المسرح

العدد (60) - سبتمبر 2024

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة
يوقد شمعته الحادية عشرة

«زغرودة»
تنافس على جوائز «القاهرة التجريبي»

«اللعبة» الهزل مكمن الجد

ضوء يشع من كلباء

على مدى ثلاثة أشهر، توهُّج المركز الثقافي لمدينة كلباء بالضوء والحركة والألـوان، وحلقات التعارف والقراءة والتحليل، وتجارب التمثيل والإخـراج والسينوغرافيا، وسط إقبال كبير من المواهب المسرحيَّة، وحضور مشرق لأبرز معلمي فنون الدراما؛ تحضيراً لمهرجان المسرحيات القصيرة الذي نستقبل دورته الحادية عشرة في الجزء الأخير من الشهر الجاري، ونحتفل معها بتخريج دفعة جديدة من صناع مسرح المستقبل.

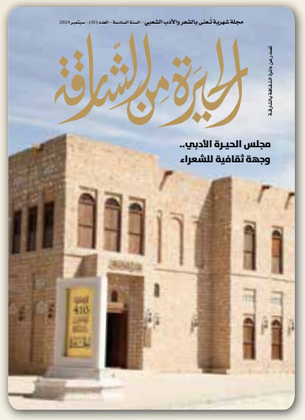
هكذا تواصل إمارة الثقافة والمعرفة والعلوم، تعزيز المسيرة المتطورة والمزدهرة لمسرحنا، برعاية كريمة ودعم سخي من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس حاكم الشارقة «حفظه الله»، وتجسيداً لتوجيهات سموه، الذي أمّن لـ «أبو الفنون» كل الوسائل والإمكانات حتى تترسخ دعائمه، وتكبر طموحاته، وينجز دوره التنويري والتنموي والترفيهي على أكمل وجه، ويكون الملتقى الأرحب لكل أجيال الإبداع والابتكار في مجالات الفن والثقافة والفكر.

واحتفاءً بمقدم الـدورة الجديدة لمهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، تخصص «المسرح» مساحة منها لإفادات مجموعة من الفاعلين المسرحيين حول قصته الزاهية بالنجاحات الملموسة؛ كما ستواكب المجلة عروض وندوات المهرجان الذي يختتم فعالياته أول أكتوبر.

ويسلِّط الضوء في هذا العدد أيضاً على مشاركتين مهمتين خلال الشهر الجاري، لعرضين من عروض الدورات الماضية من أيام الشارقة المسرحيَّة، في القاهرة والرياض؛ مع أمنيات التوفيق للمشاركين فيهما.

وتحفل بقيَّة أبواب المجلة بمقالات، وحوارات، وتقارير، ورسائل حول مستجدات المسرح في مختلف أنحاء العالم، نأمل يجد فيها القراء ما يلبي انتظاراتهم.

مجلات دائرة الثقافة عدد سبتمبر 2024



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 (60) - سبتمبر 2024

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

104

مسرحية: زغرودة
نص: علي جمال
إخراج: عبدالرحمن الملا
أداء: جمعية كلباء للمسرح
أرشيف: أيام الشارقة المسرحية 2024

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

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

وكلاء التوزيع:
الإمارات: شركة توزيع، الرقم المجاني 8002220 السعودية: شركة تمام العالمية المحدودة - الرياض - هاتف: 00966576063677، الكويت: المجموعة الإعلامية العالمية - الكويت - هاتف:0096524826821، سلطنة عُمان: المتحدة لخدمة وسائل الإعلام - مسقط - هاتف: 0096824700895، البحرين: مؤسسة الأيام للنشر - المنامة - هاتف: 0097317617733، مصر: مؤسسة الأهرام للتوزيع - القاهرة - هاتف: 0020227704293، لبنان: شركة نعنوع والأوائل لتوزيع الصحف - هاتف: 009611666314، الأردن: وكالة التوزيع الأردنية - عمّان - هاتف: 0096265358855، المغرب: سوشبرس للتوزيع - الدار البيضاء - هاتف: 00212522589121، تونس: الشركة التونسية للصحافة - تونس - هاتف: 0021671322499، السودان: دار الراوي للنشر والتوزيع - الخرطوم - السودان - هاتف: 00249123987321

مدخل
مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة..منصة الأجيال الجديدة 06

قراءات
«لعبة النهاية».. مشاهد من رحلة لا تكتمل 24

حوار
سامح مهران: نحتاج ثقافة مسرحية مرنة ورحبة 42

أسفار
رحلة إلى تونس.. «رأس الحانوت» وأيام قرطاج المسرحية 50

أفق
«حيث لا يراني أحد».. في مقام الكائن الروتيني 56

رؤى
النص المسرحي.. بين المتن والهامش 60

رسائل
دمشق.. ورشة فنية عن الحكي والمسرح 70

مطالعات
عبدالحليم المسعودي.. تاريخ المسرح وسطوة المتفرجين 82

متابعات
اختتام دورة عناصر العرض المسرحي الحادية عشرة 102

سعر البيع:
الإمارات: 10 دراهم / السعودية: 10 ريالات / عمان: ريال / البحرين: دينار / العراق: 2500 دينار / الكويت: دينار/ اليمن: 400 ريال / مصر: 10 جنيهات / السودان: 500 جنيه / سوريا: 400 ليرة سورية / لبنان: دولاران / الأردن: ديناران/ الجزائر:دولاران/ المغرب: 15 درهماً / تونس: 4 دنانير / المملكة المتحدة: 3 جنيهات إسترلينية / دول الإتحاد الأوربي: 4 يورو / الولايات المتحدة: 4 دولارات / كندا وأستراليا: 5 دولارات

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.

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة

منصة الأجيال الجديدة

أيام قليلة وتحل الدورة الحادية عشرة من مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، وهو الحدث الذي يظل جمهور المسرح في المنطقة الشرقيَّة والإمارات بوجه عام يترقبه في كل سنة، ومع كل نسخة جديدة منه تتجدد الإمكانات وتتضاعف الطموحات.

الشارقة: علاء الدين محمود

المهرجان الذي انطلق في سبتمبر من عام 2012، يمثل فضاء لتأهيل وصقل هواة المسرح وإبرازهم، عبر مجموعة من الحصص التدريبيَّة المنهجيَّة تحت إشراف ثلة من المدربين المتخصصين، ويسهم المهرجان في تنشيط الساحة المسرحيَّة في المنطقة الشرقيَّة، كما يساعد في رفد الحركة المسرحيَّة الإماراتيَّة بطاقات شبابيَّة جديدة.

أفكار

«كل دورة من المهرجان تحمل معارف وأفكاراً جديدة»، هكذا تحدث المخرج إبراهيم سالم، وهو من أبرز المشاركين في ورش المهرجان، لافتاً إلى أن «كلباء للمسرحيات القصيرة»، يعد من الفعاليات المتجددة، حيث تبذل إدارة المسرح في دائرة الثقافة جهوداً كبيرة من أجل إنجاحه للقيام برسالته تجاه المسرحيين الشباب، وذكر سالم أن كل دفعة جديدة يقوم بتخريجها المهرجان فإن ذلك يعني إضافة كبيرة للحراك والساحة المسرحيَّة في الدولة، وفي العالم العربي، موضحاً أن للمهرجان خصوصيته وتفرده المتمثل في اشتماله على الكثير من الأنشطة المصاحبة، مثل

الندوات، والورش، والأعمال المسرحيَّة، حيث إن المهرجان يعمل بشكل أساسي على صقل المواهب على أسس عمليَّة، ومن ثم فإن الذين يتخرجون في مدرسة «كلباء للمسرحيات القصيرة»، هم بالضرورة عماد المستقبل المسرحي، نسبة للمعارف التي يتحصلون عليها، حيث يتم إعدادهم بصورة جيدة.

وأشار سالم إلى أن اللافت في أعمال المهرجان، هو ذلك التنافس بين الشباب بطريقة يسودها الحب والتقدير، وذلك يؤكد أن المهرجان يخلق في نفوس المشاركين التحلي بالطموح والتحدي، وهي عوامل مهمة من أجل أن يمضي المشارك في المهرجان إلى الأمام، وخوض التجارب الجديدة المختلفة والمتمثلة في المهرجانات العديدة المحليَّة والخارجيَّة، حيث إن «كلباء للمسرحيات القصيرة»، يعد هؤلاء الشباب بطريقة تجعلهم يخرجون أفضل ما لديهم، لأنهم يشعرون بأن هناك جديَّة في تدريبهم وصقلهم، مما يحفزهم ويدفعهم نحو الإبداع، موضحاً أن العديد من الشباب الذين لمعوا في المهرجانات المحليَّة الكبيرة مثل: «أيام الشارقة المسرحيَّة»، و«المسرح الخليجي»، هم من خريجي مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة.

وذكر سالم أن من أهم الفعاليات المصاحبة للمهرجان دورة عناصر العرض المسرحي، التي يشارك فيها العديد من الخبراء والمختصين، وتقدم فيها جرعات معرفيَّة كبيرة في مختلف فنون المسرح للمشاركين، وتجرى فيها النقاشات، وتبذل فيها الرؤى والأفكار، مما يعني أن خريجي مهرجان كلباء قد تم إعدادهم وتأسيسهم بشكل جيد ومتميز.

وذكر سالم أن هناك تنافساً بين الأعمال المشاركة في المهرجان، يتم فيه تتويج صاحب العرض الأقوى والأفضل من قبل لجان المشاهدة والتحكيم، إلا أن الأهم في هذه المسألة هو الاستمراريَّة؛ أي أن لا ينكفئ هؤلاء الشباب على النجاحات التي قدموها في المهرجان ويكتفوا بها فقط، بل الأهم من ذلك أن يواصلوا مسيرتهم في عالم «أبو الفنون»، فالنجاحات الحقيقيَّة هي التي تأتي بعد ذلك من خلال المشاركة في المهرجانات والمواسم والأنشطة المختلفة المحليَّة والخارجيَّة، فلابد لهم من العمل باستمرار على إنتاج وتقديم عروض تحمل بصمتهم الخاصة.

وذكر سالم أن من ضمن أهم الأنشطة التي تصاحب المهرجان كذلك، تلك الندوات التطبيقيَّة التي تلي العروض، فهي تحمل الرؤى النقديَّة الموجهة والمرشدة بوساطة مسرحيين كبار تقع عليهم مهمة توجيه هؤلاء الشباب إلى طريق يحدد مستقبلهم، ولابد للمشاركين من الشباب أن يهتموا بتلك الندوات التطبيقيَّة، وأن يضعوا في حسبانهم تلك الآراء النقديَّة، لأنها تحمل الكثير من الملاحظات المفيدة لهم في مقبل مشوارهم الفني.

إبراهيم سالم

إبراهيم القحومي

ولفت سالم إلى أنه دائماً ما ظل يقول إن «كلباء للمسرحيات القصيرة»، هو بمثابة كليَّة أو أكاديميَّة، تمكن المشاركين فيها من التعرف على أسرار الفن المسرحي، حيث إن المهرجان هو متخصص إلى حد كبير في جوانب المعرفة والبحث، وهذه العمليَّة تعود بالفائدة الكبيرة على المشاركين، وتطور من إمكانياتهم وأدواتهم، وتؤهلهم للفعل المسرحي، وكذلك هو يمنح الفرصة للمشاركين للدخول إلى عوالم المسرح العالمي، عبر الاطلاع على أعمال ونصوص كبار المسرحيين في أوروبا ومختلف أنحاء العالم، ومن ثم يقومون باختيار بعض من نصوصهم للمشاركة بها في المهرجان، إذ يقومون باختيار النص وتكثيفه، وذلك يعود على المشاركين بأمر في غاية الأهميَّة، وهو مراكمة الخبرة، إذ سيتعرفون على أدق تفاصيل الفعل المسرحي مع التدريب عليها، حيث إن المشاركين في ورش المهرجان يحصلون على الكثير من المعارف المسرحيَّة والدراميَّة، لاسيما ذات العلاقة بالأكاديميات المسرحيَّة، داعياً الشباب إلى الانخراط في المهرجان والمشاركة فيه، لأن ذلك هو الطريق الذي سيوصلهم إلى الإبداع المسرحي.

بوابة

«بوابة المسرح الإماراتي»، تلك هي الجملة التي وصف بها المسرحي إبراهيم القحومي مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، مؤكداً أنه يعد الآن من أهم المنصات التي تعد المبدعين والفنانين الشباب وتؤهلهم لدخول عالم المسرح من أوسع أبوابه ليصبحوا نجوماً فيه، بعد أن يتم إعدادهم وتسليحهم بالمعارف المطلوبة، مشدداً على أهميَّة الحفاظ على المهرجان واستمراريته وتطوره، ومشيداً بالدور الكبير الذي ظلت تلعبه إدارة المسرح في دائرة الثقافة في الحركة المسرحيَّة الإماراتيَّة والعربيَّة من خلال المهرجانات التي ترعاها، والمناسبات العديدة التي تقيمها، إضافة إلى الرؤى والأفكار التي ظلت تقدمها حتى وصل المسرح الإماراتي إلى مكانة رفيعة وبارزة على المستويين العربي والدولي.

وأشار القحومي إلى أن أهم ما يميز هذا المهرجان أنه يعمل على تأسيس المشاركين في كافة مفردات وعناصر العمل المسرحي، سواء على مستوى الإخراج أم التمثيل أم السينوغرافيا، مما يعد بالفعل فرصة نادرة لمحبي المسرح من أجيال الشباب من مختلف البلدان العربيَّة للانضمام إليه، لاسيما أن المشاركة في المهرجان ليست حكراً على المواطنين فقط، بل وكذلك المقيمين، مما يجعله يتميز بالحيويَّة والتنوع، موضحاً أن الفرصة التدريبيَّة التي يجدها الشباب من أصحاب المواهب عبر الدورة التدريبيَّة التي تسبق المهرجان (عناصر العرض المسرحي)، تعد من الفرص النادرة، فهي تتيح التدريب والتعلم على كافة أشكال الفعل المسرحي، بوساطة مختصين وأساتذة من الإمارات والعالم العربي.

وذكر القحومي أن له علاقة بالمهرجان من خلال المشاركة في دورات سابقة، لافتاً إلى أن هناك أجواء استثنائيَّة تسود في هذا المهرجان، من خلال مشاركة الشباب في العروض بنصوص من روائع المسرح العالمي بعد إعدادها حتى تتواءم مع صيغة العروض التي يقدمها المهرجان، مما يعني أن المهرجان يتيح فرص التعامل مع هذه الأعمال العالميَّة لمسرحيين كبار، الأمر الذي يعني أن المخرج أو الممثل في هذا المهرجان يعد بصورة متكاملة من أجل التخرج والمشاركة في بقيَّة المهرجانات الكبيرة مثل «أيام الشارقة المسرحيَّة»، وكذلك المناسبات العربيَّة والدوليَّة.

ودعا القحومي المواهب المسرحيَّة إلى المشاركة في المهرجان والدورة التي تسبقه، لأن ذلك الأمر يصقل قدراتهم، ويحرر طاقاتهم الإبداعيَّة، مشيراً إلى أن حجم المعارف والفعل التدريبي الذي يقدمه المهرجان لا يتوافر إلا في المعاهد والكليات الجامعيَّة المتخصصة، بينما تقدمه الشارقة للشباب مجاناً، من ثم ليس هناك عذر لعدم المشاركة في مثل هذا المهرجان الذي يعد الفنان لعالم المسرح الجميل.

صناعة النجوم

وقال القحومي: «لا توجد نجوميَّة بدون إعداد أو معارف»، موضحاً أن الذين يحاولون دخول عالم المسرح ليصبحوا نجوماً من جيل الشباب من دون تدريب ومعارف، فهم لن يفلحوا في ذلك المسعى، لأن العلم والمعرفة هما عاملا صنع النجم، وهذا المهرجان يعلم الشاب كيف يصبح مخرجاً، أو كيف يمكن أن يصبح ممثلاً، وهكذا، من ثم هو المحطة الأولى للانطلاق نحو النجوميَّة.

فضاء مفتوح

الفنان مهند كريم، أكد هو الآخر على الأهميَّة الكبيرة لمهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، سواء للشباب المشاركين أم الساحة المسرحيَّة الإماراتيَّة وكذلك العربيَّة، فهو يفتح المجال لأي شاب سواء كان منتمياً للمسرح أم غير منتم؛ أي من الهواة، لكي يجرب موهبته ويختبرها، من ثم استمراريته في عالم «أبو الفنون»، حيث من المهم أن يكون المسرحي ملماً بكل تفاصيل الفعل المسرحي وأسراره، وهذه الأشياء هي ضمن ما يتلقاه المشاركون في المهرجان، وهنا تكمن أهميته القصوى بوصفه منصة مختلفة ذات طابع تعليمي، فهو ليس من نوعيَّة المهرجانات التنافسيَّة، بل له خصوصيته في إعداد المواهب وتقديمها للساحة الفنيَّة، وتلك مسؤوليَّة كبيرة تصدى لها هذا المهرجان المتفرد.

وأوضح كريم أن هناك مجالاً واسعاً للمشاركين لتلقي العديد من المعارف والعلوم المسرحيَّة من خلال الورش التدريبيَّة الثلاث التي تسبق المهرجان، وهي من أهم المحطات التي يمكن أن يمر بها أي راغب في أن يكون مسرحياً، حيث إن هذه الورش تتميز بالعديد من الأشياء المهمة، ويجتمع فيها الأساتذة المتميزون بطلاب وشباب يتلمسون خطواتهم الأولى في المسرح، وتحفل بالنقاشات وتبادل الخبرات والمعارف، وهذه أشياء في غاية الأهميَّة، حيث إن دورة «عناصر العرض المسرحي»، تؤهل هؤلاء الشباب من المشاركين بطريقة أكاديميَّة وعلميَّة، ليكون تتويج كل ذلك المجهود من خلال العروض التي تقدم في المهرجان، وهي الأخرى تعد مدرسة قائمة بذاتها لأنها تعتمد على شروط مهمة، وهي أن يكون النص من ضمن النصوص العالميَّة، من ثم فإن المشارك يتعرف على عوالم جديدة

مهند كريم

عبدالله مسعود

محسن سليمان

ومختلفة عبر مؤلفات مسرحيَّة احترافيَّة، وكذلك تكون المشاركة باللغة العربيَّة الفصحى، وهي أيضاً مسألة لها أهميتها في الجوانب المتعلقة بوضوح الصوت والنطق الصحيح ومراعاة مخارج الحروف وغير ذلك، مما يعني أن المهرجان يقدم فائدة قصوى للمشاركين.

وذكر كريم أن المهرجان هو فرصة كذلك في ما يتعلق بالتجريب والمشاركة المسرحيَّة الفاعلة والتعامل مع النصوص العالميَّة، وكل تلك الأشياء هي ضمن مصادر قوة المهرجان الذي يعد بالفعل من الفعاليات النادرة في العالم العربي، لذلك هو يجد قبولاً ومشاركة كبيرة من قبل الشباب الطامحين في أن يصبحوا متميزين في الفعل المسرحي، كما أن المهرجان يغري الشباب الذين لهم علاقة ضعيفة بالمسرح للتعرف على هذا العالم الجميل والساحر.

احتراف

المسرحي عبدالله مسعود أكد أن المهرجان يعد من أهم المهرجانات في الدولة، بل ويأتي في المركز الثاني، من وجهة نظره، بعد أيام الشارقة المسرحيَّة، ذلك لأنه يسهم بصورة أساسيَّة في تكوين الفنان، لاسيما الشاب الذي ليست لديه فرصة في الظهور، فيكون المهرجان بالنسبة له بمثابة فرصة نادرة لكي يظهر إمكانياته، ويفجر طاقاته من خلال مشاركة فاعلة في أعماله، كما أن ورشة عناصر العرض المسرحي التي ينظمها المهرجان، كفيلة بأن تجعل منه مسرحياً محترفاً في مختلف مجالات المسرح.

وذكر مسعود أن من ضمن النتائج المباشرة التي تؤكد نجاح هذا المهرجان في رسالته ومهمته، ذلك الصعود الكبير لعدد وافر من النجوم في سماء المسرح الإماراتي، استطاعوا أن يقدموا تجارب مسرحيَّة مختلفة لقيت نجاحات كبيرة، وذلك بفضل التأسيس العالمي الجيد الذي قدمه لهم مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة.

وأوضح مسعود أن هناك العديد من الأسماء والنماذج لشباب تخرجوا في المهرجان وحققوا نجاحات كبيرة، وعلى سبيل المثال لا الحصر، هناك تجربة الفنان أحمد عبدالله راشد، الذي شارك في المهرجان، وفاز بجائزته، وطلبت مسرحيته التي شارك بها، لمهرجان في الأردن، وهناك أيضاً فاز بجائزة مخصصة للمسار الشبابي في الإخراج والتمثيل، وهناك العديد من الأسماء الأخرى التي لقيت نجاحاً كبيراً وشاركت بقوة في المهرجانات المحليَّة والعربيَّة.

وأشاد مسعود بالجهود الكبيرة التي ظلت تبذلها إدارة المسرح في دائرة الثقافة في الشارقة، لجهة الاهتمام بهذا المهرجان وتطويره حتى صار من الواجهات والمنصات المهمة محلياً وعربياً.

مرآة

من جهته قدم الكاتب المسرحي محسن سليمان، فكرة، بصفته مؤلفاً، عن فلسفة المهرجان، عندما ذكر أن القائمين على الحراك المسرحي في الدولة قد دأبوا على إحياء المسرحيات القصيرة، وهي شكل من أشكال العروض المسرحيَّة التي تعتمد على التلخيص والاختزال، ومن ثم فإن هذه العمليَّة تخلق لدى شباب المسرح علاقة بفعل الكتابة، مشيراً إلى أن ما يحقق أقصى متعة وفائدة للمسرحيَّة هو إمكانيَّة «مسرحتها»، وغربلتها لتكون مناسبة لذوق أو لمجتمع معين أو لزمن مختلف، وهناك مسرحيات محددة يعاد إنتاجها عبر الأجيال، مثل نصوص شكسبير، وسعدالله ونوس، لما تحمله من قوة كتابيَّة وبلاغيَّة وقيم إنسانيَّة متجددة.

وأوضح سليمان أن المسرح الإماراتي قد بدأ يستحضر قضاياه المحليَّة، ومن ثم تأسيس القواعد المسرحيَّة من خلال كيانات راسخة لتطور نفسها وتتناول القضايا الإنسانيَّة، عندما بدأ يتفهم قدرة المسرحيَّة على التعامل مع المتفرج بشكل مباشر، مما يجسد مقولة إن المسرح هو مرآة تعكس واقع المجتمع، ويثري العقل والوعي الإنساني، ويعمل على تدفق الأفكار والطاقات الكامنة لدى الجمهور.

وشدد سليمان على أن «مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة»، قد شكل إضافة نوعيَّة، للحراك المعرفي الذي وجه به صاحب السمو حاكم الشارقة، ويجسد حرص الإمارة على تأهيل المواهب المسرحيَّة، لتجتمع في رحابه سنوياً الطاقات المسرحيَّة الواعدة، مشيداً بالدور الذي ظلت تبذله دائرة الثقافة في الشارقة في هذا الصدد.

وذكر سليمان أن المهرجان يهتم بوجه خاص بتحمل المسؤوليَّة من تمثيل وسينوغرافيا وإخراج، والتعامل مع المسرحيات العالميَّة، وهو أمر بالغ الأهميَّة، في حين يكون هذا الاشتغال من أصعب المراحل لعرض إمكانياتهم والتأهل للمراحل النهائيَّة للمسابقة، وقد عرف المسرح العربي إعادة إنتاج نصوص عالميَّة منذ أن عاد مارون النقاش من أوروبا وكتابته مسرحيَّة «البخيل» لموليير، ولنا في ذلك الرائد مثال يحتذى، فكم من مسرحي شاب استفزه نص عالمي وأحب تعريبه، ويقول سليمان: «وأنا بصفتي كاتباً مسرحياً مراقباً للحراك المحلي أرى أن هذا المهرجان من أكثر المهرجانات ثراء، فمن خلاله يتم اكتشاف المواهب وتقديمها بشكل يليق بالمسرح الإماراتي».

مسرح الشارقة الوطني

تاريخ حافل بالمنجزات والجوائز المحلية والعربية

يواصل مسرح الشارقة الوطني نهجه الذي تفرد به في اقتناص الألقاب، والحفاظ عليها، بوصفه مساراً اتفقت إدارة هذا المسرح على السير فيه، والعمل من خلاله، من أجل إدامة المنجز، والحفاظ على ما تحقق من مكتسبات خلال السنوات الماضية، عبر عمل جاد ودؤوب، تسعى من خلاله الفرقة إلى أن تظل رقماً مهماً وصعباً في المعادلة المسرحيَّة المحليَّة والخليجيَّة والعربيَّة.

الشارقة: أحمد الماجد

عديد من الاستحقاقات المسرحيَّة تستعد لها الفرقة مبكراً، بين مشاركات محليَّة وخارجيَّة، وبأسماء مسرحيَّة لامعة، كان لها أثرها الطيب في المشهد المسرحي المحلي، وشباب يسعون إلى أن يكونوا جزءاً من هذه المنظومة المسرحيَّة التي تشكلت لتنير للأجيال دروبهم المسرحيَّة القادمة.

وفي ذلك، قال رئيس مجلس إدارة مسرح الشارقة الوطني، الفنان أحمد الجسمي: «نسعى في إدارة مسرح الشارقة الوطني إلى مواصلة ما تحقق من منجزات، يراها المهتمون بالشأن المسرحي المحلي، إضاءات ومحطات في تاريخ المسرح الإماراتي، من خلال المنصات العديدة التي اعتلاها مسرح الشارقة الوطني محلياً وخليجياً وعربياً، وكذلك من خلال أهداف وضعنا طاقاتنا وسخرنا إمكانياتنا من أجل أن ترى النور، خدمةً للصالح المسرحي الإماراتي العام، ومن أجل تقدم ورفعة المسرح في دولتنا الحبيبة».

وأضاف الجسمي: «في خططنا لهذا العام، نسعى إلى الحضور في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، وأيام الشارقة المسرحيَّة، وكذلك ليالي مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي، بأعمال مسرحيَّة تذهب نحو الجديد، وتعبر بمسرحنا إلى مساحات أرحب وأوسع، كما أن الفرقة تخطط للمشاركة بمسرحيَّة (كيف نسامحنا؟) في أيام قرطاج المسرحيَّة الدوليَّة، بالإضافة إلى تقدمنا بطلب الترشح للمشاركة في مهرجان المسرح العربي في دورته القادمة في سلطنة عمان، ونأمل أن نحقق من خلال مشاركتنا هذه إنجازاً عربياً جديداً للمسرح الإماراتي».

وتقدم الجسمي بالشكر والامتنان إلى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، على دعم سموه الدائم للفرقة على وجه الخصوص، وللمسرح الإماراتي على وجه العموم، وقال: «كل الكلمات عاجزة عن تقديم الشكر والامتنان لحضرة صاحب السمو حاكم الشارقة، الذي بدعم سموه لنا وبمبادرات سموه العظيمة وصل مسرحنا إلى مسرح الشارقة الوطني ما وصل إليه من تطور وتألق ونجاح، وهذا كله لم يكن ليتأتى لولا متابعة سموه الدائمة لأحوال المسرح المحلي، وتحفيز سموه لنا في كل مناسبة تجمعنا به».

اليوم الإماراتي للمسرح

بعد أن أطلقت جمعيَّة المسرحيين مبادرة «اليوم الإماراتي للمسرح» عيداً سنوياً للمسرحيين، موعده في الثاني من يوليو في كل عام، التاريخ الذي يوافق ميلاد صاحب السمو حاكم الشارقة، تيمناً بما لرمزيَّة هذا التاريخ في نفوس المسرحيين الإماراتيين، حضر مسرح الشارقة الوطني في هذه المناسبة وبقوة، من خلال قيام نائب رئيس جمعيَّة المسرحيين الفنان أحمد الجسمي، برفقة رئيس وأعضاء مجلس إدارة الجمعيَّة، بتكريم المبدعين الفائزين في أهم المهرجانات المسرحيَّة المحليَّة، وكان لمسرح الشارقة الوطني حصة الأسد من تلك التكريمات، بواقع 18 تكريماً للفرقة ولأبنائها والمشتغلين معها، في المهرجانات التالية: مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي، مهرجان المسرح العربي، أيام الشارقة المسرحيَّة، الإمارات لمسرح الطفل، بجوائز شملت معظم المبدعين في عناصر العرض المسرحي: محمد العامري، أحمد الجسمي، إسماعيل عبدالله، بدور الساعي، ماجد المعيني، إبراهيم الأميري، عبدالله مسعود، سارة السعدي، عبدالله بن حيدر، أحمد الماجد، وغيرهم من المسرحيين الذين كانت لهم مشاركة وحضور مهم مع فرقة مسرح الشارقة الوطني.

وعن اليوم الإماراتي للمسرح، وذلك الحضور، قال رئيس مجلس إدارة الفرقة، الفنان أحمد الجسمي: «نشكر المولى عز وجل على نجاح المبادرة التي أطلقناها في جمعيَّة المسرحيين، مبادرة (اليوم الإماراتي للمسرح)، التي صارت عيداً للمسرحيين، يجتمعون كل عام في هذه المناسبة للتعبير عن ولائهم لعاشق المسرح صاحب السمو حاكم الشارقة، ولانتمائهم ومحبتهم لأبي الفنون، ولكل ما من شأنه الارتقاء بالمستوى الفني والثقافي والمسرحي في الدولة».

جائزة

في اليوم الإماراتي للمسرح، أيضاً، وضمن احتفاليَّة التكريم، نال مسرح الشارقة الوطني جائزة جمعيَّة المسرحيين للفرقة المسرحيَّة المحليَّة المتميزة في دورتها الرابعة عن منجز المسرح في العام 2023، مناصفة مع مسرح أم القيوين الوطني، وهذه الجائزة جاءت لتتوج الجهود الكبيرة التي يبذلها مسرح الشارقة الوطني في مساره بدروب التميز، وعمله الكبير على تطوير أدواته، ورفد فرقته بالدماء الجديدة الشابة القادرة على حفظ المنجز، والبناء عليه في المستقبل. علماً أن هذه الجائزة التي أطلقتها جمعيَّة المسرحيين في العام 2017، نالها مسرح الشارقة الوطني مرتين، وفوز الفرقة في هذا العام هو الثالث لها.

كيف نسامحنا؟

بعد ما حققه العرض المسرحي الأخير لمسرح الشارقة الوطني الذي حمل عنوان «كيف نسامحنا؟» للمؤلف إسماعيل عبدالله والمخرج محمد العامري، من نجاح في أيام الشارقة المسرحيَّة في دورتها الثالثة والثلاثين 2024، بفوز العرض بجائزة أفضل عرض مسرحي، وجوائز أخرى، تخطط إدارة الفرقة للذهاب بالعرض خارجياً إلى محفلين مسرحيين مهمين، الأول أيام قرطاج المسرحيَّة، والثاني مهرجان المسرح العربي في سلطنة عمان، في سعي من الفرقة إلى تكرار المنجز الذي تحقق في الدورة الأسبق من المهرجان في المغرب، 2023، وكذلك حرصاً من الفرقة على تقديم العرض في المحافل المسرحيَّة الخارجيَّة المهمة، من أجل التعريف بالمستوى المتميز الذي وصل إليه المسرح الإماراتي، وبغية مواصلة حصد الألقاب والجوائز. وعن «كيف نسامحنا؟» صرح عضو مجلس إدارة الفرقة، ومخرج العرض، الفنان محمد العامري، وقال: «منذ أن بدأنا العمل في مسرح الشارقة الوطني، وطموحنا لا يتوقف عند إنجاز تحقق، سواء أكان ذلك الإنجاز محلياً أم خليجياً أم عربياً. في إدارة مسرحنا، نسعى دائماً إلى أن نكون في مقدمة الصفوف، وهذا الأمر لا يتحقق إلا باختيار النص الجيد، والممثلين الجيدين، والعناصر المتميزة من الفنيين القادرين على إيصال خطاب العرض إلى الجمهور». وعن تجاربه المتعددة مع الكاتب إسماعيل عبدالله، قال العامري: «تجربة التعاون مع الكاتب إسماعيل عبدالله مهمة وناجحة وفق كل المقاييس، فهو يؤمّن لي بصفتي مخرجاً نصاً عميقاً وقابلاً للعيش على الخشبة، في بناء درامي متماسك، وشخصيات عميقة وغنيَّة تمكنني من منحها الروح على الخشبة، وقد نجحت تجاربنا المتعددة معاً منذ أكثر من عقد ونصف من الزمن، بداية بمسرحيَّة «اللوال» وحتى آخر عروضنا «كيف نسامحنا؟»، وفي العمل القادم الذي تتحضر له فرقتنا، للترشح لمهرجان الشارقة للمسرح الخليجي

أحمد الجسمي

محمد العامري

سأجتمع مرة أخرى بالكاتب إسماعيل عبدالله، في ثنائية نتمنى أن تظل إبداعيَّة ومثمرة ومثرية». وعن حضور العامري الجميل فوق المنصات، قال: «لا أبحث عن الجوائز في كل عرض مسرحي أنوي إخراجه، العمل الجيد يفرض حضوره في قلوب الجمهور والنقاد، وفي قرارات لجان التحكيم، وطموحي الدائم في كل عرض، أن يشاهده الناس، وأن يحظى بفرصة العبور إلى التظاهرات المسرحيَّة الخليجيَّة والعربيَّة والدوليَّة، من أجل أن نعكس السمعة الطيبة التي وصل إليها مسرحنا، وأن نسعد بأن يشاهد ما نقدمه من عروض أكبر عدد من الناس، باعتبار أن غاية المسرح الوصول إلى الناس، بعروض مسرحيَّة تقارب همومهم وتشاكس واقعهم».

مسار

- أول مشاركة للفرقة في أيام الشارقة المسرحيَّة، كانت في الدورة الأولى من «الأيام» في العام 1984، بمسرحيَّة «حكاية صديقنا بانجيتو»، من إعداد قاسم محمد، وإخراج عبدالإله عبدالقادر.
- أول مشاركة للفرقة في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل كانت بمسرحيَّة حملت عنوان «السور»، في الدورة الثانية منه في العام 2006، من تأليف أحمد إسماعيل وإخراج سيف الغانم.
- أول مشاركة للفرقة في مهرجان دبي لمسرح الشباب، كانت في الدورة الثانية منه، وتحديداً في العام 2008، بمسرحيَّة «ستارة» تأليف أحمد الماجد، وإخراج حمد عبدالرزاق.
- أول مشاركة للفرقة في مهرجان الفرق المسرحيَّة الأهليَّة في مجلس التعاون لدول الخليج العربيَّة، كانت في الدورة الثالثة منه، أبوظبي، 1993، بمسرحيَّة «راعي البوم عبرني»، تأليف إسماعيل عبدالله، إخراج جمال مطر.
- أول مشاركة للفرقة في مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي، كانت في الدورة الأولى منه، وتحديداً في العام 2015، بمسرحيَّة «لا تقصص رؤياك»، تأليف إسماعيل عبدالله، إخراج محمد العامري.
- أول جائزة كبرى «جائزة أفضل عرض مسرحي» تنالها الفرقة في أيام الشارقة المسرحيَّة، كانت في الدورة الأولى منها، في العام 1984، عن مسرحيَّة «حكاية صديقنا بانجيتو».

- أول جائزة كبرى «جائزة أفضل عرض مسرحي» تنالها الفرقة في مهرجان دبي لمسرح الشباب، حدثت في العام 2016، في الدورة العاشرة منه، عن مسرحيَّة «تجليات» إعداد مهند كريم، وإخراج نبيل المازمي.
- أول جائزة كبرى، تنالها الفرقة في مهرجان الفرق المسرحيَّة الأهليَّة في مجلس التعاون لدول الخليج العربيَّة، كانت في الدورة العاشرة، الكويت، 2009، عن مسرحيَّة «اللوال»، تأليف إسماعيل عبدالله، إخراج محمد العامري.
- أول جائزة كبرى «جائزة أفضل عرض مسرحي» تنالها الفرقة في مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي، كانت في الدورة الأولى منه، في العام 2015، بمسرحيَّة «لا تقصص رؤياك».

مسرح الشارقة الوطني في سطور

المسمى الرسمي: مسرح الشارقة الوطني.

عام الإشهار: 1978.

• أعضاء مجلس إدارة الفرقة (2023 – 2025):

أحمد الجسمي، محمد يوسف، علي طالب، محمد العامري، ماجد الجويعد.

أهم أعضائها: سمو الشيخ أحمد بن محمد القاسمي، عبدالله المناعي، عبداللطيف القرقاوي، محمد عبدالله آل علي، علي طالب، علي خميس، محمد إبراهيم فراشة، محمد عبدالرحمن الحمر، د.محمد يوسف، عبدالرحمن الصالح، مريم سلطان، خالد تربع، علي جوكة، ماجد بوشليبي، سيف الغانم، يونس الرفاعي، أحمد الجسمي، أحمد بورحيمة، حميد سمبيج، إسماعيل عبدالله، إبراهيم الأميري، أحمد عبدالرزاق، محمد العامري، صالح البحار، ماجد الجويعد، حمد عبدالرزاق، نبيل المازمي، ماجد المعيني، ماجد المازمي، أحمد الدلالي، وآخرون.

أبرز العروض المسرحيَّة التي قدمتها الفرقة:

أولاً، الأعمال التي كتبها صاحب السمو حاكم الشارقة:

«عـودة هولاكو»، «القضيَّة»، «الواقع صورة طبق الأصل»، «الإسكندر الأكبر»، «النمرود»، «الحجر الأسود»، «كتاب الله»، «داعش والغبراء»، «مجلس الحيرة».

ثانياً، عروض أخرى:

«الرجل الذي صار كلباً»، «راعي البوم عبرني»، «دياية طيروها»، «مقهى بوحمدة»، «آباء للبيع أو للإيجار»، «حكايات من أزقة العالم الثالث»، «اللوال»، «دهن عود»، «ستارة»، «حرب النعل»، «صهيل الطين»، «بلاد الفراولة»/أطفال، «المجنون»، «سيمفونيَّة الموت والحياة»، «رحل النهار»، «زغنبوت»، «الشبح الظريف»/ أطفال، «كيف نسامحنا؟».

أهم المهرجانات المسرحيَّة المحليَّة والخليجيَّة والعربيَّة التي شاركت فيها الفرقة بعروض مسرحيَّة:

أيام الشارقة المسرحيَّة، مهرجان الإمـارات لمسرح الطفل، مهرجان دبي لمسرح الشباب، ليالي مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي، مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي، مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي، مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما، مهرجان المسرح المحلي بدبي، مهرجان دمشق المسرحي الدولي، مهرجان بغداد المسرحي العربي، مهرجان المسرح الخليجي للفرق المسرحيَّة الأهليَّة بمجلس التعاون لدول الخليج العربية، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، المهرجان القومي للمسرح المصري، مهرجان المسرح الأردني، مهرجان القرين المسرحي، مهرجان الكويت المسرحي المحلي، أيام قرطاج المسرحيَّة الدوليَّة، مهرجان المسرح العربي.

مجلس الحيرة

اللعبة
الهزل مكمن الجد

تحولت قصة «العطب» منذ كتبها السويسري فريدريش دورينمات (1921 - 1990) منتصف خمسينيات القرن الماضي، إلى مادة دراميَّة مُلهمة لمعالجات كثيرة، غطت مختلف وسائل النشر الدرامي؛ فقدمت في سهرات إذاعيَّة وتليفزيونيَّة، وأفلام سينمائيَّة، وعروض مسرحيَّة، تكاد تنافس في حجم معالجاتها أشهر الأعمال المسرحيَّة لكاتبها؛ «زيارة السيدة العجوز»، و«هبط الملاك في بابل»، و«رومولوس العظيم»، و«علماء الطبيعة»، وغيرها، حتى إنه في مصر وحدها - مثلاً، وفي حدود مشاهداتي فقط - قدمت عن القصة ثلاث معالجات مختلفة في الأشهر القليلة الماضية، من بينها هذه المعالجة التي قدمها المخرج مصطفى إبراهيم في عرضه «اللعبة» عن ترجمة سمير جريس التي تحمل عنوان «العطل»، وقدمت أخيراً على مسرح السامر بالقاهرة.

محمود الحلواني
كاتب وناقد ثقافي من مصر

ولمَّا أصبح الإنسان – كما قيل في العرض- «يمارس القتل – غالباً - دون أن يعلم»، يَقتلُ وهو ماضٍ في طريقه لا يلوي على شيء غير أن يواصل التقدم، ولمَّا لم يعد المقتول يعرف مَن قاتله ومتى قتله، كما أخبر صلاح عبدالصبور، ولمَّا لم تعد الجريمة في حاجة إلى أدوات صلبة، أو مواجهة مباشرة، أو حتى إلى توافر القصد، بما في ذلك جريمة القتل! ولما أصبحت الكثير من الجرائم ترتكب في الخفاء، ولا تحمل شارة الجريمة؛ أدرك الذين ما زالوا يحلمون بتحقق العدالة أن حلمهم صار عبثياً يستعصي على التحقق؛ حيث تشترط القوانين الرسميَّة من أجل إصدار حكمها العادل: ثبوت وقوع الجريمة أولاً، ومعرفة أركانها ثانياً، ثم توافر الأدلة الماديَّة على ارتكابها ثالثاً، وهو ما لم يعد ممكناً – كما نفهم من العرض- في الكثير من الجرائم!

تلك هي المشكلة التي انشغل بها – في تقديري- دورينمات، وعالجها في قصته بوصفها مشكلة وجوديَّة؛ ليس لأنها تتصل بمفهوم العدالة وكيفيَّة تحققها، أو إمكانيَّة ذلك فحسب، إنما لأنها تتصل اتصالاً مباشراً بالإنسان ورؤيته لذاته وحكمه عليها، وتأثير ذلك على رؤيته للعالم وعلى خياراته: أي الطرق يسلك؟

العدالة، في قصتنا، تتصل أكثر بإمكانيَّة الوقوف على حقيقة النفس، وإزالة الأوهام عنها، وأن يدرك الإنسان نفسه كما هي، على ضوء ما يقوم به من أفعال، وهو الحلم الذي نفهم من القصة أنه لا سبيل إلى تحقيقه في زحمة الحياة، وفي ظل قانون حركتها ذاته، قانون التدافع والتنافس، كذلك لا سبيل إلى تحقيقه بوساطة القوانين الرسميَّة التي لا يعنيها إلا الدليل المادي، وسلامة الإجراءات، لذلك كله قدم دورينمات اقتراحه الخرافي البديل «العدالة المتقاعدة العبثيَّة غريبة الأطوار» وهو الاقتراح الذي تفسره أحداث القصة.

المتقاعدون

تحكي القصة عن تعطل سيارة وكيل أعمال اسمه ألفريدو ترابس في قرية نائية، واضطراره لأن يقضي ليلته في تلك القرية حتى يحين موعد تسلم سيارته في الصباح، وكان قد أودعها ورشة الإصلاح. لم يجد مكاناً في فندق القرية الوحيد، فدلَّه أحدهم على بيت قاض متقاعد يرحب باستقبال الغرباء.

استقبله القاضي بترحاب شديد، واستقبل في الوقت نفسه ثلاثة من أصدقائه؛ وكيل نيابة، ومحام، وجلاد. اعتادوا أن يقضوا أمسياتهم معاً منذ أن أحيلوا إلى التقاعد، يتسلَّون بممارسة مهنهم القديمة بصفتهم رجال قانون، ولكن بعد أن حولوها إلى لعبة، هي لعبة المحاكمة. يستدعون في كل مرة شخصيَّة مشهورة ويحاكمونها، هذا إن لم تُلقِ إليهم المصادفة التي ينتظرونها بأي شخص حي يشاركهم اللعبة، ويقبل أن يؤدي دور المتهم.

عرض القاضي على ترابس أن يشاركهم، فوافق بلا تردد - مدفوعاً بجو المرح والود الذي يسود اللقاء - أن يكون هو متهم هذه الليلة، الضلع الناقص حتى تكتمل اللعبة.

فخاخ

يمنح الطابع اللعبي غير الرسمي للمحاكمة حيث تسود أجواء حميميَّة ومرحة يتناول خلالها اللاعبون الطعام الشهي والشراب اللذيذ؛ قدراً كبيراً من الطمأنينة، كان من شأنه أن يخفف من تحفظ ترابس وأن يجعله غير حذر في تقديم نفسه، وكذلك في الإجابة على أسئلة النيابة، الأمر الذي أدّى إلى حدوث التحول، ومن ثم الانقلاب في موقفه، وهو الذي قدم نفسه بوصفه رجلاً ناجحاً لم يرتكب أيّ جرائم، إذ استطاع المحقق بوساطة استنتاجاته المنطقيَّة، أن يعيد بناء سرديَّة البريء التي يقدمها المتهم عن نفسه، فيحولها من سرديَّة رجل أعمال ناجح واثق من براءته، إلى سرديَّة لمجرم قاده طمعه وانتهازيته إلى فعل أشياء كثيرة في الخفاء، كان نتيجتها أن تسبب في موت رئيسه في العمل، وهي الجريمة التي لم يكن حتى هذه اللحظة يدرك أنها جريمة، وكان يبرر لنفسه كل ما فعله بحسبانه انتصاراً حققه على رجل فاسد ومستغل ومهمل لزوجته.

تنتهي اللعبة بإدانة ترابس، بل وبإعجابه بعبقريَّة تحليل المحقق لما قام به، وتسليمه بأنه ارتكب جريمة قتل. يدخلون عليه الغرفة

لتسليمه حكم القاضي بالإعدام، فرحين بختام ليلتهم بتلك النهاية السعيدة التي تجلت فيها العدالة، وأشرق نورها على الجميع بمن فيهم المتهم، فيجدونه قد شنق نفسه.

لم يستخدم ترابس سلاحاً ظاهراً في قتل رئيسه، ولكنه أراد ذلك وتمنّاه واستخدم كل الأساليب القذرة لتحطيمه وإزالته من طريقه للاستحواذ على ممتلكاته، أكثرها قذارة أن أقام علاقة مع زوجته، ودبّر لإعلامه بتلك الخيانة، ما أدّى إلى وفاة الرجل، وقد كان ترابس يعلم أن قلبه مريض قد لا يتحمل صدمة كهذه.

الفُرجة التي صاغها المخرج مصطفى إبراهيم، في تقديري، نجحت في التقاط واحد من أبرز ملامح السرد في نص دورينمات والاستفادة منه، وأعني به ذلك المنحى التعبيري الذي شكل به الكاتب صور عجائزه المتقاعدين، وقد بدوا شخصيات كاريكاتوريَّة بولغ في رسم ملامحها الخارجيَّة، كما بولغ في تصوير انفعالاتها الداخليَّة وسلوكياتها الفوضويَّة والنهمة، ما يجعلها أبعد عن الواقعيَّة وأقرب إلى أن تكون تمثيلات ساخرة وحالمة معاً، وهو ما استفاد منه المخرج في تشكيل رؤيته، والتـأكيد على البعد المتعالي للعبة، وقد عمل على إضفاء هذا المنحى على العرض بداية من ابتكار شخصيَّة المهرج، مروراً باستخدام الأقنعة المتنوعة والجماجم أدواتٍ تعبيريَّة، فضلاً عن دور المكياج الملحوظ في إحداث قدر من التشويه في ملامح عدد من الشخصيات، جعلها أقرب إلى الشخصيات الكارتونيَّة، ومنها ما يذكِّر بشخصيات أوراق اللعب، وهي الملامح التي دعمها الأداء الجسدي الذي يكاد يكون ميكانيكياً

لعدد من الممثلين، أبرزهم الجلاد، والمحقق، كذلك لم يخل ديكور فاطمة أبو الحمد وإكسسواراتها، وإضاءة مايكل يعقوب، من مثل تلك اللمسات التعبيريَّة التي ظهرت في التصميم الكارتوني لبيوت أهل القرية، وقد بدت في بساطة خطوطها وألوانها كرسوم الأطفال، فضلاً عن تحميلها مضموناً مزدوجاً؛ حيث صممتها مهندسة الديكور من «بانوهات» تدور على عجل، ومع دورانها يظهر وجهها الآخر الذي يمثل زنازين. وهناك أيضاً تروس ساعات مختلفة الأحجام تشغل حيزاً كبيراً في العمق، ربما أريد بها أن تشير إلى استلاب الإنسان للزمن وسباقه معه، وهو التفسير الذي تدعمه الأغنية الختاميَّة للعرض (أشعار محمد أبو زيد وألحان بهاء صبحي) التي تقول: «اخلع قناعك.. ذاك القناع الدنيوي.. ما زلت حياً والحياة قطار وقت».

اللون الأبيض أيضاً الذي كان له حضوره الواسع في الفضاء، في أزياء أهل القرية، وستائر البيوت ونوافذها، أظنه كان ترديداً آخر لمقولة العرض «اخلع قناعك» وتعبيراً عن حلم أهل هذه القرية بالبراءة. كذلك استفاد المخرج من المنحى التعبيري للنص في محاولته تقديم مشكلة بطله ترابس في قالب فضائحي، ساخر، من شأنه أن يكشف عن حجم العماء الذي يحيط به، ويجرده من شعوره الإنساني، وقد أعلن المخرج عن طابع معالجته الفضائحي هذا منذ رفع الستار، ومنذ أن أسلم قياد لعبته إلى مهرج.

المهرج

عازف هارمونيكا في ملابس مهرج، يتوسط جوقة يرتدي أفرادها الأقنعة، يرقصون بالعصي ويعبِّرون بالغناء عن شعورهم بالملل، فالليل في قريتهم الهادئة لا يكاد يمر، عقارب الساعة متوقفة، ومن أجل القضاء على الملل يقررون أن يصنعوا التغيير بأنفسهم، فيعلنون عن بدء «اللعبة»، لعبة الإثارة والتشويق. يدخل ترابس وقد تعطلت سيارته، فنخمن من خلال ترحيب الجوقة الحار به، ودفع أفرادها المتعَّمد لأن يقضي ليلته في منزل القاضي - بعد أن أغلقوا أمامه كل احتمالات المبيت الأخرى - أنهم هم من نصبوا له هذا الشرَك، ربما فجروا إطارات سيارته عمداً أمام قريتهم لاستدراجه إلى لعبتهم المثيرة، لعبة المحاكمة.

قدم المخرج/ الدراماتورج، إذن، مُدخلاً مختلفاً لعرضه، إذ جعل «اللعبة» جماعيَّة، ومنح أهل القرية دوراً مهماً فيها، وهو دور المحلّفين، وضيَّق المسافة بين أحجام أدوارهم وأحجام الأدوار الرئيسة، ليشكلوا جميعاً منظومة عدالة متجانسة، غير رسميَّة.

لم يوظف المخرج لعبته الجماعيَّة في تحقيق عمليَّة نزع قناع رجل الأعمال الناجح، وكشف جريمته أمام نفسه فحسب، إنما وظفها أيضاً في إضفاء طابع المبالغة وإحداث حالة من الفضائحيَّة، التي

يمكن تلقيها بوصفها عقاباً رأى الدراماتورج/ المخرج – في تقديري - أن يوقعه على ترابس، رداً على ما كان يحتمي به من أقنعة، أو ما كان غارقاً فيه من غفلة وعماء؛ فأن يُفتضَح المجرم في لعبة لأربعة أشخاص، ليس كأن يُفتضح في لعبة يشارك في نصب فخاخها أهل القرية، الأمر الذي أحسب أنه شكَّل إضافة مهمة على مستوى الرؤية، فليس أقل من فضيحة كهذه يقودها قناع مهرج ماكر، يمكنها أن تُشعر بحجم زيف الصورة!

تنوع الأداء

كذلك شكلت جماعيَّة اللعبة إضافة مهمة على مستوى صناعة الفرجة؛ حيث أسهمت إضافة عدد كبير من الممثلين والمؤدين إلى شخصيات الدراما الرئيسة في توسيع الفضاء وتنوّع صورته، ما منح الدراما فرصة أوسع لتتشكل من خلال أداءات متعددة؛ فعلى مستوى التمثيل، تراوح الأداء بين الأداء الهزلي وهو ما شكَّل السمة الغالبة على أداء الجوقة وعلى رأسها المهرج (كريم الخشاب) وكذلك الجلاد (أبوبكر مظهر)، وبين الأداء الذي يجمع بين الجد والهزل كما في أداء المحقق (مارك صفوت)، والقاضي (عمر أحمد)، وبين الأداء الجاد دون هزل وهو ما التزم به ترابس (مصطفى إبراهيم) كونه الغافل الوحيد عما يدبر له من فخاخ، والمحامي (عاطف أحمد) المنوط به تنبيه موكله إلى ما يدبر له وتحذيره من التورط أكثر في قول ما يدينه، ذلك علاوة على الأداء الحركي والاستعراضي الذي وظف فيه المخرج أجساد المؤدين في صنع تشكيلات تعبيريَّة مختلفة، استخدم فيها العصي التي تعلوها جماجم ضاحكة، والحبال، والمقاعد الخشبيَّة، في تجسيد عدد من المعاني والحالات الدراميَّة، مثل التذكير الدائم بفكرة القتل، ومحاولات نصب الفخاخ، ودفع المتهم إلى اتخاذ وجهة معينة دون أخرى، وحصاره، وكذلك محاولاته للإفلات.

ميلاد جديد

حملت المعالجة الدراميَّة التي قدمها مصطفى إبراهيم أيضاً إضافة جديرة بالاعتبار، إذ كشفت قرب نهاية العرض عن أن أهل القرية، ليسوا سوى مذنبين سابقين، يحبسون أنفسهم في هذه القرية حبساً اختيارياً في نوع من التطهر وتنقية الروح، بعدما تعرفوا على حقيقة أنفسهم في محاكمات سابقة، وأصبحوا جزءاً من منظومة العدالة بالقرية، وقد سعوا في نهاية العرض إلى إقناع ترابس بأن يقبل حقيقته الجديدة بصفته مجرماً، وأن يحبس نفسه معهم بإرادته ليتطهر من نفسه القديمة، وبذلك يولد من جديد.

بهذا وضعنا العرض أمام عالمين متناقضين؛ عالم القرية بمتقاعديها ومتطهريها وقد تجاوز محنة العالم وتشوهاته بالاعتراف والتطهر، والعالم الذي جاء منه ترابس، الذي ترى عين هذه العدالة المتقاعدة أنه يمتلئ بالقتلة. وقد انتهى العرض بإعلان ترابس عن بداية لعبة جديدة بعد أن اعترف بجريمته، فهل ينضم إلى عالم القرية، أم يخرج إلى عالمه بوعيه الجديد بنفسه؟ هل سيولد من جديد، أم يواصل طريقه السابق؟ أسئلة كثيرة تركها العرض معلقة، بعد أن أنجز مهمته في الكشف عن حيل الإنسان لخداع نفسه، وعن اغترابه الذي يحتاج إلى محاكمة عبثيَّة، ربما نجحت في إصلاح العطل.

مصطفى إبراهيم السيد، من مواليد محافظة سوهاج إحدى محافظات جنوب مصر. أسس عدة فرق مسرحيَّة حرة في الجنوب. مخرج معتمد بوزارة الثقافة المصريَّة. حصل على الكثير من الجوائز الأولى في التمثيل والإخراج في المهرجان الدولي لمسرح الجنوب. حصل على أكثر من 40 جائزة في المهرجانات الختاميَّة للهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر. شاركت عروضه في ثلاث دورات للمهرجان القومي للمسرح. تميز بتقديم نصوص السويسري دورينمات، ومن عروضه الأخرى: «اتنين في الحلاوة»، «طائر»، «أبواب وظلال»، «المنفذ»، «القيد»، «سيرة بني زوال»، «قضيَّة أنوف». يكتب ويخرج لمسرح الطفل.

في عرض «فطائر التفاح» لفرقة دوز المغربيَّة، نص السوداني أمجد أبو العلا، وإخراج المغربي عبدالجبار خمران؛ ثمة كاتب يدعى آدم مصاب بالسرطان، وبداء اليأس والاغتراب، وبانهيار رهان الكتابة لديه. ولذلك يرفض تناول الدواء، ويهجر فراش حواء التي تعترف بعجزها عن إخراجه من دائرة العزلة، وفشلها في إقناعه بالعودة إلى الحياة، أي بالانتقال به من «الجحيم» الذي تعيشه منذ خمس سنوات، إلى «الجنة» كما تصورتْها قبل عشر سنوات التي هي عمر الزواج.

محمد بهجاجي
كاتب وناقد مسرحي من المغرب

الفشل مزدوج، والعطب الخبيث له معنيان: الوحش الذي يهدد خلايا الرأس ونسيج الأسرة، ثم الوعي بأن مسار آدم بصفته مبدعاً قد اصطدم بالجدار. هنا تضطلع المرأة بدور حواء العريق حين تدعوه إلى تناول فاكهة التفاح، ثم إلى الفطائر. لقد ظل توظيف تلك الفاكهة في العلاقة بين الرجل والمرأة بشكل عام موضوعاً أثيراً في الإبداع الأدبي والفني العالمي، منذ أرست أشكالَه الأولى الميثولوجيا الإغريقيَّة، حيث التفاحة (وإن لم يحدد نوعها دائماً) أداة غواية كما في الإلياذة، وحيث هي كذلك الثمرة التي ترمز إلى الخطيئة الأولى كما في سفر التكوين بالعهد القديم، لكن التفاحة في هذا العرض تحضر بدلالات أخرى؛ هي مجرد فاكهة أرضيَّة بلا بركة الفردوس، ودون القدرة على الإغراء، وهي عاجزة عن إخراج آدم من جحيمه، وهي أيضاً ثمرة موعودة بناء على نبوءة أسرّت بها لحواء إحدى العرافات؛ مع ذلك يرفض آدم تماماً أن تكون له سلالة تخلفه.

لتجسيد هذه المعاني، عمد بناء العرض إلى إقامة التوازي بين خطين - مسارين: خط تشييد الحكاية عبر تفعيل مسار السرد، وهو ما يضطلع به الزوجان معاً، بدءاً من الكلمة الأولى لآدم: «قبل موتي كانت هذه الليلة. آخر ليلة في حياتي». نحن إذن بصدد الليلة الأخيرة في حياة الرجل، تماماً كما لو أن العرض قد قال كل شيء بخصوص النهاية «المأساويَّة» للشخصيتين. ثم هناك مسار التشخيص الذي يبدو كما لو كان مجرد تدليل على الكلمة الأولى. لجأ المخرج، في مستوى ثان، إلى فكرة الدور وقرينه، بحيث جعل لكل من الشخصيتين ظلاً - توأماً، إمعاناً في تطوير البعد الإشكالي لحياة الزوجين، وتعزيزاً لدلالة التصدع والانشطار. هكذا يصبح البناء المرئي حاضناً لأربع شخصيات تتقاسم حكاية العرض عبر مجموعة من الإضاءات - العلامات، الأولى ترسمها لعبة الألوان. تظهر حواء مدثرة بالأسود وظلها بالأحمر، في حين يتزيا آدم وظله باللونين معاً.

ثم إن آدم، في المجمل، يتحرك «كطفل يعرف حاجته لثدي أمه، ولكنه يكره طعم الحليب»، وحتى حين يغفو، ذات يقظة وحلم، يتراءى له أنه يسير «ببطء وتثاقل في ممر أبيض لكنه قاتم».

الحياة الزوجيَّة التي تريدها حواء بالأحمر، كما هو لون استجلاب الرغبة أو تأجيجها في المتخيل الأدبي والشعبي، تصبح سوداء بعد أن احترقت على امتداد العرض.

الإضاءة الثانية يمثلها الماء الذي يحضر في العرض أداة تطهير، ونوعاً من العبور إلى الميلاد الجديد لآدم. ففي الحركة الثانية من حياة العرض يتصدع دماغ آدم، فيدخل الحمام ليخرج منه «شبه معافى نفسياً»، إذ يعترف لرفيقته بأنه كان بالفعل نرجسياً أنانياً لا مبالياً ومذنباً، مثلما يعترف بتقززه من التفاح ومن الكرز على حد سواء، ومن اللون الأحمر عموماً، ومن الكتابة التي خذلته:

«آدم: أعترف بأني كنت أعمى. أعترف بأن نكساتي الأدبيَّة وهمجيتي التي كتبتها على الورق انعكست علينا... أعترف بأنك لم تكوني أكثر أو أقل من امرأة تحبني على طريقتها.. أعترف بأني لم أعرف كيف أحبك على طريقتي».

هل كان هذا البوح صحوة وعي، أم نوبة من هذيان الداء؟ متواليات العرض تقترح بعض الإجابات كما سنرى.

- الإضاءة الثالثة تهم معنى الكِتاب والكتابة كما تترجمهما سيرة الزوجين، ينضاف إليها توظيف الإطارات البيضاء وذكرى المعارض. هنا يبدو الكِتاب مصاباً بنفسيَّة آدم وحواء. هو ينظر إليه كأنه ماء طبيعي صار ملوثاً، وهي تنظر إليه كأنه كيان منافس، ضَرّة.. إذ تحتج فيه:

«الزوجة: كتب. كتب.. كتب.. هاذو باش بدلتيني؟! حفنة دلوراق».

في ختام العرض يعود منطق الحكي، حيث يُسدِل آدم، في آخر كلماته، ستار الحكاية لنقتنع فعلاً بأن العرض كان سريراً للموت البطيء. ولذلك يتردد آدم في تأكيد أن ما جرى كان حياتَه، أو ما يشبهها، أو هي حياة أخرى. حياتنا مثلاً:

«آدم: لم تكن تلك حكايتي. حياتي. البرد قارس لدرجة الحرقة... لم تكن حياتي هي حقاً حياتي.. لم تكن تلك حياتي.. لم تكن تلك... حكايتي.. لم تكن».

ولذلك قلنا، في مطلع هذه القراءة، إن الكلمة الأولى توحي كما لو أنها تلخص مضمون العرض، والحال أن الحكاية تقصد أننا مدعوون للتفرج على حالة احتضار مسكون بالبوح والشك والتردد. تماماً كما يحدث دائماً لمتفرجي «في انتظار غودو»، منذ عرضه الأول. يعرفون أن غودو لن ولا يأتي لكنهم يأتون إلى العرض ليعاينوا معنى الانتظار العبثي.

من هناك تتولد الوجوه الأخرى للمأساة.

باستعادة خطوط العرض ودلالاته، يتبين لنا أننا لسنا إزاء نص مسرحي بالمعنى التقليدي، بحيث يمكن تجنيس هذا العمل بوصفه متناً شعرياً مسرحياً، وهذا ما يمنح العرض معناه الكامل في ما نتصور.

يتولى البعد المسرحي إدارة حوار الشخصيات الذي يتم بشكل متقطع مما يجعله لا يتطور باتجاه تنامي المسار الدرامي أفقياً، تماماً كما لو كنا إزاء مونولوج بأنفاس متقاربة متباعدة.

أما البعد الشعري فيحضر بكثافة كلماته وهندسة كوريغرافيته وموسيقاه، وهو ما يمنح العرض امتداداً عمودياً باتجاه الغوص في السؤال الوجودي حول معنى الحياة، والموت، والطبيعة، والكتابة، عبر متواليات تأمليَّة تعكسها نوعيَّة الأغاني والمقاطع الشعريَّة الموظفة، التي تكثف البعد «الرومانسي»، التي يتصدرها مقطع من «نهر الأحزان» (من ديوان «حبيبتي» لنزار قباني) بلحن وأداء خالد الشيخ، ويرد مقطع آخر مغنّى من قصيدة «مكان آمن للحب» لقاسم حداد، بلحن خالد الشيخ.

ضمن الاختيار ذاته انبنى المقترح السينوغرافي: الممثلون موجودون على الخشبة منذ بداية العرض إلى نهايته، كما لو كانوا محشورين في فضاء مُسيّج هو عقلا آدم وحواء وجسداهما. الخشبة اتخذت شكل مستطيل بمثابة حلبة، كموضع للمنازلة، تضاء بنور خافت يشبه الشخصيات. وحتى حين تتقد الشموع في أحد مفاصل العرض، يبقى نسق الضوء معادلاً للغيم الذي يلفّ فضاء العرض. إن كل هذه الإضاءات - العلامات لا تؤشر في الواقع سوى على أعراض التصدع والتشظي بين الزوجين. أما الجوهر فيوجد، في ما

نرى، في مكان آخر، تكشف عنه بعض مضمرات العرض التي تكشف دلالة العجز، التي نرى أن من أهم عناصر تشخيصها حالة هذا الكاتب الذي عاش رهان الكتابة وهو معزول عن الواقع، بحيث يبدو قد ارتبط بالمجاز ضمن فضاء رومانسي مقطوع الصلة بالحياة، وبزوجته كذلك، حيث التقابلات تضع الواحد معادلاً للحياة، والآخر للهزيع الأخير من الليل.

ثم تؤشر المضمرات، من جهة ثانية، على آدم مشدوداً لشيء «خرافي» تماماً كما هي حواء التي أسست مشروع زواجها، منذ البدء، على أن ترى الزوج، هو الآخر، مجرد مجاز، بناء على نبوءة تلك العرافة، وعلى «سحر» السجادة الحمراء التي سلمتهما إياها جدتها وهي تحكي قصة تلك السجادة وذكريات العائلة والحب والزواج.

هناك كذلك هذا الحديث المتوتر عن العلاقة بين الكتابة والرجولة، فهو كان يؤمن برجولته كما لو أنه يريد أن يقول لنا ما معناه إن الكتابة حين خذلته أفقدته رجولته. وهذا ما يجعل آدم، الكاتب الذي كان يطمح إلى مجد إبداعي، مجرد كائن مقيم بعيداً، وكذلك حواء.

هل كان مرد العطب في سيرة الزوجين هو هذه المرجعيَّة العتيقة؟ وهل كانت صورة المثقف «المعزول» كما تعكسها متواليات العرض، هي وجه آخر للمأساة التي تقود إلى النهايات.

نقطة أخرى تثير التساؤل

لماذا اعتمد الرصيد الموسيقي على الغناء المصري والبحريني وحده، في حين كان بالإمكان أن يسمو البحث الغنائي باتجاه التواؤم بين مضمون العرض وأغان مغربيَّة ما دام المخرج قد عمل على التواؤم ذاته، لغوياً، بين العربيَّة الفصحى والدارجة المغربيَّة؟

«فطائر التفاح» تؤكد ما سبق أن ذهبنا إليه في إحدى قراءاتنا السابقة، حيث لاحظنا نزوع الكتاب والمخرجين راهناً نحو التركيز على العلاقات الزوجيَّة المتشظية بوصفها موضوعة أثيرة في المقترح المسرحي الحالي، وبناء عليه أريد لهذا العرض أن يقيم في منطقة الالتباس داخل العلبة السريَّة للزوجين. وهذا ما جعل العرض مقيماً على تخوم المأساة بعمق شاعري يضع منجزنا الإبداعي أمام اختيار فني متجدد يتوخى الانتماء إلى المسرح المغربي بما يحفظ له قيمته بصفته إبداعاً ثقافياً لا يراود مجاناً غرائز التلقي الفج.

مثل هذا الطموح هو ما يتبقى في ذاكرة المسرح المغربي.

بطاقة العرض

«فطائر التفاح» إنجاز فرقة «دوز تمسرح»، نص: أمجد أبو العلا. إخراج: عبدالجبار خمران. سينوغرافيا: يوسف العرقوبي. تشخيص: رجاء خرماز، زينب الناجم، نورالدين سعدان، زكرياء حدوشي. الموسيقى: زكرياء حدوشي. المحافظة العامة: عادل منصوري. الفيديو والتوثيق: رضى لمنادي. العلاقات العامة: غزلان الإدريسي. الإعلام والتواصل: زكيَّة التحفي. الإدارة العامة: رضوان خمران.

عبد الجبار خمران (المغرب، 1974) مخرج وإعلامي، تخرج في المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي في الرباط، المدير الفني لفرقة «دوز تمسرح»، أخرج للمسرح نحو عشرة عروض، منها: «انتيغون» 2010، و «صباح ومسا» 2018م التي شاركت في أيام قرطاج المسرحية الدورة 21، وفي مهرجان المسرح العربي الدورة 11، وفازت بجائزتي التشخيص ذكور في المهرجان الوطني بالمغرب الدورة (20).

قدم عرض «لعبة النهاية» المأخوذ عن مسرحيَّة الكاتب الأيرلندي البارز صمويل بيكيت (1906 - 1989)، أخيراً في قاعة صلاح عبدالصبور بمسرح الطليعة في القاهرة، وهو من إعداد وإخراج السعيد قابيل، وديكور أحمد جمال، وأزياء مها عبدالرحمن، وإضاءة إبراهيم الفرن، وبطولة أربعة فنانين هم: محمود زكي، ومحمد صلاح السيسي، ومحمد فوزي الريس، ولمياء جعفر.

شريف الشافعي
كاتب وإعلامي من مصر

وهناك علاقة خاصة بين مسرح الطليعة القاهري وعرض «لعبة النهاية» لأيقونة مسرح العبث العالمي أو تيار اللامعقول بيكيت، فهذا العرض نفسه هو الذي افتتح به مسرح الطليعة أنشطته للمرة الأولى عام 1962 تحت مسمّى مسرح الجيب، وقُدّم العرض حينها بترجمة علاء الديب، وإخراج سعد أردش، أول مدير للمسرح الذي اقترن منذ تأسيسه حتى يومنا هذا بالأعمال المسرحيَّة الطليعيَّة والتجريبيَّة.

وهكذا، يأتي عرض «لعبة النهاية» في ثوبه الحالي محمّلاً بمسؤوليَّة مُركّبة، ومشحوناً بجُملة طموحات وتحدّيات، إذ يخوض العرض أكثر من رهان في وقت واحد؛ بإعادته تقديم مسرحيَّة صمويل بيكيت.

فهي، من جهة أولى، المسرحيَّة التي وثّقتْ ميلاد مسرح الطليعة منذ أكثر من ستين عاماً بمعالجة رصينة حققت نجاحاً ملموساً آنذاك، وما يزال هذا النجاح يملأ الذاكرة. وهي، من جهة أخرى، المسرحيَّة الشهيرة، محل الأنظار، التي تعددت معالجاتها المحليَّة والعربيَّة والعالميَّة في مختلف الدول، منذ عُرضت للمرة الأولى على مسرح رويال كورت في لندن، عام 1957. وقد كتبها بيكيت باللغة الفرنسيَّة، قبل أن يترجمها بنفسه إلى الإنجليزيَّة، وتتحول إلى محطة مهمة من محطات مسرح العبث العالمي.

وإلى جانب العروض المسرحيَّة الكثيرة التي ارتكزت على عمل بيكيت، فإن «لعبة النهاية» قُدّمت سينمائيّاً، وتلفزيونيّاً، وإذاعيّاً أيضاً في عشرات التجارب الإنتاجيَّة حول العالم، ما يجعل الإقدام على معالجتها من جديد مغامرة فعليَّة، تتطلب وعياً فنيّاً متجذراً، وقدرات خاصة.

على غير ما ذهبت إليه معظم الصيغ المحليَّة والعربيَّة السابقة في تقديم «لعبة النهاية» باللغة العربيَّة الفصحى، فإن النسخة الجديدة التي أعدها السعيد قابيل اتكأت على العاميَّة المصريَّة، والعبارات المبسطة الدارجة.

وقد أسهمت هذه اللغة، متضافرة مع عناصر المسرحة المرنة المتجانسة، في تقريب النص الإبداعي الفلسفي إلى المتلقي، بوصفه مُشاهداً عاديّاً في الأساس، ومن جيل الشباب في أغلب الأحوال، وليس بالضرورة أن يكون نخبويّاً لكي تصله المستويات التأويليَّة وطبقات المعاني والدلالات الكامنة في العمل المسرحي الثري.

هذه اللغة، مثلاً، تمكنت من أن تنقل بسلاسة ومن أقصر الطرق ودون تقعّر، توترات بطل العرض الضرير المقعد على كرسي متحرك، وإحساسه الدائم بالعجز واللاجدوى، حتى وهو يخاطب خادمه الذي يعاني أيضاً من مشكلات في الحواس والحركة، لكن بدرجة أقلّ من مخدومه.

وقد دأب سيّده على أن يسأله: «عينيك عاملة إيـه؟!»، فيرد الخادم: «زفت»، فيقول له: «لكن بتشوف!»، فيرد: «يا دوب». ثم يسأله المخدوم: «رجليك عاملة إيه؟!»، فيجيب الخادم وهو يعرج ويمشي ببطء ولا يقوى على الجلوس: «زفت»، فيقول السيد حانقاً: «لكن بتمشي».

وتقدّم المسرحيَّة، على مدار ساعة هي مدة العرض، جولات صراعيَّة متنامية مكثفة بين شخوصها الأربعة: الرجل الأعمى المشلول، وأبيه، وأمه، وخادمه. وهؤلاء الأبطال جميعاً، على تباين حالاتهم، يتقاطعون معاً في محنة رئيسة تسيطر عليهم، هي النهاية، أو انتظار النهاية، أو «لعبة النهاية» وفق عنوان المسرحيَّة.

وهذه النهاية لها أكثر من وجه وظل، فقد تعني نهاية كل واحد منهم، وفناءه الأبدي، وموته المادي والمعنوي، وقد تحيل إلى تفككهم وتشرذمهم ونهاية علاقتهم معاً، وغرق كل واحد منهم في وحدته. كما قد تشير إلى انتفاء المستقبل، ونهاية كل فرصة لاستشفاف الأمل، الأمر الذي يجعل كل فرد يتمنى الأسوأ لغيره، ربما للتشفي، أو لإدراك الإحساس بالعدالة في استقبال القسوة. يقول السيد لخادمه: «في يوم من الأيام، لازم تدوق اللي أنا دقته، تبقى زيي، بس الفرق الوحيد إن مش هيبقى حد معاك».

وفي المكان الكئيب، الذي يتقاسم فيه الأربعة حياة تعسة يائسة، وواقعاً كابوسيّاً عبثيّاً (الغرفة الضيقة الخالية المصممة بعناية)، تبدو محاولات الخلاص كلها من المهزلة بمثابة مطاردة للسراب. فالسيد والخادم مسجونان في أمراضهما وآلامهما، والأب والأم يعيش كل منهما في برميل مغطّى مما تُلقى فيه النفايات أو توضع فيه القمامة.

ولا يقوى أحد من الأربعة على مساعدة الآخر أو إسعاده، كما أن أحداً لا يُقدم أبداً على إنهاء مأساة الآخر بقتله وإراحته من معاناته. وحتى الانتحار، فإنه لا يقدّم حلّاً لهذا الانتظار الأبدي للنهاية، فلا أحد من الشخوص الأربعة يملك يقيناً أن هناك بعد الموت قسطاً من الطمأنينة أو الراحة أو حتى أخذ هدنة قصيرة من الضربات والأوجاع المتتالية.

وتتلاشى كل الفرص في إيجاد أي منفذ للهرب، أو فتح أي ثقب ليصل منه شعاع ضوء من الخارج. وتبقى الغرفة الضيقة التي يعيشون فيها خالية من مظاهر الحياة، ومنعزلة تماماً عن العالم الخارجي، فلا شيء إلا الفراغ، والدوائر العدميَّة، والنهاية المحتومة، ولسان حال كل منهم يقول للآخر: «شايف اللي أنا شايفه؟ سامع اللي أنا سامعه؟! مفيش حاجة، فراغ».

وتتناغم مع لغة العرض التوصيليَّة المعبّرة، بقيَّة مفردات العمليَّة المسرحيَّة، القائمة بكاملها على تحرّي الدقة والمصداقيَّة والجديَّة والالتزام، للوصول إلى ما هو مرجوّ من الإقناع والتأثير، وتوصيل الشحنات الجماليَّة الممتعة، وتمرير الرسائل الفلسفيَّة والذهنيَّة في الآن ذاته.

ويعتمد صنّاع مسرحيَّة «لعبة النهاية» في المقام الأول على ما يمكن تسميته حساسيَّة اللقطة، فالرهافة هي كلمة السر في نقل المقصود من كل جُملة وموقف ومشهد، بأقل قدر من الكلمات المنطوقة. هناك حرص على رسم حالات مصوّرة، تقول فيها الملامح والحركات ولغة الجسد ما لا تقوله الألسن، وتتداخل فيها الإيقاعات النفسيَّة والداخليَّة للشخصيات مع مكان الحدث، الذي يبدو أيضاً مثل قفص داخلي مغلق غامض مفعم بالسواد والإحباط.

كما تترجم الإضاءة تلك الانهزاميَّة الداكنة، وذلك الطقس الوجداني الكالح، الذي لا تنفذ من جدرانه نقطة نور مكتملة. وحتى الأزياء، فإنها تعكس ذلك الاختناق الجاثم على الصدور، وعدم القدرة على التحرر والانطلاق.

وتكتمل منظومة العمل المعدّ جيّداً بأناة واصطبار، بذلك الأداء التمثيلي الاستثنائي من رباعي المسرحيَّة، وعلى رأسهم الفنان محمود زكي في دور الأعمى القعيد، الذي لم يكن ليؤديه بهذه الدرجة من التلقائيَّة والاحترافيَّة لولا سنوات طويلة من الخبرات المعرفيَّة، والتراكمات الواعية في فهم الشخصيات الإنسانيَّة، وممارسة فن التقمص.

السعيد قابيل: مخرج وممثل ومدرب مسرحي، تخرج في قسم المسرح بكليَّة الآداب جامعة الإسكندريَّة عام 1999. شارك ممثّلاً في عشرات العروض المسرحيَّة والورش المحليَّة والدوليَّة في التمثيل. من المسرحيات التي أخرجها: «علي الزيبق»، «المزاد»، «حفلة للمجانين»، «المرحلة»، «ذهب الليل»، «العودة»، «لعبة النهاية»، وغيرها. عمل في صفة مدير بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وتولى إدارة البرامج بمركز التحرير الثقافي بالجامعة الأمريكيَّة في القاهرة، وانضم إلى عضويَّة لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة.

ماكبث.. البطل الشكسبيري في مملكة الذكاء الاصطناعي

بتقديمه عرض «ماكبث المصنع» يكون المخرج المصري محمود الحسيني قد خطا خطوة لافتة وجاذبة على مستوى التأويلات الدراميَّة والإخراجيَّة أيضاً، في التعامل مع كلاسيكيات المسرح العالمي، وتحديداً المسرح الشكسبيري، فالنص التراجيدي الذي سحر آلاف المخرجين بقصة هذا الجنرال الأسكتلندي فريسة الغواية والطموح الجامح، يتكئ عليه العرض الذي قدم أخيراً في مهرجان المسرح القومي المصري، ليقدم تصوراً حداثياً باستخدام تكنولوجيا الذكاء الاصطناعي.

باسم صادق
ناقد مسرحي من مصر

في عرض «ماكبث المصنع» استقى الدراماتورج/ المخرج التيمة الأساسيَّة لصراع العرش والدم الذي عاشه ماكبث شكسبير، بين نبوءات الساحرات وعوالمهن الخرافيَّة المفزعة، وقتله للملك النائم بتحريض من زوجته ليدي ماكبث للاستيلاء على العرش، محيلاً كل تلك العوالم إلى عوالم مغايرة تماماً تقودها تكنولوجيا الذكاء الاصطناعي في مجتمع صناعي قاسٍ تتحكم فيه الآلة بمجريات الأمور، فاختار أن يدور الصراع داخل أحد المصانع، حالة العمل تسير في سرعة ملحوظة، الجميع يعمل كتروس في آلة كبيرة دون لحظة توقف، بينما يتابع صاحب المصنع (صاحب الخوذة الذهبيَّة) سير العمل، في حين يواجه تمرداً ورفضاً من عامل السير الجديد، لنكتشف أنه ماكبث، ابن شقيق صاحب المصنع المتوفى حديثاً، ومدير «الورقيات» السابق في المصنع (صاحب الخوذة الفضيَّة).

نقاش محموم يدور بين المدير وابن شقيقه يكشف عن جموح طاغ في الحصول على الخوذة الذهبيَّة، ورفض وظيفة عامل السير مهما كلفه الأمر، لأن والده كان الأحق بهذه الخوذة ولكنه استسلم لضعفه، بعكس الابن الذي قرر ألا يتخلى عن حقه، بينما يصر صاحب الخوذة الذهبيَّة أن يبقى منصب مدير الورقيات شاغراً حتى يثبت ابن شقيقه عامل السير أحقيته به، ومن هنا يحتدم الصراع.

التقط المخرج فكرة صراع ماكبث النفسي مع الزمن وصولاً إلى مبتغاه، وصاغ رؤيته كاملة على عدد من الصراعات الزمنيَّة بين الماضي والحاضر والمستقبل، فاستغل الفضاء المسرحي في بناء صورة بصريَّة معاصرة سريعة الإيقاع يتحكم فيها الذكاء الاصطناعي «AI»، فتجاورت ديكورات المصنع بآلاته ومعداته وصناديق منتجاته، مع عدد من الشاشات في العمق وأقصى جوانب المسرح، وهي عنصر أساسي في الحدث الدرامي، يضيف إليه ويدفعه دفعاً، وليست مجرد شاشات بديلة لقطع من الديكور، فبين ساعات رمليَّة على الشاشات الطوليَّة الموزعة على الجانبين، وساعة أخرى ذات عقارب عتيقة سريعة الجريان في عمق المسرح، أوحى المخرج للمتلقي بفكرة صراع الزمن في نفس ماكبث، بينما يكشف الحوار الرباعي بينه وبين زوجته وصديقه بانكو وزوجته أيضاً عن صراع إنساني من نوع آخر، فماكبث يحترق غيظاً من عجزه عن تحقيق طموحه، ويبحث عن طريقة مناسبة للوصول إلى رأس المصنع، وليدي ماكبث تحفزه بكل الطرق الشرعيَّة وغير الشرعيَّة بحثاً عن ارتقاء اجتماعي طبقي، بينما يرفض صديقه بانكو أفكارهما، ويرى فيها جموحاً قاتلاً، ويحاول نصحه بأن يترك الأمور لتطورها الطبيعي من خلال اجتهاده في العمل ليصل إلى المنصب في وقته المناسب، بينما ترى زوجة بانكو في زوجها سلبيَّة وضعفاً مقيتين، لتكشف هي الأخرى عن تطلعات أنثويَّة دفينة.

وحين يغادر الأصدقاء تقترح ليدي ماكبث العصر الحديث، أن يستعين زوجها برأي الذكاء الاصطناعي بحثاً عن طريقة آمنة، وهنا يأتي دور تطبيق «إدراك».

و«إدراك» هنا هي ساحرات عالم الذكاء الاصطناعي، مدبرة المؤامرة وكاشفة النبوءة في آن واحد. وهو بالطبع اسم لم يأت اعتباطاً، ولكنه رمز واضح وإحدى الدلالات المتلاحقة في العرض عن الصراعات الزمنيَّة النفسيَّة شديدة الاشتباك والتعقيد، فهو إشارة إلى ما يختلج في نفس ماكبث من صراعات وأحاسيس ومشاعر متضاربة ومتناقضة عاشها البطل التراجيدي منذ الصغر، التي تتكشف شيئاً فشيئاً منذ بداية العرض وحتى الحوار الدائر بين «إدراك» وماكبث، ومنها أنه يكره أباه، ويراه ضعيفاً، مفرطاً في حقوقه، بلا طموح، بينما يحب زوجته برغم عيوبها وعدم إنجابهما،

ولكنه لا يرضى عنها بديلاً، لهذا نجد «إدراك» في البداية عبارة عن تكوين لوجه إلكتروني من خطوط عرضيَّة وطوليَّة بلا ملامح بشريَّة برغم صوتها الأنثوي، في إشارة إلى أنها تحاول التعرف على ملامحه النفسيَّة، وفي الحوار البشري/ الإلكتروني تحذره من عواقب جموحه، وتمارس دور الساحرات في التنبؤ بأن الطريق إلى مراده ليس مفروشاً بالورود، بل «سيموت أكثر شخص عزيز على قلبك أمام أعين كل الناس»، وهو تنبؤ مفزع ولكن لا يعبأ الزوجان به رغبة في المنصب والمال، ليأتي الحل من «إدراك» مخضباً بالدماء، فتقترح عليه «حادثاً غير مقصود، فقدان قدم ويد وعين مفقودة». ولا يعبأ أيضاً الزوجان بكل تلك الخسائر، فقد أعماهما الطمع، ليقبل ماكبث الحل، فيصبح صاحباً للمصنع، فاقداً لقدمه ويده وإحدى عينيه.

بينما تتصاعد الأحداث تدريجياً داخل المصنع، يهوي ماكبث في سقطته التراجيديَّة بأقصى درجات الجموح، فيتصيد الأخطاء لابن عمه عامل السير الجديد سعياً لطرده، ويضغط على عماله لزيادة الإنتاج عن ألف قطعة يومياً بأي ثمن، ويطغى طغياناً بالغاً، فقد دفع ثمناً غالياً من جسده، وصار مالكاً للمصنع متحركاً على كرسي كهربائي، بينما يلاحقه شبح عمه القتيل بين لحظة وأخرى، وتعيش ليدي ماكبث حالة هستيريَّة باستمرار نتيجة الإحساس بالذنب وإحساسها بالدماء التي لا تفارق يديها مهما غسلتهما، حتى تفقد عقلها، وتعيش في عزلة بإحدى المصحات النفسيَّة، تفتح «لايف» باستمرار ولكنها لا تتحدث لأحد، ويزداد الأمر سوءاً بتعطل ماكينة السير وطرده لابن عمه، وتخلي الجميع عنه بعد رغبته في تخفيض أجور العمال لإصلاح الماكينة، فيصبح وحيداً ذليلاً، فلا يجد سوى تطبيقه/ ساحراته ليبحث عن مخرج من أزمته.

بوعي لافت تطور استخدام الذكاء الاصطناعي خلال العرض، فأصبح تطبيق «إدراك» مجسداً في شخصيَّة «مدركة»، صوت إلكتروني لأنثى جاذبة الجمال، تبدو وكأنها نتاج المغريات التي لاحقها ماكبث وما زال يلاحقها، وفي ظهورها الجديد تطلق ثلاثة أسهم من الشكوك والتحذيرات والتساؤلات في نفسه، وهي نفسها الأسهم التي قضت عليه بإصرار منه.

السهم الأول: البداية شعلة والنهاية شعلة، فهل كل شيء سيحترق؟

السهم الثاني: الخطيئة أربعة.. الأرواح أربعة.. ذنب أربعة.

السهم الثالث: ستستمتع شريكة حياتك بثروتك مع أقرب الناس إلى قلبك.

بهذه السهام الثلاثة يصل الصراع ذروته في نفس ماكبث، فيلاحقه عبر الشاشات، ما يغذي شكوكه ويزيدها اشتعالاً ومرارة، حوار بينه وبين صديقه يحذره فيه من تجاهله لزوجته، وأنها باتت وحيدة لا تتكلم مع أحد، وبالتالي يشك في علاقة آثمة بينهما، وحينما يعلم أنها حامل بالفعل، لا يتمالك نفسه ولا يفكر سوى في أنها خائنة فيخنقها قاتلاً إياها هي وطفلهما الذي طالما انتظره، خوفاً من أن تستمتع بثروته مع عشيقها، فيتم القتل على مرأى ومسمع الجميع أمام شاشات البث المباشر، لنقرأ على الشاشات الطوليَّة عبارات من قبيل: أيها القاتل.. هل تقتلها هي وطفلها.. اتركها.. قاتل..

قاتل.. قاتل. وهكذا تتلاحق التعليقات متعاطفة مشفقة على الزوجة المقتولة، فصار قاتلاً لأربعة، عمه، وزوجته، وطفله، وذاته، حينما يقرر إشعال النار في نفسه وفي كل شيء، بعد حوار طويل آخر مع عمه القتيل في حركة مسرحيَّة دائريَّة عكس عقارب الساعة، وكأنه ما زال يدور في فلك صراعه مع الزمن وتحديه لكل التحذيرات، فيكون انهياره حينما يعلم من «مدركة» شخصيَّة الذكاء الاصطناعي أنه لو لم يخض كل تلك الرحلة لكان قد وصل إلى حلمه بلا أي خسائر بعد مرور السنوات الخمس نفسها التي خسر فيها كل شيء.

استخدم المخرج كثيراً من عناصر التكنولوجيا الحديثة ليعزز رؤيته البصريَّة، منها الشاشات الطوليَّة والعرضيَّة، والقفاز ذو الإضاءات على الأصابع، واللوح الزجاجي الدائري الشفاف الذي استعرض عليه نموذجاً لبديل يحل محل زوجته، لتقترح عليه «مدركة» في لحظة من اللحظات سيدة بالغة الجمال، ولكنه لا يرضى عن زوجته بديلاً.

واعتمد تصميم الصورة البصريَّة على التناغم بين الملابس الرماديَّة التي صممتها شروق العيسوي لعمال المصنع، والرمادي الفاتح لزوجة ماكبث، والإضاءة الخافتة التي صممها المخرج ذاته لتأكيد ضبابيَّة الحياة بين الشخصيات، وتطعيمها بإضاءة صفراء وأحياناً حمراء في مشاهد الدماء والقتل، والتداخل مع إضاءات الشاشات نفسها، بينما صمم روماني جرجس مناظر ثابتة للمصنع من الداخل بقطع ديكور موحية بمفرداته، في حين كان يكتفي ببعض القطع في مشاهد أخرى مثل سرير الزوجة، أو مكتب الاجتماعات الضخم الذي تم استخدامه سريراً للعمليات تارة أخرى، بالإضافة إلى تكوين السيارة المستخدمة في حادث مقتل العم، وتكوين لدورة مياه بيضاء تحاول فيها ليدي ماكبث تنظيف يديها مرات ومرات سواء في الحوض أم حتى قاعدة قضاء الحاجة، وجاءت موسيقى إيهاب عبدالرحمن موحية معبرة عن الحالات الشعوريَّة المختلفة للشخصيات ومكنوناتهم النفسيَّة.

جسد زياد محمد شخصيَّة ماكبث بجديَّة شديدة موظفاً انفعالاته ونظراته وأدواته الجسديَّة بذكاء ملحوظ، بينما لعبت يمنى فتحي دور ليدي ماكبث بصدق بالغ، تفاعلت فيه مع اللحظات النفسيَّة المختلفة للشخصيَّة بلا افتعال، لاسيما في مشاهدها الهستيريَّة سواء في دورة المياه أو المصحة النفسيَّة، بينما اجتهد محمود طاهر في دور العم، وإن كان بحاجة إلى مزيد من التدريب على توظيف أدوات الممثل، وأدى أحمد مجدي دور بانكو باجتهاد واضح، وإن كان يحتاج إلى مزيد من التنويع بين انفعالاته في المواقف المختلفة، بعكس ما ظهر عليه من أداء محايد في مشاهد كثيرة برغم اختلاف المواقف، وبدت هيلانا ناصف انتهازيَّة يقودها الطمع وشره المال في شخصيَّة ليدي بانكو، وبرغم صغر دوره إلا أن سيف الدين إسلام أدى دور ابن العم المتلعثم ببساطة وصدق اكتسب بهما تعاطف الجمهور.

العرض حالة إبداعيَّة ثريَّة تؤكد أن المسرح يستطيع أن يوظف قدرات الذكاء الاصطناعي إلى جانب القدرات البشريَّة للممثل، لإنتاج عمل درامي خلاق، وأنه لن يكون في يوم من الأيام بديلاً للممثل.

محمود الحسيني مخرج وسينوغراف، صمم سينوغرافيا أكثر من مائة عرض مسرحي جامعي وخاص وعام منذ عام 2017. أخرج 15 عرضاً مسرحياً، منها عروض: «ثلاث حكايات»، «علامة استفهام»، «هرقل»، «النافذة»، «مكان مع الخنازير»، ونال جائزة أفضل مصمم إضاءة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عن عرض «الرجل الذي أكله الورق». نال جائزة أفضل مخرج عن عرض «ماكبث المصنع» في مهرجان جامعة القاهرة 2024، وصمم إضاءة عرض «حيث لا يراني أحد» ممثلاً لمصر في مهرجان بغداد الدولي، والعرضان الأخيران يشاركان في النسخة الجديدة من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي سبتمبر الجاري.

غرفة تحت الصفر

تنويع حركي بين العقل والجنون

بين الرقص والدراما تمضي أحداث العرض السوري «غرفة تحت الصفر» لمخرجه سعيد الحناوي، وفيه يطل الجمهور على توليفة حركيَّة ودراميَّة تروي حكاية أربع شخصيات في مصح عقلي، كل واحدة منها ترقص حكايتها بمرافقة تعليق صوتي (فويس أوفر) ينوب عنها في سرد وقائع وأحداث أوصلتها إلى حافة الجنون.

سامر محمد إسماعيل
ناقد ومخرج مسرحي من سوريا

فهناك الفتاة التي تعرضت للتعنيف من قبل زوجة الأب، وظلم ذوي القربى، وهناك الشاب الذي فقد والدته مبكراً ليعيش تحت رحمة والده المدمن على الكحول وتعاطي المخدرات، وهناك الشاب الذي حاول التمرد على أعراف المجتمع ونواميسه فاصطدم بقوى الغيب والسلطة، وهناك أيضاً شخصيَّة الطبيب الذي يقدمه العرض وكأنه يأخذ الحكمة من أفواه المجانين.

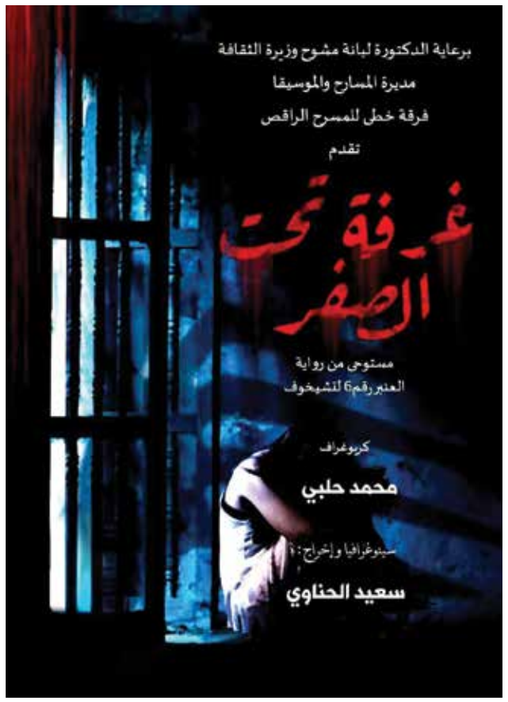
في دائرة الاعتراف هذه، سيكتشف الطبيب أن مرضاه الثلاثة لا يعانون من أي عارض عقلي، بل هم ضحايا مجتمع لم يقدم لهم يد المعونة، ووضعهم في ظروف قاسية جعلتهم يدخلون في غيبوبة الجنون، أو ما يسميه فرويد بـ «الحلم الطويل» بحسبان الشخص الذي يصاب بالجنون يبدو وكأنه يعيش داخل حلم متطاول، أما المعافون عقلياً فيعيشون أحلامهم الاعتياديَّة في أوقات النوم الطبيعي. من هنا تبدو «غرفة تحت الصفر» استعادة لمسرحة هذه النوفيلا (الرواية القصيرة) التشيخوفيَّة، التي قدمها العديد من المسرحيين العرب، وكان أبرزهم الفنان الراحل غسان جباعي، ليعود المخرج العراقي جواد الأسدي عام 1992 ليقدمها تحت

عنوانين: «تقاسيم على العنبر» عام 1994 و«تقاسيم على الحياة» 2018، ومثله الفنان ماهر صليبي الذي قدمها تحت عنوان «صمت الكلام» عام 2002.

في النسخة الجديدة لا نلمس أثراً يذكر للمعالجات السابقة، بل عمل مخرج العرض ومصمم السينوغرافيا على الدمج بين تشكيلات الجسد الراقص بصيغة جماعيَّة من جهة، وبين الأداء الدرامي الحركي من جهةٍ ثانية، وفي الخيارين تقوم الشخصيات برواية ما جرى لها عبر تسجيل صوتي مسبق. بهذه الصيغة الأقرب إلى الأوبريت حسم الحناوي خياره الفني، ومضى إلى التركيز على الجانب البصري من حيث اتكائه على المساحة الفارغة مع الإبقاء على بعض قطع الديكور البسيط مثل باب المصح المتحرك والأقرب إلى أبواب السجن، وطاولة الطبيب الجانبيَّة، ليترك من ثم فضاء اللعب منجزاً لصالح حركة المجاميع على خشبة مسرح الحمراء في دمشق.

هذه المستويات من إشغال الفضاء لم تكن على سويّة واحدة، إذ يمكن ملاحظة الضعف الحاصل في البنية الدراميَّة الذي تجلى في تكرار الجمل الحركيَّة، مما أدخل «غرفة تحت الصفر» في المتوقع، وأسهم في تغليب الرقص على الدراما، حيث بدا عدم التمايز بين الشخصيات الثلاث للمجانين، وذلك كان واضحاً من خلال عدم التنويع في مناخات الإضاءة التي غلبت عليها الإضاءة الصفراء. اللافت في هذه التجربة كان التعويل على الطاقة الحركيَّة للجوقة الراقصة، أما الراقصون الرئيسيون الذين قاموا بأداء شخصيات المرضى الثلاثة، فلقد عانوا من عدم التماهي مع المادة الصوتيَّة المرافقة لحركتهم على المسرح، إذ غابت تعابير وجوه الراقصين لصالح الاعتناء بالمادة الراقصة، ومن المعروف أن الراقص ليس جسداً متحركاً وحسب، بل هو مؤد يجب وضروري أن تكون تعابير وجهه من ضمن الأداء الخاص به، فكيف يمكن تصديق راقصين يسردون سيرتهم من دون أن تكون وجوههم قادرة على نقل مشاعر الشخصيَّة وانفعالاتها؟

ويتحمل مصمم الرقص (محمد حلبي) هذا الخلل في الأداء، لكنه خلل كان يجب على مخرج العرض التنبه إليه والتعامل معه



بوصفه من البديهيات فـي الأداء المسرحي المعاصر. وعليه بدا تدفق أحـداث العرض رقصاً أكثر سلاسة من تدفقها بصيغة دراميَّـة يمكن تصديقها أو التعاطف معها، فالجسد ليس حركة أقـدام وأيـد وخصور، بل هو وجه له حضوره ودلالتـه على المسرح، ولاسيما أن أجواء قصة «العنبر رقم ستة» تمت مسرحتها بعيداً من الصيغة التقليديَّة المعهودة، لاسيما الأجواء النفسيَّة المركبة التي ناب الرقص في تجسيدها على مدار ساعة وربع، وهو زمن العرض. ولهذا كان من الصعب المواءمة بين عناصر دراميَّة وحركيَّة مع هذا التجاهل لطبيعة الأداء المنشود في مثل هذه النوعيَّة من العروض.

على مستوى آخر يمكن التماس الأعذار في البعد التعبيري، لكن ما لا يمكن قبوله هو الأخطاء التشريحيَّة لحركة الجسد، التي اعتمدت على صرف طاقة الراقصين في الدوران والوقفات الصارمة والقاسية، وأحياناً العنيفة، وهذا ما يمكن أن يشكل خطراً على سلامة المؤدي أو المؤدية، مما يعكس فهماً فقيراً لطب الرقص والحالة التشريحيَّة لجسد الراقص، وكيفيَّة توظيف الجمل المرسومة من دون تعريض المؤدين لألعاب وأكروبات خطرة، وربما تقضي على مستقبل الراقص واستمراريته في العطاء، فمن المعروف أن مدارس الرقص التعبيري أمست تعتمد على علاقة الراقص بالأرض، دون العودة إلى تلك الفكرة المغلوطة عن صورة الراقص الطائر، أو الذي لا تلامس قدماه خشبة المسرح.

ويبدو عرض «غرفة تحت الصفر» قد تخلى عـن أجـوائـه الرهيبة في النص التشيخوفي لصالح تفسير اللحظة السوريَّة الراهنة، وهي لحظة لم يعرها المخرج الاهتمام الكافي، فالنص التشيخوفي يلمح إلى أن عدد المجانين خارج المصح أكبر بكثير من عدد المرضى داخله، وهم في النص يصل عددهم إلى أربعين مريضاً، وهذا ما يجعل من نص الأديب الطبيب في النص الأصلي سؤالاً عن نزاهة الطب وأخلاق الطبيب في لحظة يخون فيها الأطباء قسم أبقراط الشهير لصالح مواراة الحقائق المهمة والصادمة، فالعرض يبين أن المرضى ليسوا بمرضى، وأن ظروفاً قاسية واستثنائيَّة قادتهم إلى داخل هذا الجحيم، لكن بالمقابل لا يذكر النص شيئاً عن الخارج الدموي الذي يحاصر المكان ويعزله بصفته مستشفى للأمراض العقليَّة المزمنة.

هذه النظرة المبتسرة لنص تشيخوف أدت إلى تقديم رؤية منقوصة ومباشرة عن الجنون، وهي صورة تقليديَّة وسائدة في الأعمال التلفزيونيَّة التي أسهم مخرج العرض في كتابة واحد منها بعنوان «الرابوص»، ليأتي عرض «غرفة تحت الصفر» نسخة عنها، لكن مع تقديم حلول حركيَّة لشخصيات ذات ثراء نفسي لا محدود، وبهذا يصبح العرض عبارة عن كليشيهات ممجوجة عن شخصيَّة المريض النفسي، في الوقت الذي كان من الممكن أن يكون العرض فرصة لتقديم معالجة مغايرة للسائد والمتداول، وهذا من أسف بقي

في حدود الاجترار لرفض المريض أن يكون مريضاً، وهذا ما تجلى في عبارة تكررت كثيراً في «غرفة تحت الصفر»: «أخرجوني من هنا، أنا لستُ مجنوناً».

إن استجداء عاطفة الجمهور والعمل على تسول مشاعره إزاء شخصيات أصابها مس من الجنون، يبدو هنا نافلاً وزائداً عن الحاجة، وعليه يمكن أن تعد «غرفة تحت الصفر» بمثابة محاكاة برانيَّة لواقع المصحات العقليَّة السوريَّة في الحرب، التي يمكن تقديمها بعيداً من الصيغ التلفزيونيَّة، والبحث عن معالجة دراميَّة لا تعتني بالشكل على حساب المضمون، وهذا ما سعى إليه مخرج العرض السوري، سواء في تقديمه لهذه التجربة عام 2019، أم حتى في نسخته الجديدة التي لم يطرأ عليها تعديل يذكر إلا في أسماء بعض المشاركين معه من فرقة «خطى للمسرح الراقص».

ومن المفيد التذكير بأن العرض اعتمد على شاشة في عمق مسرح الحمراء، وعلى مصادر مغايرة للضوء، إذ ظهرت منابع الإنارة في أغلبها بشكل جانبي، مع موسيقى «مختارات عالميَّة» للدلالة على حصار نفسي لشخصيات المصح، ومع استخدام إكسسوارات بسيطة منها إطارات خشبيَّة استخدمت كوادر لصور ثابتة وظفها المؤدون في خاتمة كل لوحة، وذلك للإيحاء بالتقاط صور لهم مع كل نهاية لوحة من اللوحات، فيما اعتمد المخرج على توحيد الأزياء للجوقة المؤدية، التي جاءت جميعها باللون الأبيض، وكانت عبارة عن سراويل وقمصان فضفاضة سهلت من حركة المجاميع، وأعطتهم حريَّة في الانتقال من جملة حركيَّة إلى أُخرى.

بطاقة العمل:

عنوان العرض: «غرفة تحت الصفر».
عن نص قصة «العنبر رقم ستة» لأنطون تشيخوف.
إعداد وإخراج وسينوغرافيا: سعيد الحناوي.
كريوغراف: محمد الحلبي.

أداء: فرقة خُطى للمسرح الراقص. الممثلون: محمد حلبي، هلا كوكش، محمد غيث مرسي. قدم العرض عام 2019 وتمت استعادته أخيراً على مسرح الحمراء بدمشق بالتعاون مع مديريَّة المسارح والموسيقى- المسرح القومي في دمشق.

الفنان سـعيد الحناوي مخرج وممثل مسـرحي، وله عدة أعمـال نالت جوائـز عديدة محليَّـة ودوليَّة، منهـا جائـزة أفضل عرض مسـرحي على مسـتوى سـوريا لأربع سـنوات متتالية في «مهرجان الشباب للمسـرح»، وهو حاصـل على جائـزة «أفضل ممثل مسـرحي» في مهرجان الشـباب الـذي أقامته وزارة الثقافة ومديريَّة المسـارح والموسـيقى في دمشـق العام 2008، كما شـارك في مهرجـان القاهرة الدولي للمسـرح التجريبي بعرض مسـرحي بعنـوان «ظل رجل القبور»، إضافة إلى مشاركته في مهرجان تونس للمسرح العربي بعرض مسرحي بعنوان «حياة حوار».

شتـــات

دراما الغربة والحـنـيـن

مرت سـنوات طويلـة على آخر مرة قدم فيها عـرض «المهاجران» في قبو ملجأ حربي في دمشـق. وقتها كان العـرض بمثابة صدمـة للجمهور، فالتجربـة التي اختارت مكاناً بديـلاً عن صالة المسـرح الإيطالي، أتاحت فضاءها المختلف للفرجة.

ليندا منير حمود
كاتبة وناقدة من سوريا

اليوم يعود الفنان وليد العاقل إلى تقديم نسخته من عرض «المهاجران» بعنوان «شتات»، وكما هو معروف فإن النص الأصلي هو للكاتب البولوني الساخر سلافومير مروجيك، وكان المخرج سامر عمران ترجم النص وأعـده لعرضه الذي قدمه لمناسبة احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية (2008)، واستند وليد العاقل إلى النسخة التي ترجمها عمران عام 2008، لكنه لم يرضخ لحرفيَّة النسخة السوريَّة الأولى من «المهاجران»، مع أن كل من حضر العرض كان سيقع في هذه المقارنة.

«شتات» الذي قدم على مسرح القباني في دمشق منذ مدة قصيرة، كان هذه المرة من بطولة عمران الصفدي في دور المهاجر المثقف، وهلال ناصر الدين في دور العامل، وهما يتقاسمان أحد الأقبية في مدينة أجنبيَّة، إذ يبدأ العرض بموسيقى كلاسيكيَّة يستمع إليها المثقف عبر سماعة الهاتف الجوال، وهو ممدد على سريره، فيما يدخل إلى رفيقه في السكن المهاجر العامل، لتبدأ مبارزة كلاميَّة من العيار الثقيل، فالعامل يروي بلا توقف بطولاته في محطة المترو، وكيف تعرف إلى إحدى الفتيات الجميلات هناك، فوقعت على الفور في غرامه. رواية سرعان ما سيكشف لنا المهاجر المثقف حقيقتها، وأنها ليست سوى من نسج خيال الشاب المغتر، الذي دخل إلى محطة المترو لقضاء حاجة، وتلصص على ركاب الدرجة الممتازة، وقفل عائداً إلى بيته، القبو. هي سعادة الكذاب بكذبه، أو لنقل أحلام اليقظة التي يغزلها العامل بشخصيته البسيطة كي يذهب عنه وجع اغترابه وفقره وقهره في بلاد لا تنظر إليه إلا من الدرجة العاشرة.

كشف المهاجر المثقف لحال رفيقه سيترك خيبة أمل لدى هذا الأخير، الذي يعمل في مصلحة الصرف الصحي، وستفتح هذه الحكاية مواجهة مفتوحة بين الرجلين، وعبر هذه المواجهة نكتشف ونتعرف إلى كل من الشخصيتين اللتين تعاني كل منهما من استلاب نفسي مزمن، فالمهاجر العامل يشتغل ليل نهار لكسب قوت عيشه، ويجمع المال كي يعود إلى وطنه ويشتري بيتاً وسيارة ويعود للعيش مع عائلته وأولاده، وهو يحرص على عدم إهدار المال حتى على وجبات طعامه التي يتعايش فيها على مضيفه ورفيقه في السكن، وهذا ما يجعل المهاجر المثقف يحفر عميقاً في مصارحته مع رفيق السكن، وفي لحظة مجنونة عندما يصف المثقف رفيقه العامل بأنه بلا كرامة، ينتفض هذا ويقوم بتمزيق دمية من القطن مخرجاً من أحشائها ما خبأه من مال طيلة شهور طويلة، ويشرع في تمزيق المال، ليثبت أنه يستطيع أن يضحي بكل شيء، وأن يدان بكل شيء إلا أن يكون رجلاً بلا كرامة.

لحظة من الصدق الفني تزامنت مع ليلة رأس السنة، ومع أصوات احتفال الجيران بحلول العام الجديد، وهنا يمتنع المهاجر عن تعميق نبشه النفسي وتأنيبه لصديقه، ويدعوه للاحتفال برأس السنة، بدلاً من الإصرار على الانتحار بعد أن بددت لحظة الغضب كل أحلامه بالعودة إلى كنف عائلته وأولاده في وطنه، وتمزيقه للأوراق الماليَّة التي جمعها طوال شهور طويلة من العمل القاسي الذي سبب له رجفة في اليدين، ويكتشف المثقف هذه المرة أنه أخطأ في تعاليه على رفيقه الكادح، وأن أفكاره عن الحريَّة والثورة والتمرد لن تسهم في تحرير عامل بسيط يحلم بالعودة بثمن بيت وسيارة في الوطن، ويتم اللقاء الأخير بين الشخصيتين لنرى أنهما

ليستا على طرفي نقيض، بل هما وجهان لعملة واحدة اسمها القهر والاغتراب والهروب من ماضي بلادهما التي قذفت بهما بعد وقوعها في الحروب والنزاعات، فلا فضل لمثقف ومفكر على عامل، وكل نظريات ماركس ولينين لن تفيد بشيء أمام الجوع والخوف من الجلاد وقسوته.

معالجة وليد العاقل أتت بلهجة أهالي الجنوب السوري في جبل العرب (السويداء) وهي لهجة محببة وقريبة من الجمهور، وأضفت نوعاً من الطرافة والمفارقات في «الإفيهات» التي برع الممثلان في صياغتها على خشبة مسرح القباني، المكان الذي أسهم لكونه هو قبو في الأصل، في تعزيز مصداقيَّة الأحداث التي ترويها الشخصيات، فيما اتكأ وليد العاقل على ديكور واقعي من سريرين ومدفأة وطاولة وكراسي وناموسيات جمعت بين مسحة كئيبة على المكان، وبين إضاءة كالحة سيطرت إلى حد بعيد على أجواء العرض والذرى الدراميَّة التي كانت تتصاعد وتخبو تبعاً لصراع الشخصيتين، ونفورهما وقربهما وصدودهما على مدار ساعة من الزمن، وهو زمن «شتات».

وعملت الموسيقى على مختارات من المؤلفات العالميَّة والمحليَّة في مزج بين مزاجين عكسا ذوق كل شخصيَّة، وهو صراع بناه العاقل بالاعتماد على مهارات ممثليه، وهذا ما كان واضحاً من تلقائيَّة الأداء وابتعاده عن المسرحة، باتجاه أداء طبيعي لا تكلف فيه، مع ملاحظة الحفاظ على إيقاع العرض، واجتناب المدة الطويلة للنص الأصلي، أو النسخة السوريَّة لعام 2008 التي قاربت الثلاث ساعات وربعاً.

على مستوى آخر يمكن الإشادة بأداء كل من عمران الصفدي وهلال ناصر الدين، وهذا التمايز الذي حققاه على مستوى الفروقات الاجتماعيَّة والتعليميَّة والنفسيَّة لكل من شخصيتي العامل والمثقف، وهذا ما كان واضحاً على صعيد أزياء كل شخصيَّة، فالمثقف بشعره الطويل وبدلته البيضاء وقبعته (البرنيطة)، والعامل ببنطلونه البرتقالي وقميصه المخطط وحذائه المدبب وذقنه المرسلة، نجحا في الدمج بين العيوب الفيزيولوجيَّة والشكليَّة من جهة، وتوجه الأداء من جهةٍ أُخرى. هذا كله كان أيضاً موظفاً لصالح رسم الحركة (الميزانسين) على الخشبة، والقدرة على المناورة الدائمة بين يمين ويسار المسرح إلى العمق والمقدمة، دون أن تكون الأفعال وردودها على حساب حركة فائضة لكلا الشخصيتين، بل كان الاقتصاد في الحركة لصالح التركيز على نبرة الصوت والحوارات الرشيقة المتدفقة بسلاسة من دون تصنع ذلك.

يبقى أن نشير بقوة إلى أن «شتات» قارب أزمة المهاجرين من زاوية مختلفة، وتعمق ببساطة في سيكولوجيا اللجوء من دون الانجراف نحو تسول مشاعر الجمهور، بل بالتركيز على البعد الإنساني للمهاجر، وما يلاقيه هو وأقرانه من المهاجرين العرب والأفارقة في بلاد اللجوء، وعبر لعبة تبادل أدوار بين الجلاد والضحيَّة، بين نموذج الإنسان البسيط المسحوق، ونموذج المثقف الذي وجد أن نظرياته لا تغني ولا تسمن من جوع، وأن ما يراه نوعاً من التفاهات اليوميَّة يشكل مصيراً لعشرات آلاف العائلات التي اضطرت لترك وطنها، والبحث عن ملاذ آمن من الحروب والنزاعات الدمويَّة، وعند هذه النقطة يبحر مخرج «شتات» ومعدُّه مع زوارق الموت التي يرتادها المهاجرون من جنوب الأرض إلى شمالها الأوروبي، لينبش بقوة في واقع ملايين البشر الذين قذفتهم الحروب الأهليَّة إلى شواطئ المجهول.

بطاقة العمل

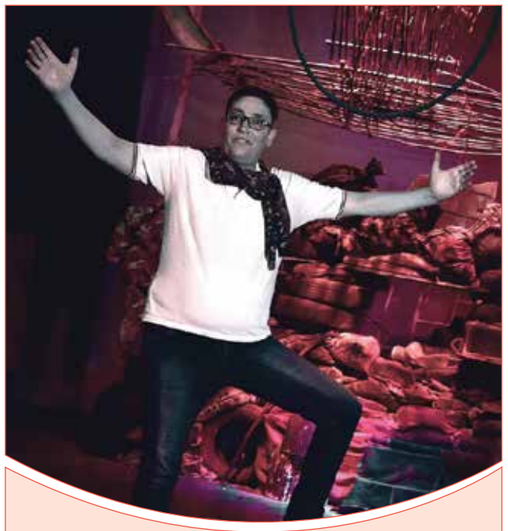
عنوان العرض: «شتات».

إنتاج: فرقة المسرح القومي في السويداء.

نص: سلافومير مروجيك.

إعداد وإخراج: وليد العاقل.

تمثيل: عمران الصفدي، هلال ناصر الدين. الفنيون: سلمان مرشد رضوان، عبير رافع، قمر ملاك. تصميم البوستر: عمران زين الدين.



وليد إيـاد العاقل: يحمل إجازة في الأدب الإنكليزي من جامعة دمشق، كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة عام 1989، وهو عضو في نقابة الفنانين السوريين بصفة ممثل ومخرج. فـي رصيده أكثر من عشـرين عملاً تلفزيونيـاً إخراجاً وتمثيلاً، وهو مخرج سـينمائي لديه ثلاثة أفلام قصيرة من إخراجه. بدأ العمل في المسـرح ممثلاً عام 1982، وفي رصيده ثمانية عشر عرضاً مسـرحياً. حقق للمسـرح القومي أكثر من 11 عرضاً مسـرحياً، وأخرج العديد منهـا، وحاصل على خمسـة جوائز لأفضل مخرج مسـرحي في أكثر من مهرجان محلي، وهو مؤلف لديه سـبعة نصوص من تأليفه، ومن الجوائز التي نالها في المسـرح: جائزة أفضل عرض مسـرحي، وأفضل سينوغرافيا وإخراج في مهرجان صحار في سـلطنة عمان. ترشح كأفضل عرض مسـرحي عربـي مرتبـة أولى فـي مهرجان الزرقاء المسـرحي في الأردن. ترشح كأفضل عرض دولي في ملتقى القاهرة الدولي للمسـرح. وفاز نصه المونودرامي «ترنيمة علـى جدران الوجع» بجائزة أفضـل نص فـي مهرجـان القاهـرة، كما فـاز نصه «رسائل الفجر» بجائزة أفضل نص سوري مركز أول.

المُخرِج وتجلياته

عبدالمجيد شكير
أستاذ جامعي ومخرج مسرحي
من المغرب

الإخراج عمليَّة مركبة، وفاعليَّة ديناميَّة تغطي كل مراحل الإنجاز المسرحي، إنه اشتغال إجرائي على عناصر ومفردات غير متجانسة بهدف جعلها متناغمة، أي ليست هناك لحظة من لحظات العمل المسرحي (بما فيها لحظات ما قبل العرض) تخلو من بصمة الإخراج وحضوره الوازن، لكن المفارقة أنه برغم هذا الحضور الطاغي للإخراج في كل محطات الإنجاز المسرحي، فإنه لا يظهر، وقَدَره التواري والاختفاء.

من هنا، تحاول هذه الورقة أن تستجلي جانباً لا يخلو من أهميَّة - في اعتقادي - يتعلق بخصوصيَّة الإخـراج والمخرج المسرحيين، من حيث كونهما يخضعان لقدر الاختفاء والتستر، ولا يحضران إلا تجلياً، وهو أمر في غاية التميز والتفرد بالنظر لما للإخراج من أهميَّة قاعديَّة في التركيب الإبداعي المسرحي، ذلك أن عناصر التركيب المسرحي، على اختلاف طبيعتها (اللساني، التلفظي، السمعي، البصري، الحركي...) ترتهن إلى الإخراج بوصفه الأساس القاعدي الذي تلتقي عنده هذه العناصر، وتروم، عبره، تحقيق تناغمها برغم عدم تجانسها.

ولئن كانت وظيفة الإخراج، تاريخياً، من آخر وظائف المسرح، إذ لم يظهر إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ فإن الإخراج كان متوارياً في الجهود المسرحيَّة قبل هذا التاريخ. وتلك كانت بداية التواري والاختفاء، حيث حضر الإخراج عبر تجليات مختلفة، وغاب المخرج عن سبق إصرار.

لذلك يمكن الحديث عـن تجليات المخرج في فترة ما قبل الإخـراج، عبر المحطات التالية:

المسرح الإغريقي: إذ تجلى الإخراج عبر الحاجة إلى تنظيم وإدارة تراجيديات إسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس، حيث الحاجة الطبيعيَّة لمن ينظم ويرتب دخول وخروج أفراد الجوقة، ومن ينظم ويدير لحظات الإنشاد والرقص وإشعال المشاعل، وكل ما من شأنه المساهمة في تقديم العرض المسرحي بطقوسه وشعائره، وكان تجلّي المخرج هو الكاتب نفسه/ المؤلف الدرامي، لذلك أطلق على إسخيلوس، مثلاً، لقب «الأستاذ»، ليس بوصفه مؤلفاً درامياً، ولكن باعتبار جهوده في تنظيم وإدارة آليات العرض المسرحي.

المسرح الروماني: حضر الإخراج متجلياً في من كانت تُوكل إليه مهمة الصياغة الحركيَّة والتقنيَّة لمظاهر العرض الروماني، الذي تميز بتصوير المعارك العنيفة، وتقديم الصور المليئة بالحركة، خصوصاً وأن العرض الروماني يستحضر حلبات الصراع والمصارعين، فكان لابد من تنظيم وإدارة كل هذه المظاهر، ومن ثم، لابد ممن يقوم بدور المخرج ويتجلى من خلاله.

مسرح العصور الوسطى: ارتبط المسرح في هذه الفترة بالكنيسة ارتباطاً شديداً، وحضر فيه الوعظ والإرشاد، وتميز بكثرة شخوصه ومشاركة الكهنة فيه، فكان لابد من شخصيَّة محوريَّة تنظم هذه الحشود، وتدير أدوارها بالترتيب المطلوب، والتدخل لتقديم الوعظ والإرشـاد، فكان «تجلّي» الإخراج أشبه ما يكون بمدير الخشبة في عصرنا، وكـان يقوم به في الغالب أحد الكهنة، لمعرفتهم بتعاليم الكتاب المقدس، ولضبطهم لمتواليات الوعظ والإرشـاد القائمة على صـور الـفـردوس والجحيم والثواب والعقاب.

مسرح عصر النهضة: تميزت هذه الفترة بظهور «رجـل المسرح» L'homme de théâtre الذي يجمع بين التأليف، والتمثيل، وإدارة الفرقة، وتدبير العرض المسرحي فنياً وتقنياً وإداريـاً، ويكون هو الممثل الرئيس (البطل)، ويمكن أن نمثل لهذا النموذج بشكسبير في المسرح الإليزابيثي/ الإنجليزي، وبموليير في المسرح الفرنسي. مع «رجل المسرح» صار تجلّي الإخراج مرتبطاً بهذا النموذج، وهو المُوكل إليه تنظيم وإدارة العرض المسرحي.

عبـر هـذه المحطات - قبـل منتصف القرن التاسع عشـر وظهور المخرج - كان الإخراج، بصفتـه فعاليَّة واشـتغالاً إجرائياً لتقديم العروض المسـرحيَّة فـي حلة فنيَّة لافتة، حاضراً بـكل تجلياته، لكنه غاب من حيث التسـمية والوظيفة القارة/ المحددة، كمـا هو الشـأن مـع لحظة ظهـور جورج الثانـي دوق سـاكس ميننغـن، حيث صار هنـاك، لأول مرة، مخـرج «لا يكون جزءاً من الصورة المسرحيَّة، وإنما يملك المقدرة علـى رؤية هـذه الصورة من خـارج إطار البروسينيوم» Proscenium*.

* أبو دومة (محمود): تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة 2009، ص 13.

إلى هنا، لم يكن هناك مخرج، لكن كانت له تجليات: إما الكاتب نفسه، أو الكاهن، أو منسق المصارعة، أو رجل المسرح ذو الحضور المتعدد. وهي كلها تجليات يتمظهر من خلالها، لكن ليس له وجود قائم الذات، ظاهر الملامح، محدد الحضور؛ وإنما هناك فقط ما يؤشر على وجوده المستتر بمسميات وتجليات مختلفة، إلى أن كان له الظهور الفعلي والحضور الوازن في منتصف القرن التاسع عشر.

بعد البدايات الأولى للإخراج المسرحي مع ساكس ميننغن، وما صاحبه من تراجع لـدور المؤلف، الـذي أصبح بـدوره تحت الادارة الفنيَّة للمخرج، وما صاحبه، أيضاً، من إيقاف لمفهوم البطل النجم؛ صارت الطريق معبدة لمخرجي القرن العشرين، سواء ممن كانوا امتداداً لواقعيَّة ساكس ميننغن، أمثال أندريه أنطوان في فرنسا، أو أوطو براهام في ألمانيا، أو شيبكين في روسيا، أم ممن ساروا بالإخراج قدماً لتنفجر مدارس وتيارات واتجاهات في الإخراج المسرحي، من ستانسلافسكي حتى بيتر بروك، مروراً بأبيا، وغريغ، وكوبو، ومايرخولد، وبرپشت، وبيسكاتور،... والقائمة طويلة.

صـار الإخـراج فعاليَّة إبداعيَّة ذات سمات ومـلامـح، بـدأت بترجمة النص والتبعيَّة للمؤلف، لكن سرعان ما صارت انزياحاً إبداعياً عن نص المؤلف، انزياحٌ له مفرداته وبصمته الخاصة التي ترتهن إلى إبداعيَّة المخرج في تجاوزٍ صارخٍ للمؤلف والنص. صار الإخراج اشتغالاً فنّياً يجمع كل خيوط اللعبة المسرحيَّة، وينسج علاقات متعددة مع كل صناع العرض المسرحي ومتلقيه، من المؤلف إلى الجمهور، مروراً بالسينوغراف، والممثل، والتقني، بل يتحكم أيضاً في فضاء اللعب المسرحي. ولئن تعددت علاقات المخرج لتطال كل عنصر من عناصر العرض، فقد ظل قَدَره التواري والاختفاء، ولا يحضر إلا من خلال تجليات الفعل الإخراجي لدى باقي صناع العرض، إذ يحضر الإخراج تلفظياً في نص العرض من خلال الدراماتورجيا دون أن يتوارى المؤلف، ويحضر بصرياً من خلال السينوغرافيا دون أن يُلغى السينوغراف، ويحضر حركياً وأدائياً في التمثيل مع الحضور الطاغي للممثل... بل صارت فرادة العمليَّة الإخراجيَّة وجماليتها تكمن في قـدرة المخرج على أن يقدم لمسات مفرداته الإخراجيَّة، وإشراقاتها الفنيَّة والجماليَّة، دون ظهور أي أثر له فيها، كما الخيّاط الماهر الذي يقدم حُلة بديعة من دون أن نعرف من أين مرر الخيط، ومن دون أن يترك للإبرة أثراً، بينما تجلياته حاضرة بما ملكت (أي العمليَّة الإخراجيَّة) من فنيَّة إبداعيَّة وإشراق جمالي.

الإخـراج في النص: يظهر من خلال العمل الدراماتورجي الذي يمارسه المخرج على النص الأصلي في أفـق إنتاج نص العرض، والدراماتورجيا هي اشتغال نصي وإجراء إخراجي في الآن نفسه، إذ تتم أي (الدراماتورجيا) مُستَحضِرَةً شروط الخشبة واشتراطاتها، وخصوصيتها وخصائصها، بل وإكراهاتها أيضاً، أي أن الاشتغال الدراماتورجي للمخرج يُنتج نصاً خاصاً بالعرض الحي، يتجاوز ورق المؤلف.

الإخراج في السينوغرافيا: مهما امتلك السينوغراف من إبداعيَّة وحريَّة في الاشتغال والتخييل، فإنه يبقى محكوماً برؤية المخرج وتصوره وأسلوبه، أي أن السينوغرافيا تأخذ مداها الإبداعي الأقصى، لكن في علاقة بما يريده المخرج، الذي يحدد الإطار البصري للعرض، ويحدد الفضاء المسرحي العام الذي يلتقي عنده كل ما يقدمه السينوغراف من اقتراحات، التي تبقى رهينة بموافقة أو عدم موافقة المخرج عليها.

الإخـراج في التمثيل: يمتلك الممثل حريَّة البحث في الشخصيَّة وأبعادها لرسم ملامحها، والممثل الجيد من يمتلك قدرة تخييليَّة هائلة لتقديم الشخصيَّة بصورة إبداعيَّة مقنعة، غير أن هذه الجهود كلها محكومة بما يريده المخرج من الممثل، بما يريد أن يفجر من الشخصيَّة عبر الممثل، ما يخدم رؤيته وتصوره وأسلوبه في عمله الإخـراجـي. ولئن كـان كل ممثل يمتلك مساحته الخاصة في رسم معالم الشخصيَّة التي يقدمها، فإن المخرج هو القائم على رسم العلاقات بين الممثلين، وبين الممثلين والفضاء المسرحي، وبين كل هذا والجمهور. صحيح أن الممثل المجتهد هو القادر على تقديم كل ملكاته الجسديَّة والانفعاليَّة والتعبيريَّة، والقادر على إنتاج الحركات Actions والتحركات Mouvements التي تتحكم في إيقاع العرض وديناميته، إلا أن الإخراج هو الذي يؤطر كل اشتغال الممثل، ويُـرَشِّـده وفق رهانات العرض كما هي مرسومة في ذهن المخرج.

يبدو، إذن، أن كل عناصر التركيب المسرحي ترتهن إلى الفعاليَّة الإخراجيَّة التي تتحكم فيها وتؤطرها، وتقودها إلى التناغم Harmonie برغم كونها (أي عناصر التركيب المسرحي) غير متجانسة Hétérogène. الذي يمنح المخرج هذه السلطة على تأطير وترشيد كل عناصر العرض المسرحي، هو قدرته على امتلاك رؤية Vision تقود إلى تصور Conception لإقرار أسلوب Style، إلا أنها سلطة غير ظاهرة للعيان، إذ نستطيع أن نتلمس النص من خلال حوارات الممثلين، في تلفظهم أو صمتهم، وأن نتلمس المظهر البصري من خلال السينوغرافيا وعناصرها، وأن نتلمس المظهر الحركي من خلال الأداء التمثيلي... وكل هذه العناصر تشكل الإنجاز المسرحي العام وفق رؤية المخرج وتصوره وأسلوبه، ووفق الرهان الفكري والجمالي الذي يضعه لمشروعه المسرحي، لكن قدَرَه أنه يختفي ويتوارى، بينما يحضر كل صناع هذه العناصر، حيث يتجلى هو من خلالهم من دون أن يكون له وجود فعلي، إذ يمكن أن يتابع العرض بين الجمهور، بل يمكن أن يُقَدَّم العرضُ المسرحي من دون حضور المخرج داخل قاعة العرض أصلاً.

سامح مهران:
نحتاج ثقافة مسرحية مرنة ورحبة

في هـذا الحـوار، يتحدث الكاتـب والباحث المسـرحي المصري سـامح مهران عن نشـأته، ومحيطـه الاجتماعـي، وبدايـات تكوينـه المسـرحي، وأبـرز المؤثـرات الثقافيَّـة والاجتماعيَّة التي شـكلت وعيـه، كما يطرح مجموعة من الرؤى والأفكار حول بعض قضايا الساحة المسرحيَّة المصريَّة والعربيَّة.

حاوره: إبراهيم الحسيني
كاتب وناقد مسرحي من مصر

• حدثنا عن مراحـل التكوين التي اتجهت بك للاهتمام بالكتابة وكيف كان المسرح هو الخيار الأول لك؟

- نشأت داخل أسرة لها اهتمامات بالمعرفة، وكانت هناك مكتبة مليئة بكتب القانون وعلم النفس والأدب، أول ما لفت انتباهي إلى المكتبة كانت سلسلة «كتابي» التي كان يصدرها الكاتب المصري حلمي مراد في الستينيات والسبعينيات، وكانت تهتم بتقديم تلخيصات للكتب الأكثر رواجاً في العالم، وأرجو من وزارة الثقافة إعادة طبعها مرة أخرى، كنت مولعاً بهذه السلسلة أثناء دراستي في مراحل التعليم الأولى، وهو ما تسبب في حصولي على درجات سيئة في المواد الدراسيَّة، ممّا جعل أبي يتهمني بالغباء، فهو يراني طوال الوقت وفي يدي كتب الدراسة، لكنه لم يكن يعرف أنني أخفي داخلها كتب الأدب، واستمرت تلك المطالعات، ومنها روايـات من الأدب العالمي، إضافة إلى مسرحيات سلسلة المسرح العالمي ذات الغلاف البني التي كانت وزارة الثقافة المصريَّة تصدرها في الستينيات.

وعندما التحقت بكليَّة الآداب انفتحت أمامي طاقة أخرى للمعرفة من خلال مجموعة من الأساتذة العظام ممّن درسـوا بالكليَّة ومنهم: أحمد الخشاب رائد علم الاجتماع في مصر، وسهير القلماوي التي درّست لي الرواية، وشوقي ضيف الذي علّمنا مناهج النقد، ويحيى هويدي ومحاضراته في الفلسفة، إضافة إلى الرائد الكبير حسن ظاظا الذي درّس لنا العبريَّة، وقد تخصصت بالكليَّة في قسم اللغات الشرقيَّة الذي تعرفت من خلاله على الأدب السوريانى، والأدب العبري قديمه وحديثه.

وبعد حصولي على الليسانس نصحني رشاد رشدي باستكمال دراساتي العليا بالمعهد العالي للنقد الفني بأكاديميَّة الفنون، وهو ما فعلته، بينما كنت أواصل عملي في هذه الفترة بوزارة الخارجيَّة، وبعدها لفترة أخرى بمجلس الشعب، وأصبحت حياتي منقسمة بين العمل والدراسة مما استدعى حصولي على إجازات كثيرة من عملي بسبب الدراسة والقراءة، كل تلك التحصيلات المعرفيَّة وما أتى بعدها، هي ما أنا عليه الآن.

• رسالتك للدكتوراه ناقشت مفهوم الحرب في المسرح المصري، مـا هو الدور الذي يمكن للمسـرح أن يلعبه؟ وماهي الأفكار التي يمكن له أن يشتغل عليها في أزمنة الأزمات؟

- أنا مؤمن بشيء بسيط جداً أخذته من شعارات «تنظيم الأسرة» التي كانت تذاع في الراديو والتليفزيون، وهو شعار «انظر حولك»، فلو نظرنا حولنا جيداً وتابعنا الحراك الاجتماعي سنضع أيدينا على النواقص، المهم أن نمتلك العقل النقدي، فالكاتب في داخله يقبع ناقد، وإن لم يوجد هذا الناقد فلن يستطيع قراءة الواقع بصورة صحيحة، لذا من المهم أن نكتب عن واقع نعرفه ولا نكتب عن واقع لا نعلمه، وليس معنى ذلك أن يعرف الكاتب كل شيء، لكنه على الأقل يحاول أن يضع يده على مشكلات المجتمع، ويبدأ الاشتغال عليها بطرق حديثة ومعاصرة.

بشـكل شـخصي بصفتي كاتباً لا أميل فـي كتاباتي للذهاب إلى التـراث، وإذا ما تعرضت له كما حـدث في إعدادي لرواية «الطـوق والإسـورة» ليحيـى الطاهـر عبدالله، فإنني أسـعى لمعارضـة هذا التـراث وليس التماهي داخله، وهـو ما فعلته في كتابتي لنص المسـرحيَّة، حيث توجد هناك داخل النص مجموعة شـخصيات غروتسـكيَّة تعـارض مفاهيـم هذا التـراث، ومن ثم إذا مـا امتلكنـا عقلاً نقديـاً ووضعنا يدنا بطريقـة صحيحة على أزمـات الواقع يمكننا التعبير عـن الواقع بما هو عليه من أزمات وصراعات مختلفة.

• رسـالتك للماجستير في عام 1984 ناقشت تأثير الفكر السياسي على المسرح المصري، هل نتائج الرسالة ما زالت صالحة للتعبير عن اللحظة الراهنة بكل متغيراتها؟

- لا بالطبع، تغير الزمن ومن ثم تغيّرت النتائج، فإذا ما أعدت كتابة الرسالة حتماً ستكون النتائج مختلفة، ففي الفترة التي قمت بتحليلها في رسالتي للماجستير كان ثمة ما سماه المفكر المصري سمير أمين بـ «الدولنة» وتعني سيطرة الدولة على وسائل الإنتاج دون إضفاء طابع اجتماعي، وفي اعتقادي أن هذا الفهم ما زال سارياً حتى اليوم، فعمليَّة إضفاء الطابع الاجتماعي معناه «عدالة اجتماعيَّة» حقيقيَّة وليست شكليَّة.

وهذا يعني وجود عدالة في كل شيء: الصحة، التعليم، تكافؤ الفرص، الرواتب، وأيضاً في كل مناحي الحياة، وإهدار هذه المبادئ خطير جداً في حياة الشعب المصري، وعليه فهناك الكثير من الأشياء والقضايا الملحة التي يمكن مناقشتها حول الواقع الذي نعيشه، وعلى الكاتب أن يتحلى بالجرأة والعقل النقدي، وألا يخشى شيئاً عند تصديه لتلك المشكلات، فهذا في صالحه من ناحية، وفي صالح الناس من ناحية أخرى.

• المسرح بصفتيه نصوصاً مكتوبة وعروضاً حيَّة، يعد وثيقة اجتماعيَّة شاهدة على عصرها، هل ترى ذلك متحققاً في أعمالنا المسرحيَّة العربيَّة في الوقت الراهن؟ وهل تعلق بذهنك بعض التجارب ممّا عايشت فتذكرها لنا؟

- لا توجد مسرحيَّة غير وثيقة الصلة بالواقع حتى لو ادعت الابتعاد عن هذا الواقع، وهو ما أحاول أن أفعله عندما أكتب، فمسرحياتي برغم ما قد يبدو على بعضها من أنه بعيد عن الواقع، إلا أنه في حقيقة الأمر ليس كذلك، فمثلاً عندما كتبت «هاملت بالمقلوب» كنت أناقش وضعنا داخل هذا الخضم العالمي، وسأهمس لك بسر لم أخبر به أحداً، داخل هذا النص كنت أربط الواقع العالمي بواقعنا بطريقة غروتسكيَّة، كما في مشهد الزواج الخيالي ما بين جروترد وكلوديوس، فقد وضعت مشهداً به «زفة إسكندراني» وكنت أقصد تماماً هذا الإدغام بين الغرب والشرق، بين الواقع العالمي والآخر المحلي شديد الخصوصيَّة من أجل تفكيك كليهما، ويمكننا أن نقول ببساطة إن التيار الشعبوي الذي يحدث في الغرب يحدث أيضاً بطريقة أو بأخرى لدينا، فنحن جزء من العالم ويجب ألا ننفصل عنه في كتاباتنا، وحالة الدمج بين الغرب والشرق أراها دالة جداً.

• بصفتك كاتباً مسرحياً، ماذا يقلقك؟ وما هي القضايا التي تثير خيالك للاشتغال عليها ويتردد صداها دوماً في كتاباتك؟

- هناك أشياء بسيطة جداً يمكنها أن تبلور فكرة مهمة يمكن معالجتها، فعلت ذلك في إحدى مسرحياتي، مسرحيَّة «ديسكو»، فكرتها بسيطة، بدأت تتبلور من رغبة إحدى الأمهات في الاشتراك بأحد الأندية برغم معارضة الأب العائد من العمل بالخارج لحرصه على عدم تبذير النقود، وعبر هذا الموقف الدرامي نتعرض إلى الكثير من القضايا المجتمعيَّة، تلك واقعة بسيطة تصنع موقفاً درامياً كبيراً، وأنا لا أكتب عن الواقع فقط، بل ألجأ دوماً إلى الواقعيَّة الخياليَّة، بما يعني استلهام أفكار من الواقع، وإعمال الخيال فيها لتخرج لنا فكرة لها أهميتها.

سامح مهران مع كريم عبود

العويس وبورحيمة يكرمان سامح مهران في ملتقى الشارقة لكتاب المسرح الشباب - دورة القاهرة

مع سلماوي وفضة

مع محمد رياض

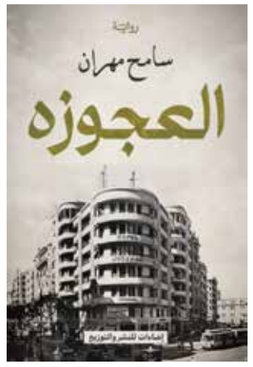
• لكن، ألا تهتم بعيداً عن الشكل الاجتماعي بمعالجة قضايا مصيريَّة داخل المجتمع العربي من مثل: التعصب الديني، الحريَّة، العدالة الاجتماعيَّة، الجهل بأنواعه؟

- في المسرحيات الاجتماعيَّة أو غيرها لا يمكننا أن نقول إن هناك خطاباً أحادياً، أنا معك أن هناك دوماً خطاباً أساسياً تكون له الهيمنة على النص، لكن إلى جواره لابد أن تكون هناك قضايا أخرى، فمثلاً في مسرحيَّة لي بعنوان «ميدان القمقم» أعالج فكرة عن إنسان قصير القامة وقبيح الوجه يقف ذات يوم في لحظة غروب الشمس فيجد ظله وقد استطال جداً، فيقوم بقصّه وسحبه وراءه إلى بيته، وهناك يقوم بتعديل وتشكيل هذا الظل ليكمل الناقص به، وعندما يكتمل الظل يبدأ في اضطهاد صاحبه وممارسة أشكال كثيرة من العنف عليه، كما يجبره على القيام بمجموعة من الجرائم، هذا بالرغم من أن هذا الرجل القصير قبيح الوجه في حقيقة أمره شخص طيب ومسالم جداً، ويمكننا أن نلحظ قضيَّة أساسيَّة تتفرع عنها قضايا أخرى مختلفة إلى جوارها.

• في أحد حواراتنا العامة السابقة ذكرت أن «الكاتب المسرحي الذي لن يستطيع مواكبة الثيمات الفنيَّة والفكريَّة الحديثة في العالم سيتخلف عن الركب»، فماذا تقصد بذلك؟ هل تقصد أن تكون الكتابة المسرحيَّة المعاصرة وفق مناهج وتقنيات كتابيَّة عالميَّة معينة أم ماذا؟ وما هو نموذج النص المسرحي الذي يمكن لك أن تصفه بأنه يقترب من الكمال؟

- بعض المخرجين الكبار مثل تلامذة قسطنطين ستانسلافسكي، ومنهم المخرج أناتولي فاسيليف، نجده يقول «المسرح عبارة عن قصة، لكن كيف يمكن لنا رواية هذه القصة؟»، ووفق هذا الفهم هناك شيئان موجودان في العالم الآن يمكن لنا مناقشتهما، وهما: النفس القصصيَّة، وتعني أننا نستطيع أن نفهم العالم من خلال قصة، وأيضاً نستطيع أن نفهم أنفسنا من خلال قصة، والشيء الثاني ما يمكن أن نطلق عليه الحد الأدنى للنفس، ويعني الجسد، أي بمعنى أننا لسنا بصدد نوعيه من المسرح تعتمد على الخطّيَّة، أي وجود بداية ووسط ونهاية، ولكننا أمام مسرح قائم على المظهر الخارجي للجسد، والأجساد متنوعة، منها الأجساد المحطمة، والمريضة، والماديَّة، والأجساد تعني المحطات، أي المحطات الحاملة للأفكار والأيديولوجيات.

> **نحتاج اليوم إلى الممثل الشامل.. القادر على صناعة الإبهار بأدائه الجسدي والصوتي والحركي**



وأعتقد أنني فعلت ذلك في مسرحيتي «بازل 1» القائمة على المشاهد المنفصلة المتصلة، والاتصال هنا يتم في عقل المتفرج نفسه، ولا توجد الخطيَّة القائمة على السبب والنتيجة، ومن ثم فلا معنى للبنية المتماسكة التقليديَّة المحبوكة في كتاباتي.

• أيعني ذلك أنه يمكننا القول إن كتاباتك المسرحيَّة تنتمي إلى تيار ما بعد الحداثة الرافض للبنية الأرسطيَّة، ويعتمد مجموعة من التقنيات في نصوصه وعروضه منها: التجاور، التشظي، تدمير المركز، إساءات الفهم، ...إلخ؟

- نعم، يمكنك أن تقول ذلك، والمتفرج يقوم بترتيب أحداث النص ومن ثم العرض داخل رأسه، وفي هذا النوع من المسرح يتحول المشاهد من مجرد متابع للأحداث إلى شريك أساسي فيها، ومنذ كتابتي لنص مسرحيَّة «لير.. بروفة أخيرة» من أكثر من عشرين عاماً وأنا أحاول الحفر في هذا المسار وهذا الشكل المختلف من الكتابة.

• هل ترى أن ما بعد الحداثة التي جاءت إلى العالم بصفتها رد فعل عنيف ومتضاد مع الحداثة بما تشتمل عليه من تقنيات وأفكار ذكرنا بعضها وما بها أيضاً من تفكيك للعالم ورفض للمركزيَّة ولفكرة اليقين، هل تراها مناسبة لعموم المتفرج المصري أو العربي الذي تعود على ثقافة الحواديت؟

- جميعنا بصفتنا كتاباً وفنانين نحمل بداخلنا شكلاً من أشكال النرجسيَّة والانغلاق أحياناً على الذات الفرديَّة، هذا ليس مطلوباً لكنه موجود، والميزة لدينا أننا من الممكن أن نقوم كل فترة بمراجعة قناعاتنا وأفكارنا لمراعاة مقتضى الحال، فمثلاً في عرض «لير.. بروفة أخيرة» الذي كتبته وأخرجته منذ 22 عاماً وقال عنه وقتها الكاتب عبده وازن: «إنّه قطعة من التجريب المسرحي الحقيقي»، هذا العرض لم ينجح في مصر، لكن عند تقديمه في دول أخرى

منها المغرب وإسبانيا قوبل بنجاح كبير، وهذا كان مصدراً كبيراً لدهشتي، وهو ما دفعني لإعادة مراجعة الذات والنظر إلى الكتابة بشكل آخر أكثر قرباً من المتفرجين.

• إذن، هل يمكننا القول إنك تراجعت عن قناعاتك في كتابة النص المسرحي الما بعد حداثي بما يحتوي عليه من «توهة» فنيَّة وفكريَّة من أجل أن يفهم المتفرج المصري كتاباتك؟

- نعم، أنا أعد هذا المتغيّر الأخير لي تخلياً عن بعض قناعاتي من أجل أن تصل كتاباتي إلى الناس، ويمكن أن نعد أن هذا المتغير الحديث تراجعاً مسرحياً، وذلك لأنه لا يوجد لدينا هذا المتفرّج المدرّب على الفرجة، ويمكننا كي نفهم هذا الرجوع إلى الكاتب برنارد شو عندما كانت إنجلترا خارجة من العصر الفيكتوري، قال وقتها: «إن الثقافة الجيدة تفرض فرضاً على الشعوب»، لكن لدينا لا يوجد هذا الترف.

لكن نتمنى دوما أن يتعاطى الناس أنواع مختلفة من المسرح على أن يوازي ذلك تيار نقدي حقيقي يناقش ذلك وليس كليشيهات، نحن نقع دوماً داخل التحيّز والتعصب، فليس لدينا ثقافة مرنة ورحبة، بل ثقافة منغلقة جداً.

• بصفتك مخرجاً مسرحياً، كيف ترى الممثل وماذا يمثل للعرض المسرحي؟ وماهي الطريقة أو المنهج الذي تتعامل به معه في عروضك؟ وهل يمكن الاستغناء عنه أو استبداله بتقنيات أخرى؟

- يمكنك أن تقول إنني بصفتي مخرجاً أتعامل مع صناع العرض معي بشكل مستبد جداً، فأنا أعمل على شكل وقفة الممثل، حركته، همساته، ولعلك شاهدت معظم عروضي وتعرف ذلك، فأنا أحسب الأشياء بدقة، لاسيما كل ما يتعلق بالممثل، وعروضي كلها حققت حضوراً طيباً ما عدا عرضاً واحداً أخفقت فيه تماماً وهو عرض «بازل 1» كما رويت لك عنه.

جائزة صلاح القصب 2023

أحب أن أضيف أيضاً أنه توجد لدينا أزمة عمالة فنيَّة، وهي المسؤولة عن صناعة تقنيات العرض وبلورتها، ومن ضمنها خدمة الممثل لإظهاره في أفضل صورة ممكنة، ولعلك تذكر أنني عندما كنت أرأس المركز القومي للموسيقى والمسرح والفنون الشعبيَّة، أقمت مجموعة من الورش لتدريب كوادر في العمالة الفنيَّة، لكن للأسف خريجو هذه الورش لم يجدوا عملاً لهم في مسارح الدولة، وهذه مشكلة كبيرة ستواجه المسرح المصري في المستقبل، أعترف كما تقول لي أنهم موجودون بكثرة في مسارح الدولة لكنهم ليسوا بالكفاءة المطلوبة إلا في ما ندر.

• بصفتك مسرحياً يجمع بين الكتابة والإخراج والنقد، ما هو الصراع الداخلي القائم بين الأدوار الثلاثة؟ وأي منها له الغلبة على شخصيتك وعلى نتاجك الإبداعي؟

- أنا لم أمارس النقد المسرحي التطبيقي منذ فترة طويلة، لقد مارسته كثيراً في بداياتي، لكنني عندما احترفت الكتابة المسرحيَّة لم أعد أمارس النقد التطبيقي للعروض، لأنني لا أستطيع أن أوازن بين الأمرين، فهذا ليس لطيفاً بالنسبة لي، لكن يمكنني الجمع بين الكتابة المسرحيَّة والتنظير المسرحي، فأنت بوصفك كاتباً لديك معرفة تمكنك إلى حد ما من ذلك، لاسيما إذا كانت لديك تلك العقليَّة الناقدة.

• لماذا تستثني دوماً عرض «بازل 1» وهو من تأليفك وإخراجك وله ظروف الإنتاج نفسها التي مرّت بها بقيَّة عروضك؟

- بسبب الفهم الخاطئ لدى بعض الممثلين الذين يرون الإضحاك الهدف الأول والرئيس للعرض المسرحي، والعرض لم يكن هدفه الأول الإضحاك والتسلية، لذا خرج عن مساره وتغيرت أفكاره.

• ولماذا سمحت لهم بذلك؟

- كانت لدي ظروف وقتها منعتني من متابعة العرض كما أفعل مع بقيَّة عروضي، فقد كسرت ساقي آنذاك وابتعدت لبعض الوقت، لذا كانت هناك فرصة لبعض الممثلين للعبث بخطاب العرض وتحويله إلى فاصل من الكوميديا غير المحسوبة بدقة، وأيضاً غير المطلوبة بهذا الشكل.

• لم تخبرنا عن الجزئيَّة الأخيرة من السؤال الخاصة بمستقبل الممثل على خشبة المسرح، فهل يمكن له أن ينقرض ويتم استبداله بشيء آخر؟

- اختلفت تركيبة الممثل عما كانت قبلاً، فنحن نحتاج الآن إلى ما يمكننا تسميته بالممثل الشامل، ذلك القادر على صناعة الإبهار بأدائه الجسدي، الصوتي، الحركي، وكل ذلك يحتاج إلى مهارات خاصة جداً يجب التعامل معها.

العرض المسرحي «المعجنة»

• لكن بصفتك كاتباً مسرحياً ومخرجاً في آن واحد كيف يمكنك الموازنة بين الأمرين وأيهما يهيمن على الآخر إذا كنت بصدد إخراج عمل من تأليفك؟ هل تحذف مثلاً أو تضيف على النص الذي تخرجه أم أنك تستمتع بالوقوع في غرام نصك؟

- لا، عندما أقوم بإخراج نص مسرحي لي أتعامل معه بحياديَّة جداً، لذا يمكنني الحذف والإضافة بما يتناسب والفكرة التي أريد طرحها، فأنا أقيس الجمل وأختبر إيقاعها من حيث الطول والقصر، فالمخرج إذا لم يكن ناقداً لنفسه لن يحقق النجاح، والجملة التي يقولها الممثل يجب أن تتماس معك وتخترق جلدك كمتفرج كي تتأثر بها، فإن لم يكن الأمر كذلك فلا فائدة من هذه الجملة ويجب تغييرها، وذلك لأنني أريد استثارة الممثل، فالجمل الطويلة من الممكن أن تفسد الإيقاع، وتظهر الممثل بشكل لا يليق، إلا إذا كانت مطلوبة ومحسوبة بدقة.

• في ما يخص النقد المسرحي، هل هناك مشاريع نقديَّة حقيقيَّة معاصرة تضيف إلى هذا الحقل المعرفي سواء لك أم لغيرك؟ اذكرها إن وجدت، أم ترى أن حركة النقد والتنظير لدينا تكتفي بالنقل عن الغرب ولا تضيف شيئاً إلا في ما ندر؟

> **المواسم المستمرة وحدها هي التي ترتقي بحالة المسرح العربي**

- أنت على حق، لا يوجد لدينا مثل هذه المشاريع النقديَّة الكبيرة التي يمكنها أن تضيف إلى حركة النقد في العالم، نحن شئنا أم أبينا نستهلك ما ينتجه الغرب في هذا الاتجاه من نظريات ومسارات نقديَّة، وكل ذلك يعني أننا نعاني من جمود اجتماعي، ويمكنني القول إن المثقفين لدينا يخافون من أفكارهم السياسيَّة والدينيَّة بسبب حالة الضغط الاجتماعي الشديدة الواقعة عليهم، وإذا ما أزيل هذا الضغط من على أكتافهم سينطلقون برحابة إلى آفاق أكثر وأكبر للأفكار.

• لكل مبدع طقوس خاصة في الكتابة أو الإخراج أو التمثيل، هل لديك مثل تلك الطقوس؟ وما هي المحفزات التي تجلبها تلك الطقوس للمبدع؟

- أكتب دوماً في أحد المقاهي القريبة من منزلي، فيومي يبدأ هناك في الساعة العاشرة صباحاً، أبدأ بالقراءة لمدة ساعتين، والقراءة بالنسبة لي هي عمليَّة إعادة شحن، وبعد القراءة أبدأ في الكتابة، وقد تقودني كلمة أو جملة تقال داخل رواية أو في مقال نقدي أو حتى على لسان أحدهم في الشارع إلى فكرة جيدة يمكن معالجتها داخل نص إبداعي، ومن المهم والضروري أن يتغير قاموسك اللغوي من نص إبداعي إلى آخر حتى لا نكرر أنفسنا وندور داخل الدائرة نفسها.

وسأهمس لك بسر صغير آخر، وهو أنني مولع بالجمل المكتوبة على خلفيَّات «الميكروباصات» ووسائل النقل المختلفة، فهي تحمل حكمة الطبقة الشعبيَّة الكادحة، وتعبر عنها، ودائماً ما أدونها، فقد أحتاجها يوماً ما في الكتابة.

• من ضمن قناعاتك الخاصة أن النص المسرحي الكلاسيكي الذي تحدث عنه أرسطو لم تعد له السيادة الآن، بل يجب أن يتوارى مقابل تركيبة نصيَّة مغايرة تعتمد تقنيات وأساليب أخرى. هل يمكن لنا مناقشة ذلك مرة أخرى؟

- الكاتب يبدأ من النهاية كما قال آلان روبجرييه، ويعني ذلك أن الكاتب يرسم مصائر الشخصيات التي يعتمدها وصولاً إلى نهايتها المقدرة سلفاً، هذه طريقة، وهناك مثل إسباني يقول: «الطريق يصنعه المشي»، وهو ما يعني أن قلمك هو الذي يقودك أثناء عمليَّة الكتابة، فلحظة الإبداع لحظة فريدة جداً لا يمكننا أن نقرر فيها من أين نبدأ، في البداية نحتشد بكل المعلومات والأفكار اللازمة للكتابة، وفي لحظة معينة ستجد كلمة/ مفتاحاً أو جملة ترى أنها بداية جيدة، لذا لا يمكن عمل تحديد قاطع لعمليَّة الإبداع ومواصفاتها، ومن الممكن أن ينتمي النص إلى تيار ما بعد الحداثة لأنه الأنسب له، فالفكرة والمعالجة هما من تقرران ذلك، ومن الممكن أن يجمع النص ما بين الكلاسيكي والما بعد حداثي، كل نص له ظروفه الخاصة في عمليَّة إبداعه، وهو من يقودنا إلى اكتماله.

• هل يتكرر الأمر نفسه مع كتاباتك المسرحيَّة المعدة عن أعمال أدبيَّة مثل: «الطوق والإسورة» ليحيى الطاهر عبدالله، «خافية قمر» لمحمد ناجي، «أيام الإنسان السبعة» لعبدالحكيم قاسم، ...؟

- الأمر يختلف كثيراً، وسأضرب لك مثلاً، أنا الآن أكتب معالجة جديدة لرواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» بتكليف من مجموعة عمل مسرحيَّة سودانيَّة، لكنني أحاول تقديم شيء مغاير عما ورد في الرواية نفسها، وقد استغرقت وقتاً طويلاً وعدداً من القراءات للرواية بلغ ست أو سبع قراءات كي أصل إلى محور الفكرة الأصليَّة والنواة الرئيسَة لها، ثم بدأت بعد ذلك بالاشتغال على معارضة تلك الفكرة للوصول إلى بنية دراميَّة مغايرة عن بنية الرواية، والأفكار الجديدة التي تتوارد إلى ذهني هي التي تملي نفسها علي وأنا أستجيب لها وفقاً لذلك العقل النقدي الذي تحدثنا عنه، وعليه فقد قمت بتقسيم النص إلى روائح، وأفكار، وأماكن، بطريقة المونتاج، وسأفاجئ القرّاء كما ذكرت ببنية أخرى غير بنية الرواية، ولا يعنيني إذا كانت تلك البنية الدراميَّة الجديدة متوافقة مع بنية الطيب صالح أم لا، ذلك لا يعنيني بقدر ما يعني النقاد، فلديَّ قناعة بأن علامات الرواية ليست هي علامات النص المسرحي، وعليه يمكننا القول إنه لا يوجد إعداد من نوع لنوع آخر، لكن ذلك يسمى كتابة على الكتابة، لكن كلمة الإعداد يمكن إطلاقها داخل النوع نفسه، لكن ما أفعله خلال تعاملي مع الروايات هو إبداع خالص.

• طالما تعرضنا لفكرة الإعداد المسرحي عن الروايات، ولك إسهام في هذا المسار كما ذكرت، هل يمكن أن نعرف الحدود المسموحة في ما تسميه عمليَّة الكتابة على الكتابة، بالتغيير أو الحذف أو الإضافة، وما مدى نسب المنتج الإبداعي الجديد للمعد المسرحي الذي اشتغل عليه؟

- طالما أضفت شخصيَّة دراميَّة على الأصل، أو غيّرت الخطاب، فأنت أمام مصنف أدبي جديد يمكن لمبدعه أن ينسبه إلى نفسه، وعندما قمت بإعادة كتابة رواية «خافية قمر» على شكل نص مسرحي وقدمتها في عرض مسرحي، جاء مؤلف الرواية محمد ناجي وشاهد العرض وقال لي: هذه ليست روايتي، فأخبرته بأنها بالفعل ليست روايته، وأن روايته مجرد منطلق لكتابة جديدة قمت بها وتخصني أنا وحدي.

• وفقاً لهذا الفهم هل يمكن لك أن تنسب إلى نفسك مسرحيَّة «خافية قمر» التي كتبتها متخذاً من رواية ناجي منطلقاً لها وتصفها بأنها من تأليفك؟

- نعم، يمكنني أن أكتب على النص المسرحي المأخوذ عن هذه الرواية أنه من تأليفي الخالص، فهناك شخصيات مختلفة، وخطاب درامي مختلف عن خطاب الرواية.

• هذا بالرغم من وجود شخصيات ومواقف دراميَّة متطابقة بين الرواية الأصل وبين الإعداد؟

- نعم، بالرغم من وجود هذا التطابق في بعض الأماكن في العملين، لكن هناك شخصيات مضافة وخطاب آخر.

• لكن ذلك يفتح باباً للاستسهال في الكتابة المسرحيَّة لدى البعض، ويمنحنا مفهوماً جديداً يتعارض مع ما هو حادث في المجتمع المصري.

- أنا أتحدث عن مفاهيم عالميَّة موجودة وتمارس لدى المسرحيين في العالم، فالدراماتورج هو فن الإنشاء الدرامي، وأنا أقوم بهذا الدور الذي يوازي التأليف.

الطوق والإسورة

هاملت بالمقلوب

• لكن في مجموعة الأعمال الروائيَّة التي اشتغلت عليها تنوعت مسميات اشتغالك على النص الروائي الذي حولته إلى نص مسرحي، فقد كتبت مرة «إعداد مسرحي»، وأخرى كتبت «دراماتورج»، ومرة ثالثة كتبت «كتابة مسرحيَّة».

- أحاول في كل مرة توصيف عملي بما يقتضي مراعاة طبيعة الحال، فبمجرد رؤية البعض لـ «بامفلت» العرض وقراءة اسم الرواية عليه، وبالتالي وجود تشابه في بعض المناطق الدراميَّة، فإنهم يتهمون الكاتب بالسرقة، وهذا ليس صحيحاً، ولقد اتفقنا أن تغيير الخطاب وبعض الشخصيات وطبيعة الصراع هو نوع من الكتابة على الكتابة، ولذا يعد ذلك في فهمي تأليفاً خالصاً. وفي العالم يصفون هذه الأعمال بأنها «تعتمد على»، ومعظم أعمال شكسبير تعتمد على أصول موجودة، وفي مصر يوجد مثل واضح جداً هو الكاتب ألفريد فرج، فهو الآخر قد اعتمد في كتاباته على أصول كانت موجودة وقام بتغيير الشخصيات والخطاب، فأصبح منتجه تأليفاً خالصاً له، خذ مثلاً مسرحيته «الزير سالم» المستلهمة من السيرة الهلاليَّة، لكنه يتجاوز ذلك ويعالج من خلال النص القضيَّة الفلسطينيَّة، وينتقد أيضاً العقل العربي، إذن هذا هو مصنف جديد.

• هل ترى أن للمسرح العربي الراهن تأثيراً حقيقياً على الجمهور كما كان في حقب زمنيَّة سابقة؟

- هناك بالفعل تأثير واقع على جمهور المسرح العربي لكنه قليل وغير كاف، لأنه لا يوجد لدى القاعدة العريضة من البشر، لكن يمكننا أن نجد في الأجيال الكبيرة نسبياً من سن 50 سنة فما فوق بعض العادات والاهتمامات بالفنون، ومنها الذهاب إلى المسرح، فلديهم دربة الفرجة على المسرح، أما الأجيال الجديدة فليس لديها الاهتمام نفسه، فقد استهلكت السوشيال ميديا وقتها، وفي المستقبل سيختلف شكل المسرح وسيستوعب ويهضم أي مخترع جديد أياً كان، فهو ماكينة ضخمة جداً يمكنها استيعاب كل شيء.

• تتشكل عواصم للمسرح العربي تهتم به وبمهرجاناته وتبحث في قضاياه، ما هي الجهود العربيَّة التي يمكن لك أن ترى تأثيراً واضحاً لها على خريطة المسرح الآن؟

- المهرجانات في حد ذاتها مطلوبة، لكنها لا تصنع حراكاً مسرحياً، فأي مهرجان عربي مهما كانت قيمته لا يصنع حراكاً مسرحياً، بل الذي يصنع الحراك هو حالة الاستمراريَّة في تقديم المسرح طول العام، وليس في مواسم محددة، فالمسرح فعل تواصلي مستمر طول العام، فهو صناعة ثقافيَّة ثقيلة ولابد أن يتعرض للعصب العاري لأي مجتمع، وأن يسعى دوماً للتغيير، وليس معنى التغيير القيام بمظاهرة، لكنه يغيّر من عقليَّة الناس وأفكارهم الثابتة، وأيضاً قناعاتهم من أجل أن نتقدم باتجاه الأفضل.

• ما النصائح التي يمكن لك أن تسديها لشباب المسرح العربي اليوم؟

- بصفتك مسرحياً تمسك بحلمك لآخر مدى، ومن يتخلى عن حلمه لن يصل إلى شيء، والشخصيَّة القويَّة هي الصابرة على المكاره.

سامح مهران 1954، كاتب ومخرج وباحث مسرحي من مصر، شغل منصب الرئيس الأسبق لأكاديميَّة الفنون، ورئيس لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، كما تولى رئاسة المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبيَّة، يشغل حالياً رئاسة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، كما قدم للمسرح العديد من النصوص المسرحيَّة، من أشهرها «الطوق والإسورة»، «طفل الرمال»، «الاستجواب»، «دوديتللو»، «أيام الإنسان السبعة»، «المراكبي»، «تحت الشمس»، «البروفات الأخيرة»، «السرقة الكبرى»، «المعجنة»، وغيرها من النصوص التي تُرجمت أيضاً إلى العديد من اللغات الأجنبيَّة، وله العديد من الكتابات النقديَّة والبحثيَّة المنشورة، منها: «النقد النسوي والمسرح»، «مداخل نظريَّة معاصرة في تحليل النص»، «حداثة المسرح»، «التراجيديا الإغريقيَّة.. لحظة تجاوز»، وترأس وشارك في الكثير من لجان تحكيم المهرجانات المسرحيَّة، في مصر والوطن العربي.

رحلة إلى تونس..
«رأس الحانوت»
وأيام قرطاج المسرحية

بوسلهام الضعيف
مخرج وباحث مسرحي من المغرب

هي ليست رحلة إلى مدينة، بل رحلة إلى مهرجان، رحلة استثنائيَّة لأنك لن تكون ذلك السائح الذي يبحث عن الآثار والمعالم التاريخيَّة والمناطق السياحيَّة، بل ستكون مثل المستكشف الذي يحفر باطن الأرض ليصل إلى المعادن، والمعدن هنا هو البحث عن اللحظات المسرحيَّة.

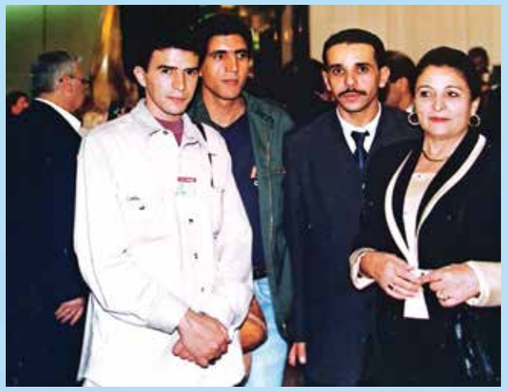
أنت هنا في مسارك مسافر مثقل بمهمة، مسافر لكي تقدم عرضاً مسرحياً، يختلف الأمر عندما تكون ضيفاً على مهرجان ما، الآن أنت مقبل على مهمة، ومسؤوليتك تقتضي منك أن تسافر لا لكي تتنزه، لا لكي تتسلى، لا لكي ترتاح، بل لتقوم بعملك. رحلتي هاته لم تكن إلى تونس العاصمة، بل كانت سفراً إلى أيامها المسرحيَّة.

تنطلق الرحلة من الدار البيضاء إلى مطار قرطاج الدولي للمشاركة في أيام قرطاج المسرحيَّة في دورتها التاسعة. فبعد حصول مسرحيتي «راس الحانوت» على الجائزة الكبرى في المهرجان الوطني للمسرح (يوليو 1999) رشحت المسرحيَّة لتمثيل المغرب، وهو تقليد أطلقته ساعتها وزارة الشؤون الثقافيَّة، يقتضي أن الفرق الحاصلة على أهم جوائز المهرجان الوطني، هي التي تمثل المغرب في المهرجانات المسرحيَّة العربيَّة والدوليَّة.

ونحن على أهبة السفر، دعاني المرحوم جمال الدين الدخيسي إلى أخذ قهوة، كان ساعتها رئيس قسم المسرح بالوزارة، وكنت محظوظاً أنه يعدني طالبه المجد، فيحرص على اللقاء بي ونصحي، خصوصاً وأنا مقبل على المشاركة في مهرجان مسرحي عريق.

كيف أستعيد الرحلة الآن؟ كيف أقبض على ملامح الوجوه التي حضرت، والعروض المسرحيَّة التي شاهدتها؟ والمدينة وتحولاتها؟ أعني تونس العاصمة، كيف حضرت ساعتها وكيف تحولت بعد سنين طويلة. ربع قرن مر على هذه السفريَّة، ما أذكره أنني أحسست بتونس مدينة حميمة، وكأنها الرباط، ثمة تشابه كبير، الممشى الممتد على شارع الحبيب بورقيبة الذي ينتهي بباب البحر، حيث دروب المدينة القديمة، وفي قلبها جامع الزيتونة، تماماً مثل شارع محمد الخامس الذي ينتهي بباب الأحد، حيث المدخل إلى المدينة العتيقة.

صبيحة يوم 12 نوفمبر من سنة 1999 كنا في طائرة الخطوط الملكيَّة المغربيَّة، وفداً مسرحياً يتكون من أربعة أفراد: المخرج والمؤلف بوسلهام الضعيف، الممثلة فاطمة عاطف، وفريق تقني مكون من لوكيل خميس، وجوليا آمنة. سألتقي بأحمد مسعية، كان



أطلال المسرح الروماني في مدينة قرطاج

وقتها مدير المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، جلسنا في مقاعدنا، وطوال الرحلة كان لكل واحد منا حمولة من الجرائد الوطنيَّة والدوليَّة يلتهم حروفها بكل نهم، لا يقطعه إلا حديث ثنائي.

المفاجأة

لما وصلنا إلى مطار تونس كانت هناك لوحات محمولة تشير إلى مهرجان قرطاج، توجهنا إلى أحد الشباب فأرشدنا إلى حافلات المهرجان التي كانت في انتظار الضيوف، مر الأمر بسلاسة ويسر، وفي الفندق، فندق أفريقيا، كانت المفاجأة أننا غير مدرجين للمشاركة في المهرجان، وأن هناك فرقة مسرحيَّة أخرى هي المشاركة، ويتعلق الأمر بـ«مسرح الناس» للطيب الصديقي، وبعد اتصالات كثيفة مع المنظمين ومع الوزارة بالرباط، جاء عندنا أحد المسؤولين عن تنظيم المهرجان وأخبرنا مرحباً بنا، بأنه ليس هناك أي مشكل، أنتم ضيوف المهرجان. أعطانا كل المستلزمات، كتيب المهرجان، وبطاقاته التعريفيَّة، وأشار إلى إحدى الشابات وقدمها إلينا على أساس أنها ستكون مرافقة لنا، ثم جدد الترحيب بنا بكل كياسة: «خودو مفاتيح الغرف وارتاحوا».

سأعرج هنا لكي أشير إلى كل مساندة من الفنانين حسن النفالي، وعبداللطيف خمولي، وسالم اكويندي، حيث كانوا موجودين لحظة وصولنا إلى الفندق، من خلال مشاركتهم في الدورة الأولى لمهرجان المسرح العربي لمسرح الطفولة الذي نظم من 8 إلى 12 نوفمبر 1999.

لم تكن الرحلة طويلة، ولكن باحتساب السفر من مكناس، وقضاء ليلة بدون نوم؛ وسائق الوزارة كريم الذي عندما أحس بأن الوقت يدركنا وأننا قد نتأخر أصبح يسوق في الطريق الوطنيَّة وكأنه في «حلبة رالي» وعندما أنبهه يقول لي: «ما تخممش» (لا تفكر).

وبعدما استرجعت لحظاتي، تذكرت صوت التونسي اللطيف والمبتسم: «خودو مفاتيح الغرف وارتاحوا»...

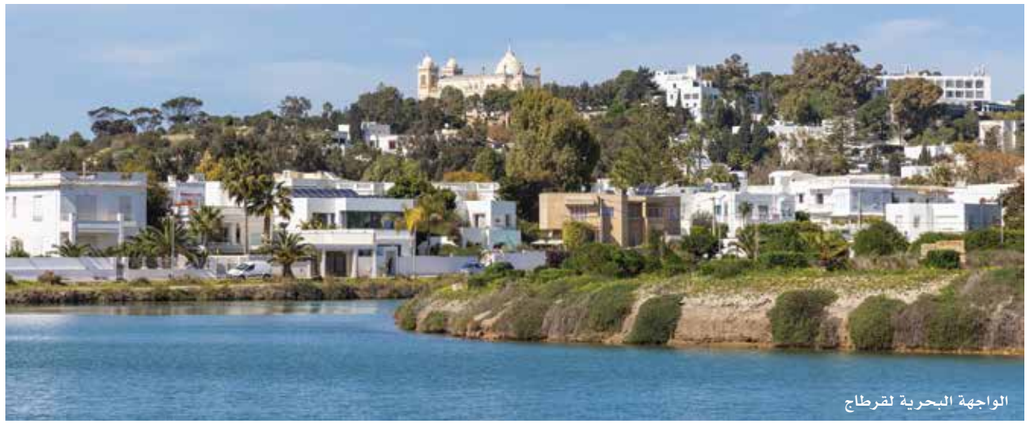
لم آت هنا لارتاح، جئت إلى تونس لأقدم مسرحيتي، وسأقدمها.

أيام قرطاج المسرحيَّة

أيام قرطاج المسرحيَّة من التظاهرات المسرحيَّة اللافتة في أفريقيا والعالم العربي، أسسها المخرج المنصف السويسي، هذا المخرج المتميز التقيته في مهرجان دمشق سنة 2008 وكان آنذاك قد قدم مسرحيَّة «النمرود» لمؤلفها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة، فوجئت به ذات صباح يطلبني في الفندق، ويحدد معي موعداً للقاء، لم أسأله عن موضوع الموعد، الذي كان ببساطة هو تصوير حوار تلفزيوني معي لقناة «حنبعل» التونسيَّة التي كان يتعاون معها.

لكن في النسخة التي حضرتها بعرضي هذا، كان يتولى إدارة أيام قرطاج المسرحيَّة في دورتها التاسعة 12 - 21 نوفمبر 1999، الأكاديمي المسرحي محمد المديوني. عرفت «الأيام» تقديم أكثر من تسعين عرضاً مسرحياً من مختلف التجارب المسرحيَّة العربيَّة والدوليَّة، والتظاهرة تميزت بانفتاحها على التجارب المسرحيَّة الأفريقيَّة.

وقد عرفت هاته الدورة تنظيم مجموعة من الندوات، منها ندوة «شبكة العلاقات»، ثم ندوة «المسرح في المدينة»، بالإضافة إلى العديد من الورشات والمحترفات الفنيَّة، وحلقة المناقشات الصباحيَّة. كان المهرجان قد كرم العديد من الأسماء منها: عبدالله شقرون، يحيى الفخراني، سيدي أحمد أقومي، والفاضل الجعايبي. وكان ثمة ندوة فريدة أشرف عليها كريم السملالي متعلقة بـ«أمن المسارح وحمايتها من الحرائق»، ندوة مرت في صمت، ولكن حرائق المسارح حتماً لا تمر بهدوء.



الواجهة البحرية لقرطاج

كوة أمل

بـدأت المعركة الحقيقيَّة في ضـرورة أن نبرمج العرض المسرحي، منذ صباح اليوم التالي شرعت في الاتصالات مع إدارة المهرجان، فهناك من يقول لي إن الأمر جد صعب فجميع المسارح مشغولة، ويستحيل أن نغير البرنامج في آخر لحظة، وهناك من يفتح لي كوة أمل، انتظر ربما تعتذر إحدى الفرق ونجد حلاً، لم أكن أريد الانتظار، وكان الحل الذي أريده هو أن نقدم المسرحيَّة.

بحثت عن مدير المهرجان محمد المديوني بين الفنادق والمسارح، وهو كان كثير التنقل، أول لقاء بيننا كان عندما رأيته خارجاً من الفندق وتبعته إلى شارع بورقيبة، كان على موعد وهو يسرع، أكملنا الطريق إلى المسرح البلدي وأنا أشرح له وضعيتنا، وأذكر أنني قلت له، جئنا إلى قرطاج لنقدم مسرحيتنا وسأقدمها مهما كان الثمن. كان المديوني يبدو محرجاً، ومن قسمات وجهه لم أتبين هل بالفعل سيجد حلاً، أم سيعد الأمر خارج مسؤوليته. بقي الرد معلقاً لكن إلحاحي كان عنيداً ومتواصلاً.

وبالفعل ستتم برمجة المسرحيَّة بمسرح الحمراء الذي يشرف عليه المخرج التونسي عزالدين قنون، وذلك يوم 20 نوفمبر 1999. والأمر لن يتوقف عند هذا الحد، لابد من البحث عن الجمهور، وكما في أفينيون، تعبأ فريق العمل الصغير للقيام بالدعاية، كنا قد أحضرنا معنا ملصقات المسرحيَّة، حاولنا وضعها في جميع فضاءات المهرجان، عملنا دعوات خاصة وطبعناها ثم نسخناها وحاولنا توزيعها على المهرجانيين، استعنا بشبكة أصدقائنا المسرحيين، كنت موزعاً بين التحضير التقني والفني للعرض ثم الدعاية والتواصل، وكذا تتبع عروض المهرجان. وهكذا وجدتني مدعواً للمشاركة في ندوة «شبكة العلاقات» مترجماً، كما أن إحدى الفرق الفرنسيَّة استعانت بخدماتي في الترجمة، لكي أترجم لها ملخصاً بالعربيَّة وزعته على الجمهور.

ما أسعدني هو أننا قدمنا عرضنا بمسرح الحمراء لصاحبه عزالدين قنون وممثلته الأثيرة ليلى طوبال، فضاء مسرحي في حي شعبي بنهج الجزيرة، قاعة سينما افتتحت سنة 1922 تحولت إلى مسرح خاص افتتح سنة 1987، تجربة استثنائيَّة تقدم مسرحاً عضوياً مشتبكاً مع اشتغالات تجريبيَّة فنيَّة وقضايا إنسانيَّة متفاعلة مع المواطن التونسي. ذكرني هذا الفضاء بسينما ريجان التي افتتحت بدورها سنة 1922 وكانت مسرحاً، وكنت ساعتها بعد عودتي من تونس قد التقيت بالوزير الأشعري وحدثته عن سينما ريجان المغلقة، والرغبة في تحويلها إلى أصلها كمسرح، لكن المضاربات العقاريَّة وإهمال المسؤولين المحليين جعل مدينة مكناس تفقد أبرز معالمها التاريخيَّة والفنيَّة.

بوسلهام الضعيف مع وزير الثقافة الأسبق محمد الأشعري

ألفة المهرجان

قوة أيام قرطاج في تلك الألفة التي تجمع المهرجان بالسكان، مسارح في قلب العاصمة، لا تحتاج إلى وسيلة نقل، المسرح البلدي، الفن الرابع، ابن رشيق، مربع الفن، الحمراء. تحس وكأن المدينة كلها تعيش المسرح، شباب يقتنون التذاكر ويسرعون متراصين في الصفوف لمشاهدة العروض المسرحيَّة. في بهو الفندق يلتقي الكل، مشاركين، وفنانين مسرحيين، ونجوماً، وإعلاميين. المسرح يلغي الحدود ويقرب المسافات، وأذكر وجود الشاعر محمد الصغير أولاد أحمد الدائم بالمقهى المجاور للفندق، سمرته وملامح وجهه المعروكة والسيجارة بيده التي يحركها دائماً في الهواء، حضور يومي أصبح مثل مشهد أساسي في المدينة والمهرجان.

كانت مفاجأتي كبيرة عندما التقيت الممثل التونسي فؤاد الأيتيم الذي درس معي بالمعهد المسرحي في الرباط، ومن خلاله اكتشفت عوالم أخرى في أيام تونس المسرحيَّة، ودعاني مع فاطمة لمشاهدة المسرحيَّة التي يمثل فيها بمسرح التياترو تحت إدارة المخرج المجنون توفيق الجبالي، الذي سعدت بالتعرف عليه واكتشاف تجربته المسرحيَّة المشاكسة بكل عنف المسرح وجمالياته.

التوابل المغربيَّة

تعني كلمة «راس الحانوت» نوعاً من التوابل المغربيَّة التي تضم تجميعاً للعديد من التوابل، ويستعمل في الطبخ الذي يضيف إليه نكهة خاصة. مسرحيَّة «راس الحانوت» مونودراما، شخصتها فاطمة عاطف، وتحكي قصة امرأة (حادة) تشتغل جلاسة في صالة سينما، تعيش لوحدها، ومن طقوسها أنها قبل النوم تعيد استرجاع شريط حكايتها، وهي تحكي للرجل الذي كان يؤمن بتغيير العالم، عرفته عندما كان مطارداً، وذات صباح خرج ولم يعد، ترك فقط طقم أسنانه، تحكي عن الجندي البسيط الذي تزوجته وهي طفلة صغيرة، وبعد الليلة الأولى ذهب ليحرس الوطن، وعندما اكتشف أنهم سرقوا جسد الطفلة-الزوجة انتحر، «حادة» تعيش بين ظلام الذاكرة وضوء شاشة السينما.

وعبر الحكي المسترسل المشحون بالتفاصيل الدقيقة، ثم فواصل الصور الثابتة، يخلق العرض عالمه في فضاء كله أبيض، شاشة بيضاء، أرضيَّة الخشبة بيضاء، فقط سرير حديدي أعزل، وحذاء جندي، ثم الوسادة التي تضم طقم الأسنان الذي تحكي له «حادة» حياتها.

رسالة بروك

كان من المفروض أن يحضر بيتر بروك إلى الأيام، لكن في آخر لحظة اعتذر عبر رسالة نصيَّة نشرت في نشرة المهرجان، مما جاء فيها: «انتظرت بصبر كبير متعة الحضور معكم في تونس، منذ سنوات وتونس بلد قريب إلى قلبي، أحتفظ بذكريات ثريَّة للحظات قضيتها في بلدكم مع علي بن عياد وممثليه، والاستقبال الحار للمركز الثقافي الحمامات. وبألم كبير أقول لكم إنه في اللحظات الأخيرة حالتي الصحيَّة تمنعني من السفر. حسرتي كبيرة وخصوصاً وأنه يوجد معكم الكثير من الإخوة الفنانين والشخصيات المرموقة من أفريقيا. تعرفون جيداً الروابط الشاسعة التي تجمعني منذ أكثر من ربع قرن بكم وبهاته القارة التي تحرس الكثير من الثروات».

وبالمقابل حضر ممثل بروك البوركينابي «سوتيغي كوياتي»، حيث يضيف بروك في رسالته: «وما يحز في نفسي أن لا أكون حاضراً في هذا التكريم الذي يستحقه صديقي الكبير سوتيغي كوياتي، ممثل كبير ورجل مسرح كبير، ونحن سعداء أن يكون بيننا في المركز الدولي للإبداع المسرحي».

الآثار الرومانية لحمامات أنطونيوس في قرطاج

منظر جوي لقرطاج

قاعة قرطاج المزخرفة في متحف باردو

مر اللقاء مع سوتيغي كوياتي ببهو فندق أفريكا في جو حميمي، مشحون بالانفعالات والحكم الأفريقيَّة البليغة، مثل راوٍ (غريو griot) ينشد حكاياه وأمثاله. الكلام هو الذي يجعل مني مخلوقاً إنسانياً، عبر الكلام نحقق قدسيتنا وإنسانيتنا، على خلاف كل الكائنات الأخرى، إن الكلام هو مقدس، نقول: أعطيتك كلمتي. فالكلمة هنا مثل قسم يعادل الشرف. بعد ذلك بسنوات سألتقي بسوتيغي كوياتي، وستبقى علاقتنا الإنسانيَّة متواصلة إلى حدود 17 أبريل من سنة 2010 حين صدمت بخبر وفاته.

مرت أيام قرطاج بسرعة، لقاءات، عروض مسرحيَّة، اكتشافات، مفاجآت، لقاءات، سهرات، والمفاجأة الجميلة بالنسبة لي هي تتويج المغربي محمد خوميس بأحسن إخراج عن عرض «المهاجر» لمسرح القصبة. لا أؤمن كثيراً بمنطق الجوائز، ولكن عددت الأمر إعادة اعتبار لهذا المخرج. اشتغل مع مسرح القصبة الفلسطيني، على نص جورج شحادة «مهاجر بريسبان». وفي طريق العودة كانت الصور تتداعى وتمر متسارعة صور للعديد من اللحظات التي بصمت بمخيلتي، مشاهد مسرحيات، أو لشخصيات أثثت فعاليات المهرجان، «عدن عدن» عرض لحسن المؤذن حول اللحظات الأخيرة للشاعر الرائي رامبو، وتألق عرض «الجنة تفتح أبوابها متأخرة»، والحضور اللافت لعبدالحليم المسعودي في إدارة المناقشات الصباحيَّة بدار الثقافة ابن رشيق. بول شاول، حسن الجريتلي، نادر عمران، سهام نصر، إيمان عون، الجعايبي، رولا فتال، محسن العلي، هدى وصفي، حاتم دربال، هناء عبدالفتاح، عبيدو باشا، صبري حافظ... شخصيات وأسماء، منهم من يواصل القبض على جمرة المسرح، ومنهم من غيبه الموت. وبرغم ذلك نستطيع بفعل الكتابة والتخييل أن نعيد الوجوه إلى الحياة، أن نخلق بدائل لحياة نعيد إليها المعنى.

التقرير

لما عدت إلى الرباط كان أول شيء قمت به هو كتابة تقرير حول مشاركة الشامات في المهرجان، وأرسلته إلى وزير الشؤون الثقافيَّة، جاء في فقرته الأخيرة: «إن الهدف من هذا التقرير هو خلق تقليد إيجابي وسن سلوك واضح بين الوزارة والفرق المسرحيَّة وكذلك رغبتنا في معرفة الحقيقة المتعلقة بملف مشاركتنا. وبخصوص عرض (راس الحانوت) فقد تم عرضه في ظروف جد إيجابيَّة بحضور جمهور كثيف ونوعي للمهرجانيين العرب والدوليين الذين تعاطفوا مع فرقتنا، ونوهوا بالعرض متسائلين عن سبب عدم مشاركته في المسابقة الرسميَّة، لأنه حسب وجهة نظرهم يقدم صورة نوعيَّة لمسرح مغربي جديد. وعلى هامش مشاركتنا عقدت الفرقة مجموعة من اللقاءات مع مجموعة من المسرحيين من: مصر، فلسطين، العراق، الأردن، تونس، البرتغال، فرنسا، بوركينا فاسو. كما تلقت الفرقة دعوة للمشاركة في مهرجان مسرحي بالعراق، وكذا أيام عمان المسرحيَّة، وبالإضافة إلى هذا أسهم عضو الفرقة بوسلهام الضعيف في ندوة شبكة العلاقات مترجماً».

بوسلهام الضعيف وفاطمة عاطف

«حيث لا يراني أحد»

في مقام الكائن الروتيني

إذا كنت من الأشـخاص الذين يتحاورون مع أشـيائهم الخاصـة، وتعـد أن لـكل جمـاد حياتـه ومشـاعره، سـيعجبك، وتلتقط بسـرعة شـديدة، فكرة المخرج المصري محمود صلاح التي كتبها وأخرجها في عرض «حيـث لا يرانـي أحـد». وإن كنـت تظـن أن هؤلاء الأشـخاص الذين يحادثون «الجمادات» مجانين، وأن التعلق بالأشياء برمته ضرب من الجنون، فلن أجادلك، ولكني سـأجادلك إذا شـاهدت عرض «حيث لا يراني أحد»، وقلت إنه غير واضح أو إن كتابته ليست جيدة.

سارة أشرف
ناقدة مسرحية من مصر

قدم العرض في ساحة معهد الفنون المسرحيَّة بالقاهرة منذ مدة، والتف الجمهور حول حيز الأداء في شكل دائري، ولضيق المساحة كان أغلب المتفرجين متراصين على سلم المعهد. العمل الذي أنتجته أكاديميَّة الفنون كان قدم أولاً على خشبة مسرح نهاد صليحة، في إطار مسابقة لعروض مسرح الشارع، ومن ثم عرض في ساحة «المعهد المسرحي»؛ والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: هل كان ضرورياً تقديمه في الساحة وليس على الخشبة؟

بتأمل العرض نلاحظ أن حيز الأداء فيه عبارة عن قماشة بيضاء مرقمة على نحو يحاكي ما نراه حين ننظر إلى الساعة بأيدينا، وثمة في الخشبة حوائط من الكرتون المقوى عليها تروس، وتستكمل اللوحة بالملابس والمكياج، حيث أتقنت هناء النجدي ونايمان الملاح تقديم الملابس بصورة تُوصل الفكرة لاسيما من خلال ملابس بطلي العرض، فـبولا ماهر في دور عقرب الثواني القديم بدلته بيضاء لكنها بهتت من كثرة الاستعمال، ولم تكتفيا بذلك، إذ في أحد المشاهد التي يخلع فيها بولا البدلة نجد الصدرية سوداء وعليها تروس، البدلة نفسها لم تخل من نقش التروس عليها، أما محمود بكر

الذي قدم دور عقرب الثواني الجديد فكانت بدلته سوداء محتفظة برونقها، ومن ناحية المكياج (ناريمان الملاح) تم طلاء وجهيهما بالأبيض كما لو كانا من الموتى الأحياء «Zombie»، وتجلى ذلك في حركة جسديهما التي بدت ميكانيكيَّة كما لو أنهما ليسا بشريين إنما عقربا ساعة، وأتى دور الإخراج في هذا الجزء بأنه لم يجعل عقرب الثواني الجديد يمشي بالأداء نفسه إلا بعد أن علم من عقرب الثواني القديم أنه تسلم الوظيفة، وبالطبع لم يخل الوجه فوق الطلاء الأبيض من نقوش التروس!

بداية

بدأ العرض بتعليق صوتي (فويس أوفر) لشخص موجود في محل تصليح الساعات، ويشتكي من أن عقرب الثواني لا يتحرك. كان ذلك مدخلاً نقلنا العرض من خلاله من عالم الإنسان إلى عالم الجمادات، حيث ثمة حياة لعقرب ثوان تناظر حياة الإنسان في ضجرها من العمل في وظائف روتينيَّة، جامدة أو بلا روح.

ينتهي التعليق الصوتي الآدمي؛ فيعرفنا «عقرب الثواني القديم» بنفسه، يخبرنا بأنه الآن تنتهي حياته بعد عشرين عاماً من العمل المتواصل، يدور ويلف دون هوادة.

وهنا، يدخل شاب ببدلة السوداء يتقدم ليحل موظفاً في موقع «عقرب الثواني الجديد»، ويلاحظ أن حركة أقدام هذا الشاب في البداية عاديَّة أو آدميَّة إلى أن يعلم أنه نال الوظيفة بوساطة «عقرب

الثواني القديم»، وهنا يبدأ بالمشي كعقرب ثوان (تيك تاك). وهذا التحول في حركته هو تفصيل يبرز دقة الأداء الإخراجي وحساسيته المرهفة.

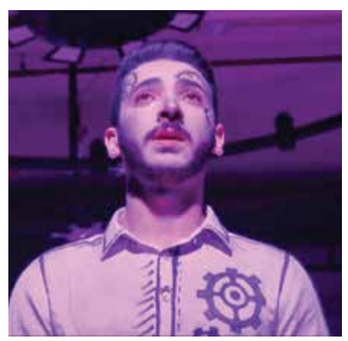
أما عن مشهد المقابلة (الإنترفيو)، فهو إسقاط واضح وصريح على ما يحدث مع الشباب في هذه المقابلات المليئة بضغوط موظفي العمل (HR). يقوم عقرب الثواني القديم بخداع الشاب بأنه المسؤول عن توظيفه، يعطيه كتاب «دليل عقرب» كان اسم الكتاب طويلاً بالفعل ليس مجرد «إيفيه»، أما «الإيفيه» فإنه سيتم امتحانه في هذا الكتاب بعد عشر ثوان، كما أخبرتك ضغوط مقابلات العمل، وبعدها يكتشف الشاب أن عقرب الثواني القديم خدعه، لم يكن هو المسؤول عن توظيفه، بالطبع المسؤول عن هذه العمليَّة هو مصلح الساعات البشري؛ يد عليا.

المحرك

تظن بعد كل هذا الحديث أن العرض كان عرضاً ثنائياً «ديودراما»، ونشأت صداقة بين عقربي الثواني وفقط، ولكن إذا كان الأمر كذلك لبدا مثل مجرد ثرثرة بين عقربي ثوان أحدهما قديم متهالك حياته تنتهي، والآخر شاب ما زال مقبلاً على الحياة، لكننا سرعان ما نرى أن دافع الشاب للتقدم للوظيفة، وهو حبه لعقربة، مطلوب من العقرب أن يعمل ليفوز بحبيبته، وحين تظهر الحبيبة بفستانها الأسود، تتحدث مع كلا العقربين القديم والجديد؛ فهي للقديم حلمه، وهي للجديد حافزه، وهنا تشعر بصفتك متلقياً بأن العقربين توحدا، والشعور الآخر الذي يسربه إلينا العقرب القديم هو أن الحبيبة سراب، مجرد وهم.

أين ولماذا؟

عنوان العرض جعلني أتساءل أين هذا المكان الذي «لا يراني فيه أحد»، بما أن العنوان تضمن ظرف «حيث» وهو ظرف مكان، إذن أين هذا المكان الذي توجد به شخصيَّة مسرحيَّة ولا يراها أحد؟ بالطبع المقصود كان معنوياً. ونكتشف أن الأمر يتعلق بـ«عقرب الثواني» الذي لا يكاد يراه أحد؛ هو العقرب الذي يهمل الإنسان النظر إليه في حين أنه البداية، لولا دورته لما تمت الدقيقة وبعدها تتم الساعة، هو بالضبط حال «الإنسان الشاب» المضطر إلى إهمال نفسه، فلا يروح عن روحه بالتريض أو الإنصات للموسيقى أو مشاهدة العروض، ويهدر حياته لأجل العمل، وليس لشيء آخر.



«هفضل ألف»

«هفضل ألف» هي الأغنية التي سمعناها في العرض، أغنية تشبه الشباب، منهم ولهم، تعبر عن حالهم، وهي لفرقة «كايروكي» إحدى فرق «تحت الأرض- الأندرجراوند»، أتت كلماتها مؤكدة على ما نشاهده في العرض «وهفضل ألف ألف.. وراكي هلف هلف.. والدنيا تاخدني تلف تلف.. لحد ما أشيب أو عقلي يخف».

في خلفيَّة الأغاني التي بإمكانها التعبير عن الحالة المقدمة في العرض، أغنية كانت ترن في أذني بإصرار منذ شاهدت العرض، وهي «بنلف في دواير» لمروان خوري. لا ألوم المخرج على نسيانها وعدم استخدامها، فلم يكن مطلوباً وجود أكثر من أغنية وأكثر من تأكيد على المعنى، أغنية واحدة ورقصة واحدة كافيتان، الرقصة تختلف فيها ليونة وجسد عقرب الثواني الجديد، عن تصلب جسد عقرب الثواني القديم الذي يرقص للمرة الأولى، مثل صعوبة جلوسه على كرسي أو على الأرض، فهو يدور منذ عشرين عاماً.

كنا ندور في فلك ساعة زمنياً، هي مدة العرض وهي نفسها الساعة المطروحة أمامنا فعلاً لإصلاحها، ولكن برغم اللف والدوران لا يصيبك بصفتك متفرجاً الصداع أو الـدوار، والسبب هو أن الممثلين لم يكن سيرهما طوال الوقت دوراناً، تفصيل آخر يدعو إلى التأمل ويؤكد على ضرورة الخروج من الدوائر والتروس والساعات والسواقي وكل ما يشبه الدائرة الهندسيَّة ويشبه الحياة الروتينيَّة؛ تعمل تأكل تنام تفيق تعمل تأكل تنام ... وهكذا إلى نهاية حياتك.

تتطور الحياة، كما ذكر عقرب الثواني أن الساعات تطورت إلى الساعات الرقميَّة التي لا يُذكر فيها عدد الثواني، وهنا بالضبط المكان الذي لا يراك فيه أحد حين تجعل نفسك عقرب ثوان.

محمود صلاح عطيَّة، خريج كليَّة التجارة جامعة عين شـمس، وطالب في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة بالقاهرة. مثَّل وكتب وأخرج للمسـرح منذ التحاقه بالمسـرح الجامعـي وبـرزت موهبته فـي تصميم الديكـور أولاً، فحصد الكثير من الجوائز الأولى مع كثيـر من الفرق في جامعات مصريَّة مختلفة. حصل كذلك على المركز الأول في عدة دورات من مهرجان مواسم نجوم المسرح الجامعي عن عروضه «يوم من زمانا»، و«الأشـجار تموت واقفة»، و«الجنوبي»، كما حصد المركز نفسـه في مهرجان إبداع الذي تقيمه وزارة الشـباب. كتـب عـدة نصـوص حصلـت على جوائز في مهرجانات جامعيَّة مصريَّة مختلفة، منها: «القنال»، و«الكوخ»، و«حظاً سـعيداً المرة القادمة».

النص المسرحي
بين المتن والهامش

علي العبادي
كاتب وباحث مسرحي من العراق

كشفت الأدبيات التي تُعنى بفن المسرح أن الكاتب كان له قصب السبق في تحديث هذا الفن، والانفتاح على المغايرة والتجريب في هذا الحقل؛ فكان النص هو ما أسبغ شريعة ولادة هذا اللون من الفنّ، ومن ثمّ واصل هيمنته عبر أطروحاته التجديديَّة، فنجد ثمة مدارس مسرحيَّة انبثقت وتأسست بناءً على أطروحاته، وهناك جدل بين بعضها حول هيمنة النص بوصفه مرتكزاً أساسياً، وما يجب أن يؤول إليه الاشتغال الإخراجي من أمانة في تقديمه، فيما يرى آخرون أنّه هامشٌ ولا بدّ من تقشير طبقاته دون حدّ معين، وقد يخرج بعضهم منه بفكرته فقط.

ومع كل الأطروحات والاكتشافات في الحقل المسرحي التي نادت بتقليص هيمنة سلطة النص في الفعل المسرحي، إلا أنّه بقيَ مهيمناً منذ 472 ق.م عبر «الفرس» - أول نص مسرحي عرفه العالم للكاتب الإغريقي اسخيلوس - وهذا النص قد حسم الكثير من الجدل التاريخي حول نشأة الفنّ المسرحي، وأجاب عن تساؤلات عديدة حول أحقيَّة العرب بهذا الفن، ولماذا لم نكن نحن أسبق من الإغريق؟

والتاريخ احتفظ لنا بهذه المدونة النصيَّة بوصفها أحد عناصر الفعل المسرحي، وقطع جدلاً كثيراً بهذا الشأن؛ كون العرب قد عرفوا الملامح شبه الدراميَّة، ولم يعرفوا المسرح، ثمّ لم يُكتب أي نص مسرحي قبل هذا التاريخ، وهذا ما يؤكد أن النص المسرحي شكل ثقلاً كبيراً في هذا الحقل، لكن اللافت في هذا الأمر - وخصوصاً في البلدان العربيَّة - إنّ هذا الفنّ قد هُمش بطريقة بائسة تحت يافطات ومسميات كثيرة لا تعد ولا تحصى. والبعض من هذا التهميش جاء عفوياً، والبعض الآخر جاء قصدياً، وهو نوع من إنكار الجميل، بفعل محاولاتهم الجادة في تفعيل هذا التهميش، وإطفاء ضياء الكاتب المسرحي، فيرى البعض أن المسرح هو عرض، متناسياً أنّ العرض يقوم على النص ويستمد فعله ومقترحه الجمالي إخراجياً من النص، ما ظهر منه وما بطن، هو موضوع لا يخلو من تمثلات للفعل الاجتماعي العربي، الذي يرنو صوب السلطة والظهور والضوء، فالبعض يستمد رؤاه من العقل الجمعي دون الفاعل العلمي والموضوعي.

وبما أن الكاتب يكون اشتغاله في مرحلة قبل إنتاج العرض وفي الكواليس، فهنا يتم التأكيد على وجوده في الكواليس وخلف الضوء، ليس من ناحية الإشهار فقط، بل حتى من ناحية الحقوق الماديَّة والمعنويَّة، ومن ثم تتجلى الخروقات القانونيَّة والأخلاقيَّة بصورة جليَّة، ممّا يُشعر بأن فعل الكتابة، فعل متحفيّ لا طائل منه، ومن ثمّ نتلمس أن رغبة الكثير من الشباب الحالم في ولوج الفن المسرحي، أو المشتغلين فيه، تتجه أنظارهم صوب فن التمثيل أو الإخراج، والقلة أو الندرة قياساً بأعداد الممثلين والمخرجين ممن يألف هذا الفضاء، ولأسباب عديدة، منها أن هذا الفضاء لا يوفر لأصحابه إمكانيَّة الظهور المباشر؛ أي أن يكون دوماً تحت الأضواء كما الفعل التمثيلي الذي يؤهله للاشتغال في التلفزيون ليصبح معروفاً جماهيرياً، بالرغم من أن في الجانب النخبوي تكون الشهرة للمؤلف، ومن ثم المخرج، فالممثل، في حين تنعكس الشهرة للممثل ومن ثم المخرج فالمؤلف في التلفزيون، وربما الأخير – أي الممثل - لا يذكر، وقد حدا برهط من الطلبة وهم يدرسون فن المسرح في كليات ومعاهد الفنون الجميلة، أن تكون عيونهم معلقة صوب التلفزيون، أما السبب الآخر أن فن التمثيل هو رهان على المهارات الجسديَّة والذهنيَّة للذات، في حين أن النص المسرحي هو رهان خالص على الفكر، وبالإمكان أن يكون الإنسان محدود الوعي والمعرفة وأن يكون ممثلاً أو مخرجاً، وذلك ممتنع مع الفعل الكتابي، كونها – الكتابة - حقلاً معرفياً، أي هي نتاج المعرفة وتقوم بإنتاجها، فمن لا يمتلك رصيداً فيها سيجد الباب موصداً بوجهه ما لم يكن لديه قدر كافٍ من المعرفة التي تؤهله لإعادة قراءة أيٍّ ظاهرة، أو إعادة قراءة الواقع جمالياً وفكرياً، وهذا ما يدفع بالكثير من الراغبين في الحقل المسرحي للتوجه صوب فن التمثيل، فضلاً عن أن بعضهم يمتلك موهبة الأداء التمثيلي.

وهذا التهميش الكبير الذي لحق بالنص المسرحي والكاتب المسرحي على حد سواء، جعل مغريات الدخول في سوق العمل من قبل الآخرين ضئيلة جداً وتكاد تكون معدومة، إذ نجد أن في العديد من المهرجانات المسرحيَّة العربيَّة يحضر جميع طاقم العمل باستثناء المؤلف المسرحي الذي يكون غائباً، لاسيما إذا كان من دولة أخرى، ومن الطريف في الأمر، قد يحضر ضمن طاقم العمل من لديه مهمة بسيطة ومتواضعة، ولا يحضر صاحب المقترح الجمالي عبر مدونته النصيَّة (الكاتب المسرحي) تحت يافطات كثيرة من الذرائع، منها: أن المهرجان قد حدد عدد المشاركين، لا حاجة لنا بالمؤلف في المهرجان، انعدام الدعم.

وجزئيَّة أخرى من التهميش تتمثل في تمظهرات الإشهار للعرض المسرحي عبر «الفولدر» أو «البوستر» أو أي وسيلة أخرى، فنقرأ جميع أسماء طاقم العمل دون المؤلف، والعذر جاهز من قبل المخرج «هذا ليس ذنبي، بل المصمم»، فضلاً عن الاشتغال على إعداد النص دون إذن مسبق من المؤلف، والبعض لا يفرق بين الإعداد والإضافة والحذف، التي تقع ضمن رؤية المؤلف والدراماتورج، فالإعداد هو عمليَّة تحول جنساً أدبياً مثل القصة، الشعر، الرواية؛ إلى نص مسرحي، أما الحذف والإضافة فهما جزء من رؤية المخرج، ولا يقعان ضمن الإعداد، فثمة من تكون لمساته طفيفة لمعالجة فعل إخراجي معين يذهب ليدرج اسمه مُعداً، فضلاً عن كونه مخرجاً، فالدراماتورج في هذا المجال هو خبير جمالي يعيد كتابة النص المسرحي، يكتبه بطريقة إجرائيَّة، تأخذ طريقها للعرض.

ومن الظواهر التي أسهمت في تغييب المؤلف ومحاولة الإطاحة بجهده الجمالي والفكري، تجلي ظاهرة «التوليف»، إذ يجنح بعض المشتغلين في الحقل المسرحي، وخصوصاً الشباب، إلى تجميع نصوص مسرحيَّة أو أجناس أدبيَّة متعددة، والخروج بنص مسرحي، دون الإشارة إلى مؤلفي هذه النصوص، ويعتذر المخرج عن هذا الفعل بالعدد الكبير لأسماء المؤلفين، وهذا لا يسعنا سوى أن نقول: «إن شر البليَّة ما يضحك»، والسؤال: هل طلب منك المؤلف أن تأخذ نصه؟ وإذا كان المؤلف غير مهم لديك، لماذا تلتحف بمعطفه الفكري والجمالي؟ هنا نستشف المهم لدى هذا النوع من المخرجين، أن يضيء اسمه (مُؤلفاً ومخرجاً)، والآخرون يتسع لهم الجحيم، وهذا الأمر الأخير يفتح لنا آفاقاً مؤلمة، تتجلى في السرقات التي تطال المؤلف؛ فالبعض لديه مفاهيم ما أنزل الله بها من سلطان في ما يتعلق بحقوق الملكيَّة، يعدّ أي نص منشور في أي وسيلة نشر - وفي مقدمتها الإنترنت - هو مباح له، لكون المنشور مباحاً، ولا أعرف أي قانون عربي يجيز ذلك التجني على حقوق الآخرين. من هنا تبدأ سلسلة من الاضطهاد والتغييب والتهميش للفعل الكتابي في العرض المسرحي، وإن المؤسسات الفنيَّة والأدبيَّة حتى الرصينة منها في بعض البلدان العربيَّة، تكتفي بموقف المتفرج، فتحولت إلى دكاكين وظيفتها الأولى والأخيرة جباية الأموال من منح الهويات لكل من هب ودب، دون أي امتياز يذكر لهذه الهويَّة.

قرأت ذات مرة منشوراً عبر «الفيسبوك» لصديق، يحث فيه الأصدقاء على توثيق نصوصهم في إحدى المؤسسات الفنيَّة من أجل الحفاظ عليها مقابل بعض الرسوم الماليَّة، في حينها تساءلت مع نفسي، إن هذه المؤسسة وظيفتها حماية من ينضوي تحت لوائها، وما يؤكد انتماءه إليها هي الهويَّة التي تمنح له، ومن ثم فما الجدوى من وجودها في ظل عدم القيام بأهم واجباتها؟ ومن تحمي إذن؟ وهنا يتبادر إلى الذهن تساؤل: هل النص المسرحي الذي قطع شوطاً كبيراً في الحياة المسرحيَّة مجدداً وثائراً على الأنساق المتداولة، أصبح متحفياً وقد دخل إلى المتحف لا لمكانته الرفيعة في حقل المسرح بل لهامشيته؟ وهل حقاً هو هامشٌ؛ تأكيداً لبعض الدعوات التي نادت بتقويضه في منظومة العرض المسرحي؟ وهل مات أو سيموت مستقبلاً ونعتمد على التلفيقات على نحو «إعداد، دراماتورج، توليف»؟

أفينيون 78.. مسرح الجدل من الكلاسيكية حتى الوثائقية

اتسمت مجموعة من العروض المختلفة التي شاهدتها في مهرجان هذا العام بالاهتمام بقضايا الواقع المعاصر على امتداد الساحة الجغرافيَّة الواسعة من أمريكا اللاتينيَّة - بسبب استضافة مسرح اللغة الإسبانيَّة - وحتى أوروبا. ويبدو أن هذا أحد المؤشرات التي تومئ إلى اهتمامات مدير المهرجان الجديد.

أفينيون: صبري حافظ
أستاذ جامعي وناقد مسرحي من مصر

فبالإضافة إلى التركيز على مسرح لغة معينة في كل دورة - وسوف يحين دور اللغة العربيَّة في مهرجان العام القادم - هناك تلك الرغبة المستمرة في ربط المسرح بالواقع وبالعالم، وحثّ المشاهد على التفكير في قضاياه.

لأنه يعتقد أن المسرح قادر على تغيير الوعي الجمعي بطريقته الخاصة. فقد كان في مهرجان هذا العام أكثر من مسرحيَّة يمكن أن ندعوها بالمسرح السجالي، وهو المسرح الذي يأخذ تجديدات بريخت الشهيرة التي انبثق عنها المسرح الملحمي في العقود الأولى من القرن الماضي؛ إلى آفاق جديدة. فها هي تقنيات المسرح التجريبيَّة، واستخدامات الفيديو؛ اللحظي منه والمصور سلفاً، تتيح للعرض أن يتحول إلى ساحة سجال فكري خصب من دون أن يفقد دراميته، ولا ما ينطوي عليه من أشكال الفرجة الممتعة.

«هيكوبا، ليست هيكوبا» في حضن الجبل

وإذا ما بدأنا بكيف تحوّلت إحدى روائع المسرح الإغريقي القديم إلى مسرحيَّة سجاليَّة، علينا أن نأخذ المكان الذي اختاره رودريجز لعرضها، ألا وهو محجر بولبون الشهير Carriere de Boulbon الذي يبعد عن قلب مدينة أفينيون بحوالي عشرة كيلومترات، في عين الاعتبار.

اختار رودريجيز أن يدير أحداث مسرحته ليوربيديس في حضن الجرف الصخري العالي، وأن يحصرها في مساحة محددة

تياجو رودريجيز

لورين دي ساجازان

بين هذا الجرف الصخري، ومدرج المشاهدين الذي ينصب عادة لهذا العرض، ويتغير مكان المساحة التي ينصب فيها وفق تصورات المخرج، لأنه يريد من البداية أن يقترب بالمشاهدين من الأحداث إلى أقصى حد، فهم عنده شهود مشاركون في ما يدور أمامهم مهما كانت سلبيتهم الظاهرة. والواقع أن طريقة تعامل رودريجز مع الكلاسيكيات تنطوي - في ما شاهدته له من مسرحيات حتى الآن - على جلبها إلى الواقع المعاش.

ومسرحيَّة هيكوبا (Hecuba) - مثلها في ذلك مثل مسرحيته الأشهر «الطروادیات» - تحدث بعد نهاية الحرب الطرواديَّة، والعودة بنساء طروادة الشهيرات سبايا، وعلى رأسهن بالطبع «هيكوبا» الملكة وزوجة بريام ملك طروادة، وأم باريس الشهير الذي وقعت هيلين في غرامه، فاندلعت بسبب هروبها معه من زوجها مينيلاوس ملك إسبرطة الحرب كما تخبرنا «الإلياذة» الهوميريَّة الشهيرة.

لكن هذه المسرحيَّة الثانية المعنونة باسمها، تمنحها دور البطولة المأساويَّة بالطبع. فنحن بإزاء عمل تراجيدي ليوربيديس، وهو أبرع كتاب المسرح الإغريقي الكبار في ذلك الجنس الأدبي بلا نزاع. وتعرض علينا مع كورس من الطروادیات الأسيرات مأساتها المزدوجة في التعامل مع التضحية بابنتها، واغتيال ابنها الأصغر. حيث تبدأ المسرحيَّة بطيف الابن بوليدورُس Polydorus الذي يملأ أحلام أمه، أو بالأحرى كوابيسها، وقد أخبرنا أن أبواه أرسلاه إلى بوليمستور Polymestor ملك «تراسا» محملاً بهدايا من الذهب والمجوهرات، لحمايته مما قد يلحق بطروادة وأهلها. وقد راقب بوليمستور الموقف عن كثب، وما إن عرف بما حدث لآل طروادة، حتى قتل بوليدورُس وأخذ المجوهرات لنفسه.

ولأن أحداث المسرحيَّة تدور على شواطئ «تراسا» أثناء عودة الأسطول اليوناني إلى بلاده، وبينما تصارع هيكوبا كوابيسها بشأن ابنها، يأتي الكورس المكون من الطروادیات السبايا لينبئنها بأن الجيش اليوناني، أو بالأحرى أوديسيوس، قرر التضحية بابنتها الصغرى بوليكسينا Polyxena على قبر أخيل، في تصادٍ مع التضحية بإيفجينيا قبل الحرب، كي تملأ الرياح أشرعة السفن لتعود إلى الوطن بسلام. وتحاول هيكوبا أن تتوسل إليه كي ينقذ ابنتها، دون جدوى. لكن بوليكسينا نفسها تفضل الموت على أن تعيش في العبوديَّة، وهي الرغبة التي يعكسها الكورس الذي يلعن الرياح التي ستأخذهن إلى أرض غريبة يُستعبدن فيها. ويخبرنا الكورس كيف أن بوليكسينا واجهت مصيرها بشجاعة، مما يدفع أجاممنون إلى الأمر بدفنها بصورة لائقة، فتغسل أمها جسدها تحضيراً لدفنها، لكن البحر سرعان ما يلقي إلى الشاطئ بجثة بوليدورُس التي تُجلب إلى المسرح كي تتفجر في حضورها ينابيع غضب أمه هيكوبا، وتتعهد بالانتقام له. وما إن يدخل أجاممنون إلى المسرح، وبصحبته ابنتها كاساندرا، التي اتخذها حليلة له، حتى تطلب منه معاونتها على الانتقام من غدر بوليمستور الشنيع، فيطمئنها بقدر من التحفظ، لأنه لا يريد في الوقت نفسه أن يخسر بوليمستور، وهو حليف مهم، أو أن يتواطأ مع هيكوبا ضده.

بعدها يدخل بوليمستور مع ابنيه إلى المسرح – وهو يتصور أن هيكوبا لا تعرف ما فعل – فيمالئها، ويسأل عن أحوالها، فتماشيه من دون أن تظهر معرفتها بغدره، بل تغريه بأنها تعرف مكان بقيَّة الكنز الذي أرسلوا جزءاً منه مع بوليدورُس، وتغريه بأن يأتي هو وابناه إلى خيمتها – خارج المسرح حيث تدور عادة الأحداث الدامية في المسرح الإغريقي – لتقدم لهم بقيَّة الكنز كي يوصلوه إلى بوليدورُس. وهناك تكون قد أعدّت لهم مصيرهم الملائم، واستخدمت السبايا من الطروادیات لمعاونتها في قتل الابنين، ثم تفقأ بسكينها عينيّ بوليمستور الذي يدخل علينا المسرح أعمى، صارخاً والدم يسيل من محجريه يبحث عن غريمته.

هنا يدخل أجاممنون وقد جلبته الضجة الكبيرة التي أثارتها تلك الأحداث، ويسأل عما جرى، في نوع من المحاكمة الأخيرة في المسرحيَّة، ليسمع دفاع بوليمستور عن نفسه بعدما أغراه طمعه في المزيد من كنوز طروادة بالذهاب بقدميه إلى الفخ الذي أعدته له هيكوبا، ولا يرى خيانته للأمانة أو غدره، بل إنه يتصور في حالته المزرية الجديدة أن باستطاعته استمالة أجاممنون إلى صفّه، بتبريره قتل بوليدورُس لأنه سيصبح عدواً محتملاً للإغريق، وهو الدفاع الذي تصفه هيكوبا بالسفسطة والتخلي عن القيم الخالدة وتبرير الغدر. ويحكم أجاممنون في النهاية بأن العدالة قد تحققت بانتقام هيكوبا، مما يحبط بوليمستور ويسيئه، ويدفعه للإعلان عن نبوءاته القاسية بموت هيكوبا غرقاً، وبأن أجاممنون سوف يُقتل هو الآخر على يدي زوجته كليتمنسترا، التي ستقتل أيضاً خليلته كاساندرا.

هذه هي الخطوط العريضة لمسرحيَّة يوربيديس، فكيف قدمها رودريجيز؟ ما إن ندخل إلى ساحة المحجر العريضة، حتى نجد أن كراسي المشاهدين قد وضعت أمام الجرف الصخري للمحجر الذي يرتفع إلى ما يربو على أربعين متراً. والمساحة المحصورة بين الجرف ومدرّج كراسي المشاهدين، قد حددت هذه المساحة كخشبة مسرحيَّة بسور أسود صغير يرتفع عن الأرض بما يقرب من شبر أو 20 سنتيمتراً. وقد رُصّت أربع مناضد وراءها على بعد صف من الكراسي، وهناك في الجانب الآخر مما يمكن دعوته بمساحة الخشبة شيء مرتفع ومغطى بملاءة سوداء ضخمة. كما أن هناك في الجانب الآخر من المساحة شماعة ملابس كبيرة علق فيها بعض الملابس والأرواب السوداء. وبينما تمثلئ مقاعد المدرج بالمشاهدين، تبدأ أربع شخصيات في التحرك على مكان اللعب، امرأتان ورجلان، ثم تجيء امرأة خامسة، وبعدها ممثلان آخران، وسيشكل السبعة الكورس والممثلين معاً. وما إن يبدأ العرض حتى ندرك أننا بإزاء جلسة «بروفات» مسرحيَّة لمسرح «الكوميدي فرانسيز» الشهير، كتلك التي تدور حول الطاولة لقراءة النص مع الممثلين وتدريبهم عليه، وسنعرف بسرعة أن الممثلة الرئيسَة، نادية، تعيش حياتها موزعة بين خشبة المسرح الذي ستلعب عليها دور هيكوبا، وقاعة المحكمة التي تدافع في ساحتها عن قضيَّة ابنها المصاب بالتوحد «Autism»، الذي يعاني من سوء معاملة المؤسسة التي تتولى رعايته.

فرودريجيز ينطلق من أن يوربيديس قدم في «هيكوبا» قبل خمسة وعشرين قرناً، دراسة سيكولوجيَّة عميقة لنفسيَّة الأم المحبطة، وهو الأمر الذي تعيشه نادية بطلة مسرحيته. كما أنه يخبرنا في برنامج المسرحيَّة المطبوع، أن دفاع هيكوبا البليغ أمام أجاممنون، وتفنيدها لسفسطة عدوها الغبيَّة، كان له تأثير كبير على إعادة كتابته للمأساة الإغريقيَّة، لأنها تعترف أمامه بأنها تعي أن تبدلات مصيرها من الأمور التي تترتب على الحروب، وأنها تستطيع أن تقبل موت ابنها نتيجة لهزيمتهم في الحرب، ولكنها لا تقبل أبداً بالخيانة، وبأن يموت على يدي صديق وحليف وثقت به، واستأمنته على حياة ابنها. لقد كان عليه واجب الاستضافة والمساعدة، لا الغدر. لقد استطاعت هيكوبا أن تحول ألمها إلى قدرة على الفعل، إلى طاقة لمواجهة ما ندعوه اليوم بجرائم ضد الإنسانيَّة. لذلك فإنه ينطلق من هذا الحزن الجليل الناجم عن خلل في العالم، ويسعى إلى تجسيده بصرياً أمام هذا الجرف الصخري المهيب. وقد وشح الجميع بملابس سوداء، كما استخدم الإضاءة بمهارة عالية مكنته من تقديم بطلته نادية، التي تنفق قسماً من يومها في العمل في المسرح على بروفات مسرحيَّة «هيكوبا»، لكنها ما إن تعود إلى بيتها حتى تواجه مأساتها الخاصة

مشاهد مسرحية من عرض «هيكوبا»

بصفتها أماً تصارع من أجل حصول ابنها على العدل والرعاية، تماماً كالشخصيَّة التي تلعب دورها في المسرح. وبالتدريج لا تستطيع الشخصيَّة أن تفصل بين الدورين، أو حتى الزمنين: زمن المسرح الذي يرتد بها إلى الماضي السحيق، وزمن الحاضر الذي تصارع فيه نظام العدالة وسطوة المؤسسة الحكوميَّة التي لا تقل قوة عن بوليمستور.

وبالتدريج، ومن خلال استخدام المسرحيَّة لتقنية التكرار، تكرار المشاهد مع التغيير في كل مرة، بصورة تتصادى فيها أحداث مسرحيَّة يوربيديس مع وقائع حياة نادية، وما يدور لها في قاعة المحكمة، تجد الشخصيَّة الرئيسة، نادية، أنها تستخدم الكلمات نفسها، وحتى الحركات نفسها التي يتطلبها دورها المسرحي، في حياتها اليوميَّة. وقد دلف التكرار إلى بنية المسرحيَّة، بدوره المهم في توسيع أفق دلالاتها، من واحد من أعراض اضطراب «التوحد» التي تحكي نادية عن أن ابنها دائماً ما يردد الكلمة مرتين، وقد فصل بينهما بأداة النفي، فالمائدة ليست المائدة، والباب ليس الباب، إلا في حالة واحدة وهي الشوكولاته التي يحبها كثيراً. ومن تلك التكرارات جاء عنوان المسرحيَّة نفسه. وبالتدريج نجد أن بقيَّة الممثلين السبعة قد أخذ كل منهم ينهض بدورين أو أكثر في العمل الذي يركز على مأساة نادية وحيرتها. ويبدأ التوازي والتداخل بين العالمين في التشكل. وبالتدريج أيضاً تصبح المسرحيَّة وقد اندمجت فيها أحزان هيكوبا بإحباطات نادية من عدم حصول ابنها على الرعاية المطلوبة؛ من الأعمال التي تبلور أمامنا أوجاع أمهات المستضعفين، اللواتي يعانين مما وقع على أبنائهن من ظلم، لاسيما بعد تعرية الكيان الضخم الذي كان مستوراً بملاءة سوداء ضخمة، متكشفاً عن وحش ما! ليفتح العمل على تأويلات وسجالات متعددة، سواء أكان هذا الظلم قد ارتكبه فرد وثقن به، أم مؤسسة ضخمة تزعم رعايته، وصولاً إلى الأمهات اللواتي يعاني أبناؤهن من ظلم الدكتاتوريات المختلفة. وبالتدريج أيضاً يجد الجمهور نفسه وقد أصبح جزءاً مما يدور، يريد أن يكرر مع الكورس، وبشكل تتصاعد درجة احتجاجيته بالتدريج: أي نوع من الأمهات تلك التي تترك ابنها في أيدٍ غريبة، حينما يكون في أمس الحاجة إليها؟ وكأننا نستحث المظلومين على المقاومة.

«ليفياثان» وقدرات التوثيق المسرحي

فإذا انتقلنا إلى مسرحيَّة أخرى ذهبت بهذا البعد السجالي إلى أقصى حدوده، وهي مسرحيَّة «ليفياثان Léviathan» التي كتبها جيوم بوا Guillaume Poix ولورين دي ساجازان Lorraine de Sagazan التي قامت أيضاً بإخراجها؛ سنجد أننا بإزاء عمل مختلف تماماً من حيث البنية المسرحيَّة والإخراج معاً. ينهض على تعامل المسرح مع الواقع الذي يصدر عنه، ويتوجه باستقصاءاته إليه مباشرة. عمل يقوم – كما يقول مؤلفاه – على 300 مقابلة أجرياها مع أناس من مختلف الخلفيات في المجتمع الفرنسي، إبان مرحلة الإغلاق أثناء وباء الفيروس التاجي – كوفيد 19 – للبحث عما يعتقدون أنهم يفتقرون إليه في حياتهم، أو عما يتصورون أن المجتمع في

مسرحية «ليفياثان»

حاجة إليه، ومحاولة وضع قصص بعضهم على الخشبة بأقل قدر من التدخل التأليفي فيها. ومنذ ذلك التاريخ قدمت المخرجة الفرنسيَّة أكثر من عمل استقته من تلك المقابلات الموسعة، وكان آخرها هو هذه المسرحيَّة (ليفياثان) التي انبثقت من بعض تلك المقابلات، ومن تجربة طويلة في متابعة نظام العدالة الفرنسي، وما انتابه من تغيرات، وما ينطوي عليه من مفارقات تحتاج إلى تأملها والنظر في تأثيراتها على مفهوم العدالة، وعلى المجتمع كله.

ومن البداية يواجهنا عنوان هذه المسرحيَّة الملغز، لأن العنوان يشير إلى معنيين، يقصد العمل المسرحي إدارة حواره الجدلي معهما: الأول هو المعني التوراتي الذي يرد ذكره في أكثر من سفر – سفر أيوب، وسفر إشعياء، والمزامير، وغيرها – ويشير إلى الشر/ الشيطان عامة أو إلى تجسده في صورة وحش بحري ضخم، تنين أو ثعبان جبار، يخلق فوضى مدمرة. أما الثاني فهو كتاب توماس هوبز (1588 - 1679) الذي يحمل هذا العنوان، ونشر عام 1651 مع عنوان فرعي يكشف عن محتواه وهو: مادة وشكل وقوة الثروة العامة المدنيَّة منها والروحيَّة. وهو كتاب ينتمي إلى كتب فلسفة السياسة، ويحلل بنية المجتمع ومشروعيَّة السلطة الحكوميَّة فيه، ويُعدّ من أوائل الكتب التي أسست لنظريَّة العقد الاجتماعي وفلسفة الحكم. ومع بقاء هذين المعنيين في خلفيَّة التحليل، علينا أن نواصل الحديث عن هذا العمل الذي يجسد لنا على المسرح كيفيَّة عمل نظام القضاء العاجل، وكيف أنه يعيد إنتاج علاقات القوى الاقتصاديَّة منها والسياسيَّة في الواقع الفرنسي، ويعري ما تنطوي عليه من خلل وإجحاف.

وما إن ندخل إلى المسرح، حتى نجد أننا أمام مسرح مفتوح على مساحة تشبه ساحة محكمة. وفي الوسط – أي في عمق خلفيَّة المسرح – صورة بيضاويَّة ضخمة لملك ما متوج، وكأنه أحد ملوك العصور الغابرة، وإن كان رداؤه الأساسي مصنوعاً من قماش رسمت عليه مئات الصور الصغيرة لأبناء الشعب الذي يحكمه، أو يحكم باسمه. وما إن يبدأ العرض حتى تحل مكان تلك الصورة ساعة رقميَّة ضخمة تبدأ من الصفر في كل قضيَّة من قضايا الأمور المستعجلة، ثم تتوقف مع صدور الحكم، وتبدأ من الصفر من جديد مع القضيَّة التالية. وتستخدم المسرحيَّة الأقنعة مع كل الشخصيات التي تمثل القانون، ويدخل القاضي بروبه التقليدي، ليجلس على منصة القضاء؛ وتبدأ المحاكمة، بسؤاله للمتهم إذا ما كان لديه أي اعتراض على محاكمته، وغير ذلك من الأسئلة التقليديَّة، ثم يقرأ عليه لائحة الاتهام وفق محضر الشرطة التي قبضت عليه، ثم أحالته إلى المحكمة، فنكتشف أن كل جريمته، هو أنه ركب «موتوسيكل ياماها» من دون أن يضع الخوذة الحديديَّة لحماية رأسه، ودون أن يحمل ترخيصاً يتيح له قيادة هذا النوع من الدراجات الناريَّة، كما

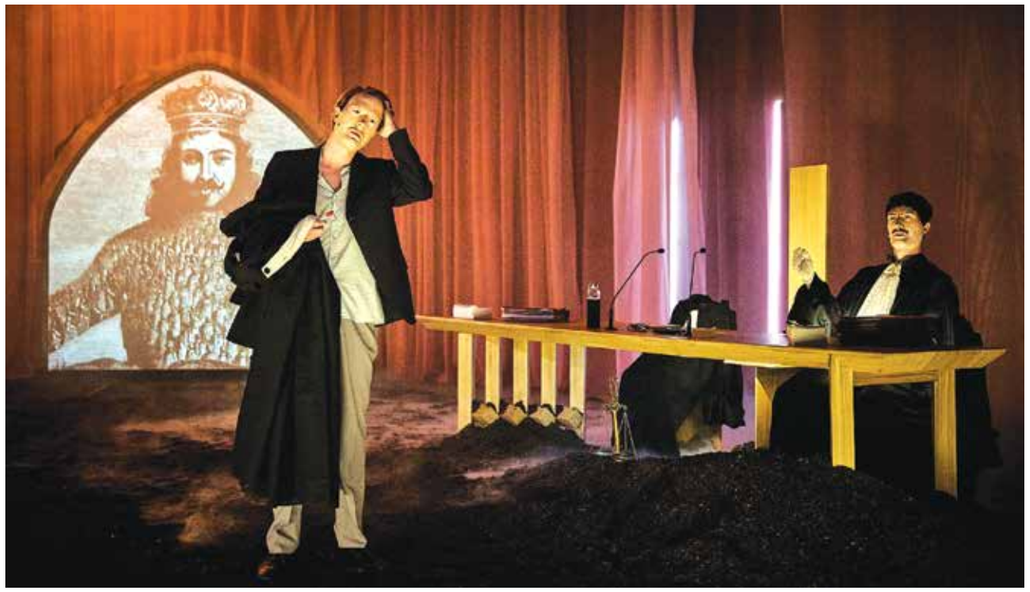
أن الشرطة تدعي أنه فعل هذا كله تحت تأثير المشروبات الكحوليَّة. ويدفع المتهم عن نفسه التهمة بأن كل ما فعله هو أمر عادي، كما أنه لم يقاوم إغراء هذه الآلة الجميلة وحاول فقط تجربتها لأنه لا يستطيع شراءها، وأنه لم يقع أي ضرر على أحد، كما أن صاحب محل بيعها صديق قديم، وأنه جربها في طريق خاص، وليس في شارع عام.

ولكن المدعي العام يقول إنه يتصور أنه لم يرتكب أي خطأ، وإن وظيفتنا هنا أن نوضح له كيف أنه خالف القانون، وأن نوقع عليه أشد العقوبة. كما أن محاميه يحاول الدفاع عنه بأن الجنحة التي ارتكبها لا تستلزم عقوبة السجن التي ينص عليها القانون، كما أن السجون في فرنسا تعاني من اكتظاظها بالمجرمين، وتكلفتها عالية. ونكتشف من خلال النقاش بينه وبين المدعي العام أن السجون قد تمت خصخصتها، ضمن كل ما تجري خصخصته في فرنسا جرياً وراء نمط النظام الرأسمالي الأمريكي، وأن هناك من يستفيد من امتلائها بالمساجين. ويحاول المحامي أن يطرح أفكاره عن الجدل

بين العقاب والإصلاح، وعن ضرورة أخذ دور الضحيَّة في الاعتبار، حيث لا توجد ضحيَّة تذكر في هذه الحالة. وما إن ينتهي الجدل بين الاثنين حتى يصدر القاضي حكمه بالسجن لتسعة شهور. عندها تتوقف الساعة الرقميَّة، فنكتشف أن الأمر كله لم يستغرق أكثر من 18 دقيقة، وينادي القاضي بعدها على القضيَّة التالية، فتبدأ الساعة الرقميَّة من الصفر مرة أخرى.

ولا تقل القضيَّة الثانية عبثيَّة عن سابقتها، لأن المتهم فيها عاطل عن العمل، عليه أن يعيش طوال الشهر على إعانة البطالة وقيمتها 970 يورو في الشهر، وهو مبلغ لا يكفي لسد رمق شخص واحد بالكاد ناهيك عن استئجار غرفة يسكن فيها، لذلك فإنه ينام في الشوارع، وقد أيقظته الشرطة من نومه ذاك، فصحا ليجد أن تليفونه قد سرق، فأرغى وأزبد، واتهمته الشرطة بالاعتداء على موظف أثناء تأديته وظيفته بألفاظ نابية، وعدم وجود سكن دائم له. وبعد أن أمضى 48 ساعة في الحجز بمركز الشرطة ها هو قد تحول للمحكمة التي تقوم بمحاكمته بالطريقة نفسها. فهو ينكر قيامه بأي جريمة، وبأن من الطبيعي أن يغضب حينما يكتشف ضياع تليفونه، وبه كل المعلومات الأساسيَّة عنه. وما إن تنتهي القضيَّة بالحكم عليه هو الآخر بالسجن ستة أشهر حتى تتوقف الساعة الرقميَّة عند 16 دقيقة. وأثناء مداولات تلك القضيَّة نعرف أن مؤسسة العدالة هي الأخرى قد وُضعت تحت ضغوط معينة، فعلي كل مجموعة منها الفراغ من عدد معين من الحالات كل يوم، وذلك يتطلب منها ألا تنفق أكثر من عشرين دقيقة على الأكثر على كل حالة، وهو الأمر الذي تؤكده لنا المخرجة في ما تابعته من حالات.

وما إن نصل إلى القضيَّة الثالثة حتى يعري العرض فيها النظام حتى النخاع، لأننا هنا بإزاء امرأة اتهمت بسرقة بعض ملابس الأطفال من محل تجاري، كانت تريد أن تدخل بها الفرح على ابنتها الطفلة، لأنها لا تستطيع – بسبب فقرها المدقع – أن تشتري لها تلك الملابس التي تحتاجها. وما إن قبض عليها موظف الأمن حتى أعادت الملابس إلى المحل، ولم يقع ضرر على أحد، لكن المحل كان قد استدعى الشرطة التي احتجزتها، ولما فتشتها وجدت بحوزتها بطاقتي ائتمان تقول إنها عثرت عليهما، وقدمتها للمحاكمة، لأنها لم تقدم بطاقتي الائتمان للشرطة قبل القبض عليها، وحاولت سرقة تلك الملابس. وتنكر المتهمة بالطبع قيامها بأي جريمة، وتزعم أنها عثرت على البطاقتين، وكانت تنوي أن تدفع ثمن الملابس وقد أعادتها إليهم على كل حال. لكن الادعاء يصرّ على أن أركان الجريمة قد وقعت، فقد سرقت الملابس وضبطها موظف الأمن، كما أنها احتفظت ببطاقتي ائتمان دون وجه حق، ويطلب سجنها عاماً. وتتوسل إلى المحكمة ألا تفعل ذلك، فليس هناك من يهتم بطفلتها سواها، فترفض المحكمة توسلاتها، وتحكم عليها بالسجن لأربعة أشهر، ولا تستطيع المتهمة أن تفهم، فقد انقطع بالفعل أي اتصال حقيقي بينها وبين طاقم المحكمة. هنا تتوقف الساعة الرقميَّة الضخمة



يدخل إلى المشهد حصان حقيقي – وليس ممثلين في شكل حصان – فتحتضنه المتهمة ويستجيب لها، ويبدو أنه الكائن الوحيد الذي يتعاطف معها، وتبدأ الساعة الرقميَّة بعد توقفها عند نقطة الصفر في العمل من جديد، بينما تعتصم المتهمة بالحصان وتتشبث به، ثم يتوجه الحصان صوب منصة القضاء، ويهمّ بأكل مدونة القانون الضخمة التي كانت أمام القاضي، ثم يسحبها من على المنصة حتى تسقط في الأرض، ويأتي من يأخذ المتهمة خارج المسرح، وقد أخذ الحصان في حركته الحرة يثير مخاوف طاقم القضاء، ثم يأتي من يقود الحصان إلى خارج المسرح، وتستمر موسيقى العرض ومعها الساعة الرقميَّة، وقد تجمد كلّ من بالمشهد من الطاقم القضائي، وبقيت المدونة القانونيَّة الضخمة ملقاة على الأرض، ويتواصل هذا الصمت لما يقرب من عشر دقائق حتى تصل الساعة الرقميَّة إلى ما بعد 16 دقيقة، وهو الزمن الذي كان من الممكن أن تتم فيه محاكمة أخرى، تُركت فارغة كي يملأها المشاهدون، كل من خبرته.

فقد شاهدوا وفي الزمن الحقيقي – لأننا نعرف أن متوسط زمن أي قضيَّة أمام هذا القضاء السريع أقل من 20 دقيقة – ثلاث قضايا، وجاء الحصان ليحقق هذه الصدمة الجميلة، لذلك ما إن توقفت الساعة الرقميَّة وانتهى العرض بعد تجميد المشهد لما يقرب من الدقائق العشر، حتى هب المشاهدون وقوفاً للتصفيق لهذا العرض المؤثر الذي يثير الكثير من التساؤلات حول هذا النظام القضائي الجائر، وكيف أن ضحاياه هم في الوقت نفسه ضحايا المجتمع الجشع الذي يزداد فيه الفقراء فقراً، وتتنامى فيه ثروات كبار الأغنياء بطريقة بذيئة، فنحن هنا بإزاء مسرح سجالي بحق يعي أن فرنسا – مثل كثير من البلدان الأوروبيَّة المجاورة – تعاني من فقدان الثقة في نظام العدالة المأزوم فيها من ناحية، ومن بطء هذا النظام وتعثراته المختلفة من ناحية أخرى.

إننا هنا بإزاء مسرح سجالي يعتمد على التوثيق، وعلى الكشف عن الجرح العميق الذي يعاني منه المجتمع في طرح الكثير من الأسئلة الجوهريَّة: من الذي نحكم عليه؟ وكيف؟ وهل القانون الجنائي هو ما يحدد الجريمة؟ أم أن الجريمة تتحدد إذا ما كانت لها ضحيَّة وقعت عليها؟ هل القانون الجنائي هو من يتطلب العدالة؟ أم أن من تضرر من أي جنحة أو جريمة هو من يطالب بالتعويض؟ ولماذا نجد أنفسنا إزاء هذا القانون ضمن طقس عقابي بدلاً من طقس تعويضي يتطلب إصلاح ما وقع من ضرر؟ وتطرح المسرحيَّة هذه التساؤلات – كما تقول لنا المخرجة في برنامجها المطبوع – ضمن ما تدعوه بالعدالة التحويليَّة Transformative Justice التي تركز على الجانب الإصلاحي للعدالة بدلاً من الجانب العقابي.

تحت إشراف حسن الجريتلي
ورشة فنية عن الحكي والمسرح في دمشق

دمشق: ميسون علي
أستاذة جامعيَّة وباحثة مسرحية من سوريا

لا تزال الحكاية تشكّل مجمل ثقافتنا وتاريخنا، وجزءاً من تاريخ المجتمعات، على الرغم من تراجع ظاهرة السرد والحكواتي الذي ارتبط وجوده وحضوره قديماً بالمقاهي وليالي السمر، وأهميَّة دوره في المجتمع عندما كان محرّكاً للتغيير معززاً للقيم المثلى.

كما حمل السرد غالباً الانتقاد للأوضاع الاجتماعيَّة والأحداث السياسيَّة، لكن أهميَّة هذه الظاهرة تراجعت، ولم تسعف المكانة الوظيفيَّة للحكّاء وحكاياته هذا الفن ليبقى رائداً وحاضراً في الحياة، إذ تأثر فن الحكي بعدة عوامل أدّت إلى تراجع حضوره، لعل أبرزها موجة الحداثة وما بعدها، وتسارع دخول التكنولوجيا في الحياة اليوميَّة المعاصرة، بدءاً بالراديو، والتلفزيون، والفضائيات، والسينما، ثم الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي، وبذلك لم تبق للحكي المكانة نفسها، وبدا وكأن عصر الحكاية وزمن تبادل القصص في تراجع مستمر.

من هنا سعت «شبكة حكايا» من خلال الشركاء المؤمنين بأهميَّة الحكاية ودور الحكّاء، إلى إعادة إطلاق هذه الظاهرة من خلال المهرجانات، ولقاءات الحكي الدوريَّة، لتعود لفن الحكي أهميته، وليكون فاعلاً في الحاضر، لاسيما ما يقدمه الحكّاؤون الفلسطينيون من جهود وتعزيز التمسّك بالهويَّة الفلسطينيَّة، ليغدو فعل الحكي عملاً مقاوماً من شأنه صون التراث الشفهي، وترميم الذاكرة وتحصينها من الاندثار.

فن الحكي

انطلاقاً من أهميَّة فن الحكي، عاد المخرج المصري حسن الجريتلي إلى دمشق بعد غياب سنوات، لا ليقدم عرضاً مسرحياً هذه المرة، بل لاستئناف المرحلة الثانية من ورشة عمل بعنوان «ورشة حكي» وذلك بالتعاون بين «فرقة الورشة المسرحيَّة» و«تجمّع مراية المسرحي» بدمشق. وكانت فرقة الورشة قد قدمت سابقاً، وبدعوة من وزارة الثقافة السوريَّة عرضين، الأول مزيج من «الدراما والغناء والحكي» على مسرح الحمراء 1995، والثاني «لوحات من السيرة الهلاليَّة» في رحاب المعهد العالي للفنون المسرحيَّة 1998.

عن الفرقة

تعد أول فرقة مستقلة في مصر، أسسها عام 1987 المخرج المسرحي حسن الجريتلي، وتركت تأثيراً كبيراً على العمل المسرحي المستقل. قدمت الفرقة أعمالها داخل مصر، ومن خلال جولاتها العربيَّة والعالميَّة، وشاركت في العديد من المهرجانات الدوليَّة، وأسهمت في تكوين عدد كبير من النجوم على الساحة الفنيَّة في مصر. وتهتم فرقة الورشة بتدريب الفنانين على مختلف فنون المسرح، آخذة على عاتقها إعادة تقديم التراث الشعبي المصري في قوالب معاصرة، وقد حرصت الفرقة على إدخال الحكي ضمن العناصر الأساسيَّة لإبداعها المسرحي، وصقلها لمواهب أجيال من الموهوبين الراغبين في الاحتراف، كما تقوم الفرقة بإنتاج أعمال مسرحيَّة معاصرة بعد فترات طويلة من البحث والتدريب، وتعرضها محلياً ودولياً، وما زالت حتى يومنا هذا تقدم أجيالاً جديدة من الفنانين بدأب وإصرار، وقد امتازت الفرقة بمنهج تدريبي وتكويني تكاملي يهدف إلى إعداد الممثل الشامل، وقدمت للمتفرج المصري والعربي العديد من المعارف المسرحيَّة الدراميَّة والتراثيَّة في مجال الدراما والغناء والحكي، ناهيك عن الأعمال المقدمة من ريبرتوار المسرح المعاصر، فمن هارولد بنتر، إلى بيتر هاندكه، وداريو فو، وألفريد جاري، مروراً بتوفيق الحكيم، وتأريخ الحياة اليوميَّة في مصر، إلى التراث العربي، والحكايات الشعبيَّة، والمولد، والسيرة الهلاليَّة، وخيال الظل، والمهرجين الحكائين، ومسرحيَّة السيرة الهلاليَّة (الديوان الأخير من السيرة – ديوان الأيتام). وذلك بالاهتمام بتحليل النصوص، ثم إعادة صياغتها على مختلف أنواعها، من خلال قراءة دراماتورجيَّة معاصرة، قدّمها حسن الجريتلي ضمن ما أطلق عليه «الكتابة لخشبة المسرح». ومن أعمال الفرقة الأخيرة، تقديم ورشة بودكاست بعنوان «عن بلدي احكيلي» لسوريين في الغربة، تضمنت خمس حكّاءات وحكّاء، تمكنوا من كتابة قصصهم مع مدرّب وكاتب فرقة الورشة شادي عاطف، وكانت مرحلة الأداء أونلاين.

مزايا

تميّزت الورشة بأنها مفتوحة لجميع المستويات والأعمار، ويفترض بالمشارك أن تكون لديه خبرة في مجال المسرح، وإرسال حكايتين الأولى ذاتيَّة والثانية حكاية من حكايات الجدّات (التراث الشفهي).

وتم اختيار عشرة مشاركين من المختصين بالمسرح والفنون في دمشق، وهم: أحمدية النعسان، أنس عبيدو، حسام حميدو، جوليان هنيدي، رغد شجاع، ريم شالاتي، عروب المصري، علي ياغي، فيحاء جبارة، لميا سيدا.

وتم تقسيم التدريب إلى مرحلتين، المرحلة الأولى: تدريب أونلاين على بناء الحكاية مكوّن من عدة جلسات موزّعة على شهرين بدءاً من 15 آذار/مارس ولغاية 15 أيار/مايو. أما المرحلة الثانية: فشملت التدريب على الأداء مع المخرج حسن الجريتلي في دمشق لمدة عشرة أيام، في نهاية شهر حزيران/ يونيو بمعدل أربع ساعات يومياً، وقراءة النصوص المختارة، ثم الانتقال من الحكي إلى التمثيل، والعلاقة بين الحكي والمسرح، ويتضمن ذلك عملاً فردياً مع كل مشارك على حدة، ثم مع المجموعة. تلت ذلك تدريبات عامة على مخرجات الورشة، من خلال عرض مفتوح للجمهور.

مخرجات

عمل المشاركون على إعادة صياغة حكاياتهم، وكانت حصيلة الورشة 22 حكاية، توزعت ما بين الذاتي والتراثي، وقد تدرّب المشاركون على صياغة حكاياتهم لفترة استمرت شهرين أونلاين، ومن ثم التدريب على أدائها وتقديمها بإشراف حسن الجريتلي في غاليري زوايا بدمشق، وعرضت مخرجات الورشة من في فضاء مفتوح للجمهور. وتميّز العرض بأهميَّة وقدرة المشارك على العمل ضمن فريق، كما كان واضحاً تطوّر مهارات الأداء والتعبير الشفهي، واستكشاف شخصيَّة الحكّاء داخل المشارك، والمهارات الأخرى التي تعلّمها المشاركون، ومنها اختيار الحكاية المناسبة، وتحليل عناصرها والشخصيات خاصة، وفهم وتعلّم كيفيَّة بناء قصة جذّابة، وإتقان فن الحكي وأساسياته وأهميتها في التواصل، واكتساب المهارات الأساسيَّة للحكواتي المحترف، واستخدام التأثير الصوتي واللغوي لتعزيز الحكاية، والتفاعل مع الجمهور وإثارة اهتمامه.

الأمثولة

تنوعت الحكايات التي قدمها المشاركون، واتسمت بالعمل على التكثيف والتركيز على الجانب الدرامي في الحكاية، والحرص على أن يقوم فن الحكي بشكل أساسي على التفاعل بين الحكّاء والجمهور. قدمت عروب المصري حكاية «ثلاث بنات غزّالات» عن جدتها «زاهية» وكفاحها، وهي التي عملت في غزل الحرير والصوف لتعول العائلة، وجرأتها وشجاعتها في مؤازرة الثوّار في معركة ميسلون والثورة السوريَّة الكبرى ضد الاستعمار الفرنسي.

وتختم عروب المصري بأنها ستتابع غزل الحكاية لابنتها، التي كبرت وما تزال تحب قصص «زاهية».

بينما قدمت رغد شجاع حكاية معاناتها مع عائلتها أثناء الحرب، ونجاتها أكثر من مرة من القذائف، واضطرارها لتغيير إقامتها إلى مكان أكثر أمناً وطمأنينة، لتكتشف أن هناك أحداثاً أخرى تميت الإنسان، وليس فقط الحرب، من ذلك مواجهتها لخطر الموت عند ولادة ابنها الثاني، وصولاً إلى الإحساس بالرضا والسعادة لنجاتها، لتعد هذه المرحلة كانت بمثابة ميلاد جديد لها وليس فقط للطفل، وأنها عندما تسرد حكايتها الآن دون بكاء، معنى ذلك أنها تجاوزتها إلى عالم أفضل وأرحب.

وبالانتقال إلى التراث قدمت أحمدية النعسان حكاية «العنزة العنوزيَّة» وهي حكاية شائقة أخذتنا في رحلة إلى عالم العنزة وصغارها الأربعة، والمغامرة التي ستحصل مع الغول الذي يخطّط لأمر سيئ.

وقدم حسام حميدو حكاية معاناته الأسريَّة مع الأب، ثم توصله في النهاية لفكرة «قتل الأب» بالمعنى الرمزي للكلمة.

أما حكاية «أبو كاترينا» فقدمتها ريم شالاتي، التي سمعتها عن جدتها ووالدتها، وتروي كيف يؤدي الطمع بالإنسان إلى الهاوية، وغلبة الطباع السيئة، وإصراره على السلوك السلبي تجاه الآخرين، دون أن يفكّر بإعادة النظر بنفسه وتجاوز الأنانيَّة والجشع.

كما قدم علي ياغي حكايته عن الخداع وسيلةً للعيش، خداع النفس والأم والأحباء، الخداع وسيلةً للعيش بوصفه حتميَّة إنسانيَّة، لكنه اكتشف في النهاية أن الخيبة هي الحتميَّة الإنسانيَّة لا الخداع.

أما فيحاء جبارة فقدمت حكاية «السرير العلوي»، عن مجيئها من الريف إلى المدينة لإكمال دراستها، وإحساسها بالغربة والضياع في فضاء المدينة، وإقامتها في السكن الجامعي، وصداقتها لزميلتها التي تشاركها السكن وتنام في السرير العلوي، وفقدان الصديقة، وما خلّفه ذلك من ألم.

ويمكننا القول إنه برغم تنوّع الحكايات بين الذاتي والتراثي، كان لا بد من أن تنتهي كل حكاية بعبرة أو أمثولة، بحسب برتولد بريشت.

السرد والمسرح

تخلّل الورشة حوار بعنوان «فن الحكي وعلاقته بالمسرح» مع حسن الجريتلي، تحدث فيه عن العلاقة بالجمهور التي تغيّر من طبيعة السرد، وأهميَّة النقلة بين الكتابة وإعادة الصياغة للكتابة، بمعنى أن الصياغة للحكي هي لحظة فارقة، وأشار إلى المستوى الثاني من العمل حيث تزيد فيه مسؤوليَّة الحكائين في اختيار حكاياتهم وتعميق الشغل مع خاصيَّة الحكي، والمستوى الثالث المتعلّق بالأداء والعلاقة بالمسرح، حيث العمل بين الإيحاء والإيهام، وأكد بالقول: «أنا أرفض الإيهام، هناك مسرحة والإيهام مكسور دائماً». وتساءل الجريتلي: «إذا كان المسرح أبا الفنون، فمن هو أبو المسرح؟ إنه الحكي، الشعوب تحب التواصل، وأفضل شيء للتواصل هو الحكي»، وأكّد أن «الحكي وجد قبل المسرح، الذي نشأ في الغرب منذ القرن الخامس قبل الميلاد». بهذه المقولة يختصر الجريتلي أهميَّة الحكّاء ومكانة فن الحكي بين الفنون الأدائيَّة المختلفة، فالحكي وسرد القصص كما يقول «من أهم وسائل التواصل الإنساني، فمن خلال الحكي نعبّر عن الوجدان، ونصون الذاكرة، وننقل التجارب، ونتشارك المعرفة، ونعطي للأشياء لوناً وشكلاً ومعنىً وطعماً».

مسرحة الرواية في الجزائر
تجارب وأصداء

تتباين آراء المسرحيين الجزائريين حول مسرحة الرواية، وهو النسق الذي ظلّ محلّ اختلاف، بين فريق يرى الاقتباس عمليَّة إبداعيَّة تستحق التثمين، بحكم تمكينه المسرح من استلهام فنون أخرى في تشكيل أعمال مائزة، وقطاع آخر يعتقد ممثلوه أنّه لا وجود لهذا النوع من العمل في الوقت الراهن.

الجزائر: رابح هوادف
ناقد مسرحي وإعلامي من الجزائر

يرى الروائي واسيني الأعرج أنّ النظام والوسائط وأفق الانتظار هي ثلاثة عناصر مهمة في مسألة الاقتباس، متصوراً أنّ أفق الانتظار جزئيَّة ترتبط بالكيفيَّة والتلقي، ولفت إلى أنّ من يدخلون لمشاهدة المسرحيَّة، يضعون في أذهانهم تصورات مسبقة، وغالباً ما يطرحون هذا السؤال: «إلى أي مدى استطاع المقتبس والمخرج والسينوغراف، وكل من أسهم في الإنتاج النهائي، حوصلة مُنجز سردي جرى تحويله إلى عمل مسرحي»، وهم بذلك – يضيف الأعرج – «يدقّون ظهور المقتبسين، ويتهمونهم بعدم الوفاء للنصوص الأصليَّة».

ويشدّد واسيني على ضرورة تحرير الاقتباس، كما يرافع لتمكين المقتبسين من حريَّة أكبر، مع تكثيف اشتغال أهل الركح على النصوص الروائيَّة لغةً وفكراً ورؤية.

ويدعو الأعرج إلى تثمين تجارب الاقتباس، وتمكين الممارسين من المضي في بُعدي إعادة التأويل والإنتاج، موضّحاً: «أتمسك بحريتي في كتابة نصوصي الأدبيَّة، وأرفض كل أنواع المؤثرات الخارجيَّة، لأنني مسؤول أمام القارئ والنقاد ونفسي عن النصوص التي أنتجها، وبالتالي فأنا متمسّك بحريتي، لذا كيف لا أمنح المُقتبس الحق في ممارسة هامش الحريَّة على صعيد إعادة تأويل النص والإنتاج بشكل مغاير؟».

ويشرح واسيني: «ملكية الأديب هي روائيَّة وليست مسرحيَّة، طالما أنّ الروائي يقدّم نصاً أدبياً، وبعدها يأتي المستوى الدرامي الذي يُمكن أن يشترك فيه أشخاص كثيرون، من المقتبس إلى المخرج، وصولاً إلى سائر الممثلين وفاعلي العمليَّة المسرحيَّة، وهذا ما يؤكّد أنّ ملكيَّة الروائي أصبحت حالة جماعيَّة، وقيمتها في نجاح العرض».

ويستطرد الأعرج: «أنا أدخل إلى العرض كواحد من الجمهور، في الروايتين اللتين اقتبستا في الجزائر، (حارسة الظلال) التي اقتبسها حميد قوري، و(أنثى السراب) التي اقتبسها مراد سنوسي، وأجد أنني كنت موفّقاً في العمل مع تجربتين متميزتين في المسرح الجزائري، ومن هنا فإنّ انطلاقتي كانت مبنيَّة على ثقتي في المقتبس، وهو ما يزيد من حرصي على عدم التدخل في عمل المقتبس، إلّا إذا طلب رأيي في بعض الملامح التي يتصورها، لكن في نهاية المطاف هو حرّ، طالما أنّ ما يُمثّل الرواية لا يُشكّل بالضرورة جوهر الاقتباس».

ويذهب الأعرج إلى أنّ «المقتبس الناجح هو الذي ينقلك عبر رؤيته المسرحيَّة، من العالم الافتراضي إلى واقعك المعاش، لكن أن تتبنى صورة كلاسيكيَّة مكرّرة، فهذا غير مرغوب فيه»، مردفاً: «هناك نجاحات وإخفاقات أيضاً، لكنني أعتقد أنّ التجربة الجزائريَّة في الاقتباس لا بدّ أن تثمّن، لأنها تمتدّ إلى سنوات بعيدة مع محمد ديب، والطاهر وطار، وغيرهما، لكن يجب أن نعترف بأنّ

واسيني الأعرج

جميلة مصطفى الزقاي

أحمد شنيقي

أزمة النص ما تزال مطروحة في المسرح الجزائري، عكس دول عربيَّة أخرى تتوافر فيها الكتابة المسرحيَّة بشكل غزير، وعلينا أن نتحلى بالشجاعة الكافية للاعتراف بذلك، وبالتالي حين نعترف بنقص النصوص نجد أنفسنا أمام خيارين: إما الاقتباس أو التوقف عن إنتاج المسرح».

الاختراق

أشارت الناقدة جميلة مصطفى الزقاي، إلى وجود حالة «تشظٍّ» بين الرواية والمسرح، وترى أنّ هذا التشظي أحدث نوعاً من الحريَّة أو ما سمته بـ «الاختراق الجميل»، منوّهةً بأنّه في «الذهاب والإياب بين (أنثى السراب) لواسيني الأعرج و(امرأة من ورق) لمراد سنوسي، كان الاقتباس حراً، والنص انتقص الكثير، ولم تتمكن المخرجة صونيا من امتصاص السرديَّة الروائيَّة وتحويلها إلى مسرحيَّة».

وأضافت الزقاي أنّ سنوسي هو رافع لواء الاقتباس في الجزائر، وخاض في الاقتباس الحر والاقتباسات الأخرى، داعية إلى وضع قوانين وضوابط للاقتباس تخضع لها النصوص، والنقاش صار يتعاطى مع الاقتباس بوصفه نوعاً من التثمين، وهو ما تعده تطوراً سيتبلور أكثر عن قناعة ووعي، وليس لاعتبارات أخرى.

من جهته، يسجّل الباحث أحمد شنيقي أنّ الزمن تجاوز موضوع الانتقال من السرد إلى المسرح، هذا الأخير هو فن المفارقات، ومن المهمّ أن يعتمد كل نص ركحي على مخزون من النصوص التي كُتبت سابقاً، وتمّ تناول قضاياها، ومن ثم يرى شنيقي أنّه «لا يمكننا أن نكتب من العدم، بل عبر اعتماد إرث وتراكم، وأستدلّ بما قاله الكاتب الكولومبي غابرييل غارثيا ماركيز: (أنا ثمرة نصوص ترجع لآلاف السنين)».

ويبدي شنيقي قناعةً بـ «عدم وجود نصوص طاهرة عفيفة لأنّها تتضمن آثار نصوص سابقة، وكل ما يقوم به الكاتب هو استلهام من

نصوص سابقة سواء لشكسبير أو إبسن أو بيكيت وموليير وغيرهم، وبالتالي كل مقتبس يبني تفاصيل وأحداث أخرى ويسقط عليها فكرة تتماشى وسياق بيئته، وما يسمى كتابة إبداعيَّة هي في الحقيقة إعادة إنتاج للنص الأول، ويبقى الأهمّ كيفيَّة إبراز الخصوصيَّة المحليَّة بانشغالاتها وأحلامها».

ويستحضر شنيقي واقعة اتهام غارثيا ماركيز، بسرقة نص الإسباني بيدرو ساليناس، إذ ردّ بكل ثقة «أنا وهو سرقنا النص نفسه»، وعليه كل من يكتب يقوم بالسطو والسرقة من مخزون نص آخر، لكن كما يوضح الكاتب رولان بارت: «كل واحد يسرق بخصوصيته».

ويؤمن شنيقي أنّ هناك دائماً أثراً لنص مرجعي، وبإمكان أي نص عالمي أن يصبح جزائرياً بتوظيف الخصوصيَّة وعناصر الثقافة المحليَّة خدمةً للمتلقين، ولن نتمكن من فهم إنجاز وأعمال الراحل عبدالقادر علولة، إذا لم نقرأ نصوص الألماني برتولت بريشت، ونغوص في مرجعيات كبار الكتاب الآخرين.

من جانبه، يعتقد المخرج المسرحي عمر فطموش أنّ الرواية لا تحتاج دائماً إلى اقتباس، موقناً بإمكانيَّة استعمال الاستقراء، كما يمكن أن تكون الرواية بداية أو جزءاً صغيراً من المسرحيَّة، والبقيَّة ليست لها علاقة بمضمون الرواية.

في هذا الشأن، يضيف: «هناك من يجد في الرواية شخصيَّة تهمّ المخرج وتلفت انتباهه، ويمكن أن يطوّرها ويتعمّق فيها، فهل كل هذا يسمى اقتباساً؟»، واستدلّ صاحب «حزام الغولة» برواية «العسس» للراحل الطاهر جعوط، حيث شرح: «لم أجد فيها ما يُقتبس، وكل ما شغل انتباهي شخصيَّة واحدة، والفن الرابع له الآليات لينجح الأداء، طالما أنّه يندرج ضمن الفنون الحيَّة».

مراد سنوسي

عمر فطموش

كريم بو دشيش

زياني شريف عياد

ولادة

يعتقد الروائي محمد بورحلة أنّ الاقتباس يرتكز على جانبي التقنية والتكثيف، بما يضمن الانتقال من اللغة السرديَّة إلى نظيرتها المسرحيَّة، ويرى أنّ المقتبس لا يرى ما يراه الروائي، وليست هناك أي ضرورة ليتعرّف المقتبس على الروائي، ما دام التعامل يكون مع النص فقط، ويلاحظ بورحلة أنّ «المؤلف يموت مع مولد القارئ، ولا يولد إلا المقتبس بموت المؤلف، طالما أنّ هناك خلفيَّة للاقتباس وليس استنساخاً شاحباً».

بدوره، يقول الكاتب مراد سنوسي: «مسرحيَّة (امرأة من ورق) اقتبستها عن رواية (أنثى السراب) لواسيني الأعرج في 2012، بطلب من الفنانة سكينة مكيو (صونيا) التي اهتمّت بالنص، وتبنته أيام كانت مديرة لمسرح عنابة، وقامت بإخراجه، وتمّ الإنتاج تشاركياً مع المسرح الوطني الجزائري برغبة من مديره السابق الفنان الراحل امحمد بن قطاف، ثم طلب مسرح بجاية النص المقتبس لتقديمه باللغة الأمازيغيَّة، وهو ما تجسّد برؤية إخراجيَّة لعمر فطموش».

وكشف سنوسي أنّ تجربة الاقتباس التي قام بها، حُظيت باهتمام الطلبة والباحثين في طوري الماستر والدكتوراه، وجرى تناول تلك التجربة في تسع أطروحات، كما رأى أنّ الاقتباس يأتي من علاقته بالمسرح الذي يعده وسيلة للتعبير لكن بالاعتماد على أدوات الكتابة الدراميَّة، فقد يولد بناءً على فكرة مبتكرة حرة، ولمراد سنوسي ثلاثة أعمال مقتبسة عن روايات، لكنّه يعد «امرأة من ورق» الأصعب، والأكثر تعقيداً، والأكثر فائدة.

الإبداع والاستنساخ

يرفض المخرج ميسوم لعروسي، حصر الاقتباس، قائلاً: «الاقتباس ليس هروباً من الإبداع، ولا ينحصر في جنس بعينه، حيث يمكن أن نقوم باقتباس قصة أو قصيدة أو لوحة أو أغنية أو شخصيَّة وغيرها من عناصر الحياة التي تتدفق حركة، ونستنطق كنهها من أجل رسم شخوص وبناء هرم درامي».

والأهمّ - بمنظور لعروسي - في «تصنيع الحيويَّة وإضفاء لمسات تعكس روح المقتبس ليُبرز فيها ملامح شخصيته وعناصرها الجماليَّة والقيميَّة، وللأمانة والنزاهة، لا بدّ من الإشارة إلى مصدر الاقتباس، مع توافر الإحساس والرغبة في توليد نص إبداعي جديد ومغاير، نص مفعم بالطاقة وليس صورة طبق الأصل».

بيد أنّ المخرج زياني شريف عياد، يعارض فكرة الاقتباس، كما يعد «الترجمة خيانة»، ويفضّل رؤية فنيَّة تصمّم وفق مقاربة تاريخيَّة ثقافيَّة ملتزمة، وفي أي عمل مسرحي هناك دوماً إسقاطات فنيَّة على الراهن، ويرفض زياني أيضاً، ما تسمى «فكرة الجزأرة».

ويسجّل زياني: «حتى في متن النص الواحد تتعدد الأفكار وتتضارب، تلتقي وتتصادم، والاقتباس يتعلق برؤية المخرجين وحدسهم وتراكماتهم، والكتّاب تناولوا منذ فجر التاريخ مختلف القضايا التي تؤرّق الإنسانيَّة على غرار السلطة، الصراع بين الخير والشر، الحب، وغيرها من الثيمات التي لم تتقادم، لذا أشدّد على أنّ أي مساس بالنص الأصلي يعكس عدم نزاهة، وما ينبغي أن يتوافر في الاقتباس هو منحه رؤية وإسقاطات وفق معطياتنا وخلفياتنا الثقافيَّة والتاريخيَّة والمعرفيَّة، ومن الضروري أن يحافظ النص على صفائه وعذريته».

أما الناقد مراد لوافي، فيعد الاقتباس فعلاً تأويلياً يتحاشى استنساخ ما تحمله الرواية من سرديَّة، ويذهب إلى وجوب تبني سؤال مغاير: «إلى أي مدى يمكن النجاح في استبدال السرديَّة الروائيَّة باشتغال ركحي؟».

من جهته، يمنح المخرج كريم بودشيش، الأولويَّة لـ «الاقتراب من النص الأصلي وفهمه أكثر والغوص في زواياه، لتقريبه من المتفرج»، ويؤكد «ضرورة تدرّج الاقتباس من الفصحى إلى الدارجة المهذبة، وأيضاً على مستوى روح ورسائل النص وفق رؤية سيميائيَّة ركحيَّة، وعلى المقتبس مراعاة الإسقاط ومنح المُنجز هويَّة جزائريَّة تجذب المتلقين».

مسرحية «مزغنة 95»

إبراهيم نوال

سعيد بن زرقة

الأولويَّة

يذهب الباحث إبراهيم نوّال إلى أنّ الموروث الشعري بات «ضحيَّة» الاقتباس في المسرح الجزائري المعاصر، ومردّ ذلك «النظرة الدونيَّة للملحون من طرف النخبة خاصة ذوي الثقافة الفرنسيَّة»، وفق توصيفه.

على النسق ذاته، تشير الباحثة فاطمة ديلمي إلى أنّ المسرح الجزائري ما يزال غربياً، وتتساءل بشأن إصرار المسرحيين الجزائريين على الاقتباس برغم نشاط مواطنيهم، مسجّلةً أنّها تفضل استخدام مصطلح «المثاقفة» بدلاً من الاقتباس، بحسبان أنها تجده أكثر دلالة في حركيَّة العلاقة مع الآخر والاستفادة من المكتسبات الثقافيَّة الغيريَّة.

وتضيف: «الأكيد أنّ الاقتباس ظاهرة أفرزت سلبيات، لكن في المقابل أحاطت بها إيجابيات كثيرة، وأهم جانب سماحه للثقافة الجزائريَّة بأن تتشرّب من أشكال مسرحيَّة جديدة، كما سمح باستمرار الحركة المسرحيَّة، لأنّ الاقتباس هو الذي قام بتغذيتها، لكن الاقتباس دفع كثيراً من المسرحيين إلى الزهد في الكتابة والركون إلى ما هو جاهز».

وتنتقد ديلمي «اعتماد الممارسين بشكل كبير على الاقتباس من الغرب، برغم تقديم المؤلفين نصوصاً مهمة للمسرح الجزائري، إلا أنّ الواقع يؤكد النهل من الريبرتوار الغربي، ما يعني أنّ مسرحيينا لم يجدوا ضالتهم في النصوص المحليَّة، ويبدو لي أنّ هذه الإشكاليَّة ستستمر طويلاً».

في المقابل، يركّز الكاتب سعيد بن زرقة على «حتميَّة تكييف النصوص المقتبسة بما يؤثّر على المتلقي، ويتناغم مع الذائقة»، مقدّراً أنه ليس كل كاتب أو مبدع مؤهل لعمليَّة الاقتباس، إذ ينبغي أن يكون المعني مُلّماً بأدوات الكتابة المسرحيَّة، ويكون متحكّماً في فن صناعة المسرح، كما يجب أن يمتلك خلفيَّة في الممارسة.

ويقارب بن زرقة الاقتباس على أنّه «إبداع آخر، شريطة احترام نواة النص الأصلي، وهنا تأتي عبقريَّة المقتبس» - بمنظوره - ولطالما «فشلت تجارب اقتباسيَّة بسبب عدم التحكم في الثابت والمتحول»، على حدّ قوله.

مهرجان المونودراما في الأردن

دورة ثانية بثمانية عروض عربية

أقيمـت الـدورة الثانية من مهرجـان المونودراما في الأردن، فـي الفترة من 27 يونيو حتى 1 أغسـطس 2024 بالعاصمـة عمـان. المهرجان الذي جاء ضمـن فعاليات الـدورة الثامنة والثلاثين من مهرجـان جرش للثقافة والفنون، افتتحته وزيرة الثقافة هيفاء النجار بالمركز الثقافي الملكي.

صفاء البيلي
كاتبة وناقدة مسرحية من مصر

حظي المهرجان بحضور جماهيري كبير، وشاركت فيه ثمانية عروض من ثماني دول، هي: «أدرينالين» من الأردن، و«ليست مريم» من فلسطين، و«شغف» من العراق، و«كناس» من سوريا، و«فريدة» من مصر و«ساكن متحرك» من السعوديَّة، و«مونودراما 33» من الجزائر، و«السلطة الرابعة» من تونس. كما تم تكريم عدد من الشخصيات الوازنة في مسيرة المسرح العربي، وهي: نقيب الفنانين المصريين أشرف زكي، الفنانة السوريَّة منى واصف، الفنان السوري بسام كوسا، الفنان الكويتي محمد المنصور، وشخصيَّة المهرجان الفنان الأردني أشرف أباظة، كما أقيمت ندوة فكريَّة بعنوان «المسرح العربي.. واقع وتطلعات» لمناقشة راهن المسرح العربي وتطلعاته، شارك فيها المخرج نبيل نجم من الأردن، والفنان بسام كوسا من سوريا، والكاتب فهد ردة الحارثي من السعوديَّة، بالإضافة إلى ورشة لكتابة نص المونودراما قدمتها الكاتبة المصريَّة صفاء البيلي.

من السمات التي جمعت بين العروض الثمانية المشاركة في هذه الدورة من المهرجان، الإفراط في اجترار الذكريات والبوح، والبحث عن الحب، على الرغم من أن معظم الشخصيات شخصيات مهزومة، تدور في فلك واحد لا تكاد تنفك من مداره.

الأنا.. في مواجهة الآخر

عرض الافتتاح «أدرينالين» تأليف وأداء وإخـراج أسماء مصطفى، من العروض القليلة التي بدأت من الذات وانتهت بالآخر، من خلال «فنانة» أصيبت بالسرطان، وفي اللحظة التي اكتشفت فيها ذلك، أخذت تجتر ذكريات المرضى أمثالها، فناقشت قضايا المرأة المصابة بهذا المرض، وما لبثت أن ألقت بظلالها على العديد من القضايا المجتمعيَّة، لتشير إلى مشكلات المجتمع، والهجرة غير الشرعيَّة، والقمع، لينتهي العرض بالدعوة إلى حريَّة الإنسان والأوطـان، باستخدام جيد للسينوغرافيا التي عبرت عن حالات الشخصيَّة وتنوع أداء الممثلة عبر الملابس، والديكور، والإضاءة التي اتشحت بالأبيض ودرجاته إلى الرماديَّة، بالإضافة إلى «بليفونيَّة النص» التي ظهرت من خلال تنامي الصراع وتنوع الأجناس الأدبيَّة كالغناء، والأشعار/ العديد، والكيرويجراف ...الخ.

قضايا الصحافة

في سابقة هي الأحدث من نوعها، تمت مناقشة موضوعات شائكة تختص بالصحافة والعاملين فيها، والدخول في عوالمها السحيقة وكواليسها المعتمة، بما في ذلك نقد الأنظمة الديكتاتوريَّة والمتلونة التي سرعان ما أسهمت في إفساد ذمم بعض الصحفيين الذين أصبحوا أذناباً للحكام، وظلاً لهم، فيما يعيش غيرهم الضيق والضنك لالتزامهم بأخلاقيات المهنة، وآدابها، وقسمها الذي يقسمه الصحفي قبل أن يشرع في كتابة أول موضوعاته. ويدور العرض حول أحوال الصحافة والإعلام أواخر الثمانينيات والتسعينيات، ليزيل الغبار عما لا يعلمه عنها عامة الناس، من خلال الصحفي علي الشامخي الذي بدأ حياته شريفاً، لكنه لم يستطع المقاومة فاستسلم للفساد الذي يحيط به من زملاء المهنة، مما دفعه إلى أن يتحول بوقاً لكل الأطياف والألوان من أصحاب النفوذ (مال، سلطة، سياسة). النص كتابة جماعيَّة بين المخرج عبدالقادر بن سعيد مع الكاتب والصحافي التونسي ناجي الزعيري، وقام بالأداء خالد هويسة الذي أجاد تجسيد الشخصيَّة بتحولاتها، لتوضيح حالات الصحفي الشاب الطموح. رفدت السينوغرافيا أداء الممثل في لعب دور الشخصيَّة، بديكور بسيط؛ مرآة في الخلفيَّة، منضدة وأباجورة، مشجب لتعليق الملابس وربطات العنق، التي كان لها الدور الأكبر في إظهار تلونه، إذ كان يرتديها تبعاً للمواقف والشخصيات التي سيقابلها. كما جاءت الإضاءة والمؤثرات الصوتيَّة والموسيقيَّة معبرة عن حالة البطل النفسيَّة. لقد بدأت الأزمة من داخل علي الشامخي، الشخصيَّة المحبة للحياة، وانتهت بتوجيه الاتهام إلى كل من يمثلون علي الشامخي من السلطة الرابعة.

نهاية حزينة

اعتمد العرض المصري لكاتبه ومخرجه أكرم مصطفى على استلهام الإطار العام فقط لنص «أغنية البجعة» للروسي أنطون تشيخوف، حيث إنه ابتعد عنه تماماً مستبدلاً الممثلة العجوز بالممثل، واحتفظ بتيمة أن كليهما أنهى حياته وحيداً بعد أن أنفقاها على خشبة المسرح، لتجسد المرأة شخصياتها الدراميَّة العالميَّة والمحليَّة، التي جاء معظمها من بنات أفكار مصطفى. استطاعت الفنانة عايدة فهمي تجسيد الشخصيَّة الوحيدة المريضة بفعل الشيخوخة بكل تحولاتها، فصدحت بقوة الليدي ماكبث، وميديا، وصراعات المرأة المعاصرة المغبونة مع رجلها وأبيها، والفتاة المريضة نفسياً بسبب قهر زوجة الأب، والمرأة الريفيَّة التي ذاقت طعم الحب لكن التقاليد والأعراف منعتها من الاعتراف به فوأدت مشاعرها. أبدعت عايدة فهمي في أداء الشخصيات (انحناءة الظهر واستقامته، تحولها من عجوز شاحبة إلى صبيَّة يافعة). جاءت سينوغرافيا عمرو عبدالله معبرة عن تلك التحولات التي كانت تحدث بنعومة شديدة بين لحظة وأخرى. ومع أن العرض يبدأ بالذات وينتهي إليها، إلا أنه يطرح سؤالاً مهماً عن علاقة الذات المبدعة بالآخرين، وما جنته بعد رحلتها الطويلة المليئة بالجمهور والمعجبين غير الوحدة والغياب، فهل كان يستحق المسرح كل هذه التضحية؟

ملصق العرض المسرحي «ليست مريم فقط»

شغف

جاء العرض العراقي «شغف» تأليف جميل الرجة، سينوغرافيا وإخراج علي عادل الساعدي، معبراً عن حال المرأة العراقيَّة التي تعاين الموت والخراب يومياً بقلب من فولاذ، بل يمكن أن ينسحب على المرأة العربيَّة كذلك بشكل إنساني أعم، جاءت الشخصيَّة التي قدمتها بجدة وبراعة الفنانة بيداء رشيد، مأزومة، منهزمة سواء أكان من الرجل، أم الأب، أم المجتمع، أم الوطن الذي لا تجد فيه أمانها بفعل الحروب المتتالية التي لا ترحم. واستطاعت السينوغرافيا سواء الديكور بسيادة اللون الأبيض الذي حول الفضاء المسرحي إلى قبر، والإضاءة المتعددة تبعاً لاختلاف التغيرات النفسيَّة للشخصيَّة، والمؤثرات الصوتيَّة والغناء؛ إدخال الجمهور في لجة الحدث، لاسيما بعد كسر الجدار الرابع، إذ قام المخرج بتصوير صالة العرض وهي فارغة من الجمهور كناية عن الموت والسكون الذي هزم الحياة والجمال والأمل، ليفسح الطريق للخراب والفراغ.

يوميات

العرض السعودي «ساكن متحرك» من تأليف فهد ردة الحارثي، وإخراج أحمد محمد الأحمري، وتمثيل بدر الغامدي؛ ناقش علاقة ممثل مسرحي بالمخرج، والمؤلف، وزملائه الممثلين الذين يعملون معه في فرقة مسرحيَّة، ويومياته مع البروفة خلال التجهيز للعرض، ومعاناته التي يلاقيها خلال تعاملاته عبر هذه اليوميات المزدحمة على خشبة المسرح، بين مؤلف لا يدري كيف يؤلف، وممثلة تجري الحوار وتعدله كيفما يروق لمزاجها الخاص، ومخرج تابع للمؤلف والممثلة، والممثل تائه ما بين هؤلاء جميعاً يحاول أن يرى نفسه ويدافع عن وجهة نظره. استطاع الممثل تجسيد الشخصيَّة عبر أداءاتـه المختلفة، رقصاً وغناء، همساً وصراخاً، بلياقة جسديَّة أكسبت أداءه حضوراً متميزاً. جاءت السينوغرافيا لترسم صورة مشهديَّة للحالة النفسيَّة القلقة للممثل بين دلالات الألوان، واستفزاز الديكور الذي ارتكز على مانيكانات الممثلة، والمخرج، والمؤلف، التي توضع في مواجهة الجمهور مع الممثل. تتأكد إضاءة عبدالله دواري التي عبرت عن تغيرات الحالات والمواقف، ويظل المسرح هو أجمل ما يحدث لصناعه ومماريسه مهما كانت المعاناة.

ليست مريم

ومن فلسطين برغم حالة الدمار والحصار جاء عرض «ليست مريم» للكاتب والمخرج قدري كسبة، وتمثيل الشابة سارة الشلبي، ليحاكي المعاناة الإنسانيَّة لشعبنا الفلسطيني في قطاع غزة المحتل، وإصراره على الصمود أمام آلة القتل والتدمير الصهيونيَّة، لتنهض وتنبعث مريم من بين الركام مجدداً كطير الفينيق محلقة عالياً في سماء الأمل، مستخدماً في ذلك سينوغرافيا بسيطة من تصميم المخرج؛ صندق به بعض الأشياء، فستان للصغيرة، لعبة، كتب وروايات ودواوين شعر عن فلسطين، كوفيَّة فلسطينيَّة كرمز معلوم، وجاء العرض صرخة في وجه العالم ليعلن أن فلسطين كطائر الفينيق لن تموت.

تحولات

أما العرض الجزائري «مونودراما 33» اقتباس باديس فارح عن نص «السجين» لأمل الكردفاني، وإخراج مختار زعيتري؛ فجاء تعبيراً عن الإنسان العربي الذي أسهمت الهزات النفسيَّة في تدميره ذاتياً، فلا تدري إن كانت الشخصيَّة التي تصرخ بالألم في سجن أم مشفى نفسي؟

الختام

شغف

فريدة

ادرينالين

وعلى الرغم من مرونة الممثل الجسديَّة على الخشبة، واستخدام المتاح من السينوغرافيا التي أتتها المخرج، إلا أن ما أرهقه جسدياً وصوتياً جنوحه إلى نمط صوتي واحد، وعدم استغلاله لبعض قطع الديكور للتعبير عن أزمته، فكان من الممكن استغلال السرير كقضبان سجن، والمقشة كامرأة يراقصها. كما لم تكن الإضاءة أكثر من إنارة، في حين اكتظ العرض بمناطق تحولات الشخصيَّة النفسيَّة غير المستغلة، التي كدس بها المؤلف نصه، وكأنما أراد أن يقول كل شيء في نص واحد، وهو من عيوب التأليف التي تنتج عنها عيوب أخرى، لكن يظل سؤال الحريَّة واضحاً بلا مواربة.

الكناس

جاء العرض السوري «الكناس» إعداد وائل جلجوقة عن نص وليد إخلاصي، من تمثيل وإخراج محمد الشيخ، ليختتم عروض المهرجان، ويميط اللثام للجمهور عن مسببات تراجع المسرح العربي، مشككاً في أن لدينا ما يسمى بالمسرح العربي، بلغة مستهجنة، مستخدماً روح الفكاهة حيناً، والتراجيديا أحياناً، وعبر لوحات لا يربط بينها سوى خيط درامي وحيد وهو الكشف عن المفسدين ممن يعملون بالمسرح. قدم الشيخ الشخصيَّة التي تأججت بالكثير من الغضب والغيظ والرفض عبر سينوغرافيا متعددة ازدحمت بها خشبة المسرح، واستخدمها في توقيتاتها الدراميَّة بدقة، ما بين «مانيكانات» لشخصيات دراميَّة، وأدوات حرب ودروع، وملابس قادة وممثلين، وزجاجات فارغة أو ممتلئة بالشراب، راديو، أغان ...الخ. إلا أن العرض أصيب بعيب النهايات المتكررة، والخطاب المباشر الذي أنهك الممثل الذي كان في غنى عنه بلا شك.

التوصيات

جاءت توصيات لجنة التحكيم التي تكونت من حبيب غلوم من الإمارات رئيساً، وعضويَّة كل من محمد واصف من الأردن، ووحيدة الدريدي من تونس؛ بإضافة جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل، وتحديد زمن العرض على ألا تقل مدته عن 40 دقيقة، ولا تزيد على 60 دقيقة. كما أشادت اللجنة بالخطوة المهمة والمتمثلة في إقامة ورشة كتابة نص المونودراما، إذ ارتأت أن معظم الطاقات الإبداعيَّة جاءت في مجال التمثيل، وأن اللجنة رصدت إغراقاً لبعض النصوص المقدمة التي حمّلت النص أكثر من طاقته وطاقة الممثل.

الختام والجوائز

أسدل ستار ختام الدورة الثانية على خشبة المركز الثقافي الملكي بإعلان الجوائز، إذ حصد الكاتب فهد ردة الحارثي من السعوديَّة جائزة أفضل نص، وحصدت الفنانة عايدة فهمي من مصر جائزة أحسن ممثلة، وأفضل ممثل لخالد هويسة من تونس. أما أفضل سينوغرافيا فذهبت إلى الفنان علي عادل السعيدي من العراق، وأفضل إخراج مناصفة بين عبدالقادر بن سعيد، من تونس وأكرم مصطفى من مصر، بالإضافة إلى جائزة لجنة التحكيم الخاصة ومنحت للممثل السعودي بدر الغامدي.

عبير عيسى مديرة المهرجان

عبدالحليم المسعودي..
تاريخ المسرح
وسطوة المتفرجين

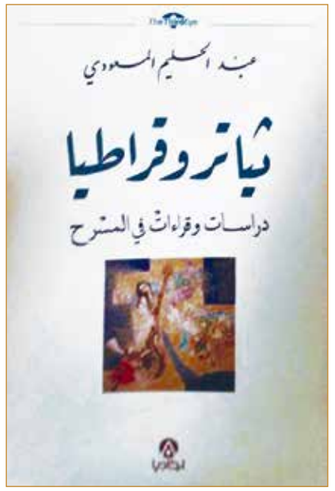
كمال الشيحاوي
ناقد وإعلامي ثقافي من تونس

على تباعد السياقات الزمنيَّة التي نشرت فيها الدراسات، أو قدمت فيها المداخلات المنتخبة في القسم النظري من الكتاب الصادر حديثاً في تونس تحت عنوان «ثياتروقراطيا» (طبعة أولى أبريل 2024 عن دار أركاديا) للناقد عبدالحليم المسعودي، فإن ثمة إشكاليات ورؤى أساسيَّة سعى المؤلف لتعميق النظر فيها بالاستناد إلى ما يصدر من رؤى ووجهات نظر جديدة، خصوصاً لدى دور النشر الفرنسيَّة. ومن هذه القضايا التي لطالما شغلت الباحثين في عالمنا العربي منذ تعرفهم على هذا الفن «الوافد»، هو التساؤل عن الأسباب التي جعلت العرب لا يعيرون اهتماماً لفن المسرح، سواء في ما ترجموه من كتب العلوم والفلسفة أم في ما أنتجوه من فنون كان الشعر فيها ديوانهم وفخرهم.

ففي دراسة سابقة له تحت عنوان «حول إشكاليَّة المسرح وعلاقته بالمدينة» يونيو 2008، كان المسعودي متأثراً بل ومتحمساً لعدد من الآراء والأفكار التي اشتهر بها الباحث التونسي محمد عزيزة في مؤلفه الصادر مترجماً عن الفرنسيَّة بوساطة رفيق الصبان سنة 1988 عن دار عيون بالمغرب، تحت عنوان «الإسلام والمسرح»، إضافة إلى باحثين آخرين. وخلاصة هذه الأفكار أن هناك معوقات بنيويَّة من صميم الثقافة العربيَّة الإسلاميَّة، منعت تقبل فن المسرح في بيئتها، ويعبر الكاتب عن هذه الأطروحة في ما انتهى إليه بالقول: «هكذا ومن خلال المقارنة بين وظيفة (الأغورا) الإغريقيَّة من جهة وبين وظيفة (الرحبة) (وهي لفظ من اختراع المؤرخ هشام جعيط) أو الساحة العموميَّة العربيَّة الإسلاميَّة، وكذلك من خلال تحديد موقع الفرد في كلا الفضاءين، فإننا نقف على الوظيفة المدنيَّة الغائبة في فضاء الرحبة الإسلاميَّة، فالأغورا الإغريقيَّة سمحت للمواطن في أثينا بتحقيق فردانيته وشعوره بالحريَّة، ومن ثمة إدراكه لمفهوم المواطنة... ويمكن اعتبار هذا الغياب للوظيفة الاجتماعيَّة للساحة العموميَّة في تاريخيَّة المدينة العربيَّة الإسلاميَّة سبباً رئيسياً في عدم تطور فن مسرحي في الثقافة العربيَّة الإسلاميَّة على شاكلة ما عرفه الإغريق» (المؤلف، ص 102/100).

وبعد تسع عشرة سنة، وفي مداخلة قدمت في المؤتمر الفكري لمهرجان المسرح العربي الذي انتظم في تونس تحت إشراف «الهيئة العربيَّة للمسرح» دورة ديسمبر2017، طور المسعودي رؤيته للمسألة، وخرج عما يمكن الاصطلاح عليه مجازياً بـ «عقدة النقص» التي كرسها باحثون عرب ممن استشهد بهم، فكتب مفاخراً، بل ومثمناً: «وعلى هذا الأساس فإننا نثمن تعثرات الترجمات العربيَّة لكتاب البويطيقا سواء عند متى بن يونس السرياني أو عند الفارابي أو عند ابن سينا أو عند ابن رشد. ونثمن عدم تعرف العرب في بداية بناء حضارتهم مع الإسلام على المسرح في صيغته الرومانيَّة أو البيزنطيَّة، ونثمن جهل العرب بالمسرح حين دخولهم بصرى الشام، وحيرتهم أمام مبنى المسرح الروماني، وتساؤلاتهم عن جدواه، فعمدوا إلى تحويطه بسور فحفظوه من الدمار برغم معرفة أبناء عموميتهم العرب الأنباط بالمسرح، كما تدل على ذلك شواهد آثار مدينة بترا بصحراء الأردن». (المؤلف ص،58).

إن تحرر المسعودي من هذا الحرج ومن عقد النقص التي لا يبررها سوى نزعة الغرب المركزيَّة المتعالية، ورغبته في احتكار ميراث اليونان الشرقي، والوصاية عليه من دون بقيَّة الحضارات، كما يشير إلى ذلك إدوارد سعيد، إنما حصل بفضل تطوير قراءاته لآراء مسرحيين من خارج دائرة أوروبا الغربيَّة وقريبين من البيئة الشرقيَّة بوجه عام، من ذلك الأفكار التي طرحها المسرحي الروسي نيكولاي إفرينوف التي ذكرت المسعودي بـ «حرجنا التاريخي» نحن العرب إزاء المسرح الغربي، فقد جازف إفرينوف بعدم الاعتراف بالتاريخ الرسمي الكرونولوجي لنشأة المسرح في المجتمعات، وتحديداً ما اتفق عليه أن نشأة المسرح، أي المسرح الغربي، تعود أصولها إلى نشأة المسرح الإغريقي، بما في ذلك التصويب الأركيولوجي الذي يعيد نشأة المسرح الإغريقي في الحضن الديني التعبدي، ويسترسل المؤلف في توضيح أفكار إفرينوف في كتابه النظري الشهير «المسرح في الحياة»، ويؤكد فيها أن المسرح حاجة غريزيَّة للإنسان أينما وجد، وكيفما وجد، وأن «وضع (المسرحة) ضمن منزلة الغريزة يندرج ضمن رغبة الإنسان أن يكون آخر، أي تنزيل المسرحة في الغيريَّة، فإن ذلك يعني بالضرورة أن الإنسان بطبعه ميال إلى أن يكون آخر، وهو ما يعني أن الإنسان مسكون بالشعور بالرفض لواقعه وتطلعه الدائم لإعادة ابتكار واقع جديد لا يحققه إلا من خلال التحول، أي من خلال غريزة التمسرح. وهو ما يعني حسب الأطروحة الإفرينوفيَّة أول تحقيق للغيريَّة عند الإنسان كان عن طريق المسرح والتمسرح» (المؤلف، ص، 33).



ولا يبدو أن هذا الطرح الذي يوسع أفق المسرح، ويحرره من ربقة الغرب الأوروبي ليجعله حاجة إنسانيَّة وكونيَّة، يتعارض والقول بتاريخيَّة ارتباطه بالمدينة، بالأغورا بما هي فضاء للنقاش العمومي زمن اليونان بين مواطنين يتساوون في الحقوق، وهو ما يؤكده المؤلف بقوله: «إن فكرة ارتباط المسرح بالمدينة، ومن ثمة ارتباطها بالمساحة العموميَّة، كمجال حيوي للعلاقات الاجتماعيَّة الملتبسة بالمشاركة السياسيَّة، تحيلنا مباشرة على التساؤل حول دور هذه السلطة السياسيَّة في مساهمتها في تثبيت موانع استنبات الظاهرة المسرحيَّة في المدينة العربيَّة الإسلاميَّة، وهو ما يدفعنا إلى التساؤل حول فكرة الحريَّة الفرديَّة من جهة، وعلاقتها بالسلطة» (المؤلف، ص،102).

ومن أكثر الملاحظات إثارة في الدراسة التي افتتح بها الكتاب «الثياتروقراطيا والمسرحة، مراجعات في الكوجيتو المسرحي» تلك المصادرة الجذلى التي تبين مدى تجذر الخوف من المسرح منذ ظهوره في اليونان، حيث حذر أفلاطون مبكراً في كتاب «النواميس» من الخطر الذي يشكله المسرح على الإجماع، أي على الرأي المتفق عليه الذي يصوغه صاحب القوانين «يجمع الإجماع على شروط المشرع الجدير بالقيادة السياسيَّة وحكم المدينة حين يتقيد بالوصايا السبع: سلطة الآباء على الأبناء، وسلطة الأشراف على المولدين، وسلطة كبار السن على الصغار، وسلطة الأسياد على العبيد، وسلطة القوي على الضعيف، وسلطة الحكيم على المجرد من أي معرفة، وسلطة الذي انتقاه الإجماع. (....) إن كل هذه الوصايا السلطويَّة يهددها المسرح ما دام قادراً على إنصاف الأبناء من تعسف الآباء والأجداد، وما دام المسرح ينتصر للضعيف ضد القوي، وما دام يعترف بالغريب على حساب الأصيل، وما دام قادراً على السخرية من الحكمة من أجل معرفة أخرى، وما دام قادراً على معارضة الإجماع» (ص،12/11).

ويتأكد من خلال الدراسات الموالية أن خطورة فن المسرح تتضاعف في السياق الخاص ببيئة الثقافة العربيَّة الإسلاميَّة، وهو ما يفسر تاريخياً تجنب ترجمته واستنباته في محيطها، ويختزل الباحث هذه الأسباب في هيمنة الديني والفقهي على المجال العمومي، وغياب الحريَّة الفرديَّة ما جعل «الرحبة» في المدينة تحت سيطرة الحاكم، وذلك خلافاً لـ «الأغورا» في أثينا التي كانت مجالاً مفتوحاً للجدل والنقاش بين مواطنين مرجعيتهم القانونيَّة وضعيَّة ومدنيَّة، وقد أدت هذه الحالة من احتكار السلطة السياسيَّة «إلى تمكين العامة من فضاءات أخرى هامشيَّة (..) وهذه الفضاءات عبارة عن جيوب هامشيَّة تتشكل تارة في الأسواق وتارة في المساجد والتكايا وأخرى في الحمامات والخانات والأرباض، وحتى في الخرائب وتحت الجسور» (المؤلف، ص،97).

ويخلص في الدراسة الرابعة التي ختم بها القسم النظري من الكتاب، وجاءت تحت عنوان «المحاكاة في الزمن المحمدي» إلى أن «معطلات الظاهرة المسرحيَّة في الثقافة العربيَّة الإسلاميَّة لا يفسرها في نظرنا التحريم فحسب، بل جملة من الشروط الأساسيَّة اللازمة لنشأة الظاهرة المسرحيَّة وترعرعها، وهي مسألة المدينة -البوليس وما يرتبط بها من علاقة بين متساكنيها، ونظام الحكم السياسي فيها، فالمسألة لا تخرج في رأينا من حياض السياسة ومفهوم الحكم وما يترتب عن ذلك من ملامح الفرد وحريته» (المؤلف ص126/125).

فهرس

وضع الكاتب دراساته ومداخلاته ضمن قسمين رئيسين: قسم أول، شكلته أربع دراسات يمكن وضعها في دائرة التنظير، وهي دراسات انشغلت في رأي الكاتب بمفهومين أساسيين هما: مفهوم «الثياتروقراطيا» وتعني حرفياً «سلطة المشاهدين» انطلاقاً من مفهومها الأفلاطوني ووصولاً إلى تجلياتها الحديثة، ومفهوم «المسرحة» في علاقتها بالمفهوم الأول، وتقاطعاتها السياسيَّة والدينيَّة والجماليَّة. وهذه الدراسات هي «الثياتوقراطيا والمسرحة»، «المسرحة العربيَّة بين الحاجة الداخليَّة والغوايَّة الشكلانيَّة»، «الثياتوقراطيا»، «الثيوقراطيا والمحاكاة في الزمن المحمدي».

وأما القسم الثاني، فقد اشتمل على تأملات تخص مشاغل الفضائيَّة، والزمانيَّة، والدراماتورجيا، والتجريبيَّة، والجماليات المسرحيَّة، وقراءات في بعض العلامات المسرحيَّة التي تعد من العناوين المهمة في المسرح التونسي والعربي، من الفاضل الجعايبي، وتوفيق الجبالي من تونس، إلى سليمان البسام من الكويت. ومن عناوين هذا القسم «الآخر» في الأطلس الشكسبيري، «تمثلات الفضاء المسرحي عند أنطونان آرتو وبرتولد بريشت»، ونظريَّة المسرح الملحمي عند والتر بنيامين، و«المسرح والميتا(فيرس) وتشغيل جهاز المناعة».

وتحتاج الدراسة التي حملت عنوان «نوارة ملح في مسرح يحترق.. المونودراما النسويَّة العربيَّة» إلى أن نتوقف عندها في هذا العرض لطرافة أسئلتها ومقاربتها المتميزة لظاهرة انهمام المرأة المسرحيَّة العربيَّة بجنس «المونودراما» وقد ذكر منهن ثريا جبران، جليلة بكار، ناجية الورغي، رجاء بن عمار، ندى الحمصي، أمل عرفة، وغيرهن كثيرات، وقد خلص الباحث إلى أن «اختيار المرأة العربيَّة لهذا الجنس هو في صميم العمل السياسي، فهي تقاوم الذكورة والبطرياركيَّة، وأكاد أقول إن خشبة المسرح في المونودراما بالنسبة للفنانة العربيَّة هي فضاؤها السياسي بامتياز، وحلبة نزالها المفضلة بوصفها الأنا الأخرى المشاهدة أو المتلصصة. على خشبة المونودراما بإمكان الممثلة أن تلعب كل الأدوار بما في ذلك دور الآخر الذي ينفيها في الواقع والضمير وفي الوعي وفي اللاوعي» (ص،218).

عبدالحليم المسعودي

الخاتمة

يمثل هذا الكتاب الممتد على ما يقارب الثلاثمائة وستين صفحة إضافة نوعيَّة لمدونة النقد المسرحي العربي المعاصر، وفيه من الأفكار والمعطيات والمعلومات والتحاليل ما يفيد الطالب والباحث والدارس، وكل مهتم بالشأن المسرحي، وقد برر المؤلف اختياره عنوان «ثياتروقراطيا» في تقديمه للتأكيد «على أن المسرح سيظل مجالاً للمشاهدة الجمعيَّة التي تستوجب إرادة سياسيَّة تعبر عن نفسها كحاجة اجتماعيَّة، وتحول بفضل تلك الإرادة المسرح إلى مجال ممكن ومخصوص لبناء الوعي الفكري والثقافي والاجتماعي، وحتى الروحي والهووي» (ص 07 من الكتاب)، وهو عمل يعزز رصيد المسعودي النقدي والبحثي بعد سلسلة من المنشورات المهمة كان آخرها مؤلف «الأغورا والأوركسترا، التراجيديا الإغريقيَّة وشواغلها السياسيَّة».

أحمد الجسمي مكرماً وإبراهيم سالم ووليدالزعابي محكمين

«أشوفك» تمثل الإمارات في مهرجان المسرح الخليجي

الشارقة: «المسرح»

تمثل مسرحيَّة «أشوفك» لمسرح أم القيوين الوطني، الإمارات في النسخة الرابعة عشرة من مهرجان المسرح الخليجي الذي تنظمه اللجنة الدائمة للفرق المسرحيَّة الأهليَّة في دول مجلس التعاون لدول الخليج العربيَّة، خلال الفترة من العاشر إلى السابع عشر من سبتمبر الجاري في العاصمة السعوديَّة الرياض.

ولمناسبة المشاركة، رفع رئيس فرقة مسرح أم القيوين الوطني سعيد سالم أسمى آيات الشكر والامتنان لمقام صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، على الدعم السخي الذي ظل يقدمه سموه للفرقة، وقال سالم في حديث إلى «المسرح» إن فرقتهم «استكملت تحضيراتها لتقديم عرض يليق بسمعة المسرح الإماراتي ورصيده الواسع من المنجزات والنجاحات»، مشيراً إلى أن فريق العرض يضم أكثر من ثلاثين مشاركاً من مختلف الأجيال.

ويكرم المهرجان الفنان أحمد الجسمي رئيس مجلس فرقة مسرح الشارقة الوطني، إلى جانب ثلة من فناني المنطقة، فيما يشارك الفنان وليد الزعابي في عضويَّة اللجنة المحكمة لجائزة الفرق المسرحيَّة الخليجيَّة المتميزة، وهي جائزة تعلن للمرة الأولى وتمنح للفرقة الأفضل من ناحية الإدارة الثقافية على مدى السنوات الخمس الماضية. ويشارك في اللجنة المحكمة لها أيضا: أحمد الشطي (الكويت)، وجاسم العلي (البحرين)، ونوح الجمعان (السعوديَّة)، وفالح فايز (قطر)، ومرشد راقي (عمان).

ويشارك الفنان إبراهيم سالم في تحكيم العروض المتنافسة على جوائز المهرجان، إلى جانب أيمن الشيوي (مصر)، ونايف البقمي (السعوديَّة)، وسهى سالم (العراق)، ومروة الأطرش (سوريا)، وسعيد السيابي (عمان)، ومحمد بوجسوم (قطر).

ويمنح المهرجان عشر جوائز تشمل مجالات التأليف، والإخراج، والتمثيل، والإضاءة، والأزياء، والديكور، والموسيقى، والمؤثرات الصوتيَّة.

وقال خالد الرويعي رئيس المهرجان لـ«المسرح»، إن التظاهرة التي تنظم كل عامين تهدف إلى تعزيز الروابط الثقافيَّة والفنيَّة بين أبناء دول مجلس التعاون، وأضاف: «يسهم المهرجان في تطوير المشهد الثقافي في الخليج، وتعزيز مكانة هذا الفن بوصفه جزءاً لا يتجزأ من الثقافة العربيَّة». وذكر الرويعي أن أهميَّة المهرجان تتجاوز الجانب الفني «حيث يعد منصة لتعزيز الحوار الثقافي بين شعوبنا الخليجيَّة، وجسراً إبداعياً للتواصل مع العالم عبر تبادل الأفكار والخبرات بين المشاركين، وسيسهم في تعزيز الهويَّة الثقافيَّة المشتركة بين أبناء دول الخليج».

وتنافس مسرحيَّة «أشوفك»، تأليف إسماعيل عبدالله، وإخراج حسن رجب، وبطولة سعيد سالم، وموسى البقيشي، وإبراهيم أستاذي؛ في مسابقة العروض، إلى جانب خمسة عروض، وهي: «من الضفة الأخرى» من البحرين، و«البحر» من السعوديَّة، و«الروع» من عمان، و«الخيمة» من قطر، و«غصة عبور» من الكويت.

وقدمت «أشوفك» للمرة الأولى في الدورة الحادية والثلاثين من أيام الشارقة المسرحيَّة، حيث فازت بجائزة أفضل ممثل دور

سعيد سالم

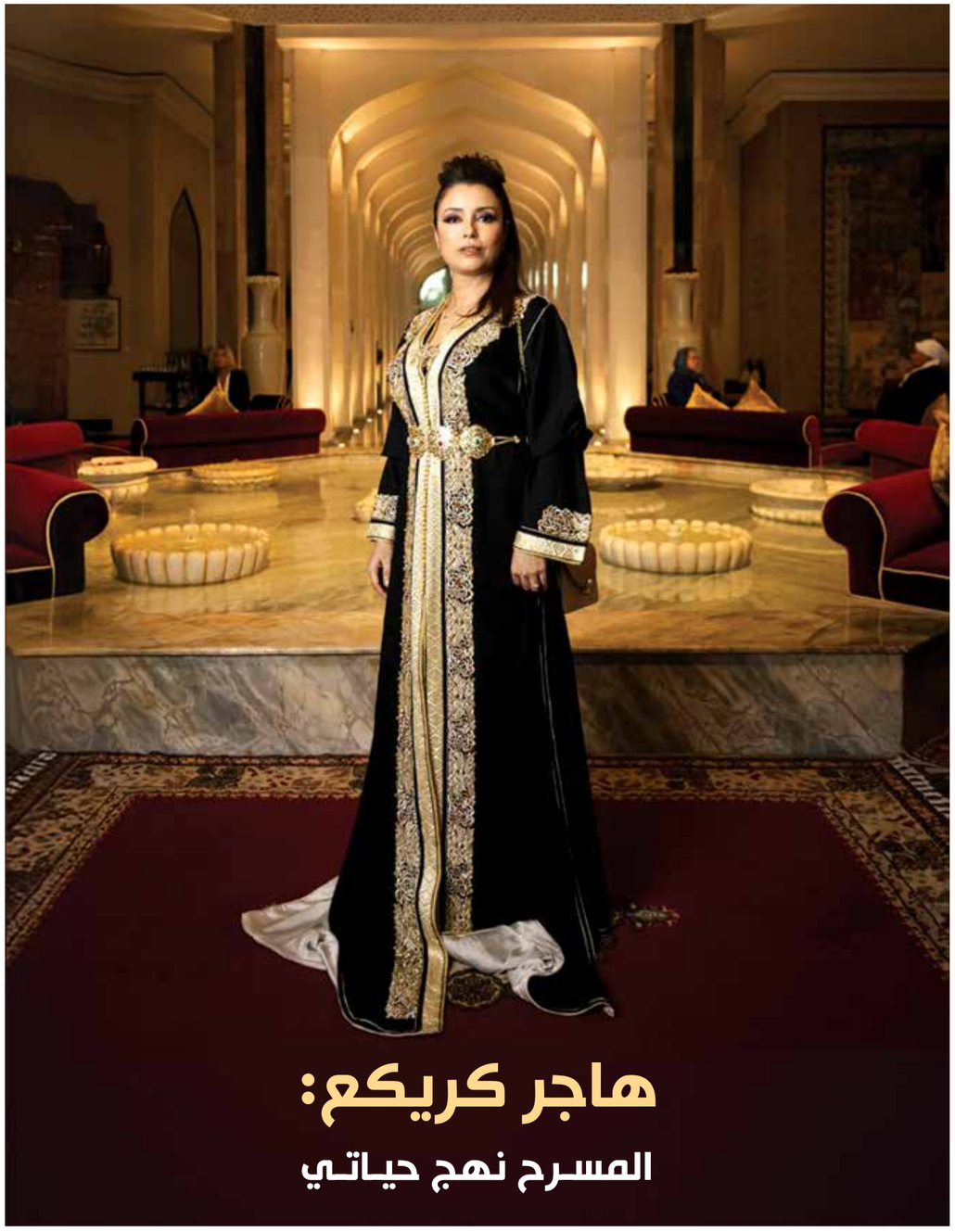
خالد الرويعي

> **خالد الرويعي: المهرجان يسهم في تطوير المشهد الثقافي ويعزز مكانة المسرح خليجياً**

ثان، كما شاركت المسرحيَّة في الدورة الثالثة والعشرين من أيام قرطاج المسرحيَّة في تونس.

ويأتي الملتقى الفكري للمهرجان تحت عنوان «البنية الأساسيَّة للمسرح في دول مجلس التعاون»، وتجري مناقشاته على أربعة محاور حول أوضاع المسرح في دول الخليج العربي، هي: البنية الهيكليَّة للمسارح والإدارات والمرافق الرسميَّة، والقيم الفكريَّة والفنيَّة، والبنية التعليميَّة والمعرفيَّة، والذاكرة التاريخيَّة والبنية المعلوماتيَّة.

مسرحية أشوفك



هاجر كريكع:
المسرح نهج حياتي

تألقت الممثلة المغربيَّة هاجر كريكع في مجموعة من العروض المسرحيَّة التي شاركت فيها أخيراً، وكان آخرها مسرحيَّة «تكنزا.. قصة تودة» لفرقة مسرح ورزازات التي فازت بجائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي للعام 2023. كريكع التي توجت بثلاث جوائز «أفضل أداء تمثيلي» في «مهرجان المسرح الوطني» بالمغرب، تخرجت في المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط، وإلى جانب أدوارها التمثيليَّة في المسرح، حققت حضوراً لافتاً في الشاشتين الصغيرة والكبيرة، وفي هذا الحوار تتحدث عن بداياتها، وأبرز مسارات مسيرتها، وموقع المرأة في المسرح المغربي.

حاورتها: كريمة كربيطو
إعلامية وباحثة مسرحية من المغرب

• كيف توجهت إلى المسرح؟

- شغفت بالمسرح منذ طفولتي حيث كنت متتبعة للعروض المسرحيَّة والمسلسلات التلفزيونيَّة والأفلام المغربيَّة والعربيَّة، كنت متفرجة محبة للإبداع بكل أشكاله، خصوصاً ما يتعلق بالتشخيص، فلطالما أبهرني أداء الممثلات والممثلين حينها، أذكر على سبيل المثال كلاً من الممثلة ميريل ستريب، وسناء جميل، وسوسن بدر، وعبلة كامل، وهيام عباس، والممثل أحمد زكي، وغيرهم، وكنت معجبة جداً وأنا طفلة بالفنانة الرائعة شريهان.

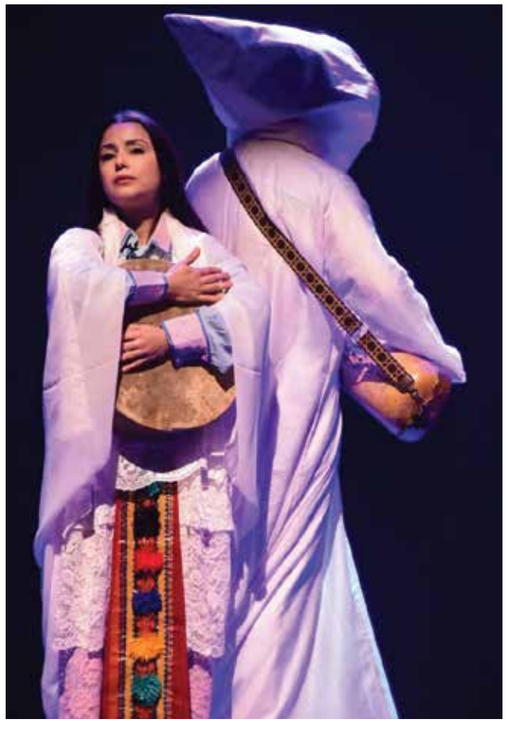
• إلى أي مدى أفادك تكوينك بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي؟

- قبل ولوجي المعهد العالي، القصة بدأت بنوع من الشغف الذي تحدثنا عنه سابقاً، فالموهبة هي الأساس في الفن بوجه عام وفي المسرح بوجه خاص، والتكوين الأكاديمي مهم لصقل هاته الموهبة لأنه يمكنك من ضبط أدوات الاشتغال بوصفك ممثلاً بطريقة منهجيَّة مدروسة، تمكنك من التقنيات المعتمدة في فن التمثيل، وكذا الاستمتاع بالجانب الفني الأدائي والفرجوي في العرض المسرحي، بالإضافة إلى أن شهادة التكوين بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي تجعل من خريجيها أطراً أو أساتذة للتعليم الفني، ما يفتح لنا المجال للتواصل المباشر مع مختلف الفئات في إطار ورشات للتكوين المسرحي.

• أي الاتجاهات المسرحيَّة تجدين نفسك منجذبة إليها ومتأثرة بها؟

- بالنسبة لي، ونظراً للتكوين الذي تلقيته في المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، أجدني لا أفضل اتجاهاً مسرحياً على الآخر، كوني أعد الممثل وجب عليه أن يكون ملماً بمختلف الاتجاهات المسرحيَّة، من «الواقعيَّة النفسيَّة» إلى «التغريبيَّة»، و«البيومكانيكيَّة»، وكذا مسرح العبث أو التجارب المسرحيَّة الحديثة وغيرها من الاتجاهات الأخرى، إن كل هاته المدارس تكسب الممثل آليات وتقنيات مختلفة ومتنوعة، يسخرها لنحت وتجسيد الشخصيات التي يشتغل عليها.

• الملاحظ أنك عدت إلى المسرح بقوة أخيراً، من خلال دور رئيس في مسرحيَّة «تكنزا قصة تودة» للمخرج أمين ناسور، حيث أبنت من خلال ذلك الدور عن احترافيَّة عالية في التشخيص، من خلال شخصيَّة تودة، حدثينا عن هذه التجربة.



- لم أبتعد يوماً عن الخشبة، لأن المسرح بالنسبة لي نمط عيش وطريقة حياة، ومسرحيَّة «تكنزا..» كانت تجربة استثنائيَّة مليئة بالصدق والإنسانيَّة والإبداع، رفقة المايسترو والصديق الفنان المخرج أمين ناسور، الذي أتذكر أول اتصال له بي ليقترح علي هذا المشروع، فقال لي: هاجر هاته الشخصيَّة لك، أنت تودة. وضحكنا. وهكذا بدأت رحلة المسرحيَّة.

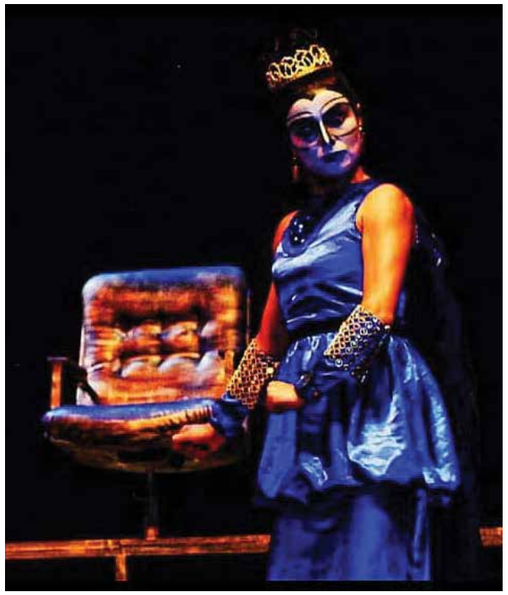
كان الاشتغال مع المخرج أمين ناسور سلساً لكوننا ننتمي إلى المعهد نفسه، وتجمعنا صداقة كبيرة سهلت علينا التواصل في ما بيننا لبناء شخصيَّة تودة وإعطائها الروح والجماليَّة التي شاهدتموها على الركح، وتوج هذا المجهود بجائزة تُعد من أهم وأرقى الجوائز في العالم العربي.

• كيف ترين التعامل مع الشخصيات التراثيَّة داخل المسرح؟

- للأسف يظل الاشتغال على الشخصيات التراثيَّة قليلاً في المسرح العربي، وعندما يتم تناول مثل هاته الشخصيات فهي تظل حبيسة رؤية فلكلوريَّة محضة، ولا تنهل من العمق التاريخي لها. بمسرحيَّة «تكنزا قصة تودة» حيث اشتغلنا على شخصيَّة تودة من خلال تراثنا المغربي الأمازيغي الأصيل، وهو فن أحواش، الذي يتمركز أساساً في الجنوب الشرقي للمملكة المغربيَّة الشريفة، وبالضبط بمدينة ورزازات، لقد أخذنا بعين الاعتبار هذا المعطى، وحاولنا التعمق أكثر في روح هذا الطقس الاحتفالي، ومنه استنبطنا الجو العام للمسرحيَّة، وقدمناه للمتلقي في إطار جمالي حديث.

• ما تقييمك لأدوارك المسرحيَّة إلى حدود الآن؟

- خلال عشرين سنة من الممارسة المسرحيَّة التي كانت مليئة بالأدوار المختلفة، توجتُ بجائزة أحسن تشخيص إناث بمهرجان المسرح الوطني الاحترافي بالمغرب ثلاث مرات، الجائزة الأولى كانت عن دور «هي» في مسرحيَّة «نوستالجيا» للمخرج عبدالمجيد الهواس ورضا العبدلاوي سنة 2006، والجائزة الثانية عن شخصيَّة «سلمى» في مسرحيَّة «حديقة معلقة» للمخرج نفسه سنة 2008، كما فزت بالجائزة الثالثة عن دور «صوفيا» في مسرحيَّة «دموع بالكحول» للمخرجة أسماء هوري سنة 2013، بالإضافة إلى جائزة أحسن أداء جماعي عن مسرحيَّة «ألف ليلة وليلة» بمهرجان إدنبره للمسرح بأسكتلندا. كل الأدوار التي اشتغلت عليها تظل جزءاً مني



وإضافة لمساري الإبداعي، كما أفتخر بتنوع الشخصيات التي أديتها، وأعد هذه الجوائز تشريفاً وتكليفاً لما هو قادم بإذن الله.

• ما معايير اختيارك للأدوار التي تقومين بتشخيصها؟

- بالنسبة للأدوار المسرحيَّة التي قمت بتشخيصها إلى حدود اللحظة، فأنا اخترتها بناء على عدة معايير، من بينها ألا يكون محتوى النص وألا تكون وجهة نظر الشخصيَّة متباينة أو مختلفة مع مبادئي بصفتي إنسانة وفنانة، وأن تكون الشخصيَّة مكتوبة بطريقة جيدة ليتسنى لي الاشتغال عليها وتحليلها وبناؤها بدقة أكبر، كما يجب أن تكون للشخصيَّة المساحة الكافية للاكتشاف والاستمتاع بسبر أغوارها بأريحيَّة.

• ما رأيك في توظيف الوسائط التكنولوجيَّة كما في العرض المسرحي «تكنزا قصة تودة»؟ ألا يؤثر سلباً على حضور جسد الممثل وعلى أدائه الجمالي فوق الخشبة؟

- في رأيي أن توظيف تقنية video mapping في عرض «تكنزة قصة تودة»، كان توظيفاً موفقاً بعيداً عن الحشو وفي خدمة الرؤية الإخراجيَّة والجماليَّة للعرض، كما أنه كان منسجماً مع ما يجسده الممثل فوق خشبة المسرح، خالقاً بذلك صورة جماليَّة معبرة، فأنا مع توظيف الوسائط التكنولوجيَّة الحديثة بمختلف أشكالها، شريطة أن تكون في خدمة العرض المسرحي وليس العكس.

• رأيك في موقع المرأة المبدعة في المشـهد المسرحي المغربي اليوم، وما رهاناتها وتحدياتها؟

- المرأة المغربيَّة اليوم أصبحت حاضرة وبقوة في المشهد المسرحي المغربي بشتى تخصصاته، حيث نجدها مخرجة وناقدة وممثلة وسينوغراف ومصممة ملابس وغيرها من التخصصات، فالتكوين المسرحي الأكاديمي في المغرب متاح للإناث كما للذكور، ومنه فإن الرهانات والتحديات تبقى هي نفسها عند الجنسين.

• ما جديدك المسرحي؟

- في ما يتعلق بجديدي المسرحي، أنا في طور دراسة العديد من المشاريع التي ما تزال في مرحلة الإعداد.

هاجر كريكع: ممثلة مغربيَّة، خريجة المعهد العالي للفن المسـرحي والتنشـيط الثقافي بالرباط سنة 2005. اشتغلت هاجر وهي ما تزال طالبة في المعهد في ثلاثة عروض مسـرحيَّة: «امرأة وحيدة» سـنة 2001، المقتبسة من قصائد الشاعرة الإيرانيَّة فروغ فرخزاد، لتليها سـنة 2002 مسرحيَّة «شجر مر»، ثم بعدها مسـرحيَّة «شـتاء ريتا الطويل» والمقتبسـة أيضاً من شعر محمود درويش مع فرقة أفروديت سنة 2003، وهي كلها أعمال مـن توقيع المخرج المغربي عبدالمجيد الهواس، كما اشتغلت سنة 2005 في عمل مسـرحي تحت عنوان «نوسـتالجيا» إخراج مشترك بين رضـا العبدلاوي وعبدالمجيـد الهواس. توجت هاجر بجائزة أحسن تشخيص نسائي في أعوام 2006 و2008 و2013 بمهرجان المسرح الاحترافي بالمغرب.

سيرين قنون: أحافظ على الإرث المسرحي لأبي لكن برؤيتي الشخصية

سيرين قنون هي ممثلة ومخرجة ومنتجة مسرحيَّة تونسيَّة تتميز بمسيرة فنيَّة متعددة الأوجه، وُلدت في أسرة فنيَّة، حيث كان والدها عز الدين قنون (1953 - 2015) مسرحيًا بارزاً. بدأت سيرين رحلتها الفنيَّة منذ الصغر، وبرزت موهبتها في التمثيل في سن مبكرة، درست في جامعة السوربون في باريس وحصلت على ماجستير في الفنون المسرحيَّة. بعد عودتها إلى تونس، واصلت مسيرتها الفنيَّة بتأليف النصوص المسرحيَّة وإخراجها، حيث أثبتت نفسها بصفتها شخصيَّة لها بصمة في المشهد الثقافي، بالإضافة إلى الكتابة والإخراج، شاركت في إدارة «مسرح الحمراء» بعد وفاة والدها، وبتولي إدارة هذا الفضاء مارست سيرين اختصاصات متنوعة، وهي الكتابة، والإخراج، والإنتاج، فضلاً عن الإدارة الثقافيَّة - المجال الذي تمكنت منه أكاديمياً وتطبيقياً.

عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

• كيف كانت بداياتك في عالم المسرح؟ وما الذي دفعك لاختيار هذا المجال؟

- انطلقت علاقتي بعالم المسرح بحسبان أنني ترعرعت في عائلة فنيَّة مسرحيَّة، وهو عالم لم أختره بل هو اختارني. في البداية كنت مهتمة بالرقص، منذ كان عمري 4 سنوات، وفي هذا الإطار وإلى حين بلغت 20 سنة كنت دائماً أرغب في التمثيل قبل أن أنطق بماذا أريد، فكنت أتابع مسرحيات لأسماء إخراجيَّة مثل الفاضل الجعايبي، وتوفيق الجبالي، وغيرهما. ولكن والدي كان لديه أمل أن أغير الاختصاص، ولا أختار المسرح، وأن أختار عن وعي المجال الذي أريده، فقد ترك لي حريَّة الاختيار، وكان دوره إعطائي الأدوات لأحسن الاختيار. وأعتقد أن النضج مهم، ولكن الفن يحتاج إلى شغف قبل كل شيء. وعندما كنت في عمر 13 سنة شاركت ممثلة في مسلسل «نساء في الذاكرة» للمخرجة سلمى بكار، ومن خلال هذه المشاركة أردت التخلص من إرث الوالد كي لا يكون حاجزاً لمساري. وبعد هذه التجربة قمت بالمشاركة في عمل مسرحي «أوديسيون» عام 1999 قبل نيل شهادة الباكالوريا، وانضممت إلى فرقة «المسرح العضوي»، ثم قدمنا مسرحيَّة «نواصي»، ووقتها أدركت أنني أريد أن أكون في عالم المسرح.

• كان هناك خلاف بينك وبين والدك عز الدين قنون حول مكان الدراسة، حيث فضل هو باريس وأنت فضلت البقاء في تونس. كيف أثرت هذه التجربة على تطور مسارك المهني؟

- كنت أود أن أدرس في كندا، ولكن الوالد حدثني عن تاريخ فرنسا في المسرح وأهميَّة المدارس والتيارات، فضلاً عن القرب الجغرافي لتونس. وتوجهت إلى فرنسا حيث بقيت 12 سنة، وزاولت دراستي، وتحصلت على ماجستير في التمثيل وإدارة الفنان وعلم تشريح الشخصيات من جامعة السوربون.

في الوقت نفسه قمت بدراسات عليا في مجال الإدارة الثقافيَّة والسياسات الثقافيَّة، وقابلت عدة شخصيات في فرنسا، واكتشفت موهبة الإدارة حين التقيت بسمة الحسيني، التي أطلقت أولى المؤسسات الثقافيَّة العربيَّة وهي «المورد الثقافي»، وهي سبب اكتشاف العمل الذي اخترته في الـ 20 سنة التالية من عمري. وقمت بتكوين جامعي وتربصات إلى أن أحببت صفة الممثلة والمؤطرة ومررت إلى الإدارة الثقافيَّة، ثم اندلعت الثورة في تونس سنة 2011، والأمل كان كبيراً بأن أكون عنصراً فاعلاً ولي تأثير في تغيير الواقع الثقافي في تونس. وكنت في فضاء «الحمراء» الذي واجه كل الصعوبات في عهد ابن علي، لكن بذكاء كبير. وأكبر الأسماء أسهمت في هذا الوعي الجماعي، وعدت إلى الفعل الثقافي من خلال تنسيق المهرجانات، لاسيما في أيام قرطاج المسرحيَّة مع وحيد السعفي، وعديد المديرين في عدة دورات ومع لسعد الجموسي، وفي مهرجان قرطاج الدولي منسقةً عامة، واشتغلت مع مراد الصقلي، وسنيَّة مبارك، وفتحي خراط، وسمير بلحاج يحيى، واشتغلنا على التواصل والاستمراريَّة طيلة 5 سنوات، ونظمنا الكثير من الأمور في التنسيق اللوجستي وتركنا بصمة كبيرة في هذا المجال. وشاركت في مهرجانات أخرى باستشارات واقتراحات في تونس ما بعد الثورة.

• كيف أسهمت دراستك في فنون المسرح والسياسات الثقافيَّة في تشكيل رؤيتك الإبداعيَّة؟

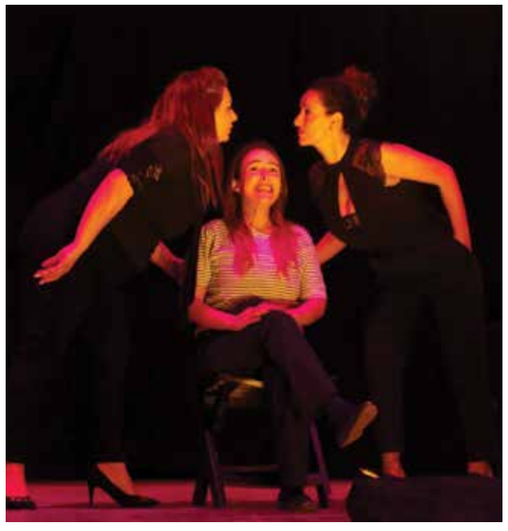
- المسرح والإدارة الثقافيَّة يعكسان رؤية الدولة للثقافة وتراثها المادي واللامادي، وهذا جزء لا يتجزأ من رؤية الفنان، وكانت لنا إرادة كبيرة في بعث سياسة ثقافيَّة، لكن الحاجز الأكبر هو عدم الاستقرار السياسي، فتداول إلى حد الآن 13 وزيراً للثقافة بعد 2011 والفترات تتراوح بين شهر و3 سنوات، وكلهم حاولوا أن يقوموا بمبادرات من خلال تعاملي معهم، فقد اشتغلت مثلاً مع الوزيرة السابقة شيراز العتيري حول قانون الفنان، واليوم يجب أن تتوافر عقليَّة الاستمراريَّة حتى يبني كل وزير على الإرث السابق، وأنا مع سياسة تمويل واضحة، كما أن السياسة الثقافيَّة تحتاج إلى دراية بالوزارة وبتقديم إصلاحات وإستراتيجيَّة جاهزة. وفي هذا الإطار لدي إسهامات في دراسات وبحوث واقتراحات في عدة بلدان في العالم العربي.

• ذكرت أن لديك خبرة في التسويق والعمل التجاري من خلال تربصات في فرنسا، كيف أثرت هذه الخبرة على إدارتك للمشاريع الثقافيَّة؟

- التسويق والعمل التجاري في الفن هو نتاج فني، والتسويق عنصر مهم جداً للترويج للأعمال الفنيَّة وإقامة شراكات في إطار الانفتاح. التسويق يساعد على إدارة فضاء «الحمراء»، وهي تجربة أمارسها عن دراية ودراسة، لذلك توليت الأمر، ولم أتحصل على هذا المركز بالوراثة. إذ كان لدي عدة مشاريع خارج فضاء الحمراء. وأنا بصدد إضافة مشاريع للفضاء تعكس رؤيتي الفنيَّة وفي الوقت نفسه المحافظة على إرث قنون. وقد ساعدتني خبرتي في التسويق وتجربتي في راديو «مسك» الخاص أيضاً في بلورة الرؤية الترويجيَّة للأعمال الفنيَّة.

• لقد قمت بإنتاج عديد الأعمال المسرحيَّة التي نالت جوائز. ما هو السر وراء هذا النجاح؟

- الإتقان في العمل هو الوصفة السحريَّة أولاً، ثم الاختصاص، فلا أتعاون إلا مع مختصين. أنا مثلاً اختصاصي الإنتاج والتسويق الفني، وفي الوقت نفسه فتحت الباب لعدة مسرحيات أنجزت في فضاء الحمراء لمخرجين مثل حاتم دربال، ومعز مرابط، في إطار إنتاجات مشتركة، خلافاً لأعمال سيرين قنون. أما الصفة الثالثة لي



فهي الإخراج، وجربته مع أبناء «المركز العربي الأفريقي»، فمثلاً العمل الفني الذي له قيمة وإتقان وله مردود مالي مسرحيَّة «ربع وقت»، وأنا بصدد تحضير عمل جديد، فمنذ 10 سنوات أنتجت 3 مسرحيات فقط، وأنا بصدد إنتاج المسرحيَّة الرابعة.. التحضير يتطلب وقتاً ونظاماً في العمل، وهو إعداد التمويل اللازم وكل المسائل التنظيميَّة.

• مسـرحيَّة «ربع وقت» آخر إنتاجاتك وقبلها مسرحيَّة «الشقف»، كيف تصنفينهما؟ مسرح نخبة أم مسرح شعبي؟

-هذا الجدل بين مسرح نخبوي ومسرح شعبي مركب، لأن المسرح أوسع من كل هذا. هناك مسرح من طراز رفيع حيث تكون المسرحيَّة ثقيلة وحساسة وجيدة، تجعل المشاهد يفكر ويغير أشياء من غير وعي، ويفتح نقاشات في المواضيع المطروحة. وهذا ما لمسته لدى الجمهور الذي تابع أعمالنا، وهذا دور من أدوار الفنان، إذن المقياس ليس نخبوياً أو شعبوياً لأن المشاهد يتمكن من فهم العمل المسرحي.

• تتبنيـن منهجيَّـة إبداعيَّـة تعتمد علـى الارتجال فـي أعمالك المسـرحيَّة. كيـف تعملين علـى صياغـة النصوص مـن هذه الارتجالات؟

- الارتجال من أبرز اختصاصاتي انطلاقاً من جسد الفنان، وهذا الاختصاص أدرسه في التربصات، وهو مكمل للتكوين الأول، ويجسد نمطاً للمسرح العضوي ومنهجيَّة مسرح «الحمراء». نحن في مسرح «الحمراء» لا نشتغل على نص جاهز ومكتوب وإنما يتم اختيار مواضيع ثم نقوم بالبحث حول الموضوع لمدة طويلة. ويبقى التفكير والتحضير للموضوع الذي سأقوم بكتابة نص حوله، ثم نقوم بإعداد نصوص من خلال هذه الارتجالات والاتجاهات التي تدربنا عليها. ونقوم بصياغة النسخة الأوليَّة للنص التي تكون طويلة عادة، ثم نقوم بالصياغة الدرامارتوجيَّة لتقليص مدة العرض. وإجمالاً هي عمليَّة خيط وكتابة وتركيب.

• مسرحيَّة «ربع وقت».. كيف تقيمين تأثيرها؟

- هي مسرحيَّة تسهم في كسر التابوهات مثل مسرحيَّة «الشقف» التي سبقتها، فعن طريق شخص واحد أو فئة صغيرة يمكن إصلاح الأفراد والمجتمعات. في المسرح ليس لدينا قوة تأثير السينما والتلفزة، ولكن المسرح في العروض يمكن أن ينجح في التغيير.

• بعـد رحيل عز الدين قنون، كيف تمكنت من إيجاد التوازن بين مواصلة إرثه وتطوير تجربتك الخاصة؟

- على الصعيد الشخصي كان أمراً صعباً جداً لأن مواصلة إدارة الفضاء من الجانب الفني تحد كبير جداً يهدف إلى المحافظة على الإرث والقيم والتقاليد التي أرساها عز الدين قنون. لكن ما كان صعباً هو الصعيد الشخصي، فوالدي كان أباً رائعاً جداً، وعلاقتي به كانت قويَّة، وبعد وفاته أصبح الفاعلون في المسرح يخضعون الأعمال التي قدمتها إلى المقارنة، لاسيما في مسرحيَّة «الشقف»، ومع مرور الوقت ومواصلة «الحمراء» والتغييرات الإيجابيَّة التي شهدها الفضاء، من الجيد المواصلة على النهج نفسه، ولكن مخول لك إقامة مسرح مواكب للتطورات.

• ما هو دور مسرح الحمراء اليوم؟

- قبل الثورة كان «الحمراء» أبوابه مفتوحة لجميع الفاعلين السياسيين والثقافيين، ولكن في نطاق احترام متبادل في إطار حريَّة التعبير دون تسييس أو تحزب. واحتضن الفضاء لقاءات سياسيَّة كبيرة لأنه فضاء في القلب النابض لتونس وتاريخه يتحدث عنه،

ربع وقت

واليوم من المهم أن يكون فضاء للتعبير بدون عنف أو تجاذبات وحسابات سياسيَّة. أتمنى أن يدوم هذا الأمر. والأهم أن مسرحياتنا لم «تسنسر» ولكن تصل إلى الجمهور بطريقة ذكيَّة.

• كيف أثرت تجربتك بصفتك مدربة في علم تشريح الحركة على أعمالك المسرحيَّة؟

- يمكنني الاشتغال على جسد الممثل من تحضير بدني مسبق للممثلين، حيث أقوم بتدريب يومي للممثلين من خلال المسرح العضوي والحركي وقت التمارين. وهذا التمرين يفسح للممثل التمكن من جسده في وقت قصير. وأيضاً تركيب هيكلة الشخصيات من خلال خلفياتها، ونتوصل إلى رسم الهيكلة الشخصيَّة بطريقة صحيحة في حركاتها بطريقة أنجع وأسلم وأسرع.

• كيف يمكن تحسـين التشـريعات والبنية التحتيَّـة لدعم الثقافة والفن في تونس؟

- تحسين التشريعات يتطلب الحفاظ على كل الأطر القانونيَّة الإيجابيَّة، وتطويرها في سياسة الدعم وقانون الفنان، ولو كانت هناك ديمومة وإرادة لأمكن إصلاح البنية التحتيَّة المهترئة، ويجب أن يكون لدينا مختصون في هذه الفضاءات، أكثر من 300 دار ثقافة، وهناك ديمومة وإرادة، وفي الوقت نفسه لدينا العديد من الامتيازات مثل تقاليد المهرجانات، وسياسة الدعم التي تعد امتيازاً بالنسبة للفنان في تونس.

وأعتقد أن السياسات الثقافيَّة قد شهدت منذ عهد بورقيبة إلى اليوم مبادرات جيدة يجب البناء عليها، لا يجب أن نلغي كل شيء، بعد الثورة كتبت سياسات ثقافيَّة رائعة لكن لم يتم تفعيلها.

• كيف تتعاملين مع الضغوط والتحديات التي تواجهينها بوصفك فنانة ومديرة ثقافيَّة؟

- أعتقد أن الصعوبات تتلخص في عدم الاستقرار، وهشاشة التمويل، وصعوبات في الفضاء الموجود في قلب العاصمة. هي معطيات ليس من السهل التعامل معها، وهذا التحدي الأكبر لأن الفضاء يسع 200 مقعد، وهذا لا يغطي تكاليف العروض، لذلك أبحث باستمرار عن ممولين ودعم من أطراف مؤمنة بالفن.

• هل هناك شـخصيات أو فنانون أثروا في مسيرتك الفنيَّة؟ كيف كان تأثيرهم عليك؟

-نعم، في الإدارة الثقافيَّة بسمة الحسيني، ومراد الصقلي، وتجربتي معه من أحسن التجارب في حياتي سواء في إدارة مهرجان قرطاج، أو بصفته وزيراً للثقافة، فمن الجانب الإنساني والمهني هو مدرسة. وفي المسرح عزالدين قنون كان أباً رائعاً، وتلهمني تجارب جليلة بكار، وسلمى بكار كثيراً، ولهما بصمة في حياتي.

• كيف ترين مستقبل المسرح النسائي في تونس والعالم العربي؟

- لا أحبذ تسمية «المسرح النسائي» لأن هذا التصنيف يقسم بين الجنسين، وأنا أؤمن بالمساواة الحقيقيَّة. النساء موجودات كثيراً في أعمالي، ودور المرأة محفوظ في تونس من دون تفرقة، لأن أي عمل فني يخدم المجتمع كله، ويجب بناء مجتمع متوازن من خلال الاستثمار في جيل الغد لتنمية المجتمعات.

• ما هي المبادرات التي تأملين في تنفيذها لدعم الثقافة والمسرح في تونس؟

- أعتقد أن التكوين في إطار «المركز العربي الأفريقي» بوصفه مركز تكوين للمحترفين من العالم العربي ومن أفريقيا تجربة مهمة جداً، حيث نقوم بورشات ومزج للتجارب، ولكن هذه المدرسة مكلفة جداً مالياً. كما أتمنى أن يتم تعميم التكوين في الإدارة الثقافيَّة في القطاع الخاص والقطاع العام، وقد تم إحداث ماجستير في هذا الإطار أخيراً.

وأتمنى تكون هناك برامج عالميَّة للعروض في تونس من أجل تغذية الرؤية والبصر، وتفكير الشباب. وأتمنى أن تكون مدارس المسرح لدينا مرجعيَّة. وأتمنى أن تكون الصناعات الثقافيَّة لها أهميَّة في تونس.

• ما هي رؤيتك لمستقبل المسرح التونسي؟

- أنا متفائلة لأن تعدد الإنتاج المسرحي سيولد بالضرورة النوعيَّة الجيدة. في السابق كانت 5 فرق فقط تقدم عروضاً جيدة، أما اليوم فهناك أكثر من 200 شركة إنتاج في تونس، لا تقدم كلها إنتاجاً جيداً، ولكن يمكن أن نجد 10 مسرحيات جيدة على الأقل.

إدوارد بوند «1934 - 2024»

الصوت الغائب لكاتب مسرحي أصيل

ولد الكاتب والمخرج والمنظر المسـرحي الإنجليزي إدوارد بوند في عام 1934 لعائلة من الطبقة العاملة في شـمال لندن، وتلقى تعليماً رسـمياً محدوداً، أكمله لاحقاً بمجهوده الفردي، كما عمل في وظائف مختلفة قبل أن يبدأ في الكتابة للمسـرح. خلّفت مُشـاهدة عرض «ماكبث» في سن المراهقة انطباعاً عميقاً في نفسه، ذلك أنه قد مس، بطريقة ما، لواعجه وتجاربه الشـخصيَّة القاسـية السـابقة في خضم الحياة، بما يشـمل خدمته العسـكريَّة التي استمرت لعامين في أوائل الخمسـينيات في فيينا، حيث انضم إلى قوة الاحتلال البريطانيَّة، وهي تجربة جعلته أقرب إلى تأمل العنف المتأصل في السلوك الاجتماعي.

إليزابيث ساكيلاريدو
أستاذة جامعية وباحثة مسرحية من اليونان

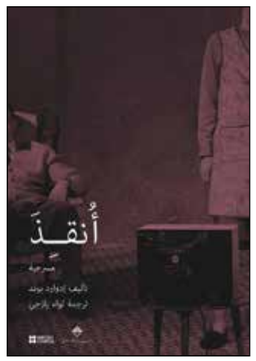
لمياء شمت
أستاذة جامعية وناقدة ثقافية من السودان

وعند عودته إلى وطنه، تركت الزيارة التاريخيَّة لفرقة برلينر إنسامبل التابعة لبريشت إلى لندن في عام 1956 أيضاً أثراً عميقاً لديه. وهكذا، فقد حثه ذلك على ارتياد المسرح والتعرف على كتابه المعاصرين المشهورين حينئذ، الذين نالت أعمالهم التقدير المستحق، قبل أن يبدأ في إرسال كتاباته المبكرة إلى جورج ديفين في البلاط الملكي، مما ترتب عليه قبوله في مجموعة الكتاب الشباب لمدة ثلاث سنوات، وأعقب ذلك عرض مسرحيته الأولى «زفاف البابا» بشكل غير رسمي هناك في عام 1962.

تلا ذلك في عام 1965 إنتاج مسرحيته اللاحقة «النجاة» في ظل تضييق مماثل، حيث إنها كانت، شأن عمله السابق، قد أصبحت خاضعة لرقابة شديدة من جانب اللورد تشامبرلين، الذي كان يتمتع بسلطة صارمة على الفنون. وكانت رقابة شبيهة خانقة قد فُرضت على مسرحيات سابقة، مثل مسرحيات بينتر، وأورتون، في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات على التوالي، ولكن مسرحيَّة بوند «النجاة» بدت استفزازيَّة أكثر بسبب منحاها غير المسبوق في إدخال العنف اللفظي والجسدي الصريح إلى المسرح. ومع ذلك، فإن ما أحدثته من ضجة في البدء بسبب حظرها على المسرح، كان له تأثير إيجابي مضاعف على مستقبل المسرح الإنجليزي. فبعد ذلك بقليل، وعلى المدى القريب، عجلت المسرحيَّة بقرار إلغاء الرقابة، وذلك بعد ثلاث سنوات، أي بحلول العام (1968)، أما على المدى البعيد، فقد أصبحت في مقام مسرحيَّة نموذجيَّة للأجيال التالية من الكتاب المسرحيين، لاسيما أولئك الذين ظهروا في أواخر الثمانينيات والتسعينيات، وعلى الأخص مجموعة الكتاب الذين أطلق عليهم أليكس سييرز مسمى «المسرح الوقح».

وجدير بالذكر أن بوند كان له قصب السبق بين الأصوات المسرحيَّة الأكبر سناً (إلى جانب هارولد بينتر) في دعم الكاتبة الشابة سارة كين، وذلك في مواجهة الاحتجاج العام الذي أعقب العرض الأول لمسرحيتها الأولى «بلاستيد» في رويال كورت في عام 1995. وقد تطور التقارب في الرؤى والأفق الجمالي بينهما لاحقاً (على الرغم من العقود الثلاثة التي تفصل بين كتابتيهما) إلى صداقة حقيقيَّة بين الكاتب المسرحي الأكبر سناً، والكاتبة الأصغر سناً، حتى خسارة المسرح الإنجليزي المبكرة لكين بعد أربع سنوات.

ومع ذلك، فإن صعود بوند المفاجئ إلى الشهرة مع فيلم «سيفد/ المُغاث» لم يضمن له علاقة سهلة ومرنة مع مؤسسة المسرح البريطانيَّة. على الرغم من أن تعاونه مع المسارح المؤسسيَّة الكبرى مثل البلاط الملكي أولاً، ثم شركة شكسبير الملكيَّة والمسرح الوطني، كان يسير بسلاسة نسبيَّة حتى عام 1985، برغم انزعاجه المفرط حينئذ من إنتاج مسرحيات الحرب التي قدمتها شركة شكسبير الملكيَّة في المسرح الوطني، وهو خلل لم يتم قط تداركه لاحقاً، بل على العكس، كان ذلك كفيلاً بإشعال المزيد من النزاعات مع المخرجين، والمؤسسات التي أبعدته تدريجياً عن المسارح البريطانيَّة الرئيسَة، وهي الخطوة التي رافقت اهتمامه المتزايد بالخيارات البديلة، ومجموعات الهواة، وورش العمل الطلابيَّة. وقد تطور ذلك الاهتمام في عام 1995 إثر تعاونه مع مجموعة المسرح في التعليم في



برمنغهام بيج برم، وكتب لها تسع مسرحيات تم إنتاجها حول العالم.

وواقع الأمر أن بوند قد تبرع بإعلان نفسه منفياً طوعياً عندئذ: وهي حالة من الاغتراب الطوعي أو القسري للفنان عن الدولة، وهو أمر مألوف في الثقافة الغربيَّة منذ زمن يوربيديس، وقد منحته عزلته الذاتيَّة الاختياريَّة عن المسرح البريطاني السائد، حريَّة أكبر لاستكشاف أشكال محتملة وجديدة في الكتابة والتمثيل والإخراج. وعلى الرغم من أن مهاراته الإخراجيَّة لم تلق ما يناسبها من تقدير في بريطانيا، ولكن على مستوى القارة، لاسيما في فرنسا وألمانيا، كانت ورش العمل التي أقامها مع الممثلين والمخرجين موضع إعجاب كبير، وكتاباته النظريَّة موضع تقدير مماثل أيضاً. كما حُظيت مسرحياته اللاحقة باستقبال جيد، في فرنسا على وجه الخصوص، ومن ذلك، على سبيل المثال، مسرحيات «الحرب»، و«القهوة»، و«في صحبة الرجال». وكذلك كان من بين تجليات ذلك الاستقبال الضافي الذي حظي به في أوروبا، أنه قد وجد أخيراً، في أواخر التسعينيات، موطناً جديداً متحمساً لأعماله الأحدث، وأيضاً لأعماله المبكرة، في مسرح كولين في باريس.

كان بوند شخصيَّة مثيرة للجدل بامتياز، مما يجعل تصنيف أعماله في خانة واحدة مهمة صعبة. فقد كان استقباله النقدي منقسماً على نفسه دوماً، ليس فقط في بريطانيا، بل وأيضاً، وبالطبع بدرجة أقل، في أماكن أخرى من أوروبا وعبر الأطلسي. ولا شك أن قدراً كبيراً من هذا التباين في الرأي النقدي يرجع إلى سمات شخصيَّة بوند الماركسيَّة الاستثنائيَّة، التي ظلت غير معتدلة وغير مهادنة حتى بعد انهيار الاشتراكيَّة القائمة في أوروبا، الأمر الذي جعله في حرب دائمة مع السلطة المؤسسيَّة، كما حداه للشك في كل المقترحات القادمة من المسرح البريطاني السائد. ولكن من الجدير بالانتباه هنا أن مثل هذه الدعوات الجديدة، كما ينبغي لنا أن نلاحظ، لم يتوقف مددها قط عن التدفق، على الرغم من الاحتكاكات والانسحابات السابقة. ومع ذلك، فقد انتهت جميعها إلى المزيد من الخلافات المحبطة مع المؤسسة. والواقع أن الانتقادات المتناقضة التي رافقت مسيرة بوند في الكتابة والإنتاج، التي تؤكد ببساطة على صعوبة الموازنة بين عيوب النظام الرأسمالي من ناحية، والإيديولوجيَّة الاشتراكيَّة الجامدة التي يتبناها الكاتب المسرحي من ناحية أخرى، هو ما أفشل فرص التوصل إلى حل وسط يرضي الطرفين.

أما على المستوى الشخصي، وبينما انتهبت لقبوله المهيب بوصفه كاتباً جديداً في المسرح الوطني من خلال مسرحيَّة «المرأة» (على مسرح أوليفييه في عام 1978) و«الصيف» (على مسرح كوتيسلو في عام 1982)، إلا أنني قد تعرفت أكثر على عالم بوند الدرامي عندما شاهدت إحياء مسرحيَّة «زفاف البابا» و«الخلاص» على مسرح رويال كورت في عام 1984، في عرض مزدوج من إخراج ماكس ستافورد كلارك، وداني بويل على التوالي. وظل ذلك العرض يحتل ذاكرتي بوصفه إنتاجاً قوياً وجديراً بهذه الأعمال المبكرة الشهيرة، فهو إنتاج يحترم روح الكاتب ورؤاه. ورافق ذلك احتفاء العرض أيضاً بكتابات بوند النظريَّة المبذولة حتى ذلك الحين، بما في ذلك المبادئ والأقوال المأثورة من قصائده ودفاتره وخطاباته، مع اقتباس أطول من «أساس الجماليات الماديَّة». وقد شكل ذلك الإحياء، بما تميز به من بحث شامل، دافعاً قوياً بالنسبة لي للتنقيب في مسيرة بوند اللاحقة بصفته كاتباً. في حين أحرص على إبقاء أذني مفتوحة على الجدال النقدي المحتدم حول اسمه، وللبحث عن

إدوارد بوند على خشبة مسرح سيليستين في ليون 2007

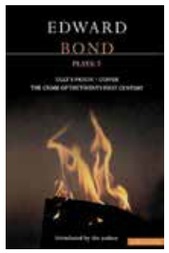
نصوص مسرحياته الأحدث، وحضور نتاجه المسرحي، حتى أتمكن من تكوين رأيي المستقل حول تطور مادته الموضوعيَّة وشكلها الدرامي. حيث تأثرت بشكل خاص بالأسلوب المبتكر والمدمج لعرض «القهوة» (1995) الذي بدا وكأنه يشير إلى اتجاه جديد، كما تأثرت أيضاً بإنتاج عرض «السترات» الذي شاهدته في مسرح بوش عام 1990، وربما يعزى ذلك أيضاً إلى أن الطبيعة الحميمة للمكان قد أسهمت في مضاعفة أثر الطاقة العاطفيَّة للأداء على الجمهور.

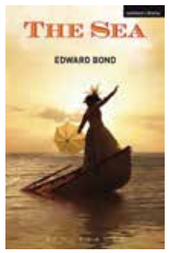
ولكن فضاء المنجز الفني الذي راكمه بوند كان أكثر تنوعاً من مجرد الكتابة للمسرح، وإن كان المسرح هو شغله الشاغل، فقد كتب كذلك مسرحيات للإذاعة والتلفزيون، ونصوصاً للأوبرا، وسيناريوهات متعددة، من بينها مسرحيَّة «أنطونيوني» الفائزة بجائزة بلو أب، وسلط الضوء عليها بشكل خاص في ملفات بوند، على الرغم من عدم ذكر مساهمته الفعليَّة في السيناريو إلا بشكل محدود وخجول ضمن الاعتمادات الرسميَّة للفيلم.

ومن جانبه، فإن عالم هوليوود الساحر لم ينجح في إغراء بوند بدخوله طيلة حياته؛ بل ظل مجرد وسيلة لتحسين وضعه المالي عند الحاجة، بينما كان تفانيه الحقيقي مبذولاً للمسرح، لاسيما في وظيفته الاجتماعيَّة التي تنشد التغيير والعدالة، وعلى وجه التحديد في تأثير قوته التعليميَّة والأخلاقيَّة على الشباب، وكرس لها بوند الكثير من وقته وممارسته واهتمامه الشغوف، حيث تظهر بوضوح في مسرحياته المنشورة، وفي المقدمات والقطع القصيرة المدرجة ذات التوجه الاجتماعي والأخلاقي، سواء أكان ذلك بأسلوب مجازي أم مقتبس؛ كما آثر نشر أفكاره بشكل مستقل، هذا بالإضافة إلى حقيقة أن موقفه النضالي لصالح الوظيفة التعليميَّة أو التربويَّة للمسرح ظل يثقل كاهل الجدارة الدراميَّة لعمله، ولكن في أفضل حالاته، كانت رؤيته الكارثيَّة عموماً قادرة على التحول إلى نبرة غنائيَّة وشاعريَّة تتجاوز تشاؤمه الاستبنائي، كما حدث في «القهوة» على سبيل المثال، وكما أثبتت مسرحياته السابقة المستوحاة من التاريخ الإنجليزي، والشخصيات التاريخيَّة (مثل «الصباح الباكر»، و«الأحمق»، و«الاستعادة»)، وكذلك في إعادة كتابته للكلاسيكيات (مثل شكسبير في «بينغو» و«لير»، ويوربيديس في «المرأة») التي أثبتت مدى قدرته على استكشاف التقاليد الثقافيَّة الأوروبيَّة بروح أصليَّة وفضوليَّة وساخرة في كثير من الأحيان، ولكنها عميقة الإنسانيَّة، مع تمهره في تكييف ثرائها وعمقها ليتلاءم مع الظروف الراهنة للبشريَّة.

أما عند إعادة النظر في مكانته في تاريخ الدراما البريطانيَّة والأوروبيَّة المعاصرة، فيرجع إلى بوند الفضل في إحداث نقطة التحول في السياسة البريطانيَّة نحو الليبراليَّة الجديدة (مع صعود مارغريت تاتشر بصفتها زعيمة محافظة «حديديَّة» للأمة في الثمانينيات)، فقد كان بوند هو الكاتب السياسي الوحيد من اليسار

مسرحية «البحر» من تأليف إدوارد بوند عام 1983





الذي وقف ونافح عن أراضيه المستقلة بصفته فناناً، عندما كان حتى الجيل الأصغر من الكتاب المسرحيين الاشتراكيين (على سبيل المثال هوارد برينتون، وديفيد هير، وديفيد إدغار، وتريفور جريفثس) يتبعون صراحة للطريق المعاكس، ويفضلون التكسب من المسرح الهامشي والمسرح البديل (بما يشمل المعدات التقنيَّة وعلو المكانة)، وكذلك للمراحل الكبرى في التيار الرئيس. وعلى الرغم من أن ادعاء هؤلاء الكتاب المسرحيين الأخيرين، بغرض تبرير تحولهم المفاجئ إلى ذلك المعسكر، قد تم تقديمه من خلال تصريحات متكلفة، في حين كان موقف بوند أكثر صدقيَّة في رفضه الاستسلام. وقد تم التعبير عن هذا الموقف المتشدد، الذي مثّل نموذجاً لمشاجراته المسرحيَّة المستمرة، حيث ذكره بشكل مباشر أيضاً في تعليقاته السلبيَّة بشأن قبول زميليه الفنانين هارولد بينتر، وديفيد هير، للقب فارس من قِبل الملكة.

ولكن إذا ما وضعنا هذه الإشارة السماعيَّة الأخيرة في إطار النميمة الاجتماعيَّة، فإنني أود أن أنهي تقييمي الموجز للمسيرة الدراميَّة الطويلة والعريضة التي قضاها إدوارد بوند، بالزعم بأن تذكره في بريطانيا بسبب شهرة أعماله المبكرة، وارتباطه بإلغاء الرقابة، وريادته المحتملة لجماليات المسرح «المباشر»، جدير بأن يخفض، بل ويزيف الشخصيَّة متعددة الجوانب لفنان أوروبي واسع الانتشار، لم يستبعد التجارب ما بعد الحداثيَّة من مسرحه المنخرط اجتماعياً، بينما ما تزال أعماله اللاحقة في انتظار اكتشافها وتقييمها بما تستحقه في وطنه، ونأمل أن يؤدي هذا المسعى، على نحو ساخر وتنبؤي، إلى «استعادته» الكاملة لإرث المسرح البريطاني.

المصدر: www.critical-stages.org

وهيبة باعلي: المرأة الجزائرية رسخت حضورها المسرحي وشكلت إضافة نوعية

من السهل على أي ملاحظ لمسار الممثلة المسرحيَّة الجزائريَّة وهيبة باعلي، أن يشيد بموهبتها وقدرتها الكبيرة على إنجاح وعكس أي دور تقوم به، وقد استطاعت بعد مشاركتها في العديد من الأعمال أن تطور أسلوبها المسرحي، من خلال جديتها وتعاملها المحترف مع أي دور تؤديه، حتى أصبحت قدوة للكثيرات، انطلاقاً من صعودها سلم التمثيل درجة درجة، وقد وقفنا على هذا التطوير في العديد من أعمالها، انطلاقاً من أعمالها القديمة، وإلى غاية تأديتها لآخر دور لها في مسرحيَّة «إيشو» التي أخرجها عزوز عبدالقادر، وأنتجها مسرح بسكرة الجهوي أخيراً.

حاورها: عبدالكريم قادري
كاتب وناقد من الجزائر

في هذا الحوار، تتحدث عن العديد من المواضيع والجوانب المهمة في مسارها، عن المركزيَّة، وعن ثنائيَّة «الشمال/الجنوب»، وآفاق المسرح النسوي في الجزائر.

• وقفت شخصياً على الكثير من الأعمال التي شاركت فيها في المسرح، بداية من مونودراما «ريق الشيطان» سنة 2014، ومونودراما «نـوّارة» الذي أخرجه عزوز عبدالقادر، ومروراً بدورك في مسرحيَّة «الجاثوم»، وأخيراً بمسرحيَّة «إيشو» 2023، وكلها أعمال ناجحة أخرجها عزوز عبدالقادر، مع الإشارة إلى أن تجربتك أطول من التاريخ المذكور، ما هي الأسباب التي جعلت تجاربك تستمر مع هذا المخرج؟ وما الذي قدَمه لك تحديداً؟

- قبل كل شيء دعونا نتفق على أن الحب بمفهومه الواسع كفيل بصناعة التجارب الفخمة التي يحق لها أن تظهر، فمن الأسباب التي جعلت تجاربي تستمر مع المخرج عزوز عبدالقادر هو شغفنا المشترك بالهدف المرجو، وإيماننا بأن المسرح هو الفضاء الذي نستطيع أن نعطيه ما نشاء وما نريد من الوقت، لأن متنفسنا الوحيد هو الركح، كما أن عزوزاً رفيق دروب الإبداع بغستها ونهارها، وركيزة داعمة لفكرة وهيبة باعلي منذ البدايات الأولى لصعودي على الخشبة خطوة بخطوة، إلى أن شاءت الأقدار أن نتقاسم حيزاً آخر من الحياة فصار زوجاً لي، كما أن مبدأ الوضوح وسلامة المنطلق كان عاملاً أساساً في نجاح هذه التجربة، وأهدافنا وطموحنا كانت كبيرةً جداً، من أجل أن نرسم ونخطط ونؤثث لمسرحنا المتجدد والمتميز من جزائرنا الكبيرة، وحرصنا على التجربة هو رؤية ثاقبة مدججة بالأمل، توحي أن المخبر ما زال مستمراً ونتائجه بعيدة المدى، كون الظروف العالميَّة والوطنيَّة دائماً ما تجعلك تتجدد وتتعايش معها، من دون الابتعاد عن الهدف الأساس والفكرة السامية التي تترسب في الأذهان الفاعلة.

• لماذا تذهبين دائماً في أدوارك صوب العادات والتقاليد الصحراويَّة، والمرجعيات الأفريقيَّة، ومعاناة المرأة؟ أهي معطيات تعكس البيئة التي نشأت وتربيت فيها؟ أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد تماثل أو مصادفة؟

- الأمر أعمق من تجسيد دور وأدق من مصادفة، إنما عودة للمرجعيَّة الفكريَّة التي ترى أن الوصول إلى العالميَّة هو انطلاق من المحليَّة الصارخة، بحقيقتها التي تتجلى في الواقع بجماله وقبحه، وتقول إن المبدع ابن بيئته، ويسعى دائماً لنقل تجاربه وأفكاره للآخر، قصد التعريف بموروثه وثقافته، وهي السمة التي تمنحه ميزة خاصة وبصمة مختلفة، وتخلق له التفرد وتوسع له دائرة التنافس، فأنا مثلاً لن أكون إسبانيَّة أكثر من ممثلة عاشت في بيئتها، ولكن القيمة المضافة أن أظهر بشخصيتي التي تعكس محيطي الاجتماعي والفكري والثقافي، وهذا لا ينفي أن نتخطى حدود المحليَّة، لاكتشاف عوالم إبداعيَّة أخرى، واستدعائها في وقت الحاجة، ففي بعض الأحيان أخوض تجارب أخرى، في أدوار بعيدة كل البعد عن بيئتي، مثل دور «نجمة» في نص الكاتب الراحل كاتب ياسين، ودور «أزلان» في مسرحيَّة «الحب المفقود» للمخرج أحمد بن عيسى، ودور المتسولة في مسرحيَّة «آباء للبيع» التي أخرجها عباس محمد إسلام، ودور «الملكة» في مسرحيَّة «أسكوريال»، إلى غيرها من التجارب بتنوعها واختلاف مشاربها الثقافيَّة. لهذا أرى أن اختياراتي في الشخصيات المستدعاة من التراث الأفريقي الجزائري، في أبعادها وتمثلاتها، ما زالت لم تأخذ حقها الكافي.

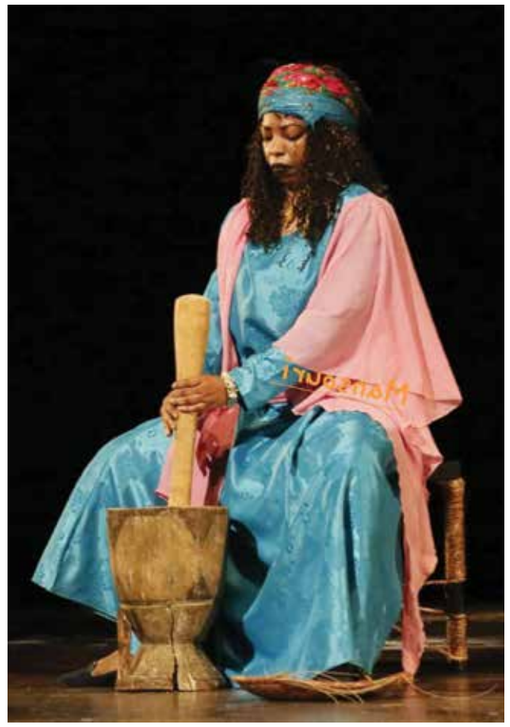
• أحس أحياناً بأن بعض الأدوار المسرحيَّة التي تلعبينها قد كتبت خصيصاً لك، مثل دورك في «إيشو» وقبلها «الجاثوم» وحتى في أعمالك الأولى، ما صحة هذا التخمين؟

- فعلاً هناك أدوار مسرحيَّة كُتبت خصيصاً لأشتغل عليها، وهذه في الحقيقة مسؤوليَّة كبيرة وخطيرة في الوقت نفسه، فهي تضع على عاتقي الكثير من التحديات والاحتمالات، ويمكن القول إنها حالات نادرة نوعاً ما، فهذا ليس بالأمر الهين، والحلقة المفقودة ربما أن الجمهور يستقبل العرض المسرحي في حالته النهائيَّة، وقد لا يطلع على النص ولا يعرف عنه شيئاً، فيرى أن الدور محكم في الأداء والتنقلات العاطفيَّة، لكنه لا يعرف أنه كتب خصيصاً ليتقاطع معي، فبعض المشاهد كتبت ضمن المسرحيَّة، وفي التوزيع قدمت لي، واشتغالي على الدور ومحاولة الاقتراب منه وفك شيفراته يجعل المتلقي يظن أن الدور كتب لي خصيصاً، فعلى سبيل المثال عرض «الجاثوم» هو ثمرة إقامة إبداعيَّة اشتغلت عليه مؤلفته ووفقت في تصديره إلى الخشبة، ومنه فإن دوري في العرض قد يجسد بأي حضور، وأنا بدوري أتمنى أنني قد وفقت في تجسيده، وأهم شيء أن أكون استمتعت به وأمتعت، وتبقى تجارب أعتز بها في مساري الفني.

• هل عانيت من تركز النشاط المسرحي في العاصمة، لاسيما أن المسافة بين مدينتك «تامنرست» ومدينة الجزائر تقترب من ألفي كيلومتر، وهل أثّرت فيك ثنائيَّة الشمال والجنوب؟

- المركزيَّة من وجهة نظري تحمل جانبين، الأول إيجابي إلى حد ما، ولو أني أتحفظ على هذه النقطة، وهو فرصة التنقل برغم صعوبتها، ولكنه من باب «سافر تجد»، والمركزيَّة سببت ضرراً كبيراً في كل المجالات وليس في المسرح وحده، فبعد المسافة ونقص الإمكانيات وقلة التوزيع للعروض المسرحيَّة، أثر في دفع الوتيرة المسرحيَّة في جنوبنا، لاسيما في ولاية تامنغست، وأعتقد أنه حان الوقت لنتصالح مع واقعنا وننظر لهاته المدينة بعيون أخرى.

كما تتعدد مشاكل المركزيَّة في العديد من النواحي الأخرى، من بينها مشكلة التكوين والاحتكاك، لهذا يجب إصلاح تلك الأعطاب والنظر إلى مؤهلات تامنغست الثقافيَّة الأفريقيَّة في شتى المجالات، لاسيما الجانب الثقافي، من هنا تصبح ثنائيَّة «شمال وجنوب» تصنع التكامل لا التفاضل، وهو المعطى الذي سيثري الساحة الثقافيَّة، لهذا علينا أن نعي أنه آن الأوان لإعادة التفكير في المعنى الثقافي المشترك، لا تطبيق مركزيَّة الفكر في الثقافة، ودولتنا المجيدة اليوم تصدح بهذه الجزئيَّة التكامليَّة التي من شأنها إثراء المنظومة الثقافيَّة على الصعيد الوطني.



• ما الذي يمكن أن تضيفه الثقافة الطارقيَّة الأمازيغيَّة في عمقها الأفريقي إلى المشـهد الثقافي الجزائـري بوجه عام؟ وهل ترين أن هنـاك أي تقصير فـي التعريف بتلك الثقافـة؟ ومن يتحمل مسؤوليَّة هذا التغييب أو الغياب؟

- كما ذكرت في جزئيات سالفة أن المبدع ابن بيئته، ونقول في عاميتنا «عار البلاد على ماليها» لهذا اشتغالنا على الموروث الشعبي المادي واللامادي لتراثنا الكبير الأفرو أمازيغي الذي نسعد به اليوم، ونقول إنه أضاف الكثير للرصيد المسرحي الجزائري بوجه عام، لاسيما في أن يكون لمسرحيي الجنوب الكبير حق السبق في التنظير لحركة مسرحيَّة ناضجة بمعاييرها وسماتها، وهذه دعوة مفتوحة لإثراء هذا الأخير، ليس على الصعيد الدرامي فقط، إنما في شتى المجالات الفنيَّة، فالاشتغال على هذا البعد أصبح ضرورة وفرصة للرقي به، فهو ما زال خاماً ويحتاج الكثير من البحث الأكاديمي الجاد، فالجهود الأكاديميَّة تمنح شرعيَّة معينة لأي إضافة، والثقافة كل متكامل، والكل مسؤول عن الحفاظ عليها، وذلك في ممارستها والتفكير فيها بوصفها ركيزة من ركائز الهويَّة الوطنيَّة، أما عن التقصير فنتقاسمه جميعاً، بصفتنا غيورين على أحلامنا، واليوم نصدح بها من هذا المنبر: الثقافة حياة لابد من النظر إليها واعتبارها من الأولويات الحياتيَّة لتستعيد مكانتها.

• كيف تنظرين إلى التجارب المسرحيَّة النسويَّة في الجزائر؟ وهل للمـرأة دور أو سـلطة فنيَّة يمكن أن تفرض مـن خلالها رؤيتها ونظرتها المسرحيَّة؟

- الوضع اليوم تحسن مقارنة بالماضي، فالتجارب المسرحيَّة النسويَّة في الجزائر رائدة في مجالات معينة، ومغيبة في أخرى، فمن ناحية التمثيل هناك أسماء خطّت اسمها بالذهب، وسطع نجمها بعيداً، أما من ناحية الكتابة والإخراج فتبقى قليلة، تعد على الأصابع، أتمنى أن تفتح لهن الأبواب ليبدعن، فالمرأة الجزائريَّة أثبتت جدارتها على عديد من الأصعدة، وبرهنت وبررت وجودها، لهذا نسعد ببروز قامات فنيَّة نسويَّة في تجارب كبيرة، تليق بسنين العطاء والكد من أجل الفكرة.

• لديك في أدوارك طريقة تقمص استثنائيَّة، توهمين من خلالها المُتلقي بأنك لا تؤدين دوراً، إنما تعكسين شخصيتك، إلى أي حد يمكـن للممثلة أن تفصل بين شـخصيتها الحقيقيَّة والدور الذي تؤديه انطلاقاً من شخصيتك؟

- من يشتغلون معي من الزملاء يدركون معايشتي للدور قبل بداية التدريب أو العرض المباشر، تكمن الطريقة في أنني أحب ما أفعل، وأعشق الخشبة وسحرها بطريقة ما، دائماً تخيفني تلك الأدوار التي

أبث روحها إلى الجمهور، بقدر الحلم والاغتراب الذاتي بكل ما تحمله من ألم، فقد تلقيت دروسي الأولى في المسرح من حركات أمي، والفسيفساء التي تشكلها وهي تخيط جراح القلوب، ومن عفويتها في مواجهة هذه الحياة، كذلك من حكايا جدتي، ومن رملي المتناثر هنا وهناك، فالمقاربة بين الشخصيَّة التي أؤديها وشخصيتي تجعلني أنظر إلى نقاط التقاطع، ومعرفة هدف الشخصيَّة وتبنيه، وإسقاط واقع وأحداث الشخصيَّة على الوقت الراهن، كل هذا من دون السماح بالاندماج التام مع الشخصيَّة الذي قد يحدث ضرراً للمبدع.

• تتطلب شـخصيَّة الراوي/ة موهبة فـي الأداء والإلقاء والحكي، وقـد أدّيت هذا الدور في أكثر من مسـرحيَّة بالتـوازي مع أدوار أخرى، لهذا سأسـألك عـن عنصر الراوي في المسـرحيات، كيف تنظريـن إليه؟ وما هي الإضافة التي يشـكلها في كل مسـرحيَّة؟ والسـؤال الأهم هو كيـف تتفاعلين بكل تلـك الطاقة من خلال لبسك لتلك الشخصيَّة؟

- شخصيَّة الراوية من الشخصيات التي أديتها، وأعتقد أنها من الشخصيات الوازنة على الركح، ومن أصعب الأدوار، لأنها تحتاج إلى زاد فني ومعرفي، وأدوات وتقنيات مختلفة، إضافة إلى مهارة الإلقاء والتمكن، لأنها نقطة جذب للمتلقي، وهي بمثابة الخيط الرابط بين المتلقي وبين العرض، ومن بين التجارب المهمة في الجزائر في هذا المجال المرحوم عبدالحليم حليم زريبيع، ذاك الممثل صاحب الكاريزما المتجددة، والقامة الفنيَّة الكبيرة، وقد أدى أدوار الراوي في العديد من الأعمال المسرحيَّة والملاحم الفنيَّة، فهو من بين الممثلين الذين أتمنى أن أسير في مسارهم وأقتدي بهم.

• كيف تتعاملين مع النصوص المسرحيَّة التي تقدم لك، وهل هناك من يكتب نصوصه المسـرحيَّة وهو يتخيـل وهيبة باعلي تؤديها؟ ومـن هي القدوة أو الشـخصيَّة المسـرحيَّة التي تسـتحضرينها لتشـحنك بالطاقة الإيجابيَّة وتدفعك إلى المواجهة والتقدم في مسرحياتك ومسارك؟

- مثل كل ممثل يقرأ دوره بشغف ويحاول أن يتصيد مكامن الظهور من خلال الشخصيات التي اختارها المخرج لعديد من الاعتبارات، تجده متأملاً فيها مصاباً بدهشة الفضول، وقلق «الما بعد»، هكذا هي وهيبة في تعاملها مع النص المسرحي، تغرق في عوالمه محاولة النجاة منها، بحيث يكون اليقين الذي يبشر بالخصوبة والحياة، كما أنه يجب القول إن من الجيد أن يتخيل الممثل أن هناك كاتباً يتخيل مبدعاً ويكتب له، فمحبتي لكل مبدع رأى فينا ما يستحق الظهور وما يستحق أن تسيل له الأحبار.

اختتمت مساء السبت (17) أغسطس الماضي في المركز الثقافي لمدينة كلباء، ورشة الإخراج المسرحي التي نظمتها دائرة الثقافة ضمن دورة عناصر العرض المسرحي، التي تنظم سنوياً لتأهيل وصقل إمكانات المشاركين في مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، الذي تنطلق فعاليات دورته الحادية عشرة في السابع والعشرين من سبتمبر الجاري.

الشارقة: «المسرح»

وفي حضور أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بالدائرة مدير المهرجان، جرت وقائع اليوم الأخير للورشة التي أشرف عليها الفنان حسن رجب، وشارك فيها 35 متدرباً.

واشتملت الورشة التي كانت انطلقت (08) أغسطس، على محاضرات نظريَّة تعرّف خلالها المتدربون على مبادئ ومدارس وأعلام الإخراج، إضافة إلى حصص عمليَّة عدة، غطت محاور مثل اختيار وتحليل النص، وإدارة الممثل فوق الخشبة، وصياغة فضاء العرض المسرحي عبر العناصر السمعيَّة والبصريَّة المتعددة.

وقال حسن رجب إن برنامجه التدريبي ركز أيضاً على تمكين المشاركين من الخبرات والأدوات الأساسيَّة لتكوين وصقل شخصيَّة المخرج المسرحي، بداية من الثقة بالذات، وحس القيادة، والقدرة على تشكيل وتسيير فريق وموارد العرض، داعياً المتدربين إلى استكمال ما تلقوه في الورشة بالمزيد من القراءات في مختلف الحقول المعرفيَّة، وبالحرص على مشاهدة العروض المسرحيَّة، مشيداً بالتزامهم وحرصهم على التعلم.

وثمن رجب فكرة «دورة عناصر العرض المسرحي»، مشيراً إلى أن استمرارها وتطورها على مدى أكثر من عقد من الزمن أسهم في ظهور العديد من المواهب الواعدة، التي ستكون من الدعامات الرئيسة في المشهد المسرحي قريباً.

وشكر أحمد بورحيمة للمشرف حسن رجب جهوده، وقدم له شهادة تقديريَّة، كما قدم للمتدربين شهادات المشاركة.

السينوغرافيا

في إطار البرنامج نفسه، كانت ورشة السينوغرافيا اختتمت مساء يوم الأربعاء (07) أغسطس الماضي، حيث عرض المشاركون في الورشة التي أشرف عليها الفنان وليد عمران، ثلاثة مجسمات لمناظر مسرحيَّة قاموا بتصميمها تطبيقاً لما تعلموه من الورشة، عكست بخاماتها وألوانها وتكويناتها الهندسيَّة، بيئات ثلاثة مشاهد مسرحيَّة متخيلة، وحضر ختام الورشة أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بدائرة الثقافة مدير المهرجان.

وذكر عمران أن الورشة التي كانت انطلقت 29 يوليو الماضي، ركزت في بدايتها على تمليك المشاركين مختلف المعارف والخبرات المتعلقة بإمكانات خشبة المسرح، وتحديد مساحتها وعمقها، ومعرفة مخارجها، والأجهزة والحوامل المتاحة بها، ومن ثم تعرف المشاركون عبر الرسوم الإيضاحيَّة ومواد فيلميَّة لمسرحيات عرضت في السابق، إلى الأنواع المختلفة لتصميمات السينوغرافيا المسرحيَّة، وفق أنواع فضاءات العروض (مغلقة أو مفتوحة)، والاتجاهات الفكريَّة لمخرجيها، وحسب الموارد والمواد المتاحة.

وقال وليد عمران: «الورشة أطلعت المشاركين أيضاً على تقنيات توظيف خيال الظل، وشاشة العرض (البروجكتر)، و(الثري دي مابنغ)، وأجهزة الضباب، وغير ذلك من الوسائل التي باتت تشكل عنصراً أساسياً في بناء الصورة العامة للعروض المسرحيَّة الحديثة».

وأكد عمران أن الورشات الثلاث التي تتضمنها دورة عناصر العرض المسرحي (التمثيل والسينوغرافيا والإخراج) تتكامل لصقل قدرات المتدربين وإثراء مهاراتهم. وثمن أحمد بورحيمة جهود مشرف الورشة، وقدم شهادات المشاركة للمتدربين.

التمثيل

وكانت دورة عناصر العرض المسرحي انطلقت مساء 19 يوليو الماضي، بورشة التمثيل التي أشرف عليها الفنان إبراهيم سالم، وشارك فيها 30 متدرباً.

واختتمت تلك الورشة مساء 28 يوليو في حضور أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بالدائرة، حيث قدم المتدربون مجموعة من اللوحات التمثيليَّة القصيرة؛ جسّدوا من خلالها المعارف والخبرات الأدائيَّة التي تعلموها في الورشة، التي اشتملت على تدريبات في الصوت، والتعبير الحركي والإيمائي، إضافة إلى محاضرات حول مناهج الأداء التمثيلي.

وأشاد إبراهيم سالم بإقبال المشاركين على الورشة، وأشار إلى أن التطور الذي ظهر في أداء العديد من المتدربين في اللوحات التي شهدها الحفل الختامي، هو ثمرة لاستمراريتهم في دورة عناصر العرض المسرحي.

وثمن بورحيمة جهود المشرف الفني على الدورة؛ الفنان إبراهيم سالم، وقدم له شهادة تقديريَّة؛ كما قدم شهادات المشاركة للمتدربين.

جمعية كلباء تنافس على جوائز «القاهرة للمسرح التجريبي»

الشارقة: «المسرح»

تشارك «جمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح» بعرضها الموسوم «زغرودة»، نص علي جمال، وإخراج عبدالرحمن الملا، في المنافسة الرسميَّة للدورة الحادية والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الذي تنظمه وزارة الثقافة المصريَّة في الفترة من (1 - 11) سبتمبر الجاري.

وقدم عرض «زغرودة» في الدورة الماضية من أيام الشارقة المسرحيَّة، وينهض العمل على مجموعة من التشكيلات الحركيَّة، والحلول البصريَّة في تقديم محتواه من دون استخدام اللغة الملفوظة. وتأتي مشاركة جمعيَّة كلباء في المهرجان المصري بعد حضورها المتميز في دورة العام الماضي بمسرحيَّة «قائمة الخديج» للكاتب والمخرج نفسهما.

وأعرب المخرج عبدالرحمن الملا في حديثه إلى «المسرح» عن سعادته باختيار عملهم من بين 300 عرض من مختلف أنحاء العالم، وباختيار فرقتهم للمرة الثانية خلال عامين متتالين، وقال: «نرفع أسمى عبارات الشكر والامتنان إلى مقام صاحب السمو حاكم الشارقة، فبفضل دعم سموه السخي تواصل جمعيَّة كلباء في مسيرتها الناجحة برودها وشبابها، وبفضل دعم سموه أنتجنا هذا العرض، ونتمنى أن تأتي مشاركتنا في هذا المحفل الدولي في شكل يليق بما حققه المسرح في الشارقة والإمارات من مكانة عالية». وتوجه الملا بالشكر إلى دائرة الثقافة ورئيسها سعادة عبدالله العويس على الدعم المتصل، مشيراً إلى أن فريق المسرحيَّة يضم مجموعة من المسرحيين الشباب من أعضاء جمعيَّة كلباء، ومنهم: ناجي جمعة، عبير الجسمي، عبدالله نبيل، سلوى، سامية، عيسى مراد، محمد جمعة، خميس اليماحي، محمد آل رحمة، سعيد مبارك، جاسم التفاك، محمد اليعربي.

ووفق بيان صحفي صادر عن المهرجان، شاهدت لجنة المشاهدة أكثر من (300) عرض تقدمت بها العديد من الدول العربيَّة والأجنبيَّة، واختارت اللجنة من الدول العربيَّة؛ إضافة إلى العرض الإماراتي، تسعة عروض، هي: «بوتكس» من الأردن، و«شجرة اللبان.. موشكا» من سلطنة عمان، «تاء التأنيث ليست ساكنة» من العراق، و«الألباتروس» من تونس، و«فطائر التفاح» من المغرب، و«صمت» من الكويت، و«قرط» من تونس، و«الظل الأخير» من السعوديَّة، و«معتقلة» من فلسطين.

واختارت اللجنة ثلاثة عروض لتشاهد على هامش المهرجان، وهي: «إبرة» من الإمارات، و«حكاية درندش» من العراق، و«ضوء» من السعوديَّة.

ويمثل مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي فرصة للتواصل والحوار بين مختلف الثقافات والمجتمعات من خلال فنون الأداء، ويهدف إلى تقديم أحدث التطورات في المشهد المسرحي الدولي، ويعد أحد أقدم المهرجانات الدوليَّة المتخصصة في العروض المسرحيَّة التجريبيَّة من كل دول العالم، ويهدف المهرجان إلى خلق حالة من التواصل والحوار بين مختلف الشعوب والجماعات، إضافة إلى تعريف الجمهور في مصر والمنطقة العربيَّة بأحدث التيارات في المشهد المسرحي.

نصوص

صدرت حديثاً ضمن منشورات دائرة الثقافة النصوص الثلاثة الفائزة بدورة العام 2023 من جائزة التأليف المسرحي المدرسي «فئة المعلمين والمعلمات»، وهي «عروسة خشب» لمروة فاروق الفائزة بالمركز الأول، و«ملكة الخوف» لخالد وليد رسلان الفائز بالمركز الثاني، و«خمس ورقات» لشبل جودة إبراهيم الفائز بالمركز الثالث.

بريشت في الخليج

صدر عن دائرة الثقافة بالشارقة أخيراً كتاب «بريشت في المسرح الخليجي.. التغريب وكسر الجدار الرابع» للكاتب العراقي ظافر جلود. ويبرز الكتاب تأثير المسرحي الألماني برتولت بريشت على التجارب المسرحيَّة في الخليج العربي. الكتاب الذي يقع في 279 صفحة، يعرّف بمنهجيَّة المسرح الملحمي بصفته مصطلحاً صاغه بريشت في عام 1926، قبل أن يُظهر تجلياتها في مجموعة من تجارب المسرحيين الخليجيين خصوصاً، والعرب عموماً.

الفرجة

صدر للباحث المغربي يوسف أمفزع كتاب موسوم بـ «الإخراج المسرحي المعاصر من تأويل النص إلى تأويليَّة الفرجة»، عن دار الفنون والآداب بالعراق، ويتكون الكتاب (227 صفحة) من تسع أوراق بحثيَّة من ترجمة أمفزع، وتحلل الحالة الإشكاليَّة للإخراج المسرحي في مرحلة ما بعد الحداثة

حكومة الشارقة
دائرة الثقافة

إدارة المسرح

مهرجان كلباء
للمسرحيات القصيرة

الدورة الحادية عشرة

27 سبتمبر - 01 أكتوبر 2024

المركز الثقافي - مدينة كلباء

AL Masrah DHS 10
Tawzea
6 291100 754762