المسرح

العدد (74) - نوفمبر 2025

سلطان القاسمي
يفتتح المقر الجديد
لجمعية المسرحيين

مهرجان الشارقة
للمسرح الصحراوي
محفل الأصالة العربية

مهرجان المسرح الصحراوي

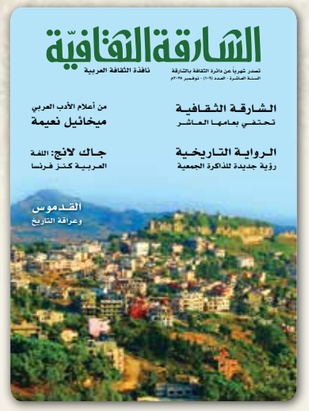
برعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة – حفظه الله - يجيء مهرجان المسرح الصحراوي في دورة تاسعة، خلال الفترة من الثاني عشر إلى السابع عشر من ديسمبر المقبل، ببرنامج فني وثقافي غني ومتنوع، يضم عروضاً من الإمارات، وقطر، والأردن، ومصر، وليبيا، إضافة إلى مجموعة من الفعاليات الفكريَّة، والنقديَّة، والتفاعليَّة، في حضور العشرات من مبدعي المسرح من سائر أقطار الوطن العربي.

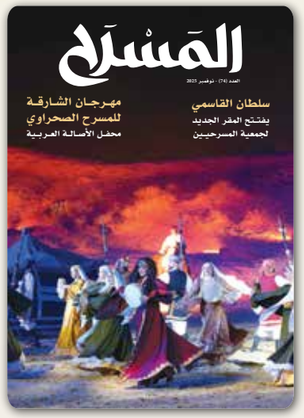
المهرجان الذي يجسد رؤية الشارقة الريادية الرامية إلى تطوير المسرح العربي؛ يجدد حضوره مرتكزاً إلى رصيد كبير من التجارب والمكتسبات المحققة خلال السنوات الماضية، ويواصل مسيرته برؤية أوسع، وبطموح أكبر، ليرسخ تجربة مهرجانيَّة متكاملة فنياً وثقافياً واجتماعياً، تتيح فرصاً وإمكانات أكثر أمام صناع المسرح، لتخطي الحدود المألوفة، والانطلاق نحو آفاق إبداعيَّة جديدة ومبتكرة، من خلال استلهام درر التراث العربي الزاخر بالحكايات الآسرة، والقيم الملهمة، والعبر العميقة؛ في تجربة مهرجانيَّة تسهم في إبراز وصون الإبداعات والسير والجماليات الشعبيَّة، وتعمق الشعور بالهويَّة، وترسخ الاعتزاز بالإرث الحضاري المجيد للثقافة العربيَّة، وتمتّع الجمهور وتفيده بمضامين وأساليب تمتزج فيها الفنون الأدائيَّة التقليديَّة، التي أبدعتها المجتمعات الصحراويَّة؛ بالتقنيات والرؤى المسرحيَّة الحديثة.

واحتفاءً بمقدم دورته التاسعة، تخصص «المسرح» مساحة منها لإفادات فنانين إماراتيين من أجيال عدة، حول تجربة المهرجان بين الأمس واليوم.

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

مجلات دائرة الثقافة عدد نوفمبر 2025م





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

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (74) - نوفمبر 2025م

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبوالقاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

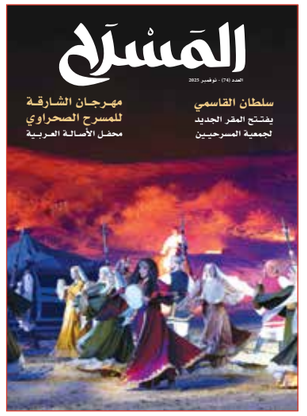
تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق



19

مسرحية: «الرداء المخضب بالدماء»
تأليف: الدكتورسلطان بن محمد القاسمي
أداء: فرقة مسرح الشارقة الوطني
مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي 2024

28

22

42

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

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

وكلاء التوزيع:

• الإمارات: شركة توصيل للتوزيع والخدمات اللوجستية – 800829733535
• 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+

13

مدخل
سلطان يفتتح المقر الجديد لجمعية المسرحيين 10

قراءات
الجريمة والعقاب.. دراما الخلاص الروحي 34

حوار
هارون الكيلاني: أحلم بفرجة أكبر من المسرح 56

أسفار
موسكو.. أيام في البيت الذي شيَّده ستانيسلافسكي 66

رؤى
بيكيت وأدورنو.. على مسرح اللامعقول 74

أفق
إسلام إمام: نجاح المسرح مرهون بمناقشة هموم الناس 76

رسائل
مسرح الهجرة.. صراع الآباء والأبناء 98

مطالعات
محمد بهجاجي: المسرح المغربي بين أعلامه وعلاماته 102

متابعات
المسرح الإماراتي..ثلاثة عروض تستقصي قلق الإنسان 106

98

107

110

سعر البيع:

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

قيمة الاشتراك السنوي:

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

سلطان يترأس اجتماع مجلس أمناء الهيئة العربية للمسرح

ترأس صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، الرئيس الأعلى للهيئة العربيَّة للمسرح، صباح يوم الثلاثاء (30) سبتمبر الماضي، اجتماع مجلس أمناء الهيئة، وذلك في مقر الهيئة في منطقة الحيرة بالشارقة.

الشارقة: «المسرح»

ورحّب صاحب السمو حاكم الشارقة في بداية الاجتماع بالحضور من أعضاء المجلس من مختلف الدول العربيَّة، مشيداً سموه بجهود المجلس في العمل على تطوير كافة ما يسهم في الارتقاء والنهوض بالحركة الفنيَّة، وتفعيل رسالة المسرح وأدواره الرئيسة في تقدم المجتمع ووعيه.

ووجّه صاحب السمو الرئيس الأعلى للهيئة العربيَّة للمسرح بإطلاق «جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي للتميز المسرحي للشباب»، بصفتها جائزة عربيَّة تهتم بإبداعات الشباب وجهودهم في تطوير المسرح العربي، كما وجّه سموه الهيئة العربيَّة للمسرح بالاهتمام بالمسرح المدرسي في البلدان العربيَّة، والعمل على إطلاق مهرجانات وطنيَّة للمسرح في المدارس العربيَّة، وتنظيم مهرجان المسرح المدرسي العربي الذي يكفل تفاعلاً عربياً واسعاً للحراك التربوي والثقافي للمسرح المدرسي، الذي يعوّل عليه كثيراً في تنشئة جمهور واعٍ بدور المسرح التربوي والاجتماعي.

ووجّه صاحب السمو حاكم الشارقة بالاهتمام بتوثيق الذاكرة المسرحيَّة العربيَّة، والاهتمام بالباحثين في مجالات المسرح المختلفة، وذلك بتأسيس المركز العربي للتوثيق والدراسات والبحوث، الذي يهدف إلى تنظيم وتنويع الدراسات والبحوث في مجالات المسرح العربي، وتوثيق المسيرة التاريخيَّة لمسارح البلدان العربيَّة، وتوسيع الدراسات المقارنة للتجربة المسرحيَّة العربيَّة في سياقها الإنساني.

وأشار سموه إلى أهميَّة تطوير الحركة المسرحيَّة على مستوى الوطن العربي، مؤكداً استمرار دعم سموه لها في مختلف المجالات، بما يشمل التأهيل الأكاديمي للكوادر من الأجيال الجديدة والشابة في جميع التخصصات

الفنيَّــة والتقنيَّة، حيث تقدم لهم أكاديميَّة الشــارقة للفنون الأدائيَّة دراســات جامعيَّة متخصصة وعليــا، مما يعزّز من تكامل إســتراتيجيَّة تطويــر وصقل مواهــب الفنانين التي يحتاجها المسرح وأهله، وأضاف سموه أن الشارقة مستمرة في التفعيل المســرحي مــن خلال مهرجاناتها المســرحيَّة المتنوعة، وعروض أيام الشارقة المسرحيَّة المتميزة، مشيراً سموه إلى تخصيص موازنة دائمة إضافيَّة لعرض مسرحيات الأيام خــلال العام في جميع إمــارات الدولة للوصول إلى الجمهور في كل مكان.

وبحث الاجتماع عدداً مــن الموضوعات والخطط التي تسهم في إنجاز المشروعات الطموحة المقترحة في مجال المســرح، التي تســعى الهيئــة عبرها إلى الإســهام الفاعل في تطوير المســارح في الدول العربيَّة، وتطوير مستويات العامليــن فيهــا بمختلــف تخصصاتهم، وتوفيــر المعينات

اللازمــة لهم، ودعمهم عبــر الورش التدريبيَّــة والفعاليات المسرحيَّة وغيرها.

وناقــش الاجتمــاع تقارير أعمــال الهيئة خــلال الفترة الماضية، وما تم إنجازه على مســتوى المســرح المدرسي، الذي شــمل تدريب المعلمين ومشــرفي الأنشطة المسرحيَّة والمنهــج، ممــا يعكس الاهتمــام الكبير والتأســيس العلمي الذي تعمل الهيئة وفقاً له، وذلك لتعريف الأطفال من طلبة المدارس بالمسرح وتشــجيعهم على الانخراط في الأنشطة الفنيَّة والثقافيَّة منذ الصغر.

وكان صاحــب الســمو حاكــم الشــارقة قد تــداول مع المســرحيين أحوال المسرح العربي وأهله بوجه عام، ولفت ســموه خلال حديثه إلى الاســتفادة من الخبــرات العربيَّة المشتركة وتوفير أفضل ســبل الرعاية لها وتوفير العروض المسرحيَّة التي ترتقي بذائقة المتفرج.

سلطان يفتتح المقر الجديد لجمعية المسرحيين

افتتح صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، صباح الأربعاء (8) أكتوبر الماضي، المقر الجديد لجمعيَّة المسرحيين، وذلك في منطقة التعاون بالشارقة.

الشارقة: «المسرح»

وتفضل سموه فور وصوله بإزاحة الستار عن اللوح التذكاري إيذاناً بالافتتاح الرسمي لمقر الجمعيَّة، وسط فرحة الحضور من أعضاء الجمعيَّة من الفنانين والممثلين والمخرجين.

وبارك صاحب السمو حاكم الشارقة لأهل المسرح افتتاح المقر الجديد، مشيراً إلى ارتباط سموه الطويل بالمسرح منذ طفولته، ومؤكداً دور المسرح بصفته وسيلة من وسائل التواصل المجتمعي والتأثير الفعال، وتبادل سموه مع المسرحيين الأحاديث الوديَّة حول المسرح ودوره الكبير في توعية المجتمع، بما يمتلكه من أدوات ووسائل تتصل بالمشاهدة المباشرة والتعبير والتأثير في الحضور من الجمهور، مما يجعل الممثل يمتلك الفرصة لمخاطبة الناس وتشجيع تفاعلهم مع ما يقدمه بالتعبير الصادق الحيّ عن القضيَّة التي تطرحها المسرحيَّة.

وتناول اللقاء أهميَّة التأليف المسرحي في إنتاج الأعمال البناءة والمؤثرة إيجاباً في المجتمع، والتشجيع على المعرفة والفائدة التي تقدمها المسرحيات، مع ضرورة العمل المتكامل بين الفنانين والكتاب والمخرجين حيث إن العمل المسرحي جماعي ويُجسّد التعاون بين الفريق، مع ضرورة أن يترك الكاتب المسرحي للمخرج فسحة ليقدم رؤيته وإبداعه، مما يجعل العمل مُقنعاً ويقدم صورة صادقة عن المجتمع.

ووجّه صاحب السمو حاكم الشارقة عدداً من النصائح لأهل المسرح موصياً إياهم بالحرص على البحث عن المعرفة والاهتمام بالقراءة والتأهيل العلمي، وتوجيه الشباب الجدد وتدريبهم وصقل مواهبهم وإعطائهم الفرصة للتعلّم والتدرّب لإظهار مقدراتهم الفنيَّة والتعلّم ممن سبقهم في هذا المجال.

من جانبه قدّم مجلس أمناء جمعيَّة المسرحيين وأعضاؤها الشكر والامتنان إلى صاحب السمو حاكم الشارقة على دعم سموه المتواصل والمستمر للحركة المسرحيَّة، وتشجيعهم، وتوفير مقر متكامل لجمعيَّة المسرحيين يضم مجموعة من المكاتب وغرف الاجتماعات والمرافق التي تدعم الالتقاء الدائم للمسرحيين، وتنظيم الفعاليات والندوات المتعلقة بالمسرح والفنون.

حضور

حضر الافتتاح بجانب صاحب السمو حاكم الشارقة كل من: عبدالله محمد العويس رئيس دائرة الثقافة، ومحمد عبيد الزعابي رئيس دائرة التشريفات والضيافة، وإسماعيل عبدالله رئيس مجلس أمناء جمعيَّة المسرحيين، وأحمد الجسمي نائب رئيس مجلس أمناء الجمعيَّة، وعدد كبير من الفنانين والمسؤولين.

عن الجمعيَّة

وجمعيَّــة المســرحيين هي البيــت الكبير الــذي يجمع المسرحيين في الإمارات، أُسِّسَت عام 1994، وتُعنى بخدمة أعضائها والدفاع عــن حقوقهم الأدبيَّة والماديَّة، والاهتمام بالمواهب المسرحيَّة الشابة وتنميتها.

وتتمثل مهام وأنشطة الجمعيَّة، التي يديرها مجلس الإدارة، في دعم الحراك المسرحي المحلي عبر وضع خطط ورؤى لتفعيل حضوره في المشهدين الثقافي والاجتماعي، وتنظيم «الموسم المسرحي» الذي يسهم في تحريك الساحة وخلق بيئة مسرحيَّة نشــطة ومســتدامة، ويدعم الفرق المسرحيَّة مالياً. كما تنظم الجمعيَّة «مهرجان الإمارات لمسرح الطفل» الذي انطلق عام 2005 ويرمي إلى تعزيز المنتج المسرحي المخصص للطفل، وتوفير مضمار للتنافس للمواهب. وتنهض الجمعيَّة بدور مهم في عقد شــراكات وإطلاق مبادرات مع جهات ثقافيَّة محليَّة عدة، من أبرزها إدارة المســرح بدائرة الثقافة في الشارقة، لا سيما في فعاليات مثل «أيام الشارقة المســرحيَّة»، والقيام بمهمة اختيار العرض المشــارك في مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي.

وفي إطار جهودها لإثراء المشــهد، أقرت الجمعيَّة العام الماضي احتفاليَّة «يوم المســرح الإماراتي» لتكون مناسبة ســنويَّة يحتفي فيها المســرحيون الإماراتيون بمســرحهم ومنجزاته ومبدعيه، وقد اختــاروا تاريخ يوم ميلاد صاحب الســمو حاكم الشارقة (الثاني من يوليو في كل عام) ليكون موعداً وتاريخاً لليوم الإماراتي للمســرح، تيمناً برمزيَّة هذا التاريــخ الذي عدوه ميلاداً حقيقياً للمســرح في الإمارات،

وعرفاناً بأيادي صاحب الســمو البيضاء على المســرح في الإمــارات، رعايــة ودعمــاً وإنتاجــاً وتوجيهــاً. ويكرم في الاحتفاليَّة الفائزون بجوائز المهرجانات المحليَّة والخليجيَّة والعربيَّة، كما يُحتفى فيها بأكثر الفرق المســرحيَّة المحليَّة نشاطاً خلال الموسم المسرحي.

وفي ســياق اهتمامها بتوثيق ظواهر المســرح المحلي وتطوير تجاربه، تصــدر الجمعيَّة مجلة «كواليس» منذ عام 1999 بصفة دوريَّة، كما تقيم ورشاً تدريبيَّة وملتقيات فكريَّة متنوعــة، وتســهم في ابتعــاث بعض أعضائهــا ممن فازوا بجوائز محليَّة للمشاركة في مهرجانات مسرحيَّة دوليَّة.

وقــد انتخبت الجمعيَّة أعضاء مجلس إدارتها الجديد في مايو الماضي، ويضم: إســماعيل عبدالله، وأحمد الجسمي، وحبيب غلوم، ووليد الزعابي، وسعيد سالم، وعبدالله راشد، وفيصل علي.

مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

مَحْفِل الأصالة العربية

يضرب جمهور المسرح والفنانون في الدولة والشارقة ومختلف أنحاء العالم العربي موعداً جديداً مع الفرجة المسرحيَّة المبتكرة والمختلفة، المتمثلة في فعاليات وعروض «مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي»، الذي تنظمه إدارة المسرح بدائرة الثقافة برعاية كريمة من صاحب السموّ الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، حيث يعد المهرجان إحدى أفكار سموه الرامية إلى فتح أفق إبداعي جديد أمام المسرح العربي.

الشارقة: علاء الدين محمود

المهرجان، الذي تجري وقائع دورته التاسعة خلال الفترة (12 - 17) ديسمبر المقبل، يتميز بتركيزه على تقديم عروض مسرحيَّة مستوحاة من جماليات البيئات الصحراويَّة العربيَّة. عروض تستلهم أخلاق وقيم وعادات الصحراء الراسخة التي تجسد الشجاعة، والنجدة، والمروءة، والفروسيَّة، والكرم. ظل المهرجان يعمل على إحياء وعكس تلك القيم الغنيَّة، بالإضافة إلى التفاصيل والقصص الشعبيَّة وحكايات البداوة، سواء في الماضي أم الحاضر.

منذ انطلاقته في عام 2015، حقق المهرجان تطوراً نوعياً ومستمراً مع كل دورة جديدة، ليترسخ بذلك في وجدان وذاكرة الجمهور والعاملين في المجال المسرحي. وقد اعتمد هذا التطور على دراسات وأفكار معمقة جرى تجميعها وتوثيقها في مكتبة «أبو الفنون» منذ اللحظة التأسيسيَّة، بهدف دفع هذا النمط المسرحي ذي الخصوصيَّة العربيَّة نحو الأمام.

شهدت الدورات السابقة تقديم عروض فنيَّة راقية تميزت بإبداع غزير يروي حكايات الصحراء ويعكس مفرداتها الثقافيَّة والإبداعيَّة الغنيَّة، ومنها السرد، والحكمة، والأمثال، والأساطير، والفلكلور الشعبي. وقد أسهم هذا المحتوى في تكوين ذائقة مسرحيَّة متفردة.

وقد نجح المهرجان في استقطاب جمهور جديد للمسرح، حيث أصبحت منطقة الكهيف في الشارقة وجهة مفضلة وملتقى للجمهور المتعطش لفرجة مسرحيَّة تحفظ هويته، وتقدم بصمة جماليَّة مغايرة ومختلفة عن الأنماط التقليديَّة السائدة.

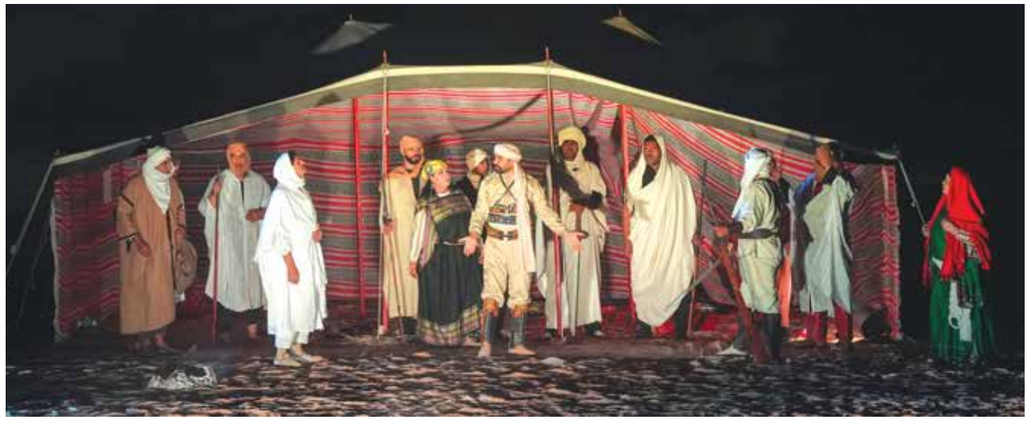
بهذا، يعمل المهرجان على إثراء التنوع الثقافي العربي في الصحراء من خلال عروض وممارسات مسرحيَّة تربط الإنسان بجذوره وهويته، وتصون خصوصيته الفكريَّة والثقافيَّة.

مسرحيون إماراتيون تحدثوا عن المهرجان ودورته الجديدة، وأكدوا أهميَّة هذا الحدث المسرحي الفريد، وأشاروا إلى أن النسخة الجديدة ستشهد مفاجآت على مستوى العروض تدلل على التطور الكبير في الأطروحات المسرحيَّة التي ظلت تقدمها هذا المنصة الفريدة، التي تقارب بين الشعوب العربيَّة وتعكس فرادة الصحراء وعوالمها الجماليَّة المتنوعة، وشددوا على أن «مهرجان المسرح الصحراوي»، أصبح من أكبر المنصات المسرحيَّة، ليس على المستوى المحلي أو العربي فحسب، بل على الصعيد العالمي كذلك.

مفاجآت

الممثل القدير أحمد الجسمي ذكر أن ثمة مفاجأة كبيرة يحملها العرض الإماراتي المشارك في الدورة الجديدة من المهرجان، مؤكداً أن المهرجان صار علامة ورقماً صعباً في معادلة المسرح العربي، إذ أصبح من أكثر التظاهرات أهميَّة، ذلك لشكله وأطروحته البصريَّة المختلفة، بحيث بات يحتل مكانة بارزة ويشهد تقديم أعمال وعروض تنتمي إلى الصحراء العربيَّة، ويعكس ما فيها من قيم الخير والجمال.

وأكد الجسمي أن «الصحراوي»، هو المهرجان الأثير لدى صاحب السمو حاكم الشارقة، الذي فكر فيه وأعلن عنه بجملة من المرامي، أهمها تأصيل المسرح العربي شكلاً ومضموناً، حيث ظل المهرجان يشهد تقديم عروض وأطروحات ونقاشات خاصة به، ويقدم شكلاً فنياً مبتكراً مترعاً بالرؤى الجماليَّة والفكريَّة، فهو مثار اعتزاز وفخر كل الفنانين والمسرحيين الإماراتيين والعرب، لنوعه وشكله وقيمته الفنيَّة العالية.



مشاركات

وأوضح الجسمي أنه ظل يشارك في العديد من دورات هذا الحدث الفني المختلف، لما يعنيه له من تحد خاص بالنسبة له بصفته ممثلاً، وذلك لأن روح الابتكار والتجديد هي التي تميز عروض المهرجان الذي يتعامل مع فضاء مختلف عن الشكل التقليدي، حيث الصحراء بشسوعها وفضائها الممتد، الأمر الذي يولد ويفجر روح التحدي لدى الفنان، سواء الممثل والمخرج وصناع النص والسينوغرافيا، فنجاح العرض في المهرجان الصحراوي مرتبط بالجهود الإبداعيَّة المبذولة التي تتمثل فكرته، من أجل صناعة عمل ينتمي إلى فضاء الصحراء ويعبر عن ثقافتها وواقعها الاجتماعي في الماضي والوقت الراهن، وحكاياتها وقصصها، وهذه مسألة في غاية الصعوبة وتتطلب بالفعل روحاً إبداعيَّة على مستوى كافة عناصر العرض المسرحي.

وشدد الجسمي على أن من أكبر علامات تطور هذا المهرجان هو نجاحه في استقطاب جمهور جديد للمسرح بأعداد ظلت تكبر في كل دورة من دوراته المتعاقبة، مما يدل على أن هذه المنصة قد نجحت في سكب الوعي ورفع الذائقة المسرحيَّة، بحيث صار الجمهور مرتبطاً بـ«أبو الفنون» في الدولة، وذلك يؤكد الجهود الكبيرة المبذولة من القائمين على أمر المهرجان في إدارة المسرح بدائرة الثقافة في الشارقة، حيث إن شكل الفرجة نفسه قد تطور، فلئن كانت الأعداد الكبيرة من الجمهور تشاهد العروض جلوساً على الكثبان الرمليَّة، فقد أصبح لمكان المهرجان مدرجات للفرجة، وذلك لأن الجمهور بات يهتم بصورة كبيرة به، وهو ما يؤكد المكانة التي بات يحتلها الفن المسرحي في قلوب وعقول الناس.

ونوّه الجسمي بالتنوع الثري في النشاط المسرحي الإماراتي، الذي رسّخ مكانة الدولة عبر استضافة عدد كبير من المهرجانات، على غرار «أيام الشارقة المسرحيَّة»، و«كلباء للمسرحيات القصيرة»، و«دبا الحصن للمسرح الثنائي». وفي سياق هذا التطور، مثّل «الشارقة للمسرح الصحراوي» إضافة نوعيَّة، إذ استطاع بجاذبيته وطبيعته الفريدة أن يستقطب اهتمام المسرحيين على مستوى العالم العربي. ولم يقتصر تأثير المهرجان على العروض فحسب، بل امتد ليصبح منبراً فكرياً عبر ندوات تناقش ضرورة البحث عن أفق مسرحي متجدد يخرج عن القيود التقليديَّة لـ «العلبة الإيطاليَّة».

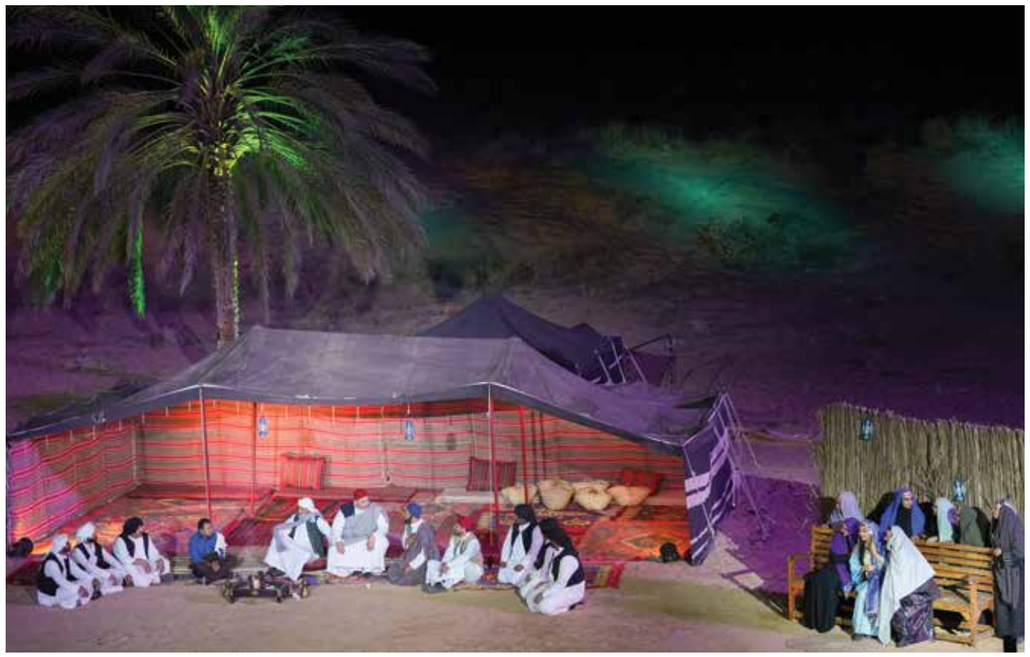
فكرة

من جانبه ذكر المخرج إبراهيم القحومي، أن المهرجان عبر عن فكرة ذكيَّة وجديدة في العمل المسرحي على مستوى العالم كله، حيث يذهب هذا المهرجان نحو مناطق إبداعيَّة جديدة ومبتكرة ومختلفة عن السائد، واستطاع أن يصل إلى قلوب الناس بما يحمل من أفكار وعروض مدهشة تنتمي إلى ثقافة العرب، وتعبر عن خصوصيتهم بفضاء للفرجة هو الآخر جديد ومختلف.

وذكر القحومي أن الصحراء العربيَّة هي مهد الحكايات والروايات والغرائبيات، مما يجعل صناع المسرح أمام تحد لتحويل كل تلك الأبعاد الجماليَّة إلى عروض عامرة بالأطروحات الإبداعيَّة التي ترسم الدهشة في وجوه المتفرجين، حيث إن الصحراء الشاسعة والممتدة برمالها وكثبانها تصنع فضاء بديعاً يحرض على البذل الفني والإبداعي، وكذلك على الفرجة الملهمة.

إبراهيم القحومي

أحمد الجسمي



وأكد القحومي أن المهرجان نجح بالفعل في تقديم شكل ومضمون مسرحي متميز ومبتكر، وأفلح في تقديم طرح جمالي ذي قيمة عالية وكبيرة، واستطاع أن يستنفر ويفجر الطاقات الإبداعيَّة لدى الممثلين الذين يعملون في ظروف مختلفة عن تلك التي اعتادوا عليها في الخشبة التقليديَّة مما يولد ليهم روح التحدي في تقديم إبداع مختلف وخاص ينتمي إلى فكرة المسرح الصحراوي، وذلك أيضاً ينطبق على المخرج الذي يصنع مقاربات ومشهديات مستوحاة من روح المكان في حريَّة كاملة، وكذا الأمر بالنسبة لصناع السينوغرافيا، حيث تؤكد عروض المهرجان، نسبة لطبيعته، على إعادة الاعتبار للطبيعة والبيئة ومكوناتها الجماليَّة في صناعة الديكور والإضاءة والألوان وكافة أشكال الفعل السينوغرافي.

وأشار القحومي إلى أن الجمهور نفسه يجد أنه أمام شكل بديع ومختلف، بحيث يمارس عمليَّة الفرجة من مواقع مختلفة بدون قيود وفي حريَّة كاملة، فمن ضمن الفوائد الكبيرة في المسرح الصحراوي هو التغيير في قواعد المشاهدة والفرجة بصورة أكثر تفاعلاً بحيث يصبح الجمهور جزءاً من العمل المشاهد، وذلك يشير إلى القيمة الكبيرة لهذا المهرجان المتفرد.

السينوغرافيا

«نحن في حضرة إبداع مسرحي مترع بالجمال والأناقة على مستوى العرض والصورة والفكرة»، هكذا استهل المخرج عبدالرحمن الملا حديثه عن المهرجان، مشيراً إلى أن العروض التي تقدم فيه تعبر عن لحظة مسرحيَّة عجيبة، توفر الدهشة في أعمال تقدم في الهواء الطلق بمناخ الصحراء الجميل، الذي يوفر للعين متعة بصريَّة فريدة، حيث يتطلب هذا النوع من العروض صناعة سينوغرافيا شديدة الروعة تمزج بين ابتكار الفنان وما تقدمه الصحراء من مشاهد طبيعيَّة.

ولفت الملا إلى أن المهرجان هو من أفكار صاحب السمو حاكم الشارقة، الذي عود المسرحيين على تقديم أطروحات جديدة وأفكار لامعة، إضافة إلى مشاركته بنفسه كاتباً لنصوص العديد من العروض التي قدمت في المهرجان، حيث ظل سموه يرفد المسرح بالأفكار والأبحاث المختلفة، الأمر الذي تطور معه المسرح الإماراتي والعربي كثيراً، ولعل «المسرح الصحراوي» هو ضمن تلك الرؤى التي تجعل للعرب مكانة مختلفة في المسرح العالمي، حيث إن المهرجان بات منصة راسخة ومتطورة، وذلك أيضاً يشير إلى الجهود الجبارة التي ظلت تقدمها إدارة المسرح في ثقافيَّة الشارقة.

وذكر الملا أن منطقة «الكهيف» في الشارقة، التي يشد إليها الرحال من مختلف مناطق الدولة في كل دورة جديدة من المهرجان، تعد من أجمل المناطق الصحراويَّة في الإمارات، فهي مركز سياحي مهم، وأضاف إليها هذا المهرجان بعداً جمالياً جديداً، حيث إن الفضاء المفتوح في «الكهيف» يحرض على الفعل المسرحي المختلف، ويضع صناع العروض المسرحيَّة أمام تحدي الإجادة الفنيَّة والإبداعيَّة وتمثُّل أفكار المهرجان.

وشدد الملا على أن المهرجان استطاع أن يصنع قاعدة جماهيريَّة كبيرة للمسرح في الدولة، وذلك لطبيعة العروض التي تقدم في المهرجان، وتهتم بها قطاعات واسعة ومتباينة من الجمهور، إذ إن الأعمال التي يقدمها المهرجان ليست من النوعيَّة النخبويَّة التي تهتم بها فئة محددة من البشر، بل هي ضمن العروض الشعبيَّة التي تعبر عن المجتمع كله، وإلى جانب أن المهرجان نجح في تكوين جمهور خاص به، فهو كذلك يصنع مع مرور الوقت جمهوراً نوعياً لأن الذائقة والوعي يكونان على الدوام في تطور مستمر.

احتفاليَّة

«ابحث في كل بقاع الأرض تجد مسرحاً»، هكذا تحدث المخرج ومصمم الإضاءة سعيد الهرش عن المهرجان، لتحمل كلماته دلالة على أن الإبداع المسرحي ممكن في كل مكان شريطة أن تكون هناك عين مكتشفة وعقل مدبر، مؤكداً أن «الشارقة للمسرح الصحراوي»، هو من الاكتشافات الكبيرة والعظيمة لصاحب السمو حاكم الشارقة، صاحب الرؤى المسرحيَّة المختلفة، كما أنه يقف شاهداً على القدرة التنظيميَّة الكبيرة لدى إدارة المسرح في دائرة الثقافة، فالمهرجان هو وليد الإبداع والتفكير المختلف والتنظيم المبتكر الذي يتناسب مع فضاء الصحراء.

ولفت الهرش إلى أن المهرجان أصبح من أجمل المناسبات المسرحيَّة في الدولة، بل وفي العالم العربي، لما يقدمه من تجربة بصريَّة جديدة، بمضامين فكريَّة عميقة، من دول عربيَّة مختلفة تجمعها الصحراء بما تحمل من تراث عظيم من الحكايات والقيم الإنسانيَّة العظيمة، حيث تعمل

تلك العروض على عكس ما تحمله الصحراء والمجتمعات البدويَّة من ثراء متنوع، وإرث خالد، وقيم أخلاقيَّة تنعكس على قسمات العرب في وقتنا الراهن، حيث يجد المخرجون والكتاب والممثلون أنفسهم في تحد كبير لعكس كل تلك الأبعاد الجماليَّة التي تحفل بها الصحراء.

وذكـر الهرش أن الجمهـور كان يتفرج علـى العروض الملحميَّـة مـن خـلال الأعمال السـينمائيَّة والمسلسـلات الدراميَّـة، أمـا اليوم ففـي مقدور جمهـور الدولة في كل مناطقها التوجه نحو منطقة الكهيف في الشـارقة من أجل التمتـع بتلك الملحميات التي تقدمهـا فرق من دول عربيَّة مختلفة، وهي أعمال تكتسـب صفة الملحميَّة لما يتوفر فيها من شروط العرض الملحمي، من حيث الحواريات والأشعار والصـراع والمجاميـع الكبيرة للممثليـن والمؤدين، وكذلك نشـاهد في العروض الخيول والجمـال والنباتات الطبيعيَّة وكل ما تحفل به الصحراء من كائنات وممارسات.

ولفت الهرش إلى أن المهرجان يكاد يكون هو الشـكل المسـرحي الفريد مـن نوعه وشـكله ومضمونـه في كل العالم العربي، وهو يشـير إلى جهود الدولة والشـارقة في تطويـر وترقية الفعل المسـرحي، والتشـجيع على الابتكار والتجريب، وصناعـة عروض مسـرحيَّة مختلفة، وهو أمر انعكس كذلك علـى نوعيَّة الحضور، حيـث ظل المهرجان يكتسـب فـي كل دورة جمهوراً خاصاً به، يتكون من أسـر وجماعـات تذهب إلى منطقـة الكهيف للبقـاء فيها طيلة أيام المهرجان، وتشـارك في العروض وفي جلسات السمر النقديَّة والمسـابقات والأنشـطة والفعاليات المختلفة التي يحفـل بها المهرجان، حيث إن هـذه المنصة المتوهجة لا تقـدم العروض المسـرحيَّة فقط، بل تقدم كذلك أشـكالاً أخرى من فلكلور ومسـابقات وأنشطة اجتماعيَّة مما يقوي الرابط بين المهرجان وجمهوره.

وأكد الهرش أن اعتماد المهرجان على فضاء الصحراء المفتوح، يجعل المخرجين بصورة أكثر خصوصيَّة أمام تحد فني وإبداعي كبير من أجـل صناعة مقاربات وأطروحات تعبر عنها العروض المشـاركة، فلابد للمخرج أن يكون على دراية واطـلاع وثقافـة بخصوصيَّة الصحـراء ومجتمعاتها وتراثها الكبير، حيث لابد من رؤى مبتكرة ومقنعة في تناول الحكاية العربيَّة، والسير والقصص الشعبيَّة من خلال فضاء الصحراء.

نصوص

مـن جانبه ذكـر الكاتب المسـرحي صالـح كرامة أن المهرجـان هو من أهم الأنشـطة المسـرحيَّة، وهو يعتمد على ضرورة تقديم نصوص خاصة به وبالواقع الصحراوي والبـدوي، فالكتابـة في هـذا النـوع مـن المهرجانات تحتاج إلـى مؤلفين يتمتعون بالقدرة علـى صناعة الصور والمشـهديات ويهتمون بـأدق التفاصيـل؛ أي كتابة بعين سـينمائيَّة أكثـر منها دراميَّة، لأن الحـدث الصحراوي هو بالضرورة ملحمـي واحتفالي، بالتالي هو بحاجة إلى وعي خاص لدى المؤلف.

عبدالرحمن الملا

سعيد الهرش

وذكر كرامـة أن الاهتمام بالنص مسـألة بالغة الأهميَّة فـي العروض الصحراويَّة، فلابد من كتابة تعبر عن المكان تاريخاً وحاضراً، وكذلك من حيث البيئة والمفردات المختلفة والمتنوعة، حيث إن فكرة المهرجـان تقدم مقترحاً مبتكراً يقوم على انقلاب في مفهوم الفرجة نفسه عبر الخروج من الشـكل التقليدي المسـمى بـ»العلبة الإيطاليَّة»، نحو فضاء مفتوح، من ثم يجد الكاتب نفسـه أمام مهمة صعبة ومحببة في الوقت نفسه، من أجل إنجاز نص يعبر عن الفكرة، فلا بد للنصوص أن تستوعب التراث العربي الصحراوي وحكاياته وقصصـه وما يحفل به من قيـم وأخلاقيات وخصوصيات، وكذلـك لا بد من تقديم الحكاية فـي قالب جديد ومنظور مبتكر بحيث لا تكون تكراراً للشكل التقليدي للحكاية.

وأشـاد كرامة بالدور الكبير الذي تقوم به إدارة المسرح فـي دائرة الثقافة، والرؤى المسـرحيَّة الجديدة التي ظلت تقدمهـا، والفعل التنظيمي المتقن فـي جميع المهرجانات، وبصورة خاصة في «الشارقة للمسـرح الصحراوي»، الذي يمثل شكلاً وفعلاً مسرحياً مختلفاً.

فاطمة الهواري لا تصالح

نشيد المسامحة والكرامة

إبراهيم الحسيني
كاتب وناقد مسرحي من مصر

مستلهماً عنوان ورمزيَّة إحدى قصائد الشاعر المصري أمل دنقل، يبني الكاتب والمخرج المسرحي غنَّام غنَّام في عرضه المسرحي الجديد «فاطمة الهواري لا تُصالح»، فضاءً شعرياً مشحوناً بالرموز والإشارات، وعالماً يُشبه القصيدة في مفرداته وينتمي إليها أكثر من كونه عرضاً مسرحياً تقليدياً.

فـالتكثيف هنا بديل عن الاستطرادات، والأبيات الشعريَّة تحلُّ في أحيان كثيرة محلَّ الحوارات، والشخصيات تتجاوز مواصفاتها الجسـديَّة والمكانيَّة لتغدو رموزاً دالَّة على معانٍ أكبر من ذاتها. كما نلحظ أنه لا توجد حبكة بالمعنى الدرامي المتعـارف عليه، بقدر ما توجد بذور دراميَّة اسـتندت إلى حكاية حقيقيَّة مـن حكايات المقاومة الفلسـطينيَّة، واتخذ منها العـرض قاعدة للانطـلاق نحو إحيـاء متجدد ودائم لذاكرة هذه المقاومة.

منذ اللحظة الأولى، يكسـر العرض حائطه الرابع ويُعلن عن حالة تماهٍ بينه والجمهور، وبالتالي بين وقائعه التاريخيَّة والواقـع الراهـن للجمهور، وكأنـه يقول لنا: نحـن جميعاً (مؤدِّين وجمهوراً) نشترك معاً في صناعة لعبة مسرحيَّة لها رمزياتهـا وجمالياتها الخاصة. أهم هـذه الجماليات كونها لقـاءً مفتوحاً بين صناع العرض المسـرحي وجمهوره، لقاء حـاول صُنَّاعُه ضـمَّ الجمهور إليه فـي «جملة مفيدة» عبر الخطاب المباشر من قِبَل مُخرجه.

إن حالة كشـف اللعبة المسـرحيَّة مـن اللحظة الأولى هي أصـل قانون اللعب؛ فالحالة المسـرحيَّة تُعالج القضيَّة الفلسطينيَّة، وهي قضيَّة عامة يشترك في الاهتمام بها صُنَّاع العـرض والجمهور معاً. وما تطرحـه بطلة العرض «فاطمة الهواري» من أسـئلة، وما تتخذه مـن مواقف يخصُّنا نحن أيضاً بصفتنا جمهوراً كما يخصُّها. فهي – بسبب ما حدث لها – لا تستطيع النسيان ولا مسامحة المعتدي عليها، تكرر علينا وعلـى من حولها قصتها وتُعيـد التذكير بها. لذا، فقد غدت رمزاً مُعبِّراً عن المقاومة والتشبث بالحق والأرض والكرامة، رمـزاً وصرخة فنيَّة، تمامـاً كما صارت قصيـدة أمل دنقل الشـهيرة قبل عقود «لا تُصالح» عنواناً للاحتجاج، وما زال صداها يتردد في الوجدان العربي حتى الآن. وبالتالي، يغدو هذا العرض/ القصيدة المسـرحيَّة لغنَّـام غنَّام حالة خاصة جداً، حيث يتجاور فيه الشـعر، والحكي، والرقص، ليُشـكِّل لوحة شـعريَّة مُلوَّنة بالعلم الفلسـطيني ومُطـرَّزة بمفردات الثقافة الفلسـطينيَّة من: كوفيات، وشيلان، وأشعار لمحمود

درويش، ورقصات. إنها لوحة دراميَّة بروح الشعر الذي حوَّل الدلالات المغلقة للعرض إلى دلالات عامة وأفعال مقاومة يمكن لها أن تبقى داخل الذاكرة.

يستند العرض إلى حادثة تاريخيَّة مُوثَّقة من عام 1948 عندما هاجمت طائرات الاحتلال بلدة «ترشيحا» الفلسطينيَّة ودمَّرتها بالكامل، مما تسبَّب في موت مُعظم أهل البلدة وهجرة الأحياء منهم. مات الكثير من أهل بطلة حكايتنا «فاطمة محمود الهواري» بينما أُصيبت هي بالشلل ولازمت كرسياً متحركاً لبقيَّة حياتها. وقبيل وفاتها، جمعها لقاء بأحد الطيارين الثلاثة الذين قصفوا بلدتها، وهو «إيبي ناتان»، الذي صار آنذاك داعية للسلام. وحتى يُسوِّق «ناتان» لفكرة تحوُّله من قاتل قصف بيوت القرية إلى صفته الجديدة داعيةً للسلام، فإنه يطلب من «فاطمة» قبول اعتذاره عما بدر منه في حقها؛ فقد تسبَّب قصفه لمنزلها في فقدها لعائلتها وجيرانها. ومن هنا يأتي ردُّ فاطمة الطبيعي بالرفض وعدم قبول الاعتذار، وتُعلن بقوة موقفها من «ناتان» أنها لن تُسامح أو تقبل الاعتذار. فهل سيستطيع هذا «الناتان» أن يُعيد إليها ما فقدته من الأهل، والجيران، والأماكن، والذكريات؟ إن استطاع، يمكنها آنذاك أن تُسامح! ومن هنا يأتي اختيار عنوان العرض «فاطمة الهواري لا تُصالح»، في دلالة قاطعة ومكشوفة على موقف «فاطمة»، وبالتالي موقف صُنَّاع العرض، وذلك استكمالاً لمنطق كشف اللعبة المسرحيَّة الذي اعتمده مُخرج العرض منذ اللحظة الأولى.

لا ينبني العرض هنا وفق ضروريات الدراما وتصاعداتها الخطيَّة (بداية وسط نهاية) وبالتالي الحفاظ على الأمكنة والأزمنة وتوترات الدراما وبناء الشخصيات بامتدادات نفسيَّة وجسديَّة واجتماعيَّة، بقدر ما يُوحي بكل ذلك عبر منطق الخيال الشعري، ومن خلال تقنية الحكي المباشر والمُعلَن الذي يُقدِّم كلماته بشكل مباشر للجمهور. وتظهر طريقة الحكي هذه وهي تَصْهَر داخلها عدة أزمنة: فهناك زمن الحكي نفسه، وهو الزمن الذي يجمع المؤدِّين والجمهور معاً في لحظة واحدة. وهناك زمن الحادثة

زمن ظهور «ناتان» بعد أربعة عقود من هذه الحادثة عندما قدَّم التماساً برغبته في أن تقبل «فاطمة» اعتذاره.

إذن لدينا ثلاثة أزمنة، كلها يكسرها العرض ويُصرُّ على اعتماد تقنية الحكي وتَحْيين رواية الحادثة وكأنها - بفعل الحكي عنها - تُعيد إنتاج نفسها في كل مرة تُقدَّم فيها. كما يربطها بالزمن خارج العرض/زمن اللحظة الحاضرة للجمهور، في محاولة لتأكيد حالة من الراهنيَّة والاستمراريَّة والتصريح المباشر بأن ما حدث داخل مجتمع العرض المسرحي لـ «فاطمة الهواري» وقريتها في عام 48، حدث وما زال يحدث وسيحدث آلاف المرات. فالعرض يُعالج حادثة تاريخيَّة قديمة، إلا أنها مستمرة في الحدوث وبشكل أكثر عنفاً؛ فـ «فاطمة الهواري» التي كانت مُعبِّرة عن نفسها وقريتها فقط في عام 48، أصبحت الآن دالَّة ومُعبِّرة جداً عن عشرات الآلاف غيرها الآن. وما زالت فاطمة - الرمز، المقاومة، الوطن - برغم موتها منذ حوالي خمسة عشر عاماً، تعيش بيننا وتُواصل احتجاجها. وهذا ما يمنحها - عبر العرض - رمزيَّة أكبر من كونها مجرد حالة إنسانيَّة مُفردة، إنها فعل مقاومة، وكيان مُقاوِم. وما العرض كله إلا محاولة من كاتبه ومخرجه غنَّام غنَّام لتجديد واستمراريَّة الدفع بالذاكرة الفلسطينيَّة كي تظل حاضرة في الوجدان.

وعبر هذا الفهم يمكننا أن نتساءل: هل كان «إيبي ناتان» في حاجة ماسة للاعتذار؟ ولماذا طلب ذلك بإلحاح من «فاطمة»؟ في واقع الأمر وطبقاً لمنطق القوة والغطرسة، فـ «ناتان» لا يحتاج لمثل هذا الاعتذار، لكنه يطلبه من أجل إضفاء شرعيَّة على كونه صار بعد ارتكابه الحادثة داعية للسلام. سيستغل ذلك كاعتراف يُكمل به أمام العالم سرديَّة الاضطرار للعنف، ويَهدم به في المقابل ذاكرة الرفض/ ذاكرة المقاومة لدى «فاطمة الهواري» ومثيلاتها. فقبول الاعتذار يعني تخلِّيها عن حقِّها ويهدم ذاكرة الغضب المُشتعلة داخلها وداخل الأجيال الجديدة كلما ذُكرت هذه الحادثة، وبالتالي ستَنْهدم الحكاية الفلسطينيَّة كلها ولن تكون هناك أي ضرورة لتذكرها، ولا لإقامة عرض مسرحي

عنها. وسيعني الأمر إذا ما تم قبول الاعتذار قتلاً للحكاية وللذاكرة الشعبيَّة الجمعيَّة، تلك الذاكرة التي وثَّقتها الأجيال عبر الحكي والتناقل شفاهة وتدويناً أو عبر الفن. وهنا يغدو المسرح وذلك العرض فعلاً جمالياً حياً وآنياً وأيضاً أرشيفاً حافظاً للذاكرة.

داخل العرض نحن أمام ثلاثة مؤدِّين فقط يتحركون داخل فضاء شعري يمكن أن تراه بيتاً لـ «فاطمة» أو سكناً للروح، أو مساحة للتذكُّر. جسد «فاطمة» (أدت دورها أماني بلعج): نراه راقصاً ومُبهجاً يُثير بعضاً من السعادة لدى الجمهور في لحظات الحكي الأولى، ثم سرعان ما يتحوَّل مع تقدُّم هذا الحكي إلى جسد خامل مُلقى فوق كرسي متحرك، جسد مُصاب بالعجز. لكن الجسد المقاوم برغم عجزه الظاهر ما زال يمتلك إرادة وقدرة على المواصلة والرفض. أدَّت بلعج الدور بمهارة وقدرة على التعبير عن حالات انفعاليَّة وإنسانيَّة متباينة وصوت يجمع بين القوة والضعف.

الجسد الثاني (غنَّام غنَّام): نراه يتحرك كطيف، تربطه علاقة قديمة بـ «فاطمة»، يظهر كحبيب مُفارق لحبِّه أو قريب حامل لذاكرة اللحظة وشاهد عليها، نجده مجرد جسد عابر داخل ذاكرتها، جسد مُعطَّل عن الفعل، يكمل فقط حالة التذكر. يُعلن أنه – برغم الموت في عام 48 مع من ماتوا – ما زال موجوداً وحاضراً إذا ما ذُكرت الحكاية، حاضر داخل الحكاية وداخل الذاكرة التي تحرسها. إنه جسد – برغم تعطُّله عن الفعل المادي – فإنه في حالة مقاومة وإنعاش للذاكرة ورفض قاطع للغياب بالموت. وقد أدَّاه غنَّام وفق هذا المنطق: هيبة في الحضور، وجه مُحايد بلا مشاعر ظاهرة، خرج إلينا وقد أخفى ملامحه بقناع أسود ليفتح الدلالة ويجعل شخصيته الدراميَّة مُعبِّرة عن التعدُّد/كثرة الشهداء وليس عن نفسه فقط، إنه صوت حماسي مُقاوِم وحركة مُتأنّية وراسخة برغم ذلك الحياد.

الجسد الثالث (أدَّاه أحمد العمري): يتأرجح بين شخصيتين: شخصيَّة قريب «فاطمة»: وهي شخصيَّة واثقة من نفسها، معتدلة في أدائها، مرفوعة الهامة، لها شموخها. وشخصيَّة «ناتان»: التي ظهرت بجسد مُنكمش وقَلِق وصوت يَدَّعي الانكسار وتتكسَّر خَلَجاتُه وهو يُدافع عن موقفه ويحاول تبرير فِعلَته. تظهر شخصيَّة «ناتان» الدراميَّة بجسد مريض برغم خُلُوِّه من الاعتلال، في مقابل جسد «فاطمة» المريض فعلياً لكنه مُكتمل الصحة والقدرات. وهو ما كان العرض يُعبِّر عنه ما بين اللحظة والأخرى عندما تتقاطع أزمنة الحكي ويتنقل جسد «فاطمة» بين مواضع العجز تارة والفعل تارات أخرى، بينما يظل جسد «ناتان» مُعتلاً وخاملاً.

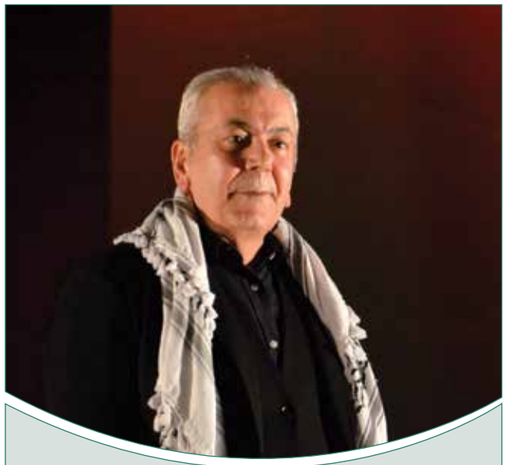
وجسد «فاطمة» برغم عجزه الظاهر نراه يحتل الفضاء المسرحي من اللحظة الأولى للعرض حتى اللحظة الأخيرة؛ فجسد فاطمة/ جسد الأرض، كلاهما لن يُغادر موطنه. هذا في حين رأينا «ناتان» يخرج ويعود مرات متعددة، في دلالة على أنه جسد وافد، وليس جسداً أصيلاً مثل «فاطمة»، فهو جسد احتلال بينما هي جسد لصاحب حق.

مفردات

والعرض في مجمله حالة مسرحيَّة تستعير من أجواء الشعر بعض مفرداتها، من مثل: الوهج الداخلي لحوارات المونولوجات، التكثيف، الرمز، الخيال، الاختزالات العامة والاقتصاد في الأحداث، كما تعتمد تلك الحالة فضاءً مسرحياً يتميز بالرَّحابة ويطغى عليه اللون الأبيض القابل للتشكُّل في جماليات مختلفة. فالديكورات عبارة عن شرائح قماشيَّة بيضاء تصل بين أرضيَّة المسرح وسقف الخشبة، تستطيع هذه الشرائح الطوليَّة المُدلاة من أعلى أن تُخفي ملامح من يقف وراءها وتُحيله ظلاً أو طيفاً يناسب الحالة الشعريَّة. وإلى جوارها مِشْجَب للملابس مُعلَّق فوقه شال فلسطيني، ومنضدة صغيرة تُضاء فوقها مجموعة من الشموع، ثم كرسي متحرك إلى جوار المنضدة. وقد وفَّق مُصمم الإضاءة ماهر جريان عندما أعاد تشكيل تلك الشرائح القماشيَّة بألوان ساخنة تارة وباردة أخرى، كي تناسب تدفق حالة الحكي الممتدة عبر الأزمنة المختلفة، ليُنهي خطته للإضاءة بألوان العلم الفلسطيني. أما الموسيقى والمؤثرات الصوتيَّة التي صاغها ماهر الحلو، فأنت – أثناء مشاهدتك للعرض – لا تشعر بها كيف بدأت، أو متى انتهت، بسبب فَرْط بساطتها وسريانها داخل المشاهد بعفويَّة.

ولقد اختار العرض ملابس عصريَّة مناسبة: «فاطمة» ترتدي الجلباب الفلسطيني المُطرَّز ببعض الورود، ومن فوقه الوشاح الفلسطيني. وما بين لحظة وأخرى تُضيف بعض الإكسسوارات البسيطة كي تُعبِّر عن مرحلتين من عمرها: وهي شابة تارة، أو وهي في مرحلتها العمريَّة الأكبر/ لحظة الحكي بعدما تجاوزت الستين من عمرها.

إنها مفردات سينوغرافيَّة مُعبِّرة ومُوحِية برغم بساطتها، ومناسبة لعرض بلا إنتاج مادي، كما كشف مُخرجه في آخر لحظة بالعرض؛ فالإنتاج مُستقل ويقتصر فقط على جهود الفنانين المشاركين، إيماناً منهم بما يطرحه العرض من قضايا إنسانيَّة، وإنعاشاً لذاكرة القضيَّة الفلسطينيَّة التي طالما اهتم بها المسرح العربي وتفاعل معها بأشكال ومعالجات مختلفة.



غنام صابر غنام، مخرج وكاتب وممثل مسرحي، ولد في أريحا بفلسطين في 7 مارس 1955، وانتقل في سن الثانية عشرة مع الأسرة إلى الأردن؛ أصدر مجموعة من المسرحيات وقدم إخراجاً وتمثيلاً عدداً كبيراً من العروض المسرحيَّة، منها: «حكايات القاضي ريحان» 1992، «كأنك يابو زيد ونصوص أخرى»؛ «تجليات ضياء الروح» 2003. ومن أحدث عروضه في السنوات العشر الأخيرة: «آخر منامات الوهراني»، «ليلك ضحى»، ومونودراما «بأم عيني»، ومونودراما «سأموت في المنفى»، وقدمهما في الكثير من المهرجانات المسرحيَّة العربيَّة. حصل على جوائز وتكريمات كثيرة من أهمها فوزه بجائزة الإبداع من وزارة الثقافة الأردنيَّة 2016، وبجائزة فلسطين التقديريَّة للفنون عن مجمل أعماله عام 2022؛ كما ترجمت مسرحيته: «ليلك ضحى» (الموت في زمن داعش) إلى اليابانيَّة، وقدمت في قراءة مسرحيَّة للجمهور الياباني في ديسمبر 2017. تهتم معظم عروضه بالقضيَّة الفلسطينيَّة وترصد معاناة الشعب الفلسطيني، ومنها عرضه الأخير «فاطمة الهواري لا تصالح» وهو إنتاج مستقل وتم عرضه على مسرح السامر بالقاهرة.

عربون.. يوميات فنان بين شغف الإبداع وشظف العيش

كان عرض «عربون» الذي قدّمه المخرج التونسي عماد جمعة أخيراً، مختلفاً عن جميع العروض المسرحيَّة التي قُدّمت في إطار تظاهرة «الخروج إلى المسرح» (26 سبتمبر - 02 أكتوبر)، ويبرز اختلافه في هويته «الهجينة» التي تجعله قريباً ومجاوراً لفنون عديدة دون أن ينتمي إليها بالكامل.

كمال الشيحاوي
إعلامي وناقد ثقافي من تونس

ففيه من الموسيقى، والرقص، والتصميم الكوريغرافي، والتشكيل السينوغرافي، والوضعيات الدراميَّة، والغناء، والحوارات (على قلّتها)، بحيث يبدو مزيجاً من كلّ ذلك، مع نزوع واضح لأن يكون توليفة منها أو جسراً بينها، لأجل بلورة خصوصيَّة تعبيره المسرحي الخاصّة. فهل هو عرض مسرحي يعتمد التعبير الجسدي أم عرض كوريغرافي تسلّل إلى المسرح؟ وهل نحن أمام «رقص مسرحي» أم «مسرح راقص»؟

لا تزال هذه الأسئلة تُطرح بدرجات متفاوتة من الحدّة بين بلد عربي وآخر، ولها علاقة بالتأكيد بتقاليد التقبّل في ثقافتنا العربيَّة التي بالكاد استساغت المسرح و«طبّعت» معه بعد أكثر من قرن، فما بالنا بما يُصطلح عليه بـ «المسرح الراقص»؟ وهو من التيارات الفنيَّة الحديثة التي لا تزال تُصارع لافتكاك مكانة خاصّة لها حتى في بعض البلدان العريقة في الفنون الحديثة والمعاصرة. وما يُلاحظ أن هذا الفنّ يُصنّف عادةً ضمن الفنون الأدائيَّة (Performing Arts)، أي الفنون التي تقوم على الجسد عبر الفعل الحي أمام الجمهور، كما نجد من ينعته بأنه فن «هجين» (بالمعنى الإيجابي للكلمة) لجمعه بين الرقص المعاصر والفن المسرحي وتركيزه على الجسد بوصفه محور العمليَّة السرديَّة والتعبيريَّة.

النصّ/ الدليل

كان الفنان عماد جمعة، الذي يُعد من رواد فن الرقص المعاصر والتصميم الكوريغرافي في تونس والعالم العربي منذ أكثر من ثلاثين سنة (إلى جانب وليد عوني من مصر، وجويل توما وليلى واكيم من لبنان، وعائشة العلوي من المغرب، على سبيل المثال لا الحصر)، على معرفة كاملة بهذه التحديات، ولذلك، وضع في مطويَّة عمله فقرة تحكي موضوع العمل وتُشكّل ما يشبه الدليل النصّي الذي يساعد المتفرج في متابعة العرض وفهم قصّته الأساسيَّة على الأقل، وقد جاءت على هذا النحو:

«قصة عائلة تونسيَّة عاديَّة: معاناة الحياة اليوميَّة، وقسوة حياة الناس العاديين بعد عامين من جائحة كوفيد... لا بديل يساعدهم. يستحضر هذا العمل الفني حالة الفنان العادي المضطربة: في ظل غياب الأعراف الاجتماعيَّة، وانعدام الحقوق الأساسيَّة، وانعدام آفاق المستقبل، كيف يمكنه الحفاظ على دوره داخل مجتمع مهتم بعاداته؟».

لقد شكّلت هذه الفقرة التي قدّمت للعرض في المطويَّة ما يمكن اعتباره خلفيته النصّيَّة، وصنعت الإطار العام لتقبّل

العمل. ومع ذلك، تنبغي الإشـارة إلى أن معظم من شاهدوا العرض في «قاعـة الجهات» بمدينة الثقافة، وكانوا بأعداد كبيرة، لم يكن لديهم اطلاع عليها؛ إذ لم يتم توزيع المطويَّة الخاصـة بالعمل، ونُقدّر أن بقاءهم طيلة العرض الذي امتد قرابة الساعة وربع الساعة تقريباً، وتصفيقهم الطويل له في نهايته، وحضور عدد كبير منهم في حصة النقاش، هو دليل على أن المسـيرة الطويلة التي قادهـا عماد جمعة مخرجاً ومؤطّراً ومدرّساً ومكوّناً ومُنتجاً لعديد الأعمال الكوريغرافيَّة والمسـرحيَّة لم تذهب سُـدًى، وأنها أسهمت، إلى جانب ما أنجزه فنانون آخرون مثل الراحل نجيب خلف الله، والفنانة آمـال بن عمرة، وغيرهما؛ في ترسـيخ تقاليـد متطوّرة في الفرجة والتقبّل، تجعل الجمهور الثقافي التونسـي يسـتمتع بعرض ينعدم فيه الكلام إلا نادراً، ويُعوّض عن ذلك باستقراء مفرداته البصريَّة والكوريغرافيَّة وتأويلها.

يبـدأ العمل بالكشـف عن قاعة واسـعة لمنزل متواضع جـداً تكتنفه إضاءة كئيبة وخافتـة، ولكنها كافية لتدُلّنا على أنها ومن يسـكنها في وضعيَّة متهالكة، مبعثرة، مُتعبة (بضعة مقاعد، مدرج، طاولة وكرسـي وأريكة، جميعها مُلقى بشكل فوضوي)، تتوسّـطها سـتارة حمـراء وأمامها سـجاد يُذكّر بديكـور الكباريهـات القديمـة التي تُقدّم فيهـا الوصلات الغنائيَّة.

تبدو عناصر الديكـور الثابتة متناقضـة وهجينة (وهو مـا يتأكد مـع إضافة بعض الآجـر الأحمر الذي يُسـتعمل فـي البنـاء، وإكسسـوارات أخـرى غريبة منهـا «الكفن» و«آنية اللبلابي» - أكلة شـعبيَّة - ومظلـة وطبل). وقد مكّن هذا الاختيار السـينوغرافي المخرج مـن توفير الإيحاءات البصريَّة المناسبة للمشاهد والحكايات والوضعيات المختلفة التي عبّر عنها «الراقصون» و«المغنية» و«العازف»، ومنها: الشعور بالضغط، والبحث عن مخرج في وضعيَّة الحجر التي فرضها وباء كوفيد، والخصام، والبطالة، والتعبير بوسـاطة الغناء عن أحوال الشـخصيات وهي تتدحرج من العزلة إلى الاكتئاب والصمت والعنف والعبث.

تحتاج العروض التي تعتمد التصميم الكوريغرافي، مهما كان موضوعها، إلى مساحات كبيرة على الخشبة عادةً، ولكن الأثـاث المبعثر وكثـرة أفراد العائلة (ثمانيـة أفراد) وحالة الحجر التي فُرضت على الناس زمن كوفيد - الذي يستعيده العرض، كلّ ذلك ضيّق مساحة التعبير الراقص وجعل التعبير داخلها مُتوتراً، مشدوداً، يكاد ينفجر. ويبدو من خلال توالي المشاهد أننا أمام عائلة فنيَّة (أنشأها العرض) تجمع تشكيلة هجينة من الفنانين القادمين من آفاق مختلفة (مغنية الأوبرا، مع عازف الطبل، إلـى جانب عازف «الترومبيت» بملامحه التقليديَّة المعروفة لدى عازفي الموسـيقى النحاسيَّة). وقد اختار المخرج باسـتحضار هذه الشـخصيَّة أن يُكرّم والده الذي اشتهر في المدينة العتيقة بكونه عازفاً في إحدى هذه الفرق لفترة طويلة. وفي هذه الحفلة الصاخبة من المشاهد والتعبيرات الجسـديَّة المتشنّجة، يظهر «الأب» (قام بالدور

عمـاد جمعـة) وهو يُكرّر بعـض الحركات التـي يُعرف بها رياضيـو الفنون القتاليَّة (وقد بدأ جمعة بهذه الرياضة قبل أن يتوجه إلى الرقص)، ثم يأخذ في التعبير كوريغرافياً عن وضعيات تترجم حجم الضيق والألم الذي يشـعر به بسبب عجزه عـن الوفاء بالتزاماته وديونه التـي يأخذ في عدّها وإعادة احتسابها بشكل هستيري.

يتجمّـع أفراد العائلـة على الأريكة بصـورة مُباغتة في أحـد المشـاهد والفصـول الكوريغرافيَّـة، ويأخـذون في التدافع ويُثيرون فوضى كبيرة في مسـاحة ضيقة جداً، بما يعكس صوراً من حالات الاشـتباك والجـري واللهاث التي باتـت إيقاعاً عاماً فـي بلد يلهث من أجـل توفير حاجاته الأساسـيَّة في ظرف وبائي واجتماعـي واقتصادي صعب. تتعاقب اللوحات وتتنـوّع في التعبير عن الانتظار والحيرة، والوحدة والحاجة إلـى التواصل والتضامن والحب. ويُظهر

الراقصون والراقصات كفاءة كبيرة في التعبير الكوريغرافي الذي يتدرّج من السهولة والسلاسة والبساطة إلى أكثر التعبيرات حدّة وتعقيداً وصعوبة. وخلال هذه اللوحات، لم نعد نعرف في حضورهم المتوهّج ما يُميزهم بعضهم عن بعض، باستثناء لباسهم وما يضعونه من إكسسوارات تحملنا بخلفياتها الدلاليَّة إلى ذاكرة شخصيات وتعبيرات موسيقيَّة ورموز وأيقونات واتجاهات في الفن والموضة من ثمانينيات القرن الماضي إلى اليوم. ولم يكن من الصعب خلال هذه الحفلة من الرموز تمييز شخصيَّة الشاب السلفي في لباسه ولحيته، وحرصه الشديد على العناية بالموتى وتكفينهم ودفنهم، أو الانتباه إلى شاب آخر يأخذ في ترصيف الآجر الأحمر في إشارة واضحة إلى الأمل في البناء أو في بناء جدار يحمي الفن الهش وأهله من قسوة كوفيد والإهمال.

استجابة وتأويل

بإمكاننا أن نستشفّ أو نتأوّل ما عبّرت عنه بعض المواقف الكوريغرافيَّة التي توفّرت على بعض العناصر الدالة على حكايات مبتورة لشخصيات غير مُكتملة وبلا أسماء، من الفنانين الذين عانوا من البطالة التي تسبّب فيها وباء كوفيد: من المغنية القادرة على تقديم كلّ ألوان الغناء من الأوبرالي إلى الطربي والبدوي وتبدو سيئة الحظ، إلى عازف الترومبيت الخاص بالموسيقى النحاسيَّة الذي ما زال يحافظ على هيئته «المتحفيَّة» مُقاوماً الإحباط والتشكيك والسخرية، إلى الراقص والكوريغراف الذي يكاد يجنّ من فرط حيرته في لملمة ذكرياته وما شهده من أحداث جعلته يستعين بذاكرة جسده العارف بفنون القتال والدفاع عن النفس في مواجهة المجهول. وعبر المزج بين الهزل والدراما والبعد الغنائي، تكشف التوترات التي تحتدّ بين الشخصيات في تنقُّلها بين الهزل والدراما تدريجياً عن الحقيقة العميقة والوجوديَّة لحياتها اليوميَّة التي تجعلها، برغم شغفها بالفنون الحديثة، منشغلة بتوفير احتياجات بسيطة لحياتها (أكل، وغير ذلك)، وهو ما يكشف بقوّة عن صعوبة العيش من الفن وممارسة المهنة الفنيَّة الحديثة في بلد متواضع الإمكانيات، تتهدّده العواصف والإرهاب، ويُعاني في توفير الأساسي من الخدمات.

هكذا بدت الإشارات إلى وضعيات الفنانين المحاصرين والمعطّلين و«المُفلسين» بسبب كوفيد واضحة جداً. وقد روى عماد جمعة في حصة النقاش التي جرت إثر العرض أن ما جرى له زمن كوفيد قد أثّر فيه بشكل درامي، ولا تزال آثاره في جسده إلى اليوم؛ إذ وجد نفسه بعد مسيرة طويلة مُفلساً، مُهدّداً، غير قادر على الوفاء بالتزاماته الحياتيَّة (بعد أن كان فناناً مطلوباً في مهرجانات عالميَّة)، ما جعله يتساءل بشكل وجودي عن مساره واختياراته المغامرة في فنّ صعب داخل مجتمع يتراجع فيه الرهان على التجارب الطلائعيَّة والتجريبيَّة.

الخاتمة

لقد أثبت عماد جمعة مرة أخرى، من خلال عمله الجديد «عربون» (والعنوان من الاستعمال المحلي التونسي الذي يعني المبلغ المالي الذي يدفعه المتعهد لضمان التزام الفرقة بموعد الحفل)، أن للمسرح الراقص مكانة خاصة ومتميزة في مجال العروض الركحيَّة التي تشهد تطوراً كبيراً في العالم، ويمكن المراهنة عليه في تنويع التجارب الركحيَّة التونسيَّة والعربيَّة، وتوظيفه، كما حصل في تجارب رائدة سابقاً، لاستثمار ما لدينا من تراث غزير من ألوان الرقص والتعبير الجسدي، وهو مجال رحب لمن يُدرك ذلك، يُمكّن من الجمع بين عناصر الأصالة والجدّة والطرافة والحداثة، ويكسر الجدار الفاصل بين ألوان الفرجة الركحيَّة، كما يقترح آفاقاً كبيرة لتفاعلها وإخصابها، والمهم في كل ذلك أنه يُكرّس المصالحة مع الجسد العربي في إمكانيات تعبيره عن مكبوته ومخاوفه وآماله وشوقه للحريَّة والتسامح والقبول بالتنوع والاختلاف.

البطاقة الفنيَّة للعرض

أداء: رانية الجديدي، أماني الشطي، حسام الدين عاشوري، شكري جمعة، عبدالقادر دريحلي، عمر عباس، قيس بولعراس، عماد جمعة. **سينوغرافيا:** سوواد أوستارزفتش. **توضيب عام:** محمد نعمان. **إضاءة:** صابر قاقي. **صوت:** طه نعماني. **أزياء:** نوال لسود. **نص:** مونيك عكاري. **تنسيق عام:** آمنة مهذبي. **فيديو:** حسام بيتري.

يُعدّ الفنان عماد جمعة (مواليد 1966 بتونس)، من الأسماء البارزة في مجال الرقص المعاصر والكوريغرافيا في تونس والعالم العربي. بدأ شغوفاً بالفنون القتاليَّة ولا يزال، ثم أحب الرقص وغامر بالتكوين في مجال الكوريغرافيا وصار من الأسماء اللامعة في فترة كان المقبلون على هذا الفنّ قليلين جداً. عمل في الباليه الوطني التونسي وقدّم عروضاً في مختلف المهرجانات الأفريقيَّة والدوليَّة، وقد عُرف بحرصه على المزج بين التعبير الجسدي المعاصر وبين جذوره الثقافيَّة المحليَّة، ونجح في تقديم أعمال كوريغرافيَّة حافظت على الخصوصيَّة التونسيَّة مع الانفتاح على التجارب العالميَّة. ومن بين الأعمال التي قدّمها على أركاح عديدة نذكر «ليلة بيضاء» سنة 1992 و«جمهور» سنة 2016 و«سلام» 2023. وإلى جانب إبداعه الشخصي، أسهم عماد جمعة في تكوين جيل من الراقصين والراقصات الشباب، من خلال ورشات وتجارب جماعيَّة، ما جعله حلقة وصل بين جيل الروّاد والمواهب الجديدة.

الجريمة والعقاب

دراما الخلاص الروحي

تتعدد مداخل القراءة وتختلف بتعدد واختلاف القُراء، ولكن يظل هناك اقتراح أولى بالرعاية وأجدر بالالتفات إليه، واعتباره الأقرب مدخلاً لقراءة العرض.

محمود الحلواني
ناقد ثقافي من مصر

وهو ذلك الذي تقترحه على القارئ بنية العرض ذاتها، بما تقدمه وما تؤخره، وما قد توليه عناية خاصة، فتظهره، وتلح عليه، الأمر الذي من شأنه أن يلفت الأنظار إليه بوصفه هاجساً مهيمناً وموجهاً لشبكة علامات العرض، وصانعاً لأفقه الدلالي، كما أن من شأنه أيضاً التأكيد على أن هذا العنصر عينه - أو جملة العناصر - كان محل اهتمام ونظر صناع العرض، وهم يهندسون حبكتهم.

ذلك هو الأمر مع العرض المصري «الجريمة والعقاب» الذي أخرجه عماد علواني، وأعد نصه الذي ترجمه إلى العربيَّة طارق عمار، الأمريكيان مارلين كامبل وكيرت كولومبوس عن رواية دوستويفسكي التي تحمل الاسم نفسه، وهو من إنتاج مسرح نهاد صليحة بأكاديميَّة الفنون، وقدم على خشبته ضمن عروض مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الذي انتهت فعالياته أخيراً بالعاصمة المصريَّة، وحصل العرض خلاله على جائزة لجنة التحكيم الخاصة.

بدا واضحاً، منذ المشهد الافتتاحي أن النص اتخذ من القصة الإنجيليَّة عن قيامة «لِعازر» من بين الأموات، مرجعيَّة استعاريَّة له، وجعلها مركزاً روحياً تتقاطع فوقه المسارات، وتختلف المصائر، إما شقاءً وموتاً أبدياً، وإمّا بعثاً روحياً وقيامة من الموت.

كما بدا واضحاً أيضاً أن العرض يعمل على إعادة تفسير وإنتاج مشكلة «راسكولينكوف» – بطل رواية الجريمة والعقاب - في ضوء هذه القصة الإنجيليَّة، التي تصلح لأن تشكل أمثولة كليَّة، تُستدعى لتأكيد معاني البعث الروحي، وتجاوز اليأس والقنوط من رحمة الله.

طالب فقير، يدفعه ذكاؤه إلى التمرد على واقعه البائس، ويغذي الفقر والمهانة الاجتماعيَّة غضبه وإحباطه، ما يدفعه إلى اختلاق نظريَّة تقسِّم البشر إلى عاديين، وغير عاديين، أو اســتثنائيين، وتبيح للأخيرين تجــاوز القانون الأخلاقي، وإعادة تعريف الخير والشر وفقاً لمنظورهم الخاص، ومن ثم تبيح لهم ارتكاب ما شــاءوا من جرائم، وسفك دماء، إذا ما رأوا في ذلك ضرورة لإنجاز خططهم العظيمة، التي هي دائماً – وفق تصوره - تحمل الخير للبشريَّة.

لا يتوقف الأمــر لديه عند هذا الاعتقــاد النظري، إنما دفعه هوس امتلاك القوة، إلى أن يتصور نفســه واحداً من هؤلاء الاســتثنائيين العظام، ما يجعله يبرر لنفســه ارتكاب الجريمة، فيقوم بقتل المرابية العجوز، ليحيا المجتمع، وفي طريقــه يقتل شــقيقتها ليزافيتا أيضاً، وقــد كان يحمل لها مشاعر طيبة، ولم يكن قد خطط لقتلها.

تعصف به حالة من الاضطراب النفسي الحاد، إذ يعيش صراعاً داخلياً شــديداً، بين اعتقاده بصحة موقفه عقلياً من جهة، وبين شعوره بالذنب وتعذيب الضمير من جهة أخرى.

بعــد صراع داخلــي طويل، وخارجي أيضــاً مع ما تمثله ســونيا من إيمان فطري نقيض لأفكاره مــن جهة، ومهارة المحقق بورفيري فــي تضييق الخناق عليه من جهة أخرى، يعترف لســونيا أخيراً بأنه هو القاتــل، ولكنه يعترف بما هو أهم، وهو أنه بما فعل فقد قتل نفسه أيضاً.

ولكــن هــل هــذا المــوت الروحــي الذي ســقط فيه راســكولينكوف - حسب تفســير العرض - هو قدره الأخير، دون أمل في الخلاص؟

أشــرت في البداية إلى أن العــرض أولى بعض عناصر بنيتــه ووحداتها أهميَّة كبــرى، حد الإفــراط، والآن يمكن الإشــارة إلى أن هذا الإفــراط كان موجهاً كله لتوجيه بطله نحو الإجابة على هذا السؤال.

أن يؤمــن بإمكانيَّة العودة إلــى الحياة مجدداً بعد أن فقدها، ألم يســبق وأن قام «لِعازر» مــن بين الأموات؟ ذلــك ما كان يدفــع تجاهه العرض، إذ ظــل يلاحق بطله بســؤاله هذا وجعل منه لازمة تتكرر بإلحاح منذ مشــهده الافتتاحــي: هل تؤمن بقيام «لِعــازر» من بين الأموات؟ هــل تصدق أن رجلاً مات قد بُعث من جديد؟ وهل تؤمن بالــرب؟ وهي الأســئلة التي كانت تبــدو مفاجئة، في كل مرة، تصحبها ضربات قويَّة، ويجيب عليها راســكولينكوف بعد فتــرات صمت، بنبرة تعكس تردده وشــكه، بل وعدم إيمانه، وإن حــاول التمويه عن ذلك، وهــي النبرة التي تتحول إلى ثقة ويقين بالقيام بعد الاعتراف في المشــهد الأخير.

إشارات وحوافز

اختزل العرض مساحات الاهتمام بالموضوعات المتعددة في الرواية إلى مجرد إشــارات وحوافز عابرة تغذي حبكة وحيــدة، هي تلك التي تتابع إشــكاليَّة راســكولينكوف، وما يخوضه من صراع نفســي حــاد بين منطقــه العقلي الذي زين له الجريمة، وضميره الذي يعاقبه على ارتكابها، وربما بقايــا إيمانه التي لم تزل فاعلة تحت إنكاره الظاهر، الذي تجلى في حواره العنيف مع ســونيا ورفضه إيمانها وتسليمها بأن الرب يفعل الخير دائماً، وفي نظريته عن الاستثنائيين، وحقهم في فرض معايير شــخصيَّة للخير والشــر، وتجاوز القانون، بما يعني أنهم ينزلون أنفسهم منزلة الإله.

اقتصاد وتكثيف

إن أبــرز ما أعلــن عنه العــرض بوضوح منذ مشــهده الافتتاحــي، هو أنه اتخذ قــراراً بتركيز جهــوده، وتكثيفها، بحيث يمكنه أن يضغطها فــي حبكة واحدة يظل يغذيها. لم

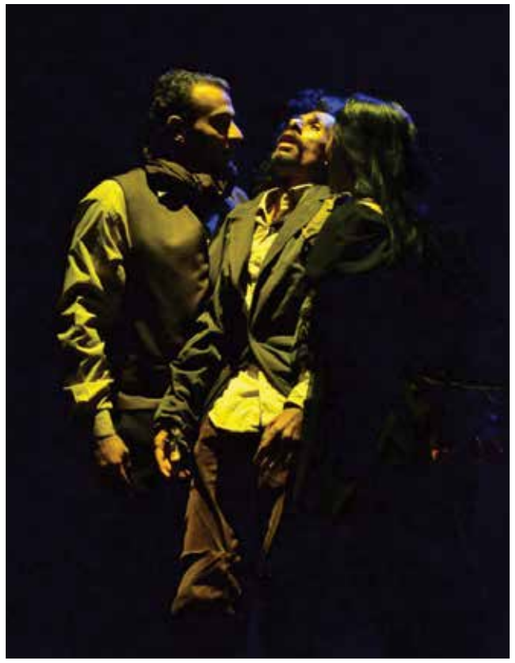
يعمـد إلى تغريبها، خلف مراوغات شـكلانيَّة، أو اهتمامات جانبيَّة قد تحرف النظر عنها أو تزيحها عن مركزيتها، إنما أراد أن يجعلهـا عارية، ليس بينها وبيـن الجمهور حجاب، ربما لأنه يدرك أنها مسألة حياة أو موت!

اسـتخدم العرض الحد الأدنـى من العناصـر، مراهناً على أن تنهض هـذه العناصر، في المقابل، بأعباء إضافيَّة، يمكنها تعويض فوائض غياب ما اسـتغنى عنه، وهو ما كان من شأنه أن يشـحن فضاء خشبة المسرح بطاقة مضاعفة، على مسـتوى الأداء، كما على مستوى ما تكتنز به العناصر الأخرى من حمولات رمزيَّة ودلاليَّة.

ثلاثة ممثلين

اكتفـى نـص العرض مـن بين عشـرات الشـخصيات فـي الرواية بثـلاث فقـط، ليجعل منهـا مركـزاً لحبكته: راسـكولينكوف، وسـونيا، والمحقـق. كمـا اسـتدعى أربع شـخصيات أخرى من ذاكرة راسـكولينكوف، أثناء التحقيق معه وفي حواراته مع سـونيا، وهي: مارميلادوف، والمرابية العجوز أليونا، وشـقيقتها ليزافيتـا، ووالدته. وقد لعب هذه الشـخصيات الأربع ممثلان فقط، هما من جسدا شخصيتي سونيا (نغم صالح) والمحقق (كريم أدريانو).

منـح هذا الاختـزال فرصة مضاعفة لإبـراز الإمكانات التمثيليَّـة، ليس فقط للممثلَين، وقد أتاح لهما لعب أكثر من شخصيَّة، إنما لـ (عبدالله سـعد) أيضاً: راسكولينكوف. فإذا كان قـد أتـاح لنغم وكريم فرصة إبراز مـا يتمتعان به من مرونـة في الانتقال ما بين شـخصيَّة وأخرى، والقدرة على صناعة أكثر من «كاركتر» ناجح، مثل مارميلادوف وليزافيتا، فقد حصر انفعالات سـعد في مسـاحة شديدة التوتر، نظراً للحساسيَّة الدراميَّة التي تحملها كل شخصيَّة يلتقي بها، وهي الموظفة أصـلاً لإثارة انفعالاته وتوجيهها، وقد أجاد سـعد في أن يعكس تحولات شـخصيَّة راسـكولينكوف، وجحيمها النفسي، بقدرة لافتة على تنظيم الانفعال والانتقال بين أكثر من مستوى للشخصيَّة.



وفي المقابل أجاد أدريانو بشـكل لافت في تقديم دور المحقق، وكذلك في لعب شـخصيَّة مارميلادوف. فقد نجح في الأولى في توضيب نسـخة خاصة من المحقق؛ شخص عادي جداً، يصاب مثله مثل الجميع بالإنفلونزا والبواسـير ثم بالسـكَّر، وهو ما اسـتغله الممثل في تلوين أدائه بصبغة شـخصيَّة حميمة، وبشـيء من الفكاهة الهادئـة، كما نجح في إبراز الملامح النفسـيَّة المركبـة لمارميلادوف، مدمن الخمور، الذي يمتلئ بالشـعور بالأسـف والذنب تجاه نفسه وتجاه أسرته، خاصة ابنته سونيا التي ضحت من أجل إعالة الأسرة واضطرت إلى بيع جسدها. وقد أداها كريم بأسلوب يمزج بين اللمسـة الفكاهيَّة لمدمن، والشـجن الذي يعكس شعوراً مأساوياً بوضعه الإنساني، وتأزمه الأخلاقي، ويكشف عن حاجته العميقة للتعاطف برغم سقوطه. كما أجادت نغم صالح، تقديم سونيا المضحية، والمتسامحة، والمؤمنة إيماناً فطريـاً، والمدافعة عن هـذا الإيمان في مواجهة سـخط راسـكولينكوف وإنكاره، وقد اسـتغل المخرج ذلك التشابه النفسـي بينها وبين ليزافيتا بشـكل جيد، إذ اسـتخدم ذلك في مفاقمة شـعور المجرم بالندم علـى قتلها، حينما جعلها تقرأ له قصة لعـازر متنقلة ما بين صوتها وأدائها الطبيعي، وصوت وأداء ليزافيتا المشوه والمتلعثم، بوصفها سيدة أميل إلى خفة العقل، وإن كانت تملك قلباً طيباً متسامحاً، أجادت نغم في تقديمها أيضاً.

فضاء ووظائف

استعاض العرض عن المواقع المتعددة للأحداث بفضاء واحد، متصل، بمستويين، تجاوز في وظائفه عمليَّة تخصيص الأماكن، إلى وظائف أخرى نفسـيَّة ورمزيَّة، حتى إنه ألغى الاختـلاف بين موقـع التحقيـق، وغرفة راسـكولينكوف، ومسكن سونيا، ومنزل المرابية، والحانة، فكنت ترى المكتب نفسه والكرسيين على جانبيه (يمين خشبة المسرح) تتناوب

الشـخصيات كلهـا، تقريباً، علـى اسـتخدامه، فهو موضع التحقيق، وخزانة رهونات المرابية، وحامل الإنجيل والشموع لدى سـونيا، وحوله أيضاً قص مارميـلادوف قصته وقصة ابنته سونيا لراسكولينكوف، كما كان جزءاً من منزل الأخير.

في تقديري، لم يكن هذا الفضاء غير ذاكرة راسكولينكوف المفتوحـة، على كل هـذه الفضاءات التي تشـكلت خلالها رحلته، في سرده الذي يتجاوز إحداثيات الأماكن، ولا يبقى منهـا في ذاكرته غير تأثيرها النفسـي، وهو ما كانت تقوم به الإضاءة (صممها وليد درويش) حيث يتحول الفضاء إلى الأحمر والناري في مشاهد الجريمة والغضب والانفجارات العاطفيَّـة، ويخيـم الأبيض الدخاني في مشـاهد الشـعور بالمتاهة أو الضياع، ويغمر الأزرق مشاهد يثقل فيها الذنب والشعور بالعزلة وتحاصر الأسـئلة، فضلاً عن البقع اللونيَّة الأخرى التـي كانت تمنح بعض المسـاحات معاني رمزيَّة، وقـد كان يمكن للمشـاهد أن يرى «موتيـف» الصليب في الخلفيَّة، بما يرمز إليه من معان دينيَّة تبدأ بالخطيئة مروراً بالمعاناة ووصولاً إلى الخلاص. صمم ديكور العرض هشام عادل، والملابس رحمة عمر، وإكسسوار سهيلة الهواري.

أداء

لعبـت الدرامـا الحركيَّـة (صممهـا مناضـل عنتر) مع الموسـيقى (إعداد رامي عكاشـة) دوراً شديد الرهافة في التعبير عن إشـكاليَّة العرض، في عدد من مفاصله الدراميَّة المهمة، والكاشفة عما تمثله شخصياته من دلالات، وما تقوم به مـن وظائف بنيويَّة، فقد نجحـت أولاً في تقديم معادل حركي إجمالي، في المشهد الافتتاحي، فصَّلته الأحداث بعد ذلك، لرحلة راسكولينكوف من الموت الروحي إلى الخلاص، وهو ما عبر عنه أداء المحقق وسـونيا الحركي وكانا خلاله يدفعـان راسـكولينكوف بقوة ويرفعانه عـن الأرض، وهي المحاولة التي ينهيانها بسؤاله: هل يؤمن بقيام «لعازر» من بين الأموات، وهل يؤمن بالرب؟

وعـن طريق الدراما الحركيَّة أيضـاً، وبمصاحبة الأغنية (شـعر محمود البنا، ألحان محمد علام، توزيع أمير وحيد) هذه المرة، قدم العرض تفسـيراً إضافياً لشـخصيَّة سونيا، جعلها أقرب لشـخصيَّة واقعيَّـة، وكان عدد من نقاد الرواية قـد اتهموهـا بأنها شـخصيَّة مثاليَّـة، وورقيَّـة أقرب إلى قديسـة، ومجرد فكرة تعبر عن إيمان دوستويفسكي الديني والأخلاقـي، ولكن عبـر أداء نغم صالـح الدرامي الحركي وغنائهـا، بدت سـاخطة، تضمر بعض الغضـب بينما تنظر إلى السـماء، تتحدث عن الاحتياج والذل، ولكنها سرعان ما تعود لتفسر قولها في المقطع الثاني من الأغنية، كما تفسر وقوعها في الخطيئة، باعتباره موتاً روحياً، وتتضرع إلى من أحيا «لِعازر» أن يحييها، وتنتهي زاحفة بما يشبه الفرار إلى الإنجيل لتحتضنه.

عماد علواني، مخرج وممثل وكاتب وناقد مسـرحي مصـري، حاصـل على بكالوريـوس الدرامـا والنقد المسـرحي مـن المعهد العالـي للفنون المسـرحيَّة، وبكالوريوس الهندسـة الميكانيكيَّة. أخرج للمعهد العالـي للفنـون المسـرحيَّة والجامعـة والثقافـة الجماهيريَّة، من عروضه: «شـريط كراب الأخير»، «ليلة زفـاف»، «الجريمة والعقاب» الذي حصل على جوائز أفضل عرض وأفضـل مخرج بالإضافة إلى 4 جوائز أخرى فـي مهرجان نهاد صليحـة للفضاءات المسـرحيَّة المتعـددة (2025) كما حصل على جائزة لجنـة التحكيم الخاصة من مهرجان القاهرة الدولي للمسـرح التجريبـي فـي العام نفسـه. وفـي مجال الكتابـة حصل على جائزة أفضل مقال نقدي مرتين من مهرجان المسرح العربي (زكي طليمات) ومهرجان المسـرح العالمي، المعهد العالي للفنون المسـرحيَّة.

حديقة هيسبريدس

فردوس الآخر وجحيم الذات

قدم العرض المسرحي «حديقة هيسبريدس» (The garden of the Hesperides) ضمن المسابقة الرسميَّة للدورة السادسة من مهرجان بغداد الدولي للمسرح (10 - 16) أكتوبر الماضي، وهو من إخراج الإسبانيَّة أليسيا سوتو، ونتاج تأليف جماعي اشترك فيه كل من أليسيا سوتو، وخوليو مارتن دافونسيكا، وكارمن ساموديو، وكوستينا. وقد أنتجت المسرحيَّة بالتعاون بين مسرح عين حرودة في الدار البيضاء، ومركز سرادة الثقافي، ومسرح كالديرون في بلد الوليد، وعرضته فرقة أليسيا سوتو- هوجاراسكا من إسبانيا.

هوشنك وزيري
كاتب مسرحي من العراق

يستعير العرض المسرحي عنوانه (حديقة هيسبريدس) من إحدى حكايات الميثولوجيا الإغريقيَّة، ويجعلها بوابة للدخول إلى العوالم الخفيَّة للنساء، والخوض في قضاياهن اليوميَّة والوجوديَّة. فبحسب الأسطورة، كانت الهيسبريدس حوريات أو فتيات عذبات الصوت، وظيفتهن خدمة وحراسة الشجرة التي كانت تثمر تفاحاً من الذهب. الاستعانة برمزيَّة الحوريات الإغريقيَّة لاستكشاف محن وصراعات نساء المجتمعات الراهنة، تستدرج المشاهد لبناء عمليَّة مقارنة، وإن كانت سريعة، في موضوعة البحث عن الهويَّة عند المرأة التي تُختزل عادة في أدوار مجتمعيَّة محددة لها مسبقاً، والصراع بين الحريات والقيود المفروضة عليها في أكثر من مستوى، والأهم هو التوق إلى التحرر من هذه الأدوار النمطيَّة المرسومة لها.

يمكن قراءة الحوريات في الميثولوجيا على أنهن يمثلن مبادئ الأنوثة المقدسة ورمزاً لها، في مواجهة عنف وذكورة هرقل، مثلاً، الذي دخل الحديقة وأخذ ثمارها الذهبيَّة. إلا أنه يمكن قراءتهن أيضاً بوصفهن كائنات محدودة الدور ومقيدة الحركة، مما يضعهن في موقع يعكس محنة النساء المعاصرات واستمراريَّة هذه المحنة، إذ ما زالت النساء، لرغم تغيير السياقات والآليات، خاضعات لبنية أبويَّة اجتماعيَّة - ثقافيَّة شاملة، غالباً ما تضعهن في موقع أدنى مرتبة من الرجل، يقمن بخدمته، ويحرسن مصالحه، بل وأغراضه أيضاً. إذن، بدءاً من العنوان، يخوض العرض معركته «النسويَّة» جمالياً وفكرياً.

بالرغم من شح استخدام اللغة المنطوقة أو اللفظيَّة في العرض، الذي اعتمد بالدرجة الأساس على لغة الجسد من حركة ورقص وإيماءة، فإنه ارتكز على مجموعة نصوص شعريَّة وسرديَّة، أهمها مقاطع لقصيدة «رغم ذلك سأنهض» للشاعرة الأمريكيَّة من أصول أفريقيَّة «مايا أنجيلو»، ومقتبسات من الكاتبة الإيطاليَّة باولا ماسينو كما في مشهد ربة المنزل، ومقطع قصيدة للشاعرة المغربيَّة مليكة العاصمي، بالإضافة إلى حكايات شخصيَّة فرديَّة.

يفتتح العرض بمشهد منفرد تؤديه الممثلة سناء عاصف، مبني على قصيدة أنجيلو، ويمنح المفتاح الجوهري للمسرحيَّة ويرسم مزاجها العام: «يمكنك أن تدونني في التاريخ/ بأكاذيبك المُرّة والملتوية/ قد تسحقني بقدميك في التراب/ لكن مع ذلك سأنهض مثل الغبار.»

يتعامل المشهد مباشرة مع الجسد، وهو يحمل في مستواه الخفي تناقضاً مقصوداً: تغسل الشخصيَّة ساقها وتقوم بحلاقتها وهي تغني أغنية مغربيَّة-أفريقيَّة، ثم تلقي مونولوجها الذي يكاد يكون خطاباً مباشراً يتغنى بالذات والجسد، لكنه مبني على التمرد على السلطة السائدة ورفضها لرؤيتها للمرأة ومفهوم الأنوثة. والتناقض في المشهد يكمن بين الفعل البصري والخطاب السمعي، بين فعل الحلاقة/ التزيين بوصفه ممارسة تقليديَّة لترويض الجسد، وطقساً امتثالياً خاضعاً لمعايير الجمال المفروضة والمقبولة ذكورياً ومن ثم مجتمعياً، وبين خطاب التحدي لهيمنة هذه الرؤية. توجه الشخصيَّة أسئلة استفزازيَّة مباشرة: «هل تزعجك وقاحتي؟ جاذبيتي؟ هل يغضبك كبريائي؟» ضمن خطاب

مضاد تستهدف به منظومة سلطويَّة متعددة الطبقات: الموروث الديني التقليدي، السلطة السياسيَّة الذكوريَّة، والسرد التاريخي المُدوَّن من قبل الرجل. وكلما كررت الشخصيَّة كلمة «سأنهض» بهدوء وتصميم، تنظر مباشرة إلى الجمهور مشددة بذلك على عنصر التحدي في خطابها.

ينتقل العرض إلى التصدي لتساؤلات وجوديَّة حول جدوى أن تكون هنا أو هناك أو في أي مكان، مُشككاً في قدرة الكلمة على مواجهة الفراغ الوجودي، أو مقاومة ما تسميه الشخصيَّة بالحيوان المسعور الغاضب الذي تعيشه وهي تحمل عبئاً ثقيلاً أينما ذهبت.

ففي أحد المشاهد، تدخل الشخصيات الخمس وهي منحنية الأظهر بسبب الحمل الذي يثقل كاهلها. والحمل هنا قد يُحيل إلى الموروثات التاريخيَّة الذكوريَّة الطويلة التي أسهمت في تشكيل الصورة النمطيَّة للنساء والقيود المجتمعيَّة المفروضة عليهن. لكن المشهد يُحيل أيضاً إلى ما تسميه السلطات الإسبانيَّة بـ «النساء البغال» في إشارة إلى النساء اللواتي يعملن حمّالات بين المغرب ومستعمرتي مليلية وسبتة الواقعتين تحت السلطة الإسبانيَّة.

تمضي النساء في حركة شبه دائريَّة ذهاباً وإياباً في إحالة واضحة إلى الحلقة المفرغة التي يعشنها. وبعد أدائها لسلسلة من الحركات الجسديَّة التي تحيل إلى التوتر والآلام الداخليَّة، تبدأ إحداهن (الممثلة سناء عاصف) بجمع النساء الأخريات في زاوية ما، وتكويمهن فوق بعضهن بعضاً وكأنهن مجرد أشياء. ترمي إحداهن فوق كتفها وكأنها مجرد كيس بضاعة وتقول، مُشككة في جدوى الوجود وقدرة اللغة في فهم الأشياء والتعبير عنها: «ما المغزى من أن أكون هنا؟/ في هذا المكان أو في غيره؟ ما هي قوة الكلمات/ في مواجهة ذلك الحيوان الغاضب المتمثل في الفراغ؟»، ثم تُلقيها فوق الشخصيات/الأشياء أو الأكياس الأخرى. ثم تمسك ببطنها وتقول: «وهذا الحيوان لا يزال هنا/ معي، بداخلي/ ويخاطبني بلغة بلا كلمات»، بينما الأجساد الأخرى في الخلف تنهض ببطء في حركات ملتوية متوترة.

يشدّد مشهد ربات المنزل، حين تقوم الشخصيات بترتيب الشراشف وطي الملابس ومسح الأرض، بل والزحف عليها أيضاً؛ على صورة الدور التقليدي للمرأة باعتبارها خادمة مطيعة مع وجود ضحكة على محياها. تقول الشخصيَّة بينما الأخريات يقمن بالمهام المنزليَّة: «أنتم تطيرون. نحنُ على الأرض/ من طيرانكم، تجلبون لنا، إن حصل،/ مظلاتكم الممزقة لترقيعها، وإزالة البقع عنها،/ وطيها وحفظها/ ومع كل هذا، نبتسم». في إشارة واضحة للتناقض بين موقع ودور الرجل والمرأة. فبينما الرجل يطير في إشارة إلى حريَّة أفعاله، تلتصق المرأة بالأرض (فعل الزحف) وتنظفها مُكبَّلة بقوانينها وأعرافها. ويجب الإشارة إلى أنه طوال المشهد تؤدي الشخصيات مهامها المنزليَّة وهي تضحك. والضحك، في زاوية منه، هو اتخاذ موقف مرير وساخر من كل هذه الأعباء.

وعلى مستوى الأداء الحركي، فباستثناء هذا المشهد الذي يبدو فيه الجسد حراً ومسترخياً ومبتهجاً قليلاً وكأنه يستعيد ملكيته واستقلاله من الآخرين ويخدم نفسه بدل أن يكون خادماً لهم، غالباً ما يبدو الجسد في العرض غير متزن وغير مسترخٍ وكأنه فضاء مُستلَب ومَشْحون، مُزدحم بالآخرين وبنظراتهم وآرائهم عنه. جسد لا يملك ذاته. فرغم المرونة العالية لأجساد الممثلات، بل وبسبب الإتقان العالي لحركات الرقص، هيمن التوتر على الأداء الحركي للشخصيات تعبيراً عن هذا الازدحام داخل الجسد، وأقصد ازدحام الرؤى والتصورات الذكوريَّة عنه. فأحد المبادئ الأساسيَّة للفكر النسوي (هيلين سيكسو والأخريات) يتفق على أن المرأة لا تعيش جسدها بوصفها ذاتاً حرة، بل بصفتها فضاء أو شيئاً يخضع لنظرات الآخر (الرجل). وتقول المفكرة الفرنسيَّة هيلين سيكسو في مقالها «ضحكة

ميدوزا» (1976) إن المرأة أقصيت عن جسدها بعنف كما أقصيت عن فعل الكتابة عن نفسها.

وبرغم محاولاته الخجولة لإظهار مفاتنه في بعض لحظات العرض، سرعان ما يعود الجسد ليصبح مضطرباً يهيمن عليه التوتر والانفعال والغضب أيضاً. فالحركات في الكثير من الأحيان انفعاليَّة وعنيفة مثل الركض السريع، السقوط المتكرر، الزحف على الأرض، قبضات اليد، التقلص والانكماش، وكأن هذا الجسد لا ينتمي لذاته، وليس سيد نفسه، وكأنه يريد الاختفاء تحت وطأة الخيبات المتكررة وثقلها.

هناك مستويان شعريان يتلاحمان ويتداخلان في العرض باتساق وهارمونيَّة عالية، الأول جماليَّة الفضاء البصري الذي يتكون بالدرجة الأساس من لغة الجسد الراقص، ثم شعريَّة اللغة المنطوقة المتمثلة في قصائد ونصوص سرديَّة تروي حكايات شخصيَّة: «في الثالثة عشرة من عمري قصوا ضفائري/ وقالوا لي الآن تتصرفين كسيدة شابة/ فشددتُ قبضتي بكل ما أملك من قوّة، وتمنيت:/ أن ينمو شعري وصولاً إلى عانتي/ أن أهرب/ وأجوب العالم عارية»، كما تروي إحدى الشخصيات التي تجسدها الممثلة إستر لوزانو.

وبالإضافة إلى عنصري الجسد واللغة، هناك عناصر أخرى مثل الضوء والصوت والموسيقى والإكسسوارات والتعامل مع فضاء الخشبة الفارغ، تسهم جميعها في صياغة بلاغة بصريَّة شاملة قادرة على بناء نظام وظيفته التأويل وإنتاج المعاني باستمرار، رافضاً أن يكون مجرد عمليَّة تزيين مجاني فارغ.

تمثل الشخصيات، أو الأدق (تؤدي الحركات)، خمس ممثلات عملن وعشن داخل ثقافات مختلفة: لورينزا دي كالوغيرو، وبالوما كالديرون، وسناء عاصف، وإستر لوزانو، وأليسا سوتو. وربما تمثل حديقة هيسبريدس الحدائق السريَّة الكامنة للنساء جميعاً كما يقول أحد دراماتورجيي العرض، خوليو مارتن دي لافونسيكا، على الموقع الإلكتروني للفرقة: «لكل النساء عالمياً، نساء من ثقافات وأديان وأماكن وأزمنة مختلفة». وتؤكد المخرجة في كلمتها

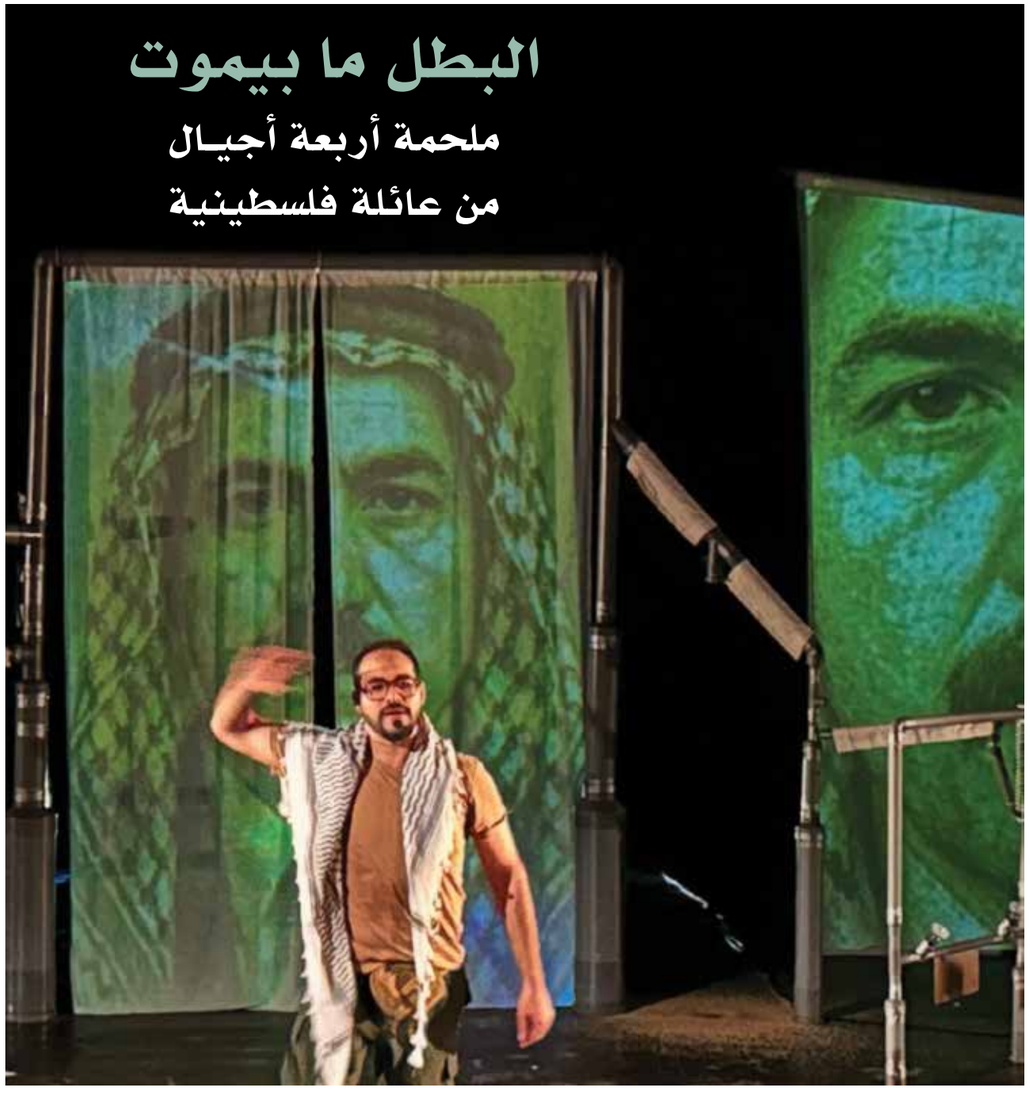
على هذه الشموليَّة بقولها: «بغض النظر عن بلدانهن، الحدائق جميعها هي نفسها»: حدائق الزوجة التي تترك الشراشف نظيفة في السرير، والأم التي يسكن المقدس في داخلها، والموظفة التي غالباً ما تخلط بين المكتب والمنزل ويصيبها القرف، والمهاجرة التي لديها شهادة جامعيَّة وتتكلم لغة المجتمع الجديد، ولكنهم يسألوها باستمرار: «هل تتكلمين لغتنا؟»، وأدوار أخرى. لرغم شموليَّة هذا الطرح، ولرغم تعدد الشخصيات في العرض، فإنه لا يمكن إنكار حضور روح مغاربيَّة تطفو على العرض من خلال الموسيقى وهي من تأليف المغربي عبدالله حساك، والغناء الوجداني للممثلة سناء عاصف، وبعض الحوارات العربيَّة باللهجة الدارجة. وكأن المرأة هنا في هذا العرض تنتمي إلى جغرافيا مغاربيَّة قبل انتمائها إلى جغرافيا إسبانيَّة أو فرنسيَّة أو إيطاليَّة أو أمريكيَّة.

من خلال استكشاف هذه الحدائق جميعها، وخصوصاً الداخليَّة: قصصهن، خيباتهن، حيرتهن، أحلامهن، روح التحدي لديهن، وما تحمله أجسادهن من مفاتن وندوب؛ يطرح هذا العرض مفارقة في غاية القسوة: وهي أنه إذا كان جسد المرأة يمثل الفردوس للرجل، فإنه غالباً ما يتحول هذا الجسد إلى جحيم للمرأة نفسها، وهذا التضاد في قطبي معادلة الفردوس والجحيم يكشف حقيقة أعمق، كثيراً ما يتم إغفالها، وهي أن الجسد الأنثوي فضاء تتلاطم فيه معانٍ ومفاهيم متناقضة جذرياً.

أليسيا سوتو، مخرجة إسبانيَّة وباحثة في الرقص والمسرح. درست تصميم الرقص والأداء في معهد المسرح في برشلونة (1992)، وتدربت تحت إشراف بينا باوش في ألمانيا. وهي مؤسِّسة شركة Soto-Hojarasca، حيث أخرجت وصممت أكثر من 30 عرضاً، مع التركيز على الاندماج بين الرقص والمسرح وبناء دراما بصريَّة باستخدام الوسائط المتعددة والتقنيات الحديثة. تشمل إسهاماتها عضويَّة لجنة تحكيم جوائز ماكس الوطنيَّة لفنون الأداء، ومشاركتها في الأكاديميَّة الإسبانيَّة لفنون الأداء، فضلًا عن عملها في الأوساط الريفيَّة، ودولياً للترويج للرقص بصفته أداة للإدماج والتنمية. ويعد «حديقة هيسبريدس» أحدث أعمالها وقد قدم في تونس والمغرب والعراق.

البطل ما بيموت

ملحمة أربعة أجيال من عائلة فلسطينية



الحسام محيي الدين
ناقد مسرحي من لبنان

قدمت مسرحيَّة «البطل ما بيموت» على مسرح المدينة في بيروت أخيراً، في 80 دقيقة، ولثلاثة أيام امتلأت خلالها كل مقاعد الصالة، وهي من تأليف وتمثيل عوض عوض، وإخراج علية الخالدي، ومساعد مخرج محمد طارق مجذوب، وإدارة إنتاج لمريم شومان. وفيما يلي قراءة في مضمونها وصيغتها الإخراجيَّة.

تدور أحداث المسرحيَّة حول أربعة أجيال من عائلة فلسطينيَّة لاجئة. يروي منصور قصة جده الأوّل «سيدي إسماعيل» الذي هُجّر من قريته في فلسطين بعد احتلالها عام 1948، فلجأ إلى لبنان وتُوفي ودُفن هناك. استمرت حياة اللجوء والقتال مع ابنه منصور وحفيده إسماعيل. الجيل الرابع، منصور (الحفيد)، هو من يحدّث الجمهور، ويُعرّف عن نفسه بأنه «الفدائي» الذي يسير على خطى أجداده، مؤكداً استمرار النضال ضد المحتل، وأن فلسطين تشمل «بلاد اللجوء» أيضاً.

عنوان المسرحيَّة ليس مضللاً، بل يحفّز على وعي العرض الذي لا يتحدث عن «فدائي خارق»، بل عن «منصور»، وهو بطل درامي يمثل أبناء القضيَّة ويجسّد الظرف الاجتماعي والمأساة. فمنصور سليل أجيال من التضحيات واللجوء، وتتضاعف مسؤوليته في متابعة مسيرة أسلافه.

بالنسبة لمنصور، فإن العمل الفدائي هو حلم ورمز للنضال الجميل، يسعى لاستكماله بالتحرير. لكن العرض يضعه أمام حقيقة أن «الإرادة الطيبة لا تكفي»، وأن التمسك بالمِثال قد يصبح رهاناً خاسراً في العصر الحالي.

هذا التناقض يسبب لمنصور صراعاً وجدانياً وفكرياً بين التزامه بقضيته، وبين يومياته المحاصرة بظروف اجتماعيَّة تمنعه أبسط حقوق العيش (ومنها امتلاك منزل). وفي الوقت نفسه، يجب أن يبقى مستعداً ليصبح فدائياً شرساً في أي لحظة.

يضع العرض الجمهور أمام تساؤل إشكالي حول أهميَّة وجدوى مفهوم الفدائيَّة في ظل المنعطفات التاريخيَّة والأزمات الحاليَّة.

في صنعة التأليف، نحن أمام تشابك أحداث في أكثر من محطة تاريخيَّة، لكنها لا تقدم لنا مكاناً مُركّزاً للعقدة التي ننتظر بعدها الحل، إذ لا حلّ في النهاية، وتعقيد الحكاية بوصفها قصصاً متعاقبة، بدأ من أولها وامتدّ إلى آخرها، ننتهي من قصّة ونبدأ بأخرى، مترابطة حتماً بصفتها سِيرة، لكن لا خواتيم سعيدة لأيّ منها؛ فالجميع هُجّروا إلى لبنان، ودُفنوا فيه، والجميع ترك وصايا من أمنياتٍ حارّة بالعودة إلى دياره ولو كان عظاماً رميمة، والجميع، وفي كلّ جيل، ناضل لأجل العودة ولم يستطع، وهذه التعقيدات لم يكن لها وقت ولا موقع محدّد في المسرحيَّة، بل سارتْ أفقياً لا هرمياً، ما منع الوصول إلى مفهوم الذروة، لأنّ العقدة نفسها كانت هي الذروة في كل العرض، وحيث لم تكن هناك مفاجأة أو تحوّلات في الحدث الدرامي باتّجاه أزمةٍ مصيريَّة، فقضيَّة العرض هي الأزمة.

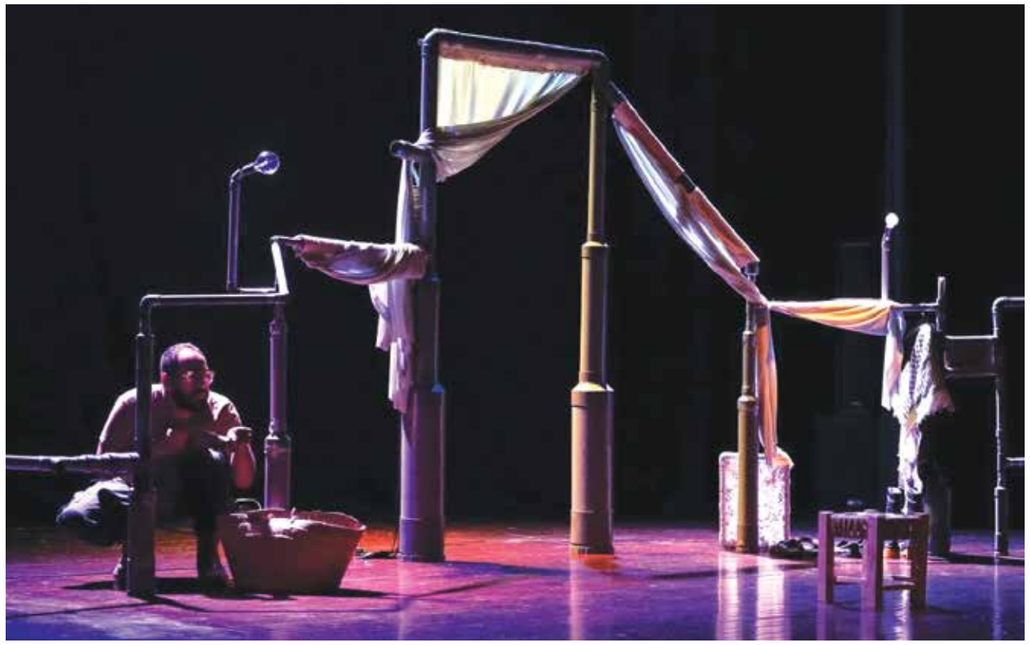
في ضوء هذا الفهم، تتضح تاريخيَّة العرض، قراءة القضيَّة في سياقها التاريخي، ما افترض أنه دفع منصور لتوثيق النضال الفلسطيني، وتكوّنه كشخصيَّة قابلة للتطور، إنما من داخل السياق العام لفكرة «الفدائي»، لا من تقلّبات خارجيَّة تتطلب عادةً جرعةً زائدة من التركيز الذهني، وبالتلازم مع حرص الكاتب على تسويغ معرفة منصور بتاريخ آبائه وأجداده من النسل المتصل به، توّاً حتى لحظة

الحـوار، ما أبطل الحاجة إلى مصادر غيريَّة؛ فما تحدّث به وما أحسّـه وما اسـتعاده من الذاكرة، كانت خيوط الحكاية التي مَهَرَ بإمسـاكها، ونسـجها في دراما العـرض بالتعبير المباشـر عنها، سـواء أكان ذاتياً متخذاً حالة البوح أحياناً، أم تجسـيداً لصوت آخر. هذا النـص خطيطة ما خطرَ ببال اللاجـئ، وتمدّدَ في لا وعيـه بين الأمس واليـوم، عصارةً من حوار عانق الواقع، لا الأسـطورة التي أثبتت أنها جدليَّة انفعالٍ وأحلام بلا نتائج، أفسـح كاتبه لجميع أفراد السلالة لاقتسـام تفسـير حكايتها، بين فلسـطين ولبنـان، وحفظ موازين الحضور بينها، وتنسـيب كل منها إلى الظرف الذي عاشته. وعليه، لا عناصر عبثيَّة في العمل، بل لم يكن ممكناً المُخاطرة بها، ما قد يشـكل تناقضاً مـع قصد الكاتب في جعـل العرض أمثولة لقضيَّة عادلة ذات أبعاد إنسـانيَّة أولاً، كونها تشـكل حقيقة شـرعيَّة أكثر تجريداً باتجـاه الواقع، فلا تحتاج لجهد التفسـير، قضيَّة صراع مباشـر بين الحق والباطل، والخير والشـر، من منظور إنسـاني كوني يعيد به منصور إصلاح ضمائرنا، ويؤرّخ لقضيَّة فلسطين، التي منحه الانتماء إليها قوة الحق وقوة البطولة؛ مفهوم الرجل الخالد الذي يموت جسداً ويبقى رمزاً وذاكرة مجيدة.

لقد نجح الكاتب في رسم طبيعة الحدود بين الشخصيات، التي هي أسـلاف «منصور» بين جيل وآخر، مبرزاً للنظارة كيف اسـتطاع الجميع تجاوز امتحـان الانتقال من وضعيَّة إلـى أخرى، سـواء في فلسـطين وخارجها، من «سـيدي اسـماعيل» الـذي لطالما كان يأتي سـيراً مـن قريته إلى الناقورة لشـراء التبغ، أو في سيارته ذات الرقم والرمز (86 ص) التي كان يسـافر فيها «من بلـد لبلد» مخاطراً بحياته غير مبالٍ باعتقاله في أي لحظة، ولم يستطع الصمود بوجه التهجيـر بإمكانات الواقع البدائيَّة، مكتفياً بالوصيَّة/ الأمنية التي عدّها أداة نضاليَّة رمزيَّة، بعودة رفاته إلى فلسـطين، وأقلّه أن ترمى في البحر عسى أن تصل شواطئها، إلى الجدّ منصور الذي كان يحلم بهـدف عظيم، هو العودة وتدخين «نرجيلـة» تحت شـجرة الخروب وهو يتأمـل بحر عكا، ثم سـجنه لاحقاً في معتقـل الخيام، وبثْر أصابعـه كيلا يرفع علامة النصر، إلى تفاصيل أخـرى مماثلة مُحزنة واجهوها بـإرادة صلبة، فبقوا على قيد الحياة، وحملوا قضيتهم معهم ولـم يخونوهـا، وورّثوها من يتابع المسـيرة. لكـنّ قراءة الشـخصيات من خلال النص، تقابلهـا قراءتنا لمنصور من خـلال العرض، إذ نلاحـظ أنّ التطور الدرامـي ليس وليد صراع مباشـر بين المحتل وصاحب الأرض فحسـب، إنما هو وليد التركة الثقيلة لأسلافه، التي أفاضتْ شعوراً بالغربة عن العالم بأسـره مع اختلال موازيـن القوى، وأقلقتنا في مقاعـد الصالة ونحن نتابع أحلام هـذا الرجل، خائفين أن تكون أوهامَـه أو تهويماته، باعتبارهـا، ومنذ عقود طويلة، ما زالـت أحلام اللانهايات حتى اليوم على الأقل، من دون أن تعتقـه من حتميَّة متابعة نضـال صعب ليس مضموناً ولا مأموناً، وبوسـائل فقيرة جداً، أبقاه في بـرزخ الحيرة بين العجز والتضحية، رغبتان جامحتان لا بدّ أنّ كلاً منهما تمثّل عائقاً في درب الأخرى، ويسـتحيل تكاملهما في وضعيَّة كلّ لاجئٍ فلسـطيني، وهو يرى، وبلا حاجة إلى عميق تفسـير، مكمن الخطـورة في الفجوة التي تتسـع يوماً بعد يوم بين دروس التاريخ، والحاضر المتغير.

عمـل الإخراج على تشـكيل نواة للانفتـاح على نموذج مختلـف للقضيَّة الفلسـطينيَّة، فكان واضحـاً أقلمة العرض مـع مزاج الجمهور، الذي أتاحت له علية الخالدي أن يتمثل المعنـى الاصطلاحـي للمواجهـة من منطلقٍ فكـريٍّ واحد إنما بأدوات مختلفـة، منها العلم والفكر والاجتهاد بالنهضة والتطور فـي كافة جوانب الحياة، وفي ذلك اسـتمرار لما كان يـردده الجدّ منصور: «لتتحـرر الأرض بدّا علم وعمل وسـلاح»، وهذا تصور إخراجي، فتح للنظارة رؤية القضيَّة/ العـرض كل من زاويته، ومتابعة البطل منصور الذي يمثلهم جميعاً، في لعبـة فنيَّة ذكيَّة تنهض على معطيَين: ذاتي يؤيد الفدائيَّة التي يرى منصور استمرارها، وموضوعي يقلّل من فرص نجاحها قياسـاً على صوابيَّـة التوقيت ودقة المرحلة التي نعيشـها، مع ما يعنيه ذلك من احتماليات التأويل التي لا بأس أن تتعدد بتعدّد وجهات النظر، وأن تخلق في الصالة نوعاً من النقاش يناسب جميع الأعمار.

مـا فعلته المُخرجـة هو توريـط للمتفرجيـن بالمعنى التفاعلـي، بوصفهم شـركاء لا نظّارة سـلبيِّين، جعلت من الخشـبة مقام استدراج وتشـويق وترقب، يترجم عاطفتهم الجماليَّـة واسـتعدادهم لتذوق عرض وطنـي، مثير للحلم



ومتصـل بذواتنـا، أيقـظ مبادئنـا الوطنيَّـة القديمة، وإن مشـوبةً بالهواجـس والأسـئلة عـن احتمـالات الإمكانات وتحديات المصير، وحيث نستدرك هنا بالقول إنّ ما أتاحته (المُخرجة) للجمهور، لم يلزمها في شـيء، فلها أيضاً رأيها بأنّ الفدائي لم يفقـد دوره في الحياة، وأنه ما زال متمكناً من تحرير الأرض وإحقاق العودة، يستلهم العبرة مما جرى ليكمل طريـق النضال، وهو ليس منظـوراً أيديولوجيا، إنما هو سعي محوره الذات الوطنيَّة، مصلحتها ومستقبلها، شرطُ تحقّقه واضح غير مرة، في سِـيَر أعضاء شجرة العائلة حتى وريثهـم المتحدّث أمامنا، وهو يصورهم بسـرديَّة من فكر وروح وكأنهم رجل واحد في المسـار والمصير. عملياً، تقود المخرجة الممثـل وتتعاون معه، تأخذه إلى البحث في ذاته لتحرير أحاسيسه باتجاه الجمهور، جاعلاً من الجسد ظاهرة أنثروبولوجيَّة، ذاكرة ثقافيَّة واجتماعيَّة ونضاليَّة، تنسجم مع مبادئ تلك القضيَّة، يشعر بالدور ويعبر عنه، مدركاً السِّمات العامة لتلك الشـخصيات المُتحدرة من نسبٍ واحد، صفاتها المجـردة، وهذا الوعي هو نقطـة ارتكاز الأداء لدى عوض

عوض، نعني وضعيَّة الجسد التي كانت مُستنفرَة متوثبة، إنما اقتصاديَّة الحركة بحكم القيد النفسي للمكان/ الخيمة، ولم يحلْ ذلك دون تجسيد التجانس بين الموقف والحركة، تعلقاً بمنطوق المشـهد، ذهنياً وجسـدياً، وبوجوب معايشة الدور بإخفاء شخصيَّة وإظهار أخرى، عمليَّة انتقاليَّة احتاجت خفّة ودقّة، وتقنية عالية في توليد الشخصيات من فراغ كواليس الخيمة، خيمة اللاجئ.

طبعاً لا يمكن تجاوز الإلقـاء بوصفه عنصراً دلالياً على معنى الحوار من جهـة، وعامل تأثير في المتفرج من جهة ثانية، مع ما صحب ذلك من تقاليد أدائيَّة لامسـت الخطاب أحياناً، منها اسـتثمار حركات اليدين حتى أقصى اتساعهما تعزيـزاً لحضور الوجـه وتعابيره المتعـددة، ومواكبة نطق الحروف التي أبرزت قيمة الصوت وتماسكه، موقّعاً بجرس الكلمات التي نضّرتْ رمزيَّة الأجواء الوطنيَّة. إنها الكانفاس الموشّاة بمجموعة مشاهد ومواقف وهويات، نسجها عوض كمُمثل طقوسي، في عرض المؤدي المُنفرد، مُجيداً التعامل مع شـخصيات غائبة اختفـى داخلها وحمـل معانيها وكأنه فرقـة كاملة، وحيث يمكن القول إنّ مفاتيح الأداء كانت في ارتباطه بالماضي ثم الحاضر، وبعد ذلك رؤيته للمسـتقبل، إلى جاهزيته في نقل الدّور بين شخصيَّة وأخرى، وموضوع وآخـر، في علاقـة تمثُّـل، تعايشَ النظـارة معها، ما يبـدو أنه ملامح لعبيَّة من منهج ستانيسلافسكي.

نحن نرى هنا إمكانيَّة الإخراج في قراءة القضيَّة من خلال تفسيرٍ متقدم جداً للمُمثّل المسرحي، فهو وإن كان امتداداً زمنياً لقضيَّة، فإنه يخدم علاقة معاصرة مع الجمهور، لا بالمعنى المـؤدي بالضرورة إلى تجسيد تاريخ نضالي على الخشبة، إنمـا بابتكار كيـانٍ جديـد لذلك التاريـخ من بوابـة الفعل الدرامي الذي قـد يحمل وجهـاً من وجوه التجريب.

في التأليـف والأداء، نجح عوض فـي تصميم العناصر المشهديَّة والسمعيَّة وفق الترتيب الذي فرضته السينوغرافيا تعلُّقاً بالمكان، حيث ينطلق العرض من خشـبة شـبه فارغة، تمتلئ تدريجيـاً بأغراض الديكور، علامـاتٍ تُكمّل العرض بالتـوازي مع بناء الحدث المُتخيّـل، بأبعادٍ وأحجام وجدتْ تأثيرها نفسـياً وبصرياً في المتفرج، وذهنياً باتساع مساحة الأحداث الواقعيَّة (المخيم، سـاحة المعركة، القرية، البحر البعيد، السيارة على الطريق، عرس منصور الجد ثم جنازته ...الخ) إنما من مكانٍ محدّد هو الخشـبة، سادّاً الحاجة إلى تحقيق المسرحة وعمليَّة التلقي من موقع النظارة.

لقد انزلق مدلول المكان الدرامي إلى جوهر الموضوع، وشـكّل فضاءه في حدود عالم صغير هو خيمة في المخيم، المكان التجريدي الذي تحملَ إكسسـواراته روحيَّة القضيَّة، الزيّ الفدائي الذي يتكلم عن نفسـه، والكوفيَّة الوطنيَّة التي رافقتْ منصور معظم العرض كما رافقتْ نعش جدّه إلى مثواه الأخيـر، أداةً تعبيريَّة بين يديه وعلى جسـده، مهجوسـاً بها بوصفها رمزاً عظيماً، جزءاً لا يتجزأ من خيمة اللجوء، وعنصراً فاعلاً في تشبيت هويتـه بين الأمس واليوم. إلى جانب ذلك، شكّلت القساطل خياراً إخراجياً عميقاً، زاخراً بالمعاني الكامنة وراء اسـتخدامها، فهـي حدود الخيمة وأعمدتها من نسـيج معدني رسـم التناظر الدقيق بينهـا وبين الخارج على حدود المخيم، وتمازجَ حسـياً مع منصور، الذي شـعرنا في لحظة ما، أنّه سـجينها لا ساكنها، وهي كذلك صاروخ أو مسدّس أو بندقيَّة، قد يستخدمها هذا «الفدائي» يوماً ما، وهي إطارات الشبابيك والأبواب، وهي أعمدة الزجاج الأمامي لسيارة الجد إسـماعيل، لكنها في الوقت نفسـه متاريس حافلة بإشارات المصائر الخفيَّة بين حياة وموت، وانتصار وانكسـار، تأكيداً لحقيقة المسـرح بصفته فنّاً مكانياً، إلى كونه أيضاً سـيرورة زمنيَّـة لحكاية العرض. قِس على ذلـك، الأغنية التي حدّدتْ الزمـان، زمان الحـدث، أو الزمن الجميل، فأثارت شـجون منصور كما المتفرجين، محاكاة لمشروعيَّة التخييل في حاجة جماليَّة ربطت المتفرج بذاكرة من حنين وشاعريَّة خفيَّة، كان لا بد منها لرفع مسـتوى المسرحة عبر تخفيف جديَّة العرض بيـن حين وآخر، فكانت تقنيَّة (البـلاي باك) لمواويل وأغانٍ قديمة معروفة، مثال «هدي يـا بحر هدي» للفنان إبراهيم صالح (أبو عرب)، أو «واشرح لها»، و«لركب حدّك يا الموتور» وهما للفنان فهد بـلان الذي كان يحب منصور الجد أغانيه جداً، أما الإضاءة فجاءت مركّزة غالباً على الممثّل، مع توزيع حزم إنارة مُقنّنة من أجل تحفيز إدراك اللحظة المسرحيَّة التي تمرحلتْ بين الأمس واليوم، أمكنة ووقائع، باللقطة المناسبة داخل كادر كل مشـهد أو لوحة في سـياق التعبير عن مزاج الممثل ووجهه وحركاته، وبما يناسب ترددات الجسد الحركي الذي أُريد له أنْ يكون غامضاً غير واضح التقلبات، تماهياً مع روحيَّة المفهوم الفدائي الذي ديدنه الإخفاء والسريَّة.

إنهـا تجربـة إخراجيَّة يغتـذي منها المسـرح العربي لغايـة تنضيـر القضيَّة وتجديدهـا بمعطيـات مُغايرة، عن وجود وإنسـان وهويَّة وطن ومصيـر، ارتدّت مفاهيمياً عن موضوعات المسرح الحديث، إلا أنها لا تزال تجد جمهورها، تأكيـداً لمـا قاله لنا عوض عوض، أو أنهـى به العرض في آخر جملة على لسـان منصور الحفيد: «بالنسـبة لي سيدي إسـماعيل وجدي منصور كانوا... مات سـيدي ومات جدي وعاشت فلسطين».

علية الخالدي، أسـتاذة جامعيَّـة ومُخرجة ومُمثلة ومُؤلفة مسـرحيَّة لبنانية، حاصلة على ماجسـتير في الإخراج المسـرحي، ودكتوراه في تاريخ المسرح العربي من جامعة لندن. أخرجت العديد من الأعمال المسـرحيَّة منهـا: الهلافيـت (1995)، أيـام بيروت (2004)، 80 درجـة (2013)، عنبـرة (2016)، أبو وردة السـانتا (2017)، بابا غنوج (2025). ترفض الخالدي اجتماع الإخراج والتمثيل في مسرحي واحد، فمثّلت في مسـرحيَّة «أيّوبة» (2017 - 2018) بتوقيع عوض عـوض، وفي «وصفولـي الصبر» إخـراج لينا أبيض (2017). عام 2020 أطلقت الخالدي مجموعة «فضاء: مؤسسـة فنون المسـرح العربي» التي تعنى بتوثيق وأرشـفة عـروض مسـرح اللاجئين الفلسـطينيين فـي الداخل وفي الشـتات، إلى إقامة ورشـات عمل للكتابة والتمثيل في المخيمات، من ضمن مشـروع «ملـف 48» الذي تعده مسـرح اللاجئ الفلسـطيني.

روميو وجولييت

والمنابع البابلية

منتجب صقر
باحث مسرحي من سوريا

لا خلاف في أن شكسبير هو أحد أعظم الكتاب المسرحيين في التاريخ، فلقد قدّم أعمالاً خالدة تُعرض حتى يومنا هذا. استلهم شكسبير بعض أعماله من مصادر تاريخيَّة ونصوص رومانيَّة، فعلى سبيل المثال، اقتبس مسرحيته «روميو وجولييت» من الأسطورة البابليَّة «بيرام وثيسبي». إن إعادة صياغة الأسطورة تمنحها بعداً عالمياً وتُحيي جوهرها، حيث يوجد رابط وثيق بين الأسطورة والأدب. فمنذ العصور القديمة، أصبحت الأساطير مصدراً أساسياً لإلهام الشعراء والكتاب الغربيين، وهذا يعكس التماهي بين الأسطورة والنص الأدبي.

في كتابه «التحولات»، يروي الكاتب الروماني أوفيد قصة الأسطورة البابليَّة «بيرام وثيسبي»، ويعترف بأصولها البابليَّة، بينما ينسبها بعض النقاد الغربيين إلى الأساطير اليونانيَّة والرومانيَّة. كان بيرام شاباً بابلياً يُحب جارته ثيسبي، لكن والديهما عارضا حبهما ورفضا زواجهما. كان العاشقان يلتقيان سراً في حديقتي منزليهما المتجاورين، يتهامسان من خلال شق في الجدار المشترك. عندما لم يعد بإمكانهما تحمل هذا الوضع، قررا الهرب والاتفاق على اللقاء عند قبر الملك نينوس، زوج الملكة البابليَّة سميراميس، عند جذع شجرة توت ذات ثمر أبيض.

وصلت ثيسبي قبل بيرام، وفي تلك اللحظة ظهرت لبؤة عطشى. شعرت ثيسبي بالخوف وهربت إلى كهف قريب، وفي عجلة من أمرها أسقطت وشاحها. مزقت اللبؤة الوشاح ولطخته بدم كان على وجهها.

عندما وصل بيرام، رأى الوشاح الملطخ بالدماء فاعتقد أن حبيبته قد قُتلت على يد حيوان مفترس. قرر أن يطعن نفسه عند جذع شجرة التوت ومات على الفور. خرجت ثيسبي من مخبئها وعادت إلى مكان اللقاء، فوجدت حبيبها مضرّجاً بدمائه. استلقت بجانبه، وعندما رأت خنجره، انتحرت هي الأخرى. اختلطت دماء العاشقين وشربتها جذور شجرة التوت، ومنذ تلك المأساة، أصبحت ثمار الشجرة، التي كانت بيضاء في الأصل، داكنة اللون، واصطبغ عصيرها باللون البنفسجي. وعندما اكتشفت عائلتاهما جثتيهما، تم دفنهما في قبر واحد تخليداً لهذا الحب المستحيل.

في القرن الثاني عشر، أعاد الكاتب اليوناني نونوس بانوبوليس كتابة هذه الأسطورة. وهنا، يمكن القول إن قصة الحب بين بيرام وثيسبي هي دليل تاريخي على وجود نسختين من الأسطورة، إحداهما لا تستند إلى كتاب «التحولات» لأوفيد، مما يدل على استمراريَّة تداول الأسطورة من العصور القديمة إلى العصور الوسطى، وهي فترة لا يمكن فصلها جذرياً عن الثقافة الرومانيَّة.

في كتابه «ديونيساكا»، تختلف رواية نونوس لأسطورة بيرام وثيسبي عن قصة أوفيد. ففي قصته، تحبل ثيسبي من بيرام في سكرة حب عابرة قبل زواجهما، ثم تنتحر. لم يحتمل بيرام موتها، وفي لحظة يأس، ينتحر هو الآخر. تُحوّل الآلهة بيرام إلى نهر، ثم يمتزج مع نهر قيليقيا الذي يحمل الاسم نفسه. أما ثيسبي، فتتحول إلى نبع. يركز نونوس هنا على التشابه مع أسطورة ألفيوس وأريثوزا التي ذكرها أوفيد في موضع آخر من كتابه «التحولات»، ومن المهم ملاحظة أن موضوع شجرة التوت يغيب تماماً عن نص نونوس.

تسلّط أسطورة بيرام وثيسبي الضوء على موضوعات الجمال، والحب، والموت، المتكررة في الأساطير الكلاسيكيَّة. كما يشكل موضوع الحب المستحيل، بسبب معارضة الوالدين، مادة خصبة في الآداب العالميَّة. وهكذا، في أواخر القرن السادس عشر (1595)، وبعد اطلاعه على كتاب «التحولات» لأوفيد، اقتبس ويليام شكسبير قصة هذه الأسطورة وكتب مسرحيته الشهيرة «روميو وجولييت». كما استخدم شكسبير هذه القصة في مسرحيَّة «حلم ليلة صيف»، حيث عُرضت بطريقة ساخرة خلال زواج ثيسيوس وهيبوليتا.

هناك نقاط مشتركة ومختلفة بين القصتين: ففي حين يعيش بيرام وثيسبي في منزلين متجاورين، يعيش روميو وجولييت في مدينة إيطاليَّة واحدة هي «فيرونا». وفي كلا القصتين، لا تنسجم عائلات العاشقين مع بعضها بعضاً، بل تفرقها علاقات بغض لا تنتهي. يلتقي بيرام وثيسبي، وروميو وجولييت، سراً. يذكّرنا انتحار بيرام وثيسبي المزدوج بوفاة جولييت وروميو بعد زواجهما الفاشل ولقائهما الأخير. فعندما اضطر روميو لمغادرة فيرونا، لم يُحذّر من أن جولييت نائمة وليست ميتة، ولهذا السبب انتحر بشرب قارورة سمّ. عندما استيقظت جولييت، رأت روميو ميتاً، فقررت طعن نفسها بخنجر حبيبها.

تتناول أسطورة بيرام وثيسبي مواضيع مثل البحث عن الذات، وبناء الذات، والتعبير عن الحب، وإعادة اقتباس القصائد الغنائيَّة من عصور مختلفة، مما يعبر عن غنى وتنوع خطاب الحب. إن فهم الفروق الدقيقة في الحب الرومانسي وبعض الأسباب التي تجعله موضوعاً رئيساً للتعبير الأدبي والفني، والتساؤل عن دور الصور والإشارات في الغنائيَّة الرومانسيَّة، كلها عناصر مهمة في دراسة هذه الأسطورة. إن دراسة تحول الأسطورة من العصر البابلي مروراً بالعصور الوسطى حتى عصر شكسبير، يجعل شخصياتها قابلة للتحول وفقاً للأشكال الفنيَّة المتعددة، مع التمحور حول موضوع رئيس هو استحالة الحب. وفي النهاية، عندما يُعلن موت العاشقين، سواء في المأساة البابليَّة أم في مسرحيَّة شكسبير، يأخذ لقاؤهما بعد الموت بُعداً رمزياً بعد تطوره من حب عفيف إلى رغبة في اللقاء الجسدي، ومن ثم إلى لقاء روحين فارقتا الحياة.

يُنظر إلى معنى مأساة شكسبير على نطاق واسع على أنها تجسيد للحب المستحيل الذي يأخذ معنىً خفياً وعميقاً وحقيقياً: لا ينتهي حب روميو وجولييت بالموت، بل يولد من خلاله. يعيد شكسبير، في عالم رمزي ابتكار وعد الحب، حيث لا تكتمل تجربة الحب إلا في الانفصال الأرضي للعاشقين، مما يؤدي إلى اتحادهما في العالم السماوي. وكما هي الحال في أسطورة بيرام وثيسبي، يحاول كل من روميو وجولييت البقاء على قيد الحياة في عالم ما بعد السقوط، أي في عالم سقوط قيم الإنسان على الأرض. يذكرنا البعد الرمزي للمأساة بأسطورة آدم وحواء، ولا سيما حواء التي أغواها الشيطان، فتغذّت على ثمرة شجرة معرفة الخير والشر. وبالمثل، يُعد روميو وجولييت، وارثي الخطيئة الأصليَّة لأول عاشقين في العالم، وضحيَّة نزاع آل مونتيجو وآل كابوليت، ومن ثم تلاطمت أمواج القدر القاتلة على شواطئ حبهما المستحيل.

إن إعادة كتابة النص الأوفيدي بقلم شكسبير، تُقدّم بالفعل تجديداً لقوته الشعريَّة والرمزيَّة، وتستجيب بشكل خاص للضرورات الدراميَّة، مثل القوة الاستثاريَّة للأبيات المُغنّاة، كما يتضح من مقارنة كلمات بيرام المفعمة بالحب واليأس بكلمات روميو. يقول بيرام: «أيتها الفتاة التعيسة، لقد كنتُ سبب موتكِ! أنتِ، أنتِ الأجدرُ بالحياة مني، سقطتِ أول ضحيَّة. سأتبعكِ. أنا المُذنب، بإغرائكِ إلى مكانٍ كهذا محفوف بالخطر، وعدم وجودي في المكان لأحميكِ. اخرجي أيها الأسود من بين الصخور، ومزقي هذا الجسد المُذنب بأسنانكِ». ثم أخذ الوشاح وحمله معه إلى الشجرة المُخصصة، وغطاه بالقبلات والدموع. قال: «دمي أيضاً سيُلطخ جسدكِ»، واستل سيفه وغرزه في قلبه. يُضخّم شكسبير كلمات بيرام خلال مونولوج روميو الختامي، مُشيراً إلى القوة الرمزيَّة والغنائيَّة لشعره، الذي بُني كدعوة لكسب تعاطف الجمهور: «لماذا أنتِ جميلةٌ هكذا؟ هل أُصدّق أن الموتَ الوهميَّ عاشقٌ، وأن الوحشَ النحيلَ المقيتَ يُبقيكِ هنا في الظلام لتكوني عشيقته؟ [...] عيناكِ تبدوانِ آخر عينين! ذراعاكِ، خذي عناقكِ الأخير! وشفتاكِ، أنتِ، أبوابُ الأنفاس، تُختمانِ بقبلةٍ بريئة. كصفقةٍ لا تُنسى مع موتٍ آسر!» (الفصل الخامس، المشهد الثالث)».

وهكذا، يعتمد مونولوج روميو الختامي على تصور مجازي للموت، مما يجعله أكثر حضوراً وثقلاً مما هو عليه في نص أوفيد. يُصبح الموتُ نفسه كياناً قادراً على الحبّ والتملك؛ والرفيق غير المرغوب فيه للزوجين المأساويين. على الرغم من أن شعر شكسبير يتميّز بلغته الرمزيَّة الخاصة، فإن كتابات أوفيد تظل دائماً واضحة جليَّة وسط هذا التراكم من الرموز والاستعارات. وهكذا، يكشف استلهام بعض النماذج الأسطوريَّة عبر التاريخ، عما يُمكن تسميته بدوافع أو تجسيدات الحب المأساوي.

في الواقع، باعتبار أن روميو وجولييت هما شخصيتان خياليتان، فإنهما جزءٌ من الخيال الجمعي الموجود في الثقافات العالميَّة المُختلفة. ربما تختلف قصص العاشقين الآخرين عن قصتهما في بعض التفاصيل والنهاية، ولكن في النهاية يتماهى الإنسان مع قصة «روميو وجولييت» كصور بدائيَّة للحب المستحيل، مما يرفعها إلى المستوى الأسطوري.

هـارون الـكـيـلانـي:
أحلم بفرجة أكبـر من المسرح

يُبرز الكاتب والمخرج المسرحي الجزائري هارون الكيلاني «كيمياء مدرسته الجديدة» القائمة على التحرّر، ورغبته في خوض تجارب أخرى خارج العلبة، وفي هذا الحديث إلى «المسـرح»، يركّز الكيلاني على اهتمامه بالأفق المفتوح، والتيه، والتدبر، والطقوس، كما يحلم بفرجة أكبر من المسرح.

حاوره: رابـح هوادف
ناقد مسرحي وإعلامي جزائري

• في اشـتغالاتك الممتدّة لأزيد من ثلاثة عقود ونصف، غالبـاً ما مزجت الكلمات بالرقصات والإيماءات والأضواء والأصوات القويَّة، واستخدمت تركيبةً من الرمال والأدخنة والبخور ومياه المطر، بجانـب الطين والرمل والقماش والفحم والمعـادن ومواد ترابيَّة أخـرى، كيف تبلور هذا الطرح لديك؟

- هو لقاؤنا الصادم سـنة 1989 بصفتنا فرقة للمسـرح، والرسـومات المنقوشـة على صـدر مدينتي التي تتوسّـد بدورهـا آخر جبال سلسـلة الأطلس الصحـراوي، إنّ حالة اللانظام الموجـودة على لوحات أجدادنـا الفنانين توحي إلينا بأول دروس الفن، هل سـتصدّق نظريَّة هنري كلاوسن بين القاعدة والاسـتثناء، وأنّنا حقاً أمام بيوميكانيكا جديدة وجغرافيا مسرح مغاير؟

هـذه هي الحالـة الانطباعيَّة الأولى ونحن نشـهد هذا المعـرض المفتوح في الهواء الطلـق، إنها لوحات إعجازيَّة لمحطات النقوش الصخريَّة، هذه كيمياء مدرستنا الجديدة، فماذا عن الفيزياء؟ وهي الآن قابعة في مكانها منذ ملايين السـنين، والعالم قـد دار مليـارات المرات، هل سـنبقى على حـركات الدخول والخروج والتموضـع كما عهدنا بين الجدران الأولـى والثانية، وأقصد بالأولـى جدران القاعة وبعدها الجدران الثالثة والرابعة الوهميَّة (العلبة الإيطاليَّة) في مسـرح تقبض عليه القاعدة الأرسطيَّة البائدة البدائيَّة، التي تتمتع بدكتاتوريَّة موشّـاة بتنظير أكاديمي جاحف في حقنا نحـن طلاب التحرّر، وقواعد أخرى كبّلتنا كي نخوض تجارب أخـرى ونهرب من العلبة، أليـس الفن هو الحريَّة؟ وفي الأخير لسنا نهرب... واللانظام هو نظام بشكل آخر.

هكـذا فضّلت أنا وأصدقائي في فرقة مسـرح الأغواط أن نتحول إلى عاصفة ننافـس زوابع الرمل ونحن مدربون على عصف الريح. نحن أبناء الجنوب، الأفق المفتوح والتيه والتدبـر وفيض من الطقوس، هنا الرمـل والنخل والإبهام المتحـول إلى فلسـفة، هنـا نتمكن من مشـاهدة مفاصل الشـمس وشعاب القمر، نحن المتعودين على العطش وجمع المطر في أحداقنا، هواة غـرس الورود في جفون الموتى لعلهم يبتسمون.

بـدأت هكـذا رحلتي مع أترابـي في الفرقة، نستنسـخ القصـص والحكايات من الصخر ومـن موروثنا الحضاري من طقوس ودين وشعائر وشعر ومشاعر، وأيضاً ممّا خلّفت أيدي الإنسان الحديث من مقابر السيارات وأطلال المعامل وآبار النفط المهجورة والإبادة الجماعيَّة لمدينة شهيدة ذات شتاء من سنة 1852.

والقصـة طويلة لا تنام بهـدوء في الذاكـرة الجماعيَّة الأغواطيَّة، وتواريخ أخرى حطّـت بثقلها على هذه الذاكرة لتصبـح جرحـاً فينـا، وحرجاً لعدونـا، وفرح الشـهادة لنا وحريَّة الأوطان، وتطهير القرح ومراسـم الاحتفاء بالأولياء والكرامات وإعراج الأرواح والذكر في أرض الزوايا والقرآن والبساتين.

• بـرزت بتنويعك الدائم فـي «مَسـرَحة الأمكنة»، عبر تقديمك عدّة أعمال في القصور القديمة والمواقع الأثريَّة وغيرها بعيداً عن العلبة الإيطاليَّة، ما القيم المكتسبة من تجربتك في هذا الاتجاه؟

- إنّ هـذا الاتجاه حوّلني إلى متعـدد، أنا مجموعة، أنا شبيه فاغنر الألماني، شـمولي بالتدرّب والعرق، هذه حالة انفلات يُعاقب عليها ضمير المتلقي غير المشـحون بالفن، طريقتنا كادت تحوّل الناقد إلى عدو مؤقت، ناقد في دائرة بوهيميَّة ضالّـة عوض البوهيميَّة المؤمنة بالنسـق الكوني، فكرتي في صناعة العرض، حـرّة تركض كالفرس المجنونة في مروج الفن.

أعمالـي متاحة للنقد الحديـث ولا يمكن للكلس النقدي القديـم ترويض دراماتورجيا أنسـاقها وسـياقها. أصبحت مخبريـاً بامتيـاز، لا يمكن أن أصبر على مشـاهدة روتين واحـد، لذا عندي عيـون مركّبة وأفكار غير سـائدة، يمكن أننـي أتشـابه، وما أقوم به اشـتغل عليه مخرجـون قبلي، لكنني التلميذ الوفيّ لأمـه المعلمة وأجداده، أحبّ أن أكون انطباعياً وساذجاً وعشوائياً، ثمّ ناقداً ذاتياً يستشعر السعادة فـي حمّام التحليل والتفكيك الذاتي، ثم الانتقال إلى معركة

حاميــة الوطيس داخل الفرقة، وأصدقاؤها من الأكاديميين متعاونون جميعاً في كسر القواعد، لأنّ هذا الكسر هو إنبات للفلسفة الجديدة وقلب المفهوميَّة واستدراج المتلقي المتعوّد على فلسفة جمال واحدة، إني أحاول استنطاق النقاد الجدد ضمن الحركة النقديَّة العالميَّة الجديدة.

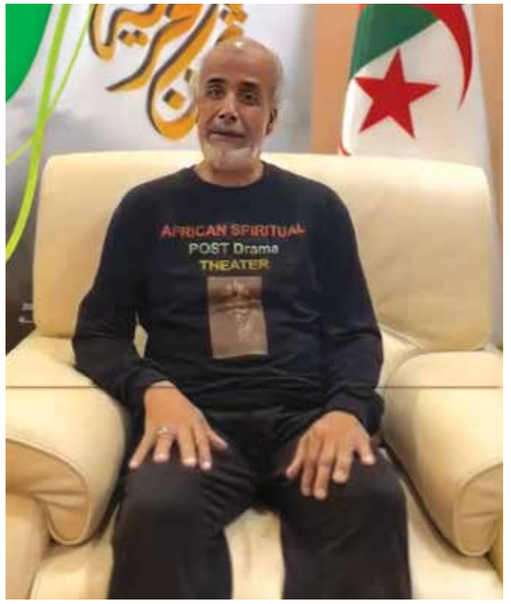
صحيح أنا رجعي، نباتي، طبيعي، صوفي، متدين، طقسي، وأخاف قليلاً، لكن فرصة الجنون لا تعوض، أحب رفع الضغط عند كبار الســن وأحب زيادة الأدرينالين عند المتمكّنين من التحكم في التوازن عند الوقوف على ساق واحدة.

إنّ ســفر المتلقي فــي الأماكن التــي نختارها هو حج يشــارك في تفعيل طقوسه، والإسهام في تقديم العرض في الأماكن الأثريَّة والســياحيَّة، من جبال، أو أودية، أو كثبان، هو قيــام توليفة طبيعيَّة تذكّر الإنســان بماضيه، وأكثر من ذلك بأصله، وأن يشهد في هذا المكان قصة أخرى إنسانيَّة، الفضــاءات المفتوحة تمنح الحميميَّة والصدق، وتمنح حريَّة الذهاب بعيداً بالخيال لدى المتلقي والمرسل، الذي سيزيد أداؤه كلما زاد التفاعل في المســافات الحميمة والمسافات المفتوحة في العمق البعيد.

• في مســرحية «صفار» (2023) طرحتم نموذجاً صادماً لمســرح القســوة، بأســلوب أداء مبني إلى حد كبير على الحركة ضمن فضاء مغاير، وبنمط فلســفي ثقافي مترع بالــدلالات الإثنيَّة والأيديولوجيَّة، ما هي أبعاد هذا الخيار السينوغرافي الإخراجي؟

- كنــت أحلم بأن أقدّم مســرحيَّة «صفــار» في مكانها الطبيعــي، أي في تلك القطعة المقدســة من أرض الجزائر (ولايــة جانت)، صفار منبع «التينيــري» ومركز الكون، هنا نحــس بالذكر والتســبيح الخــارج من قلــب الصخر، إذن بالإضافة إلى الفضــاء المغاير، مســرحيَّة «صفار» ضاجة بالتوأمــة والتنــوع، تبرز فيهــا الإثنيَّة الاجتماعيَّــة والفنيَّة والفلكلوريَّة للمجتمعات السمراء، وكيف استطاعت أن تخلق أيديولوجيَّة إنســانيَّة رفيعة وهي تتقاســم الإيقــاع والغناء، الصرخات نفســها المدويَّة فرحاً أو فــي النفير، إنها الآلام والآمــال الأفريقيَّة التي وحّدها الدين أيضاً، فالإســلام لم ينتشــر هنا بالســيف أو التجارة، ولكن انتشــر بالروح إلى الروح، نشــر الرجال الأفارقة المتصوفون الدين الأحمدي بالمحبة وكفى، لتتحوّل أفريقيا وقبائلها الغائرة في التاريخ إلى شعوب متكاملة.

هــذا التنوع من قبيلــة إلى أخرى، من رمــل إلى آخر، من الأدغال إلى «الســافانا» إلى المحيط، تمنحني بصفتي مخرجاً متاهات غيــر منتهية من الصور والجمال والإبداع، السينوغرافيا هنا ســينوغرافيا عفويَّة، برغم أنني أحلم بأن أجهّز هذه المســاحات الخاوية بديكورات وتقنيات عصريَّة أخرى لخلق الإبهار والفانتازيا، من حق المشــاهد في هذه المناطق أن يشــاهد فرجة أكبر من المســرح (آه لو تحقّق مشــروعي الأفريقــي في تقديمــه على رمل هــذا الجنوب الكبير).



• ســبق لكم أن قدّمتم مســرحيَّة «تبراع» (2027) إخراجاً وسينوغرافيا في شــوارع نواكشوط بموريتانيا، ماذا بشأن استلهامكم ينابيع الثقافة العربيَّة الحسانيَّة والأفريقيَّة؟

- إنّ موريتانيــا جزيرة عظيمة بين محيطين، بحر مهول في مــدّ وجزر جهة الغــرب، ومحيط في التيــه من الرمل والمســافات الممتدة نحو الشرق، موريتانيا مجمع الثقافات والألوان والأجناس، في موريتانيا يمكن أن تجد كل أفريقيا مختصرة ومنتشرة.

عــرض «تبراع» جمــع كلاً مــن الحســانيين، والبولار، والتســوننكي، والولف، في تغريدة واحــدة، في «تبراع» أم حســانيَّة تنتظر زوجها الغائب، والتبراع شعر تنظمه النسوة فقط وتغنيه للحب، للأمل والحزن أيضاً.

غنّت مختلف التركيبات الموريتانيَّة من العربيَّة الهلاليَّة إلى الأفريقيَّة الســمراء، مدّ وجــزر في تناغم بين البيضان والسودان.

العــرض أيضاً كان ممتــداً إلى الخليج عبــر نصّ حميد فارس الذي يتحدث عن أســرار البحر والإنسان. وفي هذا الســياق أشــكر الهيئة العربيَّة للمســرح التي أنتجت العمل ضمن ورشــات التجديد المسرحي، وأشــكر الهيئة العربيَّة للمسرح مرة أخرى لأنها منحتني فرصة أن أصبح أول مخرج جزائري في موريتانيا، وأول من قام بالمســرح في الشارع وساحات نواكشوط، ومنحتني فرصة تكوين أسرة أخرى من أهل المسرح.

• حدثّني عن خوضك في مسرح ما بعد الدراما، وتطلعك لتفعيل التجديد المسرحي على نحو أعمق.

أنا لا أخوضه بحذافيره، لكنني مختبئ وراءه إلى أن يُكتب للإبــداع فضاء واصطلاح جديد، ثم ماذا ما بعد الدراما؟ إلا الدراما نفسها، لذلك أنا أترك تصنيفي للمفكّكين والمحللين الجدد. إنّ الشيفرة الموحّدة بين الطقس ومسرح ما بعد الدراما تخلق لنا توأمة، وكلا الشكلين سريع الذوبان والتفاعل، ويبقى علــى كاهل الممثل أن يجد مفاتيح الأداء التي تتطلب الكثير من الاستسلام والإيمان بالفكرة، والخوض فيها دون تعقيدات كلاســيكيَّة، لأننا لا نبحث هنا عن الشهرة، ولكن عن الذوبان والانصهــار مع الجمهور، والجماليــة الخاصة بنا في ما بعد

من مسرحية «حلم غير مثقوب»

الدراما التي اخترناها، تمنح شـروط الإدراك المتكاملة لدى المتلقي، فعندما نفهم نحن بصفتنا فرقة مخبريَّة مسـرحيَّة، ميول المتلقي، فإننا سنجهزه وندربّه بإمكاناتنا المتوفرة في الفضاء المغاير، ونعلّمه كيف يشكّل خبرته، ثم نزوّده بالإيحاء وصناعة المزاج، بعد ذلك نتركه لتوقعه، سيبني جمالية جديدة تستيقظ بشكل تدريجي عندما ينتهي العرض وتكون في تمام اليقظة حين يحاور المتلقي نفسه بعد ذلك.

كل هـذا لا علاقـة لـه بأنطونيـن أرتـو أو جيـرزي جروتوفسكي أو غيرهما من البشر أمثالنا، الاختلاف الوحيد هو ماذا نملك من العملة الصعبة فقط؟ إننا نسـتنطق تراثنا وتقاليدنا وأيضاً طقوسـنا ونحوّلها إلـى كائن عصري حيّ وضاج ومتمكن وحر فوق العادة.

• ما رؤيتك للإشـكالية بين النص والعرض في مسرحنا المحلي؟

- أحمد الله أنني اسـتطعت أن أتخلـص من بيت العزاء القائم بين المؤلف والمخرج وسلطة الإبداع. إنّ المسافة بين السلطتين زادت بالنسبة لي بأميال، فأنا أكتب بنفسي، ومرات لا أكون بحاجة إلى نـص كامل، بل بحاجة إلى الارتجاجات الموجودة في نص فقط، ثم بعد ذلك أنا من سيتحمّل مرافقة النص إمّـا إلى المقصلة وإما إلى خلطـة جديدة أنبتها من خلال قراءة النص المطلوب أو قراءته بشكل مقلوب.

الزمن الحديـث فتح المجال لمعـان جديدة من خلال النص بوصفه همزة وصل وليس ركيزة. المسـرح عندي هو الصورة والنص، هو إيقاع موسـيقي جديـد أياً كانت اللغة، ويحدث كثيـراً أنني أعتمد على الملفوظ في لحظات معينة من العرض.

وأنا لسـت ضدّ من يترك سـلطة المؤلـف تمتدّ إلى ما بعد سـلطة المخرج، وهذه خيـارات واختلافات في الرؤى والأشـكال والتعدّد. الإشكاليَّة ليسـت قائمة في مسألة أزمة النقص في النصوص، فعدد «لصوص النصوص» في تزايد، أو مسألة تدهور حال العروض، إنما في فهم المصطلحات، ففي غياب المخابر الذكيَّة والفاعلة في مراجعة المصطلحات الخاصة بالمسـرح والفنون المجـاورة، وأيضاً مفاتيح النقد والقراءة، خاصةً داخل أقسام الجامعات ومخابرها البحثيَّة؛ نادرة جداً إن لم أقل غير موجودة.

من ورشة «درنة»

• ما حقيقة ابتعاد الجمهور عن المسرح؟ واحتكاماً للواقع المحلي، أي الأنواع المسـرحيَّة ترونها الأنسـب استثماراً وفاعليَّة؟

- لا أكاد أصّدق ما يحدث خاصةً في المدن الكبيرة، حيث توجد مسـارح أصغرها سـناً قد بلغ نصف القرن، الجمهور فيهـا قليل، إلا في بعض العروض وخاصةً في المهرجانات، وهذه الظاهرة غيـر صحيَّة تماماً ولا يقـاس عليها. وأيضاً أن نبحـث عن نوع ما في المسـرح كي نسـتثمر في عودة الجمهـور إلى القاعات، يبدو لي أمـراً غير مدروس تماماً، فتعدّد أشـكال المسـرح سيسـمح للمتلقي باختيار ما يشاء وأن يُنوّع وجبته الفكريَّة كما يشـاء. المسـألة مسألة إرادة اجتماعيَّـة كبيرة مرفقة بالقـرارات القياديَّة وتربية جمهور منذ نعومة أظافره عبر التربية والتعليم والبرامج المهمة.

• ما دور مهرجان الجزائر للمسرح المحترف في إبرازك، ومساعدة جيلك؟

- مـرّ مهرجان الجزائر للمسـرح المحترف أيام الراحل الفنان الكبير أمحمد بـن قطاف بمرحلة الأبواب المفتوحة (مسـرح دون أقفال)، لأنّ الراحـل - على حد تعبيره - رمى بمفاتيح المسـرح الوطني إلى البحر؛ ليُبقي أبوابه مفتوحة لجيلنا بصفتنا مخرجين قادمين بأنفاس جديدة.

من جهتي، حاولت أن أكون في مسـتوى تطلعات رائدنا ابن قطاف وهو يحاول رسـم وجه جديد للمسرح الجزائري عبر مهرجان المسـرح المحترف الذي لـم يقتصر ضيوفه على الداخل، إنما اسـتقطب كوكبة من المسـرحيين العرب والأجانـب ليشـاركونا احتفالنا عبر حضورهم الشـرفي أو بتأطيرهـم لورش تكوينيَّة، فكان المهرجان حقاً محجّاً كبيراً للأفكار والرؤى والطروحات والتجارب.

ضمن هذا العرس الكبير، حاولت تقديم المختلف، أذكر أنّ المسـرح كان – وما زال إلى اليوم، يعلن حالة الطوارئ عندما يسـتقبل أعمالـي، فكانت الإدارة المسـرحيَّة التقنيَّة

تتأهب، وأيضاً العمال المسـاعدون والتقنيون، لأنّ عروضي تتميز عن غيرها، فأنا أجهز على كل العلبة، وأعرّي المسرح وكل أركانه، وأسيطر على مداخله وأروقته، فالمتلقي بمجرد اقترابه من المسرح يكون قد بدأ اللعبة معنا فرقةً وعرضاً.

تبدأ مسـرحياتي من الرصيف إلى عمق المسرح، يحضر المـاء والرمـل والطين والقمـاش والحطـب والعظام وكل مـا يمكن تصـوره، بجانـب اللامنتظَر حتى على مسـتوى المواضيـع والأفكار، كانـت قاعة مناقشـة العروض تكتظ وتموج، وكنت أفرح حين تتصارع الأسـئلة، وندخل وطيسـاً آخر للتحليل والقراءة من طرف المهتمين والأكاديميين، كل بشكله وبطريقته.

المهرجان الآن يعود رويداً رويداً إلى سابق عهده، والآن مجموعة أخرى من جيل اليوم تريد أن تحقق مكانة لها في هذا المهرجان، وعلى القائمين عليه إتاحة الفرصة لهؤلاء.

• وكيـف تنظـر إلى دور مديريـات الثقافة عبـر أقاليم الجزائر في إبراز أجيال جديدة من المسرحيين؟

- للأسـف، اليد الممدودة للمسرح عبر هذه المديريات قصيـرة جـداً، فليسـت هنـاك توجهـات واضحـة تحمل رغبات هواة المسـرح لتعزيزهـا، وقليلة جداً هي مبادرات

المديريات تجاه المســرح، والأمر خضع إلى طبيعة تكوين المديريــن، وحتى عند من تولوا الوزارة، فكان من الوزراء السينمائيون والشــعراء والأثريون، في حين اكتفى خرّيجو أقسام ومعاهد التكوين المســرحي بالإدارة عند توظيفهم، في وقت كان يمكنهم أن يشــكّلوا مــدارس مصغّرة لمعاهد تخرجهم، ومن جانب آخر استطاعت فرق المحافظات التي تنتشــر بها الحركة المســرحيَّة أن تثير اهتمام المديريات لتتفاعل معها وتدعمها.

• كيف ترى تطور حركة الإخراج المســرحي في الجزائر، وما هي أبرز العوامل التي أسهمت في بلورة الإخراج؟ وما هي الأسماء التي ترونها بارزة في هذا الاتجاه؟

- معيــار المقارنة واضح في الجزائــر، والمتابع للحركة المســرحيَّة يفهم أنّ هنــاك ثلاثة أجيال وثلاثــة توجهات، فعندما كانت البلاد تمســح عنها دم وعرق الاستعمار، كانت بحاجــة كبيرة إلــى كل أبنائهــا لإعمارها، والمســرح حمل على عاتقه مهمّة تثقيف الشــعب وتحقيــق توجهات الدولة عبر أيديولوجيتها، فخيّم الخطاب على المســرح الجزائري ورُفعت الشــعارات، ودوّت أعمال بريخت وتشــيخوف ومن سار على نهجهما، وألوان رجالات التحرّر، مثل صرخة تشي غيفارا، وروح مانديلا وعندنا «حســان طيرو» قلب موازين المقارنة، وعليه تغلّبت الرمزيَّة أحياناً وماتت أحايين أخرى في حضن الاشتراكيَّة.

أما مســرح الترفيه فبات هسيساً إلى مطلع الثمانينيات، ليشــكّل هامشــاً أظهر أهميته، لكن جيل ســبعينيات القرن الماضي كان يحمل برنوســاً (نوع مــن الملابس التقليديَّة) تتململ تحته أصــوات الباحثين عن الجديــد، فكانت عصا (عبدالقــادر) علولة وحلقــة (عبدالرحمن) كاكي تكســران التربة، فيما رفع زياني شريف عياد صوته في «قالوا العرب قالوا»، وعاد الشهداء مع أمحمد بن قطاف.

من مسرحية «غرق»

لاحقاً، علا صــوت الحرب، فاختفــى المحترفون وبقي الهــواة لوحدهــم يصارعــون المــوت، واستشــهد علولــة و(عزالدين) مجوبي، وجرى استشعار ثقل الحمل في البحث عن مخرج آخر بعد قانون الوئام المدني (1999).

وظلّت حاضرة مســتغانم (400 كيلومتر غربي العاصمة) قبلة المســرحيين، وهــي تحمل تاج أقــدم مهرجان عربي للمسرح، وكانت ولا تزال مشتلة لبروز الممثلين والمخرجين أمثال: ســيد أحمد قــارة، إبراهيم نفنــاف، عمر فطموش، عمار سيمود، ياسين تونســي، احميدة مراد، كمال تعوينت، مكي ســوداني، زرزور طبال، عبدالعزيز بن عزوز، ميسوم مجاهــري، حكيم بوزيان، علي عبدون، جيلالي البشــاري، محمد شرشــال، احميــدة بلعالــم، عابد بوخبــزة، عبدالله حمــلاوي، عبدالكريم جــدري، فتحي صحــراوي، العمري كعوان... هــؤلاء وآخرون كانوا عبارة عــن مناضلين، منهم مــن صــار محترفــاً ومنهم مــن بقي وفيــاً للهوايــة، إلى جانــب رجل قلب الموازين، الراحــل جمال بن صابر الذي تــرك مكانــه بصفتــه محترفاً ليعــود إلى حضــن الهواية.

هنــاك جيل آخر الآن يمكــن أن يُحدث المفاجأة، وعلى ســبيل المثال دون الحصر: وليد عبداللــه، فاطمة الزهراء بايشي، زينو بن حمو، طارق عبيدي، فيصل بوناصر، هؤلاء شاهدت أعمالهم وأصبت بالدهشة.

أمــا عن جيلي فما زال يقــاوم لأنه خرج من رحم حرب الإرهاب، فأنا كنت مجنّداً عسكرياً بين سنتي 1994 و1996، وأعــرف معنى أن تكتب نصاً مســرحياً فــوق أكياس الرمل المضــاد للرصاص، كانت عندي لحظــات عبثيَّة أكتب فيها نصوصاً مســرحيَّة فكاهيَّة، وأكتب بشــراهة دون توقف إلى غايــة إطــلاق الرصاص عنــد اقتراب الإرهــاب من مركز مراقبتنا.

إنّ جيل أحمد رزاق، وعيسى جقاطي، ومحمد فريمهدي، وريم تعكوشــت، ومحمد شرشــال، ولطفي بن سبع، ومحمد ملياني، وفوزي بن براهيم، وحليم زدّام، وربيع قشي، وحميد قــوري، وعبدالحليم زريبيــع، وعبدالقادر جريــو، وبوزيد شــوقي، ونبيل بن سكة، ووحيد عاشــور، امتزجت موسيقاه بصوت الرصاص وأفراحه بالحزن وكاريكاتوريته بالوحشيَّة، فهؤلاء المخرجون أعمالهم تختلف في جمالياتها الفنيَّة عن الأجيال التي سبقتهم.

• كيف تنظر إلى مشاركات الجزائر المسرحيَّة في العالمين العربي والأوروبي؟

- يشــبه جوابــي إلى حــد بعيد جــواب رائد المســرح الجزائــري الكبيــر، مصطفــى كاتب، حين سُــئل عن أزمة المسرح الجزائري وعلّل ذلك بمركزيَّة القرار الثقافي.

إنّ حظّ المســرح الجزائــري من الاتفاقيــات الثقافيَّة الدوليَّة ضعيف جداً، ولا تكاد الفرق تتنقل لتمثيل الجزائر إلا بصعوبة، إذن، لا بدّ أن يتم تفعيل الاتفاقيات وتمنح الوصاية الفرصة للأعمال الجزائريَّة كي يراها العالم، حينها أنا متأكد بأننا سنخطو خطوات مهمة على صعيدي الفن والخبرات.

• حدّثني عن آخر أعمالك مسرحيَّة «الغرق على اليابسة» (أغسطس 2025 في ليبيا).

- الغرق على اليابسة هو قهر الموج بالنيات وبناء الوطن بالنيات، هي رحلة للألم والأمل، للفانتازيا والخيال، مجموعة من شــباب مدينــة درنة الليبيَّــة منهم المتمرســون ومنهم الهواة، استطعنا وعبر دعم الهيئة العربيَّة للمسرح وبالتعاون مع المســرح الوطني بدرنة، تفعيل الورشــة الموسومة «من الفكرة إلى العرض» لمدة شــهر، وشــارك فيها أيضا الفنان غنّام غنّام مؤطراً زائراً.

شباب المســرح في درنة ما زالوا يحملون جروح فقدان أهاليهم في فيضان اجتاح مدينتهم عام 2023، وابتلع البحر جثامين شهدائهم، البحر نفسه تغلبوا عليه للعودة إلى وطنهم بعد هجرهم له، وعودتهم لأجل إعماره وبعث الحياة فيه.

اشــتغلنا برغم ظــروف المدينة وهي عبارة عن ورشــة للبناء، وإنّ درنة تســتعيد الحياة، وهذا ما بعث فينا حماسة المواصلــة والصبــر لأجل إســعاد جمهور درنــة عبر هؤلاء الشــباب الذين يصــرون على أنّه مهما يكن، فإنّ المســرح سيبقى صوتاً مسموعاً.

عــرض «الغرق في اليابســة» اعتمدنا فيه على مســرح الصورة والمفاجأة واقتحام جــدران قاعة العرض المحيطة بالجمهور، وإدخالها في حيّز سينوغرافيا فضاء اللعب. طبّقت في الورشة طريقتي الخاصة في تلقين وحفظ الأدوار، وهي طريقة سريعة تساعد الممثل في التخلص من أوراقه في مدة وجيزة، واعتمدت علــى الجمل القصيرة والتلوينات الصوتيَّة وتكثيف الصور لشدّ انتباه الجمهور.

اشــتغلت في ليبيا بنية طيبة، بحبٍّ وعرق وغضب وفرح وحزم، في الأخير وقف جمهور درنة يصفّق طويلاً وبحرارة شــديدة. تلقيت رسالة شكر من رئيس الهيئة، وأنا من جهتي أنتهز الفرصة لأشكره وكل أسرة الهيئة العربيَّة للمسرح على هذه اليد الممدودة أينما وجدت لغة الضاد.

• كيف تقرأ قادم المسرحين الجزائري والعربي؟

- أنــا رجل متفائل دوماً، برغم أنني صرحت من قبل أنه لا يهمني لو مات المســرح مثلما مات الكثير من الأنشــطة الفنيَّة الإنسانيَّة عبر العصور، فيمكن أن يتحول المسرح إلى شكل جديد، أو يمكن أن يبقى كما هو ويُصبح تراثاً أو يمكن أن يندثر، من باب أننا ننتمي إلى عصر يكتسي فيه المسرح أهميَّة بالغة في تفعيل السلم والحياة وترقية الحضارة.

أتمنى أن تشــهد مســارحنا يقظة نوعيَّة، يقودها فنانون حقيقيون يحملون شــهادات جامعيَّة حقيقيَّة ومشــهود لهم فــي الميدان، وأن ترافقهم يد القرار في الحفاظ على هذا الفــن وغيره من الفنون التي تحفظ ميزاتنا الخاصة وتخلق اختلافنــا عن غيرنا وغيرتنا على التاريخ والحاضر، ورغبتنا في مستقبل أكثر إشراقاً.

موسكو..
أيام في البيت الذي شيَّده ستانيسلافسكي

فجر الخامس عشر من أبريل الماضي، شاركنا مكتب خريجي «أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة» فرصةً للانضمام إلى واحد من أهم برامج الزمالات الفنيَّة في العالم «إنتروروسيا Interussia» المنظم من طرف جهات ديبلوماسيَّة وثقافيَّة وإعلاميَّة روسيَّة عدة من بينها «المعهد الروسي للفنون المسرحيَّة».

علي ديدة موسى
فنان مسرحي من موريتانيا

تقدمت بعدها بيومين بطلب المشاركة، ووصلني الرد بعدها بيومين أن أصور مقطع فيديو قصيراً - تجربة أداء، مرحلةً ثانية في الاختيار. تقدم لهذه الزمالة أكثر من 160 مبدعاً مسرحياً حول العالم، وقع الاختيار على 12 مبدعاً فقط، وهم من البلدان التالية: تونس، موريتانيا، جنوب أفريقيا، كوبا، البرازيل، الهند، الأرجنتين، والصين.

وصلني خبر اختياري لأكون من بين القِلة المُختارة، وغمرتني سعادة كبيرة، فمسيرتي المسرحيَّة كتب لها أن تتواصل في بلد آخر مع أساتذة آخرين، هذه الزمالة انطلقت صباح 25 أغسطس وانتهت مساء 4 أكتوبر الماضي، هي إذن ستة أسابيع من السحر والفن. «لأن قطار الفن بطيءٌ جداً ولا يتوقف أبداً، تنطلق اليوم مسيرتي الفنيَّة في روسيا»، كتبتُ هذه العبارة في مذكراتي قبل أن تُغادر بي الطائرة نحو موسكو، كمن يهمس لنفسه بأول سطر من رواية لا يعلم إلى أين تقوده، لم أكن أعلم حينها أنني سأقضي ستة أسابيع تحت سقف هو بمثابة سماء كاملة للفن. ستة أسابيع عشتُ فيها داخل جسدي، وخارج جسدي في حضرة الذاكرة، وفي مواجهة مباشرة مع هشاشتي.

الحلم

منذ لحظة الهبوط وأول خطوة خارج الطائرة، شعرت أن موسكو لا تستقبل ضيوفها، بل تبتلعهم. شيءٌ في هوائها يشبه التذكّر، التذكّر العميق لشيءٍ كنت أعرفه ولم أعه يوماً، قلتُ في نفسي لا بد أنها رائحة الحُلم الذي راودني وأنا صغير بزيارة روسيا، الحُلم الذي تم تأجيلهُ لأكثر من خمسة وعشرين عاماً، الآن يتحقق، ومن خلال بوابة المعهد الروسي للفنون المسرحيَّة.

حين وقفتُ أمام بوابة ذلك المعهد لأول مرة، شعرت بأنني أدخل إلى زمنٍ آخر. المبنى بجدرانه العتيقة ونوافذه الخشبيَّة، بدا لي كأنّه بوابة بين قرونٍ من الفن والعزلة، لم أكن أتصور أنني سأقف، ولو للحظة، في المكان الذي مرّت به تجارب مسرحيَّة غيّرت وجه الفن الحديث، وكان لها الفضل الكبير في صنع المناهج المسرحيَّة التي ننتهجها الآن.

كان صباح اليوم الأول عادياً في مظهره: حفل ترحيب، جلسة تعارفٍ للمشاركين، ثم جولة في أروقة المعهد. خلال هذه الجولة التي بدت عاديَّة كان هناك شيء في داخلي يتحرك، كل خطوة كنت أخطوها داخل المعهد كانت كأنها تنقّب عن طبقة من روحي لم أكن أعلم بوجودها، كأنني طفل يدخل محراباً، يخلع فيه كل دروعه.

كتابة جديدة

في المساء، دخلتُ أول حصة بدنيَّة، وأول مدخل إلى حصة «البيوميكانيك»، وبصفتي خريج أكاديميَّة للفنون، سبق أن تعرفت إلى منهج فيسفولد مايرهولد، لكن هذا التمرين لم يكن تمريناً بالمعنى الكلاسيكي، بل طقس، طقس تطهيري. العرق كان حبراً لطريقة جديدة في الكتابة. جسدي، الذي ظننتني أعرفه، بدأ يبوح بأسرار لم يخبرني بها من قبل. كل حركة، كل مقاومة، كل ارتعاشة عضلة، كانت كأنها نصّ غير مكتوب. البيوميكانيك، تلك الكلمة التي كنت أقرؤها في الكتب، أصبحت حياة كاملة. ماريا شمافيتش، المعلمة ذات العينين الذكيتين، كانت تُدرّبنا وتجعل من كل حركة تمريناً على التفكير، ومن كل صمت خطاباً. لم أعد أتحرّك فقط، بل أُصغي إلى حركة داخلي، ماريا لم تكن تقودنا، بل كانت تُرينا الطريق، بلغة الجسد، بنظرة، بصرخة صغيرة أحياناً معها تشعُر بأن الانضباط لا يقيّد الحريَّة، بل يوقظها.

صور أثرية من داخل بيت ستانيسلافسكي

خرجت من حصتها ذاك اليوم مُنهكاً، لكن بخفة غريبة كما لو أن شيئاً ما قد سقط من على كتفي، كأنني صرت أكثر وعياً بكل نفس، بكل خطوة، في المساء عدتُ إلى البيت وكتبتُ في مذكراتي: «الجسد هو الأرشيف الأصدق للفرح، والخوف، والندم، والرغبة، الآن انزع عنك قشرة الممثل هذه وواجه الإنسان بداخلك».

اليوم الموالي بدأ بحصة نظريَّة أرغب مجازاً في تسميتها «حصة الأسرار التي لا يمكنك أن تعرفها إلا وأنت في موسكو». إن من أكثر الأسرار التي أسرت لي بها العاصمة الروسيَّة جاءت على لسان أستاذي ألكسندر بارماك، حين قال بشيء من الثقة: «كلكم تعرفون ستانسلافسكي، لكن قلة ممن يأتوننا من خارج روسيا يعرفون من هو نيميروفيتش-دانشينكو».

ستانيسلافسكي

كان كلامه منطقياً جداً، فأنا وبرغم أنني خريج معهد للفنون المسرحيَّة، وقرأت قبل المعهد عن المسرح العالمي، لكن لم يحدث أن سمعتُ هذا الاسم من قبل. قبل أن أسأله من هو هذا الذي تذكره بكثير من الحب، كان هو قد أردف قائلاً: «لولا نيميروفيتش ما كان هناك ستانسلافسكي، ولا منهج بهذا الاسم». بعد الحصة دخلت في حوار مع بعض الزملاء الذين تعرفت إليهم حديثاً في موسكو، وبعضهم خريج هذا المعهد، عرفت خلال هذه الجلسة أن ستانسلافسكي في أحد الأيام كلّم هاتفياً شخصاً مبدعاً في مسرح ما، وطلب أن يلتقي به في مقهى ما، لكي يتدارسا شأن المسرح الروسي، دامت تلك الجلسة أكثر من 18 ساعة، كانت بداية جديدة لما عرف لاحقاً بمسرح ستانسلافسكي نيميروفيتش، أصبح الاثنان لا يذكر أحدهما دون الآخر.

متاهة

وفي المساء دخلتُ عالم البيوميكانيك مع ماريا شمافيتش، وهذه المرة أحسستُ كما لو أنني أدخل متاهة البيوميكانيك، هذا الأسلوب التمثيلي الذي بدا لي مثل طريقة في الوجود مع كل تمرين، كنت أشعر بأن الحركة لا تأتي من العقل، بل من مكان أعمق، من العظم، من الطفولة، من اللاوعي الذي نحمله دون أن ندري، والمعلمة ماريا كانت أشبه بكاهنة، تعرف متى ترفع الصوت، ومتى تترك الصمت يعمل، تعلمك كيف أن الصمت بين الانتقال في الحركات يمكن أن يكون أبلغ من أي نص، وأن الجسد يمكنه أن يفكر هو الآخر، وأن الإيماءة قد تحكي تاريخاً بأكمله.

في الأسبوع الثاني انتقلنا إلى مبني المعهد القديم حيث سنواصل باقي تدريباتنا هناك، وفي الحقيقة أنه لم يكن مجرد مبنى عادي، بل كائن حي، ففي كل استراحة قصيرة كنا نخرج لنرى جموع السياح يتجمهرون عند المدخل يلتقطون الصور كما لو كانوا يصوّرون معبداً. تم وضح حجر الأساس لهذا المبنى عام 1710 مما يجعله شاهداً على تاريخ الحركة المسرحيَّة في روسيا. في كل صباح أدخل فيه هذا المزار أشعر وكأنني جزء من تلك الحكاية الطويلة التي تحكى عن الفن، والثقافة، والتاريخ.

كل زاوية في هذا المبنى تحمل ذاكرة، أحياناً كنتُ أتوقف وسط الممرات، أضع يدي على الجدار، وأتخيل عدد الذين بكوا في هذا المكان ورحلوا، عدد الذين فشلوا في هذا المكان ورحلوا، عدد الذين نجحوا في هذا المكان وخلدهم التاريخ، وعدد الذين أحبوا في هذا المكان وتعانقوا ثم رحلوا، وأخلص إلى ابتسامة خفيفة ثم انصرف عائداً إلى غرفة التدريبات.

ذات يوم، من حصة التحليل النصي للعرض المسرحي «العاصفة The Thunderstorm» - للكاتب ألكسندر أوستروفسكي - التي يقدمها الأستاذ ميخائيل تشومانشينكو؛

مسرح البولشوي

خرجنا في استراحة قصيرة. جلستُ مع الأستاذ ميخائيل - وَهو بالمناسبة تلميذ كنيبل، وهي بدورها تلميذة ستانسلافسكي - سألته عن شعوره بالتدريس في المكان نفسه الذي تعلم فيه، فأجابني بحرقة العارف: «هذا المبنى ليس مجرد جدران عاديَّة، بل جسدٌ يحتفظ بذاكرة من مرّوا من هنا».

لاحقاً في ذلك اليوم عدتُ إلى البيت وكتبت في مذكراتي اليوميَّة: «الفنون المسرحيَّة لا تتعلق فقط بالأداء، بل بالمكان الذي نُمارس فيه الفن، واللحظات التي تتراكم على مرّ الزمان، مما يمنح كل تمرين، وكل خطوة، طابعاً خاصاً».

يوجد المسرح في روسيا على خشبات مسارحها، كما في كل زاوية وركن منها، وفي كل لحظة تلتقي فيها الأجيال، وفي كل كلمة يمررها المعلم إلى تلميذه.

خلال عطلة الأسبوع الثالث قررتُ زيارة بيت ستانسلافسكي. ليس من باب الفضول، بل من باب الوفاء.

البيت الذي تحوّل إلى متحف، كان كأنه نسخة ماديَّة من الذاكرة المسرحيَّة: سريره، ملابسه، أوراقه، دفاتره، هاتفه المعلق بجانب السرير الذي توفي عليه، قفازاته أيام الثلج، أزياء من عروضه المسرحيَّة، دفتر ملاحظاته في التدريبات، وحتى نظارته الصغيرة التي يقال إنه استخدمها حتى آخر لحظة. رأيتُ صوره مع عائلته، مع طلابه، مع تشيخوف.

مشيتُ بين الغرف كمن يمشي في حلم، في إحدى الزوايا كانت هناك رسالة بخط يده، قيل إنه كتبها لتلامذته قبل وفاته، سلمتني المُترجمة نسخة منها مُترجمة إلى الإنجليزيَّة، كتب فيها ما معناهُ: «ابتكر طريقك الخاصة، لا تعتمد على طريقتي بشكل أعمى، ابتكر شيئاً يناسبك! لكن استمرّ في كسر التقاليد، أتوسل إليك. «

بيت أنطوان تشيخوف

وقفتُ أمامها طويلاً، كأنها كُتبت لي. خرجتُ من هناك وأنا أحمل شيئاً يشبه العهد، عهد أن أواصل الحفر لا في المشهد، بل في قلبي.

مرت الآن أربعة أسابيع في لمح البصر، أربعة أسابيع شعرتُ فيها أنني ضائع، لا لأني أجهل الطريق، بل لأني في زمنٍ ليس زمني، في مدينة تعيش الحاضر والماضي معاً. حينما قرر القائمون على هذه الإقامة الفنيَّة أخذي في جولة داخل أعرق مسارح موسكو فرحتُ كثيراً، ولم أكن لأتخيل أن المسرح (الكبير) يمكن أن يكون أكبر فعلاً مما قرأت عنه، مسرح البولشوي كان صدمة بصريَّة وروحيَّة، لا تستطيع الوقوف أمامه دون أن تشعر بأنك صغير، لكن ليس بطريقة مهينة، بل بطريقة ملهمة، منهُ إلى مسرح موسكو للفنون Moscow Art Theater، عندما دخلته كأنني أعود إلى لحظة ولادة المسرح كما نعرفه، رأيتُ صور ستانسلافسكي، ونيميروفيتش-دانشينكو. جلستُ على كرسي قديم بالمصادفة البحتة، لاحقاً اقتربت مني المُترجمة وقالت لي إنه كان لنيميروفيتش نفسه، وإن الكرسي الذي بجانبه يعود لستانسلافسكي نفسه، كانا كلاهما يستخدمان هذين الكرسيين لمشاهدة التدريبات، ويحجزان الكرسيين نفسهما لمشاهدة العروض المسرحيَّة، شعرتُ بأن المكان يختبرني، يسألني إن كنت صادقاً كفاية لأكون جزءاً من هذا الإرث، في تلك اللحظة لم أكن أجلس، بل كنتُ أرتجف،

جانب من بيت ستانيسلافكي

شيء ما في ذاك الكرسي اختبرني، كأنني كنتُ أمام مرآة روحيَّة، تسألني: هل أنت مجرد هاوٍ من زمنٍ بعيد، أم أنك مستعد لتحمل إرث هذا الفن؟ هل تمرّ هنا مصادفة، أم أنك مدعوّ لتكون امتداداً لهذا الهمّ المسرحيّ العتيق؟

لم أعرف كيف أرد على هذه الأسئلة وأنا الذي جئتُ من رمالٍ لا تعرف الخشبة، وجدتُني في حضرة ذاكرةٍ مسرحيَّة متجذّرة، جعلتني أُعيد تعريف معنى أن أكون ممثلاً. لم أعد أرى التمثيل مهنةً، أو حتى فناً، بل كفاح وجودي، في موسكو فقط تعلمت أن المسرح ليس منصة للإبهار، بل طقس يتطهّر فيه الممثل من الزيف، ويولد حقيقياً، مرّة بعد مرّة.

عدتُ ذلك المساء إلى البيت منتشياً بفرحتي، وكتبت في يومياتي: «هنا موسكو حيث كتب تشيخوف وصاغ ستانيسلافسكي طريق الممثل إلى ذاته، تشعر أن الزمن يتكثّف، وأنك، إن أصغيتَ جيداً، تستطيع سماع وقع أقدام الممثلين القدماء، وصوت المخرجين وهم يصيحون: مرة أخرى، ولكن هذه المرّة: كن أنت.»

مر الأسبوع الخامس مشحوناً بالتدريب والتحضيرات للعرض الختامي وتقديم واحدة من أعرق المسرحيات الروسيَّة (چرازا / العاصفة)، هذا العمل الذي تتكاتف فيه جهود المدرسين لإخراجه بصورة تليق بآستروفسكي، وتليق بالمعهد الروسي للفنون المسرحيَّة: ألكسندر بارماك، فيرا كاميشنيكوفا، تاتيانا موروزوفا، آنا تريفونوفا، ماريا شاميفيتش، أوليغ فولينتسيف، بافل برونين... كلّ منهم كان يدفعنا إلى أقصى حدودنا لا عبر العنف، بل عبر الحبّ الصارم، كل حصة كانت رحلة من الداخل نحو الداخل، كما جاء على لسان أستاذي بافل برونين: «نحنُ لا نبحث عن أداء مُبهر بل عن لحظة صدق».

مع بداية الأسبوع السادس، شعرت بشيء يتغيّر داخلي دون أن أعرف ماهيتهُ، لم يكن وضوحاً فجائياً ولا لحظة إلهام مسرحي ساحقة، بل كان شيئاً يشبهُ الهدوء، هدوء من وجد الإجابة دون أن يسأل.

كل صباح كنت أرتدي ملابس التدريب ببطء، وكأنني أدخل طقساً مقدّساً. لم أعد أركض إلى الحصص بدافع الشغف، بل أسير إليها بخشوع كأنني أدخل مكاناً لألتقي فيه بذاتي القديمة والجديدة في آنٍ معاً.

صرتُ أُلاحظ ما لم أكن ألاحظ من قبل، مثلاً: نظرات الزملاء، أصوات أنفاسهم في التمارين، رعشة اليد عند التوتر، وخفّة الخطوة عند دخول القاعة، وأصوات كاميرات

السياح أمام المبنى، بدأت أُدرك أن التمثيل لا يكمن فقط في العقل أو الجسد، بل في التفاصيل الصغيرة، في ما يحدث بين السطور، بين الحركة والصمت، بين الشهيق والزفير، ربما هذا ما عناهُ ستانسلافسكي حين كتب: «لا تبحث عن التأثير، بل ابحث عن الحقيقة. التأثير يتبع الحقيقة، لا يسبقها.»

أنا البدوي/ الشّامي الذي يستمتع بطرطقة كِربالةْ، جئتُ إلى موسكو أبحث عن أدوات جديدة، عن أساليب، عن تقنيات... وها أنا أغادرها محمّلاً بما هو أعمق: فهمي لنفسي.

وها أنا، بعد ستة أسابيع، لا أعود من روسيا كما جئتها، لم أعد فقط ممثلاً أو معلّم مادة مسرح، أنا إنسان أعاد ترتيب صوته الداخلي، إنسانٌ وجد في الفن مرآةً أكثر رحمة، وإن كانت قاسية، في روسيا، لم أتعلم كيف أؤدي، بل كيف أتنفس، لم أتعلم كيف أُقنِع، بل كيف أصدق.

لم أتعلم كيف أشرح، بل كيف أُصغي.

وفي قلبي الآن، تحت جلدي، وفي صوتي

يسكن شيءٌ من ستانسلافسكي

و بعض من مايرهولد

شيء من نيميروفيتش

شيءٌ من ذاكرة هذا البيت،

شيءٌ من موسكو...

سيبقى حيّاً كلّما وقفتُ على الخشبة وقلت: «أنا هنا... حاضرٌ، بصدق».

وثائق من بيت تشيخوف

بيكيت وأدورنو

على مسرح اللامعقول

راشد مصطفى بخيت
باحث مسرحي من السودان

ضمن سياق غياب الإرادة، في العالم التحكُّمي للحداثة الأداتيَّة، يتحدَّث أدورنو عن أفول الفرد في مسرحيَّة «نهاية اللعبة» لبيكيت: «إن الفرد ذاته، بوصفه مقولة تاريخيَّة وحصيلة لسيرورة الاستلاب الرأسماليّ التي يتحدَّاها ويتمرَّد عليها، سيتكشَّف بدوره كشيء عابر وزائل. فشخصيات (نهاية اللعبة)، بصفتها ضحايا لعالم كارثي، مشوَّهة إلى حد لا تستطيع معه إبداء أي مقاومة: فالذوات متروكة لحالها... وما هي سوى شخصيات فارغة لا تقوى سوى على رجع الصدى».

تقرّر نظريَّة أدورنو الجماليَّة أنَّ العالم المعاصر مليء بالقبح، ومشوَّه بحيث لم يعد مفهوم الحقيقة واضحاً كما كان عليه: «إنَّ الحقيقة اليوم هي في لحظة استلاب وتشويه، وإنَّ الأمر يتعلَّق بالحقيقة التاريخيَّة الفعليَّة لذوات لم يبقَ منها غير آلامها شاهداً وحيداً على وجودها».

إنَّ أدورنو في ربط الفنِّ بالحقيقة إنَّما يفتتح تقليداً جمالياً جديداً ضمن فلسفات الفنِّ المعاصرة. فهو يتقاطع مع بنيامين، وهيدجر، وغادامر، في مهمة تحرير الفنِّ من رومانسيَّة العبقريَّة، ومن ميتافيزيقيا الفنِّ النيتشويَّة، ومدحه للكذب الفني ضد ديكتاتوريَّة الحقيقة. لقد وجد أدورنو في «نهاية اللعبة» متَّسعاً كافياً لإثبات تصوُّره عن محو الفرد وضرورة اختلاف أساليب الفن في مقاربة الحقيقة، إذ «ينادي أدورنو بضرورة مراجعة مفهوم المتعة الجماليَّة، لأنَّ الأثر الفنيّ ليس بضاعة تُباع وتُشترى، ولا هو موضوع فرجة وذوق سعيد، بل إنَّ الأثر الفني (لغز) ، وهو لن يكون فنّاً حقيقيّاً لو لم يكُن تشويشاً لنسق نظام الهيمنة، وفضحاً لشناعة القمع، وتشهيراً بكارثة المعنى، وضرباً من ذوق العدم». إنَّ العدم الذي ستبرزه موجة العبث بأشكال غير مسبوقة، لم تتكرَّر إلَّا مع موجات «الفنّ الطليعيّ»، إذ «يعدّ أدورنو أنَّ الفنّ الحقيقيّ، من قبيل الفنّ الطلائعي، قد وجد نموذجه في أشعار بودلير، أو في موسيقى شونبرغ وبيتهوفن، أو في رسومات بيكاسو، أو في أدب كافكا، ومسرح بريشت... وأنَّ هذا الفن، بفضل طابعه الراديكالي السالب لنظام الهيمنة، إنَّما يستبق براكسيس لم يوجد بعد، وهو لذلك، براكسيس لا أحد يتنبأ بنتائجه أو يضمنها».

فهو يعتقد بطريقة مشابهة لفكرة دولوز، أنَّ الفنَّ «ثورة في حدِّ ذاته»، وأنَّ جوهر العمل الفنيّ هو مقاومة الهيمنة، وأنَّ الفلسفة والكتابة بعامّة بوسعها إنقاذ الأفراد وتحريرهم من كلِّ أشكال القمع والاضطهاد. فوفقاً للنظريَّة الجماليَّة عند أدورنو: «لم يعُد الفنّ مرميّاً في مجال النُّسخ والظلال والأكاذيب، بل صار هادياً إلى ما تكونه الحقيقة قيد الحدوث. إنَّ ما يقترحه أدورنو تحديداً هو نظريَّة جماليَّة، بالرغم من أنَّ الفنَّ فقد حقَّه في الوجود. ففي زمن بؤس الاستيطيقا، بوسع الفلسفة أن تنحت جماليات للقبيح في حجم قُبح العالم الكليَّاني الحديث. يتعلَّق الأمر بنظريَّة جماليَّة طريفة جداً وراديكاليَّة جداً في تصوُّرها للأثر الفنيّ. ليس الأثر الفنيّ لدى أدورنو موضوعة تأويليَّة أو فرجويَّة أو ذوقيَّة، ولا يصلُح الفنّ لتجميل الواقع. وإنَّ الأثر الفنيّ الذي لا يحمل أي معنى أصيل لوجودنا، إنما هو شاهد على سيادة اللا معنى، وهو المخزن للآلام التاريخيَّة الفعليَّة لما يعيشه الأفراد في المجتمع».

عبر مسرحيَّة «في انتظار غودو» (1953) (تاريخ العرض الأول في فرنسا) حاول بيكيت تقديم صورة للحياة الإنسانيَّة المعاصرة بوصفها أكثر شبهاً بالسجن، حيث: «تُقدِّم الصور القاتمة فيها وجوداً إنسانيّاً يُشبه فترة سجن لا تُطاق. تنقضي بين الولادة الإجباريَّة والموت الإجباريّ، أكثر سوءاً كما يصفها بشكل موفَّق ريتشارد كو في كتابه حول بيكيت».

لقد كان اللعب على الأسلوب في اللغة، ومحاولة اتباع الطريقة الشذريَّة في الكتابة المسرحيَّة، من مميزات بيكيت، كما لاحظ ذلك أدورنو، ولقد كانت الهزَّة التي وجَّهها للعقل صادمة بما يكفي لحثِّه على التفكير ومراجعة مفاهيم ثاوية. حيث عكس مسرح العبث في وجه من وجوهه المتعدِّدة طابع فقدان الصِّلة بمؤسسات المجتمع. ولقد كانت: «الكتابة الشذريَّة بمثابة آلة جهنميَّة، تطلق العنان لجدليَّة الموت الذي هو موتها الخاص: كتابة سلبيَّة لا تتورع حتى عن نفي ذاتها بصفتها كتابة، من أجل تقويض أسس الخطاب، كلِّ خطاب، بما فيه خطاب العقلنة».

في عرض «غودو» يظهر صبي فجأة ليعلن أنَّ غودو سيفي بوعده غداً. وحين يأتي الغد يظهر الفتى ثانية ليعيد المعلومات نفسها، لكن هل هو الغد؟ وهل الصبي هو الصبي نفسه؟ ومع ذلك فإنَّ ما تراه عيوننا يشير إلى مرور الزمن ما دامت قد ظهرت ورقة أو اثنتان على الشجرة الذابلة. لقد لاحظ أدورنو هذا اللعب على أسلوب الكتابة الذي اتَّبعه بيكيت في مسرحيَّة «في انتظار غودو»، كما تمَّت الإشارة قبل قليل، وسيصبح هذا الأسلوب محط اهتمام الدرس والتحليل لسنوات كثيرة قادمة، حيث: «يحوِّل بيكيت العنصر الاستدلاليَّ في اللغة إلى عبث، إلى ثرثرة ولغط وقعقعة لا معنى لها»، في سياق الدفع بعمليات مراجعة العقل مراجعة جذريَّة، ومحاولة إثبات عقم المحاولات التي تدعو إلى التمسُّك بالتصوُّر القديم. فمسرحيَّة «في انتظار غودو» تستطيع أن تولِّد ترقُّباً وتوتُّراً دراماً عالياً، على الرغم من أنَّه لا يحدث فيها - بالمعنى الحرفيّ للحدث - شيء، بل هي مسرحيَّة وُضعت لتُظهر أنَّه لا يمكن أن يحدُث شيء أبداً في الحياة الإنسانيَّة، حيث لا نستطيع أن ندرك النمط العام للصورة الشعريَّة المعقَّدة التي نُواجهه بها إلَّا عندما تُقال الكلمات الأخيرة قبل رفع الستار، وربَّما بعد ذلك كما حدث مع هذا العرض على وجه التحديد في مُقبل أيَّام عرضه القريبة، إذ: «لم يكن الحوار في مسرح العبث واللا معقول مهمّاً ولا متواصلاً. لقد كان جملاً مفكَّكة لا رابط بينها، مجرَّد جمل مبهمة وأصوات وهمهمات ولُغة إشاريَّة».

يقول الناقد والروائي ألان روب جرييه عن محاولة استنطاق الدلالة اللغويَّة في هذه المسرحيَّة: يقولون إنَّ (جودو) هو المثال الدنيويّ لنظام اجتماعيّ أحسن. ألا يأمل الإنسان في العيش والكساء مثلما يأمل أن يعيش في أمان وبلا مصائب؟ وهذا (البوزو) الذي هو ليس (جودو)، أليس هو الذي يستعبد الفكر؟ يقولون أيضاً إنَّ (جودو) هو الموت؟ فهم سيشنقون أنفسهم إذا لم يأتِ غداً وحده. ويقولون إنَّ (جودو) هو الصمت، ويجب أن نتحدث أثناء (انتظارنا) له، حتى يكون من حقنا في النهاية أن نصمت. إنَّ (جودو) هو أيضاً ذلك (الأنا) غير المحدد الذي يطارده بيكيت في كلِّ أعماله، على أمل أن هذه المرة سيكون (أنا) أخيراً. لكن هذه الصُّور، حتى أكثرها سخرية، تحاول بأيِّ شكلٍ أن تقلل الخسائر، ولا تمحو من نفس أي متفرج واقع الدراما. أعني ذلك الجزء العميق جدّاً، والمصطنع في الوقت نفسه، الذي لا يمكن أن نقول عنه شيئاً: إنَّ (جودو) هو تلك الشخصيَّة التي ينتظرها متشردان على حافة الطريق؛ ولا تأتي أبداً».

إسلام إمام: نجاح المسرح مرهون بمناقشة هموم الناس والابتكار الفني

يعد المخرج المسرحي المصري إسلام إمام، أحد أهم مخرجي الألفيَّة الثالثة. فعلى مدى عقدين ونصف تقريباً، استطاع أن يتقدم صفوف أبناء جيله بفضل مشروعاته المسرحيَّة الجادة، وانفتاحه على المسرح الأوروبي، للدرجة التي دفعته لمواجهة تحديات، ورهانات مستمرة في اختيار نصوص تشتبك مع قضايا مجتمعه المصري والعربي، وتطرح أسئلة من عمق الواقع تستفز وعي المتلقي.

حاوره: باسم صادق
إعلامي وناقد مسرحي من مصر

فهو يرى دائماً أن المسرح ليس فرصة للترفيه العابر، بل مساحة شاسعة للتجريب وكشف الجماليات الدفينة في النصوص الكلاسيكيَّة والمعاصرة معاً. وفي السطور التالية، يتحدث عن تجربته في مخاطبة وعي الجمهور، ورؤاه في ضخ أجيال جديدة لتُثري الحركة المسرحيَّة.

• في البداية، هل تتذكر اللحظة التي أيقظت وعيك على سحر الدراما وجماليات المسرح؟

- كنت أحب الدراما والمسلسلات منذ صغري، وكان يشغلني وقتها كيف تتم كتابة هذه الحلقات؟ أشعر بالدهشة والانبهار أمام فكرة قدرة المؤلف على نسج حياة كاملة بشكل جذاب إلى هذه الدرجة. وخلال دراستي بمرحلة الثانويَّة العامة، اتخذت قراراً بالالتحاق بأكاديميَّة الفنون، ولم أكن أعرف مكانها ولا أي معلومات عنها، وفي الأساس لست من عائلة فنيَّة على الإطلاق. نصحني ابن عم والدي وقتها، بصفته رئيساً لقسم الصوت بالمعهد العالي للسينما، أن أدرس السينما، ولكني رفضت، لشغفي بمسألة الكتابة الدراميَّة. وبالفعل، قدمت في معهد الفنون المسرحيَّة قسم الدراما والنقد، وفي الوقت نفسه ألحقني مكتب التنسيق بكليَّة التجارة جامعة القاهرة. في الأسبوع الأول للدراسة، ظهرت نتيجة اختبارات المعهد ووجدت نفسي مقبولاً، فنقلت أوراقي فوراً في يوم ظهور النتيجة لأبدأ الدراسة عام 1996.

• وكيف تحول اهتمامك من التأليف إلى الإخراج؟

- في البداية، كان هدفي التأليف والكتابة للمسرح فعلاً وليس الإخراج، ولكن منذ السنة الأولى لي في المعهد، وجدتني منجذباً أكثر تجاه الإخراج، فسحرتني فكرة الصناعة على مستوى العرض وليس الورق؛ لأنني كنت متشوقاً لرؤية نتاج هذه الكتابة على المسرح، فقررت وقتها أن أمتهن الإخراج. تأكدت وجهة نظري حينما شاهدت عروض زملائي في برامج عروض المسرح العربي والعالمي التي يقيمها المعهد، وبدأت أقدم عروضاً بتلك الفعاليات. وفي الوقت نفسه، سعيت أن أساعد في الإخراج مع أحد المخرجين خارج أسوار المعهد.

• تقاطعت بداياتك مع تجربة المخرج خالد جلال في إدارة «مسرح الشباب»، ثم «مركز الإبداع». كيف تأثرت الحركة المسرحيَّة وقتها بتجربتيكما معاً؟

- في هذا الوقت، بالفعل كان المخرج الكبير خالد جلال عائداً لتوه من بعثته في إيطاليا، فقدمت نفسي له وعملت معه مساعداً للإخراج لمدة عام ونصف، وكان يخرج في «مسرح الطليعة» وقتها. وفي الوقت نفسه، أخرجت في المعهد «الملك لير» لشكسبير، و«فويتسك» لجورج بوشنر، وغيرهما، وتطور الأمر مع حصولي على جوائز الإخراج بالمهرجانات.

وفي سنة تخرجي عام 2000، كنت قد تقدمت بمشروع عرض إلى «مسرح الشباب» وقت إدارة المخرج خالد جلال، وتحمس له. كان عرض «محاكمة غانم سعيد» تأليف حاتم حافظ عن قصة كتبها دورينمات (ليلة القتل الأبيض) وبطولة نضال الشافعي، ومحسن منصور. نالت المسرحيَّة تمويل الإنتاج من مسرح الشباب وقدمناها عام 2001 في بيت زينب خاتون، لأن أحداث العرض كانت تدور في بيت، وكان ذلك وقتها حدثاً لافتاً، أن أقدم عرضاً بصفتي مخرجاً فور تخرجي مباشرة، فلم يكن هذا منتشراً وقتها. نجح العرض جداً وتم عرضه فترة طويلة في القاعة الصغيرة بمسرح السلام أيضاً. وأمام هذا النجاح، طلب مني مدير الفرقة المخرج خالد جلال، وهاني مطاوع رئيس البيت الفني للمسرح حينذاك، أن أقدم عرضاً آخر مباشرة، فتقدمت باقتراح لعرض «مجند 311» عن «فويتسك» بوشنر. كان شكلاً مختلفاً تماماً عن «محاكمة غانم سعيد»، فالأخير اجتماعي عامي كوميدي، و«المجند 311» من نوع الأعمال التي يطلق عليها «مسرح عالمي»، وقدم باللغة الفصحى، ولقد تميز بطابعه التجريبي، وهذا يشير إلى أن خالد جلال كان داعماً لكل تجربة مسرحيَّة حقيقيَّة، ورغبته مُلحة في ضخ مخرجين من الشباب الجدد للحركة المسرحيَّة.

• كنت أيضاً عاملاً مشتركاً بين تجربة «مسرح الشباب» وتجربة «مركز الإبداع الفني» في بدايات تأسيسه. فكيف تطورت الأمور في كليهما؟

- فعلاً. والدليل أنني قدمت بعدها مباشرة من إنتاج مسرح الشباب أيضاً عرضاً آخر هو «تحب تموت إزاي» تأليف شريف النادي، وبطولة نضال الشافعي، وسامح حسين، وقُدم العرض في مهرجان الكاتب المصري الذي أسسه الأكاديمي المعروف أسامة أبوطالب، وعرض أيضاً على مسارح الطليعة، والسلام، ومركز الإبداع في الإسكندريَّة. كما قدمت عرض «الملك لير» في مركز الإبداع الفني ضمن ورشة المخرج عصام السيد، وهي فترة مهمة جداً على مستوى اكتشاف الشباب؛ لأن مركز الإبداع تم افتتاحه عام 2003، كان خالد جلال ينتج في مسرح الشباب حوالي 12 عرضاً في الموسم الواحد، وهي العروض التي أفرزت جيلاً مهماً ممن صاروا نجوماً فيما بعد. في بداية افتتاح مركز الإبداع، كان يفكر في إنتاج العروض، ثم استقر الأمر على أن يتخصص المركز في التدريب. وبالتالي، قام بجمع كل من حقق نجاحاً في عروض مسرح الشباب، تمثيلاً وإخراجاً: التمثيل نضال الشافعي، وبيومي فؤاد، وسامح حسين، وغيرهم، وكنت أنا، وهشام عطوة، وعبير علي، وريم حجاب، على مستوى الإخراج، والتحقنا بالدفعة الأولى شعبة الإخراج. كانت الدراسة تتم على طريقة المختبر؛ أي أننا جميعاً، ممثلين ومخرجين، نجلس معاً ونمارس حالة العصف الذهني لنصل إلى ما يمكن أن نقدمه، ثم توصلنا إلى فكرة عمل 5 صياغات دراميَّة مختلفة لنص «الملك لير». كانت تجربة في غاية الطزاجة بسبب جرأتها وعدم تكرارها فيما بعد، فلم نر مديراً لأي مسرح يتحمس لتقديم تجارب قليلة الإنتاج لنص واحد لاكتشاف مخرجين جدد. والجمهور كان يشاهد كل عدة أيام «الملك لير» بفريق مختلف تمثيلاً ورؤية إخراجيَّة مختلفة. وأذكر أن رؤيتي لـ «الملك لير» كانت تدور في ملعب كرة السلة، وأن لير لاعب قديم ويصمم ألا يترك

الملعب برغم الإصابات المتكررة ويعاند الزمن وما إلى ذلك. وبالتالي، فقد قدمت أربعة عروض خلال الفترة من 2001 إلى 2005.

• المسرح الجامعي بالتأكيد يُعدّ محطة أساسيَّة في مسيرة أي مخرج متميز. كيف كانت الحال معك؟

- بالطبع. ففي الفترة نفسها كنت قد بدأت أُخرج للمسرح الجامعي فعلاً، وحصدت جوائز أولى للإخراج في جامعات القاهرة، وعين شمس، وحلوان. أذكر منها عروض «سيدة الفجر»، و«الناسك الأسود»، وغيرها، حتى حصلت على جائزة الدولة للإبداع عن مسرحيَّة «تحب تموت إزاي» نظراً لنجاحها وتفردها وقتها.

• على مستوى الاطلاع على مسارح ومدارس أوروبا المسرحيَّة، كيف شكلت تجربة ابتعاثك إلى إيطاليا وعيك الإخراجي؟

- قبل سفر عرض «تحب تموت إزاي» إلى الإسكندريَّة، كنت قد حصلت على منحة الدراسة بالأكاديميَّة المصريَّة للفنون في إيطاليا عام 2005 تقريباً، وكانت مرحلة مختلفة وفاصلة تماماً في حياتي العمليَّة. وهنا تأتي فكرة ضرورة سفر الشباب لبعثات خارجيَّة للاطلاع على آخر ما وصل إليه المسرح في مختلف الدول. وبالنسبة لي، كان الأمر انفتاحاً على عالم جديد تماماً، أُتيحت لي فرصة الانخراط في ورش عمل متعددة مع متخصصين مختلفين، منها: ورشة إضاءة في ميلانو، وورشة إخراج في نابولي، وورش تمثيل وإنتاج وكافة عناصر العرض المسرحي. فلم أرغب أن أختزل فترة الدراسة كلها طوال العام ونصف العام في تخصص واحد، ولكني اخترت أن أطلع على التطور في مختلف العناصر المسرحيَّة، حتى اكتشفت في النهاية أنني زرت 22 مدينة في إيطاليا. كما أخرجت مسرحيَّة «إلكترا» بممثلين إيطاليين على المسرح اليوناني، وكانت تميل إلى الطابع التجريبي. وشاهدت هناك كمّاً مدهشاً

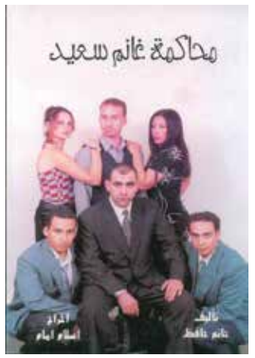
مـن المهرجانات، ومنها مهرجان لن أنسـاه وهو مهرجان الاتحاد الأوروبي، وتشارك فيه كل دول أوروبا بإنتاج ضخم لممثلين محترفين، بحيث تقدم كل دولة أفضل عرض لديها، وكان حدثـاً رائعاً لم أر مثله حتـى الآن؛ لأنه غيّر كثيراً في مفاهيمي وأساليب عملي حتى على مستوى التلقي. وهناك أيضاً سـافرت لحضور مهرجان أفينيون في فرنسا وقضيت فيها شهراً كاملاً بين العروض والورش التخصصيَّة وغيرها، وهنـاك كان الأمر مُغايراً تمامـاً أيضاً من حيث خصوصيَّة التجربة المسرحيَّة الفرنسـيَّة وتقنيات عملها وما إلى ذلك. وقد أتاحت لي تجربتا إيطاليا وفرنسـا فرصة الانفتاح على آليات أكبـر في التمثيـل والإخراج، ورؤى أكثـر تنوعاً لم أشـاهد مثلها حتى الآن في الشـرق الأوسـط بالكامل، من حيث الإبهار والإمكانات والتكنولوجيا. وفي الوقت نفسـه، شـاهدت مسـرحيات اجتماعيَّة اكتشـفت أننا نقدم أفضل منها، لذلك فهـي تجربة مهمة على كل المسـتويات؛ لأنها أتاحت لي فرصة تحديد موقعنا على خريطة مسارح العالم، وأوجه التميز والقصور لدينا.

• شـاركت بعدة عروض في المهرجان القومي للمسـرح والمهرجـان التجريبـي، فهـل تسـتطيع أن تضـع يدك علـى نقطة الخلاف الدائر حالياً حول مُسـمى المسـرح التجريبي؟

- لديّ تصور خـاص في هذا الأمر. وإذا عدت بالزمن قليلاً، أذكر أنه بعـد عودتي من منحة إيطاليا بدأت تقديم عروض لـمسرح الدولة، بدأتها بعرض «اللي نزل الشارع» إنتاج مسـرح الشباب بإدارة هشـام عطوة، ثم عرض «ظل الحمـار» عـام 2010 بطولـة بيومي فـؤاد ومحمد ثروت وحمـزة العيلي، فـي أول إنتـاج لمركز الإبـداع للدفعتين اللتين تخرجتا من قبل، وهي فلسـفة كانت تهدف للحفاظ على الصلة بين المركز وخريجيه الذين صاروا نجوماً فيما بعد. وقد حصل «ظـل الحمار» على جائزتي أفضل عرض، وأفضل إخراج، في المهرجان القومي للمسـرح، كما حصل على عدة جوائز في مهرجانات دوليَّة خارج مصر، ثم مَثَّلَ العرض مصر في المسابقة الرسميَّة لـلمهرجان التجريبي في العام نفسـه، وكانت المـرة الأولى التي يشـارك فيها عرض كوميدي في المهرجان التجريبي ممثلاً لمصر، حتى إن لجنة المشـاهدة وقتها تكونت من هاني مطاوع، وأحمد زكـي، وأحمد عبدالحليـم، ونهاد صليحـة، ورفيق الصبان، وهـي لجنة من ـقامات تعلمنـا منها. وهـذا يقودنا إلى الحديث عـن المهرجان التجريبي الآن، لأن هؤلاء الخبراء الذيـن كانوا يميلون إلى الكلاسـيكيات رأوا في هذا العمل الكوميدي تجريباً في تناول آليات الكوميديا على مسـتوى النص والإخراج، لدرجة تؤهله لتمثيل مصر في المهرجان، اختياراً من بين 46 عرضاً تقدمت للمشـاركة وقتها بوصفها منتجة خصيصاً للتجريبـي. فليس معنى التجريب أن يكون غامضـاً وغير مفهوم أو رقصاً فقـط مثلاً. وفي رأيي، أننا بدأنـا الحديث عـن الأزمة حينمـا شـاهدنا عروضاً دون المسـتوى ولا ترقـى للمشـاركة، ولكن الأزمة ليسـت في الاسـم، ولكن في كيفيَّة تقديم عروض بمسـتوى عالٍ من الجودة. فإذا تحدثنـا مثلاً عن العروض المصريَّة تحديداً، نجـد أن فكرة تقديم عروض بـالمفهوم القديم للتجريب لم تعـد موجودة في العالـم كله، ومن ثـم أعتقد أن هذا سـبب عزوف الجمهور عن عروض التجريبي، خاصة وأن العروض المقدمة لا تهم الجمهور المصري في شيء، وأن هذا الشـكل من التجريب كان منتشـراً فـي فترة وانتهى. ونحن من جيل عاصر إقبالاً غير مسبوق من الجمهور على عـروض التجريبي، وقت كانت عروضـه بتذاكر مدفوعة، للدرجـة التي تحطمـت فيها أبواب المسـارح عدة مرات، ولكن الجمهور المصري صار أكثر وعياً فعزف عن مُنتَج لا يخاطب اهتماماته. فالفيصـل أولاً وأخيراً هو جودة العمل الفني الذي يدهش الجميع ويُبهرهم.

• هل يمكن الحديث عن محطات أو مراحل في مسـيرتك المسرحيَّة؟

- أتصور أنه يمكن تقسـيمها إلى ثلاث محطات رئيسـة على مسـتوى الأعمال التي أخرجتهـا: الأولى مرحلة عرض «ظـل الحمـار»، الثانية مرحلـة عرض «رجالة وسـتات»، والثالثـة مرحلة عرض «المتفائل». لأن عرض «ظل الحمار» كوميدي «فارس» به كثير من تقنيات التجريب على مستوى الكوميديا، وحصد جوائـز المهرجان القومي، ثم مَثَّلَ مصر في المهرجان التجريبي وعدة مهرجانات عربيَّة عام 2010، وهي كلهـا نجاحات وخطوات لفتت الانتبـاه إلى أن هناك مخرجاً له طابع مختلف وله بصمة. «رجالة وستات» كانت له بصمة كبيرة جداً في المسرح، ثمانية ممثلين شباب يقدمون عملاً اسـتمر عرضه من 2014 حتى 2019 على عدة مسارح داخل مصر والوطن العربي، بالتزامن مع افتتاحات عروض أخـرى لي، وحتى الآن يُطلب مني إعادة إنتاج العرض، فهي محطة مهمة على مستوى الأعمال الكوميديَّة. أما «المتفائل» فهي محطـة أخرى لها علاقة بالإبهار وكيفيَّة صناعة عرض مبهـر وجاذب، حتى إن المسـرح القومي كسـر قاعدة منع دخـول من هم أقـل من 12 عاماً لتتمكن الأسـر كاملة من حضـور العرض، عائـلات وأطفـالاً. والحقيقـة أن مصمم الديكور حازم شبل بذل جهداً فائقاً في هذا العرض لتحقيق فكـرة تحريك الديكورات العملاقة بانسـيابيَّة لافتة وبلا أي



إظلام طوال مدة العرض، وهو جزء من صناعة الإبهار، حتى إن الجمهور كان يصفق لتغيير الديكور في ظاهرة غريبة.

• شهدت فترة أحداث يناير 2011 تخبطاً شديداً لدى المسرحيين فيما يمكن تقديمه ليتناسب مع أحداث الميدان، فهل كانت لك تجربة وقتها؟

- هذا حقيقي. وعن نفسي، قدمت تجربة عرض لورشة في مسرح الشباب بعنوان «صورة للشعب الفرحان» تماشياً مع الأحداث، ولكن قبل العرض شعرت بأن ما يُقدم غير مناسب فقررت تغيير النص، وقدمت بدلاً منه عرض «السفينة والوحشين» عن «إيزابيلا وثلاث سفن شراعيَّة ومحتال» للكاتب الإيطالي داريوفو، بطولة حمزة العيلي وصلاح الدالي، وعرضناه بالقاهرة والإسكندريَّة. وكان هذا التخبط طبيعياً لأن الصورة العامة لم تكن مكتملة. وفي السنة نفسها قدمت عرض «حنظلة» بطولة أحمد فتحي ومحمد علي رزق وآيات مجدي، إنتاج مسرح الطليعة، ثم «اللي بنى مصر» إنتاج مسرح الشباب عام 2013 تأليف د. محسن مصيلحي، وبطولة محمود الجندي. ومع بدايات عام 2014، قدمت عرض «رجالة وستات» على مسرح أوبرا ملك بالتوازي مع عرض «اللي بنى مصر».

وأذكر أن عرض «رجالة وستات» حصل على جائزة التأليف في المهرجان القومي للمسرح، وكانت كتابة مشتركة بيني وبين آيات مجدي عن كتاب «رجال من المريخ نساء من الزهرة». واللافت أن العرضين حققا نجاحاً كبيراً رغم اختلاف طبيعتيهما، ولكن يبدو أن الجمهور كان متعطشاً لمشاهدة المسرح من جديد بعد سنوات عصيبة مررنا بها.

• في تلك الفترة أيضاً، عاد البريق لمسرح التلفزيون بفضل تجربة أشرف عبدالباقي في «مسرح مصر» ومن قبلها «تياترو مصر»، فكيف تطور الأمر إلى أن وصل تكليفك بإدارة المشروع؟

- عام 2014، تواصل معي المخرج عصام السيد بصفته مشرفاً على مشروع «مسرح للتلفزيون» على قنوات MBC، لكي أقدم مجموعة عروض تلفزيونيَّة تكون من تأليفي؛ لأنه انتبه إلى طريقتي في التأليف والكتابة المسرحيَّة وأراد أن يوظفها في هذا المشروع. وبالفعل قدمنا أعمالاً كثيرة منها ما كتبته منفرداً، وأخرى بمشاركة آخرين في التأليف مثل آيات مجدي، وأحمد عصام السيد، وأمجد الحجار. وأذكر من هذه الأعمال «الحد الأدنى»، و«اقفش متحرش»، و«لما كنت مراهق»، وغيرها.

حقق المشروع صدى كبيراً دفع منتجي مشروع «تياترو مصر» إلى اختياري لإخراج المشروع لموسم كامل عام 2015، بعد تجربة أشرف عبدالباقي معهم، وكانت هذه بداية مرحلة جديدة لي مع مسرح القطاع الخاص، فقدمت بعدها مسرحيات مع المنتج أحمد الإبياري في مهرجان نجوم الضحك لصالح التلفزيون أيضاً.

كما قدمت أيضاً مسرحيَّة عام 2019 من كتابات أبو السعود الإبياري على قناة MBC وتم عرضها في الدمام بالمملكة السعوديَّة، وكانت بعنوان «ليلة زفاف المرحوم»، بطولة طلعت زكريا، وإيمان السيد، وسليمان عيد، وغيرهم، وهي تجربة مختلفة على مستوى القطاع الخاص.

• أخرجت للمرة الأولى على المسرح القومي عام 2019 تجربة «المتفائل»، فكيف أدرت هذا المشروع ليُشكل مرحلة مفصليَّة في تجربتك؟

- تجربة «المتفائل» تميزت بقدرتها على تقديم عرض غنائي بإنتاج ضخم، ولأنها أول إخراج لي على المسرح القومي، فقد حرصت على كتابتها مسرحياً بنفسي، واخترت لبطولتها بعناية: سامح حسين، وسهر الصايغ، وعزت زين، ويوسف إسماعيل، وسوسن ربيع، وآيات مجدي، وغيرهم. وتم عرض المسرحيَّة لحوالي ثلاث سنوات، وحققت نجاحاً جماهيرياً ونقدياً كبيراً. كان يهمني في هذه التجربة تقديم عمل موسيقي ضخم بديكورات عملاقة يتم تغييرها أمام المتفرج بانسيابيَّة خلال 12 مشهداً بلا أي إظلام، فأنا دائماً أحب العمل بمرونة تبعاً لظروف كل عمل وأماكن إنتاجه. فجمهور مسرح الشباب مثلاً يختلف عن جمهور المسرح القومي الذي يحتاج أكبر قدر من الإبهار والاحترافيَّة، أشبه بعروض «برودواي»، ونجحت التجربة جداً برغم تقاطعها مع فترة جائحة كورونا.

• في رأيك، لماذا لا تتحقق الآن حالة الجذب الجماهيري؟ هل الحل في اللجوء إلى مسرحة الكتب والروايات مثلما تفعل في أغلب أعمالك؟

- لاحظت لفترة طويلة أن أغلب المخرجين والمؤلفين يبنون أعمالهم على أن الأحداث كلها تدور في بيت مثلاً، أو في شركة، أو في مكان واحد فقط، وهو ما لم يُحقق طموحي في صناعة الإبهار. بالإضافة إلى أنني أفكر دائماً فيما يمكن أن نقدمه على مستوى توظيف ورش التمثيل. ففي «رجالة وستات» مثلاً، فكرت في عمل ورش تمثيل على كتاب «رجال من المريخ نساء من الزهرة» وليست

ورشــة تمثيل في المطلق، لكي يصبح الأمر مشروعاً واضحاً مضمون النتائج، وخاصة أن الكتاب ليس روائياً، ولكنه كتاب للكاتــب الأمريكي جون جــراي يقدم تحليــلاً للاختلافات الأساســيَّة بين الرجل والمرأة، فكيــف أحوله إلى عمل فني خروجاً عن المألوف والســائد؟ وفي الوقت نفسه لم نأخذ من الكتاب سوى الإطار العام له.

أما «المتفائل» مثلاً، فكانت عن رواية لـفولتير، وفكرت في التقــاط رحلة بطل الرواية «كنديــد» من القصر الذي تربى فيه إلى الانخراط بين عامة الشــعب. وشــاهدت في الرواية الصورة المسرحيَّة الضخمة جداً التي حلمت بالتعبير عنها بشــكل غنائــي وديكورات عملاقة تناســب المســرح القومي. والصعوبة أن تقدم عملاً لفولتير بــاللهجة العاميَّة المصريَّة دون الإخلال بالنص. فالسؤال الذي يشغلني دائماً: كيــف أقدم عملاً بخيال مختلف يخاطب وعي الجمهور قبل جيوبــه؟ فالأهم من قيمة التذكرة هو مــا يمكن أن يحصل عليــه المتفرج مقابل تلك التذكرة التي تعد عقداً بيني وبينه مهما كانت قيمتها، ولا شــك أن دراســتي للكتابة المسرحيَّة أفادتني كثيراً في هذا الشأن.

• هــل تعتقــد أن هناك تراجعاً في أعــداد المخرجين في السنوات الأخيرة؟

- بالتأكيد، لأن المشكلة الأساسيَّة في مسألة الإنتاج. فأنا أذكر أنني حين قدمت مســرحيَّة «محاكمة غانم سعيد» في بدايات المشوار، كان هناك حوالي 14 مسرحيَّة يقدمها 14 مخرجاً، وكلها عروض يشــاهدها الجمهور، وليســت داخل أسوار الجامعة مثلاً أو ضمن مهرجانات محليَّة. ومن يحقق نجاحاً جماهيرياً يســتمر في العــرض، بل وتُنتج له عروض أخــرى. فقلــة الإنتاج ثــم التوجه إلى اســتضافة العروض الفائــزة فــي المهرجانات بتكلفــة قليلة، ليــس دور البيت الفني للمسرح؛ لأن دوره الأساسي هو إنتاج عروض جديدة

لمخرجين شــباب بهدف ضخ أجيال جديدة من المخرجين، مع ضرورة اختيار المخرج المناســب للمسرح المناسب بناء على تميزه وقدراته المختلفة.

• عملنا معــاً في تجربة «صولو» لعــروض المونودراما، ولكنها للأسف لم تكتمل، فهل لدينا أزمة في التفاعل مع عروض الممثل الواحد؟

- مســرحيات «صولــو» كانــت مونودراما تُقدم بشــكل كوميــدي وغنائي بغــرض العرض على الجمهــور وتصويره تلفزيونيــاً بما لا يتجاوز 35 دقيقة للعرض الواحد. وخططنا لتقديمها بـثلاثة عشر ممثلاً، وبدأنا بـحنان مطاوع وسامح حســين. تم بيع المشــروع فعلاً لقناة فضائيَّة مصريَّة عام 2019، ولكنه توقف بعد إنتاج مسرحيتين، مع رحيل المسؤول عن الإنتاج، والآن نحاول إحياء المشــروع من جديد. وهي تجربــة أتصور أنها مهمة جداً نظراً لتفــرد فكرتها وتناولها موضوعات اجتماعيَّة مهمة. كما أُجهز الآن عرضين للقطاع الخاص، الأول بطولة يسرا، والثاني إنتاج أحمد البوهي وهو عمل ضخم يوظف طلاب ورشته الأدائيَّة.

إسلام إمام مخرج وكاتب مسرحي مصري، حصل على الماجستير في الفنون المسرحيَّة من إيطاليا. نال الجائزة الأولى في المهرجان القومي للمسرح عن عمله «ظل الحمار»، وكذلك جائزة التأليف عن العرض المسرحي «رجالة وستات»، ومسرحيَّة «اللي بنى مصر». من أعماله المسرحيَّة الأخرى: «رحلة حنظلة»، و«محاكمة غانم سعيد»، و«تحب تموت إزاي»، و«جروب سري»، و«أبي تحت الشجرة»، و«المتفائل».

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة 12

14 عرضاً وندوات نقدية وفكرية

الشارقة: «المسرح»

برعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، اختتمت مساء الخميس الثاني من أكتوبر الماضي بالمركز الثقافي في كلباء، فعاليات الدورة الثانية عشرة من مهرجان المسرحيات القصيرة الذي تنظمه سنوياً دائرة الثقافة، ويرمي إلى تأهيل وصقل وإبراز هواة المسرح من كل الأعمار.

حضر حفل الختام الشيخ سعيد بن صقر القاسمي نائب رئيس مكتب سمو الحاكم في خورفكان، وسعادة عبدالله العويس رئيس دائرة الثقافة رئيس المهرجان، وأحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح مدير المهرجان، ولفيف من المبدعين المحليين وضيوف المهرجان من الأقطار العربيَّة.

وأعلنت الأسماء الفائزة بجوائز المهرجان بوساطة لجنة التحكيم التي ترأسها الفنان وليد عمران (الإمارات)، وضمت عضويتها ثامر العربيد (سوريا)، وإيناس عزت (مصر)، وهشام شكيب (المغرب)، وعبدالله الخديم (الإمارات)؛ وجاءت كما التالي:

فاز عرض «من غير يقين»، من إخراج فيصل موسى، بجائزة أفضل عرض مسرحي، وذهبت جائزة أفضل مخرج إلى حميد محمد عبدالله عن إخراجه مسرحيَّة «أنت لست جارا»، ونالت جائزة أفضل سينوغرافيا مسرحيَّة «ميدان العقاب»، وذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة إلى مسرحيَّة «الضريران»، وفاز بجائزة أفضل ممثل أحمد بكر عن دوره في مسرحيَّة «مساء الخير» وكذلك محمد هشام عن دوره في مسرحيَّة «من غير يقين»، إضافة إلى منصور الزعابي عن دوره في مسرحيَّة «الموت».

وفازت بجائزة أفضل ممثلة حليمة العيساوي عن دورها في «جريمة في جزيرة الماعز»، ووعد طارق عن دورها في «من غير يقين»، وهبة ديب عن دورها في «مساء الخير».

وكان المهرجان افتتح مساء السادس والعشرين من سبتمبر الماضي في المركز الثقافي لمدينة كلباء، بحضور الشيخ هيثم بن صقر بن سلطان القاسمي نائب رئيس مكتب سمو حاكم الشارقة في مدينة كلباء، وسعادة عبدالله العويس رئيس دائرة الثقافة في الشارقة رئيس المهرجان، وأحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بالدائرة مدير المهرجان، وحشد من الضيوف.

واستهل الحفل الذي قدمته عائشة الكديد، بمادة فيلميَّة سلطت الضوء على جانب من ملامح الدورة الماضية، ومن ورشات ومحاضرات الفترة التحضيريَّة التي سبقت الدورة الحاليَّة من المهرجان الذي أسس عام 2012 بهدف اكتشاف وتأهيل المواهب المسرحيَّة، وإثراء المشهد الثقافي في المنطقة الشرقيَّة.

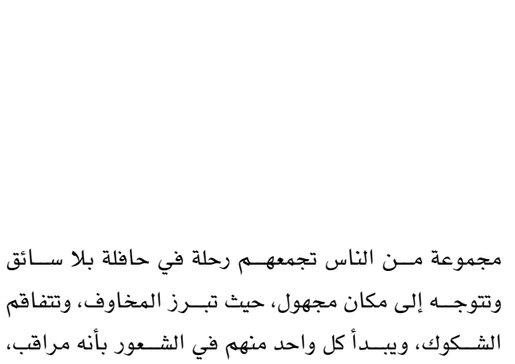
وتعـرف جمهور الحفل إلـى لجنة التحكيـم، وتلا ذلك عـرض فيلـم تسـجيلي قصير أبـرز جوانب من المسـيرة الإبداعيَّـة الزاخـرة لـ «شـخصيَّة المهرجـان» الفنـان عبدالحميد البلوشي، وتضمن إفادة له رفع من خلالها أسمى عبارات الشـكر والامتنان إلى راعي المسـرح والمسرحيين صاحب السمو حاكم الشـارقة، مثمناً تجربة مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، الذي أغنى الساحة الثقافيَّة بما قدمه من المواهب والملتقيات الفنيَّة والفكريَّة، كما أشـاد بجهود دائرة الثقافة وفعالياتها المسرحيَّة المتنوعة.

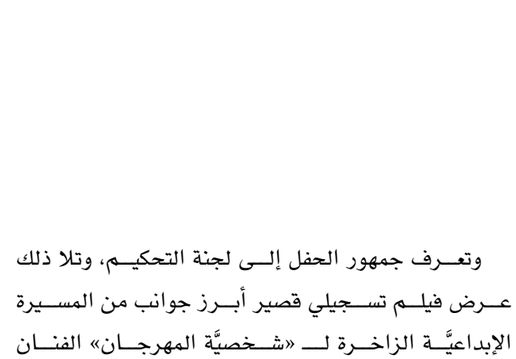
حافلة

وانطلق برنامج عروض اليوم الأول بمسرحيَّة «الحافلة» المعدة عن نص يحمل العنوان نفسـه للكاتب ستانيسـلاف سـتراتييف، وهي مـن إخراج فاخر أبوزهيـر، وتحكي عن مجموعة مـن الناس تجمعهـم رحلة في حافلة بلا سـائق وتتوجـه إلى مكان مجهول، حيث تبـرز المخاوف، وتتفاقم الشـكوك، ويبـدأ كل واحد منهم في الشـعور بأنه مراقب، وينظر إلى الآخر بارتياب.

وامتدح المتحدث الرئيسـي في الندوة النقديَّة التي تلت العرض، الفنان التونسـي مكرم السنهوري؛ جهود المخرج، وأشـاد بحيويَّـة وتناغـم الممثلين، مشـيراً إلـى أن العمل أخفى تحت مظهره الكوميدي رسـالة مأساويَّة، وأن توظيف الموسـيقى الشرقيَّة أسـهم في نقل بيئة العمل إلى السياق العربـي، لافتاً إلى أنه كان من المهـم أن يحافظ الإخراج على وحدة الفضاء الدرامي.

وجاء العرض الثاني بعنوان «المشـهد الأخير» عن نص «الخلق الفني» للال نوريس، وأخرجه أسـامة داود، ويحاور العمل العلاقة المعقدة بين الفنان والشخصيات التي يصنعها





جانب من الحوار المفتوح مع شخصية المهرجان

تتعقـد الأمور عندمـا تنفلت إحدى شـخصياتها الشـريرة والمرعبـة مـن النص لتظهر فـي الواقع، وتبـدأ بمحاكمة الكاتبة والسـيطرة عليها. يصل العـرض إلى ذروته بتماهي الكاتبة في الشخصيَّة الدراميَّة التي ابتكرتها.

وطـرح الفنـان الأردني يـزن عيد، الـذي تحدث في النـدوة النقديَّة الخاصـة بالعرض؛ مجموعة من الأسـئلة حول الخيارات البصريَّة والسـمعيَّة للمخـرج، مثمناً جهود الممثلين.

شخصيَّة المهرجان

وتواصلـت فعاليات المهرجان، صبـاح يوم الأحد (28 سـبتمبر) بمقـر جمعيَّة كلباء للفنون الشـعبيَّة والمسـرح، واستهلت أنشـطة اليوم الثاني بحوار مفتوح مع «شخصيَّة المهرجـان» الفنـان عبدالحميد البلوشـي قدمـه وأداره الفنـان علي الشـالوبي في حضور أحمـد بورحيمة مدير إدارة المسـرح مدير المهرجان والعديد من الوجوه الفنيَّة العربيَّة والمحليَّة.

في أعماله الإبداعيَّة؛ وذلك من خلال حكاية كاتبة مسرحيَّة لطيفـة المظهر، تصنع شـخصيات ذات طباع قاسـية في نصوصهـا التي تكتبها لملء فراغهـا بعد تقدمها في العمر.

وفي تقديمه للحوار، ثمن الشالوبي توجه مهرجان كلباء للمسـرحيات القصيرة إلـى تكريم الفنانين مـن المنطقة الشـرقيَّة، وأشـاد بجهود دائـرة الثقافة في إثـراء الحركة المسـرحيَّة. ثم تحدث باحتفاء عن المسيرة الفنيَّة للبلوشي مؤكداً أنه يسـتحق التكريم لما أنجزه من تجارب مسـرحيَّة متميزة، ولوفائه للمسـرح الذي لم ينقطع عن المشاركة في عروضه ومناسباته المختلفة على مدار أكثر من ثلاثة عقود.

وذكر الشـالوبي أن البلوشـي انجذب إلى المسرح منذ كان طفلاً حيث كان يحضر لمشـاهدة العروض المسرحيَّة التي كانت تقـدم في الأعياد والاحتفـالات الوطنيَّة أواخر سبعينيات القرن الماضي: «كنت دائماً ما أشاهد هذا الفتى الصغيـر وهو يحضر إلـى قاعة المسـرح، كان يجلس في الصفوف الخلفيَّة يتلصص علينا بشـكل يومي، وكان شـديد الخجل ولا يتحدث كثيراً، قلت في نفسـي قد أجده يوماً ما وهو أحدنا على هذه الخشبة».

وذكر الشـالوبي أنه لم يسـتغرب حين شـاهد البلوشي ممثلاً أساسياً في عام 1988 مع فريق مسرحيَّة «العصافير تبني أعشاشـها» التي قدمت في أيام الشـارقة المسرحيَّة. مشـيراً إلى أنـه ما إن دعي فـي 1994 لإخراج مسـرحيَّة «غريب في القرية» للمؤلف عبدالله برمان، حتى سارع إلى

اختيار البلوشي ممثلاً. وقال: «أعطيته دوراً أساسياً ومؤثراً وهو شخصيَّة (أبو صالح) حيث قدم الشخصيَّة بشكل لافت للجمهور، ثم أصبح بعد ذلك مطلوباً من معظم المخرجين في مسارح الدولة».

من جانبه، تحدث البلوشي عن تأثير البيئة المدرسيَّة في انجذابه إلى المسرح، وذكر أنه كان خجولاً ولم يستطع أن يعبر عن تعلقه بالمسرح في الجمعيَّة المدرسيَّة، وأن توجهه ليعمل في الإذاعة المدرسيَّة لم يكن سوى محاولة منه لتعويض خسارته فرصة المشاركة في المسرح. وتحدث البلوشي عن مجموعة من الشخصيات التي كان لها تأثير مهم في بداياته وساعدته على تعزيز مسيرته المسرحيَّة ومنهم المخرج دفع الله البشير، والمخرج حكيم جاسم، وقال إن المسرح بالنسبة له هو البيت الثاني، مشيراً إلى أنه يستمتع بكل دور مسرحي يتصدى له، مبيناً أنه شغوف بالتمثيل أكثر من أي اختصاص مسرحي آخر.

عروض

وشهدت الفترة المسائيَّة عرض ثلاث مسرحيات، أولاها مسرحيَّة «أنت لست جارا»، للكاتب عزيز نيسين، وأخرجها حميد محمد عبدالله.

وفي الندوة التي تلت العرض، وتحدث فيها بشكل أساسي الفنان التونسي مروان الصلعاوي، أشاد المتداخلون باختيار المخرج للنص وبرؤيته الإخراجيَّة. وقد أثنوا على تبني المخرج البساطة منهجاً في تجسيد العمل، معتمداً على ثلاثة ممثلين قدموا أداءً متميزاً، وأضفوا بحيويتهم عمقاً على الصورة النهائيَّة للعرض.

وجاء العرض الثاني بعنوان «قطة تحت المطر» عن نص قصصي بالعنوان نفسه لإرنست همنغواي، وأخرجه جورج كابي عفيصة. ويصور العمل العلاقة الهشة بين زوجين في رحلة سياحيَّة؛ حيث لا تجد الزوجة ما تفعله مع انشغال زوجها بالقراءة، سوى تأمل مشهد لقطة تحت المطر من نافذة الغرفة الفندقيَّة.

وفي الندوة النقديَّة التي تلت العرض قال الفنان المصري باسم شعبان في مداخلته إن أبرز مظاهر الأداء الإخراجي تمثل في توظيف الصوت الداخلي للزوجة ورسم حركتها للدلالة على إحساسها بالحيرة والضياع.

وتحت عنوان «سوء فهم» جاء العرض الثالث وهو عمل مقتبس عن نص بعنوان «اللص الفاضل» من تأليف داريو فو وإخراج هبة ديب، وهو عرض اتسم بطابع كوميدي لافت وشهد تفاعلاً ملموساً من الجمهور. وينطلق العمل من لحظة

ملتقى البحث

الملتقى الفكري

اقتحام لص لشقة فاخرة، ولكن خطته للسرقة تفشل نتيجة سلسلة من المصادفات الفكاهيَّة في الشقة. وقد امتدحت الندوة التي تلت العرض وتحدثت فيها الفنانة التونسيَّة ناريمان الحرشاني، إيقاع العرض وطابعه الفكاهي.

الملتقى الفكري

واستهل اليوم الثالث من المهرجان، بالملتقى الفكري الذي جاء تحت عنوان: «دور المسرحيات القصيرة في تطوير المهارات الإخراجيَّة»، وحضره أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بدائرة الثقافة مدير المهرجان.

في الجلسة الأولى من الملتقى، التي أدارها عادل مديح (المغرب)، تحدث أولاً الدكتور ريان القاضي (تونس)، وجاءت مداخلته بعنوان: «المسرحيات القصيرة: الإخراج بالحد الأدنى والتأثير بالحد الأقصى»، وقد اتخذ تجربة الكاتب والمخرج الإيطالي داريو فو نموذجاً تطبيقياً لمداخلته.

تأثير

ذكر ريـان القاضي أن داريو فو، الحائـز جائزة نوبل، اسـتخدم المسـرح القصير منصة للنقد الاجتماعي اللاذع، وتبنى فلسـفة «الإخراج بالحد الأدنـى»، معتمداً على طاقة الممثل والتقنيات الشعبيَّة بدلاً من الحلول التقنيَّة التقليديَّة. وقـال المتحدث إن هدف فو من هذا التكثيف «هو تحويل الكوميديـا والسـخرية إلى سـلاح مقاومة يكسـر الإيهام المسـرحي ويحفز الجمهـور على الوعي النقـدي، ليُحقق التأثير بالحد الأقصى» برغم بساطة العرض وإيجازه.

وبيّـن الباحث التونسـي أن داريو يعد القـوة الحقيقيَّة للعرض المسـرحي تكمن في الممثل نفسـه وفـي العلاقة التفاعليَّة بين الخشـبة والجمهور. وبحسـب المتحدث، فإن هذه البسـاطة مكّنت عروض فو ذات الإمكانات المحدودة مـن أن تتحول إلى مسـاحات لإثـارة الصدمـة والضحك والتفكير في آن واحد.

صقل

جاءت المداخلة الثانية بعنوان: «كيف تصقل المسرحيات القصيرة قدرات المخرج»، وقدمها الباحث المغربي ياسين الهـواري، الذي اتخذ تجربة الكاتب صموئيل بيكت نموذجاً. أشـار الهواري إلى أن نصوص الكاتـب الإيرلندي القصيرة تُعدّ مختبراً لتكوين المخرجين، حيث تتطلب فهماً عميقاً للغة الرمزيَّة والإيقاع الحركي والتوتر النفسي، وتفرض تحديات دقيقة في إدارة الوقت والعناصر الركحيَّة. هذا يدفع المخرج لابتكار رؤيتـه الفنيَّة الخاصة في تحويـل الحد الأدنى من العناصر المدونة في النص إلى تجربة حسـيَّة متكاملة تُشبع العين والأذن، مما يؤكد مقولة إن «الأقل هو الأكثر».

وفي هذا الإطار، أشـار الهـواري إلى أن تجربة المعهد المسرحي المغربي في مشاريع التخرج القصيرة تؤكد القيمة التكوينيَّة لهذا الشكل المسرحي، داعياً إلى دعم استمراريته في المشهد الثقافي المغربي.

ممكنات

في الجلسـة الثانية من الملتقى، التي تناولت تحديات إخـراج المسـرحيات القصيـرة وأدارهـا كمالـي هلالي (تونـس)، جـاءت المداخلة الأولـى بعنـوان: «الزمن في المسـرحيات القصيـرة: جدليَّة القيد وممكنـات الإبداع»، وقدمها الدكتور أشـرف الرابحي (تونـس). وذكر الرابحي أن التحـدي الجوهري الذي يواجه مخرجي المسـرحيات القصيـرة يتمثل في الموازنة بين قيد الزمن الضيق وفرص الإبداع التي يتيحها هذا القيد. وأكد المتحدث أن المسرحيَّة القصيرة تمثل تحولاً من «التزمين الأرسـطي» الطويل إلى «الزمـن الدراماتيكي المحدود». وأوضح أن الزمن الفعلي للعـرض يتحول إلى «قيد صارم»، ولكنه يتيح فرصاً للتجلي الإبداعـي «إذ يتطلـب مهـارة عاليـة في تركيـب الرموز واختصار الحـوار، ويحفز المخرج لابتكار حلول دقيقة في بناء الإيقاع وتشكيل المعنى».

وجـاءت المداخلـة الأخيرة في الملتقـى بعنوان: «دور المخرج في تشـكيل الزمن الفكري في العروض المسرحيَّة القصيرة»، وقدمها المخرج والكاتب مخلد راسـم (العراق).

وكانت مداخلته عبارة عن شـهادة حول تجربته في صناعة عروض مسـرحيَّة قصيرة هدفها إثارة المتلقي لاتخاذ زمن العمـل المسـرحي الذي يشـاهده قناة للتعـرف إلى زمنه الفكري الخاص. وأشـار راسـم في هذا السياق إلى عرض قصير قدمه لسنوات عدة في أوروبا تحت عنوان «انتظار»، وهـو مكون من شـهادات لفئات مختلفة مـن الناس حول مفهـوم «الانتظار»، وخلص في ضـوء تلك التجربة إلى أن لكل متلق طريقته في التفاعل مع العمل الفني لأنه مشروط بالزمن الفكري الذي تستثيره مشاهدته للعرض.

عروض

في الفترة المسـائيَّة، شـهد الجمهور عرضين مسرحيين قصيرين، جـاء الأول بعنوان «ميدان عقـاب»، وهو مقتبس من نص «مسـتوطنة العقاب» لفرانز كافكا، وأخرجه هاكوب عيد. وهو عبارة عن رحلة بصريَّة في ذاكرة شـخص مصاب بالهذيان. وقد ثمنت الندوة النقديَّة التي تلت العرض، وأدارها الفنان المصري محمد كويلة، جهود المخرج وفريق عرضه.

أما العـرض الثاني فجاء تحت عنوان «المستشـفى» للكاتب بيتر نازاريث وأخرجته أمل حسن، وهو عبارة عن مقاربة لحالة شـخص سـقيم تطارده ذكرياته العاطفيَّة. فـي الندوة النقديَّة التي أدارتها الفنانة التونسـيَّة سـناء كرشـود، تباينت المداخـلات؛ فثمة من أثنـى على ثراء المعالجـة الإخراجيَّـة وتعـدد أدواتها، وهنـاك من أخذ علـى المخرجة إفراطها في توظيف الوسـائل والتقنيات التعبيريَّة.

ملتقى البحث

وفي حضور أحمد بورحيمة مدير إدارة المسـرح بدائرة الثقافـة مدير المهرجـان، نظم صباح يـوم الاثنين (29) سبتمبر «ملتقى الشـارقة الحادي عشر للبحث المسرحي»، الذي يستضيف سـنوياً مجموعة من الخريجين الجدد في كليـات الدراسـات العليـا المختصة بالمسـرح بالجامعات العربيَّـة. أدارت جلسـات الملتقى الدكتـورة نزهة حيكون (المغرب).

فلسفة المسرح

قدَّم أولى مداخلات الملتقى علي عـلاوي (المغرب)، الذي نال شهادة الدكتوراه من جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء، عن أطروحة بعنوان: «فلسفة المسرح: نحو تفكيك آليات الفكر المسرحي العربي». ذكر علاوي أن رسالته هدفت إلى إحداث نقلة في دراسة الجغرافيا المسرحيَّة العربيَّة عبر تطبيق منهج «التفكيك» الذي أسسه الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا. تنطلق الرسالة من نقد الوضع الراهن للمسرح العربي، الذي تعده مقيداً بـ «الانكفاء على الذات، والاتباعيَّة، والأيديولوجيَّة، والميتافيزيقيا»، مما غيّب التفكير في «ماهيَّة» هذا الفن لدى العرب. وأكد الباحث المغربي في استعراضه رسالته على أهميَّة استخدام المفاهيم والمناهج الفلسفيَّة والنقديَّة للتفكير في سؤال «ما هو المسرح؟»، مشيراً إلى أن المحاولات السابقة لم تكن وافية لعدم اهتمامها بـ "النظر في الداخل». وفي رأي علاوي، ترتكز ماهيَّة المسرح على ثنائيَّة «الفكرة والفرجة» باعتبار أن المسرح يتكون من نص وعرض. وفي استكشافها بنية التفكير المسرحي العربي، طرحت الرسالة مجموعة من الأسئلة حول دلالة سؤال الأصل في سياق عالم متغير ومعولم، ومعنى الوعي التراجيدي، وصدقيَّة عدم معرفة العرب للمسرح الإغريقي برغم معرفتهم بالفلسفة اليونانيَّة.

شكسبير عربياً

أما المداخلة الثانية في الملتقى فقدمتها هبة بركات (مصر)، التي نالت الدكتوراه من جامعة عين شمس في القاهرة، عن بحث بعنوان: «الجدل الثقافي بين النص الأوروبي والعرض العربي: دراسة لعروض معاصرة مختارة معتمدة على نصوص شكسبير». وقالت بركات إن دراستها تناولت العلاقة المتناقضة بين المسرح العربي المعاصر ورؤيته الرافضة للهيمنة الغربيَّة، وبين جاذبيَّة النص الشكسبيري الذي تروّج له الثقافة الكولونياليَّة بصفته نموذجاً غربياً. وتناولت الباحثة خمسة عروض مسرحيَّة عربيَّة معاصرة بأدوات النقد الثقافي. وجاءت رسالتها في ثلاثة أبواب ركزت على: الدراماتورجيا وبناء الفضاء المسرحي، وتشكيل الأدوار الجندريَّة والجسد الثقافي، وتفاوضيَّة الخطابات المشكّلة للعرض. ومن أبرز النتائج التي خلصت إليها: أن العروض المسرحيَّة العربيَّة تميل إلى إعادة صياغة النص الشكسبيري، عبر الحذف والإضافة واستخدام العاميَّة، وأن الجسد الأدائي يلعب دوراً محورياً في هذه العروض لخلق مزاوجة بين التقنيات الغربيَّة الحديثة والجماليات المحليَّة، وأن التجربة تعكس الطبيعة المتناقضة للمسرح العربي بين مقاومة الغرب والاستفادة من رموزه.

الجمهور

وتحت عنوان «فعاليَّة العلاقة بين العرض والجمهور في المسرح المغربي المعاصر» جاءت رسالة الدكتوراه التي أنجزتها رفيقة بن ميمون (المغرب) في جامعة ابن طفيل المغربيَّة. ورسالتها تتكون من ثلاثة فصول، درست في الفصل الأول السياق التاريخي والعلمي للعلاقة بين العرض والجمهور، وفي الثاني استعرضت نماذج عالميَّة لإجراءات استقطاب الجمهور إلى المسرح، وفي الثالث قرأت الموضوع في ضوء تجربة فرقة أفروديت المغربيَّة. وأكدت الباحثة أن سبب ضعف إقبال الجمهور على المسارح المغربيَّة لا يتعلق بجودة العمل الفني فقط، ولكنه أيضاً يرتبط بغياب سياسة ثقافيَّة شاملة تركز على بناء الإنسان، وتربية النشء على ثقافة الذهاب إلى المسرح، لا سيما في المجال التعليمي. وذكرت الباحثة أن رسالتها تطرقت إلى تجارب مسرحيَّة مغربيَّة حققت نجاحاً في استقطاب الجمهور، كما أجرت أبحاثاً ميدانيَّة لاستقراء رأي الجمهور، وأنها واجهت ندرة في الدراسات المتخصصة والبيانات الإحصائيَّة الرسميَّة حول الإقبال الجماهيري.

الخطاب النقدي

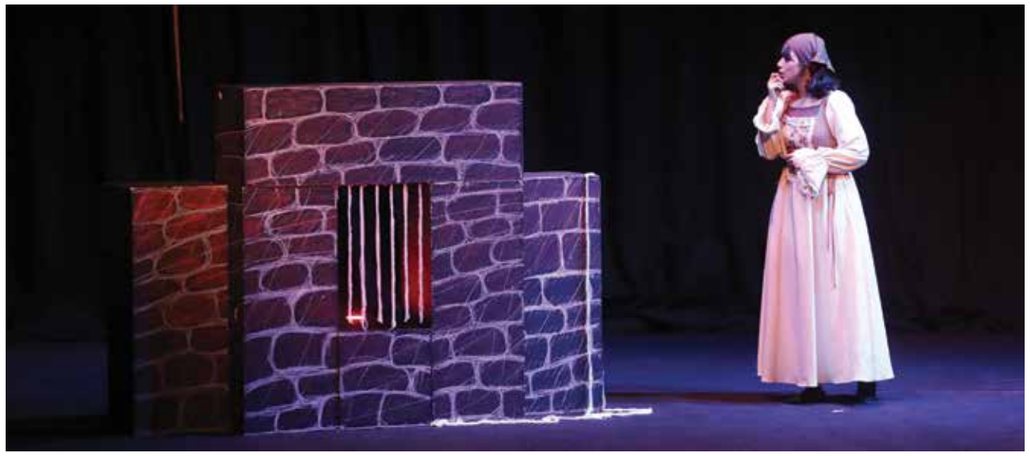
وفي الجلسة الثانية من الملتقى، استعرض حاتم التليلي (تونس) رسالته الموسومة «كمون الخطاب النقدي في تاريخ الكتابة المسرحيَّة» التي حاز عنها شهادة الدكتوراه من الجامعة التونسيَّة. وتذهب الرسالة إلى أن النقد لا يصدر عن «النقاد» فحسب، ولكنه قد يتجسد ضمن النصوص الإبداعيَّة التي ينجزها كتّاب المسرح، ليصبح بمثابة «خطاب على الخطاب». وقد جاء البحث في ثلاثة أبواب، ركز الأول على مفهوم «إبداعيَّة الخطاب النقدي» بتتبع تحولات النقد من كونه مستقلاً عن الإبداع إلى اندماجه في النصوص المسرحيَّة. أما الباب الثاني، فتضمن التحليل التطبيقي قارئاً نصوص أريستوفان، الذي استخدم الكوميديا لنقد الفلاسفة والشعراء من داخل العمل الفني نفسه. ويكمل الباب الثالث الجانب التطبيقي بدراسة أعمال الكاتب لويجي بيراندييللو، مركزاً على إشكاليَّة «موت المؤلف» وكيفيَّة تأمل النصوص لذاتها لإنتاج نقدها الذاتي، ومناقشاً علاقته بـ "فن الشعر» لأرسطو.

المسرح والمنفى

المداخلة الأخيرة في الملتقى جاءت بعنوان «تمثيلات المنفى في المسرح العراقي ما بين 1992 2015-: جدليَّة النص والعرض» التي نالت عنها الباحثة إيمان ياس خضير (العراق) درجة الدكتوراه من جامعة محمد الخامس في الرباط. وقالت خضير إن دراستها استكشفت كيفيَّة تمثيل العراقيين لتجربة المنفى فنياً على خشبة المسرح، من خلال تحليل العلاقة بين النص والعرض. وأشارت إلى أنها قسمت رسالتها إلى بابين، تناولت في الباب النظري منها نشأة المسرح العراقي (1880) وعوامل اضطرار المسرحيين العراقيين إلى المنفى، مع تحديد المنهج المعتمد وهو النقد الثقافي، بالاستفادة من الدراسات ما بعد الكولونياليَّة. وهي خصصت الباب التطبيقي لتحليل ثلاث تجارب مسرحيَّة لكتّاب منفيين تتناول ثيمة المنفى وعرضت في المنفى، وهي: «صدى الصمت» لقاسم مطرود، و»جئت لأراك» لكريم رشيد، و»الرحلة الضوئيَّة» لفاضل السوداني. وخلصت الأطروحة إلى الكشف عن القضايا الكبرى والخصائص الفنيَّة التي استخدمها المسرحيون العراقيون لتمثيل واقع المنفى بأسئلة جديدة، مؤكدة ضرورة اعتماد النقد الثقافي لمعالجة المنفى في سياقاته الاجتماعيَّة والثقافيَّة والفنيَّة.

ثلاثة عروض

وشهد الجمهور في الفترة المسائيَّة ثلاثة عروض. جاء الأول بعنوان «الراحل العزيز» لستانلي هوتون، وأخرجته عائشة القصاب، ويروي العمل حكاية الأب المسن الذي ظنت عائلته أنه مات وراحت تخطط لتقاسم ممتلكاته، وحين أفاق الأب الذي كان نائماً يكتشف جشع ابنتيه فيعلن سيورّث ممتلكاته لمن يعيش معه عند وفاته. وفي الندوة حول العرض، أشادت الفنانة هبة أبوكويك (الأردن) بالحلول التي أبدعتها المخرجة، ونوهت بالحضور المتميز للممثلين. وجاء العرض الثاني تحت



عنوان «صباح الخير» عن نص «من أجل ولدي» للكاتب جون إيرفنج وأخرجه جاسم التميمي، ويرتكز العمل على صراع بين عالم كيميائي يجتهد لاختراع سلاح يقصّر آجال الحروب، وشقيقته التي فقدت زوجها وابنها في الحرب. وأدار الندوة النقديَّة حول العرض الفنان أسامة الجراح (الأردن). وجاء العرض الثالث بعنوان «ضريران»، وهو مقتبس من مسرحيَّة «ضريران وحمار» لماثورين دوندو، وإخراج ندى حاتم ندا. يتناول العمل صراع شحاذين أعميين على موقع التسول، ثم يتحول إلى سلسلة من الخدع: يبدأها شخص يخدع الشحاذين للعثور على حماره، ثم يتدخل ممثل جوّال ليدفع فاتورة عشاء الشحاذين عن طريق بيع حمار الرجل لصاحبة مطعم جشعة، مدعياً أنه حيوان خارق. وتُختتم المسرحيَّة بالممثل وهو يلبس قناع الحمار ويعلن تحوله إلى إنسان. وتحدث في الندوة النقديَّة للعرض الفنان الأردني عبدالله عبيدات.

حكاية ويقين

وتواصلت مساء الأربعاء (1 أكتوبر) فعاليات الدورة الثانية عشرة من مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة بمقر جمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح.

وشهد برنامج عروض الليلة قبل الأخيرة تقديم مسرحيتين قصيرتين؛ في حضور أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بدائرة الثقافة مدير المهرجان. جاءت المسرحيَّة الأولى بعنوان «حكاية دمية» وهي معدة عن نص مسرحي بعنوان «جيجو» للكاتب عزيز نيسين، وأخرجها محمد العبيدلي، وتعرض المسرحيَّة حكاية رجل يعيش في عزلة، يتخذ فيها دميته «جيجو» أنيساً قبل أن تفاجئه وتتكلم محتجة على محاولته السيطرة عليها، وحينذاك تنقلب حياته ويبدأ في الإحساس بأن عليه أن يغير نمط عيشه ويتحرر من وحدته. وثمنت الندوة النقديَّة التي تلت العرض اختيار المخرج للنص وأداء الممثلين والتوظيف الدقيق للإضاءة.

وجاء العرض الثاني بعنوان «من غير يقين» وهو مقتبس من مسرحيَّة «الأب» لأوغست ستريندبرغ، وأخرجه فيصل موسى، ويصور صراعاً على النفوذ والسيطرة بين زوج وزوجته، يبدأ الخلاف بينهما حول المستقبل الدراسي لابنتهما، ثم يتصاعد السجال حين تعمد الزوجة إلى إثارة الشك في عقل زوجها بسؤاله عن مدى ثقته بأبوته للطفلة؛ فيفقد اليقين وينهار. ووجد إعداد المخرج للنص، وأداء الممثلين الرئيسين في العرض، إشادة ملحوظة من المتداخلين في الندوة النقديَّة التي تلت تقديم العمل.

مسرح الهجرة

صراع الآبـاء والأبناء

تنطوي برمجة مسـرحيتي محمـد الخطيـب، وتمـارا السـعدي، فـي برنامـج مهرجان أفينيون هذا العام ضمن مسـرح اللغة العربيَّة علـى أكثر مـن مفارقة، إن لم نقل مغالطة. ليس فقط لأن أياً من المسرحيتين لم تستخدم اللغة العربيَّة، بل كانت اللغة الفرنسـيَّة هي لغة العـرض في كل منهما..

صبري حافظ
أستاذ جامعي وناقد مسرحي من مصر

ولكن أيضـاً لأن موضوع كل منهمـا ينطوي على جوانب مختلفة من قضايا الهجرة إلى فرنسـا، ومشاكل الحياة فيها. بل ويمكن القـول إن ما طرح فيهما من رؤى واجتهادات هو من صميم قضايا الواقع الفرنسي، ولا علاقة له بشؤون العالم العربـي أو همومه. وأولى هذه المفارقات – وهي مضمرة بلا شك – تريد أن تدُعّ هذا المسرح، وتقصيه من المشهد الفرنسي، رغم تعدد هذا المشـهد الظاهر، وتنوع الإسـهامات فيه، وأن تعامـل مبدعيه على أنهم عـرب أو على الأقل مهاجرون رغم جنسيتهم الفرنسيَّة. فقد نشأ كل منهما، وتعلم في فرنسا، وتعد اللغة الفرنسـيَّة لغته الأم، ولهذا فهما يبدعان بها وليس باللغة العربيَّة التي هي لغة أسرتيهما. أما المفارقة الثانية فقد تمثلت فـي قدرة كل من العمليـن على طرح قضايا إنسـانيَّة عامة، فضلاً عن التجديدات المشـهديَّة الخلّاقة التي ابتدعتها تمارا السـعدي في عملها الشائق، وجعلت منها لغة مسرحيَّة موازية للغة الحوار المسـرحي، كان باسـتطاعة المسرح الفرنسي أن يفخر بها، بدلاً من أن يعدها بنت لغة لا يتكلمها أي منهما.

والواقع أن هناك تشابهاً من حيث التكوين ورحلة المعرفة والتعامل مع المسـرح بين المبدعين، بالرغم من فارق العمر الملحوظ، لأن محمد الخطيب أكبر سـنّاً من تمارا السـعدي، وبالتالي أقدم حضوراً في المشـهد المسرحي الفرنسي. وهو تشـابه سـنعرج عليه عند تناولنا عمل كل منهما. وقد سبق أن شـارك كل منهمـا - كما ذكـرت - في مهرجـان أفينيون من قبل، وفي دورات سـابقة. ولنبدأ بمحمد الخطيب ومسرحيته المعنونة «إسـرائيل ومحمد» وهو عنوان صادم، وخاصة في سـياق ما يدور في الواقع العربي والسياسـي الراهن الذي تبلورت المسـرحيَّة فيه، ولكننا نكتشف ألا علاقة لما يدور في

المسرحيَّة بما يطرحه العنوان من توقعات، بل توشك العلاقة أن تكـون علاقة نفـي كاملة لما رسـخته الكلمتان، وهما في المسرحيَّة الاسـمان الأولان لممثليها: كالفان Israel Calvan ومحمـد الخطيـب Mohamed El Khatib، حسـب الترتيب الأبجدي للاسـمين. لكن محمد الخطيـب تعمد تلك الصدمة، وهي التي جذبت - بلا شـك - الجمهور الواسع للعمل، بتجنبه اسـتخدام اسـميهما العائلييـن فـي العنـوان. لأن «كالفان والخطيب» لـم تكن لتثير أياً من تلـك التوقعات، التي يريد أن يحبطها في نوع من سعيه المستمر لتلقي مسرحه بطريقة مغايـرة للتلقي المعتـاد. صحيح أنه يعي أن الاسـم هو عتبة الفرد الأولى، علامة هويته، وهي هنا علامة ثقافيَّة في المحل الأول، حيث يطرح الاسم الإشكالي حمولاته الثقافيَّة والدينيَّة، وبالنسبة للمتلقي العربي دلالات سياسيَّة سلبيَّة، وكذلك الحال مع محمد بحمولته المماثلة والمغايرة في آن. لكن المسـرحيَّة تعمـدت ألا تشـير إلى ديانـة أي منهما من قريـب أو بعيد، بالصورة التي لا نعرف معها حقاً – وعلى أي درجة من اليقين – إذا ما كان كالفان يهودياً أم لا، لأن اسم ابيه José Galván اسم إسباني مسيحي شائع.

والواقع أننا بإزاء مسـرحيَّة تتناول العلاقـة المعقدة بين الأب والابـن بعيـداً من تلـك الكليشـيهات «الأوديبية» التي بلورهـا فرويـد. ومحمـد – كما يخبرنـا برنامج المسـرحيَّة المطبوع – فنان مسرحي يهتم بالمسرح الوثائقي، أما كالفان فهـو راقص فلامنكو ماهـر حقق الكثير مـن التميز والتألق فـي هذا المجال. ووضع الاسـمين معاً هي محاولة لتجسـير الفجوة بين عالمين مختلفين فنياً وأدائياً – رقـص الفلامنكـو والمسـرح – يجمع بينهما عنصر الفرجـة، كما تجمع بينهما أيضاً مسيرة فنيَّة متشـابهة على جانبي البحـر الأبيض المتوسـط بين الأندلس التـي ينحـدر منها كالفـان، من أصول يهجـس بأنهـا عربيَّة، ويشـير إلى ذلك في العـرض، والمغرب الـذي امتزجت فيه الدماء الأندلسـيَّة بالدماء والتواريخ العربيَّة، من أجل استكشـاف عوامل التماثل والاختلاف. فقد تطور كل منهما من خلال علاقة معقدة بأبيه، بين الرغبة في أن يكـون كل منهمـا ذاته، وأن يهب طاقتـه للفن الذي أحبه ويريد الإبـداع فيه، والتوق إلى أن يحظـى برضا الأب عنه، أو علـى الأقل أن يضع هواجس علاقته المعقدة بأبيه في قاع الوعي، كي لا تستمر في مناوشته وإثارة قلقه، خاصة وأن كلاً منهما يريد أن يحرر جسده من تلك الهواجس، لأنه يستخدمه في عمله الفني، كل بطريقته، لذلك يعرضان علينا أرشيف تلك العلاقة الحيَّة بحميميَّة أبعادها العائليَّة والمهنيَّة معاً، وإشراك الجمهور في ذلك النوع الخاص من التطهير الأرسطي.

لأن المسرحيَّة التي قدمت في فضاء دير الآباء الكرمليين الشهير، تدخل بالمشاهدين إلى مسرح خال، به مقعدان، كُتب اسم كل منهما على أحدهما وفي أقصى المسرح من كل ناحية مكتب، وصورة معلقة لشخص في برواز – سنكتشف أنها صورة الأب – بالنسـبة لكل منهما. وقد آثرت المسرحيَّة أن تبدأ من لقائهمـا معاً في باريس، بسـبب حب كل منهمـا لكرة القدم، وولع محمد القديم بها في صباه وشبابه؛ وممارستهما لها في نـوع من العـلاج الطبيعي حينما مـزّق كل منها بعض أربطة سـاقه: القدم عند كالفان، والركبة عنـد محمد. وبالتالي بدأ العـرض بلعبهما للكرة في نوع من العلاج الطبيعي، والتواصل الجسدي المحسوب. وما إن أخذا في الكلام والتفكير في هذا العـرض معاً، حتى بدأ كل منهمـا يعي أهميَّة الانتماء الثقافي المشـترك، وهو الانتماء إلى الواقع العربي الأندلسـي، ويعي معـه أن هناك إلـى جانب هذا الحـوار المضمر بين ضفتي

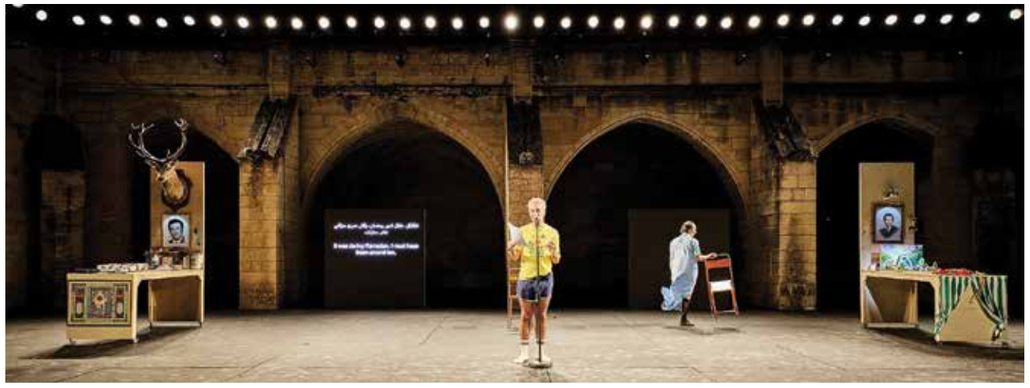
محمد الخطيب

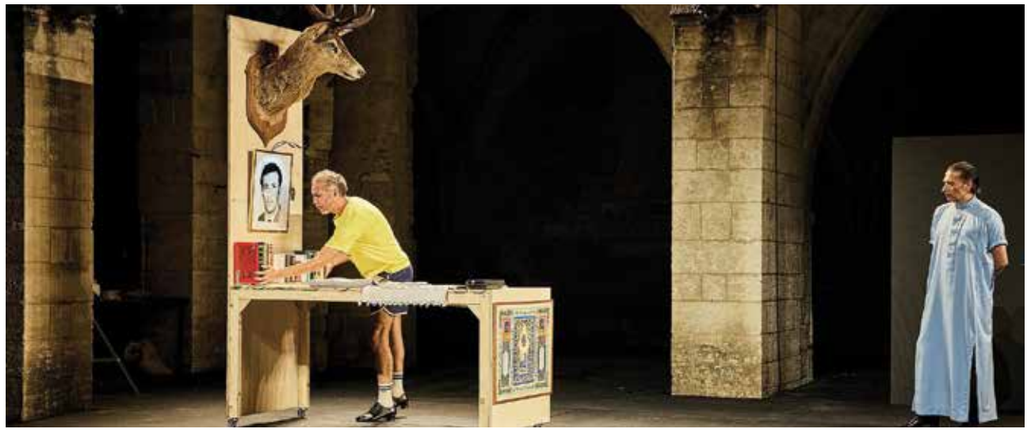
كالفان

البحر الأبيض المتوسط، إشكاليَّة العلاقة بين كل منهما وأبيه. وتجلى هذا عند مناقشتهما لكافكا، وخاصة «رسالته إلى أبيه»، و«تقريره إلى الأكاديميَّة»، وحتى «المسخ» التي كان كالفان قد حولها إلى عرض راقص. عندها قررا أن يبلورا عرضهما الذي لن يكون عملاً من أعمال رقص الفلامنكو الحديث، ولا حتى مسرحيَّة وثائقيَّة بالمعنى الذي سبق لمحمد الخطيب أن مارسه، وقدم نماذج جيدة منه، وإنما تجسيد درامي لشخصيتين تمردت كل منهما على الأب بطريقتها الخاصة. حيث أدركا معاً أن علاقة كل منهما بأبيه تختلف عن علاقته الحميمة بأمه، التي يسري فيها الحب دون إشكاليات. وإذا بالأب يصبح بالفعل محور هذا العمل، بعدما أدركا أن الإيقاع هو ما سينظم بنية عملهما، لأنه جوهر كل من رقص الفلامنكو والموسيقى العربيَّة.

لذلك بدأت المسرحيَّة بلعب الكرة، في نوع من ضبط الإيقاع الحركي، واستمرت بسرد كل منهما المحطات الأساسيَّة في علاقته بأبيه، بطريقة تمزج بين الإيقاعي والتوثيقي. ولذلك احتاج كل منهما إلى استخدام تقنية الفيديو، كي يسجل حضور الأب التوثيقي، وخاصة بالنسبة لكالفان الذي نعرف أن أباه كان راقص فلامنكو مرموقاً، وأنه أراد لابنه أن يتبعه في فنه، فقد اكتشف فيه موهبة حقيقيَّة للرقص منذ كان صبياً، فمرنه كثيراً على دروس الفلامنكو التقليديَّة. لكنه كان موهوباً فيه إلى حد أنه جعل جسده هو وسيلته لمعرفة العالم والاستجابة لما فيه من حركات ورؤى، وكيف كان يترجم أصوات الحيوانات، والطبيعة الجبليَّة التي تحيط به في صباه، إلى حركات وأصوات رقص فلامنكو جديدة ودالة، حتى كون لنفسه بالتدريج لغته الحركيَّة الخاصة، وأجروميته في الرقص. لكن الأب – الذي حاز جائزة قرطبة الشهيرة في رقص الفلامنكو عام 1947 – يريد لابنه أن يحافظ على تراث رقص الفلامنكو التقليدي، بدلاً من استخدام ما يمكن تسميته روح ذلك النوع من الرقص، لإبداع عمل فني مختلف، وتركيب جمل حركيَّة وأجروميَّة مغايرة، سرعان ما لاقت قبولاً من الجمهور المتعطش للجديد في هذا المجال. لكن الأب الذي يقدس التقاليد، يرفض هذا النوع الجديد من الرقص الذي يصفه بالخنوثة، وبأنه ضد روح بلورة الرجولة التي يجسدها الرقص التقليدي.

أما محمد الخطيب، فقصته مع أبيه أكثر تعقيداً؛ لأن الأب الذي هاجر إلى فرنسا، دون أن يتعلم في المغرب، واضطر للعمل في مصانع الحديد، وأمام أفرانها القاسية؛ أراد أن يتعلم كل أبنائه كي يتجنبوا مصيره في العمل الشاق. وقد نجح محمد في التعليم وتفوّق فيه، بل واصله حتى حصل على الدكتوراه في العلوم السياسيَّة، من أهم معهد فرنسي في هذا المجال (معهد الدراسات السياسيَّة Sciences Po) وبدلاً من أن يعمل في الجامعة أو غيرها من المؤسسات الحكوميَّة المحترمة في نظر أبيه، إذا به يكرس حياته للعمل في المسرح، وهو الأمر الذي انزعج له الأب كثيراً، حيث يتحدث الأب، عبر تقنية الفيديو، عن خيبة أمله في اتجاه ابنه إلى المسرح، وعن





التربية الصعبة التي حرص فيها على توجيه أبنائه للتعليم الذي حرم منه، وأصبح من العسير على الابن أن يقنعه بأن ما اختاره هو الأفضل بالنسبة له، لأن محمداً يدرك ما فعله الأب من أجل أبنائه، ويحب أن يحقق بعض آمال أبيه في أن يوفر لأبنائه حياة أفضل من تلك التي عاشها. فمحمد يحب أباه، ويرغب برغم سوء الفهم الذي اتسمت به علاقتهما منذ كان صبياً، أن يسعده بقدر ما يستطيع، حيث يروي لنا واقعة من صباه لا تزال عالقة في ذهنه برغم مرور سنوات عديدة عليها، فقد كان أبوه – الذي واظب ككثير من المهاجرين المغاربة على زيارة المغرب سنوياً في إجازته الصيفيَّة – ينتقد المغاربة الذين يتفرنسون، ويتنكرون لأصولهم المغربيَّة، ويغيّرون أسماءهم كي تبدو فرنسيَّة. ولاقتناع محمد الصبي بآراء أبيه، نجد أنه حينما شاهد هذا الشخص المتفرنس في سيارته، رماها بحجر، فاشتكي الرجل إلى أبيه، الذي ضربه للقيام بهذا الفعل الأحمق، الذي تصور أنه سيسر أباه. ويذكر محمد كيف كان أبوه يتذرع دوماً بالصمت طوال الرحلة التي تستغرق 2400 كيلومتر بين الضاحية الباريسيَّة التي يقيمون فيها ومدينتهم في المغرب، وخاصة في تلك الرحلة التي كانت رحلة إضافيَّة للعزاء في وفاة الجد. ويكتب لأبيه خطاباً مؤثراً حولها، لكنه لا يتلقى منه أي رد. منذ ذلك الوقت البعيد، وأثناء تكشف عمليَّة تفكيك علاقة الابن بأبيه على المسرح، بدأ سوء الفهم بينهما في التنامي، لأن الأفعال التي يظن أنها ستسر أباه ما تلبث أن تغضبه. وتواصل المسرحيَّة، من خلال تفكيك تلك العلاقة بين الأب والابن الذي لا يريد المساومة على خياراته المهنيَّة في الحالتين، تقديم مدى تعقيد تلك العلاقة بين الأب والابن عامة، بعيداً عن التبسيطات الأوديبيَّة، وكيف أنه لا يزال في أغوار كل منهما، برغم نجاحهما في المسيرة المهنيَّة التي اختاراها، هذا الهم المؤرق الذي ما زال يتطلع إلى أن يُسر الأب لما يحققه ابنه من إنجازات.

وكأن التحقق بالنسبة لكل منهما هو في حقيقة الأمر تحقق منقوص، لأنه لم يحظ بمباركة الأب له. ذلك لأن المجتمع مهما كانت درجة تقدمه، هو في حقيقة الأمر مجتمع أبوي لا يزال. كل هذا يدور في وجود ما يسمونه بالإنجليزيَّة – الفيل في الغرفة – والمتمثل في عنوان العمل الإشكالي. صحيح أن محمد الخطيب أصبح أحد نجوم المسرح في فرنسا، وها هو أكبر مهرجان مسرحي فيها يستضيفه أكثر من مرة، لكنه حينما يطلب من أبيه أن يجيء إلى أفينيون ليشاهد عمله المسرحي، فإنه يرفض بسبب عنوان العرض الصادم.

وكأن محمداً الحاصل على الدكتوراه في العلوم السياسيَّة، لا يستطيع حل هذه المشكلة الأكبر من مجرد مشكلة علاقة الأب بابنه، لأنها مشكلة علاقة بين ثقافات، يبدو أنها ستظل متصارعة لزمن طويل، ومشكلة المهاجرين من الجيل الثاني والثالث في العالم الغربي خاصة، مع متغيرات الزمن وتحيزاته، والصراع الحميمي الدائر داخل الأسرة المهاجرة.

محمد بهجاجي: المسرح المغربي بين أعلامه وعلاماته

عبدالمجيد أهرى

باحث مسرحي من المغرب

يطالعنا الكاتب والباحث المغربي محمد بهجاجي في كتابه «المسرح في المغرب، أفق السؤال: قراءات في النقد والإبداع»، بأسئلة مفتاحيَّة كما يلي:

«هل كان عبدالله العروي محقاً حين أكد في كتابه (الإيديولوجيا العربيَّة المعاصرة) أننا أضعنا الموعد مع الرواية والمسرح، لتظل الأقصوصة هي الشكل الأدبي المطابق لمجتمعنا؟ وما دلالات اعتماد حسن المنيعي مصطلح (ما قبل المسرح) مفتاحاً لأطروحته الأولى حول المسرح المغربي، ومصطلح (ما بعد الدراما) في ختام مشروعه النقدي؟ ثم لماذا نعد اجتهادات خالد أمين ضمن مشروع دراسات الفرجة مرافعات من أجل الحوار والحق في التنوع؟ وهل قدم (مسرح المرحلة) لحوري الحسين صورة ملائمة حول فكرة راهنيَّة بريشت اليوم؟».

تلك الأسئلة يطرحها هذا الكتاب في مستهله، وبين ثناياها إشارات أخرى حول تجارب العديد من المبدعين المغاربة؛ على الطرف الأول: الكاتب محمد قاوتي والمخرج عبدالواحد عوزري، فتراه يستقرئ مجدداً طبقات النص ومنعطفات البحث عن الأسلوب في تصوراتهما. وفي الطرف الآخر: يقف عند المخرج والكاتب محمد الحر، والمخرج والممثل أمين ناسور، فتراه يتقصى ديناميَّة التجديد في منجزهما المسرحي الراهن في المغرب.

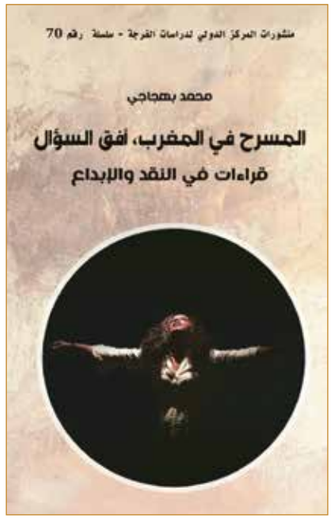
ضمن هذا الأفق، يدلي محمد بهجاجي بدلوه، للإجابة عن تلك الأسئلة، أو الكشف عن بعض سياقاتها وتجلياتها.

نواة

يعيد قراءة النص المسرحي «رجل الذكرى.. أو تراجيديا الوصل والقطيعة» الذي نشره المفكر والمؤرخ عبدالله العروي لأول مرة باسم مستعار (عبدالله الرافضي)، بالعدد الأول من مجلة «أقلام»، سنة 1964، على ضوء ما يعده العروي من أن هذا النص، يشكل «نواة كل ما ألفه فيما بعد، سواء أكان إبداعاً أو نقداً ثقافياً».

وفي النقد، وضمن السياق نفسه الذي يوضح ترابط العلاقة بين الفكر والإبداع والمجتمع، نجد بهجاجي يعيد قراءة المشروع النقدي لرائد البحث المسرحي حسن المنيعي، انطلاقاً من تأمله في مصطلحين يترجمان جانباً من الوعي النقدي كما تطور عند الراحل منذ كتابه الأول «أبحاث في المسرح المغربي» (1974)، إلى آخر إصداراته «مقاربات مسرحيَّة – قراءة في المسرح الغربي الجديد ومسرح الهجرة العربي» (2019). فبالنسبة للمنيعي – يقول البهجاجي – توظيف المصطلح تم لحسم مشكل بدايات المسرح المغربي وما يحف به من إشكال ثقافي، الذي يتمثل في تلك الأسئلة التي تداولها المسرحيون المغاربة منذ فجر الاستقلال، وعلى امتداد الستينيات والسبعينيات من قبيل: هل يوجد مسرح مغربي فعلاً؟ وإن وُجِد فبأي معنى؟ وبأي اتجاه؟

واعتمد المنيعي في إصداراته الأخيرة مصطلح المسرح ما بعد الدرامي الذي أورده الباحث الألماني هانز – تيس ليمان. ومقاربة المنيعي - يقول البهجاجي - لم تكن فقط بغاية التعريف بالمسرح ما بعد الدرامي، ولكن أيضاً بهدف الإقرار بوجود مواصفات ما بعد دراميَّة في المسرح المغربي والعربي، إذ انخرط في عرض هذه المواصفات ضمن الكتاب الجماعي «مسرح ما بعد الدراما» الصادر سنة 2012، ودشن به - يشير البهجاجي - المركز الدولي لدراسات الفرجة الخطوة الأولى نحو توسيع المعرفة بهذا المصطلح في حقل التداول المسرحي العربي.



مرافعات

وفي النقد أيضاً، يعمل البهجاجي على دراسة مشروع خالد أمين انطلاقاً من إصداراته ومن ضمنها «المسرح والهويات الهاربة – رقص على حد السيف». فتجده يتتبع صيرورة بعض المصطلحات، من بينها: الفرجة (بمفاهيمها وروافدها)، ومعاني المسرح، والأداء، والهجنة، والبينيَّة، ومسرح المثاقفة، ومعنى بناء الهويات في محك التفكير العابر للحدود، والمنعطف ما بعد الدرامي. قبل أن يقف عند أهم ما يميز هذا المشروع من مرافعات للدفاع عن الحوار والحق في التنوع، وتحطيم الأقانيم الثابتة بكل ما يثيره التمركز حول اللوغوس والمركزيَّة الغربيَّة، وحتى تلك التي تؤسس لوهم المركزيَّة العربيَّة.

راهنيَّة

وفي الإبداع وقراءته، يقف محمد بهجاجي عند صور التجربة البريشتيَّة وراهنيتها في «مسرح المرحلة» عند الراحل الحوري الحسين، كي يتساءل: كيف قرأ المغاربة بريشت، وكيف تعاملوا معه؟ ويجيب عن ذلك انطلاقاً من «تصور مسرح المرحلة» المعبر عنه من خلال ورقتين حررهما الحوري سنتي 1984 و1985، إسهاماً منه في الحوار الفكري الذي أرسته البيانات المسرحيَّة المغربيَّة. ومن خلال ذلك، يرصد البهجاجي الإطار المرجعي لمسرح المرحلة، ويحدد ما عدّها «شجرة نسبه» التي تظلله، ويقف عند الأفكار التي تشكلها هذه التجربة حول المسرح والسياسة والمجتمع.

وفي الإبداع وقراءته أيضاً، يعيد تفكيك العمليَّة الفنيَّة لدى الكاتب محمد قاوتي، انطلاقاً من مسرحيته «نومانس لاند»، و«الرينك»، ليصل إلى الوقوف عند إستراتيجيَّة الكتابة عند المؤلف التي تتأسس على ثلاثيَّة، قام البهجاجي بتحليلها:

- النص بصفته منجزاً حوارياً: بما هو نص جوال عند قاوتي، فكل مقطع أو مشهد نجده محاوراً لنصوص من متون أخرى: من تاريخ الطبري والمسعودي في «القرامطة يتمرنون»، ومن القرآن الكريم والعهد القديم وكتابات عبدالجبار النفري ومحيي الدين بن عربي في نص «نومانس لاند»، ومن ديوان الشعر العربي ومن المحكي الشعبي المغربي في نص «بوغابة».
- النص بصفته فضاء حاضناً لشخصيات إشكاليَّة: حيث تقيم شخصياته على حافة الوجود، لا تحضر كلياً ولا تغيب كذلك، أو لنقل إنها كائنات بينيَّة تقتات من الانشطار المعادل للانهيار الذي يربك حالتها.
- النص بصفته مشروعاً للعرض: حيث يتحول المؤلف إلى مخرج يقترح إرشادات تعزز الطابع المشهدي للنص.

تجربة

وفي الإبداع وقراءته، ومن التأليف إلى الإخراج، يقف محمد بهجاجي عند تجربة إخراجيَّة، هو أمين سرها، تلك المتمثلة في تجربة عبدالواحد عوزري في فرقة «مسرح اليوم» التي تتبعها - يقول - منذ بدايته هاوياً، في سبعينيات القرن الماضي، إلى أن اكتملت التجربة بعد رصيد إخراجي رسخ أثره بجدارة في ذاكرتنا الثقافيَّة والفنيَّة، وفي تاريخ فرقة «مسرح اليوم» التي أسسها وأدارها منذ سنة 1987، رفقة ثريا جبران. فجاءت مقاربة بهجاجي، لتقف عند رصيد الفرقة من محاولة عوزري البحث عن خطو أول كما في مسرحيَّة «حكايات بلا حدود» (1987)، ومسرحيَّة «بوغابة» (1989)، وبمحاولته البحث عن أفق سيميائي لأعماله في مسرحيَّة «نركبو لهبال» (1990)، وانتهاء بمسرحيَّة «أربع ساعات في شاتيلا» (2001)، إلى حدود – يقول البهجاجي – أن اكتملت في الزمن بعد أن اختار مؤسساها (ثريا جبران وعبدالواحد عوزري) إنهاءها طوعاً.

محمد بهجاجي

ديناميَّة التجديد

وفي النقد والإبداع، يقف البهجاجي عند راهن المسرح المغربي، ليرصد طيفاً منه، ويقف عند «ديناميَّة التجديد في المنجز المسرحي الراهن في المغرب»، انطلاقاً من تجربتين، مثلتا، بالنسبة له، «إشارات على استمرار توهج ديناميَّة التجديد». ويتعلق الأمر بمسرحيَّة «سماء أخرى» للمخرج محمد الحر، المعدة عن مسرحيَّة «يرما» لـ فدريكو غارسيا لوركا، ومسرحيَّة «النمس» لأمين ناسور التي أعدها عبد الإله بنهدار عن رواية «هوت ماروك» لـ ياسين عدنان.

هذان عرضان مسرحيان، يقدمان - يقول البهجاجي - فكرة عن المنجز المسرحي الراهن، انطلاقاً من منظور الوحدة والتنوع، فهما ينتميان إلى فكرة الاقتحام المتواصل لمساحات التجديد، ويتفقان من حيث الاختيار الموضوعاتي الذي يتمحور حول الفرد وحياته الزوجيَّة، ويختلفان من حيث الاعتماد على خيارات دراماتورجيَّة وإخراجيَّة تسير نحو بناء فرجة شعبيَّة تسعى لتدبير المعادلة الصعبة بين المسرح والجمهور، خاصة إذا استحضرنا وجود خط ناظم في نسقيَّة الاجتهاد الإبداعي عند كلا المخرجين. أقصد أن «النمس» امتداد لـ «شابكة»، مثلما هي «سماء أخرى» بالنسبة إلى «صولو».

دائرة الثقافة و«اليونسكو»

توقعان اتفاقية تأهيل مسرح بيروت

استمراراً لرعاية ودعم صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، للمؤسسات الثقافيَّة في العالم العربي؛ شهدت منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونسكو)، حفل توقيع اتفاقيَّة إعادة تأهيل مسرح بيروت الكبير بين حكومة الشارقة ومنظمة (اليونسكو).

الشارقة: «المسرح»

أقيم حفل مراسم التوقيع الثلاثاء (14 أكتوبر)، في مقر (اليونسكو) في العاصمة الفرنسيَّة باريس، بحضور سعادة عبدالله بن محمد العويس رئيس دائرة الثقافة في الشارقة، وسعادة علي الحاج آل علي سفير دولة الإمارات العربيَّة المتحدة لدى (اليونسكو)، وسعادة إرنستو أوتون راميرز مساعد مدير عام (اليونسكو)- قطاع الثقافة، وسعادة هند درويش سفير جمهوريَّة لبنان لدى (اليونسكو)، والأستاذ محمد إبراهيم القصير مدير إدارة الشؤون الثقافيَّة في دائرة الثقافة، وجورج كريدي مدير مكتب (اليونسكو) في بيروت، وعدد من البعثات الديبلوماسيَّة والمسؤولين والمثقفين العرب.

بدأت مراسم حفل التوقيع بكلمةٍ ألقاها عبدالله العويس، مشيراً في بدايتها إلى أهميَّة التعاون الثقافي بين الدول والمنظمات الدوليَّة، وما تعكسه من أثرٍ إيجابيٍ على المجتمعات، وقال في هذا الصدد: «نسعد بهذه المناسبة المتجدّدة التي تجسد أهميَّة التعاون الثقافي بين الدول والمنظمات العالميَّة، حيث أثبتت هذه المنهجيَّة مدى نجاح المبادرات الثقافيَّة التي تمّت خلال العقود الماضية، وأثرها الذي انعكس على المجتمعات الإنسانيَّة جمعاء».

ولفت إلى أن توقيع الاتفاقيَّة يعزّز هذا التوجه، وقال: «إنّ لقاءنا اليوم بمناسبة توقيع اتفاقيَّة إعادة تأهيل مسرح بيروت الكبير بين حكومة الشارقة بدولة الإمارات العربيَّة المتحدة ومنظمة اليونسكو، ليُعزز هذا التوجّه البنّاء من أجل حياةٍ تنعم بالثقافة والفنون التي يمتد أثرها إلى عيشةٍ هانئة مطمئنّة، وهو النهج الذي تحرص عليه القيادة الرشيدة في دولة الإمارات العربيَّة المتحدة من خلال تنفيذ العديد من المبادرات الثقافيَّة على المستوى العربي والعالمي».

وأكّد العويس في كلمته أن هذه المناسبة ما هي إلا استمرار لرعاية ودعم صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة في تأسيس العديد من المراكز الثقافيَّة والفنيَّة والتعليميَّة في العالم، في مسعىً نبيل لرفد الإنسان بالعلم والثقافة بُغية الوصول إلى تنمية مجتمعيَّة مستقرة.

ونقل رئيس دائرة الثقافة تحيات صاحب السمو حاكم الشارقة للحضور، قائلاً: «أتشرف في هذا المقام بأن أنقل لكم تحيات سموه وتمنياته لكم بالنجاح والتوفيق».

وأشاد مساعد مدير عام منظمة (اليونسكو) لقطاع الثقافة في بداية كلمته، بجهود صاحب السمو حاكم الشارقة المستمرة في دعم منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة في العديد من المشاريع الثقافيَّة، مشيراً إلى أن إسهام الشارقة في إعادة تأهيل مسرح بيروت الكبير في لبنان يؤكّد دور الإمارة الريادي في رعاية العمل الثقافي.

كما ثمّن التعاون المثمر بين (اليونسكو) وحكومة الشارقة، مشيراً إلى أن هذه الشراكة تمثّل نموذجاً فاعلاً في حماية التراث الثقافي العالمي وصون المعالم التاريخيَّة التي تشكّل جزءاً من الذاكرة الإنسانيَّة.

وجدّد أوتسون شكر وعرفان منظمة (اليونسكو) لصاحب السمو حاكم الشارقة على تبرع ودعم سموّه لإعادة تأهيل مسرح بيروت.

وأكّدت سفير جمهوريَّة لبنان لدى (اليونسكو) أن أيادي صاحب السمو حاكم الشارقة البيضاء تمتد من الوطن العربي إلى كافة أنحاء العالم، لتترك أثرها الواضح والمهم على الساحة الثقافيَّة العالميَّة.

وقالت: «للشارقة دور بارز في نهضة الحركة الثقافيَّة العربيَّة من خلال سلسلة مشاريع ومبادرات متواصلة تهدف إلى دعم الإبداع والمبدعين، وترسيخ مكانة الثقافة والفنون بصفتها ركيزة حياتيَّة، وها هي الشارقة اليوم تطرق أبواب العالميَّة بفعلها الثقافي النبيل الذي ينشد خطاباً إنسانياً وحضارياً على مستوى العالم».

ولفتت درويش إلى أن إسهامات صاحب السمو حاكم الشارقة واضحة للعيان وهي محل تقدير، مؤكدةً أن تبرّع سموّه لدعم إعادة تأهيل مسرح بيروت، سيسهم في تعزيز الحركة الفنيَّة والثقافيَّة في لبنان.

الجدير بالذكر أن صاحب السمو حاكم الشارقة، خصّص دعماً مادياً لإعادة تأهيل مسرح «بيروت الكبير»، وذلك ضمن الحملة الدوليَّة التي أطلقتها منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة «اليونسكو»، الرامية إلى ترميم المبنى التاريخي للمسرح في العاصمة اللبنانيَّة.

وكان سعادة عبدالله بن محمد العويس، رئيس دائرة الثقافة في الشارقة، قد شهد حفل الإعلان عن مساهمة إمارة الشارقة في إعادة تأهيل مسرح «بيروت الكبير»، الذي أقيم في العاصمة اللبنانيَّة منذ مدة.

«مسرح بيروت الكبير»

صممه يوسف أفتيموس، وبناه جاك تابت (شاعر وعاشق للمسرح) خلال العشرينيات من القرن الماضي. افتُتح المبنى في العام 1929، واستضاف على مر السنين عروضاً مسرحيَّة عالميَّة. تتسع قاعة المسرح لـ 630 مقعداً مع أوركسترا وشرفتين وآلات لتجهيز المسرح. فيه قبة فولاذيَّة صغيرة تعمل بالكهرباء على القضبان، إضافة إلى سقف مقبب مع زجاج ملون مزخرف يغطي الردهة.

صمم المسرح بشكل يخدم عروض فرق المسرح والأوبرا، واستمرت العروض فيه حتى أواسط العام 1970، ليبقى مهجوراً حتى اليوم.

المسرح الإماراتي

ثلاثة عروض تستقصي قلق الإنسان ومآزقه الوجودية

كثيراً ما تمتاز الفنون بقدرتها على استحضار نبض الحياة، حتى إن الحكم الأشهر على الأعمال الناجحة هو مدى قدرتها على تجسيد ذلك.

وائل سعيد
ناقد ثقافي وإعلامي من مصر

من هنا، كان من الطبيعي أن يختص المسرح بهذه الميزة بين بقيَّة الفنون، ليظل الأكثر التصاقاً بها، فهو لا يكتفي بتقديم حالة حيَّة على الخشبة فحسب، بل يترك لكل عرض فرصة أن يختلف من ليلة إلى أخرى ومن موسم إلى موسم، كأننا أمام ورشة مفتوحة على تجارب وأسئلة لا تنتهي. في محاولاته المستمرة، يواصل المسرح الإماراتي على مختلف الخشبات اختبار صيغ متجددة تعكس قلق الإنسان وأسئلته، متأرجحاً بين أزمة الفرد والجماعة، وبين محاكاة الواقع والانفتاح على العبث، وغيرها من موضوعات.

من بين هذه التجارب، تبرز ثلاثة عروض حديثة، قدمت أخيراً في القاهرة والإسكندريَّة، وجابت مهرجانات محليَّة ودوليَّة، ولا تزال تنتظر محطات تالية لعرضها. تجارب تشترك في نزعتها إلى مساءلة الواقع عبر أشكال أدائيَّة مختلفة، بداية من المونودراما في عرض «الفانوس»، بطابعها الجنائزي الذي يستقصي مصير الفرد أمام حتميَّة الزوال، فيما تستعاد روح يونسكو العبثيَّة في «17 ساعة» في صياغة مسرحيَّة ثنائيَّة تكثّف أزمة الانتظار العبثي، والتكرار الوجودي في زمن متسارع. أما «علكة صالح»، فيأخذنا إلى فضاء مسرحي جماعي لا يخلو من واقعيَّة سحريَّة تمزج الكوميديا بالعبث، بوصفهما مدخلان لقراءة العلاقة الجمعيَّة بالخطاب السياسي اليومي.

مع أن أيّاً منها لم يتجاوز أربعين دقيقة، إلا أن ساعتين من هذه العروض أظهرت ثلاثة مستويات مسرحيَّة في الأداء: الفردي – الثنائي – الجماعي، ما يسمح بالتأمل في تقاطعات هذا المسرح وراهنه، سواء عن طريق الجمع بين التقاليد والابتكار، أم من خلال معالجة قضايا إنسانيَّة معاصرة، على طريق تتلاقى فيه هموم الإنسان مع استفساراته الوجوديَّة، إلى جانب هشاشة العلاقات وتناقضات المجتمع. في هذا السياق، تغدو الخشبة أقرب إلى مساحة للاختبار، تُستكشف بأساليب متباينة، يسعى كل منها إلى ابتكار صيغة خاصة للحوار مع جمهوره.

مرآة

لا يتعامل عرض «الفانوس»، (جمعيَّة دبا للثقافة والفنون والمسرح) مع الخشبة بوصفها مجرد منصة للحكي، بل يشيّد عليها طقساً جنائزياً ليعرّي بدوره المعاناة الوجوديَّة للضعف الإنساني أمام حقيقته الكبرى: الموت. منذ اللحظة الأولى، تحاصرنا العلامات البصريَّة: جماجم مدلاة داخل إطار مضاء، صناديق توابيت تحتفظ ببقايا شبه بشريَّة، موسيقى متقطعة تتخللها دقات ساعات، وثمة ستارة؛ في الختام تتحول إلى تابوت. جميعها شواهد على أن العرض يقيم مسرحاً للزوال، حيث لا يبقى من الإنسان سوى طيف هش، نستمع من خلاله لصوت متهدج على الطريقة الشكسبيريَّة: «أنا المولود بين كفين وكفنين.. لمن كنت ولمن سأكون.. مؤامرة دنيئة من أجل دفني».

العرض الذي أخرجه خالد أمين، من أداء الممثل عبدالله التركماني، وتشاركه على الخشبة ثلاث دمى من تصميم وتنفيذ خلود الرشيدي، تولى تحريكها على امتداد العرض، لتعمل عنصراً درامياً موازياً للأداء التمثيلي. تتقدم بين الدمى نسخة تكاد تلازمه؛ يكلّمها منذ اللحظة الأولى، يبتعد عنها حيناً، ثم تعود لتواجهه مع غيرها في مشاهد أخرى. نسخة مطابقة له لكن أكثر شيخوخة، كأنها مرآة تضع أمامه الحقيقة التي يفرّ منها. «لم نعد في حاجه إلى أسلوب عملك القديم»، هكذا يصرح المدير ببرود وهو يبلغه قرار إحالته على المعاش بذريعة تجديد الدماء، قبل أن يذكّره بحفل تكريم لوداع الزملاء. حفل لا يراه «فانوس» سوى مراسم دفن مبكرة، عندها ينفجر سيل من ذكريات خمسة وثلاثين عاماً مضت.

كذلك لم تقتصر دراما التداعي في العرض على التصاعد السردي فحسب، بل سارت في خط موازٍ مع تصاعد حركي، تآلفت أجزاؤه لتشكّل صورة مكتملة من أزمنة متفرقة في حياة البطل. في مقطع «بانتومايم» مع الدمية، يستخدم «الفلاش باك» ليرصد نفسه قبل خمسة وثلاثين عاماً، حين

17 ساعة

كان يبحث عن وسيلة نقل في الشارع توصله إلى عمله، حاملاً حلم مدينة واسعة تتسع لهمومه وأحلامه، أو هكذا كان يظن. داخل هذا الاسترجاع يستعيد لحظة تسلمه العمل، محاوراً دمية أخرى يحركها بيديه، لتتداخل العرائس في أداء يحسب للتركماني الذي تنقّل بمرونة بين الشخصيات على المستويين النفسي والجسدي، مكملاً ذلك بانتقالات صوتيَّة متوالية عكست اختلاف الشخصيات تارة، وتطور حالته الداخليَّة تارة أخرى. هكذا جاء المزج بين التحريك والأداء التمثيلي كاشفاً عن أن الدمية المقابلة لم تكن سوى صوته الداخلي.

أمام رجل يواجه ذاته عبر دمى يحركها بيديه، كأنها نسخ داخليَّة مستحضرة من تاريخه، بدا لزاماً ترشيد اللغة البصريَّة في فضاء المسرح، وربما تكثيفها، سواء على مستوى الإضاءة، (فيصل العبد) أو الديكور (محمد الربيعان)، بما في ذلك أزياء ابتسام الحمادي. ويبقى مشهد الأم من أميز المناظر في المسرحيَّة، بما جسّده من تضافر وامتزاج جنيني بين الممثل والدمية؛ هناك يودّع «فانوس» أمه للمرة الثانية مردداً: «أدركت أن الموت يختار الأجساد المرتجفة»، برغم هذا ينصاع لارتجاف جسده لدى استقبال الموت، الذي يضع حداً لمونولوجه المتقطع ونهنهاته الأخيرة، كصوت ينطفئ داخل مجتمع استهلاكي لا يجد حرجاً من تشييع ذاته في صمت، لا يخلو من أنين.

الفانوس

الأنا والآخر

«تخريف ثنائي»، واحدة من أشهر مسرحيات أوجين يونسكو العبثيَّة. تقوم على دراما صداميَّة بين زوجين يتنازعان تفاصيل حياتهما بينما العالم من حولهما ينهار. في عرض «17 ساعة» لمسرح الشارقة الوطني، يلتقط المخرج عبدالله محمد العلي، في نص من إعداده، هذا الخيط العبثي ليُعيد نسجه في شكل أكثر غرابة وكثافة. فإذا كان يونسكو قد بنى نصه على الملل والفتور اللذين ينهشان علاقة امتدت سبعة عشر عاماً من الزواج، فإن العرض الجديد يقفز فوق هذا الامتداد الزمني، ليصنع صداماً مبكراً لا يحتاج إلى ذاكرة مشتركة أو تراكم للخيبات؛ إذ ينفجر العداء بين الزوجين، (نصر الدين عبيدي، ودلال شرايبي)، بعد سبع عشرة ساعة فقط من دخولهما عش الزوجيَّة، ما ينتج عنه إيقاع بصري وزمني خاص، يجعل من عنوان العرض، الزمنى، بطلاً خفياً قد يبتلع المساحة بكاملها.

هذا الانزياح الزمني لا يقتصر على كونه تفصيلة دراماتورجيَّة، بل يغير جوهر الرؤية الإخراجيَّة؛ فالصراع هنا يتحول إلى نزعة بدائيَّة تفصح عن نفسها منذ اللحظة الأولى، كأن العلاقة تحمل بذور انهيارها بداخلها، لذلك اعتمد المخرج على تكثيف التوتر الجسدي والانفعالي بين الممثلين، ليجعل من كل حركة أو نبرة صوت انعكاساً لصدام داخلي يتضخم بلا مبرر. وفي وجود التوبيخات القديمة نفسها؛ لوم الزوجة لزوجها على عدم الإنجاب، فيما يسخر هو من زيادة وزنها؛ اكتسب المشهد الجديد نكهة كاريكاتوريَّة، لكنها أيضاً تُضيء جانباً قاتماً من صورة الإنسان المعاصر، كائن يتلهّى بالضحك والتهكم بينما يفتش في أعماقه عن عداء خفي.

خلف هذه التفاصيل البسيطة يظهر صراع أعمق، ويكشف كل طرف عن نزاعه الداخلي، مشاعر، توقعات، وربّما رغبة في السيطرة أو حتى التفاهم، يصبح هذا الصراع الشخصي مرآة لحالة تُحاكي حرباً مدمّرة تدور في المحيط الخارجي لمنزلهما، بمعنى إنهما عالقان في محيط متوتر أو مأزوم (سياسياً أو اجتماعياً أو حتى انفصالياً)، يؤثر فيهما من الخارج بينما هما مشغولان بالنزاعات الصغيرة داخلياً، وصدام لم يكرر ما بدأه يونسكو بقدر ما استخدم عبثه منصةً لإعادة طرح سؤال معاصر: هل تنكسر العلاقات بفعل الزمن، أم أن ميلها للانهيار سابق على أي تجربة مشتركة؟

ما وراء الحكاية

قبل رفع الستار، يفتتح عرض «علكة صالح» (من إنتاج جمعيَّة الشارقة للفنون الشعبيَّة والمسرح – المسرح الحديث) بمشهد ذكي، نتابع من خلاله رجلاً قعيداً على كرسي متحرك يدفعه عامل نظافة، ينطلقان في الغناء معاً بسعادة قبل أن تبدأ اللعبة المسرحيَّة؛ فمنذ اللحظة الأولى يضعنا العرض أمام ثيمته الجوهريَّة في التباس الواقع بالتمثيل، الحقيقي والمتخيل، عبر تحويل بقع من الحياة اليوميَّة في الميدان إلى مشاهد مسرحيَّة. الرجل ليس سوى كاتب النص نفسه، يروي ما يحدث على الخشبة ويعلق عليه، مستخدماً كلمة واحدة فاصلةً في نهاية كل مشهد: «بقعة»، لتقودنا إلى سلسلة من المواقف العبثيَّة التي اجتاحت المدينة، إثر خبر رسالة غامضة ألصقها مجهول على جدار الميدان، فأطلقت موجة من الجدل والضجيج انتشرت في كل مكان.

ضم فريق التمثيل عدداً كبيراً من الأسماء، من بينها: إبراهيم سالم، وفيصل علي، ومحمود القطان، وسالم التميمي، وآية الإيمان بنت محمد، ونساء عباس، وغيرهم. يجتمعون في نص من تأليف علي جمال، وإخراج حسن رجب، الذي أدار عرضه عبر سلسلة من اللوحات المتوالية، تتصل وتنفصل في فضاءات مختلفة. اللافت أن منطق العبث في العرض شمل الأفراد كما المؤسسات الرسميَّة؛ حيث تبادل الناس فيما بينهم الأسرار الخفيَّة من خلال الرسالة الغامضة ومغزاها، بينما تابعت وسائل الإعلام الحدث عن كثب، مسجلة نبض الشارع بين مؤيد ومعارض.

علكة صالح

وكان من أجمل مشاهد العرض ذلك التبدل السريع في المواقف، حين تحولت الجمهرة على الخشبة من مؤيدين إلى معارضين بمجرد انتقالهم بين اليمين واليسار، رافعين لافتات مزدوجة الوجه، أخضر وأحمر.

مع كسر الإيهام المتواصل، وجد الجمهور نفسه جزءاً من اللعبة المسرحيَّة، مندمجاً بسهولة في حالة تفاعليَّة مع الفريق؛ تارة عبر الترقب لمعرفة الفاعل وراء الرسالة الغامضة، أو من خلال التداخل مع مواقف عابرة بين الكاتب وشخصياته، حين يخالف بعضها مسار الرواية، أو يستمهله أحدهم لإكمال انفعاله قبل الانتقال إلى المشهد التالي. كما أسهمت بساطة السينوغرافيا القائمة على علب الكرتون، في إعادة تشكيل الأمكنة وتبديل العوالم، فجعلت العرض يتأرجح بين الكوميديا والعبث، مع ومضات تراجيديَّة عابرة. وسط هذا، يظل «صالح» عامل النظافة أكثر من كونه مجرد حامل للعنوان أو رمزه؛ بل صورة مصغرة للتمزق الفردي داخل عصر معلوماتي غير محدود، يلتصق به كالعلكة، محتجَزاً بين عالمين لا يلتقيان إلا في هشاشة وجوده، سواء بين الخطاب والواقع، أم بين السلطة وجمهورها.

مؤسسة الشارقة للفنون

موسم رابع من برنامج العروض الأدائية

أعلنت مؤسسة الشارقة للفنون عن تفاصيل الموسم الرابع من برنامج «عروض الشارقة»، الذي يقام في الفترة من 11 أكتوبر إلى 30 نوفمبر الجاري، في الأماكن العامة والمراكز المجتمعيَّة على امتداد مدينتي الشارقة وخورفكان.

الشارقة: «المسرح»

ويتضمن الموسم الجديد العديد من الإنتاجات الفريدة التي تسلّط الضوء على تنوع العروض الأدائيَّة المعاصرة وثرائها، وذلك عبر أعمال نخبة من الفنانين المحليين والدوليين.

وانطلق البرنامج يوم السبت 11 أكتوبر الماضي على خشبة مسرح قاعة إفريقيا مع عرض «جُرّ مِحراثك فوق عظام الموتى» للمخرج مهند كريم، في اقتباس أدبي لرواية الكاتبة البولنديَّة أولغا توكارتشوك، التي تتصدّى فيها بنبرة راسخة للقسوة ضد الحيوانات، وتستعرض ثيمتي العنف والنزوح اللذين يغزوان العالم في الوقت الحاضر.

كما ضم البرنامج عرضين راقصين شاركت المؤسسة في إنتاجهما، قدم الأول في مدرسة القاسميَّة بالشارقة (26 أكتوبر) تحت عنوان «رباعي العروسة» للفنانين سلمى وسفيان ويسي، وهو مستوحى من حركات صانعات الفخار أثناء صنع الدمى الطينيَّة التقليديَّة، أو العروسة بلهجة مدينة سجنان التونسيَّة، حيث يحتفي العرض بالحِرفة والمرونة والإبداع، مسلّطاً الضوء على فكرة انتقال المعرفة الثقافيَّة عبر الأجيال.

أما العمل الثاني فيقام في بيت عبيد الشامسي (30 نوفمبر الجاري)، بعنوان «ماجك/الصحراء» للفنان رضوان مرزيكا، الذي يستلهم فيه الحكمة الدفينة في تضاريس الطبيعة، حيث تمتزج الحركة بالنصوص والأصوات، في تجربة فنيَّة تبرز الصحراء بوصفها معلماً يجب تبجيله، لا مجرّد موردٍ يمكن استغلاله.

ويعود الفنان أحمد العطار مرة أخرى إلى «عروض الشارقة» بعد مشاركته في الدورة الأولى عام 2022، ليقدّم نسخته المترجمة من مسرحيَّة «كل حاجة حلوة» المكونة من فصل واحد للمؤلف الإنجليزي دنكان ماكميلان، التي قام بترجمتها وإخراجها، وتقوم بدور البطولة الفنانة ناندا محمد، التي تقدم سرداً مدهشاً ومبهجاً لتجربة العيش مع الاكتئاب، داعية الجمهور للمشاركة في العرض بُغية طمس الخط الفاصل بين الممثل والمتفرج في تجربة حيَّة وجماعيَّة، وتقدم المسرحيَّة يومي 1 و2 نوفمبر الجاري أمام مدرج خورفكان.

أما الفنانان إبيانا غارين ولويس غوينيل، فيقدمان عرضهما «مينغا المنزل المتداعي» في المدرسة القاسميَّة (21 نوفمبر)، ويتناولان من خلاله التقليد السائد في باتاغونيا والمتمثل في نقل المنازل من مكان إلى آخر، ويحكيان ثلاث قصص تتأمل معنى الانتماء إلى المكان والفضاءات التي نعيش فيها.

كما تشارك ناندا محمد مخرجةً وممثلة في مسرحيَّة «بندور عالحب»، في ثنائيَّة غنائيَّة مع عازف الكمان محمد سامي، التي تجمع بين الموسيقى والشعر، للتركيز على زوجين يجدان نفسيهما في مرحلة فاصلة من علاقتهما. يقام العرض يوم 16 نوفمبر في قاعة «الدانة» بمدينة خورفكان.

وفي ثنائيَّة أخرى، يستخدم الفنانان كلير وأنطوني في عرضهما «تذكارات» الذي يقام يومي 28 و29 نوفمبر في ساحة الفنون، الموسيقى والرقص والظلال لتسليط الضوء على المساحات المفتوحة في الشارقة، حيث يوظفان الدعابة واللطف لاستعراض الأحلام والحسرة وقوة المخيلة التي لا تخبو.

يقام برنامج «عروض الشارقة» في أماكن مألوفة وأخرى غير متوقعة، متضمناً طيفاً متنوعاً من العروض المبتكرة والتجريبيَّة والآسرة، حيث تتجسد روح البرنامج بفعاليَّة «موسيقى على البارج»، التي تعيد رسم معالم بحيرة خالد والمنطقة المحيطة بها من خلال استضافة عروض موسيقيَّة تقام على مسرح عائم مصمم لهذا الغرض، وتحيي هذه العروض ثلاث فرقٍ هي: «أديغا»، و«نوون»، و«روحانيّات»، وذلك في التاسع من الشهر الجاري.

رئيس مجلس جمعية ياس للثقافة والفنون والمسرح

عبدالله الشحي: فرقتنا ملتزمة برعاية المواهب وتقديم أعمال متميزة

انطلقت الرحلة المسرحيَّة لرئيس مجلس إدارة جمعيَّة ياس للثقافة والفنون والمسرح، الفنان عبدالله محمد أحمد الشحي، عبر مشاركاته ممثلاً في عروض عدة، بعد أن خضع لسلسلة من الورش المسرحيَّة التي تدرب فيها على مبادئ التشخيص، وولدت منها أول تجربة وقوف له على خشبة المسرح، من خلال عرض «فاصل ونواصل» من تأليف وإخراج حميد المهري.

الشارقة: أحمد الماجد

وكان العمل قدم في الدورة الخامسة من مهرجان دبي لمسرح الشباب (2011)، وهو نتاج ورشة مسرحيَّة أشرف عليها الفنان حبيب غلوم، أقامتها وزارة الثقافة بالتعاون مع جمعيَّة المسرحيين لصالح جمعيَّة ياس.

وبعد تجارب مسرحيَّة عدة، منها تجربته مع المخرج حبيب غلوم في مسرحيَّة «بهلول» في الدورة الثانية والعشرين من أيام الشارقة المسرحيَّة (2012)، انضم الشحي إلى مجلس إدارة الفرقة في العام 2016، ثم في العام 2019 صار رئيساً للمجلس وحتى الآن.

والشحي، إلى جانب نشاطه المسرحي، يمتلك العديد من الخبرات، فهو مستشار وخبير إعلامي معتمد، ومدرب محترف في إدارة الرؤية الإعلاميَّة الحديثة، وحاصل على العديد من الدرجات والشهادات الإعلاميَّة. ولتسليط الضوء على رحلته، كان لي معه هذا الحوار.

• بداية، لماذا انضممت إلى جمعيَّة ياس للثقافة والفنون والمسرح؟

- انضممت إليها، لإيماني بدروها ورغبة مني في الإسهام في دفع مسيرتها إلى الأمام، ومن أجل تطوير المشهد المسرحي. وعملنا معاً في مجلس الإدارة على إحداث نقلة نوعيَّة، وصار لفرقتنا حضورها النوعي والمتميز في معظم الأحداث المسرحيَّة المحليَّة والخليجيَّة والعربيَّة والدوليَّة، كما أننا ارتأينا تغيير اسم الفرقة، من مسرح بني ياس، إلى جمعيَّة ياس للثقافة والفنون والمسرح، لتشمل مختلف الجوانب الثقافيَّة والفنيَّة، وتواكب كافة التوجهات في تنمية المجتمع.

حصدت الفرقة العديد من الجوائز خلال مشوارها الذي يعد قصيراً مقارنة بالفرق المسرحيَّة الأخرى، فلقد أسست في العام 2007، وتعد أول جمعيَّة ذات نفع عام تحصل على شهادة الآيزو في إدارة الجودة من شركة يونيفيرسال العالميَّة، بالإضافة إلى الشراكات والاتفاقيات التي نفذتها الفرقة مع جهات ومؤسسات عدة لخدمة الأعضاء وتعزيز الحضور الثقافي والفني للجمعيَّة .

• مـا أهـم التحديات التـي واجهتها الفرقـة في مرحلة البدايات؟

- تأسسـت جمعيَّة ياس للثقافة والفنون والمسـرح، كما ذكرت سـابقاً، في العام 2007 في إمـارة أبوظبي على يد نخبـة من فناني الإمـارات، يتقدمهم المستشـار الإعلامي عبدالله السراي. ومنذ انطلاقتها شاركت الجمعيَّة في العديد من المسـابقات والمهرجانات، وقدمت عروضاً مسـرحيَّة مثّلت الدولة خير تمثيل، وحققت إنجازات عدة. وبرغم هذا العطـاء، واجهتنا في البدايات تحديات كبيرة، أبرزها غياب مقر يجمع الأعضاء وتقام فيه أنشـطة الجمعيَّة من بروفات وجلسـات واجتماعات، مما شكل عائقاً حقيقياً أمام التطور. ثم تحقق حلمنا بالحصول على مقر يلبي متطلبات الجمعيَّة، وتم افتتاحه رسـمياً برعاية وحضور الشيخ خليفة بن محمد بن خالد آل نهيان، الرئيس الفخري للجمعيَّة، وهو ما شـكّل نقطة تحول مهمة في مسيرتنا.

ويقع هـذا المقر في العاصمة الحبيبـة أبوظبي، داخل مبنى المسـرح الوطني التابع لـوزارة الثقافة، في المنطقة الواقعة على شـارع مجرن بن سـلطان المرر، ويتكون من مرافـق عدة؛ غرف للمكاتب، وغرفـة اجتماعات، بالإضافة إلى قاعـة داخليَّة مخصصة للتمارين، بالإضافة إلى مرافق أخرى، لبّت جميعها متطلبات أعضاء الفرقة ودعمت أعمالنا، فالمقر بحق خطوة نوعيَّة ومكسب مهم لجمعيَّة ياس.

• كيـف تقيم تجربة جمعيَّة ياس وحضورها في المشـهد المسرحي المحلي بشكل عام؟

- برغـم التحديـات اسـتطاعت جمعيَّة يـاس أن تثبت حضورها في المسـرح وفي المجتمـع، بفضل ما تملكه من عناصر فنيَّة مبدعة لها بصمتها الخاصة. الجمعيَّة اليوم تملك رصيداً متميزاً يتمثل في أكثر من 33 عملاً مسرحياً، وحققت ما يزيد علـى 67 جائزة محليَّة ودوليَّـة، إلى جانب إطلاق 24 مبـادرة مجتمعيَّـة، وتوقيع 13 اتفاقيَّة تعاون وشـراكة. هـذه الإنجازات لم تأتِ من فـراغ، بل من إصرار الفنانين المنتمين إلـى الجمعيَّة على إثبات قدرتهم على المنافسـة وحصد النجاحات، بما يرسّـخ حضـور الجمعيَّة القوي في مختلف المجالات الثقافيَّة والفنيَّة.

• مـن هم أهم المخرجين المسـرحيين الذين تعاونوا مع جمعيَّة ياس وكان لهم الأثر الكبير على مسيرة الفرقة؟

- على مدار مسـيرة الجمعيَّة المسـرحيَّة، كان لنا شرف التعاون مـع عدد من الأسـماء المسـرحيَّة المرموقة على المسـتويين المحلي والعربي، من الذين كان لهم أثر كبير فـي تطوير عمل الجمعيَّـة وصقل مسـيرة أعضائها الفنيَّة. من أبرز هؤلاء: حبيب غلـوم، وعلاء النعيمي، وجمعة علي، ومرعي الحليان، ومبارك ماشـي، وعبدالله مسعود، ومحمد سعيد السلطي، ومحمد صالح، بالإضافة إلى الفنان العراقي قاسـم زيدان، والمصري محمود الجارحـي. هؤلاء قدموا خبراتهم وتوجيهاتهم، وأسهموا بشكل مباشر في إثراء العمل المسـرحي لدى الجمعيَّة، ورفع جودة العروض والمبادرات الثقافيَّة التي نقدمها.

• ما هي أهم إنجازات الفرقة منذ مطلع العام الجاري؟

- هنـاك العديد من الإنجـازات المهمـة لجمعيَّة ياس للثقافة والفنون والمسرح خلال الفترة الماضية؛ فقد حصل عضو الجمعيَّة الفنـان عبدالله الحمادي على عضويَّة دوليَّة مـن جمعيَّة ينشـوان لفنون المسـرح الصينيَّـة، كما وقعت الجمعيَّة خمس اتفاقيات إستراتيجيَّة مع جهات ثقافيَّة وفنيَّة وتسـويقيَّة محليَّة، بالإضافـة إلى اتفاقيَّة دوليَّة مع شـركة صينيَّـة، مما يعزز حضور الجمعيَّة على المسـتوى الإقليمي والدولـي. كما تم افتتاح مقر الجمعيَّة رسـمياً بعد 18 عاماً على تأسيسـها، وهو إنجاز تاريخي يسـهم في دعم أنشطة الجمعيَّـة وأعضائها. وعلى الصعيـد الفني، حصل المهندس عبدالله الحمـادي على جائزة أفضل ديكور عن مسـرحيَّة «كعب ونصف حذاء» ضمن مشاركتنا في الدورة الأخيرة من أيام الشارقة المسرحيَّة التي نظمت في فبراير الماضي.

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

- لدينا عدة استحقاقات ومشاريع قادمة تشكل نقلة نوعيَّة للجمعيَّـة. أولاً، سنشـارك في عمل وطنـي بالتعاون مع جهة حكوميَّة، وسـيجوب هذا العمل مختلف إمـارات الدولة. كما نعمل حالياً على إعداد أول عمل جماهيري للفرقة، وهو الأول من نوعه على المسـتوى الفني المحلي. بالإضافة إلى ذلك، نتحضر لإنتاج مسرحي جديد يركز على قيم التسامح بالتعاون مع شركة سعوديَّة، وسـيتم عرضه داخل الدولة وخارجها، ما يعكس توجه الجمعيَّة لتقديم أعمال فنيَّة ذات رسالة مجتمعيَّة قويَّة ويعزز حضورنا على المستوى الخليجي والعربي.

بهلول

كعب ونصف حذاء

• لجمعيَّــة ياس ومنذ تأسيســها حضور مهم في مســرح الطفل، وخصوصاً في مهرجان الإمارات لمســرح الطفل، حدثنا عن هذا الأمر.

- مشــاركاتنا في مســرح الطفل دائمــاً مدعومة بالعمل مــع مخرجين لهم باع طويل وخبرة واســعة في المجال، ما يضمن تقديم أعمال ترتقي لمستوى المهرجان وتترك بصمة حقيقيَّة. من أبرز هؤلاء المخرجين مرعي الحليان، ومبارك ماشــي، اللذان لا يقتصر إســهامهما على فتــرة المهرجان فقــط، بل تســتمر الأعمال بعدهــا ويتم عرضهــا في عدة إمارات. ولله الحمد، بكل مشاركة تحقق أعمالنا نصيبها من الجوائــز، مما يعكس جــودة الأداء والاهتمام الكبير بتقديم محتوى مسرحي متميز للأطفال، آخرها فوزنا بجائزة أفضل عرض مسرحي وجوائز أخرى في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل عن مســرحيَّة «المبدعون» في دورته السابعة عشرة (2023).

• غابت جمعيَّة ياس عن المشاركات المسرحيَّة الخارجيَّة في الســنوات الأخيرة مع أنها كانت حاضرة وبقوة قبل ذلك، ما الأســباب؟ وكيف بإمكان الفرقة العــودة إلى حضورها المسرحي الخارجي؟

- فــي الفترة الأخيرة، ركزت الجمعيَّة على إقامة وتنظيم الورش التدريبيَّة وإبرام اتفاقيــات مع الجامعات والكليات في إمــارة أبوظبي، بهــدف زيادة عدد الأعضــاء وتعريف الطلبة بالرســالة الفنيَّة للجمعيَّة، وتشجيعهم على الانخراط ليس فقط في المســرح، بل فــي مختلف المجالات الثقافيَّة والفنيَّة والأدبيَّة. ومع هذه الخطوات المدروســة، نحن على ثقة بأن عودتنا إلى المشاركات المسرحيَّة الخارجيَّة ستكون قويَّة وملموســة، بإذن الله، وبشــكل يعكس مستوى الجمعيَّة وإمكاناتها الحقيقيَّة.

• منجز مسرحي صنعته الفرقة قريب إلى قلبك؟

- حصــول الجمعيَّة على مقر رســمي بعد مرور 18 عاماً على تأسيسها يُعد من أقوى الإنجازات التي حققتها الجمعيَّة، فقد كان الأعضاء يعانون ســابقاً مــن غياب مكان يجمعهم لإجراء البروفات، ومناقشة آخر مستجدات أعمالهم، أو عقد الاجتماعات اللازمة لتطوير المشاريع الفنيَّة.

• هــل تؤمن بصفتك رئيس مجلس إدارة الجمعيَّة، بمبدأ تكليف أســماء بعينها، مخرجين أو مؤلفين أو ممثلين أو مصممي عناصر العرض المســرحي، في مشــاريع الفرقة المسرحيَّة؟ أم أن التغيير ضرورة لا بد منها؟

- دائماً نؤمن بأهميَّة الاعتماد على الأســماء التي تمتلك خبــرة كبيرة فــي المجال، ولكن فــي كل عمل نحرص على إشراك الكادر الشاب والطموح. هؤلاء الشباب يستفيدون من خبرة الأســاتذة ويرافقونهم طوال فترة العمل، مما يمنحهم الفرصة لاكتســاب الخبرة وتطوير مهاراتهم، ويضمن وجود دماء جديــدة يمكن الاعتماد عليها في الأعمال المســرحيَّة المستقبليَّة.

• ماذا عن الورش المســرحيَّة؟ هل تقومون بتنظيمها في جمعيتكم؟

- غابت الورش في الفترة الأخيرة بســبب وجود تحديات تتعلق بقلــة الراغبين في الانضمام إلى الورش المســرحيَّة فــي منطقتنا، مما دفعنا لإعادة تقييم الوضع. لهذا الســبب وقعنا اتفاقيات مع بعض الجامعات والكليات لضمان وجود المشــاركين المهتميــن بالانخراط في المجال المســرحي والاســتفادة من مخرجات الورش. كما كانت هناك تحديات تتعلق بغياب مكان مناســب لإقامة الورش، ولكن بعد توقيع الاتفاقيــات وتوفر المقر الرســمي للجمعيَّة، نحن على أتم الاســتعداد للعودة بقوة فــي الربع الأخير مــن عام 2025 لتنظيم ورش، وندوات، ومحاضرات، ودورات متكاملة تصقل جميع الجوانب الفنيَّة للمشاركين.

• كيف تنظر إلى واقع المشــهد المسرحي الإماراتي؟ وما هي السبل لإدامة الزخم ومواجهة التحديات؟

- المشــهد المســرحي الإماراتي يشــهد تطوراً مستمراً، ويتميز بالحيويَّة والإبداع، لكنه يواجه في الوقت نفسه بعض التحديات المتعلقة بالموارد، والدعم المؤسســي، والحفاظ علــى اســتمراريَّة الأعمال الفنيَّــة عالية المســتوى. لإدامة الزخم المســرحي، نؤمن بأهميَّة تنمية المواهب الشابة من خلال الورش والدورات المتخصصة، وتعزيز الشــراكات مع الجهات الثقافيَّة والتعليميَّة، ودعم الإنتاج المسرحي المحلي على جميع المســتويات. كما أن الاهتمام بالتجديد والإبداع الفني وفتــح المجال للتعــاون الدولي يســهم في مواجهة التحديات، ويضمن أن يظل المشــهد المســرحي الإماراتي نابضاً بالحياة وقادراً على المنافسة على المستوى الإقليمي والدولي.

• مواقف محرجة أو طريفة مرت عليك خلال إنجاز أحد الأعمال المسرحيَّة الخاصة بالفرقة؟

- أحد المواقف الطريفة التي أذكرها كان خلال مشاركتي في مسرحيَّة «بهلول» للمخرج حبيب غلوم، حيث كنت أؤدي شــخصيتين في العمل، في أحد المشاهد، نسيت أن أرتدي الباروكة الخاصة بالشــخصيَّة الثانية، وظهرت على المسرح

المبدعون

وأنا مرتبــك. ورغم تجاوزنا لهذا الموقــف، ومر على خير، ولم يلاحظ الجمهور الخطأ، لكنه كان درســاً ممتعاً يذكرني دائماً بأهميَّة التركيز أثناء العرض، إنه موقف يستحضره من شــاهد العرض في كل مرة ألتقي بهم، ثم نسقط جميعاً في دوامة من الضحك.

• كلمة أخيرة ننهي بها هذا الحوار؟

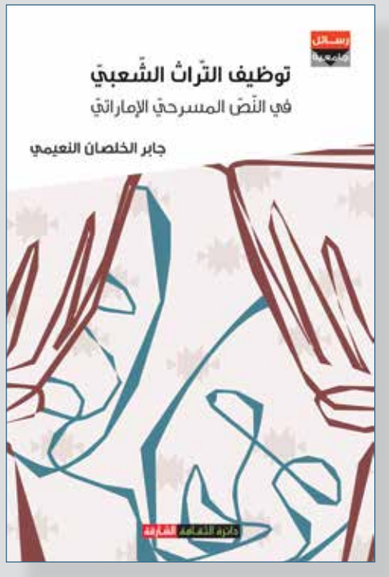
- فــي الختــام، أود أن أؤكــد أن جمعيَّة يــاس للثقافة والفنون والمســرح ســتظل ملتزمة برســالتها فــي تعزيز الثقافــة والفنون والمســرح فــي دولة الإمــارات، وصقل المواهــب الشــابة، وتقديم أعمال متميــزة تلهم الجمهور. نحن فخورون بما أنجزناه، ومتفائلون بمســتقبلنا، ونسعى دائماً لأن تكون الجمعيَّة منصة للإبداع والتميز، وأن تترك بصمة واضحة في المشــهد المســرحي المحلي والإقليمي والدولي. كما أتوجه بالشــكر الجزيل إلى مجلة «المسرح» علــى اهتمامها ودعمهــا المتواصل للمســرح والمبدعين، فهذا التعاون يعزز من قوة الحركة المســرحيَّة في الدولة ويشجع على الابتكار والإبداع.

أهم محطات عبدالله الشحي المسرحيَّة

- بدأ مشواره المسرحي في العام 2011 ممثلاً.
- انضم إلى جمعيَّة ياس للثقافة والفنون والمسرح في العام 2016.
- رئيس مجلس إدارة الجمعيَّة منذ العام 2019.
- أول مسرحيَّة شارك فيها ممثلاً مسرحيَّة «فاصل ونواصل» في العام 2011.
- نال مع جمعيَّة يــاس العديد من الجوائز في المهرجانات المسرحيَّة المحليَّة والخليجيَّة والعربيَّة.
- اجتهــد مع مجلــس إدارة جمعيَّــة ياس للثقافــة والفنون والمســرح للحصول على مقــر خاص بالجمعيَّــة، ونالت الفرقة المقر في العام 2025.
- أهم المهرجانات المســرحيَّة التي شــارك فيهــا عبدالله الشحي ممثلاً أو إدارياً مع الفرقة: أيام الشارقة المسرحيَّة، مهرجان الإمارات لمســرح الطفل، مهرجان دبي لمسرح الشباب، الملتقى العربي لفنون العرائس والفرجة الشعبيَّة بطنجة، ليالي الإمارات الثقافيَّة في الكويت، والعديد من المهرجانات المسرحيَّة الأخرى.

إصدارات

دائرة الثقافة | الشارقة



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

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

مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

حكومة الشارقة
دائرة الثقافة

إدارة المسرح

مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي
الدورة 9

طريق مليحة - منطقة الكهيف

12-17 ديسمبر 2025

AL Masrah DHS 10
6 291100 754762