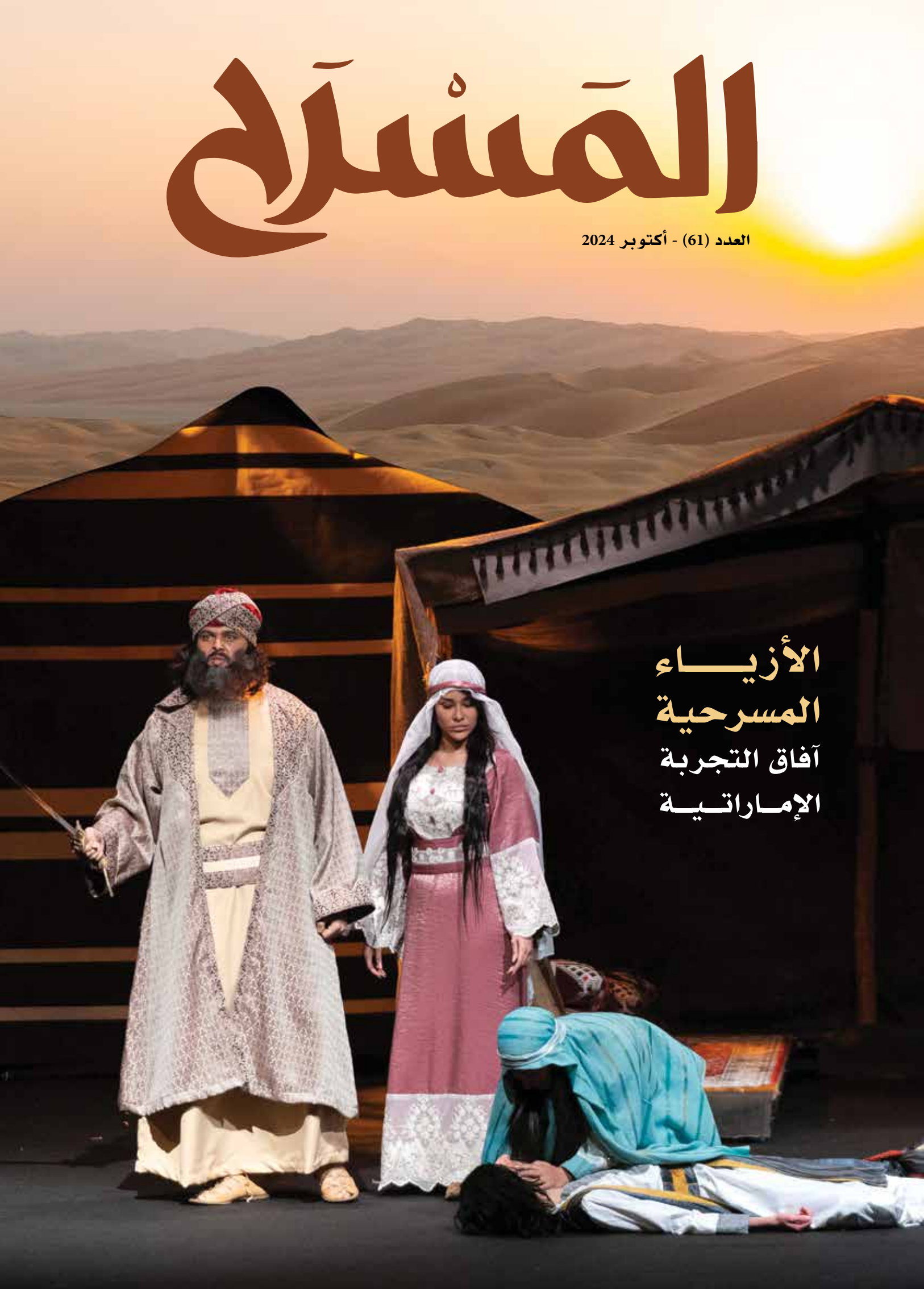
المَسْرَح

العدد (61) - أكتوبر 2024



الأزيـــاء المسرحية
آفاق التجربة الإمـاراتـيـة

دفعة جديدة

بالدعم الكبير والرعاية الكريمة لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «حفظه الله»، يحتفي مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة الذي تنظمه دائرة الثقافة، بتخرج الدفعة الحادية عشرة من منتسبيه، الذين تلقوا مجموعة متنوعة من التدريبات العمليَّة، والمحاضرات النظريَّة، والمشاهدات والقراءات، في الإخراج، والتمثيل، والسينوغرافيا، وتعلموا أساسيات تشخيص وتصميم وهندسة العروض المسرحيَّة القصيرة، تحت إشراف ثلة من أساتذة المسرح المتمرسين، وفي أجواء تعليميَّة ملهمة ومعززة لإرادة الإبداع والابتكار.

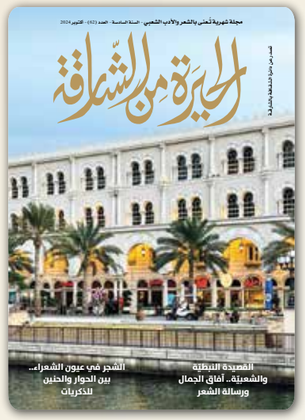
يجدر بهذه المواهب المسرحيَّة الواعدة أن تحتفل بوصولها إلى هذه المرحلة، بعد أن ثابرت واستمرت في البرنامج التدريبي، وهي تستحق أن يُحتفى بها، لما أظهرته من إقبال، وطموح لاستكمال السير في دروب هذا الفن، ولما قدمته من جهود تمثيليَّة وإخراجيَّة تشي بأنها ستصنع مستقبلها المشرق، وستشكل إضافة حقيقيَّة للمشهد المسرحي في أفقيه المحلي والعربي.

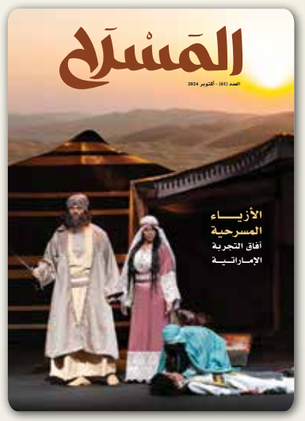
لقد شارك العشرات في الورش التدريبيَّة التي سبقت المهرجان، وتقدموا بأكثر من ثلاثين عرضاً في مرحلته التمهيديَّة، وبلا شك تعكس هذه النسبة الكبيرة من المشاركين والعروض، النهج البنّاء والحلول الناجعة للشارقة في رعاية ودعم هذه المواهب الإبداعيَّة، وإتاحة كل الإمكانات التي تفتح أمامها سبل التقدم والازدهار، كما تؤكد تلك النسبة رسوخ وتطور تجربة المهرجان، بصفته فضاء للتأهيل والتكوين المسرحي، وجاذبيَّة وسائله وبرامجه التدريبيَّة.

ولقد تتبعت «المسرح» أنشطة المهرجان منذ انطلاقة دورته التدريبيَّة مطلع شهر يوليو الماضي، وستواكب في عددها هذا والتالي له، فعاليات دورته الحادية عشرة، مع صادق التمنيات لجميع المشاركين بالتوفيق والسداد.

وتتضمن بقيَّة أبواب المجلة مجموعة من المقالات، والقراءات، والحوارات، التي تغطي النشاط المسرحي محلياً وعربياً خلال المدة الماضية، ونأمل أن يجد فيها القراء ما يفيدهم ويمتعهم.

مجلات دائرة الثقافة عدد أكتوبر 2024





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 (61) - أكتوبر 2024

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبوالقاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

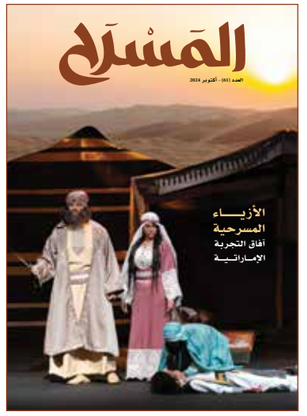
تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق



6

مسرحية: مجلس الحيرة
تأليف: صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي
أداء: فرقة مسرح الشارقة الوطني
إنتاج 2024

• 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، الرقم المجاني 8002220 السعودية: شركة تمام العالمية المحدودة - الرياض - هاتف: 00966576063677، الكويت: المجموعة الإعلامية العالمية - الكويت - هاتف:0096524826821، سلطنة عُمان: المتحدة لخدمة وسائل الإعلام - مسقط - هاتف: 0096824700895، البحرين: مؤسسة الأيام للنشر - المنامة - هاتف: 0097317617733، مصر: مؤسسة الأهرام للتوزيع - القاهرة - هاتف: 0020227704293، لبنان: شركة نعنوع والأوائل لتوزيع الصحف - هاتف: 009611666314، الأردن: وكالة التوزيع الأردنية - عمّان - هاتف: 0096265358855، المغرب: سوشبرس للتوزيع - الدار البيضاء - هاتف: 00212522589121، تونس: الشركة التونسية للصحافة - تونس - هاتف: 0021671322499، السودان: دار الراوي للنشر والتوزيع - الخرطوم - السودان - هاتف: 00249123987321

مدخل
«كلباء للمسرحيات القصيرة».. عروض وندوات وجوائز 16

قراءات
«زغرودة».. زفة العجز والقدرة 34

حوار
عبدالسلام قبيلات: لا طائل من مسرح لا يناقش الهموم 38

أسفار
رحلة إلى أثينا.. مهد المسرح 48

رؤى
الإرث الكلاسيكي لمسرح ما بعد الحداثة 54

أفق
هاشم عدنان: أطمح إلى شكل مسرحي يوائم كل الفضاءات 56

رسائل
مصر.. انتعاش عروض المسرح الغنائي 66

مطالعات
بيتر سوندي.. ميلاد المسرحية ذات الفصل الواحد 94

متابعات
«هاملت».. على مسرح الرقص والإيماء والموسيقى 106

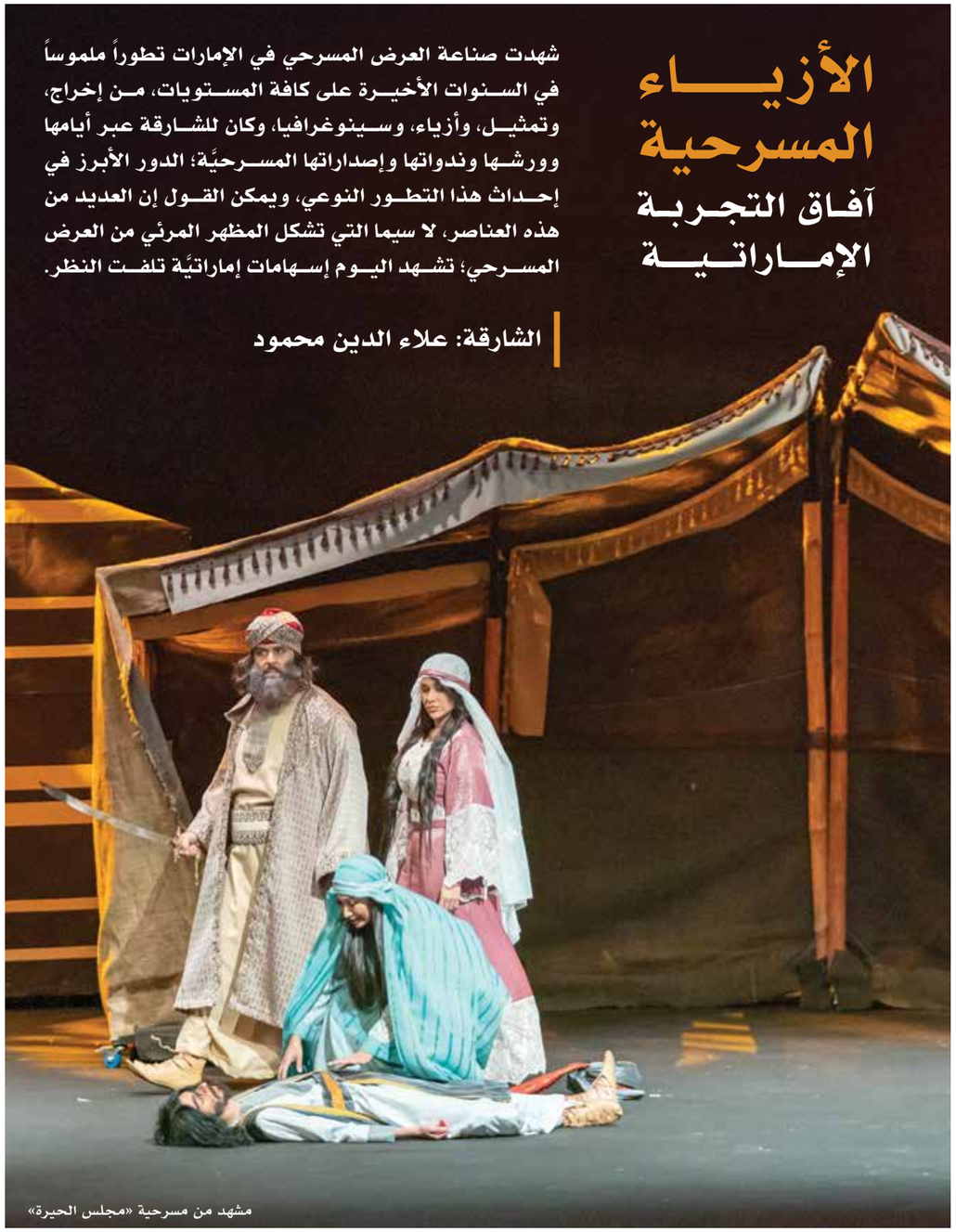
سعر البيع:
الإمارات: 10 دراهم / السعودية: 10 ريالات / عمان: ريال / البحرين: دينار / العراق: 2500 دينار / الكويت: دينار/ اليمن: 400 ريال / مصر: 10 جنيهات / السودان: 500 جنيه / سوريا: 400 ليرة سورية / لبنان: دولاران / الأردن: ديناران/ الجزائر:دولاران/ المغرب: 15 درهماً / تونس: 4 دنانير / المملكة المتحدة: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

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.

الأزياء المسرحية
آفاق التجربة الإماراتية

شهدت صناعة العرض المسرحي في الإمارات تطوراً ملموساً في السنوات الأخيرة على كافة المستويات، من إخراج، وتمثيل، وأزياء، وسينوغرافيا، وكان للشارقة عبر أيامها وورشها وندواتها وإصداراتها المسرحيَّة؛ الدور الأبرز في إحداث هذا التطور النوعي، ويمكن القول إن العديد من هذه العناصر، لا سيما التي تشكل المظهر المرئي من العرض المسرحي؛ تشهد اليوم إسهامات إماراتيَّة تلفت النظر.

الشارقة: علاء الدين محمود



مشهد من مسرحية «مجلس الحيرة»

وبالتركيز على عنصر «الأزياء»، غني عن القول إنها تلعب دوراً مهماً في ترسيم وتفسير وتزيين وقائع العمل المسرحي، وتعد من المداخل الأساسيَّة التي يسلك عبرها المتلقي إلى عوالم العرض المسرحي؛ حيث يتعرف المتفرج من خاماتها وألوانها وتصميماتها، على شخصيات العرض وأزمنتها ومواقفها وتحولاتها، حيث إن الأزياء في أي لعبة مسرحيَّة هي بمثابة علامة تحمل إشارات وإحالات تكشف عن الواقع والحقبة التاريخيَّة التي يتناولها العرض، بل وفي بعض الأحيان، في حالات العروض التي لا تدور في فضاء زماني أو مكاني معين، لابد أن تحمل الأزياء قدراً كبيراً من الإبداع والرؤى التي توظَّف بشكل خلاق في خدمة الفكرة المسرحيَّة، وهذا يؤكد على أهميَّة وصعوبة الاشتغال على الأزياء وتوظيفها في العرض المسرحي، حيث إن كل ما في الخشبة لا يوجد بشكل عبثي، بل تقف وراءه رؤية، فمن أجل أن يكون العرض متكاملاً لابد أن يكون لكل شيء معنى داخل العمل، إذ إن الأزياء في حال توظيفها بصورة خلاقة تخدم العمل، فهي تعد من أهم العناصر المسرحيَّة، وهذا يتطلب بطبيعة الحال أن يكون مصمم الأزياء مطلعاً على النص وفكرته، وكذلك على الرؤية الإخراجيَّة، حتى يتمكن من صناعة أزياء تتمثَّل فكرة العمل.

على تلك الخلفيَّة، يجيء هذا الاستطلاع ليجدد تسليط الضوء على صناعة الأزياء وحضورها في المسرح الإماراتي.

اختلاف

السينوغراف وليد عمران أشار إلى أن توظيف الأزياء قد اختلف، ولم يعد بالمفهوم السابق نفسه الذي ساد في الماضي، حيث إن هناك اشتغالاً كبيراً على الملابس في الوقت الراهن، فهي تحضر بصفتها عنصراً شديد الأهميَّة في العروض والأعمال المسرحيَّة في العصر الراهن، حيث تكتسي دلالات معينة تفسر العرض، وتحيط بأجوائه ومناخاته المختلفة، ومن ثم فإن استخدام الأزياء في أي عرض مسرحي لا يكون عبثياً أو خالياً من المعنى.

ويشير عمران إلى اختلاف توظيف الأزياء في العمل المسرحي باختلاف الفضاء الزماني والمكاني، فإن كانت المسرحيَّة تدور حول أحداث تاريخيَّة جرت في سابق من العصر والأوان، فلا بد أن تأتي الأزياء معبرة عن تلك الحقبة، وذلك يشير إلى أهميَّة البحث والتقصي والدراسة في عمليَّة توظيف الملابس في أي عرض مسرحي، ويشمل ذلك البحث حتى نوعيَّة المواد المستخدمة في القماش. ويلفت عمران إلى أن البعض قد لا يهتم بأمر الأزياء كثيراً في العمل المسرحي المعين، وهذا يؤدي إلى خلل كبير في العرض، فيما تكتسب بعض الأعمال أهميتها من مراعاة جوانب وعناصر كثيرة، من ضمنها التوظيف الجيد للأزياء بما يخدم الحدث والفعل الدرامي.

من مسرحية «غرب»

مجلس الحيرة

ويلفت عمران إلى مسرحيَّة «مجلس الحيرة» لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، التي عرضت منذ مدة قصيرة ضمن فعاليات مهرجان الشارقة للشعر العربي، وهي من إنتاج مسرح الشارقة الوطني، وتتناول حقبة زمانيَّة وفضاء مكانياً معيناً، إذ أطلت على دور الشعر في إمارة الحيرة في العصر الجاهلي، بوصف هذه الإمارة كانت من أقوى الحواضر، وأكثرها استقراراً، وأطولها عمراً، فكان أن تم توظيف الأزياء في ذلك العمل المتميز بطريقة تخدم فكرة النص وتعززها، حيث عكست الملابس بالفعل الحقبة الزمنيَّة التي جرت فيها أحداث العمل المسرحي، كما أضفت ملمحاً جمالياً على مشاهد العرض.

تجريد

ويوضح عمران أن في بعض الأحيان لا ينتمي العرض إلى مكان أو فضاء زمني معين، ومن ثم فإن توظيف الأزياء في هذه الحالة يتكئ على فعل التجريد، والبحث بطريقة مبتكرة، فعلى سبيل المثال إذا جرت أحداث المسرحيَّة في غابة «غير ماطرة»؛ أي تغيب عنها الخضرة والحياة، فإن الأزياء تأتي لتعبر عن ذلك الواقع وتلك البنية المطروحة؛ أي يأتي التوظيف متناسباً ومعطيات الواقع المعين.

وأسهب عمران في تناول أهميَّة الأزياء بصفتها عنصراً أساسياً، وبطلاً من أبطال العرض المسرحي، إذ لفت إلى أن الملابس مكملة لفكرة العرض، وتعمل على إدخال المتلقي في فضاء العمل الذي تدور فيه الأحداث، بحيث إن الجمهور سيعرف من خلال الزي الذي يرتديه الممثلون مباشرة أن هذه المسرحيَّة تجري في بلاط ملكي، أو داخل مستشفى، وغير ذلك.

وأوضح عمران أن هناك اشتغالاً جيداً على الأزياء في الفترة الأخيرة في المسرح الإماراتي، حيث أصبح هناك وعي واهتمام بهذا العنصر، حيث يبرز اسم المسرحي والمصمم عبدالكريم عوض، بوصفه واحداً من المسرحيين أصحاب اللمسات والبصمات النوعيَّة في توظيف الأزياء بما يعكس ثراء الحدث والشخصيَّة، وهناك كذلك العديد من المسرحيين والمصممين الذين برزوا في هذا الجانب وأبدعوا فيه بصورة كبيرة.

رؤية خاصة

وأكد عمران أهميَّة أن يكون مصمم الأزياء على علم بالنص ورؤية المخرج وفكرته، وكذلك أن يجري أبحاثه الخاصة، بحيث ينتج هو نفسه رؤيته الخاصة حول الأزياء وكيفيَّة توظيفها في العرض المسرحي، فلا يكتفي فقط بتوليد ونسج الأزياء من خلال الحوار المكتوب، بل يخلق فكرة أكثر إبداعاً، وذلك يتطلب منه أن يكون

وليد عمران

إبراهيم سالم

عبدالله راشد

محسن سليمان

متابعاً للعمل بشكل جيد، سواء النص أم رؤية المخرج أم حضور البروفات، حيث يرى الكثيرون أن تعامل المسرح العالمي مع الأزياء قد تطور كثيراً، ولم تعد الملابس هي العنصر نفسه بدلالاته القديمة في العرض المسرحي، بل اكتسب أبعاداً جديدة.

تباين

أما الممثل والمخرج إبراهيم سالم، فيؤكد أن توظيف الملابس والأزياء يأتي مختلفاً من عرض إلى آخر، فالعمل المعين يكشف مدى الابتكار في استخدام الأزياء، كما لا بد أن تعبر الملابس عن الواقع والفضاء المحدد، فعندما يكون العرض أو العمل عن التراث، لا بد من توظيف الزي المناسب لذلك، مشيراً إلى أن ذلك الأمر يخضع لرؤية المخرج ومصمم الأزياء، بحيث يخدم الخط الدرامي والجمالي.

ويلفت سالم إلى أن الأزياء في المسرح الحديث تتجه نحو الرمزيَّة، أو يجري توظيفها بصورة تجريديَّة، وأحياناً تكون من مادة الواقع، فذلك الأمر يكون بحسب الحالة، وكذلك الشخصيات.

ميزانيَّة

وأوضح سالم أن توظيف الأزياء في كثير من الدول العربيَّة يصطدم بالميزانيَّة المرصودة للمسرحيَّة، وكذلك ظروف العمل نفسه، حيث يلجأ المسرحيون في بعض الأحيان، ومن أجل الاقتصاد، إلى التنازل عن تعميق فكرة الأزياء لأنها تعتمد على ميزانيَّة كبيرة، وفي بعض الأحيان يكون للعادات في بعض البلدان العربيَّة دور في اللجوء إلى ملابس وأزياء معينة، لكن بوجه عام لأن هذا العنصر يعد من الأساسيات في العرض المسرحي، لا بد أن يولى عناية كبيرة، لما يحمل من رمزيات ودلالات.

ويشير سالم، إلى أن موضوع الأزياء يعود بصورة كبيرة إلى رؤية المخرج والفريق الفني، وبصورة خاصة إلى مصمم الأزياء الذي يلعب دوراً كبيراً في التصدي لمهمة توظيف أزياء تخدم فكرة العرض، وتعلن عنها، وتقربها إلى المشاهد، فلا بد أن يكون هناك ابتكار وروح خلاقة في عمليَّة توظيف الملابس، التي تكتسب أهميَّة كبيرة في التعامل مع الشخصيات والحالات المسرحيَّة في العرض، ويؤكد سالم أن هناك عدداً من الذين أبدعوا أخيراً في هذا المجال تصميم الأزياء مثل هيفاء العلي، وعدد من المصممين.

تطور

ولفت المسرحي عبدالله راشد، إلى أن هناك بالفعل تطوراً كبيراً في ما يتعلق بالأزياء المسرحيَّة، وذلك لتطور واختلاف الرؤية الإخراجيَّة عن السابق، حيث كانت الأزياء في ما مضى جزءاً تكميلياً للصورة الطبيعيَّة لمقاربة حقبة زمنيَّة، أو شخصيَّة، لكنها الآن؛ أي الأزياء، أصبحت صبغة روحيَّة، وعلماً مختلفاً تماماً، حيث إنها تتطور مع تطور أدوات المسرح. ويشير راشد إلى أن توظيف الأزياء صار أكثر ابتكاراً، بحيث يعبر عن الحالات المسرحيَّة المختلفة من واقع، وشخوص، وأفكار، وغير ذلك، مما يكسب الحدث المسرحي أبعاداً مختلفة، وذلك يؤكد وجود اشتغال كبير على الأزياء المسرحيَّة، ووعي بأهميتها في العرض المسرحي، ربما بصورة أكبر مما كان سائداً في السابق، ويأتي ذلك ضمن تطور «أبو الفنون» في الدولة، حيث صارت الإمارات تحتل مكانة بارزة في صناعة العروض المسرحيَّة، ومن ثم صار هناك اهتمام بكل ما يتعلق بالعناصر والمفردات المسرحيَّة، مشيراً إلى ما تقوم به إدارة المسرح في دائرة الثقافة في الشارقة من دور كبير في هذا الصدد.

وأوضح راشد أن الأزياء لها أهميتها الخاصة ضمن منظومة العناصر المسرحيَّة الأخرى، فهي لغة بصريَّة توازي المنطوق وحركة الجسد في إيصال مفهوم النص، ومن ثم هي عامرة بالدلالات والمعاني فهي علامات تتحرك في الخشبة، وأصبحت تجد اهتماماً كبيراً في المسرح العالمي كله.

الكاتب محسن سليمان يرى بدوره أن الأزياء من أهم المقترحات والعناصر والمفردات داخل العرض المسرحي، ولا بد أن تجد العناية اللازمة من الفعل الإخراجي ومصمم الأزياء، لأن الملابس صارت نفسها لغة ودلالة وعلامة قائمة بذاتها، فهي لا تفسر فقط روح النص أو العرض، بل لها مساحتها الخاصة التي من خلالها تظهر بوصفها حالة محركة لأحداث العمل المسرحي.

ويوضح سليمان أن دورهم بصفتهم كتاباً في توظيف الأزياء أو الإشارة إليها، يأتي في حالات محددة أثناء الكتابة، بما يخدم الوصف وإثراء الحوار، أو في حال تناول حقبة زمنيَّة معينة، أما في المجمل فإن الكاتب يترك مسألة الأزياء كفجوات يملأها الإبداع الإخراجي، ويتعامل معها وفق رؤية ومقاربة معينة، أما الكاتب فهو يلجأ في كثير من الأحيان إلى المراوغة وتتويه الشخصيَّة، بحيث لا تنتمي إلى زمان أو مكان إلا في حالات معينة.

ويشير سليمان إلى أن المخرج هو الذي يقع عليه عبء تأويل نص الكاتب، ومقاربته في ما يتعلق بتوظيف الأزياء المناسبة، وكذلك يفعل مصمم الأزياء الذي لا بد أن يكون له أيضاً ابتكاره الخاص من واقع قراءته للنص، وفي كل الأحوال فإن استخدام الملابس يخضع لعمليَّة إبداعيَّة تخدم الرؤية الدراميَّة للعرض، بحيث تشكل إضافة إليه لا خصماً منه، ووفقاً لذلك فإن كل مخرج أو مصمم له رؤيته الخاصة في التعامل مع الأزياء.

ويلفت سليمان إلى أن الأزياء في المسرح الإماراتي منذ عروضه الأولى، تختلف من عرض إلى آخر، فهناك عروض قديمة كان فيها اهتمام كبير بالملابس، وأحياناً نجد أن هناك أعمالاً حديثة لم تجد فيها الأزياء الاهتمام نفسه، ومن ثم فإن هناك تبايناً في التعامل، ولكن بوجه عام هناك تطور في الأطروحات والبذل النظري المتعلق بكيفيَّة التعامل مع الأزياء، من خلال الندوات والكتابات، حيث إن العطاء في هذا الاتجاه لم يتوقف، إذ إن المهرجانات المسرحيَّة المختلفة في الشارقة شهدت حوارات ومنتديات حول الأزياء بين الأمس واليوم، ورصدت الاتجاهات والتيارات والرؤى العصريَّة في توظيف الأزياء في العرض المسرحي، وذلك يشير إلى الجهد الكبير الذي بذلته إدارة المسرح في دائرة الثقافة في هذا المنحى المهم.

مسرحية «ألف ليلة وديك»

تستعد إدارة المسرح الحديث بالشارقة للمشاركة في عدد من المهرجانات بعروض جديدة، وأسماء من الرواد والشباب، في موسم مسرحي حافل تستند فيه الفرقة على منجزاتها التي تحققت في العام الماضي، عامدة إلى الحفاظ عليها ومضاعفتها في الفترة المقبلة.

الشارقة: أحمد الماجد

إذ سيكون المسرح الحديث بالشارقة، حاضراً في الموسم المسرحي المحلي، وفي مهرجان دبي لمسرح الشباب، ومهرجان الإمـارات لمسرح الطفل، وكذلك في أيام الشارقة المسرحيَّة، بالإضافة إلى الخطط الموضوعة للذهاب بالعروض المسرحيَّة التي أنتجتها الفرقة في الفترة القريبة الماضية إلى أبعد الآفاق.

عام واعد

«نحن في فرقة المسرح الحديث بالشارقة نتوجه بالشكر الجزيل والامتنان الكبير إلى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة على مبادرات سموه العظيمة ومكارمه السخيَّة، التي لولاها لما وصل مسرحنا إلى ما وصل إليه من منجزات وسمعة طيبة في الأوساط المسرحيَّة الخليجيَّة والعربيَّة والدوليَّة»، هذا ما استهل به مدير الفرقة فيصل علي حديثه، مشيراً إلى أن فرقتهم تعود إلى المشاركة في «الموسم المسرحي» وذلك بعد غياب لعدة دورات، وقال: «تعود فرقتنا من جديد للمشاركة فيه، من خلال مسرحيَّة (وليمة عيد)، أهميَّة هذا الموسم تكمن في كونه بوابة المسرحيين لعرض إبداعاتهم على خشبات ومدن مختلفة في الدولة، بالإضافة إلى كونه يجعل الفرق المسرحيَّة تواصل عملها وعروضها، من دون انتظار المهرجانات المسرحيَّة، كذلك يؤمن للفرقة عروضاً مسرحيَّة إضافيَّة، وهي أشبه بهديَّة للعرض، بأن يبقى على تواصل مع جمهوره، ولا يموت بعد انتهاء المهرجان».

بنت براق

وعن استعدادات الفرقة وتحضيراتها للمشاركة في المهرجانات المسرحيَّة الأخرى، قال فيصل: «في شهر أكتوبر من هذا العام، سنكون حاضرين بمسرحيَّة (بنت براق) في مهرجان دبي لمسرح الشباب في نسخته الخامسة عشرة، ونحن الآن بصدد الاطلاع على المشاريع المقدمة للفرقة، من أجل اختيار العرضين اللذين سنشارك بهما في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، وأيام الشارقة المسرحيَّة، ونتأمل من جميع المشاركات تلبية طموحاتنا، وأن تكون المشاركات قادرة على التنافس على الجوائز والألقاب».

ورشة الصيف المسرحية

وعن الـورش المسرحيَّة، قال فيصل: «أنجزنا ورشة كبيرة ومتنوعة في صيف هذا العام، بالتعاون مع جمعيَّة المسرحيين، كنهج دأبت على القيام به فرقتنا كلما سنحت لها الفرصة، وتوفرت لها الإمكانات، هذه الورش أفرزت عدداً لا بأس به من الوجوه الجديدة التي هي الآن تشارك مع أبناء الفرقة في عروضها المسرحيَّة».

بعد النجاح الذي حققه عرض مسرحيَّة «وليمة عيد» في أيام الشارقة المسرحيَّة في دورتها الثالثة والثلاثين التي نظمت في شهر مارس الماضي، تواصل المسرحيَّة حضورها وعروضها عبر مشاركتها في الموسم المسرحي المحلي في دورته السابعة عشرة، بعد أن تم اختيار العرض لكي يكون واحداً من أربعة عروض تشارك في الدورة الجديدة من هذا الموسم، وتقدم الفرقة عروضها في إمارة الشارقة، في مدن خورفكان، ودبا الحصن، وكلباء، بالإضافة إلى عرض آخر في إمارة أم القيوين.

جوائز

«وليمة عيد» وهي من تأليف يوسف مسلم، وإخراج الفنان إبراهيم سالم، تدور أحداثها حول وقائع غريبة ومجنونة في حياة عيد، الشخصيَّة الرئيسة في العرض، الذي هو إطلالة على العالم في متغيراته وسيادة أنماط جديدة من السلوك والحياة، حيث تبدلت القيم، واغتربت البشريَّة عن جوهرها الإنساني، وتحولت المفاهيم، وصار كل ما هو غير منطقي مهيمناً على العالم. الجميل في هذا العرض، أن الكادر التمثيلي الذي اختاره المخرج معظمه من الشباب، ومنهم من يقف على خشبة المسرح لأول مرة. وهذا الأمر يحسب للمخرج إبراهيم سالم، الذي يتميز دوماً في كل عرض يتصدى لإخراجه بتقديم وجوه جديدة، سرعان ما تتخذ لها مكاناً في المشهد المسرحي المحلي، حيث كسب الرهان مرة أخرى في «وليمة عيد» حينما نال الشباب المشاركون في هذه المسرحيَّة، الجوائز التالية: فيصل موسى جائزة أفضل ممثل دور ثان، عبدالله الطويل جائزة أفضل ممثل واعد، وعد طارق جائزة أفضل ممثلة واعدة، في الدورة الأخيرة من أيام الشارقة المسرحيَّة.

فيصل علي

عبدالله الطويل

مسرحية «الشيخ والطريق»

حضور جيد ومتواصل لفرقة المسرح الحديث بالشارقة في مهرجان دبي لمسرح الشباب على مدى دوراته المختلفة، وفي دورة هذا العام تشارك الفرقة بمسرحيَّة «بنت براق»، تأليف عبدالله المهيري، إخراج عبدالله الطويل، وتمثيل كل من: جود وحيد، وآية منصور، ومنصور الزعابي، وأحمد محمد، وسعيد ربيع، وآخرين. وينطلق العرض من قصة محورها يدور حول القرار وأهميَّة اتخاذه، وكيفيَّة اتخاذه، من خلال شخصيَّة «سالم» بطل العرض، وما يعترضه من مشاكل أسريَّة واجتماعيَّة تحول بينه والسعادة التي يبحث عنها، ولا تتأتى إلا من خلال الاستقلاليَّة التي ينشدها في كل شيء.

تعد هذه المشاركة هي الأولى للمخرج عبدالله الطويل مخرجاً في مهرجان دبي لمسرح الشباب، بعد مشاركته في النسخة السابقة من هذا المهرجان بصفة مدير إنتاج فقط، بمسرحيَّة «أيام الضجيج». وقال الطويل: «هذا العام هو عام تحقيق الأحلام بالنسبة لي، فبعد نيلي ممثلاً جائزة أفضل فنان واعد في أيام الشارقة المسرحيَّة في شهر مارس الفائت، عن مسرحيَّة (وليمة عيد) أشارك اليوم بمهرجان دبي لمسرح الشباب مخرجاً، وأتمنى أن تكون مشاركة جيدة، أحقق من خلالها وجودي بصفتي مخرجاً في الساحة المسرحيَّة المحليَّة، وأتقدم بالشكر الجزيل لإدارة المسرح الحديث بالشارقة على ثقتهم بي، ومنحهم هذه الفرصة لي، وسأبذل كامل جهدي من أجل أن تحقق هذه المشاركة الآمال المرجوة منها والمعلقة عليها».

وعن ظروف العمل التي رافقت أيام التمارين، قال عبدالله: «واجهني عدد من الصعوبات في هذا العمل لاسيما في ما يتعلق باختيار الممثلين، وأوقات البروفات، حيث إن معظم الممثلين والممثلات المشاركين في هذا العرض، لديهم التزامات أخرى، وحدثت تغييرات كثيرة على فريق العمل حتى استقررت أخيراً على فريقي النهائي، وتجاوزت هذا الأمر، وأحاول عبر التمارين، تجويد العمل وتشذيبه من أجل المنافسة على جوائز المهرجان».

ورشة

تعد الورشة المسرحيَّة الأخيرة التي نفذها المسرح الحديث بالشارقة، ورشة مسرحيَّة جيدة ومهمة، من حيث المجالات المتنوعة التي توزعت عليها تلك الورشة، التي أقيمت خلال شهري يونيو ويوليو من العام الجاري، وأشرفت عليها نخبة من الأسماء المسرحيَّة التي لها حضورها في المشهد المسرحي المحلي والعربي، إذ توزعت الورشة على أربعة محاور: الأول، أشرف عليه الفنان المصري خالد رسلان، عن بناء الشخصيَّة في النص المسرحي، والثاني للفنان حسين الأنصاري في فن صوتيات العرض المسرحي والدرامي، وأشرف كل من الفنانين محمد جمال وإبراهيم حيدر على المحور الثالث من الورشة، وهو «تقنيات العرض المسرحي»، كما قدم الفنان عبدالله بن حيدر محوراً رابعاً للورشة، جاء تحت عنوان «كيف تصبح ممثلاً محترفاً؟».

وعن أهميَّة تلك الورش وأثرها على المشاركين فيها، ومعظمهم من أعضاء فرقة المسرح الحديث، تحدث الفنان خالد رسلان قائلاً: «انطلاقاً من خطط المسرح الحديث بالشارقة التي تعتمد في الأساس على دعم الحركة المسرحيَّة الإماراتيَّة بالمواهب الشابة عبر تاريخها الطويل، قدمتْ ورشة الشخصيَّة والدور المسرحي لأعضاء الفرقة من الشباب الواعدين، وأهداف الورشة تنحصر في تمكين الممثل من قراءة الشخصيَّة الدراميَّة قراءة قابلة للأداء المسرحي عبر العلامات السمعيَّة والبصريَّة التي تتجسد في الدور على خشبة المسرح في النهاية، وبذلك يكون الممثل على وعي بأن بناء الشخصيَّة ليس قاصراً على البناء اللغوي الذي يطرحه نص المؤلف، ولكن يتجاوزه ليصل إلى بناء العرض خارج حدود الكلمات، وأظهر المتدربون تفاعلاً كبيراً مع الورشة، وهو ما ظهر في مشاريعهم الختاميَّة التي تناولوا فيها شخصيات مسرحيَّة من تيارات مسرحيَّة مختلفة».

تكريم صاحب السمو لـ فيصل موسى

محطات في تاريخ المسرح الحديث بالشارقة:

• مسرحيَّة «الشيخ والطريق»: اختيرت أفضل العروض الثلاثة في أيام الشارقة المسرحيَّة في دورتها الأولى 1984، تأليف: علي عقلة عرسان، إخراج يحيى الحاج.

مسرحيَّة «وليمة عيد»

- مسرحيَّة «البقشة»: جائزة أفضل عرض مسرحي في أيام الشارقة المسرحيَّة في دورتها السابعة عشرة، 2007، تأليف إسماعيل عبدالله، إخراج أحمد الأنصاري.
- مسرحيَّة «مريوم والسنافر»: جائزة أفضل عرض مسرحي في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل في دورته الثامنة 2012، تأليف مرعي الحليان، إخراج حسن رجب.
- مسرحيَّة «نهارات علول»: جائزة أفضل عرض مسرحي في المهرجان المسرحي للفرق الأهليَّة في مجلس التعاون لدول الخليج العربيَّة، في دورته الثالثة عشرة 2014 بالشارقة، تأليف مرعي الحليان، إخراج حسن رجب.
- مسرحيَّة «البرواز»: جائزة أفضل عرض مسرحي في مهرجان دبي لمسرح الشباب، في دورته الثالثة عشرة 2022، تأليف سعود الزرعوني، إخراج محمد جمعة.

المسرح الحديث في سطور

المسمى الرسمي: المسرح الحديث بالشارقة.

تاريخ الإشهار: 1974.

أعضاء مجلس إدارة الفرقة الحالي:

- أحمد عبدالعزيز النابودة: رئيس مجلس الإدارة.
- إبراهيم سالم: نائب رئيس مجلس الإدارة.
- خالد عبدالعزيز النابودة: أمين السر العام.
- فيصل علي محمد: مدير الفرقة المسرحية.
- عيسى المرزوقي: المدير المالي.

الأغنية الأخيرة 1993

أعضاء إدارة فرقة المسرح الحديث بالشارقة الحاليون:

- فيصل علي: مدير الفرقة.
- إبراهيم سالم: نائب مدير الفرقة.
- محمد جمال: رئيس اللجنة الثقافيَّة والفنيَّة.

أهم الأعضاء منذ التأسيس وإلى الآن:

أحمد عبدالرزاق، محمد إبراهيم فراشة، محمد حمدان، علي خميس، عبدالله كتاب، محمد بخيت، غصون سالم، أحمد عبدالعزيز النابودة، إبراهيم سالم، عبدالله بوعابد، خالد النابودة، مرعي الحليان، حسن رجب، محمد جمال، محمد صالح، إبراهيم حيدر، عمر الملا، خالد المرزوقي، خليفة بحري، وآخرون.

البقشة

البرواز 2022

أبرز العروض:

«مأساة الحلاج»، «الوحوش لا تغني»، «مال الله الهجان»، «الرحى»، «التراب الأحمر»، «مريوم والسنافر»/أطفال، «قوم عنتر»، «البقشة»، «ميادير»، «ليلة بعمر»، «نهارات علول»، «شيطان البحر»، «الساعة الرابعة»، «طرزان»/أطفال، «البرواز»، «وليمة عيد»، وغيرها.

من المهرجانات التي شاركت فيها الفرقة:

أيام الشارقة المسرحيَّة، مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، مهرجان دبي لمسرح الشباب، مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي، المهرجان المسرحي للفرق الأهليَّة في مجلس التعاون لدول الخليج العربية، مهرجان أوال المسرحي الدولي، مهرجان الأردن المسرحي، مهرجان المسرح الكويتي، مهرجان الكويت لمسرح الطفل، مهرجان تطوان المسرحي في المغرب.

من الأسماء المسرحيَّة العربيَّة التي تعاونت مع الفرقة في مجال الإخراج المسرحي:

تيسير العباسي، كريم المخزنجي، يحيى الحاج، عبدالإله عبدالقادر، محمد شيخ الزور، محمود أبوالعباس، غنام غنام.

محمد جمال

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة
عروض وملتقيات فكريـة وجـوائـز

برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «حفظـه الله»، نظمت الدورة الحادية عشـرة من مهرجان المسـرحيات القصيرة في الفترة (27 سـبتمبر - 01 أكتوبر) في المركز الثقافي لمدينة كلباء.

الشارقة: «المسرح»

وحفلت الـدورة الجديدة من المهرجان الذي أسسته دائرة الثقافة عام (2012) بهدف دعم ورعاية المواهب المسرحيَّة وصقل إمكاناتها وتقديمها للمشهد؛ بالعديد من الفعاليات الفنيَّة والفكريَّة، بمشاركة أسماء محليَّة وعربيَّة، إذ قدمت منصتها (12) عرضاً، وانتقيت العروض بعد منافسة تمهيديَّة شهدت مشاركة (34) عرضاً، وجاء اختيار العروض المتأهلة بعد مشاهدتها بوساطة لجنة فنيَّة في المدة (13 - 18) سبتمبر الماضي، في مسرح معهد الشارقة للفنون، ومسرح المركز الثقافي بكلباء، وضمت اللجنة الممثلة خليدة الشيباني (تونس)، والناقدين محمد مسعد (مصر)، وعصام أبوالقاسم (السودان).

والعروض هي: «الضيف» للمخرج محمد عبدالله، و«أغنية الظمأ» لهاكوب عيد، و«من أجل ولدي» لماسينيسا لبط، و«صباح الخير» لجاسم التميمي، و«الوجه الآخر» لمريم الزرعوني، و«أغنية الـوداع» لطلال قمبر، و«العطش» لجاسم المراشدة، و«البدلة الرسميَّة» لإياس خضور، و«شكسبيريات» لفيصل موسى، و«موظف محظوظ» لمحمد نور بسام، و«غير معلن» لخالد محمد الحداد، و«الملاذ» لجاسم غريب.

جوائز

وواكبت جميع هذه العروض بعد تقديمها مباشرة ندوات نقديَّة ناقشت مزاياها وإشكالياتها بوساطة باحثين وممارسين مسرحيين من مختلف أقطار الوطن العربي، ومُنح الممثلون المشاركون فيها جوائز يوميَّة مخصصة لجودة الأداء حكّمها الجمهور.

كما تنافست العروض على جملة من الجوائز الموجهة لفنيات العرض المسرحي، مثل «الإخراج»، و«التمثيل»، و«السينوغرافيا»، منحتها إدارة المهرجان استناداً إلى تقرير من لجنة التحكيم التي ضمت المخرج والممثل عيسى كايد (الإمارات)، والناقدة لمياء أنور (مصر)، والمخرج والممثل زيد خليل (الأردن)، والمخرج علي نبيل العامري (الإمـارات)، والممثل نصر الدين العبيدي (تونس).

احتفاء

واحتفت الدورة الحادية عشرة من المهرجان، واعترافاً بجهوده في إثراء الحركة المسرحيَّة بالمنطقة الشرقيَّة، حيث كرم في ليلة الافتتاح، وعقدت ندوة حول مساره الفني عند الخامسة من مساء اليوم الثاني من المهرجان (السبت 28 سبتمبر)، كما صدر كتاب يوثق لمحطات تجربته المسرحيَّة.

ونظم المهرجان ملتقاه الفكري بالمركز الثقافي لمدينة كلباء صباح الأحد (29 سبتمبر) تحت عنوان «العروض القصيرة ومناهج التدريب المسرحي»، بمشاركة إبراهيم سالم (الإمارات)، وحسام المسعدي ووليد دغسني (تونس)، ونادين خالد (مصر)، ولينا الرواس (سوريا)، ود. لحسن احساييني (المغرب)، وعلي عنبتاوي ود. يوسف مجقان (الجزائر).

ملتقى البحث

واستضاف المهرجان صباح يوم الاثنين (30 سبتمبر) دورة عاشرة من «ملتقى الشارقة للبحث المسرحي» الـذي يعنى باستعراض وإبـراز أحدث الرسائل العلميَّة المنجزة في كليات الدراسات العليا المختصة في المجال المسرحي، وشهد الملتقى مشاركة أربعة باحثين، وهم: الدكتورة صفيَّة معيناوي (المغرب) وحازت شهادة الدكتوراه عن رسالة بعنوان «الزي المسرحي بين التصور والإنجاز.. المغرب مثالاً»، والدكتور بلال بوزعيب (الجزائر) ونال الدكتوراه عن بحث بعنوان «الجسد في الإخراج المسرحي الجزائري.. نماذج معاصرة»، والدكتورة مريم الركاكنة (المغرب) وحازت الدكتوراه عن بحث بعنوان «الإخراج المسرحي النسائي في المغرب.. دراسة في نماذج»، والدكتور علي كريم (الجزائر) الذي حاز شهادة الدكتوراه عن بحثه الموسوم «التعبير الجسدي في العرض المسرحي الجزائري»، وشاركت في إدارة جلسات الملتقى الباحثتان المسرحيتان نهى العلايلي ومروة الجبالي من مصر.

واختتم المهرجان في الأول من أكتوبر حيث قرأت لجنة التحكيم تقريرها العام وأعلنت الفائزين بالجوائز.

يشار إلى أن هذه النسخة من المهرجان سبقتها دورة عناصر العرض المسرحي الحادية عشرة التي جرت فعالياتها في المركز الثقافي لمدينة كلباء خلال الفترة (19 يوليو – 17 أغسطس) وشهدت ثلاث ورشات تدريبيَّة، واستمرت كل ورشة مدة عشرة أيام، وكانت ورشة التمثيل هي الأولى وأشرف عليها إبراهيم سالم، والثانية ورشة الإخراج وأشرف عليها حسن رجب، والثالثة ورشة السينوغرافيا وأشرف عليها وليد عمران.

البدلة الرسمية

الوجه الآخر

صباح الخير

موظف محظوظ

لعلها من المرات النادرة التي تكون فيها رسوم الكاريكاتير موضوعاً لعرض مسرحي، إذ انطلق الفنان رائد خليل كاتب ومخرج مسرحيَّة «فردة حلم» من هذه العلاقة الفريدة بين الفنين، لتأتي المقاربة عبر حكاية سقراطوس (غسان الدبس) ماسح الأحذية الذي يحلم بأنه في يوم من الأيام سيحجز له مقعداً تحت قبة البرلمان، وأثناء عمله على إحدى زوايا أحد الأحياء الدمشقيَّة، تمر به شخصيات هي ذاتها موجودة في رسوم حققها كاتب ومخرج العرض السوري على مسرح القباني في دمشق.

ليندا منير حمود
كاتبة وناقدة من سوريا

هكذا دبت الحياة في رسوم الكاريكاتير على الخشبة، والحقيقة أن هذه المقاربة بين فن محسوب على الصحافة الورقيَّة، وفن الفرجة؛ لم تكن الأولى من نوعها في هذا المجال، فلقد حقق الفنان زيناتي قدسيَّة عام 2002 عرضاً بعنوان «ليلة عربيَّة خاصة مع حنظلة»، وكان من تأليف نبيل ملحم، حيث اقتبس العرض آنذاك ثمانية رسوم لرسام الكاريكاتير ناجي العلي، وقام الممثلون بتوظيف شخصيات شهيرة كان الرسام الفلسطيني قد قدمها في رسوماته، منها «صابر»، و«أبو الهم»، و«أبو التعتير»، بالإضافة إلى «حنظلة»، وشخصيَّة حارس المقبرة الباكستاني، وروى العرض آنذاك حكاية حنظلة الذاهب إلى لندن ليزور قبر أبيه هناك، مستعيداً مراحل من المأساة الفلسطينيَّة منذ نكبة 1948 وصولاً إلى هزيمة 1967 وحرب لبنان 1982.

وبالعودة إلى عرض «فردة حلم» يمكن التقاط العديد من القفشات الساخرة على ألسنة الشخصيات، ولعل أبرزها ذكر شخصيَّة ديوجين الكلبي (400 – 323 ق. م) الفيلسوف الذي عارض أفكار سقراط، وأسس في ما بعد للفلسفة الكلبيَّة، وانتقد الأعراف والتقاليد، وعد نفسه مواطناً «معولماً» لا ينتمي إلى المكان، وكان واضحاً في العرض استقاء ملامح من شخصيته في شخصيَّة ماسح الأحذية الذي تمثل سلوكه في حمل مصباح في وضح النهار ليبحث عن إنسان نزيه. مفارقة تلتها العديد من المفارقات التي حاول رائد خليل تجميعها وانتقادها، وأولاها شخصيَّة المثقف القابع في برجه العاجي (جمال الدين زعير)، وبدا في العرض مثقفاً بموديل تسعينيات القرن الفائت، فهو يتأبط جريدة لا يقرأها، ومفلس يبحث عن عمل، ويلقي أشعاراً فيها الكثير من الأخطاء النحويَّة.

هذا الكاريكاتير اقترب من الكاريكاتير الذي كان يظهر على شاشة في عمق المسرح، ومثلته شخصيَّة مساعد الطبيب (طلال محفوض) الذي يعاني هو الآخر من عرج في قدمه، ومن ذكر جمل وعبارات مفككة وغير مترابطة، ويحلم هو الآخر أن يقضي على الفيروس الخطير الذي تقوم مراكز أبحاث طبيَّة بصناعته لوضعه في خدمة فناء البشريَّة.

وأيضاً هناك شخصيَّة الشاب الذي يحلم بالهجرة إلى أوروبا (كريم خربوطلي) وهو نموذج من شبان فقدوا هويتهم، إذ يضع حقيبة سفر عل ظهره، ويعاني من بطالة مرعبة، فلا يملك ثمن قوته، ولا يريد العمل ويحتقره، فلماذا العمل إذا كانت الهجرة سوف توفر له راتب اللجوء، والطبابة، والتأمين الصحي، والمسكن؟

كل هذه الشخصيات تدور في حلم ماسح الأحذية الذي نكتشف في نهاية العرض أنه كان ضحيَّة إحدى منصات التواصل الاجتماعي، التي حضرت له مقلباً بأنه سوف يصبح عضواً في البرلمان، وإذ بمذيعة شابة «مدونة» (مادونا صباغ) تخبره بأنه نال ترخيصاً بأن

يكون ماسح أحذية قبالة مبنى البرلمان، وأن الحلقة التي قامت بإعدادها كانت بمثابة فقرة من برنامج كاميرا خفيَّة لا غير.

بهذا المعنى ينقلب حلم سقراطوس ماسح الأحذية الفيلسوف إلى كابوس، فهو كان بمثابة عين على واقع يمور بأحلام متكسرة، وشخصيات فقدت الأمل من أي تغيير في حياتها، لكن العرض وبرغم هذه المحاولة لتحقيق مادة فنيَّة ظل بعيداً عن معالجة دراميَّة تجعل منه عرضاً مسرحياً، بل بقي في إطار الإسكتشات و«النِمَر»

المتواصلة، التي توحدها شخصيَّة ماسح الأحذية المقيم على قارعة الطريق قرب إشارة مرور. حاول رائد خليل أن يخلق مناخاً بصرياً للوحاته عبر إسقاط ضوئي لشارع من شوارع دمشق، ونزع إلى استعراض رسومات كاريكاتير خاصة به، لكن هذا لم يكن كافياً لتقديم عرض مسرحي، بل اقترب في عمله من أسلوب «الأتيود»، وبقيت حوارات الشخصيات عبارة عن مونولوغات متجاورة تخللتها بعض المناكفات والمشاحنات مع الشخصيَّة الرئيسَة.

وبالنظر إلى توجه الأداء الذي راهن عليه خليل في «فردة حلم» يمكن ملاحظة تشتت الأسلوب، والقفز بين نمط أداء وآخر، فشخصيَّة الفيلسوف المتشرد وماسح الأحذية بقيت وكأنها تؤدي مونودراما خاصة بها، أما الشخصيات الأُخرى فكانت دخيلة على هذا التوجه، إذ إنها سرعان ما كانت تروي قصصها وهمومها على ماسح الأحذية وتمضي في حال سبيلها دون ترك أي أثر يذكر.

لقد راهن «فردة حلم» على تجاور في الأداء لم يستطع كاتبه ومخرجه السيطرة على مفرداته، مما أسهم في تراخي إيقاع العرض، والذهاب إلى اللعب اللفظي لشد الجمهور، لكن من دون جدوى، فالمسرح ليس لوحة كاريكاتير مشخصة على الخشبة، وليس تلاعباً بالألفاظ، بل صراع درامي له شخصياته وقصته، والحوار الدرامي ليس ثرثرة أو دردشة، وإنما هو حوار يعني الجمهور، ومن خلال هذا الحوار يمكن معرفة ماضي القصة والأسباب التي دفعت الشخصيَّة لتسلك هذا السلوك، أو تقع في الخطأ التراجيدي الذي يحرك الأحداث نحو الأمام.

لعل الأبرز في «فردة حلم» هو محاولة إنعاش نوع من أنواع الفرجة التي اختفت من المسرح السوري، وهو نمط يذكر بحفلات التعارف التي كانت سائدة في المسرح الجامعي، ومسارح الهواة في تسعينيات القرن العشرين، وبناء عليه يمكن ملاحظة الشطط الحاصل في توظيف الإضاءة والمؤثرات السمعيَّة والبصريَّة للعرض، التي كانت تأتي تعليقاً على الحدث، مثل أغنية فيروز «طيري يا طيارة طيري» التي استخدمها المخرج هنا تبريراً لمضي الأحداث وانقضائها، فيما ظلت الأزياء محايدة إلى حد كبير، واقتصرت على ملابس عاديَّة حملت إشارات مقتضبة لشخصيات نمطيَّة، إذ اقتصرت على «مريول» أبيض لمساعد الطبيب، وسراويل من الجينز لمعظم الشخصيات، في حين ارتدت شخصيَّة ماسح الأحذية ملابس أنيقة وغير منسجمة مع منطقها ومستواها الاجتماعي، وهذا ما جعل مساحة الفرجة مشوشة وغير منضبطة، لاسيما في التعاطي مع الإسقاط الضوئي الذي زاحم الممثلين في أدائهم، فجاءت رسومات الكاريكاتير شرحاً لما يقولونه على الخشبة، وتبريراً لأفعال وردود أفعال بدت هي الأخرى فائضة عن الحاجة، إذ وسعت الهوة بين الدرامي والجمالي، وجاءت عناصر تزيين لا أكثر.

بطاقة العمل:

إنتاج مديريَّة المسارح والموسيقى. تمثيل: غسان الدبس، مادونا حنا، طلال محفوض، جمال الدين زعير، كريم خربوطلي. مصمم الإضاءة: إياد العساودة. مكياج: سوسن كم ألماز. صوت: البراء جباعي. فوتوغراف: كاظم كاظم.

المخـرج رائـد خليـل: فنـان كاريكاتيـر وكاتـب ومخرج مـن مواليد مدينة السـلميَّة 1973، وخريج قسـم الاتصـالات البصريَّة - كليَّة الفنـون الجميلة في دمشـق 1994. وهو مدير مهرجان سـوريا الدولي للكاريكاتيـر، وحـاز العديـد من الجوائـز العربيَّة والدوليَّة. نشـر رسـومه فـي العديد مـن الجرائد والمجـلات العربيَّـة والدوليَّة، منهـا جريدة النور السوريَّة. وهو منسق ثقافي وفني للعديد من العروض البصريَّة والجماليَّة في دار الأوبرا السـوريَّة. كتب القصـة القصيرة والمقالة، وأشـرف على العديد من ورش مسـرحة الكاريكاتيـر في سـوريا وخارجها.

الاختبار.. كيف يصنع عرض مسرحي محكم؟

شهد مسرح الهناجر بدار الأوبرا المصريَّة منذ مدة، تقديم مسرحيَّة «الاختبار» تأليف وإخراج عبدالرحمن محمد، ضمن فعاليات المهرجان القومي للمسرح المصري في دورته السابعة عشرة، وهو عرض يتطابق شكله مع مضمونه في الاتكاء على منهج «المسرح الفقير»، إذ يقارب وضع أسرة رقيقة الحال مكونة من أب وابنته، الأب مكلوم بوفاة زوجته، وهو عاطل، لم يعثر على عمل ثابت؛ وقد اضطر إلى بيع أثاث شقته كي ينفق على ابنته الصغيرة.

منار خالد
ناقدة مسرحية من مصر

على ذلك، يكون الفقر بصفته وصورته المسرحيَّة، هو المحرك الفعلي للحدث الأساس في هذا العرض، الذي يبدأ بحفل عيد ميلاد متواضع للابنة، ثم تبدأ الحكاية تتشكل عن طريق «قصة» تقصها الابنة على الأب، تحمل بعدين، الأول فيها هو ملء ذلك الفضاء شبه الفارغ، الذي لا تشغله سوى منضدة في المنتصف، وفي اليمين شماعة للملابس، واليسار مصباح كهربائي قديم متعطل «أبجورة»، وصورة للزوجة المتوفاة متبلورة بشدة كجزء مهم من الديكور، ومن ثم فتلك الحكاية؛ مع رسم خطوط حركة للممثلة الطفلة، والممثل البطل، هي شغل كامل للخشبة عن طريق حركة مستمرة، بلا جلوس أو ثبات لسماع القصة، ثم بالبعد الثاني الذي يتضمن ما سيقودنا الحدث إليه، فالقصة التي ترويها الطفلة تدور حول شخص يجد نفسه في عالم مليء بالأشباح، لا ينقذه منه سوى الحب، ويستمر العرض لفترة يدور حول القصة وحركة الممثلين الجاذبة للإيقاع بشدة، حتى تدخل الشخصيَّة الثالثة، لتبدأ نقطة الصراع الحقيقيَّة.

ثمة شخص مجهول يلج الشقة ويخبر الأب بأنه تم قبوله في وظيفة، لا نعرف عن خلفيته شيء، يستغل فقر الأب الواضح من الصورة المؤسسة وكذلك الحوار، ويغريه بمبلغ مالي ضخم حتى يمضي على عقد الاتفاق بينهما في دخوله اختباراً، ومن ثم بتخدير الأب، وتغيير في الديكور البسيط بالاستغناء عن بعض القطع وإحلال قطع أخرى محلها مثل كرسي، وشنطة، وهكذا.. يدخل البطل في عالم من الاختبارات، تلك الاختبارات هي ماهيَّة العرض بذاته، بل واسمه المعنون به قبل المُشاهدة، ومن ثم يتم الاتفاق مع المُشاهد على أن الحدث قد بدأ في تطوره، وبالفعل تبدأ الاختبارات بإرسال

بعض الأوراق بها كلمة مفتاحيَّة للإشارة إلى ما سيفعله البطل، وتُستهل بقتل «ذبابة»، ثم أمر «أكلها وبلعها»، ثم بدخول شخصيَّة تحمل جهازاً كاشفاً للكذب تختبر مدى صدق البطل، ثم بامرأة يؤمر بالاعتداء عليها، ثم بفعل قتل لرجل مُسن.

وقع العرض في حيرة تكمن في اهتمامه بدافع «التأويل» من دون التأسيس لخط درامي واضح بسيط أوّلي يفهمه الجميع، ثم يتدرج التأويل وفقاً لكل متفرج على حدة إذا أراد، وبدأ ذلك الارتباك يظهر من وقت دخول شخصيَّة «صاحب العقد» الذي لم يؤسس له بأي أبعاد، لا جسمانيَّة ولا نفسيَّة ولا اجتماعيَّة، أراده المخرج غامضاً ليحمل أكثر من تأويل، مع اللعب بالمتلقي لوقت كبير في ظنه أنه ربما الشيطان، أو مفسد أو دخيل، ثم لتنصرف

تلك الأفكار بشكل متدرج، مع فقدان العقد ماهيته، وكذلك فقدان الرجل بذاته أي ماهيَّة، ذلك الذي يصنفه «بامفلت» العرض مهنياً بكونه «مُحققاً» في حين أنه لا يبدو كذلك مطلقاً، في الوقت نفسه الذي لم تظهر له أي تفاصيل مهنيَّة واضحة أخرى، فيجري اتصالاً هاتفياً بعد التعاقد مع البطل، يخبر مديره بأنه وقع التجربة برقمها، من دون أن تتضح مهنته أو كينونته - لذا سنسميه إذن «صاحب العقد» - لفتح باب جديد نحو مكان عمله، للتفكير نحو أنها بمستواها الدرامي الأول ربما شركة تستهدف أشخاصاً بعينهم لإجراء بعض التجارب عليهم، ولكن سرعان ما يختفي هذا أيضاً، إلى ما لا نهاية من عدم وضوح أي تفاصيل عن ذلك الاختبار وهويَّة الرجل، التي وصل غموضها حد التشتت الذي يجعل المتلقي ينصرف عن العرض بغرض محاولة الفهم.

حيث يهتم المستوى الأول من الدراما بالتأسيس البسيط الذي يحكم الخطوط الدراميَّة، ويقود المُشاهد إلى التفسير وفقاً لرؤيته الخاصة، لكن ما وقع فيه المؤلف/ المخرج هذه المرة، أنه اهتم كثيراً بما سيؤول إليه المتلقي العرض، وكذلك ما سيؤول إليه هذه الاختبارات، فانخرط بشكل مبالغ فيه في الغموض الذي نتج عنه ارتباك ظل موجوداً بل ومتطوراً طوال الأحداث، ومنها إلى الشخصيات التي تدخل للبطل كاختبارات، تبدأ بذلك المضطرب المتلعثم حاملاً جهاز كشف الكذب متوتراً يمثل شعور المجبر المضطر لصفع البطل إذا كذب في شيء، ثم يتبين أنه وزملاءه ممثلون، بعدما أسس واتفق مع الجمهور أنهم ضحايا سابقون مثل البطل المتورط في الاختبار، ذلك الرجل بجانب الفتاة التي تدخل كاختبار رقم ٣، مكلومة على فقدان ابنها، يجبر الاختبار البطل أن يغتصبها كي لا يفقد ابنته، يفعلها، ثم تندرج تلك الفتاة أيضاً تحت بند كونها ضحيَّة مثله يتم التلاعب بها في اختبارات أخرى، ثم يتضح أنها ممثلة وليست ضحيَّة، وتستمر تلك اللعبة المشتتة التي تنتهي بقتل عجوز لا يختلف في مستويات وضوح شخصيته شيء عمن سبقوه.

لم يكن صاحب العقد هو فقط صاحب الهويَّة المفقودة، بل إن مساعديه أو ربما ضحاياه، هم أيضاً أصحاب هويَّة مشتتة وشخصيات غير واضحة، أثرت في الأداء التمثيلي، لأن الممثلين بذاتهم لا يعلمون عن أبعادهم شيئاً، ومن ثم هم حاملون لأداء معين غير معلوم أبعاده.

وعلى ذكر الشخصيات، فهناك شخصيتان على الرغم من عدم حضورهما الجسدي إلا أن لهما حضوراً داخل الدراما (الزوجة، وأم البطل)، حيث أسس العرض لكونهما مؤثرتين فاعلتين، ثم باختفائهما على نحو غير مؤثر على الإطلاق في أي شيء!

وقد بدأ العرض بإبراز الزوجة في صورة تحتل موقعاً بارزاً في الديكور البسيط، أي أن وجود صورة لها في وسط ذلك الاقتصاد المادي يؤكد ويبرهن على مدى أهميَّة وجودها، لكننا لا نكاد نستشعر أي تأثير لها داخل الاختبارات أو خارجها، فمن الممكن أن تكون موجودة ويقع الاختبار نفسه، أو ربما في رحلة سفر، أو نائمة، أو أي شيء، حتى لو لم يتم ذكرها من الأساس، فسيرتها لم تذكر داخل أي اختبار، هي فقط تُذكر في المشهد التمهيدي الأول بين الأب وابنته كنوع من الاشتياق إليها وإلى جو الأسرة الدافئ، وكذلك ذكر «والدة البطل» داخل اختبار كشف الكذب، الذي يتضح فيه أنها كانت مريضة نفسياً، وأن ابنها هو من تسبب في موتها لأنه لم يعطها جرعة الدواء لأنها أدمنته، ثم تضيع تلك الشخصيَّة ولا يصبح لها وجود أو أثر في الحدث على الرغم من إتقان الممثلين انفعالات المشهد المتدرجة أثناء تكرار وإعادة الأسئلة في كل مرة.

تلك هي التفاصيل التي تصنع عملاً درامياً مُحكماً، وهي بعينها الأسئلة ذات الإجابات التائهة داخل العرض. ويعود السبب الرئيس فيها إلى عدم تأسيس قشرة خارجيَّة للحدث والمكان والزمان، والشخصيات بسيطة تحمل داخلها تأويلاً أو ربما عدة تأويلات، لكنها هي تجربة تحمل هدف الدخول إلى التأويل الذي فقد بوصلته بسبب التشتت الذي حملته التجربة بصفتها تجربة أولى للمخرج كانت تحتاج مزيداً من التروي والعمل على النص بصفته الخارجيَّة، وتنحية عامل التفسير حتى يتضح للعرض بناء مثلما اتضح له اتجاه مسرحي مناسب لدرامته. على الرغم أيضاً من أن الاستعانة بالقطع الديكوريَّة البسيطة لم يكن مؤثراً ومتفاعلاً في الدراما، بخلاف منضدة الوسط التي تم استخدامها في أكثر من مشهد، إلا أن شماعة الملابس لا ضرورة لاستخدامها، وكذلك المصباح المتعطل، وإمكانيَّة استبدالهما أيضاً بأي قطع بسيطة أخرى، حال أغلب عناصر العرض، وكذلك الشخصيات التي من الممكن استبدالها بغيرها، أو ربما الاستغناء عنها تماماً لأنها بلا هويَّة أو أثر.

عبدالرحمن محمد، مخرج مسرحي مصري شاب، يخطو خطواته الأولى في عالم الإخراج، طالب في السنة الثالثة بكليَّة الحقوق جامعة عين شمس. عمل ممثلاً داخل فريق التمثيل بالكليَّة، وكذلك بالعرض المسرحي الشبابي «الرجل الذي أكله الورق» إخراج محمد الحضري. حصل عرضه المسرحي «الاختبار» على المركز الأول في مهرجان مواسم نجوم المسرح الجامعي، بجانب جائزة أفضل مخرج عن العرض نفسه، وتعد هذه المشاركة هي الأولى له داخل المهرجان القومي للمسرح المصري.

روميو وجوليت
رسالة محبة وسلام

فـي مغامـرة لا تخلو من مجازفة، ترجم المخـرج والمدرب والباحث الدكتور فاضل الجاف مسـرحيَّة «روميو وجوليت»، التي أعدها الكاتب السـويدي توماس ميلغرين، عن نص وليم شكسـبير، إلـى اللغة الكرديَّة، وقام بإخراجهـا لفرقـة آرارات المسـرحيَّة، مع ممثلين من معهد الفنون الجميلة، أسـاتذة وطلبة، في السـليمانيَّة.

عوّاد علي
ناقد مسرحي من العراق

وقدّمها على مسرح قاعة الثقافة في المدينة، بتمويل من مؤسسة «كريم علكه» الثقافيَّة الخيريَّة في أربيل، وتواصل عرضها أحد عشر يوماً، وكان يمكن أن يستمر شهراً، بحضور جمهور مسرحي مثالي ومنضبط في تلقيه، بحيث إنني لم أسمع، خلال مشاهدتي للعرض في يومه العاشر، نأمةً أو همسةً منه طوال المدة التي استغرقها (ساعة وأربعين دقيقةً). وبطبيعة الحال كثّف الإعداد النصَّ الأصلي لشكسبير، وقلّل من عدد شخصياته من دون أن يخلّ بأحداثه أو ثيمته، بل أكثر من ذلك حافظ على التقاليد المعروفة في المسرح الشكسبيري.

المتن الحكائي

لا شك في أن المتن الحكائي لـ«روميو وجوليت» معروف لدى جميع المعنيين بالمسرح في العالم، ولم يتوقف إنتاج الأعمال الفنيَّة، المأخوذة عن المسرحيَّة أو المقتبسة عنها أو المتأثرة بها، طوال أربعة قرون، بأنواع فنيَّة (عروض مسرحيَّة، وراقصة، وغنائيَّة، وفنون تشكيليَّة وسينمائيَّة) على وفق منظورات مختلفة، وأساليب كلاسيكيَّة وحداثيَّة وتجريبيَّة، حسب رؤى منتجيها ومخرجيها، وإن دلّ ذلك على شيء فإنما يدل على أهميَّة المسرحيَّة، ويثبت أن الطبيعة البشريَّة لم تتغير مهما تغير العالم، فلا تزال الرومانسيَّة تؤثر فيها، والنزاعات والعداوات بين فئات مختلفة من الناس قائمة في كل مكان. ويقال إن عدد الأفلام الروائيَّة المأخوذة عنها تجاوز مئة فيلم، وعدد الأوبرات أربعاً وعشرين أوبرا، وأكثر من عشرة عروض للباليه، كان أشهرها الباليه الذي ألّفه الموسيقار الروسي بروكوفييف. أما أشهر سيمفونيَّة عن المسرحيَّة، فقد ألفها الموسيقار تشايكوفسكي. وقد وظّف المخرج فاضل الجاف، ببراعة، العديد من مقاطع هذين العملين، إضافةً إلى مقاطع من سيمفونيات موزارت، وشوستاكوفيتش، في مشاهد الرقص والمبارزة والموسيقى التصويريَّة.

تدور أحداث المسرحيَّة في القرن الرابع أو الخامس عشر، في مدينة «فيرونا» الإيطاليَّة، التي كانت تعاني من نزاع محتدم بين اثنتين من أشهر عوائلها، هما «مونتاغيو» و«كابيوليت»، وتجرأ شاب مراهق من عائلة «مونتاغيو» في السادسة عشرة من العمر اسمه «روميو» (أدّى دوره روند أحمد) بالدخول خلسةً، رفقة صديقه «بينفوليو» وهما يرتديان قناعين، إلى حفلة تقيمها عائلة «كابيوليت»، وإقامة علاقة مع «جوليت» (أدّت دورها تيشو نامق) ابنة اللورد «كابيوليت» ذات الثلاثة عشر ربيعاً، والزواج بها سرّاً على يد القس «لورنزو» (أدّى دوره هونر حسن)، بينما كان أبوها يخطط

لتزويجها بـالكونت «باريس» (أدّى دوره شانيار حمه هوشمن) من عائلة حاكم المدينة، لكن الأمور تتعقد وينتحر العاشقان، بسبب فشل الخطة التي وضعها القس للحيلولة دون تزويج جوليت من الكونت باريس، وبذلك تصل المسرحيَّة إلى أقصى درجات التراجيديا.

بعدئذ يأتي الجميع ويشاهدون الفاجعة التي حدثت، ويخبرهم القس بالقصة كلها، فتتصالح العائلتان المتخاصمتان، وتقرران بناء تمثالين كبيرين من الذهب لروميو وجوليت، ليخلّداهما في المدينة، وليتذكرا أنهما، أي العائلتين، سبب موت الحبيبين، وهما اللذان أصلحا النزاع بين العائلتين، في حين لم يستطع القانون أن يصلح بينهما.

يمكن إسقاط هذا النزاع اليوم، تأويلاً، على النزاعات القائمة بين أطراف سياسيَّة ومجتمعيَّة عديدة (أحزاب، وقبائل، وجماعات إثنيَّة ودينيَّة وفئويَّة)، وتميل قراءتي النقديَّة، من منظور ثقافي، إلى أن اختيار فاضل الجاف لنص شكسبير يضمر هذا الإسقاط، لأن المجتمع الكردي، شأنه شأن أي مجتمع آخر، يموج بنزاعات وخصومات بين أطراف عديدة، ومن ثم فإن العرض يبث رسالةً تدعو إلى نبذها، وإحلال المحبة والوئام بدلاً منها. وقد توّج التمثال الذي جمع بين روميو وجوليت في مشهد حي، أعلى «السايك» الخلفي لخشبة المسرح، الذي يغمره اللون الأزرق؛ هذه الرسالة، وذكّرنا بمشهد «روز» و«جاك» في جؤجؤ (مقدمة) سفينة «تايتانيك»، في الفيلم الروائي الذي يحمل اسمها، على أنغام أغنية سيلون ديون؛ من الناحية الإيحائيَّة، وليس من ناحية الشكل. وكان اللون الأزرق امتداداً لجميع مشاهد الحب التي يلتقي فيها روميو جوليت، حيث يغمر السايك كعلامة رمزيَّة توحي بالحب والأفق المفتوح، على النقيض من اللون الأحمر، بدلالته الدمويَّة، الذي كان يغطيه في مشاهد المبارزة والقتل والموت. وقد نجح مصمم الإضاءة شوان محمد سعيد، ومنفذها فدار سعيد، في إبراز هذه الإيحاءات، على الرغم من افتقار القاعة إلى تقنيات إضاءة مناسبة.

صاغ فاضل الجاف مقاربته الإخراجيَّة لـ «روميو وجوليت» في سياق ما يُعرف بـ «المسرَحة» أو «التمسرح»، وأيضاً في إطار ما يسمى بالـ «الميتامسرح»، أو «المسرح الانعكاسي». وتتمظهر المسرَحة هنا في توكيد المخرج على خصوصيَّة المسرح، وهي مسرَحة معلنة وليست مُضمَرة، إذ يغدو اللعب بنية تحتيَّة للتمثيل. وتتداخل مع الـ «الميتامسرح» في جعل العرض ينبه المتلقي إلى آلياته، كما في تجارب «المسرح داخل المسرح» والمسرح الملحمي، بدلاً من أن يخفيها خلف قناع وهمي، ويحيله على نسق اللعبة المسرحيَّة ذاتها، بوصفها لعبةً تكسر الإيهام، لا إلى تصور خاص عن طبيعة الواقع الحيوي للمتلقي، أو إلى أي تصورات ميتافيزيقيَّة. وقد أسفر عن هذا الأسلوب مع بداية العرض المسرحي، حيث يعلن الممثلون أنهم سيقومون بتمثيل مأساة الحبيبين «روميو» و«جوليت». كما تتضح

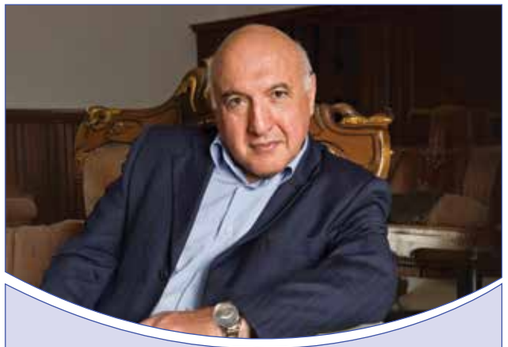
المسرَحة في الأداء الجسدي المؤسلب، ومشاهد المبارزة والصراع بين الشخصيات المتنازعة، والحركات الكوريوغرافيَّة (تدريب كوران سركلويي) فهي محكومة بنوع من الملامح الشرطيَّة الإيقاعيَّة التي تنزاح عن الواقع، كما يؤكد عليها ميرهولد في منهجه المسرحي، الذي تخصص فيه فاضل الجاف من خلال أطروحة الدكتوراه التي أنجزها عنه.

يُضاف إلى ذلك سينوغرافيا مقطعيَّة مقتصدة (تصميم شيراز عزيز)، بما فيها الأزياء (تصميم أڤين غريب) الملائمة لبيئة العرض، وقد جسّدت هذه السينوغرافيا على يمين المسرح الجزء الجانبي لقصر اللورد «كابيوليت» تارةً، حيث تظهر فيه الشرفة التي يتسلقها روميو والنافذة التي تطل منها جوليت، والجزء المواجه الذي تجري فيه الحفلة والمشاهد الخاصة بأسرة جوليت تارةً أخرى. وعلى يسار المسرح ثمة مقطع من منزل أو صومعة القس لورنس. وفي جميع المشاهد التي تجري في هذين الفضاءين يحرك الممثلون مكونات الديكور في أداء مسرحي أمام المتلقين، أما وسط المسرح فهو مكرّس للمَشاهد التي تجري في الشارع والمقبرة.

وفي نهاية العرض يجري التوكيد مرةً أخرى على الممارسة «الميتامسرحيَّة» على لسان الممثلين، حينما يتوزعون على الخشبة، قبل التحيَّة، لإبراز الطابع اللعبي الذي ساد العرض، والإيغال في كسر الإيهام.

تميز أغلب الممثلين بالاسترخاء في أداء شخصياتهم وفهم أبعادها، في ضوء المنهج الشرطي الذي اعتمده المخرج، فكانت روند أحمد مفعمة بالرقة والرومانسيَّة في أداء شخصيَّة «جوليت»، وتيشو نامق جريئاً ومندفعاً وراء عاطفته الملتهبة حبّاً، وكمال علي عقلانيّاً صارماً في الوقت ذاته وهو يؤدي دور اللورد «كابيوليت»، وهيرو صباح ذات حضور أرستقراطي في حركاتها وإيماءاتها وهي تؤدي دور أم «جوليت»، وشاناز محمد بعمق أدائها وتنوعه وطرافته وهي تمثّل شخصيَّة المربية، وهونر حسن في أدائه المتزن الحكيم وهو يؤدي دور القس «لورنزو». وكذا بقيَّة الممثلين الذين مثّلوا شخصيات معروفةً بالاسم: شفان خضر (تيبالت)، كولي حسن (الوالي)، ژيلوان لقمان (بنفيليو)، محمد هوشيار (مركيشيو)، شانيار حمه هوشمن (باريس)، گوران عثمان (والد روميو)، شانو آسو (أم روميو)، وأقرانهم الذين أدوا أدوار الكورس، وشخصيات ثانويَّة تنتمي إلى العائلتين: كامو برزان، رافين علي رابيار، سان عبه رش، مريم زياد، ميسم زياد، لاري قزاز، مريم سردار، وناني ئاودير.

لقد تضافرت مواهب هؤلاء الممثلين في تقديم عرض متقن، بقيادة مخرج مقتدر صاحب خبرة معرفيَّة وعمليَّة في الأداء المسرحي، ومخيلة خصبة، ورؤية فكريَّة وفنيَّة متناغمة مع روح العصر، وديناميات الصراع والتغيير التي تسيّره، ومنفتحة على الواقع إيحائيّاً دون أن تستنسخه. وأعيد القول إن تجربته هذه في إخراج نص شكسبير «روميو وجوليت» مغامرة لم تخلُ من مجازفة مع 22 ممثلاً وممثلة محترفين وواعدين، استغرقت التمارين (البروفات) معهم ثلاثة أشهر، وفريق تقني كبير ليس من السهل قيادته في ظروف أقل ما يمكن وصفها بأنها عسيرة. لكن كل ذلك لم يفتّ في عضد فاضل الجاف ويضعف تحديه، فقدّم عرضاً مبهراً جماليّاً ودلاليّاً سيظل علامةً مضيئةً وفارقةً في تاريخ المسرح بكردستان العراق.



فاضل الجاف، العراق (1951)، مخرج ومدرب وباحث مسرحي، وهو أستاذ مساعد في الجامعة اللبنانية الفرنسية في مدينة أربيل. حاز الدكتوراه في منهج ميرهولد، من أكاديمية الفن المسرحي في سانت بطرسبرغ روسيا، وكان نال شهادة الماجستير في الإخراج المسرحي من جامعة لندن، كلية غولدسمي. أخرج عشرات المسرحيات في السويد وبريطانيا وروسيا والمغرب وتونس والعراق، من بينها: «العودة إلى الصحراء» للكاتب الفرنسي إدوارد كولتيس، و«لعبة حلم»، و«السموم»، و«سوناتا الشبح»، و«اللعب بالنار» للكاتب السويدي أوغست سترندبرغ، و«طرطوف» لموليير، و«في البحر الفسيح»، و«المهاجران» للكاتب البولوني سلافومير مروجيك، وسواها. من مؤلفاته المنشورة: «فيزياء الجسد: ميرهولد مسرح الإيقاع والحركة»، «أوغست سترندبرغ : ثلاث مسرحيات مترجمة»، «في المسرح السويدي المعاصر: آراء وأفكار نقدية».

البخيل.. دراما المال والبنون

غاب اسم الكاتب الفرنسي جون بابتيسْت، الملقب بموليير، عن لائحة العروض الخاصة بـ«المسرح القومي» في سـوريا، منذ تجربة المخرج حسين إدلبي مع نص «البخيل»، الذي قُدّم بشكله الكلاسيكي منتصف سبعينيات القـرن الماضي، وأخيـراً أقدمت رنا جمول على نفض التراب عن هذا النـص، لتقدمه من جديد إلى جمهور لا شـك أنه تبدّل بشـكل جذري، لا على صعيد الوجوه فحسب، بل وعلى صعيد الرؤى والأفكار والذائقة الفنيَّة، ما بين السبعينيات ووقتنا الحاضر.

جوان جان

كاتب وناقد مسرحي من سوريا

الواقع، يمثل مرور خمسين عاماً على تقديم التجربة الأولى مناسبة للسؤال عن الأسباب الكامنة وراء تقديم هذا العمل الآن، وهل يعود ذلك إلى أسباب فكريَّة فحسب، أم إلى أسباب فنيَّة لها علاقة بالذائقة العامة المتطلعة دوماً إلى إعادة الاعتبار لكل ما هو أصيل وحقيقي في الفن المسرحي؟

جمّول خاضت مجموعة من التجارب التمثيليَّة، وهي باشتغالها على هذا النص تصنع تجربتها الأولى في الإخراج المسرحي، بعد أن تجمعت لديها كل العوامل التي تؤهلها لخوض تجربة مثل هذه بحاجة إلى شجاعة، وإقدام، ورغبة في تقديم رؤى فكريَّة وفنيَّة جديدة لنصّ مسرحي كلاسيكي يتردد الكثيرون قبل الإقدام على التصدي له. وقد يكون السبب الأساس في ذلك أن السياق العام لأحداث النص يبدو بعيداً عن القضايا الكبرى التي اعتاد عليها جمهور المسرح العربي بوجه عام، لاسيما في السنوات الأخيرة، سنوات الأحداث الخطيرة التي عصفت بالعالم العربي، فغيّرت المفاهيم، وقلبت الموازين.

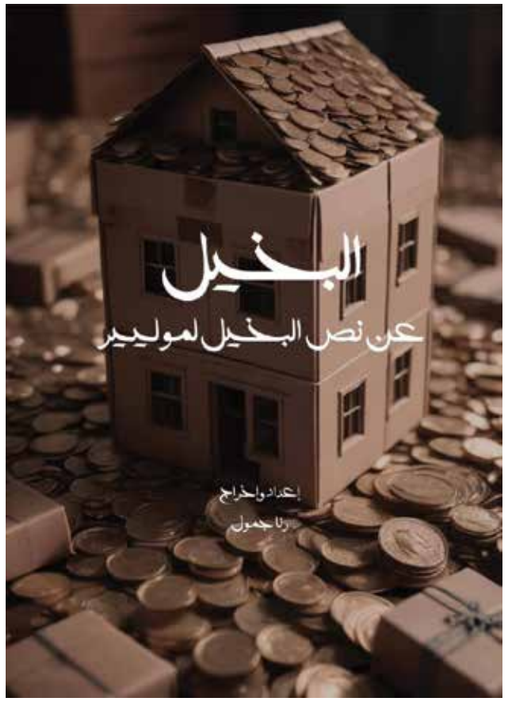
يتألف نص «البخيل» من خمسة فصول، وهو بذلك يكون من أعمال موليير الطويلة التي تتشابك فيها الأحداث إلى درجة يعتقد فيها المتلقي أنها لا يمكن أن تشهد انفراجات حتى مع نهاية المسرحيَّة، وتشير المحاولات التي تناولت هذا النص أوروبياً إلى

أن المخرجين يلجأون إلى نوع من أنواع اختصار الأحداث، لكي يكون العرض ملائماً لجمهور يختلف عن جمهور المسرح في عصوره الذهبيَّة، جمهور يريد أن تتسارع الأحداث أمامه حتى لا يصاب بالملل، ويُعرِض عن متابعة العروض المسرحيَّة.

يتمحور النص حول شخصيَّة آرباغون، الرجل البخيل المستبد الذي يعشق ثروته أكثر من محبته لابنته، التي تدين بحياتها لشاب قبل بداية أحداث المسرحيَّة، وهو شاب غير جدير بثقة آرباغون الذي يشتبه برغبته في سرقته. وأيضاً أكثر من محبته لابنه الذي يحب فتاةً ويريد الهرب معها، ويحاول الحصول على قرض ليكتشف أن المقرِض هو والده. وثمة شخصيات عديدة في المسرحيَّة مثل الخادمة، والطباخ، وخطيب الابنة، والفتاة التي يريد آرباغون الزواج بها، والمرأة التي تريد مساعدة أرباغون في زواجه، والعديد من الشخصيات التي تدور في فلك أرباغون وتشكل أركاناً أساسيَّة من أركان أحداث المسرحيَّة المتتابعة.

في النسخة السوريَّة الجديدة من «البخيل» اختارت المخرجة رنا جمول أن تخطو عدة خطوات قبل البدء بالمراحل العمليَّة لتنفيذ العرض، أولاها كانت اختصار عدد الشخصيات إلى ما يقارب النصف، ولكن بما لا يؤثر على السياق العام للعمل وعلى مقولته الأساسيَّة، المتمثلة في ما يمكن أن تؤول إليه شخصيَّة البخيل بصفتها نموذجاً يمثل فئة من الناس يمكن أن تكون موجودة في أي زمان ومكان دون ربطها بمجتمع محدد، أو بمجموعة بشريَّة معينة، كما أن اختصار عدد الشخصيات جعل العرض أكثر رشاقة، والأحداث أكثر تكثيفاً، لاسيما أن النص في أساسه يتضمن العديد من الحوارات التي قد تبدو بطيئة الإيقاع على خشبة المسرح.

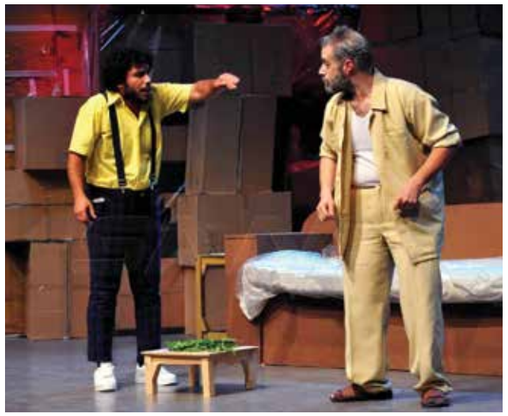
الخطوة الثانية التي خطَتْها المخرجة كانت تحويل لغة النص الفصحى (أي الفرنسيَّة افتراضاً) إلى اللهجة السوريَّة، بما يعني أن المخرجة عملت على إعادة بناء الشخصيات بناءً مختلفاً تماماً عن بيئتها، في ضوء نقل مكان الأحداث من بلد إلى بلد، وبحسبان أن النص يطرح على بساط البحث قضيَّة عامة وليست مرتبطة بمكان محدد، كان من السهولة إعادة بلورة الشخصيات حسب المكان الجديد، وكان من الملاحظ ضمن هذا الإطـار العمل الدؤوب المبذول على أسلوب أداء الشخصيات، لجهة التركيز على لغة الجسد، التي بدت حرة ربما أكثر مما ينبغي، بحيث تم استخدام العديد من التشكيلات الجسديَّة المرتبطة بالبيئة السوريَّة، بوصفه جزءاً من عمل المخرجة على نقل فضاء العمل من فرنسا إلى سوريا، مع الجنوح نحو المبالغة والمغالاة في هذا الاستخدام، بحيث بدتْ حركة أجساد الممثلين منطلقة وحرة أكثر مما ينبغي.



اختار العرض التركيز على بعض المَحاور الدراميَّة في النص على حساب محاور أخرى، مُقصياً إياها، وعدّ وجودها قد يعوق عمليَّة التلقي السَّلِس من قبل جمهور أضحى يفضّل الأعمال سريعة الإيقاع سهلة التناول، مستغنياً عن الأعمال ثقيلة الوقع وبطيئة الإيقاع. ومن أبرز المَحاور التي أظهرها العرض وركز عليها، محور ابن الرجل البخيل، وعشقه لفتاة يكتشف مع مرور الوقت أنها الفتاة نفسها التي يريد والده أن يتزوجها، كما ركز العرض على محور المرأة التي تمتهن مختلف أنواع المهن التي تجلب الكثير من النقود بأسهل الطرق، ومنها مهنة الخاطبة، إذ تتعهد للرجل بتزويجه من الفتاة، لكنها تعدل عن موقفها عندما تعرف أن ابن الرجل البخيل يحب الفتاة، فتنحاز -انطلاقاً من موقف إنساني أكبر من كل المصالح - نحو الشاب والفتاة، وتعمل على نزع فكرة الزواج من الفتاة من رأس البخيل، والعمل على إنجاح زواج الشاب من الفتاة.

تعامَلَ العرض مع كوميديا النص بكثير من الدقةِ والدراية، وكان خياره الأول والأهم هو العمل على تظهير الكوميديا الخاصة بالحالة الرئيسَة التي يقدمها، وهي حالة التطرف في البخل الموجودة عند بطل المسرحيَّة، من خلال إبراز تفاصيل في غاية الغرابة، ومن ثم في غاية الطرافة، حول حالة البخل التي يتميز بها. أما المنحى الثاني الذي عمل عليه العرض، فهو تفعيل كوميديا الحركة والإلقاء، وهنا وقع العرض في مطب محاكاة الأعمال المسرحيَّة التي تلجأ إلى هذا الأسلوب لاستدراج ضحك المشاهدين، وهذا الأسلوب وإن كان مجدياً في بداية العرض، إلا أنه تحول مع مرور الوقت إلى أسلوب ممجوج ومستهْلَك، ومضى الزمن الذي كان يستطيع فيه أن يكون فعالاً ومجدياً.

كان هناك اجتهاد واضح في أن تتمتع كل شخصيَّة من الشخصيات بوسائل تعبير خاصة بها، فالرجل البخيل تميز بأسلوب إلقائه ولفظه للأحرف، بينما عملت شخصيَّة الخادم على استخدام لهجة الشرق السوري بأسلوب لطيف ومحبّب، في الوقت الذي عملت فيه شخصيتا الشاب والفتاة على استخدام الجسد بحريَّة والتعبير عن مختلف الحالات بالأيدي والوجوه وكل ما تيسّر إظهاره من حركة تعطي طابعاً طريفاً، وكذا الحال بالنسبة للخاطبة التي تم تدعيم مظهرها الخارجي بالكثير من الإضافات التي تخدم طبيعة الشخصيَّة.



عددٌ كبيرٌ من المجسَّمّات الكرتونيَّة شكّل القسم الأعظم من الديكور، في إشارة إلى تكدّس مختلف أنواع الأغراض في البيت، سواء أكانت لصاحب البيت حاجة بها أم لا، كما حرص الديكور على إظهار المكان الذي يخبئ فيه البخيل ثروته في الحديقة، بحيث بدت حركته واضحة وهو يكشف النقاب عن ثروته لتحقيق مآرب سرعان ما تبددت.

وفي خاتمة العرض ينهار جزء من الديكور بفعل زلزال نجا منه الجميع باستثناء البخيل، الذي ظل متشبثاً بثروته إلى أن وقعت عليه الجدران فدفنته ودفنتها، في إشارة إلى انهيار منظومة اجتماعيَّة قائمة على الاستئثار بالثروة بعيداً عن أي استثمار ذي فائدة يمكن أن تعم الجميع.

بدورها عبّرت أزياء الممثلين عن الوضع الاجتماعي والاقتصادي للشخصيات، إذ اتسمت أزياء الرجل البخيل وابنه وخادمه بالتواضع برغم وضعهم المادي الجيد، في تأكيد على التأثير السلبي لبخل صاحب البيت على نفسه وعلى الآخرين، وتميز زيّ الابن بلونه الأحمر الذي تماهى مع كونه شاباً يتطلع نحو حياة الحب والشغف مع فتاة الأحلام، التي بدت بثوبها الأبيض أشبه بملاك بريء يراد له أن يدخل عالم الانتهازيَّة واقتناص الفرص.

ويبقى السؤال: بعد النجاح النسبي لتجربتها الإخراجيَّة الأولى، هل ستمضي رنا جمول بعيداً في خوض غمار عالم الإخراج؟ أم ستعود إلى قواعدها الأولى ممثلة مسرحيَّة من ممثلات الصف الأول؟

شارك في العرض الممثلون: زينة المصري، وأحمد الحميدي، وخوشناف ظاظا، وعلي حميدة، وخالد زياد مولوي، وآلاء عفاش. ساعد في الإخراج: خوشناف ظاظا. صممت السينوغرافيا: ريم الماغوط. مكياج: منوّر عقّاد. تصميم الإضاءة: محمد يونس قطان.

رنا جمول، خريجة المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في دمشق عام 1991 قسم التمثيل. شاركت منذ تخرجها في مجموعة من العروض المسرحيَّة التي تركتْ بصمةً خاصة في مسيرتها ومسيرة المسرح السوري، منها: «العنبر رقم 6» للمخرج العراقي جواد الأسدي، و«الفارسة والشاعر» للمخرج محمود خضور، و«عمر بن عبدالعزيز» للمخرج طلال نصر الدين، بالإضافة إلى مجموعة من الأعمال التي أخرجها الفنان مأمون الخطيب منها مسرحيتا «الدب» و«نبض»، ولها مشاركة في عمل مسرحي لمخرج فرنسي بعنوان «فيدر».

زغـــــرودة
زفة العجز والقدرة

ضمن المسابقة الرسميَّة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الحادية والثلاثين، التي عقدت في الفترة من 1 إلى 11 سبتمبر الماضي، قدم العرض المسرحي الإماراتي «زغرودة» على مسرح السامر بالعجوزة. العرض الذي قدمته جمعيَّة كلباء للمســرح، كتب نصه علي جمال، وأخرجه وصمّم سينوغرافيته عبدالرحمن الملا، وهو ينتمي إلى نوعيَّة العروض المسرحيَّة الطقسيَّة، التي تعتمد على مفردات الصورة المرئيَّة التراثيَّة، تلك الصورة الراسـخة في الأذهان العربيَّة، والمعبرة عن مظاهر وعادات شـعبيَّة مـا زالت موجودة بيننا إلى اليوم، مثل: الزغاريد، والزفة، والطبول، والأجراس.

إبراهيم الحسيني
كاتب وناقد مسرحي من مصر

وفي عرضه الجديد يعالج الملا فكرة جديدة، بالرغم من أنها تتماس مع فكرة عرض «قائمة الخديج» الذي قدمه العام الماضي في المهرجان نفسه، وهي العجز، والخوف من المجتمع وسلطاته الكثيرة.

قدّم الكاتب علي جمال نص مسرحيته للمخرج على هيئة سيناريو مسرحي، وصف فيه حكاية رجل يعاني حالة خاصة من حالات العجز مع زوجته، فهو غير قادر على إتمام العلاقة الزوجيَّة معها، وهذا الأمر يتفرّع إلى أمور أخرى لها دلالة أكبر، فالمجتمع المحيط بهما يبدأ في دس أنفه في ما يخص الزوجين، ممّا يزيد الهوّة بينهما، تلك هي العقدة الرئيسَة التي يناقش العرض عبرها فكرة العجز بدلالاتها المنفتحة على رحابة التأويل. تتردد نغمة العجز نفسها بصيغ أخرى لتمتد إلى زوجين وزوجتين آخرين، أحد الزوجين يعاني الإفراط في القوة الجسديَّة، بينما الآخر يعاني عجزاً من نوعيَّة مختلفة، عجزاً يتمثل في عدم قدرته على مواجهة المجتمع والناس.

يبدأ العرض بحالة احتفاليَّة داخل مجتمع صامت ومنعزل وبعيد عن التمدّن، حيث تظهر زفّة السبوع تتقدمها الفتيات وهنّ يزغردن، بينما أكبر الرجال سناً يدق على طبلة صغيرة في يده بإيقاعات ثابتة، يتخلل هذه الأصـوات المختلفة للزغاريد ودقّـات الطبول وهمهمات الناس؛ رنين يأتي من العمق لجرس معدني، وكأنه يعلن عبر رنّاته الرتيبة عن خطر ما قادم، ثم تبدأ عبر تلك التقديمة حالة طقسيَّة ناعمة، وحالة صراع عنيف بين الجميع، تتشابك فيها الأغنيات مع الأصوات المختلفة التي يصدرها الناس بأنفسهم، أو من خلال الآلات الموسيقيَّة الشعبيَّة.

والأصـوات الموسيقيَّة الصادرة عن الآلات أو الزغاريد أو التنغيمات الغنائيَّة ذات الإيقاعات المجلجلة التي صاحبت العرض، هي إيقاعات حيَّة تعبر عن مختلف الحالات الدراميَّة التي يمر بها العرض، فهي تعبر عن الفرح في حالة الميلاد، وعن القلق في حالة تدخل أفراد ذلك المجتمع في حياة الزوجين، وعن الترقّب في انتظار نتيجة ما، يتخلصون عبرها من عجزهم.

هذه الحالة الكرنفاليَّة تعتمد أيضاً في تكوينها لجمالياتها على عناصر مثل: الرقص الشعبي الذي يجمع الفتيات والرجال في كتلة واحدة، الغناء الجماعي، قرع الطبول، الجرس النحاسي، دقّات السبوع المتميزة، وما إلى ذلك. كما تعتمد أيضاً على تراكم الصور الجماليَّة، فالحركة الجماعيَّة، والألوان الباردة، كل ذلك يعيد تشكيل الفضاء المسرحي صورياً من خلال تقنية أساسيَّة تعمل على استخدام قطع ديكور متحركة على عجل، ذات مستويات متدرجة في الارتفاع، يحتل المستوى صفر منها أهل القرية المنعزلة، بينما المستوى الأوسط مخصص لحكاية الزوج العاجز وترددها مع أزواج آخرين، والمستوى الأعلى مخصص لمجموعة أخرى من سكان القرية لهم دلالات ورموز مختلفة، حيث يظهرون تارة وكأنهم يمثلون سلطة ما، لكنها سلطة غير محددة، سلطة بيدها مراقبة مسار الحكاية والتدخل فيها وقتما شاءت، سلطة تظهر هيمنتها وقوّتها عبر التشكيلات اللونيَّة وقرع الأجراس.

كل تلك المفردات تنصهر معاً لتكون صورة جماليَّة تتكون وتكتمل بفعل حركة أجساد الممثلين مع حركة قطع الديكور، وكأنهما وجهان متلازمان لصناعة جماليَّة ما، ومتوالية غير منتهية من الصور المرئيَّة، ما إن تكتمل صورة منها حتى تنهدم بفعل تغيّر حركة الممثلين وقطع الديكور، لتستقر بعد انهدامها بلحظات على صورة جديدة مرة أخرى، صورة تصنع لوحة تشكيليَّة جديدة سرعان ما تنهدم هي الأخرى، وهكذا، تتكرر تلك الحالة ليصبح قانونها السينوغرافي هو تقنيَّة البناء والهدم، بناء الصور الجماليَّة بالأجساد والديكورات، ثم هدمها لإعادة بنائها بصيغة جماليَّة جديدة.

تنويعات

في إيصاله لرسالته الفنيَّة والفكريَّة، لم يستخدم النص ومن ثم العرض الجمل الحواريَّة العاديَّة المتعارف عليها في معظم العروض المسرحيَّة، ولم يستخدم الرقص المسرحي الحديث بديلاً للغة المنطوقة، بل ابتكر لغة خاصة من خلال كلمة واحدة مستلهمة من اسم العرض، وهي كلمة «لولولي» وذلك بتنويعات أدائيَّة مختلفة تعبر من خلال طريقة النطق والحركة والأداء الجسدي عن المعني المقصود إيصاله، لذا يتعالى صوت الكلمة وينخفض ويتوتر لحنها وفقاً للحالة الانفعاليَّة لقائلها، تارة تعبر عن الحزن، وأخرى عن الفرح، وثالثة عن الألم أو الخوف، إذن نحن بصدد مفردة واحدة منطوقة لا تقال في الكلام العادي بين الناس، بل هي مجرد صوت بشري مبهج يتم إطلاقه في المناسبات السعيدة، فإذا به يتحول عبر تنغيمات مختلفة للتعبير عن جمل حواريَّة تعد بديلاً مبتكراً للحوار العادي، ومن ثم يتم استخدام هذه التنغيمات بصفتها هيكلاً لغوياً تتأسس عليه عمليَّة التواصل الرئيسَة بين الشخصيات الدراميَّة.

كلمة واحدة لكنها تحمل معاني لا نهائيَّة، وتعبر عن مشاعر وحـالات مختلفة، تساعد على بلورتها لغة الجسد من إشارات وحركات ونظرات للعين، لكنها أيضاً لا تخلو من غموض ما في عمليَّة الفهم، مما يجعل من فكرة العرض مسألة قابلة للكثير من التأويلات المفتوحة على الواقع، كما تحيلنا هذه المفردة الواحدة، مع مجموعات الصور المتحركة التي تصنعها أجساد الممثلين مع قطع الديكور بمستوياته المختلفة، إلى حالة شعريَّة لا يمكن حصرها في فهم واحد، أو معنى واحد، إذ لا توجد لغة حواريَّة يمكننا من خلالها معرفة المقصود بشكل كامل.

إننا هنا نتحدث عن العجز، وللعجز مستويات، هذا العجز يبدو في دلالته المباشرة جنسياً، لكنه يحمل معاني أكبر من ذلك، ورغبة مجتمع العرض في التخلص من العجز تدفعه إلى تحويل المفردة اللغويَّة الوحيدة الملفوظة داخل العرض «لولولي» إلى تنويعات متدرجة ما بين الحدة والنعومة تارة، وما بين القوة والقهر أخرى، فالتنغيمة الناعمة تدل على الحب واللحظات الحميميَّة، بينما التنغيمة الحادة مثلاً استخدمها العرض للتعبير عن القهر، وظهرت عندما قام ممثلو السلطة في القرية المنعزلة بأسر أحد الرجال وتعليقه على تشكيل خشبي يشبه طواحين الهواء، ليستخرجوا منه مصل التداوي من العجز، لكنهم وبرغم محاولاتهم المستميتة يزيدهم ذلك المصل عجزاً، بينما ينجو الزوج وهو العاجز أصلاً من عجزه عندما يرفض أخذ المصل، مقرراً الاعتماد على إرادته الخاصة، لذا يصبح هو الوحيد الناجي من عجزه الشخصي بفعل الإرادة الذاتيَّة، وهو ما يشي بأن فكرة العجز تأتي من داخلنا وتهيمن علينا وتأسرنا داخل شباكها، ولا يوجد مصل أو أي شيء خارجي يمكنه معالجتها، لذا يقرر العرض أننا نستطيع التخلص من عجزنا بفعل الإرادة الخاصة وليس بغيرها، وهذه النتيجة تبدو هي المقولة الرئيسَة الأكثر وضوحاً بين مقولات أخرى غائمة التي يود العرض نقلها إلينا.

تجليات

تتجلى طوال العرض مفردات متباينة تصوّر حالة العجز، أولاها التقابل بين الفرح والانكسار، فحالة الفرح بالزواج تليها حالة الانكسار بسبب العجز، الذي تحولت بسببه تنغيمات كلمة «لولولي» للتعبير عن ذلك الحزن المختلط بالخجل لدى الزوج، والتعبير عن الحسرة المشوبة بالغضب لدى الزوجة، وثانيتها بيت الزوجين الضيق جداً الذي لا يسمح لهما بالامتداد الطبيعي داخله، أيضاً تلك الإضاءة الشبحيَّة الخافتة التي تليها إضاءة كاشفة جداً، وكأننا في حالة ستر لعوراتنا، تليها حالة فضح وكشف كامل، إلا أنه وبرغم حالة الكشف لدى أهل القرية لكنهم فيما عدا الزوج لا يستطيعون إيجاد حل حقيقي للعجز، بل يركنون إلى فكرة المصل، فالحل الخارجي دائماً مريح، لكن الحل الداخلي سيكلفهم الكثير من التعب.

تتفشى حالة العجز وتنتقل إلى بيوت وعائلات أخرى، هذا التكاثر والتنامي يعني تأصلها داخل هذا المجتمع، ويقرع جرس إنذار ينبه إلى ضرورة وجود حل داخلي وليس حلا مستوردا من الخارج، وهو ما فعله الزوج، إذن العجز ليس جنسياً لكنه عجز نفسي في المقام الأول تسببت فيه قوى خارجيَّة أو اعتقادات مجتمعيَّة أو سلطة ما، غير محددة الملامح، يمثلها مثلاً اثنان من الرجال بملابس غريبة ومختلفة عن ملابس عامة الناس، صممتها عبير الجسمي، ومكياج معبر عن حالة التسلّط والقوة لـ حميد حبيب، ويوسف بورسيفي، فهذان الرجلان يمتلكان رموز القوة مثل: الكرباج، والعلم، ووسائل الإقناع، ومصل العلاج من العجز.... ومن ثم يتحكمان في كل شيء، ويخضع الجميع لسلطتهما، لكن بعدما يبدأ الزوج في التعافي من عجزه تتغيّر قوانين القوى.

إجمالاً نحن أمام عرض مسرحي مختلف في تركيبته الحواريَّة، يعتمد على نص بصري ومفردة لغويَّة استطاعت حمل كل المعاني الحواريَّة، وحققت طريقة خاصة في التواصل بين الشخصيات، مفردة لغويَّة واحدة، وحركة جسد جمعي للممثلين داخل الفضاء المسرحي، وديكورات متحركة بمستويات متعددة، وإضاءات تتدرج ما بين الشحوب والسطوع، دالة كما قلنا على حالة الستر تارة، والفضح تارة أخرى، ولا يوجد ما بين الحالتين، كل ذلك صنع صوراً بصريَّة حققت للعرض جمالياته الخاصة، لكن في نهاية الأمر ما يمكننا أخذه على العرض هو الطول الزمني النسبي له، الذي اقترب من الساعتين، ممّا أدّى إلى تكرار بعض الحركات والتشكيلات الجماليَّة، فقد تكررت مثلاً أكثر من مرة فكرة التأكيد على العجز، مرة من خلال الزوج والزوجة، وأخرى من خلال حسرة الزوجة على نفسها عندما ترى جارتها تلد كل عام، بينما هي وزوجها لا يستطيعان الإنجاب، وثالثة من خلال الاقتتال على أخذ المصل،... فقد كان يمكن تكثيف بعض هذه المشاهد كي تبدو الصورة العامة للعرض أكثر تماسكاً وأعلى قدرة على نقل أفكاره دفعة واحدة.

وهذا العرض يعد من وجهة نظري عرض مخرج بالأساس، فهو يؤكد في كل مشهد فيه على إمكانيات المخرج، وفي المقابل يقل ظهور الممثل، الذي يوظفه المخرج وكأنه قطعة ديكور متحركة داخل الفضاء المسرحي، تؤدي وظيفة جماليَّة وأخرى دراميَّة، لذا فالأداء التمثيلي في ظل حالة عدم وجود حوار منطوق لا يظهر قدرات الممثلين بالكامل، ومن ثم يصعب اختيار من هو الأكثر تميزاً من بينهم، فكلهم في حالة تساوي، معظمهم يتحرك في كتلة واحدة، والقليل منهم يتحرك منفرداً، ومن ثم فظهور المخرج يطغى على ما عداه، لاسيما أنه هو مصمم السينوغرافيا أيضاً.

وبالرغم من ذلك، نستطيع أن نلمح بعض اللحظات الأدائيَّة المتميزة لكل من: خميس اليماحي، وعيسى مراد، وسلوى أحمد، وعبير الجسمي، ومحمد جمعة، وناجي بن عيد، وعبدالله نبيل، بالإضافة إلى سامية تسفاروت، وسعيد مبارك، ومحمد اليعربي، وجاسم المراشدة، وجوهر المطروشي، ونبيل محمد، ومحمد حسن، ومهند الزعابي، فجميعهم يستحقون معاً جائزة جماعيَّة لما يظهر في أداءاتهم وتحركاتهم من تناسق وهارمونية كبيرة.

عبدالرحمن الملا: مخرج وممثل إماراتي، أخرج للمسرح عروضاً عدة ناجحة، منها: «عازف الربابة»، «الدنيا سوق»، «عايلة فاصلة»، «سجن القردان»، «أيام الطيبين»، «قائمة الخديج»، وغيرها. شارك في مهرجانات مسرحيَّة متعددة في مصر والكويت وسوريا وإيطاليا.

عبدالسلام قبيلات:
لا طـائل من مسرح لا يناقـش هموم الناس

يختـزل الفنـان والمخـرج الأردني عبدالسـلام قبيـلات تجربة كثيفة وخاصـة فـي فـن المسـرح، ويعـد مشروعه «مسرح الشمس» الذي أسسه عام 2016 في عمّان مثالاً اسـتثنائياً للمسرح المستقل في العالم العربي، فبعـد دراسـة قبيـلات للإخـراج المسـرحي في إحـدى الأكاديميات الروسـيَّة، عاد ابن مدينة مأدبة إلى بلاده، يقوده الحلم لصياغة مسـرح يشـتبك مع هموم الناس وتعقيدات الواقع بأسـلوبيَّة جذابة ومدهشة. في هـذا الحـوار يتحـدث قبيلات عن بداياته، ومسـيرته المسـرحيَّة بين الدراسـة والممارسـة، ورؤيته للمسرح العربي اليوم.

سامر محمد إسماعيل
مخرج وناقد مسرحي من سوريا

• دعنا نتعرف بدايةً على الملامسات الأولى لك لفن المسرح؟

- لم يصحبني أبي إلى المسرح يوماً لأكتشف مهنة المستقبل، فلم يكن أبي يعرف المسرح، كان مجرد جندي في الجيش آنذاك، ولم يكن ثمة مسرح في الأنحاء، فقد ولدتُ في قرية جمع الناس فيها بين حياة البدو والحضر في آن واحد، واختلطت فيها الطقوس، وكان جدي قاضياً عشائرياً، لذلك فقد أتيح لي أن أشهد عن قرب مراسم الجلسات القضائيَّة العشائريَّة، ولم أكن أعرف آنذاك أن هذه المراسم أخذت ملامح «ما قبل مسرحيَّة»؛ شخصيات، وجمهور، وحوار ينسج حكاية حقيقيَّة ترويها شخصيات حقيقيَّة، شاركت في الأحداث، ولكنها تشارك الآن وهنا في الحدث - العرض، وكان ذا شكل فني على مستويين، وطريقة طقسيَّة في الأداء تأطرت بترويسة منسوجة على شكل حوار، يبدأ وينتهي بنص معروف. حين تنتهي المرافعات كان جدي، قبل النطق بالحكم، يروي بدوره قصة بأسلوب شائق وآسر، هي في النهاية تفضي إلى الحكم، أمثولة بمثابة أساس قانوني يبرر الوصول إلى حكم عادل.

فجأةً ظهر التلفاز في أحد بيوت القرية، فكنا أنا وبعض أقراني نسترق النظر من وراء نافذة ذاك البيت لنرى مشاهد متقطعة لأفلام أو حلقات من مسلسلات، في الغالب مصريَّة، بثت فينا الدهشة والخيال والحلم. بعد ذلك أصبح «الحبل على الجرار»، فقد باشرنا بتقليد ما شاهدنا على التلفاز، وسرعان ما وجدتُ في مكتبة المدرسة رواية لمحمد عبدالحليم عبدالله، فقمنا بتمثيل مقطع منها في إحدى المغارات في منتصف جبل العاصي المحيط بالقرية، وكنت حينها في الثانية عشرة من عمري، ثم، وبمساعدة أستاذ التربية الفنيَّة صرنا نقيم عروضاً مسرحيَّة، تحولت في ما بعد إلى مهرجانات مسرحيَّة، جمهورها كان طبعاً سكان القرية، ومن ثم قدمنا عروضاً في مدن أُخرى في أثناء رحلاتنا التي كانت تنظمها المدرسة.

• ولكن هل أسـهم ذلك في رسـم ملامح تجربتكَ المسرحيَّة في ما بعد؟

- في واقع الأمر، لا أعرف متى ظهرت ملامحي المسرحيَّة. يبدو لي أن المرء يولد مسرحياً، أو شاعراً، أو روائياً، أو فناناً عموماً. أستطيع أن أقول بثقة إنني بعد كل ذاك النشاط المسرحي، أدركتُ رغبتي في أن أكون مسرحياً، تحديداً بعد أن قرأتُ مجموعة من مسرحيات شكسبير التي حصلت عليها من أحد رفاق أخي الأكبر، وهو مثقف يساري كان يمتلك مكتبة كبيرة.

• برأيـك كيف أسـهمت دراسـتك للإخراج المسـرحي في تعزيز خبرتكَ الفنيَّة؟

- دراستي للإخراج والتمثيل في «الاتحاد السوفييتي» السابق كانت تجربة صعبة للغاية، فنظام الدراسة في روسيا لتخصصات الفنون عموماً كان صارماً للغاية ومليئاً بالتحديات، إذ كان يتعرض فيه الطلاب لتجربة طويلة قد لا تنجح، مما يضطرهم إلى الانسحاب لدراسة تخصص آخر، وقد تعرضتُ شخصياً لهذا الخطر، ولا أعرف حتى الآن من أين استمددتُ القدرة على المواصلة، ربما أسعفني نظام تعليم تخصص المسرح الذي يتميز بصيغة الانتماء إلى المجموعة نفسها، طلاباً وهيئة تدريس، طوال سنوات الدراسة، فتحولت هذه المجموعة بالتدريج إلى عائلة تدير شؤونها وتتدخل في الدفاع عن مصائر أفرادها. ولذلك فعلاقتنا مستمرة حتى الآن، وكأننا أقارب. لا أخفيك أنني في روسيا تشربتُ بشكل يومي ذائقة فنيَّة مبنيَّة على منهج ستانسلافسكي وتلاميذه، لاسيما أن الدراسة لم تكن مجرد ساعات معتمدة، بل هي حسب النظام السنوي، واليوم الدراسي كان نصفه الأول نظرياً حتى الساعة الثالثة بعد الظهر، والنصف الآخر كان عملياً حتى ساعة متأخرة من الليل. إضافة إلى

مسرح الشمس

ذلك، فقد دأبنا على زيارة متاحف المدينة، ومدينة لينينغراد (سان بطرسبورغ حالياً) لمن زارها هي عبارة عن متحف. بالإضافة طبعاً إلى ارتياد المسارح في أيام العُطل مجاناً. كل ذلك الزخم الفني والمعرفي كان في متناول اليد، لاسيما لطلاب الفنون، حيث كان كافياً لصقل الذائقة الفنيَّة وإغناء الخيال الفني، ودعم التجربة.

• من تذكر اليوم من أســاتذة تتلمذت على أيديهم في الأكاديميَّة الروسيَّة؟

- شخصياً أشعر بالامتنان لأستاذي فاليري بلوتكين الذي كان صارماً جداً معنا، لكنه في الوقت نفسه كان معطاءً وصادقاً، فقد علّمنا أن نتجنب المديح الرخيص، ونثمن النقد. لا يبدو لي أن هناك أهم وأفضل وأجمل من دراسة المسرح في روسيا عن سواها في أي بلد آخر، فالكل هناك كان يتعرض لتجربة حقيقيَّة في التمثيل والإخراج، هذا إلى جانب الدراسة النظريَّة في الفنون وتاريخ المسرح، والتاريخ عموماً، والفلسفة، وغيرها. يمكن استثناء فترة التسعينيات كلها، وهي مرحلة انهيار «الاتحاد السوفييتي»، فقد تعرض نظام التعليم أيضاً للانهيار على جميع الأصعدة.

• بعــد هذه التجربــة الأكاديميَّة، كيــف تقيم واقــع الأكاديميات المسرحيَّة في العالم العربي اليوم؟

- لا أستطيع تقييم نظام دراسة الفنون المسرحيَّة في العالم العربي إلا بالعموم، فأنا لم أحظَ بفرصة العمل في المؤسسات التعليميَّة العربيَّة، ولكنني لاحظتُ المشهد من الخارج، والتقيتُ بالعديد من المتخرجين والأساتذة، وفوق ذلك، فإن النتائج ظاهرة للعيان، ولذلك أستطيع القول: إن دراسة المسرح في العالم العربي في جوانب كثيرة منها تعتمد على تجارب ضعيفة، أو أساليب انتقائيَّة يطبقها مدرسون في الغالب هم درسوا في المجال النظري، النقد الفني مثلاً بعد دراسة الأدب أو أي علوم أخرى، فلم يخض هؤلاء تجربة الدراسة المسرحيَّة بمجالاتها العمليَّة العميقة، بالإضافة إلى الاعتماد على ما يشبه المناهج التي هي بالأساس تجارب، وأغلبها أوروبي الأصل أو الانتماء. هذا يعود بالدرجة الأولى إلى التبعيَّة الاقتصاديَّة، وبالتالي الثقافيَّة للغرب.

• كيف لمست هذه التبعيَّة، لو توضح لنا أكثر؟

- هذه التبعيَّة واضحة بشكل جلي في التجارب التي تقدم في المهرجانات المسرحيَّة العربيَّة، فمعظم العروض غريبة عن مجتمعاتها وممعنة في التقليد إلى درجة النقل المباشر من حيث الأسلوب الفني والأجواء، وغريبة أيضاً من ناحية الموضوعات أو المضامين والأفكار الأساسيَّة والمقولات. لا أنكر أن هناك بلداناً عربيَّة تقدمت في مجال الفنون بسبب تقدم نظام الدراسة فيها

بكرا وبعدو

على صعيد استقلاله وانتمائه الوطني واهتمامه بخصوصيَّة الثقافة العربيَّة، سوريا مثال ساطع هنا، وربما في حالات متفاوتة مصر، وربما يعود هذا إلى طبيعة الأنظمة السياسيَّة، وعمق التراث الثقافي الفني، والتجارب التي تنتمي إلى الماضي أكثر منها إلى الحاضر الصعب.

• عــدت إلى المســرح الأردنــي بعرض «بحر ورمــال» بعد غياب طويل. كيف تصف لنا خصوصيَّة هذه التجربة؟

- أجل. «بحر ورمال» مسرحيَّة أخرجتها في الأردن بعد غيابٍ طويل دام خمسة وثلاثين عاماً. وقد جاء العرض وقتها في فترة أُطلق عليها «الربيع العربي»، ولم تكن سوى فترة خريف تساقطت فيه كل الأوراق لتكشف عن حالة دمار كثيف متعدد الوجوه، أظهر هشاشة الأنظمة والمجتمعات على حد سواء. لقد كنتُ أراقب العالم العربي عن بُعد، أو قل من زاوية جانبيَّة، وكما يقول الروس: «المشهد الكبير يُرى عن بُعد»، وهكذا نظرتُ إلى العالم العربي، فرأيته كقصة مسرحيتي «بحر ورمال»، سفينة متوقفة، ينتظر ركابها أن تُبحر أو ترسو، وقبطانها متهالك يصطنع اصطياد السمك، فيما الركاب يطرحون الأسئلة ذاتها، والقبطان يعطي الإجابات غير المفهومة ذاتها، فتتكرر الأسئلة وتتلوها الأجوبة ذاتها في دائرة مغلقة. لكن في النهاية يتضح أن السفينة جاثمة في الرمال. هؤلاء هم نحن، نعيش ونحن نعتقد أننا جزء من الحضارة العالميَّة، نبحر معها في اتجاه واحد، بينما نحن في حقيقة الأمر عالقون في رمال الصحراء. لذلك فقد حددت شكل المسرحيَّة الفني كعمل واقعي عبثي وهو يعبر عن الواقع العربي.

• اعتمدت شــكلاً فنياً مركباً في «بحر ورمــال»، هلا تطلعنا أكثر علــى المختبر الخاص بهذه التجربة التي كتبها شــقيقك الكاتب ياسر قبيلات؟

- لمسرحيَّة «بحر ورمال» رسائل على الصعيد الفني، فقد قصدت الاعتماد على المشهد دون الكلام، وتقصدت أن أقول إن الصورة هي لغة إلى جانب لغات العرض الأُخرى، وقد تقصدتُ أيضاً أن أجعل الحوار نفسه يتكرر، لأن لغتنا في العالم العربي هي نفسها لم تتغير ولم تتطور بحكم مراوحتنا مكاننا. كما أنني استخدمت الديكور - السفينة في مواجهة الفقر السينوغرافي الذي عرّى الخشبة، واكتفى

> **يمكــن للمســرح أن يحــدث تأثيراً في المجتمع ولكن من المبالغة مطالبته بتغييره**

بحر ورمال

بالإضاءة التي تم استخدامها بطريقة عزلت الخشبة عن الجمهور، وقطعت العلاقة بينهما، فما الفرق بين المسرح من جهة والتلفاز أو قاعة السينما إذا لم تخلق الخشبة بممثليها وبكامل عناصرها علاقة التفاعل والنفس الواحد مع الجمهور؟ لو لم يحدث ذلك فإنه سيفصل الجمهور عن الممثلين أو العرض عموماً، وينعدم التأثير المتبادل، وهذا هو ما حدث مع المسرح العربي الذي يعاني الآن من عزلته عن الجمهور، وعن الواقع.

• تجربتكَ في الاشــتغال على نص «في انتظار غودو» لصموئيل بيكيت جاءت بنســخة أردنيَّة صرفة تحت عنــوان «بكرة وبعده». برأيك، إلى أي مدى يمكن للمســرح العربــي أن يقارب نصوص مسرح العبث اليوم؟

- أعتقد أن مسرحيَّة «بكرة وبعده» كانت إعادة قراءة لنص «في انتظار غودو»، وقد عملتُ عليها بأسلوب يخالف نظرة بيكيت، الذي كان يصر على التمسك بالفضاء الفلسفي للحوارات في النص، وعارض العمل على تحديد الـدلالات في النص، وكره أن يعمل المخرجون حسب قراءاتهم ورؤاهم الخاصة عليه، حتى إنه لجأ إلى

يا طالعين الجبل

القضاء لإيقاف عروض ذهبت إلى اتجاهات خارج الأجواء الفلسفيَّة للنص. بالنسبة لي لقد درستُ النص جيداً، وبحثتُ في ظروف كتابته آنذاك، وذلك لأنني أحسستُ بالرغبة في تحريره من قيود المؤلف، لأنه قد مات في كلتا الحالتين، فعلياً وفنياً. شخصياً أعتقد أنه ما إن يكتب النص فإنه يستقل عن مؤلفه.

• كان لافتاً في «بكرة وبعده» قيامك باستبدال شخصيَّة استراغون بشخصيَّة نسائيَّة. هلا تطلعنا لماذا انتهجت هذا النهج مع نص بيكيت؟

- الحقيقة كنتُ مصاباً بالشك تجاه شخصيَّة استراغون، فقد لاحظتُ ملامح أنثويَّة فيها، وزادت شكوكي عندما وجدت معلومة تشير إلى أن بيكيت صرّح بأن فكرة «في انتظار غودو» خطرت في باله عندما شاهد لوحة معينة في غاليري في فرانكفورت. هذه اللوحة هي رجل وامرأة يتأملان القمر لكاسبر ديفيد فريديريش. ثم عادٍ وأكد أن اللوحة هي رجلان يتأملان القمر، وبالفعل فهناك لوحة أُخرى للرسام نفسه يظهر فيها رجلان يتأملان القمر، وليس رجلاً وامرأة. وبدا لي وقتها أنني اكتشفت سبب وجود شخصيَّة بملامح نفسيَّة نسائيَّة وتتحدث عن شهر العسل وأمور أُخرى في الحوار، وهي أقرب إلى خطاب المرأة منها إلى الرجل. إنني أميل إلى الاعتقاد بأن بيكيت قد كتب «في انتظار غودو» في البداية بشخصيتين، رجل وامرأة، ويبدو لي أنه في ما بعد، عمل على تغيير شخصيَّة المرأة، فجعلها رجلاً بسبب تمسكه بالحفاظ على الأجواء الفلسفيَّة بين رجلين، ولأن المرأة - حسب وجهة نظري - تخفف من كثافة الفلسفي باتجاه الواقعي الحقيقي الأرضي.

• وهذا ما دفعكَ إلى هذا الخيار على الرغم من توصيات بيكيت؟

- نعم. لقد خنتُ وصايا المؤلف، وأخرجتُ مسرحيَّة «بكرة وبعده» بتغيير شخصيَّة استراغون وجعله امرأة، بدلاً من رجلين ينتظران غودو على شارع في منطقة لحقها الدمار، وكان الديكور برمته عبارة عن دوار وأعمدة كهرباء مائلة بأسلاك مقطوعة، ولافتات شوارع مكتوبة باللغة العربيَّة، وبقايا دعايات انتخابيَّة لمرشحين بربطات عنق وبِذلات. المهم أن المكان كان في العرض من ملامح العالم العربي على أثر ما حدث، وكانت نتيجته هذا الدمار. المرأة تريد من الرجل أن يفعل شيئاً، والرجل يرجوها انتظار غودو. لقد ألمحت إلى أن غودو هو نفسه بوزو الذي يزورهم ومعه عبده لاكي، ويضحك ويتهكم ويذهب. إن غودو يضحك علينا، يستمتع برؤيتنا في حالة ضياع وعجز. هناك من هو معنيّ بوجود غودو لنلتهي بانتظاره، وقد ألمحت إلى النظام الرأسمالي من خلال شخصيَّة بوزو.

• لكـن إلى أي حد يمكن لنص من مسـرح اللامعقـول كُتب بعد الحرب العالميَّة الثانية في أوروبا، أن يقارب الواقع العربي اليوم؟

- برأيي إن اللامعقول هو حالة من حالات المعقول، أي أن الواقع يحوي في داخله مزيجاً من المعقول واللامعقول. ويتمظهر هذا المزيج في كل مجتمع حسب الظروف السائدة فيه. أي أن هذه الاتجاهات الفنيَّة تعكس تمظهرات الواقع بأشكال مختلفة، ومن ثم هي ليست غريبة عنه. قادتني هذه الرؤية أثناء عملي الإخراجي على نص بيكيت. فالعبث في العموم، هو شكل من أشكال الواقع حينما يتطور الحدث على نحو غير اعتيادي، ويبدو مناقضاً لما يجب أن تكون عليه الأمور. «وما يجب أن تكون عليه الأمور» هي فكرة ناتجة عن تصورنا نحن بخصوص الواقع، أما الواقع نفسه فيمضي حسب قوانين تحكمها تفاعلات وعلاقات، نتاجها لا يخضع بالضرورة إلى ما نعدّه منطقياً. ولهذا وإجابةً على سؤالك: بالطبع يمكن مقارنة العبث الذي عاشته أوروبا بعد الحرب العالميَّة الثانية بالعبث الحاصل اليوم في العالم العربي، وقد يكون عبثنا أكثر كثافةً بحكم سطوة الفكر الغيبي على المجتمعات. لقد كانت أوروبا بعد الحرب العالميَّة الثانية في حالة تطور علمي صناعي، بينما في العالم العربي نرى غياباً، بل ونبذاً للعلم وللتفكير العلمي لصالح الخزعبلات المرتبطة بالفكر الغيبي.

> **قـرأت نصـوص شكسـبير مـرة فرغبت أن أكـون فناناً مسـرحياً.. ودراستي الإخراج في الاتحاد السـوفيتي كانت تجربة صعبة وملهمة في آن**

• هـل يمكن أن نعـد ذلك نوعاً مـن الإدانة لما يقـدم اليوم في المسرح العربي من قراءات لنصوص أجنبيَّة؟

- بعض الفاعلين في المسرح العربي، يتعامل وكأن هذه الأشكال الفنيَّة هي قائمة بحد ذاتها ومعزولة عن الواقع العربي. أشكال تحكي في الغالب عن إنسان مجهول الهويَّة والمكان، بحسبان أن القضايا الإنسانيَّة واحدة، بيد أنها تتجاهل خصوصيَّة الإنسان العربي. الأدهى من ذلك أننا نتبنى قضايا الإنسان الأوروبي على أنها قضايا إنسانيَّة عامة، وهذا يأتي بحكم النص الذي هو في الغالب أوروبي، أو بحكم الأسلوب الفني الذي هو تقليد للتجارب المسرحيَّة الأوروبيَّة، والنتيجة هي ما نشاهده اليوم في عروض المهرجانات من تجارب ممسوخة، غريبة، معزولة عن إنساننا ومجتمعاتنا بكل ما فيها من قضايا لها خصوصيَّة عربيَّة، أو على الأقل شرقيَّة وعالم ثالثيَّة.

• مسـرحيتك «ادفع مـا بدفع» كانت علامة فارقة في مسـيرتك الفنيَّة في اعتمادها على المسرح التحريضي الذي قاده الإيطالي داريو فو. كيف تصف لنا تجربتكَ في هذا المجال؟

- مسرحيَّة «ادفع ما بدفع» جاءت لتخدم فكرة المسرح اليومي، التي قام عليها تأسيس «مسرح الشمس في عمان». العرض الأول لهذه المسرحيَّة أُقيم منذ سبع سنوات تقريباً، وما زال مستمراً، مع أننا توقفنا عن عرضها مؤقتاً بسبب أحداث غزة. النص الأصلي للمسرحي الإيطالي داريو فو، وهو في العموم نقد لاذع للنظام الرأسمالي، لكنني أعددته بصيغة أردنيَّة، فأزلتُ الخطاب الأيديولوجي لصالح مفاهيم ملموسة وقريبة للجمهور، أسعدني طبعاً نجاح العروض، وتواصلها، ولا يبدو لي أن هناك مسرحيات في الأردن عاشت مثل هذه المدة.

• إلى أي مدى يمكن أن نعد المسرح أداة للتغيير في الواقع القائم؟

- لا يمكنني المبالغة بحجم التغيير الذي يمكن أن يحدثه العرض المسرحي، ولكن يمكنني التأكيد على التأثير الذي يحدثه عند الناس. عملياً مهمتنا في العرض كانت خلق ريبرتوار كبرنامج لمسرح يومي، وأردنا أن نستعيد الجمهور عبر عمل مسرحي يهتم بحياة وقضايا الناس، وفي الوقت نفسه يشد انتباههم عبر إمتاعهم فنياً من خلال الكوميديا التي جاءت مبررة بعيدة عن المباشرة والإسفاف. بالطبع أنا منحاز إلى دور الفن في المجتمع، وإلى ضرورة اصطفاف المسرح لصالح الناس والتعبير عن قضايا المجتمعات، وضرورة انحيازه إلى معاناة الإنسان، واهتمامه بالكشف عن الأبعاد الجماليَّة لحياته، لأن الفن عموماً من دون ذلك ليس فناً، بل مجرد فعل إسفاف.

• في روسـيا قدمت مسـرحيتك «لينينغرادكا» عن حصار مدينة لينينغـراد، ونلـت عليها جائزتـي القناع الذهبـي وأفضل عرض مسـرحي تجريبي لعام 2008 في مهرجان المسـرح في روسـيا. واليوم تقدم مسـرحيَّة «يا طالعين الجبل» عن مأساة غزة، مقتبساً عن رواية «عُد إلى البيت يا خليل» للأديبة كفى الزعبي. هل ترى أن مسـرح الحرب يمكـن أن يكون له دور اليوم فـي مواجهة ما يحدث؟

- مسرحيَّة «لينينغرادكا» تم إنتاجها في روسيا عن حصار لينينغراد، وتُعرض هناك منذ خمسة عشر عاماً، ومسرحيَّة «يا طالعين الجبل» التي تعرض في الأردن وتم إنتاجها على خلفيَّة أحداث غزة الأخيرة؛ هما عملان مسرحيان اعتمدا على تفجير البؤر العاطفيَّة، وذلك بقصد التأثير في الجمهور كي يشعر بعمق معاناة الناس في الواقع، الذين تعرضوا لتلك المآسي، وواجهوا مصيراً تراجيدياً متشابهاً. في العمل الأول مسرحيَّة «لينينغرادكا» واجهت شخصياتها الواقعيَّة تراجيديا الحرب التي شنتها ألمانيا النازيَّة على الاتحاد السوفييتي السابق، وحصار مدينة لينينغراد الذي دام ثلاث سنوات. أما في مسرحيَّة «يا طالعين الجبل» فقد واجهت شخصياتها تراجيديا مجزرة دير ياسين، وقُدّمت بصفتها محاكاة لحصار غزة، وحرب التدمير والقتل التي تعرض لها المدنيون، أطفالاً وبالغين على حد سواء. شخصيات مسرحيَّة نقلت من على الخشبة معاناة الناس في عالمين مختلفين بعيدين عن بعضهما بعضاً جغرافياً، لكنهما واجها عدوّاً يكاد يكون نفسه، وعايشا تراجيديا الإبادة الجماعيَّة نفسها.

• هـل نسـتطيع أن نفهم أنك تجد وظيفة الفـن اليوم في توثيق الأحداث وتكثيفها بغية إقناع الجمهور بحقيقة ما يحدث؟

عبدالسلام قبيلات

- في أعمال كهذه لا أظن أننا بحاجة للتوجه إلى العقل ومخاطبته لغاية إقناع الجمهور بنبذ القتل ورفضه، أو لشرح ماذا يعني الاحتلال والإبادة. هذه مسائل لا خلاف عليها. برأيي أن وظيفة الفن بالعموم، وبالتالي المسرح، هي تسليط الضوء على منطق تطور الأحداث التي تتصاعد بطريقة تراجيديَّة لامحدودة، إلى درجة أنها تصبح غير معقولة. يحتاج الجمهور هنا إلى مخاطبة عواطفه لا عقله، من خلال تعريضه للأحاسيس التي يعيشها الإنسان حينما يكون ضحيَّة من ضحايا قوى القتل والتدمير والظلم. يحتاج لكيّه دراماتيكياً.

ولهذا حرصتُ في العرضين «لينينغرادكا»، و«يا طالعين الجبل» على أن أستخدم أسلوب دفع الجمهور لمعايشة الأحداث التي مرت بها شخصيات العمل، كي تستثير فيه التعاطف الحقيقي الذي يفضي إلى الرفض، فيشعر الجمهور بلسعة الوجع الذي تعرضت له شخصيات العرضين. فمسرحيَّة «لينينغرادكا» حصلت على جوائز كثيرة في روسيا، أهمها جائزة القناع الذهبي، وجائزة أفضل عرض مسرحي تجريبي في مدينة الفن (سان بطرسبورغ عام 2009).

أما مسرحيَّة «يا طالعين الجبل» فهي العمل المسرحي الذي تم إنتاجه تفاعلاً مع أحداث غزة، وتضامنا مع أهلنا هناك. إنه عرض مسرحي غنائي جاء فعلاً نضالياً نقوم به بصفتنا فنانين، لرغبتنا في التعبير عن دورنا الوطني، وإسهامنا عبر المسرح في النضال ضد الاحتلال الذي ارتكب المجازر على مدار أكثر من خمسة وسبعين عاماً.

• أطلقت أخيراً أكاديميَّة في مسرح الشمس، وحققت عرضاً بعنوان «دائرة الطباشير» لبريخت مشروعاً للتخرج بالتعاون مع الفنان أيمن زيدان. هل لك أن تحدثنا عن هذه التجربة وما هي آفاقها المأمولة؟

- فكرة تأسيس «مسرح الشمس» في الأردن جاءت بهدف تقديم عروض متواصلة ودائمة للجمهور وعلى مدار العام، فهذا هو المسرح وهذا دوره. العروض المتواصلة هي التي يفترض أن تتمخض عنها مهرجانات. بمعنى أن المهرجانات هي نتاج للعروض التي تقدم على مدار العام، لا أن تصبح المهرجانات بديلة للمسرح. وقد قطعنا شوطاً في هذا المجال في مسرح الشمس، إذ إننا أنتجنا أعمالاً مسرحيَّة، وحاولنا أن تكون عروضنا متواصلة ومتكررة، واستعدنا الجمهور الذي كان قد فقد الأمل. ثم إننا ركزنا اهتمامنا على الجيل الشاب، ففتحنا مساحات المسرح وقاعاته لهم من أجل أن يتدربوا ويجربوا إقامة عروضهم. ولكننا دائماً كنا نشترط في العرض أن يحضر الجمهور بتذكرة، فالتذاكر هي القرار الذي يتخذه الجمهور لمشاهدة المسرحيَّة، إذ إن العروض التي تُقام بدعوة عامة هي عروض في الغالب غير ممتعة للدرجة التي تستحق من الجمهور أن يقتني تذكرة لمشاهدتها.

• ما هي أبرز المعوقات التي واجهتكم في «مسرح الشمس»؟

- أهم مشكلة واجهتنا في «مسرح الشمس» ليست الجمهور ولا النصوص المسرحيَّة، بل الفنانون أنفسهم، الذين تربوا على نظام المهرجانات الموسميَّة، لذلك فهم لا يعرفون كيفيَّة إنتاج أعمال مسرحيَّة للجمهور. لقد دعونا الفنانين جميعاً إلى المسرح بشرط العرض للجمهور وعبر شباك التذاكر، ومن أسف، لم تنجح التجربة إلا مع القليلين! الطريقة التي اعتاد عليها معظم المسرحيين الأردنيين هي العرض في المهرجانات فقط، وليس للجمهور.

ولكن «مسرح الشمس» أعتقد أنه شكّل حالة نشاط مختلفة، وفرض وجوده بين الناس، وطرح معايير جديدة ورؤى فنيَّة ذات خصوصيَّة مهنيَّة مسرحيَّة، وكان له دور في تأسيس فِرق مسرحيَّة وعروض جديدة. بالإضافة إلى أننا انتهجنا سياسة جديدة في الترويج لعروضنا، مما جعل المجتمع الأردني ينتبه إلى هذه الحالة الجديدة القديمة. كل هذا مع أننا عملنا ست سنوات بلا أي دعم يذكر. لم تبدِ وزارة الثقافة في المملكة اهتماماً بـ «مسرح الشمس»، ولا المؤسسات الرسميَّة الأخرى، مثل أمانة عمان مثلاً أو غيرها، وقد كان المسرح يعتمد على تأجير مساحاته وعلى ريع التذاكر فقط، وعاش بفضل مجموعة صغيرة من الشباب الذين تمسكوا بالمسرح مساحةً وحالة.

• وإلى ماذا تعزو غياب الدعم الرسمي لمسرح الشمس؟

- الشيء الغريب أنه تمت محاربة «مسرح الشمس» من قبل الجماعات التي اعتاشت على «نظام التنفيع»، وهذا ما دمّر كل الأسس المهنيَّة الحقيقيَّة وقتل المسرح، وهي جماعات تنتمي إلى الوسط الفني، وعلى رأسهم أشخاص متنفذين في مؤسسات مسرحيَّة، ولحسن الحظ، بعد صمود المسرح أمام الصعوبات المختلفة، فقد تحركت المؤسسات التي تدعم الثقافة في الأردن، مثل مؤسسة شومان، وزاد الفنون، وحكمت للثقافة، ووزارة الثقافة، وأعلنت عن

خالد الطريفي وعدي حجازي في مسرحية «ادفع ما بدفع»

دعمها للمسرح، وخصوصاً البرنامج التدريبي: «أكاديميَّة الشمس للفنون المسرحيَّة»، فتم الإعلان عن هذا المشروع، وانطلق العمل به بفاعليَّة ونجاح، لاسيما بعد أن شارك فيه فنانون قديرون مثل أيمن زيدان، وفايز قزق من سوريا، والدكتور سامح مهران من مصر. الآن، وبعد مرور سبع سنوات على تأسيس «مسرح الشمس» وصلت إلى اتخاذ قرار بتسليم إدارة مسرح الشمس للشباب المسرحيين. باعتقادي أن هذا الأمر يعدّ نقلة في حياة المسرح تؤمن تدفق دماء شابة بمسيرته وديمومة نشاطه.

• هل توافق على ما يقال عن أزمة مسرح في العالم العربي؟ وهل يمكن تجاوزها؟ وكيف؟

- إن الأزمة التي يعيشها المسرح العربي هي تعبير عن الأزمة الشاملة التي يعيشها هذا العالم العربي في كل المجالات. المسرح عموماً ينتعش في المجتمعات المُنتجة، ومجتمعاتنا العربيَّة في العموم غير مُنتجة. أفكر أحياناً أن الاكتفاء بالحديث عن أزمة المسرح فقط، فيه تجاهل وتعام عن واقع العالم العربي السياسي والاقتصادي والاجتماعي وغير ذلك. كأننا، نحن الفنانين، نضع رؤوسنا في الرمل. في حقيقة الأمر ليس لدى معظم البلدان العربيَّة إستراتيجيَّة للزراعة ولا للصناعة ولا للتطور الحضاري العام، فما بالك بالثقافة والمسرح تحديداً؟ ولكن لدينا ما يمكن أن نقوم به لتحسين الصورة والإسهام في الخروج من الأزمة الشاملة.

• ماذا إذن عن دور الفنانين المسرحيين إزاء كل ذلك؟

- على الفنان أن يلعب دوره من خلال فنه، وذلك في طرح قضايا المجتمعات العربيَّة على جميع الأصعدة. علينا أيضاً أن نتوقف حالاً عن إحلال المهرجانات مكان العروض المسرحيَّة الموجهة للجمهور. علينا أن نتوجه إلى الجمهور بصفته شرطاً أساسياً من شروط المسرح الحقيقي. وهناك ضرورة للتخلص من العقليَّة المتنفذة التي تسعى للسيطرة على المشهد المسرحي العربي، إذ تتعدى على جوهره الإبداعي الحر، وتقيده بمسارات محكومة بتوجهات وأجندات رسميَّة. وتشكّل هذه العقليَّة معوقاً أمام تطوير المستويين الفني والفكري للمسرح، عبر تدخلها غير المباشر باختيار لجان فنيَّة، ولجان تحكيم ضعيفة يمكن توجيهها في غالب الأحيان، مما يمنع ظهور لجان قويَّة يمكنها لعب دور مهني ونزيه في النشاط المسرحي العربي العام. بالإضافة إلى ذلك كله، لدينا مشكلة حقيقيَّة تكمن في غياب حركة نقديَّة مسرحيَّة. فمن دون نقد مهني موضوعي، لا يمكن أن نتطور، نقد لا يقوم على المنفعة أو العلاقات الشخصيَّة؛ لا يمكن للمسرح أن ينهض. لكن، وللأسف فإن غالبيَّة النقد المسرحي الذي نراه اليوم، يبدو موالياً لكل شيء إلا للمسرح.

عبدالسلام قبيلات مخرج مسرحي أردني من مواليد مأدبة عام 1965. حصل على شهادة الماجستير عام 1989، ومن ثم على درجة الدكتوراه في الإخراج المسرحي عام 2004 بعنوان «المسرح العربي في القرنين التاسع عشر والعشرين، وقضايا البحث عن الشكل الفني» من أكاديميَّة المسرح في سانت بطرسبورغ. عمل في جامعة الثقافة والفنون - سان بطرسبورغ مدرّساً مساعداً في قسم التمثيل والإخراج عامي 1990 - 1991. أسس أستوديو «كوب» المسرحي، وبدأ العمل المشترك مع أعضاء الفرقة (2006) وتم إنتاج مسرحيَّة «لينينغرادكا». أسس «مسرح الشمس» عام 2016 في عمان - الأردن. يعمل حالياً مديراً فنياً لمسرح الشمس في الأردن. أخرج مجموعة من المسرحيات في روسيا والأردن، وشارك في مهرجانات المسرح على المستويين الدولي والمحلي، منها مسرحيَّة «لينينغرادكا»، ونال بها الجائزة الخاصة لأفضل عمل مسرحي تجريبي في سان بطرسبورغ عام 2009، وعلى جائزة القناع الذهبي في مهرجان موسكو الدولي للمسرح، وعلى جائزة الإخراج وجائزة الديكور. حصلت مسرحيته «بحر ورمال» على أربع جوائز في مهرجان رم المسرحي في الأردن - الدورة الثانية: جائزة التأليف المسرحي، وجائزة السينوغرافيا، وجائزة أفضل ممثل دور أول، وجائزة أفضل ممثلة دور ثان.

مساحة بيتر بروك .. بين الفراغين الكمي والمسرحي

فهد الكغاط
أستاذ جامعي وباحث مسرحي من المغرب

إن مونيك مارتنيز طوما Monique Martinez Thomas، وأنييس سوربيزي Agnès Surbezy، وفابريس كرونس Fabrice Corrons، وهم ثلاثة باحثين مسرحيين، ينقلون في دراسة لهم حول المسرح الكوانتي Théâtre quantique الإسباني، عن مارك لاشييز-رِيْيْ Marc Lachièze-Rey، وجون-بيير لوميني Jean-Pierre Luminet، تحديدهما لمفهوم الفراغ الكوانتي Vide quantique، فيؤكدون أن «من بين جميع الحالات الممكنة لحقل ما، هناك حالة واحدة (أو أكثر في بعض الأحيان) ذات حد أدنى من الطاقة، يطلق عليها «الحالة الأرضيَّة» État fondamental أو «الفراغ الكوانتي»، على الرغم من أن هذا المصطلح غير مناسب تماماً: «إن هذه الحالة «الفارغة» [...] تختلف تماماً عن الغياب التام. إن طاقتها دنيا ولكنها ليست تساوي بالضرورة صفراً».

يشير لـــوران جـايـاردو Laurent Gallardo، وهو أيضاً باحث مسرحي، إلـى مفهوم الـفـراغ الكوانتي ومسألة انعدام المادة أو وجودها، فينقل عن إيليا بريجوجين Ilya Prigogine حديثه عن الفراغ في النظريتين الكوانتيَّة والكلاسيكيَّة. يؤكد بريجوجين، وهو فيزيائي وكيميائي وفيلسوف، أنه «إذا كان الفراغ الكوانتي (شيئاً) خالياً بالفعل من الجسيمات، ومن ثم يشبه الفراغ البديهي للنظريَّة الكلاسيكيَّة، فإنه يعد مع ذلك محل إثارة غير معروفة في النظريَّة الكلاسيكيَّة. إن الفراغ الكوانتي لا يمثل في الواقع غياب المادة، بل على العكس من ذلك حالة معينة من الفراغ، هي حالة الحد الأدنى من الطاقة».

هكذا يتحدد مفهوم الفراغ الكوانتي بالحالة الأرضيَّة لحقل ما، أي حالته الدنيا من الطاقة. إن هذه الحالة الأرضيَّة تتحدد بقدر ضئيل من الطاقة ليس من المُحَتَّم أن يكون معادلاً للصفر. وعليه، فإن مفهوم الفراغ الكوانتي، إن كان يوظف مصطلح الفراغ، فإنه لا يعني العدم، ولا يشير إلى الانتفاء أو غياب المادة، بل إنه على العكس من ذلك ينطوي على كمٍّ من الطاقة الكامنة الجوهريَّة.

على ضوء هذا التحديد، يمكن القول إن الفراغ الكوانتي يختلف تماماً عن الفراغ كما نتصوره في النظريَّة الكلاسيكيَّة. هكذا إذا كان الفراغ الكلاسيكي يجسد الخلو أو العدم، ومن ثم السكون وغياب المادة، فإن الفراغ الكوانتي، بخلاف ذلك، يعكس الحركة والفعل، ويمثل حالة امتلاء بالطاقة، ولو أنها الحالة «الفارغة» ذات الحد الأدنى منها. ولعل هذا ما جعل لوران جاياردو ينظر إلى «الفراغ الكوانتي (بوصفه) مكاناً للنشاط المتدفق، ومكاناً للخلق حيث يمكن للمادة أن تولد بالفعل، فيما يظهر الفراغ الكلاسيكي (بوصفه) مكاناً خالياً من الحركة ومن المادة المنتِجة».

ويبدو مما تقدم أن مفهوم الفراغ الكوانتي يوحي بعنصرين أساسيين: أولهما الطاقة وما تستدعيه من حركة ونشاط، وثانيهما الخلق وما يعنيه من نشوء للمادة. وعلاوة على ذلك، فإن هذين العنصرين المستنبطين من هذا المفهوم يظهران بوصفهما يفضيان أحدهما إلى الآخر، إذ من شأن الطاقة، ولو كانت طاقة «الحالة الفارغة»، أن تسفر عن تكون للمادة، ومن شأن هذا التكون أن يكون منتجاً للطاقة.

يمكن أن نستنتج مما تقدم أن الفراغ الكوانتي طاقة من شأنها أن تكون خالقة للمادة، ومن ثم للطاقة الناتجة عنها، وهو ما نستطيع التعبير عنه، بصيغة أخرى، كما يلي:

الفراغ الكوانتي = طاقة في حدها الأدنى ← مادة ← طاقة

إن مفهوم الفراغ الكوانتي، كما حددناه هنا وتبيّنا بعض أبعاده، يدفعنا إلى التساؤل عن إمكانيَّة نقله إلى المسرح، وعن كيفيَّة تناوله فيه، وفي المسرح الكوانتي على وجه الخصوص.

مساحة بروك الفارغة

لعل من أشهر الصيغ المسرحيَّة التي تستحضر الفراغ في المسرح، التي يتداولها كثيراً ممارسو المسرح ودارسـوه، ما جاء به بيتر بـروك Peter Brook في كتابه «المساحة الفارغة» حول العناصر الدنيا اللازمة لتجسيد الفعل المسرحي: «أستطيع أن أتخذ أيَّة مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية. فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة في حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح».

هكذا يركز بروك، وهو يقترح معادلته المسرحيَّة الشهيرة، على ثلاثة عناصر ضروريَّة وكافية لكي يحدث فعل مسرحي، وهذه العناصر الثلاثة هي: فضاء «مسرحي» فارغ، من جهة أولى، وممثل، ومتلق لفعله، من جهة ثانية.

لقد اختار بـروك، في ما ذهب إليه في مستهل «المساحة الفارغة»، أن يضع المساحة الفارغة في المقام الأول، بصرف النظر عن أهميَّة العنصرين الآخرين في تحقق الفعل المسرحي. ولعل هذا ما جعله يتخذ «المساحة الفارغة» عنواناً لكتابه، فاشتهرت العبارة التي يفتتح بها عمله، وأصبح دارسو المسرح وممارسوه يستشهدون بها، بوصفها صيغة تستحضر الفراغ وتعكس أهميته في المسرح.

وإضافة إلى ما سبق، فإن الذي يستوقفنا عند بروك، في ما صاغه في معادلته حول العناصر اللازمة لحدوث فعل من أفعال المسرح، هو عدم تحديده لطبيعة المساحة الفارغة التي من شأنها أن تكون مسرح هذا الفعل، ولشكلها وأبعادها، بل إنه أشار في معادلته إلى أي مساحة فارغة، كيفما كانت، وجعلها تعادل خشبة المسرح العارية.

إن هذا التناظر بين المساحة الفارغة، أياً كانت طبيعة هذه المساحة، وخشبة المسرح العارية، يمثل جوهر ما يقترحه بروك حول الفراغ في المسرح. وإذا كان هـذا التناظر يعني بالأساس قابليَّة كل الفضاءات الفارغة لأن تُوظَّف بوصفها فضاءات مسرحيَّة، فإنه ينطوي على تحول في وظيفة الفضاء الفارغ، بصرف النظر عن طبيعته وشكله وأبـعـاده، من وظيفة أوليَّة، غير محددة، أو على العكس معروفة ومألوفة، إلى وظيفة غير تقليديَّة، ليست في الأصل مخصصة له، هي الوظيفة المشهديَّة Fonction scénique.

الفراغ في المسرح

إذا كان بيتر بروك ينطلق في تناوله للفراغ في المسرح من أن المساحات الفارغة كلها، وكيفما كانت، تقبل التوظيف المسرحي؛ فإن الفراغ الـذي يشير إليه إنما هو فراغ بالمعنى المتداول للكلمة، أو بالمفهوم الذي يحكم تصورنا الكلاسيكي له، وهو ما يعني في مجال المسرح غياب الممثل، وغياب كل موضوع أو شيء مشهدي Objet scénique من شأن المخرج أن يحضره في العرض المسرحي، وأن يملأ به خشبة المسرح العارية. وهكذا، لما كان هذا الفراغ المسرحي البروكي (نسبة إلى بروك) Vide scénique brookien، المستحضر في مستهل «المساحة الفارغة»، يدل على غياب المادة المشهديَّة Matière scénique، سواء أكانت حيَّة (الممثل) أم جامدة (القطع السينوغرافيَّة مثلاً)، فإنه يمكننا أن نصطلح عليه بالفراغ المسرحي Vide scénique الكلاسيكي، تماماً على غرار اصطلاحنا على الفراغ الذي يدل على غياب المادة الفيزيائيَّة، وبكل بساطة، بالفراغ الكلاسيكي.

إن مونيك مارتنيز طوما، وأنييس سوربيزي، وفابريس، يربطون بين ما ينتمي إلى أحد مجالات الفيزياء الكوانتيَّة، من جانب أول، وما يهم فضاء العرض المسرحي، أو بالضبط أحـد العناصر المرتبطة بفضاء الخشبة وحركة الممثل فيه، من جانب آخر. وهـؤلاء الباحثون عندما يدعون إلى استكشاف الفراغ المسرحي على أساس ما يمكن استنباطه من النظريَّة الكوانتيَّة أو استلهامه منها، يبدون في دعوتهم هاته وكأنهم يعادلون الممثلين وتفاعلاتهم في فراغ الخشبة بالجسيمات الكوانتيَّة وتفاعلاتها الفيزيائيَّة. علاوة على ذلك، فإنهم في هذه الدعوة لا يركزون إلا على الممثل، فيذكرونه دون أي عنصر آخر مما قد يملأ فراغ الركح في العرض، بل يضعون في المقام الأول مفهوم الطاقة التي يحملها في الفضاء الفارغ ويبثها فيه، دون أن يشيروا، ولو ضمنياً، إلى أي مفهوم آخر.

يشير باتريس بافيس Patrice Pavis في «معجم الأداء والمسرح المعاصر»، وبالضبط في المدخل الـذي يخصصه للمسرح الكوانتي، إلى حضور الكوانتي Le quantique في تجربة كلود ريجي Claude Régy، فيتحدث نقلاً عنه عن افتتانه بما يصطلح عليه عالم فيزياء الفلك ميشيل كاسي Michel Cassé بـ «طاقة الفراغ»، التي تسمح له بـ «الاشتغال على فراغ الخشبة وتركه يُظهر طاقته من خلال الممثلين».

هكذا، وعلى ضوء هذه الإشارة، يمكن القول إن ريجي ينطلق في اشتغاله على الفراغ المسرحي من مفهوم ذي طبيعة كوانتيَّة تماماً، هو «طاقة الفراغ»، وهو المفهوم الذي يعني ببساطة، وفقاً للنظريَّة الكوانتيَّة، أن من شأن الفراغ أن يكون مليئاً بالطاقة، زاخراً بها. على أن ريجي يربط في هذه المقاربة الكوانتيَّة للفراغ المسرحي، بين الطاقة الكامنة فيه والممثل الذي يشغله في العرض، فيجعل تجلي الأولى مقترناً بأداء الثاني، ولا يكون إلا به ومن خلاله.

إن أي استكشاف كوانتي للفراغ المسرحي، على غرار ما قام به ريجي، ومارتنيز طوما، ومن اشترك معها في الدراسة التي استشهدنا منها، من شأنه أن يسمح للدارس والممارس معاً بتجاوز المفهوم الكلاسيكي للفراغ المسرحي، الذي تمثله مساحة بروك الفارغة، إلى ما يمكن أن نصطلح عليه بمساحة بروك الكوانتيَّة. ولما كان جوهر هذه المساحة طاقتها الكامنة فيها، كان من الضروري أن يستند أي تناول كوانتي للفراغ في المسرح إلى الممثل وحده دون سواه، وإلى دوره في استغلال طاقة الفراغ من أجل خلق المادة المسرحيَّة، ومن ثم الطاقة الناتجة عنها. إن هذا التصور يقودنا إلى صيغة مشابهة للصيغة التي طرحنا من قبل بالنسبة إلى الفراغ في النظريَّة الكوانتيَّة:

الفراغ المسرحي الكوانتي (مساحة بروك الكوانتيَّة) = طاقة الفراغ ← مادة مسرحيَّة ← طاقة

على أننا نعتقد في الختام أن الدراسات المسرحيَّة التي تستحضر الفراغ المسرحي من منظور كوانتي لا تزال في بدايتها، وأن المجال ما زال خصباً لإثراء الموضوع والتجديد فيه.

رحلة إلى أثينا
مهد المسرح

الآن تهب على ذاكرتي تلك الزيارة الأولى التي قمت بها إلى بلاد اليونان في يناير1995، كانت درجة الحرارة أقل من سالب 15 درجة مئويَّة، لكأنني كنت هناك بالأمس، أشعر الآن بوخزة البرد القارس التي آلمتني لحظة خروجي من باب المطار إلى الطريق العام، كانت تلك هي المرة الأولى التي أزور فيها بلداً أوروبياً، وكنت قبلها بثلاثة أعوام قد زرت نيروبي عاصمة كينيا في رحلة مثلت علامة فارقة في حياتي كلها، وهي رحلة مختلفة تماماً عن رحلة اليونان، ليس فقط في ما يتعلق بفوارق درجات الحرارة، ولكن أيضاً في طبيعة المجتمع والبنية المعماريَّة للمدينة، والغابات التي تمثل أيقونة كينيا.

جمال ياقوت
باحث ومخرج مسرحي من مصر

لا أستطيع أن أحصي عدد المرات التي تكررت فيها زياراتي إلى اليونان، تلك الزيارات التي تناوبت بين المسرح والتجارة، ولكنها بالتأكيد لا تقل عن خمسين مرة، في كل مرة أذهب فيها إلى أثينا أشعر كأنني كنت هناك بالأمس، ألفت صالة السفر والوصول بمطار أثينا، وألفت قطار الخط الأزرق الذي يقل القادمين من بلاد كثيرة إلى قلب عاصمة اليونان، وهي محطة سنتاغما Syntagma الشهيرة، التي تمثل نقطة التقاء يمكن منها أن ينطلق المسافرون إلى مناطق كثيرة داخل اليونان.

في عام 2013 بدأت زيارات اليونان تأخذ منحى مختلفاً تماماً، كانت هذه هي المرة الأولى التي أسافر فيها إلى أثينا مدرباً في الدورة التاسعة من «مهرجان صناعة المسرح International Festival OF Making Theater» الذي يعرف اختصارا بـ((IN.F.O.MA.T، وهو مهرجان له طبيعة خاصة تختلف عن المهرجانات التي نألفها، حيث ينتهج فلسفة مفادها أن التدريب العملي هو الأساس الذي يمكن أن تقوم عليه عمليَّة تطوير المسرح، وإرساء قواعده بوصفه صناعة متكاملة الأركان، وليس مجرد ترفيه، ومن ثم قرر السيد إيفدوكيموس تسولاكيديس Evdokimos Tsolakidis مدير مدرسة مسرح التغييرات Theater of changes في أثينا أن ينظم هذا المهرجان، الذي يقوم على استدعاء مدربين من بلاد ومدارس مختلفة في فن الممثل، لعمل مهرجان تصقل فيه خبرات الطلاب بمناهج مختلفة، وكذلك، يتبادل فيه الحاضرون خبراتهم التدريبيَّة المتنوعة. من هنا، أحببت الفكرة، وتبين لي مع الحضور المتواصل أن الفائدة التي أجنيها بمراقبة مناهج مدربين آخرين من دول ومدارس مختلفة هي الأكثر أهميَّة حتى من التدريس ذاته، وهذا العام شاركت في الدورة العشرين من المهرجان، التي عقدت في الفترة من 1 – 6 يوليو الماضي، وقدمت فيها ورشة عن الحكي المسرحي.

مسرح ديونيسوس

في اليوم الأول من يوليو وصلت إلى مطار أثينا الساعة العاشرة والنصف مساءً، عبرت الطريق من صالة الوصول إلى محطة القطار، وكنت منذ فترة طويلة قد توقفت عن استخدام سيارات الأجرة في تنقلي من المطار إلى وسط أثينا، فتكلفة السيارة - التي ارتفعت من 35 إلى 45 يورو – لا يمكن مقارنتها بسعر تذكرة المترو التي تبلغ 9 يورو.

ركبت القطار ونزلت محطة سنتاغما، ومنها إلى ميدان أومونويا Omonoia Square حيث توجد مخارج كثيرة للشوارع التي تحيط بالميدان، خرجت من المخرج الذي يقود إلى شارع تريتيس سبتمفريو الذي يوجد فيه فندق بارنون، مقر إقامة مدربي ورش المهرجان، وهذا الفندق يواجه مدرسة «مسرح التغييرات» التي تنظم المهرجان.

وصلت الفندق بعد الثانية عشرة صباحاً بقليل، وفي اليوم التالي توجهت إلى المدرسة لإتمام الحصة التدريبيَّة للمجموعة الأولى، التي ضمت 12 متدرباً قصوا حكايات مؤثرة للغاية، عملنا على تقييمها وتقويمها بمشاركة المتدربين، وانتهى اليوم بقراءة مسرحيَّة قدمها فيليب مكانزي من المملكة المتحدة.

في هذا المهرجان يعين متابع لكل مجموعة، وهو المسؤول عن تسجيل الحضور والغياب، وتوفير كل ما يلزم لإتمام عمليَّة التدريب بصورة سليمة، مثل السماعات، وأرضيات الرقص، وغير ذلك، ومن

ميدان مونستراكي

بين المهام المطلوبة منه اختيار نقطة التقاء يجتمع فيها المدربون بالمتدربين لقضاء سهرة مسائيَّة، تتضمن عشاء أو مشروبات، أو حتى مجرد نزهة خلويَّة، وقد خططت كرستينا لسهرة اليوم الأول التي تضمنت السير على الأقدام في منطقة إكزارشيا Exarcheia التي تشتهر برسوم الغرافيتي المنتشرة على جدران شوارعها، هذه الرسومات توثق الأحداث المهمة التي عايشتها أثينا من مظاهرات متعلقة بالحريات، وكذلك المشاكل الاقتصاديَّة الشهيرة في اليونان.

في اليوم الثاني من أيام المهرجان تفرغت لعمل جولاتي المعتادة في المدينة. تناولت طعام الإفطار في الفندق ذاته، وتكون الإفطار من الجبن الفيتا الطبيعي، والزيتون الكالاماتا، والطماطم الشيري، والخيار، ويمكنك بهذه المكونات البسيطة أن تعد لنفسك طبقاً من السلطة اليونانيَّة التقليديَّة Greek Salad بوضع هذه المكونات مع بعض شرائح البصل، وشريحة كبيرة من جبن الفيتا تتربع على القمة، وترش بالزعتر اليوناني مع الكثير من زيت الزيتون البكر الممتاز المعصور على البارد.

أحرص على تناول السلطة اليونانيَّة في كل مرة أزور أثينا فيها، ومع التكرار تعلمت كيف أعدها بنفسي، لاسيما أنني أقوم بتصنيع الجبن الأبيض بطريقة تشبه تلك التي يصنعونه بها في اليونان، الأمر يحتاج إلى الكثير من الصبر كي تحصل على جبن أبيض طبيعي يكتسب الصبغة اليونانيَّة، ولكني لا أنكر أنني خدعت كثيراً في بعض المطاعم التي تدعي أنها تقدم لك سلطة يونانيَّة، وهي لا تمت لليونان بصلة، فلا يمكن مثلاً أن تعد هذا النوع من السلطات باستخدام الكرنب العادي، أو الكابوتشي (الملفوف)، كما أن نوع الجبن الأبيض الشعبي الرخيص لا يمكن أن يقودك إلى طبق من السلطة اليونانيَّة. وبجانب السلطة توجد أكلة تقليديَّة هي فطائر السبانخ بالجبن الأبيض، وهي تشبه الرقاق المتعارف عليه، لكن الحشو الداخلي يتألف من أوراق السبانخ الطازجة التي تمتزج بأنواع مختلفة من الجبن اليوناني أشهرها الفيتا.

بعد تناول إفطار اليوم الثاني، خرجت من باب الفندق وعرجت يساراً في اتجاه ميدان أومونيا الذي يتفرع منه عدد من مداخل الشوارع الرئيسَة، ومن أهم علامات ميدان أومونيا مطاعم الأكل السريع التي تبيع الدجاج المشوي، وفطائر السبانخ بالجبن، ومشروب الفرابيه، ومن الملاحظ أن الأسعار في اليونان رخيصة إذا ما قورنت بأسعار جنيف أو لندن أو باريس، فقطعة الفطيرة تتراوح بين 2 و3 يورو، كما يبلغ سعر ساندويتش الجبن اليوناني أو الرومي المدخن أو التونة حوالي 4 إلى 5 يورو، أما الدجاجة المشويَّة

صورة جماعية للكاتب مع المتدربين

أفق أثينا مع ساحة مونستيراكي وتل الأكروبوليس

فسعرها 6 يورو فقط – ويمكنك شراء نصف دجاجة بنصف القيمة، هذه الأسعار يمكن أن تجدها في مدن أوروبيَّة بعيدة عن العواصم، مثل مدينة أفينيون Avignon التي تقع في جنوب فرنسا وتنظم واحداً من أشهر المهرجانات في العالم، حيث تباع شريحة البيتزا بأنواعها المختلفة وأشهرها بيتزا التابونيد Taponid المصنوعة من مفروم الزيتون والثوم المضاف إليه بعض التوابل وزيت الزيتون، وتباع فقط بـ 2 يورو، كما تباع شريحة التوست الكبيرة التي تعلوها شريحة كبيرة من السالمون المدخن بـ 6 يورو فقط، ويتضاعف سعر القطعة ذاتها في باريس، وفي جنيف سوف تشتري رغيف الخبز الباجيت بـ 3 يورو في الوقت الذي تشتريه من أثينا بيورو واحد فقط. ومن المشاهد المألوفة أن تجد المارة يحملون في أيديهم أكواب الفرابيه التي تمثل المشروب الشعبي في اليونان، وإعداد هذا المشروب يتم في أقل من دقيقة، حيث توضع ملعقة من القهوة سريعة التحضير – النسكافيه – مع قليل من السكر والماء، وفي ثوان معدودة في خلاط الفرابيه يتم عمل طبقة سميكة من الفوم توضع فوقها مكعبات الثلج والقليل من الحليب، ويبلغ سعر هذا الكوب يورو واحداً فقط لا غير. كما ينتشر في ميدان أومونيا باعة الكتب والجرائد والإكسسوارات، ومن معالم هذا الميدان محل لتوكيل إحدى ماركات الساعات والإلكترونيات الكلاسيكيَّة الشهيرة، اعتدت أن أتسوق منه في كل مرة أزور فيها اليونان، في الماضي كنت أشتري منه الساعات الرقميَّة وقت أن كانت موضة يحبها الجميع، وكذلك المنبهات التقليديَّة المعدنيَّة بالجرس المتحرك، والآلات الحاسبة، أما اليوم فإن أهم ما يمكن أن تشتريه من هذا المحل هو الساعات الرجالية والنسائية الرياضيَّة، والتليفونات اللاسلكيَّة.

يقع فندق بارنون على مسافة مئة متر تقريباً من ميدان أومونيا في شارع Tritis Septemvriou st. وفي الجهة المقابلة من الميدان يبدأ شارع أثينا، وهو شارع يمتد لمسافة طويلة تنتهي عند ميدان مونستراكيMonsteraki square، وبطول شارع أثينا يمكنك أن ترى اليونان كما تحب أن تراها، فهذا الشارع يعج بالمحلات التجاريَّة، فعلى يسار الداخل لشارع أثينا من ميدان أومونيا تجد

ميدان أومونيا

ساحة موناستيراكي مع السياح وأكروبوليس في الخلفية

متجراً، وفي الجهة ذاتها في نهاية الشارع قرب ميدان مونستراكي تجد سوبر متجر آخر، ومنهما يمكن أن تشتري أفضل أنواع الجبن اليوناني لاسيما جبن الماعز بأنواعه المختلفة، وكذلك الزيتون وزيت الزيتون، وعلى جانبي شارع أثينا تجد عدداً كبيراً من الأكشاك التي تبيع المنتجات الجلديَّة والإكسسوارات مثل المراوح الصغيرة التي تشحن بالكهرباء، والآلات متعددة الاستخدامات Swiss knife وغيرها من الأدوات الصغيرة.

من ورشة عام 2013

أما أهم ما يمكن شراؤه من هذه الأكشاك فهو أجهزة الراديو متنوعة الأحجام، التي تطورت استخداماتها لتعمل بالفلاشات والفلاش ميموري وكل أشكال الاتصال الحديثة التي أدخلتها الصين على الصناعات اليونانيَّة التقليديَّة برغم محافظتها على كلاسيكيَّة الشكل الذي يشبه الصناديق الخشبيَّة القديمة، ولكنها مصنوعة من البلاستيك، كما يوجد في هذا الشارع عدد من المحلات التي تبيع الأحذية الجلديَّة اليونانيَّة، ومنها الصندل الصيفي التقليدي، وهي منتجات تصنع من الجلود الأصليَّة بأسعار غالية إذا ما قورنت بالأحذية المستوردة.

في نهاية شارع أثينا تصل إلى ميدان مونستراكي حيث توجد محطة مترو بالاسم نفسه، ووسط الميدان تشاهد بائعي الفاكهة والذرة الصفراء المشويَّة، وتتفرع من الميدان مجموعة شوارع تبيع الهدايا التذكاريَّة، والملابس، والشنط، والتماثيل الإغريقيَّة القديمة المصنوعة من الحجارة والمعادن، ومن أهم المنتجات التي تباع في منطقة مونستراي الشطرنج الذي يصنع من خامات مختلفة وبأشكال متقنة وبأسعار متفاوتة، أعلاها هو الشطرنج المصنوع من الزنك الذي تصنع قاعدته من الرخام الأصلي.

في اليوم التالي أنهيت ورشة الحكي للمجموعة الثانية، وفي المساء شاهدنا عرضاً قدمه توبياس سبيكر ووالدته مارتجي فان أميرسفورت، وهما من هولندا، تضمن العرض سيرة ذاتيَّة حول هجرة الجدود من أفريقيا، ورحلة كفاحهم في هولندا. جمع العرض بين تقنيات السرد والتشخيص باستخدام عدد محدود من الملابس وقطع الأثاث وظفت بصور ابتكاريَّة متعددة.

وفي وقت راحة الغداء توجهت إلى ميدان مونستراكي، ومررت بالسوق المركزي الذي يتوسط شارع أثينا، على يسار الشارع يوجد سوق اللحوم والدواجن، وبعده سوق الأسماك، وأمام السوقين توجد المحلات التي تبيع البهارات والتوابل والمكسرات، وما يلفت النظر أن أسعار الزيتون تتراوح بين 4 و6 يورو للكيلو، في حين أن سعر الجبن الأبيض الفيتا يصل إلى 14 يورو، أما الأجبان الصفراء الصلبة مثل «الجودا» وأجبان الماعز، فيمكن أن يصل سعرها إلى 25 يورو للكيلو، والمفاجأة أن سعر كيلو اللحوم والجمبري والأسماك الممتازة لا يتعدى 5 يورو للكيلو، في حين تباع الدجاجة الكاملة بـ 4 يورو فقط. وعلى اليمين بشارع أثينا يقع سوق الخضراوات والفاكهة التي تعد أسعارها رخيصة للغاية، أغلاها هو الكريز الذي يصل سعره إلى 4 يورو للكيلو، وأرخصها المشمش والخوخ بحوالي 2 يورو، أما الخضراوات فغالبها يقع في متوسط سعر 2 يورو.

يتفرع من ميدان مونستراكي عدد من الشوارع الجانبيَّة التي تعج بالزهور الملونة التي تزين محلاتها ومطاعمها، وأحرص كل عام على زيارة هذه الشوارع الجانبيَّة لألتقط صوراً تذكاريَّة بخلفيَّة هذه الورود الصيفيَّة التي تبعث ألوانها على البهجة.

أما في اليوم الثالث فقد كانت مجموعة المتدربين حوالي 16 متدرباً، قصوا حكايات مستمدة جميعها من تجارب شخصيَّة، وفي المساء قدمت هنتر جيتس من كندا عرض مونودراما لعبت في بدايته دور المهرج، ثم انتقلت منه عبر عدد من الشخصيات.

وفي المساء كانت تمشية حرة، أما في مساء اليوم الأخير فقد عقد الاجتماع الختامي للمهرجان، واستمع الجميع لانطباعات

المتدربون في الورشة

المدربين والمتدربين، والتقط الجميع صورة تذكاريَّة توثق للدورة العشرين من المهرجان، على أمل اللقاء في يوليو 2025 في الدورة الحادية والعشرين. وفي المساء ومثلما يحدث كل عام، ذهبنا إلى أحد المطاعم الشهيرة في منتصف شارع أثينا، هذا المطعم الذي يقع على سطح البناية ومنه يمكن أن ترى أثينا كلها بمنازلها ذات اللونين الأبيض والأزرق، التي ترتفع لأدوار قليلة تمكنك من رؤية جبال أثينا الكثيرة من ورائها. وبعد الانتهاء من الاحتفال الختامي تحرك الجميع إلى الكافتيريا الملحقة بالفندق حيث تبادل الجميع أطراف الحديث طوال ساعات امتدت إلى صباح اليوم التالي، حيث أعددت حقائبي وتناولت طعام الإفطار وغادرت الفندق بصحبة زميلتي راومنا شاه من إيران، ركبنا المترو من محطة أومونيا ونزلنا في محطة سنتاغما، ومنها انتظرنا المترو المتجه إلى المطار، انتظرنا أكثر من 40 دقيقة، لأن المترو المتوجه إلى المطار لا يمر بتكرار المترو العادي، لذا، كان زحام المسافرين لخارج اليونان كبيراً للغاية، ومن هنا أنصح من يتوجه إلى مطار أثينا بقطار المترو أن يتحرك من وسط أثينا قبل الموعد المحدد لوصوله المطار بساعتين على الأقل.

منظر جوي لساحل غليفاذا جنوب أثينا مع الشواطئ والمراسي

الإرث الكلاسيكي
لمسرح ما بعد الحداثة

سعيد كريمي
أستاذ جامعي وباحث مسرحي
من المغرب

إن التطرق إلى ما بعد الحداثة، يجرنا إلى مقاربة ما هو حديث، ولعل في استدعاء الحديث إحالة إلى ما هو كلاسيكي، بحيث إن مسرح ما بعد الحداثة يحيل بالضرورة إلى ماض، وتقليد مسرحي لا يمكن تجاوزه إلا عبر استيعابه. يتميز الأمر برفض القطيعة مع ما هو طلائعي من أجل تحسين إدماج كل الآليات التي يستعيدها، أنّى وكيفما شاء. ومن المفيد أيضاً دراسة الإرث والمعيار الكلاسيكي لهذا المسرح، الذي هو في طور النشأة، الذي يتأسس منذ الوهلة الأولى على رؤية تتعلق بالتغيرات التي سيلحقها بكل هذه التقاليد المسرحيَّة.

عمل إبداعي كلاسيكي أم نص حديث؟

أ- العمل الإبـداعـي والنص: قبل وضع تعريف للمسرح ما بعد الحداثي - مصطلح يستعمل باستمرار اليوم في الولايات المتحدة دون احتراز منهجي - فإن الأمر يتعلق باختبار مفهوم النص الكلاسيكي استناداً إلى تعاريف رولان بـارت لـلإبـداع الكلاسيكي، والنص الطلائعي. وعادة ما يرتبط التعريف التاريخي للنص أو للمؤلف الكلاسيكي بمفهوم غير دقيق للزمن القديم والبعيد عن الحاضر.

تـبـدأ الإشـكـالات بمجرد البحث عن الخاصيات الهيكليَّة المتأصلة في النص الكلاسيكي. وينبغي فعلياً تقييم دور التأريخ داخـل عمليَّة الدلالة النصيَّة، وحضوره في مختلف اللحظات التاريخيَّة، داخل السياقات المتنوعة، خاصة حسب تلقيه، ودلالته من طرف القارئ والمتفرج. يتوقف تشييد معناه على عوامل التلقي التي لا يمكنها في كل الأحوال تجاهل الإنتاج والبنية الشكليَّة الجوهريَّة للنص. وفي نهاية مسار التنفيذ، تتوافر لدينا القدرة على إعطاء النص الأكثر قدماً معنى، كما يمكننا منح النص الحديث معنى محدداً، مما سيؤدي إلى تنسيب التمييز بين الكلاسيكي والحديث بشكل كبير.

هـنـاك بالفعل إغـــراء تحويل النص الكلاسيكي، إما إلى عمل إبداعي يشبه الآخرين، وإما - وهذا ما تقوم به عمليَّة الإخراج المعاصرة باستمرار - إلى نص أكثر انفتاحاً، وأكثر إنتاجيَّة من النصوص التي كتبت اليوم. في هذا الإطار، يحذر رولان بارت من أي محاولة تروم فصل الإبداع الفني الكلاسيكي عن النص الحديث، بمقتضى وضعهما المتسلسل زمنياً، إذ لا ينبغي فهم النص على أنه غرض محوسب، وإلا فلا جدوى من البحث عن الحسم عملياً في الإبداعات الفنيَّة والنصوص. وبالتحديد، السماح لأنفسنا بالقول إن الإبـداع الفني الكلاسيكي والنص ينتميان إلى الطليعة؛ فالأمر لا يتعلق بإقامة سجل، وإعلان بعض الإنتاجات داخل بعضها الآخر، أو خارجه، باسم المعاصرة، بسبب وضعيتها الزمنيَّة.

يواصل رولان بارت رفضه للتضاد على النحو التالي:

عمل إبداعي	**نص**
كلاسيكي	**حديث**
مقروء	**سيناريو**
خطي	**حيزي**
بسيط	**إشكالي**

يظل هذا التضاد بين العمل الإبداعي والنص هشاً جداً مع ذلك، ويهدد في كل لحظة بإمكانيَّة قلب الاتجاه، لأنه بإمكان النص أن يكون حديثاً وكلاسيكياً في الآن نفسه. إن كل بحث في خاصيَّة الإبداع الفني الكلاسيكي من الناحية النصيَّة أصبح مهدداً. والإبداع الفني أو النص ليس في الأصل قديماً ولا حديثاً، ولا طلائعياً، بل هو قبل كل شيء نسيج نصي متواشج ومتداخل مع نصوص أخرى.

لنكتف ببعض المعايير المحددة للإبداع الفني الكلاسيكي والنص الحديث. فمقروئيَّة النص الكلاسيكي تنبني على القليل من الجهد الذي ينبغي على القارئ فعله لتحديد الإجراءات، والشخصيات، ومنطق الرواية، دون احتساب ضبابيَّة اللغة الكلاسيكيَّة التي تفرض فك سننها، والخيارات التي تجعل التزام الحكاية الخياليَّة كفيلاً بإخضاع المسرحيَّة لها.

إذا كان النص الكلاسيكي يبدو بسيطاً في أول قراءة، فإنه يصبح معقداً عندما نضطلع بإعادة قراءته، كوننا لم نعد راضين عن دلالته الأولى وحرفيته. وعلى العكس، إذا اعترفنا بأن لا معنى للنص الحديث إلا إذا تمت إعادة بنائه برمته عبر فرضيات ومسارات القراءة المفتوحة، وأن قابليَّة قراءته واضحة حسب رسم تخطيطي مبني من طرف المتلقي، فإن مكانة تفضيته لا تعدو كونها مقروئيَّة أحاديَّة وتبسيطيَّة.

إن الصعوبة معيار نسبي وانعكاسي، وكل نص صعب لأنه يتطلب من القارئ استكشاف مناطق الإبهام، والغموض، والتناقضات. ولعل مفارقة بهذا الحجم من التعقيد، لا توجد إلا إذا فُك سَننها، وتم توظيفها. فهل يتعلق الأمر بتحديد كل ما يشكل صعوبة في النص، وبفهم اللغة الكلاسيكيَّة؟ أم بتفاوت آفاق انتظار القراء المنتمين إلى الماضي والحاضر؟ أم بالمنطق الممكن للحكاية؟

يختلف مفهوم الصعوبة نفسه تاريخياً، لأنه يستند على السياق الاجتماعي وسياق التلقي، وبعاملٍ غالباً ما تم نسيانه، أو تم تجاوزه بسبب نزعته السيكولوجيَّة، ويتمثل في الرغبة أو الإدارة في القراءة على هذا المستوى أو ذاك من النص، والضبط النصي الذي يتبع، الذي يقود إلى قراءات متباينة للنص نفسه. وأخيراً لقرار قـراءة النص من أجل هذا الغرض أو ذاك، وتكثيف منافذ القصة الخياليَّة والنص، أو القراءة من أجل كتابة أطروحة جامعيَّة، أو تقرير صحفي، أو إسهام في مجلة.

وبرغم نسبيَّة وحتى تباديليَّة المعايير النوعيَّة للنص الكلاسيكي، فإنه ليس من المجازفة تعداد بعض معايير النص، وهي معايير ليس لها شيء من الأبديَّة والاستقرار المنطقي، لكنها تسعى ببساطة لتبرهن على الطريقة التي يتم من خلالها اليوم تلقي النص الكلاسيكي.

ب- إن النص الكلاسيكي أيديولوجي بطبعه، ويخفي وراءه التسنينات والآليات التي تبقى حيَّة. ينسينا إتقانه ومدونات إنتاجه، إلى درجة أنها أصبحت معايير تقييميَّة بحتة للكلاسيكيَّة. فالنص الذي بلغ درجة من الكمال الرسمي، يجعلنا ننسى أنه نص متوقع داخل التاريخ، وبالنسبة لنص كهذا، يدفعنا إلى التشبه بالواقع، وبتقنية الإقناع، وتصديق قصة حقيقيَّة، وشخصيات بدمها ولحمها، وننسى أن النص وأساليبه هي التي تصنع تأثيرات الواقع هاته. ستكون إجابة القراءة من داخل المسرح من خلال عمليَّة إخراج نقديَّة تتمثل في «إماطة اللثام عن المدونات»، وتعميقها بوساطة الغروتسكي، والتهكمي المزخرف، والطابع المصنوع، أو الاصطناعي.

ت- لقد تم التشديد بوجه خـاص على علاقة النص الكلاسيكي بالتناص، ليس فقط لأن الشاعريَّة تقتضي من المؤلفين العودة بأمانة إلى الزمن القديم، واختلاف الحد الأدنى، ولكن أيضاً لأن سلسلة النصوص الغائبة طويلة جداً، وأن هذه الإحالة التناصيَّة مهمة إلى درجة تجعلها تعوق القارئ المعاصر الذي يجهل مرجعياتها. ويمكن لبعض النصوص الفلسفيَّة والأدبيَّة الإسهام في التقاط أداء النص الكلاسيكي، وفي أن تكون نفسها مصدراً للتحولات وإعادة قراءة نصوص أخرى في مجال المعرفة.

لـم تكن لهذا النص الإبـداعـي الفني الكلاسيكي دائماً ساعة انبعاث جديدة من أجل تجديد الإدراك الذي نتوفر عليه، كما أن متلقيه المعاصر ليس دائماً مؤكداً من فهمه كنص البارحة، ولا حتى كنص اليوم. هذا النص، المتداخل بين العديد من القرون، يسمع بشكل مزمن بطريقة خاطئة، فالذي يستمع له (أكثر حتى ممن يقرأه) يشعر بإحساس غريب من الألفة أمام لغة موليير أو ماريفو (بينما الترجمات المتواترة لشكسبير أو غوته تتأقلم مع تطور وتخييل اللغة الفرنسيَّة)، ذلك أن اللغة الفرنسيَّة الكلاسيكيَّة كاللوحة غير الشفافة في علاقتها بالعالم الخيالي الذي أنشأه النص.

ليست هناك علاقة مباشرة ومتعدية بين الخطاب والعالم، ومن المفروض على المستمع أن يصغي بإمعان، ويعيد النظر من دون توقف في علاقة النص بالعالم، أي في بعده الأيديولوجي، غير أنه لن يتمكن من ذلك إلا من خلال التصور المصطنع الرسمي للنص. وبهذا تترسخ رابطة بين النص والأيديولوجيا، حيث يسند القارئ/ المتفرج إلى النص دلالات عميقة ومستترة، مرتبطة بقراءة تاريخانيَّة.

يـؤدي الاشتغال على شكل الصياغة المسرحيَّة - مدونات السخرية الباروكيَّة والطرق الكلاسيكيَّة - إلى سبر أغوار الهوات الهائلة، لوقت طويل. وأعتقد أن نقد الكلاسيكيات، وتأويل عمليات الإخـراج، لم تسهم سوى في مراكمة طبقات الغبار على النص، وأنه من أجل أن يصبح «محترماً» يكفي القيام بعمليَّة تنظيف، بتخليصه من الترسبات التي خلفها التاريخ، وطبقة التأويلات التي تحولت إلى رسوبيَّة هيرمينوطيقيَّة على النص الثابت.

يمكن لهذه الرؤية الوهميَّة/الخياليَّة للإبداع الفني الكلاسيكي أن تؤدي إلى محاولة إعادة بناء أركيولوجيَّة للظروف التاريخيَّة للعرض، وكذا إلى تحديث نمط التمثيل (الكلاسيكيات بأزياء عصريَّة، توهم بطريقة عفى عليها الزمن بأننا بصدد الحياة المعاصرة). وفي كلتا الحالتين، تستند إزالة الغبار عن النص على فرضيَّة مثاليَّة مبنيَّة على أنه يكفي تصحيح اللغة الكلاسيكيَّة للوصول إلى العالم الملحمي الذي يمتزج فيه الزمن القديم والمعاصر. لم يتأخر لحسن الحظ رد فعل مؤلفي الدراما والمخرجين حيال الرؤية الثابتة للنقد/ وعمليَّة الإخراج بوصفها عمليَّة تطهيريَّة.

وفي نهاية المطاف، فإن «إزالة الغبار» تعني عدم تأرخة وتجاهل التاريخ بكليته، وتسطيحه وتحويله إلى «تراب». فقد نقل عن بريشت أنه بعد إخراجه لمسرحيَّة «قطاع الطرق» لشيلير Schiller، أخبره بيسكاتور أنه سعى لجعل البشر يلاحظون بعد مغادرتهم المسرح أن مسألة 150 عاماً ليست مسألة بسيطة.

ج- كما هو الشأن بالنسبة للترجمة، يقترن القارئ الكلاسيكي بظاهرة فقدان المعنى، وبتدمير أجزاء كاملة من الدلالة. وكما هو الشأن بالنسبة للنص الأدبي بوجه عام، يمتلك النص الكلاسيكي أوجهاً متعددة مبرمجة وضروريَّة لتطوير الخطاب التخييلي، ولأوجـه اللبس الناجمة عن تغيرات تجسدات النص نفسه.

تأتي أوجه اللبس من النوع الثاني من التعديلات غير المتوقعة لظروف التلقي، ومن ثم من فارق التوقيت، أو الفارق الثقافي بين إرسال وتلقي النص. فمن الصعب مثلاً تقويم شخصيَّة ما انطلاقاً من خطابها وسلوكها، ومعرفة إلى أي وسط أو مجموعة تنتمي، وكيف أن خطابها مطابق أو غريب بالنسبة إلى وسطها الأصلي. فالأمر هنا لا يتعلق بلبس هيكلي، بل بإنتاج منطقة غير معروفة تعتل فيها قراءة الحكاية.

ويعد هذا مبرراً إضافياً لنجاح النصوص الكلاسيكيَّة، حيث يعيد البعد التاريخي، أو الجغرافي، أو الاجتماعي، وإنتاج الغموض والألغاز الناجمة عن ذلك، فرصة لعمل فني أحـادي الدلالة. وإذا كانت عمليَّة الإخـراج تمتلك عـلاوة على ذلك فن اقتراح مناطق انعدام الدقة، وتنظم بينها مسارات المعنى المحتملة؛ فإن النص الكلاسيكي يقوم بتلميع صورة شوهتها السنوات والتأويلات التافهة. وتضمن ظاهرة إعادة التأهيل هذه خلود النص الكلاسيكي، بتأسيسه هذه المرة على التغيير والاقتباس، وليس على الاستمراريَّة والدلالة.

جزء من فصل ترجمه كاتب السطور من كتاب «المسرح في مفترق طرق الثقافات» لباتريس بافيس.

هاشم عدنان:
أطمح إلى شكل مسرحي يوائم كل الفضاءات

يمارس عدنان المسرح بوصفه مساحةً لإعادة إنتاج الواقع، وتتخذ عروضه شكل المواقع الخاصة التي تُعرض فيها، حيث يستخدم الأماكن والمساحات العامة لعرض تجارب أدائيَّة جماعيَّة.

شارك في تأسيس فرقة «بح» أو «برمجة حيَّة» بوصفها تعاونيَّة غير رسميَّة لممارسي المسرح وفنون الأداء في لبنان، إلى نشاطه الواسع مدربَ ورش مسرحيَّة على أنواعها، وتدريب طلاب المسرح في عدة جامعات ومدارس لبنانيَّة وعربيَّة ودوليَّة، منها في بريطانيا، والنرويج، وفرنسا، وألمانيا، وتونس، ومصر، والهند، والإمارات العربيَّة المتحدة، وأرمينيا. كان لنا معه هذا الحوار.

حاوره: **الحسام محيي الدين**
كاتب وناقد مسرحي من لبنان

• لماذا اخترت المسرح؟

- أنظر إلى علاقتي بالمسرح بوصفها علاقة مُركّبة جداً، فهي تستند إلى مفاهيم عديدة، منها مبدأ حريَّة الاختيار، وتمردي على فكرة شائعة ترى أنّ مكانة الإنسان في أن يغدو مهندساً، أو محامياً، أو طبيباً، الفكرة التي تقوم عليها أسطورة الطبقة الوسطى، لاسيما في بلادنا، وفي لبنان تحديداً، ثم هناك بيئة الضيعة حيث ولدت وتربيت: مهارة أبي بالشعر المحكي، علاقات الأهل العضويَّة والمعنويَّة العفويَّة، طريقة العيش، والكلام، واللهجة، جلسات السمر والزجل والشعر والحوارات والنقاشات بينهم، إلى تأثري بشخصيَّة خالي شقيق والدتي، الذي لطالما عوّدني صغيراً على تشخيص شخصيات حقيقيَّة تُعرف بقصصها الطريفة في بلدتي «العبادية»، فلعبت أدوار الشحّاذ أو السكّير، والمارشال أو المجنون، مجنون الضيعة، وكنت أطرح على لسانها موضوعات حسّاسة، وتابوهات ببراءة الصّغار. هذه كلها مما أسميه المسرح الخفي للقرية، أضف إليها لاحقاً عاملاً آخر مهماً، هو فكرة النضال والعمل السياسي، التي فهمت مبكراً طبيعة علاقتها الجدليَّة بالمسرح بوصفه منبراً للتعبير والعمل الجماعي.

• كيف تقيّم تجربتك المسرحيَّة؟ أين ترى موقعها لبنانياً؟

- سؤال صعب يحتاج مني أن تكون لديّ مسافة بيني وبين عملي كي أستطيع الإجابة بنَفَسٍ بحثي علمي موضوعي وغير شخصي، ولا أعلم إذا كنت أستطيع تقييم هذه التجربة، لكن يمكنني طرح أفكار عن مكوناتها، ولك أنت أن تستنتج ما تشاء حولها. تجربتي جماعيَّة بمعظمها، تشاركياً مع آخرين ينقلون الواقع من بيئات مختلفة، لما في ذلك من تنوّع ثقافي للمسرح، ما جعلني أميناً في تثوير نشاط الفرق والتجمعات التي عملت مع بعضها، مثل فرقة «زقاق»، أو «مانشن»، بما هي مراكز تدعم فكرة إيجاد مكان عمل جماعي لكثير من الاشخاص، وتلعب دوراً ثقافياً وفنياً، وحتى سياسياً، في قلب مدينة بيروت، ومنها حالياً مجموعة «بح» (تجربة حيَّة) التي أنا عضو مؤسس فيها. الخيارات الفنيَّة في تجربتي تنهض على تفاعلنا مع الأساليب والتجارب الأخرى، مثل علاقتي بالمسرح التجريبي الذي اشتغلت عليه كثيراً في الجامعة وبعدها، وبالمسرح السياسي الذي لجأت إليه من أجل تركيز موقعنا داخل مجتمعنا وعالمنا، ثم محاولات ابتكار أساليب فنيَّة لها خصوصيَّة أكبر بالتعامل مع نفسي بصفتي فرداً له قصصه وتاريخه الشخصي، ولغته المحليَّة، وثقافته، وعلاقته بالتقاليد، والحكايات والأساطير، وحتى التعاويذ. في مسرحيتي «يا ويلي النهاية» بدأتُ بفكرة علاقتي بالتعويذة لاستكشاف جوانب علاقتنا الروحانيَّة بالحياة، التعويذة بصفتها فعلاً يتحدى المستحيل ويواجهه، ونحن لدينا عدد كبير مما أصبحنا نعده

من مسرحية الثقب الأسود في حديقة نحيي الأرض - صيدا

من المستحيلات، تبدأ باليوميَّة منها: انقطاع الكهرباء والمياه والنت، عنف في الشارع، غلاء معيشة وظلم هائل بين الناس حتى أدق التفاصيل، وملزمون بإيجاد طرق للتعامل معه، وهذه خصيصة من خصائص تجربتي التي دفعتني أيضاً للنزول إلى الشارع وإجراء تمرين كتابي مسرحي مع الناس، أن يكتبوا هم النص المسرحي، مشاكلهم وتطلعاتهم، كما أندفع اليوم إلى محاولة ابتكار شكل مسرحي يطرح قضايا المجتمع بشكل توثيقي لكنه تخييلي في الوقت نفسه، أن أستعمل الحكاية داخل الحدث وفي مجرياته، وهذا من ضمن نشاطي الدائم لإيجاد أشكال مسرحيَّة منوعة مُغايرة، تتفق وتتواءم مع أهدافي والجمهور الذي أتوجه إليه، وأنت تلاحظ معي أن فضاءاتي المسرحيَّة متنوعة جداً: في الشارع، في الطرق والمباني المهجورة، في الطبيعة، وفي مسارح مغلقة. مسرحي مفتوح على كل احتمالات العروض وأشكالها، في سياقات وأماكن مختلفة.

• على عكس فناني اليوم، أنت راغب عن التلفزيون والسينما برغم إغراءاتهما القويَّة. ما سر صمودك في المسرح؟

- لا أخفي شغفي بالتلفزيون والسينما، شاركت ممثلاً بشكل محدود جداً فيهما، وحاولت المشاركة في صنع بعض الأفلام فلم تتح لي الفرصة. السينما مختلفة جداً عن المسرح، في الإنتاج وتقنيات الأداء والإخراج، هما عالمان مختلفان، والاستثمار في المجالَين معاً يأخذ كل وقت الفنان ويتعبه، كما أن حضور المسرح متواضع بعلاقته بالجمهور والمجتمع قياساً إلى السينما. لا يمكنني مواجهة تحولات السينما المتسارعة التي قد تكون غير مأمونة النتائج أحياناً، أعني لناحية الإنتاج الضخم والمكلف، عكسه في المسرح حيث يمكنني تنفيذه بأقل تكلفة، وبأدوات بسيطة على الخشبة. أنا صامد في المسرح اليوم، وعيني على السينما، أحمل طموحي الدائم في إيجاد تعاون مع سينمائيين يكون مُقنعاً. أما التلفزيون فقد أفاجئك بأنّ

من عرض «حان الموعد» سينما رويال

من تحضيرات مسرحية «الدعوة عامة»-زقاق البلاط بيروت

لديّ نفوراً تاريخياً منه، فهو مجال للتبسيط والتسطيح وللثقافات الشعبويَّة، ويكفي منك الاطلاع على برامجه ومجموعة المسلسلات التي تحمل مضامين فارغة تشوش الذائقة الفطريَّة الجماليَّة للجمهور، وتأخذه إلى مشكلات تافهة تصرفه عن قضاياه الحقيقيَّة في الصحة، والعمل، والعيش بكرامة. ليس مكاناً أحبه أبداً!

• كيف تنظر إلى مسرح لبنان اليوم، فرقاً، وعروضاً، واتجاهات؟

- مسرح لبنان يشهد نهضة ، حيث ظهرت مساحات مسرحيَّة داخل وخارج بيروت، كانت كفيلة بتوسيع وتكثيف علاقة الفن بالبيئة، والمهن، والتعليم، والتربية، ومجالات أخرى، وهذا أمر إيجابي طبعاً، بمواكبة جيدة من الفرق والمسرحيين، وبكافة الأشكال المسرحيَّة، إلا أننا نلاحظ طفرة المسرح التجاري الذي تمثلّ صالاته لما يقدمه من أعمال هدفها الترفيه في معظمها، وهذا واقع قديم جديد لا يمكنني نقده بحكم مطلق، إنما أقول إنّ غياب السياسات الثقافيَّة التي توجه المسرح والجمهور معاً إلى خيارات فرجويَّة أوسع، حيّد المسرح عن دوره السياسي أو الاجتماعي المباشر إلى حد كبير؛ فليس كل الجمهور يريد مسرح «القفشة» و«النكتة» الذي هو ركيزة المسرح التجاري، وينتهي دائماً، عفواً أو قصداً، إلى تعميم مقولة خطيرة هي الاستسلام للواقع الذي لا يمكننا تغييره، وليس الجمهور كله قريباً من المسرح الذي يتموضع نخبوياً بشكل فوقي، وهو يرسل رسائل الوعي والتطور طوال الوقت بعيداً من النزول إلى الشارع الذي هو خزّان القصص والحكايات، والمعرفة الشعبيَّة والشفهيَّة والتراثيَّة ...الخ. ما يعني حاجتنا إلى الدفع بالعروض التي تتجذر في مجتمعاتنا، تتعامل مع الناس بقليل من التواضع والمساواة، وتتحول إلى مختبر للجميع كي يفكروا، ويقترحوا، كل حسب ثقافته ومنطلقاته الفكريَّة، أي مساحة للتبادل، فكلنا في النهاية نعيش الأوضاع والتجارب والتأثّرات نفسها في البلد. ومع محدوديَّة التمويل للحياة الثقافيَّة بوجه عام، والمسرح بوجه خاص حتى نسبة صفر، اندفع كثير من المسرحيين للهجرة إلى الخارج، من دون أن نتنكر لحقيقة أن الفرق وأماكن العروض زادت، وزاد الاهتمام بها منذ العام 2006، وهذه مرحلة عشتها ولا أزال، لا سيما التطبيقيَّة منها، مثل المسرح المدرسي مثلاً. اليوم ومع ديمومة تفاقم الوضع الاقتصادي والمالي، لا يزال التحدي قائماً بالطبع، يتمثل في إعادة تأقلم المؤسسات المسرحيَّة مع هذا الوضع، وإيجاد علاقة عضويَّة جديدة بالجمهور، مع وجوب التنبه إلى واقع آخر لا يلاحظه كثيرون، هو انكشاف الصورة عن مستويَين من الخطاب المسرحي: الأول يتوجه إلى الخارج، يخاطبه ويسايره بلغته وقضاياه هو، مثل حقوق الإنسان والمرأة والجندريَّة، في محاولة لفتح سوق خارجي، في مقابل مسرح ثانٍ يشتغل على قضايا محليَّة، ويطرح نفسه معبراً عن المجتمع بنماذج فرجويَّة مثاليَّة، لكنها قد تثير اهتمام الغرب وتطرق باب العالميَّة أيضاً. وغير خافٍ أن هناك مشكلة تعترض المسرح اليوم، هي تشابه العروض في ما تستشكله من أزمات، وطريقة نقدها ومعالجتها على الخشبة، فالمسرحيات تكرر نفسها أحياناً، وأغلب النصوص تنويع على أطروحات دراماتورجيَّة متشابهة، ما تسبب بغياب مدارس مسرحيَّة تتنافس في اللغة والرؤى والأسلوب، ولكلّ منها جمهورها الخاص، هذا إلى جانب تحديات الصعود الهائل والسريع للفنون الأخرى والسوشيال ميديا، التي تأخذ انتباه الناس وحياتهم، وهم مسجونون في بيوتهم خلف الشاشات الذكيَّة، ومشكلة غياب الارتباط العضوي للمسرح بالأطر المحليَّة مثل المدرسة، والشارع، والبلديَّة، والمواطن وتقاليده ويومياته، التي تضرب مبدأ الترقي بالمسرح، وتضعف من إسهام الجمهور في الحركة الفنيَّة، لا أن يظل مُشاهداً فحسب. لا أنكر طبعاً أنّ هناك إقبالاً شبابياً على المسرح، لكن مغريات سوق العمل قليلة، كما أن هناك مشكلة الرقابة، سواء الحكوميَّة، أم حتى الاجتماعيَّة المتمثلة بوسائل الإعلام والمنابر التابعة للهيئات الحزبيَّة أو الدينيَّة، بالإضافة إلى حدّة الاستقطاب السياسي السلبي الذي يوحي بالتضاد بين الأفرقاء، لكنه في الواقع توزيع أدوار في سبيل احتفاظ كل فريق بجمهوره. هذه كلها مسائل تؤثر في تركيبة ونشاط مسرح لبنان.

• نشـاطك الاجتماعـي دافعه التفـاؤل للنهوض بإنسـان جديد (خادمـات منازل، لاجئين، مصابي الحـرب، ذوي الإعاقة العقليَّة، نزلاء السـجون...) لكنك متشـائم في الوقت نفسـه وأنت تستعيد «عبث» بيكيت وتوحشه في غير عرض. كيف توفّق بين الحالين؟

- لا انقسام عمودياً بين اندفاعي اجتماعياً، وبين نظرتي الوجوديَّة، لكنني بصفتي شخصاً أدّعي أنني منظّم ثقافياً في

أداء ينهار لمعجم منهار

الاشتغال على إنتاج تعاونات وتشبيكات كثيرة، مع جمعيات وهيئات مختصة تعالج ظواهر وحالات مرضيَّة إنسانيَّة، نفتح النقاشات حولها ونحن ننتقل بين المناطق، ونحاول صناعة سرديات جديدة تفتح باب الأسئلة، وترسم مناخات جديدة ممزوجة بالتخييل أحياناً لطبيعة علاقة كلّ مصاب بأزمته النفسيَّة أو العضويَّة، منفرداً أو داخل جماعة. مثال ذلك مسرحيتي «الثقب الأسود» التي تشتغل على أزمة علاقة عاملات المنازل المهاجرات بالقضاء في لبنان (قضيَّة 200 ألف عاملة) وكيف ينظر إليهن، وفكرة المحاكمات الغيابيَّة، جزء منه توثيقي لمقابلات وشهادات عاملات عشن وعملن هنا، انطلقنا منها لكتابة مشاهد متخيلة تستشكل علاقة هذه الشريحة الاجتماعيَّة بأجهزة الدولة المختلفة، عبَرَت إلى الخشبة، ثم استدعت بعد العرض نقاشات مع الجمهور وثّقناها بتقنية الفيديو ورفعناها على الإنترنت لتنتشر على نطاق واسع. ولمن لا يعلم فهذه قضيَّة معقدة جداً تعبّر عن تركيبة النظام الاجتماعي الذي نعيشه، ويتخذ شكل القمع والاضطهاد والاستغلال، وتستدعي إعادة النظر والتفكير بكل أنظمة العمل الموجودة، وبعلاقتنا بصفتنا مجتمعات وطبقات مختلفة ببعضنا، وتطرح أسئلة ما هو العمل الشرعي وغير الشرعي، وكيف وممّن يستمد شرعيته، لا سيما عند شرائح كثيرة من الطبقة الوسطى، التي تعرّف العمل بطرق خاطئة لا تتناسب أبداً وضمان حقوق الناس المهاجرين والعمال الأجانب. هذا النوع من المسرح هو من الثوابت عندي، والتحدي أن يظلّ موجوداً، وألا يكون ظاهرة استثنائيَّة تنطوي بعد كل عرض. في الوقت نفسه، أنا لدي هواجس شخصيَّة، وأفكار خاصة بي بصفتي فناناً: علاقتي بالراهن وبالتاريخ وأسئلتي الوجوديَّة، وهذا أترجمه في صلب عملي الفني. صموئيل بيكيت فكرتُ فيه بوصفه فيلسوفاً روحانياً، محاولاً إعادة تأسيس الوجود على خيالٍ جديد ولغة جديدة، أستطيع بهما التقدم إلى مكان يمكن أن يفسّر لنا الوحشيَّة التي تهاجمنا وتهيمن على واقعنا، ما يبدو واضحاً في اشتغالاتي وتوجهاتي المسرحيَّة التي تكمّل بعضها، وأطرحها جزءاً من مواجهة شموليَّة وقسوة هذا الوحش، ومحاولة سيطرته علينا بكليتنا.

• في هذه اللحظة التاريخيَّة بالغة التعقيد فكرياً، هناك من يتمسك بالهويَّة القوميَّة، وآخر بالدينيَّة، وثالث بالعلمانيَّة المحايثة للفكر اليساري، أين النص المسرحي اللبناني من محاكاة كل ذلك؟ هل هو ضعيف؟ أليست أزمة مؤلِّف في ظلّ الاستنجاد بالريبرتوار الغربي دائماً؟

- أعتقد هي أزمة تموقع الفنانين، ومنهم المسرحيون، داخل الراهن الحاضر، والتخبط داخله، وانتقالهم من أزمة إلى أخرى، ماليَّة، نفسيَّة، عقائديَّة، وربما وطنيَّة، في رحلة البحث عن الحقيقة وسط هذا التعقيد من حولنا، وفي ظل التفتت والانقسام الناتج عن هزيمة مشاريع التغيير في المنطقة، والسياسات «النيوليبراليَّة» التي تدفع بشكل أو بآخر إلى تحول الجميع إلى مشاريع فردانيَّة. إنهم يعيشون رد الفعل أكثر من الفعل نفسه. في هذا السياق لا شك أن هناك تمريناً صعباً في المسرح، هو تمرين التأليف، لا سيما الجماعي، حيث ألاحظ الهروب منه لصالح تكرار قوالب جاهزة يبدو أنها تحقق النجاح في جوانب محددة، ماديَّة تجاريَّة، تحدثنا عنها سابقاً، همها الحفاظ على استمراريَّة الشغل المسرحي، لكنها عاجزة عن أخذ المسرح إلى دوره الحقيقي، بأن يكون ساحة للنقد والجمال والتفكير بالمستقبل، على قاعدة أن المسرح ينطلق من النص أولاً. مشكلة النص أُقِرّ بأنه لا حلّ لها دائماً، في لبنان على الأقل، ولا يوجد إطار مؤسسي محدد ومعلوم يرسم سياسات المسرح، وضمناً تشجيع التأليف المسرحي وحضوره.

من مسرحية «أليسانة»

• أنــت من الســبّاقين في تنظيــم الورش لكافــة وظائف العرض المسرحي، ما مفهومك للورشة المسرحيَّة؟

- الورشة المسرحيَّة موجودة من زمن بعيد، وأنا أسهمت في فرقة «زقاق» وما بعدها في خلق مساحات للعمل المسرحي لا تقتصر على إنتاجه، بل لفتح العمليَّة المسرحيَّة على الجمهور. هناك من الجمهور من يهتم جداً بالمسرح، هاوٍ غير محترف، يحبه ويريده، وهناك مجموعات لديها رغبة الاشتغال على قضايا ومواضيع معينة تهمها وتشبع حاجات خاصة لديها، وآخرون موهوبون يرغبون بالاجتهاد في تطوير مهاراتهم وعلاقتهم جيدة مع الفن. الورش هي مكان للالتقاء وتقديم مساحة للتعلم لكل هؤلاء، بمن فيهم منظمو الورشة أنفسهم، مساحة تشارُك وتبادُل وابتكار مسرحي بعيداً من عبء الإنتاج المسرحي وتفاصيله. وللورش عدة أشكال، حيث أفرّق دائماً بين ورشة التدريب المسرحي التي تختبر الأدوات والأساليب الإبداعيَّة لكافة وظائف المسرح ومسارها الفني مع الجمهور، التي هدفها الوصول إلى خلق عمل مسرحي قيد الإنجاز. إذن فالورشة مختبر تعليمي أولاً، ثم إقامة عرض مسرحي لا يستند إلى نص محدد بالضرورة، بل غالباً ما يقوم على مشاهد أو «إسكتشات» مصدرها المخيلة الجماعيَّة للمشاركين، وهذا للمناسبة يفتح على التجريب، وبرأيي كل الورش تتأثر جداً بأجندة الممولين والجمعيات غير الحكوميَّة، الذين هم وللحقيقة يدفعون إلى إقامة وتنفيذ هذه الورش، في حين أن حيّز الورش المستقلة صغير جداً، وأنا جربت تنظيم ورش غير ممولة، تقوم على إسهام المشاركين باشتراكات محدودة، أو من خلال طرق أخرى، ولكنها سببت لي أزمة ماليَّة. طبعاً، تفيدني الورش جداً بصفتي فناناً يتعرف إلى أناس وأفراد من خلفيات وبيئات مختلفة، تتعلم وتسمع منهم أشياء وقصصاً كثيرة حول حياتهم وذكرياتهم واهتماماتهم، وهذا يغذي تجربتي المسرحيَّة.

• هل تهتم للنقد؟ ملاحظاتك حول النقّاد؟

- صدقاً أشتاق جدّاً للنقد، أنا تواق للنقد، فهو يطور العمليَّة المسرحيَّة، وللناقد الحق في قول وكتابة ما يشاء ولا مشكلة لديّ في ذلك. لكن المشكلة هي في غياب مؤسسة النقد، ليس بالمعنى المجرد الجامد للمؤسسة، ولكن بمعنى غياب تيار نقدي مشارك بالحياة المسرحيَّة والفنيَّة. إنه يعيش خارجها كل الوقت، ينظر إليها بعين وصفيَّة أو إعلانيَّة إخباريَّة بدلاً من دخوله إلى عمق العمل بعد اكتماله وعرضه. لذلك فنحن في تعاونيَّة «بح» (برمجة حيَّة) التي أنشأناها أخيراً، بدأنا التفكير في خلق حركة نقديَّة لأعمالنا، بإشراك نقاد لديهم هذا الهاجس المسرحي، وأن يراكموا المعرفة والبحث حولها، ويسهموا في تشكّلها وليس فقط في موقع التعليق: مهاجمتها أو تمجيدها. أعتقد أن هناك غياباً واسعاً للنقد، وأؤمن بأن الحاجة إلى وجوده كبيرة جداً، ويجب أن يكون لنا نحن المسرحيين دور كبير في صناعة مؤسسة النقد.

• ما آخر مشاريعك المسرحيَّة؟

- في الحقيقة هاجسي هذه الفترة كيف نعيد تقديم بعض الأعمال التي قدمناها سابقاً، إنما في أماكن ومساحات أكثر اتصالاً بالناس، منها «أداء ينهار لمعجم منهار»، بل وأطمح للخروج بها خارج لبنان، وهناك «حان الموعد» التي قدمناها هذا العام، وآمل أن أعيد عرضها لتأخذ الاهتمام الكافي. في الوقت نفسه هناك تفكير في ابتكار عمل يحاكي مرحلة ما بعد حرب غزة، وهذا التناقض الحاد في علاقة الإنسان بالإنسان، وكيف يجب أن نعيد تموضعنا داخل هذه الأزمة الوجوديَّة في سبيل استرداد حياتنا ومبادئنا من جديد. الرغبة بالمسرح لا تنتهي.

هاشم عدنان، مخرج، وكاتب، وممثل مسرحي مقيم في بيروت، حائز لشهادة دبلوم في التمثيل والإخراج من كليَّة الفنون في الجامعة اللبنانيَّة عام 2006. له حتى اليوم أكثر من 25 عرضاً مسرحياً. منها: «امحي هذا الوجه عنك» (2008)، «ماريشال العباديَّة» (2009)، «مشرح وطني» (2013)، «جنة جنة» (2014)، «ذو الصوت» (2017)، «الدعوة عامة» (2022)، وتشمل أعماله الأخرى مُخرجاً: «وما طلّت كوليت» (2008)، «يا ويلي النهاية» (2019)، «الثقب الأسود» (2020)، «حياة» (2022، 2023)، «أداء ينهار لمعجم منهار» (2023)، «حان الموعد» (2024).

المسرح الصيني..
صور براقة تخطف العين وتسلب الحواس

المســرح الصيني هو مســرح حركة لا تنتهي على مــدار العرض. وليس مهمّاً في أحــوال كثيرة أن تكون هناك معالجــة دراميَّة بالمعنــى البنائي المكتمل المتعارف عليــه، إذ يكفي أن تكون هناك قصة مبسّــطة، أو لقطة مســتوحاة مــن التراث، أو الواقع المجتمعــي، أو الخيال. ولكنّ الأهم والضروري هو الاشــتغال الفني على هذه السرديَّة الحكائيَّة الصغيرة، بأسلوب بصري خاص مختلف، يلائم ذلك المسرح الفريد الجذاب.

بكين: شريف الشافعي
كاتب وإعلامي من مصر

وفي تجلياته الحديثة الراهنة، فإن المسرح الصيني لا ينفصم عن تمثلاته النمطيَّة التي تعود إلى آلاف السنين. فالفرق المسرحيَّة المعاصرة، الحكوميَّة وغيرها، تقدّم أعمالاً معتمدة في المقام الأول على ذلك الإبهار الأدائي الجسدي، مع فتح الباب على مصراعيه للمسات الأوبراليَّة المرنة، والرقص الشعبي التعبيري، والباليه، والغناء، والموسيقى، والألعاب الأكروباتيَّة، وغيرها من الأبجديات التي تتصدر المشهد، فيما قد يأتي التمثيل، والحوار، والحدث المتنامي، في خلفيَّة الصورة البرّاقة، التي تخطف العين وتسلب الحواسّ.

عروض

وفق هذه المعطيات، دارت مجموعة العروض الأدائيَّة المسرحيَّة التي قدّمتها أخيراً فرق الشباب الصينيَّة على مسارح مدينتي هانغتشو وبكين الصينيتين، بحضور كاتب هذه السطور، وذلك بالتوازي مع انعقاد مهرجان الشعر العالمي لدول مجموعة بريكس الاقتصاديَّة، الذي نظّمه اتحاد الكتّاب الصينيين في صيف العام الجاري.

ولم تكن مصادفة أن تشهد هانغتشو وبكين على وجه التحديد هذه الالتماعات المسرحيَّة الجديدة، لما للمدينتين من عراقة في فنون المسرح. فمدينة هانغتشو، التي تسمّى أيضاً خانجو وخانزو، وأطلق عليها الرحّالة العرب اسم «الخنساء» ليتمكنوا من نطق اسمها بيُسر، هي عاصمة مقاطعة تشجيانغ الصينيَّة الغنيَّة بالفن المسرحي، وأنساق الدراما التقليديَّة منذ القدم، وهي التي شهدت نشأة أوبرا نانشي، أولى ثيمات الأوبرا الصينيَّة.

وبدورها، فإن مدينة بكين، العاصمة الصينيَّة، هي أكثر المدن التي أخذت على عاتقها تطوير المسرح الصيني، الذي تعود إرهاصاته البدائيَّة إلى أكثر من ثلاثة آلاف عام. وقد لعبت أشكال الأوبرا المتنوعة التي ظهرت تباعاً في الصين، دوراً ملموساً في هذا التطوير المسرحي، وعلى رأسها أوبرا بكين، التي نشأت في أواخر القرن الثامن عشر، من رحم المسرحيات الإقليميَّة في الصين القديمة. وعملت أوبرا بكين عبر آلاف العروض المتتالية على مزج الدراما الشعبيَّة، والغناء، والرقص، والألعاب الأكروباتيَّة، إلى جانب الاستفادة من الفنون الغربيَّة، خصوصاً في مجال الموسيقى السيمفونيَّة، والتوزيعات الأوركستراليَّة.

الثقافة والتاريخ

وتمثّل هذه العروض الشبابيَّة المسرحيَّة الأدائيَّة في هانغتشو وبكين، ذلك الحضور الحالي الناصع للمسرح الصيني، وهو ليس مجرد حضور فني بهدف الإمتاع والإدهاش وفق الفلسفة الصينيَّة، التي تتعاطى مع المسرح بمنظور مغاير.

إن المسرح الصيني، كما يريده صُنّاعه، منذ عهود البلاط الإمبراطوري حتى اليوم، هو مسرح وظيفة ودور، بالإضافة إلى جمالياته المجرّدة بطبيعة الحال. وهذا المسرح هو فضاء ثقافي ومعرفي من فضاءات القوة الناعمة المؤثرة محليّاً وخارجيّاً من جهة، كما أنه من جهة أخرى سجلّ من سجلّات العمل التوثيقي والتدوين التاريخي.

ويتأتى ذلك، ليس من خلال الرسائل التلقينيَّة والتعبويَّة والدعائيَّة، كما في المسرح الخطابي الموجه مثلاً، أو المسرح الملتزم في أدبياته الساذجة، وإنما يتحقق من خلال الصياغات البصريَّة الشفيفة التي تأخذ في اعتبارها إيصال التراث الصيني في محطاته التاريخيَّة المتعاقبة، والثقافة الشعبيَّة، والحضارة الصينيَّة إلى المتلقي، داخل الحكاية التي ترتدي ثوباً مسرحيّاً حركيّاً راقصاً.

الرموز الاجتماعيَّة والروحيَّة

هكذا، تنقّلت عروض الشباب على مسارح هانغتشو وبكين، بين التقاليد، والعادات، والمراسم، والمناسبات، والمعاملات الاجتماعيَّة المتعددة، والقواعد الأخلاقيَّة، والطقوس الروحيَّة، لتنطوي كل لقطة من لقطات العرض على يوميَّة من اليوميات، أو تفصيلة من التفاصيل، أو جانب من جوانب الحياة في الصين القديمة أو المعاصرة، في هذا الإقليم أو ذاك، بحسب ما يقتضيه السياق التعبيري، الحركي الراقص على طول الخط.

ومن أبرز هذه البورتريهات التي صوّرتها عروض الشباب المسرحيَّة، تلك العناصر الثقافيَّة الصينيَّة المدرجة في قائمة التراث الثقافي غير المادي لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة «يونسكو»، ومنها مثلاً زراعة الشاي، وأساليب تحضيره بأنواعه ومذاقاته المختلفة بالطرق التقليديَّة التي تشكّل رمزاً روحيّاً للأمة الصينيَّة.

ويعكس برّاد الشاي الصيني عصوراً طويلة من الحضارة الصينيَّة، التي تنطوي على معاني الوئام، والاندماج، والإخـاء، والسلام، والتسامح، والتفاعل الإيجابي مع الآخر. وقد عبّرت الراقصات المسرحيات برشاقة وسلاسة عن مراحل زراعة الشاي الصيني التاريخي، الأسود، والأحمر، والأبيض، والأخضر، والأصفر، والمعطر بالزهور المتنوعة، ومواسم حصاده.

كما عبّرن من خلال الرقصات المصحوبة عادة بمشاهد أرشيفيَّة مصورة تعرضها شاشة سينمائيَّة في خلفيَّة المسرح، عن أساليب تحضير الشاي التقليديَّة بوصفها فنّاً تراثيّاً، وجلسات شرب الشاي، وتوزيع الأكواب على الحاضرين من الضيوف وأهل البيت، وغيرها من البروتوكولات الشعبيَّة الدالة على خصوصيَّة البلاد، التي تعد الموطن الأشهر للشاي عبر التاريخ، وتنتج قرابة ألفي نوع من الشاي، بين مشروب مائدة أساسي، ومشروب صحي علاجي. وفي جميع الأحوال، فإن شرب الشاي ممارسة ثقافيَّة اجتماعيَّة، ولذلك اعتمدته اليونسكو عام 2022 ضمن قائمتها الخاصة بالتراث الثقافي غير المادي، كنزاً للإنسانيَّة.

الطبيعة الأم

ولا يكاد يخلو عرض من العروض التي قدّمتها فرق الشباب المسرحيَّة الصينيَّة في هانغتشو وبكين من هذه النزعة الواضحة إلى

التوحّد مع الطبيعة الأم. فالبشر، والأشجار في الحقول الخضراء، والأقمار والنجوم في السماء، والأمواج في البحار، والرمال في الصحراء، هم إخوة وشركاء في هذه الحياة التي تتسع للجميع بمحبة صافية.

وتتفق جميع الرقصات والحركات الأدائيَّة والتعبيريَّة على هذا المفهوم، الذي يعيد الإنسان إلى خميرته الصلصاليَّة الأولى كائناً نقياً، لم تلوّثه أدخنة العصر الحديث وتقنياته البائسة الجوفاء. وتمضي العروض الشبابيَّة في استعراض رحلة هذا الإنسان منذ عصور طريق الحرير، وطريق الشاي والحصان، في السجل التاريخي الصيني الحافل، حتى لحظتنا الحاليَّة، التي يسعى فيها الإنسان إلى التصالح مع ذاته.

وتتلاقى الرقصات التراثيَّة الفولكلوريَّة، مع رقصات الباليه الغربي، وحركات الأكروبات الصينيَّة الصعبة، والغناء الشعبي والإنشادي والأوبرالي، والموسيقى المعزوفة بالنايات وآلات النفخ والوتريات فائقة الحساسيَّة، وإيقاعات الطبول، في حالات مناخيَّة ومزاجيَّة تتراوح بين النهار المضيء والليل المظلم، وفي أثناء الصحو وأثناء المطر، وجميع الأوقات.

وتتناول العروض في مشاهدها السريعة أو إسكتشاتها المتلاحقة، مواسم الزراعة والجني الخاصة بالمحاصيل الأساسيَّة في فصول العام، ومناخاته المختلفة، وأشهر الأشغال اليدويَّة والصناعات التقليديَّة، وفنون النقش على الحجارة، والتجميل، وحياكة الأزياء، وغيرها.

كما تتطرق السرديات القصصيَّة الوامضة إلى مكتسبات ثورات الإصلاح السياسي والاقتصادي والاجتماعي في الصين، وغيرها من الموضوعات أو العناوين العريضة التي يجري تلخيصها من خلال لغة الجسد والتعبير الأدائي الراقص، إلى جانب استخدام بعض الرموز والأدوات التراثيَّة الصينيَّة الشهيرة، مثل المراوح الصغيرة في أيدي الراقصات، والمظلات الملونة، وزهور اللوتس، والنباتات البحريَّة، وغيرها.

ولم تغفل عروض الفرق الشبابيَّة الصينيَّة الاستفادة من مفردات المسرح الحديث المتفوق على مستوى التجهيزات والمعدّات أيضاً، كما يتضح في الصوتيات ووسائل الإضاءة وشاشة السينما الذكيَّة في خلفيَّة المسرح، وغيرها من لوازم المعاصرة ومواكبة تطورات المسرح العالمي.

مصر.. انتعاش عروض المسرح الغنائي

من بين الموسم المسرحي الجديد في مصر، فاجأتنا بعض العروض بمقاربات موسيقيَّة متفاوتة اجتمعت على بعض السمات، ربما يأتي في مقدمتها الاستعانة بعدد كبير من المطربين، ونلاحظ أن جميع تلك العروض لم تلجأ إلى التطريب في الغناء إلا في ما ندر، وفي صور منفردة «صولوهات» من بعض المغنين، استأثر بغالبيتها بالطبع المطرب علي الحجار في مسرحيته، كما تخففت العروض بشكل كبير من التقسيم التقليدي للمسرحيَّة، الذي يحتوي على فصول ومناظر متتالية، مكتفية بطريقة اللوحات المنفصلة المتصلة لإيصال الدراما، لذلك نجد ظهوراً ملحوظاً للسينوغرافيا الرقميَّة بديلاً أو مكملاً للديكور الثابت والمتحرك، بخلاف قطع الإكسسوار.

القاهرة: وائل سعيد
كاتب وإعلامي من مصر

وقد ساعد ذلك كثيراً في انتقال سلس وغير متكلف للظرف الزمني والمكاني لمجرى الأحداث، ربما يأتي عرض «مش روميو وجوليت» في صدارة ذلك، الذي مزج بين التصميمات الرقميَّة ومشاهد الفيديو المسجلة أو الأرشيفيَّة في توليف فضائه المسرحي.

ولا يأتي عرض «مش روميو وجوليت - البيت الفني للمسرح» في مقدمة العروض التجريبيَّة سينوغرافياً فقط، بل نجده يحتل الصدارة أيضاً في الاعتماد كليَّة على الدراما الغنائيَّة، حتى إن المناظر الحواريَّة القليلة من دون موسيقى، التزمت بالوزن والقافية الشعريَّة، وصيغت في صورة سجع وما شابه، فيما عدا بعض المقاطع المنقولة من النص الأصلي التي استعان بها المخرج عصام السيد في مسرحيته، التي قام بإعدادها وإخراجها عن قصة الحب الشهيرة لعميد الكتابة المسرحيَّة وليم شكسبير، بصياغة شعريَّة لأمين حداد، وفيها استحضر بعض التراكيب والتوليفات الخاصة بوالده الشاعر الكبير فؤاد حداد. العرض من بطولة: علي الحجار، رانيا فريد شوقي، ميدو عادل، عزت زين، بمصاحبة مجموعة كبيرة من المسرحيين الشباب.

علي مدار ما يزيد على ساعتين، تقوم قصة المسرحيَّة التي تدور أحداثها خلال فصلين، نتابع في الأول الأزمة التي حلت بمدرسة «الوحدة» وأدت إلى انقسام طلابها إلى فريقين متناحرين، على إثر إشاعة روجت لعلاقة حب تجمع بين المدرسين يوسف (على الحجار)، وزهرة (رانيا فريد شوقي) الأمر الذي أثار حفيظة الجميع، وصنع جبهتين سواء من الطلبة أم طاقم التدريس، فلن يكتب لهذه العلاقة أي مشروعيَّة، والسبب في ذلك هو اختلاف الديانتين بين الحبيبين. هنا يوظف المخرج تيمة المنع التي وضعها شكسبير قديماً وكانت خلافاً بين العائلتين، إلى خلاف آخر جديد ربما لم تظهر ملامحه على المجتمع المصري إلا أخيراً، مع تصاعد المد الديني والتيارات المتشددة.

على النهج الشكسبيري نفسه، مسرحيَّة داخل مسرحيَّة، يغزل النص تصاعده الدرامي؛ فحين يصل الخبر إلى مدير المدرسة يلجأ إلى وسيلة يجد فيها الحل، عن طريق العلاج بالفن، ويقع الاختيار على مسرحيَّة «روميو وجوليت» لتجسيدها، وتنقسم المدرسة من جديد، ولكن هذا المرة من أجل هدف، حيث يتولى يوسف تدريب الصبيان من الطلبة، فيما تقوم زهرة بتدريب الفتيات. تعد المناظر الخاصة بالبروفات من أكثر مناظر العرض احترافيَّة، واستعان فيها المخرج بما يشبه تقنية الفوتو مونتاج في السينما، كما نجح في توظيف نسبة كبيرة من الاستعراضات جمالياً وحركياً مستغلاً الطاقات الشبابيَّة للراقصين حتى في الانتقال بقطع الإكسسوار والديكور بين منظر وآخر، وفق النسق الدرامي، ما أضفى على العمل ديناميكيَّة أسهمت كثيراً في تخفيف حدة المباشرة الوعظيَّة في مناطق عدة، سواء أكان على مستوى الحوار وكلمات الأغاني أم الأداء الصوتي للممثلين.

اوبرا العتبة.. يبدأ العرض من خارج المسرح

وضع العرض فكرته الأيديولوجيَّة في المقام الأول، لذلك اكتفى ديكور محمد الغرباوي بالستائر المتحركة والشاشات في رسم الفضاء المسرحي للعرض، بينما نشاهد طوال الوقت في الخلفيَّة صوراً لرموز فارقة في التاريخ المصري، بغض النظر عن تصنيفهم دينياً أو عرقياً، مثل: د. مجدي يعقوب، طه حسين، نجيب محفوظ، نبويَّة موسى، وغيرهم. يتذرع بهم المخرج لدعم الفكرة التي يقدمها العرض عن التسامح وفضيلة قبول الآخر، خصوصاً حين يكون الآخر

ضلعاً أصيلاً في تكوين النسيج الوطني، وهو ما يتم تأكيده في النهاية حين يتصدى جميع من في المدرسة لمقاومة حريق كاد يقضي عليهم.

دارت أحداث المسرحيَّة فوق الخشبة العريقة للمسرح القومي بمنطقة العتبة، وعلى بعد أمتار قليلة من المنطقة المزدحمة استقبلت خشبة مسرح الطليعة عرضاً متميزاً وقصيراً لا يتجاوز الساعة، يحتفي بالمكان ويتصادم معه على حد سواء، متخذاً من اسم المنطقة التاريخيَّة عنوانا له: «أوبرا العتبة».

وهذا العرض من إنتاج البيت الفني للمسرح أيضاً، تأليف وإخراج هاني عفيفي، أما البطولة فهي لمجموعة كبيرة من الشباب، من بينهم: محمد عبدالفتاح، دعاء حمزة، إياد رامي، رنا عاصم. وخلال عشر دقائق تسبق العرض، يختار المخرج فضاءً مغايراً للانطلاق من أمام باب المسرح، حيث وضعت مصطبة خشبيَّة اعتلاها مغنيان ووقفا في ثبات وترقب يغنيان مقاطع من الأوبرا العالميَّة، في حين ترجل المارة ليتبينوا ما يجري، وربما ظن بعضهم أنهما مجرد عروسين، فتندر في ذهنه على تقاليع الأفراح. وحدهم الباعة الموجودون لم تظهر عليهم علامات الاندهاش، فقد اعتادوا بحكم وجودهم اليومي بفرشاتهم وبضاعتهم بجوار المسرح، على رؤية الشاب والفتاة يخرجان آخر النهار ويقومان بالغناء، بما لا يفقهون له قولاً.

بذلك، يقوم المخرج بتوريط المشاهد منذ الدقيقة الأولى، فعلى مقربة من هذا السوق الصاخب، وقبل أكثر من قرن ونصف، كان يوجد المبنى التاريخي لدار الأوبرا المصريَّة، قبل أن يحترق في أوائل السبعينيات، وينتقل إلى مكانه الحالي، أما المكان القديم فقد تحول إلى جراج متعدد الطوابق للسيارات، برغم ذلك ما زال يطلق على الميدان «ميدان الأوبرا». وحين نتأمل بوستر العرض يتضح تطابقه الشديد مع صورة شهيرة للرئيس جمال عبدالناصر من شرفة القطار يلوح بيده على اتساعها لجماهير الشعب، التي تتحول في البوستر إلى جموع البائعين المكدسة حول الفرشات لعرض بضاعتها، فيما يقف مايسترو محتلاً جانب الكادر للصورة بالمساحة نفسها تقريباً، محركاً يده بالعصا، كقائد جديد لأوركسترا حديثة قوامها من البشر، ونداءاتهم، وأصوات العربات، والمارة.

على أن أبعاد الصورة هنا غير حقيقيَّة كما يقال، فاليد الأخرى للمايسترو تخترق إطار الصورة إلى خلفيَّة مبهمة بالأبيض والأسود،

من عرض «الطاحونة الحمراء»

تحمل الملامح القديمة للمكان، فيما يحتوي كادر الصورة الباعة بالألوان في إشارة واضحة إلى المفارقة بين زمنين، شهد أحدهما على فترات ذهبيَّة خصوصاً في ما يتعلق بالفنون، بينما يشهد الزمن الآخر على انحدار فني وجمالي يهيمن على غالبيَّة المشهد، وبين هذا وذاك تتحرك شخصيات العرض في ما يُشبه الانقسام المجتمعي؛ فنحن إزاء أناس عالقين، يعيش بعضهم منعزلاً لكونه ما زال أسيراً لعهد مضى ولن يعود، يمثله شخص وحيد يردد جملاً فلسفيَّة وأشعاراً لا تتفق مع التوليفة المحيطة، أما الجانب الآخر الذي يمثل الغالبيَّة فنجده متنوعاً ومختلفاً لكنه يجتمع على مصير واحد أو شعور مشترك بعدم الاستقرار، فربة المنزل المُستهلكة تخشى من ارتفاع الأسعار المتزايد، في حين تتملك الباعة تخوفات كبيرة من مشروع تعتزم الحكومة تنفيذه منذ سنوات، وعلى أثره سيتم نقلهم إلى مكان آخر، الأمر الذي سيؤثر على تجارتهم.

اقتطع المخرج جزءاً صغيراً من سيرورة الحياة اليوميَّة الشعبيَّة في واحد من أشهر ميادين القاهرة وأكثرها ازدحاماً، لذلك كان من الجيد اكتفاؤه بمدة زمنيَّة قصيرة للعرض، تماشياً مع قانون المكان الذي لا يترك لك حريَّة التنقل لفترة طويلة، وقد أجاد مهندس الديكور عمر غايات في تطويع واستلهام قطع الإكسسوار من مفردات المكان، وتأتي في مقدمتها كراتين البضائع التي انتشرت فوق خشبة المسرح، سواء في الخلفيَّة أم من خلال منزل السيدة النهمة في الشراء، كما استخدم أعمدة من الخشب المتقاطع في تشييد المكان، تأكيداً على الزوال المنتظر، أما عن الإعداد الموسيقي لـحازم الكفراوي فقد نجح في مزج القديم بالحديث، وبخاصة أغاني المهرجانات، ونسج تلك الخلطة بنداءات الباعة التي أخذت في التداخل مع الخلفيات الصوتيَّة وموسيقى الأوبرا حتى تلاشت الأخيرة في النهاية.

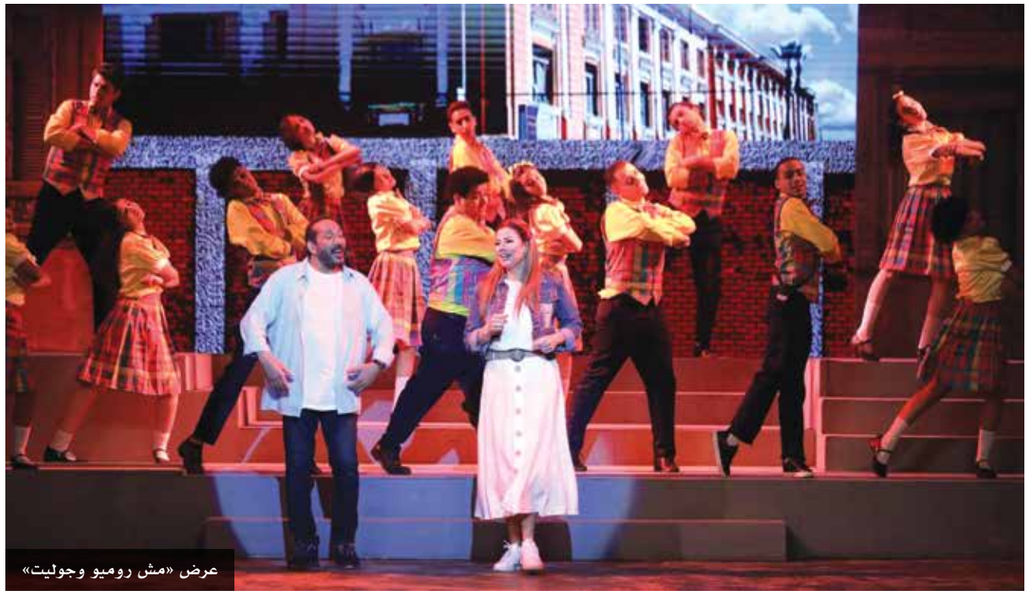
وكما بدأ المخرج الدراما من خارج المسرح، استطاع جلب الشارع بصخبه وحركته غير المنتهية إلى الخشبة المحدودة للمسرح. لم يقتصر ذلك على قيام الممثلين بتجسيد شخصيات الباعة ومرورهم المتكرر بين الجمهور، يحمل كل منهم بضاعة مختلفة؛ بل نجده ينتقل بنا إلى عربة ميكروباص مستعيناً ببضع مصاطب خشبيَّة جلس فوقها الممثلون كأنهم داخل السيارة، ومن خلال صوت الراديو تأتيهم آخر الأنباء عن ارتفاع أسعار الوقود، فيقوم كل منهم بإجراء مكالمات تليفونيَّة مع آخرين، نكتشف منها قيامهم باستغلال الموقف ورفع الأسعار والأجور، حيث يمثل كل منهم فئة من المجتمع (مدرسة، تاجر، مزارع ...الخ) وكانت البداية من سائق العربة نفسه حين أجبرهم على زيادة الأجرة فور انتهاء مذيع النشرة من إعلان الخبر. كما يظهر مترو الأنفاق في أكثر من منظر وهو من أكثر اللوحات حركيَّة وانسجاماً في العمل؛ حيث اعتمد في المقام الأول على الأداء الجسدي للممثلين، للإيهام بالحركة المضطربة داخل عربة المترو، التي لم تخرج عن مجرد دكة صغيرة وبعض الحلقات المتدلية من عمود معدني، وفي الداخل نتابع إحدى الفتيات يتم التحرش بها، ربما إشارة إلى حادثة اغتصاب قديمة شهدتها المنطقة واشتهرت باسم «فتاة العتبة»، حدث ذلك مقتبل التسعينيات، تلك الفترة المرتبطة بأحد العرضين التاليين من إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة وهما: «الطاحونة الحمراء»، و«نستولوجيا 90/80» وقد استضافهما مسرح السامر بالعجوزة.

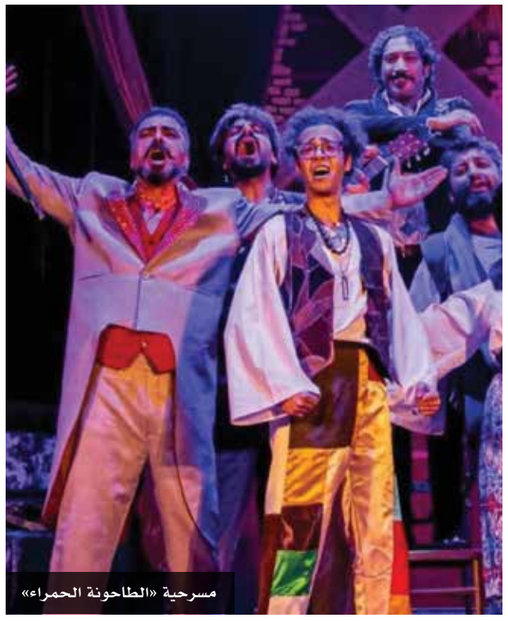
في عام 2001 حصل فيلم «الطاحونة الحمراء» تأليف وإخراج الاسترالي باز لورمان على عدد كبير من الترشيحات والجوائز، من بينها الأوسكار، وغولدن غلوب، تدور قصة الفيلم حول مفهوم المومس الفاضلة، حيث يسافر أحد الشعراء الإنجليز أواخر القرن التاسع عشر إلى فرنسا لمعايشة الثورة الفنيَّة، وحين تطأ قدمه أحد الملاهي الليليَّة، المعروف باسم «الطاحونة الحمراء»، يقع في غرام فتاة الأولى في المكان، التي بدورها تتحرر على يديه من عبوديَّة الجسد والمال بعد أن بادلته الحب، إلا أن القدر لم يبارك حبهما – وربما تطهرها أيضاً - ففي النهاية تموت بالسل، وتبقى الطاحونة في دورانها الدامي بأبطال جدد. في الإطار نفسه ومن دون حياد يذكر، سارت أحداث العرض المسرحي بالعنوان ذاته، بدراماتورجيا وأشعار أحمد زيدان، ومن إخراج حسام التوني.

لم يعتمد العرض على الطرق التي اتبعتها كل العروض في تسجيل الأغاني المسبق، وتحريك شفاه المؤدين وفق ذلك، بل نجده يغامر بتقديم غناء حي على خشبة المسرح، الأمر الذي تطلب إمكانيات صوتيَّة مختلفة، لم تنطبق على معظم فريق العمل، وفي مقدمته البطلان، وفي المقابل نجد بعض الأصوات الثانويَّة برعت في التحكم بين الأداء الحركي والغنائي بسهولة ويسر ملفتين، خصوصاً وقد لجأ المخرج إلى عدد كبير من المناظر لسرد الأحداث، وبالطبع لم تخلُ من استعراضات وأغان غلب على معظمها النمطيَّة وربما بعض الاستسهال، وهو ما يظهر جلياً على كافة العناصر الأخرى بداية من الديكور وحركة الممثلين والرؤية الموسيقيَّة، وحتى معالجة النص الأصلي، فعلى سبيل المثال لم يوجد مبرر درامي أو فني للحفاظ على الأسماء الأجنبيَّة للشخصيات فيما يقدم فريق التمثيل صورة أقرب في أدائها إلى الجو المعتاد للملاهي في مصر، الشعبيَّة منها بالأخص، وهو ما يتعارض مع الوضع المفترض لملهى الطاحونة الأصلي.

ويأتي عرض «نستولوجيا 90/80» في آخر القائمة، وهو لم يقدم سوى عدد من الإسكتشات الاستعراضيَّة والغنائيَّة القائمة على استدعاء التراث الفني لعقدي 90/80 من دراما تليفزيونيَّة وأفلام سينمائيَّة وبعض البرامج الإذاعيَّة. العرض من بطولة فرقة السامر المسرحيَّة، أما الرؤية والإخراج فلتامر عبدالمنعم، الذي لم يستفد من إتاحة التضافر لعدد من فرق الفنون الشعبيَّة التابعة للهيئة «بور سعيد وسوهاج وروض الفرج»، مكتفياً بالفرقعة التي أحدثتها بعض المشاهد للفنان محمود العزازي على مواقع التواصل في الإنترنت أثناء تقليده للفنان عادل إمام، وقد أداه بمهارة وتميز، مثله في ذلك مثل أداء معظم الفريق تقريبًا، برغم هذا لم تخرج المحصلة النهائيَّة عن: فريق تمثيل جيد دون دراما.

ربما كان يصعب الحديث عن دراما في هذا العرض، حيث يحصر المخرج عرضه في حدثين يتيمين في أول العرض ونهايته، فنشاهد أحد الأشخاص داخل غرفته يقوم بإجراء عدد من المكالمات التليفونيَّة منتقلاً بين زوجته وابنه ورئيسه في العمل، يتبين لنا من


عرض «مش روميو وجوليت»


مسرحية «الطاحونة الحمراء»

خلالها أزمة منتصف العمر التي يعاني منها، وستكون مدخلاً لحلم طويل على مدار ساعتين يستدعي فيه عدداً من الأعمال الفنيَّة الخاصة بفترتي طفولته وصباه، على أن هذا الاستحضار اقتصر على «مقاطع» المقدمة أو النهاية فقط، ولم نجد مشهداً تمثيلياً من تلك الأعمال يُعاد تقديمه أو طرحه، اللهم إلا عشرات الأغاني من مسلسلات «الشهد والدموع، ليالي الحلميَّة، رأفت الهجان»، بجانب أغنيات شهيرة من مسرحيات مثل «ريا وسكينة، الواد سيد الشغال»، وحتى المشاهد التمثيليَّة المستحضرة لم تضمن حواراً بل اكتفت بموسيقى الفيلم المصاحبة، ولم ينسَ المخرج في خلطته استحضار بعض البرامج الإذاعيَّة أيضاً مثل «كلمتين وبس» للفنان الكبير فؤاد المهندس.

قبل بدء العرض كان المشاهدون على موعد مع تحذير من الإدارة، التي ناشدت الجمهور الاستعداد بالمناديل الورقيَّة للمشاهدة، كما تخلي مسؤوليتها عن الدموع التي ستذرفها العيون في القاعة، كانت الإدارة على حق بالفعل في ذلك التنبيه، مع فارق بسيط ربما لم تنتبه إليه، وهو أن تلك الدموع لم تكن بسبب الحنين – رسالة العرض الوحيدة إن وجدت - وإنما كانت على الوقت والجهد المهدور، ليس إلا.

«إليزابيث كوستيللو: سبعة دروس وخمس حكايات أخلاقيَّة»

جماليات مسرحة الأجناس الأدبية

تعددت الأعمال المسـرحيَّة التي شـاهدتها في مهرجان أفينيون هذا العام، وتنوعت بشكل كبير، وقد توقفت مع قارئ مجلتنا عند بعضها في العددين الماضيين، ولكن يبقى منها الكثير. فقد شـاهدت هذا العام اثني عشر عملاً في المهرجان الرئيس، وثلاثة أعمال أخرى في المهرجان الموازي/ التجريبي/ أو الهامشـي Avignon Off. وليـس باسـتطاعتي أن أكتب عنها جميعاً هنا، أو حتـى عن أهمها في مقال واحد قـد يغبنها أكثر مما يضيف إلى وعي القارئ والمسـرحي العربي بها، أو بما قدمته. وربما أعود إلى بعضها بشـكل أو بآخر في المسـتقبل.

أفينيون: صبري حافظ
أستاذ جامعي وناقد مسرحي من مصر

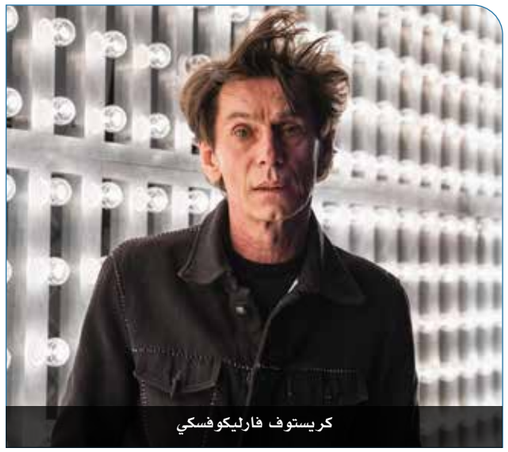
وإن كنت أريد أن أكرس هذا المقال لعمل واحد على درجة كبيرة من الأهميَّة، ليس فقط لتميزه على أكثر من مستوى، ولكن أيضاً لخصوبة ما يطرحه من قضايا تتعلق بكثير من شؤون المسرح وشجونه. وأولى هذه القضايا هي تلك التي أدعوها بمحتوى الشكل، وما يضيفه إلى العمل من رؤى واستقصاءات. فقد كنا قديماً نتحدث عن الشكل والمضمون، بوصفهما شيئين منفصلين، ثم سال مداد كثير عن عدم انفصالهما، وعن العلاقة الجدليَّة بينهما، ثم تطور وعينا مع نظريات النقد الجديدة منذ البنيويَّة وما بعدها، بهدف التركيز على النص على حساب كل ما يحيط به من سياقات. وتناثرت معها دماء الكاتب الذي أعلنوا موته موضوعاً للنقد، على حساب مركزيَّة النص وأهميَّة تحليله. وهو الأمر الذي بدد إدوارد سعيد ما يحيط به من أوهام، حينما موضع النص في العالم، زمنياً وجغرافياً على السواء، واهتم بكل سياقاته الثقافيَّة.

القرين وتفكيكه

لكن هذا العمل الذي اخترت أن أكتب عنه في هذا المقال، هو في تقديري أجمل ما شاهدت هذا العام في المهرجان الرئيس بالطبع، وفي فضاء القصر البابوي المهيب. لأنني كثيراً ما أُسأل عن أجمل أو أهم الأعمال التي شاهدتها في المهرجان بعد انقضاء دورته، وفي معظم الأحيان أفضل ألا أفرز عملاً بعينه، وإنما مجموعة من الأعمال، لكنني أستطيع أن أجيب عن هذا السؤال هذه المرة بكل ارتياح، بأن أجمل أعمال مهرجان هذا العام كان عرض المخرج البولندي الشهير كريستوف فارليكوفسكي Krzysztof Warlikowski «إليزابيث كوستيللو: سبعة دروس وخمس حكايات أخلاقيَّة» Elizabith Costello: Seven Lessons and Five moral Tales وهو عرض مأخوذ عن أحد كتب جي إم كوتزي (J. M. Coetzee 1940) المولود في جنوب أفريقيا – تركها واستقر في أستراليا – والفائز بجائزة نوبل للآداب عام 2003، وهو بعنوان «إليزابيث كوستيللو» Elizabeth Costello. قلت أحد كتب هذا الكاتب الشهير، لأنه كتاب طريف ومن الصعب تصنيفه من الناحية الأدبيَّة، وإن جرى تصنيفه على أنه رواية، لكنه ليس رواية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، لاسيما أن فيه الكثير من المقتطفات التي يتجاوز بعضها عدة صفحات، والمأخوذة من محاضرات ألقاها كوتزي نفسه في كثير من المناسبات المشابهة لتلك التي تتعرض لها بطلته.

ناهيك عن أن الشخصيَّة الأساسيَّة في هذا الكتاب، وهي شخصيَّة متخيلة بالطبع – مثل كل شخصيات الروايات – ظهرت أيضاً في روايته «حياة الحيوانات» عام 1999، قبل الكتاب/ الرواية المعنون باسمها، ثم بعده في «الرجل البطيء» عام 2005، كما في إحدى قصصه القصيرة: «أكاذيب». ومع أن إليزابيث شخصيَّة مختلقة، يعدها بعض نقاد كوتزي، نوعاً من القرين Alter Ego المخترع لهذا الكاتب الإشكالي، أو الأنا الأخرى بدلاً من الأنا العليا كما يشير التعبير الإنجليزي؛ لكن الكاتب – ومواصلة منه لموقفه المراوغ حيالها – يتعامل معها في أغلب الأحيان على أنها شخصيَّة حقيقيَّة، ويورد بعض المقتطفات على لسانها في عدد من محاضراته التي يلقيها في بعض المناسبات. كل هذا يجعل الكتاب/ الرواية المسماة باسمها، عملاً ثرياً شاقّ المخرج البولندي المرموق، ولذلك أضاف إليه هذا العنوان الفرعي الدال: «سبعة دروس وخمس حكايات أخلاقيَّة». ولهذا العنوان الفرعي علاقة وثيقة بآليات مسرحته المدهشة لهذه الرواية، أو ما دعوته بمحتوى الشكل الذي اختاره، واستطاع أن يجعله نوعاً من الإضافة الخلاقة إلى كل مراوغات كوتزي في تعامله مع تلك الشخصيَّة.

لكننا نحتاج أولاً إلى معرفة الخطوط العريضة للرواية، التي تقدم لنا إليزابيث كوستيللو بصفتها كاتبة روائيَّة من أستراليا، تقدم بها العمر نسبياً، فهي في السادسة والستين، وإن ما زالت قادرة على المشاركة في الكثير من المؤتمرات، وتقديم العديد من المحاضرات العامة أو النافعة حول حياة الحيوانات، والرقابة الأدبيَّة، وغيرها من القضايا التي يجري تداولها في كثير من المؤتمرات. فقد سبق أن حظيت روايتها الأولى «البيت الواقع في شارع إيكليس» The House on Eccles Street التي أعادت فيها كتابة رواية جيمس


كريستوف فارليكوفسكي

جويس الشهيرة «يوليسيز» Ulysses ولكن من منظور موللي بلوم، وليس منظور زوجها ليوبولد بلوم، كما فعل جويس، بقدر كبير من النجاح. وهو الأمر الذي جعل الكثير من الحركات النسويَّة الحديثة تعدها واحدة من بطلاتها الأوائل، اللواتي دعون إلى تحرير المرأة، ورؤية العالم من منظورها المغاير، وتستدعيها للمشاركة في الكثير من المؤتمرات، وهي غالباً دعوات لها بالطبع سياقاتها وآفاق توقعاتها، التي تنطلق من تصور مضمر بأنها من اللواتي بدأن في رفض المنظور الذكوري لصالح منظور المرأة، ومن ثم فإنها ستقدم محاضرة تنتصر للنسويَّة، أو لبعض قضاياها الملحة، التي ينشغل بها من يدعونها.

لكن إليزابيث كوستيللو تخيّب ظنهم، أو تتعمد ذلك، فهي امرأة كرست حياتها للكتابة، إلى حد إهمال حاجاتها الشخصيَّة وأبنائها. وقد بدأت الرواية بدعوة جامعة بنسلفانيا لها لتلقّي جائزة مهمة، مما دفعها إلى اصطحاب ابنها «جون» معها، هو وزوجته، في نوع من التعويض المتأخر عن إهمالها القديم له. لكن حديثها عند قبولها الجائزة يتطرق – من دون مبرر سياقي واضح – إلى كافكا وقصته الشهيرة المرويَّة على لسان قرد: «تقرير لأكاديميَّة»، مما يزعج مستضيفيها، الذين يظنون أنها تسخر منهم، وحتى ابنها، فهو لا يستطيع مثلهم تتبع أفكارها ومعرفة مراميها، لاسيما أنها سرعان ما تطعّم حديثها بالكثير من الإشارات إلى فلاسفة قدامى ومعاصرين. ذلك لأن من يدعونها إلى تلك المؤتمرات – ممن يكتبون عادة دراسات حول روايتها الأولى – سرعان ما تبدد تصرفاتها معهم كل توقعاتهم، وتصدمهم أفكارها الجديدة، حيث يتوقعون مناضلة تدافع عن المساواة وحقوق المرأة وأهميَّة دورها في المجتمع، لكنهم يجدون عجوزاً مثقلة بأوجاع التقدم في العمر، يزعجها التركيز على روايتها الأولى تلك على حساب بقيَّة أعمالها، فقد تغيرت اهتماماتها منذ ذلك الوقت البعيد، وأصبحت مشغولة بالكثير من القضايا الفلسفيَّة التي تتخبط الرواية بين مقولاتها المختلفة حول قضايا الإيمان، والإنسان، والحيوان، واللغة، والشر، وحتى حياة النباتيين. والواقع أن كثيراً من المحاضرات التي تلقيها هي في حقيقة الأمر نسخ منقحة من محاضرات سبق لكوتزي نفسه أن ألقاها ونشرها، في مناسبات مشابهة لتلك التي يعيد كتابتها في روايته تلك.

وفضلاً عن ذلك، فإن علاقات إليزابيث ببقيَّة أفراد أسرتها قد تأزمت أيضاً، فليس ابنها وحده هو الذي لا يفهم تصرفاتها، ويريدها أن تتصرف كأي أم/ امرأة تقدم بها العمر؛ ويريد أن يعرف منها السبب، لكن الحقيقة أنها هي نفسها لا تعرف ما هو السبب. أما زوجته فإنها هي الأخرى – وهي بالمناسبة نباتيَّة – تعتقد أن حماتها لا تفهم شيئاً عن النباتيَّة، أو منطلق النباتيين في الحياة، وتريد أن تصحح أفكارها عنهم من دون جدوى. وتتناول الرواية أيضاً علاقة

إليزابيث بأختها «بلانش» التي تركت أستراليا واستقرت في جنوب أفريقيا، وأصبحت راهبة، وهي علاقة إشكاليَّة، حيث تتهمها بأنها تقرأ الفلاسفة الخطأ، وهذا ما يشوش أفكارها، بل إن مقابلتهما الأخيرة كانت مليئة بالشجار، إلى الحد الذي أدركت كل منهما أنها لن ترى الأخرى أبداً. وتستمر الرواية على هذا المنوال حتى تجد إليزابيث نفسها في نوع من الأعراف التي لا تستطيع الإفلات منها، إلا بأن توضح أفكارها وتدافع عن نفسها أمام محكمة فكريَّة من نوع ما. وثمة إشارات سرديَّة – لاسيما بعدما عرجت الرواية على تناص آخر مع عمل آخر لكافكا عن ذلك الذي يريد المثول أمام القانون، ولكنه يبقى عند الباب لا يُسمح له بالدخول – توحي بأنها على ذلك الصراط الذي يجد فيه الإنسان نفسه بعد الموت. وحينما تجيب على الأسئلة بصراحة، وبأنها لا تؤمن بأي شيء، لا يفتح أمامها الباب! لكنها تُمنح فرصة ثانية فتختلق إجابة تنطوي على قصة مصطنعة عن تقديرها العميق للحياة، لكن الرواية تنتهي من دون أن نعرف إذا ما كان الباب سيفتح لها أم لا!

مسرحة الأجناس الأدبيَّة المتجاورة

من خلال هذا العرض السريع للرواية ندرك أننا بإزاء عمل تتجاور فيه مجموعة من الأجناس النثريَّة، من السرد الذي تنزاح فيه الحدود الفاصلة بين القصة والرواية والسيرة، إلى التقرير الأكاديمي حول الكتابة والكُتاب، إلى عمليَّة التناص المباشر مع قصة كافكا الشهيرة، التي تتهكم على البشر وحذلقاتهم، إلى المقالة الأدبيَّة حول قضيَّة من القضايا، إلى الحوار بين الكاتب وقرائه أو دارسيه فيما يمكن دعوته بسيرك المؤتمرات، الثقافيَّة منها والجامعيَّة على السواء. فكيف استطاع كريستوف فارليكوفسكي مسرحة هذا النص، واستخلاص الدروس والحكايات الأخلاقيَّة منه؟ ومن البداية نجد أن فارليكوفيسكي – الذي تتلمذ في البداية على مدرسة جروتوفسكي وأفكارها الأساسيَّة – من المسرحيين الذين أغواهم كوتزي وطريقته المراوغة في محو الحدود بين الواقعي والمتخيل، فقد سبق له أن استدعى شخصيَّة إليزابيث كوستيللو تلك في أكثر من عمل من أعماله السابقة: مرة لكي تقف أمام باب القانون في قصة كافكا الشهيرة، وأخرى لكي تلقي محاضرة مقلقة للجمهور حينما تقيم في دفاعها عن الحيوان تماثلاً بين الهولوكوست، وبين الطريقة التي يسوق بها البشر الآن – وقد أصبحوا من أشره أكلة اللحوم – أعداداً غفيرة منها كل يوم إلى السلخانات.

أما الآن، فقد اعتزم أن يواجه النص كله، وأن يستفيد من مساحة خشبة فضاء القصر البابوي الضخمة، فجعلها مجموعة من الفضاءات المتجاورة، مع استخدام شاشة عريضة في خلفيتها، طولها أكثر من عشرين متراً، ورسمت عليها مجموعة من الدوائر الموحية بأننا سنتحرك في دوائر متداخلة، في عرض استغرق أكثر من أربع ساعات، من دون أن يستشعر المشاهد الملل، أو الإحساس بمرور الوقت، فقد استخدم العرض – كما الرواية نفسها – الكثير

من الوسائط المسرحيَّة هذه المرة، بدلاً من السرديَّة في الرواية، وفنون الفرجة المختلفة، بما في ذلك تقنيات السينما، والفيديو المصور لحظياً، أثناء تجسد الأحداث على الخشبة، والشريط الوثائقي، وبالطبع التجسيد الدرامي في مشاهد متجاورة ومتحاورة أثناء العرض، بصورة تستحوذ على اهتمام المشاهدين طوال الوقت. فقد تحولت عمليَّة المسرحة، وتشكيل العرض في تلك الفضاءات المتجاورة والمتحاورة معاً، إلى لُبّ الموضوع، أو بالأحرى المحتوى الأساسي لهذا الشكل الناطق بما يمور به الواقع الفني والخارجي معاً من تناقضات، وأصبحت ضرورة زعزعة الكثير من رواسيه، بما في ذلك تلك المكانة التي حازها «الهولوكوست» في الثقافة الغربيَّة، التي تقترب من التقديس الفج، ومن أناس يرتكبون ما هو أبشع منه كل يوم في حق الحيوانات؛ من الأمور الصادمة.

فقد بدأ العرض بما يشبه المحاضرة التي تتناول أعمال كوتزي، لاسيما روايته «إليزابيث كوستيللو»، ونتعرف عبرها على كيف برزت فكرة تلك الرواية لدى كوتزي حينما دُعي إلى إلقاء سلسلة من المحاضرات في الولايات المتحدة الأمريكيَّة، وكيف أنه قرر في بعض تلك المحاضرات الحديث من خلال شخصيَّة إليزابيث كوستيللو، وبدلاً من الحديث عن الأدب، يتحدث عن الحيوانات، وضرورة احترام الإنسان لها، وجناياته المستمرة عليها، وهو الأمر الذي يبدو حديثاً ومثيراً للاهتمام في عالم بدأت قضايا البيئة وتدمير الإنسان الجاهل لها تشغله كثيراً، وإن كان كل هذا الأمر بالنسبة لثقافتنا العربيَّة من المواضيع القديمة التي سبق أن تناولها «إخوان الصفا» في رسالتهم الشهيرة «تداعي الحيوان على الإنسان أمام ملك الجان» في القرن العاشر، ثم عاد إليها أبو العلاء المعري في «رسالة الصاهل والشاحج» في القرن الحادي عشر، أي قبل ما يقرب من ألف عام. لكن الفارق الكبير أن المخرج يستفيد هنا من تقنيات العرض الجديدة، حيث نجد المسرح بكل فضاءاته المتجاورة يتحول إلى بحر من الحيوانات التي تملأ الشاشات والجدران، لندرك كم يهلك الإنسان منها كل يوم، بأشكال وصيغ مختلفة. ومع هذه القضيَّة المهمة عن حياة الحيوان، وعلاقة الإنسان الإشكاليَّة به، ثمة بعد آخر في النص دفعه لتجسيده على المسرح، وهو القصة داخل القصة داخل القصة – كما هي الحال مع ماتريوشكا Matryoshka العروس الروسيَّة – وما تنطوي عليه بأن كل ما يدور لنا وأمامنا ليس إلا نوعاً من القص المختلق، وأن كل قصة تخفي في داخلها قصة أخرى، بل وأحياناً أكثر من قصة مخبأة. وهذا النوع الشهير من السرد التوليدي الذي بلورته شهرزاد في «ألف ليلة وليلة»، من الأمور الأخرى التي تعزز أهميَّة محتوى الشكل الدلاليَّة.

ثم أخذنا بعدها إلى رحلة البطلة الافتتاحيَّة، إلى جامعة بنسلفانيا، لتتلقى تلك الجائزة الحقيقيَّة Stowe Award التي تبلغ قيمتها خمسين ألف دولار، وما إن تشرع في حديث قبولها بالجائزة، والمنتظر بوصفه ذروة الحفل، حتى تبدأ في الحديث عن قصة كافكا «تقرير إلى أكاديميَّة» المرويَّة على لسان قرد يكشف عن أسرار إتقانه لآليات المحاضرة البشريَّة، ويحول نفسه وخاطفيه الذين جاءوا به من أدغال أفريقيا، إلى موضوع للدرس في آن، وهو الأمر

الذي يتجسد أمامنا في جانب من المسرح؛ بينما نرى في الجانب المواجه لإليزابيث، الحيرة والامتعاض على وجوه المشاهدين، وخاصة المسؤولين منهم عن تنظيم الحفل. ومن خلال تجاور المشاهد وتفاعلها، يقوم العرض بتفكيك هذا السيرك الأكاديمي بطريقة أبلغ من تلك التي حققها كافكا في قصته المشهورة، وأكثر تأثيراً، لأنها الطريقة التي تتعدد فيها مستويات الرؤية وتجلياتها، لأن ما يميز إستراتيجيَّة التجاور بين المشاهد التي بنى عليها المخرج عمله، أنها تكشف لنا عن أن وعي المخرج بالعلاقة المعقدة بين إليزابيث كوستيللو وكاتبها من ناحية، وبينها وبين أسرتها والوسط الذي يحيط بها من ناحية أخرى؛ دفعه لتجسيدها على الخشبة من خلال ست نساء من مختلف الأعمار والأشكال، ورجل واحد.

وقد أتاح له هذا الأمر تقديمها في مختلف مراحل حياتها، وأدوارها، وعلاقاتها المختلفة مع أسرتها، ومع العالم الذي يحيط بها، وأهم من هذا كله مع أفكارها، وتصوراتها عن نفسها وعن الآخرين. وقد أتاح لنا هذا الأمر أن نرى من خلالها مشاكل التقدم في العمر، لاسيما بالنسبة للكاتب، ولكن أيضاً كيف يفقد الكاتب قدرته على السيطرة على عالمه وأفكاره، وما يعانيه بسبب ذلك. وهذا هو ما جعل لازمة معظم تلك الشخصيات الواحدة/ والمختلفة معاً هي «لديّ آرائي، ولكني لا أؤمن بها»! في نوع من تعرية شكوك الكاتب في جدوى عمله، وتجريده من كل الدعاوى الرومانسيَّة عن دوره وقدرته على السيطرة على العالم الذي يخلقه. فشخصيته الأساسيَّة الواحدة والمتعددة، مشغولة دوماً بأهميَّة أن يغوص الكاتب إلى الأعماق السحيقة للفرد وللمجتمع على السواء، وأن يواجه الأسئلة الصعبة: هل يحق له كشف المخبوء؟ هل عليه أن يزعزع ما استقر بنبش ما ينطوي عليه من مسكوت عنه؟ كيف عليه أن يواجه مسألة استشراء الشر؟ ويلخص عنوان أحد مؤتمراتها: «الصمت والتواطؤ والخطأ» الكثير، مما دفعني للحديث عن محتوى الشكل في هذا العرض، وهو الأمر الذي يميز هذا العرض ويمنحه خصوصيته المثيرة.

لأننا هنا بإزاء عرض يردنا إلى مصطلح جيل دولوز المشهور Rhizome الذي سبق أن ترجمته في أكثر من دراسة لي بالشرش، لأن المفهوم الفلسفي عنده يلجأ إلى واحدة من المفردات الزراعيَّة التي تصف تعدد الجذور/ المصادر، في مواجهة مصطلح زراعي آخر هو Arborescent يصف النبات الذي يمد جذراً أساسياً عميقاً في الأرض، ويخرج ساقاً أساسيَّة تتفرع عنها مختلف فروعه، كالنخلة مثلاً، أو الشجر عامة. ويعتمد هذا المصطلح النقيض على واحديَّة الجذر/ الأصل الذي يعتمد عليه النبات كليَّة، وواحديَّة الساق التي تتفرع منها كل الفروع والثمار. ويمثل هذا المصطلح المناقض لمفهوم الشرش عند دولوز، المنطق السائد في الفكر

والعلم على السواء، ويرد كل شيء إلى أصل واحد، ويسعى دوماً إلى ربط الفروع بالساق التي انبثقت منها، والجذور التي ترتوي منها في بنية تراتبيَّة واضحة. بينما ينهض الشرش على التعدد وعدم التراتبيَّة كمفهوم لعمل الفكر في الخطاب المعاصر، فتعدد الجذور فيه يؤدي إلى تعدد الفروع والأغصان، ليس بمفهوم الشجرة التي تضم كل فروعها في وحدة واحدة، وإنما هو التعدد الذي يعارض الوحدة والثنائيات معاً. مفهوم ينهض في تعارض واضح مع مفاهيم التراتبيَّة، والازدواج، وتبسيطات الثنائيات المتضادة، التي ساخت في رمالها الناعمة البنيويَّة، فهو مفهوم عابر للأجناس والتعالقات.

والواقع أن عمل فارليكوفسكي هو أقرب إلى المفهوم الديلوزي في مسرحة تلك الرواية من أي عرض آخر، بصورة تعتمد العمليَّة المسرحيَّة فيها على عدد من عناصر هذا المفهوم، من عمليات الاتصال والتغاير من ناحية، أو التعدد والتباين من ناحية أخرى، وأهم هذه السمات جميعاً هي القطيعة مع كل الافتراضات والتصورات المسبقة، أو ما يدعوه دولوز بمبدأ القطيعة اللا إشاريَّة Principle of asignifying rupture وهو المبدأ الذي جعل العرض جديداً على أكثر من مستوى، لا يشعر فيه المشاهد بالملل، لأنه يتطلب منه اليقظة المستمرة، والتفكير والتفاعل مع ما يدور أمامه على خشبة المسرح، وعلاقته بما يعيشه في عالمه خارجه، لاسيما وأن العرض ينتهي نهاية لا من النوع الذي يقفل العمل بنتيجة واضحة أو مريحة، وإنما يطرح عليه ضرورة التفكير في كيفيَّة إيقاف ما يدور أمامه، أو رفض تلك الحتميَّة التي ينطوي عليها الموقف النهائي في العمل!

الموسم الجديد للمسرح المغربي

عروض تجريبية

تستنهض التراث وتتغنى بالأمل

تتراوح الأعمال المسرحيَّة المستفيدة هذا العام من الدعم المسرحي بالمغرب، بين الاقتباس من نصوص مسرحيَّة عالميَّة بارزة، تمت مغربتها، أو ترجمتها إلى اللغات المحليَّة مثل الحسانيَّة، والأمازيغيَّة؛ والتأليف، حيث يحضر الكاتب المسرحي يوسف فاضل بنص «الحافة»، والشاعر عبدالله زريقة عبر تجميع لمجموعة من نصوصه الشعريَّة والنثريَّة، والكاتب المسرحي عصام اليوسفي، وتحضر نصوص من تأليف بعض المخرجين أنفسهم، إضافة إلى استلهام التاريخ والتراث المغربي والعربي.

الرباط: سعيدة شريف
كاتبة وإعلامية من المغرب

> **الاقتباس من المكتبة الغربية يطغى على اختيارات المخرجين**

غير أن التباس مفهوم التأليف يجعل الاقتباس هو الطاغي على هذه الأعمال المسرحيَّة ذات التوجه التجريبي العام، والمعتمدة على أساليب مختلفة في مقاربتها لأسئلة الذات، والعالم، والعلاقات الإنسانيَّة، مثل الزواج في عالم على وشك الانهيار، وأسئلة بخصوص الأرض، والصراعات، والحروب التي تجتاح العالم.

ومن ضمن «57» مشروعاً مسرحياً في الإنتاج والترويج، و«42» في التوطين، و«15» استفادت من برنامج دعم المشاريع الثقافيَّة والفنيَّة في قطاع المسرح لسنة 2024، الذي تخصصه كل سنة وزارة الشباب والثقافة والتواصل؛ نجد أن 44% من الأعمال المسرحيَّة الحائزة للدعم هي اقتباس من نصوص مسرحيَّة عالميَّة بارزة، منها مسرحيَّة «نهاية اللعبة» لصامويل بيكيت، و«طبيب بالرغم منه» لموليير، و«المغنية الصلعاء» ليوجين يونسكو، و«فصيلة على طريق الموت» لألفونسو ساستر، و«نزهة في ميدان المعركة»، و«خبز يملأ الجيوب» لماتي فيسنيك، و«طلب زواج» لتشيخوف، وهي نصوص كما يقول عنها حسن النفالي رئيس لجنة الدعم المسرحي في حديث لـ «المسرح»؛ وضع لها الذين اشتغلوا عليها أسماء مختلفة، منها الاقتباس، والإعداد، أو الترجمة إلى لغات محليَّة مثل الأمازيغيَّة والحسانيَّة، وهو منحى أثار انتباه أعضاء اللجنة بوجه عام، وهو ما جعلها تشير إليه في ملاحظاتها العامة هذا العام بتنصيصها على «غياب النصوص المؤلفة تأليفاً خالصاً بشكل كبير، والاعتماد على الاقتباس الذي أصبح ظاهرة واضحة في مجمل المشاريع المقدمة، هذا إلى جانب عدم التوفيق في هذه الاقتباسات بالنسبة للعديد من النصوص».

ويضيف النفالي بأن نسبة التأليف في الأعمال الحائزة للدعم هذا العام بلغت 56%، وهي تطرح سؤال التأليف، لأن البعض منها مأخوذ من التراث الإنساني المغربي أو العربي مثل ألف ليلة وليلة مثلاً، أو مستلهم من شخصيات مثل شخصيَّة «شرتات» في الثقافة الحسانيَّة، المعروفة بالذكاء والدهاء، والشبيهة بجحا، وتم الاشتغال عليها بتأليف خالص.

المرأة والرجل

ويشير النفالي إلى أن التوجه العام لهذه العروض يدخل في إطار التجريب المسرحي متعدد الأساليب، مثل الواقعيَّة، والرمزيَّة، واللامعقول أو العبث، والفانتازيا، لاسيما في مسرح الطفل الذي يتم الحرص فيه على البعدين العجائبي والغرائبي، موضحاً أن «المواضيع التي يتناولها المسرح المغربي المستفيد من الدعم هذا العام لا تخرج بشكل كبير عن سابقاتها، مع بعض الاستثناءات التي تطرح مواضيع مختلفة». غير أن هناك تيمتين تأخذان حيزاً واضحاً في مجموعة من الأعمال المسرحيَّة: «أولاهما العلاقة بين الرجل والمرأة في مختلف تجلياتها وأبعادها ومظاهرها: الحب، الزواج، المعيش اليومي، المستوى الثقافي، العاطفة والعلاقات الاجتماعيَّة. وثانيتهما تيمة الحرب وآثارها ومخلفاتها على المجتمعات والجماعات في كل مكان، مع الشجب والانتقاد الواسع للحروب، والغوص في نفسيات الشخصيات التي تعاني من هذه الحروب في كل بقاع العالم».

من عرض «خريف»

الأمل

أما باقي المواضيع فهي تتجلى في انتقاد الفساد والظلم الاجتماعي، وإبـراز أهميَّة الأمل والمثابرة في الحياة، وكشف تناقضات المجتمع ومخلفات الظواهر الاجتماعيَّة، وقضايا المهمشين، كما برزت قضيَّة الجسد، كما يقول النفالي، في مواجهته للأفكار والحالات النفسيَّة المتعددة، وهذا موضوع يثار باستمرار في المسرح المغربي من لدن بعض الفرق. وعلاوة على ذلك، هناك نصوص ذات بعد فلسفي تطرح العلاقة بين الموت والحياة، وأخرى تتناول موضوع الاستبداد والظلم الذي تتعرض له المرأة، وبعض المناطق المهمشة مثل العالم القروي، ناهيك عن التحولات المجتمعيَّة في زمن الرقميات، ومجموعة من المواضيع الأخرى منها قضايا الأمهات العازبات، ونظرة المجتمع إليهن.

عوالم غرائبيَّة

أما المسرح الموجه إلى الأطفال، كما يوضح النفالي، فهو يتناول موضوعات تثير اهتمام الأطفال، تقوم على أنسنة الحيوانات لإبراز العديد من القيم والتنديد بأخرى يرفضها المجتمع، والصراع بين الخير والشر، والتحسيس بأهميَّة العلم والمعرفة، ومشكل ندرة المياه، والتهديد الذي يسببه الإنسان على هذا الكوكب بتلوث البيئة والخراب، إضافة إلى التعايش والتعاون من خلال التعريف بأهميَّة هاتين القيمتين، وربطهما بالتحديات العصريَّة وتأثير التكنولوجيا على عالم الطفل، وذلك بأساليب تليق بمستوى الطفل، عبر اللجوء إلى عوالم غرائبيَّة وعجائبيَّة تستهوي الأطفال حتى يشاهدوا تلك العروض.

جغرافيا اللغة

على الرغم من التراجع الذي لوحظ هذا العام على مستوى إيداع الملفات الذي بلغ نسبة 35% مقارنة بالعام الماضي، حيث تراجع العدد من 343 مشروعاً في عام 2023، إلى 226 مشروعاً هذا العام، وكان التراجع كبيراً على مستوى الإنتاج والترويج والإقامات الفنيَّة والورشات، مقارنة بباقي المجالات الأخرى التي عرفت تراجعاً طفيفاً، وحرصت لجنة الدعم المسرحي لهذه السنة والمؤلفة من حسن النفالي رئيساً، والأعضاء: عبدالمجيد فنيش، وحسن بحراوي، وزكريا قسي لحلو، وعادل مديح، وامحمد صلو، وأسماء لقماني، وسيدي رضوان الشرقاوي، ورفيقة بنميمون، ووسيلة صابحي، وهاجر كريكع؛ على التوزيع الجغرافي للدعم حتى يشمل تقريباً جميع الجهات، كما جاء في بيان اللجنة، حيث استفادت منه فرق بخمس جهات من المملكة، وشمل التعبيرات اللغويَّة التالية: المسرح الموجه للكبار «44»، المسرح الموجه للصغار «13»، المسرح

حسن النفالي

عبدالمجيد الهواس

محمد فركاني

أسماء هوري

المقدم باللغة الأمازيغيَّة «8»، المسرح المقدم باللغة الحسانيَّة «7»، المسرح المقدم بالعاميَّة المغربيَّة «36»، المسرح المقدم باللغة العربيَّة الفصحى «6».

ومن بين العروض المسرحيَّة الأمازيغيَّة المستفيدة من الدعم، نذكر مسرحيَّة «نزهة في ميدان المعركة» لفرقة «الريف للمسرح الأمازيغي» المقتبسة عن نص فرناندو أربال، ويقوم بإخراجها وإعداد السينوغرافيا الخاصة بها الفنان يوسف العرقوبي، وقام بترجمتها إلى الأمازيغيَّة الريفيَّة عزيز الإبراهيمي، ولعل موضوعة الحرب هي من المواضيع التي تثيرها الفرق المسرحيَّة الأمازيغيَّة لاسيما بالريف، لأن المنطقة عانت من ويلات الحرب والتهميش والصراعات حول الأرض.

المسرح الحساني أيضاً له خصوصيته، فهو ينهل من المجتمع الصحراوي والثقافة الحسانيَّة، ولكنه أيضاً منفتح على الريبرتوار العالمي، مثلما هو الشأن مع فرقة «روافد المسرح الاحتفالي» بالداخلة، التي استفادت مسرحيتها «قانع وسط حاسي» وهو عنوان بالحسانيَّة ويعني «كلب في قعر البئر» للمخرج حسن بديدة، والمقتبس عن نص «خبز يملأ الجيوب» لماتي فيسنيك، وقام بإعدادها للحسانيَّة سيدي أحمد الشكاف، الذي يقول لمجلة «المسرح» إنه اختار هذا العمل لما له من حمولة ثقافيَّة واجتماعيَّة وسياسيَّة تتماشى والموضوعات التي يرغبون في التطرق إليها، وعلى رأسها رحلة الإنسان في البحث عن ذاته.

> **نسـبة التأليـف المحلـي في مسرحيات هذا العام بلغت 56%**

ومن جهته يعمل المخرج عبدالمجيد الهواس في عمله المسرحي الجديد «الحافة» لفرقة «أفروديت»، على الاشتغال على نص للكاتب المسرحي والروائي المغربي يوسف فاضل، الذي يطرح فيه إشكاليَّة العلاقات الإنسانيَّة وتحولاتها في ظل الواقع المرير الذي تعيشه، واستلهم موضوعها كما أشار إلى ذلك سابقاً في «ملتقى مكناس للكتابة المسرحيَّة»، أثناء تقديم قراءة بيضاء لبعض مشاهدها، من قصة الطفل ريان الذي سقط في البئر، حيث يسلط الضوء من خلال السقوط الوهمي لأحد عمال شركة البناء في الحفرة، على واقع العمال المهمشين وأوضاعهم الاجتماعيَّة، وحالاتهم النفسيَّة، وتناقضاتهم وآلامهم وأوجاعهم وآمالهم.

كما تعمل المخرجة نعيمة زيطان مع فرقتها «مسرح الأكواريوم» على موضوعة الحب المأساوي في مسرحيَّة «الدالية» وهي من تأليفها وإخراجها، تستكشف من خلالها جراحات الطفولة، وامتداد العلاقات الإنسانيَّة، وتشابك المبادئ بين الحب والفن والصداقة، والاضطراب العاطفي للشخصيات التي تسعى إلى تحديد هوياتها من خلال علاقاتها ببعضها وبالأشياء من حولها. إنه عمل مسرحي، كما تقول زيطان: «يستكشف عمق الروابط الإنسانيَّة، ويطرح خيارات مفجعة بين العاطفة والعقل، الرغبة والواجب، الإبداع والدمار».

أما المخرج محمد فركاني فقد اختار في مسرحيته «زواج» لفرقة «فيركانيزم» التطرق إلى هذا الموضوع الحساس والإشكالي، الذي ألفه الكاتب عصام اليوسفي، وأثار فيه الكثير من الصعوبات والمشاكل والتحديات التي تؤثر في هذه العلاقة الإنسانيَّة، من انعدام الثقة، وتباين الثقافات والأوساط الاجتماعيَّة، والفوارق العمريَّة بين الأزواج، كل ذلك عبر تصور إخراجي، كما يقول المخرج محمد فركاني، كوكتيل منهجي يعرض لمجموعة من التجارب والمدارس المسرحيَّة ضمن قالب تجريبي.

أسماء هوري من الأسماء المسرحيَّة المغربيَّة المتميزة، استفاد عملها «هُم» Les autres من الدعم مع فرقة «مسرح أنفاس»، وتقول إن المسرحيَّة هي «عصارة تجميع درامي لمجموعة نصوص لعبدالله زريقة تمزج بين الشعر والنثر، يصف من خلالها الكاتب حالة العجز عن التعبير، وعدم امتثال الجسد الفردي والجماعي لمتطلبات عالم يسير بِنَحْوٍ مطّرد نحو الامتلاء، والاستعلاء، والإقصاء، وعن إمكانيَّة أو استحالة التصالح معه». وتضيف أن المسرحيَّة تطرح أسئلة حول الأنا والآخر، وتتلمس الإجابات عبر حالات بوح فرديَّة وجماعيَّة في غاية الشاعريَّة والتجريد، تجعل المتلقي، كيفما كان، منتمياً ومندمجاً مع حكي مسرحي يأخذه بطريقة حسيَّة إلى مناطق متقدمة من التفكير والتفاعل التطهيري.

نزهة في ميدان المعركة

شاطارا

ضرورة

لم يفصح البيان الذي أعلنت فيه لجنة الدعم المسرحي للموسم الجديد عن نتائجها، عن هذا الجانب الموضوعاتي الجوهري المهم، الذي من خلاله يمكن معرفة توجهات العروض المسرحيَّة المقبلة، والرؤية الإخراجيَّة التي ستقدم بها هذه الأعمال المسرحيَّة، وحظ التجارب المسرحيَّة الشابة منها، بل اقتصر على سرد التفاصيل التقنيَّة والشكليَّة المتعلقة بملفات المشاريع المقدمة، التي لا ننكر أهميتها، ولكنها تظل مؤشرات على أن الدعم المسرحي في المغرب، يحتاج إلى أكثر من وقفة، ما دام أنه بالرغم من مرور ست وعشرين سنة (1998) على الشروع في العمل به، ما زال يجمع في سلة واحدة بين المسرح الاحترافي والهاوي ومسرح الطفل، وهي تحتاج إلى دعم خاص بها، وما زالت إشكاليَّة تدبير هذا الدعم الأساسي للممارسة المسرحيَّة في المغرب، ترتهن إلى الملفات التي تفنن العديد من

يوسف العرقوبي

أسامة بوفارنو

عبدالله زريقة

أحمد الشكاف

عصام اليوسفي

يوسف فاضل

حسن بديدة

نعيمة زيطان

نادر عبد اللطيف

الممتهنين للمسرح في «فبركتها»، حسب العديد من المسرحيين الذين شاركوا في لجان سابقة للدعم، أكثر من التفنن في الأعمال المسرحيَّة المقدمة على مستوى الكتابة، والإخراج، والسينوغرافيا، والأداء وغيرها من الأمور التي تدخل في الإنتاج المسرحي.

وفي تقييمه لتجربة الدعم المسرحي، يرى الباحث والكاتب المسرحي نادر عبداللطيف أن هذه الإستراتيجيَّة في حاجة ماسة إلى «المراجعة والتقويم»، لأنها تشكل عبئاً على البعض، وتخلف الكثير من الحساسيات، بل والصراعات والمواقف المختلفة بين كل المشتغلين في حقل المسرح (رواداً وشباباً). وهو دعا إلى صيغة تحكيميَّة تتيح أن يشمل الدعم المزيد من الفرق والفعاليات، ولا يقتصر على مجموعة معدودة على رؤوس الأصابع، مشيراً إلى أن السؤال المطروح هو «هل تلك الفرق المغربيَّة المعدودة تعبر عن الوجه الحقيقي لهذا المسرح في المغرب؟ والجواب لا، لأنه من المفروض أن تعم النهضة المسرحيَّة على الفرق كلها ولا تنحصر على فئة قليلة من الجمعيات أو الفرق، وإلا سنسقط في النمذجة بعيداً عن كل الحساسيات الفنيَّة والتجارب المسرحيَّة الأخرى».

> **مسرح الطفل يسلط الضوء على المخاطر البيئية وتحديات تدبير المياه**

ومع ذلك، ما زال المسرح في المغرب بوجه عام يفتقر إلى الاهتمام الذي تحظى به الرياضة، والدعم المرصود لها من طرف المؤسسات والجهات الخاصة، التي بإمكانها أن تسهم في نهضة مسرحيَّة وفنيَّة حقيقيَّة في المغرب، لاسيما أن هناك تجارب مسرحيَّة شابة، للأسف يخطئ الدعم في تقديرها، ولا يتم الالتفات إليها إلا حينما تفرض نفسها وتبرز بإمكانياتها الخاصة.

قد يكون ملف هذا المخرج الشاب أو ذاك يحتاج إلى تصويب على مستوى تقديم الملف، وهو ما كان يمكن أن تنبه إليه لجنة قبليَّة تستقبل الملفات في وزارة الثقافة، قبل أن يصل إلى لجنة الدعم.

صناعة ثقافيَّة

أما حسن النفالي، فيرى أن الدعم المسرحي أسدى خدمات عديدة للمسرح المغربي، ولا أدل على ذلك من تربع المسرح المغربي على عرش المسرح العربي في العشريَّة الأخيرة، عبر عروض مسرحيَّة مثل «خريف» للمخرجة أسماء الهوري، و«صولو» لمحمد الحر، و«شمس» لأمين بودريقة، و«بريندا» لأمين الساهل، و«شاطارا»، و«تكنزة قصة تودة» لأمين ناسور، ناهيك عن الحضور القوي للبحوث والدراسات الأكاديميَّة لمجموعة من الباحثين الأكاديميين المغاربة، الذي يسلكون مسار عميد المسرح المغربي الراحل حسن المنيعي، الذي أسهم في تأطير العديد من الباحثين المغاربة، ما جعل المغرب «يتربع على عرش الإبداع والنقد المسرحي عل مستوى العالم العربي».

مسرحية «تكنزا.. قصة تودة»

«القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 31»

«بابل» الألماني يظفر بالجائزة الكبرى

ماراثون طويل قطعه ضيوف وفرق مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (الدورة 31) طوال أحد عشر يوماً، لمتابعة أحدث الرؤى والاتجاهات الفنيَّة التجريبيَّة لتسع عشرة دولة، بالإضافة إلى مصر - البلد المضيف - شاركت بـ 25 عرضاً مسرحياً، وتكللت الدورة بفوز عرض «بابل» الألماني بجائزة أفضل عرض، و«ماكبث المصنع» المصري بجائزة أفضل سينوغرافيا، بينما نالت الإكوادور جائزة أفضل إخراج عن عرض «صور ذاتيَّة»، بالإضافة إلى جائزة التمثيل لبطل العرض سانتياجو رودريجو، ونال سليمان البسام جائزة أفضل نص مسرحي لعرض «صمت» الكويتي، وحلا عمران جائزة أفضل ممثلة عن العرض نفسه، وخرجت فلسطين بشهادة تقدير عن عرض «معتقلة»، بينما نال العرض المصري «صدى جدار الصمت» بتوقيع وليد عوني جائزة لجنة التحكيم الخاصة.

القاهرة: باسم صادق
ناقد وإعلامي من مصر

شهدت عروض هذا العام زخماً كبيراً على مستوى الأفكار المطروحة والرؤى المتنوعة، وإن كان أغلبها قد مال إلى المعاصرة أكثر من البحث عن صيغ وملامح تجريبيَّة لافتة، بالإضافة إلى تواضع مستوى كثير من العروض الأجنبيَّة تحديداً، في حين نالت العروض المصريَّة الثلاثة إشادات واسعة من ضيوف المهرجان، على مستوى جرأة الطرح الفكري، والصياغة البصريَّة والأدائيَّة لها.

واستحق العرض الألماني «بابل» الجائزة الكبرى للمهرجان نظراً لانضباطه الشديد على مستوى الأداء الجسدي، فهو عرض رقص معاصر يعتمد اعتماداً كلياً على الجسد والتشكيل السينوغرافي من دون أي حوار، وطرح أفكاراً فلسفيَّة عميقة عن جدوى العلاقات الإنسانيَّة، وتأثير الحروب والإبادة على النفس البشريَّة، من خلال مجموعة من الراقصين يحاولون بث الروح أو إنقاذ شخص من الموت عبر التلامس الجسدي بين رأس كل منهم ورأسه، بينما يتحركون جميعاً في فضاء خاوٍ إلا من عدة لوحات رماديَّة تشكل جداراً يبدو مثل جدار عنصري، أو حائل بينهم وبين الحياة، بينما يحاولون طوال الوقت البحث عن مخرج آمن من بين ثنايا هذا الجدار، الذي يمكن تأويله بصيغ مختلفة، منها عقبات الحياة أو أتراحها أو مآسيها التي تعرقل مسيرة الإنسان. خطاب شديدة الإنسانيَّة برغم فلسفيته، وصاغ صناع العرض تكوينات تشكيليَّة شديدة الدقة والانضباط في الفضاء المسرحي باستغلال توافقهم العضلي العصبي، وحساسيتهم البالغة في تسليم وتسلم مفاتيح الحركة، وخطوطها المرسومة بدقة تضفيراً مع الإضاءة المعتمدة اعتماداً أساسياً على الإيحاء بليليَّة الأحداث، أو ضبابيتها، باستخدام اللون الأبيض مع الأزرق فقط طوال الوقت، وبرغم هذا نجح مخرج العمل في تشكيل لوحات بصريَّة جاذبة من خلال الإسقاطات الضوئيَّة على جسد الممثل وألواح الجدار، في نوع من أنواع تشريح النفس البشريَّة عبر «التون» و«الهاف تون» بلا أي بهرجة لونيَّة زائدة على الحاجة.

> **سامح مهران: شكراً للهيئة العربية للمسرح على دعم المهرجان**

فلسطين الحاضرة

ولأنها أصعب قضايا العرب، فقد ألقت فلسطين بظلال قويَّة على عدد من العروض خلال المهرجان، كان أكثر لفتاً للأنظار العرض المصري «صدى جدار الصمت» للمخرج وليد عوني، وفيه صاغ رؤية معاصرة لتاريخ الاحتلال الإسرائيلي، قفزاً على مزيج من روائع فيروز «سافرت القضيَّة، ويا قدس»، وغيرها، مع نحيب أم كلثوم وأغنياتها المفعمة بالشجن في «عندي الآن بندقيَّة»، وغيرها، تداخلاً مع موسيقى فاجنر، وفيفالدي، وهي صياغة موسيقيَّة ألهبت مشاعر الجمهور، خاصة مع ترجمتها البصريَّة عبر الراقصين الذين جسدوا المعاناة اليوميَّة للمواطنين الفلسطينيين تحدياً لحالة الموات التي يرسخها جدار الفصل العنصري، وما يشكله من حالة عزل تامة بين العرب والعالم، بينما عاب العرض بعض الطول، وقدر من بطء الإيقاع في بعض المشاهد. كما رصد العرض الفلسطيني «معتقلة» للمخرج معتصم أبو الحسن، مآسي التعذيب في سجون الاحتلال، عبر صياغة مشهديَّة تمزج بين بعض النصوص المسرحيَّة العربيَّة المناهضة للاحتلال، والأداء الجسدي الموجع لبطلة العرض شذى ياسين، ومخرجه أيضاً، وإن كان العرض قد تأثر كثيراً ببطء الإيقاع ورتابة الحدث.

العرض الألماني «بابل» الفائز بجائزة أفضل عرض

صمت

جاء عرض «صمت» الكويتي للمخرج سليمان البسام صادماً كاشفاً كعادته، مناسباً تماماً لهول القضيَّة التي يتناولها، تفجير مرفأ بيروت، تفجير أصاب لبنان في مقتل في أغسطس 2020، وأدمى قلوب العرب، في عرضه المباشر قصداً، صياغة نصيَّة مغايرة وغير مألوفة، تأرجح فيها بين التوثيق، والتحقيق، والكوميديا السوداء، مؤكداً إيقاع عرضه بمفردات مختلفة، منها حالة الترقب التي زرعها في وجدان المتلقي، بين الأداء المتميز لحلا عمران، ودقات عقارب الساعة التي تقترب من لحظة وقوع التفجير في السادسة مساء، ومنها التنقل بين أداء بطلته الغنائي، واعتماده على محاولة فك شيفرة الحادث من خلال البحث عن إجابات شافية لما حدث، مستعيناً بالدكتور راسل أوجل، وهو مهندس كيميائي أمريكي متخصص في التحقيق في مثل هذه الحوادث، وتحديد مخاطر الانفجارات ومدى قوتها وتأثيراتها بعيدة المدى، وكذلك تحليلات إلياس فرحات، العميد اللبناني المتقاعد والمتخصص في فنيات الانفجار وأسبابه وتداعياته السياسيَّة، سواء إقليمياً ودولياً، وحالة الرعب التي بثها الانفجار في قلوب اللبنانيين، ومن هنا تتداخل التحليلات الفنيَّة التخصصيَّة مع فنيَّة الفرقة المسرحيَّة، والأداء المتوهج لحلا عمران، سواء على مستوى تقديم أغنيات عربيَّة أو أجنبيَّة، أو نزولاً على المسرح لجذب انتباه المتلقي، وضمان تفاعله

> **العرض الأكوادوري يفوز بجائزتي الإخراج والتمثيل، والكويتي بجائزتي النص والتمثيل، والسينوغرافيا لمصر، وفلسطين تنال شهادة تقديرية**

المباشر مع العرض، استكمالاً أيضاً لدعوة بسام للجمهور لمشاهدة عدد منهم العرض فوق الخشبة، لتصبح لدينا حالة من التفاعل السردي البصري الخارج عن المعتاد، وفي الوقت نفسه هو المعتاد عند سليمان البسام في تناولاته الدراميَّة المفاجئة، وأسلوبه الصادم في طرح التساؤلات وتفجير القضايا.

بينما جاء «جرح» نورا أمين تمثيلاً لدولة ألمانيا، مغايراً من خلال مونودراما تتفاعل فيها مع الجمهور، وشاشة عرض خلفيَّة، وبعض القنينات الزجاجيَّة الشفافة، لتقدم مرثاة فلسفيَّة عن جراح أدمت الأرض وتبحث عمن يداويها، وعبر سرديَّة نصيَّة تقفز بين اللغتين العربيَّة والإنجليزيَّة، وتلتصق خلالها بالأرض في عدة لوحات أدائيَّة، ترصد مدى ارتباط الإنسان بالأرض، وتشبثه بها نقيَّة كما أبدعها الخالق، وإن كانت رتابة الأداء قد انتقصت من وجاهة العمل وإنسانيته.

الحب وأشياء أخرى

طفت على عدد من العروض أفكار العلاقات بين الرجل والمرأة، وتشوه الذات، والقهر الإنساني بصور مختلفة، فما فعله العرض الأكوادوري «صور ذاتيَّة» إخراج مادلين لوافزا، تمثَّل في حالة الكشف ما بعد الحداثي للذات الإنسانيَّة، من خلال ممثل - نال جائزة أفضل تمثيل – وامرأتين، نكتشف معهم العلاقة الأزليَّة بين الرجل والمرأة منذ بدء الخليقة، في صياغة بصريَّة تجريديَّة عبارة عن براويز خشبيَّة مفرغة، وشاهد قبر، وشجرة صغيرة تلمح إلى بدء الخليقة وبدائيَّة الحياة الخالية إلا من رجل وامرأة وأشجار وثمرات تفاح وبرتقال، وبلا أي حوار تتأرجح أحداث العرض بين صور مختلفة لقهر الرجل للمرأة، وتاريخ غوايتها له، وحالة الشغف التي يكبل بها الرجل المرأة عبر مختلف العصور، وإن كانت مشاهد العرض تبدو صادمة ومباشرة.

بينما جاء العرض العراقي «تاء التأنيث ليست ساكنة» للمخرجة الشابة مروة الأطرش، مفعماً بالحيويَّة برغم قتامة تناوله، فهؤلاء النسوة المكبلات بالأغلال يدُرن في فلك رجل مكبل هو الآخر بقيود العادات والتقاليد، وبأداء شعري راقص، تتبادل الممثلات آلام البوح والفضفضة بما يعانين من أزمات القهر بمختلف أشكاله، والزواج

من حفل ختام القاهرة للمسرح التجريبي

المبكر في مجتمعات عربيَّة تزرع الكبت في نفوس أبنائها، وبرغم تميز العمل ببراعة الأداء وشعريَّة الطرح، لكن مشاهده الأدائيَّة كانت أبلغ بكثير من البوح بالحوار المسرحي، لاسيما في حالة تعبير الشخصيَّة الصماء عما واجهته من زوجها ليلة زفافهما، وبالتالي فقد انتقص الحوار من تأثير العمل.

ابتكار

ومن جمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح، قدم المخرج الشاب عبدالرحمن الملا توقيعه الكاسر للقواعد اللغويَّة، من خلال عرض «زغرودة» المبتكر في فكرته وتناوله، من خلال اعتماد العرض بالكامل على «الزغاريد» بدلاً من الحوار المسرحي المألوف، لتناول رحلة الإنسان منذ ولادته وطوال محطاته الحياتيَّة المختلفة، وبرغم أن الزغرودة هي المعادل الصوتي المعبر عن الفرح والبهجة، إلا أنها في حالة الملا عبرت عن كافة مشاعر وانفعالات الإنسان في المواقف المختلفة، ومنها تميز العرض بقدرته على طرح الكوميديا، والكوميديا السوداء، والتراجيديا، من خلال التعبير بالزغرودة، وإن كان اعتماد المخرج على الحالة اللونيَّة القاتمة في إضاءته للعرض، لم تكن لتعبر إلا عن حالات الحزن وأتراح الحياة فقط، بينما كان يحتاج إلى تصورات لونيَّة أكثر بهجة في مشاهد أخرى، كما أن تقسيمه خشبة المسرح لرصد مشاهد مختلفة قد أفسد متابعة المتلقي لأحداث العمل متعددة الأماكن، بينما تميز أبطاله بوهج أدائهم واجتهادهم الحقيقي في تماسك شخصياتهم وصدقها.

الجدل الشكسبيري

حالة من الجدل سببها العرض المصري «ماكبث المصنع» للمخرج محمود الحسيني بين المبدعين والنقاد ضيوف المهرجان، فبرغم إعلانه منذ اللحظة الأولى أنه اعتمد في بناء عرضه على العصف الذهني مع الذكاء الاصطناعي، إلا أنه سادت حالة من التساؤلات والمناقشات المحمودة حول مدى إمكانيَّة تأثير الذكاء الاصطناعي على الإبداع البشري، وقدمت لجنة التحكيم توصية مهمة حول إجراء نقاش مسرحي واسع لمحاولة وضع تقنين ما، لاستعانة المخرجين بالذكاء الاصطناعي في إبداعاتهم، وطالبت بضرورة تحلي المخرجين بالأمانة الأخلاقيَّة كما فعل مخرج «ماكبث المصنع» في إعلان لجوئه إلى الذكاء الاصطناعي، وفي ظني أن هذا العرض سيفتح باباً كبيراً لمناقشة هذه القضيَّة في السنوات القادمة، لاسيما في إبداعات شباب المخرجين في مسابقات المسرح الجامعي، بوصفه الرافد الأهم والأكثر طزاجة في تناوله لمستجدات التكنولوجيا في عروضه.

انتهى المهرجان وعاد ضيوفه على أمل بلقاء متجدد مع إبداع أكثر تحرراً وتجريباً من تلك الدورة التي سعى منظموها إلى تقديم كل ما في وسعهم لاستدعاء عروض تليق بهذا الحدث، ولم يفُت سامح مهران رئيس المهرجان، أن يقدم الشكر إلى الأستاذ إسماعيل عبدالله الأمين العام للهيئة العربيَّة للمسرح، خلال لقاء رؤساء المهرجانات المسرحيَّة العربيَّة في جريدة الأهرام، لدعم المهرجان بأجور العرض الألماني «بابل»، وبتكاليف الإصدارات، وأجور مدربي الورش التخصصيَّة.

ولّد حضور المرأة في الإخراج المسرحي بالجزائر نتائج مهمة على مدار الأربعة عقود الأخيرة، ويرشّح متخصّصو الشأن المسرحي المحلي، مواطناتهم لإدراك عمر ثانٍ بحكم عدة مؤشرات ترشحهنّ لتحقيق الوثبة المرتجاة.

الجزائر: رابـح هوادف
ناقد مسرحي وإعلامي من الجزائر

تاريخياً، شهد الإخراج المسرحي الجزائري أول حضور نسائي مطلع ثمانينيات القرن الماضي، من خلال المخرجة المخضرمة حميدة شلالي، التي قدّمت مسرحيَّة «السمكة الخضراء» للأطفال، قبل أن يشهد الميدان تفعيلاً أكبر من خلال الشقيقتين فوزيَّة وحميدة آيت الحاج، اللتين تعدان من أبرز التجارب الإخراجيَّة المحليَّة، على نحو عبّد الطريق لكوكبة من مواطناتهما.

وبعد دراستها في الاتحاد السوفيتي السابق، وجامعة السوربون بفرنسا، افتتحت فوزيَّة آيت الحاج (71 عاماً) مسارها بإخراج مسرحيَّة «موت التاجر المتجول» (1987)، لتتوالى أعمالها الفنيَّة: «الخياط الماهر» (1993)، «النملة والصرصور» (1994)، «أبناء القصبة» – إعادة إنتاج (2005)، «العشيق عويشة والحرّاز» (2007)، «الأنبياء»، «دعاء الحمام»، «بزنس إز بزنس»، «الجزائر نار ونور»، وغيرها.

وقدّمت أوبريت «رحلة حب» (1995)، وأعقبتها بأوبرا «نوبة الأندلس» (1996)، ثمّ العمل المتميّز «عشيق وعويشة والحراز» (2007)، قبل أن تنتج مسرحيتي «الركوع للثرى»، و«هاملت».

بدورها، حضرت حميدة آيت الحاج (70 عاماً) بقوة في المتن الإخراجي النسائي، بعدما ذهبت سنة 1974 إلى باريس لتستكمل دراستها في علم النفس، وتخرجت عام 1979، ومن باريس ذهبت إلى الاتحاد السوفيتي ، حيث درست الإخراج المسرحي والسينمائي لمدة ست سنوات في المعهد العالي للمسرح والسينما في كييف، الذي تخرّجت فيه عام 1985 بعرض «مجسمات».

وفضّلت حميدة آيت الحاج أن يكون مسرحها جزائرياً، فكانت مسرحيتها الأولى «أغنية الغابة» (الرابع من فبراير/شباط 1987)، حيث اتكأت حميدة على نص «الرغبة» لـتنيسي وليامز، في بحث مشكلة جزائريَّة عن موقف الرجل العربي المتشدّد ضد المرأة الجزائريَّة.

لاحقاً، قدّمت «يوميات مجنون» عن «غوغول» مع عزالدين مجوبي، ولم يكن المجنون روسياً، بل جزائري، وعلى المنوال نفسه نسجت في مسرحيتي «ثماني قصص لتشيخوف» (1989)، و«حصار ستان» (1992).

ونالت حميدة آيت الحاج عشرات الجوائز، منها: الجائزة الثالثة لفن الحكي في «كييف» (1983)، جائزة أحسن تصوّر إخراجي في «كييف» (1984)، جائزة أفضل تصميم سينوغرافي في «كييف» (1985)، جائزة لجنة التحكيم عن «خنجر في الشمس» في مهرجان «السوربون» (1997)، الجائزة الكبرى للمهرجان الوطني الثاني للمسرح المحترف عن «النهر المحوّل» (2007)، جائزة أفضل عرض في مهرجان المسرح الأردني (2007)، وجائزة أفضل إخراج في مهرجان المسرح الأمازيغي بباتنة، عن مسرحيَّة «ماسينيسا» (2015).

الممثلات المخرجات

كانت للفنانة سكينة مكيو المكنّاة «صونيا» (31 يوليو/ تموز 1953 – 13 مايو/ آيار 2018) عدّة لمسات إخراجيَّة، إثر مسار تمثيلي حافل افتتحته بمونودراما «فاطمة»، وأنجزت فيه ما يربو على الخمسين مسرحيَّة.

واستثمرت صونيا عملها مع أسماء إخراجيَّة بارزة، أمثال زياني الشريف عياد، عزالدين مجوبي، عبدالقادر علولة، امحمد بن قطاف، سيد أحمد أقومي، وغيرهم، في ممارسة الإخراج بشكل مغاير.

وكانت البداية بمسرحيَّة «حضريَّة والحواس» (1997)، في إخراج مشترك مع مواطنها مصطفى عياد، ثمّ مسرحيتي «يوغرطة» و«لغة الأمهات» (2007)، قبل أن تخرج «ثورة بلحرش» (2011)، كما قامت بإعادة إخراج مسرحيَّة «الشهداء يعودون هذا الأسبوع» (2011)، تلتها مسرحيَّة «المهرّجون» عاماً من بعد، لتُخرج مسرحيَّة «الجميلات» (2013)، وأكملت صونيا المسيرة بإخراج مسرحيات: «امرأة من ورق»، «أسوار المدينة»، «ليلة طلاق»، «بلا غضب»، وظلّت تقول: «أنا أكتب فوق الخشبة ويكفيني ذلك».

وفي نسقٍ يضاهي صونيا، خاضت ليندا سلام (58 عاماً) في التمثيل منذ العام 1984، وتحوّلت إلى الإخراج في مسرحيات: «ابن آدم» للأطفال (1995)، «البرزخ» (1998)، «المهبول العاقل» (2007)، «إنقاذ الفزّاعة» للأطفال (2014)، «كذّاب دوت كوم» (2017)، عهد الأصدقاء (2023).

ومن الجيل نفسه، برزت سعاد سبكي (62 عاماً) التي بدأت مسارها بالتمثيل في مسرحيات كثيرة، مثل: «تشريـــح» (1994)، «مايـــا وحسيـــن» (1996)، «رقصة الأبريـــاء» (1997)، لتمارس الإخراج قبل عقد ونيف في مسرحيات: «الزواج ولعوج»، «الشاطرة للأطفال»، «سوق الرجال» (2010).

من ناحيتها، كانت لآمال منيغاد (54 عاماً) بصماتها، ممثّلة في مسرحيات عدة: «رقصة الأبريـــاء» (1997)، «جيبو الخديم» (1997)، «أشرب البحر» (1999)، «الجثة المطوقة» (2000)، إلخ.

وخاضت ميغناد مغامرة المساعدة في الإخراج عبر مسرحيات: «انسوا هيروسترات» (2007)، «الأستاذ كلينوف» (2009)، «لحظات مسرح» (2010)، فضلاً عن «غابة الأمان» (2010)، «أصفار النار الباردة» (2012)، «عدو الشعب» (2016)، كما أخرجت مسرحيتي «كلام» (2010)، و«العشاء الأخير» (2014).

ودوّن المتن الإخراجي النسائي في الجزائر، حضور الفنانة نصيرة بوحسين، حيث شاركت في مسرحيات: «بيت الحدود»، «الزائر»، «التمرين»، «البطل»، «الهايشة»، «بهيجة»، قبل أن تخوض نصيرة بوحسين (57 عاما) تجربة التمثيل ومساعدة المخرج في مسرحيتي «البطل»، و«الرجل العاري»، ثمّ أخرجت مسرحيَّة للأطفال «أجنحة نمّولة» (2021).

فرجات وأطياف

لمع اسم تونس آيت علي، خريجة مدرسة الفنون الدراميَّة «ابن رشيق» بتونس، التي بدأت مشوارها ممثلة في عدّة مسرحيات، أبرزها: «زواج أكاديمي»، «وردة»، «رحلة حب»، قبل أن تنتقل إلى الإخراج من خلال مسرحيات: «الساكتة»، «الراحلة»، «الثلث

حميدة آيت الحاج

صونيا

تونس آيت علي

الخالي»، «بوسعديَّة صاوند»، «الزايخا»، «كل شيء على ما يرام»، «خرجة»، «الدمى»، «الدهاليز»، قبل أن يشهد شهر مايو/آيار 2024، إخراجها مسرحيَّة «غدوة» التي جسّدتها ست عشرة نزيلة في سجن محلي، على نحو فرجوي متفرّد وسابق من نوعه.

من جهتها، حلّقت سميَّة بن عبد ربه (49 عاماً) في سماء الإخراج المسرحي، حيث كتبت وأخرجت مسرحيات: «سفينة الألحان» للأطفال (2002)، «البورجوازي النبيل» (2002)، «تراجيدي رغم أنفه»، و»طلب زواج» (2002)، «التمثال» (2006)، «الجنود الصغار» (2012)، «رؤى»، و»خمسة نساء وعربة» (2014)، «نينـــا» (2015)، «جيل الإنترنيت» (2015)، «الطلاق الرجعي» – كوميديا (2015).

وعرف حضور المرأة في الإخراج المسرحي بالجزائر، تجلياً مائزاً لنبيلة إبراهيم زايدي (47 عاماً) عبر تجارب عديدة على غرار: «شهرزاد» (2010)، «الرهينة» (2014)، «مكالمة مخفيَّة» (2016)، «آرت» (2021)، «لالّة فاطمة نسومر» (2023)، كما شاركت مساعدة للإخراج، في مسرحيات: «ماكبث»، «راجعين... راجعين»، «شارع المنافقين».

إلى ذلك، باشرت الفنانة ليديا لعريني مساراً تمثيلياً في

ليندا سلام

ريم تعكشوت

مسرحيات: «الحافر الفضي»، «عروس المطر»، «يوم من زماننا»، «فوضى الأبواب»، «قاضي الظل»، «الإمبراطور»، «أسوار المدينة»، «رأس الخيط»، «عام الحبل»، «الشهداء يعودون هذا الأسبوع»، «ثورة بلحرش»، «امرأة من ورق»، «الجميلات»، «حدّة يا حدّة»، «القط الأزرق»، وغيرها.

واشتغلت ليديا لعريني مساعدة مخرج في مسرحيتي «عرس الدم»، و»ميموزا الجزائر»، قبل أن تخرج العملين المونودراميين: «مـاذا أسميه؟»، و»حليم القط»، إضافة إلى ثلاث مسرحيات للأطفال: «حكايات من العالم»، «معركة السلام»، «رجل المريخ في كوكب الأرض»، فضلاً عن عمل من نوع (الوان مان شو) بعنوان «حب من أول نظرة».

ويمتدّ الحديث عن التجارب النسائيَّة في المسرح الجزائري، ليستوعب شاهيناز نفواش في حزمة أعمال، أبرزها مسرحيات: «خلف الأبواب» (2014)، «نساء المدينة» (2015)، «أرامل» (2021)، «شجرة الموز» (2022)، وفي الإطار نفسه، نجد مريم علاق التي أخرجت «بوزنزل» (2013)، و»عودة شكسبير» (2014)، ناهيك عن ليلى بن عطيَّة في مسرحيتي «ثوب مستهلك»، و»البئر»، ونسرين بلحاج في مونودرامي «طيوشة»، و»قادرة على شقاها»، تماماً مثل ريم تعكوشت عبر مسرحيتي «الحرائر دوت كوم»، (2014) و»السواد في الأمل» (2015).

من جانبها، مارست «إلزا حامنان» تجربة إخراجيَّة وحيدة في مسرحيَّة «ابن بطوطة» (2015)، مثل فاطمة الزهراء ناموس، وتجربتها الإخراجيَّة في أوبرا «الجزائر زينة البلدان» (2022)، بينما أخرجت أسماء بن أحمد، مسرحيَّة «حنين» (2019)، في حين ساعدت سالي بن ناصر، في إخراج مسرحيَّة «صاحي بالنوم» (2016).

حوافز

تشير ليندا سلاّم: «شاركت ممثّلةً في 25 مسرحيَّة تعاملت فيها مع أسماء وازنة بقيمة عبدالمالك بوقرموح، عبدالقادر علولة،

عزالدين مجوبي، عبدالعزيز دهيمي، سكينة مكيو، ولاحظت مناهج المخرجين، وكنت مساعدة للمخرجين في أربعة أعمال، ووجدت في نفسي القدرة على الإخراج، هذا الأخير يعد قضيَّة ثقافة وإبداعاً، لذا أعد نفسي مبدعة وليس مخرجة».

وتسجّل ليندا: «ظلّ الإخراج حبّي الدفين، وحُظيت بتشجيع الراحل عزالدين مجوبي الذي حفّزني كثيراً، وعليه أحس بالراحة في إخراج مسرحيات الأطفال، وما لم أستطع تجسيده ممثلة على الخشبة، أسعى لتحقيقه بشحنات مضاعفة إخراجياً، وفي النهاية خوض الإخـراج المسرحي يتطلب دراسة وامتلاك أدوات، ومع التجربة تنضج الأشياء».

وبكثير من التأثر، تروي ليديا لعريني: «أحسست بميل كبير إلى الإخراج، فمارسته بحب دفين، بعدما شجعني المخرج القدير زياني شريف عياد على الخوض فيه، لكنّه حذّرني من الاندفاع، ونصحني ببدء إخراج أعمال تضمّ عدداً ضئيلاً من الممثلين، حتى أتعود على فن تسيير المجموعة».

وتابعت: «لست بالمخرجة العظيمة، لذا أحرص على الاشتغال ببناء ذاتي، عبر تكثيف المطالعات والأبحاث حتى أطوّر نفسي، وأرفض الفصل بين التمثيل والإخـراج، كما أتفاءل خيراً ببروز المخرجات الجزائريات في القادم».

اهتمام

وفي منظور ريم تعكوشت: «الإخراج مكمّل للتمثيل، والأمر يتعلق بتراكب لا تضارب»، وتردف: «أجد راحتي في التمثيل والإخراج معاً، بيد أنّه لا يمكنني تفضيل أحدهما على الآخر، لأنّ للتمثيل طعمه مثلما للإخراج نكهته، والمسألة متصلة في النهاية بالرغبة المستمرة في الإبداع والرسكلة الدائمة». وفي زاوية أخرى، تسجّل تونس آيت علي: «أجد نفسي أكثر في التمثيل، لذا الإخراج تجربة متميزة بالنسبة لي»، وتضيف: «من المهم جداً أن تجسّد مخيالك على الخشبة، وتبلور أفكارك بحرّيَّة وفقاً لما تريد، كما أنّه من المهم جداً أن تدير الممثلين بالكيفيَّة والجماليَّة التي تريد».

وتُبرز تونس آيت علي: «المرأة لديها أحاسيس ومعارف مثلها مثل الرجل، وهي لا تبدع للنساء فقط، لذا أحثّ على استحداث مجموعة نسائيَّة ركحيَّة لإنجاز الكثير واقتحام المساحة الذكوريَّة».

وتقول تونس: «الدكتاتوريَّة الثقافيَّة الذكوريَّة تلاحقنا»، مضيفة: «الكثيرون يتساءلون من هذه وأين مارست التمثيل ومنذ متى تمارس الإخراج؟ هذا لا يؤثر عليّ، لأنّ اهتمامي يرتكز على الجمهور».

وتتابع: «هناك إبداعات نسائيَّة ناجحة مثل ما أنجزته الشقيقتان فوزيَّة وحميدة آيت الحاج، صونيا، سعاد سبكي، آمال مينغاد، وشاهيناز نفواش وغيرهنّ، لكن هذه التجارب بحاجة إلى تثمين».

ونوّهت تونس آيت علي إلى الاجتماع الاستثنائي الذي تمّ بين مواطنيها الفنانين الراحلين محيي الدين بشطارزي وعائشة عجوري المكنّاة «كلثوم»، قبل أكثر من سبعة عقود، مشيرةً: «ما حصل مع كلثوم تكرر أيضاً مع فتيحة بربار، صونيا، دليلة، فاطمة بلحاج وأسهم في فتح صفحة جديدة، لكننا بقينا عند زاوية المرأة وحتميَّة توخيها الحذر في ما تقول وتفعل وتطرح، بيد أنّه كانت هناك تمردات عند كل الأجيال النسائيَّة»، ونوّهت بما رافق تجربة الشقيقتين حميدة وفوزيَّة آيت الحاج برغم اصطدامهما بصعوبات.

سؤال

تلاحظ تونس آيت علي، أنّ «الإخراج أصبح أكثر تأنيثاً في عموم البلدان التي أخذت فيها المرأة مكانتها شريكةً في التنمية بوجه عام، وفي المجال الثقافي خصوصاً، لكن يبقى أنّ انعكاس حضور المرأة ليس مكمّلاً، طالما أنّ النساء ما هنّ إلا نقاش محرم ويجدن صعوبات في افتكاك الإقرار بنوعيَّة مستوياتهنّ الفكريَّة في مختلف المجالات». وبرغم المُنجز، لكنّ آيت علي تقدّر أنّه «لم يتم تحقيق سوى نصف جزء من طموحنا، لأنّ الإبداع النسائي ليس حاضراً بشكل كبير على الساحة الثقافيَّة في الجزائر، والموجودات في الميدان يجدن صعوبات جمّة في النهوض به إلى النهاية».

وتطرح تونس آيت علي السؤال الهاجس: «لماذا نواجه صعوبات في الإشراف على المشاريع؟ فهل الأمر يتعلق بمشكلة مهارات أم أنها عادة مشروطة تفرض هذا التعاطي مع المبدعات؟».

محمد إسلام عباس

شاهيناز نغواش

يحيى بن عمار

سليم بركان

وترى مخرجة مسرحيَّة «الراحلة» أنّه من «الأخلاقي العودة إلى تاريخ أسلافنا، حيث تتمتع المرأة بالقوة في الداخل، لكنها لا تسيطر أبداً في الخارج، وعليه ما يزال الطريق محيّراً، لكننا نحاول بحيويَّة أن نوجد بمشاريعنا على أرض الواقع بشكل مستقل من أجل خلق تفكير حقيقي».

وانتهت تونس آيت علي إلى أنّ «الكثيرات ما زلن مهمّشات في هذه السوق الثقافيَّة، ويتساءلن باستمرار عن تجسيد مشروعاتهنّ... أين ستكون وكيف؟».

مسرح الأمل

وعقّب الفنان محمد إسلام عباس: «الجزائر شهدت وما تزال اشتغالاً نسائياً مكثّفا على أوتار الأمل، والإشراق، والفرح، ومشاغبة طلاسم الحيرة والمرارة، ومشاكسات العدم، وما يتصل بهموم المرأة وهواجسها الحياتيَّة، بيد أنّ الخلل يكمن في طريقة التعبير والكتابة عن المرأة، وليس تموقع المرأة في المسرح الجزائري، فبنات حواء قدمن عطاءهنّ قرابين لإخوانهن المسرحيين، ولكن هؤلاء لم يستطيعوا التعبير عن كينونة الأنثى الجزائريَّة بالطريقة التي تريدها هي».

من جهته، يرى الباحث المسرحي سليم بركان أنّ «الحديث عن حضور المرأة ضمن مجالات الإخراج المسرحي يعني بطريقة أو بأخرى حضورها الممارساتي للدراما المسرحيَّة المنتجة، لذا يمكن التأكيد على حضورها العضوي الدرامي الذي يقدّم إضافة دراميَّة مسرحيَّة، من خلال الرؤية الإخراجيَّة التي ربما تختلف تكويناتها الجماليَّة والفنيَّة عن تكويناتها الرجاليَّة، لذا فإنّ تجربة المرأة تبدو إلى حدّ ما منتجة، وهذا ما يمكن الإشارة إليه من خلال بعض الأعمال مع المخرجتين فوزيَّة آيت الحاج وتونس آيت علي وغيرهما، مما يعني أنّ تجربتهما منتجة على كل المستويات الفنيَّة والفكريَّة».

نقطة التحوّل

يذهب الباحث المسرحي يحيى بن عمار إلى أنّ التجربة الإخراجيَّة النسائيَّة في الجزائر «تكاد تكون مقصورة على بعض الأسماء المعروفة، وهنا، ليس من حقي مقارنة التجربة الإخراجيَّة المسرحيَّة على أساس الجندر، ولا على أساس القناعات الإخراجيَّة المتنوعة، إزاء شكل الفرص المتاحة أمام الفنانات الجزائريات ما بين إخراج مسرحي موجّه للأطفال، أو إخراج في إطار جمعيات، وتعاونيات، أو مسرح محترف، ومع ذلك، فالمسألة طبيعيَّة، ومعروفة في العالم بأسره، من أنّ الإخراج المسرحي مجال رجالي بامتياز... أو هكذا يبدو».

ويبدي ابن عمار اهتماماً بتجربة سيدتين أثّرتا بشكل أو بآخر، شارحاً: «تعرفت إلى المخرجة المحترفة فوزيَّة آيت الحاج من خلال عرضها (نوبة في الأندلس) الذي نال الجائزة الكبرى للمهرجان الثاني للمسرح المحترف (1996 بوهران)، يومها كنت ممثلاً متعاقداً مع مسرح سيدي بلعباس، وحُظيت بشرف المشاركة إلى جانب رعيل فناني السبعينيات، والثمانينيات، ومن جانب آخر كان لي شرف الترشح لنيل جائزة أحسن ممثل، وهو ما أعده أجمل ذكرى لي».

وتابع: «قدّمت فوزيَّة آيت الحاج تجربة متميزة في تاريخ المسرح الجزائري، حين أدخلت الرقص التعبيري، والغناء إلى العرض لخلق جو استعراضي، بعد تجربة لها مع نص أكاديمي بالمسرح الوطني، لم يسعفني الحظ لمشاهدته، وهو نص (موت التاجر المتجول) للأمريكي آرثر ميلر، والحقيقة أنّ عرض (نوبة في الأندلس) أصبح فيما بعد تقليداً – إلى حدٍّ ما - في المسرح الجزائري المحترف، مع مساهمة الكوريغراف سليمان حابس».

ويعد بن عمار «(نوبة في الأندلس) نقطة تحول في المسرح الجزائري، وتلت هذه التجربة، تجارب أخرى، لكن أهمها من حيث التأسيس لحركة مسرحيَّة نسائيَّة هي تجربة «صونيا» بانتقالها من التمثيل إلى الإخراج، ثم مديرة لمسرح عنابة، حيث أسّست هناك مهرجان المسرح النسوي؛ دعماً وتطويراً للممارسة النسائيَّة في المسرح الجزائري».

ويسجّل ابن عمار: «عموماً، شكّل تاريخ المسرح في العالم

سؤالاً؛ قلّما انتبه إليه الدارسون، ألا وهو اقتصار المشاركة في المسرح الإغريقي على الذكور، وهذا موضوع أنثروبولوجي آخر، ويطول الحديث فيه برغم أهميته القصوى، بينما ارتبط الإخراج المسرحي النسائي في الجزائر بالمطالبة السياسيَّة أكثر منه بالطرح الفلسفي أو الأدبي، وهذا أمر مفهوم، لكنه – برأيي – قد أثّر في جودة وطبيعة ونوعيَّة الرؤى الإخراجيَّة؛ كطرحٍ في حدّ ذاته».

ويعتقد يحيى بن عمار أنّ «الأمر سيتغير في القريب العاجل؛ مع معاهد التكوين الأكاديمي؛ لنرى مخرجات جزائريات يحملن مشاريع مسرحيَّة، نفتخر بها باعتبارها قيمة مضافة؛ بعيداً عن أي نقاش آخر».

في المقابل، يؤكد محمد إسلام عباس، قدرة المخرجات المسرحيات الجزائريات على الظفر بمكتسبات بالجملة، لاسيما مع تحولهنّ إلى قطب نوعي تدعّم بمواهب جيلٍ جديدٍ متفوقٍ من حيث الاشتغال على قوالب دراميَّة متعددة، من الميلودراما إلى التراجيـ-كوميديا، مروراً بالمونودراما، ما يشي بفتح زوايا أكثر عمقاً حول ماهيَّة ومؤدى الفعل المسرحي النسائي، ومقاربة إشكاليات وتعقيدات متداخلة.

بهذا المعنى، يرافع عباس لنهوض الإخراج المسرحي النسائي ببلورة وعي جديد يتجاوز هاجس الرجل ومعادلة الحب، بالتطرق إلى رهانات ظلّت مكبّلة وسط السائد.

بيتر سوندي

ميلاد المسرحية ذات الفصل الواحد

منتجب صقر
باحث ومخرج مسرحي من سوريا

يعد كتاب «نظريَّة الدراما الحديثة» للناقد المجري - الألماني بيتر سوندي (1929 - 1979) من الدراسات المهمة في مجاله، حيث يعالج أزمة الدراما في بداية القرن العشرين. تلك الأزمة التي تمخضت عن ولادة المسرحيَّة ذات الفصل الواحد، التي تمثلت في كتابات ستريندبرج، وتشيخوف وماترلينك.

حاول سوندي تحليل توجه الكتّاب واهتمامهم بالمسرحيَّة ذات الفصل الواحد، التي أتت رداً على عجز الفصل «أو المشهد» المسرحي الذي تم التركيز عليه في المسرحيَّة، وعلى تطور الحبكة فيه خصوصاً في مسرحيات نهاية القرن التاسع عشر. لقد خصص فصلاً كاملاً في كتابه حول المسرحيَّة ذات الفصل الواحد.

بالنسبة إليه، من الضروري أن نميز بين المسرحيَّة ذات الفصل الواحد، والدراما، من ناحية التكامل العضوي وبطريقة تطور الحدث، فهو يعد الفعل المسرحي في المسرحيات ذات الحبكة يعاني من «عجز درامي وأزمة في الحدث».

ويتجلى ذلك في عزوف الجمهور عن «الفودفيل»، والمسرحيات «جيدة الصنع». في هذا المعنى، يعد سوندي أن الحدث يولد من الحالة القائمة بحد ذاتها، وليس من الصدام بين البشر. وهكذا فإن مسرحيات ماترلينك وستريندبرج ذات الفصل الواحد لا تظهر أيّ حالة تناقض، وهي متكاملة من دون صراع يؤدي إلى تغيير الأحداث عند الشخصيات.

يعد سوندي أن «المسرحيَّة ذات الفصل الواحد ولدت في عصر الحتميات»، هذا العصر وحّد الكتّاب المسرحيين على اختلاف أساليبهم ومواضيع كتاباتهم، سواء الرمزيَّة في مسرح ماترلينك والطبيعيَّة عند ستريندبرج.

إن نقطة الانطلاق في المسرحيَّة ذات الفصل الواحد هي التوتر، أو التركيز الدرامي الذي لا ينشأ من «الحدث بين الشخصيات. يجب أن يكون الحدث مدمجاً مع الحالة المسرحيَّة».

من جانب آخر، إن الأنا الملحميَّة هي التي تنسق وتبرر وجود الأشكال الدراميَّة المجزأة. يعد سوندي أن كتابات ستريندبرج تبرهن أن المسرحيَّة ذات الفصل الواحد تزود المسرح بدراما لا تنجم عن العلاقات الإنسانيَّة. نجد هذه الفكرة في «إحدى عشرة مسرحيَّة قصيرة» (1888 - 1892)، في مسرحيَّة «الأب» (1887) التي يظهر فيها ستريندبرج أن الأحداث مصورة من قبل الكابتن، فهو الذي يعلن الصراع بينه وزوجته. يسمي سوندي هذه المسألة «لعبة المتناقضات» التي تعتمل في روح الكابتن، لدرجة أن هذه اللعبة لا يمكن أن يتم التعبير عنها بوجود الحبكة بعد سنتين. يتخلى ستريندبرج عن فكرة الحبكة في دراسته المعنونة «المسرحيَّة ذات الفصل الواحد» (1889) التي يرى فيها أن المشهد الواحد يمكن أن يحل محل المسرحيَّة ذات الحبكة والعرض بشكل كامل: «مشهد، ربع ساعة، يمكن أن يكون المسرحيَّة ذات الفصل الواحد».

يشدد سوندي على التمييز بين المسرحيَّة ذات الفصل الواحد والدراما، هذا التمييز يشمل النوعيَّة والكميَّة، وذلك بحسب الطريقة التي يجري فيها الحدث، وبحسب طبيعة التصعيد الدرامي: إن المسرحيَّة ذات الفصل الواحد ليست تصغيراً للدراما، إنها جزء من الدراما، قائمة بحد ذاتها ومتكاملة العناصر. المشهد الدرامي هو النموذج الأساسي لهذه المسرحيَّة. المسرحيَّة ذات الفصل الواحد هي نقطة الانطلاق، أي الحالة وليس الحدث الذي تتغير فيه قرارات الشخصيات، ومن ثم فهي تغيّر الحالة الأوليَّة للمسرحيَّة لتقودها نحو النقطة النهائيَّة المتمثلة بالحل.

يعد كتاب «نظريَّة الدراما الحديثة» لبيتر سوندي، الكتاب الأكثر أهميَّة حول نظريات الدراما وأزمتها التي بدأت في 1880، وبكلمة دراما نقصد الشكل الدرامي في المسرح. تعاني الدراما من أزمة بشكل متكامل، وبرغم تأثرها بالرواية والشعر فإن الدراما لا تزال بحاجة إلى أطر أكثر وضوحاً كي تجد طريقها إلى المشاهد والقارئ.

إن ولادة الإخراج المسرحي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كان له التأثير الكبير على الدراما، مع أن

الإخراج المسرحي اكتشف قصور الدراما وعدم كمالها البنيوي، ولذلك فهي بحاجة دائمة إلى الإخراج.

من الأفضل استخدام مصطلح تحولات أو تبدلات الدراما، بدلاً من مصطلح أزمة الدراما، والمقصود تعديلات طفيفة تكتسبها الدراما مع مرور الزمن.

لقد نُقد سوندي وعوتب لأنه بشّر بنهاية الدراما في السنوات الخمسين من القرن المنصرم. فقد كان يؤمن بفكرة تجاوز الدراما، ويقول مثلاً إن بريشت تجاوز الشكل الدرامي الحديث في زمانه. إلا أن البعض تحدث عن الانتقال من دراما الحياة، إلى دراما في الحياة. المسرح ليس خاضعاً للدراما، لكنه يمضي في طريقه تماماً كما تمضي الدراما في طريقها، لكن قد يلتقيان مصادفة. يعد سوندي أيضاً أن الأعمال المعاصرة هي معيار الحكم على الأعمال المسرحيَّة، وبهذا فإنه يعطي الأهميَّة الكبرى لأعمال الكتاب المسرحيين المعاصرين.

المسرح هو المكان الطبيعي لـ «الطوباويَّة» حتى ولو كانت صغيرة أحياناً، والمسألة تكمن في كيفيَّة إحياء هذه الطوباويَّة من قبل كتّاب المسرح، مثل مارغريت دوراس، وأنتونان آرتو، وغوردون كريغ... مسرحيات مارغريت دوراس ذات طابع كلاسيكي، ومن أهم من أخرج مسرحياتها المخرج كلود ريجي.

الدراما كما سمّاها بيتر سوندي: يجب ألا نعطي القسمة المسرحيَّة للأعمال الأدبيَّة تبعاً لمضمونها، وإنما تبعاً لشكلها الفني. إن دراسة العمل المسرحي تتطلب الولوج إلى تقنياته. ركز سوندي آراءه حول انحدار الدراما، وحول البعد الفلسفي للشكل الدرامي. إن ما يؤكد هذا التحول أو هذا الانحدار، هو العلاقة بين الشكل والمضمون. الشكل هو المضمون المغلق، والمضمون هو شكل هذا المضمون.

في السنوات 1910 - 1920 كان الشكل متأخراً عن المضمون، بحسب الماركسيين الذين كانوا يتكلمون عن الإنسان الوحيد المستغل المتعب من فقدان الأرض، وهي نقاط محوريَّة تم نقاشها مطولاً. تتعلق المضامين الجديدة بالفلسفة الحديثة للدراما، وهذا ما كان يتهم به مناصرو فرويد.

«الإنسان المباعد» هي عبارة لآرثر أداموف: منذ تاريخ المسرح حتى سنوات 1880 كان الإنسان في علاقة مع تبادل الآخر في حوار مع الآخرين. ومن حينها كان هناك تعطيل في مسيرة هذه العلاقات، وتبع ذلك تعطّل في الشكل الدرامي.

ولد سوندي عام 1929، وكتب نظريته «نظريَّة الدراما الحديثة» عام 1954، ومن هنا فإن نضوج سوندي واضح في كتاباته، برغم ذلك توالت عليه الانتقادات. يجب قراءة كتابه «سبعة دروس في القصيدة المسرحيَّة» لفهم مفترق القرنين 19 و20، ولفهم مستقبل الدراما. هناك أفكار ونقاط تهمّنا وتنتمي إلى تلك الإرادة في خلق قاموس جديد للدراما (لغة جديدة). هناك حاجة إلى مصطلحات جديدة، مثلاً البطل لم يعد يهم أحداً... قال ديدرو: يجب تغيير الدراما خصوصاً ما يتعلق بالعلاقات العائليَّة (الأب، البنت، الابن).

في كتاب سوندي نلاحظ نرجسيَّة واضحة تهتم بالبنية الأساسيَّة للمسرحيَّة: الفن ليس انعكاساً للواقع، ولكن واقع هذا الانعكاس. قام سوندي بنقد راديكالي لمسرحيَّة ستريندبيرج «الأشباح». أطلق اسم الأنا الملحميَّة على الشخصيَّة التي تنفصل عن الآخرين، شخصيَّة مشاهدة. تعد مسرحيَّة «الأشباح» كمونتاج من الأشكال القصيرة في المسرح.

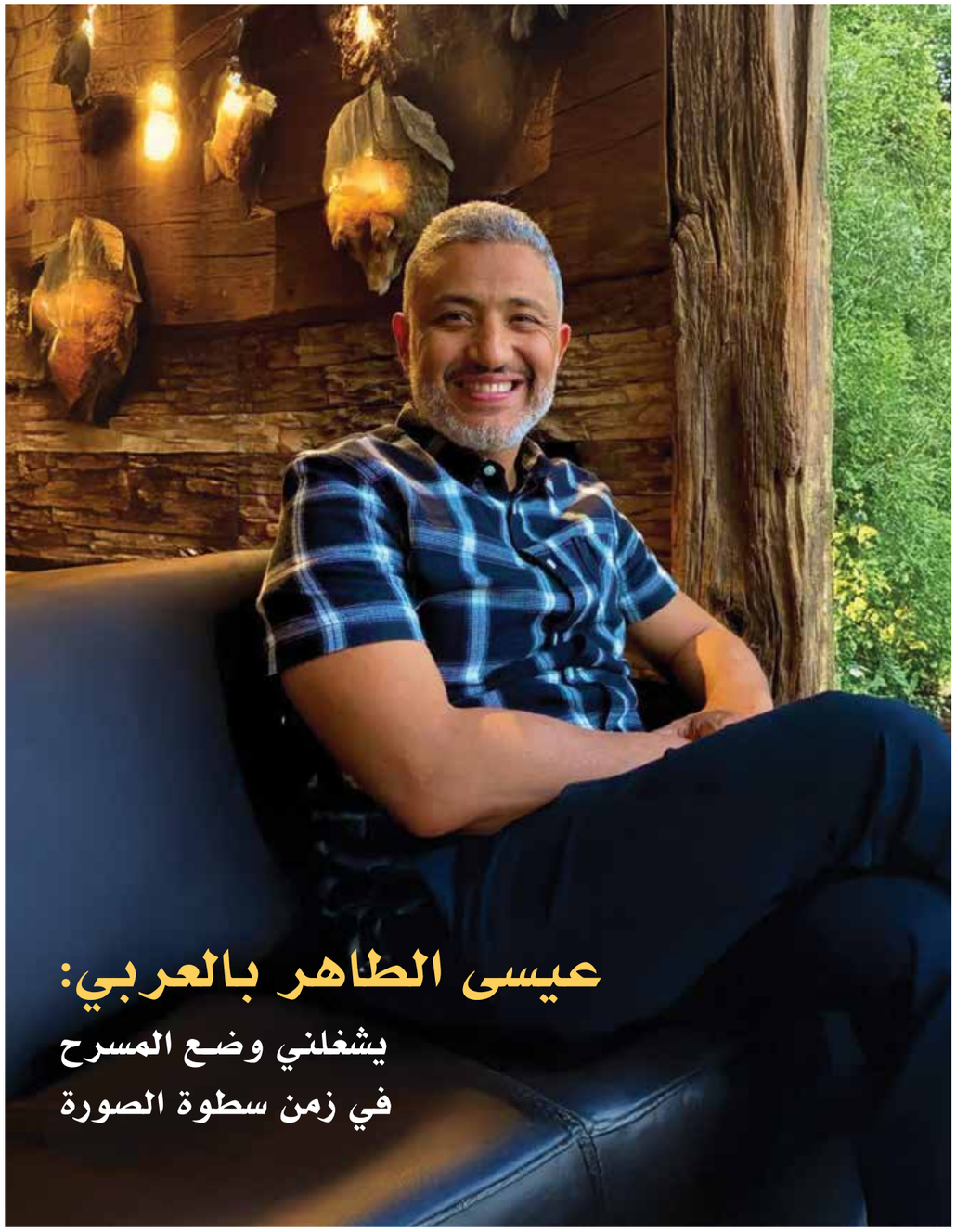
معنى الذاتي أو الداخلي في الدراما المطلقة هو ذلك العدد من الشخصيات، وما ينتج عنهم من عقبات دراميَّة: صدام، عواطف، مصالح... إلخ. الدراما ليست كل شيء في المسرح، لكنها تعتمد على الشكل الملحمي، وهناك أثر واضح للذاتيَّة على الدراما. العلاقة في الدراما المطلقة هي علاقة شخصيَّة داخليَّة. الدراما هي ما تمثله بعض الشخصيات الحيَّة أمامنا على الخشبة. هناك أزمة في السرد، القصة، وفي الأسطورة، ومجمل أحداث المسرحيَّة.

المسرح هو فن الحاضر، بحيث نرى

بيتر سوندي

أمامنا بعضاً من الأشخاص وهم يحضرون شيئاً ما، نفكر دائماً بقدومهم وبحضورهم على الخشبة، حتى ولو كان الحدث في الماضي، والآن نتذكر تفاصيله. بالنسبة إلى هيغل، الدراماتيكي هو ذلك الناتج أو المحصلة الجدليَّة للملحمي والغنائي. الدراماتيكي هو جعل ما هو موضوعي ذاتياً، وجعل ما هو ذاتي موضوعياً. أي إن الشخصيَّة ستقول ما يجري معها، ومع الأشخاص الآخرين الذين سيتلقون كلامها. سيرد الآخر بشكل ذاتي (شخصي)، وسوف تتعمق تلك الذاتيَّة داخل الشخصيَّة. يعد سوندي هذا الأمر كافياً، فنحن بحاجة إلى ذاتيَّة موضوعيَّة لكي تدخل في الشكل الدرامي، وهو ما يسميه الموضوع الملحمي، أو الأنا الراوية. يجب أن نرى من يروي الحكاية في العالم. ومنها الحاجة لرؤية ضمير آخر، الشخص الذي يروي هذا العالم.

الموضوع الملحمي هو ذلك الشيء الذي يبرهن أن هناك طلاقاً بين الذاتي والموضوعي، بين العالم والإنسان، بين الـ «أنا» والـ «هو». هذا ما يترجم التباعد بين الشخص والعالم. يمكن شرح الموضوع الملحمي ببعض الحركات والعلامات النصيَّة كالمونتاج، أداة النص. النموذج المغاير للدراما الذي يطرحه سوندي هو نموذج يتعلق بنهضة معينة في المسرح. هذا النموذج يأخذ شكله من العناصر الملحميَّة، حيث لا مقدمات في المسرحيَّة، وحيث يتوجه الكاتب إلى المتفرجين، يمكن أن نسمي هذا الشكل شعراً مسرحياً أو مسرحاً شعرياً.



عيسى الطاهر بالعربي:
يشغلني وضع المسرح في زمن سطوة الصورة

عيسى الطاهر بالعربي (1978) هو مخرج، ومؤلّف، ومكوّن مسرحي، أنتج عديد الأعمال الفنيَّة والمسرحيَّة. يشغل الآن منصب مدير المركز الوطني للفنون الدراميَّة والركحيَّة بزغوان. وقد تميز باهتمامه الدائم بالمسرح الطقوسي والأنثروبولوجي. وحقق بالعربي حضوراً لافتاً خلال الأشهر الأخيرة بعملين كبيرين هما «رقصة سماء» عن رواية الكاتبة التركيَّة الشهيرة إليف شفق «قواعد العشق الأربعون» (كانت لنا قراءة فيها في عدد يوليو) التي عرضت أخيراً في مهرجان الحمامات الصّيفي، و«الأمير الصغير» عن نصّ الكاتب الفرنسي أنطوان إكزوبيري، وجابت خشبات عديدة خلال المدة الفائتة.

كمال الشيحاوي
إعلامي وناقد ثقافي من تونس

وفي تقدير عديد المتابعين للمنتج المسرحي التونسي، فإن هذين العملين على قدر كبير من الجدّة والطرافة، ومن المنتظر أن يستمرّا في العرض خلال الموسم القادم سواء في تونس وخارجها. هنا حوار مع المخرج للتعرّف أكثر على مشروعه ورؤيته الخاصّة لإمكانات تجديد آليات وجماليات العرض المسرحي في العالم العربي، بصورة تعيد إلى هذا الفن بريقه الذي يكاد يتلاشى.

• ثمــة بنية دائريَّة في عرض «رقصة ســماء» يعود فيها الحاضر إلى الماضي ليبحث عن عناصر إجابة عن ســؤال قديم/جديد عما يحقّق كينونة البشر وسعادتهم، فهل تعد «التصوّف» الذي أخذتك إليه رواية «قواعد العشق الأربعون» هو الحلّ والأفق؟

- الكتابة في «رقصة سماء» استطراديَّة، دائريَّة، تبدأ بالحديث عن ظروف العمل والإنتاج خلال تصوير فيلم، ثمّ يبدأ الحديث عن الفتاة «هالة» ومشاكلها مع عائلتها الأرستقراطيَّة التي رفضت زواجها من شاب من غير طبقتها الاجتماعيَّة، وانطلاقاً من هذه القصّة تتمّ العودة عبر مخطوط لقصة المتصوّفين جلال الدّين الرّومي، وشمس الدين التبريزي. وهذا الأفق الذي منتحتنا إياه «الرّواية» جعل هذا المسرى نقطة لإعادة البحث في أسئلة البشر المستمرّة عن الجوهر، والحب، والمعنى، والسعادة.

وتقديري أنّ النظر إلى التصوّف بوصفه حـلّاً هو منزع أيديولوجي ينحرف بهذه التجارب الرّوحيَّة والإنسانيَّة عن حركتها الحرة، ليجعل منها قواعد وأنماط تفكير جامدة ومتكلّسة. أنا شخصياً أحبّ التصوّف كونه واحداً من تجارب البشر في الحرّيَّة الذاتيَّة، ولا أميل إلى تسييجه وتحويله إلى أيديولوجيا. نحن نعيش على أرض وفي كون لا يكف عن الحركة، ولذلك نحتاج إلى الإبداع حتّى نسكن في حركته وتمرّده وجموحه. «رقصة سماء» هي دعوة للقول بأن المغامرة الرّوحيَّة الفرديَّة «الجوانيَّة» هي الأهم لاستكشاف الذات والحوار معها وبناء علاقة صلبة وقويَّة بالوجود البشري في بعده التراجيدي العابر. لقد أصبح الناس يسكنون في هواتفهم، وباتت «بروفايلاتهم» تعكسهم وتدير وجودهم، وهذا خطر كبير على كينونتهم.

• كانت لك في مســيرتك تجارب مهمة في المســرح الموجّه إلى الطفــل، ولكن في «الأمير الصغير» التي تبدو قريبة في مبحثها من «رقصة ســماء» تلغي الفواصل بيــن الأعمار، وتلامس الطفل الذي يسكن الإنسانيَّة، فكيف ترى هذا المسار التعبيري والجمالي لمسرح الطفل في المستقبل؟

- كثيراً ما دأبت على إخراج أعمال للأطفال مثل مسرحيَّة «ضرب الدفوف» (2009)، ومسرحيَّة «حنبعل فري فاير» (2018) وغيرها من الأعمال. ولعلّ ذلك الطفل ما زال حاضراً وبقوّة في ذلك الكهل الحالم. أيضاً عندما كنت ممثلاً في بداياتي شاركت رفقة المخرج حسن المؤذن في إنجاز عدة أعمال في المركز الوطني لفن العرائس، وكنت أستمتع كثيراً بالأداء التمثيلي الموجّه

للأطفال، إضافة إلى كوني في الأصل أستاذاً للمسرح، ودرّست مئات الأطفال وأنجزت عشرات المسرحيات الموجهة للأطفال، وعالم مسرح الطفل رحب وجامح في خياله، مؤثّر في رموزه، ومؤسس لأجيال، مقارباته البيداغوجيَّة والتربويَّة والإنسانيَّة تجعلني أدقق في تفاصيله، ففي مسرحيَّة «حنبعل فري فاير» يكره التلميذ أساليب التدريس البالية، وفي رحلة متخيلة مع شخصيَّة «حنبعل» يعاود كتابة التاريخ المجمّد وينقده ويتناول موضوع الحروب وما تخلفه من مآسي للبشر. كتبت عدّة نصوص تطرح مقاربات سياسيَّة واجتماعيَّة تحاول إعادة النظر في الثوابت، تساءلت في هذا العمل عن وضعيَّة التعليم وأهدافه ومدى إسهامه في خلق ذات إنسانيَّة فاعلة، نقد لاذع لمنظومة التعليم. لكن محادثة الروح والأحاسيس الإنسانيَّة النافذة كالأمومة، والتضحية من أجل العائلة، ومفهوم المواطنة، هي مواضيع تخترق كلّ ما أنجزته من أعمال موجهة إلى الأطفال والكهول، ولعلّ تجربة «الأمير الصغير» المقتبسة عن الكاتب الفرنسي أنطوان إكزوبيري، جاءت مباشرة إثر إنجازي لمسرحيَّة «رقصة سماء» المنفتحة على العالم الصوفي. تشترك الحكايتان في البحث عن الحقيقة، التبريزي يبحث عن قرينه، عن دليله في طريق الحكمة، والأمير الصغير يرتحل بين الأكوان ليكتشف السرائر، ليجد صديقاً في كوكب الأرض، هذا الرجل التائه في الصحراء، طيّار سقطت به طائرته في صحراء شاسعة.. التعطّل والعجز، ثمّ الموت والفراغ، ثمّ التأمّل ومناجاة الذات.. الهدف هو البحث عن الحب كما يقول «الرومي» (ثلاثيَّة المعرفة والإيمان والحب). وكأن الأمير الصغير امتداد للتبريزي. أهم الأسئلة التي تسكن ذهني كيف يعود الإنسان إلى معنى الحبّ الأصيل. كثيراً ما أتناول موضوع الصداقة بصفتها قيمة اجتماعيَّة فلسفيَّة، تارة في منحى صوفي، وتارة في منحى أيديولوجي، ذلك الرفيق الذي يدلّك أو يداوي الجراح أو يزعزع كيانك. جمالياً الكتابة السينمائيَّة والتقطيعيَّة حاضرة، خلق ديكورات انطلاقاً من تقنية البث على محامل بسيطة، حضور بارز لمقاربات الفن التمثيلي لاسيما الأداء البيوميكانيكي «المايرهولدي»، والاستعانة بتدريبات فن الممثل الشرقي مثل «الكاتاكالي» أو «الكابوكي»، لا أسقط في التشكيل «الإثنولوجي» لها، ولكني أستوحي منها مفهوم الثبات لدى الممثل الشرقي، الاختزال في الكلمة والدفق الصوتي والجسدي الحرّ،

الترميز الحركي والشعري، فكل العناصر في خدمة الممثل - المفكّر، الفاعل. والجمهور المستهدف بالنسبة لي يتغيّر بالضرورة، وكل جمهور وحقيقته وتساؤلاته. مدرسة المشاهد يخلقها العرض نفسه. وكثيراً ما أتساءل أثناء إنشائيتي للعمل عن أسلوب الكتابة، عن البصري الذي هو مركز العمليَّة الفنيَّة، الكتابة واحدة هي ركحيَّة لغويَّة في علاماتها السينوغرافيَّة أو الأدائيَّة. كثيراً ما أكتب مع الممثل مباشرة على الخشبة، أبدأ بنصّ أوّلي وأمتحنه انطلاقاً من التدريبات، انطلاقاً من جسد وذاكرة الممثل الحضاريَّة الإثنيَّة، وكذلك الانفعاليَّة، أبحث عن آفاق أخرى للكتابة المسرحيَّة بشكل يومي، كيف نقدّم اليوم نصّاً متفاعلاً مع مشاهد غارق في تقنيات الصورة والتكنولوجيا ومواقع التواصل الاجتماعي؟ كيف يمكن لهذا الفن الذي يكاد يكون «أركاييكي»/بدائي أن يعود إلى فعله المباشر الآن وهنا لأوّل مرّة، في كلّ مرّة يلتقي فيه صاحب الخطاب والمشاهد له، وكيف يمكن لهذا المشاهد أن يشاركه هذا «الديالكتيك» ليتواصل معه العرض مؤثّراً في حياته المواطنيَّة أو الإنسانيَّة؟ كلّها أسئلة أتفاعل معها تطبيقياً وأمتحنها فعليّاً، علاقتي بـ «البراكسيس» المسرحي علاقة عضويَّة، وعمليَّة التنظير حول المعاش الفنّي أستبطنها ولا أستعملها بالاستعلاء المعرفي، كثيراً ما أتناسى مراجعي النظريَّة لأستغرق ساعات في البحث المضني عن المجهول في حركة أو حدث، ولا أفصل قط بين التدريب على أداء الشخصيات أو بين تشكيل للفضاء أو كتابة للمقول، كلّها تتأسس في اللحظة نفسها، لحظة البحث والتجلّي الفنّي.

• تظهر أعمالك لاسيما «رقصة سماء» و«الأمير الصَغير» القدرة الهائلة للفنّ المســرحي برغم «قدامته» على توظيف الفنون كلّها ليستمرّ في الحياة فنّاً يتوفّر على كلّ عناصر المعاصرة. فإلى أي مدى أنت مشغول بهذا الرّهان؟

- يعود هذا الانشغال إلى سؤال كان ملازماً لي ولا يزال حول وظيفة المسرح ومكانته اليوم، ومدى قدرته على الاستمرار في مواجهة تكنولوجيات الصوّرة التي لا تتوقّف عن التطوّر بصورة مذهلة. ويلاحظ لدى الشعوب التي لها تقاليد متطورّة في المسرح إدراكها العميق لدوره اليوم في التعبير، وذلك لتوفره على ثلاث خصائص أساسيَّة، الأولى أنه متعدّد ومنفتح على كلّ الفنون (أدب، موسيقى، رقص، سينما، فنون تشكيليَّة، نحت وغيرها). والثانية أنّ هويته الجوهريَّة قائمة في تمحورها حول الممثل. والثالثة في كونه «آنياً»/لحظياً/عابراً، مرتبطاً عند العرض بالآن وهنا. والأهم من كل هذه العناصر الثلاثة أن العرض المسرحي مباشر وحسيّ (حيث يتمّ التجسيد الدّرامي مع ممثلين حقيقيين أمام الجمهور)، (بشر أحياء في مقابل بشر أحياء)، هذا الشعور وهذا الطقس وهذا المناخ لا توجد سوى في المسرح. ومع ذلك ينبغي التنبيه، وتلك هي المفارقة، إلى أنّنا خلال العرض المسرحي المباشر أمام شاشة افتراضية يتمّ التواضع عليها وضبط حدودها ومجالها مهما كان الفضاء الذي يتمّ فيه العرض المسرحي. هذا العرض الحيّ الذي يتغير مع تغيّر كلّ مكان وزمان، ويتأثّر بخصوصيَّة الجمهور وأفق انتظاره ومزاجه العام. ولذلك أعد الجمهور يكتب معنا العرض.

أطلـق مركز «ربع قرن للمســرح وفنون العرض»، الموســم الثاني من مخيمه الصيفي «الخيــال والإبداع» لمن هــم ضمن الفئة العمريَّــة من 6 إلى 31 عاماً. ويهدف المخيم الذي ينظم تحت شـعار «نتخيل ونبدع مســرحاً للمســتقبل» إلى الاســتثمار في طاقــات الجيل الواعد المحب للمســرح، وذلك لترقية نتاجهــم الإبداعي في مجال المســرح وفنون العرض، بحضور خبراء ومدربين متمكنين وذوي كفاءة عالية لتنمية روح المشــاركين الإبداعيَّــة، وتطوير مهاراتهم الشــخصيَّة والقياديَّة، ليتمكنوا من تقديم عروض فنيَّــة بلغة بصريَّة عالميَّة.

الشارقة: «المسرح»

وجاء إطلاق المخيم الذي نظم خلال الفترة (01 يوليو - 08 أغسطس) الماضيين، لتحقيق جملة من الأهداف، منها تعزيز الحس الإبداعي لدى المشاركين، من خلال تنمية قدراتهم، وتعليمهم كيفيَّة توظيف الخيال في بناء وتطوير الشخصيات، وبناء القصص المسرحيَّة، وترقية مهاراتهم، لا سيما في مجالات التمثيل، والإخراج، والتصميم، والإضاءة، والصوت، إضافة إلى تطوير الجوانب الحسيَّة، والمعرفيَّة، والجسديَّة، والقياديَّة لديهم من خلال برامج وأنشطة تفاعليَّة تعزز الثقة بالنفس والتعبير الفني.

أساسيات

في المرحلة الأولى من المخيم، تعلم المشاركون أساسيات التقنيات المسرحيَّة، حيث انخرطوا في ثلاث ورش مختلفة تُعنى بتصميم المسرح، وتقنيات الإضـاءة، وكيفيَّة استخدام الذكاء الاصطناعي لخدمة العرض المسرحي. وكانت هذه الورش من تقديم خبراء من جمهوريَّة الصين الشعبيَّة، وذلك بالتعاون مع هيئة ينتشوان لتصميم المسرح، وأكاديميَّة شنغهاي للمسرح، اللتين قامتا بتأهيل المشاركين وتمكينهم من التقنيات المسرحيَّة.

وفي المرحلة الثانية من المخيم، تعلم المشاركون فن العرائس المسرحيَّة، حيث قاموا بتصميم وصناعة عرائسهم الخاصة، التي من

خلالها تمكنوا من إنجاز عروض فنيَّة متكاملة تسرد قصصاً جذابة. وقد تمكن المشاركون من تطوير مهاراتهم الفنيَّة والإبداعيَّة، ما ساعدهم في نقل رؤاهم وأحاسيسهم إلى الجمهور عبر عرضين، الأول جاء بعنوان «صندوق الأحلام»، والثاني بعنوان «كراسي». والجدير بالذكر إن المشاركين خضعوا لتدريبات مكثفة على أيدي خبراء في مجال المسرح وفنون العرض، من بينهم سامر الفقير، وهنادي الصباغ.

حكي

وفي المرحلة الثالثة، تعمق المشاركون في الفنون المسرحيَّة التي شملت ورشاً مختلفة، مثل ورشة الكلام بالحركة، وورشة الأداء الصامت، وورشة لنحكي للعالم. واستطاع المشاركون بعد المرحلة الثالثة من تقديم عروض مسرحيَّة متميزة، قاموا من خلالها بتطبيق المهارات التي تعلموها في مخيم الخيال والإبداع. حيث اعتمدت العروض المسرحيَّة التي قدمها المشاركون على فن الإيماء، واستطاعت إيصال الفكرة إلى المتلقي من دون أن تكون اللغة حاجزاً بين الممثلين والجمهور، وتمكنوا من تصميم هذا المسرحيات بمساعدة المدرب المسرحي سعيد سلامة، الذي رافقهم في رحلتهم نحو خلق عرض هادف وممتع.

نبذة عن مركز ربع قرن للمسرح وفنون العرض

مركز ربع قرن للمسرح وفنون العرض هو مشروع إبداعي تدريبي يستهدف كافة منتسبي مؤسسات ربع قرن بفئاتها العمريَّة المختلفة من (6 - 31) سنة، ويهدف لدمج هذه الفئات بمشروع يضم برامج وورشاً ومسابقات بمستويات معرفيَّة متسلسلة تفسح المجال للمنتسب للسير مع خطوات هذا المشروع، كما يعمل على إيجاد مساحات يلتقي فيها المنتسبون كلٌّ حسب مستواه المعرفي وفئته العمريَّة، ويتم التركيز على تعزيز حضور شخصيَّة المنتسب في المجتمع، وتعزيز روح الانتماء لديه.

فاطمة الزهراء شتوان:
أعيش من المسرح وأحيا فيه

حققت الممثلة المغربيَّة فاطمة الزهراء شتوان حضوراً ملحوظاً في الموسم المسرحي الماضي، توجته بمشاركة متميزة على خشبة المهرجان الوطني للمسرح في دورته الأخيرة، من خلال دورها في مسرحيَّة «خلخال وغربال» لفرقة فانواميك لفنون العرض. تدرجت شتوان في مسيرتها من مسرح الطفل، والمسرح المدرسي، ومسرح الشباب، ومسرح الهواة، فالمسرح الاحترافي؛ وهي صقلت موهبتها عبر مجموعة من الورش التدريبيَّة التي خضعت لها في بعض المراكز والدور المسرحيَّة بمدينة مراكش، من تأطير أسماء مسرحيَّة من قبيل المخرج حسن هموش، والممثل محمد الورادي، وفي ما يلي تتحدث عن مشوارها مع التمثيل المسرحي، وأبرز إشراقاته وتحدياته.

مراكش: **عبدالمجيد أهرى**

كاتب وناقد مسرحي من المغرب

• كيف تستعيدين بدايات مسيرتك مع التمثيل المسرحي، وأين ترينها اليوم؟

- شغفت بالمسرح منذ الصغر، وبرغم أني مارست التمثيل في التلفزيون أيضاً، بقي عشقي للمسرح هو أساس اشتغالي في المجال الفني، بداية من المسرح المدرسي، مروراً بمسارح دور الشباب، ومهرجانات الهواة، وصولاً إلى ممارسته ضمن الفرق

المحترفة بالمغرب، وقد حزت جائزة أحسن تشخيص إناث في كثير من المناسبات الوطنيَّة. إن هدف أي ممثلة في بدايات مسارها هو أن تجرب أدواتها الإبداعيَّة، وتنوع تجاربها مع الفرق والمخرجين، وشخصياً سعيدة بهذا المسار الذي ربما لا يعرفه الجميع، بما أن الانطلاقة كانت كما قلت في حضن مسرح الشباب والهواة، ولقد شاركت في مجموعة من الأعمال المسرحيَّة، مثل «زعلولة افتراضيَّة»، و«بامهاود»، و«شهود العزبات»، و«ما أنا إلا بشر»، و«فارس الزمان»، و«منطق الطير»، و«باي باي جيلو»، و«نجمة حادة»، و«السي والو»، و«جرادة مالحة»، و«خلخال وغربال»، و«نوستالجيا.. عاطفة الأمس»، وغيرها من التجارب التي بدأت من مسرح الهواة إلى المسرح الاحترافي، والحمد لله، كل هذه التجارب حظيت بمتابعة طيبة، وبحصد مجموعة من الجوائز القيمة، مثل أحسن ممثلة، أو الجائزة الكبرى في العديد من الملتقيات المسرحيَّة مثل «المهرجان الوطني لمسرح الشباب»، و«مهرجان القصر الدولي»، و«مهرجان عكاظ الدولي»، و«ليالي جسور»، وغيرها.

• ترعرعت في أكبر الأحياء الشعبيَّة في مراكش، التي أنجبت العديد من الأسماء الفنيَّة، وأنت أيضاً ابنة المسرح المراكشي، بتاريخه وأسمائه ومنعطفاته، فماذا يعني لك ذلك؟

- كانت مراكش دائماً منبعاً خصباً للتجارب المسرحيَّة، سواء بالأسماء الكبيرة التي كانت من المدينة الحمراء، والفرق العريقة التي يعود تأسيس بعضها إلى العقد الثاني من القرن الماضي، وهذا يزيدني فخراً واعتزازاً، وإحساساً بالمسؤوليَّة، لأستطيع أن أكون - أحاول - خلفاً لهذا الجيل من الرواد والرائدات أيضاً.

• وبمن تأثرت من الممثلات المغربيات؟ وكيف ترين موقع المرأة في المسرح المغربي؟

- الساحة المغربيَّة تعج بالأسماء المسرحيَّة التي تمثل بالنسبة لنا قدوة، وطالما كان الحلم أن نلتقط معها صوراً للذكرى، فما بالك بأن تشكل لك هذه الأسماء وميضاً تقتفي أثره! أتذكر حينما كنت طفلة عشقي للحضور الكبير للفنانة المغربيَّة نزهة الركراكي، سيدة المسرح المغربي والشاشة المغربيَّة، وأيضاً الممثلة المراكشيَّة فضيلة بنموسى التي أتابع جل أعمالها المسرحيَّة، سواء في فرقة تانسيفت مع المخرج حسن هموش أم مع فرقة النادي الفني كوميديا. وأيضاً تأثرت كثيراً، بل وتربينا في مراكش على المنجز الفني لفرقة تانسيفت، التي قدمت أعمالاً متميزة ستبقى راسخة في مسارات المسرح المغربي، مثل مسرحيَّة «كيف طوير طار»، ومسرحيَّة «دارت بينا الدورة»، ومسرحيَّة «الساكن».

وبخصوص موقع المرأة، فمما ليس فيه شك، عبر المسارات الأولى للمسرح المغربي، كانت هناك الحاجة لولوج المرأة إلى المسرح نظراً لطبيعة الأدوار، وعبر منعطفاته استطاع المسرح المغربي ومعه الثقافة المغربيَّة الحديثة، فتح الأفق لإبداع المرأة، وأن تبصم على حضور قوي جداً. اليوم المسرح المغربي يجني ثمار التنمية الثقافيَّة والفنيَّة، وبعد تأسيس المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، أصبحت الساحة المسرحيَّة تعج بمواهب متميزة من ممثلات بصمن على حضور قوي في مختلف الأعمال المسرحيَّة مغربياً وعربياً. حالياً الساحة أصبحت أكثر انفتاحاً، وزاد ذلك من حضور العديد من الممثلات اللواتي فرضن أنفسهن.

• ما هي التحديات التي واجهتها في مساراتك الفنيَّة؟

- بكل بساطة، يمكن أن أشير إلى المسألة الماديَّة التي تعرقل أي تنمية، منها التنمية الذاتيَّة، فما بالك بإنتاج العمل المسرحي وترويجه! المسألة الماديَّة لم تكن تسمح باتساع الأفق أكثر مما هو مأمول. الجانب الثاني، أنت تعلم أنني لست خريجة المعهد العالي للمسرح، وشأني شأن العديد من خريجات مسرح الشباب والهواة، كان لنا تحد من نوع خاص، هو إثبات الذات، وهذا لا يمكن أن يتحقق إلا عبر سنوات كثيرة، عكس خريجي المعهد العالي للفن المسرحي الذي يختصر عليهم سنوات إثبات الذات، فتكفي السنوات الأربع حتى يمكن لخريج المعهد أن يتردد صوته في الساحة المسرحيَّة، عكس خريجي مسرح الهواة والشباب، بالتالي كان هذا تحدياً آخر من نوع خاص.

وبالمناسبة، أؤمن بالاختلاف، وأراه رحمة لمسرحنا الذي يمزج في خريطته بين الهواة والمحترفين خريجي المعهد العالي للمسرح والتنشيط الثقافي، والطلبة خريجي الجامعات ومسالك الفنون، وحتى بعض المراكز النموذجيَّة بالمدن، وأراها كلها روافد غنيَّة تثري مسرحنا، ويبقى الاحتكام إلى الموهبة أولاً، ومن ثم التكوين، والتكوين المستمر.

لقد أنجز «مسرح الهواة» تجربة رائدة لها مرجعياتها الفكريَّة منذ ستينيات القرن السابق، أما «مسرح الشباب» فقد ارتبط بوزارة الشبيبة والرياضة، وبعدها وزارة الثقافة التي ارتأت أن تؤطر الممارسة الشابة لهذا الفن في أندية دور الشباب، وخصصت له مهرجاناً خاصاً كنت قد شاركت في العديد من دوراته. وبالتالي فالهواة هم أصل الممارسة لهذا الفن، لكن مُسمى مسرح الهواة كان حركة مسرحيَّة لها خصوصياتها في المغرب، ومسرح الشباب هو أيضاً مشتل للمواهب الفتيَّة التي قد تكمل مسارها في المسرح، وقد لا تكمل، وتتجه إلى أشياء أخرى.

• شاركت في أعمال مسرحيَّة لعدد من الأسماء الإخراجيَّة، ما الذي أضافته إليك تلك المشاركات لا سيما التي كانت مع المخرج المعروف حسن هموش؟

- حضرت بعض حصص التكوين في المركز النموذجي بالمركز الثقافي «الداوديات» بمراكش، وعديد من الورشات التي قدّمتها فرق أخرى، سواء بتأطير من المخرج حسن هموش، أو غيره من الكفاءات الوطنيَّة الأخرى. وكانت المهرجانات أيضاً فرصة سانحة للتكوين في مسارات مسرحيَّة مختلفة كالتشخيص، والارتجال، وإعداد الممثل، وغيرها من مجالات التكوين المسرحي. أما تجربتي مع فرقة كوميديا فقد بدأت بعمل «سي والو»، وهي تجربة سعدت بها لأنها ضمن إطار عتيق لفرقة عريقة بالمغرب عامة، ومراكش

على الخصوص، ويُنتظر أن ندخل تربصاً مسرحياً لتجربة ثانية سعيدة بها لأنها من توقيع الفنان حسن هموش، وهي تجربتي الأولى معه، التجربة التي سأسعد بها كثيراً، وأعدها مفخرة لي.

• شوهدت منذ مدة قصيرة ممثلة في مسرحيَّة «خلخال وغربال» لفرقة فانورامیك لفنون العرض، من تأليف نزهة حيكون، وإخراج المخرج عادل أبا تراب، ماذا عن هذه التجربة التي تستمد عوالمها من التراث الثقافي؟

- لا شك أن الاشتغال مع هذه الأسماء الكبيرة في الساحة المغربيَّة كان وسيبقى مصدر افتخار لي، وهو أيضاً صقل لتجربتي، وإغناء لها، لاسيما في بعدها الإنساني، فقد كانت تجربة «خلخال وغربال» تجربة متميزة في عمقها الإنساني كما قلت، إذ امتزج البعد المهني والاحترافي، بالبعد الإنساني، لنشكل فرقة متناغمة أعطت منتوجاً حقق رضا كبيراً لدينا جميعاً، وهو الأمر الذي بدا واضحاً في المهرجان الوطني، إذ تميزت التجربة بملمحها التراثي، باعتمادها على أسماء وازنة في الساحة الفنيَّة على رأسها الكبيران جميلة الهوني وكمال كاظيمي، وفرقة فانورامیك لفنون العرض هي الفرقة الأم التي احتضنت تجربتي في بدايتها، وما ميز تجربتي في الفرقة، هو مشاركتي في مشروعها الفني كله، أن أحضر في بناء مشاريع الفرقة سواء تعلق الأمر بالعروض والأعمال المسرحيَّة، أم تعلق الأمر بـ«ملتقى مراكش الدولي لمبدعات المسرح»، وقد راهنا في الفرقة على دور المرأة المبدعة، وأهميَّة حضورها بصفتها قضيَّة ومشتغلة في المجال الفني، ولعل هذا الهاجس الذي تحمله الفرقة هو ما يجعلني أكثر قرباً إليها، بصفتي ممثلة امرأة تبحث عن مسرح يشبهها ويعبر عنها، ويترجم قضاياها وأحلامها، وحتى مخاوفها على الخشبة. ومنذ 2014، وأنا أشارك في كل أعمال الفرقة التي صارت تطلق عليّ اسم «فراشة الفرقة» لأنهم يراهنون على المواهب الشابة وخصوصاً المراكشيَّة.

• كذلك برزت في عروض «نوستالجيا - عاطفة الأمس»، الخاصة بالتراث الثقافي لمدينة مراكش، برفقة ثلة من أهم الأسماء المسرحيَّة المغربيَّة، وتحت إدارة المخرج أمين ناسور.. ماذا عنها؟

- تجربة مسرح المواقع كانت تجربة غنيَّة بحكم أنها جمعت كل أطياف الفنانين، من خريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، وجيل القنطرة بالمسرح المغربي، وثلة متميزة من الشباب الذين لهم طموح ورغبة وموهبة. وهي تجربة لها خصوصيتها في مساري الفني، أولاً لأنها مع مخرج مهم هو أمين ناسور، وثانياً لأنها قربتني من أسماء وفعاليات فنيَّة وطنيَّة، والتجربة كلها فريدة كونها تسلط الضوء على تاريخ المدينة ومآثرها، وأعلامها، واعدها تجربة ذات بعد وطني، لأنها احتفاء بالمملكة المغربيَّة من خلال تاريخها الطويل وحضاراتها المتعاقبة.

• ما هي طموحاتك بصفتك ممثلة، وكيف يؤثر المسرح وإلى مدى تراهنين عليه في تدبير حياتك؟

- تبقى طموحاتي كأي طموح مشروع لأيّ ممثلة ولأي ممثل، وهو أن يغني تجاربه، ويطور أدواته، وطموحي أيضاً في الاشتغال مع أهم الأسماء المسرحيَّة المغربيَّة على غرار المخرج حسن هموش، والممثل كمال كاظيمي، والممثلة جميلة الهوني. أما المراهنة على المسرح في تدبير مسارات الحياة، فشخصياً أعيش من المسرح وأحيا فيه، برغم كل الصعوبات التي تعترض ذلك مادياً ومعنوياً، لاسيما طبيعة عقود العمل، وطبيعة قانون الفنان والمهن الفنيَّة الذي لم يعرف بعد طريقه إلى التنزيل، وتحقيق عيش كريم لأي فنان.د

هاملت.. على مسرح الرقص والإيماء والموسيقى

«هاملت»، وهو عرض باليه مقتبس من عمل لويليام شكسبير، ومن تصميم وإخراج روبرت لوباج، وشارك فيه غيوم كوتيه بتصميم العرض ورقصاته. الملحن: جون جسوسكي. الراقصون: غيوم كوتيه، جريتا هودجكينسون، روبرت جلومبيك، كارلين زوبولس، لوكاس مالكوفسكي، برنارد ميني، ناتاشا بون وو، كونور ميتون، ويليام سادلر. وهو من إنتاج إكس ماكينا كوت، وعُرض في تورنتو، كندا، في مسرح إلجين في أبريل 2024.

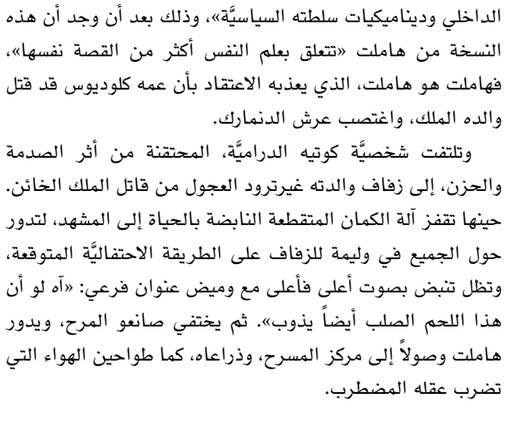
باتريشيا كيني*
ناقدة مسرحية من كندا

ترجمة: لمياء شمت
ناقدة ثقافية ومترجمة من السودان

ويبدأ العرض بمسرحة متوترة الطابع. طبول كئيبة، ستائر حمراء مخمليَّة، ثريات متلألئة، ومساحة واسعة فاغرة، حيث يشير كل ذلك إلى المزاج والأسلوب. أما «الديكور» فهو من النوع المختصر الذي نتوقعه من المخرجين المعاصرين في تركيزهم على الممثل والنص، إلا أنه في هذه الحالة، يركز على الراقصين والنص الهيكلي، ليرسم شخصيَّة مركبة باللون الأسود. هاملت، الأمير المحكوم عليه بالهلاك، الذي يبدو رشيقاً مع ظل ممتد لنذير شؤم يحوّم في الأفق، بينما ظهره إلى المسرح، كطيف مُعذب يخيم على كل ما هو آت.

ولكن لماذا تُعَد المسرحيَّة رقصاً؟ هذا هو السؤال. صحيح أن تاريخ هاملت مع الرقص يعود إلى الباليه الإيطالي الذي ظهر عام 1788، وربما يكون لهذا علاقة بالحركة التي تدور، وكذلك لحجمها ولاسيما في دراما تتسم، علاوة على كل ذلك، بالجانب النفسي والفكري والسياسي. وكما يقول المصمم والمخرج روبرت لوباج، فإن: «هناك قلعة يتوجب الدفاع عنها، وجواسيس يجب طعنهم خلف السياج، وختام منتظر لمبارزة نهائيَّة».

*باتريشيا كيني، ناقدة مسرحيَّة كنديَّة حائزة لعدة جوائز، وشاعرة وروائيَّة، وهي محررة مشاركة في مشروع موسوعة المسرح المعاصر العالميَّة المؤلفة من ستة مجلدات، والتابعة لمؤسسة روتليدج، وهي أستاذة الأدب والكتابة الإبداعيَّة في جامعة يورك في تورنتو.



ولقد كان للوباج نفسه ماضٍ مع مسرحيَّة «هاملت». فقد حدد، هذا الساحر الكيبيكي في مجال الأشكال المسرحيَّة، طبيعة الصراع المركزي الناشب في المسرحيَّة بين الفكر والفعل، والأرجح أن ذلك هو ما ظل يجذبه إلى العودة للمسرحيَّة مرة بعد أخرى. ولعل أكثر ما أثار الدهشة في عرض هذه المسرحيَّة هو مستهلها، الذي وصفه لوباج بأنه «استكشاف مبدئي لتعقيدات فكر هاملت وعصره، وبمعنى يخصني شخصياً»، وذلك خلال إنتاجه الفردي لمسرحيَّة «إلسينور» على طريقة التكنو من قِبَل شركته «إكس ماشينا» في عام 1995، وهو على الأغلب ما جعل من المناسب أن يؤدي لوباج كل الأدوار.

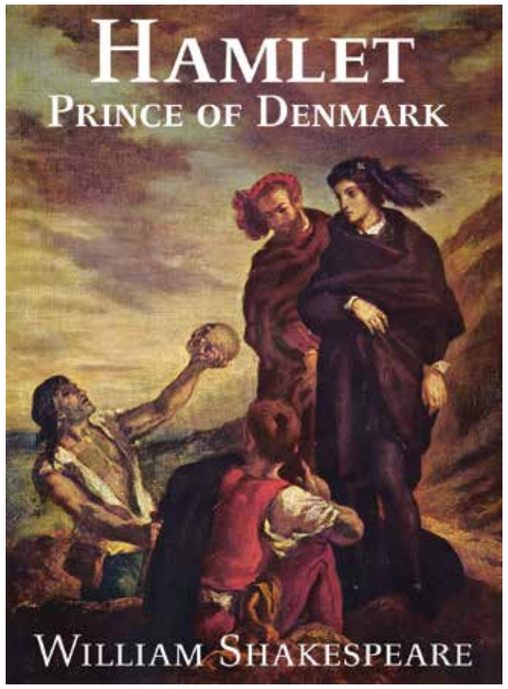
في حين قدم غيوم كوتيه، الراقص الرئيس والمشارك في تصميم الرقصات ومصمم الرقصات؛ أول رقصة له على مسرح هاملت مع فرقة الباليه الوطنيَّة في عام 2012. وقد أراد كوتيه أن يطور هاملت بشكل أكبر بصفته رجلاً «متناغماً بشدة مع صراعه الداخلي وديناميكيات سلطته السياسيَّة»، وذلك بعد أن وجد أن هذه النسخة من هاملت «تتعلق بعلم النفس أكثر من القصة نفسها»، فهاملت هو هاملت، الذي يعذبه الاعتقاد بأن عمه كلوديوس قد قتل والده الملك، واغتصب عرش الدنمارك.

وتلتفت شخصيَّة كوتيه الدراميَّة، المحتقنة من أثر الصدمة والحزن، إلى زفاف والدته غيرترود العجول من قاتل الملك الخائن. حينها تقفز آلة الكمان المتقطعة النابضة بالحياة إلى المشهد، لتدور حول الجميع في وليمة للزفاف على الطريقة الاحتفاليَّة المتوقعة، وتظل تنبض بصوت أعلى فأعلى مع وميض عنوان فرعي: «آه لو أن هذا اللحم الصلب أيضاً يذوب». ثم يختفي صانعو المرح، ويدور هاملت وصولاً إلى مركز المسرح، وذراعاه، كما طواحين الهواء التي تضرب عقله المضطرب.

ويستمر الجيشان والتنفس المتهدج، وعلى وقع أصوات الكمان المتجول، يرتجف الشبح متدلياً من قطعة قماش ضخمة غطت مائدة الاحتفال، ليتحول حينئذ إلى جثة اتهاميَّة مكفنة، وبالطبع فإن مثل هذه اللحظات البصريَّة هي تخصص لوباج وسلعته الرائجة، بينما تلوح تحت العنوان الفرعي عبارة «هناك شيء فاسد في دولة الدنمارك»، وبعدها ترتفع لوهلة نظرات هاملت الرهيبة الذاهلة إلى صوت أجراس تقرع، بينما تمتلئ الخلفيَّة بظلال غيرترود وكلوديوس المشؤومة، الخائنين اللذين يذيقانه مر العذاب.

وحينما تتشابك الموسيقى مع الصور تدريجياً، يتوقف المتابع عن النظر، مُصغياً إلى الصوت بشكل منفصل. فهو ليس بحال مجرد عنصر عرضي، بل هو ضروري ومتكامل تماماً كجزء من نمط عاطفي وجسدي معقد.

ومن ثم نتحرك مع الرقص في مساندة إبداعيَّة للقصة، الذي وإن بدا متوقعاً إلا أنه يأتي جميلاً ومعبراً كمزيج سائغ من الرقص الكلاسيكي والمعاصر، الذي يسري وهو يتبع قوساً عاطفياً ينشأ من الفعل المنقول من خلال الإيماءات والبصر، معززاً ذروة المأساة، وكذلك لحظاتها الكوميديَّة، وصولاً إلى السقوط السريع والمريع في جب الكارثة النفسيَّة، المفضي إلى الموت في ختامها.



ويحتم ما تم استعراضه إجراء تعديلات بالنسبة لأولئك الذين يعشقون الكلمة الشكسبيريَّة، فعلى سبيل المثال، يفتقد هذا العرض لسعة النص واستيعابه، لاسيما عندما تُستعرض أسماء لشخصيات مثل: أوفيليا، ولايرتيس، وبولونيوس. وبرغم أن البرمجيَّة والتخطيط قد يبدوان فارطين، إلا أن الرقص في الحقيقة هو الذي يحدد مساحة الشخصيات والأدوار التي ستلعبها، إلى جانب أهميَّة الاستعارات اللغويَّة الذكيَّة.

حيث تتجلى أوفيليا كخوف مبهم عائم، وطاقة مرهقة وحساسة، وجس لنبض المأساة، ومقياس يسجل سوء طقس الأحوال النفسيَّة، برفقة شقيقها ليرتيس، راقص «البريك دانس»، الذي يعابثها ويراقصها على إيقاعات الطبول المتوترة، وعندها يتدخل بولونيوس، والدهما النزق المتطفل، بأنفاسه الثقيلة المتهدجة، وإشاراته الوقحة، وذلك تحت العنوان الفوقي الذي ينذر بالخطر: الكلمات تصبح سيوفاً مع انزلاق الحرف س.

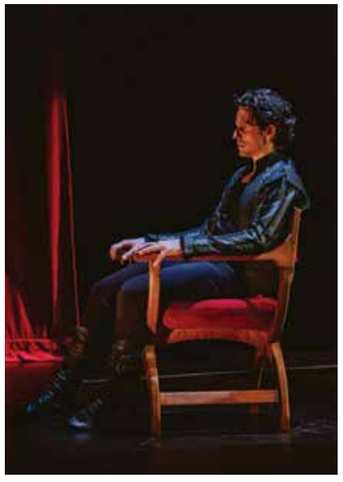
أما هاملت، فهو ممثل بارع، يبتكر ويؤدي كل الأدوار التي يحتاج إليها، لدرجة أن الأمير المنهك يلعب دور أصدقائه القدامى في المدرسة باعتبارهم محض مهرجين ومتشاوفين، في حين يتم إرسال كلوديوس روزنكرانتس وجيلدنسترن لكشف نوايا هاملت الحقيقيَّة. ولكن ما الغرض من كل هذه الإيهامات؟ البقاء على قيد الحياة؟ الانتقام؟ الحب؟ إن الرقص والتصميم المسرحي يطرحان بوضوح مثل هذه الأسئلة التي تشكل جزءاً أصيلاً من المسرحيَّة.

روبرت لوباج

وتتجلى أكبر مظاهر الإيهام في مشهد مصيدة الفئران، وهو أول انقلاب مسرحي حقيقي في هذا الإنتاج، حيث ترتفع صفوف من المقاعد إلى خشبة المسرح، حيث يؤدي راقصان رقصتهما المشتركة، ويبدوان وكأنهما يرقصان مبتعدين عن الجمهور، وعلى رأسيهما قناعان يغطيان وجهيهما، إلا أنهما في الواقع يتحركان إلى الخلف نحو مؤخرة المسرح، في إشارة إلى هذا العالم الغريب حيث يتم سكب السم في أذن الملك. هكذا هو عالم هاملت، من الخلف إلى الأمام، رأساً على عقب، إنها رسالة أخرى مفزعة للغاية للأمير المشتت المعذب.

وفي غمرة أسفه وندمه الخاص، يظهر كلوديوس المذنب وهو يسقط أمام صليب، بينما تومض لافتة مكتوب عليها «كلماتي تطير إلى الأعلى، بينما تبقى أفكاري في دركها. فالكلمات التي لا أفكار لها لا تملك أن تصعد إلى السماء أبداً». حينها يرفع هاملت سيفه على أنغام موسيقى صاخبة.

وفي لحظة سريعة وامضة، ننتقل إلى حالة من الاضطراب، فهاملت ليس سوى سيف دوار بلا موسيقى، مجرد هواء يدور، بينما يختبئ بولونيوس خلف السياج الخشبي مستمعاً إلى الأدلة، وتضرب جيرترود، التي تم إعدادها لاستجواب هاملت، ابنها، فيندفع هاملت مذعوراً، ويفكر في قتل كلوديوس، وبعد مبارزة بين العصا والسيف، حيث يتلبس كل سلاح الشخصيَّة التي تمسك به، ويكتشف أنه قد طعن بولونيوس المزعج المتطفل، الذي تركله جيرترود حينها تحت تهديد السيف، ويتحول عنف المسرحيَّة، الذي يتم نقله بمهارة عبر التعبير بالرقص، من ثم إلى إيحاءات السفاح، في انزلاق عاطفي، يتحول فيه هاملت إلى هيئة أمه النحيلة، واضعاً رأسه في حضنها، مقبلاً إياها، بينما ينهمك في غمرة اللوم الذاتي ليسحب بولونيوس الميت بعيداً، عندها تطل أوفيليا، الشاهدة الخجول على هذا الفعل، بينما تملأ ظلال جيرترود وحبيبها القاتل المسرح بالانحناء والتخاصر والتقبيل، ويبلغ المشهد ذروته في لحظة مُستلهمة من المعاناة الداخليَّة، حيث ترقص المرأتان في حياة هاملت (جيرترود وأوفيليا) أمام العديد من المرايا، مع مجموعة من الأزياء المختلفة، فيربكه تنوعهما وتعددهما.



ينقلب كل عالمه ضده، فعقله هو العدو الذي لا يستطيع هزيمته.

ومع تعمق المسرحيَّة وتوغلها في معناها، تتعمق أيضاً التمثيلات الدراميَّة البصريَّة. فموت أوفيليا الجميل والمرعب يلوح أمامنا في انسياب قماش أزرق حريري بتأثيرات مذهلة، حتى تُصبح بمثابة ظل يلوح في الأفق أمام الستارة المتماوجة، فتسقط عليها، وتغوص في الأمواج المغرقة.

بينما يموت كل الأشخاص الخطأ.

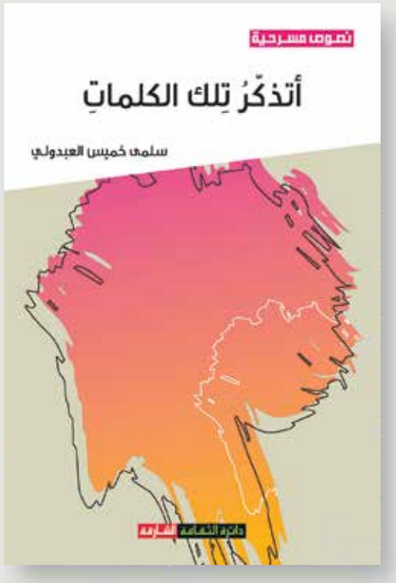
وفي مشهد حمام الدم الأخير، يتقاتل هاملت ولايرتيس على أوفيليا، ويعبران عن ألم شديد يمضهما بينما يرميان جسدها وهو بلا حياة مثل دمية خرقة تنوح بصوت أنثوي، وفي لحظة أشبه بأوبرا صينيَّة، يدوران فتدور معهما شرائط حمراء وبيضاء على طرفي سيفيهما، وهما يتقاتلان حتى الموت، مما يؤدي إلى سقوط جيرترود معهما في النهاية.

لم يتبق سوى هوراشيو المخلص (الذي لعبت دوره ناتاشا بون وو بشكل مدهش دون تحديد لجنس معين)، ليولد عندها عالم جديد شجاع، يلوح فيملأ صخب الصمت المطبق الذي يلف المهزومين.

وهكذا، فإنه يمكن القول إن لغة الرقص هي لغة قادرة على التحدث عن هاملت، والتعبير عنه على حد تعبير لوباج «من خلال التنفس والطاقة والإيماءات التي يمكنها الكشف عن المعنى الخفي، المضمر»، كما يضيف «وذلك بفضل شعريَّة النص». لذا لا تجدني أتفق مع الرأي القائل بأن شعر شكسبير يبهم المعنى ويخفيه، بل على العكس تماماً، وكما تبين في هذا العرض، لاسيما عندما نفكر في عدد وتنوع إصدارات «هاملت» عبر القرنين العشرين والحادي والعشرين، والدليل هو هذا الإنتاج، الذي يضيف فيه فريق لوباج/كوتيه شكلاً ولوناً جديدين إلى مسرحيَّة لا تتوقف قط عن التجدد والعطاء.

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

حكومة الشارقة
دائرة الثقافة
إدارة المسرح
مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي
مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي 8
طريق مليحة - منطقة الكهيف
13-17 ديسمبر 2024
AL Masrah
DHS 10
Tawzea
6 291100 754762