المسرح

العدد (83) - أغسطس 2026

هير قرموشة.. دراما ملحمية بجماليات مشهدية

أسعد فضة: تكريم حاكم الشارقة لي هو الأحب إلى قلبي

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة منصة نجوم الغد

كلباء..
والمواهب المسرحية

بين فعاليات «دورة عناصر العرض المسرحي»، و»مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة»، النشاطين المتكاملين اللذين تقيمهما دائرة الثقافة لرعاية وإبراز المواهب المسرحيَّة في المنطقة الشرقيَّة؛ تضيء أنوار المركز الثقافي في مدينة كلباء بحراك فني واسع ونشط لنحو ثلاثة أشهر خلال هذه الفترة، تشرف عليه ثلة من أساتذة المسرح الأكفاء، وتستفيد منه مجموعات من هواة «أبو الفنون» من كل الأعمار، وهو يزخر بمحاضرات في أصول ومبادئ فنون السينوغرافيا، والتمثيل، والإخراج، وحصص في تحليل النصوص وتكييفها، وتجارب في إعداد العروض وإنجازها، في بيئة تعليميَّة ملهمة ومحفزة، ومجهزة بكافة الوسائل والإمكانات التقنيَّة التي تثري التجربة وتعمق أثرها.

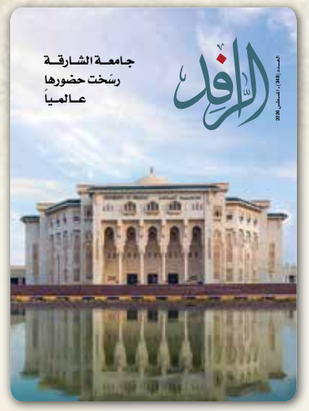
أنه المشروع التربوي والثقافي الذي أطلقته الشارقة منذ ثلاثة عشر عاماً، وظلّت ترعاه بالدعم والإسناد؛ ليكون فضاء للتعلم والتأهيل، ويسهم في اكتشاف المزيد من الطاقات المبدعة، ويحدث في مدينة كلباء حراكاً فنياً متجدداً، ويعزز نهضة المسرح الإماراتي الحاضرة، ويرفد مستقبله المشرق.

يمضي هذا المشروع الفريد في مسيرته اليوم بخطى واثقة؛ يضاعف المنجزات، ويرسي دعائم النجاح، ويوسع الآفاق ليؤكد ريادة الشارقة وأصالتها في رعاية الفن المسرحي وصناعته، وتوفير الظروف المثاليَّة لتطوره وازدهاره.

وتخصص «المسرح» مساحة من عددها هذا لإفادات وشهادات حول هذه التجربة الفنيَّة المتكاملة، كما ستواكب وتوثق في أعدادها المقبلة أبرز الورش التدريبيَّة، والعروض المتحققة، والمنتديات النقديَّة والفكريَّة المصاحبة لها، مع صادق تمنياتنا بالتوفيق لجميع المشاركين.

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

مجلات دائرة الثقافة عدد أغسطس 2026م



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

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (83) - أغسطس 2026م

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبوالقاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

20

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

مـدخـل
حاكم الشارقة يعتمد موازنة الموسم المسرحي «19» 06

قـراءات
أيام الغفلة.. فصول من يوميات ممثل مشهور 32

حـوار
جليلة بكار: لم أجد في الدنيا أعظم من المسرح 50

أسفـار
النرويج.. حيث تتلقى كوناً بأكمله كهدية 62

رؤى
نحو نقد مسرحي منهجي 70

أفق
ليلى طوبال: لا أجمل عندي من رؤية عيني متفرج متأثر 72

رسائـل
الصيف الإسكندنافي.. ينعش مسرح الفضاءات المفتوحة 80

مطالعات
يوسف الحمدان.. ملاحظات حول النقد المسرحي العربي 100

متابعات
صلاح عبدالصبور.. مسرح الوجود والبحث عن خلاص 116

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.

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

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

وكلاء التوزيع:

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

حاكم الشارقة يعتمد موازنة الموسم المسرحي «19»

ثمنت دائرة الثقافة في الشارقة وجمعيَّة المسرحيين، مكرمة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، للموسم المسرحي الجديد في دورته الـ (19) البالغة 747 ألف درهم، حيث يأتي الموسم الذي تنطلق فعالياته في أكتوبر المقبل، تحقيقاً لرؤية سموه، وتكريساً لمبدأ الفعل الثقافي المستدام.

من عرض نصف ليلى

الشارقة: «المسرح»

وأوضح سعادة عبدالله بن محمد العويس رئيس دائرة الثقافة بالشارقة، أن المسرح والمسرحيين يحظيان بدعم من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة مادياً ومعنوياً، وذلك من أجل تأسيس قاعدة فاعلة في الشارقة خاصة، والإمارات بوجه عام، وأكد سعادة العويس، أن هذه المبادرة هي إحدى مكرمات سموه التي تخدم مجالات الثقافة المتنوعة، وأن هذا الدعم أسهم في ترسيخ حالة من الاستمراريَّة المسرحيَّة من خلال عطاء الفنانين والمبدعين والفرق المسرحيَّة المشاركة، التي تحظى أعمالها باهتمام جماهيري لافت، وتلبي الذائقة الفنية، الأمر الذي شكّل حافزاً للفرق المسرحية للارتقاء باختياراتها النصية وتطوير مهارات الممثلين والكوادر الفنية، حيث تجلى ذلك في تطور الحركة المسرحيَّة الإماراتيَّة، وفوز فرق مسرحيَّة إماراتيَّة بجوائز وتكريمات من عدة مهرجانات في العديد من الدول.

بدوره، أعرب رئيس جمعيَّة المسرحيين في دولة الإمارات، إسماعيل عبدالله، عن شكره لمكرمة صاحب السمو حاكم الشارقة المتوالية، مؤكداً حرص الجمعيَّة عبر هذا الدعم على ترسيخ المسرح في الحياة وفي المجتمع عبر عروض مسرحيَّة منتقاة ومتميزة، الأمر الذي خلق حالة من التواصل الدائم بين عروض الموسم والجمهور الذي يحرص على مشاهدة العروض والتفاعل معها.

علماً أن عدد العروض المشاركة في دورة هذا العام من الموسم هي 4 عروض تم اختيارها من عروض أيام الشارقة المسرحيَّة في دورتها الأخيرة عام 2026، والمسرحيات هي: «هير قرموشة» لمسرح الشارقة الوطني، و«جارٍ اختيار عنوان» لجمعيَّة الشارقة للفنون الشعبيَّة والمسرح (المسرح الحديث بالشارقة)، و«نصف ليلى» لمسرح خورفكان للفنون، و«غياهب الروح» لجمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح.

حاكم الشارقة

سلطان بن أحمد القاسمي يشهد حفل

اليوم الإمـاراتي للمسرح

شـهد سـمو الشيخ سـلطان بن أحمد بن سلطان القاسـمي نائب حاكم الشارقة، عصر يوم الخميس (02) يوليو الماضي، حفل اليوم الإماراتي للمسـرح 2026، الذي نظمته جمعيَّة المسـرحيين، تحت شـعار «عهد ووعد»، وذلك في قصر الثقافة بالشـارقة.

الشارقة: «المسرح»

وتفضـل سـموه خـلال الحفـل بتكريم الشـخصيات المكرمة في اليوم الإماراتي للمسـرح للعام 2026، وهي: الفنـان عيد الفـرج، والفنان سـعيد عبدالعزيز، والفنان طالب الصوري، مثمناً سـموه جهودهم ومسيرتهم الفنيَّة الحافلة.

وشـاهد سـموه والحضـور مـادةً فيلميَّة حول مسـيرة الشـخصيات المكرمة تناولـت حياتهم المهنيَّـة وتجاربهم الأولى في التمثيـل، والتحديات التي واجهوها في بدايتهم مع المسـرح، وأبـرز أعمالهـم التي قدموها خـلال رحلة حافلـة بالعطاء الفني والجهود الكبيرة في تطوير المسـرح الإماراتي.

وتضمن الحفل عرضاً مرئياً يحتفي بالمسـرح الإماراتي وبالدور الرائد لصاحب السـمو الشـيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، الذي أسـهم بدعمه ورعايته ورؤيته في تطوير الحركة المسرحيَّة الإماراتيَّة والعربيَّة.

كمـا تخللت الحفل عـروض فنيَّة وشـعريَّة تغنت بحب الوطن وقائد المسـيرة صاحب السمو الشيخ محمد بن زايد آل نهيان، رئيـس الدولة «حفظه الله»، وعبرت المقطوعات الغنائيَّـة عن العلاقة الوطيدة بين شـعب الإمارات وقيادته والارتباط الوثيق بالهويَّة والثقافة الإماراتيَّة.

وألقى إسـماعيل عبدالله الأمين العام للهيئـة العربيَّة للمسـرح، رئيس جمعيَّة المسـرحيين، كلمةً خلال الحفل هنأ فيها المسـرحيين باليوم الإماراتي للمسـرح الذي يصادف الثانـي من يوليو من كل عام، مشـيراً إلـى أن هذا اليوم محطة مهمة وكبيرة للمسرحيين الإماراتيين يُثمَّن من خلاله ما أنجز ويكرَّم فيه المبدعون الذين رفعوا اسم الدولة عالياً في المحافل المحليَّة والعربيَّة والعالميَّة.

وأشار إسماعيل عبدالله إلى أن المسرح في دولة الإمارات يمثل رسالة وطنيَّة وثقافيَّة تجسد قيم الانتماء والهويَّة، مستلهماً نهج الآباء المؤسسين ورؤية القيادة الرشيدة في بناء الإنسان وترسيخ قيم التسامح والعطاء والإبداع، مجدداً العهد بمواصلة حمل رسالة الوطن إلى مختلف المحافل، والعمل بإخلاص للحفاظ على المكانة الريادِيَّة التي حققتها الإمارات في المشهد الثقافي والمسرحي.

وأكد رئيس جمعيَّة المسرحيين تجديد عهد الولاء والوفاء لصاحب السمو الشيخ محمد بن زايد آل نهيان، رئيس الدولة "حفظه الله"، مؤكداً اعتزاز الوسط الفني بالعيش في ظل وطن ينعم بالأمن والأمان والاستقرار، وبقيادة حكيمة جعلت الإنسان محور التنمية والثقافة، مشيراً إلى أن الأسرة المسرحيَّة ستظل مخلصة لرسالتها الوطنيَّة، حاملةً قيم الإمارات وهويتها الحضاريَّة إلى مختلف المحافل، إيماناً منها بأن ما تنعم به الدولة من إنجازات وريادة، هو ثمرة رؤية القيادة الرشيدة وتلاحم أبناء الوطن والتفافهم حول قيادتهم.

واختتم إسماعيل عبدالله كلمته مشيداً بالدعم الكبير الذي يوليه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، للمسرح والثقافة، مستذكراً إسهامات سموه في بناء نهضة مسرحيَّة

راسخة امتدت آثارها إلى المستويات المحليَّة والعربيَّة والدوليَّة، موجهاً شكره وتقديره للجهات الداعمة والشريكة، داعياً المسرحيين إلى مواصلة مسيرة الإبداع والتميز بما يعزز مكانة الإمارات الثقافيَّة ويواكب تطلعاتها المستقبليَّة.

حضر الحفل بجانب سمو نائب حاكم الشارقة كل من: عبدالله بن محمد العويس رئيس دائرة الثقافة، وحسن يعقوب المنصوري أمين عام مجلس الشارقة للإعلام، وإسماعيل عبدالله الأمين العام للهيئة العربيَّة للمسرح، رئيس جمعيَّة المسرحيين، وأحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بدائرة الثقافة، وعدد من المسؤولين والفنانين.

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة

منصة نجوم الغد

تحت الرعاية الكريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وتجسيداً لتوجيهات سموه، أسست دائرة الثقافة «مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة» عام 2012، ليكون مدرسة للتأهيل المسرحي تستقطب مواهب المنطقة الشرقيَّة في التمثيل والإخراج. ويخضع المشاركون لبرنامج تكويني دوري يسبق المهرجان بعنوان «دورة عناصر العرض المسرحي»، تحت إشراف نخبة من الأكاديميين، ويتضمن محاضرات نظريَّة وعمليَّة في مجالات «أبو الفنون»، تمهيداً لرفد الساحة الفنيَّة بطاقات جديدة.

الشارقة: علاء الدين محمود

ومنذ انطلاقته، رسّخ المهرجان مكانته بوصفه منصةً سنويَّة لتخريج دفعات من المبدعين الواعدين، الذين باتوا يشكلون رافداً حيوياً للمشهد الثقافي برؤاهم وطموحاتهم الفنيَّة.

وفي أفق دورته الثالثة عشرة، التي تنظم في الفترة في الفترة 25 سبتمبر01- أكتوبر المقبلين، أشاد مسرحيون إماراتيون بالدور المهم للمهرجان في تنشيط الحراك الفني بالمنطقة الشرقيَّة، وإثراء المشهد المسرحي الإماراتي. فقد أسهم المهرجان في بزوغ كفاءات فنيَّة أثبتت جدارتها في أبرز المحافل المسرحيَّة، مما يؤكد أهميته بوصفه ركيزةً لا غنى عنها في تعزيز مسيرة المسرح الإماراتي وضمان ازدهاره.

تفرد

وفي هذا الإطار، يبرز اسم المخرج والممثل محمد جمعة علي، المشرف الفني للمهرجان، فتجربته خير تجسيد لنجاح هذه المنصة؛ فهو أحد خريجي أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة، وأحد أبرز الكفاءات التي صقلها المهرجان في السنوات الماضية، قبل أن يُعهد إليه أخيراً بالإشراف الفني على دورته التدريبيَّة لهذا العام.

ويؤكد «جمعة»، في حديثه إلى «المسرح»، أن التحضيرات لاستقبال النسخة الجديدة من المهرجان بدأت مبكراً، وتضمنت مرحلةً تمهيديَّة تمثلت في جمع وتصنيف ومناقشة مجموعة متنوعة من نصوص المسرح العالمي، قبل أن ينخرط المتدربون في برنامج «دورة عناصر العرض المسرحي»، الذي يشتمل على ثلاث ورش في السينوغرافيا والتمثيل والإخراج.

وذكر جمعة أن الشارقة ظلت تولي اهتماماً مضاعفاً لهذا المهرجان المتفرد، والشباب الذين يتمتعون بالموهبة المسرحيَّة، من أجل الأخذ بيدهم والسير بهم إلى الأمام. وكل مجموعة مشاركة تجد الرعاية ذاتها التي وجدتها المجموعة التي سبقتها، مع توافر أفكار جديدة جعلت المهرجان في تطور مستمر؛ لذلك فإن المشارك في المهرجان يقبل على العمل وسط أجواء مهيأة تماماً، مما يكسبه ثقةً بنفسه، ورغبةً في الاستمرار والنجاح.

وأوضح جمعة أن المهرجان يثبت في كل دورة جديدة قدرته على تحقيق أهدافه التي نشأ من أجلها، وأهمها إبراز المواهب والبحث عنها من خلال توفير منصة تدريبيَّة تطبيقيَّة تترجم المعارف إلى عروض فنيَّة، والسعي إلى ترسيخ الثقافة المسرحيَّة، وتكوين ذائقة لدى قاعدة جماهيريَّة تتسع يوماً بعد يوم، فضلاً عن الاهتمام بالنقد

المســرحي بوصفه المحرك والمطور للعمليَّة المسرحيَّة في مجملهــا؛ إذ يأتي تفعيــل الحراك النقدي مــن خلال عقد نــدوات نقديَّة وملتقيات فكريَّــة لتحليل جماليات العروض، وتحفيــز الوعي النقدي لدى المشــاركين. ولئن كانت هذه المهمــة التي يتصــدى لهــا المهرجان صعبة، فــإن العمل المستمر قادر على تذليل الصعاب كافة؛ فروح التحدي هي التي جعلت الشــارقة تتبوأ هذه المكانة الثقافيَّة الكبيرة عبر مشروع كان للمسرح فيه المكان الأبرز.

مختبر

«يُعــدّ مهرجــان كلباء للمســرحيات القصيــرة مختبراً مســرحياً حياً ينطلق من مســار التكوين وصولاً إلى إنتاج عــروض خاصة بالمهرجــان، ويتميّــز بانفتاحــه الدولي علــى المواهب من مختلف الجنســيات العربيَّة؛ فهو يهيّئ المشــاركين، عبــر دورة عناصر العرض المســرحي التي تســبق المهرجان، لتكون الانطلاقــة الأولى نحو فضاءات المســرح الرحبة»، هكذا تحدث المســرحي أحمد عبد الله راشــد، الذي يعد أيضاً مــن اكتشــافات المهرجان، ويُعد اليــوم من طليعة المخرجين الشــباب في الدولة، مشــيداً بالدور الكبير الذي ظلت تؤديه هذه المناســبة المهمة في ترسيخ فن المسرح.

وأشــار راشد إلى الحماس الكبير الذي أبداه المتدربون منذ انطــلاق الورش الأولــى ضمــن دورة عناصر العرض المســرحي، مؤكداً أن الــدورة تهدف إلى تحفيــز العقول، وصقــل الطاقــات الإبداعيَّة، وتوفير بيئــة خصبة للإنجاز. وقــد أعرب عن تقديره للأجــواء المحيطة بفعاليات الورش والمهرجــان، قائــلاً: «إن هــذا الفضاء الإبداعــي المفعم بتجارب المدربين، الذين يشــاركون خبراتهم بروح التعاون والتكاتف، يشكل حالةً فنيَّة فريدة يصعب تكرارها».

وأضاف راشــد أن مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة ودورة عناصر العرض المســرحي قد تبــوّآ مكانةً مرموقة في المشهد المســرحي الإماراتي؛ لدورهما المحوري في رفد الســاحة الفنيَّة بكفاءات ومواهب واعدة، نراها اليوم تضيء خشــبات المســرح بإبداعاتها، وهو ما يعكس الدور الريــادي للمهرجان وما قدمه مــن إنجازات نوعيَّة طوال السنوات الماضية.

مشروع

من جانبه، أكد المخرج عيســى كايد أن المهرجان واحد من أهم المشــاريع المسرحيَّة في الدولة؛ إذ لا يقتصر على تقديم العروض المســرحيَّة خلال أيامه فحســب، بل يعمل، بصورة فريدة، على تأســيس حراك فني ومسرحي مستدام يبدأ قبل انطلاق المهرجان.

وتتمثــل هذه الجهود التدريبيَّة فــي الورش المتخصصة التــي تعد بمنزلــة منصــة حافلــة بالممارســات التعليميَّة المســرحيَّة، بإشــراف نخبة من الأكاديميــن، يتعرف فيها الشــباب إلى فنون المســرح؛ إذ يكتســبون أدوات التمثيل والإخراج والســينوغرافيا، في بيئة تدريبيَّة احترافيَّة تسهم فــي دعمهم فنياً وتطوير قدراتهم، وهو ما جعل المهرجان، علــى مدى أكثــر من عقد من الزمان، أحــد أهم المصادر التي تمد الحركة المســرحيَّة الإماراتيَّــة بجيل جديد يمتلك المعرفة والشغف والأدوات الفنيَّة.

ولفــت كايــد إلــى أن إقامــة المهرجــان فــي مدينة كلبــاء تحمل دلالــةً ثقافيَّة مهمة؛ فهــي تعكس رؤية تؤمن بــأن التنميــة الثقافيَّة ينبغي أن تصل إلــى مختلف المدن والمناطق. وقد أســهم المهرجان في ترســيخ مكانة كلباء على خريطــة المســرح الإماراتي، حتى أصبحــت محطةً ينتظرهــا المســرحيون ســنوياً، ومقصداً للتعلــم والإبداع وتبادل الخبرات.

محمد جمعة علي

أحمد عبدالله راشد

ويحافظ المهرجان في كل دورة على تقليد ثقافي أصيل يتمثل في تكريم شخصيَّة مسرحيَّة من المنطقة الشرقيَّة، في رسالة تؤكد أن الوفاء جزء لا يتجزأ من الثقافة المسرحيَّة؛ فهذا التكريم لا يحتفي بالأسماء فحسب، بل يكرّم التجارب التي تركت بصمتها في مسيرة المسرح الإماراتي، ويمنح أصحابها ما يستحقونه من تقدير واعتزاز، لتبقى سيرهم وتجاربهم مصدر إلهام للأجيال الجديدة، وجسراً يربط بين من أسسوا الحراك المسرحي ومن يواصلون اليوم مسيرة الإبداع والعطاء.

وذكر كايد أن من المبادرات التي يراها ذات أثر كبير أيضاً إشراك أحد الشباب في لجنة تحكيم المهرجان إلى جانب المختصين والأكاديميين؛ وهي خطوة تعكس إيمان المهرجان بقدرات الجيل الجديد، وتمنحه فرصةً للمشاركة في قراءة العروض وتحليلها وفق رؤية تجمع بين الخبرة الأكاديميَّة والطرح الشبابي، بما يسهم في إعداد نقاد ومسرحيين يمتلكون الوعي الفني إلى جانب الموهبة.

وتناول كايد تجربة المهرجان بصورة عامة، قائلاً: «في المجمل، أصبح مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة مشروعاً ثقافياً متكاملاً لإعداد الإنسان المسرحي، وترسيخ ثقافة المسرح في المجتمع، وتعزيز استدامة الحركة المسرحيَّة الإماراتيَّة. وما تحقق من نجاحات هو ثمرة للرؤية الثقافيَّة التي تتبناها إمارة الشارقة، والجهود الكبيرة التي تبذلها دائرة الثقافة، ممثلةً في إدارة المسرح، التي لم تدخر جهداً في تطوير هذا المهرجان عاماً بعد عام، حتى غدا منصةً حقيقيَّة لاكتشاف المواهب، وصناعة التجارب، والاحتفاء بالمنجز المسرحي الإماراتي».

عيسى كايد

وليد عمران

هيفاء العلي

تجربة جادة

أما مهندس الديكور وليد عمران، فقد تحدث عن الإمكانات الكبيرة التي يوفرها المهرجان للمشاركين فيه، قائلاً: «يعد هذا المهرجان من أهم الفعاليات المسرحيَّة التي تُعقد في الدولة، وهو منصة إنتاجيَّة لاكتشاف الكوادر الشابة التي ربما لا تجد مثل هذه الفرصة في أي مكان آخر؛ فالشباب في أنحاء العالم كافة يطرقون أبواب المعاهد والمؤسسات المسرحيَّة بحثاً عن فرص تدريبيَّة نادرة. لكن الشارقة، ولأنها تؤمن بأهميَّة (أبو الفنون)، وتراهن على الأجيال الجديدة في الفعل الثقافي والمسرحي، وفرت هذه الفرصة التي تنهض على التأسيس الصحيح للشباب، الذين يتعرفون إلى التيارات الفنيَّة والتجارب المختلفة، ويطلعون على المكتبة العالميَّة وأعمال المسرحيين الكبار، وهي الأعمال التي يعملون على اختزالها وتكثيفها وتحويلها إلى عرض مسرحي مختصر، مما يعكس قوة التدريب والتعلم».

ولفت عمران إلى أن المهرجان يهيئ المشاركين من الأجيال الجديدة لتحدي صعاب العمل المسرحي في المستقبل؛ إذ تُختبر قدرات المشاركين ويجري تأهيلهم، وصولاً بهم إلى درجة من القدرة على العمل حتى في الظروف غير المواتية. ولعل ذلك يتجلى بصورة كبيرة من خلال جعل المشاركين يقدمون عروضهم في أجواء «المسرح الفقير» من حيث الديكور وبقيَّة المفردات الأخرى، مع الاعتماد بصورة أساسيَّة على قدرات الشباب وما يقدمونه من جهد، سواء في الفعل الإخراجي، أو الأداء التمثيلي، أو الإبداع السينوغرافي؛ وذلك تحدٍّ كبير، لكنه في الوقت ذاته يفجر المواهب والمقدرات.

وأوضح عمران أن المشاركين يقبلون على المهرجان بعد أن يتلقوا جرعات كبيرة من المعرفة والوعي المسرحي في الورش التدريبيَّة التي تسبقه، ويكتشفون فيها المفاهيم المسرحيَّة في مجالات عناصر العرض المسرحي؛ وهو الزاد الذي يحملونه وهم يقبلون على تقديم أعمالهم وعروضهم على خشبة «كلباء للمسرحيات القصيرة»، التي ستصبح علامةً بارزة في مسيرتهم الفنيَّة فيما بعد؛ فهي العتبة الأولى التي شهدت انطلاقتهم نحو الأضواء المسرحيَّة عبر بوابات واسعة.

وذكر عمران أنه على الرغم من أن المهرجان جاء وفق خطة ورؤية تدريبيَّة لصقل المواهب، فإن تفرده يكمن في كونه حالةً متكاملة وجادة؛ فهناك لجان لاختيار العروض، وأخرى للتحكيم، وجوائز تُقدّم للعروض الأفضل. وتنهض فلسفة تلك الجوائز على فكرة تحويل التدريب النظري إلى ممارسة عمليَّة جادة، وتحفيز الهواة على تقديم أقصى طاقاتهم الإبداعيَّة تحت ضغط تقييم حقيقي؛ إذ تعمل الجوائز ولجان التحكيم أداةً لقياس مدى استيعاب المتدربين للمفاهيم التي تلقوها في الورش قبل المهرجان، وتوفر للمخرجين والممثلين الجدد نقداً علمياً بنّاءً يوضح لهم نقاط القوة والضعف في تجاربهم الأولى. كما أن مواجهة لجنة تحكيم وجمهور، واحتساب نقاط وتقييم، يضع الهاوي في الظروف النفسيَّة والمهنيَّة ذاتها للمهرجانات الكبرى، وهو ما يقود المشاركين إلى الانضباط التام وبناء الشخصيات دون تهاون.

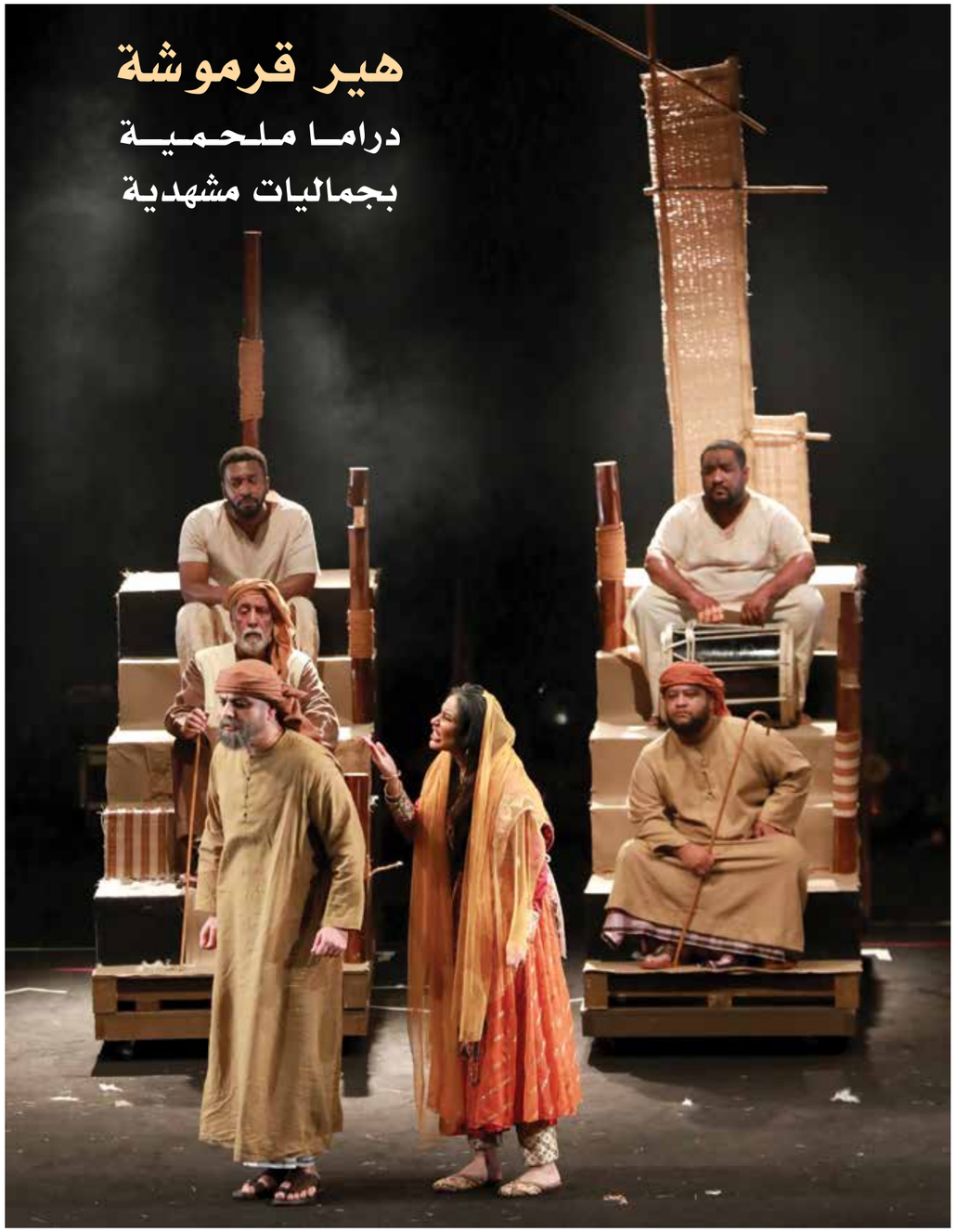
تجارب جديدة

وعبرت الممثلة الشابة هيفاء علي، وهي إحدى المشاركات في الدورة الجديدة، في مستهل حديثها، عن سعادتها الكبيرة بهذه المشاركة، التي تسعى من خلالها إلى اختبار موهبتها المسرحيَّة وتأكيدها في مجال الإخراج عبر هذه المنصة التي صنعت عديد الأجيال المسرحيَّة منذ انطلاقتها. وذكرت أنها ظلت تؤجل حلم الانضمام إلى المهرجان؛ نظراً إلى مشاركاتها المتعددة ممثلةً في العديد من الأعمال، إلى أن تحقق الحلم عبر النسخة الراهنة.

وأشارت هيفاء إلى أنها تحلم بأن تصبح مخرجة؛ لذا حرصت على المشاركة في دورة عناصر العرض المسرحي بهدف التعرف إلى المفردات كافة في مجالات التمثيل والإخراج والسينوغرافيا، لتكون مشاركتها في عروض المهرجان قائمةً على أسس مدروسة، تنال رضا النقاد والجمهور.

وكشفت هيفاء عن مشاركتها في المهرجان بنص «اللص الفاضل»، وهي مسرحيَّة كوميديَّة شهيرة من تأليف الكاتب الإيطالي داريو فو، الحاصل على جائزة نوبل في الأدب. وتدور أحداث العمل في إطار كوميدي ساخر يبدأ مع لحظة اقتحام لصٍّ منزلاً بهدف السرقة، لتتوالى بعد ذلك المفارقات والمواقف الطريفة التي تكشف عن مفاهيم غير تقليديَّة للشرف والأخلاق.

وذكرت هيفاء أنها اشتغلت على دراماتورجيا النص برؤية جديدة، وتأمل أن يخرج العمل بصورة جميلة تنال رضا لجنة التحكيم، خاصةً أن المهرجان بات من الفعاليات المسرحيَّة الكبيرة.



في نصه المسرحي «هير قرموشة» ينجح الكاتب إسماعيل عبدالله - كعادته - في بناء عالم مسرحي كثيف ومشحون بالشعر والرمز والأسطورة، مستفيداً من روح مسرحيَّة «زيارة السيدة العجوز» للكاتب السويسري فريدريش دورينمات، لكن دون الوقوع في فخ الاستنساخ أو النقل المباشر، فإسماعيل هنا يحيل الفكرة على مجتمع مغاير تماماً، ويعيد إنتاج معاني العودة والانتقام والعدالة المؤجلة داخل بيئة خليجيَّة بحريَّة مشبعة بمفردات الغوص، والبحر، والنوخذة، والعار القبلي، ليخلق نصاً يمتلك خصوصيته الثقافيَّة والجماليَّة والإنسانيَّة في آن واحد.

باسم صادق
ناقد وإعلامي من مصر

وقد يظن من يقرأ نصوص إسماعيل عبدالله أنه أمام نسخة أقرب إلى نسخة الإخراج؛ ذلك أنه يضع شروحات وإرشادات تمنح أي مخرج يتصدى لها أريحيَّة بالغة في قراءة أفكار المؤلف ومقاصده وأطروحاته، بلا أي التباس، بينما تشكل ثنائيته مع المخرج المتميز محمد العامري حالة شديدة التناغم بما يضفيه العامري على النص من شاعريَّة الصورة، وانسيابيَّة الحركة، وجماليات السينوغرافيا.

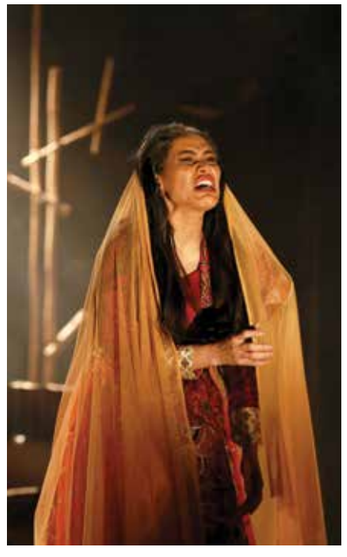
منذ اللحظات الأولى، يضعنا النص أمام افتتاحيَّة شديدة التوتر والديناميكيَّة؛ مطاردة «الثريا» (سارة السعدي) وسط نباح الكلاب، وخطوط الإضاءة التي تتحول إلى طرق هروب، ثم إلى مصائد مغلقة، وصراخ «هلال القناص» المتكرر: «ركضي... ركضي»، كلها عناصر تكشف طبيعة هذا العالم القاسي الذي لا يمنح ضحيته فرصة أخرى للنجاة.

هنا جاء دور محمد العامري بصفته مخرجاً يملك رؤية فنيَّة وحلولاً إخراجيَّة قادرة على تفجير ما بين سطور النص من طاقات بصريَّة وسمعيَّة، عبر تقنيات التفكيك وصناعة الصورة، من خلال قطع ديكورات طوليَّة كبيرة ومتعددة الأغراض والدرجات وتتحرك في انسيابيَّة، يلاحق بها شخصياته في دوائر من التيه والضياع النفسي، ومن ثم يصبح الفضاء المسرحي معادلاً موضوعياً لحالة القهر، وتتحول الإضاءة إلى لغة دراميَّة تؤكد دوافع الشخصيات وصراعاتها، وترسم حصاراً نفسياً واجتماعياً قبل أن ترسم جغرافيا المكان.

يعتمد المؤلف على بنية ملحميَّة ذات طابع بصري واضح، فالحدث لا يتقدم عبر الحوار وحده، بل عبر الصورة المسرحيَّة المركبة، فالأقنعة التي يرتديها الرجال المطاردون للثريا تعد رمزاً لجماعة تشوهت ملامحها الإنسانيَّة، فتحولت إلى سلطة غاشمة تحركها غريزة القطيع، وإن كان المخرج هنا لم يعمم ارتداء الأقنعة على

كافة الممثلين دلالةً على تفشي الشر بوجه مكشوف ودون مواربة، ولهذا تبدو الشخصيات الشريرة في النص وكأنها امتداد لبنية اجتماعيَّة كاملة، لا مجرد أفراد منحرفين، وفي قلب هذا العالم يقف هلال القناص بوصفه بطلاً تراجيدياً نبيلاً، فهو الشخصيَّة الوحيدة التي حرصت وظلت محافظة على طهارتها الأخلاقيَّة وسط هذا الخراب الجماعي، ورغم وقوعه في الأسر، يبدو الأكثر حريَّة بين الجميع، لأنه الوحيد الذي لم يبع ضميره للمال أو السلطة أو الطمع، وهو ما يفسر لغته الشعريَّة المشبعة بالحكمة والتمرد، وتحوله إلى ضمير حي يقاوم سقوط المجتمع، وهو ما أدركه الممثل ذياب ناصر في أداء الشخصيَّة، فامتلك تفاصيلها ولعبها دون مبالغة، بينما اللافت الأبرز في هذه الشخصيَّة أنها لا تُقدَّم بصفتها بطلاً خارقاً، بل بوصفها إنساناً يعرف أنه مهزوم جسدياً، لكنه يقاوم ويرفض أن يُهزم أخلاقياً في زمن عزّت فيه الأخلاق والقيم.

أما الثريا، فهي الشخصيَّة الأكثر ثراء وتحولاً داخل النص، تبدأ ضحيَّة مطاردة، ومكسورة، وموسومة بالعار، ثم تعود بعد خمسة وأربعين عاماً باسم جديد؛ «قرموشة»، وهذا التحول ليس مجرد تغيير للاسم، بل ولادة أخرى مغايرة، فالثريا القديمة تموت رمزاً، لتولد امرأة صنعت قوتها من الألم، وحولت جرحها إلى مشروع للعدالة والانتقام، وأمام هذه الشخصيَّة ذابت «سارة السعدي» في دهاليزها وتشبعت بآلامها، فصالت وجالت على المسرح بحضور لافت وأداء تصاعدي تحكمت في مفاتيحه، بدءاً بلحظة وصولها، وحتى بلغ النص ذروته الإنسانيَّة في مونولوج العودة الطويل الذي تلقيه قرموشة بعد سنوات المنفى؛ هنا خرج النص من ألم فردي إلى فضاء إنساني أوسع، فيتحول حديثها عن العار إلى إدانة كاملة لمجتمع يصنع ضحيته ثم يستمر في جلدها إلى الأبد مع سبق الإصرار، فتحولت سارة في أدائها للشخصيَّة لضحيَّة استحوذت على سوط جلادها فتبادلا الأدوار عنوة.



يكتب إسماعيل عبدالله هذا المونولوج بلغة موجعة لا ينقصها التماسك، وكأن الشخصيَّة تحفر تاريخها فوق جسدها، ولا نبالغ إذا قلنا إن هذا المقطع يمثل العمود الفقري العاطفي للعمل بالكامل.

توظيف البيئة البحريَّة الخليجيَّة من أهم مميزات هذا العمل ومنبع خصوصيته، ولكن ليس بوصفها خلفيَّة فولكلوريَّة، وإنما بصفتها بنية رمزيَّة كاملة، فـ «هير الموت» أو «هير البخت» استعارة ضخمة للطمع الإنساني، الجميع يسعى للوصول إليه، لكنه يكشف في الطريق قبح النفوس وجنون السلطة والرغبة في الهيمنة، لذلك يتحول الهير إلى لعنة أكثر منه كنزاً، وإلى اختبار أخلاقي تسقط فيه معظم الشخصيات، لذلك استخدم المخرج مفردات البيئة بألوانها المعروفة المتدرجة على الأصفر بدرجاته وصولاً إلى الأحمر القاني، بينما شكّلت صورته البصريَّة عبر شباك الصيد وأقنعة الغوص والأحبال والخوص، والدفوف المستخدمة في صناعة إيقاع العرض؛ تناغماً مع أداء الممثلين، وتكويناً لحالة أشبه بالجوقة اليونانيَّة ولكنها موزعة بتكوين يناسب البيئة الخليجيَّة البحريَّة بحسب مقتضيات الدراما.

وبدا واضحاً ثراء تصميم الأزياء والمكياج لفيروز نسطاس، خاصة في التباين الواضح بين ملابس الثريا التي تعكس ثراءها الفاحش، وبساطة أزياء سكان قريتها المستوحاة من بيئتها البحريَّة.

أما النواخذة الثلاثة: جسار الطوفان، وشواف الذيب، وغنيم الضبع، فيمثلون بدورهم وجوهاً متعددة للسلطة الذكوريَّة الجشعة، وحتى أسماؤهم تحمل دلالاتها الرمزيَّة الواضحة؛ الطوفان بما يحمله من اجتياح وهو ما جسده المخضرم أحمد الجسمي بتمكن بالغ، وخبرة أحاطت الجميع بالأمان والطمأنينة، بينما وظف أدواته الجسديَّة كالصوت، ونظرات العينين، في فرض سيطرته على مجتمعه، بصفته كبيرهم وأكثرهم هيبة وطمعاً، بينما جسد عبدالله مسعود شخصيَّة الذيب بما يرمز إليه من مكر، معتمداً على الحضور ونظرات الترقب والدهاء والتهديد الصامت أكثر من الحوار، مستغلاً ثبات وثقل كتلته الجسديَّة.

وبرع محمد بن يعروف في أداء شخصيته الشريرة دون أن يحرمنا لمساته الكوميديَّة خفيفة الظل، وهو ما لعب به شخصيَّة غنيم الضبع بوصفه كائناً يقتات على الافتراس،

وهنا وظف جسده قصير القامة الممتلئ ونظرات عينيه في ترصد فريسته، بينما تخفي ابتسامته العابرة نياته المراوغة.

هنا نكتشف أن تلك الشخصيات يحركها وهم الخلود عبر المال والقوة، ولهذا نلمح في لغتها دائماً نبرات التعالي والنرجسيَّة واحتقار الآخرين.

نجح المخرج في صياغة مشهديَّة بصريَّة تتناسب مع شعريَّة النص وتعزز بلاغته بجماليات تشكيليَّة أبرزت محاسنه، فأحد أهم عناصر قوة النص تلك اللغة الشعريَّة العالية التي تكاد تتحول إلى موسيقى داخليَّة ترافق الشخصيات والأحداث، خاصة وأن المؤلف لا يستخدم الشعر بصفته محسناً بلاغيّاً، بل بوصفه جزءاً من البناء الدرامي ذاته، فقد صاغ المخرج رؤيته على علاقة طرديَّة تصاعديَّة بالغة العذوبة بين أداء الممثلين وسينوغرافيا العمل المبنيَّة على تحريك الديكور، وألوان الإضاءة، والأزياء، لذلك جاء إسناد مهمة تحريك الديكور مهمةً إضافيَّة للممثلين والمجاميع كإيقاع موازٍ مع آليات النص الشعريَّة، مثل التكرار، والاستعارات، والخروج باللغة من مألوفها اليومي إلى تراكيب أكثر دهشة وشاعريَّة، والصور البلاغيَّة المكثفة، وهو ما منح الصورة بُعداً احتفالياً وطقسياً واضحاً، جعل العرض أقرب إلى الملحمة الشعبيَّة الحديثة، وهو ما عززه المخرج أيضاً من خلال قدرته على تأليف مقطوعات موسيقيَّة ومؤثرات صوتيَّة تلهب مشاعر الجمهور تعاطفاً مع بطلة العرض ضحيَّة الغدر، وانتصاراً لها، حين تتحول إلى جلاد منتقم.

وإذا كانت هذه الشعريَّة الكثيفة قد تحولت في بعض المناطق إلى عبء على الفعل الدرامي، بخاصة في بعض المقاطع المطولة التي تميل إلى الخطابيَّة، وتُشعر المتلقي بأن اللغة تسبق الحركة، وأن الشخصيات تتحدث بوصفها رموزاً أكثر منها كائنات بشريَّة كاملة، ولكنى أتصور أنها صياغة مقصودة يمكن النظر إليها بوصفها جزءاً من طبيعة النص الملحميَّة، التي لا تسعى إلى الواقعيَّة التقليديَّة بقدر ما تسعى إلى خلق عالم أسطوري يلقي بظلاله على مجتمع العرض المريض.

في النهاية، يبدو «هير قرموشة» عرضاً مسرحياً بالغ الثراء، يجمع بين التراجيديا والشعر والفرجة البصريَّة، ويطرح أسئلة عميقة عن العدالة والسلطة والذاكرة والطمع والعار الاجتماعي، وهو من العروض التي تحتاج إلى خيال إخراجي قادر على تفجير ما فيها من طاقات وخبايا كامنة بين تفاصيل النص، لذلك يمكن أن يعد واحداً من العروض الإماراتيَّة المعاصرة التي استطاعت أن تحول البيئة المحليَّة - حتى وإن انسحبت على المجتمع الخليجي بالكامل - إلى ملحمة إنسانيَّة عامة واسعة الدلالة، وأن تقدم شخصيَّة نسائيَّة مهزومة في ظاهرها، لكنها تتحول مع الزمن إلى قوة تاريخيَّة لا تُقهر بفضل بحثها الدائم عن لؤلؤ الذات.

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

نشيد الألم والأمل

يقدم مسرح الغد بالقاهرة، عرض «أداجيو» المقتبس عن رواية بالاسم نفسه للكاتب المصري إبراهيم عبدالمجيد، ومن إخراج السعيد منسي. وهي المرة الأولى التي تعد فيها هذه الرواية للمسرح بعد ما حققته من نجاح أدبي منذ صدورها في عام 2014، وحصولها على جائزة كتارا للرواية العربيَّة عام 2015.

محمد علام
كاتب وناقد مسرحي من مصر

ويشير عنوان الرواية/المسرحيَّة إلى لحن «أداجيو» الشهير (Adagio in G Minor)، المنسوب إلى الموسيقار الإيطالي توماسو ألبينوني.

تغطي رواية إبراهيم عبدالمجيد أحداثاً تمتد عبر سنوات طويلة، بداية من تعارف «سامر» وعازفة البيانو «ريم»، وحتى زواجهما، ثم إصابتها بالسرطان ومعاناتها معه التي دفعته لكي يأخذها ويهربا بعيداً عن الجميع، ليكون معها وهي تفقد جمالها وقوتها رويداً رويداً.

كل هذه الأحداث دفعت المخرج السعيد منسي إلى الاعتماد في إعداده للرواية على أسلوب المشاهد السينمائيَّة القصيرة، حيث يمكنه من خلال القطع أو بتر بعض الأحداث، أن يتجاوز الترتيب الزمني، ورغم أن هذا تسبب في إخفاء بعض المعلومات عن الشخصيات أو الأحداث التي تم بترها، لكنه «إخفاء» متعمد هدفه تحقيق التكثيف الذي يحافظ على حيويَّة إيقاع العرض المسرحي.

ثمة حيلة أخرى يلجأ لها السعيد منسي في مقاربته الإخراجيَّة، وهي الاعتماد على عدد من «الأغنيات الدراميَّة»، صحيح أن العروض الكلاسيكيَّة كانت تتعامل مع الأغنية باعتبارها أداة لشرح أو تفسير المشهد الدرامي، وهو ما كان يصيب إيقاع العروض بالترهل في بعض الأحيان بسبب تكرار المعاني، وتصبح الأغنية الدراميَّة حليةً زائدة عن الحاجة. لكن هذا لم يحدث في عرض «أداجيو» إذ تستنطق الأغنيات هنا دواخل الشخصيات وتفكك ما رأيناه إلى شظايا زمنيَّة يعاد تركيبها عبر «التقطيع الزمني»، وهنا تصبح الأغنية التي تلي مشهد تعارف سامر وريم، مدخلاً إلى المشهد التالي الذي يحتفلان فيه بعيد زواجهما، وهو توظيف حيوي لأشعار حامد السحرتي وموسيقى وألحان رفيق جمال.

صورة وتصور

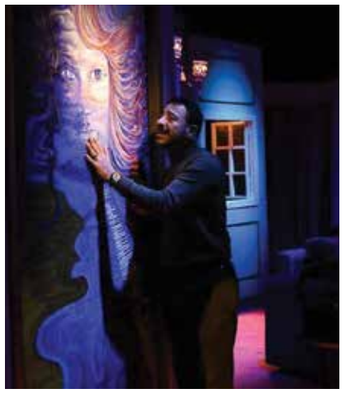
يتم نزع الملاءات البيضاء عن الأثاث، يشغل «الفونوغراف» على أغنية لفايزة أحمد، حينها نعرف من سياق الحوار بين البطل و«عثمان» سابق التاكسي؛ أن هناك فترة زمنيَّة كبيرة قد مضت.. الزوجة لم تعد للظهور مرة أخرى في واقع الشخصيات، لأن الحديث عنها بدأ حين فقدت جمالها، وأصابها المرض بتشوهات ما.

هذه هي اللحظة الحقيقيَّة لبدء الحدث الدرامي. دخول حكاية عثمان وزوجته المصابة بالسرطان معادلاً موضوعياً لحياة سامر، فما يعبر عنه عثمان عن معاناة زوجته في بؤرة إضاءة جانبيَّة، كأنه يروي لحاله قصته الخاصة.. ولكن عندما تلمع عينا سامي من خلف النظارة، في ركن بعيد،

نعرف أنه يجد نفسه في هذه الحكاية، وعندما يسأله: هل كنت تحبها يا عثمان؟ هو يعرف حتماً الإجابة لأنها داخله هو أيضاً: «كلمة حب أقل مما يمكن وصفه».

يقدّم جورج أشرف شخصيَّة عثمان في أداء لافت، يمزج بين كوميديا ناعمة وحزنٍ كامن يتسرّب بهدوء إلى المتلقي. ينجح في خلق تفاعل حي مع الصالة عبر طريقة خاصة في إلقاء الجمل، تعتمد على توقيفات محسوبة، وتلعثم مقصود، ومبالغة دلاليَّة في إظهار الدهشة من تفاصيل عادية. هذه المعالجة الكاريكاتوريَّة تمنح الشخصيَّة طبقة إنسانيَّة مزدوجة، حيث تمتزج الطرافة بالأسى دون تناقض.

ومن ثم ينتقل المرض من كونه واقعة جسديَّة إلى ظاهرة إدراكيَّة؛ ريم لا تبدو مشوهة. وهنا تتبدى مفارقة قاسية: لو قُدّم التشوه بصرياً، لانتهى أثره سريعاً في تعاطفٍ مباشر، أما حين يُحجب، فإنه يتحول إلى توترٍ داخلي مستمر، إلى ألمٍ مؤجل لا يجد مخرجاً. في هذا الإرجاء، يتجلى ما يمكن ربطه بتصور آرثر شوبنهاور عن الإرادة بوصفها قوة عمياء تُبقي الإنسان عالقاً في المعاناة؛ فكل مشاهد الآن هو انعكاس بشكل أو بآخر للبطل الذي يُدفع إلى الاستمرار في تخيّل الألم، ومعايشة المعاناة دون مقدمات، أو مبررات، ودون أن يُمنح راحة لبرهة قصيرة.



في غرفة في عمق المسرح يتحدث سامر (رامي الطمباري) مع زوجته، بينما تظهر هي على الأريكة يسار المسرح، صار الجلوس إلى جوار ريم (هبة عبد الغني)، وسماع المقطوعات الكلاسيكيَّة، هو شغله الشاغل، كل الشخصيات تعرف كيف صار شكل ريم مؤلماً، إلا نحن! نحن دائماً نرى ريم تخطر في فستان أبيض، كم هي جميلة وصافية ورقيقة.. ولكن لماذا دائماً هناك حديث عن تشوه لا نراه؟ نسمع عنه ولا نراه؟

ولقد عبر رامي الطمباري في أدائه لشخصيَّة سامر، عن انهيار الرجل القوي بعدما عرف بمرض زوجته، هذه الصورة المنافية بعض الشيء لما هو سائد في مجتمعنا عن السيادة الذكوريَّة الجافة التي لا تعلن أو تظهر أو تصرح بانكسارها، تعد اختياراً جريئاً، ولحظة صدق إنساني، التقطها الممثل بوعي، وحرص على شحذ مهاراته الصوتيَّة والأدائيَّة في تجسيدها على خشبة المسرح.

هكذا يتحول الجمال ذاته إلى قناع.. البيت الأنيق، وريم في هيئتها الملائكيَّة، لا يقفان في مواجهة الخراب، بل يغطيانه، يمنحانه هيئة مقبولة، كأن التحلل لا يحدث رغم حضوره الكامن. هنا يبلغ العرض ذروته الشعريَّة، ويصبح كل ما يبدو جميلاً شكلاً من أشكال الفناء.. أو ربما هو فناء مؤجل، يؤجل الانهيار، يكسوه بنعومة تخدع العين ولا توقف التآكل.

اليقين والوهم

لدى السعيد منسي ولع قديم بالتلاعب باليقين والوهم في أغلب النصوص التي عالجها أو قدمها على خشبة المسرح، ويظهر هذا الولع في الطريقة التي يعالج بها النص بصرياً وأدائياً، فبداية من اختيار الديكور الذي يعتمد على عدة مستويات بصريَّة، حتى الاعتماد على التنافر بينا ما نرى ونسمع، كل ذلك يعمل على زعزعة اليقين، وتضييع الفرص على المتلقي ليثق بأن هناك حقيقة واحدة نهائيَّة.

يفكّك العرض وحدة العلامة المسرحيَّة على نحوٍ جذري؛ فالحوار يصرّ على أن ثمة تشوهاً وانهياراً يتسللان إلى الجسد والمكان، بينما تُكذّب الصورة ذلك بإصرارٍ بصريّ فادح: بيتٌ جميل، وامرأة في صفاءٍ ملائكي، وتكوينٌ متماسك لا يشي بشيء مما يُقال. نحن، إذن، أمام علامةٍ منقسمة على نفسها، لا تُحيل إلى مدلولٍ مستقر، بل تؤسس لانفصالٍ

بين المرئـــي والمقول، حيث لا يعود المعنى نتاج تطابق، بل حصيلة فجوة. في هذا الســياق، لا يصبــح التنافر خللاً، بل أداة إنتــاج، إذ يتولد المعنى تحديداً مــن هذا التباعد، من المسافة التي تفتحها الخشبة بين ما يُرى وما يُسمع.

هذا الانقســام لا يمرّ دون أثر علــى التلقي؛ إذ يُزعزع العــرض ثقة المتفرج في حواســه، فيجد نفســه معلقاً بين يقينين متناقضين: هل يصدق عينــه أم أذنه؟ وهنا، يتحول التلقي إلى فعل تفكير، إلى مســاءلة. بهــذا المعنى لا تُنتج الحقيقة من الحضور المباشر، بل من سياقات الحوار التي تُشكّل ما يمكن إدراكه أصلاً.

بجوار الشباك على يســار المتفرج تقف ريم في لحظة مناجاة وتتســاءل إن كان لها نصيب من وفــاء زوجها لها، بينما يظهر ســامر في القســم الأعلى من المسرح، بجوار القمــر وحركة النجوم، كأنه في مكان بعيد وهو يردد مغنياً: يا بحر أرجــوك تطمني. وفي موضع آخر نرى في المنطقة الأعلى من المســرح؛ سامراً بجوار عثمان حيث يلمح غريقاً في البحر أثناء قيامهما بالصيد، ويحاول سامر إنقاذه رغم تلاطم الأمواج، وفي الوقت نفســه تكشف الإضاءة عن ريم على خشــبة المســرح تحاول العزف، وتأتيها نوبة من الألم وتسقط على الأرض.

يقــدم الديكور من تصميم أحمد الألفــي تصوراً مركباً عن مساحة تجسيد الأحداث، صحيح أن منزل سامر الثابت، الكلاسيكي، هو المسيطر على خشبة المسرح طوال الوقت؛ لكنه منزل متعدد الطبقات وليس مجرد فضاء، بل اســتعارة

ممتدة. غرفه المتعددة تســمح بالانتقال السلس عبر الزمن، وبانشــطار الحضور: ريم في العمق، ريم على الأريكة، ريم فــي الذاكرة. كأننا أمام ذاتٍ تتكرر ولا تتطابق. وعندما تتم الإشــارة إلى الفيلا التي تنخرها المياه، فهي إشــارة توازي جســد ريم: تحللٌ صامــت، غير مرئي، لكن أثره تشــعر به الشخصيات.

وهكذا تتشــابك العلاقات في مثلثات متقاطعة: ســامر، ريم، غادة، سامر، عثمان، الزوجة الغائبة، الجسد، المرض، اللغــة. وكل مثلث لا يُنتج معنى مســتقراً، بل يؤجل الحســم. غادة، التي تعلن حبها، لا تُنقذ ســامر، بل تكشــف انقسامه. إنه يخلط بينها وبين ريم، كأن الهويَّة نفســها قد تآكلت. ولا تصبــح الإرادة خلاصاً لســامر بل لعنة، فهو لا يســتطيع أن يتوقــف عن الحب، حتى حين يتحول هذا الحب إلى عذاب صافٍ. الإرادة هنا ليســت قوة دافعة، بل قيدٌ لا يُكسر. ومن ثــم، يصبح بقاؤه إلــى جوار ريم ليس بطولــة، بل خضوعاً ميتافيزيقياً لقوة أكبر منه.

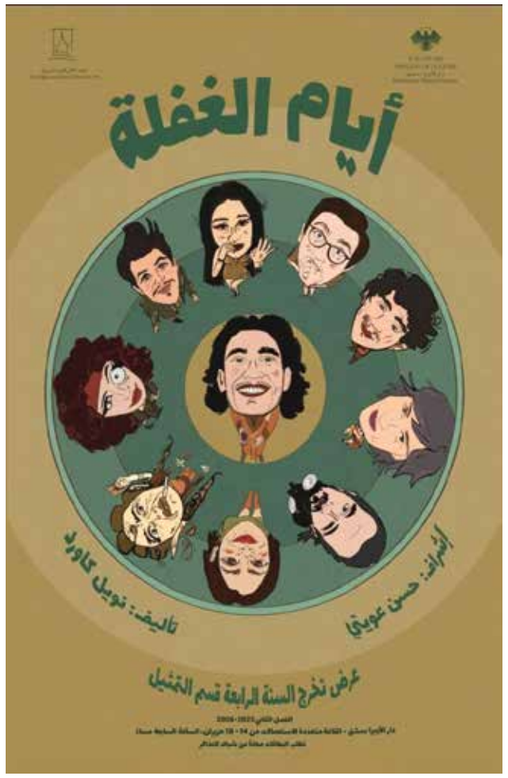
عرض «أداجيو» لا يــروي قصة حب.. لكنه عرض عن اســتحالة تمثيل الألم، عن ذلك التشوه الذي لا نراه، لكننا نُجبــر علــى تصديقه، عن الحيــاة حين تتوقــف، لكنها لا تنتهي، عن الإنســان مهما عظم شأنه وشعوره بالعجز، عما يقال ومــا لا يقال. يقدّم عرض «أداجيــو» تجربة جماليَّة حول العجز واليقيــن الخفي، حيث لا تعود الصورة مرجعاً نهائيــاً، ولا الحــوار حقيقة مكتملة، بل يتشــكل المعنى في المســافة بينهمــا. ومن خــلال البتر الزمنــي، والأغنيات، والتنافر البصــري، يتحول المرض إلــى إدراك، والجمال إلــى قناع، ليغدو كل ما نراه احتمالاً زائلاً، لا حقيقة ثابتة، بل أثراً يتبدد كلما اقتربنا منه.

السعيد منسي، مخرج مسرحي مصري، وعضو نقابة المهن التمثيليَّة (شعبة الإخراج المسرحي)، بدأ تقديم عروضه المسرحيَّة منذ عام 1997، وحقق حضوراً لافتاً عبر مسيرته الفنيَّة. حصل على عدد من الجوائز المهمة، أبرزها جائزة أفضل مخرج (احتراف) في المهرجان القومي للمسرح عن عرضي «القروش الثلاثة» عام 2016، و«الحب في زمن الكوليرا» عام 2022، إلى جانب جوائز عدة على مستوى عروض مسرح الجامعات المصريَّة والهيئة العامة لقصور الثقافة. شارك في عدد كبير من دورات المهرجان القومي للمسرح، وكذلك في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، كما حصد جوائز في مهرجانات مستقلة متنوعة.

أيام الغفلة.. فصول من يوميات ممثل مشهور

لا يترك المخرج حسن عويتي في عرضه الجديد فراغات تذكر بين نص «زمن الضحك» للكاتب الإنجليزي نويل كوارد (1899 - 1973) وبين نسخته الجديدة التي أطلق عليها «أيام الغفلة». العرض الذي جاء بوصفه مشروع تخرج لطلاب قسم التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في دمشق، اغتنم ممثلوه العشرة هذه الفرصة مع أستاذ تمثيل من جيل الرواد، فعند حافة الاحتراف يتوق الجمهور إلى رؤية نسغ جديد من الأداء. ترافق ذلك مع اختيار نص يعكس مفارقات الطبقة البرجوازيَّة الإنجليزيَّة ثلاثينيات القرن العشرين، جنباً إلى جنب تشريح حياة المشاهير، وما يتخلل هذه الحياة من مغامرات عاطفيَّة وماليَّة تقدم فيها المصالح على الأخلاق، وتنتصر البراغماتيَّة على الشرف.

سامر محمد إسماعيل
كاتب ومخرج وناقد من سوريا



تدور أحداث «أيام الغفلة» في شقة النجم غاري (حيان بدور) الذي لا يمل من إغواء المعجبات، مما يجلب له مشاكل عديدة تجعله يعيش في فوضى عاطفيَّة، غير قادر على دفع ضرائبها الباهظة. هو الآن على وشك القيام بجولة فنيَّة في أفريقيا، لكن غرامياته الشائنة ستعرضه لمتاعب عديدة، فما إن ينجح في التهرب من دافني (هايدي جمّول)، حتى يقع من جديد في شباك جوانا (لانا علوش) زوجة منتجه وممول رحلته الفنيَّة هنري (سيمون الحنّاوي)، والمفارقة أن «جوانا» كانت مرتبطة سابقاً بـ «موريس» (صفوت الجمّال) صديق زوجها.

تعتمد «جوانا» على جاذبيتها للتأثير على ممثلها المفضل والتقرب منه، مما يزيد الأمور تعقيداً ويخرج الوضع عن السيطرة. لكن في النهاية، يدرك الجميع أن مصالحهم المشتركة مع «غاري» أكبر من أن تنهيها هذه الخلافات والعلاقات المتشابكة؛ فالمنفعة الماديَّة هي المحرك الأساسي للجميع، والأرباح المتوقعة من وراء النجم الشهير تدفعهم في النهاية إلى تجاوز الخلافات وتوقيع هدنة معه.

على مستوى آخر لا تغيب عن العرض السوري تلك «القفشات» و«الإيفيهات» المنتظمة والمدبرة بإتقان، ولا سيما عبر شخصيَّة مونيكا (تالا نيسانه) سكرتيرة النجم غاري التي تبدو وكأنها تدير فوضى نجم الجماهير جنباً إلى جنب مع زوجته ليز (ندى حمزة) المرأة الأكثر تفهماً لعقد الرجل الذي انفصلت عنه نفسياً وعاطفياً، لكنها وعبر ممارستها لدور الأم البديلة في حياته، تتدخل في اللحظات الأخيرة لإنقاذه. رجل يمثل طوال الوقت، أو قل ممثل وصل إلى مرحلة لم يعد يفرّق فيها بين التمثيل والحياة الواقعيَّة. والغريب في الأمر أن الجميع أيضاً لم يعودوا يفرقون بين أدائه دوراً على خشبة المسرح وبين لحظات قوله الحقيقة.

في الجوار يمكن أن نلمح أحد منتجات أعمال غاري الفنيَّة. «مينو» الليدي سولتبيرن (سارة نصر) جنباً إلى جنب مع رولاند (إيليا العبدة) الكاتب المسرحي الذي يظهر في ذروة المشاكل التي تحيق بالنجم الشهير، كي يأخذ

رأيه بنص مسرحي من تأليفه. مفارقات لا يمكن إحصاؤها عبر هذه الشخصيَّة التي زادت الأمور تعقيداً، ولا سيما مع حضور شخصيَّة فرِّد (ليث الشيخ) خادم الممثل النجم وما تعكسه هذه الشخصيَّة من موقعها المتلصص على الأحداث وما تشهده من تناقضات عميقة بين زوار المكان وسكانه. مع كل هذا التفاوت الحاد بين نساء ومنتجين ونجوم

وخدم ومعجبين، تمور شقة الممثل الأربعيني بالمساخر العجيبة، وتسقط أقنعة الغرور والمكابرة. تمسي الأجواء أكثر مدعاة للضحك.

يمرر المخرج حسن عويتي هذه الأحداث عبر الفصول الثلاثة للنص الأصلي، مرة من خلال الإضاءة وتأثيراتها للدلالة على تعاقب الليل والنهار، ومرة عبر حركة الممثلين التي لا تهدأ بين حجرة الممثل العالية وصالة البيت الثري وغرفة الضيوف، ومرات عبر وصول الشخصيات وأفولها من أبواب خلفيَّة.

مكائد نسائيَّة تتلوها مكائد ماليَّة وصراع لا ينفك يدور ويتصاعد، حتى يستحيل إلى مفاوضات أقرب إلى مزاد علني. مزاد تدخل فيه حتى القيم والأخلاق تحت ضغط «البزنس» وشركات الإعلان وشباك التذاكر الذي يتحكم به النجم المحبوب. النجم الذي تشفع له الأرباح للاستمرار في ألاعيبه وحيله ومغامراته العاطفيَّة. ومع أن كل شيء قابل للانهيار، إلا أن العرض يعلمنا أن المصالح تنتصر في النهاية، خصوصاً في أوساط الفنانين ورجال الأعمال، مما يفكك بلغة ساخرة الزيف الاجتماعي العام، ويجعل الجميع رهن إشارة نجم شباك التذاكر. نجم مغفورة خطاياه لصالح إبرام الصفقات والجولات الفنيَّة وأخبار الصحف الصفراء.

ولجأ المخرج حسن عويتي إلى تقديم عرضه ضمن شرط المسرح الواقعي، أو ربما الإفراط في الواقعيَّة. بدا ذلك من خلال الديكور الذي أخذ شكل صالة عرض مفروشات في مسرح الاستعمالات المتعددة (دار الأوبرا السوريَّة)، الأثاث الذي يشي بثراء المكان وانتمائه للطبقة البرجوازيَّة ومشاهير الفن، الأرائك، والمرايا، والبار، والمكتب، والأدراج،

والأبواب والنوافذ المزدانة بالستائر المخمليَّة. هذا الخيار تماشى أيضاً مع خيار الأزياء الباذخة للشخصيات، الأحذية والبناطيل والفساتين والحقائب اللامعة. كل هذا شكل توجهاً واضحاً لدى الإخراج لمحاكاة شقة فاخرة من الطراز الإنجليزي في ثلاثينيات القرن العشرين.

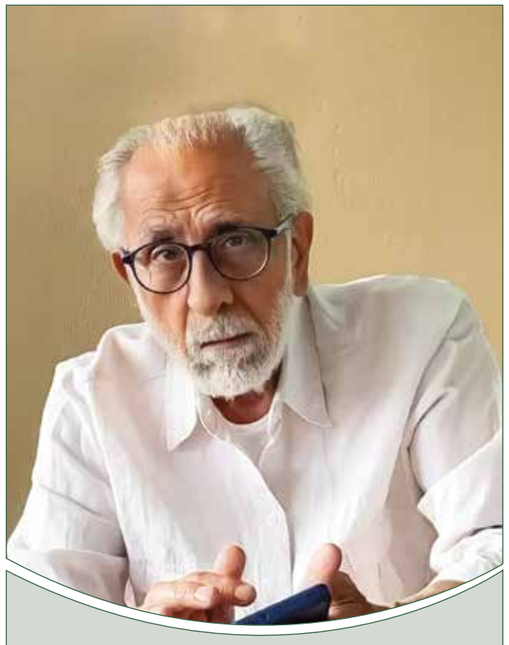
بالمقابل جاء خيار اللغة الفصحى في «أيام الغفلة» حاجزاً غير مرئي بين الشخصيات والممثلين من جهة، وبين الممثلين والجمهور من جهةٍ أُخرى، لكن - وكما بات معروفاً - أن هذه النوعيَّة من العروض المأخوذة عن نصوص مستوردة، تتخذ من اللغة العربيَّة نوعاً من التمويه على جرأتها الاجتماعيَّة. تلك الجرأة التي لم تكن لتمر رقابياً لو أنها نقلت من بيئتها الغربيَّة إلى البيئة المحليَّة السوريَّة، وذلك نظراً لطبيعة العلاقات الاجتماعيَّة التي يطرحها نص نويل كوارد.

تبقى اللغة العربيَّة الفصحى هنا بمثابة قناع لشخصيات تعد أداء حواراتها على هذا المنوال نوعاً من الالتزام الصارم بالتقاليد الأكاديميَّة، ومع أن المسرح في شرطه الفني الحاسم هو «الآن وهنا»، فإن مخرج «أيام الغفلة» أبقى على مسافة بينه وبين النص الأصلي، مخلصاً للنسخة المترجمة لا النسخة التي يتوجب إعدادها لتشتبك مع جمهور دمشق 2026. فكل ما يحدث على الخشبة كان يحدث في زمن الكاتب الإنجليزي، لكن بنسخة معرّبة، وهذا ما لا يتفق برأيي مع الأداء الجريء للممثلين، ولا سيما في المشاهد التي اضطر الإخراج إلى إبقائها كونها تسهم في إبراز التناقضات الاجتماعيَّة التي يشير إليها مؤلف النص.

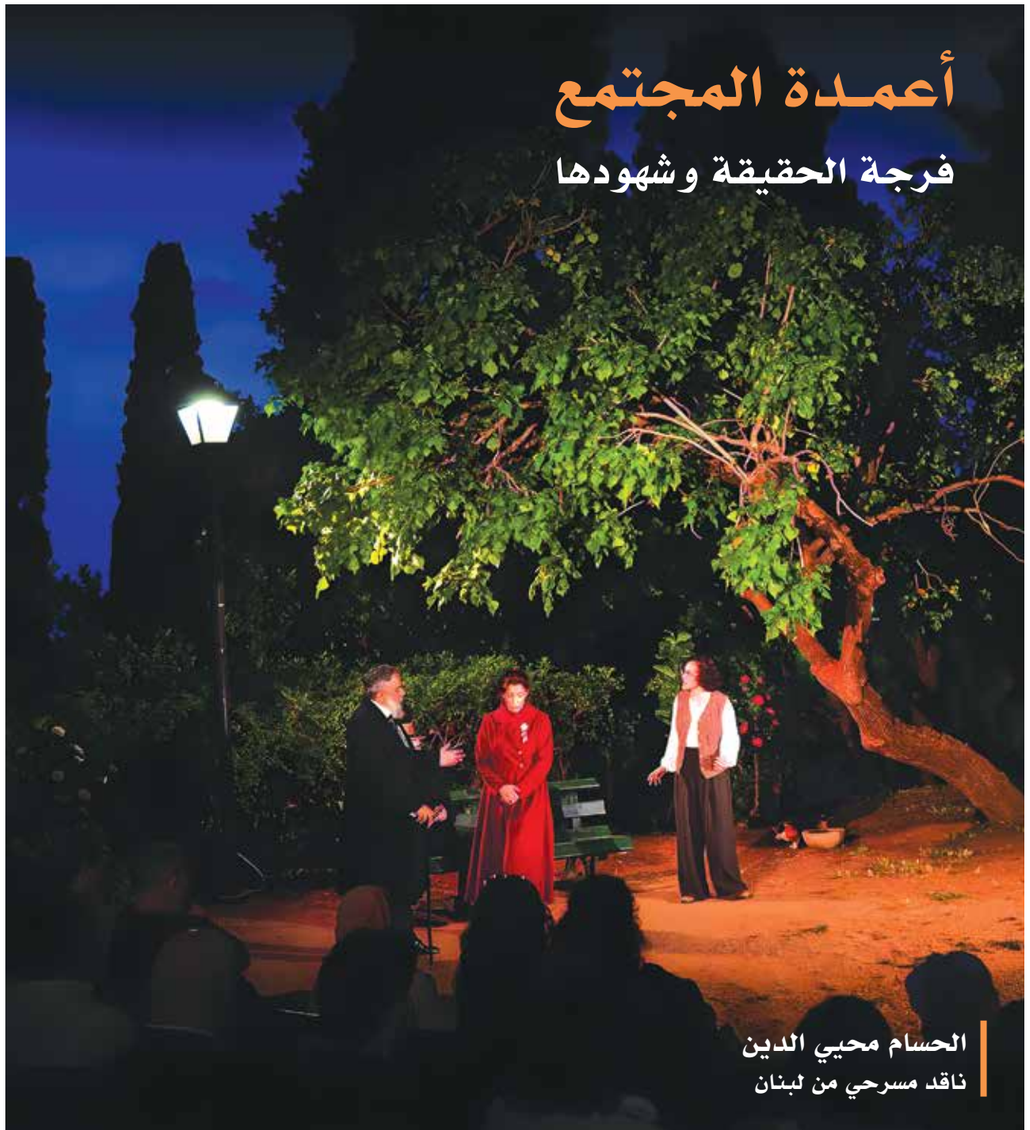
وبالنظر إلى العمليَّة الإخراجيَّة كلها، يمكن الإشادة بالرسم الحركي للشخصيات، والأداء الجماعي للممثلين بمساندة من مساعدي المخرج الفنانين إياد عيسى، وحسنا سالم، اللذين ساندا في تظهير اللعبة المسرحيَّة في قالب كوميدي لا يخلو من الإسهام في تقديم مقترحاتهما الفنيَّة. تبقى الإضاءة في هذه التجربة جنباً إلى جنب الموسيقى تفسيراً للخيار الفني الذي اعتمده المخرج والممثل الفلسطيني المقيم في سوريا. خيار أبقى على رتابة وظيفيَّة لعنصري الضوء والموسيقى اللذين جاءا تعليقاً مباشراً على الأحداث، ورغبة في الإخلاص للنوع الفني الذي ينتمي بقوة إلى عالم الملهاة الأخلاقيَّة؛ كوميديا تضحك مما هو غير لائق اجتماعياً مثلما تضحك مما هو غير لائق أخلاقياً، وصولاً إلى تشريح طبقة غارقة في الخيانات والمصالح المتشابكة، ربما أتت كتمرين مسرحي لمدة ساعتين (زمن العرض) لكنها في العمق عكست جهود مواهب جديدة في عالم التمثيل، وفتحت الباب موارباً لإسقاطات ماهرة على مشكلات الوسط الفني، القديمة منها والجديدة.

بطاقة العرض:

- **العنوان:** أيام الغفلة
- **تأليف:** نويل كوارد
- **إخراج:** حسن عويتي
- **تمثيل:** سارة نصر، هايدي جمول، ليث الشيخ، تالا نيسانه، حيان بدور، ندى حمزة، إيليا العبدة، سيمون الحناوي، صفوت الجمال، لانا علوش.
- **المخرجان المساعدان:** إياد عيسى، حسنا سالم
- **سينوغرافيا:** زكريا الطيان
- **تصميم الأزياء:** راما الطيان
- **تصميم الإضاءة:** أوس رستم
- **ديكور:** عمار حربا
- **إنتاج:** وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في دمشق



حسن عويتي، هو ممثل ومخرج ومؤلف فلسطيني، يعد من أعمدة الجيل الرائد في الدراما السوريَّة. ولد في مدينة عكا بفلسطين عام 1942، ونزح مع عائلته إلى دمشق إثر نكبة عام 1948 حيث استقر وعاش فيها. سافر إلى بلغاريا وتخرج هناك حاملاً شهادة الدبلوم في الإخراج المسرحي من المعهد العالي للفنون المسرحيَّة. عمل أستاذاً لمادة «الفن والإلقاء» في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة بدمشق لسنوات طويلة، مخرّجاً أجيالاً من النجوم السوريين. انضم إلى نقابة الفنانين السوريين في دمشق عام 1971. شارك خلال مسيرته فيما يقارب المئة عمل تلفزيوني، ومن أشهر محطاته الفنيَّة المتنوعة «التغريبة الفلسطينيَّة»، أما في المسرح فشارك مخرجاً وممثلاً في عدة مسرحيات منها: «ليلة القتل»، و«في انتظار اليسار»، و«الزيارة»، و«العميان»، و«خادم سيدين»، و«نابولي مدينة مليونيرة»، و«الزير سالم»، وسواها الكثير.



أعمـدة المجتمع

فرجة الحقيقة وشهودها

الحسام محيي الدين
ناقد مسرحي من لبنان

في محاولة لاستنطاق «أعمدة المجتمع» لهنريك إبسن، حوّل المخرج اللبناني لوسيان بو رجيلي حرم الجامعة الأمريكيَّة في بيروت إلى مسرح مفتوح لإعادة قراءة نص الكاتب النرويجي، ومساءلة المجتمعات التي تتستر خلف شعارات الأخلاق والفضيلة. ومن خلال إشراك الجمهور في بناء الحدث، نجح العرض في تحويل الحالة المسرحيَّة إلى ورشة تفاعليَّة للإجابة عن سؤال: من هم حقاً أعمدة المجتمع؟

يحكي نص «أعمدة المجتمع»، الذي كتبه هنريك إبسن قبل نحو قرن ونصف من الزمن، عن «كارستن بيرنيك» (عبدالرحيم العوجي)، أو «سعادة القنصل» كما يسمونه في البلدة، الذي يمتلك شركة للنقل قوامها باخرة «ذا روزس» لنقل الركّاب إلى بلاد الغرب (كندا وأمريكا)، ومصرفاً تجارياً، وأراضيَ وعقارات كثيرة. وها هو يريد الترشح لمنصب رئاسة البلديَّة، محاطاً بمجموعة من المتزلّفين الذين يعتاشون على محاباته والترويج له بجملةٍ من المبادئ، ظاهرها الأخلاق الفاضلة، وباطنها إخضاع أهل البلدة الذين يعملون في شركاته، جاعلاً من قوت يومهم أداةً لتطويعهم، حتى يظهر «يوهان» (مجد المصري) وشقيقته «لونا» (فرح الشاعر) بعد غياب 17 عاماً في كندا، ليفتحا جروحاً قديمة، كاشفَين عن وقائع أخلاقيَّة سابقة تفضح مثاليَّة «القنصل» المتستّر على ماضٍ من الخطايا والأضاليل.

وفي رؤية لوسيان بو رجيلي الإخراجيَّة لهذا النص، تحول حرم الجامعة الأمريكيَّة في بيروت - وتحديداً مساحات الحديقة النباتيَّة - إلى فضاء مسرحي مفتوح يتجاوز جدران العرض التقليديَّة، جاعلاً من المتفرجين مواطنين حقيقيين للبلدة ضمن الفضاء الدرامي الذي افترضه للأحداث. فكان التنقل عبر الدروب الصغيرة المتعرّجة، والسّلالم

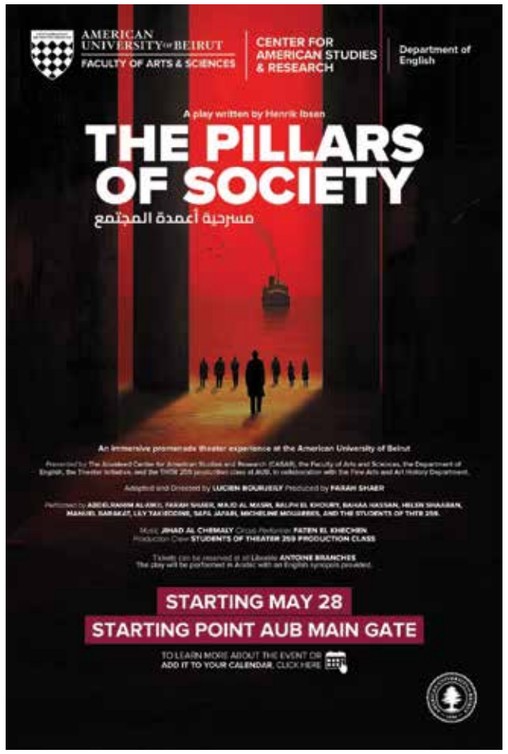
الحجريَّة التي تصل بين أمكنة العرض متعةً خالصة، حققت الدّمج الفنيّ بيـن الجمهور والعرض، وترجمت الخصوصيَّة المسرحيَّة بملامح وعناصر لم تأتِ كمحاكاة تقليديَّة للواقع، بـل كبنية مسـتقلّة أعاد الإخـراج تركيبها، جاعلاً المسـرح نفسـه مرجعيَّة العرض لا النص الأصلي فحسب؛ من معايير موضوعـة محليـاً عبر اللغـة والنطق وأسـلوب الأداء، إلى صيرورتـه جزءاً من خطاب العرض حركياً بعيداً عن الكلام، ودلالياً مُسـتلّاً من التقارب اللاواعي وحالـة الكيمياء بين المُمثّل والمتفرّج. سواء تمثّل ذلك في عمليَّة انتقال الجمهور بين مكان وآخر، أم في الأحاديث الجانبيَّة المقتضبة لشباب البلدة على جانبي الدروب التي يسلكها النظّارة، أو القراءات الأخلاقيَّة التي يُلقيها أحد مثقّفي البلدة من كتابٍ بين يديه على شلّة من فتيانها وفتياتها، فقد كوّن هذا الاجتماع تفسيراً لتفاصيل الحكاية، واختصاراً للحوار والمَشاهد، تخفيفاً عن المتفرجين مع الحفاظ على هدف التأثير فيهم.

لم يُفجّر الإخراج خاتمةً خاضعة لجدليَّة الخير والشر، بل ترك الأمور تسير في طريقها الأسهل بالتناغم مع مرجعيتها فـي الواقع؛ فوجـد الحلّ بإعادة «يوهـان» إلى كندا ومعه «دينا دورف» (هيلين شـعبان)، الفتاة التي وجدت خلاصها بالرحيـل بعدما سـئمت العيـش متبناة في كنف «سـعادة القنصل»، سـجينةً لسـرديَّة المثاليات الزائفـة التي تخدم جميعها مآربه، وتُركّز على تشـويه صـورة الغرب الأمريكي علـى الرغم مـن تطوره. كما جعـل من عجز أهـل البلدة واستسـلامهم لسلطة الأخير قدراً لا مفر منه، تحت عناوين أخلاقيَّـة برّاقة كجمعيَّة «العفّة وخلاص النسـاء»، فيما هي أداة من أدواته للإبقاء على العقليَّة المنغلقة التي ترفض كل محاولة للانفتاح على مفاهيم وأفكار مُغايرة تنويريَّة.

أما مصير الرجل نفسـه فلم يتخذ طابعاً وجودياً، وظلّ أسـير مواقفه وغاياتـه على الرغم من محـاولات «لونا» تغيير سـلوكه وعقليته بكل الوسـائل، ولو بإثارة ذكرياتهما

معـاً كحبيبَين مضـى على فراقهما 17 سـنة؛ وها هو كما هو: كارسـتن بيرنيك الذي لا يشـبع من نهب أموال أبناء البلدة بوسـاطة مصرفـه وأعماله التجاريَّة، تحت شـعاره الدائـم بالمحافظة على تقاليد العائلـة وطهارة المجتمع؛ شعارٌ مطّاط يناسب ذمته التي تتسع وتضيق وفق مصالحه الشخصيَّة. وما خفي أعظم.

لقد انتهى العرض إلى القـول إن «القنصل» لم يخدع أهل البلدة من خبثٍ وشـرّ وأذى، بـل من ضعفٍ أخلاقي وزلّات سـلوكيَّة وتضـارُب مصالح في مواقف شـتى؛ وهو وإن بـدا أكثر ميلاً للاعتراف بما أخفـاه عن أهل القرية مـن أخطاء وخـدع، إلا أن رجاله وعلى رأسـهم «رولاند» (بهاء حسـن) كانوا يردّونـه دائماً إلى المنطـق المُخادع نفسه كي لا يخسـر الانتخابات، وهو ما شكّل انزياحاً إلى



فكـرة خطيرة، هي أن سـقوطه بصفته رمزاً للفسـاد كان لا بد منـه، لكنه لم يحصل؛ وها هي الحاشـية تدافع عنه أكثر من دفاعه هو عن نفسـه، في إدانة واضحة لفئةٍ من الشـعب المتملّق، تعوّدت تـرداد كلمة «أعمـدة المجتمع» وتبنتهـا صفـةً لكارسـتن ورجالـه الذيـن لا يتعبون من محاباتـه والتهليـل له وتلميع صورته كيفمـا اتفق وفي كل وقـت، بل إنهم قد يتنافسـون على خطب ودّه ولو وشـى بعضهـم ببعض، كما فعـل «نيلز» (محمـود جبيلي) الذي لم يتوانَ عن الوشـاية بزميله «مولفيك» (مانويل بركات) أمام القنصل لتأكيد ولائه.

هكـذا، لم تكـن الخاتمـة لتغلّب الخير على الشـر، بل أبقتهما متعايشَـين معـاً، وهي لم تكن نهايـة، بل تمفصلاً جديداً لقضيَّة لا تنتهي!

فــي الأداء، وبمــا يشــبه الاقتحــام، توزع اللعــب أمام المتفرجين ومن حولهم، من زوايا مختلفة، حضوراً بالصّوت والصورة، من جملٍ قصيرة رشــيقة، وســرعة بديهة وإتقانٍ جيد للدّور، ولا سيما عند الممثّلين الثلاثة: عوجي، المصري، الشــاعر؛ فلمســنا مهارة القــدرة التعبيريَّــة الواضحة التي تلازمت وتشــكيلات حركيَّة جاء بعضها متوثباً بســبب طبيعة الحوار المتوتّر بين الشــخصيات (تضارب المواقف وردود الأفعال وإبداء المشاعر)، فكان شكل الإلقاء سريعاً، وبعضه خطابياً كلاسيكياً على لسان «القنصل» (عبدالرحيم عوجي) مناســباً جداً لشــخصيته التي حرص دائماً علــى إظهارها بمظهر الجديَّة والاتزان من موقع رجل مسؤول.

أمــا الممثل فقد تحرر من عباءة البطل التقليدي، ليغدو شخصيَّة حيويَّة قابلة للتحوّل والعصرنة، مستنداً إلى مهاراته الخاصــة ودوره المشــتبك مع الآخر؛ فشــخصيات العرض ذات كثافة نفسيَّة في ســياق تركيبة اجتماعيَّة راهنة تطابق مرجعيتهــا الحقيقيَّة. وقــد لاقت بعض الشــخصيات تأييداً من زاويــة حبّ الخير ومناهضة الشــر، ومنها «لونا» التي فضّلت - بمســاعدة «يوهان» - كسر القناعات القديمة لدى أهل البلدة عبر كشف حقيقة «سعادة القنصل». وإذ لم تفلح في ذلك، حاولت استخدام سلاح الرومانسيَّة بصفتها حبيبة ســابقة لثنيه عن التغوّل في أهدافــه، لكن المحاولة جاءت متأخــرة جداً بعدما تبيّــن أنه شــخصيَّة انتفاعيَّة لا تغيرها

السنون، مما وضعها أمام صدمة السؤال: كيف أحبت إنساناً كهذا؟ ولمــاذا أحبها هو رغم الفــارق الأخلاقي والرؤيوي الكبير للحياة بينهما؟

إلى ذلك، ارتبطت مكوّنات العرض الســمعيَّة والبصريَّة بالنص والأداء، لتشكّل منظومة دلاليَّة وجماليَّة واكبت تطور الصراع؛ فقد استُخدمت الإضاءة بألوان بسيطة غير فاقعة، متناثرة على الأعمدة الأساســيَّة في حرم الجامعة، وأُسقط بعضهــا علــى موضــع التمثيل مــن فوق رؤوس الأشــجار المحيطة، بينما واكبت موسيقى العود للعازف جهاد الشمالي تنقّلنا بين الأمكنة. جاء ذلك في ســياق قراءة دراماتورجيَّة تقصّى فيها الإخراج عناصر الســينوغرافيا بصفتها مفهوماً ديناميكياً مُســاعداً لوعــي النص ومعالجتــه، بالتعامل مع مــكانٍ مركّب فرض حيزيــن متحرّكَين غيــر ثابتَين (حيّز اللعب وحيّز المتفرجيــن). وفي هذا الهواء الطلق والمكان الطبيعي المكشوف، تلاشــت المجابهة أو الفصل التقليدي بين الممثل والمُتفرج، لتصبح الطبيعة نفســها مكوناً أساسياً من مكونات الديكور.

أمــا الأزياء، فقــد حافظ فيهــا الإخراج علــى الطابع الفيكتــوري الأنيــق (معاطف طويلــة كلاســيكيَّة، وقبعات أسطوانيَّة، وســاعات جيب، وتنانير منفوشة، وألوان زاهية) المميز للقرن التاســع عشر، ولم يشأ إبدالها بأخرى محليَّة. وقــد أدّت هــذه الأزياء دورها المســرحي دون تشــويش، متلائمةً مع وعي الجمهــور كمضمون جمالي، إذ إن جوهر العرض واحد، وقــد تمفصل بعين الإخراج باتجاه إســقاطٍ جديد للنص على واقعنا المعاصر.

بطاقة العرض

- **إخراج:** لوسيان بو رجيلي.
- **تمثيــل:** عبدالرحيم عوجي، فرح الشــاعر (إنتاج أيضاً)، مجد المصري، رالف خوري، بهاء حســن، هيلين شعبان، مانويل بركات، ليلي تقي الدين، آن ماري بستاني، ميشلين معربس، محمود جبيلي، مجد مقلد، كارن حيدر أحمد.
- **موسيقى (عود):** جهاد الشمالي.
- **إضاءة:** محمد فرحات، ريان نحاوي.
- **أزياء:** لارا بو صافي.

لوســيان بو رجيلي كاتــب ومخرج ومُعدّ مســرحي وســينمائي وأســتاذ جامعي، حائز ماجستير الفنون الجميلــة في الإنتــاج الســينمائي والتلفزيوني من جامعة «لويولا ماريماونت» (لوس أنجلوس، 2010 - 2013). قدّم أكثر من 20 عملاً مسرحياً (إعداداً وتأليفاً وإخراجــاً) جال بعضها عواصم عالميَّــة، من أبرزها: «اليوبيل» (2006)، «اســتعادة الشارع» (2008)، «سوء تفاهــم» (2008)، «متلنا متلــك» (2008 - 2009)، «66 دقيقة في دمشق» (2012 - 2013)، «بتقطع ما بتقطع» (2014)، «أمّــة زائلة» (2014 - 2017)، «الحبّ والحرب على الســطح» (2015)، «حبيبة قلبــي إنتي» (2023)، «عدو الشعب» (2024)، «ب برسلونة» (2025).

نــال العديد مــن الجوائــز المرموقة، منهــا «جائزة الشــباب الإبداعي» في إدنبرة (إسكتلندا، 2009) عن مجمل أعماله المســرحيَّة، و«جائــزة التحكيم» في مهرجان دبي الســينمائي الدولي عن فيلمه الطويل «غداء العيد» (2017).

«انسوا هيروستراتس»

حبكة الذكرى والنسيان

منار خالد
ناقدة مسرحية من مصر

تُعد مسرحيَّة «انسوا هيروستراتس» للكاتب الروسي غريغوري غورين، التي كُتبت في منتصف القرن الماضي، أطروحةً خصبةً تتسق مع كل زمان. وعلى الرغم من قدم النص، فإن تقديمه بين الحين والآخر يظل مواكباً للواقع؛ إذ طرح غورين في عمله إشكاليَّة «إحداث الدمار من أجل الخلود»، وهي القضيَّة التي ركز على إبرازها العرض المسرحي المصري الذي قُدّم أخيراً في إطار فعاليات تظاهرة «التجارب النوعيَّة» للهيئة العامة لقصور الثقافة، على خشبة المسرح المكشوف بحي روض الفرج في القاهرة، وأعدت النص ندى عبد الفتاح، وأخرجه سامي سلامة.

كما هو معلوم، يستند العمل إلى قصة تاريخيَّة حقيقيَّة حدثت في اليونان القديمة، حيث قام رجل يُدعى «هيروستراتس» بإحراق معبد «أرتميس» في مدينة أفسس، إحدى عجائب الدنيا السبع، ليس لأي سبب سوى أنه أراد أن يخلد اسمه في التاريخ؛ ومن هذه الحادثة جاءت تسمية ما يُعرف في علم النفس بمتلازمة «هيروستراتس»، على غرار عقدتي أوديب وإلكترا المستلهمتين من الميثولوجيا الإغريقيَّة ذاتها. وتُعرف علمياً بـ«Herostratos syndrome»، وتُستخدم في وصف الأشخاص الذين يرتكبون أعمالاً تخريبيَّة أو جرائم فادحة بهدف نيل الشهرة، وجذب الانتباه، وترك أثر في الذاكرة الجمعيَّة. ومن هذه الفكرة استلهم غورين طرحه الدرامي حول مفهوم الخلود مقابل فناء الآخر.

وبرزت الرؤية الإخراجيَّة لسامي سلامة من خلال تعديله لشخصيَّة الراوي في النص، أو من يسميه غورين بـ«رجل من المسرح»، إذ استبدله برجل يقرأ لابنته من كتب التاريخ قصة هيروستراتس. وقد ربط المخرج هذا الفعل بسماع الرجل أخباراً عبر الراديو عن الحروب والدمار الذي يعم البلاد، في محاولة لصنع اتصال أوّلي بين الزمنين، وتفسير سبب اختيار الأب لهذه الواقعة تحديداً ليقرأها لابنته. كما يستند هذا التعديل إلى فهم دلالة اختيار غورين لتسمية «رجل من المسرح» في نصه، أي رجل من الجمهور، أو على الأقل يخاطب الجمهور مباشرة.

ومن هنا تحوّل الفضاء المسرحي إلى غرفة يجلس فيها الأب وابنته ملاصقين لمقاعد المتفرجين، دون انتقال إلى خشبة المسرح، قبل أن يتسع الفضاء إلى ثلاثة تقسيمات: القسم الأول في المنتصف، حيث يدور الحدث الأساسي دون منصة مرتفعة، بل في مستوى مواجهة مباشرة للجمهور، ملازماً لسجن هيروستراتس. ويعبر هيروستراتس هذا الفضاء من باب المسرح المواجه لبعض الجمهور، والممتد خلف البعض الآخر، فيبدو دخوله كأنه فتحٌ لبوابة التاريخ عبر السرد الذي يقدمه الأب.

وعلى طرفي المسرح، استثمر العرض التباين في مستويات المنصة لإبراز التراتبيَّة السلطويَّة؛ مجسداً الفوارق بين الشخصيات الثلاث الرئيسَة، فجاءت خشبة قصر الحاكم في يسار المسرح أعلى من نظيرتها على اليمين التي تمثل فضاء مكتب قاضي قضاة المدينة نفسها.

أما مستوى فضاء السجن الملاصق للأرض دون أي اعتلاء، فهو يتناسب مع طبيعة الفضاء المسرحي، كما يتناسب مع توجه النص؛ إذ لم يُقدّم النص ولا العرض أنفسهما بصفتهما محايدين على الإطلاق؛ بل إن التمسك بفعل الأمر «انسوا» كأول كلمة في العنوان يوضح التوجه والموقف من الشخصيَّة الرئيسَة «هيروستراتس»، التي لا يناسبها مسرحياً إلا الدونيَّة.

ومن ثم، فإن مثل هذه النوعيَّة من التوجهات الواضحة، مهما كانت النهاية، حتى وإن طُرحت مفتوحة كما ورد في العرض، يبقى حكمها خارج حدود بيئة مدينة «إيفيس» مُطبقاً، ومؤثراً، وواصلاً إلى كافة المتفرجين.

ووفقاً لذلك التحدي، يتساوى أفق التوقع بين المتفرج والعرض؛ إذ لا ينتظر المتفرج أي حكم رادع؛ لأن العنوان ذاته قدّم حكمه قبل المشاهدة. ومن هنا، تبقى العناصر الجاذبة في مثل هذه العروض غير معتمدة فقط على كسر أفق التوقع، بقدر اعتمادها على عناصر الصورة المسرحيَّة.

قدمت المستويات الثلاثة إثراءً لمعنى الطبقيَّة، وما ترتب عليها من ظلم وقع على قاضي المدينة، وتآمرٍ بين المجرم والمرابي وزوجة الحاكم، وفساد الحاكم ذاته؛ حيث يظل قاضي القضاة، طوال فترات صموده، قاطناً مستواه في أقصى اليمين، وحتى في لحظات مواجهة «هيروسترات»، يتمسك الممثل «أحمد سعيد» بأداء حازم، ربما غلب عليه الجمود المبالغ فيه، لكنه يبقى، وفقاً للتكوين الجسدي أمام المجرم، صادماً ومحاولاً اكتشاف الحقيقة. ومنها يتكون طرفا الصراع على مستوى الشخصيات، ومن ثم على مستوى المفاهيم؛ لتصبح العدالة محاولة التصدي للإجرام، وصولاً إلى ثنائيات ذات معانٍ لا حصر لها، تتمثل في كافة اللقاءات التي تتم في مخدع «هيروسترات» بالسجن، وتتبع منهجيَّة التكوينات الجسديَّة حتى تتجلى المعاني التي تمثلها الشخصيات.

فمثلاً، «المرابي» الذي قدم دوره الممثل «محمود الحراني»، الذي اشترى مذكرات المجرم وأسهم في نشر أكاذيب تحاول تخليد اسمه، نجده أثناء وجوده بفضاء السجن، مع العلم أنه شخصيَّة لم تلتصق بفضاء من الفضاءات الثلاثة الأساسيَّة، بل هو وافد على فضاء السجن؛ يقدم الكثير من الانحناءات والتلوين الصوتي الممزوج ببعض الكوميديا الخفيفة؛ لتوضيح ماهيَّة هذه الشخصيَّة ومفرداتها التي تمثلها من عدم ثبات على مبدأ، وفعل أي شيء بهدف تحقيق منفعة ماديَّة، وبالتبعيَّة باقي الوافدين إلى فضاء السجن، وبخاصة حاكم «إيفيس» وزوجته، «محمد وحيد، وجميلة ناجي»، صاحبا الفضاء الأعلى بالمسرحيَّة.

يقدم الممثلون ومضات عن شخصياتهم وهم قاطنو فضائهم في البداية؛ من حاكم متردد، وزوجة تعشق الظهور والشهرة، تمهيداً لتلاقي أفكارها مع «هيروسترات»؛ ومن ثم، فإن اجتماعهما داخل فضاء السجن، بعد الاتفاق على تحقيق المنافع المتبادلة فيما بينهما، لا يقدم مفاجأة بحد ذاته، بل هو تلامس يؤكد التشابه التام، ولكن كلٌّ منهما يخلد اسمه على طريقته الخاصة وبسلاحه الذي يملك.

ويقدم «محمد البحيري» استعراضاً طويلاً بعض الشيء، وهو نمط متكرر في العروض المسرحيَّة التي تلجأ، عند تورطها في إقامة مشهد حميمي، إلى استعراضٍ يوضح التفاصيل بأداء حركي؛ لكن هذا الاستعراض وقع في فخ الإطالة، وكأنه يريد سرد كافة التفاصيل بمهلٍ مبالغٍ فيه دون جدوى.

أما شخصيَّة الحاكم التائهة التي تكشف الأغراض الدنيئة المحيطة، فتجدها تتسق مع فساده؛ ليقدم الممثل أيضاً في فضاء السجن أداءً يعتمد أكثر على التردد وانخفاض الصوت، ومن ثم استخدام سلطته في إصدار أوامر بقتل السجان الذي أدرك حقيقة الخيانة الواقعة بين «هيروسترات» والزوجة؛ ليبقى طرفا الصراع في النهاية في حالة نهاية مفتوحة غير محسومة (القاضي/المجرم)، في تكوينٍ يوحي بالتحدي بينهما، داخل دائرة مفرغة من الدوران حتى الإظلام ونهاية العرض. ولكن تظل الأحكام محسومة وفقاً لاسم المسرحيَّة، كما ذُكر سابقاً.

وأخيراً، شخصيَّة «هيروسترات» التي قدمها «روجيه ميخائيل»، ملتزماً فضاءه من البداية إلى النهاية؛ وهو أمر مختلف عن معظم الشخصيات الأخرى التي تقدم كل منها ذاتها بتعريفٍ ظاهري خارج فضاء السجن، ومن ثم تتكشف الحقائق داخله؛ لتتولد ثنائيَّة (الظاهر/الباطن) لمعظم الشخصيات، بخلاف القاضي الذي يتسق طرفا الثنائيَّة عنده في كافة الفضاءات. ومن ثم تتجلى ثنائيَّة (الخارج/الداخل)؛ إذ يتلاقى كل طرفٍ مع مقابلٍ له من الثنائيَّة الأخرى، فيصبح (الخارج)، أي الفضاء خارج حدود السجن، متسقاً مع الظاهر من الشخصيات، على حد وصفها وهيئتها ومكانتها الاجتماعيَّة، في مواجهة (الداخل)، أي السجن، الذي يتسق مع الباطن، بل هو الفضاء الذي تفصح فيه كافة الشخصيات عن وجوهها الأخرى.

وعليه، فالشخصيَّة الوحيدة الملتزمة بفضاء خاص بها هي «هيروسترات»؛ وبرغم تلوّنه ومحاولات خداعه لجميع شخصيات العرض، فإن باطنه يظل واضحاً ومتسقاً مع المكان وهويته التي خلقتها الثنائيَّة المطروحة. وتغيراته واضحة في كونها ليست إلا ألاعيب من أجل تحقيق الهدف الأسمى، وهو «الخلود». وقد جاء أداء الممثل واعياً بذلك الطرح، ليقدم جسداً متلوناً قادراً على الحركة المتغيرة وفقاً لأي لعبة جديدة يقدمها للوافدين إلى فضائه الذين يأتون ليدلوا ببواطنهم.

مثلما قدمت المستويات الثلاثة معاني ودلالات عدّة، فإنها قُدمت على نحوٍ مرهق بصرياً؛ فالمستوى المواجه للجمهور، «السجن»، هو الأكثر أريحيَّة في الرؤية، بينما جانبا المسرح، بتصميم ديكوراتهما ذات التفاصيل المهمة، مرهقان ومشتتان في مواضع عدة. إضافة إلى عنصر جمالي جاء في فضاء السجن؛ حيث تدلت بعض الحبال ومشنقة صغيرة تمهد لمصير المجرم المحتوم، مع تعليق «أعواد من البخور» وإشعالها بالحبال المتدلية؛ إذ قدم الدخان، مع مرور الوقت، شكلاً جمالياً من خيوط دخان هائمة. ربما أراد المخرج بها أن تتماهى مع عنصر الحكاية الذي يقدمه الأب والابنة منذ البداية بصفتها حكاية أسطوريَّة؛ لكن في واقع الأمر، كان هناك عدم تنسيقٍ في دور الراوي والمعلق على الحدث بشكل حازم، مما جعل الأمر متذبذباً بين كونها حكاية يسردها الأب، أم عرضاً مسرحياً وهؤلاء دخلاء عليه. وبرغم بساطة الممثلة المقدمة لدور الابنة، «نور مصطفى»، وإضافة لمسات مرحة من تعليقاتها وحركتها الرشيقة، فإن التعليق والتدخل بالحدث لم يكن ذا تأثير أو تغيير أو حتى شرح للأحداث، وكأن وجودهما فقط لسبب رواية الحكاية، لا لفعلٍ حقيقي يتداخل ويتشابك. ومن ثم، فإن إضافة عنصر جمالي يحاول كسر الإيهام بصفتها رواية تُروى، وليست حدثاً حقيقياً يحدث «هنا والآن»، جاءت في غير محلها، وماهيَّة ذلك الخط تحديداً بالعرض ربما تحتاج إلى إعادة قراءة وترتيب. كما أن وجود مادة مشتعلة معلقة بحبال متدلية لهو أمر خطر على سلامة الجميع قبل أي شيء.

سامي سلامة ممثل ومخرج، وطالب حالياً بكليَّة الآداب، قسم المسرح، بجامعة حلوان، وسبق له أن درس بقسم الدراما والنقد المسرحي بجامعة عين شمس. تخرج في عدة ورش للتمثيل والإخراج. كما قدم العديد من العروض ممثلاً ومخرجاً بجامعة المستقبل، ثم مخرجاً معتمداً بنوادي المسرح. حصل على العديد من الجوائز في التمثيل والإخراج وتصميم الملابس عن عرضه المسرحي «عائلة» لويليام شكسبير.

الإخراج المسرحي.. بالحد الأدنى

ريان القروي
باحث مسرحي من تونس

قد يوحي العنوان وحده بالغموض أو الدهشة؛ فكيف يمكن لإخراج محدود الموارد أن يُولّد تجربة فنيَّة قويَّة وملهمة؟ هنا يكمن الإبداع الحقيقي: في القدرة على تحويل الحد الأدنى من الوسائل المسرحيَّة إلى أقصى درجات التأثير. إن الكاتب والمخرج الإيطالي «داريو فو» لم يرَ في مسرحه القصير؛ في الديكور الفخم، أو الإضاءة المتقنة، أو المؤثرات التقنيَّة الضخمة ضرورةً لإيصال رسالته، بل عدَّ قوة الأداء تكمن في الممثل نفسه، وفي العلاقة الحيَّة بين الخشبة والجمهور.

إن الإخراج بالحد الأدنى عند «فو» يمثل فلسفة فنيَّة كاملة؛ إنه رفض للترف والإسراف في الوسائل، وتأكيد على جوهر المسرح بصفته حقلاً للتجربة الإنسانيَّة المباشرة. نحاول في هذا العرض تناول فلسفة داريو فو الإخراجيَّة، وأبرز التقنيات التي اعتمدها لتحويل نصوصه القصيرة إلى أعمال فنيَّة مؤثرة.

الافتتاحيات

تشير الكاتبة «فاليريا تاسكا» (Valeria Tasca) في نص لها إلى أن «البرولوجات/الافتتاحيات» كانت من أساسيات وخصوصيات مسرح «داريو فو» وزوجته «فرانكا راما». فعلى خطى الكوميديات الإغريقيَّة، وخاصة الرومانيَّة، أعاد « فو» الاعتبار للافتتاحيات الكوميديَّة بصفتها تقنية حاضرة في جُلّ مسرحياته، محافظاً على وظيفتها في وضع الإطار العام للمسرحيَّة منذ بدئها، من تعريف بالشخصيات إلى تحديد الأطر الزمكانيَّة للأحداث.

إن حضور هذه التقنية بوصفها من أساسيات المسرح الشعبي، هو نوع من الاستدعاء غير المباشر للجمهور للسكوت والهدوء تمهيداً للانطلاق في مشاهدة العرض. وقد انزاح بروتوج الممثل في مسرح داريو فو عن البرولوج التراجيدي، ليساير الجانب الآخر منه كتقنية كوميديَّة تفتتح العرض مباشرة في علاقة ثنائيَّة حميميَّة بين ممثل ومتفرج، أو بالأحرى - كما يحبذ داريو فو - بين «بهلوان ومتفرج».

تجعل هذه الافتتاحيَّة الجمهور يدخل منذ البداية في فضاء تسوده الروح الكوميديَّة لتضع اللبنات الأولى وتعلن فعلياً انطلاق الكوميديا؛ ليس في خلقها للمضحك فحسب، وإنما في استثارتها لعقل المتفرج للتركيز والإمعان فيما تحمله نصوص البروتوج البهلواني من علامات ومعانٍ تستوجب التوقف عندها لفك شفراتها.

الممثل- المهرج

لا يكاد يخلو عرضٌ من مسرحيات «فو» من حضورٍ لافت لنمط المهرج بصفته شخصيَّة كوميديَّة فاعلة؛ سواءٌ بظهوره التقليدي بملامحه وقناعه وأنفه الأحمر، أم عبر اسكتشات وفواصل تهريجيَّة تتخلل مسرحياته لتعكس رؤيته الجماليَّة الشعبيَّة. وهي رؤية منفتحة على أشكال كوميديَّة متعددة تجمع بين «البوفون» (Bouffon)، والدمى، واللوحات الراقصة، لتأسيس مؤدٍّ شامل أو «بارفورمر» (Performer)؛ ذلك الممثل الذي يتقن مختلف الفنون الأدائيَّة الكوميديَّة، ولا تسجنه نمطيَّة واحدة، بل يجسد حالة أدائيَّة متكاملة ومشبّعة بأنماط الكوميديا قديمها وحديثها.

ومما لا شك فيه أن للمهرج خصوصيَّة متفردة عبر تاريخ الكوميديا؛ إذ تتجاوز ميزاته فواصله الاستعراضيَّة واستعداده الفطري للإضحاك إلى كمٍّ هائل من الألعاب والحركات البهلوانيَّة التي يتقنها، ولا سيما في فضائه الأثير: حلبة السيرك.

لكن ما يشد الانتباه في توظيف «فو» له، هو الخروج عن الشكل المألوف للمهرج بلباسه وباروكته التقليديَّة نحو مسار «الممثل المهرج»، فلقد رفض «فو»؛ مراراً اختزال المهرج في وظيفة تبسيطيَّة تقتصر على إدخال البسمة على نفوس الأطفال، وكرّس جانباً كبيراً من مقاربته لدحض هذه التصورات، منادياً بعودة المهرج إلى أصوله كقناع يطرح قضايا فكريَّة واجتماعيَّة مهمة.

أما من حيث التناول، فقد رفض «فو» التعامل مع قِدميَّة هذه الشخصيَّة وشكلها الظاهري، وكان يُعنى بالأساس بالطابع التهريجي وزخم المفارقات والحركات التي يجيدها الممثل. فما نراه من فواصل يتطابق مع المهرج في روح اللعب والبهلوانيَّة، ويتمايز عنه في عدم الالتزام بالأزياء التقليديَّة لمهرجي السيرك. وفي هذا تأكيدٌ على مقاربة «فو» في خلق «الممثل المهرج»؛ أي الممثل الذي يتلفع بروح البهلوان وطاقته وتركيبته الجسديَّة لخلق ثنائيَّة جدليَّة (ممثل-بهلوان / بهلوان-ممثل)، وهو ما يُعرف اليوم بـ (aspect clownesque).

الرقص التعبيري

يُعد الرقص التعبيري أحد أهم خصوصيات مسرح « فو»؛ فلا يكاد يخلو عرضٌ من عروضه من لوحات راقصة؛ سواءٌ عبر استدعاء راقصين محترفين، أم تدريب الممثلين على أدائها ضمن العرض.

إن حضور هذه اللوحات يُؤكّد الروح الكرنفاليَّة في مسرحه؛ حيث تتداخل الفنون الفرجويَّة الشعبيَّة لِتَمنح العمل نفَساً شعبياً بامتياز، وتُقدّم أساليب أدائيَّة متنوعة تجمع بين «فن المايم»، و«بهلوانيات المهرج»، واللوحات الراقصة. وقد تنوّع توظيف الرقص عنده؛ فتارةً يعتمد على الفولكلور الإيطالي للإيغال في الأصالة الشعبيَّة، وطوراً يستعين بالرقص المعاصر متأثراً بطروحات «بينا باوش». كما يُعدّ الرقص المسرحي عنده أساساً من أساسيات أداء الممثل، انطلاقاً من أن النشأة الأولى للمسرح كانت طقسيَّة احتفاليَّة تصدّر فيها الرقصُ التعبيرَ الإغريقي القديم. وفي هذا الصدد يقول داريو فو: «لا يمكن لعروضي أن تخلو من لوحات راقصة تعبيريَّة، معاصرة كانت أو شعبيَّة؛ فالرقص يغذي الروح الاحتفاليَّة، والكرنفاليَّة خاصة، لعروضي المسرحيَّة».

الأغاني

وشكّلت الأغاني الكوميديَّة إحدى أهم تقنيات الإضحاك وتعميق الروح الساخرة في مسرح «فو»؛ إذ وردت في افتتاحيات معظم مسرحياته لتضع الجمهور في الإطار العام للعرض، وتكشف في الوقت ذاته عن بعض طبائع الشخصيات.

ولا تقف تقنيات الصوت عند الأغاني، بل تمتد إلى لغة «الغروملو» (Le Grommelot) التي يعرفها «فو» قائلاً إنها «لغة غير مفهومة تقوم على صياغة مفردات لا وجود لها في أي لغة أخرى، لكنها توحي للمتلقي بكونها لغة مفهومة». وانطلاقاً من هذا التعريف، يُمكن القول إن «الغروملو» هي عمليَّة تفكيكٍ للغة وإعادة تشكيلها بنمط مغاير. وترتبط هذه التقنية ارتباطاً وثيقاً بعمل الممثل وقدراته الارتجاليَّة على تشكيلها لحظياً أمام الجمهور أثناء العرض. وهي ليست ممارسة عشوائيَّة، بل تقنية خاضعة لأسس وقواعد يكتسبها الممثل بالمران. ويرى «فو» أن نجاح هذه التقنية مرتهنٌ بالجمهور الذي يفرض على الممثل إيقاعاً يفتح له مساحة الارتجال، مشدداً على ضرورة: «أن يفرض الممثل على الجمهور إيقاع تنفّسه وإيقاع الغروملو نفسه».

اللازي

وتُعدّ «اللازي» (Lazzi) من أهم تقنيات المهرجين، وتعرّفها حنان قصاب وماري إلياس بكونها لفظة إيطاليَّة تشير إلى المزحة والتهريج تُستخدم كما هي في مختلف اللغات. وقد جعل «فو» من هذه التقنية ركيزةً للأداء الساخر لاستثارة الضحك والسخرية من الأنماط المعروضة؛ إذ يؤكد دورها المحوري بقوله: «في عروضي المسرحيَّة، يمتلك السقوط على الأرض والضرب القدرةَ على خلق الإضحاك». وكانت هذه التقنية معياراً لبراعة المؤدي الذي يُتقن حركاتها لتصاحب الحوار؛ وهي حركاتٌ تتطلب تدريباً مكثفاً لكي تبدو لحظة تقديمها عفويَّة ومرتجلة. ولم يقتصر «فو» على توظيفها أداة للإضحاك فحسب، بل جعلها مقوّماً أسلوبياً قائماً على طواعية الجسد ومهارته والبراعة في الحركة.

الدمى

رغم اقتران الدمى في الذهن المسرحي بمسرح الطفل لتحفيز مخيلته، فإن تاريخ المسرح حافل بعروض دمى وُجّهت للكبار. فقد شكّلت الدمى مع نهاية القرن التاسع عشر مصدراً لإلهام منظري المسرح الغربي؛ مثل غوردون كريغ في نظريته عن «الدمية الخارقة»، والمخرج مايرهولد في مقاربة الممثل بالدمية.

هذا الموروث دفع «فو» للعودة إلى هذه الأشكال الفرجويَّة القديمة لتوظيفها في خدمة السخرية والتهكم اللذين يمثلان جوهر مسرحه السياسي. كما استفاد من الدمية بديلاً للممثل بغرض «الأسلبة» ولكسر الإيهام المسرحي. وتتضح هذه المقاربة (الممثل-الدمية) في عرضه لمسرحيَّة «السيدة لا تصلح إلا للرمي»؛ حيث يحاكي الممثل حركة الدمية الميكانيكيَّة ببراعة تجعل المشاهد يخاله دمية حقيقيَّة أثناء حمله من قبل رجال الإسعاف.

إن تحوّل الممثل إلى دمية عند « فو» هو تعبيرٌ نقديٌّ ساخر يُجسّد تحوّل الإنسان في الواقع إلى أداة ميكانيكيَّة تُحرّكها المنظومة وتفرض عليها خياراتها.

جليلة بكار: لم أجد في الدنيا أعظم من المسرح ولا ألذّ من الوقوف على الركح

يختلـف المسـرحيون فـي تونـس عنـد تقييـم العديـد مـن الفنانيـن، لكنهـم لا يختلفـون قـط فـي الإجمـاع علـى تقديـر الفنانـة المسـرحيَّة جليلـة بـكار ومحبتهـا، وهـي محبـة تصـل حـدّ الافتتـان عنـد مـن شـغف بمتابعـة الأعمـال التـي شـاركت فيهـا ممثلـةً ومؤلفـةً مسـرحيَّة؛ هـي أيقونـة حيَّـة تختـزل فـي حضورهـا المبهـر علـى الرَكـح أكثر مـن خمسـين سـنة مـن الحيـاة المسـرحيَّة المتوهجة.

حاورها: كمال الشيحاوي
إعلامي وناقد ثقافي من تونس

رافقـت في بداياتها، وهي شـابة، مجموعـة من خيرة المسرحيين التونسـيين والعرب؛ أبرزهم الفاضل الجعايبي، والفاضـل الجزيري، ومحمد إدريس، ومحمد رجاء فرحات، وتدربت لديهم مستفيدةً بذكاء من تكوين أكاديمي وخبرات جاؤوا بها من دراسـتهم بالخارج. وانتقلت معهم إلى مدينة «قفصة» بالجنوب التونسي لتشاركهم مغامرة مسرحيَّة مثيرة وسّعت من نظرتها للفن المسرحي، وعمّقت رؤيتها لوظيفته وإمكانيـات التعبير داخله، وهي «العصاميَّة» التي شـغفت بالمسـرح خلال مشـاركتها في أنشطة المسـرح المدرسي، الـذي كان جزءاً رئيسـاً في تكوين التلاميـذ في المراحل الأولى من تعليمهم.

وعلى كثرة الخصال التي تشترك فيها بكار مع من جايلنها من الفنانات المسـرحيات في تونس وفـي العالم العربي، فإنها تنفرد بينهن بما يمكن اعتباره ميزتها الاستثنائيَّة؛ وهي إخلاصها للفن المسـرحي وانشـغالها الكلي به، حتى صار مهنتها وعائلتهـا وكل رصيدها، فزوجها (الفاضل الجعايبي، رفيق دربها) وابنتهـا المخرجة (آسـيا الجعايبي)؛ ورفاقها وزملاؤها الذين تقاسمت معهم مسيرة إبداعيَّة طويلة.

وباسـتثناء أدوارها السـينمائيَّة القليلة جداً، فقد عُرفت جليلـة بكار بإسـهاماتها النوعيَّة في التمثيـل والتأليف في معظم أعمال مجموعة «المسرح الجديد» و«فاميليا للإنتاج»، وأشهرها: «العرس»، «التحقيق»، «غسالة النوادر»، «عرب»، «كوميديا»، «فاميليـا»، «جنون»، «العنف»، «تسـونامي»، «الحلـم» (إنتـاج 2026)، إضافة إلى أعمالهـا الثلاثة مع ابنتها «آسـيا الجعايبي» وهي: «مدام أم»، و«ميتامورفوز»، و«ستيقما» أو «بشر».

التقيت بها في أحد المقاهي القريبة من محلّ سكناها بالمنار (محافظة أريانة)؛ كانت تتكلم بصوت هادئ، لكنه يعلو قليلاً وتحتدّ نظرتها عندما يأخذ الحوار شـكل الجدل

مـا زلـتُ أحافظ علـى تلك الطفلـة التـي فـي داخلـي؛ هـي وحدها تمنحنـي متعة الاندهاش أمام الجمال

أو السجال، فتبدو متحفزةً، جسورةً، وصعبة المراس، وهي فـي الوقت ذاته سـيدة في غايـة اللطف والرقـة والنبل والتواضع عندما تسـتحضر أسـماء من تكـنّ لهم التقدير من فنانين ومثقفين.

• سيدة جليلة، بالعودة إلى البدايات، هل تذكرين اليوم أو الحدث الذي جعلك تقرّرين بصورة نهائيَّة التفرّغ للفن المسرحي؟

- لا أتذكّر لحظةً محدّدة، اسـتثنائيَّة أو فارقةً كما يقال، ولكن أظنّ أن المسـار كان واضحاً بالنسـبة لي؛ أوّلاً بدأت بالمسـرح المدرسـي حال كل التلاميذ من جيلي، ثمّ كانت لي مشـاركات قليلة (تجربة صغيرة في المسرح الجامعي)، ثمّ حدث أن شـاهدت في التلفزة مسـرحيَّة «جحا والشرق

الحائر» لمجموعة فرقة مسـرح الجنوب بقفصة، فقلت في نفسي - من شدّة الإعجاب بهذا العمل: «إمّا أن أعمل مسرحاً مـع هؤلاء أو لا». ومن حسـن حظّـي أن أتيحت لي فرصة الالتحاق بالمجموعة لما دعتني. وأعتقد أن العمل معهم في فرقة قفصة قد شكّل لديّ شعوراً سرعان ما تحوّل إلى وعي بأنّ طريقي قد بدأ معهم فعلاً.

التحقـت بهم وأنا طالبة في دراسـة الآداب الفرنسـيَّة، وشـاركت في المسـرحيَّة ذاتها «جحا والشرق الحائر» في عروضها خارج تونس سـنة 1973، وكنت معهم في مسرحيَّة «سيرة محمد علي الحامي» سنة 1973. كما عوّضت الممثل فرحات يامون في مجموعة من عروض مسـرحيَّة «البرني والعطراء» سـنة 1974، وكنت أتردّد خـلال تلك الفترة بين تونس وقفصة لأوفّق بين الدراسة والمسرح إلى حين إنجاز مسرحيَّة «الجازية الهلاليَّة» سنة 1974.

• متـى قرّرتِ التفرّغ بالكامل للفن المسـرحي والتعامل معه كمهنة؟

- حدث ذلـك تحديداً لمّا قرّرتُ التخلّي عن اسـتكمال دراستي في تخصّص الآداب الفرنسيَّة، والعمل مع مجموعة «المسرح الجديد» في مسرحيَّة «العرس» سنة 1976.

• ولكـن كيف قوبل هذا القرار من قبل عائلتك، في ذلك السّـياق الذي كان ينظر فيه للفنّ على أنّه لا يؤمّن حياةً ماديَّة مريحة؟

- تنهّدت وهي تجيب: حتّـى اليوم ما زالت هناك نظرة مفادها أن الفنّ لا يؤمّن حياةً ماديَّة مريحة. وفيما يخصّني، كنت محظوظة على المستوى الشخصي بأن والدي ووالدتي كانا متفهّمين بعد أن تحاورت معهما وأقنعتهما بهذا الطريق الذي اخترته. وأظنّ أن أكثر ما كان يقلق المحيطين بي في تلـك الفترة هو الخوف؛ الخوف من هذا العالم، عالم الفنّ والعاملين فيه، ولكنّني نجحت في إقناعهم.

• مع ذلك، لم يكن الفن المسرحي يوفّر المستوى المناسب من الأمـان الاجتماعي والمادي لمن يشـتغل به في ذلك الوقت (ستينيات القرن الماضي)، فكيف كنت تنظرين إلى هذا الجانب؟ هل كانت مخاطرة بالنسبة لك؟

- كانت مخاطرة فعلا بالنسبة لي وبالنسبة لكل المجموعة، ولم يكن لدينا أي ضمان بأن هذا الفنّ بإمكانه أن يؤمّن لنا أماناً مادياً تامّاً. والوضع للأسف لم يتغيّر، خصوصاً بالنسبة للمسرح، على عكس بعض الفنون الأخرى؛ فأنت ترى أحوال المسرحيين ليست مثل حال المطربين مثلاً. ولكن كنّا شباباً ولم نكن نهتمّ كثيراً بالجوانب الماديَّة.

• هل تعدين نفسـك، بعد أكثر من خمسين سنة من العمل في المسرح، محترفة أم هاوية؟

- بالنسـبة لي، أنـا هاوية ومحترفة فـي آنٍ واحد؛ لم يتوقّف شغفي الطفولي بالفن المسرحي، فأنا أحافظ على الطفلـة التي في داخلـي، الطفلة التي مـا زالت تحتفظ بمتعة الاندهاش أمام الجمـال المرئي وغير المرئي. وأنا مهنيَّـة أيضاً؛ فمنذ اليوم الذي تفرّغـت فيه بالكامل لهذه المهنـة، وأنا أعيش من هذا الفـن، وليس لديّ أي مصدر دخل سواه.

• خلال هذه المسيرة الطويلة، من فرقة «مسرح الجنوب» ثم مجموعة «المسرح الجديد» وصولاً إلى «فاميليا»، ممثلةً وكاتبةً، ما الذي يمكن عده من ثوابت تجربتك الفنيَّة؟

- مع «فرقة الجنوب» بقفصة، ثم مع «المسرح الجديد»، وإلـى اليوم مع «فاميليا»، كنت دائماً أعمل ضمن مشـاريع يؤمن المشاركون فيها بالعمل الجماعي. وعندما أقول العمل الجماعي، فأنا أعني أن الجميع مشـترك في الجهد؛ كلٌّ من موقعه واختصاصه، مع وعي كامل بالمسؤوليَّة الجماعيَّة عن كل تفاصيل العمل، منـذ أن كان فكرةً وحتى تبلوره النهائي عرضاً مكتملاً.

فـي البداية، كنـت ممثلة وسـط مجموعـة رائعة من الفنانيـن الذين يؤمنون بالتأليـف الجماعي؛ وكان العمل معهـم ينطلق من نقاش يومي حـارّ لا ينقطع حول كل ما يتصل بالواقع التونسـي في حياتنـا اليوميَّة. يبدأ الحديث عـن العمـل من فكـرة، أو ملاحظة، أو صـورة، أو حادثة عابـرة، أو حتى حلم؛ ومنها تتناسـل الاقتراحات والأفكار عبر الكتابة والارتجال علـى الرّكح. ثمّة كتابة يوميَّة تدور بين الورق والخشـبة، يتم تسـجيلها وتطويرهـا بالحذف والإضافة، وشـيئاً فشـيئاً يأخـذ العمل فـي التبلور خلال حصص التمارين التي قد تأخذ منا أسابيع أو أشهر، تطول أو تقصر حسب متطلبات العمل ورهاناته.

> **الممثـل ليـس مجـرّد مـؤد لـدور جاهز بل هو مشـارك فـي التأليف عبـر الاقتراح والنقاش والارتجال والتصوّر**

خلال هـذه التجارب - التي كانت فيهـا عيون الفاضل الجعايبـي، والفاضل الجزيري، ومحمـد إدريس، والحبيب المسروقي مفتوحة على كل التفاصيل - كان ثمّة تناغم فني وجمالي وفكري دقيق. لقد شكّلت هذه التجارب بالنسبة لي دروساً ميدانيَّة حيَّة وثريَّة في كل ما يتصل بالفن المسرحي؛ فقد كنت أشـارك المجموعة التفكيـر، والنقاش، والاقتراح، والارتجـال، الذي أعده طريقة «روحيَّة» - إن جازت العبارة - تُمكّن الممثل المنغمس في مشـروع العرض من استنطاق الشـخصيَّة التي بُلورت ملامحها، وإخراج منطوقها وهيئتها وشـكلها الأدائي الخاص، انطلاقـاً من مخزونه، ووعيه، ولا وعيـه، وخبرته. وأعتقد أن هذه العناصر الثابتة التي ذكرتها ما زالت قائمةً إلى اليوم.

• كيـف تحولـت مـن ممثلة، خـلال عملك فـي «فرقة الجنوب» بقفصة، ثم في «المسـرح الجديد»، إلى مؤلّفة وممثلـة مع «فاميليا» التـي جمعتكِ فنّياً بشـكل رئيس برفيق دربك المخرج فاضل الجعايبي؟

- أنـا لم أرتقِ مـن ممثلة إلى مؤلّفـة؛ لأن هذا المنطق يفتـرض تمييـزاً يظهر فيـه المؤلف والمخـرج في الصف الأوّل، بينمـا يظهر الممثل في الصف الثاني. وبالنسـبة لي

وللمجموعــة التي عملــت معها - ولفاضــل الجعايبي الذي واصلــت معه دربي - لم يكن ثمّــة فاصل كبير بين المؤلّف والمخرج والممثل في تجربة العمل الجماعي؛ فالممثل ليس مجرّد مؤدٍّ ســلبي لدور جاهز، بل هو مشــارك في التأليف عبر الاقتراح والنقاش والارتجــال والتصوّر. وبهذا المعنى، فقــد وصلتُ إلى التأليف بشــكل طبيعي جــدّاً، لأنّني أملك رصيــداً كبيراً من الارتجال والإســهام فــي الكتابة، إلى أن كتبتُ بشكل منفرد نصّ مونودراما «في البحث عن عائدة»، الذي كان رواية لرؤيتي الشخصيَّة وعلاقتي الذاتيَّة بالقضيَّة الفلسطينيَّة، وقد تطوّرت التجربة ونضجت أكثر في مسرحيَّة «جنون» وفي ما تلاها من أعمال.

• هل من توضيح لطريقة الكتابة لديكِ ومنهجيتها؟

- لــم أخترع هذه المنهجيَّة، بل واصلت العمل بالأســس نفسها التي تعلّمتها وممارستها مع مجموعة «المسرح الجديد» خلال تأليفي للأعمال التي قدّمتها في مجموعة «فاميليا»، وتقوم على مبدأ كتابة النصّ على الركح وليس بشــكل فردي داخــل غرفة مغلقة، مــع الحفاظ على تلــك الجدليَّة الحيَّة المتوهجة بين النص والركح، التي تنشأ من خلالها الوضعيَّة الدراميَّة فــي صيغها التي نعود للاشــتغال عليها وتحويرها بالحذف والإضافة.

• هل الارتجال متاح لكلّ الممثلين في رأيكِ؟

- من المهمّ أن أوضح في هذه النقطة أن الارتجال يحتاج إلــى ممثلين يملكون وعياً مركّباً ومتقدّماً وشــاملاً، يُمكّنهم من أن يكونوا فاعلين ومشاركين رئيسين في تأليف العرض. ولكــي يصل الممثل للارتجال، ينبغي أن تكون له عين كبيرة وأذن واســعة، كلّ ذلك مع تاريخه ووعيه الشــخصي الحاد والموضوعي بالمــكان والزمان الذي يعيش فيه، وما يُطرح من قضايا ورهانات.

• هل مــن توضيح أكثر لمنهجيَّة كتابة النصّ المســرحي انطلاقــاً من الركح، ومــا الفرق بينه وبيــن النصّ الذي يُكتب في غرفة مغلقة؟

- كانت «في البحث عن عائدة» كتابة ذاتيَّة جدّاً وتجربة خاصة ومنفردة. ولكن في الأعمال التي شاركت فيها ممثلة مع «المســرح الجديد»، أو في الأعمــال التي قمت بتأليف نصوصها - وهي أغلب أعمال «فاميليا للإنتاج» - فإن تأليف النصّ يتــم بطريقة جدليَّة بين صاحــب الفكرة والصياغة، وارتجــال الممثل/الشــخصيَّة الذي ينطــق الجملة ويمنحها إيقاعها وتركيبتها من صميــم وجدانه وتفاعله مع الحكاية. فالجملــة التــي يكتبها المؤلّف بشــكل منفصــل وفي غرفة مغلقــة غالباً ما تكون جافة، ذهنيَّــة، ومكتملة، بينما الجملة التي ينطقها الممثل ويرتجلهــا تكون حيَّة، بلحمها ورائحتها وإيقاعها وكلّ شيء فيها.

فــي الكتابة التي أقوم بها، يطلــق الممثل الكلمة لاختبار جدواها وفاعليتها في الحوار النهائي المنشــود؛ فهي تُكتب وتُمتحن حسّياً وحركياً في معركة ارتجال الشخصيَّة. وينبغي أن أقول في هذا السّياق إنّه لا أحد يعوّض أحداً آخر في التمثيل؛ فثمة أشــياء لا يتقنها ولا تخرج ســوى من ذلك الممثل دون غيره، فالمسألة شــخصيَّة إلى حدٍّ بعيد، تتقاطع فيها وجيعته وذاكرته ووعيه، وكلّ ما فيه من معلوم وغير معلوم.

والأكيد أنّ الصّوت الذي أكتب به هو في الحقيقة أقرب إلى صــوت الممثلة منه إلى صوت المؤلفة؛ فالتأليف يتنزّل في تصوّري كفرعٍ مــن أصل. وهذا الفرع، الذي أعلن عن نفســه بوضوح يوم ولادة مســرحيَّة «البحث عــن عائدة»، اســتمر في النمو والتطور بلا انقطــاع، كأنما يعاند الأصل الذي جاء منه.

> **حســبنا أننا أعطينــا الكلمة للجميع وجعلنا المسرح فعلاً فضاءً للحريَّة وللتنوّع**

ورأيــي أن يكتــب الممثــل للمســرح؛ يعنــي أن تمثُّله للملفــوظ نابع أساســاً مــن فهمــه العميق لإســتراتيجيَّة الحركة، والفعــل، والطاقة الداخليَّة التي يمكن تســطيرها جســدياً في فضاء الركــح. وليس هذا فحســب، فتفاصيل الحركة والحالة الحســيَّة التي يتخيلهــا الممثل وهو يكتب حوار الشــخصيات وفعلها، تتأتى أساساً من قراءة داخليَّة للوضعيّات؛ علــى عكس الكاتب الكلاســيكي الذي يتموقع فــي الغالب في زاوية المتفــرّج، أي في موقع الرؤية من خارج. لكن العــارف بخبايا الركح يحتفــظ دائماً بأفضليَّة فــي زاوية النظر؛ فوجوده خارج الرّكــح في مهمة الكتابة يســمح له باســتخلاصات ومعالجات أكثــر «إنصافاً» لما يقدّمه الممثلون. وفي هذه العمليَّة الجدليَّة المركّبة، تظهر الجملة حيَّة، «متنفســة»، ونابضة؛ فهي ليســت جملة تُقال، بل هي جملة تُعاش وتُتنفّس.

• ما الفرق بين الكاتب الذي يأتي إلى الكتابة المسـرحيَّة مـن التمثيل، والكاتب الذي يأتـي من آفاق أخرى (الأدب مثلاً وغيره)؟

- لا أستطيع أن أتحدّث عن الكاتب الذي يأتي من حقول أخرى - من الأدب والسينما والعلوم الإنسانيَّة ومن مجالات علميَّـة واجتماعيَّة مختلفة - ولكـن بإمكاني أن أتحدّث عمّا أعرفـه، وهـو الكتابة القادمـة من التمثيل كمـا جرى في تجربتي الخاصّة.

في مسـرحيَّة «خمسـون» مثلاً، انطلق النقاش على إثر رحيل أحد قادة اليسار التونسي التاريخيين وهو نور الدين بـن خذر، وكان مـدار النقاش أن نحكـي عمّا جرى لهؤلاء المناضليـن خـلال تجربتهم النضاليَّة مـن تنكيل وتعذيب. وكان رأي رفيـق دربي «الجعايبي» أن نوسّـع دائرة النظر والمراجعة إلى كلّ العائلات الفكريَّة، حتّى تكتمل الشـهادة وتجري حالة من النقد الذاتي والتفكير النقدي الشامل.

لا نظنّ أننا أتينا بفكرة عبقريَّة، ولكن حسبنا أننا أعطينا الكلمة للجميع، ولم نقصِ أحداً، وجعلنا المسـرح فعلاً فضاءً للحريَّـة وللتنـوّع. لقد كان بحثنا في «خمسـون» -كما في كلّ أعمالنا- عن الإنسـان برؤيَّة إنسانيَّة غير نمطيَّة؛ فنحن لسـنا قضاة، ولا نعتقد في البطولة الخارقة ولا في الضحيَّة

> **لا أؤمـن بـ «التنبـؤ» أو «الرؤيـا» فجوهـر وظيفـة الفنان ومسؤوليته أن يُنبّه**

المثاليَّـة، بل نعتقد في الإنسـان المركّب، المتناقض، الذي يهفو للتخلّص ممّا يعطّله عن إنسانيته وحريته.

• مـن يحسـم أمـر النـصّ ومحتواه بعـد اسـتنفاد كلّ المقترحات والارتجالات؟

- دائماً ما يُطرح عليّ هذا السـؤال، وأستطيع القول إنّ المجموعة هي من يحسم، والركح هو من يبرهن عملياً على أهميَّة هذا المقطع أو ذاك. لا يوجد صراع على «من ستكون له الكلمة الأخيرة» في موضوع الكتابة، لأن خشـبة المسرح كفيلـة بتقديـم الأدلة على وجاهة هـذا المقترح النصي أو ذاك. ولـو أردتُ الاختـزال، فإنّ الرّكح هو من يحسـم في النهاية، أي هو من يقصي الزائد عن اللزوم.

• عُرفت تجربتكم في «المسرح الجديد» ثم في «فاميليا» برؤية مسرحية تتفاعل بعمق مع قضايا الواقع وتحدياته.. هل ترين أن هذا التوجّه ما زال حاضراً بقوة في المسـرح التونسـي اليوم، أم أنه تراجع لصالـح اهتمامات جماليَّة وشكلانيَّة صرفة؟

- لا.. الأمـر ليس كذلك تمامـاً. لم نكن وحدنا في هذا المسعى؛ فالمسرح التونسي كان - ولا يزال- حافلاً بالتجارب الأصيلة التي تتبنى هذا التوجه. لقد تشاركنا الدرب مع فنانين ومجموعات تركت بصمتها، مثل فرقة قفصة مع الفنان عبد القادر مقداد، و«فضاء التياتـرو» لتوفيق الجبالي، وكذلك كان هناك المنصف السويسـي، و«مسـرح الأرض» مع نور الدين وناجية الورغي، و«المسرح العضوي» مع الراحل عز الديـن قنـون، وتجربة رجاء بن عمـار والمنصف الصايم، وسواهم.

نحن نؤمن بأن المسرح هو فضاء الحريَّة بامتياز، وغايتنا ليسـت الصدام، بل خوض حوار مستمر مع المسكوت عنه، ومع المعوقات الاجتماعيَّة والثقافيَّة التي تتقاطع أحياناً مع أطر قانونيَّة أو إداريَّة قد تحدّ من سقف التعبير.

وتقديري أن المنظومة ما زالت تعاملنا بالأسـلوب ذاته، إذ نجد أنفسـنا محرومين من العرض في الداخل التونسي إمّا لغياب دعوات توجّه لنا بشكل رسمي أو لانعدام الشروط الدنيا للعرض الفني المسرحي. ودليلي على ذلك أنّ عروضنا في الداخل والولايات التونسيَّة قليلة وقليلة جدّاً بينما كنّا في الستينيات والسـبعينيات نتجوّل بين المدن والقرى ونعرض في مختلف الفضاءات بما في ذلك الفضاءات غير التقليديَّة (سـاحات المدارس والسـجون والمستشـفيات وفضاءات العرض التشكيلي والسينمائي وغيرها).

وأنـا أعتقد أن من نتائج هذه السياسـة حدوث نوع من الشـرخ والقطيعة بيننا وبين الجمهور التونسي الواسع، هذا الجمهور الذي يجد نفسه فريسة سهلة لأسوأ أشكال الدراما التلفزيَّة المنتشـرة فـي مئات الفضائيـات. وهي إنتاجات تشـكّل الذائقة العامـة وتهيمن عليها وتحوّلهـا إلى أنموذج ونمـط يبحث عنه فـي تلك الفنون بما في ذلك المسـرح، ولذلـك ينجح «تجارياً» المسـرحيون الذيـن يعيدون إنتاج «كليشيهات» التلفزة وأشكال الترفيه والإضحاك فيها.

• من ميزات كتاباتك، سـيدة جليلـة، تلك القدرة اللافتة على «التنبؤ» بالتحولات الاجتماعيَّة الكبرى قبل وقوعها؛ وهو ما لمسـه الجمهور في أعمال مثل «خمسـون» التي قدمت في وقت الاحتفال بخمسـينيَّة الاسـتقلال 2006، و«يحيى يعيش» 2010؛ حيث بدت نصوصكِ كأنها ترصد نبض الواقع وتلتقط إشارات مبكرة لمتغيرات قادمة. كيف تنظرين إلى هذه الحاسة الاستباقيَّة في تجربتكِ؟

- لا أستسـيغ كثيراً هـذه العبارات من قبيـل «تنبؤ» أو «رؤيـا»، ربّما أفضل عبـارة «تنبيه». وأظنّهـا من واجبات الفنان ومسـؤولياته، حين يستشـعر - مـع زملائه ورفاقه - بوعيه وإحساسه واشـتباكه اليومي بقضايا الناس، وقراءته الدقيقة لما يجري على الأصعـدة الاقتصاديَّة والاجتماعيَّة؛ فالفنان يرى ما يمكن أن تؤدّي إليه المآلات إذا ما استمرت الأزمـات دون حلول. فما الذي يُنتظر مـن الخنق والضيق وانسـداد الأفق سوى الانفجار؟ وبالنظر إلى تاريخ الأعمال التي قدّمتها مع مجموعة المسرح الجديد ثم فاميليا، ستجد أنّها كانت في كثير من أطوارها تسـتقرئ الواقع، وتُظهر ما يغيب عنه، وتدعو - بأسـاليب فنيَّة وجماليَّـة - إلى الانتباه لمخاطر الخوف والعنف والتسـلّط والكبت والتمييز، ورفض الاختـلاف. وإن حصل أن تطابق هـذا التحذير مع الواقع ليُسمّى بعد ذلك «تنبؤاً»، فإن ذلك عادة ما يكون من نتائج الوعـي المتراكم لدى الفنـان الملتزم، وتجلياً لحساسـيته الخاصـة وقدرته على الإنصات لما يعتمل في العمق، ورؤية ما لا يراه الإنسان العادي.

• هل تكتبين الشـخصيَّة بناءً علـى قياس ممثل أو ممثلة بعينهما؟

- فـي البداية، عنـد كتابة المسـودة الأولـى لبورتريه الشـخصيَّة، لا يكون في ذهني ممثـل بعينه، ولكن مع تبلور الصياغـة وتطورها عبر النقاش، تبـرز بعض الملامح التي تجعلني أنا و»الجعايبي» نرى أن فلاناً أو فلانة هو الأنسب لهذه الشخصيَّة، والأقدر على تطويرها بحكم قدراته الخاصة على الارتجال.

• هل ثمة خصوصيَّة في «الكتابة النسويَّة»؟

- في الحقيقة، أنا لم أفكر في هذه المسـألة ولا أنشغل بها كثيراً. ما لاحظته خلال تجربتي في الكتابة هو أن بعض الجمل والآراء والتعبيرات الحادة والجريئة — التي غالباً ما يُتوقع أن تصدر عن الرجال — تأتي اقتراحاتها مني أو من إحدى الممثلات؛ وهذا يدل علـى أننا متحررون تماماً من هذه التصنيفات؛ لأننا نشـتغل في الجوهر على «الإنسان»، مهما كان جندره.

> **لا أحـد يعوّض أحداً آخر في التمثيل.. وخشـبة المسـرح هي الحكم علـى وجاهة هذا المقترح النصي أو ذاك**

• ما هي الأعمال الفارقة في مسيرتك؟

- «كل عمـل عندو رهاناتـو وجماليتو الكلهم يعزو علي»، ولكن هذا سـؤال فخ لأنه يضطّرني لتمييز أعمال عن أخرى. ومع ذلـك لن أترك سـؤالك بدون تفاعل. تبتسـم: أظنّ أن «العـرس»، «التحقيق»، «غسـالة النـوادر»، «عرب» تجارب رائعة، «فاميليا» أيضاً و«جنون» التي تحوّلت معها إلى كاتبة.

• هـل ثمّة شـخصيات تقمصتهـا وتركت أثـراً خاصاً في شخصيتك خلال مسيرتك؟

- أظـنّ «بيـة» فـي «غسـالة النـوادر» و»بهجة» في «فاميليا» وشـخصيَّة أخـرى لم أتقمصها ولكـن تعبت في كتابتها وهي شـخصيَّة «نون» في مسـرحيَّة «جنون» التي تقمّصها الممثل محمد علي بن جمعة.

• ما الذي يحز في نفسك على المستوى الشخصي والعام؟

- ما يحز في نفسي أنني لم أنجح في أن أترك للأجيال، ولابنتـي أولاً، بلاداً أجمل وأقوى، بـلاداً تؤمّن لأبنائها حياة كريمة، وتعليماً ومدارس ونقلاً ومستشفيات.

• لقد قمتِ بواجبك بصفتك فنانة، أليس ذلك كافياً؟

- لا، لا؛ أنا أعيش مع الناس ونعتقد أن المسؤوليَّة مشتركة، وأنا مسؤولة أيضاً بصفتي مواطنة مهتمة بتطوير بلدي على جميع الأصعـدة، وليس في المجال الفنـي الذي أعمل فيه فقط. ما يحز في نفسي أيضاً أن المسرح يتلاشى، والإدارات المعنيَّة بالشأن الثقافي ليسـت واعية بأهميَّة المسرح حتى تعرف خطورة وفداحة الإهمال. فالفن المسـرحي من بين جميع الفنون مهم فـي تكوين وعي المواطن وتدريبه على قبول الآخر والحوار والاختلاف، وتغييبه أو تهميشه هو إنكار لأهميَّة هذه القيم.

• أليـس لديـكِ ورفيق دربـك «الجعايبـي» ومجموعة «فاميليـا» - التي ورثـت النصيب الأكبر مـن مجموعة «المسـرح الجديد» - شـعور بالأسـى من كونكم رغم كل ما قدّمتموه للمسـرح التونسي ما زلتم بدون مقر؛ فضاء للفرقـة يكون لها عنواناً ومقرّاً يحفظ متطلّباتها الماديَّة في الإنتاج والعرض؟

- ثمـة مثل أو بيت شـعر ظهر في أوّل القـرن للكاتب علـي الدوعاجي يقول: «عاش يتمنى في عنبة، مات جابولو عنقود». ونظن أن الدوعاجي لما كتب هذا البيت لم يكن ينقد وزارة، فقد كنا تحت نير الاسـتعمار، ولكن كان نقداً للعقليَّة السـائدة التي لـم تضع للفنان المكانة التـي هو جدير بها كما هي الحال في المجتمعات المتقدّمة. فالفنان في تونس عموماً لم يدخل الـدورة الاجتماعيَّة والثقافيَّة والاقتصاديَّة العامـة، وما زال على هامشـها، وفي أفضـل الأحوال تتمّ دعوته موسمياً في بعض المهرجانات والتظاهرات. مشكلتنا هي ذاكرة ثقافيَّة بصدد التلاشـي أمـام أعيننا؛ لأن ذاكرة البلد ليست في الجانب السياسي فقط، من حكم ومن خلفه فـي الحكم، وإنما مـن أنتج ثقافياً، وما هـو رصيده، وأين نجده. ثمة كارثة تتمثل في نسـيان وإعدام أجزاء مهمة من الذاكرة الثقافيَّة؛ أعمالنا المسرحيَّة أغلبها تلاشت.

• ولكن ثمة كتب ودراسات وثّقت ودرست؟

- لا، لا؛ المسـرح ليـس كتباً، ينبغي أن يبقى شـيئاً حيّاً، مصوّراً وموثّقاً بطرق متطوّرة للأجيال.

• ثمـة من يقول إن ممثلة في قـدرات «جليلة بكار» كان بإمكانها أن تصنع ثروة لو اشـتغلت في السينما والدراما التلفزيَّة، وثمّة ممّن عملوا معك في مجموعة «المسـرح الجديد» و»فاميليا» من اشتهروا وحقّقوا نجاحات كبيرة في المسلسلات، ماذا تقولين؟

- لم أجد في الدّنيا أعظم من الفنّ المسرحي، ولا ألذّ مـن الوقوف على الرّكح في العـروض الحيَّة مع الجمهور،

جليلة بكار مع ابنتها المخرجة آسيا الجعايبي

ولا يوجد فن يحكي العلاقة الحيويَّة بين الذات والآخر أكثر من المسرح، ولا توجد حريَّة أجمل من الحريَّة على المسرح ومع الجمهور، حتّى وإن كانوا ثلاثة مشاهدين فقط. الذين يطرحون هذا السؤال يفتقدون شيئاً مهمّاً جدّاً؛ فهم لا يعرفون محنة من ابتلي بالمسرح، وأن لا فنّ آخر يمكن أن يعوّضه. ثمّ إنّه لا توجد أي مقارنة بين الأداء التمثيلي التلفزي والسينمائي والأداء الركحي الحيّ.

• ألا يغريك المال والشهرة؟

- أنا لم أتربَّ في طفولتي على هذا؛ لقد تربيتُ على أن أنشغل بشغفي وما يحقّق لي سعادتي. ثم إنّني لست مغرمة بما يسمّى «الدراما التلفزيَّة»، لا بالعمل فيها ولا بالكتابة لها، ومن يفعلون ذلك هم أحرار.

• هل جاءتك عروض للعمل التلفزي أو السينمائي؟

- جاءت بعض العروض بطرق غير مباشرة وقد رفضتها، وهنا عليّ أن أوضّح شيئاً أساسياً كثيراً ما يتم تناسيه، وهو أنّني لست ممثلة فقط أو مؤلّفة؛ أنا فاعلة بشكل أساسي وشامل في إنشاء العمل المسرحي منذ تكوين مجموعة «فاميليا» مع الفاضل الجعايبي. أنا في المسرح أخلق الشخصيَّة، وأسهم في خلق الشخصيات وبنائها، وأشتغل عليها في الارتجال والبناء والكتابة، وهذه هي مهجتي ومتعتي وشخصيتي. أمّا في الدراما التلفزيَّة والسينما فعليّ أن أؤدي دوراً محدّداً لا أتدخّل فيه، وهذا يتعارض مع شخصيتي وتكويني، ربّما يمثّل هذا تفسيراً لهذا التباعد بيني وبين الدراما التلفزيَّة والسينما.

• ثمة من خريجي معاهد الفنون المسرحيَّة من يقول إن المسرح وحده لا يؤمّن وضعاً مادياً مريحاً، وعليّ أن أعمل في مجالات فنّيَّة أخرى.. هل تجدين لهم أعذاراً في هذا التوجّه؟

- أوّلاً، الحياة تغيّرت كثيراً، وفي جيلي لم تكن لدينا متطلّبات ماديَّة كثيرة مقارنة بالجيل الحالي، ولا توجد أي مقارنة بين احتياجاتي أنا في العشرين من عمري في سبعينيات القرن الماضي وفتاة العشرين في سنة 2026. وما ضاعف المشكلة أن العقليَّة لم تتغير والظروف لم تتطوّر، خصوصاً في استيعاب هذه الأعداد الهائلة من خريجي وأساتذة الفنّ في مختلف الكليات والمعاهد، وهو ما يجعل المنافسة أكثر حدّة وشراسة.

وعلى كلّ حال، كل شخص حرّ في اختياراته، وبالنسبة لي لم أعلّق ولم أتدخّل في أي خيار لأي شخص، ولا أقول لشخص ما: «عليك أن تفعل هذا أو ذاك».

جليلة في مسرحية عرب

من مسرحية كوميديا

• المسرح عرض حيّ، متوهّج لكنه زائل، ينطفئ بانتهاء العرض. كيف تتعايشين مع هذه المفارقة؟ وهل هي مفارقة حقاً؟

- هذا سؤال وجودي. أنا لا أفكّر في الخلود، إلا من جهة ما سأتركه من خلال الأعمال التي قدّمتها لإعطاء صورة نيّرة عن بلدي وعن الجمال الكامن فيه. وأظنّ أنّ اللّحظة المسرحيَّة مثل الدنيا لا تُعاد؛ لا يوجد فنّ حيّ مثل المسرح، لأن اللّحظة والعرض والعلاقة التي تعيشها مع زملائك في زمن ومكان معينين ومع الجمهور هي لحظة تُعاش وتمضي.

وأعتقد أنّ التركيز في المسرح بالنسبة للممثل ليس في تذكّر ما سيقول، وإنّما في التركيز على اللّحظة التي يعيشها على الرّكح، في اللّحظة التي يدرك فيها أنّه موجود في مسرح، وعلى ركح، ولديه مسؤوليَّة قول نصّ مسرحي لا يمثّل الحقيقة ولا يحتكرها ولا يدّعي أنّه يمتلكها؛ فهي - أي الحقيقة - خارج الرّكح، هي الجمهور وما يجري في الواقع، حيث يترابط المتناهي في الصّغر مع المتناهي في الكبر.

وُلدت جليلة بكار في 23 نوفمبر 1952 بمدينة تونس، وهي قامة فنيَّة وعلامة فارقة في المسرح والسينما والتأليف. بعد مسارها الأكاديمي في دار المعلمين العليا، اختارت أن تكرّس حياتها للفن، مبتدئةً من «مسرح الجنوب» بقفصة عام 1973، وصولاً إلى تأسيس ركائز المسرح التونسي الحديث عبر «المسرح الجديد» عام 1976، ثم «شركة فاميليا للإنتاج» عام 1993 مع الفاضل الجعايبي والحبيب بالهادي.

بدأت مسيرتها المسرحيَّة ممثلة في أعمال تأسيسيَّة مثل «سيرة محمد علي الحامي»، و«البرني والعطراء»، و«الجازية الهلاليَّة». ومع تأسيس مجموعة «المسرح الجديد»، برزت في أدوار عدة في مسرحيات «العرس»، و«الورثة»، و«التحقيق»، و«غسالة النوادر»،و«لام»، و«عرب»، و«كوميديا».

ومع انطلاقة مجموعة «فاميليا»، تحولت تجربتها إلى حالة إبداعيَّة شاملة تجمع بين التأليف والتمثيل، حيث كتبت ومثلت في عروض حققت أصداء واسعة، نذكر منها: «فاميليا»، و«البحث عن عائدة»، و«جنون»، و«خمسون»، و«يحيى يعيش»، و«تسونامي»، و«العنف»، وصولاً إلى «بشر» و«الحلم» عام 2026. كما كتبت ومثلت في «عرب-برلين»، و«ميديا»، و«Le Procès»، وشاركت ممثلة في عروض أخرجتها «آسيا الجعايبي» مثل «مدام م»، و«Metamorphose 2»، و«بشر». أما في السينما، فقد كان حضورها نوعياً منذ بداياتها في فيلم «فاطمة 75»، مروراً بأعمال بارزة مثل «العرس»، و«عرب»، و«شيشخان»، و«الليلة المقدسة»، و«متحضرات». وفي عام 2004، قدمت تجربتها بصفة كاتبة سيناريو وممثلة في فيلم «جنون».

وتُوّجت مسيرتها بتكريمات عدة، منها «جائزة العمل الدرامي الفرنكفوني» (2003)، و«جائزة محمود درويش للحريَّة والإبداع» (2012)، وجائزة مركز «الكريديف» بتونس.

النرويج
حيث تتلقى كوناً بأكمله كهدية

حسن يوسفي
أستاذ جامعي وباحث
مسرحي من المغرب

«أن تولد، هو أن تتلقى كوناً بأكمله كهديَّة». تصلح هذه المقولة للفيلسوف النرويجي «جوستين غاردر» لتكون عنواناً لهذه الرحلة التي توازي الكون في حجمها بالنسبة لي، وقادتني نحو بلده النرويج؛ ذلك الفضاء الإسكندنافي الساحر الذي لم تكن زيارته يوماً تخطر على البال، ولا حتى في الخيال. لقد كانت رحلة أتاحت لي زيارة أوسلو العاصمة وضواحيها، وصولاً إلى مدينة «هالدن» التي تبعد عنها حوالي ساعة ونصف، ثم العبور منها نحو أقرب المدن السويديَّة المتاخمة لها، وهي «ستروموستاد».

أعدّ هذه الرحلة ولادةً جديدةً للحواس والروح؛ بالنظر إلى كل ذلك السحر والجمال الذي فتحتُ عليه عيني في هذه البقاع التي حباها الله طبيعةً أخاذةً، وهدوءاً آسراً، ومزيجاً من الخضرة التي تمتد على مرمى البصر، في تناغم مثير مع مقومات الحياة العصريَّة.

في هذا الفضاء الإسكندنافي، يطوّقك السحر من كل جانب، ويسافر بك الصفاء والنقاء والبهاء الذي يسود المكان نحو عوالم فردوسيَّة. هنا، تعانق الأشجارُ بعضَها بعضاً، والماء ينساب من كل الجهات، والأرض تكتسي حلةً خضراء يانعة. وبين هذه الأجواء، وعلى امتداد هذا البساط الأخضر، تعيش الأيائل حياتها الطبيعيَّة إلى جانب البشر في هدوءٍ وأمان. هنا، تتعانق الجبال والتلال الخضراء مع البحر عبر المضايق المائيَّة، أو ما يُسمى بـ«الفيوردات» (Fjord)، لتخلق سبلاً مائيَّة تنساب فيها الحياة المحليَّة، والملاحة البحريَّة، والملاحة السياحيَّة في وئامٍ وسكينة.

المسرح الوطني في أوسلو

صادف اليومُ الأول من هذه الزيارة العيدَ الوطني للنرويج، المعروف بـ «يوم الدستور»، الذي يُحتفل به في السابع عشر من مايو من كل عام؛ وهو اليوم الذي يخلّد ذكرى توقيع الدستور النرويجي في مدينة «إيدسفول»، حيث أُعلنت النرويج مملكةً مستقلة.

خرجتُ صباحاً مع مرافقي إلى شوارع أوسلو لأستكشف كيف يحتفل النرويجيون بهذا اليوم، فاكتشفتُ شعباً راقياً في احتفالاته، شغوفاً بتراثه وذاكرته الثقافيَّة، يملأ الشوارع فرحاً؛ فالجميع يحمل علم البلاد ويسير في مسيراتٍ منظمة على إيقاعات موسيقيَّة تؤديها فرق مواكبة. ولعلّ من أكثر ما يثير الإعجاب في هذه الاحتفالات، هو تركيزها على الأطفال وتلاميذ المدارس؛ إذ يحضرون بكثافة في مسيرات تعبر بهم، وهم يحملون العلم الوطني، أمام القصر الملكي لتلقّي التحيَّة من العائلة المالكة.

ويُعدُّ الـزيُّ التقليدي المعـروف بـ«البوناد» (Bunad) بمثابة لبـاس العيد للنرويجيين، رجالاً ونسـاءً؛ حيث تتنوع أشـكاله وألوانه وتتطريزاته لتشـكل لوحةً فنيَّة رائعة تزهو بألوان البهجة. ولهذا اليوم طقوسٌ خاصة في الطعام، تتميز بضرورة اسـتهلاك الآيس كريم والنقانق كجزءٍ لا يتجزأ من طقوسه.

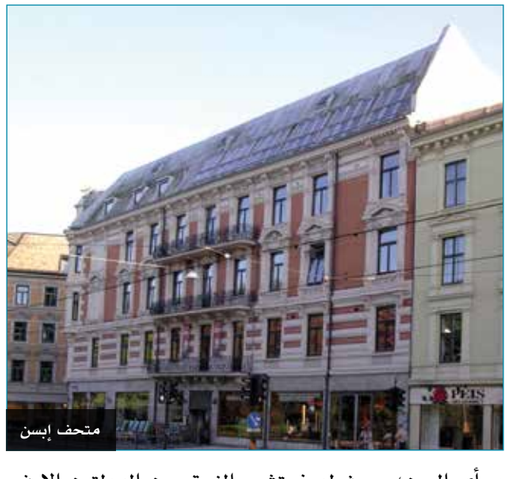
انخرطـتُ في أجواء الاحتفالات مع مرافقي حاملاً راية البلاد، فاكتشفتُ شـعباً مضيافاً وميالاً إلى الدعابة والألفة؛ وحيـن طلبنا التقاط صورٍ مع مـن صادفناهم من الرجال والنسـاء، كان الترحابُ الممزوج بالابتسـامة والدعابة هو سيد الموقف.

وبعد الـزوال، قادتنا الرحلة نحو فضـاءٍ هو من أجمل وأروع الفضـاءات فـي العالم بقلـب مدينة أوسـلو، وهو «حديقـة فيجلانـد» (The Vigeland Park)؛ أكبر مجمعٍ للتماثيل والمنحوتات في العالم. تضم الحديقة أعمال الفنان النرويجي غوسـتاف فيجلانـد (1869 – 1943) (Gustav Vigeland) الذي جسّد عبر منحوتاته المراحل التي يمر بها الإنسـان في حياته من الطفولة إلى الشيخوخة. تنتشر هذه التماثيل -المصنوعة من البرونز والحديد والجرانيت - على طول مدخل الحديقة ووسطها وفي جنباتها، تطوقها مناظر طبيعيَّـة خلابة، تزيّنها الخضرة والزهـور بمختلف أصنافها وألوانهـا. إن هـذه الحديقة بمثابة متحفٍ فنـيٍ في الهواء الطلق يسـتقطب زواراً من كل بقاع العالم، ليقفوا عن كثب على جانبٍ من الثقافة النرويجيَّة التي تحتفي بالفن، وتُقدّر الفنانين، وتُرسّخ حضورهم في ذاكرة الأجيال عبر التاريخ، كما هو الشأن هنا مع هذا الفنان الكبير.

كان اليـوم التالي فرصةً للاطلاع على الفضاء الجامعي فـي مدينـة «هالدن»، من خـلال زيارة عمـلٍ إلى جامعة «أوستفولد»، حيث عقدنا لقاءاتٍ مثمرة مع طاقمها الإداري والتربوي؛ لبحث آفاق الشـراكة العلميَّة بينها وبين كليتي -

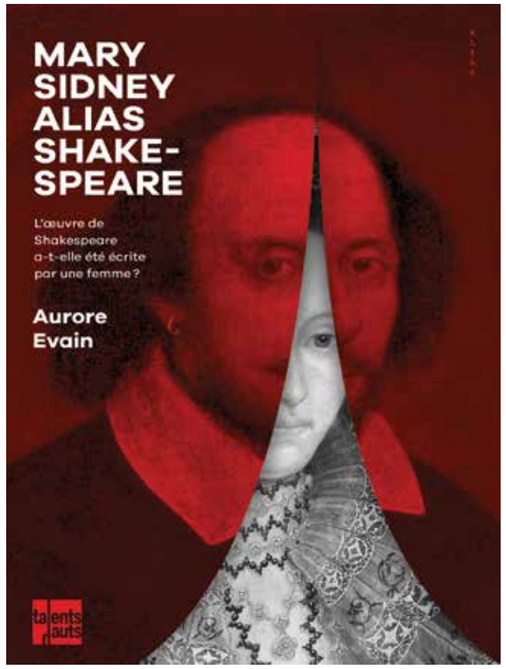
كليَّة علوم التربية بجامعة محمـد الخامس بالرباط. خلال جولتنـا في مرافق الجامعة، لمسـنا تفوقاً علمياً لافتاً في مجـالات الابتكار؛ إذ وقفنا على مختبـراتٍ مجهزة بأحدث المعـدات التكنولوجيَّة والروبوتات، والآليات المتطورة التي تتيـح للطلبة تجسـيد ابتكاراتهم واختراعاتهـم التقنيَّة. كما اطلعنا علـى البنية التحتيَّة الداعمة للجانب الإبداعي، حيث توفر الجامعة لطلبتها كافة الوسـائل والمـواد اللازمة في مجـال التربية الفنيَّة، مما يتيح لهم إنجاز أعمال فنيَّة رفيعة المستوى، ولا سـيما في مجالات الفنون التشكيليَّة كالرسم، والصباغة، والنحت، والتصوير.

ولأن الحدود مع السـويد كانت على مقربة من مدينة هالـدن، توجنا مهمتنا في هـذه المدينة بزيارة إلى أقرب مدينة سويديَّة متاخمة لها، وهي مدينة سترومستاد. عبرنا القنطـرة الموجودة في الحدود الفاصلة بين البلدين لنجد أنفسـنا في المجال الطبيعي السـاحر نفسـه الممتد على


متحف إبسن

مرأى العين؛ بحيث لم نستشعر الفرق بين الدولتين إلا في أسـعار المواد حين دخلنا مركزاً تجاريـاً للتبضع، فالحياة في السـويد تبقى أرخص نسـبياً من النرويج التي تعد من أغلى الدول في العالم.

حكاية مغربية



الإقامة في هالدن وراءها حكاية إنسـانيَّة تسـتحق أن تروى، وعنوانها الكرم المغربي أو «تمغرابيت» في أسـمى تجلياته. بطلتها امرأة مغربيَّة فاضلة نحتت لنفسـها مسـاراً موفقـاً في النرويج خلال أكثر من عشـرين عامـاً. مهنياً، بالارتقـاء وبلوغ مراتب المسـؤوليَّة في مجال مهنتها، وفي حياتهـا الخاصة بالزواج من أسـتاذ جامعي نرويجي تعيش معه في بيت عامر وسط الطبيعة الخلابة لضواحي هالدن، في جو من الهدوء والسـكينة، محاطيـن بالجمال الطبيعي وأجواء الأمن والأمان. هذه السـيدة عندما علمت بزيارتنا، وهـي لا تعرف عنا سـوى كوننـا جامعيين مغاربة سـنحل ضيوفاً علـى الجامعة النرويجيَّة، اقترحت اسـتضافتنا في بيتها، وكذلك كان.

تلك الإقامة، بكل الكرم والحرص والعناية التي عشـناها فيها، كانت عنواناً للشخصيَّة المغربيَّة المنفتحة على العالم،

والمنصهرة مع قيمه الكونيَّة الإنسانيَّة القائمة على الانفتاح والتعايش والتناسج الثقافي والقيمي والحياتي، ذلك أن التناغم الذي لاحظناه بينها وزوجها الذي رحب بقدومنا، وأدمجنا في بيته بكل تلقائيَّة، دليل على أن الأرواح البشريَّة تتآلف بناء على تقاسم الأفكار والقيم والقناعات نفسها، وهو ما بدا واضحاً في علاقة هذه السيدة المغربيَّة بزوجها النرويجي. ولكم أسعدنا ذلك، وجعلنا نفتخر بـ «تامغرابيت»، ولا سيما عندما تتجلى في أسمى مظاهرها الإنسانيَّة، وتفتح القلوب على المبادرات الخلاقة النابعة من شيم الكرم الأصيل، التي تترك أثرها في النفس، وتحفظها الذاكرة، ويتردد صداها في الوجدان على مر الزمان.

لوحة الحكمة

في كل الرحلات التي تتاح لي فيها فرصة زيارة بلدان جديدة كانت حساسيتي الفنيَّة هي أول ما يُثار عند زيارة كل فضاء كيفما كان، وذلك يدفعني للاهتمام بالصور والمناظر والجزئيات الفنيَّة المختلفة. في النرويج التي يُعرف عنها كونها بلد السلمون بامتياز، أثارتني صورة في الكليَّة التي زرتها في هالدن بعنوان «طموح»، يظهر فيها سلمون أنهى رحلة الصعود في ماء النهر في فم دب، وتحت الصورة جملة تقول «رحلة الألف ميل تنتهي أحياناً بشكل جد سيئ».

تشاؤم النهايات هذا جعلني أستحضر تفاؤل البدايات عندنا، من خلال شيوع عبارة «رحلة الألف ميل تبدأ بخطوة واحدة». استفزت حساسيتي هذه الصورةُ بشراستها، لكنها أوحت لي بأن العين التي التقطت الصورة ورسخت معها هذه العبارة، ربما كانت من وحي عقل واقعي، يؤمن بكل الاحتمالات الممكنة في الحياة مهما طالت رحلتها، ومهما كبر طموح الإنسان فيها.

وتبقى من أبرز ذكريات هذه الرحلة النرويجيَّة تلك الزيارة التي قادتني في مدينة أوسلو نحو متحف الكاتب المسرحي النرويجي الكبير هنريك إبسن. اكتشفت أن هذا المبدع يعد أيقونة وطنيَّة في النرويج، وذاكرته وتراثه ومسرحه، وكل ما له علاقة بحياته الخاصة والفنيَّة يحظى باهتمام بالغ، لذلك فالشارع الذي يحتضن مسرحه ومتحفه، وهو في الأصل بيته، يسمى باسمه، وعلى أرضيَّة هذا الشارع كتبت بأحرف بارزة عناوين مسرحياته بحيث تستطيع وأنت تتمشى فيه أن تقرأها.

يتضمن متحف هنريك إبسن صوراً مختلفة ومنحوتات لهذا المبدع، كما تجد فيه جانباً مخصصاً لبعض تفاصيل حياته، منها لباسه ومحفظته وساعاته وأوسمته، علاوة على ملصقات لكل مسرحياته مرفقة أحياناً بصور لمجسمات ديكوراتها وبعض التفاصيل الفنيَّة المتصلة بها. وفي غرفة

من المتحف يتم عرض بعض الأشرطة المرسومة المصورة لأعماله تمكنك من متابعة بعض أجواء مسرحياته.

ولأن هنريك إبسن أيقونة وطنيَّة، فالنرويجيون يستثمرون تراث الرجل في المجال السياحي. لذلك تجد في المتحف منتجات مختلفة تباع للذكرى، فيها صورته أو عناوين مسرحياته، من أقمصة وديكورات منزليَّة صغيرة وألعاب أيضاً وغيرها.

عندما تنتهي زيارتك لهذا المتحف وتتوجها بزيارة المسرح الوطني الذي تتصدر واجهته منحوتة لهذا الكاتب المسرحي الكبير إلى جانب رموز فنيَّة أخرى، تكتشف أكثر قيمة الرجل في ذاكرة النرويجيين المسرحيَّة، وتتساءل لماذا لا نجد في وطننا العربي مبادرة من هذا القبيل، علماً أن أسماء فنيَّة كبيرة تركت بصمات واضحة على مشهدنا المسرحي، وكان من الأجدر التفكير في تخصيص متحف لذاكرتها المسرحيَّة، كما هو الشأن هنا بالنسبة لهنريك إبسن.

هذا سؤال من بين أسئلة كثيرة أثارتها في نفسي هذه الرحلة إلى النرويج، وحركتها تداعيات التأمل في مجالها الطبيعي، والاطلاع على بعض علاماتها الثقافيَّة وفنونها ورموزها المسرحيَّة، بقدر ما جعلتني أستمتع بما عايشت وما شاهدت، بقدر ما حركت بداخلي شجوناً كثيرة حول تقصيرنا نحن في حق ذاكرتنا الثقافيَّة ووجداننا الفني ورموزنا المسرحيَّة، وحول تبديدنا للكثير من الرأسمال الجمالي والطبيعي الذي حبانا الله به في وطننا العربي من الماء إلى الماء.

رحلة العودة كانت عبر عاصمة الأنوار باريس التي برمجت البقاء فيها يومين من أجل استرجاع ذكريات جميلة فيها، ومن أجل المرور على المسارح كالأوديون ولاهوشيت في سان ميشيل، وزيارة المكتبات التي تعودت على اقتناء الكتب منها، لاسيما وأن زيارة النرويج لم تتح لي فرصة اقتناء كتب؛ لأن أغلبها باللغة النرويجيَّة التي لا أعرف عنها شيئاً.

في باريس، ذهبت، أولاً، إلى مكتبة «لو كوب بابيي le Coupe papier» الموجودة بجانب مسرح الأوديون الشهير، التي كانت تشتهر ببيع الكتب الخاصة بالمسرح، وطالما اقتنيت منها كتباً جديدة خلال كل زياراتي السابقة إلى باريس، لكنني صدمت عندما اكتشفت أنها لم تعد كذلك، وأنها تحولت إلى ما يشبه المتحف الصغير لنوع من «الكتب البديعة». لكن نهمي القرائي الذي رماني بين دروب منطقة سان دوني، سرعان ما أتاح لي فرصة زيارة مكتبة أخرى فيها جناح خاص بالكتب المسرحيَّة. وجدت فيها ضالتي، وكان من بين ما أثارني في هذه المكتبة كتابان عن شكسبير، أولهما لفكتور هيجو، يتضمن جزأين مقتطعين من المقدمة التي كتبها لترجمة ابنه فرانسوا للأعمال الكاملة الشكسبيريَّة، عندما كانا معاً في المنفى، بعنوان «ويليام شكسبير: حياته، عبقريته»، والثاني لممثلة ومخرجة ومتخصصة في المسرح هي أورور إيفان Aurore Evain بعنوان مستفز ومثير هو «ماري سيدني المدعوة شكسبير: أعمال شكسبير هل كتبت من لدن امرأة؟ Mary Sidney alias Shakespeare».

كتاب لعلم كبير من أعلام الأدب الفرنسي هو فكتور هيجو، يدافع فيه عن عبقريَّة الرجل ويكشف تهافت العديد من الكتاب، ومنهم فولتير، الذين لم يدركوا قيمة هذا العبقري الذي نعته هيجو بـ«باذر التوهج Semeur d'éblouissements»، وكتاب آخر، بالمقابل، يضع شكسبير في قفص الاتهام، ويدافع عن أطروحة كونه منتحلاً أدبياً، ويؤكد أن كل ما كتبه يعود لامرأة اسمها ماري سيدني. وضعني هذا الكتاب الأخير في مأزق حقيقي؛ لأنه خلخل

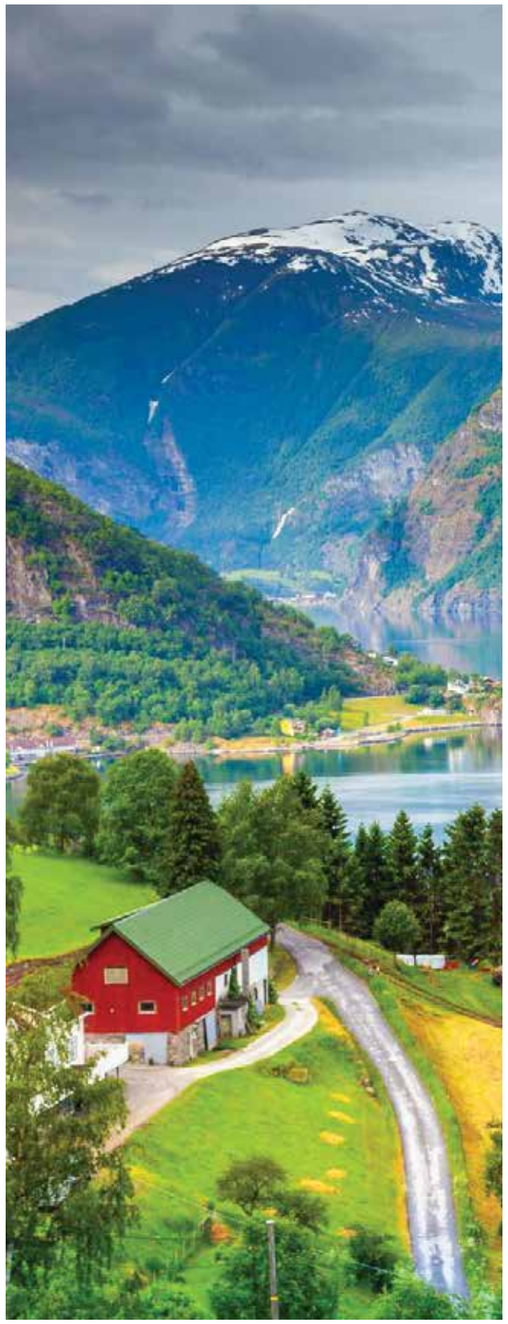
ما تراكم لديّ من معارف حول شكسبير، واستعصى علي الاقتناع بأطروحته، ولا سيما عندما قرأت وبمتعة منقطعة النظير ما كتبه فكتور هيجو عنه، هو الذي اختلى مع ابنه لسنوات في المنفى، وقرأ شكسبير في لغته الأصليَّة وفي ترجمة ابنه التي تعد من أهم الترجمات الفرنسيَّة على الإطلاق لأعمال الرجل.

ضوء الخلود

في الأخير، وأنا في طريق العودة من هذه الرحلة النرويجيَّة المدهشة، لذت بهذه الفقرة التي يختم بها هيجو الجزء المخصص لعبقريَّة شكسبير؛ لأنها تختزل الجواب ربما عن تشكيك الباحثة الفرنسيَّة، وفيها من العمق والحكمة ما يبعث على الطمأنينة.

يقول فيكتور هيجو: «بين زمنٍ وآخر، يأتي إلى هذا العالم أحدُ تلك العقول التي يجدد عبورُها الفنَّ والعلمَ والفلسفةَ والمجتمع؛ تملأ قرناً ثم تختفي. لكنّ ضوءها لا ينير قرناً فقط، وإنما يضيء الإنسانيَّة على مدى الزمان. ونكتشف أن كل واحدٍ من هؤلاء الرجال كان بمثابة الفكر البشري نفسه، مُفرغاً في مُخٍّ واحد؛ يأتي في لحظةٍ ما، كي يُحدث فوق الأرض خطوةً نحو التقدم. هذه العقول، بمجرد ما تنتهي حياتها ويكتمل إبداعها، تذهب نحو الموت، حيث تلتقي تلك الجماعة العجيبة، ويكونون - ربما جميعاً - أسرةً في اللانهائي».

أكيد أن فكتور هيجو كان يعد شكسبير أحد هذه العقول النيرة التي أضاءت الإنسانيَّة، ويصعب حجب نورها الممتد بيننا اليوم، مثلما أضاءته أسماء كثيرة عبر الزمان في ثقافة الغرب كما في ثقافة الشرق. ولكم بعثت هذه الفقرة في نفسي الكثير من الأمل والإشراق والاقتناع بأن كل رحلة في هذه الحياة تبعث فينا مشاعر إنسانيَّة متجددة، وتنعش خيالنا، وتجعل صدورنا شاسعة كالهواء، وهذا هو الأهم.



نحو نقد مسرحي منهجي

عبدالمجيد أهرى
باحث مسرحي من المغرب

تفرض تحولات الممارسة المسرحيَّة العربيَّة راهنيَّة طرح إشكاليات النقد المسرحي في بواكير إنتاجه وتلقيه، وعلاقات الوصل والفصل بين المبدع وناقده، وبعلائقه مع المنجز وتحليله، وبأزمة خطابه المتأرجحة بين إمكانات تجاوز الانطباع نحو رؤية منهجيَّة، وأفق استشراف الأدوات النقديَّة والآليات التحليليَّة لمواكبة التطورات الجماليَّة والتقنيَّة والفكريَّة.

وإذا كانت الممارسة المسرحيَّة العربيَّة المعاصرة تخطو منعطفاً جديداً، تشكل صور الحداثة وأشكال ما بعد الحداثة أبرز معالمه، وتتميز بحيويَّة إبداعيَّة تتخطى الأشكال التقليديَّة، فتنسج منجزها وفق «براديغمات» مغايرة ودراماتورجيات متعددة؛ فإن المصاحبة النقديَّة لكل تلك التحولات تفرض نفسها بإلحاح يستوجب نقد الذات النقديَّة وتحديث أدواتها المنهجيَّة والإجرائيَّة، وإقامة حوار بناء بين المبدع وناقده، والمنجز ونقده، أساسه الوصل لا الفصل، والنقد لا التقريظ، وغايته التأثير والتحديث.

فلا يمكن للرؤية النقديَّة والتحليليَّة أن تتأسس في النقد المسرحي العربي إلا وفق منهجيَّة متعددة التخصصات، تشمل إلى جانب التحليل الدراماتورجي الاستنادَ إلى تكامل المعارف، بمقاربات شموليَّة وتعدد مناهج، عوض الارتكان إلى النظرة الانطباعيَّة التي لا تفيد النقد المسرحي بقدر ما تضعه على سرير «بروكرست» بأساليب التقاريظ وأغراض المديح.

لذلك سيظل الناقد أسيراً لنظرته الانطباعيَّة، ما دام يؤسس فعله النقدي على منوال قاطع الطريق «بروكرست»، وما دام يستند، وفق ذوقه الخاص وذاتيته المفرطة، إلى توظيف «غربال» ميخائيل نعيمة بطريقة تعسفيَّة؛ فبدل أن يغربل النصوص الأدبيَّة والعروض المسرحيَّة، يغربل أصحابها بكل ذاتيَّة متزمتة.

هذه الذاتيَّة المفرطة، التي تعمق النظرة الانطباعيَّة حول الجمال والأدب والفن، هي التي نبهنا إليها محمد غنيمي هلال في مقدمة كتابه الموسوم بـ «النقد المسرحي»، وعمل على تجاوزها بالدعوة إلى رؤية موضوعيَّة؛ فقد حرص - كما يعلن - كل الحرص على ألا يفرض ذوقه على الخلق الأدبي، في ذاتيَّة قد تنقص مما يزخر به هذا الخلق من طاقة يجب ألا تفرض نفسها حتى على مؤلفه، إذ هي بطبيعتها مستقلة عنه في عاقبة الأمر وإن كان هو مصدرها.

لذلك وجّه رؤيته النقديَّة لدراسة المتون المسرحيَّة - كما يُعلن - دراسةً وصفيَّة أولاً، بحسب موضوعها وبنائها ومصادرها، وما يتراءى وراء ذلك كله من الرؤية الفنيَّة جملة وتفصيلاً. فمثل هذه الدراسة الوصفيَّة - يتابع محمد غنيمي هلال - توفر الحريَّة الفنيَّة للعمل المسرحي، وتدعم نظرات الناقد بما تتيح له من رؤية موضوعيَّة قد تظهر فيها قدرته على التأمل المثمر؛ وهي السبيل بعد ذلك إلى إثمار العمل الأدبي ونفوذه في الجمهور، عبر عقد صلاته بقرائه، ومعاونتهم على الفهم، وإشراكهم في الحكم عن بصيرة، سواء اتفقوا بعد ذلك مع الناقد في حكمه النهائي أم خالفوه.

ويؤكد في مقدمته أنه لن يتوفر ذلك إلا بدعم المنهج الوصفي بالوعي التاريخي الجمالي، وهذا أساس آخر لا يقل خطورة عن سابقه. إلى جانب ذلك، يعقد محمد غنيمي هلال أواصر القرابة بين النقد وفلسفة الجمال؛ فهذه الفلسفة - كما يُعلن - هي دعامة النقد، على أن تكون نظرياتها المختلفة مرنةً تشرح ولا تفرض، وتبين ولا تقيد.

وبعد ارتباط النقد بعلم الجمال - الذي أغنى أدواته النقديَّة وآلياته المنهجيَّة بطرح معايير جديدة للنقد، منها معايير الذائقة والذاتيَّة والموضوعيَّة التي ستعزز المعايير الجماليَّة السابقة المستمدة من كتابات أرسطو وهوراس - ستزداد أواصر النقد ارتباطاً بمختلف العلوم وأنساق المعارف والمناهج، وعلى الأخص - كما تشير ماري إلياس وحنان قصاب حسن - التاريخ وعلم النفس. ولتبني النقد لمفهوم النسبيَّة الذي طبع الفكر منذ تلك الفترة، ودوره في إدخال عناصر جديدة تحكمت بمنحى النقد وتوجهه، صار النقد يحاول أن يفسر العمل انطلاقاً من التركيز على ربط المادة بسياقها التاريخي والاجتماعي والإنساني، أو عبر البحث في لاوعي الكاتب وعلاقات إنتاجه بالمكبوت لديه. ومع دور المناهج التي أفرزتها العلوم الإنسانيَّة في تطوير الأدوات النقديَّة، لم يعد يُسمى نقداً بالمطلق، وإنما اكتسب تسميات خاصة بالمنهج المعتمد في التحليل؛ فقد ظهر ما يسمى بالنقد الاجتماعي، والنقد النفسي، والتحليل البنيوي، والتحليل السيميولوجي... وكل هذه العلوم طورت الدراسات المسرحيَّة وزودتها بأدوات تحليل منهجيَّة جديدة، وهو الأمر الذي يعزز الرؤية المنهجيَّة في التحليل ويفكك النظرة الانطباعيَّة.

وإلى جانب ما سبق، فإنه لا يتسنى تحقيق رؤية منهجيَّة ونقديَّة علميَّة إلا إذا كان الناقد واعياً بالمحطات الدراميَّة، وقادراً على تفكيك الأساليب الكلاسيكيَّة وتحليل الجماليات الحديثة وضبط التحولات المعاصرة، إلى جانب امتلاك ذخيرة متنوعة من أنساق المعارف والمناهج والعلوم، وضبط تام للمدارس المسرحيَّة والاتجاهات الفنيَّة، ومواكبة دائمة للعروض المسرحيَّة.

بالإضافة إلى ذلك، نؤكد مسألة أساسيَّة، وهي تلك المتعلقة بـ«مهمة الناقد التي لا تنتهي» في تحديد (باتريس بافيس)؛ فتفكيك النظرة الانطباعيَّة وتشكيل الرؤية المنهجيَّة لا يتأسسان إلا بالوعي التام بأن النقد يعني أن نتعلم كيف نحكم على العمل الفني، ونميزه، ونغيره، ونخلقه بشكل مشترك، وأن نربط بين الفنان والمتأمل المراقب. كما يعني النقد أيضاً أن نعرف كيف نحسن اختيار المعايير، والأهم من ذلك، الاستمرار في تطوير الآليات النقديَّة والأدوات المنهجيَّة العلميَّة من أجل التحليل، وتعديلها بما يتناسب مع الغرض المراد تحليله، والظروف الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة، واللحظة التاريخيَّة.

ذلك ما حاول (إيمانويل كانط) في كتابه «نقد ملكة الحكم» الإجابة عنه بخصوص علاقة النقد والنظرة الانطباعيَّة في ارتباطهما بالأحكام الإستطيقيَّة (أو أحكام الذوق)؛ إذ تكشف لنا خلفيَّة النظرة الانطباعيَّة من خلال إجابتها عن «كيف يحكم الناس؟»، وتكشف الرؤية المنهجيَّة من خلال إجابتها عن «كيف ينبغي أن يحكم الناس؟».

إن الوعي بتحولات الدراماتورجيا، وتشظيها، وطرق اشتغالها، وأنواعها، ووظائفها يفرض على الناقد بالضرورة تشكيل آليات منهجيَّة ناعمة ومرنة، قادرة على استيعاب كل هذه التلوينات الدراماتورجيَّة؛ وهو ما سيعزز في الآن ذاته غنى التحليل الدراماتورجي بوصفه الممارسة النقديَّة المتعلقة بنقد وتقويم هذا الفن المسرحي، وسيطور النظريَّة الدراماتورجيَّة باعتبارها متبلورة للأدوات الضروريَّة لهذه الممارسة.

إن تلك الأدوات النقديَّة التي عرضناها بوصفها تشكل أفقاً نقدياً لتأسيس الرؤية المنهجيَّة للعرض المسرحي، تستدعي من الناقد مسألتين أساسيتين:

الأولى: ضرورة التوفر على ذخيرة مهمة من أنساق المعارف حتى يتمكن الناقد من نقد وتفكيك وتحليل وتأويل الخطابات الدراميَّة للعروض المسرحيَّة.

الثانية: قدرة الناقد على تطبيق تلك الأدوات النقديَّة بإرجاعها إلى معين المقولات المنهجيَّة، والمفاهيم العلميَّة، والمناهج التحليليَّة بكل مرونة في التطبيق والتحليل؛ باعتبارها ليست منهجيَّة اختزاليَّة أو نهائيَّة، وذلك حتى لا يقع الناقد في فخ النظرة الانطباعيَّة التي تعتمد في آلياتها على الذاتيَّة المفرطة، وفعل بروكروست (Proprocrustes) بقطع أوصال المنجز المسرحي المراد نقده حتى يتوافق مع مرجعيات وأهواء الناقد نفسه.

إن قراءتنا لمختلف الإنتاج النقدي العربي، وانطلاقاً من حضورنا لمختلف الندوات العلميَّة والمؤتمرات الفكريَّة الخاصة بالمسرح ممارسةً ونقداً من المحيط إلى الخليج، تجعلنا نخلص إلى مسألة قابلة للنقاش: أننا أمام محاولات نقديَّة ولسنا أمام نقد مسرحي بشكل عام، ما دامت التجربة النقديَّة العربيَّة تتراوح بين نظرات انطباعيَّة ولا تصل إلى تشكيل رؤى نقديَّة. وجل المشتغلين بهذا الحقل - على اختلاف اهتماماتهم (باحثين، صحافيين، ممارسين أحياناً) - عددهم محدود، وإنتاجاتهم متقطعة بسبب أزمة النشر الخانقة، وغياب مجلات ودوريات متخصصة، وعدم توافر النصوص المنشورة، ومحدوديَّة العروض المصورة.

ويتراوح هذا النقد – من حيث النوع والصيغة – بين المقالة المونوغرافيَّة والبحث الأكاديمي. أما من حيث القيمة والأهميَّة، فتتجاور فيه الورقة الانطباعيَّة إلى جانب الدراسة المنهجيَّة النسقيَّة، ويدخل كل ذلك تحت لافتة النقد المسرحي.

نؤكد في الأخير أن المشروع النقدي المسرحي عندنا أفق وطموح أكثر مما هو معطى وقائم؛ إنه ينتمي إلى المستقبل، وقوته تكمن فيما يتشوف إليه ويعد به أكثر مما أنجزه فعلاً. وربما تتضافر في تحقيق هذا الطموح الأعمال الأكاديميَّة المنجزة وتلك التي في طريق الإنجاز، ومحاولات النقد الصحافي، والندوات والملتقيات المسرحيَّة المتخصصة.

ليلى طوبال: لا أجمل عندي من رؤية عيني متفرج متأثر

حققت الفنانة التونسيَّة ليلى طوبال مسيرة تمثيليَّة امتدت لأكثر من أربعين عاماً على خشبة المسرح، قدّمت خلالها العديد من العروض المتميزة، وتوّجت فيها بوسام الجمهوريَّة التونسيَّة (2015)، وبلغت نهائيات جائزة «جيلدر/كويني» الدوليَّة (2023)، واختيرت أول فنانة تترأس لجنة تحكيم «أيام قرطاج المسرحيَّة» (2022).

حاورها: أحمد أمين عرفات
صحافي وكاتب مسرحي من مصر

وقد عادت طوبال - التي عُرفت ممثلةً - إلى النشاط المسرحي بعد فترة توقف، لكن بصفتها كاتبة ومخرجة هذه المرة، عبر مسرحيَّة «كيما اليوم»، التي أنتجها المسرح الوطني التونسي بالتعاون مع «الفن مقاومة» (2025). وقد عُرضت المسرحيَّة في تونس وتركيا، ثم في مصر ضمن فعاليات مهرجان المسرح العربي الذي نظمته الهيئة العربيَّة للمسرح في يناير الماضي.

على هامش المهرجان في القاهرة، التقيتُها وحاورتها حول كواليس هذا العرض، ومحاور أخرى تتصل بتجربتها المسرحيَّة المتميزة.

• بداية، كيف تستعيدين مسارات تجربتك المسرحيَّة منذ انطلاقتها؟

- هي رحلة طويلة وشائقة وجميلة جداً؛ فقد بدأت ممارسة العمل المسرحي ممثلة وكاتبة منذ أن كنت في الثالثة عشرة من عمري من خلال المسرح المدرسي. لكن حلم الفتاة الصغيرة بدأ قبل ذلك بكثير، وتحديداً حين وقفت لأول مرة على خشبة المسرح وأنا في الرابعة من عمري في مرحلة الحضانة، لأجسد وقتها شخصيَّة «وردة» تتفتح في الربيع وتغلق على نفسها في الخريف. ومنذ تلك اللحظة انطلقت رحلة العشق والحب.

رغم أني خضت دراسات وتخصصات مختلفة بعيدة عن المسرح، فإنني عدت إليه وظللت لأكثر من 25 عاماً في «مسرح الحمراء» بصحبة الفنان الراحل عز الدين قنون، ليس ممثلة وكاتبة فحسب، بل كنت مسؤولة عن البرمجة

الفنيَّة والمنسـق العـام للمركز العربـي الأفريقي للتكوين والبحوث المسـرحيَّة. بعد هذه المحطة، انتقلت إلى مرحلة جديـدة وفارقة في حياتي عندما أسسـت فـي عام 2014 شـركتي الخاصة للإنتاج والتوزيـع، التي رفعت من خلالها شـعار «الفن مقاومة». وعلى مدار 12 عاماً خضت تجارب مختلفة ممثلةً ومخرجـة وكاتبة، فكانت بمثابة ولادة جديدة في حياتي، انتقلت فيها من مرحلة العمل تحت إدارة مخرج إلى فضاء مسـرحي أوسـع غصت في أعماقه وتعمقت في تفاصيله، لأطرح من خلاله أسـئلة جوهريَّة ترتبط أساسـاً بلعبة الممثل وماهيتنا على خشبة المسرح.

وحتى اليـوم ما زلت أبحث وما زلت أتسـاءل. وكم هو جميل أن يبقى الفنان في حالة شك مستمرة، وأن يطرح على نفسه الأسئلة الوجوديَّة الضروريَّة لممارسة هذه المهنة؛ لأننا لو وصلنا لمرحلة اليقين وقلنا: «هذا هو المسـرح، وهذا هو الإخـراج، وهذه هي الكتابة»، لانتهينا. فالفنان ينتهي تماماً في اليوم الذي يدعي فيه امتلاك الحقيقة في المسرح؛ لأن المسـرح بطبيعته لا يحتمل الحقيقـة المطلقة. لذلك عندما يسـألني أحد: «من أنتِ؟»، أجيب دائماً: أنا لا شيء، مجرد إنسانة وفنانة ومواطنة وامرأة تحاول بطريقة فنيَّة وجماليَّة وحسيَّة خاصة أن تعبر عن رؤيتها؛ فلولا الإحساس الصادق لما استطعت تقديم مسرح يشبهني وأشبهه.

• جـاء عرض «كيما اليوم» بعد نحو سـنتين من اعتزالك التمثيل؛ فهـل كان النص هو المحرك والمغري الحقيقي لعودتك؟

- لقد فُهم الأمر خطأ؛ فأنا لم أعتزل الفن المسرحي، بل اعتزلت الوقوف على الخشـبة ممثلةً فقط. كان قراري نابعاً من ظروف شـخصيَّة وأخرى تتعلق بطبيعة علاقتي بالمسرح وبـ«لعبة التمثيل»، وقد اتخذته تحديداً بعد مسرحيَّة «ياقوتة» (مونودراما). لقد فضّلـت حينها «المغـادرة»، وهو مفهوم يختلف تماماً عن الاعتزال الذي يوحي بالانقطاع والعزلة.

ورغم ابتعادي عن الخشـبة ممثلةً، فإنني ما زلت أعيش حالـة عشـق متبادلة ومسـتمرة معها؛ فنحـن نعيش علاقة حميميَّـة وكيميائيَّة ممتدة لأكثر من 40 عاماً، علاقة حب لم تنتهِ ولم تذبل. ومن هنا، أرى أن مسرحيَّة «كيما اليوم» هي استكمال طبيعي لمسـيرتي، وليست مجرد «إغراء» بالعودة؛ فصلتـي بالعمليَّة المسـرحيَّة لم تنقطع يومـاً بخروجي من كواليس التمثيل، إذ ظلّت الكتابة والإخراج والتدريب مستمرة بالنسـبة لي. هذا العرض ليس عودة، بل هو استمرار للحياة وامتداد للرحلة.

• عرض «كيما اليوم» من إنتاج المسرح الوطني التونسي، وفرقة الفن مقاومة، كيف يعبر العرض عن فكرة المقاومة والتمسـك بالحلم في عالم اليوم؟ وهل يستطيع المسرح بمفرده أن يصنع هذه المغالبة ويقودها؟

- من المسـتحيل أن يصنع المسرح هذا التغيير بمفرده، ولكـن من الضـروري والواجب عليه أن ينخـرط في هذا الطريـق؛ فهو لن يسـتطيع أن يعمل وحيـداً، لكن عليه أن يدافع باستماتة عن القيم الإنسانيَّة السامية، وعن الحق في الحياة. أما أن نغيّر العالم بصفتنا مسـرحيين بمفردنا، فهذا وهم. وأنا أقول دائماً لستُ أذكى من المتفرج، ولا أقف على الخشـبة لأعطي دروساً لأحد؛ فأنا لسـتُ معلّمة ولا أستاذة، ولا أرى نفسي في مكانة أرفع من المشاهد. كل ما أفعله هو أنني أدعوه لمشاركتي في رحلة حسيَّة وفنيَّة صادقة، ليخرج بعد العرض ويقول إن ليلى طوبال وضعت إصبعها على جرح أو قضيَّة كنا قد نسيناها، أو غفلنا عنها بسبب مشاكل الحياة وضغوطها اليوميَّة.

لذلك، أرى أن المقاومة الحقيقيَّة تأتي من تضافر جهود الجميع، كلٌّ في موقعه؛ فالفنان بمفرده لا يملك عصا سحريَّة

للتغيير. لكن للأســف، ما يحدث اليوم هو تقديم ذلك النوع من المســرح «الجميل والطيب» الذي يفتقر إلى الجرأة ولا يجــذب أحداً؛ إذ يُعرض في مهرجان مــا، وينال جائزة، ثم ينتهي ويموت كل شيء بمجرد إغلاق الستار.

• تميــزت بتجاربك اللافتــة في عالــم المونودراما. فما الذي يشدك ويجذبك إلى هذا الفضاء تحديداً؟

- المونودرامــا، أو مســرح الممثل الواحــد، تمتلك ميزة اســتثنائيَّة؛ وهي أنها تمنح الممثل مساحة شاسعة ومفتوحة للبحث والتنقيب في خبايا اللعبة المســرحيَّة وأسرارها. ففي هذا الفضاء، لا وجود لأي طاقة إبداعيَّة على الخشبة تساند الممثل ســوى الطاقة التي يولدها ويكتسبها هو بنفسه. إن تجربــة المونودراما مهمــة وعميقة جداً؛ لأنها تشــبه فعل الكتابة فــي كونها عمليَّة «يتيمــة»، وكأن الممثل يقف فيها وحيــداً بمفرده، لكن هذا اليتم هو ما يدفعه ويحفزه للبحث عــن مكامن القوة والطاقات البديلــة التي قد يجدها عادةً عنــد تفاعله مــع ممثلين آخريــن. المونودراما عمل شــاق يتطلب مجهوداً ضخماً، وأنا بطبعي إنســانة تعشق المغامرة والبحث عن جوهر الأشــياء، ولهذا السبب استوقفت نفسي

ممثلةً لعشــر سنوات، لكي أفهم وأســتوعب بعمق من نكون نحن بصفتنا ممثلين على خشبة المسرح.

• هل ترين أن هذا اللون ينال حقه في مشهدنا المسرحي العربي؟

- المسرح كله بمختلف أشكاله مطلوب، وليس المونودراما فحســب؛ لأنه الشــيء الحي الذي يجب أن يستمر ويواصل دوره المحوري بصفته فنــاً حقيقياً في المواجهة، وجزءاً لا يتجزأ من جبهات المقاومة؛ جبهة صلبة ضد الرداءة والظلم والشــر. وإن كنت بدأت أشعر في السنوات القليلة الماضية بأســف شديد تجاه واقع المسرح بجميع أنواعه، بعد أن بات يكتفــي — أو بصــدد الاكتفاء — بالانحصــار داخل أروقة المهرجانات، ليعرض هناك ويحصــد الجوائز والتكريمات فحسب، رغم أن هذا حق مشروع ولا بأس به.

• قضيَّة المرأة تحظى بأهميَّة كبيرة في أعمالك، فما هي الصورة التي حرصت على رسمها لها؟

- المرأة إنســان فــي المقام الأول، وإن كانت للأســف تمثل الحلقة الأضعف في كل شيء. أنا في أعمالي لم أتعمد رســم صورة نمطيَّة جاهزة لها، بل اختــرت أن أحكي عنها، تماماً كما فعلت في «كيما اليوم»، وبأســلوب يشــبه طريقة الحكواتي. فمن خلال هذا الســرد، أطــرح القضايا وأترك للمتلقي الحريَّة الكاملة في أن يرســم بنفســه الصورة التي يراها؛ لأننــي أؤمن أن الأهم عند تنــاول قضيَّة المرأة هو الحديــث عنها ووضــع واقعها تحت المجهــر، لا أن نفرض صورة نمطيَّة ومحددة لها.

• هــل تحاوليــن من خلال أعمالك - كاتبــةً أو مخرجة - تمثيلها؟

- أنا لا أدعي تمثيل المرأة، لكني أتحدث باسمها، وأطرح قضاياها، وأعري الواقع، وأتناول المسكوت عنه، بل وأتجاوز

الخطــوط الحمراء أيضاً، ومن حــق كل متفرج بعد ذلك أن يشــكل رؤيته الخاصة لها. وإذا كنا نتحدث اليوم عن العنف الممنهج المسلط على النساء، فيا خيبة المسرح ويا بؤسه إذا لم يســلط الضوء بجرأة على ما يحدث في الواقع العربي، ويكتفي بتقديــم البكائيات والميلودرامــا الجاهزة التي قد تريــح النفوس مؤقتــاً لكنها لا تغير شــيئاً. إن الواقع يحمل الكثيــر، وهناك حقيقة لا بد مــن مواجهتها؛ وهي أنه ليس كل ما يحمل شعار «النســويَّة» يدافع بالضرورة عن قضايا المرأة أو يعبر عن مشاكلها الحقيقيَّة.

• ما هي الصورة التي تحبينها للمرأة؟

- الصامدة، المقاومة، الشامخة التي لا تنحني، الفاضحة للظلم والشر، التي لا تستســلم للانكسار والدموع العاجزة. أنا أرى أنه في قلب الوجع والمأســاة والمعاناة من العنف، لا بد للمرأة التي نريدهــا ونطمح إليها أن تكون في طليعة المواجهة ضد كل ما يجري في هذا العالم، وأن تقف صلبة في جبهة مقاومة الشر.

• برأيك إلى أي مدى يقوم المســرحيون بدور مؤثر في الحياة العامة؟

- ينتابني شــعورٌ بأننا قد رفعنا أيدينا وتخلينا عن دورنا الحقيقــي بصفتنا مثقفيــن فاعلين ومؤثرين فــي الحركة التاريخيَّة العامة، وفي العالم الذي يتشكل من حولنا بوتيرة متســارعة. أصبحنا نصنع المســرح ونتحدث عــن القضايا المحيطــة بنا دون إيمــان حقيقي في كثير مــن الأحيان! ولذلك، أرى أنه لا يمكن للمســرح أن يكون حقيقياً إذا تسلل الشك إلى نفوسنا ولو للحظة بشأن قدرته؛ فالمسرح لا يعيش منفصلاً أو معزولاً عن السياق العام لكل ما يدور حولنا. وإذا كان المســرح قد تحوّل في نظــر البعض إلى مجرد «فرجة عابرة»، فإنني أؤكد أنه إذا لم يكن منخرطاً في سياق كامل، ومقاوماً حقيقياً، فالأجدر بنا بصفتنا مســرحيين أن نصمت، وليس لنا الحق حينها في أن نتحدث عن المسرح.

• تقولين إن طرح الأســئلة هو المهمة الأســمى للمسرح؛ فما أبرز الأسئلة التي شغلتكِ طوال مشوارك المسرحي؟

- مــا زلت حتى اليوم أبحث وأتســاءل عن مصدر الشــر ومصدر الخير؛ ذلك السؤال الوجودي الجوهري الذي ينبني عليه كل ما نعيشــه ونــراه في عالمنا المعاصــر من حروب، وإبادات جماعيَّة، وســقوط أخلاقي مروع، وفقدان الإنسان لإنســانيته. فمن الــذي أوجد هــذه الحــروب وصنعها؟ إنه الإنســان. ومن الذي صنع القنبلة الذريَّة؟ هو الإنسان أيضاً. ومن الذي يريد اليوم تدمير العالم وسحقه؟ هو إنسانٌ كذلك. هذه التساؤلات بدأت معي منذ الصغر؛ فعندما كنت طفلة في المدرسة، كنت أواجه من يتعسف معي ويعنفني، فكنت أسأل نفســي مســتغربة: «لماذا يفعلن بي هذا وأنا لا أقدم لهن إلا الخير؟». هذا مثال يلخص رؤيتي، خصوصاً أنني أؤمن دائماً بأن الحب هو ســترة النجاة الحقيقيَّة؛ فعندما يرتقي الإنسان بقيمة الإنســانيَّة ويعيش في رحاب المحبــة، يدرك أن عدم ارتكاب الشــر هو قرار واعٍ ومقصود، وليس مصادفة عابرة. إنها حقاً المعركة الأزليَّة بين الخير والشر.

• ما الأســئلة التي تنتظرين الفرصة لطرحها في أعمالك القادمة، كاتبةً أو مخرجة؟

- الأســئلة كثيرة، منها مثلاً ما يتعلــق بوجودنا في هذه الدنيــا الذي يبدو أحياناً «بلا محل من الإعراب». لقد جئنا لفترة زمنيَّة محددة، ونعيش رحلة تبدأ يوم الولادة وتنتهي يوم الرحيل. وما أكثر التشــابه بين اليومين! فالطفل حين يولد يُغسّــل لتنظيفه مما علق به، وفــي أواخر أيام المرء قبل أن يوارى الثرى، يُغسّــل للتطهر قبل الدفن. وهكذا يتم اختزال الحيــاة كلها بين الميلاد والوفاة. والســؤال هنــا: ما الذي يمكن للإنسان أن يفعله بين هذين اليومين؟ وكيف يريد أن يعيش؟ هل جئنا فقط لنأكل، ونمارس الشر، ونحارب ونقتل، ونهلك الطبيعة ونبيد الكائنات؟ ما هو سر وجودنا الحقيقي؟ هذه الأســئلة وغيرها تنتقل معي إلى المسرح، لأتساءل عن الدور المنوط بنا؛ هل نســتمر في تقديم ما نفعله كل يوم؟ هل نحكي عن الآمال ونبث العزيمة في المتفرجين قائلين: «هيا انهضوا وافتخروا، فنحن ما زلنا على قيد الحياة»؟

إنها أســئلة وثيقة الصلة بإنسانيتنا، وعلينا أن نتأمل ملياً في أولئك الذين تجردوا من إنســانيتهم، ونرصد ما يفعلونه بإخوتهــم في الإنســانيَّة حول العالم. فعندمــا نتحدث عن الدنيا وعن الوجود بأســره، فإن الأمــر يتلخص في علاقة الإنسان بأخيه، بالتوازي مع علاقته بخالقه - سبحانه وتعالى - فنحــن موجودون على هذه الأرض بصفتنا بشــراً، ويبقى السؤال الأخير والمستمر: ماذا نريد أن نفعل بهذا الإنسان؟

• هل ترين أن المشاهد العربي لا يزال يقبل على المسرح في ظل الإغراءات المحيطة به من وسائل تواصل اجتماعي وفضائيات وغيرها؟

- بــكل تأكيــد؛ إن كل ما يحيط بنا من إنترنت ووســائل تواصل اجتماعي يمثل منافســة ومزاحمة أصفها بأنها غير شــريفة، لأن الأدوات والوســائط ليســت هي نفسها أدوات المســرح. ومع ذلك، يظــل المتفــرج العربي دائمــاً وأبداً متعلقاً بالفن الحي؛ فهو يدرك تماماً أن ما يراه عبر شاشــة هاتفه يختلف جذرياً عما يعيشــه حين يذهب بنفسه ويحجز مقعده ليرى نجومه على خشــبة المســرح ويتابع انفعالاتهم ودموعهم وأجســادهم الحيَّة التي تتحــرك وتنبض بالحياة. لا شــيء على الإطــلاق يمكنه أن يعادل الفــن الحي، مهما بلــغ حجم الإغراءات المقدمة للمتفــرج العربي وهو يجلس مسترخياً في بيته، فكل ذلك لا يساوي قيمة ساعتين أو أقل من العيش داخل تجربة عرض مسرحي. لذلك أرى أنه مهما كثرت الإغراءات الرقميَّة، فسيظل المتفرج العربي يزاحم ويقطع التذكرة ويختار بكامل إرادته وبشــغف أن يجلس في الصفوف ليتابع عملاً مسرحياً حياً.

• تأهلــتِ من قبــل إلــى التصفيــات النهائيَّــة للجائزة الدوليَّة للمســرح «غيلدر كويني» ممثلة للبلدان العربيَّة والأفريقيَّة عام 2023.. فماذا كان يعني لك هذا التأهل؟

- هذه الجائزة بــكل تأكيد تمثل محطة بالغة الأهميَّة في مســيرة أي فنانة لكونها ذات أبعاد عالميَّــة ولا تقتصر على النطاق العربي أو الإفريقي فحســب. لقد شــهدت المسابقة مشــاركة 66 فنانة مسرحيَّة من مختلف أنحاء العالم، نجحتُ في التصفيات الأولى فكنت ضمن القائمة القصيرة التي ضمت 16 متســابقة، ثم واصلت التقدم حتى وصلت إلى التصفيات النهائيَّة لأكون من المترشحات الثلاث الأخيرات لنيل الجائزة. لقد كانت المنافسة شديدة، وفي نهاية المطاف ذهبت الجائزة لفنانة أخرى. هذا التأهل كان أمراً في غاية الأهميَّة بالنســبة لي بصفتي فنانة ملتزمة، لأن معايير الترشح لهذه الجائزة لا ترتبط بالجانب الفني البحت فقط، بل تأخذ في الاعتبار أيضاً مسيرة الفنان في الالتزام بقضايا المرأة والإنسان. لكني أود أن أؤكد أنني ســواء حصلت على هــذه الجائزة أم لم أحصل عليها، ســأظل أنا هي المرأة نفســها؛ لن تغيرنــي الأيام ولا الجوائــز ولا حتى الخيبات. ورغم هذا الإنجاز، فإنني أفتخر أكثر بأشياء أخرى صغيرة وبسيطة، كأن ألمح في عيني متفرج لحظة انبهار صادقة أو دمعة متأثرة، فهذا هو جوهري وهذه هي المرأة المسرحيَّة التي أكونها.

ليلى طوبال، مســرحيَّة تونســيَّة، ناشــطة وممثلة ومؤلفة ومخرجــة ومدربة دوليَّة فــي فن التمثيل وفن الكتابة الدراميَّة. اشــتهرت بأعمالها المسرحيَّة الجريئــة وبــأداء اســتثنائي على الخشــبة، تنفجر فيــه الأحاســيس الصادقــة والانفعــالات القصوى، وقــد برز هــذا خاصة في آخــر إبداعــات لها وهي «ســلوان»، و«حوريَّة»، و«ياقوتــة»، و«كيما اليوم». أربعون عامــاً من العمل والشــغف توجت بنجاحات كبيــرة وجوائز وطنيَّة ودوليَّة، منهــا جائزة أفضل تمثيل نســائي في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، والركح الذهبي لأحسن نص «آخر ساعة»، وجائزة «مســرح انســمبل» التي نالها نص «ياقوتة» الذي صدر بالإنجليزيَّة في كتاب أنطولوجيا المسرح العربــي المعاصر بمدينة نيويــورك، ووصولها أمام 16 مترشــحة من أنحاء العالم إلى الثلاث المتأهلات للتصفيــات النهائيَّــة للجائــزة الدوليَّــة للمســرح غيلــدر كويني، وهي الجائزة الوحيدة من نوعها من تنظيم رابطة نساء المســرح المحترفات بالولايات المتحــدة الأمريكيَّــة، وتكريم العمل الاســتثنائي لنســاء المســرح في جميع أنحاء العالم. كما توجت مسيرتها في الدورة 26 لأيام قرطاج المسرحيَّة 2025.

الصيـف الإسكندنـافي

ينعش مسرح الفضاءات المفتوحة

في منتصف كل صيف، تُغلق المسـارح الإسكندنافيَّة أبوابها لتنتقل عروضها إلى الفضاءات المفتوحة، حيث تستقطب أعداداً كبيرة من المشـاهدين الباحثين عن الاسـتمتاع بليالي الصيـف الأوروبـي المعتـدل. وغالباً ما تختـار إدارات المسـارح أعمالاً تتوافـق مع ذائقة الجمهـور الباحـث عن الاسـترخاء والبهجـة، وتأتي في مقدمتها كلاسـيكيات شكسـبير، مثـل: «حلـم ليلة منتصف الصيف»، و«الليلة الثانية عشـرة»، و«كما تشـاء»، و«جعجة بلا طحيـن»، و«ترويـض النمـرة»، بالإضافة إلـى رائعته الرومانسـيَّة «روميـو وجولييت».

رشيد كريم
كاتب ومخرج مسرحي من السويد

تتسـق هذه الممارسـة مع إدراك الإدارات الثقافيَّة في البلديـات لحاجـة المجتمـع إلـى محفزات تعـزز لحمته، وتدفـع نحو انفتـاح الأفراد علـى بعضهم، وتعمـق لديهم الإحسـاس بالانتماء الوطني والاجتماعي. إذ إن مهرجانات الفنـون الأدائيَّة في الفضاءات المفتوحـة تترك أثراً يماثل أثر الطقوس والشـعائر القديمة في تعزيـز الانتماء، وخلق الطمأنينة لدى الأفراد، مما يخفف عنهم حدة التوتر والقلق، ويسهم في تحسين مزاجهم العام.

وفي الدول الإسـكندنافيَّة، تُعـد مهرجانات الصيف من أهم التقاليد السـنويَّة التي يتطلع إليها عشرات الآلاف من المواطنين والسياح؛ فهي الوريث التلقائي لتقاليد اجتماعيَّة ودينيَّـة قديمة كانت تُقام احتفـاءً بالانقلاب الصيفي. ومع تحول المجتمعات الإسـكندنافيَّة إلـى مجتمعات ذات طابع مدني/عصري، اكتسـبت تلك الاحتفالات سـمة حديثة تركز على تعزيز الرابط المجتمعي وتفعيل دور الفن والثقافة في الحيـاة العامة. حتى إن يوم منتصف الصيف في السـويد، على سـبيل المثال، يحظى بشعبيَّة تفوق أحياناً أهميَّة اليوم الوطني؛ إذ يخرج الجميع إلى الحدائق، والغابات، والجبال، والسـواحل للاحتفال في يوم السـبت الواقـع بين 20 و26 يونيو من كل عام.

يجتمع الأصدقاء وأفراد العائلة، صغاراً وكباراً، في حلقات ومواكب حول عمود خشبي مُزيّن بأوراق الشجر لأداء رقصة «منتصف الصيف»، وعلى أنغام الكمان أو الأكورديون تُؤدى الأغانـي الشـعبيَّة المصحوبة بحركات تعبيريَّـة؛ وتُعد هذه الممارسـة من أكثر التقاليد السويديَّة المحبّبة، حيث تجتمع العائلات حول ولائم الشواء التقليديَّة.

وقـد نمت ظاهرة العروض المسـرحيَّة فـي الفضاءات العامة منذ عشـرينيات القرن الماضي لتصبح ركيزة ثقافيَّة راسـخة، حيث التقط المسـرحيون هذا التحول في الوعي المجتمعي لتعزيز صلة الارتباط بين المسرح والجمهور. فقد اسـتلهمت الفنون الأدائيَّة بعض الظواهر الشعبيَّة المتوارثة من الطقوس القديمة، وأعادت إنتاجها بصيغ فنيَّة احتفاليَّة مرحة، مثل إيقاد شـعلات النار على أنغام الموسـيقى. ولم تعد المقاصد الاجتماعيَّة والفنيَّة لمهرجانات الصيف تقتصر على مغادرة «مسـرح العلبة» إلى الهـواء الطلق، بل تحولت إلى طقس تشـاركي يعـزز التنـوع الثقافي ويؤكـد البنية الديمقراطيَّة؛ حيث تتلاشـى الفـوارق الطبقيَّة ليحل محلها الإحساس بالانتماء والمشاركة الوجدانيَّة، وتتحول الساحات العامة ومحيط المتاحف والقصور والمساحات الطبيعيَّة إلى منصات ثقافيَّة نابضة.

تطورات فنيَّة

أما علـى الصعيد الفني، فقد تنوعـت العروض بعد أن كانـت تهيمن عليها في الماضي سـمة الكوميديا الشـعبيَّة (الفارس) والعروض الهزليَّة، لتشـمل اليوم أعمالاً كلاسيكيَّة

ورومانسـيَّة، وعروضاً موسـيقيَّة وغنائيَّـة، وفنون الرقص الحديث والسـيرك، فضلاً عن عروض الأطفال والمسـرح التفاعلي. كما تطورت سـبل المعالجة المكانيَّة، إذ أصبحت تدمـج بين جمـال الطبيعة والسـمات المعماريَّـة للقصور والمتاحـف، لتصبـح جـزءاً لا يتجزأ من العـرض وجوهراً جمالياً يُثري تجربة المشاهد.

وكذا الحال بالنسبة للجمهور؛ إذ تغيّرت بالضرورة آليات التلقـي المعتـادة والمرتبطة بأعراف المشـاهدة والإصغاء داخل قاعات المسرح ودور الأوبرا، نظراً لما يتيحه الفضاء المفتـوح من مرونـة عالية في التصـرف والحركة، وحريَّة في المشـاهدة والاسـتماع والتفاعل. فقد أصبحت الحدود

الفاصلـة بين حيز التمثيل ومكان جلـوس المتفرجين مرنة للغاية، وتلاشت صرامة التقاليد القديمة لتحل محلها مشاعر المعايشة المشـتركة بين المؤدين والجمهور في بيئةٍ تتحرر من قيود الالتزام الصارم.

بات بإمكان أفراد الجمهور مشـاهدة العرض مستلقين على العشـب، أو جالسـين على مقاعـد أحضروها معهم، يتناولون خـلال ذلك بعض الطعام والشـراب. كما أصبح يُسمح بمغادرة المكان والعودة إليه أثناء العرض، والحديث الهادئ مـع الأطفـال أو الجيـران، فالمكان يعـجّ أصلاً بالأصوات الطبيعيَّة المحيطة. وهكذا يخضع الجميع لطقسٍ مشـترك تفرضه معطيات المكان الماديَّة والتاريخيَّة، مما أسـهم بدوره في تطوير أشـكال أداء الممثل الذي صرنا نشـهده مؤديـاً وقائـداً لمجاميـع الجمهور فـي عروض المسرح التفاعلي.

وكذلك في عروض ما يُسـمى بـ «العـروض المريحة» (Relaxed Performances)، وهـي عـروضٌ ملائمـة في الغالب لجميع الأعمار والأشخاص بغض النظر عن تبايناتهم الجسـمانيَّة؛ حيث يتم توفير مسـتلزمات استقبال أصحاب الهمـم بمختلف احتياجاتهم الجسـديَّة والذهنيَّة، ولا يكون الجمهور فيها ملزماً بالمتابعة الدقيقة.

وقـد نظـن للوهلـة الأولـى أن هـذه العـروض تفقد امتيازاتهـا الفنيَّة والجماليَّة بسـبب تقديمها في الفضاءات العامـة المفتوحة، إلا أن المسـرحيين واجهوا هذا التحدي عبر إعـادة تكييف العرض، واسـتثمار الخصائص الجماليَّة للمكان دون المساس بحبكة العرض أو عناصره الفنيَّة. وقد أسـهم هذا النمط في تنشـيط نوعٍ آخر يُعرف بـ «مسـرح الإتاحـة» (Inclusive / Accessible Theatre)، الموجـه للأشـخاص من ذوي الهمم، والمصابين بطيف التوحد، أو

من يعانون من صعوبات التركيز أو الحساسيَّة المفرطة، أو غيرها من التحديات الذهنيَّة؛ حيث يتمثل الهدف في إتاحة الفرصة للجميع، وإزالة الحواجز النفسيَّة بين الناس، وتوفير الأجواء المحفزة على اختلاط فئات الجمهور المختلفة؛ لمعايشة فنيَّة احتفاليَّة مشتركة دون إقصاء أو مفاضلة، وهو ما يتوافق مع المفهوم الديمقراطي لدور الفن في المجتمع.

مسارح وحكايات

من بين المسارح العالميَّة الرائدة التي تقدم عروضها في المهرجانات الصيفيَّة بالفضاءات المفتوحة: المسرح الوطني البريطاني الذي ينظم مهرجان «ريفر ستيج» في الهواء الطلق، ومسرح شكسبير الملكي، ومسرح «غلوب» في لندن، بالإضافة إلى بعض مسارح «برودواي» في نيويورك، وشركة مسرح سيدني. كما تبرز مسارح أوروبيَّة أخرى، وفي مقدمتها المسارح الإسكندنافيَّة؛ منها مسرح «فريدريكدال» في مدينة هلسنبورغ، الذي يُعد من أعرق مسارح الهواء الطلق في السويد منذ ثلاثينيات القرن الماضي، واشتهر بتقديم المسرحيات الشعبيَّة الهزليَّة والعروض العائليَّة.

كذلك مسرح «فالارناس» المفتوح في فالكنبرغ، الذي يُعد واحداً من أكثر المسارح شعبيَّة في السويد، حيث يحقق منذ منتصف التسعينيات نسب مشاهدة مذهلة تصل إلى 60 ألف مشاهد في موسم الصيف، وغالباً ما يتم تصوير عروضه وبثها تلفزيونياً.

أما مسرح «دالهالا» (Dalhalla) المفتوح، فهو ليس مسرحاً تقليدياً بالمعنى المعتاد، بل يُعد واحداً من أهم الفضاءات المخصصة لعروض الأوبرا والحفلات الموسيقيَّة والفنون الأدائيَّة؛ إذ يتميز بخصائص صوتيَّة وبيئة تحظى بشهرة عالميَّة بفضل موقعه المتفرد في مقلع قديم للحجر الجيري على بعد 280 كيلومتراً شمال غرب ستوكهولم.

كما يُعد مسرح حديقة «بارك تياترن» أكبر مهرجان صيفي للمسرح والفنون الأدائيَّة في الفضاءات العامة بالعاصمة السويديَّة؛ فقد قدّم منذ أربعينيات القرن الماضي مئات المسرحيات والعروض الموسيقيَّة والراقصة، مع إتاحة الدخول مجاناً طوال الموسم من مايو وحتى سبتمبر.

وفي السياق ذاته، تبرز عروض «مصنع شكسبير» (The Shakespeare Factory) في مدينة فادستينا (Vadstena)، حيث اتخذت نخبة من الممثلين السويديين خبيري الأعمال الشكسبيريَّة بناية مصنع أعلاف قديم في سهل مفتوح مقراً ومنصة لعروضها المطلة على مناظر ريفيَّة خلابة.

وفي الدنمارك، يشهد الجمهور كل صيف مهرجان شكسبير في قلعة «كرونبورغ» المعروفة أيضاً بـ «قلعة هاملت» في مدينة هيلسينغور؛ وهو الحدث الأبرز في الدول الإسكندنافيَّة لعروض شكسبير، ويُقام سنوياً في شهر أغسطس، ويُعد أقدم تقليد مستمر لعروض شكسبير في العالم؛ حيث يضم مسرحيات وحفلات موسيقيَّة تُقام في الهواء الطلق مباشرة فوق القلعة.

ولعل مهرجان مالمو للمسرح الصيفي (Malmö sommarscen)، وما يليه من مهرجان «مالمو» (Malmö Festival)، من أبرز المهرجانات التي تركز على عروض الأطفال والعائلات خلال العطلة الصيفيَّة؛ إذ تشهد الساحات العامة، والحدائق، وباحات المتحف البلدي، والمساحات المطلة على البحر، وفسحات الشوارع الكبرى؛ عروضاً متواصلة من الصباح حتى منتصف الليل، وتنتصب فيها المطاعم الجوالة وخيام الأسواق الشعبيَّة لتستقطب عشرات الآلاف من الزوار من داخل السويد وخارجها.

جماليات أدائيَّة

تحتل عروض الفضاءات المفتوحة في النرويج مكانةً مميزة؛ لاستثمارها المناظر الخلابة التي تشتهر بها البلاد والمواقع التاريخيَّة المنتشرة فيها، كما هي الحال في مهرجان «بير جينت» الذي يستعير اسمه من إحدى مسرحيات هنريك إبسن الشهيرة، ويُقام في وادٍ على ضفاف بحيرة تحيط بها الجبال، لتشكل خلفيَّة طبيعيَّة للعرض. يستقطب المهرجان آلاف الزوار سنوياً للاحتفاء بالمؤلف النرويجي الرائد وبشخصيَّة «بير جينت» التاريخيَّة التي عاشت في الوادي ذاته، وتناقل الناس حكاياتها عبر الأجيال.

ويُعد العرض المسرحي «بير جينت» الحدث الأبرز في المهرجان، الذي يمثل إحدى أهم المناسبات الثقافيَّة في النرويج إلى جانب مهرجان «بورسغرونغ» الدولي للمسرح (PIT)، وهو المهرجان الأكبر من نوعه للمسرح الدولي في النرويج؛ حيث تُقدم العروض في أماكن غير تقليديَّة، مثل الأحواض الجافة المخصصة لبناء السفن، أو الحدائق، والشوارع، والمتاحف، والمناطق الصناعيَّة.

أما في فنلندا، فيوجد ما يقارب 300 مسرح صيفي، مما يجعل مسرح الهواء الطلق - الذي يُسمى بالفنلنديَّة (Kesäteatteri)- نشاطاً فاعلاً وحيوياً في الحياة

الثقافيَّة والاجتماعيَّة، وأكثر انتشاراً منه في بقيَّة بلدان الشمال الأوروبي؛ ولعل أشهرها مسرح «بيينكي» الصيفي (Pyynikki Summer Theatre) المميز بمدرجاته الواسعة وموقعه وسط غابة مطلة على بحيرة.

وتشترك الدول الإسكندنافيَّة عموماً في نظرتها لعروض المسرح والفنون الأدائيَّة في الفضاءات المفتوحة، ولا سيما في فصل الصيف؛ إذ تعدّها تظاهرةً ثقافيَّة واجتماعيَّة تسهم في إحياء التنوع الثقافي والنسيج المجتمعي، كما توفر فرصة رائعة لإعادة تشكيل الفضاءات العامة وتحويلها إلى حاضنات ثقافيَّة، فضلاً عن كونها مختبرات مفتوحة لتطوير جماليات الأداء وآليات التلقي.

أفينيون «80»

العطار وغوزلين في جدل مسرحي مع تحولات الحاضر

شهد الأسبوع الأول من مهرجان أفينيون هذا العام تنوعاً لافتاً في العروض العالميَّة، تصدّرها حضور المسرح الفرنسي القوي في فضاءاته الرئيسة؛ حيث احتضنت ساحة الشرف في القصر البابوي عرض المخرج الصاعد جوليان غوزلين «مالدورور»، بينما استضاف مسرح «الفابريكا» عرض الكاتبة تيفاني رافييه «الغياب». وفي خضمّ هذا الزخم، وبموازاة عروض دوليَّة أخرى قادمة من كوريا والبرازيل وهولندا، برز العرض العربي الوحيد هذا العام، وهو مسرحيَّة «سلمى: حبي أنا» للمخرج أحمد العطار.

أفينيون (فرنسا): صبري حافظ
أستاذ جامعي وناقد مسرحي من مصر

ورغم عرضها في ضاحية «فيدين» البعيدة عن مركز المدينة، فإنها حققت نجاحاً لافتاً ونفاداً كاملاً لتذاكرها. وسوف أتوقف في هذا المقال عند هذين العملين تحديداً؛ لما يمثلانه من تجارب مسرحيَّة متباينة في الرؤية والأسلوب، بدءاً من عرض الافتتاح الملحمي «مالدورور»، وصولاً إلى عرض العطار المؤثر.

أغنيات مالدورور

يخبرنا البرنامج المطبوع للعرض أن مسرحيَّة «مالدورور» مأخوذة عن روبرتو بولانّيو ولوتريامون. أما بولانّيو (1953 - 2003) فقد اكتسب شهرة عالميَّة كبرى بعد وفاته، لا سيما بروايته الملحميَّة «2666» التي يعدها الكثيرون من أهم ما صدر عن أمريكا اللاتينيَّة. ومن الواضح أن جوليان غوزلين قد وقع في غرام هذا العمل، فبعد أن أعدّه للمسرح قبل عشرة أعوام، يعود إليه ثانية، ولكن ليضيف إليه اسم الشاعر الفرنسي لوتريامون (1846 - 1870). بل إن عنوان العمل هذه المرة يشير إلى لوتريامون وكتابه الأساسي «أغنيات مالدورور» الصادر عام 1869، وهو عمل يقع على الخيط الفاصل بين الرواية الشعريَّة وقصيدة النثر الطويلة. تدور

أحداثه حول شخصيَّة «مالدورور» التي تتسم بكراهيتها للبشر ونبذها للأعراف والقيم؛ إنها شخصيَّة شريرة بكل معنى الكلمة.

وبالرغم من أن «أغنيات مالدورور» لم تحظ باهتمام كبير عند نشرها لأول مرة لطليعيتها وغرابة أسلوبها وجمالياته المغايرة، فإن السرياليين الفرنسيين أعادوا الاهتمام بها في بدايات القرن العشرين، وشدتهم رؤاها الصادمة. وها هو جوليان غوزلين يعيدنا إليها مرة أخرى في مطلع الربع الثاني من القرن الحادي والعشرين وأحواله الغريبة، التي لا تقل غرابة عن تلك التي تفتقت عنها الحرب العالميَّة الأولى. يقول لنا جوليان غوزلين

حينما سُـئل عن سـبب عودته من جديد إلى بولانيو «إنه كاتب من أمريكا اللاتينيَّة عاش في أوروبا، فهو يجمع بين قارتي أمريكا اللاتينيَّة وأوروبـا. ألمح في أعماله، أحياناً، مسـحةً من الكآبـة الموروثة مـن أدب القرن العشـرين الأوروبي، كآبة تلامسـني بعمق. وبصفتي مخرجاً، أميل بلا شك إلى توجيهه نحو هذا المنحى، بينما قد يختار فنانون آخرون استكشـاف الجانب اللاتيني الأمريكي من كتاباته بشـكل أعمق. هناك بعض الكتّاب الذين تربطنا بهم علاقة أخويَّـة وثيقة، فنشـعر عند قـراءة أعمالهم أننـا نفهمهم ونعـود إلى أثمن ما نملـك. هذا هو شـعوري تماماً تجاه روبرتـو بولانيو. لـم يتوقف قط عن الكتابـة عن الذاكرة والعنف والأدب. إن عبارة (سـر الشـر) تتكـرر بكثرة في روايتـه (2666). عـلاوة على ذلك، يتمتـع روبرتو بولانيو بـروح الدعابة، وهذا ليس بالأمـر الهين في عالم الأدب.

ثم ينتابك شـعور بأنك تتابعه طوال حياته من خلال كتبه. فهـو يكتب مقاطع متفرقة في روايـة، ثم يعود إليها ليُبدع أخـرى، فتتناغم جميع نصوصه مع بعضها البعض في نوع من التكوين الفوضوي المعقد.

هذا التكويـن الفوضوي المعقد هو ما حاول تجسـيده على المسرح في عمل ملحمي يستغرق عرضه خمس ساعات كاملـة. ويسـتخدم تقنيات الفيديـو اللحظـي - أي الذي يصور أمامنا على الخشـبة، ويتم تكبيره على شاشة ضخمة تسـيطر على المشـهد فوق مسرح سـاحة الشرف الضخم، وأربع شاشـات أصغر تتحرك دوماً فوق الخشـبة لتغير من موقعها وتعدله باستمرار. في عمليَّة مستمرة لتغيير المنظور. هذا فضلاً عن اسـتخدامه لمقاطع سـينمائيَّة صورت سلفاً، وتُعرض على الشاشة العليا الضخمة كي تدير حوارها مع ما يدور أمامنا من أحداث.

وقـد مرر كل ما اسـتقاه من رواية بولانيو عبر مرشـح بطل لوتريامون الرئيسي. حيث يخبرنا بأن «روبرتو بولانيو، كان مهتماً جداً بالنازيين والقتلة المتسلسلين، لذلك يتمحور العـرض حول عدد من روايات روبرتو بولانيو، بما في ذلك (الأدب النـازي في أمريـكا) و(النجم البعيـد). وفي هذا السـياق، تُعدّ روايـة لوتريامون (أغاني مالـدورور) بمثابة نص مرجعي: فهي تتخلل المسـرحيَّة بأكملها، وتتخللها عبر لمسـاتها المتتالية، وتُضفي على جوّها طابعاً خاصاً». فكل المواقف الصغيـرة المتتالية والمأخوذة مـن رواية بولانيو الكبيرة تمر عبر مرشح لوتريامون ورؤيته المتشائمة للعالم. حيث يصدمنا العنف، وتأثيره المستمر على الجسد الإنساني، في محاولة لأن يواصل المسـرح صدمتنا، كي نعيد التفكير في هذا العالم المترع بالعنف والتردي واللاإنسانيَّة.

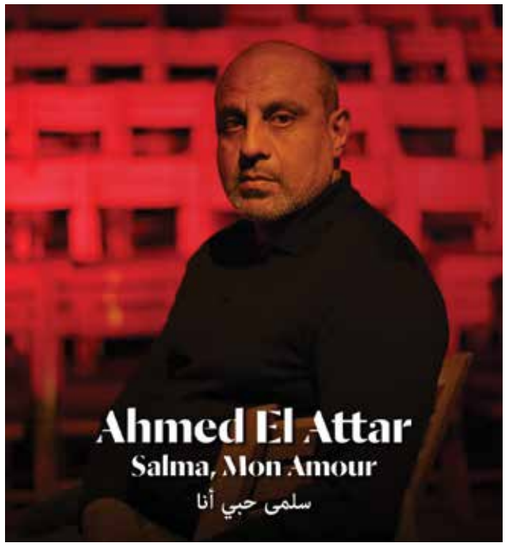
إنـه يقول لنا في نهاية الحديث الـذي يديره معه كاتب برنامـج المسـرحيَّة المطبـوع: «أحتاج أن ينفجر الشـكل المسـرحي حرفياً، أن يتفكك. لأنني أرغب أن يحل المسرح محـل الحياة. هذا موقف متطرف نوعـاً ما. لكنني لا أُحب فكرة أن تكون المسـرحيَّة مجرد لحظـة عابرة، فاصلة قبل العشـاء. ما يهمنـي هو أن تتلاقى حيـاة الجمهور مع حياة الشكل المسرحي، لتُنتج تجربة فريدة.».

وهذا بالفعل ما اسـتطاع أن يقدمه لنا. لأننا لسنا بإزاء مسـرح يحاول هدهدة مشاعرنا، أو حتى تمريرها عبر نوع مـن التطهير الأرسـطي التقليـدي. بل مسـرح يعتمد على مجموعة متتاليـة من الصدمات، التي تحثنـا على الإفاقة مما نحن سـادرون فيه من سلبيَّة، إزاء العنف غير الإنساني الـذي يحيط بنا من كل جانب. فهو يدعـو إلى ضرورة أن يكون باستطاعتنا «مُشاهدة المسرح بطرق مُختلفة. يجب أن يكون فضاءً تتراكم فيه العلامات - صور، أجساد، أصوات - يختار كل مُشاهد أن يُدركها أو لا. إن المسرح تجربة نابضة بالحياة. لذا، أسـعى جاهداً لضمان ألا يكون المسرح ممراً يوجه النظر في اتجاه واحد، بل مساحة مفتوحة» تتيح تعدد الرؤى وتنوع التأويلات.

سلمى: حبي أنا

إذا كان جوليان غوزلين قد استهوته قوة الشر وقدرته على الاستئثار بحياة البشر وتدميرها، فإن أحمد العطار، القادم من تجربة طويلة في المسرح المستقل بالقاهرة، ومؤسس «مهرجان وسط البلد للفنون»؛ يعود إلى أفينيون بعملٍ يمثل أكثر أعماله نضجاً سياسياً وعمقاً في تقديري. العطار، الذي اعتاد تجاوز الحدود المسرحيَّة وتفكيك التصورات المغلوطة عن الواقع، يقدم في مسرحيته الجديدة «سلمى: حبي أنا» دراسةً لآثار العنف والشر، لا من خلال الصدمة كما فعل غوزلين، بل عبر سبر أغوار الشريحة الاجتماعيَّة المترفة.

يقول العطار رداً على سؤال كيف خطرت له فكرة كتابة هذه المسرحيَّة: «كان السابع من أكتوبر حدثاً جللاً، ليس فقط في واقع الفلسطينيين والعالم العربي المعاصر، بل في تاريخ العالم أجمع. إنها لحظات تُحدث تغييرات تتجاوز إدراكنا الحالي: فكما لا نستطيع، بعد مرور خمسة عشر عاماً، قياس أثر الثورة المصريَّة أو الربيع العربي، فإن تداعيات السابع من أكتوبر سوف تتبدى على المدى البعيد، ربما خلال جيل كامل. أمام هول ما حدث، أمام ما أعده إبادة جماعيَّة – استناداً إلى قناعاتي، وأيضاً إلى قرارات المحكمة الجنائيَّة الدوليَّة، وإلى عمل الباحثين والمنظمات – انتابتني حالة من الصدمة. توقفت عن مشاهدة الصور؛ ولم أشغل التلفاز لثلاثة أشهر. وجدت نفسي أمام أسئلة لم أطرحها على نفسي من قبل حول قيمي الخاصة: أين ذهبت الإنسانيَّة والعدالة والديمقراطيَّة؟ أين ذهبت حريَّة الصحافة وحريَّة التعبير؟ عندما أرى الحقائق بأم عيني وأشهد الجهود الدؤوبة التي تبذلها بعض وسائل الإعلام الغربيَّة لطمسها؟». هذه الأسئلة المهمة – وشعار مهرجان أفينيون لهذا العام هو «علامة الاستفهام»، وأهميَّة طرح الأسئلة – هي التي حركت طاقته الإبداعيَّة، ولكنها ظلت ثاوية في أعماق النص لم تطف على السطح قط، ومن هنا كان عمق تأثير العمل.



وقد احتاج كما يقول لنا إلى أكثر من عامين كي يحيل ما يشعر به ويؤرقه إلى نص مكتوب. وكي يحول الحزن والصدمة التي عاناها إلى عمل فني بدأت تتخلق لديه الأسئلة: ماذا نتوقع من الفلسطينيين الذين تعرضوا لتلك المهلكة الدامية بعدما عاشوا لعقود في سجن كبير مفتوح؟ ماذا سيكون عليه هؤلاء الأطفال الذين فقدوا كل شيء ولم يبق لهم سوى الخراب؟ ماذا سنفعل حينما تنتهي هذه الحرب – لأن كل الحروب تنتهي؟ وما الذي يجب علينا فعله؟ ماذا سيكون أثر هذا كله، ليس فقط على الفلسطينيين، وإنما على العالم العربي من ورائهم؟ وفيما وراء الحدود الجغرافيَّة، والاختلافات العرقيَّة، والاجتماعيَّة، والدينيَّة؟ وما يشغلني بشكل محدد هو مصر، حيث أثرت كل تلك الصور المزلزلة في الجميع، بينما ليس لدى أي منهم الفرصة للتعبير عما يشعر به، ناهيك عن الاعتراض على ما يدور؟ إن السؤال الرئيس الذي يشغلني في هذه المسرحيَّة هو ماذا نتوقع من المستقبل؟ لكنه في نهاية الأمر، لم يكتب مسرحيَّة عن السابع من أكتوبر، وإنما عن عواقبه وآثاره كما تتجلى في حياة أسرة مصريَّة من الطبقة الموسرة.

فعلى العكس من النهضة المسرحيَّة التي عاشها المسرح المصري في ستينيات القرن الماض واهتمت «بالناس اللي تحت»، فإن مسرح أحمد العطار – على الأقل في مسرحياته الثلاث التي شاهدتها – يهتم بتلك الشريحة العليا من المجتمع المصري التي تتمرغ في ثروة بلا حساب، وتعيش في معتزلات سكنيَّة حقيقيَّة – كومباوند – وليست استعاريَّة فحسب.

وقبل أن يقدم لنا العطار أسرته التي تنتمي إلى تلك الشريحة، يبني لنا مشهداً مسرحياً دالاً، لداخل البيت الذي تسكنه هذه الأسرة بأثاثه التجريدي الحديث، وقد ملأه بأعمدة حديديَّة كثيرة سوداء تحيله إلى فضاء أقرب إلى المتاهة الرمزيَّة، حيث ستتخبط فيها الأسرة، وهو يعرض علينا لحظات منتقاة من حياتها تمتد من سبتمبر 2023 وحتى فبراير 2025. حيث نكتشف على مدار الأحداث، أننا بإزاء: الأب محمود النجار رجل أعمال ناجح، لا يستغني عن سكرتيره الخاص – صلاح – حتى في منزله. وزوجته ناهد في الخامسة والأربعين من العمر. ولديهما ابن وحيد – كريم 22 سنة – وابنة هي سلمى 20 سنة. ومعهم بالطبع

خادمة جميلة وأنيقة: لبنى «لولو». أسـرة تبدو بمعايير هذه الطبقة مثاليَّة تعيش في بذخ كامل. ولأن الدراما في المسرح تنبثق من الحتميَّـة، والوعي المضمر بدوافع كل حدث وكل شخصيَّة، نجد أن تلك المشاهد المتتابعة التي تعرضها علينا من حياة تلك الأسـرة قد اختيرت وتبلورت بعناية ملحوظة. ففي مشـاهد المسـرحيَّة الأولى والسـابقة على 7 أكتوبر 2023، نجد أن كريماً يلعب بمسدس من الذهب الخالص.

أما سـلمى – التي منحت المسـرحيَّة عنوانهـا - فإنها غارقة في عالم الإنترنت، وتصور فديوهات لنفسـها وهي تغني أغاني رومانسـيَّة حالمة، حيث تحلم بأن تصبح ملكة الـ TikTok وأن يزداد عدد متابعيها على الشبكة. وينصحها الأب بأن تنصرف عن الأغاني العربيَّة التي لا مستقبل لها، وأن تغنـي بالإنجليزيَّـة كما يفعل اليابانيـون في K-Pop لأن هـذا هو المسـتقبل. ومع أنها تصحـح لأبيها معلوماته لأن من يشـير إليهم كوريين وليسوا يابانيين، فإنها تواصل تسجيل فيديوهاتها بالعربيَّة. أما كريم الذي يغازل الخادمة باستمرار ويسعى لإقامة علاقة معها، فقد دبر له الأب زيجة أمريكيَّة وشـراكة تجاريَّة معها لاستيراد الفستق الأمريكي، حتى ولو كانت ابنة الشـريك الأمريكي ريتشـارد أكبر منه سـناً. وقد دعا الأب وكريـم معه ريتشـارد وابنته للمجيء إلـى مصر ضمن هـذا السـياق، وكانت ترتيبـات الزيارة تجري بشـكل واعـد. ولكن ما إن تندلع أحـداث 7 أكتوبر حتى يرفض ريتشـارد المجيء بسبب الحرب، ولا يستجيب لنداءات الأب المتكـررة بالتجاوز عما يجري لعدم أهميته.

أمـا الأم – ناهد – فإنها تعاني هـي الأخرى من الإهمال أو العزلة، وتحاول إنشـاء علاقات افتراضيَّة على الإنترنت، دون أن تـؤدي تلك العلاقات إلـى لقاءات فعليَّة خوفاً من انكشافها. ونكتشـف عبر المواقف والمشاهد المتتالية أننا بإزاء أسرة متفككة نسبياً ولكنها تحافظ على مظهر النجاح التجاري وتدفع ثمنه.

وكلما تقدم بنا الزمن في أحداث المسـرحيَّة، نعرف أن مخططات الأب وكريم في الزواج بأمريكيَّة، وفتح خط من الأعمال الواعدة بالثـراء تتهاوى مع مر الأحداث، وتتأرجح معهـا الأعمدة السـوداء الصلبة التي كانت عماد اسـتقرار الأسرة الزائف. كما أن الأحداث تبدأ في التأثير على سلمى، فتنصـرف عن أغنيات الـ TikTok، وتبدأ في نشـر مدونة Blog عن عجزها عن إنقاذ الأطفال الذين يقتلون بالعشرات كل يوم. وتتصاعد نغمـة مدوناتها فيطلب منها أبوها بحزم أن تتوقف عن نشـرها لأنها تسيء إلى مركز الأسرة وأمنها، وخاصة بعد أن يتلقى مكالمة تحذيريَّة من «هشـام باشـا» فتمنعها أسرتها بالعنف من أي عمل من هذا النوع.

وسـأتوقف عن الكشـف عن بقيَّة الوقائع، كي لا أفسـد على المشاهدين توقعاتهم عند رؤيتها. لأن العطار يقول في برنامج المسرحيَّة المطبوع: «إنه يحب أن يشارك الجمهور في العرض، وأن تدهشـه بعض أحداثه من خلال تحدي توقعاته والصـدام مع معتقداته. ففي الحياة الحقيقيَّة ثمة دائماً هذا الخليط من الملهاة والمأساة بشـكل يومي. وأنه يحب أيضاِ الارتجـال وما ينطوي عليـه من قوى خلاقة، وأن يشـارك الممثلون في الكتابة على الخشـبة مباشرة أثناء البروفات». إنه مـن أوائل المصريين الذين اسـتخدموا تقنية الكتابة الركحيَّة التي طورها المسرحيون التونسيون الكبار من أمثال توفيـق الجبالي وفاضـل الجعايبي. لذلك فقد اسـتطاع أن يقدم عملاً جميلاً يكشف لنا عن كيف أن العنف يفرز العنف، أو بالأحرى كيف يُولّد العنف عنفاً آخر، كيف يُعيد نمطٌ ما من التصرف أو السلوك إنتاج نفسه على نطاق المجتمع. فسلمى أشبه ببطلة مأسـاة إغريقيَّة، تواجه خياراً مستحيلاً، أياً كان قرارها، فهي مُتجهة نحو كارثة. كما تمثل أيضاً الجيل الشاب الذي تسعى المسرحيَّة إلى تقصي مستقبله.

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي «33»

يستهل فعالياته الاستباقية بعرض إيطالي

القاهرة: شريف الشافعي
كاتب وإعلامي من مصر

يفتح مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ذراعيه لاحتضان عروض عالميَّة متميزة في سلسلة من الفعاليات الاستباقيَّة قبيل انطلاق دورته الثالثة والثلاثين في مطلع سبتمبر المقبل. ومن أبرز هذه العروض المتميزة، التي تكسر الحيّز الضيّق لموسميَّة المهرجانات النوعيَّة، ما قدّمته فرقة «أرتيميس دانزا» الإيطاليَّة، بقيادة مخرجتها ومصممتها البارزة مونيكا كاسادي، على مسرح «السامر» بالقاهرة، من معالجة أدائيَّة ابتكاريَّة لـ«أنشودة المخلوقات» للقديس فرنسيس الأسيزي، وذلك بمناسبة مرور 800 عام على تأليفها، بوصفها إحدى أيقونات الإشراقات الذاتيَّة والمناجاة.

تتفجر المغامرة في اختيار الثيمة التعبيريَّة الحركيَّة الغنائيَّة الراقصة، للتعاطي مع نص تصوفي روحاني شفيف، مشحون بالرؤى التأمليَّة، والتخييلات المتعمقة، والعلاقات المتشابكة بين الإنسان والطبيعة. وتمثل هذه التجربة أحدث محطات فرقة «أرتيميس دانزا» (Artemis Danza) الشهيرة التي تأسست عام 1994 في باريس، وانتقلت إلى مدينة بارما الإيطاليَّة، وتدعمها وزارة الثقافة الإيطاليَّة بشكل رسمي بصفتها واحدة من الهيئات المؤثرة في نشر الثقافة والفن الإيطالي حول العالم.

تواصل فرقة «أرتيميس دانزا»، في عرضها الجديد، منجزاتها في تطويع المسرح الأدائي الراقص ليتجاوز مفهوم الحركات الاستعراضيَّة نحو تقديم دراما جسديَّة مكتملة مكثفة، تستوعب التعبير عن صراعات ومشاعر متناقضة ومعقدة. وعادة ما تستلهم هذه العروض الحديثة للفرقة، الكلاسيكيات الأدبيَّة والأوبراليَّة والملحميَّة، والنصوص التراثيَّة والروحانيَّة وغيرها، في توظيف فني وتقني معاصر، يتناول مستجدات الواقع الراهن، وقضاياه الملحّة، في عالم صاخب متسارع الإيقاع. وتحت مظلة

هذه اللغة البصريَّــة المختلفة، تمكنت الفرقة ذات الحضور الدولــي اللافت مــن تقديم عروض متعــددة، منها: «أوبرا بوتشيني»، و«حلاق إشبيليَّة»، و«أوبرا لا ترافياتا»، و«تحيَّة إلى فيليني»، و«أجساد منتهكة»، وغيرها.

تقاطعات

يحمل العرض الإيطالي الجديد، المنعقد بالتنســيق بين مهرجان القاهــرة التجريبي والمعهد الثقافي الإيطالي في مصر، عنوانــاً دالّاً، هو «Laudato Sie, mi’ Signore»، إذ يحيــل إلى اللهجة الإيطاليَّة القديمــة التي كان يتحدث بها القديس فرنســيس الأســيزي، ويعني: تمجيد الرب وتعظيمه وحمده والتسبيح له. ويشكّل عنوان المسرحيَّة عتبة مفتاحيَّة تؤكد التقاطــع المادي الملموس والمعنوي المحســوس مع «أنشــودة المخلوقات»، التي كتبها فرنســيس الأسيزي في القرن الثالث عشــر منذ 800 عام. فهــذه العبارة المركزيَّة تمثل اللازمة المتكررة في الأنشــودة التراثيَّة للقديس، وفي العرض المســرحي الحديث أيضاً من خــلال الراوي الذي يفصل بين الرقصــات الحركيَّة الدراميَّة للاعبين واللاعبات على الخشبة، ويمهّد لها، ويعلّق عليها.

والقديــس فرنســيس الأســيزي (1181 – 1226م) أو جيوفانــي دي بيتــرو دي برناردوني، هــو واعظ روحاني متجول، وراهب كاثوليكي إيطالي، عمل طويلاً على الدعوة إلى محبة الخالق والناس ومساعدة الفقراء، مستخدماً في كلماته ومخاطباته وعظاته لغة بســيطة مؤثرة. وتُنسب إليه «أنشــودة المخلوقات»، المعروفة أيضاً بـ«نشيد الخلائق» و«نشــيد الأخــت الشــمس»، وهي من أخصــب النصوص الشعريَّة الروحانيَّة في التراث الإيطالي، في مجال تسبيح

اللــه عبر وجوه الطبيعة وصورها المتنوعة، وعلى رأســها: الشــمس، والقمــر، والأرض، والنجوم، والريــاح، والماء، والنار. وتتناول موضوعات متعددة، منها: الغفران، ومحبة الله، والموت الجسدي، والحياة الروحانيَّة، وغيرها.

سينوغرافيا خاصة

يقــدم العرض الطموح، على خشــبة مســرح الســامر التاريخي الشعبي، لوحات بصريَّة تعبيريَّة راقصة، تتشابك فيها أجساد المؤدين المتوثبة، مصحوبة بالعزف الموسيقي الحي علــى الكمــان والعود بأصابــع العازفين مارســيلو كورفينــو وفابيو تريكومي، إلى جانــب المؤثرات الصوتيَّة الأوبراليَّــة والأوركســتراليَّة المســجّلة، وذلــك في فصول دراميَّة مكثفة متتالية، توازي أجزاء «أنشودة المخلوقات» المتعاقبة: الشــمس، والقمــر، والأرض، والنجوم، والرياح، والمــاء، والنار، ...الــخ. وبين كل لوحة وأخرى، يتكشــف الراوي، مســتحضراً شــذرات من الأنشــودة بما فيها من تأمــلات اســتبطانيَّة ومناجاة وتفاعل خــلاق مع مفردات عائلة الطبيعة الكونيَّة الكبرى.

ينسج العرض الإيطالي ببراعة فضاء مسرحيّاً استثنائيّاً، خلفيتــه الدائمة هــي الســواد، لتتبلور الســينوغرافيا كليّاً فــي أجســاد اللاعبين واللاعبــات، وحركاتهــم التعبيريَّة، وتكتلاتهــم الدالــة، وإشــاراتهم الموحيــة، وأصواتهــم وصرخاتهــم المتماهية مع جوهر الرســالة التي يؤدونها، والمنســجمة مع انفعالاتهم الداخليَّة والطقس الموســيقي المصاحــب. ولقد بلغ المــؤدون درجة بالغــة من الإتقان فــي تحويل مقدراتهم الفيزيائيَّة إلى كتل حركيَّة انســيابيَّة مرنة، عبــر تموجات جماعيَّة متدفقــة بتلقائيَّة وتوافق مع المضمون الدرامي في كل فصل من الفصول.

وينسحب هذا التقشف الظاهري الديكوري أيضاً على الملابس البسيطة غير المبهرجة، البيضاء أو السوداء عادة، أو الحمراء في فصول قليلة تتصاعد فيها الأشعة المضيئة والمشاعر المحتدمة شغفاً وشوقاً ومحبة. وتتنوع حركات المؤدين بين الباليه الرشيق الموقّع، والألعاب الأكروباتيَّة الصعبة، والقفز والتحليق كطيور وكفراشات مجنحة، في سياقات مختلفة تعكس حيرة الإنسان وتخبطه في توسله الدروب الوعرة، وتعثره في ارتحالاته اللامعقولة بين سراب وسراب، ومناشدته الرب بلوغ الهداية، كما في القداس الجنائزي «يا رب ارحمنا وأظهر لنا رأفتك»، حيث يكمن جوهر الوجود البشري في الأمل، وفي «السير معاً بثقة تحت حماية إلهٍ يتصف بصفات لا متناهية»، وفي الإيمان بضرورة أن يأتي بعد معاناة الحياة وآلامها ومكابداتها «الخير والجزاء والمكافأة».

تفوق أدائي

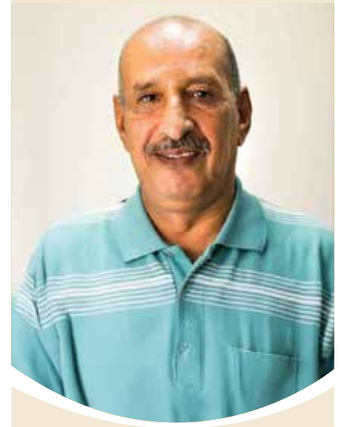
ويقود هذا التدوير الحركي بين الرقص التعبيري والباليه الانسيابي واللعب الأكروباتي إلى لحظات متناقضة، بين القوة والضعف، والتحفز والاسترخاء، والسرعة والبطء، والجهد البدني الفائق والسقوط إعياء على الخشبة. ولعل في هذا الإجهاد المتعمد مثلاً رغبة في المحاكاة الدراميَّة لمآل الإنسان النازف في منظومة الحياة الحديثة، التي إن بدأت بالنشاط فإنها تنتهي حتماً بالوهن.

ويستقطب العرض البصري الحركي الباذخ الحواس كلها للتوجه صوب الحياة الروحيَّة، التي تعكسها رقصات المؤدين الصوفيَّة، تلك الرقصات التي يكسبها اللعب بالإضاءة على المسرح طاقة إشعاعيَّة وهالات نورانيَّة ضافية. وهي كلها معانٍ وتلميحات تتحدى دلالة الإظلام، وفكرة الفناء، حيث لا يحمل الموت الظاهري أي أذى للطائعين والتائبين بإخلاص، وإنما يمنحهم إكليل المجد، ويفتح لهم بوابة للفرح والخلود والوهج والنعيم المقيم «اجعلي عينيك شاخصتين إلى مرآة الأبديَّة. ضعي روحك في بهاء المجد، وضعي قلبك في ذاك الذي هو صورة الجوهر الإلهي، وتحوّلي كليَّاً من خلال التأمل. ستتذوقين تلك الحلاوة الخفيَّة، التي أعدّها الله بنفسه منذ البدء، للذين يحبونه».

يؤكد عرض الفرقة الإيطاليَّة قدرة خشبة المسرح التجريبي على أن تكون بؤرة ديناميكيَّة يُعاد فيها صهر العلاقات والمفاهيم الإنسانيَّة عبر أبجديات الأداء المعاصر المتفوقة، إضافة إلى إمكانيَّة تفكيك التراث بسلاسة، وصياغته حركيّاً ودلاليّاً وفلسفيّاً من جديد، وفق تصورات مغايرة ملائمة للحظة العولميَّة الماديَّة الراهنة، التي يصطدم فيها إنسان الألفيَّة الثالثة بواقعه المنهار، وذاته المتشظية، والآخر المتحفز ضده في صراع لا تخفت حدته.

مونيكا كاسادي، مخرجة مسرحيَّة ومصممة رقصات إيطاليَّة بارزة. مؤسسة فرقة الرقص الإيطاليَّة «أرتيميس دانزا» في عام 1994، وهي فرقة معروفة بتصميماتها المبتكرة التي تمزج بين الرقص المعاصر والنصوص الكلاسيكيَّة والروحانيَّة.
درست الفلسفة، وتخرجت في جامعة بولونيا بأطروحة أكاديميَّة حول «الرقص في نظام أفلاطون الفلسفي». درست الرقص الكلاسيكي والحديث في إيطاليا ولندن وباريس. تعمقت في الفنون القتاليَّة، وحصلت على الحزام الأسود في رياضة الأيكيدو، مما أثر بشكل مباشر في أسلوبها الحركي.
من أعمالها المسرحيَّة: «أوبرا بوتشيني»، و«حلاق إشبيليَّة»، و«أوبرا لا ترافياتا»، و«تحيَّة إلى فيليني»، و«أجساد منتهكة»، وغيرها.

يوسف الحمدان.. ملاحظات
حول النقد المسرحي العربي



عواد علي
ناقد مسرحي من العراق

في كتابه «صرخات في وجه النقد المميت»، الصادر ضمن منشورات الدورة 31 لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 2024، يطلق الناقد المسرحي البحريني يوسف الحمدان صرخات احتجاج ورفض في وجه ما يصطلح عليه بـ«النقد المميت»، إلى جانب بعض المقالات التي تنحو منحى تنظيرياً لماهيَّة المسرح والنقد المسرحي الخلاقين. ومن الجلي أن عنوان الكتاب متأثر بمصطلح «المسرح المميت» الذي اجترحه بيتر بروك في كتابه «الفضاء الخالي»، وتناول فيه أربعة اتجاهات في المسرح (المسرح المميت، والمسرح المقدَّس، والمسرح الخشن، والمسرح المباشر). وهو يقصد بـ«المسرح المميت» ذلك المسرح الرديء، الذي يدل على اللا حياة، وهو مسرح بلا غد، لا يلامس إلّا جزءاً صغيراً من المجتمع.

يفرد الحمدان الصرخة الأولى لمواجهة بعض المنظّرين، الذين ما زالوا يصرون على أن النص في العرض المسرحي كلمة، فإذا غابت عنه هذه الكلمة مات العرض بمن فيه، ولم يعد ينتمي هذا العرض إلى المسرح على الاطلاق. ويرى الحمدان أن هؤلاء أثقلوا روح المسرح بثرثرة لا أول لها ولا آخر، ظناً وإيماناً منهم بأن ذلك هو المسرح ودونه لا نص ولا مسرح، وبسببهم ظُلمت وهُمّشت عروض هي في غاية التميز والإبداع، فقط لأنها لم تحتفِ بالكلام الكبير الذي تسلح به أمثال هؤلاء، وقد نسوا أن النص تكتبه إشارة أو إيماءة أو حركة أو روح أو جسد أو فراغ أو رؤية. والمسرح لن يتقدم قيد أنملة إذا أصغى المسرحيون إلى أفكارهم.

ويصبّ الحمدان جام غضبه، في صرخة أخرى، على النقّاد الأكاديميين الذين لا تتجاوز تحليلاتهم الخطوط العريضة للنقد الفني المحدود، وغالباً ما تتكئ على الدروس التاريخيَّة في المسرح، ومطابقاتهم لا تتزحزح عن حدود الفضاءات المستهلكة التي من المتعذر بالنسبة إليهم تفكيكها، كما لو أنها مقدسة، ومن يتجاوزها يقع في عقاب المحظور.

ويتساءل بحرقة: من أي مدرسة أو اتجاه تخرّج أغلب من نُطلِق عليهم اليوم نقاداً أكاديميين؟ ما الذي تلقوه أثناء دراستهم في هذا الحقل من علوم ورؤى ومناهج؟ ما الذي كان يشغلهم ويؤرقهم في هذا الحقل؟ ما الذي استفزّ رؤوسهم من هذه المناهج والطرق المعلبة؟ ما الذي استضافوه من رؤى خارج إطار هذه المناهج كي تتكون لديهم حاسة النقد المغاير والمشاكس والخلاق؟ ما الذي تجاوزوه في دراستهم لما هو سائد من المعلومات المتكئة على المدارس التعليميَّة التقليديَّة في المسرح وفي النقد تحديداً؟ من يا ترى يدرّس هؤلاء الطلبة الذين تخرجوا في هذه الأكاديميات والمعاهد المسرحيَّة؟ ما دورهم في إنعاش الحراك المسرحي وتطويره ورفده في بلدانهم وفي الوطن العربي؟ ما هي إصداراتهم النقديَّة والبحثيَّة المتميزة التي يحرص دارس النقد على اقتنائها؟

وتحت عنوان ساخر هو "نقد كما البيض في سلة واحدة!!" يتأسف الحمدان، في صرخة ثالثة، لكون جميع العروض مبتكرةً لدى بعض النقّاد، ويشير في هذا الصدد إلى أن أغلب نشرات المهرجانات المسرحيَّة تنشر مقالات نقديَّة تكتشف أن معظمها لا يتجاوز حدود البيض في السلة الواحدة، بل إن مَن يقرؤها يجد أن هذا البيض كما لو أنه نتاج دجاجة واحدة لا أكثر، كما أن هذه العروض

المسرحيَّة التي تخضع لمشرطهم تقاس معاييرها وفق قالب «سرير بروكست»، فإن شذت عن هذا المقاس أخضعوها للمقاس نفسه الذي أخضع السرير له رغماً عن طوله وعرضه. وتُختم كل العروض المسرحيَّة لدى مثل هؤلاء النقاد بمهر واحد، ومن تجاوز العقد المختوم فإنه لا يعرف من النقد شيئاً وليس بناقد.

ويرى الحمدان، في صرخة رابعة ضد نقاد التسطيح، أن الساحة المسرحيَّة العربيَّة ابتليت بنقّاد لا تتجاوز قراءاتهم النقديَّة حدود الظاهر والمسطح في العرض المسرحي، دون محاولة منهم للإيغال عميقاً في جسد التجربة المسرحيَّة أو روحها، لاكتشاف تفاصيل دقيقة من شأنها إثراء هذه التجربة برؤية جديدة تستثير حوارات وقراءات حولها، وتعمّقها وتفتح أفقاً دلالياً جديداً في عوالم النقد المسرحي، والكتابة المعمليَّة للعرض المسرحي.

ويعتقد أن هذه القراءات كتابات تهدف إلى تسطيح التجربة وجعلها ساذجةً، ولا تتجاوز حدود الظاهر منها والمكشوف والمعلن، كما تسعى إلى اعتبار هذا الظاهر، بشتى مفضوحاته المعلنة، كشفاً جديداً في النقد، في حين أن مثل هذه الكتابات ليست سوى ما يطمئن له العارض المسطح، الذي للأسف الشديد يولي الكتابات أهميَّة كبيرةً، ويضعها في مصاف الكتابات النقديَّة المتميزة، التي أيضاً يوثقها باعتبارها النموذج الأمثل الذي ينبغي على كل النقّاد أن يحذوا حذوها، والنتيجة في نهاية الأمر مزيد من التسطيح والسذاجة من أجل مسرح يحتفي بالظاهر، ويتجاهل بواطن التجربة المسرحيَّة ومثالبها.

إن هذه النماذج النقديَّة، أسهمت، حسب رأيه، في طفو كثير من العروض المسرحيَّة المتخلفة إلى السطح، التي وجدت من يطبل لها ويعدها نماذج متميزةً في المسرح جدير بالمهرجانات المسرحيَّة استقبالها والاحتفاء بها، وهذا فعلاً ما حدث ويحدث في هذه المهرجانات، إذ لم يزدد منسوب العروض المسطحة فحسب، بل ازداد معها منسوب هذا النوع من النقد أيضاً.

ويرفض الحمدان، في صرخته المعنونة بـ" النقاد والجمهور وشعارات جوفاء»، طلب بعض النقّاد من المسرحيين النزول إلى الجمهور، والكف عن المكابرة والتعالي عليه، والتخلي عن الغموض والإبهام والألغاز والتغريب، بذريعة التواصل مع الإنسان في الشارع، ومناقشة همومه ومعاناته وعذاباته وقضاياه بوضوح وبساطة، على أساس أن المسرح للناس، والفن عموماً في خدمة المجتمع، ولا يريدون «تجريباً أو تحديثاً أو حذلقةً، أو شقلبةً أو سيركاً أو مهارات حواة في المسرح». ويعدّ الحمدان كل ذلك شعارات لا أول لها ولا آخر، يرفعها نقّاد زمن التغيير والخطابات الرنانة، قبل أن يرفعها رجل الشارع، منذ ما يزيد على قرنين، وهي شعارات تستوي فيها كل أصناف القول وأطباقه والفعل والوصاية، وليس أمام المسرحيين التجريبيين خيار سوى الامتثال والطاعة والولاء!!

لكن الحمدان يجانب الصواب، في رد فعله على هؤلاء النقّاد، حينما يقول: «من حقنا أن نصف جمهور المسرح بأنه غير متواصل مع المسرح، لا يعنيه كثيراً أو قليلاً، من بعيد أو قريب، ما نعرضه له، جمهور لا يستحق جهدنا وعرقنا وتقديرنا

يوسف الحمدان

له، من حقنا أن نصفه بما شئنا من نعوت استفزازيَّة حد الشتم والقسوة»، ثم يستدرك قائلاً: «ليس من حقنا طبعاً أن نلغيه تماماً ونقدم عروضنا المسرحيَّة دونه، فمنذ أن بزغ أول طقس للمسرح في التاريخ ونحن نعرف أنه أُعدّ للجمهور، للتفاعل معه، سواء أكان ذلك الطقس يستقطب مجتمعاً كبيراً أم أسرةً واحدةً منه، سواء قُدم هذا الطقس في مسرح كبير أو في ركن من بيت صغير».

إن صرخات يوسف الحمدان، في هذا الكتاب، تنم عن وعي متقدم لدى مسرحي مسكون بالتجريب المختبري، وعمل المخيّلة الخلاق، وإثارة الأسئلة، والحفر المعرفي، وناقد مشاكس وجريء في مقارباته النقديَّة التي طرحها في العديد من المناسبات المسرحيَّة، وقراءاته التي نشرها في الصحف والمجلات ونشرات المهرجانات المسرحيَّة، وتكشف عن دقة تشخيصاته لعلل النقد المسرحي، ومثابرته ومتابعته الدؤوبة لما يُكتب هنا وهناك، لكنه يكرر، في بعض الصرخات، ملاحظاته ومؤاخذاته، وكان عليه أن يراجعها قبل نشرها في كتاب.

أسعد فضة: تكريم حاكم الشارقة لي هو الأحب إلى قلبي

يتحدث الفنان القدير أسعد فضة في هذا الحوار عن نشأته وتأثيرها في خياراته الفنيَّة، مروراً بتجربته في الكتابة والإخراج، ومفهومي التجريب والمونودراما، وإدارة المسرح القومي، وصولاً إلى دوره في تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحيَّة بدمشق قبل نحو نصف قرن.

حاوره: **لؤي شانا**
كاتب ومخرج مسرحي من سوريا

• أستاذ فضة، نعود معك بدايةً إلى الجذور وننبش قليلاً في الذاكرة. ولدت في إحدى قرى الساحل السوري لأسرة ريفيَّة، ما أثر البيئة التي نشأت بها في تشكيل ملامح شخصيتك الفنيَّة؟

- ولدت في قرية تتربع على تلةٍ تشرف على شاطئ البحر المتوسط، اسمها بكسا، وهو اسم أوغاريتي قديم معناه «بيت الكسَاء»، تحيط بهذه القرية بساتين الزيتون والتين والرمان والليمون من كل الجهات، وتمتاز أيضاً بأهلها الطيبين، تبعد عن مدينة اللاذقيَّة حوالي خمسة كيلومترات، وكنت في يفاعتي أقطع هذه المسافة سيراً على الأقدام قاصداً المدينة كي أشاهد فيلماً سينمائياً ثم أعود إلى القرية يحدوني الأمل ويملؤني الشغف بأن أصبح يوماً ما كأبطال الأفلام التي كنت أشاهدها.

كانت طفولتي غنيَّة، وكنت محاطاً بمحبة الأهل ورعايتهم، وقد يكون تمثيلي لبعض الشخصيات والمشاهد أمام الأهل والأقرباء، خاصة جدي وجدتي، باستخدام بعض الأدوات والإكسسوارات البسيطة التي ساعدتني على التنكر، أحد ملامح ظهور موهبتي منذ الصغر، فأمثل دور المتسول، أو الراعي أو الغريب، إضافة لامتلاكي موهبةً في الرسم وفن الخط، وهذه الموهبة الأخيرة اكتسبتها من عمي الذي كان خطاطاً ماهراً يمتهن حرفة الخط والنقش على الرخام، وكان كثيراً ما يكلفني ببعض هذه الأعمال فأبرع فيها، كل هذه الأمور كونت عندي شغفاً كبيراً بالفن، لكن أستطيع القول إن بدايتي الفنيَّة توضحت في المدرسة، فقد أتاحت لي دراستي في مدرسة الكليَّة الوطنيَّة في المدينة، التعرف إلى المسرح العالمي على يد أساتذة فرنسيين، الذين يعود إليهم الفضل في تعلمي اللغة الفرنسيَّة على أصولها، وتعريفي بمسرح كورنيه، وراسين، وموليير، وكثيراً ما كنا نقوم بالتدرب على هذه المسرحيات ونمثلها في المدرسة، إضافةً إلى بعض المسرحيات العربيَّة.

• ألم تجد ممانعة من قبل الأهل في تنمية موهبتك، ولا سيما أنك تنتمي إلى عائلة محافظة؟

- بالفعل، فعندما حصلت مع مجموعة من الزملاء على منحة لدراسة الفن في جمهوريَّة مصر الشقيقة، لم يكن الأمر سهلاً بالنسبة لي أن أكاشف أهلي بأنني أريد أن أدرس فن الإخراج والتمثيل، لذلك فقد أخفيت عنهم الأمر وأقنعتهم بأنني سأدرس فن الرسم والتصوير، وأذكر هنا

فضة يتوسط أساتذة وطلاب المعهد

أن جدي (رحمه الله) أحضر أحد البورتريهات التي برعت في رسمها، وقال لي أنت رسام ممتاز، فلماذا تضيع أربع سنوات من عمرك في دراسة الرسم؟ وفعلاً خضعت وقتها لفحص القبول في مجالي فن الرسم وفن الإخراج والتمثيل، وكان علي أن أختار بين المجالين، وبالطبع اخترت المجال الثاني، من دون علم الأهل. وللعلم كانت المنحة الدراسيَّة أساساً إلى فرنسا، لكن تَزَامَن ذلك مع الوحدة بين مصر وسوريا، فتم توجيهنا للدراسة في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في مصر، ليصار إلى إكمال دراستنا العليا في فرنسا بعد تخرجنا.

• بعد تخرجك في بداية الستينيات، دخلت معترك الحياة الفنيَّة، فكتبت ومثلت وأخرجت وتقلدت المناصب الإداريَّة، ألم يؤثر عملك في الإدارة على نشاطك بصفتك فناناً؟

- كلفت بداية بإدارة المسرح القومي، ومن ثم عينت مديراً للمسارح والموسيقا، لكن لم أسمح لذلك أن يؤثر في عملي بصفتي فناناً، وهذا يعود إلى أمرين، الأول أنني طوعت الإدارة للفن، فقد مارست العمل الإداري بأسلوبٍ فني مبتعداً بذلك عن البيروقراطيَّة، فأنا لا أؤمن بالورقيات والإدارة التقليديَّة، وكثيراً ما كنت أعطي الضوء الأخضر للمخرجين في كثيرٍ من الأمور المتعلقة بإنتاج العروض المسرحيَّة قبل صدور الموافقات الرسميَّة عليها، فقد كنت أشعر بأنني شريك في هذا العمل وعليّ تقديم كافة التسهيلات لإنجازهِ وإنجاحه، والأمر الثاني الذي ساعدني هو أنني كنت محاطاً بفريقٍ إداري جيد من العاملين في مديريَّة المسارح والموسيقا، سهّل عليّ الأمر.

• أرسيتم تقاليد مسرحيَّة كانت غائبة عن المسرح السوري منها إعداد خطط سنويَّة للعروض المسرحيَّة، أي ما يسمى «ريبورتوار».

- هذا صحيح، فعندما عدت من دراستي في القاهرة كانت لدينا صالة مسرح وحيدة صغيرة في العاصمة، هي صالة مسرح أبي خليل القباني، وكان نظام العروض السائد فيها أن تعرض المسرحيَّة ليومين أو ثلاثة أيام على الأكثر، لكن عندما أخرجت مسرحيَّة «الإخوة كارامازوف» للكاتب لدستويفسكي، غيرت بعض الأمور في التعامل مع المسرح، من ناحية البناء ومن ناحية التقاليد، فقد طوعت هذا

المسرح الصغير لخدمة عملٍ ضخم وكبير من خلال حسنِ تعاملي مع الفراغ والفضاء المسرحي، إضافةً إلى أنني جعلت أيام العروض مفتوحة، فمن المجحف بحق أي فرقة أن لا تأخذ المسرحيَّة حقها من العرض، وكان معياري في ذلك «يستمر العرض المسرحي طالما هناك جمهور».

وقد راهنت على ذلك مع شيءٍ من المغامرة، إذ إن مسرحيتي قدمت باللغة العربيَّة الفصحى، لكن فوجئ الجميع بالإقبال الكبير على مسرحيَّة «الإخوة كارامازوف» التي استمر عرضها لشهرين، ما جعل قاطع التذاكر في كثيرٍ من الأحيان يضع لوحة كتب عليها عبارة «لم يبقَ أماكن»، وهذا فتح الباب أمام المسرحيات الأخرى، ما دفعنا أيضاً لاتخاذ قرار بجعل اللغة العربيَّة الفصحى هي اللغة السائدة في عروض المسرح القومي، إضافةً إلى جعل تذكرة الدخول إلى المسرح بقيمة ماليَّة، وإن كانت رمزيَّة، بعد أن كان الدخول مجاناً.

• هل كانت أجوركم جيدة لقاء عملكم في المسرح؟

- الحق أقول لك... نحن بصفتنا جيلاً مؤسساً لم نكن نولي اهتماماً لأي أجرٍ مادي، فقد كان همنا الأول والأخير هو إنشاء حركةٍ مسرحيَّة، وإرساء تقاليد فنيَّة، والتأسيس لمسرحٍ عربي سوري أصيل، ابتداءً من إيجاد مؤلف مسرحي، مروراً بتأهيل ممثلين ومخرجين ومؤسسات، وبنية تحتيَّة تخدم الحركة المسرحيَّة، انتهاءً بإصدار قرارات تقنن هذه الجهود وتثبّت دعائم هذا الفن، ومحاولة إيجاد تقاليد مسرحيَّة للممثلين وللجمهور، كان همنا إبداعياً بحتاً، ومحبة الجمهور وتصفيقه في نهاية كل عرض، كان هو الأجر الذي لا يقَدَّر بثمن.

• أسست المسرح التجريبي في سوريا، هل أنت راضٍ عما وصل إليه هذا المسرح؟

- غير مقبول من المسرح أن يكرر وسائله وأساليبه وأدواته، بل يجب أن يواكب حركة تطور المجتمعات، ويتماشى مع إيقاع العصر، وهذا يتأتى بالتجريب. فالتجريب هو جوهر الحياة بشكل عام، وجوهر الفن والمسرح بشكل خاص، وهناك بعض العروض المسرحيَّة الرائعة التي أفرزها هذا المسرح الذي خلق رؤى مسرحيَّة جديدة على صعيد النص والتمثيل والإخراج. لكن بالمقابل، وللأسف، هناك تجارب قام بها بعض المسرحيين باسم التجريب، لكنها غير نابعة من بيئتهم العربيَّة، وإنما هي محاكاة وتقليد لتجارب مسرحيَّة غربيَّة، ما أحدث غربة بينها وبين الجمهور العربي.

• لديكم تجربة متميزة في الكتابة للمسرح، وقد أخرجت نصوصك بنفسك، هل كان من غير المتاح لغيرك من المخرجين العمل على نصوصك؟

- لا أعد نفسي كاتباً مسرحياً، فالكتابة طارئة على مسيرتي الفنيَّة، وقد أتت بالمصادفة، حيث بدأت أولى تجاربي الكتابيَّة حين كتبت برنامجاً إذاعياً بالتناوب مع عدد

من الزملاء، ثم تلاه نص مسرحيَّة «حكايا ريفيَّة» للمسرح الجوال، لأكتب بعدها للمسرح التجريبي نصاً مسرحياً بعنوان «حكاية بلا نهاية»، وأخيراً كتبت نصاً مسرحياً بعنوان «القوس والنشاب» وهو آخر تجاربي في التأليف المسرحي حتى الآن. وبالطبع أنا لا أحتكر هذه النصوص لنفسي فقط، بل هي متاحة للجميع، وقد سبق أن أخرج نص «حكاية بلا نهاية» عدة مخرجين بعد إخراجي له على مسرح الحمراء في دمشق.

• أعتقد أن المسرحيَّة التي ذكرتها الآن «حكاية بلا نهاية» كانت آخر مسرحياتك مخرجاً بعد أن توقفت عن العمل المسرحي ممثلاً أيضاً، لمَ هذا الهجر للمسرح؟

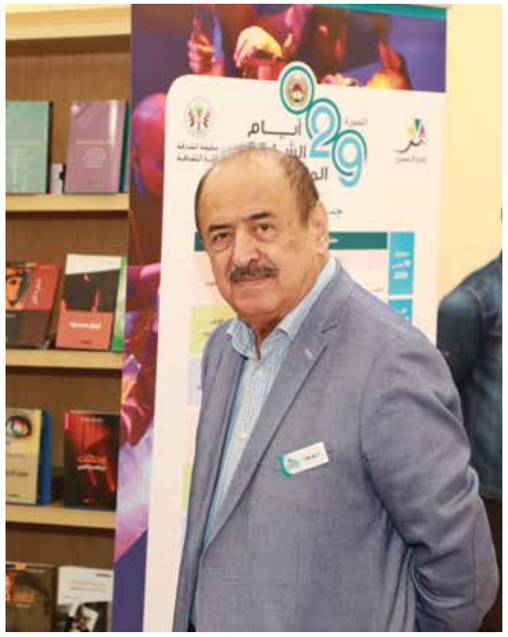
- أولاً أنا لم أهجر المسرح، ولم أنقطع عنه، فأنا مسكون بعشقه، وحاضر في كل العروض، وضيف فاعل ومتفاعل في معظم المهرجانات المسرحيَّة العربيَّة، لقد نشأنا في المسرح، والمسرح أعطانا الكثير، ولأني أحب هذا الفن وأجلّه، علي أن أمنحه الوقت الكافي، بل وأتفرغ بكليتي للعمل على أي عرض مسرحي، ولكن بعد رحلتي الطويلة في الفن، لم يعد بإمكاني إدارة الوقت والجهد لصنع عرضٍ مسرحي يليق بتجربتي، فالمسرح فن مرهق كما تعلم، لذلك فإن احترامي له هو ما منعني من الاستمرار بالعمل فيه.

وللعلم... لم تكن مسرحيَّة «حكاية بلا نهاية» آخر أعمالي، بل شاركت أخيراً ممثلاً مع فرقة مسرح الشارقة الوطني في المسرحيَّة التاريخيَّة «مجلس الحيرة»، وهي من تأليف صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، ومن إخراج الفنان الموهوب محمد العامري. كما أنني أخرجت مونودراما «البحث عن عزيزة سليمان»، وكانت من بطولة الفنانة أمل عرفة، وقد شارك هذا العرض في مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما بدورتهِ السادسة.

• أود أن أسمع رأيك في أن يكون هناك مهرجان للمونودراما، ولا سيما أنك كنتَ صاحب أول مونودراما في المسرح السوري.

- إقامة مهرجان خاص بفن المونودراما هو مغامرة، وهذهِ المغامرة تتأتى من كون هذا الفن صعب للغاية، إضافةً إلى كون عروض المونودراما قليلة في العالم قياساً بالعروض المسرحيَّة التقليديَّة، ومع ذلك فقد حقق هذا المهرجان عبر دوراتهِ المتلاحقة، حضوراً لافتاً على الساحة المسرحيَّة العربيَّة والدوليَّة.

وأذكر باعتزاز أول عمل مونودرامي مثلته، عندما تنادينا أنا والكاتب سعدالله ونوس (رحمه الله)، لتأسيس المسرح التجريبي في سوريا، اقترحت عليه أن تكون باكورة أعمال هذا المسرح مونودراما «يوميات مجنون» للكاتب نيقولاي غوغول، كما اقترحت أن يكون المسرحي فواز الساجر مخرجاً للعرض، وقد أحدث هذا العمل ضجة، ولاقى نجاحاً كبيراً عندما عرض ضمن فعاليات مهرجان دمشق للفنون المسرحيَّة، كان عملاً جديداً وفريداً.



• كان لك دور مهم في تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في سوريا، هل أنت راضٍ عن مستوى هذه المؤسسة الأكاديميَّة اليوم؟

- بعد تخرجي في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في مصر، عدت إلى سوريا حاملاً معي طموحاتي الكثيرة، وكان من بينها تأسيس معهد مماثلٍ لمعهد القاهرة، وبصراحة لم يكن سهلاً إقناع وزارة الثقافة بهذا الأمر، لكن تجاوبت معي على مضض، وسمحت بإنشاء معهد مسرحي متوسط، أي لمدة سنتين فقط، صدمني هذا القرار الذي لا يلبي حجم حلمي وحلم زملائي من الأكاديميين، غير أنني لم أيأس، فزدت من إلحاحي على الوزارة التي استجابت أخيراً، ونجحت باستصدار قرار يقضي بإنشاء المعهد العالي للفنون المسرحيَّة عام 1977، وقمت بالتدريس فيه لثماني سنوات، وأنا فخور بالطلاب الذين تتلمذوا على يدي، وأضحوا فيما بعد عماد الحركة الدراميَّة، ليس في سوريا فقط، وإنما في الوطن العربي، وبالتأكيد أنا راضٍ عن المستوى الذي وصل إليه المعهد اليوم، فما زلت أتابع مشاريع تخرج الطلاب الذين يبهرونني دائماً بما يقدمونه من إبداع.

• عَمِلتَ في الدراما بكافة أشكالها، سينما ومسرح وتلفزيون وإذاعة، أي هذه الأشكال الدراميَّة أحب إلى نفسك؟

- لا شك أن لكل واحد من هذه الأشكال الدراميَّة متعته الخاصة، لكن متعة المسرح تتأتى من امتلاك الفنان لحريتهِ كاملةً، في المسرح أشعر أنني سيد الخشبة، أحلق في فضائه وأعطي بلا حدود، زِدْ على ذلك الجو الحميمي الذي تخلقه البروفات ولقاء الفنانين بعضهم ببعض، إضافةً إلى متعة لقاء الجمهور بشكل حي ومباشر، وهذه خصيصة المسرح الذي يتفوق بها على سواه من الفنون الأخرى.

> **أحمد الله على محبة الناس التي جعلتني في مرتبة تستحق التقدير**

• تابعت أداءك لشخصياتك الدراميَّة المتعددة، وكنت أتساءل دائماً كيف تتعامل مع الدور بعد حصولك على النص؟

- في الحقيقة هذه المهنة متعبة لكنها ممتعة، وتبدأ المتاعب بعد أن أحصل على النص وأقرأ الشخصيَّة، وبعد إجراء تحليل للنص، أطرح على نفسي بعض الأسئلة، أهمها كيف أجسد هذه الشخصيَّة تبعاً لتاريخها وبيئتها؟ وكيف أضيء عوالمي الداخليَّة كي أحول الشخصيَّة المكتوبة على الورق، إلى شخصيَّة من لحم ودم؟ أمر بمراحل متعددة من البحث والدراسة والدخول في هويَّة الشخصيَّة وبنيتها السيكولوجيَّة، ومن ثم سلوكها... بالمحصلة ما لم يضئ الممثل عالمه الداخلي بما فيه من ثقافة ومعرفة لخدمة الشخصيَّة، سيبقى مجرد مؤد ومردد للدور والحوار، دون الولوج إلى العمق.

• حظيتَ بكثيرٍ من التكريمات في سوريا وخارجها، أي التكريمات أحب إلى قلبك؟

- أحمد الله على محبة الناس التي وضعتني في مرتبةٍ تستحق التكريم، لقد تم تكريمي من وزارة الثقافة السوريَّة أكثر من مرة، ولعل أهم هذه التكريمات هو إطلاق اسمي على أحد أستوديوهات المعهد العالي للفنون المسرحيَّة بدمشق، وأيضاً إطلاق اسمي على صالة المسرح القومي في اللاذقيَّة، لن أستطيع الآن أن أعدد كل هذه التكريمات، لكن يبقى تكريم صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لي هو التكريم الأحب إلى قلبي، حين قام بمنحي جائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي ضمن فعاليات مهرجان أيام الشارقة بدورتهِ الرابعة والثلاثين.

«ربع قرن» تحتفي بتخريج دفعة جديدة من برنامج مجال للمسرح والتنمية

بحضور الشيخة جواهر بنت عبدالله القاسمي، مدير عام مؤسسة ربع قرن لصناعة القادة والمبتكرين، احتفى مركز ربع قرن للمسرح وفنون العرض، أحد المراكز التخصصيَّة التابعة للمؤسسة، بتخريج منتسبي الدورة الثانية من برنامج «مجال» للمسرح والتنمية المهنيَّة، وذلك خلال حفل أُقيم في مسرح مركز الطفل بالقرائن مطلع الشهر الماضي، بحضور عدد من مديري وموظفي مؤسسة ربع قرن، إلى جانب المهتمين بالمبادرات الثقافيَّة والتنمويَّة.

الشارقة: «المسرح»

استمرت الدورة الثانية من برنامج «مجال» خلال الفترة من 30 مارس إلى 1 يوليو 2026، وشهدت تخريج 12 منتسباً.

وشاهد الحضور فيلماً وثائقياً وثّق رحلة برنامج «مجال» وأبرز محطاته، كما استعرض المنتسبون ثلاثة مشاريع مُنجزة رئيسة في مجالات الإستراتيجيَّة والاتصال والبرامج، جسدت مخرجات البرنامج، إلى جانب تقديم عدة مشاهد تمثيليَّة مستوحاة من أحد المشاريع المشاركة.

واختُتم الحفل بتوزيع شهادات البرنامج على المنتسبين، تقديراً لالتزامهم وتميزهم طوال رحلتهم التدريبيَّة، حيث مُنح كل مشارك ثلاث شهادات أكاديميَّة ومهنيَّة، شملت شهادة تدريبيَّة من جامعة غرناطة، وشهادة مشاركة من مركز ربع قرن للمسرح وفنون العرض، ودبلوم خبير في القيادة المؤثرة من جامعة سالامنكا، في أجواء احتفاليَّة عكست ثمار رحلة تطويريَّة ملهمة.

وفي هذه المناسبة، أكدت سندس العمودي، مدير مركز ربع قرن للمسرح وفنون العرض، أن برنامج «مجال» يجسد رؤية المركز في توظيف المسرح أداةً لبناء الإنسان، من خلال تجربة تجمع بين الفنون الأدائيَّة والتنمية المهنيَّة، وتسهم في تطوير مهارات التواصل والقيادة والعمل الجماعي، وتعزيز قدرة المشاركين على التعامل مع مختلف المواقف بوعي وثقة.

وقالت: «نؤمن في مركز ربع قرن للمسرح وفنون العرض بأن القيمة الحقيقيَّة لأي برنامج لا تكمن فيما يقدمه من معرفة فحسب، بل في الأثر الذي يتركه في شخصيَّة المشاركين، وفي انعكاسه على أسلوب تفكيرهم، وطريقة عملهم، وجودة تعاونهم، وقدرتهم على مواجهة التحديات بثقة ومسؤوليَّة. ونأمل أن يكون برنامج (مجال) محطة مؤثرة في مسيرة المنتسبين، وأن يمتد أثره إلى مؤسساتهم ومجتمعاتهم من خلال ممارسات أكثر فاعليَّة، وقيادة أكثر وعياً، وإسهامات تسهم في صناعة قيمة حقيقيَّة ومستدامة».

من جانبه، قال عدنان سلوم، خبير الفنون المسرحيَّة في مركز ربع قرن للمسرح وفنون العرض: «يأتي ختام (مجال) حاملاً في طيّاته ملامح التحضّر لدورة جديدة، حافلة بالفكر والمضامين التي تجعل من (المسرح مدرسةً للأخلاق والحريَّة)، كما أراده صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة».

وأضاف: «نفتح المزيد من النوافذ في عالم المسرح ليكون أساساً نعتمد عليه في بناء الإنسان، كما نفعل مع جميع الفئات العمريَّة، ونتعمق أكثر مع فريق عمل ربع قرن ومنتسبي (مجال) ليكونوا أساساً لاستمرار التمكين والتفكير ببرامج وأنشطة تلائم الأجيال الصاعدة، وليكون خريجو (مجال) هذا العام نموذجاً لقادة يحملون رؤية ربع قرن: (شريك مجتمعي في بناء وتمكين قادة المستقبل)».

بعد تعيينه مديراً لأيام قرطاج المسرحية

سليم الصنهاجي: «التبادل» شعارنا ورهاننا جعل المهرجان «فرحة شعبية»

تستعد الساحة الثقافيَّة التونسيَّة لاحتضان الدورة السابعة والعشرين من مهرجان أيام قرطاج المسرحيَّة، إحدى أبرز التظاهرات المسرحيَّة في العالم العربي وأفريقيا، وذلك في الفترة الممتدة من 21 إلى 28 نوفمبر المقبل وسط تطلعات كبيرة لتجديد دماء المهرجان وتعزيز إشعاعه.

حاورته: عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

وفي هذا السياق، أعلنت وزارة الشؤون الثقافيَّة تعيين الفنان المسرحي سليم الصنهاجي مديراً فنياً ورئيساً للجنة تنظيم هذه الدورة، خلفاً للفنان محمد منير العرقي الذي تولّى إدارة الدورتين السابقتين. وقد تم فتح باب الترشحات للمشاركة في مختلف مسارات المهرجان إلى غاية 31 الماضي، حيث تشمل البرمجة المسابقة الرسميَّة، والعروض الموازية، إضافة إلى عروض «مسرح العالم».

وبين طموح التجديد وضرورة الحفاظ على الهويَّة، تظل الأنظار موجهة نحو الإدارة الجديدة وما ستقدمه من خيارات قادرة على إعادة الزخم لهذه التظاهرة العريقة.

وفي هذا الإطار، التقينا بالمدير الفني سليم الصنهاجي في مكتبه بمدينة الثقافة، حيث يجري الإعداد للدورة الجديدة للمهرجان، فباح لنا بأبرز الخطوط العريضة لهذه الدورة المرتقبة.

• انطلقت عمليَّة قبول الترشحات للمشاركة في الدورة السابعة والعشرين من أيام قرطاج المسرحيَّة. كيف تتم عمليَّة اختيار العروض المشاركة؟

- تُعد هذه المرحلة إجراءً معمولاً به في كل دورة من أيام قرطاج المسرحيَّة، حيث يتم فتح باب الترشحات أمام الإنتاجات التونسيَّة والعربيَّة والأفريقيَّة للمشاركة في المسابقة الرسميَّة. وبعد انتهاء فترة قبول الملفات، تتولى اللجان المختصة دراسة مختلف الأعمال وفرزها لاختيار العروض المشاركة في المسابقة الرسميَّة، إلى جانب برمجة عدد من الأعمال ضمن الأقسام الموازية خارج المسابقة العربيَّة والأفريقيَّة. أما قسم مسرح العالم، فيعتمد على توجيه الدعوات إلى فرق وعروض مسرحيَّة من مختلف الدول للمشاركة في فعاليات المهرجان، بما يعزز حضوره وانفتاحه الدولي.

• وهل ستشهد الدورة الجديدة تعديلات على مستوى نظام المسابقة أو الجوائز؟

- لا توجد تغييرات على مستوى نظام المسابقة أو الجوائز، باعتبار أن الصيغة المعتمدة واضحة وبسيطة. فالمسابقة تضم 12 عرضاً يتم اختيارها للمشاركة، ثم تتولى لجنة التحكيم تقييمها واختيار الأعمال الفائزة. ويبقى التحدي الحقيقي في حسن انتقاء العروض المشاركة، من

> **الحياة المسرحيَّة ومنظومات التمويل والإنتاج موضوع الندوة الفكريَّة**

خلال اختيار أعمال ذات قيمة فنيَّة عالية، وهو ما يمثل أبرز مهام لجان المشاهدة والاختيار.

• إلى أين وصلت التحضيرات؟

- بلغت التحضيرات نحو 50 في المئة، حيث تقدّم العمل على مختلف الجوانب التنظيميَّة والفنيَّة للمهرجان. وتشمل الاستعدادات استكمال البرمجة، وإبرام الاتفاقيات الخاصة بالجوانب اللوجستيَّة والديكور، إلى جانب الإعداد للأنشطة الموازية، على غرار «الماستر كلاس» والندوة الدوليَّة، التي تمثل جزءاً مهماً من برنامج أيام قرطاج المسرحيَّة.

• وماذا سيكون موضوع الندوة الدوليَّة للمهرجان؟

- ستشهد الدورة السابعة والعشرون عودة الندوة الدوليَّة، التي ستنعقد من 23 إلى 25 نوفمبر 2026 برئاسة الأستاذ محمد المديوني. وستتناول الندوة محوراً علمياً بعنوان «الحياة المسرحيَّة ومنظومات التمويل والإنتاج: مساراتها

ندوة عن العرض المسرحي «ذاكرة» لسليم الصنهاجي وصباح بوزويتة

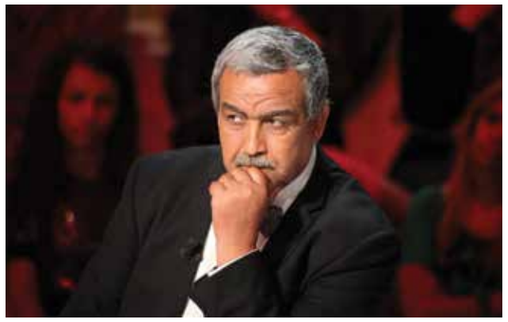
في العالم وواقعها في البلدان العربيَّة والأفريقيَّة»، بمشاركة باحثين وأكاديميين ومختصين. كما سنحرص هذه السنة على تنظيم مختلف اللقاءات الفكريَّة والورشات التكوينيَّة، حتى يستعيد المهرجان دوره بصفته فضاء للنقاش والتفكير إلى جانب العروض المسرحيَّة.

• تسلّمتم منذ أشهر قليلة دفة الإشراف الفني ورئاسة لجنة تنظيم «أيام قرطاج المسرحيَّة»؛ فما هي الملامح العامة لرؤيتكم الفنيَّة والتنظيميَّة؟

- نحن نعمل بلا كلل لتنظيم هذه الدورة في أفضل الظروف الممكنة. شخصياً، أعد نفسي ابناً وفياً لهذا المهرجان العريق الذي أواكبه منذ ثمانينيات القرن الماضي؛ فقد تتغير المواقع والمسؤوليات الفنيَّة والفرص، لكن الشغف بالمهنة يظل واحداً لا يتغير.

رؤيتنا اليوم لا تبدأ من الفراغ، بل تقوم أساساً على تثمين وتطوير جهود كل القامات والزملاء الذين تعاقبت بصماتهم على إدارة أيام قرطاج المسرحيَّة. أما الإضافة الجوهريَّة والجديدة التي نراهن عليها في دورة هذا العام، فهي التحرر من جدران القاعات المغلقة والخروج بالفن الرابع إلى فضاءات الشارع الرحبة ليكون موجهاً بصفة مباشرة للمواطن والشعب.

نريد بث الحيويَّة الفنيَّة في مختلف مفاصل المدينة؛ ولأجل ذلك سنقلص نسبياً من العروض الكلاسيكيَّة داخل



> **ستتوزع العروض العربيَّة والدوليَّة والتونسيَّة على 6 فضاءات ثقافيَّة كبرى في الجهات**

الصالات المغلقة، ونتجه بجرأة وعفويَّة نحو الساحات والشارع. فنحن نطمح لخلق فضاء تفاعلي حقيقي، حيث يمكن للجمهور وصنّاع المسرح، ما بين العرض والآخر، أن يحتسوا قهوة معاً، ويتنفسوا نقاشاً مسرحياً حياً يثري الساحة الثقافيَّة.

• كيف ستوازنون بين المحافظة على هويَّة المهرجان التاريخيَّة والانفتاح على التجارب الجديدة والمعاصرة؟

- المهرجانات هي مرآة تعكس واقع وحيويَّة الإنتاج المسرحي العالمي في سياقه الراهن. ميزاننا في هذه الدورة واضح ودقيق: نحافظ على الهويَّة التاريخيَّة للمهرجان من خلال بعده العربي والأفريقي الذي يمثل قلب المهرجان في المسابقة الرسميَّة. وفي الوقت نفسه نؤمن بالانفتاح على مسرح العالم باعتباره روح المهرجان المتجددة. لذا، سنقترح أعمالاً وتجارب مغايرة وقادمة من آسيا، وأمريكا اللاتينيَّة، وأستراليا، لتقديم رؤى فنيَّة معاصرة تثري ذائقة جمهورنا.

• كيف تقيّمون حصيلة الدورات السابقة، وما هي أبرز الجوانب التي تنوون تطويرها أو مراجعتها في الدورة المقبلة؟

- تراكمُ 26 دورة من العمل الدؤوب والمستمر هو إنجاز كبير ومجهود تنظيمي وبرمجي لا يستهان به لضمان استمراريَّة هذا الصرح العريق. نحن نرى المهرجان كمنظومة عمل متواصلة؛ ولأن عامل الوقت يضغط علينا، فقد بدأنا بالفعل نقاشات مبكرة مع الفرق التي يمكن

مسرحية «ذاكرة»

أن تشارك حتى في الدورة اللاحقة (الدورة 28)، كما تواصلتُ مع المدير السابق الزميل منير العرقي لضمان انتقال سلس للأفكار.

في هذه الدورة، سنحافظ على الأقسام القويَّة للمهرجان ونعززها؛ مثل «مسرح العالم»، والتربصات، واللقاءات الفكريَّة (الفوروم) التي تجمع الفنانين بجمهورهم خارج إطار العروض الرسميَّة. نريد تفعيل دور المهرجان بوصفه منصة للتشبيك والتبادل، بحيث يتحول إلى «سوق إنتاجيَّة» حقيقيَّة تثمر أعمالاً مسرحيَّة دوليَّة مشتركة.

• بالضبط، متى يتحول المهرجان إلى سوق حقيقيَّة للإنتاجات المسرحيَّة؟

- أيام قرطاج المسرحيَّة هي بطبيعتها منصة مثاليَّة لترويج وبيع الإنتاجات المسرحيَّة، ونحن نعمل في هذه الدورة على دعم هذا الدور بفعاليَّة عبر تنظيم لقاءات مباشرة وممنهجة بين المنتجين والفنانين المسرحيين.

هدفنا هو مأسسة هذه اللقاءات وتدعيمها كتقاليد راسخة تتيح ترويج الأعمال المسرحيَّة وتسويقها في البلدان العربيَّة والأفريقيَّة. نحن نطمح إلى الإسهام الفعلي في خلق «اقتصاد ثقافي» حقيقي، وتأهيل فاعلين ومستثمرين قادرين على تحويل الإبداع المسرحي إلى رافد اقتصادي حيوي ومستدام.

• كيف يمكن للمهرجان أن يلعب دوراً في دعم الإنتاج المسرحي الوطني؟

- المهرجان لا ينتج بشكل مباشر، لكن دوره يكمن في التحفيز، والتشريك، وفتح آفاق الترويج. أزمة الإنتاج أصبحت عالميَّة، لكن في تونس لدينا ميزة مهمة وهي دعم الدولة الذي يغطي قرابة 80% من الإنتاج المسرحي.

وأعتقد أن الإشكال الحقيقي اليوم هو خلل التناسب بين الكم والميزانيات؛ حيث قفز عدد الفرق المسرحيَّة من 20 شركة في السنوات الماضية إلى أكثر من 200 فرقة اليوم، في حين بقيت منحة الدعم المرصودة ثابتة دون تغيير.

وللخروج من هذه الأزمة، نقترح تفعيل الشراكات؛ فمسرح الدولة (ممثلاً في المسرح الوطني، وفرقة مدينة تونس، ومراكز الفنون الدراميَّة والركحيَّة) لا يعمل حالياً بالشراكة مع هذه الشركات الخاصة والمبادرات الفرديَّة.

والحـل يكمن في أن تتبنى مؤسســات الدولة إنتاجات هذه الشركات وتدخل معها في إنتاج مشترك، مما يضمن تمويلاً كافيـاً، ويرتقي بجودة الأعمـال، ويخلق آليَّـة مراقبة فنيَّة تخدم تطور المسرح التونسي.

• إلــى أي مدى تراهنون في هذه الدورة على اللامركزيَّة الثقافيَّة وتوسيع رقعة العروض خارج العاصمة؟

- اللامركزيَّــة خيار أساســي وثابت؛ فنحــن حريصون على تقديم العروض المســرحيَّة خــارج العاصمة وتقريبها من جماهير الجهات. خلال هذه الدورة، ســتتوزع العروض العربيَّة والدوليَّة والتونســيَّة على 6 فضــاءات ثقافيَّة كبرى فــي مختلف الولايات، وبشــكل خاص فــي ولايات: بنزرت، والــكاف، والقيروان، وصفاقس، ومدنين، وقفصة. وتجربتنا تؤكد دائمــاً أن الإقبال الجماهيري وشــغف المواكبين في كامل جهات الجمهوريَّة لا يقل حماســاً وزخماً عما نشــهده في العاصمة.

> **ملتزمــون بالحفــاظ علــى هويــة المهرجان ورســالتي للمســرحيين التفكيــر فــي مستقبل التظاهرة العريقة**

• فــي ظل التحــولات الرقميَّة الســريعة، هــل من توجه حقيقــي لإدمــاج الرقمنــة والتكنولوجيــات الحديثة في تنظيم المهرجان أو في العروض الفنيَّة نفسها؟

- بالتأكيد؛ على المســتوى التنظيمي والأرشيفي، نمتلك منصات رقميَّة خاصة بـ «الذاكرة المســرحيَّة»، كما نســتغل الشــبكات والمنصــات الرقميَّــة بفاعليَّة للترويــج للأعمال وتقريبها من المتلقي، دون أن ننســى أن المسرح يظل في جوهره فناً حياً وشعبياً وتفاعلياً.

أما على المستوى الفني والركحي، فنحن نشجع توظيف التقنيات التكنولوجيَّة الحديثة في العروض، بشرط أن يُطوع هذا التطور لخدمة العمل المســرحي جمالياً؛ أي عبر كتابة ركحيَّــة متقنة، وتوظيــف ذكي في الإضاءة والســينوغرافيا والمســتوى البصري، ليكون التطور الرقمي إضافة حقيقيَّة لجماليات العرض لا مجرد استعراض تقني.

• هل سنشهد مشاركة أسماء أو قامات مسرحيَّة تزور «أيام قرطاج المسرحيَّة» لأول مرة في هذه الدورة؟

- بالتأكيد هناك مسرحيون وصنّاع فن بارزون ومهمون ســيحلّون ضيوفاً علينــا، لكننا في المســرح لا نعتمد منطق «النجوميَّة» السائد في الســينما والتلفزيون؛ فنجمنا الأول هو العمل الإبداعي المتميز.

وفي هذا السياق، حرصنا على أن يكون حفل الافتتاح ســهرة رمزيَّــة مخصصة لتقديــم المهرجــان، والتعريف بهويتــه وببرنامج هذه الدورة للجمهــور والضيوف، على أن تنطلــق العــروض المســرحيَّة الرســميَّة والتنافســيَّة مباشرة في اليوم الموالي.

• وماذا عن شــعار الدورة 27 لـ «أيام قرطاج المسرحيَّة»؟ وما هي الرسائل التي يحملها؟

- لقــد اخترنــا لهذه الــدورة شــعار «التبــادل»؛ تبادل الأعمــال، وتلاقح الــرؤى، وتبادل فرحة الحيــاة. فالفن لا يمكن أن يُصنع في عزلة، والعمل المسرحي بكافة مراحله - من كتابة النص إلى ركح الخشبة - هو عمليَّة تشارك وتكامل إنساني بامتياز.

نحن نريد تقديم مســرح للشــعب والمواطــن العادي، لا مســرحاً نخبوياً مغلقاً للمسرحيين فقط؛ ولأجل ذلك، ترجمنا الشــعار عمليــاً بتقليص عروض الصــالات وتوجيه 50% من البرمجة إلى الشارع. سنســلط الضوء على «مسرح الشارع» الــذي ينبض ليلاً ونهاراً في الســاحات العامــة، والمقاهي، والمعاهد، وبشــكل خاص في شــارعي «الحبيــب بورقيبة» و«محمد الخامس» بالعاصمة وساحة المسارح، مقتدين بأرقى المهرجانــات العالميَّــة في هذا الاختصاص. كما ســنحافظ بالطبــع على تجربة «مســرح الحريَّة» في الســجون لنصل برسالة الفن والتبادل الإنساني إلى الجميع دون استثناء.

• لاحظنا في المهرجانــات الصيفيَّة الأخيرة تراجعاً كبيراً للعروض المسرحيَّة الجادة مقابل الاقتصار على المسرح التجاري؛ فما تعليقكم على هذا التوجه؟

- المســألة تنظيميَّــة ولوجســتيَّة بالأســاس؛ فغالبيَّــة الفضــاءات الصيفيَّــة المفتوحة غير مهيــأة تقنياً لاحتضان عروض مســرحيَّة جماعيَّة كبرى، باســتثناء بعض المسارح الأثريَّة على غرار مسرح الحمامات ودقة وسبيطلة.

إضافة إلى ذلــك، تغيرت تقاليــد المهرجانات الصيفيَّة وميــول الجماهيــر نحــو العــروض الموســيقيَّة التفاعليَّة؛ فالمســرح فن يطرح قضايا عميقة قد تكون موجعة أحياناً، بينما يبحــث جمهور الصيف عن الترفيه، مما يفســر رواج عروض «الوان مان شو» (المسرح الفردي) بوصفها صورة مصغرة وسهلة للمشهد العام.

كما لا ننســى الجانب المالي؛ فالفرق المسرحيَّة العربيَّة الكبرى قلّ إنتاجها بشــكل لافت نظراً لتكلفته الباهظة، مما جعل برمجة أعمال مسرحيَّة ضخمة في المهرجانات الكبرى كمثل قرطاج الصيفي أمراً بالغ الصعوبة لوجستياً وإنتاجياً.

• ختامــاً، مــا هي الرســالة التــي تــودون توجيهها إلى المسرحيين بخصوص هذه الدورة ومستقبل المهرجان؟

- نحن نســير في مســار تراكمــي متواصــل، ملتزمين بالحفاظ على هويَّة المهرجان العريقة ومبادئه. ورســالتي الصادقة للمسرحيين هي دعوة مفتوحة للتفكير في مستقبل المهرجان تنظيماً؛ حيث أقترح إما العودة إلى صيغة «دورة كل ســنتين» لإتاحة وقت كافٍ للتمعن وتجويد البرمجة، أو الفصل بين مهرجان وطنــي وآخر دولي، أو العودة للتناوب السنوي التقليدي بين أيام قرطاج السينمائيَّة والمسرحيَّة.

أمــا بخصوص الدورة 27 المرتقبة، فــكل ما نطمح إليه هو أن تكون «فرحة شعبيَّة» عارمة تُغير وجه تونس الثقافي طيلة أيامها، وأن يلمسها ويعيشها المواطن بكل جوارحه في قلب الشارع.

في الذكرى الخامسة والأربعين لرحيله

صلاح عبدالصبور

مسرح الوجود والبحث عن خلاص

مثّلت مسرحيات صلاح عبدالصبور الخمس، التي كتبها في الفترة الممتدة بين عامي (1964 - 1973)، ذروة النضج الفني والوعي الدرامي في تاريخ المسرح الشعري العربي، فقد نجح عبد الصبور في تجديد هذا الفن والانتقال به إلى آفاق حداثيَّة، مستفيداً من اطلاعه الواعي على تجارب الدراما الغربيَّة الحديثة، وتوظيفها في نسيج شعري وتكوينات دراميَّة متنوعة.

رضا عطية
ناقد ثقافي من مصر

ويتنامى في مسرح صلاح عبد الصبور همٌّ وجودي يتمثَّل في الوعي بمأساويَّة الوجود الإنساني، والبحث عن خلاص، وانتظار مستقبل يحرِّر الذوات من أسر معاناتها؛ لكنَّه لا يجيء. كما يبحث في وسائل تغيير العالم بين الكلمة والطلقة، ويتأمل دور المثقف — ولا سيما الشاعر — في السعي نحو العدالة ومواجهة الاختلالات والتشوهات في هذا العالم.

قناع المثقف

في أولى مسرحيات عبد الصبور، «مأساة الحلاج» (1964)، يتخذ شخصيَّة الحلاج قناعاً تاريخياً للمثقف المتردِّد حول أي الوسائل يتخذ في تغيير الواقع، حيث الحيرة في أسلوب المثقف لمجابهة الفساد الحاصل في العالم، وما إستراتيجيته في تغييره.

يوظِّف صلاح عبد الصبور في هذه المسرحيَّة تقنيات مسرحيَّة وسينمائيَّة عديدة، تجمع بين المسرح الملحمي وأسلوب الاسترجاع السينمائي (الفلاش باك)، كذلك يوظِّف الشخوص والفواعل الثانويين وأيضاً المجموعات فيما يقارب أسلوب «الجوقة» في المسرح اليوناني القديم، ولكن بصياغة حداثيَّة متطوِّرة.

كما يغاير عبد الصبور في تشكيله الحكائي البنية الكلاسيكيَّة لتكوين الأحداث التي تمضي من التمهيد التقليدي بالتعريف بجذور الصراع الدرامي، ثم العقدة، ثم الحل، إذ يبدأ مسرحيته بمشهد الحلاج وهو في نهايته المأساويَّة معلقاً على جذع شجرة، لتكون «ضربة البداية» الدراميَّة صادمة ومن نقطة زمنيَّة بعد حسم أمر الحلاج بالرحيل.

ويستهدف عبد الصبور من هذا التكنيك تحويل مجرى البحث الدرامي عن مساره التقليدي؛ فبدلاً من التساؤل التشويقي المعتاد: «ما الذي حدث؟»، يدفع المتلقي إلى التساؤل الأعمق عن الأسباب الكامنة وراء هذا المصير، وبواعثه الفكريَّة والمعرفيَّة.

وفي المنظر الثاني من الجزء الأول، في بيت الحلاج، يجري الجدل الدرامي الرئيس بين الحلاج وصديقه الصوفي «الشبلي» الذي يمثل نموذجاً للمتصوف الذي يؤثر السلامة بالإعراض عن الاختلاط بالناس والاستغراق في مشكلاتهم الحياتيَّة، في مقابل قرار الحلاج النزول إلى الناس ومحاولة مقاومة الظلم الواقع عليهم ومواجهة مآسي العيش التي تكدر صفو حياتهم.

ويُمثِّل فعل خلع الحلاج لخرقته الصوفيَّة ذروة التحوُّل الدرامي في المسرحيَّة؛ إذ يعادل أليجورياً خروج المثقف العضوي المشتبك مع قضايا مجتمعه وأزمات واقعه. ويتجلى هنا التوظيف السيميولوجي لخلع الخرقة استعارةً لإزالة الحاجز المادي الحائل بين الصوفي/ المثقف والناس، وهو ما سيفضي فيما بعد لنقمة ذوي المصالح والراغبين في تجميد الأوضاع الاجتماعيَّة، ويجلو التمايز بين رؤيتي الحلاج والشبلي لدور المتصوِّف في العالم، متجلياً في تقابل رؤيوي بين فلسفتين في تعامل المثقف مع الظلم الاجتماعي بين خيار الانعزال أو المواجهة.

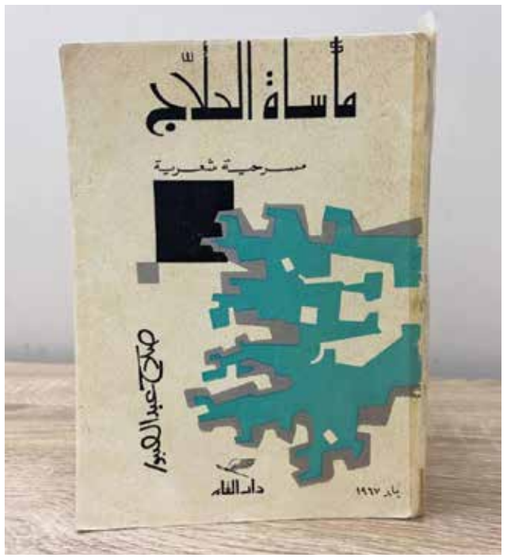
الرحلة الوجوديَّة

ومثَّلت مسرحيَّة «مسافر ليل» (1969)، ثانية مسرحيات صلاح عبد الصبور، نقلة نوعيَّة بارزة في مسرحه الشعري، لكونها نصاً مختلفاً ينتمي إلى نوع تجريبي كان جديداً وقتها على المسرح العربي، وهو «مسرح العبث»، لكنَّها تمثِّل، على نحو أو آخر، تنويعاً على الهم الفكري والقضيَّة الوجوديَّة والمسألة الفلسفيَّة الكبرى التي كانت تشغل عبد الصبور، وهي مأساة الإنسان في مواجهة الظلم والفساد في هذا العالم.

تُمثِّل عربة القطار، بما يحمله القطار من رمزيَّة الرحلة والسفر في إشارة إلى رحلة الإنسان الوجوديَّة وسفره في العالم؛ فضاء الحدث الدرامي، وعنصر المكان في البنية الحكائيَّة، وهو فضاء مغلق ومُحكَم في آنٍ. أما الزمان فهو بعد منتصف الليل، أي في ذروة الوحشة الليليَّة. وتقتصر شخصيات هذا النص المسرحي على ثلاث شخصيات فقط، ليكون الاقتصاد في عددها تكثيفاً مُلخِّصاً لأطراف الصراع الدرامي، بوصفهم نماذج أيقونيَّة دالة، كما يبدو انخفاض عدد الشخصيات سمة من سمات مسرح العبث والدراما المسرحيَّة الطليعيَّة.

وفي توزيع الشخوص على الرقعة المكانيَّة الدراميَّة (خشبة المسرح/ عربة القطار)، يأتي الراوي، الذي قد يرمز إلى الشاهد أو المثقف شاهداً على عصره، «على جانب المسرح أي في ركن العربة»، فيبدو الراوي منتحياً جانباً، ينأى بنفسه عن الانغماس في عمق الأحداث أو الوجود في مركز الصراع وبؤرته، فيما يتبدَّى أنَّه يؤثر السلامة من البداية. وتتمثَّل ملامحه الشخصيَّة في أنَّ وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة، وصوته معدني مبطَّن باللامبالاة الذكيَّة، فيُعبِّر الوجه عن أبرز طباع الشخصيَّة: السكينة والفتور، أي عدم الاكتراث الشعوري لما قد يحدث من حوله في الواقع من مآسٍ، وهو ما يؤكِّده صوته «المعدني» بما يحمله من وسوم الشيئيَّة، والآليَّة المصطنعة، والخلو من الحس الإنساني، فهو هروب ذكي من الواقع، حتى لا يتورَّط في أزماته أو يُصاب بأذاه.

أما بطل الحكاية أو بطل المأساة، فهو المسافر، ويقدِّمه عبد الصبور بأنَّه نموذج للإنسان بلا أبعاد؛ الإنسان الذي لا نستطيع أن نصف إلا ملامحه الخارجيَّة، ليُسْفِر بذلك عن البنية الأمثوليَّة لهذه المسرحيَّة بتجاوز شخوص الحكاية فردانياتهم، إلى كونهم نماذج رمزيَّة موازية لكيانات كليَّة. فالمسافر هو نموذج للذات الإنسانيَّة، إنسان ذلك العصر بسطحيته وسذاجته، وفقدانه الملامح المائزة وضياع هويته. لكنَّ اللافت بشدة هنا هو كون الراكب وحيداً في عربة القطار، لا رفقاء معه، في تمثيل مأساوي لوحدة الإنسان في هذا الوجود في مواجهة مصيره القاسي، حيث تتبدَّى سوداويَّة الرؤية عند عبد الصبور في نفيه وجود بشر آخرين مع المسافر، في إشارة إلى انتفاء التضامن الإنساني.



وكما كانت هناك محاكمة في مأساة الحلاج، فثمة هنا أيضاً محاكمة داخل عربة القطار، لكن يبدو الطاغية هنا (عامل التذاكر «عشري السترة») قد استولى لنفسه على كل السلطات، فجمع بين السلطة التنفيذيَّة والسلطة القضائيَّة، إلا أنَّ المحاكمة تبدو شكليَّة، لاستيفاء شكل العدالة الزائفة.

رمزيَّة الفقد

وتبدو ثالثة مسرحيات عبد الصبور، «الأميرة تنتظر» (1969)، أليجوريا للفقد الوجـودي، حيث تنتظر «الأميرة» مع وصيفاتها الثـلاث منفيَّة عـن قصرها، في كوخ في وادي «السـرو»، بعد أن قتل «السـمندل» الـذي أحبته؛ أباها الملك، واسـتولى على ملكه، ويطول انتظار الأميرة لخمسة عشر خريفاً، بل سبعة عشر ظلاماً، في وحدة قياس ودورة للزمن دالة على الشعور بالجدب الوجودي حيث تقاس تتابعيَّة الزمن بالخريف أو بالظلام.

وفي هذه المسـرحيَّة، تُمـارس لعبة التمثيـل بين الأميرة ووصيفاتهـا الثلاث، في اسـتعادة ذكرى الملـك القتيل كفعل تطهُّـر، إذ ترتدي الوصيفة الثانية «قناع رجل في كمال العمر، ذي شـارب كثيف، وهيئة متحدية» وهـو الرجل الذي ارتبطت بـه الأميرة وقتل أباها واسـتولى على ملكـه، في حين ترتدي الوصيفة الثالثة «قناع الملك الشيخ»، ليتخذ القناع هنا وظيفة أسـلوبيَّة تحول الوصيفات من مؤديات هامشيات إلى حوامل دلاليَّة لطرفي الصراع. وتكمن اللعبة في محاولة للسيطرة على حـدة الفاجعة عبر تأطيرها في سـياق فني، ومحاولة بائسـة للتحـرر من عـبء الصدمة عبر طقس شـبيه بـ «التطهير» الأرسـطي (Catharsis)، لكنَّه تطهير يعجز عن الاكتمال لأنَّه يعيد إنتاج المأساة دون حسمها.

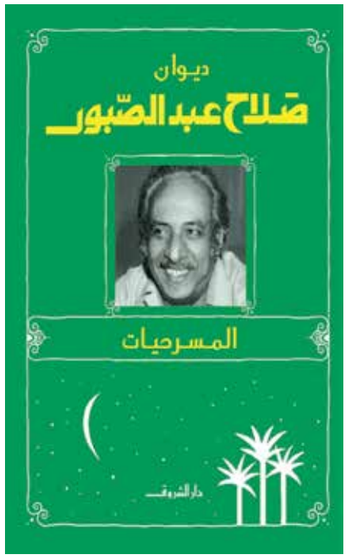
يتأسس هذا المشـهد على أسلوب «المسرح داخل المسرح» فيعيـد التمثيـل زمنيـاً إنتاج الماضـي والانغماس فـي الواقع المأسـاوي والانخراط في الأزمة الوجوديَّة التي تعيشها الأميرة بفقد أبيها على يد حبيبها، والتردُّد الذي يمزِّقها بين الإعلان عن القاتل أو الكتمان.

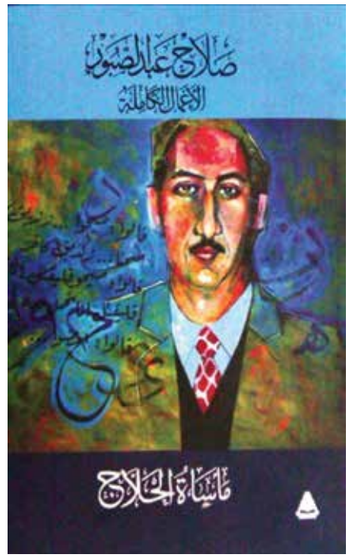
قدرة الكلمة

وتواصل رابعة مسـرحيات عبد الصبـور، «ليلى والمجنون» (1970) بحث إشـكاليَّة خيارات التغيير بين الكلمة والمسـدس، أي بيـن اتجاهي الإصلاح أو الثورة، وتدور أحداثها في صحيفة كانت تصدر قبل 1952، بين سـتة من الصحفيين والصحفيات ورئيس التحرير (الأستاذ)، ويكون الجدل الدرامي حول إمكانيَّة أن تكون للكلمات قدرة على تغيير الواقع.

وإذا كان حريـق القاهـرة الذي وقع في يناير 1952 هو أحد الأحداث الواقعيَّة المركزيَّة، الذي تُشَـد حوله أوتار النسق الدرامي؛ فـإنَّ التنـاول الدرامي لهذا الحدث يتجـاوز أبعاده التاريخيَّة، حيث يتشكَّل المسار الدرامي ارتباطاً بالحريق بين اتجاهين متقابلين: إحباط «زياد» وعزوفه عن الكتابة، في مقابل حماسـة «الأستاذ» وتحفيزه إياه. ويبدو هذا الوضع المـتأرجح بين اليأس والاستمساك بالأمل هو أليجوريا لصراع وجودي ودرامي بين اليوتوبيا المنشودة وديستوبيا الواقع، بين استعادة فردوس مفقود، وحلول مأسـاة تجثم على صدر الواقع.

وبرغم مغامرة عبد الصبور بارتفاع عدد شـخوص هذه المسـرحيَّة الذين يجمعهم مشـهد واحد ليصل إلى سبعة شـخوص، فإنه أحسـن تدوير المشهد درامياً بتمايزات الشخصيات في رؤيتها للعالـم، كما قـدَّم تطويراً حـاداً يصل





حد الانقلاب الدرامي؛ فالأسـتاذ يتخلى فـي النهاية عن تفاؤلـه بالكلمة لينقلب إلى اليـأس التام، و«سـعيد» الشـاعر الـذي كان يقتصـر فـي مواقفـه على الكلمـة يتحوَّل إلى الفعـل العنيف بقتله حساماً (زميلهم العائد من السجن الذي اكتشـفوا أنَّه يتجسس عليهم، واللاقط لـ «ليلى» من سعيد بسـبب تردد الأخير). وفي النهاية، يعلن سعيد من محبسه بعد قتله حسـاماً أنَّه ينتظر مـن يأتي بعده ليغير الواقع.

أسطرة الحلم

وفي خامسة مسرحيات عبد الصبور، «بعـد أن يمـوت الملـك» (1973) يبلغ مسـتوى أبعد من التجريـب والطليعيَّة، حيث يسـتلهم بعض التقنيات البريختيَّة، كتصديـر ثـلاث فتيـات يقمـن بـدور الراوي المسرحي في «البرولوج» لكنَّهن يقمـن - عملاً على تحقيـق مبدأ التباعد - بكسـر الحاجز التخييلي قبـل الدخول في مسـار الأحداث.

وتأخذ الأحداث في هذه المسـرحيَّة منحى أسطورياً، حيث يموت الملك بسـكنى طير الموت جسـده، بينما الملكة تشـعر بالتحرُّر وتواصل البحث عـن حلمها بأن يكون لديها طفل. فما أشـبه الملكة هنا بالأميرة في «الأميرة تنتظر»؛ فكلتاهما تعيش لسـنوات انتظاراً لطفل في المسـتقبل خذلها فيـه الرجل، وقد يرمز الطفل أليجورياً إلى المسـتقبل الوليد الواعد الذي كانت الأمة تنتظره.

تختـار الملكة الشـاعرَ (رمز الكلمة) لتطلـب منه أن يحقق لها حلمها، وتبدأ معه قصة حب تعويضيَّة، بينما ترسـل الحاشية الجـلاد لإحضار الملكة لإجبارها على النوم بجوار الملك الميت أملاً فـي إعادته إلى الحيـاة، غير أنَّ الشـاعر يصرع الجلاد بسيفه في علامة أليجوريَّة لانتصار الكلمة على القوة الغاشمة.

ويأبـى عبد الصبـور أن ينهي آخر نصوصه المسـرحيَّة إلا بلعبة مسـرحيَّة، حيث تخرج السيدات الثلاث ليخاطبن الجمهور باقتراح ثلاث نهايات مختلفة:

النهاية الأولى تقضي بعودة الشاعر إلى القصر طلباً لحبيبته الملكة، ومثوله أمام محكمة الحاشـية التي تحكم بشـطر جسـد الملكة بينه وبين الملك الميت، فيتنازل الشاعر خوفاً على حياتها.

وفي النهاية الثانية نشـهد عودة الملكة والشاعر إلى القصر بعد عشـرين عاماً برفقة ابنهما الشاب، فيجدان القصر والملك متهشـمين، ليقرر الشـاب إزالة القصر والبـدء من جديد، في تركيب رمزي يشـي بأن بناء المستقبل يستوجب القطيعة التامة مع الإرث القديم.

وفـي النهاية الثالثـة يعود الشـاعر والملكة إلـى القصر، حيـث تطالب الملكـة بالمُلك للطفل الذي تحمله في أحشـائها (المستقبل)، وترفض الرقاد بجوار الميت، وتطالب الشاعر بأن تكون كلماته وإبداعه للمستقبل وحده.

وبذلـك تبـدو الملكة فـي الحـل الأخير رمـزاً أليجورياً للحلم اليوتوبي الذي يتحرر من أسـر الدجماطيقيَّة القديمة البائدة، لتتطلع نحو غدٍ واعد بوعي شـاب وبكلمات الشـاعر الخلّاقة.

مروان عبدالله: «ألف ليلة وديك»

نقلة نوعية في مشواري الإخراجي

كانت مسرحيَّة «ألف ليلة وديك» أول تجربة إخراجيَّة للمخرج الإماراتي مروان عبدالله صالح في أيام الشارقة المسرحيَّة عام 2012، وقد شكّلت منذ عرضها محطة مفصليَّة في مسيرته الفنيَّة بعد أن حصدت استحسان الجمهور والنقاد وجائزة أفضل إخراج. في هذا الحوار نستعيد مع مروان تفاصيل تلك التجربة، والتحديات التي واجهها، وأثر هذا العمل في اختياراته الإخراجيَّة اللاحقة.

الشارقة: «المسرح»

استندت مسرحيَّة «ألف ليلة وديك»، التي كتبها طلال محمود، إلى إعادة قراءة مبتكرة لعالم «ألف ليلة وليلة»، حيث تتحول الحكاية التراثيَّة إلى استعارة لواقع المجتمعات؛ تبدأ الأحداث بقرار شهريار قتل الديك الذي كان يعلن طلوع الفجر، ليحرم شهرزاد من فرصة مواصلة الحكايات وإنقاذ حياتها وحياة النساء الأخريات، غير أن شهرزاد لا تستسلم، بل تتحول من راوية تؤجل موتها بالحكي إلى أداة تفنيد لخطط شهريار، وهكذا يغدو الديك رمزاً للأمل، بينما تنتهي الحكاية بسقوط شهريار في دلالة واضحة على انتصار الإرادة.

• ما الذي يجعل «ألف ليلة وديك» الأقرب إلى قلبك ونقطة تحول في مسيرتك الإخراجيَّة؟

- هذا العرض هو الأقرب إلى قلبي، فأنا أعده بدايتي المسرحيَّة الحقيقيَّة بصفتي مخرجاً، خصوصاً أنني شاركت فيه بتظاهرتنا المسرحيَّة الأهم، أيام الشارقة المسرحيَّة. «ألف ليلة وديك» جاءت بعد عدة عروض مسرحيَّة تصديت لإخراجها في مهرجان دبي لمسرح الشباب، غير أن هذا العرض سيظل الأقرب إلى نفسي، وأنظر إليه على أنه نقلة نوعيَّة في مشواري المسرحي بما ناله من استحسان النقاد والجمهور، وما حصده من جوائز مسرحيَّة مهمة، من بينها جائزة أفضل إخراج التي نلتها، في ظل وجود مخرجين كبار مشاركين في تلك الدورة؛ أساتذة تعلمت منهم وتتلمذت على أيديهم، وأكنُّ لهم وافر الامتنان على الخبرات التي اكتسبتها منهم خلال عملي معهم.

• ما التحديات التي واجهتك خلال العمل عليه؟

- أهم التحديات التي واجهتني في ذلك العرض هي قيادة المجاميع، فأنا على الدوام أُفضّل العروض التي تحوي أعداداً كبيرة من الممثلين ومن المجاميع، وهذا الأمر يتطلب وجود الجميع في قاعة التمارين، مما خلق إرباكاً خلال التحضيرات من حيث التزام الجميع بالحضور، ولكننا تجاوزنا كل ذلك، وقُدِّم العرض ونال ما ناله من تقدير جماهيري وفني.

• وظفت الموسيقى الحيَّة في ذلك العرض، كيف تمكنت من استثمارها في خدمة العمل؟

- اعتمدنا على المعزوفة الأصليَّة لألف ليلة وليلة، ثم قمنا بمزجها بموسيقى من الموروث العربي، ومن الأغاني العربيَّة المعروفة، فكان من الظلم لتلك الموسيقى المركبة الجميلة ألا تكون موسيقى حيَّة، وأوكلنا مهمة كتابة كلمات الأغاني لوالدي الفنان عبدالله صالح، وقد نلنا إشادة كبيرة في الندوة التطبيقيَّة التي تلت العرض من قبل الفنانين العرب الذين رأوا أن الموسيقى كانت بطلة العرض.

• «ألف ليلة وديك» أول عمل لك بصفتك مخرجاً في أيام الشارقة المسرحيَّة، ونلت عن هذا العرض أيضاً أول جائزة لك في الإخراج.. حدثني عن أثر ذلك على مسيرة مروان المسرحيَّة.

- منحتني هذه الجائزة الثقة بما لدي وبأدواتي الإخراجيَّة، وكذلك منحتني حالة من التأني في اختيار ما سأقدمه لاحقاً بصفتي مخرجاً، ولا سيما في أيام الشارقة المسرحيَّة، لذلك ابتعدت عن الإخراج كوني لم أجد ما أبني عليه من نجاحات وحضور تحققا في «ألف ليلة وديك». كذلك أعطتني الجائزة ثقة القائمين على مسرح دبي الأهلي، وعلى المسرح الإماراتي على وجه العموم.

• كيف تعاملت مع المجاميع في العرض، خاصة أن إدارتها تعد تحدياً للمخرج؟

- كما أخبرتك سابقاً، أنا أستمتع بالعمل مع المجاميع في العروض المسرحيَّة التي أخرجها، وأرى أن المجاميع تمنح طابعاً مميزاً للعرض، وفي ذلك الوقت استعنت بعدد من المختصين من أجل توظيف المجاميع في بنية العرض، أسريَّة أيضاً.

وإدارة الرقصات الاستعراضيَّة الخاصة بالمسرحيَّة، ووقف إلى جانبي في ذلك الفنان القدير حافظ أمان، ومصممة الرقصات الأستاذة عبير الوكيل.

• لم يكتب لهذا العرض المشاركة في المهرجانات المسرحيَّة الخارجيَّة، لماذا؟

- وردت إلى الفرقة العديد من الدعوات للمشاركة في مهرجانات مسرحيَّة خارجيَّة، غير أن العدد الكبير لفريق العرض، والإمكانات الماليَّة للفرقة، حالا دون ذلك، مع أننا كنا حريصين على أن يُقدَّم العرض في المحافل المسرحيَّة الخارجيَّة.

• كيف تصف شراكتك الطويلة مع المؤلف طلال محمود؟

- طلال محمود يفهمني جيداً، وهناك كيمياء مسرحيَّة بيننا، يعرف ما أريده في النص، ويعرف توجهاتي والمدارس الإخراجيَّة التي أنا ضليع بها. علاقتي بطلال محمود ممتدة لأكثر من عشرين سنة، هي علاقة صداقة وأخوة وعلاقة

حينما وضعوا ثقتهم بشاب ما زال يتلمس خطواته الأولى في الإخراج المسرحي، بأن أوكلوا لي مهمة إخراج عمل مسرحي باسم الفرقة في أيام الشارقة المسرحيَّة.

• غبت لأكثر من عقد عن المشاركة في أيام الشارقة المسرحيَّة مخرجاً، ثم عدت هذا العام لتخرج مسرحيَّة «سونا»، هل كان لنجاح «ألف ليلة وديك» أثر في اختياراتك أم أن المسرح الجماهيري السبب الأهم في كل هذا الغياب؟

- الالتزام والمسؤوليَّة اللذان تحتمهما عليك المشاركة في المهرجانات المسرحيَّة، لا وجود لهما في المسرح الجماهيري، فأن أكون حاضراً في مهرجان يعني ذلك أنني سأتفرغ بالكامل للعرض الذي أنوي إخراجه، وهذا الأمر لا يتوافر لديّ في كل وقت، بالإضافة إلى ذلك، فإن معظم عروض المهرجانات يكون لها نصيبها في مشاركات مسرحيَّة خارجيَّة، وهذا الأمر سوف يحتم

• الممثل أحمد مال الله مثل طلال محمود، شريك رئيس لك في مجمل أعمالك، لماذا أحمد مال الله بالذات يحضر في معظم أعمالك المسرحيَّة؟

- أحمد مال الله، قبل المسرح هو صديق الطفولة، من أيام منطقة القصيص في دبي، التي احتضنت أيامنا الأولى، ومنذ أيام المسرح المدرسي أيضاً، إنه مكسب لأي مخرج، ويمتلك حضوراً طاغياً على الخشبة، وله قبول متميز من الجمهور، خصوصاً في العروض المسرحيَّة الكوميديَّة؛ أحمد مال الله باختصار، ركيزة العروض المسرحيَّة التي أتصدى لإخراجها وأحرص على أن يكون موجوداً فوق الخشبة في جميعها.

• ما أثر مسرح دبي الأهلي في مسيرتك منذ البدايات؟

- مسرح دبي الأهلي بيتي، أفضاله عليّ كثيرة، خصوصاً ما قدمه لي الأساتذة ناجي الحاي، وأحمد الأنصاري، وجمال مطر، وعمر غباش، من دعم وثقة كبيرتين. وأكنُّ لمجلس إدارة مسرح دبي الأهلي في ذلك الوقت، ورئيس مجلس إدارة الفرقة الأستاذ يوسف غريب، كامل المحبة، على المخرج أن يضع وقته تحت تصرف الفرقة، لذلك أسعى إلى الموازنة بين عملي المسرحي النخبوي وبين الجماهيري.

• مواقف طريفة أو مربكة حدثت أثناء التمارين على «ألف ليلة وديك» أو يوم العرض؟

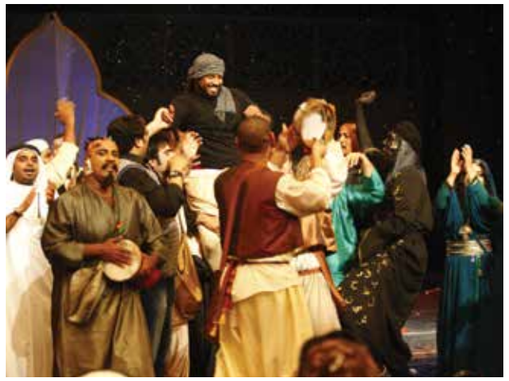
- من المواقف التي أتذكرها وحدثت في ذلك العرض، عدم قناعة أحد الممثلين بأنه قادر على أداء الأدوار الكوميديَّة، فهو يرى أن الجمهور لن يتفاعل مع «إيفيهاته»، وبين فترة وأخرى خلال أيام التمارين، يأتيني ويطلب مني تغيير الحوارات إلى حوارات جادة، مع أننا في «البروفة» كنا نضحك ونستمتع بالكوميديا التي تخرج من شخصيته، لذلك، أصررت على أن يظل في شخصيته الكوميديَّة، رغم معارضته لذلك، فهو فنان متمكن وقادر على التلوين في الأداء.

كذلك من المواقف الطريفة في ذلك العرض، أن اثنين من الفنانين المشاركين لا علاقة لهما بالرقص الاستعراضي، فأثناء تدريبهما كنت أضطر إلى وضعهما في عمق المسرح وفي آخر صف من صفوف الممثلين والراقصين، بحيث لا تؤثر حركاتهم غير الدقيقة ووضعيَّة وقوفهم في فريق العرض والجمهور.

• كلمة أخيرة من مروان عبدالله صالح ننهي بها هذا الحوار؟

- كل الشكر والامتنان والمحبة والتقدير لحضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، على مبادرات سموه ودعمه اللامحدود للمشهد المسرحي الإماراتي، كذلك الشكر موصول لمجلة المسرح، على قيامها بتسليط الضوء على هذه المحطات المسرحيَّة التي لا يعرفها الجيل المسرحي الجديد؛ تلك الحكايات والقصص التي كانت جزءاً من ذاكرة المسرح الإماراتي، ومن التفاصيل التي قام عليها منجزنا المسرحي الإماراتي المعاصر.

وأخيراً، وبعد هذه السنين، أتوجه بتحيَّة إلى فريق عرض مسرحيَّة «ألف ليلة وديك»، وأتمنى أن يجمعنا عمل قادم بإذن الله في تلك الأجواء نفسها؛ ذلك العرض الذي شكّل علامة مميزة في مشوار كل من شارك فيه.



بطاقة العرض

عنوان المسرحيَّة: ألف ليلة وديك

الجهة المنتجة: مسرح دبي الأهلي

تأليف: طلال محمود

إخراج: مروان عبدالله صالح

تمثيل: بدور الساعي، وإبراهيم استادي، وعبدالله سعيد، وأحمد مال الله، وعبدالله الجفالي، وسالم التميمي، وعبدالله الشحي، ونصرة المعمري، ورائد دالاتي، وحسن التميمي، وآخرون.

تاريخ العرض الأول: الخميس 22 مارس 2012.

مكان العرض: قصر الثقافة – إمارة الشارقة.

المناسبة: أيام الشارقة المسرحيَّة – الدورة الثانية والعشرون 2012.

الديكور: إبراهيم حيدر.

الإضاءة: عبدالله مسعود.

المؤثرات الصوتيَّة: عبدالعزيز المدني.

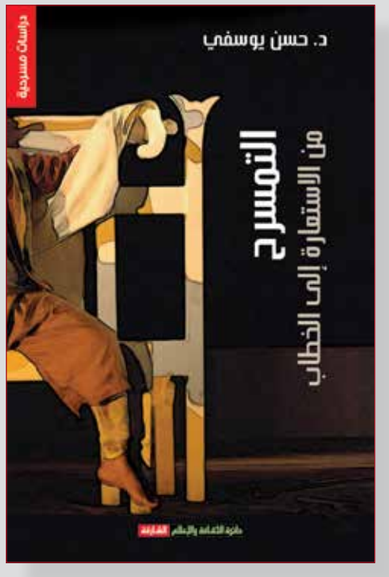
أزياء: ميلانا رسول.

الجوائز (أيام الشارقة المسرحيَّة 22):

- جائزة أفضل إخراج (مروان عبدالله صالح).
- جائزة أفضل ممثلة دور أول (بدور الساعي).
- جائزة أفضل ممثلة واعدة (نصرة المعمري).

إصدارات

دائرة الثقافة | الشارقة



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

دائـرة الثقـافـة

إدارة الـمسرح

مهرجان كلباء
للمسرحيات القصيرة

13

الدورة الثـالثـة عشرة
25 سبتمبر - 01 أكتوبر 2026

المركز الثقافي - مدينة كلباء

AL Masrah DHS 10
6 291100 754762