهم بدلاً من أن يكون الفن غاية في حد ذاته. وهذا النوع من التفكير يُفقد المسرح جوهره وروحه».

يركّز ستانسلافسكي على مبدأ أساسي: «لا يوجد دور كبير أو صغير، بل هناك ممثل كبير أو صغير». يعكس هذا المبدأ رؤية أخلاقيَّة تُحمّل الممثل مسؤوليَّة تطوير أدائه وشحذ مهاراته، بغض النظر عن حجم الدور الذي يجسده.

جوهر الأخلاقيات المسرحيَّة لدى ستانسلافسكي ليس مجرد نصائح نظريَّة، بل هو منهج عملي يُلزم الفنان بالصدق والانضباط في كل مرحلة من مراحل العمل المسرحي. لذا، يظل هذا الكتاب حتى اليوم مرجعاً أخلاقياً أساسياً لكل من يسعى ليكون فناناً مسرحياً حقيقياً.

في كتاب «حياتي في الفن»، يخاطب ستانسلافسكي الممثلين مؤكداً أن طريق الإبداع المسرحي ليس سهلاً، بل يتطلب جهداً دؤوباً وعملاً مستمراً على تطوير الذات. وفي الوقت نفسه، يُظهر المسرح مصدراً للمتعة والفرح، لكنه يفرض على الممثل المثابرة الدائمة، وصقل مهاراته وقدراته، مع إبداء احترام عميق لشركائه وزملائه في العمليَّة الإبداعيَّة وتقدير جهودهم. تلك القيم الأخلاقيَّة التي يعرضها ستانسلافسكي في «حياتي في الفن» بأسلوب فكري عميق، تصبح لاحقاً المحور الأساسي لمضمون كتابه «الأخلاق".

يرى ستانسلافسكي أن المسرحيين يتحاورون مع أعظم الكتّاب، مثل شكسبير، وبوشكين، وغوغول، وموليير، وتشيخوف، مستلهمين من أعمالهم لتوسيع آفاق فنهم. وفي ختام «حياتي في الفن»، يطرح ستانسلافسكي سؤالاً جمالياً عميقاً: «ألا يكفي كل هذا لخلق زاوية جميلة في هذا العالم؟».

ويُبرز ستانسلافسكي في هذا الكتاب قيمة أخلاقيَّة أساسيَّة: احترام فن المسرح واحترام جميع الفنانين المشاركين في العمليَّة الإبداعيَّة، بهدف الارتقاء بالمسرح إلى مستوى سام ونبيل، وصولاً إلى الحقيقة الفنيَّة التي ينشدها الفنان المسرحي.

«كتاب الأخلاق» يعد تأملاً عميقاً، حيث لا يقتصر الفن، كما يرى ستانسلافسكي، فقط على الكفاءة والمهارة والإبداع والابتكار، بل يتجاوز ذلك ليكون له ارتباط عميق بالسلام الروحي والنفسي، كما أن له علاقة مباشرة بالبيئة التي يُنتج فيها الفن. لهذا السبب، يُشدد ستانسلافسكي على أهميَّة احترام المسرح بصفته مكاناً سامياً للإبداع، حيث يجب على الفنانين الابتعاد عن المشاعر السلبيَّة والاضطرابات الداخليَّة. والهدف من ذلك ألا تتأثر عمليَّة الإبداع بتلك الاضطرابات، وألا تتحول التمارين والبروفات إلى مجرد أداء ميكانيكي.

يطرح ستانسلافسكي في «كتاب الأخلاق» سؤالاً جوهرياً: «كيف يمكن للمسرحي أن يخلق بيئة إبداعيَّة وملهمة لعمله؟» وفقاً له، يتطلب ذلك شجاعة حقيقيَّة لمواجهة التحديات، سواء أكانت نفسيَّة أم اجتماعيَّة. كما يُرشد الممثلين إلى كيفيَّة تجاوز هذه العقبات، مع التأكيد على أهميَّة حماية المسرح بصفته مساحة مقدسة تحتضن الإبداع والابتكار.

يُؤكد ستانسلافسكي أيضاً ضرورة اقتلاع الصفات السلبيَّة من جذورها النفسيَّة، مثل التفاخر، والسعي وراء الشهرة، والتكريمات، والجوائز، والتعالي. وينطلق من هذا المفهوم ليطرح سؤالاً أساسياً على طلابه: «هل يمكن فعل ذلك حقاً؟»

وتأتي الإجابة حاسمة: «نعم»

ثم يُقدم تورستوف الطرق التي يمكن من خلالها تنقية الحالة النفسيَّة والروحيَّة للممثل من هذه الصفات السلبيَّة. يؤكد ستانسلافسكي أهميَّة قدرة الممثل على التحكم في مشاعره وعواطفه وسلوكياته، والتفكير بعمق في القيم الملهمة والنبيلة.

الحريَّة الجماعيَّة مقابل الفرديَّة

يقدّم «كتاب الأخلاق» رسالة عميقة حول دور جميع أعضاء الفريق المسرحي في خلق لوحة متكاملة للإبداع. من خلال التركيز على الاحترام المتبادل، والتضحية، والشعور بالمسؤوليَّة، يوضح النص كيف يمكن للبيئة المسرحيَّة الإيجابيَّة أن تُعيد تشكيل القيم الأخلاقيَّة والروحيَّة لأولئك العاملين ضمنها.

إذ تؤثر الأفكار والسلوكيات الفرديَّة بشكل مباشر على المناخ العام للإبداع المسرحي، وهذا يُلزم الفنان بالتصرف بكرامة واحترام سواء داخل المسرح أم خارجه، مع الحفاظ على اسمه وسيرته في حياته الشخصيَّة والمهنيَّة على حد سواء.

نداء للأخلاقيات المسرحيَّة

الأخلاقيات المسرحيَّة نداء موجه لكل ممارس مسرحي يعمل بوعي وإخلاص لخلق بيئة ملائمة للإبداع والابتكار، كما تُظهر كيف يمكن للتغييرات الفرديَّة والجماعيَّة أن تُحدث فرقاً كبيراً في البيئة المسرحيَّة.

يجب أن يستند العمل الجماعي والديناميكيَّة داخل المسرح على التنظيم، والانضباط، والقيم الرفيعة. لهذا السبب، يُعيد ستانسلافسكي التأكيد على مجموعة من النقاط الجوهريَّة:

التنظيم والعمل لتحقيق الأهداف الفنيَّة:

التنظيم والانضباط ليسا فقط لبناء الهيكل العام للإنتاجات، بل هما ضروريان أيضاً للهدف الفني. إن الاحترام الحقيقي للفن يجب أن ينبع من الداخل، أي من ذوات الممثلين أنفسهم، وليس من الخارج.

الصراعات والغيرة بين الممثلين:

يرى ستانسلافسكي أن التوتر والغيرة غير الصحيَّة داخل الجماعة المسرحيَّة مشكلة مدمرة، مشيراً إلى أن البعض يحاول إقصاء الآخرين، حيث يُنظر إلى نجاح البعض على أنه تهديد لمكانتهم. هذا الشعور التنافسي السام يخلق بيئة مختلة داخل الفرقة المسرحيَّة، و»يجب تذكير أولئك غير الراضين عن حجم أدوارهم، أنه لا توجد أدوار صغيرة، بل ممثلون صغار فقط".

التعلم المستمر:

يركز ستانسلافسكي على قيمة التعلم المستمر والتدريب المتواصل والاستفادة من تجارب الأساتذة الكبار، خاصة للممثلين الشباب. ويشمل ذلك:

التعلم من الآخرين:

يشجع ستانسلافسكي الممثلين الشباب على التعلم من أصحاب الخبرة والقدرات الكبيرة، مؤكداً أن كل شخص لديه شيء يقدمه، بغض النظر عن مكانته أو شهرته.

قبول النقد:

يدعو ستانسلافسكي الفنانين إلى تقبل النقد بروح إيجابيَّة، لأن النقد البنّاء يمثل مصدراً غنياً للنمو والتطور المسرحي.

التوجيهات المفيدة والضارة:

يجب على الممثل أن يكون قادراً على التمييز بين التوجيهات المفيدة والضارة. يرى ستانسلافسكي أن الاستفادة من التجارب المفيدة ليست عمليَّة سهلة، بل تتطلب وعياً وجهداً كبيرين.

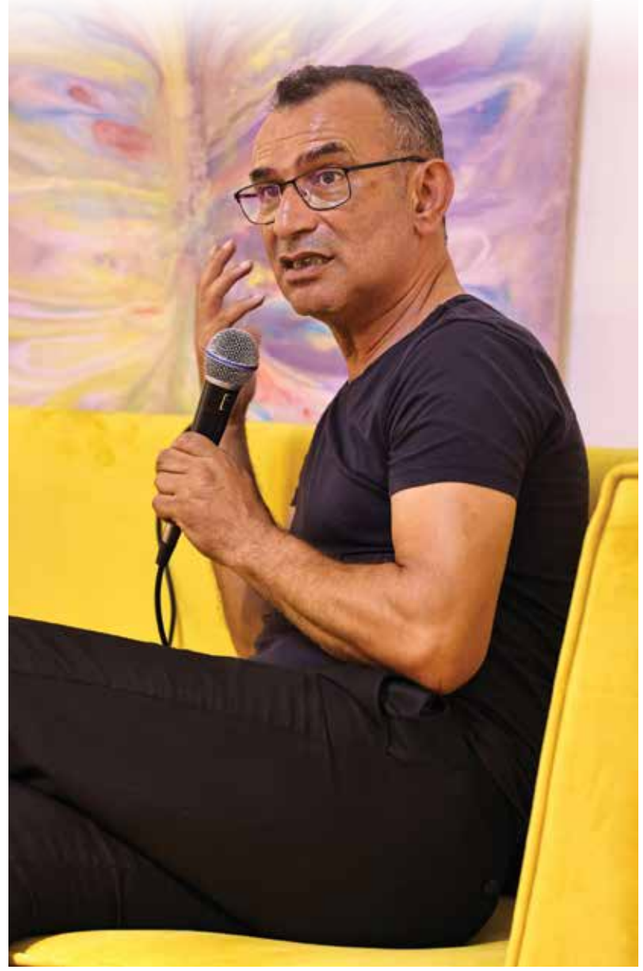
التعلم المستمر والقدرة على تقبل النقد يمثلان عناصر أساسيَّة في تطوير الممثلين. هذه الرؤية تتطلب مرونة وانفتاحاً على الآراء المختلفة.

التفكير النقدي والإبداعي:

يدعو ستانسلافسكي إلى التفكير النقدي، معتبراً هذه الطريقة فعّالة لتمييز الأفكار القيمة عن غيرها، ويؤكد أن على الفنان أن يعرف ما يجب أن يتبناه وما يجب أن يتجاهله، وكيف يمكنه الموازنة بين الجمال والتفاهة.

عبدالمجيد الهواس:
فلنتجاوز النظر إلى المهن المسرحية هرمياً

حاورته: سعيدة شريف
إعلامية وكاتبة من المغرب



عبدالمجيد الهواس فنان مسرحي مغربي استثنائي، تسكنه ظلال فنيَّة وأدبيَّة عدة، ورغبة في خوض المغامرة والبدء دائماً من «الصفر» ولو ظل وحيداً. جمع بين الإخراج والسينوغرافيا، وآمن مبكراً بالدور الإيجابي والإنساني للمسرح، وبأن المسرحي عليه أن «يكون مبدعاً منفتحاً على أسئلة المسرح الكبرى، مثلما عليه أن يشحن بطاريته بالمعرفة دون أن يرتكن إلى السائد».

هذه المعرفة الغنيَّة بالعمل المسرحي وبشروطه، ونهله من الروافد الأدبيَّة والفنيَّة، واقتحامه للمجهول وتجريبه المستمر، هو ما جعل تجربته المسرحيَّة محط إعجاب وتقدير، في هذا الحوار نستعيد معه تجربته المسرحيَّة المتميزة، وتصوراته الفنيَّة والسينوغرافيَّة، ورأيه في القضايا والإشكالات التي تتعلق بالممارسة المسرحيَّة في المغرب وبالفن المسرحي بوجه عام.

• صدر لك حديثاً كتاب بعنوان «السينوغرافيا بين الأثر الفني والجسد الفرجوي»، وهو دراسة تطرح فيها جماع ما استخلصته من عملك في هذا المجال الدقيق، الذي ما زال - للأسف - ينظر إليه بنوع من الاختزال، كما لو أن السينوغراف في مرتبة ثانية بعد المخرج، فكيف يمكن برأيك الخروج من هذا المنظور الضيق للسينوغرافيا؟

- هناك كل في تتبع كيفيَّة تطور المفاهيم وفق التحولات التي يعرفها المسرح، وكيفيَّة تطور الاجتهاد داخل حقول العمل السينوغرافي، مثلما هناك إجحاف في حق هذه الحرفة التي لها القدرة الدائمة على أن تفتح الآفاق للتصورات الجديدة. ربما هذا ما حرصت أن أُنبِّه إليه من خلال كتابي عن السينوغرافيا. تكمن حقيقة السينوغرافيا في قدرتها على الالتفاف حول عمل المؤدي، وأن يكون التفاعل بينهما خلاقاً، بمعنى

القدرة على إبراز القوة الدراميَّة التي لها تأثير مباشر على الجمهور. وإذا كنا لن نؤاخذ الجمهور عموماً، فإن الممارسين على الأقل عليهم استيعاب هذه التحولات، وتتبع مستجدات الفن المسرحي. الرغبة في الاختزال عبر التمسك بمحدوديَّة المفهوم تسيء إلى الاجتهادات التي يبذلها الفنانون، ولا جدال اليوم في أن فن الإخراج المسرحي لا يتطور إلا من خلال ما يقترحه السينوغرافيون. هم بدورهم ملزمون بضرورة الاجتهاد (وعدم السطو على أفكار غيرهم)، والإتيان بحلول إبداعيَّة جديدة تسهم بدورها في تربية الحس النقدي، وزحزحة النظر إلى المسرح بعين كسولة.

• وهل يتم اليوم فسح المجال للسينوغراف في المسرح العربي بوجه عام، والمغربي بوجه خاص، لتكسير تلك الرؤية النمطيَّة لهذا العمل الفني التي تحصره في تأثيث الفضاء المسرحي فقط، في حين أن السينوغراف الحقيقي هو «مخرج سري» وفق تعبيرك؟

- فسح المجال للسينوغراف معناه أن يكون عمله لصيقاً بسيرورة التدريبات، وبعمل الممثلين. لصيق بما يمكن نعته بـ «سيرورة بناء التصور». فالرؤية كما يفترضها الباحث المغربي خالد أمين تسعى إلى محاولة القبض على جوهر الأثر المسرحي المنشود (قبل وأثناء تشكل هذا الأثر وعند امتداده)، كما تساعد فريق العمل على «استيعاب الصورة الشاملة للمشروع المسرحي». إن التصور السينوغرافي للعمل لا يتطور بمعزل عن كيفيَّة تطور تصور الإخراج، كونهما عملين غير منفصلين يتداخلان معاً لبلوغ حالة من الانسجام. ذلك أن الفكرة الأقوى - كما يقول السينوغراف هلموت شترومر - تظل دائماً فكرة مشتركة، فالعلاقة المثاليَّة بين

المخرج والسينوغراف هي علاقة زميلين في خصام دائم، غير أنهما لا يقويان على الانفصال. ومهما كانت المنطلقات مختلفة بينهما، فإنهما يبحثان عن خلق تصور مشترك، يدفع السينوغراف لأن «يقوم بعمليَّة الإخراج بشكل سري»، وهذا لا يعني أنه يفرض قوانينه على المخرج، لكن له القدرة على توجيه التصورات داخل العمل اليومي مع الممثلين. ولعل هذا هو الأمر الأهم الذي سوف يساعدنا على تجاوز الرؤية النمطيَّة للعمل. ربما آن الأوان لنتجاوز النظر إلى المهن المسرحيَّة وفق تصور هرمي، وأن نستوعب أهميَّة المهن المسرحيَّة ودورها في تشكيل المعاني التي من خلالها يمكن للفرجة أن تحقق جودتها وقوة تأثيرها. وإذا كنا لا نزال نقرن السينوغرافيا بالديكور وبتأثيث الفضاء، ففي أي مجال سنصنف الأزياء، والإضاءة، والصوت، وباقي المؤثرات؟ علينا أن نستوعب كيف يشتغل مجموع هذه الوسائط كحزمة أو كنسيج يعكس تصور الإخراج ويحقق نجاحه.

• لنعـد معك إلى بداياتك، حيث تحولت بعد دراسـتك الجامعيَّة بمدينة وجدة إلى التكوين المسـرحي، وكنت ضمن الدفعة الأولى من خريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي عام 1990، فما الذي ساقك إلى المسرح؟

- أول ما اكتشـفت المسـرح، اكتشـفته عبر ملصقات العروض المسـرحيَّة التي كانت تعلق على جدران ثانويَّة «علي بن بري» التي درسـت فيها المرحلة الثانويَّة بمدينة تازة، بدايـة ثمانينيات القرن الماضي. لم أكن أشـاهد حينها تلك العروض نظراً للتربية التقليديَّة التي كان لها موقف صارم من ممارسـة أي نشاط فني أو تتبعه، بما في ذلك أنشطة المؤسسة التي درست فيها، وخاصة ما كان يطلق عليه «أبو المئة»؛ احتفالات وأنشـطة فنيَّة متنوعة يقيمها التلاميذ ليعبّروا عن مواهبهم في التمثيل وفي الغناء والتنشيط، قبل ثلاثة أشهر من امتحانات الباكالوريا. كان لي تحت إكراه اسـتحالة المشاركة شغف الكتب على قلة وفرتها، هي الأخرى كان من العصي تداولها بالبيت خارج المقررات الدراسـيَّة، لكني قـرأت المنفلوطي، وجبران خليل جبـران، وإيليا أبو ماضي، وإحسـان عبدالقدوس، ونجيب محفوظ، وغسان كنفاني، خفية، ثم أصابني شغف الرسم ولم أفلح في الدفاع عـن هذه الموهبة، لذلك أوليت اهتمامـاً للخط العربي الخالي من التمثيل. كانت دار الشباب (أنوال) هي المنفذ الرئيس لأكتشف، رفقة صديق لي، المسـرح، إذ كنا نتلصص من ثقـب باب قاعة التداريب على ما يفعله هواة المسـرح في فرقتين هما بالأساس: فرقة «اللواء المسـرحي» التي صار اسـمها لاحقاً «مسـرح التأسـيس»، وفرقة «أضواء الليل للمسـرح»، قبل أن نقتحمهـا ويصير لنا الحظ في أن نكتب نصوصنا ونقدمهـا للجمهور بعفويَّة تامة وبخبرة ضئيلة. هكذا ابتدأت رحلة الشغف بالمسرح والأدب. وبعد سنتين من دراسة الأدب العربـي بجامعـة محمد الأول في مدينة وجـدة، جاء حظ التحاقي بأول فوج من طلبة المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط سنة 1986، وهكذا ابتدأت الرحلة.

• وما الأسماء المسرحيَّة المغربيَّة أو العربيَّة أو الغربيَّة والمدارس التي تأثرت بها وأثرت في مسيرتك المسرحيَّة؟

- لعـل جُـل ما شـاهدت وما قـرأت كان له أثـر إيجابي على مسـاري الفني، تعلمنا في المعهد أن نشاهد كل العروض المسرحيَّة، وألا نحكـم على الأعمال حتـى تتلطف ذائقتنا ونربي حسـاً نقدياً، فكانت مرحلة الاكتشـاف مدهشة لحجم التنوع والثراء في التجارب المسـرحيَّة: أعمـال الصديقـي، نبيل لحلـو، الطيب لعلـج، عباس إبراهيـم... وكانـت الدورات الثـلاث من مهرجان «ربيع المسـرح العربي» أواخر ثمانينيات القرن الماضي خزاناً من التجارب العربيَّة التي اكتشـفناها وتعرفنا إلى أهم مبدعيها؛ سـواء عبدالقادر علولة مـن الجزائـر أم عزالدين قنون وعبدالقادر مقـداد من تونس، ثم أحمد عبدالحليم من مصر، وجواد الأسـدي من العراق، ومن سوريا فايز قزق. ثـم دولياً كل العروض التي شـاهدتها في المهرجانات، وخاصـة مهرجان «أفنيون»، ومهرجان «أوريسـتيا دجيبيلينا». كنت أعجـب بكل ما ينم عن حس إبداعي يثري تصوراتي عن المسـرح؛ لذلك لن أفاضل بين ستانيسلافسـكي، ومايرهولد، وبرشت أو آرتو. لن أقول إن غروتوفسـكي أهـم من باربا، وإن أوغسـتو بوال أهم من كانتـور أو العكس. ولن أفاضل بين أدولـف آبيا وغوردن كريغ، بيكاسـو، موديغلياني، ماغريت، رامبرانت أو إدوار هوبر؛ خصوصيَّة العمل المسـرحي داخل ورشـات التداريب قد تسـتدعي هذا وذاك حسب طبيعة العمل الذي نحن بصدده. حياد كبير تجاه كل المذاهب الممكنة، وانتقاء لازم حسب السياق.

• بعـد تخرجك فـي المعهد العالي للفن المسـرحي والتنشـيط الثقافي كانت لك تجربة مع فرق مسرحيَّة منها «مسرح المدينة»، و«مسرح اليوم» و«مسرح الشمس» سينوغرافاً، فما هي الإمكانات التي منحتها لك هذه التجارب والفرص لاسـتثمار ما حصلته في تكوينك بالمعهد وتفجير طاقاتك؟

- «مسـرح المدينـة» كان أول إطار قانونـي ينتظم فيه بعض خريجـي الفـوج الأول. قدمنا فيه عملين فقط: «الفيل» عن سـعد الله ونوس للمخرج فوزي بن السـعيدي، و»جرب حظك مع سـمك القـرش» ليوسـف فاضل مـن توقيع عبـد العاطـي المباركي. كنا قليلي الخبرة حينها لنحافظ على مفهوم الفرقة. سـينوغرافياً، كنت أختبـر إمكانياتـي بعد التخـرج، وأحاول تقديم حلـول متأمل فيها تبتعـد عن المألوف. «مسـرح اليـوم» كان هو بوابتـي للاحتراف وإثبـات الموهبة، منحتني الفرقـة كل الإمكانيات لأنجز تصوراتي، سـواء في «أيام العز»، أم «اللجنة»، أم «عباس تيمورلانك»، وهي البوابة التي شـرع النقاد والمسرحيون يكتشفون من خلالها مفهوم السـينوغرافيا، وحجم نأيه عن التصورات التقليديَّة للديكور. حينها شـرع عدد من المسـرحيين في استحسـان مقترحاتي وطريقتي في الإنجاز المتقن. في حين أن «مسـرح الشـمس» كان هو الحلم الأكبر لتأسـيس فرقة تتوفر علـى كاتب وممثليـن قارين ومخرج وسينوغراف، مسـألة الصداقة كانت أساسيَّة ليستمر المشروع إلى حين. ولقـد نجحنا في فترة وجيزة بأن يصير لنا صيت. داخل هذه التجربة تشـكل لدي وعي جديد بأهميَّة الإقلال دون تقتير، تعلمت أن يكون التصور السـينوغرافي بسـيطاً، ذكياً، قـوي الإيحاء. ذلك أن الجمهـور يقدر حجـم الاجتهاد الذي يبذلـه الفنانون، ومن ثم يصفقون لـه، ليس إعجاباً، ولكـن لأنه قدم لهم أفقـاً للخيال ولم يستغبهم بالحلول الجاهزة.

• وهل أسهم حسك الإبداعي وهوسك بالنص الإبداعي القصصي والشعري في الانفتاح أدبياً على المسرح وترسيخ شعريَّة العرض؟

> **دور المسـرحي يكمـن فـي تحبيـب الفرجة إلى الجميع عبـر فتـح آفاقهـا مـن دون إعـادة استنسـاخ ماضيهـا.. وطرح الأسئلة الممتعة حسياً وفكرياً.**

- يخطـئ من يعتقد أن الهواجس التشـكيليَّة أبعدتني عن تبني المسـرح الذي يسـتفيد من الأدب، لكن العكس صحيح كذلك. كتبت القصة بعين التشكيلي، وأحاول استلهام روح الشعر في المسرح. غير أن الأدب الدرامي في المسـرح كلما ظللت حريصاً على بروزه فإن المسـرح يخفق. لذلك راهنت على استنباط الروح الدراميَّة الكامنة في الشعر والرواية والشـهادة، فسقطَت ظلال هذا على ذاك، وهي مغامرة يتحاور فيها مجموع الفنون التي تتخذ الإنسان موضوعاً لها لتعبر عن قضاياه بشكل أفضل.

• المسـرحي برأيك يجـب أن «يكون مبدعاً منفتحاً على أسـئلة المسـرح الكبرى، مثلما عليه أن يشحن بطاريته بالمعرفة دون أن يرتكن إلى السـائد»، فما هي هذه الأسئلة الكبرى؟ وهل الظروف المحيطـة بالمسـرحي اليوم فـي المغرب بوجه خـاص، والعالم العربي بوجه عام تساعد على الإبداع؟

يا له من عالم جميل!

- قد لا يتطور الإبداع مطلقاً في فترات السـكينة والرخاء بقدر ما قد يتطور في الظروف الصعبة، والمسرح أيضاً لا يكتفي بالموهبة لكـن بالمعرفة وبمختبـر التجربة. قد لا يفيد المسـرحي أن يتكرر داخل الشـكل نفسـه، أو أن يقول هذا ما سوف يعجب الجمهور فلا داعـي لطرح القضايـا التي تزعج. لعل المسـرحي المبدع هو ذاك الذي يسـعى إلى تأزيم أشكال دراميَّة سـابقة لاكتشاف لغة جديدة، وأسـاليب دراماتورجيَّة بديلة تسـاعد فن المسـرح في بلداننا على أن يتطـور، وهو لن يتطـور إلا من خلال طـرح القضايا التي تهم الناس في حياتهم، وطرح أسئلتهم الوجوديَّة القلقة، والشائكة أحياناً، والتعبير عن إنسـانيتهم عبر مواقـف فنيَّة جريئة وواضحة. ذلك أن «الفن - كما يقال - موقف من الحياة وتجربة داخلها».

• تلقب بـ «شاعر الخشبة» في المغرب، وتتميز تجربتك المسرحيَّة رفقـة بعض خريجي المعهد بـ «الانعطافة الفنيَّة»، حسـب تقييم الباحـث خالد أمين، فكيـف تنظر أنت اليوم إلى هـذه التجربة الفنيَّة؟

- تعلمـت من هـذه التجربة أن يكون هناك زواج سـحري بين الموضوعات التي نتناولها وتسـمها علامات القسـوة والعنف، وبين الشـعريَّة والفنيَّة التي يتم تناولها بها من حيـث العناية التي نوليها لمجموع المكونات الدراماتورجيَّة، الأمر أشبه بأن تضع جسداً متعباً مرهقاً ويائسـاً فوق أفرشـة رطبة ودافئة، هذا ما قـد يمنحه الفن للمجتمع. دور المسرحي يكمن في تحبيب الفرجة المسرحيَّة للجميع عبر فتح آفاقها من دون إعادة استنسـاخ ماضيها، وأن تكون الأسئلة التي يطرحها العمل المسرحي ذات أثرين: متعة حسيَّة ومتعة فكريَّة. حالياً أنظر إلى هذه التجربة الفنيَّة بوصفها انعكاسـاً فعلياً للتجربة الإنسـانيَّة الحيَّة التي تقاسـمتها مع كل من اشـتغلت إلى جانبهم، وكانت هواجسهم من فن المسرح أن يرتقوا بإنسانيتهم كي يستطيعوا الارتقاء بفنهم، ولكي يقدموا أفضل ما تعلموه.

• من شـهادات ومعاناة سـنوات الجمر في «شـجر مر»، ومعاناة الأمهـات العازبات في «فيول أون سـين»، وشـهادة سياسـيَّة عن مرحلة من تاريخ المغرب في «شكون أنت؟» التي تم فيها استثمار الطاقـة الهائلـة للعاميَّة المغربيَّة، إلى اسـتنطاق شـعر محمود درويش في «شـتاء ريتا الطويل»، ومتن الشاعرة الإيرانيَّة فروخ فرخزاد فـي «امرأة وحيدة»، وقبلها شـعر أحمـد المجاطي في عرض «الخمارة»، والزجل الرائق للشـاعر المغربي أحمد لمسيح في «شـكون طرز الما؟»، فكيف تمكنت من استدراج القصائد إلى المسـرح؟ وما هي الآفاق التي فتحتها الأعمال الشـعريَّة تحديداً للمسرح المغربي على مستوى الاشتغال الدراماتورجي؟

- كان تجريـب طـرق جديدة فـي التعبير المسـرحي وتطوير شـفرات فنيَّة جديدة هاجساً يتطلب فتح أسـئلة مغايرة، وجرأة في اسـتثمار الجوانب البصريَّة، وفي شـعريَّة الفضـاء، أملاً في توليد أحاسـيس وانفعالات جديدة لدى الجمهور. ثـم كان الهاجس أيضاً هـو اختبار الإمكانات الدراماتورجيَّة التـي تحبل بها النصوص غير الموجهة للمسرح. فيما يخص الشعر، يمكن لممارس المسرح أن يقيم التمييـز وظيفياً بين عينتين من الشـعر: شـعر لا يحتاج إلى صوت وهـو يُقـرأ في خلوة الـذات، لأن نطقه أو قوله بصـوت مرتفع قد يشوش على المعنى، أو يحاول أن يعطي معنى لما هو تجريدي؛ مثل بعض القصائد المتمنعة، أو بعض الكتابات الشذريَّة التي تتوق لتبديد بروز أي معنى لا تتغيّاه، بل إنها تحاول أن تفقده؛ وتجاورها الأعمال التي حسب جون فرونسوا ليوتار، تكون للمبدع فيها فكرة عن العالم (مجموع ما هو كائن) لكن ليسـت لـه القدرة على عرض مثال عنه؛ فكرة البسيط (ما لا يقبل التفكيك) ولا يمكن تمثيله بموضوع ملموس يكون حالة له. تلك الأفكار التي لا يوجد أي عرض ممكن لها كونها لا تقدم أي معرفة عن الواقع، وهي بذلك تمنع تشـكيل وتثبيت الذوق، ومن ثم فهي غير قابلة للتمثيل.

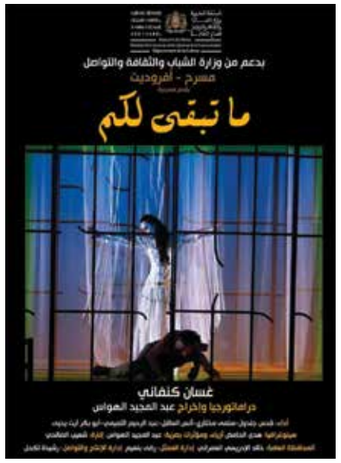
> **راهنت على اسـتنباط الروح الدراميَّة الكامنة في الشـعر والرواية والشـهادة فسقطَت ظلال هذا على ذاك**

العينة التي أتحدث عنها هي ذلك النوع من الشـعر الذي يمنح إمكانيات السـرد عبر ما يتضمنه من وقائع وأحداث، بمجازات قابلة للتأويل، وتكـون تجربة اقتراح القصيدة على الجمهور عبر وسـيط المسـرح تجربـة خصبة ومخصبـة، ارتأيت فيها ذات لحظة سـبيلاً لمصالحة الجمهور مع الشعر أمام تدني القراءة، ومصالحته أيضاً مع اللغة. ومن جانب ثان فإن فتح إمكانات جديدة للمسرح انطلاقاً من قناعة أن المسـرح المغربي قد يضيق به الأفق إن ظل رهين الأدب الدرامي، يجـرب فيه من دون أن يفتح للفرجة آفاقاً مغايرة. ولذلك يكون اسـتدراج الشعر والنصوص المتشذرة نحو الركح سبيلاً لتجاوز طرق السـرد الخطيَّة، وإعادة النظر في واقع الشخصيات المتخيلة، وفي طبيعة الحوار (قد يكون الصمت أيضاً شكلاً من أشكال الحوار، بل وحتى حين تتقابل نظرات المتلقي والمؤدي فذاك أيضاً شكل من أشكال الحوار). فائدة الشعر للمسرح تجنب المواضيع المبتذلة. دوره أن ينفـض عن شـجرة الكلام فائض اللغة، ذلك الشـكل الفضفاض المطنب الذي يستعمل لترصيف الأحداث، في زمن يتطلب التكثيف. لذلك فإن الاشـتغال على الشـعر تثمين لما يوحي به من انزلاقات للمعنـى من دون تقديم المعنى على طبـق. البياضات والثقوب وكل ما ليس فـي المتناول، ذاك ما يفتح مسـام التأمل في جلد القارئ لاستكشاف اللذة المستترة، وهو الشـيء المتمنع الذي يفرض طرقاً جديدة في التناول وفي الأداء؛ عبر استنفار الوسائط من ضوء، ومن لون، وأحجام، وحركة أجساد، وموسيقى، وغناء.. وصمت.

• لديك كتاب حول «ينابيع المسـرح الغربي، جدليَّة الأنا/الآخر» صادر عن المركز الدولي لدراسـات الفرجة، كما ناقشت عام 2021 أطروحـة الدكتوراه في المسـرح حول موضـوع «الدراماتورجيا المعاصـرة ورهانات الألفيَّة الثالثة: تجارب في المسـرح المغربي مـن 2007 إلى 2017»، فما هـي أهم القضايا التـي تناولتها في كتابك؟ وما هي الخلاصات التي توصلت إليها في أطروحتك؟

- يشـكل كتـاب «ينابيع المسـرح الغربي، جدليَّـة الأنا/الآخر» الفصـل الأول من أطروحتي عـن الدراماتورجيـا المعاصرة، التي أحرص على تنقيحها ونشـر فصولها تباعاً. يستهدف الكتاب الحديث عن المسـرح الغربي والتأثيرات التي طرأت عليه منذ نشأته الأولى إلى حين اكتشاف الغرب للثراء الذي تزخر به باقي ثقافات العالم.

عـن الخلاصات التي توصلت إليها، هـي أن الدراماتورجيا في المسـرح المعاصر لم تعد سـجينة إيتيمولجيَّة (Etymology) قارة، من حيث اقترانها بفن التأليف المسـرحي. إنها مجال تداول وسؤال مسـتفيض يتقاطع فيه ما هو أدبي درامـي، مع دراماتورجيا توظف النصوص بحريَّة أكبر، أو تتخلى عنها. فحين لم يعد الأدب الدرامي شـرطاً للإبداع المسـرحي، صارت الحاجة ملحـة لدراماتورجيات بديلة تعيد إلى الركح ما تم تهميشـه من مكونات الفرجة المسرحيَّة. صار الهدف إيجاد لغة جديدة تكون فيها للأفعال التي يؤديها جسـد الممثـل وصوته، وباقي العناصـر السـينوغرافيَّة البصريَّة، المكانة الدلاليَّة نفسها التي تخص الكلمة.



• قدمـت فـي فرقة «مسـرح أفروديت» عروضاً مسـرحيَّة بأفق إنساني، اشتغلت فيها على مواضيع غير مستهلكة، ونصوصاً أدبيَّة تتراوح بين المسرح والسرد والشـعر والشهادة، حظيت بالاهتمام، فكيف تستعيد هذه التجربة الغنيَّة؟

- هي تجـارب أغنتني كثيراً وقادتني دائمـاً لأعاود في كل مرة اكتشـاف المسـرح من جديد، كل عمل فني هو نقطة ضوء فريدة، مغامرة فنيَّة وإنسانيَّة بأسئلة جديدة، ستتحول، هكذا وبالتدريج، إلى تجربة حياة. حتى محاولات الإعاقة التي تخللتها أفادتني بشكل كبير؛ مثلاً، اسـتغرب عدد من الفنانين كيف لسـينوغراف أن يتحول إلى مخرج! وبالفعل كانت لدي رؤية مختلفة في تناول المسـرح والمواد التـي يمكن للمبـدع أن ينهل منها. حين قدّمـتُ بمعيَّة طلبة المعهد «امرأة وحيدة» وحصلنا على الجائزة الكبرى في مهرجان المسـرح الجامعي بالبيضاء اسـتغرب البعض! وفي 2004 عرضنا بالمهرجان نفسـه الصيغة الأولى لمسرحيَّة «شـجر مر»، فتم عزل العرض عن المنافسـة بدعوى أنه عرض احترافي، مع العلـم أن المعهد العالي للفن المسرحي مؤسسة جامعيَّة كباقي الجامعات، ومن حق طلبته أن يتألقوا في مهرجان مسـرحي. «شتاء ريتا الطويل» لمحمود درويش سـنة 2003 تركت ردود أفعال جد إيجابيَّة، وعدها بعض النقد عودة الألق للمسـرح المغربي، تم إلغاء مشـاركتها في المهرجان الوطني للمسرح الاحترافي بدعوى أنها ستخلق انشقاقاً وسط لجنة التحكيم. هذه بالنسـبة لي أشياء تسيء للمسـرح المغربي، ومع ذلك لم تكن بل إنني ومنذ سنوات أحاول أن أطور - عبر ورشات ومن خلال مادة

إلا حافـزاً للمزيد مـن الجهد والإصرار على مقاومـة الرداءة (فنياً وإنسـانياً). لعل أهم شيء تعلمته حين يقول لك البعض توقف واترك المجـال لغيرك، هو ألا تقول للرسـام توقف عن الرسـم، بدل ذلك ابتر يديه.

• لم تنتظم فرقة «مسرح أفروديت» في عملها المسرحي المستمر، لأنها تعرضت للتوقف لفترات معينة، فهل كان السـبب هو الرغبة في وقفة تأمل وتقييم أم الإكراهات الماديَّة؟

- بالنسـبة لي، لـم تكن الإكراهات الماديَّـة معوقاً قط لإيقاف الرغبة في ممارسـة المسرح، هناك طرق عديدة لممارسة هذا الفن، قد تكون هناك مشاريع جد مكلفة، ولكن يمكن تأجيلها إلى حين دون إيقاف العمل، خاصة وأنه من الممكن إنجاز أعمال جيدة بأقل تكلفة؛

الهواس مع عوزري وثريا جبران والنفالي وبسكازي وآخرين

مسرحية «بلوكاج»

الدراماتورجيا الركحيَّة التي أدرسـها بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي - إمكانات الإنجاز المسرحي الجيد بأقل التكاليف، من خلال منح المشتغلين عدداً من الخبرات، وعدداً من البدائل الفنيَّة غير المكلفة، التي تدفع أياً كان، للقدرة على التعبير المسـرحي. أكيد أن غيـاب الإمكانات الماديَّة يخلق تحديات، لكن التعبير المسـرحي يصعب إيقافه، في حين أن التوقفات كان أساسها الرغبة في التأمل وإعادة تقييم المنجز. بعد مراكمة ثلاثة أعمال مسترسـلة أو أكثر، لا بد من طرح سؤال: إلى أين نسير؟ هل المشروع الفني يتجدد أم كدنا نسقط في التكرار؟ هل كان هذا الخيار جيداً؟ ما الذي نود أن نقوله؟ هل فعلاً خدعتنا حواسـنا فأخطأنا الصواب؟ إعادة النظر جد مهمة وخاصـة حين نكاد نفقد التواصل الإيجابي مع الجمهور، أو التواصل مـع المعارف الجديدة، والتأطير الذي يلـزم من الباحثين المؤثرين لتطور الحركة المسرحيَّة في المغرب، وقد كنت محظوظاً في مساري المهني والعلمي أن وجدت مرافقاً، ومُسائلاً محرجاً، وموجهاً صديقاً، وناقداً رصيناً، أعده دائماً أستاذي الكبير، هو خالد أمين.

• وهـل يمكن الحديث عن السـينوغرافيا الموسـعة في التجارب المسرحيَّة المغربيَّة؟ وكيف يمكن لها أن تكون وظيفيَّة وتسهم في تحقيق الدراماتورجيا الركحيَّة؟

- مـا هو متعارف عليـه حالياً هو أن قَرابة السـينوغرافيا إلى الفنون التشكيليَّة والرقميَّة والبصريَّة صارت أمراً حتمياً، وهي أيضاً قرابة إلى الهندسـة المعماريَّة، ومجموع تقنيات المسـرح، دون أن يخلق ذلك لبسـاً أو تشويشـاً على هويتها. لقد عرفت السينوغرافيا محطـات عديدة في سـعيها نحو أن تصير أكثر اتسـاعاً، متجاوزة بذلك سـؤال «الديكور» وعلاقة الخشـبة بالصالة، متجهة نحو كل ما من شـأنه أن يعزز أجواء التمثيل. توسُّـعٌ يشـمل تصـور البناية المسرحيَّة كلها، بل ويتعداها خارج المسرح نحو حقول الفرجة التي من شـأنها أن تسـتدرج الأنظار مانحة إياها فرصـة اللعب. لذلك تتجلـى معالم السـينوغرافيا الموسـعة في حجـم التعقيدات التي تطرحهـا من داخل المسـرح، ثم امتداداتها من جهـة ثانية خارج مدارات المسـرح نحو الفرجـات الحيَّة، لتنتقل إلـى كل المجالات التـي تتيح تصـوراً تمثيلياً: معـارض، متاحف، فضـاءات المدينة، حيثما يوجد فضاء مشـيّد «يتم الشـروع في إبـراز العلاقة مع ما هو متخيل وما هو وجداني فيه» (كورفان). لكن أين تكمن سـعتها حين نحصرها في مجال المسـرح؟ إنهـا تتجلى عبر مكوناتها التي تتضح عبر توظيف عدد من الوسـائط أثناء سـيرورة الفرجة، فهي تتداخـل فيما بينها لتتقدم على شـكل حزمة أو نسـيج. ولكي يؤدي كل مكون سـينوغرافي وظيفته داخل معمار العرض أثناء سـيرورة الفرجة، يكون مختبر الركح أساسـياً لاكتشاف الطرائق التي يتشكل بها المعنى خارج مـدارات اللغة المنطوقة، ولكـن بموازاتها، وفي تزامـن مع أداء الممثل. هناك تجارب جد متميزة في هذا السـياق اسـتطاعت أن تقلـص هامش اللغـة المنطوقة لصالـح بدائل أكثر

تعبيـراً، وهذا أمر في غاية الأهميَّـة، أن نتجاوز فكرة التبعيَّة للنص ما دام المسرح نشأ من الرقص والموسيقى، وهو الوعي نفسه لدى الحساسـيات الجديدة في المسرح المغربي، التي أدركت أن النص مـا هو إلا مادة ضمـن باقي المواد يمكن توظيفـه مثله مثل باقي الوسـائط، لكن حين يتم حجبه فذاك لا يعني أن الفرجة لا تتحقق ما دام شرط المفرجة موجوداً.

• من خـلال تجربتك المسـرحيَّة المهمة والوازنة، ومعايشـتك للكثيـر من التجارب المسـرحيَّة، ما رأيك في المسـرح المغربي اليوم؟ وهل التجارب المسـرحيَّة الشـابة التي برزت في السـنوات الأخيرة يمكن لها أن تعطي نقلة نوعيَّة للمسرح المغربي؟

- وعى الجيل الجديد من المسـرحيين المغاربة أهميَّة الوسائط الحديثة في صياغة المعاني الخاصة بالعرض المسرحي. هذا الجيل يـدرك محدوديَّة اللغـة المنطوقة، ويدرك عجـز النصوص بصيغها التقليديَّـة عن القبض على حقيقة عالم شـديد التعقيد. هكذا يكون خيار الأسـلوب الما بعـد درامي منفذاً لإنتاج مسـرح بصري يعطي الأولويَّـة للجسـد، والتعبيـر الكوريغرافـي والصوتي، وللموسـيقى والرقـص. وأهم من ذلـك تقلصت الرغبة في تقمص الشـخصيات المتخيلـة مقابل عرض الذات وقلقها تجاه العالم. وفي هذه الحالة، هنـاك تجارب جـد متميزة تنتـج نصوصها معتمدة علـى الارتجال الخلاق، وتأخذ أوسـع هامش مـن الحريَّة في تبنـي الموضوعات وفـق خيارات جماليَّة مغايرة للمألوف، وهـي، عبر ذلك، تزكي فعل المشاركة والتفاعل الإيجابي مع ردود أفعال الجمهور، وهذا أمر في غاية الأهميَّة، أن نتجاوز فكرة إعادة إنتاج ما تمت صياغته سـابقاً، حتى وإن تعلق الأمر بالريبيرتوار. الحساسيات الجديدة في المسرح المغربي أدركت حدود الترفيه في المسـرح، وهي تسـعى لأن يكون المسـرح حدثاً يومياً يحكي هواجسها ويُسائل حياة الناس العاديين، بدل أن يكون مجرد اسـتذكار. عالمنا اليوم سريع التحول، عالم غير آمن، ولم يعد فيه الإنسـان محور الكون، وهنـا تكمن أهميَّة ما قد يطرحه الفنانون الجدد من أسئلة.

• ومن خلال تجربتك التي تفوق ثلاثين سنة في العمل والتدريس، ما الموقع الذي تحتله السـينوغرافيا اليوم ضمن صيرورة الإنتاج المسرحي؟

- السـينوغرافيا الآن صـارت أحـد المفاتيح الأساسـيَّة لنجاح عدد من التجارب المسـرحيَّة (ديكور، أزياء، مؤثرات بصريَّة رقميَّة ومؤثـرات صوتيَّة، إضاءة، مكيـاج ...)، دورها منح المعنى لتصورات الإخراج، متعة السمع والإبصار، والعمق الدرامي للحالات والمواقف، وقول ما تعجز اللغة المنطوقة عن قوله.

• في مسرحيتك الأخيرة «ما تبقى لكم»، المقتبسة عن نص روائي للكاتب الفلسـطيني غسان كنفاني، تسـتنطق القضيَّة الفلسطينيَّة باللغة العاميَّة المغربيَّة، فما هي التحديات التي واجهتك في هذا العمل المسرحي الذي يطرح قضيَّة ما زالت تعتمل إلى الآن؟

مسرحية «سكيزوفرينيا»

- التحديـات الأولـى كانـت تهم سـؤال الكتابـة، كيف يمكن إنجـاح صياغة دراماتورجيَّـة لرواية تجريبيَّة اعتمـد فيها كنفاني علـى التلاعـب بالزمـن، وبالأماكـن، معتمـداً على تقنيـة البتر والانتقالات المفاجئة التي تغير مسـارات السـرد بين فقرة وفقرة. ثـم ما الذي تبقى لشـخصيات تبـدو على هامـش الحياة، وتعيش قصـة قد تبدو تقليديَّة، ويمكنها أن تكـون موضوع فيلم تلفزيوني درامي ناجح؟ (امرأة اعتـرض أهلها على زواجها إلى حين انعتاق شـعبها من الاحتلال، لكنها تسـقط حاملاً من أحد خونة القضيَّة). هذه الحدوتة كانت هي الأرضيَّة التي سـوف تبيح لنا سـرد حكاية واقعيَّـة مشـحونة الـدلالات، عبر اسـتعمال عدد من الوسـائط: اسـتعمال الفيديو واعتباره جزءاً مهماً مـن صياغة الدراماتورجيا الخاصة بالعرض. لقد حضـر الفيديو بوصفه وثيقة حيَّة عما عاناه الفلسطينيون منذ ترحيلهم من يافا سنة 1948 في القرن الماضي، إلى حرب الأبـراج على غزة في العقد الثاني مـن الألفيَّة الثالثة. إنها الذاكرة التي يحاول الإسرائيليون محوها. من ثم يمكن اعتبار الفيديـو نصاً موازياً لنص غسـان كنفاني، يغذّيه ويـدل عليه. ثم هناك المؤثرات الصوتيَّة، والموسـيقى، والغنـاء الذي يعيد ترميم هذه الذاكرة ليـدل عليها. لنقل إنها كتابـة التزامن التي تتيح إلى جانب القصة المحوريَّة تشـكيل بانوراما لفظيَّة وبصريَّة وسـمعيَّة، تمنح الإيقاع لعرض ارتضينا له أن يتسم بالكثافة، ويقحم الجمهور في عالم لا يكتفي بحدوثه: شـرفة تضيء تاريخـاً من الفظاعات التـي بلغت اليوم ذروتها في غزة، ووجـه العالم الكئيب يتلكأ أمام أفظع الجرائم الإنسانيَّة ويتثاءب.

• وما هو جديدك المسرحي؟

- أحياناً أسـترجع شـغف العمل على نصوص كتبت للمسـرح، لذلـك لي أمل فـي أن نقدم لجمهـور «مسـرح أفروديت» هذا الموسـم أحد الكاتبين المجدين: يوسـف فاضل، وكمال خلادي، أو هما معـاً، لم لا؟ مؤلفان مـن جيلين متجاورين، وشـعريتان مختلفتـان في خلق التماس بيـن عوالم الواقع والمتخيل. آمل أن يتحقق ذلك.

> **المسـرح لا يكتفي بالموهبة لكـن بالمعرفـة وبمختبـر التجربة.. والإخراج لا يتطور إلا مـن خـلال مـا يقترحه السينوغرافيون**

سيرة

عبدالمجيد الهواس (1964) مخرج مسـرحي مغربي وأسـتاذ في المعهد العالي للفن والمسـرحي والتنشـيط الثقافي، أشـرف على شـعبة السينوغرافيا بالمعهد لسـنوات. خريج الدفعة الأولى فـي المعهـد العالي للمسـرح والتنشـيط الثقافـي 1990، الذي التحـق به بعد دراسـته في جامعـة محمـد الأول بمدينة وجدة لسـنتين. أسـس بعد تخرجه عام 1999 فرقة «مسرح أفروديت» رفقـة زميليـه عبد العاطـي لمباركي ومسـعود بوحسـين. تتميز أعماله المسـرحيَّة بالغنى والتنـوع والنهل مـن الآداب والفنون، ومـن بيـن أعماله نذكـر: «امرأة وحيـدة» 2001، «شـجر مر» 2004، «شـتاء ريتا الطويل» 2005، «نوسـتالجيا» 2006، «فيول أن سـين» 2007، «حديقة معلقـة» 2007، «آش بان ليك» 2010، «لالـة جميلا» 2014، «شـكون أنـت؟» 2012، «سـكيزوفرينيا» 2013، «رجل الخبـز الحافي» 2015، «في انتظار عطيل» 2017، إلى «ما تبقى لكم» 2023.

صـدرت له دراسـات مسـرحيَّة مـن بينها: «ينابيع المسـرح الغربـي، جدليَّة الأنا/الآخر»، و«السـينوغرافيا بيـن الأثر الفني والجسد الفرجوي»، وصدرا عن «المركز الدولي لدراسات الفرجة» بالمغـرب، كما ناقـش عام 2021 أطروحة الدكتوراه في المسـرح حول موضوع «الدراماتورجيا المعاصرة ورهانات الألفيَّة الثالثة: تجارب في المسرح المغربي من 2007 إلى 2017».

الشارقة
محجة المسرحيين العرب

سوالمي حبيب
أستاذ جامعي وناقد مسرحي من الجزائر

في أمسية ذلك اليوم من آواخر شهر سبتمبر من عام 2017، وبدعوة كريمة من القائمين على مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، بتّ أتجهز لرحلة هي الأولى لي إلى دولة الإمارات العربيَّة المتحدة، وبالضبط إمارة الشارقة. لقد تجهزت لتلك الرحلة وفي الخلد نوازع وأحلام وتصورات حول الإمارة التي تحتضن المسرح العربي، التي لطالما سمعت بتوهجها مسرحياً من خلال حكايا أساتذتي أو زملائي أو الفنانين الذين يعودون إلى الجزائر، وهم في دهشة مما خبروه عن إمارة الشارقة،

لاسيما في مجال المدنيَّة الراقية، والخطى العملاقة التي أسست لمعرفة فنيَّة، وتوهج لعوالم المسرح، وزخم إنتاج، وملتقيات علميَّة رصينة تسعى لبعث مسرح عربي حداثي وتأصيلي، حكايا وقصص جعلتني أجلس القرفصاء في بعض الأحيان وأتخيل نفسي وسط هذا الجمال الذي سمعت عنه ولم أره بعد.

كان الأمر كذلك، ونزلت عزيزاً كريما بإمارة الشارقة، ضيفاً على مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، إذ وجهت لي دعوة من أجل إضاءة مقاربة عن أطروحة الدكتوراه التي كنت حديث عهد بمناقشتها، في إطار «ملتقى الشارقة للبحث المسرحي» الذي يقام على هامش المهرجان. كنت كمن حقق حلماً طال انتظاره، لاسيما وأن أصداء الإمارة وصناع المسرح فيها، وعلى رأسهم صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، كانت قد سبق صيتها إلى مختلف أرجاء الوطن العربي.

في بداية الأمر شعرت برهبة وخوف مما سأجده في هذه الإمارة الخليجيَّة، خوف له ما يبرره؛ فقد سمعت أن إمارة الشارقة أصبحت محجَّ صناع الدراما والمسرح في الوطن العربي، وأنا الذي تعودت على نقد العروض والنصوص المسرحيَّة، سأكون أمام محفل مسرحي يسمع كلامي، ويناقش مضمونه، وسيقف لا محالة من خلال منظريه وأسمائه الفنيَّة على فكره ومنهجه ومنطقه.

عندما حطت الطائرة انتابني إحساس مثير وغريب، مثير لأنني رأيت مدنيَّة لا تضاهيها مدنيات دول الغرب، انضباطاً وحسن استقبال وخدمات راقية منذ الوهلة الأولى التي نزلنا فيها على أرض هذه البلدة الطيبة، بلدة تثيرك بتنوع رهيب في الموارد البشريَّة، إذ تتراءى لك عياناً مختلف الثقافات من أقصى شرق آسيا إلى أدنى غرب أمريكا اللاتينيَّة، تنوع زاد من قيمة هذا البلد، وأسهم بلا شك في رقيّه وازدهار الحياة فيه. وأما إحساس الغرابة فكانت سببه

ذاتي، إذ قلت في نفسي كيف لبلد صغير أن تكون له كل هذه الريادة تكنولوجياً وحضارياً ثم ثقافياً؟ هذا الإحساس سرعان ما تبخر وراح إلى حال سبيله، عندما لاحظت مدى الانضباط وحب العمل في كل من التقيته، من أقل عامل في المطار إلى أعلى هيئة تنظيميَّة في شارقة المسرح.

في فندق بمدينة كلباء حيث تطل نافذة غرفتي على مسجد في غاية الروعة والجمال بعمارة عربيَّة إسلاميَّة راقية، لم يسعفني الحظ ذلك اليوم في تتبع جماليات هندسته التي تمزج بين المدنيَّة المعاصرة والفن الإسلامي، فقد كان الوقت متأخراً، غير أنه مع إطلالة اليوم الموالي أخذتني البهجة أيما مأخذ، خاصة في تلك المدينة الصغيرة المحاذية لإمارة الفجيرة، التي تعكس تطلع أهلها إلى كل ما هو وافد بغير ريبة ولا عقدة نقص، وفي السياق نفسه متمسكة بهويتها العربيَّة بكل فخر واعتزاز.

وأنا في انتظار اليوم الموعود الذي سأقف فيه أمام نخبة من ممارسي المسرح ونقاده وأكاديميه، لأُقدم ورقتي البحثيَّة حول الممارسة المسرحيَّة المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف، لم أشأ أن أتخلف عن برنامج العروض المسرحيَّة التي قدمت على خشبة المركز الثقافي لمدينة كلباء، هي مسرحيات قصيرة

نعم، ولكنها ترنو لتعليم هواة وممارسي المسرح من مختلف أرجاء الدولة والوطن العربي أساسيات «أبو الفنون»، فقد شاهدت خلال هذه الفعاليات كل العروض التي قدمت، سواء داخل المنافسة أم خارجها. وكنت لا أفوت فرصة إلا وأخرجت مذكرة صغيرة أكتب فيها كل شاردة وواردة فنيَّة مرت على مسمعي وناظري، متسائلاً ماذا لو أصبحت الشارقة نموذجاً يحتذى فعلاً لا قولاً في مجال المسرح، عربياً؟ أكيد سنقطف ثمارها وإياهم، ولا محالة سنجد أنفسنا بعد عقد أو عقدين من الزمن أمام مجتمعات واعية جمالياً وأيديولوجياً ومعرفياً.

وأسعفني حظي الوافر أن أقف في تلك الأمسيات الدافئة على مجموعة من المسرحيات، إذ افتتح المهرجان بمسرحيَّة عنوانها «71 درجة» التي اقتبست عن مسرحيَّة «تيتوس أندرونيكوس» لوليام شكسبير، وقدمها ركحياً المخرج مهند كريم، وقد فاجأتني جرأة هذا المخرج على التعامل مع هذا النص المأساوي والمركب، الذي يحكي أفكاراً جريئة ومأساويَّة تمثلت في الاغتصاب، والانتقام، والجنون، هذا النص الذي هابه فطاحلة المسرح العربي درماتورجياً وركحياً، أبى هذا المخرج إلا أن يتحدى نفسه فيه، وما أثار إعجابي أكثر في هذا العرض هو قدرة المخرج على نقل الأحداث من بيئتها القديمة إلى البيئة المعاصرة التي نعيشها، مستعيناً بالصورة السينوغرافيَّة المبهرة، والماتع فيه أن العرض شدني بصرياً إلى أبعد الحدود، برغم صعوبة تجسيده لبعض المشاهد، ووقوعه في بعض الأخطاء التقنيَّة والبنيويَّة، لكن ما يشفع لجماليَّة هذا العرض التزامه بقانون المسابقة الذي كانت تيمته محدوديَّة زمن العرض، فالمهرجان أقيم خصيصاً للمسرحيات القصيرة، حتى يتسنى الوقوف على أهم خطوات تكوين المسرحيين سواء ممثلين أم عاملين في المهن المرتبطة به، تماشياً وروح المهرجان الذي يقدم مسرحيات قصيرة بغية التكوين والتعليم.

مسرحيَّة أخرى كان لها أثر فني في وجداني، وهي مسرحيَّة «أغنية طائر التم» التي كتبها تشيخوف وقام بإخراجها أحمد عبدالله راشد بعد إعادة كتابتها بلغة عربيَّة تستنطق وجع وألم الفنان في آخر أيامه، فكانت دراماتورجيا فنيَّة وقصيرة وممتعة وهادفة.

أما المسرحيَّة التي استوقفتني كثيراً فهي مسرحيَّة «الذاكرة والخوف» التي اقتبست من مجموعة من أعمال الكاتب الإنجليزي الكبير وليام شكسبير، وهندسها ركحياً المخرج سعيد الهرش، المسرحيَّة أتت بالملك لير من عصر النهضة إلى حياتنا المعاصرة، قُدم فيها الملك لير في شكل معاصر تماماً، برغم صعوبة هذا العمل وقلة من خاض عُباب كتابته ركحياً في الوطن العربي، لكن فريق العمل كان له رأي آخر، فقد تجرأ على شكسبير، بل وقدمه في حلة مغايرة تماماً لما نعرفه في المسرحيَّة الأصليَّة، وبرغم وقوع الفريق وعلى رأسه مخرج العمل فيما أرى في بعض الهنات، غير أن العرض كان يستحق المشاهدة، خاصة إذا علمنا أن جل أعمال المهرجان تدخل في إطار تكوين الممثلين، الذين يقف بعضهم ربما لأول مرة في مواجهة الجمهور، والمسرحيَّة بالفعل حازت الثناء وأخذت مجموعة من الجوائز، أهمها جائزة أحسن عرض متكامل.

ملتقى البحث.. سفر في إنتاج المعرفة

كنت معنياً بهذا الملتقى رفقة مجموعة من الباحثين من مصر، والعراق، والمغرب، قدمنا على هامش هذا المهرجان مجموعة من البحوث الأكاديميَّة التي تناولت أقلامها مواضيع حداثيَّة متنوعة، مثل الممارسة المسرحيَّة في الجزائر ومصر، وتقنيات التمثيل في العراق، ومسرح الشارع في المغرب، كلها كانت بحوثاً أكاديميَّة بحتة، وقد قدمت بحثي الموسوم بـ «الممارسة المسرحيَّة المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف»، في محفل أكاديمي شدني إليه حضور مائز من لدن المشاركين في المهرجان، نقاشات أكاديميَّة، وأسئلة ترنو إلى التعرف إلى دهاليز المسرح الجزائري، فكان جل مناي أن أقدم لمحة معرفيَّة عن الممارسة المسرحيَّة في الجزائر، فنقلت تجربتي في المتابعة النقديَّة للساحة المسرحيَّة المعاصرة في الجزائر، متوقفاً عند مفهوم الهواية والاحتراف في المسرح. كما كان لي في هذا اليوم شرف التعرف معرفياً إلى التجارب الأكاديميَّة التي التقيتها في محفل كلباء، وفي حاضرة شارقة الفكر والثقافة، إذ تعرفت هناك إلى أصحاب أقلام بحثيَّة مثل المخرج والباحث طارق الربح من المغرب الأقصى، الذي قدم تجربته العلميَّة والفنيَّة في مسرح الشارع، وأتحفنا بأطروحة علميَّة ناقش فيها مختلف إشكاليات مسرح الشارع في المغرب الأقصى، كما قدم تجاربه الذاتيَّة بصفته مخرجاً مسرحياً خاض تجربة مسرح الشارع بما لها وما عليها، فكانت لي فائدة بحثيَّة متميزة، عرفت من خلالها أهم توجهات هذا النوع المسرحي، أما الباحثة المصريَّة ميلسيا رأفت فقد أماطت اللثام في بحثها عن أرشيف المسرح المصري بكل تراكماته الإبداعيَّة، وبمختلف توجهاته الجماليَّة والفنيَّة.

تعارف

إن من أجمل ذكرياتي مع مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، تعرفي إلى شخصيَّة فنيَّة جدليَّة، قدمت للأردن الشقيق عدة أعمال مسرحيَّة لا بد أن تحفظ وتخلد بماء الذهب. إنه حسين نافع، رحمة الله عليه، الذي تعرفت إليه على هامش هذا المهرجان، وأتى مسهماً بورقة بحثيَّة في ملتقى البحث العلمي، فتجاذبنا أطراف الحديث. كلمني عن «سالومي» مسرحياً، تلك التحفة التي شاهدت بعضاً من مقاطعها من على شاشة جواله، تآلفت القلوب فتشابهت الكلمات، كنت بعد انتهاء مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، أتواصل معه وأسأل عن جديده الفني، فيحدثني تارة بأمل عندما يقدم عرضاً أو يشارك في مهرجان، ويحدثني تارة آسفاً لحال المسرح في بلده، وعن مطبات وصعوبات هذا الفن الذي أصبح يصارع من أجل البقاء، ولا يكاد يكتم سخطه على الفن الهابط، وحال المسرح في الأردن والوطن العربي، كان دائماً ما يحدثني عن «سالومي»، و«الإسكافية العجيبة»، و«بيت برناردا ألبا»، و«عرس الدم»، وقد تواصلت معه

ذات أمسية من سنة 2021 فوجدته متفائلاً بعمله الذي كان آخر عنقود الإبداع عنده، مسرحيَّة «الآخر»، إلى أن فجعنا في صبيحة السادس من شهر فبراير سنة 2022 بخبر نزل علينا كالصاعقة، لقد جف القلم ونزل الفارس عن جواده، فرحمة الله عليه.

وهناك أيضاً صابر رجب، من رمال خورفكان إلى رحابة المسرح الخليجي انطلق هذا الرجل المثير للإعجاب، عرفته في هذه التظاهرة التي تهتم أيما اهتمام بصناع الفرجة المسرحيَّة في دولة الإمارات العربيَّة المتحدة، وكما العادة فقد شهدت هذه الدورة تكريماً خاصاً لهذا المسرحي سليل خورفكان الذي أصبح نموذجاً للفن المسرحي في كل إمارات الدولة، بفضل صدقه وجنونه الفني، منطلقاً من المسرح المدرسي، خائضاً غمار تجربة مسرحيَّة متميزة انطلق فيها من مسرح الفجيرة الوطني، فقدم عديد الأعمال المسرحيَّة، تمثيلاً وإخراجاً، منها مسرحيَّة «غلط في غلط»، ومسرحيَّة «المنحوس منحوس»، ومسرحيَّة «استفهام»، وغيرها من الأعمال التي نالت جوائز محليَّة وعربيَّة، فحق له أن يكرم، وحق للقائمين على الفن الرابع أن يكرموه.

وسفيان عطيَّة، ابن بلدي، المناضل المسرحي بامتياز، كان ضيف شرف في هذه الدورة، وكنت أسمع عنه وعن نضاله في دهاليز المسرح الجزائري، خاصة في تسعينيات القرن الماضي، المرحلة التي أفل فيها المسرح في الجزائر، وترك زمام الأمور لضغائن الحقد والتطرف بكل أنواعه، غير أن هذا المناضل أبى إلا أن يستمر في زمن هرب فيه صوت الحب تاركاً صوت الرصاص يدوي، روى لي تجربة من تجاربه القاسية أثناء تنقله من منطقة إلى أخرى متخفياً من أجل أن يصنع الفرحة بمسرحه، رفقة فرقته المسرحيَّة، متحدياً الخوف والكره، وحاملاً مشعل الحب والأمل، وإلى غاية العشريَّة الثانية من القرن الحادي والعشرين، لا يزال ينافح عن جماليَّة المسرح فنياً وأيديولوجياً، كنت أسمع عنه ولكن لم ألتق به شخصياً، فكان لي شرف اللقاء به في هذه الدورة من المهرجان، فأصبحنا أكثر من صديقين، وقدم لي فيما بعد مجموعة من نصوصه التي أعمل عليها نقدياً وأكاديمياً، فشكراً كلباء، وشكراً للفجيرة، وألف شكر لشارقة المسرح.

كلمة لا بد منها

أجدني هنا أقف احتراماً لكل القائمين على هذه الفعاليَّة المسرحيَّة المتفردة في هدفها، فهي تسعى لاستكشاف مواهب محليَّة وعربيَّة في مهن فنون العرض المسرحي، تمثيلاً وإخراجاً وكتابة، وصقل تلك المواهب، ومرافقتها أكاديمياً واحترافياً في اكتشاف معالم المسرح مترامية الأطراف، مبادرة يرعاها صاحب الفضل والمثقف الذي آلى على نفسه أن يجعل من إمارة الشارقة بمختلف ربوع مدنها وقراها محجاً لكل من يحب ويهوى فن التمثيل وفلسفة المسرح الإنسانيَّة.

فرجة «الكولاج» المسرحي

عزيز الذهبي
باحث وناقد ثقافي من المغرب

انبثقت خلال القرن العشرين تيارات مسرحيَّة جديدة تمثلت تصورات متميزة لفن الإخراج، تهدف إلى تجاوز مرحلة تقديس النص من لدن المسرح الكلاسيكي إلى مرحلة أخرى حاسمة، يصبح فيها الممثل سيد الخشبة محتلاً مكانة فنيَّة راقية، وتسهم فيها العناصر السينوغرافيَّة (الديكور، الملابس، الإضاءة والموسيقى...) في تحقيق فرجويَّة العرض المسرحي، وضمان تواصل حميمي بين الممثل والجمهور. وفي فترة السبعينيات حاول بعض المسرحيين المغاربة إعادة هيكلة المشهد بعد اطلاعهم على مستجدات الإخراج المسرحي الغربي. وفي هذا السياق تأتي تجربة محمد مسكين، الذي وضع تصوراً خاصاً للإخراج يقوم على رفض التزيين بالديكور، وتنويع الإضاءة، وصخب الموسيقى، ليستعيض عنها بـ «الكولاج المسرحي» وما يولده من إحساسات جديدة لدى الناس «تعيدهم إلى الطفولة، إلى ما هو بكر ومكبوت فيهم»، وقد استدعاه محمد مسكين لأنه يشكل لغة رمزيَّة، إذ إن الوحدات المكونة له من أشكال وصور تعد مجالاً «للسميأةSémiotisation التي تحدد مدى اشتغال العلامات والدلالات». إن الغاية التي من أجلها تم إقحام الكولاج في عروض «مسرح النقد والشهادة» هي تجاوز ذلك الطابع التزييني الثابت للديكور، وملء الركح بما هو حي «انطلاقاً من مبدأ الانفصال عما هو مألوف من الأشكال والألوان، والالتحام بعالم مرئي جديد ينقذ عين المتلقي من هيمنة الأشكال والمظاهر المعتمدة في الثقافة الرسميَّة»، ويضمن مشاركته في الفعل المسرحي، وإخصاب خياله وأفقه التأويلي، ثم التقليل من أهميَّة الخطاب اللفظي الذي هيمن لفترة طويلة على الكتابة المسرحيَّة، وهي صيغة للحد من هيمنة نموذج المسرح اللغوي في أفق بلورة «لغة رمزيَّة بمواد بسيطة نقوم بتطويعها وتحويلها إلى موضوع جمالي يعكس أحلامنا وقضايانا». والملاحظ أن محمد مسكين حينما يدعو في مسرحه النقدي إلى تنويع اللغة المسرحيَّة من خلال توظيف الكولاج المسرحي، فإنه ينهل من معين مسرح القسوة لدى آرتو، حيث يدعمان معاً فكرة تجاوز لغة الحوار المنطوق واقتراح بديل عنه كتابة جسديَّة ولغة مرئيَّة، في محاولة لاستشراف آفاق فنيَّة وجماليَّة جديدة.

حاول المسرحيون الهواة تأسيس خطابهم الإبداعي بوعي ناضج، من خلال إصرارهم على تطوير التجربة المسرحيَّة بالمغرب، عبر تجاوز الثغرات الناتجة عن غياب التكوين التقني لدى الممارسين، بغية تقديم فرجة ذات أبعاد فنيَّة وجماليَّة معاصرة. ومحمد مسكين - بحكم توجهه الواقعي الملتزم -أنتج خطاباً مسرحياً مثقلاً، يرفض الأشكال المسرحيَّة الجاهزة، ويبحث عن أساليب جديدة تجعل الإبداع المسرحي دائم الحيويَّة والحركيَّة، وهو ما بدا واضحاً في انتقاده للفضاء المسرحي الإيطالي الذي يقيم حدوداً بين القاعة والخشبة، وتوظيفه للكولاج المسرحي الذي يعتمد على جماليَّة الصورة، فيتخذ من العرض المسرحي فضاء للغات متعددة تخاطب عين المتفرج، كما استفاد من فن السينما تقنياتٍ فنيَّةً مكنته من إتقان اللعب بالفضاءات والأزمنة وتداخلها مع العناصر السينوغرافيَّة.

يقترح مسكين رؤية جديدة لمعماريَّة الفضاء المسرحي «إنه فضاء محايد، عبارة عن مساحة مكانيَّة فارغة قابلة لآلاف الأشكال. إن هذا الفضاء المتحرك هو المعطى الأول لإبداعنا، إنه متحرك لأنه يختزن ما لا نهاية له من إمكانيات التشكل» المرئي (الأشكال – المواد – الألوان) الذي يتكلم لغته الحيَّة على الخشبة ويخاطب عين المتلقي. وقد اقترح مسكين في نصوصه المسرحيَّة بعض الفضاءات التجريبيَّة، ويمكن أن نميز داخل كل فضاء مسرحي بين ثلاثة فضاءات متباينة:

فضاء الخشبة حيث ينجز العرض المسرحي، وفضاء الممثل أي رقعة الركح الذي يتحرك فيه، ثم فضاء الجمهور الذي يسهم من خلال تفاعله مع الممثلين في صنع الفرجة المسرحيَّة. وتجدر الإشارة إلى أن الفضاء المسرحي في منظور مسرح النقد والشهادة، اقترن بدلالة «التكسير وإعادة البناء»، بوصفه يرفض الثبات والسكون، وينزع إلى الحركة والتغيير والتأسيس لرؤية جماليَّة للعالم. وتضطلع «دلالة التكسير وإعادة البناء»، في المسرح النقدي بوظيفتين: وظيفة أيديولوجيَّة بحكم أن الفضاء المسرحي النقدي حينما يتجاوز نمطيَّة معمار مسبق، فإنه يرمي إلى تكسير سلطة الواقع والدفع بالإنسان لامتلاك ذاته والبحث عن الحقيقة، بالإضافة إلى وظيفة جماليَّة تتجلى في أن «الفضاء المسرحي المتحرك لا يفرض سلطته على الكتابة المسرحيَّة، بل ينسج علاقة جدليَّة معها، باعتباره يمتلك قابليَّة لاحتضان الأحداث والشخوص».

بناء على ما سبق، يتضح أن محمد مسكين كان يروم المحافظة على بساطة المسرح الخالي من التكلف والصنعة التزيينيَّة، إذ لم يكن يراهن على تكديس الفضاء المسرحي بالقطع الديكوريَّة، بل ضمان انسجام وتفاعل الممثل مع الفضاء المفتوح الذي يتحرك فيه، وحرارة لقائه بالجمهور الذي يتوجه إليه.

كان مسكين يتطلع إلى تأسيس خطاب مسرحي ينفرد بخصوصيات جماليَّة متميزة، ويخلق فرجة متصالحة مع متلقيها، بما يملكه من حمولات ثقافيَّة وفنيَّة تحفزه على المشاركة في اللعبة المسرحيَّة بطريقة واعية ونقديَّة من دون أن يندمج في الأحداث. ومن أجل إنجاح هذا المشروع، راهن مسكين في عروضه المسرحيَّة على جسد الممثل بكل ما يمتلكه من لغة ومهارة قادرة على إحداث تأثير مقصود في عقل المتفرج وروحه. ولعل ذلك ما حدا بالباحث حسن المنيعي إلى نعت كتابة «النقد والشهادة» بأنها «كتابة جسدية بكل تفاصيل الجسد وإغراءاته، وهذا من خلال تألقها أمام الناس عبر أجساد الممثلين». وحينما يتقن الممثل توظيف إمكانياته الجسديَّة ومهاراته الصوتيَّة، فإنه يصبح سيد الخشبة وعنصراً أساسياً في بلورة الإنجاز الركحي، حيث يستطيع في إطار وحدة العرض واتساق عناصره أن يشارك بفعاليَّة في نسج خيوط الأحداث المسرحيَّة، لينقل إلى الجمهور فكرة عن الشخصيَّة التي يلعب دورها. فالمسرح «هو الممثل، والممثل هو الشخصيَّة، ولا يمكن تصور حوار مسرحي بدون شخصيات مسرحيَّة (...)، كما أن الحدث يأخذ قيمته وكل أبعاده في إطار علاقته بالشخصيَّة».

ولئن كان المخرج يستطيع بوساطة لغته السينوغرافيَّة تجاوز اللغة الأدبيَّة للنص الدرامي، فإن ذلك يقابله في مرحلة ثانية تجاوز آخر من لدن الممثل بواسطة لغته الجسديَّة التعبيريَّة. هذا الاشتغال الجسدي يعبر عنه في مسرح النقد والشهادة «بتقنية اللعب»، بوصفها ظاهرة فطريَّة مرتبطة بالإنسان الذي ينزع إلى تقليد ومحاكاة ألعاب الحيوان في الطبيعة. ويتمظهر هذا اللعب/ أو المحاكاة في «الرقص» «وهو أقدم لغة اكتشفها الإنسان وتتم من خلال الجسد...، حيث كان الراقص يضع قناعاً يرمز للحيوان المراد اصطياده. إن عمليَّة الصيد التي يمكن أن يتعذر نجاحها واقعياً، يمكن أن تتحقق رمزياً من خلال الرقص الذي كان استباقاً للزمن ومحاولة التحكم في الطبيعة".

يبدو أن عروض «المسرح النقدي» اعتمدت بالأساس على جسد الممثل الذي «يمتلك جهازاً عضلياً عاطفياً له الوظيفة نفسها التي يتوفر عليها الرياضي الفيزيقي الحقيقي»، لذلك أصبح الممثل بطل خشبة المسرح، أو بالأحرى هو المسرح حسب تعبير غروتوفسكي، لأن جسده يختزن طاقة فنيَّة تجعل كلماته ونبراته وحركاته تنبع من قلب المشهد وجوهره، لتصل بالقوة والتدفق نفسهما إلى قلب الجمهور وعقله.

ويعد الممثل العنصر الأبرز في العرض المسرحي، إذ هو العضو الوحيد في الفريق الفني والتقني الذي يحظى بصلة مباشرة بالمتلقين، غير أن وجوده رهين بوجود الجمهور ومعاينته لما يقوم به من تشخيص. وإذا كانت الظاهرة المسرحيَّة خلقاً وإبداعاً جماعياً، فإن غياب أحد مركباته يؤدي حتماً إلى بتر الفرجة من أحد عناصرها الجوهريَّة، مما يفسر العلاقة الجدليَّة والتواصليَّة التي تربط بين العرض المسرحي وجمهوره. لقد أدرك مسكين أهميَّة الدور الذي يضطلع به المتلقي في سيرورة العمليَّة المسرحيَّة، حيث خلص إلى أن «العلاقة بين العمل الإبداعي والمتلقي تنبني على أساس معرفي، ما دام المتلقي يتواصل مع هذا العمل من خلال قراءاته للعناصر الدالة في الكتابة المسرحيَّة، بإرجاعها إلى مدلولات معينة تتحرك عبر مساحة معرفيَّة يمتلكها، وتشكل مرجعه الخاص»، غير أن مسكين يجعل تحقق الإبداع مشروطاً بإفراغ الخطاب المعرفي في قالب جمالي يضفي عليه صفة الابتكار والخلق. فتحريك مشاعر وأحاسيس متفرج العرض المسرحي، لا يتحقق إلا إذا بلغ التواصل درجة الإثارة الجماليَّة «التي من خلالها يتم إدراك الأبعاد». هذا التأكيد على ضرورة مراعاة الجانبين المعرفي والجمالي عند كل قراءة مسرحيَّة، يجعل الجمهور يدرك الدال والمدلول المسرحيين على نحو يخضع لشروط القراءة الممسرحة.

لقد كانت رؤية المبدع في «مسرح النقد والشهادة» تهدف إلى تخطي القراءة الكلاسيكيَّة التي تهمش المتفرج، في مقابل الانفتاح على قراءة حداثيَّة تقوم «بتسييس الجمهور. وتفعيل الحركة، باتجاه التقدم والثورة (...) فالمسرح حدث اجتماعي، سواء على صعيد تآزر وتفاعل عناصر العرض المسرحي فيما بينها، أم على صعيد التفاعل مع الجمهور»، لهذا ركز محمد مسكين على ضرورة تأثيث فضاء خشبة المسرح بالمواد والأشياء الحيَّة الكفيلة بمخاطبة عين المتفرج حتى يسهل عليه التجاوب مع العرض المسرحي، ويصبح شريكاً فاعلاً في عمليَّة الخلق والإبداع الفني المسرحي.

صادق الطرابلسي:
آن لـ «أبو الفنون» أن ينتبه لمخاطر التلوث البيئي

لم تكن «البخارة» العمل المسرحي الأول للتونسي صادق الطرابلسي على مستوى الإخراج فقط، بل كانت أيضاً العمل الأول الذي يطرح موضوعاً غير مألوف في المسرح التونسي، وربما العربي، يتعلق بالآثار المدمرة للتلوث الصناعي على البشر.

كمال الشيحاوي
إعلامي وناقد ثقافي من تونس

ولم يتوج العمل بأكبر جوائز مهرجان المسرح الوطني التونسي، وبالتانيت الذهبي لأيام قرطاج المسرحيَّة في دورتها الأخيرة التي نظمت ديسمبر الماضي، لطرافة موضوعه وجدته فقط، بل لأصالة الطرح، ونجاحه في تجنب الطرح «الدعائي» أو «التحريضي» لموضوع في غاية الخطورة والحساسيَّة، ومقاربته برؤية مركبة، تنسب الآراء وتشكك في الأحكام، وتنظر إلى ما أبعد من سطح الواقع، كل ذلك في جماليَّة مبتكرة تضافرت فيها كل مفردة من مفردات الإخراج، في صياغة الدلالة العامة للعرض بتناسق حركي وإيقاعي وموسيقي لافت. حول هذا العمل كان لنا هذا الحوار مع مخرجه.

• يبدو موضوع التلوث البيئي الذي تطرحه مسرحيَّة «البخارة» غريباً على موضوعات المسرح التونسي، وكثيراً ما ينظر إليه بوصفه موضوعاً ثانوياً، فهل كنتم مدركين لهذه الأفكار والأحكام المسبقة؟

- صحيح أن المسرح التونسي لم يتناول القضايا البيئيَّة، وأظن أن المسرح العربي لم يفعل ذلك، ولكن تعاظم الاهتمام بالكوارث البيئيَّة في عالمنا العربي وفي العالم كله سيجعل هذه الموضوعات تتصدر اهتمامات الفنانين، وقد رأينا ذلك في تجارب سينمائيَّة عديدة عالمياً. وفي تونس ثمة كارثة بيئيَّة حقيقيَّة، وليس لنا تقدير فعلي لخطورتها. أنا من مدينة صفاقس (أكبر محافظة اقتصاديَّة بالجنوب التونسي)، وأعرف التلوث بأنواعه مما يلقى في المزابل المنتشرة، وفيما يترك من فضلات البناء، وما تخلفه المصانع والمحال التجاريَّة، فضلاً عن مشكلة جمع الفضلات المنزليَّة والتصرف فيها التي تصدرت مشاغل التونسيين خلال الصائفة الفارطة في صفاقس وفي محافظات تونسيَّة أخرى، وما زالت هذه المعضلة مطروحة لأن الحلول الجذريَّة لم يتم البحث فيها. وفي مسرحيَّة «بخارة» طرحت موضوع التلوث الصناعي لخطورته على حياة الناس، ولكن الطرح لم يكن منحصراً في هذا الشكل من التلوث، وإنما اتسعت دلالته ليشمل كل أشكال ومظاهر التلوث التي يعاني منها الإنسان التونسي، ومنها كل إنسان في أي بلد يواجه هذه الظواهر.

• ألا توجد مخاطرة في أن ينظر إلى مسرحيَّة «البخارة» بوصفها فعلاً تحريضياً للناس/المواطنين؟

- ثمة نوعان من المخاطرة في مسرحيَّة «البخارة»؛ مخاطرة سياسيَّة ومخاطرة فنيَّة. تبرز المخاطرة السياسيَّة في حساسيَّة الموضوع، وقد وجدنا أنفسنا أي فريق العمل في حيرة حقيقيَّة بعد توقف التواصل مع جهات أبدت اهتماماً في البداية، واستعداداً للدعم، كما وجدنا رفضاً من بعض النقابات العاملة في المجال خلال عروضنا المسرحيَّة الأولى، إذ عدت العمل لا يتناسب ورؤيتها للمشكلة.

صادق طرابلسي

وتتجلى المخاطرة الفنيَّة، وهي الأهم بالنسبة إلى فريق العمل، لأننا نقدم عملاً فنياً بالأخير في سعينا لتجنب التعاطي «التعليمي»، و«التوعوي»، و«التحريضي»، و«الإشهاري» الذي غالباً ما يقترن بطرح هذه الموضوعات، من أجل جعل العمل مقنعاً فنياً وله خطابه الجمالي الخاص وطرحه الموضوعي. ومن المفيد التذكير بأننا لم نقل مطلقاً في منطوق المسرحيَّة إن المقصود هو محافظة «قابس» (الجنوب التونسي). وباستثناء الجمهور التونسي العارف بهذه المشكلة، فإن غيره من المشاهدين في العالم العربي وفي الخارج سينظر إلى المشكلة في بعدها الكوني والإنساني. ومعلوم اليوم أن المشكل البيئي ليس مطروحاً في تونس فقط، بل في عديد المدن العربيَّة، وهو موضوع مطروح في معظم دول العالم.

فريق عرض «البخارة»

• في مسرحيَّة «البخارة» ثمة مزج أصيل بين مكونات البناء الواقعي «الكلاسيكي»، في وجود الحكاية، وتسلسل أحداثها، وتطورها من الهدوء إلى التوتر الدرامي، وعناصر الإخراج المعاصر في توزيع مفردات الخطاب المسرحي، لتشمل إلى جانب الملفوظ ما هو بصري، أدائي، وتوظيف للـ «مابينغ»، والكوريغرافيا، والموسيقى، والألوان، وقد تضافرت جميعها للتعبير عن حجم الاختناق النفسي والعاطفي والمادي الذي تعانيه الشخصيات التي كنا نرى احتضارها وموتها أمامنا، فما هي خلفيات هذه المقاربة؟

- هذا المزج الذي أشرت إليه، وهذا الانسجام، نابع من رؤيتنا الإخراجيَّة التي لا ترى تعارضاً بين الحفاظ على بنية السرد المسرحي الكلاسيكي (في وجود قصة وشخصيات وأحداث)، وتقديم مقاربة إخراجيَّة مبتكرة، جمالياً لا يتم التعويل فيها على الملفوظ فقط لإيصال المعنى، بل توظف كل مفردات خطاب العرض للمشاركة في صياغة الدلالة العامة له. ولهذا أسهم اللعب على الديكور غير الثابت والمتحرك في نقل الشعور بضيق المكان، كما عكست الأبواب مشاعر الوحدة والانفصال التي تسيطر على أفراد العائلة برغم اضطرارها للعيش المشترك، وإلى جانب ذلك ترجمت الموسيقى والألوان بعض المناخات والأحاسيس الخاصة بالشخصيات.

ولقد أقمنا فلسفتنا للعرض على الانطلاق من البسيط إلى المركب على مستوى الحركة، ثم من البطيء إلى المتسارع على صعيد الإيقاع، ومن النوتة المتكررة التي تذكر بصوت المصنع إلى التلوث السمعي الهادر. وحتى على مستوى الخرافة، بدأنا بتفاصيل صغيرة لعائلة تواجه مشاكل يوميَّة مثل تعطل البث الفضائي للقنوات التلفزيَّة في ساعة بث المسلسل المفضل للزوجة، ومشاكل الأب الصحيَّة مع حاجته المتكررة للتبول وعجزه عن ذلك، وصولاً إلى قضايا ومشاكل أخرى أكثر تركيباً وتعقيداً تعلقت بمرض السرطان وأسبابه المباشرة، والحب والزواج والإنجاب، والافتقاد للحياة الخاصة. كما توجد في «البخارة» مقاربات جماليَّة خاصة، منها مثلاً أننا اشتغلنا على رقصة أو تعبيرة الـ «بيتو» وهي رقصة ظهرت نتاجاً لآثار القنبلة النوويَّة في مدينتي هيروشيما ونكازاكي لتعبر عن حجم الهلع والرعب الذي أصاب اليابانيين أمام هول ما رأوه من آثار الانفجار النووي. ويتجلى هذا التوظيف لهذه «التعبيرة» في الحركات البطيئة والملتوية التي يقوم به الممثلون/الشخصيات كانعكاس لآثار الصدمة/ التلوث الذي يعانون منه. وأذكر أن هذه الإحالة قد أوحت بها شهادة إحدى النساء المتضررات من التلوث، حيث ذكرت إنها كانت ترى زوجها يتلعثم في الكلام ويخلط بين الحروف في مشية مرتبكة، ملتوية، تهدد في كل لحظة بالسقوط.

• لم تكن هويَّة الشخصيات وما يربطها ببعضها بعضاً واضحاً من البداية، كما أن الشك رافق ردود أفعالها ومشاعرها وعلاقاتها، ولا شيء يثبت أن تدهورها الصحي ناتج أساساً عن التلوث البيئي، وقد ازداد الأمر تعقيداً مع ظهور شخصيَّة «مدير المصنع» الذي شكك في كل شيء. فهل كانت هذه الاختيارات بغاية إثارة التفكير لدى الجمهور؟

- لقد بني العرض على الغموض والالتباس، والعلاقات التي قامت بين الشخصيات مشكوك في أمرها منذ البداية، ولا يعرف المتفرج حقيقة العلاقات القائمة بين عناصر هذه العائلة المشتتة والمضطربة. وكنا نزيد مع كل وضعيَّة جرعة، خيطاً دقيقاً، غير واضح، بما يدفع المتفرج المتابع لاستخدامه من أجل استكمال الصورة النهائيَّة للمشهد العائلي، وكان هدفنا من ذلك أن لا نقدم الشخصيات بوصفها ضحايا أبرياء للتلوث البيئي لأنها تعاني في الحقيقة من مشاكل أخرى تتعلق بتاريخ العائلة، وظروفها، فضلاً عن ضيق المكان/البيت وغياب أي حميميَّة، وعجز العائلة عن تحمل شيخوخة الأب ومرضه. وقد تكون «البخارة» في استعارة عن «المركز الصناعي الكيمياوي» هي المشجب الذي يتم تعليق مشاكل العائلة عليه، وتحميله كل أخطائها وعجزها وتقصيرها. وأظن أن دخول شخصيَّة مدير المصنع «سي عماد» بنزعته الواقعيَّة والبراغماتيَّة كان مهماً من جهة في التشكيك أو في تخفيف الطابع المأساوي والتراجيدي للقصة، وفي إثارة الأسئلة الموضوعيَّة حول المشكلة، إذ يقول مثلاً إن والده مات بالسرطان مع أنه عاش في مدينة نظيفة بيئياً ولم تكن تواجه أي مشكل من مشاكل التلوث البيئي.

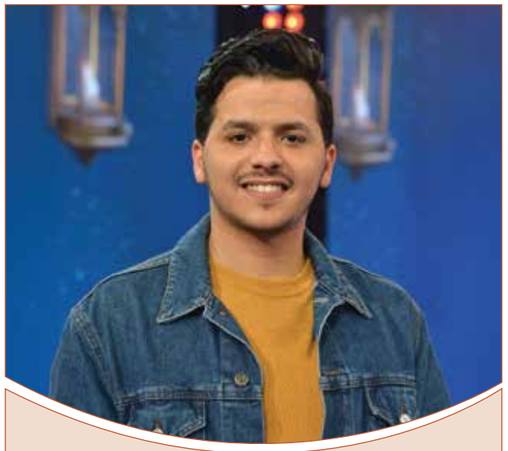
• «البخارة» هي أول عمل مسرحي من إخراجك بعد تجارب عديدة في التمثيل، فهل تنوي التفرغ للإخراج؟

- لا. لا أفكر في ذلك مطلقاً، أنا ممثل وأحب التمثيل، وأعتقد أن الممثل مشارك رئيس في مشروع أي عمل، وهو ليس مجرد منفذ تعليمات، بل إن هناك مرحلة أعد فيها الممثل يتجاوز المخرج، «يقتله» بالمعنى الرمزي حين يعطي شيئاً ساحراً وغير متوقع في تقمصه للشخصيَّة وأدائه كثيراً ما يفاجئ المخرج ذاته خلال العروض الحيَّة.

• في مسارات معظم المخرجين المسرحيين التونسيين بعض الارتباك والتعثر يصل حد الانقطاع، كيف ترى أفقك الفني مستقبلاً بعد النجاح الكبير الذي حققه عملك المسرحي الأول على مستوى الإخراج على صغر سنك (31 سنة)؟

- صحيح أن ثمة ارتباكاً وتعثراً في مسارات المخرجين التونسيين لأسباب مختلفة، منها الذاتي الذي يتصل بالمخرج في حد ذاته، ومنها الموضوعي الذي يتعلق بظروف الإنتاج وما تغير في منظومة العمل المسرحي التونسي عند الانتقال من الفرق الجهويَّة إلى مراكز الفنون الدراميَّة، وتراجع مسرح الهواية، وتفكك العلاقات التي كانت قويَّة بين المسرح التلمذي والجامعي، وتقديري أن مسار كل مخرج هو مشروعه الشخصي ورؤيته التي تميزه عن غيره، وما أتمناه شخصياً أن أجد دائماً الإطار الذي يسمح لي بالتقدم لتنفيذ ما أريده من أعمال، سواء في تونس أم خارجها.

وفي خصوص سني، فإنني أتقاسم معك المخاوف ذاتها، ولذلك أعمل بجد من أجل أن لا تكون «البخارة» بيضة الديك، وأن أرفقها بأعمال أخرى تؤكد إمكانياتي في الكتابة والإخراج، وأتمنى أن أوفق في ذلك.



صادق الطرابلسي.. من مواليد سنة 1993، خريج المعهد العالي للفنون الدراميَّة بتونس. شارك بصفته ممثلاً في عديد الأعمال المسرحيَّة والتلفزيونيَّة والسينمائيَّة، من بينها في المسرح «الهنشير» للهاشمي العاتي سنة 2013، ومسرحيَّة «الكواسر» سنة 2017 إخراج حمادي المزي، و«حرقة»، و«مايسترو» مع المخرج التلفزي الأسعد الوسلاتي، إضافة إلى مشاركات في أربعة أفلام سينمائيَّة قصيرة، كما عمل مساعداً في الإخراج لعدد من الأعمال المسرحيَّة، وشارك في تربصات ومهرجانات عربيَّة ودوليَّة. و«البخارة» أول عمل مسرحي يحمل إمضاءه على مستوى الإخراج، وهي من إنتاج قطب المسرح تونس، تأليف صادق الطرابلسي وإلياس الرابحي، إخراج صادق الطرابلسي، دراماتورجيا ومساعدة إخراج تماضر الزرلي، كوريغرافيا هدى الرياحي، موسيقى وضاح العوني، مساعد تصميم السينوغرافيا عمر الطرابلسي، مابينغ حمزة العبيدي، إخراج فيديو محمد الحرقافي، ملابس نوال لسود، تقني إضاءة محمد عربي حشاد، تقني فيديو نزار صالح، موضب ركح إيهاب عجرود وحسام عبدالمولاه، تنفيذ ديكور سامي الماجري، ديكور ورشة المركز الوطني لفن العرائس.

مخرجو المسرح الجزائري الجدد
منجزاتهم.. وتطلعاتهم

شهد المسرح الجزائري في العقد الأخير، بروز عدّة مخرجين، منهم محمد شرشال، وأحمد رزاق، وعبدالحليم زدام، وغيرهم من ورثة المؤسسين، الذين يواصلون طرح أعمال ماتعة ومواضيع تلامس الحياة العامة. وتُظهر الأسماء الجديدة تنوعاً وثراءً في المشهد، بجمع «مخرجي الجيل السادس» بين الخبرة الأكاديميَّة والموهبة الفطريَّة، ممّا يسهم في تطوير الفن الرابع بقوّة التجديد والتكيف مع متطلبات اللحظة المسرحيَّة.

الجزائر: رابح هوادف
ناقد مسرحي وإعلامي من الجزائر

دريس بن حديد

إبراهيم نوال

الحبيب سوالمي

في هذا السياق تبرز أسماء: فوزي بن براهيم، عبدالقادر جريو، فخر الدين لونيس، تونس آيت علي، العمري كعوان، سفيان عطيَّة، محمد إسلام عباس، كريم بودشيش، عبد الغاني شنتوف، هشام بوسهلة، نبيلة إبراهيم، عبدالنور يسعد، أبوبكر الصديق بن عيسى، حيدر بن حسين، أحمد العقون، شوقي بوزيد، سميَّة بوناب، وغيرهم ممن عزّزوا أداء مواطنيهم الذين أثبتوا وجودهم، مثل: عزالدين عبار، الربيع قشي، خالد بلحاج، هارون الكيلاني، محمد إسلام عباس، محمد فريمهدي.

ويشير الفنان دريس بن حديد إلى عدّة أسماء صاعدة، منها: أمل بن عمور، التي تهتم بقضايا المرأة بطريقة حسّاسة وعميقة، وسمير بوذراع المازج بين الأسلوبين التقليدي والتجريبي، ويستحضر ابن حديد أسماء مخرجي الجنوب الجزائري، أمثال عبدالقادر رواحي، وسعيد زكرياء، والشيخ عقباوي، وعبدالقادر عزوز، الذين يمتازون بقدراتهم على كسر القوالب النمطيَّة، وتقديم أعمال تفاعليَّة تعكس القضايا الراهنة.

ويسجّل الأكاديمي الحبيب سوالمي أنّ جيل المخرجين الجديد يصرّ على افتكاك موطئ قدم في الساحة المسرحيَّة الجزائريَّة، سواء في المسرح المحترف أم نظيره الهاوي، بينما يبدي ابن حديد أسفاً لأنّ «الفرص لا تزال محدودة نسبياً، بسبب قلّة الدعم المادي وضعف البنية التحتيَّة للمسارح، لكن المبادرات الشبابيَّة تلعب دوراً في توفير مساحات عمل جديدة، مثل الورش المستقلة، والجمعيات المسرحيَّة".

تميّز

يشيد الأكاديمي المخضرم إبراهيم نوّال بامتلاك مخرجي الجيل الجديد حريَّة أكثر، واستثمارهم بشجاعة في البعدين التقني والجمالي، وطرح مواضيع بعيدة عن السياسة والأيديولوجيا، عبر حفرهم في الموروث الثقافي المحلي برؤية جديدة ومتجددة للممارسة الطقسيَّة في بعدها الحديث.

ويشاطر نوّال ابن حديد الرأي بشأن عدم استفادة المخرجين الجدد من «فرص كافية تضاهي تلك التي توافرت لهم زمن الراحل امحمد بن قطاف، الذي انفتح على الشباب زمن إدارته المسرح الوطني الجزائري". لكن نوّال يكشف أيضاً عن فتح مسارح الجلفة، ووهران، وسيدي بلعباس، وسوق أهراس، وسعيدة، وتيزي وزو، المجال أمام التجارب الإخراجيَّة الشبابيَّة، حتى وإن كان الدعم قليلاً، ما يفرض فتح موازنات خاصة بالإنتاج الشبابي.

على المنوال ذاته، يُبرز الناقد المسرحي والإعلامي بوبكر سكيني، تميّز الجيل الجديد من مخرجي المسرح في الجزائر، ويرى أنّ ذلك يكمن في ثلاث نقاط تتعلق بحيويَّة وإبداع ورغبة المخرجين الشباب في التجديد، الذين يتميزون بالتنوع في الموضوعات والأساليب الفنيَّة، والتوجهات الجماليَّة في أعمالهم.

وينوّه مستشار المدير العام للمسرح الوطني الجزائري، إلى تقديم الجيل الجديد من المخرجين، لـ «رؤى جديدة وأفكار مُبتكرة تعكس التغيرات الاجتماعيَّة والثقافيَّة في المجتمع الجزائري، ناهيك عن الجرأة في تجريب أشكال جديدة من الأداء والتفاعل مع الجمهور برغم التحديات الكبيرة، ومنها قلّة الدعم المالي والبنية التحتيَّة، ولكنهم يعوّضون هذه التحديات بالالتزام والشغف والإصرار على تقديم أعمال ذات جودة عالية".

المعنى نفسه يؤيّده دريس بن حديد الذي يشيد بتميّز الجيل الجديد، وتشبعه بروح التجديد والابتكار، ويقول: «إنهم يسعون إلى تقديم رؤى فنيَّة معاصرة تستلهم من الواقع الاجتماعي والثقافي، مع المحافظة على الأصالة الجزائريَّة، كما يُظهر هذا الجيل وعياً متزايداً بأهميَّة التكنولوجيا وأساليب الإخراج الحديثة، ممّا يخلق حالةً من التنوع في المشهد المسرحي".

ويؤكـد ابن حديد أنّ المســارح الجهويَّة بإمكانها الكشـف عن المزيـد من المخرجيـن الجدد، نظراً للكمّ الهائل من الممارسـين، موضّحاً: «هذه المســارح تضمــن عمليات إنتاجيَّــة تضمن بدورها تهيئة الظــروف الملائمة والبيئة الخصبة لمزاولة الإخراج جامعاً كل العناصر المسرحيَّة».

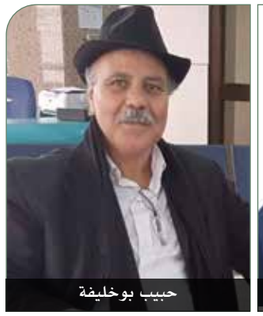
تجارب

تنــدرج «جي بــي أس» للمخرج محمد شرشــال ضمن الأعمال المهتمة بالقضايا المعاصرة والمجتمعيَّة في الجزائر، مستخدماً تقنية المســرح الصامت، بالاعتماد على التعبير الجسدي والإيماءات بدلاً من الكلمات لنقل الرسالة والموضوعات. والمسرحيَّة تتميّز بالرمزيَّة العالية، والأسـلوب البصري المبتكر، حول شخصيَّة رئيسة تبحث عن هويتهــا ومكانها في العالم، مســتخدمة جهاز «جــي بي إس» رمزاً للإرشاد والتوجيه، لاستكشــاف موضوعات الهويَّة والانتماء والبحث عن الذات، في ظلّ التحــولات الاجتماعيَّة والثقافيَّة، هذا ما يجعلها تَجْرِبَة فريدة في عالم المسرح العربي.

وفــي مقابل «القضايــا الفرديَّة» التي يطرحها شرشــال، يحيل سكيني على قضايا الناس في أعمال أحمد رزاق، مثل عمله «طرشاقة» التي تعني عود الثقاب، حيث استطاع من خلال هذا العمل أن يخلق فضاءً مســرحياً يعبّر عن التحديات التــي تواجه المجتمع، بالاعتماد على الحــوارات الذكيَّة، والمواقــف الفكاهيَّة العاكســة للتناقضات والتحديات التي يواجهها الناس في حياتهم اليوميَّة.

ويسعى رزاق إلى تسليط الضوء على الجوانب الإيجابيَّة والسلبيَّة للمجتمع، مع إبراز روح الفكاهة والقدرة على تذليل الصعاب.

بوبكر سكيني


حبيب بوخليفة

تفاوت

يُقــرّ بوبكر ســكيني بوجود «تفاوت للفــرص المتاحة لمخرجي الجيل الجديد في المســرح الجزائري، بناءً على عدد من العوامل»، أولها أن الجزائر بها اثنان وعشــرون مســرحاً جهوياً، أي مســارح عموميَّة موزّعة جغرافياً على نحو مليونين و381 ألف كيلومتر مربع.

ويُقحم ســكيني الدعم الحكومي لإنتاج الأعمال الدراميَّة، الذي يحدّد في شكل إعانة وليس تمويلاً كلياً، وفي غياب الإسهام والرعاية من قبل المؤسسات الاقتصاديَّة والاســتثماريَّة والماليَّة، مما يصعب إنتاج أعمال مبتكرة بشــكل مداوم. وهنــاك، أيضاً عامل رئيس يعمّق التفاوت، نظراً للمناسباتيَّة المنتهجة في الإنتاج، ونقص البنية التحتيَّة الفنيَّــة المتاحــة لاحتضان الإنتاجات، إذا حســبنا أن من الضروري حالياً إعادة النظر فــي عمليَّة توزيع الفضاءات الفنيَّة، بحيث يصبح حضورها جزءاً من تشــييد التجمعات السكنيَّة، والتجهيزات التربويَّة والجامعيَّة.

من جهته، يشدّد ابن حديد على أنّ المراكز والمعاهد مثل المعهد العالي لفنون العرض، تلعب دوراً مهماً في تخريج كوادر شابة، لكنها بحاجة إلى تحديث مناهجها لتتماشــى والتطورات العالميَّة، وإقامة شراكات مع مســارح دوليَّة لتبادل الخبرات، ومواكبة تحديات وآفاق المســرح الحديث، عبر الاعتماد على طاقات المكوّنين في المعاهد الجزائريَّة.

وعي

يذهــب الحبيب ســوالمي إلــى أنّ معظم المخرجين الشــباب يزاوجون بين الأكاديميَّة والاحتراف، فجلّهم مرّ على معاهد وأقسام الفنون في الجزائر، ومنهم من يملك شــهادات في الدراسات العليا، وأثبتوا علوّ كعبهم ممارســةً ونجاحاً، ويســتدل ســوالمي بمسرحيتي «ثورة»، و«سفينة كاليدونيا»، اللتين صمّمهما مخرجان شابان، ونالتا قدراً واسعاً من الإعجاب.

ويتصور ســوالمي وجوب «أن تكون المؤسســة المســرحيَّة في الجزائر قائمة على عمود (المأسســة) الصناعيَّــة الثقافيَّة، والابتعاد عن ثقافة (الفردانيَّة) حتى نســتفيد من مثل هذه التجارب الصاعدة فنياً واقتصادياً».

إلى ذلك، يشــدد الأكاديمي حبيب بوخليفة على امتلاك الجزائر اليــوم جيــلاً جديداً مــن المخرجين الذيــن يجمعون بيــن التقليد ومحاولة الابتــكار، بعد عقود من التأثيرات الاجتماعيَّة والسياســيَّة التي ميّزت المســرح الجزائــري في خطابه الســردي الأيديولوجي التقدمي الاجتماعي.

وبرغم التحديــات التي تواجههــا الصناعة المســرحيَّة، مثل محدوديَّــة التمويــل، وقلّة الدعم، فإنّ هناك إقبــالاً متزايداً من الجيل الشــاب على تعلّــم فنون التمثيل والإخراج والســينوغرافيا والكتابــة، بيــد أنّ بوخليفة يلمــس «حالةً مــن الضعف في ربط الشــكل والمضمون فــي الانتقال بــإدارة الممثلين إلى مســتوى أرقى».

تثمين

تُنظــم الجزائــر مهرجانــات مخصصة لمســرح الشــباب، مثل مهرجــان «فتيحة بربار» ببومرداس، ومهرجان مســتغانم لمســرح الهــواة، ومهرجان المســرح الفكاهــي، وهي عديدة بتعــدّد الأنواع المسرحيَّة، وتُســهم هذه المهرجانات بشكل كبير في تحفيز الحركة المسرحيَّة من خلال التكوين والتدريب، والتشبيك بين العاملين في المجال المســرحي، وخلق فرص للتواصل مع جمهور أوسع، كما تتيح فرصة التســويق الإعلامي للشــباب، وتعزيز قدراتهم عبر المنافسة الإيجابيَّة والتحفيز الإبداعي.

إلى جانب ذلك، تلعب المهرجانات المنظمة في الجزائر دوراً مهماً في استقطاب المخرجين الشباب، ومنحهم مساحات للتعبير عن رؤاهم الفنيَّة، وطرح بدائل جماليَّة تعكس تجاربهم الخاصة، فهي تفتح المجال أمام هؤلاء المخرجين لاستثمار مواهبهم، وتقديم إضافات نوعيَّة تعمّق فكرة خصوصيَّة المسرح الجزائري من حيث النوع والكم.

ومن خلال هذه الفعاليات، يتمكن المسرحيون الشباب من الإسهام في إثراء الهويَّة المسرحيَّة الوطنيَّة، ما يعزّز من تفردها وارتباطها بالقضايا الاجتماعيَّة والثقافيَّة الراهنة. ومع ذلك؛ تواجه هذه المهرجانات تحديات تتعلق بالتمويل، وضعف التنظيم أحياناً، واستمراريَّة الدعم على المدى الطويل.

ولتفعيل دورها بشكل أفضل، يتطلع بوبكر سكيني الأمين العام لمهرجان الجزائر للمسرح المحترف، إلى زيادة الدعم المالي والاشتغال على التوسع الجغرافي للوصول إلى مناطق أكثر تنوعاً، واعتماد آليات تقييم ومتابعة مستدامة تضمن تحقيق الأهداف المرجوة.

وعليه، فتعزيز هذه المهرجانات سيُسهم بلا شك في بناء جيل جديد من المسرحيين القادرين على تقديم رؤى مبتكرة، تواكب تطلعات الجمهور وتعزّز مكانة المسرح الجزائري على الساحة الإقليميَّة والدوليَّة.

ويثمّن سكيني أدوار المهرجانات التي تمنح منصات لعرض الأعمال المسرحيَّة، واكتشاف المواهب، وما إلى ذلك من مساحات التكوين الفني المتواصل، والتدريبي بالمعاهد والأقسام الفنيَّة، بالإضافة إلى الورشات التدريبيَّة، والإقامات الفنيَّة التي تنظّمها بعض المؤسسات، ما يسهم في كسب أكثر من تحدّ.

من جانبه، يعدّد ابن حديد حزمة مهرجانات وازنة منها: المسرح الجامعي، مسرح الشباب، المونولوج والفنون المسرحيَّة، لكن هذه المهرجانات تحتاج إلى إستراتيجيات متكاملة لدعم المخرجين

خالد بلحاج

محمد إسلام عباس

الجدد، ومزيد من التنظيم والدعم. وبالنسبة للحبيب سوالمي، فإنّ المهرجانات الشبابيَّة في الجزائر، لا تزال قليلة جداً، ويذكر منها: مهرجان الهواة، والجامعي، وأيام مسرح أقسام الفنون، منتقداً ما سماه «استمرار المهرجانات الكبيرة حكراً على فئات تقليديَّة للأسف»، لذا يطرح فكرة «العمل على إنشاء مهرجانات يكون هدفها الصدق والمثابرة في تكوين الجيل الجديد مسرحياً».

القاعدة الجديدة

يرتبط ما تقدّم، بتعزيز الدعم المالي، وتحسين الترويج لأعمال الشباب، فضلاً عن إعادة هيكلة السياسات الثقافيَّة لدمج المخرجين الجدد في المشهد المسرحي الوطني.

في هذا المنظور، يقول سكيني إنّ «إمكانيَّة خلق قاعدة جديدة لمخرجين جدد في المسرح الجزائري، تعتمد أساساً على إشراك الجميع في ذلك، من وصاية وزارة الثقافة والفنون، إلى المؤسسات الفنيَّة والمجتمع المبدع بكل أطيافه، ناهيك عن الشركاء الاقتصاديين، فالمسرح الجزائري يشهد حراكاً ملحوظاً بفضل جهود المخرجين الشباب، والمناسبات الاحتفاليَّة، والفعاليات والمهرجانات الداعمة لهم، وبذلك، يمكن للجزائر أن تُنشئ جيلاً جديداً من المخرجين القادرين على إثراء الحركة المسرحيَّة وإحداث نقلة نوعيَّة في المشهد الفني المحلي والإقليمي والعربي».

بدوره، يقترح ابن حديد خطّة من خمسة محاور تشمل: إطلاق برامج تدريبيَّة مكثفة تشمل أسس الإخراج الحديث، وإشراك المخرجين الجدد في مشاريع كبرى تحت إشراف مخرجين ذوي خبرة، والتوزيع العادل للمعاهد في كل جهات البلاد، ودعم العروض الأولى للمخرجين الجدد عبر التمويلات الحكوميَّة أو الشراكات مع القطاع الخاص، وتعزيز التعاون مع مؤسسات دوليَّة لإتاحة تجارب أكثر تنوعاً.

في سياق متصل، يقترح سوالمي سلسلة خطوات لتأسيس قاعدة مبتكرة وفاعلة تساعد على استمرار الإبداع الشبابي، يتصدرها: إدخال المسرح إلى المنظومة التربويَّة بوصفه فعلاً تعليمياً لا تنشيطياً، وتوفير المؤهلات البشريَّة والماديَّة على مستوى أقسام ومعاهد الفنون، وإعادة النظر في توجيه الطلبة لتخصص المسرح حتى نستطيع تكوين جيل جديد من المسرحيين والمخرجين المتمكّنين معرفياً ومهنياً.

ويقر سوالمي بضرورة الاعتماد على مفهوم المؤسسة الثقافيَّة والابتعاد عن الفردانيَّة في تسيير موازنة قطاع الثقافة عامة والمسرح خاصة، ناهيك عن العمل على الوصول لصناعة مسرحيَّة من خلال الاستثمار في رأس المال الوطني في المدن الكبرى والعمق الجزائري.

ويضيف أنّ المعهد العالي لمهن فنون العرض، نجح في إبراز مجموعة من الطاقات الشابة، إن على مستوى الإخراج، أو التمثيل أو الكتابة، ويجب على أقسام الفنون أن تحذو حذوه إن توافرت الشروط التي تتوافر للمعهد.

«الملك لير».. تستكشف صراع الآباء والأبناء في المسرح السويدي

اختار المسرح الملكي في ستوكهولم ختام موسمه السنوي لعام 2024 وافتتاح موسم العام الجديد بعرض تأرجح بين الكلاسيكيَّة والتجريبيَّة المعاصرة، استند إلى رائعة شكسبير «الملك لير»، من إعداد وإخراج الألماني فالك ريختر Falk Richter أحد أشهر المخرجين والكتاب المسرحيين في أوروبا في السنوات الأخيرة.

ستوكهولم: كريم رشيد
كاتب ومخرج من السويد

يهتم مسرح ريختر بثيمة العلاقات العائليَّة، وهو كان عمل لأول مرة مع المسرح الملكي السويدي خلال مهرجان بيرجمان 2018، وعاد ثانية في الموسم الحالي لتقديم «الملك لير»، متخطياً موضوع السلطة والميراث والعواقب التي تلت قرار لير تقسيم وتشتيت مملكته على بناته، ومتجهاً للبحث عن حقيقة ودوافع الصراع بين الأجيال.

هل تريد بنات الملك لير قيادة التغيير، أم أنهن مدفوعات بالشهوة العمياء للسلطة مثل أبيهن؟ وكيف يمكن أن يتطور ذلك الخلاف في الرؤى السياسيَّة إلى صراع مُتقد بين الأجيال في عالم اليوم، الذي نادراً ما يتنحى فيه الملك عن عرشه كما فعل الملك لير؟ اختار فيخت أسلوب «الميتامسرح» الذي لم يُنجه من النقد الموجه للعرض الضخم، الذي شغل أكبر مسارح ستوكهولم، وأثار الكثير من الدهشة والسخط معاً.

يبدأ العرض كالمعتاد، مأساة عائلة ملكيَّة نشهد اندلاعها في قاعة قصر بيضاء فخمة انتصب في وسطها تمثال ملك يرمز إلى الاعتداد بالنفس والفخر. هالة مضيئة كبيرة الحجم تتدلى من السقف، وأعلام سوداء تغطي جدران المسرح المرتفعة، مخارج طوارئ تتوهج باللون الأحمر المُشع، كل شيء يوحي بنظام صارم وجو عام يطغى عليه الهدوء الذي يسبق العاصفة، وضعٌ متأزم سائر نحو تغيير فوضوي مضطرب.

يزخر كثير من نصوص شكسبير بوجود حكايات متوازية ومتداخلة تتشكل في نسق متشابك يُدعى اصطلاحياً بـ «مسرح داخل مسرح»، أو «نص داخل نص»، مما يجعلها مادة مناسبة جداً لعروض الميتامسرح، خصوصاً أن شكسبير ذاته أكد ورسخ صلة الشبه والاقتران بين المسرح والواقع في مقولته الشهيرة: «ما الدنيا إلا مسرح كبير، وما الناس إلا ممثلون يؤدون أدوارهم على هذا المسرح».

استثمر ريختر تلك الخصيصة وجعلها منطلقاً أسلوبياً للعرض. أعاد كتابة النص الشكسبيري وجعل منه نصاً داخلياً ضمن الحكاية الإطاريَّة للعرض، التي تدور حول مخرج مسرحي مرموق وهرم مشغول بإخراج رائعة شكسبير «الملك لير» لفرقة المسرح الملكي، لكنه يُصاب أثناء التدريبات بنوبة قلبيَّة حادة مقرونة بأزمة نفسيَّة، وأعراض مرض الزهايمر؛ فيرقد في المستشفى تحت العناية المركزة، ويضطر أن يولي مسؤوليَّة إتمام إخراج المسرحيَّة لابنته المخرجة الشابة كارين ليند، التي تعمد إلى تغيير خطة الإخراج التي وضعها والدها، وتقود العرض نحو مآلات مختلفة تماماً عما كان يدور في ذهنه، لكن والدها يرفض أن يتنحى بشكل مطلق عن سلطته، ويظل يقاوم العزل من خلال محاولة القيادة من المقاعد الخلفيَّة، فبينما هو ممدد على سرير المشفى، يواصل فرض شروطه ومتطلباته على إدارة المسرح، مما يشكل خلافاً مهنياً حاداً بينه وبين ابنته، فضلاً عن الاختلاف في الأفكار والرؤى والأسلوب الإخراجي، حيث تقود ابنته مسرحيَّة لير إلى عرض سياسي ذي إحالات مباشرة ومعاصرة، وهو ما يرفضه الأب الذي يريد للمسرحيَّة أن تلتزم بسياقها الكلاسيكي. وهكذا يصبح المشهد المسرحي مزدوجاً: اثنان من «لير»، واثنتان من «كورديليا»، الأب المستبد الذي يدفعه قصر نظره وقلة حكمته إلى تدمير مملكته، والابنة التي ترفض الخطابة المتضخمة والتزلف والإطراء المبالغ به.

صورة مكشوفة ومعلنة عن صراع مكبوت بين ملك يتشبث بالحكم معتمداً على القوة والمال والنفوذ، وجيل شاب يريد إدارة الحكم ليواجه مستقبلاً مهدداً بالكوارث البيئيَّة والحروب الأهليَّة. تضعنا تلك البنية المركبة أمام تساؤل وجودي فلسفي: ما هو مفهوم السلطة الشرعيَّة؟ وكيف يمكن لنا أن نتعامل مع المشاعر التي نرثها بوعي أو من دون وعي تجاه سلطة الأب؟

جعلت هذه البنية المركبة النص المسرحي مقسماً إلى عدة طبقات، يشكل فيها النص الشكسبيري القاعدة الأولى الرئيسة التي تنشأ فوقها طبقات متراكمة ومتداخلة، هي: طبقة النص الموازي الذي يدور حول حكاية معاصرة لمخرجة شابة تريد أن تقدم رؤية مبتكرة تصطدم برؤية أبيها التي ورثت عنه مهمة إخراج المسرحيَّة، وطبقة حكاية الفرقة المسرحيَّة وممثليها الذين وجدوا أنفسهم منقسمين بين إرادات ورؤى متباينة للأب وابنته، فضلاً عن طبقة أخرى ينطوي عليها النص الشكسبيري سلفاً، تتمحور حول شخصيَّة غلوستر وابنيه، الأكبر إدغار وهو وريثه الشرعي، والأصغر إدموند وهو ابنه غير الشرعي. يُحب غلوستر كليهما من دون تمييز، غير أن غيرة إدموند من شقيقه الذي يحظى باحترام المجتمع وتقديره، تدفعه إلى نسج مؤامرة تقود كلاً من غلوستر وابنه إدغار إلى مصير مأساوي، إذ يلفق إدموند قصة محبوكة يختلق فيها رسالة مزوّرة لإثارة كراهية وسخط غلوستر على ابنه، وينجح أيضاً في إقناع إدغار بحمل السلاح لحماية نفسه من غضب أبيه وحنقه. وتنتج خطة إدموند نهايةٍ دمويَّة مُفجعة لغلوستر وإدغار، بدت تنويعاً درامياً لمصير ومأساة الملك لير وابنته الصغرى كورديليا.

يسير العرض نحو منعطفات عديدة، ويثير تساؤلات كثيرة، ليس أقلها ما يتعلق بموقفنا من الملك لير: هل يجب أن ننظر إليه بعين الشفقة ونتعاطف معه أم ندين تعصبه وعنجهيته؟ ويضيف فالك ريختر مستوى معقداً إلى مستويات الحكاية عندما يجعل (الأب/ المخرج المسرحي) المعتد بذاته سبباً لإثارة الفوضى والكثير من المتاعب للموظفين والممرضات في المستشفى الذي يرقد فيه، بسبب عنجهيته وضعف ذاكرته، مما يضطرهم للشكوى من خلال التواصل مع الابنة الشابة (كارين ليند) المشغولة بتقديم تفسيرها الخاص ومعالجتها الفنيَّة للمسرحيَّة.

وبينما تشتغل الحكاية الشكسبيريَّة في بعض مستوياتها على فكرة الحب الصادق، والحق في الميراث، والعلاقة بين الأب وبناته، تطفو على سطح العرض ثيمة موازية تتمحور حول مفهوم «الميراث العاطفي» في معادلة مركبة ومعقدة، يتشكل طرفها الأول في ثنائيَّة كورديليا/ المخرجة الشابة، ويتشكل طرفها الثاني في ثنائيَّة الملك لير/ المخرج الأب.

برغم محافظته على اللغة الشعريَّة الكلاسيكيَّة في المشاهد المأخوذة عن النص الشكسبيري، يقدم مُعد ومخرج العرض تنويعاً لافتاً في المشاهد بين ما هو جاد وراهن يتصل بمشاكل حياتنا المعاصرة، وما هو هزلي وساخر ومُستمد من حماقات الأفعال غير المتوقعة للشخصيات الشكسبيريَّة، وفي مقدمتها «البهلول» الذي يرافق المأساة بتعليقاته الفلسفيَّة اللاذعة، ويضفي عليها طابعاً من السخرية المرة، فتعاضدت المأساة والملهاة في نسق واحد وبنية دراميَّة ديناميكيَّة، تشتغل بنظام التقلب والتحول بين المتضادات التي تبرز خصائصها، ويتعمق تأثيرها بوجودها المتقابل، تماماً مثلما تنم عنه المقولة الشكسبيريَّة المركبة: «عندما نولد نبكي لقدومنا إلى مسرح الحمقى العظيم هذا». كما أتاح هذا النظام للمؤلف تسريب وجهات نظره النقديَّة، وتساؤلاته، وشكوكه، وامتعاضه من بعض الوقائع والقيم السائدة في الزمن الحاضر، عبر الشخصيات المعاصرة المتمثلة بالفريق المسرحي الذي تديره المخرجة الشابة لتقديم مسرحيَّة «الملك لير» (مسرح داخل مسرح)، فأصبح النص الخارجي الإطاري المتصل بالمخرج المريض وابنته المخرجة الشابة وفريقها المسرحي، وساطة لاستكناه النص الشكسبيري وتحليله وتأويله عبر لغة دراميَّة نقديَّة، وبدت الشخصيات المعاصرة مثل كماشات الجمر التي تمسك بالشخصيات الشكسبيريَّة لتضعها في مواقد الاختبار.

قاد ذلك التركيب المعقد لمكونات العرض الذي تتداخل فيه الشخصيات والأحداث والأمكنة والأزمنة والأساليب، إلى خلق ظروف جديدة للتلقي، فمع تخلي العرض عن أسلوب الإيهام والاندماج مع الأحداث والتماهي مع مصائر شخصياتها، تعرض مفهوم التلقي إلى التغيير، حيث أصبح على المتلقي أن يرقب بعين واعية كلاً من المتن الحكائي الكلاسيكي للعرض، والهامش النقدي الذي يحيط به.

وكما في عروضه السابقة التي تنتمي إلى الميتامسرح، يجعل فالك ريختر مسرحياته حقلاً للتأمل الفلسفي والبحث والتفكير المشترك، الذي ينطلق من المسرح ويستخدم أدوات المسرح لمناقشة المضامين والأفكار التي ينطوي عليها النص الكلاسيكي، وكشف انعكاساته على الواقع المعاصر، مجسداً بذلك فكرة أن الميتامسرح أسلوب تجريبي يبحث عن ذاته من داخل ذاته، ويستثمر أدواته الفنيَّة والجماليَّة لمناقشة الحقائق المطلقة، التي غالباً ما تنطوي عليها النصوص الكلاسيكيَّة، وتتقاطع فيه أحداث الحكاية مع المؤشرات النقديَّة الموجهة إليها، وتتواجه فيه الأفعال الدراميَّة بالأفكار النقديَّة التي يبثها مبدع العرض للتعبير عن رؤاه النقديَّة للواقع المعاصر، الذي يجد له تمثلات واضحة في الحكايات الكلاسيكيَّة. ولعل ذلك ما جعل مخرج العرض يعمد إلى اختزال طاقة التأثير العاطفي وتكثيف الأحداث مقابل الاجتهاد والتعمق في الكشف عن أبعاد الشخصيات ودوافعها وصراعاتها الخارجيَّة والداخليَّة، وهذا ما جعل المتلقي يتابع العرض بذهن نقدي يقظ، فالبنية المزدوجة للعرض تجعل منه «نقداً مُمسرحاً»، وتضع كلاً من المادة الحكائيَّة (الموضوع) والتعقيبات الفكريَّة المتصلة بها (النقد) داخل نسق درامي واحد، وتقدمه للمتلقي ليكون شريكاً في البحث والتأويل والاستنتاج.

ومع انطلاق عروض تلك المسرحيَّة على المسرح الملكي في ستوكهولم، انهال عليها النقاد بالسخط والاستغراب والتعجب تارةً، والإطراء تارة أخرى، وتباينت الآراء النقديَّة بين من يرى فيها عرضاً مسرحياً ضخماً يقدم درساً متقناً للميتامسرح، ومن يرى فيها «محاولة غير مجدية لإعادة اكتشاف العجلة». فلقد اكتظت خشبة المسرح بالسينوغرافيا الضخمة، مستثمرة تقنيات المسرح الدوّار، وعجت بقطع الإكسسوارات والملابس الفخمة، والإضاءة المعقدة،

فالك ريختر

والمراوح الضخمة التي أطلقت الكثير من الرياح في فضاء المسرح، والستائر الشبكيَّة الشفافة المخصصة لعرض المشاهد السينمائيَّة، والمؤثرات الضوئيَّة الرقميَّة، حتى بدا المسرح وكأنه موقع تصوير سينمائي لفيلم مستمد من مسرحيَّة «الملك لير». وصفته جريدة (آفتونبلادت Aftonbladet) بأنه أشبه ما يكون بتفسير وصفي للملك لير مع كثير من الضجة وقليل من الدماء، مع افتقار الابتكار والخلق، لتجدد بذلك النقاش المتواصل حول معضلة تقييم الأعمال الإبداعيَّة المستمدة من أصول كلاسيكيَّة، وهل يمكن للنقد أن يتعامل معها بوصفها أعمالاً إبداعيَّة خالصة أم لا، داعمة رأيها بأن الميتامسرح يدفع إلى التكرار الذي لا يمكن أن يكون له الوهج نفسه الذي تمتلكه الأعمال الأصيلة.

فيما وجد نقاد آخرون أن فالك ريختر قد ابتكر أجنحة جديدة حلقت بفكرة الوصاية الأبويَّة والصراع بين الأجيال، التي تنطوي عليها مسرحيَّة «الملك لير»، في فضاءات واقعنا المعاصر، ولم يبدد طاقة العرض في التماهي مع وقائع ومصائر الشخصيات في المأساة الشكسبيريَّة، لأن الفن المسرحي فضاء رحب يمكن لنا أن ننتقل فيه بسهولة بين عوالم مختلفة، عوالم وجوديَّة ملتهبة وأخرى ساذجة مرحة وساخرة، تماماً كما هو الصراع بين الملك لير الذي بدا في هذا العرض خرفاً مستبداً، وبين بناته اللواتي يعشن عالماً معباً بالمخاوف، وأن العرض اتخذ شكل نقد ممسرح يتفحص خوفنا من المستقبل بمعانيه المتناقضة (الموت والأمل)، مشيرين بذلك إلى التنويعات الرائعة والمؤثرة التي قدمها العرض لخليط من مشاعر العدميَّة السوداء التي تذكرنا بعدميَّة صاموئيل بيكيت، والسخرية اللاذعة التي تفيض بها شخصيَّة المهرج. وملمحين إلى النزعة الفاشيَّة للملك، التي توحي بها سينوغرافيا العرض، لتضفي سمة سياسيَّة على الصراع بينه وبناته، حيث تتولى المرأة في هذا العرض أدواراً طليعيَّة تكشف لنا فيها كيف نتعامل نحن البشر مع ميراثنا العاطفي.

أثار هذا العرض الكثير من الاستجابات المتناقضة، وأعاد في المناقشات والكتابات النقديَّة التي تبعته تلك التساؤلات حول مستقبل الميتامسرح في عالم المسرح وسوقه الجماهيري، ما الذي يمكن أن يحصل للإبداع الأدبي إن ظل متكئاً على دعائم كلاسيكيَّة خالدة؟ وإلى أي مدى يمكن توسيع الحدود الفاصلة بين ما هو أصيل مبتكر وما هو مُستلهم ومُستعار؟ ولعل من بين أبرز تلك التساؤلات ما أثارته الناقدة سيسليا يوربيرغ Cecilia Djurberg بقولها: إذا كُنا اليوم نعيش في زمن منشغل بذاته تتفاقم فيه الفردانيَّة والعزلة، فهل يجوز للمسرح أيضاً أن يظل مشغولاً بذاته ومكتفياً بها؟ قد يكون عصرنا منشغلاً بذاته، والمسرح يعكس الواقع، لكن هل يجب أن يكون المسرح نرجسياً مثل عصرنا؟

محمد الخطيب.. مخرج مغربي يتحقق في المشهد الباريسي

محمد الخطيب واحد من المغاربة/ الفرنسيين القلائل الذين استطاعوا التحقق في مجال المسرح - الذي تصعب فيه المنافسة - في بلد مثل فرنسا؛ إلى الحد الذي دعاه فيه مهرجان أفينيون الرسمي أكثر من مرة، كانت الأخيرة العام الماضي، في الدورة 78. بل لقد تجاوز صيته وتحققه فرنسا إلى غيرها من بلاد أوروبا، بسبب منهجه الجديد وأسلوبه المتميز والخلاق في التعامل مع المسرح، الذي يستمد بعض أصوله من ميراث مغاربي غني في الكتابة الركحيَّة عند الطيب الصديقي في المغرب، وتوفيق الجبالي وفاضل الجعايبي في تونس، وعبدالقادر علولة في الجزائر.

صبري حافظ
أستاذ جامعي وناقد مسرحي من مصر

لكنه أعاد زرع هذا المقترب المسرحي - الذي يعتمد على الكتابة الركحيَّة بالممثل على الخشبة - في الثقافة الفرنسيَّة، بأسلوب ينطوي على إضافاته الفنيَّة الخاصة والمتميزة للكتابة الركحيَّة، لأن أعماله المسرحيَّة تسعى لوضع عوالم المهمشين في الواقع الفرنسي على المسرح، وتعيد الحياة لمفهوم بيتر بروك الشهير عن المساحة الخالية التي يتولد فيها المسرح بتلقائيَّة، وبأناس عاديين من دون الحاجة إلى ممثلين محترفين، وتجلب إلى الخشبة نماذج بشريَّة وتجارب حياتيَّة مثيرة للاهتمام، بالصورة التي أسهمت في بروز مسرح جديد وجدير بالتأمل بحق، حيث يشكل إضافة حقيقيَّة للمسرح الفرنسي نفسه، بل يبدو أن صيت محمد الخطيب ومسرحه الفرنسي قد تجاوز فرنسا، لا إلى غيرها من البلاد الأوروبيَّة الناطقة بالفرنسيَّة مثل بلجيكا وسويسرا فحسب، وهو أمر يتكرر كثيراً مع المسرحيين الفرنسيين، وإنما إلى بلد المسرح الأول في أوروبا، وأعني بلد شكسبير وعاصمة المسرح الغربي، أي بريطانيا، بصورة دفعت كليتين كبيرتين في جامعة أكسفورد العريقة في بريطانيا - هما كليَّة الملكة Queen's College وكليَّة القديس جون St John's College - في العام الدراسي المنصرم (2024)، إلى دعوته ليقضي فصلاً دراسياً كاملاً مع طلاب اللغة والآداب الفرنسيَّة بالجامعة؛

يقدم خلاله ما يعرف باسم فصل الأستاذ Master Class. وهو مساق دراسي تدعو فيه الجامعة عادة أحد أعلام فن معين - غالباً ما يكون شاعراً أو كاتباً معروفاً - ليقضي فصلاً دراسياً مع الطلاب كي يعلّمهم أسرار فنه والسبيل إلى الإبداع فيه.

وقد اختارت الكليتان محمد الخطيب بصفته مسرحياً يكتب ويخرج مسرحياته، كي يعمل معهم على واحد من أواخر أعماله المسرحيَّة، مسرحيَّة «والداي Mes Parents» التي عرضها عام 2021 (وتبلورت على المسرح من خلال مقابلات أجراها مع طلاب معهد مسرحي حول علاقة كل منهم بأبويه) ليدربهم على كيف يكونون ممثلين أو كتاباً للمسرح، أو قادرين على الارتجال الفني فيه.

كما أنه حفّز طلابه في أكسفورد على الارتجال، وعلى أن يستلهم كل منهم نصاً قصيراً من وحي عمله في تلك التجربة المسرحيَّة، كي يقدمه في العرض النهائي في نهاية هذا الفصل، أو الورشة المسرحيَّة المتواصلة لفصل دراسي كامل، وهو أمر لا يحظى به - وخاصة في جامعة عريقة مثل أكسفورد، بل هي أعرق الجامعات البريطانيَّة قاطبة في مجال الإنسانيات - إلا من أثبت نفسه في الحقل المعرفي أو الفني الذي يُدعى لتقديم فصل الأستاذ فيه.

لكن قبل التريث عند أحدث مسرحياته التي أتيحت لي مشاهدتها، علينا أن نتعرف معاً إلى رحلته الخصبة مع المعرفة، لأن وراء محمد الخطيب رحلة كفاح طويلة من البحث والمعرفة والإبداع. فقد ولد عام 1980 في منطقة اللوار الفرنسيَّة، لأبوين مغربيين فقيرين، حيث كان أبوه عاملاً يدوياً في مسبك للمعادن، بينما خدمت أمه في البيوت. ولكنهما تمكنا من تعليم أولادهما (خمسة أبناء) في المدارس الفرنسيَّة، وحتى الجامعة - وهي لحسن الحظ مجانية في فرنسا على عكس غيرها من البلدان الأوروبيَّة الكثيرة التي فقدت فيها دولة الرعاية الاجتماعيَّة الكثير مما كانت توفره لفقرائها - حتى تخرّج محمد في إحدى أبرز المدارس العليا في فرنسا، وهي مدرسة العلوم السياسيَّة L'Institut d'études politiques de Rennes في رين، ثم حصل بعدها أثناء عمله في الصحافة، على دبلوم الدراسات المعمقة في الجغرافيا، وعكف عقب ذلك على العمل في رسالة للدكتوراه عن «النقد المسرحي في الصحف القوميَّة» بينما كان يعمل في جامعة أرتوا L'université d'Artois في شمال فرنسا مساعداً فنياً لإدارة معمل علم الاجتماع، في الوقت نفسه الذي عمل فيه مساعداً لمدير الشؤون الثقافيَّة في مقاطعة نورماندي القريبة، وهي الفترة التي نظم فيها معسكراً مسرحياً للشبان المحرومين من تلك المنطقة، وكان هذا المعسكر هو التجربة المسرحيَّة التي أدت إلى دعوته إلى مهرجان أفينيون وقتها.

وفي عام 2008 أسس فرقته المسرحيَّة الخاصة Zirlib التي تنهض على مبدأ عدم الفصل بين الجمالي واليومي والسياسي في المسرح، وقدم من خلالها مسرحيته الأولى «يحتمي من لا شيء A l'abri de rien» عام 2010، ثم «نعاج Sheep» عام 2012، ثم «أنا كارين دادا Moi, Corinne Dadat » عام 2014 التي مسرح فيها حياة من ندعوها بـ «الفرّاشة»، أو المرأة التي تتولى عمليَّة تنظيف الفصول والطرقات ودورات المياه في المدرسة، وكان التقاها أثناء تنظيمه ورشة مسرحيَّة في مدرسة القديسة ماري الثانويَّة في بورج lycée Sainte-Marie de Bourges، وقد شاقته حياتها إلى الحد

المخرج محمد الخطيب

الذي عمل معها على وضعها على الخشبة في عمل مسرحي ارتقى بها من وضعها في قاع المؤسسة التعليميَّة، إلى ممثلة مسرحيَّة طافت بحكايتها عدة مسارح ومدن فرنسيَّة.

وفي عام 2016 قدم مسرحيَّة «الانتهاء بأناقة Finir en beauté» التي تناول فيها موت أمه، وحدد بها بصمته المسرحيَّة التي تمزج بين الواقعي والمسرحي، بين الوثائقي والعادي، لتكشف لنا عما في الواقعي والعادي من دلالات فنيَّة وجماليَّة تثري وعينا بالمسرح، وفهمنا للحياة في آن. ولذلك فاز بسببها بالجائزة الكبرى في الأدب المسرحي grand prix de la littérature dramatique المرموقة في العام نفسه 2016، وفي العام التالي قدم مسرحيته «هكذا الحياة C'est la vie» وفاز عنها بجائزة الأكاديميَّة الفرنسيَّة l'Académie française عام 2017، وتناول فيها حياة شخصين فقد كل منهما طفله، وكيف يبلور كل منهما خصوصيَّة الفقد وعموميته في آن.

وتواصلت مسرحياته بانتظام بعدها، وتوسع معها أفق تجاربه المسرحيَّة، وتنوعت عبرها أساليب الأداء وتطورت، كما توطدت معها مكانته في الواقع المسرحي إلى الحد الذي نجده فيه أحد المسرحيين الفرنسيين الأربعة الذين شاركوا في صياغة العرض المسرحي «ماذا تفعل الحياة بالسياسة Ce que la vie fait à la politique» والمهدى إلى روح عالم الاجتماع الفرنسي الكبير بيير بورديو Pierre Bourdieu (1930 – 2002) عام 2019. كما نجده الآن فناناً مشاركاً في مسرح المدينة في باريس، وفي مسرح والونيا في بروكسيل، في الوقت نفسه يدير المسرح الوطني لمنطقة بريتاني الفرنسيَّة في رين.

لقد استطاع محمد الخطيب بحق، أن يواصل العمل الخلاق على مشروع مسرحي تتبلور بالتدريج طبيعته وملامحه الفنيَّة الخاصة. مشروع يعد المسرح جزءاً لا يتجزأ من نشاطات الحياة اليوميَّة، وممارساتها المهمة والكاشفة عن طبيعة الإنسان المعاصر. مسرح تمتزج فيه السينما بالتراكيب الخلّاقة التي يبلورها الفن التشكيلي الحديث، بالأدب؛ ويشارك فيه الممثلون المحترفون مع الناس العاديين في العرض، أو حتى ينهض العرض كله على أناس لم يظهر أي منهم على الخشبة من قبل، ويمتزج فيه الوثائقي بالمتخيل، للكشف عن معنى الحياة التي نعيشها وسبر أغوارها. مسرح يجعل الكشف عن الذات وسيلة للتواصل مع الآخرين، ولطرح الأسئلة التي تساعدنا في فهم أنفسنا وطبيعة علاقتنا بالنفس وبالعالم الذي نعيش فيه في آن. مسرح لا يسعى للتسلية، وإنما لبلورة قيم جماليَّة وفنيَّة وإنسانيَّة عبر طرح الأسئلة الصعبة، ووضع الحياة نفسها بزخمها وطزاجتها على خشبة المسرح، وبطريقة يتباين فيها العرض، بسبب حيويَّة جوانب الارتجال فيه، بين ليلة وأخرى. ولكن دعنا الآن نقدم مسرحيته الأخيرة التي شاهدتها قبل شهور، ولا تزال معروضة على بعض مسارح فرنسا، كي نتعرف عبرها بحق إلى ما في مسرحه من عمق ومتعة وسخرية.

الحياة السريَّة للعواجيز

ولندخل المسرحيَّة من بابها، عتبتها الأولى: العنوان «الحياة السريَّة للعواجيز La vie secrète des vieux». وقد فضلت الإبقاء على كلمة العواجيز بدلاً من المسنين، لما تنطوي عليه من إيحاءات، ذلك لأن عمليَّة الإغلاق التي انتابت المجتمعات الغربيَّة عقب تفشي وباء كوفيد، أبرزت أهميَّة التحول الكبير الذي انتاب بنية الأسرة الغربيَّة، وكان قد جرى على مد العقود الأخيرة، فلم يعد للأسرة الكبيرة التي قد تضم إلى جانب الوالدين الجد والجدة أي وجود، وإنما تقلص حجم الأسرة إلى الأبوين وأبنائهما، وتضاعفت مشاغل الأبوين فيها بصورة لم تعد رعاية الجيل الأكبر ممكنة داخل الأسرة الصغيرة، وهو ما أدى إلى وضع العواجيز – وقد تزايد عددهم وطالت أعمارهم نتيجة تحسن أنظمة الرعاية الصحيَّة – فيما يشبه المعتزلات الخاصة، أو المؤسسات التي تعرف في أوروبا الغربيَّة عموماً باسم بيوت العواجيز/ المسنين. فما إن يتقدم العمر بأي غربي بصورة لا يستطيع معها الحياة بمفرده، أو رعاية نفسه في أمور الحياة اليوميَّة البسيطة مثل التسوّق لحاجاته اليوميَّة، وتوفير الوجبات، أو القدرة على الاستحمام وتنظيف الملابس، إلى غير ذلك من الضرورات اليوميَّة؛ حتى يجد أن الملجأ الوحيد له هو بيت العواجيز – لو كان باستطاعته أن يوفر تكاليفه، فلم يعد وارداً – كما كانت الحال في الماضي – أن يوفر من يخدمه أو يرعاه، إلا إذا كان من الأثرياء؛ أو حتى أن ينتقل للحياة مع أحد أبنائه أو بناته، لأن مطالب الحياة لا تتيح لأبنائه رعايته.

وكان العزاء، بالنسبة لطرفي هذا التغير الجذري في بنية الأسرة الغربيَّة، أن بقيَّة أفراد الأسرة – من أبناء أو أحفاد – يزورونهم في عطلة نهاية الأسبوع، فتخفف الزيارة عن العجوز الوحدة والوحشة، كما تخفف عن الأبناء والأحفاد أي إحساس بالذنب للتخلي عن كبارهم. ولكن الإغلاق الصارم الذي صاحب كوفيد أدى إلى إبراز الجوانب السلبيَّة لهذا التغير، وتحولت بيوت العواجيز إلى معتزلات حقيقيَّة مع حرمان أقرب الناس إلى سكانها من رؤيتهم، كي لا ينقل الاتصال بهم الفيروس القاتل في أي من الاتجاهين، وقد أدى هذا الأمر إلى تضافر جهود من يعيشون في تلك المعتزلات بينهم وبين بعضهم بعضاً، في خلق حياة محتملة أو جديرة بأن تُعاش فيما بينهم، وبدا بوضوح مدى قسوة الظروف التي يعيش فيها العواجيز، وكيف أصبحت صورة بيوت العواجيز وكأنها أماكن للموت بكل ما ينطوي عليه ذلك من قسوة صادمة، وهو الأمر الذي شاق محمد الخطيب، وبدأ البحث فيه، وكان واعياً بكتاب (حفارو القبور: اكتشافات عن النظام الذي يسيء معاملة عواجيزنا : Les Fossoyeurs (Révélations sur le système qui maltraite nos aînés لفيكتور كونستانت Victor Castanet الذي صدر عام 2022، ويحيل عنوانه على بيوت العواجيز تلك، وقد تحولت إلى بيوت لحفر قبور من يعيشون فيها، سواء أكانت تلك التي تديرها مؤسسات حكوميَّة أم جمعيات أهليَّة.

وقد بين له هذا الكتاب – كما يقول لنا في برنامج المسرحيَّة المطبوع – أن تلك البيوت تعامل العواجيز وكأنهم أطفال

infantilization، وتسيء معاملتهم على مختلف الأصعدة البدنيَّة والنفسيَّة معاً، كما كشفت له قراءته المتفحصة للكتاب عن تلك النظرة العامة إلى العواجيز التي تؤكد فقدانهم للاعتماد على الذات وللاستقلال الفردي، وأن تلك النظرة السائدة عنهم هي التي جعلتنا نفقد الاهتمام بحيواتهم ورغباتهم، ناهيك عن الاهتمام بشهواتهم العاطفيَّة منها أو الجنسيَّة. ومن خلال الوعي بهذا المنظور السائد، وتحديه، والرغبة في الكشف عما ينطوي عليه من حق أو خطأ، بدأ محمد الخطيب يجرى مقابلاته مع ما يقرب من مئة منهم، بعد تخفيف عمليَّة الإغلاق. وكان يمر على تلك البيوت، ويترك لعدد منهم بطاقة يقول فيها: إذا كنت فوق الخامسة والسبعين، ولديك قصة حب، اتصل بي. ذلك لأنه بدلاً من الرغبة في أن يسألهم عن كيف يتصور كل منهم نهاية حياته، كان ما يهمه معرفته، هو ما الذي يبقيهم أحياء ومترعين بالأمل. لكن موضوع الرغبة الذي تكشَّف عنه هذا الحوار جعله يدرك أنه يصطدم بواحد من المحرمات Taboo التي لا يريد المجتمع مواجهتها، ويدرك أيضاً أن رغبة العواجيز موضوع لا تريد مؤسسات رعايتهم أن تواجهه، فضلاً عن انزعاج أفراد أسر كل منهم منه. بل وجد أن هذا الموضوع يؤدي إلى انقلاب ميزان القوى العائليَّة، فبعد أن كان الآباء في موقع فرض ما يريدونه على أبنائهم، تحول الأبناء الآن إلى مركز القوة، الذي يرفض قبول فكرة أن يحب آباؤهم أو أن تحب أمهاتهم. إنهم يرفضون الطريقة التي يسعى آباؤهم عبرها لترميم حياتهم.

ونتج عن هذا البحث عملان: هذا العرض المسرحي، وفي الوقت نفسه فيلم وثائقي سوف يُعرض هذا العام 2025. ولنركز حديثنا على العرض المسرحي، الذي سنعرف منه أن المخرج والدراماتورجي

محمد الخطيب قد اختار عشرين منهم، أي عشرة أزواج ممن حاولوا ممارسة قصة حب جديدة في بيوت العواجيز تلك، كلهم بالطبع فوق الخامسة والسبعين، وهو يقدم في كل عرض ثمانية منهم، مما يجعلنا أمام عرض متحوّل ومختلف في كل مرة، فليس في طاقة هؤلاء العجائز الظهور على المسرح كل ليلة، ولليال كثيرة متتالية، ومن هنا كان التغيير الناجم عن وهن الطاقة الإنسانيَّة مع التقدم في العمر، له بعده الفني والجمالي، في أننا بإزاء عرض متجدد دوماً، يختلف كل عرض فيه عن الليلة السابقة. ويقول لنا المخرج إنه يظهر معهم في بعض العروض راوياً للعرض، ويتركهم للقيام بالعرض وحدهم في بعض الليالي الأخرى. وفي الليلة التي شاهدت فيها العرض، وبعد أن يدخل المشاهدون قاعة مسرح مضاءة، وتظل مضاءة طوال العرض، وعلى خشبة شبه فارغة ليس عليها سوى عدة مقاعد خالية على الجانب الأيسر منها، وقرب خلفيَّة الخشبة منضدة عليها ماء للشرب، وبعض الأكواب، وما إن تظلم أضواء الصالة حتى تدخل امرأة من الجانب الأيسر للمسرح وهي جالسة على كرسي متحرك، وتقدم نفسها على أنها كاثرين، في الحادية والتسعين من العمر، ومعها رجل آخر قريب منها في العمر، يسهم في دفع الكرسي حتى وسط الخشبة.

ومن الجانب الآخر من المسرح – الجانب الأيمن – يدخل محمد الخطيب ليخبرنا بأنه لو مات أحد على الخشبة أثناء العرض، فعلى الجمهور أن يبقى هادئاً، ولا يتحرك من مكانه. وعندما يضحك

الجمهور يعاجلهم بالقول إنه طوال العمل على هذه المسرحيَّة مات واحد من المشاركين، وكان قد تجاوز التسعين من العمر، وهو الأمر الذي سيؤكده العرض عند نهايته، حينما تظهر لافته فوق المسرح تهدي العرض إليه، وتذكر اسمه كاملاً مع اسم عجوز آخر قضى أثناء التدريبات، وتواريخ كل منهما كتلك التي تكتب عادة على شواهد القبور، وهو الأمر الذي يجلب حضور الموت إلى العرض من البداية، لأننا نعرف أنه دائم الحضور في بيوت رعاية المسنين تلك. لكن العرض، في جوهره ينهض على دفع غائلة الموت عن هؤلاء العواجيز، والكشف عن تشبثهم بالحياة، وبما يمكن أن تمنحه لهم في هذه المرحلة من العمر، وربما ما يمكن أن ينتزعوه منها كي يكون لحياتهم معنى، ولذلك فإنه يتسم بقدر كبير من المواقف الكوميديَّة والتهكميَّة الساخرة. ويمضي العرض بأن يتحدث كل زوج من المتحابين عن كيفيَّة تخلق علاقتهما وتطورها، والواقع أنه لا شيء يجعل الإنسان جميلاً – وخاصة النساء – مثل الحب. فما إن تحب امرأة أو تشعر أنها محبوبة، حتى تتألق وتزدهر ويتبدى جمالها الخاص، بالصورة التي يشك معها المشاهدون في أنها في الثمانين أو التسعين من عمرها، يملأها الحب بالقدرة على الغندرة، واللعب بمعناه الجيد الذي تزدهي به الحياة.

ونجد أننا بإزاء الرغبة المستمرة دوماً في ترميم صدوع حياتنا، أو السعي للدفء المشترك الذي يولّده القرب الإنساني الحميم في تلك العلاقات الجديدة، ولا يخلو الأمر من قلق بعض الأبناء ومعارضتهم لأي ارتباط جديد لأب أو لأم، قد يهدد ما يتوقعه بعض الأبناء من ميراث، ولم يخل الأمر أيضاً من بعض الخيانات بين بعض المتحابين، وهو الأمر الذي أتاح لواحدة ممن يعملن في بيوت المسنين تلك أن تحكي هي الأخرى قصتها، وكيف أنها تضطر للمشاركة في التواطؤ مع من يقترفون تلك الخيانات كي يستمر السلام والوئام داخل تلك العلاقات، وداخل المناخ العام لبيت المسنين. والواقع أن المسرحيَّة في انتهاكها للمحرم، وقد تحول مع ضعف الجسد وهشاشته إلى مادة ثريَّة للمواقف التهكميَّة، تكشف

لنا عن أحد أسرار الجسد الإنساني، كلما ازداد هشاشة وضعفاً كلما تنامت في داخله الكثير من الرغبات المحبطة، وزاد توقه إلى الحب والتواصل الإنساني الذي يجهر على أطياف الموت وأشباحه المحوّمة، التي تستدعيها الوحدة وضعف الجسد إزاء أبسط المطالب اليوميَّة.

وبينما يعمل محمد الخطيب، الذي ظل موجوداً على الخشبة طوال العرض، وإن قل تدخله فيه، كنوع من «المايسترو» الذي ينظم إيقاع العرض، ويفسح المجال لتلك الوثائق الدراميَّة المختلفة للتفتح أمام المشاهدين، فإنه يضيف إليه ما أدعوه بلغة المخرج التي تحتفي بالنص، وتجسد ما يمكن تسميته بالتيارات التحتيَّة السارية فيه، أو بما يحتاجه من أطر سياقيَّة، وخاصة عبر استخدامه الخلّاق للضوء في تغيير المشاهد، وتجسيد المقابل اللوني للمشاعر والشهوات، وقد ملأت المشهد في بعض الأحيان زهوراً وألواناً، بصورة شجعت معها عمليات التداخل بين اعترافات العواجيز وجماليات المشهد المسرحي؛ المشاهدين أيضاً على التلقي الفعال للعرض. وهكذا نجد أنفسنا – من خلال تلك الشهادات والتجارب الجمعيَّة – نكتب معه، ومع شخصيات عرضه الحقيقيَّة نصاً مسرحياً مشتركاً، لا يكتفي فيه المشاهدون بالفرجة السلبيَّة، وإنما يشاركون بفعاليَّة في خلق النص/العرض/ الحاضر، أو الواقع الذي يعيشون فيه عبر تلقيهم له، وتشكل مواقفهم أو أحاسيسهم إزاء ما يدور أمامهم على الخشبة.

«البخارة» التونسي أفضل عروض مهرجان المسرح العربي

فاز العرض التونسي «البخارة» بـ«جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي» التي تنظم في إطار مهرجان المسرح العربي الذي تقيمه سنوياً الهيئة العربيَّة للمسرح العربي.

مسقط: عامر عبدالله
كاتب وإعلامي من عمان

والعرض من تأليف إلياس رابحي، وإخراج وفكرة صادق طرابلسي، وإنتاج «مسرح أوبرا تونس». وجرت وقائع الدورة الخامسة عشرة من مهرجان المسرح العربي في العاصمة العمانيَّة مسقط، خلال الفترة من 9 إلى 15 يناير 2025، ورعى وحضر حفلي افتتاحها وختامها صاحب السمو السيد ذي يزن بن هيثم بن طارق، وزير الثقافة والرياضة والشباب في سلطنة عمان.

وكان العرض التونسي الذي يقارب في مضمونه تأثير التلوث البيئي على الحياة الاجتماعيَّة، فاز بالجائزة الكبرى في مهرجان المسرح الوطني في تونس، نوفمبر الماضي، كما توج في ديسمبر الماضي بجائزة أفضل عرض في الدورة (25) من أيام قرطاج المسرحيَّة.

وجاء فوز «البخارة» بالجائزة بعد تقييم لجنة التحكيم لأحد عشر عرضاً مسرحياً، وقد تكونت اللجنة من اللبناني رفيق علي أحمد «رئيساً»، وعبدالكريم جواد من سلطنة عمان، وتامر العربيد من الجمهوريَّة العربيَّة السوريَّة، وسامي الجمعان من المملكة العربيَّة السعوديَّة، ولخضر المنصوري من الجمهوريَّة الجزائريَّة، والمسرحي غنام غنام من فلسطين مقرّراً للجنة، وجاء اختيار العرض التونسي بعد أن رشحت اللجنة خمسة عروض مسرحيَّة من أصل 11 عرضاً ضمن المسار الأول في المهرجان، مسار المنافسة على الجائزة، وهي وفق تسلسلها في جدول المهرجان: «أسطورة شجرة اللبان» لفرقة مسرح مزون من سلطنة عُمان، إخراج يوسف البلوشي، «سيرك» للفرقة الوطنيَّة للتمثيل من العراق، إخراج جواد الأسدي، «البخارة» إنتاج قطب المسرح أوبرا تونس، إخراج صادق الطرابلسي، «هُمْ» لمسرح أنفاس من المغرب، إخراج أسماء الهوري، «كيف نسامحنا» لمسرح الشارقة الوطني من الإمارات، إخراج محمد العامري.

ووفق بيان لجنة التحكيم، ذهبت الجائزة إلى العرض الذي وجدت اللجنة أنه أقرب لتحقيق متطلبات الفوز من خلال قياس دقيق.

وأعلن في الحفل أن القاهرة، عاصمة جمهوريَّة مصر العربيَّة، ستكون المحطة التالية لمهرجان المسرح العربي بدورته السادسة عشرة، وقد دعا إسماعيل عبدالله الأمين العام للهيئة العربيَّة للمسرح، خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافي بوزارة الثقافة المصريَّة، لتسلم ملف استضافة المهرجان، وقال إسماعيل عبدالله: «يشرفني أن أعلن لكم مباركة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، الرئيس الأعلى للهيئة العربيَّة للمسرح -حفظه الله ورعاه - بإقامة الدورة الـ16 من المهرجان في يناير 2026 في العاصمة المصريَّة القاهرة».

وألقى رئيس لجنة تحكيم المهرجان، رفيق علي أحمد، بيان اللجنة، مشيراً إلى ملامح جديدة في المهرجان، أبرزها تقديم عشرة عروض من توقيع مخرجات ومخرجين شباب «قدموا رؤى جديدة وجماليات تعتمد على التكنولوجيا والرقمنة»، مع الدعوة للاستمرار في البحث والتجريب، مع الحفاظ على الأصالة والهويَّة المسرحيَّة. كما نوّه بوجود ستة عروض تحمل توقيع مبدعات عربيات من أجيال مختلفة، قائلاً: «طرحت أعمالهن قضايا معاصرة، واستعرضت مكامن الأمل والألم، وتحيي اللجنة هذه الجهود الإبداعيَّة الفارقة».

وأوضح البيان أن اللجنة عقدت ثمانية اجتماعات لمناقشة وتحليل العروض المتنافسة، مشيداً بـ «ومضات الإبداع في البناء والمعالجة والحرفة الفنيَّة»، ومؤكداً أهميَّة دور المسرح التنويري في البناء والتنمية. وأضاف: «تعد اللجنة كل من تأهل للمهرجان فائزاً بحد ذاته، وتثني على جهود المسرحيين العمانيين الذين عكسوا صورة مشرقة لعُمان ومسرحها". واختُتم البيان بالإشارة إلى أن اللجنة ستقدم تقريراً تفصيلياً إلى الأمانة العامة للهيئة العربيَّة للمسرح.

دورة استثنائيَّة

وفي تصريح خاص لـ «المسرح»، قال إسماعيل عبدالله، الأمين العام للهيئة العربيَّة للمسرح مدير المهرجان: «لا شك أن هذه الدورة استثنائيَّة ومتميزة، تعكس تميز المسرحيين العمانيين، وكرم هذا الشعب المضياف والمحِب لإخوانه العرب في كل مكان، لقد أضافت مسقط وعُمان أبعاداً جميلة لهذا المهرجان، ومن أبرز ما يُفرحنا في هذه الدورة هو مشاركة تسعة من المخرجين الشباب الذين قدموا تجارب متنوعة ومبدعة، إلى جانب ست مخرجات أبدعن في تقديم رؤى جديدة، هذه المؤشرات تعزز الثقة بأن المسرح العربي في أيدٍ أمينة، وأن جيل الشباب قادر على حمل راية المسرح نحو المستقبل».

وحول العروض العمانيَّة في المسابقة الرسميَّة، أوضح عبدالله: «المهرجان لديه لائحة تنظيميَّة واضحة ومحددة، تضمن للدولة المضيفة عرضاً واحداً ضمن المسابقة الرسميَّة، بينما تخضع بقيَّة العروض لمعايير المنافسة مع جميع العروض المسرحيَّة الأخرى، هذه السنة تنافس 175 عرضاً مسرحياً على 15 مكاناً فقط ضمن

المهرجان، حيث تختار لجنة عربيَّة مستقلة هذه العروض من دون أي تدخل أو توجيه، كنتُ أتمنى أن يكون هناك مسار ثالث مخصص للعروض العمانيَّة، يتيح للمشاركين العرب فرصة الاطلاع على التجربة المسرحيَّة هنا، الغنيَّة بتنوعها وإبداعها».

«البخارة»

وقد تناول العمل الفائز قضيَّة التلوث البيئي، وانعكاساتها على حياة الإنسان المعاصر، وكيف يولد الأمر مشكلات اجتماعيَّة ونفسيَّة، وعُرضت الحكاية من خلال شخصيات متعددة تعيش في بيئة خانقة تختفي فيها الأحلام وتتفاقم الصراعات، وتكرر الشخصيات سؤالها «وين الشمس؟»، في إشارة رمزيَّة إلى البحث عن الأمل والنور في مواجهة ظلام الواقع النفسي والاجتماعي.

كما تناولت المسرحيَّة قضايا متنوعة، منها مأساة الأب «مولدي» ضحيَّة التلوث الصناعي، وصراع الجيل الأصغر المتمثل في «دلال» وخطيبها «يحيى» مع الظروف القاسية لتحقيق أحلام بسيطة، كما برزت شخصيَّة «نضال» الثائر الذي يصطدم بواقع قاسٍ، مقابل شخصيَّة «عماد» الانتهازي غير المبالي بمعاناة الآخرين، وتخللت العمل إشارات رمزيَّة، مثل نباح الكلبة «لايكا»، الذي كان بمثابة تحذير وإنذار مستمر، مما أضاف بعداً درامياً عميقاً.

واختتم العمل بمشهد يوحي بالاستسلام للواقع، مع استمرار البحث عن الأمل، حيث يتجمع الجميع حول أريكة قديمة على وقع أصوات المصانع، تاركين الجمهور في حالة من التأمل العميق حول أسئلة وجوديَّة.

وتحدث مخرج العمل صادق الطرابلسي في حديث خاص لـ «المسرح» قائلا: «الفرح بالفوز شعور لا يمكن وصفه بسهولة، تختلط الأحاسيس في لحظة التتويج، بعد حصول العمل على (التانيت الذهبي) في أيام قرطاج المسرحيَّة، إلى جانب جائزتي أفضل نص، وأفضل ممثل، يأتي هذا التتويج في مهرجان الهيئة العربيَّة للمسرح ليؤكد أننا على الطريق الصحيح. العمل يعالج كارثة بيئيَّة وإبادة جماعيَّة من نوع آخر في تونس، وهو رسالة توعويَّة تحمل الكثير من التفاصيل التي تطلبت جهداً كبيراً لفهمها وتقديمها، نحن ممتنون لكل من دعمنا وللجنة التحكيم التي استوعبت عمق رسالتنا».

وعن صعوبة اللهجة التونسيَّة في فهم الجمهور الخليجي، علّق الطرابلسي: «اللغة المنطوقة لم تعد معوقاً في المسرح اليوم، المسرح يتحدث بلغات عدة؛ منها الصورة، والموسيقى، والجسد، والإضاءة، قد نشاهد عرضاً صينياً لساعتين أو أكثر من دون أن نفهم الكلمات، لكننا نلتقط روح العرض وشكله، وهذا هو ما يجعل المسرح لغة عالميَّة تصل إلى الجميع».

المحطة العمانيَّة

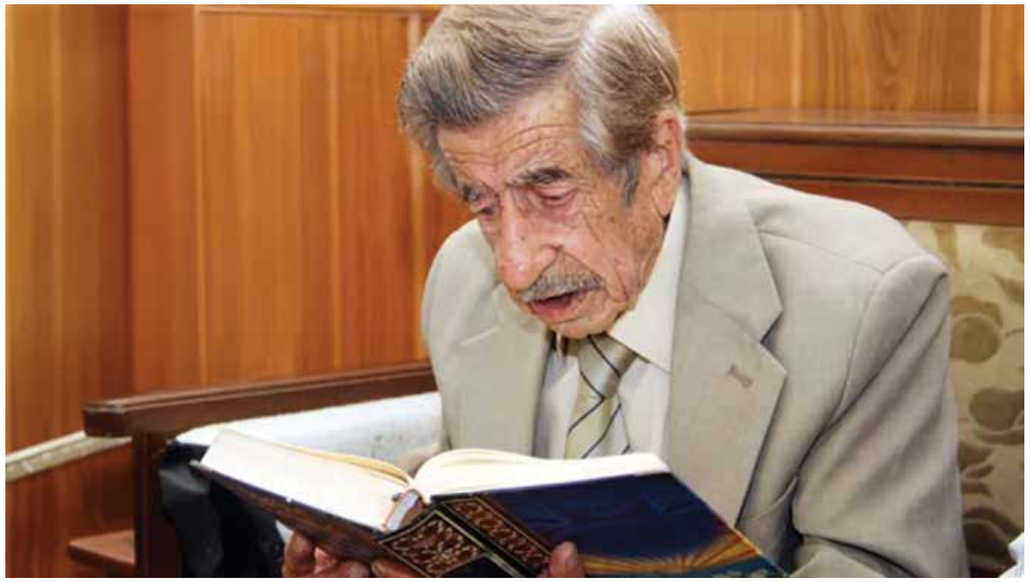
وحول استضافة سلطنة عمان لمهرجان المسرح العربي، تحدث لـ «المسرح» إبراهيم بني عرابة، مدير عام مساعد للفنون بوزارة الثقافة والرياضة والشباب، المنسق العام للمهرجان، قائلاً: «الحمد والشكر لله على ختام هذه الدورة التي شهدت الكثير من التنافس، والحوار، والتواصل الفكري العربي. نحن سعداء باستضافة سلطنة عمان، ممثلة في وزارة الثقافة والرياضة والشباب والجمعيَّة العمانيَّة للمسرح، لهذا الحدث العربي الكبير الذي اختتمناه اليوم وسط أجواء من الفرح والسعادة على وجوه جميع المشاركين العرب في هذه التظاهرة الثقافيَّة البارزة، والانعكاسات لهذا المهرجان كبيرة جداً، سواء على الصعيد المحلي فيما يتعلق بتطوير المسرح العماني، أم على الصعيد العربي، لاسيما مع مشاركة 15 عرضاً مسرحياً من نخبة العروض في الوطن العربي، والأكثر فخراً أن العرض العماني (أسطورة شجرة اللبان) قد جاء ضمن أفضل خمسة عروض مرشحة للجائزة، وهو إنجاز نفخر به جميعاً في سلطنة عمان، ونبارك للقائمين على العرض الفائز الجائزة، ونتوجه بالتهنئة كذلك إلى كافة المسرحيين على هذا النجاح».

وأضاف بني عرابة: «تميزت هذه الدورة بورش عمل نوعيَّة ركزت على عناصر جديدة ومختلفة في عالم المسرح، مما أتاح للمشاركين فرصة كبيرة للاستفادة من هذه التجارب، وإثراء المشهد الثقافي بوجه عام، هذا التميز يعكس حرص القائمين على المهرجان على تطوير المسرح العربي وتعزيز حضوره».

عروض

جدير بالذكر بأن مهرجان المسرح العربي بدورته الخامسة عشرة في مسقط، قد ضم 15 عرضا مسرحيا توزعت على مساري المهرجان، مسار التنافس على الجائزة، وتضمن 11 عرضاً مسرحياً هي: «أسطورة شجرة اللبان» من سلطنة عمان، «كيف نسامحنا» من الإمارات، «البخارة» من تونس، «الملجأ» من الأردن، «المؤسسة» من البحرين، «بين قلبين» من قطر، «ريش» من فلسطين، «سيرك» من العراق، «غصة عبور» من الكويت، «ماكبث المصنع» من مصر، «هُم» من المغرب.

وفي المسار الثاني الموازي: «ذاكرة صفراء» من السعوديَّة، «هاجة – بوابة 52» من تونس، «عد عكسي» من سوريا، «نساء لوركا» من العراق.



عبدالفتاح قلعة جي

خمسة نصوص أخيرة

”زهور الموت والمطر» هي آخر تشكيلات المسرحي السّوري العتيق عبد الفتّاح قلعة جي (21 يوليو 1938 - 16 يوليو 2023)، وآخر القطوف في كرمته، وتضمّ خمسة نصوصٍ مسرحيَّة أنجزها جميعها في النّصف الثّاني من عام 2023، وصدرت عن الهيئة العامّة السّوريَّة للكتاب 2024، أي بعد رحيله بأشهر، يقول في تمهيده لها: «كأنّني كنت في سباقٍ مع سؤرٍ بقي في كأسي من العمر».

دمشق: نجوى صليبه
كاتبة من سوريا

وكعادته، حمّل قلعة جي تشكيلاته المسرحيَّة هذه تأمّلاته في الموت، والحياة، والحبّ، والحريَّة، والبهجة، والكآبة، ويقظة الرّوح وصعودها، ومتاعب الوجود الإنساني وشقائه، وأحلامه مخزن أسراره ورموزه، ويقظته الموجعة. أحلامه التي لا تزال تراوده، وتلك التي هربت منه أو تاهت وما استدلت على طريق عودتها، كما «ريحانة» في نصّ «زهرة المطر» التي سافر والدها إلى غير رجعة وتوفيت والدتها وهي تؤمّن لها لقمة العيش وتكاليف جامعتها، ما اضطرها للعمل في محل لبيع الألبسة، لكنّها وعلى الرّغم من كلّ ذلك لم تتوقّف عن البحث عن حلمها الضّائع بعيش كريم، وحبّ حقيقي وجدته أخيراً في الدّكتور «تامر» الذي طلب منها مساعدته في تنضيد مخطوطاته مقابل مبلغٍ ماليٍّ يؤمّن عدم تغيّبها عن جامعتها، والتزامها دراستها.

يؤنس قلعة جي نصوصه بتخييل لطيف مرّة، ومبالغ فيه مرّة أخرى، محاولاً طرح أسئلة راودته في الواقع، وربّما أراد الحصول على إجاباتها في الخيال، وهنا نقتطف من «سفر الخروج» جزءاً من الحوار الذي يدور بين النّحات «سام» وزوجته «سارة»:

سارة: «سام.. هل نحن نيام الآن؟».

سام: «ما هذا السّؤال؟ هل أيقظتني من نومي لتسأليني هذا السّؤال؟».

سارة: «لا أذكر من قال: النّاس نيام إذا ماتوا.. انتبهوا».

يكمل «سام» نقشه، ثمّ وتحت إضاءة خفيفة وشاحبة ورماديَّة، يدخل المَنحت رجل وامرأة وهما باحثان في «الأنثروبولوجيا»، ويجدان تماثيل محطّمة.

الرّجل: «هذا هو الفنّان، وكأنّه ما زال حيّاً».

المرأة: «أو لعلّه تمثال صنعه الفنّان لنفسه أمام المرآة».

الرّجل: «لا بدّ من أنّه فنّان متعدد المواهب! أريد أن أعرف إلى أي عصرٍ ينتمي».

المرأة: «يخيّل إليّ أنّه عصر غير موغل في القدم، كما أنّه ليس حديثاً».

يقتربان من تمثال متحجّر وإذ هو تمثال النّحات «سام».

الرّجل: «شيء محيّر.. إنّه في كامل ثيابه، وهو منحنٍ على النّقش يحفره على الرّقم الطّيني».

تركّز المرأة الضّوء على النّقش الطّيني الذي لم يجف بعد، وتقرأ بصمت ونسمع صوت «سام» تسجيلاً مع صدى خفيف: «هذا آخر الأسفار التي أكتبها.. سفر الخروج من الحياة والموت إلى عالم الخلود، ومن الشّك إلى اليقين.. من عالم الحركة والضّجيج إلى عالم السّكون والصّمت الأبدي.. من الجسد الكتيم إلى الأثير الكوني.. ها أنا مغادر كثافات الحلم والواقع والظّلام إلى عالم النّور المطلق».

لا يكترث قلعة جي في نصوصه هذه للمكان، فهو غالباً مجهول وغير محدد، وهذا ما يعلله بقوله: «هي موجّهة إلى الإنسانيَّة جمعاء، في عذاباتها ومعاناتها وآلامها، مذ كانت إلى أن ينتهي العالم، ولهذا فهي غير خاضعة لمصادرات التّأويل والتّفسير، إنّها أشبه بقطعة موسيقيَّة في سيمفونيَّة إنسانيَّة» كما يدعّم أفكارها بلوحات لمشاهير الفنّانين، ليتكامل التّشكيل المسرحي مع الصّورة الفنّيَّة، والكلمة مع المشهد التّشكيلي، فنصّ «ناسك الصّنج» مدعوم بلوحة للفنّان لؤي كيالي، و«سفر الخروج» بلوحة الفنان نصير شورى، و«زهرة المطر» لوحته للفنان وحيد قصاص، وأمّا «نجم القطب» الذي سنلقي الضّوء عليه فدعمه بلوحة للفنّان التشكيلي الرّاحل نذير نبعة.

شخصيّات هذا النّصّ أربع، وهي المريضان «سليم» و«بحر»، والممرضة «فاطمة»، و«صوت».. نعم لقد جعل الصّوت شخصيَّة أساس من روح وإحساس، ويفتتح النّصّ بغرفة بمستشفى قرطاجنة السّاحليَّة في إسبانيا، في الجانب الأيمن باب يؤدي إلى المغاسل

الملحقة، وفي الجدار المقابل ساعة عقاربها ثابتة على الثّانية عشرة، وتحتها سرير «سليم» وهو مستلق ورجله مشدودة إلى الأمام ومرفوعة إلى الأعلى، ومن الواضح أنها مكسورة مجبرة بالجبس وفي انتظار التئام العظم، وفي صدر الغرفة نافذة لا يرى منها شيئاً، وأمامها سرير «بحر» الذي لا تفارق النّظارات الدّخانيَّة عينيه، ويتبادلان الأحاديث حول السّاعة والعصافير والممرضة «فاطمة»، ويتغزّلان بلهجتها الجزائريَّة وطيبة قلبها، ثمّ يسأل «سليم» عن المنظر كيف يبدو من النّافذة، ويصفه «بحر» وهو يعرب عن كرهه للبحر على الرّغم من اسمه، وبعدها يدخلان في نقاش تاريخي وفلسفي، ومن ثمّ عن سبب وجود كلّ منهما في إسبانيا، فـ«سليم» رحّالة يبيع ويشتري بسيارته ولا يستقرّ في بلد، وكان عابراً عندما وقع الحادث، وأما «بحر» فإنّه وبحسب قوله «يسافر في الملكوت والسّماء وهذا أكثر أمناً»، لذلك نراه ينتقل إلى الحديث عن النّجوم والمجرّات، يقول: «انظر.. هذه الشعرى اليمانيَّة، وهذا هو النّسر الواقع من ألمع النّجوم، أزرق اللون، وهذه هي الجوزاء التي يتغنّى بها الشّعراء، نجم أحمر اللون وعملاق وبعده عن الأرض 430 سنة ضوئيَّة، وهذا هو العقرب الأسود، والثّريا حبيبة عمر بن أبي ربيعة التي أغرم العرب باسمها فسمّوا بناتهم بها»، ثمّ يطيل النّظر إلى نجم القطب دليل الحائرين والمسافرين وبرزخ الأرواح كما سمّاه ليختار مكان إقامته فيه، ولا يقطع هذا التّأمل سوى صوت باخرة فيعلّق: «باخرة أخرى ترحل.. كلّنا راحلون والبحر باقٍ أبداً»، وبدخول «فاطمة» واطمئنانها عليهما ومراقبة وضعهما، يخبرها بأنّه مسافر قريباً ويتمنى رؤيتها هناك، فتتمنى له العمر الطّويل وتعبّر عن قبولها الدّعوة.

المشهد الأخير في الغرفة، والوقت قرب الظّهيرة، وقد نقل سرير «سليم» إلى قرب النّافذة، والسّرير الآخر فارغ بانتظار مريض آخر.. ينظر «سليم» باستغراب في الغرفة وعبر النّافذة، ثمّ تدخل «فاطمة»، ويقول لها إنّه تناول حبّة منوّم بالأمس، ويسأل عن «بحر» وأكاذيبه، فتخبره بوفاته وتنفي عنه صفة الكذب، لأنّه كان يرى بعينيه قبيل الحادث الذي فقد فيه ابنته وزوجته أثناء هجرتهم في مراكب الموت.

سليم: «يا للهول! كم هذا مؤلم! أما لهذا الشّقاء الإنساني من نهاية.. أرجوك... أغلقي النّافذة وأسدلي السّتارة، الإنسان محاصر والزّمن متوقّف، ولم يعد للنّوافذ من فائدة، والحياة تجري غير عابئة بنا.. لا بأفراحنا ولا أحزاننا».

تغلق «فاطمة» النّافذة وتسدل ستارتها، وتتّجه إلى الخارج وهي تقول: «لابدّ لكلّ شيء من نهاية»، وهنا تعود السّاعة المتوقّفة إلى المشهد الأخير، لكن هذه المرّة تدقّ عند السّاعة الثّانية عشرة، وتظلّ العقارب ثابتة.

ريتشارد شيشنر..

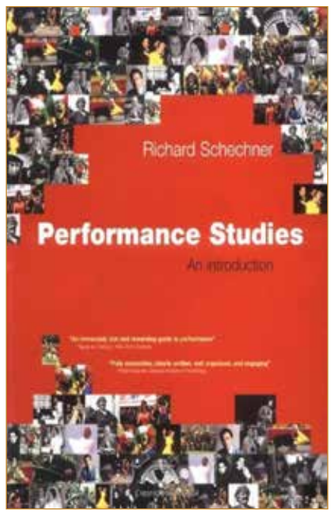
مقدمة في فن الأداء

هادية موسى
أستاذة جامعية وباحثة مسرحية

يخضع المسرح للتغيرات الاجتماعيَّة، والسياسيَّة، والاقتصاديَّة، والفلسفيَّة، فقد كان لزاماً علينا أن نواكب تطوراته المعاصرة المتمثلة في انبثاق بعض المسميات التي تم التنظير لها منذ مطلع السبعينيات على يد ريتشارد شيشنر، المنظر والمخرج الأمريكي المعروف عالمياً، الذي تم تكريمه في الآونة الأخيرة في العالم العربي أكثر من مرة، في كثير من المهرجانات المسرحيَّة الدوليَّة منها مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ومهرجان شرم الشيخ للمسرح الشبابي، وكذلك مهرجان طنجة «للفنون المشهديَّة»، الذي تبنى منذ زمن مجموعة من المسميات بالتعاون مع علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا التي خرج منها بنظريته عن مسمى الأداء، الذي قدم له شيشنر في كثير من كتاباته، ولعل من أهمها كتابه الذي بين أيدينا وهو «مقدمة في دراسات الأداء» Performance Studies; An Introduction، الذي لم يترجم حتى الآن على الرغم من كونه أحد الأعمدة التي أرست هذا النوع من الدراسات الأكاديميَّة الفنيَّة، لهذا السبب فقد حرصنا على التقديم لهذا الكتاب والتنويه بأهميته، لعله يلحق بسابقيه من كتب ترجمت في المهرجانات المسرحيَّة تزامناً مع تكريم هذا المنظر ذائع الصيت في كثير من دول العالم الغربيَّة والشرقيَّة.

والكتاب، الذي يأخذ شكل المجلد، ينقسم إلى ثمانية فصول، يستهلها شيشنر بالتعريف في الفصل الأول بماهيَّة دراسات الأداء، وكيف نشأت ارتكازاً على مقولة إن المسرح هو الحياة وإن كل شيء في هذه الدنيا يمكن دراسته بوصفه شكلاً من أشكال الأداء، ولكن لا يعني هذا المنظور المتسع في هذا النوع من الدراسات الأكاديميَّة أنه يفتقر إلى القصديَّة في اختيار موضوعاته، والأسئلة المطروحة فيه بوصفه مجالاً للدراسة، صحيح أن شيشنر ينوه في كتابه إلى وجود بعض الاختلافات الموجودة في المناهج الجامعيَّة التي تتناول هذا النوع من الدراسات، سواء في الولايات المتحدة الأمريكيَّة أم في أوروبا أو آسيا، إلا أن هذا الاختلاف لا يتعدى نقاط التركيز وكيفيَّة التناول، ولا ينسى شيشنر في هذا الفصل أن يوضح العلاقات التي تربط دراسات الأداء بغيرها من أفرع العلوم الأخرى، مثل علم الاجتماع، وخصوصاً نظريات البريطاني فيكتور تيرنر، وكذلك بعلم الأنثروبولوجيا، وعلم الأجناس.

أما الفصل الثاني فيوضح فيه شيشنر علاقة الأداء بمجالات الحياة المختلفة، ففي الفنون مثلاً يرتبط مسمى الأداء بالمسرح والرقص والموسيقى، بينما في الحياة اليوميَّة يرتبط الأداء باستعراض المهارات أو قدرات الإنسان، وفي الحالتين فإن الأداء في الفن وأي شكل من أشكال الطقوس المكررة في حياتنا اليوميَّة، ما هو إلا سلوكيات تم أداؤها مرتين twice-behaved، أو هو سلوكيات مسترجعة restored behaviors فكما يحدث في الفن من تدريبات وتحضيرات، فإن الحياة اليوميَّة تعج بمثل هذه الممارسات والتدريبات، كما يحدث على سبيل مثال في حالات تعلم سلوكيات وأفعال ثقافيَّة معينة تتناسب وطبيعة المواقف التي يجابهها الإنسان في شتى مواقف الحياة اليوميَّة، وهو ما أثبته المخرج الأمريكي آلان كابرو من خلال ما قدمه من فن الوقائع happenings لأول مرة بالولايات المتحدة الأمريكيَّة في خمسينيات القرن العشرين، الذي لا يختلف في طبيعة تكوينه ولا شكله عما يحدث في حياتنا اليوميَّة، كما يستعرض شيشنر تعريفات الأداء التي ذكرها كل من الأمريكي إرفنغ غوفمان Erving Goffman، عالم الاجتماع الشهير، بالإضافة إلى الناقد والمنظر المسرحي الأمريكي مارفن كارلسون، ومن ثم يفصل لنا الحديث عن ثمانية أنواع من الأداء قد تحدث بمعزل عن بعضها بعضاً، أو أحياناً في مواقف متراكبة ومتداخلة في الحياة اليوميَّة، مثل: الطهي، والفنون، والرياضات، وأشكال الترفيه الشعبيَّة الأخرى، والعمل التجاري، والتكنولوجيا، والطقوس سواء المقدسة أم العلمانيَّة secular وأخيراً اللعب،



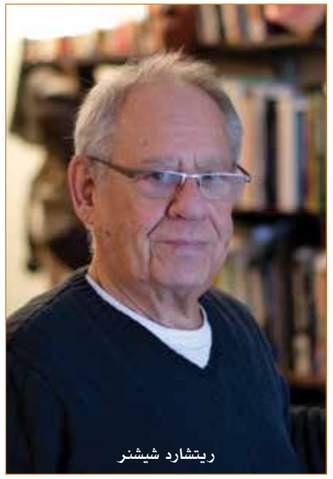
ويؤكد المؤلف أن كل هذه الأنواع هي أشكال مختلفة من الأداءات، إلا أنها لا توصف بالأداء الفني، وبالعودة إلى الأداء الفني فإن العرض له وظائف سبع يعدها لنا شيشنر كالآتي: أولاً، وظيفة الترفيه، ثانياً ابتكار شيء جميل، ثالثاً تكوين أو دعم جماعة من الناس، رابعاً تمييز أو تغيير هويَّة ما، خامساً للمداولة، سادساً للتعليم والإقناع، سابعاً لتناول ما هو مقدس أو ما هو مدنس أو كليهما، وهي الوظائف التي نجحت في تقديمها فرقة مسرح كامباسينو El Teatro Campesino ومسرح أوجستو بوال، وهكذا يمضي شيشنر قدماً في تفصيل كل ما له علاقة بالأداء، مثل الطقس الذي يرتبط بدراسات الأداء في إحدى عشرة نقطة مثل استخدامات الطقس في المسرح، والرقص، والموسيقى، وكذلك الطقس الإنساني والحيواني، وأصول وبدايات فن العرض، بالإضافة إلى الدراما الاجتماعيَّة social drama التي تشبه الدراما الأرسطيَّة التقليديَّة من حيث أنها تنتج عن خلخلة أو موقف خارق لناموس الوحدة الاجتماعيَّة المتعارف عليه، تعقبها كارثة أو أزمة يتم مجابهتها بأفعال مضادة، ومن ثم نصل إلى الحل الذي يعود بنا إلى الانسجام مع الوحدة المجتمعيَّة المتعارف عليها، أو قد ينفصل الحل وينشق عنها، أما ما نراه في مسرح العبث، وفي فن الأداء، وحتى ما قدمه بريخت؛ فهو مخالف لهذا الشكل التقليدي من التنظير.

وفي الفصل الرابع يتحدث شيشنر عن علاقة اللعب بالطقس؛ فكلمة play التي تعني اللعب تشير في الوقت ذاته إلى النص المسرحي، واللعب في مطلقه هو نشاط أو انفجار مفاجئ يشير إلى الحالة المزاجيَّة للإنسان، واللعب له سبعة مداخل تتم من خلالها دراسته، مثل البنية، وعمل اللعب وتطوره، والخبرة، والشعور الذي يمر به كل من المتفرج واللاعب أثناء اللعب، وكذلك وظيفة اللعب وكيف تؤثر في الفرد والمجتمع، وأخيراً الإطار الذي تُقدم من خلاله اللعبة، فمثلاً كيف يعرف اللاعبون والمتفرجون متى تبدأ المسرحيَّة ومتى تنتهي؟ وما هي الكيفيَّة التي يُقدم بها محتوى هذه اللعبة إذا كانت معلنة أو كانت خفيَّة كما نرى في تقنيات المسرح الخفي، واللعب إلى حد كبير يماثل الطقس والمسرح، فقد يتضمن المحاكاة، كما أنه يدعم البنى الاجتماعيَّة وتركيبها، أو يخلخلها في الوقت ذاته.

أما في الفصل الخامس فيناقش شيشنر المتلازمات التي صاحبت دراسات الأداء، مثل ما بعد البنيويَّة، وفن الأداء، وملاحظات شيشنر عن السلوك المسترجع المأخوذ من الحياة اليوميَّة، الذي أطلق عليه منظرو ما بعد البنيويَّة الأدائي أو الاستعراضي performative فكل نشاط اجتماعي يمكن فهمه على أنه استعراض فعل showing أو عمل شيء ما، لذلك لم يعد بمستغرب اتساع مفهوم الأداء ليشمل حتى النشاط العسكري الذي يقدم فيه الجنود محاكاة تمثيليَّة تجريبيَّة لما يمكن أن يحدث في حالة الهجوم، وفي مجال الصناعة والإدارة والعلوم والتكنولوجيا، بل وفي حالة المحاكمات القضائيَّة والعمليات الجراحيَّة كذلك.

وفي الفصل السادس يستفيض شيشنر في شرح أنواع الأداء التمثيلي الخمسة، وهي الواقعي، والملحمي، والمؤسلب، والمفارق أو الميتافيزيقي كما يحدث في حالات الطقس البدائيَّة، إلى جانب الأداء بوساطة أداة كالقناع والعرائس.

وفي الفصل السابع يثبت شيشنر أن ما يحدث في الحياة من إجراءات متبعة لأداء أو إنجاز عمل أو فعل ما، يماثل ما يقوم به الممثلون حال تقديمهم لأي عرض مسرحي؛ فالممثل يتدرب ويهيئ نفسه للعرض ثم ينخرط في تقديم العرض نفسه، وأخيراً يستغرق بعض الوقت حتى يرجع مرة أخرى إلى مرحلة السكون واجترار أو أرشفة ما قام به من أداء، وهو ما يفعله الإنسان في كل ما يقوم به في حياته.


ريتشارد شيشنر

وأخيراً في الفصل الثامن يتناول شيشنر العولمة وما اتصل بها من ظواهر ومفاهيم تؤثر في دراسات الأداء، مثل التعدد الثقافي الذي يختلف في تعريفه عن التداخل الثقافي الحادث في شتى مناحي الحياة، من رياضات، وفنون عديدة، مثل عروض رقص البوتو الياباني الشهير، الذي يعد خليطاً من الزن، والتعبيريَّة الألمانيَّة، والأشكال التجريبيَّة الأمريكيَّة والأوروبيَّة، وهو الأمر الذي دفع البعض نحو مواجهة العولمة بتقديمهم للمسرح الاجتماعي الذي يهدف إلى تعزيز كل ما هو محلي لإبراز الهويَّة، وكتعليق أخير على هذا الكتاب القيم عن دراسات فن الأداء، فإن القارئ سيجد مطلق الحريَّة في أسلوب قراءته للكتاب لما يتضمنه من متن رئيس يشرح فيه شيشنر نظرته في دراسات الأداء، إلى جانب الهوامش الكثيرة التي ألحقها الكاتب في شكل مربعات موزعة على طول الكتاب حتى يميزها عن غيرها، يستعرض فيها آراء الآخرين، سواء ليعضد آراءه أم ليوضح الرأي المخالف له على حد سواء، وبالتالي فالقارئ يمكنه الرجوع إلى هذه الحواشي ليزداد معرفة بما قاله الآخرون أو أن يقصر قراءته على ما قاله شيشنر فقط.

الفائزون بجائزة الشارقة للإبداع العربي في مجال المسرح

التتويج يحقق حلمنا ويعزز طموحنا

يؤكد الفائزون الثلاثة بجائزة الشارقة للإبداع العربي (الإصدار الأول) في مجال النص المسرحي، أهميَّة هذه الجائزة المرموقة في تعزيز طموحهم، وغرس الثقة في نفوسهم وأقلامهم، في بداية مسيرتهم المسرحيَّة.

القاهرة: شريف الشافعي
كاتب وإعلامي من مصر

يُجمع هؤلاء الفائزون على أن الجائزة تمثّل اعترافاً رفيعاً بهم بصفتهم كتّاباً يتلمسون طريق الإبداع المسرحي، الأمر الذي يحفزهم ويشعل طاقتهم الإيجابيَّة لتطوير إمكاناتهم وإطلاق أعمال جديدة في فضاء «أبو الفنون»، ليثبتوا أنهم على قدر المسؤوليَّة.

وقد أعلن أخيراً، محمد إبراهيم القصير، مدير إدارة الشؤون الثقافيَّة في دائرة الثقافة في الشارقة، الأمين العام لجائزة الشارقة للإبداع العربي (الإصدار الأول)، أسماء الفائزين في الدورة الثامنة والعشرين، التي تأتي تحت رعاية صاحب السمو حاكم الشارقة، وتنظمها إدارة الشؤون الثقافيَّة، وتهدف إلى دعم المبدعين الشباب وفق رؤية ثقافيَّة استثنائيَّة، تركّز على البحث عن المنجز الأدبي الأول لكتّاب وكاتبات من كافة بلدان الوطن العربي. وبلغ عدد الفائزين 18 متسابقاً ومتسابقة من مختلف الدول العربيَّة، في الحقول الأدبيَّة الستة من الجائزة، وهي: الشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والنص المسرحي، وأدب الطفل، والنقد.

وفي مجال النص المسرحي، جاء الفائزون الثلاثة من جمهوريَّة مصر العربيَّة، حيث فازت هدى حلمي يوسف متولي (هدى حلمي) بالمركز الأول عن مسرحيتها «الوثبة الكبرى»، وفاز عمرو عبدالهادي السيد ماضي (عمرو ماضي) بالمركز الثاني عن مسرحيته «الـمُحَسَّد.. هذا جناه أبي»، فيما فاز طه حسين محمود حماد (طه الأسواني) بالمركز الثالث عن مسرحيته «رجل زائد عن الحاجة».

ونحاور في ما يلي الفائزين الثلاثة بجائزة الشارقة للإبداع العربي في فرع النص المسرحي، لإضاءة جوانب من مسرحياتهم الفائزة، وملامسة رؤاهم الإبداعيَّة والجماليَّة، وتصوراتهم حول دور الشباب في إثراء الحركة المسرحيَّة العربيَّة، والوقوف على ما يعنيه لهم هذا الفوز الثمين وهذا التقدير الرفيع من جانب دائرة الثقافة في الشارقة.

الوثبة الكبرى

يقول أحد أبطال مسرحيَّة «الوثبة الكبرى» للفائزة الأولى هدى حلمي: «لو لم يخرج الزنج مع علي بن محمد ضد الظلم في فرات البصرة منذ أكثر من ألف عام؛ لما أمكن لامرأة زنجيَّة أن ترفض التخلي عن مقعدها في الباص لرجل أبيض في أميركا في القرن العشرين!». وتوضح هدى حلمي أنها تستلهم في مسرحيتها التاريخيَّة ثورة الزنج، التي اندلعت في جنوب العراق في القرن الثالث الهجري بقيادة علي بن محمد، الملقب بصاحب الزنج، قائلة: «النص ينطلق من تلك اللحظة التاريخيَّة، لكنه لا يتوقف عندها، فالوثبة الكبرى في التاريخ الإنساني هي الانتقال من العبوديَّة بوصفها واقعاً بشرياً، إلى الحريَّة، ومنع تجارة الرقيق، بل وتحريم الرق».

وتشير الكاتبة المصريَّة الشابة إلى أن الحضارة الإنسانيَّة في نضالاتها الكبرى، وفي القلب منها رفض العبوديَّة، هي حضارة واحدة، وكل خطوة على هذا المسار مهدت للخطوة التي تليها، وتستطرد: «هكذا يربط النص بين ثورة الزنج في العراق، وثورة الزنوج في الولايات المتحدة الأميركيَّة. هذه هي الثيمة المفتاحيَّة التي يقوم عليها النص، محاولاً الفهم لا الحكم. هكذا تتداخل الأزمنة في النص، فيبدأ في زمن ثورة الزنج، وينتهي في زمننا الحاضر. وهكذا يصبح الإنسان صانع مستقبله، قادراً على التغير والتغيير».

> **هدى حلمي: الشارقة تمنحني جائزتها ومعها الفرحة والطموح إلى مزيد من الكتابة والإبداع**

وحول ما يعنيه حصد جائزة الشارقة للإبداع العربي، تقول هدى حلمي: «هذا حلم كبير قد تحقق بالنسبة لي، وشرف عظيم. ثقتي لا حدود لها بنزاهة الجائزة، وهي ثقة حاضرة لدى كل كتاب المسرح العربي من الشباب، بَنَتها الجائزة على مدار تاريخها الطويل الناصع. ومن أجل هذه الثقة، كنت أعاود الكتابة من جديد، والترشح في دورات الجائزة المتتالية، محاولة في كل مرة تحسين مستواي على قدر ما أستطيع. وها هي الشارقة تمنحني جائزتها، ومعها الفرحة والطموح إلى مزيد من الكتابة والإبداع، فشكراً للشارقة على دورها في دعم الثقافة والإبداع».

وحول رؤيتها إزاء واقع المشهد المسرحي الراهن، المصري والعربي، والدور المأمول من الشباب لتطويره بنصوص مختلفة تكسر السائد، ترى هدى حلمي أن هناك تنوعاً لافتاً في حركة الكتابة المسرحيَّة، وهذا يعود في جانب منه إلى الدعم الذي تقدمه إمارة الشارقة عبر جائزة الشارقة للإبداع العربي، ومهرجان الشارقة للمسرح.

وتواصل قائلة: «في كل عام ترفد الشارقة المسرح بأسماء شابة، وتجارب جديدة. لكن تظل هناك مسافة بين النص المكتوب باللغة الفصحى، والنصوص التي تقدم على خشبة المسرح في كل الوطن العربي باللهجات الدارجة، وهذا ما أرجو تداركه. فالمؤلف المسرحي يتمنى أن يرى نصه حيّاً على خشبة المسرح. وللأسف الشديد، حتى

هدى حلمي

عمرو ماضي

طه الأسواني

المسارح التابعة للدولة، التي لا تسعى إلى الربح، وتهدف إلى تقديم حركة مسـرحيَّة جادة، تكاد تتجاهل النصوص الفائزة بجوائز مهمة مثل جائزة الشـارقة للإبـداع العربي، لأنها نصـوص مكتوبة باللغة العربيَّة الفصحى».

هذا جناه أبي

ويلتقـط خيـط الحديث الكاتب الشـاب عمرو ماضـي، الفائز بالمركز الثاني عن مسرحيته «الـمُحَسَّد.. هذا جناه أبي»، موضحاً أن نصه ينطلق من خلفيَّة تاريخيَّة أيضاً، فالمسرحيَّة «تحاول التعمق في الجانب النفسـي لشخص مهمّش جدّاً في مسيرة الشاعر العربي الشـهير المتنبي وقصته، على الرغم من أن هذا الشـخص قد فقد حياته بسـبب المتنبي». وحول دور المسـرح التاريخي في معالجة أزمات العصر، وتناول أحداث الواقع الحالي من خلال الإسـقاطات والرمـوز وغيرها، يقـول الكاتب المصري: «التقـاء الأدب بالتاريخ يعطي مسـاحة رحبة لخيال المؤلفين لملء فجوات المسـكوت عنه، أو الـذي لم تخطه كتب التاريخ، وفي الوقت نفسـه يسـتفز قريحة القرّاء لمحاولة فك رموزه وإسقاطاته».

وبالنسـبة إلى جائزة الشـارقة للإبداع العربي، ومـاذا يمثّل له الفوز بها، يؤكد عمرو ماضي أن هذا التكريم «يعني تشـجيعاً كبيراً، كمـا أنه يعد فرصة لقدر من الحضور في المجال المسـرحي. وإذا كان التقديـر المادي محمـوداً ومهمّاً بطبيعة الحـال، فإن التقدير المعنـوي أكثر أهميَّة مـن جائزة رصينة، وهيئة ثقافيَّة لها سـمعتها الفريدة في العالم العربي، هي دائرة الثقافة في الشارقة».

وحول المسـؤوليَّة المنوطة بالشباب في حركة الكتابة المسرحيَّة الجديـدة في العالم العربـي، يقول عمرو ماضي: «مـا أعتقده أن الشباب ليسـوا مقصرين من ناحية التأليف، وما يحتاج إليه المشهد هو دعم إنتاج الأعمال الجديدة التي تستحق الدعم لترى النور، من قبـل المنتجين الحكوميين أو من جانـب القطاع الخاص». ويختتم بقوله: «المسرح في الأساس فن يُكتب ليتم تجسيده على الخشبة، لا ليبقى حبيس الأوراق فقط».

زائد عن الحاجة

أما الفائـز الثالث، طه الأسـواني، الذي نـال جائـزة الشـارقة للإبـداع العربي عن مسـرحيته «رجل زائد عن الحاجة»، فيوضح في حـواره مع مجلـة «المسـرح» أن النصّ يمثل صرخة إنسـانيَّة، تعكس صراع الفرد مع الظلم الاجتماعي والأسري، وتتناول المسرحيَّة قضايا إنسانيَّة عميقة منها التهميش، والإهمال العاطفي، وقسـوة المجتمع، ونضال الإنسـان من أجل الحياة برغم المعاناة والألم، بأسلوب درامي فلسفي.

> **عمرو ماضـي: جائزة رصينة مـن مؤسسـة لهـا سـمعتها الفريـدة في العالـم العربي هي دائرة الثقافة**

ويقـول الكاتب المصري موضحاً: «تقدم المسـرحيَّة نقداً لاذعاً للأنانيَّة الأسـريَّة والظلم الاجتماعي، مسـلطة الضوء على هشاشـة العلاقات الإنسـانيَّة، حين تكـون مبنيَّة على المظاهر لا على الحب. وتدور أحداث المسرحيَّة حول مأساة إنسانيَّة لرجل ولد مصاباً بشلل الأطفال الدماغي، ليجد نفسـه منذ اللحظة الأولى من حياته منبوذاً مـن والده الذي رفض تقبل وجود طفل مشـوّه، يتناقض مع مكانته الاجتماعيَّة».

وهنـا، يضيف طه الأسـواني: «يكذب الأب علـى الأم الحزينة، مدعياً وفاة الطفل عند الولادة، ما يؤدي إلى تدهور حالتها النفسـيَّة ووفاتها من شدة الحزن والشك الدائم في رواية الأب. وهذا الطفل الذي لا يعرف إلا الحرمان، ينشـأ في دار رعاية فاخرة لفترة وجيزة قبـل أن يتخلـى الأب عن تكاليفـه، ليتم نقله إلى دار أخرى سـيئة الخدمة، وهناك يتعرض للإهمال والضرب والإهانة في بيئة قاسـية تفتقر إلى أبسـط معاني الرحمة. وبرغم قسـوة الظروف المحيطة، يتمسـك الطفل بـإرادة الحياة، ويتحدى ظروفـه، حتى يصبح رجلاً صلباً قادراً على مواجهة القسوة المتكررة».

وتمر السـنوات في المسـرحيَّة، كما يوضح مؤلفها، ويبدأ الأب، الذي تزوج امرأة أخرى وأنجب أبناء أصحاء، الشـعور بالذنب تجاه ابنه المنسـي، ويقـرر زيارته بعد عقـود من الإهمـال ليطلب منه الصفح، موضحاً عـذره الاجتماعي الذي أجبره علـى إبعاده، ولكن

مبنى دائرة الثقافة بالشارقة

الفائزون في الدورة السابقة

الابن يرفض اعتذاره، ويواجهه بمأسـاة طفولتـه ومعاناته الطويلة، ليجعل الأب يدرك حجم الظلم الذي ارتكبه.

وتبلـغ المسـرحيَّة ذروتها عندمـا ينفجر الابن فـي وجه أبيه، متحدياً كل الأعذار التي يقدمها، ويسـرد له بشجاعة تفاصيل الألم الذي عاشه، رافضاً قبول تبريراته السطحيَّة، ليترك الأب غارقاً في الندم والانكسـار. وتختتم المسرحيَّة بمشهد مؤثر، حيث يرى الرجل الحلـم الذي كان يؤنسـه في ليالي المعاناة والألم حقيقة تتجسـد أمامـه، إذ يظهر الابن طفلاً صغيراً يحلم بفراشـات صغيرة ترسـم وجه أمه المبتسـم. وفي لحظة من الطمأنينة الخياليَّة، يركض خلف الفراشـات بسعادة، وكأنه يحظى أخيراً بالحريَّة والدفء الذي حرم منه طوال حياته.

وحـول فوزه بجائزة الشـارقة للإبـداع العربي، ومـا يمثّله له مـن أهميَّـة، يؤكد طه الأسـواني أنه حدث بارز فـي حياته، لأنها واحـدة من أبرز الجوائز الثقافيَّة العربيَّـة، وتعكس التقدير الكبير للإبداع الأدبـي والدرامي، وتثبت المكانـة المرموقة التي يحظى بها الأدب المسـرحي في الشـارقة. ويقول: «التقدير المالي الذي تقدمـه الجائزة يشـكل حافـزاً كبيراً بالنسـبة لي بصفتـي كاتباً، ويدعم تطوير مشـروعاتي الإبداعيَّة المسـتقبليَّة، ويسهم في نشر أعمالي الجديدة، وتوسـيع مجال البحث والكتابة المسـرحيَّة لديّ. أمـا معنويّاً، فقـد منحتني الجائزة اعترافاً رسـميّاً من واحدة من أهم المؤسسـات الثقافيَّة العربيَّة، ما يعزز مكانتي في الأوسـاط الأدبيَّة، كما تفتح الجائزة لي آفاقاً واسـعة للتعاون مع دور النشر، وشركات الإنتاج المسـرحي، الأمر الذي يسهم في إيصال أعمالي إلى جمهور أوسع».

> **طه الأسـواني: فـوزي بهذه الجائـزة لحظـة فارقـة في مسـيرتي الأدبيـة ويبـرز أهميـة الدعـم الثقافـي في تحفيز الإبداع المسرحي**

ويسـتطرد طه الأسـواني في حواره مؤكداً أن «إمارة الشـارقة بقيادة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، تمثّل نموذجاً رياديّاً في رعاية الثقافة والفنون، بخاصة المسرح، من خلال مبادراتها مثل جائزة الشـارقة للإبداع، ومهرجان الشارقة المسرحي. وتتيح الإمارة منصة للكتّاب المسرحيين لعرض أفكارهم وإبداعاتهم، وجوائزها محفزة للكتّاب، ما يثري الإنتاج المسرحي العربي».

وإضافـة إلى ذلـك، يقول الكاتـب المصري: «تنظم الشـارقة مهرجانـات تجمع الكتّـاب والمخرجين والممثليـن العرب، ما يعزز التبادل الثقافي والإبداعي، حيث تدعم الشارقة نشر الأعمال الفائزة وتقديمهـا للجمهـور، كما توفر الإمارة ورش عمـل وندوات تدريبيَّة لصقل مهارات الكتّاب والمبدعين في المجال المسـرحي، وهي كلها أمور تعمل على تعزيز مكانة المسرح بوصفه وسيلة للتعبير الإبداعي والثقافي والاجتماعي».

ويختتم طه الأسواني حديثه قائلاً: «يشكل فوزي بجائزة الشارقة للإبـداع لحظة فارقة فـي مسـيرتي الأدبيَّة، ويبـرز أهميَّة الدعم الثقافي في تحفيز الإبداع المسرحي، كما يعكس هذا الإنجاز الرؤية الثقافيَّة الثاقبة للشارقة في تعزيز الحركة المسرحيَّة، وتقدير الكتّاب الذين ينشـطون في إثراء الفكر العربي. كل الشكر والتقدير لأمانة الجائزة والقائمين عليهـا، على هذا الجهد المبذول في دعم الواقع الأدبي العربي ومنحه التميز والتفرد».

خزعل الماجدي: مستقبل المسرح تشكله الأساطير والطقوس

يعد الكاتب خزعل الماجدي، المولود في كركوك عام 1951، من أبرز المثقفين العراقيين الذين جمعوا بين الشعر، والمسرح، والبحث الأكاديمي في الميثولوجيا والتاريخ القديم. بحصوله على درجة الدكتوراه من معهد التاريخ العربي والتراث العلمي في بغداد عام 1996، شقّ طريقاً مهنياً متنوعاً شمل التدريس الجامعي، والعمل الصحفي، وتأليف أكثر من 110 كتب في مجالات إبداعيَّة ومعرفيَّة عدة.

تونس: عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

في المسرح، ترك الماجدي بصمة بارزة بأعماله التي تجمع بين العمق الفلسفي والرؤية الإبداعيَّة، وعلى الرغم من تنوع مجالات إبداعه، يركز الماجدي على «أبو الفنون» بوصفه ميداناً متكاملاً للتعبير. التقيته أخيراً في العاصمة التونسيَّة على هامش أيام قرطاج المسرحيَّة، حيث شارك عضواً في لجنة تحكيم المسابقة الرسميَّة، وأجريت معه هذه المقابلة.

• كيف تنظر اليوم إلى تجربتك التي تجمع المسرح والبحث في مجالات الحضارات والأديان القديمة والشعر؟

- أكتب النصوص المسرحيَّة والمادة الفكريَّة والتاريخيَّة المتعلقة بالمسرح. ومع مرور الزمن، أصبحت تجربتي المسرحيَّة ثريَّة للغاية، على الرغم من أنني أوجه جزءاً كبيراً من اهتمامي إلى دراسة تاريخ الأديان والحضارات. أشعر بأن كتاباتي المسرحيَّة أصبحت أكثر قوة وخصوبة بفضل مسيرتي الفكريَّة والبحثيَّة. أعتقد أن المسرح اليوم يُعد واحداً من أعظم أشكال التعبير عن الإنسان، فهو يمتلك قدرة فريدة على التأثير العميق. فساعة واحدة من العرض المسرحي قادرة على أن تُحدث انقلاباً كاملاً في حياة الإنسان، إذ يكشف المسرح أبعاداً خفية وراء الظواهر اليوميَّة. هذه القوة تجعلنا أكثر قدرة على تفسير الحاضر، كما تمنحنا الفن والجمال لفهم الحياة بشكل أعمق. مسرحياتي ترتبط بالماضي دون شك، لكنها تعيش في الحاضر بطريقة أو بأخرى. أعمل على إيجاد توازن بين استحضار الماضي وإسقاط الحاضر عليه، مما ينتج أعمالاً أفتخر بها كثيراً، لأنها تُبرز الترابط بين الزمنين بأسلوب غني وملهم، يسهم في ارتقاء الإنسان وفهمه للحياة.

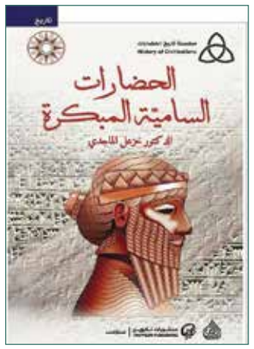
• وكيف تتداخل دراستك للأساطير والأديان القديمة والتاريخ مع تأليفك للنصوص المسرحيَّة؟ هل تعتمد على الاقتباس أم تعيد صياغة ما تعثر عليه؟

- سؤال مهم جداً، والجواب أن الفكرة لا تتعلق بمجرد تقديم الأسطورة بشكلها المسرحي كما هي، بل أعمل على استلهام روح الأسطورة، ورموزها، ودلالاتها العميقة. فالأساطير، في رأيي، تعيش بيننا يومياً من دون أن ندرك ذلك بشكل واضح. المهم هو كيف نكشف عن الطرق التي تتحرك بها هذه الأساطير في حياتنا اليوميَّة ونُبرز أثرها. على سبيل المثال، إذا نظرنا إلى أسطورة «تانيت»، التي كانت رمزاً للعبادة في قرطاج وشمال أفريقيا، نجد أنها ليست أسطورة مدوّنة ومكتملة التفاصيل، بل هي جزء من إرث شفوي. وبالتالي، لن يكون من المفيد أن نعيد تقديمها بصيغتها التقليديَّة. الأفضل، في نظري، أن نسلّط الضوء على الكيفيَّة التي تحرك بها «تانيت» الروح الشعبيَّة وتخلق قوة معنويَّة لدى الناس اليوم، مما يجعلها أكثر ارتباطاً بواقعنا.

المسرح، بالنسبة لي، هو أداة لإعادة صياغة هذه الأساطير بحيث تندمج مع حياتنا المعاصرة، ترسم معالمها، وتُحيي رمزيتها بشكل يفتح آفاقاً جديدة للتفسير والفهم.

• إلى أي مدى تمكنك مسألة العودة إلى الماضي من صياغة نص مسرحي غني؟

- الماضي يُعدّ مادة خاماً غنيَّة لإثراء الحاضر وإعادة تفسيره. المسرح الذي نعرفه اليوم، تقليدياً، ينشط داخل فضاء مغلق، ولكن مع تطور الزمن، شهد تحولات كبرى مثل مسارح الشارع، ومسرح المواقع المفتوحة، التي كسرت جدران القاعات المغلقة وخرجت إلى الفضاءات المفتوحة. بل وأكثر من ذلك، وصلنا إلى ما يمكن تسميته بمرحلة ما بعد المسرح، حيث أصبح هذا الفن يحتفي بالحياة بطريقة أكثر انفتاحاً واحتفاليَّة. في هذا السياق، عادت الأساطير والطقوس القديمة لتتسلل إلى المسرح المعاصر، ليس استرجاعاً لحكايات قديمة فحسب، بل أداةً لإعادة إحياء رموزها وتجديد معانيها بما يتماشى والسياق الحديث.



في الواقع، هذه العودة ليست مجرد استحضار للماضي، بل هي عمليَّة ديناميكيَّة تستوحي من الأســاطير والطقوس القديمة لتشكيل أفق جديد للمســرح، يشــبه في روحه ومضمونه ما كان يحدث قبل ظهور المســرح الإغريقي، مما يجعل المرحلــة الحاليَّة بمثابة دورة متجددة لفن المسرح. هذه «الثورة الاحتفاليَّة» تمثل توسعاً مهماً في نطاق المســرح، وتأكيداً لدوره بصفته جسراً بين الحاضر والماضي، يعيد صياغة القديم لينبض بروح معاصرة.

• مــا هي المرجعيات والمــدارس التي تعتمدها فــي كتابة النص المسرحي؟

- أستلهم كتابتي للنصوص المسرحيَّة من مزيج غني من الثقافات الشعريَّة للشــعوب المختلفة، والفلســفات القديمة، وفنون المسرح. هــذه الخلفيَّة المتنوعة مكنتني من بناء نصــوص قويَّة تحمل طاقة فكريَّــة وعاطفيَّة عالية. لدي قــدرة على دمج هذه العناصر بطريقة تجعل النصوص متجانســة وملائمة للذائقــة المعاصرة. إضافة إلى ذلك، أحرص على مواكبة العصر وفهم ما يحتاجه المشــاهد اليوم، وهو ما يجعل أعمالي تلقى قبولاً واسعاً، مثل عرض «كريستال» الذي شاهده أكثر من 3000 شخص في أول عرضه.

• اليــوم هناك مقــولات بأن المســرح العربي يعانــي من ضعف النصوص. إلى أي مدى تصح هذه المقولة حسب رأيك؟

- هــذه الملاحظة تصح إلى حد بعيد. في الوقت الحالي، العديد من المســرحيين لم يعودوا يكتبون نصوصاً مســرحيَّة كبيرة ومدوّنة كما كانت الحال ســابقاً. المخرج اليوم أصبح يكتب النصوص بنفسه أو يعتمد بشكل أساسي على الارتجال، ما أدى إلى ارتباك وتسرّع في إنتاج الأعمال المســرحيَّة. هذا التوجه أدى إلى تراجع دور المؤلف، في حين أن فن كتابة النص المســرحي يجب أن يبقى فناً مســتقلاً ومهماً.

المؤلف المســرحي قادر على تطوير أدواته بما يناسب المسرح المعاصر، لكن للأســف، المخرج بات يحتل مســاحة أكبر، بينما كان المؤلف يحظى بشهرة وأهميَّة أكبر في الماضي. ما يحتاجه المؤلف اليوم هو تطوير أساليبه والانفتاح على مفاهيم جديدة مثل «ما بعد البعديات» في المسرح والدراما، بما يتماشى وروح المسرح الجديد.

• وكيف يتم إدخال الطابع العصري في نصوصك المسرحيَّة؟ هل يقتصر ذلك على النص أم يشمل جميع عناصر العرض المسرحي؟

- يجــب أن تكون عناصر الفعل المســرحي الحديثة حاضرة في كل تفاصيل العمل. لم يعد المســرح كما كان في الســابق يعتمد على النصــوص فقط؛ اليوم نعتمــد على نصوص حديثــة تعكس الأفكار المعاصــرة وتجســدها. الســينوغرافيا كذلك تطورت بشــكل كبير، فأصبحــت فضاءً يعــج بالرموز ويؤثر بعمق في المشــاهد، ولم تعد مقتصرة على الإضاءة والديكور البسيط.

حتى الديكور الآن رمزي أكثر من كونه ملموساً، والدراماتورجيا دخلت عنصراً أساسياً ومهماً جداً في صناعة العمل المسرحي، حيث تضع عناصــر الفرجة التي تجعــل العرض نابضــاً بالحياة وتضمن تفاعل الجمهور دون أن يشعر بالملل.

• كيف؟

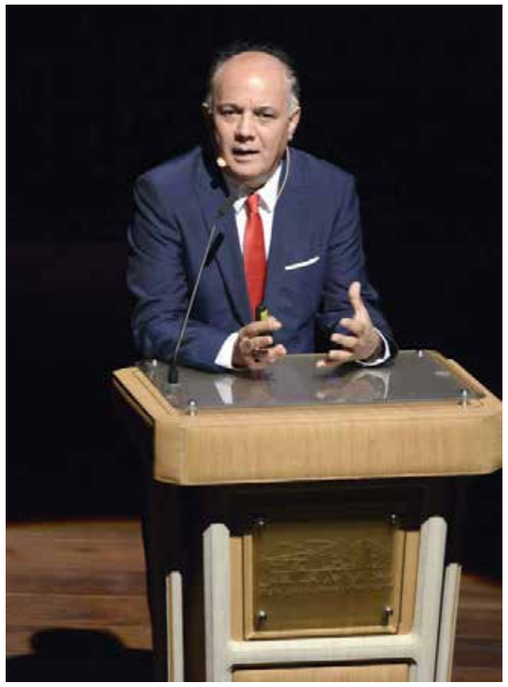
- المخــرج هــو العنصر الأهم في الفعل المســرحي اليوم، فهو «المايســترو» الذي يقــود العمل الفني بأكمله. حتــى النص العادي يمكــن أن يصبح عملاً رائعاً إذا اجتمع مخرج متمكن مع مؤلف جيد. لدي تجربة متميزة مع المخرج صلاح القصب في مسرحيَّة «سيدرا»، حيث تم إنجاز حوالي 30 رسالة ماجستير حولها في مدرسة الفنون، مما يعكس قوة التوليفة بين النص والإخراج الجيد.

• كيــف بدت لــك تجربة أيام قرطاج المســرحيَّة من موقعك في لجنة التحكيم؟

- أعتقد أن العــروض كانت جيدة، فالمهرجان أصبح واحداً من أكبــر المهرجانات في العالم. شــهدنا عروضــاً عالميَّة مثل العرض الصيني في الافتتاح، بالإضافة إلى العروض المشاركة في المسابقة التــي كانت تتميز بالجودة. مرحلة الاختيــار التي عملت عليها لجنة التحكيــم كانــت محوريَّة جداً في تقييم جــودة الأعمال المعروضة، خاصــة مع بلــوغ المهرجان دورته الخامســة والعشــرين. أرى أن المهرجان بحاجة إلى نقلة نوعيَّة في المســتقبل، ليتقبل مســتويات أعلى من الأعمال في جميع أقســام المهرجان، من دون تساهل في هذا المستوى.

• كيف تبــررون الاختيارات المثيرة للجدل في مســتوى الأعمال المتوجة في الدورة 25 من مهرجان أيام قرطاج المسرحيَّة؟

- مــن الطبيعي أن يكون هناك أخذ ورد حول مســتوى الأعمال المتوجــة، وكان هناك اختلاف كبير بين أعضــاء لجنة التحكيم في تحديد الجوائز للأعمال المســرحيَّة المتنافسة، حيث استمر النقاش لأوقات طويلة حول الجوائــز الكبرى. المقاييس التي اعتمدنا عليها في الاختيار تشــمل الإبداع، أي تقديم شــيء جديــد يكون متفاعلاً مع الجمهور، وأهميَّة الاعتدال في اســتخدام التقنيات حتى لا يضيع جوهــر العمل. على ســبيل المثال، كنت أعتقد أن مســرحيَّة «رقصة ســماء» للطاهر عيسى بالعربي من أجمل الأعمال المعروضة، ولكن كان مــن الأفضل أن يختصر في اســتخدام التقنيات والموســيقى بنســبة قليلة حتــى تكون ضمــن الأعمــال المتوجة. أما مســرحيَّة «العاشــق»، فكانت أوبراليَّة وليست مســرحيَّة في الأصل، وكان من الأفضــل أن تُعرض في حفل الختام بدلاً من المســابقة الرســميَّة. أعتقد أن المخرجين أمامهم تحد كبير في كيفيَّة استخدام التقنيات الحديثة بشكل ســليم وفعّال في العروض المسرحيَّة. التقنيات يجب أن تُستخدم بشكل يعزز جوهر العمل، وليس لجذب الانتباه فقط، لأن اســتخدامها بشــكل مفرط أو غير مناسب قد يؤثر في تأثير العرض المسرحي على الجمهور.



• وهــل تعتقد أن مســتوى العروض في كل أقســام أيــام قرطاج المسرحيَّة مقبول؟

- لا، لــم تكن كل العروض في مســتوى عــال. كان هناك بعض المسرحيات التقليديَّة جداً في قوالبها، مما يتطلب إعادة النظر فيها، وتقييم أعمال يمكن أن تحتوي على جانب مهم من الإبداع. فالمادة الخــام التي يعتمد عليها المســرح، مثل الواقع، هي مادة أوليَّة يجب تطويرها وإضافة عناصر جماليَّة تجعل العرض أكثر تطوراً وابتكاراً.

• حسب رأيك، ما هي التجارب الملهمة في المسرح التونسي؟

- أعتقــد أن الفاضــل الجعايبي يُعد أحد أهــم المخرجين في العالــم العربــي، وكذلك المســرحي الراحل المنصف السويســي، إضافة إلى أن هناك تقنيين ممتازين في المســرح التونسي. ذلك يعود إلــى تاريخ طويل وتراكم الخبرات المســرحيَّة في البلاد. ما ينقــص، برأيي، هو التركيز على التأليف والبحث عن نصوص جيدة يكتبها المؤلفون، باستثناء بعض الحالات النادرة مثل محمد العوني الــذي قدم نصوصــاً متميزة. كمــا أن من المهم بــذل جهد أكبر للاســتفادة من النصوص المنشــورة في العالــم العربي، وتقديمها بشكل يواكب التطورات الحاليَّة.

ظهر رائد المسرح الكوميدي في السودان، الفنان الفاضل سعيد، في المشهد المسرحي خلال خمسينيات القرن الماضي، محملاً برسالة فنيَّة سامية تعكس تنوع الثقافة في بلده وغناها، فحوّل الخشبة إلى عالم ينبض بالحياة، مليء بالشخصيات التي تتحدث بواقع المجتمع ولسانه، ومنذ ذلك الوقت إلى رحيله قدم نحو سبعة آلاف عرض في كل مدن السودان، لأعمال مسرحيَّة جميعها من تأليفه وإخراجه، عدا مسرحيَّة «جارة السوء» للكاتب الكويتي عبدالله السريع سفير دولة الكويت الأسبق في السودان.

جيهان إلياس
كاتبة وإعلامية من السودان

من أشهر المسرحيات التي قدمها سعيد «أكل عيش» في العام 1967، كما قدم للإذاعة السودانيَّة أكثر من مئتي عمل من تأليفه وبطولته، وله فيلم تلفزيوني «فك الارتباط»، ومسلسل «موت الضأن».

في عام 1979 زارت فرقة الفاضل سعيد دولة الإمارات العربيَّة المتحدة، وربما هي أول فرقة مسرحيَّة عربيَّة تزور الدولة، وقدمت ثلاث مسرحيات هي مسرحيَّة «أكل عيش» التي تعد أول مسرحيَّة غير مصريَّة تبث في التلفزيون المصري، إضافة إلى مسرحيتي «النصف الحلو»، و«تباشير» التي عُرضت لأول مرة، وذلك في جولته التي شملت دبي، والشارقة، وأبوظبي، ورأس الخيمة.

تمتع الفاضل سعيد بموهبة شعريَّة خاصة، أتاحت له التعاون مع أبرز المطربين السودانيين مثل الراحل إبراهيم عوض الذي تغنى له بقصيدة «رجاء»، وله ديوان شعر لم يطبع بعد بعنوان «أغاريدي ومسرح الكلمات».

من خلال مسرحياته استطاع سعيد أن يلتقط نبض الشارع السوداني، ويعكس بحس فني عالٍ قضايا المجتمع وتحدياته، ليصبح صوتاً معبراً عن آلام الناس وأفراحهم، فلم تكن أعماله مجرد نصوص تُقرأ أو عروض تُشاهد، بل كانت تجربة شعوريَّة غامرة تعيد تشكيل الوعي، وتثير في النفوس تساؤلات عميقة، إذ قدم الفاضل سعيد أدواراً متنوعة امتدت من الكوميديا إلى التراجيديا، وبرع في كليهما، هذه القدرة على التنقل بين الأنواع المسرحيَّة المختلفة أظهرت مدى عمق موهبته وتنوعها.

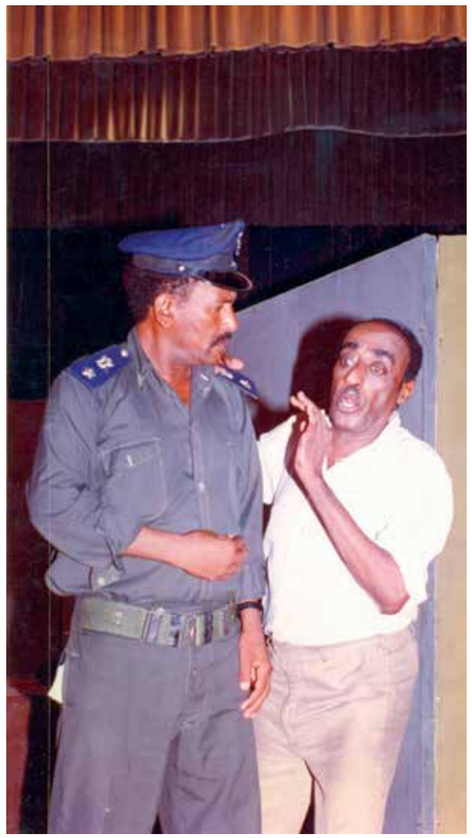
كان الفاضل سعيد أكثر من مجرد فنان، بل كان حكّاءً بارعاً يحمل في جعبته قصص الشعب، ويعيد صياغتها على خشبة المسرح بروح فكاهيَّة فريدة، ممزوجة بلمسات من الحكمة الشعبيَّة العميقة، بفضل قدرته الفذة على تجسيد الشخصيات السودانيَّة بكل تفاصيلها الدقيقة، فاستطاع أن يخلق تواصلاً حياً بينه وبين جمهوره، فتارة يُضحكهم حتى الدموع، وتارة أخرى يُبكيهم حتى الضحك. عشقه للمسرح بكل ما فيه جعله يجوب مدن السودان وقراه، ليجلب منها إلى خشبة المسرح قصصاً من حياة البسطاء.

كانت له قدرة عالية على الإلهام والعمل الجماعي، ويهتم بتطوير مهارات زملائه، وتعزيز روح الفريق بينهم، كما كانت علاقته بزملائه مبنيَّة على الاحترام المتبادل والرغبة في تقديم الأفضل للجمهور، ويحرص على توجيه النصائح والإرشادات للممثلين الشباب، ويستمع لآرائهم، ويشاركهم في اتخاذ القرارات المتعلقة بالعروض، لأنه يؤمن بأن نجاح العمل المسرحي يعتمد على التعاون بين جميع أفراده، وعمل جاهداً لتوفير بيئة إيجابيَّة تشجع على الإبداع، إضافة إلى ذلك، كان معروفاً بروحه المرحة وسرعة بديهته، مما جعل العمل معه تجربة ممتعة، لكونه بارعاً في خلق جو من المرح والتفاهم بين الممثلين، وهذا أسهم في تعزيز العلاقات الشخصيَّة والمهنيَّة بينه وبين زملائه. إن تأثيره على زملائه لم يكن تأثيراً فنياً فحسب، بل كان أيضاً تأثيراً إنسانياً، حيث علمهم من خلال القدوة أهميَّة الاحترام المتبادل، والتعاون، والإخلاص في العمل، فأظهر براعته في تحويل المواقف اليوميَّة العاديَّة إلى لحظات دراميَّة تحمل في طياتها رسائل عميقة، تمثلت في رسائل عن الحب، والفقر، والأمل، والألم.

الفاضل سعيد مع محمود المليجي

تميزت أعمال الفاضل سعيد بعدة جوانب جعلتها علامة فارقة في المسرح السوداني، فهو بارع في تجسيد الشخصيات الشعبيَّة البسيطة بواقعيَّة كبيرة، مما جعل شخصياته قريبة جداً من قلوب الناس، وهو يتمتع بقدرة فائقة على التقاط التفاصيل الدقيقة في سلوكيات الناس ولغتهم اليوميَّة، مما جعل الجمهور يشعر وكأنه يرى نفسه وبيئته المحليَّة على خشبة المسرح، واستخدم الفكاهة بحكمة، إذ تميزت أعماله باستخدام ذكي للكوميديا التي تحمل في طياتها نقداً اجتماعياً لاذعاً، أو رسالة أخلاقيَّة عميقة، إذ لم تكن الفكاهة عنده فقط وسيلة للترفيه، بل كانت أداة للتوعية والتغيير، وبرغم أن نصوصه ومسرحياته اتسمت بالبساطة، لكنها كانت ذات تأثير قوي وعميق، إذ كان قادراً على معالجة قضايا كبيرة ومعقدة بطريقة سهلة الفهم، تصل مباشرة إلى الجمهور من دون تعقيد أو تكلف، علاوةً على قدرته النادرة على التفاعل الحي مع الجمهور أثناء العرض، وبأسلوب فني جاذب يستطيع تغيير أدائه بناءً على ردود أفعال الجمهور، مما جعل كل عرض تجربة فريدة من نوعها تحمل رسائل اجتماعيَّة وسياسيَّة واضحة، حيث تناول قضايا الفقر، والظلم، والفساد، والمشكلات الاجتماعيَّة التي تواجه المجتمع السوداني، ورغم ذلك كانت هذه الرسائل تصل بشكل سلس ودون إثقال على المتلقي، بل وجدت قبولاً حتى من المسؤولين المُنتقدين.

أسهمت أعمال الفاضل سعيد في ترسيخ التراث المحلي، وتعزيز الهويَّة السودانيَّة من خلال التمسك بالعادات والتقاليد المحليَّة، واستخدام اللهجات السودانيَّة المتنوعة في حواراته، هذا الارتباط بالتراث جعل أعماله تعكس روح السودان بكل تنوعه الثقافي والجغرافي، وبفضل هذه المميزات، استطاع الفاضل سعيد أن يخلق إرثاً فنياً يبقى في الذاكرة، وأن يكون أحد أبرز رواد المسرح السوداني، خصوصاً في شخصيَّة «بت قضّيم» التي أبدع في تمثيلها ابتداء من المكياج، والإكسسوارات، ثم الأزياء التي يختارها بحرفيَّة عالية، إلى أسلوب الحديث، فشخصيَّة «بت قضيم» قصد منها عكس التراث السوداني ومدى تمسك بعض النساء كبيرات السن بالعادات والتقاليد السودانيَّة، ففي كل مسرحيَّة كانت شخصيَّة «بت قضيم» تمثل نوعيَّة مختلفة من النساء، إما من باب التعزيز، أو بغرض التنبيه إلى سلوكيات إيجابيَّة أو سلبيَّة في المجتمع، أما شخصيَّة «العجب أمه» فهي أيضاً غير ثابتة، ففي كل عمل تعبر عن نوع معين من الشباب، وتعكس تصرفاتهم وسلوكياتهم في الحياة اليوميَّة، والقصد من الاسم إيصال رسالة إلى المجتمع أن أي شخص مهما كانت شخصيته هو في نظر أمه محبوب، أي أن الأم تظل معجبة بابنها في حالتي النجاح والفشل، بينما جسد في شخصيَّة «كرتوب» وكلمة كرتوب تعني الجلد القديم، طبيعة دور الجد في المنزل مع أبنائه وأحفاده وأهل المنطقة التي يسكنها، وأسلوبه الصارم في حسم أي فوضى تحدث، في قالب كوميدي.



تميز الفاضل سعيد بشخصيَّة قياديَّة بارعة في الفصل بين العمل وإدارته، التي يحرص فيها على تعزيز روح الفريق والرغبة في تقديم الأفضل للجمهور، مع الحرص على إشراك زملائه في اتخاذ القرارات المتعلقة بالعروض، وحاول معالجة الخلافات بأسلوب فكاهي لإرضاء جميع الأطراف، لأنه يؤمن بأن نجاح العمل المسرحي يعتمد على التعاون وتبادل الآراء، وقبول الآخر، فيعمل جاهداً لتوفير بيئة إيجابيَّة تشجع على الإبداع، وعلى الرغم من مكانته الكبيرة كان الفاضل سعيد دائماً متواضعاً، ولم يكن يتعامل مع زملائه بتعالٍ أو تكبر، هذه الروح جعلته محبوباً ومقدراً من قبل الجميع.

توفي الفاضل سعيد في مدينة بورتسودان شرقي السودان سنة 2005 وهو في السبعين من عمره، بينما كان على الخشبة يقدم آخر مسرحيَّة له «الحسكنيت» التي قدم منها 13 عرضاً، تاركاً خلفه إرثاً فنياً غنياً سيظل مصدر إلهام للأجيال القادمة.

حكايات صامتة..
أطفال «ربع قرن» يبدعون مشاهد معبّرة

يأخذنا عرض «حكايات صامتة» من إنتاج مؤسسة ربع قرن، إلى مجموعة من العوالم النفسيَّة والخياليَّة المعبرة عن حالات ومشاعر مختلفة، حيث تعبر مجموعة من الفتيات الصغيرات عن همومهن الاجتماعيَّة ومشاكلهن الصغيرة.

إبراهيم الحسيني
كاتب وناقد مسرحي مصري

فنحن داخل فضاء العرض المسرحي أمام جسد جمعي تشكله مجموعة من الفتيات، يتحركن داخله بعفويَّة كبيرة، يسردن عبر لغة الجسد وفن المايم والإشارات الصامتة قصصاً عن حيواتهن وأسرارهن وعواطفهن، فتيات صغيرات يتحركن وفق جماليَّة حركيَّة تشكيليَّة بسيطة جداً لكنها دالة على العفويَّة والبراءة، تتراوح أعمارهن بين السابعة والثانية عشرة، وهو ما يمثل تحدياً لأي مخرج يتعامل مع هذه الفئات العمريَّة، لذا تتحول وظيفته من كونه مجرد مخرج للعرض، إلى مدرّب ومعلّم ومخرج في آن واحد.

الفتيات يتحركن معاً ككتلة تارة، ثم ينفصلن إلى ثلاث كتل تارة أخرى، كل كتلة منهن تستقر داخل منطقة من مناطق خشبة المسرح، حيث تجلس مجموعة من الفتيات على يسار خشبة المسرح، بينما تجلس مجموعة أخرى على اليمين، بينما تحتل مجموعة ثالثة منطقة القوة/ منطقة التمثيل في وسط خشبة المسرح، وما بين كل مشهد وآخر يتم دخول وخروج الممثلات من وإلى منطقة التمثيل، حالة من السيولة الحركيَّة تبدو في ظاهرها محسوبة بدقة، لكنها تظهر على خشبة المسرح بعفويَّة كبيرة.

في عمق فضاء خشبة المسرح يوجد صندوق خشبي كبير مغطى بشرائح القماش، يستخدمه العرض بوصفه «صندوق الدنيا»، ويتم عبر شاشته تجسيد بعض المشاهد بتقنية خيال الظل، ليضفي ذلك جماليَّة مرئيَّة على المشهد المسرحي، وحالة من اللعب المسرحي، لاسيما أنه لا توجد ديكورات داخل العرض، فقط «صندوق الدنيا» وأجساد الفتيات/ المؤديات، وما تصنعه حركاتهن من تشكيلات بصريَّة. والعرض أيضاً بلا إضاءة أو أيّ وسائل جماليَّة أخرى، فقط الفتيات بملابسهن الموحدة والموسيقى الموحية بالحركات والرقصات، إضافة إلى قطعة الديكور الوحيدة المعبرة عن صندوق الدنيا.

وعبر تقنية خيال الظل من خلال صندوق الدنيا، واعتماد العرض على فن المايم من دون أي جمل منطوقة، واللون الأسود المحايد الذي ترتديه الفتيات جميعاً؛ تؤدى المشاهد ببساطة شديدة ومعبرة عن حالات إنسانيَّة وانفعالات يوميَّة عاديَّة، وبعض المواقف الدراميَّة الأخرى التي تمر بالفتيات، سواء في المنزل أم الشارع أم المدرسة، حيث يدور أحد المشاهد عن التنمر، فنرى إحدى الفتيات وهي تعاني من نظرة انتقاص من زميلاتها، وفي مشهد آخر تتم معالجة فكرة قبول الآخر المختلف، ومشاهد عن الصداقة، وعلاقة الفتيات ببعضهن، وأيضاً بأسرهن وأشيائهن الخاصة.

وهكذا تتوالى المشاهد في نعومة تتخللها رقصات معبرة عن تلك المواقف، مما يجعل العرض شريحة رمزيَّة معبرة عن نبض الحياة وتحولاتها لدى هؤلاء الفتيات، ومن أهم الميزات التي يبلورها العرض تلك الرغبة من مدربي ورش المايم وخيال الظل في تعليم الفتيات مهارات أدائيَّة متنوعة، في الحركة والتمثيل والتعبير بلغات أخرى غير الكلام، لغات ومهارات الجسد، وتعبيرات الوجوه، وبالتالي يكمن التحدي هنا في رغبة العرض بأن يقول كل شيء من دون اللجوء لكلمة واحدة.

ومن منطلق هذه البراءة التي يعلنها العرض في كافة مفرداته الأدائيَّة، لا يمكن أن نطلق على هذا الشكل الاحتفالي عرضاً مسرحياً بالمعنى التقليدي المتعارف عليه، بل يمكننا القول إنه حفل تخرّج للفتيات بعد اجتيازهن لورشات تدريبيَّة في فنون الأداء الصامت، وخيال الظل، ومهارات الجسد.

ويمكن القول إن العرض عبارة عن لوحات دراميَّة بسيطة، لكل منها فكرة معينة، وغالب الأمر أن هذه الأفكار تمت صياغتها خلال

تدريبات الورشــة من قبل الفتيات والمدربيــن معاً، وبناء على ذلك يمكن في هذا العرض ببنيته المفتوحة أن يتم إضافة لوحات جديدة إليــه أو حذف أخرى، وبالتالي من الممكن أن يزداد زمنه من نصف ســاعة كما هو حادث، إلى ساعة أو ساعة ونصف إذا ما أضفنا إليه بعض الأفكار والتفاصيل الدراميَّة/ الحركيَّة الأخرى المســتوحاة من عالم وأسرار الفتيات، وعلاقاتهن ببعضهن وبمن حولهن.

والعــرض إجمــالاً أظهر وجود اســتعداد فطري لدى منتســبي مؤسســة ربع قرن، للانصهــار داخل الحركة المســرحيَّة الإماراتيَّة، وإثراء المشــهد المســرحي فيها، ومن ناحية أخــرى ربما يكون من الأفضل أن تتجه تلك الورشات التدريبيَّة مستقبلاً إلى اللغة المنطوقة جنباً إلى جنب لغات الخشــبة الأخرى، لأنهــا أداة مهمة ومؤثرة، ولا يمكن الاســتغناء عنها، فالعرض من دون اللغة الحواريَّة من الممكن أن يكون مبهراً إذا اعتمد بشكل كلي على الرقص الحديث، ومهارات الجســد الفردي والجماعــي في صياغة جماليات مشــهديَّة خاصة، تنبني تلك الجماليات عبر تكوّن لوحات تشــكيليَّة مفرداتها الجســد، واللــون، والإكسســوارات، إضافة إلــى المؤثرات الموســيقيَّة، وبعد تكــوّن كل لوحة مــن تلك اللوحات، تنهدم تمامــاً ليعود الجميع إلى حالــة اللاتكوين، ثم ســرعان ما يعاد تكوينهــا وبناؤها مرة جديدة فــي لوحات أخرى، وهكــذا يصبح العرض وفقــا لعمليَّة بناء الصور الجماليَّة وهدمها، له بصمة خاصة وتيار مســرحي محدد، وهو الأمر الذي لم يتحقق هنا، أو يصبح عرضاً تقليدياً يعتمد على نص مسرحي متماسك ومهارات تمثيليَّة تقليديَّة، وهو أيضاً ما لم يحدث هنا.

إذن، يقف عرض «حكايات صامتة» بين التيارين، فلا هو رقص مســرحي حديث، ولا هو عرض له مواصفات تقليديَّة، لكنه في نهاية

الأمر يعلن بقوّة عن وجود جيل جديد يمكنه مع مواصلة التدريب أن يصبح أفضل في المستقبل القريب. لدينا داخل هذا العرض طاقات شــابة، لكل منهن قدرة على مواجهة الجمهور وكسر حاجز الخوف، لدينا فريــق تمثيلي متميز قدّم لنا حكاياتــه الصامتة، فريق يتكون من: فاطمة حســن الهرمودي، وريم ناصر العامري، وطيبة عبدالله المازمي، والفلا حسين الزرعوني، ومريم محمد البلوشي، ونور حمد المازمي، وفاطمة حســين الزرعوني، والريم ســالم، وشــما طلال، ومريــم محمــد الزرعوني، وشــيخة طلال، وحمدة ســيف آل علي، والجادل أحمد الزعابي، وهذا جهد فني نتمنى له الاستمرار لتخريج أجيال جديدة محبة للفن، تحمل على عاتقها أفكار استنارة المسرح، كما يحســب هذا الجهد أيضاً لفريق الإشــراف: ســندس العمودي، وعدنان سلوم، وزينب الملا، وجواهر الليم.

مؤسسة ربع قرن

تعد مؤسســة «ربع قرن» لصناعة القــادة والمبتكرين، التي تم الإعلان عن إطلاقها في ســبتمبر 2016 بتوجيهات كريمة من قرينة صاحب الســمو حاكم الشــارقة، ســمو الشــيخة جواهر بنت محمد القاســمي رئيس مؤسســة ربع قرن لصناعة القادة والمبتكرين؛ أول مؤسســة إماراتيَّة وعربيَّة وإقليميَّة ترمي إلى بناء جيل إماراتي قادر على قيادة المستقبل والتأثير فيه، ملتزماً بهويته الوطنيَّة.

حيث تنضوي تحت المؤسســة كل من أطفال الشــارقة، وناشئة الشــارقة، وســجايا فتيات الشــارقة، والشــارقة لتطويــر القدرات، مــع الحفاظ على الاســتقلاليَّة الماليَّة والإداريَّة لــكل منها. وتتولى مؤسســة «ربع قــرن» مهمة وضع خطــة إســتراتيجيَّة موحدة لهذه المؤسســات الأربع، ليتم تفعيــل الجهود وتحقيق الاســتثمار الأمثل للطاقــات والموارد من خلال منظومة متكاملة من البرامج التعليميَّة والتطويريَّة والأبحاث والدراســات، بما يعود بالنفع على المنتسبين، ويحقق الاستدامة، ويخدم مجتمع الشــارقة ودولة الإمارات العربيَّة المتحدة، والمجتمع الدولي.

رئيس فرقة المسرح الحديث بالشارقة

أحمد النابودة:

نراهن على العناصر الشبابية لرفد الساحة بالجديد والمتميز

لا يمكن الحديث عن مسيرة المسرح الإماراتي، وتاريخه، وأهم رجالاته، من دون الوقوف مطولاً عند الفنان أحمد عبدالعزيز النابودة، ابن إمارة الشارقة، ورئيس مجلس إدارة جمعيَّة الشارقة للفنون الشعبيَّة والمسرح «المسرح الحديث بالشارقة»، والرحلة المسرحيَّة الثريَّة التي مشى النابودة في دروبها منذ العام 1982 وحتى يومنا هذا.

الشارقة: أحمد الماجد

منطلقاً في البداية ممثلاً، ثم بعد ذلك إدارياً فذاً، تحتفظ سجلات مسرح خالد، كما كان يسمى سابقاً (1974 – 1986) «المسرح الحديث بالشارقة» (1986 -....) وكذلك المسرح الإماراتي؛ بالمنجز الكبير الذي تحقق خلال تسلمه مسؤوليَّة الفرقة وإدارتها، والعبور بها إلى فضاءات الإبداع.

نال المسرح الحديث بالشارقة منذ تولي النابودة رئاسة مجلس إدارته العديد من الجوائز، وشارك في العديد من المهرجانات المسرحيَّة المحليَّة والخليجيَّة والعربيَّة والدوليَّة، وربما تكون أهمها حصول الفرقة على جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل، في مهرجان المسرح الخليجي للفرق المسرحيَّة الأهليَّة بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية في دورته الثالثة عشرة، في العام 2014، الذي أقيم في الشارقة، عن مسرحيَّة «نهارات علول». كذلك نال المسرح الحديث خلال فترة المنجزات، جائزة أفضل عرض مسرحي في أيام الشارقة المسرحيَّة، في دورتها السابعة عشرة 2007 عن مسرحيَّة «البقشة».

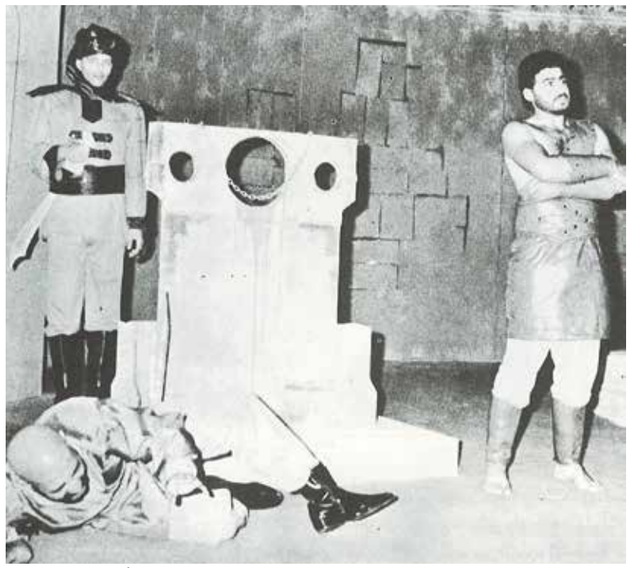
سار أحمد النابودة الذي تخرج في جامعة الإمارات قسم التاريخ والفلسفة في العام 1988، وعمل موظفاً في هيئة الشارقة للإذاعة والتلفزيون، في الإعداد والتقديم وتقييم البرامج حتى العام 2004؛ في العديد من المحطات المسرحيَّة المهمة، وعن تلك المحطات، والكثير من الشؤون والشجون التي مر بها النابودة في مشواره المسرحي الطويل، كان لنا معه هذا الحوار، للوقوف على أهم محطاته مع فرقة المسرح الحديث بالشارقة على وجه الخصوص، والمسرح الإماراتي على وجه العموم.

• بداياتك المسرحيَّة، وتجربتك الطويلة مع جمعيَّة الشارقة للفنون الشعبيَّة والمسرح، فناناً بداية ثم إدارياً فيما بعد؟

- بدأت حكايتي المسرحيَّة منذ العام 1982، وتحديداً عبر بوابة المسرح المدرسي، برفقة الزملاء إبراهيم سالم، والراحل سعيد سالم، والراحل حميد سمبيج، وأخي خالد النابودة، وأحمد بورحيمة، وآخرين، حيث قدمنا العديد من المسرحيات في مدرسة العروبة الثانويَّة، وأحمل في قلبي مكانة خاصة لمسرحيَّة «حتى لا يطير الدخان» حينما حضر العرض حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وأثنى سموه على العرض، وقدمت المسرحيَّة في قاعة أفريقيا. بعد ذلك التحقت بجمعيَّة الشارقة للفنون الشعبيَّة والمسرح في العام 1983، التي كان مقرها منطقة المصلى. وفي فترة التحاقي بجامعة الإمارات قدمت عدة أعمال مع فرقة المسرح الحر، وكذلك خلال تلك الفترة قدمنا من خلال مسرح خالد المنضوي تحت لواء جمعيَّة الشارقة للفنون الشعبيَّة والمسرح، العديد من المسرحيات المهمة، منها «الشيخ والطريق»، و«مأساة الحلاج»، و«مأساة بائع الدبس الفقير»، و«مغامرة رأس المملوك جابر»، وغيرها، وفي العام 1986 جرت انتخابات مجلس إدارة الفرقة، ونلت شرف رئاسته منذ ذلك التاريخ وحتى الآن، بالثقة والمحبة التي منحها لي أعضاء الفرقة. أما آخر أعمالي المسرحيَّة ممثلاً فكان مع المبدع جمال مطر، في مسرحيَّة «جميلة» في العام 1992، التي عرضت في الإمارات، وكذلك في منطقة الأهرام بجمهوريَّة مصر العربيَّة، وكان ذلك العرض آخر عهدي بالتمثيل، لأتفرغ بعد ذلك للعمل الإداري حصراً.

• فرقتكم من الفرق التي واكبت البدايات الأولى للمسرح الإماراتي، كيف تقيم تجربة المسرح الحديث وحضوره في المشهد المحلي؟

- لفرقة المسرح الحديث منزلتها الخاصة في قلوب المسرحيين الإماراتيين، ومكانتها المتميزة في سلم الترتيب الإبداعي المسرحي، بالعديد من المهرجانات المسرحيَّة المحليَّة التي شاركت فيها الفرقة، خصوصاً أيام الشارقة المسرحيَّة، والإمارات لمسرح الطفل، وكذلك دبي لمسرح الشباب، كما كانت للفرقة مجموعة من المشاركات المسرحيَّة الخارجيَّة المهمة والمتعددة، في الأردن، ومصر، والمغرب، وسوريا، وفي مجمل دول الخليج العربي، التي حققنا من خلالها اسماً مسرحياً مرموقاً للمسرح الإماراتي وللفرقة.



مغامرة رأس المملوك جابر

• من هم أهم الأسماء والقامات المسرحيَّة المحليَّة والخليجيَّة والعربيَّة التي تعاونت مع المسرح الحديث؟ وكان لها أثرها الكبير في مسيرة المسرح؟

- لا أبالغ إن قلت إن على رأس قائمة القامات المسرحيَّة المحليَّة، والخليجيَّة، والعربيَّة، التي تعاونت مع فرقتنا، يأتي اسم السوداني الراحل يحيى الحاج، الذي نعده واحداً من مؤسسي المرحلة الثانية لفرقة المسرح الحديث، وتتلمذ على يديه شباب الفرقة الذين صاروا نجوماً مسرحيين لهم شأنهم في المستقبل، كذلك من الشخصيات المسرحيَّة المهمة التي عملت مع الفرقة وكان لها أثرها العميق في مسيرتنا، وحققت العديد من الجوائز، الفنان إبراهيم سالم، والفنان حسن رجب، والفنان مرعي الحليان، والفنان محمد جمال، والفنان فيصل علي، وآخرون لا تحضرني أسماؤهم حالياً.

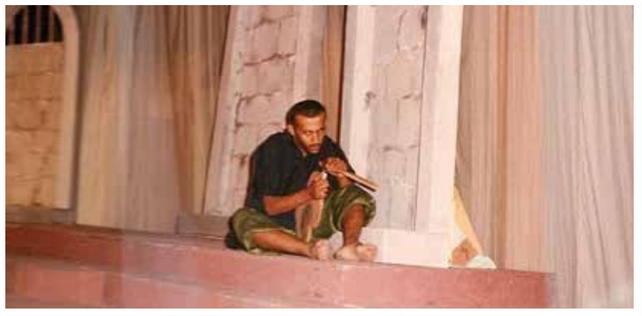
• ما هي أهم إنجازات الفرقة خلال العام الماضي؟

- كان لفرقتنا العديد من المشاركات في المهرجانات المسرحيَّة المحليَّة، بأيام الشارقة المسرحيَّة بمسرحيَّة «وليمة عيد»، وفي مهرجان الإمارات لمسرح الطفل بمسرحيَّة «مغامرة علياء»، بالإضافة إلى عدد من المسرحيات للأطفال التي قدمت للجمهور، كذلك نفذت الفرقة العديد من الورش المسرحيَّة في فترة الصيف، بالإضافة إلى البرامج الترفيهيَّة والثقافيَّة والمسرحيَّة التي أقيمت خلال شهر رمضان الفضيل. كما كان للفرقة حضور مهم في الموسم المسرحي الذي نظمته جمعيَّة المسرحيين أخيراً من خلال مسرحيَّة «وليمة عيد».

• ما هي أهم الاستحقاقات المسرحيَّة المحليَّة والخليجيَّة والعربيَّة والدوليَّة القادمة للفرقة؟

- لدينا استحقاقانا الأهم، وهو أيام الشارقة المسرحيَّة، حيث سنكون هناك بمسرحيَّة «علكة صالح»، تأليف علي جمال، وإخراج حسن رجب، كذلك لدينا نشاط تحت اسم «من المسرح إلى السينما» وسيقام على بحيرة الشارقة خلال الفترة المقبلة، كذلك تجري المخاطبات حالياً بين فرقتنا وإدارات عدد من المهرجانات المسرحيَّة الخارجيَّة من أجل تقديم عروض الفرقة المسرحيَّة على خشباتها، كما تخطط الفرقة لإقامة ورشة مسرحيَّة متكاملة في عناصر العرض المسرحي، بالإضافة إلى الاستعداد لشهر رمضان الفضيل بعدة برامج ثقافيَّة ومسرحيَّة ستقدم في لياليه بإذن الله.

• معروف عن فرقتكم ميلها الدائم لاكتشاف المواهب الجديدة ومنحها فرصتها للوقوف على الخشبة، حدثنا عن هذا الأمر وعن أهم الآليات التي تتبعها الفرقة في ذلك.



مأساة الحلاج

- نعم، هذا هو ديدن الفرقة وأهم الأساسات التي قام عليها مسرحنا، ودائماً ما يشاهد الجمهور بين فينة وأخرى أسماء شابة جديدة يقدمها المسرح الحديث وتأخذ مكانها فوق الخشبة، وذلك تأتّى من خلال الورش المسرحيَّة التي تحرص فرقتنا على إقامتها، وخصوصاً خلال فترة الصيف، بوصفها جزءاً من الأهداف التي وضعناها في أجندتنا السنويَّة، باعتبار أن المسرح لا يمكنه الاستمرار والتطور والتقدم من دون الوجوه الجديدة التي هي الرافد الذي يغذي مشهدنا المسرحي الإبداعي.

• «علكة صالح» المشاركة في «الأيام»، حدثنا عنها وعن رهانكم على هذا العرض في أيام الشارقة المسرحيَّة.

- أسماء مسرحيَّة مهمة ستكون حاضرة في هذا العرض، منها الممثلون إبراهيم سالم، وفيصل علي، ودلال شرايبي، وآخرون، واعتمدنا المبدع محمد جمال للإضاءة، حيث يتناول العمل هموم المواطن البسيط ومشاكله المجتمعيَّة، آملين أن ينال هذا العرض رضا الجمهور في المقام الأول، وأن يكون المنافس الشرس لباقي العروض المشاركة في أيام الشارقة المسرحيَّة.

• أثمة منجز مسرحي صنعته الفرقة قريب إلى قلبك، وتريد أن تتحدث عنه وعن الظروف التي رافقت ذلك العمل؟

- نعم، هناك عمل مسرحي حمل عنوان «مأساة الحلاج» لصلاح عبدالصبور، ومن إخراج الراحل يحيى الحاج، وكان ذلك في الموسم 1985 – 1986، حيث كانت الفرقة في ذلك الوقت تعاني من أزمة ماليَّة حادة، وقام المشاركون في هذا العرض بالصرف على إنتاج العرض من جيوبهم، وقام العرض، ورأى النور بجهود شخصيَّة، من ديكور ومطبوعات وإعلانات ورقيَّة، كنا في ذلك الوقت فريقاً واحداً، همه المسرح ولا شيء سواه، وقفتُ على الخشبة برفقة أحمد الأنصاري، وناجي الحاي، وعبدالله صالح، وخالد النابودة، ومحمد سعيد السلطي، وعادل إبراهيم، وعلي الشالوبي، وآخرين. في ذلك العرض بالذات كانت المحبة طائراً يفرد جناحيه على رؤوس طاقم العمل، الأكل كنا نأتي به من بيوتنا، وعن الألفة بين الفريق ونكران الذات حدث ولا حرج، ونال العرض في ذلك الوقت رضا الجمهور ومديح النقاد، ونال عنه الراحل يحيى الحاج جائزة الإخراج المسرحي في أيام الشارقة المسرحيَّة بدورتها الثالثة 1986.

• بصفتك رئيساً لمجلس إدارة الفرقة، ما هي أهم المعايير التي يجب أن تتوافر في العرض ليكون ناجحاً؟

- أولاً وقبل كل شيء، أهم معايير نجاح العرض المسرحي أن يكون قريباً من الجمهور، يطرح همومهم ومشاكلهم، بصيغ ورؤى مبسطة تنأى بنفسها عن التعقيد والسوداويَّة والغموض، وأرى أن المسرح الكوميدي كفيل بتوفير كل ذلك، إذا ما قدم بوعي، وحمل رسائل اجتماعيَّة هادفة.

• حدثنا عن أهميَّة أيام الشارقة المسرحيَّة، وعن حضورك فيها.

- كنت حاضراً في أول دورة منها، بمسرحيَّة «الشيخ والطريق» التي كتبها علي عقلة عرسان وأخرجها يحيى الحاج في العام 1984، وتقاسمنا في وقتها جائزة أفضل عرض مسرحي مع

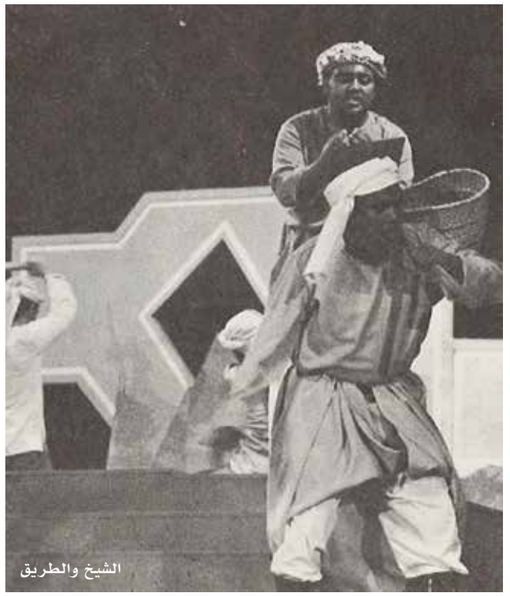
فرقتين مسـرحيتين أخريين. وبرأيي لولا أيام الشـارقة المسرحيَّة لتوقفت الحركة المسـرحيَّة في الإمارات، فهـي الرئة التي نتنفس منها مسـرحاً إبداعياً نقياً. شـاركت في العديد من دوراتها ممثلاً، ثم شاركت إدارياً فيها أيضاً والحمد لله وقفنا في كثير من دوراتها على المنصات وحققنا المنجزات، وحصدنا ونافسـنا على جوائزها وألقابها.

• مواقف لا تنساها مرت عليكم خلال إنجاز أحد الأعمال المسرحيَّة الخاصة بالفرقة.

- في مسـرحيَّة «الشـيخ والطريق» حدث هذا، في أحد مشاهد المسـرحيَّة، كانت هناك طاولة على الخشبة، وبعد انتهاء المشهد تم إسـدال الستارة، وحينما فتحت السـتارة مرة أخرى، سحبت الستارة الطاولة معها خارج الخشـبة. وهناك موقف آخر في مسرحيَّة «بائع الدبس الفقير»، أحد الفنانين من دون ذكر أسـماء، نام من الإرهاق فوق الخشـبة في الفترة التي كان هناك حوار دائر بين شـخصيات أخـرى، حتى انتبه إليه أحـد الممثلين الواقفين معه فوق الخشـبة وأيقظه من سباته العميق. ومن المواقف الطريفة الأخرى التي مرت بي، في مسـرحيَّة «جميلة» وكنا نعرضها في منطقة راس الماشـية في الخان بالشارقة، وكان الفنان القدير بلال عبدالله مشاركاً فيها، وهو يأتي قادماً من البحر، لكن في أحد العروض هرول سريعاً من البحر إلى المسرح، وسألناه بعد العرض عن سبب ذلك، فأخبرنا بأنه رأى «جرجوراً» وهو سمك القرش الصغير، قريباً من قدميه، فخشي أن يعضه فهرول سريعاً إلى اليابسة.

• كلمة أخيرة ننهي بها هذا الحوار؟

- أتوجه بالشكر والامتنان إلى صاحب السمو حاكم الشارقة، على دعم سموه للمسـرح الإماراتي على وجه العموم، وفرقتنا المسرحيَّة علـى وجه الخصوص، ولولا سـموه لما كان هناك مسـرح إماراتي مهم. كذلك أتقدم بالشـكر لإدارة جمعيَّة المسـرحيين وعلى رأسهم إسماعيل عبدالله على أعمالهم الدؤوبة والنشيطة في خدمة المسرح والمسـرحيين، وعلى اضطلاعهم بتنظيم مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، الذي له الأثر المهم والكبير في المسرح وفي المجتمع.

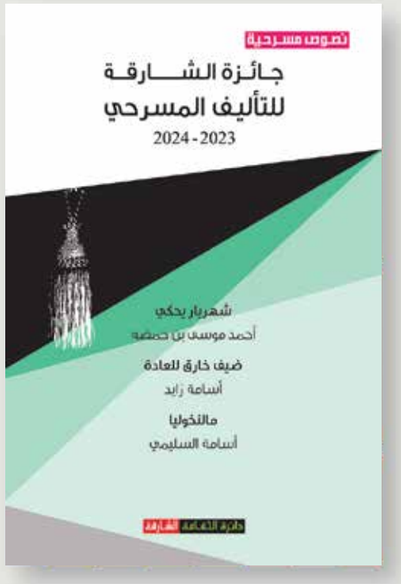

الشيخ والطريق

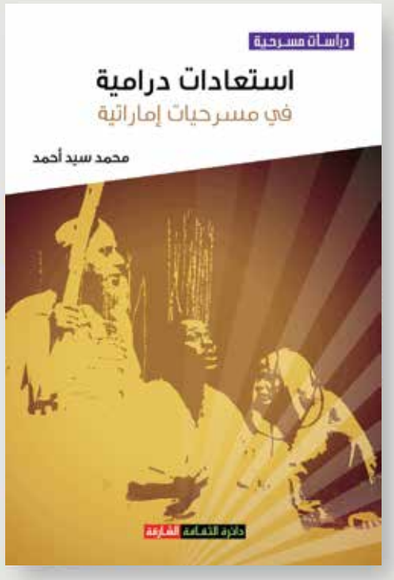
أهم محطات أحمد النابودة المسرحيَّة

- بدأ مشواره المسرحي في العام 1982 ممثلاً.
- أول مسـرحيَّة شـارك فيها مع جمعيَّة الشـارقة للفنون الشـعبيَّة والمسـرح كانت مسـرحيَّة «الشـيخ والطريق»، وكذلـك هي أول مسـرحيَّة شهدت حضوره الأول في أيام الشـارقة المسرحيَّة، في دورتها الأولى، 1984.
- حضـر النابـودة ممثـلاً فـي العديد من العـروض المسـرحيَّة، أهمها: «الدخان» 1982، و«الشـيخ والطريـق» 1984، و«مغامرة رأس المملـوك جابـر» 1984، و«بائـع الدبـس الفقيـر» 1985، و«مأساة الحلاج»، 1986، و«جميلة» 1992، وغيرها.
- ترأس مجلس إدارة جمعيَّة الشـارقة للفنون الشـعبيَّة والمسرح في العام 1986 وحتى يومنا هذا.
- أهم القامات المسـرحيَّة المحليَّـة والخليجيَّة والعربيَّة في التمثيل وفي الإخـراج التي عمل النابـودة معها: يحيى الحـاج، عبدالإله عبدالقـادر، أحمـد الأنصاري، عبيد علي، أحمـد بورحيمة، محمد سعيد السـلطي، ناجي الحاي، خالد النابودة، حميد سمبيج، سعيد سالم «شقيق الفنان إبراهيم سالم»، محمد جمال، عبدالله صالح، علي عبيد، علي الشـالوبي، إبراهيم سـالم، علـي خميس، محمد الحمر، سميرة أحمد، وآخرون.
- شـارك النابودة ممثـلاً وإداريـاً فـي العديد مـن المهرجانات المسـرحيَّة الخليجيَّة والعربيَّة، أهمها: «مهرجان الفرق المسرحيَّة الأهليَّـة بدول مجلـس التعاون لدول الخليـج العربيَّة»، «مهرجان الأردن المسرحي»، «مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي»، «مهرجان دمشق المسرحي الدولي»، «مهرجان الأحساء المسرحي في السعوديَّة»، «مهرجان أوال المسرحي في البحرين»، «مهرجان الكويـت المسـرحي للطفل العربـي»، وغيرها مـن المهرجانات المسرحيَّة المهمة.

إصدارات

دائرة الثقافة | الشارقة



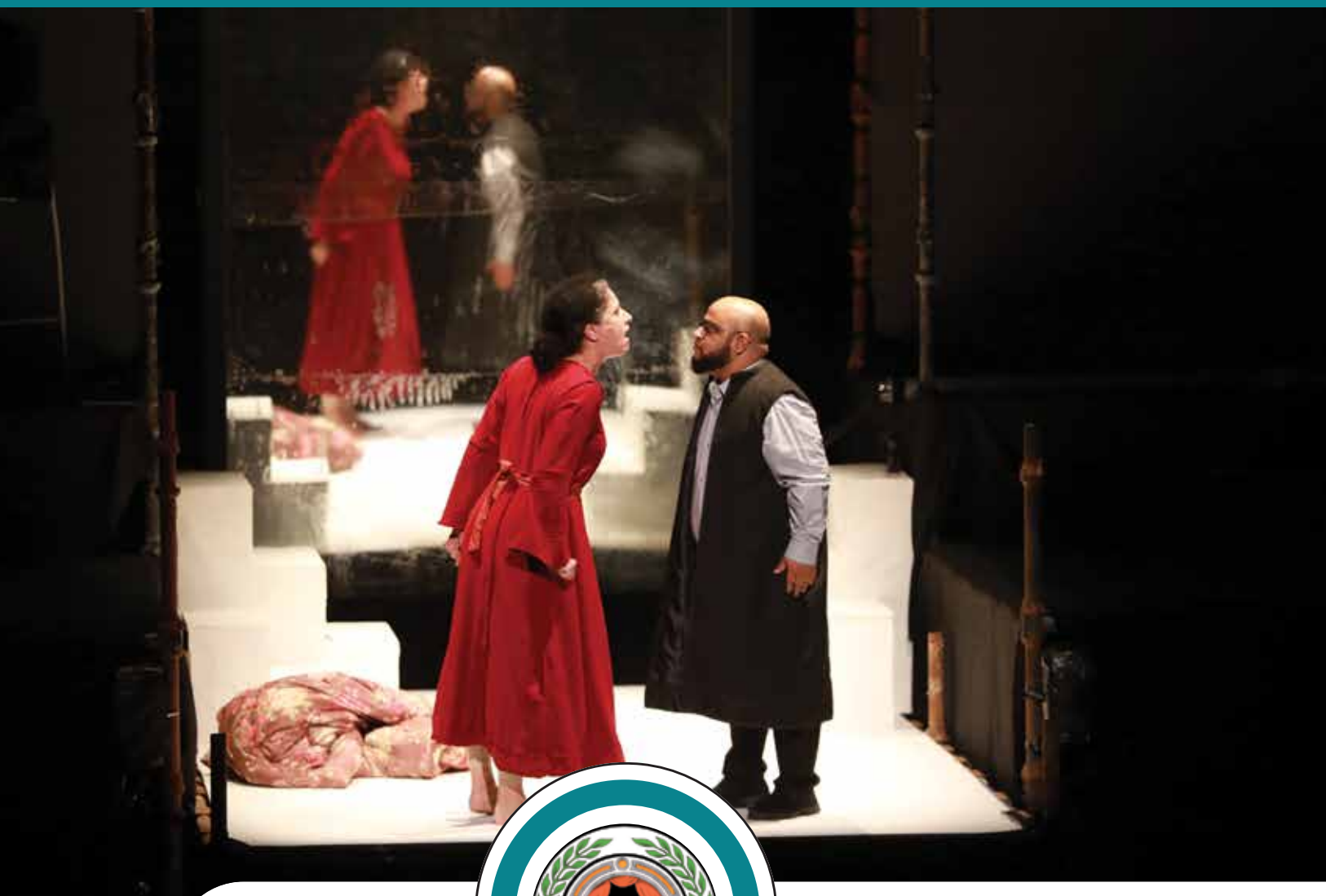


ص.ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة | الهاتف: 5123333 6 971+ | البراق: 5123303 6 971+
البريد الإلكتروني: sdc@sdc.gov.ae | الموقع الإلكتروني: www.sdc.gov.ae | sharjahculture
التوزيع الهاتف: 5123309 6 971+ | البريد الإلكتروني: publishing@sdc.gov.ae

حكومة الشارقة
دائرة الثقافة

أيام الشارقة المسرحية

إدارة المسرح



الدورة

34

أيام الشارقة المسرحية

19 - 26 فبراير 2025

قصر الثقافة
بيت الشعر

AL Masrah DHS 10
Tawzea
6 291100 754762