المسرح

العدد (68) - مايو 2025

فنانون لبنانيون:
حاكم الشارقة
أرسى دعائم ازدهار المسرح العربي

رواية «1984»
دراما سويدية بجماليات سمعية

علكة صالح
فرجة الحيرة واليقين

المهرجان والمدينة

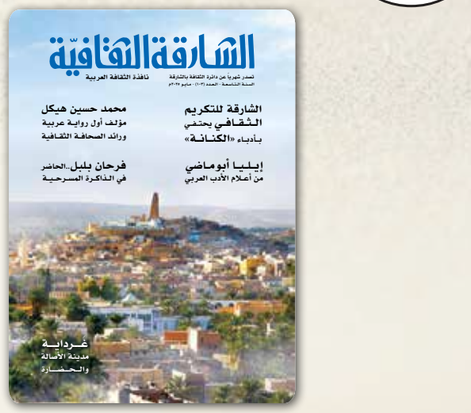
أيام قليلة وتطل الدورة الثامنة من مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي، لتشكل بعروضها وندواتها وورشها التدريبيَّة وجمهورها؛ امتداداً وترسيخاً لما تحقق في الأعوام الماضية من تجارب ومنجزات فنيَّة وثقافيَّة وفكريَّة. ولا يقتصر الأمر على علاقة المهرجان بتعزيز النشاط المسرحي في الدولة، وتنشيط أداء الفرق المحليَّة وتحفيزها لزيادة إنتاجها من الأعمال الجديدة، ومد جسور التفاعل والاحتكاك بينها والفرق والخبرات المسرحيَّة العربيَّة المشاركة، بل يمتد أيضاً ليشمل علاقته بدبا الحصن نفسها. فبقدر ما يمكن القول إن المهرجان استمد هويته وإيقاعه وخصوصيته من العمق التاريخي الزاخر لهذه المدينة الساحليَّة الأسرة، وازداد بهاءً بفضاءاتها البحريَّة الخلابة، ومعالمها الأثريَّة الساحرة، ونبض مجتمعها الحيوي؛ يمكن القول أيضاً إن المهرجان أضفى أجواء احتفاليَّة ثريَّة بجماليات «أبو الفنون» على أمسيات المدينة، وشكل منصة للتلاقي والتواصل بين سكانها وزوارها، ومنتدى لتبادل الرؤى والخبرات بينهم. كما مثل مفتاحاً للعديد من صفوة فناني المسرح العرب والإماراتيين، للتعرف أو تجديد التعرف إلى الإرث الحضاري والثقافي الغني للمدينة، واستكشاف إمكاناتها وبيئاتها السياحيَّة وملامحها العمرانيَّة التي تمزج بين الأصالة والمعاصرة.

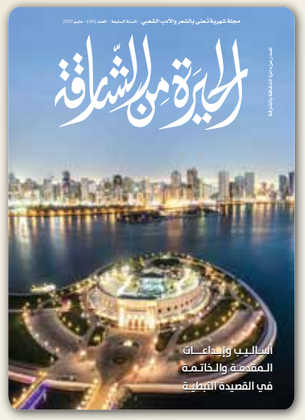
هكذا يتكامل «مهرجان المسرح الثنائي» إبداعياً وفكرياً وجمالياً مع دبا الحصن التي تحتضنه وتحتفي به، يمنحها مثلما يأخذ منها، وكل دورة منه تمثل هذا المعنى أكثر وأعمق من سابقتها.

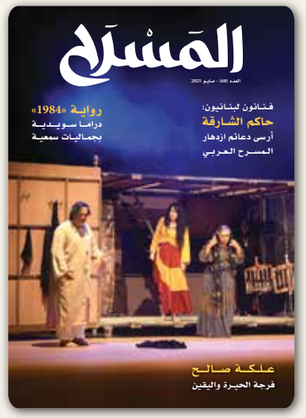
وسترصد «المسرح» أنشطة الدورة الجديدة التي تنظم في الفترة (23 - 27) مايو الجاري، وتشهد مشاركة خمسة عروض من الإمارات، والكويت، ومصر، وسوريا، والمغرب، كما تستضيف «ملتقى الشارقة العشرين للمسرح العربي» الذي يجيء تحت عنوان «المسرح والحياة»، إضافة إلى ثلاث ورش تدريبيَّة موجهة لمنشطي المسرح المدرسي في الإمارة.

وفي عددها هذا، تنشر المجلة في مدخلها إفادات لعدد من الفنانين المحليين حول تجربة مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي لمناسبة انطلاق دورته الثانية عشرة، وتحفل بقيَّة أبوابها بمقالات وقراءات وحوارات ورسائل متنوعة حول النشاط المسرحي محلياً ودولياً.

مجلات دائرة الثقافة عدد مايو 2025م







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

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (68) - مايو 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

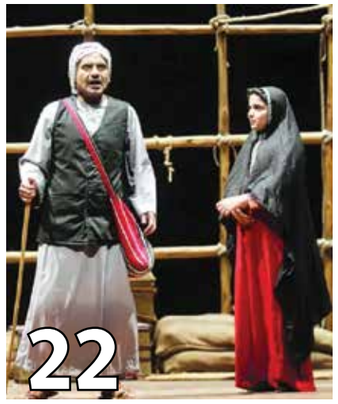
تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

96

مسرحية: عرائس النار
تأليف: باسمة يونس
إخراج: إلهام محمد
أداء: مسرح خورفكان للفنون
من أرشيف أيام الشارقة المسرحية



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

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

وكلاء التوزيع:
• الإمارات: شركة توزيع – 8002220
• السعودية: شركة تمام العالمية المحدودة – الرياض – 8001240261
• سلطنة عُمان: المتحدة لخدمة وسائل الإعلام – مسقط – 96824700895+
• البحرين: مؤسسة الأيام للنشر – المنامة – 97317617734+
• مصر: مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع – القاهرة – 20227704213+
• الأردن: وكالة التوزيع الأردنية – عمان – 96265300170+
• المغرب: سوشبرس للتوزيع – الدار البيضاء – 212522589913+
• تونس: الشركة التونسية للصحافة – تونس – 21671322499+
• السودان: دار الراوي للنشر والتوزيع – الخرطوم – 249123987321+

مدخل
مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي.. حاضنة قادة المستقبل 12

قراءات
شوق الشوك.. مونودراما الخفاء والتجلي 40

حوار
جوان جان: مسرح العرائس جذبني إلى الخشبة 46

أسفار
برلين 1989.. مذكرات ديناصور 54

رؤى
في إشكالية تعريف الفرق المسرحية 58

أفق
سناء شدال: الأزياء نبض الإخراج المسرحي الناجح 60

رسائل
المسرح الجزائري.. سطوة التاريخ وحيوية الحاضر 90

مطالعات
أنور الشعافي.. استقراءات في «40» عرضاً مسرحياً 94

متابعات
مصر تستضيف الدورة الـ 16 من مهرجان المسرح العربي 110

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

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

فنانون لبنانيون: حاكم الشارقة
أرسى دعائم ازدهار المسرح العربي

عن جهود ومبادرات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة في دعم المسرح العربي ودفع مسيرته نحو آفاق التطور والازدهار يتحدث عدد من أبرز فناني وأكاديميي المسرح اللبناني في الاستطلاع التالي.

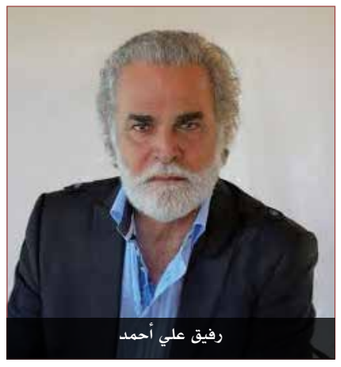
بيروت: الحسام محيي الدين
كاتب وباحث مسرحي من لبنان

تقول الرائدة المسرحيَّة نضال الأشقر: «صحيح أننا تعرفنا في العصر الحديث إلى شخصيَّة شاعر وأديب وروائي وكاتب مسرحي هو فاتسلاف هافيل، الذي أصبح فيما بعد رئيس جمهوريَّة تشيكوسلوفاكيا، إلا أننا لم نعرف حتى الآن حاكماً عادلاً ومؤرخاً وكاتباً مسرحياً يعطي من وقته ومن ماله الكثير الكثير لدعم المسرح ولدعم الفنانين في العالم العربي من دون تردد وأينما كانوا، ويقيم مجلساً للثقافة ومدينة للفنانين، ويحول إمارته إلى واحة للإبداع والثقافة، وللمسرح خاصة. لقد أسهم صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي في إخراج المسرح من الاهتمام الخاص إلى عالم الحُلم المجنّح، وعمل على حمله إلى الأفق الوسيع البناء، هذا الإيمان بقوة المسرح وقدرته على التغيير والخروج به إلى شفافيَّة المستحيل، تميّزه عن أي حاكم وأيّ كاتب وأيّ فنان. وهذا الدعم الدائم لهذا الفن يرينا جانباً إنسانياً مشرقاً لهذه الشخصيَّة الفذّة التي لن تتكرر». وتتذكر الأشقر، مؤسِّسة مسرح المدينة في بيروت، مكرمات صاحب السمو الحاكم منتصف تسعينيات القرن الماضي: «كان الصوت عالياً أمام المسرح، وكانت هناك زحمة الجمهور الممتعض والحزين وهو يضيء الشموع في هياج وحزن كبيرَين خوفاً من إغلاق المسرح، حتى بالكاد سمعت رنين الهاتف، فأجبت بصوت عالٍ بسبب الضوضاء ليقول المتصل (أنا فلان). لم أصدّق نفسي إلا عندما أعاد اسمه أكثر مرة، وكان صاحب السمو حاكم الشارقة بعدما شاهد التلفاز وتابع ما يجري للمسرح وأمامه، باسطاً يدَي الخير لنا وللبنان، ومُطَمْئِناً أنه سيمدنا فوراً بما نحتاجه كي يستمر المسرح، وأستطيع القول إنه ظلّ يدعم جمعيَّة مسرح المدينة للثقافة والفنون سنوات طويلة، وبفضله استمررنا، وبفضل إيمانه بكل ما نقوم به. إنه شخصيَّة غير عاديَّة وغير مسبوقة، ليس فقط في عالمنا، بل في العالم، عرفته وعرفت عائلته وعرفت شغفه بالورد وكتابة المسرح أيضاً، وتعرفت إلى عروبته الأصيلة التي تفيض من أعماقه وحبه للغة العربيَّة ولكتابتها، وهو يعد كتابة المسرح فناً إنسانياً ثقافياً بامتياز، وهو على يقين أن هذا الفن العالمي الراقي يشحذ الذوق، ويرهف الشعور، ويحمل كل ما في الأرض على أكتافه بكل بهجة وسرور. صاحب السمو الحاكم المستنير: أدامك الله للحق والخير والجمال».

سياسة وثقافة

أما رفيق علي أحمد، الممثل والمؤلف والمخرج المسرحي المعروف، فيرى أن مقاربة تجربة سلطان القاسمي تأتي على عدة مستويات؛ فهو حاكم إمارة الشارقة صاحب الإنجازات الكثيرة التي نقلتها من حال إلى حال، ومنحتها طابعاً حديثاً من العمران مواكباً لمستجدات العصر، من دون التخلي عن روح الأصالة التي يستشعرها الزائر أينما جال وصال، وهو الرجل الذي عرف كيف يمارس الحكم والسياسة مع الحفاظ على صفته الأساس مثقفاً عربياً مهموماً بقضايا العرب أجمعين، لا سيما منها قضايا الثقافة التي لا يمكن لأمّة أن تنهض وتتقدم وتواكب العصر وتجاري الأمم ما لم تجعل منها - أي الثقافة - عنواناً أساسياً من عناوينها. ويضيف عضو مجلس أمناء الهيئة العربيَّة للمسرح: «من هذا المنطلق يتجلى

نضال الأشقر


رفيق علي أحمد

هشام زين الدين

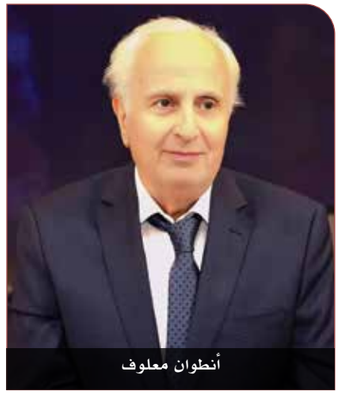
اهتمام القاسمي بالمسرح العربي (والمسرح أبو الفنون جميعاً كما تعلمون) ناذراً جزءاً كبيراً من فكره ووقته وجهده وإمكاناته للنهوض بهذا المسرح عنواناً لنهوض الأمة، محتضناً أبناء الخشبة المسرحيَّة العربيَّة، موفّراً لهم سبل العمل والنجاح من خلال الهيئة العربيَّة للمسرح التي لم يقتصر عملها على الشارقة أو دولة الإمارات، بل شمل كل الأقطار العربيَّة، وهذا أمر ظاهر للعيان ولا يختلف فيه اثنان، كما لا يغيب عن البال احتضان الشارقة بتوجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي لواحدٍ من أكبر معارض الكتب العربيَّة، وتخصيصها جوائز أدبيَّة وثقافيَّة، فضلاً عن الصروح الأكاديميَّة الجامعيَّة التي باتت معلماً من معالم الإمارة، والمبادرات والمكرمات الإنسانيَّة المتعددة التي تشمل قطاعات وشرائح اجتماعيَّة واسعة داخل الإمارة وخارجها. هذا المشهد متعدد الأبعاد ما كان ليكون لولا الرؤية الثاقبة والمرجعيَّة الثقافيَّة النيّرة لصاحب السمو الشيخ الدكتور القاسمي الساعي دوماً لإعلاء شأن الثقافة انطلاقاً من إيمانه بأنّ الثقافة هي روح الأمّة وعصبها ونبضها الذي يبقيها على قيد الحياة، والتقدم إلى الأمام».

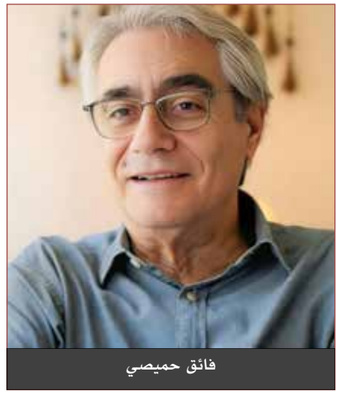
شخصيَّة نادرة

كما يبدي الباحث والمخرج هشام زين الدين، عميد كليَّة الفنون والعمارة في الجامعة اللبنانيَّة، وعياً عميقاً بشخصيَّة صاحب السمو، فيذهب إلى أن المسرح العربي لم يسبق أن شهد في تاريخه القديم والحديث دعماً ورعاية واهتماماً بحبّ كبير وكرم أكبر، كالدعم الذي قدمه الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي ولا يزال، ما لم يفعله أيّ حاكم عربي لأبي الفنون، «ونحن بصفتنا مسرحيين نعيش مرحلة ذات خصوصيَّة تاريخيَّة لأننا نعايش الشيخ القاسمي توّاً في المكان والزمان، نلتقي في المهرجانات والندوات، وننشر الكتب والمقالات، نتعارف ونتحاور، نختلف ونتفق ونناقش كلّ ما يتعلق بمسرحنا، والفضل في ذلك كبير جداً لهذه القامة الاستثنائيَّة في تاريخ المسرح العربي المعاصر». يتابع زين الدين: «نادرة هي الشخصيات العالميَّة في موقع الحكم السياسي التي أعطت المسرح الرعاية التي يستحقها، هنا تبرز أهميَّة ودور وعظمة شخصيَّة صاحب السمو حاكم الشارقة الذي يؤمن بالفن المسرحي أداةً للتطوير الاجتماعي والفكري والتربوي للمجتمعَين الإماراتي والعربي، وهذا الإيمان ناتج عن رؤية بعيدة المدى تعظّم دور الفن والقوى الناعمة في تحديد مستقبل الشعوب».

الحاكم الخلوق

أنطوان معلوف، العلّامة الأديب وكاتب المسرح والأستاذ الجامعي، يعود بالذاكرة إلى زمن قريب جميل: «لا ذكرى أجمل وأكثر أثراً في وجداني من لقائي، وثلّة من نخبة المسرحيين العرب، بصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي، خلال مهرجان المسرح العربي في دورته السادسة عام 2014 في إمارة الشارقة. الحاكم الفذّ الخلوق الذي حباني آنئذٍ بمجموعة من كتبه النفيسة في المسرح والتاريخ والأدب عربون محبة، وولّدت بي دهشة من اتساع ثقافة هذا الرجل الحكيم، المثقف الفهيم، ولا تزال في مكتبتي بين يديّ أعود إليها بين حين وآخر»، ويضيف صاحب «عنتر وعبلة» أول عمل أوبرالي عربي بالعربيَّة الفصحى: «كنا من لبنان منير أبو دبس، وجان داود، وروجيه عساف، ورندة الأسمر، إلى زوجتي هدى بو فرحات، كما كانت لي ورقة بحثيَّة عن الرائد مارون النقاش، عطفاً على الندوات النقديَّة التي تخللتها نقاشات ومداخلات مثمرة في سياق تشخيص واقع المسرح العربي وتحدياته. أثر فيّ اللقاء بسموّ الحاكم، الذي لا أنكر خيره الذي شمل كل مسرحي عربي،


أنطوان معلوف


فائق حميصي

فارس يواكيم

إلى رعايته المسرح اللبناني في محطات عديدة، واليوم هأنذا أجدد سعادتي بتلك التجربة الثقافيَّة في ظلال الشارقة وسمو أميرها، لا سيما بما أتابعه مباشرة أو عبر أصدقاء من أخبار طيبة عن دعمه المستمر للمسرحيين العرب، وإرادته الصلبة في رعايتهم ووضعهم في واجهة العمل المسرحي الدولي والعالمي».

الاستثنائي

ويصف المخرج والممثل والأكاديمي فائق حميصي الشيخ الدكتور القاسمي بكلمة واحدة: «الاستثنائي»؛ فبعد أن تعرّف إليه، حار في اختيار الصفة التي تليق بسموه، فهو حاكم الشارقة وعضو المجلس الأعلى للاتحاد في دولة الإمارات العربيَّة المتحدة، وكاتب مسرحي، وباحث تاريخي قل نظيره، يهتم بالثقافة وينشر الوعي القومي العربي، وتنعم معه الشارقة بمشاريع متنوعة لرعاية الناشئة والشباب، إلى ما يثير الدهشة من اهتمامات قلّما تجدها في حاكم عربي، لذلك أُطلَقَ عليه لقب «الاستثنائي». ولكن لماذا؟ يجيب حميصي: «لأنه ليس من السّهل أن تلتقي بحاكم عربي، أو حتى أجنبي، متواضع شغوف بالمسرح، يشجع ويحب العاملين فيه، وهذا مما خبرتُه شخصياً من خلال عملي في مشاريع الهيئة العربيَّة للمسرح التي رأسها سموّه، فكنت شاهداً على تواضعه برفضه الجلوس على كنبة موضوعة مخصصة له على منصة خلال أول لقاءات مشروع المسرح المدرسي، ولم يقبل إلا بالجلوس على كرسي كباقي أعضاء الملتقى، ولأنه عرف، بعيداً من الادعاءات، كيف يوظّف المسرح في تمتين الوحدة بين الشعوب العربيَّة، بإطلاق مهرجان المسرح العربي منذ 2009 الذي تستضيفه سنوياً عاصمة عربيَّة، إلى إنشاء إدارة المسرح في دائرة الثقافة، وإطلاقه مشروع تنمية وتطوير المسرح المدرسي في الوطن العربي في 2015 ودعمه ومتابعته، ولأنه يهتم جدياً بتنشئة الأجيال في إمارته بإطلاق مشروع الشارقة 2050 لبناء جيل المستقبل في مجالات التكنولوجيا والتعليم والبيئة». ويختم رائد فن الإيماء العربي قائلاً: «ليس سهلاً أن تلتقي بمن يدهشك!».

عطاء

ويؤكد فارس يواكيم، كاتب وباحث مسرحي، أن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي هو باني النهضة والتنمية في بلده، وراعي الثقافة المؤمن بأنها من الضرورات لا من الكماليات، كما في الشارقة، وقد جعلها عاصمة ثقافيَّة عربيَّة بامتياز، كذلك في عموم العالم العربي، ذلك أنه «وبفضل دعم سموّه المادي والمعنوي أصبحت الشارقة مركزاً ريادياً يستقطب المسرحيين العرب، ويرعى مشاريعهم من كتابة النصّ إلى إسدال الستار في ختام العروض. وإذا كان المسرح يفقد هويته من دون جمهور، فهو مدين بوجوده للدعم، وفي هذا المجال عطاء الشيخ سخاء، ويبلغ الذروة، إذ هو لا ينتظر المقابل؛ فكل المنجزات ثقافيَّة محضة، غير ربحيَّة. منها: الهيئة العربيَّة للمسرح التي أسسها عام 2007 وهو رئيسها الأعلى، وشقيقتها دائرة الثقافة في الشارقة، وكلتاهما تنشر الكتب المختصة بالمسرح العربي، وتشجّع الأبحاث، وتُعنى بتأهيل المواهب وإطلاقها، وبالمسرح المدرسي، وتموّل المهرجانات المسرحيَّة، في الشارقة، وفي العواصم العربيَّة، فضلاً عن الإصدارات الكثيرة المتخصصة، ومنها (مجلة المسرح) و(الشارقة الثقافيَّة) و(القوافي) وسواها. ولا غرابة! فصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي أكاديمي، دكتور في التاريخ وفي الفلسفة من أرقى جامعات بريطانيا، وهو الأديب المثقف الذي أثرى المكتبة العربيَّة بما يزيد عن مئة مؤَلَّف في المسرح والدراسات التاريخيَّة والأدبيَّة»، ويختم يواكيم: «الشيخ القاسمي ابن المسرح، أدرى بشعابه وأحنى على ديمومته، هو القائل (ويبقى المسرح ما بقيت الحياة)، ونحن القائلون (شكراً على العطاء)».

عبيدو باشا

ربيع شامي

كريم دكروب

انتماء

أما عبيدو باشا، الممثل والناقد والباحث فيقول: «لا تزال أصابع حاكم الشارقة، الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي في الرمل. لا من غرق، من تقافز بالقصد لا بالمصادفة في ما هو جدير بالعلاقة بالبلاد. ذلك أن الرمل ليس مثلاً في الإمارات العربيَّة المتحدة. الرمل هنـاك عالم في العالم. الرمـل محض الخاطر، لأنـه طبق الانتماء الناضج. لدى مؤسـس الهيئة العربيَّة للمسرح ما ليس لدى الآخرين. حاكـم عربي يدفع المسـرحيين إلـى الركض بسـيقان طويلة خلف المسـرح، بحيث يحققون أحلامهم. حاكم عربي يمنح المسرح أعماراً فائضة، ينظر إليه بعين تفهم. أبو المسـرح في غاباته. هكذا لم ينسَ أن يترك وديعة لأجل أن تسـتمر الهيئة العربيَّة للمسرح، تحت أقسى الظروف إذا وقعت، لأن في المسـرح عميق سـعادته، فلا يزال يعيد تدفئتـه في أوقات برده، لكي لا يغرق في البرد، ربما الأمر هكذا في غاية الرحمة. القاسـمي حداثي مسرح حين يرى في التاريخ طريدة نصوصه المسـرحيَّة، يصوّب عميقاً حتى يعود المسرح من شيخوخته إلـى صباه، عـودة بأناقة لا تخفى». ويتابع باشـا: «أقـام الدكتور، الحاكم، أكاديميَّة تعلم المسـرح بالمجان. تعلّم بالعمق لا بالخفة. لأن المسـرح مقام أول من مقاماته، حاكم بأدوار الحكم والمسـرح، لولا وجوده لأنجز المسرح أقل مما أنجز بكثير. القاسمي يعرف كيف يرد على حاجات المسـرح لأن الآخرين يعلمون على الدوام أنه الشخص المناسب له، دم نقي. دم رجل نقي، دم مسرحي نقي. حاكم يتناسب والمسرح، أشكاله، أذواقه، رجاله. لطالما أحس المسرح بنبضه. لطالما وجده مطلباً لا مهنة فقط. مسـرح بعيد من غموض القضايا. مسـرح يتحرى، مسرح لا علاقة له بالوهم. مسرح يشبهه».

أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية

فرادة

الأكاديمي ربيع شامي، المخرج والمؤلف المسرحي، يقول: «هو الاسـم الفريد في الوطن العربي الذي قدم ويقدم للمسرح العربي والخليجي كل الدعم، سـواء على صعيـد تنظيم المهرجانات وورش التدريب والتعليم الأكاديمي الأدائي أم على مسـتوى الإعلام ونشر الكتـاب والثقافة المسـرحيَّة بين الجمهور العربي. صاحب السـمو الشـيخ الدكتور سـلطان بن محمد القاسـمي، لم يأتِ إلى المسرح بوصفه أحد قـادة صنّاع القرار فقط، بل بقامة الكاتب المسـرحي الشـغوف برسـالة أبي الفنون والموجّه العارف بأهميَّة دور المسرح في تقدم المجتمع وحفظ التراث، بل وصون اللغة العربيَّة الفصحى، الرائد الذي أسـس لفكـرة أنّ الحفاظ على المسـرح ودوره بصفته نشـاطاً فكريـاً عظيماً للمجتمع لـن يكون إلا بتشـجيع التظاهرات المسـرحيَّة المتنقلـة في المـدن العربيَّة وما تكتنزه من نشـاطات البحـث العلمي ومسـابقات الكتابة والتأليف، إلـى تحفيز المواهب الشـابة في إمارة الشـارقة والوطن العربي وتأهيلها أكاديمياً حتى التخرّج وتمكينها من العمل كخلايا نحل في العواصم العربيَّة لحفظ الإرث المسـرحي، ومواصلـة إنتاجه وتطويره، كل هذا يسـتند إلى رعاية الشـيخ د. القاسمي، الشـخصيَّة العربيَّة القياديَّة التي حفرت اسمها من ذهب في تاريخ المسرح العربي والخليجي».

رؤية

ويرى كريم دكروب مخرج وأكاديمي، ومؤسـس مسـرح الدمى اللبناني، أن التقدم الذي صار في الشارقة لم يشمل الإمارة فحسب، إنما كل الوطن العربي، «فنحن في عالمنا العربي يتناهى إلى أسماعنا أو نلتقي أحياناً شـخصاً ما يحب المسرح ويبذل جهوداً كبيرة لتنميته أو لدعم أيّ فن من الفنون، لكن نشاطه هذا يبقى في حدود معينة، وقـد ينتهي أو يذوي مع الوقت، وهذا ما أثبته التاريخ حتى اللحظة، ولكنْ مع صاحب السـمو الشـيخ الدكتور سـلطان القاسمي بالذات فالوضع اختلف جدّاً: نحن هنا أمام إنسان مثقّف وواعٍ، سياسي عريق يحب المسـرح، لطالما دفعني لسؤال نفسي كثيراً، وبكل صراحة: هل هذا سـيتوقف؟ وماذا بعد ذلك؟ هل سينتهي الأمر؟ يؤرقني حقاً هذا التفكيـر، لكننـي مع الوقـت تأكدت أن ما أنجز من مؤسسـات في مختلف أجناس المعارف وفي المسرح تحديداً، هذه المؤسسات التي تحمل رؤية للاستدامة، ليست منجزات لشخص يحب المسرح ودعمه ثـم انتهى الأمر، كلا ليس الأمر كذلك. هناك من يخطط للمسـتقبل ولعشـرات السـنين لأجيال قادمة، وهذا ما تجلى في الهيئة العربيَّة للمسـرح وطبيعة المشـاريع التي تنفذها، ومنها مهرجان المسـرح العربي الذي يمتد من الشارقة إلى كل العالم العربي، بالإضافة إلى أنشـطة مختلفة مهمة جداً منها أكاديميَّة الفنون الأدائيَّة التي تؤسس لجيل جديد ليس فقط من ممارسـي المسرح، بل من محبي المسرح، بما تحمله من تشجيع لهذا الفن النبيل، وبأساليب وبرامج مهمة فيها علم وخبرة، كما أنّ هناك المشـروع الضخم للمسرح المدرسي الذي أُطلق من الشـارقة لخدمة كل المدارس العربيَّة بهدف تنمية المسرح انطلاقاً من مقاعد الدراسة. إنها رؤية واسعة جداً لتنمية المسرح في العالـم كله، ترفدها موارد ماليَّة وعلم ورؤية ومعرفة وإسـتراتيجيَّة، والأهم من كل ذلك أنها مسـتدامة، وهـذه كلها لا يمكن إنجازها إلا من خلال شخصيَّة رائدة مثل صاحب السمو الشيخ الدكتور القاسمي حفظه الله ومد بعمره، وإن شـاء الله تسـتمر مسيرته الحضاريَّة وأنا علـى يقين أنها ستسـتمر وتكبر وتتسـع كي تطال مجـالات جديدة وعديدة لدوام تنمية وتطوير المسرح العربي».

مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي

حاضنة قادة المستقبل

مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي الذي ينظم برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «حفظه الله»، يمثل موعداً فنياً رائداً وزاخراً بالمواهب والعروض التي تنبض بجماليات المسرح، وتعكس بحضورها الحيوي ازدهار مسيرة التربية والتعليم في الإمارة.

الشارقة: علاء الدين محمود

المهرجان الذي انطلق للمرة الأولى في عام 2011، أُعد له خلال فترة ليست بالقصيرة، دُرست خلالها تجارب ومشاريع متنوعة، وعقدت منتديات وحلقات نقاشيَّة عدة بمشاركة نخبة من الخبراء والاختصاصيين في المجالين التربوي والمسرحي، وذلك بهدف الوصول إلى صيغة مثلى لهيكلته ونظامه الأساسي ومنهجيَّة المشاركة فيه، وضمان كل الإمكانات التي تعزز مكانته وتضاعف منجزاته ونجاحاته بصفته نشاطاً فنياً وتربوياً يهدف إلى استثمار تقنيات وتجارب المسرح في إغناء البيئة المدرسيَّة، ودعم وتطوير الطلبة الشغوفين به، وغرس القيم والمبادئ الوطنيَّة والإنسانيَّة الفاضلة في نفوسهم.

ومنذ دورته الأولى، حرص المهرجان على ربط برنامجه للعروض المسرحيَّة بورشات ودورات تثقيفيَّة وتدريبيَّة في مجالات الإخراج والتأليف والسينوغرافيا، موجهة إلى منشطي المسرح المدرسي، وإلى الطلبة الموهوبين، وذلك بهدف تمكينهم من الوسائل والأدوات الأساسيَّة وصقل خبراتهم وإثراء معارفهم وتشجيعهم على الإبداع والابتكار.

والواقع أن الانتظار لم يطل من أجل تحقيق الغايات والأهداف، فمنذ الدورة الأولى، جاءت العروض على قدر المأمول، فالعرض الذي فاز بجائزة تلك الدورة وهو بعنوان «خدعة لون»، شارك في منافسات خارجيَّة على رأسها مهرجان أصيلة الدولي في المملكة المغربيَّة، حيث حصد ست جوائز. وتتالت في السنوات التالية نجاحات العروض والمواهب التي قدمها مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي في محافل محليَّة ودوليَّة عدة.

دورة جديدة

وتأتي الدورة الحاليَّة الـ«12»، لتقف شاهدة على ذلك التطور الكبير في التنظيم والعروض وفلسفة المسرح المدرسي، حيث تشهد مشاركة «64» عرضاً مسرحياً تمثل المدارس الحكوميَّة في مدينة الشارقة، والمنطقة الوسطى، والمنطقة الشرقيَّة.

ويشهد المهرجان في مرحلته التمهيديَّة التي تستمر إلى الخامس من مايو الجاري، مشاركة «12» عرضاً من مدارس المنطقة الوسطى، بواقع عرضين من الحلقة الأولى، وستة عروض من الحلقة الثانية، وأربعة عروض من المرحلة الثانويَّة، بينما بلغت عروض مدارس الشارقة «26» عرضاً تضم خمسة عروض للحلقة الأولى، وثلاثة عشر عرضاً للحلقة الثانية، وثمانية للمرحلة الثانويَّة، وتأتي مشاركة المنطقة الشرقيَّة في المرحلة التمهيديَّة بـ«26» عرضاً، ثمانية منها للحلقة الأولى، وتسعة للحلقة الثانية، وتسعة للحلقة الثالثة، وتكونت اللجنة المحكمة لهذه العروض من الممثل والمخرج إبراهيم سالم، والممثل والكاتب عبدالله صالح، والممثلة أشجان.

وتتأهل من المرحلة التمهيديَّة أفضل العروض لتتنافس على جوائز المهرجان في مرحلته الختاميَّة التي تنظم في الفترة (12 - 15) من الشهر الجاري في قصر الثقافة ومسرح بيت الشعر.

وتصحب المهرجان مسابقة الشارقة للتأليف المسرحي المدرسي التي تعد الأكبر في مجالها، وهي تنظم في فئتين، تضم الأولى المعلمين والمعلمات، والثانية فئة الطالبات والطلبة، ويتوج ثلاثة من كل فئة بجوائز المسابقة، وتنشر نصوصهم ضمن إصدارات دائرة الثقافة، احتفاء بمنجزاتهم، وإثراء لمكتبة المسرح المدرسي.

وحول الأهميَّة التي يمثلها المهرجان، تحدث إلى «المسرح» عدد مـن الفنانين المحليين، معربين عـن امتنانهم للرعاية الكريمة من صاحب السمو حاكم الشارقة، ومشـيدين بالتنظيم المتميز من قبل إدارة المسـرح في دائرة الثقافة في الشارقة، مثمنين التطور الكبير فـي أعمال المهرجان الذي ظل يتميز مـن دورة إلى أخرى محققاً حضوراً ساطعاً.

دلائل

«طالما أن اهتمام ودعم صاحب السـمو حاكم الشارقة موجود ومسـتمر، وطالما أن دائرة الثقافة موجودة ومستمرة، فإن المسرح بخير وفي تطور مستمر»، بتلك الكلمات تناول إبراهيم سالم تجربة مهرجان الشـارقة للمسرح المدرسـي، مؤكداً أهميته الكبيرة ودوره المتعاظم في رفد السـاحة المسـرحيَّة بالمواهـب والنجوم، حيث إن مـن أهم دلائل نجاح هـذا المهرجان اسـتمراريته وتطوره من دورة إلـى أخرى حتى بات من الأنشـطة المرجعيَّـة في عالم «أبو الفنـون» فـي الدولة، بل وفي الوطن العربـي أجمع، لأن مثل هذه المهرجانات التي تعمل على تكوين الكادر المسـرحي تربوياً وقيمياً وإبداعيـاً، يمتد أثرها إلى خارج حـدود الدولة، فالكثير من النجوم الذين يسطعون الآن في سماء المسرح الإماراتي والخليجي والعربي هم نتاج المسـرح المدرسـي، وهو ما يؤكد الدور الكبير الذي يلعبه مهرجان الشـارقة للمسرح المدرسـي، الذي هو مصدر اعتزاز لكل المسرحيين.

ولفت سـالم إلى تميز خريطة الفعل المسـرحي في الشـارقة بذلك التسلسـل البديع للمهرجانات المسرحيَّة، حيث يبرز مهرجان الشـارقة للمسرح المدرسي، الذي هو المبتدأ، ثم مهرجان المسرح الكشـفي، فمهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، وكلها تمثل حاضنة ومختبـراً لإعداد المسـرحيين الصغار والشـباب وتعميق مواهبهم والأخـذ بيدهم نحو المشـاركة في المناسـبات الاحترافيَّة الكبرى في الدولة مثل «أيام الشـارقة المسـرحيَّة»، و«مهرجان الشـارقة للمسـرح الخليجي»، و«مهرجان الشـارقة للمسـرح الصحراوي»، وغير ذلـك من فعاليـات كبيرة فـي الدولة، بـل وتؤهلهم كذلك للمشاركات الخارجيَّة؛ وذلك يبرز القيمة الكبيرة لمهرجان الشارقة للمسـرح المدرسـي، بصفتـه منصة تأسيسـيَّة وإعداديَّـة لتخريج الكوادر المسرحيَّة.

وذكر سالم أن المدرسة هي البداية لأي ممثل ومسرحي حقيقي، وهي المنطلق للعطاء والحالة المسـرحيَّة الحقيقيَّة، حيث إن الجميع

يتطلع من خلال نشاط مثل مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي، إلى المواهب التي تمثل عماد مستقبل «أبو الفنون» وممارساته المختلفة سواء في الدولة أم العالم العربي كله، حيث إن هذا المهرجان ينعكس عطـاؤه وأثره على الطـلاب من حيث السـلوك والتقويم والتهذيب بالمضاميـن التعليميَّة والتربويَّة التي يقدمهـا، إضافة إلى انفتاحه على العوالم الجديدة، حيث تسـود التكنولوجيا في عالم اليوم وتجد إقبالاً كبيراً مـن قبل الصغار، وكل تلك الأشـياء والمتغيرات يضعها المسرح المدرسي في اعتباره.

وأشـار سـالم إلى أن التطور في مجـالات التكنولوجيا وظهور وسـائط جديدة لا يغني عن المسـرح، فلطالما اسـتلهم المسرح كل التطـورات وجعلها ملمحاً منه، لذلك فإن المسـرح المدرسـي تطور واسـتوعب ثورة التكنولوجيا في عروضه، ولكن يبقى سـحر المسرح متمثلاً في التلقي المباشـر بين الجمهور والخشـبة، وفي المسـرح المدرسـي يتحقق ذلـك التلقي من خلال وجـود الطلاب إلى جانب أولياء الأمور والمعلمين، فالمسرح المدرسي لا يحتاج إلى التقنية بقدر حاجته إلى مشاعر وأحاسيس الطلاب وتفاعلهم سواء أكانوا مشاركين في العروض أم على مقاعد المشاهدين، فمثلما أن المسرح المدرسي يصنع نجوم المستقبل، فهو كذلك ينتج جمهور «أبو الفنون».

إبراهيم سالم

وليد عمران

إبراهيم القحومي

علي جمال

استمراريَّة

«أهميَّة أي مهرجان تتأكد من خلال اسـتمراريته والإصرار على بقائـه»، هكذا تحدث وليد عمران عن مهرجان الشـارقة للمسـرح المدرسـي، مؤكداً أنه ظل يشـكل منصة راسـخة تقوم بدورها بكل اقتدار، في عطاء مسـتمر ومتدفق، وفي كل دورة يقف المسرحيون والجمهـور علـى مسـتوى التقدم الكبيـر والانفتاح الذي يمارسـه المهرجان مـن حيث المواكبة والأفكار الجديـدة التي تغذيه، حيث تقوم دائرة الثقافة بمجهودات جبارة على كافة المستويات من أجل أن تنجح هذه المنصة وتستمر.

ولفت عمـران إلى أهميَّة «المسـرح المدرسـي»، فـي تكوين شـخصيَّة الطالب وتعزيز مهاراته الإبداعيَّة، وكذلك من حيث زيادة الوعـي والتحصيل الأكاديمـي، إلى جانب التربيـة والتقويم، حيث يحمل هـذا النوع من المهرجانات العديد من الرسـائل، وليس من الصعـب قيام منصة للعروض المدرسـيَّة، لكـن الصعوبة تكمن في أن تحمـل رؤيـة وفكرة واسـتمراريَّة لتكون منصة للإبـداع والقيم والأخلاق، وهذا هو الدور الأساسي الذي يقوم به «الشارقة للمسرح المدرسـي»، الذي تعززت مكانته بقوة في المجتمع الإماراتي، حيث تتنافس المدارس المختلفة في كل سنة من أجل تقديم عروض راقية ومسـتوفية لشـروط الجمال والقيم، لذلك يظل هذا الحدث الجميل محل ترقـب وانتظار من قبل جمهور المسـرح والمدارس والطلاب وأولياء الأمور والمعلمين.

وذكر عمران أن المسرح المدرسي هو الرافد الأول والمعين الأساسي لمسرح الكبار، وهو بمثابة خطوة أولى نحو التدرج في عالم «أبو الفنون»، ولابد من تشجيع مثل هذا المهرجان بالحضور والاهتمام من قبل كل أفراد المجتمع، بصفته الحاضنة التي يترعرع فيها جيل جديد من المسرحيين، وكذلك من جمهور المسرح، حيث إن من أهم فوائد هذا النوع المسرحي أنه ينعكس على مجال المشاهدة، إذ إن هؤلاء الطلاب الصغار يتفاعلون مع الأعمال التي تقدم لهم وتبقى في ذاكرتهم، بالتالي يتحولون إلى رصيد لجمهور المسرح يعلم كل شيء عن الفعل الدرامي والمسرحي، بالتالي فإن هذا الجمهور هو نوعي بالضرورة.

وأوضح عمران أن من الإيجابيات الكبيرة، في هذا الصدد، هو ذلك الوعي بأهميَّة «أبو الفنون» في حياة الناس والمجتمعات، ولذلك كان لابد من حضوره في التعليم والمناهج التربويَّة من أجل الوعي بالمسرح ورفع الذائقة الجماليَّة والفنيَّة.

ولادة جديدة

الفنان إبراهيم القحومي أسهب في الحديث عن فوائد «الشارقة للمسرح المدرسي»، وقال: «هو من أجمل المهرجانات وأهمها لأنه بمثابة بداية لولادة جديدة للممثل والفنان المسرحي في الإمارات»، وأضاف قائلاً: «كلنا تخرجنا في المسرح المدرسي، فيه تكونت بدايتنا، وتشكل عبره حبنا للمسرح».

ولفت القحومي إلى أن الرعاية الكريمة من صاحب السمو حاكم الشارقة، والتنظيم المبتكر من قبل إدارة المسرح في دائرة الثقافة في الشارقة، جعلا هذا المهرجان منصة نابضة بالحياة وبالفعل والممارسة المسرحيَّة المتميزة، وذلك لوعي القائمين على أمر الثقافة في الإمارة الباسمة بالدور الكبير الذي يلعبه المسرح في المجتمع.

وأوضح القحومي أنه شاهد على تطور هذا المهرجان الذي وصفه بالمتفرد، حيث كان ضمن أعضاء لجنة التحكيم في إحدى دوراته، ووقف على المستوى المتطور للعروض التي قدمت، حيث اتسمت الأعمال المسرحيَّة بالرقي واحترامها لعقول الطلاب، فليس من المهم المشاركة بالمسرحيات وحدها، ولكن لابد أن تكون مشاركة مؤثرة وذات مضمون ورسالة، وذلك ما ظلت تتصف به الأعمال المشاركة في «الشارقة للمسرح المدرسي»، حيث إن هذه المنصة ظلت تهتم بكل عناصر ومفردات العرض المسرحي من سينوغرافيا وإخراج وتمثيل وتأليف وغير ذلك، الأمر الذي انعكس على جودة ونوعيَّة العرض، وذلك يصنع نوعاً من الرهان على مستقبل المسرح الإماراتي عبر هذه المواهب التي يتم صقلها وتقديمها من خلال هذه البوابة الكبيرة المتمثلة في «الشارقة للمسرح المدرسي».

بذرة

«هو البذرة التي تنتج كوادر جديدة للمسرح في الدولة»، بتلك الكلمات تناول الكاتب والمخرج علي جمال الدور الذي يلعبه المهرجان في دعم حراك «أبو الفنون»، ورفده بالنجوم الجدد على مستوى كافة عناصر العرض المسرحي، حيث إن خريجيه هم عماد مستقبل «أبو الفنون»، وهنا تبرز أهميَّة هذا المهرجان في صناعة أجيال مزودة بالمعارف والأفكار المسرحيَّة من أجل تقدم وازدهار المسرح الإماراتي عموماً.

وذكر جمال أن المسرح المدرسي يعمل على اكتشاف المواهب وصقلها، ولابد من متابعتها كذلك حتى لا تترك مجال الفنون المسرحيَّة، وذلك عبر الانخراط في الفرق المسرحيَّة المختلفة، وفي الورش التي تنظم بخاصة في الصيف، حيث إن مرحلة المدرسة هي لحظة ظهور المواهب التي تنتظر أن يؤخذ بيدها ويتم الاهتمام بها في شكل الرعاية والاحتواء، وظل مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي يلعب دوراً مهماً في هذا الاتجاه.

ولفت جمال إلى حجم المجهودات الكبيرة التي ظلت تبذل من قبل إدارة المسرح في دائرة الثقافة والقائمين على أمر المهرجان في ترسيخه واستمراريته، من أجل أن يتواصل دوره الكبير والمهم، لذلك أصبح المهرجان من العلامات المسرحيَّة الكبيرة في الدولة التي تجد رعاية مباشرة من قبل صاحب السمو حاكم الشارقة، ومع

كل ذلك الاهتمام كان من الطبيعي أن يكون للمهرجان مردوده الكبير والطيب على الحراك المسرحي في الدولة.

وأوضح جمال أن من الضروري أن يجد هذا المهرجان الدعم من المسرحيين أنفسهم، وكذلك الفرق المسرحيَّة في الشارقة والدولة بوجه عام، فلابد من خلق نوع من التواصل مع هذه المنصة المسرحيَّة والتربويَّة المهمة نسبة للدور الذي تلعبه، ولكونها الحاضنة لمستقبل «أبو الفنون» في الدولة.

ولفت جمال إلى أن دور المسرح المدرسي لا ينحصر في اكتشاف المواهب وتفجير الطاقات الإبداعيَّة المسرحيَّة فقط، حيث إن له الكثير من المجالات، حيث يمد الطلاب بالمعارف والفنون المختلفة ويسهم في رفع الوعي وتحفيز خيال الطلاب وربطهم بالفنون والثقافة والمقدرة على التعبير، كما أنه يسهم في بناء شخصيَّة الطلاب الصغار، ويعمل أيضاً على غرس القيم الوطنيَّة والتربويَّة بما يجعل من الطالب الصغير شخصاً له إسهامه في المجتمع في المستقبل، وكذلك فإن المسرح المدرسي يعزز روح الانتماء ويعمل على حفظ الهويَّة والتواصل مع التراث، لذلك فإن المسرح المدرسي أكثر من مجرد منصة للعروض المسرحيَّة.

على مسـرح الهناجر بالقاهرة قُدِّم أخيراً العرض المسـرحي «عايش إكلينيكيًا» من كتابة وإخراج أحمد سعد. يتناول العمل مأسـاة «ناصر» المدرس وأمين المخازن بإحدى المدارس، الذي يقاسي في حياته المهنيَّة؛ حيث يحاصره الفسـاد ويجد نفسـه بلا حول أو سـند في مواجهة أزماته بعد تخلي خطيبته عنه، ليغرق في دوامة الضياع التي تتفاقم بحدث جلل وغرائبي في آن.

رضا عطية
باحث وناقد من مصر

يبدو العنـوان، «عايش إكلينيكيًا»، قلبـاً للمصطلح الطبي «ميت إكلينيكيًا» وعكسـاً لذلك التعبير الذي يعني الوفـاة الجزئيَّة بتوقف مخ الإنسان عن العمل بينما تبقى بعض أجهزته عاملة، انتظاراً لوفاة كاملة وشيكة، وهو ما يطرح تساؤلاً حول إطلاق عناوين بعض الأعمال الفنيَّة تحريفاً أو قلباً لبعض المصطلحات أو العناوين السـائرة، فلا صلة بيـن هذا العنوان «عايش إكلينيكيـاً» والمصطلح الطبي «ميت إكلينيكيًا» سوى مفهوم التحقق الجزئي للصفة (الوفاة/ العيش)، لكن إذا كان مصطلح «ميت إكلينيكيًا» يضمر حدوث وفاة وشيكة واكتمال

المـوت لاحقاً، فإنَّ مصطلح «عايش إكلينيكيًا» لا يحقق الأمر نفسـه الذي تحقق في المصطلح الذي هو قلب له، ومع ذلك، ينجح العنوان دلالياً في الإشـارة إلى حالـة منقوصة من العيـش، وهو ما يتجلى بوضوح في سياق الحكاية المسرحيَّة.

يُسـتهل العرض المسرحي بمشهد يقف فيه بطل الحكاية، ناصر (الممثـل مصطفى حزين) معتلياً درجاً دائريّـاً، ويبدو عليه الإنهاك الشـديد، وتتحـول الخلفيَّة شاشـة ظليَّة يبدو عليها شـخص واقف في المنتصف، أي في بؤرة المشـهد، وحوله ظلال لسـبعة أشخاص كأنَّهـم يناوشـونه ويحاصرونه، فـي الوقت الذي يدخل فيه سـبعة ممثلين إلى خشـبة المسرح ليقوموا بمحاصرة الشخصيَّة المُبرَزة في مركز المشـهد، ويلتفون حولها في حركات تعبيريَّة تشـي بملاحقتها ومهاجمتهـا، في الوقت الـذي تتلى فيه في تتابـع كولاجي مقاطع صوتيَّـة من أعمال دراميَّة تدور حول شـعور الـذات بعدم الارتياح فـي العيش، مثل: «أنا نص عايش ونص ميـت»، وكذلك الاضطراب الوجدانـي والإحسـاس بانقلاب ميـزان الوجود مثل: «أنا شـايف كل حاجة مقلوبـة»، وصوت يعبِّر عن اسـتغراب الذات من انتهاك الآخريـن في الوقت الذي تعيش فيه بمسـالمة ومراعاة للآخر مثل: «أنـا عمري ما أذيت حد»، أو انبعاث تسـاؤلات حـول الغرض من العيـش أو جـدواه مثل: «بابا هو إحنا عايشـين ليـه؟»، فيعمل هذا «الأوفرتيـر» الكولاجـي، بتعاضـد المؤثرات الصوتيَّـة الممثلة في تلك الجمل مـن أعمال دراميَّة والمؤثرات الضوئيَّة بحركة الأشـباح المحاصرة شـبح الشخصيَّة المتمركزة في بؤرة المشهد؛ على تصدير خلاصة الأزمة وجوهر المأسـاة التي يعيشها بطل الحكاية المسرحيَّة بوصفه إنسـاناً محاصراً بآخرين، هم قوى تسـتنزفه وتفقده سلامه النفسي وإحساسه بالعيش.

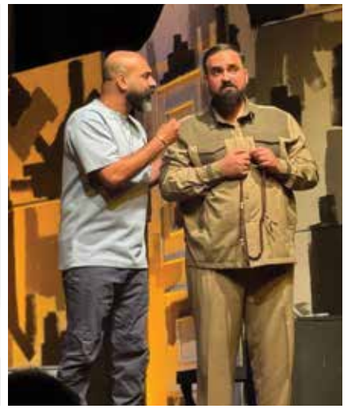
ينتقـل بنـا المشـهد التالي إلى داخل مدرسـة، حيث تتكشـف ممارسـات فاسـدة وغش في تعاملات بعض المدرسين، في تناقض صارخ مع الدور المنوط بمؤسسة تربويَّة. هنا، يتبلور التأزم الدرامي

لشخصيَّة ناصر المسالم، الذي يجد نفسه في مواجهة محاولة مدير المدرسة توريطه في عجز مالي مُسجل في جرد المخازن، ويُخير بين التواطؤ في اتهام زميل له أو تحمل المسؤوليَّة بمفرده. تدفعه هذه الأزمة إلى البحث عن سند لدى خطيبته «عفاف»، لكنه يصطدم بلامبالاة منها ومن أسرتها، مما يجعله يهيم على وجهه ليقع ضحيَّة لفتاة الليل «دوسة»، ثم يلجأ إلى الملهى الليلي سعياً للتلهي وتغييب وعيه عن واقعه المؤلم، لتتوالى أزماته وسقطاته في محاولات يائسة لحل مشاكله.

يمزج هذا العرض بين التراجيديا والكوميديا كنمط سائد، في محاولة لكسب الجمهور، فجاءت مساحة الكوميديا في هذا العرض زائدة على الحاجة ومعتمدة على «الإفيهات» اللفظيَّة أو المبالغات في مظهر بعض الممثلين أكثر بكثير من اعتمادها على المفارقات الموقفيَّة، إضافة إلى الاعتماد على الغناء والاستعراضات التعبيريَّة التي يتركز معظمها على إحاطة مجموعة سباعيَّة من الممثلين بالبطل المنسحق (ناصر) ومحاصرته، بما يحمله الرقم سبعة من رمزيَّة الاكتمال والامتداد الوجودي، فالعالم وكأنَّه يحاصر هذا المسالم (ناصر) بقوى الشر والانتهاك المتكاملة، وقد تضاف إلى هؤلاء السبعة على طرفي المسرح أثناء الرقص شخصيات أخرى رموزاً لانتهازيَّة تتكسب بحريَّة في مقابل سذاجة هذا الشخص المسالم المحاصر بقوى الشر التي تستنزفه وتنهكه.

ووظفت الموسيقى والغناء بشكل جيد في العرض، حيث قامت الأغنيات بوظيفة التعليق الدرامي التي كان يؤديها الكورس في التشكيل المسرحي التقليدي، مع أداء استعراضات تعبيريَّة أثناء الغناء قوامها ضياع البطل وسط المجموعة التي تحيط به وتزيده شتاتاً وتراكم آلامه النفسيَّة.

وجاء توظيف الممثلين في أكثر من شخصيَّة في أربعة فضاءات مكانيَّة للحكاية (المدرسة، بيت الخطيبة، الشارع، الملهى الليلي) إبرازاً لكون هذه الشخصيات وجوهاً لشخصيَّة واحدة، فالمدير في المدرسة (الممثل عمر صلاح الدين) هو نفسه والد الخطيبة المترهل في بيته، هو نفسه النادل أو «الجرسون»، المتر «رمزي»، في الملهى الليلي، إشارة إلى نمط إدارة الفساد وتوظيف من يعملون



تحت إمرته تحقيقاً لمكاسب كبيرة من ممارسات فاسدة ولا أخلاقيَّة. و«ناصح»، مدرس الكيمياء في المدرسة (الممثل أحمد خشبة) الذي يحقق مكاسب بالغش والفساد ويقيم علاقات انتهازيَّة مع الزملاء هو نفسه «رزق»، وهو أخيراً الطبيب.

يأتي الحدث الذي يمثل ذروة مأساويَّة في حمل بطل الحكاية «ناصر» بجنين، وهو منعطف غرائبي وغير مبرر علمياً، يثير تساؤلات حول جدوى مثل هذه الانعطافات المجانيَّة في الحكاية. يبدو هذا الحدث بمثابة خطأ منطقي وعبث فني، برغم مضي الحبكة الحكائيَّة للمسرحيَّة بشكل متوازن ومترابط منطقيّاً على نحو معقول، فتخرج مثل هذه الانحرافات الحكائيَّة عن خط السداد الدرامي المنطقي، وهو ما يفقد البناء الدرامي تماسكه الفني ويبدد الإقناع المنطقي للمتلقي، فلم تكن محاولة التجريب في الحكاية بالجنوح بها نحو تصعيد غرائبي موفقة بالمرة، وأفقدت البناء المسرحي في عقدته الأخيرة توازنه وترابطه الفعلي، فبدا هذا الحدث نتوءاً حكائيّاً مفروضاً بسذاجة على الحكاية الدراميَّة.

على صعيد آخر، يبرز في العرض مسار درامي موازٍ يتمثل في حضور شخصيَّة ورائيَّة يؤديها الممثل ياسر أبو العنين، تبدو كشبح أو صوت من عالم آخر، يجسد صوت الحكمة والوعي، تتضمن مونولوجاته المطولة رسائل موجهة إلى ناصر، وإلى الإنسان التائه والمنكسر في الوجود. يرتدي الممثل الذي يؤدي هذه الشخصيَّة رداءً أبيض يوحي بالكفن، تأكيداً على تمايز هذه الشخصيَّة التي تجسد رؤى فلسفيَّة حول الحياة، والموت، والخير، والشر. تأتي مونولوجات هذه الشخصيَّة بلغة فصحى، على عكس الحوار العامي الذي يسود بقيَّة المسرحيَّة، مما يؤكد على اختلافها ودورها بصفتها حاملة لرسائل فلسفيَّة عميقة.

في الختام، يمكن القول إن العرض يثير العديد من التساؤلات حول طبيعة العيش في ظل الفساد والضياع الوجودي. وعلى الرغم من بعض المآخذ والملاحظات على مستوى الحبكة والتوظيف الكوميدي، ينجح العرض في تقديم حكاية مؤثرة، تاركاً لدى المتلقي مساحة للتفكير في معاني الحياة والوجود في عالم يبدو أحياناً وكأنه يحاصر الإنسان بكل قسوة.

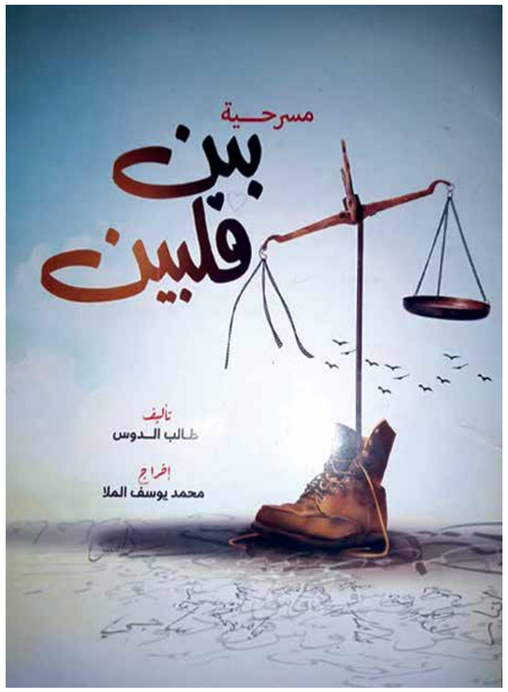
أحمد فتحي شمس، مخرج وكاتب مسرحي، وعضو نقابة المهن السينمائيَّة شعبة الإخراج، شارك في العديد من الأعمال المسرحيَّة من عام 2002 ممثلاً في البداية ثم مساعد إخراج ومخرجاً منفذاً لعديد من المخرجين. كتب وأخرج خمس مسرحيّات وهي: «الدخيل»، و«حلم إبليس»، و«أشتاتا أشتوت»، و«العهد»، و«عايش إكلينيكياً».

يحـاول المخرج محمد الملا في تجربته الجديدة «بين قلبين» تقديم عرض أقرب إلى الأوبريت، معتمداً في ذلك على افتتاحيَّة غنائيَّة لجوقة ممثلي فرقة «مشـيرب» القطريَّة، إذ نرى موكب الفلاحين وهم ينشـدون طقس حصاد الغلال الوفيرة. جاء الغناء الجماعي هنا مدخلاً مفاجئاً للعرض القطري الذي شارك في المسابقة الرسميَّة لمهرجان المسرح العربي في دورته الخامسة عشرة.

سامر محمد إسماعيل
كاتب ومخرج وناقد مسرحي من سوريا

العرض الذي قدم على خشـبة مسـرح «العرفان» في العاصمة العُمانيَّة مسـقط، اكتسـب خصوصيتـه من طبيعة الحـوارات التي جاءت هي الأخرى منسجمة مع النوع الفني (الأوبريت)، ومن دون أن تكون هناك ألحان موسـيقيَّة معقدة، بل بالاعتماد على السـجع والطبـاق في أواخر حروف الروي، وهذا ما جعل العرض يقدم بنية كلاسـيكيَّة واضحة المعالم، ومن دون أن ينجـرف نحو التقليديَّة أو القوالب الدراميَّة الجاهزة.

وتقول أنشودة العرض التي اقتربت من المغناة الشعريَّة: «أبيض أسود، خيرٌ شرٌ، عدلٌ ظلمٌ داخلنا. نصدق مرة، نكذب عشرة، نتناقض بمبادئنـا، أضداد فينا تؤثر تحكمنا وتسـيّرنا، نحن قلوب منقسـمة، تائهـة في واقعنا، بالمال وبالسـلطة دوماً نصنع عـزاً نصنع جاه، لا ننتظر القدر ليحكم، هذا القدر سـنتخطاه (...)». ويبدو من هنا أن «بين قلبين» يفصح عن مقولـة العمل منذ البداية، فلا يترك مجالاً لتوقعات إضافيَّة، فالممثلـون يطلون على الجمهور كما لو أنهم في عرض كوميدي مرح، لكن ذلك سيكون مدخلاً مضاداً لفحوى العرض وطريقـة تدحرج أحداثـه، وهذا ما جعل الشـكل مناقضاً للمضمون ومفترقاً عنه في مواضع عدة من العرض.



بدا ذلك واضحاً من النص الدرامي اللافت الذي أنجزه الكاتب طالب الدوس، ويروي حكاية طبقتين من البشـر، الأولى تنتمي إلى عالـم القصور والبذخ والرفاهية، وتمثلت فـي عائلة «إينار» القائد وصاحـب الجاه والمال والنفوذ، أما الطبقة الثانية فتمثلت في عائلة «شـاهد» الفلاح البسـيط الذي عانى هو وزوجته «فردوس» طويلاً قبـل أن يظفـرا بطفلهما الأول، إلا أن الأقدار تشـاء أن يمرض ابن السيد «إينار» ويعاني مرضاً في قلبه، ولا يكون شفاؤه إلا بالحصول على قلب طفل يناسـبه في العمر، وتحليل الأنسـجة كي تتم زراعته مكان القلب العليل. هذا ما يقوله الطبيب «سـاجي» لـ «لوليا» زوجة السـيد «إينار»، التي يتضح أنها تنتصر لعواطف الأمومة الممزوجة بنرجسـيَّة السـادة وصلفهم. يتجلى ذلك من خـلال إصرارها على إيجاد قلب لابنها مهما كان الثمن.

وهنا تدبر مكيدة من «واصي» شـقيق السـيد «إينـار»، إذ يتم إطـلاق النـار على ابن الفـلاح «شـاهد»، ليتم نقله مباشـرة إلى المستشفى، ثم لتتم المساومة من كل من الطبيب و«واصي» للتبرع بقلب الطفل الفقير كي تتم زراعته في جسـد ابن الحسب والنسب. صراع سـوف يتداعى بين الأم الغنيَّة والأم الفقيرة، فيما يتم تزوير شهادات لفلاحين يدعون فيها أن ابن «شاهد» ليس من صلبه، وأنه يعاني العقم، مما سـيطعن في شـرف زوجته، ويدفع الأحداث إلى مواجهات تتكشـف فيها الفـروق العميقة بيـن طبقتين على طرفي

نقيض، طبقة السادة وأرباب النفوذ والسلطة، وطبقة الفلاحين الذين يذعنون للترغيب والترهيب في سبيل تغيير أقوالهم، وتقديم قلب الطفل الفقير هديَّة لطفل السيد.

لا شك أنه يمكن التدقيق في تلك المصادفة التي جمعت طفلين في آن معاً في مشفى واحد، كما يمكن الحديث طويلاً عن صحة الفرضيَّة الطبيَّة التي يقدمها كاتب العرض، لكنها محاولة معقولة للغاية لتقديم مادة دراميَّة شائقة وذات دلالات قويَّة عن ثنائيَّة السيد والعبد.

هذه الثنائيَّة الأبديَّة التي لطالما كانت محرك العديد من العروض في المسرح العالمي، ولئن كانت فرضيَّة العرض تعاني من واقعيتها وصحتها طبياً، فإنها كانت بمثابة الإطار الذي اعتمد عليه المخرج محمد الملا لصياغة هويَّة واضحة لتجربته المسرحيَّة، فالأشعار المقفاة، والموسيقى الحيَّة أسهمت في تكوين جِرس خاص بحوارات الشخصيات، وجعلها أقرب إلى كورس متحرك يقوده صراع جماعي بين أخيار وأشرار، فيما تساب قصة العرض الأساسيَّة في صراع آباء على قلب طفل.

إنها مماحكة لا تخلو من مناقشة مستمرة لحركة التاريخ وتمثلات الواقع، ولعل النهاية المفتوحة لعرض «بين قلبين» تترك الأبواب مشرعة لاحتمالات عديدة، احتمالات ديمومة الصراع وأبديته بين طبقتين لا ثالثة لهما، وانتصار المال على العواطف، وقسوة العالم الذي يصوره العرض. عالم بلا عاطفة هو عالم بلا قلب، فالطفل

ابن طبقة السادة - وكما تشاء الأقدار- يعاني من علة كأداء، أما الطفل ابن الفلاح فيتم تصويب الرصاص عليه كي يتم انتزاع قلبه بأي ثمن، وعليه تنقلب موازين الواقع، ويصبح العداء على أشده بين امرأتين كل واحدة منهما تنتصر لعاطفة الأمومة، بينما تنهار القيم القديمة أمام سطوة المال والخوف من سياط السادة. إنه كشف مبهر يتبعه عرض عاطفي في قالب غنائي شعري يقترب من شكل الأوبريت، ثم يتدحرج نحو تراجيديا عربيَّة مزمنة لا مكان فيها لطبقة وسطى، لا مكان فيها للتعاطف إلا من خلال نبرة الممثلين والممثلات في العرض.

وعليه، وفي سياق متصل تبدو الحياة جثة طفل منزوع القلب مرمية في عراء العالم، إذ تجسد شخصيَّة الطبيب «ساجي» موديلاً من العقل العلمي المجرد، تبدو من خلاله مهنة الطب صورة عن حياد إنسان اليوم إزاء مآسي الآخرين، ويبدو قسم أبقراط هنا لا قيمة له أمام إغواء المال وعاطفة الأم الساديَّة المتوحشة، الأم التي تريد انتزاع قلب أي طفل كي يظفر ابنها بالحياة، إنها العاطفة في أسوأ صورها وهي تتحول إلى وحشيَّة مزمنة ومواجهة «بين قلبين».

اتكأ المخرج محمد يوسف الملا على ديكورات بسيطة تجلت في سريرين لمشفى، وعلى بعض القطع الخشبيَّة المتحركة لكسر الإيهام، فيما ركز على الانتقال عبر الإضاءة بين الأماكن المتخيلة على الخشبة، وذلك من دون أن يهمل توظيف الفراغ على المسرح، والانتصار لحركة ممثليه، فرسم الحركة (الميزانسين) جاء متناغماً مع النوع الفني الذي جاء كما يبدو خياراً فنياً صرفاً، مما أتاح توحيد التوجه العام للأداء، وهذا ما لم يسمح بتمايز واضح بين شخصيات العرض، فنبرة الخطاب تكاد تكون واحدة بينها. لعبت الموسيقى كما الغناء دوراً في ملء فراغات تركها «المونوتون» الواضح في طريقة الأداء، بالطبع مع محاولة توليف لافتة للأزياء، التي جاءت هنا متناغمة في التعبير عن الفروق الاجتماعيَّة بين الشخصيات، فاللون الأبيض والترابي والأسود، ومثلها القبعات الحمراء للدرك والقمصان الرماديَّة للفلاحين، كلها أسهمت في تقديم لمحات من حشود متحركة على المسرح، وسمحت بالتعويض عن فقدان التمايز في نبرة أداء الأدوار.

بطاقة العمل:

تمثيل: ناصر حبيب، خالد الحمادي، أمينة الوكيلي، هيا السعيد، فهد القريشي، علي الشرشني، جاسم عشير، جاسم السعدي، محمد المطاوعة، علي ريشة، سامح الهجاري.

ألحان وموسيقى ومؤثرات صوتيَّة: محمد يوسف الملا. مصمم الديكور والتقنيات: حسين الحسن. مصمم الأزياء: لولوة. كلمات الأناشيد: عبدالله خالد.

محمد يوسف الملا، مخرج ومؤلف موسيقي من مواليد الدوحة 1996. أخرج العديد من الأعمال المسرحيَّة منها «الزري» عن نص للكاتبة فلول الفيلكاوي. شارك في العديد من المهرجانات العربيَّة والدوليَّة منها مهرجان أيام قرطاج المسرحيَّة لعام 2024، ومهرجان جورجيا للمسرح الثنائي، وحاز جائزة أفضل سينوغرافيا، وهو يعمل حالياً مخرجاً في فرقة مشيرب للإنتاج الفني، ويعد من المخرجين القطريين الشباب الذين حرصوا على تقديم التراث ضمن صيغة حداثيَّة تمزج بين عناصر العرض المعاصر والأسطورة والمرويات الشعبيَّة القطريَّة.

بلاي PLAY

مسرح الحياة اليومية

يقدم العرض المسرحي «بلاي PLAY» للمؤلف سامح مهران والمخرج محمد عبدالرحمن الشافعي، وعرض أخيراً على خشبة مسرح الغد بالقاهرة؛ مقاربة ملهمة في جملة من الثنائيات الفكريَّة والفنيَّة، تتجلى في مقاربات بصريَّة ودراميَّة للثابت والمتغير، الوهم والحقيقة، الخيال والواقع، وغيرها. وبرغم بساطة الطرح الظاهريَّة، سرعان ما يكتشف المتلقي، عبر تتبع وقائع العرض وتأمل فضائه، الحيويَّة التي تنبض بها هذه التساؤلات في تحفيز ملكته التأويليَّة، وتنشيط وعيه النقدي، وقدراته التحليليَّة لاستجلاء رؤى العرض ورسائله المتعددة.

لمياء أنور
باحثة وناقدة مسرحية من مصر

الملمح الأبرز في العرض يتمثل في استثماره تقنيَّة «المسرح داخل مسرح» لكسر حاجز الإيهام التقليدي. أما حبكته فتنهض على حكاية أولى تدور حول فرقة مسرحيَّة تجد نفسها في مواجهة غياب مؤلفها ومخرجها بسبب سفرهما. إزاء هذا الوضع، تقرر الفرقة «ارتجال عرض مسرحي» يتولى إخراجه العضو الأكبر سناً. تتوازى هذه الحكاية الإطاريَّة مع حكاية ثانية مُرتجَلة، تتناول قصة اجتماعيَّة تتمحور حول عودة الأب عبدالتواب من الاغتراب بعد تأمين مستقبله المادي. تتشعب هذه الحكاية الثانية لتضم حكايات فرعيَّة لشخصيات «الأم» التي كرست حياتها لتربية الابن في غياب الأب، و«الابن» الطامح للهجرة بحثاً عن عمل، و«الجارة» المرفهة الصديقة للأم التي ترتاد الملاهي الليليَّة وتمتلك اشتراكاً في النادي، و«الجد» الذي يعاني من فقد زوجته ويستحضرها في أحلام يقظته، وصديق الابن الذي يدفعه نحو سهرات اللهو ويحضه على الهجرة.

تتصاعد الأحداث حين تصر الأم على تسجيل الابن في «النادي» برغم التكلفة الباهظة، سعياً لرضاه وتقديمه اجتماعياً. وفي محاولة لتوفير المال المطلوب، يتجه الأب العائد من الاغتراب إلى الزواج من الجارة صاحبة الاشتراك، طمعاً في استخدام اشتراكها لصالح ابنه من زوجته الأولى. لكن القدر يسخر منه إذ يتوفى قبل تحقيق مراده، لتصبح الزوجة الثانية وريثة شرعيَّة لتركته، وكأن هذا الميراث هو الثمن الباهظ لاشتراك النادي المنشود.

وبتمعن في أنماط الشخصيات التي تتراوح بين الجد ممثلاً للماضي، والأب والأم تجسيداً للحاضر، والابن والصديق استشرافاً للمستقبل، تظهر براعة المؤلف في جعل الزمن الموازي للحدث الدرامي زمناً فاعلاً ومؤثراً، حاملاً في طياته أفكاراً اجتماعيَّة راهنة ومستقبليَّة تتخلل نسيج الحوار والفعل المسرحيين.

ولا يمكن إغفال شخصيَّة «حارس المسرح» التي تتأرجح بين مستواها الواقعي كحارس، ودورها الافتراضي الفاعل ضمن اللعبة المسرحيَّة. يخلق هذا الحارس مساحة ربما تكون رابطاً للأحداث أو كسراً لحالة الإيهام المتفق عليها في إطار «المسرح داخل مسرح»، فهو تارة يعقب على الأحداث، وتارة أخرى يندمج كممثل مكمل للمشهد، وكأن المؤلف يلمح إلى أن حارس المسرح هو أحد أفراد الفرقة، يتأثر بما يجري تماماً كالجمهور، ويدرك تفاصيل عمليَّة الإنتاج منذ النص وحتى استقبال المتفرجين.

وتنتهي البروفة المرتجلة بمفاجأة المخرج بعدم تدوين أي جزء من النص المرتجل، وكأن المؤلف يوجه تنبيهاً للمسرحيين حول أهميَّة التدوين والتوثيق في المسرح. فالكلمة لها ثمن باهظ يدفعه المسرحيون عبر الزمن، وهو ما يعيدنا إلى غياب مؤلف الفرقة المسرحيَّة، ويطرح تساؤلاً جوهرياً: هل يغيب المسرح بغياب المؤلف؟

وفي سياق لعبة «المسرح داخل مسرح»، يتلبس أفراد الفرقة (واقعياً) شخصيات مسرحيَّة كلاسيكيَّة مثل ماكبث، وعطيل، وليزي. يؤدي الأب عبدالتواب شخصيَّة عطيل، بينما تجسد الأم شخصيَّة الليدي ماكبث، ويتقمص الجد شخصيَّة ماكبث، وتؤدي الجارة شخصيَّة ليزي التي صاغها الكاتب الفرنسي جان بول سارتر. إن اختيار المؤلف لهذه الشخصيات داخل الإطار الواقعي والمرتجَل

يحمل دلالات عميقة، فالعنصريَّة في نص سارتر، والشك المرضي في «عطيل»، والخيانة في «ماكبث»، كلها ثيمات تتلامس مع الواقع الدرامي الدائر، عبر اختيار عبارات محددة تتداخل في نسيج الحدث لتأكيد تداخل الأزمنة والمدارس المسرحيَّة، في إشارة إلى التكامليَّة المنهجيَّة التي تؤكد عليها الدراسات النقديَّة.

المنظر

ابتكرت مصممة الديكور دينا زهير منظراً مسرحياً لافتاً يبدأ من منطقة جلوس الجمهور التي اتخذت شكل مربع ينقصه ضلع (منطقة التمثيل)، ليواجه الجمهور منطقة الأداء من ثلاثة جوانب. وفي العمق، تقابل الجمهور شاشة بيضاء لعرض مادة فيلميَّة لجهاز «بروجيكتور» أعدها محمد فاضل لمناجاة الجد لزوجته المتوفاة، وظلت هذه الشاشة البيضاء، التي رُسمت على أطرافها

قطع «الدومينو» المستطيلة، ماثلة أمام الجمهور طوال العرض، مما أثار تساؤلات حول وظيفتها الدراميَّة. بدا أن المخرج والمصممة أرادا التأكيد على أن الحياة التي نعيشها، وتجسدها لعبة المسرح، ليست سوى لعبة تحكمها قوانين تحمل دلالات ورموزاً تتعلق بالرقم والحركة، تلك اللعبة التي استمدت اسمها «دومينو» من الكلمة اللاتينيَّة التي تعني السيد أو «اللورد»، في إشارة إلى حتميَّة وجود المحرك الأساسي للحدث والفعل المسرحي (المخرج والمؤلف).

اعتمد المخرج على المزج بين الأداء والتمثيل، كالدمج بين الواقعي والمتخيل، وهو ما عززه اختياره لممثلين يمتلكون القدرة على التمثيل في منطقة الفرقة والأداء في المنطقة المرتجلة. تجلى ذلك في ما قدمه جلال عثمان، العضو الأكبر في الفرقة، الذي جسد دور المخرج وشخصيَّة عبدالتواب، وتمكن بسلاسة من الانتقال إلى شخصيَّة عطيل بفضل خبرته المسرحيَّة. وكذلك عبير الطوخي التي أدت دور الأم المغلوبة على أمرها وتحولها إلى تجسيد شخصيَّة الليدي ماكبث المحرضة والنادمة، لتصبح الشخصيتان وكأنهما مرآة عاكسة لدوافع الأولى ونفسيَّة الثانية.

أما نائل علي الذي تقمص شخصيَّة الجد خير، فقد امتلك القدرة التمثيليَّة والأدائيَّة لتجسيد الحالة النفسيَّة للرجل المفجوع برحيل زوجته، بجديَّة تارة وبهزل تارة أخرى، ليقدم شخصيَّة مسرحيَّة مركبة تجمع بين نعومة الأداء وصعوبة التحول.

وبرز علي كمالو كقطعة الدومينو الخالية من الأرقام والمقسمة إلى نصفين أبيضين، قابلة لأي أداء وأي تجسيد، وكقطعة البازل الوحيدة المكملة للمشهد المسرحي، التي تسمح باكتمال الجملة المسرحيَّة وتفتح آفاقاً جديدة للتلقي. وقد جاء ظهوره المتعدد والمتغير طوال العرض، في أدوار حارس المسرح، والرجل العصري الذي يلعب بـ«الباتيناج»، والرجل ذي الزي الفرعوني، والإطفائي، والأفندي في عصر الطربوش، و«البمبوطي- رجل القارب»، ليؤكد على مزج الماضي بالحاضر والمستقبل، حيث لا يوجد انفصال تام بين الأزمنة، واتسم دخوله بفكاهة ساخرة من الواقع المجسد، بهدف الترويح عن الجمهور.

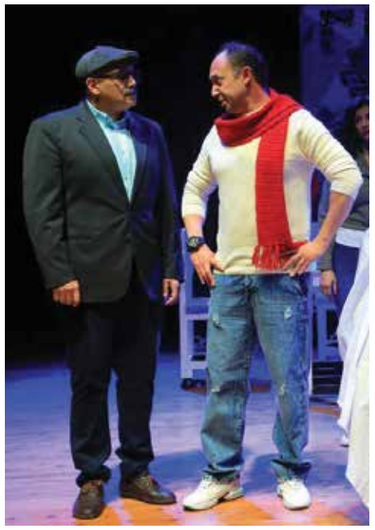
أما أحمد نبيل الذي أدى دور الابن الرافض لواقعه والطامح للهجرة، فقد استطاع إيصال أفكاره ومشاعره المتخبطة للجمهور بطريقته الخاصة، التي قد تثير تساؤلات حول الجاني والمجني عليه، وكيفيَّة تربية الأبناء، وأهميَّة المال مقابل التربية والمستقبل.

وجاءت شخصيَّة الجارة التي لعبتها إيمان مسامح بسيطة في تكوينها، فهي الجارة اللعوب، الوحيدة التي تمتلك اشتراك النادي، ووريثة عبدالتواب بعد وفاته، والمقاسمة في هذا الإرث لأسرته التي كان حلمها مجرد الاشتراك في النادي.

وقدم وليد الزرقاني دور صديق الابن، مجسداً شخصيَّة الصديق العصري الذي يحاول إغراء صديقه بمغريات الحياة، ويوافقه على الهجرة، ليُلقي بظلاله على شريحة واسعة من الشباب أصحاب المستقبل الضائع.

رمزيات

اعتمدت مصممة الأزياء دينا زهير على الملابس الواقعيَّة للشخصيات المسرحيَّة والإكسسوار الرمزي للمؤدي، مما سهل على



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.

الممثل عمليَّة الدخول والخروج من الشخصيَّة بسلاسة، مع وجود عقد ضمني بينه وبين الجمهور بأداء لعبة مسرحيَّة. تجلى ذلك في استخدام «الباريك» للشباب في الملهى الليلي، والروب والنظارة للأم، والروب للأب، والعمامة والشال للجد.

صمم الإخراج خطوط حركة مكملة لفكرة البازل والدومينو، حيث استطاع المخرج تحويل حركة الممثل إلى جزء مكمل لحركة الآخرين في المشهد، وتلاشت الخطوط المتقاطعة باستثناء شخصيَّة الحارس التي كانت تقطع المشاهد بدخولها من بوابة المسرح على يسار الجمهور، وكأنه يخرج من بينهم ليصبح شاهداً ومعقباً على الأحداث. كما أسهم جلوس بعض الممثلين وسط الجمهور أثناء الحدث الدرامي في كسر الحاجز التقليدي.

وقد أسهمت الإضاءة التي صممها عز حلمي في خلق لحظات خاصة تفصل بين منطقة التمثيل ومنطقة الأداء، عبر بؤر ضوئيَّة دائريَّة لعطيل للدلالة على دائرة الشك، وبؤرة ضوء مستطيلة لليدي ماكبث تشير إلى طريق اللاعودة، وإضاءة خاصة بمشهد الملهى الليلي، والإضاءة العامة لمشاهد الفرقة. إن وعي مصمم الإضاءة بالدراما جعل المشهد المسرحي لوحة تشكيليَّة مكملة للمعنى.

وعليه، فإن اختيار قاعة مسرح الغد، كان اختياراً موفقاً من المخرج، حيث جعل الجمهور جزءاً من لعبته المسرحيَّة عبر تقنية «المسرح داخل مسرح» أو «الميتا-مسرح» ممزوجاً بنص يتبع ما بعد الحداثة في كتابته، ليقدم تجربة مثيرة للعديد من التساؤلات ومتحدية لآفاق التلقي وتوقعات المشاهدة، جاعلاً من مسرحيَّة «بلاي» لعبة ما بين الواقع والمتخيل، ما بين السلطة والمحكوم، وما بين المسرح والتمسرح.

إبراهيم الحسيني
كاتب وناقد مسرحي من مصر

في تجربته المسرحيَّة الجديدة «كارمن»، عمد المخرج المسرحي ناصر عبدالمنعم إلى تقديم رؤية كلاسيكيَّة محكمة لشخصيَّة كارمن كما رسمها الروائي الفرنسي بروسبير ميريميه في روايته الشهيرة «كارمن»، ومن دون تدخل أو اعتماد رؤية معاصرة ، وهو ما جعل المسرحيَّة منفصلة عن الوقت الراهن، حيث نجد أن شكل ومفردات الثقافة الإسبانيَّة في زمن كتابة الرواية تتجسّد أمامك بوضوح على خشبة المسرح.

موسيقى الغجر، الفلامنكو، الرقصات الأصليَّة لهم، انتماؤهم لمجتمع مغلق لا تسري عليه قواعد البلدان التي يعيشون على أطرافها، طرق الحب والامتلاك وممارسة الحريَّة عندهم، وهو ما يجعلك أمام قطعة فنيَّة كلاسيكيَّة بامتياز لا تشغل نفسها بغير جمالياتها وأفكارها الخاصة والمغلقة على نفسها.

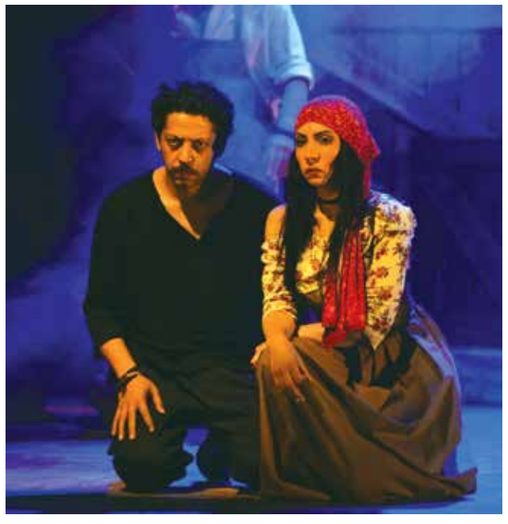
وناصر عبدالمنعم صاحب تجربة متميزة في مسرحة الروايات، فمعظم عروضه السابقة مأخوذة عن روايات أدبيَّة، والأمر نفسه يتكرر من جديد مع أحدث عروضه «كارمن» الذي يقدم الآن من إنتاج مسرح الطليعة التابع للبيت الفني للمسرح بوزارة الثقافة المصريَّة.

والمعالجة المسرحيَّة التي كتبها محمد علي تقدم سرداً مكثفاً لصراع إنساني يتجسّد بين مفهوم الحريَّة الشخصيَّة داخل عالم غجري والقيود التي تمليها المدنيَّة ومفهوم الدولة الحديث، وذلك من خلال حبكة تدور أحداثها في إسبانيا في بدايات القرن التاسع عشر حافظت عليها الرواية والمسرحيَّة من دون تغيير كبير؛ إذن نحن ما زلنا أمام ضابط نظامي يدعى خوزيه، يعمل حارساً لمصنع التبغ الذي تعمل فيه كارمن، ثم نراه يقع في غرام تلك الفتاة الغجريَّة ويرتكب بسبب حبّه لها عدداً من الجرائم منها التهريب والقتل، وهو ما يتسبب في تدنّي مستواه الوظيفي، ومن ثم هروبه من الخدمة وراء كارمن، الأمر الذي يدفعه في النهاية إلى قتلها بسبب خيانتها له مع مصارع ثيران.

والصراع القائم هنا يظهر في الأساس بين تقاليد المجتمع الإسباني المتمدن والمحافظ الذي يمثله خوزيه، وفي المقابل تقاليد المجتمع الغجري التي تتضاد مع تقاليد المدنيَّة، وهو ما يجعل الصدام محتوماً في نهاية الأمر.

حافظ العرض المسرحي الذي أعد نصه محمد علي على حبكة الرواية، فإذا كانت الرواية تعتمد على حالة من السرد والتقديم والتأخير في رواية الأحداث، فالأمر نفسه يتردد داخل العرض المسرحي، من خلال ظهور صوت خارجي يكمل ما نقص من الأحداث، السرد أيضاً يتجلّى لدى الشخصيات الدراميَّة عبر بوحها بمسيرتها وتفاصيل حياتها من دون أن يطلب منها ذلك، فخوزيه

يظهر في مشــهد طويل تم تقطيعه عبر عدة مشاهد قصيرة متتالية يســرد فيه أمام مصارع الثيران قصته مع كارمن، الأمر نفسه حدث عندما حكى مصارع الثيران عن نفسه، وأيضاً زوج كارمن عن نفسه، كمــا اعتمد العرض في نقلاته الزمنيَّة والمرئيَّة من مشــهد إلى آخر على شــيئين هما: أولاً، حالة الســرد التي تحدثنــا عنها وخاصة عن طريق الصوت الخارجي «الفويس أوفر» قاصداً منها التســريع من وتيرة الأحــداث ومنح العرض لحظات صغيرة تكفي لتغيير ديكورات



المشاهد، وثانياً الإعداد الموسيقي والأغاني الإسبانيَّة التي اعتمدها العرض وأتى بها من رحم الثقافة الموسيقيَّة للغجر.

وحالة الســرد لــم تكتف في وظيفتها بتســريع نقــل الأحداث، ولكنهــا فرضت طريقة معينة نبدأ منها رواية الأحداث، وهي طريقة الاســترجاع المسرحي أو الفلاش باك الســينمائي، فلقد بدأ العرض مــن لحظات النهاية ومن ثم عــاد لحكي القصة، وهو ما صنع لدينا قصصاً متداخلة واحدة فــي الزمن الحاضر بين خوزيه وهو يحكي لمصــارع الثيران، والثانيــة تخص قصة خوزيــه وعلاقته بـ كارمن ومجتمعها، كيف بدأت وكيف انتهت، وخلال مســيرة الحكي سنتعرف إلى حكايات موازية للحكاية الرئيســة، ســنجد لصاحب الحانة قصة يسردها علينا، وأيضاً لصديقة كارمن في الحانة قصة، ولزوج كارمن، ولمصارع الثيران.

والمتفرج على العرض لن يستطيع الخروج بمقولة محددة يمكن صياغتها في جملة تعد هدفاً للعرض، مقولة فكريَّة من تلك المقولات الجاهــزة التي تتبناها بعــض العروض الأخرى، فهــو لا يعتمد هذا المســار من التفكير بل يعتمد على عدة أشياء أخرى، أولها الحفاظ على القصــة الأصليَّة الخام من دون «عصرنتها» أو ضمها في جمل مفيدة مــع الواقع المعيش الــذي يحيا داخله المتفرجــون، وثانيها تقديــم ثقافة المجتمع الإســباني ومظاهره وقــت كتابة الرواية من حيث الغناء، والموسيقى، والملابس، والنظم والأعراف والأخلاقيات السائدة، ومن ثم إظهار مجتمع الغجر وقتها بصفته بيئة تتضاد تماماً مع مواضعات المجتمع المدني، وعليه يغدو العرض صورة كلاسيكيَّة تأريخيَّة لحالة المجتمع الإسباني في بدايات القرن التاسع عشر.

خــلال 80 دقيقة عــاش المتفرجــون تفاصيل تلــك التجربة، وعندما قفز إلى رأســي ـ بعد خروجي من العرض ـ ســؤال: ما هي المقولة الرئيسة التي يريد العرض تقديمها لنا؟ لم أتوصل إلى مقولة محددة، ثمة متعة فنيَّة مجردة وحالة جماليَّة تعايشــها في كل لحظة من لحظات العرض عبر حدوتة مأســاويَّة لعاشــق ضعيف أمام فتاة متهــورة تــرى الحريَّة نظاماً يبيح لها اقتراف كل شــيء وتجاوز كل القوانين، ترى أن جســدها مشــاع، لا تعترف بالحــب، لكنها تعترف بمتعة الرغبات والتصرفات غير المرتبطة بأي نظام اجتماعي.

وفكــرة عدم اقتران العــرض بمقولة فكريَّة محــددة هي فكرة جديــدة على تجارب ناصر عبدالمنعم، ممــا يحيل العرض إلى عمل فنــي جمالي عمل على تضفير المقومات التشــكيليَّة معاً في لوحات صوريَّة رائعة من الرقص الغجري، والحركة، والأداء المغنى، والتداخل الســردي والمناظر المســرحيَّة الخاصة، تلك لوحات تشكيليَّة تنبني ليعــاد هدمها ثم تنبني من جديد، وهكــذا، مفرداتها الحركة واللون والملابــس والرقصات، وذلك مســار فني يتعامل مــع الفن بصفته جوهــراً جمالياً، ربما لا يلقى هذا المســار ترحيباً غالباً لدى النقاد، لكنــه قد يكون جذاباً للمتفرجين ممن يتماهون مع متعة الفرجة من دون بحث عن مقولات فكريَّة.

ووفقــاً لهذا الفهم كان من الطبيعــي أن يكون الأداء التمثيلي آتياً من منطقة الصدق الفني، فكل شــخصيَّة تحاول جاهدة تلبّس حالــة الشــخصيَّة الدراميَّــة وكأنها هــي تماماً، وقــد نجح معظم الممثلين في ذلك، خاصة الفنانة ريم أحمد التي أدّت دور كارمن، فقــد كانت معبرة جداً عن حيويَّة الشــخصيَّة وتمردها وامتداداتها الطبيعيَّة التــي لا تحدها أي حواجز، فهي ممثلة ذات صوت قوي وقدرة عالية على التعبير عن خلجات الشــخصيَّة ودوافعها، صوتها يحمل التحذيرات الحادة تــارة، ويتجه للحنان والرقّة تارة أخرى، تبــدو رقيقة جداً حين ترقــص وقويَّة بالقدر نفســه حين تهاجم، وهو مــا ينم عن نضج فنــي وقدرة على اســتيعاب أبعاد وملامح شخصيَّة كارمن.

وفي شــخصيَّة خوزيه ظهر ميدو عبدالقــادر بحالتين أدائيتين أولاهمــا حالة تأديته لشــخصيَّة الضابط في البدايــة وهي ما زالت تمتلك التماســك والقوّة، وقد ظهر ذلك في مشيته المعتدلة مفرودة الظهــر وصوته الرنّان، ثم مرحلته الثانية عندما بدأ يعشــق كارمن، فقد تســرّب إليه الضعف فبدا جســده خاملاً هامداً ونال منه التعب ووهن صوته، وهما حالتــان أدائيتان تنمان عن ممثل يمتلك أدوات خاصة وقدرة على التنوّع.

نهال فهمي برغم قصر دورها فإنها أدته بانضباط بما يتناسب مع شخصيَّة صديقة البطلة، الفتاة الغيور التي تسعى للانتقام وتحاول في الوقت نفسه لفت النظر إليها، أما ليديا سليمان التي أدت شخصيَّة العرّافة فقد تميزت بأداء قوي صوتاً وإحساساً، ومن أميز لحظاتها هي تلك اللحظات التي قامت فيها بالغناء بالإسبانيَّة وأيضاً التي أدت فيها التنغيمات الصوتيَّة المصاحبة لبعض المشاهد، ومن أميز الأدوار داخل العرض شخصيَّة باستيا صاحب الحانة، وأدّاها محمد حسيب باحترافيَّة بما له من خبرة في مجال التمثيل تسبق خبرة كل أبطال العرض فهو صوت قوي وواثق من نبراته، وصاحب إحساس متوقد، وأداء بسيط وسلس.

ومن الأدوار الفاعلة أيضاً دور عبدالرحمن الجميل وما صاحبه من انفعالات محسوبة وحركة متوازنة ورشاقة في التنقل بين المشاعر المختلفة؛ كذلك الأمر مع شخصيَّة مصارع الثيران محمد العرجاوي ببساطته الآسرة، وأحمد البدالي بأدائه الذي تراوح بين الحسم وضبط الانفعال، وأيضاً أحمد علاء بمرحه الظاهر برغم قصر دوره.

وكل ذلك ـ مما تحدثنا عنه ـ يمكن التعبير عنه بجملة واحدة نؤكد بها أننا أمام عمل فني منضبط وقوي، حالة فنيَّة مرئيَّة ومسموعة من التراث العالمي والإسباني تحديداً، قطعة منضبطة في كل مفرداتها، قد يتساءل البعض عن ضرورة الصوت الخارجي ـ الراوي، وأهميته، وهل كان لابد منه أم كان يمكن استبداله بحيلة مسرحيَّة أخرى؟ أو التساؤل عن ضرورة الغناء بالإسبانيَّة، هل كان ذلك لازماً أم كان يمكن استبداله بكلمات عربيه على موسيقى غجريَّة؟ أيضاً حالة استعراض تاريخ بعض الشخصيات مثل زوج كارمن، مصارع الثيران، برغم عدم حاجة الدراما القصوى لذلك، هل كان كل ذلك ضرورياً؟ إلا أن كل تلك الأسئلة لم تمنع حالة الانضباط والتوازن المهيمنة على كل مفردات العرض، وما تبع ذلك من تلق ممتع وقادر على الاستحواذ على مشاعر المتفرجين.

وكان ناصر عبدالمنعم قدم العرض نفسه منذ فترة بصفته مشروع تخرج للفرقة الرابعة لقسم التمثيل بكليَّة التمثيل والسينما في جامعة بدر، وبصيغة إخراجيَّة شبيهة بنسبة كبيرة بما تم تقديمه في هذه التجربة التي تقدم في مسرح الطليعة. ثمة اختلافات بسيطة يمكن حصرها في جمل حواريَّة، أو حركة، وربما في التأكيد على معنى معيّن، لكن الديكور الأساسي ما زال معبراً عن الحانة بتركيبتها الشكليَّة نفسها تقريباً، وبالتالي حجرة السجن، وتقنية السرد الروائي، يمكننا أن نلحظ فرقاً فقط في حالة الاحترافيَّة التّي قدّم بها العرض في رؤيته الأخيرة على مسرح الطليعة، وذلك فيما يتعلق بالأداء التمثيلي، والرقصات، ودقة صناعة الديكور والملابس من تصميم أحمد شربي، فقد حافظت الملابس على روح العصر الذي جرت فيه الأحداث ومنحت لكارمن اللون الأحمر دلالة على تمردها وشهوانيتها، كما منحتنا جماليات الإضاءة لأبوبكر الشريف لحظات جماليَّة خاصة ورائعة ومعبرة درامياً عن سير الأحداث، أما الإعداد الموسيقي لحازم الكفراوي والمستلهم من تراث موسيقى الغجر فقد كان ناقلاً جيداً لطبيعة مجتمع الغجر وموسيقاه، ومن أهم جماليات العرض التي لا يستطيع الناقد تجاوزها تلك الرقصات التي أدتها كارمن/ ريم أحمد وصممتها لها سالي أحمد وأظهرت شكل الرقص التقليدي للغجر، وعبرت عن حالة الصراع الداخلي لكارمن بشكل مواز لصراعها مع الآخرين من حولها وخاصة خوزيه.

إجمالاً نحن أمام عرض مسرحي يقدم بحثاً جمالياً في الشكل والزمن والحفاظ على الجوهر الأصلي للحكاية الخام لـ «كارمن» كما رسمها كاتبها الأصلي من دون تحريف لها. ربما يمنح ذلك الفنانين الجدد والكثير من المتفرجين متعة فرجويَّة خاصة تفصلهم ولو لساعة زمن عما يحدث داخل واقعهم المليء بالأحداث العنيفة والمتسارعة.

ناصر عبدالمنعم، مخرج وكاتب مسرحي مصري، بدأ اهتماماته المسرحيَّة مبكراً منذ كان طالباً بالجامعة من خلال تجربة «مسرح الشارع». قدم للمسرح مجموعة من الأعمال تعامل فيها من نخبة من المؤلفين والأدباء والشعراء المصريين والعرب، من أبرز أعماله المسرحيَّة: «حكايات ناس النهر»، «نوبة دوت كوم»، «رجل القلعة»، «كوكب ميكي»، «سيد الوقت»، «ديوان البقر»، «ليل الجنوب»، «الطوق والإسورة»، «مساء الخير يا مصر»، «أحدب نوتردام». حصل على العديد من الجوائز المصريَّة والعربيَّة، منها جائزة مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وجائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي عن مسرحيَّة «الطوق والإسورة».

علكة صالح
فرجة الحيرة واليقين

ثلاث جوائز مستحقة حصدها عرض فرقة المسرح الحديث بالشارقة، «علكة صالح»، للمخرج حسن رجب، تأليف علي جمال، في أيام الشارقة المسرحيَّة (الدورة 34)، ولعل في جائزة لجنة التحكيم الخاصة إشارة لافتة إلى تميز العرض وفرادته على مستوى توظيف عناصره المسرحيَّة، أما جائزتا أفضل ممثل دور ثان لمحمود القطان، وأفضل ممثلة واعدة لخولة عبدالسلام، فهما دلالة واضحة على اهتمام المخرج بأدق التفاصيل التي تثري أحداث عمله، وتمنحه الجاذبيَّة المطلوبة.

باسم صادق
ناقد مسرحي من مصر

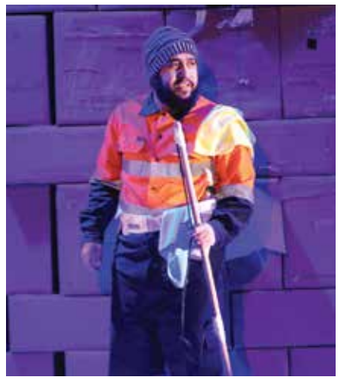
في المشهد الافتتاحي لعرض «علكة صالح» استحوذ المخرج حسن رجب على وجدان الجمهور بفضل أيدٍ في أكمام بيضاء ممدودة على استقامتها إلى الأمام في فضاء مظلم، إلا من خط إضاءة طولي ساقط عليها، تتبادل فيما بينها الحركة لأعلى وأسفل، بينما تلقي الأيدي بظلالها على خشبة المسرح لتبدو وكأنها أصابع البيانو البيضاء والسوداء تعزف سيمفونيَّة رومانسيَّة حالمة، وهو المشهد الذي حبس أنفاس الجمهور ونال إعجابه من فرط عذوبته، وفيما يشبه الصدمة انتقل المخرج مباشرة إلى حالة مغايرة تماماً تحت إضاءة كاملة لتبدأ أحداث العمل الحقيقيَّة، من خلال راوٍ يجلس على كرسي متحرك (إبراهيم سالم) على يسار خشبة المسرح ليروي قصة عامل نظافة قرر ذات يوم أن يستخدم علكة في لصق ورقة على جدار بأحد شوارع المدينة محل عمله، ويتركها ليرى تأثيرها على المارة.

كانت الورقة بمثابة حجر أو صخرة كبيرة أُلقيت في مياه راكدة فحركتها وسببت فورتها في كل الاتجاهات بعشوائيَّة بالغة، فتلك الورقة تسببت في انقسام بالغ بين فئات المجتمع بين مؤيد ومعارض لمحتواها، بل وتصاعد الأمر فوصل إلى تكوين فريقين متعارضين تماماً، وتأججت مشاعر الجميع وتناحرت القوى المختلفة فيما بينها، وخلق المخرج حالة شحن متصاعدة باحترافيَّة مدهشة نجح بها في شحن مشاعر الجمهور بالقدر نفسه الذي يدور على الخشبة، وانتظر الجميع الفائز في هذا الصراع الفكري الذي أسقط الأقنعة عن كافة فئات المجتمع، في حين تمثلت المفارقة في أن أحداً لم يقرأ الورقة ويعرف محتواها ويدرك ما فيها، وهو الأمر الأكثر سخرية والمثير للضحك الموجع.

تنقل المخرج بسرعة وإيقاع لاهث ومحسوب بدقة في الوقت ذاته بين عدة لوحات كوميديَّة متفرقة وصادمة تعكس رحلة ردود الأفعال حول الورقة المزعومة بين الشوارع والبيوت، فالجميع يتحدث عن الورقة، على المقاهي، الأزواج في المنازل، البرامج التليفزيونيَّة الباحثة عن موضوع الساعة، المساجد ومنابرها التي صارت تتناقل موضوع الورقة على ألسنة خطبائها، إلى أن وصل الأمر إلى هتافات وأخرى مضادة في مسيرات بالشوارع، البعض يحمل لافتات التأييد وآخرون يرفعون لافتات المعارضة، فنرى أنفسنا أمام فرق متصارعة كل منها يتشبث برأيه بلا وعي، إلى أن وصل الأمر أن قصة الورقة صارت علكة تتناقلها الألسنة كشائعة تكاثرت حولها الأقاويل، ما دفع السلطات إلى البحث عن لاصق الورقة، بل والأمر بحراسة الجدار وحمايته حتى يتم القبض على الفاعل.

في خط درامي مواز يتنقل الراوي بين جنبات المسرح راوياً الأحداث مرة، ومعلقاً عليها مرة، وكاشفاً خلجات نفسه ومشاعره تجاه ما يعيشه أبطال العرض مرة ثالثة، بينما يكسر حدة حبكة الأحداث وتصاعدها الدرامي بصراعه مع الرجل الصامت دافع كرسيه المتحرك، الذي يحركه كيفما يتراءى له وعلى عكس رغبة الراوي، وهو ما خلق حالة كوميديَّة تسمح للمتلقي بالتقاط الأنفاس، بفعل هذه المفارقات الثنائيَّة اللطيفة.

القبض على لاصق الورقة كشف عن حالة الخواء التي يعيش فيها مجتمع العرض من خلال ما قدمه العم صالح - الجاني من وجهة نظر السلطات - من مونولوج طويل محمل بالشجن والوجع، لم يدافع فيه عن نفسه بقدر ما كشف عن آلام عاشها طوال فترة عمله بالشوارع عامل نظافة، وما جمعه من أوراق خطيرة ملقاة في الطرقات، مفنداً عورات المجتمع من تصاعد الهوة الطبقيَّة بين



فئاتــه، دونيَّة التعاملات الإنســانيَّة، القهر، نبذ الآخــر، وغيرها من الســلوكيات التي تقوض دعائم أي مجتمع، كاشفاً عن أن ورقته مثار الأزمــة لم تكن تحتوي على أي شــيء خطير أو يهدد أمن المجتمع، طالباً أن يتم حبســه هو وإطلاق ســراح الجــدار المحاصر بقوات الأمن، لنكتشــف في النهاية مع ظهور الكرســي المتحرك خاوياً من جالسه أن العم صالح هو نفسه الراوي.

صــاغ المخــرج ســينوغرافيا العــرض اســتناداً علــى الرؤية التجريديَّة، فتنقل بين المناظــر المختلفة التي تدور فيها الأحداث، موظفاً صناديــق كرتون مكعبة للإيحاء بالمقهى مــرة، والبيت مرة، وقاعة اجتماعات الســلطات مرة، ومنبر المســجد مرة أخرى، وهي رؤية بسيطة ترســخ فكرة اللازمان واللامكان التي بنى عليها مؤلف ومخرج العرض عرضهما، كما أنها تســمح للمتلقي بالتركيز في سير الأحداث من دون تشتيته بصورة بصريَّة مبهرة بلا داع، كما أن اللون الأصفر المائل إلى الرمادي الشــاحب المعروف للصناديق الكرتونية يحيلنا على خواء العقول حول الجدار، في حين يوحي الجدار نفســه بعدة دلالات منها الجدار العازل بين العقول والتفكير فيما يواجهها، بــدلاً من إثارة الشــائعات حول أفكار مغلوطــة أو غامضة، أو البعد السياســي أيضاً لفكرة الجدار العازل المعروفــة على مدى التاريخ في المجتمعــات المتنازعة أهلياً أو الحربيــن العالميتين أو الجدار الصهيوني العازل بين الحق والباطل.

اعتمــدت أزياء العرض على ألوان رماديَّة تتماشــى والجو العام لصورة العرض البصريَّة، فارتدت الشخصيات ملابس رماديَّة مسدلة بلا زخارف، بينما توشح الممثلون بأوشحة ملونة، ليخلق هذا التباين اللونــي بين الرماديــات والألوان حالة التضاد بيــن اختلاف فئات المجتمــع وتنوع انتماءاتها من جهة، وســطحيَّة عقولها وســذاجتها وضحالتها من جهة أخرى.

وفي ظنــي أن تلك الصورة البصريَّة التي عشــناها مع المخرج طــوال أحداث عمله لا تتفــق مطلقاً مع الرؤية البصريَّة والســمعيَّة للمشــهد الافتتاحي برغم عذوبته وجاذبيته، لاســيما أن هذا المشهد قد أوحى للمتلقي بأنه سيشــاهد عملاً غنائياً استعراضياً بامتياز، في حين خرج الجمهور بعلامات استفهام كثيرة حول فحوى هذا المشهد ودلالاته، بســبب عدم اتســاقه البصري والمعنوي مع باقي أحداث العمــل، بالإضافة إلى أن نجــاح المخرج في تحقيق حالة الشــحن النفســي للمتلقي، وامتلاك اهتمامه طــوال الوقت صعوداً جنباً إلى جنب تصاعد الأحداث، لم يكن بقدر النهاية المرســومة للعمل، فقد كان يتطلــب الأمر تفجيــر مفاجأة أقوى بكثير مــن أن الجاني هو الــراوي، أو أن الورقــة خاوية من أي معلومــات خطيرة، خاصة مع ارتفاع سقف طموحات الجمهور حول مصير هذا الرجل المسكين.

لعب الممثل المحنك إبراهيم سالم دور الراوي باحترافيَّة، وتنقل بين مشــاعر الأسى واليأس والإحباط والحزن ببســاطة وتلقائيَّة لم ينقصها الملمح الكوميدي من خلال التجاذب بينه وبين دافع كرسيه بحســب الحركة المســرحيَّة المرســومة على هامش الأحداث، التي تشــتبك معها في نهاية الأحداث، كما كان بمثابة الأب الروحي الذي يحتــوي ويحتضن كافة أبطال العرض الشــباب ويمنحهم الطمأنينة والثقة في الذات. وجاء باقي فريق العمل من الممثلين ليقدموا أداءً متناغماً معبراً عن خلجات الشــخصيات، ويحســب للمخرج اهتمامه بتفاصيل الشــخصيات الثانويَّة اهتمامه بأداء وتفاصيل الشخصيات الرئيســة، فقد برزت لكل شــخصيَّة بصمتها ولزمتهــا الخاصة برغم وضوح الانطباع العام عنها باعتبارها شــخصيات منسحقة تسير وفق سياق القطيع الذي توجهه الأبواق الإعلاميَّة كيفما شاءت.

وأجاد بطل العرض شخصيَّة العم صالح عامل النظافة في شبابه، وعبر بدقة عن انفعالات الشــخصيَّة وأزماتها، وكيف أنه كون ثقافته من تفاعله مع الشارع والحياة على مدى تاريخه، ونجح في توظيف انفعالاته وتعبيرات وجهه لخدمة الشــخصيَّة والتأكيد على أنها برغم ضآلتها الجســمانيَّة فإنها شــخصيَّة عملاقة في ثقتها بذاتها ووعيها بأزمات المجتمع وكاشفة له.

«علكــة صالح» عمل متفرد بســبب عمقه اللافت برغم بســاطة موضوعه، يضاف إلى قائمة أعمال المخرج حسن رجب المتميزة.

حسن رجب (الإمارات) مخرج وممثل وكاتب مسرحي وإذاعــي وتلفزيونــي ومقــدم برامــج في الشاشــة الصغيرة، كما عرف عنه اشتغاله بالإضاءة، والأزياء، والصــوت، ومجمــل اختصاصــات صناعــة العــرض المسرحي. تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة فــي دولة الكويت 1986، حاز العديد من الجوائز في دورات عدة من أيام الشارقة المسرحيَّة، مثل جائزة أفضــل عرض عــن «بهلــول والوجه الآخــر» 1998، وجائــزة أفضل إخراج «حاميها حراميها» 2009، ونال عرضه الموســوم بـ «بين الجد والهزل» 2017 معظم جوائز الــدورة «27» من أيام الشــارقة المســرحيَّة.

شوق الشوك

مونودراما الخفاء والتجلي

تعد الطريقة التي يدار بها فضاء العرض المسرحي عنصراً جوهرياً في بناء أو هدم نجاحه، حيث تمتد تأثيراتها من التصميم الهندسي، إلى الديكور وأبعاده ومواده، وصولاً إلى صياغة الحركة وتشكيل علاقة تفاعليَّة حقيقيَّة مع الجمهور. فأي اختلالات في إدارة هذا الفضاء تنعكس سلباً على انسيابيَّة العرض، وقد تفسد تجربة المشاهدة. تسعى هذه المقالة إلى تحليل تلك الإشكاليَّة من خلال قراءة العرض المونودرامي «شوق الشوك» للمخرج السوداني خلف الله الأمين، مع التركيز على كيفيَّة تعامل هذا العمل مع فضاء الخشبة لتجسيد رسالته الفنيَّة والفكريَّة.

ربيع يوسف الحسن
مخرج وناقد مسرحي من السودان

وننطلق في ذلك من افتراض أن العرض الذي قُدم أخيراً على مسرح اتحاد الفنانين بمدينة بورتسودان، نجا من إشكالات كهذه، وضمن في الوقت ذاته لنفسه خيارات خلاقة لجميع عناصره، ابتداءً بصوره المشهديَّة، وحكايته، وتصميمه الحركي، وبالضرورة أداء ممثله، فكيف أنجز المخرج ذلك؟

ما إن فُتح الستار حتى رأى الجمهور كومة من الأوساخ يمين وسط المسرح، بينما بدت كتلة أخرى في يسار الوسط كامتداد لكومة الأوساخ تلك. من المهم الإشارة إلى أن الكتلتين غير واضحتَي التفاصيل، ويصعب تمييز مفرداتهما، إنما فقط واضح أنهما كَوْمَتا أوساخ، هذه الإشارة سيتبين أهميتها لاحقاً في سياق تطور وحركيَّة الصور المشهديَّة للعرض. وقبل التفصيل في ذلك، وجب القول إن خلو الخشبة من أي وجود بشري مع مشاهدة الجمهور لجرذ ضخم يتنقل في المكان قبل أن يختفي داخل كومة الأوساخ، كثّف من قتامة المشهد وغرائبيته، مما أثار تساؤلاً لدى الجمهور: ما الحكاية التي ينوي تقديمها هذا العرض؟

شرع العرض في تقديم إجابته مباشرة، بعد تأكيده لمشهده التأسيسي الغرائبي الذي أشرنا إليه، إذ بدأ الجميع يشاهد ظهوراً تدريجياً لكائن ما، بدأ ينبت ويتخلق من وسط كومة الأوساخ، وكأن

هذه الكومة تُنجب من أحشائها من سيسيطر على المكان. تدريجياً نهضت كتلة ضخمة من الملابس الممزقة والمتسخة يعلوها شعر كثيف، بالكاد يمكن للرائي أن يتبين أن ما يراه هو كائن بشري طمست ملامحه البشريَّة الخارجيَّة ظروف ومكان ولادته، بينما فشلت الظروف ذاتها في تجريد هذا الكائن من طبيعته وفطرته البشريَّة،

وهذه المفارقة الدراميَّة هي التي سيبني العرض حكايته من خلالها، إذ نمت الحكاية لتجسر المسافة بين الملامح الخارجيَّة القذرة لذلك الكائن وفطرته الإنسانيَّة السويَّة، فما هي حكاية العرض؟

قبل الخوض في حكاية العرض واتصالاً بمقدمة المقال وفرضيته الأساسيَّة، من المهم تثبيت أن مُخرِج العرض باستهلاليته تلك وبتأسيسه لمشهده المركزي، قد أنجز وحقق عدداً من المسائل، منها أننا أمام ميلاد لكائن من مخلفات بشريَّة بشكل مباشر، المسألة الثانية هي أن بطولة العرض لم ينهض بها ذلك الكائن وحده، إذ قاسمته فيها أغراض ومفردات شتى من كومة الأوساخ التي طالعناها بلا معرفة مفرداتها وتفاصيلها، وهي حقيقة تجلت في بداية ظهور الشخصيَّة، التي في أول تحرك وفعل لها، جعلت من تحريكها لعدد من قطع كومة الأوساخ أشياء يعرفها ويخبرها المشاهد.

تلك الأشياء تحولت إلى مقعدين، وبينهما طاولة عليها طعام، ليتأسس أو تتم الإحالة على مكان لا ينتمي إلى هذا الفضاء، لا سيما أن المشهد صار يضم الشخصيَّة على أحد المقعدين، وفي المقعد الثاني دمية، بينهما فضلة طعام تأكل منها الشخصيَّة، وتحاول أن تشرك الدمية في طعامها، لتكتمل الإحالة إلى كافيتريا يجلس فيها صديقان يتقاسمان الأنس والطعام. لاحظ هنا لخيار الشخصيَّة رفقة جماد لا إنسان، ويلاحظ هنا أن الصورة والمكان الافتراضي للعرض بدأ في التنامي والتطور، وذلك بفضل إشراك الأغراض في تخليق وصيرورة العرض وحكايته، وهي مسألة ستنتظم العرض حتى آخره.

المسألة الثالثة التي أنجزتها هذه الاستهلاليَّة، هي أن هذا العرض وعبر مسرحة خلاقة، قادر على إعادة تدوير ما يحيط بنا من نفايات وتحويلها لما هو مدهش ومفيد، بدلاً مما هو قبيح وضار. ويثبت ذلك، أن جميع قطع النفايات والأغراض المسرحيَّة التي تعاملت معها الشخصيَّة في العرض تحولت وظيفياً ودلالياً، كما في حالات القطع التي تحولت إلى مقاعد وطاولة، وتلك التي تحولت إلى حامل للوحة تشكيليَّة، وقبلاً الراديو المحطم الذي جعلته الشخصيَّة مصدراً مُتخيّلاً لموسيقى برغم توقفها المتكرر، فإنها أبرزت قدرات الشخصيَّة في الرقص والتعبير الجسدي، لتكون النتيجة أن كل استخدام لهذه القطع في صالح تنامي وتطوير الصور المشهديَّة للعرض.

حكايتان

بوجود حكايتين في متن العرض، قدم المخرج مراوغته الأبلغ، فقد حكى لنا أولاً حكاية المُشرّد الذي وُلد في كومة النفايات، وظل يعيش فيها وبها حتى وجد رضيعاً آخر في النفايات نفسها، لتبدأ الحكاية الثانية للعرض، والمتمثلة في إنقاذ هذا الرضيع ورعايته بوساطة المشرد. وها هنا تكمن المخاتلة البليغة للعرض، حيث أورد العرض الحكاية الثانية ليعيد حكايته الأولى، ليس فقط من حيث المحايثة والمماثلة بين الحكايتين، وإنما بالإمكان الفلسفي أيضاً، وكأن العرض استخدم تقنية «الفلاش باك» ليقدم لنا حكاية بطله المشرد، وهو أمر ترجحه حقيقة أن حياة فاقدي السند والمشردين متشابهة إن لم تكن مُتطابقة، بمعنى أن شخصيَّة العرض قدمت حكايتها لتبرز مقولة العرض المركزيَّة، والمتمثلة في أن هذا العالم الذي صنعه المتشرد هو الذي سينقذه.

جماليات ومفارقات

تعاني معظم عروض مهرجاناتنا المسرحيَّة، لا سيما عروض المونودراما، من بعض الإشكالات التي أشرنا إليها إجمالاً في مقدمة المقال، ونفصل فيها هنا لنقف على كيف حَوَّلَ مخرج وفريق عرض «شوق الشوك» هذه التحديات إلى فرص لتحقيق جمالياته وفرادته، فلو كانت واحدة من هذه الصعوبات هي الثرثرة والحوارات التي تُقدَّم وتعبر عن ذات الممثلين، لا الذوات الافتراضيَّة التي تنوي تقديمها عروض المهرجانات؛ فإن من جماليات هذا العرض خلوه من الحوارات والحكايات، واستعاضته بالأداء الصامت القائم على التجسيد، والأداء من دون الحاجة إلى القول المنطوق، وهو أمر يحيلنا مباشرة على الوقوف عند حيويَّة أداء الممثل حسن الطيب (حلفا)، الذي استطاع من خلال تشخصيه دوره باقتصاد حركي صادق الانفعالات، أن يجعل عنصر التمثيل من جماليات العرض، ووسيلة قويَّة لتواصله مع جمهوره.

أما ما تَسَيَّدَ وتصدَّرَ جماليات العرض فهو عنصر السينوغرافيا، الذي اتسم بالديناميَّة والتطور، ليس فقط بسبب إشراك الأغراض

المسرحيَّة في تخليق وصيرورة العرض وحكايته كما أشرنا من قبل، وإنما أيضاً كان للوحة التي أنجزتها شخصيَّة المشرد أثناء سير العرض دور خلاق في تجدد الصورة المشهديَّة للعرض، والأهم تكثيف الموقف الفكري والنفسي لهذه الشخصيَّة من العالم ومن المجتمع، فقد كان محتوى اللوحة هو ثلاثة ذئاب مفترسة يتطاير الشرر من عيونها، كما لا تطمئن ألسنتها اللاهثة الرائي إطلاقاً.

ختاماً، التحيَّة لفريق عرض «شوق الشوك»: المخرج خلف الله أمين، والممثل حسن الطيب (حلفا)، ، كذلك التحيَّة للمخرج المنفذ للعرض مزمل التريكي، الذي كان لتنفيذه مؤثرات العرض الضوئيَّة والسمعيَّة بدقة واحترافيَّة دور كبير في استمتاع الجمهور.

خلف الله أمين علي، مخرج وكاتب وممثل مسرحي سوداني تخرج في جامعة النيلين، كليَّة التربية، قسم الدراما عام 2009. حصد جائزة أفضل مخرج عن مسرحيَّة «روح الروح» وهي من تأليفه، في أيام البقعة المسرحيَّة (2017). من العروض المتميزة التي أخرجها: «أركيولوجيا الافنديَّة» للكاتب محمد السني دفع الله، و«انتظار»، و«المحارب الأخير». شارك بعروضه في مهرجانات عربيَّة عدة، منها مهرجان بجاية في الجزائر، ومهرجان المسرح الأردني ، وحاز جائزة أفضل أداء تمثيلي عن مشاركته في مسرحيَّة «نصل الخلاص» المقتبسة عن رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، وكانت من إخراج هدى مأمون.

المسرح الثنائي
وآفاقه العربية

فريد أمعضشو
أستاذ جامعي وناقد ثقافي
من المغرب

المسرح الثنائي نمطٌ مسرحي، يقوم على شخصيتين فقط، تتبادَلان الأدوار إرسالاً واستقبالاً، ويجري بينهما حوار متواصل، يجسد صراعاً درامياً متنامياً مع توالي أحداث المسرحيَّة، ويتوخى إيصال فكرتها وغايتها إلى المتلقي. وهو بذلك يتموقع بين المسرح الفردي (المونودراما)، والمسرح التقليدي متعدد الشخصيات والأصوات، الذي امتدَّ إلينا من زمن بعيد (قدماء الأغارقة والرّومان)، وبه - أيضاً - يكتسي خصوصيته النوعيَّة فنياً وجمالياً.

ومع اتجاه هذا المسرح إلى التقليل من الأعباء التقنيَّة والماديَّة؛ عن طريق مراهَنَتِه على خلق فُرجة، مُرْفَقة بتبليغ رسالة المسرحيَّة أو رسائلها، بالاعتماد على طاقم بشري محدود، وسينوغرافيا بسيطة في أغلب الأحيان؛ صار الثقل مُلْقًى على كاهلَيْ شخصِيَّتَيْها، اللتين يلزم توفرهما على مؤهلات وإمكانات مهمة في الأداء التعبيري والحركي والصوتي، تعوِّضان بها كثرة الشخصيات، وتعدد المواقف والرؤى، الذي يُفضي إلى غنى الصراع الدرامي الخارجي.

ويقاس نجاح مسرح الثنائيات بمدى توفق الممثلين في أداء الأدوار، وتقمص الشخصيات، على نحوٍ من الانسجام والتناغم على امتداد زمن العرض المسرحي، ففي هذا النوع المسرحي، يعتمد النجاح أساساً على قدرة الممثلين على تجسيد الشخصيات وتقلباتها النفسيَّة وحركاتها وصوتها. وأي ضعف في أداء أحدهما يؤثر سلباً على العرض بأكمله، ويقلل من فرص نجاحه. فجوهر هذا النوع يختبر قدرة الممثلين على التواصل وتوصيل فكرة النص بتناغم نفسي وقوة تعبيريَّة.

وبحسب بعضهم، فإن هذا النوع المسرحي سهْلٌ على مستوى التنفيذ والأداء؛ لأنه لا يحتاج إلى ممثلين عديدين، ولا إلى ديكور معقد، فضلاً عن قلة تكْلُفَته، على حين قد تتطلب مرحلة ما قبل العرض/ التنفيذ جهداً أكبر على مستوى التخطيط والتأليف والإعداد بشتى أشكاله.

ولا يجب أن يحْجُبَ عنا ما تُلاقيه تجربة المسرح الثنائي من تَرْحاب، في كثير من الأوساط، تلك المواقف المتحَفِّظة من هذا الشكل التعبيري الدرامي، فثمة من نقاد المسرح العرب ومبدعيه من يبدو أنهم غيرُ متحمِّسين لها، تأليفاً وإخراجاً وتشجيعاً، عادِّينَ نُصوصَها وعُروضَها تجسيداً لمرحلةٍ ضمن صيرورة المسرح العادي/ الجماعيّ؛ حيث الاتجاه نحو التخفيف من شخصياتها، وإجراء الحوار والصراع، على نحو مكثف، على لسانَيْ ممثلَيْن فقط؛ وأنّ الإقبال عليها أملته الضرورة، ذلك بأن الدافع الحقيقي إليها هو الرغبة في الاقتصاد وتجاوز الإكراهات الماديَّة.

والحقيقة أن المسرح الثنائي، مثل سائر الأنواع الدراميَّة، ليس بالعمل الفني السهل الذي يمكن أن يأتيَه أيٌّ كان، من دون استعداد وامتلاك شرائطه ومقوّماته؛ فهو نمط مسرحيٌّ يراهن على قوة الأداء لدى الممثل، وعلى موهبته وتمرّسه ووعيه بجِدّة هذا النمط، بكلِّ ما تَسْتَتبِعُه.

وإذا كان المسرح الثنائيُّ جديداً على المشهد المسرحي العربي، الذي عرفه عن طريق فعل المثاقفة، والاحتكاك بالمسرح الغربي، والاطلاع على تجاربه الجديدة في العالم (مثل مسرح هارولد بِنْتر .H Pinter)، فإنه قد حقق عربياً بعض التراكم والانتشار، ولاسيما في السنوات الأخيرة، ساعده على ذلك تكلفته الماديَّة المنخفضة، وتناسُبه مع إيقاع العصر والحياة الراهنة، الميّال إلى التكثيف والسرعة في كل شيء؛ ذلك بأن متلقي اليوم لم يَعُد يُقْبِلُ على قراءة النصوص ذوات الصفحات والشخصيات الكثيرة، أو مشاهدة العروض ذوات المُدَد الطويلة.

كما تعدّ الديودراما أحد مظاهر التجريب في مسرحنا المعاصر، تجاوزت به نظيرها الجماعي متعدد الشخصيات، الذي هيمن على الساحة العربيَّة ردحاً غير يسير من الزمن، واعتمدت آليات ووسائل أخرى في التأليف والدراماتورجيا والإخراج، جعلَتْها متميزةً، بالفعل، عن الأنواع المسرحيَّة الأخرى.

وقد لا نختلف في أنّ الذي كرّس هذا اللون المسرحي عربياً، ودعمه بصورة أقوى، هو «مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي»، الذي انطلق عامَ 2016، وتُشْرف عليه إدارة المسرح في دائرة الثقافة بإمارة الشارقة، وتشارك فيه فرق مسرحيَّة وفنانون وباحثون من دول عربيَّة مختلفة، إلى جانب الإمارات طبعاً، ويحتضن فعالياته المركزُ الثقافي لمدينة دبا الحصن. إن هذا المهرجان عبارة عن «معهد وورشة تصقل موهبة الممثل، وجميع المشاركين في كافة مفرَدات العمل المسرحي»؛ كما قال الفنان والمُخْرِج إبراهيم سالم لـ«المسرح» في وقت سابق. وتعدّ مسرحيَّة «الجزيرة» أول عرض ديودرامي قدِّم في المهرجان المذكور، كتب قصّتَه الجنوب أفريقي الذي رحل أخيراً أثول فوغارد .A Fugard، وأخرجه أنس عبدالله، وشخّصه الممَثّلان سعيد الهرش وإبراهيم القحومي (من جمعيَّة دبا الحصن للفنون الشعبيَّة والمسرح).

وتجْدُرُ الإشارة إلى أن لإمارة الشارقة بصْمَتَها الواضحةَ في المسرح العربي المعاصر؛ فقد أخذت على عاتقها نشر ثقافة المسرح، وتطوير أدوات تلقيه، والإسهام في توسيع دائرة الاهتمام به، وتأسيس بناه التحتيَّة. ومردُّ ذلك إلى التشجيع السخي الذي يخص به صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة هذا المسرحَ والفاعلين فيه، وذلك عبر عدة مبادرات وفعاليات؛ وإلى دور كلٍّ من «جمعيَّة المسرحيين الإماراتيين»، التي تأسست في الثمانينيات، و«الهيئة العربيَّة للمسرح»، التي تنظِّم «مهرجان المسرح العربي» كلَّ سنةٍ في عاصمة عربيَّة ما، اللتين أسهمتا في تنشيط الحركة المسرحيَّة وطنيّاً وإقليميّاً وعربيّاً، ودعْمِها ماديّاً ومعنويّاً. فإلى جانب «مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائيّ»، تحتضن إمارة الشارقة مهرجانات مسرحيَّة أخرى كثيرة؛ من قبيل «مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي»، و«مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي»، (يقام كل سنتين)، و«مهرجان المسرح الكشفي»، و«مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة»، و«مهرجان خُورْفَكان المسرحي»، و«مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي» (يقام في فضاء مفتوح، بعيداً عن المسرح - البناية بمفهومه الإيطالي). تسبق ذلك أيام الشارقة المسرحيَّة التي تعد أعرق التظاهرات المسرحيَّة في البلاد، وإطلاقُ جوائز تشجيعيَّة؛ منها جائزة الشارقة للتأليف المسرحي المدرسيّ.

وسينتشر المسرح الثنائي، عقب ذلك، في العديد من البلاد العربيَّة، التي شرعت في تنظيم مهرجانات وتظاهُرات خاصة بهذا النمط الدرامي، سواء أكانت وطنيَّة أم عربيَّة؛ من ذلك الأيام الوطنيَّة للمسرح الثنائي في الجزائر (نُظِّمت نسختها الأولى بولاية سْعيدة في ربيع 2023)، والمهرجان الوطني للمسرح الثنائي (الديودراما) بالمغرب، الذي انطلق أخيراً، بإشراف وزارة التربية الوطنيَّة والتعليم الأولي والرياضة، واحتضنت دورتَه الأولى أكاديميَّة جهة العيون - الساقية الحمراء، وقد أصدرت الوزارة المعنيَّة، بمناسبة تنظيم هذا المهرجان، مذكِّرة، وجّهَتْها إلى مُديري الأكاديميات الجهويَّة للتربية والتكوين، مما ورد فيها محاولة تعريف «المسرح الثنائي» بأنه يحيل على «فنّ من الفنون الدراميَّة، التي تعتمد على ممثلين اثنين أو ممثلتين اثنتين أو هما معاً، يسردان (تسردان) أحداثاً عن طريق الحوار التشخيصي، معتمِدَيْن (معتمدتين) مختلفَ المهارات والتقنيات، سواء من خلال الإلقاء أم التقمُّص أم المحاكاة أم لعب الأدوار لشخصيات متعددة في مشهد مطوّل لنصّ مسرحيّ، يتضمن رسالة أو رسائل معينة، وذلك من خلال تحكّمها في آليات الكلام: تنويعات صوتيَّة/ الإيماءة/ الإشارة/ حركة الجسد/ الصمت/ الانفعال الداخلي، وموظّفين (موظفتَيْن) مختلفَ التقنيات المسرحيَّة المعروفة لتقديم عملهما في قالب فُرْجوي هادف».

وانخرط في هذه التجربة المسرحيَّة، كذلك، مبدعون وفنانون ومخرجون من مصر، وسوريا، ولبنان، والعراق، والأردنّ، والكويت.

ونَخْتم كلامَنا عن المسرح الثنائي بالقول إنه نمط دراميّ وافد، ذو مَنْزَع تجريبي، يعكس حساسيَّة جديدة في المسرح العربي المعاصر، لها فنّياتها وجمالياتها الخاصة طبعاً؛ إذ هو - كما قال الفنان الإماراتيُّ سعيد الهرش - «حكاية أخرى في عالم المسرح، عامرة بالجمال والفعل الدرامي المتميز». وقد انصرفت نصوصه وعروضُه إلى تناول شتى الموضوعات والقضايا الراهنة، انطلاقاً من رؤى إبداعيَّة وإخراجيَّة متنوعة، وانفتح على الموروث الثقافي المحلي، واستفاد من عدد من التجارب المسرحيَّة العالميَّة الرائدة؛ فكانت النتيجة من ذلك كلِّه أنْ أتحفنا بأعمال دراميَّة مائزة، في غاية الجمال والبهاء، يجْدُرُ بنا أن نوليها ما يكفي من الاهتمام النقدي الجادّ، وأن نعمل على نقلِ نصوصها الناضجة فنيّاً إلى الخشبة، وعرْضها أمام الجمهور في المهرجانات والمَسارح، ونشْرِها على أوسع نطاق بشتى الطرق والوسائل الممكنة؛ في أفق تعريف النشء واليافعين بها على وجه الخصوص.

جـوان جـان:
مسرح العرائـس جذبني إلى الخشبة
وأكتب نصوصي لكل شرائح المجتمع

في هذا الحوار، يتحدث الكاتب والناقد المسـرحي السـوري جوان جان (دمشـق: 1970) عن بدايات مسـيرته المسرحيَّة الممتدة لعقود، وأبرز التأثيرات الثقافيَّة والأكاديميَّة التي أسهمت في تشكيل شخصيته الإبداعيَّة، ونقطة التماس الأولى مع سـحر الخشـبة من خلال مسـرح العرائس، مروراً بمراحل التأثر بأنواع مختلفة من العروض، وصولاً إلى شـغفه بالمسـرح الجاد ودراسـته المتخصصة في المعهد العالي للفنون المسـرحيَّة.. إنه حوار يضيء جوانب متعددة من مسـيرة فنان مسرحي له حضور ملموس في المشهد الثقافي السوري والعربي.

نجوى صليبه
كاتبة وإعلامية من سوريا

• حدثنـا أولاً عن الكيفيَّة التي تعرفت بها إلى المسـرح وتجاربك الأولى فيه؟

- نقطـة التماس الأولـى بيني وفن المسـرح كانت في النصف الثانـي من السـبعينيات، أي فـي مرحلة الطفولة المبكـرة، عندما شـاهدتُ عرضـاً لمسـرح العرائس مسـرح الدمى ضمن النشـاط المدرسـي، وأذكر كيف أبحرتُ في العوالم المدهشـة لذاك العرض واندمجتُ في أحداثه وتفاصيله وسـحرتني إضاءتـه وألوانه وأزياء شـخصيات الدمـى فيه، وتعـددت مشـاهداتي في تلـك المرحلة للمسـرحيات الموجهة إلـى الأطفال، ومنها مسـرحيَّة لفرقة الفنان زياد مولوي الذي قدم في تلك الفترة عدداً من الأعمال المسـرحيَّة الناجحـة الموجهـة إلى الأطفال. وفـي مرحلة تاليـة لفتت نظري عروضٌ مسـرحيَّة كانت تقدمها فرق القطاع الخـاص، أو ما يمكن أن نسميه بـ»المسرح التجاري»، فشاهدتُ عروضاً للفنانين: محمود جبر، ومروان قنوع، وياسـين بقوش، وصالح الحايك، وناجي جبر، وقـد كانوا في الوقت ذاته نجوماً تلفزيونيين، لكن هذه المرحلة لم تطل، لأنتقل بعدها - وقد أصبحت في السادسـة عشـرة من العمر- إلى متابعة الأعمال المسـرحيَّة الجادة التـي تقدمها وزارة الثقافة، وهي أعمال تتميز بجديتها ورزانتها، وقد لمسـتُ الفارق بينها وبين عروض المسرح التجاري، فرحتُ أترقبها بفارغ الصبر.

في عام 1989 انتسبتُ إلى قسم النقد والدراسات المسرحيَّة في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة، وأثناء سنوات الدراسة الأربع بدأت كتابة النصوص المسـرحيَّة، وكنت أعرض نصوصي على أسـاتذتي، وتوجـت محاولاتي الكتابيَّة من خلال رسـالة التخـرج في المعهد عـام 1993 التي كانت عبارة عن نص مسـرحي أعددتُه عن الرواية العالميَّة الشـهيرة «ذهب مـع الريح» للكاتبـة الأمريكيَّة مارغريت ميتشـل، وكان هذا أول نص مسرحي يُعتمَد رسـالةَ تخرج في قسم النقد والدراسات المسرحيَّة بالمعهد، بعد أن كان الأمر مقتصراً على الدراسات النظريَّة فقط رسائلَ للتخرج.

• وأي مسار أخذته تجربتك بعد التخرج؟

- بعدهـا، انطلقت إلى الحياة العمليَّة، مسـتفيداً مما تعلمته من دراسـتي في المعهد على أيدي كبار أساتذة المسرح، فكتبت «أجمل رجل غريق في العالم» وهو أول نص أنجزه بعد التخرج، وهو عبارة عن توليفة مسـرحيَّة لعدد من الأعمال الروائيَّـة للكاتب الكولومبي العالمي غابرييل غارثيا ماركيز، واخترتُ حينها محوراً واحداً لاحظتُ أنـه تكرر في رواياته وهو محور المرأة والظلم الذي تتعرض له في مجتمعات العالـم الثالث، فرصدتُ هذا الجانـب في بعض رواياته ووضعتُها في سـياق مسـرحي واحد، ونشـر النص فـي عام 1999 بمجلة «الحياة المسرحيَّة»، ولم تكن هناك اختلافات تُذكَر في تقنية كتابة نص مسرحيَّة «ذهب مع الريح» بوصفها مشروع تخرج، وتقنية كتابـة «أجمل رجل غريق فـي العالم» بوصفه أول نـص أكتبه بعد التخرج، ولا سـيما أنني كنتُ قد أنجزتُ كتابة قسمٍ كبيرٍ من «ذهب

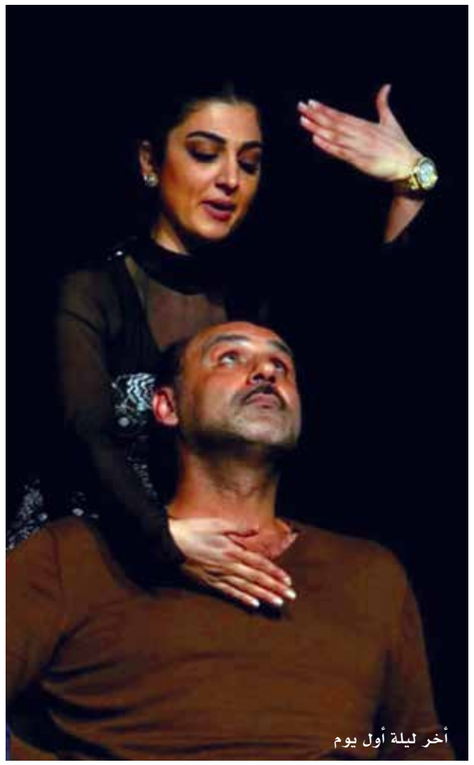
من مؤلفاته

مع الريح» قبل بروز فكرة تقديمي للنص مشروعَ تخرج، وكان نجاح نـص «أجمل رجل غريق في العالم» سـبباً مباشـراً في تكليفي من مديريَّة المسـارح فـي وزارة الثقافة في العـام التالي لإعداد نص مسـرحي عن القصة الشـهيرة «المعطف» للكاتب الروسي غوغول، وعرضه على خشـبة المسـرح، وكان هذا النص أول نص مسـرحي لي يُعرض على خشـبة المسـرح، وكان ذلك في الشـهر الرابع من عام 2000، وأخرجه حينذاك المخرج سـلمان صيموعة، وقُدم تحت عنوان «معطف غوغول».

• كيف تعاملت مع «المعطف» كونه نصاً اشتُغل عليه مرات عدة؟

- كان الهـدف الأعلى من التجربة هو نقل حجم المأسـاة التي تعانيها الشخصيَّة الأساسيَّة في القصة إلى الجمهور، فكان عليَّ تكثيف الحـالات الدراميَّة في القصـة إلى أقصى مدى ممكـن، وتطويرها بما ينسـجم والهدف من تقديم العمل، كمـا كان علي حصر أحداث العـرض في أقل عدد ممكن من الأماكـن لكي لا تقع عمليَّة الإخراج في مأزق تأمين ديكورات متعددة لمَشـاهد المسرحيَّة، كما اختصرت عدد الشخصيات إلى أقل ما يمكن لتجنب الانشغال بتأمين عدد كبير من الممثلين، وبعد عرض العمل في المسـرح القومي بدمشق شارك في مهرجان اللاذقيَّة المسرحي عام 2000، وفي مرحلةٍ لاحقةٍ نشرتُ النـص في مجلة «الموقـف الأدبي»، ويبدو أن المخرج المسـرحي السـوري الراحل محمد شـيخ الزور قد اطلع عليه أثنـاء إقامته في الشارقة فأخرجه لفرقة «النادي الثقافي» هناك، وأشرك فيه مجموعة مـن الفنانين العرب المقيمين في الشـارقة، وأتى به للمشـاركة في إحدى دورات مهرجان حماة المسـرحي، وكان ذلك في عام 2003، كما تناول المخرج السـوري هناد الضاهر النص وأخرجه في مدينة حمص في عام 2003 أيضاً في مهرجان حمص المسرحي.

• «معطـف غوغول» 2000، و«نور العيـون» 2001، و«الطوفان» 2007، و«هوب.. هوب» 2014، نصـوص كتبها جوان جان وأغرت الكثير من المخرجين فقدموها على خشبات المسارح في مختلف المدن السوريَّة.. لكن متى شعر أن العرضَ لا يتناسب والنص الذي كتبه وقال: كان من الممكن تقديمه بشكل أفضل؟



أخر ليلة أول يوم

الضيوف

هوب هوب

- في الأمثلة المذكورة في سـؤالكِ يمكن القول إن نص مسرحيَّة «معطف غوغول» نُفذ بشـكل جيد عموماً عندما أُخرِجَ للمرة الأولى عام 2000 باستثناء المشهد الأخير من العرض الذي أضافه المخرج، وهو مشهد غير منسجم مع بقيَّة المَشاهد، سواء من حيث الشكل أم المضمون، ولم يكن معظم الممثلين في العرض موافقين عليه، وأذكر أن معظـم الانتقادات التي وجهَت إلى العـرض حينها في الصحف وجهَت إلى هذا المشهد تحديداً، وبالطبع لم يكن المنتقدون يعرفون أن هذا المشـهد مُقحَم على النـص، وهم لا يلامون على ذلك، لكن إخـراج المخرج هناد الضاهر للنص في عـام 2003 بمدينة حمص جـاء ليمحو الصورة الباهتة للعرض التي تركها عرض عام 2000 في دمشـق، وكان من العروض المتألقة التي قُدمت في مهرجان حمص المسرحي عام 2003، وكان الأمر أكثر سوءاً مع مسرحيَّة «الطوفان» فـي تجربتها الإخراجيَّة الأولى عـام 2007 بمدينة طرطوس عندما أطـاح مخرجها بالنـص إلى درجة دفعتني حينهـا لتقديم طلب إلى مديريَّة المسارح التي أنتجت العمل لإيقاف عرضه، في الوقت الذي تألق فيه النص ذاته عندما أخرجه المخرج سـهيل عقلة بدمشق عام 2014 فـي عرض حقـق نجاحاً نقدياً وجماهيرياً جيـداً، وقد تناول النص نفسـه مخرجون عديدون في المدن السوريَّة ولم أتمكن من مشـاهدة تلك التجارب، لكنني سمعتُ وقرأت عنها آراء إيجابيَّة، أما بالنسبة إلى مسـرحيتَي «نور العيون»، و«هوب.. هوب» اللتين كان إخراجهمـا الأول بتوقيع المخرج عجاج سـليم، فقد حققتا أفضل ما يمكن من نجاح على المسـتويات كلها، وبخاصة على صعيد الإقبال الجماهيري، إلى درجة أن مسرح الحمراء الذي يتسع لستمائة مُشاهد الذي قُدمت فيه مسرحيَّة «هوب.. هوب» كان يمتلئ عن آخره طيلة أيام العرض التي بلغت 21 يوماً، وبعد هاتين التجربتين قُدم النصان «نـور العيون»، و«هوب.. هوب» من قبل عدة مخرجين في دمشـق والمـدن الأخرى، وما يمكن قوله هـو إن العروض التي قُدمت في دمشـق كانت جيدة، ومنها إخراج المخرجـة مجدولين حبيب لنص «نـور العيون»، أما عروض بقيَّة المدن فلم أتمكن من مشـاهدتها، لكن قيل لي إنها كانت جيدة.

• كتبـت وأعددت ثلاثة نصوص مونودراما هي «خطبة لاذعة ضد رجل جالس» 2004، و«ليلة الوداع» 2012، و«ليلة التكريم» 2017، لماذا لم تكتب المزيد من النصوص في هذا النوع الدرامي؟

- صحيـح أنها قليلة إذا قارناها بالنصوص متعددة الشـخصيات التـي كتبتُها، لكنها قلة غيـر مقصودة لأن طبيعـة الفكرة هي التي تحدد نوع النص ليكون مونودراما أم لا، وأفكار بقيَّة النصوص التي كتبتُها لم تكن تناسـبها المونودراما، كمـا أن طبيعة تعاملي الدائمة مع المخرجين تسـهم في تحديد طبيعة الأعمال التي أكتبها، ومعظم مخرجينـا لا يحبذون الخوض في تجربة المونودراما. وأذكر هنا أن هناك نصاً رابعاً في المونودراما كتبتُه ونشـرتُه أخيراً لكنه لم يُعرَض حتى الآن على خشـبة المسـرح، وهو بعنوان «نسـخ لصق» ويتناول سيرة حياة رائد المسـرح السوري والعربي أحمد أبي خليل القباني، وكفاحه من أجل تكريس الفن المسرحي في الحياة الثقافيَّة العربيَّة.

• تعتمد في نصوصك على الإسـقاطات السياسـيَّة مـع العلم أن ظاهرهـا هو الهـم المجتمعي، لكـن إلى أي مدى كنـت متحرراً في هذا الجانب؟ وهل يسـهم النص المسـرحي في تكوين الرأي المجتمعي؟

- أؤمن بأن المسـرح حالـة صداميَّة لا حالـة انتحاريَّة. عندما أكتب نصاً مسـرحياً أتوجه به إلى شـرائح المجتمع كلها، ولا يعنيني التوجـه إلى فئة محـددة، وهذا يفرض عليّ أن أكـون متوازناً فيما أطرح من أفكار ورؤى، ومفهوم التوازن يشـمل كل شيء في النص المسـرحي، وبخاصة على صعيد المواقف الفكريَّة بما فيها وجهات النظر السياسـيَّة، وبناءً عليه كنتُ أتمتع بكامـل الحريَّة في صياغة أفكاري، ولم أشـعر يوماً بأنني كنـتُ مقيداً لأنني أعرف لمن أتوجه وكيف. وبالتأكيد يسـهم المسـرح في تكوين الرأي المجتمعي، لكن بشـكلٍ محدود باعتبار أن المسـرح في العالم العربي يقتصر تأثيره علـى متابعيه قليلي العـدد عموماً، بعكس الدرامـا التلفزيونيَّة التي تدخل إلى البيوت كلها.

• فـي عـام 2005 كانـت لك تجربة في مسـرح الطفـل القطاع الخاص، هي «مغامرة في مدينة المستقبل» إخراج هشام نشواتي، بينما قدمت في القطاع العام لمديريَّة المسـارح في وزارة الثقافة وضمن فعاليات «تظاهرة فرح الطفولة» مسـرحيَّة «دو ري مي» إخراج غسـان الدبس عـام 2018، وبعدها بعام مسـرحيَّة «حيلة العنكبـوت» إخـراج غسـان الدبس أيضـاً، وفي عـام 2020 قدم المخرج نديم سليمان مسرحيتك «مغامرة في مدينة المستقبل»، وفي عام 2023 قدم لك المخرج سـهيل عقلة مسـرحيَّة «حكاية الأميرة نورا».. ما سبب توقفك عن التعامل مرة أخرى مع القطاع الخاص، وهل كتابة نص مسـرحي للأطفـال بتلك الصعوبة التي يتحدث عنها البعض؟

- لم أختَر تقديم نصوصي المسـرحيَّة الموجهة للأطفال للقطاع العـام أكثر من القطاع الخاص، لأن المسـألة هنـا تخضع لرغبات المخرجيـن الذين تعاملوا مع نصوصـي، وكان معظمهم يتعامل مع القطاع العام الذي أفضله على الخاص في مسـرح الطفل تحديداً، لأن العروض المسرحيَّة الطفليَّة التي تُقدم في إطار المسرح الخاص تخضع لشـروط ذات طابع تجاري، ما يـؤدي إلى الخروج بعروض متواضعة المسـتوى بعكس عروض الأطفـال في القطاع العام، التي تخضع لمعايير دقيقة تبعدها عن الانزلاق في مهاوي الابتذال، علماً أن تجربتي في القطاع الخاص مع المخرج هشـام نشـواتي كانت متميـزة ولـم تعتمد على الابتذال أو الإسـفاف، وكان هذا شـرطي لتقديم المسـرحيَّة للقطـاع الخاص. وبالتأكيد لا يخلـو التوجه إلى الأطفال في المسرح من صعوبة وخطورة لأن الطفل مُشاهد ذكي ولا يقتنع إلا بكل ما هو مُتقَن ومقنع، بالإضافة إلى أن النص المسرحي الطفلي ينبغي أن يحمل رسائل تربويَّة وأخلاقيَّة بأسلوبٍ ممتعٍ وبعيد عن التلقين المباشر.

• مـن المعروف عنك أنك متعاون وداعم للمسـرحيين الشـباب من هـواة وخريجين جدد، إذ قدمت للعديد من الفرق الشـبابيَّة نصوصاً في مختلف المدن السوريَّة.

- هي تجارب مهمة بالنسـبة لي، بخاصـة أنها حملت وجهات نظر شـبابيَّة لنصوصـي، وبعض وجهات النظر هـذه كان مبتكراً وأغنـى جوانـب عديـدة من هـذه النصـوص علـى الرغم من الإمكانيـات الماديَّة المتواضعـة التي أُنجزت بهـا هذه الأعمال، باسـتثناء الأعمال التي أنتجتهـا مديريَّة المسـارح التي توافرت لهـا إمكانيات لا بأس بهـا. وبطبيعة الحال لا أرفـض التعامل مع أي مخرج شـاب، حتى لـو لم يمتلك خبرات سـابقة، إذ يكفي أن يكـون لديه حافز للعمل في المسـرح حتى يدفعنـي للتعامل معه ومساعدته من منطلق تشـجيعي الدائم للتجارب الشابة التي أرى فيها مستقبل المسرح في سوريا.

• فـي عـام 1987 وقبـل انتسـابك إلـى المعهد العالـي للفنون المسرحيَّة، كانت مسرحيَّة «قاضي وادي الزيتون» للمخرج حسين إدلبي أول عمل مسـرحي تتناوله نقدياً في الصحافة، ومنذ ذلك الحين أصبحت مواظباً على الكتابة عن العروض المسـرحيَّة التي تشاهدها، كيف تقيم تجربتك في هذا الجانب؟

- غنيَّة جداً بالنسـبة لي على مسـتوى الكم الكبيـر من المواد النقديَّـة التي نشـرتُها في الصحـف والمجلات بيـن عامي 1987 و2005 بخاصة وأنها تزامنت مع نهضة مسرحيَّة على صعيد العروض المسرحيَّة التي كانت تشهدها المسارح السوريَّة، ويكفي أن أذكر هنا أن مهرجان دمشـق المسـرحي كان يقدم منفرداً عشرات العروض المسـرحيَّة السـوريَّة والعربيَّة في كل دورة من دوراته، وهو كم من العروض المسـرحيَّة يتيح المجال للناقد لاختبـار قدراته والخبرات التراكميَّة التي اكتسـبها سـواء مـن خلال الدراسـة أم من خلال الممارسـة العمليَّة، لكن تراجع نشاطي النقدي في السنوات اللاحقة وبالتحديـد بدءاً من عـام 2005 لأنني أصبحـتُ انتقائياً في تناول العروض المسـرحيَّة نقدياً، فلم تعد تعنيني الكتابة عن كل العروض التـي تُقدم بقـدر ما أصبح يعنيـني الارتقاء أكثر بمسـتوى المادة النقديَّة التي أكتبها.

• وما رأيك في النقد المسرحي حالياً؟

- للأسـف اليوم ومع انحسـار الصحافة المقروءة سـورياً على الأقـل وبزوغ نجم الإعلام الإلكتروني، لم يعـد للمادة النقديَّة ذلك الـوزن، فأصبحت المتابعات النقديَّة للعروض المسـرحيَّة سـطحيَّة وسريعةً بسـبب التغيير الذي طرأ على طبيعة تلقي المواد المكتوبة، وهنا لا بد من التطرق إلى ظاهرة سلبيَّة كانت موجودة في الصحافة النقديَّة السـوريَّة، وربما العربيَّة منـذ ثمانينيات القرن الماضي وما زالـت موجـودةً حتى يومنا هـذا، وهي وجود أقـلام نقديَّة دافعها الأول والأخير النيل من الأعمال المسـرحيَّة وأصحابها إما لأسـباب شـخصيَّة أو لنزعـة عدوانيَّة متأصلة في نفوس بعـض النقاد، نزعة تجعلهم يتخذون مواقف سـلبيَّة من كل الأعمال المسرحيَّة حتى قبل أن تُعـرَض، وقد تراجعت هذه الظاهرة كثيراً في السـنوات الأخيرة بسـبب انكشـاف هؤلاء (النقاد) أمام القراء وفقدان أقلامهم لأدنى درجات المصداقيَّة عند المتلقي الذي أصبح يميز بين المادة النقديَّة الموضوعيَّة والمادة النقديَّة العدائيَّة.

• منذ أكثر من عشرين عاماً، وأنت عضو لجنة القراءة في مديريَّة المسـارح، بالإضافـة إلى عضويتـك في لجان قـراءة النصوص المسرحيَّة في الهيئة العامة السوريَّة للكتاب واتحاد الكتاب العرب، لكـن ما هـي معايير الرفـض والقبول لديك؟ وهـل واجهت أي تحديات في هذه المهمة؟

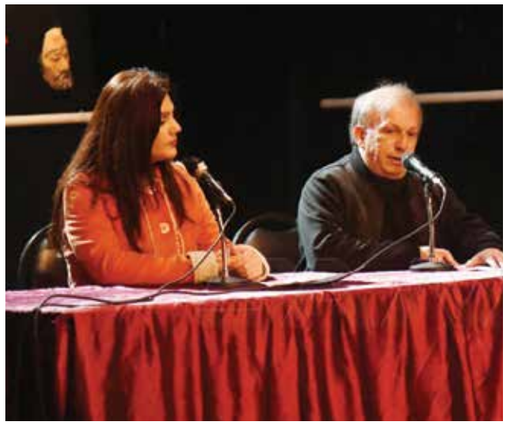
- خلال هذه السنوات الطويلة قرأتُ مئات النصوص المسرحيَّة، معظمها لكتاب مسـرحيين سـوريين من مختلف الأجيال، وبخاصة الأجيال الشـابة، ولا شك في أن هناك معايير محددة تنظم العلاقة بين قراء هـذه اللجان من جهة، والنصوص التي يقرؤونها من جهة أخرى، وأكثرهـا أهميَّة هو تأكيد جودة النص مـن الناحية الفكريَّة والفنيَّـة، وابتعاده عن الإسـفاف والابتذال في طـرح أفكاره، وفي النصـوص الموجهة إلى الأطفال تحديداً نركز على الجانب التربوي والأخلاقي، ودائماً هناك رغبة في تشجيع الكتابات الشابة وإعطائها المزيـد من الفـرص لإثبات وجودهـا، وثمة ثلاث حـالات تتعامل معهـا هذه اللجان، أولاها قبول النص من دون تحفظ بسـبب جودة مسـتواه، وثانيتها القبول المشـروط بإجراء بعض التعديلات بهدف الارتقاء بمستوى هذه النصوص، وثالثتها رفض النص، ونادراً ما يتم رفض النصوص بشـكلٍ مطلقٍ، إذ نحـاول دائماً مد يد العون للكتاب وعدم التسبب بإصابتهم بالإحباط، وغالباً كان الكتاب الذين تُرفض نصوصهـم يتقبلون ذلك ويقتنعون بوجهـة نظرنا في لجان القراءة، وعضويتـي فـي هذه اللجان لم تتسـبب لي بمتاعـب تُذكَر لإيمان الزملاء الكتاب بأن الملاحظات التي توجه إلى نصوصهم تصب في مصلحة هذه النصوص.

• برأيك كيف تسهم المهرجانات في تطوير حركة المسرح العربي؟

- هذه المهرجانات تقدم فائدةً كبرى للحركة المسرحيَّة العربيَّة لجهة عملها على نشر المسرح العربي وتطويره وإتاحة الفرصة أمام جمهور المسـرح العربـي للاطلاع على أحدث التجارب المسـرحيَّة العربيَّة، وتوطيد العلاقات بين المسـرحيين العرب، وتحديد مدى ما وصلت إليه الحركة المسرحيَّة في كل بلد عربي على حدة، بالإضافة إلى إقامـة معظم هذه المهرجانـات دورات تدريبيَّة للمسـرحيين الشـباب العرب بهدف زيادة خبراتهم ومعارفهم في عالم المسـرح الذي لا تحده حدود.

• لـك تجربة في تحرير مجلة الحياة المسـرحيَّة بدأت منذ عام 1997، حيث بدأت معها بصفة أمين تحرير متدرب، إلى أن كلفت برئاسة التحرير منذ 2010، ما تأثير هذه المسؤوليَّة عليك سلبياً وإيجابياً؟

- خـلال 28 عاماً من عملي في المجلة تمكنتُ من بناء شـبكة مؤلفة من عشرات الكتاب والنقاد والباحثين والدارسين والمترجمين والإعلاميين السـوريين والعـرب، ممن يواظبون علـى الكتابة في المجلة التي تنشـر في كل عدد مـن أعدادها ما يقارب المائة مادة في مجالات المسـرح المختلفة، من مواد نقديَّة ودراسات وترجمات ونصوص مسـرحيَّة وتغطية لمجمل النشاطات المسـرحيَّة السوريَّة، وعـدد كبيـر من النشـاطات المسـرحيَّة العربيَّة، ولا شـك في أن عملي اليومي في المجلة احتل جزءاً كبيراً من وقتي، وربما شـغلني أحياناً عن مشـروعي الشخصي في المسـرح، لكن إيجابيات عملي فـي المجلة أكثر بما لا يقاس من السـلبيات، إذ مكنني من التعرف إلى طيف واسـع من العاملين في الوسط المسرحي السوري، وبناء علاقات مهنيَّة معهم كانت تتوج أحياناً بمشاريع مسرحيَّة مشتركة.



جـوان جان كاتب وناقد مسـرحي، من مواليـد 1970، يرأس تحرير مجلة الحياة المسـرحيَّة منذ سـنوات عدة، وبرغم تخصصه في النقد فإنه عرف أكثر بجهوده البارزة في مجالات التأليف والاقتباس والإعداد المسـرحي. له مجموعة من النصوص ذكر بعضها في ثنايا الحوار، ومن الدراسات المسرحيَّة التي أنجزها نذكر: «وراء الستار- مقالات نقديَّة في المسرح السوري» عن وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحيَّة 2000، وأعيدت طباعته في مهرجان دمشق المسرحي الثاني عشر 2004، و»مسرح بلا كواليس - إطلالة على الحركة المسرحيَّة السوريَّة» عن وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسـرحيَّة 2006، و»قراءات في النص المسـرحي السـوري» عن اتحاد الكتـاب العرب 2006، و»قصة المسـرح» عـن وزارة الثقافة - الهيئة العامة السـوريَّة للكتاب - منشـورات الطفل 2013، و»حكايات مسـرحيَّة» عن وزارة الثقافة - الهيئة العامة السـوريَّة للكتاب - منشورات الطفل 2016، و»سعد الله ونوس» عن وزارة الثقافة - الهيئة العامة السـوريَّة للكتاب - سلسلة «أعلام ومبدعون» 2018، وكتاب «الفصل الرابع.. رؤى مسـرحيَّة» عن وزارة الثقافة - الهيئة العامة السوريَّة للكتاب 2023، كما شارك في تأليف العديد من الكتب الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب، منها كتاب عن الكاتب والباحث المسـرحي عبد الفتاح قلعه جي- 2003، وكتاب عن الكاتب والمخرج المسـرحي فرحان بلبل 2003، وآخر عن الكاتب المسـرحي وليد فاضل 2006، وكتاب عن الكاتب المسرحي علي سلطان- 2008، لكنه يرى أن هناك «فقراً حقيقياً على المستوى العربي في المطبوعات المتخصصة بالثقافة المسـرحيَّة، وأعتقد بأن ذلك يعود إلى أن المطبوعات الخاصة بالمسـرح تشـكل جزءاً من حركة النشـر العربيَّة، وهذه الحركة لا تضع المسـرح في الدرجات الأولى من اهتمامها، لقناعتها التي قد تكون صحيحة - بأن المسـرح لا يحتل المراتب الأولى من اهتمام القراء العرب، وتالياً على الجهات المعنيَّة بالنشـر أن تراعـي متطلبات القارئ العربي واهتماماته، كما أن معظم القائمين على جهات النشـر العربيَّة سـواء تلك التي تتبع للحكومات أم للأفراد لا تعد المسـرح حاجة ثقافيَّة أساسـيَّة ينبغي متابعتها ورصد جديدها، لذلك يتراجع الاهتمام العربي بالمنشورات المعنيَّة بالمسرح نصاً ودراساتٍ وأبحاثاً وترجمات».

برلين 1989
مذكرات ديناصور

توفيق الجبالي
مخرج وممثل وكاتب مسرحي من تونس

في عام 1989، تمت دعوتنا للمشاركة في النسخة الثالثة والثلاثين من مهرجان برلين Berliner Festtage، عاصمة ألمانيا الشرقيَّة آنذاك، بمسرحيَّة «مذكرات ديناصور». كانت دورة المهرجان تلك هي قبل الأخيرة وتلاها تغيير تاريخي كبير في البلاد، وكانت دورة متميزة جداً لأنها تزامنت مع أحداث مهمة أسهمت في تغيير مسار التاريخ الألماني. وكانت مسرحيَّة «مذكرات ديناصور» المستوحاة من نص «حوار المنفيين» لبريشت، أنتجت قبل عامين من تلك السفرة، إذ قدمت للمرة الأولى في العاصمة التونسيَّة عام 1987 لمناسبة افتتاح «فضاء التياترو».

عند وصولنا إلى مطار برلين، شعرنا بغرابة المشهد؛ بدا المكان أقرب إلى محطة حافلات منه إلى مطار: مظلم، قليل الحركة، بلا مراسم استقبال، ولا أي ممثل عن المهرجان. الجو مشحون بالتوجس، وأفراد الأمن في المطار بدوا متوترين بدورهم. عانينا في تجاوز نقطة التفتيش، فلم يفهمنا أحد، ولم نفهم أحداً، بينما نحاول إقناعهم بأننا مدعوون رسمياً إلى المهرجان، مستخدمين الفرنسيَّة تارة، والإنجليزيَّة تارة أخرى، من دون أن نرى من يحدثنا مباشرة.

مسرح متروبول برلين الشرقية

بمجرد خروجنا من المطار، بحثنا عن دليل أو مرافق، لكن لم يكن هناك أحد. البرد قارس، والشك تسلل إلى نفوسنا: هل نحن في المكان الصحيح؟ على بعد أمتار، لاحظنا ثلاثة أشخاص واقفين تحت شجرة، أشبه بالأشباح في الظلام. اقتربنا بحذر، ليتبيّن أنهم ممثلو المهرجان، وهذا كان استقبالنا الرسمي.

كان الوفد المرافق لنا يتكوّن من سائق، ومترجمة، وممثلة عن المهرجان. تبادلنا معهم بضع كلمات بالفرنسيَّة قبل أن نصعد إلى الحافلة التي نقلتنا إلى الفندق. المفاجأة الكبرى كانت أن الفندق رثّ، غير نظيف، ولا يليق بنا إطلاقاً. رفضنا الإقامة فيه، ما نزل كالصاعقة على رؤوس المرافقين. أُربكوا، تجادلوا فيما بينهم، ثم انهالوا بالاتصالات مع جهات مجهولة بالنسبة لنا. بعد انتظار طويل، طُلب منا الصعود مجدداً إلى الحافلة، فقد تم ترتيب فندق جديد لنا.

أخبرونا أن هذا الفندق الجديد هو «الأفضل لديهم»، بل أطلقوا عليه «نزل الرؤساء»! قيل لنا إن إقامتنا فيه ستكون مؤقتة إلى أن يتم تأمين فندق آخر. بالفعل، بعد فترة قصيرة، نُقلنا إلى فندق محترم يليق بنا. في صباح اليوم التالي، استيقظنا على خبر إقالة إريش هونيكر، الزعيم الشيوعي لألمانيا الشرقيَّة، في خطوة اعتُبرت بداية الانهيار الفعلي لنظامه.

بريشت... والخيط الذي لا يُمس

كان مقرراً أن نعرض المسرحيَّة أولاً لمرتين على خشبة مسرح البرلينر Berliner Ensemble، المسرح الذي أسسه بريشت نفسه وعمل فيه، ثم في دريسدن وروستوكRostock-Dresden. أثناء استعداداتنا في القاعة الصغرى المحاذية للمسرح الكبير، لاحظنا وجود خيط ميكروفون يتدلى من السقف، فطلبنا إزالته. لكننا فوجئنا برفض قاطع من الفريق الفني، بحجة أن هذا الخيط استخدمه بريشت في تدريباته، ولم يُمس منذ 33 سنة! بدا الأمر أقرب إلى طقس مقدس منه إلى إجراء تقني، ولم يكن أمامنا إلا القبول بالأمر الواقع.

طـوال إقامتنا، كنا نلوّح بورقة السـفارة التونسـيَّة كلما واجهنا إشـكالاً، إذ كنا وفداً رسـمياً، وكان ذلك سـلاحنا أمـام أي محاولة لتهميشنا.

عشـيَّة العرض الأول، زارنا السفير التونسـي ليطمئن على سير الأمور، لكنه أبلغنا بأمر غريب: حين طلب تذاكر لحضور المسرحيَّة، قيل لـه إن جميع المقاعـد محجوزة بالكامل! اضطـر إلى التدخل لدى وزير الثقافة الألمانـي لضمان حضوره. لكن المفاجأة الكبرى كانت عند انطلاق العرض... القاعة لم تكن ممتلئة كما أُبلغنا، بل لم يتجاوز الحضور 60 شخصاً فقط، برغم أن المسرح يسع 300 مقعد!

سألنا السـفير حين زارنا بلطف عمّا إذا كنّا بحاجة إلى أي دعم أو مساعدة. فأجبته بنبرة جادة، تحمل شيئاً من التصنّع:

«بلـدٌ جميـلٌ، رخيصٌ، فـارغٌ! ونحن صرفنا عملتنا في السـوق السـوداء حتى أصبحنا أثرى من سـكّانه! لذا... أقـدّم طلب لجوء سياسـي إلى هذا البلد». ضحك السـفير وانحنى قليـلاً، ثم أجاب بأدب لم يُخفِ نبرته السـاخرة: «ولمَ لا؟ سأخصّص لكم مأدبة عشاء دبلوماسيَّة... نناقش فيها الأمر بين المقبلات والحساء».

لحسن الحظ، كان الرجل يتقن لغة السخرية.

فريق المسرحية أمام مسرح «البرلينر انسامبل»

جمهور

انتهى العرض من دون أن يزورنا أي مسؤول من إدارة المهرجان. وعند مغادرتنا المسرح، التقينا بثلاثة شبان عرب، وأخبرونا بأنهم لم يتمكنـوا من حضور العرض لأن التذاكـر «نفدت»! بدا الأمر مريباً. تكرر السـيناريو نفسه في العرض الثاني، وفي مدينة روستوك حيث كانت القاعة شـبه فارغة، لا يتجاوز عدد الحضور خمسـين شخصاً برغم أن المسرح يتسع لأكثر من ألف.

حاولنـا فهم ما يحدث، لكن من دون جدوى. في النهاية، قررنا التصعيد: أبلغناهم بأننا لن نذهب إلى دريسـدن، ولن نقدّم العرض هناك، وهددنا بالاتصال بالسفارة للاحتجاج. سادت حالة من الذعر بين المنظمين، وكأن صاعقة ضربت رؤوسـهم. خلال سـاعات، تم استدعاؤنا لاجتماع موسع مع مسؤولين مجهولي الرتب، في لقاء بدا أقرب إلى اجتماع حزبي بأسلوب سوفييتي متصلّب.

كانوا صارمين في لهجتهم، وأبلغونا بأن إلغاء العرض سـيكون «خطأً فادحـاً»، بخاصة وأن التذاكر «كلهـا بيعت»، وأن الجمهور في «انتظارنا»! لم يكن أمامنا سـوى القبول بالعرض، لكن الواقع لـم يتغير، في قاعة تتسـع لألف مقعد، لم نجد سـوى 60 متفرجاً كحد أقصى.

علمنـا لاحقـاً مـن بعـض المطلعين علـى الشـأن الثقافي أن البيروقراطيَّـة القديمة ما زالت تحكم المشـهد: لم يكن مسـموحاً للمتفرجيـن أن يختاروا حضور عرض ما بمحـض إرادتهم، بل كان عليهم المرور عبر الأجهزة الحزبيَّة والثقافيَّة، التي تحدد ما يستحق المشاهدة وما لا يستحق.

الطاولة الخالية

قبل عرضنا في روسـتوك، أخبرونا أن المسـرح يُدار بوسـاطة فريق شـبابي، وأن مديرته ذات نهج متحـرر يتيح للفنانين وأعضاء الفرقة التواصل مع الفرق المشاركة ومناقشتهم. وبالفعل، بعد انتهاء العرض، تجمّعـت حولنا مجموعة من الشـباب المهتمين، يطرحون الأسـئلة ويستفسـرون عن تفاصيل عملنا وكيفيَّة إدارته. كان الحوار ثريّاً وممتعاً، لكن مع اقتراب موعد إغلاق المسرح، اقترحنا مواصلة النقاش في فندق إقامتنا.

وافـق الجميع، وانطلقنا إلى المطعـم الملحق بالفندق. لاحظنا طاولة كبيرة خالية تتسع للجميع، فاتجهنا إليها، لكن النادلة هرعت إلينـا بلهجة حازمة تمنعنا من الجلوس. حاولت اسـتيضاح السـبب عبر الإشـارة، لكنها رفضت الرد بشكل قاطع. تصاعد توتر الموقف مع إصراري على فهم تصرفها الغريب، وبمجرد ارتفاع احتجاجي، اختفـى فجأةً جميع العاملين في المطعـم، تاركينا في حيرة دون أي تفسير.

لم يكن في المطعم سـوى بضعة أشـخاص، ومنهم رجلٌ وامرأة يتناولان العشـاء. لاحظ الرجل ارتباكنا، فأشار إليّ بعينيه مستفسراً. شرحت له بغضب أن النادلة منعتنا من الجلوس من دون سبب برغم خلو الطاولـة، فأجابني بلغة عربيَّة ولهجة سـوريَّة: دعكم من هذا، تلك الطاولة هي محجوزة طوال السـنة للحـزب وتبقى على ذمتهم ولو تبقى فارغة طول السـنة، والويـل إذا وجدوها غير ذلك، يعاقب الجميع بلا اسـتثناء، دعهم يقترحوا عليكم مكاناً آخر. وهذا ما كان، رتبوا لنا طاولة في غرفة جانبيَّة. تناولنا العشاء وسط نقاشات ممتعة، واختتمنا الأمسية بهمسات على «الدراما» غير المتوقعة التي صنعها إصرار الحزب على طاولة فارغة!

إشارة المرور

فـي ليلةٍ متأخـرةٍ، عدنا من أحـد المطاعم الفاخـرة حوالي الثانيـة صباحاً، كان الجو بارداً في شـوارع برليـن الخالية، وكنا

نسـرع الخطى للحاق بالفندق، حين لاحظنا رجلاً واقفاً عند إشارة المشاة وفي مسلك ثانوي، متجمداً في مكانه بكل انضباط. المشهد السـوريالي أثار ضحكنا المُكتـوم وتعليقاتنا، ومررنـا ولم نحترم الإشـارة مما أثار احتجاجه ولا شـك أنه عايرنا بهمجيتنا وسـلوكنا غيـر المتحضر، إذ كيف نعبـث بقوانين المرور التي لا يعبرها أحدٌ سوى أشباح المدينة!

نهاية تجربة

هكذا انتهت مشاركتنا في مهرجان Berliner Festtage الدولي، مـن دون أن نقابل أي فنـان أجنبي أو ألماني، ومن دون أن نحضر أي عـرض آخر، كأننا كنا في عزلة داخل دولة غريبة، برغم أننا في قلب مهرجان عالمي.

عنـد مغادرتنا إلى المطار، رافقنا الفريق المكوّن من السـائق، والمسـؤولة الثقافيَّة، والمترجمة. وبعد توديعنا، خاطبتنا المسـؤولة بلغة فرنسـيَّة سـليمة تماماً! برغم أنها طوال الإقامة كانت تتظاهر بعدم فهم الفرنسيَّة، وكانت تعتمد على المترجمة لنقل كلامنا!

بعد أسبوع من مغادرتنا برلين، سقط جدار برلين، وانتهت مرحلة تاريخيَّة بأكملها، وكنا شهوداً على الأيام الأخيرة لنظام يحتضر.

لقد كانت تجربة المشاركة في Berliner Festtage 1989 فريدة للغاية، كوننا كنا نعايش اللحظات التي سبقت سقوط جدار برلين في 9 نوفمبر 1989، والتغييرات الجذريَّة في النظام السياسي.

كان هـذا المهرجان آخر محطة قبل السـقوط النهائي للنظام، وقد شـهدنا فيه تلك اللحظـات الفارقة التي شـكلت بداية النهاية لجمهوريَّة ألمانيا الديمقراطيَّة.

في إشكالية تعريف
الفرق المسرحية

هادية موسى
باحثة مسرحية من مصر

منذ نهايات القرن التاسع عشر وعلى مدار القرن العشرين، ظهرت مسميات عديدة لتجارب وفرق الشباب العالميَّة التي أسهمت في خلق أشكال مسرحيَّة جديدة بعيداً عن أفكار وأشكال المسارح الرسميَّة المعروفة مثل:

أولاً، مُسمى المسرح «الحر»

وقد ظهرت هذه التسمية على يد أندريه أنطوان عند تكوينه لفرقة «المسرح الحر» في فرنسا «Theatre Libre» وذلك في نهاية القرن التاسع عشر، ومن ثم انتقلت العدوى إلى بعض البلدان الأوروبيَّة، مثل ألمانيا، وإنجلترا، كما عرفت مصر هذه التسمية في خمسينيات القرن العشرين، على يد سعد أردش، ومجموعة من خريجي معهد التمثيل عندما كونوا فرقة «المسرح الحر»، وإن كان السبب في إنشاء فرقة المسرح الحر هو عدم وجود أماكن للتعيين في «الفرقة القوميَّة للتمثيل» التي كان يرأسها زكي طليمات في ذلك الوقت، بينما في حالة أنطوان فقد كانت كلمة «الحر» تعني في الأساس الهرب من قيود الرقابة التي كانت تفرض أشكالاً مسرحيَّة ثابتة، فالأساس الذي بدأ عليه أنطوان عمل فرقته هو وضع قائمة أعمال دراميَّة جديدة لكُتاب جدد، ومن هنا استطاع أن يؤسس المدرسة الطبيعيَّة في الإخراج المسرحي متحرراً من قيود النمط الرومانسي الواقعي الذي ساد المسارح الأوروبيَّة عموماً، وفرنسا على وجه الخصوص وقتئذ.

ثانياً، المسرح «المستقل»

ظهر هذا المسمى في بريطانيا على يد الناقد الألماني J.T.Grein الذي أسس فرقة The Independent Theatre Society في عام 1891، التي كانت تهدف إلى تقديم عروض مسرحيَّة ذات قيمة أدبيَّة وفنيَّة عالية تقدم للمشتركين فقط في عضويَّة الجمعيَّة، وذلك في أيام الآحاد من كل أسبوع، للهروب من رقابة اللورد تشامبرلين المسؤول آنذاك عن تصاريح العمل في المسارح، وقد أسهمت هذه الفرقة في تعريف المجتمع البريطاني بتيارات الدراما الحديثة بعد ترجمتها إلى اللغة الإنجليزيَّة، فقدمت مسرحيات إبسن، وإميل زولا، وغيرهما من الكتاب الجدد. ومعنى ذلك أن كلمة «مستقل» كانت تعني عدم التبعيَّة سواء الماليَّة، أم الفكريَّة، والفنيَّة لما يقدم على خشبات المسرح التجاري السائد في بريطانيا، ولكن مع مرور الزمن تطورت وتنوعت أشكال وتوجهات الفرق المستقلة البريطانيَّة، وظهرت مسميات مختلفة لهذا النوع من المسارح مثل المسرح «الخفي underground»، و«الأطراف أو السري fringe»، وبعدها حلت كلمة المسرح «البديل» محل المسميات السابقة بخاصة في فترة الثمانينيات وحتى النصف الأول من التسعينيات، لأنها كانت توحي ببديل معاكس للمسرح السائد ومختلف عنه، وكذلك فعلت الولايات المتحدة الأمريكيَّة التي استخدمت كلمة المسرح البديل منذ بداية الحركة التجريبيَّة في فترة الستينيات كما سنرى.

ثالثاً، المسرح «البديل»

تعد حركة المسارح الصغيرة بالولايات المتحدة الأمريكيَّة (Little Theatre Movement)، هي الممهد لما تلاها من ظهور مسارح خارج برودواي (Off-Broadway) التي تعد الركيزة الأساسيَّة للمسرح البديل الأمريكي، الذي بلغ ذروته في فترة الستينيات من القرن العشرين عندما ظهرت مسارح (Off-Off-Broadway)، التي تركزت في منطقة أسفل مانهاتن، وإن كانت تلك الفرق قد جاءت بديلاً للفكر السائد في المجتمع بصفة عامة، وفي مسارح برودواي الموسيقيَّة والمسرح الإقليمي التقليدي على وجه الخصوص، إلا إنه ومع ظهور موجة ثانية من مسارح «خارج. خارج. برودواي»، وذلك في منتصف السبعينيات من القرن الماضي، تتبنى نظماً إنتاجيَّة جديدة، واتجاهات فكريَّة وفنيَّة متنوعة، نجد أن النقاد قد انقسموا إلى فريقين في استخدام كلمة البديل:

فمنهم من أطلق اسم مسرح بديل على فرق مرحلة الستينيات من القرن المنصرم التي اعتمدت على مواردها الذاتيَّة في الإنفاق على تجاربها المسرحيَّة، بجانب ما كانت تقدمه من تجارب جديدة تختلف فكرياً وفنياً عن نظيراتها في المسرح السائد، ولكنها لم تلبث أن طلبت الدعم من مؤسسة The National Endowment for the Arts الأمريكيَّة، وأيضاً يُطلق على القلة النادرة من الفرق التي حاولت الاستمرار بعد ذلك من دون دعم من المنظمات الحكوميَّة.

أما الفريق الثاني من النقاد، فهو يطلق كلمة بديل على الفرق التي تقدم أشكالاً جديدة فنيَّة أو فكريَّة، بغض النظر عن حصولها على دعم مادي من المؤسسات المانحة أم لا، ومن أشهر هؤلاء النقاد Theodore Shank التي ترى أن المسرح البديل هو ذلك المسرح الذي يقدِّم وجهة نظر وجماليات مختلفة عن تلك السائدة في المسرح التجاري، تعتمد على عنصرين أساسيين وهما التجريب واستكشاف الإمكانات الفريدة للمسرح الحي، ولذلك فالمسرح الأسود بفرقه المختلفة هو مسرح بديل، حتى لو كان يأخذ دعماً مادياً، فهو بديل لأنه يقدم جماليات لا يقدمها المسرح السائد. ويمكن لنا أن نستشف المشكلة نفسها في حالة فرق المسرح المصري، أولاً لطلبها الدعم من الحكومة المصريَّة، ثانياً بسبب تعدد المصطلحات المستخدمة بين مسرح «حر، بديل، ومستقل»، وهو ما ينقلنا إلى ضرورة حل إشكاليَّة التعريف من خلال الإجابة عن السؤال التالي:

مسرح حر، أم مستقل، أم بديل؟

عندما أنشئت فرقة المسرح الحر عام 1952، كان أفراد الفرقة هم المسؤولون عن الإنفاق على العروض التي يقدمونها، وعكست الحياة المصريَّة بصورة واقعيَّة تختلف عما كان مطروحاً وقتها؛ فجاء استخدامهم لكلمة «حر» بمعنى عدم التبعيَّة الماديَّة لأي جهة، وليست لها أي دلالات تشير إلى الاستقلال الفني أو الفكري عما هو مُقدَّم على الساحة المسرحيَّة آنذاك، وهو المعنى نفسه الذي ظهر ثانية في عام 1990، عندما تم افتتاح «مهرجان المسرح الحر»، وقد كان المقصود من هذه التسمية كما جاء على لسان خالد الصاوي «أنها ليست تابعة للدولة ولا للمسرح التجاري، ليس أكثر». إذن، مرة أخرى لم تكن التسمية عن تخطيط مسبق، وإنما كانت المشكلة هي عدم التبعيَّة لقيود الحكومة الماديَّة او للقطاع الخاص، التي أراد الفنانون الشبان أن يتخلصوا منها، وإن كانت هذه الفرق بعد ذلك قد عملت على تقديم اتجاهات فنيَّة مختلفة في العروض التي قدمتها، وإصدار بيانات تأسيس تميزها عن غيرها، إلا أن هذه التسمية قد تعرضت للتغيير بعد ذلك، فقد ظهر مُسمى آخر هو «الفرق المستقلة»، وتم اعتماده بشكل رسمي عُمم على جميع الفرق التي تبناها مسرح الهناجر للعرض بساحته، وعن السبب في هذه التسمية، فقد بررها خالد الصاوي بظهور فرق «لم تتمكن من تحقيق التعاون مع المراكز الأجنبيَّة، ولم تتمكن من تحقيق صداميَّة الحركة.... فاختطت تلك الفرق لنفسها طريقاً وسطياً آخر بين ذلك وذاك، وسمت نفسها الفرق المستقلة لتقطع روابط الصلة بينها وبين المسرح الحر»، وهنا يجب أن نتوقف عند هذه التسمية الجديدة التي لم يكن لها مبرر، لسببين أولهما أن مجرد قبول هذه الفرق لعرض إنتاجها الفني على خشبة مسرح الدولة المُمثَّل في الهناجر، فقد خرجت عن فكرة الاستقلاليَّة، وثانيهما أن هذه الفرق بعد فترة قد بدأت في تلقي الدعم المادي أياً كان مصدره.

وإلى جانب هذين المسميين فقد قامت إحدى الفرق بإطلاق صفة البديل على نفسها مسمًى للفرقة، وهي فرقة «المسرح البديل» التي كونها محمود أبو دومة، وعن هذا يقول: بديل «لأننا نهتم بالالتزام والتميز المهني، ونحن هكذا لأن المسرح بالنسبة لنا هو أسلوب حياة، ولأننا نهدف لإنتاج ثقافة بالفن كمنهج لنا»! ولكن هل يكفي هذا الكلام لتعريف معنى البديل؟ إن البديل كما رأيناه في المسرح الأمريكي، والبريطاني، هو الذي يُقدّم وجهة نظر مختلفة على أقل تقدير، ولو قدم أشكالاً مسرحيَّة بديلة، كتلك التي يقدمها روبرت ويلسن وريتشارد فورمان، فقد بلغ أقصى غاية من معنى البديل، فهو بديل للمسرح السائد بما يقدمه من جماليات مختلفة تهدف إلى توعية وإيقاظ عقل وحس المشاهد، بما يدفع الناس إلى التغيير في النهاية.

ومما سبق، نرى نوعاً من التخبط في تعدد المسميات المستخدمة؛ فكلمة «المستقل» غير ملائمة، فمن النادر وجود تلك الفرق ذاتيَّة الدعم، أما كلمة «الحر» فلا يمكن استخدامها أيضاً لأن الفرق لا تتمتع بالحريَّة المطلقة التي قد ترجوها، وبالتالي يمكن تعميم استخدام كلمة «بديل» لوصف المسرح الذي قاده الشباب، وما زال، بعيداً عن حركة المسرح الرسمي، لأن البديل هو إما بديل لما هو مقدم في المسرح الرسمي والتجاري فنياً أو فكرياً أو كليهما، أو أنه مطابق له، وفي هذه الحالة لن يسمى إلا بمسرح للهواة.

سنـــاء شـدال:
الأزياء نبض الإخراج المـسرحـي الـنـاجـح

تشـكل الفنانة ومصممة الأزياء والسينوغرافيا سناء شدال، حضوراً بارزاً في المشهد المسرحي المغربي، وتعد ممن أسهموا في تغيير العديد من التصورات الجماليَّة، لاسيما فيما يتعلق بصناعة الأزياء المسرحيَّة، وأسهمت بصفـة خاصة في تركيز الانتبـاه مجدداً على الأزياء التراثيَّة التي تحمل بصمة خاصة بإسـهاماتها في منجز فرقة تانسـيفت منذ سـنة 2006 إلى الآن، إلى جانب جهودها في أعمال مسرحيَّة عدة، حازت على إثرها عدداً من الجوائز سـواء في المهرجان الوطني للمسرح الاحترافي في المغرب، أم في مهرجانات عربيَّة، وفي ما يلي تتحدث عن مسيرتها وأبرز تجاربها.

عبدالمجيد أهرى
باحث وكاتب مسرحي من المغرب

• تخرجـتِ منـذ عقدين مـن الزمن فـي المعهد العالـي للفن المسـرحي في الرباط، كيف دخلت إلى هـذا المجال وكيف كانت النظرة للأزياء المسرحيَّة حينذاك وكيف أصبحت اليوم؟

- قبل دراسـتي في المعهد العالي للفن المسـرحي والتنشـيط الثقافـي، لم أكن أعرف أن هناك تخصصـات قائمة بذاتها، حيث اجتزت مباراة المعهد العالي للفن المسـرحي تخصص التشخيص. وبعد سـنتين غيرت توجهي نحو شعبة السينوغرافيا؛ ولم يكن الأمر مصادفـة، ولكن كان عن قناعة بأن السـينوغرافيا سـواء الديكور أم الملابـس أم الإنـارة هي جـزء لا يتجزأ من العمل المسـرحي وجماليتـه. فـي تلك الفترة من دراسـتي، لم يكن هنـاك اهتمام قوي بتصميم الأزياء في العمل المسـرحي، ما عدا تجربة «مسرح الصديقي» من خلال الاشـتغال على مسـرحة الأزيـاء التقليديَّة، وتقديمها بشـكل مغاير. في تلك الفترة كانـت أوائل الأعمال التي شـدت انتباهي إلى الأزياء المسرحيَّة هي أعمال فرقة «تانسيفت» التي بصمت على السـاحة الفنيَّة آنـذاك بجماليَّة الديكور والأزياء التي أغنت أعمالها المسرحيَّة؛ من خلال خلق فرجة تمزج مقومات العرض من موسيقى وغناء وديكور وأزياء. لم تكن الأزياء تعد في نطـاق أولويات العمل المسـرحي لعديد من الفـرق، وبقيت مجرد قطـع ملابس يرتديهـا الممثلون من أجل تشـخيص أدوارهم، قبل أن يأتـي هنا دور خريجي المعهد من أجل الإسـهام في تغيير تلك الفكـرة، عـن طريق خلق تصاميم تتماشـى مـع جماليات العرض وهويات وطبائع الشخصيات. أعتقد من هنا بدأ التحول التدريجي للاهتمـام بالأزياء بوصفها عنصراً أساسـياً في العمل المسـرحي، ولو أن الأمر اسـتغرق وقتاً من أجل خلق اهتمام بأهميتها، سـواء لدى المخرجين ومن النقاد.

ضيف الغفلة

• مــاذا عن التجارب الأولى بعد الحصول على شــهادة التخصص في الســينوغرافيا من المعهد العالي للفن المســرحي والتنشــيط الثقافي؟

- بعــد التخرج في المعهد بدأت أولى التجــارب الاحترافيَّة من خلال مسرحيَّة بعنوان «ثورة الملك والشعب» بمسرح محمد الخامس، حيث اشتغلت مساعدة لمصممة السينوغرافيا يوليانا ناصف برودوت، حيث عملت على إدارة الملابس لأكثر من 180 ممثلاً.

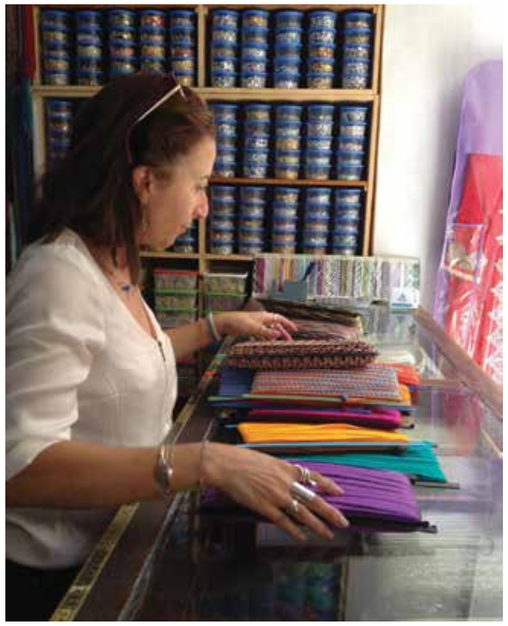
كانت تلك المرحلة الأولى في مســيرتي، وأعدها مرحلة الشــك والبحــث عن الذات. كانت فترة عصيبــة للحصول على فرصة عمل، استمرت لســنة كاملة من البحث وطرق الأبواب، وحين تحصل على تلك الفرصة تجد نفســك غارقاً في الشــك بعدم القدرة على النجاح وإثبــات ذاتــك في المجال، وخلق اســم لك مــن أول عمل لتضمن الاســتمراريَّة، كانت فترة جد صعبة، وأعتقد أنه مهما كانت صعوبتها فهــي تظل مرحلة مهمة، لأنها تكون الدافــع الحقيقي لإبراز الذات والصراع من أجل البقاء في المجال.

وثمــة المرحلة الثانية من حياتــي المهنيَّة، حيث حصلت القفزة النوعيَّة التي شــكلت مســاري، وكانت مع فرقة تانســيفت للمسرح، وخصوصــاً مع الفنان المخرج حســن هموش الــذي كان يؤمن في اشــتغاله بأهميَّة كل العناصــر المكونة للعرض المســرحي من أجل نجاحــه، خلال عملــي معه لم يمارس ســلطة المخــرج، ولكن كان الاشــتغال أقرب إلى أن يكون عملاً مشــتركاً مع جميع الفنانين من ممثلين وتقنيين، هذا الشيء أعطاني مساحة أكبر للاشتغال والإبداع لخلــق بصمتي الخاصة فــي تصميم الأزياء خصوصــاً في بداياتي الأولــى، وبخاصة كون عمل الســينوغراف أو مصمم الملابس يبقى دائمــاً محكوماً برؤية المخرج. أعتقد أنني كنت محظوظة لأنه كانت لدي حريَّة اكتشــاف طاقاتي الإبداعيَّة والفنيَّة من البداية. ثم فيما بعــد بدأت الاشــتغال مع فرق وطنيَّــة عدة بمجــال تصميم الأزياء والســينوغرافيا، ما ســمح لي بخلــق بصمة خاصة لي في الســاحة المسرحيَّة المغربيَّة.

أما المرحلة الثالثة فأعدها مرحلة التجريب والبحث عن أساليب مختلفة، هذه المرحلة مختلفة جداً، ولكنها تبقى شبيهة بمرحلة الشك التي عشــتها في البدايات الأولى في المجــال، بعد أن أصبحت لي بصمة خاصة تعريفيَّة لأســلوبي الفني الذي يجمع المزج بين الأزياء التراثيَّــة والمعاصــرة في قوالب فنيَّــة متعددة، مســتعينة بالألوان والأشكال المختلفة التي تخدم الفرجة المسرحيَّة. لم أكن أرغب في أن أجد نفســي بعد سنوات أدور في دوامة مغلقة من النمطيَّة، لأني كنــت أؤمن بأن المبــدع لا تحكمه قوانين ولا قوالــب، ولا أريد أن يتم تصنيفي في خانة واحدة. لذا وجهت قدراتي الإبداعيَّة لمستوى آخر هو التجريب والاشــتغال بتقنيات وأدوات جديدة معاصرة تمزج بين المســرح والفنون الأخرى، وبعون الله نجحت في هذه التجربة أيضاً بتتويجي بجائزة أحســن تصميم ملابس في المهرجان الوطني للمســرح الاحترافي في دورته الثامنة عشــرة (2016) عن مسرحيَّة «ليــام ا ليام» للمخرج حســن مراني علوي، وفــي مهرجان الحريَّة للمســرح العربــي في الإســكندريَّة، بدورته الأولى في العام نفســه وبالعرض ذاته، ثم مســرحيَّة «النمس» في مهرجان المسرح الوطني للمســرح الاحترافــي (2019)، هذا بالنســبة لتجربتي فــي الأزياء المســرحيَّة، أما بالنسبة للســينوغرافيا، فأعتقد أن آخر عمل لي كان مع فرقة خشبة الحي بمسرحيَّة «كيد السكات» هو استمراريَّة للطابع نفسه الذي بصم اشتغالي على مسرحيَّة «النمس».

• ســوف تقررين ســنة 2009 الســفر إلى ألمانيا لاستكمال مسيرة التكوين، خاصة في الإدارة الفنيَّة، ماذا عن تلك التجربة؟

- كنــت دائماً أرغب في أن أكمل دراســتي بمجال المســرح أو الإدارة الثقافيَّة، شــغف التعلــم كان دائماً يطاردني، لذلك قررت أن اتجه إلى الإدارة الثقافيَّة، كانت تجربة ممتعة وملهمة جداً أن تعلمت فنــون إدارة البرامج الثقافيَّــة، من تنظيم مهرجانــات وتظاهرات ثقافيَّــة وفنيَّة، كان الأمر ســهلاً بالنســبة لي لأنــي كنت قادمة من تخصص فني، فكانت رؤيتي مختلفة عمن كانوا يدرســون معي. بعد حصولي على الدبلوم وعودتي إلى المغرب اشــتغلت مع شركات في



الدار البيضاء، والرباط، مديـرة فنيَّة أحياناً، ومنظمة أحياناً أخرى. الإدارة الثقافيَّة من وجهة نظري بحر كبير وشاسـع، وعلى ممارسها أن يكون ملماً بالعديد من الأمور، من بينها السياسـات الثقافيَّة في المنطقة، وأيضاً أن يكون لديه حس فني عال ورؤية واضحة المعالم للمسـتقبل. تجربة التوطين المسـرحي التي طرحتها وزارة الثقافة كانـت تصب في هذا النطاق من خلال خلـق ديناميَّة ثقافيَّة طوال السنة للفرق المسرحيَّة، لكن التجربة من منظوري لم تنجح مئة في المئة باستثناء بعض التجارب.

• كيف تتشـكل تصورات سناء شـدال بخصوص الأزياء التراثيَّة؟ ونموذجنا في ذلك اشتغالك على جل أعمال فرقة تانسيفت، أيضاً بعض أعمال فرقة النادي الفنـي كوميديا بمدينة مراكش، وأيضاً إعداد ملابس مسـرحيَّة «الخلخال والغربـال» لفرقة فانورامیك لفنون العرض التي تعرض منذ مدة.

- فرقة تانسـيفت كانت تعتمد قالباً تراثياً فرجوياً، لذا كانت تلك فرصة للبحث عن تاريخ الأزياء في المغرب ودراسـتها بشكل معمق واسـتخراج ما يمكنني الاسـتعانة به ومزجه بأشكال معاصرة أخرى لخلق أزياء تراثيَّة، وفي الوقت نفسـه برؤية معاصرة، وأيضاً للخروج بتصاميم تخدم شـخصيات المسرحيَّة وتخدم فكرة العرض. فالبحث فـي تراثنا المغربي بالنسـبة لـي كان دائماً أساسـياً، والعودة إلى الجذور والبحث في التاريخ والاسـتلهام خطوة مهمة وأساسيَّة لأنها تعطي مصداقيَّة لأعمالك باستنادك على عناصر ضاربة في التاريخ، وحين تضفي عليهـا بصمة خاصة وتحورها على طريقتك المعاصرة تكون النتيجة جيدة. في اشتغالي على جل الأعمال أعطي وقتاً كافياً للبحث والتحليل، سـواء بخصـوص النص والفكـرة والقالب الفني، وأيضاً الشـخصيات التي من المفروض أن ترتـدي الأزياء، إضافة إلى الانتباه لإبداعات طاقم العمل ليكون عملاً متكاملاً بالأخير.

أما عن عملـي مع فرقة فانوراميك بعملها المسـرحي «خلخال وغربـال» فكان الأمـر أكثر تعقيـداً، لأنني اخترت الاشـتغال على الأرشـيف وتاريخ الملابـس والاسـتعانة برموز الوشـم في جنوب المغرب وكان أمامي تحد كبير أن أقدم أزياء وديكوراً مسرحياً تراثياً وتاريخياً، ولكن في الوقت نفسه بأسلوب مسرحي يخدم الشخصيات والفكرة الإخراجيَّة للعمل.

• كيـف تنظرين إلى المسـألة الإبداعيَّة المتعلقـة بصفة خاصة بتصميـم الملابـس؟ وما هي الخلاصات التـي يمكن رصدها في طريقة الاشتغال على الأزياء المسرحيَّة؟

- من خلال متابعتي للمجال المسرحي سواء المغربي أم العربي، أرى أن هناك تطوراً ملحوظاً من الناحية الإبداعيَّة لمصممي الأزياء، بحيث لم تعد الأزياء مجرد قطع ملابس تسهم في بناء الشخصيات، ولكن بدأت أيضاً تتداخل مع السينوغرافيا وأصبحت جزءاً منها. ففي مسـرحيَّة «تكنزا.. قصة تودة» عمدنا إلى خلق واجهات بصريَّة على الأزياء المسـرحيَّة، وصارت الأزياء جزءاً من سـينوغرافيا العرض، يتحقـق ذلك حين يكون هنـاك وعي جماعي من طـرف المخرج، ومصمـم الديكور، ومصمم الملابس والإنـارة بهذا التصور، فعملهم المشـترك والرؤية المشـتركة تكون لها نتائج تنعكـس على العمليَّة الإبداعيَّة. هـذا من ناحية، من ناحية أخـرى أرى أنه أصبح هناك وعي بأن الأزياء ليسـت فقط لباسـاً يرتديه الممثل لإبراز شخصيَّة معينـة، أو طبقة اجتماعيَّة معينـة، أو حتى لتقديم الفتـرة الزمنيَّة، ولكن أصبح أيضاً للاشـتغال على العنصـر الجمالي والإبداعي في خلق تصاميم متخيلة وإبداعيَّة لم تكن هناك في السابق.

ومـع ذلـك، لحد الآن ما زلـت أرى أن الأزياء المسـرحيَّة لم تأخـذ حقها بالمعنى الحقيقي للكلمة في العمل المسـرحي، سـواء في المغرب أم الوطن العربي، باسـتثناء تجـارب حين يكون فيها المخـرج واعياً بأهميَّة الأزياء في العمل المسـرحي. أيضاً مسـألة أخرى، لا تقل أهميَّة عن وعي المخرج، هي الدراسـات والكتابات النقديَّة عن الأزياء المسرحيَّة، فمن خلال أغلب وليس كل الكتابات النقديَّة التي تناقش العروض المسـرحيَّة، يكاد يكون تناول الأزياء المسـرحيَّة في القـراءات النقديَّة منعدماً وكأنها ليسـت موجودةً، وليست لها أهميَّة، وأحياناً تتم الإشارة إليها فقط بسطر أو سطرين فـي المقال النقدي، علماً أن الأزياء هي جزء لا يتجزأ من جسـد الممثل وجزء لا يتجزأ من السـينوغرافيا وأيضاً رؤية المخرج، لذا أجـد ذلك إجحافاً فـي حق مجهود مصممـي الملابس بوجه عام، والقـراءات النقديَّة المسـرحيَّة عليها أن تكون أكثـر عمقاً ودراية بأهميَّة مكونات العرض المسـرحي، والأزياء المسـرحيَّة هي جزء لا يتجزأ منها.

• خلال مسـارك الإبداعي، حصلت على العديد من الجوائز سواء في المغرب أم خارجه، ماذا تعني الجوائز بالنسبة لك؟

- في بداياتي الفنيَّة كان حصولي على الجائزة أمراً مهماً للغاية، لأن الجائـزة تعطيك المصداقيَّة داخـل مجال تخصصك، وتفتح لك المجال للاشتغال. لكن مع الوقت ومع نضجي في المجال فهمت أن أكبـر إنجاز قد أحققه هو أن أطور شـخصيتي الفنيَّة، وحين أحصل علـى جائزة أخرى أعدهـا اعترافاً فقط بنجاحي فـي تلك العمليَّة الإبداعيَّة. قد نفشـل أحياناً وقد ننجح، لكن الأهم هو الاسـتمراريَّة فـي البحث والتطوير لأن النجاح الحقيقـي لا تخلقه الجائزة، لأنها مجـرد اعتراف بنجاح التجربة، ولكنها ليسـت الهـدف الذي نعمل عليه، فالهدف الحقيقي هو الإنجازات الكبرى التي علينا أن نحققها ونستمر في تحقيقها في المستقبل.

سـناء شـدال، فنانـة مغربيَّـة متعـددة التخصصات، ولدت فـي مدينة العرائـش، تجمع خبراتهـا تصميم الديكور والأزياء المسرحية، والتصوير الفوتوغرافي، وصناعـة الأفـلام الوثائقيَّـة، بالإضافة إلـى الكتابة الأدبيَّة. بدأت مسـيرتها المهنيَّـة في تصميم الديكور والملابس المسـرحيَّة منذ عام 2003، وحققت نجاحاً في هـذا التخصص، في أول عمل لهـا وهي طالبة في المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، وتم ترشـيحها لجائزة الملابس المسـرحيَّة في المهرجان الوطني للمسـرح الاحترافي بمكنـاس لعملها مصممة ملابس بمسـرحيَّة «جرادة مالحة» للفرقـة الجهويَّة تطـوان، من إخراج سـليمة بن مومن. وفـي عام 2009 وسـعت آفاقهـا الفنيَّـة بدراسـة الإدارة الثقافيَّة في ألمانيـا، وعملت لاحقاً في تنظيـم وإدارة العديد من المهرجانات الوطنيَّة، قبل أن تكتشف شغفها بالتصوير الرقمي في العام نفسـه، فأصبح التصوير جزءاً أساسياً مـن تعبيرهـا الفنـي، حيث شـاركت فـي العديد من المعارض الوطنيَّة. وفي عام 2012، اتجهت إلى صناعة الأفـلام الوثائقيَّـة، وحصلت على درجة الماجسـتير المهني في هـذا المجال. إلى جانب عملها الفني، تهتم سـناء بالأدب، وقـد أصدرت مجموعتيـن قصصيتين. وحصلت سناء شدال على العديد من الجوائز الوطنيَّة والدوليَّـة من أبرزها جائزة الشـيخ الدكتور سـلطان بـن محمد القاسـمي لأفضل عمل مسـرحي عربي من خلال مسـرحيَّة «تكنزا قصة تودة» مـن إخراج أمين ناسـور سنة 2023. من الأعمال المسرحيَّة التي صممت أزياءهـا: «التسـليم لسـياد» سـنة 2006، ومسـرحيَّة «كيـف طويـر طـار» سـنة 2009، ومسـرحيَّة «ناكر الحسـان» سنة 2010، ومسـرحيَّة «الساكن» سنة 2016.

روائع المسرح الغربي في
المشهد التونسي
بين التواصل والانقطاع

في سياق الاشتغال على نصوص كلاسيكيَّة من المسرح الغربي في تونس، تبرز عدة تساؤلات حول كيفيَّة تحقيق التوازن بين احترام النص الأصلي وإضفاء رؤية إخراجيَّة حديثة، وحول مدى تفاعل الجمهور التونسي اليوم مع تلك النصوص الغربيَّة الخالدة، وما هي الصيغة المثلى لتقريبها من الواقع المحلي لجعلها أكثر جذباً، وهل تواجه عمليَّة تكييفها مع الثقافة التونسيَّة تحديات ما، سواء على مستوى المضمون أم الشكل؟

تونس: عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

يرى المخرج والباحث المسرحي حمادي الوهايبي في هذا الإطار أن تناول النصوص المسرحيَّة الكلاسيكيَّة يندرج ضمن البعد الإنساني والكوني للمسرح، نظراً لما تحمله هذه الأعمال من معانٍ إنسانيَّة نبيلة. وأوضح أن مقاربته لمسرحيَّة «عطيل وبعد» جاءت نتيجة قراءة معمّقة للإرث الشكسبيري، بخاصة في علاقته بالعقل الغربي ونظرته إلى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا.

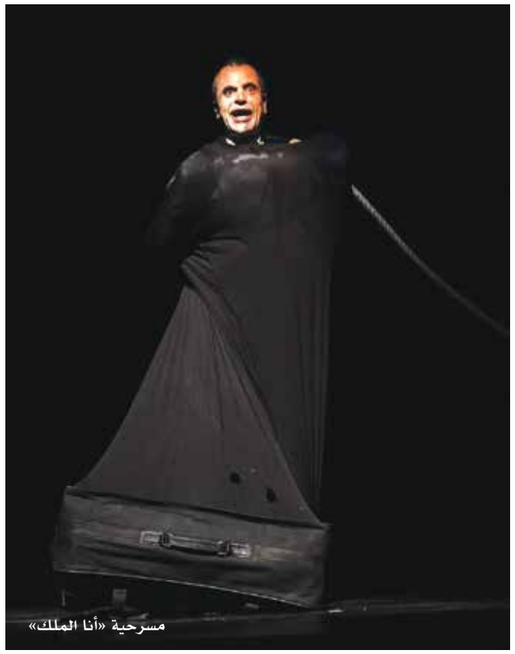
وأشار إلى أن شخصيَّة عطيل، القادمة من جنوب المتوسط، تم تقديمها في مسرحيَّة شكسبير بوصفه محارباً خدم حكام البندقيَّة ضد العثمانيين، لكنه في النهاية لم يخض الحرب، وقتل زوجته بسبب الشك، ثم انتحر، وهي جميعها أفعال سلبيَّة. ومن هنا، عمد الحمادي إلى إعادة قراءة هذه القصة وإعادة كتابتها من منظور مختلف متسائلاً: «عطيل وبعد؟ كيف نرى نحن هذه الشخصيَّة؟».

كما ربط الوهايبي هذه المقاربة المسرحيَّة بالراهن السياسي، مستشهداً بالموقف الغربي المنحاز إلى الصهيونيَّة في الأحداث الأخيرة في غزة، مما يعكس استمرار التصورات الغربيَّة المتحيزة. وأكد أن التعاطي مع الإرث المسرحي الكلاسيكي يتطلب الحذر، نظراً لما يحمله من أبعاد أيديولوجيَّة وتاريخيَّة.

وعلى المستوى التاريخي، أوضح أن المسرح العربي تعامل مع النصوص الكلاسيكيَّة بطرق مختلفة، حيث اعتمدت بعض التجارب على الترجمة المباشرة، في حين لجأت تجارب أخرى إلى الاقتباس والتكييف المحلي. من جهة أخرى، يرى الوهايبي أن المسرح الغربي تأثر هو نفسه بالإرث الشرقي، كما يظهر في أعمال بريشت، وآرتو، وغروتوفسكي، وبيتر بروك، الذين استلهموا من الملاحم الهنديَّة والفارسيَّة في بناء رؤيتهم المسرحيَّة الحديثة.

أما الكاتب المسرحي يوسف البحري فيعتقد أن التعامل مع النصوص الكلاسيكيَّة في المسرح يشبه عمل الصائغ، إذ يجب الحفاظ على قيمتها الأصليَّة، مع إضفاء لمسات إبداعيَّة حديثة من دون تشويهها. ورأى أن إعادة تقديم هذه النصوص في تونس تحتاج إلى عمليَّة «تونسة»، أي تكييفها مع السياق المحلي بطريقة تحافظ على جوهرها وتمنحها بعداً معاصراً يلامس الجمهور التونسي.

وأوضح البحري أن المسرح التونسي نجح سابقاً في تحقيق هذا التوازن، لاسيما في بداياته، مع تجارب علي بن عياد وفرقة الكاف، لكنه اليوم يواجه تحديات معقدة تجعل الحفاظ على هذا النهج مهمة صعبة. وشدد على أن الجمهور التونسي لا يعاني من قطيعة مع المسرح الكلاسيكي، لكنه يحتاج إلى رؤية إخراجيَّة حديثة تجعله يجد نفسه في هذه الأعمال.


مسرحية «أنا الملك»

وأضاف أن التحدي الأكبر يكمن في قدرة المخرج على إعادة ابتكار النص من دون أن يفقده روحه، بحيث لا يبتعد عن أصله ولا ينفصل عن الواقع. كما أشار إلى صعوبة تحويل النصوص الكلاسيكيَّة من لغتها الشعريَّة والأسلوب الرمزي إلى لغة حديثة من دون المساس بجوهرها، معتبراً أن استخدام التكنولوجيا والعناصر البصريَّة الحديثة يجب أن يكون وسيلة لإثراء العرض لا لتشويهه.

وبرغم هذه التحديات، يبين يوسف البحري أن المسرح التونسي قادر على تجاوز ذلك، لأن الجمهور لا يزال متعطشاً لأعمال مسرحيَّة تمزج بين التراث والإبداع المعاصر، والمسرحيون في تونس يعرفون جيداً طريقهم إلى جمهورهم.

في المقابل يؤكد المخرج المسرحي حاتم دربال أن إعادة تقديم النصوص الكلاسيكيَّة العالميَّة اليوم لا تحمل معنى حقيقياً إذا لم تنخرط في قضايا الواقع الراهن. فالمسرح، في جوهره، يجب أن يكون معبّراً عن المجتمع الحاضر ومتصلاً بجغرافيته، وليس مجرد استنساخ لنصوص قديمة من دون تطويعها. وأوضح أن المسرح، منذ بداياته، اعتمد على الترجمة، حيث تم تكييف الأساطير الإغريقيَّة وفق بيئاتها الزمنيَّة المختلفة، سواء في أثينا القديمة، أم في العصور الوسطى، ثم أعيد تناولها في القرون اللاحقة من خلال المسرح الإغريقي.

وأشار دربال إلى أن استلهام نصوص مثل أعمال بريشت، وكورناي، وشكسبير، لا يزال ممكناً اليوم، بشرط تطويعها لخدمة قضايا معاصرة، وليس مجرد إعادة إنتاجها كما كُتبت في القرن الخامس عشر. فالمسرح يتناول بشكل أساسي مواضيع مثل الحب، والدين، والدولة، لكن الزاوية التي يتم تناولها منها هي التي تمنحها قيمتها وتثير الحوار حول قضايا ملحّة تهم الجمهور، الذي يجب أن يشعر بأن المسرح يتحدث عنه.

أما عن التجربة المسرحيَّة التونسيَّة في استعادة الكلاسيكيات، فقد أكد دربال أنها كانت نشطة منذ بدايات القرن العشرين، لاسيما في ظل النزعة التحرريَّة خلال الاستعمار، حيث استُخدم المسرح التاريخي للحفاظ على الهويَّة واللغة العربيَّة، من خلال استلهام محطات من الثقافة العربيَّة الإسلاميَّة، مثل الأندلس، وصلاح الدين الأيوبي، وحكم بني الأغلب. كما تناول المسرح قضايا اجتماعيَّة مهمة، ومع علي بن عياد بدأ الاتجاه نحو الاقتباس من المسرح الكلاسيكي في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، وتواصلت هذه التجارب حتى اليوم، برغم القيود الرقابيَّة التي ظلت قائمة حتى اندلاع الثورة.

وأضاف أن المسرح الحديث يعتمد اليوم على التجريب لاستكشاف آفاق جماليَّة جديدة تتجاوز الأزمات الإخراجيَّة، حيث لا تزال النصوص تلعب دوراً مهماً، ولكن يجب تطويعها بما يخدم القضايا الراهنة. فالتجارب المسرحيَّة مثل «عطيل وبعد» اعتمدت على مقاربات محددة، بينما اتجه كل من الفاضل الجعايبي، والفاضل الجزيري، إلى أسلوب الارتجال لقراءة الواقع بطريقة جماعيَّة، مما أتاح تطوير تجربة متراكمة. كما اشتغل الفاضل الجزيري على «ثورة صاحب الحمار» كنص تونسي، بينما قدم المنصف السويسي أعمالاً مثل «عطشان يا صبايا».

وختم دربال حديثه بالتأكيد على أن تراجع دور الكاتب المسرحي أثر في طبيعة التجارب المعاصرة، حيث أصبحت القضايا المطروحة ديناميكيَّة ومتغيرة بحسب السياقات المحليَّة والدوليَّة. ولذلك، فإن الكتابة المسرحيَّة اليوم تحتاج إلى عمق أكبر وبنية دراميَّة محكمة تجمع بين البعد الشعري والرؤية الجماليَّة، لضمان استمرار المسرح أداة تعبير حيَّة عن المجتمع وقضاياه.

ويملك المخرج المسرحي معز حمزة تجربة في الاشتغال على النصوص الكلاسيكيَّة في مجمل أعماله، حيث أبرز أن العمليَّة لا تعد معقدة على مستوى التنفيذ، وقال إنه اشتغل على العديد من النصوص الكلاسيكيَّة، من بينها مسرحيَّة «أنا الملك» التي أعدها عن نص أوديب لتوفيق الحكيم، ودراماتورجياً اشتغل على مسرحيَّة «قبلة» المستوحاة من نصوص أنطون تشيخوف، وكان أخرجها منير العرقي بمناسبة مرور مئة عام على وفاة الكاتب الروسي.

وأبرز حمزة أن العودة إلى المسرح الكلاسيكي تعد ضرورة لأي

يوسف البحري

حمادي الوهايبي

حاتم دربال

معز حمزة

مخرج مسرحي، حيث تتيح فرصة لطرح تساؤلات حول الإنسان والقضايا التي تهمه. وبيّن أن إعادة إخراج هذه النصوص تتطلب تحقيق توازن بين احترام النص الأصلي وإضفاء رؤية إخراجيَّة حديثة. كما أرجع توجهه نحو المسرح الكلاسيكي إلى افتقار تونس إلى كتاب مسرحيين يتواصلون مع المخرجين أثناء الكتابة، مما يجعله ينجذب للنصوص العالميَّة التي تتناول قضايا إنسانيَّة متجددة، مثل الصراع على السلطة، والحب والخيانة، والموت والحروب، وهي مواضيع مستمرة عبر الزمن.

وتحدث عن تجربته في مسرحيَّة «أنا الملك»، المستوحاة من «أوديب» لتوفيق الحكيم، حيث تناول موضوع لعنة السلطة وتوارثها بأسلوب تجريدي معاصر. كما سلط الضوء على «خيوط العشقة»، المستوحاة من «منزل الشرفات السبع» للكاتب الإسباني أليخاندرو كاسونا، التي استفزت تفكيره بعمقها في معالجة القضايا الإنسانيَّة.

أما عن تفاعل الجمهور التونسي مع المسرح الكلاسيكي، فوصف التجربة بالإيجابيَّة، مشيراً إلى نجاح عروضه، مثل مسرحيَّة «حنبعل» التي قُدمت في المسرح الأثري في مدينة دقة وشارك فيها ممثلاً. وأوضح أن التحدي الأكبر يكمن في تقريب النصوص العالميَّة من الواقع المحلي عبر التطرق إلى القضايا الإنسانيَّة العميقة، معتبراً أن تونس ليست بمعزل عن السياق الدولي.

وفيما يتعلق بترويج العروض المسرحيَّة خارج تونس، رأى حمزة أن المعوق الأساسي يتمثل في اختلاف اللهجة التونسيَّة، إلا أن المعالجة الدراماتورجيَّة الذكيَّة، القائمة على الرمزيَّة، تتيح تجاوز هذا الإشكال مع الحفاظ على احترام خصوصيات المجتمعات العربيَّة المختلفة.

الجولات المحلية للمسرح المغربي

الكائن والممكن

الرباط: سعيدة شريف
كاتبة وإعلامية من المغرب

ثمة مديريات جهويَّة للثقافة في 12 جهة من المملكة المغربيَّة، ولـدى بعضها أكثر مـن مركز ثقافي فـي مدن مختلفـة، ومراكز ثقافيَّـة أخرى غير تابعة لوزارة الثقافة منها الخاص والعام، وأخرى مسـتحدثة كمراكز «إكليل» التابعة لمؤسسة محمد السادس للنهوض بالأعمال الاجتماعيَّـة للتربية والتكوين، وبرغم ذلك فإن المسـرح يظـل متركزاً في بعض المراكـز الثقافيَّة النشـيطة المعدودة، التي

تتمركـز العـروض المسـرحيَّة المغربيَّة فـي المدن الكبـرى ولا تصـل إلـى الجهـات والمناطـق النائية إلا فيما نـدر، وذلك على الرغم مـن تخصيص وزارة الثقافـة والشـاب والتواصل المغربيَّة دعمـاً لترويج وتجوال هذه الأعمال، تسـتفيد منه سـنوياً مجموعة من الفرق المسرحيَّة.

تعمل بشـكل منتظم برغم قلة الإمكانات، كما أن المؤسسـة اليتيمة المتخصصـة في التكوين المسـرحي والتنشـيط الثقافي بالمغرب، أي المعهـد العالي للفن المسـرحي، يوجد في العاصمة الرباط، ولا يستفيد شباب المناطق النائية ممن لم يحالفهم الحظ لولوج المعهد مـن أجل التكويـن إلا من ورشـات وتكوينات بسـيطة تقدمها لهم الجمعيات الثقافيَّة التي ينتسبون إليها في فترات متقطعة.

وهـو وضـع يثير مجموعـة من الأسـئلة، منها: مـا تأثير هذا التمركز على الإنتاج المسـرحي المغربي؟ ومـا الدور الذي يمكن أن تقـوم بـه المراكز الثقافيَّـة وصانعو الفرجة لرفـع العزلة عن مختلف المناطق النائية؟

يرى الكاتب والمخرج المسـرحي المغربي الزبير بن بوشـتى أن مركزيَّـة المسـرح المغربـي هي امتـداد للمركزيـات الإداريَّة والاقتصاديَّـة والإعلاميَّـة بالبلـد، التي تقف وراءهـا مجموعة من الآليات المتداخلة التي تجعل المسـرح متمركـزاً في الرباط والدار البيضاء بصفة خاصة، أولاها آليَّة الدعم المسـرحي سـواء ما يتعلق منـه بالإنتاج أم الترويج أم التوطيـن، المتحكم فيه من قبل الإدارة المركزيَّـة ولجنة دعـم وحيدة في البلد، وهو ما يكشـف عن غياب سياسة حقيقيَّة لتفعيل «الجهويَّة» الموسعة على المستوى المسرحي، ومـا يجعل الفرق التي تشـتغل في مدن خـارج محوري العاصمتين رهينـة لما توفره آليَّـة الدعم من إمكانات، ويحد مـن تأثيرها في محيطها الجهوي.

ويؤكد ابن بوشـتى أن «عدم استقلاليَّة المسـرح المغربي عن آليَّة الدعم المركزي تحد من انتشـاره وتأثيره في مدنها وفي المدن المجـاورة لها، ما دامـت برمجة العروض ترتبط بالأسـاس بأجندة تمليهـا ميكانيزمات هـذا الدعـم المرتبطة بدورهـا بميكانيزمات التمويل. وهذا كله يؤثر في المسرح ويجعل الفرق عاجزة عن تمويل الجولات وغيرها من الأنشـطة المسـرحيَّة». ويشير إلى أن المراكز التابعـة لوزارة الثقافة أو الجماعـات المحليَّة، تظل مراكز من دون برمجة قارة، ولهذا تظل مجرد قاعات لاستقبال الأنشطة المناسباتيَّة لهـذا الغرض أو ذاك، وفـي غياب أي تواصل إعلامـي، وهو ما لا يسـاعد الجمهور للتعرف إلى تلك الأنشـطة، ويخلق ألفة بينه وبين تلك القاعات، وبالتالي يؤثر بشـكل سـلبي على فعاليَّة هذا المسرح ووصولـه إلى الجمهور الواسـع، لهذا نجد أنفسـنا، كما يقول، أمام معضلة «مسرح من دون جمهور، وجمهور من دون مسرح لاعتبارات وإجـراءات تنظيميَّـة محضة لها علاقـة بانعدام آليَّـة لتنظيم هذه الجـولات حتى تضمن للمسـرح لقاءات بالجمهور الواسـع في جل المدن».

إستراتيجيَّة

ومن جهتها ترى فاطمة مقداد، الكاتبة والأستاذة بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط، أن حال المسرح حال كل الفنون، فهو يعاني من غياب إستراتيجيَّة لتعميم القاعات المسرحيَّة والبنيات التحتيَّة، ومن غياب تصور واضح خاص بالتكوين والتكوين المسـتمر. وتتسـاءل: «كيـف يعقل لبلد فـي حجم المغـرب بنموه الديمغرافـي وتاريخه وتنوع ثقافاته ألا يتوفـر إلا على معهد واحد للتكوين المسرحي؟».

وتشـير إلى أن هناك العديد من المعوقات التي تجعل المسرح المحلـي يتمركز فـي الحواضر الكبرى ولا يسـتفيد منـه الجمهور العريض بالمدن الصغرى والقرى، أبرزها بنيات الاستقبال والتدريب التـي لا تتوافر في تلك المدن، وانعدام التجهيزات التقنيَّة المطلوبة في أغلب قاعات العرض بمراكز تلك المدن، التي لا تقوم بأي شيء، باسـتثناء عدد قليل جداً منها، وهي تلك التي يكون المسـؤول فيها يحمل الهم الثقافي، ويقوم بالمسـتحيل لإنجاح مشـروعه ولو على حساب وقته وصحته ومشاريعه الخاصة.

جانب من جمهور المركز الثقافي بالحاجب

سعيد باهادي

إسماعيل الوعرابي

الزبير بن بوشتى

فرجات

إسماعيل الوعرابي، المدير الفني لفرقة «فوانيس» المسرحيَّة ومدير «مهرجان أماناي الدولي للمسرح» بورزازات، يقول إن المرجعيَّة التاريخيَّة للمسرح في المغرب تحكمها معطيات مجاليَّة محضة، منها تمركز المؤسسات والإدارات بهذه المراكز والمدن، ووجود الجامعات ودور الثقافة ومعاهد التكوين الفني، وغيرها من الظروف التي تسهم في استقرار فئة كبيرة من الفنانين والباحثين في هذه المدن الكبرى مقارنة بالضواحي والقرى، ما يخلق هذه الفوارق ويستدعي عدالة مجاليَّة على المستوى الثقافي والمسرحي على وجه الخصوص.

ويشير إلى أن غياب المسرح وتمظهراته بوصفه فناً معاصراً في بعض الهوامش لا يعني غياب الفرجة ولا غياباً للفن بمفهومه الواسع، لأن معظم مدن المغرب وقراه لا تزال تزخر بمقومات الفرجة التراثيَّة، التي تعد مسرح المغاربة وفرجتهم.

ويؤكد الوعرابي أن هذا المجال على الرغم من غياب إستراتيجيَّة قطاعيَّة لتخفيف آثار غياب الإنتاج المسرحي فيه، فإنه يزخر بتنوع اجتماعي وغنى ثقافي، وهو بمثابة خزان لألوان عديدة من المتون الشعريَّة والأدبيَّة والفرجات التراثيَّة، التي يطبعها التنوع والاختلاف الناتج عن اختلاف الأعراق والأجناس البشريَّة التي استقرت فيه منذ زمن بعيد، واستطاعت أن تبلور ثقافات خاصة بها.

الماضي والحاضر

ومن جهتها ترى الممثلة وأستاذة التعليم الفني فاطمة بوجو أن بدايات المسرح المغربي الفعليَّة كانت بالمدن الكبرى التي زرع فيها المستعمر بذرة هذا الفن من خلال بناء قاعات مسرحيَّة مرت بها فرق أجنبيَّة وعربيَّة من مصر، ما حفز مجموعة من الشباب المغاربة لممارسة المسرح، حيث استفادوا بعدها من دورات تكوينيَّة، فكانوا نواة لفرق مسرحيَّة بعدد من المدن المغربيَّة مثل الدار البيضاء والرباط. وهذا يعني أن الانطلاقة لم تكن بكل مدن المملكة لأنها لم تكن انطلاقة حكوميَّة، بل فقط ولادة مسرحيَّة أسسها شباب عاشقون للمسرح، منهم الطيب الصديقي، والطيب لعلج، والفيزازي العياشي من وجدة، وآخرون. وبقي الأمر على حاله حتى مع تأسيس العديد من المراكز الثقافيَّة وبعض المسارح وتخصيص الدعم المسرحي ودعم الجولات، فكل ذلك، حسب بوجو، لم ينتج فرقاً مسرحيَّة قويَّة الحضور على الساحة الوطنيَّة والعربيَّة، باستثناء فرق لخريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، التي أصبحت تعود بالجوائز الكبرى في المهرجانات العربيَّة والوطنيَّة.

وتشير بوجو إلى أن «ارتفاع الطلب على مشاهدة العروض المسرحيَّة هو الذي ينتج عنه ارتفاع عدد بنايات المسرح. ولكن مع الأسف منذ إقرار شراء العروض من قناة التلفزة المغربيَّة مع كورونا بدل تقديم الإشهار للجولات المسرحيَّة، لم تعد الفرق تتمكن من القيام بجولات وطنيَّة موسعة وناجحة كما في عهد الرواد الذين سبقونا، هذا إلى جانب أن المواطن لا يضع في برنامجه الأسبوعي أو الشهري مشاهدة عرض مسرحي أو فيلم سينمائي أو حتى عرض موسيقي. ناهيك عن أن عدداً كبيراً من الفرق أصبح يتعامل مع الممارسة المسرحيَّة بوصفها وسيلة للاسترزاق، تتوقف عند حدود عروض الدعم ودعم الجولات التي تنظمها وزارة الثقافة، وبعدها تتوقف عروضهم التي لا يصل أغلبها إلى عشرين عرضاً».

إن المسرح المغربي للأسف، كما تقول بوجو، لا يغطي كل بقاع المملكة، ولا حتى ثلثها، هذا على الرغم من أن السنوات الأخيرة عرفت تشييد العديد من المراكز الثقافيَّة بمختلف المدن المغربيَّة، ولكنها تتمركز في الأحياء الراقية وتبعد عن الأحياء الشعبيَّة، وهو ما لا يشجع عشاق المسرح وممارسيه، ممن يقطنون الأحياء الشعبيَّة، على التنقل لمشاهدة العروض أو تنظيم تداريب بها، هذا ناهيك عن أن تلك المراكز لا تتوفر على ميزانيات تمكنها من شراء عروض مسرحيَّة أسبوعيَّة أو شهريَّة حتى يتعود المتفرج على الحضور إلى المسرح.

وما زاد الطين بلة وكان ضربة موجعة للمسرح، هو تجهيز القاعات السينمائيَّة بتلك المراكز الثقافيَّة وتخصيص خمسة أيام في الأسبوع فيها لعرض الأفلام السينمائيَّة، وهو ما عده المسرحيون ضرباً سافراً للمسرح.

جهود رسميَّة

أما السينوغراف والمخرج المسرحي سعيد باهادي، فيرى أنه لا يمكن عزل المسرح عن غيره من مجالات الإبداع والثقافة، التي ينظر إليها في المجتمع المغربي على أساس أنها ترف، وهو ما يفسر تمركز المسرح في المدن الكبرى في إغفال تام لشباب المناطق الهامشيَّة الذي وجد في التكنولوجيا الحديثة والوسائط المتاحة فرجات بديلة له قد تغنيه عن المسرح وغيره من الفنون الأخرى.

ويضيف باهادي، وهو موظف بالمسرح الوطني محمد الخامس بالرباط، أنه في غياب سياسة ثقافيَّة واضحة الأهداف، وبوسائل وآليات في التدبير توظف تداخل القطاعات وتحقق الالتقاء والتكامل فيما بينها لوضع وتنفيذ البرنامج، بدءاً بالمؤسسات التعليميَّة والجامعات والمجتمع المدني وكل الأطراف المعنيَّة بالمجال العام، لا يمكن للمسرح أو غيره من الفنون أن يكون له التأثير المرجو.

ويشير المسرحي باهادي إلى أنه لا يمكن إنكار المجهودات التي بذلت حتى الآن من الجهات الرسميَّة أو من طرف المجتمع المدني، وحاولت ترجمة مضامين مقتضيات الدستور المتعلقة بالعدالة المجاليَّة والتنمية الشاملة، ونجح البعض منها فيما رسخ البعض الآخر التمركز، مضيعاً فرصاً كبيرة للاستفادة من الهوامش وإنعاشها ثقافياً وفنياً.

كفاءات

ولمعالجة هذا الوضع، يؤكد باهادي انطلاقاً من تجربته في المجال، أنه يجب العمل على خلق فرص في الهوامش التي تزخر بالمواهب الواعدة في كل مجالات الإبداع، والحرص على التأطير والانفتاح على الإبداع الحر في المؤسسات التعليميَّة العموميَّة أو الخاصة أو المراكز المعنيَّة باستقبال الشباب، فهذا سوف يمنح فرصاً أكبر لتنوع الجمهور وتنوع الإنتاج المسرحي، بخاصة أن المغرب يتوفر اليوم على الكفاءات الوطنيَّة المتميزة في التأطير الفني، ويمكن الاستفادة منها في تنشيط المراكز الثقافيَّة على أحسن وجه حتى لا تظل مجرد بنايات جامدة من دون أي منفعة ملموسة، كما يمكن أن تكون عاملاً مساعداً لدعم وإسناد شباب تلك المناطق ودمجهم في المجتمع عبر بوابة المسرح والفنون بشكل عام.

ويخلص باهادي إلى أن كل هذا لن يتحقق إلا عبر تفعيل الجهويَّة المتقدمة، وإخراج المجلس الأعلى للثقافة إلى حيز الوجود، وتضافر الجهود بين مكونات القطاعات العموميَّة والخصوصيَّة والجامعات ومؤسسات البحث الأكاديمي والفعاليات الثقافيَّة والفنيَّة الوطنيَّة والمجتمع المدني، للقيام بمبادرات أكثر جاذبيَّة للشباب، وأداء الواجب تجاه الوطن والمجتمع. وإلى حين تحقق ذلك، يجب مرحلياً كما يقول: «إحداث وكالة وطنيَّة خاصة بالمسرح إنتاجاً وترويجاً، توكل إليها مهمة الإشراف على المشاريع المسرحيَّة في كل الجهات والمدن بصيغة تحقق التكافؤ الفعلي للفرص في الإبداع، ووضع خريطة برنامج للعروض طيلة الموسم المسرحي يمتد لعشرة أشهر، يضمن للفرق المسرحيَّة الاشتغال طيلة السنة والتجول بأعمالها عبر كل التراب الوطني. وبهذا الشكل سنسهم في التنمية البشريَّة، وفي العدالة المجاليَّة، وسنسهم في

خلق فرص للعمل بشكل مستمر بالنسبة للفنان المسرحي الذي ما زال يعاني من العديد من المثبطات في مساره المهني، وما زال يراهن على برنامج الدعم المسرحي الذي يكرس وضعه الاجتماعي والاقتصادي غير المرضي إطلاقاً».

التربية الفنيَّة

ومن جهتها تؤكد الكاتبة فاطمة مقداد أن الفنون بشكل عام والمسرح بشكل خاص بحاجة إلى قاعدة جماهيريَّة واسعة حتى يتمكن من الانتشار، وهذا لن يتأتى إلا بتعميم التربية الفنيَّة في المؤسسات التعليميَّة العموميَّة لخلق جمهور واع ومدرك للعمليَّة الإبداعيَّة ومشارك في بلورتها عبر حضوره الفعلي وتتبعها وإبداء الرأي. وبما أن الإنتاج المسرحي لا يهم فقط وزارة الثقافة، بل هو شأن الجماعات المحليَّة والمجالس البلديَّة والقرويَّة والقطاع الخاص، فإن الحكومة اليوم مطالبة بتفعيل أجهزة من شأنها الحرص على التنسيق بين كل المؤسسات سالفة الذكر للنهوض بهذا القطاع الحيوي والتنموي، عبر وضع سياسة محكمة للتدبير الثقافي والفني، حتى يتسنى للثقافة والفن أن يلعبا دوراً رياديا في التنمية الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والثقافيَّة.

الشيء نفسه تؤكده الممثلة وأستاذة التعليم الفني فاطمة بوجو، التي ترى أن جذور هذا المشكل الذي يعاني منه المسرح المغربي تكمن في غياب التربية الفنيَّة عن المؤسسات التعليميَّة، التي يمكن لها أن تخلق جمهوراً متذوقاً للفن والإبداع وعاشقاً للمسرح ومستعداً لاقتناء التذكرة من أجل الاستمتاع بالفرجة المسرحيَّة، ومسؤولين يأخذون قرارات فعالة من أجل رفع الشأن الثقافي والفني والأدبي بالبلد. إن الحل برأيها «سيبقى رهيناً لما نزرعه في عقول أطفالنا عن الفن والثقافة والأدب سواء داخل الأسرة أم داخل المؤسسة التعليميَّة».

وفي غياب كل هذا، ستظل المراكز الثقافيَّة بالجهات على حالها، كما تقول بوجو، تزورها الفرق المسرحيَّة مضطرة لتقديم عروضها لاستكمال جولتها واستخلاص باقي أموال الدعم تنفيذاً لشروطه.

فاطمة مقداد

فاطمة بوجو

مسرحية «جدار» لياسين أحجام برياض السلطان

تجربة وشهادة

وانطلاقاً من تجربته النموذجيَّة في أول «مسرح للقرب» في المغرب بمدينة طنجة، والمتمثل في «مسرح رياض السلطان» الذي كانت وراءه جمعيَّة «باب لبحر سيني مسرح» وانطلق منذ عام 2021 بشراكة مع وزارة الشباب والثقافة والتواصل وولاية جهة طنجة – تطوان - الحسيمة، ومجلس الجهة، يقول الزبير بن بوشتى مؤسس هذا المسرح، إنه عمل في هذه التجربة على خلق فضاء فني ومسرحي ورفع تحدي الاشتغال بفريق فني متكامل ودائم وببرمجة شهريَّة قارة، حتى يجعل هذا الفضاء يبتكر أواصر التواصل مع الجمهور ويجعل منه جمهوراً وفياً ودائماً لما يبرمجه، لأنه حينما تشغل قاعة هذا الفضاء بشكل منتظم وببرمجة قارة، فذلك يجعل الجمهور يضع الثقة فيها وفي برمجتها ويصبح جمهوراً معتاداً على التردد على القاعة.

ويؤكد ابن بوشتى «ما ينقصنا في الحقيقة هو قاعات مسارح تعمل على خلق تقليد للجمهور للتردد على المسرح في مواعيد محددة وذات انتظاميَّة في الزمان والمكان. والمسرح المغربي لن يتخلص من مركزيته إلا عبر خلق مسارح وطنيَّة فروعاً للمسرح الوطني في كل جهات المملكة، وتجاوز مركزيَّة التكوين المسرحي المقتصر على مدينة الرباط، لأن هذه المركزيَّة تسهم في استقطاب العديد من الأسماء المسرحيَّة من مخرجين وممثلين وسينوغرافيين وتقنيين وغيرهم ممن يتلقون تكوينهم في الرباط. فهذا الأمر يجعلهم بعد تخرجهم يفضلون الارتباط بمدينة الرباط أو الدار البيضاء، لأن فرص العمل فيهما تكون أكثر في المسرح والتلفزيون والسينما».

مباريات الارتجال المسرحي بمكناس

وبطبيعة الحال، فهذا التمركز له تأثير كبير على الإنتاج المسرحي المغربي، كما يقول ابن بوشتى، حيث ترتفع تكلفة الإنتاج خارج محوري الرباط والدار البيضاء على من يسعى لاستقدام محترفين لتقديم عمل مهني بجودة عالية، زيادة على اضطرار فرق الجهات/الأقاليم إلى التنقل إلى المركز/العاصمة من أجل تقديم عروضها الأولى في ظروف تقنيَّة أحسن أمام لجنة الدعم، لأن القاعات المسرحيَّة بالمراكز الثقافيَّة بالجهات تنقصها التجهيزات الحديثة.

إرادة وتأثير

ويدعو ابن بوشتى إلى «عقد اتفاقيَّة شراكة بين وزارة الثقافة والمجالس الجهويَّة المنتخبة لخلق آليَّة مشتركة لدعم هذه الفرق على مستوى الإنتاج والترويج من جهة، وآليَّة لتمويل هذه المراكز الموجودة في مختلف المدن المغربيَّة، سيجعل للمسرح المغربي حضوراً وتأثيراً وسيتمكن من استقطاب حقيقي للجمهور المستهدف. ومن دون هذه الآليَّة التي يجب أن تكون نابعة من إرادة حقيقيَّة للدولة والجهات الوصيَّة على المجال، فلا يمكن النهوض بالمسرح المغربي، ولا يمكن للمسرح أن يدخل في تنافسيَّة مع مجالات أخرى ويسترجع جمهوره وثقته، إلا بوجود آليَّة مهمة وناجعة لتحقيق ذلك، وإعادة الاعتبار للمسرح المغربي، الذي يعيش الآن أقوى لحظاته في الإبداع والتنوع بجيله القديم والشاب، الذي أصبح ينتج أعمالاً متميزة ويبشر بمستقبل قوي ومهم للمسرح المغربي».

جانب من جمهور مسرح رياض السلطان

تنويع وتجديد الرؤى

وعلى الرغم من قلة الإمكانات، عملت «جمعيَّة فوانيس» بورزازات، التي يرأسها إسماعيل الوعرابي، على تنويع وسائل العمل وتجديد الرؤى الفنيَّة وفتح قنوات التواصل الفني مع أهل الفن والثقافة والمسرح والاختصاص، وذلك بإيلاء الأهميَّة القصوى لانتهاج السبل السليمة الموصلة إلى بر الفن والثقافة بأمان، مثل التكوين والبحث العلمي، لتعلن بذلك انخراطها المسؤول في كل نقاشات الدوائر الفنيَّة عموماً والمسرحيَّة بصفة خاصة، التي تسعى إلى تطوير الممارسة المسرحيَّة في المغرب وتجويدها، وفتح حوار جاد في الفنون والمسرح وأسئلته وإبداعه وطرق إنتاجه، وسبل عرضه وغيرها من أسئلة الفن الملحة والمشروعة.

ولتنزيل هذا التصور العملي لرسالة فوانيس الفنيَّة، قامت الجمعيَّة، كما يقول الوعرابي، بتنظيم «مهرجان أماناي الدولي للمسرح» بورزازات، الذي بلغ دورته 14، ويعد الواجهة الإشعاعيَّة لـ «جمعيَّة فوانيس»، وللممارسة المسرحيَّة بالمدينة والجهة، باعتباره المهرجان الأقدم عمراً وتجربة، ولتفعيل الشعار الحالم: «وَرْزَازَات أَرْضُ الْفُرْجَات... أَمَانَّاي وَاحَةُ الْمُشَاهِد»، وحرص المهرجان على الاشتغال على الواجهتين الفكريَّة والفنيَّة لتنشيط المنطقة واستثمار مخزونها الفكري والثقافي والتراثي.

ويعترف الوعرابي بأن «الفوارق بادية بين المراكز والهوامش، وظروف الاشتغال متباينة، لكن نؤمن أنه لا بد لكل تجربة فنيَّة جادة أن تؤمن بالاختلاف، بل وأن تؤسس بإيجابيَّة لكل اختلاف يميزها عن التجارب الأخرى المتنوعة. رهان المسرح صعب، لكن رهان الاختلاف أصعب، والفن مختبر الصعوبات الكبرى، وموطن الاختبارات العظمى، فلا مناص من مجابهة المحال في الفن بفكرة الفن».

رواية «1984» مسرحية سويدية بجماليات صوتية

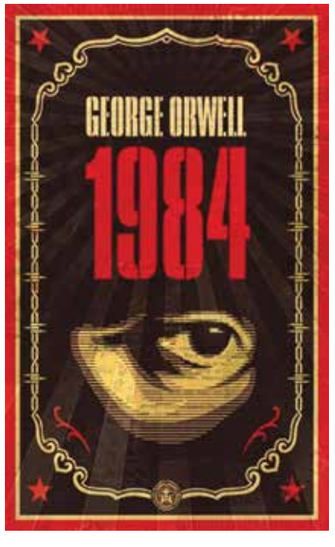
تجربة متفردة تتضافر فيها تقنيات الدراما الإذاعيَّة مع الفيلم السينمائي والتقنيات الرقميَّة في سياق مسرحي متناسق، أثارت انتباه النقاد والجمهور، ليس فقط بسبب عمق المحتوى وبراعة الأداء وقوة التأثير، بل أيضاً لحداثة وجرأة الفكرة التي عمدت إليها مخرجة العرض السويديَّة سارة كرونبرغ في مقاربتها المسرحيَّة لرواية «1984» للكاتب الإنجليزي جورج أورويل.

ستوكهولم: كريم رشيد
مخرج وباحث مسرحي من السويد

الملمح الأبرز في تلك الجرأة تمثل في كون العرض الذي يقدم في «المسرح البلدي» في ستوكهولم، لم يستخدم أجهزة الصوت التقليديَّة في المسرح، بل تم توفير 700 سماعة صوت شخصيَّة (Headphone3D) للجمهور، بحيث حصل كل مشاهد على سماعته الخاصة لاستخدامها طوال العرض، ساعد ذلك كل متفرج في أن يقترب من بطل الرواية (وينستون) وينفذ إلى عوالمه الداخليَّة بطريقة حميمة وحسيَّة. فالحوارات والمؤثرات الصوتيَّة والموسيقيَّة تصل إلى المشاهدين بشكل فردي، وقد أثر ذلك في الشعور بالمشاركة الجماعيَّة في تلقي العرض لدى المتفرجين وعزلهم، ولكنه أحالهم مباشرة على بيئة شبيهة بتلك التي تجري فيها أحداث رواية الكاتب الإنجليزي الشهيرة (1984) حيث الرقابة الصارمة المعززة بتقنيات رصد دقيقة، مثل أجهزة التنصت التي يمكن أن تستجلي كل همسة وكل فكرة ترد إلى ذهن المواطن، وثمة الكاميرات المزروعة في كل مكان ترقب عدساتها كل شاردة وواردة، بينما مكبرات الصوت تبث تعليمات متواصلة للشعب، في ظل نظام شمولي مستبد يحكمه «الأخ الأكبر»، الشخص الوحيد الذي يدعي امتلاك الحكمة المطلقة ويعرف الحقيقة كاملة، وعلى الجميع الانصياع له وتنفيذ تعليماته من خلال متابعة الشاشات العملاقة التي تبث خطاباته كل يوم.

كان التأثير الصوتي والموسيقي هو العنصر الأساس لإنشاء المعنى والمبنى في العرض الذي يسخر من غطرسة الطبقات السياسيَّة الحاكمة في الدول الأيديولوجيَّة القمعيَّة التي تتعامل مع المواطنين كقطيع لا حقوق له.

وقد قام الكاتب غوستاف تيغبي بالتعاون مع الدراماتورج أماندا فروميل، بتكثيف وقائع الرواية وبنيتها الدراميَّة، واختزال الأمكنة وشخصياتها العديدة لتتوافق مع وسائط التواصل المباشرة بين الممثلين والجمهور عبر الميكرفونات والسماعات والشاشات، فهيمن الإحساس بالسريَّة والحذر والقلق وتسلل إلى رؤوس الحاضرين، متزامناً مع



سماع همس من اتجاهات مختلفة في مستويات صوتيَّة متباينة عبر تقنية الصوت المركب ثلاثي الأبعاد (3D sound) أو «الصوت المكاني» القادرة على خلق محيط صوتي غامر وإعادة صياغة الشعور بالمساحة والأبعاد الأخرى للمكان، حيث ينبعث الصوت من مختلف الاتجاهات وينفذ عبر سماعات الرأس بترددات موزعة بالتناوب أو التمازج بين تلك الاتجاهات. صوت قادم من نقطة خلف المستمع/ المشاهد أو بجواره مباشرة، من نقاط قريبة للغاية أو نائية جداً، وفي ذلك تطوير رقمي متقدم لتقنية الستيريو-ساوند Stereo soundsystem القادرة على خلق إيحاء مكاني للصوت من خلال مزامنة أصوات مُميزة من مكبرات صوت مُختلفة في لحظات زمنيَّة مُختلفة، مُحاكية بذلك الاختلافات الطبيعيَّة في الوقت الذي تستغرقه الأصوات للوصول إلى آذاننا.

تُثري هذه التقنية ديناميكيَّة العرض من خلال التجربة السمعيَّة، وتفتح بوابات فنيَّة إلى أماكن وأزمنة أخرى بأسلوب مُبتكر ومتميّز. وكانت مخرجة العرض قد استخدمت تلك التقنية في عرض سابق بعنوان «شهود عيان» بالتعاون مع الفنان ستيفان ستانيسيتش Stefan Stanisic المتخصص بتصميم مشاهد الواقع الافتراضي ومقاطع الفيديو والمؤثرات الرقميَّة، وحصلا معاً على جائزة ثاليا التي تمنحها رابطة النقاد الدوليَّة.

في رواية «1984» تدور الأحداث في مجتمع تتحكم فيه أربع وزارات، هي وزارة السلام المسؤولة عن إدارة أمور الحرب وديمومة مدها بالجنود، ووزارة الوفرة التي تقوم بالتقتير على قوت الناس وضمان استمرار إحساسهم بالعوز والحاجة ليكونوا

مشـغولين دوماً في الحصول على لقمة العيش، ووزارة الحب المعنيَّة بعمليات غسـل الأدمغـة لضمان الإخـلاص المطلـق وملاحقة من يخالف ذلـك وتعذيبه، ووزارة الحقيقة وهي السـلطة الوحيدة التي لها حق امتلاك المعلومات ونشـرها، أو إخفائهـا، أو ترويجها، من خـلال القنوات الإعلاميَّـة والمدارس والأخبـار والفنون، وذلك بعد إعـادة صياغتها بما يتوافق وأيديولوجيـا الحزب الحاكم، وتلك هي مهمة «وينسـتون» الشـخصيَّة الرئيسَـة في الرواية، لكنها في هذا العـرض توحي بآفاق أبعد تتصل بواقعنـا الذي تهيمن عليه منصات التواصل الاجتماعي والذكاء الاصطناعي ومحطات الإعلام العملاقة التـي تتحكـم بالرأي العـام، وأثر اقتصاد السـوق على مسـارات الحـرب والسـلم، ومراقبة كل صورة ننشـرها أو تعليـق نضعه على صفحات الأصدقـاء، أو بضاعة نهتم بمعرفتها أو شـرائها، وتتحول فيها المعلومات إلى مصادر اسـتخباريَّة بقصـد المراقبة بما يخدم التسـويق التجـاري وصياغة الرأي العام، أو إلى سـلعة يتم تداولها مقابـل ثمن لكي تتمكن الشـركات الاحتكاريَّـة الكبرى من ملاحقة الأفراد وتحويلهم إلى محض مستهلكين.

الصياغات

يقـدم العـرض صياغة محكمة يتناسـج فيها المشـهد البصري والمشـهد السـمعي، فبينما يحفز الإنصات المركّـز مخيلةَ المتفرج ويأخذه إلى عوالم معتمة وأجواء قاتمة تتسـم بالاحتراز والحذر من كل ما هو غير متوقع؛ تخترق الومضات الضوئيَّة للمصابيح الصغيرة المحيطة بسماعات الرأس طبقات العتمة في الصالة وتوحي بوجود عالم بوليسي صارم مشحون بالخوف والقلق والريبة ممن هم حولنا وكل مـا يمكن أن يحصل، فيصبح المتفرجون أسـرى داخل شـبكة صوتيَّـة، أو كومة أجسـاد في كتلة يتم التحكم بها عـن بُعد، تأتيهم الأوامر عبر سـماعات الأذن للوقوف تارة، والحركة تارة أخرى، ولا يكون أمامهم أي خيار غير الاستجابة الكاملة. وهنا يتدخل اللاوعي الذي يحفز في المشـاهدين الحاجة إلـى أن يكونوا مترابطين في كتلـة جماعيَّة لإخفاء حالـة الخوف، والبحث عن نـوع من الأمان، ففي الوقت الذي نسـمح فيه بأن يتم التحكم بنا عن بُعد والتلاعب بأفكارنا ومشـاعرنا من خلال المرسلات الصوتيَّة والبصريَّة، ينتابنا شـعور بالحاجـة إلى الانتماء إلـى جماعة، حتى ولـو بصيغة قطيع

مطيـع. يعيدنـا ذلك إلى الأجواء التي عاشـها العالم في ظل هيمنة النازيَّة والفاشيَّة وما تبع ذلك من مآسي الحرب العالميَّة الثانية.

الذاكرة والهويَّة

شـكّل الترابط الموضوعي بين الذاكرة والهويَّة الشـخصيَّة في هذا العرض نواة الفكرة الفلسـفيَّة التي تتمحور حول تفكك الترابط بيـن (الذاتي/ الفـردي)، و(الموضوعـي/ السـلطة الأيديولوجيَّة) وصراعهما، حيث تعمد السـلطات القهريَّة إلى محق الذاكرة لإعادة تشـكيل شـخصيَّة المواطنين من خلال ما تنتجـه هي من معطيات التداول المعلوماتي والمعرفي بكل مسـتوياتها، فـي اللغة والصورة البصريَّـة والخيال والمشـاعر، وتعزيز الخضـوع للاتصال القهري الموجّه عن بُعد من قبل جهة خفيَّة لا أحد يعلم عنها شيئاً.

وهذا ما يحصل مع «وينسـتون» الذي يشتري أثناء مروره في أحد الأحياء الفقيرة دفتر مذكرات، ويبدأ بتدوين أفكاره وشـكوكه بما يراه في مكان عمله في «وزارة الحقيقة»، ويصادف في الوقت نفسه أن يتعرف إلى «جوليا» وهي عضوة في الحزب الحاكم تعمل في إنتـاج الروايات والقصـص الأدبيَّة وصياغتها بمـا يتوافق مع متطلبات أيديولوجيا الحزب الحاكم، وكأنها شـكل بدائي لما يُعرف اليـوم بالذكاء الاصطناعي. يقع «وينسـتون» معها في تجربة حب خطـرة، إذ يُعد الحب وما يتبعه من مشـاعر أمراً محظوراً في تلك البـلاد، وتكون العلاقـة بين الرجل والمرأة مقصـورة على إنجاب الأطفال، وينبغـي أن لا تقود إلى أيّ مشـاعر عاطفيَّة تطغى على مشـاعر الولاء والإخلاص للأخ الأكبر الذي يقـود الحزب الحاكم في البلاد.

أفكار وتخيلات

ما إن تسـقط حزمة خفيفة من ضوء المسـرح على باب شـقة «وينستون» حتى ينتابنا شعور بأننا نمر من خلال ثغرة ما إلى داخل عقله، لنرى ونسـمع كل ما يدور في ذهنه من أفكار وتخيلات، شعور يعززه ارتداء الجمهور لأجهزة السمع طوال العرض، لمتابعة ما يهمس به ذلك الموظف الحكومي المذعور وما يكتبه في مذكراته السـريَّة،

حيث يدوّن ما يقوم به في وزارة الحقيقة من إعادة كتابة الوثائق الأرشيفيَّة لتكييف التاريخ مع أحدث توجيهات الحزب، لكن ذلك ينمي داخل «وينستون» مقاومة سريَّة لأيديولوجيا السلطة القائمة على فكرة الهيمنة على العقل ومسخ الإرادة الفرديَّة، واستبدالها بالانصياع المطلق، فتكون الطاعة العمياء هي الأخلاق، أما التفكير والشك فهما خيانة عظمى، وبالتالي قيادة المجتمع إلى حروب عبثيَّة بعد ترسيخ فكرة أن الحرب هي السلام، وأن العبوديَّة هي الحريَّة. تتفاقم مأساة «وينستون» و«جوليا» حين يدركان أن القمع الذي تفرضه الأنظمة الشموليَّة يجبرنا على خيانة من نحب، ويحطم ذواتنا ويمحق ذاكرتنا من خلال إشاعة الخوف والكراهية والنميمة.

مفاهيم

تقود مسرحة رواية «1984» إلى تحدٍّ مفاهيمي ودرامي حول ماهيَّة وشكل المسرح السياسي المعاصر، إذ يضعنا الشكل الفني للعرض في مواجهة أسئلة مثيرة، منها: ما الذي يحدث لنا عندما يُلقى بنا في فضاء صوتي يمتزج فيه الصوت البشري بأنواع مختلفة من المؤثرات السمعيَّة والبصريَّة، فتكون حواراتنا على شكل تمتمات وهمسات سريَّة تثير الفزع والذعر؟ كيف يمكن لحواسنا ومخيلتنا التعامل مع تلك المؤثرات التي لم نألفها في حياتنا العامة؟ لنكتشف أننا عندما يطغى الهمس ويسود التخاطب الحسي عبر الأصوات اللغويَّة وغير اللغويَّة، نقوم حينها باختبار قدرة حواسنا على إعادة ضبط مقاييسها بوصفها جهاز استقبال وتواصل مع الفضاء المحيط بنا والمرسلات المزروعة فيه.

تتعاضد في هذا العرض فنون أدائيَّة مختلفة لخلق مشهد سمعبصري درامي يستثمر مختلف الوسائط التكنولوجيَّة لإثراء وتوسيع حيز ومستوى الأداء التفاعلي، من دون أن تتصادم الخصائص الجماليَّة لكل منها مع الآخر، إذ تتخطى المؤثرات الصوتيَّة والبصريَّة حدود كونها عناصر تعبيريَّة تدعم الفعل، أو تسهم في تعميقه، فهي هنا الفعل ذاته الذي يقود الجمهور إلى التفاعل أو الاستجابة، فقد شكلت بتنوعاتها المختلفة بنية سرديَّة موازية

للسرديَّة الأدبيَّة، إذ لم يدخر مصمم المؤثرات الصوتيَّة والبصريَّة أياً من صنوف الأصوات الممكنة، أكانت بشريَّة أم إلكترونيَّة أم موسيقيَّة، لإغناء السرديَّة الصوتيَّة للعرض، إذ يترافق السرد الحكائي مع السرد الصوتي للعرض، فليست الأصوات محض حوارات ثنائيَّة ومونولوجات داخليَّة فحسب، بل هي فعل مشارك في البنية الدراميَّة لاسيما عندما تكون من نوع الأصوات التي تقود الشخصيات إلى ردود أفعال تستدعي انعطافات مباشرة في الحدث، مثل أصوات أجهزة التصوير والتنصت، وأصوات الأحداث المفزعة التي تنقلنا إلى أمكنة وأزمنة مغايرة كما لو أنها نقلة سينمائيَّة يكون فيها زمن الصورة مختلفاً عن زمن الصوت المرافق لها، فتحل صيغة التنافر بدلاً من التوافق بين الصوت والصورة، حيث يروي صوت الممثل ما يفكر ويحس به الآن، فيما تقود المؤثرات الصوتيَّة مخيلتنا إلى تصور ما حصل للشخصيَّة في زمن سابق وأمكنة مغايرة.

تستنفر تلك التقنية حواسنا وآليات إدراكنا الذهني والحسي للصوت والصورة معاً، ولأننا بوصفنا بشراً لا يمكننا التحكم بسماعنا للأصوات، حيث تداهمنا من اتجاهات عدة ومستويات مختلفة على عكس حاسة النظر، حيث يمكننا أن نقود اتجاهاتها ومساحاتها لرؤية مناظر صغيرة أو واسعة من خلال الاقتراب والابتعاد عنها، فقد شكل ذلك التنافر بين ما هو سمعي وما هو بصري تحدياً لآليات التلقي المعتادة، لكنه في الوقت نفسه كان مصدراً للتركيز والمتعة، إذ زخرت السرديَّة الصوتيَّة بأنواع عديدة من الأصوات، ففضلاً عن الحوار والموسيقى وأصوات المظاهر الطبيعيَّة والبيئيَّة، تأتي تنويعات الهمس واللهاث والشهيق والزفير والصراخ المكتوم والنحيب وأصوات السيارات والأبواب والملحقات والأصوات الحادة والرنين والخفقان والطنين، وتنويعة غنيَّة تصل إلى مسامع الجمهور من خلال الميكروفونات وسماعات الأذن في تواصل فردي شديد الشبه بآليات التواصل الاجتماعي الإلكترونيَّة التي تتحكم بعلاقاتنا الاجتماعيَّة اليوم، متحدية طبائعنا وغرائزنا التي جُبلنا عليها، لتدفع بنا إلى التكيف مع آليات جديدة يتحكم فيها مفهوم جديد للهيمنة المطلقة، مما يمكن وصفه بالإقطاع التكنولوجي.

سارة كرونبيرغ مخرجة سويديَّة اشتهرت بنهجها المتميز ونزوعها نحو الحداثة واستثمار التقنيات الحديثة والاهتمام براهنيَّة الأحداث الاجتماعيَّة وصلتها بالمسرح، كما أنها مهتمة بمسرح الأطفال واليافعين. أخرجت عدداً كبيراً من العروض في السويد والدانمارك، ونالت عدداً من الجوائز آخرها جائزة نقاد المسرح 2024 عن مسرحيتها «الديكتاتور» المأخوذة عن فيلم لشارلي شابلن.

روبـرت لوبـاج.. يصـور ثمانية عـقـود من تاريخ ألمـانيا على المسرح

في الصيف الماضي، التقى توماس أوســترماير المخرج المسرحي الألماني ومدير مسرح الشاوبونه في برلين، المخرج المسرحي الكندي روبرت لوباج، طالباً منه أن يقوم بإخراج عرض مسرحي مع فرقة مسرح الشاوبونه. وكما ينوه لوباج، لم يكن هناك نص، وكان لدى المخرج الكندي كامل الحريَّة للعمل مع الفرقة على الموضوع الــذي يراه. والنتيجة هي العرض المســرحي «الإيمان، المــال، الحرب، الحب»، الذي يزيــد زمنه على الخمس ساعات ويروي تاريخ ألمانيا، طوال الثمانين سنة الماضية.

برلين: زياد عدوان
كاتب وباحث مسرحي من سوريا

التقــى لوبــاج بأعضاء الفرقة وبــدأت لعبة الحظــوظ. وأمام غياب أي نص، ارتأى لوباج أن تقوم الفرقة بارتجال المسرحيَّة. لم تكن للممثلين أي فكرة عما ســيقومون به، وفي مسرح ألماني ذي عادات صارمة، ارتبك الممثلون. كيف لهم أن يبدؤوا من اللاشيء؟ وكيف ســيبنون خطواتهم اللاحقة؟ والأهــم ما الذي يريدون قوله والتعبير عنه؟

بدأت علاقة المخرج الكندي روبرت لوباج بأوروبا من سبعينيات القــرن الماضــي. بعد أن أنهى دراســته في المعهــد العالي للفنون الدراميَّــة في كيبــك «المقاطعة الفرنســة في كنــدا»، ذهب لوباج إلى باريس للمشــاركة ببعض ورشات العمل تحت إشراف المسرحي السويســري آلان كناب. وبعد عودته إلى كيبك أكمل عمله المسرحي كاتباً ومخرجاً وممثلاً، وذاعت شــهرته عالمياً بعد أن أخرج مسرحيَّة «ثلاثيَّة التنانينThe Dragons’ Trilogy» في منتصف الثمانينيات، وبعدها مســرحيَّة «الجداول الســبعة لنهر أوتا the seven streams of the river ota»، وتتنــاول عواقــب إلقــاء القنبلــة الذريَّــة على هيروشــيما، رابطاً ما حدث فــي اليابان بكنــدا والولايات المتحدة الأمريكيَّة وألمانيا.

اســتمر لوباج في عمله المسرحي وفي إدارته لمؤسسات ثقافيَّة عديدة في كندا، وأخرج عروضاً لفرقة «ســيرك دو ســوليه» إلى أن أســس فرقته المسرحيَّة إكس ماشــينا «Ex Machina» عام 1994. ومع تقديمه لـ مســرحيته «الوجه البعيد للقمر»، التي تطرقت لعوالم الفضاء خلال الحرب الباردة، أصبــح روبرت لوباج من المرجعيات المســرحيَّة العالميَّة. قــام لوبــاج بالكتابة والإخــراج والتمثيل في مســرحياته الغنيَّة بمواضيعها وتنوع تقنياتهــا التمثيليَّة، وتعاملها مع الصــورة وحضور الدمــى. وكما هي الحال في عرضــه الأخير على مسرح الشــاوبونه في برلين، كانت مواضيع مسرحياته منفتحة على حكايات العالم كلها، بدءاً من الصين، ومروراً بمســرحيات شكسبير، وانتهاء بمسرحيَّة عن الفضاء.

التقى لوباج بفرقة مســرح شاوبونه في برلين، وبدأت الرحلة في المجهول وانتهت بمســرحيَّة طويلة تســبر ما حدث في ألمانيا منذ الحــرب العالميَّة الثانية إلى الآن. لم ترتكز البداية على نص مــا أو موضوعة أو حتى شــخصيَّة، بل كانــت البداية عن طريق اللعب.

وزع لوبــاج مجموعة من أوراق اللعب (الشــدة أو الكوتشــينة) علــى الممثليــن، وارتبط كل نوع من أنواع الــورق الأربعة (القلوب، البستوني، الســبات، والديناري) بأحد مواضيع المسرحيَّة (الإيمان، المال، الحرب، الحب). ثم بدأ الممثلون بالارتجال بناء على الأوراق التي معهــم. وبهذه الخطوات تم بناء العــرض عن طريق الارتجال واللعب والكتابة المشــتركة، وحساســيَّة لوباج نفســه ورؤاه لتركيب العرض المسرحي.

وكمــا هــي أنــواع أوراق اللعب الأربعــة، والمواضيــع الأربعة (الإيمان، المال، الحرب، الحب) تم تقســيم المســرحيَّة إلى أربعة

فصــول. يتناول كل فصــل مرحلة تاريخيَّة معينــة، فيتحدث الفصل الأول عن رضيعة ســمراء متروكة أمــام دير في مدينة ألمانيَّة، عام 1945، أي بعــد انتهــاء الحرب العالميَّــة الثانية، تقــوم الراهبات بالاعتنــاء بها، وتنشــئتها إلــى أن تنتقل إلى باريــس لتصبح امرأة طموحاً في عالــم الموضة والأزياء بالإضافة إلــى عوالم متداخلة من الندم والحظ وعواقب الطموح.

ينتقــل الفصل الثاني إلى ما بعد ســقوط جــدار برلين وانتهاء الحــرب الباردة، ويتحدث عن امرأة وزوجها اللذين يقرران الســفر إلى منتجع صحي في مدينة صغيرة في جنوب ألمانيا. تبحث المرأة عن مكان للتدخين فتجد كازينو للعب القمار وتدريجياً يبدأ هوســها بهــذا المكان وبألعاب الحظ، الأمر الــذي ينتهي بها للانفصال عن زوجها، والتشــتت في علاقات تصطدم مرة بعــد أخرى بإحباطات متتالية تجعل من السعادة أمراً بعيد المنال.

نشـاهد في الفصـل الثالث حكايـة جندي ألمانـي يعاني من اضطرابات ما بعد الصدمة (PTSD) بعد أن التحق بالقوات الدوليَّة التي حاربت في أفغانستان مع بداية الألفيَّة الثالثة، يخضع لجلسات علاج نفسـي بعد العودة، ولكن من غير السـهل التعامل مع العطب والفقـدان بعد أن فقـد أقرب أصدقائه في الحرب. تتوالى أشـكال النفور من الحياة الجديدة ومآسي الفقدان إلى أن يكتشف أن كل ما بذله ما كان إلا مضيعة لحياته مع عودة طالبان إلى حكم أفغانستان.

في الفصل الرابع نرى حكاية زوجين راغبين بتبني طفل، ونرى العولمـة بقسـاوتها وفجاجتها. يسـتأجران أماً بديلة فـي أوكرانيا، ولأسـباب قانونيَّـة تضعها الـدول للحد مـن هذه العمليـات، يلجأ الزوجان إلى شـركة تقوم بتدبير الإجراءات كلها، ويتم الاتفاق على أن تتم الولادة في التشـيك، ولكن تنشب الحرب الأوكرانيَّة الروسيَّة، لتزيد تعقيد ومأساويَّة الشـخصيات ورغباتها المتضاربة بين النقود والإنجاب والاسـتغلال، والبحث عن السـعادة على حساب كل ما هو إنساني.

على الرغم من آنيَّة مواضيع المسـرحيَّة وغناها، تبرز سـيرورة العمل على العرض والتأليف الجماعي كإحدى الميزات لهذا العرض. مـع مرور العرض على مواضيع تحدي المصائر وصدمات الخيارات والحـب والحـرب والإيمان والمال، يسـتخرج لوباج مـن الممثلين قدرات تمثيليَّة غنيَّة ومتنوعة، كما يسـتخرج منهم علاقاتهم الذاتيَّة ببلدهم وبتاريخ ألمانيا الحافل بالحروب والتقسيم وتورط الشركات وخيبات الأفراد.

يمتلك لوباج القدرة على خلق عوالم من تفاصيل بسـيطة. هناك أربع شاشـات (LED) تبدو لوحات في خلفيَّة المسرح. تعرض هذه الشاشـات بداية أنواع ورق اللعـب، ومن بعدها، وبما يشـبه إيهام

السحر الذي يتقنه لوباج، تتحول أطر هده اللوحات إلى استخدامات متعددة تسـتطيع خلق الأماكن سـواء أكانت المشـاهد في قطار أم عيـادة لفحص الأجنـة قبل الولادة، أم شاشـات الـزوم والتواصل الإلكترونـي، أم واجهـات لمقهى «كافيه دو فلـور» في باريس، أم معرض لوحات للفن الحديث. وبالعمل على تفصيل بسيط يعتمد على توظيف أطر الشاشـات بطرق مختلفة، يستطيع العرض أن ينتقل بين الأماكن وبين الأزمنة، بسلاسـة وبإقناع يوحي وكأن المشاهد تحدث حقيقة في تلك الأماكن لا على المسرح.

ومع المرور بما يزيد على الثمانين سـنة من تاريخ ألمانيا، تبدو أحداث المسرحيَّة وكأنها مجموعة من السرديات التي تتقاطع وتبتعد عن بعضها بعضاً، وتكرر مآسي في سياقات مختلفة. تتقاطع الفصول الأربعة عبر الشخصيات حيناً وعبر المواضيع في أحيان أخرى وعبر العواطف ومعاني التجارب التي تتعرض إليها الشخصيات. وبالإضافة إلى أنسـاق التقاطع عبر الحكاية والمواضيع، هناك العمليَّة التي تم بها بناء المسرحيَّة عبر تقاطع أفكار وهواجس الممثلين. يشير لوباج إلى دهشة الممثلين عندما استطاعوا أن يبنوا العرض المسرحي من اللاشيء.

وكما كان هناك إحسـاس الدهشـة لـدى المتفرجين من إتقان التنقـل بيـن الأماكن عن طريق أربع شاشـات صغيـرة معلقة على المسـرح، كانت هناك دهشـة الممثلين من الطريقة التي عملوا بها والنتائـج التي وصلـوا إليها. وضمن نطاق عمل الممثلين، اسـتطرد لوباج في عمليَّة صنع الممثليـن لأدوارهم، وقام بتبديل الأدوار بين الممثلين، فيقـوم ممثل بتأدية دور كان قد قام بارتجاله ممثل آخر. أتاحـت هذه الطريقة لبناء العرض المسـرحي المجال للممثلين كي يجسدوا أدواراً لا يتم إسنادها لهم عادة بحكم النمطيَّة المتبعة لإسناد الأدوار، أو النمطيَّة المتبعة لرسـم الشـخصيات بنـاء على أعمارها. وهكذا كان بمقـدور الممثلين أن يؤدوا أدواراً جديدة عليهم، ولكنها الآن من إبداعهم.

اللافـت للنظر فـي عمليَّة التأليـف الجماعي هـو العودة إلى موضوعات الحرب والنزاعات. هناك الحرب العالميَّة الثانية، وهناك نهاية الحـرب الباردة، والحرب في أفغانسـتان، والحرب الأوكرانيَّة الروسيَّة. وعادة ما تمثل الحروب انقطاعات في حركة التاريخ. ولكن تأخذ الحروب في مسـرحيَّة «الإيمان، المال، الحرب، الحب»، نسقاً آخر، وكأن توالي الحروب هو سلسـلة من السـرديات المتقاطعة أو السرديات التي تكمل بعضها بعضاً.

تحضر الحرب بوصفها السـرديَّة الأساسـيَّة التي تختزل التاريخ الألماني خلال الثمانين سنة الفائتة. وتأتي هذه السرديَّة لتنظر إلى التاريخ على أنه سلسـلة من الكـوارث، بينما ما يحدث بين الحروب من سـلم وتعايش هو خارج الاهتمام. لعلها نظرة سـوداويَّة إلى ما

يقوم به البشـر، وتوجه لاعتبار أن المعنـى كامن في الكوارث، وأنه وفي حال حدوث الكارثة يأتي الوعظ، فلا معنى لأي شي إلا عندما تحدث الكارثة.

تبدو الشـخصيات، التي اسـتنبطها الممثلون، وكأنها مخلوقات ضعيفة تحاول أن تتأقلم مع الكارثة. لا تخوض المسـرحيَّة بأسـباب الحروب، بل ينصب الاهتمام على الكيفيَّة التي تتعامل بها الشخصيات الضعيفة مع الحـروب، والكيفيات التي تلجأ إليها للبحث عن النجاة أو التأقلم مع سعادة زائلة، أو سعادة تجر وراءها الخذلان والإحباط والفقدان. تتسجم هذه النظرة مع الإحساس العام بعدم فعاليَّة البشر أمام الكوارث التـي تلم بهم. هم مجرد ردود أفعال لأحداث قاهرة، لا يتدخلون بحدوثها، ولا يسعون لمواجهتها.

وخلال السـنوات الثمانين التي تمر المسـرحيَّة عليها، تسـعى الشـخصيات، والممثلون الذين كتبوا الشـخصيات وجسـدوها، إلى البحـث عن رضـا ما قد يكون في الحـب أو الإيمان أو البحث عن الثروة. ولكـن وكما هي الحروب التي تفرض نفسـها قوة جبريَّة لا يمكـن الفرار منها، يأتي كل من الحـب والإيمان والمال كي يكونوا وبالاً على هذه الشخصيات.

ومـع حضور الحـرب، لا بد من وجود دول أخـرى غير ألمانيا، وتمتد أحداث المسرحيَّة لتشمل دولاً أخرى في أوروبا وآسيا وأمريكا الجنوبيَّـة. فتنتقـل الفتاة اللقيطة إلى فرنسـا، وهنـاك العلاقة مع أفغانستان، وأخيراً العلاقة الألمانيَّة المتعالية على عائلة أوكرانيَّة كي تنجـب لهم طفلاً يتبنونه، والتدخل بحيـاة الزوجين الأوكرانيين كي ينجبا لهم الطفل السـليم الذي يريدونه. وأمام هذه العلاقة المريبة بالثقافات الأخرى، يشـير عرض «الإيمان، المـال، الحرب، الحب» إلى الموضوع الحسـاس، الذي يقول إن السـعادة تأتي على حساب تعاسة الآخرين.

وبالإضافة إلـى الحروب التي اجتمع التأليف المشـترك عليها، تبرز موضوعة العائلة بوصفها فكرة هشة أمام الإحباطات والكوارث. في البداية هناك فتاة لقيطة تركها أهلها بعد الحرب العالميَّة الثانية. وبعدهـا نجد انفصال الزوجين أثناء توحيد ألمانيا. وتسـتمر العائلة الهشـة والمفككة خـلال الحديث عن الحـرب الأفغانيَّة التي تعكس رغبـة الجندي بالعيش مع كلبه. وأخيراً نجد الزوجين اللذين يبحثان عـن أم بديلة في دولـة بديلة كي ينجبا طفلاً عن طريق الشـركات العابـرة للقارات. هنـاك الكثير مـن العزلة، والكثير مـن التفكك، وهنـاك التخلي العائلي، الذي يفسـره العرض عـن طريق رده إلى الحروب والطمع وسطوة الشركات وانعدام الثقة.

وعلـى الرغم من التطرق إلـى القضايا الكبـرى مثل الحروب والشـركات والعائلة والفقدان، إلا أن السـحر الـذي أبقى الجمهور مشـدوهاً بعرض يمتد لخمس سـاعات هو جاذبيَّـة التمثيل وإتقان الحـالات المتنوعة التي يمر عليها العرض من خلال أحداث تسـبر ثمانين سنة من عمر ألمانيا. يمتلئ العرض، بالكثير من الشخصيات والكثير من المشاهد التي تتغير بسلاسة أو بطريقة ساحرة، بالمفهوم الحرفي للسـحر، الذي يقوم بالإيهام، ولكنه يبقي على السؤال: كيف صنعوا كل هذا؟

نيران الأناضول

عرض تركي يستقصى جدلية الخير والشر

القاهرة: بلال الجمل
ناقد فني من مصر

بعد غياب عدة سنوات، استضافت دار الأوبرا المصريَّة أخيراً العرض التركي العالمي «نيران الأناضول» من إخراج مصطفى أردوغان، وهو عرض يعد علامة بارزة ومهمة في فنون الرقص الأدائيَّة المعاصرة، وحقق نسب مشاهدة عالية على مدى سنوات عدة، وقدم في المسرح الكبير بدار الأوبرا في القاهرة.

وتعود أهميَّة هذا العرض إلى سببين: الأول يتعلق بما يتميز به من خصوصيَّة ثقافيَّة تستلهم الموروثات والأساطير والطقوس الشامانيَّة في منطقة بلاد الأناضول، التي تمثل الجزء الآسيوي في الدولة التركيَّة، وتشكل الجذور الأولى لها، حيث توافدت على أرضها عدة حضارات على مر التاريخ، بدءاً من الحضارة اليونانيَّة، والرومانيَّة، والفارسيَّة، ووصولاً إلى العثمانيَّة والإسلاميَّة، شكلت في مجملها مرجعيات العرض الثقافيَّة، التي استندت إليها دلالات الرقص والموسيقى، وعناصر العرض الأخرى.

والسبب الثاني يرتبط بكون العرض امتداداً للاتجاهات الطليعيَّة المضادة في مسرح القرن العشرين، ذات التوجه الفني والفكري المعادي للتقاليد الفنيَّة المرتبطة بقيم الحضارة الغربيَّة الماديَّة، ومؤسساتها الاجتماعيَّة، منذ أن أضرم شعلتها الأولى ميخائيل باكونين، ومروراً بإسهامات آرتو، وبروك، ومينوشكين، وباربا، فهناك مقاربات فكريَّة تلتقي عندها الأنساق الفلسفيَّة لعرض «نيران الأناضول»، وتوجهات هؤلاء الطليعيين، تتمثل في البحث عن سبل جديدة لصياغة طبيعة العرض المسرحي واستبدال الأنماط الدراميَّة السائدة بأخرى يعاد بناؤها من المبادئ الأولى، والعودة إلى الأشكال الأوليَّة وجذور النفس البشريَّة، والتطلع إلى غير المرئي والروحي، الأمر الذى دفع بهم إلى التركيز على الأسطورة ومسرحة الطقس، واستحضار التراث الشرقي والآسيوي القديم كما تجلى ذلك في مفهوم المسرح المقدس عند آرتو. وتلك هي المرجعيَّة الفكريَّة والجماليَّة التي يقوم عليها «نيران الأناضول».

يتكون العرض من خمسة مشاهد في فصلين، عبارة عن إسكتشات موسيقيَّة راقصة، لا تقدم حبكة دراميَّة بالمعنى الأرسطي المتعارف عليه، ولا شخصيات حيَّة مكتملة الأبعاد كما في المسرح التقليدي، ولكنها تستعيض عن ذلك باستعارات ذات دلالات رمزيَّة مجازيَّة مستوحاة من الأسطورة والطقوس الشامانيَّة القديمة، فتصبح الشخصيات تجسيداً لأفكار فلسفيَّة تشكل عبر لغة الأداء الحركي وتضافرها مع عناصر العرض الأخرى رؤية المخرج الكليَّة للعالم، بما يجعل العرض أقرب إلى مضمون المسرحيَّة الأخلاقيَّة والنزعة الكرنفاليَّة في القرون الوسطى.

في البداية وقبل الولوج إلى العرض، لا بد من التوقف قليلاً عند دلالة اسم العرض بوصفه عتبة أساسيَّة لفهم الأنساق الثقافيَّة المضمرة في ثنايا العرض، أي المعادل لما يسمى بالنص الحاف paratext وفقاً لجيرار جينيت، الذي يساعد في استقبال العمل وفهم شفراته الخاصة. إن لفظة النار أو النيران في اسم العرض ووفقاً لسياق الأفكار التي يطرحها المخرج، تحيلنا على المعنى المجازي لها في فلسفة هيراقليطس، ففي تصوره لنشأة العالم رأى أن النار هي أصل الحياة وجوهر الوجود، وتجسيد لفكرة الصيرورة والتغير الأبدي، والقوة المنظمة التي تحفظ التوازن بين العناصر،

كمـا تعني النار أيضاً لديـه المعرفة، فالنار هي العنصر الأساسـي المحـرك لأحداث العرض والمفجر لقوى الصراع بين الثنائيات مثل الخير والشر، والنور والظلام.

وقد جسـد المخرج مرئياً هذا المعنى المجازي الفلسـفي للنار في المشهد الافتتاحي، حيث العودة إلى فجر المعرفة الأزلي وبداية العالم، إذ يتصاعد عبر شاشة عرض في عمق المسرح لهيب النيران فـوق جبل نمرود، بوتقة الثقافات القديمة المنصهرة، وهناك يرتقي بروميثيـوس أدراج الجبل، ليجلب النار - معـادلاً للمعرفة والنور - من الأناضول إلى البشـريَّة في جميع أنحاء العالم، الأمر الذي أثار غضـب زيوس كبير الآلهة فأرسـل إلى البشـر بانـدورا محملة بكل الشرور، وتنشب معارك دامية بين الخير والشر، تنتهي بانتصار الشر وسيطرته التامة على الأرض.

وجاءت مفـردات الأداء الحركي لرقصـات الفصل الأول مثل «مراسم النار» و«أنهار اللهيب» و«رقصة النار» و«شجرة الحياة» مسـتوحاة من النقوش الأثريَّة والرقصات الشعبيَّة القديمة لطقوس الشـامان الأتراك، كما جُسـدت النـار بوصفها فاعلاً رئيسـاً في الحـدث من خلال التشـكيل الجمعي المتناسـق للراقصين حاملي المشـاعل، إذ يدخـل الجميع في ملابسـهم الحمراء مـن جانبي المسـرح، مشـكلين أربعة خطوط، في المنتصف خطان مستقيمان بشـكل رأسـي، وعلى الجانبيـن خطان بزاويـة مائلـة، وبتكوين بصري أشـبه بشـعلة نيران كبيرة، ثم يدور الجميع بالتعاقب حول جذوة نار مشـتعلة في منتصف المسـرح، وبأداء موسـيقي يعتمد علـى الآلات الإيقاعيَّـة الصاخبـة، بصـورة تحيلنـا علـى طقوس الـزار الشـاماني القديـم، وحالة من الانتشـاء الديونيسيوسـي.

يدخل راقصون بملابسـهم الخضراء من يمين المسرح، وآخرون من اليسـار بملابسـهم السوداء، وتنشـب معركة بالسـيوف حامية الوطيس بين الخير والشـر، تصل ذروتها في نهاية الفصل الأول إلى رجحان كفة الشر وهزيمة الخير، كما يتجسد ذلك في مشهد التحليق، حيث تظهر على الشاشـة في الخلفيَّة لقطـة لطائر يحلق في عنان السـماء، بينما يحاكي حركاته على المسرح راقص منفرد. فالطيران في المعتقد الديني القديم للشامان الأتراك في آسيا الوسطى، يشير إلـى دلالة المـوت، فحينما يموت أحدهم، تتحـول روحه إلى طائر لتعود ثانية إلى مبدئها.

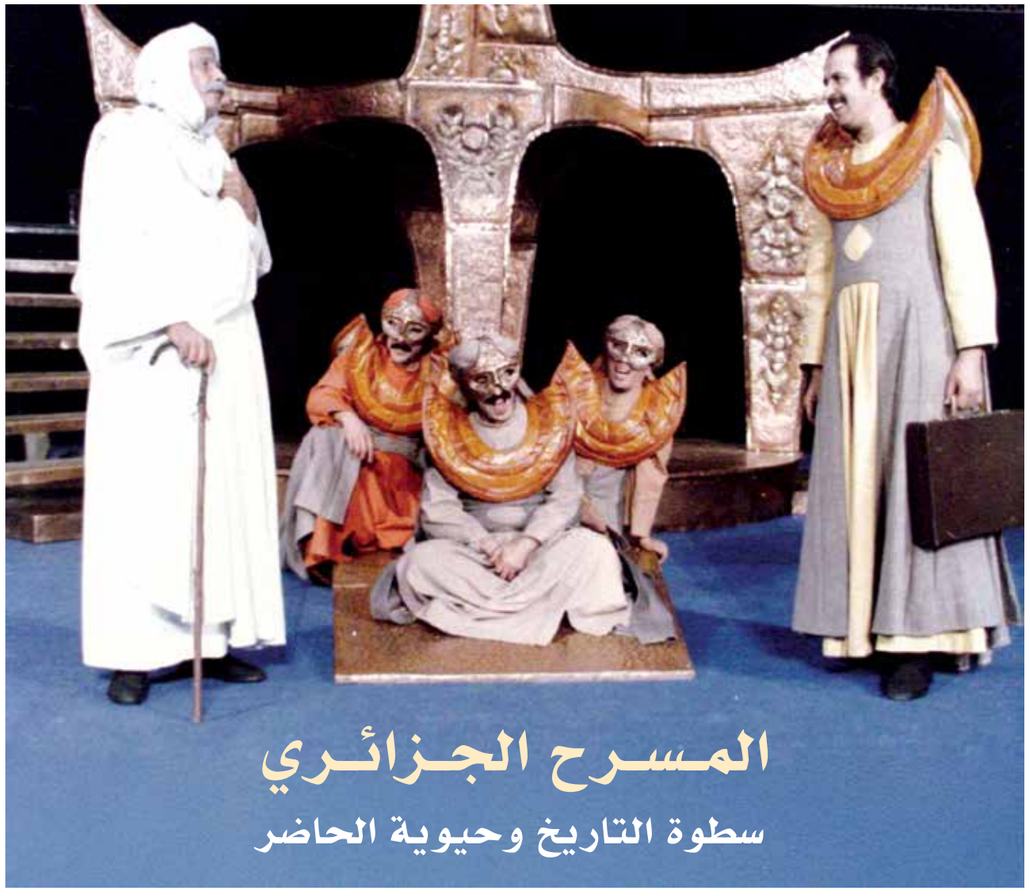
يبدأ الفصل الثاني في جو يسـوده الحزن، إذ تتلاشـى مظاهر الحيـاة بعد انتصار الشـر ويعم الحزن أجـواء الأناضول، ويتضرع المهزومون إلى السماء ويرتفع نحيبهم عالياً. تدخل فتيات متشحات بالأبيـض ويدرن عكـس عقارب السـاعة، وفي الخلفيَّة مسـجد آيا صوفيـا، بينما ترقد علـى الأرض مجموعة مـن الراقصين الرجال بلا حراك في وضع أشـبه بالأكفـان، وثلاثة في ملابـس المولويَّة يجثون على ركبهم في مقدمة المسـرح مولين ظهورهم للجمهور، وبإيقاع موسـيقي مصاحب للمشـهد يؤديه الناي، بصورة أقرب إلى ابتهالات الصوفيَّة. وتحاول الفتيات إيقاظ الأكفان المطروحة أرضاً، لكن محاولاتهن تذهب هباء، إلى أن يظهر فجأة من عمق المسـرح ومن دون سـابق إنذار شـخص غريب يلمـس الراقدين فيهبوا من سباتهم واحداً تلو الآخر ويدعو الجميع للمشاركة في رقصة الدوامة السحريَّة، ليتضح أنه بروميثيوس، جاء ليعيد كفة الخير ثانية.

ينهـض الراقدون من الأرض ويزداد إيقاع الموسـيقى سـرعة وتوتراً، وتدق طبول الحرب لينشـب الصراع الثنائي من جديد، لكنه ينتهي بترجيح كفة الخير والنور، على قوى الشـر والظلام، وما يلبث أن يعود الشـر منتصراً مرة أخرى، وهكذا إلى ما لا نهاية. إن جدليَّة ذلـك الصراع الأبـدي الثنائي الذي ظل مهيمناً على مسـار الحدث طوال العـرض ما بين انتصار الخير تارة، وعودة الشـر مرة أخرى بشـكل متناوب، إن تلك الجدليَّة وفقاً لسياق العرض ومنطقه ورؤيته الخاصة، تسـتبعد تغلب قوى على الأخـرى، ولكنها تجنح إلى تحقيق التوازن بين القوتين بما يدعو إلى القدرة على التعايش السلمي بين الثقافـات والأعراق المتناحرة المختلفة، فيحل السـلام بين الجميع باختـلاف مرجعيتهـم العرقيَّـة والدينيَّة، وتلك هي رسـالة العرض الأساسيَّة، كما جسدها التشكيل الحركي والموسيقى لرقصتي «تلاطم الأمواج» و«إعلان السـلام»، ففي الأولـى يصطف جميع الراقصين في خطوط متعددة، تمثـل كل مجموعة خطيَّة ثقافة أو عرقاً معيناً، تتداخـل حركيـاً فيما بينها مثل أمواج البحر، مـن دون أن تفقد أي مجموعة اتحادها، مع إحداث حركات دبيب بالقدم على الأرض من جانب الكل، وتشـابك الأيدي أثناء الرقص وفـي مواجهة الجمهور، تعبيـراً عن وحدة الأرض والقوميَّة المشـتركة التـي تجمعهم برغم اختلاف الثقافات.

أما رقصة «إعلان السـلام» فتبدأ بطرقات سـريعة وقويَّة على الطبول تصدح من خارج المسرح وبإيقاع يدعو إلى استئناف الحرب من جديد، بينما يقف قائد جيوش الشر في منتصف مقدمة المسرح كقوة مهيمنة، فيقرع طرقة واحدة على الطبلة، فيتغير إيقاع أصوات الطبول الأخرى وكأنه يأمر بوقف الحرب، فيدخل أعوانه من اليسار بزيهم الأسـود، وجيوش الخير وقائدهم من اليمين بزيهم الأبيض، وتنشـب مشـاحنات بين الفريقين لكن بلغة الموسيقى الأفصح من الـكلام، فيقـرع الفريقان الطبول بأداء موسـيقي متعـدد المعنى إيقاعياً تعبيراً عن الشـقاق بينهما، فمـرة يعيد أحد الفريقين اللحن الجماعـي للآخر بصورة متعاقبة، ومـرة يتزامن الاثنان معاً بالجمل الموسـيقيَّة نفسـها، وأخرى يتحـاور الاثنان بجمل موسـيقيَّة ذات إيقاعات ومسارات لحنيَّة مختلفة في صورة سؤال وجواب لحني في محاولة للوصول إلى هدنة.

وفي نهاية تلك الرقصة يتآلـف اللحنان المختلفان إيقاعياً، معاً فـي صورة هارمونيَّـة متناغمة أقرب إلى مفهـوم هيراقليطس عن وحدة الأضداد في تفسـيره لصيرورة الوجود. وهنا تدخل الراقصات النسـاء ويهللن فرحات بالزغاريد، وتتحول الأجـواء بإيقاع الطبول من سـاحة حرب إلى عُرس احتفالي ويتصالح الخير والشر، وينتهي العـرض برقصة «النداء» على ألحان تركيَّـة معاصرة، وبأداء حركي تحمل مفرداته رسـائل موجهة إلى العالم، كالوثب في الهواء تعبيراً عـن الابتهاج، والرقص متشـابكي الأيـدي في مواجهـة الجمهور تجسـيداً للوحدة والتآلف، وفتـح الذراعين للأمـام رغبةً في عناق الآخر واحتوائه وتجـاوز الاختلافات العرقيَّة والثقافيَّة، ليغدو العالم في وحدة إنسانيَّة مشتركة.

وبذلك تتحقق وظيفة المسرح الروحانيَّة التطهيريَّة عقب تجسيد الراقصيـن للطاقات الكامنة في الأسـاطير، ليصبـح عرض «نيران الأناضول» نموذجاً فنياً تجريبياً فريداً ومتكامل العناصر، للمسـرح الطقسي بوصفه شكلاً من أشكال فنون الرقص الأدائيَّة المعاصرة.



المسرح الجزائري
سطوة التاريخ وحيوية الحاضر

يشهد المسرح الجزائري جدلاً بشأن الحضور المكثّف لموضوعات بعينها، وسط محاولات مستمرّة لتجاوز هذا النمط السائد، وهي مساعٍ لا تزال تصطدم بجملة اعتبارات وعوامل متداخلة. من حيث الموضوعات المطروحة، ظلّ المسرح الجزائري ملتصقاً بالاتجاه التاريخي وبشكل خاص الثوري، عبر السعي لتوثيق الثورة الجزائريّة، والتحوّلات التي عرفتها الجزائر سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً، فضلاً عن تعامل الجزائر مع ثورات أفريقيا والثورة الفيتناميّة وقضايا التحرّر في العالم منذ ستينيات القرن الماضي.

الجزائر: رابح هوادف
ناقد مسرحي وإعلامي من الجزائر

وجرى رصد المشاركة الشعبيَّة في الثورة التحريريَّة، في مسرحيات «حسان طيرو»، و«الغولة»، و«البوابون»، وبرز المسرح الثوري عبر: «132 سنة، أبناء القصبة، الخالدون، حسان طيرو، الشيوخ، الريح، الجثة المطوقة، احمرار الفجر، الغولة، أفريقيا قبل سنة، مونصيرا، الرجل صاحب النعل المطاطي، عقد الجوهر» وغيرها. وحضر الاتجاه الاجتماعي عبر محاذير العدل، والظلم، والتحايل، والتسلط، والحريَّة، والتمييز، والنزوح، وصراع الأجيال، في عديد المسرحيات مثل: «دون جوان، الاستثناء والقاعدة، ممثل رغم أنفه، وردة حمراء من أجلي، المرأة المتمردة، غرفتان ومطبخ، الكلاب، عنبسة، كل واحد وحكمه، النقود الذهبيَّة، سليمان اللكّ، دائرة الطباشير القوقازيَّة، إبليس الأعور، البوابون، ومونودراما حمق سليم»، إضافة إلى «السلطان الحائر» التي تعرضت إلى جدليَّة القوة والقانون. وبرز كذلك الاتجاه الأخلاقي النفساني، في مسرحيات: «سلاك الواحلين، ما ينفع غير الصح، سي قدور المشحاح»، التي تناولت جوانب أخلاقيَّة ونفسيَّة منها البخل، والأنانيَّة، والحب، والوفاء، والغدر، وغيرها.

وطرحت مسرحيَّة «الحياة حلم» هامشاً للدراما السيكولوجيَّة، عبر مقاربة سرياليَّة تعاطت مع انعكاسات الوهم والواقع واللعب والأحلام، كما شكّلت مسرحيَّة «أنت اللي قتلت الوحش» زاوية لعرض العرب في مرحلة ما بعد نكسة الخامس من حزيران/ يونيو 1967.

وارتبط المسرح الجزائري بمواضيع الثورة الزراعيَّة والتسيير الاشتراكي في فترة السبعينيات، لكن الدراماتورجيين كاتب ياسين، وقدور نعيمي، وعبدالقادر علولة، قدّموا أعمالاً سياسيَّة مطلبيَّة ونقديَّة شكّلت خطاباً معارضاً أو موازياً تميّز بالطرح الأيديولوجي لكل القضايا، وبرز ذلك في مسرحيات منها: «مسحوق الذكاء»، و«محمد خذ حقيبتك»، وغيرهما.

مضامين مغايرة

وبحسب الأكاديمي عبدالكريم غريبي، أفرز ما عرفته الجزائر في مرحلة الثمانينيات وما بعدها، طرح مضامين مغايرة عبر مسرحيات: «العلق، يا ابن عمي وين، ألي أكلا يخلص، ضيق الخاطر، حافلة تسير» التي قامت بتعرية الواقع ونقده بعنف، وكشف عوامل استفحال البيروقراطيَّة والوصوليَّة وأثرها في مجتمع الانفتاح.

وفي مسرحيات: «حزام الغولة، غسالة النوادر، الزنيقة، بحر العصيان»، جرت مراجعة مفاهيم الأصالة والثقافة وصراع الأجيال وإشكاليَّة التحول من المجتمع الريفي إلى المدينة، بينما حملت مسرحيات: «الجلسة مرفوعة، دروب الغيوان، الشهداء يعودون هذا الأسبوع» خطاباً أعاد النظر في التاريخ والوطنيَّة والثورة والهويَّة.

وبمنظور غريبي، فإنّ اللافت في مسرحيات: «العيطة، غابوا الأفكار، البيادق» كان حضور خطاب الهذيان والجنون بين العبث واللامعقول، وقيم العمل، الوطنيَّة، والثقافة، بالتزامن، طرحت مسرحيات: «الأجواد، اللثام، لوشام» قيم النضال، وبيداغوجيَّة تبليغها مقابل الخطاب الرسمي، كما أعلنت بداية نهاية البطل الملحمي.

من جهتها، تضمّنت مسرحيات: «بائع راسو في قرطاسو، غبرة الفهامة، عودة الحلاج، العرش» خطاباً عنيفاً أعاد النظر في أشكال الحكم والسلطة، فيما رحلت مسرحيَّة «البعد السابع» خارج الأشكال التقليديَّة، وحلّقت داخل الزمن والأفكار وبين الوجود والخيال والواقع، موضوعها الإنسان وهو يهدم العالم ويعيد بناءه.

بدورها، أعادت مسرحيات: «الأقزام، المخدوع، الدراويش، لا حال يدوم» النظر في القيم الذاتيَّة والإرادة المفقودة والحريَّة والمسؤوليَّة، بينما رافعت مسرحيَّة «رجال يا حلالف» للراحل عبدالمالك بوقرموح، لإعادة استقراء التاريخ والحضارة العربيَّة الإسلاميَّة في الجزائر.

انتقال

يشير المخرج والمنتج المسرحي محمد إسلام عباس إلى أنّ الفترة بين عامي 2007 و2014، اتسمت بتنوع وثراء في المواضيع، وتعاطى المسرحيون الجزائريون بأشكال مغايرة ومتعددة مع ثيمات الحب والقدر والسياسة وغيرها.

ويسجّل عباس أنّ أعمالاً عديدة كسرت المؤثّث والسائد والمتوارث، وخاضت في قضايا عربيَّة وعالميَّة، في صورة ما طرحته مسرحيات: «الحكواتي الأخير، المغارة المتفجرة، لغة الأمهات، البوقالة، بيت برناردا ألبا، أبوليوس، موقف إجباري، شخوص وأحداث، المفترسون، الغوتيَّة، التمرين، الرجل العاري، مسرى، لو كنت فلسطينياً» وغيرها.

ويرى عباس أنّ تضاؤل الموارد وإقرار خطة «التقشف» في الجزائر بدءاً من مطلع العام 2015، أدى إلى «بتر تلك الحيويَّة»، وأعاد هيمنة المواضيع الاجتماعيَّة في العشريَّة الأخيرة، من خلال اجترار ثالوث الزواج، والطلاق، والهجرة السريَّة، والاكتفاء

محمد إسلام عباس

كلثوم بلعباسي

عبدالكريم غريبي

محمد الكامل بن زيد

سـينوغرافياً ببعض الطاولات والكراسـي والألواح والقماش، ويعزو عباس سبب ذلك إلى «الشحّ المالي»، ما فرض أعمالاً لا تحتاج إلى «فلسفة»، لكنّه لا ينفي بروز أعمال جادة على غرار: «جي بي أس»، و«ثورة»، و«سفينة كاليدونيا».

سطوة الواقع

تقدّر كلثوم بلعباسـي الأسـتاذة بجامعة مسـتغانم، أنّ مواضيع المسـرح الجزائري تعكـس جوانب مختلفة من الواقـع الاجتماعي والثقافي والسياسـي، في صورة الهويَّـة الوطنيَّة، والصراع الثقافي (العربـي والإسـلامي)، وإشـكاليَّة التوافـق بين التـراث الثقافي الجزائري، والموروث الاستعماري، وكذلك ثورة التحرير، والبطولات الشـعبيَّة، ومعاناة الشعب الجزائري، وهو ما يشكّل جزءاً من الذاكرة التاريخيَّة والجماعيَّة.

وتشـير بلعباسـي إلى مسـرحيات قاربـت إشـكاليَّة «الطبقيَّة الاجتماعيَّـة»، بجانـب الفـوارق الاقتصاديَّـة، وقضايـا المرأة في المجتمع الجزائري، وتأثيرها على العلاقات الأسـريَّة، والاجتماعيَّة، والإنسـانيَّة (العنف الأسـري، حقوق المرأة، التـوازن بين العادات والتقاليد، طموح المرأة العاملة والمبدعة في شتى المجالات، قضايا الفساد والآفات الاجتماعيَّة).

وتبرز بلعباسـي التفات المسـرح الجزائري أيضـاً إلى مواضيع الديـن والتقاليـد والعلاقـة بينهما، وتأثيـر كل منهما فـي الآخر، وفـي المجتمع، والحريات الشـخصيَّة، كما تركّز على تأثّر المسـرح الجزائري بظروف سياسـيَّة واجتماعيَّة واقتصاديَّة مرّت بها الجزائر في السـنوات الأخيرة مثل وباء كورونا، والهجرة السـريَّة، وتأثيرات ذلـك على حياة مواطنيها. بيد أنّ بلعباسـي تحيل إلى أنّ المسـرح الجزائري بات يعتمد أساليب محدّدة تهيمن على هذا الفن، وتحصره فـي زاوية مغلقة، من دون التطرق إلى المواضيع الأكثر قرباً وعمقاً من الواقع، وتتصور أنّ التحـولات الموضوعاتيَّة ظلت رهينة لهموم المجتمع الجزائري وصراع الأجيال.

معايير الاختيار

يفضّـل كمال جايب، الأسـتاذ فـي المعهد العالـي لمهن فنون العـرض بالجزائر، ربط المسـألة بالمعاييـر التي يتمّ بهـا اختيار النصوص المسرحيَّة، ويتساءل عن جملة الآليات الموصولة بالتشكيل الفني للمناظر، الإيقاع المسترسل والتجسيد الكوريغرافي للعروض.

ويذهب جايب إلى أنّ الأسس التي تختار بها موضوعات المسرح فـي الجزائـر، لا تـزال «مبهمة»، وينتقـد «تأثير المناسـباتيَّة في اختيار المواضيع، والإنتاج المتكـرر للملاحم التاريخيَّة في مختلف

ملصق مسرحية «العظماء لا يموتون لسمية بوناب»

الأعياد الوطنيَّة»، ويلاحظ أنّ «مشاركة المسرحيات تخضع للمعايير الجماليَّة والتوظيف الفني للشـكل على حساب المضمون، بينما يتمّ اخضاع المواضيع لهامشـيَّة الاقتباس أو الأخذ عن التراث، ما أفرز قولبة للمواضيع ضمن سياقات متشابهة».

ويضيف أنّ بعض المسرحيات تتكئ على التوظيف السياسي مثل الفساد، ونقد السلطة وتوجهاتها، أو مواضيع تنتقد سلوكيات مجتمعيَّة في قالب السخرية والفكاهة السوداء، لكنها مكبّلة بآليات شكليَّة في التوظيفـات الفنيَّة، وترتضي إعادة إنتاج مسـرحيات قديمة، دونما تخلّص من عباءة المواضيع القديمة ذاتها.

عوامل وسياقات

وتسجّل الممثلة والمخرجة المسـرحيَّة الجزائريَّة، سميَّة بوناب، أنّ هيمنـة بعض المواضيع على المشـهد المسـرحي فـي الجزائر، مرتبطة مباشـرة بعدّة عوامل وسـياقات اجتماعيَّة وسياسيَّة وثقافيَّة توجّه الكتاب والمخرجين في اختياراتهم الفنيَّة.

وتقول بوناب: «هناك بعض المواضيع التي تفرض نفسها بسبب شـعبيتها، مثل الفسـاد، والبيروقراطيَّة، والأسرة، أو تلك التي تحظى بدعم المؤسسـات الثقافيَّة لها، وأذكر على سبيل المثال لا الحصر، الأعمـال الفنيَّة التاريخيَّة المتعلقة بالثـورة الجزائريَّة أو فترة معينة من تاريخ الجزائر الحافل».

في المقابل، تقرّ بوناب بـ «تغييب مواضيع مهمة عديدة لأسباب مختلفـة، مثل ضعف اهتمام الجمهور بها كسـبب رئيس، وهنا تصبح ذائقة الجمهـور وتوقعاته معياراً لاختيـار المواضيع، أو الرقابة في بعض الأحيان، وقد أرجع السـبب أيضاً إلى إمكانيات الإنتاج وعجز المؤسسـات الثقافيَّـة عن تمويل الأعمـال الفنيَّة التـي تحتاج إلى تقنيات حديثة تتماشى مع رؤية المخرجين».

وتوقن سميَّة بوناب أنّ «الرؤية الإخراجيَّة تبقى المعيار الفاصل الـذي يمكّن من التطـرق لموضوع ما بطرح جديـد ومغاير، ومن زاوية مختلفة تجعلـه يعاصر الزمن ويلبّي ذائقة الجمهور»، مضيفةً: «المسـرح فـي جوهره ليس مجـرد انعكاس مباشـر للواقع، بل هو قراءة له من زوايا معينة، فقد نحاول من خلال الأعمال المسـرحيَّة تقديـم صورة صادقة عنه، بينما قد نختار في أعمال أخرى معالجته بأساليب رمزيَّة أو خياليَّة».

وتحيل بونـاب إلى أنّ «الجيل الجديد من المخرجين الشـباب يميل إلى كسـر القواعد التقليديَّة، سواء من حيث السرد، أم التفاعل مع الجمهور أم استخدام التكنولوجيا في العروض، وهذا ما يمكّنهم من طرح قضايـا معاصرة كالـذكاء الاصطناعي، والهويَّـة، والبيئة وحقوق الإنسان وكلها مواضيع تهمّ الشباب وتجعلهم شركاء رئيسيين في العمليَّة الإبداعيَّة».

كمال جايب

سمية بوناب

وعن تجربتها الخاصة، ترى سميَّة بوناب أنّه آن الأوان لمسرح مسـتقبلي أو خيال علمي في الجزائر كعرض مسرحي مثلاً «جزائر 2050»، فمـاذا لو تحوّلت الجزائر إلى مدنٍ ذكيَّة؟ كيف سـنتعايش مـع الوضع؟ ماذا لو تمكّنا من تحميل ذاكرتنا على أجهزة متطورة؟ كيف سـيتغيّر معنى الموت والحياة؟ هي كلها مواضيع قابلة للتخيل والطـرق في حال توافرت الإمكانات الماديَّـة من تقنيات متطورة تجعـل المسـرح يواكـب العصـر والتكنولوجيا، لكـن دون إفقاده لجوهره وروحه».

المناسباتيَّة

يعتقد الكاتب القصصي والمسـرحي محمـد الكامل بن زيد، أنّ «الكتابة المسرحيَّة الموجّهة» تحت مظلّة «المناسباتيَّة» في الجزائر، جعلت «النصوص المكتوبة مقولبة»، ويرى أنّ السؤال الجوهري: هل ارتقت هذه النصوص كفعل درامي حقيقي إلى المسـتوى المطلوب؟ مشـيراً إلى أنّ «عدّة مسـارح حكوميَّة سـارعت إلـى إنتاج وعرض مسرحيات ظلّ نطاقها محدوداً جداً».

ويعقّب ابن زيد: «شخصياً حتى ولو طُلب مني الكتابة في إطارها، سأسعى إلى جعلها نصوصاً تصلح لكل زمان ومكان، ولا تموت بموت العرض، بحيث تعبّر عن الواقع بإسـقاط مرجعيَّة الحادثة التاريخيَّة ركحياً، وهنا يكمن مربط الفرس».

لكن ابن زيد يرفض الإقرار بهيمنة مواضيع بعينها على المشهد، إذ يبرز نصوصاً أبدع كتابهـا بالتجريب والغوص في مواضيع تمسّ الإنسـانيَّة، مسـتطرداً: «ما الذي يجعل الكاتب يكتب مسرحيته؟ ما القضيَّـة أو الرؤية التي هزّت فكره وحرضتـه؟ قضيَّة وطن؟ قضيَّة إنسانيَّة؟ قضيَّة فلسفيَّة؟».

وينتهي محمـد الكامل بن زيد، إلى إبراز اشـتغاله على قضايا وجدانهـا عوالـم اجتماعيَّة من صميـم مجتمعه الجزائـري، لكنها مسّـت بشكل حالم آفاقاً إنسـانيَّة، وذاك حال مسرحياته: «إنغوما»، «أوكسجين»، «طونغا»، وغيرها.

أنور الشعافي

استقراءات في «40» عرضاً مسرحياً

كمال الشيحاوي
إعلامي وناقد ثقافي من تونس

مـن حـاور مخرجين مسـرحيين، أو حضر للاسـتماع إلى آرائهم عنـد التعقيب على عمل مسرحي بمناسـبة عرض ما، أو في إطار ملتقى أو مهرجـان مسـرحي؛ يـدرك جيـداً أهميَّـة الملاحظـات التي يقدمونها، ودقتهـا، وتركيزها الدائـم على الجوانب التقنيَّـة التي تتصل بكل مكونـات العـرض وعناصره المشـكّلة لخطابه المسرحي.

ولعـل أكثـر ما يميـز تعليـق المخرجين المسـرحيين على أعمـال زملائهـم ابتعادهم غالبـاً عن الأشـكال الإنشـائيَّة و«الأدبيَّة» التي تسـم معظم مـا يكتب من مقـالات في النقد المسـرحي (وهي مقـالات كثير منها مشـدود لتحسـين بلاغته وتجويد خطابه الخاص وإظهار شغفه بالتأويل أكثر من تحليل العمل المتحدث عنه مـن الداخل). ومما يفسـر الطابع العملي والبراغماتـي والمهني والتقنـي والبيداغوجي/ التربـوي لملاحظات المخرجيـن، هو ارتباطهم اليومـي بالعمـل الركحي المباشـر، ومعرفتهم الحسـيَّة بكل تفاصيل العمليَّة المسـرحيَّة، من كتابـة، وإخـراج، وإدارة للممثليـن، وإضـاءة، وتوضيب، وموسيقى، ومؤثرات، وغيرها.

كتاب المخرج المسـرحي أنور الشـعافي «اسـتقراءات ركحيَّة» الصـادر حديثاً، لعله أول كتاب في المكتبة التونسـيَّة لمخرج مسـرحي يخصصه لـ «اسـتقراء» أعمال مسرحيَّة لزملائه من المسرحيين التونسيين من مختلف الأجيال والاتجاهات.

ولعـل أبرز ما يميـز هذه المقـالات على مسـتوى الشكل، هو ميلها إلى القصر (أغلبها لا يتجـاوز الثلاثمائة كلمة)، بمـا يتطلبه ذلك من اختـزال، ومـا يفرضه من تكثيـف للملاحظات التـي يتدرج فيها خلال تحليل العرض من قراءة معلقتـه إلـى تبيـن «خرافته/قصته» حسـب عبارته، وإبراز تجليات كتابتها ركحياً في مستوى الرؤية الإخراجيَّة، وأشكال توظيف عناصر الركح من ديكور، وإضاءة، وموسيقى، والنظر في مدى تناسـب كل ذلك مع أداء الممثلين وأسـاليبهم المختلفة في تقمص الشخصيات.

ويحرص الشـعافي على أن يختم كل قراءة بوضـع بطاقة العـرض التي تشـتمل على ذكر كل أسـماء العناصر التي أمنـت إنتاجه في كل الجوانـب، وفي ذلـك تأكيد منه علـى أهميَّة تثميـن دور كل شـخص أسـهم فـي الوصـول بالعمل إلى صياغته النهائيَّة. وأما على مسـتوى المضمون فالملاحظ أولاً أن الشـعافي لا يختار في الغالب الكتابـة إلا عن العروض التي أحبها ونالت إعجابـه، وهو يفعل ذلك لأنه غير مجبر لأسباب مهنيَّة على الكتابة عن كل العروض التي تقـدم (فلا هو بالصحفي المحتـرف ولا بالناقد المتخصـص). وإذ يظهـر الكثيـر مـن الامتنان والتقدير عندما يتعلق الأمر بمسرحيين كبار على غرار الفاضل الجعايبي، وتوفيق الجبالي، والأمين النهدي، ويعبر عن شدة إعجابه ببعض التجارب المسرحيَّة المتميزة لمخرجين شبان، نجده في مقالات قليلـة مجبراً على تقديم بعض النصائح الدقيقة والمفيدة أو الأمنيات التي تعكس روحه الإيجابيَّـة المتفائلة ورغبتـه الصادقة في أن لا يجرح مشـاعر أصحاب العرض، مـن ذلك مثلاً في مقالته حول مسرحيَّة «العاشقات» للمخرج حاتم مرعوب، حيث بدأها بالقول: «قدم الفنان الدكتور حاتم مرعوب آخر أعماله...» وإشـارته إلى صفة المخرج الأكاديميَّة لم تكن اعتباطيَّة، إذ لم تمنعه من نقده بشـكل لاذع على اعتبار أن الصفة الأكاديميَّة مهمة في مجالي التدريس والبحث، وأما الفن والإخراج فشأن آخر، فكتب: «ويمكننا القول إن الإضـاءة تنتمي جمالياً إلى الانطباعيَّـة، أمـا الملابـس فينقصهـا الاجتهاد في علاقتها بالشـخصيات والمناخـات، وكذلك الموسـيقى التي استندت أساسـاً على قطعتين إحداهمـا Talisman Stallion لبيـلا نميـث، والأخـرى لــ the coautious arc لكنهـا غير متناسقة في نوعها مع مرجعيَّة الإضاءة تحقيقاً للوحـدة الجماليَّة، وغابت المؤثـرات الصوتيَّة، وكان يمكـن اعتماد مثلاً أصوات الطيور للدلالة علـى عزلة الجزيـرة، لأن المعنـى لا يوجد في الملفوظ النصي فحسب» (ص،19 من الكتاب).

وبرغم حدة هذه الملاحظات النقديَّة، فإن الشعافي ختم مقالته متفائلاً بالقول: «العاشقات عرض مسـرحي حقيقي سيتحسن وجوباً بتوالي عروضه كاشـفاً عـن تمكـن معرفـي بعناصر

العرض المسـرحي وحسـن توظيـف الأدوات الإخراجيَّة» (ص، 20). ومن الأمثلة الأخرى التي يمكن الإشـارة إليها ما كتبه في خاتمة استقرائه لمسـرحيَّة «عطيـل وبعـد» للمخـرج حمادي الوهايبي عند عرضها في «مسـرح الحمامات» المفتوح، حيـث ختم المقالة بالقـول: «نتوقع للمسرحيَّة نجاحات أكبر في الفضاءات المغلقة حيـث يمكـن للمخـرج وكامل فريـق العمل السـيطرة على كامـل مفردات العرض بشـكل أفضل» (ص،141)، وقد كانت ملاحظته سديدة تمامـاً حيث لاحظ من شـاهد المسـرحيَّة في ذلك المسرح المفتوح ومن أعاد مشاهدتها في فضاءات مغلقة فرقاً نوعياً كبيراً.

ومـن المهـم أن نتوقف عنـد أهميَّة هذه الملاحظـات التي تعـد هدايا ثمينـة لأصحاب العروض في تقديرنا، وذلك لأن العرض المسرحي فعل إنسـاني مباشـر وحي ومتطور من عرض إلى آخر، ويمكن فيه الحذف والزيادة بحسـب تفاعل الجمهور والنقاد وتقويم المخرج.

وتبقـى أهـم الخصائـص المميـزة لهذه المقالات/الاسـتقراءات كما وصفهـا، دقتها في وصف بعض الجوانب التقنيَّة التي تتصل بالإخراج، من ذلك تسـمية أنواع الإضاءة المستخدمة عند تحليله لمعظم العـروض، ومن ذلك مثلاً قراءته لعـرض «ذاكـرة» لسـليم الصنهاجـي وصباح بوزويتة، إذ كتب: «فشـاهدنا تغيـر المناخات الضوئيَّة واللونيَّة تبعاً لتغير المناخات النفسـيَّة، واسـتعمل في ذلـك (العنبـري 022) والأزرق بدرجتين، المتوسـط 132، و172، والأحمر 182، والأرجواني الخفيف 136 magenta وقد سـاعد في خلق المناخات اللونيَّة الستارة البيضاء التي تلف كامل الفضاء الركحي» (ص، 13).

ويعود أثناء تحليله لعرض «دون كيشـوت كما نراه» للشاذلي العرفاوي، ليدقق في تحليل الإضـاءة التي صممها علي الهلالي، حيث كتب: «الإضاءة كانت في أغلبها خارج الفضاء باستثناء الفانـوس الرفراف الـذي كان مصـدراً، وتمكن علي الهلالي من التعامل بنجاح مع هذا الفضاء السـينوغرافي الصعـب تصور إضاءتـه بتعدد زوايا الفرجـة، لذلك كان مخططهـا قائماً على توجيهها من فوق إلى تحت حتى لا تكون بعض الكشـافات مقابلـة للجمهور. أما المرشـحات الضوئيَّـة فتراوحت بين الأبيض الشـفاف 201 والأزرق 161 والعنبري الشـفاف 008 حسـب مقايس متحولة حسـب مناخات العرض وكانت تعبيريَّة أكثر من دلالتها الزمنيَّة» (ص، 17).

كمـا لا تفوتنا الإشـارة إلى أحـد العناصر المثيرة والمتميزة أيضاً في استقراءات الشعافي لهذه العروض الأربعين من المسـرح التونسي، وهـو توقفه دائماً أمام معلقة كل عمل لقراءتها وتحليلهـا باعتبـار «وظيفتهـا الانتظاريَّة» كما يصفها، مسـتلهماً هذا المصطلح من الدراسات السرديَّة الإنشائيَّة، ومن أمثلة ذلك مثلاً ما كتبه عن معلقة مسرحيَّة «ذاكرة» حيث كتب: «قبل الدخول إلى العرض تطالعك معلقته، والمعلقة هي اسـم علمه، بتأسيسها لوظيفة انتظاريَّة قد تتأكد أو تتغير بعد مشاهدته...» (ص،11).

وباعتبار انشـغال الشـعافي بما يدور من حوار حول المسـرح التونسـي، يأخذ في بعض الأطوار شكلاً سجالياً، فإنه لا يتردد في عدد من المقالات التي تضمنها الكتاب، عن المشاركة في هذا النقاش سـواء بالتنبيه لمخاطر الاسـتعمال الشكلاني للتقنيات التكنولوجيَّة الحديثة بداعي الإبهار، أم بتصويـب بعض الأخطاء، أم التدقيق في بعض المفاهيم والاصطلاحات الرائجة، ومن ذلك على سـبيل المثال لا الحصـر تمييزه بين المونودراما والسـتاند آب le stand-up والوان مـان شـو le one man show والمونولـوغ، وبين الأوبرات والأوبرا، فمع أنهما تشتركان في المزج بين الموسـيقى والمسـرح «لكن الحوار فـي الأوبرا يدور بالغناء كما أن محتواها يتناول مواضيع أكثر عمقاً بينما تتميز الأوبرات بغايتها الترفيهيَّة» (ص،39).

لا يكتب أنور الشعافي عن عروض المسرح التونسـي بنبرة الأسـتاذ المؤطر بمـا فيها من «فوقيَّـة» و«تعـال» تفرضهما عـادة متطلبات التكوين البيداغوجي للطلبـة والباحثين، ولكن يكتب بنبـرة الصديق، والزميل المجايل لمعظم المسـرحيين الذين كتب عنهم، وقد ظهرت آثار هذه العلاقة فـي قراءاته، حيث كثيـراً ما يبرز

أنور الشعافي

معرفـة حقيقيَّة بمسـارات معظـم المخرجين وبداياتهـم وخصائص تجاربهم، ومن أمثلة ذلك مـا كتبه عن مسـرحيَّة «قصر السـعادة» لنزار السـعيدي، حيث ختم اسـتقراءه لهـا بالقول: «إخراجيـاً كان السـعيدي وفيـاً لمرجعياتـه الجماليَّة وأدواته الإخراجيَّة التي اكتشفناها منذ مسرحيَّة (سوس)» (ص،68).

وعلى أهميَّة المقالات التي خصصها لقراءة أربعين عرضاً مسـرحياً تونسـياً ونصاً مسـرحياً مكتوبـاً واحـداً وهـو «الروهـة» لعبدالحليم المسـعودي؛ فإن الشـعافي المعـروف طوال أكثـر من ثلاثيـن عاماً بصفته مخرجاً مسـرحياً بالأساس، لا يعد نفسـه ناقداً محترفاً ولا يرغب في مشـاركة النقاد هذه المهنة، وكل ما يفعله فـي هذه النصوص التي نشـر جلها في جريدة الشـارع المغاربـي التونسـي (توقفـت عـن الصدور)، ثم على صفحته بالفيسبوك؛ هو إدامة الاستمتاع بالعروض التي شـاهدها عبر الكتابة عنها والإسهام التطوعي في إثراء النقاش النقدي حول المسـرح التونسي. ولقد اكتشفنا في هذا المصنف أنور الشـعافي المشـاهد الشـغوف والناقد الذي لا ينحاز لتوجهه الذي عرف به في ميله للتجريـب، بل المنفتح بصدق وحب على كل المغامرات الفنيَّة.

أيام الشارقة المسرحية «34»

جماليات موسيقية

شهدت الدورة الرابعة والثلاثون من أيام الشارقة المسرحيَّة (19 إلى 26 فبراير 2025) تقديم أربعة عشر عرضاً مسرحياً، ستة منها تنافست على الجوائز الست عشرة التي يمنحها المهرجان في جميع عناصر العرض المسرحي، وكانت جائزة أفضل تأليف ومؤثرات موسيقيَّة ضمن جوائز التظاهرة، ورُشِحَ لها عرضان الأول هو عرض «عرائس النار» لفرقة مسرح خورفكان للفنون، والثاني هو عرض «بابا» لفرقة مسرح الشارقة الوطني الذي فاز بهذه الجائزة. وفي السطور التالية سنعرض لموسيقى العرضين ونبرز مزاياها.

ياسمين فراج
باحثة وناقدة فنية من مصر

«عرائس النار»، نص باسمة يونس، وإخراج إلهام محمد، وقد رشحت موسيقى هذا العرض لنيل الجائزة، ويلاحظ فيها أن مؤلفها موسى بهرام اختار لحناً لأغنية من أغاني البوشيَّة الشهيرة في منطقة الخليج العربي. والبوشيَّة هي حجاب أسود كامل متعارف عليه عند نساء الخليج العربي، ويغطى به وجه المرأة تماماً، ويُصنع من قماش أسود خفيف من دون أي فتحات للعيون، ويُلبس إما فوق أو تحت الحجاب، وعندما يُرفع يكشف عن وجه من ترتديه بالكامل، وكانت البوشيَّة هي الغطاء الذي تضعه المغنيات/ الراقصات الشعبيات في منطقة الخليج على وجوههن أثناء أداء فقرتهن.

أغنية البوشيَّة التراثيَّة من كلمات فهد راشد بورسلي، وتقول كلماتها: «قلت أوقفي لي وارفعي البوشية/ خليني اروي ضامر العطشاني/ شفت الجدايل وأحسبك رومية/ ثاري الزلوف مقرضه يا اخواني/ الخد ياضي لي برق وسمية/ والعين تشبه ساعة الرباني/ قلت العبي قالت رياضية/ أبا تعلم لعبة الشباني/ ملبوسها النفنوف واللحمية/ والثوب شاله ردفه القيطاني». لحنها محمود الكويتي في النصف الأول من القرن العشرين، وهو أول من غناها بصوته على أسطوانة، ثم أصبحت واحدة من أشهر الأغنيات الخليجيَّة، وغناها الكثير من بعده.

المؤلف الموسيقي قدم لحناً افتتاحياً متميزاً جداً للعرض المسرحي في نغمات مقام أغنية البوشيَّة التراثيَّة، وفي ميزان ثنائي بسيط، بدأ اللحن بعزف من آلة الأكسليفون في دلالة على البراءة والطفولة، ثم تبعها دخول آلات مجموعة الفيولين، ومزيج من الطبول الخليجيَّة منها الطارات، والطبل البحري، مع مجموعة طبول الدرامز، ونسمع من خلالها نقرات إيقاع الروك الغربي، متضافرة مع إيقاع خليجي، ثم تدخل بعض أصوات الكورال النسائي بغناء أصوات وليست كلمات توحي بالغموض، صاحب هذ اللحن

الاستهلالي للعرض بعض المؤثرات الصوتيَّة في مواضع محددة منه. خلال المشـاهد التمثيليَّة الأولى في العـرض، وقبل دخول الحوار، ظهـر عزف على آلة الناي مع الدفـوف ويصاحبها بعض الإيقاعات الصوفيَّـة مثل الهجع والتنويع عليه وغنـاء بصوت مطرب بتنويعات نغميَّة تتخللها آهات.

تبدأ المسـرحيَّة بغنـاء الأب في مرحلتيـن عمريتين مختلفتين للمقطع الأول من أغنية البوشـيَّة بشـكل أدائي وليـس تطريبياً. في موضع آخر بعد مشهد قتل الأب لابنته الصغرى يظهر مسار موسيقي في ميزان رباعي بسـيط تعزف فيه آلة العـود بنغمة واحدة متكررة تتخللهـا آهات ممتدة الزمن متغيرة النغمات من صوت نسـائي، مع عـزف من مجموعـة «الفيولين – الكمان المتوسـط» لنغمة واحدة ممتدة لم تتغير كبطانة للحن وتقويته، آهات الصوت النسائي معادل لصوت الألم الداخلي للشـقيقة الوسـطى التي كانـت تعلم بمكيدة الشـقيقة الكبرى لشقيقتها الصغرى ولم تُفصح عنها، فتسبب صمتها هذا في قتل الشقيقة الصغرى.

الموسـيقى والمؤثرات الصوتيَّة في عـرض «عرائس النار» لم يكـن لها وجود كمي ملحوظ، وأبرز وجود مؤثر لها كان في العشـر دقائـق الأولى من العرض، وكانت ذات طابع لحني غنائي في جميع مواضعها بالعرض. واللحن الأساسي لمذهب أغنية البوشيَّة لم يظهر إلا مرتيـن خلال العـرض إحداهما بأداء غنائي من شـخصيَّة الأب في بداية العرض، والثانية بعزف موسـيقي في أحد مشاهد العرض، وموسـيقى العرض الأخرى كانت مؤلفة خصيصاً للعرض في نغمات مقام أغنية البوشـيَّة نفسـها، وكان للمؤثر الصوتي في الموسـيقى والعرض دور بسيط غير لافت.

في مسرحيَّة «بابا»

مسـرحيَّة «بابا» تأليـف وإخراج محمد العامـري، حصلت على جائزة أفضل مؤثرات موسيقيَّة، وذهبت إلى إبراهيم الأميري.

جاءت الموسـيقى في عرض «بابا» وظيفيَّة لا تعتمد على اللحن ذي الطابع الغنائي الذي يسـهل حفظه، وكان للمؤثرات فيها أو في مشاهد العرض دور واضح. على سبيل المثال لحن افتتاحيَّة العرض انقسـم إلـى ثلاثة أجزاء وبالتأكيد كل منها يعتبر مسـاراً موسـيقياً مستقلاً، وتم وضعها بشكل متتابع، الجزء الأول جاء في ميزان رباعي بسيط بطيء وهو الذي صاحب المشهد الافتتاحي للعرض ونسمع فيه آلة التشيللو تعزف نغمة واحدة متكررة، ثم صوتاً نسائياً يغني مقاطع صوتيَّة، ثم مقاطع هامسة مع مؤثرات لأصوات قرقعة مشوشة، يتخلل ذلك دخول مجموعة الفيولين بعزف نغمات وليس لحناً، لتعطي كثافة سـمعيَّة. ثم يبدأ دخول الجزء الثاني وهو قصيـر جداً، الذي يعتمد على تداخلات إيقاعيَّة تعطي انطباعاً سـمعياً بالتخبط والتشوش. ثم يدخـل الجزء الثالث من لحن افتتاحيَّة العرض الذي جاء في ميزان رباعي بسـيط أيضاً، ولكن سريع ليتناسـب مع الأداء الحركي الذي يؤديه الممثلون، ونسـمع في هذا الجـزء أصوات آلات إلكترونيَّة مع نغمات من آلة فيولين، وفي نهايات الجمل نسـمع صوت آلة الكورنو النحاسيَّة مع آلة التيمباني الإيقاعيَّة بصوت نقراتها القوي العميق أو مع مجموعة التشـيللو لتعظيم القفلتين اللتين ظهرتا في هذا الجزء من اللحن.

اسـتخدم المؤلف الموسيقي آلات الأوركسـترا معادلاً للشخصيَّة الدراميَّة، فعلى سـبيل المثال اسـتخدم نغمات آلة التوبا النحاسـيَّة وهـي أغلـظ أصـوات آلات النفـخ النحاسـي، مع الدخـول الأول

لشـخصيَّة الأب التي جسـدها الفنان القدير أحمد الجسـمي، وتبعه مشهد تكبيل أحد أبنائه الخمسـة بمساعدة أبنائه الآخرين بشراشف حمراء طويلة لمحاولة منعه من مغادرة منزلهم (البيئة المحليَّة) إلى العالـم الخارجي (البيئة العالميَّة)، حيث يسـتكمل اللحن الذي جاء في ميزان رباعي بسـيط بطيء فنسـمع غناء مقاطـع صوتيَّة بأداء نسائي مع نغمات من آلة التوبا والتشيللوهات بأصواتها العميقة التي تظل موجودة طوال هذا المشهد الطويل نسبياً، للدلالة على شخصيَّة البابا المهيمنة، ثم تدخل الدفـوف في مصاحبة تيمة لحنيَّة متميزة ذات طابع غنائي عربي نقراتها تميل إلى الجنائزيَّة والشجن، ويبدو أن اختيار صوت نسـائي لغنـاء مقاطع صوتيَّة مجردة هو دلالة على غياب دور المرأة في حياة هذه الأسرة (المجتمع) الذي تسيطر عليه السلطة الأبويَّة.

ومـن الألحان ذات الطابـع الغنائي في عـرض «بابا» اللحن الـذي صاحب المشـهد الذي يوضـح كيف يقضي الأبنـاء يومهم داخـل بيئتهـم المغلقة، بدءاً مـن لعبهم بالألعاب التـي يفضلونها وحتى نومهم في أسـرتهم، وهو مشـهد تمثيلي طويل نسـبياً وكان للموسـيقى دور أساسـي فيه، واللحن هنا كان فـي ميزان ثلاثي بسـيط تعزفه آلـة البيانو فقط، وربما اختيار آلة موسـيقيَّة واحدة لعـزف اللحن لم يكن مصادفة ولكن للدلالـة على فقر هذه البيئة المغلقة ذات النمط الواحد المتكرر.

لعبت المؤثرات دوراً مهماً ومحورياً في الانتقال بين المشـاهد مثل دقات الساعة، وصوت رنين منبه الساعة التقليدي للفصل لانتهاء أو بداية الحصص التي يدرسـها الأب لأبنائه، هذا بخلاف المؤثرات التي داخل بعض المسارات الموسيقيَّة.

فاز المؤلف الموسـيقي إبراهيم الأميـري بجائزة أفضل تأليف ومؤثرات موسيقيَّة عن مسـرحيَّة «بابا» لهذا التنوع بين الموسيقى التجريديَّة التي تعتمد على النغمات لتنتج مضموناً موسيقياً تعبيرياً، والموسـيقى ذات الطابـع اللحنـي الغنائي التي تنتـج ألحاناً عذبة تَعلَق بأذن المتلقي، ولتوظيفه المؤثرات الصوتيَّة بشـكل فعال داخل العرض، ولأن العرض تضمن مشـاهد تمثيليَّة طويلة نسبياً خالية من الحوار، وهو ما أعطى مجالاً واسـعاً للموسيقى والمؤثرات الصوتيَّة في العرض وتنوعهما.

رئيس إدارة جمعية دبا الحصن للثقافة والتراث والمسرح

أحمد الظهوري: حريصون على وجودنا في المحافل المحلية والخارجية

أحمد عمر الظهوري مدير مسرحي من مدينة دبا الحصن، يعمل مهندساً في القطاع الحكومي، بدأ مشواره مع جمعيَّة دبا الحصن للثقافة والتراث والمسرح إدارياً، منذ عام 2008، بصفة أمين سر الجمعيَّة، وكان له دوره المهم والفاعل في تطوير المشهد المسرحي في مدينة دبا الحصن، من خلال حضوره في تنظيم الفعاليات والأحداث المسرحيَّة المختلفة التي نظمتها الجمعيَّة.

الشارقة: أحمد الماجد

وفي العام 2017 تولى رئاسة مجلس إدارة الفرقة، وأسهم من موقعه هذا في جعل مشاركاتها تتطور تطوراً نوعياً ملحوظاً من حيث حضور الفرقة في معظم الأحداث المسرحيَّة المهمة داخل دولة الإمارات العربيَّة المتحدة وخارجها، وفي ما يلي يتحدث عن تجربته الإداريَّة.

• حدثنا عن أبرز ما تحقق خلال الفترة الماضية من رئاستك مجلس إدارة جمعيَّة دبا الحصن للثقافة والتراث والمسرح؟

- أولاً نرفع أسمى عبارات الشكر والتقدير لمقام صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «حفظه الله ورعاه»، على رعايته الكريمة والدائمة للأنشطة الثقافيَّة والمسرحيَّة على مستوى الوطن العربي، وحرص سموه الدائم على الارتقاء بالحركة المسرحيَّة، كما نعبر عن امتناننا لاحتضانه الأعمال المسرحيَّة داخل الدولة، وخصوصاً مبادرات سموه المهمة في المنطقة الشرقيَّة التي صنعت مسرحاً مهماً قادراً على المنافسة وحصد الألقاب والجوائز.

كما أن رعاية سموه لأيام الشارقة المسرحيَّة تمثل دعماً حقيقياً لجميع المسرحيين، حيث توفر هذه التظاهرة فرصاً للإبداع والتطوير، وتمثل فرصة حقيقيَّة للمواهب المسرحيَّة المحليَّة والعربيَّة لعرض أعمالها والتفاعل مع نخبة من الفنانين والمخرجين والنقاد، فشكراً لصاحب السمو على دعمه اللامحدود للمسرح والمسرحيين وعلى رؤيته الثاقبة التي جعلت من مسرحنا المحلي منبراً للإبداع والتألق.

وبخصوص سؤالك فمن خلال رئاستي لمجلس الإدارة بفضل الله تم تكوين قواعد وثوابت أساسيَّة إداريَّة، حيث تم فتح الباب على مصراعيه لعشاق المسرح من الإماراتيين والمقيمين في الدولة، وقمنا بتشجيع المواهب الشابة التي تمتلك طاقات إبداعيَّة وضمها إلى الفريق المسرحي.

كما قامت فرقتنا ولعدة سنوات مضت، بالتعاون مع المخرج العراقي الشاب مهند كريم ومجموعته الإبداعيَّة، وكان لنا شرف المشاركة بعروض مسرحيَّة مهمة مع هذا الفريق في أيام الشارقة المسرحيَّة منذ العام 2017 وحتى دورتها الأخيرة في فبراير الماضي من دون انقطاع عن هذه التظاهرة المسرحيَّة الأهم في الدولة، كما كانت لنا عدة مشاركات خارجيَّة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وأيام قرطاج المسرحيَّة، بالإضافة إلى مشاركات متفرقة في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل ومهرجان دبي لمسرح الشباب.

• كيف تقيمون مشاركتكم الأخيرة في أيام الشارقة المسرحيَّة؟

- فرقتنا حريصة كل الحرص على الحضور في «الأيام»، وشاركنا في دورتها الرابعة والثلاثين ضمن المسابقة الرسميَّة بمسرحيَّة «جر محراثك..» للكاتبة البولنديَّة الحائزة لجائزة نوبل للآداب، أولغا توكارتشوك، ونال العرض استحسان الجمهور والنقاد وحاز بعض الجوائز. نحن بصفتنا إدارة فرقة، نسعى على الدوام إلى الاستقرار في فريق العمل، وهذا ما حدا بنا إلى تجديد التعاون مع مهند كريم وفريقه، وقد وفّق المخرج في تقديم رؤية إخراجيَّة وإبداعية تواكب ما يعرض في المهرجانات المسرحيَّة الدوليَّة، كما أن الممثلين تمكنوا من تقديم عرض مسرحي جيد، وتحرص إدارة فرقتنا على الذهاب بهذا العرض بعيداً في المحافل المسرحيَّة الخارجيَّة.

• لديكم مشاركات مسرحيَّة في الأعياد والمناسبات، حدثنا عن هذا الأمر.

- نعم، في فرقتنا نهج دأبت عليه منذ سنين، بل منذ تأسيسها، بأن تتوجه ببعض عروضها للجمهور، حيث إننا نحرص دائماً على المشاركة في الأعياد والمناسبات الوطنيَّة والاجتماعيَّة من خلال تقديم عروض مسرحيَّة كوميديَّة تناسب أجواء الاحتفال، حيث تم إنتاج العديد من الأعمال المحليَّة، منها: «عيوش»، «رجعولي فلوسي»، «حشكل ومشكل»، «بوكرش ما يسوى قرش»، «الدانة»،

مبنى الجمعية

وغيرها من العروض المسـرحيَّة الجماهيريَّة. أهم ما يميز تجاربنا هـذه أنها تقدم من قبل شـباب الفرقة، تأليفـاً وإخراجاً وتمثيلاً، وأسهمت هذه العروض في اكتشـاف المواهب، التي نالت نصيبها فيمـا بعد فـي أن تكون ضمن فريق العمل المسـرحي الأساسـي للفرقة.

وجديدنا هذا العام عرض عمل مسـرحي خلال احتفالات العيد بعنـوان «عالم المرح» تأليـف وإخراج محمد إسـماعيل، وهو أحد الشـباب الطموحين والعاشـقين للمسـرح، هذا العمل يقدم بهدف تمكيـن المواهب الشـابة من تعزيـز الهويَّة الثقافيَّـة وتفعيل دور المسرح بوصفه أداة مؤثرة في المجتمع.

• ما هي أهم منجزات الفرقة خلال الفترة القريبة الماضية؟

- لفرقتنـا عدد لا باس به من المنجزات التي تحققت على أيدي أبنائها خلال الفترة الماضية، وهنا سأوجز أهمها فقط: المشاركة في مهرجان شرم الشـيخ الدولي للمسرح الشبابي بمسرحيَّة «اصطياد» في شـهر نوفمبر من العام 2024، كذلك المشاركة في أيام قرطاج المسرحيَّة الدوليَّة بمسـرحيَّة «اصطياد» أيضاً في شهر ديسمبر من العام نفسـه، بالإضافة إلى مشـاركتنا كما أسـلفت بمسـرحيَّة «جر محراثك فوق عظام الموتى» في أيام الشارقة المسرحيَّة في دورتها الأخيرة 2025.

جر محراثك

• حدثنا عن أهم الاسـتحقاقات القادمة للفرقـة خلال هذا العام 2025.

- بعد مشاركتنا في أيام الشارقة المسرحيَّة في هذا العام، تستعد الفرقة لمواصلة مشـاركاتها المسـرحيَّة الدوليَّة حيث سـيتم تقديم العرض ذاته «جر محراثك فوق عظام الموتى» في مهرجان شـرم الشـيخ الدولي للمسرح الشـبابي في دورته القادمة، بالإضافة إلى المشـاركة في أيام قرطاج المسـرحيَّة الدوليَّة، مما سيعزز الحضور المسـرحي للفرقة على المسـتويين العربي والدولي. كذلك، نخطط لإقامة ورشـة مسـرحيَّة متكاملة خلال شـهر يوليو من هذا العام، تهدف إلى تطوير مهارات المشـاركين في مختلف جوانب المسرح، مثـل التمثيل والإخراج والكتابة المسـرحيَّة، وذلـك لدعم المواهب المسرحيَّة.

كما تستعد فرقتنا أيضاً لتقديم عرض مسرحي للجمهور سيعرض فـي عيد الأضحى المبـارك بإذن الله، ويجري التحضير للمشـروع حالياً، من حيث اختيار النص والمخرج والممثلين وفريق العمل.

• لمسـرحكم حضور نوعي ومتواصل في المهرجانات المسرحيَّة الخارجيَّة، حدثنا عن هذا الأمر وأهميته بالنسبة للفرقة وأعضائها.

- نحـرص دائمـاً على تحقيـق حضـور نوعـي ومتواصل في المهرجانات المسـرحيَّة الخارجيَّة، وذلك انطلاقاً من إيماننا بأهميَّة التواصل مع التجارب المسرحيَّة المختلفة وتبادل الخبرات مع الفرق المسـرحيَّة العربيَّة والدوليَّة، منها على سبيل المثال المشاركة ضمن المسابقة الرسميَّة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة 28 بمسـرحيَّة «الملهاة الأخيرة» إعـداد وإخراج مهند كريم، المقام في العام 2021، والمشاركة في مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشـبابي في العام 2023 بمسـرحيَّة «حدث ذات مرة»، والمشاركة ضمن فعاليات المسابقة الرسـميَّة لمهرجان أيام قرطاج المسرحيَّة

اصطياد

أمنية مفقودة

الدوليَّة بدورته 21 بمسـرحيَّة «بذور الشر»، والمشاركة في مهرجان شـرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي بمسرحيَّة «اصطياد» في العام 2024، والمشـاركة بالمسرحيَّة نفسها في مهرجان قرطاج المسرحي الدولي في العام ذاته. وبهذه المشاركات وفرت الفرقة فرصة لتطوير المهارات الفنيَّة لأعضائها والتفاعل مع تجارب مسرحيَّة متنوعة، مما يعزز من إبداعهم ويثري خبراتهم في التمثيل والإخراج، كما تتيح لنا لتكوين وبناء شبكة علاقات فنيَّة واسعة واكتساب ثقة أكبر في الأداء المسرحي والإسهام في تمثيل المسرح الإماراتي دولياً، مما يعزز من مكانته في المشهد المسرحي العربي.

• مـا هو أثـر مهرجان دبا الحصن للمسـرح الثنائي في مشـوار فرقتكم المسرحيَّة؟

- مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي محطة مهمة في المشهد المسرحي المحلي، وخصوصاً في مدينة دبا الحصن، وله أثره المهم والواضح على فرقتنا، حيـث وفر لأبناء الفرقة فرصاً لتقديم أعمال مسـرحيَّة تعتمد على الأداء الثنائي، مما أسـهم في تطوير مهارات الممثليـن في التفاعـل والأداء العميق، وقد شـاركنا ضمن فعاليات مهرجان دبا الحصن للمسـرح الثنائي في دورته السادسة في العام 2023 بمسـرحيَّة «حدث ذات مرة» مـن إعداد وإخراج مهند كريم، وتمثيل نبيل المازمي وشريف عمر، وكانت تجربة فنيَّة متميزة لاقت تفاعلاً وإعجاباً من الجمهور.

أما عن إقامة مهرجان عربـي بهذا الحجم والأهميَّة في مدينة دبا الحصن، فقد وفر فرصة لتلاقح التجارب، عبر مشاهدة عروض مسـرحيَّة عربيَّـة مهمة، كذلك اسـتفادة أبناء الفرقـة من الندوات والمحاضرات والملتقيات التي تقام على هامش المهرجان، بالإضافة إلى اللقاءات والنقاشـات بين فناينا والفنانين العرب الذين يحلون ضيوفاً على المهرجان.

• كيف تنظر إلى التطور الملحوظ للمسرح في المنطقة الشرقيَّة؟

- أصبحـت مسـارح المنطقة الشـرقيَّة مثل مسـرح خورفكان، ومسـرح كلباء، ومسـرح دبا الحصن، منارات ثقافيَّة تضيء المشهد الفني في الأحداث المسـرحيَّة التـي تقام في الدولـة، بدءاً بأيام الشارقة المسرحيَّة، ومهرجان الإمارات لمسرح الطفل، ودبي لمسرح الشـباب، وحتى مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما. وهذا التطور والتقـدم لم يكن وليد المصادفة، بل جاء ثمـرة للدعم الكبير الذي يقدمه صاحب السـمو الشـيخ الدكتور سـلطان بن محمد القاسمي عضـو المجلس الأعلى حاكم الشـارقة، حيث يولي سـموه اهتماماً خاصاً للمسرح على وجه العموم، والمسرح في المنطقة الشرقيَّة على

وجه الخصـوص، من خلال إقامة الورش التدريبيَّة والفعاليات التي تنمي مواهب الشباب وتعزز مهاراتهم الفنيَّة.

وفـرق المنطقـة الشـرقيَّة خلال مشـوارها فـي المهرجانات المسـرحيَّة المحليَّة نالت عروضها الإعجاب والتقدير والجوائز، كما نالـت في جميعها الجوائز الكبرى في تلك المهرجانات، وهذا مرده إلى حرص المسـرحيين في تلك المنطقة على أن يكونوا جزءاً مهماً في المشهد المسرحي المحلي.

• لمـاذا لا نـرى وجوهاً مسـرحيَّة جديدة من أبنـاء دبا الحصن تشارك في العروض المسرحيَّة وخصوصاً أيام الشارقة المسرحيَّة؟

- فـي فرقتنـا 23 عضواً بيـن ممثل ومؤلف ومخـرج ومهندس صـوت أو إضاءة، وهم جميعـاً من أبناء دبا الحصـن، ونحن نعمل بكل جـد واجتهاد مـن خلال الورش التـي ننظمها لتشـكيل فريق مسـرحي متكامل ومحترف من أبناء فرقتنا، ربما لا يظهر أعضاؤنا فوق الخشبة، لكن دورهم هو دور أساسي وراء الكواليس، وهم أهم أسباب نجاح كل عرض مسرحي تقدمه الفرقة، سواء عبر الإضاءة أم الصوت أم الديكور أم لجان الإشراف والتنظيم.

وسـيتم تنظيم ورشة مسرحيَّة جديدة تهدف إلى تدريب الشباب علـى التمثيل الإخراج وكتابـة النصوص وتصميم الديكـور، تمهيداً لإنتاج عمل فني مسـرحي من إبداع الشـباب حصراً، والمشاركة به في المهرجانات المسرحيَّة المهمة.

• في العام الماضي نظمتم ورشـة مسـرحيَّة مهمـة بالتعاون مع جمعيَّة المسـرحيين في التمثيل المسـرحي، ما هو جديد الورش لديكم هذا العام؟

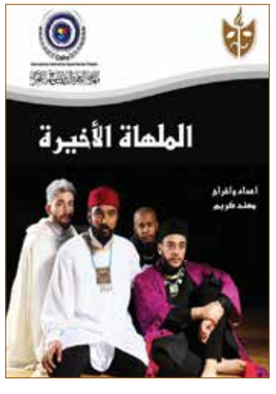
- نعم قمنا بتنظيم ورشـة مسـرحيَّة متخصصة بعنوان «المسرح الإبداعـي.. من الفكرة إلـى التنفيذ» بقيادة الفنـان المبدع محمد العامري، وذلك خلال الفترة من 22 يوليو حتى 6 أغسـطس 2024، حيث إن الفنان محمد العامري يعد أحد أبرز الأسـماء في المسـرح الإماراتي والعربـي، فهو يمتلك خبرة طويلة فـي التمثيل والإخراج والتأليف المسـرحي، ومن خلال هذه الورشـة حصل الشـباب على فرصة فريدة للاسـتفادة من رؤيته الإبداعيَّـة وتقنياته الحديثة في المسـرح، مما أسـهم في صقل مواهبهم وعزز قدراتهم الاحترافيَّة في الأداء المسـرحي والإخـراج الفني. وهدفت الورشـة إلى تنمية وتطوير المهارات المسـرحيَّة للمشاركين، حيث تم استكشاف آليات تحويل الأفكار إلى عروض مسرحيَّة متكاملة مع التركيز على الإبداع

تكريم أحمد عمر الظهوري

في الكتابـة والتمثيل والإخراج المسـرحي، وبالفعل كانت الورشـة المسـرحيَّة التي أقيمـت قد قدمـت جيـلاً جديـداً من الممثلين الموهوبين والقادرين على تحمل المسؤوليَّة الفنيَّة، وإيصال الرسالة باحترافيَّة، فكل الشـكر والتقدير لجمعيَّة المسـرحيين التي أشرفت على الورشة، ورشحت لنا الفنان محمد العامري لتأطير هذه الورشة المسرحيَّة.

• كلمة أخيرة لك ننهي بها هذا الحوار؟

- المدير الناجح هو من يسـتطيع أن يـوازن بين الجانب الفني والجانـب الإداري، حيـث إنني أعطـي الحريَّة لفريـق العمل أثناء تقديم العرض، غير أن هذه المسـاحة مـن الحريَّة لا تعني التخلي عن الإشـراف، بل هي توازن دقيق بين التوجيه والسـماح للفنانين



والمبدعين باستكشاف أفكارهم وتحقيق رؤيتهم. وهذا الأسلوب يعزز روح التعاون والمسـؤوليَّة، ويخلق بيئة عمل إيجابيَّة تسـمح لكل فرد بأن يقدم أفضل ما لديه.

وهنا أتوجه بالشـكر إلى كل من أسـهم في أن يرتقي مسـرحنا المنصات، ويعلو اسـمه فـي المحافل المسـرحيَّة المحليَّة والدوليَّة، وأعـد الجميع بتقديم الأفضل والحفاظ على المسـتوى الجيد الذي وصلت إليه فرقتنا خلال الأعوام الماضية.

سيرة

بدأت رحلة الظهوري المسرحيَّة في العام 2008 بالتحاقه إدارياً بمجلس إدارة جمعيَّة دبا الحصن للثقافة والتراث والمسرح.

شغل منصب رئيس مجلس إدارة الفرقة في العام 2017.

حضر مع الفرقة في العديد من المهرجانات المسرحيَّة المحليَّة والعربيَّـة والدوليَّة، أهمها: أيام الشـارقة المسـرحيَّة، مهرجان دبا الحصن للمسرح الشبابي، مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، مهرجان دبي لمسـرح الشـباب، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، أيام قرطاج المسرحيَّة الدوليَّة، مهرجان شرم الشيخ للمسرح الشبابي.

أول حضور رسـمي خارجي لـه مع الفرقـة، كان في مهرجان القاهـرة الدولي للمسـرح التجريبي الدورة 28 بمسـرحيَّة «الملهاة الأخيرة» في العام 2021.

نـال مع الفرقـة العديد مـن الجوائز المسـرحيَّة والإشـادات والشـهادات والتقديـرات، أهمها جائزة أفضل عرض مسـرحي في مهرجان الإمارات لمسـرح الطفل في دورته الخامسة عشرة 2019، عن مسرحيَّة «أمنية مفقودة».

بمشاركة 6 عروض عربية

مهرجان آفاق

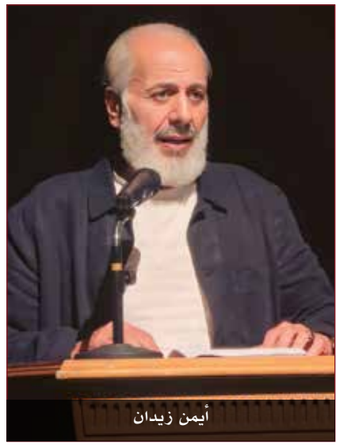
للمسرح الجامعي في عُمان

ينجز دورته العاشرة

فاز العرض المسرحي «جثة على الرصيف»، الذي قدمته فرقة المعهد الكويتي للفنون المسرحيَّة، بجائزة أفضل عرض متكامل في الدورة العاشرة من مهرجان آفاق العربي للمسرح الجامعي، الذي استضافته العاصمة العمانيَّة مسقط خلال الفترة من 12 وحتى 16 أبريل الماضي.

مسقط: عامر عبدالله
كاتب وإعلامي من عمان

ماجد العوفي


أيمن زيدان

مصعب السالم

وجاء تتويج العرض الكويتي في ختام حفل المهرجان، الذي نظمته فرقة آفاق المسرحيَّة بالتعاون مع عدد من الجهات الداعمة، بعد تنافس مع 5 عروض مسرحيَّة جامعيَّة عربيَّة، وهي: مسرحيَّة «أضرار جانبيَّة» لفرقة جامعة التقنية والعلوم التطبيقيَّة من سلطنة عمان، تأليف وإخراج جليل سليم محمد الرقادي، إضافة إلى «أرصفة» التي قدمتها كليَّة الكنوز الجامعة من العراق، وهي من تأليف سعد هدابي، وإخراج علي سلمان الأحمد. كما شاركت الجامعة الأردنيَّة بـ «المغنية الصلعاء»، من تأليف يوجين يونيسكو، وإخراج كامل شاويش، وقدّمت الجامعة العربيَّة المفتوحة من سلطنة عمان «ما بعد الحرب الثالثة»، من تأليف أسامة السليمي، وإخراج أيمن الحراصي، وقدمت جامعة بنها من جمهوريَّة مصر «أصحاب الأرض»، من تأليف ماكس فريش، وإخراج أحمد زكي.

نتائج

وأعلنت لجنة التحكيم، المكونة من الفنان السوري أيمن زيدان – رئيساً - وعضويَّة كل من الفنانة العراقيَّة آلاء شاكر، والفنان البحريني خالد الرويعي، والفنان العماني جاسم البطاشي، والفنان التونسي عماد المي، نتائج المهرجان. فإضافة إلى تحقيق المعهد العالي للفنون المسرحيَّة بدولة الكويت جائزة أفضل عرض متكامل، فقد حققت جامعة التقنية والعلوم التطبيقيَّة بمسقط جائزة أفضل عرض متكامل ثانٍ، وذهبت جائزة أفضل إخراج إلى مصعب السالم عن العرض الذي مثل الكويت، وجائزة أفضل نص إلى كل من محمد الرقادي، وجليل سالم، المشتركين في كتابة نص «أضرار جانبيَّة».

ونوهت لجنة التحكيم بأن الجوائز الخاصة بالتمثيل جاءت لمركزين أول وثانٍ، ولا يفيد المركز الثاني بأن صاحبه «ممثل دور ثان»، وحقق عبدالملك الشيزاوي جائزة أفضل ممثل أول عن دوره في «أضرار جانبيَّة»، وذهبت جائزة أفضل ممثلة أولى إلى سنابل ضمرة عن دورها في العرض الأردني، أما جائزة أفضل ممثل ثانٍ فحصدها حسام حازم عن العرض نفسه، وأفضل ممثلة ثانية نصيرة المسكريَّة عن عرض «أضرار جانبيَّة».

وذهبت جائزة أفضل ديكور إلى العرض العراقي، وجائزة أفضل إضاءة إلى محمد البوصافي عن عرض «ما بعد الحرب الثالثة»، وجائزة الأزياء إلى شهد البلوشي من الكويت، وجائزة أفضل مؤثرات صوتيَّة إلى ملوك الشبلي من سلطنة عمان.

وذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة إلى الممثلة رتاج الجابريَّة عن «ما بعد الحرب الثالثة»، وأخيراً منحت لجنة التحكيم جائزتها الخاصة لأفضل أداء جماعي للعرض المصري.

مضامين

وأعرب رئيس لجنة التحكيم عن سعادته بالمستوى المتطور الذي ظهرت به عروض هذه الدورة، مشيداً بروح التنظيم والتعاون بين مختلف الجهات المشاركة. وذكر أن بعض العروض تناولت مضامين أكبر من عمر وتجربة المشاركين، وهذا أثّر في صدقيَّة الطرح المسرحي، مشيراً إلى أن اللجنة لاحظت «اعتماداً كبيراً على الخطاب المباشر، مع ضعف في توظيف الرموز والبُعد البصري، مما حدّ من تأثير بعض الأعمال. إلى جانب ذلك، كان هناك تهاون من بعض الفرق في الالتزام بمواعيد العروض، وهو أمر لا يتسق مع روح المسرح التي تقوم على الانضباط والدقة».

وأوصت اللجنة المحكمة، بأهميَّة الاستثمار الذكي في عناصر العرض المسرحي، من موسيقى، وإضاءة، وديكور، وأزياء، ومؤثرات

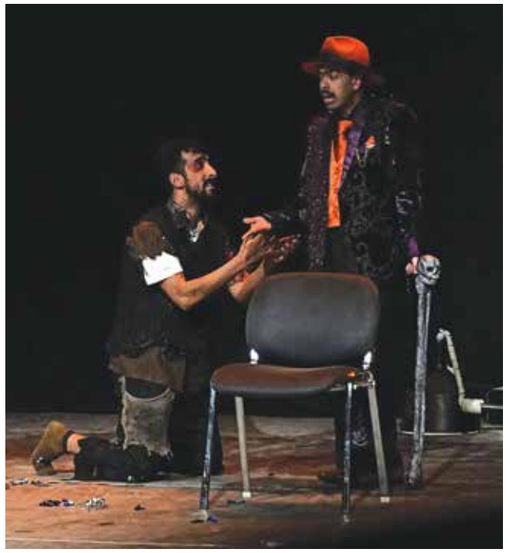
بصريَّة، والتدرب «على مهارات الإلقاء، وتفعيل اللغة العربيَّة بوصفها مكوناً أساسياً من هويَّة المسرح الجامعي، إلى جانب تعزيز الوعي باستخدام أدوات التشكيل الجمالي، كالمكياج المسرحي والأقنعة، بشكل يخدم العرض إبداعياً».

وقال ماجد العوفي، رئيس المهرجان لـ«المسرح»: «انطلق المهرجان في عام 2011، وكانت النسختان الأولى والثانية على مستوى جامعة التقنية والعلوم التطبيقيَّة بمسقط، ثم تطور إلى مستوى الجامعات في سلطنة عُمان، لتشهد المراحل اللاحقة انفتاحاً أكبر عبر تنظيم ثلاث نسخ على مستوى دول الخليج، وصولاً إلى النسختين التاسعة والعاشرة اللتين أقيمتا بمشاركة عربيَّة أوسع، مما يجعله اليوم مهرجاناً ذا طابع عربي حقيقي».

ونظم المهرجان ندوة خاصة حول تجربة المهرجان، شارك فيها عدد من الضيوف والمهتمين، وقد تم خلالها استعراض أبرز الملاحظات والتوصيات التي من شأنها تطوير المهرجان مستقبلاً.

أما بخصوص التحديات التي رافقت تنظيم النسخة العاشرة، فقد أكد العوفي أن الصعوبات جزء طبيعي من العمل في مشاريع بهذا الحجم، وأنه بقدر التحديات هناك مكاسب كبيرة، أبرزها ترسيخ مكانة المهرجان بوصفه منصة عربيَّة للمسرح الجامعي، وخلق مساحات حقيقيَّة للحوار والتلاقي بين المبدعين الشباب من مختلف الدول.

وكان العوفي قد أعلن في كلمة له في حفل الختام أن النسخة القادمة من المهرجان ستكون نسخة دوليَّة تجمع فيها عروض مسرحيَّة جامعيَّة من دول عربيَّة وأخرى أجنبيَّة.



ودارت أحداث العمل المسرحي الفائز «جثة على الرصيف» في قالب «مسرحيَّة داخل مسرحيَّة»، حيث قدّم المخرج مصعب السالم رؤية إخراجيَّة مزجت بين العبثيَّة والواقعيَّة، وكسرت الإيهام المسرحي من اللحظة الأولى. بدأ العرض بدخول المخرج إلى الخشبة متحدثاً إلى الجمهور بشكل مباشر، موهماً إياه أن ما يقوله حقيقي، بينما هو جزء من البنية الدراميَّة للنص. قال بتردد إنه لم

يكن مستعداً بما يكفي لتقديم عرض جديد، فاختار أن يُقدّم نصاً معروفاً لسعدالله ونوس يحمل عنوان «جثة على الرصيف».

وهكذا، انتقل العرض إلى عالم المسرحيَّة الأصليَّة، حيث ظهر على الخشبة مشهد لرجل فقير يقف أمام جثة ويبكي عليها، بينما يقف في مواجهته رجل شرطة. بدا المشهد وكأنه بداية دراميَّة تقليديَّة، إلا أن المخرج تدخل سريعاً ليقطع سير الأحداث، ويأمر بتبديل الأدوار بين الفقير والشرطي، في إشارة رمزيَّة إلى هشاشة الأدوار الاجتماعيَّة وقابليَّة الحقيقة للتبدل.

استمر العرض على هذا النسق التداخلي، حيث يتكرر التدخل من قبل المخرج، فيتحكم في الشخصيات ويعيد تشكيل المشاهد، إلى أن يقرر بشكل مفاجئ أن يُكمل العرض من دون وجود الجثة على الخشبة، وهو قرار يجعل الشخصيات تتصرف وكأن الجثة موجودة، بينما هي غائبة تماماً.

وتأخذ الأحداث منحى جديداً مع دخول شخصيَّة رجل غني، يمثل الطبقة الثريَّة، الذي يعلن أنه يبحث عن الجثة، ويُبدي استعداده لشرائها بأعلى الأثمان، بشرط أن تكون طازجة. هنا تبدأ رحلة البحث عن جثة غير موجودة، وتتحول المسرحيَّة إلى مطاردة لشيء مفقود، يفرض المال وجوده حتى وإن لم يكن حقيقياً.

مع تصاعد الصراع، تتراجع سلطة المخرج تدريجياً، ويبدأ الغني بالسيطرة على مجريات العرض، فيتحول من متفرج إلى موجّه، ومن شخصيَّة دراميَّة إلى سلطة مهيمنة تتحكم في كل شيء. وفي النهاية، ينقلب المشهد المسرحي ليكشف عن هيمنة المال على العالم، وانتصاره على القيم والمعاني، حيث تُختزل الحقيقة في ما يملكه الأثرياء، لا في ما يُقال أو يُمثّل.

روح اللعب

قال مخرج عرض «جثة على الرصيف» الفنان مصعب السالم في تصريح خاص لمجلة «المسرح»: «العمل جاء معتمداً على تقنيات مسرحيَّة معروفة، من أبرزها تقنية المسرح داخل المسرح، إلى جانب استخدام أسلوب التغريب بصور متنوعة خلال العرض، بما يخدم رؤيتي الخاصة للنص. اخترت أن أقدم قناعتي تجاه هذا النص، فبينما يرى كثير من المسرحيين أن فيه مثلثاً درامياً تقليدياً للصراع، رأيتُ أنه يسير بخط مستقيم ينتهي دائماً بانتصار السيد، وانتصار رأس المال، الذي يفرض هيمنته على الجميع، حتى على الفنان، الذي يمثله المخرج في العرض».

وأضاف: «كنت حريصاً على تقديم وجهة نظري المسرحيَّة بالشكل الذي أراه مناسباً، لا من باب استعراض التقنيات، بل للتعبير عن موقف فكري واضح. من هنا، جاء نقدي لبعض الأساليب المسرحيَّة التي تهتم بالشكل وتُهمل الجوهر، واعتقادي أن المسرح الحقيقي يجب أن يُصنع بروح اللعب، وبالحب، وبفكر عميق يتجاوز الإبهار إلى التأثير».

مصر.. تستضيف الدورة الـ 16 من مهرجان المسرح العربي

الشارقة: «المسرح»

استقبل معالي وزير الثقافة المصري أحمد هنو الأمين العام للهيئة العربية للمسرح إسماعيل عبدالله، في مستهل زيارة وفد الهيئة إلى القاهرة في التاسع من أبريل الماضي، استعداداً لتنظيم الدورة السادسة عشرة لمهرجان المسرح العربي، التي ستنظمها الهيئة العربية للمسرح بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية في مصر في الفترة من 10 إلى 16 يناير المقبل.

ونقل عبدالله للوزير المصري تحيات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى للاتحاد، حاكم الشارقة، الرئيس الأعلى للهيئة العربية للمسرح، كما أكد عبدالله حرص الهيئة على أن تُنظم، بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية، دورة متميزة تليق بسمعة مصر ومكانتها وطموحات ودور الهيئة العربية للمسرح على الصعيد العربي.

بدوره، رحب الدكتور أحمد هنو بمبادرة الهيئة لعقد الدورة الجديدة من مهرجان المسرح العربي، وتُعد الثالثة في تاريخ دورات المهرجان التي تُقام في العاصمة المصرية.

ناقش الاجتماع عدداً من المحاور الجوهرية واللوجستية المتعلقة بالمهرجان.

كما طُرح خلال اللقاء مقترح لتنظيم مؤتمر علمي ضمن فعاليات المهرجان، يتناول قضايا المسرح العربي من خلال أوراق بحثية مُحكّمة، بما يعزز البُعد الفكري والنقدي للمهرجان.

وأكد الدكتور هنو أن الوزارة ستقدم كافة أشكال الدعم لإنجاح هذا الحدث الثقافي الكبير، مشيراً إلى أن استضافة مصر للدورة السادسة عشرة من المهرجان تمثل فرصة لترسيخ دور المسرح كوسيلة للتنوير وبناء الوعي.

وأضاف الوزير: «نطمح إلى تقديم دورة استثنائية توفر فضاءً حيوياً للحوار الفني، من خلال عروض تُعبّر عن الواقع العربي، وبرامج نوعية تشمل ورش العمل، وملتقى الدمى، ومؤتمراً فكرياً متخصصاً».

وقدم الأمين العام للهيئة العديد من الأفكار التي وضعها بين يدي وزير الثقافة المصري، من بينها نية الهيئة اختيار عروض مسرحية ضمن مسار خاص ضمن فعاليات المهرجان لتقديم صورة أشمل عن واقع المسرح المصري.

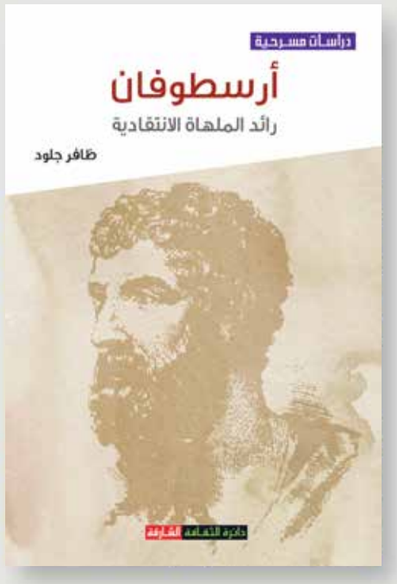
هذا، ووجّه وزير الثقافة المصري باتخاذ كافة الإجراءات التي تضمن إنجاز كافة تفاصيل النسخة المميزة المتوخاة، والبدء في وضع البرامج والجداول الزمنية للتنفيذ.

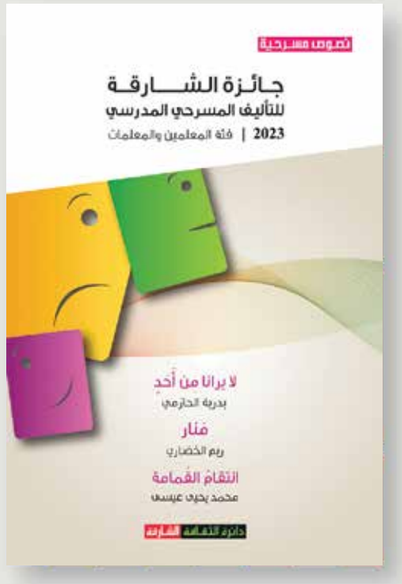
حضر اللقاء مدير التدريب والتأهيل والمسرح المدرسي في الهيئة غنام غنام، وناصر آل علي مدير الإدارة العامة، ومن الجانب المصري المخرج خالد جلال، رئيس قطاع الإنتاج الثقافي والقائم بأعمال رئيس قطاع المسرح بوزارة الثقافة.

هذا، ويواصل وفد الهيئة عقد اللقاءات والاجتماعات والزيارات التفقدية الخاصة بالدورة السادسة عشرة، على أمل إنجاز دورة تليق بهذه التظاهرة الفنية الكبيرة.

إصدارات

دائرة الثقافة | الشارقة





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

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

دائـرة الثقـافـة

إدارة الـمسرح

مهرجان دبا الحصن للـمسـرح الثـنـائي

الـــــدورة 8

23-27 مـايـو 2025

المركـز الثقـافـي - دبـا الحصن

AL Masrah DHS 10
Tawzea
6 291100 754762