المسرح

العدد (81) - يونيو 2026

فنانون أردنيون يثمنون دعم حاكم الشارقة للمسرح العربي

هير قرموشة
تراجيديا العرش والنعش

عز الدين المدني:
لا أكتب نصاً للنسيان

مسرح دبا الحصن

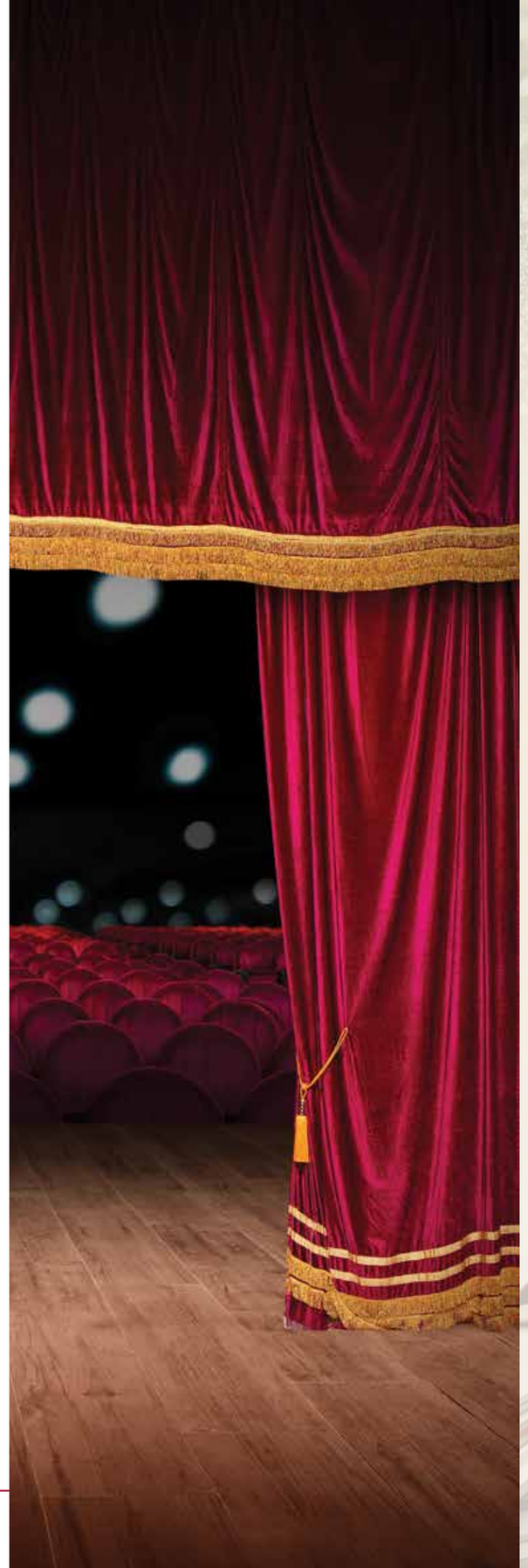
إن احتضان مدينة دبا الحصن لمهرجان المسرح الثنائي، بما يزخر به من فعاليات متنوعة تجمع الفنانين الإماراتيين بنظرائهم من الأقطار العربيَّة، وما حققه على امتداد عقدٍ من الزمان من منجزات ونجاحات نوعيَّة؛ يبرز كيف نجحت الشارقة في جعل مدنها ومناطقها منصات نابضة، وفضاءات رحبة للإبداع الثقافي بمختلف تجلياته، ولا سيما الفن المسرحي الذي أولته «عاصمة العلوم والفنون» مكانة رفيعة، وسخّرت له أشكال الدعم والتمكين كافة، طيلة العقود الماضية، إيماناً برسالته التنويريَّة، ودوره الفاعل في التثقيف والتنمية، وقدرته العالية على التأثير والتواصل المجتمعي.

ومع كل دورة جديدة من هذا المهرجان المتفرد، الذي انطلق للمرة الأولى عام 2016، تتحول دبا الحصن إلى واحة إبداعيَّة زاهية، تقصدها سنوياً نخبة من فناني المسرح وأكاديمييه من أرجاء الوطن العربي، إلى جانب حشد كبير من جمهور هذا اللون المسرحي، سواء من المدينة أو محيطها، فيزداد المكان ألقاً بجماليات العروض المنتقاة، وثراء الخبرات، وتلاقي التجارب الفنيَّة وتفاعلها الخلاق، والإقبال الوفي للمتفرجين من الأعمار كافة؛ وهكذا، تتشكل حالة احتفاليَّة متجددة، تمتزج فيها جماليات «أبو الفنون» بالطبيعة الخلابة للمدينة الساحليَّة المتميزة بعمقها التاريخي.

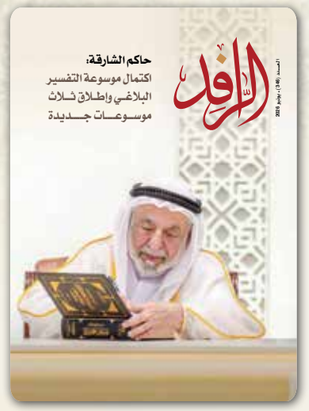
وها هو المهرجان يواصل عطاءه وتألقه عبر دورته التاسعة (21 - 25 مايو) بمشاركة خمسة عروض أنتجت خصيصاً لجمهوره، وهي من الإمارات، ومصر، وسوريا، والمغرب، وتونس، إضافة إلى استضافة الدورة الحادية والعشرين من «ملتقى الشارقة للمسرح العربي» تحت شعار «المسرح والتربية»، إلى جانب ندوات نقديَّة يوميَّة تحلل الأعمال المشاركة، وثلاث ورش تدريبيَّة في التأليف، والتمثيل، والإخراج، والعديد من المسابقات التفاعليَّة اليوميَّة المبتكرة.

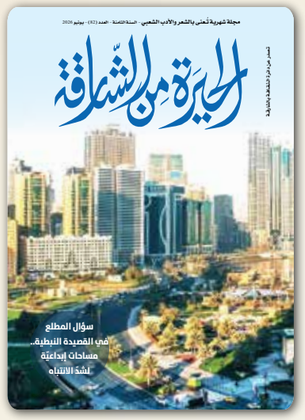
وستخصص «المسرح» مساحة من عددها المقبل لرصد وتوثيق أبرز ما تضمنته أنشطة الدورة المنقضية من مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي الذي بات أكبر وأكثر نضجاً، وأضحى مرجعاً في مجاله.

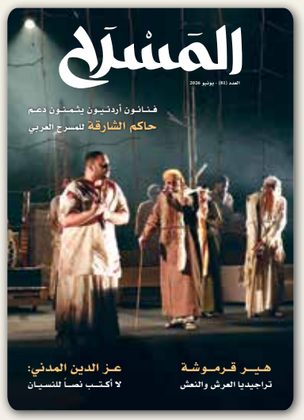
وتضم أبواب هذا العدد من المجلة مجموعة متنوعة من المقالات، والمراجعات، والحوارات، حول أبرز ما شهدته الشارقة والعواصم العربيَّة من عروض ومناسبات مسرحيَّة، نأمل أن تلبي تطلعات القراء في كل مكان.



مجلات دائرة الثقافة عدد يونيو 2026م







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

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المَسْرَح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (81) - يونيو 2026م

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبوالقاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

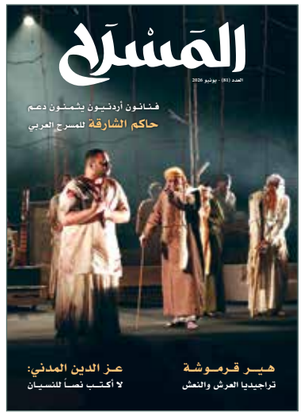
تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

• 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



12

مسرحية: «هير قرموشة»
تأليف: إسماعيل عبدالله
إخراج: محمد العامري
مسرح الشارقة الوطني
أرشيف أيام الشارقة المسرحية

8

18

24

10

31

42

85

مـدخـل
مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي.. منصة الفن والتربية 6

قـراءات
تصبحي على خير يا ماما.. مسرح الوداع الناعم 30

حـوار
عـز الدين المدني: لا أكتـب نصـاً للنسيان 52

أسفـار
رحلة في روافد المسرح المصري 64

رؤى
محمد بهجاجي.. تفصيلٌ لا بدَّ منه 70

أفق
أي موقع للنص المسرحي النسوي في تونس اليوم؟ 72

رسائـل
مترو الأنفاق في القاهرة.. فضاء جديد للعروض الأدائية 78

مطالعات
شريف خزندار.. رحالة الخيال 90

متابعات
إعلان الفائزين بجائزة الشارقة للتأليف المسرحي المدرسي 112

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

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

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

مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي

منصة الفن والتربية

يُعد «مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي» الذي ينظم تحت رعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، من أهم المبادرات الثقافيَّة والتربويَّة التي تقيمها إدارة المسرح بدائرة الثقافة، وبفضل ما حظي به من دعم وعناية من صاحب السمو حاكم الشارقة، فإنه تخطى كونه منصة لعروض مسرحيَّة مدرسيَّة، وبات فضاءً حيوياً لإعداد وتأهيل التلاميذ فنياً وثقافياً.

الشارقة: علاء الدين محمود

فمن خلاله يكتشفون ذواتهم، ويختبرون قدراتهم التعبيريَّة، ويتعلمون كيف يحولون أفكارهم ومشاعرهم إلى صور وأصوات وحركات فنيَّة، الأمر الذي يعزز الثقة بالنفس، وينمي روح المبادرة، ويمكنهم من التواصل والتفاعل مع محيطهم. ومن هذه التجربة المبكرة تنشأ صلة قويَّة بالمسرح بوصفه فناً جامعاً، وأداة تعليميَّة فاعلة تسهم في بناء الشخصيَّة، وصقل الذائقة، وترسيخ قيم التعاون والانتماء واحترام الآخر، وتعزيز روح الابتكار والتميز.

وقد أسهم المهرجان، عبر دوراته المتتالية، في رفد الحركة التربويَّة والمشهد المسرحي المحلي بطاقات جديدة وتجارب واعدة ورؤى ملهمة، حتى غدا رافداً أساسياً للمسرح الإماراتي في إعداد أجياله المقبلة من المتلقين والممارسين وصنّاع الفعل المسرحي.

إلى جانب أثره المباشر في الطلبة، رسخ المهرجان ممارسة مسرحيَّة مدرسيَّة واعية ومنظمة، حولت هذا النشاط إلى مشروع تربوي وفني يستند إلى رؤية إستراتيجيَّة واضحة.

في هذا الاستطلاع يتحدث عدد من المسرحيين حول تجربة مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي من حيث تأثيرها في الحاضر وآفاقها المستقبليَّة.

تحفيز

«أنا عاشق للمسرح المدرسي»، بهذه الكلمات استهل الممثل والكاتب القدير عبدالله صالح حديثه عن الأهميَّة الإستراتيجيَّة للمسرح المدرسي، مبيناً القيمة النوعيَّة التي يضيفها هذا الفن إلى الحياة العامة والحراكين الدرامي والمسرحي في الدولة.

ويقول صالح: «عاصرت النشاط المسرحي المدرسي منذ سنوات الدراسة الأولى، وكان له أثر بليغ في تشكيل تجربتي؛ فقد كانت حصص النشاط بمثابة المتنفس الذي يحرر طاقات الطلاب، ويفجر كوامنهم الإبداعيَّة. ثم نضجت هذه التجربة بشكل لافت مع تأسيس مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي، حيث أولت الإمارة اهتماماً استثنائياً لهذا القطاع، عبر استقطاب المشرفين الأكفاء وتحفيز الإدارات المدرسيَّة وتذليل العقبات الماديَّة واللوجستيَّة، مما خلق بيئة خصبة أسهمت في التطور الكبير الذي تشهده الساحة الفنيَّة حالياً، فلولا تلك المحاضن التأسيسيَّة لما كان لهذا الازدهار المسرحي أن يتحقق».

وعقد صالح مقارنة بين الأمس واليوم، مبيناً الفارق بين النشاط العفوي في بداياته والاهتمام المؤسسي القائم على أسس علميَّة اليوم، ولا سيما في إمارة الشارقة التي جعلت من هذا المهرجان الركيزة الأولى التي ينهض عليها الفعل المسرحي. وأكد أن معظم الكوادر والنجوم الواعدة التي تسطع اليوم في سماء الإبداع الإماراتي هي من نتاجات هذا المهرجان المتطور تنظيماً وعرضاً؛

إذ إن الاهتمام بهذه المنصة متكامل ويحاكي المهرجانات الكبرى من حيث دقة الشروط ووجود اللجان الفنيَّة والتحكيميَّة المتخصصة بصقل المواهب على قواعد راسخة. ويشير صالح إلى أن أحد أبرز نجاحات المهرجان يكمن في توظيف المسرح وسيلةً تعليميَّة ترفع الكفاءة المعرفيَّة للطلاب، وتكتشف المبدعين الصغار في سن مبكرة لتضعهم على طريق التمثيل والتأليف والإخراج تحت إشراف نخبة من المتخصصين.

ويؤكد صالح في ختام حديثه أن المهرجان نجح في الارتقاء بالذائقة الفنيَّة والروح الجماليَّة لدى الطلبة، وأسهم في صناعة جمهور مسرحي واعٍ منذ الصغر. فالعروض التي تقدم على الخشبة هي بمثابة دروس في قوالب جذابة تتناول التاريخ والسير والحكايات المعبرة في إطار درامي شائق. وبذلك، لم تقتصر مخرجات المسرح المدرسي على صناعة الفنان، بل امتدت لتخلق جيلاً مثقفاً وجمهوراً فاعلاً يسهم في بناء مجتمع مبتكر وواعٍ.

حاضنة القيم

وأكد الممثل والمخرج المعروف إبراهيم سالم أن المسرح المدرسي يمثل حاضنة حقيقيَّة للقيم والأخلاق، مشيراً إلى أن العروض المسرحيَّة قبل انطلاق هذا المهرجان كانت تعتمد على أفكار بسيطة واجتهادات فرديَّة. أما اليوم، فقد نجح مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي في تجسيد الأبعاد التربويَّة التي تهدف إلى إعداد الطلاب سلوكياً، وربطهم بهويتهم الثقافيَّة وتراثهم، مما حقق تكاملاً ملموساً بين العمليَّة التعليميَّة وخشبة المسرح.

وأوضح سالم أن المهرجان تأسس وفق رؤية توازن بين الجوانب الفنيَّة والتربويَّة، حيث يسهم في بناء شخصيَّة الطالب وتطوير مهاراته في التعبير الحر ومواجهة الجمهور، بالإضافة إلى تعزيز ثقته بنفسه في مرحلة عمريَّة حرجة تشكل وعيه ومبادئه.

عبدالله صالح

إبراهيم سالم

وقال سالم: «يتعلم الطالب عبر هذه المنصة أسس التعامل مع المعلمين والزملاء القائمة على الاحترام المتبادل، وهو جانب أخلاقي تظهر آثاره في مستقبله الاجتماعي. كما ينمي المسرح لديه القدرة على تقبل النجاح ومعالجة الأخطاء بروح إيجابيَّة، مما يعزز لديه صفة الإصرار».

وعدّ سالم المسرح هو الفن الأكثر محاكاة للطبيعة البشريَّة، فمن خلاله يدرك الطالب قيمة الروابط الأسريَّة، ويتعلم التمييز بين قيم الخير والشر، والتعامل مع معطيات الواقع. فالمسرح المدرسي أداة تعليميَّة فاعلة تجمع بين المضمون الهادف والقالب الفني الجاذب.

وأشار إلى أن المهرجان يستبدل التلقين التقليدي بالتجسيد البصري والحركي، مما يسهل على الطالب استيعاب مفاهيم الصدق والتعاون والانتماء وتحويلها إلى ممارسة ملموسة. كما أن اعتماد اللغة العربيَّة الفصحى في العروض يسهم في ربط الطالب بهويته وتطوير ملكات الإلقاء لديه، مما يرفع من جودة التلقي السمعي لدى المشاركين والحضور.

ولفت سالم إلى أن العرض المسرحي هو محاكاة لما يواجهه الطالب في حياته العامة؛ فالأداء التمثيلي تجربة اجتماعيَّة تجعله يختبر القيمة التربويَّة بشكل مباشر، مما ينمي لديه مهارات التعاطف وفهم وجهات نظر الآخرين.

واختتم سالم باستعراض الجوانب السلوكيَّة التي يعززها المسرح المدرسي، مثل تهذيب السلوك، وترسيخ قيم المواطنة، والتسامح، والشجاعة الأدبيَّة. ووصف المهرجان بأنه «مختبر قيمي» يؤهل الطالب لتحمل المسؤوليَّة، حيث تحولت العروض إلى وسيط ذكي ينقل المبادئ من إطارها النظري في المناهج إلى حيز التجربة والمعايشة.

بيئة بصريَّة

من جانبه، ذكر السينوغراف المسرحي وليد عمران «جماليات العرض» في المسرح المدرسي، وعدّها وسيلة لصقل شخصيَّة الطالب قبل البحث عن الاحترافيَّة التقنيَّة. ويرى أن الجمال يكمن في قدرة العرض على إيصال الفكرة عبر عناصر بصريَّة وحركيَّة مؤثرة.

وقال عمران إن المهرجان نجح في بناء عالم بصري يجذب الطلاب، وينتصر للمسرح في مواجهة إغراءات الثورة الرقميَّة والألعاب الإلكترونيَّة؛ فكان الاهتمام بصناعة عرض ممتع بصرياً وسمعياً هو الوسيلة لضمان إقبال

الطلبة. وأوضح أن تفوق «الصورة» على الحوار في العروض الحديثة ساعد في تحفيز خيال الطالب ودفعه نحو الابتكار، لتقديم مادة فنيَّة قادرة على منافسة المحتوى الجذاب الموجود على منصات التواصل الاجتماعي.

ولفت عمران إلى أن توظيف التكنولوجيا صار يراعي الفئات العمريَّة واهتمامات الجيل الجديد، مما يضمن اندماج الطالب في العرض، ويسهل تمرير الرسائل التربويَّة بعيداً عن الأساليب التقليديَّة الجامدة. وذكر أن التطور التقني اختصر الجهد والزمن؛ فالديكورات التي كانت تستغرق أسابيع في الماضي باتت تُنفذ الآن في دقائق، مما قاد للاستغناء عن الأدوات القديمة والانفتاح على وسائط حديثة تخاطب ذكاء الطالب المعاصر.

وشدد عمران على أن المسرح المدرسي تجاوز «الفقر التقني» بفضل السينوغرافيا الذكيَّة التي تعتمد على التشويق، واستبدال الديكورات الضخمة بقطع أثاث متعددة الاستخدامات، وتوظيف الإضاءة والأداء الحركي الجماعي لخلق لوحات بصريَّة متكاملة.

وأشار عمران في الختام إلى أن مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي استطاع خلق حالة من التوازن بين التكنولوجيا والأداء التمثيلي، مما جعل العروض تتسم بإيقاع سريع وجذاب يوصل المضامين التربويَّة بسلاسة.

تنافس

المسرحي عمر غباش اتجه بالحديث نحو الحالة التنافسيَّة بين المدارس والطلاب، تلك التي تنتج الإبداع، وتجعل المسرح المدرسي فضاء للتعارف بين الطلاب، مشيراً إلى أن هذه «التنافسيَّة الشريفة» هي المحرك الأساس الذي يحول المسرح المدرسي من مجرد نشاط إلى منصة للإبداع وبناء الشخصيَّة، وذلك ما تحقق بشكل كبير من خلال الدورات المتعاقبة لهذه المنصة، إذ إن المسرح المدرسي هو المؤسس لبقيَّة المسارح الأخرى، وهو يمنح الفرصة للطلاب في المدارس المختلفة للتعرف إلى بعضهم بعضاً وتنمية علاقات إبداعيَّة مشتركة في المستقبل.

وأوضح غباش أن الطالب في هذه المرحلة العمريَّة يكون منفتحاً على الحياة وعلى الآخرين فتبرز إمكاناته وطاقاته التي تتفجر من خلال العمل الإبداعي المسرحي في المدرسة، وعبر التنافس مع طلاب آخرين من مدارس أخرى، وذلك يخلق شكلاً من أشكال التواصل الذي يسهم في بناء الشخصيَّة ويقود إلى فهم الواقع والحياة.

واستعاد غباش مشاركاته في المسرح المدرسي في وقت باكر، وذلك التنافس الجميل والشريف والمحرض على الفعل الإبداعي بين الطلاب، حيث جمعته صداقات قويَّة وراسخة بعدد من الشخصيات في المجال المسرحي منها إبراهيم سالم، وعدد من نجوم اليوم ممن كانوا طلاباً في السابق، وكان للنشاط المدرسي دور كبير في هذا التلاقي الجميل، وذلك ما يفعله اليوم «الشارقة للمسرح المدرسي»، فمن خلال هذه العمليَّة التنافسيَّة ينسكب الفعل الإبداعي وتبنى العلاقات.

وأشار غباش إلى أن الحالة التنافسيَّة أسهمت بالفعل في تحقيق غايات وأهداف «الشارقة للمسرح المدرسي»، وذلك عبر تحفيز «الخيال الجماعي»، فالتنافس يدفع المدارس للبحث عن أفكار غير تقليديَّة؛ فالمعلمون والطلاب يسعون

وليد عمران

عمر غباش

لتقديم رؤية إخراجيَّة مختلفة أو نص مسرحي يعالج قضيَّة معاصرة بطريقة مبتكرة، مما يرفع سقف الإبداع الفني في كل دورة، كما أن هذه الحالة تقوم بكسر حاجز العزلة، بحيث يتخلق مجتمع مسرحي يتم فيه تبادل الخبرات والمواهب، حيث يراقب الطلاب أداء أقرانهم من مدارس أخرى، ويتعلمون من تقنياتهم في التمثيل أو الإلقاء، وتتحول أيام المهرجان إلى ملتقى يتعرف فيه الطلاب إلى زملاء يشاركونهم الشغف نفسه، مما يعزز الروابط الاجتماعيَّة بين مختلف المناطق (الشارقة، والوسطى، والشرقيَّة).

ولفت غباش إلى أن المهرجان أسهم في تنمية الروح الرياضيَّة بحيث يتعلم الطالب أن الفوز الحقيقي هو الوقوف على خشبة المسرح ومواجهة الجمهور بشجاعة، وتقبل النتائج بروح عالية ينمي لديهم نضجاً فكرياً واجتماعياً يتجاوز حدود المسابقة، وكذلك فإن الحالة التنافسيَّة تضع الطالب تحت «الضوء»، مما يساعد لجان التحكيم والمدربين على اكتشاف مواهب استثنائيَّة يتم تبنيها لاحقاً في المسارح القوميَّة أو المجمعات الثقافيَّة التابعة لدائرة الثقافة، إذ إن المنافسة في المسرح المدرسي ليست من أجل «الإقصاء»، بل هي وسيلة «للارتقاء» بالمستوى الفني والتربوي.

وأعرب غباش عن أمله في أن تتواصل هذه الحالة من الترابط والتنافس الشريف بين المدارس خلال الدورة الحاليَّة والقادمة، لكونها تشكل فضاء محرضاً على الفعل الإبداعي ومجالاً يقدم فيه الطلاب المزيد من الرؤى والابتكارات الجديدة.

هـيـر قـرمـوشـة

تراجيديا العرش والنعش

فرض عــرض «هير قرموشــة» نفســه بقوة فــي الدورة الخامســة والثلاثين مــن أيام الشــارقة المســرحيَّة التي نظمت في مارس الماضي، وكان فوزه بجائزة أفضل عرض مسرحي متكامل نتيجة منطقيَّة لتماسكه مضموناً وشكلاً.

خالد رسلان
كاتب وناقد مسرحي من مصر

وقد تعزّز هذا الحضور بفوز إســماعيل عبدالله بجائزة أفضل تأليف عن النص نفســه، وفوز سارة السعدي بجائزة أفضــل ممثلة دور أول، إلى جانب فوز وليد عمران بجائزة أفضــل ديكور، وماجد المعيني بجائزة أفضل إضاءة.

غيــر أن قيمــة «هير قرموشــة» لا تتوقــف عند هذا التكامل وحده، بل تتجلى أيضاً في قوة أفكاره، وفي قدرته علــى قراءة الواقع من خلال المســرح بوصفه فنّاً حاضراً في الزمن، ومتصلاً بأســئلته الساخنة، فالعمل، وإن استند إلــى بيئة تراثيَّة وإلى ذاكرة بعيدة، إلا أنه مرآة لأســئلة لا تزال فاعلة في (هنا والآن)؛ أســئلة تتعلّق بالعدالة، وحدود الســلطة، ودور الجماعة في تشكيل المواقف، وتأثير المال على الأخــلاق.. ومن هذا المنطلق يصبح العمل اســتكمالاً ناضجاً لتجربة الثنائي إسماعيل عبدالله ومحمد العامري، وهما من الأســماء التي أسهمت بوضوح في ترسيخ حضور المســرح الإماراتي وتطويــر لغته، عبر اشــتغال متواصل على المادة المحليَّــة بوصفها مدخلاً لقراءة الواقع وطرح إنساني شديد الحساسيَّة.

دوائر

لا تكمن أهميَّة «هير قرموشة» في مجرد تذكير الكاتب من بعيد ببنية «زيارة الســيدة العجوز» لــ «دورينمات»، بل في قدرته على إعادة كتابة هــذه البنية داخل بيئة إماراتيَّة محليَّة لها خصوصيتها، فـ «التناص» هنا يعمل بوصفه إعادة بناء اصطلح عليها بالإنتاجيَّة - حســب نظريات التناص- إذ لا يكتفــي نص إســماعيل بنقل فكرة الانتقــام المؤجل في النــص الأصل، بل يعيــد توطينها داخل بنية محليَّة شــديدة الخصوصيَّة.

وتــزداد هــذه الخصوصيَّة عمقــاً إذا نظرنــا إلى حركة الشخصيَّة بوصفها حركة ذات طابع طقسي، أقرب إلى مسار الخــروج والعبور والعودة، فـ «الثريــا» تخرج من الجماعة في لحظة ضعف وانكسار، وتعبر محنة طويلة تعيد تشكيلها، ثم تعود في هيئة أخرى، وباسم جديد «قرموشة»، بما يشبه الــولادة الثانية التي تمنحها ســلطة المواجهة، غير أن هذه العــودة لا تفضي إلى هدم البنية القديمة بقدر ما تكشــف اســتمرارها؛ إذ تعــود الشــخصيَّة إلى الجماعــة لا لتفكك

منطقها من الخارج، بل لتعيد تحريك علاقات القوة الكامنة فيها، وتفضح آلياتها من الداخل، وهكذا تتحدد حركة النص عبر مسار «المظلومة» التي يلفظها مجتمعها، ثم تعود إليه محمّلة بالذاكرة والمال والقدرة على الاتهام، لتكشف أن الجماعة التي خذلتها من قبل لا تزال مستعدة لإعادة إنتاج ضعفها الأخلاقي نفسه.

ومن هنا لا يقوم العرض على حبكة خطيَّة تتدرج من مقدمة إلى ذروة ثم إلى خاتمة، بل على بنية دائريَّة تكراريَّة قوامها الخروج والعودة، فالبداية نفسها، بما تحمله من مطاردة ونباح ولهاث وصراخ وخطوط ضوء ترسم مسارات الهرب، تكشف منذ اللحظة الأولى عن عالم محكوم بالملاحقة والحصار واستعادة الجرح، لذلك تصبح العودة لحظة تؤكد أن الحكاية مهيأة لأن تبدأ من جديد داخل المجتمع نفسه، وما يتغير، في هذا السياق، ليس المنطق العميق الذي يحكم الجماعة، بل المواقع والأقنعة؛ إذ يظل المجتمع أسير الطمع نفسه، والضعف نفسه.

ويتعزز هذا المعنى عبر شخصيَّة «هلال»، الذي يمثل ضمير العمل وحامل معرفته الأعمق، فهو يدرك أن الهير ليس وعداً بالخلاص، بل وجه آخر للهلاك، ولذلك يتجاوز الهير كونه موقعاً للغوص والكنوز ليصبح وهماً تاريخياً ومصيدة أخلاقيَّة في آن واحد، ومن خلال هذا الوعي، لا تنتقم قرموشة بالقوة وحدها، بل بإعادة توظيف وهم الجماعة ضدها، حين تجعل من الهير أداة لكشف خرابها الداخلي، فهي تعيد إنتاج النظام من الداخل ولا تسعى إلى تغييره في دائرة انتقام أعمى.

يبلغ هذا المعنى ذروته في حضور الغرامافون في مقدمة المسرح؛ فهو علامة على أن ما نراه يبدو مسجّلاً ومحكوماً بمنطق الإعادة، وكأن مجتمع «هير قرموشة» يعيش داخل تسجيل دائم لتاريخه، عاجزاً عن الإفلات من حكايته. وهكذا يصبح الغرامافون مفارقة تكشف أن السرد قد يتحول إلى قيد، وأن الجماعة التي تكرر قصتها لا تعيها، بل تبقى أسيرة لها، تعيد إنتاج ذاتها في طقس لا ينتهي.

تتكامل الرموز، من البحر والخرائط، إلى القفص والنعش والغرامافون، لتؤكد أن العودة في «هير قرموشة» ليست مصالحة مع الماضي، بل هي انكشاف لسلطته المستمرة، وكشف لمجتمع يعرف خطيئته، لكنه يواصل إعادة إنتاجها، لأنه لا يملك الشجاعة الكافية للخروج من الحكاية التي صنعت ضعفه. ولعل تيمة المجتمع المغلق، والأسير لبنية زمنيَّة دائريَّة تعيد إنتاج نفسها رغم ما يبدو من تغيّر خارجي، تُعد من التيمات اللافتة في كتابة إسماعيل عبدالله، ويمكن التمثيل في هذا السياق بمسرحيته السابقة «مجاريح»، حيث يعود البطل، لا ليؤسس قطيعة مع الماضي، بل ليعيد إنتاج المنظومة القديمة نفسها، المتمثلة في ثنائيَّة التابع والمتبوع.

ومن هذه الزاوية لا يبدو «هير قرموشة» عملاً معزولاً داخل تجربة الكاتب، بل امتداداً لاهتمام واضح لديه بتفكيك المجتمعات التي تبدو متحركة في ظاهرها، لكنها تظل في العمق محكومة بإعادة إنتاج نفسها.

دلالات

ومن الناحية الجماليَّة، ينهض العرض على سينوغرافيا شديدة الصلة بالتيمة، فالصورة في «هير قرموشة» لا تقول شيئاً واحداً مباشراً، بل تبني دائماً معنى ظاهراً يختبئ وراءه معنى آخر، حيث امتلكت طاقة توليديَّة تعيد بناء المعنى عبر الحدث، وهنا تبرز بوضوح براعة وليد عمران في تصميم الديكور، وبراعة الرؤية الإخراجيَّة التي وظفت الفضاء لكشف زيف المجتمع من داخله، فالسجن، مثلاً، لا يظهر في صورته التقليديَّة المغلقة، بل يتجسد في هيئة شبكة من الحبال أو الخطوط المدلاة من أعلى، وضمن سياق الحدث يبدو «هلال» القناص هو المسجون داخل هذا التكوين، لكن الصورة، في إطار العرض، تقوم على مراوغة ذكيَّة؛ إذ يُمنح هلال حريَّة الحركة في مقدمة الخشبة، في مواجهة الجمهور، وهو ينادي أخته: «ركضي». هنا تنقلب الدلالة، من يبدو مسجوناً هو في الحقيقة الأكثر حريَّة، لأنه يعرف الحقيقة، بينما المجتمع الواقف خارج القضبان هو المسجون الفعلي داخل جهله وطمعه وبنيته الأخلاقيَّة المختلة.

تواصل المراوغة البصريَّة في تكوين المنصات والسلالم؛ ففي بناء العرض تفتح السلالم لتكشف عن مساحة سفلى تُرى كأنها قاع البحر، حيث يبحث الغواصون عن «الهير»، لكننا نكتشف أنها ليست إلا السجن الذي سيموت داخله السادة. هنا تتحول أداة الارتقاء إلى حفرة، والممر إلى مصير مغلق، والبناء الصاعد إلى نعش. تصبح المنصات والسلالم امتداداً بصرياً لنعش قرموشة، كأن الخشبة كانت تُعد منذ البداية شكل موتها الداخلي. بهذا، لا تعود قرموشة إلى مكانها القديم، بل تعود لتكشف جوهر هذا العالم والحقيقة المختبئة خلف صورته الظاهرة.

تكتسب الإضاءة (ماجد المعيني) دلالتها من تحول خطوطها الضوئيَّة من وعود بالخلاص إلى حدود وحصار؛ فالضوء هنا لا يكشف الفضاء، بل يهدم معناه الأول ليؤسس معنى آخر أعمق. بهذا، تغادر السينوغرافيا في «هير قرموشة» وظيفتها التزيينيَّة لتصبح منتجة للفكرة ذاتها، حيث يتحول كل عنصر بصري إلى أداة لتفكيك مجتمع يبدو متماسكاً في ظاهره، بينما هو في الجوهر بنية مأزومة، عاجزة عن الإفلات من مصير صنعته بنفسها.

وتتمركز وظيفة السرد في «هير قرموشة» حول جعل الشخصيات تتكلم من لحظة ما بعد الكارثة؛ حيث تتداخل الذاكرة بالتمثيل، ويصبح الكلام فعل استعادة وفضح. يتضح هذا في المشهد الافتتاحي، حين لا يكتفي «هلال القناص» (ذياب ناصر) بنداء «ركضي»، بل يتحول صوته إلى صيغة إنشاديَّة ترفع الفعل إلى مستوى التنبؤ والإنذار، واقفاً في

المسافة الفاصلة بين الممثل والراوي. وتبلغ هذه البنية ذروتها مع «قرموشة» (سارة السعدي)؛ الشخصيَّة التي تخرج

من الذاكرة لتعيد إدخال الآخرين إليها. ففي مونولوجها الاستهلالي، هي تقوم بسرد ما فعلته بها السنوات، وفي الوقت نفسه تعيد بناء ذاتها بالكلام، قبل أن تتحول على الخشبة إلى المواجهة والفعل المباشر، متنقلةً بحيويَّة بين الحكي والأداء الدرامي.

إذن، لا تسرد قرموشة ماضيها بوصفه خلفيَّة تفسيريَّة، بل كمادة خام تقتحم بها فعل التمثيل نفسه؛ ففي مواجهتها مع «الليث» (إبراهيم أستادي)، و«الملا» (محمد جمعة)، تتحول وقائع التنكيل والظلم من أخبار عن زمن مضى، إلى حدث حي يُعاد تمثيله أمام الجماعة.

غير أن هذا النجاح لم يكن فرديـاً أو معزولاً، بل قام أيضاً على حضور ممثلين قادرين على حمل البناء السردي داخل أدوارهم، وهنا يبرز على نحو خاص الفنان القدير أحمد الجسمي في دور النوخذة جسار الطوفان/هو1، ويظهر هذا التحدي الأدائي أيضاً في بقيَّة الشخصيات الرئيسة. فهلال القناص، لا يتحرك بوصفه شخصيَّة محاصرة فقط، بل بوصفه صوتاً يفسر العالم ويحذر منه، والليث، يتحرك من داخل ماضٍ يعود إليه مع كل كلمة، ولذلك جاء حضوره مشدوداً بين السلطة والانكشاف، أما الملا، فيقف في منطقة دقيقة بين القول السلطوي وبين انكشاف ضعفه الأخلاقي، وهو ما منح الشخصيَّة طابعها المزدوج، وضمن هذا النسيج نفسه حضر النوخذة شواف الذيب/ هو2، بأداء عبدالله مسعود، والنوخذة غنيم الضبع/هو3، بأداء محمد بن يعروف، والطواش مبخوت الجني، بأداء محمود القطان، والنوخذة جراح، بأداء نبيل المازمي، ومنيرة حليمة، بأداء بدريَّة آل علي، بوصفهم وجوهاً متعددة للجماعة وهي تعيد إنتاج منطقها الداخلي مع مرور الزمن.

كما يمتد هذا الطموح إلى الشكل الأدائي الشعبي عبر الجوقة وأدوارها داخل العرض، فالجوقة تدعم السرد نفسه، وتمنحه هيئة الفرجة الشعبيَّة التي يختلط فيها الشهود بالمشاركين.

ينجح «هير قرموشة» في تقديم قراءة عميقة لمجتمع يبدو متغيراً في ظاهره، لكنه يظل في جوهره أسير الحكاية نفسها، وأسير البنية الاجتماعيَّة نفسها. ولهذا فإن قيمة «هير قرموشة» لا تكمن فقط في إحكام صنعته الفنيَّة، بل في قدرته على أن يحوّل المسرح إلى مساحة مساءلة، وأن يجعل من العودة إلى الذاكرة فعلاً نقدياً يكشف الحاضر أكثر مما يستعيد الماضي.

محمد العامري مخرج وممثل وكاتب مسرحي وسينوغراف إماراتي، عضو فرقة مسرح الشارقة الوطني، بدأ مسيرته مع «أبو الفنون» أواخر ثمانينيات القرن الماضي، ويعد من أبرز مخرجي المسرح في الوطن العربي خلال العقدين الأخيرين، حازت أعماله العديد من الجوائز في مهرجانات محليَّة وعربيَّة، وأعماله التي توج من خلالها بجائزة أفضل إخراج بأيام الشارقة المسرحيَّة، هي: «اللوال»، تأليف إسماعيل عبدالله (2006)، و«تراب»، تأليف محمد العامري (2010)، و«لا تقصص رؤياك» تأليف إسماعيل عبدالله (2015)، و«المجنون»، إعداد قاسم محمد (2018)، و«سيمفونيَّة الموت والحياة»، تأليف إسماعيل عبدالله (2020)، و«رحل النهار»، تأليف إسماعيل عبدالله (2022) التي حازت أيضا جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي (يناير2023)، و«بابا» تأليف محمد العامري (2025)، و«هير قرموشة» تأليف إسماعيل عبدالله (2026).

متولي وشفيقة

الفرجة الشعبية برؤية حداثية

باسم صادق
ناقد وإعلامي من مصر

إقبال جماهيري لافت يشهده حالياً العرض المسرحي «متولي وشفيقة»، تأليف محمد علي إبراهيم وإخراج أمير اليماني، ويعرض على مسرح الطليعة. فالقصة الشهيرة التي وقعت أحداثها الحقيقيَّة في عام 1860 تحولت مع الوقت إلى ملحمة شعبيَّة تناقلتها الألسنة حتى صارت رمزاً وتعبيراً عن رجولة أبناء الصعيد.

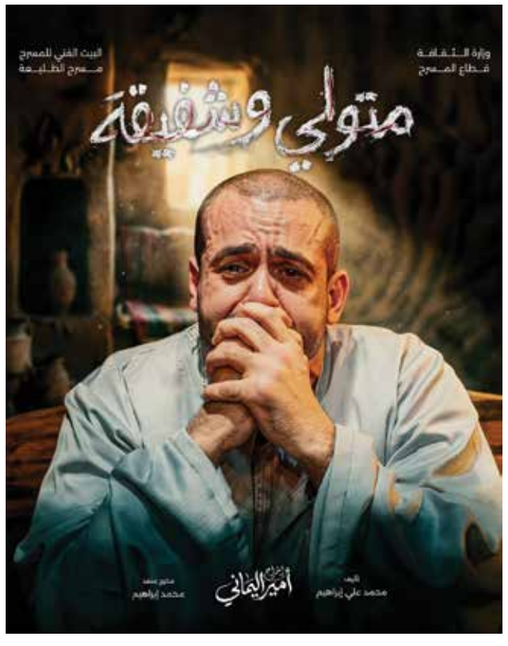
وزاد ارتباطهـا بالوجدان الشـعبي المصري بعد تناولها عبر أكثر من وسيط درامي، لعل أشهرها الفيلم الذي لعبت بطولته سـعاد حسني أمام أحمد زكي، بإخراج علي بدرخان عام 1978.

الحكاية المعروفة تاريخياً وشـعبياً بقصة شـفيقة التي تحولـت إلـى فتاة ليـل فقتلها أخوهـا متولي بعـد عودته من التجنيد أخذاً بالثأر، ونال عقوبة السـجن سـتة أشـهر في محبسـه العسـكري؛ اسـتمدت طزاجتها وحيويتها هذه المـرة من أمرين، الأول هو تناولهـا من وجهة نظر متولي ومحاكمته العقليَّة والوجدانيَّـة لذاته المذنبة التي اخترقت قلب شـفيقة بأيدي مجتمعه وتقاليده، أما الأمر الثاني فهو الرؤيـة البصريَّة التي شـكل بها مثلث المخـرج/ المؤلف/ مصمـم الديكور محمد سـعد؛ الصياغـة الجماليَّة الحاكمة لإطار الدراما والمحركة لهـا، وفي ظني أنه حوار نموذجي تأسست عليه البنية التشـكيليَّة الجاذبة لسينوغرافيا العرض بالكامـل، فلا يمكن أن يتابع المتلقـي الأحداث بمعزل عن تلك اللوحة الآسرة التي وضعتنا مباشرة داخل عقل متولي.

فالمؤلـف محمـد علـي إبراهيم قد بنى أحـداث نصه بشـكل غير متراتـب، انطلق من بيت متولـي عقب الإفراج عنه من محبسه العسـكري، ورغم قراره بالانعزال عن أهل قريتـه، فإن الأحداث قـد تفجرت بإصرار ابـن عمه على دفعه إلى الخـارج، والاحتفاء به بين أهـل القرية باعتباره غاسل عارهم جميعاً ورافع رأسهم، وأمام الرفض والإصرار على المواجهة، يبدأ متولي في استدعاء ما حدث، متداخلاً ومتشابكاً ومتقاطعاً بذكرياته مع شفيقة منذ ولادتها ومروراً بمراحل طفولتها حتى صارت شـابة في سن الزواج، ولكن المؤلف هنـا لم يبنِ أحداثه بناء تصاعدياً تقليدياً، ولا حتى عن طريـق الفلاش باك الصريـح، ولكنه جاء بنـاءً قافزاً ومتأرجحاً تقديماً وتأخيراً بحسـب تدافع الأحداث في عقل متولي وضغطها العصبي على نفسيته، وهو بناء درامي صعب ومعقد وشـديد الحساسـيَّة، ولكن بات واضحاً أن إبراهيم يملـك القدرة على جعل الزمن هو بطـل بنائه الدرامي في أعماله الدراميَّة، فهي التقنية الدراميَّة نفسها التي صاغ بها نصه السابق «كارمن» الذي أخرجه ناصر عبدالمنعم.

اتخـذ المخرج أميـر اليماني من النـص منصة انطلق منها في حوار ثانٍ مع محمد سـعد مصمم الديكور، ليصنعا معاً حالة من الدهشـة استحوذت على انتباه المتلقي طوال العـرض، فللوهلة الأولـى يُفتتح العمل على مشـهد رقصة التحطيب في سـاحة القرية، وتنتهي بهزيمـة متولي أمام ابن عمه، وكأنها هزيمة نفسـيَّة يعيشـها متولي وأحالنا بها المخرج إلى المشـهد التالي مباشرة في بيت متولي الملقى على سريره في منتصف عمق المسرح يصارع كوابيسه التي تحاصره فيها جريمته الشنعاء.

البيت هنـا بيت غير تقليدي بالمرة، يبـدو وكأننا داخل عقل متولي ووجدانه، تتوحد فيه الجدران مع أجساد ملتصقة بها تبدأ في تعانق وثبـات وتلاحم لصيق بالجدران، كما لو كانـت تماثيل تواجه الجمهور بظهورهـا في أحد المتاحف

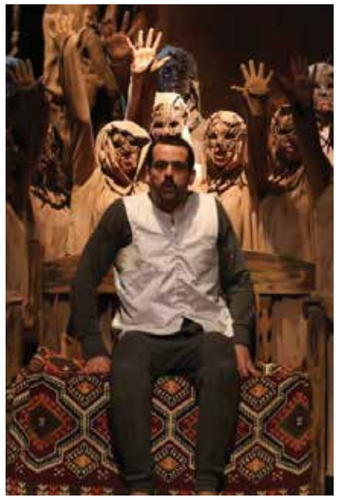


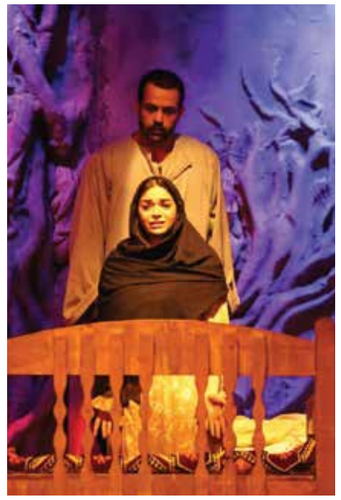
التشكيليَّة، واختار مصمم السينوغرافيا لوناً مزيجاً من لون تراب الأرض وطينه البني الفاتح، ولون جلد الإنسان، بينما برزت من الجدران خطوط متداخلة وعشوائيَّة كما لو كانت أنسجة وشرايين وعروق متنافرة داخل جسد متولي ترفض الانصياع لنبض واحد، وتستسلم لتوتر الجسد واضطرابه، فيبدو المشهد كلوحة مصوغة بين تلافيف مخ متولي، تتخلله فتحات متنوعة العمق والحجم هنا وهناك وكأنها فجوات تتسع بين متولي ومجتمعه وذاته، بينما تخرج من الفتحة الأكبر على يمين المسرح أرجوحة تتدلى بحبلين مجدولين، بينما رُسم بالطباشير في يمين المسرح الأمامي رسم لطفلين يعبران عن متولي وشفيقة في طفولتهما وهما يمسكان بأيدي بعضهما بعضاً.

يتحول المشهد الجمالي الثابت مع تقدم الأحداث إلى نهر متدفق من التعبير الحركي، فتغدو الأجساد الثابتة عنصراً دافعاً للأحداث، فقد صممها أحمد مانو لتلعب دورين محوريين، الأول هو التعبير الحركي في التصاعد الدرامي، فتارة تلاحق متولي في أحلامه كهلاوس هستيريَّة، وتارة تتهادى مع شفيقة على أرجوحتها بائسة على حالها، وتارة تتحول إلى عنصر توتر درامي بتكوينات حركيَّة سريعة وحادة، وتارة تبدو كمجاميع في القرية، وهكذا، أما المحور الثاني فهو ما أسنده إليها المخرج من حوار مكمل ودافع للدراما، أو أشعار معبرة عن معاناة متولي وآلامه، أو جُمل تحذيريَّة تواجه ضغط المجتمع داخل ذات متولي، أو حتى جُمل تدفعه دفعاً في أحيان أخرى للأخذ بثأره. مهمة متداخلة ومعقدة لعبها الراقصون بدقة واحترافيَّة شديدة، لتؤكد دورهم الوظيفي بوصفهم عناصر دالة محملة بالمعاني ونابضة بالتعبيرات الثريَّة.

ونجحت وفاء محمود في صياغة المكياج المعبر عن مكنونات الشخصيات ومظاهرها المتأرجحة بين التعبيري والواقعي، وهو المنهج نفسه الذي صممت به غادة شلبي أزياءها، حين اختارت أزياء من البيئة الصعيديَّة للشخصيات، بينما صممت للراقصين أزياء فضفاضة تغطيهم بالكامل، مع أقنعة تشبه جذوع الشجر تغطي وجوههم لتوحي بوظيفتهم الدراميَّة والتعبيريَّة معاً.

من هنا بدا واضحاً أن المخرج أمير اليماني قد اختار لرؤيته البصريَّة المزاوجة بين التعبيري، والواقعي، والفناتازي، وهو ما تأكد في التناغم السيمفوني بين النص وتصميم السينوغرافيا، وكذلك تصوره النهائي فيما يخص الأداء التمثيلي وتصميم الحركة.





اختار المخرج لشخصياته منهج التفكيك والتشظي، خاصة في شخصيَّة شفيقة التي جسدها في ثلاث مراحل عمريَّة مختلفة تبدأ من الطفولة، ولعبتها الطفلة «دالا حربي» ببراءة وعذوبة بالغة، تؤكد أنها مشروع ممثلة واعدة في المستقبل، خاصة في مشاهدها أمام متولي (محمد فريد) التي تراوحت بين اللعب والغضب والمرح والانطلاق والتعبير عن الحب المفرط لأخيها متولي، بل وتغنت بين الحين والآخر بمقطع عذب من تأليف أحمد نبيل تقول كلماته:

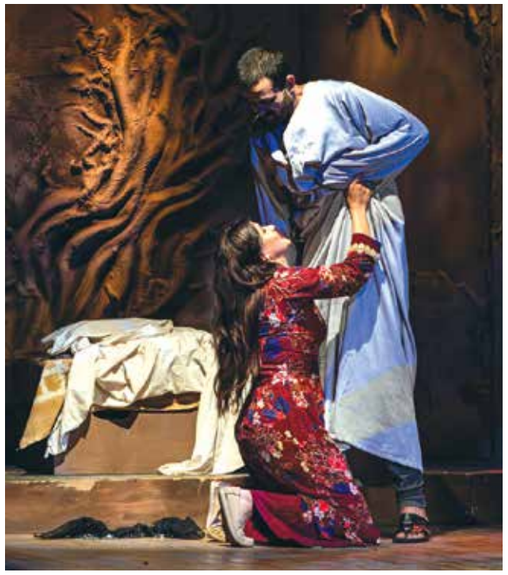
زينت البيت لما أنا جيت
اه يا سكر ومَحلِّي
في قلبي وفي عيوني الاتنين
أخويا الزين متولي

وهي كلمات تكشف عمق العلاقة بينها ومتولي منذ نعومة أظافرها ومدى تعلقها به، والحقيقة أن أحمد نبيل ألف ألحاناً تتناسب مع مقتضيات الحالة النفسيَّة لأبطال العمل، واستغل هذه المقطوعة الغنائيَّة القصيرة التي ألفها ولحنها في الربط بين الجمل اللحنيَّة الأخرى التي تعزف على أوتار المعاناة التي تفجرت من أشعار طارق هاشم، وتعكس الحزن الشعبي والألم النفسي في آن.

بينما لعبت منة اليماني شخصيَّة شفيقة في مرحلة المراهقة، وهي المرحلة التي توطدت فيها علاقتها بأخيها وزادت تأثراً وصداقة، وجسدتها منة ببساطة وبلا تكلف وبما تقتضيه تلك المرحلة العمريَّة من محاولة البحث عن الذات واكتشاف خباياها.

أما شفيقة في شبابها، فقد جسدتها يسرا المنسي بحضور واثق وبلا مغالاة، فهي تعي جيداً ما مرت به شفيقة من مراحل نفسيَّة معقدة، فهي المتطلعة إلى زوج تحبه وتعيش معه قصة رومانسيَّة، وهي ضحيَّة الكبت المجتمعي الذي يرى في المرأة عورة، وهي ضحيَّة الفخ الذي نصبه له ابن الأعيان ليوقع بها في هاوية السقوط الذي لا رجعة منه، وهي الفاقدة لظهرها وسندها في الدنيا متولي بذهابه إلى التجنيد، وقد أدركت يسرا كل ذلك ولعبته باقتدار يحمل الشجن الذي لا يخلو من بعض اللمسات الكوميديَّة في بعض المواقف الدراميَّة كسراً لحدة الدراما، وقد سعى المخرج في تفكيكيه لشخصيَّة شفيقة إلى الجمع بينهن، مرة حين يقاومن فعل قتل متولي لشفيقة في مشاهد الحلم، ومرة حين يشتاق متولي إلى حنانها فيجتمعن معاً في مشهد احتضانهن له، بينما يفترقن حين يخاطب فريد كل مرحلة عمريَّة بمواقفهما معاً بشكل منفرد.

أمــا محمد فريد/ متولي فلا يمكن أن نقرأ أداءه بمعزل عــن الرؤية الإخراجيَّة للعمــل، فقد قدم فريــد أداءً متقناً وأكــد أنه ممثل شــاب من طــراز فريد فعلاً، يملــك كثيراً من القــدرات الأدائيَّة التي تؤهله للعــب أدوار البطولة في الأعمال الكبرى، فقد استوعب هنا حالة تأرجح بطل العرض بين الوعــي واللاوعــي، والتنقل بين الماضــي والحاضر، والواقعــي والتعبيري، بلا ترتيب تقليــدي، لذلك نراه يعيش معاناة البطل بكل جوارحه، ويتماهى مع رؤية المخرج التي تعتمد على البناء النفســي لعواطفــه وأزماته، فيذوب بوعي لافــت في أزمات البطــل التراجيدي الذي يرى في نفســه قاتــلاً لأحب من لديه، ولا يعفي نفســه من الجُرم، وهذا ما يحركه دائماً حتى لو كانت دوافعه هي الثأر لشرفه ولتقاليد قريته، لذلك نراه يتأرجح بين طفولتهما متحسراً ومتعلقاً كما لو كان ابناً لشــفيقة، ومســترجعاً لصوتها في غناء أغنيتهما المفضلة أحياناً، ومشــاغباً لها في مواقف أخرى، ومتحدياً أباه في الدفاع عنها في مشــاهد، فرغم فارق السن بينهما فإن علاقتهما تبدو أحيانــاً كعلاقة أخ أكبر بأخته الصغرى، وأحيانــاً تبدو كما لــو كانت علاقة أم بابنهــا الصغير رغم حداثــة عمرها، وهــو ما يمنح تلك العلاقة عمقاً وتماســكاً، وبالتالي تزيــد معاناته وتأنيبه لذاته كلمــا مرت الأحداث، وفي المقابل التزم فريد بتصميم الحركة الحاد أحياناً الذي يدفعــه من أقصى اليمين إلى أقصى اليســار، وكأنه يلاحق صوتهــا وطيفها، وأحياناً أخرى كانــت حركته دائريَّة تعكس حالة التيه والهلاوس التي تسيطر على عقله ووجدانه، وبدا وكأنه يُدفع دفعاً إلى مواقف حياتيَّة عاشــها في ماضيه مع شفيقة، مثل مشهد استدعائها في طفولتها وهي تتأرجح على الأرجوحة في عمق المسرح كمشهد نفسي، ثم مشهدهما معاً حين تتشبث بارتدائها خلخال أمها بفرح، بينما تتداخل معها مشــاهد ما عاشته في غيابه كشريط ســينمائي يمر أمامه فيتفاعل معه، لتكتمل أمامنا خيوط الحكاية التي تبرر دوافعه لقتلهــا، بدءاً من رغبة ابن عمها فــي الزواج منها، ورفضها على عكــس تقاليد القريــة، ثم تحطم علاقتهمــا والعلاقة الموازية لمتولي مع ابنة عمه أيضاً بعد رفض شفيقة لأخيها، وصدامها مــع أبيها نتيجة هذا الرفض، ومروراً بتعرفها إلى ابــن الأعيان المدلل وكيف أغواهــا وأوقعها في حب زائف، ورغم أنها شــخصيَّة نمطيَّة فإن أحمــد عودة حاول التحرر مــن نمطيتها بأداء خال من الكليشــيهات، موظفاً انفعالاته بشــكل متصاعد أبــرز وضاعة شــخصيته، ثــم انتقالا إلى



مشاهد المواجهة بينها وبين متولي وحالة صراعه الداخلي بينــه حبه لها وضرورة قتلها ثأراً لشــرفه، حتى ينتهي الأمر بينهما بجذب شــفيقة للسكين التي يمسك بها متولي لتحسم حالة التردد التي يعيشها وتقتل نفسها بيده في مشهد محمل بالشجن والألم، صاغ إضاءته إبراهيم الفرن بتكوين دائري يعكس حساســيَّة المشهد، وإذا كان قد صمم إضاءة العرض بالكامل تصميماً يعتمد على التعبير النفســي وليس الواقعي بدقة ملموســة، باستثناء بعض المشاهد الآنيَّة التي استخدم فيها الإنــارة الكاملة، إلا أنها كانت تتداخل أحياناً «الإضاءة النفسيَّة» بما يسبب خلطاً في إيصال المشاعر المطلوبة.

جســد إســلام مصطفى وتقى طــارق شــخصيتي ابن العم وشــقيقته بانضباط عبّر فيه إســلام عن صوت القرية والتقاليد الصعيديَّة المجحفة في التعامل مع المرأة وقمعها، وصار آليَّة ضغط على متولي للنيل من شــفيقة بحجة الأخذ بالثأر، ولكنه كان يضمر لها أيضاً العداء بســبب رفضها له، ولكنه عبر في الوقت نفســه عن تناقض شخصيته حين بدا وكأنــه يغض الطــرف عن علاقة الحب بيــن أخته ومتولي، وإن كانــت شــخصيتاهما نمطيتين إلا أنهما أجــادا اللهجة الصعيديَّة، بينما كان إســلام بحاجــة إلى أن يبرز أكثر هذا التناقض في الشــخصيَّة وهذا البغض والرغبة في الانتقام من شــفيقة، بينما قدمت تقى طارق شخصيَّة شقيقته بنبرة أدائيَّــة أحاديَّة لا تعكس عمق العلاقــة بينها ومتولي ومدى تعلقها بــه وتألمها لفراقه، أو محاولة النجاة بعلاقتهما حتى وإن تأثرت بما حدث لشفيقة.

ولعب صلاح السيسي شخصيَّة الأب بخبرة ونضج يعكسان حالة التدرج من عنفوان الأبوة إلى مرحلة الكهولة والضعف العمري الذي يتضاعف وينهار بغياب متولي ويزداد انكساراً بهجر شفيقة لبيتها وانتشار سمعتها السيئة.

واجتهد عبدالله شوقي، وجوزيف مجدي، وطارق هاشم، في أداء شخصياتهم برغم صغر مساحاتها.

«متولي وشــفيقة» حالــة دراميَّة تعيد صياغــة الدراما الشــعبيَّة برؤيــة حداثيَّة تؤهلها لنيل كثيــر من الجوائز في المرحلة المقبلة.

أمير اليماني، مخرج مسرحي مصري، تخرج في كليَّة الآداب جامعة حلوان قسم الدراما والنقد عام 2010. نال درجة الماجستير في الدراما عام 2025. عمل مخرجاً منفذاً لأكثر من 25 عرضاً مســرحياً ضمن مشروعات الهيئة العامة لقصــور الثقافة منها «دعاء الكروان»، و«ليلة عيدالميلاد»، و«يا دنيــا يا حرامي»، وأخرج العديد من العروض المســرحيَّة للمســرح الجامعي.

سجن اختياري

لعبة الوجوه والأقنعة

قدم المخرج الشاب باسم كرم منذ مدة عرضه المسرحي «سجن اختياري»، تأليف محمود جمال حديني، على مسرح الغد بالقاهرة (البيت الفني للمسرح - وزارة الثقافة) في أولى تجاربه الاحترافيَّة، بعد أن قدم للمسرحين الجامعي والخاص مجموعة من العروض الجيدة للكبار والأطفال.

يسري حسان
إعلامي وناقد من مصر

اللافت في عرض «سجن اختياري» هو أنه يشبهنا، بمعنى أن نماذجه تعيش بيننا، والمؤكد أنها تعيش في كل زمان ومكان، فالنفس أمارة بالسوء، وسوف تظل، والمؤكد، كذلك، أن أحدنا هو هذا النموذج أو ذاك، سواء في لحظات هشاشته واستجابته للإغواء، وتخليه عن إنسانيته، مثل أي قاتل محترف، أو في لحظات استفاقته وقدرته على فرز الغث من السمين، وربما ذلك ما منح العرض، على مستوى الفكرة والأسئلة والصياغة، ذلك الحضور الجماهيري والنقدي الطيب.

أن تشعر أن هذا العرض يمثلك، أو أنك، أو حتى بعض من تعرف، يتم تجسيد شخصيته أمامك، هي ميزة، أظنها، في العرض، وإن ظل الفيصل، أولاً وأخيراً، كيفيَّة صياغة ذلك كله في شكل فني، يمتع على المستويين الفكري والجمالي.

لا يمكن تصنيف العرض، بما إنه يقدم على مسرح «الطليعة» صاحب التاريخ الطويل في التجريب والمغامرات الإبداعيَّة، لا يمكن تصنيفه كعرض نوعي، أو حتى مغامر، وهذا بالتأكيد ليس حكماً بالقيمة، فهو على مستوى الفكرة لا ينحرف كثيراً عن الأفكار المطروحة، والمتعلقة بأطماع الإنسان وطموحاته، وانكشافه أمام ذاته في لحظات الضعف والاحتياج، والأمر نفسه على مستوى التنفيذ، لكن متى كان التجريب، وحده، هو الفيصل في الحكم على جودة العرض، الفيصل، في ظني، هو كيفيَّة توظيف أدوات هذا النوع أو ذاك في صياغة عرض منضبط، فيه من المتعة الفكريَّة والجماليَّة ما يلبي حاجة المشاهد من المسرح، ومن الفن عموماً، ليس مهماً أن تكون تجريبياً أو كلاسيكياً، أو بين بين، المهم أن تحدث إضافة للنوع الذي تعمل عليه، ولا يكون عملك مجرد مراكمة لأعمال أخرى.

هو العرض الأول الذي يقدمه مخرجه في المسرح الاحترافي، أو مسرح الدولة، أي أنه يقدم أوراق اعتماده للجمهور، يريد أن يقدمها بيضاء من غير سوء، وبالتالي لعب الذكاء، ذكاء المخرج والمنتج معاً (مدير مسرح الطليعة المخرج سامح بسيوني) دوراً في مسألة الاختيار، سعياً لأن تستوفي هذه الأوراق الحدود المعقولة من الشروط الواجب توافرها في عمل فني جيد، وأن تتجنب الدخول في مناطق ملغومة، قد يبدو السير فيها محفوفاً بالمخاطر، لتتحول أوراق الاعتماد إلى شهادة وفاة.

على هذا الأساس، ربما، تم اختيار تقديم العرض في قاعة صلاح عبد الصبور، لا مسرح العلبة المجاور (عبد الرحيم الزرقاني)، الكلفة الإنتاجيَّة أقل بالتأكيد، وكذلك عدد الممثلين، ومقاعد الجمهور المحدودة نسبياً، وهناك إمكانيَّة للسيطرة على مشاكل مثل الحركة والصوت وتغيير الديكور وغيرها، وهو ما يمكن أن تتيحه القاعة أكثر من العلبة.

لا أظنه عدم ثقة في إمكانات المخرج، فهناك تجارب سابقة جيدة له، فضلاً عن أن كبار المخرجين المصريين والعرب والأجانب، قدموا أعمالاً في القاعة نفسها، وغيرها من القاعات بالتأكيد، ولا فضل لقاعة على علبة، أو علبة

على قاعة، إلا بتوظيف هذه أو تلك، باختيار العناصر المناسبة لها من نص وممثلين وديكورات وغيرها، فليس كل ما يصلح هنا يصلح هناك، وإلا ما مبرر الاختيار؟

الحكاية بسيطة وعميقة في آن واحد، تكمن بساطتها في أحداثها، فيما يكمن عمقها في تلك الأسئلة التي تطرحها، وربما كان أبرزها سؤال ماذا يستفيد الإنسان إذا ربح العالم كله وخسر نفسه؟

على مستوى آخر، ربما يكون مضمراً، تطرح الأحداث سؤالاً يبدو لي متعلقاً بالحالة الاقتصاديَّة، مفاده ما الذي يدفع شخصيات العمل إلى الدخول في سجن اختياري، وبكامل إرادتها، ما الذي يدفعها إلى الصراع الذي قد يصل إلى شروعها في قتل بعضها بعضاً، أو إلى خيانة إحداها الأخرى، أو التآمر عليها، أو إلى انفصال زوجة عن زوجها، ما الذي يدفعها إلى ذلك سوى الاحتياج؟ وهل لو كان المجتمع آمناً اقتصادياً، لسارت الأحداث بهذه الدرجة نفسها من الاقتتال، المادي والمعنوي؟

هي لعبة أرادها رفيق (يوسف المنصوري) ذلك الشاب الذي تغيب عشر سنوات عن أصدقائه الذين ارتبط بهم أيام الجامعة، يعود ويدعوهم جميعاً للقاء في فيلا يملكها، وعند حضورهم يفاجئهم الثراء الذي أصبح عليه، فقد كان فقيراً ومعدماً أثناء الدراسة، الأمر الذي جعل حبيبته سلمى (أمل عبد المنعم) ترفض الارتباط به، وتفضل عليه زميلاً آخر، تحضر هي وزوجها مع باقي الأصدقاء، ويقرر رفيق أن يمارس معهم لعبة، مفادها ذلك السجن الاختياري داخل

الفيلا، من يظل منهم بداخله إلى النهاية، من دون الخروج، مهما تعاظمت الأسباب، يحصل على مكافأة قدرها مئة مليون جنيه، وتأكيداً للجديَّة يحضر إليهم حقيبة يطلعهم على الأموال بداخلها، ويوفر لهم كل احتياجاتهم الشخصيَّة داخل ذلك السجن، من مأكل وملبس، ويخصص مساعداً له يقوم على خدمتهم وتلبية مطالبهم.

لقد ظل حديث الذكريات، بمواقفه الصعبة، وقفشاته اللطيفة، سائداً بين الأصدقاء، في مودة لا تبدو مصطنعة، فكل منهم يضع قناعه بإحكام، حتى جاءت لحظة التحول التي أعلن فيها رفيق عن اللعبة وشروطها، مؤكداً أن الباب سيظل مفتوحاً لمن أراد الخروج في أي وقت.

هنا يحدث التحول وتتكشف الأقنعة، الفتاة التي رفضت رفيقاً وتزوجت من صديق آخر، تدب الخلافات بينها وزوجها، يقرران البقاء أولاً والاستغناء عن العمل والبيت وحتى طفلهما الذي عهدا به إلى جدته، إلى أن يقرر الزوج الخروج، بعد أن أدرك أنه فقد كل شيء، وبدأت اللعبة تتكشف أمامه، وعندما ترفض الزوجة يطلقها ويمضي وحده.

أما ذلك الشاب (بولا ماهر) المولع بالتمثيل، الذي أصيب بالإحباط نتيجة تجاهله، وإسناد الأعمال إلى من هم أقل منه موهبة، وكان ينتظر فرصة للقيام ببطولة عمل فني، فيتآمر عليه صديقاه لدفعه إلى الخروج، بادعاء أن مخرجاً مشهوراً أرسل إليه سيناريو عمل فني يلعب فيه دور البطولة، لكنه يكتشف خدعتهما، وعلى إثرها يخرج هو الآخر.

ويقرر زياد (إيهاب محفوظ) الاستغناء عن كل شيء في مقابل البقاء داخل السجن والحصول على المكافأة، يرفض المغادرة لحضور جنازة والده، كما يرفض المغادرة للوقوف إلى جانب ابنه الذي يجري عمليَّة قلب مفتوح، وعندما يصاب بحالة مرضيَّة قد تفضي إلى موته، يصر على عدم استدعاء سيارة الإسعاف.

هكذا تغري اللعبة الجميع، حتى إن أحدهم يهدد الآخر بالقتل، ينكشف كل واحد أمام ذاته وأمام الآخرين، لكنهم يخرجون واحداً تلو الآخر، إما يأساً من الحصول على المكافأة، وعدم القدرة على استكمال اللعبة، وإما استفاقة من المأزق الذي وضع كل منهم نفسه فيه، حتى لو جاءت متأخرة، ولا يبقى في النهاية سوى سلوى، تلك الفتاة التي رفضت صاحب الفيلا في بداياته لفقره، وفضلت عليه الأكثر مقدرة، تبقى وحدها لترضي كبرياءه وغروره، ذلك الشاب الذي نعرف من النص الأصلي، قبل أن يقوم المخرج باختزاله، أن السنوات العشر التي تغيب فيها، كان قابعاً أثناءها في السجن بدلاً من آخر ارتكب جريمة، نظير الحصول على ثروة طائلة، أراد استغلال جزء منها في هذه اللعبة، ربما ليثبت لنفسه أنه ليس وحده من تنازل عن حريته مقابل المال، وأننا كلنا هذا الرجل.

بلاغة

فــي كل مشــهد يخــرج فيه أحــد الممثلين من ســجنه الاختيــاري، تلعــب الإضاءة (تصميم عز حلمــي) دوراً بليغاً في التعبير عن تلك اللحظة، كأن شمساً أشرقت على وجهه، كأنهــا النور الــذي اهتدى إليه أخيراً، ويقــوده إلى حريته، تاركاً وراءه الآخرين في غيهم وصراعهم العبثي، وذلك في تأطير موســيقي (زياد هجرس) يؤكد المغــزى في نعومته وإشراقه.

شــاهدت العــرض في ليلتــه الأولى، كان بــه قدر من الترهل، النص الأصلي لا يخلو من مونولوجات طويلة نسبياً، وبعــض الأحداث التي يمكــن اختزالها مــن دون أن تتأثر البنيــة الدراميَّة، مع ما فيه مــن جمال وعمق، وهو ما يميز أغلب نصوص محمود جمال حديني، الذي أعده واحداً من أفضل كتاب المســرح في مصر الآن. التفــت المخرج إلى هذا الأمر بعد ذلك، ففي مرة المشــاهدة الثانية، وعادة ما أشاهد العرض أكثر من مرة، لاحظت تكثيفاً أكثر، واستغناء عن بعــض الديالوجات والمونولوجات غير المؤثرة، فأصبح العــرض أكثر إحكامــاً وانضباطــاً، وهو أمر أظنه حســناً، فالمخــرج الواعي يعــد كل ليلة عرض بمثابــة بروفة قابلة للتعديــل، للوصول بالعرض إلى درجة من الصفاء النســبي، فلا صفاء ولا اكتمالَ على إطلاقه.

وعلى رغم أن أغلب ما شــاهدته مــن ديكورات صممها محمد طلعت للعروض المســرحيَّة، كان يعتمد على التحريك والتدوير والتفكيك، وإعادة التشــكيل مــن الحركة، إلا في لحظات الإعتام، فقــد تخلى، نظراً لطبيعــة القاعة وأجواء النص، والمؤكــد رؤية المخرج، عن طريقتــه الأثيرة، التي وضحت بجلاء في عرضي «مئة وثلاثون قطعة» و«مرســل إلى»، فاز عــن الأول بجائزة أفضل ديكــور في المهرجان القومي للمسرح، وعن الآخر بالجائزة نفسها في المهرجان الختامــي لفرق الأقاليم، تخلى عن ذلك وصمم ديكوراً ثابتاً

عبــارة عن منظر واحد، مزج فيه بيــن الواقعي والتعبيري، يمثــل بهو فيلا، وفي العمق فوتيــه للجلوس، خلفه مجموعة مــن الحجرات المكشــوفة أمــام الجمهور، وعــدة مداخل ومخارج، وفي اليمين مكتب للحارس، وفي اليســار ما يشبه البــار، ديكور أدى وظيفته فــي إعلامنا أين تدور الأحداث، وأســهم في سريانها بشــكل ســلس، وأتاح رؤيتها لكل من يجلس بالقاعــة، أياً كان موقعه، فضلاً عــن دوره الجمالي الذي أسهم، مع الإضاءة، في بناء صورة العرض.

يوسف المنصوري، إيهاب محفوظ، ماهر بولا، أمل عبد المنعــم، نجاة الإمــام، عماد صابر، ســيف مرعي، محمود بيطار، حسين عشماوي، أحمد رضا، عشرة ممثلين موهوبين، قادهم مخرج نجح فــي أول اختبار احترافي له، ومن أبرز علامات النجاح التوظيف الجيد للأدوار، العمل وفق شروط أو طبيعــة القاعــة، من حيث اســتخدام طبقــات الصوت، والاســتعاضة، في بعض الأحيان عن الحركة بما تكشفه عن الشــخصيَّة ودوافعها وطبيعتها، بالإيمــاءة وتعبيرات الوجه، عندما يكون التمثيل جلوساً، بخاصة أن المسافة بين الممثل والجمهور تكاد تكون معدومة.

«ســجن اختياري» على بساطته، يطرح أسئلة عميقة، في واقع مــأزوم اقتصادياً واجتماعياً، وربما لذلك يمكن اعتباره عرضــاً خادعاً، يحتمل تأويلات عــدة، لكنه، في كل الأحوال، يجرح من دون أن يسيل دماً، وتلك مأثرته الكبرى، كما أظنها.

باســم كرم، مخرج مســرحي مصري، تخرج في قسم الفلســفة، كليَّــة الآداب جامعــة عين شــمس، بدأت علاقته بالمســرح في المرحلة الثانويَّة، حصل على عــدة دورات تدريبيَّة فــي التمثيــل والإخراج، في المرحلة الجامعيَّة شــارك في العديــد من العروض ممثلاً ومخرجاً، بعد التخرج في الجامعة عمل مساعداً للمخرج هشام عطوة، والمخرج تامر كرم، بدأ العمل في الإخراج بتقديم عروض مسرحيَّة قصيرة للطفل، منها «شركة المرعبين»، و«ليون كينج»، و«أليس في بلاد العجائب»، و«ســبونج بــوب»، و«الفار الطباخ». بعدهــا حــاول الاقتــراب مــن مناطــق مختلفة في المسرح، من خلال أعمال مثل «بيت الغول»، و«فصيلة على طريــق المــوت»، وأخيــراً «ســجن اختياري».

تصبحي على خير يا ماما

مسرح الوداع الناعم

رغم بساطة الفكرة التي تتأسس عليها مسرحيَّة الكاتبة الأمريكيَّة مارشا نورمان «تصبحين على خير يا أمي» (Night, Mother) - التي ترجمتها د. سناء صليحة - فإنها فكرة صادمة تسلط الضوء على واحدة من أهم أزمات الإنسان المعاصر، ولا سيما المرأة في ظل المجتمعات الأبويَّة.

إبراهيم الحسيني
كاتب وناقد مسرحي من مصر

كتبت نورمان مسرحيتها عام 1983 معتمدة على شخصيتين رئيستين هما: ثيلما «الأم»، وجيسي «الابنة»، ورصدت عبرهما معاناة الابنة التي دفعتها لاتخاذ قرار الانتحار حلاً نهائياً لآلامها. قُدمت المسرحيَّة في العام نفسه على أحد مسارح «برودواي»، ومنذ كتابة هذه المسرحيَّة ذات الفصل الواحد، لم يتوقف عرضها والاحتفاء بها في الكثير من بلاد العالم؛ فما هو السر وراء هذا الاحتفاء الكبير؟

سطوة الأب

إنَّ القرار الأخير الذي تخلص إليه الابنة - وفق منطق المسرحيَّة - لم يكن ضعفاً ولا يأساً بقدر ما كان محاولةً للسيطرة على حياتها والانطلاق نحو الحريَّة؛ وذلك بسبب شعورها بأنها عاشت طوال حياتها بجسدٍ مُحتل، يتحكم فيه مرض «الصرع» الذي تعاني نوباته المتكررة، وهو ما جعل زوجها ينفر منها وينفصل عنها. كما أنَّ المجتمع الذكوري الضاغط الذي تعيش فيه، عزز شعورها بأنها لا تملك حق تقرير مصيرها؛ فزوجها استخدم جسدها ثم تخلى عنه، وابنها تركها وغادر حياتها، ووالدها رحل عنها بالموت. إنها محاصرة بأفعال وكلمات ثلاثة رجال شكلوا حياتها ومصيرها، وصنعوا منها دمية غير قادرة على مواصلة الحياة بمفردها. ورغم غياب هؤلاء الرجال، نجد الأم تحل محلهم في محاولةٍ لإعادة إنتاج النظام الأبوي، أو لتمضية الوقت دون مواجهة حقيقيَّة أو وقفة حادة مع النفس؛ وهو ما دفع الابنة لنبذ هذا العالم الذي لم يعد يُطاق، في محاولةٍ لاستعادة السيطرة على كينونتها والتحرر من القيود التي تربطها بهذا الواقع.. إنها باختصار محاولة لتحرير جسدها والانطلاق نحو الحريَّة.

فضاء للخلاص

المعالجــة الإخراجيَّــة الجديدة التــي قدمتها المخرجة المصريَّة «نور إســماعيل» على مسرح «ستوديو ناصيبيان» بجيزويــت القاهرة، أضفت على هذا النــصّ رؤية معاصرة بإلقائهــا الضــوء على أزمة المــرأة داخل مجتمــعٍ لا ينتبه لمعاناتهــا ولا يرحم ضعفهــا؛ وهو ما يدفعهــا للتفكير في الخــلاص حتى لو أتى عن طريــق الموت. فنحن أمام فتاة تقترب من الثلاثينيات، تظهر في حالة تعب شــديدة، تمشي بخطــى ثقيلة على أرض مفروشــة بالرمل، يتبعها ظلها على هيئة فتاتين تتبعانهــا؛ حيث تؤدي الثلاثُ معاً رقصةً بطيئة تعبر عن القلق وخواء الروح، بينما تجلس امرأة أخرى عجوز (الأم) أمام التلفاز ترقب ما يحدث في صمت.

تحيــط بالجميــع مجموعة كبيــرة من أكيــاس القمامة الســوداء الملقاة بإهمال على أرضيَّة المسرح، بينما تتوسّط قاعة العرض منضدة وكرسيان، وإلى جوارهما سلم خشبي؛ مما يجعــل المنظر المســرحي معــادلاً موضوعيــاً للحالة النفسيَّة المهيمنة على «الابنة» و«الأم». تتعامل الابنة بحدة تناسب القرار الذي اتخذته؛ فقد قررت أن تنهي حياتها في منتصف هذه الليلة، لذا فهي تحاول ترتيب شــؤون والدتها مــن حيث تجهيز الأطعمــة وترتيب المنزل، وإســداء بعض النصائــح والتعليمــات التي تضمن لأمها حيــاةً مريحة بعد انتحارهــا، كما ترتب لها الخطوات التي ســتتبعها من حيث الاتصال بالأهل واستقبالهم والإجابة عن أسئلتهم. إنها ثيمة مسرحيَّة غريبة وصادمة، لكنها عميقة في تأثيرها الإنساني على الجمهور.

في البداية لا تصدق الأم ما تقوله وتفعله الابنة، لكنها مع تقدم الوقــت واقتراب الموعد الذي حددته ابنتها للانتحار يبدأ الشــك والتصديق يشــقان طريقهما إليها، لذا تبدأ في تعنيفها وكأنها طفلة صغيرة لتثنيها عما انتوته فلا تفلح هذه الطريقة، فتعود لتناقشها بهدوء في محاولة منها بصفتها أماً أن تحتويهــا، فلا تنجح أيضــاً، كل الطرق ومحاولات التودد مــن الأم تجــاه ابنتها تصل إلى طريق مســدود، لتفاجأ مع حلــول الميعاد بتنفيذ الابنة لقرارها، مما يســبب لها صدمة عنيفة تفقدها القدرة علي التصرّف.

تدمير الذات

هل كان في وســع الأم منع ابنتها من الانتحار أم أن الأمر محســوم منذ البداية؟ من وجهة نظر النقد النسوي فــإن قــرار الانتحار يمثــل نوعاً من التخلــص من تأثير الرجــل المهيمن على حياة المــرأة، وبالتالي فالابنة تعيد امتلاك الســيطرة على نفســها بنزع كل تأثير للرجل من علــى حياتها، حتّى لــو كان هذا النــزع يأتي عن طريق تدمير الذات.

ولقــد تعاملــت المخرجــة مع فضــاء قاعة المســرح بتقســيمها لنصفين متقابلين، خصصــت أحدهما للجمهور بينما الثاني غدا مســاحة طوليَّة ممتدة للتمثيل عبّرت فيها أكياس القمامة الســوداء عن كميَّة التناقضات والمشــاكل التي تتراكم داخل نفســيَّة الابنة، بينما جسد السلم الخشبي شــكلاً من أشــكال تطلعها للخلاص، أما الأرض المفروشة بالرمل فقد أشــارت إلى حالــة التصحّر التي تملأ روحها، وبالتالــي قرار الانتحار هو محاولة للتخلص من ثقل وطأة هذا العالــم على روحها من ناحية، ومن عدم قدرتها على تحمــل معاناتها الشــخصيَّة من ناحية أخرى، فهي ســيدة مطلقة لم يســتطع زوجها تحمل نوبات الصرع التي تأتيها، ونفر منها، كما أنها تصف ابنها بأنه لا يشبهها بل يشبه أباه فــي تصرفاته، وليســت لديه أيّ مشــاعر حقيقيَّة تجاهها، مما يزيد من معاناتها، وإذا ما أضفنا إلى كل ذلك شــعور الابنة بأنها لم تحقق شيئاً مهماً على الإطلاق طوال حياتها، ستتضح معاناتها وســأمها من الحياة بشكل كامل، وهو ما يجعلها مصممة على قرارها.

لحظات كوميديَّة

النــص الأصلي يبدو قاتماً جــداً ودالاً على حالة اليأس التي تعاني منها البطلة، وقد ترجم إلى العاميَّة المصريَّة في محاولة لتقريب فكرة النص من المجتمع المصري، وأكدت المخرجة نور إســماعيل في إعدادها النص على عدة أمور، منها العمل بشــكل أوســع على تقريب النص أكثر من ذائقة الجمهــور المصري، واللعب على فكــرة التعاطف مع المرأة المنتحرة، وإدانة المجتمع بكل ذكوريته وكل رفضه للتسامح وعــدم قدرته على قبــول الآخر المختلــف بفعل المرض أو اللون أو الجنس، وبالفعل لاقى العرض تعاطفاً من الجمهور خاصة مع مشهد الموت الأخير وصدمة الأم.

أضافت نور إسماعيل راقصتين قامتا بأداء بعض الرقصات التي أضافت بعداً تعبيرياً وجمالياً للفكرة، النص أيضاً يعبر عن أزمة المرأة داخل مجتمع ذكوري مزدحم بالمشــاكل، مجتمع مادي لا يعترف بالمشاعر ولا يأبه لأحزان الآخرين، فرغم كل ما به من وسائل التقدم والحضارة وأشكال التواصل فإن الفرد يشعر داخله بالوحدة والغربة.

هذه الأمـور تجعل النـص ثيمة جاذبـة لتحليل أوضاع الإنسـان المأزوم داخل مجتمع متسـارع، ويمنح مشاهديه فرصة للتوقف والتأمل في سـيرورة الحياة، فحتماً سـيجد نقاط نور من الممكـن أن يطل منها على الحياة من جديد بعيـداً عن مصير الابنة، ولأن النص يعالج موضوعاً شـائكاً ومقبضاً، حاول العرض إضافة مشاهد كوميديَّة تمنح المشاهد فرصة ولو قصيرة للضحك، مثل مشهد الأم وهي تحكي عن رغبتها في الرقص وتعلّمها لبعض حركاته، أو محاولتها تقليد بعض الشـيوخ الذين يهاجمون المرأة ويعنفونها وكأنها رمز الخطيئة في هذا العالم، ورغم أن هذه المشاهد زائدة على حاجة الدراما الفعليَّة، فإنها أضافت لمسة كوميديَّة ووضعت بسمة على شفاه الجمهور.

ما كان زائداً حقاً على حالة العرض ولم أر له أيَّ وظيفة دراميَّة؛ وجود شاشـة فيديو برجكتـور تعرض مقاطع لفتاة تذيع علينا بعض الأخبار، الأخبار المذاعة ليسـت لها علاقة بأجواء العرض، كما أن شعورنا بظهور تلك الفتاة فصلنا عن جوهر العرض، فهي لا تنتمي بشكل المهرج الذي ظهرت به إلى عالم الأم العجوز وابنتها المنتحرة، لذا كان الاسـتغناء عـن هذه الشاشـة هو الأفضل أو اسـتبدال ظهـور الفتاة بمـادة فيلميَّة أخرى لها علاقة أكثر التصاقاً بفكرة العرض، فالعرض قطعة شاعريَّة تمتلئ بالتفاصيل الأنثويَّة التي تحلل نفسيَّة الأنثى وتدخل ببساطة إلى عالمها الداخلي من خلال أداء سـلس وبسـيط لعلياء الحقباني في دور الأم، إذ تراوح أداؤهـا ما بيـن الهمس تارة والعنف تـارة أخرى لتعبر عن انفعالات أم تواجه لحظة مصيريَّة في حياتها.

أمـا منار عيد فقد أدت دوراً صعبـاً ومركباً، إذ كيف لها أن تعبـر عن حالة الأزمة الإنسـانيَّة التي تتعرض لها بهدوء وابتسامة برغم غليانها الداخلي ورفضها للمجتمع والحياة؟ لذا كانت هناك تحولات كثيرة في أدائها ما بين الحزن تارة، والفـرح أخرى، وتعبيرها عن حبها لأمها، وقرارها بالمغادرة لأن الحيـاة لم تعد تحتمل، وما بين الابتسـامة الباهتة على وجهها والمشـية الثقيلة وتراخي الجسد، والعينين الزائغتين اللتين تنطفئ فيهما رغبة الحياة، كلها مشاعر صاغتها منار وقدمتها بحرفيَّة، وهذه الحالة من الصدق الفني في الأداء هي ما سـاعدت الجمهور وجعلتـه يتعاطف مع العرض، أما الرقصـات التعبيريَّة التي صممها أحمـد مرعي وأدتها كل من دميانة مجدي، وهيام سراج، فقد صاغتا عبرها تفسيراً مرئيـاً جميلاً ومنظماً لحالة الفوضى واللامبالاة التي تعاني منها الابنة، وذلك من خلال التكوينات والتشكيلات الجسديَّة التي عبرت عن مشاعر الابنة، مثل: الخوف، والتوتر، والقلق.

ولقـد تضافـرت عناصـر كثيـرة لتكمل إطـار الصورة المسـرحيَّة التـي رسـمتها نـور إسـماعيل، بتركيزها على الحـركات الدائريَّـة، وكأننـا أمـام لغـز أو متاهة تسـعى الشخصيات للخروج منها، الأم بثباتها وجلوسها على الفوتيه الضخـم تعني بقاء التقاليد الأبويَّة، بينمـا حالة القلق التي تنتـاب الابنة هي محـاول للتخلص من تلـك التقاليد، وهو ما يمثل صراعاً صامتاً بيـن اتجاهين مختلفين، لكل منهما نظرته الخاصة للحياة وللأمـور. ملابس ومكياج داليا علاء الدين بلورت تلك الحالـة، وأظهرت جمالياتها إضاءة أحمد طـارق، إجمالاً نحن أمام حالة دراميَّة إنسـانيَّة برغم كتابة نصها منذ نصف قرن فإنه ما زال صالحاً للتقديم، وما زالت له تفسـيرات جديدة لأن الواقع لم يتجاوزه، وهو ما يجعلك تشـعر بصفتك متفرجاً أنك أمام قطعة مـن الواقع الحي، رغم مأسـاويتها إلا أنها قادرة على إثارة الأسئلة وعلى لضم مجتمع العرض بالمجتمع خارجه.

نور إسـماعيل، مخرجة وكاتبة مسـرحيَّة مصريَّة، درسـت في قسـم الدراما والنقد بكليَّة الآداب قسم المسـرح بجامعة عين شـمس 2017، عملت مساعدة مخرج ومنفذة إخراج لعدد من العروض المسـرحيَّة ثم أخرجت أول عروضهـا «الدبلة» من تأليف خالد الصـاوي وشـاركت به فـي مهرجان نوادي المسـرح 2018. أخرجـت مجموعـة مـن العـروض الأخـرى منهـا مونودراما «ليلـة» وعرضتها بسـاقية الصاوي 2019، وعـرض «شـتاء» ضمن تجربة اللقـاء الثالث لشـباب المخرجين بالهيئة العامـة لقصور الثقافة، وحصلـت علـى جائزة أفضـل إخراج ثـان، وعرض «هـن»، وعـرض «منتهي الصلاحيَّـة» ضمن عروض التجـارب النوعيَّـة 2021 2025 وحصلـت علـى جائزة النص المسـرحي عـن «منتهـي الصلاحيَّة».

الأرامل.. دراما الفقد والأمل

عرضت أخيراً في بيروت، مسرحيَّة «الأرامل» برؤية وإعداد وإخراج ربى الحيدري، والمقتبسة عن نصٍّ بالعنوان نفسه للكاتب التشيلي آرييل دورفمان، وذلك على مسرح دوّار الشمس، وجسّد أدوارها تسعة ممثلين، هم: ندى عريضي، وجاين خيرالله، وسيلين صليبا، وباميلا رحال، وباسكال ثابت، ورماح عجب، ومحمد أحمد، وسمير حرب، وكمال قاسم. تولّى الإضاءة والسينوغرافيا شربل بحري، فيما أشرف على الصوت جو خوري.

الحسام محيي الدين
ناقد مسرحي من لبنان

وتدور أحداث المسرحيَّة في بلدةٍ نائية، يصلها النقيب ممثلاً للسلطة المركزيَّة ليعلن انتهاء الحرب الأهليَّة وحلول زمن السلام، داعياً إلى استمرار الحياة ونسيان الرجال الذين فُقدوا في أتون النزاع، تحت شعار «عفا الله عمّا مضى». وكادت نساء البلدة يخضعن لهذا المنطق، لولا مؤازرتهنَّ للجدة «صوفيا»؛ تلك المرأة القويَّة التي رفضت التسليم.

أمام هذا الإصرار، اضطر النقيب - ومعه الملازم والمأمور - للاعتراف باحتماليَّة عدم عودة المفقودين، محاولين تليين موقف صوفيا، إلا أنها تمسكت بمطلبها كشف مصير الرجال، أحياءً أم أمواتاً. ومع طفو جثة والدها، ثم زوجها على وجه النهر، اندلع احتجاج النساء، ليبلغ الصراع ذروته في مواجهةٍ مصيريَّة قررن فيها الصمود حتى الموت.

أما عن العرض ومكوّناته الفنيَّة، فقد جاء بمذاقٍ خاص وجدليّ بطبيعته، مستخلصاً من خصوصيات إنسانيَّة يخاتل بعضها بعضاً؛ فلا تنتهي إلى كياناتٍ خالصة، بل تبقى في توالدٍ دائم وقاسٍ، وكأنها قدرٌ لصيق بالحياة. إنّ استدعاء «الفقد» في هذه اللحظة التاريخيَّة يمثل حاجةً وضرورة، والمفارقة أنّ كل يوم في لبنان هو لحظة تاريخيَّة بحد ذاتها، وأنّ كل استحضار لذاكرة الحرب هو تكريس لثنائيات: الحب والكره، والعدل والانتقام، والقصاص والتسامح.

ولم يكن اكتمال المعنى في الفضاء المسرحي سهلاً إلا عبر هذه الثنائيات، سواء ترجمها الإخراج في المشاهد أو في بناء الشخصيات. لقد أكّد العرض أنّ روح المسرح توقظ وعي الجمهور وتعدّل بوصلة وجوده في سياق محاورةٍ بين المبدع والمتلقي؛ فما شاهدناه هو موقفٌ من الحياة، ينهض على مجموعة أنساق فكريَّة متجاورة تحمل معاني الحريَّة والحق. وهو قبل كل شيء، تأكيدٌ على حقّ النساء في معرفة مصير رجالهن، واستعادة رفاتهم لدفنهم في قبورٍ معلومة؛ إنه الحقّ في الحزن، والحداد، والكرامة، وحرمة الموت.

هي أنساقٌ ترجمت مواقف مختارة من حياة نساء تلك البلدة، فمزجت ببراعة بين المادة التاريخيَّة والحدث الفني، وجسّدت مقولة أنّ «الذاكرة والتذكير يتلاقيان على الخشبة من قلب سيداتٍ احترفْنَ أملَ الانتظار»؛ كما أخبرتنا الحيدري التي قاربت نص «دورفمان» بتناولٍ جديد انبثق من روح المجابهة المبنيَّة مشهديّاً على نقد عالم الاستبداد، دون أن تقع في فخّ تهميش المعاناة عبر تكرارها.

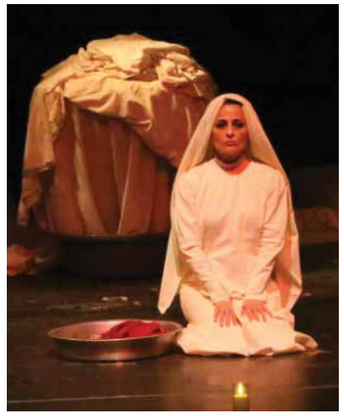
من خلفيَّة حقوقيَّة، أسقطت الحيدري العرض على قضيَّة المفقودين في لبنان، ووجّهت رؤيتها الإخراجيَّة نحو مأساة جيلٍ فقد أحبّاءه في ظروفٍ صعبة، تبيّن مع الوقت أنها لم تكن مجرد مصادفة، بقدر ما كانت نتاجاً لواقعٍ فرضته

صراعات القوى. تلك القوى التي أعلنت انتهاء الحرب، لكنها تركت جراح المآسي مفتوحة في قلوب الأمهات والزوجات، وكأنّ شيئاً لم يكن.

تكمن الفكـرة الجوهريَّـة هنا في المفارقـة الموجعة: إنّ الحرب قد تنتهي بالنسـبة للسياسـة، لكنها لا تنتهي أبداً بالنسبة للنسوة؛ فهنّ في بحثٍ دائم عن آبائهن، وأزواجهن، وأبنائهن الذين قضينَ العمـر في تربيتهم. هو إذن انحيازٌ فنيٌّ لحقّ معرفة المصير، وصرخة صامتة ضد النسيان الذي يُراد فرضه على ذاكرةٍ لا تزال تنبض بالانتظار.

نقول هنا إنّ البُعد الحقوقي للمُخرجة فرض نفسـه في انشـغالها بقضيَّة كبـرى، كونيَّة ومحليَّة، شـكّلتْ حالة تعمّق دراماتورجـي بين وعي الفرد ووعـي الجماعة، فهذا النص استشكال لنزاع حسّاس شائك: المفقودون أو المخفيون قسراً خلال الحرب الأهليَّة، أسـئلة كاتب ينتظـر أجوبة الاخراج، من طرائق الحوار والكلمات إلى تجسـيد المشاهد وسمات الشـخصيات وعلاقاتها التـي تتطور وتزداد عمقـاً بتتالي الأحداث ومدى اشـتباكها بالمعانـاة الوجوديَّة، صحيح أنّ الحيدري أعدّتْ النصّ الأصلي دراماتورجياً، لكنها نقلته إلى مكانٍ آخر وسـياقٍ جديد، في الفضاء الإنساني نفسه، تحوّلٌ أساسـي عن مصدر العرض، لا لاختلاف الزمن والجغرافيا فحسـب، بل لأنها خاطبتْ ظاهرة أو قضيَّة مماثلة معاصرة، من رؤية وطنيَّة علمانيَّة خالصة، رافقها وعي يقيني بضرورة التحرر من القلـق الوجودي إزاء أزمـة مصيريَّة كالحرب، التحرر من أزمة الإنسان أمام الموت، باللعب على أكثر من حوارٍ واقعيّ ممزوجٍ بلُغة الرمز.

يمكن تصنيف هذا العرض ضمن «المسـرح التسجيلي الوثائقي» الذي يمزج بين الحقيقة (مسـتندات وشهادات حيَّة) وجماليات الفن. فقد تبنى الإخراج مادة أوليَّة ذات موقف فكري وإنسـاني، وفرت فائـدة توثيقيَّة وتنويريَّة جعلت العرض حدثاً ثقافياً متكاملاً، رفدته أفلام مسـجلة قصيرة تخللت مسـاره لتربط وقائعه بسـياقها الحقوقي. ومـن الواضـح أن التصـور الإخراجـي اعتمـد تقنيـة «الريبورتاج»، حرصاً علـى إبقاء المادة في بنيتها الخام بعيداً عن التوليف الخيالي، لتترسـخ أداةَ إقناع مباشـرة للمتفـرج وفق رؤيتـه الخاصة، لا وفق الرؤية الشـموليَّة التـي حاولت المؤسسـة تسـويقها؛ وفي هـذه المفارقة الدراميَّة، نجـح العرض في وضع المشـاهد أمام «حكم التاريخ» الذي لا يقبل الشك.



وبهذا التصور، اسـتطاع العرض الربـط ذهنياً وبصرياً بيـن الجمهور وأبعاد قضيَّة المفقوديـن من منظور مغاير؛ فلم يعد المطلب هو العودة المسـتحيلة للأحياء، بل استعادة الرفات لإكرام الموتى. إنه حصارٌ إنسـاني يرفض التراجع ويكشـف زيف الوعـود؛ فإذا غاب الرجـال، فلنا الحق في دفنهم والحزن عليهم كرامةً لهم وعزاءً لأنفسنا.

وفي هذا السـياق، تضمن العرض أشرطة فيديو قصيرة عمّقـت الحالـة الانفعاليَّـة لدى الجمهـور؛ فبينمـا تُصر «صوفيا» على معرفة مصير أحبائها، تظهر شـهادات لثلاث نساء لبنانيات (سـهاد كرم، وعبير أبو زكي، وفاتن حموي) يشرحن مآسيهن في وقائع خطف حقيقيَّة تتقاطع مع معاناة أرامل المسرحيَّة.

ماثل هذا الدمج الفني مأساة الأرامل، ليعكس شخصيَّة «الحيـدري» بصفتها حقوقيَّة طبعـت روح العرض برؤيتها، مسـتلهمةً مجموعة مـن القوانين الدوليَّـة واجبة الاحترام فـي أزمات الحروب. وإذ تحمل الإخراج مسـؤوليَّة النص – سـواء في أصله أو في إعـداده الدراماتورجي – فقد طوّر الرؤيـة بـروح بِكر، فاتحـاً الباب لتقييم يـرى في الحرب الأهليَّة مأسـاةً توازي مأساة الحكم الاستبدادي في وقائعها ونتائجها الكارثيَّة.

وفي هذا السـياق، قدمت الحيدري قـراءةً تتقاطع مع الوضـع اللبناني ما بعد عـام 1990؛ إذ اعتبرت أن الإخفاء القسـري لم يكـن مجرد نتيجة لاحقة للحـرب، بل كان في صلب أتونها واشـتعالها. ورغم هيمنة شـعور الاسـتنزاف،

الممثلتان سيلين صليبا وباسكال ثابت

ظلت النتيجة واحدة: مأساة انتظارٍ لا تنتهي. كما تجاوزت الحيدري رؤية «دورفمان» بتكثيف المعطى الإنساني، متمثلاً في سعي النسوة نحو التوازن النفسي والسلام الروحي عبر استعادة رفات أحبائهن؛ ففي عالمٍ يضيق بالعدل، لم يعد الصراع بين الخير والشر، بل بين الشّر والأقل شراً.

لقد ارتضت الأرامل بالموت قدراً، لكنهن سعين خلف «أضعف الإيمان»: حق التأبين والكرامة. ومع تعنت السلطة،

اكتسب العرض مصداقيَّة عقلانيَّة استندت إلى وعي الجمهور بذاكرة الحرب، محولاً الصالة إلى بؤرة للقِيَم والمعاناة التي لم يُشفَ منها المجتمع حتى اليوم، ليعيد السؤال المرّ حول مصير من فُقِدوا دون أن يجد جواباً.

غذّى الإخراج هذا الصراع فنياً عبر كشف «لعبة الوهم» التي مارستها السلطة بين ترغيبٍ بالسكوت وترهيبٍ بالجثث التي طفت على النهر. وبدلاً من امتصاص نقمة النساء، تحول ظهور الجثث إلى لحظة مسرحيَّة فارقة تماسك فيها الجميع للمواجهة. استمر الحدث بنفسٍ واحد حتى الخاتمة التي وضعتنا أمام قرارين مصيريين: تهديد السلطة أو إصرار الأرامل؛ فاخترن المواجهة بحزم، وتقدمن نحو فوهات المسدسات وهن يرفعن القمصان البيضاء على حبل غسيل ممتد، رمزاً لرفع الغطاء عن المقابر الجماعيَّة.

في تلك اللحظة، وقفت كل واحدة منهن أمام قميصٍ يمثل غائباً، بينما ترتفع صورة الخراب في عُمق الخشبة، احتفاءً بالضحايا الذين صار كل منهم طفلاً يولد من جديد. وتختتم الحفيدة «فيديليا» (جاين خيرالله) العرض بمناجاة

طفلها: «سأنتظرك لتتكلم.. هناك أشياء يجب أن تُروى، حتى لو قررتَ السكوت؛ لأن هناك حكايات تصرخ وتطالب أن يرويها أحد ما، تطلع من عروقنا ويحملها النهر لتصل إلى آخر الأرض.

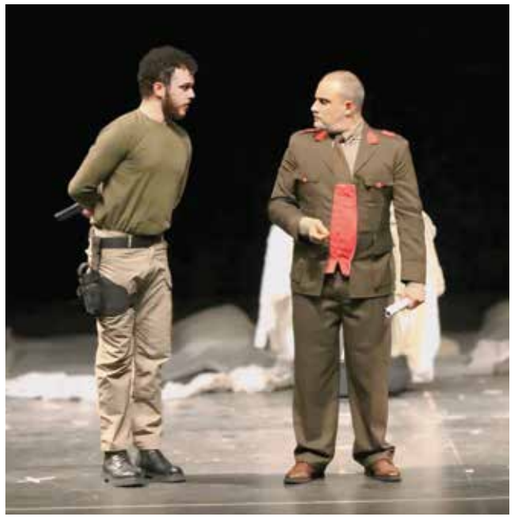
إن التحدي الكبير الذي واجه الإخراج هو تحويل قضيَّة حادّة مأساويَّة ساخنة إلى عرضٍ ماتع أعاد تعريف الفنيات الأدائيَّة، إذ قدّم الممثلون أدواراً جادّة لكنها مرِنة، بدت خارج نسق الكليشيهات المعروفة للأداء المسرحي، ذلك أنّ الصراع بين الأرامل والسّلطة انعكس على تناقض الأداء، لا تفاوتِه، فتنافرتْ أساليبه بين شخصيَّة وأخرى، ولغةٍ ثائرة وأخرى هادئة، تكنيك الوسائط الفنيَّة التي بَنَتْ جماليَّة العرض، فكان لافتاً أنّ الدراماتورج تحكّم في إيقاع اللّغة خدمةً للأداء، من عباراتٍ دراميَّة متقنة، سواء منها التي شكلت الحوار مع الآخرين، أو مناجاة الذات عبر مونولوغ صوفيا المدين للسلطة، أو مونولوغ الحفيدة وهي تناجي والدها المتوفّى.

في المقابل، تعالق الصّمت ببعض مستويات الحوار والحضور التمثيلي، بصفته عنصراً دراميّاً إيحائيّاً فقد الصوت معه معناه، لكنه ظلّ أشبه بالصرخة الأليمة على

كمال قاسم وندى عريضي ومحمد أحمد

شفتي كلّ أرملةٍ تغسل الشراشف البيضاء بانتظار زوجها، مقروناً بالحركات، معبّراً عن مظلوميَّة دفينة، غربةٍ أو وحشةٍ ما، في عالمٍ ظالمٍ لا يُقال فيه كل شيء.

وبين هذا وذاك تلازمت دراماتورجيات الحوار الذكيَّة بالتّصورات الحركيَّة التي حقّقتْ مبدأ التّناسب بين حجم الخشبة وحجم أجساد الممثلين التي ملأت أبعاد الفضاء المُظلم في غياب أغراض الديكور. لقد تميزت «صوفيا» (ندى عريضي) بالتألّق والقدرة الأدائيَّة المسؤولة بصفتها شخصيَّة رئيسَة، من العنفوان المثالي المُفرط أحياناً، عُذرها



في ذلك فداحة الخسـارة وعِظم الموقف، إلى كونها محور الأحـداث، والجدّة التي فقدتْ والدهـا وزوجها واثنين من أبنائها، كما تجلّت الروح الرومانسـيَّة في أداء كنّتَي صوفيا؛ كاسـندرا (باسكال ثابت) ويانينا (باميلا رحال)، اللتين تبنّتا القيـم المطلقة للجدة عبر خطابٍ حانٍ، قبل أن ينفجر هذا الهدوء في وجه «ثلاثي السلطة» حين أدركتا المصير القاتم الذي ينتظر الطفـل الصغير؛ الحفيد الوحيـد المتبقي في البلدة. هـذا التحول ترجم التبـدّل التدريجي من الموقف الحـذر إلى الوعـي الحقيقـي بطبيعة الصـراع بين الحق والباطـل؛ صراعٌ لا ينتهي مع شـخصيات السـلطة: النقيب (كمال قاسم) المسـتهتر بعواطف النسوة، والملازم (سمير حرب) الذي بدا «شـخصيَّة الظل» والمجرم الحقيقي الذي كشـفته كلماته، أما المأمور إيمانويل (رماح عجب) فلم يقلّ قسـوة، إذ اتضح أنه هو من غدر بزوج عشـيقته سيسـيليا (سيلين صليبا) بعد وعودٍ كاذبة بإعادته.

أما الرّافد السّينوغرافي، فقد حمل بذرةً دراميَّة متكاملة، لا ديكـور يُذكر، بل فـراغ لصورةٍ مشـهديَّة خرقته مؤثّرات صوتيَّة متعددة العلامات بتعدّد المواقف، ذات بُعدٍ فنيّ مؤثر

المخرجة ربى الحيدري تتوسط فريق العرض

يحقّق الإيهـام، من صوت الرصاص، إلـى طقطقات أواني الغسـيل، إلى دقّات القلوب، إلى مجموعـة أنفاسٍ مخنوقة تدبّ في فضاء الخشبة، أما الإضاءة فشكّلت الرّكيزة الأساس، بسـيطة محدّدة بين الأبيض والأسود، لكن توظيفها المكثّف كان ناجحاً، وتناوبت بين الضّوء والظّل، بتركيز الكشّـافات على الشـخصيات فيما يبـدو خياراً سـينوغرافيا يدلّل على هويتها العامـة لا الخاصة، وما يُهمّ الجمهور هو ما يترجمه الفعـل الدراميّ لكلّ منها، ولا أهميَّـة تّذكر لهويتها الخاصة ولا لموقعها الاجتماعي (جارة، قريبـة...) فالإضاءة لم تكن تعبيريَّـة بل حياديَّة، والمهم هـو ما يحمله الممثل للفكرة، لا لذاته، وفي سبيل ذلك، لعبتْ دوراً مؤثّراً جداً، واضحاً ومُقنِعاً في منحًـى آخر لتعزيـز الهويَّة البصريَّة، ووسـيلة توصيل للأفكار عوض مَدِّها في الحوار، سـواء في سطوعها باللّون الأبيض على الخشـبة أو خفوتها شـيئاً فشـيئاً حتى الإظلام النهائي منذ المشـهد الأول، أو تماوجها سريعاً على أطياف الأرامل الدّاخلات وهنّ يجررن جُثثاً مطموسة المعالم.

وكأنها عين الجهة الرقيبة التي تختبئ خلفها لرصد تلك الأرواح فـي العتمة، ظنّاً منها، ولسـذاجتها، أنها عادتْ من عالم الموت، هذا إلى بلاغة التّصوير المشهديّ في توظيف الشّراشـف في أكثر من اتّجاه دلالي: فهي الغسيل المتراكم رمزاً للجثـث المكوّمة فوق المقابر الجماعيَّـة، لكنها أيضاً الأثواب التـي أرادت الأرامل أنْ تهبها الحياة بغسـلها على ضفّـة النهر، بل كأنما هي الرّحم التـي تخرج منها الحياة، وهي الممدودة المتّصلة على الخشـبة رمزاً لنهر البلدة، ثم هي التي تحولت إلى أكفانٍ بيضاء نهاية العرض.

أما اللّون الأحمر فتركيبٌ بصريّ جيّد ساق لنا المظاهر الاقطاعيَّـة لعائلة «كسـتوريا» التي تعيش فـي عالمٍ آخر من الثّـراء الفاحش، منفصل عن الواقـع : «لالالاند» من السّـهرات والحفلات التنكّريَّة، التي لطالما حرّضتْ النّقيب المتحالـف معها على التخلّص من رجـال البلدة، بل ولجْم النساء وقمْع تمردهن.

ربى الحيدري، مُخرجة مسـرحيَّة لبنانيَّة وأسـتاذة جامعيَّـة حقوقيَّـة، متعددة الخبـرات، حاصلة على دكتـوراه في الحقوق 2012، وماسـتر في الألسـنيَّة المعلوماتيَّـة التطبيقيَّـة 2018، وبكالوريـوس في المسـرح 2021، وماسـتر إعداد ممثل 2024، جميعها من كليـات الجامعـة اللبنانيَّة في بيروت. شُـغِفتْ بالمسـرح من خارج اختصاصها القانوني، وشـاركتْ فـي أكثر مـن ورشـة تدريـب وإقامـات فنيَّة في لبنان وفرنسـا، ومثّلتْ في العديد من المسـرحيات بيـن عامـي 2019 و2023، منهـا: «أغاممنـون» لأسـخيلوس، و«ماكبـث» لشكسـبير، و«أيولـف الصغير» لإبسـن، و«الثغرة» ليونيسكو، و«التماثيل الزجاجيَّـة» لويليامز، و«بيت برنـاردا ألبا» للوركا، و«قبـل الفطـور» ليوجيـن أونيـل، وأخرجـتْ للمسـرح حتـى اليـوم: «أنتيجـون» لسـوفوكليس (2012)، و«الخـوف والبـؤس فـي الرايـخ الثالـث» لبريشـت (2023)، و«الأرامـل» لدورفمـان (2026).

الخادمات.. حبكة الفضاءات المفتوحة

قدّمت فرقة «مسرح الرحالة للفضاءات المفتوحة» أخيراً، في مساحة «دربزين» بجبل اللويبدة في عمّان، مسرحيَّة «الخادمات» للكاتب الفرنسي جان جينيه، من إخراج حكيم حرب، وسط حضورٍ لافت للمسرحيين والصحفيين.

جمال عياد
ناقد مسرحي من الأردن

سعى حرب إلى تقديم العرض في فضاء دلالي مغاير عما عُهد في تجارب مسرحيَّة سابقة، متجاوزاً نمط «العلبة الإيطاليَّة» التقليدي؛ انسجاماً مع نهج الفرقة في استغلال الفضاءات المفتوحة. إذ تنقل العرض بين شقق سكنيَّة في إحدى ضواحي العاصمة، وصولاً إلى مدينة إربد. وقد وُظِّف المكان في العرض الأول ليشمل صالوناً وغرفة ومطبخاً، بينما دارت أحداث العرض الأخير في صالون ينخفض عن مدخل البناء بعدة أمتار وتتفرع منه غرف عديدة.

في استقرائي لهذا العرض، سألتزم بمسألتين؛ الأولى: كيفيَّة تشكيل الرؤية الإخراجيَّة لنص جينيه الدرامي كفضاء دلالي، عبر عرضين قدما برؤيتين متمايزتين في التعامل مع الحبكة. والثانية: ميزة تقديم المسرحيَّة في الفضاءات المفتوحة، ومدى استفادة الإخراج من جماليات المكان البصريَّة في ابتكار سينوغرافيا أيقونيَّة تخدم تلك الرؤية.

وبادئ ذي بدء، لم أجد فيما قرأتُ من قراءات نقديَّة وصحفيَّة واكبت نص «الخادمات» - على كثرتها - مسوغاتٍ كافية تفسر سبب هذا الإقبال الكبير من قِبل المخرجين على هذا النص المسرحي تحديداً، لا سيما فيما يتعلق بتذبذب ظهور وخفوت «الحبكة» أو العقدة في عوالم جينيه.

حرصت رؤية حكيم حرب في عرضه الأول بمساحة «دربزين» على الالتزام - إلى حد كبير - بالمنطق الدرامي لنص جينيه، لا سيما في استعراض دوافع الخادمتين لقتل سيدتهما. تظهر السيدة هنا، كما أرادها جينيه، شخصيَّة لطيفة تفيض بمشاعر إيجابيَّة، أو محايدة في أسوأ تقدير، مما يجعل الدافع الجوهري وراء انشغالهما المحموم بالتخطيط لقتلها يبدو مفقوداً أو غير مبررٍ واقعياً.

يضعنا هذا السياق أمام حالة من الدهشة إزاء إصرار الخادمتين على إنفاذ فكرة القتل، حتى في ظل غياب المستهدف (السيدة) ومغادرتها الشقة؛ وهذا هو السؤال المحوري الذي يواجهه المتلقي أمام هذا النص. إن البناء العميق للعرض يدفعنا قسراً للتعاطف مع السيدة ضد هواجس

الخادمتيــن ونزعاتهما غير المبــررة، وإصرارهما على فعل القتل - ولو رمزياً - لتفريغ غضب عارم تجاه امرأة لم يبدر منها أي سلوك عدواني يجرح مشاعرهما.

تتجلى هنا مسألة رفض الخادمتين لموقعهما الاجتماعي؛ إذ تتموضعان في أدنى الســلم الطبقي في مواجهة ســيدة تتربــع على قمته. فالســيدة في هذا العــرض - بحضورها المغاير بصرياً على مســتوى الجســد والأزياء، وسمعياً عبر لغتهــا المتعالية - لم تُصمــم لتكون مجرد طرفٍ في مقارنة مع الخادمتين، بل جاء حضورها الطاغي بحد ذاته مقتضى من مقتضيات تصميم الشــخصيَّة. لذا، يبدو أن هدف القتل لديهما لا يستهدف السيدة بصفتها شخصاً، بقدر ما يستهدف الاســتحواذ على فضائها الطبقي ومكانتها. وهذا يقودنا إلى اســتنتاج مفاده أن نص جينيه، في هذا التناول، قد تخفَّف من الطرح المباشر للصراع الطبقي التقليدي بين خادمتين (مُضطهَدتين) وسيدة (مُضطهِدة).

غيرة

بالمقابل، حافظت رؤية المخرج حكيم حرب على الأبعاد السيكولوجيَّة التي فخّخ بها جينيه مَتنه الدرامي؛ إمعاناً في تغييــب البعد الطبقي المباشــر لدوافع القتل، واســتحضار منظور آخر يقترب من الفكر النيتشوي. وهو المنظور الذي أشــار إليه الباحث عزيز قنعاج في دراســته حول هواجس الخادمتين، موضحاً أن «التابع» قد يرتقي في تراتبيَّة العمل إلى منزلة «المتبوع»، لكنه لا يتخلص من الشــعور الداخلي بالدونيَّة.

هنــا تدفع صياغة جينيه بالصــراع ليتجاوز العلاقة بين «الســيدة والخادمتيــن» ويغــدو صراعاً «بيــن الخادمتين أنفســهما»؛ تماشــياً مع رؤية نيتشــه لســيكولوجيا الفئات المقهورة التي قد تضمر مشاعر الحقد والنقمة تجاه أقرانها. إن الســياق الرمزي الذي كرّســه جينيه لا يســمح لشخصيَّة «سولانج» - التي تقمصت دور السيدة وهي غارقة في وعي

التابــع - أن تتنازل عن موقعها المتخيّل، حتى حين كشــفت «كلير» اللعبة محذرة من السم؛ إذ رفضت «سولانج» التخلي عن «مكتســب السيادة» الذي منحته لنفســها عبر التمثيل، مفضلة الموت على العودة لموقعها الأصلي.

أما في النســخة الثانيــة من العرض، التــي قُدِّمت في «بيت شــقير للثقافــات والتراث» بجبل عمّان، فقد حســم حكيم حــرب رؤيته الإخراجيَّة لصالح انحيــازٍ صريح لثيمة الصراع الطبقي.

أجرى حرب إعــداداً مغايراً شــمل البنيتين الســطحيَّة والعميقــة للنــص؛ حيث أعاد صياغة الصراع المباشــر بين الخادمتين والسيدة ليكون تجلياً واضحاً للمفاهيم الماركسيَّة حول التناقض الطبقي في المجتمعات. وقد تعزز هذا التوجه بحشــد المخرج لمجموعة من المدلولات اللفظيَّة المستمدة مــن نص جينيــه، وإعادة صياغتهــا لتخدم هــذا المنظور الصدامــي؛ كما في حوار إحدى الخادمات حين تقول: «أيَّة عزلة تلك التي ينعمون بها في يخوتهم، بينما تقبع الخادمة في عزلة الغرف الســفلى.. حيث لا أسمع سوى جريان مياه المجاري في المواسير، ولا أشم إلا رائحتها العفنة».

وقد جَسّــدت الرؤية الإخراجيَّة هــذا التحول تقنياً عبر توظيف تقنية «مسرح داخل مسرح»؛ فبمجرد تأكد الخادمتين من خروج الســيدة، واصلتا طقس التقمــص بإعادة ترتيب الحوارات تقديماً وتأخيراً لتكريس منطق الاســتعلاء. فتقول «سولانج» في دور الســيدة: «أعطني أحذيتي التي تشتهين امتلاكهــا.. يداك تفوحــان برائحة الحــوض، ابتعدي عني أيتها الســاقطة.. أتريدين تســميم حبيبي؟»، فترد الخادمة: «أنتِ تســحقينني بلطافتكِ»، ليكون الجواب: «اصمتي أيتها الحمقاء».

كما تأكد حضور هذا الفهم الماركســي الكلاســيكي في الفضاء الإيهامــي للعرض؛ حين تتخيل «كليــر» (بعد قتلها أختهــا) أنها أُودعت ســجناً يغصُّ بعمال يســتقبلونها كثائرة ضد طغيان الطبقات التي تسيطر على وسائل الإنتاج. وسط هتافات باســمها، تختم كلير المشــهد قائلة: «دفعتُ عمري كلــه لأنال هذا الاعتراف.. أنــا الآن حرة وكاملة». وفي هذا الموقــف نجد تماهياً مع صرخة التحــرر التي أطلقتها نورا في مسرحيَّة «بيت الدمية» لهنريك إبسن.

وهكذا، ذهب حكيم حرب بعيداً في تكريس رؤية طبقيَّة يســاريَّة كان جينيه قد تجنبها في نصه الأصلي، مســتخدماً لغةً حافلةً بالعنف اللفظي والمفاهيمي لتعميق صورة التنافر والحقد الطبقي بين الســيدة وخادمتيهــا. فتذهب الخادمة سولانج في النهاية بإرادتها إلى الموت، على ألّا تتنازل عن هذا المكســب الطبقــي، بأنها أصبحت الآن ســيدة، بعد أن تتجرع السم نفسه الذي أعدّته مع أختها للسيدة.

وهنا نرى النهاية نفسها للأحداث في النص الدرامي لجينيه والنص المسرحي لحرب، رغم اختلاف النسختين المسرحيتين في رؤاهما الإخراجيَّة حول دوافع وأسباب الصراع.

وإن دلّ هذا على شيء، فإنما يدل على حضور الرؤى التجريبيَّة لدى حرب في جلّ تعامله مع النصوص العالميَّة والعربيَّة التي قدّمها في تجربته المسرحيَّة الممتدة لأكثر من 30 عاماً، فحاول أن يقدم مبرراً لإعادة تقديم نص مسرحي تعامل معه الكثير من المخرجين، ليترك أثراً مختلفاً عمّا قدمه زملاؤه، في نسختين مختلفتين فكرياً.

كسر «أفق التوقع»

وهنا لا بد من التنويه إلى احترام الرؤية الإخراجيَّة - في تجارب العرض الأولى - لهذا الجهد الخاص في مقاربة نص جينيه؛ إذ نجحت في التقاط رسائله المغايرة التي تكسر أفق التوقع المألوف عنه بصفته كاتباً محسوباً على التيار اليساري. لقد طرح جينيه هنا اتجاهاً مغايراً لنتاجه المعتاد، آخذاً المتلقي إلى فضاءات تدعو الإنسان إلى التحرر من النمطيَّة القدريَّة التي تسللت إلى الفكر اليساري عبر «حتمياته التاريخيَّة»، تلك الحتميات التي تحولت في سياقات معينة إلى ما يشبه «الكهنوت» الذي لا يقبل المساءلة.

أما المحور الثاني الذي أشرتُ إليه في مقدمة هذه القراءة، فيتعلق بتأثير الفضاءات المفتوحة - خارج إطار العلبة الإيطاليَّة التقليديَّة - في العرض والجمهور على حد سواء. فقد اختار المخرج حكيم حرب شقةً مؤثثةً بالكامل في إحدى ضواحي عمّان، حيث وُزِّع الجمهور بين الصالون والغرف المحيطة والمطبخ.

إن مغادرة خشبة المسرح التقليديَّة منحت الجمهور متعةً بصريَّة وسمعيَّة مغايرة، استجابت لنزوع الإنسان الدائم نحو التجديد وكسر النمطيَّة؛ فبدا الحضور وكأنهم في رحلة استكشافيَّة غير مأمونة النتائج، يحدوهم الشغف لاكتشاف كيفيَّة انبعاث المسرح من تفاصيل «شقة» واقعيَّة، خاصة وأن أحداث «الخادمات» تدور في فضاء كهذا. وبمجرد استقرار المشاهد في قلب هذا الحيز، انصهر في بيئة حميميَّة مع مجريات العرض، ليتحول من مجرد متفرج صامت إلى شريكٍ معنوي في الحدث بفضل التماس المباشر والقرب الفيزيائي من الممثلين.

وعمّقت المفردات السينوغرافيَّة للشقة، من لوحات معلقة على الحائط، وتوزيع الكراسي، وطاولات الوسط، والملابس المعلقة، والشبابيك، حضور فضاءات الأجواء الواقعيَّة، بما فيها ثبات جماليات السينوغرافيا أو تبديل عناصرها بحسب المشاهد المسرحيَّة.

تجلت هذه الكتل تارةً عبر «السياق الألسني»، حيث تتحول العلامات المنطوقة في نظام التواصل إلى أداة تُعلمنا بجماليات السينوغرافيا وتؤثث الفضاء ذهنياً، وتارةً أخرى عبر الحضور الفيزيائي الفعلي للكتل؛ من أبواب ونوافذ وأصص زهور وخزائن، لترتقي إلى مرتبة «الجماليات الأيقونيَّة»، وهو ما عززته أيضاً أزياء الخادمات بتضادها اللوني الحاد (الأسود والأبيض).

وفي مستوى ثالث، برز البعد الرمزي من خلال استخدام الأقنعة؛ حيث كُرِّس القناع الأسود على وجه «كلير» لتجذير فضاء التبعيَّة، بينما وُضِع القناع الأبيض على وجه «السيدة»، سواء في الحالة الإيهاميَّة الأصليَّة أو في حالة «الإيهام داخل الإيهام» حين ارتدته «سولانج» لتعميق تماهيها مع شخصيَّة السيدة. وختاماً، تجدر الإشارة إلى أن ريادة حكيم حرب لمسرح الفضاءات المفتوحة ليست وليدة اليوم؛ فقد قدّم عرضه الأول بهذا النمط في عمّان قبل نحو 35 عاماً (تحديداً عام 1991) في «مقهى الفينيق الثقافي» بشارع الشهيد وصفي التل؛ ذلك المكان الذي أداره الكاتب محمد مشارقة، وكان ملتقى جامعاً لنخبة من الفنانين والمثقفين.

وبطبيعة الحال، كان الفعل الأساس في إنتاج مفاعيل هذا العرض يعتمد على محمولات أداء الممثل، الذي لم يخلُ من جماليات أخّاذة، وسيكون لنا استقراء آخر خاص لتفكيك وتحليل هذه الجماليات.

العمل قام بأداء مختلف الشخوص فيه كل من: شام دبس (سولانج)، وشمس العامري (كلير)، ونيكول شاهين (السيدة) و(العازفة). تأليف الموسيقى لمراد دمرجيان، وتصميم الإضاءة لماهر جريان.

حكيم حرب مخرج وممثل وكاتب مسرحي أردني، حاز بكالوريوس إخراج وتمثيل من كليَّة الفنون الجميلة في جامعة اليرموك الأردنيَّة. من أبرز المسرحيات التي أخرجها: «المتمردة والأراجوز»، و«ميديا»، و«ملهاة عازف الكمان»، و«كوميديا حتى الموت»، و«مكبث»، و«خشخاش»، و«نيرفانا»، و«ليلة سقوط طيبة»، و«سالومي»، و«أنتيجوني»، و«الخادمات». صدر له عن الهيئة العربيَّة للمسرح كتاب بعنوان «القبطان الذي ضل طريقه نحو المسرح.. سيرة ذاتيَّة ومحطات في مسيرة مسرح الرحالة الأردني» (2023). شغل سابقاً منصب مدير مديريَّة المسرح والفنون - وزارة الثقافة الأردنيَّة، ومدير مهرجان عمون لمسرح الشباب، ومدير مهرجان المسرح الأردني، ومدير مهرجان مسرح الطفل، وهو حالياً مؤسس ومدير مهرجان مسرح الرحالة الدولي للفضاءات المغايرة. نال جوائز عدة: أفضل مخرج وممثل وعرض عن «المتمردة والأراجوز» في مهرجان مسرح الشباب الأردني الأول عام (1992)، أفضل مخرج عن «كوميديا حتى الموت» في مهرجان الأردن المسرحي (2000)، أفضل عرض عن «مكبث» في مهرجان سوسة للمسرح في تونس (2002)، جائزة الدولة التشجيعيَّة عن «مأساة المهلِل» (2003)، أفضل مخرج عن «مأساة المهلِل» في مهرجان الأردن المسرحي عام (2004)، جائزة التحكيم الخاصة عن «نيرفانا» في مهرجان بغداد الدولي (2013)، إجازة التفرغ الإبداعي (2008)، جائزة المئويَّة الأردنيَّة عن مسرحيَّة «سالومي»، جائزة صلاح القصب للإبداع - أيام قرطاج المسرحيَّة (2023).

ماريا ثامبرانو

ترجمة: حسني مليطات
ناقد ومترجم ثقافي
من فلسطين

أصل المسرح

إنّ الحديث عن المسرح، هو حديث عن «القناع». فالقناع هو بداية المسرح، وهو يُمَثّلُ البداية الحقيقيَّة، وليس مجرد الأصل. يمنح القناع سمة تمثيل العمل الدرامي، الذي يتطور أمام المُتفرّج. فالعمل الدرامي جزءٌ من حياة غير واقعيَّة، مستمدة من الحياة التي تطغى علينا بواقعيتها، وعمى أبصارنا.

إذن، لماذا ذلك؟ ومن أين تنبع هذه الحاجة التي جعلت الإنسان، منذ الأزل، وفي جميع الثقافات، يشعر بالشوق لتمثيل الحياة؟ كيف لنا أن نطلب من هذه الحياة، التي تُثقل كاهلنا، أن تعود، فتُعاش مرة أخرى؟ صحيح أن إعادة تمثيل الحياة نفسها يتحقق في الملحمة، والرواية، والأسطورة، ولكن تعود هذه الحياة، في المسرح، بوصفها فعلاً حيّاً؛ فتحدث أمام المتفرّج مباشرة، كما عاشها.

في المسرح، يتكشّف حدثٌ حيٌّ، يصبح مرئياً. وحين يصبح مرئياً، وأثناء حدوثه، يستدعي مشاركةً أكثر مباشرةً مما لو كان الحدث مجرد محاولة. وفي هذه الحالة، لا يظهر المؤلف، ويُكتفى بالحضور الفعليّ للشخصيات. ولا يهدف المسرح إلى الإخبار، أو إلى نقل المعرفة، أو إلى تثبيت وقائع الذاكرة الخالدة، بل يهدف إلى الإحياء، وإلى بعث ما مضى من جديد، وإلى جعل ما انقضى يستمر على نحو ما، لا لكي يُعرف، ولا لكي يُنسى فحسب، بل لكي يُعاش. وأنْ يُعاش يعني التحمّل، والمعاناة، والضحك، والبكاء، والتعاطف، والمدح، أو كل ما سبق، تماماً كما يحدث في الحياة. تقول الشخصيات على المسرح أشياء لا تُقال في الحياة غير المُمَثّلة، ولهذا وجدت المونولوجات: أسباب وحجج منطقيَّة وغير منطقيَّة، وحقائق، تلك الحقائق الحياتيَّة، التي لا يبدو أنّها تجد اللحظة المناسبة للكلام. ويتكشف هذا كله في نوع من الهذيان، حتى وإنْ كان منطقياً.

ويمكن القول، إنّ المسرح، كانت بدايته هذياناً؛ هذيان بالحياة فائضةً بالألم والفرح، هذيان الأمل اللامتناهي، ونشوة الرغبة في الكينونة التي تودع في القلب البشري. ولذلك، يُعد الهذيان والقناع البداية الفعليَّة للمسرح.

وهذان ليسا غريبين عن بعضهما، ولا هما غريبان عن مبدأ التمثيل، ومن المثير للاهتمام أن ينطبق هذا على عالم الأحلام. فكيف يمكن التعبير عن الهذيان بصوت عالٍ، إنْ لم يكن تحت القناع؟ فالقناع هو التمثيل، وهو الذي يُشكّل الشخصيَّة، ويرسخ وجودها.

وكما هو معلوم، فإنّ مفردة «القناع»، في أصلها اليوناني، وهو الأصل الذي انتقل إلينا، تعني «الشخص» (Persona)، وهكذا، فإنّ أول ظهور للإنسان، في تقليدنا على الأقل، يتم تحت شيء يحيط به، ويكشفه في الوقت نفسه. وكأنّ القناع يكشف حقيقة الإنسان، وكأنّه يُخرجُ إلى الخارج أعمق خلجاته، وأخفى وقائع حياته. لهذا، يُعدُّ القناع مُكمّلاً أساسياً للهذيان الذي يتجلى في كلمات الشخصيَّة.

ويُعد القناع أيضاً أداة عزل، كأنّ الحياة الإنسانيَّة حين تنبثق هكذا، في العراء، أشبه بتيار كهربائي ذي ضغط عال، أو كما نقول اليوم، أشبه بانفجار نووي، شيء مشحون بـ «قوة القدرة»، وبطاقة مجهولة، ينبغي على المرء أن يحمي نفسه منها. وبالتالي، لا بُدّ أن الكينونة الحميميَّة، في اليونان، صُوِّرت على هذه الشاكلة؛ فالأهواء الإنسانيَّة، في نظر اليونانيين القدماء، كانت ذات أصل دنس، ومولِّدة للكوارث، ولم يكن بالإمكان تركها على سجيتها من دون توجيهها، في الوقت نفسه، ضمن إطار معين.

وهكذا، كانت مشاركة المُتَفرِّج للعرض الدرامي بمثابة تعويذة، أو تطهير للنفس، وطرد للأرواح الشريرة. وسبق أنْ ذكر أرسطو أنَّ تأثير التراجيديا على النفس «تطهيري»، أي منقٍّ. ولذلك، كان للمسرح الإغريقي دلالة دينيَّة عميقة.

كما كان له البُعد الديني ذاته في جميع الحضارات القديمة: كالهنديَّة، والصينيَّة. ويعد مسرح «النو» (Noh) إبداعاً صينياً انتقل إلى اليابان، وتأقلم مع الحالة بكل نجاح، حتى إنه لا يزال يُمَثَّلُ كعرض وطني مقدس. وفي هذه الأعمال المسرحيَّة، لا تبقى الشخصيَّة وحيدةً، بل تتحدث مع الأموات، وتروي لهم حكايتها الحقيقيَّة.

وفي المسرح، مسرح الحياة العظيم، تتشابك الحياة مع الموت، وتقدم اللحظة الراهنة لمحةً عن الحياة الآخرة. وهكذا، كان المسرح في العصور الوسطى، حيث تقام الطقوس «السريَّة» في الكاتدرائيات. أما المسرحيات الدينيَّة/القربانيَّة فمثلت هذا المفهوم بأجلى صوره في إسبانيا، حيث ظهرت أعمال تيرسو دي مولينا، وبيدرو كالديرون، التي جعلت من المسرح «طقساً» إلزامياً. فالمسرح، الفضاء الذي يتردد فيه صدى أعمق ما يختلج في الكينونة الإنسانيَّة، بحاجة إلى فضاء رحب، كذلك الذي يحتاجه إنسان من لحم ودم، وألم وأمل.

وفي الحقيقة، فإنّ موضوع المسرح يكاد يُذكر. وهذا هو مصير الفكر الإسباني، الذي بقي مُجرّد ملامح أولى غير مكتملة.

ماريا ثامبرانو (1904 - 1991) فيلسوفة وشاعرة ومفكرة إسبانيَّة مرموقة تُعد من أبرز الوجوه الفكريَّة في القرن العشرين وتلميذة للفيلسوف أورتيغا إي غاسيت. يمثل مقالها «أصل المسرح» المنشور ضمن كتابها «كلمات العودة» Las palabras del regreso وثيقة فلسفيَّة استثنائيَّة تُعيد صياغة جوهر الفن الدرامي، وتكمن أهميته في تقديم «القناع» بصفته ضرورة أنطولوجيَّة لحماية الإنسان وتجسيد هذيانه الباطني. في عام 1981، نالت ثامبرانو جائزة أمير أستورياس التي تعد الأرفع في إسبانيا، وفي عام 1988 توجت مسيرتها بكونها أول امرأة تفوز بجائزة سيرفانتيس للأدب.

احتفى به ملتقى الشارقة للتكريم الثقافي

عـز الدين المدني: لا مسرح بلا نـص

ونجاح العرض مرهون بشراكة الكاتب والمخرج

أشـار إليّ الأسـتاذ عز الدين المدني أثناء هذا الحوار بالقول: «أنا رجل مسـن».. ولم يكن اختياره هذه الصفة اعتباطيـاً فـي تقديري، فلم يقل مثلاً إنه «شـيخ» بمـا تحمله هذه الصفة مـن دلالات «تراثيَّـة» و«دينيَّة» واعتباريَّـة فـي ثقافتنا، ولم يقل أيضاً إنه «عجوز» بما تدل عليه من ملامـح العجز والكبر، وما تتطلبه مني (ربمـا) مـن عطف ورأفة به خلال الحوار، وهو على عتبة التسـعين سـنة (من مواليد سـنة 1938)، بل اختار صفة «مسـن» التي تستخدم غالباً في السياقات الرسميَّة بكل ما فيها من بلاغة وحياد ولباقة واحترام خاصة.

حاوره: كمال الشيحاوي
ناقد وإعلامي ثقافي من تونس

ولم تكن السـن خلال أطوار الحوار الذي امتد سـاعة ونصفـاً تقريباً، في إيقاع متصاعد دون توقف، عند المدني سوى عمر طويل لم يفل من عزيمته وإصراره على مواصلة مشـروعه، والدفاع عن آرائـه، والتفاعل بنظراتـه الثاقبة والحادة مع كل الأسئلة والاستدراكات.

كان يضـرب بيديه على الطاولة أحيانـاً، وبرجليه على أرضيَّـة المقهـى التي جمعتنـا في بعض أطـوار الحديث ليؤكد في ما يشـبه الأداء المسـرحي وهو ينظر إليّ بحزم «الأسـتاذ»؛ قوة عزيمته وصلابة الآراء التـي يدافع عنها فـي مواجهة مـا يعدها «موضـات» الفكـر و«تقليعاته» الزائفة. وكلما اسـتأذنته للتوقـف قليلاً وأخذ بعض الراحة كان يرفض ويطلـب مني أن أواصل: «إن فرحتي هي في الحوار، وحياتي كلها حوار».

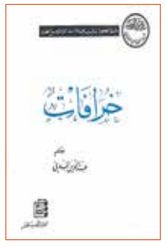
لـم أكن معه في مقام المجاملـة والمدح، ولم يكن في حاجة إلـى ذلك مطلقاً، وهو من هو فـي مكانته الثقافيَّة، ولا في وضع المحاكمة والاتهام ولا السجال أيضاً (فلا يليق بنا ذلـك)، بل كنا في صلب اسـتئناف الحوار الذي خاضه «المدني» وما زال مـع أطروحات ومدارس واختيارات في المسـرح التونسـي والعربي.. بعضها كان قريباً منه، وكثير منها خالفه وابتعد عنه.

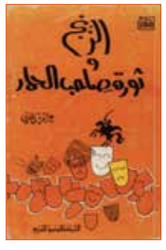
لا ينظر المدني إلى مسيرته وآرائه واختياراته من موقع الشـاهد الذي اسـتكمل مدونته، بل مـن موقع من لا يزال معنياً بالدفاع عن تصوره للمسرح، كأن المعركة لم تنته بعد. وكيف لها أن تنتهي والرجل مسـتمر فـي الكتابة يومياً، وله مشروع كتابة كل يوم (كما يقول في الحوار)، قد تكون قصة أو مقالة أو فصلاً من مسرحيَّة.

هو من جيل المؤسسـين والرواد الذين تشبعت أرواحهم بقيـم المقاومة زمن بناء الدولة الوطنيَّة، إلا أنه لا يسـتعيد تجربتـه بوصفها ماضياً منجزاً، بل بوصفها سـؤالاً مفتوحاً لم يسـتنفد بعد، ومداره الجوهري هو كيف يمكن للمسـرح أن يكون عربياً دون أن ينغلق وحديثاً دون أن يفقد أصوله؟

أنا رجل مسـن الآن، وأسـتطيع أن أتحدث عن المسارح العربيَّـة التـي كانت والتي تطـورت والتي أخفقـت أيضاً، وكان لدي خيرة الأصدقاء العـرب من الكتاب والمخرجين في مصر والمغرب والجزائر وسـوريا، وكنت شـديد القرب من عديد الفرق المسـرحيَّة في معظم الـدول العربيَّة، بما في ذلك الخليجيَّة منها، وما زلت مفكراً في المسـرح، كاتباً فيه، ولم تكن هـذه الصلات التي لا أزال أحتفظ بها مجرد صيـغ تواصل، بل كانت حواراً مسـتمراً حول قضايا الكتابة المسرحيَّة وما يجري فيها من تطور.

لم يكن التأسـيس شـعاراً، بل كان ضـرورة. حين بدأنا وجيلـي، لم تكن هنـاك نصوص مسـرحيَّة عربيَّة بالمعنى العميـق للكلمـة. كان هناك اقتباس وترجمـة، لكن لم يكن هناك مشروع كتابة حقيقيَّة أصيلة ومتميزة. كان المخرجون يبحثون عن نصوص، وكان هناك فراغ حقيقي، وقد شعرت بأن الكتابة ليست خياراً شـخصياً، بل مسؤوليَّة، فكتبت لأن المسـرح كان يحتـاج إلى نصوص. لكن التأسـيس لا يعني القطيعة مع الآخر. بالعكس، أنا درسـت في أوروبا واطلعت علـى المسـرح الغربي، لكننـي لم أكن أريـد أن أنقل هذا المسرح، بل أن أستفيد منه لبناء تجربة لها خصوصيتها.





• أسـتاذ عز الدين، كانت الفترة التي نشـأت فيهـا وجيلك مـن المثقفين واقعة تحت تأثير سـرديَّة الاستقلال والتأسـيس والخصوصيَّة، فهل يمكن القول إن حرصكـم على التمايز كان بتأثير التوجه الوطنـي آنذاك الذي كان هدفـه التحـرر والتمايـز عـن المستعمر الغربي؟

- أنـا من جيـل واصل واسـتأنف المسيرة التونسيَّة والعربيَّة من المغرب الأقصى إلى سـلطنة عمـان. أنا كاتب تونسي عربي إلى يومنا هذا وإلى الغد.

• هـل الانشـغال بالتأسـيس والحـرص علـى التمايـز والخصوصيَّة كانا بسبب شـعور حضاري وثقافي بالفراغ على اعتبار أن هذا الفن وافد؟

- بعـد ظهور مسـرحيَّة «مراد الثالـث» للكاتب الحبيب بولعراس التي أخرجها علـي بن عياد، جئت أنا وكنت أعقد النـدوات واللقـاءات الثقافيَّـة في دار الثقافة ابن رشـيق بالعاصمة التونسـيَّة، ثـم في المركز الدولـي بالحمامات، حول فن المسرح، وفن القصة، وقضايا التجريب والتحديث والتأصيـل فـي هـذه الأجناس والأنـواع، وقـد عاينت أن المخرجيـن التونسـيين كانوا يعبرون بصراحـة عن غياب المؤلفين المسـرحيين، وهـو ما حفزني للكتابـة والتأليف واقتـراح نصوص فيها قدر كبير من البحث والعمق والفكر، فكتبت «ثورة صاحب الحمار» بعربيَّة مفهومة وعميقة.

> **كنـت أسـحب نصـي كلمـا لاحظت مـن المخرج إخلالاً به وبمكانته**

• هـل كان لديك وجيلك نـوع من «عقدة النقص» تجاه الغرب وشـعور قوي بالتأخر الحضاري ما يفسر عودتكم إلـى التـراث ومحاولة التمايـز عبر البحـث فيه؟ وهل كان البحـث عن بعض أشـكال «المسـرحة» و«الظواهر المسرحيَّة» في التراث للقول بأن لدينا أيضاً تراثاً مسرحياً وإسهاماً خاصاً؟

- لا.. لالا، لـم تكـن لدي شـخصياً أيّ عقـدة من هذه الناحية. أنا ثقافتي عربيَّة صميمة ولكن لدي ثقافة فرنسـيَّة وغربيَّـة كبيرة أيضاً، ولكن مصادر الكتابة لدي في التأليف المسـرحي عربيَّة، ومؤلفـي «الأدب التجريبي» هو الكتاب الوحيـد الذي ضمه الأمريكان وجعلوه في مكتبة الكونغرس فـي دلالة على الاحترام والتبجيل، وهو تقدير لهذا المؤلف الذي وضعـت فيه رؤيتـي للتجريب في الكتابـة بمختلف أجناسها.

صحيح لقد كنت أؤمن بضرورة أن يتمايز الكاتب العربي عـن الكاتب الغربي، بحكم انتمائه لفضاء حضاري مختلف، وبحكـم أن في رصيده الثقافي مـا يجعله مختلفاً. لقد كنت حريصاً على أن يكون نصي عربياً وأن يشار إليه في مجمل ما ينشر في ثقافات العالم بمعالمه وخصائصه العربيَّة التي تميـزه. ولا أنكـر أن هذا الحرص كان لـدي منذ الطفولة، منذ كان والدي يأخذني معه لمشـاهدة العروض المسرحيَّة في المسـرح البلدي بالعاصمة مساء كل خميس، وكنت أحلم دائماً بأن أكتب شـيئاً مختلفاً ومتميزاً. ما سـعيت إليه ليس التغليـب ولا التقليـد، بل التميز. كنت أريد نصـاً له هويته، يمكـن أن يقرأ في أي مكان في العالم ويقال عنه هذا نص عربي، حتى وإن كان يشتغل على فن ذي جذور غربيَّة.

تكريمه في ملتقى الشارقة للتكريم الثقافي في قرطاج

• أستاذ عز الدين، ثمة من يقول إن معظم أعمال عز الدين المدني قد أنتجتها مؤسسات رسميَّة أو قريبة من الدوائر الرسـميَّة، الفرقة البلديَّة أنتجت «ثورة صاحب الحمار»، و«مولاي الحسن الحفصي»، و«الحلاج»، و«ديوان الزنج» أنتج فـي الفرقة القـارة بالكاف، و«تعـازي فاطمة» في الفرقـة القارة بالمهديَّة، وإن في ذلك دلالة واضحة على تناغم هذا المسـرح التراثي مع الخطاب الثقافي الرسمي، فكيف ترى هذه المفارقة؟

- لا توجد أي مفارقة، وهذا الربط بين مؤسسات الإنتاج ونصوصـي لا يعني أن هناك تناغمـاً أو تطابقاً بيني وبين الخطاب الرسمي.

مـا ينبغـي أن يفهمه الدارسـون والباحثـون في هذه القضايـا أن هناك فرقاً مهماً بين مشـروع الدولة الوطنيَّة التونسـيَّة الذي نهض طالباً التنوير والتحديث دون تعارض مع التأصيل، وهو المشـروع الذي أنتمـي إليه وغيري من المثقفين والكتاب والفنانين التونسيين.

وأن يتم إدراج عدد من نصوصي في البرامج المدرسيَّة أو إنتاجها من قبل فرق ومؤسسـات مسرحيَّة تونسيَّة، فهذا طبيعي جداً ومصدر فخر لهم ولي في الوقت نفسه، ومسألة الجمـع بين الأصالة والمعاصرة لم تكن بالنسـبة لي مجرد شـعار فكري وسياسـي، لقد كانت مشـروعاً وعملاً دؤوباً وشاقاً لأجل نحت نصوص مختلفة ومتمايزة عما هو متعارف من الأعمال الشـرقيَّة والغربيَّة. هـذا مع أن خلافات كثيرة كانت تحدث بسـبب قائمة الممنوعات التي كانت موجودة فـي تلك الفترات من تاريخ تونس، وأدت إلى منع عدد من نصوصي وأعمالي، وهذه أمور ثابتة وموثقة.

• في رؤيتك الشخصيَّة، ما هي أبرز اللحظات المفصليَّة في مسارك المسرحي؟

- أولاً، التأسـيس مـن خلال كتابة نـص «ثورة صاحب الحمـار» سـنة 1969، ثـم تتالت النصوص الأساسـيَّة من «ديـوان الزنج»، إلى «مولاي حسـن الحفصي»... ثم كانت اللحظة الثانية مع تأليف نص «شذرات من السيرة الرشديَّة»، ومسرحيَّتي «البحر الوافر»، و«ابن عربي».

• لــو كنت في مكتبــك وداهمتك الميــاه - لا قدر الله - وأردت أن تنقــذ عمليــن أو ثلاثــة من التلف مــاذا كنت ستحمل معك؟

- لا أدري. فكــر قليــلا ثم قــال: «مســرحيَّة (الحلاج) بدون شــك، ثم (الجمال والبنات) وهــي مكتوبة بالدارجة، و(شذرات من السيرة الرشديَّة)».

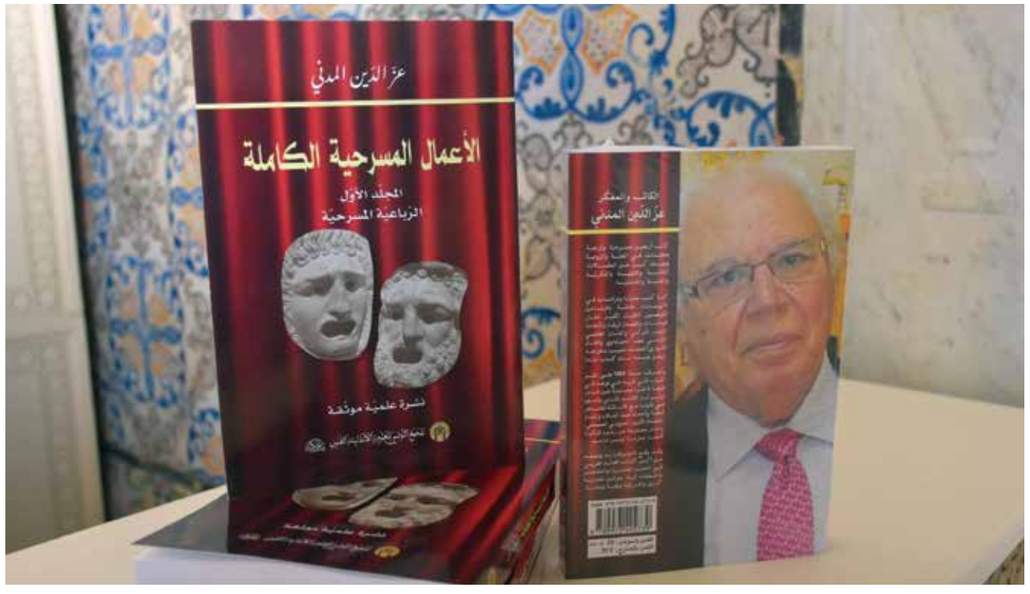
• كيف يمكن أن نؤرخ للمســرح التونسي من وجهة نظرك الآن؟

- مــن جهــة التأليــف كان أول نص مســرحي لـ محمد الجعايبي، وقد أخرجه سليمان القرداحي سنة 1911. وللتذكير فقد ألفــت كتــاب «رواد الكتابة المســرحيَّة» صحبة محمد الصقانجــي، وفيه توثيــق مهم لأبرز المؤلفين المســرحيين التونسيين وأهم موضوعاتهم وخصائص الكتابة لديهم.

وعلى صعيــد التمثيل والإخراج فــإن رأيي الذي عبرت عنه دائماً أن المســرح التونسي كان إلى حدود الخمسينيات في مرحلة الهواية إلــى أن جاء المخرج الراحل والفذ علي بن عياد الذي وضع أسس الاحتراف في الإخراج المسرحي وإدارة الممثليــن وطرق التعاطي مع النصوص المســرحيَّة، وقد نجح بأعماله الرائدة في فتح نوافذ المســرح التونسي علــى المشــرق العربي وعلــى أوروبا. لقــد كان رحمه الله عبقرياً فعلاً.

ثم جــاء مخرجون آخــرون ومن بينهــم مجموعة من المســرحيين الشــبان من الذين ســافروا بدعم من وزارة الثقافة وتلقوا تكويناً في كبرى الدول الأوروبيَّة مثل إنكلترا وإيطاليا وفرنســا وألمانيا. وما يعاب على هذه الموجة التي قادتهــا مجموعــة «المســرح الجديد» هــو مهاجمتها للغة العربيَّة وتركيزها المفرط على الدارجة.

• أنــت من جيل يعطــي أهميَّــة كبيرة للنــص والتأليف المســرحيين، فهل حين تكتب تضع نصــب عينيك قارئ النص المســرحي ومتطلبات وجماليــات القراءة، أم تضع في اعتبارك عمليَّة الإخراج المسرحي ومتطلباتها الركحيَّة المختلفة؟



- أنــا أخصص وقتاً طويلاً لكتابة النص المســرحي، لأن هدفي أن يبقى هذا النص وأن يتجاوز الاســتهلاك العرضي/الزائل ومن ذلك أن نص «شذرات من السيرة الرشديَّة» كتبته خلال ثماني ســنوات، ولدي معرفة بحكــم تكويني بمختلف عناصر العمليَّة المســرحيَّة من الإخــراج والتمثيل والتقنيات وغير ذلك، وشــخصياً لا أرى تعارضاً بيــن متطلبات القراءة والإخراج، لأنني حين أكتب النص المســرحي أصوغه برؤية الكاتب المخرج، فأنا أجسم المسرحيَّة في ذهني خلال الكتابة.

• مــع المخرجين الــذي تعاملت معهم طوال مســيرتك الطويلة (المنصف السويســي فــي ثمانية أعمال، ومحمد كوكة، وحافظ خليفة) هل تفــرض على المخرج الالتزام الكامل بالنص المؤلف أم تترك له حريَّة التصرف؟

- طبعــاً كل مخــرج يعطي من روحه للنــص، ولكن أنا بالمرصــاد لكل مخرج لا يحترم نصــي أو يتصرف بصورة لا تعجبني.

• ولو اختار مخرج ما، أن يكتفي بجزء من النص، عشرين في المئة منه مثلاً، فكيف يكون ردك؟

- لا لا هــذا غيــر ممكن ولا أقبل ذلــك ولا أرضى بغير الـــ 95 في المئة من النص، أنا أؤمــن بالمخرج، لكن ليس إلى حد إلغاء الكاتب. يمكن للمخرج أن يضيف ويقترح، لكن لا يمكنه أن يهدم النص أو يختزله بشــكل يفرغه من معناه. أقبــل أن يؤخذ من النص الجزء الأكبــر — لنقل 90 % — لكن أن يتحول إلى مجرد مادة خام يعاد تشــكيلها بالكامل، فهذا مرفوض، حينها لا يعود النص نصي.

> **كنــت أريد نصاً لــه هويته.. يمكــن أن يقرأ فــي أي مكان في العالــم ويقــال عنه هذا نص عربي**

• ولكن «نصك المســرحي» المنشــور موجود في المكتبة لمــن أراد القراءة، فما الضرر في أن يأخذه مخرج ما من تونــس أو من أي مكان آخر من العالم ليتصرف فيه؟ في النهاية مسؤوليَّة العمل المسرحي يتحملها مخرج العمل.

- لا لا هــذا ما أرفضه وأحاربــه حتى الآن. هذا القول الــذي جاءنا من الغــرب ويعطي الأهميَّــة الأولى للمخرج علــى حســاب المؤلــف. إن ما يجــري أن المخــرج يريد امتــلاك النص، وهــي عمليَّة يراد منها جعــل المؤلف في مرتبة أقل، أنــا أدافع ولا أزال عن حرمــة النص ومكانته وأؤمن بالحوار والشــراكة التامــة والقائمة على الاحترام بين مؤلف النص والمخرج.

• ولكن لقد حدث أن اســتقر الرأي على أن النص المؤلف هو مكون من مكونات العرض المسرحي وإحدى علاماته إلى جانب الأداء والسينوغرافيا والرؤية الإخراجيَّة بصورة عامة، وليس كل شيء في العرض؟

- هــذا صحيــح، ولكن ليــس بمعنى التهويــن من قيمة المؤلف المسرحي ومن قيمة النص الذي أعده عماد العرض المســرحي، فبدون نص قوي يســقط العمل في الشكلانيَّة والإسفاف مهما علت جماليته.

• المفارقــة، أن وجهة النظر التــي ترفضها وتتصدى لها هي التي انتصرت تاريخياً وانتشــرت منذ سنوات وصارت هــي القاعدة، حتى إننا في كثير من العروض المســرحيَّة الناجحة قد لا نجد نصوصاً مســرحيَّة بالشكل التقليدي الــذي نعرفــه، وأحياناً تكون عروضاً قائمة على شــذرات ومقاطع وجمل، وأحياناً بلا نصوص ملفوظة أصلاً؟

- لا لا، هذه مغالطة ومحاولة مســتمرة لتبرير الابتذال والإســفاف، لقد اشــتغلت مع مخرجيــن غربيين ولاحظت لديهم هذا الاحترام للنص المســرحي المؤلف، وشــخصياً كنــت أســحب نصي كلمــا لاحظت مــن المخــرج إخلالاً بــه وبمكانته، بــل أكثر من ذلــك أنا أتدخل فــي العمليَّة الإخراجيَّة، ولي آراء في اختيار الممثلين والأداء والإضاءة وغيرهــا، لأنني أعد نجاح العمل المســرحي هو ثمرة هذا الحوار الحــي بين المؤلف والمخرج. علــى أن أذكر أنني حيــن أكتب نصاً مســرحياً فأنــا أكتبه وفــي ذهني صور إخراجــه وتنفيــذه ركحيــاً، ولذلك أحرص علــى أن يحقق أهدافه بالحوار مع المخرج.

• ولكن النص المســرحي القوي يسبب مشكلة للمخرجين وكثيراً ما يتجنبونه حتى لا يتحول العرض إلى مجرد أداة وشــكل لعرض النص وقراءته وتلقينه، ويبدو أن القياس صحيح حتى في فنون أخرى مثل الســينما والغناء مثلاً، فالملحنــون مثلاً كثيــراً ما يحبذون النصوص الســهلة والبســيطة حتى تظهــر إمكاناتهــم في التلحيــن، بينما القصيدة القويَّة تهيمن على العمليَّة الغنائيَّة بالكامل.

- هــذا صحيــح إلى حــد كبيــر، ولعله ما يفســر تجنب المخرجين التعامل مع النصوص القويَّة، ولعل هذا ما يفسر أيضاً هذا التردي العام وطغيان الأعمال السهلة والركيكة.

> **أؤمن بأن المســرح هو أساس المعرفــة دائمــاً وهــو فــن موسوعي جامع وخطير**

• ولكن من يقــف وراء نجاح العرض في النهاية أو يكون مصدر فشــله هو المخرج، ودليلنا على ذلك تقديم عمل مســرحي هزيل انطلاقاً من نص مسرحي عالمي، وهو ما يعني أن الضعف ليس في النص ولكن في مقاربة المخرج ومحدوديته، والعمل المســرحي الهزيل لا يقلل من قيمة ومكانة النص الذي يمكن الاستمتاع به عند القراءة.

- شــوف.. (وقد قطب حاجبيه) ســأكون صريحاً معك، هذه الدعاية التي تم الترويج لها لسنوات طويلة ماذا أعطت في النهاية؟ لقد أوصلتنا إلى عروض فرجويَّة استهلاكيَّة، لا يبقــى منها شــيء، وهذا راجع لتعاظم هــذه الدعوة بنهاية المؤلف وسطوة المخرج. ما أعتقده وما أناضل من أجله هو أن يتقاسم المؤلف والمخرج العمل المسرحي، خمسون في المئــة لكل واحد. من يريد الفرجــة فليتفرج ويمضي، ومن يريد المســرح، الذي يزلزل كل شيء؛ فهذا ما كنت أحرص عليه.

تكريمه في مهرجان خليفة السطنبولي للمسرح

• ثمة ما يشــبه المفارقة في شــخصيتك أستاذ عز الدين، فأنت متمــرد فــي الكتابة، رائــد التجريب فــي تونس، وجريء في الموضوعات التــي تطرحها، ومن جهة ثانية أنت «محافظ» من حيث ما تبديه من حرص على احترام النص المسرحي يصل حد التقديس، في وقت تعاظم فيه الحديث عــن الكتابة الجماعيَّة والركحيَّــة وكل ما يعرف اليوم بالمسرح ما بعد الدرامي؟

- أنــا منــذ ســنوات طويلــة صامد ضــد هــذا التيار، وبالمرصــاد لــكل من يروج لهــذه الدعاية التــي أدت إلى ضعف الأعمال المســرحيَّة وترهلها بســبب ضعف النصوص المسرحيَّة، والتهاون في التشــجيع على التأليف المسرحي. إن المســرح الذي أؤمن به ولا أزال هو مراجع وأصول من المســرح الإغريقي إلى الياباني والأوروبــي، هذا هو قلب المســرح وروحه القويَّة، وكل هذه الدعايات والموضات لم تنتج ســوى الإسفاف. وشخصياً كنت أشــتغل بشكل جماعي مع الكتاب والمخرجين الذين يتقاســمون معي المشــروع، من ذلك أنني عملت مع سمير العيادي، والفاضل الجزيري، ومحمود الأرناؤوط في مســرحيَّة «راس الغول»، كما عملت مع الطيب الصديقي في «رسالة الغفران»، وقد كان الجامع بيننــا هو الإيمان بالمســرح الــذي يحمل فكراً ومشــروعاً وأســئلة. ثم أنا صاحب تكوين فلســفي، وأعتقد أن المسرح فن وفكر، ولا أكتب مســرحاً ولا أشاهد عروضاً للاستهلاك العرضي والنسيان.

• من أين يأتي المســرح وهو الفــن البدائي القديم؛ بهذه الطاقة على التجدد وهضم الجديد وتذويبه في العرض؟ أليــس من العلاقة الحيَّة مع الجمهــور وليس من النص المبذول الذي تكتظ به المكتبات؟

- يأتي المسرح بهذه الطاقة وبهذه القدرة لأنه فن كلي، يجمع بين الفنون القديمــة والحديثة، ويجمع بين الحاضر

والماضي وعينه على المستقبل، يأتي المسرح بهذه الطاقة لأنه يشعر المتلقي بأن عروق الماضي حيَّة فيه، مع أن هواجسه متعلقة بالحاضر والمستقبل.

• ثمة مفارقة أخرى في مسيرتك وهي أن أكثر المخرجين الذي اشتغلوا على أعمالك الراحل المنصف السويسي، ومحمد كوكة، وحافظ خليفة، لم يتقاسموا معك اختياراتك المسرحيَّة، بدليل أنهم أخرجوا أعمالاً مع مؤلفين آخرين، وبرؤى إخراجيَّة لا صلة لها بهواجسك ورهاناتك، بل لم يوجد مخرج لازم مسيرتك في التأليف أصلاً، فكيف تفسر ذلك؟

- لا أرى في الأمر أي مشكلة، هم أحرار في خياراتهم وأنا لا أريد أن أحتكر المخرج لنفسي، فله شخصيته واختياراته. ثم إنني شخصياً أحب الحريَّة لنفسي ولغيري ولا أحبذ الملازمة بل التغيير والتطور.

• يمكن دفع السؤال إلى علو آخر، وهو أن التيار الذي دافعت عنه أستاذ عز الدين في التركيز على النص المسرحي بأبعاده الكلاسيكيَّة وتوجهاته الفكريَّة والأسلوبيَّة (التأصيل والتمايز من خلال استلهام التراث والتاريخ) لم يتحول إلى تيار قوي في المسرح التونسي، بل يمكن القول إنه بقي معزولاً ولم يتطور، وإن الاتجاه الذي خاصمه هو الذي انتصر وانتشر إلى حد اليوم، أي المسرح الذي يمنح المخرج كل أدوات اللعبة المسرحيَّة، بما هي عرض وفرجة أساساً، فهل لديك شعور بأنك خسرت المعركة؟

- أنا أقول لأصحاب الاتجاه الذي عارضته ولا أزال «تثقفوا»، إن المسرح ليس مجرد فن، إنه عماد الفكر والفلسفة، وقد اقترن بميلادهما، والمؤلف المسرحي ينبغي أن يكون له تكوين فلسفي وأدبي وسوسيولوجي ونفسي وانتروبولوجي قوي، المسرح قوة أخرى.

• أستاذ عز الدين، لم تكن وحدك في معركة «التأصيل» والدفاع عن مكانة المؤلف المسرحي، فقد كان معك أسماء كبيرة على غرار سعد الله ونوس، والطيب الصديقي، وغيرهما، وعدد من الدارسين يرون أن هذا الجيل قد أدى دوره التاريخي، وأن الأجيال الجديدة صارت متحررة تماماً من الأثقال التي أسرتكم، وأنهم اليوم يصنعون مسرحاً يحقق المتعة والجماليَّة بعيداً عن هذه الرهانات.

- لقد كانت نصيحتي دائماً اصنعوا كل ألوان وأشكال المسرح التي تريدون، أنا حر وأدافع عن الحريَّة والتنوع، ولكنني ما زلت أؤمن بأهميَّة الكتابة التي تعطي عمقاً للعرض المسرحي، وبدونها يستحيل العمل إلى فرجة شكليَّة زائفة بلا روح، في جيلي كنت متمرداً وقد اقترحت على المخرجين إنجاز أعمال مسرحيَّة انطلاقاً من نصوصي في فضاءات خارج العلبة الإيطاليَّة، في البطحاء، والساحات. كما كنت أول كاتب يؤلف مونودراما عربيَّة أصيلة في مسرحيَّة «التربيع والتدوير» التي استلهمتها من التراث، وقد تم رفضها في تونس ولقيت نجاحاً كبيراً في مصر. أنا كلاسيكي نعم، بمعنى أنني أؤمن بأن المسرح هو أساس المعرفة دائماً وهو فن موسوعي جامع وخطير بمعنى الأهميَّة، لأنه يتيح فضاء للنقاش والتفكير بين البشر في مساحة محددة.

• أريد أن أعود معك إلى مسألة اللغة، فقد كنت وما زلت من المؤلفين المعروفين بالتأليف باللغة العربيَّة في نصوصك الشهيرة، ولكن ثمة من يعد العربيَّة الفصحى تضيق دائرة الجمهور بينما الدارجة المحليَّة توسع دائرته وتضاعف تأثيره بالتالي.

> **لا أكتب مسرحاً ولا أشاهد عروضاً للاستهلاك العرضي والنسيان**

- العربيَّة التي كتبت بها «الحلاج» و«شذرات من السيرة الرشديَّة» و«السلطان الحفصي» هي لغة قويَّة ومفهومة في الوقت نفسه، هي ليست عربيَّة «توفيق الحكيم» مثلاً، هي عربيَّة فنيَّة، ديناميكيَّة، مسرحيَّة، حيَّة، ومع ذلك تجدر الإشارة إلى أنني قد ألفت مسرحيات بالدارجة المحليَّة وأفتخر بها وسأحرص على إعادة نشرها أذكر منها خاصة «الحمال والبنات»، و«المعبوكة»، و«مدينة النحاس»، ولكن لم أكتب «الدارجة» التي تنطقها جدتي كما فعل «محمد إدريس» مثلاً. أنا كتبت الدارجة الحيَّة، متاع توة، المسرحيَّة. ليست العربيَّة التي أكتب بها لغة جامدة، بل لغة حيَّة، ديناميكيَّة يمكن أن تصل إلى الجميع، حتى إلى غير المتعلمين.

• لا يزال المسرح التونسي يعيش بفضل منظومة الدعم العموميَّة، وثمة من يرى أنه آن الأوان لرفع هذا الدعم الذي أورث الكسل، وجعل المسرح يتحمل مسؤوليَّة وجوده وعلاقته بالجمهور والشباك، فما رأيك؟

- لالا، من العبث قول ذلك في فرنسا وفي عديد الدول الغربيَّة، فما تزال الدول تدعم المسرح في المرفق العمومي لإيمانها بدوره، وأعتبر أن التخلي عنه هو بمثابة التخلي عن واجب مدني وحضاري وعن حصن قوي.

سيرة عز الدين المدني

اختار الكاتب التونسي عز الدين المدني المولود سنة 1938 بالمدينة العتيقة لتونس العاصمة، منذ دخوله المبكر إلى الحقل الثقافي أواخر الخمسينيات؛ أن يكون مختلفاً وصاحب مشروع فكري وأدبي ومسرحي متكامل. وقد مكنه تكوينه الأكاديمي الذي جمع بين الفلسفة وعلم الاجتماع والانتروبولوجيا والآداب، من الجمع بين خصلتين نادرتين عادة، وهما الإبداع والتنظير للإبداع. وليس أدل علي ذلك من مؤلفه الشهير «الأدب التجريبي» (1972) ومقالاته وآرائه ومحاضراته في المسرح التراثي.

ومثل معظم من هم من جيله، فقد كان منشغلاً بالإسهام ما استطاع في ملء فراغات كثيرة في المكتبة التونسيَّة والعربيَّة في فترة ساد فيها القول «الاستشراقي» العنصري، بأن مستعمرات الغرب الأوروبي تفتقد لعناصر ثقافيَّة مميزة. وفي هذا الإطار نشر صحبة محمد الصقانجي مؤلفاً مهماً تحت عنوان «رواد التأليف المسرحي في تونس» (1986)، وحقق وقدم لأعمال علي الدوعاجي الذي يعد «أبا القصة التونسيَّة» دون منازع، وأسهم في تأليف معاجم وموسوعات مسرحيَّة دوليَّة، في فرنسا ومصر وكندا. وقد خاض إلى جانب ذلك تجربة إعادة الكتابة والترجمة لنصوص كونيَّة منها «روميو وجولييت»، و«الفرس»، و«ريتشارد الثالث»، و«كوريولان»، و«نساء طروادة».

توزعت كتابته بين القصة والرواية والمقالة، وتميز بنصوصه المسرحيَّة التي صارت علامات مضيئة في المدونة المسرحيَّة التونسيَّة والعربيَّة، ومن أبرزها: «ثورة صاحب الحمار» (1971)، و«ديوان الزنج» (1972)، و«رحلة الحلاج» (1973)، و«الغفران» (1976)، و«مولاي السلطان الحسن الحفصي» (1977)، ثم «التربيع والتدوير» و«الحمال والبنات» و«على البحر الوافر» (1989)، و«تعازي فاطميَّة» (1990)، و«حمودة باشا والثورة الفرنسيَّة» (1991)، وصولاً إلى «قرطاج» و«كتاب النساء» و«شذرات من السيرة الرشديَّة». دون أن ننسى أعماله الأخيرة مع المسرحي التونسي حافظ خليفة ومن

المدني و الشيحاوي

ولم ينفصل هذا المسار الإبداعي عن شغفه بالسرد، حيث أصدر «خرافات» (1968)، و«من حكايات هذا الزمان» (1982)، وكتب رواية «العدوان» (1988)، وقد تميز على صعيد التنظير بمؤلفه المرجعي «الأدب التجريبي» (1972) الذي وضع فيه أسس تصوره الفلسفي والفكري لكل مغامرات التجريب والتجديد في القص والسرد.

وما يمنح تجربة «المدني» تميزها هو ذلك الرهان الحاسم على مسرحة التراث. فقد تحول التاريخ عنده إلى مادة دراميَّة لإنتاج المعنى، لا إلى موضوع للتمثيل. وفي هذا الأفق، قرأه عدد من النقاد ضمن تيارات مختلفة، فوضعه عبد الكريم برشيد في سياق «مسرح الاحتفاليَّة»، حيث يصبح التراث فضاء لإعادة بناء الجماعة المسرحيَّة، فيما رأى حسن المنيعي أن المدني لم يستعد التراث بل فككه درامياً مستثمراً طاقته في مساءلة الحاضر. أما علي الراعي، فقد عد تجربته من أنضج أشكال التأصيل المسرحي، حيث يتم تجاوز النقل إلى الخلق.

ورأى محمد المديوني الذي درس أعمال المدني أكاديمياً، أن الخيار التراثي عند المدني ليس عرضياً، بل هو موقف جمالي وفكري وسياسي متماسك، يضع تجربة المدني في موقع متقدم داخل الإبداع المسرحي العربي، خصوصاً من حيث مساءلته لعلاقة المثقف بالسلطة. غير أن هذا التقدير لم يحجب حدود المشروع، حيث يقول إنه ظل، في نظره، أفقاً مفتوحاً على إمكان تحقيق مسرح عربي متميز، أكثر مما هو منجز مكتمل. وفي مقابل ذلك، ذهب الباحث والناقد التونسي عبد الحليم المسعودي إلى قراءة أكثر حدة، إذ يرى أن المسرح التراثي عند المدني، رغم اشتغاله على قضايا متنوعة، فقد بقي بعيداً عن الإشكالات المباشرة للمجتمع التونسي، بما يجعله — في بعض تمظهراته — قريباً من خطاب السلطة أو متقاطعاً معها، خاصة إذا ما استحضر سياق نشاطه الثقافي والإعلامي في مؤسسات رسميَّة. (يراجع في ذلك مؤلفه «المسرح التونسي مسارات حداثة» منشورات الهيئة العربيَّة للمسرح سنة 2018).

بين هذه القراءات المتباينة، تتشكل صورة المدني بصفته كاتباً إشكالياً بامتياز، فمشروعه مفتوح على التأويل، وموزع بين رهانات جماليَّة وطموحات فكريَّة وحدود تاريخيَّة. وهو ما تؤكده أيضاً مسيرته الممتدة لأكثر من ستة عقود، ترجمت خلالها أعماله إلى لغات عدة، وعرضت في فضاءات عربيَّة وأوروبيَّة، ودرست في جامعات مختلفة.

وقد تُوج هذا المسار بجملة من التكريمات لعل أبرزها وسام الاستحقاق الثقافي، وجائزة الدولة التونسيَّة للآداب (1989)، وجائزة سلطان العويس (2006)، فضلاً عن ترشيحه من قبل مؤسسة «بيت الحكمة» بتونس لجائزة نوبل للآداب سنة 2019، كما كرمته دائرة الثقافة بالشارقة في ملتقاها للتكريم الثقافي (يناير 2026).

إقليم القناة وسيناء
رحلة في روافد
المسرح المصري

داليا همام
ناقدة مسرحية من مصر

في عام 2021، بدأت رحلتي إلى إقليم القناة وسيناء، حيث ينساب البحر بمحاذاة الحلم، ليكون الرفيق الدائم لهذه المدن. وعلى مدار أربع رحلات متتالية، شاركت عضوة في لجان تحكيم ونقد العروض المسرحيَّة عبر برنامج «الثقافة الجماهيريَّة» الذي تنظمه قصور الثقافة المصريَّة سنوياً، وقد استمرت هذه الرحلة في تكرارها المتجدد حتى عام 2024.

كانت هذه الرحلة عبوراً حيّاً إلى مساحات من الدهشة والحلم الجميل، تماماً كأصحابه من الشباب؛ هنا يصبح المسرح نافذةً تطلُّ منها أرواحٌ تتطلع نحو الغد بمحبة وأمل وترقب. تمتلئ المقاعد في قصور ثقافة تلك المدن بالشغف، ويتزاحم الجمهور على الأبواب، ليشغل مقاعده فرحاً بأبنائه وبناته. تفتح الستارة كل ليلة على عروض مسرحيَّة تسري فيها الروح والحياة، وتجسد القضايا التي تشغل عقول هؤلاء الشباب.

بورسعيد.. روح المكان

إن متابعة المهرجانات المسرحيَّة تتيح للمرء أن يستكشف «روح المكان» فتظهر تلك الجوانب المميزة، التي تتجلى في النسيج غير المرئي من الثقافات، الذي يسري في الفنون والمعتقدات والذكريات والكتابة التاريخيَّة والجغرافيا والقصص، من روح المكان يمكن النظر إلى الجانب الحسي أو المادي للمكان، كالجبال والأنهار والطراز المعماري الذي يميز كل جزء في إقليم القناة وسيناء.

وفي رحلتي إلى إقليم القناة وسيناء (الإسماعيليَّة، السويس، بورسعيد، شرم الشيخ، الطور) بصفتي عضوة لجنة تحكيم في إطار «مهرجانات نوادي المسرح»، أو «تجارب فرق قصور الثقافة»، كانت روح المكان تسكن ناسه، وتسكنني بمجرد وجودي هناك.

لقد وجدتُ المسرح يكتسي بطابع صانعيه؛ ففي بورسعيد مثلاً، تحاور معي الجميع بابتسامة مترقبة ومحتفية في آنٍ معاً. وفي فندق «جويل» المطل على الشارع المقابل للشاطئ، صعدتُ إلى ركنه الجميل في أعلى نقطة بالفندق، حيث رأيتُ البحر بهدوئه وتقلباته. هناك كانت تعقد جلسة العمل الصباحيَّة، التي نتفق فيها بصفتنا أعضاء لجنة التحكيم على المعايير، مؤكدين على ضرورة مراعاة الجانب الإنتاجي البسيط للعروض؛ فهي تجارب ذات إنتاج متواضع مادياً، لكنها ثريَّة فكرياً وعملياً.

وفي الذهاب للجلوس أمام البحر على الشاطئ مشهد في غاية الجمال، فبعض من المراكب الراسية والأصداف البحريَّة على رمال الشاطئ، ودفء الشمس الذي يغلف المكان، يمكنه إرسال الحكايات إلى البحر، هذا المنظر الجمالي الهادئ خصوصاً في الصباح الباكر؛ يجعل

أوبريت استعراضي على مسرح قصر ثقافة بمدينة الإسماعيلية

بورسعيد

الاســتعداد لمتابعة العروض في غايــة التأهب، ومن خلال ذهابــي إلى «قصــر الثقافة» في شــارع النصــر لمتابعة العروض المسرحيَّة ضمن المهرجان، مررت بسوق الملابس والأدوات المنزليَّــة وغيرها، هذا الســوق يمتزج فيه القديم المســتخدم بالجديد، وقد تعرفت فيه إلى طرق مبتكرة لبيع الأشياء بخفة دم وذكاء يملكهما أهل بورسعيد.

وعلى خشبة المســرح وجدت التجارب الإخراجيَّة تتنوع بين الأفكار التجريبيَّة الشــبابيَّة، وبيــن العروض التقليديَّة، لكن المشترك في الحالتين هو بساطة الإنتــاج والابتكار في الأفــكار، وفي بورســعيد لافت للنظر وجــود ممثلين وممثــلات كبار على مســتوى الســن والفن، إلى جــوار الشــباب الصغار، وهــو ما يضيف هيبــة من نوع خاص لما هو مقدم.

وقــد حالفنــي الحظ بــأن كانت السفينة Logos Hop راسية في ميناء بورسعيد السياحي، وهي سفينة تجوب العالم، ويســمح بزيارتها، وهي تحمل أكبــر مكتبة عائمة، إلــى جوار أن بها 350 متطوعــاً من دول العالــم المختلفة، والتجول في هذه الســفينة بذاته يشــكل متعة ذهنيَّة وجماليَّــة، حيث التحف والصــور والألعــاب والمجســمات المعبرة عن شــخصيات مختلفــة، نلتقــط الصور ونحــن خلفها لا يظهر منا ســوى الوجــه، فتبدو وكأنك قبطان، أو فتاة في مزارع فرنســا، أو صياداً، وكلها أشياء مبهجة تصنع ذكريات جميلة ومختلفة.

والتجول في ميدان الشــهداء (المسلة) ببورسعيد - وهو ميدان يشــتهر بســاحة الحمام، ويضم نصباً تذكارياً – هذا التجول له متعته الخاصة وسط الزرع والحمــام الحُــر المرتبــط بالمكان، الذي لا يخشى المتجولين في حديقة الميدان، بل يمكن أن تطعمه، وتلتقط صــوراً جميلــة معه للذكــرى. ودخول سوق الســمك في بورسعيد لاختيار ما نأكله ويطهى أمامــك، والجلوس على المائدة الخاصة بالمحل في الســوق، هــذه الحالة فــي ذاتها تشــكل متعة خاصة وتجربة متفردة.

والذهاب إلى «المعديَّة» يعد جولة لا يمكــن تركها، وفيهــا الاقتراب من طيور النورس التي تحلق فوق قناة الســويس، الســفن هنا تــرى عن قرب، ويعد العبور إلى الجانب الآخر عبر المعديَّة رحلة قصيرة جميلــة. ورحلة جبل الملح فــي بورفؤاد، وهو مكان رائع بشــكل مدهش، اللون الأبيض هو المسيطر وكأنه الثلج، مما يأسر القلب.

الإسماعيليَّة العريقة

في الإســماعيليَّة كان الســكن في الفنــدق الأثري «نيو بالاس»، الذي يمنحك شــعوراً بالحياة في القصور القديمة ذات الطــراز المعماري الخديوي، فكل التفاصيل المعماريَّة للفندق تبحر في تاريخ قديم يحاكي ما كان، وعلى جدرانه آثــار الزمن. وفي منطقــة نمرة 6 القناة تطل على ســيناء، وتبدو أشــجار المانجو تظلل المكان وتحيطها الطيور، وفي المساء يتألق «قصر ثقافة الإسماعيليَّة» بالعروض المسرحيَّة وحكاياتها التي لا تنتهي، وتشغل القاعات ببروفات العروض الثنائيَّة وعروض الأطفال.

السويس.. مرسى الطيور

في الســويس، هذه المدينــة الصغيــرة الهادئة إلا من أصوات السفن، في الفندق الصغير ترى المرسى والمراكب،

المسرح الروماني بالإسماعيلية بعد تجديده وتطويره

وتصاحبك الطيور وأنت تأكل الطعام، ويحكي لك الأشخاص عــن الطيور الذكيَّة التــي تصاحبهم في شــرفات منازلهم لتأكل معهم، وقد تنتقم بنقرهم إن طردوها، وفي صباح أحد الأيام جاء الغراب إلى منضدة طعامي وبدأ يشاركني الطعام دون خوف في رفقة غيــر متوقعة لكنها جميلة، لأنني أحب الغراب وأستأنس بصوته، حالة تشعر فيها بروح المكان كما لم تتخيلها من قبل، حيث تغزل الحكايات ويســكنك الخيال، وفي المســاء ترى المســتقبل فــي عيون شــباب التجارب المســرحيَّة في قصر الثقافة، واللافــت للنظر أن معظمهم يؤلــف نصوصــه ويخرجها، وهــم خريجو صيدلــة أو طب بشري، لكن المسرح سحرهم.

مدينة السويس

طور سيناء.. هيبة جبليَّة

في اســتكمال رحلة التحكيم الممتدة على مدار أسابيع، يكون الاتجاه إلى «طور ســيناء»، وقد رأيت الجبال بألوانها وتعرجاتها الجميلة وتشــكيلاتها المدهشــة وعلوها الشاهق، وتكرارهــا غير الرتيب، فلكل جبل شــخصيته المتفردة على مســتوى الشــكل والألوان والهيبة، وفي قصر الثقافة تنبت المواهــب الشــبابيَّة كالزهور، حيث يتعاملون مع المســرح بشــغف واهتمام، وإن تواضعت الإمكانات الإنتاجيَّة، وعلى الجانب الآخر يبدو اهتمام أســر هؤلاء الشباب صغار السن بهــم وبمواهبهم واضحاً تماماً.. فزخــم الحضور والمتابعة أكبــر دلائل الاهتمام. رحلة الطور طويلة بشــكل كبير، لكن لقاء المواهب الصغيرة الفرحة بالمسرح يذيب الجهد.

شرم الشيخ.. روعة المشهد

وباستكمال الرحلة تكتمل المتعة، ففي شرم الشيخ أرى الشــواطئ الجميلة، والشــعاب المرجانيَّة المذهلة، ورحلات الغطــس، والجبــال الملونــة، ودفء الجــو، وتعــدد أماكن الســياحة، ومعمار مســجد الصحابة الذي يضفي حالة من البهجــة والجلال على الرحلــة، أما قصــر الثقافة فطرازه المعماري الجميل وحديقته المختلفة يضفيان جمالاً من نوع آخر على الرحلة، والشباب أصحاب التجارب المسرحيَّة في شرم الشيخ لديهم الكثير من الشغف والرغبة في ممارسة فن المسرح، وهو ما يبدو في تجاربهم المسرحيَّة، ومحاولاتهم المستمرة، ورأيت هناك عدداً من التجارب الجادة والمهمة، منهــا تجارب يكون فيها الجمهور على خشــبة المســرح مع الممثلين فيراهــم عن قرب ويتفاعل معهم، والمهم هنا هو الممثل ذاته وأدواته التي يعمل عليها باستمرار.

مدينة طور سيناء

الإسماعيليَّة

شرم الشيخ

رحلة التحكيم في إقليم القناة وســيناء تعد رحلة متفردة من كل الزوايا، فقد عدت منها في كل مرة والمسرح وجمال المنظر عالقان في الذاكرة لا يتجاوزهما أي حدث آخر، هي رحلة تحب فيها المســرح مــن جديد، وتؤمن به مرة أخرى، فقد يبدأ المسرح مع انطفاء الضوء أحياناً.

فــي تجارب الثقافة الجماهيريَّة التي يقدمها الشــباب المصريــون، تكون الحياة بشــكل مختلــف، فعيونهم تلتقط الواقع، وتعيد تدويره لتقدم لنا حالة فنيَّة تنسج فيها حالهم وحالنــا، لكنهــم يتفردون بروح المكان، فــكل محافظة من التــي تابعــت فيها أعمال هؤلاء الشــباب، وجــدت المكان وروحه تتسرب فيما يقدمون، حتى وإن قدموا عملاً عالمياً، لكنهم يرون العالم من خلال عيونهم، عروض هؤلاء الشباب جميعها تســتحق التقدير والاهتمام والدعم، فهي إلى جوار كونها ممارســة لـ «أبو الفنون» فهــي أيضاً حماية للمجتمع ذاته، فالفن هو القادر علــى تهذيب الروح، و«أبو الفنون» ساحر وآســر يجمع الصغار والكبار، وترى فيه روح الفريق وحالة الفن والشغف والنظر إلى المستقبل، وعلى الرغم من ضعف الميزانيَّة الإنتاجيَّة لهذه المشــاريع، فإنها قادرة على تقديم الجمال وتحسين الذوق.

يقــف الخيال وراء قدرة الإنســان علــى الإبداع، وهو أيضاً الوســيلة الأساســيَّة التــي يعتمد عليهــا كل الإبداع الفنــي والحكايات، ومــن اللافت للنظر فــي رحلة إقليم القنــاة أن الخيــال فيهــا ينفتــح على عوالــم أخرى لكن بطابع مــدن الإقليم ذاته، وحكاياته الضاربة بجذورها في العمق التاريخي، هنا الفــن يمكن أن يحافظ على الهويَّة، وينســج من خلالها حكاياته، فمدن الإسماعيليَّة، والسويس، وشرم الشيخ، والطور، وبورســعيد جميعها مدن لها طابعها الخاص، وهويتها المتفردة التــي تمتزج بهويَّة مصر كلها، هي مدن ترى الفن من عمق تاريخها، وشــغف ممارســي الفنون فيها.

محمد بهجاجي
تفصيلٌ لا بدَّ منه

يوسف فاضل
كاتب مسرحي من المغرب

شهدت سبعينيات القرن الماضي طفرة نوعيَّة رائدة لم تعرفها السنوات التي تلتها؛ تجلت في السينما والمسرح، كما في الشعر والنقد. كانت تلك المرحلة حافلة برهانات أدبيَّة يتصدرها شعراء طليعيون من أمثال: عبدالله زريقة، ومحمد بنيس، وأحمد المجاطي؛ إضافة إلى كتاب قصة مجددين منهم أحمد المديني، وإدريس الخوري، ومحمد زفزاف، ومصطفى المسناوي. كما عرفت رهانات مسرحيَّة انفتحت على آفاق جديدة، واكبت الزخم السياسي والأدبي العام.

وتعد «دار الشباب» في حي بوشنتوف بالدار البيضاء علامة فارقة لتلك المرحلة، ومزاراً حجّ إليه هؤلاء جميعاً من شعراء وكتاب قصة ونقاد وسياسيين. فعلى خشبتها غنّى سعيد المغربي، ومنها انطلقت فرق موسيقيَّة أشعلت الساحة الغنائيَّة مثل «ناس الغيوان»، و«لمشاهب». كما كانت هذه الدار موطناً للعديد من أهم الفرق المسرحيَّة التي عرفتها تلك الفترة؛ منها فرقة «الشهاب»، و«الأخوة العربيَّة»، و«الرواد»، و«الباسم»؛ إضافة إلى «مسرح المرحلة» بقيادة المسرحي الكبير حوري الحسين. لقد عبَرت ممرات هذه الدار وملأت ردهاتها وقاعاتها خطى العديد من الشباب الذين جاؤوا يتحسسون طريقهم في هذا الفضاء الزاخر بالأغاني والوعود.. ولا تزال جدرانها تردد صدى أيام مجيدة كانت ولم تعد.

مسيرة طويلة؛ من ذلك الشاب النحيل الذي عرفتُه في ذلك الزمان، إلى الستيني الذي يجلس قبالتي الآن في مقهى «ابن بطوطة». ماذا تغير؟ عدا النظارات التي تخفي النظرة الثاقبة، لا شيء تقريباً. خطوات صغيرة؛ (فما فائدة الخطوات الكبيرة إذا كانت لا تفضي إلى أي مكان؟). إن الخطوات الصغيرة ضروريَّة لمن يعرف إلى أين يسير، وهو، من علياء سنواته الست عشرة، كان يعرف وجهته، ويصعد درجاتها خطوة بخطوة.

مسيرة متعددة أيضاً؛ في الأدب والسياسة (عضو هيئة تحرير جريدة «الاتحاد الاشتراكي»، وكاتب فرع اتحاد كتاب المغرب بالدار البيضاء، ثم عضو مكتبه المركزي). وفي النقد المسرحي، واكبت تجربته المسيرة المسرحيَّة منذ إرهاصاتها الأولى؛ إذ تغوص كتاباته النقديَّة في صلب التجربة المسرحيَّة المغربيَّة وعلاقتها بنبض المجتمع والتاريخ، موثقةً كبواتها ولحظاتها المشرقة؛ فهي خريطة كاملة للإبداع المسرحي بالمغرب، كما كُتب على ظهر مؤلفه «المسرح في المغرب: أفق السؤال».

في الحياة مصير واحد ينتظر البشر، وهو يفتح دربه في أدغالها؛ فتجده مكباً على أوراقه، منزوياً في ركن منعزل من مقهى «ابن بطوطة». مشكلته في الحياة هي العثور على مفتاح ضائع في غابات المسرح كثيفة الظلال. كزاهد، يتحتم عليه اتباع هذا الطريق دون أن يتساءل: هل سيفضي إلى سعادة أو إلى رضا؟ فضاءات المسرح مفخخة، والطريق هي الأهم وإن كانت مزروعة بالألغام. يسير كمن لا خيار له، فليس من السهل أن يعثر الإنسان دائماً على ما يريد، لكن الطريق هي الأهم، وسيلتقي بنفسه في نهاية المطاف؛ لأنه من تلك الطينة. ينتبه المرء حين يقرؤه إلى أنه حين يكتب نصوصه المسرحيَّة، يضع لها العنوان نفسه غالباً: «أليغوريا». لا داعي للاستغراب؛ فهو مرآة لجميع نصوصه المسرحيَّة التي لا تتسامح مع الظلم والوحشيَّة، في الحياة كما في الأدب أو العمل العام.

يسألني عن الصداقة، فنعدّ الأصدقاء واحداً تلو الآخر، وكلما أعدنا العدّ تقلص العدد، حتى لم يعد هناك مجالٌ لمزيد من التقليص؛ سنبقى عراةً إذا استمر العد تنازلياً. حين يتحدث عن الصداقة، فهو لا يقصد تلك العلاقة العاديَّة التي تقوم على المنفعة أو العادة، بل يتحدث عن شيء نادر يكاد يكون استثناءً في حياة الإنسان. ليست هناك أسباب واضحة للصداقة؛ هي وُجدت هكذا والسلام. ففي الصداقة الحقيقيَّة، لا يوجد قيدٌ ولا خوف ولا مجاملة، حيث يمكن لكل طرف أن يكون نفسه تماماً دون أقنعة. وكما قال «مونتيني» حين سُئل: لماذا تحب صديقك؟ فأجاب بجملته الشهيرة: «لأنه هو، ولأنني أنا».

الصداقة لا تطلب شيئاً، ولا تنتظر مقابلاً، ولهذا هي نادرة. وعلى رأس هذه الندرة تستقر الفنانة المرحومة ثريا جبران؛ عِشرةٌ داخل المسرح وخارجه، قبله وبعده. هي «بنت الدرب» قبل أن تصبح الفنانة التي عرفناها. وفنان تلك المرحلة هو «ولد الدرب» الآخر، المغني محمد الحياني، بسيارته الحمراء المكشوفة، وبدلته الأنيقة، والسلسلة الذهبيَّة حول عنقه. لذا، يبدو إسهام بهجاجي في بلورة المشروع الفني لـ «مسرح اليوم» أمراً طبيعياً، ورافداً يلتقي بنهره.

يرتبط اسم محمد بهجاجي بفرقة «مسرح اليوم»، والمخرج عبدالواحد عوزري، وأساساً الفنانة الكبيرة ثريا جبران. فقد كتب لهذه الفرقة العديد من الأعمال المسرحيَّة في شراكة أثمرت تقديم أربعة أعمال هي: «البتول» (1998)، و«امرأة غاضبة»، و«العيطة عليك» (1999)، و«الجنرال» (2000)، إضافة إلى إسهامه بصفة مستشار أدبي في مسرحيَّة «أربع ساعات في شاتيلا».

نصوصه صرخة ضد الظلم، وضد امتهان كرامة الإنسان، وانحياز لآلام الجسد الجريح المهان. وليس معنى هذا أنها تتعلق بالظرفي والعابر، بل هي «مسرح الجرح الذي يفتحه تناول الاستبداد والألم...» كما كتب عبدالواحد عوزري في الكراسة التي أعدتها فرقة «مسرح اليوم» بمناسبة عرض مسرحيَّة «الجنرال». لا تخلو نصوصه من سخرية سوداء؛ ضحك يبدد قليلاً من قتامة الجو القاسي الذي يخيم على نصوصه المسرحيَّة، وإن كان ضحكاً مرّاً. إن أعمال بهجاجي، حسب المخرج، إسهام جدي في كل ما كُتب بذكاء عن المسرح المغربي، باعتبار أن الكتابة عن المسرح تطيل عمر العرض الزائل بطبيعته.

وظيفة المخرج هي الإسهام في انبثاق فكرة النص، والحديث هنا بالأساس عن عبدالواحد عوزري الذي أخرج كل أعمال بهجاجي مع فرقة «مسرح اليوم». يقول عنه محمد بهجاجي إنه يكتفي في البداية بتعميق الإنصات لنبض الممثلين، وعبرهم لنبض النص كما لو أنه يكتشفه من جديد.

يعد محمد بهجاجي الممثلَ طاقةً كامنةً؛ بعضها يحرره الممثل من تلقاء نفسه خلال مرحلة التدريب، وبعضها الآخر يحرره المخرج بتوجيهه نحو إستراتيجيَّة العرض. فبناء العرض لا يكتمل بدون حوارٍ تفاعلي مع أطراف العمليَّة الإبداعيَّة كافة؛ لأن الممثلين إلى جانب ثريا جبران (عبدالله العمراني، ومحمد بصطاوي، وعبداللطيف خمولي، ومنى فتّو) يمنحون النص والعرض آفاقاً أخرى. فالممثل قوة اقتراحٍ تملك إمكانيَّة اختراق النصوص، ويحضر على الخشبة بوجوده جسداً، وتاريخاً، واختياراً.

أما الاقتباس، فهو حسب رأيه: «طريقٌ ناجعٌ لمحاورة الأفكار والتجارب». وهناك ملاحظات أخرى تلفت الاهتمام في كتاباته تتعلق بالإرشادات التي تتخلل النص المسرحي؛ فهي إرشادات ليست موجهةً للمخرج بالضرورة، إذ يستطيع المخرج الاستعانة بها أو إلغاءها من حسابه، بل هي تعني المؤلف بالأساس؛ ترشده وترسم له طريقاً حتى لا يتيه، فهي ضروريَّة له كي لا يتقدم في نصه كمن يسير في الظلام. يحتاج المؤلف إلى أن يرى شخصياته تتحرك أمامه، وتحيا حياتها بدونه، لتساعده في التقدم.

ثمَّ هناك هذا التفصيل الصغير: يأخذ تذكرة الطائرة ويسافر، يحجز غرفةً في فندقٍ في تونس أو باريس ليشاهد عرضاً أو عرضين مسرحيين ويقفل راجعاً. هل تعرف شخصاً له هذا القدر من الشغف بالمسرح؟

سواءٌ في نصوصه النقديَّة، أو نصوصه الإبداعيَّة، أو أسفاره العديدة، فإنه يحكي بمعرفةٍ ودراية بليغة. وكما قال عبدالواحد عوزري: «يمكن تلخيص كتاباته (حياته) في كتابٍ واحدٍ عنوانه: كتاب «المسرح المغربي».

بين إرث الرائدات وطموح الجيل الجديد

أي موقع للنص المسرحي النسوي في تونس اليوم؟

عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

حققت المرأة التونسيَّة نجاحات لافتة في المشهد المسرحي، ولا سيما في مجالي التمثيل والإخراج؛ في المقابل، يبدو حضورها في مجال التأليف قليلاً، حيث بقيت النصوص المسرحيَّة المكتوبة بأقلام نسائيَّة أقل حضوراً من حيث التداول، وأضعف تثميناً من حيث الاعتراف النقدي والإنتاجي.

يطرح هذا الواقع جملة من التساؤلات حول ما إذا كانت الكتابة المسرحيَّة النسويَّة في تونس تعاني من غياب فعلي أم من ضعف في الظهور داخل المشهد الثقافي. كما يثير الأمر مسألة دور المؤسسات الثقافيَّة في دعم النص المسرحي النسوي ومدى قدرتها على تمكينه من فرص الإنتاج والترويج. هذا الواقع يفتح باب التساؤل حول مستقبل النص النسوي، ومدى قدرته على خلخلة الثوابت الجماليَّة والاجتماعيَّة في المسرح التونسي.

كتابة ركحيَّة

ترى الممثلة والمخرجة لبنى مليكة أن الإشكال لا يقتصر على غياب الكتابة المسرحيَّة النسويَّة في تونس، بل يرتبط أساساً بواقع الكتابة المسرحيَّة عموماً، التي تعاني من أزمة بنيويَّة ناجمة عن هيمنة «الكتابة الركحيَّة» أي الكتابة من أجل الخشبة، على حساب النص المسرحي التقليدي، وهو ما حدّ من تشكّل تقاليد راسخة في التأليف.

وتلفت مليكة إلى وجود عوائق غير مرئيَّة، مرتبطة بالذهنيات والبنى الاجتماعيَّة، لا تزال تحدّ من وصول النساء إلى مواقع الإبداع وصناعة القرار داخل الحقل المسرحي.

وفي تفسيرها للمفارقة بين الحضور القوي للممثلات ومحدوديَّة الكاتبات، ترى أن «الأمر يعود إلى ترسّخ أنماط ذهنيَّة داخل منظومة يغلب عليها الطابع الأبوي، حيث ظلّت مواقع التأليف والإخراج تاريخياً حكراً على الرجال، ما جعل التمثيل هو المجال الأكثر إتاحة ومنظوريَّة للنساء». ورغم ذلك، تشير إلى أن الحكايات النسائيَّة لم تغب عن المسرح التونسي، إذ نجحت الممثلات، من خلال الارتجال والكتابة الركحيَّة، في فرض أصواتهن وتجاربهن داخل العروض.

وبخصوص دور المؤسسات الثقافيَّة، تعتبر لبنى مليكة أن دعم النص المسرحي النسوي «لا يزال دون المأمول»، داعية إلى اعتماد «سياسات تمييز إيجابي مؤقتة لإعادة التوازن، في ظل استمرار هيمنة منظومة ثقافيَّة ذات طابع ذكوري». وتشدد في المقابل على أن الإشكال لا يقتصر على المؤسسات، بل هو أيضاً مجتمعي وذهني، ما يستوجب العمل بالتوازي على تغيير العقليات.

وتبين أن حضور المرأة الكاتبة يمثل بالأساس مسألة حق ومساواة، قبل أن يكون مسألة مضمون، مشيرة إلى أن تعدد الأصوات، ومن بينها أصوات النساء، يثري الخطاب المسرحي ويمنحه تنوعاً في الرؤى والحساسيات، دون اختزاله في ما يسمى بـ «نظرة نسائيَّة» واحدة.

القاعدة والاستثناء

وتوافق الممثلة والكاتبة جميلة الشيحي الرأي القائل بأنّ حضور الكتابة المسرحيَّة النسويَّة في تونس ما زال محدوداً مقارنة بالكتابة المسرحيَّة التي أنجزها الرجال، معتبرة أن هذا المجال لم يتبلور بعد بصفة اختصاص مستقل بالمعنى الدقيق، بل ظلّ في أغلبه مرتبطاً بالعمل الركحي.

وفاء الطبوبي

لبنى مليكة

معز قديري

وتضيف أنّ بعض التجارب تبقى استثناءً، مثل تحويل روايات نسائيَّة إلى أعمال مسرحيَّة، لكنها تؤكد أنّ هذا المسار يظل محدوداً ولا يعكس وجود تقليد راسخ لكتابة مسرحيَّة نسويَّة مستقلة، بل يظل مرتبطاً بالإنتاج الركحي وبظروفه.

وفيما يتعلق بتفاوت الحضور بين الممثلات والكاتبات، تشير إلى أنّ «قرب الممثلات من الركح يمنحهنّ قدرة أكبر على تحويل الجسد والحركة والإيقاع إلى جزء من الكتابة المسرحيَّة، ما يجعل النص متكاملاً مع التصور الجمالي للعمل»، لكنها تعتبر أن الكتابة المسرحيَّة تتطلب حساً خاصاً لا يتوافر بالضرورة لدى كل الممثلات.

أما بخصوص دور المؤسسات الثقافيَّة، فتعتبر أنّ الاهتمام بالكتابة النسويَّة في المسرح لا يزال ضعيفاً، مقارنة بما هو حاصل في الرواية، حيث تجد الكاتبات حضوراً أوضح في النشر والتداول، بينما يظل النص المسرحي مرتبطاً أساساً بمشاريع الدعم والإنتاج، ونادراً ما يُنشر بشكل مستقل بعد العروض، باستثناء بعض التجارب الفرديَّة.

وترى أنّ المطلوب اليوم هو «وضع إستراتيجيَّة ثقافيَّة واضحة لدعم النص المسرحي، سواء عبر تشجيع الكتابة النسويَّة مباشرة، أو عبر تحويل الأعمال الروائيَّة النسائيَّة إلى نصوص مسرحيَّة قابلة للإنتاج». وفيما يتعلق بتأثير حضور الكاتبة على الخطاب المسرحي، تؤكد أنّ «الكتابة النسويَّة قادرة على فتح مساحات جديدة من الجرأة والعمق الإنساني، من خلال مقاربة قضايا اجتماعيَّة ووجوديَّة تمسّ الواقع، لكنها تشدد على أنّ «الكتابة، في جوهرها، فعل إنساني لا ينبغي حصره في تصنيفات جندريَّة».

بنية الإنتاج

أما المخرج المسرحي معز القديري، فيقيم المسألة من وجهة نظر أخرى لا تتعلق بالغياب الفعلي للكتابة المسرحيَّة النسويَّة، وإنما يعود السبب إلى الضعف في الحضور والتثمين داخل المنظومة المسرحيَّة نفسها، مبرزاً في هذا السياق أنّ أسماء نسائيَّة مثل رجاء بن عمار، وليلى طوبال، وجليلة بكار، وسامية عمامي، قدّمت تجارب ذات قيمة فكريَّة وجماليَّة، وأسهمت في تطوير الوعي المسرحي، غير أنّ أعمالها غالباً ما تُقرأ من خلال العرض والإخراج أكثر من قراءتها بصفتها نصوصاً مستقلة».

مشهد من مسرحية «الهاربات» تأليف وإخراج وفاء الطبوبي

ويوضح أنّ هذا الوضع مرتبط ببنية الإنتاج المسرحي نفسها، حيث تهيمن سلطة المخرج بوصفه صاحب الرؤية النهائيَّة، ما يؤدي إلى تراجع حضور المؤلف في الواجهة، سواء أكان رجلاً أم امرأة، ويجعل النص في كثير من الأحيان جزءاً من مشروع إخراجي يُنسب إلى صاحبه بدل أن يُنظر إليه بصفته عملاً إبداعياً قائماً بذاته.

ويضيف أنّ المؤسسات الثقافيَّة توفّر دعماً للإنتاج المسرحي، غير أنّ هذا الدعم يظلّ موجّهاً أساساً نحو العروض، مقابل ضعف واضح في مسارات نشر النصوص المسرحيَّة وتوثيقها وترويجها، وهو ما يحدّ من انتشار الكتابة المسرحيَّة النسويَّة، ويجعل جزءاً من التجارب يظل غير معروف بالشكل الكافي.

ويشير في هذا السياق إلى أنّ جيلاً جديداً من الكاتبات بدأ يفرض حضوره تدريجياً، مستفيداً من التحولات الثقافيَّة ومساحات التعبير الجديدة، لكنه يعتبر أنّ التحدي الأساسي لا يزال قائماً، ويتمثل في إعادة الاعتبار للنص المسرحي بوصفه مكوّناً أساسياً في العمليَّة الإبداعيَّة، والاعتراف بالمؤلف بصفته صاحب رؤية وليس مجرد عنصر ثانوي داخل العرض المسرحي.

التكوين المهني

من جانبها تفيد مروى المناعي، بأنّ حضورها بصفتها كاتبة في هذا المجال لم يكن معزولاً عن مسار عام يشهده المسرح التونسي اليوم. وتشير إلى أنّ العديد من الكاتبات المسرحيات هنّ في الأصل ممثلات أو مخرجات، لأن امتلاك أدوات الإخراج كان في أحيان كثيرة شرطاً غير مباشر لتمرير النص إلى الخشبة، في سياق بنيوي جعل الكتابة مرتبطة بالإنتاج أكثر من ارتباطها بمسار مستقل. وترى أنّ هذا الوضع لا يعكس غياباً للنساء بقدر ما يعكس صعوبة في ترسيم الكتابة المسرحيَّة بصفتها اختصاصاً واضحاً داخل المنظومة الثقافيَّة.

سامية عمامي

مروى المناعي

وتبين أنّ هذا المسار لم يكن سهلاً، إذ واجهت النساء عوائق مرتبطة بالبنى الثقافيَّة والمؤسساتيَّة، إضافة إلى محدوديَّة الفرص وضعف الاعتراف النقدي، ما أسهم في تقييد حضور الكتابة النسويَّة أو تأخير ظهورها في الفضاء العام، رغم وجود تجارب فاعلة ومؤثرة لم تحظَ بما يكفي من التوثيق والتثمين.

وفي ما يتعلق بالتمثيل مقابل الكتابة، تعتبر أنّ تفوق حضور الممثلات يعود إلى طبيعة التكوين والمسارات المهنيَّة المتاحة، حيث يبقى التمثيل المدخل الأكثر مباشرة إلى المجال المسرحي، بينما تتطلب الكتابة والإخراج شروطاً أكثر تعقيداً مرتبطة بالإنتاج وبالاعتراف داخل المنظومة.

أما على مستوى المؤسسات الثقافيَّة، فتلاحظ أنّ الدعم المتوافر يظل موجّهاً أساساً نحو الإنتاج والعرض، في حين تبقى الكتابة والنشر والتوثيق المسرحي، وخاصة النسوي، دون مسارات واضحة ومهيكلة، وهو ما يحدّ من انتشار النصوص ويجعل كثيراً منها غير متداول بالشكل الكافي.

وترى أنّ حضور المرأة الكاتبة يسهم في إغناء الخطاب المسرحي من خلال فتح زوايا نظر جديدة ومقاربات مختلفة للواقع الاجتماعي والإنساني، ناتجة عن تجارب معيشة وحساسيات متعددة، مؤكدة في الآن ذاته أنّ هذا التنوع لا يعني وجود «موضوعات نسويَّة» مغلقة، بل يتعلق أساساً بتعدد زوايا المعالجة وتنوع الخلفيات الإبداعيَّة.

النشر والتوثيق

بدورهـا تقـول المخرجـة والكاتبة وفـاء الطبوبي، إنّ النقاش حول «الكتابة المسرحيَّة النسويَّة» في تونس يحتاج إلى إعـادة ضبط مفاهيمه، لأن المسـألة، فـي نظرها، لا تتعلـق بهويَّة الكاتب بقدر ما تتعلق بجودة النص واختياراته الجماليَّة والفكريَّة.

وتوضح أنّ الحديث عن كتابة نسـويَّة مغلقة أو مسـتقلة بذاتها لا يعكس واقع الممارسة المسرحيَّة، باعتبار أنّ قضايا المرأة والنسـويَّة يمكن أن يشتغل عليها كتّاب من الجنسين، وأن عدداً من الأعمال المسرحيَّة في تونس والعالم العربي قدّمها رجال ولامسـت فـي العمق قضايا النسـاء والعدالة الاجتماعيَّـة، ما يجعل الكتابة، وفق تصورها، فعلاً إنسـانياً مفتوحاً على الجميع.

وفـي ما يتعلق بالوضـع العام للنص المسـرحي، تعتبر الطبوبي أنّ الإشـكال لا يخـص الكتابة النسـويَّة وحدها، بل يمسّ المسـرح التونسـي كله، حيث يشهد القطاع، حسب توصيفها، شـحاً واضحاً في النصـوص الجديدة والمبتكرة، مقابل ميـل متزايد نحو إعادة إنتاج أو اسـتلهام النصوص العالميَّـة الكبرى، وهو ما يعكس، في رأيها، نوعاً من الأزمة الإبداعيَّة في مجال الكتابة المسرحيَّة.

وتشـير إلى أنّ التاريخ المسـرحي التونسـي لا يخلو من تجارب نسـائيَّة مهمة في الكتابة والإبداع، مستحضرة أسـماء مثل جليلة بـكار، ورجاء بن عمار، اللتين أسـهمتا في ترسـيخ حضور نسائي داخل المشـهد المسرحي، غير أنّ هـذا التراكم، رغم أهميته، لم يتحول إلى تيار واسـع أو إلـى منظومة إنتاج نصوص نسـائيَّة مسـتمرة ومؤثرة بالشكل الكافي.

وتتوقف الطبوبي عند إشكال آخر تعده أكثر عمقاً، يتمثل في ضعف آليات نشـر وتوثيق النص المسرحي، حيث تبقى العديد من الأعمال، سـواء للرجال أو النسـاء، غير منشورة أو غير متداولة خارج إطار العرض، رغم أنها كُتبت أساسـاً لتُقـرأ وتُناقش أيضاً، لا أن تظل محصورة في لحظة العرض المسرحي فقط. وتضيف أنها شخصياً أنجزت ثلاثة نصوص مسـرحيَّة لم يُنشـر أي منها، وهو ما تعـده دليلاً على خلل هيكلي في منظومة النشر المسرحي.

كما تنتقد غياب التحفيز المؤسسـي للكتابة المسـرحيَّة، سـواء من خـلال ضعف اهتمـام دور النشـر أو محدوديَّة الجوائز المخصصة للنصوص، معتبرة أنّ هذا الوضع أسـهم فـي إضعاف موقع النـص داخل العمليَّة المسـرحيَّة، وجعل الكتابة أقرب إلى مرحلة ثانويَّة مقارنة بالإنتاج والإخراج.

المعنى المسرحي

من جانبهـا، تؤكد الممثلـة والباحثة سـهام العقيل أنه لا يمكـن القول إن النسـاء مُسـتبعدات تماماً مـن الكتابة المسـرحيَّة، لأن هذا المجـال معقد ويتطلـب معرفة فنيَّة وفكريَّة. وتشـير إلى أن التجربة التونسـيَّة تميزت بحضور نسـائي قوي نسـبياً، سـواء في المسـرح أو فـي المجال المجتمعي والثقافي عموماً.

وتقـول إن اختزال دور المرأة في المسـرح في التمثيل فقـط يعكس نظرة قاصـرة، لأن المرأة أسـهمت أيضاً في التأليف والتفكير وبناء المعنى المسرحي.

وعـن العائق أمام حضور الكاتبة المسـرحيَّة تقول إن الأمـر يرتبط أيضـاً بعقليَّة اجتماعيَّة لا تـزال بحاجة إلى انفتـاح أكبر علـى الفن وعلى دور المـرأة. وتؤكد العقيل على ضرورة إشراك المرأة فعلياً في لجان التفكير العلمي والفنـي والثقافي، حتى يكون حضورها مؤثراً في تشـكيل الرؤية المسرحيَّة.

منحة للكتابة

وتربط الكاتبة سـامية عمامي مسـألة ضعـف الكتابة المسـرحيَّة النسـويَّة في تونس بما تسـميه «أزمة النص» داخل المسـرح التونسـي، وهي أزمة بنيويَّة أوسـع تطغى على كل أشـكال الكتابة المسـرحيَّة. وتوضـح أنّ منظومة الإنتاج مـا زالت قائمة علـى هيمنة «الكتابـة الركحيَّة»، حيث يتولى المخرجـون والمخرجات صياغة النص داخل العـرض، بينما تتراجع مكانة الكاتـب/ة المتفرغ/ة للنص، الـذي أصبح في كثيـر من الأحيان مجـرد انطلاقة أوليَّة يُعاد تشكيلها بالارتجال.

وتـرى أن هذا الوضع أسـهم في تراجـع حضور النص المكتوب وضعف نشره، بما في ذلك النصوص النسويَّة، رغم وجود تجارب فعليَّة داخل العروض المسرحيَّة. وفي ما يتعلق بتفاوت حضـور الكاتبات مقارنة بالممثـلات والمخرجات، تفسـر ذلك بسـيطرة «الصورة» على «الكلمة»، حيث أصبح الفعـل الركحي أكثـر بروزاً مـن النص، ما يمنـح التمثيل والإخـراج حضوراً أقـوى من الكتابـة، دون أن يكون ذلك مرتبطاً مباشرة بالجندر.

مشهد من «حلمت بيك البارح»

أما على مسـتوى الدعم المؤسساتي، فتؤكد أن الإشكال الأساسـي يكمن في غياب آليات مخصصة لتشجيع الكتابة المسـرحيَّة، وانتقادها لغياب منح للتفرغ للكتابة على غرار ما هو معمول به في السـينما، مـا يضعف. وتقترح في هذا السـياق إحداث «منحة للكتابة المسـرحيَّة» من شأنها دعم الكتّاب والكاتبات وتمكينهـم من إنتاج نصوص أكثر نضجاً واستقلاليَّة.

خاتمة

وعلى الرغم من هـذه العوائق البنيويَّـة والاجتماعيَّة، تتقاطع الشـهادات عند وجود مسـار تصاعدي يقوده جيل جديد من الكاتبات بدأ يفرض حضوره تدريجياً. وتستشـهد سـامية عمامي في هذا السـياق بتجربة ورشة الكتابة التي أشـرفت عليها، وضمت أربعة مشـاريع نصوص مسـرحيَّة لكاتبات شابات، وهو ما يؤكد أن الإشكال لا يرتبط بالكفاءة، بل بضرورة توفير مساحات دعم واعتراف نقدي تحول هذه المبادرات إلى تيار مسرحي ملحوظ ومستمر.

مترو الأنفاق في القاهرة

فضاء جديد للعروض الأدائية

ينفتح مشهد الفنون الأدائيَّة الراهن في مصر على حالة جديدة من نوعها في القاهرة، حيث تقدم فرق الفنون الشعبيَّة والمسرحيَّة لجمهور وسائل النقل الجماعي من روّاد محطات مترو الأنفاق، عروضاً مسرحيَّة قصيرة، أدائيَّة وحركيَّة وموسيقيَّة، تهدف إلى توسيع قاعدة محبّي المسرح، وتعزيز حضور الفن في الحياة اليوميَّة من خلال تحويل محطات مترو الأنفاق في القاهرة إلى مسارح مفتوحة.

القاهرة: شريف الشافعي
كاتب وإعلامي من مصر

ويجسّد مشروع العروض المسرحيَّة والفنيَّة في محطات مترو أنفاق القاهرة (بخاصة الخط الأخضر الثالث) مبادرة ثقافيَّة مشتركة تهدف إلى نشر الفنون، تقودها وزارة الثقافة المصريَّة، بالتعاون مع وزارة النقل، وتحولت الفكرة إلى واقع في شهر أبريل الماضي، الذي شهد تفعيل البروتوكولات الموقعة وتجسيد التصورات المتفق عليها، وذلك بتنظيم سلسلة عروض يوميَّة في محطات المترو المتنوعة، والإعلان عن جدول فعاليات دوري استمر على مدار الشهر. وتتولى وزارة الثقافة المصريَّة إعداد أجندة العروض وإدارتها، والعمل على تعميمها في مختلف المحطات، فيما تختص وزارة النقل بالإشراف على المبادرة، وتوفير البنية التحتيَّة والمساحات داخل محطات مترو الأنفاق المختلفة في العاصمة المصريَّة، ورفع الجاهزيَّة الفنيَّة لأرصفة الانتظار، المزودة بشاشات ضخمة ومعدّات صوتيَّة ملائمة.

من عروض محطة مترو هليوبوليس فرقة الأنفوشي للفنون الشعبية

وبعد نجاح سلسلة عروض شهر أبريل، أكدت وزارة الثقافة في شهر مايو الماضي حرصها على استمراريَّة هذه التجربة التي لقيت تفاعلاً واسعاً، معلنة أنها بصدد إعداد أجندة متكاملة أوسع نطاقاً لتعميم التجربة بشكل دائم بصفتها منصات إبداعيَّة، على أن يتم تحديث المواعيد بشكل دوري عبر تطبيق إلكتروني يجري العمل على تجهيزه، إضافة إلى نشر المواعيد اليوميَّة على مواقع وزارة الثقافة وصفحات إدارة المترو.

أوقات

تنطلق عروض مترو الأنفاق عادة في فترات منتصف اليوم (من 12 حتى 2 ظهراً) لتناسب أوقات ذروة حركة الركاب، وتتوزع ميزانيَّة المشروع على جهات البروتوكول من مؤسسات وزارتي الثقافة والنقل وهيئاتهما تحت شعار «تحويل تجربة التنقل اليوميَّة إلى رحلة فنيَّة». وتُسند العروض بشكل أساسي إلى الفرق المسرحيَّة والفنيَّة التابعة للدولة، مثل فرق البيت الفني للمسرح، والهيئة العامة لقصور الثقافة، إلى جانب الفنانين المستقلين والمواهب الشابة. وقد شاركت الفنانة إيناس نور، المديرة العامة للمسرح القومي للأطفال، على سبيل المثال، في عروض فرق المسرح على رصيف محطة مترو أنفاق العباسيَّة،

من عروض العرائس والأراجوز في محطات المترو

مع رفقائها الفنانين محمود عامر، وأحمد شحاتة، وسامر المنياوي، وغيرهم، كما شارك من فنانـي العرائس ناصر عبد التواب، ومحمد عبد الفتاح، وآخرون، وقدمت فرقة مسرح القاهرة للعرائس أوبريت «الليلة الكبيرة» الشهير في محطة جامعة القاهرة.

وتندرج التكلفة الإنتاجيَّة لمشروع عروض مترو الأنفاق ضمن ميزانيات التشغيل الفني للوزارات، وليس بصفتها مشروعاً استثمارياً بميزانيَّة ضخمة مستقلة. على أن التطوير المستقبلي الجاري إعداد خطته التفصيليَّة لعروض شهور الصيف المقبلة، قد يستلزم تخصيص ميزانيات إضافيَّة منفصلة لدعم المحتوى الفني والتكنولوجي.

ترقية الذائقة

تأتي عروض مترو الأنفاق المسرحيَّة، في محطات العتبة، والعباسيَّة، وجامعة القاهرة، وإمبابة، وهليوبوليس، وعدلي منصور، وجمال عبد الناصر، وغيرها؛ مكثفة ومبسّطة عادة، لتتمكن من إيصال جمالياتها الفنيَّة والتعبيريَّة، وتمرير رسائلها التنويريَّة والاجتماعيَّة بأيسر الطرق، وفي أقل وقت ممكن، بما يناسب طبيعة المتفرجين بوصفهم جمهوراً عاماً من جهة، ومتنقلين يستعدون لاستقلال المترو سريعاً من جهة أخرى.

تنبني الفكرة الجديرة بالاهتمام على مفاهيم ترقية الذائقة الفنيَّة والحس الإبداعي والإعمال العقلي، ونشر المتعة، وتعزيز الوعي والقيم الإنسانيَّة لدى قطاع واسع من الجمهور، وتدريبه على مقاومة القبح والتسطيح والتجريف، إضافة إلى تنمية روح المشاركة والتفاعليَّة لدى المتلقي الذي يجد نفسه في قلب العرض المسرحي بجوار المؤدّين، وبدون أي حواجز تفصله عن المشاركين في الأداء من الممثلين والراقصين والموسيقيين.

تحت هذه المظلة، تتلاشى الفروق وتذوب الفواصل تماماً بين صناعة الإبداع، وبين تلقّيه بالصورة المثلى، فتصير الفنون والأفكار والإبداعات الحرة متنفَّساً نقيّاً للجميع، وأسلوب حياة لكل مواطن، وتستعيد القوة الناعمة عافيتها في بناء الإنسان ودعم تحقيق العدالة الثقافيَّة بمعناها العميق الشامل، بما يعيد إحياء فكرة الثقافة الجماهيريَّة بمنظور عصري أكثر مرونة وأعمق تأثيراً.

من عروض محطة مترو هليوبوليس

من عروض محطة مترو عدلي منصور كورال الكونسرفتوار

إدهاش والتزام

وتبدو ثيمات العروض المسرحيَّة التي تشهدها محطات مترو الأنفاق متنوعة إلى أبعد الحدود، ومستوعبة لألوان وتجليات فنيَّة بالغة الثراء.

تجمع هذه الثيمات بين الفلكلور والعصريَّة، وتمزج بين التمثيل والحركة والرقص والأداء، وتفتح النوافذ أمام الموسيقى، والغناء، والسمسميَّة، والربابة، والناي، وكورال المعهد العالي للموسيقى (الكونسرفتوار)، جنباً إلى جنب مع الإنشاد الديني، والسيرة الهلاليَّة، والتنورة، والعرائس، والأراجوز، وغيرها من عناصر «الوجبة المعنويَّة الداعمة»، بحد تعبير وزيرة الثقافة المصريَّة جيهان زكي. ويشّكل هذا المشروع النوعي، بحد وزير النقل المصري كامل الوزير، تجربة ثقافيَّة رائدة «هدفها المحوري إضفاء أجواء من البهجة، ونشر الوعي الثقافي، وتخفيف ضغوط الحياة اليوميَّة على الركاب من خلال المسرح والفنون الشعبيَّة والموسيقى».

وتعوّل المؤسسة الرسميَّة المصريَّة على أن هذه التجربة المسرحيَّة الجديدة سوف تؤتي أكلها خلال وقت قياسي، ذلك أنها «تستهدف رسم الابتسامة على وجوه المصريين، عبر تقديم محتوى فني هادف، يجمع بين نشر الوعي وإدخال البهجة والتعريف بالقيم الثقافيَّة، مع مراعاة التنوع في أشكال الفنون المقدّمة، بما يلائم مختلف الأذواق والفئات العمريَّة». ومن الملاحظ أنه حتى عروض العرائس والأراجوز، لا تتخلى عن الجمع بين الجماليات المكتفية بذاتها، والمضمون الملتزم، حيث يجري طرح قضايا مجتمعيَّة مثل البطالة، والتنمر، والتحرش، والتفكك الأسري، ومخاطر التكنولوجيا، وغيرها، في إهاب درامي شائق.

جذور وفروع

ولا يمكن فصل هذا الحراك المسرحي الذي تُحدثه عروض فرق الكبار والناشئة والصغار، وفرق الموهوبين من ذوي الهمم (أصحاب الحالات الخاصة)، في محطات مترو الأنفاق في القاهرة، عن ميراث ليس بهيّن في المشهد المسرحي المصري، يقوم على فكرة العرض في الفضاءات العامة، وتحويل المساحات الجماهيريَّة المجانيَّة إلى منصات نابضة بالإبداع. وثمة حضور متجذر لمثل هذه الظواهر والصيغ المغايرة، التي تسعى إلى خلخلة أفق التوقع، والخروج من حيّز العلبة المسرحيَّة النمطيَّة، والمتلقي التقليدي.

ولعل أبرز الأمثلة السابقة في هذا السياق، إرهاصات المسرح التفاعلي، وتلك العروض التي يقدّمها مسرح

الشارع، ومسرح المواجهة والتجوال، وسلسلة مسرح القرية، وسلسلة «فن وحياة»، وغيرها من الأعمال التجريبيَّة، التي تندرج في إطار فلسفة جديدة تتبناها المؤسسة الرسميَّة المصريَّة، تنبني على دمج الثقافة والفنون في المجال العام، وتأصيل التراث والذاكرة الشعبيَّة في مسارات الحياة المتنوعة للمواطنين، وليس فقط في القاعات المغلقة والمراكز الثقافيَّة التخصصيَّة، فالأصل في الفن أن يكون شعبيّاً وليس نخبويّاً.

ولكنّ الجديد والمختلف في عروض مترو الأنفاق، أنها تكاد تشتبك مع أكبر قاعدة من الجمهور العام اشتباكاً مباشراً (حوالي مليوني راكب للمترو يوميّاً)، وتذهب هذه العروض إلى سائر الفئات دون استثناء أينما تحرّكت، وليس في مقر بعينه، وتباغت الروتين اليومي للجميع بكبسولات فنيَّة مضغوطة تنعش فيهم الأمل وتبث فيهم خصوبة الحياة وتجددها بهذه العروض الفجائيَّة الحيَّة.

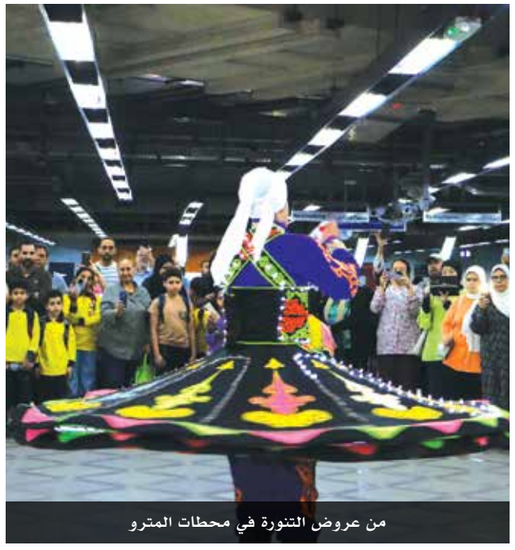
رموز ومعارف

كثيرة هي العروض التي لقيت صدى جماهيريّاً واسعاً خلال الآونة الأخيرة (أبريل/ نيسان، ومايو/ أيار 2026) في خريطة تجربة مترو الأنفاق الرائدة للمسرح المجاني المفتوح، منها على سبيل المثال لا الحصر عروض فرقة الأنفوشي للفنون الشعبيَّة في محطة مترو هليوبوليس، ولا سيما العروض الراقصة التي قدمتها الفرقة تزامناً مع الاحتفال بعيد تأسيس مدينة الإسكندريَّة تحت عنوان «الثقافة معك في كل مكان». وهي عروض حركيَّة تعبيريَّة تستلهم الرقصات الفلكلوريَّة وتابلوهات الموروث الحضاري، وتشحنها برسائل موجزة تغّذي مفاهيم قبول الآخر والتواصل الثقافي بين الشعوب.

أما عرض «في محبة الإسكندريَّة»، للفرقة نفسها، فينطوي على أشهر الرقصات الشعبيَّة التي تتميز بها مدينة الثغر، وتعكس تراثها الأصيل بصفتها واحدة من

تفاعل الجمهور مع العروض

من عروض الأراجوز في محطة مترو العباسية


من عروض التنورة في محطات المترو

أعرق المدن الكوزموبوليتانيَّة التي يتعايش فيها البشر بسلام على مر التاريخ.

ويجد ذوو الهمم مجالاً في عروض محطة مترو جمال عبد الناصر، خصوصاً الموهوبين في فرق الكورال الموسيقي، إيماناً بتوسيع نطاق العدالة الثقافيَّة، حيث تصاحب معزوفاتهم الموسيقيَّة العروض المسرحيَّة والأدائيَّة، التي تحرص عادة على تعزيز قيم مجتمعيَّة وأخلاقيَّة، أو تعمل على التعريف برموز مصريَّة وعربيَّة، في إطار فني، من أمثال أديب نوبل الروائي نجيب محفوظ، والنحّات الرائد محمود مختار، وأمير الشعراء أحمد شوقي، وشاعر العاميَّة وراوية السيرة الهلاليَّة عبد الرحمن الأبنودي، وغيرهم. ويتم استثمار الشاشات العملاقة على أرصفة محطات المترو في عروض موازية وخلفيات مصاحبة للعروض المسرحيَّة الحيَّة، كما تقدم الشاشات الصغيرة داخل قطارات المترو تنويهات عن العروض وملخصات لها، ومضامين فنيَّة وثقافيَّة ومعرفيَّة أخرى متعددة.

وفي محطة مترو جامعة القاهرة، تتوالى عروض فرقة النيل الشعبيَّة، التي تصوغ بمصاحبة آلات المزمار والربابة والناي ملاحم فلكلوريَّة ودراميَّة وموسيقيَّة تعكس طبيعة الحياة في الريف المصري وفي الصعيد الجنوبي، وتجذب أنظار المترددين على المكان، ليروا أنفسهم في داخل العروض التي تتمتع بمصداقيَّة وتلقائيَّة وقدرة على بث الطاقة الإيجابيَّة. والأمر نفسه في عروض مترو محطة عدلي منصور لكورال المعهد العالي للموسيقى «الكونسرفتوار»، التابع لأكاديميَّة الفنون، حيث تتجسد لوحات يوم الشهيد المصري البصريَّة بمصاحبة العزف الموسيقي الدال والمعبر عن البطولات والملاحم التي يجري تجسيدها تمثيليّاً.

وتتوزع على محطات العباسيَّة، والعتبة، وإمبابة، وغيرها، عروض التراث الشعبي الدراميَّة والراقصة، وفصول مرويات الأراجوز، وحكايا السيرة الهلاليَّة، ووصلات «السمسميَّة» والربابة والناي، ومقطوعات كورال الكونسرفتوار. كما تنتعش عروض السيرة الهلاليَّة والتنورة والعرائس، إلى جانب منمنمات الموسيقى الدينيَّة والصوفيَّة والإنشاد الديني. وتكتسب عروض الأراجوز والسيرة الهلاليَّة والسمسميَّة أهميَّة مضاعفة، وذلك منذ إدراجها ضمن العناصر المسجلة على قوائم التراث العالمي لليونسكو.

كومباني غيراف

فرقة سويدية تمزج المسرح بالسيرك والفلسفة وعروضها للصغار والكبار

تواصل فرقة كومباني غيراف (Kompani Giraff) التي تُعد واحدة من أبرز الفرق في فضاء الفنون الأدائيَّة ومسرح السيرك المعاصر في السويد خلال العقدين الأخيرين تخطي قواعد المألوف، وتطوير أساليب فنيَّة تذيب الحدود الفاصلة بين فضاء الفلسفة وفضاء اللعب المسرحي.

ستوكهولوم: كريم رشيد
كاتب ومخرج مسرحي من السويد

يجمع أداء الفرقة بين التعبير الجسدي والفنون البصريَّة والعمل مع المواد المختلفة، لتضيف إلى برنامج عروضها السنوي لعام 2026 عرضين يتجلى فيهما «تخصيب» علاقة الجسد بمحيطه المسرحي؛ ليس بوصفه أداة تعبيريَّة فحسب، بل بصفته عنصراً مادياً يتفاعل مع الأشياء، ويتحول معها ومن خلالها ليصبح مولداً للأشكال والتكوينات الصوريَّة والدلالات.

تشتبك الأجساد في عروضها مع الأقمشة، والحبال، والكرات، والسلالم، والهياكل الماديَّة، والبالونات، والدراجات الهوائيَّة، والأراجيح طوال العرض. ولا تُستخدم هذه العناصر ديكوراً أو خلفيَّة منظريَّة، بل بوصفها قوى تتفاعل مع جسد الممثل الراقص ولاعب السيرك لإعادة تشكيل المشهد البصري، فتصبح الحدود بين الفنون الأدائيَّة مرنة ومتنقلة.

في هذا السياق، يختفي التمييز التقليدي بين المؤدي والمادة، ويتوحدان لإنشاء علاقات متغيرة تمكّن كل مشاهد من إنتاج قراءته الخاصة للصورة البصريَّة؛ مما يؤثر في صيغة التلقي ويمنحها قدرة على التفاعل الذهني. وهذا ما يضفي على أعمال الفرقة طابعاً خاصاً يجمع بين البساطة الظاهريَّة والعمق الموضوعي، مما أتاح لها تقديم عروضها لجمهور مزدوج من الأطفال والبالغين دون تبسيط المحتوى، بل بإنتاج محتوى متعدد الطبقات؛ حيث يمكن تلقي العرض بوصفه تشكيلاً بصرياً تجريدياً يهدف لتطوير التأمل الحسي والجمالي لدى الأطفال، أو بوصفه تأملاً فلسفياً في هويَّة الجسد وتحولاتها بالنسبة للكبار.

في إنتاجها المسرحي الأول «صالون الزرافة»، قدمت الفرقة بيئة غرائبيَّة مدهشة؛ مكاناً يستقبلك بمزيج من الرعب والبهجة، يفاجئك ويسليك، ويخيفك ويصدمك في

آنٍ واحـد. هنـاك، تصبح جـزءاً من عرضٍ غريب تُشـاهد فيـه رجالَ إطفاء يرقصون، وكلاباً ترتدي شـعراً مسـتعاراً، وروبوتاتٍ متجولة، وأيائل حيَّة.

وفـي مسـرحيتها الثانيـة «يانصيب مأسـاوي»، نلتقي بمجموعة من عشاق ألعاب السكك الملتوية في مدن الملاهي؛ أولئك المهووسـين بالسفر بدراجاتهم ذات العجلة الواحدة، وهم يمرون بسلسـلة مـن الأحداث والشـخصيات الغريبة؛ مثـل راعي أرانب يعزف علـى البيانو عن بُعد، وعروسـين عالقين في إطار صورة، وسـيدةٍ تدوس على علبة «فشـار»

فتفجر بوجهها عاصفة من الذرة المفرقعة. جميعهم سـحبوا تذاكر من اليانصيب نفسه؛ فنانو سيرك وراقصون وممثلون صامتون في مسرحيَّة حالمة، زاخرة بالكوميديا والشعر.

وتوالـت عروضهـا المدهشـة والمتنوعة التـي قاربت العشـرين عرضاً، شاهدنا ثلاثة منها: الأول بعنوان «أبجديَّة الزرافـة» (Giraffens ABC)، والثانـي بعنوان «دراسـة الخسائر» (A Study of Losses)، والثالث بعنوان «الكومة» (The Pile)، الـذي يتواصـل تقديمـه منذ مـارس 2026؛ وجميعها من إبداع المخرجة فيكتوريا دالبورغ.

تُقدم هذه العـروض لجمهور يضم الأطفـال والبالغين معاً، داخل فضاء مشـترك تُمحى فيـه الحدود الفاصلة بين الفئـات العمريَّة، وتُزال العوائق التي تفصل مسـرح الطفل عن تجارب الفنون الأدائيَّـة المختبريَّة المعاصرة. في هذه العروض، تتراجع الحكاية لصالح تأمل العلاقة بين الجسـد والمـادة موضوعياً وجمالياً؛ حيث يكون الجسـد جزءاً من شـبكة تضم مفردات متنوعـة؛ منها الأقمشـة، والملابس، والسـلالم، والكـرات، والبالونـات، والحبـال، والأراجيح، والحلقـات المعدنيَّة، وقطع الملحقات الأخرى التي تسـهم بصفتها شريكاً في إنتاج المشهد.

ضمـن هذا المسـار، يأتي عـرض (الكومـة) امتداداً وتكثيفاً لاهتمامات الفرقة؛ حيث يبلغ الاشتغال على المادة والجسـد درجة جديدة من التعقيد، ويحل أسلوب «تكديس الأجسـاد» بدلاً من تفرّدها، ليكـون منطلقاً ومدخلاً لفهم العلاقـة المركبـة بيـن الفـرد والجماعة، وبين الجسـد وتحولاته المتواصلة.

اسـتقبل الفضاء النقدي العام في السويد عروض هذه الفرقـة باهتمـام واحتفاء؛ ففـي عروضها يلـج الجمهور إلى فضاء مسـرحي يلتحم فيه الجسـد والمادة في تكوين جسدي وحركي متشابك، يمكن تصنيفه ضمن فنون السيرك المعاصر والفنون الأدائيَّة البصريَّة، حيث تذوب الحدود بين الرقص، والتركيب (installation)، والأداء.

وفي الوقت ذاته، تسـتدعي عروضهـا نوعاً من التلقي يعتمد على التفاعل الذهنـي لإنتاج قراءة المتفرج الخاصة التي تعيد قراءة الصورة البصريَّة وصناعة المعنى، إذ يُسهم الجمهور عملياً في إنتاجها وتداولها.

ويُشـكل عرض (الكومة) تطوراً منطقياً للعمل المختبري الـذي يُركز على الصلة بين الجسـد والمـادة، الذي بدأته الفرقـة فـي عرضها المسـرحي الأول «أبجديَّـة الزرافة» الموجـه للأطفال في مرحلـة الروضة، الـذي كان عرضاً مرحاً وخيالياً، تتحول فيه الحروف إلى كائنات حيَّة، وتخرج الصور من إطاراتها لتسهم في إنتاج دلالات جديدة. تتحرك الأشـياء كما لو كانت تمتلك إرادة خاصة تُحركها وتُشـكلها بعفويَّة، وليس وفقاً لذلك التصميم الكوركرافي الدقيق الذي يشتبك فيه الجسـد مع المواد المختلفة في حركة متواصلة، لتُكوّن تشـكيلاً جسـدياً بصرياً يُحفّز الأطفـال على قراءة الحروف المتشـكلة من المواد والملحقات التي يسـتخدمها الممثلـون في أدائهم بطريقة قريبة إلى ألعاب الأكروباتيك التهريجية المرحة، فيما يلحظ البالغون بسـهولة تلك البنية الدقيقة للحركة والتشـكيل الجسـدي المحسـوب والمنتظم فـي متوالية الظهور والاختفاء، معتمـداً على تنظيم بصري كوركرافي صارم، يكون فيه إيقاع التحولات المتواصلة روح العرض الذي تتكدس فيه الأجسـاد والمواد، ويُعاد تشكيلها في متوالية حركيَّة.

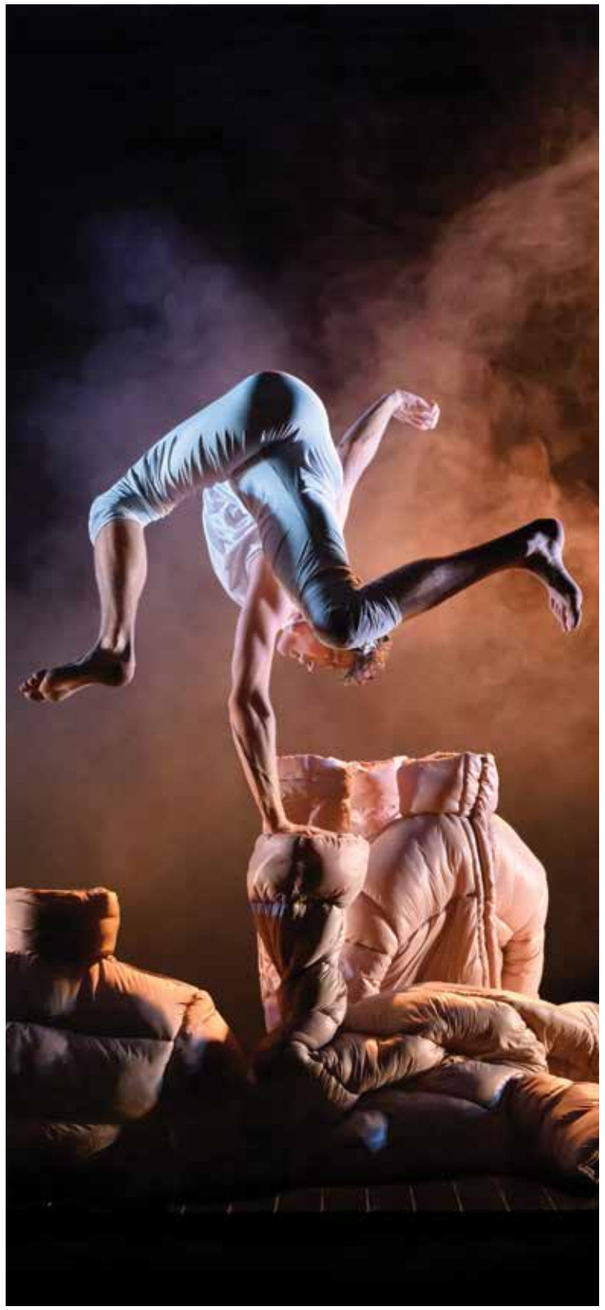
يمنح العرض الأطفال جواً بهيجاً، ويُشيع الطمأنينة التي تشـجعهم على التفكير الحر والتأمل التلقائي والجرأة على التأويل دون خـوف من الوقوع في الخطـأ، ودون انكفاء على الذات، سواء من خلال التجاوب المباشر مع الممثلين والمؤدين، أو من خلال تحفيز التفكير التجريبي والتخمين الـذي يُصيـب ويخطئ، وقبـول الاختلاف، والقـدرة على البحـث والتعلم الذاتـي في جو اللعب والتسـلية، إذ لا يتم تقديم المعرفة هنا بشكل تلقيني، بل تُبنى من خلال التجربة

الحسـيَّة. فالحـرف لا يُقدَّم بوصفه شـكلاً ثابتاً، بل بصفته حدثاً بصرياً جسـدياً حركياً يتم إنتاجه أمام عيون الأطفال الذين يشـهدون كيف يمكن للحرف أن يولد، يتحرك، يتغير، ثم يُعاد تشـكيله ليكـون حرفاً جديداً مغايـراً. بهذا المعنى يفتح العرض أمـام الطفل علاقة مختلفة مـع اللغة، علاقة قائمة على التجربة التفاعليَّة لا على التلقي السلبي، فيستبعد

مفهوم (التعليم) ويُعـزز مفهوم (التعلم الذاتي). ولهذا فإن «أبجديَّـة الزرافة» ليـس مجرد عرض تعليمـي، بل تجربة جماليَّـة تجذب الأطفـال إلى فضاء الفـن المعاصر، وهذا هو ما أثـار اهتمام النقاد الذين وصفوا العرض بأنه ممتع، وسـاحر، وخلاق، ومُحفـز، ومثير للفضـول والخيال، وأنه من خـلال هذا التجاذب بين البسـاطة الظاهريَّة والتعقيد البنيـوي يفتح مجالاً لإعادة التفكير فـي العلاقة بين الفن والطفولة، وبين التجربة الجماليَّة اللعبيَّة والمعرفة الذهنيَّة.

فـي عـرض (الكومة) ينتقـل الأداء إلى مسـتوى أكثر تعقيـداً، لم يعد هناك عنصر منفصل يمكن تتبعه بسـهولة، بل تراكم، وتكديس، وتشابك تتحول فيه الأجساد إلى كتل لا يمكن فصلها إلى وحدات مسـتقلة. هذا التحول من الجسد المفرد إلى الكـوم/ الكتلة، يغير التفكير في المعنى بوصفه بناءً تركيبياً، إلى التفكير فيه بوصفه ظاهرة تفاعليَّة، تنشـأ من تفاعل المفردات لا من وجودها المجرد.

ضمـن هـذا المسـار التحولـي، يأتي العـرض المثير للدهشـة الذي قدمته الفرقة بالتعاون مع المسرح الوطني



الجوال بعنوان «دراسـة الخسـائر» (A Study of Losses) الذي يوصف بكونه « تفسيراً حراً» لروايـة الكاتبـة الألمانيَّة جوديث شالانسـكي، «فهـرس جـرد الخسـائر» An Inventory of Losses Summary التي تصف الحياة والتاريخ بأسلوب الواقعيَّة السحريَّة كسلسلة من الخسائر والاختفـاءات، حيـث تسـقط الإمبراطوريات وتتحـول المبانـي إلى أطـلال وتُدمـر الآثار الثقافيَّـة وتنقـرض الحيوانات. بينمـا لا نُدرك نحن معظم هذه الخسـائر لأنها ببساطة غابت عن أنظارنا. باسـتخدام فنون السيرك والسحر المعاصـر واللعب مـع الأدوات المختلفة، يُقدم العمل استكشـافاً مرحاً وراقصاً لمعنى الفقدان والخسـارة، مرتكزاً على فكرة سحريَّة افتراضيَّة مفادهـا أن كل ما فُقد علـى الأرض قد انتهى به المطاف على سـطح القمر. يسـتيقظ أربعة فنانـي سـيرك ومجموعة من الأشـياء اليوميَّة المنسـيَّة في مشـهدٍ غامض، حيث تحمل حتى الأشـياء ذكريات وأحلاماً وآلامـاً خفيَّة، وتلعب الموسـيقى التي أُلفت خصوصاً للعمل بالتعاون الوثيـق مع الفنان الأمريكـي Zach Condon وفرقته الموسـيقيَّة المعروفة باسـم (بيروت) دوراً محوريـاً في السـرد، وتُعـزز المضامين الوجوديَّـة التي يحفل بهـا العرض الذي يواجه الجمهور بسؤال صادم: ما الذي فقدته من قبل، وما الذي تخشى فقدانه الآن؟

عـروض تضعنـا أمـام معاييـر جديـدة لجماليـات الأداء، يتخذ فيها التأمل الفلسـفي شـكل اللعـب، وتتماهـى فيهـا الأجسـاد مع الموجـودات الماديَّـة، وتتقافز فيهـا المعاني كأجساد لاعبي الأكروباتيك.

شريف خزندار.. رحالة الخيال

سامر محمد إسماعيل
كاتب ومخرج من سوريا

تستلهم حنان قصاب حسن، مطلع قصيدة «النهر الخالد» للشاعر المصري محمود حسن إسماعيل عنواناً لكتابها الجديد «مسافرٌ زاده الخيال» (دار أطلس- دمشق). القصيدة التي اشتهرت بعدما لحّنها وغنّاها الموسيقار محمد عبدالوهاب عام 1954، تجعلها الأكاديميَّة السوريَّة بمثابة مقاربة بين نهر النيل وسيرة المخرج والباحث والمنشّط الثقافي السوري- الفرنسي شريف خزندار (حلب 1940).

لعل قصاب حسن لم تخطئ في هذه الاستعارة رغم ما فيها من احتفاء، فالرجل صاحب رحلة عوليسيَّة تعبّر عنها الكاتبة في مقدمة كتابها بالقول: «رجل عبَر القرن». إذن هو كتاب احتفاء قبل أن يكون كتاباً نقدياً مهماً عن تجربة المخرج السوري- الفرنسي، الذي انقطعت أخباره منذ أن غادر دمشق عام 1964.

عاد بعدها خزندار إلى سوريا مرتين، الأولى كانت عام 2000 وقدم حينها مسرحيَّة بعنوان «جوليا دومنا» في مهرجان المحبة والسلام في اللاذقيَّة، أما المرة الثانية فكانت حين عين عضواً في مجلس أمناء احتفاليَّة «دمشق عاصمة للثقافة العربيَّة عام 2008».

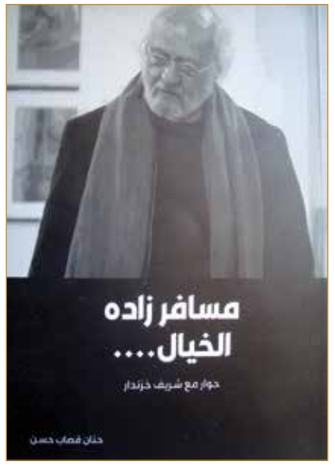
يتخذ الكتاب شكلاً حوارياً لا بالمعنى الصحفي، بل بشكل مناظرة عن تاريخ الفن المسرحي في كل من سوريا وفرنسا ولبنان. حواريَّة تذوب فيها المسافة بين السؤال والجواب، لتستحيل تنقيباً عن ذكريات ومراحل مهمة في مسيرة قامتين ثقافيتين شغلتا مناصب عديدة داخل سوريا وخارجها، فحنان قصاب حسن تبوأت عمادة المعهد العالي للفنون المسرحيَّة (2006 - 2010) والأمينة العامة لاحتفاليَّة دمشق عاصمة للثقافة العربيَّة 2008، ومديرة دار الأوبرا السوريَّة (2009 - 2010)، كما أنها وقبل هذا كله هي أستاذة المسرح وسميولوجيا الفن في جامعة دمشق، وفي الجامعة اليسوعيَّة في بيروت، وجامعة الروح القدس في الكسليك في لبنان، أما على الصعيد الدولي فقد عملت قصاب حسن مع العديد من المنظمات والجمعيات الثقافيَّة الأوروبيَّة، من بينها اللجنة الإستراتيجيَّة للمجلس الثقافي لاتحاد المتوسط في فرنسا (2009 - 2011)، بالإضافة إلى مشاركتها في تقييم مشاريع ثقافيَّة لدى مؤسسات مهمة، مثل مؤسسة الكويت للبحث العلمي، وجائزة الدوحة للكتابة الدراميَّة، والصندوق الدولي لدعم الثقافة في اليونسكو، والصندوق العربي للفنون والثقافة (آفاق)، وغيرها الكثير.

من جانب آخر تحفل مسيرة شريف خزندار بتاريخ من الأسفار والعمل الثقافي والإداري للعديد من المؤسسات والهيئات الدوليَّة التي أسهم في تأسيسها وتغيير نظرتها نحو ثقافة الشعوب وتراثها اللامادي. يأتي المسرح في مقدمة هذه الاشتغالات الكثيفة التي حرص خزندار أن يكون عرابها بحق، إذ أصدر عن دار ثقافات العالم سلسلة كتابه الضخم «عالميَّة المتخيل» 1984، التي بلغت خمسة وعشرين مجلداً باللغة الفرنسيَّة في ميادين المسرح والأدب والتراث اللامادي، إضافةً إلى إصداره كتاباً خاصاً بالاشتراك مع فرانسواز غروند بعنوان «أطلس المتخيل 2000» عن الظواهر المشهديَّة في العالم، وكتاباً آخراً عن مسرح خيال الظل (1978).

يسرد الكتاب لقاءات شريف خزندار الأولى في بداياته، ونشاطه المسرحي في نوادي الدراما في الجامعة الأمريكيَّة والجامعة اليسوعيَّة في بيروت (1959 - 1962)، ثم عمله في المسرح الدمشقي (1963 1964-). تقول حنان: «فتح شريف خزندار لي خزائن أرشيفه الثري من وثائق تستعيد جزءاً أساسياً من ذاكرة المسرح والثقافة في المنطقة العربيَّة والعالم، لاسيما التجربة الباريسيَّة وإدارة المسارح والبيوت الثقافيَّة، وبشكل خاص (بيت ثقافات العالم) الذي أسسه عام 1982 وترأسه حتى عام 2007 ويشرف عليه حتى يومنا هذا».

كما يناقش الكتاب أيضاً مفاهيم مفتاحيَّة مثل الثقافة، والتراث، والفلكلور، والتنوع الثقافي، والمثاقفة، والانفتاح على الآخر. جميعها تقع في صلب اهتمامات شريف خزندار الذي شغل قبل تقاعده منصب رئيس لجنة الثقافة في اللجنة الوطنيَّة الفرنسيَّة في اليونسكو عام 1997، وعُين مستشاراً حكومياً في الشؤون المتعلقة بالتراث الثقافي اللامادي في المنظمة.

بعد حصوله على البكالوريا في دمشق عام 1958، كان خزندار يطمح أن يسافر إلى فرنسا ليكمل دراسته الجامعيَّة هناك، لكنه تلقى منحة لسنة واحدة في مدرسة أمريكيَّة. كان عندها لم يتجاوز بعد الثامنة عشرة من عمره. بعدها عاد للعيش في لبنان ودراسة إدارة الأعمال



في الجامعة الأمريكيَّة في بيروت، لكن الوضع المادي لم يكن يسمح بذلك. كان خزندار مولعاً بالمسرح منذ صغره، وهذا ربما ما دفعه أن يقوم بدور الملقِّن في مسرح مدرسة «اللاييك» في دمشق. سرعان ما بدأ شريف يلعب أدوار الأطفال في المسرحيات. في تلك الفترة أصدر أول ديوان شعر له كتبه باللغة الفرنسيَّة بعنوان «وحيدون» عام 1961. كان ذلك بتشجيع من الراحلة كوليت خوري الأديبة التي سوف يلتقي في صالون بيتها الأدبي بالكثير من الكتّاب والفنانين من مثل يوسف الخال، وأدونيس، ومحمد الماغوط، وعلي الجندي.

التجربة الاحترافيَّة الأولى لشريف خزندار في المسرح كانت في نادي الدراما في الجامعة الأمريكيَّة في بيروت، إذ قام بإعداد مسرحيَّة «كاليغولا» لألبير كامو لتقدم لأول مرة باللغة الفرنسيَّة. في تلك الفترة كانت مدرسة الآداب جزءاً من الجامعة اليسوعيَّة في بيروت التي درس فيها شريف أيضاً، وقام مع المخرج جلال خوري بتقديم مسرحيَّة «في انتظار غودو» لبيكيت، وأخرجها جان بليسيس. عمل الرجل على النص بعدها مع كل من كريستيان غازي وميشيل غريب وبونيه شحادة ابن الكاتب اللبناني- الفرنسي جورج شحادة، الذي كان يحضر البروفات من وقت لآخر. لاقت هذه التجربة نجاحاً كبيراً، فقررت إدارة الجامعة تأسيس «المركز الجامعي للدراسات المسرحيَّة»، وفيه تعرّف شريف إلى روجيه عساف الذي أكمل إدارة المركز بعد سفره إلى باريس.

ولقد أسهم عمله في تلفزيون الشرق في لبنان بتوصية من إدارته في توفير فرصة لشريف في راديو فرنسا، الذي قدم فيه برنامجاً عن المسرح باللغة الفرنسيَّة. في تلك الفترة التقى شريف بأيقونة المسرح الفرنسي جان فيلار الذي كان قد أطلق فكرة المسرح الشعبي. كان ذلك عام 1963 عندما قبله فيلار متدرباً في مسرح شايو حين كان يخرج مسرحيَّة «توماس مور رجل وحيد». لم يدرس شريف المسرح بشكل أكاديمي، لكن الرجل انتسب إلى «جامعة مسرح الأمم» وهي مؤسسة فنيَّة مرسخة للتكوين المسرحي وليست جامعة بالمعنى الأكاديمي التقليدي. يقول شريف: «كانت هذه الجامعة تقدم حلقات من المعارف النظريَّة والعمليَّة ودروساً عن تاريخ المسرح على شكل محترفات عمليَّة لمجموعة من الطلاب من جنسيات مختلفة، ففكرة جامعة مسرح الأمم كانت السماح للمشاركين بتعلم المسرح عبر الممارسة ولمدة ثلاثة أشهر تنتهي بعروض يقدمها طلاب الجامعة حسب الاختصاص الذي اختاروه».

اختار وقتها خزندار اختصاص الكتابة، وقام بتأليف مسرحيَّة بعنوان «هابيل وحواء»، واختارت أن تخرجها صبيَّة اسمها فرانسواز غروند، التي ستصبح فيما بعد زوجته ورفيقة عمره في تأسيس معهد ثقافات العالم في باريس. بعدها عاد خزندار إلى دمشق عام 1963 بدعوة من سامي الجندي وزير الثقافة آنذاك في سوريا، إذ عمل وقتها خبيراً في مديريَّة الفنون التي كان يشرف عليها الباحث والكاتب نجاة قصاب حسن. بعد جولة أجراها شريف في تلك الفترة على الفِرق التي كانت تعمل في المدن السوريَّة اكتشف أن معظم العاملين في المسرح كانوا دون المستوى، ولا يملكون معرفة كافية بالمسرح: «هكذا دون أن أعرف خلقتُ نوعاً من الرقابة من الدولة على المسرح لم تكن موجودة حينها، وهو شيء ندمتُ عليه فيما بعد».

أول عمل احترافي إخراجي في سوريا كان مع فرقة الفنون الدراميَّة التي أسسها المسرحي الراحل رفيق الصبان، وكان بعنوان «من الأعماق» عن نص «الحضيض» لغوركي، إذ كان شريف معجباً بالأعمال التي كانت تقدمها هذه الفرقة، في حين كانت العروض التي كان يقدمها المسرح القومي بإدارة الفنان الراحل نهاد قلعي لا تروقه: «عندما تركتُ سوريا عام 1963 كان دريد لحام قد صار هو النجم الكبير. كان دريد يمثل ذلك التوجه الذي ساد في المسرح السوري لاحقاً، وكنا نرفضه أنا ورفيق الصبان، وهو التسلية في المسرح على الطريقة المصريَّة. كنا ندافع عن المسرح الغربي وتياراته في فرنسا وإنجلترا وروسيا».

شريف خزندار

وعلى الرغم من أن خزندار لم يكن معجباً بما تقدمه فرقة المسرح القومي في دمشق، فإنه وبطلب من نجاة قصاب حسن، وترجمته، كان أول من قدم عرضاً لبريخت في هذه الفرقة. كان العرض هو «الاستثناء والقاعدة». نجاح هذه التجربة أعقبها شريف بإخراجه لمسرحيَّة «الجرة المكسورة» لكلايست. أسس شريف بعدها مركزاً ثقافياً دولياً في الحمامات في تونس بناء على فكرة أطلقها اللبناني سيسيل حوراني مستشار الرئيس التونسي الحبيب بورقيبة. فكرة أسهم فيها خزندار إلى جانب كل من علي بن عياد، والطيب الصديقي من المغرب، وولد عبدالرحمن كاكي من الجزائر، وعلي الراعي من مصر، وأنطوان ملتقى من لبنان، وكتب هؤلاء نصاً مشتركاً عن المسرح العربي عام 1965.

قدم شريف مسرحيَّة «الاستثناء والقاعدة» بالعربيَّة في مسرح «البرلينر إنسامبل» في ألمانيا الذي كانت تديره هيلين فايغل زوجة بريشت، وسعى لتقديم هذا العرض ضمن رؤية عربيَّة، فاستقى أسلوبه من مسرح الحكواتي ومسرح السامر والمقهى، الأمر الذي لم يكن يروق لمديرة البرلينر إنسامبل، لكن شريف أصر على هذه الرؤية، ولاقت المسرحيَّة نجاحاً ملحوظاً.

محمد سعيد السلطي:

«شهيد التين» درة أعمالي الإخراجية

يعد عرض «شهيد التين» تأليف عبدالله صالح، وإخراج محمد سعيد السلطي؛ من أبرز العروض الحاضرة في ذاكرة المسرح الإماراتي، إذ مثل العرض الذي أنتجه مسرح دبي الوطني في «أيام الشارقة المسرحيَّة 2013» نقلة نوعيَّة في مشوار السلطي، من حيث اشتغاله على أدوات وأساليب إخراجيَّة جديدة حققت له حضوراً نوعياً لافتاً.

الشارقة: أحمد الماجد

وينتمي المخرج محمد سعيد السلطي إلى الجيل المؤسس للمسرح الإماراتي؛ حيث بدأت رحلته عام 1976، قدم خلالها العديد من الأعمال تمثيلاً وإخراجاً، منها: «السردال»، و«حرم معالي الوزير»، و«طارش والعنود»، و«النخاس»، وفي مسرح الطفل أخرج «مملكة السلام»، و«سارة والغراب»، وغيرها من الأعمال التي توثق عمق تجربته. وقد نال السلطي تكريمات عدة، أهمها اختياره الشخصيَّة المسرحيَّة المكرمة في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل 2011، تقديراً لتمثيله المسرح الإماراتي في المحافل الخليجيَّة والعربيَّة والدوليَّة.

• يرى محمد سعيد السلطي أن مسرحيَّة «شهيد التين» شكلت نقلة نوعيَّة مساره المسرحي؟ والأقرب إلى قلبه؟ إلى ماذا تعزو أسباب تعلقك بهذا العرض؟

- سبب تعلقي بمسرحيَّة «شهيد التين» كونها عملاً مسرحياً احتوى كافة عناصر الفرجة المسرحيَّة، في هذا العرض كان اختياري موفقاً في النص وطروحاته، وفي اختيار الممثلين المناسبين لأداء الشخصيات، وكافة عناصر العرض المسرحي جاءت متناغمة ووفقاً لرؤيتي الإخراجيَّة، من حيث الديكور والموسيقى والأغاني والإضاءة، بالإضافة إلى المجاميع التي بنيت من خلالها عرضاً مسرحياً هو الأقرب إليّ، معتمداً في كل ذلك على الكوميديا، الأمر الذي حرر العرض من السرديَّة، وأوصل مضمونه المهم إلى الجمهور.

• أهم المصاعب والتحديات التي واجهتك أثناء هذا العرض؟

- لا أخفيك، المسرحيَّة كانت من المسرحيات الصعبة التي تصديت لإخراجها، وربما كان التحدي الأكبر في هذا العرض خلق التوافق بيني وبين المؤلف الأستاذ عبدالله صالح، فهو كان يريد أن يذهب العرض باتجاه آخر، وفقاً لفرضيات النص، غير أننا وبعد جهد كبير توافقنا على رؤية مشتركة بيننا، تتناسب مع حدث مسرحي مهم مثل أيام الشارقة المسرحيَّة، والحمد لله وفقنا في ذلك. كذلك، أتذكر أن مجمل المشاهد كانت متفرقة في النسخة الأولى للنص، وسعيت إلى تجميعها من خلال رسم منظومة متسلسلة

الأحداث، كنت حريصاً على فكرة التنويع في العمل من خلال بنية الموسيقى والأزياء بهدف تعميق المعنى الإنساني للحكاية.

• لماذا اخترت مسرحيَّة «شهيد التين»؟

- فكرة النص استفزتني بما تحمله من حكاية شعبيَّة تلامس وجدان المجتمع، النص هو حجر أساس العرض المسرحي، إن لم يحمل فكراً ويلامس المجتمع أبتعد عنه، فالنص الجيد يبني عرضاً مسرحياً جيداً ويؤسس لفرجة مسرحيَّة متميزة.

• نال العمل في أيام الشارقة المسرحيَّة 2013 الجوائز واستحسان النقاد والجمهور، حدثني عن أثره في مسيرتك؟

- من الجميل أن تشاهد نجاحك في عيون الجمهور والنقاد وعيون محبيك، نعم أثرى هذا العرض مسيرتي المسرحيَّة، وكان نقلة نوعيَّة في مشواري المسرحي برأي كل من شاهد العرض، لذلك رفضت العديد من النصوص المسرحيَّة التي قدمت إلي بعد ذلك العرض كوني لم أجد نصاً أبني عليه ما تحقق من نجاحات في «شهيد التين»، حينما أعثر على نص جيد، وفرقة مسرحيَّة جيدة، لا أتوانى عن الاشتغال معها، ولدي تجارب عديدة بعد «شهيد التين»، غير أن هذا العرض محطة أعتز بها.

• المجاميع كانت حاضرة في «شهيد التين»، كيف تمكنت من السيطرة عليها وجعلها جزءاً من العرض لا مجرد شكل فقط؟

- العمل مع المجاميع فيه مجازفة كبيرة، فهي تستنزف طاقة المخرج، باعتبار أنها جزء مهم في العرض المسرحي، ويجب أن تتناغم مع جو العرض والرؤى الإخراجيَّة، غير أنني في «شهيد التين» تمكنت من ضبطها، واستفدت منها كثيراً في رفع إيقاع العرض وإدامة زخم الصراع، كذلك وظفتها في الربط بين المشاهد المسرحيَّة، خصوصاً أثناء تغيير ديكورات المشاهد، لتجنب الإظلام الذي يحدث شرخاً في الإيقاع ويمنع الجمهور من التواصل مع الخشبة.

• الكوميديا كانت حاضرة في المسرحيَّة وفي معظم أعمالك.. هل أنت منحاز إلى المسرح الكوميدي؟

- الفكرة ليست فكرة انحياز إلى مسرح بعينه، فبحكم عملي الطويل مع مسرح دبي الوطني، وأنا واحد من مؤسسي هذه الفرقة، أرى أن هذه الفرقة ميالة إلى الاشتغال على المسرح الشعبي، وخصوصاً الكوميدي، للفرقة تاريخ طويل في تقديم العروض الجماهيريَّة والشعبيَّة، كما أنني وكذلك

الفرقة حينما قدمنا «شهيد التين» كانت الخطة أن تعرض المسرحيَّة بعد عرض أيام الشارقة المسرحيَّة للجمهور، في نهج دأب عليه مسرح دبي الوطني منذ زمن بعيد. كما أنني قمت بإخراج الكثير من الأعمال المسرحيَّة الجادة، ونالت حظها من التقدير والإعجاب.

• اعتمدت في «شهيد التين» على الموسيقى الحيَّة.. ما الذي منحه لك هذا الخيار الفني؟

- أميل في أكثر العروض التي أتصدى لإخراجها إلى الموسيقى الحيَّة، فهي من وجهة نظري تؤدي دوراً مهماً في المسرحيَّة لا يقل عن أدوار الممثلين من حيث الحضور والعمق وإدامة إيقاع العرض، وفي «شهيد التين» أرى أن البطولة المطلقة كانت للموسيقى الحيَّة، حيث اشترك في تنفيذها العديد من العازفين، وبالعديد من الآلات الموسيقيَّة المتنوعة، التي أضفت على العرض الروح الشعبيَّة ومنحته بعداً إنسانياً أعمق. وهنا أريد أن أنوه إلى أن الفنان عبدالعزيز المدني الذي قام بتلحين الموسيقى وإدارة فريق العازفين، لم يسبق له الاشتراك في عمل مسرحي، ورفض المشاركة في عملنا أكثر من مرة، غير أنه وافق في النهاية بعد إلحاحي وفريق العمل عليه، وكانت مشاركته معنا إضافة مهمة للعرض.

• جمعتك شراكة طويلة مع الفنان عبدالله صالح، مؤلفاً وممثلاً، وفي «شهيد التين» أيضاً، حدثني عن هذه الشراكة، وفي أيهما رأيت عبدالله صالح أكثر، في التأليف أم التمثيل؟

- عبدالله صالح قبل أن يكون نجماً مسرحياً هو صديق وأخ وجمعتنا الرحلة المسرحيَّة الطويلة، قدمنا معاً العديد من الأعمال، وقفنا جنباً إلى جنب على خشبة المسرح، وقدم معي العديد من الأعمال ممثلاً، ومؤلفاً، من بينها «سكراب»، و«غرب»، و«مملكة السلام» للأطفال، والكثير من المسرحيات الأخرى، وفي «شهيد التين» تميز عبدالله صالح مؤلفاً، وكذلك ممثلاً جسد الشخصيَّة والتزم برؤى المخرج، وكان نجماً لامعاً في أيام الشارقة المسرحيَّة حينما عرضت في ذلك الوقت.

• في الندوة التطبيقيَّة التي أعقبت عرض مسرحيَّة «شهيد التين» هناك خلاف دب بينك وبينه، إذ أخذ عليك قيامك بحذف مشاهد عديدة؟ كيف تنظر إلى هذ الأمر بعد 13 عاماً؟

- الخلاف الإبداعي أمر صحي في المشهد المسرحي، غير أن ما بيني وبين عبدالله صالح لا يصل إلى مرتبة الخلاف، فهو بصفته مؤلفاً كان يريد أن يقدم النص كما

هــو، وبعد نقاش طويــل ومثمر، توصلنا إلــى صيغة اتفقنا عليها، فالرؤية الإخراجيَّة كمــا هو بديهي تختلف عن رؤية المؤلــف، والحمد لله وفقنا في الجمــع بين الرؤيتين وكان عرضاً مسرحياً ناجحاً.

• ولدت مسرحيَّة «شهيد التين» في أيام الشارقة المسرحيَّة، ولم يشــارك العرض بعدها في أي مناسبة مسرحيَّة أخرى محليَّة أو خارجيَّة، إلى ماذا تعزو الأسباب؟

- هــذا صحيح، فــي البداية وأيام إنتــاج العرض، كانت الفرقــة قــد وضعت في حســاباتها ألا يمــوت العرض بعد «الأيــام»، وأن ينــال نصيبــه في أن يقدم لأكبــر عدد من الجمهور، غيــر أن التكلفة الإنتاجيَّة للعرض، بما احتواه من مجاميع وموســيقيين، جعل الفرقة تحجــم عن فكرة إعادة العــرض، العرض تم اختياره أيضاً للمشــاركة في الموســم المســرحي الذي تنظمــه جمعيَّة المســرحيين، لكن الفرقة اعتذرت عن عدم المشــاركة للســبب نفســه، مع أنني كنت حريصــاً على أن يقدم العرض في المناســبات المســرحيَّة المحليَّة والخارجيَّة، غير أن الظروف قالت كلمتها.

• هــل من مواقف طريفة أو مربكة حدثت أثناء التمارين على «شهيد التين» أو يوم العرض؟

- أجمــل المواقف التي أتذكرهــا، الخلاف الطويل بيني وبين الفنان عبدالله صالــح مؤلف العرض وبطله، اختلاف حــاد جــرى بيننا إلى حد الخصام، بســبب رغبتــه بتحويل مشــهد حديثه مــع الصحفي عن ابنه إلى مشــهد كوميدي، فطلب مني في النهاية بعد أن وصل الخلاف بيننا إلى درجة كبيــرة، تجريب ذلك على الخشــبة أثنــاء التمارين، وافقت على مضض لأن المشــهد وفق تصوري لا يحتمل الكوميديا، وللأمانة حينما رأيت المشــهد المعدل، لــم أتمكن من كبح جمــاح نوبة الضحك التي أصابتني، كان المشــهد في غاية الروعة ورفع من ســويَّة العرض وإيقاعــه، فقمت باعتماد المشهد، وزال الخلاف بيني وبينه والحمد لله.

• كلمة أخيرة من محمد ســعيد الســلطي ننهــي بها هذا الحوار.

- أثمن وأشــكر الدعم الكبير الذي يوليه صاحب السمو الشــيخ الدكتور ســلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «حفظه الله ورعاه»، ومبادرات سموه التي حفظت لمسرحنا مكاسبه، وضاعفت منجزاته، ووضعتنا فــي مصاف الدول المتقدمة مســرحياً. كمــا أثني على كل الجهود التي أســهمت في أن يصل مســرحنا الإماراتي إلى مــا وصل إليه من ســمعة طيبة وحضور بهي في الأوســاط المسرحيَّة الخليجيَّة والعربيَّة والدوليَّة.

بطاقة العرض

- **عنوان المسرحيَّة:** شهيد التين
- **الجهة المنتجة:** مسرح دبي الوطني
- **تأليف:** عبدالله صالح
- **إخراج:** محمد سعيد السلطي
- **تمثيــل:** عبداللــه صالح، عادل إبراهيم، أشــواق، ســعيد عبدالعزيز، حمد الحمادي، فؤاد القحطاني، عادل خميس، عبدالله أنور، عبدالله المقبالي، وآخرون.
- **تاريخ العرض الأول:** الإثنين 18 مارس 2013
- **مكان العرض:** قصر الثقافة – إمارة الشارقة
- **المناســبة:** أيــام الشــارقة المســرحيَّة – الــدورة الثالثة والعشرون 2013
- **الديكور:** محمد سعيد السلطي
- **الإضاءة:** إبراهيم حيدر
- **موسيقى:** عبدالعزيز المدني
- **أزياء:** نصرة المعمري
- **الجوائز:** جائزة أفضل ممثلة دور ثان للفنانة (أشواق)

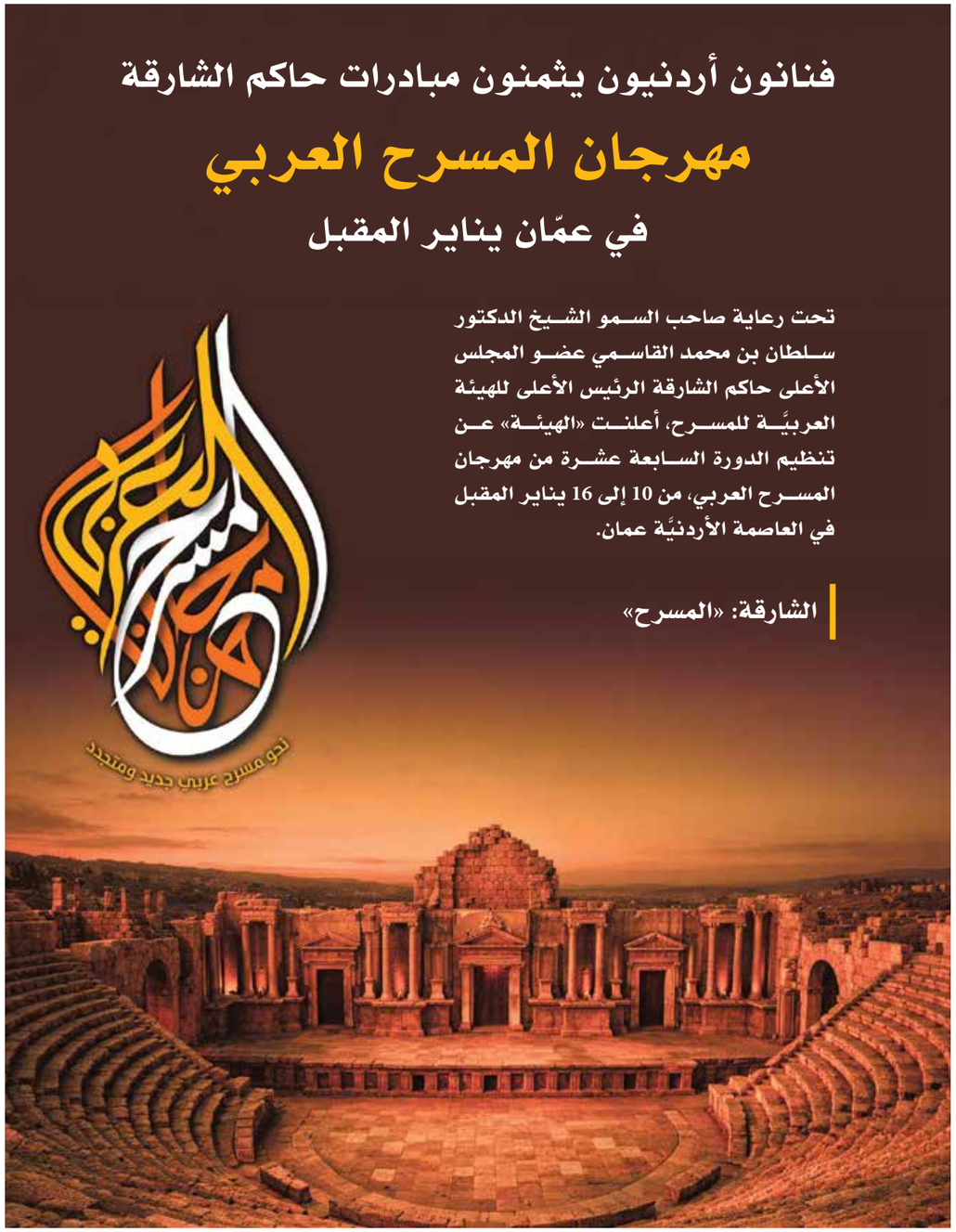
فنانون أردنيون يثمنون مبادرات حاكم الشارقة

مهرجان المسرح العربي

في عمّان يناير المقبل

تحت رعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة الرئيس الأعلى للهيئة العربيَّة للمسرح، أعلنت «الهيئة» عن تنظيم الدورة السابعة عشرة من مهرجان المسرح العربي، من 10 إلى 16 يناير المقبل في العاصمة الأردنيَّة عمان.

الشارقة: «المسرح»



المهرجان يحط في الأردن للمرة الثالثة، حيث كانت المرة الأولى في دورته الرابعة عام 2012، والثانية في دورته الثانية عشرة عام 2020، وها هو يعود إليها في دورته السابعة عشرة عام 2027، وسيحمل معه كالعادة حزمة متميزة من الفعاليات الفنيَّة والفكريَّة.

وقال إسماعيل عبدالله الأمين العام للهيئة: «نعتز بثقة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي ودعمه عقد الدورة القادمة في عمّان، ولا بد من شكر وتقدير وزير الثقافة الأردني مصطفى الرواشدة وكذلك نقيب الفنانين الأردنيين د. هاني الجراح على الروح الإيجابيَّة التي عملا بها لاستضافة المهرجان».

وتابع: «لقد كانت لنا ومنذ تأسيس الهيئة شراكات وتعاون في مجالات مسرحيَّة عديدة مع وزارة الثقافة الأردنيَّة ونقابة الفنانين الأردنيين، نعتز بها ونعدها نماذج من الشراكات المثمرة والحيويَّة، وقد أثبت الفنان الأردني من خلالها أهليتها لتقديم النموذج المشرف، ومكننا ذلك من تحقيق منعطفات مهمة في مسيرة مهرجاننا، ولذا لا غرو أن تحتضن عمّان المهرجان للمرة الثالثة، وعلى هذا نؤسس وعدنا وطموحنا بإنجاز دورة متميزة».

إسماعيل عبدالله

تثمين وتقدير

من جهتهم، عبّر مسرحيون أردنيون عن سعادتهم باختيار العاصمة الأردنيَّة فضاء لاحتضان الدورة الجديدة من المهرجان الجوال الذي ينظم سنوياً في دولة عربيَّة، مثمّنين جهود ومبادرات صاحب السمو حاكم الشارقة في تطوير الحركة المسرحيَّة العربيَّة ودعم المشهد الأردني، ومرحبين بأشقائهم العرب الذين سيحضرون بعروضهم ورؤاهم إلى هذه الدورة، ومعبّرين عن أملهم في أن تأتي الدورة السابعة عشرة متكاملة في تميّزها وفرادتها في جميع تفاصيلها.

عرس مسرحي

وفي هذا الإطار، قال الكاتب مفلح العدوان: «كل الشكر لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي حاكم الشارقة، على دعمه لهذا المهرجان ورعايته له، وعلى جهوده في دعم وتكريس الهيئة العربيَّة للمسرح رابطاً حقيقياً للمثقفين والمسرحيين العرب»، مشيراً إلى أن إقامة مهرجان المسرح العربي في عمّان «تمثل حدثاً ثقافياً وإبداعياً ومسرحياً مهماً للأردن كافة»، لافتاً إلى أن «هناك حالة فنيَّة متميزة يخلقها هذا الحدث الثقافي والفني الكبير، وتتجلى من خلال التفاعل بين الفرق والمسرحيين والنقاد والمبدعين جميعهم، في حالة من التناغم والمحبة والروح الإبداعيَّة العالية، وكذلك النقاد والجمهور».

وأوضح عـدوان: «هذا عرس مسـرحي عربـي تنتعش بـه الفعاليات كافة في عمّان بالتزامـن مع هذا المهرجان المهم؛ إنه أشبه بكرنفال للمسرحيين والفرق الأردنيَّة، وحالة تجسـد حضور الجمهـور المتعطش لهذا النتاج المسـرحي النوعي. ففي المهرجان تتشـكل علاقـات إبداعيَّة متعددة، وتتحقق الفرجة والتفاعل الحقيقـي». وواصل قائلاً: «هذه فرصة اسـتثنائيَّة يُحتفى فيها بعمّان بكل تفاصيلها، والشكر للشـارقة وللهيئة العربيَّة للمسـرح لاختيارهمـا عمّان مكاناً لإقامـة المهرجـان؛ ففي ذلك تكريم للأردن ولمسـرحييه، إضافـة إلى مـا يحققه هذا الحدث من اسـتمراريَّة وتأثير يمتد لما قبل انعقاده وخلاله وبعده، سواء على صعيد النشر، أو الحركة المسرحيَّة الأردنيَّة، أو النقد والندوات واللقاءات.. وكل ذلك يرسـم ملامح متجددة لعمّان والمملكة قاطبة؛ إذ يستقبل المسـرحيون والمثقفون الأردنيون نظراءهم العرب بابتهـاج وحفاوة. فهـذا الحـدث - وإن كان بصبغة عربيَّة شـاملة - إلا أن خصوصيَّـة إقامته في عمّـان للمرة الثالثة تحمل دلالات عميقة للأردن ومسرحييه».

لحظة فارقة

أما المخرج فراس المصري، فقال: «أولاً أتوجه بالشكر إلـى صاحب السـمو الشـيخ الدكتور سـلطان بـن محمد القاسـمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشـارقة على دعمه القوي والمستمر للمسرح العربي، ولا شك في أن استضافة عمّان للدورة القادمة من مهرجان المسـرح العربي، الذي تشـرف عليه الهيئة العربيَّة للمسرح، تمثل لحظة فارقة في مسـيرة الحركة المسـرحيَّة الأردنيَّة؛ فالمهرجان يُعد الأبرز ثقافياً على الصعيد العربي، ويتميز بطابعه الشـمولي الذي يمتزج فيه البعد الفني بالمسـار الفكـري والإطار الثقافي، كمـا يمثل بوصفه مهرجاناً متنقلاً نافـذةً لترابط الثقافات وتواصل الاتجاهات الفنيَّة العربيَّة».

وحيا المصري مبادرات الشارقة، وحرصها على استدامة الفعل الثقافي البنّاء الذي ينشر التنوير، ويعزز قيم الحياة،

فراس الريموني

مفلح العدوان

هزاع البراري

فراس المصري

ويرسخ مكانة المسرح العربي؛ مشيراً إلى «أننا اليوم أحوج ما نكـون للالتقاء بالزملاء المبدعيـن والنقاد العرب؛ لكي نرى مسـرحاً، ونتنفس فناً، ونشـهد تظاهـرة ثقافيَّة وحياة مسـرحيَّة متجددة تعيد المسرح إلى رسـالته الأولى: رسالة التنوير. فنحن في أمسّ الحاجة إلى هذه الرسـالة في ظل الظـروف الراهنة؛ ومن هنا تكتسـب لقاءاتنـا مع الإخوة العرب عبر العروض والندوات والجلسـات النقديَّة أهميتها، فهي تعيد إلينا الثقة بأن المسرح العربي ما زال بخير».

وذكر المصري أن استضافة عمان لهذه التظاهرة «توصل رسـائل مهمة، مفادها أن المسرح الأردني بخير، وأن البنية التحتيَّة المسـرحيَّة سليمة، والجمهور متعطش للفن.. كما أن المؤسسـات الثقافيَّة، مـن نقابة الفنانيـن ووزارة الثقافة، مهتمة بأن يظل هذا المسـرح حياً وقادراً على إشعال جذوة النقد، وصناعة الوعي، وتنوير العقول؛ سواء من الشباب أو الكبار أو المحترفين. وبصفتي مخرجاً مسرحياً وأحد أعضاء اللجنـة القائمة على تنفيذ هذا الـدور الحضاري والثقافي في عمان، أقول دائماً: عاش المسـرح، ودامت عمان منارة للثقافة والفن».

توثيق ونشر

من جانبـه، قال المخـرج والباحث المسـرحي فراس الريمونـي: «إن لهذه الدورة أثراً كبيـراً - بإذن الله - على الأجنـدة الثقافيَّة للعاصمة، فهي أولاً تحول عمان إلى مركز جـذب ثقافي، وتضـع العاصمة في قلب الحـدث الثقافي العربي من خلال اسـتقطاب مئات المسرحيين والمثقفين العرب، مما يعزز من حيويَّة الحراك الفني اليومي، وينشط المواسـم الثقافيَّة القائمة»، ويضيـف الريموني حول تأثير إقامـة المهرجان في الأردن « ولا شـك أن هذه التظاهرة تسـهم في كسر جمود الموسم الشتوي؛ فكما تعلمون، يتسم الحراك المسرحي في الأردن خلال الشتاء بالبطء والهدوء كإيقـاع الفصل نفسـه، لذا فإن هذا المهرجان يكسـر هذا الجمـود فنياً، ويحول عمان في هـذه الفترة إلى خليَّة عمل تنبض بالعروض المسرحيَّة، والندوات، والورش المتخصصة المكثفـة»، ويثمـن الريمونـي دور المهرجان فـي توثيق الصلات والتفاعلات بين المسرحيين العرب، موضحاً: «يتيح المهرجان التبادل المعرفي من خلال اسـتضافة مخرجين وفنانين أردنيين يحتكون بمدارس مسـرحيَّة عربيَّة متنوعة، وهي العروض التي تُعنى بها دائماً الهيئة العربيَّة للمسـرح. وهذا بدوره يفتح آفاقاً للتعاون المشترك والإنتاج المسرحي العابر للحدود، ويعـد فرصة لإبراز المنجز الأردني وعرض التطور التقني والفكري الذي وصلت إليه الحركة المسرحيَّة في الأردن أمام الوفود العربيَّة، مما يسـهل تسـويق الفنان الأردني في المهرجانات الإقليميَّة».

ويواصـل حديثـه لافتاً إلـى تأثير الحدث علـى البنية التحتيَّـة: «الاسـتعداد لحدث بهذا الحجـم يتطلب جاهزيَّة عالية في المسـارح، مثل المركز الثقافي الملكي، ومسـرح أسامة المشيني، ومسرح الحسين، وسائر المسارح والكوادر الإداريَّـة والفنيَّـة؛ مما يرفع من سـويَّة التنظيـم المحلي مسـتقبلاً. ولدينا تجربة سابقة مع الهيئة كانت، والحمد لله، مـن أفضل الدورات تنظيماً.. كذلـك يوفر المهرجان دعماً للشباب والمشاريع النوعيَّة، إذ تهتم الدورة بإبراز المواهب الشابة، خاصة مع تزامنها مع الجوائز التحفيزيَّة، مثل جائزة التميز للمسرح الشبابي التي تستهدف الفئة العمريَّة ما بين الثلاثيـن والأربعين، مما يؤدي إلى ضـخ دماء جديدة في عصب المسرح الأردني.. وفي الختام، لا ننسى قضيَّة التوثيق والنشـر التي تحرص عليها الهيئـة؛ حيث يترافق المهرجان غالباً مع حركة نشـر وتوثيق لكتب ومؤلفات تُعنى بالمسرح في البلد المسـتضيف، وهذا يعني إغناء المكتبة المسـرحيَّة الأردنيَّة بدراسـات نقديَّـة متخصصة. نتمنـى لهذه الدورة فـي عمان أن تكون من الدورات الناجحة التي تضيف لبنة جديدة للمسرح العربي».

بوتقة

أمـا الكاتب هزاع البـراري، فقال: «يعـد اختيار عمان لاحتضان دورة جديدة من دورات مهرجان المسرح العربي - وهي الدورة الثالثة التي تستضيفها العاصمة - دليلاً جلياً على المكانة المرموقة التي يتمتع بها الأردن في المشهد المسرحي العربي، وضمن حركته الناشطة»، وذكر البراري أن هذا الاختيار المتكرر يعد إشارة واضحة للشراكة الذكيَّة «والتعاون الذي يقدمه الأردن في سبيل إنجاح هذه التظاهرة؛ سواء بتضافر جهود وزارة الثقافة ونقابة الفنانين، أو الفاعلين في المشهد المسرحي من نقاد وإعلاميين وفنانين، وانصهارهم جميعاً في بوتقة هذا المهرجان. أضف إلى ذلك الموقع المتوسط الذي تحتله المملكة بين الدول العربيَّة، وسهولة الوصول إليها، وانفتاحها الكبير، مما يجعل إجراء العمليات الإداريَّة واللوجستيَّة أمراً ميسراً، ويمنح عمان أهميَّة إضافيَّة لاحتضان مثل هذه الفعاليات».

ويواصل البراري قائلاً: «كما لا يمكننا إغفال الزخم الكبير الذي يشكله عقد دورة جديدة للمهرجان في عمان، من خلال استضافة عدد كبير من المسرحيين العرب من مختلف المشارب والمدارس والتخصصات، ليتفاعلوا في حراك ثقافي وفكري وفني واسع. ويكون المسرحي والإعلامي والناقد والأكاديمي الأردني حاضراً بقوة في هذه التظاهرة، مما يخلق حالة من التحاور الفني وتلاقح الأفكار، والاطلاع على آخر التجارب المسرحيَّة العربيَّة، وبالمقابل تمكين المسرحيين العرب من الاطلاع على التجارب الأردنيَّة وعلى تاريخ الأردن وحضارته، مما يشكل إضافة نوعيَّة تخدم التسويق السياحي والمكاني والإنسان الأردني».

ويقول البـراري إن «إقامة هذه الدورة تحديداً في ظل هـذه الظروف يعد إضافـة نوعيَّة للجانبيـن، ويؤكد نجاح التنسـيق المشـترك، وأن الهيئة العربيَّة للمسرح تنظر بعين الرضا والتقدير للدورات السـابقة التـي أقيمت في عمان، مما أهلها لتكون مقراً للاستضافة للمرة الثالثة، وربما لتصبح من أكثر العواصم العربيَّة استضافة لهذا المهرجان».

وختـم البراري حديثه بالقول: «نُعـول على هذه الدورة - بمـا تتضمنـه من عروض ونـدوات فكريَّـة وورش عمل واستوديوهات نقديَّة، إضافة إلى النشرة اليوميَّة للمهرجان وحالة التثاقف الكبيرة - أن تُثري المشهد المسرحي العربي، وتنعكس بشـكل إيجابي وملموس على المشـهد المسـرحي الأردنـي، مقدمةً للأجيال المسـرحيَّة الجديدة فرصة ثمينة للاطلاع على أهم الأعمال العربيَّة بمستوى احترافي عالٍ».

منارة

وقال المخرج إياد الشـطناوي: «يمثل مهرجان المسرح العربي منارةً مضيئة للمسـرحيين العرب، وقد رسّخ مكانته بوصفه واحداً من أبرز المهرجانات المسرحيَّة على الساحة العربيَّـة. وتكتسـب إقامة دورتـه الـ 17 في عمّـان أهميَّة خاصة، ولا سـيما أنهـا المـرة الثالثة التـي تحتضن فيها العاصمـة هذا الحدث العربي الكبيـر، وهو ما نعدّه مصدر فخـر واعتزاز. فالمهرجان يسـهم بعمق فـي إثراء الحركة المسـرحيَّة الأردنيَّة، بما يتيحه من حضـور نوعي لعروض مسرحيَّة عربيَّة متعددة، تمنح الجمهور الأردني فرصة ثمينة للاطلاع والمشـاهدة والمتابعة. كما يعزز المشهد المسرحي المحلـي إلى جانب المهرجانات الأردنيَّة والعربيَّة والدوليَّة، مضيفاً إليه مزيداً من الحضور والتميّز»، ولفت الشـطناوي إلى أن المهرجان «يشـكّل ظاهرة مسـرحيَّة وثقافيَّة ثريَّة، لما يستقطبه من نخبة واسعة من المسرحيين العرب، الذين يرفدون المشهد المسـرحي بحضورهم الفكري والإبداعي، سـواء عبر الندوات الفكريَّة أم من خلال قراءاتهم النقديَّة

أياد شطناوي

رسمي محاسنة

وتعقيباتهم علـى العروض. وينعكس هـذا الحضور بصورة مباشرة وغير مباشـرة على الحركة المسرحيَّة الأردنيَّة، بما يتيحه من تفاعل معرفي وفني، وبما تحققه الندوات الفكريَّة من أثر واضح في تطوير الرؤية المسـرحيَّة وتعميق الحوار حول التجارب العربيَّة. ومن هنا، فإن استضافة الأردن لهذه الـدورة الثالثة في عمّان تمثل مناسـبة باعثـة على الفرح والتفـاؤل، ونأمل أن تحقق النجاح الـذي يليق بها، امتداداً لما حققته الدورات السـابقة التي أُقيمت في عمّان.. وأهلاً وسهلاً بجميع المشاركين والضيوف في عمّان».

من جانبه، قال الناقد والإعلامي رسـمي محاسـنة إن اختيار عمان لاحتضان الدورة الـ17 من مهرجان المسـرح العربـي يعكس الثقة الغالية للهيئة العربية للمسـرح، وتابع: «والحقيقة أنها تضع على عاتقنا مسـؤولية كبيرة، وبالتالي نحن على ثقة بأن التنظيم سـيكون بأعلى المسـتويات من خلال التعاون المسـتمر في قطاع المسـرح مـا بين وزارة الثقافـة الأردنية ونقابة الفنانيـن الأردنيين وكافة الجهات ذات العلاقة، بحيث تخرج دورة مميزة بكل المقاييس».

وأكد محاسنة أن مهرجان المسرح العربي يمثل فرصة نوعيـة لحوار التجارب والرؤى المسـرحية العربية، وخلق بيئـة فنية وثقافية ملهمة عبر أنشـطته المتنوعة، وأضاف: «إن اسـتضافة الأردن لحدث بهذه الأهمية يحفز الجميع، ويجعـل الكادر بأكمله، سـواء كانوا إداريين أو فنيين أو مبدعين، يعملـون من أجل إنجاحه وترك أثر إيجابي على المسرح الأردني».

عصام السيد: «عن المسرح سألوني»
تدوين لتجارب المخرجين المنسيين

صدر منذ مدة قصيرة كتاب «عن المسرح سألوني»، للفنان المسرحي المصري عصام السيد، ويضم الكتاب بين دفتيه مجموعة منتقاة من كتابات السيد خلال السنوات الماضية، فيها مـا هو فني، وما هو إنسـاني، ولكن في إطـار الهموم العامة للمسـرح المصري. حول هذا الكتاب، وظروف كتابته، والشـخصيات والقضايا التي شـكلت ملامحـه، جاء هذا الحوار:

حاوره: أحمد أمين عرفات
صحافي وكاتب مسرحي من مصر

• مـا سـر اختيارك لعنوان «عن المسـرح سألوني» ليكون واجهة كتابك الجديد؟

- أعتقد أن هذا العنوان استقر في وجداني نتيجة تأثري بعملين كانا حاضرين في «اللاشعور» لدي، الأول هو أغنية السيدة أم كلثوم الشهيرة «عن العشاق سألوني»، والثاني هو كتاب الناقدة الراحلة نهاد صليحة «عن التجريب سألوني».

• خصصـت الجـزء الأول منـه للحديـث عـن العديد من الشـخصيات المسـرحيَّة، كيـف جاء اختيـارك لهذه الشخصيات دون غيرها؟

- المعيار الأساسـي كان «الإنصـاف»، فهناك مبدعون لم يسـلط عليهم الضوء الإعلامي بمـا يكفي رغم تميزهم، خصوصـاً المخرجيـن، فهم أقـل أهل المسـرح حظاً في الجانـب التنظيري، فغالباً ما يكتب عنهم في سـياق عرض مسـرحي معين، لكن لا أحد يتناول تجربتهم الفنيَّة بشـكل شـامل. لذا اسـتغللت هذا الكتاب كفرصـة لتقديم قراءات عامـة لرحلة مخرجيـن كبار أمثال فهمـي الخولي، وأمين بكير، وعبدالرحمن الشافعي، حتى من تناولت الحديث عن أحد عروضه مثل المخرج ناصر عبدالمنعم فقد اتخذت من عرضه «سـيد الوقت» مدخلاً لتحليل مسيرته المسرحيَّة. لم أكتـف بالكتابة عن المخرجين فقـط، فقد لعبت المصادفة والمناسـبات دورها في الكتابة عن آخريـن، الذين تأثرت برحيلهم مثل صلاح السـعدني، وعهـدي صادق، أو بذكرى وفاتهـم. اخترت مـن تركوا بصمـة حقيقيَّة، سـواء أكانوا أصدقاء لي أم لا.

• إذا كان معيـارك هو (الإنصاف) لمـن لم ينالوا حظهم، فما الذي دفعك لاسـتعراض مسيرة أسماء راسخة إعلامياً بالفعل مثل سميحة أيوب؟

- كتابتي عنها جاءت من منطلق الحب الصافي والتقدير لمسـيرتها العظيمة، ليس فقط بصفتها فنانة، ولكن بوصفها عقليَّة إداريَّة استطاعت أن تكون خلال توليها مناصب إداريَّة منها مديرة المسرح القومي ومن قبله المسرح الحديث، أن تدير الأمور بشجاعة وحزم. فقد كانت بحق امرأة لا تخشى في الحق لومة لائم.

كتبـت أيضاً عن صلاح السـعدني، وأحمـد بدير، وعزت العلايلي، وفؤاد المهندس، لأننـي عملت معهم عن قرب، ما أردت توثيقـه هو إخلاصهم منقطع النظير، فرغم نجوميتهم الطاغية وقت تعاملي معهم بصفتي مخرجاً شـاباً في مقتبل العمر، ومع ذلك لم ألمس فيهم أي نبرة «تعال» مما نسـمعه عن النجوم، بل على العكس كانوا في غاية التواضع ويتعاملون معي في البروفات بكل توقير وكأنني «شيخ المخرجين».

من عرض «هلا يا بكوات»

بورحيمه يكرمه خلال مشاركته في مهرجان «أيام الشارقة المسرحية»

• أغلب الشخصيات في كتابك هم ممن عاصرتهم، إلا عزيز عيد فهو من جيل سابق تماماً.. فلماذا هو تحديداً؟

- علاقتي بعزيز عيد بدأت منذ سنوات طويلة حين كنت بصدد إخراج «العشرة الطيبة»، ولأنه كان أول من أخرجها، وبحكم شغفي بالقراءة بحثت في مذكرات معاصريه مثل فتوح نشاطي، ويوسف وهبي، فاكتشفت أنه أول مخرج فعلي بالمعنى العلمي في تاريخ مصر، وعندما توليت إدارة المسرح الكوميدي، اقترحت عليّ الفنانة صفاء الطوخي إن يُصدر المسرح كتاباً عنه فشجعتها، فكان كتابها «طائر الفن المحترق»، ثم تُوجت هذه العلاقة منذ حوالي العامين، عندما خصص المهرجان القومي للمسرح دورته للمخرجين، وطُلب مني إخراج عرض الافتتاح، فاخترت أن يكون عن عزيز عيد، فكان عرض «يا عزيز عيني» الذي حقق نجاحاً باهراً، لذلك أرى أن «عزيز عيد» بالنسبة لي ليس مجرد مخرج قديم، بل هناك رابط وجداني وفني قوي يجمعني به.

• يلاحظ أنك تناولت تجربة محمود رضا رغم شهرته مصمماً للرقص وليس مخرجاً بالمعنى التقليدي؟

- هذا تحديداً هو سبب اختياري له، فبينما نتحدث كثيراً عن المسرح والرقص المعاصر، نغفل تماماً دور محمود رضا بصفته أول من أخرج عرضاً مسرحياً راقصاً متكاملاً من البداية إلى النهاية، بل وأتبعه بعروض أخرى. أردت أن أنبه الذاكرة الفنيَّة إلى أن محمود رضا كان مخرجاً أيضاً ومصمم إضاءة بارعاً، وصاحب رؤية في تمصير المسرح الراقص، لا أنسى انبهاري بعرضه «علي بابا» عام 1968 حينما كنت طالباً بالجامعة، وكيف قدمه برؤية قرويَّة بعيدة تماماً عن الكلاسيكيَّة، وصور «الأربعين حرامي» كديدان تأكل القطن، ثم قدم بعدها «قلب في الروبابيكيا» بالتميز نفسه. محمود رضا تعرض للظلم حين حصرت عبقريته في تصميم الرقصات فقط وأغفل دوره بصفته مخرجاً.

كذلك في تناولي تجربة مصمم الاستعراضات عاطف عوض، فاختياري له جاء لدوره الكبير في المسرح خصوصاً في فترة التسعينيات، ففي تلك الفترة استطاع أن يغير وجه الاستعراض المسرحي تماماً، فقبل ظهوره كان التصميم ينحصر بين مدرستي «الباليه الكلاسيكي»، و«المزج بين الباليه والفن الشعبي»، فجاء بخلطة جديدة وتجديد شامل لشكل الاستعراض.

• في ضوء قراءتك لتجارب العديد من المبدعين الذين مزجوا بين العمل الإداري والمسرحي.. هل تعتقد أن المناصب تؤثر في عطاء الفنان؟

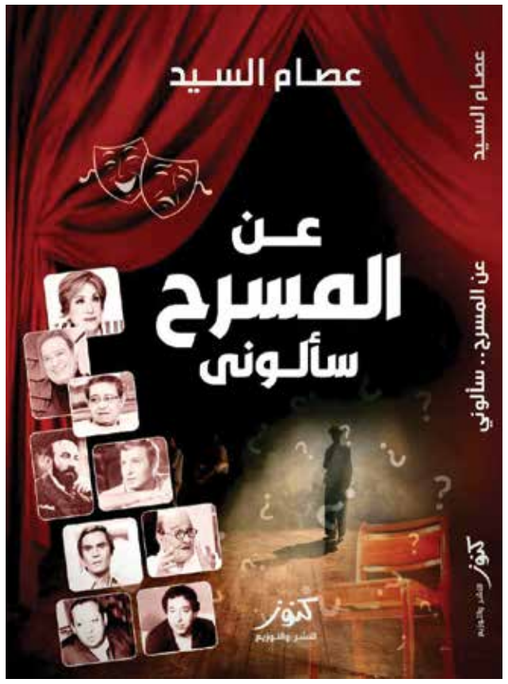
- ليس بالضرورة، والمخرج عبدالرحمن الشافعي خير مثال على ذلك، فرغم كثرة مناصبه الإداريَّة فإنها لم تعطل مسيرته الإبداعيَّة، وقد تضمنه كتابي لأنه مخرج صاحب منهج ومدرسة سار عليها الكثيرون، ومع ذلك لم ينل حقه من التقدير أو التنظير، لقد رأيت في المهرجانات الدوليَّة كيف يُحتفى بمخرجين لمجرد ابتكار أسلوب في عرض أو اثنين، بينما رجل مثل الشافعي حفر في اتجاه خاص لسنوات طويلة، لم يجد من يكتب عن فلسفته الفنيَّة.

• لاحظت كذلك أنك وضعت المخرج حسن عبدالسلام في صدارة شخصيات كتابك..

- لأنه أستاذي وصاحب الفضل الأول عليّ، كان يمتلك منهجاً إخراجياً متفرداً وفلسفة خاصة لم تُدرس ولم يُكتب عنها بما يليق بجلالها، كما كان مخرجاً غزير الإنتاج وصانعاً للنجوم، فهو من صقل نجوميَّة جيل كامل منه سيد زيان، ومظهر أبو النجا، وفاروق فلوكس، وغيرهم كثر، كما أعاد اكتشاف النجوم الكبار، فثلاثي أضواء المسرح كانوا لا يقدمون سوى اسكتشات، فكان هو أول من قدمهم في مسرحيَّة من إخراجه، كذلك كان أول من أعاد صياغة تقديم فؤاد المهندس وشويكار في شكل مختلف من خلال أيقونة «سيدتي الجميلة»، ورغم أن هناك مخرجين مثل جلال الشرقاوي، وسعد أردش، وكرم مطاوع، وغيرهم، نالوا حظاً سواء بكتابة مذكراتهم أو بالدراسات التي أجريت عنهم، فإن حسن عبدالسلام لم يحظ بدراسة علميَّة واحدة تنصف تاريخه. كما أنني لا يمكن أن أنسى موقفه معي عندما أصر على وضع اسمي بصفتي مخرجاً إلى جانب اسمه على أفيش مسرحيَّة «أهلاً يا دكتور»، وهو أمر لم يحدث من قبل ولم يحدث بعد ذلك، رغم اعتراضي الشديد خجلاً من أستاذيته الكبيرة.

• هل هناك شخصيات فنيَّة أخرى كنت تود ضمها لصفحات كتابك؟

- نعم، هناك كثيرون، منهم محمود الجندي، ويحيى الفخراني الذي أعده أسطورة حيَّة وممثلاً يستحق أن تُدرس قدراته للطلاب. كذلك الفنان نور الشريف الذي كان



يتعامل مع الفــن بمنطق مغاير، فكل اختياراته كانت تنطلق من فلسفة وهدف، لإيمانه الشــديد بدور الفن في التأثير، وما قد يجهله البعض هو امتلاكه لعين المخرج، فمن يتأمل تجربتيه في الإخراج المسرحي يدرك أنه كان مخرجاً واعياً وصاحب فكر عميق.

• خصصــت الجــزء الثاني مــن الكتاب لمناقشــة قضايا مسرحيَّة شائكة، منها قضيَّة المهرجات العربيَّة، ما خلاصة دراستك لها؟

- ركــزت على قضيتين أساســيتين، الأولــى هي «حمى الجوائــز» فلا يكاد يخلو مهرجان مــن اعتراضات صاخبة تســيء للجان التحكيــم وللمهرجانات، المشــكلة تكمن في تحول الجوائز الماليَّة إلى غاية بحد ذاتها، بل الأغرب أنني صادفت من يهاجم النتائج وهو لم يشــاهد العروض أصلاً، ويتساءل عن ســبب غياب جوائز دولة معينة، وكأن الجوائز حصص جغرافيَّة وليست تقييماً فنياً. أما القضيَّة الثانية فهي خلــط البعض بين العرض والدولــة، ففوز عرض ما لا يعني بالضرورة تفوق المســرح في هذه الدولة، بل يعنى أن هذا العرض تحديداً كان الأفضل وسط منافسيه في تلك اللحظة، وعدم الفوز ليس فشــلاً، فقد يخســر عــرض في مهرجان ويربح في آخر مع منافسين مختلفين.

• تقول في كتابك إن ثمة أزمة في النقد المسرحي الحالي، ما أبرز ملامحها؟

- النقد فــي عالمنا العربي يعاني من تصور خاطئ بأن دور الناقد هو إصدار الأحكام بالنجاح أو الفشل، بينما الناقد الحقيقي هو من يعيد قراءة العرض ويكشف مواطن الجمال والإخفاق وفقاً لمنطق العرض نفسه. المقياس الحقيقي ليس إعجاب الناقد الشخصي، بل مدى نجاح المخرج في إيصال فكرته للمتفرج. للأسف، أغلب النقاد غير دارسين وانقسموا إلى تيــارات انطباعيَّة وعلميَّة، لا يتقبــل أحدها الآخر، مما أفرز نقداً سلبياً لا يسمن ولا يغني من جوع.

من عرض «أضحك لما تموت»

من مسرحية «مش روميو وجوليت»

• أفردت مســاحة من كتابــك لعنوان لافت هو «في البروفة نجم» فكيف ترى فلســفة التعامــل مع النجــوم الكبار؟ هــل يفرض النجــوم شــروطهم أو يتدخلون فــي أداء زملائهم؟

- هذا الموضــوع كان جزءاً من دراســة قدمتهــا في إطــار البرنامــج الثقافي لأيام الشارقة المسرحيَّة، تناولت فيها إدارة الممثل. منهــا كيفيَّــة التعامل مع الممثــل النجم وأن من الضروري تجنب الصدام المباشــر معه، فالتعامــل يجــب أن يبنى علــى الإقناع. على المخرج أن يشــرك الممثل نجماً كان أم غير ذلــك في بناء التصور الفني، وأن يعمل بذكاء على هــدم الأنماط التي اعتــاد عليها النجم لتقديمه في ثوب جديد ومفاجئ.

أرفض أن يملي النجم شروطه. الحل الأول هو الإقناع، فإذا وجد المخرج تعنتاً غير منطقي فالأفضل هــو فض التعاون الفني، وأذكر هنا تجربتي في «أهلاً يا بكوات» مع العملاقين حســين فهمي وعزت العلايلي، كنت وقتها مخرجاً شــاباً وبدأت ببروفات مغلقة معهما للحديث عن فلســفة الشــخصيات، في البداية اعترض حســين فهمي على طلب معيــن، لكنه بذكاء النجم الحقيقي عاد بعد فترة ليؤكد لي أنني كنت على صواب، هذا هو النجم الحقيقي الذي يبحــث عن جوهر الدور، وكذلك كان فــؤاد المهندس الذي أخرجت لــه «روحيَّة اتخطفت» لدرجة أنه وصفني في لقاء تليفزيوني بأنني «اختراع».

• طرحت في كتابك ما يعرف بالحلول الإسبانيَّة لمواجهة الأزمات المسرحيَّة، فما هو جوهر هذا المقترح؟

- أقصــد هنــا تكنيــك «الميكرودراما» الإســباني، وهي مسرحيات مكثفة جداً لا تتجاوز مدتها 15 دقيقة، تقدم جميعها فــي مكان واحد، يشــتري المتفرج تذكــرة واحدة تمكنه من مشــاهدة عدة عروض متنوعة، مما يكسر حاجز الملل ويتيح مرونة كبيرة للممثل والمشــاهد على حد سواء. أرى في هذا النوع حلاً مثالياً لمشاكل التمويل وضيق الوقت، ولابد أن أشيد هنا بالدكتورة نبيلة حســن رئيســة أكاديميَّة الفنون، فهي أول من بادر بتنفيذ هذه الفكرة ســواء عبر الندوات في مهرجان المسرح القومي أو بالتعاون مع المركز الثقافي الروسي.

• هل يمكن أن تخرج مذكراتك إلى النور قريباً؟

- أنجزت نصفها تقريباً، ثم توقفت وأصبحت حيالها في حالة تردد بســبب صراحتي الزائدة التي قد تزعج البعض، أنا لا أكتب ســرداً عادياً، بل أوثق كل موقف بالمصادر، مما يجعلها شهادة تاريخيَّة مدعمة ولست مجرد ذكريات عابرة.

نظمت جمعيَّة المسرحيين، مساء يوم السبت الثاني من مايو الماضي، الدورة الحادية عشرة من «ملتقى المسرح المحلي»، وذلك في قصر الثقافة بالشارقة تحت عنوان: «الدور الذي يُراد لجمعيَّة المسرحيين أن تلعبه في المشهد المسرحي المحلي». جاء ذلك بحضور رئيس مجلس إدارة الجمعيَّة إسماعيل عبدالله، وأحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بدائرة الثقافة، وأعضاء مجلس إدارة الجمعيَّة، ورؤساء الفرق والجمعيات، وحشد من مختلف الأجيال المسرحيَّة.

الشارقة: «المسرح»

وفي مستهل الملتقى، قدم إسماعيل عبدالله لمحة تاريخيَّة عن الجمعيَّة وأدوارها، رافعاً أسمى آيات الشكر والعرفان إلى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، على رعايته الكريمة ودعمه السخي للجمعيَّة منذ تأسيسها؛ وهو الدعم الذي مكنها من الإسهام الفاعل في ترقية المشهد المسرحي عبر العديد من الأنشطة النوعيَّة التي شملت المجالات المسرحيَّة كافة. وأكد عبدالله أن مكرمات صاحب السمو مثلت دائماً الرافعة الأساسيَّة والحافز الأكبر في نجاح وازدهار الساحة المسرحيَّة، وفي استمرار وتنوع وتطور مبادرات الجمعيَّة.

وثمّن المشاركون في الملتقى جهود جمعيَّة المسرحيين ودورها الحيوي في جمع الفرق المسرحيَّة وتعضيدها، وتوثيق الصلات بينها، وتعزيز حضورها في المشهد المحلي؛ عبر تقديم المشورة والرأي، وتسخير الإمكانات لمساعدتها في مختلف الشؤون الإداريَّة والفنيَّة.

كما أشاد الحضور بتميز واستمراريَّة أنشطة الجمعيَّة التي تسهم في دعم الساحة المسرحيَّة؛ ومن أبرزها: «مهرجان الإمارات لمسرح الطفل»، و«الموسم المسرحي»، و«الورش التدريبيَّة التخصصيَّة» التي تنظمها بالتعاون مع الفرق، واحتفاليَّة «اليوم الإماراتي للمسرح». كما حظيت مبادرة الجمعيَّة بإيفاد الفائزين بالجوائز المحليَّة للمشاركة في المهرجانات المسرحيَّة العربيَّة بتقدير الحاضرين.

وقدّم بعض الحضور مقترحات من شأنها إثراء عمل الجمعيَّة في الفترة المقبلة، تضمنت ضرورة أن يكون للجمعيَّة دور أكبر في المشهد المحلي، عبر منحها حيزاً أوسع لإدارة العمل المسرحي بالتنسيق والتعاون مع المؤسسات والدوائر والهيئات المعنيَّة بالشأن الثقافي. كما شملت المقترحات إنشاء بنك للنصوص المسرحيَّة المحليَّة تشرف عليه الجمعيَّة، والاهتمام بالمسرحين الجامعي والمدرسي، وإعادة الحياة لمركز الإمارات لفنون العرائس، فضلاً عن بناء منصة إعلاميَّة خاصة بالجمعيَّة بالتعاون مع مختلف وسائل الإعلام.

وتضمنت المقترحات أن يقام «الملتقى المحلي» تزامناً مع احتفاليَّة اليوم الإماراتي للمسرح، والاهتمام بتوثيق الحركة المسرحيَّة، وإنشاء لجنة قانونيَّة منبثقة من جمعيَّة المسرحيين تعرّف الفنانين بحقوقهم وتقف إلى جانبهم.

> **إسماعيل عبدالله: مكرمات صاحب السمو حاكم الشارقة الرافعة الأساسيَّة والحافز الأكبر في ازدهار الساحة المسرحيَّة**

عقب ذلك، ردّ رئيس مجلس إدارة جمعيَّة المسرحيين على المقترحات كافة التي طُرحت خلال الملتقى؛ حيث اعتُمدت آليَّة لتنفيذ بعضها فوراً، فيما وُعد بتحقيق الممكن من المقترحات الأخرى خلال الفترة المقبلة من عمر مجلس الإدارة.

وفي هذا الإطار، صرّح إسماعيل عبدالله قائلاً: «إن إقامة الملتقى في هذا التوقيت جاءت تلبية لرغبة مجلس الإدارة في الوقوف على طبيعة عمل الجمعيَّة، واستكشاف سبل تطويره من خلال الاستماع إلى المقترحات»، مشيداً بتفاعل المسرحيين وإقبالهم الكبير، ومثمناً الرؤى الطموحة التي قُدّمت، لتترجم ثقة الأعضاء في الجمعيَّة وتعكس حرصهم على دفع مسيرتها إلى الأمام.

وأشار إلى أن الجمعيَّة، بالتعاون مع الهيئة العربيَّة للمسرح، ستتولى استقبال وطباعة ونشر المؤلفات المعنيَّة بالمسرح الإماراتي، سواء أكانت نصوصاً، أم دراسات، أم سيراً مسرحيَّة، ولاسيما تلك الصادرة عن الكتاب الشباب. كما لفت إلى أن الجمعيَّة قطعت، بالشراكة مع الجهات ذات الصلة، خطوات متقدمة لتفعيل نشاط المسرح الجامعي باعتباره ركيزة أساسيَّة للمشهد الثقافي، مؤكداً أهميَّة مضاعفة الجهود في أرشفة النشاط المسرحي وتوثيقه ونشره عبر مختلف الوسائل الإعلاميَّة.

وقد أقرّ الملتقى في ختام أعماله إنشاء وحدة قانونيَّة تابعة للجمعيَّة.

إعلان الفائزين بجائزة

الشارقة للتأليف المسرحي المدرسي

الشارقة: «المسرح»

أعلنت اللجنة المنظمة لمهرجان الشارقة للمسرح المدرسي، الذي تنظمه دائرة الثقافة في الشارقة، عن قائمة الفائزين بـ «جائزة الشارقة للتأليف المسرحي المدرسي» لعامي 2025 - 2026، وذلك بعد مراجعة النصوص المقدمة من قبل لجنة تحكيم ضمت الفنانين: عبدالله سعيد بن حيدر، وهيفاء العلي، وحميد فارس.

وأسفرت نتائج المسابقة في فئة «المعلمين والمعلمات» عن فوز المعلم خالد وليد رسلان (مدرسة عبدالله السالم - الإمارات) بالمركز الأول عن نصه «السؤال الأول»، والمعلم أشرف حسني (مدرسة المهارات الحديثة - الإمارات) بالمركز الثاني عن نصه «نداء من الداخل»، بينما حلت المعلمة إيمان إمام (مدرسة مسافي) في المركز الثالث عن نصها «انتصار». وتبلغ القيمة الماديَّة للمركز الأول في هذه الفئة 50 ألف درهم، وللمركز الثاني 30 ألف درهم، وللثالث 20 ألف درهم.

وفي فئة «الطلبة والطالبات» حازت المركز الأول الطالبة عائشة المزروعي (مدرسة النهضة - عُمان) عن نصها «الغرفة 7»، والطالبة رنيم الحبسي (مدرسة الشموس - عُمان) عن مسرحيتها «محكمة الزمن»، بينما جاءت في المركز الثالث الطالبة حنان سعيد خلفان النقبي (مجمع زايد التعليمي الساف - الإمارات) عن نصها «متجر الذكريات». وتبلغ القيمة الماديَّة للمركز الأول في هذه الفئة 25 ألف درهم، وللثاني 15 ألف درهم، وللثالث 10 آلاف درهم.

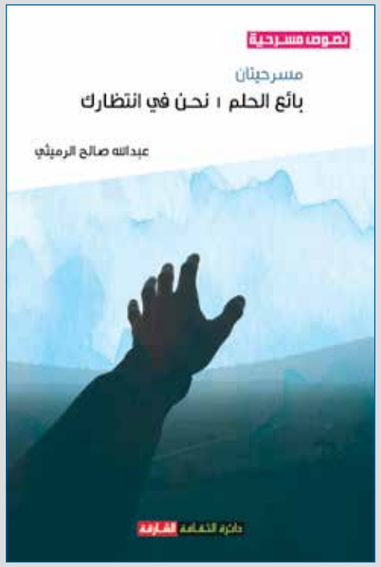
وتهدف الجائزة إلى تنمية مهارات الكتابة المسرحيَّة في البيئة المدرسيَّة، وتشجيع الطلبة والمعلمين على الإبداع، بما يسهم في إثراء الحركة المسرحيَّة وبناء جيل واعٍ بالفنون.

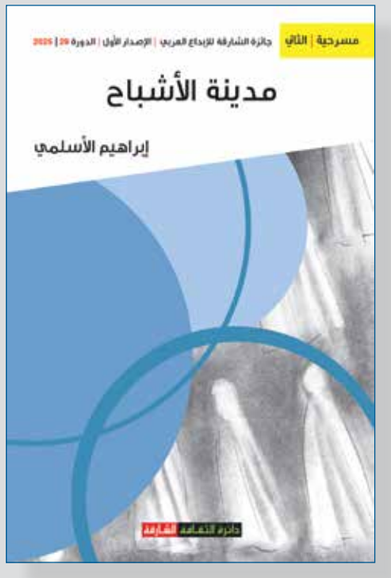
خالد وليد رسلان

إيمان إمام

أشرف حسني

دائرة الثقافة | الشارقة





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

حكومة الشارقة
دائرة الثقافة

إدارة المسرح

مهرجان كلباء
للمسرحيات القصيرة

دورة
عناصر العرض المسرحي
الثالثة عشرة

التمثيل	السينوغرافيا	الإخراج
24 يوليو - 2 أغسطس 2026م	3 - 12 أغسطس 2026م	13 - 22 أغسطس 2026م

المركز الثقافي - مدينة كلباء
24 يوليو - 22 أغسطس 2026

AL Masrah DHS 10
6 291100 754762