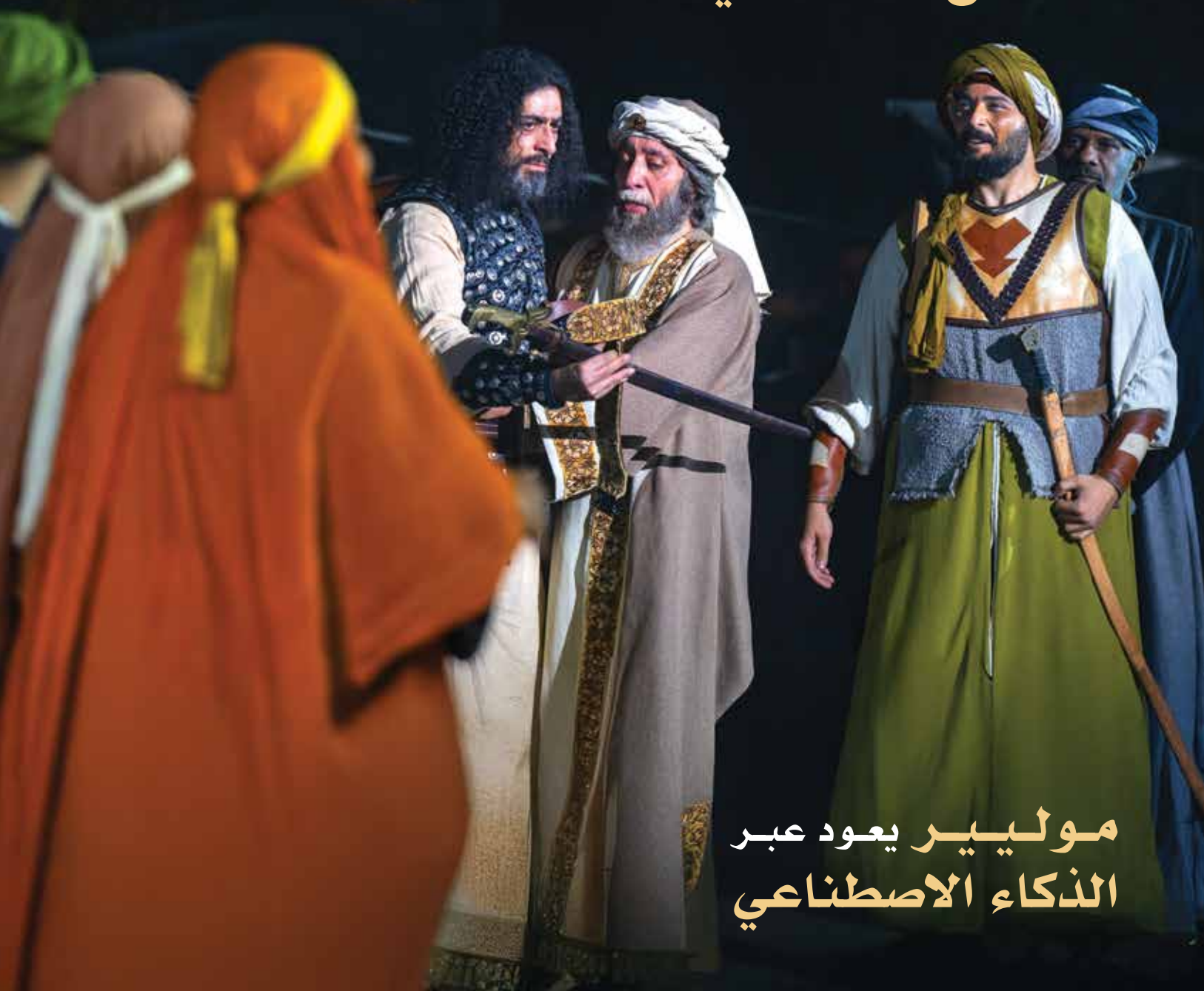
المسرح

العدد (76) - يناير 2026

سلطان القاسمي يشهد افتتاح مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

أبو الفنون 2025 حصيلة عربية



موليير يعود عبر الذكاء الاصطناعي

مهرجان خورفكـان المسرحي

برعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، حفظه الله، تنظم في الرابع والعشرين من يناير الجاري فعاليات الـدورة الحادية عشرة من مهرجان خورفكان المسرحي؛ هذا الحدث الذي بات موعداً ثقافياً مرتقباً، يشكل تظاهرة احتفاليَّة متكاملة تجمع على منصاتها أبرز وأجمل عروض المسرح وفنون الأداء الحديثة والشعبيَّة، مع مشاركة المئات من المبدعين من مختلف الأجيال والبلدان.

ويمثل المهرجان مرآة تعكس الحصاد المسرحي السنوي، إذ يحتفي باستضافة الأعمال المتوَّجة بجوائز الموسم المنصرم، بدءاً من عروض المسرح المحترف، والمسرحيات القصيرة، وصولاً إلى تجارب المسرح الكشفي، والمدرسي.

ويستقطب المهرجان - دورة تلو أخرى - آلاف المتفرجين، وهو ما يجسد نجاحه في تعزيز الصلة بين المسرح والمجتمع، ويؤكد أن النشاط الثقافي في الشارقة هو جزء من تفاصيل الحياة اليوميَّة.

ومع كل دورة جديدة منه، يثبت المهرجان مكانته بوصفه ملتقى لحوار الثقافات، من خلال احتضانه عروضاً متنوعة تمثل شعوب آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينيَّة؛ وهو ما يضفي ملمحاً عالمياً على المشهد، ويسهم في تعزيز التواصل، وتبادل الخبرات الفنيَّة.

وإلى جانب بعده الإبداعي، يقوم المهرجان بدور تنموي، إذ يتيح فرصاً عمليَّة لأصحاب الصناعات الصغيرة، وهو ما يمكن عده إسهاماً ثقافياً في إثراء النشاط الاقتصادي.

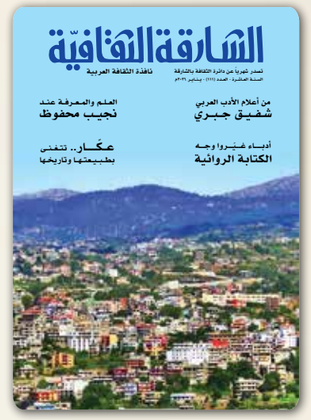
ومن خلال فعالياته التي تنطلق عبر مسيرة كرنفاليَّة حاشدة من وسط المدينة؛ يجدد المهرجان دعوته للجمهور للتفاعل مع الإبداع في الفضاءات المفتوحة، مستوحياً طبيعة خورفكان الخلابة بجبالها وشواطئها.

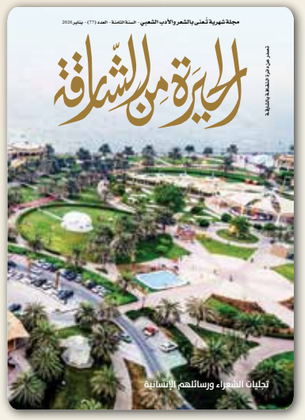
هكذا، ينجح المهرجان في المزج بين اختياراته الفنيَّة البديعة، وجماليات الطبيعة في المدينة، والأثر الاجتماعي للمسرح.

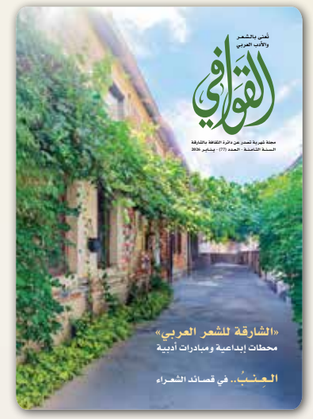
واحتفاء بدورته الجديدة؛ تخصص «المسرح» مساحة من عددها هذا، لآراء وشهادات مجموعة من الفنانين المحليين حول المهرجان، وتأثيره الفني، والثقافي، والسياحي.

وتتضمن بقيَّة أبواب المجلة مقالات وحوارات ورسائل متنوعة، نتمنى أن تلبي تطلعات القراء في كل مكان.

مجلات دائرة الثقافة عدد يناير 2026م







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

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (76) - يناير 2026م

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبوالقاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

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

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

8

مسرحية: البرّاق وليلى العفيفة
تأليف: د. سلطان بن محمد القاسمي
أداء: فرقة مسرح الشارقة الوطني
المصدر: مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي - ديسمبر 2025

22

11

29

وكلاء التوزيع:

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

53

مدخل
مهرجان خورفكان المسرحي.. خشبة كل الفنون 16

قراءات
«ويندوز ف».. فرجة تسائل سيطرة الروبوت على الإنسان 26

أسفار
القاهرة.. نافذة الضوء 34

رؤى
تجذير مسرح الطفل 40

أفق
نجلاء شيروتي: المسرح قادر على صون الذاكرة الفلسطينية 42

رسائل
العراق.. المسرح فضاء للحوار الثقافي 62

مطالعات
المشكلة المعقدة.. صراع الروح والآلة 92

متابعات
ماذا يعني «الواقع» في مسرح «ما بعد الحقيقة»؟ 116

56

70

101

سعر البيع:

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

قيمة الاشتراك السنوي:

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

سلطان يشهد انطلاق فعاليات الدورة التاسعة من مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

شهد صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، مساء الجمعة (12 ديسمبر)، وبحضور سمو الشيخ سلطان بن أحمد بن سلطان القاسمي نائب حاكم الشارقة، انطلاق فعاليات الدورة التاسعة من مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي الذي استمر حتى 17 ديسمبر الماضي، وشهد في يومه الأول عرضاً مسرحياً من تأليف سموه بعنوان «البرّاق وليلى العفيفة»، وذلك في منطقة الكهيف بالشارقة.

الشارقة: «المسرح»

وأشاد سموه بأداء الممثلين، وتجسيد الكلمات الشعريَّة، والتقنيات المتطورة المستخدمة في العرض المسرحي، مشيراً سموه إلى أنه تمت إضافة الفكرة والفرجة وعرض السينما على العمل المسرحي الذي يتميز بالتنوع في مكوناته، مؤكداً سموه أن الإمكانيات والرغبة من قبل مسرح الشارقة الوطني توافرت ليخرج العمل باسم دولة الإمارات العربيَّة المتحدة في هذه المهرجان.

وأشار سموه إلى أن العمل «البراق وليلى العفيفة» يختلف عن أي عمل سابق، مشيداً سموه بجهود المخرج محمد العامري الذي أكد تفوقه من خلال إخراج عمل كبير ومتشعب، وإتقانه الفنون الأدائيَّة، والتنوع بين التمثيل المسرحي والتمثيل المصور، الأمر الذي يعكس إتقان العمل.

ولفت صاحب السمو حاكم الشارقة إلى أهميَّة الارتقاء بالمسرح، وأن يكون هناك أُناس يدعمونه ويرفعونه، مشيراً سموه إلى أنه أحد الذين وهبوا أنفسهم منذ الصغر للمسرح، مستذكراً سموه عام 1954 حيث أخرج سموه مسرحيَّة كانت رسالتها قويَّة لدرجة أن ريعها بلغ 30 ألف روبية في ذلك الوقت، موضحاً سموه أنها لم تكن مصادفة، إذ قدم العمل بمناسبة العيد، والعيد في الشارقة يتجمع الناس فيه تحت «شجرة الرولة»، حيث تم بيع التذاكر هناك، واصفاً سموه الحضور بالكبير الذي تقدمه الشيوخ آنذاك، وعد سموه هذا الصيت نجاحاً باهراً لمسرح يقوده شباب، داعياً سموه إلى الترفع عن الصغائر في العمل المسرحي، وموصياً سموه بضرورة الالتفاف حول كل العاشقين للمسرح.

وأكد صاحب السمو حاكم الشارقة أن العمل المسرحي لا بد أن يتجرد من الإقليميات الضيقة، داعياً سموه إلى كسب الود بالروح في هذا المجال، وذلك للارتقاء بالناس، ما يؤدي إلى الارتقاء بالمسرح، موصياً سموه المسرحيين والكتاب والمخرجين بعدم الانجرار خلف التفاهات

والأعمال الهزليَّة، ولا بد أن يكون المسرح ذا رسالة قويَّة، مؤكداً سموه بأنه أول من اصطدم بهذه التحديات، في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات عندما كان لسموه عمل مسرحي واصطدم بالمندوب الإنجليزي آنذاك، الذي تمت دعوته إلى عمل مسرحي قوي، وطلب بعدها إغلاق المسرح ومصادرة الأدوات، وأُخذت المشروعات التي عمل عليها سموه من مسرحيات كتبها بنفسه.

واقتبس سموه من كلمته في يوم المسرح العالمي باليونيسكو عندما قال: «فلما شاهد المندوب الإنجليزي المسرح والعساكر يهجمون عليه فرت روحه ودخلت إليه». متمنياً سموه أن تكون الأعمال في هذا المجال من أشخاص لديهم إيمان بما يقولونه ومصداقيَّة، ناصحاً سموه الكتاب والمسرحيين والمخرجين بضرورة تطوير أنفسهم بسرعة، ليكونوا بين الكبار، ورفع علم الدولة بين الدول العالميَّة التي تنظم مسابقات في المجال المسرحي.

وكان سموه قد شاهد فور وصوله إلى موقع المهرجان الذي يحتفي بالبيئات الصحراويَّة العربيَّة، ويبرز عاداتها وتقاليدها وموروثاتها الإبداعيَّة عبر جماليات الفن المسرحي؛ عروض الفرقة الشعبيَّة، والفقرات التراثيَّة التي قدمتها وتبرز مهارة المؤدين وقدرتهم على توظيف التراث في صياغة مشاهد تلامس وجدان الحضور وتعزز الارتباط بالموروث الثقافي.

وشهد صاحب السمو حاكم الشارقة العمل المسرحي الجديد من تأليف سموه، بعنوان «البرّاق وليلى العفيفة»، الذي جسد قصة مميزة من قصص التاريخ العربي التي حفظها لنا ديوان العرب «الشعر»، من خلال ما جاد به الشعراء من قصائد تغنت بصفات البطولة والفروسيَّة والشجاعة والإخلاص والتفاني والحب لهذه الأرض، وهي استلهام رائع من قصص التاريخ التي وثقها الشعر العربي بقوافي الشعراء التي تفيض جزالة وصوراً شعريَّة ملهمة، ظلت محفورة في الوجدان على مر العصور والأزمان.

كما اعتمد العمل المسرحي على توظيف وسائل تعبيريَّة حيَّة، وعروض مصورة تعزز من قوة المشهد وتعمق الارتباط بالأحداث، من خلال الاستعانة بالخيول والجمال التي أسهم حضورها في إضفاء واقعيَّة أكبر على العرض، وترجمة الصور الشعريَّة إلى مشاهد ملموسة تلامس إحساس المشاهد.

وقد شكّلت هذه العناصر البصريَّة دعامة أساسيَّة في إيصال الرسالة الفنيَّة والثقافيَّة، لما لها من ارتباط وثيق بالبيئة العربيَّة الأصيلة، ولقدرتها على تجسيد روح الفروسيَّة والبسالة التي تناولها العرض المسرحي.

وقدمت العرض فرقة مسرح الشارقة الوطني، وشارك فيه العديد من نجوم التمثيل المحليين والعرب، أبرزهم أحمد الجسمي، وباسم ياخور، وإبراهيم سالم، وعبدالله مسعود، وعزة زعرور، فيما أخرج العرض المخرج محمد العامري.

وجاءت المسامرة الفكرية المصاحبة لهذه الدورة تحت عنوان «المسرح الصحراوي وجماليات السير الشعبيَّة العربيَّة»، وتهدف إلى استكشاف الممكنات الفنيَّة والتقنيَّة التي تتيحها السير الشعبيَّة العربيَّة لإثراء تجربة المسرح الصحراوي.

حضور

حضر انطلاق المهرجان بجانب سموه كل من: الشيخ خالد بن عصام القاسمي رئيس دائرة الطيران المدني، والشيخ محمد بن حميد القاسمي رئيس دائرة الإحصاء والتنمية المجتمعيَّة، والشيخ ماجد بن سلطان القاسمي رئيس دائرة شؤون الضواحي، وعدد من كبار المسؤولين والفنانين وأعيان المنطقة.

مبادرات حاكم الشارقة

ثمن مخرجو العروض المشاركة في الدورة التاسعة من مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي، جهود ومبادرات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، الداعمة والمحفزة لحركة المسرح العربي، وأشادوا بالمسيرة المتطورة للمهرجان، ودوره البناء في ربط الفن المسرحي بالتراث الثقافي والفني العربي، وما حققه من نجاح ملموس في جذب الجمهور.

العرض المصري «الزير سالم»

جاء ذلك في «لقاء تعارف» الذي عقده المهرجان في مقر ضيوفه، صباح الجمعة (12 ديسمبر)، واشتمل على إفادات من المخرجين المشاركين حول تحضيراتهم، وأبرز ملامح أعمالهم المشاركة، في حضور أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح مدير المهرجان.

أصداء

تحدث في بداية اللقاء الفنان أحمد الجسمي، رافعاً أسمى عبارات الشكر والتقدير إلى مقام صاحب السمو حاكم الشارقة لرعايته الكريمة ودعمه السخي للمسرح في الإمارات والوطن العربي. وذكر الجسمي أن مهرجان المسرح الصحراوي يُعد من التظاهرات الفنيَّة والثقافيَّة المتفردة، كونه يقام في فضاء مغاير، ويقدم مضامين مستلهمة من الموروثات الثقافيَّة العربيَّة، لافتاً إلى أن المهرجان يحظى باهتمام كبير من صاحب السمو حاكم الشارقة، وأن سموه كتب نصوص العروض الافتتاحيَّة التي قدمت في دورات سابقة، وهو ما أسهم في تطور المهرجان وفي كسبه أصداء واسعة.

وتحدث الجسمي عن مسرحيَّة «البرّاق وليلى العفيفة» التي كتبها صاحب السمو حاكم الشارقة وقدمتها فرقة مسرح الشارقة الوطني في افتتاح هذه الدورة، مشيراً إلى أنها تتناول موضوعاً تاريخياً في إطار درامي شائق، وتمثل امتداداً لجهود سموه في تحليل وتحقيق الكثير من وقائع التاريخ، وربط أجيال اليوم والغد بها. وعن العرض الذي أخرجه محمد العامري، قال الجسمي إنه الأضخم، ويختلف عن الأعمال التي قدمتها الفرقة سابقاً، وتكون من مزيج فني شامل يجمع بين الأداء المسرحي، والسينما، والشعر، والأغاني، والاستعراضات، وضم فريقاً تمثيلياً وتقنياً يزيد على 150 فرداً.

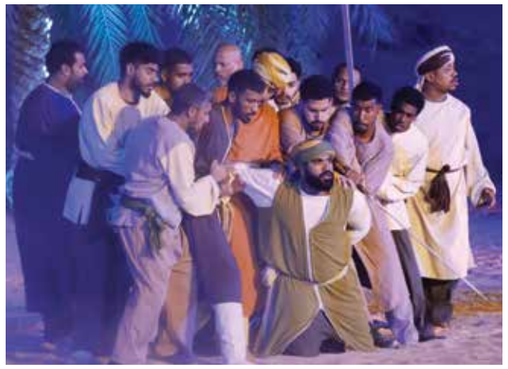
تجارب

وأعرب إياد الشطناوي، مخرج عرض «يا زين» من تقديم فرقة «المسرح الحر» الأردنيَّة، عن سعادته بالمشاركة في هذا المهرجان لما يتميز به من خصوصيَّة فنيَّة استثنائيَّة، شاكراً جهود الشارقة في دعم وتطوير التجارب المسرحيَّة العربيَّة. وأشار الشطناوي إلى أنه سعى للمشاركة بعرض من إخراجه منذ أن شارك ممثلاً في عرض أردني قدم في المهرجان سابقاً، وأوضح أن بيئة المهرجان تشجع المخرجين على البحث والتجريب والمغامرة. وعن عرض «يا زين»، ذكر المخرج أن النص، الذي كتبه أحمد الفاعوري، هو في الأساس معالجة مسرحيَّة لأغنية تراثيَّة أردنيَّة.

وامتدح جمال ياقوت، كاتب ومخرج عرض «الزير سالم» من تقديم فرقة «مجموعة الإبداع» المصريَّة، فكرة المهرجان التي تمثل انتقالة حقيقيَّة في مسيرة المسرح العربي، مشيراً إلى أنه يشارك للمرة الثانية بصفة مخرج. وقال إن العرض الجديد يمثل فرصة له لمواجهة الأسئلة التي طرحتها تجربته الأولى. وذكر ياقوت أنه قام بكتابة النص، مستنداً إلى أكثر من عشرين مصدراً، ليتلاءم مع الفضاء المفتوح. وأوضح أن العمل، الذي يقدم باللغة العربيَّة الفصحى، يسعى للعودة إلى أصول الخلاف في حكاية الزير سالم، وتأكيد أن مقتل الناقة لم يكن السبب الرئيس للحرب التي دامت أربعين عاماً، بل كانت نتيجة لنزاعات وضغائن سابقة.

مكانة

«هذا هو المسرح الحقيقي الذي يشبهنا»؛ هذا ما قاله محمد الصادق، مخرج عرض «الكنز» لفرقة «زاويا» الليبيَّة في أول مشاركة لها في المهرجان. وعدّ الصادق مهرجان المسرح الصحراوي يعيد المسرح إلى مفهوم «الممثل والنص والجمهور» الذي ابتعد عنه المسرح الحديث،



وذكر أنه يسعى لتقديم جزء بسيط من التراث الليبي المتنوع في الجنوب، متضمناً ثلاث حكايات، ومستخدماً الشعر بصفته الكلمة الأساسيَّة، مع توظيف الموسيقى.

وذكر فالح فايز، مخرج عرض «ليلى وألف ليلة» الذي كتب نصه طالب الدوس ومن تجسيد فرقة «السعيد للإنتاج الفني» القطريَّة وهي الأخرى تشارك للمرة الأولى، أنه حضر ضيفاً في دورات سابقة للمهرجان، وعلى مدى ثلاث سنوات أعد عمله المشارك حتى يقدمه في أفضل صورة، وأبدى حماسته لخوض تجربة الإخراج في حيز أدائي بأرضيَّة رمليَّة وتحيطه الكثبان والخيم والجمال.

العرض القطري «ليلى وألف ليلة»

وتوجه عبدالرحمن الملا، مخرج عرض «جمر الغضى» الذي كتب نصه فيصل جواد، لجمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح، بالشكر إلى صاحب السمو حاكم الشارقة الذي أسهم بجهوده ومبادراته الكبيرة في أن يتبوأ المسرح الإماراتي هذه المكانة العالية. وذكر الملا أنه أيضاً يخوض أول تجربة إخراجيَّة له في المهرجان ويتمنى أن يوفق وفريقه في تقديم صورة مشرقة للمسرح الإماراتي.

تكامل

وتواصلت مساء السبت (13 ديسمبر) فعاليات المهرجان بحضور عبد الله العويس، رئيس دائرة الثقافة، والعديد من الشخصيات الفنيَّة والثقافيَّة. وقد شهد الجمهور العرض الأردني «يا زين»، من تأليف أحمد الفاعوري وإخراج إياد الشطناوي، ويتناول العمل الصراع بين إرادة الآباء وطموحات الأبناء في بيئة تحكمها التقاليد والأعراف القبليَّة، التي تمنح الفرد مكانته بناءً على الحسب والنسب.

وتدور أحداث العمل حول «الزين»، الأخ الذي ينتصر لأخته «جديل» بعد أن تتعرض للظلم من والدها، إذ يرفض الأب زواج ابنته ممن تحب، معتقداً أن ابنة زعيم القبيلة لا يليق بها إلا ابن زعيم مثلها، متذرعاً بالقاعدة التقليديَّة «ابن العم لبنت العم». وفي قلب هذا الصراع يقف «طرّاد»، الفارس النبيل الذي يحمل عشقاً صادقاً لجديل، وتبادله هي الحب ذاته.

وتبلغ أحداث المسرحيَّة ذروتها حين يصيب الأب ابنه الذي وقف حائلاً بينه وبين ابنته، وسرعان ما يتدارك خطأه حين يطمئن إلى أن زيناً لم يمت، فيستجيب لاختيار ابنته ويزوجها من طراد. وشارك في أداء العرض الممثلون: علي عليان، غادة عباسي، هاني الخالدي، رسميَّة عبده، كرم الزواهرة، رهف الرحبي، نجم الزواهرة، نغم بطارسة، روان ثلجي.

وأشادت المسامرة النقديَّة، التي تحدث فيها بصفة أساسيَّة الباحث عبدالكريم جواد (سلطنة عمان)، بتناغم وتكامل عناصر العرض الذي وصفه بالممتع، مشيداً بالحلول الإخراجيَّة التي طوّعت المكان ووظفت عناصره من رمال وكثبان وخيام لتخلق فضاءً بصرياً جذاباً، كما امتدح أداء الممثلين. وقال مخرج العرض إن تجربة المسرح الصحراوي ساعدته في اكتشاف غنى البادية الأردنيَّة، واستعادة المفردات والتعبيرات العاميَّة التي لم تعد تُستعمل في معظمها. وفي ختام المسامرة، قام أحمد بورحيمة، مدير إدارة المسرح مدير المهرجان، بتكريم الباحث عبدالكريم جواد وفرقة العرض الأردني.

المسامرة الفكريَّة

وبحضور أحمد بورحيمة، استُهلت أنشطة اليوم الثالث (الأحد 14 ديسمبر) بالمسامرة الفكريَّة التي عقدت عند الخامسة مساءً تحت عنوان: «المسرح الصحراوي وجماليات السير الشعبيَّة العربيَّة». أدار جلسات هذا اليوم الفنان عبدالله راشد (الإمارات).

وجاءت المداخلة الأولى بعنوان: «جماليات القيمة في شكل ومضمون المسرح الصحراوي»، وقدمها الناقد المصري عبدالرازق حسين، الذي أعرب عن إعجابه بتجربة المهرجان، وعدّه منصة جديدة وفاعلة لاستعادة ومقاربة التراث العربي. وفي حديثه عن مضامين المسرح الصحراوي، أشار حسين إلى أن الحكايات والسير والملاحم الشعبيَّة العربيَّة تُعد من أهم مصادر القيمة في بناء الحبكة والشخصيات، فهي تتميز بأبعاد دراميَّة عميقة قابلة للتكييف، كما أن بنيتها اللغويَّة مركبة يمتزج فيها النثر بالشعر. وأكد أن هذه السير بما تقدمه من صور البطولة والفروسيَّة تُعبّر عن الأخلاق والقيم العربيَّة، وتمثل تعبيراً فنياً ملهماً عن الهويَّة العربيَّة والشعور الجمعي.

العرض الأردني «يا زين»

العرض الليبي «الكنز»

وأوضح الباحث المصري أن تقديم العروض في الفضاء الصحراوي المفتوح يمثل تجاوزاً لنمطيَّة «العلبة الإيطاليَّة» للمسارح المغلقة، ويحوّل عناصر الطبيعة إلى جزء عضوي من العرض. ونوّه بأن المخرج المبدع يستطيع التغلب على المشكلات الفنيَّة للفضاء المفتوح وتحويلها إلى قيمة جماليَّة مضافة باستخدام التقنيات الحديثة.

وفي مداخلته المعنونة: «موقع السيرة الشعبيَّة في الفرجة الصحراويَّة»، اتخذ الباحث التونسي يوسف مارس «السيرة الهلاليَّة» نموذجاً لإبراز الإمكانات المسرحيَّة المتوافرة في السير العربيَّة، مشيراً إلى أن أحداث السيرة تتجسد في المسرح الصحراوي عبر مؤدين يدمجون بين الحكي والتشخيص. كما أن السينوغرافيا تعتمد على حضور الممثل وعلاقته بالعناصر الطبيعيَّة، بينما تلعب الموسيقى الشعبيَّة دور ضابط الإيقاع. وأكد الباحث التونسي أن شكل العرض الذي يأتي في هيئة «حلقة» يتيح للممثلين إشراك المتفرجين، مما يعزز التفاعل ويخلق فرجة إبداعيَّة متكاملة.

وأكدت الباحثة العمانيَّة وفاء الشامسي في مداخلتها «المسرح الصحراوي وجماليات الحكاية الشعبيَّة»، أن السير الشعبيَّة قابلة للتحوّل إلى عروض حيَّة تتناغم مع الفضاء الصحراوي في انفتاحه واتساعه. وأضافت أن السمات الملحميَّة لهذه السير تُعدّ من أهم الممكنات التي يمكن توظيفها لتطوير تقنيات الأداء في البيئات الطبيعيَّة المفتوحة.

وفي برنامج العروض، عُرضت عند الثامنة مساءً مسرحيَّة «الزير سالم»، تأليف وإخراج جمال ياقوت، وأداء فرقة «مجموعة الإبداع» المصريَّة، بحضور عبد الله العويس والعديد من الفنانين.

وتدور أحداث العمل حول صعود «كليب» إلى العرش، ثم مقتله غدراً على يد ابن عمه «جساس» بتحريض من البسوس، مما يفجر حرباً ضروساً يقودها شقيقه الزير سالم الذي رفض كل محاولات الصلح مطالباً بعودة كليب حياً. شارك في التمثيل: مصطفى عامر، مشيئة رياض، شريف طارق، ومجموعة من الفنانين الشباب. وفي المسامرة النقديَّة التي تحدث فيها الباحث أيمن حماد (مصر)، أشاد المتداخلون بالنص الذي اختزل تفاصيل الحكاية الملحميَّة لتقدم في ساعة واحدة بجماليات بصريَّة جذابة.

السرديات الشعبيَّة

وبدأت أنشطة اليوم الرابع (الإثنين 15 ديسمبر) بجلسات المسامرة الفكريَّة في يومها الثاني، وأدارها الكاتب والمخرج عمر غباش (الإمارات). وجاءت المداخلة الأولى بعنوان «نحو استثمار جمالي للسرديات الشعبيَّة في المسرح الصحراوي» وقدمها الباحث عادل اضريسي (المغرب)، متناولاً العناصر الجماليَّة في الصحراء المغربيَّة بوصفها فضاءً للمؤانسة ومنبعاً إبداعياً قابلاً للاستثمار في تطوير صناعة الفرجة المسرحيَّة.

وجاءت المداخلة الثانية بعنوان «المسرح الصحراوي والسير الشعبيَّة.. رؤية ثقافيَّة» وقدمتها الباحثة فوزيَّة لبيض (المغرب)، التي أكدت أن الصحراء تجاوزت كونها حيزاً جغرافياً لتشكل فضاءً رمزياً وأنثروبولوجياً زاخراً بالدلالات الروحيَّة. وذكرت أن المسرح قادر على تحويل الصحراء إلى فضاء للدراماتورجيا المعاصرة عبر توظيف الموروث الشعبي، مشيرة إلى «جماليات الصمت» التي تمنح العرض بعداً صوفياً يحمي الذاكرة الجماعيَّة من الاندثار.

أما المداخلة الثالثة فكانت بعنوان «المسرح الصحراوي.. نحو مشهديَّة بديلة» وقدمها المخرج حمادي المزي (تونس)، الذي دعا إلى ابتكار «أبستمولوجيا» خاصة بهذا المهرجان، متطرقاً إلى تجربته في عرض «رسائل الحريَّة» الذي قُدم في صحراء «قبلي» التونسيَّة، حيث وظف أطلال القرى الحقيقيَّة والذاكرة الشعبيَّة لإشراك الأهالي بموروثهم من خيول وملابس، محولاً الفضاء إلى وجهة سياحيَّة وثقافيَّة.

الكنز

وفي برنامج العروض، قدمت مسرحيَّة «الكنز» من تأليف ميلاد منصور وإخراج محمد الصادق لفرقة «زوايا للفنون والمسرح» الليبيَّة. ودارت الأحداث حول الصديقين «بركة» و«مأمون» ورحلتهما للبحث عن المياه، والتي تنتهي بقتل مأمون صديقه غدراً طمعاً في جرة ذهب عثر عليها في الفلاة، لتبقى الجريمة مكتومة سنوات حتى تكشفها «قلادة بركة». شارك في الأداء: سلوى المقصبي، حنان رمضان، محمود محمد سعد. وأشاد المتداخلون في المسامرة التي أدارها محمد ولد سالم (موريتانيا) بالعمق الدرامي وبساطة الرؤية الإخراجيَّة.

لقاء تعارف

المسامرة الفكرية

ليلى ومئة ليلة

وفي الليلة الخامسة (الثلاثاء 16 ديسمبر)، شهد الجمهور عرض «ليلى ومئة ليلة» تأليف طالب الدوس وإخراج فالح فايز لفرقة السعيد للإنتاج الفني القطرية. تناول العرض خلافاً حول زواج ابنة العم «ليلى» من «جساس»، حيث يتمسك «شاهر» بحقه التقليدي في ابنة عمه، وينتهي الأمر بقتله جساساً وهروبه مطارداً، ليلتقي بالعرافة «ضامي» التي تطلق نبوءة حول مستقبله.

العرض الإماراتي «جمر الغضى»

شارك في التمثيل: إبراهيم العمادي، علي سلطان، حنان صادق. وأشاد المتحدثون في المسامرة التي أدارها جمال الصقر (البحرين) بالبنية المركبة للنص والنجاح في الموازنة بين التراجيديا والكوميديا.

جمر الغضى

وفي الليلة السادسة والأخيرة (17 ديسمبر)، شهد الجمهور عرض «جمر الغضى»، من تأليف فيصل جواد وإخراج عبد الرحمن الملا، وتقديم فرقة كلباء للفنون الشعبية والمسرح الإماراتية. ويصور العمل كيف يزدهر الحب العفيف بين «يقظان» و«سلمى» وهما يشقان طريقهما نحو الزواج الموعود، إلا أن علاقتهما القوية تواجه اختباراً صعباً حين يتحالف ضدها صديقٌ خائن هو «وائل»، وابنة عم تحركها الغيرة وهي «نوف".

وشارك في التمثيل: جمعة علي، وفيصل الدرمكي، وأمل محمد، وعبير الجسمي، وشعبان سبيت، ومحمد جمعة، وخلود البديوي، وعادل سبيت، وفوزية معروف، وسامية تاسفاروت، وجوهر المطروشي.

وثمّن المتداخلون في المسامرة النقدية، التي أدارتها وفاء الشامسي (عُمان)، الحضور الشبابي المتميز في فريق التمثيل، وأثنوا على النص والرؤية الإخراجية.

مهرجان خورفكان المسرحي

خشبة كل الفنون

برعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، تتواصل المسيرة الرياديَّة لـ «مهرجان خورفكان المسرحي»، الذي يُعد أضخم تظاهرة فنيَّة تفاعليَّة تُقام في فضاء مفتوح على مدى يوم واحد. إذ تلتقي في منصات المهرجان الفنون الأدائيَّة والبصريَّة، التقليديَّة والمعاصرة، لترسم معاً بانوراما إبداعيَّة آسرة، تتجسد وسط المشهد الطبيعي الخلاب للمدينة الساحليَّة الجميلة.

الشارقة: علاء الدين محمود

المهرجان الذي تأسس في يناير 2014، يترجم توجيهات صاحب السمو حاكم الشارقة، الرامية إلى تعزيز ونشر الوعي بالفن المسرحي، وتعميق الاهتمام الجماهيري بجمالياته، وتثمين منجزاته ونجاحاته، واستكشاف وابتكار المزيد من المساحات والفضاءات لضمان وصول النشاط المسرحي إلى فئات مجتمعيَّة أكبر.

ولقد تميز مهرجان خورفكان المسرحي منذ دورته الأولى باستقطابه الآلاف من محبي الفرجة الاحتفاليَّة الجماهيريَّة، وأسهم بفعاليَّة في نشر وترسيخ الذائقة والثقافة المسرحيَّة، كما أبرز الكثير من المواهب الجديدة من خلال اهتمامه الواضح بعروض المسرح المدرسي، والمسرح الكشفي، والأنشطة المشابهة.

ويُشكل الموكب الاحتفالي الذي يفتتح أنشطة التظاهرة معلماً بارزاً، وهو عبارة عن مسيرة كرنفاليَّة ضخمة تنطلق من قلب المدينة، وتشارك فيها فرق الموسيقى وعروض مسرح العرائس، وفنون أدائيَّة تقدم فقرات إبداعيَّة حيَّة فوق مسارح متنقلة محمولة على ناقلات متحركة. ويتبع ذلك برنامج العروض الذي يقدم أبرز الأعمال المسرحيَّة تميزاً في المهرجانات التي نظمتها «دائرة الثقافة» خلال العام الفائت.

آراء

وفي حديث إلى «المسرح» أعرب فنانون إماراتيون عن سرورهم بانعقاد الدورة الحادية عشرة من المهرجان التي تنظم في الرابع والعشرين من يناير الجاري، وأشادوا بدوره الاجتماعي والفني الكبير، وتفاعله مع موقعه العبقري، وتأثيره الإيجابي في تعزيز علاقة المسرح بالجمهور، وتسليطه الضوء على جماليات المدينة.

تلاحم

وعبر الكاتب والممثل عبدالله صالح عن إعجابه الشديد والعميق بـ «مهرجان خورفكان المسرحي»، مشيراً إلى أنه مُعجب بالأفكار المسرحيَّة التي تُنشئ مساحة تلاقٍ واضحة وواسعة بين الخشبة والجمهور. وأكد أن هذا التلاحم يتحقق بالفعل عبر هذه التظاهرة، التي تُعد من المناسبات الفنيَّة والإبداعيَّة التي يظل الجمهور في حالة شوق وترقب لها. وأوضح أنه يحرص على حضور المهرجان الذي ينظم في

فضاء طبيعي منعش، ويزخر بالأنشطة المسرحيَّة، بالإضافة إلى عروض الأداء والرسم والمسابقات، لذلك، ظل المهرجان يجتذب الجمهور من مختلف الفئات العمريَّة، صغاراً وكباراً، وكل فرد يجد ضالته في ذلك اليوم المميز.

وقال صالح: «لطالما كنتُ مهتماً منذ زمن طويل بالمهرجانات ذات الطابع الجماهيري والشعبي، حيث إن هذه النوعيَّة من المسرح الاحتفالي تكاد تتلاشى إلا في بعض التجارب القليلة التي تقدم شكلاً ومضموناً مغايراً وغير تقليدي. لذلك، من الضروري أن تستمر هذه المهرجانات إلى جانب المهرجانات النخبويَّة، فالتعدديَّة أمر بالغ الأهميَّة وهو ما ميّز الحركة المسرحيَّة في الشارقة والدولة».

ولفت صالح إلى أن المهرجان يمثل حالة مسرحيَّة متفردة ونابضة بالحياة، مُعرباً عن أمله أن يتم تمديد فترة إقامته لأكثر من يوم واحد، نظراً للإقبال الجماهيري الغفير الذي يشهده، خاصة وأن المهرجان يُقدم أعمالاً جماهيريَّة محترمة وراقية، فهو يتميز بالرصانة والعمق ويلامس قضايا الجمهور بصورة تحترم العقول.

وأشار إلى أن هذا النموذج يشبه الانطلاقة الأولى للتجارب المسرحيَّة في الدولة، حيث ارتبط «أبو الفنون» بالمناسبات السعيدة كالأعياد الدينيَّة والوطنيَّة التي تتخذ شكل الفعل الكرنفالي، وتشهد إقبالاً جماهيرياً كبيراً، مما أسس قاعدة شعبيَّة واسعة للمسرح في الدولة. فهذا المهرجان أعاد إحياء المسرح الجماهيري، ونجح في

تكوين قاعدة كبيرة بين محبي الفنون المسرحيَّة، ولذلك يظل يُتابَع باهتمام بالغ، ما يعكس نجاحه المتواصل وتأثيره الواسع.

أهم حدث فني في الدولة

وقال الممثل والكاتب مرعي الحليان إنه يعد المهرجان «أهم حدث مسرحي في الدولة»، مشيراً إلى أن هناك عوامل عديدة تجعله يقول ذلك: «على رأس هذه العوامل، تأتي قدرة المهرجان على الالتحام المباشر بالجمهور من خلال صيغته وطبيعته الكرنفاليَّة، وهو أمر ظل يغيب عن الكثير من الأنشطة والمناسبات المسرحيَّة الأخرى. لذلك، تكمن أهميَّة هذا المهرجان في الزخم الجماهيري الهائل

عبد الله صالح

مرعي الحليان

الذي يحققه»، وأضاف الحليان: «إن طبيعة المهرجان المتمثلة في إقامته في مساحات مفتوحة وواسعة وممتدة هي من الأسباب الجوهريَّة لنجاحه والتفاف الجمهور حوله. يضاف إلى ذلك الأنشطة المرافقة ذات الصلة بالمسرح، كالعروض الفولكلوريَّة والتراثيَّة، التي خلقت حالة فرجويَّة ممتعة وجاذبة ميزت هذا المهرجان، لذلك، من المفيد أن تُعمم تجربة هذه المنصة في مدن أخرى، أو أن ينتقل هو نفسه من مدينة إلى أخرى، وأن يتم تمديده لأكثر من يوم واحد، كأن يُقام لأسابيع عدة أو حتى شهر على سبيل المثال. فهذا الأمر سيزيد من الزخم الجماهيري للمهرجان الذي، على الرغم من وجوده في مدينة واحدة، يجد إقبالاً كثيفاً من الجمهور من المدن الأخرى الذي يتوافد بأعداد كبيرة».

وأوضح الحليان أن لمدينة خورفكان نفسها، دوراً كبيراً في نجاح المهرجان وتطوره وتألقه المستمر. فهي تتمتع بسحر خاص وجاذبيَّة قويَّة لكونها بقعة سياحيَّة خلابة تشكل – ولا سيما في مثل هذا الوقت من العام- وجهة للناس من جميع أنحاء الدولة، ناهيك عن إقبال الزوار الأجانب عليها. كما أن مشاركة الفرق العالميَّة في

المهرجان عــززت من تألقه ورفعت مــن مكانته الرفيعة. لذلك، ظـل المهرجان يحقق نجاحات ملموسـة من دورة إلى أخرى، وهو ما أثبت أهميَّة المسرح الجماهيري الذي يتفاعل مع المجتمعات مباشرة.

روافد

وقال الممثل عبدالله مسعود: «يُعتبر مهرجان خورفكان المســرحي أحد أبرز روافد الحركة المســرحيَّة في الدولة، ومن أهــم المهرجانات التي تنشــط خارج إطار المســرح التقليــدي». وأشــار إلــى أن بوصلة هذه المنصــة العامرة بالإبــداع تتجه نحو الجمهور حيثمــا وُجد؛ في حديقته، في شــارعه، وفي منزله، وفــي قلب المدينة النابــض بالحياة. فبإمكان الجمهور أن يعيش تجربة مسرحيَّة فريدة من خلال الاندماج والمشــاركة في المهرجان وجميــع فعالياته، وبما يحتويه من فنون بصريَّة، واســتعراضات، وعروض لمسرح الطفل، والمسرح المخصص للكبار بأنماطه المختلفة، سواء كان كوميدياً أو تراجيدياً.

سعيد الهرش

عبدالله مسعود

وأوضــح مســعود أن للمهرجان تأثيــراً كبيراً ومباشــراً فــي الارتقاء بالذائقة الفنيَّة للجمهور من خلال مشــاهدته للأعمال الفنيَّة، وكذلك من خلال الورش التدريبيَّة المتاحة طوال هذا اليوم الاحتفالــي، وأيضاً من خلال التعرف إلى العروض الخارجيَّــة التي تقدمها فرق دوليَّــة تنثر إبداعها الفنــي والجمالي في قلب المــكان. كما أن المهرجان يُعزز من ريادة الشــارقة في إيجاد أفق جديد للفعل المســرحي من خلال العروض التي تُجرى في الهواء الطلق، بعيداً عن فضاء «العلبة الإيطاليَّة» المغلق.

وقــال مســعود: «نحن ســعداء للغاية بوجــود مهرجان كهــذا ونتمنى وجــود مهرجانات مماثلة فــي مدن أخرى، حتى تنتعــش هذه المدن ثقافياً. فمــن التأثيرات الواضحة والمفيــدة والمهمة لهذا المهرجــان، أن خورفكان أصبحت وجهة سياحيَّة وثقافيَّة وفنيَّة من طراز رفيع. نتمنى أن تحذو المــدن الأخرى حذوها، لكي ترتفــع الذائقة الفنيَّة في تلك المدن وفي الإمارات بشكل عام، وأيضاً من أجل نشر ثقافة المسرح وإيصاله إلى مكانته العليا ليكون في متناول الجميع. وقد ظل هذا هاجساً يؤرق العديد من العاملين في المسرح الإماراتي، وقد نجحت الشارقة في هذا التوجه وفي صناعة حالة مسرحيَّة مستمرة ومشتعلة بالحضور الجماهيري».

عالميَّة

وأوضح المخرج والممثل ســعيد الهــرش أن المهرجان هو إحــدى العلامات الفنيَّــة البارزة فــي خريطة الحراك المســرحي الإماراتي والعربي، وهو امتــداد طبيعي للرؤى والأفكار الخلاقة التي ظلت تطرحها الشارقة باستمرار.

وذكــر الهــرش أن المهرجــان يمثل انطلاقــة الحراك المسرحي السنوي في الشارقة والدولة، وله مكانة خاصة في خورفكان أسهمت في رفع الوعي بأهميَّة الفنون المسرحيَّة. ومــن مميزاته أنه يُقام في أكثر مــن مكان لضمان وصول المسرح للجمهور.

يظهــر تفــرد المهرجان - بحســب الهــرش- من خلال الإقبــال الجماهيري الواســع مــن مختلف أنحــاء الدولة ومشــاركة الفرق المحليَّة والأجنبيَّة، ممــا يجعله منصة فنيَّة عالميَّة تعــرض إبداعات تعبر عن تــراث وهويَّة الإمارات، كمــا يخلق المهرجــان زخماً كبيراً بفضــل تلاقي الجماهير والفنانين، ليكون فرصة للمبدعين لمناقشــة قضايا المسرح وتحفيز الفعل الإبداعي في أجواء ساحرة.

وأكــد الهــرش أن المهرجان يحقق فوائــد متعددة؛ إذ يخلق علاقة قويَّة بين الجمهور وخشــبة المســرح والتراث الوطني، مما يغرس روح الانتماء ويحفظ الهويَّة. كما يعزز الحركة الســياحيَّة ويُبرز مكانة الدولــة الحضاريَّة كنقطة التقاء عالميَّة.

جزيرة السقنقور

متاهة الذكاء الاصطناعي

يفـرض العرض المسـرحي الموسـوم بـ «جزيرة السـقنقور» للمخـرج والكاتب السـوداني محمود طالـب، الـذي قدمتـه منذ مـدة فرقـة الرصيف المسرحية، معاينته وتحليله انطلاقاً من فرضيتين، تتعلق الأولى بمسـاءلة هوية المسـرح ومستقبله ووجـوده في ظل الـذكاء الاصطناعي؛ وهل يمثل تهديـداً وجوديـاً أم فرصـةً للتطـور والانتشـار.

ربيع يوسف الحسن
مخرج وناقد مسرحي من السودان

والفرضية الثانية ترتبـط بالمضمون الدرامي، وتفترض أن مفـردات «الغسـتوس Gestus » للعـرض – أي نمـط العلاقات الرئيسـة التي تنظم تصرفات الشخصيات – تدور حول التسلط/ الخوف/ الخنوع، وكيفية إنجاز هذه المفاهيم على خشبة المسرح.

من خـلال هاتين الفرضيتين، سنسـعى إلى تحليل بنية العـرض وجماليَّاتـه وكيف تضافرت عناصـره للإجابة عن سؤال: ما مقدار الطابع البشري في ما نتلقاهُ من فنون في عصر الذكاء الاصطناعي؟

بما أنَّ العرض تحرَّكت شـخوصُه وتخلقـت أحداثُه في المسـافة ما بيـن الواقع المتمثِّل في حكايـة العرض، التي قدمـت حتَّى ما قبل النِّهاية بدقائق قليلـة، وما بين الواقع الافتراضيِّ الذي كشـفته تلك النِّهاية؛ حيـث اتَّضح أنَّنا كنَّا نشـاهد عرضاً متوهَّماً يسـعى كاتبُه/مخرجُه محمود طالب لصناعتـه عن طريـق الـذَّكاء الاصطناعـي، أي أنَّ كل ما شاهدناه لا هو بمسرحٍ ولا هو بواقعٍ (واهمٌ مَن ظنَّ الأشياء هي الأشياء)، إنَّما هو ذكاءٌ اصطناعي.

كذلـك، بما أنَّ نهاية العرض كشـفت حقيقة وجود فرقة مسـرحيَّة معروفة؛ هي مجموعة الرَّصيف المسـرحيَّة التي تضمُّ ممتهِنين لفنون الأداء المسـرحي، من كتَّاب وممثِّلين ومخرجيـن وفنيِّيـن ...الـخ، وأنَّ هذه الفرقة فـي عيدها السَّـنوي تعلن عن تخطيطها لتقديم عرضٍ مسـرحيٍّ؛ إنَّما نكون نحن إزاء خديعة مسـرحيَّة متقنة في تركيبها تسـعى إلى طرح أسـئلةٍ فلسـفيَّة وفكريَّة تطال مجمل الممارسـة المسرحيَّة، بدءاً من سؤال الكتابة، مروراً بالأدائيَّات، وليس انتهاءً بأسـئلة التَّلقِّي. فهو يُسـائل الكتابة المسرحيَّة؛ طالما كان بإمكانه (الاصطناعـي) الحصولُ على نصٍّ أو أغنيةٍ أو خلاف ذلـك. ذات الأمر ينطبق على فنـون الأداء والفنون الأخرى؛ فقد جاء في ديباجة ومنشورات العرض، أنَّ «ألحان أغاني الذَّكاء الاصطناعي»، قد قام بها عضوُ الفرقة محمد زبيداي. هذه المعلومة لا تطرح إشكالاً أخلاقيَّاً حول شرعيَّة أن يصير أيٌّ كان موسيقيَّاً أو مسرحيَّاً أو تشكيلياً مثلاً، بقدر ما تطرح سـؤال أصالة الإبداع البشري عموماً. بمعنى، من هو المبدع وما مقدار بشـريَّة ما نتلقَّـاهُ من فنون في ظل هذا الذكاء الاصطناعي؟

ولو كانت للتَّجارب المسـرحيَّة، منذ بسـكاتور ومسرحه السِّياسـيِّ الـذي تداخلـت فيـه الخشـبات مع المشـاهد السِّـينمائيَّة، مروراً ببرتولد بريشت وتنظيراته حول المسرح الملحمي، ثمَّ التَّجارب العربيَّة الكثيرة التي بحثت عن صيَغٍ مسـرحيَّة ذات خصوصيَّات محلية، كتجربـة المغربي عبد الكريم برشيد الذي نظّر لما سمَّاه الاحتفالية؛ أقول لو كان لهـذه التَّجارِب وغيرها نصيبٌ فكريٌّ وجماليٌّ في مسـاءلة وخلخلة عمليَّـة التَّلقِّي المسـرحيِّ النَّاهض علـى النَّظريَّة الأرسطيَّة، لتوقَّعتُ أن تكون للذَّكاء الاصطناعي أدوارٌ كبرى فـي خلخلة خبـرة التَّلقِّي المسـرحي، وما عـرض «جزيرة السقنقور» بنهايته المخاتلة، إلا شاهداً ومصداقاً لذلك.

أمَّـا الفرضيَّـة الثَّانية لهذه القـراءة، فترتبـط بتحليل مضمون العرض وحكايته لتحديد الغستوس الأساسي. تدور الحكايـة حول مجموعة مـن الرِّجال وفتـاة واحدة تُدعى أماني (ناريمان فايز)، وهـي نقطة صراع فرعية. يتجاذب ودّ أماني كل من «سـقنقور تلاتة» (محمـود طالب) وأحد الرجـال الأربعـة (أحمد حيدر)، لكن هـذا التجاذب يخدم الصِّراع المركزي.

يتمحور الصراع المركزي حول تسلط شخصية «سقنقور تلاتـة» ومحاولتـه السَّـيطرة المطلقة علـى الجزيرة التي تحطمت فيها سفينتهم. يسيطر «سقنقور تلاتة» على الجميع بسـلطة مجهولة المصدر حتى نهاية العرض، حيث نكتشف أننا كنا نشـاهد محاكاة يقدمها مؤلف/مخـرج عبر الذَّكاء الاصطناعي، وليس عرضاً مسرحياً تقليدياً.

يتَّصل الصراع الرئيس مباشرةً بحقيقة أنَّ تسلط شخصية «سـقنقور تلاتـة» لا يكتمل إلا بإذعان شـخصيات العرض الثـلاث، التي أدَّاها عامر إدريـس، ومحمَّد يعقوب، وأحمد حيدر. هذه الشـخصيات كانت مسـتعدة باسـتمرار لتنفيذ أوامر القائد وقراراته. في المقابل، لعبت شـخصيَّة السِّكِّير (عاصم هاشـم) دوراً مغايراً أقرب إلى المُعلق أو المراقب؛ فهو ليس طرفاً في صراع القطبين بقدر ما هو شـريك في مصير السفينة والواقع الذي سينتهي إليه.

وفقاً لحكاية العرض وشخصياته الأساسية، تتبنى هذه القراءة فرضيَّتها الثانية، وهي أنَّ مفردات «الغستوس الأساسي» بالمفهوم البريشتي هي التَّسلط/ الخوف/ الخنوع.

لقد راهن صانع العرض على المستوى البنائيِّ، على حدوتة بسيطة تتلخَّص في جماعةٍ من الرِّجال التائهين وفتاة جميلة تحتاج لمنقذ. هذا الوضع وفَّر مادةً للصِّراع تمثلت في البحث عن المنقذ (ملك للجزيرة أو قبطان للسَّفينة)، مع جعل الفتاة عنصراً إضافياً يغذي الصراع المركزي بين الرجل المتسلط (السقنقور تلاتة) والمجموعة الخائفة والخانعة، بينما يظل السِّكِّير أقرب للمراقب والمعلق كما أسلفنا.

هذا البناء الحكائي البسيط يتعقَّد بوجود شخصيَّتين هما «سقنقور واحد»، و«سقنقور اثنين» (نافع إبراهيم ومحمد تشيبوبي). فبمجرد تدخُّلهما في متن الحكاية، ظلا يمثِّلان عنصراً إضافياً يعقِّد الصراع لصالح مخاتلة المؤلف/المخرج. وكما كشفت النهاية أنَّنا لم نكن في حضرة وقائع حقيقيَّة، بل في وهم الذَّكاء الاصطناعي، تكشف النهاية نفسها أنَّ هاتين الشَّخصيَّتين ليستا مستكشفَين، بل هما النُّسخة الأولى والثّانية من «السّقنقور تلاتة»، الذي تطوَّر للحدِّ الذي مكَّنه من السَّيطرة على الجزيرة وسكَّانها. إن العرض، في جوهره، شبكة من المخاتلات والخدع!

جماليَّات

تكاملت معظمُ عناصر عرض «جزيرة السقنقور» وتضافرت لتنجز مقولات العرض الفكريَّة والجماليَّة ولاسيَّما عنصرَا الموسيقى/الغناء والإضاءة، بجانب كروغرافيا الرَّقص التَّعبيري الذي صمَّمه صاحب فكرة العرض محمَّد زبيداي، الذي تصدَّى أيضاً لمَهمَّة إعداد فيديوهات وملصقات العرض، فكان خلاقاً في جميع المهام التي تصدَّى لها، وتصميم أزياء الشَّخصيَّات التي صممتها إيثار سفيان، ونفذها عامر إدريس، كلها عناصر شكَّلت مجتمعة سينوغرافيا مدهشة وديناميَّة تولد بين حين وآخر صوراً وحالاتٍ شعوريَّة مختلفة؛ ممَّا يؤكِّد أنَّ جميع هذه العناصر اشتُغِل عليها باحترافيَّة وتأنٍّ، ممَّا خلص كل عنصر منها من أيِّ شبهةٍ تكميليَّة زائدة يمكن التَّخلص والاستغناء منها دون أن يتأثَّر البناء الكلي للعرض، فرغم خلو الخشبة شبه التام من أغراض أو قطع ديكور، إلا أنَّ هذه العناصر، ولاسيَّما الفيديوهات والإضاءة التي نفَّذها طه أحمد، والكروغرافيَّة التَّعبيريَّة، إنَّما حقَّقت وأوجدت الجزيرة ببحرها وغموضها.

يضاف إلى هذه العناصر عنصر الأداء التَّمثيلي كواحد من رهانات العرض الجماليَّة، حيث وفّق فريق التَّمثيل في تقديم شخوص العرض في معظم الأوقات؛ ولاسيَّما الممثِّلة ناريمان التي نجحت في تقديم الفتاة المدللة والمحبوبة المتصارع عليها، وكان عاصم في دور السِّكِّير محافظاً أغلب الوقت على لزماته الصَّوتيَّة والحركيَّة. كذلك وفق كل من محمَّد يعقوب وعامر إدريس وأحمد حيدر في تقديم شخصيَّاتهم في الحالتين، حالاتهما المنفردة وحال كونهم جوقة، ضمن ذلك إيقاعاً منضبطاً ومتنامياً للعرض، ولو كانت هذه الشَّخصيَّات الثَّلاث مجتمعة شكَّلت طرفاً يستهدف بالأوامر وتتسلط عليه الشَّخصيَّة التي قدَّمها محمود طالب كقاهر ومتسلط، أقول إنَّ خطوط الحركة التي رسمها المخرج، وتوزيع كتلة الجوقة على خشبة المسرح بشكلٍ متقابلٍ في الغالب، إنَّما ساعد الممثل محمود في تقديم شخصيَّة المتسلط، إذ جعله التَّوزيع الحركي يمثِّل كتلةً مقابل كتلةِ الجوقة، يضاف لذلك اقتصاده في الإيماءات ودرجة ارتفاع الصَّوت مع تعبير للوجه صارم، وهو ما كان يستبدله بتعابير منكسرة وأطراف حانية كلما تودَّد للفتاة إيمان. أمَّا الممثِّلان تشيبوبي ونافع، فقد قدَّما شخصيَّتين بأداء كوميديٍّ راقٍ، نجحا عبره في انتزاع ضحكات الصَّالة.

وبما أنَّنا بصدد جماليَّات العرض لا بدَّ من الإشارة إلى عنصر الأزياء التي خدمت - بجانب الغرض الجماليِّ لها - غرضاً وظيفيَّاً يتعلق بالإحالة للعالم الإسفيري, فكانت بمثابة تأسيس لخدعة نهاية العرض، لأنَّ تصميمها خلا من أي إحالة لعالم البحر والسفن، فشخصيَّات العرض بتلك الأزياء لم تكن بحَّارةً أو قباطنةً بقدر ما هي شخصيَّات بأزياء غريبة وذات ألوان. عملت المصمِّمة على خلق هارمونيَّة وإيقاعٍ لها مريح للعين.

بقيت الإشادة المستحقَّة لفريق الموسيقى والغناء في هذا العرض، المكون من المبدعين موسى مهدي وريم الهادي، ومنفذ الموسيقى سعيد أدروب، فقد شكَّلوا فريقاً خلاقاً ضمن ألحاناً وغناءً طروباً وسلِساً، في الوقت نفسه ضمنوا لمصمِّم الرَّقصات التَّعبيريَّة إمكانيَّة خلق معادلٍ حركيٍّ وتشكيليٍّ لموسيقاهم وأغانيهم، فبقدر جمال موسيقى وغناء هذا الفريق، بقدر ما كان عنصراً أصيلاً في نسيج وبناء العرض وحكايته.

الخلاصة

بنتيجة المتعة البصريَّة التي حقَّقها لمشاهديه هذا العرض، نخلص إلى أنَّ الذَّكاء الاصطناعي هو خطرٌ محتملٌ بمقدار ما هو يُمثِّل فرصاً لتطوُّر الفنون عموماً والمسرح تحديداً، فالفيصل بين خطره وفرصه هو الحفاظ على بشريَّة وآدميَّة المسرح كفنٍّ يقدم هنا والآن، بمعنى أن تكون اليد العليا للإنسان في علاقته بالميديا بما فيها الذَّكاء الاصطناعي.

محمود أبو طالب، هو فنان متعدد المواهب، يجمع بين الإخراج والكتابة المسرحية وصناعة المحتوى، مع تركيز خاص على التراث السوداني ولهجاته. وهو عضو ومؤسس لجماعة الرَّصيف المسرحيَّة، أخرج للمسرح العديد من الأعمال منها: «على حدود الأزمنة»، و«الليلة الوقفة»، و«بارقة أمل»، و«هيدا»، و«صندوق الأحلام»، و«جزيرة السقنقور».

«ويندوز ف».. فرجة تسائل سيطرة الروبوت على الإنسان

قدمت مسرحيَّة «ويندوز ف»، تأليف وإخراج الفنان المغربي أمين الساهل، في قاعة «باحنيني» في الرباط أخيراً. شارك في بطولتها الممثلون: أمين بلمعزة، وقدس جندول، وذكرى بنويس، ورجاء بوهامي. كانت السينوغرافيا من توقيع عز الدين أكا، والأزياء فاطمة هموشة.

عادل قريب
باحث وناقد ثقافي من المغرب

كيف يصير الإنسان عبداً للتقنية والآلة التي هو صانعها، والمفروض أن يكون عالماً بميكانيزماتها؟ إن عرض «ويندوز ف» يرحل بنا نحو عوالم مستقبليَّة، حيث ستعاقب «الروبوتات» الإنسان وتتحكم في مصيره. هذا التحكم يقلب العلاقة رأساً على عقب، ولا يبقى أمام الإنسان إلا الخضوع لجبروت الآلة وقهرها، فهي لا تمتلك أي أحاسيس أو مشاعر ترفعها إلى مستوى يُحس ويشعر بما يشعر به الآخر، وهنا مكمن الخطورة. ولهذا، لا تتردد الآلة في إنزال العقاب به كلما خالف أمراً، ولعل ما عاشته الشخصيات الثلاث من قهر وتعذيب يعكس ذلك بوضوح.

يرفع المشهد الافتتاحي الستار عن ثلاث شخصيات نسائيَّة في سجن نسائي، يمارسن أنواعاً رياضيَّة مختلفة: التنس والملاكمة وكرة السلة. ومع توالي السرد الصادر عن الروبوت، نستشف أنهن ارتكبن جرائم مختلفة تتراوح بين القتل والتهريب والسرقة، ومن ثم يخضعن لعقوبة حبسيَّة تتباين مُددها من شخصيَّة لأخرى، تبعاً لطبيعة الجُرم المرتكب. غير أن اللافت للنظر أن المدة هنا لا ترتبط بالبعد الزمني في مستواه الطبيعي المألوف لدى الإنسان، ولكنه يتجاوز إلى زمن رقمي يتساوق وسياقات العصر وأبعاده التكنولوجيَّة. ولهذا، تأتي العقوبة هنا على شكل بطاريات مُحمّلة بمقدار معين من «الجيجات « (Giga)، وتنتهي بنفاد البطاريَّة. ومع تواتر الأحداث، تتضح معالم الجرائم المرتكبة وأسبابها.

حيوات

عبر عمليات الحكي، نقف عند كل من هاجر وسعيدة وسناء، نسوة عِشن حيوات مختلفة، فرضت عليهن في النهاية الضلوع في الجريمة ثم السجن. ولكن ما يرفع عنهن شبهة الجريمة هو عمليات السرد المبثوثة في ثنايا العرض المسرحي، حيث نستشف معها أنهن كُن ضحايا استغلال أو سوء معاملة. فسعيدة عانت الويلات مع أم غالَت في استفزازها وقدمتها لعريس يُعنّفها، فما كان من سعيدة إلا أن ثارت سعياً منها لاسترداد الصوت المقموع في دواخلها، فلم تتوانَ في مواجهة غطرسته بقتله والتنكيل بجثته، وهي الجريمة التي كانت كافية ليصدر في حقها حُكم بالسجن لمدة 25 جيجا. أما هاجر فلم تكن في منأى عن المساومات، فبدورها عاشت انهيار حلم المشاركة في بطولة عالميَّة للملاكمة بعد فوزها المستحق وتأهلها عن جدارة، غير أن يداً أخرى تسللت لتسحب منها نشوة الفوز والتأهل مطالبة إياها بالتنازل عن هذه المشاركة لصالح ملاكمة أخرى ذات نفوذ، وهو طلب لم تقوَ كل من المدربة أو هاجر على مواجهته، ليبدأ التفكير في مصير آخر يرفع عنها الحيف ويحقق آمالها، فكانت الهجرة بحراً الملجأ

الأخيــر للهروب من جحيــم وطن لا يُقــدّر كفاءاته. ولكن التخطيط لهــذه الهجرة كان أقرب ما يكــون إلى المكيدة، حيث ســتجد نفســها مع قــارب ليس لتهجير النــاس وإنما لتهريــب المخدرات، لينتهي بها المطاف في ســجن، بحُكم مُدته 6 جيجا. أما ســناء فحكايتها ترتبط بضعف شخصيتها وترددها في اتخاذ قرارات حاسمة في حياتها، وضع عاشت معه الويلات، لاســيما بعدما لم تُرزق بمولــود يُخفف عنها الحمل ويلجم أفواهاً ظلــت تنتظر المولود بدءاً من الزوج، الــذي ما فتئ يُذكرها بعُقرها. هذا الواقع حاولت أن تتحرر منه بأي وســيلة، فكان المستشــفى وجهتها مُتَنكّرة في زي طبيبة في محاولة يائســة منها لسرقة وليد، وهو الأمر الذي تنبهت إليه الممرضة المشــرفة على جناح الولادة لتستدعي الشرطة، التي ألقت عليها القبض لتُحكَم بتهمة سرقة رضيع بمدة سجن قدرها 3 جيجا.

عناصر

تَتدثّر مشــاهد العرض المتتالية بجملة من الرسائل التي تتــراوح بين السياســي والاجتماعي. وفــي خِضم القصص المُعلنة للشخصيات الثلاث، نقف عند الانتقاد اللاذع لجملة من الممارسات التي يتم فيها تغليب المصلحة الخاصة على العامة، وهو تغليب تضيع معه الحقوق، وتنهار بسببه الأحلام، وقــد كانت هاجــر نموذجاً لهذا النزوع فــي التعامل، بينما كشفت قصة ســناء عن واقعين اجتماعي وصحي مُزرِيَين، ممــا حمل بعض الانتقادات المُضمرة لهذين الواقعين جراء مــا يُعانيه الناس المرضى من إهمــال كبير يتم من خلاله الإجهاز على ما تبقى من كرامة الفرد.

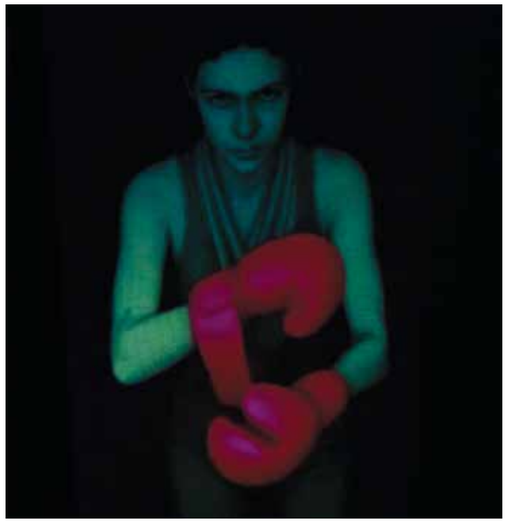
ومن أجل تمرير كل ذلك، تَوَسّل العرض المسرحي بجملة من العناصــر الجماليَّة، يأتي في مقدمتهــا الأداء التمثيلي المتميــز مــن قِبل الممثليــن، فقد وقفنا عنــد وعي حاذق بطبيعــة الأدوار المُســندة إليهم، وهو الوعي الذي ســاعد في انســجام الحركة فوق الركح مع ذات الممثل واستيعاب أبعادها الدلاليَّة بما يتماشــى وطبيعة الدور الذي يستدعي أحياناً تواشُــج جملة من المســتويات، تتراوح بين النفســي والعضلــي والإدراكي. يتضح ذلك فــي حرص الممثلين على تقديم أجود ما لديهــم على الرغم من تعدد الأدوار وتباين المواقــف الدراميَّة، وهو أمر لــم نُحس معه بأي إرباك في ســيرورة العرض، لاســيما أثناء الانتقال مــن دور إلى آخر. فقد تميز الأداء التمثيلي بالجودة والدقة في نقل العواطف والانفعــالات وتقمُص الأدوار بحرفيَّــة كبيرة. ولعل ما قدمه الممثل أمين بلمعــزة، يبرز ذلك بقوة، ففي انتقاله من دور الروبوت إلى أدوار أخرى، نلمس سلاســة في الأداء وإتقاناً لافتاً للدور، وهو أمر يُزكّيه لعبه دور الروبوت بشــكل كبير، الذي أبــان فيه عن تمكُّن جيد مــن دوره، لدرجة قد تصل بالذي لا يُشاهد العرض مشاهدة حيَّة إلى الظن بأن صوت الممثل عبارة عن تســجيل صوتي للآلة لا غير. ولهذا، نرى أن هــذا الأداء قد مدّ العرض بطاقــة جماليَّة انضافت إلى الأداء الباهــر من قِبــل الممثلات الثــلاث، اللائي تناوبن علــى تقديم جملة من الأدوار التي أســهمت في الرفع من قيمة العــرض فنياً وجمالياً. ومن ملامــح ذلك، اللجوء إلى مبدأ التغريب، وذلك بنزع وشــاح الأُلفة عن مظاهر نُحييها يومياً ووصمها بطابع الغرابة، ليتســنى للمتفرج التملّي فيها ومساءلتها فيما بعد.

ولعــل مــا تــم تقديمه مــن قضايــا اجتماعيَّة وفســاد ومحســوبيَّة، كلها أمور باتت مألوفــة، غير أن عرضها بهذه الصــورة يُخلخل وعي المتفرج ويُنبهــه إليها من جديد، لأن الفرجة تكشف ما لا يكشفه الواقع الحي.

مشهديات

ينهض العرض على سينوغرافيا متميزة تبلورت إخراجياً لتقدم لوحة إبداعيَّة رائقة، نستشف من خلالها ذلك الوعي العميق بالفضاء، وسيرورة بناء التصور عبر التفاعل الإيجابي بين كل من المخرج والسينوغراف، حيث تتناغم رُؤاهما - كل من المخرج والسينوغراف - لتقديم هذه اللوحة المشهديَّة. فعبر مشــاهد العرض المختلفة، ظل الاشتغال السينوغرافي حاضراً بقوة، من حيث قطع الديكور التي تباينت اختياراتها ووظائفهــا في آن، فمن مُعدات رياضيَّــة ترتبط برياضات بعينهــا (المضــرب، كرة ســلة...) إلى عناصر ســينوغرافيَّة ترتبط بالواقــع المعيش (مقلاة، طاجين، قنينة، ســرير...) إلى قوالب هندســيَّة أقرب ما تكون إلى المستطيلات، تتغير

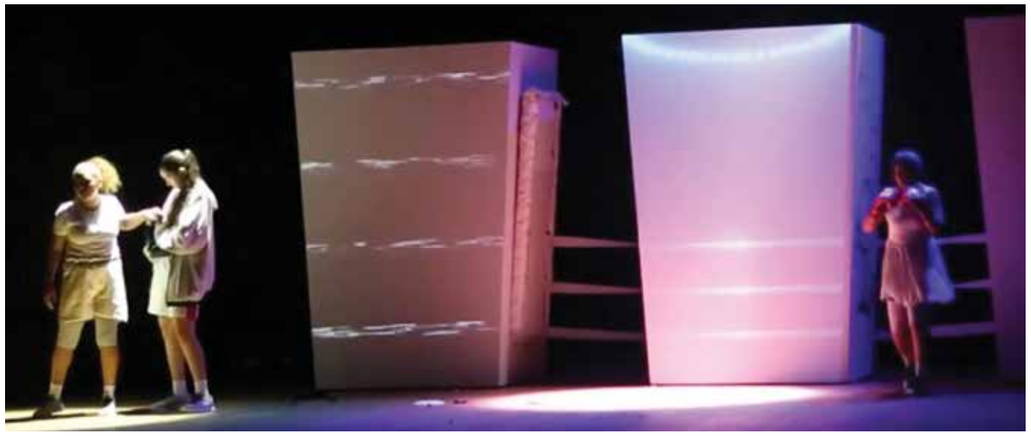
وظائفها تبعاً لطبيعة المشاهد، فهي تارة عبارة عن شاشات خلفيَّة تُبرز لنا أرقام السجينات وهويّاتهن ومُدد العقوبات، وتَسرد أمامنا أهم الوقائع التي أدت بهن إلى هذا المكان عبر تقنية الإسقاط المُرتَهنة إلى توظيف الحاسوب، بينما تتحول تارة أخرى إلى فضاء للسجن حيث يقضين عقوبتهن، وهي أحياناً مطبخ منزلي، ثم مَركَب للتهريب والهجرة غير الشرعيَّة. وهي تغييرات لا تخلو من أبعاد دلاليَّة عميقة تتواشج وطبيعة الرسالة التي يتغيا المخرج إيصالها، إضافة إلى برج مراقبة يطّلِع من خلاله الروبوت على سلوكيات السجينات وإنزال العقاب بهن بعد أي تصرف مُخالف للأوامر، وهو ما يضعنا أمام فضاء السجن بكل الدلالات التي قد تتبادر إلى ذهن المتلقي بمجرد ذكر المكان، مما يُولّد حقلاً مُعجمياً خاصاً يرتبط بالأسر والكرامة المهدورة في أبشع صورها. ولهذا، فالاستخدام السينوغرافي يتجاوز الأبعاد الفنيَّة والجماليَّة إلى خدمة المستوى التأويلي لهذه العناصر، ونحن نُدرك مع توالي مشاهد العرض أننا في انتقالنا من ديكور إلى آخر يتغير مجرى الحدث الدرامي والدلالات التي ينشدها.



إلى جانب ذلك، جاءت الملابس متساوقة وطبيعة الأدوار التي لعبها الممثلون، فبينما ظل اللباس الرياضي ملازماً للممثلات الثلاث، لكونه لباس العقوبة الحبسيَّة الدالّة على نوع من العقاب المُنزَل بالسجينة، نجد هذا اللباس يتنوع بتنوع المشاهد وسيرورة أحداث العرض، ولعل هذه السيرورة هي التي سَوّغت تغييره من لوحة إلى أخرى.

كان للإضاءة دورها البارز في تأثيث مشهديَّة العرض، وهي إضاءة تَأرجحت بين الأخضر، والأصفر، والأبيض، والأحمر، والأزرق، سَعَت في معظم الأحيان إلى تشخيص الحالات النفسيَّة للممثلين، وهو ما يُبرّر تبئيرها عليهم. فَعَبرها وقفنا عند لحظات الهدوء والغضب، الرحمة والعقاب، والحزن والفرح، والطمأنينة والخديعة. فقد عملت الإضاءة على كشف ما تمور به أعماق الشخصيات، بل تجاوزت ذلك إلى التَدثُّر بدلالات ترتبط بالبعد الزمني للعرض، ففي الانتقال من لوحة مسرحيَّة إلى أخرى نُدرك أهميَّة هذا البعد في الكشف عن سيرورة العرض، فمشهد الهجرة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالليل إذ لا نتصور مُهرّباً ومسؤولاً عن الهجرة السريَّة يشتغل نهاراً، وهذا ما كشفته الإضاءة في هذا المشهد المسرحي، كما كشفت الإضاءة البيضاء الناصعة عن فترات نهاريَّة من اليوم، فيما ظلت فترات أخرى مُبهمة لاسيما منها فترات التعذيب حيث لا تتضح الفترة الزمنيَّة التي تجري فيها الأحداث. وكل هذا يُعطي رؤية واضحة عن دور الإضاءة في العمل المسرحي، فهي تُسهم في «خلق الأجواء، وتجميل ما يُعرَض، واصطفاء أجزاء لتُشاهد أكثر، وحجب أشياء لترى أقل أو لئلا تُرى نهائياً».

أما المؤثرات الصوتيَّة فتأثيرها واضح على سيرورة العرض، فعَبرها وقفنا على ذلك الانتقال في الزمان والمكان، بل وفي الانفعالات والحالات النفسيَّة، إذ جاءت هذه المؤثرات كخلفيَّة مُتممة لحوار الشخصيات وأضفَت بُعداً جمالياً خلّاقاً على العرض، وكانت مُختصَرة في معظم فترات العرض للمنطوق من القول. فصافرة إنذار الشرطة



وصافرة إنذار الإسعاف وجرس إنذار السجن وصوت وضع القيود أثناء عمليات الاعتقال وصوت هدير موج البحر، ومؤثرات صوتيَّة أخرى، فضلاً عن وظيفتها الإيهاميَّة، تأتي لترفع من المنسوب الجمالي للعرض، وهو ما يؤكد أهميتها باعتبارها مُكوّناً مشاركاً في جماليَّة الإخراج وليست «ببساطة مجرد ديكورات تزيينيَّة وإضافيَّة، مُسلية أو مُبهرة».

خاتمة

إن «ويندوز ف» عرض اجتمعت فيه الرؤية الإخراجيَّة المُتبصّرة مع الأداء التمثيلي المتميز والسينوغرافيا النابضة بالجمال، وهي كلها رُؤى أسهمت في تقديم عرض ماتع يجذب المتفرج ويدفعه إلى التماهي معه إلى أبعد حد، وإن ظل هذا العرض ينهض في شق منه على البعد التناصي القائم على الاستفادة من بعض التجارب السابقة سواء اتصل الأمر بالبعد السردي القائم على حكايات ثلاث، حيث تحاول كل شخصيَّة استحضار الأسباب التي أدت بها إلى السجن، وهذا المنحى السردي من العلامات المميزة للمسرح المغربي المعاصر، أو بالبعد السينوغرافي القائم على استغلال الأشكال الهندسيَّة لِما تتميز به من مرونة تفتح أمام الممثل فضاء أرحب للعب والتحرك، وهو توجه سينوغرافي لافت في مسرحنا اليوم.

أحمد أمين الساهل هو مخرج ومؤلف مسرحي شاب من المغرب، تخرج في المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، ويتابع حالياً دراسته العليا بفرنسا في مجال الإخراج. حقق الساهل حضوراً لافتاً في الفترة الأخيرة من خلال أول عرضين له على المستوى الاحترافي، إذ توج بجوائز عدة عن مسرحيته الأولى «بيرندا» وهي مشروع تخرجه في المعهد المسرحي، حين قدمها في مهرجانين محليين، قبل أن يتوج عبرها بالجائزة الكبرى لمهرجان الأردن المسرحي (2022)، كما فاز بأبرز جوائز مهرجان المسرح الوطني في المغرب الذي نظم في ديسمبر (2023) عن مسرحيته الثانية «لافيكتوريا»، وفاز في نوفمبر الماضي بالجائزة الكبرى في المهرجان الوطني للمسرح المغربي عن مسرحيته «أدناس».

المسرح مختبر الحقيقة

كمال الشيحاوي
كاتب وناقد ثقافي من تونس

نبرة «الاعتراف»، العوالم الداخليَّة، التمزقات التي لا تُرى، التداعيات الحرّة، التوتّر بين المعقول واللاّمعقول... كلّ هذه العناصر التي تميز ما يتلفّظ به المضطرب نفسياً تمارس إغراءً كبيراً على كتّاب الدّراما بمختلف أشكالها، بمن في ذلك الكتّاب والمخرجون المسرحيون. وقد لاحظنا أثر ذلك على الساحة التونسيَّة بصورة لافتة في السنوات الأخيرة. وإن كشفت هذه الموجة في بعض تجاربها عن عمق وجرأة – اصطدمت في تجارب أخرى بنزوع نحو الاستسهال، حيث تحوّل الاضطراب النفسي إلى شماعة لتبرير غياب البنية الدراميَّة المُحكَمة، وذريعة للانفلات السردي واعتباطيَّة المعنى.

تطرح هذه النزعة عدداً من الأسئلة المشروعة: فهل نتعاطى مع الاضطراب النفسي باعتباره فناً أم تشخيصاً؟ وهل يحقّ للمسرح أن يجعل من الألم موضوعاً للفرجة دون أن يقع في فخّ الاستغلال أو التسطيح والابتذال وحتّى «التنمّر» (غير المقصود)؟

يتعيّن في هذا السّياق الخاص بالتجربة المسرحيَّة في تونس العودة إلى التجارب الرائدة التي رسمت الطريق بصرامة وعمق، على غرار مسرح الفاضل الجعايبي وجليلة بكّار، اللذين اشتغلا على العطب النفسي في سياق اجتماعي وسياسي دون أن يسمحا بانهيار البنية أو اختلاط الإنشاء الفني بثرثرة الاعتراف الخام. فالجعايبي كان من أوائل الذين أنصتوا لجنون المجتمع في مسرحيته المفصليَّة «جنون» (2000) التي جعلت العيادة فضاءً سياسياً، والخطاب «العلاجي» آلة انضباط وكشف. وقد استمرّ ذلك في أعمال مهمة مثل «خوف» و«عنف» و«مارتير»، وتواصل إلى «آخر البحر»، حيث عمّق رؤيته لهشاشة الفرد أمام انكسارات الحلم الجماعي، محلياً وعربياً، مُقرّاً بأن المرض ليس حالة فرديَّة، بل تعبير مكثّف عن انكسار العالم، وبأن الألم النفسي خاصة ليس مادّة مجانيَّة، بل مسؤوليَّة فكريَّة وجماليَّة.

وقد تجلّى تأثير الجعايبي الإيجابي في أعمال بعض عناصر الجيل الجديد من المسرحيين التونسيين، ومن ذلك مسرحيَّة «حلمت بيك البارح» للبنى مليكة (إنتاج سنة 2024)، (التي اشتغلت ممثلة في عدد من مسرحيات الجعايبي المذكورة سلفاً). فالعرض يمسك بالخيط الذي شدّه الجعايبي في «جنون» باعتبار البحث عن «المرض» ليس داخل الرأس فقط، بل في النسيج الاجتماعي. وقد رأينا خلال هذا العمل كيف تتفتت الحكاية إلى كتل ضوئيَّة وجسديَّة، وتنهض الأمومة أيقونة رمزيَّة تُستعاد عبر الطفولة والحرب والخوف الأول. لم يقدّم عرض «حلمت بك البارح» «مريضاً»، بل قدّم مجتمعاً يتذكّر صدماته. ولم يستند في بناء ذلك إلى سرديَّة علاجيَّة أو سرد خطّي، بل إلى تداعيات الأحلام ومساءلة الأمومة والذاكرة وأثر العنف الجَمعي في تشكيل النفس الحديثة، وهو ما مكّنه من تجاوز فخ تشخيص المرض ليطرح سؤالاً أعمق: هل العنف في مجتمعاتنا حالة نفسيَّة فرديَّة أم شكل من أشكال العدوى الحضاريَّة؟

كما تجلّى هذا التأثير الإيجابي أيضاً في مسرحيَّة «بلا عنوان» لمروى المناعي (إنتاج سنة 2023)، التي لم تعتمد في عملها على مسار علاجي تقليدي، بل عوّلت على جسد يرتجّ، يتشنج، يتفتت في بياض الفضاء. وقد كان البياض في ذلك العمل قاسياً، أشبه بجدران مستشفى نفسي، بل أشدّ قساوة لأنه يستدعي طفولة ومجتمعاً وعلاقات مُحمّلة بالعنف الخفي. وقد نجح العرض في تحويل المرض إلى خطاب مقاومة نسوي؛ فالمرأة هنا لا تُعالج بقدر ما تكشف بنية مجتمع ينتج الاكتئاب ويطالب بالصمت. ولذلك لم تكن «سارة» بطلة المسرحيَّة موضوع علاج، بل فاعلة مقاومة تصرخ ضد نظام رمزي يريد للمرأة أن تكون قويَّة بلا وجع.

هكذا نجحت كلّ من لبنى مليكي ومروى المناعي في صياغة عملين مسرحيين بنزوع نسوي يفكّك بنية المرض النفسي من داخل التركيبة الاجتماعيَّة والنفسيَّة والسياسيَّة والحضاريَّة المعطوبة، ويسهم في تحرير المرأة والرّجل دون طلب عطف أو عزاء.

ومقابل هذه الأعمال التي تعاطت جدّياً في تقديرنا مع خطاب الاضطراب النفسي/المرَضي، فقد خرج معز القديري في مسرحيَّة «9» (تسعة) (إنتاج سنة 2025) عن حدود وضوابط المعالجة الدّراميَّة في رأينا، وحوّل العرض إلى فانتازيا منفلتة مزجت بين الاضطراب النفسي والقلق الوجودي دون إدراك لاختلافهما الجوهري. ذلك أنّ قضايا الوجود والموت والفناء إشكاليات فلسفيَّة عميقة ومعقّدة، ومن غير المناسب في تقديرنا ربطها بالاضطراب النفسي أو وضعها في سياقه المرضي حتّى وإن استخدمها المضطرب في ملفوظه بشكل اعتباطي، ذلك أنّه في الغالب (كما يؤكّد المختصون في الطب النفسي) فإن المريض غير مدرك تماماً لمعانيها ودلالاتها، وهو ما لم يضعه المخرج وكاتب النص في الاعتبار عند الكتابة.

لقد استهوت القديري فكرة قدرة الإنسان على مواجهة الفناء والخراب، وهو مشغل فلسفي وجودي لا يقدر عليه إلا من يملك صلابة نفسيَّة وذهنيَّة عالية، ولا يمكن أن يجرؤ عليه من هم على هشاشة نفسيَّة كبيرة، ونقصد بذلك المضطرب نفسياً. (وهذا الطرح في غاية الخطورة في تقديرنا ويذكّرنا بما يمارسه مشاهير ما يُعرف بـ«موضة التنمية البشريَّة» الذين يمارسون تعسّفاً كبيراً على المرضى والمكتئبين حين يقولون لهم بكلّ بساطة واستسهال إن المقاومة والسعادة قرار، هكذا؟).

لقد تعامل عرض «تسعة» مع المرض لا كحالة تشخيصيَّة، بل كتجربة وجوديَّة حيث الإنسان مهدد بالانفصال عن ذاته، وبالعيش خارج جسده. وهذا اختيار في تقديرنا غير مناسب تماماً، ذلك أن منح المرض النفسي بعداً ميتافيزيقياً وفلسفياً يُلغي طبيعته الإنسانيَّة والإكلينيكيَّة. وقد وقع المخرج عبدالقادر بن سعيد في المشكل نفسه تقريباً في عمله المسرحي «على وجه الخطأ» (إنتاج سنة 2025) حين لعب على المرايا والتشابهات الاعتباطيَّة التي يمكن أن تنشأ بين الطبيب والمضطرب نفسياً، وهو ما أدخل العرض في متاهة دلاليَّة، لا خيط يربط بين مكوّناتها التي جاءت مبعثرة، ولا شيء يبرّرها سوى أنّها ناتجة عن أرواح ونفوس مضطربة في علاقتها بالأبوة والحب والفقدان والعجز.

إن تحويل الركح إلى عيادة مفتوحة وإدانة البناء العلاجي ذاته بوصفه سلطة معرفة تقليديَّة دون تقديم حجج قويَّة على ذلك في الكتابة الركحيَّة، وجعل الطبيب مجرّد مدرس يضع كل مريض في قالب مدرسي، وتقديم الجنون بوصفه صرخة مقابل صمت العالم؛ يُلغي الحقيقة الإكلينيكيَّة لهذا المرض الخطير، وهو ما أخلّ جوهرياً بالعمل. ولم يكن المخرج والممثل نعمان حمدة بعيداً عن هذا التوجّه في عمله «سقوط حرّ» (إنتاج سنة 2025) حيث جعل من التداعي الحرّ تقنية سرديَّة لتبرير توارد الخواطر والحوادث والخطابات والأخبار المتباعدة، وأفرط في ذلك حتّى تحوّل العمل في أطوار كثيرة إلى خطابات مباشرة وفجّة. وظهر الجنون ليس تشخيصاً، بل عرض لجروح لا تشفى، وفرصة كاثارسيس/تطهير مؤقتة. والتقدير الخاطئ قائم في تقديرنا حين يصبح البوح المنفلت بديلاً عن البناء، ويصير المرض قناعاً لغياب الدراماتورجيا.

لقد وضع الفاضل الجعايبي معياراً مبكّراً كما بيّنا في بداية هذه المقالة، أساسه أنّه حين نُدخل المضطرب نفسياً إلى المسرح، فإننا نفعل ذلك لنفهم المجتمع لا لنشفق على الفرد. وقد تبيّن لنا في هذه القراءة المكثّفة لهذه النماذج أن استعادة المسرحيين لهذه التيمة كان مختلفاً بين من نجح لأنه فهم أن الاضطراب والمرض النفسي ليس عطباً، بل لغة أخرى للوجود، ومن تعثّر لأنه نسي أنّ الألم ليس مؤثراً بصرياً، بل فاجعة أخلاقيَّة يجب احترامها.

ليس المطلوب من المسرح أن يتحوّل إلى ملحق بالطب النفسي، ولا أن يرتدي معطف الطبيب الأبيض. لكنه، في المقابل، لا يستطيع استخدام الاضطراب النفسي ذريعةً مجانيَّة لكسر الشكل، أو مستودعاً للعواطف العارية دون هندسة جماليَّة. واللّعب في منطقة المرض النفسي هو لعب على حافة الهاوية: فإمّا كشف للحقيقة أو سقوط في الشفقة والشعارات. والمسرح، كما يقول آرتو، ليس حقلاً للاستعطاف، بل مختبرٌ للحقيقة. ومن يقترب من الألم دون احترام منطقه، يخون الفن والإنسان معاً.

القاهرة.. نافذة الضوء

منذ بلغت سن دخول الجامعة، وأنا أسافر وحدي بلا خوف حقيقي. كانت المطارات -بالنسبة لي- دائماً مساحات اعتياد: ضوء أبيض بارد، وحقائب تنزلق على الأرض، وخطوات تتكرر، وسماء أعرفها جيداً. كنت قد أخذت قراراً متأخراً بالموافقة على المشاركة في ندوة مهمة في مهرجان إيزيس الدولي لمسرح المرأة بالقاهرة؛ والقاهرة - لمن يعرفني - هي وجهتي المفضلة والمعتادة، حتى بِتُّ أشعر فيها أنني أنتقل إلى مكان أحبه، ولا أحسبه سفراً من دولة إلى أخرى.

الزهراء منصور
باحثة وناقدة مسرحية من البحرين

وكثيراً ما أسافر وحيدة لغرض يخص المسرح، أو للتنفس بعيداً عن روتين الحياة المنضبط أكثر من اللازم. كنت أظن أنني تجاوزت كل احتمالات القلق، وأن علاقتي بالسفر علاقة ثقة لا تهتز. لكن في تلك الليلة، أدركت أن الحياة لا تحتاج إلى أكثر من لحظة صغيرة كي تكشف لنا هشاشتنا الحقيقيَّة؛ تلك التي نخبّئها خلف ادعاءات السيطرة، وتصدير فكرة الهدوء للآخرين.

اخترت رحلة منتصف الليل بحثاً عن الهدوء، وكسباً ليوم جديد بالكامل. أقلعت الطائرة بسلام. نصف ساعة كفيل بأن يثقل العيون المعتادة على النوم بالليل، قبل أن يقطع صوت الطيار كل شيء: «هناك خلل.. سنعود إلى مطار البحرين». جملة قصيرة ومقتضبة لا تمنح طمأنينة، محمولة على نبرة يعرف قائلها جيداً أنها ستغيّر حرارة القلوب في دقائق. التفتُّ فلم أرَ وقع الجملة على الآخرين بشكل واضح. لم يكن الخوف صاخباً؛ كان عميقاً ومتدرِّجاً، يشبه غوصاً مفاجئاً داخل الذات. في تلك الساعة والنصف من العودة، بينما كانت الطائرة تشقّ الظلام ببطء، كان رأسي يعجّ

بأسئلة وجوديَّة لم أمنحها وقتاً من قبل: معنى الموت حين يأتي بلا تمهيد، برغم حزني الدفين على شقيقتي ووالدي اللذين فقدتهما بالتتابع، وكنت أظن قبلها أن الموت ما زال بعيداً عنا؛ أو فكرة أن النهاية يمكن أن تحدث بين غرباء. كيف يمكن للحياة أن تكون دقيقة ومعلّقة بهذا الشكل؟! أين سيكون مصيرنا في هذا الظلام؟ بحر أم صحراء؟ هل ثمة أمل في النجاة، فيما لو حصل سقوط لا نتمناه حقاً؟ وهل يعني هذا القلق المستسلم في داخلي أنها آخر الدقائق في أعمارنا؟ ماذا لو مُنحنا أعماراً جديدة؟ كيف يمكن أن نعيد النظر في خطايانا؟ وما هو مفهوم الخطيئة أصلاً؟ وهل يقع الغفران لمن آذاك متعمداً ضمنها؟

كانت عاصفة التساؤلات تدور في ذهني بقوة وسط هذا السكون المطبق، والإنارة الخفيفة في الطائرة. فتحت عيني لألتفت إلى الفتاة بجانبي، التي تراقب خريطة العودة على الشاشة. لم نتحدث أول الرحلة، لكن في مثل هذه اللحظات يصبح الصمت عبئاً. بادرتها بكلمة صغيرة، ثم امتدّت بيننا

محادثة صنعت رابطاً حقيقياً وسط خوفٍ معلّق. كانت نور، طبيبة أسنان بحرينيَّة، تسافر لإكمال دراستها العليا في جامعة عين شمس؛ الجامعة نفسها التي أكملتُ فيها الدكتوراه. وسط ذلك الارتباك، شعرت أنها علامة صغيرة على أن العناية الإلهيَّة ما زالت تتخلل التفاصيل.

أخيراً، هبطنا بسلام، لكن الهبوط بدا كأنَّه عودة من نقطة بعيدة جداً. أعلنت شركة الطيران أننا سننتظر حتى التاسعة صباحاً للرحلة البديلة. قضيت تلك الساعات أنا ونور معاً؛ نتحادث، ونراقب الصالة، ونستعيد هدوءنا. وفي الزاوية الأخرى من المكان كان فريق رياضي كامل قد قَدِم من شنغهاي. كانوا على متن رحلتنا التي ستقلهم إلى وجهته الأخيرة. رحلتهم بالطبع كانت أطول، وأثقل، وأقسى من رحلتنا. بدونا أمامهم مرفهين حين أدركنا امتيازاتنا بوضوح لم نكن نراه قبل لحظات.

هذه التجربة، برغم قصرها، كانت عبوراً غير مرئي، من الوهم إلى الحقيقة، من الادعاء إلى الاعتراف، ومن فكرة أننا محميون دائماً، إلى إدراك أن الحماية ليست ثابتة، وأن قوة الإنسان لا تُقاس بقدرته على تجنّب الخوف، بل بقدرته على النظر إليه دون أن يسقط.

وعندما أخذت مكاني في ندوة «كيف نفذن من الحائط الشفاف؟»، أدركت أن الحائط الذي خضته تلك الليلة لم يكن اجتماعياً أو مؤسساتياً أو مهنياً، لقد كان حائطاً داخلياً، حاجزاً صامتاً بيني وبين ذاتي. تجربة الطائرة لم تكن مجرد خللٍ تقني؛ كانت لحظة شقّ في هذا الجدار، لحظة مواجهة حقيقيَّة مع خوفي الذي لم أعترف به من قبل، مع هشاشةٍ حاولت دائماً أن أغطيها بانشغالات يوميَّة، ومنجزات أسعد بها، ولو على نحو شخصي. نزولي من تلك التجربة كان هو «النفاذ»، نفاذ من الحائط الشفاف داخل النفس، من فكرة أننا أقوى مما نشعر، ومن الوهم بأن الطريق دائماً مستوٍ وآمن. لقد خرجتُ من تلك الليلة بوعي مختلف: أن النجاة ليست فقط أن تهبط الطائرة، بل أن تهبط أنت أيضاً إلى نفسك، أكثر صدقاً، وأكثر قرباً، وأكثر استعداداً لعبور الجدران التي لا يراها سواك.

حين جلستُ إلى جانب مجموعة من المبدعات العربيات على مائدة «كيف نفذن من الحائط الشفاف؟» ضمن مهرجان إيزيس الدولي لمسرح المرأة، شعرتُ بأنني لا أشارك في نقاش عابر، بل أعيش لحظة مواجهة مع التاريخ الشخصي والجماعي معاً. لم تكن الندوة مناسبة

من فعاليات الدورة الثالثة لمهرجان إيزيس لمسرح المرأة

لعرض قصص النجاح فقط، بل مساحة لكشف ما نخفيه عادةً خلف عبارات القوة والإنجاز: هشاشتنا الأولى، وبدايات الشك، وصراعاتنا مع تلك الجدران التي لا نراها.. الجدران التي قد لا تمنع خطواتنا بشكل مباشر، لكنها تُبطئها، وتُثقلها، وتدفعنا إلى إعادة التفكير في كل خطوة قبل أن نخطوها.

في الدعوة التي تلقيتها لندوة المهرجان، كتبت فيها الصديقة رشا عبدالمنعم أن عنوان الندوة مستقى من كتاب «المرأة الثالثة» لجيل ليبوفسكي، والترجمة لدينا مندور، الصادر عن المركز القومي للترجمة؛ سمّى المؤلف تلك المعوقات بـ «الحاجز الشفاف»، والمقصود بها الأعراف الضمنيَّة التي تحدد المساحات المسموح للنساء التحرك داخلها، أو الترقي إليها، بينما لا توجد لوائح ولا قوانين صريحة تمنع ذلك. الفكرة لا تشير إلى الرفض المطلق؛ وإنما إلى تفاصيل بينيَّة لا يلتفت إليها أحد في الغالب.

رشا أيضاً هي التي أدارت الجلسة التي اختارت ضيفاتها بعناية، رغبة في تنوع السرد، والبيئة، والتجربة، وافتتحت الحديث بفكرة لامستني بشكل شخصي: «المرأة العربيَّة عنيدة؛ بالمعنى الجميل، بمعنى الإصرار».

كانت تلك الجملة مدخلاً مناسباً للتفكير في معنى الإصرار حين يتقاطع مع الفن، ومع المسرح تحديداً. فالفنانة العربيَّة لا تأتي إلى المسرح من أرض مستوية؛ هي تأتي عادة من بيئة تحتاج كل خطوة فيها إلى مرافعة، وكل رغبة إلى تبرير، وكل حلم إلى معركة صغيرة أو كبيرة. وهذا ما جعلني أرى أن الحائط الشفاف ليس استعارة بعيدة، بل توصيف دقيق لواقع نعيش تفاصيله يومياً: حواجز لا تُعلن نفسها حواجز، لكنها تقف بين المرأة ومشروعها الإبداعي في أكثر اللحظات حساسيَّة. في تلك اللحظة، أدركتُ أن تجاربنا - رغم اختلاف الدول والطبقات والتقاليد - تتشابه بطريقة مذهلة. كل امرأة في القاعة جاءت بقصتها الخاصة، لكن كل القصص كانت تتقاطع عند النقطة نفسها: حلم يُختبَر، وقرار يُقاوَم، وأسرة تتوجس، ومجتمع يراقب، ونظرة جاهزة تصدر الحكم قبل أن تُتاح الفرصة للفهم.

كانت رشا تمنح الفرصة للحديث أثناء الندوة في سياق أبجدي. وحين جاء دوري، كان عليَّ الالتزام بالوقت الذي تشاركني فيه إحدى عشرة مسرحيَّة أخرى من الوطن العربي، أنا الخليجيَّة الوحيدة بينهن، وذهلت لتشابه تفاصيل البدايات – خصوصاً - بيننا.

عدت بذاكرتي إلى اللحظة التي أخبرتُ فيها أسرتي برغبتي في دراسة المسرح، وتحديداً مجال النقد والدراما. كنت أعرف أن ردّ الفعل لن يكون رافضاً بالكامل. فأسرتي متفتحة فكرياً - بشكل نسبي - ولكنني كنت أدرك أيضاً حدود هذا الانفتاح داخل مجتمع محافظ بطبيعته. لم يكن الرفض

صريحـاً، بقدر ما كان قائماً على القلق من صورة المجتمع، ومـن طبيعة هذا المجال، وماذا يعني أن تدرس فتاة شـابة المسرح وتدخل فضاءه.

كان عليّ أن أقنع، وأن أوضح، وأن أشرح مرة بعد أخرى لماذا اختار قلبي هذا الطريق. وفي النهاية، قبلت أسـرتي، بدعـم لا أنسـاه من أخوالـي، ليس فقط لأننـي أصررت، بـل لأن الحلم أظهر جديتـه. ومع تفوقي منـذ امتحانات القبول، وفي السـنوات الدراسيَّة، وشغفي الواضح، تحولت تلك المسـافة بيني وبينهم إلى جسـر متين. واليوم، حين أسـتعيد المسار، أجد أن البطء الذي رافق خطواتي الأولى لم يكـن عيباً، بل فضيلـة علّمتني أن النجـاح في الفنون لا يولـد فجأة، بل يتكـوّن طبقة فوق طبقـة، ومعرفة فوق معرفـة، وثقة فوق أخـرى. لقد جعلني ذلـك البطء أرتبط بالمسـرح ارتباطاً عضوياً: أقرأه، وأحلله، وأتفحصه كإطار لفهم الإنسـان والعالم، وليس سـاحة للعروض فقط. وهذا ما جعل تجربتي مختلفة؛ لأنني لم أدخل المسرح من بوابة التمثيـل أو الإخراج، بل من بوابة النقد: البوابة التي تحتاج إلى مضاعف من الجهد لإثبات حضورها.

ما أثّـر فيّ خلال الندوة، أن الحائط الشـفاف لم يكن واحداً، بل كان يتخذ أشـكالاً متعددة بحسب القصص التي روتهـا إناثها. حين تحدثـت الفنانة اللبنانيَّـة حنان الحاج علـي عن ثقل النظرة التي تضع المرأة المبدعة داخل إطار أخلاقي جاهز، وكيف اسـتخدمت الحجاب، برغم أنه ليس بدافع ديني، بل أداةً لتغيير هذه النظرة، كشفت تجربتها عن مجتمـع يحاكم الفنانة قبل أن يسـمع صوتها. أما المخرجة التونسيَّة چيهان إسماعيل، فقد تحدثت عن تونس، بلد الريادة في حقوق المرأة، وكيف لا ينعكس هذا التقدم تشريعياً على الوعي الشـعبي في كثير من الأحيان. كانت شهادتها درساً في أن الحريَّة الرسـميَّة لا تكفـي إذا كان المجتمع ما زال يرفـض وجود امرأة في المجال الفنـي. والناقدة المصريَّة مايسة زكي تحدثت عن «القهرة» بوصفها خبرة مشتركة بعد سـماعها الشـهادات قبلها، مؤكدة أن القهر ليس حكراً على النسـاء فقط، لكنه يأخذ شـكلاً أكثر عنفاً عندما يُوجَّه إلى امرأة تقف على المسـرح؛ لأن مجرد وقوفها هناك هو تحدٍّ صريح لموروث طويل.

لكن للحق، لم تكن كل الشهادات على هذا النمط نفسه. كانت هنـاك ثلاث ممثلات معروفات: سـلوى محمد علي، ووفـاء الحكيم، ومنـى هلا، كانت أوجـه البدايات عندهن مختلفـة، ذلك أنهن خرجن من أسـر تعد التمثيل مهنة مثل المهن الأخرى، وكان دخولهن المجال يسيراً، لكن معاناتهن تكمن في الفرص المتاحة لهن مقارنة بآخرين أو أخريات، أو فـي قوانيـن التنميط القاسـية، والحكم المسـبق على المظهر الخارجي، أو ملامح الوجه، أو طبيعة الشخصيَّة، مما يحدد الأدوار التـي تُعرَض عليهن؛ خاصة حين تُقدم أدواراً بسمات معينة للمرة الأولى، فتصبح تلك الأدوار مثل الوصمة التي تدفـع المخرجين لتقديم أدوار شـبيهة ومكررة، وهنا تتقلص الخيارات، بينما تتسـع الهـوة بين ما تريده الفنانة، وما يُفرض عليها.

كل شـهادة من هذه الشـهادات أضاءت وجهـاً جديداً للحائط الشـفاف: حائط من الأحكام، من الصور الجاهزة، مـن الخوف، مـن التاريخ العائلي، من تاريخ الفن نفسـه. لكن حين تتقاطع المسارات، تتشكل الرؤية. وخلال الاستماع لـكل تلك القصص، كنت أرى نفسـي في بعـض تفاصيلها، وأختلـف معها في أخرى، لكنني كنت ألتقي معها في الفكرة الكبرى: نحن لا نكسر حائطاً واحداً، بل سلسلة من الحوائط الصغيرة، الدقيقة، غير المرئيَّة، التي تتجمع حولنا مثل هواء ثقيل. ويمكنني القول بثقة إن الجلسـة كانت مسـاحة لرسم

خريطة الألم والتجاوز التي كتبتها النساء بأنفسهن، كلٌّ وفق معطيات بيئتها ولغتها الخاصة.

خرجتُ من الندوة وأنا أحمل ثلاثة اسـتنتاجات أساسيَّة: أولها أن الحائط الشـفاف ليس عـدواً خارجياً فقط، بل هو موجود في الداخل أيضاً: في مخاوفنا، وفي تربيتنا الأولى، وفي توقعاتنا المسبقة عن أنفسنا، وعن حدودنا. الأمر الآخر هو أن كسـر هذا الحائط لا يكون بضربـة واحدة، بل عبر مسـار طويل من التراكم: معرفـة، وتفوق، وهدوء وإصرار، ربمـا ذلك هو «العناد» الذي ذكرته رشـا. وأخيراً: الفن هو الأداة الأعمق للنفاذ من هذا الحائط، وفي المسرح تحديداً؛ لأنـه فن الكشـف عن الذات/ الجسـد/ الصـوت/ الوعي/ الحقيقة. منصة المسرح تمنح المرأة قدرة على إعادة نفسها، بعيداً عن التوقعات المفروضة عليها.

وحتـى لا نظـن أنه هـم مجتمعاتنـا العربيَّة وحسـب، شـاهدت العرض المسرحي الإسـباني «هلينيا» بعد الندوة، عن أسـطورة هيلين طروادة؛ حيث تطرقـت بطلته لوصف يربـط الواقع بالعرض، عن حـالات مألوفة لنا في محيطنا العربـي، تُوقِع المرأة دائماً في موقع الاتهام، حتى بانعدام صلتهـا بالحدث. حينها أدركت أننا – بصفتنا إناثاً - لا نخرج من هذه التجـارب بلا ندوب، لكننا نخـرج وبنا قدرة أكبر على الرؤية. «الحائط الشـفاف» ليس قدراً ثابتاً؛ يمكن أن يتحـول إلى نافذة إذا أصررنا على إزاحة طبقاته، طبقة بعد أخرى، حتى يشفّ ويضيء.

تجذير مسرح الطفل

عبد الله زروال
كاتب من المغرب

التجذير الثقافي للطفل نعني به، على وجه التحديد، تثبيت قدميه في تربته الثقافيَّة الأصليَّة؛ لتحصينه، وحمايته من رياح المؤثرات الثقافيَّة العاتية التي قد تتهدد هذه الثقافة، تخطيطاً وقصداً، بالتهميش، والتشويه، بل وحتى الطمس والاقتلاع من الجذور؛ من خلال بث أفكار مشوشة مضللة تزعزع ثوابته الثقافيَّة، وتلهيه عن دينه وتاريخه وتراثه وقيمه.

ومن المعلوم أن مسؤوليَّة التجذير الثقافي مسؤوليَّة ملقاة، في المقام الأول، على عاتق الأسرة، بما هي الحاضنة الأولى التي تتشكل فيها الهويَّة الثقافيَّة للطفل؛ كما أنها منوطة بالمدرسة التي تدخل ضمن وظائفها التربويَّة الجوهريَّة وظيفة تعزيز ثقافة المجتمع بروافدها المتنوعة، وما تنطوي عليه من معارف وأفكار وقيم وميول واتجاهات وعادات. وإلى جانب مؤسستي الأسرة والمدرسة هناك مؤسسات ووسائط إعلاميَّة وثقافيَّة وفنيَّة عديدة يمكن أن تسهم بأدوار لا يستهان بها في رسالة التجذير الثقافي، ومنها المسرح الموجه للطفل؛ فما هي خصائصه المساعدة؟ وما هي آلياته المعتمدة؟ وما هي الضوابط التي ينبغي أن يأخذها بعين الاعتبار حتى يكون هذا التجذير سديداً وفعالاً ومتوازناً؟ هذه هي الأسئلة المحوريَّة التي سنحاول الإجابة عنها في هذا المقال بكل ما يقتضيه المقام من الدقة والتركيز.

الخصائص

إن مسرح الطفل مؤهل للاضطلاع بأدوار فعالة في مضمار التجذير الثقافي؛ لأنه وسيط فني شديد الاختلاف، بالغ التأثير، شديد الفعاليَّة، ويعزى ذلك كله إلى ما يتميز به من خصائص معرفيَّة وتربويَّة وجماليَّة، يمكن اختزالها في الجوانب التالية:

تكامل الوظائف: مسرح الطفل وسيط شامل متكامل؛ ذلك أنه يقرن الفائدة بالمتعة؛ فهو يستدرج الأطفال إلى التجاوب مع المحتوى الثقافي الذي يحمله، انطلاقاً من خلفيات تربويَّة واضحة المبدأ والمنهج والغاية، ويمرره بأسلوب شائق ينزع إلى التسلية والترويح، ولا ريب في أن تلاحم هذا الثالوث؛ أي الثقافي والتربوي والترفيهي في فرجة واحدة وموحدة، من شأنه أن يجعل عمليَّة التحصيل الثقافي المرغوب عمليَّة مرنة مستساغة جذابة، لا يجد فيها الطفل تعقيداً ولا نفوراً، ولا يشعر فيها برتابة ولا ملالة.

تعدد الوسائل: الفرجة المسرحيَّة الموجهة للطفل فرجة متعددة الأبعاد، مركبة العناصر، تنصهر في بوتقتها أشكال من التعبير متنوعة العلامات، من صوت وحركة وصورة وألوان ورسم؛ إنها ملتقى فنون عديدة، أو بتعبير آخر توليفة فنيَّة فريدة تجمع بين الموسيقى والرسم والرقص والتمثيل والكوريغرافيا، ناهيك عن فنون القول، ولقاء هذه الفنون كلها بما تتوسل به من وسائل تعبيريَّة مختلفة مصدر مهم لفاعليَّة المسرح الثقافيَّة.

مباشرة التفاعل: يتلقى الطفل الفرجة المسرحيَّة في مكان واحد هو المسرح، بصيغته الإيطاليَّة المعروفة، أو بصيغة أخرى بديلة تقوم مقامه، وفي زمان واحد محدود هو زمن العرض المسرحي الذي يستغرق في الغالب مدة زمنيَّة قد لا تتجاوز الساعة، ومع جمهور من الأطفال تتقارب فئاتهم العمريَّة، وتتباعد بيئاتهم الثقافيَّة، وتتفاوت طبقاتهم الاجتماعيَّة وقدراتهم العقليَّة، ويكون هذا التفاعل مباشراً حياً، تنشط فيه مختلف أبعاد شخصياتهم الحسيَّة والحركيَّة والعقليَّة والاجتماعيَّة والنفسيَّة، ويسهم هذا النشاط طبعاً في نموهم، هذا النمو الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بثقافة الطفل.

الآليات

تتبلور وظيفة التجذير الثقافي عبر وسيط المسرح من خلال عنصرين متلازمين يشكلان ثنائيَّة معروفة لدى المشتغلين بالمسرح، ألا وهي ثنائيَّة النص والعرض:

يقوم (النص) المسرحي على الحكاية التي تعد روح الدراما على حد تعبير «برتولد بريشت»، وسواء أكانت هذه الحكاية مأخوذة من الموروث الثقافي للطفل، أم مستوحاة من بيئته الثقافيَّة الراهنة، أم مقتبسة من بيئة ثقافيَّة متقاربة؛ فإنها تحمله على الانتقال إلى فضائها الزماني، والولوج إلى فضائها المكاني، والتفاعل مع أحداثها المتواترة المتوترة، وشخوصها المتحاورة المتصارعة، وبذلك يندمج تلقائياً في مناخها الثقافي العام.

وتتجسد الحكاية من خلال عناصر (العرض) المختلفة، وهي الديكور، والموسيقى التصويريَّة، والأغاني والأناشيد، والرقصات، والتمثيل، والأقنعة، والعرائس والدمى، والإضاءة، والإكسسوارات، ولا شك في أن هذا الجو المركب الساحر الذي يجمع بين الجامد والمتحرك، والسمعي والبصري، واللغوي وغير اللغوي، والعجيب والواقعي، والجاد والهازل، يساعد على التجسيد المشهدي للحكاية تجسيداً مفعماً بالإثارة والجاذبيَّة والتشويق؛ مما ييسر عمليَّة انخراط الطفل في النسيج الثقافي لهذه العناصر باعتبارها تجليات ثقافيَّة؛ ولأنها كذلك فهي محركة للتقبل، مستثيرة للنقد والمساءلة.

ونكتفي هنا بالإشارة إلى عنصر واحد من عناصر العرض المسرحي، وهو عنصر الملابس؛ فملابس شخصيات المسرحيَّة لا تحيل على البعد التاريخي، أو الطبقة الاجتماعيَّة فحسب، ولكنها تومئ أيضاً إلى ملمح من ملاح الشخصيَّة واختياراتها، فحين نجعل الطفل أمام شخصيتين، ولتكونا طفلين أحدهما يرتدي زياً تقليدياً، والآخر يرتدي ملابس مثيرة غير مألوفة في المجتمع، ويستهجنها الذوق الثقافي السائد، فإننا بذلك ندفعه إلى الملاحظة والمقارنة والتساؤل، ثم الاختيار، والاختيار جزء من شخصيَّة الإنسان، وهو اختيار ثقافي بالضرورة؛ والثقافة، بمعنى من المعاني، هي أسلوب حياة؛ علماً بأن بناء الطفل باختياراته لأسلوب حياته عمليَّة ثقافيَّة لا تخلو من فلسفة الكبار المضمرة في التنشئة الثقافيَّة.

الضوابط

إن المسرح حين يستهدف تجذير الأطفال في ثقافتهم، في جميع دوائرها، سواء أكانت المحليَّة أم الوطن أم الأمة؛ إنما يسعى من وراء ذلك إلى حفزهم على امتصاص هذه الثقافة وتمثلها، ودفعهم إلى الاعتداد بالانتساب إليها، وإبداء الاستعداد التام للتعريف بها، والدفاع عنها، والانتصار لها كلما دعت الضرورة إلى ذلك، لكن ذلك كله ينبغي أن يكون بمنتهى التوازن والرصانة، بحيث يقتضي الانطلاق من مجموعة من الاعتبارات، والالتزام بجملة من الضوابط حتى لا يزيغ عن الهدف.

والضوابط التي يجب التقيد بها بكل صرامة في المحتوى الثقافي للعروض المسرحيَّة الموجهة للأطفال بغاية الحفاظ على الهويَّة الثقافيَّة؛ يمكن حصرها في ضرورة ملاءمة المادة المقدمة لمستوى وعي الطفل العام بعيداً عن إشكالات الكبار المعقدة، وتأسيسها على قيم الحوار مع الثقافات الكونيَّة في إطار المشترك الإنساني. كما يجب أن يتعالى العرض عن التقريريَّة الساذجة والمواعظ الجافة المنفرة، وأن يتجنب النعرات والتعصب وكل ما من شأنه أن يغذي العداوات أو يدعو للانطواء على الأحقاد، ليكون المسرح محفزاً للذات، لا داعياً للسلبيَّة أو الانكفاء.

خاتمة

من الخلاصات المحوريَّة التي يمكن التأكيد عليها بناء على ما تقدم من الإضاءات، هي أن التجذير الثقافي لأطفالنا حاجة ملحة، وتشتد هذه الحاجة اليوم، وأكثر من أي وقت مضى؛ نظراً لما يشهده عصرنا من تحولات عميقة ومتسارعة في مجال الاتصال الثقافي؛ حيث أصبح أطفالنا، في ظل الاستخدام المفرط وغير المتحكم فيه للتكنولوجيا الحديثة للإعلام والاتصال، في مهب مؤثرات ثقافيَّة عديدة، فيها المفيد وفيها الضار، لذا كانت مسؤوليَّة التجذير الثقافي مسؤوليَّة جسيمة مشتركة ينبغي أن تتضافر في القيام بها جهود جميع الأطراف المعنيَّة بالتنشئة الثقافيَّة وفق أرضيَّة جامعة صلبة واضحة الآفاق.

وفي تقديرنا المتواضع، نرى أن المسرح المقدم للطفل، بما يتميز به من خصائص، وما يستثمره من آليات قادر على الإسهام إسهاماً فعالاً في هذه الرسالة؛ شريطة أن يكون هذا التجذير الثقافي، طبعاً، مبنياً على التقدير الذاتي للهويَّة الثقافيَّة، موجهاً إلى التفاعل الثقافي الإيجابي مع مختلف الثقافات الإنسانيَّة، الذي يقوم على الحوار الهادف البناء، وعلى الاحترام المتبادل، والأخذ والعطاء، والمد والاستمداد، والمشاطرة، والقبول والرفض، وما دام مسرح الطفل على هذا القدر من الفعاليَّة الثقافيَّة، فمن الضروري إيلاء الاهتمام اللائق بجميع ما يتصل به من تأليف وإخراج، وسينوغرافيا، وتمثيل، وبحث، وتكوين، وتنظير، وذلك بالحرص على مختلف أوجه الرعاية المطلوبة تقديراً ودعماً وتحفيزاً.

بعد فوزها بجائزة اتحاد النقاد الفرنسيين

نجلاء نخلة شيروتي: المسرح قادر على المشاركة في صون الذاكرة الفلسطينية

تؤكد الكاتبة والباحثة الفرنسيَّة الحائزة دكتوراه حول المسرح الفلسطيني، نجلاء نخلة - شيروتي أن المسرح يتطلب «شروطاً ماديَّة محددة؛ وإذا لم تُستوفَ، فلا وجود للمسرح»، مثل القدرة على تنقل الفنانين والجمهور. انطلاقاً من هذه الرؤية الماديَّة، تكمن أهميَّة كتابها «المسـرح الفلسـطيني وفرانسوا أبو سالم»، الحائز جائزة أفضل كتاب مسرحي من اتحاد النقاد الفرنسيين، والتي أعلنت في يونيو من العام الماضي..

حاورتها: رنا زيد
كاتبة وإعلامية من سوريا

الكتاب يركـز على تحديات الواقع الفلسـطيني وتأثيره على الجماليات الفنيَّة، مشـيرةً إلى أن المسرح الفلسطيني، كما يظهر في عمل فرانسـوا أبو سـالم، اعتمد على تجميع الموارد البشـريَّة والماديَّة (كإعارة الفرق لفنانيها) لضمان الاستمراريَّة والتبادل شـرطاً وجودياً. وفي سياق تحليلاتها، كان لنا هذا اللقاء مع نخلة – شـيروتي، وهي حالياً مسؤولة عن أحد أفرع «المعهد الفرنسي للشرق الأدنى» (Ifpo) في عمّان؛ حول كتابها، وحول المسـرح والسـؤال الملتبس عنه وفقاً للواقع العربي المتغير.

• في البداية حدثينا عن عملك

- بصفتي باحثة في المعهد الفرنسي للشرق الأدنى، أشارك في برنامج بحثي حول المسرح، استمراراً لما كنت أعمل عليه سابقاً في القدس، حيث كنت آنذاك أيضاً في المعهد، ولهذا يمكنني القول إنَّ هذا المعهد لعب دوراً مهماً جداً في بحثي، حيث أتاح لي الحضور الميداني على مدى طويل؛ في سياق أصبح فيـه دخول الباحثين الأجانـب، والأجانب على نطاق أوسع، إلى فلسطين صعباً. كانت أطروحتي (التي بدأتها في العام 2013) مكرّسة بشكل واسـع للمسرح الفلسطيني، وقد صـدر كتاب منبثق عنها، في العام 2022 بعنوان «فلسـطين على المسـرح «La Palestine sur scène»»، عن منشورات جامعة رين، وكان هذا ما أنجزته خلال أطروحتي بين عامي 2013 و2017. وبعـد الانتهـاء من أطروحتـي ركزت عملي ضمن برنامج بحثي لاحق، حول أرشيف ومسرح فرانسوا أبو سـالم، وكان ذلك أثناء وجودي في القدس بين عامي 2018 و2021. والمعهد الفرنسـي للشرق الأدنى (Ifpo)، هو مختبر تابـع للمركز الوطني للبحث العلمي، وتتمثل مهمته في إنتاج أبحاث في العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة حول منطقة الشرق الأوسط انطلاقاً من عمل ميداني كثيف، من علم الآثار إلى الدراسـات المعاصرة. ولأجل العمـل على الأرض يتعاون مع باحثين، ومع جامعات أو مؤسسـات علميَّة في المنطقة، وأنا مسؤولة فرع المعهد في الأردن.

• وهنا، يتضح الرابط بين عملك الحالي والمسرح العربي عامة، كيف وجدت المسرح في عمّان؟

- أنا فـي عمان منذ العـام 2024، أي منذ عام تقريباً، أرى أن هنـاك مبـادرات، لكـن منذ العـام 2023 صارت هناك مراجعة وإعادة تقييم قاسـية حول تمويل المؤسسات الأجنبيَّة، للحركات وللأنشطة في المجال الثقافي. أيضاً نقع على سـؤال عـام، ليس فقط في عَمان، وهو سـؤال موجه إلـى الفنانين: هل من الممكن أن نخلق مسـرحاً في وقت دقيـق كهذا؟ أرى أنه في العاصمة الأردنيَّة بدأت الأنشـطة المسـرحيَّة تعود مع المبادرات، وتحت شـروط مختلفة لأن الدعـم والتمويل الأجنبي كان خاضعاً لتخفيض كبير وقاسٍ جداً. تغيـر الوضع قليلاً، لكن في عَمان هناك مسـرحيات تأتي من الخارج كذلك: من فلسـطين، من تونس، والعراق،

أو من سوريا، في إيقاع زمني فصلي، أو عبر موسم محدد، فهناك مهرجان الأردن المسـرحي، ومهرجان للمونودراما، ومهرجـان مسـرح «الرحالـة»، وكذلك مهرجان لمسـرح الأطفال، وغير ذلك.

• بما أنك تعرفين المسرح العربي جيداً، ثمة من يتحدث حول أزمة هذا المسرح، ما رأيك؟

- هذا سـؤال عام جداً، سأحاول الإجابة عن الأمر من وجهـة نظري الخاصـة، وبصفتي باحثة، سـأحاول تجنب التعميم، ولكن ما يمكنني قوله: إنه في مقاربتي للمسـرح، أرى هناك عدة جوانب رئيسـة لفهم الظروف التي يتطور فيها المسـرح. أولاً، هناك مسألة التدريب، يتطلب المسرح تدريبـاً ليصمد. يحتاج الفنانون إلـى تدريب على مختلف تقنيات المسـرح، فهناك الكتابة، وهنـاك أيضاً: الإضاءة، والصوت، والتمثيل. إنها ممارسـة فنيَّـة تعتمد على العديد من المهن المختلفة. وهنـا يأتي دور التدريب. ما يمكنني قوله: في الأوسـاط المسـرحيَّة العربيَّة، علـى الأقل منذ 2011، مرّ المسـرح بمراحـل مختلفة تماماً. على أي حال، تُعدّ دمشـق مركزاً تدريبياً رئيسـياً، وكان للسياق السياسي تأثير قوي جداً على هذا المسـتوى، حيـث تأثر الوصول إلى التدريب، ومن ثم نقله إلى الأوسـاط المسـرحيَّة في سـوريا، وفي العالم العربي بشـدة. كانت هذه هي الحال قبل عشـر سـنوات في العراق، الذي كان مركـزاً تدريبياً مسـرحياً بالـغ الأهميَّـة. والواقع أن للسـياق السياسـي تداعيـات قويَّة على التدريبات المسـرحيَّة، واسـتدامتها ودورها فـي تطوير الأجيـال المسـرحيَّة القادمة. بمعنى آخر، تدريس المسـرح باللغة العربيَّة، ما زال محتاجاً إلى اسـتخدام النظريَّة المسـرحيَّة بالعربيَّة، ونقلها، وتعليمها. هناك مسـألة حقيقيَّـة تتعلق بكيفيَّة تدريس المسـرح في الجامعـات والمعاهد العربيَّـة باللغة العربيَّـة؟ أعتقد أن الأهميَّة تكمن في الإجابة عن السؤال.

النقطة الثانية هي مسـألة التداول أو الانتشـار، واقعياً الدراماتورجيا العربيَّة تنتشـر قليلاً جداً في الفضاء العام، أي أن التواصل ضعيف نسـبياً فيما بينها. وهذه نقطة أخرى تسـاعد على فهم وضـع الأزمة، أو على الأقـل الصعوبات التي تعوق انتشـار الدراماتورجيا العربيَّة على نحو صحيح. هذه المسـائل المتعلقة بالتكوين والانتشار تثير أيضاً قضيَّة أوسـع تتعلق بـ الظروف الماديَّة، حيث إنَّ التمويلات العامة ضعيفة. صحيح أنني لا أسـتطيع القول إذا كان المسرح في أزمـة، وأجد أن موقعـي بصفتي باحثة ليـس حول تحديد ذلـك، لكن يمكنني تحديد بعـض النقاط التي تضع الإبداع في موقف صعب. مـا يجب أن أقوله أيضاً، وهذا ما أحاول التركيز عليه، وهو ما يهمني كثيراً في بحثي، هو أنه في هذا السـياق المقيد جداً، وفي ظل كل هـذه الصعوبات، تتطور أسـاليب جماليَّة مميزة، تتعلق بما يقدم مـن قبل الفنانين والمشاهد المسرحيَّة العربيَّة، إنهم يقدمون أساليب جماليَّة قويَّة، وأخلاقيـات فنيَّة رغم التحديـات الكبيرة. وهذا كما أرى، يعبر عن إرادة قويَّة.

• كيف تنظرين إلى تجارب المسـرح العربي في المهجر؟ هل يمكن أن نتكلم عن مسرح للمهاجرين العرب؟

- بالطبع، مسرح المهجر العربي قوي جداً. في المنفى، يسـتمر المسـرح في إقامة روابط مع بلدان المنشأ. وهذا بالتأكيد شـيء مهم ومثير للاهتمام والاستحضار، إنه منفى يحافظ على روابطه مع بلدان الأصل. لقد عملت قليلاً على موضوع المسـرح في المنفى، بينما هناك من درسوه أكثر مني، في فرنسا مثلاً سيمون دوبوا Simon Dubois، وآنا-ماريـا بيانكو Annamaria Bianco، وغيرهما. ما هو مثير للاهتمـام هو رؤية أن المسـرح في المنفـى يحافظ على روابط قويَّة جداً مع بلدان الأصل.

• في العودة إلى الجانب الإنسـاني، فرانسوا أبو سالم (أو فرانسـوا غاسـبار) هو ممثل ومخرج، قبل كل شيء، كيف تلقاه الجمهور الفلسـطيني بصفته مسرحياً يحمل ثقافة غربيَّة في النهاية، حسب بحثك؟

- من خلال أبحاثي، ما فهمته هو أن الفلسطينيين، سواء الجمهـور أو مجتمـع الفنانين الفلسـطينيين، كانوا يعدونه فلسـطينياً، بل إن بعضهم لم يكتشـف أنه من أصل فرنسي إلا بعد أن تحدثنـا عن ذلك معاً، أثناء المقابلات التي كنت أجريهـا في إطار بحثـي، لكن ما يجب أن أؤكده هو أنه لم يُعد أجنبياً بالمعنى «الأجنبي». وفي نهاية حياته، كان يُنظر

إليه بوصفه شـخصاً «غريباً قليلاً»، في المجتمع.. ولكن لم يُنظر إليه بوصفه أجنبياً، بل بوصفه واحداً من الفلسطينيين. لكنـه كان يعيش على هامش المجتمع، بناءً على كونه فناناً، وليس لأنه كان من أصول أجنبيَّة. الجمهور الفلسـطيني لم يكن يعرف أنه من أصل فرنسي، حتى اسمه الأول فرانسوا، كان من الممكن أن يحيل على أصول فلسـطينيَّة، من عائلة مسيحيَّة مثلاً.

• هذا القرار بالاندماج في المجتمع الفلسطيني، يشير إلى أن لديه رابطاً قوياً بفلسـطين بوصفها مكاناً، وخصوصاً في اسـتخدام اللهجات المحليَّـة، والمواضيع المطروحة في مسرحه

- نجح في ذلك مسـرحياً، صحيح، كان فلسـطينياً بشكل إنساني. تمكن من جعل فلسطينيته إنسانيَّة.

• لقد اتخذت قراراً شـجاعاً، في لحظـة وجدتِ الصناديق (صناديق أرشيف فرانسوا أبو سالم) في غرفة مظلمة رطبة، بـلا تهوية أو نافـذة، بوصفك باحثة لا بـد أن ما حفزك للعمل على الموضوع هو الجانب الأخلاقي والإنساني

- فـي الواقع، ما يجب أن أقوله، وأعتقد أنه أمر مهم جـداً، هو إن البحث العلمي هو أيضاً ممارسـة إنسـانيَّة. أي أننـا نميل إلى توقع الموضوعيَّة المطلقة من الباحث، طبعـاً، لكن مـا يجب فهمه هـو أن الباحث فـي المقام الأول إنسـان، وفـي نهايـة المطـاف تضعنا الممارسـة البحثيَّـة أيضاً أمـام مواقف تسـتدعي إنسـانيتنا. وهذا شـيء في غاية الأهميَّة، ومع فلسطين تعلمنا ذلك جميعاً. أي أن العمـل على موضوعات فلسـطين بصفتنا باحثين، يعلمنا مدى تغذية البحث من إنسـانيَّة الباحثين أنفسهم. وهذه بالفعل مسـألة جوهريَّة. النقطـة الثانية أو العنصر الثانـي من الـرد، أو ما يجب أن أؤكده، هـو أننا نواجه فـي النهاية مسـؤوليَّة بصفتنا باحثين في نقـل المعرفة أم لا، هـل تريـن؟ أي أننا نصل إلى بيانـات ومعلومات معينـة، وبالطبع الخيار يعـود إلينا في نقل هذه المعرفة، لأن عـدم قبول نقلها يعني أن الآخريـن لن تكون لديهم إمكانيَّة الوصول إليها.

• هـذه فعلاً مسـألة أخلاقيَّة أنك قـررت نقل هذا الإرث المسرحي إلى حيز النقل والتلقي العام؟

- صحيـح، وبالإضافـة إلـى ذلـك مهم جـداً، بصفتي شـخصاً لديه جواز سفر فرنسي، ولدي إمكانيَّة، على عكس الفلسـطينيين، أن أذهب من مكان إلى مكان في فلسطين، وهذا امتياز كبير جداً، لذا أشعر أن لدي واجباً، لأنني أستطيع الذهاب إلى القدس، إلى غزة، إلى الضفة الغربيَّة، حتى إلى مخيم فلسـطيني في لبنان، إذاً لديَّ واجب بما أنني أجنبيَّة. في الواقع، بصفتي أجنبيَّة، فـإن توفير هذه البيانات التي جمعتهـا في إطار بحثي يمثل جزءاً من مسـؤوليتي بصفتي باحثة، لأن الآخرين لن يتاح لهم الوصول إلى هذه البيانات، إلا مـن خلال ما أنقله أنا. هذا مهم جداً، قصة المسـؤوليَّة بالنسـبة لي أنها تجعلني أمام واجب تجاه المسـرح. أقولها بكل تواضع. لكن هناك خوف موجود، مثل كل الباحثين، في كتابة تفصيل لا يكون صحيحاً، بما أنني أعمل على موضوع حي، كنت أكتب عن أناس في المسـرح مـا زالوا على قيد الحياة، فرانسـوا توفي لكن عامـر خليل كان موجوداً، وهو سـاعدني كثيراً، إضافة إلى مسـاعدة إيمان عون وإدوارد معلم، هما في رام الله وأسسا مسرح «عشتار» في رام الله، وهما من أهم الفنانين المسـرحيين في فلسـطين. وهناك المؤرشفون الذين ساعدوني على الجرد. البحث يكون نتيجة عمـل جماعي، لا يمكن للباحث أن يعمـل بمفرده، هذا من المستحيلات! المسـؤوليَّة لها وجهة لموضوعة البحث، لكن أيضـاً تقع على عاتق كل الناس الذين أسـهموا حتى يظهر هذا البحث. البحث يكـون نتيجة عمل جماعي وليس نتيجة جهد شخص واحد.

• مـا هي طبيعة الأرشـيف، وماذا تبقى مـن أجل العمل عليه؟

- هـذا التفصيل مهـم جداً، وهنـا أيضـاً أهميَّة هذه الأرشيفات، إذ احتفظ فرانسوا أبو سالم بأرشيفات متنوعة جـداً ومن طبيعـة مختلفة. فـي معنى أن تركيبة أرشـيفه تعكـس أيضـاً رؤيته للمسـرح، التي ليسـت مقتصرة على

النص المسـرحي فقط، بل تعد المسرح عمليَّة إبداعيَّة تبدأ منذ ولادة فكرة المسرحيَّة، ومنذ بداية العمل عليها، وصولاً إلى لحظة العرض. لذلك لدينا: ملاحظات، دفاتر مرتجلة، نسـخ أوليَّة مكتوبـة بخط اليد، صور، شـرائح عرض. في الواقع، كل الوثائق التي تسـمح بتتبع مختلف مراحل عمليَّة الإبداع المسـرحي. وهذا ما أعتقد أنـه مهم جداً لإظهار مدى شـموليَّة رؤيته للمسرح، ففي السـبعينيات، كان يعد المسـرح هو نتيجة عمليـات تقنية مختلفـة، وليس مجرد الكتابة أو العرض فقط.

• وهل تم حفظ هذا الأرشيف حالياً؟ ما الذي قام به عامر خليل من أجل سلامة هذا الأرشيف؟ ففي النهاية، أرشيف أبو سالم هو جزء من الأرشيف المسرحي الفلسطيني

- هذا سـؤال جيد، بالنسبة للمسرح الفلسطيني لكل فنان حريَّة تقديم أرشـيفه أو عـدم تقديمه. هذه أيضـاً خيارات تتعلق بكل فنان. يحتفظ كل فنان فلسـطيني بعمله كما يشاء. ما يتعلق بأرشـيف فرانسوا أبو سـالم، فهو في القدس، في «المسرح الوطني الفلسطيني/ الحكواتي». يتعرض الأرشيف الفلسـطيني فـي القدس لتهديـدات يوميَّة من السـلطات الإسرائيليَّة. هناك مبادرات، مثل مبادرات متحف فلسطين، والأرشـيف الرقمي. من الصعب، أو لا أستطيع الإجابة عن السؤال المتعلق بالأرشيف الفلسطيني، لكن الأرشيف الخاص بفرانسـوا أبو سالم يوجد في القدس، مع إدراك تام أنَّ أي مسرح فلسطيني أو أي مؤسسة عربيَّة في القدس، يعترضها دائماً للتهديد.

• قلت سابقاً إن بشار مرقص وريث فرانسوا أبو سالم. في أي شكل من الأشكال؟

- إرث فرانسـوا أبو سـالم يؤثر في عدد كبير جداً من رجال ونساء المسرح في فلسطين حالياً. إن إرثه واسع جداً، لأن الجميـع تقريباً عمـل معه في مرحلة ما من مسـيرته الفنيَّة. بعد ذلك، الإرث شـيء يصعب قياسـه. على سـبيل المثال، وسـيم خير، مخرج وممثل مسـرحي فلسطيني تأثر كثيراً بفرانسوا أبو سالم، وأعتقد أنه واصل إحياء هذا الإرث

مـن دون قصد، هذه ليسـت أمور دائماً واعية. لكن بشـار مرقص كما قلت، أسـس فرقة (مسـرح «خشبة» المستقل)، وفتح مكاناً، وطوّر أسـاليب جماليَّة، ووسـع ممارسـته على المسـتوى الدولي. لذلك نجد عناصر مشتركة بين ما طوّره أبو سـالم وما طوّره بشـار مرقص. بمعنـى أن هناك نوعاً من الاسـتمراريَّة بين ما عمل عليه أبو سالم وما يركز عليه بشـار مرقص. هناك تفكيـر مختلف تماماً فـي اللغة عند بشـار مرقص، وهو مـا وُجد عند أبو سـالم، خصوصاً في السـبعينيات والثمانينيات. ما أقوله ببسـاطة هو إن أثر أبو سـالم محسـوس عند بشـار مرقص، وهذا يدل على مدى تأثيره في التيار المسـرحي الفلسـطيني. مـن المهم أيضاً القول إن التيار المسرحي الفلسطيني يتكون من تنوع كبير في الأسـاليب، والأشـكال الجماليَّة، والممارسات، وما إلى ذلك. أي أنه ليست هناك طريقة واحدة لصنع المسرح.

• كيف تعامل بحثك مع مفهوم الذاكرة الفلسطينيَّة؟

- المسرح يسهم في صياغة وتوثيق الذاكرة، أي أن ذلك لا يحدث فقط من خلال المواضيع المعروضة على المسرح، بـل أيضاً طـرق الإبداع نفسـها تندرج ضمـن البحث عن الذاكرة التي كانت مهددة بالنسـيان، وضمن حيز توثيقها. لقد شـاهدنا مسـرحيات حيث يقوم فريق المسـرح بجمع القصص، وزيارة القرى المهجورة، وما إلى ذلك. وما هو مهم هنا هو رؤية مدى قدرة المسرح على الاستحواذ والمشاركة في كتابة الذاكرتين الفرديَّة والجماعيَّة للفلسـطينيين. ومن المهـم أيضاً، وربما من الجدير، الانتباه إلى كون المسـرح عبر ممارسة جماعيَّة، يقوم أيضاً على التفاعل مع الجمهور، أي أنه يسـاعد في نقل الذاكرة، لا سيما من خلال الجمهور نفسـه. الذاكرة في المسـرح قويَّة جداً، لأن المسـرح في تكوينه وطبيعته، يسمح في الوقت نفسه بتوثيق ونشر ذاكرة الفلسـطينيين. وفي معنى آخر، طريقة ممارسـة هذا الفن المسرحي نفسها تندرج ضمن العمليات المرتبطة بالذاكرة.

• كيف ترين البعد الجمالي في مسـرح فرانسوا أبو سالم؟ وفي علاقته بالواقع الفلسطيني؟

- مـا أريد قوله هو إنـه طوّر تفكيراً كامـلاً في مجال المسرح حول حضور اللغة العربيَّة على الخشبة. أي ما معنى أن نكتب ونُنتج مسرحاً باللغة العربيَّة؟ وما الذي يترتب على ذلك أيضاً من حيث الشـكل المسـرحي وآلياته؟ وهذه هي النقطـة الأولى. أما النقطة الثانية، وهـي مرتبطة بالأولى، فهي طريقة التفكير في لغة مسـرحيَّة «غير لغويَّة»، أي لغة مسرحيَّة لا تقوم فقط على الكلام، وهنا نصل إلى رؤية أكثر شمولاً أو أكثر روحانيَّة. فالجسد أيضاً لغة، وكذلك الديكور، والأزيـاء. أي أن العناصر البصريَّة، والماديَّة على المسـرح تشكّل بدورها لغة تعبّر وتتكامل مع اللغة المنطوقة. ثم كيف للجسـد أن يبني رؤية بصريَّة على الخشـبة، وعبر الديكور، والأزياء، والسـينوغرافيا، والأجهـزة التقنيَّة؟ وهناك عنصر أساسـيّ هو مكان الجمهور. فالجمهـور عنصر من عناصر

بشار مرقص

أبو سالم

عمليَّـة الإبداع. إنه منخرط فعلاً في عمليَّة صنع المسـرح، وقد يكون ذلك أثناء العرض نفسه، لكنه يمكن أن يكون أيضاً أثناء مرحلة خلق العمل المسـرحي. علـى وجه الخصوص، كانت هناك أعمال أُنجزت في القرى، وفي المخيمات، وفي القرى المهجورة. كما كان هناك أيضاً نازحون.

• إذن تشـكّل هذا المسرح من بنية بصريَّة ثلاثيَّة الأبعاد، بما أن أبو سـالم كان يقوم بدور الحكواتي، ويعد نفسـه على خطى موليير

- هذا بالضبط ما هو عليه الأمر، إنه مسرح ثلاثي الأبعاد. بالفعل، هذا هو تماماً المقصود. وأعتقد أن أبو سـالم، على الأقل في فلسـطين، قد أبرز هـذا المفهوم حقاً، في أهميَّة النظر إلى المسرح بوصفه ممارسة متعددة الأبعاد. وبالفعل، هذا أمر في غاية الأهميَّة والإثارة للاهتمام.

• مـا هي الصعوبـات التي واجهتها في العمل المسـرحي البحثي، عملكِ الذي أرى فيه شجاعة؟

- لم أشـعر أن عملـي كانت فيه شـجاعة أو صعوبات، فكرت في التحديات وفي الأهميَّة، لم أفكر في الصعوبات، كل عمل به صعوباته، أشـعر بأن ليس عليَّ الشـكوى، ليس لدي سـبب، كوني فرنسـيَّة، الصعوبات موجـودة لكنها لم تمنعني العمل.

الفرق المسرحية الإماراتية 2025

منجزات ونجاحات ومكرمات

الشارقة: أحمد الماجد

مع غروب شمس الحادي والثلاثين من شهر ديسمبر من العام المنصرم 2025، نحاول هنا استذكار أهم ما حققته الفرق المسرحيَّة الإماراتيَّة من إنجاز، وما وضعته في خزاناتها وخزانة المسرح الإماراتي من إبداع كان شاهداً على تألقها وحضورها في المشهد المسرحي المحلي، وكذا الخليجي والعربي، عبر مسارات مسرحيَّة أنيقة وجادة ومتجددة، مشت في دروبها الفرق المسرحيَّة، وسعت بما تيسر لها أن تكتب لنفسها سطوراً مضيئة زينت سجلات المسرح الإماراتي، ليأتي التاريخ ويعمل على حفظها للأجيال المسرحيَّة القادمة.

العديد من المهرجانات المسرحيَّة داخل الإمارات وخارجها حضرت فيها تلك الفرق، وكان لمشاركاتها أثر واضح وملموس، عكست من خلالها المستوى المتميز الذي ارتقى إليه المسرح الإماراتي، بعمق القضايا التي طرحتها النصوص، وما حملته أشكال تلك العروض من إبهار، وبالدروب التي سلكها المخرجون في تشكيل صورهم ورؤاهم، في منظر مسرحي يحق لكل عنصر فيه أن يفخر به ويفرح.

مقر جديد لجمعيَّة المسرحيين

الحدث الأهم والأضخم الذي حمله العام الماضي 2025 للمسرحيين كافة، والقائمين على جمعيَّة المسرحيين، هو المكرمة السخيَّة التي جاءت بأمر من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، بمنح جمعيَّة المسرحيين مبنى متكاملاً خاصاً بها، يكون مقراً لها ولأعضائها، ويذهب ريعه لصالح الجمعيَّة لتسيير أعمالها ودعمها للقيام بأعمالها على أكمل وجه. وفي احتفال مهيب، وبحضور صاحب السمو حاكم الشارقة، وعدد من رؤساء الدوائر والجهات المهتمة بهذا الشأن، ورؤساء مجالس إدارات الفرق المسرحيَّة وعدد من المسرحيين، افتتح المقر الجديد يوم الأربعاء 8 أكتوبر، لتشهد جمعيَّة المسرحيين في ذاك التاريخ نقلة نوعيَّة ستعزز من حضورها النوعي في المشهد المسرحي المحلي.

مسرح الشارقة الوطني

رسخ عام 2025 الحضور الثابت لمسرح الشارقة الوطني مسرحياً، بمشاركات امتازت بالفرادة، ففي شهر يناير، حجزت الفرقة مكاناً لها في مهرجان المسرح العربي بدورته الخامسة عشرة التي أقيمت في مسقط، من خلال مسرحيَّة «كيف نسامحنا»، لمؤلفها إسماعيل عبدالله ومخرجها محمد العامري. ثم جاءت أيام الشارقة المسرحيَّة في شهر فبراير، ومسرحيَّة «بابا» لمؤلفها ومخرجها محمد العامري، التي نالت جائزة أفضل عرض مسرحي في الدورة الرابعة والثلاثين من «الأيام»، كما نال مبدعو العرض العديد من الجوائز، أهمها جائزة أفضل ممثل للمبدع المسرحي أحمد الجسمي، وجائزة الفنان العربي المتميز من غير أبناء الدولة للفنانة التونسيَّة أماني بلعج. ونالت الفرقة أيضاً خلال شهر ديسمبر من العام المنصرم، شرف إنتاج مسرحيَّة «البراق وليلى العفيفة» لمؤلفها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، التي عُرضت في مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي في دورته التاسعة، وتصدى لإخراجها المبدع محمد العامري. كذلك حضرت الفرقة في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، بمسرحيَّة «الفتى الخشبي»، لمخرجها ماجد المعيني.

المسرح الحديث بالشارقة

حضر المسرح الحديث بالشارقة في مناسبات مسرحيَّة مهمة خلال عام 2025، بدءاً بأيام الشارقة المسرحيَّة بمسرحيَّة «علكة صالح»، من تأليف علي جمال، وإخراج حسن رجب، التي نال عنها عدداً من الجوائز. كما كانت للمسرحيَّة نفسها مشاركات متعددة داخل الإمارات

وخارجها، فمحلياً تم اختيار العرض للموسم المسرحي المحلي الذي تنظمه جمعيَّة المسرحيين، في شـهري أكتوبر ونوفمبر، ومثلت المسرح الإماراتـي في مهرجـان القاهرة الدولي للمسـرح التجريبي 32 في شـهر سبتمبر. كمـا أقامـت الفرقة عـدداً مـن الورش المسـرحيَّة في مبـادئ التمثيـل والتأليف والإخـراج خـلال فتـرة الصيف مـن العام الماضي.

مسرح خورفكان للفنون

فرقة مسـرح خورفكان للفنون أيضاً كانت لها مشاركات متعـددة خلال عـام 2025، إذ حضرت في أيام الشـارقة المسـرحيَّة الأخيرة بمسـرحيَّة «عرائس النـار» من تأليف باسـمة يونس، وإخراج إلهام محمد، كما قدمت المسرحيَّة خلال عروض الموسـم المسـرحي، بالإضافـة إلى حضور الفرقـة في مهرجان الإمارات لمسـرح الطفل، بمسـرحيَّة «مملكـة إيليرا»، التي هي من تأليف سـارة بنت محمد بن ماجد القاسمي، وإخراج الفنان عبدالله الحريبي.

أما منجـز الفرقة الأهم خـلال العـام المنصرم، فهو فوزها بجائزة أفضل عرض في المهرجان العربي لمسـرح الطفل، في دورته الثامنة في الكويت، عن مسرحيَّة «سيرك الغابة» للمؤلفة والمخرج نفسـهما، وهو منجز مهم يضاف إلى سجلات المسرح الإماراتي الإبداعيَّة.

جمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح

هـذه الفرقة أيضاً كان لهـا حضورها في أيام الشـارقة المسـرحيَّة الأخيرة، بمسـرحيَّة «صرخات من الهاوية»، لمؤلفها عبدالله إسماعيل عبدالله، الـذي نال عنها جائزة أفضل تأليف، وإخراج عبدالرحمـن الملا، الـذي نال هو أيضاً عـن هذا العرض جائزة أفضل إخـراج في «الأيـام»، بالإضافة إلى حصول العرض على عدد من الجوائز الأخرى. شـاركت المسرحيَّة نفسـها ضمن عروض الموسم المسـرحي المحلي، وتفاعل الجمهور معها بالإيجاب والقبول والتقدير.

جمعيَّة دبا الحصن للثقافة والتراث والمسرح

حضرت هذه الفرقة بمسرحيَّة «جر محراثك فوق عظام الموتـى» لمعدها ومخرجها مهند كريم، في أيام الشـارقة المسـرحيَّة في دورتها الأخيرة، كما حضر العرض نفسه في الدورة الأخيرة (26) من أيام قرطاج المسرحيَّة، في تونس، كما قدم العرض خلال عام 2025 في مناسـبات مسـرحيَّة وثقافيَّة أخرى.

مسرح أم القيوين الوطني

حمل عام 2025 العديد من المشـاركات داخل الإمارات وخارجهـا لهـذه الفرقة، انطلاقـاً من مشـاركتها في أيام الشـارقة المسرحيَّة بمسـرحيَّة «عرج السواحل» من تأليف الكاتب الراحل سالم الحتاوي، وإخراج الفنان عيسى كايد. ثم حضر العرض نفسـه في ثلاث مناسـبات أخرى، الأولى محليَّة، بمشاركته ضمن عروض الموسم المسرحي المحلي، والثانية عبوره الحدود إلى مهرجان بغداد المسرحي الدولي في شـهر أكتوبر، بالإضافة إلى تقديمه في المغرب، ضمن عروض «المهرجان الدولي للمسـرح وفنون الخشـبة» في أكادير، ونال الفنان سـعيد سالم بطل العرض تكريماً خاصاً في ذلك المهرجان.

مسرح دبي الوطني ومسرح دبي الأهلي

كان لمسـرح دبي الوطني أيضاً حضور جيد خلال عام 2025، على المسـتوى المحلي، من خلال مشـاركة الفرقة في أيام الشارقة المسرحيَّة بمسرحيَّة «دق خشوم» لمعدها ومخرجها الفنان الشـاب عبدالله المهيري، بالإضافة إلى إنتاج عرض مسـرحي خاص بمسـرح الطفل، حمل عنوان «سر الفريج الأزرق»، للمؤلف عبدالله المهيري، والمخرج حمد الحمادي، وهو لمهرجان الإمارات لمسرح الطفل في دورته التاسـعة عشـرة. كما أقامت الفرقة ورشاً مسرحيَّة خـلال فترة الصيف مـن العام الماضـي. وحضرت فرقة مسرح دبي الأهلي في أيام الشارقة المسرحيَّة في دورتها الأخيـرة، بمسـرحيَّة «فثران القطن» مـن تأليف وإخراج علي جمال.

عرائس النار

مسرح الفجيرة وجمعيَّة دبا للثقافة والفنون والمسرح

لمسـرح الفجيرة تجربتان مسرحيتان خلال عام 2025، أولاهما مشاركة الفرقة في أيام الشارقة المسرحيَّة بمسرحيَّة «في انتظار العائلة» لمؤلفها أسـامة زايد، ومخرجها سعيد الهـرش، وثانية تلك التجارب مسـرحيَّة «أمونـة والخاتم» لمؤلفهـا ومخرجها صابر رجـب، لصالح مهرجان الإمارات لمسرح الطفل.

أمـا جمعيَّة دبا للثقافـة والفنون والمسـرح، فقد حمل لهـا عام 2025 العديـد من المشـاركات والمنجزات، فبعد مشـاركة متعددة بدأت بأيام الشارقة المسرحيَّة في دورتها الأخيـرة بمسـرحيَّة «اليوم التالـي للحـب» لمؤلفها أحمد الماجـد ومخرجها إبراهيم القحومـي، حضرت الفرقة في مهرجان الدن المسـرحي الدولي في دورتـه الأخيرة التي أقيمت في سلطنة عمان في شهر نوفمبر، بمسرحيَّة «مرود كحل» لمؤلفها محمد سـعيد الضنحانـي الذي نال عن تلك المشـاركة جائزة أفضل مؤلف مسرحي، ومخرجها إبراهيم القحومـي، ونـال العرض أيضـاً جوائز التمثيـل في ذاك المهرجان. وأنتجت الفرقة عرضاً مسـرحياً للأطفال لصالح مهرجـان الإمارات لمسـرح الطفل حمل عنـوان «هيا نبدأ اللعبة الأخيرة» للمؤلف حمـد الظنحاني والمخرج إبراهيم القحومي أيضاً.

كذلك أقامت الفرقة وبالتعاون مع جمعيَّة المسـرحيين، ورشة مسرحيَّة في التمثيل، خلال فترة الصيف، أشرف عليها الفنان القدير إبراهيم سالم.

مسرح رأس الخيمة الوطني وجمعيَّة ياس للثقافة والفنون والمسرح

لم يحمل عام 2025 الكثير لهذه الفرقة، وسـجلت فقط إنتاجاً مسـرحياً وحيداً، للمشـاركة في مهرجـان الإمارات لمسـرح الطفل، وحمل عنوان «قرية الابتكار» لمؤلفها علي جمال ومخرجها إسماعيل بلهون.

عرج السواحل

أمـا جمعيَّة يـاس، فاكتفت هي أيضاً بعرض مسـرحي وحيد خلال عام 2025، عبر مشـاركتها في أيام الشـارقة المسرحيَّة بمسرحيَّة «كعب ونصف حذاء» للمؤلف والمخرج محمد صالح.

مسرح العين

رسـم عام 2025 ملامـح واضحة على جبين مسـرح العيـن، من خـلال العديد من مشـاركات هـذه الفرقة التـي انطلقـت مع أيام الشـارقة المسـرحيَّة بمسـرحيَّة «يا نصيـب» لمؤلفها مهند كريـم ومخرجها نصر الدين عبيـدي. كمـا قدمت الفرقـة عرضـاً مهماً فـي فعالية «مشـهد إلى المنامة»، حمل عنـوان «منظرة يدوه» وهو عرض مخصص لمسـرح الدمى والعرائـس، قُدّم العرض في شـهر أكتوبر من العام الماضـي. كذلك نالت الفرقة جائزة أفضل عرض مسـرحي في مهرجـان دبي للفنون الأدائيَّة الشـبابيَّة عن مسـرحيَّة «علبة كبريـت» لمؤلفها محمـد صالح ومخرجهـا مازن الزجالـي، بالإضافة إلى عدد من الجوائز الأخرى.

إضاءة

كما شـهد عام 2025 نيل العديد من القامات المسرحيَّة المحليَّة المتميزة، جوائز «وسام الإمارات للثقافة والإبداع» في نسـخته الثانية، بفئاتها المتنوعة، وهم الكاتب إسماعيل عبداللـه، والدكتـور محمد يوسـف، والفنـان القدير جابر نغموش. وتم تكريمهم في حفل مهيب في الخامس من شهر نوفمبر من العام الماضي.

المغرب.. أسئلة حول راهن المسرح وآفاقه

حينما نستعرض خريطة الأنشطة والملتقيات والمهرجانات المسرحيَّة في المغرب خلال سنة (2025)، نجد أنها متنوعة ومتباينة؛ فمنها الجيد والمُتَجَدِّد، ومنها ما يكرر نفسه كل سنة بالوجوه والقضايا ذاتها. ومع ذلك، تشهد الساحة استمرار مهرجانات حققت دورات مهمة وما زالت تواصل مسيرتها.

سعيدة شريف
كاتبة وإعلامية من المغرب

من تلك المهرجانات مهرجان المسرح الجامعي بالدار البيضاء الذي بلغ دورته السابعة والثلاثين (37)، والمهرجان الوطني للمسرح الذي وصل دورته الخامسة والعشرين (25)، ومهرجان المسرح الدولي للطفل بتازة الذي وصل دورته الرابعة والعشرين (24)، ومهرجان طنجة للفنون المشهديَّة في دورته الحادية والعشرين (21) (الذي كان يحمل اسم مهرجان الفرجة)، والدورة الثامنة عشرة (18) من المهرجان الدولي «مسرح وثقافات» الذي تنظمه مؤسسة الفنون الحيَّة بالدار البيضاء، والدورة الحادية عشرة (11) من المهرجان الدولي للمعاهد المسرحيَّة، وغيرها من المهرجانات الحديثة.

على الرغم من هذا الحراك، يستمر وجود العديد من المشاكل والمثبطات التي تحول دون قيام نهضة مسرحيَّة حقيقيَّة في المغرب، وعلى رأسها البون الشاسع في قيمة الدعم المرصود للمسرح، الذي يعد ضئيلاً مقارنة بنظيره المخصص للسينما، وهذا الدعم المخصص لـ «أبو الفنون» بقي بلا زيادة نوعيَّة منذ نهاية تسعينيات القرن الماضي إلى الآن، كما أن ثمة إشكاليَّة تتعلق بالتأخر في إعلان النتائج المتعلقة بدعم المشاريع المسرحيَّة وصرف الدعم للفرق المستفيدة؛ إضافة إلى ضيق المدة الزمنيَّة الممنوحة لإنتاج العرض، خاصة إذا ما أرادت الفرقة المشاركة به في المهرجان الوطني للمسرح بتطوان، وهي مدة لا تتعدى غالباً أربعة أشهر.

وإلى جانب ذلك، يمكن تسجيل التوزيع الجغرافي والزمني غير المتناسب للمهرجانات المسرحيَّة المهمة، وعلى رأسها المهرجان الوطني للمسرح، الذي يُفْتَرَضُ أن يفتتح الموسم المسرحي وأن ينظم في فصل الصيف، ليمنح الفرق المسرحيَّة المدعومة فرصة أكبر للاشتغال على أعمالها وإنضاجها، بدلاً من تقديم عروض أوليَّة متسرعة. هذا ناهيك عن ازدحام أشهر معينة بتظاهرات مسرحيَّة عديدة، وغيابها في أشهر أخرى، مثلما يحدث مع شهري نوفمبر وديسمبر.

الاحتفالات

أمـا الاحتفالات التي تخصصهـا وزارة الثقافة المغربيَّة لـ اليـوم الوطني للمسـرح (المنظم كل 14 مايـو) واليوم العالمي للمسـرح (المنظم كل 27 مارس)، فتظل مناسـبات عابرة، يتم فيها تكريم بعض الأسـماء المسـرحيَّة المغربيَّة، كمـا هي الحال في العام الـذي يتناوله التقرير، حيث كُرم الفنانون: عبد الإله عاجل، والحسن النفالي، وجميلة الهوني في اليوم العالمي للمسـرح، وتكريم كل من السعديَّة لديب، ومحمد كافـي في اليوم الوطني للمسـرح المنظم بطنجة. كما عرضت مسـرحيَّة «فوضى» للمخرجـة مريم الزعيمي المتوجـة بالجائزة الكبرى للمهرجان الوطني للمسـرح في دورة 2024، وعرضت مسـرحيَّة «السـاكن» للمخرج حسن هموش بمناسبة اليوم العالمي للمسرح.

المهرجان الوطني

يظـل المهرجان الوطني للمسـرح، الذي تـم الاحتفال بمرور ربع قرن على انطلاقته، ونظم في مدينة تطوان من 14 إلى 21 نوفمبر الماضي، هو أهم تظاهرة مسرحيَّة سنويَّة خلال العام المنصرم، ويعد أبرز الأنشطة التي تنظمها وزارة الثقافة، والموعد المسـرحي المغربي الأكثر انتظاراً طوال السنة؛ لأنه يتوِّجُ الإنتاجات المسرحيَّة الوطنيَّة خلال العام، ويعطي فكرة عن التوجهات والتحولات التي تعرفها العروض المسـرحيَّة، ويكون فرصة للقاء بيـن الفاعلين في المجال المسـرحي بمختلف أنواعه، وتدارس قضاياه والإشـكالات التي يطرحها.

في الدورة الفائتـة، جاءت النـدوة الفكريَّة المصاحبة له تحت عنـوان «الفنون الأدائيَّة والمسـرح بين التحولات الجماليَّة وأسـئلة الحداثة» في ندوته الفكريَّة الأولى، فيما خُصِّصَت الندوة الفكريَّة الثانية لموضوع «المسرح ورهانات البناء المؤسساتي: المسرح باعتباره رافعة للتنمية الثقافيَّة». وهي النـدوة التي تحولت إلى مرافعة عن أهميَّة المسـرح باعتباره مختبراً لقيمة الحريَّة، حسب تعبير المخرجة نعيمة زيطان، ورافعة للتنمية الثقافيَّة.

هذا مـا دفع المشـاركين فـي الندوتيـن الفكريتين والجمهور الحاضـر من المسـرحيين والنقاد إلى إعادة طرح الأسـئلة القديمة/الجديدة حول الوضع المسـرحي فـي المغرب، والرهان المسـتقبلي الـذي يجب أن يقوم عليـه، مثلما هو حاصـل مع الرياضة، كـرة القدم بالبلد تحديداً، التي تخصص لهـا الدولة ميزانيَّة تعادل ميزانيَّة الثقافة بكاملها 13 مرة، وهو ما جعل مطلب إنشـاء هيئة وطنيَّة للمسـرح أمراً أساسـياً وملحاً لكل المشـاركين في المهرجـان، لتجاوز كل التعثـرات التي يعرفها المشـهد المسرحي.

وإلى جانب الندوتين الفكريتين، فإن العروض المسرحيَّة الاثنـي عشـر (12) التي قُدِّمَت في المسـابقة الرسـميَّة، والمناقشـات التـي تلت العـروض، كلها أثـارت الديناميَّة المتجـددة والتحـولات التـي تعرفها العروض المسـرحيَّة المغربيَّـة بشـكل عام، وإغـراق أغلبهـا فـي التكنولوجيا والمؤثرات و«الفيديومابينغ» والاستعراض والإبهار المجاني على حسـاب العمق الدرامي والمعنـى والعرض الحي، كما جاء في تقرير لجنة التحكيم، التي ترأسـها الأكاديمي خالد أمين.

ومع ذلك، نوّهت اللجنة بالعروض المسـرحيَّة التي كان فيها نوع من التكامل، ودعـت إلى رفع قيمة الجوائز حتى تتناسـب وحجم الإنتاج والجهد. وتوجت مسرحيَّة «أدناس» لأحمد أمين سـاهل بالجائزة الكبرى، وهي المسرحيَّة التي حصلت مـن خلالها الممثلة هند بلعولـة على جائزة أفضل تشـخيص إناث، وفـازت صفاء كريـت بجائزتيـن: جائزة الملابس وجائزة السـينوغرافيا، فيما عادت جائزة الإخراج إلى أمين ناسـور عن مسـرحيَّة «الحراز» لخريجي المعهد العالي للمسـرح والتنشيط الثقافي، الذين تُوِّجُوا على إثرها بجائزة الأمل.

وبشـكل عام، يمكـن اعتبار هـذه الـدورة والدورتين السابقتين من أنجح دورات المهرجان الحديثة، لأن إدارتها الفنيَّة أُسْنِدَت لمخرجين لهم رؤية متميزة. وخصص المهرجان في دورته الأخيرة معرضاً للمجسمات السينوغرافيَّة بوصفها فضاء بصرياً يحتفي بجماليات العرض المسرحي من خلال عشر تجارب فنيَّة رائدة، إلى جانب دمج الشعر والموسيقى والتشكيل في فعاليَّة «مقامات إبداعيَّة».

طنجة المشهديَّة

خصص مهرجـان طنجة الدولي للفنون المشـهديَّة في دورته الحادية والعشرين (21)، المنظمة من طرف «المركز الدولي لدراسـات الفرجة»، لمناقشـة موضـوع «التواريخ المتشابكة للفرجة والمسرح: منظور ديكولونيالي»، وذلك ما بين السـابع والعشرين من نوفمبر وفاتح ديسمبر، بمشاركة باحثيـن ومفكرين وفنانين من المغـرب، وتونس، والعراق، وإسـبانيا، وإيطاليا، وألمانيا، والنمسـا، وإنجلترا، وأمريكا، ومن جنسيات أخرى.

وقد سعت جلسات هذه الندوة الفكريَّة الكبرى إلى إعادة النظر في تاريخ الفرجة والمسرح من منظور نقدي يتجاوز المركزيَّة الأوروبيَّة، وتبنّت «التواريخ المتشابكة» لكشف التحيزات المعرفيَّة التي أدت إلى تهميش ثقافات الفرجة غير الغربيَّة، ومن ثم تفعيل الأصوات المهمشة ومعالجة «مأزق الازدواجيَّة» الذي يواجه الباحثين خارج النماذج الأوروبيَّة المهيمنة.

وإلى جانب هذا المؤتمر الفكري الذي شهد تقديم ورقة تركيبيَّة للدكتور يحيى بن الوليد من المغرب بخصوص فرقة جهجوكة في تاريخها وأبعادها الفرجويَّة، مع عرض حي لفرقة جهجوكة بقيادة المايسترو أحمد العطار، عرفت الدورة ثلاث محاضرات/ ماستر كلاس وخمسة عروض مسرحيَّة مع توقيع آخر إصدارات المركز الدولي لدراسات الفرجة، إلى جانب تكريم الأستاذ سلطان عبدالرحمن البازعي، الرئيس التنفيذي السابق لهيئة المسرح والفنون الأدائيَّة، وأحد قيدومي الصحافة والعمل الثقافي بالمملكة العربيَّة السعوديَّة، والناقد والباحث السينمائي المغربي حميد العيدوني، الأستاذ بكليَّة الآداب بمارتيل، مؤسس ومنسق ماستر الدراسات السينمائيَّة والسمعيَّة البصريَّة، والسينما الوثائقيَّة بالكليَّة نفسها.

المسرح الجامعي

راهن المهرجان الدولي للمسرح الجامعي بالدار البيضاء، منذ تأسيسه عام 1988، على الجيل الجديد من الشباب والطلبة، ومنحهم طوال دوراته السابقة مُتَنَفَّساً للتعبير عن ذواتهم عبر المسرح، وطرح القضايا التي تؤرقهم، ورافقهم عبر تنظيم ورشات وتدريبات للرقي بتجاربهم، ووضعهم في منافسة مع أعمال لنظراء لهم من مختلف بقاع العالم، فتخرجت في رحم هذه التجربة أسماء لها وزنها في الساحة المسرحيَّة المغربيَّة والعربيَّة.

وتحت شعار «المسرح والدبلوماسيَّة الفنيَّة والثقافيَّة»، عرفت الدورة السابعة والثلاثون (37) من المهرجان الدولي

للمسرح الجامعي بالدار البيضاء، المنظم ما بين 10 و15 يوليو 2025، من طرف كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة بنمسيك، التابعة لجامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء، مشاركة مجموعة من الفرق المسرحيَّة بعروض مسرحيَّة حديثة (إنتاج 2025) من ألمانيا، وإيطاليا، وأرمينيا، وتونس. وشارك المغرب بستة عروض مسرحيَّة لكليات ومؤسسات جامعيَّة وطنيَّة، وهي أعمال تحمل نقداً للمجتمع وتشريحاً للذاكرة وتخييلاً للذات، تبحث لنفسها عن لغة مسرحيَّة جديدة تُدِينُ الواقع وبشاعاته.

ومن بين تلك المسرحيات نذكر مسرحيَّة «منامات جحجوحة» لكليَّة اللغات والعلوم الإنسانيَّة بسطات، ومسرحيَّة «ريد» لكليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة بالمحمديَّة، ومسرحيَّة «التعاسة من العقل» لمحترف كليَّة الآداب بعين الشق بالدار البيضاء.

وفيما يخص الجانب التكويني الأكاديمي، عرفت الدورة 37 من المهرجان تنظيم خمس محتَرَفَات تكوينيَّة مسرحيَّة حول المحاور التالية: تقنيات مسرح الصورة، فن التحول، القناع وجسد الممثل وسفر الإبداع، التقنيات المشهديَّة، أطرها مختصون من بريطانيا، والصين، والولايات المتحدة الأمريكيَّة، وإيطاليا، وفرنسا، وأستراليا.

فعاليات نوعيَّة

وإضافة إلى هذه المهرجانات، هناك تظاهرات مسرحيَّة أخرى مهمة، لا يسع المجال لذكرها بالتفصيل، ولكن يمكن الإشارة إلى المهرجانات والأنشطة النوعيَّة من مثل: المهرجان الدولي لمسرح الطفل بتازة، والمهرجان الدولي للمعاهد المسرحيَّة، وملتقى الكتابة المسرحيَّة بمكناس، وتظاهرة «مكناس خشبة لمسارح العالم»، والأنشطة التي تنظمها فرقة محترف الفدان بتطوان ومن ضمنها «مهرجان الفدان للمسرح». والأنشطة المسرحيَّة التي ينظمها مسرح رياض السلطان بطنجة على مدار السنة تحت إشراف المسرحي الزبير بن بوشتى، حيث يقدم أعمالاً فنيَّة تعبر عن رؤى متنوعة من داخل المغرب وخارجه، الهدف منها دعم المواهب وتبادل التجارب الفنيَّة.

هذا ناهيك عن المهرجان الدولي للنساء المخرجات «جسد»، وهو المهرجان الوحيد الذي يهتم بالإبداع المسرحي النسائي في مجال المسرح، ونظّمَه «مسرح الأكواريوم» في دورته الثالثة ما بين 17 و21 أكتوبر/ تشرين الأول 2025 بالرباط، رافعاً شعار «الجسد والتحدي». واستطاع رغم قِلَّة الإمكانات تقديم 12 عرضاً مسرحياً من عشر دول هي: إسبانيا، الأردن، رومانيا، تونس، العراق، فرنسا، إيطاليا، لبنان، فلسطين، المغرب، واستطاع فتح نقاش حول المسرح والقضايا المجتمعيَّة. ومع ذلك، لم تُخْفِ المخرجة نعيمة زيطان تخوفها من عدم القدرة على الاستمرار في تنظيم هذه التظاهرة بسبب قلة الإمكانات، كما أن مقر «جمعيَّة الأكواريوم» مهدد بالزوال بسبب تراكم الديون، وهي بالمناسبة الفرقة المسرحيَّة المغربيَّة الوحيدة التي تتوفر على فضاء للاشتغال.

العراق.. المسرح فضاء للحوار الثقافي

تميّز المسرح العراقي خلال عام 2025 بحراك لافت قياساً إلى العام المنصرم، فقد بدا المشهد المسرحي أكثر ميلاً إلى التجريب الجمالي وتنشيط الفعل المؤسسي، مع بروز جيل جديد من المخرجين يعمل على إعادة صياغة علاقة العرض بالجمهور، وتقديم رؤى جماليَّة مغايرة لما هو مألوف في المسرح العراقي.

بغداد: عواد علي
باحث وناقد مسرحي من العراق

ويمكن القول إن هذا المشهد كان أقرب إلى مختبر كبير يبحث فيه المسرحيون عن خطاب جديد يكشف تحولات المجتمع العراقي المعاصر، ويعيد للمسرح دوره بصفته فضاء للحوار الثقافي.

العروض

شهدت المسارح في بغداد وبعض المحافظات ارتفاعاً ملحوظاً في عدد العروض، مع ميل واضح إلى التجريب، والنصوص المحليَّة المؤلفة من طرف المخرجين، والأداء الجسدي، والفضاءات المفتوحة وغير التقليديَّة، واعتماد وسائط رقميَّة (فيديو، مؤثرات صوتيَّة وضوئيَّة). ومن أبرز هذه العروض «مأتم السيد الوالد» للفرقة الوطنيَّة للتمثيل، تأليف وإخراج مهند هادي، الذي فاز بجائزتي أفضل إخراج وسينوغرافيا في مهرجان بغداد الدولي السادس للمسرح، وهو عرض بصري يدعو عبر شخصياته إلى مراجعة ما وصلنا من قصص الماضي، فبعضها زائف تماماً زيف انتماء البنتين إلى أب تقدّسانه، ثم يتضح أنهما ليستا ابنتيه، تاريخ يكتب حسب رغبة الوالد/الزعيم أيّاً كانت صفته الدينيَّة أو الاجتماعيَّة والسياسيَّة.

وهناك أيضاً عرض «نحن من وجهة نظر قط» لـ«فرقة مسرح المستحيل»، تأليف وإخراج أنس عبدالصمد، الذي انطلق من فرضيَّة تخييليَّة جذابة: كيف سيبدو العالم إذا رآه قطٌّ، لا إنسان؟

اعتمد العرض مقاربة ما بعد حداثيَّة تقوم على المفارقة، حيث يتحوّل القط إلى راوٍ ومراقب يتأمل البشر في سلوكهم المتناقض. وتبرز قيمة العرض في قدرته على تجسيد الإنسان من الخارج، من زاوية كائن لا ينتمي إلى منظومة القيم البشريَّة.

كذلك يمكن أن نشير إلى عرض «روميو وجوليت» الذي ترجمه إلى اللغة الكرديَّة وأخرجه فاضل الجاف وأدته فرقة «آرارات» المسرحيَّة في مدينة السليمانيَّة. صاغ الجاف مقاربته الإخراجيَّة للنص في إطار ما يسمى بالـ«ميتامسرح»، أو «المسرح الانعكاسي». وتتمظهر المسرَحة هنا في توكيد المخرج على خصوصيَّة المسرح، وهي مسرَحة معلنة وليست مُضمَرة، إذ يغدو اللعب بنية تحتيَّة للتمثيل.

كذلك من الممكن لفت النظر إلى «طلاق مقدس» للفرقة الوطنيَّة للتمثيل، من كتابة وإخراج علاء قحطان، الذي نهض على مفارقة لغويَّة قائمة في عنوانه «الطلاق» و«المقدس»، فالأول يشير إلى الانفصال، والثاني إلى الطهارة. وركّز العرض على ثيمة التطرف في المشاعر الإنسانيَّة، مثل الحب والكره، والتساؤل عن حدود الانتماء والانفصال، من خلال حكاية زوجين ينتميان إلى طائفتين مختلفتين.

وأخيراً، هنـاك عرض «المربـع الأول» للفرقة الوطنيَّة للتمثيـل، تأليف وإخراج علـى دعيم، الذي يمثـل امتداداً لتجارب دعيم في مسـرح الحركة/ الجسـد، والكوريغراف، وهو يشـرّح النظام الأبوي البطرياركي داخل الأسرة. وظف المخرج الكوريغـراف من خـلال الأداء التمثيلي والرقص وصـور الفيديو، التي باتـت بؤرة العرض الرئيسـة، وجعل التعليق الصوتي خاصاً بالأب بشـكل تأطيري هامشي، بديلاً للحورات الدراميَّة.

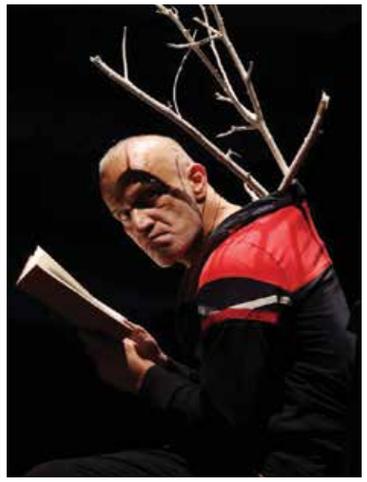
المهرجانات

شـكّلت الدورة السادسة لمهرجان بغداد الدولي للمسرح (10- 16 أكتوبـر)، دورة الفنان ميمـون الخالدي، الحدث الأبـرز في العراق، شـاركت فيها عـروض عراقيَّة وعربيَّة وأجنبيَّة، وقـد فاز بالجائزة الكبرى فـي المهرجان عرض «رقصة النسـيج» الهندي، بينما تـوج العراقي مهند هادي بجائزة الإخراج.

وتضمن المهرجان، إضافةً إلى العروض، برنامجاً ثقافياً حافلاً شمل: ماسـتر كلاس للمخرج العربي الكبير الفاضل الجعايبي، وورشة تمثيل وارتجال للفنان السوري فايز قزق، وندوات نقديَّة يوميَّة بمشاركة نقاد عرب وعراقيين، وإصدار وتوقيع 17 كتاباً مسرحياً عراقياً جديداً.

ونظم مهرجان أربيل الدولي للمسـرح خلال المدة من 20 - 26 أبريل، وتخللت المهرجان جلسـات نقديَّة، وندوات عن التجارب المسرحيَّة، واستضاف العديد من الشخصيات المسـرحيَّة، منها المخرج العراقي الدكتور جواد الأسـدي، الذي قدم نـدوةً بعنوان «لذة البروفة المسـرحيَّة» أدارها كريم عبود المبارك.

أقيمـت الدورة التاسـعة من مهرجان كركـوك الدولي لمسـرح الشارع لمدة ثلاثة أيام (3 - 5 نوفمبر) تحت شعار «مسـرح الشارع: رسـالة الاسـتقرار»، وتضمنت 20 عرضاً للكبار والأطفال من خمس عشـرة دولة قُدّمت في الشوارع والأحياء والفضاءات المفتوحة.



وأصـدر المهرجـان أربعة كتـب نقديَّة، أهمهـا «مرايا البحث» إعداد حسـين التكمچي (العـراق)، وأحمد بلخيري (المغرب)، وكيفي أحمد (كردستان/ العراق)، وحسام الدين مسعد (مصر) إلى جانب كتابين باللغة الكرديَّة لكل من نهاد جامي، ومريوان زنكنة.

واسـتضاف المهرجان الثنائي المسرحي الكردي نيگار حسـيب وزوجها شـامال أمين لتقديم ورشـة عن صوريَّة الصوت وفيزيائيته في الفضاء. كما كرّم عدداً من الفنانين الذين استضافهم من بغداد والسليمانيَّة.

حضور خارج البلاد

شـهد عـام 2025 مشـاركة عراقيَّة واسـعة فـي عدة مهرجانـات عربيَّة ودوليَّة، ففي مهرجـان القاهرة الدولي للمسـرح التجريبي (الدورة 32) شـارك عرض «سـيرك»، تأليف وإخراج جواد الأسـدي، وفاز بثـلاث جوائز: أفضل نص، وأفضل ممثلة (شـذى سـالم)، وأفضـل ممثل (علاء قحطان) مناصفةً مع الفنان البحريني محمد عبد الله.

وفي أيام قرطاج المسـرحيَّة (الدورة 26) شارك عرض «جـدار»، تأليف حيـدر جمعـة، وإخراج سـنان العزاوي، ضمن عـروض المسـابقة، وفاز بجائزة التانيـت الفضي، وجائزة السـينوغرافيا (علـي محمـود السـوداني)، وعـرض «سـيرك» ضمن العروض الموازية.

وفي مهرجان الدن المسرحي الدولي الخامس في سلطنة عُمان شـارك عرض «بيت أبو عبدالله»، تأليف وإخراج أنـس عبدالصمد، في المسـابقة الرسـميَّة لمسـرح الكبار، وعرض «سلمى» (باللغتين العربيَّـة والكرديَّة) في مسـابقة مسرح الشارع والفضاءات المسـرحيَّة غير التقليديَّة، إنتاج فرقة مسـرح هـوار الكركوكيَّة بالتعاون مع فرنسـا، تأليف دلشـاد مصطفى، وإخـراج نژاد نجم، وتمثيـل هوار فارس والممثلة الفرنسـيَّة أوريلي امبيرت، وفاز العرض بجائزتين: أفضل ممثلة (هوار فـارس)، وأفضل نص. وعرض «النزول إلى الأعلى» في مسابقة مسرح الشارع أيضاً، إخراج وتمثيل وموسيقى حسين مالتوس، ومن إنتاج فرقة مالتوس للفنون الأدائيَّـة/ نقابـة الفنانيـن العراقيين فرع بابـل. وعرض «النـكّات» (من كركـوك)، تأليف علـي عبدالنبي الزيدي، وإخـراج وتمثي مريـوان زنكنة، فـي المهرجـان الدولي للمسرح المونودرامي في قرطاج، ومهرجان عشيات طقوس المسرحي الدولي في الأردن، وفاز العرض بالجائزة الذهبيَّة كأفضـل عمل متكامـل في المهرجـان الأول، وجائزة لجنة التحكيم الخاصة في المهرجان الثاني.

كما جرى اختيار عرض «مأتم السـيد الوالد»، وعرض «طلاق مقـدس» لتمثيـل المسـرح العراقي فـي الدورة السادسـة عشرة من مهرجان المسرح العربي الذي تنظمه الهيئة العربيَّة للمسـرح خلال (10 - 16) يناير الجاري في القاهرة.

مصر.. مرحباً أيها الجيل المسرحي الجديد

تميـزت حركة المسـرح المصري في عام 2025 بوجود موسـم مسـرحي صاخب على مسـتويات متعددة، فقد تمّـت فيـه إثـارة الكثير مـن القضايا التي تتعلـق بآليّات الإنتـاج، وظروف العمل المسـرحي نفسـه، ومنها: ميزانيات الإنتاج الضئيلة مقارنة بفنون أخرى منها السـينما والتليفزيون، هجرة الفنانين الكبار من المسـرح وحضورهـم النـادر في القليل من العروض، أجور فناني المسـرح الزهيدة وتأخر وصولها لمسـتحقيها، حريَّة النقـد المسـرحي، الرقابـة، الـذكاء الاصطناعي في المسـرح والحاجة لوجـود قوانين لضبط آليـات عمله،

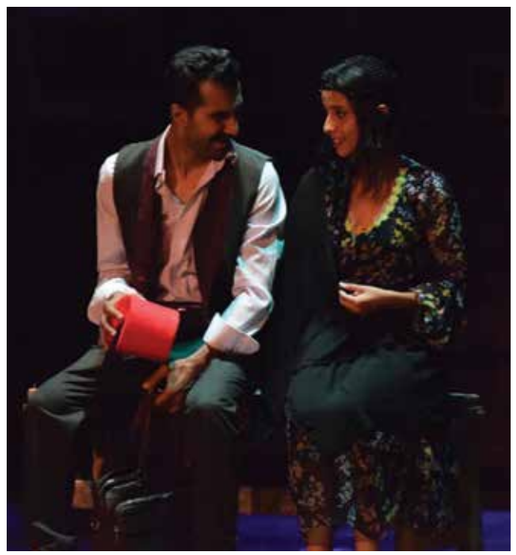
إبراهيم الحسيني
كاتب وناقد مسرحي من مصر

هـذا والهجمـات الانتقاديَّة من الفنانيـن والنقاد التي طالـت الكثير من المهرجانات المسـرحيَّة الرسـميَّة وغير الرسميَّة بخاصة فيما يتعلق بنتائج العروض المتسابقة، وهو ما جعل البعض يدعو إلى فكرة وجود مهرجانات بلا تسابق ولا لجنة تحكيم. كل تلك وغيرها قضايا خلافيَّة تؤثر بشـكل أو بآخر في حركة المشهد المسرحي المصري، وبالرغم من إثارتها فإنها لم تحسم حتّى الآن بشكل نهائي، وبالتالي ظهر الموسـم المسـرحي في 2025 إجمالاً وهو محمّل بقضايا وتساؤلات صاخبة، وربما أكثر صخباً وأعلى ضجيجاً من أي شـيء آخر، حتى من العروض المسـرحيَّة نفسها، تلك التي من المفترض أنها تشـكّل قوام وحركة المشـهد المسرحي، فكيف يمكن لنا تفسير الأمر؟

بالرغـم من هذه القضايا المثـارة وصوتها العالي، فإن الموسـم المسـرحي هذا العام شـهد أيضاً موجات جديدة وذات تأثيـر ملمـوس وصدى نقدي طيـب، ومن أهم هذه الموجـات التي شـكلت معظم ملامح المشـهد المسـرحي المصري لهذا الموسم عدة أمور:

المسرح الجامعي

عاماً بعد عـام تتصاعد وتيرة نجاحـات العروض التي تنتجها الجامعـات المصريَّة، وأيضاً مسـارح الأقاليم التي تنتج سـنوياً ما يزيد على ثلاثمائة عرض مسـرحي في كل محافظـات ومـدن وقرى مصـر، وهذا الكم ينتج بسـبب جيل مسـرحي جديد ومتمرد كيفاً، لذا نجد نسـبة كبيرة من هذه العروض تمتـاز باعتمادها صيغاً وقوالب فنيَّة وفكريَّة مبتكـرة تنافس عـروض القاهرة، وهذا مـا يمكن أن نعده كسراً لمركزيَّة احتكار القاهرة لعروض المسرح الجيّدة، فقد استطاعت مسـارح الأقاليم ومعها عروض الجامعات سحب جزء كبير من بساط حركة المشهد المسرحي المحلي، الذي كانت القاهرة تحتلّه بالنسبة الأكبر. لذا رأينا مجموعة كبيرة متميزة من إنتاجات مسارح الأقاليم ذات الميزانيات القليلة بالقياس إلى ميزانيات مسـارح القاهرة، واسـتطاع بعضها اقتناص إعجاب النقاد، ومنها على سـبيل المثال لا الحصر عرض «مرسل إلى» القادم من فرقة قصر ثقافة السنبلاوين بمحافظـة الدقهليَّة، من تأليف طه زغلـول وإخراج محمد فرج، الذي يعالج أزمـات الحروب من خلال معاناة جندي ومقاومتـه لكل أشـكال الموت والحصـار، وبالرغم من أن العرض يقوم بشـكل رئيس على الحوارات، فإنه قدم صورة بصريَّة متناغمة ومشحونة بالرموز والإشارات، وأيضاً عرض «سـينما 30» والقـادم من فرقة قوميَّـة محافظة البحيرة، تأليـف محمود حديـني وإخراج محمد الحـداد، وفيه قدم المخرج تشـكيلات وتكوينات حركيَّة استخدم فيها الجموع وصنع بأجسـادهم تشـكيلات وصوراً جماليَّة معبرة، وقدم تفسـيراً لأثر تلك اللحظة السحريَّة التي تتولّد عندما يتعرف الناس إلى سـحر شاشـة السـينما لأول مرة، سـواء أكانوا مشـاركين في صناعتها أم متفرجين عليهـا، وعرض «اليد



السـوداء» من محافظة بورسـعيد، الذي كتبه ميشيل منير وأخرجه بيشـوي عماد، فقد تميز بأداء تمثيلي قوي وقدرة علـى تجسـيد اللحظات الإنسـانيَّة بنعومة شـديدة، وعالج إحـدى قصص الكفـاح الوطني والمقاومة ضد المسـتعمر الإنجليـزي. ولم تكن عروض مسـارح الأقاليم وحدها التي لفتـت الانتباه النقدي، بل تميزت أيضاً إلى جوارها عروض الجامعات المصريَّة ومنها عرض «إنت السـما وأنا الأرض» من إنتـاج جامعة طنطـا الفائز بجائـزة أفضل عرض في مهرجان إبداع للجامعات المصريَّة، وهو من كتابة شـادي السـعيد وإخراج السعيد منسي ويتعرض لمناقشة أثر مشكلة المخـدرات والتفكك الأسـري على أحد الشـباب، وبالرغم من تقليديَّة الفكـرة فإن المعالجة الإخراجيَّة تميزت بتناغم العناصر من خلال تمثيل جيد وموسـيقى مناسـبة وجاذبة، إضافـة إلـى حـوارات قصيرة وسـريعة وصور مسـرحيَّة منضبطة وسلسـة فـي انتقالاتها من حالة إلـى أخرى. أما عرض «أصحاب الأرض» من إنتاج جامعة بنها ومن إخراج محمـد زكي، والمأخوذ عن نص «مشـعلو الحرائق» لماكس فريش، فقد تحولـت فكرته عبر إعـداد المخرج إلى رؤية ناقدة للمجتمـع العربي وللأحداث السياسـيَّة والاجتماعيَّة التـي تمر بالمنطقـة، وكان عرضاً منضبطاً على المسـتوى الفنـي والفكري ظهـر فيه الجهد الكبير الـذي بذله فنانو العـرض في التدريبات كي يظهروا بهذه القوّة على خشـبة المسرح أداء وغناء واستعراضاً.

المسرح الغنائي

فـي العـام 2024 ظهرت تجربـة مسـرحيَّة تنتمي إلى المسـرح الغنائي لفتـت الانتباه إليها، وهـي تجربة عرض «الطاحونة الحمراء» للمخرج حسـام التونـي، وهذا العام يؤكد المخرج نفسـه على مسـاره وتفضيله المسرح الغنائي ويقدم عرضاً مسـرحياً جديداً هـو «ثرثرة» من إنتاج فرقة كيميا المسرحيَّة، عرض غنائي تم استلهامه من رواية نجيب محفـوظ «ثرثرة فوق النيل» وقام بإعداده للمسـرح وكتابة أشـعاره أحمد زيدان، ويركز العرض على تناول عالم نجيب محفوظ من خـلال الغناء بكل أشـكاله وتجلياته، من دون لحظـة ملل واحدة، ولعـل أهم القيم الفنيَّـة التي ظهر بها العرض هي حالة الهارمونيَّة والاتسـاق الكامل بين العناصر وبعضها، تلك التي جعلت من كل مفرداته المرئيَّة والمسموعة وتيرة واحدة شديدة النعومة.

تدخل إلى مسـار المسـرح الغنائي عـروض أخرى لعل أهمها خلال السـنة الفائتة عرض «أوبريت الباروكة» وهو من تراث فنان الشـعب المصري الموسـيقار سيد درويش، ومن إنتـاج دار الأوبرا وإخراج مهدي السـيد، وهو حافظ علـى الروح الموسـيقيَّة لدرويش، وقـام بتصميم الملابس المعبـرة عـن زمن تقديـم الأوبريـت لأول مـرة، ومنحنا صـورة أنيقـة ونموذجيَّـة لشـكل ومواصفـات الأوبريـت الغنائـي الـذي يجمع ما بيـن لحظات التمثيـل الحواري، والمشـاهد الغنائيَّـة في «تابلـوه» فني مكتمـل العناصر.

أما عرض «الملك وأنا» من إعداد وإخراج محسن رزق، وهـو مأخوذ عن مذكرات آنـا ليونوينز، ومـن إنتاج فرقة تحت 18 بمسـرح البالون، فهو عمل غنائي، يحتل فيه الغناء نسـبة كبيرة، لكنه لا يرقى إلى كونـه عرضاً ينتمي إلى تيار المسرح الغنائي بالمواصفات نفسها لعرضي «ثرثرة، أوبريت الباروكة»، فهو مغامرة خياليَّة راقية ومناسبة للأسرة، تجمع بيـن الرقص والغنـاء والكوميديا لتقدم إجمـالاً وجبة فنيَّة مناسـبة لذائقة الأسـرة المصريَّة، وعلى هذا المنوال نفسه سـنجد عروضاً أخـرى تقف عند هـذا الحـد، لكن يمكن إدراجها داخل مسار المسرح الغنائي.

عروض الفضاءات غير التقليديَّة

دائماً يقولون إن الحاجة هي أم الاختراع، وظهور المسرح خارج العلب الإيطاليَّة في مصر تزايد في موسم هذا العام، إمّا بسبب الرغبة في الاختلاف عن السائد والمتعارف عليه،

أو بسبب إغلاق بعض مسارح العلبة الإيطاليَّة لسبب أو لآخر، خلـق ذلك تياراً واضحاً من عروض مسـرح الفضاءات غير التقليديَّة، أي العروض المسـرحيَّة التي تقدم في الشـارع أو السـاحات أو الحدائق، وهناك شـعبة مهمة في مسارح الأقاليـم تنتج كل عام ما يزيد على ثلاثين عرضاً مسـرحياً شـريطة تقديمها في فضـاءات مغايرة غير فضـاء العلبة الإيطاليَّة، وهي شعبة بعنوان «التجارب النوعيَّة»، ميزانياتها صغيرة، أقل من 1500 دولار للعرض، ومن خلالها يتم اعتماد أماكن مختلفة للعروض، فمثلاً عرض «طعم الخوف» قدمه المخرج غريب مصطفي في مكان غير مجهز وسط معدات البناء، وعرض «يا قاهرة» من تأليف وإخراج محمود عطيَّة، وعـرض «منتهي الصلاحيَّة» كلاهمـا تم تقديمه في أماكن تخالف طبيعة العلبة الإيطاليَّة، وفي كثير من الأحيان تقدم العروض أمام بنايات المسـارح وفي الشـوارع والأسـواق وعلـى المقاهي. هنـاك تجربة أخـرى أقامتهـا أكاديميَّة الفنون عبر تأسيسها مهرجاناً مسـرحياً جديداً يقدم داخل أسـوار الأكاديميَّة بعنوان «مهرجان الفضاءات المسـرحيَّة المتعـددة» الذي أقيمت نسـخته الأولى في أبريل الماضي وضـم مجموعة من العـروض منها «جـدول الضرب» من تأليـف وإخراج محمد فرج، و«دمى مـن ورق» من تأليف إدريـس الروخ وإخراج محمد حسـن، و«مباراة القمة» من تأليف وإخراج أشـرف علي، و«التشـكيلة» من تأليف أحمد سـمير وإخراج مروان جاسـور، وكلها عـروض قدمت في السـاحات الخارجيَّة لمباني الأكاديميَّة بين الأشـجار وفي الهواء الطلق، وهو ما اسـتدعى عدم وجود إضاءة بالمعنى التقليـدي، واضطـر مخرجو هـذه العـروض للتفكير في ميكانيزمات حركة للممثلين تناسـب فكرة مسرح الشارع أو الساحات والأماكن المفتوحة، وبالتالي دار معظم الممثلين في أداءاتهم الحركيَّة حول أنفسهم دورات كاملة كي يراهم الجمهور.

القطاع الخاص

يبدو أن مسـرح القطاع الخاص بأنواعه باهظة التكلفة أو قليلة التكلفة في طريقه للتراجع، ففي هذا الموسـم شهد المسـرح المصري عدداً قليلاً جداً من التجارب الخاصة، لا يتجاوز عددهـا أصابع اليد الواحدة، منهـا العرض الغنائي «أم كلثوم» الذي كتبه السيناريست مدحت العدل ومن إنتاج شركة العدل جروب، ومن إخراج أحمد فؤاد، وهو عرض يسرد السيرة الذاتيَّة لكوكب الشـرق أم كلثوم، ويقدم بشكل يدمج الرقص مع الغناء والتشـكيلات الجماليَّة لأجسـاد الممثلين والديكورات، ويوظف عبر كل هذا جماليات الإضاءة محافظاً على صناعة صورة مبهرة على مستوى الشكل العام، ممّا منح العرض خصوصيَّة وكثيراً من متعة المشاهدة.

إلى جوار هـذه التجارب عالية التكلفة الإنتاجيَّة، توجد تجـارب أخرى تضطلـع بإنتاجها فرق الهواة والمسـتقلين، وأحياناً بعـض الكيانات والشـركات الصغيـرة منها عرض «جسـم وأسنان وشعر مسـتعار» الذي قدمه المخرج مازن الغرباوي من كتابته على مسـرح الهوسـابير، واستطاع أن يقتنص به جائزة أفضل عرض مسرحي عندما اشترك به في الدورة الأخيرة من المهرجان القومي للمسرح المصري، وهو عـرض يدمج بين الأصوات الخارجيَّـة وإضاءات الهولغرام والشـرائح الصوريَّة والموسـيقى، معبراً من خلال كل ذلك عن معاناة أربع نساء داخل مجتمعاتنا الشرقيَّة وصراعاتهن الداخليَّـة والخارجيَّة، ولعل أهم القيم الجماليَّة التي يقدمها العرض تلك الصور الجماليَّة التي صنعها العرض واحدة تلو الأخرى بفعل حيويَّة الحركـة وجماليات الإضاءة و(الفيديو مابينغ) ممّا زاد من تأثير العرض الجمالي على متفرجيه.

جهات

تأكد خـلال عام 2025 وجود كيانـات نقابيَّة وجامعيَّة تقـوم على إنتـاج العروض المسـرحيَّة بميزانيـات صغيرة بخلاف جهات الإنتاج العاديَّة والمتعارف عليها مثل مسـارح البيت الفني للمسرح ومسارح الأقاليم والجامعات، من هذه الجهـات مثلاً: نقابة المهن التمثيليَّة التي أنتجت هذا العام ما يزيد على العشـرين عرضاً مسـرحياً شارك معظمها في مهرجان مسـرح نقابة المهن التمثيليَّة في أكتوبر الماضي، الذي رفع شعار «المسـرح للجماهير»، ومن هذه الكيانات أيضاً المعهـد العالي للفنون المسـرحيَّة الـذي أنتج عدداً معقولاً من العروض لطلبته، وشارك ببعض هذه العروض في المهرجانات المختلفة خارج نطاق الأكاديميَّة، فمثلاً شارك المعهـد هذا العـام بثلاثة عروض فـي المهرجان القومي للمسـرح المصري هي عرض «الوحش» من تأليف وإخراج محمـد عـادل، و«الأولاد الطيبون يسـتحقون العطف» من إخـراج محمد أيمن، وعرض «مارليـن» من إخراج عبدالله سـعد، وكلها عروض تتوافر فيهـا الموهبة الكبيرة لصناعها وتتميز بحالة من التجديد والابتكار الفني، لذا يمكن وصف مبدعيها بالفنانين المتمردين على شـكل المسـرح السائد، والراغبين في تقديم تجارب تكسر المكرر والمألوف.

إجمالاً نحن أمام موسـم مسرحي صاخب، النسبة الأكبر من عروضه مأخوذة أو مستلهمة من نصوص وأفلام وأصول أجنبيَّة، في حين أن النسـبة الأقل كانت من نصيب المؤلف المحلي. موسم لم تكن فيه العروض المسرحيَّة المنتجة داخل القاهرة هي الأهم، موسم ظهر فيه المسرح الغنائي وازدهرت فيه عروض خارج المسـارح المغلقة، وأثيرت فيه الكثير من القضايا، وكشف عن مجموعة كبيرة من المغامرات المسرحيَّة الممتعة التي قامت بها مجموعات من المسـرحيين الشباب الجـدد، وهو ما يمكننا من القول إن هذه القراءة السـريعة للمشـهد خلال 2025 تعلـن بقوّة عن ظهور جيل مسـرحي جديـد ومتمرّد من المخرجين والكتاب، يوجد لديه ما يمكن أن يقدمه ويتميّز بـه، جيل يعمل في ظروف صعبة وبالرغم من ذلك لديه القدرة على هز سكون الثوابت وتحريك الماء المسـرحي الراكد والإسـهام باحترافيَّة في تطوير مشـهد مسرحي جديد ومغاير خلال السنوات القريبة القادمة.

لبنان.. أكثر من مئة وسبعين عملاً مسرحياً

تشابكت معايير التصنيف في المسرح اللبناني، فمعظم الأعمال تحمل صفات مشتركة في أشكالها وقضاياها، ما صعب من مهمة إقامة الحدود المرجعيَّة بينها، وكان الحل الوحيد في تحديد خصوصيَّة كل منها داخل سياقاته الاجتماعيَّة من منظورَي الكتابة والعرض.

بيروت: **الحسام محيي الدين**
باحث وناقد مسرحي من لبنان

حيث نجد أنفسنا أمام ثلاث مجموعات من العروض هي امتداد لـ «ريبرتوارات» سابقة بين المأساوي الجدي، والكوميدي، ومسرح الطفل، مع رصد ما تفرع عنها من تنويعات راكمت الإنتاج حتى حصيلة تجاوزت مئة وسبعين عملاً مسرحياً، وهو رقم قياسي بالمقارنة مع السنوات السابقة، فرضه التقدم اللافت في مسرحَي «ديستريكت 7» و«دوار الشمس»، بينما ظل مسرح «مونو» الأول لبنانياً في الإنتاج بـ 57 عرضاً، تزامناً مع احتفاظ المسارح الأخرى بوتيرتها العدديَّة، ونعني (المدينة، زقاق، زيكو هاوس)، وهذه كلها في مدينة بيروت.

مسارح المناطق لم تصنع حالة مسرحيَّة موازية، ومن المفارقات المؤسفة أن ما قُدم في محافظات بأكملها أقل من عشرة عروض لكل منها، وتولت زمامها مبادرات فرديَّة، ما نسف مبدأ اللامركزيَّة الثقافيَّة في ظل غياب الاهتمام الرسمي، وبقي العدد الباقي بمعدل عرض واحد أو اثنين لكل مسرح.

في كل حال، يجب الاعتراف بأن زيادة الإنتاج لم تتزامن مع نوعيته، والمضامين تكاد تكون واحدة في التعبير عن واقع مأزوم هو نفسه من سنواتٍ فائتة، ولا يعني ذلك أن نَبخسها نصيبها من محاولات تطوير الرؤى والمعالجات على الرغم من ضعف الإمكانات رهنَ الجمود الاقتصادي والوضع العام.

المسرح الجدي

تموضعت ثلة من صانعي العروض في فضاء «المسرح الجدي»، نعني به المأساوي ببُعده الإنساني-الاجتماعي، خارج نطاق التراجيديا كنوع، الذي يحمل بعداً ساخراً بالمعنى «الغروتيسكي»، فالسخرية الفجة والمُبالَغ فيها ابنة شرعيَّة لِنبض الشارع الذي يرى في السخط والسلبيَّة أداةً للتعبير عن أزماته، ما فرض نفسه في التجارب فسلكت هذا الطريق، وليس ذلك في مواجهة الكوميديا، بل بوصفه فعل رؤى وأفكار تقصت هموم الناس وقضاياهم،

فحاولت تمرير الوعي وترسيخه في المجتمع المحلي من زاوية مفاهيم متجددة لا جديدة، بمواجهة عالم غريب غامت فيه الحدود بين الواقع والخيال، وانقلبت المفاهيم عكس فطرة الإنسان وطبيعة الحياة. إنه الصراع الدائم مع الذات، والعالم.

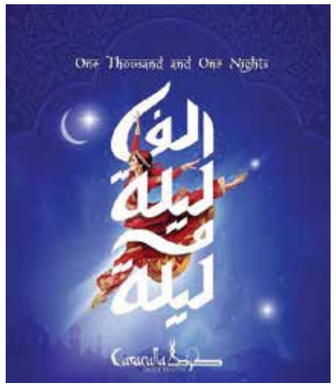
في هذا الفضاء، كان مفاجئاً لنا عدد العروض التي انطلقت من الذاكرة: الخاصة الفرديَّة، أو العامة (مجتمعاتٍ ومُدناً)، كمحاولات للتصالح مع المشاكل القديمة، مما نحتاجه دائماً لفهم حاضرنا، بالتأمل والعِبَر وربما الإدانة تطلعاً لمستقبل أفضل. ما رصدناه في عناوين مختلفة كما في «هون وهونيك» لفاديا التنير التي تقرأ في حكايات الانتماء والتجذر والحيرة بين أحلام الرحيل وضرورة الصمود في ذاكرة الشرق، وفي مسرحيَّة «روزماري» للمخرج شادي الهبر، التي تستدعي تاريخاً مُفعَماً بتجارب الحب والخيانة وقسوة الافتراق وخيبة العمر الذي يمر سريعاً، ما تماثل مع «آخر صورة» لفاطمة بزي، عن صدمة العلاقات الخادعة التي لا نتوقعها ممن نظنهم أوفياء.

كذلك، وثقت المسارح ذاكرة الحرب الأهليَّة، ما عكسته مسرحيتا: «حب وسط الحرب بيروت 1982» لكارين خليل، و«بيروت Stop Calling» لعمر ولميا أبي عازار، عن بيروت مساحة التناقضات بين دمار وعمار وألم وأمل، الجميلة والمتوحشة معاً، التي يجب لملمة جراحها بعد كل أزمة، قريباً من حكايات فيليب عرقتنجي في «صار وقت الحكي» الشخصيَّة المُضحكة والمُبكية بين الصمت والمنفى، والحرب والسلام، وتوازياً في العُمق واللغة مع مرويات كريستل خضر في «غسق» عن العاصمة التي تبقى أصل الحكاية، أو مع «وحياتك ع بيروت» لجان عبدالنور عن رحلة ثلاث نساء بالتاكسي في شوارع العاصمة لاستثارة الماضي الجميل والقلق معاً. هي العمليَّة نفسها مع مدينة طرابلس في «على خطاك» نص وأداء وإخراج رنا البابا التي تسترجع أحزان الغرق والموت والحداد على المفقودين بعد فيضان نهر أبو علي عام 1955، كإسقاط جيد على ما لا زالت تعانيه المدينة اليوم من إهمال.

قصص

وثمة عروض لبنانيَّة عدة عُنِيت بالقضيَّة الفلسطينيَّة، وبحادثة تفجير مرفأ بيروت، وبالمساجين المنسيين، والمفقودين والمخفيين، كما ظهر في «وداد، النملة يللي عم تحفر بالصخر»، إخراج لينا أبيض، التي استحضرت قصة «وداد حلواني» التي تبحث عن زوجها المفقود. في هذا السياق، لا تزال معاناة المواطن أولويَّة وتحدياً فنياً لصانع العرض، الذي مارس إسقاطات دراميَّة ناجحة على قضايانا المحليَّة، من زوايا نفسيَّة مختلفة، واقعيَّة بعيدة عن المثاليَّة المفرطة، وكي لا يقع في فخ التداخل بين الواقعي والرمزي، مما أكدته التجارب السابقة، لتعود المتفرج عليه، فأضحى ضعيف التأثير، واتجهت نحو اللغة المباشرة الواضحة. نتكلم في تقديم الإنسان على المادة، وعن الأحلام، الهجرة، والوظيفة، والمستقبل، والغلاء، والفقر، واللجوء، والتنمر، والتحرش، ومشاكل العائلة، والتخاذل عن المحاسبة، كما برز في عروض كثيرة، منها «الكمبوشة» إخراج عمر ميقاتي، و«مونودراما نسرين» لعادل إسماعيل، وكذلك «قبل ما فل» توقيع شادي الهبر، و«الأب» إعداد وإخراج غارسيس كنعان، و«حب في شبه مدينة» للينا عسيران، وغيرها.

وشكلت الحرب الأخيرة على لبنان موضوعاً لعدد من العروض، حيث لم تكن الخشبة بعيدة عن تداعياتها المباشرة. فتموضعت رواسب هذه الحرب في أعمال تناولت بعمق أزمات الصمود والنزوح والفقد، مؤكدة على ضرورة معالجة الانقسام الوطني بالمحبة والوحدة في ظل مستقبل يبدو غامضاً. وقد جسدت العديد من العروض هذه الثيمات، منها «ما بدا هالقد» لفاطمة حميدان، و«أربعون حجراً من ركام الضاحية» لهاشم هاشم وبترا سرحال. إلى



جانب ذلك، كان لمعاناة غزة حضورها المؤثر عبر عرضين بارزين هما «غزة، عيتا الشعب، غزة»، و«أصوات عميقة أصوات من غزة».

وجوديات

وشهد المسرح تطوراً في طرح حالات اجتماعيَّة وإنسانيَّة ذات جوهر وتجربة شخصيَّة. انطلقت هذه الأعمال من تجارب فرديَّة عميقة، مثل «شغلِة فِكر» لغبريال يمين الذي تناول شغف الكُتاب ومعاناتهم، و«المهاجران» لريان ناصر في رحلة تأمل واغتراب. كما تم استكشاف القلق الوجودي والموت في «تذكرة من نوع آخر» ليوسف خليل، والتخلي عن الذات من أجل الحريَّة في «رقم 23» لبيا خليل. بالإضافة إلى أعمال تناولت هشاشة الإنسان في عالم المال والمصالح، وتوحش المؤسسات، كما في عرض «الانقباضات» (Contractions) الذي أخرجته رنا خوري. وشهدت الخشبة أيضاً استعراضاً لـ «سيكولوجيا» مفعمة بالحنين والصراعات الشخصيَّة في أعمال مثل «خيانة آينشتاين»، و«خمس دقايق».

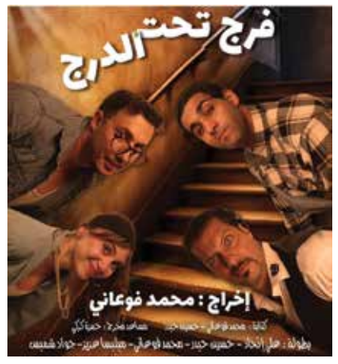
كما بقيت قضايا المرأة في صلب الموضوعات الجادة، حيث استلهم المسرح من وضعيَّة النساء في المجتمعات الذكوريَّة. عكست العروض معاناتهن النفسيَّة والعضويَّة، وتناولت التعنيف، وفقدان حق المساءلة، والصراع ضد المعايير المُلتبسة، في محاولة للصمود في مواجهة المصائر القاسية. هذا ما قاربته أعمال مهمة مثل «جوغينغ» لحنان

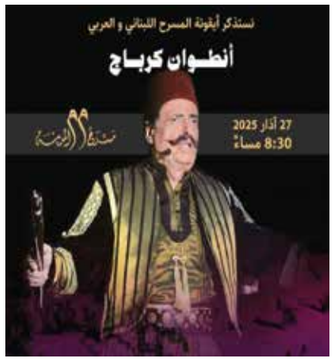
حاج علي، و«من دون جرأة» لشادي الهبر، و«لسان أمي» لعمر أبي عازار. ولم تقتصر الموضوعات على ذلك، بل تداولت تيمات مثيرة للجدل كمسألة التحرش وثورة المرأة في سن اليأس ومحاولة بناء الذات، كما في «ميديا»، و«مونو بوز».

أخيراً، حافظت العروض الراقصة على جديتها كحركة معاصرة على الخشبة، مستخدمة لغة الجسد أداةً تعبيريَّة مؤثرة تنقل مناخات البيئة المحيطة. مثلت هذه العروض ترجمة لسرديات حياتيَّة بين الألم والأمل، كما في «وحدنا تحت الشمس نمشي»، و«تمزقني إرباً». وتميز عرض «عندما رأيت البحر» لعلي شحرور بتجسيد معاناة العاملات الأجنبيات خلال الحرب الأخيرة، فيما شكل عرض «ألف ليلة وليلة» لفرقة كركلا استثناءً بفانتازيا حيويَّة تروي حكايات الشرق الغابر.

الفكاهة

تظل الكوميديا في لبنان ظاهرة اجتماعيَّة متجذرة، تتنوع بين العرض الفِرَقي المتكامل والعرض المنفرد المباشر، المعروف بمسميات مثل «ستاند أب كوميدي» و«وان مان شو». وقد تجاوز هدف الكوميديا مجرد الإضحاك، ليصبح متنفساً ثقافياً يشد الجمهور من خلال النقد الساخر والتهكم على القضايا الاجتماعيَّة والسياسيَّة. وقد طرأ تحول نوعي على معايير العرض المنفرد؛ إذ صار يعتمد بشكل كبير على الارتجال وبداهة الممثل واطلاعه الفوري على الأحداث اليوميَّة، متفاعلًا بذكاء مع الجمهور. أما مضمون النقد، فقد اتسع ليشمل السخرية من المنظومة والسلطة بكاملها، وتوجيه النقد نحو الجمهور نفسه لاستثارة الوعي بوضعيته، مع الحرص على تجنب الخوض في الحساسيات العقائديَّة.





شهدت الكوميديا المنفردة نشاطاً مكثفاً، حيث قُدمت عروض مُعنوَنة تناولت مواضيع مثل ثورة 17 تشرين وتجارب الهجرة والعودة، ومن أبرزها: «بناء على آخر التطورات» لقاسم جابر، و«القصة كلها» لجو قديح، و«شليطا في البيت الأبيض» لزكي محفوض، بالإضافة إلى عروض كثيرة بلا عناوين محددة اعتمدت تقنية الارتجال، وشارك فيها فنانون مثل ماريو باسيل، وميشال أبو سليمان، والممثل المصري باسم يوسف ضمن جولته العربيَّة. بالتوازي، ازدهرت كوميديا الفِرَق، التي تندرج ضمن الكوميديا الاجتماعيَّة، مقدمةً طروحات خفيفة ورسائل هادفة تحاكي الظواهر اللبنانيَّة في قوالب مرحة.

التراجيكوميديا

وبعيداً عن الكوميديا الخالصة، حافظت التراجيكوميديا على حضورها، كونها مسرحاً مقبولاً عائلياً يحمل رسائل توجيهيَّة وأخلاقيَّة، بدمجها بين الحزن والفرح والنهايات المنطقيَّة، مثل مسرحيَّة «فوقاني تحتاني» لمحمد حسين. كما برزت تجارب من مسرح «الفودفيل» القائمة على المحاكاة التهكميَّة السريعة والذكيَّة للواقع، كما في عروض سامر حنا.

على صعيد مسرح الطفولة، حافظ مسرح الطفل ومسرح الدمى اللبناني – خيال على توجهاتهما التربويَّة، مع التركيز على زرع القيم النبيلة وتنمية خيال الطفل بأساليب مسلية، والعمل على تحرير الأطفال من إدمان الإنترنت.

التياترو الكبير

وفي سياق الأنشطة المسرحيَّة العامة، استمرت عروض «المونودراما» ناشطة. كما لُوحظ انتقال بعض المؤثرين (البلوجرز) إلى التمثيل المسرحي.

ومن العلامات المضيئة التي تقتضي التنويه، خطوة صاحب السمو حاكم الشارقة، بتقديم دعم مادي كبير

لإنقاذ وتأهيل «التياترو الكبير» في بيروت. كما شهد القطاع افتتاح «سينما ومسرح الكوليزيه» وإطلاق «مهرجان لبنان المسرحي الدولي»، و«مهرجان صدى المسرح». وتأكيداً على الريادة التقنيَّة، أطلق مسرح «مونو» إنجازاً هو الأول عربياً: تقنية مشاهدة المسرح للمكفوفين وضعاف النظر عبر أجهزة وصف سمعي. أما المخرج شادي الهبر، فسجل رقماً قياسياً بتقديمه 13 عملاً خلال عام 2025.

رحيل

هذا العام، رحل فنانون أغنياء عن التعريف: زياد الرحباني (1955 - 2025)، وأنطوان كرباج (1935 - 2025)، وسوسن شوربا التي مثلت عدة مسرحيات منها «ريحة العنبر» (2022)، و«فولار» (2022)، و«مورفين» (2024) وتمحورت بمعظمها حول مكافحة مرض السرطان الذي كانت مصابة به. كما رحل المؤلف والمنتج والممثل والمخرج المسرحي غسان الحريري، الذي حقق حركة مسرحيَّة محليَّة نشطة جداً خلال عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، وأيضاً رحل الناقد المسرحي جوزف طراب (1943 - 2025) تاركاً نتاجاً كبيراً من الكتب والمقالات ولا سيما بالفرنسيَّة في جريدة الأوريان البيروتيَّة.

الجزائر.. حراك مسرحي لافت وتوجهات تجريبية

لم يكن عام 2025 عاماً عادياً للمسرح في الجزائر، بل مثّل محطة كاشفة للرغبة في إحياء إرث عريق ينتمي إلى مرحلة الوهج، مع ترسيخ التجدد ومطالبة المتخصصين بكسب التحديات.

الجزائر: رابح هوادف
كاتب وناقد مسرحي من الجزائر

في هذا الشأن، يُبرز الممثل والمخرج عبدالقادر رواحي «الحراك اللافت» للمسرح الجزائري خلال العام الماضي، وهو حراك تقاطعت فيه مسارات التجريب الفني، واتساع نطاقات التكوين، والانفتاح على الفضاءات العربيَّة والدوليَّة. ورغم حزمة التحديات الهيكليَّة والجماهيريَّة، فإن ملمح التجدد يبقى حاضراً بقوة، عبر جهود المؤسسات الرسميَّة، والفاعلين الشباب، والجماعات المسرحيَّة المستقلة.

ويدافع رواحي عن التجدد، مستشهداً بإنتاج المسرح الوطني والمسارح الجهويَّة في بجاية، ووهران، وقسنطينة، وسكيكدة، والأغواط، لتجارب مغايرة. وقد تم ذلك مع إعطاء الفرصة لمخرجين شبان وتعزيز حضور النصوص الجزائريَّة المعاصرة على الركح. تزامناً مع ذلك، صعد نجم المسرح الجامعي بعد إطلاق وزارتي الثقافة والتعليم العالي ثالثة بواكير «المسرح في الجامعة»، فقدمت فرق جامعيَّة من مختلف أنحاء الجزائر أعمالاً تعكس حساً شبابياً جديداً، يجمع الجرأة في الطرح بالتجريب في الأسلوب.

على النقيض، يؤكد الأكاديمي مخلوف بوكروح أن المشهد المسرحي في بلاده خلال عام 2025، ظل باهتاً ومكرراً لما شهدته السنوات السابقة، ولا يختلف عن النشاطات الثقافيَّة الرسميَّة المبرمجة. ويتوقف بوكروح عند عدم الإتيان بالجديد كماً ونوعاً، وعدم الإفصاح عن أداء متميز في الكتابات الدراميَّة والرؤى الإخراجيَّة وأداءات الممثلين. واستهجن أيضاً عدم طرح إشكاليات الممارسة المسرحيَّة بالجزائر في مختلف الندوات الفكريَّة. ويذهب بوكروح إلى أن المسألة لا تعبر عن سياسة مسرحيَّة قائمة على البرمجة والتخطيط لموسم مسرحي من حيث الإنتاج والتوزيع والإقبال، ناهيك عن قصر عمر العرض المسرحي في الجزائر.

تحول نوعي

يقدر الباحث عبدالكريم غريبي أن المشهد المسرحي الجزائري شهد في العام الأخير مرحلة تحول نوعي تتسم بتراكم كمي وكيفي في التجارب الإبداعيَّة، مدعومة بآليات تمويليَّة حكوميَّة وشبه حكوميَّة، وبنية مهرجانيَّة مُوسعة جغرافياً وزمنياً.

هذا التحول ناجم - برأي غريبي - عن تعدد مراكز التكوين المسرحي (المعهد العالي للفنون المسرحيَّة،

أقسام الفنون عبر الجامعات، الورشات المهنيَّة)، وللانفتاح المتسارع على تقنيات الفرجة الرقميَّة ومنصات البث المباشر، مما أسهم في توسيع دائرة المتلقي وتعدد أنماط الكتابة الدراميَّة.

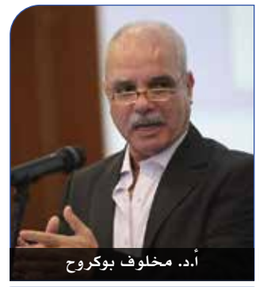
ومع ذلك، يتصور الناقد والباحث في فنون العرض والدراماتورجيا أن هذه الديناميَّة محكومة بغياب بنية نقديَّة مؤسساتيَّة مُستقلة ومُستدامة، راصداً معاناة النقد المسرحي في الجزائر من ثلاثة اختلالات بنيويَّة رئيسَة: هيمنة النقد الانطباعي والتقييمي القائم على المجاملة أو الولاء المؤسساتي، بدلاً من النقد المخبري التحليلي القائم على مناهج معاصرة في دراسات الأداء والدراماتورجيا التطبيقيَّة، إضافة إلى ضعف الجسور المعرفيَّة بين الوسط الأكاديمي والوسط الميداني، مما يؤدي إلى انفصال شبه كامل بين النظريَّة المسرحيَّة وممارسات الكتابة والإخراج والتمثيل، وإلى ذلك: غياب مجلات علميَّة مُحكمة متخصصة في الفنون الدراميَّة، قادرة على توثيق التجارب وتفعيل حقل معرفي تراكمي.

من جانبه، يشير الكاتب والممثل والمخرج المسرحي دريس بن حديد إلى محاولات جادة لاستعادة الصورة الأولى للمسرح الجزائري كقوة رائدة، بالتزامن، يتحدث عما سماه «استمرار إشكالات بنيويَّة» تعوق التحول من «مسرح المناسبات» إلى «مسرح المؤسسة».

ويربط الناقد المسرحي مراد لوافي المسألة مباشرةً بتواصل معضلة التوزيع والتسويق المسرحيين في بلد بحجم قارة يتسع لثمانٍ وخمسين ولاية. ويبدي لوافي استياءً إزاء عدم اعتماد وزارة الثقافة والفنون الجزائريَّة خطوات حاسمة للمساعدة في توزيع العروض المسرحيَّة، مثل إبرام شراكات مع وزارات التربية والتعليم العالي والشباب وسواها من مؤسسات رسميَّة.

اختلالات

بمنظور غريبي، تكشف سياسات الدعم الإنتاجي عن خلل منهجي في معايير التقييم، إذ تُعامل المشاريع المخبريَّة التجريبيَّة والعروض الفرجويَّة الجماهيريَّة وكأنها متساوية في الأولويات والمعايير، مما يُضعف إمكانيَّة نمو تيار مسرحي بحثي طليعي، ويُعزز في المقابل نمطاً إنتاجياً سريع الاستهلاك.


عبد القادر رواحي

أ.د. مخلوف بوكروح

وليد رحال

مراد لوافي

أما على صعيد التوزيع والانتشار، فإن المشهد يكاد يقتصر على العاصمة والمدن الكبرى في الشمال، فيما يعاني الجنوب الكبير والمناطق الداخليَّة من تصحر ثقافي حاد، حيث لا تُقدم عروض مسرحيَّة احترافيَّة إلا نادراً. هذا الخلل لا يمس فقط مبدأ العدالة الثقافيَّة الترابيَّة، بل يهدد استدامة الفعل المسرحي نفسه بوصفه ممارسة وطنيَّة شاملة.

في المقابل، يركز ابن حديد على الجهود الملحوظة لبعض الجمعيات والمسارح التي حاولت إعادة الفن الرابع إلى الجزائر العميقة بعيداً عن مركزيَّة العاصمة، غير أن هذه الحيويَّة بقيت رهينة الإمكانات الماليَّة المحدودة. كما يركز ابن حديد على افتقاد عموم الجمعيات برامج تكوين مستدامة تمنحها مساراً احترافياً طويل المدى.

ويستدل ابن حديد بحالة فرقة جمعيَّة النسور التي أنتجت مسرحيَّة «مانيا» بالشراكة مع المسرح الوطني الجزائري، وكان مبرمجاً مشاركتها في مهرجان بغداد، لكن غياب الموارد اللازمة أحبط مشاركة الفرقة. ويتساءل ابن حديد: «متى تدعم الدولة المشاركات الخارجيَّة للجمعيات المسرحيَّة، خصوصاً في مواعيد بوزن بغداد وقرطاج والقاهرة والشارقة وغيرها؟».

ويتقاطع مراد لوافي ودريس بن حديد عند انتقاد إنتاج المسارح والجمعيات لتجارب مهمة، لكنها تبقى محصورة زماناً ومكاناً، دون استفادتها من عروض على نطاق واسع، ودون أن تحظى بالمواكبة النقديَّة اللازمة، ما يربك بلورتها على النحو المأمول.

عودة

واستعاد المسرح الجزائري حضوره العربي جزئياً من خلال مشاركة مسرحيَّة «كرنفال روماني» في أيام قرطاج المسرحيَّة، وهي مشاركة أعادت إلى الأذهان الزمن الذهبي للمسرح الجزائري، وما فعله كبار الرموز أمثال الراحلين عبدالقادر ولد عبدالرحمان المكنى «كاكي»، وعبدالقادر علولة، إضافة إلى عز الدين مجوبي، وسكينة مكيو (صونيا)، وامحمد بن قطاف. ويتساءل ابن

نسيبة عطوط صاحبة أفضل أداء نسائي في مهرجان مسرح الصحراء بأدرار

ويرى المخرج المخضرم زياني شريف عياد، أن مسرحيته «المفتاح» المشاركة في مهرجان المسرح العربي بالقاهرة (10 - 16) يناير الجاري، تعزز رغبة المسرح الجزائري في استعادة حضوره العربي، بعد غياب امتد لسنوات بسبب تراجع الإنتاج والصعوبات التنظيميَّة.

ويسجل زياني أن مسرحيَّة «المفتاح» التي كتب نصها مواطنه محمد بورحلة، جمعت بين الجيلين القديم والجديد في عمل يشتمل على ثمانية مشاهد تزاوج بين الدراما والموسيقى والباليه. وأورد زياني أن «المفتاح» هي في صميم «المسرح الملتزم»، وليس «المسرح الدعائي»، حيث تتطرق إلى إشكاليَّة الغيريَّة وما يعانيه المهاجرون على وقع اتساع أيديولوجيا الاستعلاء، ومشكلة الآخر التي يراها قلب الصراع الدرامي منذ زمن سوفوكليس.

وينوه بوكروح إلى قدرات المبدعين الشباب الواعدة التي أظهروها في الفعاليات المسرحيَّة المنظمة في المدن الداخليَّة، وسجلت حضوراً قوياً للعنصر النسائي في الكتابة والإخراج والأداء. وعليه، يشير بوكروح إلى أهميَّة التفكير في إصلاح قطاع المسرح انطلاقاً من سياسة ثقافيَّة وخطة إستراتيجيَّة، والبداية تكون بتقويم التجارب السابقة والوقوف على مواطن القوة والضعف وتقديم رؤية استشرافيَّة للنهوض بالقطاع.

بدوره، يثمن الناقد مراد لوافي بروز الجيل الجديد من الممثلين والمخرجين في عام 2025، متوقفاً عند طاقات شبابيَّة مثل عبدالقادر رواحي، ووليد رحال، وعبدالجليل مسعي، ونسيبة عطوط، وأنيس علوش الذين أبانوا عن طاقات مبشرة في مسرحيتي «زعفران» و«الهشيم»، وهما عملان حصدا غالبية جوائز 2025.

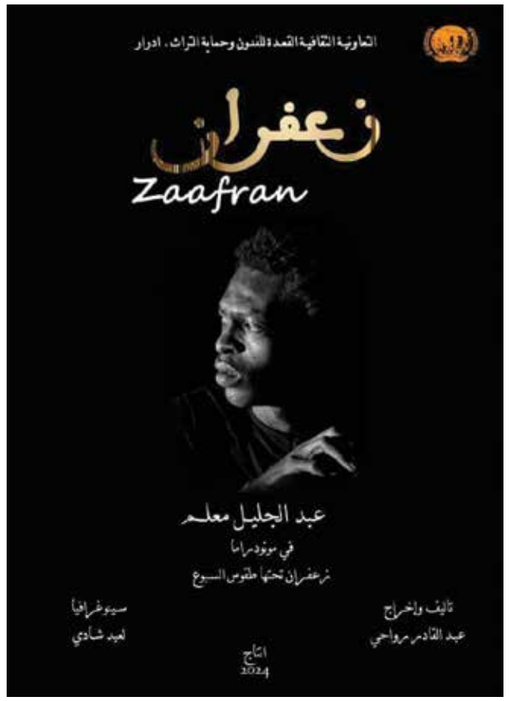
وفي عرض أنتجته «تعاونيَّة القعدة الثقافيَّة»، جرب عبدالقادر رواحي في إخراجه لمونودراما «زعفران» سينوغرافيا مغايرة وصوتيات معقدة، كما اعتمد رواحي «سلطة المؤدي الواحد» في مركزها، لاستقصاء حالات العزلة والوجود الفردي، في رؤية تهدف إلى اختبار قدرة المسرح على تصوير الحالات النفسيَّة والمعاني المجردة عبر لغة بصريَّة وسمعيَّة قبل أن تكون نصيَّة.

على المنوال ذاته، ناقش الشاب العشريني وليد رحال صراع الأجيال، متخذاً من العائلة نموذجاً مصغراً لتفكك النسيج الاجتماعي تحت وطأة التناقض بين «السلطة الأبويَّة» و«أزمة الهويَّة». وفي فضاء صحراوي مفتوح، استثمر طلبة المعهد العالي لمهن فنون العرض في الجزائر، نصي «الهشيم» لعبد الأمير الشمخي، و«في انتظار غودو» لصامويل بيكيت لتجاوز السائد والمتوارث عبر دراما نفسيَّة ترفض الحياد، وتفتح النقاش حول أسئلة مصيريَّة تواجه التناقضات وتطالب بالحريَّة والعدالة للأجيال الجديدة.

ووفق عبدالقادر رواحي، يميل المشهد المسرحي الجزائري في 2025 إلى التوسع في أنماط العرض، فلم يعد مرتبطاً فقط بالتراجيديا أو النصوص الكلاسيكيَّة، بل برزت أشكال جديدة مثل: الكوميديا المعاصرة، و«الستاند – أب»، مع توظيف السينوغرافيا المكثفة وتقنيات الإضاءة الحديثة، والاتجاه إلى الفضاءات المفتوحة، ما منح المسرح الجزائري روحاً مختلفة امتزجت فيها الطبيعة بالخيال الدرامي.

عبد الكريم غريبي

دريس بن حديد



وعرف عام 2025 إصدار دراسات جديدة حول المسرح الجزائري، بينها أبحاث تتناول تطور السينوغرافيا والاتجاهات الجماليَّة في العروض الحديثة. وهذا المعطى يعني لدى رواحي دخول المسرح الجزائري مرحلة تفكير نقدي معمق، يحاول فهم التحولات التي طالت بنية العرض، وعلاقة الممثل بالفضاء، ودور التكنولوجيا في الإنتاج المسرحي.

أسئلة

إذا كان المشهد المسرحي الجزائري استعاد بعضاً من بريقه في 2025 عبر مشاركات وازنة وتجارب جادة، فإن الأسئلة الكبرى ما زالت معلقة.

في هذا الشأن يطرح مراد لوافي ودريس بن حديد أربعة أسئلة كبرى: متى يتحول الدعم من منطق التعاقد إلى منطق المشروع؟ متى يصبح الإنتاج المسرحي عمليَّة

مستمرة لا ظرفيَّة؟ كيف يمكن للمسارح الجهويَّة أن تتحول من منصات عرض إلى مؤسسات تكوين وابتكار؟ وهل يمكن للمسرح الجزائري أن يستعيد مركزه العربي دون ثورة فعليَّة في التسيير والكتابة والتكوين؟

ويقول ابن حديد: «نحن في الجزائر ننتج مسرحيات ولا ننتج مسرحاً، برغم امتلاكنا آليات رهيبة في التنظير والإبداع على حد سواء». ولتجاوز الإشكاليات، يقترح عبدالكريم غريبي وعبدالقادر رواحي رؤية إستراتيجيَّة طويلة الأمد تقوم على: تأسيس مجلس وطني أعلى للنشاط المسرحي يضم أكاديميين ونقاداً ومسرحيين، مهمته وضع معايير فنيَّة نقديَّة شفافة، وإصدار مجلة علميَّة محكمة ربع سنويَّة.

وإعادة هيكلة آليات الدعم عبر فصل واضح بين مسارين: مسار الإبداع المخبري التجريبي، ومسار الإنتاج الفرجوي الجماهيري، مع تخصيص نسب تمويليَّة ومعايير تقييم مختلفة لكل مسار. واعتماد سياسة توزيع إلزاميَّة ترتكز على مبدأ «المسرح الجوال الاحترافي».

وإنشاء شبكة من القاعات المسرحيَّة الجهويَّة المجهزة في كل ولايات الجنوب وخاصة الجنوب الكبير والمناطق الداخليَّة.

وتطوير شبكات التكوين المستمر للممثلين والتقنيين، وتعزيز الحضور الجماهيري وضمان استدامته، ودعم المبادرات المستقلة وضمان فضاءات إنتاج بديلة.

ويرى غريبي ورواحي أن هذه الإصلاحات البنيويَّة ستمكن المسرح الجزائري من تجاوز مرحلة التراكم الكمي إلى مرحلة التراكم الكيفي والإشعاع المنشود.

انتهاءً، يسجل دريس بن حديد أن المسرح في الجزائر مر عام 2025 بمرحلة انتقاليَّة تأرجحت بين تطلع مشروع نحو استعادة مجده، وواقعٍ لم ينجُ بعد من آثار الانقطاع والتراجع، لكنه ما زال يمتلك القدرة على القول والفعل والاشتغال الفني الجاد. وإذا ما أعيد للمؤسسة المسرحيَّة اعتبارها، وللفعل المسرحي منهجيته، فإن المسرح الجزائري سيكون حاضراً بقوة عربياً، وسيستعيد موقع الريادة والإلهام، خصوصاً مع التجدد الإبداعي، واهتمام الشباب، وتزايد الانفتاح على العالم العربي، وإرادة المؤسسات؛ كلها عوامل تؤسس لمستقبل أكثر إشراقاً للمسرح الجزائري.

وبين الطموح والواقع، يظل عام 2025 سنة مفصليَّة تُعلن عن جيل جديد من المسرحيين وعن خريطة فنيَّة تتشكل على مهل، لكن بثبات.

تونس.. الإنتاج المسرحي المشترك وطموحات التجديد

يسعى هذا التقرير إلى الإجابة عن سؤال: كيف يعكس المشهد المسرحي التونسي لسنة 2025 التفاعل بين تحوّلات منطق الإنتاج ورهانات الإبداع الجمالي؟ وذلك من خلال قسمين يقدمان معالجة نظريَّة وتطبيقيَّة ترصد مكتسبات الإنتاج وتحدياته، وانعكاساته الجماليَّة عبر تحليل نماذج مسرحيَّة مختارة.

تونس: وليد دغسني
باحث ومخرج مسرحي من تونس

يتبين للمتابع للموسم المسرحي التونسي 2025 أنّ ثمة تزايداً ملحوظاً في عدد الأعمال المسرحيَّة في القطاعين، المحترف والهوايَّة، (407 أعمال مسرحية بحسب ما ذكرت مديرة إدارة المسرح نصاف بن حفصيَّة خلال المهرجان الوطني للمسرح التونسي، نوفمبر 2025)، ويُفسَّر ذلك بتضاعف عدد المنتسبين للمسرح من خريجي المعاهد العليا للفن الدرامي و«مدرسة الممثل» بالمسرح الوطني، ومتكوّنين ميدانيين أيضاً، ولاسيما بعد انتشار الفضاءات الثقافيَّة الخاصة التي تعاضد دور الدولة في ترويج الممارسة المسرحيَّة، وتحظى كذلك بدعم سنوي، فشهدنا أعمالاً تجريبيَّة متنوعة، منها ما يستند إلى حكايات اليومي الاجتماعي والسياسي، ومنها ما يمتح من المسرح العالمي.

ولا يمكن قراءة هذه التحولات بمعزل عن ديناميات الإنتاج الجديدة التي فرضتها التغيرات الاقتصاديَّة والثقافيَّة، إذ انتقل المسرح من كونه نشاطاً مؤسساتياً منغلقاً إلى حد ما، ومعتمداً بشكل مباشر على التمويل الحكومي، إلى كونه منظومة إنتاجيَّة تعتمد الشراكات، والتمويل المستقل، والتعاون الدولي (مسرحيَّة «سوفرا» لحاتم دربال بالشراكة مع مسرح فرنسي، وكذلك مسرحيَّة «في بطن الحوت» لمروى المناعي، وشراكة مع المسرح الوطني الكرواتي، كأمثلة).

أسهمت المسارح الوطنيَّة، مثل «مسرح أوبرا تونس» بمدينة الثقافة و«المسرح الوطني» بالحلفاوين، في احتضان مشاريع نوعيَّة تراهن على الجودة والتنوّع، في حين وفّرت الفضاءات الثقافيَّة الخاصة والشركات المستقلة إمكانات إضافيَّة سمحت بظهور تجارب شبابيَّة جريئة، إضافة إلى فتح المجال للمخضرمين من جيل المؤسسين، فنجد في «فضاء الريو» إنتاج مسرحيَّة «الحلم -كوميديا سوداء» لفاضل الجعايبي، ومسرحيَّة «تسعة» لمعز القديري، وفي «فضاء التياترو» إنتاج مسرحيَّة «المي في المك» بمشاركة منتسبي التياترو وإخراج نوفل العزارة، وكذلك في «فضاء الحمراء» الذي قدم آخر أعماله المتمثلة في مسرحيَّة «تستستيرون» إخراج سيرين قنون. وهذه الطاقات الشابة الجديدة، بعضها خرج من رحم المعاهد العليا للفن المسرحي وكذلك من مدرسة الممثل بالمسرح الوطني، والتياترو استوديو، وبعضها الآخر من تكوينات ميدانيَّة وتجارب متنوعة في قطاع الهواية، لتجد جميعها منصات فعليَّة للعرض والتوزيع.

هذه الشراكات بين العام والخاص لم تقتصر على التمويل فحسب، بل امتدت إلى خلق ديناميكيَّة جديدة في الدورة المسرحيَّة، حيث أصبح العرض الواحد قادراً على الانتقال من فضاء رسمي إلى قاعة خاصة، ومن مهرجان محلي مثل «مواسم الإبداع» إلى مهرجان دولي مثل «أيام قرطاج المسرحيَّة»، وهو ما عزز من فرص الانتشار ووسّع قاعدة الجمهور. كما مكّنت هذه الصيغة التشاركيَّة من تشغيل عدد أكبر من الممثلين والفنيين الشباب، الذين وجدوا أنفسهم جزءاً من مشاريع جماعيَّة محترفة، بدل أن يبقوا في دائرة الانتظار أو الهواية.

ولقد أسهمت هذه الشراكات في تعزيز الحضور الدولي للمسرح التونسي، حيث سهّلت مشاركة أعمال وطنيَّة في مهرجانات عربيَّة وعالميَّة، مما جعل صورة المسرح الوطني أكثر إشعاعاً في الخارج، فإلى جانب مشاركة «عطيل وبعد» للمخرج حمادي الوهايبي في الأردن، هناك مسرحيَّة «جاكراندا» التي شاركت في العراق، وتشارك في مهرجان المسرح العربي الذي تقيمه الهيئة العربيَّة للمسرح في القاهرة يناير الجاري، إلى جانب مسرحيتي «كيما اليوم» لليلى طوبال، و«الهاربات» لوفاء الطبوبي.

ومـع ذلك، فإن هذه المكتسـبات لا تخفـي الصعوبات العميقـة التي ما زالت تواجه المسـرحيين، إذ يظل التمويل محدوداً مقارنة بحجم الطموحات، كما أن مجالات التوزيع خارج العاصمة لا تزال ضيقة، وهو ما يحرم جمهوراً واسـعاً في «الجهات» من متابعة هذه التجارب، لذلك، فإن المشهد المسـرحي التونسـي يعيش اليوم وضعاً مزدوجاً: من جهة، حيويَّـة إنتاجيَّة بفضل الشـراكات والتجارب الجديدة، ومن جهة أخرى، هشاشـة بنيويَّة تسـتدعي إعادة هيكلة القطاع وتدعيمه لضمان استمراريَّة هذا الزخم الإنتاجي المتنوع.

نماذج

أتـاح تنـوّع مصـادر الدعم ومرونـة آليـات الإنتاج للمخرجين والفرق خوض مغامرات فنيَّة أكثر جرأة، وتطوير أشكال جديدة من الكتابة والسينوغرافيا، ومن خلال نماذج بارزة، من بينها مسـرحيَّة «سـقوط حر» للكاتب والمخرج والممثل نعمان حمدة، التي يمكن عدّها إحدى أكثر التجارب التونسـيَّة جرأة من حيث مقاربتها للوعي المسـرحي ذاته بوصفه سؤالاً وجودياً. يقترح العرض تجربة اعتراف جماعي داخل جسـد فردي، يتقاطع فيها المسـرح بالسيرة الذاتيَّة. تـدور الأحداث داخل فضاء يتحول من أسـتوديو تلفزيوني إلى مسـرح مكشـوف للبوح، حيث يصبح الميكروفون أداة اعتراف، والكاميرا مرآة تكشـف هشاشة الفنان، في تداخل مربك بين الواقع والتمثيل.

جمالياً، يعتمـد العرض على التقشّـف الأدائي الواضح: فضـاء مغلـق، إضـاءة خافتـة، والصمت بوصفـه عنصراً سـينوغرافياً أساسـياً. هذا الاقتصاد يعكس صفـاءً جمالياً، حيث يصبح الفراغ لغة مسرحيَّة تحاكي الصدمات التاريخيَّة. إيقاع العرض قائم على التكرار والانقطاع، مما يعكس أزمة الفنان في مواجهة المؤسسـة وجمهوره. يشتغل النص على مبدأ التفكيك الميتامسـرحي، حيث لا يفرق بين الشخصيَّة والممثل، ويضع الجمهور أمام طبقات متداخلة من الحكاية. يكتسـب العمـل دلالـة إضافيَّة مـن زاوية الإنتـاج، إذ

من أنشطة مدرسة الممثل

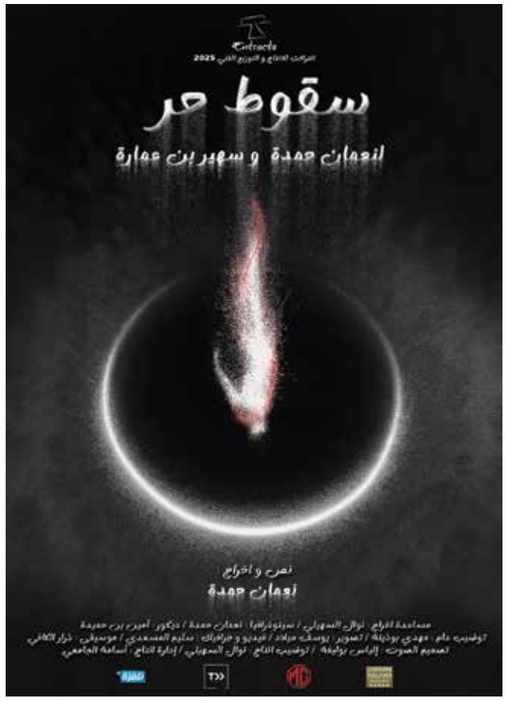
إن اعتمـاده علـى ممثلين اثنيـن (نعمان حمـدة ونجوى زهير) وفضاء سـينوغرافي مقتصد (طاولة وشاشـة عرض وكاميرات) يعكس واقع التمويل المحدود وصعوبات الإنتاج التي يواجهها المسرح التونسي.

آفاق

أما المسـرحيَّة البارزة الثانية فهي «جاكراندا: مأسـاة مركز نداء» من إنتاج المسرح الوطني الشاب، وإخراج نزار السعيدي، ودراماتورجيا عبدالحليم المسعودي، وتعد إحدى أكثر التجارب التونسيَّة ثراءً من حيث البناء الرمزي والطرح الفلسـفي (حاصلة على التانيـت البرونزي في أيام قرطاج المسـرحيَّة)، فهي تنقل الفعل المسرحي من فضاء الحكاية الواقعيَّة إلى مختبر تأملي في معنى الوجود الإنساني داخل مجتمعٍ مُنهَك بالصمت والخذلان، وغارقٍ في وحل العبوديَّة الحديثة.

ينتصب مركز نداء افتراضي يُسمّى Tanit Call Center كفضاء دلالي مكثّف يختزل مأسـاة الإنسـان المعاصر في أبعادها الفرديَّة والجماعيَّة. ومنذ المشـهد الافتتاحي، يغمر المتفرّج إحسـاس بالاختناق: فضاء مغلـق، وإضاءة باردة،

قصر المسرح



ونداءات موسـيقيَّة مجهولة المصدر. هذا الفضاء السمعي-البصـري يمثل اسـتعارة لواقع مأزوم تتقاطـع فيه أصوات الماضي الاستعماري مع ضجيج الحداثة الاستهلاكيَّة.

داخل هذا المركز الافتراضي تعمل الشخصيات موظفين يجيبـون على اتصالات لا تنتهي، لكنهم في الحقيقة ينادون أنفسـهم في فراغ وجودي لا يسـمعهم فيه أحد؛ إنهم جزء مـن آلة تكنولوجيَّة ضخمة، عمياء، تبتلع ذواتهم وتعيد إنتاج صمتهم، ثم تلفظهم إلى جحيم النسيان حين تنتهي مهمتهم.

دراميـاً، يمكـن تصنيـف «جاكراندا» ضمن ما يُسـمّى الدراما الميتا-اجتماعيَّة: بقدر مـا تُمثِّل الواقع، تعمل على تفكيك آليات تمثيله ذاتها.

وتُحسب للمسرحيَّة جرأتها الإنتاجيَّة، إذ تضم عدداً كبيراً من الممثلين على الركح، وهو أمر نادر في المسرح التونسي المعاصر، نظراً لصعوبات التمويل. وقد أتاح برنامج المسرح

الوطني للشـباب هـذه الإمكانيَّة، ما يعكس دور المؤسسـة العموميَّـة في تمكين الخريجيـن الجدد من خوض تجارب جماعيَّـة محترفة، ضمـن منطق إنتاجي يؤمـن بالتجريب والتشغيل الفني. إنه مقترح تجريبي يربط المسرح التونسي الجديد بتقاليد المسرح الفلسفي المعاصر.

مسار مغاير

أما مسـرحيَّة «الهاربات» لوفاء الطبوبي فتمثل نموذجاً مغايراً للدراما الاجتماعيَّة، وهي مسرحيَّة تُوِّجت بأهم جوائز مهرجان المسـرح الوطني (مواسـم الإبداع)، كما فازت بـ «التانيت الذهبـي» لأيام قرطاج المسـرحيَّة (الدورة 26)، إضافة إلى جائزتين أخريين، إذ تحوّل الأسئلة السياسيَّة إلى تجربة شعريَّة وجوديَّة.

تصور المسرحيَّة من خلال ست شخصيات (خمس نساء ورجـل) رحلة جماعيَّـة داخل اللا يقين، حيـث يتم تحويل الركـح إلى محطة زمنيَّـة معلّقة بين الماضي والمسـتقبل، وتتناوب فيها أطيـاف الأمل، والخيانـة، والانتظار، والتيه.

تُغـرق الطبوبي المتفـرّج منذ المشـهد الأول، في جوّ كابوسـي، يشبه المحطة أو قاعة الانتظار، لكنه في الحقيقة تجسـيدٌ للتيه الوطني بعد الثورة. شـخصياتها، من خلفيات اجتماعيَّـة متباينـة - عاملة نظافة، أسـتاذة، نائبة، خياطة، خريجـة حقوق، امرأة تجمع القوارير، ورجل مطارد قضائياً - ليسـت واقعيَّة تماماً، ولكنها رموز لأزمة مجتمع بأسره. كل واحدة تهرب من شيء وتبحث عن شيء آخر، والهروب هنا إشارة للانسداد الوجودي والسياسي.

توظّـف الطبوبي دراميـاً، البناء الكلاسـيكي (بداية – تصاعـد – ذروة – نهايـة) لكـن بطريقة داخليَّـة متعددة المسـتويات، إذ يحمل كل مشـهد بدايتـه ونهايته الخاصة، مولّـداً إيقاعاً نابضاً بالتوتر يعكس اضطراب الشـخصيات. تواصل الطبوبي في هذا العمل مشروعها الفني الذي بدأ بـ «الأرامل» و«آخر مرة»، مؤكدةً التزامها بمسـرح يزاوج بين الانخراط الاجتماعي والبحث الجمالي.

مبنى أوبرا تونس

لكن مـا يضفي على هـذه التجربة دلالـة إضافيَّة هو مسـار إنتاجها نفسـه: فقد كُتب نص «الهاربات» منذ سنة 2020، وحصل على دعم من وزارة الشـؤون الثقافيَّة، إلا أن المشروع تعثّر بسـبب محدوديَّة المنحة المسندة للمساعدة على الإنتاج برغـم انطلاق التحضيرات، ولـم يُنجز العمل إلا بعد أن تبنّاه المسـرح الوطني التونسـي في إطار دعمه للإنتاجات المؤجلة، وهو ما سـمح له بأن يرى النور أواخر سنة 2025.

تعطـل إنتاج تجربـة «الهاربات» يذكّرنا بأن المسـرح التونسـي لا يـزال يواجـه صعوبـات بنيويَّة فـي تمويل المشـاريع، خاصة تلك التي تتطلب وقتاً للتطوير، أو تحمل رهانـات جماليَّة غيـر تجاريَّة، مما يؤكد عجـز المنظومة الإنتاجيَّة عن مواكبة طموحات المبدعين المستقلين، وهذا مـا يدفعهم مباشـرة إلى البحث عن شـراكات ظرفيَّة مع مؤسسـات عموميَّة كبرى، لكن تلك الشـراكة تظل مرتبطة بمدة معينة سـرعان ما تنتهي، فيعـود الفنان إلى المربع الأول.

الخاتمة

شهد المسرح التونسي في 2025 تحولاً جذرياً ببحثه عن منظومـة إنتاجيَّة تجمع القطاعين العام والخاص، مما أثمر وفـرة وتنوعاً في التجارب المسـرحيَّة، عكسـا تعدّد الرؤى وإصرار المسرح التونسي على طرح الأسئلة المفتوحة.

رغم هذا الزخم، تظل التحديـات البنيويَّة قائمة، أبرزها التمويـل وتكاليف الإنتاج وشـبكات التوزيع، مما يسـتدعي إعادة هيكلة عاجلة للقطاع. وتستوجب هذه النجاحات الأخيرة رؤية دعم أوضح وسياسات ثقافيَّة أكثر صلابة، حتى يواصل المسرح التونسي دوره في حمل صورة تونس المضيئة.

المشكلة المعقدة..

صراع الروح والآلة

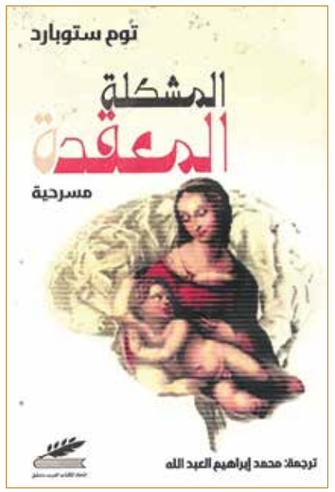
أحمد زياد مُحَبِّك
كاتب وناقد ثقافي من سوريا

تعالج مسرحيَّة «المشكلة المعقدة»، صراع الإنسان الأزلي مع ثنائيات لا نهاية لها: العقل والشعور، الجسد والروح، الموروث والمكتسب، اللطف والقسوة، الأنانية والإيثار، الإيمان والإلحاد، وتبرز اليوم ثنائيات جديدة: العقل البشري والذكاء الاصطناعي، البيولوجيا والسيكولوجيا، الحس والوعي، وتلك هي بعض القضايا التي تعالجها مسرحيَّة «المشكلة المعقدة» The Hard Problem، لمؤلفها البريطاني توم ستوبارد الذي رحل في نوفمبر الماضي عن عمر ناهز 88 عاماً، وقد عرضت المسرحيَّة أول مرة عام 2015 على خشبة دورفمان للمسرح القومي في لندن، ونشرتها دار فيبر أند فيبر في لندن، وترجمها إلى العربيَّة محمد إبراهيم العبدالله، ونشرت في دمشق عام 2022.

منذ البدء يعرّف المؤلف ستوبارد الحائز جائزة «بين/بنتر» لعام 2013، بالشخصيتين الرئيستين في المسرحيَّة، ويطرح الفكرة، ففي مشهد افتتاحي قصير وسريع، لا يزيد على ثماني صفحات، هو المشهد الأول في المسرحيَّة، يطرح المؤلف المشكلة المعقدة، ولكنه لا يطرحها مباشرة، بل يقدمها من خلال الشخصيتين الرئيستين: هيلاري وسبايك، حيث تظهر الشخصيَّة الأولى: هيلاري، وهي في الثانية والعشرين، تسعى إلى القبول في معهد كرول، والشخصيَّة الثانية هي شخصيَّة أستاذها سبايك، وهو في الثلاثين من عمره، هيلاري تؤمن بالإيثار، وترى الفضيلة في الإنسان هي الأصل، ولا سيما في سن الطفولة، وترى أن الإنسان عندما يكبر يصبح عنيفاً وأنانيّاً، وهي تعدُّ بحثاً بهذا الموضوع، وأستاذها يرى الإنسان أنانيّاً بالطبع، ويحبّ العنف، ولكن بالثقافة يتحول إلى اللطف والتهذيب، ويتأكد هذان المفهومان المتضادان عند كل منهما من خلال موقفهما في الحياة، فقد سرق بوب حبيب هيلاري مجوهرات، ولكنها تعترف بأنها هي السارقة كي تمنح حبيبها الحياة الحرة، ويعترف سبايك بأنه لم يوصل هيلاري إلى شقتها كي يحظى عندها بفنجان قهوة، وإنما لينال من جسدها، مؤكداً أنانيته، وهو يرى مرجعيَّة الأخلاق إلى الحس والبيولوجيا والتطور، في حين ترى الأخلاق ثابتة، وهي الأصل، وهكذا يظهر الصراع بين فكرتين متحقّقاً في شخصيتين هما: سبايك المادي، وهيلاري الروحيَّة، ومن الغريب أن بينهما علاقة جسديَّة بحت، وهذه العلاقة التناقضيَّة، فكراً وجسداً، تؤكد المشكلة المعقدة.

وفي المشهد الثاني تزداد شخصيَّة كل من هيلاري وسبايك وضوحاً، إذ ينزلان في غرفة واحدة في فندق بالبندقيَّة، وتظهر هيلاري راكعة بجوار الفراش، وهي تصلي وتدعو الله أن يغفر لها خطيئتها، وأن يوفر لابنتها تربية جيدة، ويسخر سبايك من صلاتها، ويتساءل إن كانت تصلي من أجل قبولها في معهد كرول، ولكنها تؤكد أنها تجد راحة في الصلاة، وتطلب منه أن يشرح مفهوم الوعي، فيقرب إصبعها من لهب الشمعة، مؤكداً أن الجسد هو الأساس، ولكنها تنكر ذلك، فالألم الذي تحس به لا يمكن التعبير عنه بألم الجسد، فالنفس هي التي تعي الألم، وتشير إلى حب الأم لطفلها، وتؤكد أنه فضيلة، لأنه أقصى درجات المنح والإيثار، ولكنه يرى أن هذا الحب هو من أجل المنفعة، وهو استمرار الجينات الوراثيَّة، وأن عليها أن تقبل أنها لا شيء سوى حيوان[1].

وفي وسط هذه التناقضات، يسيطر كل من جيري كرول، وليو رينهارت، وهما لا يفقهان سوى ما يتعلق بالمال والإدارة والتحكم في الأشخاص، جيري يوظف الشاب أمل، المختص بالرياضيات وهندسة الحواسيب، ثم يسخر منه، ومن ثيابه ومن ساعة يده، ويمَنُّ عليه بأن عمله عنده هو الذي جعل المال ينصب عليه، ويصفه بأنه «كتلة من دماغ ميت»، ثم يطلب منه التوقيع على عقد يتضمن قبوله العمل في المؤسسة مدة سنتين من غير مطالبة بزيادة الأجر، ثم يأمره بالخروج من باب الخدمة.



ولا يقل جيري عن ليو رينهارت قسوة، ففي المشهد الرابع تظهر كاثي وعمرها أحد عشر عاماً، وهي تتناول قطع الحلوى، ويدخل عليها جيري والدها بالتبني، وهو يحمل هاتفين أحدهما خاص والآخر للعمل، دلالة على كثرة أعماله، ويدور بينهما حوار طويل حول المصادفة، لا يخلو من تناقض، وأشبه ما يكون بالحوار العبثي، ثم يخبرها بأن السيارة بانتظارها، وتطلب أن تقعد بجوار ابنه آرثر، ولكن يأمرها بالجلوس في المقعد الخلفي.

وفي معهد كرول يختلف ليو رينهارت مع هيلاري، فهو ينكر أي بُعد نفسي، فاستجابة الدماغ عنده هي استجابة عضويَّة، ولكن هيلاري تؤكد البعد النفسي، ويؤكد لها ليو إمكانيَّة التنبؤ بالسلوك الإنساني، مع إمكانيَّة وجود خطأ بنسبة خمسين في المئة، وتقول له إن نسبة الخطأ هي البعد الإنساني، وإن دراسة العقل ليست علماً، لأن دراسته تتعامل مع المسؤوليَّة والواجب والإرادة الحرة واللغة، وهي أمور لا يمكن التنبؤ بها.

وكانت هيلاري، وهي في الخامسة عشرة من عمرها، قد أقامت علاقة مع شاب، ما لبث أن تركها، ولكنها أنجبت منه طفلة سمتها كاترين، وسرعان ما تخلت عنها للتبني، وكان ذلك قبل أحد عشر عاماً، وهي لا تعرف عنها شيئاً، ولذلك تدعو الله أن يهيئ لها تربية جيدة، ثم عرفت هيلاري أن لدى جيري ابنة اسمها كاثي، ولم تعرف أنها ابنتها، مع أنها لاحظت أنها في عمر ابنتها كاترين.

فهل كاثي ابنة جيري بالتبني هي نفسها كاترين بنت هيلاري؟ في المشهد الحادي عشر، وهو الأخير في المسرحيَّة، يدخل جيري على هيلاري ليسألها رأيها في سبب لطف كاثي: «ما رأيك هل الطبيعة أم التنشئة مسؤولة عن كاثي؟»، ويبدو عليه القسوة والشدة من خلال ردوده على هواتف تصله يبتُّ فيها بأمر قاطع حول الديون والبيع والشراء، ويعرض عليها أن تسافر معه، لكنها تعتذر، وتدخل كاثي لتخبر جيري أنها ملت من الانتظار في الخارج، ويخرج جيري مع كاثي لكنه يرجع وحده ليناول هيلاري البطاقة الأمنيَّة لكاثي وعليها صورتها، ويخرج.

هيلاري تنظر إلى صورة كاثي والسرور يغمرها، فقد أدركت أنها ابنتها، واطمأنت إلى أن جيري الذي يتبناها يمتلك الأموال، وسيضمن مستقبلها، ثم تضع أشياءها الخاصة في حقيبة كتفها وتخرج، وقد قررت السفر إلى نيويورك للالتحاق بجامعتها لدراسة الفلسفة ثلاث سنوات على يد شخص لا يمكن إثبات أفكاره بأي دليل.

لقد كانت هيلاري في الحقيقة محاصرة في معهد كرول بمجموعة من الماديين قساة القلوب المتعلقين بالمال، ولا سيما سبايك وليو رينهارت وجيري كرول، الذين لا يؤمنون بغير الأرقام والمال والمنفعة. والجميل في المسرحيَّة أنها جعلت المرأة هي الباحثة عن هذا البعد النفسي الروحي الشعوري في الإنسان، وهو أنسب ما يكون للمرأة، في حين جعلت الرجال لاهثين وراء المال والمضاربات التجاريَّة والساعين وراء تسخير طاقات البشر وإمكانيات العلم لخدمة أغراضهم، وفي الحقيقة كانت هيلاري أكثر موضوعيَّة وأكثر تعقُّلاً من الرجال في المسرحيَّة، فقد غلبت عليهم الأطماع الماليَّة، وحب السيطرة والتعالي،

توم ستوبارد

ومن الجميل أيضاً في هيلاري تمردها، وعدم خضوعها للرجال في المعهد، فقد فضّلت مغادرته، والانتقال إلى نيويورك لمتابعة بحوثها في النفس.

والمسرحيَّة تدل على الخيبة من إمكانيَّة توصل العلوم الماديَّة والحاسوب إلى معرفة الإنسان، ولذلك يظل الأمل معلّقاً على علم النفس والأخلاق والقيم، والمسرحيَّة لا تسمي ذلك العالم الذي ستسافر إليه هيلاري في نيويورك، وإنما تترك التسمية مفتوحة على المستقبل، لتدل على التفاؤل بإمكانيَّة اكتشاف ما هو جديد.

والمسرحيَّة كما هو واضح مسرحيَّة أفكار، ولكنها عبرت عن أفكارها في شخصيات حيَّة، من لحم ودم، لها عواطفها ورغباتها وانفعالاتها، وليست أوراقاً أو أرقاماً تحمل أفكاراً، بل هي شخصيات تملك ذواتها، ولكل شخصيَّة حضورها المميز.

وما يعطي المسرحيَّة قيمتها هو هذا البعد الفلسفي، والمسرحيَّة لا تطرح موضوعها مباشرة، ولكنها تقدمه من خلال شخصيات، تحس وتنفعل، وتتخاصم، وتتحاور، وفي حوار غني، ومكثف، وليس فيه تبسيط، ولذلك قد تبدو المسرحيَّة غير مألوفة لدى القارئ العربي.

أيام قرطاج المسرحية 26

تونس تحصد نصيب الأسد من الجوائز

تواصل أيام قرطاج المسرحيَّة ترسيخ حضورها بصفتها أحد أهم الفضاءات الفنيَّة في المنطقة العربيَّة والأفريقيَّة، ليس فقط بما تقدمه من عروض أو بما تمنحه من جوائز، بل بقدرتها الدائمة على إعادة طرح سؤال المسرح: دوره، مكانته، صلته بالإنسان، ومدى التصاقه بالتحولات الاجتماعيَّة والسياسيَّة، مجسدةً قاعدة «الآن وهنا».

تونس: عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

الدورة السادسة والعشرون، التي انتظمت من 22 إلى 29 نوفمبر الماضي، جاءت تحت شعار «المسرح وعي وتغيير... المسرح نبض الشارع»، في توقيت تعيش فيه تونس والمنطقة مخاضات عميقة انعكست بوضوح على لغة الخشبة، وعلى المضامين والرهانات الجماليَّة.

التتويجات

وسط هذا الزخم، برز التتويج الكبير للمسرحيَّة التونسيَّة «الهاربات» للمخرجة وفاء الطبوبي، التي حصدت التانيت الذهبي، إضافة إلى جائزتي أفضل نص وأفضل ممثلة، في تأكيد جديد على حضور المسرح التونسي وريادته المتجددة، على الرغم من تعقيدات المشهد الثقافي وظروف الإنتاج.

وقد شكّل تتويج «الهاربات» بأبرز جوائز التظاهرة، التي أسست (1983)، محطة بارزة لاعتبارات فنيَّة وجماليَّة، وأيضاً لرمزيَّة التجربة التي تقودها المخرجة وفاء الطبوبي، التي باتت إحدى أبرز مخرجات المسرح في تونس والعالم العربي. العمل يجمع بين الأبعاد الدراميَّة والسياسيَّة والإنسانيَّة، ويقارب هشاشة النساء ضمن واقع مأزوم يتأرجح بين الخوف والرغبة في التحرر. لغته البصريَّة مكثّفة، وإدارته للممثلين كانت متقنة، في تجربة الطبوبي التي تؤكد دائماً أن الممثل هو جوهر العرض.

إلى جانب «الهاربات»، حصدت تونس التانيت البرونزي عبر مسرحيَّة «جاكرندا» لنزار السعيدي، كما توّجت لجنة التحكيم العرض العراقي «الجدار» لسنان محسن العزاوي بـ التانيت الفضي، وجائزة أفضل سينوغرافيا، وذلك بفضل معالجاتها الجماليَّة المبتكرة وبنائها البصري الذي لفت الانتباه. كما فاز الممثل المصري أحمد أبوزيد بجائزة أفضل ممثل عن دوره في مسرحيَّة «سقوط حر».

عروض مكثفة

افتتحت «الأيام» بالعرض الضخم «الملك لير» من بطولة الفنان المصري القدير يحيى الفخراني، وإخراج شادي سرور. كان عرضاً كلاسيكياً بمعالجة معاصرة، اعتمد على نص شكسبير ولكن بروح عربيَّة تناسب المتفرج الحالي. وفي عرض موازٍ خلال ليلة الافتتاح، أعاد المخرج الفاضل الجعايبي – أحد رواد المسرح التونسي – تقديم رؤية ركحيَّة عميقة حول أحلام الفرد والجماعة في مسرحيَّة «الـ/حلم».

وضمن قسم المسابقة الرسميَّة، عرفت هذه الدورة مشاركة 12 عرضاً من 11 بلداً: فلسطين، المغرب، الجزائر، السنغال، مصر، العراق، لبنان، الأردن، الإمارات، كوت ديفوار. وقد تميّزت هذه الأعمال بتنوّع في الأساليب بين المسرح الوثائقي، والمسرح الجسدي، والمسرح السياسي، والمسرح التجريبي.

وتابع جمهور أيام قرطاج المسرحيَّة 16 عملاً ضمن قسم «العروض التونسيَّة»، كما قدّم قسم «مسرح العالم» 15 عرضاً من بلدان متعددة، من بينها فرنسا، وإيطاليا، وبلجيكا، والمكسيك، وأرمينيا، وإيران، وكولومبيا، وبولندا، وإسبانيا، وروسيا، إلى جانب عروض من بلدان أفريقيَّة ومن أمريكا اللاتينيَّة. ومثّل هذا القسم فرصة لاكتشاف تجارب جديدة في الإخراج والأداء والنص المسرحي.

وفي قسم «الحريَّة» شاهد رواد المهرجان 16 عرضاً من داخل الوحدات السجنيَّة ومراكز الإصلاح، وهو من الأقسام التي أضحت من العلامات الفارقة للأيام، لما يحمله من رسائل إنسانيَّة عميقة حول الحريَّة والخلاص وإعادة بناء الذات.

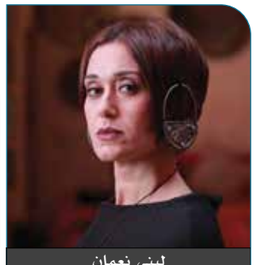
المنتدى الأكاديمي

انعقد لأول مرة المنتدى المسرحي الدولي ضمن الدورة السادسة والعشرين لأيام قرطاج المسرحيَّة 2025 تحت عنوان «الفنان المسرحي: زمنه وأعماله». أقيم المنتدى من 24 إلى 26 نوفمبر 2025، وكان يهدف إلى جمع الفنانين والمفكرين والكُتّاب والمخرجين من تونس ومختلف أنحاء العالم لتبادل الأفكار حول دور الفنان المسرحي في مجتمعه. كما استضافت الدورة الباحث المسرحي الفرنسي البارز باتريس بافيس، وقدّم خلال الندوة قراءة فكريَّة في مناهج تحليل العرض المعاصر، مما منح المهرجان بُعداً أكاديمياً مهماً.

ومن اللحظات القويَّة في الدورة، تتويج الفاضل الجعايبي بـ «جائزة صلاح القصب»، أحد أهم المخرجين المسرحيين في العراق. وللمناسبة، قال الجعايبي: «لو كانت هناك جائزة تحمل اسمي، لمنحتها لصلاح القصب»، ليقابله القصب بوصف عميق: «الجعايبي قارة كاملة... إحدى ظواهر المسرح في هذا القرن».

إفادات

عدّ المدير الفني للمهرجان رئيس لجنة التنظيم المسرحي محمد منير العرقي في حديث إلى «المسرح» هذه الدورة «فضاءً حياً للإبداع والحوار»، مشيراً إلى حضور جماهيري كبير وإلى دور المنتدى الدولي وورشات الشباب. وقال: «أيام قرطاج لا تتوقف، بل تتجدّد من حلم إلى موعد جديد».



لبنى نعمان

ليلى طوبال

وعبّرت المخرجة وفاء الطبوبي عن سعادتها الكبيرة بفوز مسرحيتها «الهاربات» بالتانيت الذهبي، مؤكدة أن هذا التتويج يمثّل «نهاية مسار طويل من التعب اليومي والاشتغال المستمر»، وأنه يشبه كثيراً الشخصيات التي قدمها العمل من حيث الشقاء، والتعب، والبحث الجمالي. وقالت: «أنا سعيدة، وفي الوقت نفسه خائفة، لأن هذا النجاح يلزمني بالحفاظ على المسار الفني نفسه الذي اخترته لنفسي ولفريقي».

وأشارت الطبوبي إلى أن تواتر التتويجات – في إشارة إلى فوزها الشهر الماضي عن العرض نفسه بجائزة المهرجان الوطني للمسرح - يعكس قرب العمل من المتلقي التونسي ومن الإنسان عموماً، مؤكدة أنّ «الهاربات» جاءت «محمولة على ارتباك وضحك وألم وقلق، وهي مشاعر تعيشها تونس والعالم خلال السنوات الأخيرة، خاصة بعد الثورة والجائحة». وأضافت: «هذا عمل يحترم الجمهور قبل كل شيء».

وعن تتويج المسرحيَّة بجائزة أفضل نص، أوضحت أنها كتبت المشروع سنة 2020 تحت عنوان «الهاملات»، قبل أن يتحوّل لاحقاً إلى «الهاربات»، وأن التحضيرات والبروفات استغرقت أكثر من سنة داخل مؤسسة المسرح الوطني.

كما تحدّثت عن فوز الممثلتين لبنى نعمان وفاطمة بن سعيدان، مؤكدة أن نجاح الأداء يرتبط أساساً بإدارة الممثل، قائلة: «أنا أشتغل بعمق على كل تمفصل في الشخصيَّة، والممثلون الذين يرافقونني دائماً يفتكون الجوائز لأنهم محترفون ويحبون الركح».

لبنى الصغيرة

وأكدت الممثلة لبنى نعمان، المتوّجة بجائزة أفضل أداء تمثيلي (نساء)، أنّ هذا التتويج يمثّل لها لحظة مؤثرة، لأنه أعادها إلى طفولتها وأحلامها الأولى، مشيرة إلى أنها لم تتوقع الجائزة، لكنها جاءت «بعد جهد حقيقي ومحبة كبيرة للمشروع». وقالت: «فرحتي كانت مضاعفة، توجت في بلادي، وبين جمهوري، ومع ممثلات مبدعات آمنّ بي». وشكرت ابنتها نغم التي واكبت معها تفاصيل البروفات والعروض الأولى، معتبرة أن «الهاربات» كانت تجربة علاجيَّة لها، لأنها مست الإنسان التونسي وأوجاعه، وأعادتها إلى المسرح بحب أكبر.

بدورها أشادت الممثلة فاطمة بن سعيدان بتتويج العمل «الهاربات»، معتبرة أنّ الجائزة مستحقة لأن الفريق اشتغل «بكل حبّ وجديَّة». وقالت إن تعاونها الأول مع وفاء الطبوبي كان «رائعاً ومختلفاً»، مضيفة: «الهاربات هي مسرحيَّة للطبقة الكادحة... للناس الذين يخرجون في الظلام ويعودون في الظلام».

تكريم

وأعربت الممثلة والمخرجة ليلى طوبال عن فخرها بتكريمها ضمن الدورة 26، وقالت إنها شعرت بقيمة التكريم في عيون الجمهور، لأن علاقة الفنان بالمتفرج هي «أقصر وأعنف قصة حب»، حسب تعبيرها. وقدّمت طوبال عرض «كيما لِيوم» خلال الأيام ضمن قسم العروض التونسيَّة، وأشادت بالدورة التي وصفتها بـ(الانتحاريَّة)، موضحة أنها أُنجزت في ظرف قياسي بلغ 3 أشهر فقط. وأضافت: «هذه دورة معجزة... جلبت عروضاً عربيَّة وأفريقيَّة وعالميَّة مميزة رغم الظروف».

قيمة مضاعفة

ولم تُخفِ الممثلة العراقيَّة زمن الربيعي، إحدى بطلات مسرحيَّة «الجدار» وبقيَّة فريق العمل، سعادتها الكبرى بتتويج المسرحيَّة، مؤكدة أن مهرجان أيام قرطاج المسرحيَّة يظلّ «الأكثر تميزاً» على المستوى العربي وأن الفوز فيه له «نكهة خاصة».

وثمّن المخرج العراقي سنان محسن العزاوي من جانبه فوز مسرحيته «الجدار» بالتانيت الفضي وجائزة أفضل سينوغرافيا، معتبراً أن هذا التتويج يكتسي قيمة مضاعفة «نظراً لخصوصيَّة الجمهور التونسي الذي يعرف كيف يحلل ويفكك العرض».

وأوضح العزاوي أن العمل، الممتد على أكثر من ساعتين، يطرح قضايا حساسة على غرار العنف الأسري، والإدمان، والاستغلال، معتبراً أن المسرحيَّة تسعى لتنبيه المجتمعات العربيَّة من «ظواهر خطيرة يتم تمريرها تحت يافطات حقوق الإنسان». وقال: «حاولنا أن نظهر كيف يمكن للضحيَّة أن تتحول إلى جلاد عندما لا تجد من يحميها».

وعن جائزة أفضل سينوغرافيا، أكد أنه اشتغل على «المشهد التركيبي» باستعارة تقنيات سينمائيَّة، مستخدماً موسيقى حيَّة، ولوحات بصريَّة، ومكياجاً وملابس مُوظَّفة بدقة، «في تجربة تُنفَّذ لأول مرة في المسرح العراقي».

عبدالحليم المسعودي: شكسبير ليس معاصرنا والمسرح حصن اللغة الأخير

حازت «جاكرندا»، نص ودراماتورجيا عبدالحليم المسعودي، وإخراج نزار السعيدي، وإنتاج المسرح الوطني التونسي؛ جائزة النص والإخراج والسينوغرافيا في مهرجان المسرح الوطني التونسي الموسوم بـ «مواسم الإبداع» (2025)، وتنظمه مؤسسة المسرح الوطني بالاشتراك مع مؤسسة عبدالوهاب بن عياد،

حاوره: **كمال هلالي**
كاتب وإعلامي من تونس

وحازت المسرحيَّة «التانيت البرونزي» في الدورة 26 من أيام قرطاج المسرحيَّة التي اختتمت أخيراً. في هذا الحوار يتحدث كاتب المسرحيَّة المسعودي عن «المطبخ الداخلي» لإعداد وتقديم تجربة هذه المسرحيَّة التي تشارك في الدورة (16) من مهرجان المسرح العربي، الذي ينظم في النصف الأول من هذا الشهر بالعاصمة المصريَّة.

• ما الضرورة الفنيَّة أو الدلاليَّة التي يمكن أن تفرض استعادة شخصيَّة «هاملت» الشكسبيريَّة في مسرحيَّة «جاكراندا» التي تتناول الواقع التونسي اليوم؟

- في الشعريَّة السرديَّة أو الدراميَّة، نحتاج دائماً إلى شخصيَّة أركيتيبيَّة (archétypique) قد تساعدنا في حل ألغاز أو تجاوز عقبات أو نصب فخاخ، أو غيرها من الوظائف الظاهرة والخفيَّة التي تحتاجها الدراماتورجيا؛ بمعنى شخصيَّة قديمة (نموذج أصلي) تأتي إلينا من بعيد، وقد برهنت على خبرتها ونجاعتها القياسيَّة أو المعياريَّة تجاه عمليَّة التماثل التي نستعين بها لفهم وقائع أو حالات في حيواتنا.

في الحقيقة، لدي قناعة أن هاملت شخصيَّة أركيتيبيَّة بامتياز، لأنها تختزل دراماتورجياً كل الوظائف والحالات والمفاهيم التي يمكن أن نتمثلها اليوم دراماتورجياً، مثل الاغتراب الوجودي، والغربة الاجتماعيَّة، وعودة الابن الضال، وشهوة الانتقام، والتمرد الشبابي، وغيرها من هذه الوظائف والحالات والمفاهيم.

حين بدأت كتابة نص «جاكرندا» حيث يعود الابن «هارون النصراوي» من لندن إلى تونس بعد رحيل أبيه الغامض وتولي عمه «الكلاعي النصراوي» بالتعاون مع أمه «جويدة» إدارة مركز النداء، نبهني رفيقي المخرج نزار السعيدي إلى أن التمشي في الحبكة الدراميَّة يذكر وبشكل قوي بحبكة هاملت شكسبير... كان هذا التنبيه في غاية الأهميَّة لأنه جعلنا نتقاطع بشكل جلي مع الحبكة الشكسبيريَّة. إذن، حضور هذه الشخصيَّة فرض نفسه بشكل لا واع عندي، وأدركت حينها أننا أمام مواجهة عقبة لا بد من تجاوزها، ألا وهي عدم السقوط في صياغة جديدة لسرديَّة هاملت تحملنا إلى حواف دائرة الاقتباس أو المحاكاة الساذجة أو «التناول المعاصر» لمسرحيَّة «هاملت».

لقد اهتديت إلى أن أنجع طريقة لتجاوز هذا المشكل هو التوغل في «الاستخفاف» بالحبكة الشكسبيريَّة والسخرية من الجديَّة الفائضة كهالة حول «هاملت». اخترت (أو اخترنا أنا ونزار) أن يكون التمشي الدراماتورجي هو الحفاظ على المفاصل الكبرى لمسرحيَّة «هاملت» - لا ننسى أن المسرحيَّة تبدأ في مشهدها الأول بعد البرولوغ بشخصيَّة «هندة» وهي تصيح «شكون، شكون/ من يكون من يكون» - والتمكن في إنشاء نوع من البارودي (Parodie) حول الحبكة الشكسبيريَّة، بل لقد لمحنا صراحة في «جاكرندا» إلى أن هاملت مجرد مزحة، ولكنها مزحة جديَّة لأن المزحة في المسرح ذات دلالة عميقة. ونعتقد أن هذه الدلالة العميقة تكمن في الموقف من شكسبير نفسه؛ في التساؤل حول ما إذا كان خطاب هذا الكاتب العبقري يخاطبنا؟

لقد أجبنا في مسرحيَّة «جاكرندا» عن أطروحة المنظر والناقد المسرحي يان كوت (Jan Kott) حين يقول إن «شكسبير معاصرنا» في كتابه الشهير بالعنوان ذاته. وإجابتنا كامنة في أن شكسبير ليس معاصرنا بالكيفيَّة التأويليَّة التي توخاها يان كوت في قراءة التاريخ الجيوسياسي للقرن العشرين من خلال موضوعات أعمال شكسبير وشبه توافقها مع أهم الأحداث المفصليَّة في تاريخ الغرب المعاصر، ولكنه معاصرنا في الوقت نفسه لأنه يسمح لنا بنقد شكسبير من خلال نقد المركزيَّة التاريخيَّة والحضاريَّة للعقل الغربي الذي يرى في هاملت صورة من الصور الرومنطيقيَّة المبكرة للمخلص المتفرد، أو تكريس هاملت ـمصيراً لا يمكن

عبدالحليم المسعودي

الإفلات منه في التساؤل حول الكينونة (نكون أو لا نكون) وحول ضرورة دفع الضريبة الوجوديَّة بالموت. نحن أبعد عن ذلك، حيث حولنا الاهتمام إلى مفهوم الاستحالة، أي أن نكون بوجدان وضمير هاملت، بمواصفات هاملت، لذلك حولناه إلى مجرد شخصيَّة كاريكاتوريَّة تملك كل الشروط اللازمة للشخصيَّة الشكسبيريَّة، ولكنها تفشل في أن تكون تلك الشخصيَّة.

ونعتقد أن في ذلك رسالة خفيَّة كامنة في أنه لا يمكن استنساخ الأركيتيب خارج شروطه التي أنشأته، ولكن بالمقابل مكنتنا شخصيَّة هاملت في الوقت نفسه من رسم مسار لشخصيَّة هارون لكي نكشف عن التواصل العبثي للمحسوبيَّة العائليَّة في السياق التونسي، فهارون في «جاكرندا» هو ذلك العنوان الذي يقودنا إلى الكشف على دور الأقليَّة المسيطرة في حقبة مفصليَّة من تاريخ تونس السياسي والاجتماعي بعد الثورة التونسيَّة. نعتقد أن

شخصيَّة هارون وهي تذكر بهاملت، هي شخصيَّة هاملت المضادة (Un Anti-Hamlet)، فلا يتمكن من تأصيل حَرَجه الهوياتي والوجودي، ولا هو قادر على الانتقام، ولا هو بالشخصيَّة المتمردة.

• الجاكرندا، الشجرة المستجلبة من الخارج تبدو استعارة تشد خيوط الحكاية كلها. ما القضيَّة التي تقصدها: نهاية فصل وحقبة، وبشارة بدايات أخرى؟

- كل ما أشرتم إليه بخصوص الاستعارة المتعلقة بشجرة الجاكرندا في المسرحيَّة صحيح تماماً. لكنني أود أن أضيف أن هذه الشجرة الغريبة عن البلاد التي جلبها المستعمر من أمريكا اللاتينيَّة لأغراض تزيينيَّة، تمتلك في الحقيقة ذاكرة خفيَّة عن كل الأحداث التي وقعت على الأقل في تاريخنا الحديث والمعاصر في المدينة؛ أي تونس العاصمة، وهي موزعة كما هو معروف على جوانب أرصفة شارع باريس، وشارع الحريَّة، وشارع قرطاج، وشارع مدريد، وغيرها من الأماكن.

من الناحية البيولوجيَّة والبوتانيَّة (Botanique) الصرفة، هذه الشجرة تعيش على السموم الأكثر فتكاً في المحيط، بل هي شجرة تتغذى من التلوث فتستهلكه لتعيده أكسجيناً نقياً. وهذا الدور الذي تقوم به نراه بعين الاستعارة بأنها الشجرة الشاهدة القادرة على استهلاك كل الأزمات وإعادة معالجتها/تدويرها بشكل أكثر وضوحاً وكأنها تذكرنا بمفهوم «العود الأبدي» لجملة من الأحداث المتكررة في تاريخنا القاعدي. أقول تاريخنا القاعدي مستلهماً ذلك من مفهوم الشخصيَّة التونسيَّة القاعديَّة المحمولة على تكرار الأخطاء نفسها، والنجاحات عينها، والخيبات ذاتها.

أما دلالتها الأكثر سطوة فهي مكرها الجمالي. شجرة الجاكرندا تخاتل الناس، في نهاية الربيع وبداية إفصاح الصيف عن حضوره تنفلق هذه الشجرة بحلة بنفسجيَّة حبريَّة مفاجئة، وتنثر على المارة زهورها الرائعة.

في المسرحيَّة، تصفية الحساب بين ألفة وهارون ومشهد القطيعة بينهما هو تكثيف لتلك الدلالات التي توحي بها شجرة الجاكرندا، كما أن المشهد الأخير من المسرحيَّة المتمثل في مشهد قطع ألفة للسانها بالمقص تعبيراً عن استحالة الكلام، يعقبه سقوط رذاذ من الزهر الذي يذكر بزهور أشجار الجاكرندا وهي تتساقط على الناس في الشوارع... طبعاً، لم نتمكن من استعمال أزهار الجاكرندا لموسميتها، واستعضنا عن ذلك بأزهار البوغنفيليا، أي أزهار الشجرة النارية.

• هناك شخصيتان تبرزان مفارقات وتناقضات (اللين والقسوة، القوة والضعف...). كيف بنيتهما وبنيت بقيَّة الشخصيات؟

- هناك شخصيَّة واحدة يمكن أن نطلق عليها صفة أندروجينيَّة (Androgyne) في المسرحيَّة، وهي شخصيَّة «صفوان» (التي أداها حلمي الخليفي). وظيفة هذه الشخصيَّة في خرافة المسرحيَّة وظيفة من أخطر الوظائف على مستوى الحبكة الدراميَّة، وهي ليست أندروجينيَّة إلا في الظاهر.

شخصيَّة «صفوان» أردناها مرنة وقادرة على رتق وتفصيل التحالفات في العائلة التي تعيش صراع مصالح، علاوة على كونها الشخصيَّة التي من خلالها يتم رصد مواضع التعفن في هذا المركز/المؤسسة. صفوان يعرف مسبقاً أنه جاء لهذه الخرافة ليقيم الحداد على هذه الشخصيات الآيلة إلى السقوط ودوره هو تسهيل هذا السقوط واحتضانه شاهداً على ما يحصل. شخصيَّة «صفوان/صوفيَّة»؛ في الحقيقة شخصيَّة ضميريَّة أو بعبارة أصح شخصيَّة ضمير الكاتب الذي أرادها أن تعلن عن خلاصة المسرحيَّة؛ وهي استحالة الكلام واستحالة التواصل.

أما الشخصيَّة الأخرى فهي «هارون/هاملت» (قام بالدور أنيس كمون). ارتداء «هارون» فستان العروس هو محاولة منه لمواجهة أمه «جويدة» والتخلص من تروما (Trauma) قديمة في طفولته. إنها الأم السعلاة التي يواجهها هارون بما تشتهي فعلاً أن يكون عليه: أنثى، لأنها في باطنها ترفض الذكورة. لذلك فحسب يبدو هارون وبشكل سطحي قريباً للأندروجينيَّة، والحقيقة أن هارون يقوم بلعب دور متعمد: دور المعتوه الذي يواجه أمه بفضيحة.

• هناك اشتغال على الشعريَّة والثراء المعجمي، ويبرز ذلك واضحاً جلياً في منطوق الشخصيات اليومي وفيما تطرحه من أفكار كبرى. كيف يمكن الموازنة بين الشعريَّة الحوار المسرحي اليومي برأيك؟

- لا أزال أعتقد أن الشعر فقد كل مرابضه ومرابده، وأعتقد أنه في الحالة تلك أن ملاذه الوحيد اليوم هو خشبة المسرح. هكذا كان الشعر المحض وهكذا سوف يكون... أتحدث هنا عن الشعر المحض الأنطولوجي المتعلق بالوجود والكينونة. ولا أرى حالة الشعر هذا إلا حالة تسبق فاجعة انقراض الإنسان الذي حقق وجوده بالشعر، أي باللغة. أعتقد أن اللغة نفسها بوصفها ـمعطى أصلياً للإنسان، مهددة اليوم بالضياع، وهو ما يجعلنا نشير في مسرحيَّة «جاكرندا» إلى استعارة قص اللسان. مشهد قص اللسان في «جاكرندا» تعبير عن هذا الفزع من غياب اللغة ومن غياب الشعر الذي أشرنا إليه. وأظن أن المسرح، بل الدراما عالم مغلق، أي عالم لغوي مغلق لا شيء يحدث فيه خارج اللغة. هناك من المسرحيين اليوم من هو تحت طائلة غواية وهي الأهم: اختبار تلك الاختيارات اللغويَّة والمعجميَّة على اللعبة البصريَّة ومدار «مسرح ما بعد الحداثة» و«مسرح ما بعد الدراما» وغيرها من مستحضرات «الميك آب" (make-up) المسرحي والفرجوي، وهو ما جعل الأعمال المسرحيَّة تقطع مع الشعر، أي مع اللغة، فاللغة أصبحت مجرد مكون ثانوي.

أؤمن بمقولة «تكلم حتى أراك»، وعليه هنا أجيبك عن سؤالك المتعلق بالشعريَّة، وهي القائمة على تصور الشخصيَّة المسرحيَّة كائناً لغوياً بالأساس. الشخصيَّة المسرحيَّة في الدراماتورجيا تبنى من مرحلتها الأولى كائناً لغوياً له معجمه الخاص وانتماؤه المحدد وسيرته الذاتيَّة المتقاطعة بسِير أخرى ممكنة... لذلك أحرص على أن تكون الشخصيَّة قادرة وهي في فضاء ورقة الكتابة أن تخلق واقعها وتاريخها الذاتي الخاص ومخيالها، وأن تكون قادرة على إدارة اقتصادها السياسي للعلامة اللغويَّة في علاقتها بالعالم اللغوي المغلق الذي نسميه الدراما، حيث الحدث الوحيد الممكن هو اللغة، إلى جانب المرحلة الثانية

ميزان العمليَّة الإخراجيَّة المتممة بدورها لهذه الكتابة التي يضبطها المخرج نزار السعيدي.

طبعاً، في حالة مسرحيَّة «جاكرندا»، كما في حالة مسرحيَّة «تائهون/دارك ساید» ثمة عناية كبيرة بتثبيت سجلات القول لكل شخصيَّة من الشخصيات، وعمل دؤوب لجعل هذه الشخصيات متمايزة في المعجم والسجل القولي.

وأذكرك في «جاكرندا» بالممثلة حسناء غنام حين تؤدي شخصيَّة «ألفة جاكرندا» بالكيفيَّة التي تدمج فيها ذاك المعجم المخصوص لحيوات ذاتيَّة مخصوصة في نسيج الخرافة في المسرحيَّة.

وأظن أنه من شروط الكتابة الدراماتورجيَّة تأمين هذا المعطى الأساسي المتعلق باللغة، وهو معطى شبيه بأرضيَّة من الدفائن اللغويَّة التي من الواجب التنقيب عنها ووضعها على خشبة المسرح، خاصة اللغة المقصاة والمُبعدة. وعلى الكاتب المسرحي، بل الدراماتورجي، أن يكون على دراية كبيرة بالقمع السلطوي الذي تمارسه اللغة الرسميَّة واللغة البيضاء - وهي مظاهر متعددة لتجريد اللغة من الشعر المحض – حتى يتمكن من تحرير تلك الشعريَّة المقهورة التي لا تجد لها منفذاً إلى مساحة المسرح.

• قلت إنك بنيت نصك على طبقات، تماماً مثل جيمس جويس في «عوليس». تبرز في المسرحيَّة طبقات من التاريخ التونسي المنسي. نريد أن تفسر هذا التمشي الجمالي وما الذي وجدته، وأنت تحفر على تخوم التاريخ؟ وما علاقة ذلك بدراما مركز النداء؟

- كل نص أثر على أثر، أو نص يخفي نصاً آخر. جاك دريدا يجيب عن الموضوع بشكل دقيق وبليغ. كل نص ما، له بنية مركبة، سواء أكانت بنية جيولوجيَّة أم بنية شجريَّة أم بنية جذموريَّة (structure rhizomatique) على حد مفهوم جيل دولوز. وعليه فنص جاكرندا مثل كل النصوص التي تدعي الخطورة والجديَّة هو نص قائم على طبقات

كما أشرت. وهذا أمر طبيعي إذا كانت الكتابة جديَّة تدعي سرديَّة ما حول الواقع بكل تحركاته وتناقضاته. والواقع هو مجال الطبقات بامتياز أو موضوع قراءة الطبقات المتراصة والمخاتلة الثابتة والمتحولة.

لم يكن الرهان الأساسي في «جاكرندا» أن نسرد الواقع التونسي في لحظة تاريخيَّة محددة عاشها الجميع، بل كان التالي: ماذا نفعل أمام واقعة أن هذا الواقع الذي نسرده هو عصي على الإلمام به لأنه منفلت بامتياز وما زلنا تحت سطوته؟ لذلك جاء النص ليذكر المتلقي كل مرة بأن ما عشناه غير منقطع عن طبقات سابقة أخرى من التاريخ التونسي، ولفهمه لا بد من العودة إلى معاينة العلامات الهرمسيَّة، أي علامات طريق هذا التاريخ، وحتى وإن كانت هذه العلامة تافهة أو ضئيلة لكنها عميقة الدلالة.

ولكي أفسر أكثر أقول: كيف يمكن أن تكون شخصيَّة «الكلاعي بارابول» المتحدرة من منطقة القصرين وتالة والشعانبي دون الحديث عن الفراشيش؛ أقدم اسم عائلي في التاريخ القديم للبلاد؟ وكيف لا نستثمر ذلك في مسألة الحديث عن بناء الدولة المركزيَّة في تاريخ تونس منذ يوغرطة إلى بورقيبة؟ أو كيف نذكر بأن فندق المشتل اليوم كان مكاناً لمقبرة في عشرينيات القرن الماضي قد دفن

فيها سليمان القرداحي الذي مات في تونس عندما جاء مع جوقته المسرحيَّة؟ كيف لا ونحن اليوم نمارس المسرح وننسى أن المسرح التونسي قائم بدوره على طبقات، ربما منها تنشأ المفارقات العجيبة أو الغريبة التي تسهم في فتح ثنايا جماليَّة مفاجئة. ولذلك فإن الكتابة المسرحيَّة المعنيَّة بالواقع هي عمليَّة حفر أركيولوجي دائم ولا يتم هذا الحفر إلا بالتمرد على سرديَّة تاريخ رسمي بدون حواف. هذا الانتباه إلى مسألة الأثر الذي يخفي أثراً آخر هو الذي دفعنا لكي نتحدث عن استعارة عوليس (Ulysse) لجيمس جويس، حيث إننا عمدنا إلى إعادة كتابة هذه الخرافة على أثر آخر هو الأثر الشكسبيري، دون أن نعيد التمسك بشكسبير، بل مراوغته والتطاول عليه.

• المسرحيَّة تحمل عنوانين: «جاكرندا» و«تراجيديا مركز النداء». من الممكن أن أحد مواضيعها الكبرى هو عدم التواصل وصعوبته (مشاهد عدم القدرة على الكلام في اللوحات الاستهلاليَّة...) وصولاً إلى استحالته وإلى ضرورة الامتناع عن الكلام (مشهد قص اللسان). ما الفلسفة وراء هذا الخيار؟

- العنوان في المسرحيَّة يعبر عن ثنائيَّة الشكل والمضمون. أي عن صراع المسرح الأبدي منذ نشوئه المزدوج بين المضمون والشكل. «جاكرندا» هو عنوان لمضمون الخطاب في المسرحيَّة القائم بالأساس على إعلان عدم القدرة على التعبير أو لإقامة الحداد على لغة لم تعد قادرة على قول الواقع لأن هذا الواقع أصبح بلا لغة. مضمون المسرحيَّة لحظة احتجاج قصوى تنفي أداة الاحتجاج المتمثل في قص اللسان. أما «تراجيديا مركز نداء» فهو عنوان الشكل الذي تحاول المسرحيَّة أن ترتديه على مستوى الأجناس المسرحيَّة. ونعتقد أننا كتبنا تراجيديا بالمعنى المعاصر للمفهوم حيث الشطط والهيبريس (Hybris) التراجيدي ليس محركاً للفاجعة، بل هو نتيجة لها. بدأ الإعلان عن نهاية المسرحيَّة منذ البداية في البرولوغ من خلال الصرخة الخرساء في المشهد/البرولوغ. أما المصائر الدراميَّة للشخصيات فهي مجرد استتباعات للبرولوغ. التراجيديا هنا لا يُرجى منها تطهير أو تماه أو تعاطف أو غير ذلك، بل انخراط في هذا السقوط الجماعي المدوّي المغلق في مركز نداء على حافة الإفلاس.

• وما الذي تصارعه شخصياتك في المسرحيَّة؟ ماضيها؟ ثقوب ذاكرتها الجماعيَّة؟ جراحها وتناقضاتها؟

- من الصعب توصيف الكيفيَّة التي بُنيت عليها الدراماتورجيا في هذه المسرحيَّة. الشيء الوحيد الذي تمت المراهنة عليه هو كيف نحوّل الأفكار والمقولات والصور من مواد خام إلى مواد جاهزة للاستعمال الدرامي والفرجوي، وهذا لا يتم إلا إذا تمكنت من امتلاك خرافة قابلة للتصريف السردي، لا في حيز الورقة، بل في حيز الركح، وهو ما يؤكد دور الشريك؛ أي المخرج نزار السعيدي في الإسهام في هذا البناء الدراماتورجي.

أما بخصوص شخصياتي فهي شخصيات «باروكيَّة» بامتياز، ميالة إلى قلب (Subversion) القيم لأنها خسرت كل شيء ولم يعد لها إلا إقامة الحداد على واقع منهار لم يكمل بدوره لحظة انهياره. ورغم ذلك فشخصياتي واقعيَّة بالقدر الذي تسمح به الواقعيَّة في تجاوز المألوف والنمطي والانزلاق نحو الاغتراب والكفر والجنون. شخصياتي في «جاكرندا» تحدق في الظلام الجواني لتنير المشهد البراني.

• هناك رأي بأن النص طغى على إخراج نزار السعيدي. كيف تصف العلاقة الجدلية بين الكتابة والإخراج؟ وما هي الحاجة الدرامية لتوظيف «الغرائبية» (كمشهد العزاء الراقص والمرأة الآسيوية)؟

- من يرى أن نصي قد طغى على إخراج نزار السعيدي هو إما مشكك في قيمة النص أو مشكك في قيمة الإخراج، أو تراه لا يفهم العلاقة الجدليَّة بين النص والإخراج، وبين الكتابة الدراماتورجيَّة والكتابة الركحيَّة ولا يعرف خصوصيتهما، أو في أقصى الحالات يغيظه هذا الاشتباك الجدلي بين الكاتب والمخرج، أو يستكثر هذا التعاون بين المسعودي والسعيدي الذي قد يبشر بمشروع مسرحي يناشد القطيعة والتجاوز.

بخصوص الغرائبيَّة التي ذكرت فإن مشهد العزاء العجائبي ليس واقعياً وإنما هو متخيل يذكر بهذا التوجه الباروكي جمالياً. ولا غرابة أن ذلك المشهد جاء موتوراً بين إقامة الحداد (التأبين) والاحتفال. كما أن نزار السعيدي أراده فاصلاً بصرياً لكسر تلك القتامة التشكيليَّة الطاغية على المسرحيَّة كلها، وهي بنيوياً في جسد الدراما والفرجة نوع من استراحة استرداد الأنفاس من عنت السوداويَّة وتصعيد الأفعال الدراميَّة المتجهة نحو الهاوية. كما أنه المشهد الذي نذكر فيه المتلقي بقلب الهرم الشكسبيري حين يتم العبث ببورتريه الراحل النصراوي/شكسبير... تلك هي الحاجة الدراميَّة، وأضيف الحاجة البلاستيكيَّة التشكيليَّة.

أما بخصوص حضور المرأة الآسيويَّة فذلك بتأثير من بريشت على مستوى علاقته بمرجعيَّة المسرح الشرقي

التي تذكر بالنو والكابوكي اليابانيين، وأوبرا بيكين. جعلنا شخصيَّة «ألفة جاكرندا» (تقطع تلك المسافة الخلفيَّة ببطء وترتدي قبقابها ومظلتها في سياق تلك الفوضى وكأنها زهرة الكرز في عبورها لجسر الحياة الباسقة الزائلة. هي أيضاً تذكير بالحضور الجميل لـ(الجميلات النائمات) التي تلوح لمتعة الناظر المتلصص كما عند كاواباتا (Kawabata) لأنها علامات مكثفة ومكتنزة أردناها لإرباك المتلقي وجعله ينزلق في ذاك المدار الخفي الذي تسميه أنت: الغرائبي والعجائبي.

وعن سؤالك حول قدرة شخصيات المسرحيَّة الرازحة تحت ثقل اليومي وموروثها الأنثروبولوجي على الانفتاح على علامات من مخيال آخر؟ أجيبك فقط: أجل هذا ممكن. بل هو من مهام الفن اليوم وعلى رأسه المسرح حين يكون شرط الوعي «الديكولونيالي» متوافراً عند المبدعين، لأنه بتعلة البعد الأنثروبولوجي وغيرها من الأيديولوجيات الاستعماريَّة بُنيت حدود وستائر حديديَّة في وجوهنا لنعد المرجعيَّة الشرقيَّة الآسيويَّة أو الأفريقيَّة أو الهندو-أمريكيَّة بعيدة عنا. وعليه ليس لنا الحق أن نعد كاواباتا قريباً سلالياً من البشير خريف، وأن لوحة «الموجة العظيمة قبالة كاناغاوا» (La Grande Vague de Kanagawa) للرسام الياباني هوكوساي (Hokusai) الشهيرة على اتصال بمعلقة امرئ القيس.

كيف أعادت تمارا السعدي كتابة «أنتيجون» بلغة الصامتين؟

من الأعمال التي قدمت في مهرجان أفينيون في دورته الأخيرة، ويمكن إدراجها في مفهوم «مسرح المهاجرين العرب»، مسرحيَّة بعنوان «خرس/ صمت» Taire من تأليف وإخراج تمارا السعدي الفنانة الفرنسيَّة من أصول عراقيَّة؛ فهي تدخل بنا في قلب الواقع الفرنسي، وما تنطوي عليه البيروقراطيَّة الفرنسيَّة من تعقيدات، حيث ينطوي عنوانها على حرمان الأطفال من أن يكون لهم صوت في التعبير عن أنفسهم، أو حتى في رسم مستقبلهم.

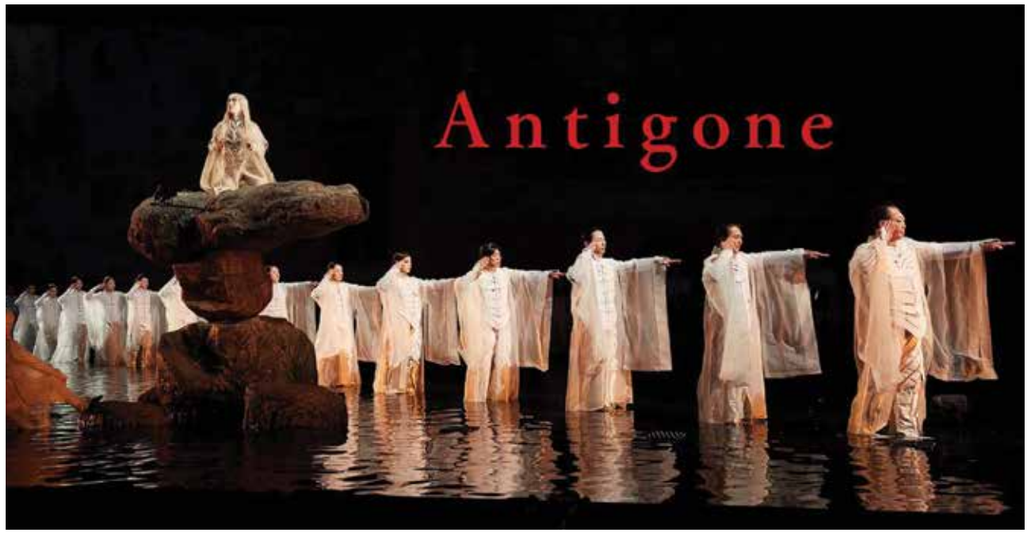
صبري حافظ
أستاذ جامعي وناقد مسرحي من مصر

كما يلفت العمل الانتباه إلى أهميَّة الصمت بوصفه لغة مسرحيَّة، وضرورة الوعي بالمسكوت عنه في هذا العمل منذ البداية، خاصة وأن تمارا السعدي واعية بدور الصمت بصفته لغة مضمرة في كثير من مسرحيات كبار كتاب المسرح الحديث، من أنطون تشيخوف، وحتى هارولد بنتر. فقد يكون الصمت تعبيراً عن العنف في موقف، بينما يجسد الحب أو الفهم والحنان في آخر. ولأن الخرس المفترض والمفروض على «عدن»، وهي شخصيَّة المسرحيَّة الأساسيَّة، يكتسب طوال العمل أكثر من دلالة: حيث يتحول إلى صمت متعمد يوشك أن يكون هو احتجاج «عدن» المضمر على كل ما يدور لها وحولها.

وإذا كان هذا العنوان هو عتبة النص/ العرض الأولى، فإن المسرحيَّة تقدم لنا عتبة ثانية، لأننا ما إن ندخل المسرح - وقد اختارت المسرحيَّة أن يكون عرضها في مسرح المهرجان التقليدي الكبير والمسمى بـ«الفابريكا Fabrica»، حتى نجد أن ثمة ستارة سوداء مسدلة على خشبة المسرح، ومعلق أو مكتوب عليها عنوان المسرحيَّة، وأمامها جندي وشخصيتان في ملابس سوداء. وما إن ينتهي قدوم المشاهدين، ويظلم المسرح، حتى يحكي لنا هذا الجندي قصة أو حبكة ثلاثيَّة «أوديب» الإغريقيَّة وما جرى له باختصار شديد، وصولاً إلى أحداث «أنتيجون»، آخر مسرحيات ثلاثيَّة سوفوكليس، وتحديها للقرار الظالم لكريون بعدم دفن أخيها. ولا تقل هذه العتبة الثانية أهميَّة عن العتبة الأولى؛ لأن المسرحيَّة تضفر طوال ساعتي العرض ما يدور لشخصيَّة «عدن» في الواقع الفرنسي الراهن، وما دار في مسرحيَّة «أنتيجون» الشهيرة في واقع لا يقل خللاً عن الواقع الفرنسي المعاصر، بصورة تتيح لكل منهما أن تنظر إلى الأخرى عبر العصور، وهو أمر يحتاج إلى قدر كبير من الوعي والجرأة على تراث ثري بالتأويلات، وخاصة بالنسبة لمسرحيَّة «أنتيجون» التي

تناولها الكثير من كتاب المسرح المشهورين في فرنسا وغيرها على مدار القرنين الماضيين.

تقول لنا تمارا السعدي في برنامج المسرحيَّة المطبوع، إن مشروع مسرحيتها بدأ من عملها مع مراهقين - صبايا وصبيان - من المناطق المهمشة في الضواحي الفرنسيَّة



الفقيرة، ومن ضحايا التمييز العنصري في مدنها المختلفة، كـي تضعهم في نوع مـن التوازي مـع نظائرهم في غزة وفلسـطين، بهدف عمل مرايا تعكس أشكال العنف المختلفة التي يعاني منها الجيل الذي ما زال في طور التكوين، جيل يعاني من تخلي الدولة عن رعايته في فرنسـا، أو من عنف الاستعمار الاسـتيطاني والعزل العنصري في فلسطين، جيل تعتقد أن الصمت قد فُرض عليه، وأن المسرح في حاجة إلى

تمارا السعدي

أن يعبر عنه، ويطرح على المشاهدين قضاياه. لكن أحداث السـابع من أكتوبر عام 2023، وما تبعها من إبادة جماعيَّة في غزة، شـلتها عن متابعة هذا المشروع، ودفعتها للتخلي عنه. ووسـط حالة العجز والقهر تلك، ارتدت من جديد إلى بطلتها الأثيرة «أنتيجون»، وتذكرت حالة العجز التي عاشتها حينما درسـتها وهي في الرابعة عشرة من عمرها، فأنقذتها من الضياع.

هنا بدأ مشروعها الجديد -الذي تبلور في هذه المسرحيَّة - في التشـكل. لأنهـا حاولت أن تقتـرب بـ«أنتيجون» من أولئـك الأطفال والصبايـا الذين يعانون فـي عنابر رعاية الصحة النفسيَّة Psychiatry Services من الاكتئاب وغيره من الأمراض النفسـيَّة، وتعرفت عن قرب إلى حقيقة العالم الذي يعيشـون فيه، وكان أول ما صدمها هو ارتفاع نسـبة الانتحـار بين نزلاء هذه العنابر من البنات في عمر ما بين العاشرة والثامنة عشرة، فقامت بالعمل معهن وتنظيم ورشة للكتابة بينهن، بعد أن قرأت معهن مسـرحيَّة «أنتيجون»، ثم طلبت منهن كتابة يومياتهن، أثناء ورشـة عملها معهن على المسرحيَّة، ثم بعد الانتهاء من عملهن على المسرحيَّة كتابة رسالة إلى أنتيجون. ومن خلال الرسائل واليوميات اكتشفت تعاطفهن الشديد مع «أنتيجون»، وإعجابهن بشجاعتها. هنا ولدت بطلة مسـرحيتها «عدن»، وهي شـخصيَّة طالعة من إهاب هذا البحث، لأنها - كما تقول لنا - شـخصيَّة حقيقيَّة، حيث لا يحـق لأي من الأطفال الذين وضعوا تحت سـلطة الرعاية الاجتماعيَّة أن يكون لهم صوت أو رأي فيما يحدث لهم ويشكّل حياتهم.

هنا أخذت السعدي تفكر في أن ثمة تشابهاً بين أوديب الطفل الذي وضع في سـياق لم يختـره، وأحيط بمجموعة مـن الأكاذيب التي قادته في النهاية إلى ارتكاب ما اقترفه مـن جرائم: قتل الأب، ثم الزواج بـالأم التي كانت بدورها قد محت قصتها مع ابنها البكر الذي حسـبت أنها تخلصت منـه رضيعاً، وما جره هذا المحو علـى المدينة من لعنات،

بصـورة بدت لها معها قصة «أوديب» وكأنها قصة بناء دولة مـن الخطايا علـى أنقاض دولة من الأكاذيـب، وهو الأمر الـذي يتصادى مع الوضع في فلسـطين. فالصبيَّة «عدن» التـي نعرف أنها ابنة امرأة تعرضت للاغتصاب، وتخلت من البدايـة عن نتيجتـه - برغم أنها تبلغنـا أن قصتها حقيقيَّة وطالعـة مـن عملها مع تلك المؤسسـات - هـي من هذه الناحية بطلة مسرحيَّة بامتياز، لأنها ابنة العنف وضحيته معاً، وقد وضعت هذه الطفلة من البداية تحت إشـراف مؤسسة الرعايـة الاجتماعيَّة، التي تتعامل معها على أنها خرسـاء لا صوت لها، حيث تذكرنا المسرحيَّة من البداية أن أصل كلمة طفل في اللغة اللاتينيَّة هو «من لا صوت له»، في نوع من تأصيل دلالات العنوان وترسيخ الخرس.

فقـد رُفضت «عـدن» منـذ أن كانت نطفـة، ثم تولت مؤسسـة الرعاية الاجتماعيَّة الفرنسـيَّة أمرها بعدما ولدت، لذلك تبدأ المسرحيَّة بوضعها أمامنا من البداية وهي تعاني مـن تصرفات مكتب الرعايـة الاجتماعيَّة الذي وضعها في أسـرة بديلة، ويريد بالسـهولة نفسـها/ والسـلطة الغاشمة انتزاعها منهـا. فقد كانت «عدن» تعيش في دعة مع أبويها بالتبنـي، تحب حياتها معهما ويحبانها، وعندما يحتاج أبوها إلـى الانتقال إلى مدينـة أخرى لدواعي العمل، لا تسـمح إدارة الرعايـة الاجتماعيَّة في المدينة لـه هو وزوجته بأن يصحباها معهما، مع أنها أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الأسرة، إذ تحتج إدارة الرعاية الاجتماعيَّة بأن هذا النقل سوف يؤثر في صحتها النفسـيَّة، وفجأة تنفصل تلك الطفلة عن الأسرة الوحيدة التي تعرفها، وتتحول حياتها إلى جحيم وهي تنتقل من مؤسسـة إلى أخـرى، ومن وضع مؤقت مع أسـرة إلى أخرى، دون أن تفقد في أي من هذه الأماكن الأثر النفسي العميق لزعزعـة حياتها الأولى وانتزاعها من الأسـرة التي

نشـأت فيها، بصورة تجد «عدن» نفسـها معها في مواجهة هذا العالم البيروقراطي الغريب، ومؤسسـاته التي لا قلب لهـا، وهو الأمر الذي يحتاج منهـا إلى الكثير من المقاومة لهذا الواقع الصعب.

وحتى تمنح تمارا السـعدي قصة «عدن» بعداً إنسـانياً أعمق ودلالات أوسـع، لجأت إلى مزج هذه القصة الفرنسيَّة الحيَّـة، بأحـداث إحدى أهم شـخصيات سـوفوكليس في المسـرح الإغريقي، وهي «أنتيجون» التي تسـعى للحفاظ على كرامتها وإنسـانيتها وقيمهـا، أو بالأحرى خياراتها في وجه عالم معادٍ، بصورة تدور فيها أحداث المسـرحيَّة على هذيـن المسـتويين المتحاورين: واقع ما يـدور لـ«عدن»، والمستوى الأسطوري الذي تجسده «أنتيجون». حيث ترامق أنتجون التي تتحدى أوامر السـلطة الملكيَّة الغاشـمة التي أمـرت بترك جثـة أخيها دون دفـن كي تنهشـها الجوارح والضـواري، رديفتهـا «عدن» في بحثها عـن حل يخلصها مـن أوامر إدارة الرعاية الاجتماعيَّـة المجحفة، فكل منهما تنطلق من أنها ابنة لا أحد! بمعنى من المعاني، ليس لها أب قادر على حمايتها أو الدفاع عنها، حيث تواجهنا المسرحيَّة من البداية بسـطوة أوامر مؤسسة الرعاية الاجتماعيَّة على والـدي «عدن» بالتبنـي، وعجزهما عن التصـدي لها، ثم تسـتمر تلك السـطوة في زعزعة اسـتقرار «عدن» وتبديد حياتها في أروقتها المدوخة، إلى حد نقلها بين خمس أسر/ ومؤسسات في عشر سـنوات، وهي سلطة لا تقل عسفاً عن سلطة كريون التي تفرض على «أنتيجون» قراراتها الجائرة، والمعادية لكل ما هو إنساني.

فـكل مـا تريده «أنتيجـون» هو أن تدفن جثـة أخيها، وتحميها من أن تنهشـها الجوارح في العراء، وهو أمر عادل وإنسـاني، وكل مـا تريده «عـدن» لا يقل عـن ذلك عدلاً وإنسـانيَّة، وهو أن تعيش حياة طبيعيَّة مسـتقرة وسط أسرة تبنتها وعاملتها كأنها ابنتها الحقيقيَّة. لكن ما فعلته بها سطوة مؤسسـات الرعاية تلـك، حرمها التعليم المسـتقر والحياة الأسـريَّة الهادئة. وقد أدارت تمارا السعدي مسرحيتها على مسـتويات متعددة – بالمعني الحرفي للكلمة - كي تتيح لنا أن نرى كل منهما وهي تراقب ما يدور للشـخصيَّة الأخرى، بالصـورة التي تنزل بها بالشـخصيَّة الإغريقيَّة من علیائها، في الوقت الـذي ترفع فيه من قيمة الشـخصيَّة الواقعيَّة/

والمطحونة في الواقع المعاصر. وهو الأمر الذي عمّق وعي المشاهد بما تعيشه كل منهما من ضغوط، ذلك لأن أبرز ما حققته هذه المسـرحيَّة في اعتقادي هو قدرتها على ترجمة الكثير من تصوراتها وتأويلاتها المضمرة لكل من المسرحيَّة الإغريقيَّة والواقع الفرنسي، إلى معادلات بصريَّة ومسرحيَّة مدهشة ومقنعة معاً.

فعلى مسـتوى من المسـتويات ثمة الواقع الأسـطوري المتمثل في مسـرحيَّة «أنتيجون»، الذي ينطوي على البعد الملحمـي للعمل. ومـن ناحية أخرى ثمة الواقـع التوثيقي الذي انبثق من تبني وقائـع أحداث فعليَّة طالعة من بحثها عمـا يدور في مؤسسـات الرعايـة الاجتماعيَّة والنفسـيَّة، الذي تجسـده أوجاع حكاية «عدن»، وتعاطف الممثلين مع ما جرى لهـا. وقد قاد الوعي بانفصال هذين المسـتويين وتحاورهمـا عمليَّة الإخراج وتصميم المشـهد المسـرحي، بصـورة تؤكد هذا الانفصال وتسـتخدمه في خلق جماليات التوازي بصرياً وحركياً طـوال العرض. صحيح أن موضوع المسـرحيَّة الأساسـي هو العنف والقهر المـادي والروحي معاً، لكن المسـرحيَّة مشـغولة أيضـاً بكيفيَّـة ترجمة هذا العنف إلى جماليات مسـرحيَّة تُمتع وتُثيـر التفكير في آن، وذلك باعتمادها على حركيَّة المشـهد، والاستخدام الخلاق للكورس، وعلى الحركة العضويَّة المحسـوبة في مسـتويات الفضاء المشـهدي للممثلين – التي تصل في مسـتوى من المسـتويات إلى نوع راقٍ من التشكيل المشهدي أو الرقص الحركـي – وعلـى الغناء والموسـيقى واسـتخدام عناصر الترويح والتهكم؛ لأن الغرض الأساسـي من هذا النوع من المسرح هو إمتاع المشاهد، وإثارة قدرته على التفكير فيما شـاهده، وفي الواقع الذي يعيشه، والذي يصدر عنه العمل ويتوجه إليه في آن.

موليير يعود إلى المشهد والخوارزميات تكتب مسرحيته الأخيرة

منتجب صقر
باحث ومخرج مسرحي من سوريا

في 7 فبراير عام 1673، توفي موليير فجأةً عن عمر يناهز واحداً وخمسين عاماً بعد عرض مسرحيته «مريض الوهم». ماذا لو عاش الكاتب المسرحي عاماً آخر؟ ماذا كان سيكتب؟ هذا هو السؤال الذي طرحه فريق جامعة السوربون المسرحي، وطلب من مجموعة من الفنانين والذكاء الاصطناعي كتابة مسرحيَّة موليير الأخيرة! اسم المشروع: «موليير إكس ماشينا».

يبدو أن فريقاً مسرحياً من جامعة السوربون قد قرر كتابة مسرحيَّة تحاكي كوميديات موليير الشهيرة، بالتعاون مع مجموعة من الفنانين، ويعرض جزء من المشروع في العاشر من يناير الجاري ضمن فعاليات بينالي نيمو وفي إطار ندوة حول الإبداع الفني والذكاء الاصطناعي، وتعرض هذه المسرحيَّة كاملة في مايو المقبل في قصر فرساي حيث نشط موليير قبل أن يعرض مسرحياته في الكوميدي فرانسيز، وهو أول مسرح فرنسي أسسه الملك لويس الربع عشر في باريس عام 1680.

بدأ المشروع من تساؤل بسيط ومن فكرة وُلدت في جامعة السوربون عام 2023: هل يمكننا أن نتخيل كوميديا كان من الممكن أن يكتبها موليير لو لم يمت عام 1673؟ نقطة البداية هي إنتاج مسرحيَّة بمساعدة الذكاء الاصطناعي، كان من الممكن أن يكتبها الكاتب المسرحي الشهير. عُرض مقتطف من مسرحيَّة «المنجم، أو النبوءات الكاذبة» يوم الثلاثاء السابع من أكتوبر الماضي في باريس.

تشكل إعادة النظر في مسرحيات القرن السابع عشر ومحاكاتها كما نشأت في تلك الفترة التاريخيَّة تحدياً كبيراً، ولا سيما أن الذكاء الاصطناعي بدأ يدخل إلى أروقة أعرق الجامعات في العالم. وهنا لابد من التنسيق الدائم بين مجموعة الباحثين، الفنانين، تقني العرض لإنجاح تجربة الأداء الحي المميزة تلك. يوضح بيير فوتريل، المؤسس المشارك لمجموعة «أوبفيوس Obvious»: «نحن محظوظون بوجود جورج فوريستييه، مؤسس مسرح موليير السوربون، الذي عاد إلى تاريخ خطوات موليير الإبداعيَّة. قمنا بتفكيك وسبر هذه العمليَّة الإبداعيَّة، محاولين معرفة إمكانيَّة دمج الخوارزميات مع الخبرة البشريَّة لإعادة كتابة مسرحيَّة تشبه مسرحيات موليير».

هذا هو الموضوع الرئيس لمشروع «موليير إكس ماشينا» (موليير عبر الماكينة): إعادة خلق عالم الكاتب المسرحي مع الالتزام بأقصى قدر ممكن بالواقع التاريخي. ولكن، سواء تعلق الأمر بالنصوص أو الديكورات أو الموسيقى أو الأزياء، فإن المبدأ الأساسي هو نفسه: يجب تغذية الذكاء الاصطناعي بالمعلومات ذات الصلة أولاً. بالنسبة للجانب الكتابي، اختارت المجموعة استخدام التشات (Chat)، وهو روبوت دردشة من شركة مسترال للذكاء الاصطناعي الفرنسيَّة (Mistral AI)، وزودته بوثائق تاريخيَّة، ومسرحيات موليير الأصليَّة، وكتب من مجموعتهم الشخصيَّة.

ولإنجاح هذه التجربة، أقيمت ورشات متعددة بين خبراء الذكاء الاصطناعي وصناع العرض. كان من الضروري استخدام نماذج ذكاء اصطناعي مختلفة، وهنا يتابع بيير فوتريل: «لنأخذ الأزياء على سبيل المثال. سنتحدث مع خبراء من مسرح موليير السوربون لمعرفة الوثائق التي سنحتاج إلى تقديمها لمصمم الأزياء. لذا، سننظر إلى من كان يصمم الأزياء في ذلك الوقت: هنري دو جيسي (Henri de Gissey). لذلك، علينا جمع تصاميم أزيائه المختلفة لنتمكن من تقديمها إلى الخوارزميَّة. عددها ليس كبيراً، حوالي خمسين تصميماً».

لكن العمل البشري لا يزال في بدايته. تُدقّق النصوص والصور التي يُنتجها الذكاء الاصطناعي وتُعاد صياغتها جزئياً بوساطة مُراجعين لغويين، بمن فيهم متخصصون في القرن السابع عشر، قبل إعادتها إلى الذكاء الاصطناعي، مرة أخرى على شكل «مُطالبات» - وهي طلبات مُفصّلة إلى حد ما. يتطلب الأمر تبادلاً مُتكرراً للآراء لتحسين المُخرجات، ولا سيما أن الأمر يتعلق بروح الدعابة التي اشتهر بها موليير، مع الأخذ بعين الاعتبار معرفة الجمهور الباريسي الجيدة بمسرح موليير.

للتغلب على هذه المشكلة، جمع الخبراء رسومات الفنان الفعليَّة مع أوصاف دقيقة للغاية للصور. باستخدام هذه الأزواج من الرسومات والنصوص، درب خبراء الذكاء الاصطناعي الخوارزميَّة على توليد الرسومات. وقد حسّن هذا عمليَّة العرض بشكل كبير على الرغم من بعض الثغرات.

أحياناً، كان الذكاء الاصطناعي يخطئ في فهم أسلوب تطريز من تلك الفترة، فيُنتج أشكالاً مختلفة على الملابس بدلاً من الزخرفة الصحيحة. ومع مرور الوقت، استوعب

النظام أسلوب أزياء تلك الفترة، وقواعدها الأسلوبيَّة، وحتى روح الدعابة لدى موليير.

ثم يأتي دور البشر ليتولوا المهمة. يُحلل خبراء القرن السابع عشر كل عمل، نصي أو بصري، يُنتجه الذكاء الاصطناعي، ويُعيدون صياغته. ويؤكد ميكائيل بوفارد، مؤرخ الفن ومخرج المسرحيَّة في مسرح موليير في السوربون: «نحاول محاكاة العمليَّة الإبداعيَّة لموليير. نُصحّح النصوص لتجنب التناقضات التاريخيَّة. على سبيل المثال، في القرن السابع عشر، كان من الضروري أن تتضمن المسرحيَّة حفل زفاف. أما في القرن الثامن عشر، فلم تكن الكوميديا مُلزمة بحفل زفاف».

ويتابع بوفارد: «غالباً ما يكون التقليد مُبتذلاً. وأعتقد أننا لسنا بمنأى عن سوء الذوق في هذا النوع من الإبداع. لهذا السبب نعمل على اختيار ما هو جيد في الذكاء الاصطناعي؛

فهو لا يمتلك ذوقاً جيداً أو سيئاً في جوهره. إنه يتعامل بموضوعيَّة مع ما يُقدّم له؛ لذا فإن ذاتيته تقتصر على مُدخلاته النصيَّة».

على الخشبة، ستجمع مسرحيَّة «المنجم» أو «النبوءات الكاذبة» أحد عشر ممثلاً وأربعة موسيقيين. وقد أُسندت بعض الأدوار بالفعل إلى طلاب حاليين وسابقين في مسرح موليير السوربون، لكن مؤلفي المسرحيَّة لم يستبعدوا إضافة فنان من خارج فريق العمل. ولماذا لا يكون اسماً بارزاً في المسرح؟ لا يزال هذا السؤال قيد الدراسة. في الواقع، لا تزال الفرقة تجهل ما سيُكتب على الملصق.

يصرح ميكائيل بوفارد: «الأفكار التي ظنناها جيدة كانت أحياناً أقل جودة مما يمكن للذكاء الاصطناعي أن يتوصل إليه. ليس من المحاولة الأولى، بل ربما بعد عشرين محاولة. في مرحلة ما، تظهر فكرة رائعة ومن ثم نقوم بمطابقتها وفقاً لروح العصر السائدة أيام موليير».

ومع ذلك، لابد من التفكير النقدي في العمليَّة الإبداعيَّة مع الذكاء الاصطناعي، كما يوضح بيير فوتريل. حيث يقول: «إنها أداة رائعة؛ فهي تتيح لنا ابتكار أشياء جديدة نراها مثيرة للاهتمام. إنها لا تحل محل البشر. ولكن إذا أردنا القيام بذلك على النحو الصحيح، فعلينا طرح الأسئلة الصحيحة، وإحاطة أنفسنا بالأشخاص المناسبين، وتخصيص

الموارد اللازمة لتحقيق طموحاتنا. هذا ما نحاول توضيحه بالأمثلة في مشروع (موليير إكس ماشينا)».

تأسس مسرح موليير السوربون عام 2017 على يد جورج فوريستييه، ويهدف إلى إحياء تقنيات الإلقاء والتمثيل القديمة من القرن السابع عشر. يُعدّ المسرح مدرسةً وورشة عمل حقيقيَّة، وهو مفتوح لجميع طلاب جامعة السوربون، ويتيح للجمهور العام استكشاف المسرحيات كما عُرضت في عهد موليير وكورني وراسين. يُقدّم مسرح موليير السوربون عروضه في جامعة السوربون، بالإضافة إلى مسارح مرموقة في فرنسا (الأوبرا الملكيَّة في قصر فرساي، ومسرح مونتانسييه، ومسرح المدينة، ومسرح فينيكس الوطني في فالنسيان، وغيرها)، وفي الخارج (فلورنسا، ومدريد، وأبوظبي).

ماذا يعني «الواقع» في مسرح «ما بعد الحقيقة»؟

لطالما وُصف المسرح بأنه مرآة تعكس واقع الحياة والمجتمع، بيد أن أي مقاربة جادة للفن والمسرح بوصفهما محاكاة للواقع، أو أداة لإعادة تشكيل الرؤى والتصورات الاجتماعيَّة، تقتضي أولاً الوقوف على معنى «الواقع» ذاته، الذي تتزايد تعقيداته كمفهوم في سياق عالم ما بعد الحقيقة.

سيسيليا دجوربيرغ
ناقدة مسرحية من السويد

ترجمة: لمياء شمت
ناقدة ثقافية من السودان

حيث تفرض المنصات الرقميَّة ورأسماليَّة المراقبة هيمنتها، وتحكم قبضتها على تفاصيل الحياة اليوميَّة. وفي ظل هذا الواقع المزدوج، المادي والافتراضي المتلاطم، توظف كبرى شركات التقنية البيانات الضخمة لمراكمة أرباحها، في معركة سرديَّة شرسة للسيطرة على إنتاج المعنى، وبذا تغدو محاولة تعريف الحقيقة أو الإمساك بجوهرها في المشهد الراهن أشبه ما تكون بغموض رواية كافكاويَّة.

وفي خضم هذه التحولات، يشهد المسرح المعاصر ميلاً متزايداً نحو ما يُسمى بـ «الميتا حكاية»، أو «الحكاية عن الحكاية»، بوصفها استجابة فنيَّة لتشظي الحقيقة وتعدد مستويات السرد. وقد يُقرأ هذا الاتجاه بوصفه محاولة لتعزيز الشفافيَّة، أو القبض على هذا الواقع المائر والمتداخل، وقد يُنظر إليه في الوقت نفسه بصفته علامة على أزمة فنيَّة عميقة، يُسائل المسرح فيها هويته، ويُعيد طرح أسئلته الجوهريَّة بشأن معناه ووظيفته، في عالم يموج بالتحولات، ويُثقل كاهله شعور متزايد باللايقين.

لو كان غريغور سامسا حشرةً في زمننا المعاصر، لما كان تحوّله الجسدي هو معضلته الكبرى، بل لربما أدرك حينها أن العالم المحيط به أشد عبثيَّة من الهويَّة الجديدة المفروضة عليه. ففي عصر الفردانيَّة المستقطبة، قد يفوق الواقع غرابة تحوّله الشائه. وهو ما تجسده، على سبيل المثال، المسرحيَّة الموسيقيَّة الوجوديَّة «قائمة الأمنيات» لياعيل رونين، وشلومي شابا، حيث يبدأ البطل «روبرت» حكايته بالاستيقاظ ذات صباح ليكتشف أنه فاقد القدرة على التعرف إلى العالم من حوله. وبذلك تزجي المسرحيَّة نموذجها الخاص لكيفيَّة تجدد تجربة الحياة الكافكاويَّة والعبثيَّة في عصرنا الحالي، من خلال مفهوم مجازي يجمع بين آثار حروب المعلومات المستمرة، وجسامة الصراعات الماديَّة العنيفة.

في عصر ما بعد الحقيقة، أصبح غسل الأدمغة نموذجاً تجارياً شائعاً. فعالمنا الرقمي في حقيقته عبارة عن ساحة معركة تتصارع فيها قوى، سواء أكانت ظاهرة أم خفيَّة، تراوغ وتمارس حيلها بلا هوادة لإقناع الجماهير بما تقدمه من أفكار وتصورات عن «الواقع»، بينما هدفها الجوهري هو صياغة وترسيخ سردياتها الخاصة. تماماً مثلما يفعل صُناع المسرح، مع فارق أنهم أكثر وضوحاً وشفافية في الإفصاح عن أهدافهم.

ومع هذه الرغبة العارمة في استيعاب محيطها وفهم معانيه، وعلى امتداد التاريخ، سعت البشريَّة بلا كلل إلى فهم العالم من حولها، محاولة الربط بين الصور المتفرقة والأجزاء المتناثرة لتحقيق رؤية أعمق للواقع والحياة. وقد تعلمنا مع الزمن أن طبيعة هذه الأمور تتغير باختلاف الزوايا والبيئات والسياقات التي نراها منها، مما يؤكد أن إدراكنا للواقع ليس ثابتاً، بل في حالة تبدل مستمر. وفي مشهدنا الراهن، الذي يعتريه تعقيد أكبر من أي وقت مضى، تتوخى قوى الاستقطاب تعميق الفجوات بين أجزاء الواقع المدركة لدينا، بما يضاعف ركام الصور المشوهة والمتناقضة. ويقود هذا الانقسام الحاد بدوره إلى انهيار

عقود التضامن والمعايير المعهودة للمعرفة الموضوعيَّة، ولتبادل المعلومات، سواء في حياتنا اليوميَّة أو عبر تواصلنا مع الآخرين. لذلك، وحتى إذا افترضنا غياب واقع خالص، وسلمنا أن ما نراه هو محاكاة وأنماط رمزيَّة، فالتحدي يظل قائماً لفهم هذه الرموز والتمثيلات، خصوصاً حين نعجز عن مشاركة تلك الرموز أو الاتفاق على دلالاتها، ما يجعل تكوين صورة متماسكة للواقع أمراً في حيز المستحيل.

وتبعاً لما أسلفنا، لا يسعنا راهناً سوى القول إننا نعيش بالفعل في عالم وسيط، حيث تشكّل وسائل الإعلام والاتصال الجماهيري واقعنا، أو بالأحرى حقائقنا المتعددة. فلكل فرد نافذته الخاصة على عالم المعلومات والاتصالات، يحملها في هاتفه المحمول، ويرى العالم من خلالها بصورة مختلفة للغاية. وبالتالي يشكل هذا التصور الفردي واقعه الخاص، وما يعده حقيقته. غير أن هذه النوافذ ليست محايدة بأي حال، بل هي شديدة التحيز، إذ تهيمن عليها شركات التكنولوجيا التي تديرها بهدف رئيس، هو تحقيق الأرباح عبر جمع البيانات، أو ما تطلق عليه هذه الشركات «تخصيص» ملفات تعريف المستخدمين، بزعم منحنا تجربة استخدام متميزة، فيما الحقيقة تكمن في بناء نماذج دقيقة للهيمنة وإحكام السيطرة على سلوكنا الرقمي.

والدليل على ذلك إن التقنيات الرقميَّة التي كان من المفترض أن تساعدنا في إدارة حياتنا بشكل أفضل، أودت بنا في الواقع إلى العكس تماماً. فبدلاً من أن تساعدنا في التمييز بين الحقيقي والمزيف، جعلت الأمر أكثر غموضاً، وضاعفت ارتيابنا في كل شيء باستثناء ما يستحق الريبة فعلاً من تصويرٍ لواقعٍ مُختلقٍ، مُدبَّر بمكر، ومُتلاعبٍ به. وها نحن نتشبث بأجهزتنا الرقميَّة في كل تفاصيل حياتنا، بل ونودع فيها أفكارنا وأسرارنا الأعمق، برغم إدراكنا المخاطر المترتبة على هذا السلوك. وهكذا تتداخل حياتنا الماديَّة والرقميَّة في كتلة واحدة لبيكة ومربكة، حيث تستغل شركات التكنولوجيا العملاقة البيانات لتحقيق مكاسب تجاريَّة

ضخمة خلال المعركة الرقميَّة التي تدور رحاها حول سلطة الانفراد بسرد القصة الكبرى.

لا غرابة إذن، في أن يسعى المسرح، تحت وطأة هذه التحولات التي تُثقل كاهل الفنون والإنسانيَّة، إلى التعبير عن هذه المرحلة الاستثنائيَّة، بشكل يواكب تداعياتها. فالمسرح اليوم، في تجلّيه الأوسع، في حالة تنقيب مستمر عن سُبل لتجسيد هذا العالم المتحوّل، ذي الملامح الكافكاويَّة. وبالمقابل يكدح الإنسان لفهم واقع مشوَّه ومضطرب.

وتتجلى عبر كل ذلك المفارقة الجوهريَّة التي لا تخطئها العين؛ فلا سبيل إلى التمييز بين الحقيقة والزيف دون اتفاقٍ مسبق على ماهيَّة الحقيقة نفسها؛ وهي معضلة منطقيَّة تفحم الجميع حتى الفنانين. ومع ذلك، ظلّ المسرح عبر العصور فضاءً مثالياً يحتضن التعدد والتناقض في آنٍ، حيث تتعايش الصدقيَّة والزيف جنباً إلى جنب. فلطالما قصدنا المسرح لنسلم أنفسنا طواعية لسحر حكاياته، مدركين أن الواقع ينتظرنا خارج خشبته؛ أو هكذا اعتدنا الاعتقاد، في زمنٍ أصبح فيه مفهوم الواقع ذاته محل شك وتساؤل مستمر.

ولعلّ أحد أكبر التحديات التي تواجه الفن والمسرح اليوم يكمن في التوتر القائم بين الجدالات النظريَّة حول ماهيَّة الواقع، من جهة، وبين حيرة الجمهور المتفاقمة، من جهة أخرى، وسط فيضان المعلومات الرقميَّة وتضاربها، بشأن ما هو حقيقي وما هو زائف، في عالم يُفترض به أن يكون «حقيقياً». ورغم أن هذه الإشكاليَّة ليست طارئة على المسرح، فإنها بدت، من وجوه عدة، أقل تعقيداً في زمن كافكا. فرغم محدوديَّة الأدوات المعرفيَّة لدى قرّاء ذلك العصر، فإن إدراكهم للقضيَّة الجوهريَّة التي واجهها غريغور سامسا كان أكثر وضوحاً.

وهو يشابه ما حدث عندما كتب أوغست ستريندبرغ «حلم»، حيث كان من اليسير لجمهور عصره التمييز بين ضفتي الحلم والواقع. وحتى حين ظهر الحداثيون، متحدّين التصورات التقليديَّة ومنخرطين في تفكيكها، كان المسرح حينها يخاطب جمهوراً يُدرك، ولو نسبياً، ماهيَّة «الواقع»، ما أتاح له استيعاب تشوهاته ومفارقاته بقدر أكبر. وأعقبهم ما بعد الحداثيين، الذين احتفوا بعالمٍ متحول وفوضوي، يواكب تطور وسائل الإعلام، ولسان حالهم يقول: «فلنساير الفوضى، ولننخرط في اللعبة متخففين من القواعد والأعراف القديمة.»

ونجد أنفسنا اليوم أمام منعطف جديد، وسط زمن يتفاقم فيه اللايقين، وتتضاءل قدرتنا على التركيز، ونحن نتشبث بهواتفنا الذكيَّة، بينما تتبعثر رؤانا ويتشتت انتباهنا، وتنقسم تصوراتنا عن «الواقع» أكثر من أي وقت مضى.

وهكذا تسطع المفارقة اللافتة، كيف لا، واعتماد الأفراد

يـزداد على التقنيـات والأجهزة الرقميَّة ذاتهـا التي تنتهك خصوصيتهم، وتُشوّه إدراكهم للواقع؟ ولعل من المدهش أن شعار مارك زوكربيرغ ومنصته «فيسبوك» كان لفترة طويلة: «تحرّك بسـرعة وحطّم الأشـياء من حولك»، وهو الشـعار الذي تبنّته منصّات أصبحت لاحقاً حاضرة في أدق تفاصيل الحياة اليوميَّة لملايين المسـتخدمين حول العالم، وهي لا تخفي اسـتغلالها الفاحش لمفاهيم وحيل نفسـيَّة معروفة، مثل «التحيز التأكيدي»، وحاجة الدماغ البشـري إلى تدفق مستمر من الدوبامين، من أجل ربطنا بالشاشات، مع تعزيز حالـة الفوضى الإدراكيَّة المسـتمرة. فرغـم وعينا النظري بأن العالم لا يُمكن أن يُختزل في ثنائيات مبسـطة من خير وشـر، أو صواب وخطأ، ورغم إدراكنا لالتباس الأمور وتعدد أوجهها، تظـل عقولنا ميالة إلى البحـث عن أقصر الطرق لاستنتاجات وتفسيرات مبسطة تسهّل علينا اتخاذ القرار.

هكذا بات من العسـير على الأفراد، في ظل هذا العالم الرقمي المتداخل مع الواقع المعيشي، التمييز بين المشاعر والأفـكار التي تولدها تفاعلاتهم الرقميَّـة، وبين تلك التي تنبع من واقع خبراتهم الماديَّة اليوميَّة. بينما تتخبط الأجيال الشـابة، وتعجـز فـي كثير مـن الأحيان عـن الفصل بين العالمَين، بحكم نشأتها في بيئة رقميَّة خالصة. وهو ما أدى بها إلى دوامة من المشـكلات النفسيَّة المنذرة، التي يرتبط أكثرها بالمعلومـات الزائفة والمضللة. ومـع تضاؤل الثقة، تنحسـر تباعاً القدرة علـى التمييز بين الأخيار والأشـرار.

ومع انحسـار قدرة البشـريَّة على اجتياز هـذا الواقع الفوضـوي، واستسـلامنا المتزايـد للخوارزميـات لتوجيه قراراتنا اليوميَّة، يصبح السـارد الأكثر براعة على استغلال هـذه الأدوات، والأكثـر قدرة علـى اجتـذاب الانتباه؛ هو الأوفر حظاً في كسـب أكبر قاعـدة جماهيريَّة. فالجمهور بطبيعته تواق إلى أبطال ومشـاهير، وإلـى أعداء محددي الملامح، وإلى وعود بنهايات سعيدة، تماماً كما في الدراما الكلاسـيكيَّة. وهنا يطفو التساؤل: أين نقف نحن من مسرح الحياة؟ هل نحن فـي بداية الحكاية أم في ذروتها أم على مشـارف نهايتها؟ ومن هو كاتب السيناريو المجهول الذي يدير هذا العرض؟ أهو كافكا؟!

ويكشـف النظـر الناقـد أن هـذه الهيمنـة الجديدة للسـرديات الرقميَّة لا تنعكس على الفضاء الإعلامي وحده، بل تمتـد بعمق إلى الفنون الحيَّة، وفي مقدمتها المسـرح. فبرغم أن تقنيات وأسـاليب الاتصال الجماهيري قد لعبت عبر العصـور دوراً جوهرياً في بناء تصورنـا للواقع، فإن الطفـرة الرقميَّة الراهنـة، لم تقتصر، كمـا أوضحنا، على منحنا إمكانيات جديدة فحسـب، بل أفرزت أيضاً مشكلات وتحديات غير مسـبوقة. عبّر عنها مارشـال ماكلوهان في عبارته الشـهيرة: «الوسـيلة هي الرسـالة»، وهو ما ينطبق كذلك على المسرح اليوم.

ولنعد إلى واقعنا المربك، حيث لا تزال خشـبة المسرح تمنح الجماهير حول العالم فرصة اختبار مشـاعر حقيقيَّة، من خلال قصص مختلقة بالكامل، تتولد عنها مشاعر جمعيَّة داخل الصالة، من أثر تفاعل الجسد والعقل في تجربة حيَّة ومباشرة، في تباين واضح عما تتيحه المنصات الرقميَّة.

فالمسـرح، بطبيعته، يشكّل نوعاً من الواقع الحي الذي يتخلق أمام أعيننا، وفي الوقت نفسـه، بناءً فنياً يسـتند إلى الخيـال والتقنيـات الجماليَّـة المصممة لتحفيز حواسـنا، وإطـلاق العنان لخيالنا بطرق متعـددة. ووفقاً لذلك، تقوم العلاقة المسـرحيَّة – كما في الحياة – على اتفاقات ضمنيَّة تنهض على الثقة، والأعراف الاجتماعيَّة التي تنظم سـلوكنا، وتُضفي المعنى على تواصلنا.

وبخلاف التحديات في الواقع المادي، يتمثل الإشـكال في الفضاء الرقمي فـي أن قواعده تظل متغيرة وغامضة؛ تتبدل باستمرار دون وعي من جانب المستخدمين، وهو ما يفضـي إلى انتهاك يومي للعقـد الاجتماعي عبر المحتوى الزائف، والخوارزميات التي تُعيد تشـكيل ما نستقبله ونراه، فتختلط الحقيقة بالوهم، وترتبك حدود المعرفة، وتختل تبعاً لذلك قواعد التواصل ومعاييره.

وغنيّ عن القول إن الجاذبيَّة الحقيقيَّة للمسرح تنبع من قدرتـه الفائقة على الإيهام؛ فمن خلالـه، وبالاعتماد على الخيال، نستطيع اختبار مشاعر أصيلة، بل ومعايشة تحوّلات حياتيَّـة عميقـة، إذ يتعامل وعينا بمرونة مـع ما هو متخيّل وكأنه واقعـيّ (كما في العالم الرقمي)، فتأتي اسـتجاباتنا وانفعالاتنـا صادقة إلى حد بعيد، حتـى وإن كان منطلقها خيالياً، وأسلوبها بعيداً عن الواقعيَّة.

ومع هـذا، يبدو أن سـحر الخيال قد تراجـع في جزء كبيـر من الثقافـة الغربيَّـة المعاصرة، فـي مقابل صعود مفهـوم «الأصالـة» وتعـدد تأويلاته، لا سـيما فـي أوان ازدهـار «السـيرة الذاتيَّـة المتخيلـة» فـي الأدب، وميل السـينما والتلفزيـون الواضـح إلـى اسـتثمار الأسـاليب الوثائقيَّـة وعناصـر الواقعيَّـة في جـلّ الأشـكال الفنيَّة.

مارك زوكربيرغ

كافكا

ويحاذي ذلـك رواج «الأصالة» و«القصـص الحقيقيَّة» التـي تحولت إلى سـلعة تجاريَّة مطلوبة، برغـم أنها غالباً ما تكـون مصوغة ومُخططاً لهـا بعناية، تمامـاً كما تُصنع «الحقائق» فـي الفضاء الرقمي. وفي أحيان كثيرة، يتجاوز الفنانون حـدود الخيال حتى في الأنـواع التي يُفترض أن تُكرّس لـلحقيقة، كالأفلام الوثائقيَّة، والسـير الذاتيَّة، مما يفتـح باباً للنقاش حول حـدود «الحقيقة» في مقابل حريَّة الإبـداع. وهنا يثور تسـاؤل آخر: هل فـات على البعض أن دأب الفنانين هو تشـييد أعمالهم وبصورة إبداعيَّة، لسـرد قصصهم ولتحقيق التأثير المطلوب؟

وفي المسـرح المعاصر، تتجلى أبرز أشـكال استجابته للنزوع المتزايد نحو الأصالة، في اللجوء إلى محاكاة الأسلوب الوثائقي، أو تمكين الممثلين من أداء أدوارهم بشخصياتهم الحقيقيَّة، أو إشـراك غير الممثلين في العروض المسرحيَّة، بما يدمج المسـرح بفن الأداء، ويُخضـع الخيال لخطابات سـرديَّة محددة. وعبر هذه الإسـتراتيجيات، يبتكر المسرح وهماً مدثراً بالواقعيَّة، أو ما يمكن أن يعدّ «دائرة ثقة»، تتيح للحكايات المتخيلة لحظة صدق وشـفافية تستدرج الجمهور لمساءلة الواقع عبر حكاية تُفصح عن طبيعة الحكاية ذاتها.

وبرغـم أن هذه المقاربة ليسـت جديدة، فإن حضورها تعـزَّز مع تصاعد صراع السـرديات في عصرنـا؛ والصراع المحتدم حول من يـروي القصة، وكيف تُروى، وربما حول المآل النهائي للعالم.

تنافس مسرحيَّة «بابا»، تأليف وإخراج محمد العامري، وإنتاج مسرح الشارقة الوطني، إلى جانب أربعة عشر عرضاً مسرحياً عربياً، على «جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي»، التي تُقام سنوياً، وتعد أبرز فعاليات «مهرجان المسرح العربي» الذي تنظمه الهيئة العربيَّة للمسرح وتعقد دورته السادسة عشرة في القاهرة خلال الفترة (10 - 16) يناير الجاري، بالتعاون مع وزارة الثقافة المصريَّة.

وتوجت مسرحيَّة «بابا» بثلاث جوائز بينها جائزة أفضل عرض في الدورة الرابعة والثلاثين من أيام الشارقة المسرحيَّة (19 - 26) فبراير الماضي. وكانت فرقة مسرح الشارقة الوطني فازت بالجائزة في الدورة الثالثة عشرة من المهرجان التي نظمت بمدينة الدار البيضاء المغربيَّة (2023) عن مسرحيَّة «رحل النهار» تأليف إسماعيل عبدالله وإخراج محمد العامري.

عروض

أما العروض الأخرى المشاركة فهي: «ويندوز F windows» نص وإخراج أحمد أمين ساهل (المغرب)، و«الساعة التاسعة» نص مريم نصير، إخراج محمد الملا (قطر)، و«المفتاح» نص محمد بورحلة، إخراج زياني شريف عياد (الجزائر)، و«الهاربات» نص وإخراج وفاء طبوبي (تونس)، و«بيكنك ع خطوط التماس» نص ريمون جبارة، إخراج جوليا قصار (لبنان)، و«جاكرندا» نص عبدالحليم المسعودي، إخراج نزار السعيدي (تونس)، و«طلاق مقدس» نص وإخراج علاء قحطان (العراق)، و«فريجيدير» عن نص هزاع البراري، دراماتورجيا وإخراج الحاكم مسعود (الأردن)، و«كارمن» عن نص جورج بيزيه، دراماتورجيا محمد علي إبراهيم، إخراج ناصر عبدالمنعم (مصر)، و«كيما اليوم» نص وإخراج ليلى طوبال (تونس)، و«مأتم السيد الوالد» نص وإخراج مهند الهادي (العراق)، و«مرسل إلى» نص طه زغلول، إخراج محمد فرج (مصر)، و«من زاوية أخرى» نص مصعب السالم، إخراج محمد جمال الشطي (الكويت)، و«مواطن اقتصادي» نص أحمد السباع، إخراج محمود الشاهدي (المغرب).

وتشارك في المسار الموازي للمهرجان مسرحيَّة «الجريمة والعقاب» عن رواية دوستويفسكي، إعداد وإخراج محمود الحسيني (مصر).

تأسيس نقدي

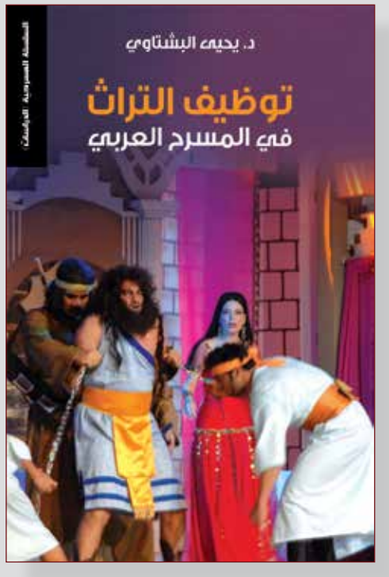
ويعقد المهرجان ندوة فكريَّة تحت عنوان «نحو تأسيس علمي لمشروع النقد المسرحي العربي»، وتأتي هذه الندوة في سياق سعي «الهيئة» لفتح حوار معمق حول واقع النقد المسرحي العربي والإسهام في تطويره، وربطه بالرؤى الفلسفيَّة التي تدعم النهوض الثقافي.

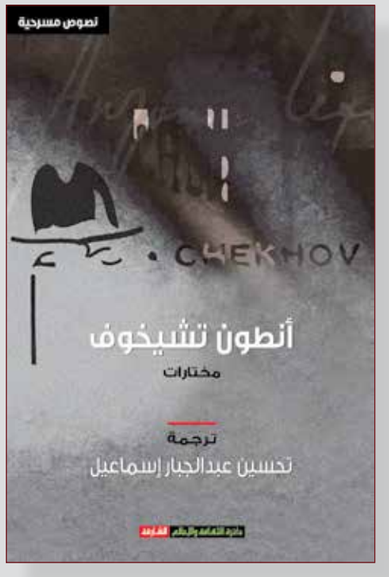
وتركز الندوة على محاور رئيسة تلامس أهم الإشكاليات التي تواجه الحقل النقدي المسرحي العربي، ومن أبرزها: الخصوصيَّة المفتقدة في النقد المسرحي العربي، والإطار العربي لمدارس النقد وعيب التنظير والتطبيق، وجهود تحديث النقد المسرحي العربي تحت المجهر النقدي، وأزمة المصطلح المسرحي والنقدي العربي التابع.

وشكلت الهيئة لجنة علميَّة لتقييم البحوث المقدمة للندوة، التي بلغ عددها سبعة وخمسين بحثاً متنافساً. وقد ضمت اللجنة نخبة من الأكاديميين المتخصصين، وأسفرت نتائج اللجنة عن اختيار (12) باحثاً وباحثة، وهم: أحمد محمد علي السيد، وحسام الدين مسعد، ومحمد رفعت (مصر)، أمل بنويس، وفاطمة أكفنر، وزهور بن السيد، ومحمد نوالي (المغرب)، وعبدالرضا جاسم، ومحمد خالص إبراهيم (العراق)، وكريمة بن سعد (تونس)، وعلي كريم (الجزائر)، ومعتز سعيد (ليبيا).

إصدارات

دائرة الثقافة | الشارقة





ص.ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة | الهاتف: 5123333 6 971+ | البرَّاق: 5123303 6 971+

البريد الإلكتروني: sdc@sdc.gov.ae | الموقع الإلكتروني: www.sdc.gov.ae | sharjahculture

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

حكومة الشارقة
دائرة الثقافة

إدارة المسرح

مهرجان خورفكان المسرحي
Khorfakkan Theatrical Festival

الدورة الحادية عشرة

24 يناير 2026

منتزه خورفكان

AL Masrah DHS 10
6 291100 754762