المَسْرَح

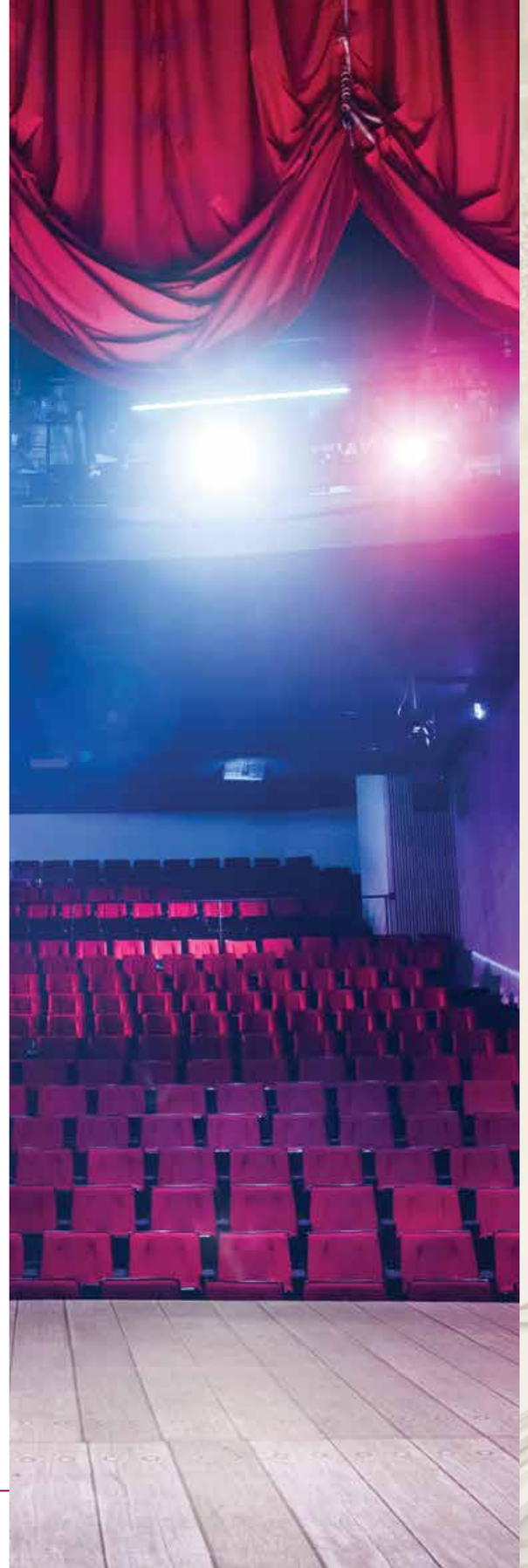
العدد (67) - أبريل 2025

داعش والغبراء
دلالات العنوان وجمالياته

مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي
يستعد لدورة ثامنة

كيف تصنع الدراما الخالدة؟

مهرجان المسرح المدرسي



برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «رعاه الله»، تنتظم فعاليات الدورة الثانية عشرة من مهرجان المسرح المدرسي في الفترة من 21 أبريل الجاري إلى 15 مايو المقبل، بمشاركة العشرات من مدارس مدينة الشارقة، والمنطقة الوسطى، والمنطقة الشرقيَّة.

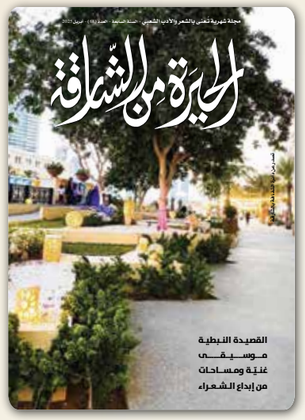
المهرجان الذي تتواصل عروضه لنحو شهر يجيء على مرحلتين تمهيديَّة وختاميَّة، ويشهد مجموعة من الأنشطة المصاحبة، ويمثل أكبر منصة للمواهب المسرحيَّة المدرسيَّة في الإمارة، وهو يجسد بمسيرته المستمرة والمتجددة، وإمكاناته المتعددة والمتنوعة، جانباً من الجهود الكبيرة التي تبذلها الشارقة لترسيخ جاذبيَّة البيئة التعليميَّة وتعزيز ازدهارها؛ فالمسرح باعتباره نشاطاً إبداعياً شاملاً يغني الفضاء المدرسي بالتجارب الاحتفاليَّة، والعروض التفاعليَّة التي تساعد في خلق فرص التواصل والتعاون والتكامل بين الطلبة، كما يمثل لهم مساحة للإبداع والابتكار وتبادل وجهات النظر والخبرات، على نحو يساعد في إنماء وتطوير قدراتهم ومهاراتهم المعرفيَّة والثقافيَّة والاجتماعيَّة، وينعكس إيجاباً في أدائهم الأكاديمي.

واحتفاء بمنجزاته النوعيَّة ونجاحاته التي لا تحصى، تخصص «المسرح» في أعدادها القادمة مساحة منها، لرصد وتوثيق وتحليل فعاليات الدورة الجديدة من المهرجان، متمنين لجميع المدارس والطلبة المشاركين كل التوفيق والسداد.

وفي مدخل هذا العدد، تنشر المجلة إفادات لعدد من الفنانين المحليين حول مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي ودوره الداعم للحركة المسرحيَّة المحليَّة والعربيَّة، وذلك بمناسبة التحضيرات الجارية لاستقبال دورته الثامنة في مايو المقبل.

وتتضمن بقيَّة أبواب المجلة مجموعة متنوعة من المقالات، والقراءات، والحوارات، والمتابعات، نأمل أن يجد فيها القارئ ما يلبي انتظاراته.

مجلات دائرة الثقافة عدد أبريل 2025م



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

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (67) - أبريل 2025م

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبوالقاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

90

مسرحية: الملك لير
إخراج: تامر كرم
إنتاج: مؤسسة كايرو شو - القاهرة
الصورة من المصدر

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

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

وكلاء التوزيع:

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

مـدخـل
داعش والغبراء.. دلالات العنوان وجمالياته 06

قـراءات
بعض الأشياء.. ترميز وإيحاء وتجريب 30

حـوار
سلوى محمد علي: تعلمت التمثيل من أم كلثوم 40

أسفـار
القاهرة.. صندوق العجائب الكبير 48

رؤى
القراءات المسرحية.. دراما الأداء الصوتي 56

أفق
رقصة القرن.. شباب العصر بين انتماء واغتراب 58

رسـائـل
أيام الشارقة المسرحية.. تنجز دورتها الرابعة والثلاثين 62

مطالعات
سامح مهران يحاور المسرح الابتكاري ومفاهيم أخرى 82

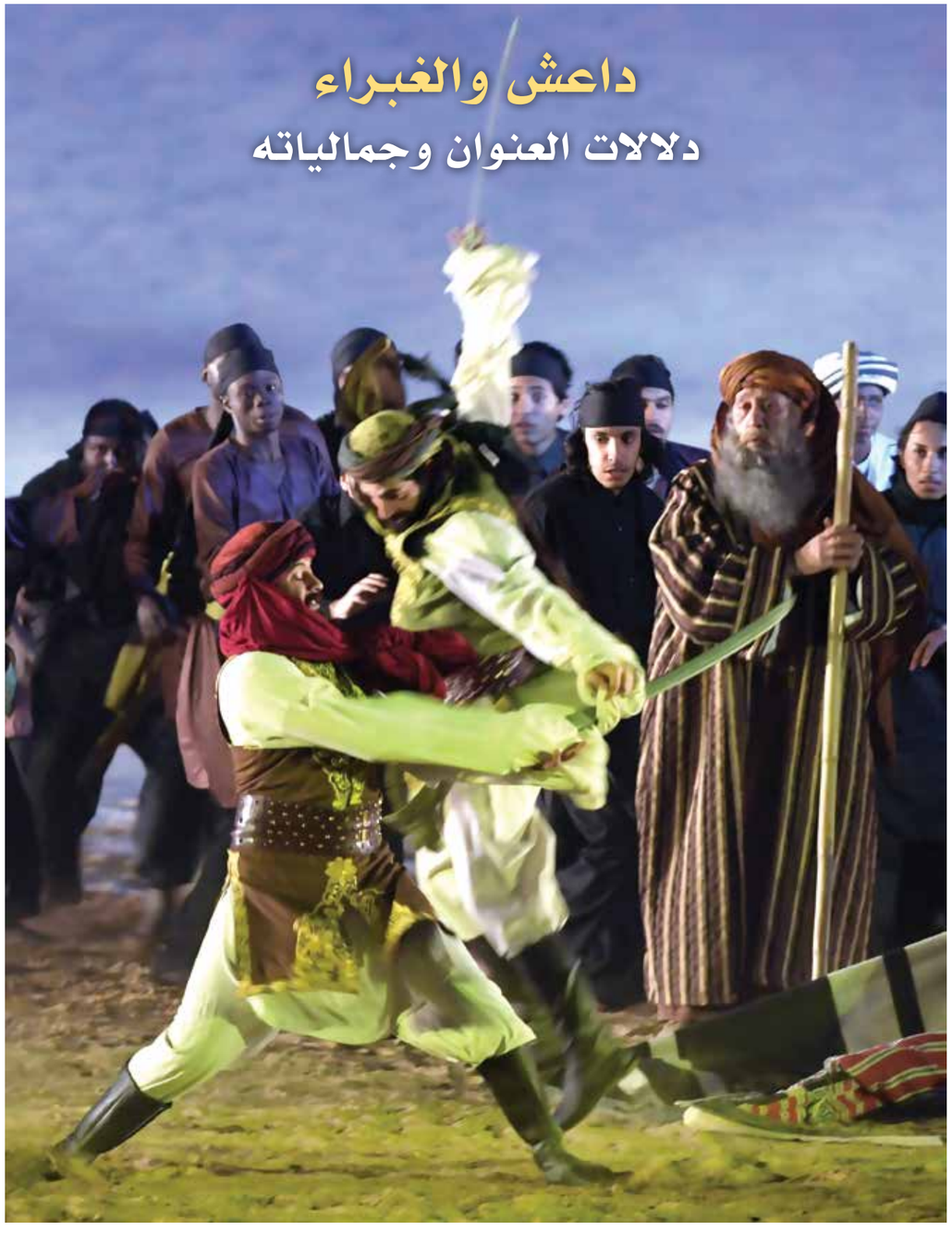
متابعات
خلفان الدرمكي: العمل الجماعي هو سر تميز فرقتنا 94

سعر البيع:

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

قيمـة الاشتراك السنوي:

داخل الإمارات العربية المتحدة: (التسليم المباشر) الأفراد: 100 درهم/ المؤسسات: 120 درهماً، (بالبريد) الأفراد: 150 درهماً / المؤسسات: 170 درهماً.
خارج الإمارات العربية المتحدة: (شـامل رسـوم البريـد): جميع الدول العربيـة: 365 درهماً / دول الاتحـاد الأوروبي: 280 يـورو / الولايات المتحدة: 300 دولار / كندا وأستراليا: 350 دولاراً.

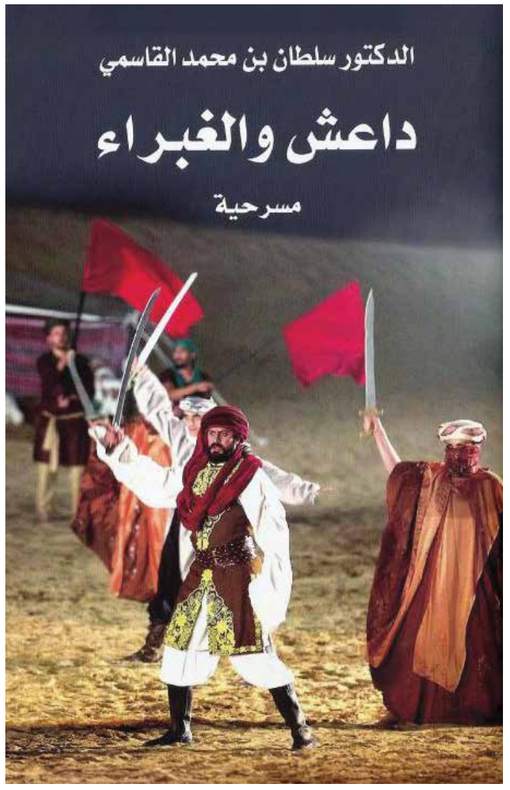


للنــص الأدبــي عتبة أولى، يدلف عبرهــا المتلقي إلى تفاصيل النــص، وهي عتبة العنوان، التي أشــارت إليها الدراســات الأدبيَّــة الحديثة تحــت موضوع عتبات النص، أو المنــاص، أو النص المــوازي، ممثلة في الإهداء والرسومات التوضيحيَّة وافتتاحيات الفصول وكل ما يحيط بمتن النص.

سامي الجمعان
أستاذ جامعي وكاتب مسرحي من السعودية

وبحسب الدرس الأدبي الحديث، فالعنوان في أي نص أدبي هو عتبــة محملة بدلالات فكريَّة وجماليَّة، حتى إن لوي هويك وهو أحد أكبر المؤسســين المعاصرين للعنوانيات - في كتابه «سمة العنوان» عــدّ العنوان موضوعــاً صناعياً، لــه وقعه البالغ فــي تلقي القارئ والجمهور والنقد للنص، وعرّفه بـ «مجموعة العلامات اللسانيَّة، من كلمــات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتُعَيّنه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف».

من هذا المنطلق تتبدى قوة العنوان الذي ســكّه صاحب السمو الشــيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لنصه المسرحي «داعش والغبراء»، المنشور سنة 2016، وهو عنوان إشكالي، يتجاوز مرجعيته التاريخيَّة ويفتح أفق الدلالات والتساؤلات، بخاصة إذا ما ولجنا إلى النص فاكتشفنا مَسْرَحَتَهُ لحادثة عربيَّة جاهليَّة شهيرة عُرفت بحرب داحس والغبراء.



لا نبالـغ إن قلنـا إنّ عنـوان «داعـش والغبـراء» وازى بثقله الدلالـي دلالـة النص، وهكـذا أراده القاسـمي، عنوانـاً صادماً، مدهشـاً، ابتداء من إبدال كلمة داحس بداعش، على الوزن نفسه، وصـولاً إلى الإبقاء علـى الغبراء من دون تعديـل أو تبديل، الأمر الذي يضاعف إشـكاليَّة عتبة العنوان في هذا النص، ويفتح أمامنا أفق التأويل، وسـننطلق فـي تحليلنا أولاً من البعـد اللغوي لتركيبة «داعش والغبراء».

لغوياً، تنزاح التسـمية مـن مرجعيتها التاريخيَّـة إلى مرجعيَّة تتسـم بالمعاصـرة، علـى الرغم من الإبقـاء علـى التطابق في التركيـب اللفظي، فعدد الحروف في مفردتي (داحس) و(داعش) متطابـق، أربعة حروف في كل كلمة، بل إن التطابق يتجاوز العدد إلى التطابق الحرفي، كتشـابه الحرفين الأول والثاني، باشتمالهما على الدال والألف، وتختلفان في الثالث والرابع، يضاف إلى ذلك التطابق في المسـتوى الصوتي بيـن المفردتين، إذا ما عدنا إلى علـم الفونولوجيـا بوصفه علم الأصوات، ولاحظنـا مدى التطابق في النطق.

أما من حيث الاشـتقاق المعجمي، فإنْ عثرنا في المعجم على فعل ثلاثي صريح اشـتقت منه العرب كلمـة داحس، هو دَحَسَ أي أَفْسَد، دَحَسَ بين القوم أفْسَد بينهم، فلن نجد بالمقابل في معاجم اللغة العربيَّة فعلاً ثلاثياً لكلمة داعش، لكن وفق علم القياس يمكننا اعتبـار الفعـل الثلاثي دَعَشَ جـذراً لداعش، وقبـل أن ننتقل إلى تفسـير هذا تفسـيراً يأخذنا إلى قوة دلالة هذه الكلمة التي ضَمّنَها القاسـمي عن قصد ودراية عتبة عنوان نصه، تلزمنا الإشـارة إلى

الاشتقاق اللغوي للمفردتين، فالكلمتان داحس وداعش اسما فاعل، واسـم الفاعل في اللغة العربيَّة هو اسم مشـتق من الفعل المبني للمعلوم، يدل على من قام بالفعل أو من وقع منه الفعل، وله صيغة قياسـيَّة في العربيَّة تصاغ على وزن فاعِل من الفعل الثلاثي، ومن غيـر الثلاثي على صيغة الفعل المضـارع بإبدال حرف المضارعة مِيماً مضمومة.

لنذهـب بعد هذا التحليـل اللغوي لمفردة داعـش إلى دلالتها الجماليَّة والفكريَّة بوصفها عنواناً اسـتثمر فيه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي تطابق الكلمتين، ليبني من خلاله رسـالته فكرياً وجمالياً، ونظن أن القاسـمي نجح بامتياز من خلال هذا التلاعب اللفظي المثير، الذي وضع عنوان نصه موضع الدهشة والإبهار، حين حفز فعل التلقي بوصفه فعلاً تشاركياً يفترض أن يلعبه القـارئ في تلقيه للعمـل الأدبي. فبراعة هذه التسـمية والالتقاطة الحاذقة من الكاتب، تم كسر أفق التوقع، كمرحلة أولى لأثر العنونة في الدخول إلى تفاصيل النص، وهذا يسـمى تكثيفاً جمالياً في فعل التلقي بحسـب النظرية الأدبيَّة الشـهيرة التي قال بها كل من هانز روبير ياوس، وفولفغاونج آيزر، فكيف حدث هذا؟

من الطبيعي جداً أن قارئ «داعش والغبراء» بحسـب مرجعياته التاريخيَّة والثقافيَّة كان ينتظر أثناء تلقيه لنص يُمسـرح أيام العرب، ويستدعي من العصر الجاهلي يوم داحس والغبراء، أن يحيل مسمى هذا النص على الواقعة الشـهيرة نفسها، وهي «داحس والغبراء»، بل كان ذلك طبيعياً بالنسـبة لأفق انتظاره، تعضد ذلك مسألة فنيَّة تدل على قصديَّة القاسـمي في ما يفعل، إذا مـا علمنا أن أحداث النص التـي أبدعها بوصفه كاتباً يصور هذه الواقعـة التاريخيَّة بتفاصيلها الحقيقية من دون حذف أو إضافة، عدا الاختزال الفني البديع لتلك الأحداث، تماماً كما رويـت أحداثها بين قبيلتي عبس وذبيان، وهي أن سباق سـرعة نُظم بين الحصان داحس والفرس الغبراء، وحدث مـا حدث بعد ذلك، ليأتي العنـوان بما وقع عليه من تعديل، محطماً وبقوة أفق التوقع، فداحس حادثة التاريخ أصبحت داعش، ونحسـب أن دهشة ذلك تحققت في كون المتلقي أسرع يفتش بلهفة في ثنايا

أحداث النص عن كيفيَّة حضور داعش الذي شـاهده في عصره عبر شاشات الفضائيات، وعاصر ممارساته الإرهابيَّة والسياسيَّة والدينيَّة في وقته الحاضر، لينتقل كسـر أفق التوقع فـي فعل التلقي وللمرة الثانية إلى مسـتوى أعلى وأقوى، حين فتش فلم يجد داعش حاضراً إلا في عنوان النص على المسـتوى الظاهر، بل تيقن أن وجود اسم داعش في عتبـة العنوان كان فخاً إبداعياً نصبـه له الكاتب بحنكة متناهيـة، وعُمْق دلالة هذا الفخ تكمن في مجازيَّة الإشـارة ومعناها المُسْتَشَـف، وكأن حال قلم الشـيخ الدكتور سـلطان القاسمي يقول وبفطنة متناهية: عزيزي قارئ النص، ليس شـرطا أن يكون خطابنا المسـرحي مباشراً كي يصل النص المسـرحي إلى مقولاته الفكريَّة البعيـدة، وإن وجود مفردة واحدة في النص كاف لأخذ المتلقي إلى متعة الإدهـاش الفني والفكري، وكلمة داعـش لوحدها تأخذنا إلى قائمة طويلة من المعاني السياسـيَّة والثقافيَّـة والتاريخيَّة والدينيَّة التي تحتاج إلى مراجعة على امتداد تاريخنا العربي قديمه وحديثه.

من جانب آخر، أحسب أن القاسمي بلعبة العنونة الصادمة تلك، اسـتهدف تأجيج فعل التأويل لدى المتلقي، كي يكون شريكاً مُنْتِجاً لدلالات النص ورسـائله، وهذا بالفعل ما تقوله نظريَّة التأويل الذي هو حقيقة ما يؤول إليه الكلام وإن فاق ظاهره، و»داعش والغبراء» إذا ما سـعى المتلقـي إلى تأويله حتماً لن يتوقـف عند حدود فكرة الحروب المجانيَّة التي خاضها العرب أربعين عاماً بسـبب حصانين، كمـا لـن يتوقف على ظاهر الـكلام من أن داعـش بوصفه تنظيماً إرهابيَّـاً تلفع بالدين هو صـورة لداحس والغبراء، بل هناك تأويلات أعمق وأبعد يفتحها العنوان على قضايا محليَّة عدة، فقد ينفتح تأويل كلمة داعش التـي فُخِّخ بها العنوان على العقليَّة الداعشـيَّة التي ما زالت تعشـش في عقول البعض إلى يومنا هذا، وقد ينفتح على الغلو الفكري الذي يعطل تنميتنا وتطورنا ويهدد مسـتقبلنا، أو إلى الخطر الذي يتربص بالأمة من دون سـابق إنذار، أو وجوب تحقق الوحدة العربيَّة بعيداً عن النعرات القبيلة والعشائريَّة وغير ذلك.

يمكننا أن نذهب إلى أبعد من ذلك إذا ما عدنا إلى علاقة العنوان بأحداث المسرحيَّة، لنتوصل بعد تتبع تلك الأحداث إلى أن الداعشيَّة كامنة في بعض العقول منذ قديم الزمان، كالداعشـيَّة التي اغتالت سيدين من سادة قبيلتي عبس وذبيان، وبصورة مجانيَّة ومبررات واهية،

نعرة داعشـيَّة قتلت من ذبيان حذيفة بـن بدر الذبياني، ومن عبس مالك بن زهير العبسـي. وهنا يكمـن أول ارتباط ضمني تحيل عليه مفردة داعـش في العنوان، هـذا القتل المجاني الـذي حدث بين القبيلتيـن، يتكـرر حاضراً فـي الإرهاب المجاني الـذي أرعبت به مليشـيا داعش أناساً أبرياء، فشـردتهم وأفنت سلالتهم، فتركت في الأمة/ عرب اليوم جرحاً غائراً يشـبه ما تركته حرب داحس والغبراء قبل خمسة عشر قرناً في عرب الأمس.

هنا نلمس براعة توظيف التاريخ وأحداثه، بجعله بوابة لحاضرنا، وتنبيهاً لواقعنا، مع أن دهشـة هـذا التوظيف في هذا النص تحديداً تكمـن في اقتصاديَّـة التوظيف، بالاكتفـاء بكلمة عابـرة في عتبة العنوان ولا غير. وهذه مسـألة جديرة بالتحليل النقدي، وسنسـتثمر في هـذا نظريَّة جيرار جينيت فـي تحديده للوظائـف التي يلعبها العنوان في النص الأدبي، وسـنبدأ بالوظيفة التعيينيَّة، فنعتبر مسمى مثل داعش والغبراء هو تسـمية تعيينيَّة تميز هذا النص عن نصوص الشـيخ الدكتور سـلطان القاسمي المسـرحيَّة، وليس شرطاً هنا كما يقول جينيت أن يحدث التطابق بين النص وعنوانه، تماماً كما حدث في نص «داعـش والغبراء» الذي ينتمي «إلـى العناوين المراوغة، السـرياليَّة منها التي لا تطابق نصوصها تمامـاً، وتحتاج إلى تأويل وحفر في طبقاتها قصد قراءة وفهم تلويحاتها وتلميحاتها».

الوظيفـة الإيحائيَّـة هـي الوظيفيَّـة الثانية التـي لعبها عنوان «داعش والغبراء» بقدرته على الإيحاء الذكي بتوجهات خطاب النص ومراميه.

من أهم الوظائف التي حققها عنوان «داعش والغبراء» الوظيفة الإغرائيَّـة، ويرى جينيت أن هـذه الوظيفيَّة «تغرر بالقارئ لتحريك فضول القـراءة، فالعنوان الجيد هو أحسـن سمسـار للكتاب». ولا تختزل هذه الوظيفة في الجانب الاستهلاكي النفعي، بل في الطاقة الهائلـة التي تبثها في القارئ ليندفع بكل ما أوتي من قوة للكشـف عن غموض النص وغرابته.

نخلص إلى أن الشـيخ الدكتور سـلطان القاسـمي لا ينفك يمد جسـور التواصل بيـن الماضي والحاضر، لتتحول مسـرحة التاريخ وعبره إلى ناقوس يدق في مسـامع الحاضـر، وفي هذا النص كان العنوان جسراً عتيداً لتحقيق كل تلك الرؤية.

بالرعايــة الكريمــة مــن صاحب الســمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضــو المجلــس الأعلــى حاكم الشــارقة «رعاه اللــه»، تتواصل من عــام إلى آخر مســيرة مهرجــان دبــا الحصن للمســرح الثنائــي، وتتأكد الحاجة إليه وضرورته، مــع الإقبــال المتزايد للفرق المســرحيَّة والجمهــور علــى منصته، مــع المزيد من المنجزات والنجاحات.

الشــارقــة: عــلاء الــديــن محــمود

مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي

شمعة ثامنة تتوهج في الأفق

المهرجــان الــذي يترجم عناية الشــارقة بـ «أبــو الفنون» باعتبــاره وســيلة تثقيفيَّة وترفيهيَّــة لا غنى عنها لإثــراء العقول والنفوس، يعكس بموقعه وموعده حــرص إمارة الثقافة والفنون على توســيع وتمديد فضــاءات الاحتفاليات المســرحيَّة في كل المــدن، كما يبــرز اهتمامهــا بإتاحة أفضل ظــروف وإمكانات الدعم والتفاعل وتبادل الخبرات بين الفرق المســرحيَّة، المحليَّة والعربيَّة.

ويطل المهرجان في دورته الثامنة خلال الفترة (21 إلى 27) مايو المقبل، ليمضي في تعزيز دعائمه، وترسيخ إمكاناته، ويزداد توهجــاً بصفته ملتقى رحبــاً لأحدث نتاجات الفرق المســرحيَّة العربيَّة من العروض الثنائيَّة «الديودراما».

المسرح والحياة

خمسة عروض ستضيء خشــبة المهرجان برواياتها ومشهدياتها الملهمــة، وهــي تمثــل الإمــارات، والكويــت، ومصــر، وســوريا، والمغرب، وتشــارك فيها أسماء مســرحيَّة لها حضورها الساطع في الســاحة. وقد أنتجت تلك العــروض خصيصاً لتقــدم لجمهور هذه الــدورة من المهرجان، ولكي تكون إضافة حقيقيَّة لما تختزنه ذاكرة المهرجان من الجهود المبدعة التي عرفتها الدورات السابقة.

كما يزدهي المهرجان باســتضافة النســخة العشرين من ملتقى الشــارقة للمســرح العربــي، الذي يجــيء تحت عنوان «المســرح والحيــاة»، إضافــة إلى ثلاث ورشــات تدريبيَّة، وثلة مــن الباحثين والممثليــن والمخرجين والنقاد، الذيــن يمثلون العديد من التجارب والثقافات والأجيال المسرحيَّة.

عدد من الفنانين تحدثوا إلى «المســرح» عن المهرجان، حيث أشــاروا إلى دوره المهم في إتاحة الفرصة للجمهور في دبا الحصن لمشــاهدة مجموعة نوعيَّة من العروض المســرحيَّة المتميزة خلال الأعوام الســبعة الماضية، كما تحدثوا عن الأثر الإيجابي للمهرجان في توثيق الصلات بين الفرق المسرحيَّة المحليَّة والعربيَّة.

«واحــد من أهــم وأجمل وأرقــى المهرجانات»، هكــذا ابتدر الممثــل والكاتب جمعــة علي حديثه متناولاً مميــزات هذا الحدث المســرحي الســنوي المتميز، مشــيراً إلى أنه كان من النادر، في الســابق، مشــاهدة عروض ثنائيَّة في الدولة، ليأتي هذا المهرجان ويسد نقصاً. وبفضل «دبا الحصن للمسرح الثنائي»، صار بالإمكان مشــاهدة قدر أكبر من مثل هــذه العروض، ولمخرجين من أجيال وبلــدان مختلفة خــلال العام. وذكــر علي إن العرض المســرحي الثنائــي «برغــم أنه يبدو غيــر مكلف من الناحيــة الإنتاجيَّة فإنه يتطلــب جهــوداً إبداعيَّــة معقدة لاســيما علــى صعيــدي التمثيل والإخــراج، باعتبار أنــه يتمحور حول شــخصيتين فوق الخشــبة، ما يســتلزم عملاً فنياً دقيقاً ومكثفاً لا يشــعر معــه المتلقي بنقص أو اختــلال في التشــخيص، أو في صياغة صــورة العرض». ولفت علي، إلى المشــاركة النوعيَّة والمتميزة من قبل الفرق المســرحيَّة المحليَّة في هذه التظاهرة، معدداً مجموعة من الأسماء الإخراجيَّة والتمثيليَّة الإماراتيَّة التي شــاركت في الدورات السابقة، مبيناً أنها تمثل تنوع وغنى الاتجاهات المســرحيَّة في المشهد المحلي، وتبرز حركيَّة وتواصل أجياله، مشيراً إلى أن المهرجان قدم مجموعة من المخرجين والممثلين الإماراتيين في دوراته الســابقة، بعضهم كان يخوض تجربته الأولى على الخشبة.

كمــا امتدح علــي النوعيَّة المتطورة من العــروض العربيَّة التي يســتقطبها المهرجان ســنوياً، وقــال إن «هذا التلاقــي بين فرقنا وفرق الدول الشقيقة يتيح فرصاً للاحتكاك والتفاعل وتبادل وجهات

جمعة علي

عبدالله مسعود

صالح كرامة

عبدالله راشد

النظر وبناء صلات فنيَّة ومعرفيَّة تســهم في إغناء التجارب حاضراً ومستقبلاً».

وأكد علــي، أن المهرجان نجح في تقديــم الكثير من النجوم المســرحيين على صعيــد التمثيل والإخــراج وكذلــك التأليف، كما أن هناك الكثيــر من الأعمال اللافتة والجميلــة ما زالت محفوظة في ذاكرة الجمهور، إضافة إلى مشــاركات على مســتوى آخر مهم فــي دفع عجلة المســرح إلى الأمــام، وهي المتمثلــة في الندوات واللقاءات والنقاشات الفكريَّة والنقديَّة بما يسهم في تمتين الثقافة المسرحيَّة.

وأكــد علي، أن المهرجــان نجح في تكوين قاعــدة جماهيريَّة كبيرة، وذلك مما يعزز من مكانته ونجاح رســالته فيما يتعلق بالدور الاجتماعي والفكري، وكذلك على مســتوى رفع ذائقة الناس، حيث إن اجتــذاب الجمهور للمســرح كان مــن المعضــلات الكبيرة في السابق، لكن بفضل مثل هذه المهرجانات حلت المشكلة، حيث صار هناك تنوع جميل في المســرح الإماراتي من خلال هذه الفعاليات والمهرجانــات الكبيــرة والمتعــددة والمختلفــة فــي أطروحاتهــا وأفكارها، مثل: «أيام الشــارقة المســرحيَّة»، و«كلباء للمســرحيات القصيرة»، و«المسرح الكشفي»، و«المسرح المدرسي»، و«الشارقة للمســرح الصحــراوي»، ثم هــذه المنصــة الجميلة «دبــا الحصن للمســرح الثنائــي»، إذ إن من النادر وجود مثل كل هذه الأنشــطة والمهرجانات في دولة واحدة.

رسالة

وفي إفادته وصف الممثل عبدالله مسعود مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي بـ «النوعي والمهم والخاص»، مشيراً إلى أن كون المهرجان مكرساً للاحتفاء بالعروض الثنائيَّة، فتلك سمة نوعيَّة تميزه عن سواه من التظاهرات المسرحيَّة التي تقام هنا وهناك، وتنبع أهميَّة المهرجان من كونه يمثل دعماً سنوياً للفرق المسرحيَّة المحليَّة والعربيَّة، إذ يستضيفها وينتج عروضها ويسلط الضوء على جمالياتها عبر ندواته النقديَّة، ويوثقها وينشرها عبر وسائطه المتعددة، وخصوصيَّة المهرجان مصدرها موقعه، أي مدينة دبا الحصن التي تتميز بعراقتها وعمقها التاريخي وجمالياتها الطبيعيَّة، كما أن هذا المهرجان يعد أول نشاط مسرحي دولي يقام فيها.

وأوضح مسعود أن فكرة العروض الثنائيَّة تحمل كثيراً من المضامين والأبعاد، حيث إن العرض يكون محصوراً بين ممثلين اثنين فقط، يقفان على الخشبة ويتوليان كل المهام التي كان من الممكن أن توزع على أكثر من ممثلين اثنين فقط، بالتالي هنا تكمن تحدياته وجمالياته أيضاً، حيث إن تميز العمل ينبع من مقدرة الممثلين على التفاهم وإيصال فكرة العمل ورسالته ومعانيه، مع قوة في الأداء على المستويين الجسدي والصوتي، وأيضاً فإن العمل لا يعتمد فقط على هذين الممثلين، بل كذلك لابد أن تكون هناك رؤية إخراجيَّة جيدة، ونص يتماهى وينسجم مع طبيعة مثل هذه العروض المختلفة.

وذكر مسعود أن مثل هذه الأعمال التي تقدم على منصة المسرح الثنائي، من شأنها أن تحرض على الابتكار والتجريب من حيث

مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي

الأبعاد الدراميَّة الجماليَّة، وكذلك الفكريَّة، بما يخدم العمل ويعمق معانيه، حيث إن هذه المنصة تتيح فضاءً مختلفاً وجديداً للعرض.

ولفت مسعود إلى أن قيمة هذا المهرجان كذلك إلى جانب العروض، تكمن في تلك الندوات والنقاشات الفكريَّة التي تصنع واقعاً جديداً للمسرح العربي، من خلال التنظير المبذول، بما يحدث نوعاً من التجارب والتراكم الذي يفيد كثيراً في تطوير «أبو الفنون»، على الصعيدين المحلي والعربي.

ولفت مسعود إلى أن المسرح الثنائي يجد صدى خاصاً في نفسه، فهو النوع المحبب لديه، مشيراً إلى أن أجمل الأعمال التي قدمها على خشبة المسرح كانت تحمل فكرة الثنائيَّة هذه التي توصل رسالة المسرح بصورة مختلفة، موضحاً أن هذا النوع المسرحي بدأ ينتشر في بعض البلدان العربيَّة، ويجد اهتماماً خاصاً في الشارقة.

من الدورة السابقة

كتابة متميزة

الكاتب المسرحي صالح كرامة، تحدث بدوره عن خصوصيَّة الكتابة المسرحيَّة في العروض الثنائيَّة، حيث إن النص يبرز بصورة مختلفة في مثل هذه الأعمال التي تقع بين الدراما التقليديَّة وبين المونودراما، بالتالي فإن العروض تنهض على تلك الحواريات التي تجري بين الممثلين الاثنين، أو الشخصيتين داخل العرض، إذ يعتمد عليهما البناء الدرامي، مما يتطلب قدرة كبيرة على عمليَّة التجسيد والتشخيص، موضحاً أن النص المخصص للعرض يجب أن يخدم تلك الفكرة بقوة، إذ إن العمل المختصر يعتمد على التكثيف على مستويات عدة، من بينها الحدث الدرامي الذي ينهض على الفعل ورد الفعل، وذلك ما أشار إليه الفيلسوف أرسطو في تنظيره المسرحي، لافتاً إلى أن الكتابة المتميزة التي تهضم فكرة الثنائي تشكل إضافة وبعداً أساسياً في مثل هذا النوع من الأعمال.

وذكر كرامة أنه قد كتب العديد من النصوص الثنائيَّة، حيث يحتاج هذا النمط من التأليف إلى التكثيف بالنسبة للحوارات، حيث لا توجد سلطة تحرك الممثل سوى الحوار والبعد الدرامي من حيث تصاعد الحدث، إذ لا توجد شخصيَّة ثالثة، بالتالي فإن توزيع الأدوار ينهض على هذين الشخصين، وذلك الأمر يتطلب نصاً خاصاً وإخراجاً مبتكراً، فلابد من تكثيف الجملة الدراميَّة، وكذلك فإن النقلات المشهديَّة تكون في غاية الصعوبة، حيث إن الممثلين الاثنين هما من يقومان بعمليَّة تطوير الحدث والفعل الدرامي، وذلك بخلاف المسرحيات التي يشارك فيها عدد كبير من الممثلين.

ولفت كرامة إلى أن صعوبة العروض والأعمال الثنائيَّة تكمن في كثافة الدراما، حيث يقع عبء كبير على الممثلين الاثنين لتعويض العمل الجماعي في التمثيل على مستوى العروض الأخرى غير الثنائيَّة، فهذا الغياب في الشخصيات الأخرى يتم تعويضه من قبل الممثلين اللذين من الواجب أن يتمتعا بقدرات كبيرة وفائقة، ولئن كان من الضروري أن يكون النص مراعياً لتلك الجوانب لحظة كتابته، فإن أمام المخرج كذلك مهمة صنع مقاربة للنص بحيث تصنع عرضاً متميزاً يراعي فيه الكثير من الأبعاد والجوانب.

لآلئ

من جهته وصف الممثل والمخرج عبدالله راشد مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي بأنه «إحدى اللآلئ الثمينة التي تزين جيد (أبو الفنون) في الإمارات والعالم العربي أجمع، فهو فكرة بديعة خرجت من كنانة إدارة المسرح في دائرة الثقافة في الشارقة، واستطاعت أن تثبت وجودها بقوة في المشهد المسرحي، بل وأن

تتطور على مدار ثماني سنوات من الإبداع المتواصل»، مؤكداً أن الدورة الثامنة الجديدة ستحمل الكثير من التجارب الجديدة التي تدل على نضج المهرجان ورسوخه.

وذكر راشد أن المهرجان يعد واحدةً من العلامات البارزة في المشهد المسرحي الإماراتي، فهو يعبر عن مشاريع منتقاة أثبتت جدواها بعيداً عن التنافس، تمثلاً لفكرة الفن من أجل الفن، حيث استطاع المهرجان أن يفجر الكثير من الطاقات، ويبرز العديد من النجوم والأسماء المتألقة في سماء المسرح الإماراتي، حيث أصبح للمهرجان اسمه الكبير، ووجوده الفعال على خريطة الدراما والمسرح العربي، حيث صار يستقطب الكثير من الفرق العربيَّة المهمة التي تأتي إلى «دبا الحصن»، من أجل تقديم عروضها، وكذلك للمشاركة في الندوات والملتقى الفكري، وغير ذلك من أنشطة مصاحبة لهذا الحدث المهم.

وأشار راشد إلى أن النجاح الكبير الذي أصاب هذا المهرجان أغرى العديد من القائمين على أمر المسرح في عدد من الدول العربيَّة برعاية مهرجانات شبيهة تقوم على فكرة العروض الثنائيَّة، وهذا يؤكد المكانة الكبيرة التي وصل إليها «دبا الحصن للمسرح الثنائي»، وأن رؤية صاحب السمو حاكم الشارقة قد آتت أكلها وثمارها من خلال هذه النواة التي أنتجت مهرجانات مشابهة في العالم العربي، حيث قدمت هذه المنصة الكثير من المخرجين والممثلين المتميزين.

صرخات من الهاوية

صراع البوح والكتمان

قدمت فرقة مسرح كلباء عرضها «صرخات من الهاوية» نص عبدالله إسماعيل وإخراج وسينوغرافيا عبدالرحمن الملا، في إطار العروض المتنافسة على جوائز الدورة الرابعة والثلاثين من أيام الشارقة المسرحيَّة التي اختتمت أخيراً، وعرض العمل على مسرح قصر الثقافة، وهو يتميز بقضيَّة معاصرة، وشخصيات متصارعة، وحبكة جيدة، وصور إخراجيَّة ترسم لوحات جماليَّة باللون والديكور وأجساد الممثلين، جمعت تلك اللوحات ما بين الجمال الشكلي، واكتناز الكثير من الرموز والدلالات.

إبراهيم الحسيني
كاتب وناقد مسرحي من مصر

استطاع العرض صناعة عالم درامي مشحون بالأفكار، عالم يجمع بين تعقيدات العلاقات الإنسانيَّة وصراعات الضمائر الحيَّة، وذلك من خلال سرد حكائي تكتنفه لغة أدبيَّة تشكل قوامها حوارات معبرة، ومن خلال تضافر كل المفردات المرئيَّة من لون، وديكور، وملابس، ومكياج، وحركة ممثلين، التي بلورت ظهور لوحات فنيَّة جماليَّة متميزة.

تميز نص العرض ببنية دراميَّة متماسكة، تتفاعل داخلها الشخصيات في شبكة من العلاقات الإنسانيَّة المتداخلة التي تعبر في سيرورتها حدود الزمن والمكان، فمن خلال تعدد الأزمنة (الماضي، الحاضر، المستقبل) تتدفق الأحداث بشكل متواز، ليُعاد عبر هذا التدفق إحياء الذكريات القديمة التي ظنّها البعض قد ماتت، فالصراع الدرامي بين الشخصيات، الذي تمثله القوة المتمثلة في شخصيَّة الخادمة «سوار» ومعها كل من «ليث ومروان» من ناحية، وما بين حالة كتمان السر الذي أخفوه عن الجميع، لا يمكننا أن نعده صراعاً خارجياً بقدر ما يمكننا تصنيفه على أنه صراع داخلي بين الشخص ونفسه، بين المعلن من هذا الشخص وبين ما يخفيه، ويعد ذلك من أشد أنواع الصراع الدرامي.

وبعد قراءة النص نجد أننا أمام كاتب مسرحي جديد يمتلك لغة مسرحيَّة لها حساسيتها الخاصة، ويمكن رصد ذلك عبر عدّة مستويات، أولها ما يتعلق بجماليات اللغة الحواريَّة نفسها التي تستخدم التقديم والتأخير، والاستعارات والتشبيهات الجماليَّة، وهو ما يحيلها في بعض المواضع على التخييلات الشعريَّة، وثانيها ما يتعلق بعمليَّة السرد الدرامي للأحداث، ففي أحيان كثيرة تطغى اللغة الشعريَّة على اللغة الدراميَّة، وهو ما يتسبب إلى حد ما في تعطيل الدراما، كما ظهر ذلك في بداية النص، لكن الكاتب إجمالاً استطاع أن يوازن ما بين جماليات اللغة وضرورات الدراما، وهو ما ينبئ بظهور كاتب مسرحي جديد وواعد في المشهد المسرحي الإماراتي. فالنص يدور حول سر مكبوت منذ ربع قرن، إذ فرت سناء التي تزوجت خفية بهيثم، إلى المنزل المجاور لمنزله لتنجب الطفلة التي رفض إنجابها بشدة خشية أن ينكشف أمره لزوجته الأولى وابنه منها، فيقع في مشكلات هو في غنى عنها، وتلد سناء الطفلة ليس بعيداً من بيت زوجها المتخفي، بل في بيت عماله، وتموت أثناء الولادة فلا يجد العمال وهم ثلاثة؛ الزوجان سوار وليث، والعامل مروان، بعد أن علموا بالقصة من سناء، إلا أن يأخذوا الوليدة ويضعوها في مدخل بيت هيثم، ولا يكشفوا له أنها ابنته، فيرعاها وتكبر ويقرر ابنه البكر أن يتزوجها، ومن هنا تبدأ حبكة المسرحية، حيث سيتعين على العمال الثلاثة الذين عرفوا السر واحتفظوا به أن يكشفوه قبل أن يتزوج الأخ بأخته.

الأحداث هنا تنقسم وعن طريق تداخل الأزمنة بين زمنين، أولهما زمن ميلاد الطفلة وموت أمها، وثانيهما زمن اللحظة الحاضرة التي يعاد فيها تجسيد الأحداث الماضية من أجل إضاءة وفك تعقيد اللحظة الدراميَّة الراهنة، والفرق بين الزمنين ربع قرن كامل، وهو ما يعني أن أحداث الماضي زحفت على الحاضر وأفسدته، وقد حدث ذلك بسبب عودة أحد الخدم الثلاثة «مروان» ليكشف الحدوتة القديمة ويفضح السر المكتوم، مما يتسبب في نهايات محتومة للجميع ومحكومة بالجنون وعذابات الضمير.

بدأ الكاتب نصه منطلقاً من اللحظة الحاضرة، وبدأ يعود عن طريق تقنية الاسترجاع المسرحي لسرد الأحداث الماضويَّة، واستخدم إلى جوار الشخصيات الواقعيَّة شخصيات افتراضيَّة منها «الأصوات» التي تطارد «سوار» وتعادل ضميرها الحي وتستحثها على إعادة التوازن إلى نفسها بإعلان السر الذي اجتهدت كثيراً في إخفائه، وتقنية كتابة النص تقترب من شكل السيناريو السينمائي، ومن بعض مواصفات شكل القصيدة التي تتفاعل داخلها أصواتها بكل أشكالها وحالات بوحها وعذاباتها، فالذاتي والعام بما يحملانه من رموز يكشف كل منهما الآخر، ففكرة الأصوات التي يعتمدها النص هنا بمثابة شخصيَّة دراميَّة رمزيَّة، تعادل تماماً شخصيَّة «مروان» الذي عاد من سفره بعد عمر طويل ليفضح السر.

تشــكل هذا الصراع وتكوّن عبر ســنوات طويلة ثم انفجر فجأة في دواخل الشــخصيات، بخاصة شــخصيَّة «ســوار» التي أظهرت طريقة من طرق انقســام الذات الإنســانيَّة على نفسها، انقسام ما بين قدرتها على التماســك من ناحية والاســتمرار في إخفاء السر،

وما بين لحظة الانهيار القادمة حين لا تتمكن من مواصلة الكتمان، وهو تجاذب ما بين الحفاظ على التقاليد والشــكل الاجتماعي، وما به من مصالح اجتماعيَّة مكتســبة، وما بين صرخات الضمير الحي والقدرة علــى مواجهة الذنب، وهو ما من شــأنه خلق توتر درامي يدفع بالأحداث نحو ذروتها المأســاوية إذا ما أحسن استخدامه كما هي الحال هنا.

والأخطاء التراجيديَّة التي ارتكبها «ســوار وليث ومروان» كامنة داخل شــخصياتهم منذ لحظــة تقرير مصير الطفلــة بوضعها أمام بيت هيثم، وما دفع تلك الأخطاء التراجيديَّة للظهور والســيطرة هو تلــك الحالة من حالات إحياء الضميــر، وفكرة الضمير التي يقررها النــص ومن ثم العرض داخليَّة وخارجيَّــة في آن، تعبر عن وجودها بكلتا الطريقتين، داخليَّة بمعنى أنها كامنة داخل «ســوار» من خلال الأصــوات التي تهاجمها ليــل نهار، وداخل الشــخصيتين الأخريين «ليث، مروان»، تلك الأصوات تنبع من داخل نفوسهم المعذبة وتؤشر لهم على الذنب، وتظهر خارجيَّة تارة أخرى عندما تظهر مجسدة في شخصيَّة «مروان» العائد بعد غياب، الذي يصطدم بشخصيَّة «سوار» دافعاً إياها لإفشاء السر، وهو ما ينتج عنه تحوّل درامي وانقلاب في شخصيَّة «سوار» يدفعها إلى ما يشبه الجنون بسبب عدم قدرتها على مواجهة تلك الأشكال المختلفة (الداخليَّة والخارجيَّة) التي تجسّد بها الضمير واقعاً لا مفر منه.

إذا كانت تلك هي حالــة النص الدرامي في تقنيات كتابته، فما هي حالة الاشــتغال الإخراجي التي اعتمدهــا المخرج عبدالرحمن

الملا؟ وهو أحد المخرجين البارزين في مســيرة المسرح الإماراتي، وله أعمال كثيرة ســابقة تختط لها سمات بارزة تميّز مسيرته، منها: الاهتمام بالقضايا الإنسانيَّة المعاصرة، التكوينات الصوريَّة الجماليَّة التي تشــترك فيها حركــة الممثل مــع قطع الديكــور المتحركة مع لحظــات الإضاءة، كما أن الملا من المخرجين الذين يحبون الممثل وبالتالي يهتمون بحركاته وسكناته وطريقة نطقه.

وعند تعامله مع نص «صرخات من الهاوية» لم يســر على نهج وترتيب النص الدرامي نفســه، بل قفز في بداية عرضه إلى منتصف النــص، منذ تلك اللحظــة التي وضع فيها «ســوار وليــث» الطفلة الرضيعة أمام بيت «هيثم» وذلك عبر مشــاهد قصيرة وسريعة لكنها مشــحونة بالانفعال، غلفتها الموسيقى فصنعت منها إيقاعاً سينمائياً يعتمد على توالــي الصور بطريقة «الفوتومونتاج»، ثم بدأ يدلف بنا إلى عالم النص بتشــابكاته الممتدة دراميــاً وزمنياً ما بين الماضي والحاضــر، وهو ما جعــل اللحظة الدراميَّة الواحدة تكتنفها أشــباح الماضي وأصوات الضمير وعذابات اللحظة الحاضرة بشــكل متدفق يصعــب فصله، والميزة الرئيســة هنا في عمــل المخرج هي متوالية الصــور التي صنعها العرض، ثمة خطة إضــاءة منحت العرض رؤية جماليَّــة متميزة، تحريــك قطع الديكور من أي نقطــة داخل فضاء المســرح إلى أي نقطــة أخرى وكأننا أمام ممثل مــن نوعيَّة خاصة يشــغل الفضاء المسرحي تماماً كالممثلين هو الديكور، ولأن المخرج هو الســينوغراف فهو بالتالي المتحكم في متوالية الصور الجماليَّة المنحوتة داخل فضاء المســرح، التي ما إن تكتمل واحدة منها حتى تنهدم ليعاد بناء غيرها.

ولا أعرف مــن المحظوظ بوجود الآخر إلى جواره، هل المخرج محظــوظ بممثليه، أم العكــس، لكن الواضح أن هنــاك تناغماً في العمليَّة الفنيَّة كلها، فنحن أمام مجموعة متميزة من الفنانين، أولهم الفنانة عبير الجسمي، التي استطاعت تأدية دورها بتوازن ودقة من دون صراخ، انفعالاتها محسوبة وحركتها تميل للارتعاش وكأنها كانت

تحمـل ذنبهـا ورغباتها الدفينة فوق كاهلها في كل خطوة، تسـاوت لديها فـي جماليـات الأداء التمثيلي لحظات الصمـت مع لحظات الأداء، فهـي ممثلة تعرف كيف تلفت النظر إليهـا كلما تحدثت، أما عادل سـبيت فكان أداؤه متزنـاً ما بين الانفعال والهـدوء، له نبرة صوتيَّـة متميزة وواضحة، قادر على الإمسـاك بزمام الكلمات ومن ثم المشهد الدرامي، علا باشا هي الأخرى تميزت بأداء ثابت وقوي وقدرة على إظهار حالة الانفعال الداخلي الشـديدة من دون مبالغة وبهدوء شـديد، عيسـى مراد كان ميالاً في أدائه للحركة السـريعة والمزاج الانفعالي وهو ما يتطلبه دوره، الأمر نفسـه يتكرر مع علاء سـبيت برغم أن لديه قدرات تمثيليَّة كبيرة لكنه لم يسـتغلها جميعاً، سـامية البهجة برغم ظهورها القليل بالمقارنة بالآخرين فإنها ممثلة تمتلك قدرات خاصة، في اعتقادي أنها سـتحتل مسـاحات أكبر في عروضها القادمة.

ولأن العرض يقوم بالأساس على زمنين دراميين مختلفين تفصل بينهما مدة طويلة كافية لتغيّر شـكل الممثل، لذا كانت هناك أهميَّة كبيـرة لوجـود المكياج داخل العـرض، وهو ما قدمـه حميد حبيب بمهارة عالية دلّـت على موهبته وحوّلت الشـخصيات الدراميَّة من كونها شابة إلى عجائز فجأة، وبرغم أن المساحة الزمنيَّة قصيرة بين ظهور شخصيات «سـوار، الليث، مروان» شباباً تارة وشيوخاً أخرى، فإنه كانت هناك سـرعة في التعامل مـع المكياج ودقة واضحة في التنفيـذ، وهو ما يجعل المكياج بطلاً ومكمـلاً للصور الجماليَّة التي راكمها العرض المسرحي.

كما ابتعد الملا عن أشـكال السـرد التقليـدي واختار أن يحكي الحكايـة بطريقته التي تخلط الأزمنة والأمكنـة وتقوم على التأخير والتقديم في الأحداث بما يشـبه لعبة البازل، وهو ما يجعل للحكاية غموضاً لا ينكشـف إلا مع تمامها؛ فلقد بدأ كما قلنا على عكس بداية النص من منتصف الحكاية ليعود بعدها إلى سـرد تفاصيل الماضي، تم هذا السرد المرئي عبر تقسيم الخشبة إلى أمكنة متعددة، وبالتالي أزمنة أيضاً، كانت الإضاءة فيها بمثابة شـخصيَّة دراميَّة فاعلة؛ حيث تحوّلـت البؤر الضوئيَّة إلى أصوات جديـدة تظهر كما لو كانت هي الأخـرى ضمائر يقظة تُلاحق «سـوار»، بينما عبّرت الظلال الواقعة ما بين الأمكنة وبعضها على اختلافات زمنيَّة تفصل الماضي بأمكنته عن الحاضر بأمكنته.

أما الديكـور بحركته الموازية لحركـة الممثلين فقد ظهر مرناً وطيعاً ودالاً في الوقت نفسـه، يتحوّل بسلاسة من التعبير عن مكان إلـى التعبير عن آخر، فمن غرفة نوم إلى فناء منزل ثم إلى شـارع وذلك بتغييرات بسـيطة تمت في سلاسة وبخفة ورشاقة عالية ومن خلال لحظات إضاءة تكاد لا تشـعر بوجودها من شـدة نعومتها في الانتقال من مشـهد إلى آخر، تبلور ذلـك أيضاً من خلال المؤثرات الصوتيَّة التي عبرت عن سخونة وتحولات اللحظة الدراميَّة.

وبالرغم من بدء العرض بلحظة ساخنة هي لحظة وضع الطفلة أمام بيت هيثم، فإن الإيقاع العام له لم يكن بالسخونة نفسها بخاصة في الثلث الأول من العرض، ربما يرجع ذلك إلى أحد أمرين؛ أولهما الطول النسـبي لحوارات النص فـي البداية، تلك الحـوارات التي دارت بين «سـوار وليث والأصوات» واستمرّت على وتيرة بطيئة في بداية النص المكتوب على مستوى التقدم الخطي للحدوتة، وبالتالي مسـتوى التوتر الدرامي، وظـل ذلك حتى لحظة ظهـور «مروان» التـي انطلق فيها الحدث الدرامي للأمام، فتلك اللحظة هي البداية الحقيقيَّة للدراما، وربما مثلت لحظات التمهيد التي تلت مشهد إلقاء الطفلة في الشـارع نوعـاً من الإيقاع النفسـي الرتيب الذي يعتمل داخل نفس «سوار» ويطاردها كأشباح مارقة.

والعرض لم يقدم عبر صراعاته النفسيَّة الداخليَّة والخارجيَّة وما اكتنف ذلك من كوابيس وتأنيب ضمائر ومصير مأساوي للجميع، لم يقـدم حلاً درامياً واضحاً ومغلقاً للصراع، بل ترك الشـخصيات في معاناتها وترك جمهور العرض يستخلص ممّا رآه النهاية التي يريدها، فالحل ليس في يد العرض ولكنه في يد متفرجيه، وهم وحدهم من لديهم القـدرة على إيجاده، فليس من وظيفـة الفن تقديم الحلول، لكن من أهم وظائفه طرح الأسئلة.

إجمالاً تدور أفكار العرض حول الكتمان وما يلحق به من شـعور بالذنب يُشـكل عبئاً أخلاقياً يدمر الشـخصيات مـن الداخل، حيث تتحول الأصوات الداخليَّة لهم إلى تعذيب نفسـي، وتتجسد المعاناة النفسـيَّة عقاباً على صمتهم عن الظلم؛ وما النهايَة المفتوحة بدون وجود حل واضح إلا دعوة من العرض لمشاركة المتفرجين.

عبدالرحمـن المـلا (1977) مخرج وممثـل إماراتي، عضو جمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح، استهل مشواره في المجال الفني عام 1994، وأخرج للمسرح مجموعة من العـروض منها: «الزلة» 2010، و«أمس.. البارحـة» 2012، و«ونيـن غبيشـة» 2017، و«عازف الربابة»، و«الدنيا سوق»، و«عايلة فاصلة» وغيرها. نـال جائـزة لجنة التحكيـم الخاصة عـن إخراجه مسـرحيَّة «قائمـة الخديـج» فـي الـدورة (32) مـن أيـام الشـارقة المسـرحيَّة، كما رشـح لجائزة الإخراج عن مسـرحيَّة «سـجن القردان» في الدورة (32) مـن التظاهرة نفسـها، وفـي دورتهـا (34) نال جائـزة الإخـراج عـن «صرخـات مـن الهاويـة».

المؤسسة
ملحمة الهروب من الجحيم

يقترح العرض المسرحي دائماً نصاً نقدياً يحاول مواكبته حيناً، ويتخلف عنه ويضيء له أحياناً أُخرى، إلا أن هذا الطرح قد لا ينفع مع مسرحيَّة «المؤسسة» لمخرجها البحريني عيسى الصنديد، التي قدمت أخيراً في مهرجان المسرح العربي بمسقط، فالعرض المقتبس عن نص أنطونيو بويرو باييخو (1916 - 2000) اجترح مساحات متعددة للقراءة، ونحا إلى تجريبيَّة صارمة على مستويات متعددة.

سامر محمد إسماعيل
ناقد ومخرج مسرحي من سوريا

لربما كان المستوى الأكثر بروزاً في العرض هو قدرته على تقديم أسلوبيته الأدائيَّة وتصديرها بشكل نهائي في خطاب الجمهور، وتحقيق عمليَّة كسر إيهام حاسمة، فالمكان المتخيل للعرض يضعنا مباشرة في صلب اللعبة، وهذا ما يحسب مباشرةً لرؤية المخرج، وقدرة هذا الأخير على تحقيق امتثال الأداء لرغباته وتصوره العام عن نص الكاتب الإسباني.

يروي عرض «المؤسسة» (فرقة مسرح الصواري) حكاية مجموعة من السجناء الذين تشغلهم هموم علميَّة وفكريَّة، لعل أبرز شخصيَّة بينهم هي «توماس» (عمر السعيدي)، الذي سنكتشف أن كل ما نراه على الخشبة ما هو سوى نوع من التخيلات التي يراها داخل زنزانته الفرديَّة. ليس السجن هنا عالماً مستحيلاً للحياة بالقدر الذي تصوّره المسرحيَّة ككابوس جحيمي مطبق. هذا الجو المنقبض لن يسمح بالتنفس خارج جدرانه الكالحة، ولن يكون سهلاً تصور الحياة خارج أسواره الكتيمة. خارج بواباته المؤصدة بإحكام على سبعة رجال يرتدون زياً موحداً. سبعة رجال تطل عليهم «بيرتا» (عاليَة إبراهيم) المرأة التي تستجديها مخيلة توماس من خارج الجاثوم البصري الذي يحاصره كما يحاصر شخصياته المتخيلة.

النظام الصارم داخل المؤسسة والانضباط في أوقات توزيع الطعام والراحة والتنفس؛ ليست شيئاً أمام صراع يبدو جلياً بين شخصيات المعتقل الأسطوري، فهناك «توليو» (علي أبو أديب) الذي يسخر من الوضع القائم، وهناك «أسيل» (زكريا الشيخ) الطبيب المسؤول الفاتر إزاء ما يجري من تجاوزات، وهناك كل من «ماكس» (كامل البوسعيدي) و«لينو» (علي الفردان) المنهمكين في متابعة أبحاثهما العلميَّة. الرجل المريض (عبدالرحمن إسماعيل) أيضاً سوف ينتهي بعد صحوات وفتور إلى موت محقق، وذلك بعد أن نراه كيف يحيله المرض إلى كائن أقرب إلى حيوان يدب على أربع. وسط هذه الهستيريا المتصاعدة لا يترك لنا الصنديد مجالاً للشك في واقعيَّة أحداثه، فممثلوه انخرطوا تماماً في قواعد اللعبة المتفق عليها. توجه الأداء كان واضحاً منذ بداية العرض الذي قدم على «مسرح العرفان» في العاصمة العُمانيَّة.

لم يأخذ ممثلو «المؤسسة» مسافة من الأدوار التي يقومون بأدائها، بل على العكس، كان واضحاً المضي إلى أقصى أنواع الانغماس في الدور، لكن من دون التخلي عن تلك التشاركيَّة في الرسم الحركي للشخصيات، فالجسد لم يكن هامشياً في العرض، بل كان الحضور الأبرز لتعبيرات جماعيَّة جعلت من هذا الجسد إشارة للعالم الداخلي المركب للممثل، ناهيك عن البعد الجمالي الذي حاول الإخراج توظيفه ضمن السياق العام لأحداث المسرحيَّة. الانصياع والتمرد، الألم والخوف، الطاعة العمياء وفقدان

السيطرة على الحواس. كلها ثنائيات دفعت العرض إلى تمرير مقولته عن القمع في بلدان العالم الثالث.

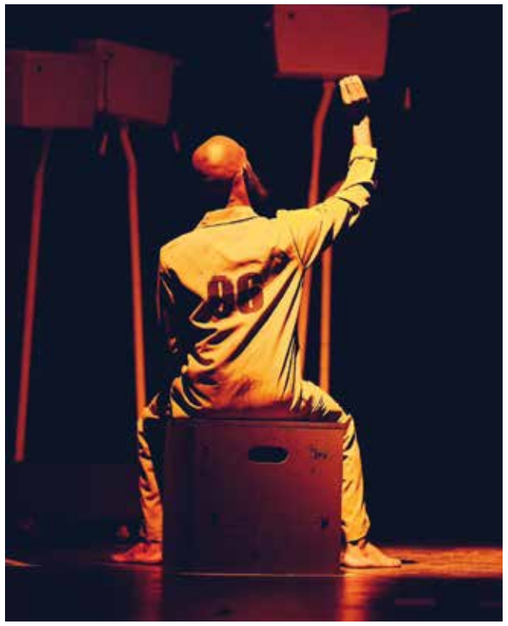
عالم المعتقل هذا بناه الصنديد بأجساد ممثليه جنباً إلى جنب الضوء والظلال والدخان. سينوغرافيا (علي حسين ميرزا) اعتمدت في ديكورها هياكل لمراحيض ومغاسل يتم تحريكها على منصات نقّالة. ليس أكثر من ذلك. أجل هو تقشف مقصود أتاح للممثل أن يكون عنواناً رئيساً لمسرحيَّة «المؤسسة». ممثل قادر على ملء فضاء كامل من الحركة والأداء الصوتي وحضور جسدي غير تقليدي. بهذا

المعنى كان هناك ما يشبه وحدة أسلوب واضحة، وتوظيفاً لعناصر العرض في خدمة الممثل، لا عناصر تزيين وزركشة. تنويع منابع الضوء (جعفر غلوم) والفراغ الذي رسمه عيسى الصنديد تكفلا بإدارة الممثل ضمن مناخ فتح شهيَّة الأداء على آخرها.

وكان لافتاً إلى حد بعيد طريقة إلقاء الحوار. المقاطع الصوتيَّة المجزأة على ألسنة الممثلين، أضفت هي الأخرى طقساً لتوليفة العرض. توليفة من الصراخ والعدميَّة والشعور بعبثيَّة الحياة ولا معقوليتها، حين ينتهي الإنسان إلى مجرد خردة بشريَّة، فيساق إلى ساحات الإعدام كما تساق الشاة إلى الذبح. لم يصور العرض هذه اللحظة، لكنها كانت ماثلة طيلة الوقت. سجناء في ذهن سجين يعاني من مرض الشيزوفرينيا. فصام جماعي لا يبقي ولا يذر. صراعات فرعيَّة داخل صراع لعالم الشخصيَّة الرئيسَة. صحيح أنه صراع يجري داخلياً، لكنه يلقي بظلاله على كائنات افتراضيَّة. كائنات تتغذى من ذلها اليومي، من قتامتها الداخليَّة، وعوزها الشديد إلى التماس الرأفة والشعور بالتعاطف.

يبدو العالم النفسي لكل ممثل واضحاً في تأثيراته على حركة الجسد، فالظهور مقوّسة، والرؤوس منحنية، والوجوه مكفهرة، كل ذلك لم يكن ليعني شيئاً لولا توجه الأداء جماعياً، ومن ثم كتابة مونولوغات لكل شخصيَّة، فالطبيب والمفكر والمريض والمساعد والمرأة، جميعهم في «المؤسسة» واقعون تحت سطوة جلاد خفي. جلاد يطبق حتى على أحلامهم. اللعثمة والتأتأة لا تنبعان من فراغ، فالألسن شبه مربوطة إلى سلاسل حديديَّة. أصفاد توثق الجسد وتجعله يئن تحت سياط السجان ورغبته في ضعضعة الضحيَّة وتوريمها عاطفياً.

لا يستغني عرض «المؤسسة» عن الموسيقى والمؤثرات الصوتيَّة (عيسى الصنديد)، بل يجعلها بمثابة ممثل رئيس، موسيقى تآلفت هي الأخرى مع الشرط الفني للعرض، ولاسيما في مشاهد دخول المرأة بيرتا ورقصها مع توماس، أو في مشاهد موت الرجل المريض بعد صراعه مع الداء والجوع والخوف. شخصيات تتبع مع كل «موتيف» موسيقي يجعله الصنديد فاصلة في الأداء الحر والمنعتق من قوالب الأداء التقليدي، إذ لا يفسح كل هذا التناغم في الحركة والصوت والموسيقى مجالاً لانحرافات عنها، بل يصر العرض حتى النهاية على تجسيد حالة إنسان ينتظر لحظة إعدامه. إنه العالم والمفكر والكاتب الذي استحال العالم أمامه إلى مصح وسجن في آنٍ معاً. هي أسلبة عالية للخوف البشري المزمن من الموت والمرض



والمجهول، ثلاثيَّة أبيقور الشهيرة التي حاول القائمون على عرض «المؤسسة» ترجمتها في فرجة باهظة أدائياً وبصرياً.

لا حدود لاختبار ألم الإنسان وعجزه في هذا المعتقل الذي تصوره «المؤسسة»، إلا أن موت الرجل المريض سيفاقم الصراع بين الشخصيات الأُخرى، وخصوصاً بعد أن تدور الشكوك حول موته، وكيف يتم تقتير كميات الطعام والماء على السجناء. كلاب بافلوف وشَرطيته تحضر هنا بصفتها منعكساً شرطياً يسيل معه لعاب السجناء دون تقديم وجبات إضافيَّة من الغذاء والشراب، وصولاً إلى تحطيم الإنسان من الداخل، تهشيمه وزعزعة ثقته بالآخر. لحظة يطلقها العرض كالرصاص الحي على المتفرجين، فمسرحيَّة «المؤسسة» لا تدع الجمهور وشأنه، بل تسعى لجعل المتفرج يخوض في عوالم شخصيات هاربة من الجحيم. حرفياً وبلا مبالغة سعى المخرج عيسى الصنديد إلى توريط المتلقي في لحظات معينة من العرض. لحظات من تشويه الكائن الإنساني وتحييده وإرغامه على الرضوخ لآلة النظام المرعبة.

مسرح القسوة هذا لا يخفي ولعه بـ «البيوميكانيك» ولا بالتقيد الصارم بهندسة فيزيولوجيا الجسد. الحركيَّة المنضبطة والصارخة في تعبيراتها وقدرتها على توليد الدلالة. إن مسرحيَّة «المؤسسة» بهذا الشكل أعطت تأثيراتها العميقة على لحظة التلقي في الصالة، وجعلت الجمهور - أو على الأقل من قابلتهم بعد العرض - يشعرون بعبء هذه اللحظة وطزاجتها. طزاجة لا يمكن تجاهلها في صياغة قراءة نقديَّة تسعى للإحاطة بما قدمته «فرقة مسرح الصواري»، ليس حجم الجهد المبذول من قبل الممثلين وحسب، بل من هذا التأمل العميق لنص بابيخو، والقدرة على تقديم إجابة مختلفة له، فالنسخة العربيَّة التي قدمها الفنان البحريني لا شك أنها ستظل مقترحاً لافتاً، ولقد عكست تطوراً كبيراً في الخروج على الصيغ المسرحيَّة السائدة عربياً. على الأقل يمكن الإشادة بذلك دون تجاهل «المونوتون» الذي دخل فيه الأداء في مقاطع من العرض، لكن ما يشفع لذلك برأيي هو الإصرار على تصدير تجربة مغايرة تكون فيها الجرأة الفنيَّة بطلاً مطلقاً.

بطاقة العمل

الممثلون: عمر السعيدي (توماس)، زكريا الشيخ (أسيل)، عاليَة إبراهيم (بيرتا)، علي الفردان (لينو)، كامل البوسعيدي (ماكس)، علي أبو ديب (توليو)، عبدالرحمن إسماعيل (الرجل المريض)، يوسف عبدالله (المسؤول).

سينوغرافيا: علي حسين ميرزا.

إضاءة ومكياج: جعفر غلوم.

عيسى الصنديد: مخرج مسرحي مواليد البحرين عام 1987. يحمل شهادة بكالوريوس في الفنون المسرحيَّة - تمثيل وإخراج، المعهد العالي للفنون المسرحيَّة - الكويت 2016. عضو مسرح الصواري - مملكة البحرين - 2006. حقق عدة عروض أبرزها: «الزومبي»، و«الرجل الذي تحول إلى تشيخوف»، و«كلاشيه»، و«رماد من رماد».

كعب ونصف حذاء

خيمياء القبح والجمال

كما علمنا الشـاعر الفرنسي شارل بودلير من خلال ديوانه «زهور الشر»، حين قال «أعطيتني الطين، فحولته إلـى ذهب»، كيف نحول القبـح إلى الجمال والطين إلى ذهـب، يقودنا العمل المسـرحي «كعب ونصف حذاء» للمؤلـف والمخرج الإماراتي محمد صالح السـيدي، في تجربـة «خيميائيَّة» نوعيَّة، تحـول إثرها مكان يضم حاويـات قمامة إلى عالم فني سـاحر بديع، أضفى على الفضاء الركحي لمسـة شـاعريَّة مميـزة. كأن الإضاءة الزرقاء في عمق الركح تهيئنا إلى شـيء ما سيحدث، شيء ما من قبيل التحولات الجماليَّة والوجدانيَّة، لاسيما وأن العنوان: «كعب ونصف حذاء» كان بمثابة التمهيد الذي أثار مخيلتنا وفضولنا لغرابته.

فائزة مسعودي
ناقدة مسرحية وإعلامية من تونس

فالعنوان يمثل السيميائيَّة الأولى، التي يتجلى من خلالها خطاب الأثر الفني، وهو العتبة التي نجتازها لكشف خبايا العمل الإبداعي.

في البداية، انكشـف الضوء عن جسد مثقل بالهموم والأحزان، يتلوى من شدة الجوع والبرد الذي ينخر عظامه في جو قاتم، كئيب. المكان عارٍ وفارغٌ، لا تؤثثه سـوى حاويات قمامة، وكما نعلم، هاته الحاويات ترمز للأشياء الزائدة، المتروكة، غير المرغوب فيها. كذلك كانت الشـخصيَّة المشردة، شخصيَّة الشاب في عمر الزهور، لا تزيد قيمة أو أهميَّة عن الفضلات، فهذا الشـاب منبوذ، وحيد، مشرد في الشوارع التي يسودها الفراغ، والوحشة، والبرد، والأمطار.

ولكـن هذا المكان القذر سـرعان ما تحول إلـى فضاء جميل بفضل المشـرد، عندما أخرج بعض الدمى، لتشاركه الحديث، وتملأ وحدته حضوراً وأنسـاً، فتعوضه حرمانه مـن عاطفة العائلة ودفئها، وتبرئه من آلامه الشـديدة، وتشـبع رغباته، وتعـوض حاجته الملحة لتغذية روحـه وقلبه من خلال دفء عالم العرائـس، ليمتلئ الفراغ حباً وجمالاً وألفة. فقد فاجأنا هذا المشـرد برهافة إحساسه وروحه انطلاقـاً من نوعيَّة الفضلات التي جمعها من القمامة وحافظ عليها ليشـيد عالمه الجديـد، وعلاقاتـه الغريبة النوعيَّـة: عرائس، ورود بلاسـتيكيَّة، قنينة بها القليل من العطر، فستان، وحذاء أحمر. اتضح أنـه يحتفظ بها ليهديها إلى امرأة مشـردة مثلـه، أحبها وأصر على ملاقاتهـا واقتحام فضائها، وهو حيز من المكان الذي تنتشـر فيه الحاويات، جعلت منه خلوتها الخصوصيَّة للنوم والاستراحة.

مـا يميز العرض المسـرحي، هو مزْجه بين تعبيرات مسـرحيَّة مختلفة، تتنقل عبرها الشـخصيَّة من شـاب مشرد إلى فنان تحريك عرائس، ثم إلى منسق مشهد لمسرح الأشياء (الحذاء والكعب). يتحول فضاء القمامة إلى فضاء ساحر جميل، يكتشف المشاهد من خلاله، عالم الدمى، تلك العرائس التي تسـتأنس بها الشـخصيَّة المشـردة وتمـلأ الفراغ: فراغ المكان وفتور العاطفة. ثم ينتقل المشـاهد من عالم العرائس، ليكتشـف فن مسرحة الأشـياء البديع، وكيف تتحول فردة حـذاء وكعب إلى عاشـقين في لقاء رومانسـي حميم، وكيف تتحول حاوية الزبالة إلى طاولة عشاء، يدور حولها حديث رومانسي في مكان لطيف يلتقي فيه الأحبة، فينسـى المشاهد مع الشخصيات طبيعة المكان الحقيقيَّة ولو لبرهة من الوقت، ولو إلى حين.

لقد مثلت المسرحيَّة دعوة صارخة لتخطي بشاعة العالم وقسوة الحياة وخلق الجمال من اللاشـيء. انتقلت الأشـياء من السلبيَّة إلى الإيجابيَّـة، وانتقلت معها أيضاً الشـخصيات النكـرة المنبوذة التي لا نعرف أسـماءها ولا عوالمها إلى ذوات لطيفـة قريبة منا، نحبها ونعرفها، برغم تشردها وعيشها بين حاويات الزبالة في الشارع، في تلك الأمكنة الوسـخة القبيحة التي سرعان ما تحولت إلى فضاءات جميلة من وحي خيال الشخصيات.

جماليَّة التشظي

اتسـم فضاء الركـح بتعدديَّة المكان. فضاءات متشـظية تتمزق شـخصياتها بين ذاكرة الماضي الأليم والحاضر الأكثر ألماً وحرماناً وقسـوة. يتجلى هذا التشظي من خلال الستائر المنفصلة على شكل أعمـدة في العمق، وكذلك من خلال انبثاق فضاءات متعددة تضيئها الذاكرة عبر الفلاش باك الذي يأخذنا تارة إلى منزل الشـاب الذي طـرده أبوه، وتارة أخرى إلى المكان الـذي اغتصبت فيه البنت. ثم تتواتـر أمكنة أخرى من وحي الخيال، كتلـك التي تنبثق من عوالم الدمـى المتحركـة، أو تلك التي يتخيلها الشـاب للاحتفـاء بحبيبته (صالون أو مطعم راق). يتحول هذا الفضاء باسـتمرار ويتغير حسب اختلاف الأزمنة والسياقات بين الواقع والخيال، الماضي والحاضر، الأليف والساحر، الواقعي و«الترنسدنتالي» المتعالي.

على هذا النحو يتجول المشـاهد بيـن الأمكنة المتعددة بفضل المخـرج الذي نجـح في الانتقال بـه من مكان إلى آخر بسلاسـة واقتـدار وتمكـن من وسـائل الإضـاءة الركحيَّة. يرجـع ذلك ربما لتخصصه بوصفه تقني إضاءة، وأيضـاً، لرؤيته بوصفه مؤلفاً للنص ومخرجاً. بمعنى أن هاته التعدديَّة في التخصص أعطته ربما أريحيَّة فـي التعامل مع الركح لإنتاج المعنـى بأكثر فاعليَّة وأكثر مصداقيَّة، وكذلـك التميـز في إنتاج مسـرح مركب بمزجه بيـن تعبيرات فنيَّة مختلفة في العمل نفسـه. ربما لأنـه يتوق من خلال هذا التنوع إلى ملامسـة مفهوم «المسرح الشـامل». والحقيقة أن هذه البنية الفنيَّة المركبـة التي صاحبت التطور الدرامي للشـخصيات، أعطت إيقاعاً خاصاً للعرض المسرحي، وشـدت انتباه الجمهور من دون السقوط في الملل. ولكن!

برغـم فرادة الفكرة التي بُنيت عليها المسـرحيَّة، فإنها لم تخل من بعض الثغـرات التي يمكن تفاديها بالعمـل على بعض العناصر المهمـة بأكثر دقة وسـيطرة وتكثيف لإصابة الهـدف المرجو منها، لتتخلص المسرحيَّة من بعض الشوائب التي يمكن أن تمس جوهرها.

مثلاً، في المشـاهد التي يتم فيها استحضار أمكنة الفلاش باك، كان مـن الممكن إخلاء الركح من الحاويات والاكتفاء بإضاءة ترمز إلـى الرجوع إلى الوراء، وانبثاق الذكريات. بذلك نقلل من التحميل الزائد للركح ونريح أعين المشـاهد من الإرباك البصري جراء ثقل الديكور غير المبرر بالنسبة لفضاءات الفلاش باك.

في هذا المسـتوى، في تقديرنـا، كان من الأفضل أن نتعامل مع الركـح في عرائه وفراغه، حتى نسـلط الضوء على مـا علق بذاكرة الشـخصيَّة في أبعادها الأكثر دراميَّة، سـواء بالنسـبة لمشهد قسوة الأب على الشـاب، أم فيما يتعلق بمشـهد العنف الجنسـي والتعدي على الكرامة الإنسـانيَّة للبنت. كان من الممكن الاكتفاء بالعمل على الإيحاء عبر لغة الإضاءة والتقشف المادي للديكور، كما أشار إلى ذلك غروتوفسـكي في تصوره الجمالي للفضاء والركـح. فعبر الإيحاءات يمكن أن تغذي مخيال المشـاهد لرؤية الفضـاء بأكثر أريحيَّة وأكثر تحرر وأكثر فاعليَّة. ومن ناحية أخرى، كان من المستحب، في مقاطع من المسـرحيَّة، أن نتخلى عن الإضاءة الخلفيَّة الزرقاء غير المبررة، وأن نرمز لآخر المساء أو الليل بإضاءة خافتة وكفى.

خاتمة

هذه قراءتنا للعرض الذي مسـنا في دواخلنا ومشاعرنا. جمال الشخصيات ورهافة مشاعرها، بخاصة الشاب الذي أبدع في تصوير ذاتـه الرقيقة الرهيفـة الحساسـة الفنانة المكتفيـة بالقليل لتصنع الكثير، وبرغم انكسـارها في آخر المسـرحيَّة وفشلها في نيل محبة البنت ولطفهـا وتماهيها مع عالمه، وبرغم مغادرته المكان مخذولاً، ساخطاً على قساوة البنت وعنجهيتها وتمردها عليه بتهشيمها لعرائسه واندفاعهـا وتهورهـا، حتـى وإن كانت ربما على حـق، فإنه غمرنا بفلسـفته للحياة وللإنسـان وللزمن. وما المانع في الاكتفاء بنصف حذاء إذ يمكّننا من شق الطريق إلى ما هو أفضل؟

كانـت المقاربة الجماليَّة مهمة في طرح الفكرة الأساسـيَّة التي بُنيـت عليها المسـرحيَّة، وهي فكرة مهمة جـداً وأهميتها تكمن في طرافتهـا وفرادتهـا، وهي غير مسـتهلكة على الأقل في المسـرح العربـي عموماً. كذلك التنـوع والمزج بين تعبيـرات فنيَّة مختلفة: مسـرح الجسـد، وفن العرائس أو الدمى، ومسرح الأشياء، فيه أيضاً مزج بين التقنيات الخاصة بكل تعبير، أعطى للعمل جماليَّة مضاعفة وعمقاً آخر وتنويعاً يشد من انتباه المشاهد فلا يمل ويواصل في بناء المعنى من خلال رؤى فنيَّة وأدوات مختلفة.

تجدر الإشارة إلى أن هذه القراءة للمسرحيَّة توافق العرض الذي قدم في نطاق أيام الشـارقة المسـرحيَّة في دورتها 34، يوم الأحد 23 فبراير الماضي على خشـبة مسرح قصر الثقافة، وقد قام بدور الشاب المتشـرد الممثل جعفر ماردنلي، وشخصيَّة المتشردة الممثلة مـرام إسـماعيل، وأدى الممثل عبدالله الموسـى دور الأب والرجل العجـوز في الفلاش باك، من دون أن ننسـى إسـهام بقيَّة الفريق التقني الذي أعد المسرحيَّة.

محمد صالح سيدي، مخرج ومصمم إضاءة من الإمارات، أخـرج العديد مـن العروض في إطار أيام الشـارقة المسرحيَّة، منها «ليلة بعمر» 2010، و«ترنيمة» 2023.

بعض الأشياء
ترميز وإيحاء وتجريب

كتب نص هذه المسرحيَّة الإماراتيَّة، بالعربيَّة الفصحى، فادي جرجس، وأخرجها محمد جُمعة، وشخّصها خليفة ناصر، ورزان نجيب؛ من فرقة «المسرح الحديث بالشارقة»، وشارك آخرون في بناء عرضها، وتصميم رُكْحها وتأثيثه.

فريد أمعضشو
باحث وناقد ثقافي من المغرب

وقد تطرق العرض إلى أكثر من موضوع، وامتاز بطابعه الرمزي ذي الإيحاءات الواقعيَّة، التي تلامس راهن الأمة العربيَّة في عالم اليوم الذي يسوده منطق الغاب، وتغلُّب الأقوى اقتصادياً وسياسياً وعلمياً، واحتراف المتحكِّمين في دواليبه «لغة الخشب»، المرصَّعة بتعابير مسكوكة رنّانة، و«الكيل بمكيالين»، لدى التعامل مع المستضْعَفين.

يرى المتفرج أمامه، بمجرد رفع الستار وانطلاقة العرض، عدداً من الكراسي الخشبيَّة الموضوع بعضُها فوق بعض، فضْلاً عن طاولات تُسمع دقات عليها، وهو ما يتكرر، إلى حدّ ما، في آخر العرض كذلك؛ لنكون أمام فعل «بسيط»، ولكنه دالّ، تبدأ وتنتهي به المسرحيَّة، وكأنّنا بإزاء عمل فني ذي بناء دائري، يؤدّي في المحطتين معاً دوره في الإثارة والتعبير.

وقد يحمل فعل التراشُق بتلك الكراسي، في أول العرض، إيحاءات سياسيَّة؛ حيث التصارع والتطاحن اللذان يشهدهما الواقع المعيش، في أكثر الأحيان، يُتَوَخّى منهما تحقيقُ مطمح الجلوس على كرسي الحكم، وممارسة السلطة والتحكم. ولعل في هذا الأمر توجيهاً مَا لمسار الصراع في العرض، وإيماءً إلى مداره الأساس. ولكن مشهد سقوط الكراسي على الركح، في الأخير، يشي بالانكسار والفشل، وهو ما يعني أن مسار الوصول إلى سدة الحكم، ومركز صنع القرارات، إذا لم يُؤطَّر بفعل ديمقراطي، ولم يُحصَّن بقواعده ومعاييره، فإنّ مآله إلى فشل وزوال.

ويحضر صوت الاحتجاج على امتداد هذا العرض، ذي الطابع الحدائي، عاكساً ضعف الإنسان وجوديّاً، ومحدوديَّة طاقته، وافتقارَه الدائم إلى ما/ مَنْ يُكمله نِسْبيّاً.

نشير إلى أن للكراسي رمزيَّة طافحةً في مجال المسرح؛ بحيث تم توظيفها، بدلالات وأبعاد مختلفة، في جملة من الأعمال الدراميَّة، يختلط فيها الواقعي بالسياسي، بالاجتماعي، بالخيالي... ومع ذلك، لم يكن مؤلف النص مجرد مقلِّد، يقتصرُ على توظيف هذا العنصر الثقافي بدلالاته المألوفة، بل ينطوي اختياره الفني ذاك على كثير من ملامح الإبداع والتميز؛ إذ نجد،

«منذ البداية، مَشْهَدِيَّة الابتكار تتجلّى في عناصر التشكيل البصري وديكوراته. عين الصانع معلقة، تحْجُب الحقيقة؛ حقيقةَ الكراسي غير المُكْتملة، بمُختلف أحجامها وارتفاعاتها، لعلّها سُلطة عُليا، تتحكّم في القرار وتدبير الأمور، أو هي قوة نافذة مُحرِّكة لسُلُطات القَرار. ومن هنا، يُنطق الفعل واللعبُ الجَسَديّ لعبة القرار نحو دوّامة، تصنعُها الأجساد المُؤدِّية.. إنها بداية تدْعُونا إلى مسايَرة الصراع".

ولئن أمكننا، من خلال قراءة العمل، الوقوف، ضمن موضوعاته، على معاني الضياع والحيرة والتيه والتمزق والاغتراب والرتابة والظلم، إلا أن رغبة التسلط والتحكم والتملك تظل التيمة الرئيسة في المسرحيَّة، في ظل واقع يَرينُ عليه اختلالُ موازين القُوى، واتساع الهُوة بين مكوّناته، والاتجاه نحو تغوُّل الأقوياء، في مقابل استمرار ضعف الكادحين البسطاء. ومن هنا، تَحَكُّم الصراع والجدال في حوار شخصيّتَي العرْض، على امتداد مساحته الزمنيَّة، التي تناهز الأربعين دقيقة؛ بحيث إنهما لم تكفّا عن الصراع، الذي اتخذ صُوراً مختلفة، واكتسى أبعاداً أعْمقَ، ورامَ - في أساسه - السيطرة والزعامة؛ ففي المسرحيَّة «رجل وامرأة، يولدان من رَحِم القرارات المتعددة. يتصارعان حول الأحقيَّة؛ أحقيَّة الوجود والتملُّك. يتحادَثان إلى حدّ التشنُّج، ويتراشَقان بالدّلائل".

ويُستثنى من ذلك مقطع قصيرٌ، اتخذته الشخصيتان فرصة للبوح، وكشْف مشاعر الحبّ، ومحاولة استعادة توازنهما النفسي، وتجاوُز واقع حيرتهما واغترابهما الذاتي، ولكنه يظل مشهداً عابراً، غير ذي تأثير كبير في مسار أحداث المسرحيَّة؛ لأنهما سرعان ما عادتا إلى استئناف صراعهما المُضْني، الذي شكل - بلا شك - ملمحها الأبرز، واستهدف التملك والتسلط وفرْض الصوت الخاص؛ وإلى مواصلة بحثهما السّيزيفي عن ذاتيهما في واقعهما الكئيب؛ واقع الضياع والتمزق والهزيمة. ينضاف إلى ذلك مشهدُ محاولة التقارب بين الشخصيتين المُتحاوِرَتيْن، وتجاوز الخلاف المستمر بينهما، ولو مرحليّاً، ولعل قبول لوني الحُمرة والخُضرة، في لحظةٍ ما من العرض، علامة دالّة على ذلك المسعى.

ووردتْ بين ثنايا العرض إيماءة، ولكنها عميقة جداً؛ لأنها تعكس رهاناً أساسياً من رهاناته، وهي الاغتصاب؛ اغتصاب الأرض من أهاليها قسراً وظلماً، وهو ما يشير - بشكل أو بآخر - إلى العدوان الذي يتعرض له الشعب الفلسطيني، منذ عقود، على يد الصهاينة، الذين يستخدمون شتى الطرق والوسائل للاستيلاء على أرض هذا الشعب، واغتصابها، وتقتيل أبنائها، وتدمير قراها ومُدنها. ويترجح هذا التأويل باستحضار عنصر الألوان في العرض، التي تُوافق العَلَم الرسمي لهذا البلد العربي؛ إذ يرى مُشاهِد المسرحيَّة تناول شخصيتَيْها، في لحظةٍ منها، مسحوقين، بلَوْنَي الحمرة (لون الطماطم) والخضرة (لون الخِيار)، ونثرهما في الهواء، وتراشُقهما بهما، علاوة على ما امتاز به العرض من حيث استعمال الإنارة والظلام، وعلى تمَوْقُع الممثلين وتحرُّكهما على الرُّكح، وتأثيثه. فباستجماع هذه العناصر كُلِّها، يخْلُصُ الناقد التونسيُّ محمد كشو إلى تأييد التأويل المذكور قائلاً: «في مشهد التراب غبار بألوان.. لونان مُتضادّان: الأحمر لون حارّ، في مقابَلَة الأخضر كلَوْنٍ بارد. اختيار التقسيم في رقعةٍ مجاليَّة لكل فريق: (الرجل) على يمين الخشبة في فضاء أحمر، و(المرأة) على شمالها في فضاء أخضر. وينتقلان، في أعلى الركح، في رقصةٍ، ليُصوّرا بجَسَديْهما في الفضاء شكل المُثلَّث، ويَنْفُثان ترابَ الأرض بألوانِ الرّاية: أحمر وأخضر وأبيض وأسود.. ثلاثة فضاءات مُتوازية، ومُثلث في أعْلاه، وكأننا نشكّل راية الصراع وهُويته.. إنه العَلَم الفلسطينيُّ في رقصةٍ أيقونيَّة للمُمَثّلَيْن،

يُحيلنا على (Viva Palestina)". وسيؤكد الناقد نفسُه ذلك الأمر في ختام مقالةٍ له، قارَبَ فيها عمل جرجس في «بعض الأشياء»، بقوله: «إنّ تتبُّعَنا لرموز وشِفرات العمل، النصيَّة والبصريَّة والتشكيليَّة والحَرَكيَّة، جَعَلَنا في حُقول دلاليَّة حول السلطة والتسلُّط والتحكم، استدْعَتْنا لاستحضار ظواهر الاستعمار ومخلَّفاته. ولعلّ تنْزيلَنا للعمل حول القضيَّة الفلسطينيَّة فيه من الواقعيَّة الدلاليَّة الكثير، يُغَذّيها اقتسامُ الفضاء الرُّكْحيّ في علاقةٍ بقضيَّة الأرض والوطن والتفاوُض حول المجال".

لقد قال هذا العمل، إذاً، بعض الأشياء، مما يكتسي طابعا مُلحّاً في تقدير مبدعه؛ سعْياً إلى «اصطيادِ لحظات، وتخليدِ وجودها ضمن سياق بصري حَرَكيّ»، تارِكاً باقيها للمتلقي، الذي يُراهَنُ عليه، في الأدبيات الحديثة، لملء فراغات النص، والمشاركةِ الفعالة في بناء دلالته. وحتى إذا لم يُفلح هذا المتلقي في استكمال الأشياء التي لم يقلها العرض، وترجمتها إلى أفعال، فإنه ينشغل بها على مستوى الحُلم، في انتظار أن تُتاح فرصةُ تحويلها إلى واقعٍ عمليّاً.

وعلى الرّغم من أن النزوع نحو التسلط والتملك والتحكم، وخوض شتى أشكال الصراع من أجل بلوغ غايته، أمران غير جديدين على المسرح العربي المعاصر عموماً، فإن الطريقة التي عالج بها فادي جرجس الموضوع، بما فيها من انتقائيَّة مقصودة، متميزة فعْلاً؛ ذلك بأنه تناوَلَهُ رمزيّاً، حاشِداً له كلَّ الوسائل الفنيَّة والتقنيَّة الملائمة لينجحَ عرض «بعض الأشياء» في تحقيق رهاناته ومَراميه، في علاقةٍ وثيقة بواقعنا المَعِيش، الذي تعكس مؤثثات الخشبة جانباً مهمّاً منه طبْعاً، في ظلّ ما يَعْرِفُه من اختلالات هيكليَّة في السياسة والاجتماع وغيرهما. بل إن أحد الباحثين لم يتردّدْ في ربط موضوع المسرحيَّة بالقضيَّة الفلسطينيَّة، مُنْطلِقاً - كما رأينا -

من جملةِ مؤشراتٍ يشي بها العمل، ومكوناتٍ ينهض عليها صَرْحُ العرض؛ إذ رأى أن الرُّكْح «يتحول، رمْزيّاً، إلى جغرافيا البُلدان.. إنها تُنذر بالتوسُّع والاستيطان. وقد يعد السطو على فضاء الآخرين وصاية واستعماراً، وتبدأ لعبة الكراسي وطُرق الرّشْق بها كالحجارة أو المدافع والطائرات، والتّخَنْدُق وراءهما؛ فتفقدُ توازنها، وتتحوّل إلى أنقاض الحروب وانهيار البنايات والأبراج، وتتناثر في الفضاء، ويبدأ العدّ؛ عَدُّ الضحايا والبنى المدمّرة، وإحصاء الخسائر في إيقاع لعب الممثل والمُعاودة".

وتطرح مظاهر الترميز والإيحاء والتجريب الكثيرة في العرض، التي لم تَبْعُدْ طبْعاً عن الواقع، تحدّياتٍ على مستوى التلقي والتأويل؛ فهي تتطلب قارئاً أو متفرّجاً مؤهَّلاً لفهم ما وراء الكلمات، والاهتداء إلى غاياته وأبعاده المَرُومة. ولهذا، فقد سُجلّ على العرض، في الجلسة النقديَّة التي تَلَتْ مشاهدته في «دبا الحصن»، مساءَ الجمعة 16 فبراير 2024، «أفكاره المُلْغِزة، وغموض بعض تفاصيله»، كما لاحظ عليه بعضُهم عدم إحكام مؤلِّفه نسجَ خيوط نهايته، ولكنه أجاب بأنه لم يكن، لدى كتابة نص العرض، مهتمّاً بإنتاج عمل مسرحي على النمط الكلاسيكي، الذي يلتزم الوحدات الثلاث المعروفة، ويحترم خطّيته المألوفة، بل توخى أن يجرّب شكلاً جديداً، وأن يشتغل بمفهوم أساس دراميّاً، لا بموضوع على الطريقة التقليديَّة.

وكان لا مناص من أن يختار مهندِسُو العرض مكوّنات بنائيَّة مناسبة؛ لتشييد فضائه السينوغرافي، وشَحْنه بمَداليلَ غنيَّة وأبعادٍ عميقةٍ، سواء على مستوى الديكور أم الألوان أم الإنارة أم المؤثرات الصوتيَّة، وهو ما حصل بالفعل؛ فـ «جاء فضاءُ العرض مشْبَعاً بالدلالات الإيحائيَّة والتنويعات البصريَّة، التي سيطرت حتى على الحضور الأدائيّ للمُمَثلين، ليتحوّل الأداءُ - بدوره - إلى جزءٍ من تشكيل الفضاء بصريّاً ودلاليّاً. وهنا، يندرج الحدَثُ ضمن مكوّنات الفعل المشكِّل للفضاء، سواء بالحركات، أو بالاستعارة الإيحائيَّة للألوان، أو بالمقارَبَة الأدائيَّة التي تُعيدُ بناء الفوضى المنظّمة داخل الفضاء؛ وهو ما يسهمُ في إضفاء لَمْسة جماليَّة خاصّة، تُثْري تطورَ مسار التشكُّل الرّكْحِيّ والحَرَكيّ للعرض، ليركزَ المُخرج في هذا العمل على جماليَّة المكان، القائمة على استنطاق ذاكرة الفضاء، ككِيانٍ يعيش وينمو ويتغيَّر ضمن مسار الحدث الدراميّ".

وقد شكّلت الكراسي أهم عنصر ضمن هذا الفضاء، أحْسَنَتْ شخصيتا العرض التعاملَ معها، في ضوء توجيهات مخرج العمل، الذي كان، من قبْلُ، ممثّلاً، ينتمي إلى جيل الثمانينيات في المسرح الإماراتي. وتبرزُ في وسطه، أيضاً، العين بحمولتها الرمزيَّة الأكيدة، التي ارتبط توظيفُها بالرغبة في إلقاء أضواء كاشفة على النفسي والواقعي في المسرحيَّة، وبالإيحاء بالرقابة والرعاية في تأويل

آخر ممكن. تقول الناقدة التونسيَّة إيمان الصامت عن هذا المكوّن الأساس: «تشكلُ العينُ المُضيئة، المعلَّقةُ وسطَ الركح، الطاقة النابضة في الفضاء، ومركزَ الإشعاع الحسّي والبصري؛ فهي تعطي نظرة أخرى لواقع الشخصيتين، لتسلط الضوء على الفوضى النفسيَّة التي يمكن تجاوُزها بالتحاور والتواصل؛ حيثُ يكشف تقييمُ هذه النماذج الفوضويَّة، المنتشِرة على الركح، عن تعقيدات الذات البشريَّة، ولاسيما عند كبْح مشاعِرها، ليساعَدَ هذا التحرر على الوصول إلى نوعٍ من النظام الخفيّ".

وتميَّز العرض بحركيَّة، ضَجَّ بها على امتداد زمن تقديمه، على نحْوٍ عشوائيٍّ أحياناً، ولكنها - كما يُقال - فوضى خلاقة؛ فوضى ينبثق انطلاقاً منها النظام. ولا يمكن لمُتابِع العرض إلا أن يُشيد بأداء الشخصيتين، وانسجامهما؛ مما يعكس أهميَّة تدريباتهما الكثيرة على العرض، واستيعابهما جيداً النص وأهدافَه فكرياً وجمالياً، وإنْ بدا، على مستوى الظاهر، والتزاماً بمقتضى رؤيته الإخراجيَّة المؤطِّرة، سعي كل منهما إلى التحكم في الآخر، وإخضاعه لقراره؛ فالعملُ «يحكي عن شخصيتين (رجل وامرأة)، وقع تبادلٌ لأيديهما؛ حيث صارت يدا الرجل في جسد المرأة، ولكنه ظل متحكِّماً فيهما، والعكس صحيح، ليبدُوَ الفعلُ صادراً عن إرادته. وعبر جملةٍ من المَشاهد، نفهم أن ثمةَ اختلافات في تفضيلات كل واحدٍ منهما تُجاه مختلِف عناصر الحياة".

واتّسَم العملُ، كذلك، بمُرافقة صوتيَّة، بدءاً من أوله، ترسم إطار العرض العام، وتحدد صُوى مساره، وتُومِئُ إلى غايته المتوخّاة؛ فما كان من الممثليْن إلا ترديد خطاب هذا الصوت الثالث، والإكباب على ترجمته ركحِيّاً. ووظّف العَرْضُ اللون، بما له من رمزيَّة وأبعاد سيميائيَّة، على نحو موفق تماماً، بوصفه عنصراً جمالياً ودلالياً يخدم الموضوع والمقصديَّة معاً، ويُعِين على تحقيق رهانات العرض التجريبيَّة.

لقد تضافرت هذه العناصر؛ من كتابة وحوار وحركة وركح وإكْسِسْوارات وغيرها، لبناء عرض مسرحي راق، في شكله ومحتواه، لامس جانباً مهمّاً من واقعه، في بُعديه الضيق والواسع، على نحو غير مباشر، بل استعان لذلك بالرمز والإيحاء وسائر الوسائل الفنيَّة، التي ضَمِنَتْ للعمل تميّزاً ونُضجاً، وجعلته أقدَرَ على تناول موضوعه المألوف بطريقة تنطوي على كثير من ملامح التجريب والترميز. وبقدر ما ارتقى هذا الأمر بالعرض جمالياً وفنياً، فإنه قد يطرح إشكالات وتحديات بالنسبة إلى ملتقيه، ما لمْ يتأهل ويستجمع شروط التعامل مع الأدب الجديد؛ فعملُنا هذا «أثر مفتوح»؛ بتعبير أمبرطو إيكو (U. Eco)، ليست له دلالة وحيدة نهائيَّة، بل يحتمل أكثر من قراءة وتأويل. ومع كل قراءة نَقْتَرِنُها للعمل، تتكشَّف لنا معانٍ وأبعادٌ أخرى، لا تُسْعِفنا القراءةُ الأولى أو الواحدة، مهْما ادّعَت من العُمق والسداد، على الاهتداء إليها. وفي هذا الإطار، فإن ما قدّمناه، ونحن نتناول هذا العرض - الذي ينتمي إلى مسرح العبث (Théâtre de l'absurde) - تحليلاً ودراسةً، يظل مجرد قراءةٍ من بين قراءاتٍ كثيرة محتَمَلة لهذا الأثر المفتوح المتجدِّد، الذي باح بـ «بعض الأشياء»، تاركاً الباقي للمتلقي تخيّلاً وتخْميناً وحُلماً.

محمد جمعة علي (الإمارات 1998) مخرج مسرحي، وممثل في المسرح والتلفزيون والسينما، يدرس في أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية: قسم التمثيل، شارك بصفته ممثلاً في أكثر 20 عرض مسرحي منها: «وهبص»،«ونين غبيشة»، «الذاكرة والخوف»، و«لامع بلا الوان»، و«قائمة الخديج»، وفي رصيده بصفته مخرجاً مسرحياً نحو عشرة عروض، وحاز نحو عشرين جائزة عن أعماله المسرحية (أفضل عرض، أفضل إخراج، وأفضل أداء تمثيلي) في مجموعة من المهرجانات المسرحية المحلية.

جرانتي العزيزة

مقاربة مسرحية لتاريخ الموسيقى التونسية

مع أن مجمل الخطاب الملفوظ في مسرحيَّة «جرانتي العزيزة» للفنان الفاضل الجزيري كان موجهاً للجمهور بشكل «منبري» مباشر باستخدام «ميكروفونات» مثبتة على الركح، ومع أن ذلك قد تم أيضاً تحت إضاءة شبه ثابتة ومركزة بالكامل على مربع الفنانين الخمسة (أربعة عازفين ومطربة)، فإن العرض الذي امتد إلى ساعتين تقريباً (إنتاج 2025) كان في غاية الخفة، لا بسبب اقتصار الديكور في عناصره الثابتة على أربعة كراس و«بيانو» فقط، بل أساساً بسبب الروح المبهجة التي تكونت عناصرها من الخطاب الملفوظ الذي كان حميمياً، صادقاً، يحكي بنبرة دراميَّة مواجع فنان أعطى حياته للموسيقى، ومن العزف المتقن الذي تداول عليه فنانون متميزون.

كمال الشيحاوي
إعلامي وناقد ثقافي من تونس

ومن الغناء الممتع الذي أظهرت فيه المغنية مقدرة لافتة على أداء أدوار وأغان من مختلف الأنواع والمرجعيات التونسيَّة والشرقيَّة والغربيَّة، إضافة إلى الأداء المرح اللاعب للعازفين/ الممثلين الذين تداولوا على استخدام «الميكروفون» لرواية فصول ومحطات وأحداث مكثفة من التاريخ الاجتماعي والسياسي والثقافي لتونس من خمسينيات القرن الماضي وصولاً إلى حدث «هروب» الرئيس الراحل عن البلد في 14 يناير من سنة 2011.. كل بطريقته ومزاجه وأسلوبه.

جرى كل ذلك انطلاقاً من حكاية/ إطار، هي قصة الموسيقي الشاب الذي يروي قصة شغفه بالموسيقى وبآلة الكمنجة «الجرانة» كما يسميها «التوانسة»، وانتدابه في فرقة الإذاعة للموسيقى وحبه لمطربة تخلت عنه وسافرت إلى الشرق لمواصلة مشوارها الغنائي في عالم «الفيديو كليب» والاستعراض. ولم تكن هذه الحكاية/ الإطار سوى استعارة لمسار السرد الذي يحتاج لنقطة نهاية، (نهاية مرحلة، نهاية نظام، نهاية حكاية، نهاية أشخاص) سنة 2011.

مسرحيَّة «جرانتي العزيزة» كوميديا موسيقيَّة جعلت من الموسيقى كل شيء تقريباً في هذا العمل، فهي ركحه وفضاؤه الذي يحيلنا مباشرة على أجواء التمارين والعروض الموسيقيَّة، وما يتخللها من وقفات واستراحات وأحاديث جانبيَّة بين العازفين، وهي الرابط الذي يجمع بين الشخصيات بصفتها عازفين وفنانين، وهي شغلهم ومورد رزقهم وهي شغفهم وقدرهم وقصة وجودهم كله وهي الخيط الذي ينسج كل الحكايات والسير والأحداث التي مرت بها تونس ونخبها من الفنانين والمثقفين في تفاعلهم مع الأحداث الفارقة (الاستقلال، تجربة التعاضد، الانفتاح السياسي والتعدديَّة، التضييق على الحريات وصولاً إلى انتفاضة الحوض المنجمي وثورة 2011). ولم يكن الغناء والعزف في المسرحيَّة مجرد عنصر جمالي داخل سينوغرافيا العمل فقط، بل عبارة عن مونولوغ درامي مرح يشرح تدرج الأحداث داخل المسرحيَّة، وقد ساعد في ذلك الاعتماد على عازفين محترفين، وهم لطفي السافي على آلة التشيللو الذي كانت له مداخلات خفيفة وكوميديَّة في المسرحيَّة، إضافة الى مهدي ذاكر الذي كسر حاجز الملل بعزفه المحترف على آلة الكمنجة، إضافة إلى المايسترو إلياس البلاغي الذي لم يكتف بالعزف بل شارك في سرد الأحداث مجسداً شخصيَّة «عمدة» عازف البيانو الضرير.

شهرزاد

توزعت الآلات الموسيقيَّة في بداية العرض على الركح، وتمركزت الميكروفونات في الجزء الأمامي منه، وبعد أن بدأ إلياس البلاغي العرض بأداء معزوفة على آلة البيانو، استهلت إشراق مطر السرد لتخبرنا بشيء من الدلال والإغراء بأننا أمام حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة وأنها شهرزاد الحكاية. وإثر ذلك تداولت الشخصيات الخمس على رواية تاريخ تونس من خلال تجاربها. وقد تمحور السرد أساساً على ما يرويه ماهر بيتهوفن كما يناديه أصدقاؤه من خلال تجربته في فرقة الإذاعة الوطنيَّة التي كانت عنصراً قاراً في

كل الأحداث السياسيَّة المهمة بالبلاد، بفنانيها وعازفيها، إضافة إلى ما تستحضره رفيقة دربه وزوجته من أحداث ومعلومات إما عن طريق الحوار المباشر بينهما أو بالغناء، حيث أدت إشراق مطر عديد الأغاني التي ارتبطت بكل حقبة من تاريخ تونس على غرار أغنية المرحوم الهادي قلة «بابور زمر خش البحر» وغيرها من الأغاني. وكما يجري الحديث في المجالس في عفويته وانتقاله السلس من شخص إلى آخر وميله إلى التذكر والاستطراد وتحوله من مونولوغ إلى ديالوغ/ حوار؛ تعددت الأصوات المتداخلة وتقطعت أحياناً بطريقة مرحة مع تلك التدخلات الطريفة لعازف العود.

هكذا تشكل السرد على امتداد ساعتين حيث لم يكن السماع للألسن فقط، بل للآلات الموسيقيَّة ومعزوفاتها التي تحكي قصصاً وروايات وأحداثاً فيها الشخصي/الذاتي في علاقة الموسيقي بالمطربة، وفيها ما يتصل بالزمالة التي جمعت أعضاء الفرقة، وفيها ما يعود لسير فنانين وعازفين ومطربين أفذاذ صنعوا تاريخ الموسيقى التونسيَّة منهم أحمد الوافي، وأحمد عاشور، ورضا القلعي، وعلي الرياحي، وآخرون كثر.

لقد تحولت حكاية العازف الذي خسر حياته على المستوى الشخصي مهنياً وعاطفياً خاصة، إلى تعلة سرديَّة لرواية تاريخ من الانكسارات والأمجاد واللحظات المؤسسة لتاريخ الموسيقى التونسيَّة، من الرشيديَّة إلى استقدام المطربين والعازفين من الشرق، إلى دور الفنانين الأجانب في تعليم الموسيقى والعزف على الآلات الحديثة، مروراً بدور فرقة الإذاعة الوطنيَّة للموسيقى، ودور المجددين فيها عزفاً ولحناً وغناء، وقد ذكر في هذه السير عشرات الأسماء التي صنعت تاريخ البلد في المجال الموسيقي والمسرحي والأدبي/الفكري أيضاً، إضافة إلى سياسيين وزعماء كبار. وقد حدد الجزيري أسماء عديد الشخصيات الفاعلة في تاريخ تونس خلال العرض، من ذلك أساتذة الكونسرفاتوار من أحمد عاشور، الذي درس بالمعهد العالي للموسيقى وقاد الأوركسترا السيمفوني من سنة 1979 إلى 2010، إلى أساتذة أجانب بالمعهد على غرار زلاطكا، ويأروش، وسترينو، الذي تتلمذ على يده الموسيقار رضا القلعي، وتطرق إلى سيرة عازفين مثل عبدالحميد بن علجيَّة، والسيد شطا، ولم يفته ذكر عدد من المسرحيين منهم محمد إدريس، والحبيب بولعراس، وقدم لمسة وفاء لمدير التصوير الحبيب المسروقي (أحد أعضاء مجموعة المسرح الجديد) الذي انتحر سنة 1980 عن عمر لم يتجاوز الثلاثين سنة. كما تحدث الجزيري عن بورقيبة واليوسفيين (تيار سياسي كان معارضاً لبورقيبة في ستينيات القرن الماضي)، ووزراء معروفين في عهدي بورقيبة وابن علي، إضافة إلى مجموعة «برسبكتيف»/ آفاق (تنظيم سياسي يساري معارض في ستينيات القرن الماضي)، وغيرهم من الشخصيات التي تركت بصمتها في المشهد الفني والسياسي في تونس.

وقد كان للجانب الذاتي نصيب من المروي فيما استعاده الجزيري من أحداث تخص مجموعة المسرح الجديد التي كان أحد أعضائها المؤسسين، وعملها الأخير «كوميديا» الذي كان موضوعه ميدان الموسيقى و»العرابن» في تونس، وكيف أضر أخلاقياً وذوقياً بهذا المجال، وقد كانت «كوميديا» (قدمت في بداية تسعينيات القرن الماضي) من الأعمال التي فرقت المجموعة وشكلت لحظة فارقة تحول على إثرها الفاضل الجزيري إلى مشاريعه الفرديَّة الخاصة سواء في السينما والمسرح أم في الموسيقى أين قدم عمليه الكبيرين في أول التسعينيات، وهما «النوبة»، و»الحضرة»، وهما من العروض الفرجويَّة الكبرى التي تحولت إلى ظواهر بالمعنى السوسيوثقافي والأنثروبولوجي أيضاً. وقد استعاد السارد /العازف بيتهوفن أثناء الحديث عن هذين العملين الجدل الذي صاحب ظهور هذين العملين في تونس بعد حرب الخليج الأولى، وكيف حققا نجاحاً منقطع النظير جماهيرياً بالرغم من احتجاج جزء من «النخبة» المثقفة التي كانت تمسك بدواليب السياسة الثقافيَّة مبررة رفضها لهذين العملين وخصوصاً «النوبة» بأنه يفتح باباً «رسمياً» لثقافة «المهمشين» و»الزوفرة» بالعبارة التونسيَّة الدارجة في إشارة إلى آلة «المزود» وفنانيها وموضوعاتها.

البطاقة الفنيَّة

مسرحيَّة "جرانتي العزيزة" هي من إنتاج المسرح الوطني التونسي والمركز الثقافي جربة ومسرح الأوبرا تونس، سينوغرافيا وإخراج فاضل الجزيري، نص ودراماتورجيا جماعي، أداء كل من إشراق مطر، وسليم الذيب، بمشاركة العازفين لطفي السافي على آلة التشيللو، وإلياس بلاغي على آلة البيانو، ومهدي ذاكر على آلة الكمنجة. مساعدة مخرج سامية بن عبدالله، أزياء جيهان بن عطيَّة وإضاءة فيصل بن صالح، أما موسيقى فقد أمنها صابر القاسمي.

يعد فاضل الجزيري من المبدعين المسرحيين التونسيين المتمردين، فبعد مجموعة مهمة من الأعمال التي شاركت فيها مجموعة المسرح الجديد (غسالة النوادر، التحقيق، عرب، وغيرها) أظهر ضيقاً معرفياً وسينوغرافياً بالعلبة الإيطاليَّة للعرض، فانفتح على فضاءات الحضرة الصوفيَّة والنوبة الموسيقيَّة، وأنجز أعمالاً فرجويَّة كبرى (النوبة، الحضرة، زغندة وعزوز، زازة، نجوم...) مثلت تحولاً نوعياً في المشهد الثقافي التونسي. ويمكن القول إن عرض «جرانتي العزيزة» ينتمي إلى رصيده من هذه الأعمال الفرجويَّة التي استلهمت مادتها من الطبيعة الاحتفاليَّة للثقافة التونسيَّة الشعبيَّة، وما تتميز به من حميميَّة وحسيَّة وروح المشاركة الجماعيَّة للاحتفالات اليوميَّة التي كثيراً ما تنشأ بشكل عفوي لتردد ما توارثته الأجيال من أغان ومعزوفات وإيقاعات تحكي قصص وسير وحكايات أبطال وعشاق. وسواء تعلق الأمر بالتراث الغنائي الشعبي، الحضري والبدوي بمختلف ألوانه، أم بالتراث الغنائي الديني، أم بالتراث الغنائي الطربي التونسي والعربي، فإن القصة التي يتم ارتجالها لتأطير العرض في مختلف تلك العروض ما هي إلا تعلة سرديَّة فقط لتنظيم مفرداتها وتقسيم أركانها وإبراز مخزونها وهو ما نسجله في كل تلك العروض التي ترتجل قصصاً عفويَّة بسيطة كما هي الحال في عرض «جرانتي العزيزة» الذي جعل من حكاية الحب والزواج الفاشل مجرد تعلة قصصيَّة للاحتفال بذاكرة الثقافة والبلاد التونسيَّة من خلال مدونتها الغنائيَّة والموسيقيَّة.

التلقي المسرحي والتفاعلية

أسامة السروت
كاتب وباحث مسرحي من المغرب

لطالما كان استقراء العرض المسرحي مسألة عويصة في التناول النقدي، وقد اعتمد دائماً المفاهيم الأرسطيَّة في معالجة المستجدات المسرحيَّة، نصاً كان أم عرضاً، وحتى مع بزوغ فجر العهد الملحمي لم ننتقل إلا إلى سياق عكس-درامي لتبرير التصورات البريختيَّة، والواقع أن بزوغ «مسرح المخرج»، ثم «مسرح السينوغراف» قد أسس لمجال فرجوي جديد تفرض التقنية الركحيَّة الجديدة فيه جماليتها، وتتحقق بالتالي شعريات جديدة تختلف عن تلك القديمة، مع الأخذ بعين الاعتبار عامل التجدد في الرؤية الإنسانيَّة للعمل الفني من دون أي إمكانيَّة للقطيعة.

لقد كتب أرسطو كتابه «بوطيقا» مستحضراً نماذج الدراما والملحمة والديثرامب، واعتمد فكرة المحاكاة أساساً حاسماً لأي مقاربة للفن المسرحي، فهو في نظره: «محاكاة تتسم بوسائل ثلاث قد تجتمع وقد تنفرد وهي: الإيقاع والانسجام واللغة». وقد تم استثمار هذا المفهوم في استعمالات نقديَّة متنوعة لا يتسع المجال لحصرها، ولذلك سنستحضر في مقالتنا هاته، قيمته الإجرائيَّة في إبراز وتجويد الفعل الفني داخل السياق المسرحي.

إن «الشعريَّة» الأرسطيَّة تقترح نفسها أداةً تقنية للتعبير عن الهويَّة الفنيَّة للعمل المسرحي، وتأكيد مفرداته الإبداعيَّة الركحيَّة، حيث تؤسس إنجازاته البصريَّة لخصوصيات تعبيريَّة حيَّة.

يشكل الحديث عن الشعريات المسرحيَّة الحديثة محفزاً مهماً لسبر أغوار التمظهرات الركحيَّة الجديدة، والبحث عن لغة واصفة تحيط بالمعروض الحاضر من التجارب والأداءات المسرحيَّة الجديدة.

في قاموس «الفنون الأدائيَّة والمسرح المعاصر» لباتريس بافيس يردُ مصطلح التفاعل interactivité أو التفاعليَّة، ليشير إلى أن الفعل بين شخصين اثنين داخل سياق مسرحي والحاصل بين الممثل والجمهور يمثل أساس العلاقة المسرحيَّة، ولفهم مستجدات هذه العلاقة نقرأ ما عرّف به باتريس بافيس التفاعليَّة، حيث يقول: «التفاعليَّة هي العلاقة بين نظام معلوماتي وبيئته، التفاعليَّة تَكُون مع عامل بشري أو غير بشري». يستعير بافيس في تعريفاته بعد ذلك وبخاصة عند طرح مصطلح les arts interactif «الفنون التفاعليَّة» تعريفاً مأخوذاً من كتاب «الفن الرقمي...» لإدمون كوشو ونوربير هيلير، ويأتي في التعريف ما يلي: «التفاعليَّة هي مفهوم ديناميكي لا حدود له، يدفع للحصول من الكمبيوتر على إجابات أكثر دهشة ودقة وفوريَّة».

لقد تم تحديد التفاعليَّة بوصفها خاصية معاصرة انطلاقاً من مجموع الخبرات الناتجة عن التطور التكنولوجي، وبخاصة الثورة الرقميَّة المعاصرة، وهذا ما جعل بافيس يستعين برؤية كتاب متخصص في الفن الرقمي ليقوم بغرس المفهوم كمصطلح نقدي مسرحي يساير التطورات الحاصلة في أشكال الفرجة المسرحيَّة المعاصرة.

إن ما يثير الدارس في تصنيف بافيس هو تجاوزه لمفردة: «تفاعل» وتركيزه على «التفاعليَّة» بصفتها خاصيّة تفيد الدارس والناقد المحترف، وهذا في حد ذاته يمثل جزءاً من فهم فكرة التفاعل في العرض المسرحي أو الفرجة الحيَّة، ذلك أن الخاصيَّة تكون أقرب للصيغ الجديدة التي قد ترفض المعياريَّة.

نلتمس انطلاقاً مما سبق طريقنا للفهم الصحيح لفكرة التفاعل من خلال استيعابنا لفهم خاصيته. إن التفاعل علاقة بين طرفين قد تختلف طبيعتهما (بشريَّة أو غير بشريَّة) وتتجلى في توصيف محدد يتمثل في ثلاث كلمات/مفاتيح: الديناميَّة غير المحدودة، والإدهاش، والفوريَّة.

إن استعارة هذه الكلمات بوصفها مداخل لقراءة التجارب المسرحيَّة المعاصرة ستكون مجدية لأبعد الحدود وبخاصة أمام الفرجات التجريبيَّة وما بعد الدراميَّة، فالمسرح المعاصر بحساسياته وتجاربه يتخذ فعلاً سبيل «التفاعليَّة» من دون أدنى شك، بل ويتخذها خاصيَّة فنيَّة، وشعريَّة أساسيَّة لتحقيق جمالياته.

الدراماتورجيات الجديدة

يحضر التفاعل في شعريات الدراماتورجيات الجديدة وبخاصة تلك التي تقترح تلقياً شذرياً لعلامات العرض المسرحي. يقول رولان بارت في سياق وصفه هذه العلامات: «ما المسرح؟ إنه نوع من الآلة السيبرانيَّة، تختبئ وقت الاستراحة، خلف الستارة. وما إن ترتفع هذه الأخيرة حتى تبدأ هذه الآلة ببث الرسائل إليك، ولهذه الرسائل خصوصيَّة التزامن برغم اختلاف إيقاعها». إن العرض المسرحي بوصفه نموذجاً لآلة سيبرانيَّة على حد وصف بارت، يثبت حضور التفاعل عبر مكونات الخاصيَّة التفاعليَّة فنجد العرض المسرحي مرسلاً محورياً لكتلة من الرسائل تجاه المتفرج.

فكما أن العرض المسرحي هو تركيب معقد لأنظمة علاماتيَّة، فهو يضم رسائل متداخلة تتشابك في لحظة تلقٍّ واحدة، فهناك نظام التعبير الإيمائي، ونظام التعبير الحركي، ونظام الزي، ونظام الإضاءة، ونظام الصوت والمؤثرات الصوتيَّة، ونظام المؤثرات البصريَّة، ثم النص المنطوق أي النظام اللغوي وكل حقائق الركح، ونص الكاتب، ولعب الممثل، والصورة المشهديَّة، هي حقائق تمثل حقائق أخرى.

إن هذه الحقائق لا تتحقق إلا في لحظة تحقق العلاقة المنتجة للعرض المسرحي، أي فترة التفاعل ومنه، فحزمة العلامات لا تكاد تتجزأ، بل إنها تتماسك وتتكامل بطريقة غريبة يولّد بعضها بعضاً، ويعطي بعضها المعنى للبعض الآخر، وقد يكون أحدها أساسياً لعمل الآخر.

تظهر خاصيَّة «التفاعليَّة» جليَّة عبر مكوناتها: الديناميَّة اللامحدودة والفوريَّة، وتتحقق فور تحقق فعل العلاقة (فرجة/متفرج)، أما الضلع الثالث لخاصيَّة التفاعليَّة والمتعلق بالإدهاش فهو متعلق بمعطى آخر يمثل عصب أي فرجة، وهو الخاصيَّة المميزة للفرجة المقدمة، فالمعروض كلما أجاب عن تحقق الفرجويَّة فقد حقق التفاعليَّة.

الفرجويَّة وتحقيق التفاعل

يرد في سياق فهم الفرجويَّة ما طرحه حسن يوسفي حول الإحاطة بالمفهوم، حيث يقول: «وقد أستعمل الفرجوي بمعنى ما يعرض أو يقدم للمشاهدة بكيفيَّة مثيرة وغير عاديَّة». إن انفتاح الفرجوي على سياقات عديدة في الحياة اليوميَّة يتخذ صفة إيجابيَّة، وتارة سلبيَّة، حسب سياق وجود المعروض الفرجوي، وفي علاقة الفرجوي بالمسرحي نجد الفرجوي محدداً بكونه مرتبطاً بالمسموع والمرئي الركحي، فهو الذي يبتلع المتفرج من خلال الوسيط أو الأداء الظاهر الذي يتم عرضه، والنتيجة تكون ملموسة على مستوى المتفرج من خلال الأثر (داخلي أو خارجي)، ثم مدى الانتشار أو المحدوديَّة للمعروض الفرجوي لاحقاً.

وهكذا، وبترادف خاصيَّة الفرجويَّة وارتباطها بالتفاعليَّة عبر رابطة الإدهاش، نتمكن من الإحاطة بكل الأضلع المكونة للمفهوم المدروس، أي التفاعل، ليتأكد لنا أنه أداة مهمة لتناول العديد من التجارب المعاصرة في فنون الأداء، لكونها تنبني على المثلث المقترح (الديناميَّة غير المحدودة، والإدهاش، والفوريَّة)، ومدى قدرة مفردات الخاصيَّة التفاعليَّة على الإحاطة بالأشكال الفرجويَّة الجديدة.

سلوى محمد علي:
تعلمت التمثيل من أم كلثوم وفهمت الإيقاع من موتسارت

الحديث مع سـلوى محمد علي ليس مجرد «دردشـة» حول مشـوار ممثلة رفيعة المستوى، تخرجت في المعهد العالي للفنون المسـرحيَّة بالقاهرة، ولكنه بالأصح توثيق لمحطات مهمة في تاريخ المسـرح المصري. إنسانياً تجد نفسـك أمام سيدة ودود للغاية، منطلقة، مرحة، صريحة لدرجة مخيفة، مثقفة، تجمع بين براءة الصغار وعفويتهم من جهة، ونضج الكبار وفطنتهم من جهة أخرى.

باسم صادق
ناقد مسرحي من مصر

فنياً كانت شـاهدة مؤثرة فـي كافة أنماط الإنتاج المسـرحي المصري، بسـبب تأرجحهـا بين كل نمط بإنسـانيَّة وعفويَّة لا تخلو من الوعي بضرورة اكتسـاب تجربتها الخاصـة، والغريب أن بداية انخراطها في المسـرح المحترف كانت من خلال «مسـرح القطاع الخـاص»، في تجربـة كونت منها قناعات لـم تفارقها حتى اليوم، بالإضافة إلى علاقة خاصة جداً تشكلت بحكم قربها – زوجة وتلميذة - من المخرج الكبير الراحل محسن حلمي.

• كثيـراً ما ترتبط نشـأة المبدع بحالة فنيَّـة تحتضنه في المهد، تشـكل وعيه وتوجه وجدانه نحو احتـراف الفن، فهل ينطبق هذا على بداياتك؟

- أنا من مواليد محافظة قنا، لأم من الأقصر وأب من سـوهاج، ولكن عملهما كان في مدينة قنا، وهذا سبب ولادتي هناك، بينما يعد أبي «قاهريـاً» لأن أبويه كانا يعملان في القاهرة، وولد هو نفسـه فيها. أظن أنه في هذا الوقت كانت الأسر «متورطة» فنياً - إذا جاز التعبير - فأنا من أسرة عاديَّة جداً، أمي مدرّسة تدرجت في وظيفتها حتى صـارت ناظرة مدرسـة، أبي مهندس في جهاز الإسكان والتعمير، جدتي لا تعرف القراءة والكتابة، ولكنها كانت تعشق أسمهان، وتحرص على أن نسـمعها معها باستمرار، بخاصة أغنيَّة «قهوة».

الواضـح أن تلك الأجـواء التي خلطت كل هؤلاء في بوتقة واحدة، نتج عنه تشبعي بالفن، والأغـرب أن هؤلاء النـاس هم أنفسـهم مَن ربّوا أخواتـي البنات اللائي لـم يحببن الفن. لا أجد تفسـيراً لهـذه الظاهرة، ولكـن المناخ عموماً كان مشـبعاً بالفـن، وبخاصة أبي الذي كان يكلمنا دائماً عن فريدة فهمي، ويقول لي: «نفسـي أشـوفك زي فريدة فهمي»، فقد كان شغوفاً بالفن والفنانين، ولم يكن صوت محمد عبدالوهاب ينقطع من بيتنا هو وأسمهان.

• المدرسة والساحات وحي القلعة، ماذا تعني لك؟

- في مدارس القلعة شاركت بالتمثيل في مسرحها خلال طفولتي فـي المرحلـة الابتدائيَّـة. لم أتـرك حفلة من حفـلات الرقص أو مسابقات الخطابة أو الصحافة المدرسيَّة، إلا وشاركت فيها، بالطبع فقـد كنت ابنة الناظرة التي يهتم بهـا الجميع. (تضحك). المفارقة أنني عدت إلى حي القلعة ممثلة فيما بعد ليشـاهدني الجميع، حين عرضت مسـرحيَّة «الملك لير» بطولة يحيى الفخراني في ساحاتها عام 2001، وكنت أجسـد فيها دور ابنتـه «ريجان»، وفي رأيي أنها كانت أجمل ليلة عرض لمسرحيَّة لير، لأن جيراني شاهدوها، ولأنها أعادت لي ذكريات أول فيلم سـينمائي شـاهدته في حياتي، حين مرت سـيارة بميكروفون تنادي: «يا أهالي القلعة الكرام، فيه فيلم هنعرضه في الوسـعاية يوم كذا الساعة كذا»، وبالتالي أخذ كل منا ما يملكه لمشـاهدة الفيلم، سـواء كرسـي أم حصيرة أم وسادة، تم تنظيف السـاحة ووضعت شاشـة عملاقة بجانب السيارة، وشاهدنا ليلتها فيلم «لعبة السـت». أذكر أن أحد سـكان الحـي قال مبهوراً لصديقه: «سـعاد حسني يا ولا»، فظللت سـنوات طويلة من عمري معتقدة أن تحيَّة كاريوكا هي سـعاد حسـني! كان عمري وقتها أقل من عشر سنوات.

• الرغبة في التمثيل، متى بدأت؟

- لم أشـعر يومـاً برغبة في أن أصبح ممثلـة، فقد كنت أمارس رياضـة الجمباز في المرحلتيـن الإعداديَّة والثانويَّـة، ولكني كنت أشاهد المسرح باستمرار لأنه كان طقساً عائلياً، مثلما نسمع الأغاني دوماً، نرتاد «مسرح البالون» لمشاهدة حفلات فرقة رضا باستمرار، ومرة شـاهدت في «مسرح الهوسـابير» مسـرحيَّة جورج سيدهم، وسـمير غانم، ونسرين، وهي أول مسـرحيَّة أحضرها في المسرح، ولكن التلفزيون كان يعرض كل خميس مسرحيَّة نتجمع حولها ونستعد لها بتجهيز البطيخ ولبّه المقلي، اسـتعداداً لمشاهدة المسرحيَّة على التلفزيـون، وغالباً ما تكون لفؤاد المهندس وشـويكار، أو سـميحة أيـوب وعبدالله غيث، وصباح يوم الجمعة أذهب لمشـاهدة حفلات سينما مترو الخاصة بالأطفال، وفيها شاهدت مثلاً فيلم «سنووايت» دوبلاج فاطمة مظهر، وملك الجمل، وأحمد الجزيري، وغيرهم.

كان التلفزيـون المصـري أيضاً يعرض أفلاماً روسـيَّة مدبلجة، فشـاهدت مثلاً فيلـم «الملك لير» الروسـي مدبلجـاً بصوت زكي طليمات، وكان عمري خمس سـنوات وقتها، ومـع ذلك لم يمح من ذاكرتي، وكان ممثلو المسـرح القومي هم مـن يؤدون الدبلجة من الروسية إلى العربيَّة بأصواتهم، مثل سميحة أيوب، وسناء جميل.

كل هذا لم يجعلني حتى أفكر في امتهان التمثيل، ولكني تقدمت لمعهد الفنون المسـرحيَّة لأن مجموعي كان ضعيفاً جداً في الثانويَّة العامـة، كانت تلك فضيحة كبرى، حتى إن والدي دخل المستشـفى من هول صدمته، كان حلمه أن أصبح مهندسـة، وأنا أيضاً، ولكن لم يؤهلني مجموعي سوى إلى فنون مسرحيَّة.

• إذا كان القدر قد رسم لك طريقاً نحو الفن، على عكس رغبتك، فكيف تشكلت علاقتك بمسرح القطاع الخاص برغم كونك طالبة في السنة الأولى؟

- فـي اختبار القبول سـألوني عن سـبب رغبتي فـي الالتحاق بالمعهد، فقلت: لأن مجموعي ضعيف -بعكس كل زملائي المتقدمين - واعتقدت اللجنة وقتها أنني أرتجل، وأملك قدرات كوميديَّة، ودمي خفيف، وهي ثلاثة أشياء لم أكن أملكها، ولكنني كنت أقول الصراحة فقـط. كانت اللجنـة وقتها تضم جـلال الشـرقاوي، وعلي فهمي، وعبدالرحيم الزرقاني.

منـذ اليوم الأول لي في المعهـد جمعتني علاقة صداقة وطيدة بالأسـتاذ علي فهمي مدرس التمثيل، وكثيراً ما حكى لي عن صداقته للسـير لورانس أوليفييـه الممثل والمنتج الإنجليزي الشـهير، وكيف أنـه دعاه إلى وجبة غداء في مسـمط بالقاهرة، وروى لي اندهاش أوليفييه من مهارة عامل المسمط وسرعة أدائه.

في النصف الثاني من السـنة الأولى كنـت قد وقعت في غرام التمثيـل. كانت طريقة أداء الأسـتاذ جلال الشـرقاوي، وطبعاً علي فهمي، هي السبب. وفي رأيي أن المدرس صاحب رسالة مهمة جداً، وأنا ممتنة لجلال الشـرقاوي لأنه زرع فيّ حب المسرح، تعلمت منه المسرح اليوناني، وفي السنة الثالثة درسنا على يديه «نيو كلاسيك»، وكان وقتها العميد، وهو من وضع المنهج بنفسـه، والغريب أن سمعة جلال الشـرقاوي وقتهـا أنه رجل القطاع الخـاص، صاحب الفرقة الرأسمالي المستغل، وفي رأيي أنه كان بوصفه منتجاً شيئاً، وأستاذاً شـيئاً آخر تماماً، يدرك تماماً هذا الفصل، حتى إنني لم أكن أصدق أن هناك أسـتاذاً مخلصـاً للتدريس إلى هذا الحد، وللمسـرح بهذا القدر.

في مسـرح القطاع الخاص كانت محطـة «ع الرصيف» 1987 إخـراج جلال الشـرقاوي فـي شـخصيَّة «تفيدة» موظفة الشـهر العقاري التي تمثل شـريحة كبيرة من النسـاء العاملات البسيطات. ثلاثة مشـاهد فقط، ولكنها تجربة كبرى صعبـة جداً لطالبة صغيرة السن، أسهل وأجمل ما فيها كانت سهير البابلي، وأحمد بدير، لأنهما ممثلان من طراز رفيع المسـتوى، مشـبعان بالفن والتحقق، ولكني تعرضـت لمضايقات أخـرى من صغار الممثلين لـم أكن أتصورها، بخاصة مع صغر سني.

سهير البابلي أسـتاذة الارتجال والكباريه السياسي، كانت وقتها قد انتهت لتوها من عرض «ريا وسـكينة» بـكل نجاحاتها المذهلة، لتقدم الكباريه السياسـي في «ع الرصيف»، أصعب أنواع المسـرح، والغريب أنها كانت تلاحق التطورات السـريعة في الشارع المصري لحظـة بلحظـة، وما يهم المواطـن العادي، وترصـده كل ليلة على المسـرح، فمثلاً إذا زاد سـعر اللحوم صباحاً، فهي تتحدث عن ذلك ليلاً فـي العرض، فأنا محظوظة جداً لمشـاركتي في تجربة كباريه سياسـي «كما قال الكتاب». سـهير البابلي ممثلـة مخضرمة وذكيَّة جـداً، تعلمت منها الارتجال ووقفة المسـرح واحترامـه، تعلقت بها لدرجـة أنها حين اعتزلت ظللت فترة أحلم بها كل ليلة تقول لي إنها عادت للمسرح، وأذكر أنها كانت سعيدة بي جداً، وكثيراً ما قالت لي: «أنت ممكن تبقي سهير البابلي لما تكبري»، وكلام لطيف جداً.

المثيـر في هذا العـرض أن سـهير البابلي كانـت تقول على المسـرح ما يخطر على بالها، والأكثر إثارة أن أحمد بدير يرد عليها بجمـل منضبطة جداً وفي محلها. تناغـم غير طبيعي بين ثنائي لن يتكرر. جمل سريعة متلاحقة كضربات «البينغ بونغ»، وأنا أتابع هذا بذهـول، فقـد كان دوري في بداية العرض ثـم نهايته، فكان لدي الوقت أن أتابعهما من الكواليس كل ليلة بشغف متجدد دائماً، كأنها المرة الأولى.

لم أكرر تجربة مسـرح القطاع الخاص مرة أخرى، بسـبب عدم قدرتي على التعامل مع تفاصيل معينة فيه.

• قد يفقد بعض الممثلين شـغف المتعة مع تراكم الخبرات، فهل شعرت يوماً بأن الاحترافيَّة قد تفقدك متعة الأداء؟

- اكتشفت مع الوقت في نفسي شيئاً غريباً جداً، أنه برغم تراكم الخبرات الحياتيَّة والمهنيَّة فإنني في كل مرة أمثل فيها أشـعر بأنها المرة الأولى. الارتباك نفسـه والخوف ذاته. أسـلم نفسـي للتجربة بوصفي تلميذة، وهذا الأهم بالنسـبة لي. صفة إنسـانيَّة غريبة، قد تكـون متعبة ولكنها أعتقد مفيدة للممثل، لأن هناك ممثلين يرتكبون خطأً كبيراً، وهو أنهم يدخلون المشهد بإحساس نهاية المشهد، لذلك حين أقدم ورشـاً في الأداء التمثيلـي أقول للمتدربين إنه أكبر خطأ ممكن أن يرتكبه الممثل، فلابد أن تدخل المشهد من دون أن تعرف ما سـيحدث، فلا تجهز دموعك استعداداً لذرفها في نهاية المشهد، بل اترك نفسـك لاكتشاف ما سـيحدث خلاله، وتعامل مع مفاجآته بإنسـانيَّة، وأعتقد أنني اكتشفت في نفسـي طبيعتي الإنسانيَّة، وهي ما خلقت لديّ الطزاجة، فبرغم أنها صفة متعبة جداً لأن الممثل في كل مرة يبدأ من الصفر، فهي تخلق لديه الطزاجة والاكتشاف دائماً، وهذا ما يحفظ لي استمتاعي المتجدد بأدواري.

• «الثقافة الجماهيريَّة» كانت خطوة مغايرة تماماً لك بعد تجربة «ع الرصيف»، فكيف تقيّمينها؟

- تجربة ثريَّة وممتعـة، التقطني فيها المخرج ناصر عبدالمنعم لأمثل معه «مدرسة العساكر» أمام أحمد كمال، وأحمد مختار، وعلاء ولي الدين، عن «بكالوريوس في حكم الشـعوب» تأليف علي سالم، وعرضت على مسرح السامر.

كان ناصر عبدالمنعم من الذكاء بحيث تعامل معي باعتباري لم أمثل من قبل، فبدأ معي من الصفر، في حين كان باقي فريق العمل قد اكتسـب مهارات كثيرة في ورش التمثيل مع المخرج الراحل نبيل منيب، وكانوا قد انتهوا لتوهم من ورشة منحة البطراوي وعبدالعزيز مخيون، وقد استفادوا من تجربة منحة في المسرح الفرنسي، وأحدث المدارس هناك، بالإضافة إلى مشاهداتهم للمسرح في روسيا خلال بعثـات متفرقة، فكانت لديهـم تجارب ثريَّة جـداً، ويكفى تلمذتهم على يد نبيل منيب، فقد كان مهماً جداً في المسرح المصري وقتها، والدليـل أن كل الممثلين المؤثرين في المسـرح وقتها تلقوا تدريباً على يد نبيل منيب.

على ذكر نبيل منيب، لابد أن أذكر أن مسرحيته «الأشجار تموت واقفة» كانت أبدع ما شاهدته للسيدة سميحة أيوب، فلم يكن مخرجاً ماهراً فقط، ولكنه كان أيضـاً يملك الوعي والفكر المتعلق بما وراء التمثيل، فقد وظف طاقة سـميحة أيوب المتأججة توظيفاً واعياً جداً أوصلهـا إلى درجـة الخفوت، وهي الدرجة التـي أحبها أنا جداً في التمثيل، لذلك اكتشـفت أن الراحل نبيل منيـب كان مؤثراً جداً في المسـرح المصري، برغم أنني لم أقابله، ولكني لمست ذلك في من دربهـم وعلمهم، ومنهم ناصـر عبدالمنعم، الذي نقل لي كل خبراته التـي تعلمها من نبيل منيب، وهو في الأسـاس - ناصر عبدالمنعم - رجل كريم بعلمه وتجربته وخبرته وأخلاقه أيضاً، تعلمت منه صداقة العمـل الفني، أو الزمالة الـودود، نخرج معاً، نشـاهد عروضاً معاً، نتناول الغداء معاً، علاقة عميقة كما لو كنا إخوته الأصغر.

• في نهاية السـبعينيات وطوال الثمانينيات كان مسـرح الطليعة التابع للبيت الفني للمسرح بؤرة التجارب التجريبيَّة، وضم نخبة كبيرة من المسرحيين الذين لمعت أسماؤهم في الساحة الفنيَّة فيما بعد، وبينهم اتخذتِ خطوة جريئة نحو التمرد على المألوف. كيف تمثَّل ذلك فـي تجربة «رحلة حنظلة» باعتبارها خطوة احترافيَّة حقيقيَّة لك، وأولى على مسارح الدولة، لناصر عبدالمنعم؟

- كانـت القاعة 79 قـد افتتحت في عهد إدارة المخرج سـمير العصفوري. اختيار الاسـم كان مرتبطاً بسنة افتتاحها، وبعدد مقاعد القاعة، وهي نفسها قاعة صلاح عبدالصبور فيما بعد.

في عرض «رحلة حنظلة» تأليف سـعدالله ونوس، وإخراج ناصر عبدالمنعـم 1988، كنت خائفـة جداً لأنني أمـام كوميديان بحجم صلاح عبدالله، القادم إلى مسـرح القطاع العام بكل رصيده وخبرته في فرقة محمد صبحي، وأنا من جمهوره في الأسـاس، خفت لأنني لا أملك القدرة على الإضحاك، فأنا لم أعترف بأنني لست كوميديانة فقط، ولكنني كنت أعترف أنني لسـت ممثلة أصلاً، ولكني أؤمن بأن الكوميديا ليست تمثيلاً، بل إخراج وكتابة.

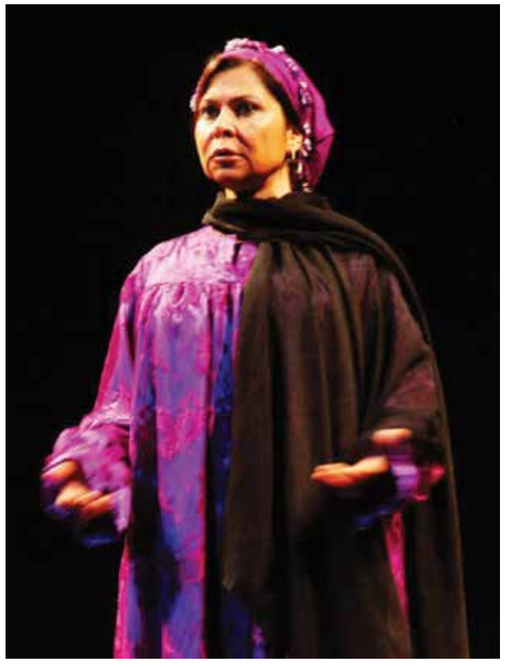
بناء على تصوري هذا، لعبت شـخصيَّة زوجة حنظلة، وساعدني ذلك في تقديم الجانب الكوميدي بالشكل المناسب لي، وبما يرضي الجمهور.

• كان مسـرح الطليعة شـاهداً علـى زواجك أيضاً مـن المخرج الراحل محسـن حلمي، ودخول عالم أحد كبـار المخرجين لمرة واحدة، لم تتكرر، بصفتك ممثلة، من خلال مشاركته عرض «دقة زار» سـنة 1981، وللأبد بصفتك زوجة. كيف شكلت حياتكما معاً وعيك الفني؟

- محسـن حلمي هو من علمنـي أن المخرج باحـث، وبالتالي الممثل لابد أن يكون باحثاً، ففي «دقة زار» أخذنا محسـن لمشاهدة عـدة عروض للزار في أماكن مختلفة، واسـتدعى إحدى فرق الزار لتشـاركنا العـرض، قرأ كثيراً حـول موضوع العـرض، وقام ببحث ميدانـي، واصطحبنا في جولاته، وقـارن البحث الميداني بقراءاته، وعندما تزوجته، اكتشـفت أنه يعمل بهذا الأسلوب في كل مسرحياته، «المحبظاتيَّـة» وغيرها، فتعلمت منه هـذه الطريقة في التعامل مع أدواري.

ارتبطنـا ببعضنا بعضـاً في هذا العرض، وكمـا تعلم فإن هناك محطات في حياتي مرتبطة بمسرحياته، ففي «دقة زار» ارتبطنا، في «المحبظاتيَّـة» تزوجنا، في «فرقع لـوز» أنجبنا، في «هبط الملاك في بابل» التحاق ابنتينا بالمدرسـة، في «ليلة مـن ألف ليلة» أنهتا المرحلة الإعداديَّة، وفي «أوبرا الثلاثة بنسات» التحقتا بالجامعة.

قبـل الزواج خيّرني بين الزواج والعمل معه في عروضه، ورفض رفضـاً قاطعـاً أن أعمل معه، حتـى لا يقال إنه سـبب عمل زوجته. أغضبني ذلك جداً، لأن هذا القرار عطلني سنوات كثيرة، فهو مخرج مسرحي مهم، ويقدم مسرحيات مؤثرة في القطاع العام الذي أحبه، ولي فيها أدوار يمكن أن ألعبها، ومع ذلك كان يرفض. شـعرت وقتها بأن هذا الرجل عطلني، لأن كثيراً من المخرجين اعتقدوا أنني ممثلة غير كفء، لأن زوجي نفسـه يرفـض أن أعمل معه، ولكن مع الوقت وجـدت أنها كانـت فكرة جيدة جداً، وأنـه كان أكثر حكمة منى في التمسك بها.



• ما أهم التجارب والأسماء التي صنعت منك ممثلة لها بصمتها؟

- تجربتي الأولى كانت مع محمود أبو دومة في عرض «فرجينيا وولف»، ممثلة صغيرة على الدور، حامل بتوأم، وكنا نبحث عن حلول حتى لا يظهر حملي، لأنه لا يناسـب الشـخصيَّة الدراميَّة، فارتديت ملابـس فضفاضة، وتحولـت إلى «مارتـا»، وكانت تلـك مصادفة خدمتنـي لأنني كنت ضعيفة البنية تماماً، وبالأزياء والإكسسـوارات صرت مناسبة جداً لدور «مارتا» على المسرح.

أنجاز جداً إلى تجربة «المسرح المستقل» لأنها كانت فترة ثريَّة جداً في الحركة المسـرحيَّة المصريَّة، تعلمنا فيهـا ماذا تعني فكرة «الـورش» وأهميتها للممثل، فحين قدمت مثلاً مسـرحيَّة «حكايات 1882» مع المخرج روجيه عساف، كنا نبحث أيضاً في التاريخ، لأنها

كانت في الأسـاس ورشة كتابة تشـترك فيها مجموعة، مثل المخرج أحمد إسـماعيل، وبسـمة الحسـيني، وروجيه نفسـه، وأعدوا إطاراً درامياً للنص، واسـتدعوا ممثليـن بعدها لمنح هـذا الإطار الطابع الحي، روجيه عسـاف يعمل بطريقة ممتعة جداً، يطلب إعداد مشهد عـن موضوع معين، ويقسـمنا إلى أربع مجموعـات، وكل مجموعة تقترح مشـهداً، ويختار هو منها مشـهداً واحداً، وهـو ما خلق لدينا روح التنافس والسعادة والإخلاص للعمل والرغبة في إطلاق الأحلام والخيال والإحساس بمسؤوليتنا عن مشاهدنا.

• وماذا عن تجربة جواد الأسدي؟

- جواد الأسدي اسـتدعى مجموعة من ممثلي المسرح المستقل لتقديـم عرض «شـباك أوفيليا» على مسـرح الهناجـر، ومنهم من يملك الخبـرة مثل ناصر عبدالمنعم (ممثـلاً)، وخالد صالح، وخالد الصاوي، وأحمد مختار، وحين اسـتدعاني كنت مهيأة للعب شخصيَّة أوفيليـا، ولكنني فوجئـت باختياره لي في دور حفـارة القبور، وهو نفسـه ما حدث لنجيب سـرور الذي تصور أنه سيلعب دور هاملت، ففاجأه باختياره حفار القبور، وهو ما سبّب صدمة له، ولكن بالنسبة لـي كان أفضل ما مررت به، لأنه لـم يخترني لأوفيليا واختار معتزة عبدالصبـور، والحقيقـة أنها لعبـت الدور أروع ما يكـون، وأنا من جمهورها، وفي رأيي أن هناك ممثلتين ظلمهما المسـرح المسـتقل، وهمـا معتزة عبدالصبور، ونهير أمين، لأنهما كانتا رائعتين ومن أهم ممثلات المسـرح المسـتقل وأكثرهن إخلاصاً، وتلك هي المفارقة، ولكن عدم أرشـفة وتوثيق تجارب المسرح المستقل جعل الجمهور لا يعرف شيئاً عن هاتين الممثلتين.

لعبـت أنا وحنان يوسـف دوري حفارتي القبـور، واعتمد جواد الأسدي علينا في كتابة أدوارنا، وبعدها اكتشفت أن هاتين الحفارتين في عرض «شـباك أوفيليا» هما المعـادل لبهلول الملك لير، حكيمتا المسرحيَّة، تعلقان، وترصدان، وتمهدان، وهكذا، وفي أول ليلة عرض نلنا احتفاءً غير مسـبوق من الجمهور، لم نصدقه أنا وحنان، لدرجة أن الخوف سـيطر علينا تماماً، وهنـا لابد من ذكر أن هدى وصفي هي صاحبة اقتراح جواد الأسدي للإخراج في «الهناجر».

لا شك أن وصفي صنعت تاريخاً لا ينسى للمسرح المستقل خلال إدارتهـا لمركز الهناجر للفنون، فقد اسـتدعت أيضاً قاسـم محمد، وروجيه عساف، وعوني كرومي، وكل كبار المسرح.

عملت أيضاً مع فرقة الورشة، ومن إخراج محمد أبوالسعود قدمنا «بيت برنارد ألبا»، وأنا أعشـق لـوركا، حتى إنني لعبت دور العروس فـي «عرس الدم» من إنتاج الثقافة الجماهيريَّة، وحباً للوركا ذهبت أيضاً لأداء دور برنارد ألبا، فوجدت نفسـي ألعب شخصيَّة الخادمة، وهو ما يذكرني دوماً بنص «الخادمتان» لجان جينيه، فهو نص أحبه

جـداً، وأثر فيّ في برنـارد ألبا برغم اختلاف نوعي المسـرح بين العبث ومسـرح لوركا، لدرجة أن نص «الخادمتان» أثر فيّ في تلقي فيلم «أحلام هند وكاميليا».

• هل تعتقدين أن الممثل أو المبدع مسؤول ولو جزئياً عن أرشفة وتوثيق الحركة المسرحيَّة من خلال أرشفة أعماله؟

- الممثل ليست مهمته أرشفة عمله، ولكنها مهمة الناقد، والدليل أننـا حتى الآن نتحدث عن مسـرح السـتينيات، وقليـلاً ما نتحدث عن مسـرح التسعينيات، لأن الستينيات شـهدت حركة نقديَّة وقتها، والتوثيـق كان مـن خلال مقـالات مهمة لكبار النقـاد، مثل فاروق عبدالقادر، وغيره، ولكن في التسعينيات كان هناك نقاد مهمون مثل نهاد صليحة، ولكن بلا حركة نقديَّة، فنحن حتى الآن نعيش أزمة هل نصور المسرح للتلفزيون أم لا؟ بلا حل واضح وقاطع، وبلا سبب.

• وما رأيك في تجربة المخرج أحمد العطار في مهرجان «دي – كاف»؟ هل استطاع سد ثغرة المسرح المستقل؟

- العطار يقدم تجارب مهمة جداً، ولكنها تظل تجارب غير كافية، و«دي – كاف» فـي العـام المنقضي قدم تجـارب مهمة جداً منها تجربـة الممثلة الرائعـة حلا عمران، وقد قلت لـه إنني حزينة لأن الإدارة أخذت كثيـراً من تجربته الإبداعيَّة، لأني أطمع دائماً في أن أرى مسـرحيات له أكثر من ذلك، العطار رجل مسرح، معطاء، يمنح طاقته وعلاقاته للكشف عن مخرجين آخرين، وتجارب لافتة، ولكنها أخذت من رصيده الإبداعي.

• قلت إنك تحبين العمل في مسـرح الدولة، وشـهدت خطواتك تجارب عديدة في مسـرح الطليعة تحديداً، بكل نجاحاته، وبرغم هذا يظل المسـرح معادلة غير مربحة في حياة الممثل. هل يبرر هذا هجرة النجوم للمسرح الآن؟

- قدمت أعمالاً كثيرة في مسـرح الطليعـة، وكانت فترة مهمة جـداً، وأثراهـا وجود المخرج سـمير العصفوري مديراً للمسـرح، لأن الجلسـة معه كانت رحلة في مسـرح العبث، والمسرح الشعبي، وتحليله للمسـرحيات، فهـو أحد أهم الحكائيـن الذين عاصرتهم، فكنـا نقضي وقتاً مفيـداً ومثمراً في مكتب مدير مسـرح الطليعة، وبرغم خلاف كثير من المسـرحيين مـع العصفوري فهو أثر فيهم كلهم.

مسـرح القطاع العام وقتها كان يجمع بين التوجه الاشـتراكي والتوجـه الرأسـمالي، واكتشـفوا أن الموظفيـن يحصلـون وقتها علـى ثلاثة أرباع أو ثلث ميزانيَّة العـرض، بالإضافة إلى أن أغلب الموظفين يكرهون الفن وليسـت لهم علاقة بـه، فيعطلون خروج العروض بسـبب كسـل توقيع مثلاً، وقد عشـت تلك الفتـرة، فأنا مثلاً وقتها فكرت أن أمارس الإخراج، ولكن ما شـاهدته وعاصرته جعلني أكتشف أن مخرج المسرح لا يخرج، بل يصارع في المكاتب نهـاراً لمحاولة إنهاء الإجراءات، ثم يأتـي إلى البروفة، ثم يذهب للملحن أو مصمم الملابس مثلاً، دورة شـاقة جداً ترهق أي مخرج، وأذكر جيداً أن محسـن حلمي، وكل جيله، كان ينفق من جيبه على العمال لأن مرتباتهم زهيدة جداً، وأنا نفسـي كنت أحصل في الليلة على 75 قرشاً، وأدفع تذاكر الضيوف، وحتى نجوم المسرح الأقدم الذين كانوا يعملون فـي «الدوبلاج» والإذاعة، كانوا ينفقون أيضاً ملاليم الإذاعة التي يكسـبونها نهاراً على المسرح ليلاً. معاناة غير طبيعيَّـة، وبالتالي العمل في المسـرح كان تضحية كبرى عاشـتها أجيـال متلاحقـة ونحن منهـا. أما اليـوم فيوجد مسـرح مربح، واسـتمراريَّة المسـرح تتطلب أن يكون مربحاً، وأتمنى وأقبل جداً العمل في هذا المسـرح المربح، ولكن بشـرط وجود الحد الأدنى من المحتوى المناسب.

• ما تأثير مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في وعيك الفني؟

- المسـرح التجريبي علمني أنواعاً مختلفة من المسـرح، حتى إنني أذكر حتى الآن مسرحيات بعينها، مثل «غادة الكاميليا» تجريبياً كانت من أبدع المسـرحيات، وعرض روماني اسـمه «دون جوان»، و«حلم ليلة صيف»، ومسـرحيات عديدة لجواد الأسـدي، وعروض فرقة جوجول الروسـيَّة، مثل «المعطف». تعلمنا معنى السينوغرافيا، ورسـم الحركة التي فاقت عظمتها مثيلاتها في مسـرح السـتينيات لدينا، انتبهنا للتمرد على تقليديَّة رسـم الحركة مثلاً، لأنه اختلف في العالم كله، والحلول المبتكرة، والمسرح الفقير تعلمته من التجريبي، بكل حلوله المبتكرة بأقل الإمكانات، بالإضافة إلى تأكيده على إبراز قدرات الممثل، وتوظيف لغة جسده بالشكل الأمثل.

• تلعبيـن دائماً في الحياة دوري المدربـة والمتدربة، ففي أيهما تجدين نفسك؟

- أنـا دائمة التجربة وملاحظة البشـر باسـتمرار، وقد تأملت تجربتـي وتجربة من عملت معهم، وحضرت ورشـاً كثيرة، وقرأت كثيراً في مدارس التمثيل، وستانسلافسكي، وستيلا أدلر، وسانفورد مايزنـر ، وغيرهم، والموضة الآن في التدريب هـي تقنية مايزنر Meisner technique، لأن لهـا علاقـة كبيرة جـداً بالتمثيل أمام الكاميرا برغم أنه يقدم تدريبات مسـرحيَّة، فيجمع بين الحسنيين - كمـا يقال - وخرجت بمنهجي الخاص بصفتي ممثلة لها تجربتها، وهـو ما أعمل به في الورش التـي أمارس فيها التدريس، ولا أركز على مدرسة بعينها، بل خلاصة تجربتي، ولكني أيضاً بصفتي ممثلة أرى أن الأسـاس ستانسلافسـكي، وأن هناك كثيرين حتى الآن مع كل هـذا التنوع والاختـلاف يعتمدون عليه، فجوليـا روبرتس مثلاً تعمـل وفقاً لمنهجه، لذلـك أجمع بين التجربـة الخاصة بي وبين مـدارس التمثيل، كما تعلمت التمثيل من أسـاتذة مهمين باعتباري سـيدة مصريَّة تملك ميراثاً كبيراً بصفتي مشاهدة للسينما والمسرح والموسـيقى والغنـاء، فقـد تعلمت التمثيـل من أم كلثـوم، ليس بوصفها ممثلـة ولكن مغنية، وتعاملها مع الكلمات، وتكرار المقاطع والنقلات، وتعلمت إيقاع التمثيل من موتسـارت، وشجاعة الصمت على المسرح، ففي سيمفونيته الأربعين كانت لديه شجاعة الصمت على المسـرح لمـدة 30 ثانية مثلاً، وهي شـجاعة اكتسـبتها من الموسيقى لصالح التمثيل.

• أخيراً، كيف تتابعين برامج المواهب التلفزيونيَّة، ومطالب بعض المحكمين للمتسابقين بعدم استخدام الأداء المسرحي؟

- في تلك البرامج يحدث شـيئان، بعض المحكمين يكون تعليقه «برافـو حلو قوي» بدون أي تحليل، أو محكـم يتأثر بالمجهود من دون أن يعي أنه ليس هناك مجهود مجاني، فجهد الممثل ليس معناه جـودة ما يقدم، بل بالعكـس فالمنع أو قدرتك على منع مشـاعرك أصعـب كثيراً من قدرتك على إطلاق عواطفك وانفعالاتك، وكثيرون يتأثـرون بالبكاء، وهذا يدهشـني للغايـة لأن المحكم المفترض أن يكـون خبيراً يسـتطيع التقييم مـن دون التأثر بالمجهـود والبكاء، والممثل في الأسـاس هو ممثل مسرح، شـئنا أم أبينا، لذلك أرى أن اختيار المحكمين في تلك البرامج يحتاج إلى إعادة نظر.

• ولدت سلوى محمد علي عام 1964 بمدينة قنا في صعيد مصر، لأم مدرّسة وأب مهندس. انتقلت مع أسرتها للعيش في القاهرة وتحديداً في حي القلعة خلال ستينيات القرن العشرين، وتخرجت في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة قسم التمثيل والإخراج عام 1988.

• قدمهـا المخرج الراحل جلال الشـرقاوي - قبـل تخرجها - لأول مرة على خشـبة المسـرح عام 1987 في دور لم يتعد ثلاثة مشاهد «موظفة الشـهر العقاري المطحونة» أمام سـهير البابلي، وحسـن عابديـن، وأحمد بدير، في عرض «ع الرصيف» من تأليف نهاد جاد وإنتاج مسرح الفن.

• انضمت في بداية عملها إلى أسـرة فرقة مسـرح الطليعة، وقدمت معها عروض «رحلة حنظلة» 1988، «الملك لير» 1991، «شـوربة حمام» 1992، «احذروا» 1995، كما قدمت مع فرقة المسرح الحديث عرض «صباح الخير يا وطن» عام 1994، ومن إنتاج مركز الهناجر للفنون قدمت «الأسد والجوهرة» 1999، «الغرفة» 2000، «بلدتنا» 2004، «حكايات 1882» مع المخرج روجيه عسـاف، كما لعبت دور حفار القبور في عرض «شباك أوفيليا» كتابة وإخراج جواد الأسدي.

• قدمت مع المسرح القومي عرض «الملك لير» أمام يحيى الفخراني عام 2001، و«حكايات الناس في ثورة 19» عام 2001، كما شاركت مع المسرح القومي للطفل بعرض «عالم أقزام» عام 2008.

• قدمت مع المخرج ناصر عبدالمنعم عرضين هما «مدرسة العساكر» إنتاج الثقافة الجماهيريَّة، خلال دراسـتها في الثمانينيات، و«رحلة حنظلة» في بداية التسعينيات.

• قدمت للمخرج محمد أبو السـعود عرضي «أحلام شـقيَّة»، و«بيت برنـارد ألبا» في مرحلة مهمة من تاريخ المسـرح المسـتقل خلال التسـعينيات، ومع المخرج أحمد العطار قدمت عروض: «أمي أريد أن أربح المليون»، «الطبخة»، «عمي اللي جاي من أمريكا»، «أرنب أبيض أرنب أحمر».

• تتلمذت على أيدي كبار المخرجين مثل جلال الشـرقاوي، ومحسن حلمى (قدمت معه عرضاً وحيداً بعنوان دقة زار)، وأحمد عبدالحليم، وفهمـي الخولي، وناصر عبدالمنعم، ومحمـد عبدالهادي، ومحمد الخولي، وأحمد إسماعيل، وغيرهم.

• قدمت أكثر من 50 فيلماً سينمائياً منذ عام 1993 منها: «مرسيدس»، «الأبواب المغلقة»، «مذكرات مراهقة»، «جاءنا البيان التالي»، «أحلى الأوقات»، «أريد خلعاً»، «احك يا شـهرزاد»، وغيرها. بالإضافة إلى عشرات المسلسلات والسهرات التلفزيونيَّة والإذاعيَّة.

• قدمـت العديد من القراءات المسـرحيَّة لهيئة الإذاعـة البريطانيَّة «بي بي سـي عربي» لأعمال شكسبير، وأوسكار وايلد، إخراج فاروق الدمرداش.

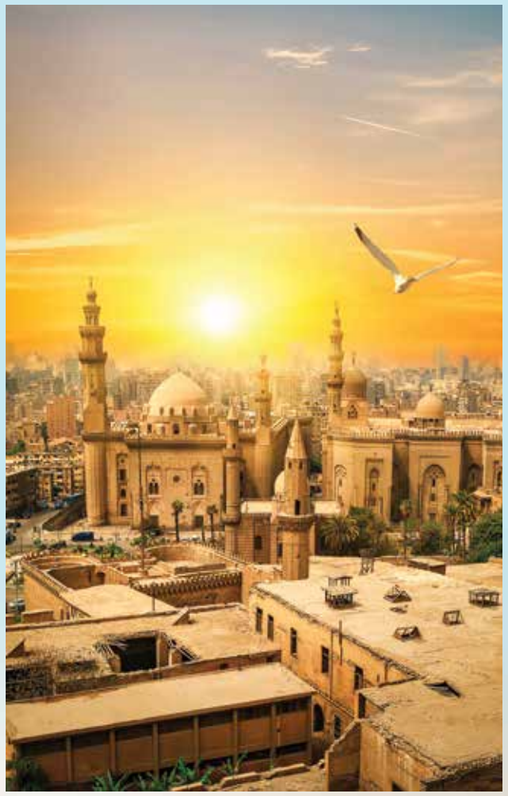
القاهرة
صندوق العجائب الكبير

زرت القاهـرة العامـرة ثلاث مـرات، وبالمجمـل، أكون قد غنمت منها شهراً، يزيد أو ينقص قليلاً، تستثنى منه ساعات العمل التي تصرفنا عن اللقاء الفعلي بالروح الحيَّة للأمكنة والفضـاءات، مـا يجعل المدينـة تتقلص لتصبـح موضوعاً للحديـث فقـط، أو مجرد أصـوات وصور ثابتة أو شـاردة تجود علينا بها النوافذ والشرفات خلال فترات الاستراحة.

كمال خلادي
كاتب وباحث مسرحي من المغرب

الآن، وأنـا أريد أن أكتب عن زيارتي الأخيرة لمدينة القاهرة، بمناسـبة انعقـاد الدورة الحاديـة والثلاثين من مهرجان المسـرح التجريبي العتيد، أسأل نفسي: كيف يمكن أن أكتب عن القاهرة ولم يتسنَّ لي خلال زياراتي الثلاث أن أنزع نظارة الغريب؟ وكيف أكتب عن مدينة فيها من سيرة الكتابة والكتـاب ما لا ينحصر ذكره ولا ينقطـع أثره؟ تجيبني القاهرة: اكتب، اكتب ما همست لك به، من يكتب المدينة حقاً، الغريب البعيد أم المقيم القريب؟

حطـت بنا الطائـرة في مطار القاهـرة الدولي حوالي التاسـعة ليلاً، تسـلم منا مرافقنا الشاب المصري الطيب والبشوش جوازات السفر وتكفل بالأختام، وما هي إلا دقائق قليلة حتى كنا ننتظر في منطقة تسـلّم الأمتعة. كان علينـا أن ننتظر هذه المرة. في لحظة مـا وقد مر زمن لم نعد نعلمه، صدرت عن الحزام الأسود المطاطي حركة أخيرة، وهمد نهائياً، ما يعني ألا حقائب سـتصل بعد ذلك. ونحن نتداول بشـأن الإجراءات الإداريَّة المتعلقة بمثل حالتنا، أضاءت الإشارة الحمراء، وتحرك الحزام المطاطي من جديد،



كانت هـذه علامة وصول دفعـة حقائب جديدة، عدنـا مرة أخرى إلـى أماكننا يتحرك فينا أمل تسـلم الحقائب والتخلص من كل تلك الإجـراءات الإداريَّة المعقدة المرتبطة بالموضـوع. لمحت حقيبتي تنقذف من جوف الآلة العجيبة، وتتخذ مسارها نحوي مباشرة، وشيئاً فشيئاً أطلت حقائب الزملاء واحدة تلو الأخرى. لماذا تحضر الأشياء فقط عندما نبدي استعدادنا للتخلص من حاجتنا إليها؟ أحياناً كثيرة أبحـث فـي مكتبتي عن كتاب ما، فأفاجأ بأنه قـد تبخر ولم يعد له وجـود؛ وما إن تنفرط حاجتي إليه حتـى يطل عليّ - وبكل الوقاحة الممكنـة - من أقرب الرفوف إلى يدي؛ ليسـت الكتـب وحدها ما يناغشنا بهذه الطريقة؛ أسماء الأشخاص، والأماكن، وعناوين الكتب، وحتـى الجوارب تصر على الاختفاء تماماً في الوقت الذي نحتاجها فيه، ولا تحضر إلا عندما نستغني عن حاجتنا إليها.

تجـدد نشـاطنا، ونحن نقصـد بوابة الخـروج فرحـاً بوصول الحقائـب، وأملاً في لقاء وعود القاهـرة البهيجة. على مرمى حجر من البوابـة الأخيرة، توقف رجـل الجمارك أمامنـا، وضع مرافقنا الجـوازات في يده، طلب فـي لهجة جديَّة لا تخلـو من تهذيب أن نفتح حقائبنا للاطلاع على محتوياتها، أحس مرافقنا بالحرج، واحتج بمـا لا يخرج عن الأدب: «إيه يا باشـا، هؤلاء ضيوف التجريبي من المغرب». تشـبّث الجمركي برأيـه: «ولأنهم من المغرب لازم يفتحوا الحقائب». سـاد الصمت للحظة، وقبل أن يستقر بيننا وقع ما تحمله المزحـة من ثقل، ضحـك قائلاً: «هل صدقتم أننا سـنفتش حقائب أشـقائنا المغاربة؟ أبداً، أبداً لا يليق أن نفتش حقائب الأشقاء، أردنا فقط أن نزعجكم قليلاً كما أزعجتمونا كثيراً، ستة، ستة يا مفتريَّة!»، وكان يتحدث عن انتصار المنتخب المغربي على المنتخب المصري

بستة أهداف لصفر في نصف نهائي الألعاب الأولمبيَّة الأخيرة، كان الحـدث لا يزال طريـاً حينها. القاهرة تناغشـنا، تلاعبنا، تضاحكنا. الهزل هنا هو أكثر الأشـياء جديَّة. في السـاحة الخارجيَّة الفسيحة للمطار، التقينا زملاء مسـرحيين من العـرب القادمين إلى القاهرة عبـر مطارات أوروبا، كانوا ينتظروننا، تبادلنا السـلام والعناق، وما هي إلا لحظات حتى كانت الحافلة تقطع شوارع القاهرة نحو فندق السفير بالدقي. وصلنا الفندق وقصد كلٌّ غرفته، كانت الساعة حينها قـد تجاوزت منتصف الليل، بعد فترة وجيزة دق موظف الفندق على باب غرفتـي حاملاً صينيَّة أكل سـخيَّة: «عذراً يا باشـا، يبدو أنكم تأخرتم في الوصول، ففاتكم أن تتناولوا وجبة العشـاء، هذه أشـياء بسـيطة لأن مطعم الفنـدق أغلق أبوابه». طلبت منه أن يسـمي لي الأطعمـة الموجودة فوق الصينيَّة، فعل ذلك بكرم ومرح. هكذا كانت ليلتي الأولى في القاهرة العامرة.

الهوى المصري

يعرف المسـافر أن هناك صلة وثيقة جداً بين المدينة والكلمات التـي تصفهـا، لكنه وبحدسـه يعـرف أيضـاً كيف يتفـادى الخلط والمطابقـة بين المدينة وتلك الكلمات التـي تصفها؛ ربما كان هذا هو الحذر الذي ميز سـماع قوبلاي خان إمبراطور المغول لكلمات ماركو بولو، وهو يصف له المدن التي مر منها، كما يمكن أن نستنتج عند قراءة مدن إيتالو كالفينو اللامرئيَّة. ما كان يحرك قوبلاي خان هـو الرغبة في معرفة المدن التي توجد تحت سـيطرته، لكنه وفي المقابـل يعي جيداً أن حقيقة تلك المدن يمكن أن تتفسـخ بسـهولة تحت وطأة الكلمات التي يستعملها ابن البندقيَّة، لذلك طلب منه مرة أن يتبادلا الأدوار، ليضطلع قوبلاي خان بوصف المدن، ويرى ماركو بولـو إن كان وصف الإمبراطور يوافق صورة تلك المدن كما تسـنى له أن يعاينها. تزج بنا مدينة القاهرة في صلب هذه الحيرة، إنها من أكثر المدن التي تتعرض لها الكلمات، على أن كل الكلمات لا تستطيع أن تقـول حقيقتها. يحدث هذا ربما لأن القاهرة تحرض زائرها على أن يذيع سيرة علاقته بها أمام الآخرين، وربما لأنها تحثه أيضاً على إنتاج ما يكفي من الكلمات للتقرب منها، ومحاولة فهمها.

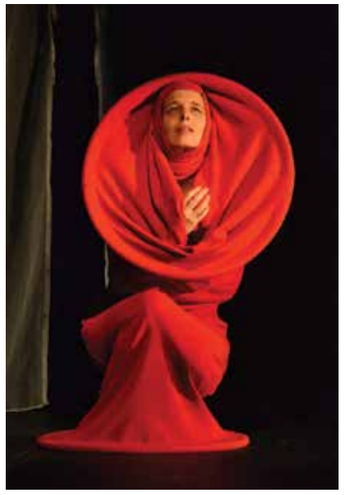
عرفـت القاهرة للمرة الأولى عبر متخيل الكلمات والصور الذي أبدعه الأدبـاء المغاربة والمصريون، وهؤلاء الذين مروا بها، أو من امتـزج خيالهم بالهوى القاهري على نحو ما، وأيضاً عبر الإيقاعات العذبة لكلمات وأصوات الأغانـي المصريَّة التي كانت تعمر البيوت المغربيَّـة، وعبـر الصـور التي نقلتها سـواء الأفلام والمسلسـلات الكلاسـيكيَّة المصريَّـة، عن الحياة القاهريَّة الحالمـة، أو تلك التي ميزت أفلام الواقعيَّة الجديدة خلال الثمانينيات واهتمت بنقل الوجه الخفـي للقاهرة. ربما عملت كل تلك الكلمـات والصور من حيث لا أحتسـب على تمتين علاقتي بالأدب والفن، وافتتاني بعوالم الخيال، وخصوصاً هذا الاشتباك الذي يعسر فكه بين الخيال والواقع؛ وربما أسـهمت في تخصيب هذه الفكرة التي تسـيطر علـيّ إلى حد الآن، ومفادهـا أن القصص تعاش لتـروى، وأن القصص التي تروى هي قصص تعاش على نحو ما. هكذا تكرست القاهرة في خيالي صندوقَ عجائـب كبيـراً، مدينةً لا ترى فيهـا الأحلام عبثـاً، ومدينةً يدخلها المسافر بذاكرة ممتلئة، ويعود منها بذاكرة أكثر امتلاء.

على قدم وساق

كلما وطئت أرض عاصمة من عواصم العالم، تجدد هذا السؤال لدي: إلى أي حد تعكس العواصم الروح الخفيَّة لبلدانها؟ هل تتشـكل العواصم الكبرى بما هي كثافة قصوى من العناصر المحليَّة، أم بما هي طبيعة كوسموبوليتانيَّة مشـدودة إلى خارجها أكثر من داخلها؟ في ما يخص القاهرة، أجدني أميل إلى الاعتقاد بأنها عاصمة تكثف بداخلهـا عناصر مصر الكبيـرة الحضاريَّة، والجغرافيَّـة، والماديَّة، والتاريخيَّة، ربما لهذا السبب تكاد تكون القاهرة عند المصريين كما عند المسافرين إليها، هي مصر.

فـي القاهرة، تشـد انتباهي وتغمرني بالدهشـة هـذه الحركة المجنونة التي تبدأ من الساعات الأولى للصباح، ولا يفلح حتى الليل في إيقافها. أجدني مشدوهاً أمام الطريقة التي تنظم بها السيارات والعربات والدراجات الناريَّة والهوائيَّة طريقها، وكيف تعلن الأجساد عن نفسها داخل هذه الحركة، وكيف تزج بنفسها داخل هذه الفوضى بكل هذا اليقين وهذه السلاسة. يخيل إليّ أن الناس لا يطؤون الأرض، إنهم منغرسون فيها، ولا شيء يستطيع زعزعة توازنهم، أو الإخلال به؛ وإلا كيـف يمكن أن أفهم هذه الحركة المجنونة للعربات والدراجات والمـارة؟ فـي القاهرة، تعلم كيف أن التوازن قـد لا يأتي من فرط تنظيم الحركـة، ومن التحكم فيها، بقدر ما قـد يأتي من التلقائيَّة، وحتى من عدم التنظيم. في القاهرة تحتفل الوفرة بنفسها، لهذا قد لا يرد ما تعيشه القاهرة يومياً إلى مجرد اكتظاظ بسيط، يتعلق الأمر فـي تقديري بحالة امتـلاء قصوى. يخلق الاكتظاظ شـعوراً مرهقاً بالزحمة والازدحام، وعلى عكسـه يخلق الامتلاء شـعوراً بالحميميَّة، وبإمكانيَّة أن نكون معاً برغم ما تبدو عليه الحياة من عسـر وتعقيد.

عندما أفكر في الامتلاء أفكر أيضاً في السـريَّة التي تشكل حديقته الخلفيَّة، لنفكر في الحياة السـريَّة لكل هؤلاء المتدافعين، لنفكر في كل تلك الرغبات السـريَّة التي تدفعهم للخـروج إلى الحياة العامة، أنظر إلى السـريَّة هنا من حيث هي السـلوك السـري المخفي عن الخارج لجماعة ما. إن حالة الامتلاء القصوى التي تعيشـها القاهرة هي نتاج هذه الرغبة القويَّة التي لا تلين من المصري؛ في أن يقوم بكل شـيء كي يطرد عنه شعور الخيبة. تكمن حيويَّة المجتمع وحياته في هذه المراوحة الدائبة بين سـريَّة الداخل وامتلاء الخارج، على الرغم من أن ما ينتج عن هذه المراوحة قد لا يكون بالضرورة حياة كاملـة. قد يكون ما يحرك الناس في القاهـرة هو النقص المزمن،



من عروض المهرجان

يعرف المصريون أكثر من أي أحد آخر ما ينقصهم جيداً، لهذا فهم يتحركون كثيراً. وإن السعي الدائب إلى سد الثقوب ورأب الصدوع لا يمنع أن نبتسم، ونضحك، ونسخر من أنفسنا؛ إن الفكاهة والهزل اللذين يميزان الرجل والمرأة المصريين، هما دليل مقاومة، دليل رغبة ميثيَّة (أسطوريَّة) مستميتة في الحياة، مراوحة حيويَّة وفعالة بين الحياة السريَّة والامتلاء المعلن.

بمنطقة السيدة زينب كنت أرتشف قهوتي وأرقب الحركة المجنونة للناس والعربات، يتوالج لديّ المهل الذي تتطلبه قهوة المساء، وجنون الحركة خارج المقهى، أمكن لي أن أفكر في مسألة المقاومة على نحو مغاير، قد لا تكون المقاومة فعلاً ذاتياً خالصاً، تحصله ذات ولا تستطيعه أخرى، قد تكون المقاومة هي نسغ الجسد، عنصر من عناصره العضويَّة التي تندمج في ما بينها تماماً مثلما تندمج العناصر لتعطي تركيباً معدنياً ما. أمكن لي أن أفكر في أن الأجساد المتحركة هي كيانات طبيعيَّة تستطيع أحياناً أن تتعالى على سياقات وشروط وجودها. أمكن لي أن أرى أن الناس يمتلكون - في الحقيقة - معرفة وحساً كبيرين بالاتجاه عكس ما قد نعتقد. ذكرني الإيقاع المجنون للحياة القاهريَّة بإميل دوركهايم عندما رد استمرار الوجود إلى تعلق الإنسان بالحياة عوضاً عن الموت، وبالفكرة المجنونة لفريديريك نيتشه الذي أرجع كل النعم التي تمتع بها شعب الإغريق إلى الجنون الذي ميزه.

أمكن لي أيضاً أن أنتبه إلى تحول المقاهي. عندما تسمع من أهل القاهرة عن تاريخ «القهاوي» يأخذك هول الأشياء المفقودة. يغرق الكثير منها الآن في نزعة سياحيَّة، تقاوم للإبقاء على سحر قديم ينتقل إلينا نحن العابرين الجدد، عبر غلالة حزن وأسف على كل الأشياء التي تأخذها منا الطريق كرهاً أو طوعاً. حدث لي لحظتها أن التحم كل ما قرأته وسمعته وشاهدته من تلك الأشياء المفقودة، ليرتسم أمام عيني كثقب أسود هائل في جسم المدينة. تذكرك القاهرة شأنها في ذلك شأن المدن الكبرى، بما فقدناه ونحن نسعى لإدامة الحياة.

أعود وأقول لنفسي إن الأشياء تتحول لكنها لا تندثر، وإن كل ما تم فقده هو سائر بطريقة أو بأخرى في حركة الأجساد من حولي، في الأصوات التي لا تنقطع، في خفة النادل وبراعته في دوزنة إيقاع الكلمات والحركات، في هذه الملحميَّة السارية في المكان التي تجعل ما لا يجتمع مجتمعاً.

في زمن المقاومة

في الأزمنة الصعبة والظروف المعقدة، يتم التشكيك في كل شيء، وتتضبب الرؤية بخصوص ما نحتاجه، ومن ذلك التشكيك في جدوى الفنون، ومنها المسرح. ما جدوى أن ينعقد مهرجان مسرحي في زمن البربريَّة والفاجعة المعممة؟ ما الذي سيقوله لنا عرض مسرحي عن الإنسان في زمن الانهيار الشامل؟ أما يزال اليقين في الاجتماع البشري قائماً حتى نجتمع لأجل مهرجان مسرحي؟

قدمت اللجنة العليا المنظمة للدورة الحادية والثلاثين لمهرجان القاهرة للمسرح التجريبي أولى إشارات تفاعلها مع استعجاليَّة الأسئلة السابقة، عبر الملصق الذي صممه الفنان مصطفى عوض، وجاء كثيفاً من حيث العناصر والعلامات، بدءاً من اللون الأخضر الذي غطى مساحة الملصق، والأحمر الذي يتدرج نحو البرتقالي أو الأسود، الأغصان التي تقوم مقام الشعر في رأس المرأة، وقفة الجسد التي تذكرنا برقصة الدبكة الفلسطينيَّة الشهيرة، وقد تبعث لدينا أيضاً صورة الجسد الشجاع والمتحدي الذي يستجمع قواه ويستعيد وقفته، يحضر المسرح من خلال القناع الذي تضعه المرأة ويصبح وجهها الحقيقي. تنضج العناصر والعلامات السابقة تصوراً مزدوجاً عن فعل المقاومة، من جهة أولى مقاومة الجسد الفلسطيني وهو يواجه آلة القتل الرهيبة، وهو يستجمع قواه ليقف على رجليه كل مرة، ويحتفل بوجوده؛ ومقاومة المسرح من حيث هو عنصر من العناصر الملتحمة بالإنسان والموجدة له، التي تصحبه في أوقات الاحتفال كما في أوقات الأزمات من جهة ثانية. يغذي الملصق لدى جماعة المسرحيين والفنون قبل غيرهم يقيناً يحتاج دائماً إلى تغذية، أنه وفي الأزمنة الصعبة لا ينبغي النظر إلى اللحظات المولدة للجمال على أنها ترف وخيار يمكن الاستغناء عنه، إنها تستطيع وأكثر من أي شيء آخر أن تصارحنا بما نحن عليه، وأن تزودنا بجرعة الصدق التي نحتاجها دوماً لمعرفة الذات والآخر، وتستطيع خصوصاً أن تمنحنا جرعة الدهشة التي تساعدنا على مقاومة العنف والبربريَّة. إننا نقاوم أيضاً من خلال أعيادنا، وصداقاتنا، وألعابنا. أكد المهرجان رسالته باختيار عرض الافتتاح «صدى جدار الصمت»، وهو عرض كوريغرافي صممه وأخرجه وليد عوني، يبعث سيرة الجسد الفلسطيني المقاوم، ويحتفل بالجذور العصيَّة على الموت والصمت.

اقترحت لجان مشاهدة العروض المصريَّة والعربيَّة والأجنبيَّة على جمهور مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دورته الحادية

والثلاثيـن - دورة الدكتـور عـلاء عبدالعزيز - عروضـاً من مصر، والمغـرب، والأردن، وتونـس، وسـلطنة عمان، والعـراق، والكويت، والسـعوديَّة، وفلسـطين، والإمارات العربيَّة المتحـدة، والإكوادور، وإسـبانيا، وألمانيا، والمجـر، والهند، واليونـان، ورومانيا، وجنوب أفريقيا. وبغض النظر عـن تفاوت القيمة الفنيَّة والفكريَّة للعروض، وارتهان البرمجة لما تفرزه المواسـم المسـرحيَّة للبلدان المشاركة، وما تعيشـه من تحديات الممارسـة، وتفاقم صعوبـات تأمين دعم الإنتاجـات وعبور العروض خـارج الحدود، وصعوبات اسـتقطاب العـروض العالميَّـة ذات الميزانيـات الضخمة، والظـروف الدوليَّة والإقليميَّة والمحليَّة الضاغطة؛ نجحت لجان البرمجة في تقديم طبق مسـرحي متنوع وكثيف، يعكس رهان المهرجان على أن يكون منصة مصريَّة عربيَّة منفتحة على جديد المسرح والمسرحيين، ونافذة لبناء جسور التواصل بين الثقافات.

علـى أن المهرجـان ليـس عروضاً ومسـابقة فقـط، هو حياة بكاملها، تبدأ مع سلسـلة التكريمات، والـورش الإبداعيَّة، وهو أيضاً مجموع الإصدارات التي يترقبها الباحثون والممارسون والدراسون، التي وصلت هذه السـنة إلى أحد عشر إصداراً توزعت بين التأليف والترجمة، وهو أيضاً جلسات المحور الفكري الذي التأم هذه السنة تحت عنوان «المسـرح وصـراع المركزيات»، ونـدوات رد الجميل التي التفتت هذه السـنة إلى التاريخ الإبداعي لكل من عبدالرحمن عرنـوس من مصر، والطيب الصديقي من المغرب، ورجاء بن عمار من تونس، وعبدالله السعداوي من البحرين.

توجد روح المهرجان مبثوثة أيضاً في سلسلة النقاشات الجانبيَّة وغير الرسـميَّة بين ضيوف وجمهور المهرجان، حيث النقاش حول المسـرح والعروض لا يهـدأ ولا يرتهن لوقت أو مـكان، ولا يرتبط إلا بنفَس الأشـخاص وقدرتهم على تحمل تكاليـف النقاش وتبعاته. تتحول هذه النقاشـات إلى بورصة للعروض تعلو فيها الأسهم وتنزل، وكتالوغات مفتوحة يطل منها المسـرحيون على ما أنجزه زملاؤهم هنا أو هناك، وخصوصاً أحلام مشاريع مستقبليَّة تلتئم فيها الأقطار والأعمار والحساسـيات المختلفة بسلاسة ويسر؛ أجدني أسأل نفسي دائمـاً: ماذا لو كتب لكل تلك المشـاريع التـي نفكر فيها ونحن في المهرجانات أن تتحقق؟ حتماً لن نكون أمام ريبرتوار مختلف فقط، ولكن أمام تاريخ مسرحي مختلف.

المركزيات

التـأم المؤتمر الفكـري لمهرجان القاهرة للمسـرح التجريب، ليناقش موضوع المسـرح وصراع المركزيات، واضعاً بذلك المسرح في صلب نقاش ثقافي وفكري لا يسـتنفد. بالنسـبة لي، كان الأمر مناسـبة متجددة للتفكير في هذا الشيء الذي ندعوه مسرحاً، وفي وضعيته في المنطقة العربيَّـة. فإذا كنا الآن وتحت ضغط التحولات السياسـيَّة، والاقتصاديَّة، والاجتماعيَّة، والثقافيَّة؛ أميل لتأوّل العالم بما هو مسـاحة سـائلة، مفتوحة يعاد تشكيلها باسـتمرار؛ فإن هذا التفكير يستلزم منا - من جهة أولى - أن نفهم المسرح على أنه كثافة هائلة من التفاعلات الخصيبة والمربكة في الآن نفسه، بناء مستمر، وليـس بنية منكفئة على نفسـها. وأن ننتبه - من جهـة ثانية - لكثير من الأسـئلة التي تفرض نفسها في سـياق فهم هذه الحركة الدائبة للعالم وللمسـرح. هل تتم هذه الحركات في شكل مراجعات آمنة أم هزات عنيفة؟ وقبل ذلك: عن أي مسرح يجب أن أتحدث هنا والآن؟ بأي معنى يمكن أن نتحدث عن مسـرح خاص بنا؟ ما الذي أقصده تحديداً بكلمة بنا؟ ما علاقة المسرح الخاص بنا بالمسرح الآخر؟

آثـرت في ورقتي البحثيَّة التي قدمتها في إطار الجلسـة الثانية التي أدار أشـغالها مدحت الكاشـف من مصـر، وجمعتني بالزملاء الباحثيـن نجوى قندقجي مـن الأردن، وحاتم التليلـي من تونس، ووسـام عبدالعظيم من العراق؛ أن أنتبـه لمنطقة بحثيَّة لا نهتم بها كثيراً، وهـي منطقة الحركة والعاطفة في عمـل الممثل، وعلاقتهما بفكرة التمركز، وخلصت إلى أن جسـد الممثل يتحرك على الخشـبة بوصفـه وحدة فـي مقابل وحدات أخرى، علـى أن خطاب التمركز يرتهن في فهمـه لذلك إلى نزعة اختزاليَّة ترى أن وحدة المسـرح هـي وحدة تشـابه لا اختلاف، في حين يسـتطيع خطـاب مقاومة التمركـز أن يتأول الجسـد بما هو هويَّة عابـرة للحدود، وجيولوجيا متنوعة يصعب أن نعثر على أصول لطبقاتها، لأن وجود الجسـد في العالم هو وجود متراكب، والجسـد الفرجوي ليس خزاناً يغرف من خزان، وإنما مختبر مفتوح لتناسج الحركات والعواطف والإيقاعات، وحركة الأجساد إنما تخضع للتوافقات الاجتماعيَّة للسياقات الثقافيَّة الخاصة، بالقدر نفسه الذي تخضع فيه للكوني والإنساني.

هكذا همسـت القاهرة في أذني، أو هذا بعض مما همسـت لي به، فمن يعرف القاهرة يعرف أنها ليست مدينة متحفظة، يعرف أنها مدينة تلقائيَّة، مرحة، وسـخيَّة جداً، تستقبلك بحضن مفتوح، وتهمس لك بقصصها المعروفة والخبيئة كما لو كانت علاقتكما تمتد لسـنين طويلة، تودعك أشياءها السريَّة، وتقول لك عد، سأكون في انتظارك وسنستأنف حديثنا تماماً من حيث كان علينا أن نتوقف عن الحديث.

القراءات المسرحية

دراما الأداء الصوتي

عبدالناصر حسو
ناقد مسرحي من سوريا

قراءة النص المسرحي تجربة مغامرة يخلقها الممثل القارئ، بهدف التواصل مع جماليات القصص والحكايات التي تروى على خشبة المسرح، بوصفها خطاباً يتمتع بميزتين أساسيتين، الأولى هي إمكانيَّة قراءة الخطاب بصفته نصاً ملفوظاً في إطار «قراءات مسرحيَّة» يحضرها جمهور نوعي، وأيضاً قراءته في المنزل على أريكة وثيرة أو على كرسي مريح، بينما الميزة الثانية، هي إمكانيَّة عرضه ومشاهدته على خشبة المسرح، ولعل من أهم سمات هذا النص المسرحي، هي ثنائيته المرتبطة بعمليتي القراءة والمحاكاة.

على الرغم من سيطرة الصور المرئيَّة والمشاهد البصريَّة في وسائل الاتصالات المتعددة، كالتلفزيون والسينما، فقد فرضت «الصور المتخيلة» التي يرسمها القارئ/ الممثل نفسها على التجربة الفنيَّة في العمليَّة المسرحيَّة، عبر التمثيل الصوتي (القوة الإيحائيَّة للغة المنطوقة) لإثارة خيال الجمهور، فتنوعت أشكالها وتعددت وظائفها، لذلك تمرد الفنان المسرحي على السلطات الثقافيَّة ومؤسساتها التقليديَّة للخروج بأشكال جديدة، فوجد ضالته في عروض تجريبيَّة سُميت «قراءات مسرحيَّة»، يمكن تقديمها في جميع المساحات من دون تكاليف باهظة، بوصفه فناناً مسرحياً متجدداً.

القراءة بصفتها مصطلحاً ثقافياً، فعل كلامي مُنجز في سياق تطور أفعال اللغة، ينتقل تدريجياً من قراءة الطاولة في المسرح (البروفة الأولى)، إلى قراءات مسرحيَّة بديلة في إطار العرض على الخشبة، يخدم كل منهما غرضاً معيناً لتطوير الحركة المسرحيَّة. وثمة أنواع مختلفة من القراءات المسرحيَّة، إلا أن قراءة الطاولة هي الشكل التقليدي الأقدم والأكثر تداولاً وتعارفاً بين المخرجين والممثلين في المسرح، تتطلب هذه القراءة التي نحن بصددها أن تكون قراءة مسرحيَّة بحتة، ليتمكن الممثل من تقديمها بالشكل الذي يليق بتاريخ المسرح، وليتمكن الحضور من استيعاب أحداثها بالصيغة التي يريدها الممثل، وهي ليست قراءة قصصيَّة أو شعريَّة.

إن القراءة المسرحيَّة هي صيغة إبداعيَّة تجمع بين المؤدي والمتلقي على أرضيَّة النص المسرحي في فضاء واحد، وبما يتنافى تماماً مع فكرة إقامة عرض مسرحي تقليدي، فالممثل يجتهد بصوته وأدائه، والجمهور يرتقي بخياله، فيترجم كل ما يسمعه إلى صور بصريَّة وصولاً إلى ما بين السطور من معان ودلالات، تخرج بالنص من الحدود الماديَّة إلى تصورات روحيَّة أعمق من المعنى المباشر للحوار المكتوب، فلا يُقرأ النص المسرحي هنا كحالة ثقافيَّة لذاته ولا لجماليته، إنما يعامل بوصفه فعلاً كلامياً وحامل أنساق مضمرة تصعب رؤيتها في القراءات السطحيَّة، هل كان الهدف من «القراءات المسرحيَّة» هو البحث عن وظيفة جديدة للمسرح في هذه المرحلة؟

يرى البعض أن مضمون العمل ليس مهماً، وأن الرسالة التي يبثها الممثل لا تنفع أمام الكم الهائل من المعلومات على وسائل التواصل، كما أنه لم تعد التجهيزات التكنولوجيَّة للخشبة ضروريَّة، كل ما يحتاجه العرض هو ممثل/ قارئ يمتلك تنوعاً في الأداء الصوتي وتنويعاته، وجمهور متفاعل مع الحياة الفنيَّة والثقافيَّة من دون أي خلفيَّة أيديولوجيَّة في زمن تداخل الفنون، ومساحة يجتمع عليها الممثلون والجمهور، لذلك، تتنوع أمكنة القراءات المسرحيَّة (العروض)، قد يكون المكان غرفة المعيشة، أو صالة كبيرة، أو ساحة، أو حديقة، أو أستديو تدريب.

تنتشر القراءات المسرحيَّة على الخشبات بوصفها فناً فريداً، على عكس التجارب المسرحيَّة التقليديَّة. وبالتالي يمكن أن تشارك في هذه العروض معظم شخصيات المجتمع، على سبيل المثال، كبار السن، المغنون الذين لا علاقة لهم بالتمثيل الجسدي، وممثلو «الدوبلاج»، والمذيعون، بشرط أن يكونوا من محترفي الأداء الصوتي وتنويعاته، طالما يتطلب هذا النوع من القراءات إحساساً عالياً بالكلمة والجملة ومدلولاتها، لأن الممثل/ القارئ يتفاعل أثناء القراءة مع الكلمة، ويمنحها حركة، ويبث فيها روحاً من خلال التعبير بالوجه والصوت وحركة اليدين، لتكتمل عمليَّة المسرحة، وأحياناً ترافقها الحركة المقتضبة، مما يوفر إحساساً أكثر وضوحاً بأجواء الاحداث، وبالتالي فالقراءة هنا هي أداء صوتي في أفعال الكلام.

يُصنِّف خبراء التمثيل فناني المسرح إلى ممثل يؤدي المشهد بجسده، إنه أقرب إلى راقص باليه أو رقص تعبيري، وممثل يؤدي المشهد بصوته. الممثل قارئ المشهد بصوته، يضيف على الحوار دلالات دقيقة يمكنها بناء المعنى، فيستخدم هذا الممثل القارئ صفات صوتيَّة مختلفة في درجة الصوت ونبرته وشدته، لنقل مجموعة واسعة من المشاعر والأحاسيس إلى الجمهور، مما يعزز عمليَّة السرد، ويسمح للجمهور بالتواصل مع الشخصيات وتجاربها.

قد يكون الممثل مذيعاً في هذا النوع من القراءات بوصفه متمكناً من أدوات القراءة التي يمتلكها بشكل واضح، مما يجعل المتفرج/ المستمع يسحر بصوته، وربما يكون الأداء صعباً عليه، لأنه يقرأ بحياديَّة، لكن إذا حاول أن يبالغ في الأداء الصوتي، سيتحول المشهد إلى عكس ما كان يرمي إليه النص، وربما يتحول المشهد برمته إلى سخرية أو كوميديا، في حين أن المشهد مأساوي.

يحمل الممثل القارئ نسخة من حواره على ارتفاع ثابت بحيث لا تغطي ملامح وجهه، يقرأ دوره قراءة مسرحيَّة بشكل واضح وبصوت مرتفع ممتلئ بالمشاعر، يستمع إلى شركائه في قراءة المشهد بشكل جيد، ويتفاعل معهم، حتى لو كان ثابت الوجه، إنه تفاعل عاطفي في مواجهة الجمهور، هذا الممثل يستطيع أن يخلق صوراً من خلال الإيحاءات ولا يمكن تصويرها بشكل واقعي على خشبة المسرح، بل يخلق عوالم غير متوقعة.

تقدم القراءات المسرحيَّة متعة تمثيليَّة جديدة للممثل الذي يكتشف مساحات صوتيَّة خاصة به، تكون مهمته نقل/ ترجمة العواطف وأحاسيس الشخصيات، وتسليط الضوء على السرد، ومنح الجمهور تفاعلاً مع الكلمات والمواقف، وقد تحضر الفرقة الموسيقيَّة أو المؤثرات الموسيقيَّة والصوتيَّة أثناء القراءة، لذلك تتطلب هذه العمليَّة فهماً أكثر لأداء النص.

يفجر الممثل اللغة المقروءة عبر أدائه، يضيف بعداً واقعياً إلى البعد الخيالي للقراءة من خلال تفكيك التعارض بين العقل والسرد، وتكون المتعة للسرد وليس للفعل المسرحي، هذا النوع من القراءات يعتمد بشكل رئيس على حاسة السمع (يُسمى مسرح الأذن في مواجهة مسرح العين)، لذلك يشكل الصوت حالة مسرحيَّة، ويكمن تحدي الصوت في هذه القراءة وخلق أداء مقنع يؤثر في الجمهور.

يمكن أيضاً أن يقرأ الممثل قصائد شعريَّة بشكل مسرحي ضمن قراءات مسرحيَّة، وكذلك يفعل في قراءة قصص أو مقاطع من القصص بهدف مسرحتها في وقفات احتجاجيَّة. لا يفترض من الممثل في هذه الحالات حفظ حواره/ دوره غيباً، بل يتطلب منه أن يقرأ من النسخة الورقيَّة، وعلى الرغم من ذلك يستطيع أن ينقل الجمهور إلى عالم الخيال، وبذلك قد يحقق إحدى وظائف المسرحيات الإذاعيَّة التي تفي بغرض القراءة المسرحيَّة من وراء الميكروفون. هذا النوع من العروض يشبه العروض الإذاعيَّة، لذلك يفتقر إلى العناصر المرئيَّة، حيث يستخدم الفنان بشكل رئيس مكونات الصوت، ولا يلتزم بالقواعد الدراميَّة إلا في حدودها الدنيا.

يركز الممثل على إحساسه أثناء الأداء عندما يكون محترفاً في التعبير بالحركة، وخلق مساحات صوتية ومشاهد بصريَّة في ذهن الجمهور المتابع، عبر تقديم قراءة النص على الخشبة من دون الانشغال في تفاصيل إخراجيَّة، لذلك لا يتطلب هذا النوع من العرض مخرجاً يمتلك أدوات بصريَّة عالية.

ثمة شخصيات عديدة ومختلفة يجب التعايش معها من خلال مونولوجات أو حوارات أثناء القراءة، فمن المؤكد أنه توجد في عرض القراءات المسرحيَّة تفاصيل مختلفة ومفردات جديدة، وإن كان هو إبداع في عالم المسرح، فهذا ما يفكر فيه الممثل، فيما تعنيه الكلمات بشكل عميق داخل الفضاء الذي صنعه النص، وأن يفكر في كيفيَّة تعامل أشكال الحضور والغياب، وكيف تتفاعل الأصوات والأحاسيس والنغمات، إضافة إلى التنغيم والإيماءات.

تحاول الفرق المسرحيَّة في البلدان العربيَّة القيام بإنجاز قراءات لنصوص مسرحيَّة قديمة أو حديثة كُتبت لهذه القراءات، يشاهدها الجمهور لإعادة تكريس القراءة المسرحيَّة حالةً من حالات المتعة. وتعتمد هذه القراءات على الحوار أكثر مما تعتمد على الفعل الحركي، والإضاءة، لسهولة إيصالها إلى الجمهور.

«قراءات مسرحيَّة» مشروع يتمسك به المسرحيون الشباب خاصة، ولم تغب عن المهرجانات المسرحيَّة العربيَّة كنشاطات مرافقة ضمن ورشات العمل، ففي أيام قرطاج المسرحيَّة في الدورة 25 لعام 2024، قدمت إدارة المهرجان ورشة عمل قراءات مسرحيَّة لكتاب منهم كاتب ياسين، ومحمد قاسمي، بهدف تنوع عروض المهرجان، وتنشيط الحركة المسرحيَّة في المدينة، قد نسمع يوماً إقامة مهرجان لهذا النوع المسرحي.

ترتبط قراءة النص المسرحي المكتوب بجملة من الخصائص الأسلوبيَّة التي تقوم على التنقل بالأحداث، والخيال، والأفكار، دون قيد من منظومة القراءات واشتراطاتها الأرسطيَّة، إلى الفرق الصغيرة التي تبحث عن قراءات كإنجاز فني في النشاط المسرحي. تقترب هذه القراءات من بروفات الطاولة، وتنفتح على جملة احتمالات، وقد تؤدي إلى تمكين النشاط المسرحي، وقد تتخلى عنها لصالح المابعديات (الدراميَّة، الحداثيَّة، البريشتيَّة).

أخيراً، قد يحقق هذا النوع من التجارب المسرحيَّة تطوراً في الصيغة الجماليَّة والفكريَّة لمسرح ما بعد الدراما، سعياً وراء الشكل المتخيل للجمهور المفترض بعد تعرضه لأزمة ثقافة الانزياح والاعتماد على وسائل فنيَّة تتمايز في جوهرها وشكلها عن أدوات العرض التقليدي من دون الاهتمام بمقولة المسرح الأرسطي.

رقصة القرن
شباب العصر بين انتماء واغتراب

على خشبة مسرح ستوديو ناصيبيان، قُدم أخيراً العرض المسرحي «رقصة القرن» بصفته مشروع تخرج ورشة الارتجال والتعبير الحركي بجمعيَّة النهضة الجزويت بالقاهرة، تحت قيادة الكاتب ومصمم الرقص والمخرج أحمد عادل، يقوم العرض بأكمله على الأداء الحركي وسيلةً للتعبير عن بعض هموم العصر الحالي، ويستهدف بالأخص محاولة اكتشاف تأثير وسائل التواصل الاجتماعي «السوشيال ميديا» والذكاء الاصطناعي على الإنسان المعاصر.

منار خالد
ناقدة مسرحية من مصر

ويقدم العرض رؤيته من خلال شخصيَّة مجهولة، تراقب من بين الجمهور أفعال الراقصين/ المؤدين، وتتحكم في مسار الأحداث كافة. كما قدم العرض العديد من الرقصات الجماعيَّة و«الاسكتشات» التعبيريَّة التي صاغت عالماً يتسم بالتقييد، واللامبالاة، والاغتراب عن القضايا الإنسانيَّة.

يبدأ العرض برقصة جماعيَّة تعكس تلك المفاهيم، حيث تصميم حركي ينم عن القيد يصاحبه إيقاع موسيقي مضطرب. وصورة مُشكلة لأجساد متشابكة وكأنها مربوطة بخيوط غير مرئيَّة، ليتحقق إحساس بالضغط والسيطرة الخارجيَّة. وذلك بجانب الحركات الدائريَّة والبطيئة التي تسارعت فجأة وكأنها بمثابة تحريك من قِبل قوى خارجة عن إرادة الفرد، ووفقاً لأطروحة العرض بأكمله، وما تحمله من مفاهيم واضحة، حاول العمل تقديمها فنياً عن طريق مستويين من التلقي، الأول فيه أن جميع المؤدين بمثابة فرقة مسرحيَّة ومحركهم والمتحكم فيهم يشبه المخرج أو قائد الكتيبة، بينما التأويل الثاني الذي في حقيقة الأمر يحمل المباشرة أيضاً في طرحه وقراءته، هو ذلك العالم الذي يتحرك بدفع «السوشيال ميديا»، ولكن التأويل المُستتر بحق يكمن في قراءة الشخص المتحكم نفسه ومحاولة تفسيره، بصفته قوى خفيَّة عُليا، أو شخصاً، أو مؤسسة، أو دولة.. لكنه بلا شك وكما صوره العرض، هو متسلط، شرير، بشكل مباشر، أياً كان نوعه، ومن ثم فربما هو يحتمل أن يكون واحداً ممن تم ذكرهم، أو يكون جميع من سبق، وكل ذلك بهدف توضيح تأثير السوشيال ميديا على السلوك البشري.

أما من الناحية التقنيَّة، فأظهر الراقصون انسجاماً ملفتاً في الأداء - ويحسب لهم بشدة، بخاصة أن جميعهم مبتدئون، والعرض نتاج ورشة بسيطة - حيث تم توظيف الفضاء المسرحي البسيط، الخالي من الديكورات بمرونة واستغلال فراغه، أولاً لخدمة فكرة الفراغ والانشغال باللاشيء، بجانب تصميم الرقصات ورسم تكوينات جسمانيَّة للمؤدين تشغل ذلك الفراغ، من ناحية الإمكانيات الماديَّة البسيطة للفريق، ولكن ذلك في ذاته يوضح ذكاء المخرج والفريق الذي استغل هذه البساطة في عنصر شغل الخشبة ولفت النظر الدائم إلى الأجساد الراقصة، أي خدمة مزدوجة لأفكار العرض، والتعامل مع ضعف الإنتاج بفنيَّة واستغلال في محله.

ففي أثناء تقديم رقصات متتالية يمكن قراءة كل منها على حدة، يمكن أيضاً قراءتها بصفتها تروس ساعة تعمل بلا توقف، وذلك في صميم الفكرة، كما أنه أثناء استخدام عمق المسرح في كثير من الرقصات، لم يهتم المخرج بشغل الزوايا ليشعر الجمهور بأنه محاصر داخل هذا التقييد.

في أحد أبرز مشاهد العرض، تحول المسرح إلى أوتوبيس نقل عام، حيث جلس الراقصون في صفوف تمثل مقاعد الحافلة، ممسكين بهواتفهم. تحركت رؤوسهم بشكل متزامن إلى الأسفل وكأنهم أسرى لهذه الأجهزة لتوضيح مدى الغرق في العالم الافتراضي وفقدان التواصل الإنساني تماماً، برغم تجاورهم جنباً إلى جنب، بل وتكدسهم والتصاقهم معاً، فجاء الالتصاق ملازماً للأجساد، بينما الأذهان مغتربة ومتبعثرة، كل منهم في موضع يشغله.

ومنها ظهر الأداء الحركي في هذا المشهد محدوداً نسبياً مقارنة بالمشاهد الأخرى، مع التركيز على الحركات الدقيقة والبسيطة مثل إمالة الرأس وتحريك الأصابع على الشاشة. تلك البساطة المقصودة أيضاً دون الميل للكثير من الحركات لإثارة حالة الرتابة والانعزال في هذا المشهد، التي هي بالأساس هدف من أهداف العرض التي يريد الوصول إليها.

ولكن على الرغم من ذلك المقصد، فإنه سرعان ما وضع المخرج في حسبانه الإيقاع المسرحي، لذا عمل على رسم حركة أخرى، تخلق ديناميكيَّة للمشهد، وفي الوقت ذاته لا تخل بالمعنى المقصود بل تعززه، لذا رسم حركة خارج إطار وسياق الأتوبيس،

حيث استبدل الراقصون هواتفهم بحركات «زومبيَّة» تصاحبها أغنية لأم كلثوم، ومنها لتأكيد فقدان الوعي والاتصال بالعالم الحقيقي، فهم في وضع الالتصاق التام مغتربون، وفي حضرة أم كلثوم «زومبي/ موتى أحياء» مسلوبون من معاني الإنسانيَّة، حتى أبسطها، كالشعور بالأغاني والتفاعل مع ألحانها.

سار العرض على نهج تقديم اسكتشات منفصلة، تربطها الفكرة أو الإطار العام والمقصد الواضح من العرض، لكن من دون إطار درامي، والمتحكم الخارجي سواء متدخل في الحدث بإيقافه أم التعليق عليه، أم حتى الفرجة فقط ومشاركة الجمهور صفوفهم، فهو المسيطر الذي لم يغب عن الأنظار حتى لا يفقد المؤدون سبب تأديتهم أي مشهد.

لذا قدم العرض مشهداً آخر جلست فيه هذه المرة مجموعة من الراقصين في صف مقابل للجمهور في القاعة، يشاهدون مقاطع فيديو قصيرة على هواتفهم. وعلى الارتفاع أو الخشبة وراءهم، يتم عرض فيديوهات أو ما يسمى بـ «مقاطع الريلز»، يؤديها راقصون آخرون متضمنة مشاهد لتقليد الرقصات الشهيرة/ الترند، وصفات الطعام، وبينهما أيضاً أخبار الحروب التي تمر سريعاً.

أي انقسم العرض حينها إلى ثلاثة أقسام بين مؤيدين في مستوى أعلى لتقديم مقاطع الفيديو أو المحتوى الإلكتروني، ومُشاهدين في صفوف موازية لنا «للانضمام والتشارك أو في قول آخر التواطؤ»، والمتحكم الذي سكن أقصى اليسار ولم يغب عن الأنظار، لقول شيء وحيد وواضح ومباشر مرة أخرى كالعادة إن هذا التناقض البصري بين التفاعل السريع مع المحتوى التافه والتجاهل اللاواعي للقضايا الجادة يعكس فوضى الأولويات في عالمنا اليوم.

في الوقت نفسه، كان الراقصون يمررون الفيديوهات بحركات بسيطة ومتكررة، مما يعكس إحساساً بالرتابة وعدم الاكتراث. أما عن التواطؤ فنحن مشاهدون صامتون نتساوى في الصف معهم، فهم يستهلكون بلا تفكير، ونحن أيضاً كذلك بالتأكيد، في إدانة واضحة للجميع، وكسر للحائط الرابع لا يحتاج تفسيراً لزيادة حالة التشارك والتواطؤ.

جاء ديكور العرض بسيطاً لعكس الخواء والفراغ المحيط بالجميع مع استخدام تفاصيل بسيطة، مثل المجسم المحاط بمشمع شفاف، الذي كان يتحرك صعوداً وهبوطاً، لإعطاء دلالة المراقبة المستمرة أو في قول آخر السجن الذي يطوق الأفراد، وكونه شفافاً يعود بصفته غير مرئي، بل هو مخادع، وهذا هو رأي العرض كما هو واضح في كل ما يخص السوشيال ميديا، فهي عدو مقيد ومخادع وشفاف.

وكذلك استخدام الكراسي البسيطة داخل وخارج الخشبة، الذي أضاف بعداً بصرياً يوحي بالانفصال بين الفضاء الواقعي والافتراضي. كما حضر اللون الأزرق بقوة بين الألوان الأخرى في الإضاءة لتوضيح البعد الافتراضي البارد وغير الحقيقي، أي الحاجز الشفاف الوهمي المسيطر دائماً.

أسئلة

تعد أطروحة العرض ليست جديدة، بل هو هم شبابي واضح ومتكرر في الآونة الأخيرة، ولكن يحسب للعرض تقديمه في هيئة استعراض راقص، والتعبير عن المقصد بفنيات بسيطة وفي محلها وفقاً للفكرة، ولكن على الرغم من أن العرض يستهدف قضايا الاغتراب عن الواقع، فإنه هو بذاته يقع في فخ الاغتراب، حيث رؤية آليات عصر المخرج الشاب، والراقصين وكلنا جميعاً كشباب، بهذا السوء هو أمر يحتاج لأسئلة أكبر وأعمق، لماذا يتم تصوير آليات جيلنا بهذا الشكل الفج من البشاعة والفراغ؟ وهي آليات نستخدمها جميعاً يومياً بشكل طبيعي، لماذا لا يتم الاعتراف بها؟ لماذا نحن دائمو الترفع عنها، برغم أن صناع العرض بأنفسهم يستخدموها في التسويق للعرض، وأخذ كلمة من النقاد وتصويرها عقب العرض لإذاعتها على السوشيال ميديا ذاتها؟

ثم ماذا عن اغتراب الشباب بها عن الهموم والحرب؟ ومن أين قامت حملات المقاطعة، ومن أين تأتي حملات الدعم، وما العيب في جزء من الترفيه من خلالها؟

جميعها أسئلة مشروعة لابد من الوقوف أمامها، كما استوقفنا العرض بتحليله وفقاً لآلياته وتفاصيله، فالزمن صاحب آليَّة متطورة، لابد أيضاً من الوقوف معها والاعتراف بها، بل والاعتراف بحق بماهية الجيل الحالي، دون اغتراب أو ترفع في محاولة مغازلة غرائبيَّة لأجيال أقدم لم تكن قادرة على تحقيق ما يقدمه هذا الجيل.

فإذا كانت هناك مباشرة في تقديم فكرة برغم جودة الرقص واستغلال الإمكانيات البسيطة، لكنها في النهاية تبقى مباشرة في تقديم الفكرة، إذن ماذا عن الحلول أو البدائل التي ربما تكون أفضل مما نحن عليه الآن؟ وهو بالمناسبة كان سيأتي حلاً في سياقه، نظراً للمباشرة التي تحتمل تقديم حلول ومقترحات.

في النهاية يبقى العرض المسرحي «رقصة القرن» تجربة مسرحيَّة بها اجتهاد فني واضح وملحوظ، لكنها تبقى أطروحة متكررة في مضمونها، بل ويحتاج مضمونها لإعادة مراجعة والكثير من الأسئلة حول المفاهيم والأحكام المطروحة.

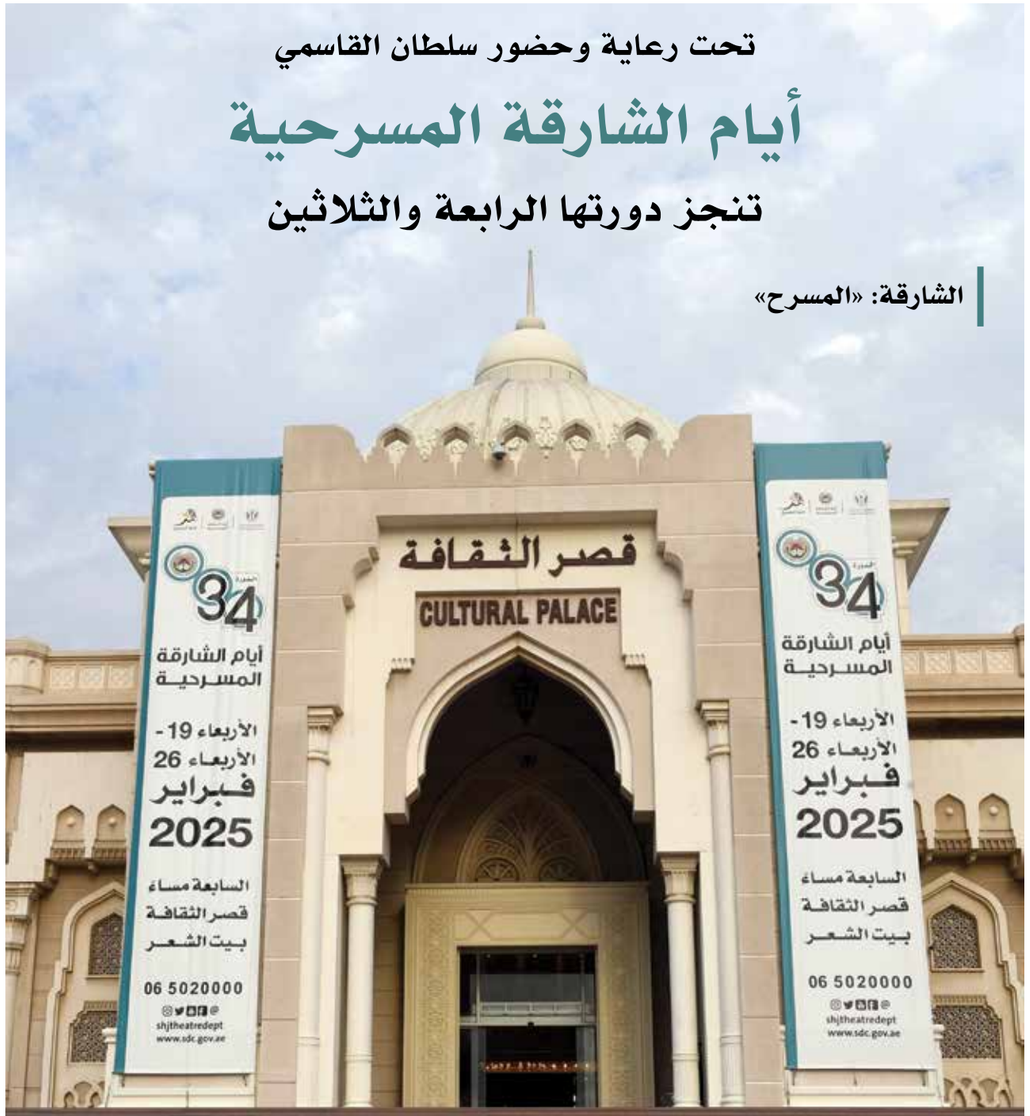
أحمد عادل، مصمم حركة ومخرج مصري، ومدرب تعبير حركي من أشهر عروضه "خيمة"، «زاد الشيب»، «غالية»، «آخر ساعة قبل النوم". كما شارك في مجموعة من العروض ممثلاً وراقصاً. حصل على جائزة أفضل استعراضات لجامعة عين شمس عام 2018، وشارك عرضه «آخر ساعة قبل النوم» في الدورة الأخيرة من المهرجان القومي للمسرح المصري، وترشح لأفضل تصميم استعراضات، وفاز بجائزة أفضل إضاءة.

تحت رعاية وحضور سلطان القاسمي

أيام الشارقة المسرحية

تنجز دورتها الرابعة والثلاثين

الشارقة: «المسرح»



تحت رعاية وحضور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، نظمت إدارة المسرح بدائرة الثقافة، الدورة الرابعة والثلاثين من أيام الشارقة المسرحيَّة، في الفترة (19 - 26) فبراير الماضي، وشهدت مشاركة 15 عرضاً، وتكريماً لقامتين مسرحيتين من سوريا والإمارات، ومجموعة من الأنشطة الثقافيَّة المصاحبة.

وكانت الدورة (34) من «الأيام» انطلقت مساء يوم الأربعاء (13 فبراير) بقصر الثقافة تحت رعاية وحضور صاحب السمو حاكم الشارقة.

وتفضل صاحب السمو حاكم الشارقة بتكريم الفنانة الإماراتيَّة مريم سلطان بصفتها «الشخصيَّة المحليَّة المكرمة» في هذه الدورة، والفنان السوري أسعد فضة الفائز بـ «جائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي» في دورتها الثامنة عشرة، كما كرّم سموه فرقة «مسرح الأوبرا» من جمهوريَّة تونس، الفائزة بـ «جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي 2024» عن عرضها «البخارة»، وتسلم الجائزة الفنان صادق طرابلسي مخرج العرض.

وتابع صاحب السمو حاكم الشارقة، والحضور خلال الحفل، عرضين مرئيين، تضمن الأول سيرة الفنانة مريم سلطان التي قدمت جهوداً كبيرة في المسرح المحلي في دولة الإمارات، وأبرز العرض مسيرة الفنانة التي التحقت بالمسرح في بداياتها منذ أواخر سبعينيات القرن الماضي، وقدمت العديد من الأعمال المسرحيَّة التي وثّقت تجربتها الرائدة. وتناول العرض الثاني محطات من مسيرة الفنان أسعد فضة، وما قدّمه من أعمال خالدة عبرت عن شغفه الكبير بالمسرح، وحرصه على تقديم مختلف الأعمال المسرحيَّة، ودوره في إرساء المسرح العربي عبر عمله في التمثيل، والإخراج، والإدارة.

وشهد الحفل التعريف بأعضاء لجنة التحكيم لهذه الدورة، التي ترأستها الناقدة المصريَّة الدكتورة ياسمين فراج، وضمت كلاً من:

الممثل والكاتب الإماراتي عبدالله راشد، والكاتب والمخرج المغربي الدكتور عبدالمجيد شكير، والمخرج التونسي غازي زغباني، والمخرج الجزائري الدكتور لخضر منصوري.

وتأهلت مجموعة من العروض للمشاركة في المسابقة لهذه الدورة، وهي: «علكة صالح» لفرقة المسرح الحديث بالشارقة، و«صرخات من الهاوية» لجمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح، و«عرائس النار» لمسرح خورفكان للفنون، و«كعب ونصف حذاء» لمسرح ياس، و«جر محراثك» لجمعيَّة دبا الحصن للثقافة والتراث والمسرح، و«بابا» لفرقة مسرح الشارقة الوطني.

وقدمت ستة عروض خارج المسابقة وهي: «في انتظار العائلة» لمسرح الفجيرة، و«اليوم التالي للحب» لجمعيَّة دبا للثقافة والفنون والمسرح، و«يانصيب» لمسرح العين، و«عرج السواحل» لمسرح أم القيوين الوطني، و«دق خشوم» لمسرح دبي الوطني، و«فئران القطن» لمسرح دبي الأهلي.

وشهد برنامج العروض تقديم عملين من الدورة الحادية عشرة من مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، وهما: العرض الحائز جائزة أفضل عرض، «أغنية الوداع» للمخرج طلال البلوشي، والعمل الحائز جائزة أفضل سينوغرافيا، «الملاذ» للمخرج جاسم غريب.

كما استضافت «الأيام» ملتقى الشارقة الثالث عشر لأوائل المسرح العربي، الذي يحتفي سنوياً بمتفوقي كليات ومعاهد المسرح في الوطن العربي، حيث تتاح لهم الفرصة لمتابعة أنشطة أيام الشارقة المسرحيَّة، والمشاركة فيها، والتعرف إلى المشهد الثقافي المحلي، كما يتضمن الملتقى مجموعة من المحاضرات النظريَّة والأدائيَّة حول السينوغرافيا، والإخراج، والتمثيل، بالإضافة إلى جولات ثقافيَّة في معالم إمارة الشارقة.

ونُظِّم الملتقى الفكري المصاحب لهذه الدورة تحت عنوان «النقد.. ذاكرة المسرح العربي» بمشاركة عدد من الباحثين والمسرحيين من عدد من الدول العربيَّة. كما شهدت «الأيام» عدداً من الندوات الثقافيَّة لمقاربة علاقة المسرح بالتاريخ والتراث العربيين، وهي: ندوة بعنوان «الأندلس في المسرح العربي» ناقشت توجهات المسرحيين العرب في مقاربة حكاية «الفردوس المفقود»،

وندوة: «المسرح وفن المقامة.. الكائن والممكن» التي استقصت جهود استلهام ذلك الفن العربي القديم في مسرح اليوم، بالإضافة إلى ندوة: «المسرح والتنوير» التي ناقشت دور المسرح العربي في جهود نشر التعليم، وتحصيل المعارف الجديدة، والانفتاح على الآخر، ودفع مسيرة النهوض في المجتمع، وصناعة المستقبل.

وتضمن البرنامج الثقافي المصاحب للدورة «34» من أيام الشارقة المسرحيَّة لقاءً حوارياً مع الفنان أسعد فضة بمناسبة فوزه بجائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي، ولقاء آخر مع الفنانة مريم سلطان بمناسبة تكريمها في هذه الدورة.

حضور

حضر حفل الافتتاح إلى جانب صاحب السمو حاكم الشارقة كل من: الشيخ سالم بن عبدالرحمن القاسمي رئيس مكتب سمو الحاكم، والشـيخ المهندس محمد بن عبدالله بن ماجد القاسمي مدير دائرة شـؤون البلديات، وعدد من كبار المسـؤولين والفنانين والمثقفين والإعلاميين ومحبي وهواة المسرح.

ختام

وتحت رعاية وحضور صاحب السـمو حاكم الشارقة، نظم حفل ختام الدورة الرابعة والثلاثين من أيام الشـارقة المسـرحيَّة مسـاء الأربعاء (26 فبراير)، بقصر الثقافة.

وتفضل صاحب السمو حاكم الشـارقة بتكريم الفائزين بجائزة الشارقة للتأليف المسـرحي (نصوص مسرحيَّة للكبار)، وفاز بها كل

عرائس النار

جر محراثك

بابا

صرخات من الهاوية

علكة صالح

البخارة

من الكاتب العماني أسـامة بن زايد عن نصه المسرحي «ذات حُلم أمس» في المركز الأول، والكاتب العماني نعيم فتح مبروك عن نصه المسـرحي «صهيل الخطايا» في المركز الثانـي، والكاتب الكويتي موسى بهمن عن نصه المسرحي «أمنية المنيَّة» في المركز الثالث.

كما تفضـل سـموه بتكريـم الفائزيـن بجوائز أيام الشـارقة المسـرحيَّة فـي دورتها الـ 34، حيـث نالت مسـرحيَّة «بابا» لفرقة مسرح الشـارقة الوطني جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل، وفاز الفنان عبدالرحمن الملا بجائزة أفضل إخراج مسرحي عن مسرحيَّة «صرخات من الهاوية» لجمعيَّة كلباء للفنون الشـعبيَّة والتراث، بينما ذهبت جائزة أفضل تأليف مسـرحي إلى الكاتب عبدالله إسـماعيل عبدالله عن المسرحيَّة نفسها.

وحصـل الفنـان أحمد الجسـمي على جائزة أفضـل ممثل دور أول عن دوره في مسـرحيَّة «بابا» لمسـرح الشـارقة الوطني، بينما نالت الفنانة عبير الجسـمي جائزة أفضل ممثلة دور أول عن دورها في مسـرحيَّة «صرخات من الهاوية» لجمعيَّة كلباء للفنون الشـعبيَّة والتراث.

وفـاز الفنان محمود القطان بجائـزة أفضل ممثل دور ثانٍ عن مسرحيَّة «علكة صالح» للمسرح الحديث، بينما نالت الفنانة بدرية آل علي جائزة أفضل ممثلة دور ثانٍ عن دورها في مسـرحيَّة «عرائس النار» لمسرح خورفكان للفنون.

وفاز الفنان كاظم جواد بجائزة أفضل ممثل واعد عن دوره في مسـرحيَّة «بابا» لمسرح الشـارقة الوطني، بينما فازت الفنانة خولة عبدالسلام بجائزة أفضل ممثلة واعدة عن دورها في مسرحيَّة «علكة صالح» للمسرح الحديث.

وفي بقيَّة جوائز أيام الشـارقة المسرحيَّة في دورتها الـ «34»، فاز بجائـزة أفضل ديكور الفنـان عبدالله الحمادي عن مسـرحيَّة «كعب ونصف حذاء» لجمعيَّة ياس للفنون والثقافة والمسـرح، وفاز بجائزة أفضل إضاءة الفنان خالد بشـير عن مسرحيَّة «صرخات من الهاويـة» لجمعيَّة كلباء للفنون الشـعبيَّة والتـراث، بينما فاز بجائزة أفضل تأليف موسيقي ومؤثرات صوتيَّة الفنان إبراهيم الأميري عن مسرحيَّة «بابا» لمسرح الشارقة الوطني.

ونالت الفنانة نصرة المعمري جائزة أفضل مكياج عن مسـرحيَّة «عرائس النار» لمسرح خورفكان للفنون، وفازت بجائزة أفضل أزياء وإكسسوارات الفنانة مريم سامح عن مسرحيَّة «جُر محراثك» لمسرح دبا الحصن، ونالت الفنانة أماني بلعلج جائزة الفنان العربي المتميز عن مسـرحيَّة «بابا» لمسرح الشـارقة الوطني، بينما نالت مسرحيَّة «علكة صالح» للمسرح الحديث جائزة لجنة التحكيم الخاصة.

حضور

حضر حفل الاختتام بجانب صاحب السـمو حاكم الشـارقة كل من: الشيخ سالم بن عبدالرحمن القاسمي رئيس مكتب سمو الحاكم، وعبدالله محمـد العويس رئيس دائرة الثقافة، ومحمد عبيد الزعابي رئيس دائـرة التشـريفات والضيافة، وعـدد من كبار المسـؤولين والفنانين والمثقفين والمتخصصين والإعلاميين ومحبي المسرح.

طبعت أوبرا سالومي التي وضعها الملحن ريتشارد شتراوس عام 1905، استناداً إلى المسرحيَّة التي تحمل الاسم نفسه وكتبها الإيرلندي أوسكار وايلد بالفرنسيَّة عام 1893، أثراً بالغاً على موسيقى القرن العشرين وفن الأوبرا.

مالمو: كريم رشيد
كاتب ومخرج مسرحي من السويد

لم يتمكن أوسكار وايلد قط من رؤية نصه المسرحي القصير يجسد فوق خشبة المسرح، لأن الرقابة في إنجلترا لم تكن تسمح بوجود تمثلات لقصص التوراة على المسرح، أما العرض الفرنسي الأول عام 1896 فقد قُدم بينما كان وايلد سجيناً في لندن بحكم قضيَّة أخرى.

وكذا الحال بالنسبة للأوبرا التي أعدها ريتشارد شتراوس، فقد تعرضت لملاحقة الرقابة والانتقادات اللاذعة من الكنيسة والدوائر المحافظة، حيث لم يُسمح بعزفها في دار الأوبرا في فيينا حتى 1918، ومع مرور الوقت، أعيد تقييم سالومي لتكون اليوم واحدة من روائع الأدب والفن الأوبرالي العظيم.

سالومي، إذن، هي الأوبرا التي صارت تُقدم في أكبر دور الأوبرا في العالم، وتلاقي اهتماماً منقطع النظير. واليوم تُعرض على مسرح دار الأوبرا في مالمو عاصمة جنوب السويد محاطة بالبشائر والاحتفاء، اعتماداً على النص ذاته والموسيقى ذاتها التي وضعها ريتشارد شتراوس، حيث تعزفها فرقة أوركسترا مالمو بقيادة الموسيقار باتريك رينكبورغ، وإخراج النرويجي إيريك ستوبو الذي درس الإخراج والفلسفة معاً.

يتعاون مخرج الأوبرا هنا مع مصممة السينوغرافيا ماجدالينا إبيرج، ومصممة الإضاءة إلين روج لتشكيل فضاء قاس وغليظ بمفرادت تتسم بالخشونة المفرطة، وتوحي بأنها بقايا كارثة قد حلت بالمكان.

أرضيَّة المسرح مغطاة برقائق سوداء وكأنها أرض محترقة يتحرك فوقها الناس بلا هدف، كما لو أن كل كل شيء قد ضاع بالفعل وتهدم. فبينما يخضع المشهد التمثيلي والغنائي للبناء الدرامي الكلاسيكي، وتتابع فيه الأحداث في متوالية تحافظ على وحدة المكان والزمان منذ البداية إلى الذروة، اختارت مصممة السينوغرافيا أن يكون الإنشاء المكاني تجسيداً للفاجعة المرة التي آلت إليها الحكاية، فبدا وكأن السينوغرافيا تقدم نبوءة من نبوءات يوحنا المعمدان الذي سخّر حياته ليكون نذيراً وناصحاً ومبشراً في أرض يباب غطاها عشب الكفر، وهنا يصح القول إن الأوبرا ابتدأت مع بداية الحكاية لكن السينوغرافيا عرضت نهايتها.

جرد فضاء المسرح من الإنشاءات الضخمة والستائر المهيمنة على جوانبه وسقفه، لا شيء غير مقعد صغير أسود، وطاولة، وجدار كبير من الأضواء الذهبيَّة الخافتة تنتصب مثل عيون شهود صامتين، تشع ضوءاً حذراً يناغي ويتّبع تحولات الموسيقى المهيبة التي تنبثق من حفرة الأوركسترا لتسبح في فضاء الصمت والحذر وتحيط بالصراع بين الغواية واليقين.

بدت أرضيَّة المسرح المغطاة بألياف كربونية سوداء وكأنها مسطحات يطفو عليها الفحش، تظهر سالومي على هذه الخلفيَّة

المظلمة مجللة باللون الأبيض، تصدح بصوت مغنية الأوبرا الأمريكيَّة السوبرانو لورا وايلد Laura Wilde التي كان عليها هنا أن تقدم مشاهد عصبية تتنامى وتتنوع فيها المشاعر والمواقف بين متناقضين ومتضادين، مثل العفة والفجور، وشهوة الامتلاك والرغبة في الانتقام التي تلبست سالومي المتعطشة للدماء وهي ترقص رقصة ماكرة لزوج أمها الذي تلوث بالرجس، وعليها أيضاً بصفتها ممثلة ومغنية أوبرا أن تجسد هيام سالومي المفرط بجسد يوحنا، وإهمالها رسالته مقابل هيامها به، قبل أن يتم سحقه تحت دروع الجنود، ثم تتوج ذلك كله في مواجهة رأس يوحنا المقطوع انتقاماً لعدم استجابته لغوايتها وتحقيق رغبتها.

بدا المخرج إيريك ستوبو غير مهتم بحشد المشهد المسرحي بعناصر التشويق والإثارة والدهشة بقدر اهتمامه بالغوص في أغوار الحكاية ومضامينها، مما أتاح للممثلين أن يتفاعلوا مع أدوارهم بدقة وعمق ولم يكونوا مضطرين لإظهار تمثلات جسديَّة أو حركيَّة لوحشيَّة الواقعة، بقدر ما كانوا مهتمين بتقديمها هادئة ساكنة ومعبأة بالخطر مثل قنبلة لم تنفجر نعثر عليها على قارعة الطريق.

المعمدان يريد نشر الكلمة الحق، يُبشر بقدوم جليل ويُنذر من وقوع الكارثة. ينتقد حياة الفجور والرذيلة فيزج به الملك هيرودس في السجن، ويمتنع عن قتله لأنه كان يخشاه ويرى في عينيه مهابة القديسين، غير أن المعمدان لم يكف عن الاحتجاج، وظل صراخه يخترق جدران ودهاليز السجن. يأتي صراخ يوحنا على شكل غناء أوبرالي يشبه نشيجاً وبكاء ينبعث من هوة سحيقة.

أما سالومي الجميلة التي فتنت بسحرها كل الرجال وسلبتهم عقولهم، فتصبح هي ذاتها مسلوبة الإرادة حينما تسمع صوت يوحنّا وهو يجأر ويحذّر من الموبقات والآثام والفظائع، فتقع في غرامه، إذ يسلب جماله وحسن طلعته عقلها، فراودته عن نفسه، ولكنه يأبى أن يستجيب، مما يشعل نيران غضبها وحنقها. لم تستطع أن تنال من يوحنا غير التجاهل، صارحته بهيامها به فتعفف وصدّها عنه، لكنها لم تيأس وظلت تلاحقه وتحاصره بغوايتها وفتنتها، وبعد أن تأكدت من نأيه عنها تحوّل ولعها به إلى حقد ورغبة بالانتقام.

تبدأ الأوبرا بالكشف عن هيام الملك هيرودس الذي كان قد قتل أخاه فيليب وأخذ زوجته التي هي أم سالومي، ومن ثم نفوره منها حيث صار لا يرى فيها غير امرأة متصابية تشبه جثة تنهض من قبرها لتنشر رائحة الموت حيثما تكون، وبدلاً منها صار يلاحق ابنتها سالومي. يعرض هذا الحدث الفاضح إحساساً من الانحطاط المظلم والوضاعة المهيمنة على بلاط هيرودس، حيث الجميع خائف أو ضائع أو يشعر بالملل ويبحث عن المتعة المحرمة.

في مشهد حافل يُظهر سهرة ماجنة تضوع فيها رائحة الانتقام وترافق الغنج والغواية اللذين تجيدهما سالومي، يطلب الملك هيرودس الذي لم يعد يتمالك نفسه أن ترقص سالومي أمامه عارية مقابل أي شيء تطلبه حتى لو كان ذلك نصف مملكته، حينها تقطف سالومي تلك الفرصة السانحة وترقص رقصة الوشاحات السبعة التي تخلع فيها أرديتها تباعاً حتى يجن جنون هيرودس، وهنا تأتي الرؤية الفلسفيَّة للمخرج الذي يجعل من هذا المشهد محوراً مركزياً ينبض داخل جسد الحكاية ليمنحها حياة جديدة ومعنى جديداً، حيث دفع بممثلة الدور الرئيس السوبرانو الأمريكيَّة لورا التي قدمت غناء أوبرالياً أخاذاً بنغمات منخفضة نسبياً، دفعها إلى تقديم رقصة مغايرة عن كل التوقعات التي انطوت عليها مخيلتنا، فقدم صورة شموليَّة أوسع وأعمق لمعنى الجريمة حين جعلها تدور بين رجال البلاط الهائمين بسحرها وفتنتها، حد أنهم تصلبوا كما لو كانوا

أجساداً قد تحجرت، وما إن تلامسهم سالومي وتنفث فيهم بعضاً من رحيق غوايتها حتى تدب الروح في أجساد الرجال تباعاً ليرقصوا هم بدلاً منها، رقصة وحشيَّة خليعة، فتتحول رقصة الوشاحات السبعة إلى رقصة جماعيَّة فوق أرضيَّة مغطاة بما يشبه رقائق السخام وشظايا خراب عارم في عتمة مضللة، لتكتسب الوحشيَّة الفرديَّة صفة جماعيَّة، وتعلن أن ليس هناك شهود متفرجون أبرياء. تطيح سالومي في هذا المشهد بالسلطات الذكوريَّة المحيطة بها كما لو أنها تعبث بدمى أطفال ساكنة، كما أنها تطيح بسكينة المكان ذاته، فبعد أن ظلت السينوغرافيا ثابتة لمدة ساعة كاملة، تبدأ منصة المسرح بالدوران.

وبعد أن تصدمنا تلك الرقصة المفخخة بالمعاني التي تنفث ما في داخلها من دخان، تطلب سالومي من الملك هيرودس الوفاء بوعده لها بأن يأمر جنوده أن يحضروا لها رأس المعمدان على طبق من فضة. يحاول هيرودس التملص من ذلك بأن يعرض عليها نصف

مملكته، بل مملكته كلها، لكنها ترفض أن تأخذ غير رأس المعمدان الذي يدوّي صوته في أرجاء المكان زاعقاً بوجه سفاح القربى داخل البلاط، والتعصب الديني في المعابد الخاضعة له التي أنكرت عليه رسالته. وبوجود العلامات المعاصرة التي يبثها العرض من خلال المفردات المكانيَّة المعاصرة في السينوغرافيا والأزياء الحديثة للشخصيات يضع مخرج العرض الجمهور أمام مرآة الحكاية ليرى ما تحيط به من صراع مستعر بين الرذيلة المتقنعة والفضيلة المهملة والمهجورة.

في المشهد الأخير الطويل لسالومي يتسع مدى الصدام بين المتناقضات، ويستعر الصراع على الرغم من خسارة الضحيَّة لحياتها، حيث نرى رأس يوحنا المعمدان على طبق فضي بين يدي سالومي وهي تمور بالكراهيَّة والشماتة، لكنها لا تجد للطمأنينة سبيلاً. أسهمت الصناعة المتقنة للدمية التي تمثل رأس المعمدان بنقل المشهد إلى مستوى عياني تتقدم فيه الصورة الواقعيَّة على الإيحاء، فبدت بشاعة ووحشيَّة الواقعة بأعنف صورها.

عادة ما يواجه الإخراج المسرحي في مثل تلك المشاهد خطر أن ينحرف التمثيل إلى منطقة ميلودراما نمطيَّة مملة، لكنها هنا وبفضل تعقيدها العميق وبنيتها القائمة على المواجهة بين الفكرة والجسد تنجح في الارتقاء إلى مستويات من الجمال والرفعة الجليلة، كما هي الحال في المشهد الأخير الذي تجلس فيه سالومي والرأس في حجرها وتغني عن جماله، فقد كان مشهداً عاطفياً تفوح منه رائحة الدم بقوة، ويظهر فيه الصدام بين ما نسمعه وما نراه على المسرح، بين الحزن الروحاني في تدفق موسيقي لحني رائع لشتراوس، والصورة الأيروتيكيَّة البشعة المتجسدة بهيامها الشهواني وعبادتها المثيرة المقززة للرأس المقطوع، صدام مذهل بين المرئي والمسموع في أحد أكثر المشاهد المكتنزة بالحزن الشفيف والصخب الصامت والعنف الخفي في تاريخ الأوبرا.

خريجو معهد دمشق المسرحي يجسدون

تـغريبـة الشتاء الطويـل

احتفـى المعهد العالي للفنون المسـرحيَّة في دمشـق أخيـراً بتخرج دفعة جديدة من طلبته، وقدم لمناسـبة التخرج العرض المسرحي «تغريبة الشتاء الطويل» على خشبة المسرح الدائري الذي يطلق عليه اسم المسرحي السوري فواز الساجر، ويعد أحد أهم مسارح المعهد.

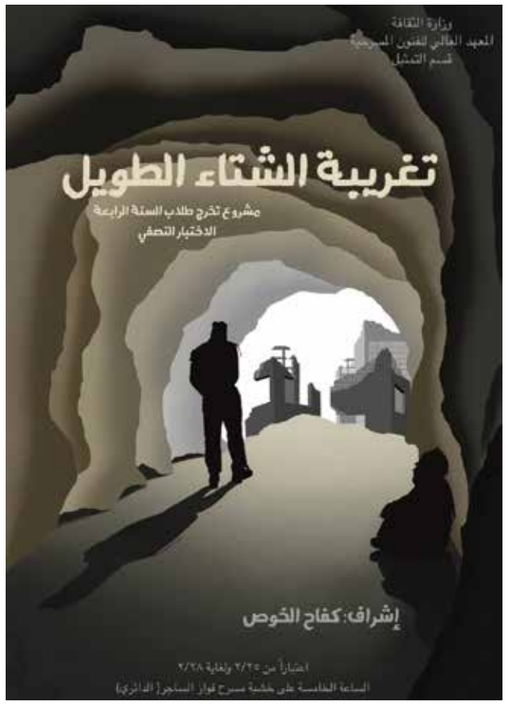
دمشق: لمى طيارة
ناقدة وباحثة فنيَّة من سوريا

تحـدى طلبة المعهد العالي للفنون المسـرحيَّة في دمشـق كل الظروف السياسـيَّة والاقتصاديَّة، وقدموا للجمهور عرض تخرجهم، ونجحوا بأدائهم في جذب الجمهور الذي تزاحم على المسـرح على مدى خمسـة أيام، ومـع ذلك اضطر بعض المتفرجيـن إلى متابعة العرض وقوفاً في ممرات الصالة التي لم تسـتطع إدارتها أن تؤمن تشغيل أجهزة التدفئة.

إذن، لم تقف الظرفيَّة الانتقاليَّة التي تشهدها البلاد حائلاً أمام تحقيـق الطلبة لحلمهم بتقديم عرض مسـرحي، يبرز مقدراتهم وما تعلموه خلال سـنواتهم الأربع، بل كانت الأحداث نفسـها بشكل من الأشـكال لب عرضهم وماهيته وحتى سـببه، ونظـراً لضيق الوقت والحـدث الكبيـر الذي ألم بسـوريا، لم يكن من الهيـن كتابة نص مسـرحي للعـرض، ولا حتى اقتباسـه والإعداد عليـه، فما كان من الطلاب إلا وأن قاموا بكتابة نصهم بأنفسهم، تحت إشراف أستاذهم كفاح الخـوص، الذي قال: «حاولنا إيجاد نص نسـتطيع من خلاله أن نجمـع 16 طالباً وطالبة فلم نجـد، لذلك قررنا أن يكون العرض ارتجالياً، وخلال أسبوعين من العصف الذهني تمكّنا أن نخرج بهذه الفكرة، التي كُتِب نصُّها كتابة ركحيَّة، بحيث كتب كل طالب شخصيته، بينما توليت الإعداد والإشراف»، الجدير ذكره أن العرض شارك فيه بشـكل اسـتثنائي الطالب خالد شـمالية وهو من الطلاب القدامى الذين لم يتسنى لهم التخرج سابقاً.

حاول النص الاسـتفادة من بعض القصص الواقعيَّة التي حصلت بالفعـل في سـوريا، وكان الطلاب قد سـمعوا عنهـا أو عرفوا بها، ودارت حـول بعض السـوريين الذيـن تعرضوا للحصـار والتهجير، ومـن ثم التجويع والاعتقال، ضمن مرحلة زمنيَّة ممتدة بين العامين 2015 - 2017، في منطقة الزبداني، وتحديداً في بلدة مضايا إحدى مناطق ريف دمشق، وكان يرتادها ليس فقط السوريون وإنما العرب باعتبارهـا منطقة سـياحيَّة مهمة للاصطياف، كونهـا تتميز بطبيعة جبليَّـة وبانخفاض درجة حرارتها بشـكل ملحوظ في الصيف، أضف إلى ذلـك أن نبع بقين شـديد القرب منها، مما يعنـي إمكانيَّة ملأ حافـلات الزوار بالماء العذب البارد النقي، وهي مرحلة زمنيَّة مرت على تلك البلدة وحملت أحداثاً قاسية ومؤلمة كان من الحلم المرور عليها فنياً أو حتى التحدث عنها شفهياً.

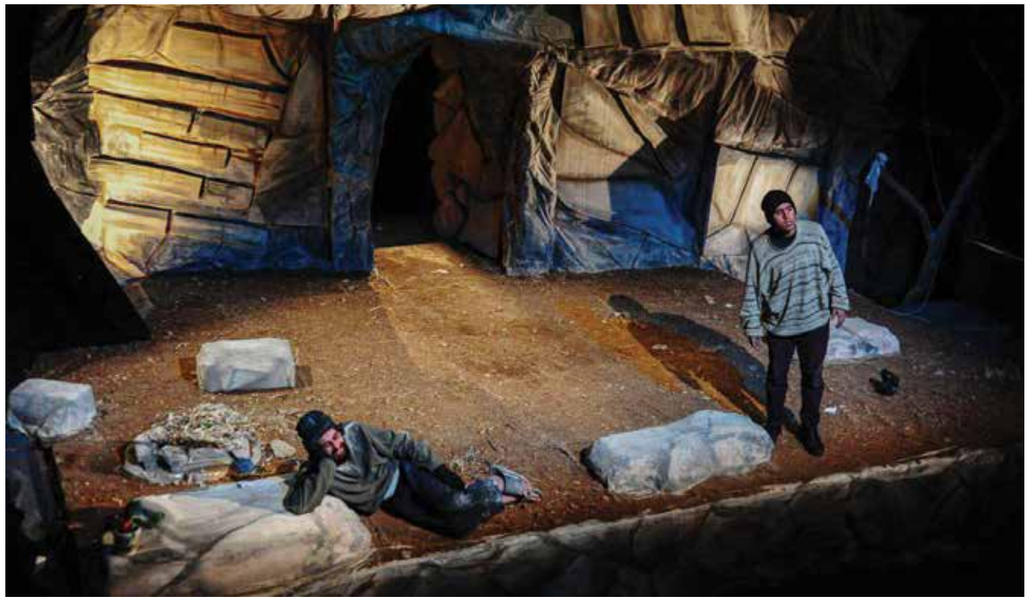
حـاول الطلبة البالغ عددهم (16) طالباً، كتابة قصصهم بشـكل منفرد ومنفصل على شكل ثنائيات في معظمها تتشابك وتتشارك مع من حولها في هذا الخـواء المرعب، ثم إعادة صياغتها لتبدو قصة متكاملة لها بداية وعقدة ونهاية. امتد العرض لسـاعتين متواصلتين، ليمنح لكل خريج مسـاحته فـي إظهار قدرته علـى الأداء والتلون، وحمل الكثير من المأسـاة والقصص المؤلمـة، إلا أنه مر من دون الشـعور بأي ملل حيث تميز بلمسـة لطيفه جداً من الكوميديا، سواء علـى صعيد الموقف أو حتى على صعيـد الأداء أو كليهما معاً، وهي لمسـه وضعت في مكانها من دون أي إقحام أو حتى ابتذال بهدف الضحك.



وبرغـم أن نص العرض كان قد كتب في فترة قياسـيَّة، وأوجز بشـكل كبيـر ما دار فـي تلـك المنطقة مـن المواقف الإنسـانيَّة والكوميديَّـة، فإنه يؤخذ عليه مأخذان، الأول المباشـرة في الطرح التي ربما سـببها الواقعيَّة التي كتب بهـا، أو ربما رد الفعل والرغبة الملحة من القائمين على العمل في التقاط الفرصة التي منحت لهم للتعبير بحريَّة عن رأيهم الـذي لم يكن يوماً متاحاً التعبير عنه، أما المأخذ الثاني فهو عدم قدرة الطلاب على إتقان لهجة المنطقة التي نسب إليها النص، بحيث تفاوتت تلك اللهجة بين طالب وآخر لدرجة أننا نحن السوريين من الجمهور لم نلتقط من اللهجة المنطقة التي تدور حولها أحداث المسـرحيَّة لولا معرفتنا السابقة بجزء كبير من تفاصيلها، ربما يعود السـبب في ذلك إلى صعوبة إتقان تلك اللهجة، وضيق الوقت المتاح لتعلمها.

لا يقتصر عرض تخرج قسـم التمثيل عـادة على تقديم قدرات المشرف وطلابه من الخريجين، بل إن تلك العروض هي أيضاً فرصة لتشـغيل طلاب الأقسام الأخرى في المعهد وإبراز قدراتهم، ودفعهم إلى سوق العمل لاحقاً، فعروض التخرج يستفيد منها أيضاً طلاب قسم السـينوغرافيا على صعيد تنفيذ الأزيـاء والديكور وحتى في تصميم وتنفيذ المكياج، لكن وجود الطلبة أنفسهم برغم ما يملكونه من إبداع وحرفيَّـة لا يضمن نجاح العمل، ولا حتـى تنفيذ تفاصيله بدقة عالية لأن تنفيذ السـينوغرافيا مكلف بطبيعته، ولافتقار المعهد إلى ميزانيَّة في الوقت الحالي، فما كان من المشرف إلا الاستعانة بجهة خارجيَّة للتمويل، فاستعان بأحد أصدقائه المخرجين الذي قدم الدعم المادي والميزانيَّة المناسـبة لإنجاز كل متطلبات العـرض، الأمر الذي جعل وضع شكر له على بروشور العرض أمراً طبيعياً.

حاول مصمم الديكور محمد كامل أن يرفع من مسـتوى الخشبة عدة سنتمترات، ليستفيد منه في تحويله لمكان صخري مليء بالأتربة والصخور، وأضاف في الخلفيَّة مجسـماً مفصلاً ليمثل الجبل، وأنشأ بوابه في المنتصف لتبدو وكأنها المدخل إلى الكهف الذي سـتعيش بداخله مجموعة من أهل القرية الهاربين الخائفين الذين ستجمعهم علاقة قرب وجيرة، سـمح هـذا الديكور بالإضافة إلـى جمرة النار التي صممت عبر الضوء ووضعت في يمين الخشـبة وتم استخدامها درامياً عدة مرات، وبخاصة في مشـهد الغسـيل، بإعطاء الإحساس بواقعيَّة المكان، مسـتفيداً في الوقت نفسـه من هـذا الارتفاع في خلق كالوس يميني ويسـاري، بحيث يصبح أحدهما الطريق للدخول والخروج مـن القرية باتجـاه الجبل، بينما الكالـوس الآخر لقضاء الحاجة، لكن الإضاءة التي صممها حمزة أيوب وكانت موظفة بشكل جيـد في جـزء كبير منها، بـدت غير موفقة حين أضـاء بقوة على الديكور وبخاصة خلفيَّة الجبل، بحيث أظهر تفاصيله الدقيقة فجعله فقيراً وضعيفاً، ربما كان من الأفضل أن تكون الإضاءة مجرد خيوط تحدد ملامـح الجبل لا أن تظهره بتلك الطريقـة الفجة وخاصة أن الفصل الذي تدور فيه أحداث العرض كان شتاء قارساً، مما قد يبرر عدم سطوعه.



أما ما ميز العرض بشكل لا جدال فيه، فهو المكياج الذي قامت به طالبات السـنة الرابعة: آية إسماعيل، وساما مسعود، وراما العلي، وهويدا كيوان، ويارا أبو كرو، بتنسيق من خولة ونوس، الذي أضاف للخريجين الشـباب لمسـه شـخصيَّة وعمريَّة وزمنيَّـة، ترافقت مع أداء حركي مناسـب جداً للشـخصيات بحيث يمكن للغريب أن يتوه فـي أعمار هؤلاء الخريجين وأشـكالهم الحقيقيَّة، وجاءت الملابس لتتناسـب مع طبيعة المكان الذي تدور فيه الأحداث والطقس البارد الذي يقدم فيه العرض سـواء فـي الواقع أو ضمن أحداث العرض، وكان موفقاً بشكل كبير أيضاً.

فـي النهاية لا بد لنا من القول إن المعهد العالي ما زال المكان الأهـم لرفـد المسـرح والدراما السـوريَّة بالممثليـن، وإن الممثل والمخرج كفاح الخوص، اسـتطاع إنجـاز مهمته على أكمل وجه في وقت قياسـي وصعب جداً، وهو تحد بحد ذاته، وبخاصة حين نعرف الظـروف التي مر بهـا العرض والمدة الزمنيَّـة القصيرة لتحضيره، أما بالنسـبة للطلبة في مشروع تخرجهم الأول، فكان بدايَة عبورهم للجمهـور والتعريـف بطاقاتهـم برغم أن الطلبة يحظـون بتجارب متماثلة في سـنواتهم السابقة، ولكن بطبيعة الحال هناك تفاوت في أداء الطـلاب مـا بين جيد وجيد جداً، وهذا أمـر يعد طبيعياً وحتى صحياً، فهل يعقل أن يكون الأداء على السـويَّة نفسـها؟ لكن العرض بحد ذاته أثبـت قدرة وصبر وعزيمة هـؤلاء الخريجين على تحمل المسؤوليَّة للخروج بالعرض على تلك الشاكلة.

بطاقة العمل

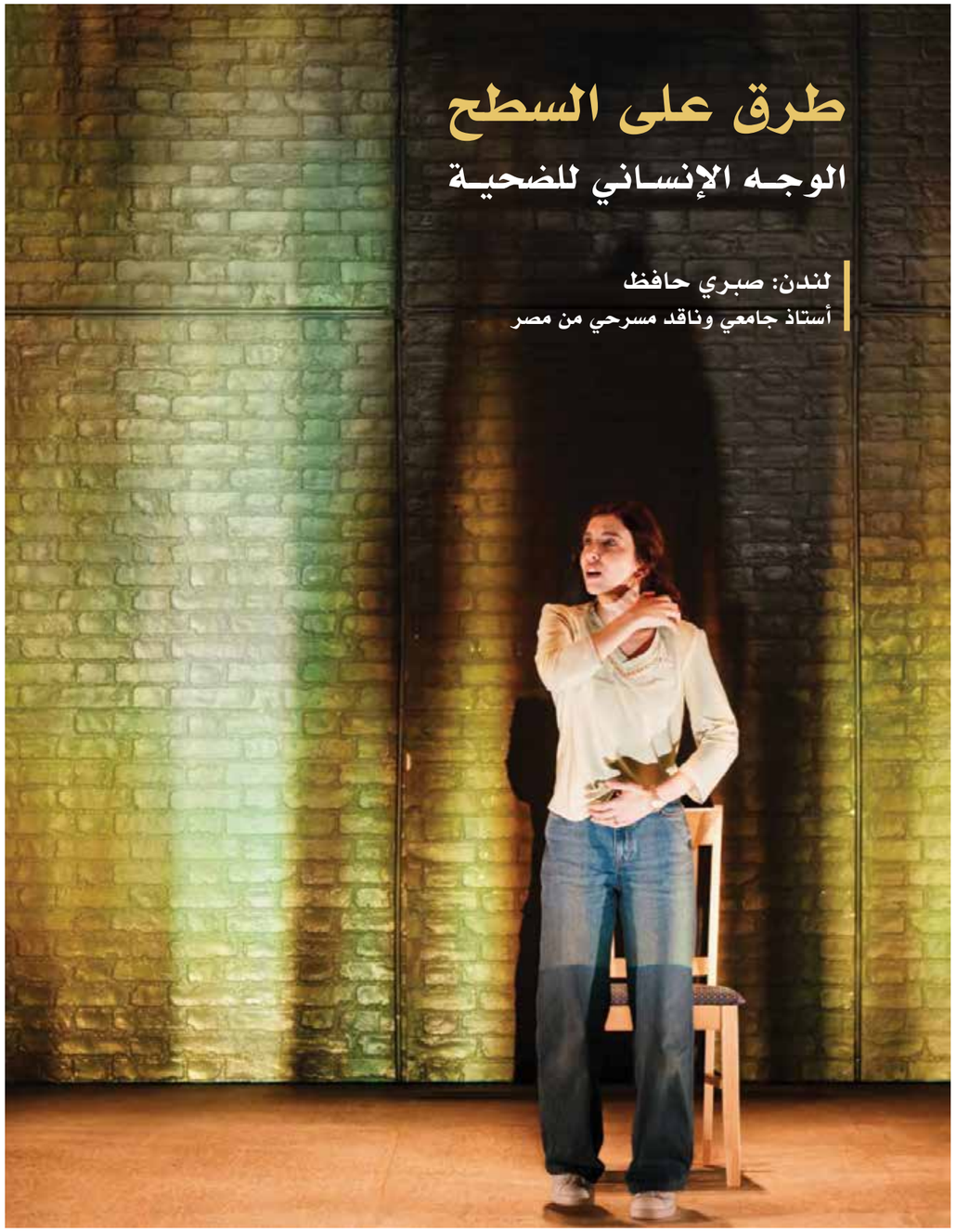
تغريبة الشتاء الطويل

إشراف: كفاح الخوص

المشاركون: أحمد الرفاعي، أحمد الشعيب، أنس حمودي، حسين مختار، خالد شـماليَّة، سارة مرشد، سـيمون فرح، صبا زهر الدين، عبداللـه عفيف، عمران نصر، كابي عمسـو، كندة خليل، لجين دمج، معن المقداد، مي حاطوم، نيكول عبيد، بالاشـتراك مع طالبي السنة الثالثة لانا علوش وليث الشيخ.

الموسيقى: آري جان سرحان، ظافر يوسف.

مساعد مخرج: زياد حسن.



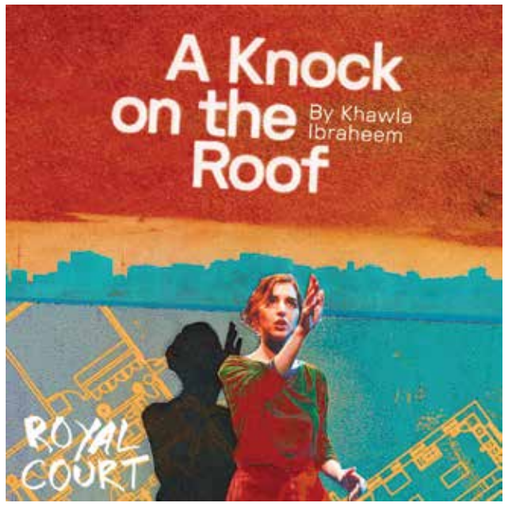
طرق على السطح

الوجه الإنساني للضحية

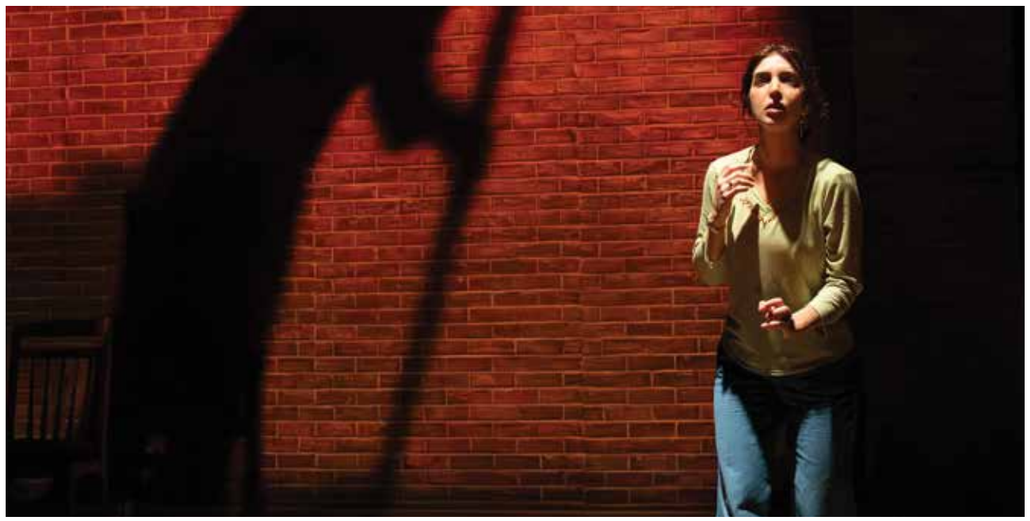
لندن: صبري حافظ
أستاذ جامعي وناقد مسرحي من مصر

منذ أن بلورت دراسات ميشيل فوكو (1926 - 1984) الباهرة طبيعة العلاقة المعقدة بين القوة والمعرفة والحريَّة، وكيفيَّة استعمالها في ديناميات الهيمنة والسيطرة، اكتسب الخطاب المعرفي أهميته البالغة في فهم الحياة والعالم. فقد أصبحت أركيولوجيا المعرفة بفضله إحدى الأدوات المهمة لتحليل ما يدور في العالم، وفهم حِراكه الداخلي. وهو الأمر الذي يدفعنا إلى الاهتمام بما جرى للخطاب الغربي بشأن العالم العربي، والقضيَّة الفلسطينيَّة على وجه الخصوص. لأنه إذا كان عليّ أن أحدد إنجازاً أساسياً لحرب الإبادة الوحشيَّة التي استمرت لـ471 يوماً على غزّة، فإن أول ما يرد إلى ذهني بعد حياة طويلة في الغرب، البريطاني منه والأمريكي على السواء، هو أنها عرّت خطاب الزيف الذي استمر معادياً للعرب عموماً، وللقضيَّة الفلسطينيَّة خصوصاً، على مر العقود الخمسة التي عشتها فيه. وهو الخطاب الذي حرصت آلة الدعاية الصهيونيَّة النشطة على ترويجه، وتزويده بالكثير من الدعائم المستمدة من رؤية الغرب لنفسه من ناحية، وللآخر المغاير، بل والمناقض من ناحية أخرى. ناهيك عن مده بالبنى التحتيَّة الفكريَّة والأيديولوجيَّة في استقصاءات متحيزة ومغرضة لمفكرين من عينة برنارد لويس، وهنري كيسنجر، وصامويل هنتنغتون، وأضرابهم.

صحيح أن المعركة على تعرية زيف الخطاب الاستعماري بأشكاله القديمة والجديدة، وصولاً إلى صورته الاستيطانيَّة في أرض فلسطين، قد بدأها إدوار سعيد (1935 - 2003) منذ أواخر سبعينيات القرن الماضي، إلا أن ما أحدثته الحرب الأخيرة يعدّ نقلة نوعيَّة بامتياز في هذا التغيير. ليس فقط لأنها لم تكتف بتعرية



أضاليل «الاستشراق»، وشرقنة الشرق كي يكون أداة في تعريف الغرب لنفسه، أو الكشف عن البنية الاستعماريَّة الثاوية في أغوار روائع الأدب الغربي ومتونه الكبيرة في «الثقافة والإمبرياليَّة»؛ ولكنها طرحت بدلاً منه خطاباً بديلاً، يمنح ضحيَّة هذا الظلم الغربي التاريخي – الذي امتد منذ بدايات الاستعمار القديم وحتى اليوم مع تمدد الاستعمار الجديد وتعدد صوره – صوتها ويبلور خطابها. ولم يقتصر هذا الأمر على الخطاب السياسي والثقافي وحده – مدفوعاً



بعقود من عمل الأساتذة العرب في الجامعات الغربيَّة الدؤوب على تغييره – وإنما امتد إلى الساحة الثقافيَّة العريضة، ووصل إلى فن المسرح، وهو أبو الفنون الغربيَّة، وأكثرها انتشاراً بين الجماهير وتأثيراً فيها.

فلم يكن ممكناً، قبل هذا التغير الجذري أن تُعرض مسرحيَّة مثل «طرق على السطح A Knock on the Roof» للكاتبة والمسرحيَّة الفلسطينيَّة خولة إبراهيم، على أحد المسارح الإنجليزيَّة التاريخيَّة مثل مسرح «الرويال كورت Royal Court» العريق، المعروف بتقديمه للمواهب الواعدة والتيارات المسرحيَّة الجديدة. وأن تكون هذه المسرحيَّة قد وفدت إليه بعد أن عُرضت في نيويورك لأسابيع، واحتفى بها فيها جمهور كبير من شباب المسرح ورواده، بل وحتى من بعض نقاده. كما سبق عرضها في مهرجان دبلن المسرحي في أيرلندا، وفي مسرح ترافيرس Traverse الشهير في أسكوتلندا إبان مهرجان أدنبره المسرحي. وأن يرحب بها جمهور المسرح الإنجليزي ونقاده، إلى حد مد فترة عرضها، التي بدأها مسرح «الرويال كورت» لبضعة أسابيع، ثم اضطر إلى تمديدها لأسابيع إضافيَّة، ذلك كله يعود في ظني إلى هذا التغير الجذري في الخطاب، وبالتالي في رؤية العالم الغربي للقضيَّة الفلسطينيَّة بعد أن اكتسبت تلك القضيَّة – بالموهبة المسرحيَّة والإبداع الخلاق – القدرة على تزويد الضحيَّة، التي كانت لا تظهر في الخطاب الغربي، إلا مبهمة وعبر أرقام مهما كان هولها لا قدرة لها على التأثير المغيّر للخطاب وحمولاته؛ تزويدها بالوجه الإنساني الذي يمكن التماهي معه، أو في أقل الأحوال فهم مدى الظلم الذي يقع عليه.

وخولة إبراهيم كاتبة مسرحيَّة «طرق على السطح» وممثلتها، مبدعة مسرحيَّة – كاتبة وممثلة، فلسطينيَّة تعيش في قرية مجدل شمس – حيث تنتمي إلى طائفة الدروز الكبيرة في هضبة الجولان المحتلة – وتشارك بانتظام في مسرح الحكواتي – وهو المسرح الوطني الفلسطيني – في القدس المحتلة، و«مسرح الحريَّة» في جنين، و«المسرح الجوّال» في سخنين. وسبق لها أن كتبت وأخرجت أكثر من عمل مسرحي في فلسطين المحتلة، كما حصلت على جائزة أفضل نص وأفضل إخراج عن مسرحيتها (لندن-جنين) في مهرجان المسرح الوطني الفلسطيني، وسبق لها أن حصلت على «زمالة مؤسسة ماكداول MacDowell Fellowship» وهي مؤسسة أمريكيَّة عريقة

تقع في بيتربارا في ولاية نيو هامبشير Peterborough, New Hampshire، توفر زمالات تفرغ للفنانين من الكتاب والرسامين والموسيقيين والمسرحيين الواعدين لمدة ستة أشهر يعملون فيها على نص أو عمل فني. ومن أبرز من حصلوا على زمالاتها في مجال المسرح جيمس بولدوين James Baldwin، وثورنتون وايلدر Thornton Wilder، وجيمس لابايـن James Lapine، وغيرهم. كما أتيح لها أيضاً أن تمارس مزيداً من التدريبات في معمل «ساندانس المسرحي Sundance Theatre Lab» في ولاية يوتا الأمريكيَّة، حيث التقت فيه المخرج المسرحي الإنجليزي أوليفر بتلر Oliver Butler الذي شدته موهبتها في الكتابة والتمثيل في المحل الأول، وهو الذي أخرج لها مسرحيتها التي نتناولها هنا في أمريكا أولاً، ثم جاء بها معها إلى بريطانيا.

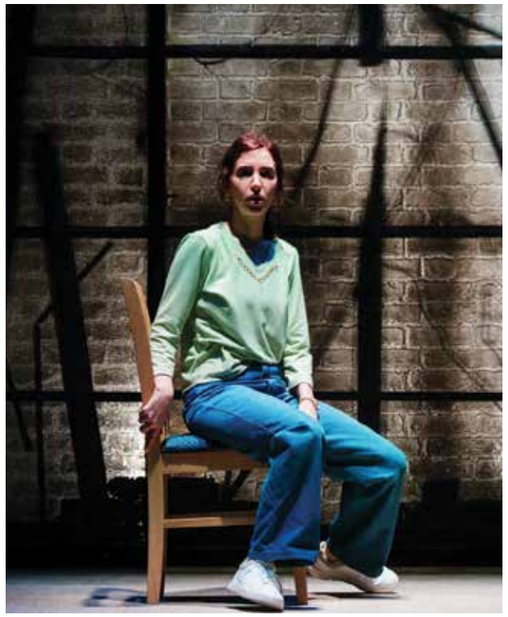
وحينما تحكي لنا عن كيفيَّة كتابتها لنص المسرحيَّة، تقول لنا إن هذا النص استغرق منها فترات تحرير وتبديل طويلة، لأنه أول نص لها تكتبه مباشرة باللغة الإنجليزيَّة، ومن أجل العرض في الغرب. ومع أنه سبق لها أن عاشت تجارب أكثر من حرب في غزة وفي مجدل شمس، فإنها – وبعدما اتفقت على تطوير المشروع للعرض في الغرب – قامت بعمليَّة بحث واسعة عن الحرب وظروفها وتطوراتها، عقدت فيها حوارات موسعة من عدد من أمهات غزة، وكيف أنقذت كل منهن نفسها وأسرتها من براثن القتل والتدمير. كما يقول لنا مخرج المسرحيَّة أوليفر باتلر: «إن أملي الرئيس هو أن يتفاعل الجمهور مع القصة الإنسانيَّة التي تطرحها المسرحيَّة، وأن أحررهم من أي تصور بأنها تتطلب منهم أن يكونوا مختلفين أو أن يفعلوا شيئاً مختلفاً. أردتهم أن يضحكوا مع مريم، وأن يتفاعلوا مع قصتها، وأن يشعروا بأنها مثلهم، وأن يروا فيها – على الأقل من منظوري أنا – كيف أن الإعلام الأمريكي الذي يقدم الفلسطينيين على أنهم جامدين ومتجهمين مخطئ، لأنني أقدم لهم شخصيَّة فلسطينيَّة مختلفة، شخصيَّة إنسانيَّة مثلهم، وقصة لم يتعودوا أن يسمعوها عن الفلسطينيين. أردت أن يشعروا بالصلة مع بطلة المسرحيَّة، والاقتراب من غزة، وبالتالي الاقتراب من أنفسهم. فلو شعر أي منهم ولو للحظة عابرة بأنه يتماثل مع خوفها على ابنها، أو حبها لأمها، أو حتى طريقة إعدادها لقهوتها، فإن المسرحيَّة تكون قد حققت هدفها في تقديم صورة أخرى للفلسطيني غير تلك التي يقرأها في الصحف المتحيزة ضده». فقد أنضجت مجريات حرب الإبادة على غزة قدرة الإنسان الغربي على رؤية القضيَّة كلها بشكل جديد.

والواقع أنه قد نجح إلى حد كبير في تحقيق هدفه ذاك. لأننا هنا بإزاء عرض مسرحي شديد التقشف، هو عرض الممثلة الواحدة – خولة إبراهيم نفسها – كاتبة النص وممثلته على المسرح، أو بالأحرى على خشبة خالية يمكن أن تكون بحق هي «مساحة بيتر بروك الفارغة»، وليس فيها غير كرسي واحد، وسوف تملأها الممثلة بالحياة والحركة، برغم أنها تقدم مونولوجها الطويل بأسلوب الحديث البسيط، وليس بطريقة يوسف وهبي الدراميَّة، وكأننا بإزاء امرأة تتحدث مع جيرانها وهم يشربون القهوة، عن انقطاع الكهرباء، وصرف المجاري في مياه البحر، ومنعها ابنها – وكان أبوه يريد أن يسميه آدم، ولكنها أصرت على تسميته نور، علّه يجلب لحياتها النور المرتجى – من الاستحمام فيه لأن مياهه ملوثة بالمجاري وقاذوراتها، وعدم قدرة نور على الصوم في رمضان، فهو لا يزال في السابعة من عمره، وأهم من هذا كله عن الحرب البشعة والحياة تحت وطأة الإبادة في أيَّة لحظة.

وتبدأ مريم فـي التفكير في كل ما عليها القيام به حينما تجيء تلك «الخبطة» على السـطح، وخبطة العنوان هذه هي تلك الطرقات المشؤومة التي تلقي فيها حوّامة بدون طيار قنبلة صوتيَّة على سطح بنايَة ما في غزة، وتلقي معها منشورات تطالب السكان بمغادرة المبني الذي سيدمر في غضون 5 – 15 دقيقة. وسيزعم العدو الصهيوني – في ليّ مقصود لمطالب القانون الدولي الإنسـاني لحماية المدنيين أثناء الحرب – أنه يلتزم عبر مثل هذا التصرف بنص القانون الدولي وهو يمرغه في الوحل، بل ويستخدم تلك الممارسة المدروسة لتدمير السـكان نفسـياً، بينما تدمر طائراته الحربيَّة المزودة بأحدث عتاد التدمير الفتاك بيوتهم وقراهم فوق رؤوسهم.

وتدور مسرحيَّة «طرق على السقف» حول مريم – بكل حمولات اسمها في المسـيحيَّة والإسلام – الفلسـطينيَّة التي تعيش في غزة، حياتها البسيطة والعاديَّة. تعرف فيها جيداً – فقد انحدرت من عائلة من اللاجئين من حرب النكبة أجبرت على ترك بيتها – مما عاشـته بعد زواجها وتكوينها لأسـرتها الخاصة، ومعايشـتها لأكثر من حرب علـى غـزة، أن العدو يلجأ إلى إسـتراتيجيَّة «خبطة على السـقف» كـي يضع مواطني غزة دائماً تحت وطـأة رعب متوقع. وقد ألهمتها قدراتهـا الخلّاقة، بعد اندلاع حرب الإبادة الأخيرة، ضرورة التدريب على مغادرة المبنى بسرعة، كي تنجو بحياتها وحياة أسرتها الصغيرة، ذلـك لأن رغبتها فـي الحياة ترود كل تصرفاتها فـي عالم مجنون يحيـق فيه الموت والدمار بـكل ما حولها من أحيـاء وجماد، وهي تدرك أن مغادرة بيتها – أو بالأحرى شـقتها الصغيرة التي تقع لسوء الحظ في الدور السابع من البناية – قد تكون هي المغادرة النهائيَّة لها، وقد تختفي بعدها مع انهيار المبنى الذي عاشـت فيه سـنواتها الأخيرة.

لذلك فإنها تتدرب على الركض، ثم على قدرتها على الركض وهي تحمل 20 كيلوجراماً، وحقيبة بها كل الوثائق والضروريات، خاصة أن ابنها نور – وهو في السابعة من عمره – لن يستطيع الجري بالسرعة نفسـها، ويزن 20 كيلوجراماً، وعليها أن تنقذه هو وأمها العجوز، وما عليها أن تأخذه معها مما تسـتطيع حمله والجري به لمسـافة كافية لإنقاذ حياتها وحياة أسـرتها الصغيرة، خاصـة وأن زوجها – عمر – قد غادر غزة قبل انـدلاع تلك الحرب، قاصداً بريطانيا حيث حصل على منحة دراسيَّة للحصول على الدكتوراه. وسبق أسرته الصغيرة كي يهيئ الظروف المناسـبة للحاقها به، ولكـن الحرب اندلعت، فبقيت



مريم وحدها ربة لهذه الأسـرة الصغيـرة. صحيح أن عمر يتصل بها كل يوم، لكن هذا يتوقف على عمل الشـبكة التي تتعطل كثيراً، وعلى الكهرباء التي تتقطع، وهي تريد من هذا التدريب المسـتمر – وقد وضعـت كتباً تزن عشـرين كيلوجراماً في كيس وسـادة تحمله أثناء التدريـب كي ينوب عن نور الذي عليهـا حمله حينما تجيء الخبطة – أن تعرف إذا ما كانت المسـافة التي يمكن أن تقطعها في عشـر دقائق مثلاً كافية للابتعاد بها عن الخطر.

وتمثل خولة إبراهيم بحرفيَّة واقتدار شخصيات المسرحيَّة: هي، وأمهـا، وابنها نور، وزوجها عمر، وتعطـي كلاً منها صوتها الخاص، ونغمتهـا ولزماتها المتفـردة. وهي تدخل بنا في حياة هذه الأسـرة التي تجسـدها على المسرح بكل انشغالاتها اليوميَّة، وكيف توفر لها الطعام الكافي، وأبسط ضرورات الحياة. بل إنها لا تنسى أن تخبرنا بإصـرار أمها على أن ترتدي الثوب الفلسـطيني وهي تحت الدوش فـي الحمام، فقد ينهـار المنزل في هذه اللحظـة التي تكون فيها تحت الدوش، ولا يصح أن تكتشـف جثتها عارية. إنها تسـعى طوال الوقت لاكتشاف كيف تجهز نفسها بشكل أفضل لمواجهة تلك اللحظة والنجـاة بحياتها وحياة من تحب، وهي تريـد أيضاً أن تتدرب على الحفاظ على حياتها وسلامتها العقليَّة والنفسيَّة في ظل كل هذا القهر والظلم. وقـد ملأ الاحتلال الصهيوني حياة الفلسـطينيين بالرعب، وهم في أكثر الأماكن فرديَّة وحميميَّة: بيوتهم. كما أنه لم يحتل فقط أرضهم، ولكنه اسـتطاع أن يحتل عقولهم التي أصبحت عقولاً محتلة تفكـر في كيفيَّة الخلاص من هذا الرعـب الدائم الذي يترصدهم، وهو الأمر الذي قد يبرر لحظة النهايَة الفارقة، حينما جاءت الخبطة الحقيقيَّة على السقف، وركضت بكل قوتها، وهي تشد أمها معها، وما إن ابتعدتا بالقدر الكافي عن المبنى، حتى اكتشفت أنها بدلاً من أن تحمل ابنها حملت الوسـادة المليئة بالكتب التي كانت تتدرب عليها، فأصابها الرعب وحاولت أن تعود كي تنقذ ابنها، هنا يظلم المشـهد، وتنتهي المسرحيَّة بتلك النهاية المفتوحة والمفجعة!

وهـو الأمر الذي يؤكد أن الوقت قـد حان ليعرف العالم طبيعة الجحيم اليومي الذي يعيشه الفلسطيني تحت وطأة جرائم الصهيونيَّة المتواصلة، لأن أحد أبرز أبعاد هذه المسرحيَّة المهمة هو أنها تعرض علينا كيفيَّة مواجهة الإنسـان للإحساس بالصدمة trauma المهددة لحياته ولكل من يحب، وحتى لإنسانيته. حان الوقت أن تتردد أصداء هذا كله في الذاكرة الجمعيَّة للإنسـانيَّة في عالم تتراجع فيه الكثير مـن القيم الإنسـانيَّة النبيلة! فلابد من أن يدرك المشـاهد – الذي كُتبت المسـرحيَّة بلغته – أن وراء تلك القرارات السياسيَّة التي تقوم بهـا حكوماته في نيويـورك ولندن، هناك بشـر حقيقيون يدفعون الثمـن بحياتهم، وبمـن يحبون، وبأحلامهم في حياة بسـيطة آمنة. وأن هذه الدورة الجهنميَّة تتكرر في حياة الفلسـطينيين منذ عقود، بصورة أصبحت معها جزءاً من اللاوعي الجمعي. وعلى مستوى آخر، فإننا بإزاء عمل مسرحي قوي، يقدم لنا دراسة في الخوف الوجودي من خلال تركيزه على مخاوف امرأة واحدة وأسـرتها، استطاعت أن تمنح آلاف النسـاء اللائي قتلن ظلمـاً في تلك الحرب وجهاً ووجوداً يستعصي على المحو. فبالرغم من كل الواقع المأساوي الذي يحيط بمريـم في حياتها اليوميَّة على نصل الرعب والموت والدمار، فإنها اسـتطاعت عبر تفاصيل حياتها الحميميَّـة أن تقدم لنا عملاً مترعاً بالتهكم والسـخريَّة المسـتمرة، التي تسـتدعي ضحك الجمهور في كثيـر من الأحيان. والضحـك – كما يعلمنا بيرجسـون – ليس نوعاً من اسـترخاء الوعي في التعامل مع العمل المسـرحي والتفاعل مع ما نضحك منه فحسـب، ولكنه يقوم بتعزيز دراميَّة الفعل المسرحي بطريقة مراوغة. لان الضحك إزاء هذا الواقع المأساوي المرعب هو ما يجعل للتشـبث بالحياة معنى، بل هو مـا يطرح الحياة بقوة ألقها وعرامتها في مواجهة الموت، إنه فعل تحرر ومقاومة.

وما إن يُضاء المسـرح بعدمـا أظلم على تلـك النهاية المرعبة والمفتوحـة معاً، حتـى تجيء خولـة إبراهيم مـن وراء الكواليس، وتطلـب من الجمهور أن يكف عن التصفيـق، لتقرأ عليه تقريراً عن عدد النسـاء والأطفال الذين قتلوا، وكأن العمل كله يريد أن يمنحهم الوجـه الذي افتقدوه فـي دوامة الأخبار التي حولتهـم إلى أرقام يسهل القفز عليها ونسيانها.

سامح مهران يحاور
المسرح الابتكاري ومفاهيم أخرى

رياض موسى سكران
أستاذ جامعي وباحث مسرحي
من العراق

يتقصى الباحث والكاتب المصري سامح مهران في كتابه «تجارب معاصرة في المسرح» (2024) جوهر الممارسات الجماليَّة المتعددة والمتباينة والمختلفة في التجارب المسرحيَّة المعاصرة، وهو يتحاور مع نظريات، ويقارب رؤى، ويحلل طروحات، ويفكك تجارب، ويفسر مقولات، عبر عمليَّة حفر متواصلة اعتمد فيها أدوات الفلسفة، والتاريخ، والعلوم النفسيَّة، والاجتماعيَّة.

ويتوقف مهران عند تعامل أرسطو مع عصره ومرحلته على أنها شيء موحد، مفسراً ذلك بأن الفيلسوف الإغريقي أراد أن يقدم نموذجاً ثابتاً لبنية المأساة، ليخلص منها إلى ثبات المجتمع ذاته، وهذا ما أعلنه في كتابه «السياسة»، كما يرى أن نظريته في الفن الدرامي «طبقيَّة» أرستقراطيَّة مترفعة في تفضيله العناصر المكونة للنص، مثل الحبكة والشخصيَّة والفكر واللغة الشعريَّة، على العناصر السمعيَّة والبصريَّة المكونة للعرض المسرحي، مثل الموسيقى والمنظر، وذلك ضمن مكونات القصيدة الدراميَّة لديه، فالعناصر السمعيَّة والبصريَّة هي التي تُمكن العامة والأقل ثقافة من التفاعل مع العمل الدرامي، وإن تهميش أرسطو لهذه العناصر هو تهميش اجتماعي لمستهلكيها ومتذوقيها لصالح الخاصة.

الكرنفال

ويستجلي مهران في كتابه مساحة بقيت مشوشة وضبابيَّة في الفكر المسرحي العربي طويلاً، تتعلق بمفهوم «الكرنفال»، حيث يرى أنه يضم في جوهره عناصر متضادة، إذ يجمع الملهاوي والمأساوي مع «الغروتسكي» من أجل خلق نموذج متعدد الأصوات أو بولوفوني، كما تعمل روح الكرنفال على إذابة مفهوم الفرديَّة البورجوازيَّة المركزيَّة، وذلك بجعل كل مشارك في الاحتفال واعياً بأنه عضو في جماعة بشريَّة دائمة الازدهار والتجدد، فالأشكال الفنيَّة التي توصف بالكرنفاليَّة، هي تلك التي تمكن من تحرير الطاقات الخياليَّة، ولا يتأتى لها ذلك إلا عبر تقويض المعايير الاجتماعيَّة والجماليَّة، لذا فإن صفتي الغروتسكيَّة والجمع بين الأضداد إنما تفصحان عن عالم بالغ الاختلاف، وهو نظام وطريقة أخرى للحياة، بما يرتبط من ناحية أخرى بمفاهيم اللاعقلانيَّة، والجنون القادر على تقديم وجهات نظر خارجة عن المألوف ومتحررة من كل ما هو تقليدي، ويمكن اعتبار شكسبير وريثاً للاحتفالات الكرنفاليَّة في العصور الوسطى، حيث كان العرض المسرحي الإليزابيثي يقوم على الخلط بين الأسلوب الطقوسي والأسلوب الواقعي من ناحية، وبين التراجيدي والكوميدي من ناحية أخرى، كما تميز الجمهور بقدرته الفائقة على التفاعل مع قفزات العرض المسرحي من لحظات الواقعيَّة إلى الفانتازيا، وقد يفسر هذا العامل القفزات الشكسبيريَّة في داخل المسرحيَّة الواحدة، من أسلوب إلى آخر، بل من جنس إلى آخر.

الجمهور

ويؤكد مهران في تفسيره «الواحديَّة» أن المسرح الإليزابيثي، كما هو عند شكسبير، عمد إلى ضرب مركزيَّة اللغة عبر التورية اللفظيَّة التي تجعل الكلمة الواحدة حاملة لأكثر من معنى، مما يعني اكتساب اللغة لنسبيَّة تُلقي ظلالاً من الشك حول مقاصدها ومحدداتها، ثم يعرض ما يعنيه بـ «التعدديَّة» من خلال عدة محاور، هي: الجمهور، والدلالة، والخشبة، والممثل، والشخصيَّة، إضافة إلى المناهج النقديَّة، وفيما يتعلق بالجمهور فإنه لم ينل حظه من الاهتمام بوصفه عنصراً أساسياً في تكون الحدث المسرحي، حيث تغلبت نظرة واحديَّة إلى المسرح بوصفه مكوناً من طرفين هما الأدب والتقنية، لذا ظل الجمهور يعرف بنفسه وكانت النظرة إليه تراه متجانساً ومتحداً ولو شكلياً، بعيداً عن التمايزات الاقتصاديَّة والثقافيَّة، بوصفه ممثلاً للمجتمع بمجمل عناصره، وهو يضم كل الناس من أرستقراطيين، وفلاسفة، وجنود، وأغنياء، وفقراء، وفلاحين، ليستمتعوا جميعاً ويناقشوا جوهر ومضمون الحدث المسرحي، ومع مطلع القرن العشرين المتخم بالأزمات الاقتصاديَّة والحروب التي خلخلت ركائز المجتمع الإنساني ظهرت دعوات إلى جمهور «واحدي» في تكوينه الطبقي، وتجسدت في تجارب المسرح العمالي، وكان الممثلون عمالاً يعرضون أمام زملائهم بهدف نشر الوعي الطبقي بين العمال، إلا أنه ومع بزوغ المجتمع ما بعد الصناعي المصاحب لانهيار الأيديولوجيات وانزياح مفهوم الحريات الشخصيَّة، واقتصاره على الإشباع الذاتي للملذات فضلاً عن غياب المعايير في سلالم القيم، على خلفيَّة ذلك كله، تجدد الصراع بين «الواحدي» و«المتعدد» بالنسبة لجمهور المسرح، ولكن داخل المعامل المسرحيَّة الصغيرة، أي في المسارح التجريبيَّة التي ميزت بين المتفرجين كيفياً وليس على أساس الفئات الاجتماعيَّة التي ينتمون إليها، ويرى مارتن أسلن أن ذلك الانفتاح أدى إلى نمو حقيقي للتقاليد الدراميَّة المختلفة، وقد انتقل الصراع بين «الواحديَّة» و«التعدديَّة» إلى تصميم

خشبة المسرح ذاتها، فبدلاً من توجه الجمهور إلى بؤرة مركزيَّة تشد انتباهه وتدمجه في الأحداث وتجعله ملتصقاً بآفاق توقع دراميَّة واجتماعيَّة وقيميَّة واحدة، اتجهت المسارح الحديثة إلى تفتيت وتشتيت خشبة المسرح ذاتها، كما حدث ذلك في عروض مسرح الشمس حيث تتوزع منطقة الأداء إلى عدة منصات، وذلك يستدعي من الجمهور أن يغير من وضعه المكاني والحركي لغرض متابعة الحدث الموزع على المنصات المتعددة، في حين اتجهت بعض الفرق التجريبيَّة إلى الأماكن المحايدة مثل الحدائق والمتنزهات التي تمتاز بغموض هويتها، لتفسح المجال أمام خيال الجمهور وتصوراته وتعدد تأويلاته.

ويذكر مهران في كتابه أن الباعث على ظهور الفلسفة التي أعلنت رفضها لاعتبار الرجل هو الصانع للحضارة والتاريخ والفلسفة والعلم، تلك هي منطلقات الفلسفة النسويَّة، التي كان من بين مخرجاتها «المسرح النسوي»، الذي تصدى للحديث عن علاقة المرأة بالرجل ومكانة كل منهما في المجتمع، ومكانة كل منهما بالنسبة للآخر، حيث لا تتعدى حركة المرأة حدود البيت، في حين تتجاوز حركة الرجل حدود الفضاء العام، فأصبح الرجل عنصراً من عناصر الزمن، في حين أصبحت المرأة عنصراً من عناصر المكان.

وقد عبرت الناقدات النسويات عن أسفهن للنقص الواضح في أدوار النساء في مسرحيات شكسبير، وذهبن إلى تأكيد أن الأدوار الموجودة للمرأة إنما كرست الصورة النمطيَّة للمرأة، مثل الصورة الشيطانيَّة للمرأة في شخصيَّة الليدي ماكبث، أو الصورة الملائكيَّة في شخصيَّة أوفيليا، وقد اهتمت الناقدة جوليا كرستيفا بنظريَّة المسرح النسائيَّة وفقاً لتصورها عن النظام السيميائي الذي يربط لغة المسرح السيميائيَّة بروابط تفوق العلاقات الدلاليَّة. وقد انجذبت كثيرات من دعاة الحركة النسائيَّة إلى فكرة استخدام الجسد في المسرح بديلاً للنظام الرمزي أو اللغة نفسها، على الرغم من الشكوك التي تدور حول هذه الفكرة، وهي أن يكون للجسد لغة يتحدث بها، فالجسد قد يكون بمثابة صفحة بيضاء تنقش فوقها مفهومات ذكوريَّة. بعد ذلك يجيب مهران عن تساؤل: هل تختلف كتابات النساء جوهرياً عن كتابات الرجال؟ حيث يرى أن قراءة الإبداع النسوي لا بد أن تتم من خلال علاقته بعمل وخبرة النساء، وليس من خلال تباينه مع التراث الأدبي الخاص بالرجال.

كيف استطاع أصحاب التجارب المعاصرة تحدي الاتجاهات التقليديَّة واكتشاف لغات مسرحيَّة جديدة؟ ينطلق مهران للإجابة عن هذا التساؤل وهو يبحث عن المسرح المبتكر والأداء، مؤكداً أنه من خلال الشك في المدارس التقليديَّة قدم العرض الابتكاري تحديات جديدة للمتفرجين والممثلين على حد سواء، وبالتالي أسهمت في إعادة تشكيل المنظور المسرحي المعاصر، حيث إن العروض الابتكاريَّة ليس لها هدف فني أو أيديولوجي بعينه، والإستراتيجيات التي تنتهجها العروض الابتكاريَّة تعتمد في الأساس على مجالات ثقافيَّة متعددة: المسرح السياسي، مسرح المجتمع، مسرح الجسد، فأصحاب التجارب الجديدة قد ازدادوا معرفة وبصيرة من خلال دراسات مجاورة مثل علم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الأنساب، فضلاً عن دراسات العروض المسرحيَّة، فالعمليَّة الابتكاريَّة هي عمليَّة إبداع مشترك، بما يؤكد عمليَّة التفاعل الجماعي والمشترك في صناعة العروض، وهذا نوع من المسرح التوليدي يتحدى الفكر السائد لنص الشخص الواحد، وإخراج الشخص الواحد، فالمسرح التوليدي يهتم بالإبداع المشترك للفن وليس بالرؤية الفرديَّة، لذلك لا يمكن وضع قواعد فنيَّة محددة للعروض الابتكاريَّة، فهناك تفاعل بين الجانب الإدراكي والجانب الأيديولوجي والجانب النصي لاكتشاف الفروق بين الفن والحياة. خلاصة القول إن العرض الابتكاري يسعى لتوضيح الطبيعة الفنيَّة للحياة ذاتها، فالفن إما أن يحاكي الفن أو يحاكي الحياة، هذان البعدان التاريخيان انصهرا في بوتقة واحدة ليؤثرا تأثيراً حاسماً في التيارات التجديديَّة.

لقد شهدت أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين بزوغ العرض المسرحي الذي يمتزج بالتكنولوجيا، وأصبحت العروض متعددة الوسائط تبدو نوعاً متميزاً في المسرح الجديد، ومثل تلك الأعمال تندرج ضمن عروض المسرح التجريبي حيث يفتح احتمالات وممكنات تلقٍّ جديدة، حيث عملت تلك العروض على محاكاة التكنولوجيا، وأصبحت تتضمن آلات موسيقيَّة تنتج أصوات قعقعة القطارات وصخب الازدحام، كما أعطت تلك العروض أهميَّة كبرى للحركة الميكانيكيَّة وأصبحت النظرة إلى أجساد الراقصين وكأنها آلات تتدفق وتنبعث من خلالها الطاقة، كذلك شهدت التجارب المعاصرة ظهور العرض متعدد الوسائط الذي يوظف الأفلام والفن الرقمي والحقيقة الافتراضيَّة.

سامح مهران

لنصل إلى السؤال المهم الآن: ما هي الذات؟ فالذات عمليَّة يقر بناؤها في أثناء التفاعلات الاجتماعيَّة، عبر أفعال هي في الأصل أداء، فالهويَّة الفرديَّة ليست كياناً فردياً مستقراً أو مستقلاً، وإنما تتجدد باستمرار في أثناء عمليَّة التفاعل الاجتماعي، حيث ينخرط الأفراد في عمليَّة تسمى الإدراك الحسي أو إدارة الانطباع. في مسرح المؤلف تُعدّ الذات شخصيَّة تسكن داخل جسم مالكها، إلا أنها لا تستمد نفسها من مالكها، فالأمر يعتمد على التنشئة الاجتماعيَّة، أما الأداء فهو ليس تمثيلاً، بل هو فصل الشخص عن السلوك المكتسب والمعتاد، فالأداء غير المسرحي يعرض لنهج دراماتورجي يعمل على خلق إحساس جديد بالمادة القائمة عبر الحياة اليوميَّة، التي هي موقع إنتاج الانطباعات والتأثيرات الدراميَّة، فدراماتورجيا الأداء لا تهيكل معنى مسبقاً يجب تطبيقه على العمل، لكنها تخلق معنى لم يتم الكشف عنه.

بهذا المستوى الفذ من الوعي الموسوعي يقدم سامح مهران رؤيته لتجارب المسرح المعاصر، معلناً انحيازه الواضح والمبدئي للقيم الدراميَّة التي ترسخ فاعليَّة الذات الإنسانيَّة في مواجهة هذا العالم المادي الذي محقته عجلة التكنولوجيا بسطوتها وتسلطها، فالمتفرج هو الذي يعطي للعرض حقيقته ومعناه، مثلما يمكن للعرض أن يهز المتفرج من الأعماق وأن يتحدى تكوينه العاطفي والروحي إلى الحد الأقصى.

أسامة زايد: الإخراج شغفي الأول

بعد فوزه للمرة الرابعة بجائزة الشارقة للتأليف المسرحي

أسـامة بن زايد الشقصي، كاتب ومخرج مسـرحي عماني، وبرغم وصفه بالمخرج فإن الساحة المسرحيَّة تميل إلى وصفه كاتباً مسرحياً، إذ حققت أعماله العديد من الجوائز المسرحيَّة، لا سيما في جائزة الشارقة للتأليف المسـرحي التي نالها أربع مـرات متتالية، بداية بنص «اللعب على حافة الشـطرنج» محققاً المركز الأول، ثم «في انتظار العائلة» محققاً المركز الأول كذلك، مروراً بـ «ضيف خارق للعادة» محققاً المركز الثاني، وفي آخر نسخة من الجائزة حقق المركز الأول بنصه «ذات حلم أمس».

مسقط: عامر عبدالله
كاتب وإعلامي من عمان

جسـدت نصوصه المسـرحيَّة عدة مهرجانات عمانيَّـة وعربيَّة، منها أيام الشـارقة المسـرحيَّة بدورتها الأخيرة، إذ عرض نصه «في انتظار العائلـة» برؤية المخرج الإماراتي سـعيد الهرش من تقديم فرقة مسرح الفجيرة.

أسـامة زايد، الذي بلـغ رصيد الجوائز لديه مـا لا يقل عن 14 جائزة فـي التأليف والإخراج، يتحدث في مـا يلي عن تجربته بين النص والعرض:

• ما الذي أشعل فيك حب المسرح ومتى بدأت مسيرتك معه؟

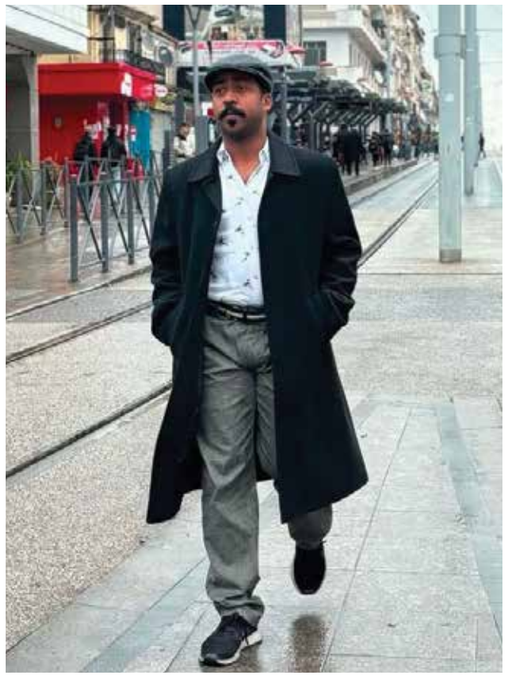
- البدايَة كانت منذ الصغر عندما كنت أشـارك في المسرحيات التي تقيمها المدرسـة، وأذكر أنه تم اختياري لتمثيل المدرسـة في حفل ختام الأنشـطة الذي تقيمه المديريَّة العامـة للتربية والتعليم، وبعدها بدأ حلم المسرح يكبر معي وأكبر معه شيئاً فشيئاً.

• نجـدك أقرب إلى صفة الكاتب المسـرحي، إلـى جانب تجارب عديدة في مجال الإخراج، وربما التمثيل، أي صفة تجدها الأقرب إليك؟ ولماذا؟

- بالنسبة لي أجد أن الإخراج هو الأحب إليّ والأقرب إلى قلبي، كون الإخراج يجعلك تعيش التجربة المسرحيَّة بحق، وتقود مجموعة من الأبطال الذين يشاركونك في عملك المسرحي، فالإخراج يجعلني أفكر كثيراً وأشـتغل كثيراً، ويعزز فيَّ البحث والتقصي واستكشـاف عوالم مسرحيَّة كثيرة، وهي مسـؤوليَّة على عاتقي بوصفي مخرجاً، أما عن الكتابة المسرحيَّة فهي أيضاً سيان مع الإخراج، لكنها تجربة فرديَّة أعيشـها بنفسـي في خلوتي، وأنفرد فيها عـن البقيَّة، فأبحر في خيالاتي التي أنتشـي فيها ببنات أفكاري. بينما يبقى التمثيل هو الذي يقربني من الخشبة دائماً، حيث يراني الجميع بين سنة وأخرى أعانق الخشـبة كي أجد الحميميَّة التي أبحـث عنها، لذلك الإخراج بالنسـبة لي هو الأقرب من دون إجهاض حق التمثيل والكتابة التي اشتهرت بها.

• فـي حوار سـابق معك، قلت «ما لا يمكـن أن تقوله في الحياة، تقولـه على خشـبة المسـرح»، وهذا مـا يحيلني علـى موضوع الرمزيَّـة في نصوصك. هل تخشـى أن تقول مـا يدور في بالك بشكل صريح؟

- أنا لا أخشـى قـول ما يدور فـي بالي، بل يعرفنـي الجميع بجرأتي فـي الطرح، وهذا ما يجده الجميـع من خلال نصوصي، وغالبـاً ما تردني مطالبات بحذف الكثير من الحوارات وفي بعض الأحيان صفحات، سـواء قدمت في سلطنة عمان أم خارجها، وكذا الحال في مسـابقات التأليف المسـرحي حيث يطلـب مني مراراً حـذف وتعديل البعض، غير أن المقولة التـي قلتها هي دعوة إلى أهميَّة المسـرح، كونه ركيـزة ثقافيَّة مهمة توارثتهـا الأجيال، ومر



بكثيــر من الظــروف والحركات، وأثر في كثير من الشــعوب، لأن المســرح قائم علــى التمرد حتى على ذاته، ومــن هنا يصح القول بأنك في المسرح تستطيع نقد أي شيء يمس الإنسان، سواء أكانت سلطة سياسيَّة أم ســلطة دينيَّة وحتى السلطة الاجتماعيَّة، ويتعسف البعض ممن وردنا ذكرهم حتى على الكون والما ورائيات وغيرها، إذ يمكن أن تقول لحاكم في نص مسرحي كلمة لا، ولا يمكن قولها فــي الواقع، وهذا مــا يحيلنا على هذه العبارة التي ذكرتها ســابقاً وأعيد ذكرها مجدداً: «ما لا تستطيع قوله في الحياة؛ تستطيع قوله في المسرح".

• فزت بجائزة الشــارقة للتأليف المســرحي أربع مــرات متتالية، إلى جانب جوائــز أخرى عديدة. ما العوامل المشــتركة بين هذه النصوص؟

- يتساءل البعض عن سر فوزي بهذه الجائزة، وقد وردني الكثير من الاتهامات بالســرقة والشــعوذة، وأعتقد أنهم يمزحون في ذلك، إنما أجد أن النص المســرحي الذي يستحق الفوز هو النص الأصيل، المتماسك والمترابط والأدبي على حد اعتبار الأدباء، وهذا ما أقوله للأصدقــاء، بأنه يجب عليهم كتابة نص أصيل، ويجب على النص أن يأخذ وقته في الكتابة، حتى لو استدعت كتابة النص المسرحي سنة أو أكثر، ما الضير في ذلك؟ على العكس ســيأخذ النص مساحته في الاشتغال على مستوى الكتابة، وسيكون غنياً بكل التفاصيل والمعايير التي ستجعله لاحقاً نصاً أدبياً أصيلاً متزناً.

• تتســم بكثرة الاقتباسات القرآنيَّة والحس البلاغي، الذي يوصف أحياناً بالصعوبة عند الاشــتغال عليه مســرحياً، بخاصة بالنســبة للممثلين. هل تتفق مع ذلك؟

- على العكس تماماً، فأنا لم أكتب سوى نص أو نصين بهما اقتباســات قرآنيَّة، وما لا يعرفه البعض أنني درســت في كليَّة العلوم الشــرعيَّة بتخصص دراسات إســلاميَّة، وخرجت من بيئة ملتزمة، إذ إن والــدي كان معلماً للقرآن الكريم، وهو حافــظ له، هذه الخلفيَّة مرّســتني على احترام الدين في المقام الأول، وأن لا أتعســف حتى على الأثر، غير أن نص مســرحيَّة «أصحاب الســبت» له خصوصيَّة خاصة، فقد ذكرت في المقدمة أن ذلك النص مليء بالتناصات التي يريدهــا الكاتب، لحاجة في نفســي قضيتها وقضــي الأمر، أما عن الصعوبة والحس البلاغي فهــذا يعود إلى ثقافة الممثلين والمخرج، ولكل نص خصوصيته، فقد كتبت علــى مناهج الواقعيَّة، والملحميَّة، والتعبيريَّة، وما بعد الحداثة، والحداثة، أما العبث فهي المدرسة التي غرقت فيها ولم أنج حتى حين، وأجد نفســي مولعاً بالعبث على أقل تقدير.

صاحب السمو يكرمه أثناء أيام الشارقة المسرحية

• النص الأخير الذي نال جائزة الشــارقة للتأليف المسرحي «ذات حلم أمس»، ما فكرته؟

- هــذا النص أخــذ مني مــدة كتابة تقــدر بســنتين، إذ تكمن صعوبته في الســرياليَّة وفهمها، فهو نص ســريالي بامتياز، وقمت باســترجاع بعض الشــخصيات المهمة من الفلاسفة منها شوبنهاور،

في انتظار العائلة

ونيتشه، وكافكا، وســيوران، وأبرزت شخصيَّة نبوخذ نصر الذي حلم حلماً ونســيه، أما دانييل فهو الذي فســر حلــم نبوخذ نصر، وهناك شــخصيات أخرى علــى الهامش. يتحدث النص عن فلســفة الحلم، ومطــاردة الحلم لنا ليصيــر واقعاً، وعبثيَّة الحلــم، وامتداد الأحلام وتداخلها. تبدأ المسرحيَّة بحلم نبوخذ نصر الذي فقد سنه (ضرسه) في الحلم، محاولاً استرجاعه، وهو مدير تنفيذي في شركة موظفوها هم الفلاســفة الذين ذكرت، حتى يوظف في الختام دانييل شريطة أن يفســر حلم نبوخذ نصر، وهو أن فقدانه للســن فقدانه للمولود، ليقرر العودة إلى النوم واستعاده ضرسه حتى ينفك عنه الحلم.

• خلال أيام الشارقة المسرحيَّة كان لك حضور مع المخرج سعيد الهرش في عمل «في انتظار العائلة»، كيف تصف هذا التعاون؟

- «في انتظار العائلة» هو نص مســرحي أصفه بانتقالة حقيقيَّة فــي مجــال الكتابة، وهو الذي فــزت به بالمركــز الأول في جائزة الشــارقة للتأليف المســرحي، وهنا أصل إلى نقطــة أنه من الصعب جــداً على أي كاتــب أن يقتنع بتجربة المخرج أيــاً كانت، ويأبى أن يستقطع من حواراته، لكني أحترم أي تجربة لأي مخرج كان، وأثمن اشــتغاله، لأنني حياً أم ميتاً أكتب للمكتبة، وغداً سأكون في غياهب

الموت، وستكون نصوصي منتشرة يخرجها من لا أعرفهم، وكذا الحال عند الآخرين، لكني سعيد بتلك التجربة لأنها فتحت لي آفاقًا للانتشار على المستوى الخليجي، وأطمح للانتشار على المستوى العربي والعالمي، ولن يعرفك الناس كاتباً إلا إذا قدمت نصوصك على مستوى العروض، لأنها تكتب للتمثيل والاشتغال، وهو ما يتميز به أدب المسرح عن الأجناس الأدبيَّة الأخرى.

• أسست فرقة «البن» المسرحيَّة، برغم وجود أكثر من 50 فرقة في سلطنة عُمان. لماذا لم تنضم إلى إحدى الفرق؟ ألا تعتقد أن العدد كمي وليس نوعياً؟ وما الذي تريد تقديمه من خلال «البُن»؟

- أنا ضد تعدد الفرق المسرحيَّة، لكن في بعض الأحيان يضطر الفنان المسرحي من أجل تجاوز الواقع، فقد كنت نائب رئيس فرقة مسرحيَّة ما، ولكني خرجت والبعض ممن يوافقونني الفكر من الفرقة الأم، لأننا لم نتفق في الأفكار، ولدي أفكار مختلفة أحاول تطبيقها، فأنا أنظر للمسرح بكونه حركة إنسانيَّة، ويستهويني الفكر وليس الشكل (الشو) لأن المسرح من أساسه فكري لا يعتد بالمسابقات والمهرجانات والصراعات على الجوائز، ونحن نسعى في فرقة البن أن نكون متفردين من خلال تقديم عروض فكريَّة حقيقيَّة نشتغل عليها مبحثاً وتطبيقاً، وأسعى شخصياً أن يكون كل عضو من الفرقة ملماً بماهيَّة المسرح الحقيقيَّة فكرياً بالدرجة الأولى، وتطبيقا بالدرجة الثانية، ونحاول جاهدين أن نقدم عروضاً تليق باسم الفكر المسرحي، والمسرح الحقيقي على حد سواء.

• أطلقت الفرقة «مهرجان مسرح الغرفة» في نسخة واحدة. حدّثنا عن هذه التجربة، وما مصير المهرجان؟

- جاءت فكرة المهرجان امتداداً لما ذكرت بأن الفرقة تسعى لتقديم التجارب المسرحيَّة الحقيقيَّة، ولا ننسى التجريب، فهو مهرجان مبني على التجريب، لأن مسرح الغرفة يعد من الإرهاصات المسرحيَّة التي انتشرت على مستوى العالم، واشتهرت بها بعض الدول ومنها إسبانيا وأمريكا، وهناك تجارب مسرحيَّة مقاربة منها عروض مسرح الـ ١٠٠ كرسي، ومسرح الجيب، وهي تجارب مسرحيَّة سياسيَّة. ونحن نسعى لعمل هذا التقارب وتأسيس الأطر التي تتناسب مع هذا المهرجان، وأقول للرفاق في الفرقة: «ماذا سيحصل لو كنا نحن من يؤسس اعتماداً حقيقياً لمسرح الغرفة؟». وهي دعوة إلى نقل مسرح الغرفة من التأطير إلى التطبيق العملي ومن ثم الانتشار. وبإذن الله ستكون النسخة القادمة التي ستقام خلال هذا العام نسخة عربيَّة، بعد أن كانت النسخة الأولى محليَّة، وبعدها ستكون نسخة دوليَّة في العام القادم.

• لك تجارب في إعداد النصوص المسرحيَّة العالميَّة، بخاصة في مسرح العبث. ما الذي يجذبك إلى هذه المدرسة المسرحيَّة تحديداً؟

- لقد اشتغلت على إعداد عدة نصوص ليوجين يونسكو، هذا الكاتب العظيم الذي أجد في نصوصه ما لا أجده في نصوص كتاب آخرين، إنه بمثابة العظيم في زمانه، وكأنني أرى أحد رفاقي في نصوصه، وكأنه رأى المستقبل قبل وفاته، إن العبث الذي يعمل به يوجين متفرد ومميز، هي طريقة أخرى للكتابة العبثيَّة الحديثة، على غرار صامويل بيكيت الذي كتب عبثاً خاصاً أساسه اللاجدوى، وهو ما كان جلياً في نصوصه، لذا قمت بإعداد مسرحيَّة «اللوحة»، ومن ثم مسرحيَّة «البيضة» وحولتها لاسم «كيف تصنع بيضة مسلوقة»، وأنا في طور إعداد نص آخر من نصوصه.

الجدير بالذكر أنني أقوم بإعداد النصوص لكي أشتغل عليها في الإخراج، وهناك نص مسرحيَّة «اثنا عشر رجلاً غاضباً» للكاتب الأمريكي ريجنالد روز، الذي قمنا بالاشتغال عليه برفقة الصديق الكاتب سعيد ساعد، وأخذ منا مدة سنتين، وكان التعب الأكبر في ترجمة النص من الإنجليزيَّة إلى العربيَّة، فلم نجد نسخة عربيَّة سوى نسخة باللهجة المصريَّة، وعملنا مقاربة وتوافقاً بين النص الأصلي باللغة الإنجليزيَّة والفيلم المترجم والنسخة المصريَّة من النص.

العبث.. وما أدراكم ما العبث، إنه المكان الذي وجدت نفسي فيه، يتبعني الإدراك حتى أصل إلى المتاهات، فمنذ عرفت الإدراك، أيقنت أن العبث هو المكان الذي سيحويني في خضم التساؤلات التي تعوق المخيلة، ماذا وكيف ومن؟ تلك الأسئلة التي لا مناص منها، ومنفذ عنها، حتى أترك الدائرة حائرة تدور في رحم الحياة من الحياة إلى الحياة، عبثاً أحاول أن أجد معنى للجدوى، حتى إشعارٍ آخر.

• كيف توازن بين تقديم نصوص ذات بُعد فلسفي عميق وجذب الجمهور لمشاهدتها؟

- هذه معضلة عميقة لا مفر منها، باعتبار أن الجمهور هو عنصر مهم من عناصر المسرح، لكن الجمهور يحب الطرح الواضح والسهل الممتنع، ما ذنبي إن كانت ثقافة العوام متواضعة؟ المجال الثقافي لا يحتمل التوافق بين كل الناس، لذا أعد العروض التي أقدمها هي للنخبة، ومن أراد أن يصعد من العوام فعليه أن يتثقف ويمر بمراحل من التمحيص، وهي الحال عند العروض الفلسفيَّة الأخرى، هذا إن أردنا أن نتطور في المسرح، ونبحث عن بيئة خصبة لمسرح مستقبلي يمر بمراحل خطيرة من الإرهاصات والدعوات، كالدعوة إلى موت الكاتب، ومستقبل التكنولوجيا وإنترنت الأشياء والثورة الصناعيَّة. وغالباً ما أجد أن الجمهور لا تستهويه عروضي المسرحيَّة، بل لا يفهمها، ولكن بمجرد مشاركتي في مهرجانات دوليَّة أجد الثناء على التجربة التي أقدمها، وأجد الوعي من قبل الجمهور، وأجد النقاش الذي يطرح التساؤلات التي يقدمها العرض، وهذا في حد ذاته خلل كبير، إذ كيف لا يفهمه البعض ويفهمه البعض الآخر؟ لذا أجد أن مهمة المسرح مهمة عظيمة أكبر من تقديم الفرجة المسرحيَّة.

• بصراحة، هل تكتب بهدف نيل الجوائز؟

- بصراحة نعم، هناك نصوص أكتبها بغرض الجائزة، ولكن وفق الفكر والنمط المعتاد الذي أجده مناسباً فلسفياً وفكرياً، وهناك نصوص كتبتها للعروض، وهناك نصوص كتبتها خاصة لمخرجين، غير أنها تجربة لن تتكرر، وهناك نصوص تجريبيَّة أشتغل عليها سأقوم بنشرها للعموم، لكن يبقى كل نص أكتبه بالمواصفات نفسها التي ذكرتها آنفاً، والجائزة تساعدك على الانتشار وثقة الناس بك ومعرفة الناس بنصوصك المسرحيَّة، وهو جانب مهم أسعى إليه لنشر أفكاري وفلسفاتي.

• ماذا قدّمت لك تجربة الفوز بجائزة الشارقة للتأليف المسرحي؟

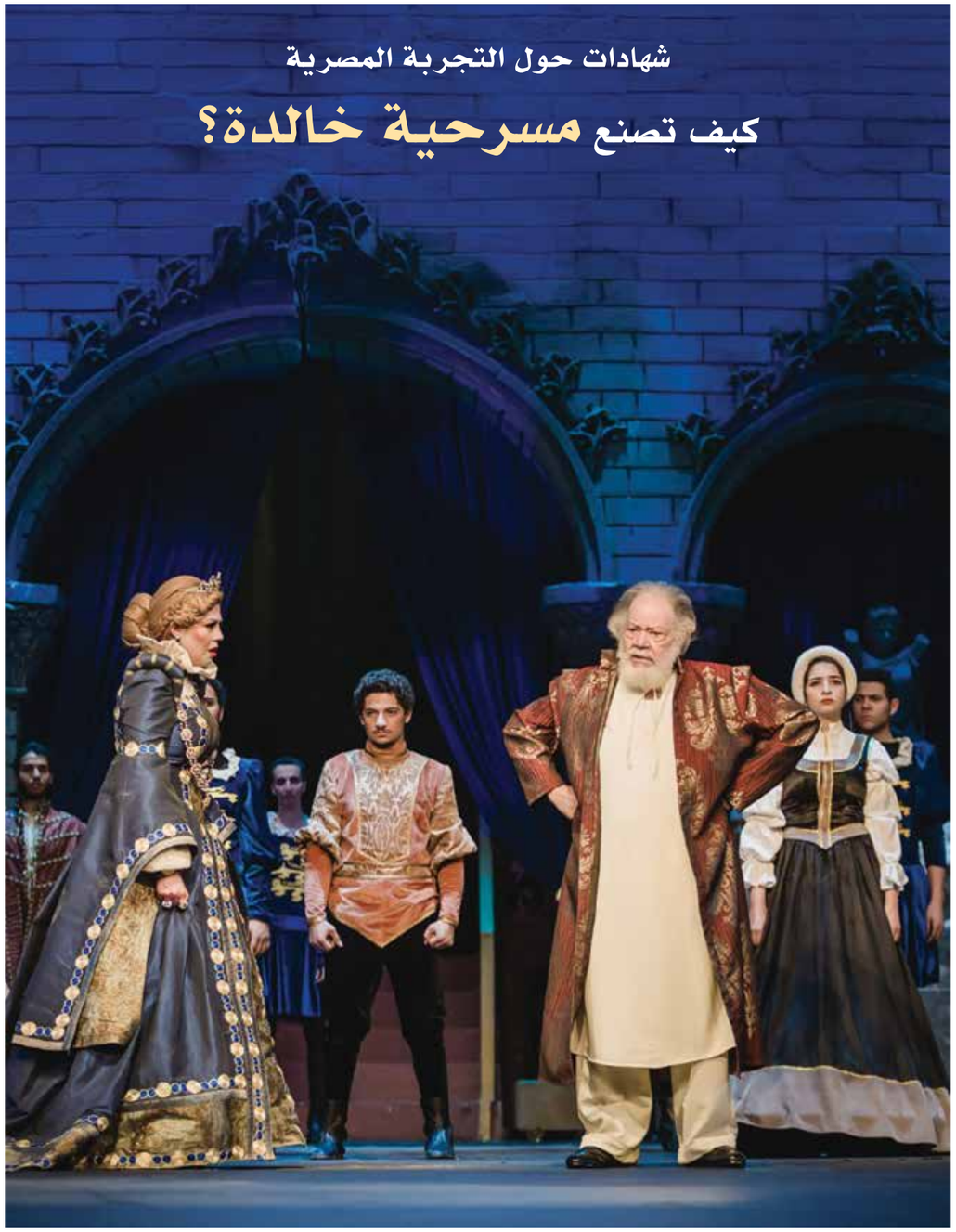
- جائزة الشارقة أعطتني سمعة منقطعة النظير، كيف لا وقد فزت بها أربع سنوات متتالية، وهذا يدعمني في مشروعي الفكري الذي أسعى أن أبثه وأنشره على المستوى المحلي والدولي، ناهيكم عن أن الجائزة تقوم بطباعة ونشر وتوثيق النصوص، وهو الجانب الغائب عن تجربتي، إذ ترفض دور النشر نشر النصوص المسرحيَّة مجاناً، ولا أرغب خوض تجربة النشر بالنقود على مستوى المسرح، ليس تقصيراً مني ولا بخلاً، إذ سبق أن نشرت رواية بمالي الخاص، وسأنشر رواية أخرى لاحقاً، ولكن ليتساوى النشر المسرحي مع الأجناس الأخرى، فليس هناك اهتمام من دور النشر ولا القراء بالنصوص المسرحيَّة، وهذا ما تسعى إليه بعض المؤسسات المهتمة بالمسرح، ومنها القائمون على جائزة الشارقة للتأليف المسرحي.

• كم عدد النصوص المسرحيَّة التي كتبتها؟ وكم منها تم تحويله إلى عمل مسرحي مقابل ما بقي رهين الأوراق؟

- هناك عديد من النصوص التي كتبتها وتم تقديمها عروضاً مسرحيَّة، وهناك نصوص كثيرة لازمت المكتب ومنها ما قمت برميه، الكاتب تارة لا تعجبه نصوصه التي يكتبها، لكن البعض أتركه في المسودة لأعود إليه لاحقاً، قد تكبر فكرة نص ما ليصبح نصاً أصيلاً بعد أن كان نصاً هشاً ركيكاً، فأقوم بضبطه وتقنينه والاشتغال عليه حتى يرى النور، لكن ذلك مرهق في خضم الأعمال وأشغال الدنيا.

شهادات حول التجربة المصرية

كيف تصنع مسرحية خالدة؟



ثمة عروض مسرحيَّة بالغة الخصوصيَّة والتميز، تكاد توصف بالاستثنائيَّة أو بالأيقونيَّة، بحيث إنها تخترق الزمان والمكان، محققة تأثيراً لافتاً، وحضوراً جماهيريّاً واسع النطاق. هذه الأعمال الفنيَّة المتجاوزة، نظراً للإقبال الشديد عليها، قد يستمر عرضها لفترات طويلة، كما قد يُعاد تقديمها أكثر من مرة في عروض «ريبرتوار» استعاديَّة، سواء بصيغة مماثلة للعرض الأصلي إخراجاً وتمثيلاً وسينوغرافيا، أم بمعالجات مغايرة؛ مشتملة على بعض الإضافات والاجتهادات، ومستثمرة نجاح العمل الأصلي بطبيعة الحال في آن واحد.

شريف الشافعي
كاتب وإعلامي من مصر

ما أسرار صناعة مسرحيَّة فذة؛ تتطلع إلى الخلود والبقاء في الوجدان الجمعي، المحلي والعربي وربما العالمي؟ سؤال يفرض نفسه على المشهد بقوة، لا سيما مع الإعلان عن فتح الستار من جديد عن مسرحيَّة «الملك لير» لشكسبير على المسرح القومي في القاهرة، من إخراج شادي سرور، وبطولة يحيى الفخراني، في أبريل الجاري، بعد مرات كثيرة سابقة خلال الأعوام الماضية، وبعد فتح الستار أيضاً عن سلسلة العروض المستوحاة من «السيرة الهلاليَّة» على مسارح دار الأوبرا المصريَّة الشهر الماضي، وعروض أوبريت «الليلة الكبيرة» على المسارح المكشوفة في سائر أرجاء مصر، بعد إعادة عرضه مئات المرات من قبل بنجاح ساحق منذ خرج إلى النور في عام 1961 بأيدي العباقرة في التأليف صلاح جاهين، والإخراج صلاح السقا، وفن العرائس ناجي شاكر، والموسيقى سيد مكاوي.

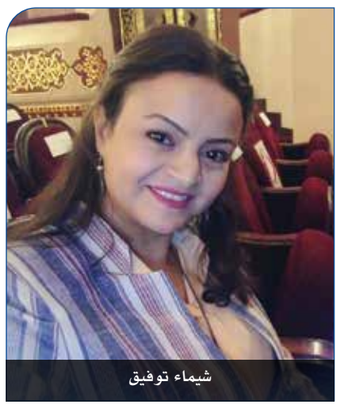
في رأي الناقدة المسرحيَّة المصريَّة شيماء توفيق، المدرس المساعد في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في القاهرة، هناك مجموعة من العناصر والمفردات المتشابكة التي يجب أن تتوافر بالضرورة في العمل المسرحي لكي يُكتب له الخلود. هذه العناصر تبدأ بالموضوع الذي يحمل طابعاً إنسانيّاً عامّاً لا يقتصر على زمان ومكان محددين. ويجب أن تكون الشخصيات ذات أبعاد نفسيَّة متعددة، مع إمكانيَّة تحليلها وتفسيرها وإعادة تقديمها. يضاف إلى ذلك، أن يحمل العمل طبقات متعمقة وفلسفيَّة، ولا يعني ذلك أن يكون العمل معقداً أو مستعصياً على الفهم والتفسير بالنسبة للجمهور.

وخلال هذه المسرحيات الفذة، تضيف شيماء توفيق، فإن الحوار مهم جدّاً، وأسلوب صياغته، لأن هذا الحوار السلس المتدفق أداة التواصل الأساسيَّة، إلى جانب الصورة بالطبع. ومن المهم ألا يقتصر الحوار على موضة لحظيَّة مثلاً أو مفردات وقتيَّة قاصرة على فترة زمنيَّة، وإلا فإنه يفقد كثيراً من قيمته وتأثيره بانتهاء فترة العرض. كما أنه من المهم أن تحتوي هذه الأعمال على صراع قوي يجذب الجمهور، وأثر جمالي يصل إلى المتلقي ويتفاعل معه، وهذا لا يتعارض بالتأكيد مع كون النص يتضمن قضايا اجتماعيَّة وسياسيَّة وغيرها، فهذا أمر طبيعي، لأن الفنان ابن مجتمعه، وينفعل بقضاياه الملحّة. ومثل هذه المسرحيات التي تمتلك طابعاً إنسانيّاً وشخصيات نابضة بالحياة ذات فكر، هي التي تستمر طويلاً، ويمكن إعادة طرحها وتقديمها، لتظل مسرحيات خالدة.

وبرأي الأكاديميَّة المصريَّة، فإن إعادة تقديم مسرحيات سبق أن حققت شهرة واسعة لدى الجمهور عامل إيجابي، يساعد على جذب الجمهور للحضور إلى المسرح، وهذا أمر لا يتنافى مع حتميَّة وجود إنتاج مسرحي جديد متطور.

أمل فوزي

ميسرة صلاح الدين


شيماء توفيق

الجودة والتسويق

من جهته، يرى الكاتب المسرحي والناقد المصري ميسرة صلاح الدين، أن الأعمال الناجحة التي يستمر عرضها طويلاً، ويعاد تقديمها كثيراً، تتسم من جهة بأهميَّة بالغة ناجمة عن جودتها وملامستها جوانب عميقة في النفس البشريَّة، إلى جانب عوامل تسويقيَّة أيضاً من جهة أخرى في أغلب الأحوال، تتعلق بالحرص على استمرار تقديم كل ما هو ناجح وجذّاب، وتحقيق أفضل استثمار لهذا النجاح.

ويصف ميسرة صلاح الدين ظاهرة إعادة العرض أو الريبرتوار بأنها من الظواهر اللافتة في عالم المسرح، خصوصاً أن العديد من العروض التي يُعاد تقديمها تحقق نجاحاً كبيراً، وقد يتفوق إقبال الجمهور عليها أحياناً على العرض الأول. ويقول: «إذا نظرنا إلى جذور هذه الظاهرة، سنلاحظ أنها ليست محصورة في المسرح فقط، بل تمتد أيضاً إلى السينما والدراما. فكثير من الأفلام التي شاهدناها في الماضي يُعاد تقديمها بشكل معاصر، وقد يتم اقتباسها في أفلام أخرى أو في ثقافات مختلفة».

علاوة على ذلك، وفق صلاح الدين، يُعاد تقديم العديد من المسرحيات الكلاسيكيَّة من عصر المسرح الذهبي في السينما بشكل مستمر، وغالباً بأثواب جديدة. كما أن الأساطير القديمة، التي مرت عليها آلاف السنين، تخضع للمعاملة نفسها، فتُعاد صياغتها ويُعاد تقديمها بأشكال مختلفة، كما في صراع الابن مع العم الشرير الذي قتل والده، الذي يظهر في الدراما البشريَّة، مثل الصراع بين حورس وست، ثم يُعاد تقديمه في أعمال أخرى مثل «هاملت»، ومسرحيَّة «الواغش»، وكارتون «الأسد الملك»، وغير ذلك.

ملامسة القلوب

وبالنسبة للكاتبة المسرحيَّة والناقدة المصريَّة أمل فوزي، فإن من أهم عناصر استمرار عرض الأعمال المسرحيَّة الاستثنائيَّة، وإعادتها أكثر من مرة، القصة الممتعة ذات الموضوع الإنساني البسيط والصادق، الذي يكون جوهره قريباً من قلوب الناس مهما مرت السنوات. وأيضاً الشخصيات المؤثرة والمتميزة، فهي في أي

عمل فني ناضج العلامة المحفورة في الذاكرة الجمعيَّة، وبمجرد استدعاء الحديث عنها يتم استدعاء العمل الفني بأكمله.

على سبيل المثال، تضيف أمل فوزي، ففي أوبريت «الليلة الكبيرة»، بمجرد أن نذكر كلمة «شجيع السيما» في حوار عادي، نتذكر فوراً المشهد في الأوبريت بأكمله: «أنا شجيع السيما، أبو شنب بريمة، أول ما أقول هالي هوب، وأصرخ لي صرخة، السبع يتكهرب ويبقى فرخة». وهذا يؤكد أن العمل قد يكون خلوده بسبب شخصياته.

وترى فوزي أن من عناصر خلود العمل المسرحي أيضاً أن يحمل رسالة مؤثرة وفكرة ذات صلة وثيقة بالمجتمع، بحيث يمكن إعادة تقديمه أكثر من مرة برؤى وصياغات تتناسب وتطورات الزمن، وفي الوقت نفسه فإن إعادة تقديم العرض تعزز الحفاظ على الكلاسيكيات، وتعريف الأجيال الجديدة بها، فربما تكون إعادة العروض هي أحد الجسور التي تحقق تواصلاً بين أجيال تبعدها عن بعضها بعضاً مسافة زمنيَّة تبلغ نصف قرن أو أكثر، وذلك من خلال استخدام لغة معاصرة ومواضيع حديثة تفهمها الأجيال الجديدة وتتفاعل منها، فتتسع قاعدة الجمهور وتتنوع.

وتوضح أمل فوزي أنه في بعض الأحيان تكون هناك ضرورة لإعادة العروض، وذلك في حالة الركود الفكري أو الإبداعي في فترة ما، وتكون هذه العروض بمثابة إنعاش وتحفيز للحالة المسرحيَّة، وخلق حوار نقدي حول قضايا وموضوعات يناقشها عمل فني تم إنتاجه من عقود طويلة، ثم يعاد برؤية معاصرة حاليَّة. كما أن إعادة العروض قد تخلق فرصاً وتحديات فنيَّة للمبدعين الشباب، بشأن كيفيَّة ابتكار أساليب جديدة لتحويل الأعمال التقليديَّة إلى أعمال مصنوعة بفكرهم ورؤيتهم الحديثة، فالقدرة على مزج القديم والجديد معاً تعد خطوة مهمة لتنشيط المشهد المسرحي وضمان استمراريته.

ومع ذلك، تختتم أمل فوزي، فإن الحاجة إلى إنتاج جديد ومبتكر تظل حاجة ملحة لتمثيل تجاربنا وقضايانا وأفكارنا المعاصرة، ومن ثم يبقى ضرورياً إحداث توازن بين إعادة تقديم الأعمال القديمة وتقديم إنتاجات جديدة مبتكرة، فهذا التوازن هو السبيل لتحقيق مشهد مسرحي حيوي ومتجدد.

رئيس مجلس إدارة مسرح كلباء

خلفان الدرمكي:

العمل الجماعي هو سر تميز فرقتنا

مـع بداية العام 1994، انطلقت الرحلة المسـرحيَّة للفنان خلفان علي الدرمكي، وهو ما زال على مقاعد الدراسـة، حيث اختاره الفنان الرائد سعيد الحداد، ضمن طاقم العمل المشارك في عرض مسرحي مخصص لاحتفاليَّة «أسبوع المرور»، وحمل عنوان «سلامة المشاة»، وقدمت المسرحيَّة في المدرسة، ونالت استحسان الجمهور، لينطلق بعدها مشوار الدرمكي الحقيقي مع «أبو الفنون»، ويشارك في العديد من العروض بصفة ممثل تارة، وبصفة إداري تارة أخرى، ويلتحق بعدها بجمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح، ثم يصبح رئيساً لمجلس إدارتها منذ العام 2012، وحتى الآن.

الشارقة: أحمد الماجد

صلته الرسـميَّة بالمسـرح، بدأت فـي العام 1996 بمسـرحيَّة «رحلة العودة الطويلة» لمؤلفها يوجين أونيل، بإعداد جماعي، ولمخرجها حسين محمود، وقدمت في الدورة السـابعة من أيام الشـارقة المسرحيَّة، وفي الـدورة التالية من «الأيـام» حضر الدرمكي أيضاً في مسـرحيَّة «عودة الرحلة الطويلة» للكاتب العراقي فلاح شاكر، والمخرج ذاته، وكذلك «عودة الرحلـة الطويلة مرة أخـرى» من إعداد عبدالرحمـن المناعي، وإخراج حسين محمود أيضاً، وشارك الدرمكي بعد ذلك في عدة مسرحيات، منها: «أوهام بو جاسـم»، و»حب في أبو موسى»، وغيرهما، ليتوقف مع مطلع الألفيَّـة الجديدة عن التمثيل، ويتفرغ للعمل الإداري، وفي ما يلي يتحدث عن تجربته ممثلاً ومديراً مسرحياً.

• ما هي أهم المنجزات التي تحققت خلال فترة رئاستك لمجلس إدارة مسرح كلباء؟

- كما هو معلوم، يحظى المسرح في الدولة برعاية كريمة من صاحب السـمو الشيخ الدكتور سـلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشـارقة «حفظه الله»، ويقدم سموه كل أشكال الدعم والإمكانات حتـى تتطور الحركـة المسـرحيَّة الإماراتيَّة وتزدهر، وبمبادرات سـموه تمكنـا من البقاء على قيـد الإبداع، وصار لمسـرحنا موقع مهم وحيوي في الخريطة المسـرحيَّة العالميَّة، والمسرح في مدينة كلباء تأسس وحقق حضوره في المشـهد بفضـل الرعاية الكريمة من صاحب السـمو حاكم الشـارقة. ومنذ سنوات يعيش المسرح في كلباء أزهى مراحله، لاسيما بعد أن وجه سـموه بإطـلاق مهرجان كلباء للمسـرحيات القصيرة الذي صار موعداً مسـرحياً مهماً للمواهب، وكذلك إنشـاء «المسـرح العائم»، الذي صار ملمحاً ومعلماً بارزاً للمدينة وأبنائها، ناهيك عن دعم سـموه السخي للفرق المسـرحيَّة، ومتابعته الدائمة لأحوالها، وتلبية سموه لكل ما نحتاجه من أجل رفعة المسـرح الإماراتي وتقدمه. صاحب السـمو حاكم الشارقة لا تفي حقه كل الكلمات، فهو بحق الشـخصيَّة المسرحيَّة الأكثر تأثيراً في تاريخ المسرح المحلي والعربي.

وبخصوص سـؤالك عن منجزات الفرقة، فهي حاضرة في المشـهد المسـرحي المحلي، من قبل فترة رئاستي لها، قبل العام 2012، وبعد هذا التاريـخ اجتهدنا في الحفاظ على المنجـزات التي تحققت، ومضاعفتها من خلال مشـاركات في العديـد من المهرجانات، أهمها أيام الشـارقة المسـرحيَّة في معظم دوراتها، ومهرجان الإمارات لمسـرح الطفل، حيث حصلنا في الدورة الرابعة عشـرة منه فـي العام 2018 على جائزة أفضل عرض مسرحي، وحمل عنوان «آرتف» للمخرج الشاب محمد جمعة.

كذلك فرقتنا كانت حاضرة في الاسـتحقاقات المسـرحيَّة الخارجيَّة، على وجـه الخصوص مهرجان القاهرة الدولي للمسـرح التجريبي الذي تحرص فرقة كلباء على الحضور فيه سـنوياً. كما أن للفرقة حضوراً مهماً من خلال أعضائها في مهرجان كلباء للمسـرحيات القصيرة. وفي شـهر فبراير الماضي كانت لنا مشـاركة متميزة في أيام الشارقة المسرحيَّة في دورتها الرابعة والثلاثين.

• حدثنا عن تلك المشـاركة في أيام الشـارقة المسـرحيَّة، وكيف تنظر إليها؟ وما هي أهم المنجزات والأهداف التي حققتها الفرقة؟

- أيام الشارقة المسرحيَّة هي الحدث الأهم في الساحة المحليَّة، لما لهـا من حضور مهم في قلوب المشـاركين وضيوفهـا، ونحن في فرقتنا ننتظرهـا عاماً بعد عـام لنعرض إبداعات شـبابنا. مشـاركتنا في دورة «الأيـام» الأخيرة كانت عبر مسـرحيَّة «صرخات مـن الهاوية» للمخرج المتميـز عبدالرحمـن الملا، والكاتب الشـاب عبدالله إسـماعيل، الذي سـجل بذلك النص أول تجربة له في الكتابة المسـرحيَّة، ونعدها مشاركة متميزة تمكنت من كسـب رضـا الجمهور والنقاد، ونال العرض إشـادات كثيـرة، خصوصاً على مسـتوى الأداء التمثيلي، والفكـرة الإخراجيَّة التي صاغها الملا، معتمداً على نص ابتعد عن السـائد، وأعلن عن ولادة مؤلف مسـرحي إماراتي جديد، يمتلـك أدوات الكتابة، وننتظـر منه الكثير في قادم الأيام. كما أن «صرخات من الهاوية» قدمت أبطالها عادل سـبيت، وعبير الجسمي، وعيسى مراد، وشعبان سبيت، أعضاء الفرقة، إضافة إلى علا باشا، وسـامية البهجة؛ بشكل جديد ومغاير عما عرفه الجمهور عنهم في مشـاركاتهم السابقة. والحمد لله نلنا عن مشـاركتنا هذه أهم جوائز «الأيـام»، أفضل إخراج، وأفضل تأليف، وأفضـل ممثلة دور أول، وأفضل إضاءة.

• فرقة مسـرح كلباء تهتم باستقطاب الأسماء الشابة والجديدة، حدثنا عن هذا الأمر.

- مسـرحنا كما يقولون مسـرح «ولّاد»، وقائمة الأسماء فيه متجددة على الدوام، وصار مسرحنا في الفترة الأخيرة يصدر المواهب المسرحيَّة إلى الفرق، وربما لاحظتم ذلك في أيام الشـارقة المسـرحيَّة في دوراتها الأخيرة، فكثير من أعضاء فرقتنا يوجدون في «الأيام» مع فرق مسرحيَّة أخـرى، باعتبار أن العرض المسـرحي لا يمكنه ضم جميع أعضاء الفرقة الواحـدة في العمل نفسـه. ونحن في فرقتنا لا نفكـر في حاضر الفرقة فقط، بل دائماً ما نسـعى إلى تأسيس وبناء أجيال مسرحيَّة جديدة قادرة علـى الحفاظ الى المكتسـبات، من أجل مسـتقبل مسـرحي أكثر أهميَّة وجمالاً لفرقتنا على وجه الخصوص، والمسرح الإماراتي على وجه العموم. ونفتخر في مسـرحنا بتقديم الكاتب المسرحي عبدالله إسماعيل عبدالله، الذي التقيته في القاهرة مصادفة، وجلسـنا وتحدثنا، وقدم لإدارة الفرقة نصه «صرخـات من الهاوية» ونال إعجـاب عبدالرحمن الملا، وتصدى لإخراجه، ونال العرض استحسان الجمهور.

• مـا هي أهـم منجزات الفرقة خـلال الفترة الماضيـة؟ وما هي أهم الاستحقاقات القادمة للفرقة؟

زغرودة

- المنجـز الأهـم من وجهـة نظـري، حضورنا الدائم في المشـهد المسرحي المحلي والعربي والدولي، فنحن لا نغيب أبداً عن أيام الشارقة المسـرحيَّة، وحضرنا في العام الفائت بمسرحيَّة «زغرودة» في «الأيام»، وفي مهرجان القاهرة الدولي للمسـرح التجريبي في العام نفسه، ونسعى في هذا العام إلى مضاعفة الجهود لكسب المزيد من المنجزات. ونسعى في هذا العام أيضاً إلى أن نتوجه بهذه المشاركة إلى المحافل المسرحيَّة الخليجيَّة، وكذلك العربيَّة والدوليَّة، وبدأت المخاطبات بين فرقتنا وإدارات بعض المهرجانات المسـرحيَّة العربيَّة. كما تخطط الفرقة لإقامة ورشـة مسـرحيَّة بعد انتهاء شـهر رمضان المبارك وعيد الفطر، من أجل تأصيل التجربة المسرحيَّة في فرقتنا، وتأهيل كوادر شابة جادة في الفرقة.

• ما هو أثر مهرجان كلباء للمسـرحيات القصيرة في مشـوار فرقتكم المسرحيَّة؟

- هـذا المهرجان بالذات له الأثر الكبير والواضح على المسـرح في مينة كلباء على وجه الخصوص، فهذا المهرجان سلط الضوء ومنذ ولادته في العام 2012 على المواهب الشـابة، وكثير مـن تلك المواهب وجدت طريقها إلى فرقتنا والفرق المسـرحيَّة الأخرى على مستوى الدولة، منهم الفنانون محمـد جمعة، وإبراهيـم القحومي، وعبدالله محمد عبدالله، وآخرون. فأهميَّة هذا المهرجان أنه لا يخضع لفرقة مسـرحيَّة، بل يخضع لموهبة أي طامح في الدخول إليه والإعلان عن موهبته فوق الخشبة.

كذلك فـإن مهرجان كلبـاء للمسـرحيات القصيرة بورشـه النوعيَّة والمتنوعـة فـي التمثيل والإخـراج وعناصـر العرض المسـرحي، أفاد المسـرح في المنطقة من خلال مشاركة أعضاء فرقتنا فيها، كذلك الأثر الواضح والمهم للندوات الفكريَّـة والتطبيقيَّة التي تقام أيام المهرجان، وقـد أسـهمت في إثـراء التجربة المسـرحيَّة لدينا، كمـا أن المهرجان يحظى باهتمام المسـرحيين وحرص الجميع على الحضور فيه ومشاهدة عروضه.

• مسـرح كلباء دائم التواصل مع الجمهور من خلال مسرحيات العيد، كيف تقيم هذه التجارب وأثرها على المجتمع في مدينة كلباء؟

- نهـج دائم لمسـرحنا هو الحضـور في أيام الأعيـاد، عبر عروض مسـرحيَّة تقدم خلال لياليه، وجمهور كلباء دائم السؤال حول ما سنقدمه في العيد، لذلك نحرص على تقديم عروض مسرحيَّة كوميديَّة تشيع الفرح، وتمنح السـعادة للجمهور، ولدينا في مسـرحنا نجوم أحبهم الجمهور، هم من صنيعة فرقتنا، على رأسهم الفنان القدير جمعة علي، والفنانون ناجي جمعة، وعادل سبيت، وشعبان سبيت، وعبير الجسمي، وآخرون.

• لمسـرح كلباء مشاركات متميزة في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، غير أنكم غبتم عنه في الدورتين السابقتين؟ إلى ماذا تعزو ذلك؟

- لمسـرحنا حضـور مهـم ومتميز فـي مهرجان الإمارات لمسـرح الطفل، في مختلف دوراته، ونلنا عن إحدى المشـاركات فيه كما أسلفت، جائزة أفضل عرض مسـرحي فيه، لكننا في الدورات الثلاث الأخيرة منه، انشغلنا بالمشاركات الخارجيَّة، وكذلك التحضير والاستعداد لأيام الشارقة المسـرحيَّة، لتقارب موعد إقامة المهرجان مع «الأيام»، غير أننا مع هذا، نخطط في هذا العام لمشـاركة مهمة وقويَّة في دورته التاسـعة عشـرة، وبدأنا بمخاطبة أعضاء الفرقة من أجل التقدم بمشاريعها لاختيار الأفضل من بينها في تمثيل الفرقة في هذا المهرجان.

• مواقف طريفة مرت بك مع جمعيَّة كلباء للفنون الشـعبيَّة والمسرح، أثناء التمارين أو العروض المسرحيَّة تريد أن تشاركنا بها؟

- كثيرة هي المواقف الطريفة التي مرّت عليّ، ولكني سـأذكر آخرها، وهـو موقف مخيف وليس طريفاً، إذ كنا في القاهرة من أجل المشـاركة في مهرجان القاهرة الدولي للمسـرح التجريبي في دورته الأخيرة 2024 بمسـرحيَّة «زغـرودة»، وكما تعرفـون هذا العرض يعتمد بالأسـاس على الآلات الموسيقيَّة التي يعزف عليها الممثلون، وهو عرض صامت لا حوار

فيه، يعني أن الآلات الموسـيقيَّة حلّت محل الكلام، وقبل يوم من العرض، أوكلنا مهمة جلب الآلات الموسيقيَّة من الفندق الذي استضافنا المهرجان فيـه، إلـى قاعة العرض، إلى الفنان عيسـى مراد، الـذي لم يتمكن من الحصول على سـيارة لتقله إلينا، فاضطر إلى القدوم بسيارة أجرة، وحين وصل القاعة، نسـي عيسى الآلات الموسـيقيَّة جميعها في سيارة الأجرة، وفضـل كتمان الأمر خوفاً من رد فعلنا، باعتبار أن العرض قائم على تلك الآلات وبدونها سـنتقدم باعتذارنـا لإدارة المهرجان ونعود إلى الإمارات من دون أن نعرض المسـرحيَّة، ومن سوء حظنا، أننا ومن شدة التعب لم نجـر أي تمارين على المسـرحيَّة، ليلة العرض، واخترنـا إجراء التمارين في يوم العرض نفسـه في الفترة الصباحيَّة، وعند الساعة الثانية صباحاً، باح عيسـى مراد بالسـر، وأخبرنا بأنه نسـي الآلات الموسيقيَّة في سيارة الأجرة، فما كان منا إلا أن نتوجه إلى إدارة المهرجان، من أجل مساعدتنا في البحث عن السـيارة أو آلاتنا الموسـيقيَّة أو إيجـاد بديل لها، وباءت كل محاولاتنا بالفشـل، واتخذنا قرارنا أننا في الصباح سنتوجه باعتذارنا عـن عدم تقديم العـرض لإدارة المهرجان، غيـر أن مكالمة هاتفيَّة من إدارة الفنـدق وردت إلى غرفتي، لتخبرني بأن سـائق الأجرة أعاد الآلات الموسـيقيَّة إلى قاعة المسـرح، بعد أن عثر عليها مساء في سيارته، وكان هذا الموقف من المواقف المحرجة التي لن أنساها.

• برأيـك من هو الأهم في العرض المسـرحي؟ الممثـل أم المخـرج أم إدارة الفرقـة؟ وكيـف يعملـون مجتمعيـن لإنتاج عرض مسرحي جيد؟

- مسـؤوليَّة اتخاذ القرار تتحملها إدارة الفرقة، فهي المعنيَّة باختيار المخـرج أولاً، ومن ثم تـوكل إليه مهمة اختيار النـص والممثلين وباقي فريـق العمل، والعرض المسـرحي الناجح هو نتيجة عمـل جماعي، اليد الواحـدة لا تصفق، وكلما كان القرار جماعيـاً واعتماد مبدأ النقاش كان المنتج المسـرحي أقرب إلى النجاح. ونحن فـي إدارة فرقتنا نعمل على هذه الشـاكلة، ولدينا لجنة مختصة تشكلت من الخبرات المسرحيَّة، ومن مسـؤولياتها اختيار المشروع الذي تراه مناسباً وقادراً على الذهاب بعيداً في الاستحقاقات المسرحيَّة المحليَّة والخارجيَّة.

شعار مسرح كلباء

• كلمة أخيرة لك ننهي بها هذا الحوار.

- أتوجه بالشـكر الجزيل والامتنان العظيم إلى حضرة صاحب السمو حاكم الشـارقة على دعمه المستمر للمشهد المسرحي المحلي، ومبادرات سموه التي منحت مسـرحنا الحضور والرقي والتطور. كما أتقدم بالشكر الجزيـل إلى كل من كانت له مسـاهمة في وصول جمعيَّـة كلباء للفنون الشـعبيَّة والمسـرح إلى ما وصلت إليه من سـمعة طيبة ومنجز مسرحي مهم، وشكراً لكم.

أهم محطات خلفان الدرمكي المسرحيَّة

- بدأت رحلته المسرحيَّة من المسرح المدرسي في العام 1994.
- التحق بجمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح في العام 1995.
- أول مشـاركة مسـرحيَّة رسـميَّة له، جاءت في العام 1996 بمسـرحيَّة «رحلة العودة الطويلة»، وقدمت في الدورة السـابعة من أيام الشـارقة المسرحيَّة.
- عمل الدرمكي مع العديد من المخرجين المسرحيين المحليين والعرب، من بينهم: الدكتور سـعيد الحداد، حسـين محمود، سامي الحصناوي، وآخرون.
- حضر الدرمكي في العديد من المهرجانات المسـرحيَّة الخارجيَّة، منها: مهرجان البحر الأبيض المتوسـط المسـرحي فـي إيطاليا، ومهرجان دمشق المسرح الدولي، وبصفته رئيسـاً لمجلس إدارة الفرقة حضر في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي لدورتين متتاليتين.
- نال مـع الفرقة جائزة أفضل عرض مسـرحي في مهرجـان الإمارات لمسرح الطفل في دورته الرابعة عشرة 2018، عن مسرحيَّة «آرتف».

أثول فوجارد

أيقونة المسرح الأفريقي يرحل عن «92» عاماً

رحل المسرحي البارع أثول فوجارد إثر نوبة قلبيَّة عن عمر يناهز 92 عاماً بمنزله في ستيلينبوش، بالقرب من كيب تاون، تاركاً إرثاً إبداعياً خلّد نضال شعبه الجنوب أفريقي ضد الفصل العنصري.

ترجمة: لمياء شمت
ناقدة ثقافية ومترجمة من السودان

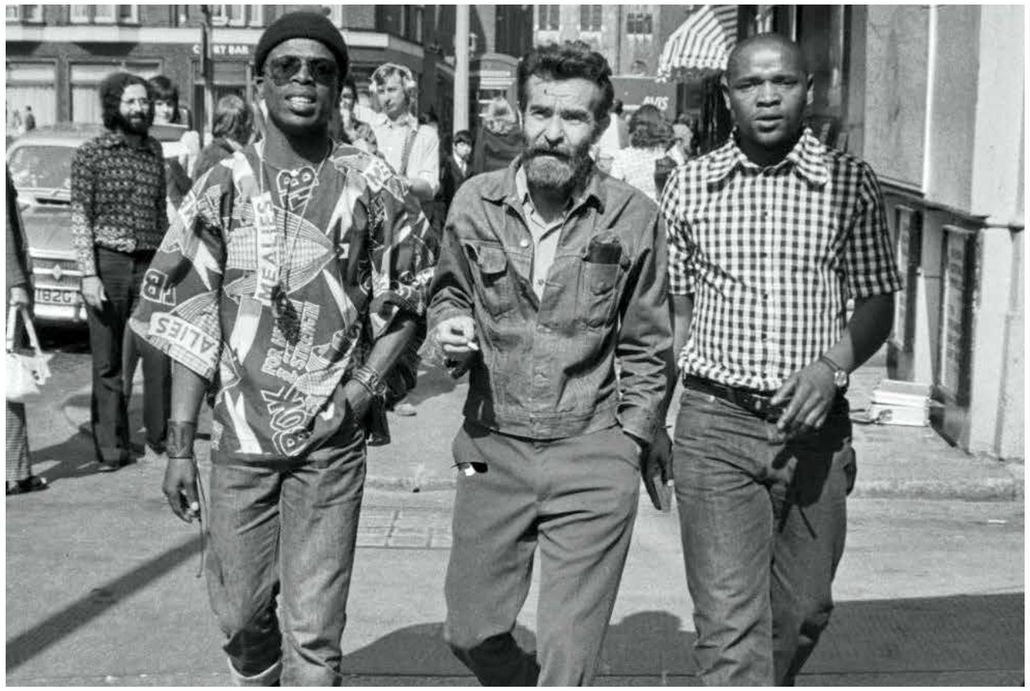
وُلد أثول فوجارد في 11 يونيو 1932 في ميدلبورغ بجنوب أفريقيا، وانتقل مع عائلته إلى بورت إليزابيث. كان والده، عازف الجاز، مصدر إلهامه في حب الموسيقى والسرد، لكن إعاقته وإدمانه الكحول ألقيا بظلالهما على الأسرة، فتكفلت والدته، إليزابيث بوتجيتر، بإعالتهم، وغرست فيه قيم الليبراليَّة والانعتاق. في السادسة عشرة، شهد إقرار نظام الفصل العنصري عام 1948، وهي تجربة أيقظت وعيه النقدي تجاه ظلامات التمييز. درس فوجارد ميكانيكا السيارات، ثم الفلسفة بجامعة كيب تاون، وترك الدراسة في عامه الأخير ليجوب أفريقيا منفرداً.

وفي مقال لبروس ويبر الناقد المسرحي الأمريكي في نيويورك تايمز جاء أن فوجارد عبر سلسلة أعماله المسرحيَّة الشهيرة مثل «عقدة الدم»، و«السيد هارولد»، و«الجزيرة»، قارع القمع بجرأة مثيرة للإعجاب، وكشف ممارسات نظام الفصل العنصري البغيضة في جنوب أفريقيا، مسلطاً الضوء على المعاناة النفسيَّة القاسية التي سببها النظام القمعي. كما لم يتردد في تحدي السلطات، التي اعتبرته متمرداً، وسارعت إلى حظر بعض أعماله لاحتوائها على مضامين مناهضة للفصل العنصري.

على مدار مسيرته الإبداعيَّة، ظل أثول فوجارد يراوح بين حب عميق لوطنه، وسخط ناقم على نظام قمعي جعله طريداً لعقود، ووسمه بالمُخرِّب، وحظر أعماله المصادمة. ولم يقتصر القمع عليه فحسب، بل طال زملاءه، الذين زُجّ ببعضهم في السجون بسبب انخراطهم في مسرحه المناهض. وفي عام 1967، عقب عرض مسرحيته الأولى على التلفزيون البريطاني، أقدمت السلطات على مصادرة جواز سفره، فارضةً عليه منفىً قسرياً داخل وطنه، لتُحكم عزله عن العالم الخارجي لسنوات ممتدة.

وعلى الرغم من قضائه سنوات طويلة في الخارج، متنقلاً بين محطات عديدة، من بينها الولايات المتحدة حيث درّس في جامعة ييل وأنتج مسرحياته، ظل أثول فوجارد مشدوداً إلى جذوره في جنوب أفريقيا. فحتى قبل الإعلان الرسمي عن نهاية الفصل العنصري عام 1994، قرر الاحتفاظ بمنزله على سواحل البلاد الجنوبيَّة الشرقيَّة حيث نشأ. وفي حديثه لمجلة النيويوركر، عام 1982، أقرّ فوجارد بحاجته الدائمة إلى البقاء في قلب العاصفة، قائلاً: «أعتقد أنني بالفعل بحاجة إلى استفزازٍ مُستمرٍّ مصدره وجودي في جنوب أفريقيا عندما أروي قصةً تنبع من أعماقها".

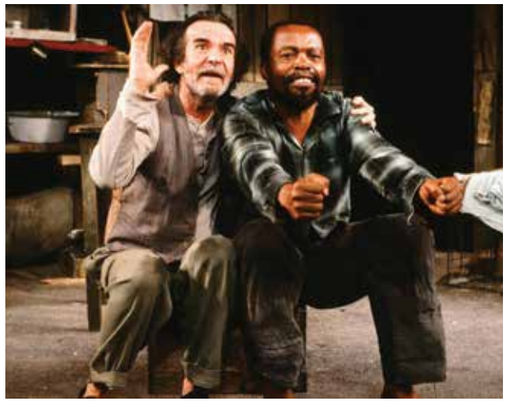
حُظيت مسرحيات أثول فوجارد بانتشار وتقدير عالمي كبير، حيث عُرضت أكثر من 30 من أعماله، بينها ست مسرحيات، على



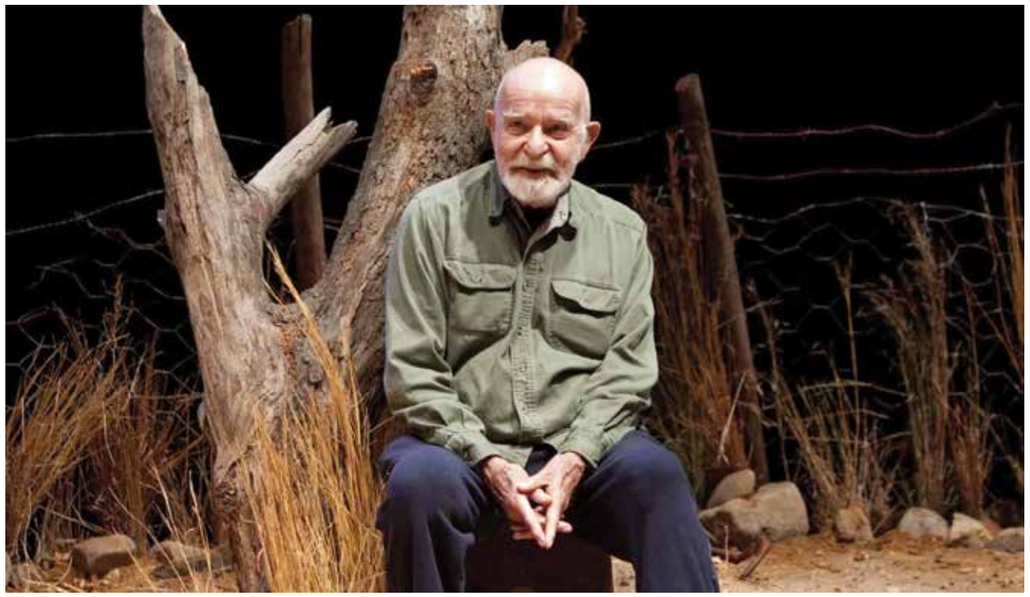
مسارح برودواي، كما نال جائزة توني عام 2011 تقديراً لإبداعه المسرحي المتميز. وبرغم تصنيفه كاتب سياسياً، فإن أعماله ركّزت على الدراما الإنسانيَّة العميقة، متجاوزة الحدود الجغرافيَّة لتلامس الوجدان العالمي. وقد صرّح في مقابلة عام 1990 مع مجلة «المسرح الأمريكي» بأن الوضع في جنوب أفريقيا كان شديد التعقيد والتسييس، بحيث إن تقديم دراما خالية من الأصداء السياسيَّة يُعد تناقضاً بحد ذاته.

في «عقدة الدم» (1961)، التي قُدمت لأول مرة عام 1963، جسّد فوجارد مأساويَّة التمييز العنصري، عبر قصة شقيقين فرّق بينهما لون البشرة، كاشفاً الفجوة الهائلة في الفرص الحياتيَّة التي فرضها الفصل العنصري. أرست المسرحيَّة أسلوبه المتفرد في بناء دراما مكثفة داخل فضاءات مغلقة، حيث تتصاعد التوترات الحادة من خلال صراعات الشخصيات على خشبة المسرح.

أما «بوسمان ولينا» (1968)، فقد تناول أثول عبرها مأساة زوجين مختلطين عرقياً على هامش المجتمع في حالة من الفقر والبؤس. وفي «سيزوي بانزي مات» (1972)، التي قدّمها جون كاني ووينستون نتشونا، كشف عن قسوة نظام التصاريح العنصريَّة من خلال قصة عامل يضطر لانتحال هويَّة رجل متوف للحصول على تصريح عمل. أما في «الجزيرة» (1973)، فقد قدّم فوجارد صورة رمزيَّة لصراع الحريَّة في جزيرة روبن من خلال زميلين في السجن يستعدان لتقديم مسرحيَّة «أنتيجون".



تُعد هذه الأعمال حجر الزاوية للمسرح الجنوب أفريقي، حيث فاز كاني ونتشونا بجائزة توني عام 1974 عن أدائهما في برودواي، وعادا لاحقاً لإحياء أدوارهما في نيويورك في 2003 و2008. في «درس من الصبار» (1978)، تناول فوجارد نضال ثلاثة معارضين سابقين، كاشفاً عمق تضحياتهم من أجل المقاومة والنضال. أما في «السيد هارولد والأولاد» (1982)، فقدّم صورة حيَّة عن علاقة فتى أبيض مراهق برجلين أسودين يعملان في مقهى والدته، مسلطاً الضوء على التفاعلات الإنسانيَّة في ظل الفصل العنصري.



كانت عوالم شخصيات فوجارد تتمحور حول فضاءات معزولة ومحدودة، مماثلة لما صنعه ويليام فوكنر في مقاطعته الخياليَّة «يوكناباتاوفا» بولاية ميسيسيبي. وقد أقرّ فوجارد بتأثير فوكنر عليه، معترفاً بأن «وجود كاتب أمريكي لا يخجل من جهويته» كان أمراً مذهلاً بالنسبة له، وهو ما دفعه نحو تبنّي هويَّة إقليميَّة أصبح مخلصاً لها منذ ذلك الحين.

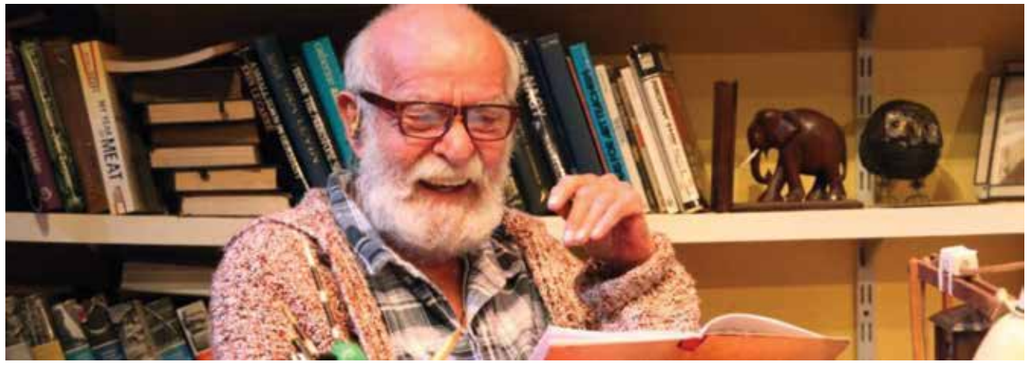
في عام 1982، قُدّمت «السيد هارولد والأولاد» لأول مرة خارج جنوب أفريقيا في مسرح بيل ريبيرتوري، قبل انتقالها إلى برودواي لمدة عام. وتضمنت المسرحيَّة مشهداً صادماً حيث يبصق هالي، الشاب الأبيض، في نوبة غضب جامحة في وجه سام، وهو مستلهم من تجربة شخصيَّة موجعة لفوجارد.

أثارت «السيد هارولد والأولاد» جدلاً حول أصالة تصوير فوجارد للشخصيات السوداء، لكن المسرحيَّة حققت تأثيراً واسعاً، وحُظيت بدعم النقاد الكبار، حيث وصفها فرانك ريتش في نيويورك تايمز بأنها لا تُضاهى، فيما أكد فوجارد في 1990 وعيه المبكر بالأحكام المسبقة التي حاول النظام العنصري ترسيخها فيه.

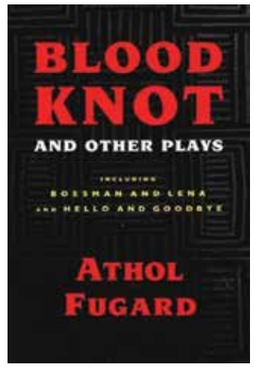
كان فوجارد معدماً في بورتسودان على البحر الأحمر، مما دفعه للعمل على متن سفينة تجاريَّة، حيث كان البحار الأبيض الوحيد بين طاقم من أعراق مختلفة. أثناء إقامته على السفينة، كتب رواية لكنها لم تحقق النجاح. بعد ذلك، عاد إلى بورت إليزابيث مصمماً على أن يصبح كاتباً، فعمل في الصحف والإذاعة. وفي عام 1956، انتقل إلى كيب تاون حيث التقى بشيلا ميرينغ، الممثلة الطموح التي أصبحت زوجته وأثارت شغفه بالكتابة المسرحيَّة، إلا أنهما انفصلا في عام 2015. في أواخر خمسينيات القرن الماضي، انتقل فوجارد إلى جوهانسبرغ وعمل كاتباً في محكمة تُحاكم السود على انتهاكات تتعلق ببطاقات الهويَّة، وهي تجربة وصفها بأنها «مروعة وبشعة للغاية»، وجسدها لاحقاً في مسرحيَّة «سيزوي بانزي مات".

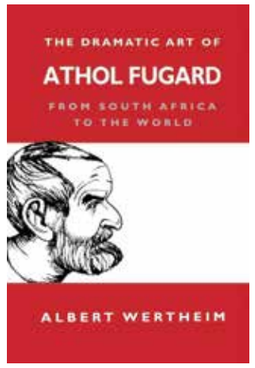
وكذلك هي الحال مع مسرحيتي «جمعة لا خير فيها»، و»نونغوغو»، المستلهمتين من شخصيات التقى بها فوجارد في صوفياتاون، إلا أنهما لم تحققا نجاحاً يُذكر. انتقلت عائلته لاحقاً إلى لندن، حيث قوبلت أعماله ببرود، واضطر للعمل في تنظيف المنازل لكسب لقمة العيش. بعد مذبحة شاربفيل عام 1960، عاد إلى جنوب أفريقيا، حيث كتب روايته «تسوتسي»، التي حُوّلت إلى فيلم نال جائزة الأوسكار عام 2005. كما ألّف مسرحيَّة «عقدة الدم»، التي نسجت دراما مكثفة عبر حوار ثنائي بين شقيقين فرّقت بينهما الطبقيَّة الاجتماعيَّة.

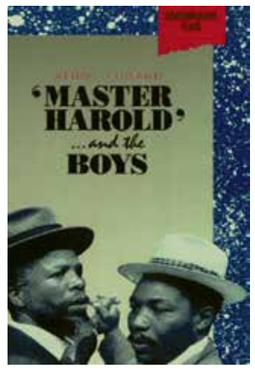
عُرضت مسرحيَّة «عقدة الدم» بنسختها الأصليَّة التي استمرت أربع ساعات مرة واحدة في جوهانسبرغ أمام جمهور مختلط. أخرجها فوجارد وشارك فيها بدور موريس إلى جانب السيد موكاي،

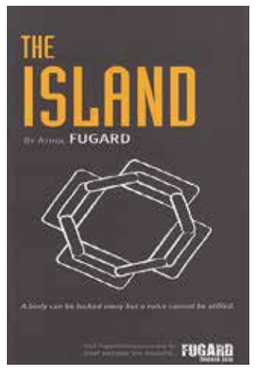


وقـد كانت هـذه التجربة نقطة تحـول في حياتهمـا الفنيَّة. اعتبر النقاد العرض بداية لنوع جديد من المسرح الجنوب أفريقي، حيث قدّم معالجة جريئة لقضايا الفصل العنصري والتفاوت الاجتماعي. وبعـد العرض، أصدرت الحكومة قانونـاً يُجرّم التمثيل أمام جمهور مختلـط، وهو ما يعكس تأثير المسـرحيَّة البالغ في مواجهة النظام القمعي آنذاك.









وكانت «عقدة الدم» قد قُدّمـت لأول مرة في لندن، ثم وصلت إلى الولايات المتحدة عام 1964، قبل أن تُعرض على مسرح برودواي عـام 1986. حيث اعتُبرت مـن أبرز الأعمال الدراميَّـة المعاصرة، ووصفهـا الناقد هيلتون بأنها تجمع بين القوة والجمال، مشـيراً إلى صداها الفكري الـذي يذكّر برواية دوستويفسـكي «الثنائي» The Double. ألهمـت المسـرحيَّة مجموعة من فناني بـورت إليزابيث لتشكيل فرقة «لاعبو الأفعى»، التي قدمت أعمالاً ذات طابع سياسي. وخلال عرضهم لمسـرحيَّة «أنتيجون»، أُلقي القبض على اثنين من أعضائها وأُرسـلا إلى جزيرة روبن، حيث قدّم أحدهما لاحقاً نسخته الخاصة من المسرحيَّة، في تحدٍّ رمزي لواقع القمع.

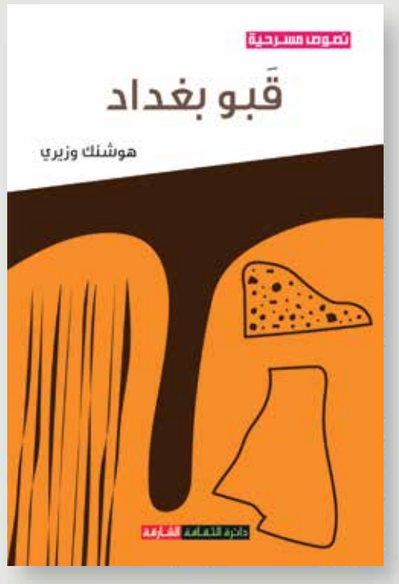
في 1967، مع تزايد شهرة «عقدة الدم»، صادرت الحكومة جواز سـفر فوجارد، مما دفعه للاختيار بيـن البقاء أو المغادرة بلا عودة، فاختار البقاء، وعكف على العمل في مسرحيَّة «سيزوي بانزي مات» (1972)، التي وصفها بأنها «بالغة الخطورة». كما قدم عروضاً سريَّة مُسـتغلاً ثغرة رقابيَّة، برغم التهديدات بإغلاق المسـرح وبالاعتقال، مواصلاً تحديه للقمع الأمني بجسارة وثبات.

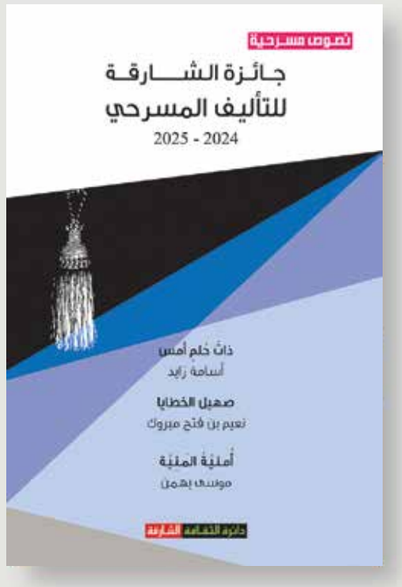
واصل فوجارد في مسـرحياته السابقة استكشـاف آثار الفصل العنصري، مثلما يظهـر في «الطريق إلى مكة» (1984)، التي ترمز إلى قمع الإبداع، و«أرض اللعب» (1993) التي تتناول التوبة والندم، و«سـائق القطار» (2010)، التي تعرض تأنيب الضمير نتيجة الذنب الجماعي للفصل العنصري.

ظل الشـعور بالذنب، سواء أكان شـخصياً أم مرتبطاً بالآخرين، محوراً رئيسـاً في أعمال فوجارد. في «دفاتر 1960 – 1977»، جمع يومياته التي تكشف عن ذكرى مؤلمة تطارده منذ طفولته مع صديقه ومعلمه الأسود، يروي فيها كيف أغلقا المقهى معاً في صمت، ثم تبعه بعد شـجار، وعندما ناداه التفت لرؤيته، وفـي لحظة حنق وطيش، بصق عليه أثناء مروره بجانبه. وكتب لاحقاً: «لم أعرف لحظتها أنني بصقت على نفسي، وأنني سأحمل عبء هذا العار طوال حياتي».

إصدارات

دائرة الثقافة | الشارقة





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

دائـرة الثقـافـة

إدارة الـمسرح

مهرجان دبا الحصن للـمسـرح الثـنـائي

الـــــدورة 8

23-27 مـايـو 2025

المركـز الثقـافـي - دبـا الحصن

AL Masrah DHS 10
Tawzea
6 291100 754762