المسرح

العدد (86) - نوفمبر 2026

مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

الفرجة العربية في أرحب منصاتها



أصابع الياسمين

تفاصيل ليلة زفاف لم تكتمل

عقدٌ في
مسرحة الصحراء

منـذ انطلاقته في عام 2015م، وبفضل الدعم الســخي والرعاية الكريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضــو المجلس الأعلى حاكم الشــارقة «حفظه اللــه»، نجح مهرجان الشــارقة للمسرح الصحراوي في ترســيخ مكانته بوصفه منصةً رائدة للتجارب المســرحية العربية، الطامحة إلى التجدد واستكشــاف آفاق مغايــرة ومختلفة؛ إذ جعل من الصحراء، بمجتمعها وثقافتها، مســاحةً ملهمة للاشتغال الدرامي، وأعاد بذلك صياغة صورة العرض المسرحي في شكل غير مسبوق.

ولقد جعل المهرجان من إبداعِ الفنانين عروضهم وســط الكثبان الرملية - وفي مســاحةٍ شاســعةٍ محاطةٍ بالوديان والرمال - والتقائهم بالجمهور في فضاء الكهيف المفتوح، احتفالاً فنياً فريداً؛ وهو ما دفع المســرحيين إلى استلهام التراث الشــفاهي العربي لنسج رؤى تعكس أصالة الهوية العربية وانفتاحها.

وإلى جانب أثره الجمالي، أســس المهرجان حركة فكرية متميزة واكبت مســيرته بتحفيز الباحثين على طرح أســئلة بكر حول مسرحة الصحــراء وحدودها، كما استكشــف معهــم علاقة المســرح بالهوية الثقافيــة. وعلى مدار عقد من الزمن، نجــح المهرجان في كل دورة، في جذب رواده بعيداً عن ضجيج المدينة إلى براح الطبيعة، ليعيشــوا تجربة فرجوية فريدة في أجواء ديسمبر اللطيفة.

بخلاف ســائر المهرجانات المســرحية، كتب مهرجان الشــارقة للمســرح الصحراوي حكايةً تخصه وحــده، وحققها بلا نظير؛ وها هو يمضي ليعزز سمعته أكثر، ويوسع آفاقه إلى أبعد مدى.

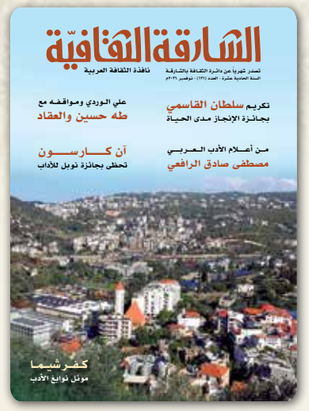
وترصد مجلة «المســرح» في عددها هذا أثــر تجربة المهرجان فــي أذهان الفنانين المحليين عبر إفادات لعدد منهم، وســتغطي في عددهــا المقبل فعاليات دورته العاشــرة التي تُنظّم في الفترة من 11 إلى 16 ديسمبر المقبل، مع صادق تمنياتنا بالتوفيق لجميع المشاركين.

وتشــتمل أبواب هذا العدد من المجلــة على مجموعة متنوعة من المقــالات، والمراجعــات، والحوارات حول أهم ما شــهدته الشــارقة والعواصم العربية والأجنبية من عروض ومناسبات مسرحية، نأمل أن تلبي تطلعات القراء في كل مكان.

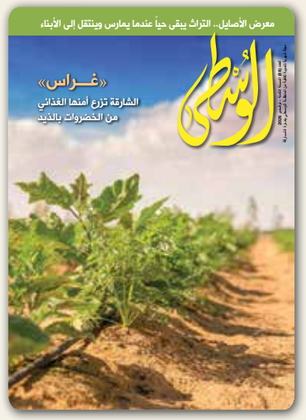


مجلات دائرة الثقافة عدد نوفمبر 2026م

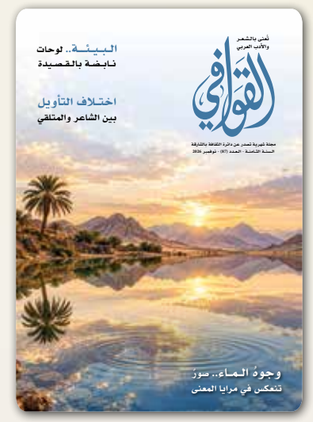


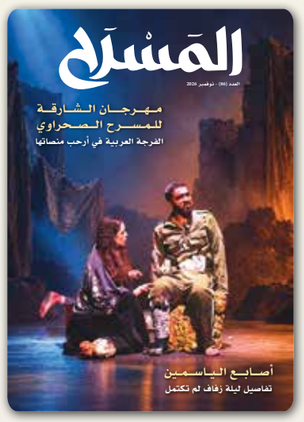












ص.ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
الهاتف: 5123333 6 971+ البرّاق: 5123303 6 971+
البريد الإلكتروني: sdc@sdc.gov.ae
الموقع الإلكتروني: www.sdc.gov.ae
sharjahculture

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (86) - نوفمبر 2026م

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبوالقاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

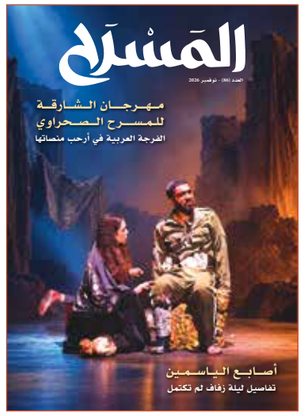
التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

• جميـع الحقوق محفوظة ولا يجـوز إعادة طبع أي جزء من هذه المجلة من دون موافقة خطية.

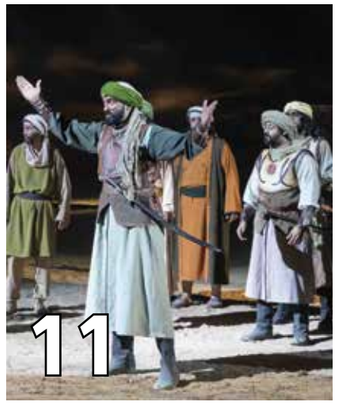
• ترتيب نشر المواد يتم وفقاً لضرورات فنية، المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة، المجلة غير ملزمة بإعادة أي مادة تتلقاها للنشر سواء نشرت أم لم تنشر.

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



77

مسرحية: «أصوات لم تدفن»
عن نص «ثورة الموتى» للكاتب إروين شو
إعداد وإخراج: حميد محمد عبدالله
إنتاج: مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة 2026


11


09


21

وكلاء التوزيع:

- **الإمارات:** شركة (توزيع) للتوزيع والخدمات اللوجستية – 600500877
- **السعودية:** شركة تمام العالمية المحدودة – الرياض – 8001240261
- **سلطنة عُمان:** المؤسسة العمانية للصحافة والطباعة – مسقط – 96824491919+
- **البحرين:** مؤسسة الأيام للنشر – المنامة – 97317617734+
- **مصر:** مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع – القاهرة – 20227704213+
- **الأردن:** وكالة التوزيع الأردنية – عمان – 96265300170+
- **المغرب:** سوشبرس للتوزيع – الدار البيضاء – 212522589913+
- **تونس:** الشركة التونسية للصحافة – تونس – 21671322499+
- **السودان:** دار الراوي للنشر والتوزيع – الخرطوم – 249123987321+


64

مـدخـل
حاكم الشارقة يعتمد موازنة مهرجان الإمارات لمسرح الطفل 06

قـراءات
سراب.. ثلاث نساء من سديم الفيافي 26

حـوار
بول شاوول: أقرأ المسرح لأكتب الشّعر 38

أسفـار
الكويت.. بيت وبحر ومسرح 48

رؤى
حين يحتاج التجريب المسرحي إلى تجريب! 54

أفق
محمد رياض: تفاعل المتفرج أهم جائزة يظفر بها الممثل 56

رسائـل
لماذا لا يستطيع المسرح الغربي التحرر من شكسبير؟ 78

مطالعات
الإمبراطورية والأرخبيل دليل دراسات الأداء والمسرح 94

متابعات
عبدالله صالح: مسرحية «مفاتيح» أهم تجاربي الإخراجية 96


75


83


84

سعر البيع:

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

قيمـة الاشتراك السنوي:

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



حـاكم الشـارقة
يعتمد موازنـة مهرجـان الإمارات لمسرح الطفل

اعتمد صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، موازنة تنظيـم مهرجان الإمارات لمسـرح الطفل، الذي تنظمه جمعية المسـرحيين بالتعاون مع دائرة الثقافة بالشارقة، في دورته الـ (20) خلال شهر ديسمبر القادم، بمبلغ 950 ألف درهم، ويأتي هذا الدعم من صاحب السـمو حاكم الشارقة اهتماماً بالطفل بصفته لبنة أساسـية من لبنات البناء المجتمعي، والتركيز على مواهبه وتدعيمها بالدمج في الفعل الثقافي المستدام، وللنهوض بأدوات الطفل المسرحية لمواكبة العالم.

الشارقة: «المسرح»

وقال سـعادة عبدالله بـن محمد العويـس رئيس دائرة الثقافة في الشـارقة: «إن الدعم الذي يوليه صاحب السمو الشـيخ الدكتور سـلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، للطفل، من مسرح ومهرجانات تدفع بالطفـل نحو الرقي والتمكن، لتحقيق سـوية الفكر والفعل، وتعبيراً عن إدراك سـموه للدور الذي يضطلع به هذا النوع من المسـرح في تكويـن النشء، وتهيئة الظروف لتشـكيل مجتمع واع بأفق طموح، لمحـاكاة قضايا وتجارب الحياة».

وأضاف العويس: «يعد مسـرح الطفـل أداة ثقافية وتربوية فعّالة في التأثير في الأطفال، وترسـيخ المضامين الهادفة فـي عقولهم وأذهانهـم، وتزويدهم بالمـدركات التي من شأنها تعزيز المهارات والأدوات البنائية في النفس والمسرح والحياة على حد سواء».

كمـا قال رئيس دائـرة الثقافة: «يهـدف المهرجان إلى الارتقاء بمسـرح الطفل في دولة الإمارات، وتحفيز الفـرق الأهلية لإنتاج أعمال مسـرحية للطفـل، وتعميق دور مسـرح الطفـل لمـا له مـن دور مهم في ترسـيخ القيـم الأخلاقية والعـادات والتقاليد والـروح الوطنية لمجتمـع الإمارات، وخلق أجـواء من المتعة والسـرور والاستفادة للأطفال».



من جانب آخر تقدم الأسـتاذ إسـماعيل عبدالله رئيس مجلس إدارة جمعية المسرحيين بالشكر الجزيل إلى صاحب السـمو حاكم الشـارقة، على الدعم الكبير والسـخي الذي له أثر كبير على مسـتوى مهرجان الإمارات لمسرح الطفل بكافة جوانبه التنظيمية والفنية والإعلامية، حيث يسهم هذا الدعم في مشاركة الفرق المسرحية بالمهرجان، الأمر الذي له دور إيجابي ينعكس من خلال مستوى العروض وجودتها.

كما أردف الأستاذ إسماعيل عبد الله في تصريحه قائلاً: «إن هذه المكرمة تؤكد على أن كل ما قدمه صاحب السـمو حاكم الشـارقة من دعم سيشكل دافعاً أساسياً لكل مسرحي مشـارك فـي تقديـم الأفضل، ويشـكل بيئة غنيـة لمحبي المسـرح، من خلال تجويـد العطاء الإبداعي والمسـرحي الموجـه للأطفال قادة المسـتقبل»، مشـيراً إلـى أن إدارة جمعية المسرحيين سوف تتعاون مع دائرة الثقافة بالشارقة والجهات المعنية، لتحقيق الأفضل في ديسـمبر القادم من خلال تقديم مهرجان متكامل شكلاً ومضموناً لمسرح الطفل في الإمارات.

مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

الفرجة العربية في أرحب منصاتها

تسع دورات مضت من مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي، الذي يقام برعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وتنظمه إدارة المسرح بدائرة الثقافة في الشارقة، وتجري فعاليات دورته العاشرة في الفترة 11 - 16 ديسمبر المقبل بمشاركة عروض من الإمارات، وقطر، والبحرين، والأردن، وتونس.

الشارقة: علاء الدين محمود

وفي كل ملتقى متجدد، تبرهن هذه المنصة الاستثنائية على تطورها المستمر ورسوخها الدائم، حيث تمكنت من بناء فكر مسرحي مبتكر وذائقة فنية مغايرة، عبر عروض تقدم خارج الأطر المسرحية التقليدية، وفي فضاء مكشوف يستلهم طبيعة الصحراء وحكاياتها العريقة.

أعرب لفيف من المسرحيين، في حديثهم لـ«المسرح»، عن أهمية «مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي»، الذي قدم إسهاماً بارزاً صوب تأسيس مسرح عربي بخصوصية تقاليده وفنونه ورؤاه. وأوضحوا أن المواسم الماضية شهدت تجلي طاقات المخرجين والممثلين والكتاب ومصممي السينوغرافيا، المنتمين لكافة الفرق العربية المشاركة؛ مما دفع الفكرة للمضي قدماً والنمو باطراد، حيث نجح المهرجان في استقطاب جمهور شغوف بهذه التجربة الفرجوية، يشد الرحال نحو منطقة الكهيف في الشارقة كل عام للاستمتاع بوقائع وحكايات وسهرات نابعة من صميم التراث الصحراوي والبدوي.

أهداف واضحة

وفي المستهل تناول الدكتور محمد يوسف الأهداف التي ينطلق منها المهرجان بصفته منصة معنية بالبحث عن أفق جديد للمسرح العربي، ولا سيما التركيز على الحكايات وأشكال الأداء التي ورثتها وطورتها المجتمعات الصحراوية العربية واستثمارها مسرحياً، عبر تنقيب يحفز على البحث، كما أن المهرجان بصفته منصة مهتمة بالهوية، سعى إلى تقديم المسرح في الفضاء الصحراوي من أجل ترسيخ العلاقة بين هذا الفن والتراث.

وأوضح يوسف أن المهرجان بات مظلة كبيرة تلتقي تحتها الفرق المسرحية العربية، وذلك في حد ذاته إنجاز كبير يعزز حالة التلاقي والتحاور المشترك حول قضايا «أبو الفنون»، بين الفنانين والنقاد والباحثين العرب، كما أنه يفتح المجال واسعاً أمام الفنان الإماراتي لطرق مجالات جديدة في العروض المسرحية، سواء على مستوى الإخراج والتمثيل.

وشبه يوسف المهرجان بالمختبر البحثي الذي تُستكشف فيه الصحراء تاريخاً وواقعاً ومجتمعاً عبر الغوص في تلك الحكايات التي كانت الصحراء مسرحاً لها، ومن ثم إبراز الأبعاد الجمالية في تلك القصص التي أنتجتها تلك البيئة، وما فيها من إمكانات تقنية تغني تجربة المسرح الصحراوي، حيث إن الميزة الأساسية في هذا المهرجان أنه شديد الصلة بالبيئة المحلية لكثير من البلدان العربية.

وأكد يوسف حتمية أن يتواءم المنجز الإبداعي المسرحي على صعيد الكتابة والمعالجات الإخراجية، تماماً مع خصوصية البيئة الصحراوية، والتعبير عنها بصورة مبتكرة، وذلك ما ظل يحرص عليه المهرجان منذ دورته الأولى التي انطلقت في عام 2015، إذ عقد علاقة إبداعية بين الحكايات والفنون التراثية وأساليب وأدوات المسرح المعاصر.



ويقول يوسف: «إن المهرجان يمر بنهضة لافتة على صعيد التجارب والرؤى، حيث غدا مسرحاً أصيلاً، ونجح في تجسيد أبعاد العطاء الفني في فيافي الصحراء، وتمكن من استلهام السير والحكايات الصحراوية والتعبير عنها».

جماليات بدوية

المسرحي عمر غباش، ثمن في البداية الرعاية اللا محدودة للحقل الإبداعي في إمارة الشارقة، الأمر الذي أوجد العديد من الفعاليات المسرحية المتباينة، ونهض كثيراً بالنشاط الفني في الدولة، ويبدو ذلك جلياً في جملة من المحافل الكبرى التي ترعاها منارة الثقافة، ومن ضمنها مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي، الذي جسد رؤية ونهجاً عبر دوراته المتعاقبة.

وقال غباش: «أمسى المهرجان بمثابة مظلة حاضنة لإنتاج وعرض جملة من الأعمال المسرحية التي دمجت جماليات الفنون البدوية مثل: الحدوة والونة، والأهازيج الشعبية المرتبطة ببيئة الصحراء، وأدوات المسرح المعاصر، والمرويات والفنون التراثية التي تجسد المجتمعات البدوية العربية في فعل إبداعي لا يخلو من الابتكار والتجديد».

وأوضح غباش أن المهرجان تمكن من تشكيل بيئة تحاكي حياة البادية، حيث تُعرض المسرحيات في فضاء صحراوي واقعي ومترامي الأبعاد تحيط به الخيام والكثبان



الرملية، بما يكسب المشاهدين تجربة فنية وفرجة استثنائية في بابها، عبر أعمال تغوص عميقاً في ماضي الصحراء وحاضرها بغية تحويل المرويات التراثية إلى لوحات مرئية مفعمة بالجمال.

وأكد غباش أن المهرجان تحول إلى مختبر حقيقي يلتقي فيه المسرحيون من مختلف الدول العربية لتبادل الخبرات وتطوير أدوات «المسرح الصحراوي»، مما يسهم بشكل مباشر في استدامة الحركة المسرحية الإماراتية والعربية، ورفدها بروافد متجددة من قلب البيئة والهوية العربية، فالفضاء المفتوح فرض على المخرجين والممثلين التخلي عن أدوات العلبة الإيطالية لصالح فضاء وأدوات تعبيرية وتقنية جديدة تتطلب بحثاً وتطويراً مستمراً.



محمد يوسف علي



عمر غباش



وليد عمران



ولفت غباش إلى ترسيخ المهرجان للعمق الجماعي والمشاركة من خلال روح «الفرجة الشعبية» التي تذوب فيها الحدود التقليدية بين الممثل والجمهور، فالجمهور الذي يحضر تلك العروض يفهم جيداً أن المادة التي تقدم هي جزء من تراثه وهويته وتاريخه، بالتالي يحدث التفاعل المأمول بين العرض والجمهور.

مجال للسينوغرافيا

أوضح الفنان وليد عمران أن مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي غدا من أهم المناسبات المسرحية الخليجية والعربية، وذلك لأنه يستمد عروضه وإبداعاته من الواقع والتراث العربي، بحيث يصنع صلة بين الماضي والحاضر، وينهل من فن الحكاية الشعبية القديم، وهو ما يتيح مجالاً واسعاً للابتكار والفعل الإبداعي المختلف، إذ إن الفضاء محفز ويفجر كل الطاقات الفنية.

ويشير عمران إلى التجلي الأبرز في المسرح الصحراوي، إذ يظهر في تحرير عناصر وطاقات السينوغرافيا، فهي المجال الذي تتضح جمالياته وتسهم في الإضافة العميقة للعرض في ذلك الشسوع الصحراوي الممتد، حيث يُهندس الفضاء والفرجة المسرحية بصورة تنتمي إلى الحكاية التراثية وتعبر عنها، من خلال تشكيلات ضوئية وصوتية ولونية وكذلك من خلال حركة الجسد في تناغم بديع.

ويقول عمران: إن فضاء المسرح الصحراوي خير محفز على الإبداع من خلال استغلال هذا الفراغ الواسع، وتلك أشياء لا يمكن أن يستوعبها المسرح المغلق، فعلى سبيل المثال نجد أن السينوغرافيا في المسرح الصحراوي ليست ديكوراً صامتاً، بل هي فعل إبداعي يصل إلى أقصى ذروته، وذلك ما أفرزه الكثير من عروض «الشارقة للمسرح الصحراوي»، خلال الدورات السابقة، إذ إن الكثير من العروض في هذا الفضاء المفتوح عملت على تنظيم الفراغ وتطويع الطبيعة بشكل مبتكر.

ويؤكد عمران أن هناك عناصر تحرض بالفعل على صنع جمالية إبداعية وتناغم وانسجام، بصورة تضيف أبعاداً درامية للحدث، مثل الخيام ومكونات البيئة البدوية ومفرداتها، وبعض الإكسسوارات المستخدمة في الحياة اليومية، ولعل كل ذلك يحفز المشتغلين في المسرح الصحراوي على بلورة رؤية إبداعية تضع الصورة البصرية في إطار جمالي مبتكر ومدهش.

تجربة مغايرة

الفنان عبدالله مسعود ذكر أن الفضاء الصحراوي يفجر طاقات الممثلين ويدفعهم نحو الإبداع أكثر، وربما يكتشفون قدرات كانوا يجهلونها عبر التجلي في هذه المساحة الواسعة بعيداً عن الخشبة المحدودة التقليدية التي يخضع فيها الممثل لأبعاد هندسية وتقنية صارمة، وانضباط مطلق في الحركة، وهذا الأمر يختلف بالصحراء التي تتطلب مداً صوتياً مغايراً وحركة جسدية تنسجم مع الفراغ الممتد، ما من شأنه أن يخرج من الممثل طاقات تعبيرية كانت كامنة وخاملة، وهذا يعني أن تحولاً جذرياً قد حدث في سيكولوجية الأداء والحركة والجسد.

وأشار مسعود إلى أن المهرجان صنع جمهوراً خاصاً ظل يترقبه في كل دورة، وهو يقام بمنطقة صحراوية جميلة، فالجمهور يكتشف سحر الصحراء ليس بوصفه في رحلة سياحية، بل بصفتها فضاء حياً ينبض بالقصص والحكايات.

وقال مسعود: «إن المهرجان ظل في صعود مستمر نحو التطور، وفي كل دورة تدهش إدارة المسرح في دائرة الثقافة الجميع بأطروحات متجددة على الصعد كافة، ولأن المهرجان بات يتبوأ مكانة مرموقة في العالم العربي وسمعة دولية رفيعة، فإن بعض الدول أضحت تتجه نحو تنظيم تجارب مماثلة تحذو حذو الشارقة».

وأشار مسعود إلى أن المهرجان يحتشد كذلك بالفعاليات المصاحبة المهمة، وهي المتمثلة في المسامرات التي تضم جلسات نقدية تعقب العروض، ويشارك فيها نقاد وباحثون من مختلف أنحاء العالم العربي، يقدمون عصارة خبرتهم في تحليل العروض والوقوف على مدى مقاربتها لفكرة المهرجان، في أجواء صحراوية عربية، وكذلك المسامرة الفكرية التي تقدم في شكل ندوة علمية، وهي المحور الفكري الأساسي في المهرجان، وتُقام على مدار أيام متتالية بمشاركة نخبة من الباحثين، والنقاد، وصنّاع المسرح من مختلف الدول العربية والأجنبية، وظلت على مدار السنوات الماضية تناقش قضايا شديدة الصلة بالمسرح الصحراوي مثل: «المسرح الصحراوي وجماليات السير الشعبية العربية»، و«مضامين المسرح الصحراوي وأساليبه: بين الكائن والممكن»، و«المسرح الصحراوي بين التمثيل والتشخيص»، إذ ظلت هذه الملتقيات تناقش حاضر المسرح وتستشرف مستقبله.



الصحراء مسرحاً

«هناك فرق بين أن تنقل عرضاً مسرحياً إلى الصحراء، وبين أن تصنع مسرحاً من الصحراء نفسها. في الحالة الأولى يتغير مكان العرض، أما في الثانية فتتغير طريقة التفكير في المسرح كله؛ في حركة الممثل، وفي تكوين الصورة، وفي الإضاءة والصوت والإيقاع، وفي علاقة الجمهور بما يحدث أمامه»، هكذا تحدث المسرحي عيسى كايد الدرمكي، الذي أكد أن أهمية «الشارقة للمسرح الصحراوي»، تكمن في نجاحه في اختبار هذه الفروقات، إذ لم تكن فكرته هي مجرد الخروج بالمسرح من القاعة إلى فضاء مفتوح، وإنما البحث عن شكل مختلف للفرجة.

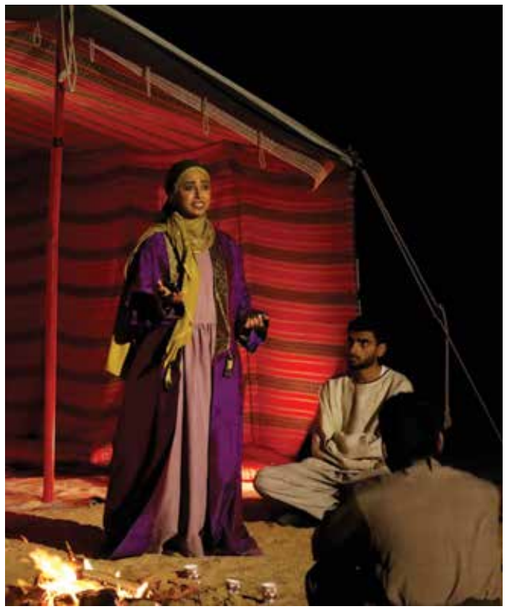


عبدالله مسعود



عيسى كايد

وأشار كايد إلى أن المهرجان عمل على الاستفادة من الصحراء بما تحمله من اتساع وذاكرة وحكايات وموروث وثقافة. فهي ليست مكاناً محايداً بل ذات تأثير كبير في طريقة تفكير المخرج. ففي المسرح التقليدي يعرف الجميع حدود الخشبة، ويعرفون الكواليس والمداخل والمخارج، وهناك جدار أخير تنتهي عنده الصورة. أما في الصحراء فلا شيء تقريباً يحدد لك هذه المساحة.



وأوضح كايد أن مرور تسع دورات يعني أن هناك مخرجين وممثلين ومصممين وفنيين ونقاداً مروا بالتجربة، وأن هناك حلولاً نجحت، وصارت هناك ذاكرة مسرحية يمكن البناء عليها. وهذا ربما يكون أحد أهم المكاسب التي لا تظهر في ليلة العرض نفسها.

ولفت كايد إلى أن إدارة المسرح واصلت تطوير المهرجان من دورة إلى أخرى، ليس فقط على مستوى استقطاب التجارب وتنظيم العروض، وإنما أيضاً في شكل المكان والفعاليات المصاحبة والحوار النقدي وطريقة تقديم التجربة للجمهور. والأهم أن المهرجان لم يصبح مهرجاناً للمسرحيين وحدهم، ففي الدورات الأخيرة، أصبح مشهد امتلاء أماكن الجمهور لافتاً، وهذا مؤشر عملي على أن التجربة استطاعت أن تتجاوز الدائرة المسرحية المتخصصة، وأن تصل إلى الجمهور العادي الذي يأتي إلى الصحراء من أجل مشاهدة العرض والعيش في أجواء المهرجان.

وأكد كايد أن نجاح أي مهرجان مسرحي لا يقاس فقط بنوعية عروضه أو بعدد ضيوفه، وإنما أيضاً بقدرته على صناعة جمهور ينتظر التجربة ويعود إليها. ومن هذه الزاوية، يحسب لإدارة المهرجان أنها عملت على تحويل فكرة قد تبدو في بدايتها نخبوية أو تجريبية إلى حدث أصبح له جمهوره وحضوره.

أصابع الياسمين...

تفاصيل ليلة زفاف لم تكتمل

لحظة دراميَّة معقدة وخاصة جداً يعالجها العرض الإماراتي «أصابع الياسمين» الذي اعتمد على مواجهة حواريَّة تميزت بالحدة بين شخصيتين (زوج وزوجة) في ليلة عرسهما، وفيها كُشفت مجموعة من المفاجآت التي قلبت موازين الحياة، وأفسدت فرحة كل منهما، وصولاً إلى الصدام، وهو ما وضع الموقف الدرامي كله في منطقة فاصلة ما بين الواقع والحلم.

إبراهيم الحسيني
كاتب وناقد مسرحي مصري



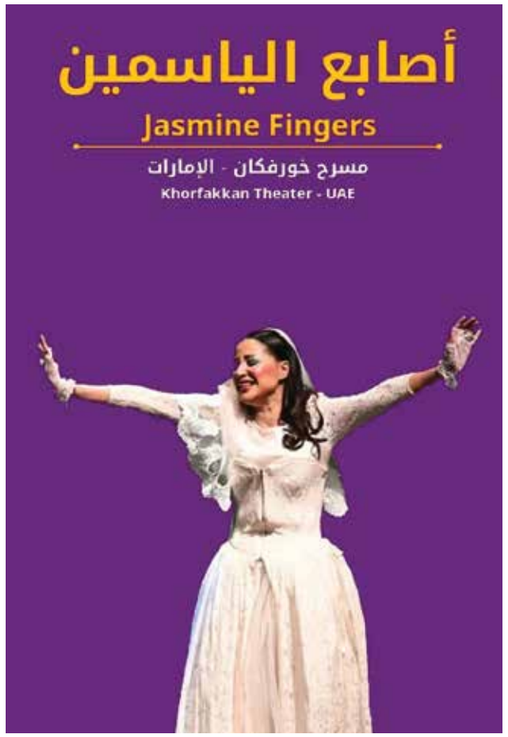
العرض قُدم على خشبة مسرح الهناجر بالقاهرة أخيراً في إطار مهرجان إيزيس لمسرح المرأة، وهو من إخراج إلهام محمد، ومن إنتاج مسرح خورفكان بالشارقة، تأليف أحمد الماجد، والبطولة لـ نبيل المازمي، وخديجة بكوش.

طوال 40 دقيقة هي زمن العرض عايشنا لحظة درامية متوترة بين عريسين في ليلتهما الأولى، كل جملة منهما حملت معلومة جديدة عن الماضي ومعلومة عن الحاضر، إذن فالماضي والحاضر يكوّنان معاً ذلك التأزم الذي يغير شكل مستقبل الزوجين، ففي تلك الليلة تكتشف العروس أن زوجها الذي ارتبطت به عاطفياً وتراسلت معه لفترات طويلة ماضية دون أن تراه رأي العين، يمتلك وجهاً مشوهاً لا تستطيع احتماله، تلك الصدمة التي فاجأتها جعلتها تعيد التفكير في أمر زواجها منه، لقد شعرت بالخديعة، الزوج الذي أحبها لم يخبرها بحقيقة هذا التشوه، إنه يحمل روحاً طيبة وقلباً رحيماً نقياً، لكن ملامح وجهه منفرة ولا يمكن تقبلها بسهولة.

الخديعة لم تأت من الزوج بمفرده، لقد شعرت الزوجة بالخديعة أيضاً من أخيها الذي كان سبباً في هذا الزواج، يتوقف الزمن هنا وتنهمر الزوجة في مونولوج ذاتي تسرد عبره الأسباب والمبررات والوسائل التي يمكن لها من خلالها معالجة الأمر، والزوج في حيرة وخجل ودفاع عن النفس، تلك هي الحيلة الدرامية التي اعتمدها العرض كي يعيد علينا سرد وقائع ما حدث، فالزوج قام قديماً بإنقاذ الأخ من حادثة ما، تسببت في تشوه وجهه، لذا يتم تطويق عنق الأخ بجميل أراد أن يرده لصديقه، ومن ناحية أخرى فكر الأخ بأن زواج صديقه من أخته العانس التي تجاوزت الأربعين من عمرها قد يرد جميل الصديق وفي الوقت نفسه يخلص أخته من العنوسة، لذا وضع الصديق والأخت على تواصل عن بعد حتى شعرا بتسلل الحب إلى قلبيهما، لكنه لم يخبر أخته بتشوه وجه صديقه، لذا زُج بالصديق/ الزوج، والأخت/ العروس داخل هذه اللحظة الحرجة.

كيف ستتصرف الأخت وما هو موقف الصديق عند اكتشاف الأمر؟ وهل ستستمر الزيجة؟ وكيف يمكن للأخت تقبل الأمر وتجاوزه؟ وفي المقابل كيف سيتجاوز الصديق هو الآخر إهانة الزوجة ورفضها له، الأخ هنا غائب تماماً عن مجتمع الأحداث، لكنه حاضر بقوة في كل حركة وجملة، لأنه صانع الأمر والمتسبب الرئيس في المشكلة، هذا المثلث الدرامي (الزوج الزوجة الأخ) يشبه المثلث الشهير (الزوج الزوجة العشيق)، غير أن المثلث الأول لا تظهر فيه الشخصية الثالثة «الأخ»، فهي غائبة رغم تأثيرها الفاعل وحضورها القوي رغم الغياب.

وينتهي الصدام بين الاثنين برفض كامل من الزوجة، وتصميم كبير على إنهاء هذه الأزمة بالهروب منها، لنكتشف في نهاية الأمر أن كل ما رأيناه كان مجرد تخيل مرّ في رأس



الصديــق، وكأنه رأى ما يمكن أن يحدث له مســتقبلاً إذا ما تزوج أخت صديقه، حيث نراه في النهاية داخل بقعة ضوئية وهو يحمل فســتان العروس بين يديه ويحادثه منفعلاً وكأنه في مواجهــة حامية مع زوجته، وليس مع فســتانها، لينتهي العــرض وهو ما زال غارقــاً في تأملاته وأوهامه، جالســاً في شــرود وقد أعطى ظهره للجمهور، بينما تشــكلت أمامه عشرات الأســئلة، منها: ماذا لو تزوج أخت صديقه وتعرض لمثل هذا الموقف الذي رآه في خياله؟ ماذا سيكون مصيره؟ ماذا لو لم يتزوجها، هل يســتطيع الاستمرار في محبته دون زواج؟ لا إجابة محددة يفرضها العرض على مشــاهديه، إنه يكتفي بعرض الأســئلة ويترك الجمهور يقرر الإجابات التي يراها مناسبة.

ونــص العــرض لا يعتمــد الشــكل الكلاســيكي للكتابة المســرحية، الذي يطور حبكته وفــق تصاعد درامي خطي،





ببداية ووسط ونهاية، وشخصيات درامية ذات أبعاد واضحة ومكتملــة، لكنه يرصــد موقفاً دراماً محــدداً، وزمناً دراماً محــدداً يتم في ليلة واحدة، نص يســتخدم الجمل الموحية بالمعاني أكثر من استخدامه الجمل الدرامية المؤثرة، وهو مــا يحيل النص إلى لغة شــاعرية لكن من دون تكثيف، لغة تتخذ من الرموز والإيحاءات والتخييلات ســبيلاً، لذا يتطور عبرهــا الموقــف الدرامي ببطء وعلى مهــل، وهو ما أحال العرض المســرحي إلى ما يشــبه أجواء القصيدة الشعرية، وقد ســاعدت العناصر البصرية والصوتيــة على بلورة هذا الإحساس لدى جمهور العرض.

لا ديكــورات ولا مناظــر يعتمدهــا عــرض «أصابــع الياســمين»، لدينا فقط ثلاث كتل متحركة تشــكل جماليات المنظر المسرحي، أولاها كتلة جسد الزوج، والثانية للزوجة، والثالثة لحقيبة الزوجة، الكتــل الثلاث تتحرك داخل فضاء المســرح وتشــكل بتحركها صوراً جمالية مختلفة ومتتابعة، جماليــات تصنعها الإضاءة بمســاراتها وألوانهــا، فالعرض عبــارة عن لحظة إضاءة خاصة قام بتصميمها خالد بشــير محمد، بؤر ضوئية تتنقل بيــن الأماكن التي يتحرك داخلها الزوج والزوجة ومعهما الحقيبة، بؤر ضوئية لا تكشف فضاء المسرح، بل تكشف بالكاد خطوط الحركة الحادة وتركز على



وجــوه وانفعالات الزوج والزوجة، الألوان باردة في لحظات الهدوء، وســاخنة معظم الوقت فــي لحظات الانفعال، لكن في كل اللحظات لا يوجد كشــف للتفاصيل، ثمة غموض ما، وضبابية تناسب فكرة وقوع العرض بين الواقع والحلم، فما يحدث أمامنا غير واقعي، وفي الوقت نفســه ليس حلماً، بل نــراه واقعاً داخل منطقة رمادية تجسّــد طيفاً ما، مرّ برأس رجل منشغل بالتفكير في أمر يخصه ويؤرقه.

بــدأ العرض ببؤرة ضوئية تركز علــى وجه الزوجة وهي تــؤدي مونولوجا طويلاً عــن تلك الخديعــة التي تعرضت لها، تندب حظها وتلــوم زوجها وأخيها والظروف كلها التي زجّــت بها داخل هذا الموقف، طــوال هذا المونولوج يظهر نصف جســد الزوج داخل دائرة الإضاءة، بينما رأسه مختف تماماً عن المشهد، وهو ما أظهر عبر الإضاءة نفور الزوجة من وجه الزوج ورفضها رؤيته برغم حضوره الجســدي في عالمهــا، كانت تلك اللحظة معبرة بشــكل رمزي عن موقف الرفض من الزوجة، وعدم قدرة الزوج على المواجهة.

أمــا الملابس التي صممتها نصرة المعمري، فقد أعادت تفســير العلاقة بيــن الزوج والزوج مــن زاوية خاصة، فقد بدأت في اللحظات الأولى بإظهارهما معاً في أفضل صورة شكلية، الزوج يرتدي بذلة عصرية بلون بني تتميز بالأناقة، والزوجة ترتدي فستان العرس الأبيض، ومع اكتشاف الزوجة تشــوه وجه زوجها، بدأت تتخلى عن فســتان عرسها لتظهر بجلباب أبيض، ومع التأزم ورفض قبول الزوج تفتح حقيبتها وترتدي تنورة يغلب عليها اللون الأســود، بينما تخفي شعرها بإيشــارب أحمــر، وهو ما يــدل على تغير حالتها النفســية وتوترها الشــديد، أما الزوج فيظل هادئاً مســتكيناً بملابسه حتى يدركــه الانزعاج فيخلع جاكيت بذلتــه، ويرخي ربطة العنق، وتبدأ وقفته الواثقة تتحول إلى وقفة منكسرة.

ورغم رفـض الزوجة لزوجهـا فإن مصممـة الملابس والمكيـاج منحتهما فرصـة للتقارب عندمـا جعلت الزوجة ترتـدي جاكيت الـزوج في محاولة لإيجاد روابط إنسـانية مشـتركة، يمكنها أن تمهد الطريق لحياة مستقبلية، رغم أن ذلك لـم يرق للزوجة وظل تصميمها علـى مغادرة الموقف والهروب منه قائماً.

ولعل أهم لمسـة بصرية وحدت بين كتل العرض الثلاث المتحركـة (الزوج الزوجة الحقيبة) تتمثـل في اللون البني الفاتح الذي ظهر في بذلـة الزوج وفي لون الحقيبة، وفي الجاكيت الذي ارتدته الزوجة، وهو ما يشير إلى وجود رابط مشترك بين الثلاثة برغم التنافر الحادث.

وقد صاحبت العرض من البداية للنهاية رؤية موسـيقية متواصلة صممها «فلتة» لم تتوقف خلالها الموسيقى لدقيقة واحـدة، وتنوعت بين المؤثرات الموسـيقية التي تعلق على الحدث، والتي تصاحب نهايات الجمل بتصدير إحساس ما، أو التعبير عن حالة شـعورية للزوج أو للزوجة، الموسـيقى أيضـاً أظهرت وتابعت تنوع التكوينات الجمالية التي صنعها العـرض بالكتل الثلاث المتحركة (للزوج والزوجة والحقيبة) كما سـاعدت الحركات الراقصة التي صممتها «طيف» على تأطير الحالة كلها بنوع من التوتر والحدة كما لو كانت تعبر عن تحولات نفسية لكل من الزوج والزوجة.

وفكرة وجود الحقيبة حاضـرة وفاعلة طوال العرض، عبّرت عن حالة التأرجح ما بين الاسـتقرار والسفر، فهل سـتقتنع الزوجـة بوجهـة نظـر أخيها فـي تزويجها من صديقه ورغبة زوجها في البقاء، أم أنها سـتغادر المنزل رافضـة هذه الزيجة وتعود من حيث أتت ومعها حقيبتها؟ لذا ظلت الحقيبة رمزية قائمة ومسـتقرة داخل المشاهد كلهـا من البداية حتّى النهاية، حتّى بعد اكتشـاف الزوج أن مـا حدث كان مجـرد طيف مر بخياله تظـل الحقيبة باقية ومسـيطرة علـى فضاء الخشـبة، فالحـدث الذي تخيلـه الزوج ما زال لم يحسـم فـي الواقع، وحالة عدم الاستقرار ستظل باقية.





من ميزات عرض «أصابع الياسمين» وجود حالة تمثيلية جيدة بين خديجة بكوش ونبيل المازمي، حالة قلقة، وحركات حـادة معبرة عـن خلجات النفـس وانفعالاتهـا، كانت تلك الحـركات هادئة في بعض الأحيان، ومشـحونة بالانفعالات في أحيان كثيـرة أخرى، خديجة بكـوش صوتها تنوع بين الهمـس تارة والميل للصراخ أخرى، بينما نبيل المازمي كان أكثر هدوءاً بما يتناسـب والدور الذي يؤديه، كانت حركاته خجولة وصوته يرتعش مع كل جملة يحاول فيها إقناع زوجته بالاسـتمرار معه، نظراته قلقة وتائهة طوال العرض، محبط ومهزوم في اللحظات الأخيرة بعد إدراكه أنه كان يتخيل كل ما حدث.

إجمـالاً نحن أمـام حالة مسـرحية ذات طبيعة خاصة، أخرجتها بنعومة إلهام محمد، واستطاعت شحنها بالكثير من الحلول الدرامية والجماليات الشكلية التي خففت من وطأة السرد الذي اعتمدته الشـخصيات، كما كشفت عبر صورها الجماليـة عن صراع داخلي بين الشـكل والجوهر، الزوجة تشـعر بالخديعة لأن وجه زوجها مشـوه، ولأنه لم يخبرها، الزوج يعتمد على صلاح جوهره ونقاء سريرته، لكن الجوهر لا يغني عن الشـكل، وهو ما يجعل الصـراع قائماً ومتوتراً ومتحـركاً للأمام، وهو ما يزيد مـن تعقد اللحظة الدرامية، عرض يعتمد بشـكل كبير على أداء تمثيلي قوي وموسـيقى مصاحبة تغلف المشـاعر وتوضح تناقضاتها، وخطة إضاءة حوّلت العرض كله إلى لحظة خاصة، لحظة ضبابية ليسـت بالحقيقـة ولا الحلم، لحظة تقابل بين جمال الشـكل وقبح الشكل، وتناقش في هدوء أيهما يمكن أن ينتصر على الآخر، الشكل أم الجوهر؟



إلهـام محمد، مخرجـة مسـرحيَّة إماراتيَّـة، بدأت مشـوارها مـع الإخـراج عـام 2018 حيـن أخرجت مسرحية «آخر ليلة باردة» في مهرجان دبي لمسرح الشـباب، وتوجت من خلالها بجائـزة أفضل إخراج. ثم أخرجت «بنات النوخـذة» عام 2019 التي كانت مدخلها إلى أيام الشـارقة المسـرحية، وأعقبتها في التظاهـرة ذاتهـا بإخـراج «ليلة مقتـل العنكبوت» عـام 2020، وحـازت عنهـا جائـزة لجنـة التحكيم الخاصة، كما نقلها العرض إلى أول مشـاركة خارجية لهـا حيث قدمته في مهرجان الأردن المسـرحي. ثم أخرجت «شـوارع خلفية» عـام 2022، وبعده عرض «الجلاد» عام 2023، وسـجلت من خلاله أول مشاركة لها في مهرجان المسـرح العربي الذي تقيمه الهيئة العربية للمسـرح. وتتالت عروضها من بعد، فقدمت «المشـهد صفـر» عـام 2024، ثم «نصـف ليلى» عام 2026 وحـازت عنها جائـزة أفضل إخـراج، وأحدث عمـل أخرجتـه هو «أصابع الياسـمين» عـام 2026.

سلمى حبي أنا

تراجيديا العائلة العصرية



يمثل عرض «سلمى حبي أنا» الذي قدم أخيراً في القاهرة، إضافة جديدة لأعمال المخرج المصري أحمد العطار، المهموم برصد شبكة العلاقات داخل الأسرة الواحدة، وما يحركها من عوامل التسلط والسيطرة بين الآباء والأبناء بصفتها نموذجاً مصغراً للمجتمع.

باسم صادق
ناقد وإعلامي من مصر

من هذا المنطلق نرى داخل العائلة الواحدة تراتباً طبقياً تُبنى عليه الأحداث، فنعيش خلال ساعة ونصف مع عائلة رجل الأعمال محمود النجار، التي تضم زوجته ناهد، وابنه كريم، وابنته الصغرى سلمى، إلى جانب الخادم صلاح والخادمة لولو أو لبنى، فالعائلة هنا نموذج لطبقة تعيش حياة عنوانها الثراء الفاحش، وتتحرك داخل شبكة علاقات تكشف طبيعة السلطة والقوة داخل هذا العالم، ولكنها في الوقت نفسه تتقسم في داخلها بين طبقة الأب والأم والابن كريم – امتداداً لمصالح أبيه - من جهة، وجيل ما بعد الألفية الذي تمثله الابنة سلمى من جهة أخرى.

والآلية بلا أي مشاعر إنسانية، وهي حالة طبقية تكشف تباين القوة داخل عالم العائلة.

شبكة العلاقات في هذا العرض هي المحرك الأساسي للأحداث، والكاشف لما وراءها من صورة بانورامية لعالم يحكمه نهم المصالح والتكسب من الحروب والقتل والدمار، فنحن أمام أسرة هشة ومفككة، فالأب دائماً في حالة هدوء أو سكون أمام جبروت الأم - إلا في حالة اصطدام جبروتها بمصالحه المادية - وقد يفسر هذا السكون بوصفه خنوعاً للزوجة المتسلطة، أو رفضاً لإحكام سيطرتها على الأسرة والأبناء بطريقتها الخاصة التي تسعى لوأد أي فتنة داخل المنزل بصرامة، حتى لا يعكر ذلك صفو خروجها مع صديقاتها أو ارتباطاتها مع بنات الطبقة الراقية، ولكنها في حقيقة الأمر أنثى تحتاج إلى من يسمعها ويملأ فراغ حياتها العاطفية ويشبع غريزتها، فتلجأ إلى من يسمعها خارج منظومة الأسرة، يسمعها فقط ودون أي تطور عاطفي آخر.



أما نموذج الطبقة الفقيرة فتمثله الخادمة لبنى التي تعمل لدى هؤلاء الأثرياء الجدد، ولكنها تحمل تطلعات تفوق موقعها الاجتماعي، ولا تتردد في أن تنخرط في علاقة عاطفية مع الابن كريم، بينما يمثل «صلاح» مساعد الأب وخادمه حالة التزام وخضوع تام ومنسحق لطبقته دون التفكير في أن يتحرك قيد أنملة خارج مربع طبقته، لذلك نجده ملازماً لمحمود النجار كظله، صامتاً وخاضعاً لأوامره، ونراه حين يدير النجار عوالم شركاته من منزله ينفذ ما يطلب منه بشكل آلي، ولا نسمع صوته إلا في أضيق الحدود، لذلك رسم له المخرج خطوط حركة مستقيمة تتسم بالحدة

فـي المقابل تعيش سـلمى فـي فقاعة معزولة اسـمها «السوشـيال ميديا»، ولا يشـغلها في البداية سوى أن تقدم أي محتوى تافه عن أي شـيء سعياً نحو الشهرة «الترند»، حتى تقع عيناها على محتوى صادم لما يتعرض له أهل غزة من إبادة جماعية، وهنا يحدث التحول في شـخصيتها ويقع صدامها مع الأسـرة بالكامل، الـذي يتطور في النهاية نحو فعل قتل الجميع.

كريـم الابن هو الامتداد الأهوج لأبيه محمود النجار، لا يتـردد في مغازلة الخادمة دون تفكير فيما يمكن أن تقوده إليه تلـك العلاقة، وفي الوقت نفسـه يخطب فتاة أمريكية هي ابنة شـريك والـده في أعماله غير الشـرعية الخاصة بالمتاجـرة فـي الموت والأسـلحة، ويتباهى أيضـاً بقدرته على شـراء مسـدس الذهب الخاص بعُدي صدام حسـين، فالمسـدس هنا هو رمـز جديد للقوة والسـيطرة من جهة، ودلالة على أن من يملك المال هو من يملك القوة.

بصرياً، بنى المخرج رؤيته على فكرة المتاهة والتقاطعات الفاصلة بين حجرات القصر، بالعديد من الأعمدة السـوداء المعلقة من الأعلى، ولكنها حرة الحركة من أسـفل، وتفصل بين الغرف بممرات مسـتقلة تؤدي إليها، ففي الواجهة نرى غرفتي المعيشـة، وفي عمق الخشـبة نرى من بين الأعمدة غرفة نوم الأب والأم وغرفة السفرة، وهو تصور بصري موحٍ وبسـيط وكاشف في الوقت نفسه، فقصة تلك العائلة الثرية مادياً الفقيرة إنسانياً تضع أفرادها بين الحين والآخر خلف تلـك الأعمدة، لتبدو وكأنها قضبـان تحبس أصحابها وتقيد حريتهـم وتقتل إنسـانيتهم، وتظل هذه الأعمـدة في حالة ثبات كفواصل نفسـية ومادية، ولكنها تتصادم وتصدر حالة من الفوضى والضوضاء البصرية والسـمعية حين تتصادم رغبات أفراد الأسرة، لتصبح الأعمدة معادلاً بصرياً مترجماً لدراما العرض.

علاقة سلمى الابنة بالجميع هي العلاقة المحورية التي تدفـع الحدث إلى الأمام، وبرغم أنها في البداية بدت على هامش الحكاية، فإن المخرج/ المؤلف لجأ إلى قصدية هذا الغلیان الكامن داخل نفسـية سلمى الممثلة لجيل «Z»، وهو الجيـل الضحية الذي وجد نفسـه متورطاً فـي عالم مثقل





بالحروب ووأد الإنسانية والتكسب من دمائها، لذلك فسلمى هنا هي الوحيدة في منظومة الأسـرة القـادرة على الفعل، بينما باقي الأفراد في حالة انتظار لما سـيأتي، أو في حالة تأثر بحركة تحدث خارج منظومتهم.

ويلاحظ أن المؤلف/ المخرج قد ضفر في حوار سـلمى المسـرحي بعضاً مـن مقتطفـات نصية لكلاسـيكيات من التراجيديا اليونانية من قبيل «هيكوبا»، و«هرقل»، و«إلكترا» ليوربيديس، بالإضافة إلى «أنتيجون» سـوفوكليس، بما يفتح حواراً بين نصوص المأسـاة اليونانية وأسئلة الجيل الجديد في اللحظة الراهنة، وهو استدعاء له مغزاه، أقربه المفارقة بين التفاهة والتراجيديا، فسـلمى بدأت كشـخصية مرتبطة بثقافـة المحتوى السـريع والسـطحي، ثـم أصبحت تتكلم بلغة التراجيديا الكبرى - حتى لو كانت مكتوبة على شاشـة خلفية أحياناً، ولكنه لسان حالها - هنا تحدث مفارقة جمالية وفكرية لافتة تعمق الحكاية المباشرة للأسرة، فالعالم الرقمي الذي يبدو تافهاً في ظاهره يصبح مضماراً لأسـئلة وجودية وأخلاقية عميقة حول الموت والحرب والعدالة والإنسانية.

ويحيلنـا هـذا التوظيف أيضـاً للمقتطفـات اليونانية، إلى تطور شـخصية سـلمى من كونها ابنة العالم المعاصر المنحـاز والتابـع للسوشـيال ميديا، إلى شـخصية أقرب لأبطـال التراجيديـات الإغريقيـة أصحـاب المواقـف الأخلاقيـة التـي تضعهم في مواجهة مباشـرة مع سـلطة القدر نفسـه، ويأتـي اختيار نمـوذج «أنتيجـون» الأكثر وضوحاً؛ لأنها اختارت الانحياز إلى ما تراه حقاً وإنسـانياً برغم معارضة السـلطة الممثلة في كريون، وسلمى بدورها تنحـاز إلى موقف إنسـاني يرفض الإبـادة والعنف، حتى لو وضعها ذلك في مواجهة الأب وسـلطته الأسـرية، بينما يأتي اسـتدعاء هيكوبا وإلكترا بوصفهما صوتي الضحايا، وتحمـل كل منهما ذاكرة الألم والحرب والفقد، وتسـعيان إلـى تحقيق العدالة والانتقام، وعندما تتردد كلماتهما على لسان سلمى، فإنها تتحول إلى امتداد لصوت الضحايا عبر التاريخ، وكأن المؤلف يقول إن المآسـي الإنسانية تتكرر، وإن ما نشـهده اليـوم ليس بعيداً عـن المذابح والحروب التي أنتجت التراجيديا اليونانية قبل آلاف السـنين.

لعب المخـرج على تصديـر فكرة المفارقـة بين حالة الوجاهة الاجتماعية الظاهرية التي تعيشها الأسرة، وحقيقة خوائها النفسي، لذلك جاءت ديكورات المنزل تبدو في غاية البسـاطة والفخامة فـي آن واحد، بفضل الأثاث الخشـبي الكاشـف لثمرة الخشب، وبلونه نفسـه، وهو ما يضفي على الصورة العامة للمشـهد فخامةً وثراء. أضف إلى ذلك حالة من التناغم البصري والسـمعي بين مصمم الديكور حسين بيضون ومصمم الإضاءة تشارلي أستروم، وتصميم الملابس لحسين بيضون أيضاً ومعه محمد سبخاوي.

على النقيض تماماً، ترتدي الخادمة والمسـاعد دائماً ألوانـاً باهتة وترابية ميتة كالرمـادي والبني المطفأ، وهي ألوان تُحجّم وتقلص وجودهما بصرياً على خشـبة المسرح، لتجعلهما أشبه بكائنات غير مرئية أو أقرب إلى الذوبان في قطع الديكور الخشـبية من حولهما، في إشـارة درامية إلى التبعية.

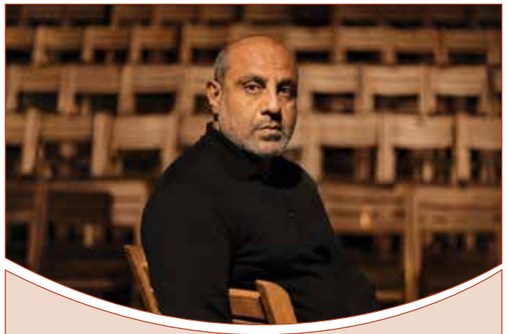
في السـياق ذاته تتكامل لغة الإضـاءة مع ألوان الأزياء والديكور في تعاون يصنع مع الألوان تبايناً ديناميكياً حاداً، ويشكل لغة بصرية مشحونة بالدلالات النفسية والطبقية، إذ تمنح العائلة حالة التضخم المادي والبريق والوجود الكامل، بينمـا تختـزل الخدم في درجـات معتمة وهامشـية تُعمّق الإحساس بالعزلة والطبقية، واستغل مصمم الإضاءة خامات الأزياء من الساتان والأقمشة اللامعة ليسلط عليها إضاءات بيضـاء أو صفراء مركزة، لتعمل عاكسـاً بصريـاً قوياً، مما يجعل أجسادهم تبدو متوهجة ومضيئة باستمرار على خشبة المسـرح، وهو ما يوجه عين المشـاهد تلقائياً نحو العائلة؛ فحتى لو كانت الإضاءة عامة وغامرة للمسـرح بأكمله، تظل بؤرة النظر مشـدودة نحو الكتلة الحمراء الحيوية أياً كانت حركتها على المسرح.

على مسـتوى الموسـيقى انحاز حسـن خـان لتوظيف موسـيقى تخدم الخط الدرامي نفسـه، فضمّن الموسيقى مقتطفات من أغنيـة «Cupid» لفرقة Fifty Fifty، وأغنية «المبـدأ» لمروان بابلو، و«Anti-Hero» لتايلور سـويفت، في مزج بين خلفيات موسيقية معاصرة، ومادة مأخوذة من النصوص الكلاسـيكية، فيأتي مثلاً اختيـار اغنية «المبدأ»



لمروان بابلو معادلاً للتمسـك بالقناعة الشـخصية والهوية الإنسـانية في مواجهـة الضغـوط العالميـة والتوجه نحو النفعيـة، بينما تمثل أغنيـة «كيوبيد» نموذجـاً للبحث عن العالـم المثالي وخيبة الأمل، في حيـن ترصد أغنية تايلور سـويفت الشـعور بالذنب والتناقضات الداخلية والاعتراف بأن المشـكلة قد تكون كامنة داخل الذات نفسـها، وهو ما يتقاطع مع مسـار سلمى بوصفها ليست بطلة نقية أو ضحية خالصة، بل شخصية إشكالية تحمل تناقضاتها الخاصة.

أدائياً انحاز المخرج في البـدء إلى المفارقة البصرية بين التكوين المادي لشخصية الزوجة/ ناندا محمد، والزوج/ رمزي لينر، ثم لعب لينر على الانكفاء الجسدي على الذات والأداء الهـادئ الضعيف أحياناً والخبيـث المتربص أحياناً أخـرى، بينما جـاء أداء نانـدا محمد علـى النقيض لتبدو شـخصية شـامخة تصدر علو هامتها دائمـاً، بالغة الأناقة، تبسط خيوط شخصيتها على كامل الأسرة في حزم وصرامة واضحة، بينما تبدو منكسـرة خلف قضبان غرفة نومها حين تحدث شـخصاً لا تطلب منه سوى أن يسـمعها، بينما جسد مصطفى شـاكر شـخصية الابن كريم مـن منطقة الأهوج المندفع المتطلع لإثبات رجولته سـواء في علاقته باخته أو بالطبع فـي علاقته بالخادمة لولو، والمهووس باقتناء أغلى القطع التاريخية النادرة المعبرة عن فرض القوة والسيطرة، ولكنـه في حقيقته تافه، وجسـدت ليلة مجدي ببراعة دهاء الخادمة لبنى وتنقلها بين الخضوع والانتقام الطبقي، بينما أضفى صلاح مراد بآلية حركته الصارمة لمسات أدائية لافتة ومضبوطة، ونجحت كوثر محسـن في تقديم نموذج أقرب إلى الحقيقة لشخصيات جيل «Z»، فقد تصاعدت في أدائها من الأداء المسـتهتر الذي لا يعبأ بأي شـيء سـوى تحقيق الترند عبر محتوى سـطحي، وصولاً إلى التحول الدرامي الحـاد نحو الشـخصية المصدومـة من التأثـر بالإبادات الإنسانية في العالم، وتحول عنادها الشخصي إلى التمسك بالحق الإنساني في السلام.



أحمـد العطـار، مخـرج ومؤلـف مسـرحي مصـري مسـتقل، حصـل علـى بكالوريـوس المسـرح مـن الجامعة الأمريكيـة بالقاهرة عام 1992، وماجسـتير الإدارة الثقافيـة والفنـون مـن جامعـة السـوربون الجديـدة بباريـس عـام 2001. وقدمـت أعماله في عشـرات المدن والمسـارح والمهرجانـات الدولية في أوروبـا وآسـيا وأمريـكا الشـمالية والعالـم العربي. من أبرز أعماله المسـرحية: «يلعن أبو داروين أو إزاي اتعلمت إني أحب الاشتراكية» (2007)، و«الحياة حلوة أو فـي انتظـار عمي اللي جـاي من أمريـكا» الحائزة جائـزة سـاويرس لأفضـل نص مسـرحي عـام 2010، و«العشاء الأخير» (2014) التي اختيرت ضمن البرنامج الرسـمي لمهرجان أفينيون الدولي ومهرجان الخريف بباريـس وواصلت عروضهـا عالمياً، و«قبـل الثورة» (2017)، و«ماما» (2018) التـي جابت عـدداً كبيراً من المسارح الفرنسية والدولية، و«أمل» المستلهم من شعر أمل دنقـل، و«2021) «Poesies d'Afriquia)، و«السـحر الخفـي لأركان المجتمـع» (2023) التـي قدمهـا علـى خشبة المسرح الملكي السويدي؛ ثم «الكاتب في شهر العسل» (2025) عن نص لعلي سالم وبطولة سيد رجب. أمـا أحدث أعماله فهو «سـلمى حبي أنـا»، التي كتبها وأخرجهـا، وقدمـت فـي البرنامـج الرسـمي للدورة الثمانيـن مـن مهرجان أفينيـون الدولي؛ كما شـارك العرض في الدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ويواصل جولاته الدولية. حصـل العطـار علـى جائـزة رواد مصر من مؤسسـة سـينرجوس الأمريكيـة عـام 2013، ووسـام الفارس فـي الفنـون والآداب مـن وزارة الثقافـة الفرنسـية عـام 2018، كمـا انضـم عـام 2022 إلـى مجلـس إدارة الجماعـة الدوليـة للفنـون الأدائيـة (ISPA)

سراب.. ثلاث نساء من سديم الفيافي

بدأت مسرحية «سراب» للكاتب والمخرج التونسي حافظ خليفة، التي عرضت ليلة الأحد 27 سبتمبر الماضي بقاعة الجهات في مدينة الثقافة (تونس العاصمة)، في إطار «تظاهرة الخروج إلى المسرح»، بشريط بصري تضمن شرحاً معجمياً مختصراً لمجموعة من المفردات اللهجية التي لا يعرفها سوى أهالي الجنوب التونسي الصحراوي.

كمال الشيحاوي
إعلامي وناقد ثقافي من تونس

كان هذا الشريط أشبه بالدليل اللغوي الذي يرشد المشاهد الذي لا يعرف هذه اللهجة إلى مفاتيحها (من هذا المعجم، لفظ «الرقراقي» الذي يقصد به «السراب») بعد ذلك ظهرت مصابيح صغيرة في فضاء الركح المظلم وقد تبين سريعاً أنها نجوم تضيء ما تبقى من ليل صحراوي دامس، ومعها بدأنا في تبين ملامح ثلاث نساء بلباس بدوي «صحراوي» وقد التقين مصادفة بعد أن دفعت بهن عاصفة رملية إلى المكان نفسه.

هكذا تشكلت البنية السردية للعرض حيث وجد الجمهور نفسه متورطاً في مشاركة هؤلاء النسوة (ماتيا، وتانيري، وسيليا) حيرتهن وضياعهن، ومتشوقاً للتعرف إلى قصصهن والأسباب التي أوصلتهن إلى هذا المكان حتى يخرج معهن إلى مكان آمن يحميه ويحميهن من هذا التيه.



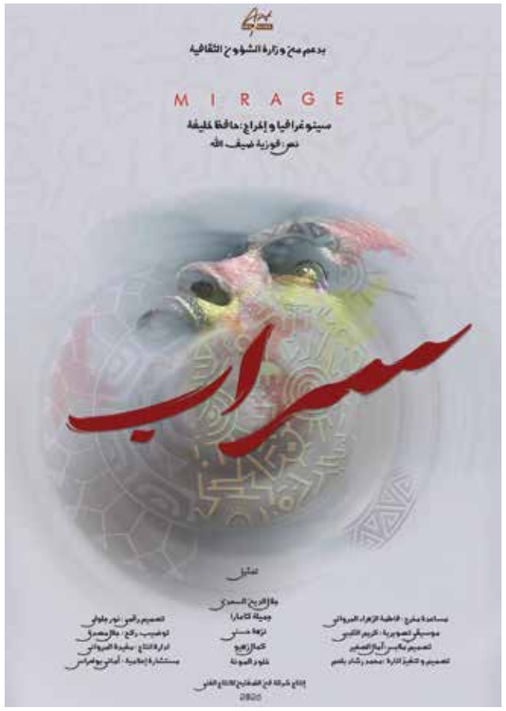
لم تكن لحظات التعارف الأولى ودية بين النساء الثلاث اللواتي أخذ منهن الإرهاق والعطش والجوع كل مأخذ، وهو أمر متوقع في مكان صحراوي خال ومخيف، ولكن حاجتهن للطعام والماء والأمان جعلت كل واحدة تسأل الأخرى عن اسمها وقصتها. وبين الخوف والتوجس والحذر، خرجت الكلمات من أفواههن متعثرة، مرتبكة، وغامضة، ثم أخذت في الانتظام والوضوح والتجلي بأصوات مختلفة؛ بعضها متقطع مبحوح كصوت «تانيري» التي هربت من قبيلتها لمنعها من مواصلة دراستها، وبعضها الآخر متعب ومجروح كصوت «سيليا» التي أطلت بملابس العروس بعدما أراد أهلها إجبارها على الزواج ممن تكره بدل حبيبها، بينما كان صوت «ماتيا» (تجسيد جميلة كامارا) من البداية قوياً، جهورياً، وحاداً كالسيف، يجمع بين الحس الساخر والنزعة العقلانية التي كونتها خبرتها الطويلة في الحياة، ما مكنها - وهي الهاربة من أهوال الحرب - من السيطرة على الوضع وتزعم المجموعة لقيادتها نحو الخروج من التيه والضياع.

تبدو قصة هؤلاء النسوة أقرب إلى «الأمثولة» التي يستدعيها الرواة وتتناقلها الألسن لشدة غرابتها، فكيف لخيال «الصحراويين» «الذكوري» أن يستوعب أو يقبل وجود امرأة واحدة فما بالك بثلاثة منهن في غياهب الصحراء! ولكن يبدو أن تحولات تاريخية واجتماعية وثقافية عاصفة، وأحداثاً مروعة من الحروب والنزعات الأصولية المتشددة وظواهر الإرهاب والاتجار بالبشر؛ قد جعلت هذا الحادث الغريب والنادر في هذه البيئة المعروفة عادة بالهدوء والسلام؛ ممكناً.

كانت النساء الثلاث يتبادلن الحديث ويتداولن الاعتراف والتداعي الحر في مونولوغات منفصلة، وقد ملأ الذعر قلوبهن من شدة الخوف مما يمكن أن يواجهنه في هذه الصحراء من الحيوانات المفترسة، واللصوص، وتجار البشر والممنوعات.. وإن غلب النوم سيليا وتانيري من شدة الإرهاق، فقد واصلتا الحديث خلال نومهما المضطرب مع ماتيا التي بقيت متيقظة، مستنفرة، غير مطمئنة لبعض الأطياف والحركات المريبة التي كانت تسترق السمع من وقت إلى آخر.

كان الوضع برمته غريباً جداً، وكن (أي النساء) أشبه بشخصيات طلعت من خيال القصاصين والرواة، وقد ظهرن بملابس دلت في شكلها وغطائها وحليها وأوشامها الأمازيغية/البربرية»، وما حملنه معهن من لوازم السفر؛ على مدى حرصهن على القرار الذي اتخذنه، وعزمهن على المضي فيه مهما كلفهن ذلك. خارجات عن العرف والعادات، وملعونات بدون شك، حملن معهن «عار» عائلاتهن وقبائلهن في نظر المحيط الصحراوي الذي نشأن فيه، وبطلات متمردات ونساء اخترن الحرية والكرامة بدل الإذلال في نظر من يدافع عن حقهن في حياة كريمة وعادلة.

وبين كثبان الرمل وعروقه، ومدى الصحراء المفتوح على كل شيء، ظهرت شخصية غامضة لرجل صحراوي ملثم يدعى مصباح (قام بالدور جلال الدين السعدي)، يستعين بشاب أبكم يرافقه في حله وترحاله يدعى «طاقع» (قام بالدور



كمال زهيو)، وقد كان الشـاب بصمته ونصف جسـده العاري كأنه ينتمي إلى عزلة الصحراء وسـكونها أكثر من انتمائه إلى عالم البشـر، وقد عبر عن ذلك بأدائه الكوريغرافي المتميز، فيتلـوى مثل كثبان الرمل، ويهـب مثل ريح الصحراء، ويباعد في مشيه مثل جمال الصحراء.

بـدا مصباح ودوداً وحكيماً، حريصاً على مسـاعدة هؤلاء النسـوة وتأمين نجاتهن من الضياع وآفـات الصحراء، وكان يرتدي زياً صحراوياً يجعله شـبيهاً بفرسان الصحراء ونبلائها (الطوارق، مثـلاً). وبعد خطوات مرتبكة وخائفة، وحوار حذر متقطع، وأخذ ورد كان أشـبه بالتحقيق؛ يكشـف قصته، فإذا هو «عسـكري» هرب من الجيش وتاه في الصحراء واضطر لسـكناها بحثاً عن ابنته «الصحفية» التي ضاعت منه بعد أن اختطفت بسبب تقاريرها الصحفية الاستقصائية.

وبقـدر ما مثل وجـود مصباح أملاً للنسـوة في الخروج مـن هذا التيه ومـن ظلمة الصحراء، ضاعـف خوفهن حين كشف لهن وجود ألغام مزروعة في تلك المنطقة التي جرتهم العاصفة إليها، وقد انفجر بعضها خلال محاولات الاسـتمرار في السير، وتسبب في فقدان السيدة سيليا لحملها، ثم موتها، وجرح الآنسة تانيري التي أمكن إسعافها.

لا تدل قصص الشـخصيات التي روتها عن نفسـها على وجـود تقاطعات سـابقة بينهـا، وهو ما جعل كل شـخصية متفردة بقصتها الخاصة وعالمها المسـتقل، ونحسب أن هذا الاختيـار من قبـل المؤلفة فوزيـة ضيف الله كان مناسـباً لخصوصيـة نصها الـذي كان أقرب في بنيتـه إلى مكونات المسـرح الشـعري الخطابي ذي النزعة الرمزيـة التأملية، منـه إلى المسـرح الدرامي التقليدي، فالشـخصيات لا تمر بتحولات نفسـية ودرامية خلال العرض، ولا تتعقد علاقاتها، ولا تتطور في إيقاع تصاعدي (بل تبرز بما روته عن نفسـها وما ترغب فيه فقط)، وهو ما بـرر تقنياً غلبة المونولوغات التي أتاحت مسـاحات كبيرة لرواية القصص، ولتجلّي الأداء التمثيلـي، ولإبـراز أدبية النـص وبلاغته التي نشـأت من إيقاعيته وميله للسـجع، واسـتخدام معجم ثري من اللهجة الجنوبيـة الصحراويـة التـي ظهرت قويـة صادحة وحادة ولامعة مثل سـيوف الفرسان على ألسنة الممثلين.

وقد تبين من الرؤية الإخراجية والتصميم السـينوغرافي الذي قام به حافظ خليفة، حرص واضح على اسـتكمال نص المسرحية الشعري والإنشـائي الذي كتبته فوزية ضيف الله، ومعاضدته بنص العرض البصري الذي تضافرت عناصره من موسـيقى أمّنها الموسـيقار كريم الثليبي، أسهمت في تكثيف الإحسـاس بالوحدة والخوف، وإضاءة وتشـكيل بصري أبرز خصوصيات المنـاخ الصحراوي ومكوناته التراثية والتاريخية الضاربة في القـدم. وقد تضافرت كل هذه العناصر مجتمعة لجعـل العـرض يرقى فـي مواقف معينة إلى ذرى التراجيديا الشـعرية في تمجيدهـا لقيم التمـرد والحب والكرامة والحريـة، وحزنها المروع على الفقد والموت والرحيل.



لقد تحولت الصحـراء في الرؤية السينوغرافية للعرض من مجرد مكان جغرافي مفتوح، إلى علامة على التيه والاغتراب، وفضـاء معلق بين الحياة والمـوت، وتجاوز فعـل الهروب لدى النساء مصائرهن الفردية ليحمل دلالة عن البحث عن خلاص جماعي مؤجل.

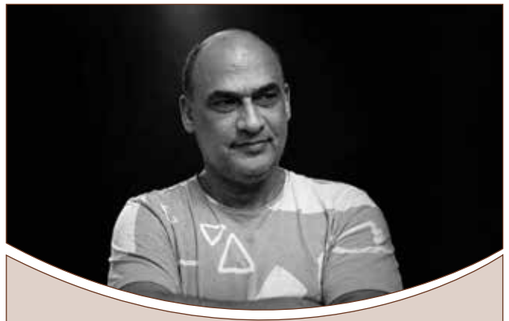


ويحيل العنوان نفسـه «سـراب» على وعد بصري خادع، يشـبه الأمل الذي يلوح في الأفق ثم يتبدد، وهو تكثيف لمركز الدلالة في العـرض، القائم على مفارقة الرغبة في الخلاص والعجـز عـن ذلك. وهكذا يصـل العرض إلى طرح السـؤال الوجودي ومأساة الإنسان بين قدرته عل الإفلات من مصيره ومحنة عجزه عن ذلك.

يندرج عمل «سـراب» في إطار عدد مـن الأعمال التي سـبق لحافظ خليفة تقديمها، مثل «صحاري الحب»، من أجل مقترحات مسرحية تستلهم مفردات الصحراء بتراثها ومعجمها وعاداتهـا ومناخاتها وروائحها وأمثالها واسـتعاراتها لصياغة عوالم مسـرحية مختلفـة. كل ذلك في لغة مسـرحية حديثة تأخذ بمـا تطور في الفرجة المسـرحية المعاصرة، وتطوعها لتصوغ من خلالها صـوراً أصيلة ومبتكرة، تثبت أن إمكانيات «مسـرحة» الفضاء الصحـراوي واعدة فنيـاً وجمالياً، وتؤكد أن ارتباط نشأة المسـرح وتطوره لا يتعارض وإمكانية انفتاح الممارسـة المسـرحية على مختلف الفضـاءات الصحراوية والجبلية وغيرها، فحيثما يوجد الإنسان يوجد المسرح.

البطاقة الفنية لمسرحية «سراب»

- سينوغرافيا وإخراج: حافظ خليفة
- مساعدة مخرج: فاطمة الزهراء المرواني
- نص: فوزية ضيف الله
- موسيقى تصويرية: كريم الثليبي
- تصميم ملابس: آمال الصغير
- تصميم وتنفيذ إنارة: محمد رشاد بلحم
- تصميم رقمي: نور جلولي
- توضيب ركح: جلال مصدق
- إدارة إنتاج: مفيدة المرواني
- تمثيـل: جلال الدين السـعدي، جميلة كامـارا، كمال زهيو، نزهة حسني، خلود المونة.



حافظ خليفة، مخرج مسـرحي وممثل وسينوغراف ومنتـج تونسـي، ولد في مدينـة قبلي عـام 1971. حاصل على الأسـتاذية والماجسـتير في الدراسات المسـرحية والعلوم الثقافية من المعهد العالي للفن المسـرحي بتونس. شـارك في العديد مـن الأعمال المسرحية ممثلاً ومخرجاً. أسس شركة إنتاج مسرحي باسم «فن الضفتين» أنتجت إلى حد الآن العديد من الملاحم والمسـرحيات، من أبرزها نذكر «خضراء»، و«طواسـين»، و«برزخ»، و«حس القطـا»، و«زريعة ابليـس»، و«رسـائل الحريـة»، و«زنازيـن النور»، و«طوفان»، و«نوة زاد»، و«مراحيل»، و«السـقيفة»، ومن أعماله الأخيرة «المهاجران» و«سراب». حاز 21 جائزة وطنية ودولية في الإخراج والعمل المتكامل.

المصعد..
دراما الصعود والهبوط

علي علاوي
باحث مسرحي من المغرب

ما الذي قاله العرض المغربي «المصعد» (نص الزبير هلال، وإخراج أمين ناسور)، الذي قُدّم أخيراً على مسرح قاعة باحنيني في الرباط؟ وكيف شكّل هذا العرض منعطفاً جمالياً في مسيرة مخرجه تحديداً؟



قد يتساءل البعض هنا عن الفرق بين الحدث والقدر؛ والجواب يتجلى في كون القدر تراجيدياً، خاصة في بعده المتعالي، أي في صراعه مع الإرادة، وهو ما يصعب تظهيره جمالياً في الزمن الراهن - ويعزى السبب ربما إلى ذائقة المتلقي العربي - بينما الحدث جمالي بشكل بديهي، لأنه يحتضن الصراع بينهما ولا ينخرط فيه، بل تظل غايته الصرفة تظهير ظهور (Emergence) الجمال.

وعليه، يتشكل الوعي التراجيدي من خلال الصراع الدائر بين القدر والإرادة، أو إن شئت قلت: بين الأمر المتعالي والإرادة الإنسانية بشكل قطعي. في حين يتشكل الحدث من هذا الصراع، أو من أحد طرفيه فقط. لذلك، فعلى الراغب في مسرحة حدث ما أن تتوفر فيه القدرة الفكرية والمقدرة التقنية الجمالية.

إن عرض «المصعد» هو مساءلة فلسفية لعلم الوجود الذنب الإنساني، والذنب هنا بمثابة حدث عظيم طيلة مساحة العرض ومدته. وإدراك مفهوم الذنب في هذا العمل يجب أن يتحقق بمعزل عن السياق اللاهوتي؛ أي أن مجرى قاعدة الفهم ينبع من المقاربة المأساوية لا غير. ونفهم إذن أن عرض «المصعد» مال نحو البعد المأساوي، والجواب: نعم، ولكن ليس من زاوية الوعي التراجيدي (صراع الإرادة الإنسانية والأمر الإلهي)، لأنه ثمة فارق بين التراجيدي والمأساوي؛ فالأول متعالٍ، والثاني محايث للشرط الإنساني، وإنما من جهة مسرحة الحدث (La théâtralisation de l'événement)؛ أي أن كل من دخل وسيدخل المصعد سيصبح حدثاً. بل إن كل الذوات التي دخلت قاعة العرض أصبحت أحداثاً بعد فتح الستار، لأن القاعة نفسها صارت مصعداً. وهذا ما يحسب للسينوغرافي طارق الربح، الذي سخّر المنظور السينوغرافي لخدمة فكرة العرض ولرؤية المخرج، كما أسهم «المابينج» الذي أنجزه رضا تسولي بكفاءة عالية في تأكيد ذلك، حيث جعل مما يكون عادة داخل المصعد خارجه، وهو ما أكد اللحظات الدرامية من شعور بضيق التنفس والتصبب عرقاً.

تضافر تقنية «المابينج» والسينوغرافيا الفاعلة والمتفاعلة جعل الجمهور الحاضر يعيش لحظة الضغط كأنه داخل المصعد حقيقة.

ويلاحظ كلّ مَن شاهد العرضَ مصعداً شفافاً في أعلى وسطِ الخشبة، وهو المكان الفعلي لمسرحة كل أحداث العرض، ومصعدين صغيرين كأيقونتين، وُضِع الأولُ في اليمين، والثاني في اليسار، واستُعْمِلا معينين تقنيين مكملين لخطاب العرض الجمالي. كما تُركت مساحة فارغة فوق المصعد الرئيس لإمكانية صعوده، وهو ما لم يحدث ولن يحدث إلا برغبة صهيب، الذي قادته الإرادة الجامحة في الانتقام إلى حشر الطبيب عبد المجيد داخل المصعد، لأن الطبيب كان سبباً في قتل زوجته ورضيعه. بيد أن دخول الممثل المسرحي سليم، وكذلك عامل التوصيل فتاح، حال دون صعود المصعد، ولم تتحقق رغبة صهيب في الانتقام.



وتبدأ حكاية العرض المباشرة إذن، بصعود أربعة أشخاص المصعد وهم في ازدحام ضاج، ويصل هذا الازدحام إلى درجة الاختناق، علما أننا نجده في العرض -الاختناق- مبرراً من حيث الشعور بالذنب، فالذنب يُثقل، لذلك تجد شخصيات العرض إما فارعة الطول، وإما ذات وزن ثقيل جداً، وإما هما معاً: الوزن والطول، وهو مبرر كذلك في إشعال فترات البداية ضحكاً، لأن حمولة المصعد لا تتجاوز 350 كيلو.

إن هذه الخطوة في «الأداء» التي تعد ضرورية لبسط رؤية المخرج، هي في حد ذاتها إفادة ضافية في السجل الجمالي للعرض، ولم يكتفِ أمين ناسور بها وحدها، بل



تعداها إلى تنغيم الصوت ورصه بالصدى، بحيث كلما اشتبك الأربعة، صرخ أحدهم حتى يرجع الصدى، وكذلك رأينا وسمعنا بعد ضياع قطرات الماء القليلة... وهذا الصدى ترافقه إضاءة على شكل قطع في مرات عديدة لتؤكد بصرياً على أنه ثمة كارثة في الانتظار، واضح هذا في العرض من خلال انكسار قنينة الخمر أيضاً، ولا يغيب علينا ذكر أن الممثلين كانوا بُرعاء في التشخيص كل حسب مساحة دوره وانفعالاته التي بدت مقبولة في كثير من لحظات العرض، بيد أن تقنية رفع اليد وإلصاقها على واجهة المصعد الشفافة، وأحياناً رفع القنينة وإلصاقها، أو علبة زيتون، أو ملامح الممثلين، كانت دالة على تأكيد الحدث، وهي تقنية أرادها المخرج شبيهة باللقطة السينمائية عندما تؤكد الكاميرا على الإكسسوار، الذي سيكون سبباً في حدث ما.

إن هذه التقنيات - تنغيم الصوت من جراء انغلاق المصعد حتى بدا أن أصوات الممثلين نابعة من قلب أستوديو، ورجع الصدى (Echo)، وقطع الإضاءة، و»الكاستينج» الذي اعتمد كله على الطول الفارع والوزن الثقيل - أضحت في عرض «المصعد» جمالية لها ما يبررها. فكما تشير كاترين نوكريت (Catherine Naugrette) في كتابها «الجمالية المسرحية»، ظل الاهتمام بالجانب التقني الجمالي مغيباً في العرض المسرحي منذ اليونان وحتى ظهور الجماليات الحديثة في القرن التاسع عشر؛ ومردّ هذا إلى أن البعد التقني ظل مهمشاً بوصفه مجرد حرفية تقنية، بينما كان التجديد الجمالي يُختزل في النص أو الأدب الدرامي. غير



أن التقنية في عرض «المصعد» أضافت إليه الكثير من الناحية الفكرية، وهو ما يحق معه القول إن المخرج أمين ناسور حقق انعطافة جمالية؛ فقد خرج عن المعهود في عروضه السابقة، المتمثل في مسرحة التراث أو الاشتغال على الرقصات والأغاني التراثية، ليصيّر التقنية عنصراً حاملاً لموضوع جدي. بل إن هذا الموضوع المأساوي لم يخْلُ من فن الإضحاك، ولا سيما في بداية العرض، وهو ما يحسب لرغبة المخرج في بسط رؤيته المأساوية بطريقة سلسة دون الإخلال بالمعنى العميق.

يقول بول ريكور: يولد الإنسان مذنباً، أي أن فعل الوجود في حد ذاته ذنب، لأنه يُفرض كحتمية، فالكائن البشري لا يختار وجوده ولا هويته الإنسانية، وإنما تُفرض عليه كما يُفرض عليه الوجود والمرض والموت. بهذا المعنى يتحصل الوجود كذنب يتقوى ويعظم كلما استمرت مساحة الزمن في عمر الشخص. لعل الإحالة على الذنب في هذا العرض تجعلنا نميز بين ثلاثة مستويات لهذا المفهوم: المستوى الأول هو الشعور بالذنبCulpabilité، والمستوى الثاني هو الخطأ Faute، والمستوى الثالث هو الخطيئة. Péché

بالرجوع إلى حكاية المصعد، فكل الشخصيات لها خطأ، أو خطيئة، أو شعور بالذنب. نبدأ بالخطأ، وهو ما اقترفه الممثل سليم حين صعد مصعد العمارة حيث توجد المصحة في الطابق السادس، وكان يظن أنه يصعد مصعد عمارة حيث يوجد «الكاستينغ». لتتحول خلفية هذا الممثل المتأثر بمسرحية «الأبواب المغلقة» لسارتر، و«في انتظار غودو» لبكيت، إلى استعارة من استعارات العرض الكثيرة.

أما الشعور بالذنب فظل يرافق الطبيب من جراء ما اقترفه حين قتل وهو في حالة سكر زوجة صهيب ورضيعها، والخطيئة حاضرة في ما كاد يقترفه صهيب. لكن، ما هو مبرر وجود شخصية عامل التوصيل داخل المصعد؟

إن مسوغ حضور هذه الشخصية، هو أنها تحمل رسالة للطبيب والرسالة منذورة دون شك لسكان المستقبل على حد تعبير الفيلسوف المسكيني، لذلك فالمستقبل حاضر لمنع الكارثة وعدم الوقوع في الخطيئة. لو اكتفى العرض بثلاث شخصيات ستسهل القراءة المغرضة وتؤول الذنب على أنه خطيئة أصلية بالمعنى اللاهوتي.

وقد يقول قائل: ألا يعدّ حضور التفاحة طيلة مستويات العرض - بدايةً، وعبر «المابينج»، ووَلَع زوجة صهيب بها، وصولاً إلى نهايته التي ركزت على سقوطها - تذكيراً بالخطيئة البشرية الأولى وفق بعض التفسيرات الدينية والأنثروبولوجية؟

إن الرسالة الموجهة للطبيب، هي دعوة للإسهام في عملية ولادة معقدة بدولة الهند، وهذا في حد ذاته توظيف جيد، لأن الولادة هي الذنب الحقيقي.

غيــر أن الولادة فــي العرض، غير الــولادة في منظور سيوران، الأولى أمل وفرح، والثانية ذنب وجريمة. لذلك نجد الطبيب الذي أجهض الولادة وقتل الأم، تطهر من هذا الذنب، من خلال قســم أبقراط طيلة صعــوده إلى مكان الخلاص بعدما فتح صهيب المصعد، وكذلك من خلال المشــاركة في الــولادات القادمــة، وهذا دليل على أن الــولادة في عرض «المصعد»، أمل وصلح مع الحياة ووفاء للقسم، بينما الولادة في عرف ســيوران تكريس للخطيئة، لأنها صراع مع القدر، وبالتبعــة تدخل في حكم الوعي التراجيدي، بهذا المعنى لا يكون توظيف شخصية عامل التوصيل إلا برهاناً على الأمل، ورسالة تسامح مع المستقبل، وما شعور هذا العامل بالجوع وقضمــه التفاحة إلا دليــل على مجــاوزة الخطيئة بالمعنى اللاهوتــي، لأن الرغبــة في القضم من أجــل التخلص من الجوع، هي بمثابة خــلاص أرضي terrestre Salut، وذلك زيادة في التشــبث بالحياة، لأن الجــوع حاجة وليس رغبة. وهــو ما يصح معه القول إن عــرض «المصعد» صيغ بنفس مأســاوي، وإن ثمة مَســرحة «حدث الذنب» وما يحمله من ألــم، لكنه ظل حدثاً أرضياً، لأن الألم اللاهوتي عذاب، لأنه صادر عن الخطيئة الأولى، بينما الألم المأســاوي انتشــاء، وهذا درس مستفاد من نيتشه في كتابه «مولد التراجيديا.»

بهــذا المعنى يكون ذنــب أو خطأ عامــل التوصيل في صعود المصعد هو خطأ إيجابي، لأن غايته إثبات قوة الحياة والمصالحة مــع الألم الأرضي والتعايــش معه، ألم صهيب لفراق زوجته ورضيعه، وألم الطبيب من الشعور بالذنب في مقتل الرضيع والأم، وألــم الممثل لضياع فرصة ظهوره وما رافقه من ذنب وخوف في التشــهير به في الساحة الفنية... لذلك نقول إن توظيف الشخصية الرابعة هو توظيف موعى به ومقصود، لكي لا يســقط العــرض ومضمونه في القراءة المغرضة.

بقــي أن نشــير إلى أن كلمــة مصعد في اللغــة العربية هي اســم آلة مشــتق من الفعل صعد، ويطلق على ما يصعد به، وهي اســتعارة للتســامي أو الإعــلاء، بحيث أضحت كل الشخصيات تريد الصعود عبر المصعد، وبعد الأزمة، أي أن المصعــد توقف، أصبحت تريد الخروج، وفي هذا دليل على التطهر من الذنب بكل حمولته الفلسفية السابقة سواء أكان خطأ، أم خطيئة، أم شعوراً بالذنب.

خلاصة القول إن المخرج أمين ناســور قدم درســاً في الإخراج، محدثاً انعطافة جمالية بالمعنى الصريح للمفهوم، صحيــح أنه أخــرج عروضــاً عديدة، وتعدّاها إلــى الإخراج فــي الأماكن المفتوحــة وبأعداد غفيــرة، لكنه عاد ليأخــذ في عــرض «المصعــد» حيزاً صغيراً وضيقاً بشخصيات فارعة الطول وثقيلة الوزن ليمسرح الأحداث، ويمنع نفســه من إمكانيات ربما سهلة نظراً لتجربته وهــي دراماتورجيا الأفعال، وهــو بهذا التوجه دشــن أفقاً جمالياً في مســاره، لأنــه لم يهــب الفضاء الضيق رغم أن الركح ظل فارغاً، ولم يخف ملــل الجمهور، رغم أن العرض





استمر دون انقطاع ولا تغير، فقط هــو الإيقاع الذي طرد الملل، وهذا ديــدن المخرجين الكبار لأنهم يجربون دائماً، وفي التجريب تجديد وتطوير.

بطاقة العرض:

أنجز بدعم من وزارة الشباب والثقافة والتواصل. قطاع الثقافة.

- **تأليف:** الزبير هلال.
- **تمثيــل:** الزبير هلال في دور صهيــب، أمين بلمعزة في دور الممثل المســرحي، محمد حميمصة في دور الطبيب، عثمان اليحياوين في دور عامل التوصيل.
- **إضاءة:** عبد الرزاق آيت باها. مابينج: رضا تسولي.
- **أزياء:** كوثر بن سجاي.
- **موسيقى:** ناه تيجاوي.
- **المحافظة العامة:** سامي بوعين وطارق قرقوحي.
- **مساعد المخرج:** عبد الفتاح عشيق، **إخراج:** أمين ناسور.



أمين ناســور مخرج وممثل مســرحي مغربي، حاصل علــى عــدة جوائز مســرحيَّة وطنيَّــة وعربيَّة، من أبرزهــا «جائزة الشــيخ الدكتور ســلطان بن محمد القاســمي لأفضل عمل مسرحي عربي» عن مسرحية « تكنزا.. قصة تــودة» (2024)، وجائزة أفضل عرض في مهرجان القاهرة الدولي للمســرح التجريبي عن «شــاطارا» (2022)، ومن أهم العــروض التي أخرجها: «نايضــة» (2014)، و«المبروك» (2018)، و«شــابكة» (2019)، و«بضاض» (2020).

لماذا ولمن يصفق الجمهور في المسرح؟



جمال المنير
باحث مسرحي من سوريا

يصفق الجمهور في المقام الأول للفن المسرحي بحد ذاته، وذلك يحدث دون وعي منه وأحياناً بقصد؛ فالمسرح بصفته مكاناً، وبفكرته الجامعة والموحدة للجمهور؛ يلبي الاحتياجات الاجتماعية للمشاهد. فالإنسان كائن اجتماعي بحاجة إلى الآخر، ولكن الحياة تحمل متاعبَ من شأنها أن تؤثر في جودة التواصل بين الناس، مما يؤدي إلى ظهور الفجوات وضعف الثقة. وهنا يظهر المسرح كمخلّص من خلال شرطه الجامع والموحد للناس، ليعيد الفطرة الإنسانية إلى مسارها.

إنّ لحظة قرار المشاهد بحضور عرض مسرحي هي إقرار منه بحاجته إلى الانتماء والالتقاء بالآخر؛ ففي يوم حضوره للعرض يتجلى استعداده لاستقبال الآخر والتفاعل معه تجاه موضوع محدد يبدأ من اسم المسرحية. ويمكن ملاحظة تبدّل مزاجه بين ما قبل العرض وما بعده، ففي لحظة خروجه من الصالة تتجلى رغبته في التواصل مع الآخرين، وأمّا مشاركة انطباعاته حول العرض المقدم فهي في كثير من الأحيان بمثابة مبرر للتواصل الشعوري والذهني.

أما في المقام الثاني، فيصفق الجمهور للقائمين على العرض المسرحي إذا نال إعجابهم، وربما يصفق من باب المجاملة لأحد الممثلين من المعارف، وقد لا يصفق نهائياً إذا لم يعجبه العرض؛ فهناك الكثير من العروض المسرحية تنتهي دون تصفيق. وأما التصفيق الذي نسمعه فموجّه للفن المسرحي عموماً، ويقوم القائمون على العرض غير الجيد بإسقاطه على أنفسهم بشكل غير واعٍ. وهذا السلوك الدفاعي النفسي يلجأ إليه الممثل الذي بذل جهداً ما وقدمه على خشبة المسرح، ولكن جهوده لم تكن مثمرة ولا معدية، ومع ذلك ينتظر من الجمهور أكثر مما قدم له. ومن الجدير بالذكر أن الحساسية الشعورية عند المشاهد «المحترف» تتضاعف، ويصبح قادراً على فهم الممثل الموضوع في بؤرة انتباهه وتحت مجهره، مما يدفعه لعدم الوقوع في شرك الاستغلال الشعوري الذي يمارسه عليه؛ فنتيجة لما يفرضه السوق الاستهلاكي الفني من استعراض ورغبة في إبراز الذات، فإنّ النسبة الكبرى من الممثلين -الذين أضاعوا البوصلة أو لم يتم تزويدهم بها أثناء تأسيسهم الأكاديمي- يحبون ذواتهم في الفن ولا يحبون الفن في ذواتهم. وهنا يأتي دور المشاهد «المحترف» القادر على التقاط هذا السلوك المهيمن والاستغلالي؛ فهو يفهم كيف يمتطي هؤلاء صهوة الشرط المسرحي الذي يفرض وجود جمهور يجلس لاستقبال (الممثل-المخلص) بصوته الرنان واتساق قسماته. إنه الممثل الذي يمارس سلطته على الجمهور، بجلدهم فنياً عبر أساليب كوميدية أو مأساوية تستنزف الطبيعة الإنسانية.

يقوم المتفرج «الهاوي» أحياناً بإسقاط موقفه الإيجابي من الفن المسرحي، ومن المسرح بصفته مكاناً يتحقق فيه اللقاء مع الآخر والتفاعل معه، على العرض المسرحي غير الجيد وضعيف البناء، ولذلك يصفق بحرارة.

تشير المربية والمخرجة المسرحية ليديا نوفيتسكايا في كتابها «دروس الإلهام» إلى ما قاله أستاذها المخرج الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي، الذي أكّد أن: «كمية التصفيق ليست بالضرورة مقترنة بالنجاح الأصيل». وفي العرض المسرحي الجيد متكامل العناصر، يكون تصفيق الجمهور موجهاً دون وعي أحياناً نحو المسرح بصفته فناً، وفي أحيان أخرى نحو العرض المسرحي المقدَّم؛ حيث يتم الانتقال بينهما بشكل عفوي، ولكنه في واقع الأمر يعكس عملية روحية وشعورية وذهنية متشابكة في المطبخ الداخلي للفن المسرحي.

إنّ الانسجام الذي يتحقق في التصفيق للعرض الجيد يجعلنا نؤمن بأن الجمهور أثناء تصفيقه يمتطي الموجة الشعورية نفسها، وهذا يدفعنا للإيمان بأن المسافات قد تضاءلت بين الحاضرين، وازداد التقارب والثقة بينهم، وأصبح النظر في الوجوه أكثر اطمئناناً؛ لأن «كل من أولئك الذين يصنعون العرض وأولئك الذين يُصنع لهم هم نتاج مساحة ثقافية معينة»، كما تؤكد الباحثة الروسية يلينا ليفشينا في بحثها حول الريبرتوار والمشاهد.

عندما يذهب «المشاهد المحترف» إلى المسرح لا يعرف كيف سيكون العرض بالنسبة له، ولكنه متحمس للفن المسرحي؛ فالمسرح فكرةٌ تخلق بين المشاهدين حالة من وحدة الحال بعيداً عن الحياة وهمومها، غير أن المشاهدين يرغبون ويصرّون على رؤية الحياة وهمومها، ولكن بشكل فني مكثف.

إذن، فحبّ الناس للمسرح هو سبب تجمعهم في القاعة التي تستفز فيهم شغف التواصل العاطفي، وربما لهذا يذهب الجمهور لحضور العروض بحماسة دون أن يعرفوا مسبقاً مدى جودتها. أمّا ذهابهم لحضور عروض لمخرجين معروفين أثبتوا جدارتهم وبنوا مصداقيتهم، فلا يعكس فقط ثقتهم بصناع العرض المسرحي، بل وإيمانهم بأهمية ما يحدثه فيهم شرط الفن المسرحي.

والجمهور هو محرك الفن المسرحي، ولذلك يمكن تقسيم المتفرجين إلى نوعين: «متفرج هاوٍ» يُدرك الفن بغريزته الفطرية وشغفه بالجمال، و«متفرج محترف» يمتلك -بالإضافة إلى غريزته الفطرية- مهاراتٍ خاصة في فهم المسرحية وتقييمها وإدراكٍ مبادئ الفن. حيث يتمتع المتفرج المحترف بـ «بصيرة» وأدوات قياس تسمح له بتقييم جودة العرض المسرحي المقدّم، مما يؤثر في نهاية المطاف في تطور المسرح كله؛ فلا يكتمل العرض المسرحي إلا بحضور المتفرج، ومع كل عرض ومتفرج جديد يتطور العرض ويتشكل باستمرار، حتى أضحت العلاقة بين العرض والمتفرج أشبه بالشهيق والزفير.

ومن الجدير بالذكر أنَّ التحية في مسارح موسكو -على سبيل المثال لا الحصر- قد تمتدُّ لتصل إلى عشر دقائق أو ربع ساعة؛ حيث يخرج الممثلون ويدخلون إلى خشبة المسرح عدة مرات لتحية الجمهور الذي يصفق بشكل مستمر للمسرح أحياناً، وللعرض وصانعيه أحياناً أخرى.

التحية فنٌّ مستقل يتطلب مهارات وحساسية لالتقاط نبض الجمهور أثناء التصفيق؛ أي القدرة على فك شفرة التصفيق. وهذا ما يدفع مساعد المخرج في الكواليس -الذي طور في ذاته شفرة مورس إبداعية- ليتخذ في لحظة معينة قراراً بإعطاء إشارة للممثلين للذهاب نحو خشبة المسرح للتحية، أو الانتظار بضع ثوانٍ لالتقاط الموجة العاطفية القادمة من الصالة تجاه صانعي العرض، وليس تجاه المسرح الذي يستمر التصفيق له حتى مع خلو خشبة المسرح من الممثلين؛ إذ ينتظر مساعد المخرج اشتياق الجمهور للممثلين، وقبل أن ينفد صبرهم يخرج إليهم الممثلون مجدداً.

يتعلم الفنان المحترف فن التحية عبر الممارسة؛ لأن التحية لغةٌ يُكتب من خلالها حوار (ديالوج) مشترك بين الجمهور والممثلين. وهذه المهارة تحفظ كرامة الممثل بعد انتهاء العرض من ناحية، كي لا يقف كالأبله الجائع لمباركة الجمهور -الذي بدوره قد يقف ويغادر أثناء التحية، بل وربما لا ينتظرها، أو يصفق مجاملاً ويقول من خلال تصفيقه: «شكراً لأنكم كنتم سبباً في هذه اللمّة الجميلة، لكن العرض غير جيد»، ومن ناحية ثانية، تحفظ للمشاهد مساحته الخاصة بتأمل الفن الجميل عبر الاختلاء بخشبة خالية والتصفيق لها.

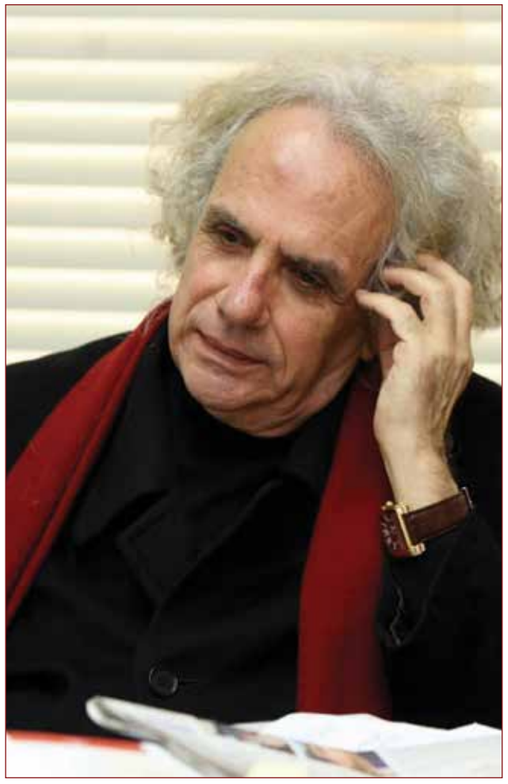
إنَّ جاهزية المسرح من حيث الإضاءة والديكور والملابس، ووجود العاملين والموظفين والفنيين والمخرجين والممثلين والإعلاميين والمسوقين الذين يبذلون جهوداً جبارة، أمرٌ أساسي في الصنعة المسرحية، ومن خلال لحظة التصفيق النهائية نسبر نتائج هذه الجهود الجبارة المبذولة. لذلك، فإن الاحتراف المسرحي هو القدرة على بناء علاقة فنية صحيحة وسليمة بين الخشبة والجمهور؛ وإيجاد المنهج الفني الذي يؤسس لمثل هذه العلاقة بين الممثل والمشاهد، ويثمّن ويتوّج الجهود المبذولة، يجب أن يكون الشغل الشاغل للقائمين على المسرح، لأنّ هذا المنهج هو ما يخلق حركة مسرحية متكاملة.

تُعد مدرسة المسرح النفسي نموذجاً مثالياً؛ لأنها تولي أهميةً بالغةً لإدراك المُشاهد لما يحدث على خشبة المسرح، بالإضافة إلى قدرتها على بناء تواصلٍ قويٍّ معه. فالجمهور بالنسبة لها يلعب دوراً حاسماً في تطور المسرح، ولذلك زوّدت المُمثل بأدواتٍ لبناء الإيمان والصدق المسرحي والحفاظ عليهما؛ فـ «تجديد المسرح يبدأ من المدرسة»، كما أكّد المُربي فولوديمير بانسو.

ويشرح لنا المعلم يوري كرينكه العلاقة الداخلية بين الجمهور والخشبة على النحو التالي: «في المسرح، يتفق الجمهور والممثلون نوعاً ما على أنهم سيتعاملون مؤقتاً، أثناء العرض، مع هذه الحياة المشروطة على أنها غير مشروطة؛ يدرك الطرفان أنها مجرد لعبة، لكنهما يرغبان في اعتبارها حقيقة واقعة، وبفضل هذا الاتفاق الصامت، يرغب الجمهور والممثلون في اعتبار زيف المسرح حقيقة الحياة». وهذا هو جوهر المدرسة النفسية التي يُفضَّل الاعتماد عليها لتمليك مهارات التمثيل والإخراج.

وأثناء التحيّة، يعترف المشاهد من خلال التصفيق بالامتنان؛ لأنه استطاع حلَّ بعض همومه الداخلية، فقد خرج من العرض ليس كما دخل. إذن، فطبيعة التصفيق هي مؤشر على صحة وعافية الحياة المسرحية، كما أنها قد تكون مؤشّراً على الخطر المحدّق بها، وتجاهل هذا الخطر بمثابة إهمالٍ لظهور عارضٍ جسديّ كالكدمة أو الحساسية التي قد تظهر على الجسد، وربما تهدد حياة بأكملها. إذن، فطبيعة التصفيق تعكس طبيعة العوارض الموجودة في العرض المسرحي.

بـــول شـــاوول:
أقرأ المسرح لأكتب الشّعر



هو بول يوسـف شـاوول، شـاعر ومؤلّف مسرحي وناقد وباحث ومُترجم لبناني، له عشـرون ديواناً في الشـعر، وعشر مسرحيات منشورة، حواره قصّة إنسـان مثقف طليعي، وحضور للعقـل والقلب في مسـاحة بيـن الذاكـرة والحاضر، تجـاوز ثمانين حـولاً، فلا تعب من القراءة، ولا سـئم الكتابة، ولا تراجع عـن مواقفه في المسـرح والأدب والحياة، وهـو ماضٍ فـي التعبير عن آرائـه الجريئة، وهو يصف الظواهر والتجارب، ويسمي الأمور بأسمائها. يصرّ شاوول على قرن المسرح بالشعر، فهما صنوان لا يفترقان. هذا حوار معه.

الحسام محيي الدين
كاتب وباحث مسرحي من لبنان

• الشـعر والمسرح ولدا فيك معاً، فبين أول ديوان شعري لك «أيها الطاعن في الموت» (1974) وأول نص مسرحي «المتمردة» (1975) عامٌ واحد فقط؛ أيهما كان يقود الآخر في البدايات؟

- لا.. لا.. الشعر قبل المسرح بكثير... اسمع... وأنا ابن 13 سنة (حوالي عام 1955) قلت لوالدي أريد كتاب أوزان الشعر للفراهيـدي، واشـتريت الكتاب وتعلّمـت العروض: صوت/ صمت، أو حركة/ سـكون... كان والدي يعطيني مصروفي 4 ليرات أسبوعياً، وهذا مبلغ جيد جداً وقتذاك، قصّة كبيرة كما يُقال، وكان يقول لي اذهب لحضور السينما إذا شئت، لكنني كنت أسـير على خـط الترامواي الطويل ثم أركب تاكسـي بفرنـك إلى منطقة «البرج» حيـث تُعرض هناك يوم الأحد بسـطات للكتب المستعملة، فأشتري بـ 3 ليرات 3 أو 4 كتب مستعملة، ثم أتابع لآكل «الفلافل» في مطعم «فريحة». مع الوقت تجمّعت لديّ مجموعة من حوالي 30 كتاباً، فأغراني ذلـك باقتناء مكتبة لحفظهـا، ولكن كيف والفقـر مُدقع؟! خطرتْ لـي فكرة: ذهبتُ إلى بائع الخضـراوات، وقلت له: تعطيني «سـحّارة» (صندوق خشبي لتخزين الخضار)، قال: خذها، فلديّ الكثير منها، وعدتُ مسروراً جداً، فصنعتُ منها مكتبةً صغيرة، شكّلت لاحقاً نواة مكتبتي التي كبرتْ جداً مع الوقت حتى أصبحت تضـم 5000 كتاب. في تلك المرحلة، كانت هناك مكتبة وطنية مكان مجلس النوّاب اليوم، وكانت تعجّ بالقـرّاء وكنتُ أرتادهـا بعدما كانـت والدتي تزوّدني بـ «عروس زعتر وزيت»، ولا شـيء غيرها، لسـببين: الأول هو الفقر، والثاني مقولة شـائعة جداً هي أنّ الزعتر يقوي الذكاء. كانت هذه زوادتي وأنا أمضي أوقاتاً طويلة في تلك المكتبة مكوّناً شخصيتي الثقافية والأدبية. قرأتُ من الكتب الكثير الكثير، يومياً خلال الصيف ثلاث سـاعات، وفي سنّ الرابعة عشرة وبعدما حفظتُ أوزان الخليل، كتبتُ قصيدتين: الأولى بعنـوان «حبيبتي جاء الخريـف»، والثانية «مناجاة عجوز» عن جدي، وأرسـلتهما إلى مجلة «الحكمة» بالبريد، وكانت أهم مجلة وقتها، ولما اشتريت المجلة وجدت اسمي بين كتابها. كان ذلك حدثاً سعيداً ومفصلياً بالنسبة لي، ومنه انطلقت شـاعراً. لا تعريف واحد للشعر، ولا يمكن تحديده. الشـعر يولد أثنـاء الكتابة، وتصنيفه يأتـي بعد الانتهاء من كتابته، كما أنه لا تعريف واحد للمرأة؛ لأن كل امرأة مختلفة عن الأخرى، فلا يمكن وضع المرأة في وصفة طبية صالحة للكل. عام 2024 توقفت عن كتابة ونشر الشعر، كما توقفت عن نشـر الكتب، أنا كتبت الشـعر حوالي 50 سنة بمختلف أنواعه. أنا شاعر أولاً.

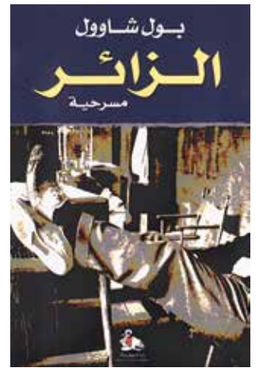
• وبعد ذلك؟

- لا شـيء يخرج من العدم: أنا واحـد من بين ثمانية أبناء: 4 صبيان و4 بنات، وعندما نلت شـهادة السـرتفيكا (خامس ابتدائي) في العاشـرة من عمري، أقنع الجيران والـدي أن أتعلـم صنعة، أن أصبـح «صنايعيـاً ماهراً»، فاقتنـع وأخذني إلى مصنع حدادة، حيـث تدربت مرغماً على تذويـب الحديد في فـرنٍ خاص، لكننـي لم أمكث سـوى 3 أشـهر وهربت من هذا العمل لأنـي أصبت في يدي وقتها. بعدها دخلت مدرسـة حكوميـة وهربت منها أيضاً بسـبب ضعف تدريس مادة اللغة الفرنسية، فدافعت عنـي أمي، حتى أدخلني والدي مدرسـة «Saint – Jean Baptiste –» فـي «الدكوانـة» (منطقة في بيروت) وهي مدرسـة مهمة جداً، لكنهم ألحقوني في صف أدنى بعدما اختبروني في الفرنسـية فكنت «الطّش» (الراسب الأخير) فبدأت رحلتي بالاجتهاد: اشـتريت «أنا كارنينا» لتولستوي بالفرنسـية، واشـتريت قاموسـاً ودفتراً، وبدأت القراءة

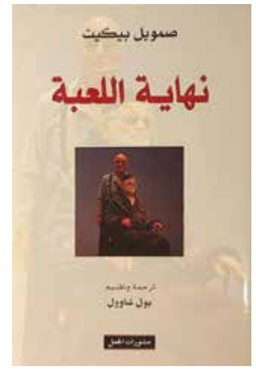


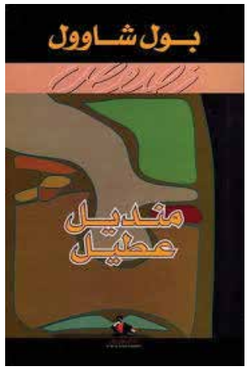


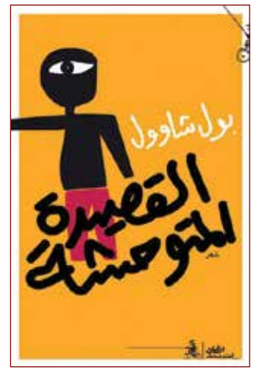


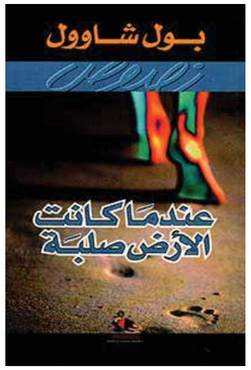












والترجمة كيفمـا كان بداية الأمر، فكانت علامتي «واحد على عشـرة» أول السـنة، ثم «سـبعة على عشرة» آخرها، وهذا ما شـجعني على الانطلاق إلى عالم اللغة الفرنسية، فكنت أقرأ الكتب الفرنسـية بكثـرة ولا أزال. لقد تمردت علـى عائلتي وعلى طائفيتي، منذ سـنين شـبابي الأولى، بنيتُ نفسـي بنفسي، عشـتُ في بيئةٍ فقيرة لا تهتم للعلم، وابـن الفقير يصبح نجّاراً أو حـدّاداً، لكنني خالفت أهلي في ذلك وصنعت نفسي.

• طيب. والمسرح؟

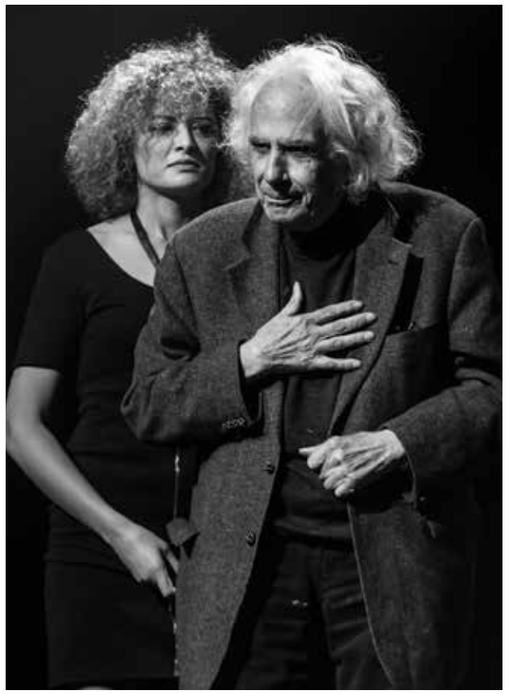
- المسـرح له علاقة متجذّرة بالشّـعر. أنا أقرأ المسرح لأكتب الشّعر، ثم اتجهت إلى الفلسفة. منذ ثلاثين عاماً أقرأ الفلسـفة وأتعمّق فيها. الفلسـفة شِـعر أيضاً كما أرى، وهي تخدمني كي أمسك القصيدة جيداً وأبدع فيها. عليك بصفتك شاعراً أن تقرأ المسرح والفلسفة، فهما سببان لنجاح الشعر. المسـرح والفلسفة هما الأساس المتين لتكوين معجم لغوي جمالـي بأبعاد عميقـة. إنهما مخلوقان لخدمة الشّـعر. أنا أكتب القصيدة في خمس سـنوات، لا أكتب في الليل وأنشر في اليـوم التالي... لا لا لا... أحيانـاً أكتب 400 صفحة ثم مـع الوقت تتقلّص إلى صفحتين فقط أو ديوان صغير. لأن العمل في القصيدة كالعمل في النّحت، تكون المادة هشّـة.. صخـرة، ثم تتحوّل إلى تمثال مع الوقـت. لقد أصدرت 20 ديواناً ثم توقفت. كانت للشعر قيمة تعبيرية كبيرة، أما اليوم فالشعر سطران أو ثلاثة تظهر أن أصحابها لا يعرفون اللغة، يغلطون باللغة وبالنحو، وأنا بالمناسـبة، عملت أسـتاذ أدب عربي لمدة 12 سنة.

• بصفتك ناقداً مسرحياً، متى بدأت، كيف، ولماذا؟

- انظر يا صديقي، أنا لديّ ثقافة مسـرحية منذ الصّغر. أنا ابن 6 سـنوات مثّلت في إحدى المسـرحيات في بلدتي «سـن الفيل»، وكان دوري فيها أن أقول كلمة واحدة فقط (يضحك) هي: «حاضر». كانت لديّ صور كثيرة عن طفولتي، لكن الحرب دمرت منزلي أكثـر من مرة، ففقدتها جميعها، وخسرت حوالي 800 كتاب من مكتبتي، وكلفني ترميم البيت 12 ألف دولار. الحرب آذتني مادياً ومعنوياً. مع الوقت صرت أقرأ نصوصاً مسـرحية، قرأتُ مئات المسرحيات، وترجمتُ عشرات النصوص المسرحية الغربية، بموازاة مقالاتي التي بدأت أنشـرها في الجرائد، حتى حضرت مهرجان دمشـق المسـرحي أول مرة عام 1969، كنت صحافياً وقتها، فكتبت عن عروضه، ثم جاء مهرجان المسـرح التجريبي في مصر في الثمانينيات، ثم مهرجان الكويت، ثم مهرجان الجزائر، ثـم العراق، هذه كلهـا حضرتها وكتبت عـن عروضها، كما كُرمـت في مهرجان قرطاج المسـرحي عام 2023 (الدورة 24)، وأطلقـوا علـي لقـب «أيقونة نقد المسـرح العربي». ثم جاءت المدارس: بريشـت، غروتوفسـكي، مايرخولد...، فتعمقـتُ فيها وأصبحـت ثقافتي المسـرحية قويـة جداً. لقد شـاهدت حوالي ألف مسـرحية حتـى الأمس القريب، وهذا ضـروري جداً للناقد، لأنّ المسـرح، وكما يدرّسـون في كليـات الفنون، هو لعبة بصرية كالفنّ التشـكيلي. كلما شاهدتَ مسـرحاً كلما صرت تعرف مسـرحاً، والمعيار في النقد المسرحي هو تراكم المشـاهدات. إذا قرأتَ عشرين عاماً عن المسـرح من دون مشـاهدته فأنت لا تعرف شيئاً عنه. المسـرح حضور ومشاهدة بالعين، وهذا بعكس الشّعر. فالشّعر لا تشاهده بل تقرؤه.. ويكفي أن تقرأه لتكون عارفاً به. الشعر بالقراءة لا بالرؤية البصرية طبعاً. في البداية لم يكن هناك مسـرح مكتمل العناصر. كان المُخرج كشـرطي السـير: أنت قفْ هنا وقلْ كذا، وأنت قـفْ هناك وقلْ كذا. عندمـا دخلت الكهرباء بلادنا أصبحت هناك سـينوغرافيا، فتغيـر الوضع؛ كان الممثـل هو محور العـرض، ثم تحوّل الاهتمام من الممثل إلى المخرج، المُخرج أصبح كل شيء.. الاضاءة، المؤثرات الخ.. حتى مكان المسرح تغيّر.. صار في كل مكان: فـي القصور، في البيوت، فـي المقاهي... تغير شكل المسرح بسبب الكهرباء.

• النقد برأيك يغيّر في المسرح؟

- هذا يعود لشـخصية الناقد، لقلمه. إذا كان بين الناقد ومسـرحي شـحناء أو هو غاضب منه، يسعى إلى الانتقام منـه أو تهميشـه، وهذا لا يسـتقيم وغير معقـول.. الناقد يقول للمؤلّف هذا النص لم ينجح، أو إن اقتباسه وإعداده ضعيف، ويقول للمخرج إنّ الإخراج ضعيف والرؤية هشـة ضعيفـة، وإنك كمخرج لم تسـتطع تحريـك الممثلين كما يجب. هذا حق للناقد.



• علاقتك بالإخراج؟

- المخرج يأتي ليكلمني عن نصي المسرحي الذي أكتبه، هو يسألني: ماذا تريد أن تقول في هذه المسرحية؟ لأن هذا نقطة انطلاقه إلى تكوين رؤية من تمثيل وديكور وإضاءة.. الخ، أو كوريغرافيا إذا كانت ضرورة للعرض.

• أنـت لم تغـادر بيروت رغم كل شـيء، مـا هي بيروت بالنسبة لك؟

- بيـروت جزء مني، من أفكاري ومسـرحي وشـعري وحريتي، كلما اسـتيقظت في هذه المدينة، ينهض شـيء ما بداخلـي: وجه، ذاكرة، حلم، امرأة.. أحبّ هذه المدينة، عشـتُ فيهـا ولم ولن أغادرهـا، إلى أين أذهـب؟! أحمل همّها دائماً، وأسـرارها وماضيها وحاضرها. بيروت مدينة عالميـة. قبل الحرب كانت توأماً لباريس؛ المسـارح ودور السـينما والمقاهي، وحتى أسواق السـمك والمجوهرات، لكن هنـاك من اتخذ قـراراً بتدميرها عـام 1975. هذه المدينة عاشـرتها 60 عاماً. في بيـروت كتبتُ ألف مقالة ودراسة عن المسـرح وعروضه، وهي الخشبة التي أتنفس فضاءاتهـا: المقهـى، الصحـف، هذه حـدودي المرتبطة ببعضهـا. المقهـى بيتٌ ثـان ومـن أقابلهم فيـه قليلون جداً، والقـراءة جزء منه. الطريق الـذي نجلس بمحاذاته أيضاً من عوالمـي الجميلة: الطريق هـو الناس، الضّجة، بائعـو الجرائد والكعك، الصـراخ، الحياة، الفوضى، أبواق السيارات، التاكسـي... هناك ترابط عميق عضوي ونفسي بينـي وبين هذه العوالم، وإذن، القلـم والصحيفة وطاولة المقهى والشـارع، هذه كلها بيروت التي أحبها.







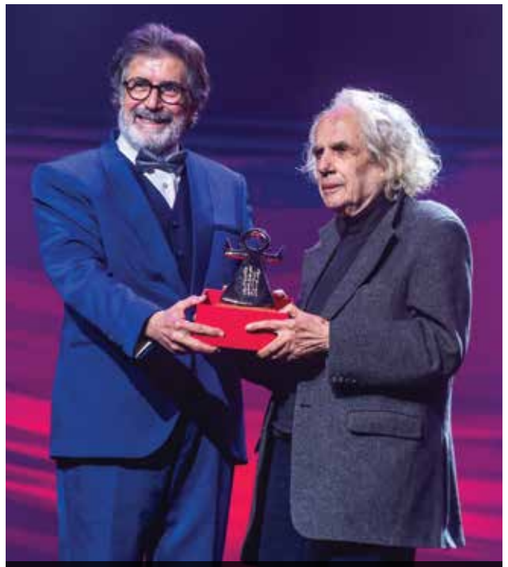


• فـي مسـرحيتك «الزائـر» (1995) تقدّم حـواراً حاداً مُطـوّلاً بين أنيس وحليم، يجسـد صراعـاً فكرياً بينهما ينتهي بانتحار الأخير، على خلفية عبثية الحرب اللّبنانيّة الأهليّة ووحشـيّتها بعد أن وضعت أوزارها. سؤال مباشر: ماذا أردت أن تقول في هذه المسرحية؟

- في الواقع أنا كنت ناسياً هذه المسرحية، لكنني تذكرتها منذ عامين بعدما اتصلوا بي من مصر للاسـتئذان لعرضها في مهرجان نقابة المهن التمثيلية المسـرحي. في «الزائر» عليك أن تقرأ ما وراء النص. من هو الزائر عندنا في لبنان؟ الزائر هو القادم كي يقتلك. من هو؟ كيف دخل إلى بلدك؟ ماذا قال؟ «الزائر» ليست في فضاء الحرب الأهلية اللبنانية فحسـب، بل هي في ظـلّ التاريخ ولكلّ تاريخنـا... الزائر غريـب، وهو قادم ليدمـرك، قادم ليجلـس مكانك.. يريد بيتك ووطنك... «أنيس» هو الزائر، وهو الذي زيّن لصديقه «حليم» قراره بالانتحار والتخلـص من الحياة، وفي منزله الـذي يملكه ويعيش فيه، هو الغريـب الذي دفعه بالتدريج مـن خلال الحوار إلى كراهيـة الحياة وأن يرى في الموت خلاصاً له، وهكذا كان، فانتحر! «حليم» هو ابن البلد الذي يقـع ضحيّة الغريب.. الحرب اليوم فـي لبنان بين الزوّار.. لا علاقة للبناني بها.. لكنه للأسـف ينتحر، كما فعل «حليم» في «الزائر»، نحـن المجتمع اللبناني انتحاري. كيف ذلك؟ تفسير «الزائر» لا يجب أن يكون محدداً، بل أريده غامضاً، فالحياة كلهـا نموذج لـ «الزائر» وكل واحـد منا لديه زائر في داخله، المسـرحية تنبش الزائر الذي في داخل كل منا.. كلنا أحياناً نفكـر بالانتحار.. واللبناني ينتحر وهو فرحان... وهو يصعد الكرسي ويلفّ الحبل حول عنقه ليموت كما فعل «حليم»... ربما هو لا يعلم ماذا يفعل.

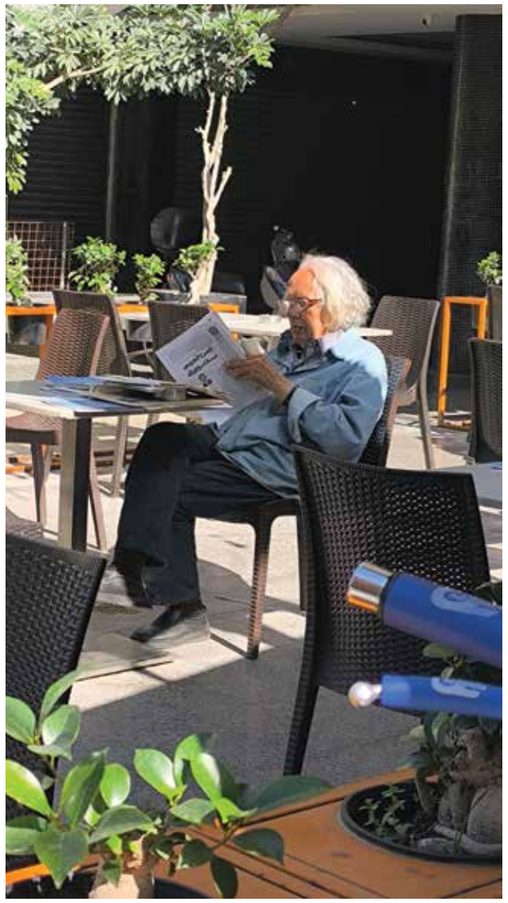
• تجربتك في الصحافة؟

- اشـتغلت في مجلة «المسـتقبل» الباريسـية (1977 – 1979) مع نبيل خوري، مجلة «المستقبل» كانت تبيع 120 ألف نسـخة وقتذاك، وكان يرأس قسـمها الثقافي أدونيس، الذي دعاني للعمل معه فيها، ومعنا سـليم بركات، ثم عملت رئيساً للقسم الثقافي في أهم ثلاث صحف لبنانية: السفير، والنهار، والمستقبل. وكنت أغطي النشاط المسرحي في لبنان والعالم العربي على صفحاتها. العمل في الأقسـام الثقافية للصحف هو ضـرورة حياتية لكرامة العيش، كمـا أنه مكاني الطبيعي بصفتي مسرحياً وشاعراً، وجزءاً من عملية التوعية والإبداع.



تكريمه في أيام قرطاج المسرحية 2023

• كتبتَ أخيراً عن مارون النقاش بصفته مسرحياً طليعياً، كاتبـاً ومخرجاً وموسـيقياً ومدرب تمثيل، وأنه اكتشـف الجدار الرابع، وأن المسـؤولين اللبنانيين لم يكرموه بما يسـتحقه، لكن ألا تعده متخاذلاً أعلن موت المسـرح في بلادنا في بيانه الشـهير قبل عـرض «البخيل» (1847) ؟ كان بإمكانـه الحديث عن صعوبـات أو عقبات، أن يضع خطوطاً عريضة لمشـروع مستقبلي، ألا يقلل كل هذا من شأن ريادته؟



مطران كان أول مدير للمسرح القومي في مصر. اللبنانيون أسسوا المسـرح العربي، والمسرح اللبناني الحقيقي تأسّس فعلياً أوائل الستينيات، أي بعد مارون النقاش بمئة عام.

• إذن أنت تعد مرحلة 1960 – 1975 هي المرحلة الذهبية للمسرح اللبناني؟

- نعم. وقتها كان لبنان فعلاً سويسـرا الشـرق، والعملة قوية، والاقتصاد متيـن. كان لبنان الأهم اقتصادياً من كل العالم العربي. بُنِيت المدينة الرياضية وسـكك الترامواي، والطرقات والمستشـفيات والمسـارح وانطلق التلفزيون... لكن انظر كم حرب مرّت على لبنان.

• أنت من دعاة التجريب في الشّعر، ماذا عن المسرح؟

- في المسـرح لا يمكنك أن تكتب بأسلوب منمّط واحد، بل عليك أن تبتكر طريقة جديدة، ألا تكرّر نفسـك وتقلدها، وقد تنجح أو تفشل. المهم هو التجربة. أحاول التجريب في المسرح نعم، كما في الشّعر. المسرح والشّعر صنوان بالنسبة لـي، لكن انتبه، أنا أقاربهما من بـاب التقاطعات الفنية، لا من قراءة الحدود بين الأجناس الأدبية. إيماني بالتجربة بلا حـدود، أن نفتّق النصوص على إمكانات مختلفة في التعبير والابتكار. التجريب قبل كل شـيء، هو استشراف التحوّلات التي تعيد إنتاج ثقافتنا في هذا العصر الرقمي، والتي توجه أفكارنـا وتجاربنا قبل الخوض فيه، يعنـي ذلك أنّ نمارس مسـرحاً في سـياقات محليـة أو عربية. لكننـا اليوم نكرّر المسرح الغربي أشكالاً ومدارس ونظريات، فأين التجريب؟ المسرح التجريبي انتهى.

• لكن لا تزال هناك مهرجانات للتجريب المسرحي.

- إنهم يسـتعينون بالأجانب، بالغرب. لكن لا يمكن إلغاء المسـرح في البلدان العربية، ويجب أن يظلّ هناك مسـرح وعروض، ولا سيما في مصر. إنهم يأتون بـ 30 فرقة أجنبية،

- مـارون النقـاش كان على حقّ في حينـه. توقُّعه كان صحيحاً. مات المسـرح في لبنان بعد رحيله لمئة عام. نعم. كل اللبنانييـن ذهبـوا إلى مصر من بعده، وتركوا السـاحة خالية. أطلقوا تياراً مسـرحياً عظيماً هناك؛ سـليم النقاش ابن أخي مارون، فرح أنطون، إسـكندر فرح، يوسف خياط، سـليمان الحـداد، القرداحي، عزيز عيد، هـؤلاء برزوا في مصر. سـليمان الحداد أسّـس فرقةً لإعـداد الممثل، ولك أن تتصور أنّ الشـيخ سـلامة حجازي أحد أبرز رموز الفن المصـري كان يعمل فـي فرقة حداد وتحـت إدارته. خليل

وهـذا جيد، لكن لا علاقة له بالتجريـب. لا يجب أن يكون التجريب موسـمياً، وليـس جميع من قـال بالتجريب كان طليعياً بالمعنى المجدّد، لكلّ شـخص طريقته وأسلوبه، لكن المشـكلة في التعمق بالتجربة، فعندما يصبح صانع المسرح مكرّساً معروفاً تراه يتوقف عن الخوض الدائم في التجربة. التجريب ابـن واقعه، اجتهاد ومتابعة، ببسـاطة هو تجربة جديـدة، غير معقّـد ولا يجب أن يكون كذلـك، لكن أخذه البعض إلى مكانٍ آخر حيث تهيبه كثيرون فاعتبروه «بعبعاً» فكرياً وعملياً وهذا كان سـيئاً. أيّ فكرة أو أداء أو تشـكيل بصري مُغاير وجريء هو تجريب، واجتماع جهود التجريب مفيدة للمسرح، وتشتّت التجارب هنا وهناك يقلّل من أهمية التجريب، والفرق هو في التنسيق والتفاعل.

• كيف تنظر إلى راهن الحالة المسرحية في لبنان والعالم العربي اليوم؟

- لـم أعد قـادراً على التنقل ومواكبة المسـرح كما في السـابق، لكن المسـرح في تراجع، ومن يدرّسـون المسرح اليـوم في الجامعـات لم يشـاهدوا مسـرحاً ولا يعرفونه، وعندمـا يتخرب البلـد وتدمّره الحروب فمـن الطبيعي أن يتراجع المسرح، أنا لا أشـاهد المسرح اللبناني اليوم، لكن هذا الجيل يقدّم مسرحاً للضحك بغالبيته، وهذا ليس مسرحاً. لا تنـس أننا ما زلنا نعيش اليوم عصر القطب الواحد، وذلك يؤثر في المسـرح: النص، المبادئ، المفاهيم، هل ثمة من يجرؤ اليوم على تقديم فكرة اشـتراكية مثلاً على الخشبة؟ بالتأكيد لا. الجيل الجديد مغلـوب على أمره، والجمهور لم يعد يشـاهد مسـرحاً جيداً، هو يريد مسرح للهزل والتسلية، لأنّ هناك أزمة حياة ومعيشـة تحتـاج الترويح عن النفس. نحـن تعلمنا المسـرح وشـاهدنا الكثير والمثيـر منه، لكن لـم يعد هناك مخرجون ولا ممثلـون ولا كتاب كبار. هؤلاء فقدناهم. أين هم؟



يكتب احدى قصائده بيده

• كيـف تنظر إلى علاقة القصيدة بالخشـبة؟ هل شـكّل المسـرح الشعري مسـرحاً حقيقياً مع شوقي وسعيد عقل وعبد الصبور وغيرهم؟

- سـعيد عقل كتب مسـرحيتين أو ثلاثاً بالشّـعر، لكن لا علاقة لهما بالمسـرح الشـعري، هي قصائد مركّبة على شخصيات، وهو في سياق استغلال مكانته الشعرية، ادّعى أنه أول من اسـتخدم كلمة «مرسـح» فكررها كثيراً، وهذا غيـر صحيح، وأنـا قمت بالـرد عليه بأنّ كلمة «مرسـح» اخترعها مـارون النقاش في مقدمة مسـرحيته «البخيل» عـام 1847، وطبعاً انزعج مني سـعيد عقل وحاول التقليل مـن أهميتي قائـلاً: «من هو هذا ابن شـاوول؟!»، ولكن للأسـف أنك تجد دائماً من يصفّق لسعيد عقل. أما شوقي فلم يكتب مسـرحية شـعرية للعرض، إنما للقراءة والتذوق الأدبي الذهني. غزارة الشـاعر وكفاءته لا تعني بالضرورة أنه ينجح في كل أجناس الشـعر. المسرح الشعري يقتضي ثقافة شعرية كبيرة، وثقافة لغوية، ومعجماً غزيراً مطواعاً. المسـرح الشـعري يعني أن تلعب باللّغة بجدارة وجماليات فنيـة، المونولوغ مثـلاً تحوّله إلى قصيـدة، والمؤلّف هنا يجب أن يكون شـاعراً حقّاً، أن يكون قارئاً نهماً للمسـرح الشـعري أينما وقعـت عليه عينه.. ثم بعـد ذلك يأتي دور المخرج والديكور والأضواء والأزياء والألوان، وهذه مهمة جداً في المسـرحية الشـعرية لأنّ الأخيـرة تحتاج جمالاً بصرياً لإبهـار الجمهور والتأثير فيه. النصّ في المسـرح الشـعري لا يكفـي، ولربمـا يكـون النصّ جيـداً ثم يأتي الديكور فيدمره... اليوم لم يعد يكتب أحد مسـرحاً شعرياً، أين هو المسرح الشعري؟ لقد مات.

• لماذا لم تكتب مسرحية شعرية؟

- كتبت عشـر مسـرحيات، وورد الشعر على لسان بعض شخصياتي خلالها، وهذا يكفي.

• برأيك هل هناك أزمة نصّ مسرحي اليوم؟

- هناك أزمة مسرح. كما أن هناك أزمة شعر.

• وهل لدينا أزمة جمهور؟

- دائمـاً هنـاك أزمة جمهـور. إلى أي مسـرح يذهب هـذا الجمهور؟ شوشـو مثلاً كوميدي يضحـك الناس، نبيه أبو الحسـن كذلك، هـؤلاء جذبوا الناس مع أن مسـرحهم الكوميدي مهم جداً وله عمقه ونقده الاجتماعي... مسرحية تجريبية مثلاً لا يحضرها أحد.

• ألا تشـعر بخطـر التكنولوجيـا وهـي تسـحب روحنا الإنسانية؟

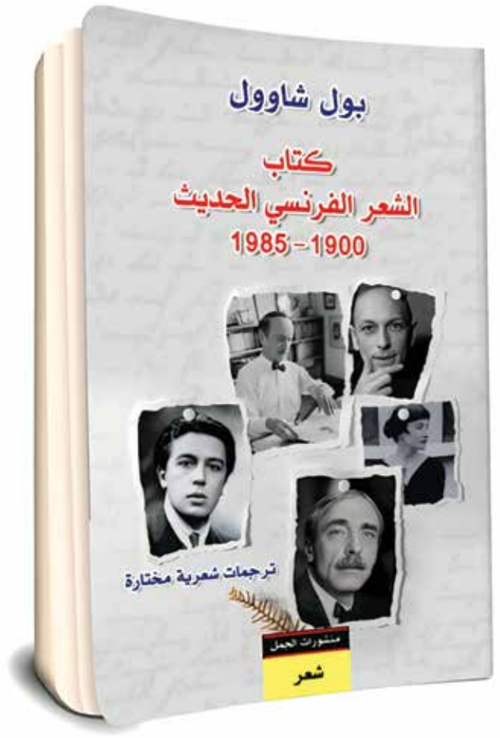
- كل شيء تراجع. الآلة هي كل شيء اليوم. التكنولوجيا حلّتْ محل المسرح، السينوغرافيا، المؤثرات... الخ... ومحلّ الشعر. بإمكانك رسم لوحة، أو كتابة نص مسرحي أو شعري بوساطة الذكاء الاصطناعي، التكنولوجيا تحل محل الإنسان. إننا نعيش مرحلة ما بعد الإنسان! في باريس أضربت بعض المطاعم بسبب حلول الروبوتات محل الإنسان.

• كيف نواجه هذا الخطر؟

- لا يمكـن المواجهة! القصة مؤذية جـداً، التكنولوجيا أصبحـت أقوى بكثير من الإنسـان. أقـوى، أقوى، وحيث يجـب أن تنتبه أن المسـألة تجارية بالاسـتغناء عن العمّال والمصاريف... الخ... دور الإنسان يتراجع شيئاً فشيئاً، وهذا ينسحب على المسرح لأن مصيره متعلق بالإنسان.

• لك تجربة ثقافية غنية جداً، هل ستكتب مذكراتك التي هـي بالضرورة سِـفر مهم جداً يـؤرخ لمرحلة مهمة من تاريخ لبنان الثقافي؟

- هـذا أمر لا يشـغلني. لكن... كتابي «دفتر سـيجارة» (2012) مرتبـط بتجربتي مع الحياة، هو سـيرة ذاتية، كما أن كتابي «المسـرح العربـي الحديـث» (1976 – 1989) صدر عام 1995، هو سـيرذاتي أيضاً، لأنـه ذاكرة مجاميع آرائي وأفكاري المسرحية خلال مشاركاتي في المهرجانات العربية.



• الشخصية المسرحية التي أثرت فيك؟

- لا أحـد.. لكن يمكن القول إن ريمون جبارة كان رائعاً، يعقوب الشـدراوي كذلك.. روجيه عسـاف مهـم جداً، لكنه توقف عن العمل، جلال خوري أيضاً، هؤلاء صنعوا المسرح في لبنان.

• وزياد الرحباني؟

- لا. زياد كان يقدم نُكتاً على المسرح. هو مسرح نكات.

الكويت
بيت وبحر ومسرح

سعيد السيابي
أستاذ جامعي وباحث مسرحي من عمان

«كيف أوصفك يا كويت؟».. وجدت هذا السؤال، الذي غناه المطرب القدير عبدالله الرويشد ولحنه الفنان عبد الرب إدريس، يعود بي أكثر من مرة لنبش ذاكرة الأيام الجميلة التي قضيتها في الكويت. في هذه الزيارة لم أكتفِ بمكانين معروفين هما: الفندق والمسرح، كما هي عادتنا في بعض المهرجانات، إذ تخطفك الأجواء والأصدقاء، فتسهر وتعيش في مكان واحد معلب، ولا تشعر بتسارع الأيام من حولك، حتى تجد نفسك مع حقائبك في المطار كسيرتك الأولى.

ورغم أنني جئت إلى الكويت لمهمة محددة، وهي عضويَّة لجنة تحكيم الدورة الخامسة والعشرين لمهرجان الكويت المسرحي، فإنني كنت أجد وقتاً للخروج إلى المدينة؛ وأجلس مع أصدقاء من المسرحيين في المقاهي بعد الانتهاء من مشاهدة العروض على مسرح الدسمة.

هدايا الزمن

بمجرد أن أعلن عن أسماء أعضاء لجنة التحكيم في حفل الافتتاح، بدأت رسائل الأصدقاء تصلني: «وصلت الكويت ولم تخبرنا؟»، بعتاب المحب، لأن بعضهم كان يريد أن يستقبلني في المطار. وآخر قال ضاحكاً إنني أخفيت موعد وصولي حتى لا يطلب مني إحضار الحلوى العمانية له. والحقيقة أنني لم أنسها. كنت قد جئت بالحلوى واللبان والبخور، ومعها عدد من كتبي التي صدرت أخيراً. أخبرتهم أن عليهم فقط الإسراع قبل أن يصل إليها أصدقاء آخرون.

هذه التفاصيل الصغيرة هي التي تجعل علاقتي بالكويت وأصدقائي فيها مختلفة. بعض الصداقات الثقافية والمسرحية تمتد لسنوات، وهناك أسماء عرفتها قبل ذلك بكثير، منذ كنت طالباً في قسم الفنون المسرحية بجامعة السلطان قابوس، أتابع المسرح والدراما الكويتية من عمان. عرفت الكويت يومها من فنانيها، وكانت الشاشة تصل إلى بيوتنا محملة بأسماء ووجوه ومسرحيات ومسلسلات كويتية. حفظنا تلك الوجوه بملامحها الدقيقة، ثم دارت السنوات حتى جلسنا مع بعض أصحابها في مهرجانات وندوات، نتحدث عن المسرح وطموحاتنا وهمومنا فيه. وهذه، في ظني، إحدى هدايا الزمن الجميل.

ثمة عماني آخر خطر لي وأنا أتجول في الكويت، هو الشاعر عبدالله الطائي، فقد عاش الرجل في الكويت سنوات مهمة من حياته الثقافية، وصل إليها عام 1959، وعمل في صحافتها وإذاعتها، وأسهم في الحركة الأدبية التي كانت تتشكل آنذاك. أحببت أن أتذكره هنا، وأن أتخيل للحظة كيف كانت شوارع الكويت في الستينيات، كيف كانت تبدو له المدينة؟ في أي مقهى كان يجلس؟ وأي طريق كان يسلكه إلى عمله؟ أسئلة دارت في مخيلتي وأنا أمشي في المدينة، وتحتاج مني إلى أن أنبش أكثر في ذاكرة الأمكنة وأدب الرحلات حتى أعثر على إجابات لها. لكنني، على المستوى الشخصي، ربحت من هذا الاستذكار شيئاً آخر؛ فقد عاد إلى ذهني شخص عزيز غائب، هو والد الصديقة الدكتورة عزيزة الطائي، التي كثيراً ما كانت تحدثني عنه.



الانطلاقة

كانت البداية الرسمية للمهرجان في مركز الشيخ جابر الأحمد الثقافي. وصلت قبل الافتتاح بوقت كافٍ، وتسنى لي أن آخذ فرصتي في النظر إلى المبنى من الخارج، فالتصميم البديع والقشيب يحتاج إلى شيء من المسافة حتى تراه بتفاصيله الجميلة. كلما ابتعدت عنه قليلاً ظهرت كتلته الخارجية أكثر وضوحاً، ثم تتغير الصورة حين تمشي حوله، وأنت تلتقط الصور من زوايا متعددة، ففي الليل تمنح الواجهات الضوئية المبنى حضوراً متميزاً، وتظهر الزوايا الحادة والأسطح المائلة بتكوين مختلف عما تراه في النهار. وقفت أمامه وأنا أشاهد الضيوف يصلون تباعاً، كأمواج البحر التي تحملها الريح على كفوف الراحة. ومن إحدى الزوايا أعطاني المبنى هيئة سفينة كبيرة. ربما كان ذلك انطباع زائر جاء من بلد ارتبط تاريخه هو الآخر بالبحر والسفن. نحن أبناء عمان متوحدون مع البحر، ونعرف ماذا يعني أن يدخل البحر في تفاصيل ذاكرة المكان والإنسان، والكويتيون، بكل تأكيد، مغرمون بالموج الأزرق مثلنا. حينها تذكرت سعاد الصباح وهي تقول: «إنني بنت الكويت.. بنت هذا الشاطئ النائم فوق الرمل».

دخلت إلى مسرح الدراما وتلك الصورة البانورامية للمكان وهيئته ما زالت معي، وكانت المفاجأة أن صوت البحر كان حاضراً بقوة في حفل الافتتاح. جاء البرنامج بأوبريت غنائي مسرحي بعنوان «بيت وبحر». استعاد العرض جوانب من الموروث الكويتي عبر الغناء والصورة والأداء، فظهرت ذاكرة البحر القديمة على خشبة مجهزة بأحدث تقنيات العرض. لقد كان الماضي حاضراً، لكن بأدوات الحاضر وتقنياته المتسارعة، وهذه مفارقة جميلة في توظيف التجديد بالمسرح، ويجتهد ويجسد مبدعوه من الذاكرة والتاريخ شواهد دون أن نبقى أسيرين لها.

مهرجان الكويت المسرحي في دورته الخامسة والعشرين كان عرساً مسرحياً بامتياز، ويؤكد على عمق علاقة الكويت التاريخية بهذا الفن، وحرصها على ترسيخ حضوره ودعم مسيرته من خلال استمرار دوراته وتطويرها.

مكانة راسخة

في حفل الافتتاح، وصف وزير الإعلام والثقافة الكويتي المهرجان بأنه «رسخ مكانة المسرح في وجدان المجتمع الكويتي وأكد دوره في المشهد الثقافي العربي»، وهي شهادة تؤكدها، قبل الكلمات، استمرارية هذا الحدث المسرحي، وما يجمعه في كل دورة من تجارب إخراجية وطاقات تمثيلية متنوعة في بلد ظل يرفد المسرح الخليجي والعربي بأسماء وتجارب لها حضورها.





على مسرح الدسمة شاهدنا العروض. ومسرح الدسمة، الذي يعرفه جيداً كل من اقترب من الحركة المسرحية في الكويت، أصبح في الليالي التالية عنواننا اليومي، ففيه توالت عروض المهرجان، ومع تكرار الذهاب بدأت أحفظ تفاصيل المسرح، من المداخل، والقاعة التي يتجمع فيها الفنانون، والصحفيون والإعلاميون. الأدرينالين يرتفع مع التشويق لما قبل رفع الستار؛ ننتظر الممثل المبدع خلف الستارة والمخرج القائد الذي يتهيأ ليقدم لنا مع فريقه وجبة مسرحية كاملة الدسامة.

كنا نجلس بصفتنا أعضاء لجنة التحكيم، وهذه الصفة تجعل المشاهدة مختلفة وأثقل قليلاً؛ فالمتفرج يستطيع أن يحب العرض أو لا يحبه، ثم يغادر إلى بيته، أما لجنة التحكيم فمعنية بمناقشة العرض وتنتظرها غرفة الاجتماعات. وبعد كل عرض كنت أراقب الجمهور، فالكويتيون يعرفون المسرح منذ زمن، وهذه المعرفة تظهر في ردود أفعالهم بالتصفيق، وللتصفيق أيضاً لغته؛ أحياناً يخبرك بالمتعة والرسالة التي وصلت للمتلقي!

أما لجنة التحكيم، فقد ضمت زملاء من لبنان والعراق والأردن ومصر، وكنت فيها من سلطنة عمان، وهذا التنوع جعل النقاشات ممتعة ومتعبة في الوقت نفسه، بالمعنى الجميل للتعب. نشاهد بصفتنا مجموعة العرض نفسه، ثم نجلس حول طاولة واحدة، فأكتشف أن زميلاً لي في لجنة التحكيم التقط تفصيلاً لم أنتبه إليه، أو قرأ مشهداً مسرحياً من زاوية لم تخطر لي، وربما أعادني رأي آخر إلى ممثل كنت قد حسمت موقفي منه، فأراجعه من جديد. هنا يبدأ العمل الحقيقي للجنة التحكيم.

بصفتي مسرحياً، أتعامل مع جوائز المهرجانات باعتبارها نتيجة اجتهاد بشري له شروطه وزمنه ولجنته، بينما يبقى العمل الفني أوسع من الجوائز التي تمنح في ليلة الختام. علمني المسرح خلال كل هذه السنوات أن الجائزة الكبرى يقدمها الجمهور العريض الذي يحتل مساحة أكثر من سبعين في المئة من المسرح وأن أترك باباً صغيراً للشك في أحكامي بصفة شخصية، وألا أتصور أن قراءتي للعمل هي القراءة الوحيدة الممكنة. وربما لهذا السبب، وبعد كل هذه السنوات، ما زلت أحبه، لأنه مدرسة للتعليم والتعلم.



المباركية

في أحد الأيام المهرجان وجدت متسعاً من الوقت للذهاب مبكراً إلى سوق المباركية، فذهبت إليه من دون تخطيط لشراء شيء محدد، وأظن أن هذه أفضل طريقة لزيارة الأسواق القديمة؛ أن تدخلها وتترك للمكان مهمة قيادتك بين أزقته، كما أفعل حين أقرر زيارة سوق مطرح في العاصمة مسقط. دخلت المباركية ومشيت بين الدكاكين المتقاربة، والممرات تأخذك من مكان إلى آخر؛ فتجد روائح البهارات تشدك، وعلى بعد خطوات عطور، ثم محلات الملابس. والحقيقة كنت أرى في تفاصيل سوق المباركية شيئاً من الأسواق الخليجية القديمة التي أعرفها؛ كسوق مطرح وسوق نزوى في سلطنة عمان، وسوق واقف في دولة قطر، وسوق العرصة بالشارقة، وغيرها.

في القديم كان السوق منبع الأخبار والحكايات، تسافر بين الناس من دكان إلى آخر قبل أن تعرف الصحف ووسائل الاتصال الاجتماعية طريقها إلى الأيدي، وما زال في هذه الأسواق إلى اليوم شيء من تلك الروح التي تجعل الإنسان جزءاً من تفاصيل المكان وحياته النابضة بالحركة والتغيير المستمر.

في المساء كان للأصدقاء برنامج آخر يدعوننا إليه، ليس له وقت محدد للبدء ولا يفصل بينه وبين آخر الليل أي حدود. اكتشفت أن الكويت تسهر كباقي المدن المزدحمة بالبشر العاملين ليل نهار، وهذا كان بالنسبة لي أكثر مما تسمح به طاقة عضو لجنة تحكيم يعرف أن لديه لقاءات واجتماعات في صباح اليوم التالي!

كانت المقاهي والمطاعم التي يدعوننا إليها ممتلئة، والجلسة التي تقنع نفسك بأنها لن تتجاوز الساعة تمتد إلى ساعتين وأكثر؛ يصل صديق، ثم يعرف صديق آخر أنك موجود فيلتحق بنا، ويبدأ الحديث عن المسرح والمهرجانات العربية التي تشد الرحال إليها بعض القامات المسرحية المهمة، فما إن يولد مهرجان حتى تتزاحم عليه الأقدام حتى يصبح معروفاً بتوجهه وأهميته. وبين هذه الجلسات في المقاهي استوقفتني أسماء بعض الأماكن؛ رأيت «درب الزلق»، وإذا بهذا الاسم يعيد إليّ مسلسلاً كاملاً بوجوه ممثليه وحكاياته الكويتية، وفي مكان آخر وجدت «فريج صويلح».

إن الأعمال الفنية التي تنجح تعيش عمراً حياتها الخاصة بين الناس؛ ويصبح اسم الشخصية مثلاً يتداول بين الناس، وتتحول جملة حوارية قيلت في مشهد درامي إلى عبارة يومية، وبكل تأكيد صناعة الفنون والدراما العالمية تتحقق نماذجها في دولة الكويت عندما يخرج عنوان مسلسل من شاشة التلفزيون ليستقر فوق لافتة مقهى أو مطعم.

المعهد

زيارة المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت أعادتني سنوات كثيرة إلى أيام الدراسة الجميلة بالجامعة وقسم الفنون المسرحية. استقبلنا عميد المعهد حسين علي حسين، وتحدث معنا عن المعهد وخطط تطويره، ثم تجولنا في المكان، وبينما كنت أرى الطلبة ينتقلون بين القاعات والتدريبات، شعرت بطالب المسرح في بداياته الذي يريد أن يجرب كل شيء؛ يمثل ويقرأ ويناقش، وقد يختلف مع أستاذه بحماسة لأنه يعتقد أنه اكتشف نظرية جديدة في المسرح! ثم تمر السنوات، ويكتشف أن الفن أكثر اتساعاً من يقينه الأول، وأن كل إجابة يصل إليها تفتح أمامه أسئلة جديدة.

وأخذت معنى آخر حين التقيت الطلبة العمانيين الدارسين في المعهد. جلست معهم، وسألتهم عن الدراسة والحياة في الكويت وما يشغلهم في تجربتهم بعيداً عن عمان، وكنت أراقب وجوههم فأعود بذاكرتي مرة أخرى إلى سنوات الدراسة. كما أن وجودهم هنا أعاد إليّ تفاصيل الشاعر عبدالله الطائي، الذي حضر في ذهني منذ بدأت أتتبع أثره في الكويت؛ عماني جاء إلى هذه البلاد قبل عقود حاملاً معه مشروعه الثقافي، وعمانيون شباب يأتون إليها اليوم يحملون شغفهم بالمسرح ورغبتهم في التعلم.

البحر الذي يعرفنا

كلما اقتربت الرحلة من نهايتها عاد البحر إلى ذهني، وكأن «بيت وبحر»، عنوان حفل الافتتاح، أراد أن يرافقني حتى لحظة العودة. وحضرت الشاعرة الكويتية الكبيرة سعاد الصباح بمحبتها لبحر الكويت، لتقول لي بين عمان والكويت مسافة ترسمها الخريطة، لكن البحر أوصل بينهما وصنع للبلدين ذاكرة طويلة من السفر وعادت السفن محملة بالبضائع والأخبار والحكايات، لكن شيئاً من روح البحر بقي فينا، وبين البحر والمسرح بقيت في ذاكرتي أحاديث كثيرة وذكريات متميزة. حضرت في ذهني عبارة سعد الله ونوس: «إننا محكومون بالأمل»، والمسرحيون يعرفون معنى هذه العبارة جيداً بعد كل مهرجان يودعونه. في الطريق إلى المطار نظرت من النافذة أودع المدينة بطريقتي، وعاد إليّ السؤال الذي بدأت به هذه الرحلة: «كيف أوصفك يا كويت؟».



حين يحتاج التجريب المسرحي إلى تجريب!



محمد رفعت يونس
باحث مسرحي من مصر

من خلال مشاهدتي للعروض المسرحية المشاركة في الدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، تبرز أسئلة تتجاوز حدود كل عرض منفرد، وتمتد إلى المفهوم الذي يمنح المهرجان اسمه وهويته: التجريب. فالمشاهدة المتأملة لتجارب مختلفة، تنتمي إلى رؤى وأساليب وبيئات مسرحية متباينة، تكشف أن كلمة «تجريبي» صارت تحمل في الممارسة المعاصرة دلالات متعددة، وأن المسافة بين مفهوم التجريب وبين بعض الصيغ التي تقدم نفسها بوصفها تجريبية تستحق قدراً من التأمل النقدي.

برز الجسد، في عدد من التجارب المسرحية المعاصرة، كواحد من أكثر المجالات التي استقطبت فعل التجريب. تتراجع الكلمة المنطوقة، ويتقدم جسد الممثل إلى مركز التكوين، وتصبح الحركة والإيماءة والإيقاع الجسدي والصورة الحركية أدوات أساسية في بناء العرض. وقد أنتج هذا الاتجاه تجارب لافتة ومشغولة بحساسية عالية تجاه إمكانات الجسد، وفتح للمسرح مساحات تعبيرية واسعة تتجاوز الاستخدام التقليدي للغة المنطوقة.

لكن حضور هذه الظاهرة يدفع إلى سؤال أكثر جذرية: لماذا اختُزل التجريب في بعض الممارسات المسرحية في «الجسد»؟

السؤال هنا لا يتعلق بقيمة الجسد بوصفه أداة مسرحية؛ فالجسد كان دائماً في قلب الفعل المسرحي، حتى في أكثر أشكال المسرح اعتماداً على الكلمة. ولكن يتصل السؤال بـ: «مساحة التجريب» نفسها. فما الذي نختبره حين نختبر المسرح؟ وهل يكفي أن تنتقل وظيفة التعبير من الكلمة إلى الجسد حتى يصبح العرض تجريبياً؟

وإذا كان التجريب فعلاً مفتوحاً على إمكانات المسرح بصفته فناً متعدد العناصر، فإنه قد يحدث داخل عنصر واحد منها، كما يمكن أن يتحقق عبر العلاقات التي تنتظم بينها جميعاً. ومن هنا، يصبح السؤال حول الجسد أكثر تحديداً: هل يجري اختبار الجسد بوصفه أحد عناصر اللغة المسرحية، أم تحول الجسد نفسه إلى صيغة تجريبية جاهزة؟

أما حين يصبح حضور الجسد قاعدة مسبقة، وحين يغدو حذف الحوار أو تقليص الكلام أو الاستناد الكامل إلى الحركة «علامة مطلوبة لإثبات تجريبية العرض»، فإن السؤال ينتقل إلى مستوى آخر: «هل ما نراه نتيجة بحث مستمر، أم تطبيق لصيغة جمالية أصبحت معروفة؟».

وهنا تظهر الحدود الدقيقة بين المسرح والرقص وفنون الأداء الجسدي. لا يمكن حسم هذه الحدود بمجرد السؤال عن وجود اللغة الكلامية أو غيابها. فهناك عروض مسرحية كاملة تستطيع أن تبني عالمها من الحركة والصمت والصورة والإيقاع، كما توجد تجارب راقصة تستفيد من السرد والشخصيات والتمثيل. وتصبح هوية العمل مرتبطة بالطريقة التي تنتظم بها عناصره، وبطبيعة الحدث الذي يصنعه، وبنوع العلاقة التي يقيمها مع المتلقي، وبالمنطق الداخلي الذي يحكم تكوينه.

فيتبلور السؤال النقدي المحوري إذن، وهو: «ما الذي يجعل تجربة جسدية معينة مسرحاً تجريبياً وليست رقصاً خالصاً؟».

قد تكمن الإجابة في قدرة الجسد على إعادة تشكيل العناصر الدرامية مثل الشخصية والصراع والزمن والمكان وعلاقة المتلقي بالحدث، أو في اكتشاف تركيب جديد بين الجسد والصوت والصورة والفضاء، بحيث تتشكل أمام المتلقي لغة مسرحية درامية جديدة، لا تنزع عن العرض هويته المسرحية في الأساس.

أما حين تصبح الحركة الجسدية المجال الوحيد للبحث، بينما تعمل بقية عناصر العرض وفق منطق مألوف، فإننا نحتاج إلى مساءلة مدى اتساع التجربة. قد نكون أمام تجربة جسدية متميزة، أو عرض راقص ذي طابع مسرحي، أو شكل هجين يقع بين المسرح والرقص وفنون الأداء. وهذه المنطقة الهجينة جديرة بالاهتمام، شرط النظر إليها بوصفها سؤالاً جمالياً مفتوحاً، لا دليلاً تلقائياً على التجريب.

يرتبط التجريب في المسرح بفكرة الاختبار؛ والمختبر بطبيعته فضاء للاحتمال والمحاولة والخطأ وإعادة المحاولة وتغيير الفرضيات. ومن ثم يصبح التجريب عملية مستمرة لإعادة النظر في إمكانات الفن والحدود التي رسمها لنفسه، واستعداداً دائماً لمراجعة ما اعتدناه/ وما وصلنا إليه (حتى ولو كان الوصول عن طريق التجريب) في الكتابة والأداء والإخراج والسينوغرافيا والتلقي. وقد يبدأ من تفصيلة صغير، كطريقة دخول الممثل إلى الخشبة، أو يمتد إلى إعادة بناء العلاقة بين الجمهور والممثل. وقيمة التجربة تتحدد بقدرتها على فتح الاحتمال.

ويظهر هنا خطر تحول التجريب إلى مجموعة من القواعد التي «تحدد مسبقاً شكل العرض التجريبي». فإلغاء الحكاية، وتفكيك الشخصية، وإشراك الجمهور، واستخدام الفيديو، وتوظيف الجسد وحده، والفضاء غير التقليدي، كلها ممارسات كانت في سياقات تاريخية معينة أفعالاً تجريبية، ثم يمكن أن «تتحول مع التكرار إلى جزء من المعجم المسرحي المألوف».

إذا تحولت «الخصائص الجمالية» التي اكتشفها الفنان بالتجريب إلى نظام ثابت لإنتاج أعماله، فقد يصبح الجسد مركزاً دائماً للعرض، أو تصبح البنية المفككة قاعدة، أو تتحول مشاركة الجمهور وإلغاء الحوار واستخدام التكنولوجيا إلى سمات متكررة تمنح العمل هويته. عند هذه النقطة تتغير طبيعة التجريب؛ فالنتيجة التي وصل إليها الفنان أصبحت جزءاً من جمالياته «المستقرة»، بينما يرتبط التجريب في جوهره بعملية الاختبار والاكتشاف ورفض الاستقرار!

من هنا تبرز الفكرة التي تكشف جوهر المسألة: «التجريب يحتاج إلى أن يغادر نتائجه». فالنتيجة التجريبية تصبح، بمجرد استقرارها، مادة جديدة للاختبار. وما كان جديداً بالأمس قد يصبح مألوفاً اليوم، وما كان مغامرة جمالية قد يتحول إلى تقنية متاحة للجميع. لذلك يحتاج الفنان الذي يريد الحفاظ على روحه التجريبية إلى القدرة على «مغادرة الصيغة التي اكتشفها»، حتى لو كانت ناجحة وارتبط اسمه بها. فالتجريب يجد استمراره في السؤال، وفي إعادة فتح ما أغلقه الاكتشاف السابق.

ومن هنا يمكن التمييز بين الفنان الذي «جرّب» والفنان الذي «يظل مجرّباً». الأول قد يصل إلى صيغة جديدة ويستقر فيها، بينما يظل الثاني في حالة بحث، ويعامل نجاحه السابق بوصفه سؤالاً جديداً.

وهذا هو الخطر الذي ينبغي الانتباه إليه عند الحديث عن المسرح التجريبي اليوم. فقد يستطيع العرض أن يستوفي مجموعة من العلامات المعروفة: جسد حاضر بقوة، كلام محدود، بنية سردية مفككة، فضاء غير تقليدي، جمهور مشارك، وسائط متعددة، وإضاءة تركيبية. وكلها عناصر مهمة، لكنها لا تمنح العرض وحدها صفة التجريب. فالسؤال الحقيقي يظل «ما الجديد الذي اختبره هذا العرض؟ وماذا حدث في بنية المسرح بسبب اختياراته هو تحديداً؟» هل أعاد التفكير في الشخصية والزمن وعلاقة الممثل بالجمهور؟ هل اكتشف إمكاناً جديداً في الصورة أو الصوت أو الحركة؟ هل خلق نظاماً جديداً لإنتاج المعنى؟ وهل وضع نفسه أيضاً موضع الشك؟

بهذه الأسئلة يعود التجريب إلى جوهره. إن الجسد لا شك مساحة ثرية للتجريب، ولكن تزداد قيمته حين يصبح مدخلاً لإعادة التفكير في المسرح كله، عندها يصبح الجسد عنصراً داخل بحث أوسع عن لغة مسرحية جديدة. وهذا هو الفارق بين تجريب عنصر منفرد من عناصر المسرح، وتجريب المسرح من خلال هذا العنصر؛ فالأول قد ينتج تقنية جديدة، بينما يمكن للثاني أن ينتج «تصوراً جديداً للمسرح».

وربما نحتاج اليوم إلى إعادة التفكير في كلمة «تجريبي» نفسها، بعد أن تحولت في بعض السياقات إلى «وصف جمالي جاهز». ويصبح السؤال الذي يعيد إليها معناها الأول: ماذا نختبر؟ حين نشاهد عرضاً يعتمد على الجسد، نسأل عن طبيعة التجربة التي يقدمها؛ وحين يعتمد على التكنولوجيا، نسأل عن الإمكان المسرحي الذي أنتجته؛ وحين يفكك الحكاية، نسأل عن النظام الدرامي الذي نشأ مكانها؛ وحين يشرك الجمهور، نسأل عن التحول الذي أحدثه في بنية التلقي. بهذا يصبح التجريب عملية نقدية مستمرة، ويصبح كل اكتشاف «بداية لا نهاية».

فالتجريب الحقيقي يحتاج إلى أن يظل قادراً على التجريب في مفهوم التجريب نفسه. فإذا أصبح له شكل إلزامي أو قاموس من العلامات القابلة للتدريس والتكرار، «تحول منتجه الجمالي إلى اتجاه جمالي، ثم إلى مدرسة فنية يمكن أن يأتي جيل جديد ويمارس التجريب ضدها». وهكذا تتكرر الدورة: ما كان تجريباً يصير تقليداً، وما كان خروجاً على القاعدة يصير قاعدة، وما كان بحثاً عن المجهول يصبح معرفة مستقرة، ثم يظهر تجريب جديد ليزعزع هذه المعرفة.

ومن ثم فإن «الثابت الوحيد في التجريب هو فعل التجريب نفسه وليس منتجه الجمالي»، الثابت هو السؤال، والاختبار، والمغامرة، والمراجعة، والقدرة على تغيير المسار. أما النتائج فتظل مؤقتة، والسمات الجمالية تستلزم التغيير وإعادة النظر إذا أردنا أن نظل تجريبيين، وتصبح - أي النتائج والسمات - قابلة للثبات والتبني (لا يعاد النظر فيها) إذا أردنا إعلان مدرسة فنية جديدة.

إذن، فالمفارقة الأجمل في فن التجريب، هي: «كي يظل الفنان وفياً للتجريب، عليه أن يكون مستعداً في كل مرة لخيانة ما سبق أن اكتشفه».

محمد رياض:
تفاعل المتفرجين هو أهم جائزة يظفر بها الممثل

عبدالكريم الحجراوي
باحث وناقد مسرحي من مصر

ارتبط اسم الفنان المصري محمد رياض بعدد من الأعمال الخالدة في الدراما التلفزيونية، التي كانت جواز مروره إلى الجمهور العربي، من بينها «العائلة» مع محمود مرسي، و«لن أعيش في جلباب أبي» مع نور الشريف، و«الضوء الشارد» مع ممدوح عبدالعليم. لكن المسرح ظل حاضراً بقوة في مسيرته الفنية، منذ أن بدأ ممثلاً هاوياً على خشبة المسرحين المدرسي والجامعي، وصولاً إلى الاحتراف والعمل على مسارح الدولة، ثم توليه رئاسة المهرجان القومي للمسرح المصري.



في هذا الحوار، يستعيد محمد رياض بدايات علاقته بالمسرح، من طالب في كلية العلوم قسم الكيمياء جامعة القاهرة، إلى طالب قسم الإخراج والتمثيل بالمعهد العالي للفنون المسرحية، يتحدث عن تجربته في التمثيل والارتجال وأداء أدوار الفصحى، وتأثير المسرح الجامعي في تكوينه الفني، كما يكشف رؤيته لواقع المسرح المصري ومستقبله.

• كيف بدأت علاقتك بالمسرح؟

- بدأت علاقتي بالمسرح من خلال الأنشطة المدرسية، ثم انتقلت إلى مسرح الهواة فالمسرح الجامعي، كنت رئيس فرقة التمثيل بكلية العلوم في جامعة القاهرة. وبعد التخرج انتقلت إلى المعهد العالي للفنون المسرحية، ودرست في قسم التمثيل والإخراج.

بعد التخرج، عملت في المسرح الاحترافي، وكانت بدايتي في مسرح الطليعة، حيث قدمت عدداً من العروض، من بينها «نزهة في الجبهة»، وهي مسرحية عبثية شهيرة للكاتب الإسباني فرناندو أرابال، و«السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم، و«باب الفتوح» لمحمود دياب، و«حفلة تنكرية» للكاتب الإيطالي ألبرتو مورافيا، و«البهلوانات» لأحمد هيكل، و«حباك عوضين تامر» لسامح مهران، وغيرها من العروض.

كما قدمت في المسرح الخاص مسرحية «الإخوة الأندال» لأحمد الإبياري. ولدي محبة جارفة للمسرح الشعري، خاصة مسرح صلاح عبد الصبور، في المسرح الجامعي وقدمت مسرحياته: «مأساة الحلاج»، و«الأميرة تنتظر»، و«ليلى والمجنون»، و«بعد أن يموت الملك».



مشاركته في الدورة الـ19 من المهرجان القومي للمسرح المصري

• إلى أي مدى ترى أن تجربة المسرح الجامعي كان أساسية في حياتك المهنية؟

- في فترة التسعينيات كان هناك رواج كبير للمسرح الجامعي، وقدم مجموعة كبيرة من الممثلين للوسط الفني، وأعد نفسي خريج المسرح الجامعي. وهذا لا يتعارض مع كوني درست في أكاديمية الفنون، في هذه الفترة برزت مجموعة من الأسماء منها محمد هنيدي من كلية الحقوق، وكذلك خالد الصاوي، وهاني رمزي، وسليمان عيد، في كلية التجارة، وممدوح عبد العليم في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، وعبلة كامل في كلية الآداب.

كانت هناك حالة مسرحية رهيبة في الجامعات؛ فعندما كنا نقدم بروفات المسرحيات، كان طلاب من كليات أخرى يأتون لمشاهدتها. وأذكر أنني قدمت «ليلى والمجنون» لصلاح عبدالصبور، ولعبت فيها دور سعيد، وهو الدور الذي حقق لي شهرة واسعة داخل الجامعة في ذلك الوقت.



• كيف جاءت النقلة من كلية العلوم إلى معهد المسرح؟

- لا أعدها نقلة بالمعنى الدقيق، فأنا كنت أحب أمرين في الوقت نفسه: التمثيل والكيمياء. في تلك الفترة كانت الأسر ترفض أن يدخل الأبناء المعهد العالي للفنون المسرحية مباشرة بعد المرحلة الثانوية، وكانت تفضّل أن يحصلوا أولاً على شهادة جامعية، لذلك التحقت بكلية العلوم، قسم الكيمياء، إرضاءً لأهلي.

لكنني لم أتخلَّ عن التمثيل، ففي أثناء دراستي بالجامعة كنت أتنقل بين المعامل والمسرح. وبعد التخرج التحقت بالمعهد العالي للفنون المسرحية من دون أن آخذ رأي أهلي، لأن التمثيل كان اختياري الذي تمسكت به، رغم رفض والدي له. وفي الوقت نفسه، لم تكن دراسة الكيمياء تشغلني عن المسرح، فقد ظل الاثنان حاضرين في حياتي.

• ما الذي يمنح المسرح خصوصيته بالنسبة إليك كممثل؟

- المسرح هو أكثر المجالات الفنية قرباً إلى قلبي. وإذا خُيّرت بين السينما والمسرح والتلفزيون، فالمسرح يأتي في المرتبة الأولى بالنسبة إليّ؛ لأنه حالة خاصة ومختلفة. في السينما والتلفزيون لا نصوّر المشاهد بالترتيب الذي تجري به الأحداث، وهذا يتطلب من الممثل قدراً كبيراً من التركيز، لكنه يفقده الإحساس بالتصاعد المتصل الذي يعيشه في المسرح.

المسرح حالة متكاملة ومتصلة، تبدأ بفتح الستارة وتنتهي بإسدالها، ويقدم الممثل خلالها حالة فنية كاملة على مدى ساعتين أو أكثر. والأهم أن مكافأة الممثل تأتيه بشكل فوري من تفاعل الجمهور؛ فهو يرى رد فعل المتفرجين ويشعر به في اللحظة نفسها، بينما في السينما والتلفزيون لا يعيش هذا التفاعل إلا عند عرض الفيلم أو المسلسل. لذلك، بصفتي ممثلاً، أجد المسرح أكثر متعة بالنسبة إليّ من الأنواع الفنية الأخرى.



وأرى المسرح مهماً لأنه سهل الممارسة مقارنة بالتلفزيون والسينما. فالمسرح تجد فرقه في النوادي والمدارس والجامعات وقصور الثقافة، وكلها منافذ يسهل العمل فيها بالنسبة إلى الهواة، والمسرح، لأنه أبو الفنون، يجمع أشكالاً متعددة من الفنون؛ النص والموسيقى والتمثيل والسينوغرافيا والتشكيل في الفراغ من خلال الديكور والملابس والإضاءة. أنت تدخل إلى عالم آخر يجمع كل هذه الفنون في عمل واحد.

• من أبرز المخرجين والفنانين الذين أثروا في تجربتك؟

- كانت الجامعة توفر لنا مخرجين من خارج الكلية، وأتذكر منهم عادل شهاب، أستاذ الفيزياء وخريج معهد الفنون المسرحية. عندما شاهدني على المسرح اختارني لبطولة «ليلى والمجنون» رائعة صلاح عبدالصبور في الجامعة، ولذلك أعده من أكثر الشخصيات التي أثرت في مسيرتي الفنية في وقت مبكر. وأتذكر أيضاً الأستاذ والمخرج طلعت الدمرداش.

وفي المعهد تتلمذت على يد عدد من الكبار، منهم سعد أردش، وسناء شافع، وكرم مطاوع، وسميرة محسن، ونبيل منيب. أخذت من كل واحد منهم شيئاً، وكانوا جميعاً يحتضنوننا ويدعموننا في بداياتنا.

وعندما انتقلت إلى المسرح الاحترافي، كان للفنان الكبير نور الشريف تأثير كبير في تجربتي، فقد عملت معه في أدوار كثيرة. وفي مرحلة مبكرة تأثرت أيضاً بالفنان محمود ياسين، خصوصاً في أدواره باللغة العربية الفصحى، وأعده من أفضل من قدموا أدوار «السياكودراما». وكذلك تأثرت بالفنان أحمد توفيق، والمخرجين أشرف فهمي، وإسماعيل عبدالحافظ، وحسام الدين مصطفى، ويحيى العلمي.

• قلت إن المسرح يفتقد إلى ذاكرة مرئية تحفظ عروضه، كيف حاولت معالجة هذه المشكلة من خلال رئاستك للمهرجان القومي للمسرح؟

- لأن المسرحيات تحتاج إلى أن تُسجّل وتُحفظ، حتى تتكون للمسرح ذاكرة مرئية يمكن الرجوع إليها. وتبنيت هذا الأمر منذ توليت رئاسة المهرجان القومي للمسرح المصري، واستطعت بالتعاون مع بعض القنوات الفضائية أن أوثق عدداً من العروض، لكنني ما زلت أتمنى أن يتم تصوير جميع العروض المسرحية وحفظها، لأن العرض ينتهي بانتهاء تقديمه، وإذا لم يوثق يصبح من الصعب استعادة تفاصيله للأجيال التالية.

هناك عقبات إدارية تقف في سبيل تحقيق هذا الأمر، وأعتبر نفسي محظوظاً لأن لدي عملين مسرحيين جرى تصويرهما، هما «السلطان الحائر» و«البهلوانات».

• أنت من الممثلين الذين أجادوا أداء أدوار الفصحى على خشبة المسرح وعلى الشاشة، كيف ترى تراجع حضور الفصحى في المسرح المصري؟

- في كل عام كنا نقدم ثلاث أو أربع مسرحيات بالفصحى، وكانت الإذاعة تقدم أيضاً العديد من المسلسلات باللغة العربية، لذلك كان الممثل لا بد أن يكون ممارساً للغة ومتقناً لنطقها. وإذا لم يكن لديك هذا الإتقان، فلا مكان لك في هذه الأعمال.

كنا دائماً نذاكر ونتدرب ونحسن لياقتنا اللغوية ومخارج الحروف. ولم يكن المهم هو النطق الصحيح فقط، وإنما السلاسة في النطق أيضاً، لأن أداء الفصحى على المسرح يحتاج إلى تدريب وممارسة مستمرة.

• شهد المهرجان القومي للمسرح خلال رئاستك له عدداً من التحولات، كيف تصف تجربتك في إدارته؟

- أنا أرى المهرجان القومي مهرجاناً كبيراً، وأراه التظاهرة المسرحية الأكبر في الوطن العربي كله، وعملت على هذا الأساس، مؤمن بهذا دون التقليل من أي مهرجان، كنت عضواً في اللجنة العليا للمهرجان لمدة ثلاث سنوات، ثم توليت رئاسته لأربع دورات حتى الآن. كان لدي حلم في تحويل المهرجان القومي للمسرح ليكون منافساً وقريباً من



المهرجانات السينمائية، وبفضل الله تعالى والفريق الذي يعمل معي استطعت أن أحقق جزءاً كبيراً منه. فأنا أؤمن بالعمل الجماعي، واستطعنا أن نحدث نقلة في المهرجان، من مهرجان يُنظر إليه باعتباره موجهاً للنخبة إلى مهرجان له تفاعل جماهيري واسع.

كما انتقل المهرجان إلى خارج القاهرة، وكسرنا مركزية العاصمة، وحققنا قدراً من العدالة الثقافية من خلال إتاحة الفعاليات والعروض لجمهور في أماكن مختلفة.

وعندما يتوقف لديّ الشغف أو القدرة على تقديم جديد، سأعتذر عن الاستمرار، لأن رئاسة المهرجان بالنسبة إليّ ليست وظيفة، وإنما هي حب للمسرح ورغبة في خدمته وتقديم شيء جديد له.

• طرحت مبادرة لتغيير اسم المهرجان القومي للمسرح إلى المهرجان المصري للمسرح، ما دوافع هذه المبادرة؟

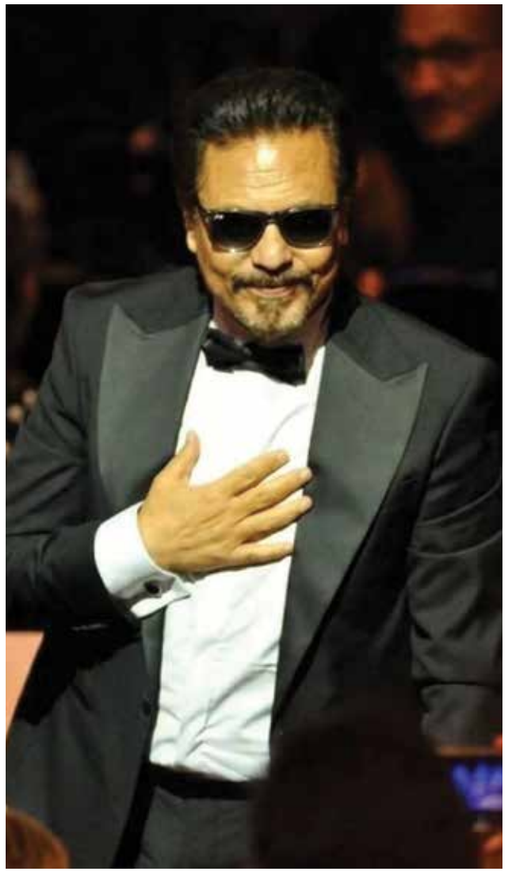
- هذا صحيح، لكن بعض المسرحيين اعترضوا، ورأوا أن كلمة «القومي» تعطي بُعداً مهماً للمهرجان، وفي النهاية هو مهرجان المسرحيين ولهم القول الفصل.

وكان أساس المبادرة أنني كنت ألاحظ، حتى بين المثقفين أو في اللقاءات التلفزيونية، حدوث خلط دائم بين اسم المهرجان واسم المسرح القومي العريق في العتبة. لذلك رأيت أن يكون اسمه «المهرجان المصري للمسرح».

كما أن كلمة «القومي» ارتبطت بفترة الستينيات، مثل «السيرك القومي» و«المنتخب القومي»، في ظل سياق القومية العربية، بينما تغير هذا السياق الثقافي والاجتماعي.

• ميزانية المهرجان ليست كبيرة، فكيف استطعت تنفيذ هذا العدد من الفعاليات والأنشطة؟

- رغم أن ميزانية المهرجان ليست كبيرة، فإنني أستطيع، من خلال التعاون مع قطاعات الوزارة، الاستفادة من



خدمات لوجستية توفرها الوزارة دون أن أدفع مقابلاً لها، وهو ما يوفر ملايين الجنيهات على المهرجان.

لدينا ثلاث مسابقات في المهرجان، وأكثر من 39 عرضاً على مدار 17 يوماً، تُعرض يومياً على مختلف مسارح القاهرة، بخلاف 10 ورش فنية، بالإضافة إلى الفعاليات التي تقام في المحافظات. ومنذ قدومي إلى المهرجان تبدأ فعالياته قبل حفل الافتتاح، من خلال الورش الفنية والندوات، فأصبح لدينا نحو شهرين ونصف في حالة مسرحية كاملة، وصولاً إلى العروض المسرحية.

• قدمت ورشاً فنية متنوعة لم تكن موجودة من قبل، ما هي فلسفتك في اختيار هذه الورش؟

- هذا صحيح، من بينها ورشة في التذوق الموسيقي، وكانت مثار استغراب البعض عند الإعلان عنها، لكنها حققت نجاحاً كبيراً. وهذا النجاح دفعني إلى إرسال مقترح إلى وزير التربية والتعليم لتدريس مادة باسم «التذوق الفني».

فعندما شاهدت مخرجات الورشة، وجدت أن المشاركين أصبحت لديهم القدرة على التعرف إلى موسيقى بيتهوفن وموتسارت، وعلى معرفة العناصر الجمالية في الموسيقى. وأنا لا أريد من هذه الورش أن أصنع عازفاً، وإنما أريد أن أصنع متفرجاً قادراً على تذوق العناصر الجمالية.

هدفي من هذه الورش هو صناعة متفرج قادر على رؤية مواطن الجمال داخل العروض المسرحية، وليس صناعة ممثل أو مخرج. متفرج يعرف لماذا هذا الممثل متميز، وكيف أجاد المخرج عمله، ويدرك عناصر العرض المختلفة. فمحاربة القبح ليست بمنعه، وإنما بتقديم ما هو جميل.



• وما آليات اختيار المتدربين؟

- يتم التقديم لهذه الورش من خلال التطبيق، ثم تُجرى اختبارات للمتقدمين. ففي العام الماضي تقدم أكثر من 7 آلاف شخص، اخترنا منهم 500 فقط، بعد مراحل اختبارات استمرت لأكثر من شهر.

• كيف ترى الحركة المسرحية في مصر حالياً؟

- أرى أن هناك حراكاً مسرحياً في الجامعات ومسرح الهواة، كما أن مسرح الدولة ما زال قادراً على المنافسة. لدينا شباب رائعون جداً ومتطورون، لكن المشكلة لدينا في القطاع الخاص، فعندما بدأ نشاطه في الانحسار أثر ذلك في الحركة المسرحية، فالقطاع الخاص جزء مهم من الحركة المسرحية، وأتمنى أن يعود بقوة.

عندما تخرجت، كان القطاع الخاص يقدم أكثر من 50 مسرحية سنوياً، وكانت هناك فرق عظيمة، مثل فرقة المتحدين، وفرقة المسرح الحر لمحمد صبحي ولينين الرملي، ومسرح الفن لجلال الشرقاوي، وفرقة الإبياري. كانت كل فرقة تقدم مجموعة من المسرحيات سنوياً، فكان المسرح مزدهراً.

والمسرحيات التي جرى تصويرها كانت في معظمها من إنتاج القطاع الخاص، ولذلك فإن عودة هذا القطاع بقوة ستضيف كثيراً إلى الحركة المسرحية في مصر.

• هل أنت متفائل بالنسبة للمسرح الخاص؟

- نعم أنا متأكد أن مسرح القطاع الخاص سيعود إلى الازدهار، فهناك فترات كمون وفترات ازدهار. وفي الوقت الحالي، قدم القطاع الخاص خلال السنوات الثلاث الأخيرة أكثر من 50 مسرحية، لكنها لم تُقدم في مصر وإنما في دول عربية شقيقة.

وفي مصر نتميز بأن لدينا مسرحاً محترفاً، وهذه ميزة مهمة تحافظ على خصوصيته وحضوره.

• هل ترى أن المسرح يجب أن يركز على القضايا الاجتماعية والواقعية؟

- ليس على المسرح أن يقدم المسرح الاجتماعي الواقعي وحده، لكن من الضروري تقديم كل الألوان. وتحضرني هنا مقولة عباس محمود العقاد «لماذا هويت القراءة؟»، التي يحث فيها على القراءة في كل الاتجاهات، «لأن القراءة دون غيرها هي التي تعطيني أكثر من حياة واحدة في مدى عمر الإنسان الواحد؛ لأنها تزيد هذه الحياة من ناحية العمق».

وكذلك المسرح، يجب أن يكون لدينا المسرح الرومانسي، والكوميدي، والتراجيدي، والاستعراضي، والموسيقي، وكل ألوان الدراما. وهذا هو جمال المسرح، وليس شرطاً أن يكون واقعياً.

• في ختام الحوار، هل تتذكر موقفاً طريفاً أو لافتاً جمعك بالجمهور؟

- كنت في أحد العروض، وكان يشارك معي عدد من كبار الكوميديين، لكن الجمهور في تلك الليلة لم يضحك. فتوجهت إلى أحدهم أستنجد به، وطلبت منه أن يخرج الجمهور من هذه الحالة، وأخبرته أن الأمل معقود عليه بعد فشل الجميع قبله في تغييرها.

كان من عادته أن يدخل، فيلقي مجموعة من الإفيهات التي تملأ القاعة ضحكاً، فقالها هذه المرة، لكنه لم يجد أي صدى. ومن شدة الصدمة والخيبة التي ارتسمت على وجهه، تملكتني نوبة ضحك، ولم أستطع حتى مجاراته في الحوار.

انتهى العرض ولم نسمع من الجمهور ضحكة واحدة، وحمدنا الله أن العرض انتهى، ولم تكن لدينا رغبة حتى في الخروج لتحية الجمهور. والعجيب أنه بعد انتهاء العرض صفق الجمهور بحرارة شديدة. اكتشفت يومها أن هناك أنماطاً مختلفة من الجمهور؛ فبعضهم يضحك بصوت عالٍ، وبعضهم يبتسم، وهناك من يتفاعل بطريقته الخاصة، وليس بالضرورة أن يعبر عن إعجابه بالضحك أثناء العرض.



محمد رياض، ممثل مصري من مواليد 25 أبريل 1970. تخرج في كلية العلوم بجامعة القاهرة، ثم التحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية، قسم التمثيل والإخراج. بدأ علاقته بالمسرح من خلال المسرح الجامعي، حيث قدم عدداً من أعمال الشاعر صلاح عبدالصبور، من بينها «مأساة الحلاج»، و«الأميرة تنتظر»، و«ليلى والمجنون»، و«بعد أن يموت الملك». وفي المسرح الاحترافي، شارك في عدد من العروض، من بينها «نزهة في الجبهة» للكاتب الإسباني فرناندو أرابال، و«السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم، و«باب الفتوح» لمحمود دياب، و«حفلة تنكرية» لألبرتو مورافيا، و«البهلوانات» لأحمد هيكل، و«حباك عوضين تامر» لسامح مهران، و«الإخوة الأنذال» لأحمد الإبياري، إلى جانب عدد من العروض المسرحية الأخرى. وتولى محمد رياض رئاسة المهرجان القومي للمسرح المصري، وارتبطت تجربته في إدارته بعدد من المبادرات والأنشطة الهادفة إلى دعم الحركة المسرحية، وتوثيق عروضها، وتوسيع قاعدة جمهورها.



مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة 13

«أصوات لم تدفن» أفضل العروض

الشارقة: «المسرح»

تحت رعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، انطلقت مساء الجمعة 25 سبتمبر الماضي في المركز الثقافي لمدينة كلباء، فعاليات الدورة الثالثة عشرة من مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، الذي تنظمه سنوياً دائرة الثقافة، ويعنى باكتشاف وصقل مهارات المواهب المسرحيَّة.

وحضر حفل الافتتاح الشيخ هيثم بن صقر بن سلطان القاسمي نائب رئيس مكتب سمو حاكم الشارقة في مدينة كلباء، ورئيس دائرة الثقافة في الشارقة رئيس المهرجان عبدالله العويس، ومدير إدارة المسرح بالدائرة مدير المهرجان أحمد بورحيمة، وفعاليات ثقافية وفنية من الإمارات والوطن العربي.

واستهل الحفل الذي قدمته عائشة الكديد، بتعريف لجنة تحكيم الدورة الجديدة، التي يرأسها الفنان الإماراتي حسن رجب، وتضم في عضويتها: الطاهر عيسى بن العربي (تونس)، ودينا بدر (مصر)، ورانيا الخلايلة (الأردن)، ومحمد الرميشي (المغرب).

وتلا ذلك عرض فيلم تسجيلي قصير أبرز جوانب من المسيرة الإبداعية المتنوعة لـ«شخصية المهرجان» الفنان ناجي جمعة، وتضمن شهادة له عبّر من خلالها عن الشكر والامتنان لصاحب السمو حاكم الشارقة على الدعم اللامحدود الذي يقدمه للمسرح الإماراتي والمسرح في جميع أنحاء العالم. وامتدح جمعة تجربة مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة الذي تسهم ورشاته الفنية في رفد الساحة الفنية بوجوه جديدة، ويمثل احتفالاً متجدداً بحركة المسرح في المنطقة الشرقية، وضمانة قوية لاستمرارية تطور وازدهار المسرح الإماراتي.

وعقب ذلك، قام الشيخ هيثم بن صقر بن سلطان القاسمي، يرافقه عبدالله العويس وأحمد بورحيمة، بتكريم المحتفى به.

وفي برنامج العروض لليوم الأول، شهد الجمهور أولاً مسرحية «عبور»، المستلهمة من نص «فندق العالمين» للكاتب الفرنسي إيريك شميت، وأخرجها جاسم سامي غريب. وتروي المسرحية لقاء مجموعة من الأشخاص الذين هم على وشك فقدان حياتهم، وقد جمعهم مكان مؤقت، مما يضطرهم إلى مواجهة ذواتهم، ومخاوفهم، وعلاقاتهم بالآخرين من منظور مختلف، تحت وطأة الإحساس بالنهاية.

وفي الندوة النقدية التي تحدث فيها الباحث المسرحي المصري محمد كويلة، أشاد المتداخلون بتوجه المخرج إلى نص مسرحي معقد، وامتدحوا الجهد المبذول في اختزال عوالم المسرحية، بينما أبدى بعض المتحدثين ملاحظات حول الأداء التمثيلي وعدم وضوح هوية بعض الشخصيات في العمل. أما العرض الثاني فجاء بعنوان «المُرَقَّمون»، وهو معد عن نص صدر بالعنوان ذاته في ترجمته العربية للكاتب إلياس كانيتي الحائز جائزة نوبل عام 1981، وأخرجته أمل حسن عبدالله. ويقارب العمل موضوعاً حول فقدان الهوية الإنسانية بسبب سيطرة «نظام» ما، يختزل حياة مجموعة من البشر في أرقام وتواريخ، ويدونها على «ميداليات» تعلق على أعناقهم، ويمثل «الحافظ» سلطة النظام والمكلف بفتح الميدالية عند وفاة صاحبها.

ويبرز من وسط هذه المجموعة «خمسون» - والرقم هو عمر حياته - الذي يرفض الخضوع لهذا النظام ويبدأ في طرح الأسئلة ليكشف عن زيفه.

وفي الندوة النقدية التي تحدثت فيها بصفة أساسية الفنانة المصرية إيمان إمام، وجدت جهود المخرجة إشادات واضحة من المتداخلين، ولا سيما حلولها البصرية التي أسهمت في تجسيم دلالات العمل، بينما أخذ بعض المتحدثين على العمل الإفراط في استخدام العناصر المساعدة.

وفازت بجائزة التمثيل التي يقدمها الجمهور لليوم الأول الممثلة خولة عبدالسلام عن دورها في مسرحية « عبور».

شخصية المهرجان

وتواصلت مساء السبت 26 سبتمبر فعاليات المهرجان بجمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح، بحضور أحمد بورحيمة، مدير إدارة المسرح مدير المهرجان.

واستهلت فعاليات اليوم الثاني باللقاء المفتوح مع الفنان ناجي جمعة، بصفته شخصية المهرجان. وأدار الحوار الفنان عيسى كايد الذي وصف جمعة بالممثل المتميز والمهني الذي حرص دائماً على تطوير قدراته، واستعرض كايد جملة من المواقف التي جمعته بجمعة، مشيراً إلى أنه يعد من أكثر الممثلين تفاؤلاً وابتهاجاً.





وفي كلمته، ذكر ناجي جمعة أنه كان لاعب كرة قدم منذ التسعينيات في نادي كلباء الرياضي، ولم يكن يفكر في الدخول إلى مجال المسرح، مشيراً إلى أن نشاطه الرياضي كان ناجحاً، وأن الفريق الذي كان يلعب له حقق بطولة خليجية، لكن عيسى كايد هو الذي جذبه إلى مشاهدة المسرح أولاً ثم أن ينخرط فيه ليكون ممثلاً، مفسحاً له فرصة أداء أدوار عدة في مسرحيات قصيرة تبلورت لاحقاً في مسرحية «بعدكم ما شفتو شي»، إعداد سالم الحتاوي وإخراج عيسى كايد، وقدمتها جمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح عام 2004 في عطلة العيد خلال ذلك العام.

وذكر جمعة أن الخطوة التالية في المسرح ارتبطت بالمخرج محمد العامري الذي رآه ذات يوم في عرض مسرحي فدعاه بعد ذلك إلى المشاركة في عرض من إخراجه ومن تأليف إسماعيل عبدالله، وهو «اللوال»، الذي مثل نقلة نوعية في التجربة الأدائية لجمعة، وكان مدخله إلى أيام الشارقة المسرحية عام 2007، كما كان سبيله للمشاركة في مهرجان المسرح الخليجي في دورة الكويت 2009.

وذكر جمعة أن تلك التجارب رسخت في نفسه حب المسرح، وجعلت حياته مرتبطة بشكل وثيق بهذا العالم الفني الذي جمعه بأصدقاء وزملاء كان لهم كبير الأثر في حياته خلال العقدين الماضيين.

وفي المداخلات، تحدث إبراهيم سالم عن سجايا جمعة الإنسان المبتهج والبشوش، ومرونته في العمل ومثابرته على التعلم. بينما تطرق سعيد سالم إلى الصفات الاحترافية والمهنية التي تميز شخصية جمعة، مثمناً تعاونه مع فرقتهم المسرحية.

كما أثنى وليد الجلاف، وفيصل الدرمكي، وجمعة علي، وعبدالله مسعود، وأحمد ناصر، على جهود ناجي جمعة المسرحية، وثمنوا مبادرة تكريمه وتسليط الضوء على تجربته في إطار مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة.

وفي برنامج العروض، شهد الجمهور أولاً مسرحية «بيلفنتو» المعدة عن نص «مهرجان بريسبان» للكاتب جورج شحادة، وهي من إخراج حمد الأسد. وفي الندوة النقدية الخاصة بالعرض، تحدث الناقد المسرحي المصري باسم شعبان مشيداً بتناغم عناصر العرض وبحرارة الأداء التمثيلي، قبل أن يطرح أسئلة حول المنطق الدرامي الذي حكم إعداد نص العرض.

وجاء العمل الثاني تحت عنوان «الخطوبة» من تأليف أنطون تشيخوف وإخراج مريم الزرعوني. وفي الندوة النقدية التي تلت تقديم العرض، تحدثت الباحثة المسرحية التونسية أريج مشرقي، وامتدحت المداخلات مقاربة المخرجة التي تميزت بالبساطة والدقة في بناء الشخصيات الثلاث وحركتها فوق الخشبة.

وجاء العرض الثالث بعنوان «وجبة خاصة»، وهو معد عن نص عنوانه «مطعم القرود الحية» للكاتب غونكور ديلمان، وأخرجه محمد كسبان. وتحدث في ندوته النقدية المسرحي الأردني حمزة دهيسات الذي أشاد باختيار النص وبالمنهج الإخراجي.

وفازت بجائزة التمثيل التي يقدمها الجمهور الممثلة هدى السمنوني عن مسرحية «الخطوبة».

الملتقى الفكري

تواصلت يوم الأحد (27 سبتمبر) فعاليات الدورة الثالثة عشرة من المهرجان؛ حيث انعقد في الفترة النهارية، الملتقى الفكري المصاحب تحت عنوان «المسرح العالمي ودوره في تطوير المواهب الإخراجية»، بجمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح على مدار جلستين، وناقش أثر الأعمال المسرحية الخالدة في صقل إمكانات المخرجين الجدد، وذلك بحضور أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بدائرة الثقافة مدير المهرجان.

وفي الجلسة الأولى التي أدارها الفنان الإماراتي إبراهيم سالم، تحدثت أولاً الباحثة المسرحية المصرية الدكتورة رانيا فتح الله، التي جاءت مداخلتها بعنوان «استلهام المسرح العالمي وأثره في رؤية المخرج الهاوي»، وسلطت من خلالها الضوء على دور روائع المسرح العالمي في تمكين المخرج المسرحي الهاوي من الأدوات والمهارات



التي تسهم في بناء شخصيته وإدراكه لكيفية تشكيل خصوصيته الإخراجية. وهي انطلقت في حديثها مشيرة إلى أن الاستلهام لا يعني التقليد، بل يمثل عملية تحليل وتأويل لإعادة صياغة النص المسرحي وفق منهجية فنية مستقلة. واستعرضت فتح الله تجارب عملية لمخرجين مصريين شباب استلهموا مسرحية «هاملت» لتقديم رؤى نفسية واجتماعية وسياسية متنوعة. وأكدت في ختام مداخلتها أن التراث العالمي يمثل محفزاً هائلاً يتيح للمخرج الهاوي أن يصنع تجربته الفنية الذاتية ويرسخ هويته الشخصية.







وجاءت الورقة الثانية في الجلسة الأولى للملتقى تحت عنوان «الكلاسيكيات ومسارات بناء الوعي الإخراجي: أي مفارقات؟»، وقدمها الباحث المسرحي التونسي عبد الفتاح الكامل، وناقش من خلالها علاقة المخرج الواعد بنصوص المسرح العالمي، موضحاً كيف تبني هذه «الكلاسيكيات» وعي المخرج وأبجديته الفنية، ولا سيما حين ينجح هذا المخرج في تفادي الامتثال التام للنص وتحويله إلى كتابة ركحية حية. كما تحدث عبد الفتاح عن تحديات التجارب المسرحية الخاصة بالهواة، والمفارقات الجمالية المرتبطة بالجسد والسينوغرافيا والترجمة الثقافية عند تعاملهم مع نصوص المسرح العالمي، مشدداً على أن نجاح العرض المسرحي الذي ينجزه المخرج الهاوي استناداً إلى نص عالمي يتطلب ممارسة «الخيانة الخلاقة» وخلق حوار حي مع المتلقي الراهن.

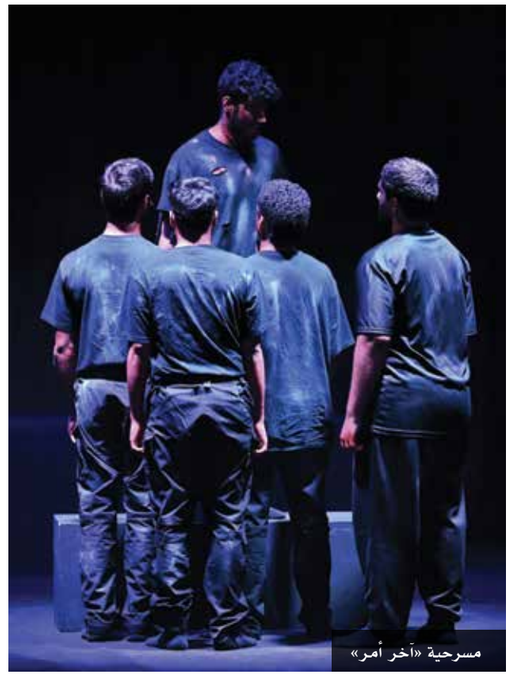
وفي الجلسة الثانية التي أدارها الفنان الإماراتي عبدالله مسعود، تحدث أولاً الفنان السوري الدكتور جمال المنير عبر ورقة عنوانها «تفتح المهارة الإخراجية بين النص والعرض»، استعرض من خلالها جملة من الأدوار التي ينهض بها النص المسرحي العالمي في تكوين المخرج الشاب؛ من ذلك أنه يسهم في بناء العقلية «الحدثية» لديه، ويدربه على استخراج المعاني الكامنة في النصوص، وينمي تفكيره في بناء الخط الدرامي

للعرض وتوليد الأفعال، مبيناً أن نصوص شكسبير على سبيل المثال تقف بالمخرج الشاب في مواجهة البناء الدرامي المعقد ومعالجة الصراعات الإنسانية الكبرى، ما يمكن أن يسهم في تشكيل الرؤية الأخلاقية والروحية للمخرج الشاب، بينما يمكن أن تسهم نصوص تشيخوف في صقل المنهجية الإخراجية لديه من خلال إتقان التعبير عن المشاعر المعقدة والاهتمام بالتفاصيل الحياتية اليومية.

وفي ورقته المعنونة «النص المسرحي العالمي والمخرج الواعد.. المعنى والسياق»، ركز الباحث السوري مطر حسين على خصوصية النصوص المسرحية العالمية القصيرة في تطوير الإمكانات الفنية لدى المخرجين الجدد، مشيراً إلى أن النص القصير يفرض تكثيفاً عالياً في البنية والعلاقات والزمن، مما يلزم المخرج بقراءة واعية لدلالة كل تفصيل. كما تطرق مطر إلى إشكاليات الانتقال من السياق التاريخي والثقافي الأصلي للنص إلى سياق عرض جديد مع الحفاظ على خصوصيته التي قد تكون صادمة أو مربكة للجمهور الذي يخاطبه المخرج.

واستعرض مطر مسار تحول النص من القراءة الدراماتورجية المجردة إلى صياغة الفرضية الإخراجية، ومن ثم إلى التجريب العملي على الخشبة من خلال أدوات العرض المختلفة (كالجسد، والإضاءة، والموسيقى، والزمن، والمسافة)، مؤكداً أهمية عملية «الانتقاء والاتقاء» في بناء الإيقاع الداخلي للعرض وتحديد موقع المتلقي. وخلص في ورقته إلى أن الاشتغال المتكرر على النصوص القصيرة العالمية يعمل بمثابة «مختبر مسرحي» متكامل، هذا المختبر يطور قدرة المخرج الواعد على إصدار أحكام إخراجية معللة، ويراكم لديه الخبرات التي تسهم تدريجياً في بلورة هويته الفكرية والجمالية الخاصة.

وجاءت المداخلة الأخيرة في الملتقى بعنوان «النص المسرحي العالمي.. التباين الثقافي رؤية إخراجية»، وقدمها


مسرحية «آخر أمر»


مسرحية «الخطوبة»


مسرحية «ليلة طلاق»



الباحث التونسي الدكتور سامي عمري، الذي بيّن كيف يمثل النص المسرحي العالمي مادة ثرية وقابلة للتجديد تسهم بشكل مباشر في تطوير قدرات المخرج الشاب وصقل خبراته، وذلك من خلال توسيع أفقه الفني والتخييلي، واكتساب آليات للتحليل؛ حيث تفرض النصوص المسرحية العالمية على المخرج الغوص في التفاصيل وفهم دوافع الشخصيات وتفكيك الأحداث واستنطاق المعاني الدفينة. كما أن المخرج الشاب من خلال التعامل مع هذه النصوص يتعلم كيفية إعادة كتابة الخطاب المسرحي وصياغة الرؤى البصرية والجمالية (كالسينوغرافيا والإضاءة) لتناسب ذائقة المجتمع والعصر. كما أن العودة إلى المدارس المسرحية العالمية والعربية الكلاسيكية تمنح المخرج خبرة ميدانية في كيفية إسقاط التحديات الإنسانية الكبرى على واقع المتفرج المعاصر وربط الماضي بالحاضر.

وفي ختام الملتقى، قدمت علياء الزعابي منسقة المهرجان شهادات تقدير ومشاركة للمسهمين في الملتقى.

وفي برنامج العروض، شهد جمهور اليوم الثالث للمهرجان خلال الفترة المسائية على مسرح جمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح ثلاثة عروض مع مناقشاتها النقدية؛ حيث قُدمت أولاً مسرحية «آخر أمر» المُعدّة عن نص «ثورة الموتى» للكاتب إروين شو، وهي من إخراج محمد العبيدلي. وفي الندوة النقدية التي تلت تقديم العرض، تحدث الباحث المسرحي التونسي وليد بلهادي منصور، الذي امتدح حرص المخرج على التعبير بحساسية فنية عن عوالم النص الأصلي بعد إعداده إعداداً متقناً.

وجاء العرض الثاني بعنوان «أصابع ترى النور»، وهو مُعَدّ من نص «صانعة المعجزات» للكاتب وليم جيبسون، وأخرجه محمد حبيب كسبان، وتحدث في ندوته النقدية الباحث التونسي أحمد طه الحمروني، الذي أشاد بالحلول الفنية للمخرج في تعامله مع نص مغلق لا يكاد يتيح مساحة للحوار الملفوظ.

وتحت عنوان «رادا»، جاء العرض الثالث، وهو من تأليف ألفريد نويز ومن إخراج وعد طارق، وتحدثت في ندوته النقدية الباحثة المسرحية المغربية عائشة بتسعيد.

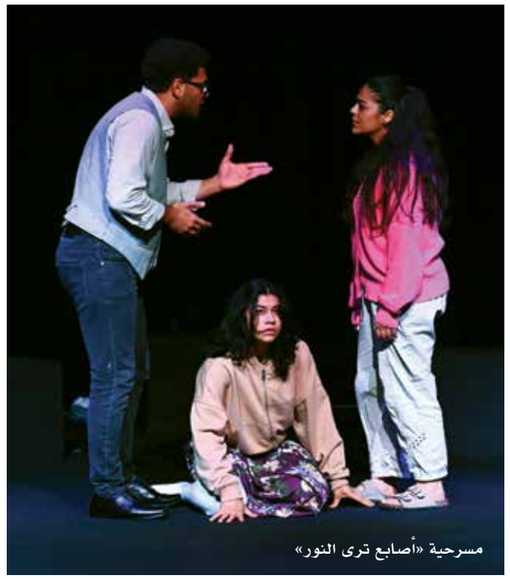
وفاز بجائزة التمثيل التي يقدمها الجمهور الممثل منصور أحمد الزعابي عن دوره في مسرحية «آخر أمر».

البحث المسرحي

واصل المهرجان فعاليات دورته الثالثة عشرة يوم الاثنين 28 سبتمبر، وشهدت الفترة النهارية انعقاد «ملتقى الشارقة الثاني عشر للبحث المسرحي»، بحضور أحمد بورحيمة، مدير إدارة المسرح بدائرة الثقافة مدير المهرجان.

الملتقى الذي يعنى باستعراض وإبراز أحدث الرسائل العلمية المنجزة في كليات الدراسات العليا المتخصصة في المسرح العربي، استضاف هذه السنة أربعة باحثين تطرقت أبحاثهم إلى: تجاور الفنون في المسرح، وسيميائية الجسد في الكتابة المسرحية، وجدلية النص والعرض، وتطوير خيال الممثل.

وفي الجلسة الأولى للملتقى التي أدارها الباحث المسرحي الأردني أسامة الجراح، استعرض الباحث المغربي عبدالرحيم سليلي بحثه الموسوم بـ«تجاور الفنون في المسرح: دور الدراماتورجيا والإخراج في التوليف الدرامي»، والحائز درجة الدكتوراه من جامعة ابن طفيل عام 2026.


مسرحية «أصابع ترى النور»

وأوضح سليلي أن أطروحته تبحث في شعرية «الفن المسرحي» وقدرته على مسرحة مختلف الفنون دون فقدان هويته الأصيلة. وتوزعت الدراسة على بابين؛ تناول الأول الجذور النظرية لتجاور الفنون بدءاً من المسرح الأرسطي، مروراً بالكتابة الركحية، وصولاً إلى هيمنة الوظيفة الإخراجية والسينوغرافية. بينما خصص الباب الثاني للجانب التطبيقي على عروض عربية ومغربية تجريبية، مثلتها تجارب مسرح الصورة لصلاح القصب وكريم رشيد، ومسرح الحركة لأسماء هوري، إلى جانب أعمال الطيب الصديقي، وأحمد أمين ساهل، وخزعل الماجدي، ومعز حمزة. وخلصت الرسالة إلى قدرة المسرح على التحول إلى فن كوني جامع يعيد توظيف الفنون المحلية والعالمية بصرياً وصوتياً وحركياً.

وفي الجلسة نفسها، قدمت الباحثة التونسية آسيا عاشور استعراضاً لبحثها الذي نالت عنه الدكتوراه من جامعة سوسة، وجاء تحت عنوان «سيميائية الجسد في مسرح سعد الله ونوس.. دراسة في نماذج مختارة»؛ حيث تناولت ثلاثة نصوص للكاتب السوري، وهي: «الاغتصاب»، و«طقوس الإشارات والتحولات»، و«ملحمة السراب».

وذكرت عاشور أن بحثها سعى إلى مقاربة الجسد بوصفه النسق العلامي المولد للدلالة والتواصل متجاوزاً اللغة اللفظية، وقالت إنها اعتمدت في بحثها على المنهج السيميائي مطعّماً بالتحليل النفسي والاجتماعي وفلسفة ميشال فوكو. وتوزعت الدراسة على مدخل نظري، وبابين رئيسين؛ بحث الأول في سيميائية الفضاء والأنساق السينوغرافية والجسدية كالحركة والصمت والنظرات، بينما خصص الباب الثاني لرصد آليات اشتغال السلطة على الجسد وتجلياته المتنوعة بين القهر والتمرد.

وخلصت الرسالة إلى أن الفضاء المسرحي والعلامات الجسدية تشكل أدوات فاعلة لكشف التصدع الإنساني وصراع الذات مع السلطة، مؤكدة أن سعد الله ونوس ربط حرية الإنسان بحرية جسده.



وفي الجلسة الثانية، التي أدارتها الباحثة المصرية هبة بركات، قدم الباحث المسرحي السعودي نايف البقمي تقريراً عن بحثه الموسوم بـ«مسرح فهد ردة الحارثي بين النص والعرض: دراسة سيمولوجية لنماذج مختارة»، الذي نال عليه شهادة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة عين شمس المصرية.

وذكر البقمي أن بحثه سعى إلى استنطاق العلامات ودلالاتها بين النص والعرض استناداً إلى مسرحيتين للكاتب السعودي فهد ردة الحارثي، وهما: «حالة قلق» و«تفاصيل الغياب»، وإثراء الحقل المسرحي بمعرفة علمية حول خصائص إنتاجه، معتمداً على المنهج السيميولوجي.

وتوزع البحث على تمهيد وبابين؛ اختص الأول بتحليل النص (عتباته، وشخصياته، وفضائه، وتناصه)، بينما عُني الثاني بتحليل العرض (بروشوراته، وأدائه التمثيلي، وسينوغرافيته)، وخلص إلى نتائج عدة، من بينها أن عتبات نصوص الحارثي وإرشاداتها عكست حالات الاضطراب السياسي والاجتماعي والعزلة في الواقع العربي، في حين جاء الزمن المسرحي نفسياً وذهنياً غير خطي. وعلى مستوى السينوغرافيا، تميز الديكور بالبساطة لإبراز دور الكلمة، وتكاملت الإضاءة والأزياء والموسيقى لترجمة الأبعاد النفسية والفكرية للشخصيات على الخشبة.

واستعرضت الباحثة المصرية وسام أسامة أطروحتها التي نالت عنها شهادة الدكتوراه من «جامعة العاصمة» المصرية، وجاءت بعنوان «استخلاص تقنيات لتطوير خيال الممثل: دراسة تطبيقية في مراحل ما قبل التعليم الجامعي»؛ وسعت إلى تناول إشكالية تطوير الخيال الضعيف لدى الطلاب وتحويله إلى خيال مبتكر باستخدام تقنيات علمية دقيقة.

وقالت وسام أسامة إنها اعتمدت على مزيج من المناهج الوصفية، والمقارنة، والتجريبية الميدانية عبر عينة بلغت 102 طالبة إعدادية وثانوية، بهدف تحديد القواعد العلمية لتدريب الخيال وتطبيق نماذج ميدانية في المدارس. وأظهر استعراض المنهجيات الإخراجية تطور الخيال تاريخياً من أداة انفعالية إلى وسيلة للوعي النقدي، مبينةً كفاءة الأدوات الخارجية (كالجسد والصوت والارتجال) والداخلية (كالجهاز الانفعالي والنفسي) في تحقيق العمق الإبداعي.


مسرحية «وجبة خاصة»

وخلصت الدراسة إلى أن المعوقات الاجتماعية والنفسية - مثل الخوف، وضعف الثقة، وغياب الدعم الأسري والمؤسسي - تمثل أبرز التحديات المحددة لتطور الخيال.

وشهدت جلسات الملتقى مداخلات متنوعة من الحضور حول ملخصات الأبحاث، وفي ختامه، قدمت علياء الزعابي منسقة المهرجان، شهادات تقدير ومشاركة للمسهمين في جلساته.

وفي برنامج العروض خلال الفترة المسائية شهد الجمهور على مسرح جمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح ثلاثة عروض، جاء الأول تحت عنوان «إنه أنت» وهو عمل معد عن نص «وحش طورس» للكاتب عزيز نيسين، وأخرجه هاكوب عيد، وناقشه في الندوة النقدية الباحث المسرحي التونسي مروان الصلعاوي، وجاء العرض الثاني بعنوان « في انتظار جودو» لصموئيل بيكت وإخراج خليل إبراهيم الدرمكي، وناقشه نقدياً الباحث المصري باسم أحمد بركة، بينما جاء العرض الثالث بعنوان «الخادم الأخرس» لهارولد بنتر وإخراج سارة السعدي، وناقشته نقدياً الباحثة الأردنية ساجدة ياسر العمر.

وفاز بجائزة أفضل تمثيل التي يمنحها الجمهور الممثل ياسين الدليمي عن دوره في مسرحية «الخادم الأخرس».

وقائع وأرقام

تواصلت مساء يوم الثلاثاء (29 سبتمبر) فعاليات الدورة الثالثة عشرة من مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة بمقر جمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح، بحضور أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح مدير المهرجان، والعديد من الفعاليات الفنية والثقافية المحلية والعربية.

وشهد جمهور الليلة الخامسة من المهرجان ثلاثة عروض؛ جاء أولها بعنوان «المستشفى» للكاتب اليوغندي بيتر نازاريث، وإخراج طلال قمبر البلوشي، وتدور أحداثه في مصحة عامة يجرد فيها النزلاء من أسمائهم وتواريخهم ويغدون مجرد أرقام ملصقة بأسرتهم البيضاء، وقد بدوا مثل أسرى في يد الممرض.

ومن خلال حواراتهم يتكشف أن لكل واحد منهم أزمته التي أتت به إلى هذا المكان؛ فصاحب الرقم (555) يقتله الندم لقتله حبيبته في لحظة غضب ظناً منه أنها تخونه، ليكتشف لاحقاً أنها كانت فاقدة للذاكرة، والمريض (556) يتألم بسبب جحود أبنائه الذين نزعوا أملاكه مستغلين مرضه (الزهايمر). وفي هذا الإطار يبدو المريض (554) ممثلاً لصوت الحكمة والبصيرة؛ فهو من يظهر لبقية المجموعة أن أزماتهم هي مجرد أوهام استقرت في أذهانهم ولا علاقة لها بوقائع الحياة.

وفي الندوة النقدية التي تلت العرض، وتحدث فيها بصفة أساسية الباحث المسرحي التونسي نصر الدين عبيدي، ثمن المتداخلون المقاربة الفنية للمخرج وجهود فريق العمل.

وجاء العرض الثاني بعنوان «ليلة طلاق»، المُعدّ عن نص «ليلة ساهرة من ليالي الربيع» للكاتب الإسباني إنريكي خارديل بونثيلا، ومن إخراج عائشة القصاب. وتدور أحداث العمل في إطار كوميدي اجتماعي حول زوجين يقرران الانفصال بعد سنوات من الزواج، لكن الزوج يقلب الموازين حين يكلف صديقه الممثل باقتحام المنزل في هيئة سارق ليربك الزوجة، قبل أن يتدخل الزوج متظاهراً باتهامها بالخيانة. وفي ختام العرض، تتكشف للزوجة المفاجأة غير المتوقعة بأن الدخيل هو صديق استعان به الزوج لتنفيذ المخطط، وتعيد لها الواقعة وعيها وتبدأ في رؤية قيمة حياتهما الزوجية.


مسرحية «ما حدث فعلاً»

وتحدثــت في الندوة النقدية التــي تلت العرض الباحثة الأردنية لقاء أيمن شــبول، واستعرضت الجوانب التي لفتتها من العرض، مشيدة بعطاء المشاركين فيه.

وتحت عنوان «الفخارة المتشــققة»، وهو عمل مســتلهم مــن نص «زورق يُبحر في الغابة» للكاتب البلغاري نيقولاي خايتــوف، جاء العرض الثالث من إخراج هبة ديب، ويصور في إطار رمــزي الصراع بين الواجب المهني والإحســاس الإنســاني من خلال مواجهة بين امرأة فقيرة تجمع حطب الغابــة لوقاية أطفالها من البرد وحــارس تلك الغابة الذي يعترض على سلوكها في البداية ثم يتفهم حاجتها.

وتحــدث في الندوة النقدية للعرض الباحث المســرحي المغربي أســامة العروســي، الذي ثمن المقترح الإخراجي والأداء التمثيلي المتميز.

وذهبت جائزة أفضل تمثيل التي يمنحها الجمهور للممثلة هبة ديب عن دورها في هذا العرض الأخير.


مسرحية «الفخارة المتشققة»


مسرحية «بيلفنتو»

عرضان

وتتابعت مســاء الأربعاء (30 سبتمبر) بمقر جمعية كلباء للفنون الشــعبية والمسرح، فعاليات الدورة الثالثة عشرة من المهرجــان، بحضور أحمــد بورحيمة مدير إدارة المســرح بالدائرة مدير المهرجان. وشــهد جمهور الليلة الخامسة من التظاهــرة الفنية تقديم عرضين مســرحيين قصيرين؛ جاء أولهمــا بعنوان «مــا حدث فعلاً»، وهو مــن إعداد وإخراج هيفاء آل علي عــن نص «اللص الفاضل» لداريو فو. يعتمد العمل تقنية «المسرح داخل المسرح»، حيث يعيد اللص تمثيل واقعة تســلله إلى شــقة راقية أمام زوجته الغيور لنفي تهمة الخيانة عن نفسه، بعدما ضبطه صاحب الشقة الموجود مع عشيقته، ولما وصلت زوجة صاحب الشقة، أُجبر اللص على الادعاء بأن العشــيقة هي زوجته، لتتعقــد الأحداث بدخول زوجة اللص وظنها أنها أمام «زوجة ثانية» لزوجها.

وفي النــدوة النقدية التــي تحدثت فيها بصفة رئيســة الفنانة المســرحية نجوى دسوقي، أشــاد المتداخلون بأداء الممثلين الكوميدي، وبجمالية وبساطة المقاربة الإخراجية.

أما العرض الثاني فجاء تحت عنوان «أصوات لم تدفن»، وهو مقتبس عن نص «ثورة الموتى» لإروين شو، ومن إخراج حميــد محمد عبدالله، وتدور أحداثه في ميدان معركة حول ثلاث جثث لجنــود من عائلة واحدة، يتكشــف أثناء دفنهم أنهم يســتيقظون من الموت، فيجد الكابتن/القائد أن عليه إقناعهــم بالعودة إلى ميتتهم، لكنهم يرفضون، وحين يعجز الكابتــن ومن معه في إقناع الموتــى بالعودة إلى قبورهم، يطلق النار عليهــم، إلا أن الرصاص لا يؤثر فيهم، ليخرجوا من مدافنهم ويتوجهون إلى المدينة.

وفــي مداخلتــه النقديــة حول العــرض، ثمــن الفنان المسرحي الإماراتي نبيل المازمي جهود فريق العمل، مشيداً بالحساســية الإبداعية للمخــرج في التعامل مــع العناصر البصريــة في العرض، وبالطريقة التي أُعد بها النص بحيث يأتي قصيراً ومتسقاً مع خصوصية المهرجان.


مسرحية «أصوات لم تدفن»

ختام وجوائز

واختتمت مساء الخميس 1 أكتوبر فعاليات الدورة الثالثة عشــرة من مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة الذي تنظمه ســنوياً دائرة الثقافــة، ويعنى باحتضان وإبــراز المواهب المســرحية ويهدف إلى تســليط الضوء على ثراء الســاحة الفنية في المنطقة الشرقية.

حضــر حفل الختام الــذي أقيم بالمركــز الثقافي في كلباء الشــيخ هيثم بن صقر بن ســلطان القاســمي نائب رئيس مكتب سمو حاكم الشارقة في مدينة كلباء، وعبدالله العويــس رئيــس دائرة الثقافــة رئيس المهرجــان، وأحمد بورحيمة مدير إدارة المســرح بالدائــرة مدير المهرجان، وعــدد من المبدعيــن المحليين وضيــوف المهرجان من الأقطار العربية.

وأعلنت الأسماء الفائزة بجوائز المهرجان بوساطة لجنة التحكيم التي ترأسها الفنان حسن رجب (الإمارات)، وضمت الفنانين محمد الرميشي (المغرب)، ورانيا خلايلة (الأردن)، ودينا بدر (مصر)، وطاهر بن عربي (تونس). ونالت جائزة أفضل عرض مسرحية «أصوات لم تدفن» من إخراج حميد محمد عبدالله الذي فاز أيضــاً بجائزة أفضل إخراج، بينما ذهبت جائزة أفضل ســينوغرافيا إلى مسرحية «عبور» من إخراج جاســم ســامي غريب، ونالت جائــزة لجنة التحكيم الخاصــة مســرحية «رادا» للمخرجة وعد طــارق، وذهبت جائزة أفضل ممثل لثلاثة ممثلين وهم: ياسين الدليمي عن دوره في «أصوات لم تدفن»، وبدر أحمد أحمد عن «رادا»، ومحمد المنصوري عن «الخطوبة».

ومنحت جائــزة أفضل ممثلة لثلاث ممثلات وهن: هدى الســمنودي عن دورها في «الخطوبة»، وإكرام بشلاح عن «أصابع ترى النور»، وإيناس عزت عن «أصوات لم تدفن».

لماذا لا يستطيع المسرح الغربي التحرر من شكسبير؟



يبدو أن وليام شكسبير (1564 - 1616) لا يزال يعيش بيننا رغم رحيله عن عالمنا قبل أكثر من أربعة قرون؛ لأن برنامج مهرجان أفينيون في دورته المنقضية، تضمن أربعة عروض مأخوذة عنه، أو معارضة له، أو تتشبث به كي تفهم ما يدور في حياتنا، العامة منها والخاصة. جاء كل منها من مكان مختلف في أوروبا.

صبري حافظ
أستاذ جامعي وناقد مسرحي من مصر

وكان أول هــذه العروض فرنســياً بامتيــاز، هو عرض «هاملت» الذي سبق أن قدمه المسرحي الفرنسي المرموق ثيبــو برينو Thibault Perrenoud الذي ن قدم من قبل هذه المســرحيَّة في أكثر من عرض، أو بالأحرى أكثر من إخراج وتأويل، كان أولها قبل عدة أعوام وبخمســة عشــر ممثلاً، وهو الرقــم الذي تحتاجه المســرحية لتمثيلها كما كان يقدمها شكســبير نفســه على مسرحه الشهير. ثم أعاد تقديمهــا بعــد عامين بتســعة ممثلين، وفي العــام التالي بخمســة ممثلين فقــط. وها هــو يعيد تقديمهــا خصيصاً لمهرجــان أفينيون هذا العام بثلاثة ممثلين فقط، يقومون بكل الأدوار، ويســعون لتقديم أهم قضايا المســرحية: من الجنــون والوراثــة، إلى الســلطة والخيانــة، وحتى دُوار/ دوّامة الوجود، وأهمية المســرح. وكان هناك أيضاً عرض ألماني لمســرحية «ريتشــارد الثالث» يسعى لفهم ما يدور في عالمنا المعاصر.

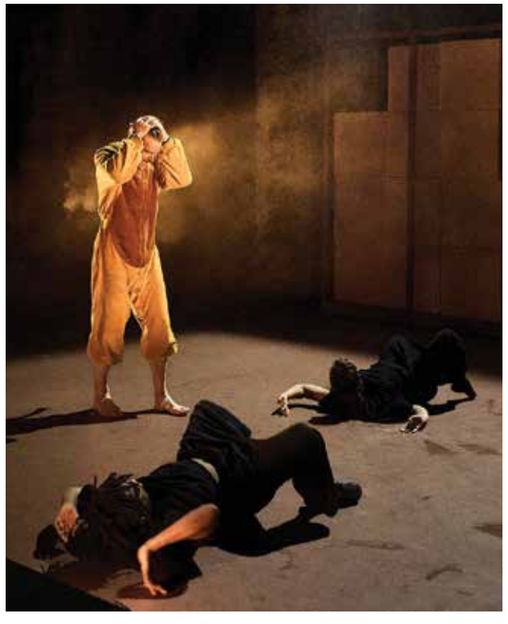
هاملت الأخير.. وموناليزا الأدب

لكن ما شاقني أكثر كان العرض الذي جاء من إنجلترا – بلد شكسبير – بعنوان «هاملت الأخير The Last Hamlet» الذي قدمه المســرحي الإنجليــزي الصاعد بن ديوك Ben Duke، وعرض آخر جاء من إســبانيا للمســرحية الإسبانية أندريــا جيمينيــث Andrea Jiménez بعنــوان «تمثيل لير Casting Lear»؛ لأن كل منهما يشتبك مع شكسبير بطريقة صراعية، أو بالأحرى جدلية، تكشــف لنا ولمن صاغ العرض أيضاً صعوبة – إن لم نقل استحالة – التحرر كلية من سطوة هذا الكاتب العبقري.

ولنبدأ بـــ «هاملت الأخيــر» التي شــاهدتها في «دير الآباء الســماويين» الجميل، الذي مُلئ جزء كبير من فضاء الخشــبة فيه بكراتيــن ضخمة، ووضع أمامهــا راديو عتيق، ينتمي لحقبة سبعينيات القرن الماضي. وحينما يبدأ العرض يخبرنا بأنه يفترض حرفياً أن هذا العرض هو العرض الأخير لتلك المســرحية التي تعد من أكثر المســرحيات عرضاً في ريبورتوار المســرح العالمي، وأنها لن تعرض بعد ذلك أبداً، ذلك لأن بن ديوك – وهو كاتب العرض وممثله الأساسي معاً – يعتقد أن «هاملت» يتحمل مســؤولية جســيمة عن مشاكل عصرنا، فهــو ذكوري مكتئب عنيف ومتــردد، لم يُعقب من ســيرثه – على العكس من أبيه وجده – وسوف تنتهي سيرته عقب موته، لذلك فإن هذا العمل بحق هو «هاملت الأخير». ويضيف إلى ذلك أمراً آخر لا يتبناه فيما يبدو – ولذلك فإنه يقدمه لنا كصوت نســوي مزعج قادم من الراديو القديم – يتهم المسرحية بأنها معادية للنساء، وأنها تقدم نساءها في صورة سلبية ومن منظور ذكوري بغيض.

مــن هذا المنطلــق يدلف بنا بن ديوك إلى المســرحية التــي عدّها ت. س. إليوت «موناليزا الأدب»، لكمالها الفني وشعريتها وغناها بالمســتويات التأويلية المتعددة، ويخبرنا بــداءة بأنه لا يريد أن يصنع منه بطلاً، لأنه جزء من دوامة العنــف والحروب التــي نعاني منها حتى اليــوم، وأن قطع الحكومة البريطانية – بــل الحكومات المتتالية – الميزانية المخصصــة للفنون اضطره إلى أن يقلص عدد شــخصيات المسرحية، وأن يستعيض عنها بهذه!

ويخــرج لنا من أحد صناديــق الكرتون دمية من الدمى المحشــوة لتقــوم بدور «جيرتــرود»، وأخــرى لتقوم بدور العــم. وهكذا يمتلئ المســرح بالدمى التي تجســد مختلف الشــخصيات، وتتفتح مــع هذا – ومن خــلال نزعة تهكمية واضحــة – أحداث المســرحية التــي نعرفها جميعــاً، وقد قلص عدد الممثلين المشــاركين معه إلى أقصى حد، حيث يخبرنا بن ديوك بأنه يحب أن يتناول «هذه الأســاطير التي تُشــكّل جزءاً من الوعــي الجمعي، فأنا مهتمٌّ بالمســاحات التي يُمكنني استكشــافها داخلها. عندما نأخذ قصةً معروفةً للجميع ونُغيّرها، يكون الجمهــور في حالة تأهب: يعتقدون أنهم يعرفونها، وفجأةً، لا يعودون يتعرّفون إليها. هكذا أعمل. بمجرد أن تُفتح القصة، أستطيع أن أجد مكاني فيها كما هي الحــال في أي عملية إبداعية، أحيانــاً أرتكب أخطاءً وأتوه،



في تلك اللحظات، من المفيد العودة إلى هاملت، أو روميو وجولييت، لأنه يوجد دائماً شيءٌ ما يمكن اكتشافه داخل هذه القصص: فهي دائماً تحمل رسالةً لنا. هذه عمليات إبداعية غير خطية».

وهو في هذا على حق، لأن عمارة «هاملت» المتينة برهنت أنها قادرة على الصمود أمام محاولاته المتعددة لتحطيمها، بصورة تبدو معها أن الرسالة/ أو بالأحرى الرسائل التي تنطوي عليها تلك المسرحية قادرة على مواجهة رغبته في معارضتها من ناحية، وعلى تقديم رؤاها لما يدور في واقعنا الراهن، الذي تنطلق منه كل مطامحه الفنية من ناحية أخرى. ذلك لأنه يعتقد «أن المشكلة الحقيقية تكمن في أن هاملت لا ينظر إلى المستقبل، بل يقضي حياته القصيرة في إثارة الفوضى والدمار. لعلّ في حرمان هاملت من الخلود مفارقة، ومع ذلك نُعيد إحياءه مراراً وتكراراً، كما لو كنا نصرّ على أن نعيده إلى الحياة. تساءلتُ إن كان بإمكاننا وضع حدٍّ لذلك، وإذا ما قطعنا أخيراً نسل هاملت، فهل يُمكننا، على قبره، أن نبني مستقبلاً أفضل؟».

هذا أحد أسئلة مسرحيته الرئيسة، و«هاملت» الشكسبيرية تجيب عنه بأن المستقبل لابد أن يبنى على فهم حقيقي للماضي وما دار فيه، وهو مستقبل يحاول فيه إقناع الجمهور بأن للمسرح قيمة، خاصة في المملكة المتحدة أو فرنسا، حيث تتعرض الثقافة للهجوم من كل جانب، وحيث يُشعرنا الخطاب السائد بأننا في أوقات الحرب لا شيء. إذن، نعم، بصفته ممثلاً، فإن هاملت مهدد، وفي صراعه من أجل البقاء، فهو يدافع عن المسرح، وفي قلب هذا الدفاع عن المسرح يتخلق أمامنا «هاملت» من جديد، وكأنه عمل يستحيل تدميره، أو حتى الاستغناء عنه في أي محاولة للكشف عما يدور في عالمنا المليء بالتردي والحروب.

لذلك، يخبرنا بن ديوك أنه قد أعلن عن هذا المشروع وهو يعلم تماماً أنه مستحيل. «أحب خوض المهام المستحيلة. أعلم أنه لن يسير كما هو مخطط له، بل سينتهي بشكل سيئ، لكن هكذا أجد نوعاً من الحرية. لن أنجح، لكنني سأحاول، سأبذل قصارى جهدي». والواقع أنه بذل جهداً كبيراً في إعادة صنع «هاملت» أمامنا من جديد باستخدام العرائس







مرة، والرقص الإيقاعي أخرى، وإعادة تشكيل الأجسام على الخشبة ثالثة، من خلال الاستخدام الدرامي لتلك الصناديق الكرتونية المتعددة.

لكن الرقص الإيقاعي كشف عن قدرة لغته على التعبير في نوعين مغايرين: فرقصة جيرترود مع شقيق زوجها، التي يمكن دعوتها برقصة الخيانة، غير رقصة هاملت مع أوفيليا التي تكشف عن علاقة الحب المتعثرة بينهما، بصورة تحولت معها تلك الرقصات إلى لغة مسرحية جديدة تتجلى عبرها جوانب تأويلية مختلفة للمسرحية، وقد أدى هذا الجهد في نهاية الأمر إلى أن تتحول الرغبة في التخلي عن «هاملت» إلى كتابة مسرحية أخرى عنه، تؤكد من جديد أن القضايا التي تطرحها هذه المسرحية الخالدة هي قضايا جوهرية وإنسانية، عن الحق والعدل وحرية الوجود؛ ولذلك فقد عاشت المسرحية حتى اليوم رغم استفزاز سطوتها له.

تمثيل لير والبحث عن اعتراف الأب

أما العرض الآخر «تمثيل لير Casting Lear» للمسرحية الإسبانية أندريا خيمينيث، فإنه ينطوي على قدر كبير من الخبرة بالمسرح والتمكن فيه، لأن صاحبته – وهي هنا مؤلفة النص ومخرجته والمشاركة في تمثيله – قد تمرست بالمسرح لفترة طويلة.

ينطلق عملها الجديد هذا من تصور مغاير كلياً لذلك الذي انطلق منه «هاملت الأخير»، تصور يسعى لأن يجعل المسرحية أكثر حميمية، وأكثر قدرة على التصادي مع حياة ومطامح الكاتبة والمخرجة الشخصية، ورغبتها الدفينة في أن يحتضنها الأب الذي ألقى بها في العراء وهي في شرخ الشباب – كما فعل لير مع كورديليا – وأهم من ذلك أن يعترف بخطئه عندما قطعها. ومن البداية تخبرنا خيمينيث أنها تؤمن بفكرة بيتر بروك عن «المساحة الخالية» باعتبارها الشرط الجوهري لتخلق المسرح الحقيقي – ولذلك فإن

خشبة المسـرح ظلت خالية طوال العرض الذي سعى لخلق جدل مسـتمر بين ما يدور على الخشـبة والجمهور. وغمر اللون الأسود كل شيء، من الحوائط وحتى الستائر. ونزلت هي من فوق الخشبة لتكون بين الجمهور، وهو الأمر الذي تكرر مـع الممثل الذي يؤدي دور لير، مما يفسـح المجال لقدر من الارتجال المسـرحي، ويطرح التفاعل المسـرحي فـي مواجهة العدم الذي تنطوي عليه مسـرحية شكسـبير، حيث تتكرر كلمة العدم أربعين مرة في هذه المسرحية.

والواقع أن «تمثيل لير» تطرح علينا تجربتها الخاصة مع أبيهـا معادلاً لتجربة كورديليا مع أبيها لير. فقد كان والدها من أثرياء مدريد، يضارب في العقارات وينمي ثروته بشكل متسـارع، وعندما كبرت ابنته أراد أن تدير نادياً للتنس كان قد اشـتراه أخيراً، ويريـد له النمو والنجـاح، لكنها أخبرته بأنها لا تسـتطيع القيام بذلك، لأنها تريد أن تذهب لفرنسا لدراسـة المسـرح هناك، فقطع كل علاقاته بها، وقد تركته وذهبت بالفعل إلى فرنسا حيث درست المسرح فيها، وبينما كانت هي تدرس المسـرح، ثم تعود إلى مدريد لتتحقق فيها مخرجةً وممثلة جديدة، كانت ثروة الأب قد تعرضت لضربة قاصمة مع انفجـار الفقاعة العقارية، وضـاع معها النادي الـذي كان يريدها أن تديره، ولكنه ظـل على قطيعة كاملة معهـا. وتخبرنا أن قطيعة الأب معهـا عذبتها كثيراً، ودفعتها للبحث عن سـلامها النفسي، ولجلسـات عديدة من التحليل النفسي الفرويدي منه واليونجي، ويبدو أنها في هذا العمل «تمثيل لير» تسـعى لمواصلة نوع آخر من التحليل النفسي بالمسرح، تحقق عبره سلامها الداخلي الذي ما زالت تبحث عنـه، وتتفهم معه طبيعة العنف الـذي تنطوي عليه علاقتها بأبيها، لأنها في مستوى من مستويات المعنى في هذا العمل تتناول «لير» من منظور عقدة إليكترا.

لكن دعنا أولا نصحبها في تقديمها لـ«لير» في مهرجان أفينيـون. إذ تخبرنـا وهي تقـدم «لير» أنهـا تدعو ممثلاً مختلفاً كل ليلة كي يقوم بدور لير، ممثلاً محترفاً في شرخ الكهولة، لا تشـترطُ أن يكـون على درايةٍ بلير؛ إذ إن هناك على المسـرح مُلقناً سـوف يلقنه الكلمات التي سـيقولها، واختارتهـا هي له، كما أنها تشـارك هذا الممثل الخشـبة، وتوجه إليـه تعليماتهـا الإخراجية. وهكذا تتكشـف أمامنا نسـخة حميمة من مسرحية شكسـبير، تجسد فيها شخصية «الملك لير» أصداء من شـخصية الأب الذي لا يعي مدى إساءته لابنته حينما قطعها بهذا الشكل الحاد الذي قطع به «ليـر» ابنته الصغرى «كورديليا». فقـد آثرت «كورديليا» - كما تقول لنا خيمينيث في برنامج المسرحية المطبوع - أن تقول لا شـيء، أو أن تتذرع «بالعدم بدلاً من اختيار عبارةٍ خاطئـة أو مُضلّلة. هـذه الصراحة المُطلقـة كانت مصدر إلهامٍ في بحثـي. كان الأمر يتعلق بفهم معنى هذه العلاقة بوالدي، في الوقت الفعلـي، من خلال الخيال. عملنا على أسـاس احتمال عدم وجود إجابة، وأن الألـم الكامن في هـذه العلاقة بيـن الأب وابنته لا يُمكن حلـه بالصمود أو التسـامح. من خلال قبـول هذا الواقع، تمكّنـتُ أيضاً من إعادة تحديد موقعي بالنسـبة إلى (عبقرية) شكسبير، وإلى الرؤية السلطوية (مرةً أخرى) للرجل اللامع. كان استكشافاً ذا شـقين: التواصل مع غضبٍ يسمح لي بمخاطبة شخصية الأب، والشـروع فـي فعل تمرد ضد صرحٍ أدبي مسـرحي لا يُضاهـى. أردتُ أن أتحدى فكـرة العبقرية المطلقة. من خـلال تقليـل نظرتي الخاصـة إلى شكسـبير، تمكنتُ من ترسـيخ مكانتي كفنانة، وإعادة النظر في مسـألة أصولي الضائعة في هذا التاريخ المظلم للعنف».


أندريا جيمينيث


بن ديوك





والواقـع أن هذه الرغبـة في استكشـاف حقيقة الألم الكامن في تلـك العلاقة بالأب، هي التي مكنتها من تعرية إهمال شكسبير التعامل مع الألم الذي عاشته كورديليا، بعد أن قطعها أبوها. وهو الألم الذي لم يمنعها الرغبة في إنقاذه، وأن تـرد له حقه وكرامته التـي أهانتها الأختان. صحيح أن كورديليا غابت عن قسـم كبير من مسرحية شكسبير، لكنها ظلت وفي كثير من التأويـلات الإخراجية - وما زلت أذكر بوضوح تأويل الفنان السويدي الكبير إنجمار برجمان لهذه المسـرحية التي شـاهدتها له قبل أربعين عاماً، في إبقائها صامتة على جانب الخشـبة أمام المشهد، وكأنها عقدة ذنب المسـرحية كلها - حاضـرة، بل إن حمل لير لجسـدها في المشهد الأخير، بعد استعادتها مملكته وكرامته، قد غاب عن تأويلها الذي ظل فـي تصوري غارقاً في جانب إليكترا من حيث رغبتها الشـديدة في أن تسترد اعتراف الأب بها. وظل الاهتمام بالحوار المسـتمر بين الخشبة وقاعة المشاهدين مسكوناً بأمل أن يظهر الأب ذات يوم كي يشاهد أحد أعمالها المسـرحية، بل إن تقديم العمل كله في سياق بنية الارتجال المسرحية مسكون بتلك الرغبة المكنونة في أن يحضر الأب عرضاً إليها ذات يوم، وأن يرى نجاحها على المسرح - حتى وهـو لا يعترف بأي معيـار للنجاح غير المعيـار المادي - فقد امتلأ المسـرح بالمشاهدين، وكسبت مادياً وفق معياره الوحيد للنجاح.

وبالعـودة مـرة أخرى إلى شكسـبير الذي لا يسـتطيع المسـرح الغربي الانفلات من سـطوته الفنية، سـنجد أن عملهـا المسـرحي الذي ركـز على شـخصيتين فقط من شخصيات «الملك لير» - وإن استطاع «الملقن» أن يجلب للعمل أصداء خافتة من شـخصية «كينت» في المسـرحية الشكسـبيرية - اسـتطاع أن يكشـف لنا مدى ثـراء العمل الشكسـبيري وقدرته علـى أن يعبر عن مأسـاتها الفردية الخاصة مـع أبيها، بل ويتيح لها أن تعـود إلى حضنه، ولو على الخشـبة للحظات، بدت وكأنها لحظات تطهير حقيقية. وأن تهدهـد من خلال تلك العودة آلام سـنوات طويلة، لم ينجح التحليل النفسـي - وفق مدرسـة فرويد أو مدرسـة يونج - في شـفائها منها. وإن نجح التحليل المسرح في أن يرد إليها من خلال هذا العمل المترع بالحيوية والاشـتباك الخلاق مع الجمهور؛ قدراً كبيراً من الألق والسعادة الفنية، إن صـح التعبير، أثنـاء العرض الـذي كان مفعماً بالحركة والتفاعل المستمر بين الخشبة والجمهور.



«بينما نحترق»

عرض سويدي يحاكي قصص المهاجرين العرب إلى أوروبا

افتتح المسرح البلدي في أوبسالا Uppsala Stadsteater موسمه المسرحي الجديد هذا العام بمسرحيَّة «بينما نحن نحترق» Medan vi brinner، المستمدة من رواية بالعنوان نفسه للكاتب عامر صرصور، وهي روايته الأولى، التي نالت استحساناً واسعاً، وتحكي قصة «عمر» شاب من الجيل الثاني من المهاجرين، ممن ولدوا ونشأوا في السويد وعاشوا بين دفتي صراع داخلي بين جنسيته بصفته سويدياً، وأصوله القومية بصفته فلسطينياً/ سورياً، تماماً كما هي حال كاتب الرواية.

أوبسالا (السويد): كريم رشيد
فنان مسرحي من السويد

يشكل ذلك في حد ذاته تحدياً جريئاً للتيار الفكري المتطرف الذي تتبناه قوى اليمين السياسي الراديكالي المعادي للهجرة والمهاجرين، الذي بدأ يتنامى في العقدين الأخيرين، ليوقظ من جديد الخوف من المواجهة بين الثقافات المختلفة، بعد أن أسهمت الهجرات المتوالية منذ منتصف القرن العشرين إلى اليوم بجعل المجتمعات الأوروبية مجتمعات (كوزموبوليتانية/متعددة الثقافات)، وصارت المثاقفة وسيلتها لتحقيق فضاءات مشتركة تنضج داخلها هويات هجينة تتخطى حدود الانتماءات الفردية، وتُشكل توافقات اجتماعية معاصرة.

يحمل «عمر» إرثاً سياسياً ونفسياً لا ينفصل عنه، خصوصاً وهو يراقب ما يحصل من أزمات وحروب في العالم العربي. وبناءً على طلب والده يجد نفسه منخرطاً في رحلة ستغيّر مجرى حياته، إذ يسافر إلى صقلية لإحضار ابنَي عمِّه الفارين من الحرب في سوريا عام 2013. مهمة لم يكن «عُمَر» ذو الثلاثة والعشرين عاماً مهيأً لها. مستعيناً بما وفره والده من جوازات سفر استعارها من بعض معارفه، ينطلق «عمر» في رحلة مليئة بالمخاطر، حيث مواجهة نقاط التفتيش في المطار ومحطات القطار، وتحمّل العنصرية في تعامل الآخرين معه بسبب سحنته وملامحه العربية، ثم المواقف الدرامية الطريفة الناتجة عن تصادم الثقافات بينه وابنَي عمِّه اللذين ينبغي له أن يقودهما معه في طريق معقد عبر إيطاليا ثم فرنسا ومنها إلى الدنمارك، ثم إلى مالمو وصولاً إلى أوبسالا في أعلى وسط السويد.

يُظهر كُلٌّ من «عمر» وابنَي عمِّه سلوكين مختلفين في التعاطي مع الآخرين ومع الأحداث، إذ يطغى السلوك الأوروبي البراغماتي على شخصية «عمر»، بينما يتمسك ابنَا عمِّه بالسلوك العربي التضامني والعاطفي. يبذل أبناء العمومة الثلاثة قصارى جهودهم لتجنب مفتشي التذاكر والشرطة ونظرات الريبة، ومع ذلك، ووسط تلك الرحلة الخطرة، يبرز لديهم شيء آخر، الرغبة في عيش تجربة سفر الشباب ومقاومة اليأس من خلال المغامرة والضحك، مما أضفى على العرض مسحة كوميدية.

تزامن عرض الافتتاح يوم 19 سبتمبر مع إعلان نتائج الانتخابات البرلمانية في السويد، التي اتسمت بالمنافسة الحادة بين قوى اليمين السياسي المعادية للهجرة والمهاجرين، وقوى اليسار الداعمة لسياسة الانفتاح والتضامن السياسي والإنساني، مما منح العرض سمة راهنية مباشرة.



تتطور الحكاية إلى قصة شائقة عن مرحلة النضج، وعن الانتماء والهوية، والأمل في المستقبل والتصالح مع تلك الشعلة المتقدة داخل الشباب التي لا تكاد تخبو حتى يتقد لظاها من جديد، فيلامس العرض الذي أخرجته السويدية جوزفين أنكاربيري أسئلة مصيرية بطريقة ممتعة، بمشاركة فريق من الممثلين السويديين من أصول مختلفة، بينهم آدم قيس، وعيسى حمصي، ومحمد الحجاج، ونادیا حسين، وغلوريا تابيا، وألكسندر أوهاكاس، وكاتب هذه السطور: كريم رشيد.

أسعى هنا إلى تقديم كتابة من داخل التجربة، للكشف عن أسرارها ومراحل تطورها المختبرية.

تطورت كتابة النص المسرحي في مراحله الأولى عبر تعاون مؤلف الرواية مع الدراماتورج Vesna Stanisic



والمخرجة جوزفين أنكاربيري، وظهرت أكثر من نسخة للنص المسرحي، كما تطورت النسخة النهائية بفعل الإضافة والتعديل والارتجال أثناء التدريبات، لتصل أخيراً إلى صياغة درامية مركبة تشبه لعبة البازل، إذ تجري الأحداث عبر قفزات متوالية في الزمان والمكان، خصوصاً أن الحكاية تكتظ بالأحداث والأماكن والشخصيات. وهذا ما ظل واضحاً في بنية العرض، إذ تتعاقب فيه المشاهد وتتنقل بين الماضي والحاضر، الحلم والواقع، الهنا والهناك، في صياغة درامية سينمائية مسرحية. وبهذا الشكل أضفت الصياغة الدراماتورجية على النص الروائي سمة السرد التاريخي، وخلصته من التوقعات المنطقية التي يمكن أن تراود ذهن المتفرج لحكاية قد تبدو شبيهة بما نراه من قصص المهاجرين والنازحين التي ضجت بها وسائط الإعلام في السنوات الأخيرة.

عززت الدراماتورجيا مضامين انطوت عليها الرواية، تتصل بالتطور الذهني والنفسي لشخصية «عمر» الذي يمثل الجيل الثاني من المهاجرين، وما يعيشه من صراع داخلي يقوده إلى رحلة داخلية تنقله من عالم اللا مبالاة إلى التفاعل العضوي مع المجتمع، وترفعه إلى مستوى التساؤل الوجودي. فبدت رحلة عمر لمساعدة ابنَي عمِّه للوصول إلى ملاذ آمن، وكأنها رديف رحلته الداخلية التي نجّته من الضياع في متاهات اللا مبالاة وعدم الانتماء.

كما أسهمت الدراماتورجيا والإخراج معاً في تعميق الحدث الرئيس برغم سعة رقعة الأحداث وتعدد الشخصيات. وبدا ذلك واضحاً في حرص المخرجة على إدخال مقاطع فيديو مصوّرة تُظهرها جالسةً في إحدى عربات قطار يمر عبر عدة مدن أوروبية، وهي تحكي قصة ولادتها لطفلتها الأولى عام 2013، وهي السنة التي تدور فيها أحداث المسرحية، وقد مر حينها عامان على الأحداث الدامية في سوريا، وإعلان المفوضية السامية للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين عن نزوح أكثر من مليون سوري من مدنهم إلى خارج الحدود.



تضع مخرجة العرض مقاطع الفيديو كفواصل فلمية بين المشاهد المسرحية، تروي فيها أفكارها ومشاعرها في مرحلة إعدادها لهذا العرض، حيث تظهر وهي تقرأ من كتاب «أمة الغرباء» للكاتبة التركية إيجي تيميلكوران الذي تبدأه بعبارة قاسية: «عزيزي الغريب، هل أنت في المنزل؟ هل تشعر وكأنك في بيتك؟ كم من الوقت ستبقى؟»، تبدو المخرجة وكأنها تُحذّر من خطر العنصرية والفاشية التي تسللت إلى المجتمعات التي كانت تُعد ملاذاً آمناً للاجئين.

بدت مقاطع الفيديو وكأنها نص ثالث مواز للنصين الرديفين. النص الأول يحكي لنا قصة «عمر» الساعي لإنقاذ ابنَي عمِّه وإيصالهما إلى ملاذ آمن، والنص الثاني يحكي قصة التحولات الداخلية في شخصيته بعد أن يدفعه ماض أليم إلى اختيار مستقبل خطر. أما النص الثالث فهو قصة المخرجة التي ترويها عبر مقاطع الفيديو. هكذا تتعزز بنية الصورة المجزأة التي تؤكدها أيضاً علاقة الانفصال بين والدي «عمر» بعد وصولهما إلى المهجر، وذلك تنويع يؤكد حالة التشظي والصراع الداخلي عند شباب الجيل الثاني من المهاجرين، الذين تتقد في داخلهم شعلات صغيرة قد تؤدي بهم إلى الاحتراق العبثي أو تقودهم إلى ملاذات الانتماء المُستقر، حكاية صراع داخلي يتوارثه المهاجرون من جيل إلى جيل.

بدت الفواصل النفسية بين الممثل والشخصية واضحة عن عمد، حتى إنها ظهرت على شكل تعقيب أو مخاطبة مُباشرة مع الجمهور، بلغت أوجها حين اتقدت الإضاءة فجأة في صالة الجمهور وظهر الممثلون على المنصة بصفتهم الشخصية لا بأدوارهم التمثيلية، ووقف ممثل الدور الرئيس ليقرأ مقاطع من قصيدته التي انشغل بتأليفها أثناء رحلته الشاقة تلك، لتكون نصاً لأغنية شبابية على طريقة غناء الراب.

عمدت مصممة السينوغرافيا Åsa Berglund Cowburn إلى تقسيم المسرح إلى خمس مساحات تتوافق مع تعاقب الأحداث وأماكنها. اثنتان منها ثابتتان، وهما الطرف الأيسر للمسرح حيث تنتصب واجهة مدخل عمارة سكن الأب المطل على حدائق الكرز، والطرف الأيمن للمسرح وهو سكن الأم الذي تحول إلى غرفة لمتابعة الأخبار الواردة من سوريا وفلسطين، ومقر لمساعدة القادمين الجدد. وبدا ذلك التنائي بين المكانين وكأنه تشخيص عياني لحالة الانفصال بين الأب والأم، على الرغم من أنهما يمسكان بأطراف عالم ابنهما «عمر» الذي يشغل الجزء الثالث، وهو كل مساحة وسط المسرح. فيما شكلت مساحة أسفل المنصة الجزء الرابع، ينتقل إليها الممثلون في المشاهد الحوارية الطويلة أو عند مخاطبة الجمهور مباشرة في المونولوجات الطويلة. أما المساحة الخامسة فهي المنطقة الواقعة خلف جدار طويل وعال ينتصب في أعلى وسط منصة المسرح، مكوّن من ثلاثة أبواب مزدوجة، باب كبير في الوسط، وبابين أصغر حجماً في طرفي الجدار. بدا وكأنه السور الذي تتحصن خلفه سياسات اليمين الأوروبي المتطرف التي تتمسك بالعزلة والتفرقة ومعاداة المهاجرين. يُفتح باب ويُغلق آخر فننتقل إلى عالم جديد يطل علينا من فتحات ذلك الجدار الأصم الذي يخفي خلفه عوالم تغلي. أما المساحة الإضافية السادسة فهي واجهة الجدار ذاته، حيث يتم عرض مقاطع الفيديو وصور فوتوغرافية مؤسلبة بالأسود والأبيض لمواقع من الأماكن التي تجري فيها الأحداث، مثل كاتانيا، وروما، وليون، وأوبسالا، لتكون خلفية مشهدية ثابتة.

وعمدت المخرجة إلى طريقة المونتاج المتوازي الفيلمية، حيث تسير الأحداث في ثلاثة مسارات متوازية، هي قصة الشاب «عمر» قبل سفره من السويد إلى سيسيليا ولقائه بابنَي عمِّه، وقصة الشباب الثلاثة معاً في طريقهم إلى السويد، ثم قصة مخرجة العرض التي ترويها لنا عبر مشاهد الفيديو التي تُعرض على سطح الجدار، وهي تصف لنا رحلتها من بلاد إلى أخرى في أوروبا دون الحاجة إلى تأشيرة دخول أو إثباتات هوية، كما تسرد بسخرية تفاصيل الخدمات والتسهيلات التي تحصل عليها لكونها مواطنة أوروبية، بينما يواجه الغرباء مخاطر الموت والسجن في رحلات مماثلة.

في مشهد الافتتاح (البرولوج) تكون المساحة الخلفية وراء الباب الأوسط الكبير، عبارة عن بيت عربي في لبنان، لجأت إليه عائلة سورية في طريقها إلى المهجر، ثم سرعان ما يتحول المشهد إلى المساحة الأمامية ليكون مدخل مطار ستوكهولم، ثم يصبح محطة القطار في مدينة كاتانيا في جزيرة سيسيليا، وبتغيير بعض الملحقات يتحول إلى محل لبيع الملابس الأوروبية. ينغلق باب ويُفتح آخر لنتحوّل إلى غرفة إدارة فندق في وسط المدينة، وبجوارها وخلف باب آخر تظهر الغرفة التي يسكن فيها الشبان الثلاثة في ليلتهم الأولى. ومرة أخرى يُغلق باب ويُفتح آخر ليتحول المكان إلى محل لبيع أجهزة الموبايل، حيث يريد الشبّان شراء هواتف جديدة وكأنهم يسعون إلى تحقيق التواصل مع العالم بعد مغادرة العزلة والحرب. ثم وبطريقة مرنة وانسيابية يتحول المكان إلى عربة قطار في الطريق من كاتانيا إلى ليون الفرنسية، تُفتح البوابة الكبيرة وسط الجدار لنرى في عمقها نافذة عربة القطار تعرض صوراً فيلميّة لمناظر مختلفة بسرعة تحاكي سرعة سير القطار. وتظهر خلف أحد الأبواب الجانبية غرفة موظفات القطار اللواتي يتهامسن بقصد ابتزاز المهاجرين، بعدها تُغلق الأبواب جميعاً ليتحول الجدار بفعل استخدام «الداتاشو» إلى ساحة النصب التذكاري وسط مدينة روما، يظهر الشباب الثلاثة وهم يتجولون هناك، فيما يقوم شرطي مرور إيطالي بإطلاق صفير تنبيه غاضب لهم، يقوم الممثلون بالانفصال عن أدوارهم وينتقلون إلى داخل الصالة ليكونوا في مواجهة شرطي المرور. وهنا تنويع رمزي لفكرة السماح بمرور الآخر أو رفضه، وتجسيد فني لفكرة الفصل العنصري القائمة على مفهوم «نحن»





و«هُم». ينفصل ممثل دور الشرطي عن دوره ويخاطب الممثلين بأسمائهم الحقيقية، ويطلب من تقني الإضاءة إطفاء إضاءة الصالة وإيقاد إضاءة الخشبة، أو إيقاف العرض. وفي المشهد التالي تتحول المساحة الأمامية من المنصة إلى بهو فندق في مدينة ليون، فيما تتحول المساحة الخلفية وراء الأبواب إلى مطعم وبار يضج بالغناء والرقص. ثم أخيراً الساحة العامة خارج محطة قطار مدينة Uppsala التي يصل إليها الشباب في نهاية رحلتهم، فيجلسون هناك قبالة بناية مسرح أوبسالا البلدي (وهو المسرح ذاته الذي يقدم العرض) وهنا تظهر الإضافة الأكثر وضوحاً في نمط الكباريه السياسي، إذ ينتقل الحدث إلى «الآن وهنا»، يتطلع «عمر» وابنَا عمه إلى بناية المسرح البلدي ويحلمون بتقديم عرض مسرحي يحكي قصة وصولهم عبر التهريب إلى هذه المدينة، وما يتوقعونه من دعم أو رفض من الجمهور ومن الأحزاب السياسية التي تحكم بلدية المدينة.

كُنتُ من بين فريق يضم سبعة ممثلين وممثلات، بينهم ثلاثة من شباب الجيل الثاني من المسرحيين العرب في المهجر، قاموا بتمثيل أدوار الشباب الثلاثة، فيما قمنا نحن بقية الفريق بتمثيل ستة وعشرين شخصية أخرى، بعضها شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية. توزعت الشخصيات على أماكن الحكاية في بلدان مختلفة، مما استدعى أيضاً تنوّع اللغات، فبالرغم من أن لغة العرض هي السويدية، لكننا استخدمنا أيضاً عبارات قصيرة باللغات العربية، والإيطالية، والفرنسية، والإنجليزية، مما أسهم بالتناسق مع السينوغرافيا والمكياج والموسيقى التي وضعها Simon Steensland في خلق تحولات زمكانية واضحة. شكّل ذلك التنوع وتعدد الشخصيات تحدياً لمخرجة العرض التي نجحت في صياغة وحدة أسلوبية للتمثيل والإخراج معاً، وكانت السمة الكاريكاتيرية من أبرز سمات التمثيل، مما أضفى مسحة كوميدية على العرض.



الهيئة العربية للمسرح توثق مسيرة «أبو الفنون» في المغرب

الهيئة العربية للمسرح
Arab Theatre Institute

كشفت الهيئة العربية للمسرح ضمن فعاليات الدورة الثامنة من مهرجان الدار البيضاء للمسرح الأمازيغي، الذي نظّم مطلع أكتوبر الماضي، عن قرب صدور المشروع التوثيقي الضخم المتعلق بتوثيق المسرح المغربي، الذي يدخل في إطار المشروع الأكبر الذي تحرص الهيئة العربية للمسرح منذ عام 2012 على إنجازه، وذلك من أجل حفظ الذاكرة المسرحية العربية، وتوفير مادة علمية توثيقية متكاملة للباحثين والفنانين يمكن العودة إليها في كل وقت وحين، إلكترونياً وورقياً.

الدار البيضاء: سعيدة شريف
كاتبة وإعلامية من المغرب

وعلى الرغم من أن المسرح فن عابر يعتمد على الأداء الحي الذي يولد ويزول في لحظة العرض أمام الجمهور، ويظل فقط في ذاكرة المتلقي، فإن رهان توثيقه لم يحد من عزيمة الباحثين الأكاديميين المغاربة والنقابة المغربية لمهنيي الفنون الدرامية، حيث تمكنوا بفضل دعم الهيئة العربية للمسرح وتفاني النقابة المغربية شريكة هذا المشروع، من تحقيق هذا الحلم الذي سكنهم منذ زمان، وتعزز مع الاحتفاء بمئوية المسرح المغربي منذ 13 سنة، حيث تمكنوا من تدوين مسارات المسرح المغربي منذ بدايات القرن العشرين وحتى الوقت الحاضر، وهو عمل قابل للتجديد والتحيين باستمرار، ويكون بذلك أول عمل عربي موسوعي شامل يصدر عن الهيئة يخص المسرح.

5 مجلدات

وفي الندوة التي خصصها مهرجان الدار البيضاء للمسرح الأمازيغي يوم الثاني من أكتوبر الماضي لهذا الموضوع بعنوان «الاستثمار في توثيق المسرح المغربي: في الحاجة إلى مركز وطني للرصيد المسرحي المغربي»، قدم غنام غنام ممثل الهيئة العربية للمسرح، المراحل التي قطعها هذا المشروع التوثيقي الشامل للمسرح المغربي، الذي سيكون الجانب الرقمي منه متاحاً في بداية عام 2027 في الموقع الإلكتروني للهيئة، وسيسلم للنقابة المغربية لمهنيي الفنون الدرامية، الشريك في هذا العمل، بعد الانتهاء من تصميمه، وذلك لتضعه بمعرفتها في موقع يتيح الفرصة للباحثين المغاربة للاستفادة منه.

وهو عمل ضخم يقع في خمسة مجلدات، كل مجلد يقع في 500 صفحة أو أكثر، أراد من خلاله الباحثون الأكاديميون المغاربة الذين أسهموا فيه وتجاوز عددهم 35 باحثاً تقديم صورة شاملة عن المسرح المغربي بمختلف أنواعه واتجاهاته وأطيافه، وعلى رأسها مسرح الهواة الذي خصص له مجلد خاص لثراء تجربته وغناها، ولأثره البالغ في مسيرة المسرح المغربي، ومكانته المهمة في خريطة المسرح العربي.

وقد اعتمد فيه الباحثون المغاربة على التوثيق من دون تقييم من خلال ما توافر من أثر عن الأعمال المسرحية المغربية من نصوص، وصور، وملصقات، وفيديوهات، ومخططات الإخراج، وتصاميم السينوغرافيا، ومتابعات نقدية وشهادات، ووثائق مؤسسية كالعقود والرخص والمراسلات، وأرشيفات المهرجانات والإذاعة والتلفزيون، وغيرها من الأشياء التي يمكن عبرها بناء مادة توثيقية لأعمال مسرحية محكومة بالزوال مع نهاية عروضها.

وبعد أن استعرض غنام تجربة الهيئة العربية مع مشروع «خزانة ذاكرة المسرح العربي» التي بدأت عام 2012 بتوصية ضمن إستراتيجية التنمية المسرحية العربية، التي وافق عليها وزراء الثقافة العرب فيما بعد، وانطلقت فعلياً بمبادرة من الأردن عبر توثيق ذاكرة مهرجان المسرح الأردني (من 1991 إلى 2012) في ثلاثة مجلدات عام 2013، وسوريا من خلال توثيق مهرجان دمشق للفنون المسرحية (من 1969 إلى 2010) في مجلد واحد، وتونس عبر توثيق ذاكرة أيام قرطاج المسرحية حتى عام 2022 في مجلدين، ثم مصر من خلال توثيق مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الذي سيصدر قريباً؛ تحدث باستفاضة وبدقة كبيرة عن مشروع توثيق المسرح المغربي، الذي انطلق بتوقيع اتفاقية منذ 15 أكتوبر من عام 2018 بين الهيئة العربية للمسرح والنقابة المغربية لمهنيي الفنون الدرامية بالدار البيضاء بتنسيق من حسن النفالي الذي كان يعمل ساعتها مع الهيئة، حيث وقّع الاتفاقية عن الهيئة إسماعيل عبد الله، ومسعود بوحسين عن النقابة التي كان رئيسها في تلك الفترة.



إسماعيل عبدالله

وبعد ثماني سنوات من العمل المتواصل، سيرى هذا المشروع التوثيقي الشامل للمسرح المغربي النور مع بداية العام المقبل، وهو المشروع الذي رصدت له الهيئة العربية للمسرح ميزانية لم يجد مسؤول الهيئة ضيراً في الكشف عنها، وهي 400 ألف درهم مغربي (42,800 دولار)، وهي لا تفي، كما قال، حق هؤلاء الباحثين ولا تعوضهم عن مجهوداتهم الكبيرة، لأنهم اشتغلوا بشغف وحب كبيرين من أجل تقديم توثيق شامل للمسرح المغربي، الذي وجد في البداية دعماً وتعاوناً من مؤسسة المسرح الوطني محمد الخامس، وكان مخططاً أن يخصص له في الطابق الأخير من بناية تلك المؤسسة جناحان، واحد لتوثيق المسرح المغربي وآخر لتوثيق المسرح العربي، ولكن بعض الظروف والتحولات حالت دون خلق ذلك المركز، ما جعل الهيئة والنقابة تستمران لوحدهما في الاشتغال على هذا المشروع الطموح، الذي نسّقه وتكلف بإعادة تحريره عز الدين بونيت، ليصبح، كما قال غنام: «حلقة مهمة في مشروع عربي يرى أن المسرح العربي، على اختلاف جغرافياته وتجارب مؤسساته ومهرجاناته، يحتاج إلى خريطة وذاكرة مشتركة».



أرشفة مفتوحة

ومن جهته ذكر عز الدين بونيت، عضو مجلس أمناء الهيئة العربية للمسرح والمنسق العام لهذا المشروع، أن الممارسة المسرحية المغربية تتصف بالتنقل وانعدام الترابط وتفتقر إلى علاقة قارة بالفضاء والمؤسسة، ما جعل العروض تكتسي صبغة عابرة، وتتسبب في هدر مستمر للوثائق وتلاشي الذاكرة الإبداعية والجمالية. وأوضح أن المنهجية المعتمدة في توثيق وأرشفة المسرح المغربي انقسمت إلى محورين: محور تاريخي يغطي القرن العشرين بالكامل، ومحور جغرافي، تم تقسيم المجالات المسرحية المغربية فيه إلى سبع بؤر مسرحية: (الشرق، فاس، الرباط سلا، الدار البيضاء، مراكش، أكادير ونواحيها، والأقاليم الجنوبية)، حتى يتسنى تغطية جميع الأنشطة المسرحية التي عرفتها تلك المناطق المغربية. وقد تم الاعتماد على الباحثين الأكاديميين المتخصصين والجادين، وجرى تكليف كل واحد بمنطقة معينة، وتم وضع إطار معياري لتحليل الوثائق والاعتماد على الوصف في تقديم التقارير بعيداً عن الأحكام أو التقييم، كل ذلك من أجل تقديم صورة شاملة عن الحركة المسرحية المغربية وتجاربها المهمة من ضمنها تجارب الأجانب في المغرب، وتجارب المغاربة بالخارج.

وأوضح بونيت أن ما قُدّم في هذا المشروع التوثيقي للمسرح المغربي «ليس هو كتابة تاريخ شامل للمسرح المغربي، بل هو بناء نسق معياري لتوثيق المعلومات المرتبطة بموضوع المسرح المغربي وفق المعايير الدولية، والتعرف إلى الوثائق المتاحة بهذا الخصوص، وكيفية الوصول إليها وتخزينها والتدليل عليها لكي يصل إليها الباحثون في مختلف الأغراض الدراسية»، مشيراً إلى أن الاهتمام في هذا المشروع لم ينحصر في الوثائق والمعلومات المتكئة على الماضي، بل يشمل أيضاً كل ما يستجد في المجال المسرحي، فهو تغذية مستمرة ومفتوحة، ولهذا طالب الفرق



المسرحية المغربية بأن تضع ضمن مخططاتها أرشفة أعمالها ووضعها رهن إشارة الرصيد المسرحي الوطني، لأن الحلم الذي انطلق منه هذا المشروع كما قال، هو الوصول إلى إرساء أسس مركز وطني للرصيد المسرحي، والعمل عليه بتنسيق وشراكة وثيقة مع مؤسسة «أرشيف المغرب» للاستفادة من خبرتها في مَعيَرة الوثائق، وتأطير التعاون مع المكتبة الوطنية للمملكة المغربية في كل ما يتعلق بالكتب والمخطوطات. وهو ما عبّر عن أمله في نجاحه.

استمرارية

أما مسعود بوحسين الرئيس السابق للنقابة المغربية لمهنيي الفنون الدرامية، فقد تناول الإشكالات والصعوبات التي رافقت هذا المشروع وجعلته يتأخر، وعلى رأسها ارتباطه في البداية بمؤسسة مسرح محمد الخامس، التي كانت ترغب في خلق «ريبرتوار للمسرح المغربي»، حيث سعت النقابة إلى تحقيق الغايتين معاً، ولكن للأسف لم تفلح التجربة.

وأوضح بوحسين أنه بعد الانتهاء من العمل على هذا المشروع الضخم أصبح من اللازم التفكير في استمراريته وتوفير حياة أخرى له بعد حياته الأولى على المستوى العربي مع الهيئة العربية للمسرح، وذلك من خلال التنسيق مع جهة حكومية بالمغرب لاستثماره وطنياً وجعل الباحثين يستفيدون منه إلكترونياً وورقياً، لأنه من غير المعقول، برأيه، ألا يكون العمل مؤسساتياً على هذه الموسوعة إما مع مؤسسة أرشيف المغرب أو مع مؤسسة أخرى تؤمن بهذا المشروع وتهتم بحفظ ذاكرة المسرح المغربي.

وأكد بوحسين أن المسرح يختلف عن باقي الفنون بطابعه «المؤسسي» الأصيل، فهو فن يستحيل تحققه الجمالي بمعزل عن بنية حاضنة تبدأ من الفرقة أو المسرح القائم، وتصل إلى الدولة باعتبارها «مؤسسة المؤسسات»، مشيراً إلى أن قوة المسرح من قوة المؤسسات التي يترك، وهذا جزء من الإشكاليات البنيوية التي يعاني منها المسرح المغربي، الذي يعتمد على الأشخاص أكثر من اعتماده على المؤسسات، وبموت هؤلاء الأشخاص أو مرضهم يضيع كل شيء، وحتى مفهوم التوطين لم يكن له هذا المفهوم المستدام، ولهذا فالمسرح المغربي عاش على الجولات وما زال، ولم يكن في يوم من الأيام مؤسساتياً، فحتى ما نعيشه اليوم مع الفرق الجديدة فهو عمل إداري فقط وليس مؤسساتياً.

وخلص بوحسين إلى أن هذه الإكراهات كلها لها تأثير كبير وسيئ على أرشفة المسرح المغربي وتوثيقه، معتبراً أن توثيق المسرح لا يخدم المسرحيين فقط، بل هو وسيلة مهمة لقراءة مراحل أساسية من تاريخ المغرب، ومادة فنية مهمة يمكن أن يعود إليها الباحثون في علم الاجتماع وغيرهم لتفكيك البنيات الثقافية والسياسية والاجتماعية والنفسية للمجتمعات، لأن المسرح مرآة المجتمع وأداة لفهم الإنسان.

الإمبراطورية والأرخبيل

دليل دراسات الأداء والمسرح



حسن يوسفي
أستاذ جامعي وباحث مسرحي من المغرب

يكتسي صدور هذا الكتاب الجماعي بعنوان «دليل الدراسات المسرحية: فنون الخشبة والفرجة» Manuel des Etudes Théâtrales Les Arts de la Scène et du Spectacle عن منشورات أرمان كولان Armand Colin سنة 2024، تحت إشراف مارسيال بوارسون؛ أهمية بالغة، بالنظر إلى الإجابات التي يقدمها بخصوص دلالة هذا الحقل المعرفي وحدوده، وكذا لشموليته ورصده لمختلف المقاربات المنهجية للمسرح، التي تندرج ضمن سياق ما بات يعرف بمجال «الدراسات المسرحية».

ولاستيعاب القيمة العلمية لهذا الدليل، وتثمين الإضاءات التي قدمها بخصوص هذا المجال، لا مناص، أولاً، من استحضار سياق النقاش الدائر بين المهتمين بالمسرح ودارسيه حول موقعه بين حقلين متجاورين ومتقاطعين، لكنهما مختلفان من حيث الرؤية والمنظور والأفق المنهجي، وهما: «الدراسات المسرحية» و«دراسات الأداء».

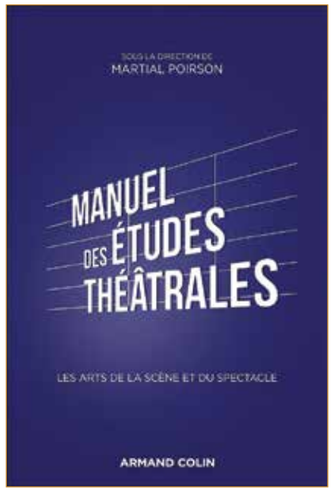
وقد سبق لباتريس بافيس (Patrice Pavis) أن قارن بين الحقلين؛ مبيناً أن «دراسات الأداء»(Performance Studies) تنطلق من مرجعية أنجلوأمريكية ترى الأداء شاملاً لكل الأفعال الإنسانية، بينما ترتكز «الدراسات المسرحية» الفرنكوفونية على مفهوم «الفرجة» ببعدها المشهدي والفني. وهو ما دفع بافيس لمواجهة ما سماه استعارياً بـ «إمبراطورية دراسات الأداء» التي أدى اتساعها اللامحدود وهيمنتها الكونية إلى صعوبة ضبطها كتخصص علمي دقيق.

ضمن هذا السياق، تبرز أهمية هذا الدليل حول الدراسات المسرحية، لأنه يتحدث عن حقل علمي كبير له حدود وله مداخل منهجية واضحة في مقاربة الفرجة المسرحية، تجعلنا نقول بلغة استعارية إن الأمر يتعلق - على خلاف إمبراطورية دراسات الأداء - بأرخبيل حدوده معروفة، رغم أنه يتكون من جزر مختلفة متصلة في ما بينها معرفياً ومنهجياً. ولعل هذا ما يزكيه رصد هذا الدليل الشامل لمختلف المقاربات التي تنتمي لمجال الدراسات المسرحية.

لقد خصص مؤلفوه تقديماً مهماً فيه، من أجل التعريف بمجال « الدراسات المسرحية» حيث تتنافس مجموعة من البراديكمات المتحكمة في توجيه طبيعة الاشتغال المعرفي والمنهجي لهذا الحقل، ولا سيما في السياق الفرنسي. ذلك أن هذا السياق يتداول مفاهيم متجاورة يتموقع ضمنها المسرح، منها: الفنون الحية، وفنون الفرجة، والفنون المشهدية، والفنون البصرية، وفنون الخشبة، وفنون العرض. فالأمر لا يتعلق هنا فقط بتنويع في التسميات، وإنما هو توصيف يعكس هيمنة مكون فرجوي في تحديد المنظور إزاء المسرح، هل هو فن حي، أم مشهدي، أم فرجوي، أم بصري، أم عارض؟ هذا النقاش الإبستمولوجي له تداعيات منهجية على مقاربة «أبو الفنون». ويستخلص منه أن الدراسات المسرحية مجال لتداخل الاختصاصات في مقاربة المسرح، تأخذ بعين الاعتبار بعده الوسائطي، والبين- فني، والعبر ثقافي، مما يجعل معارف مختلفة ومتآزرة ومتكاملة، تسهم في إضاءة موضوع المسرح، حيث تتخذ لنفسها منطلقات إبستمولوجية ومداخل منهجية واضحة: أركيولوجية، تاريخية، دراماتورجية، سوسيولوجية، أنثربولوجية، أو تدبيرية اقتصادية، أو وسائطية. وهي مداخل تكتسي أهميتها العلمية من خلال مأسستها بصفتها حقولاً معرفية متميزة تجد مكانها داخل فضاءات البحث الأكاديمي الجامعي ومختبراته، وتتراكم حولها المنظورات والتصورات والمقترحات المنهجية، نظرياً وإجرائياً.

وعليه، نلاحظ أن هذا الكتاب حاول أن يسلط الضوء على كل مقاربة على حدة بشكل عملي يجعل من تسميته بـ «الدليل» اختياراً جماعياً لمؤلفيه، من أجل مد جسور التفاعل الخلاق بين الباحثين في المسرح وبين ممارسيه، مما جعل الدليل يندرج ضمن ما يعرف بالبحث التدخلي Recherche – action للمسهمين فيه، حيث يقدم معطيات نظرية عن كل مقاربة في كل فصل، ثم يتبعها بما يسمى بـ «البطاقة المنهجية Fiche Méthode» التي تقدم عناصر منهجية إجرائية تُفصل في مداخل المقاربة.

خُصص الفصل الأول لما يعرف بالإسطوغرافيات المسرحيةHistoriographies thêâtrales، وهي هنا أشمل من تاريخ المسرح، لأنها تعنى بجرد وتصنيف الأرشيفات المسرحية، ودراسة المحكيات بل والأساطير والقصص التي تتضمن نوعاً من التاريخ المسرحي، مؤكدة على مظاهر التهميش التي طالت أشخاصاً وأنواعاً وفضاءات مسرحية، دون أن تغفل عن دور التكنولوجيات الرقمية الجديدة في تطوير هذه الإسطوغرافيا. وتندرج في هذا الفصل بطاقتان منهجيتان، تتعلق الأولى بتحليل الأرشيفات، والثانية بتاريخ المسرح في العصر الرقمي.



الفصل الثاني كرس للنص المسرحي وتحولاته وصموده ومكانته في المسرح، وخصوصيته وعلاقته بالأجناس الدرامية، ودراماتورجيته، وكذا قضية الاقتباس، ومكانة النص في الدراماتورجيات المعاصرة، وعلاقته بأشكال الكتابة الجديدة مثل الكتابة الركحية. ولتسليط الضوء على مقاربة كل ما له علاقة بالنص المسرحي هنا، خُصصت بطاقة منهجية لما يعرف بالتحليل الدراماتورجي.

الفصل الثالث خصص للفنانين المؤدين، وبالتالي لمفهوم اللعب المسرحي وتقاليده وتاريخه. كما أثيرت قضايا تتصل بالممثل بين الفن والمهنة، وتتعلق بالتكوين والتدريب والرهانات المجتمعية المتصلة بمهنة الممثل. وهذا البعد في الظاهرة المسرحية، يُدرس من خلال بطاقة منهجية تتعلق بتحليل اللعب الدرامي.

في الفصل الرابع، كان تناول قضية الجماليات وموقع الجمالية المسرحية بين الحسي والعقلاني، مع محاولة تسليط الضوء على الخصوصية الجمالية لفن المسرح، بداية من الإرث الأرسطي، وصولاً إلى الإسهامات السيميولوجية الحديثة. ولدراسة هذا البعد الجمالي الخاص في المسرح، صيغت بطاقة منهجية تتعلق بتحليل الفرجة.

الفصل الخامس كرس لمهن الخشبة، بما فيها المعمار والسينوغرافيا وتصميم الملابس والإدارة التقنية والمحافظة، ثم الإدارة العامة والتواصل. والإطار المنهجي الإجرائي لدراسة هذا البعد في المسرح، خصصت له بطاقة حول التحليل التنظيمي للمؤسسات المسرحية، وأخرى حول فئات المهن، وثالثة حول مبادئ العمل الفني المؤقت.

وخصص الفصل السادس لبحث «السياسات المسرحية» وعلاقة المسرح بالسلطة وتحولاتها، مع التركيز على التجربة الفرنسية وأثر العصر الرقمي والعولمة في هذه السياسات. وقد قُدِّمت خيارات منهجية لتقويم هذه السياسات كمّاً وكيفاً، وتحليل أبعادها التنظيمية والتربوية والسياسية.

الفصل السابع كُرّس لسوسيولوجيا المسرح، مبرزاً منظور السوسيولوجيا السياسية حول «أبو الفنون»، وإشكالات العلاقة مع النموذج الديمقراطي والمبادرات المتصلة بجعل المسرح خدمة عمومية أو فناً شعبياً، وعلاقة ذلك بالسياسات الثقافية وبالتوجهات الليبرالية الجديدة. وتتولى دراسة هذه الجوانب مقاربة سوسيولوجية متعددة المشارب تأخذ بعين الاعتبار التقاليد والمناهج المعروفة في هذا الباب، مع الحرص على التفكير في المنهجية السوسيولوجية بصفتها تقنيات للبحث الميداني المعتمد على المقابلات والاستمارات والملاحظة المباشرة والمشاركة، وبوصفها منهجية للتفكير النقدي. ويشار إلى أن المقاربة السوسيولوجية للمسرح ليست ذات بعد واحد، لأنها تتوزع إلى سوسيولوجيات للمهن المسرحية، ولاقتصاد المسرح، وللعمل المسرحي، وللمؤسسات المسرحية، وللجمهور، وللتلقي المسرحي.

وانتقل الفصل الثامن إلى «الدراسات الأنثروبولوجية والإثنولوجية للمسرح»؛ راصداً تحولات العلاقة بين المجالين، بدءاً من المفاهيم المركزية-الأوروبية ذات البعد الاستعماري مثل «ما قبل المسرح»، وصولاً إلى البرادايغم المفهومي الجديد الناتج عن اللقاء بين الأنثروبولوجيين والمسرحيين. كما أبرز الفصلُ المباحث الحديثة المنبثقة عن هذا اللقاء — ومنها دراسات الفرجة، والأنثروبولوجيا المسرحية، والإثنوسينولوجيا — حيث أُفردت للأخيرة بطاقة منهجية تضيء أبعادها البحثية، إلى جانب المقاربات البين-ثقافية والعبر-ثقافية.

الفصل التاسع يبرز أثر التكنولوجيات الرقمية على الفنون المشهدية، وفي طليعتها المسرح، ويوضح مختلف التحولات التي ترتبت على ذلك من خلال التاريخ والجماليات،


مارسيال بوارسون

وحضور الشاشات فوق الخشبة، والخشبة في الشاشات، ثم الجانب التوثيقي المتصل بحفظ الوثائق المسرحية وأثرها وذاكرتها الرقمية، دون إغفال أثر الإنسانيات الرقمية على مجال الدراسات المسرحية، ولا سيما منها الإسطوغرافيات. في هذا الإطار، يندرج المقترح المنهجي الذي يعمل على دراسة تحويل الآثار إلى معطيات رقمية.

أما الفصل العاشر والأخير، فخُصّص للتقاطعات بين المسرح والفنون البصرية، ولا سيما الفنون التشكيلية والسينما؛ مسترجعاً تاريخ هذه العلاقة وأثر الفنانين التشكيليين في تطور السينوغرافيا المسرحية. كما أبرز الفصل التداخل مع السينما بدءاً من حضور الشاشات على الخشبة، وصولاً إلى «الفيلم المسرحي». ولمقاربة هذه الأبعاد، قُدّمت مقترحات منهجية تُحلل البُعد الوسائطي للمسرح، وتؤكد أهمية «البحث التدخلي» في هذا المجال.

واختتم الدليل بمعجم للمصطلحات Glossaire الواردة فيه، للتعريف بها وإبراز دلالاتها في سياق هذا الكتاب.

إن الجهد العلمي الذي ينطوي عليه هذا الدليل يجعل منه مرجعاً أساسياً للباحثين اليوم في المجال المسرحي، ولا سيما في سياقنا العربي الذي يحتاج إلى ترجمة مثل هذا النوع من الكتب ترجمة رصينة تستهدف نشر المعرفة المسرحية المستمدة من أصولها، لتدارك الفجوات، ولتصحيح ما تراكمه ترجمات متسرعة وغير دقيقة حول مجال خصب ومتجدد هو مجال الدراسات المسرحية.

عبدالله صالح:
مسرحية «مفاتيح» أهم تجاربي الإخراجية



منحت أيام الشارقة المسرحيَّة، في العام 2009، الكثير من الفرح للفنان الإماراتي القدير عبدالله صالح، حينما اختارته الشخصيَّة المحليَّة المكرمة في دورتها التاسعة عشرة، وكذلك حضر من خلالها بعرض مسرحيَّة حملت عنوان «مفاتيح»، من تأليفه وإخراجه، ومن إنتاج مسرح دبي الوطني، وتمثيل إبراهيم استادي، وريم الفيصل.

الشارقة: «المسرح»

العرض الذي ينظر إليه صالح على أنه الأقرب إلى قلبه، والأهم في مشواره المسرحي الإخراجي، ونال من خلاله الفنان إبراهيم استادي جائزة أفضل ممثل واعد في تلك الدورة من «الأيام»؛ ناقش قضية التفكك الأسري من خلال شخصيتي العرض، حينما التجآ إلى غرف الدردشة الإلكترونية للهروب من ضغوط الحياة وتقلباتها، في مقاربة وضعت الإنسان المعاصر في مواجهة مع تحديات العولمة.

قدم عبدالله صالح خلال رحلته المسرحية ممثلاً ومؤلفاً ومخرجاً، العديد من العروض المسرحية، متنقلاً بين مسرح الكبار ومسرح الأطفال، وله حضوره المهم والفاعل في المشهد المسرحي المحلي، وكذلك الخليجي والعربي، ولتسليط الضوء على تجربته الثرية في مسرحية «مفاتيح»، فتحنا أمامه بوابة الذكريات ليدلي بدلوه من خلال هذا الحوار.



من الندوة التطبيقية لمسرحية «مفاتيح»

• قدمت العديد من العروض المسرحية مخرجاً، لماذا «مفاتيح» بالذات تراها الأقرب إليك، وأنها نقلة نوعية في مشوارك الإخراجي المسرحي؟

- العثور على فكرة نص جديد ورؤية إخراجية جديدة يتطلب البحث الجاد والتأني، وكذلك الاختيار الجيد والمدروس لعناصر العرض من ممثلين وديكور وإضاءة يتطلب جهداً كبيراً ووقتاً كثيراً، هذا ما استوقفني وأنا أكتب «مفاتيح» حيث إنني كنت أفكر في الوقت نفسه كيف سأخرجها، وبالفعل تمكنت أخيراً من صنع خلطة غرائبية من حيث شكل الديكور الذي تناغم مع رؤيتي الإخراجية، وكذلك قمت باستخدام كل الأيقونات الصوتية المستخدمة في غرف الدردشات الإلكترونية وتوظيفها في العمل، مما ميزه وجعل منه تحدياً جديداً بالنسبة لي، الأمر الذي أوصله إلى أن يكون الأحب من الأعمال إليّ وأفضلها إخراجياً.

• اخترتك أيام الشارقة المسرحية في العام 2009 الشخصية المحلية لـ «الأيام»، وهي الدورة نفسها التي قدمت فيها مسرحية «مفاتيح»، كيف تنظر إلى تلك الدورة من «الأيام» وأثرها في مشوارك المسرحي؟

- العام 2009 عام مهم وفارق في مشواري المسرحي، حين تكللت سنوات عطائي بالتكريم، أما عرض مسرحية «مفاتيح»، فأعده تتويجاً لذلك التكريم، عندما قدمت عرضاً أظنه وفق رأيي الأهم في مشواري المسرحي الممتد لأكثر من خمسين عاماً.

• جمعت في «مفاتيح» بين التأليف والإخراج، كيف تضافرت رؤى المؤلف مع رؤى المخرج؟ ومن منهما طغى على الآخر؟

- سعيت إلى خلق نوع من التوافق، بين رؤاي مؤلفاً، ورؤاي مخرجاً للعرض، ولم أجد صعوبة في التعامل مع كليهما، فحين أتصدى لإخراج نص من تأليفي أسعى إلى الفصل بين المؤلف والمخرج، وأتناول النص كأنه نص قدم لي من مؤلف آخر، وليس من تأليفي، ورغم أنه من كتابتي فإنني أقوم بالحذف والإضافة، من أجل صياغة النص وفق خطتي الإخراجية له. وربما تكون الملاحظات والإرشادات التي اكتسبتها من بعض الأصدقاء أسهمت أكثر في بروز هذا العمل.

• ما أهم الملامح الإخراجية التي صاغها عرض «مفاتيح» ويراها عبدالله صالح جديدة على المسرح الإماراتي؟



- الشكل الإخراجي الجديد صنع فرجة ممتعة، ولا سيما أن الأحداث تدور عبر شاشات الحواسيب، التي تشكل منها ديكور العرض، كما أن الإضاءة أسهمت في إظهار غرف الدردشة، حتى إن مساحة الفضاء كانت قريبة من مساحة لوح الحاسوب المحمول وشاشته التي تكشف كل الخبايا، وأيضاً ذلك «الفأر» الكبير الذي وضعته في أعلى اليمين ليكون المشغل لكل هذه الأحداث، هو الجمهور نفسه، التجربة قد لا تكون قدمت جديداً للمسرح الإماراتي على مستوى الإخراج، لكنها قدمتني أنا بشكل جديد ومغاير لعروضي السابقة.

• عرض «مفاتيح» اعتمدت فيه على اثنين من الطاقات الشبابية وقتها، هما إبراهيم استادي وريم الفيصل.. كيف تنظر إلى أدائهما في العرض؟

- أحداث مسرحية «مفاتيح» دارت حول الشباب، وبالتحديد عن فتاة وشاب، فكان لزاماً عليّ البحث عن ممثلين قادرين على تجسيد الدور، من خلال الغوص في الحالات، وتلبس الشخصية بالكامل، لهذا اخترت الفنانين الشابين إبراهيم استادي وريم الفيصل، واشتغلت على أدائهما كثيراً حتى وصلنا إلى حالة جيدة من الأداء، وأنا راض كل الرضا عن اختياري لهما، لأنهما وصلا إلى الشخصيتين، وأوصلا رسالة العرض كاملة للجمهور.

• يرى المهتمون بالشأن المسرحي أن عروضك ومنها «مفاتيح»، لا يكتب لها المشاركة في المهرجانات الخارجية؟ إلى ماذا تعزو أسباب ذلك؟

- تنقصنا ميزانية مالية لتحقيق ذلك، ولم يكن بمقدور فرقة مسرح دبي الوطني في ذلك الوقت تمويل مشاركة العرض في المهرجانات المسرحية الخارجية.

• حدثنا عن الظروف الإنتاجية للعرض وأهم التحديات التي واجهتك في تنفيذه.

- لم نواجه أي صعوبات في «مفاتيح»، فقد وفرت إدارة الفرقة لي كل الظروف المناسبة لإنجاح العمل.

• يلجأ عبدالله صالح في عدد من العروض المسرحية، إلى استخدام الشاشات الكبيرة، بديلاً لديكور العرض، ما أسباب هذا التوجه؟ وفي «مفاتيح» هل كانت الشاشة عبئاً على العرض؟

- في تصوري المتواضع، قطع الديكور الكبيرة، الثابتة أو المتحركة، شكلت عبئاً ثقيلاً على كثير من الأعمال المسرحية، وفي «مفاتيح» كنت أبحث عن بديل لتلك الكتل الضخمة على الخشبة، من حيث تقديم عرض يخرج عن الأطر التقليدية التي كانت تسود تلك الفترة، ولكن استخدامي للشاشات ليس لمجرد الاستخدام فقط، إنما تم توظيفها لأغراض تتماشى مع رؤيتي الإخراجية،


ابراهيم استادي

ريم الفيصل

فهي تبهر عين المشاهد، وتوصل خطاب العرض كاملاً إلى الجمهور من حيث ما يعرض على الشاشة، بدلاً من الديكور التقليدي.

• مداخلة جاءت في الندوة التطبيقية التي تلت العرض، وبقيت في ذاكرتك ولم تنسها إلى الآن؟

- الكثير من المداخلات حضرت في الندوة التطبيقية التي تلت العرض، فأنا أهتم كثيراً بآراء النقاد، منذ تجربتي الأولى في إخراج مسرحيتي «لا»، وفي ندوة «مفاتيح»، فوجئت بالإشادات الكبيرة التي تناولت النص، ثم ذهبت إلى


الفنان عبد الله صالح

الإخـراج، الأمر الذي دعاني إلى تطوير تجربتي الإخراجية في الأعمال المسـرحية التي تلت «مفاتيح»، أما بخصوص مداخلة أتذكرها إلى الآن، فالذاكرة لا تسعفني.

• الفنان إبراهيم استادي، قاسم مشترك في عدد لا بأس به من أعمالك المسرحية الإخراجية، ومنها «مفاتيح» حدثنا عن ذلك.

- إبراهيم اسـتادي، من تلاميـذي النجباء، وهو حاضر في معظم ورشي المسـرحية التي أقوم بتأطيرها، من أجل ذلك أعرف قدرات إبراهيم أكثر مما يعرفها هو نفسه، لديه مفاتيح أدائية لا يعرفها سـواي، فهو ممثـل خلوق وملتزم، ويعشـق عمله على الخشـبة، كما أنه يفرض حضوره فوقها، وهـو أيضاً غيور جداً على الشـخصية التي يؤديها، يريدها أن تصل إلى أقصى درجات التمام الممكنة، كما أنه لا يكف عن طرح الأسـئلة والملاحظات، بغية تطوير أدائه، من أجل ذلك أحرص على أن يكون إبراهيم موجوداً معي في طاقم التمثيل في كل عرض مسرحي أتصدى لإخراجه.

• قدم هذا العرض تحت راية فرقة مسـرح دبي الوطني.. كيف تنظر إلى هذه الفرقة وأثرها في مشوارك المسرحي؟

- الحديث عن فرقة مسـرح دبي الوطني، كالحديث عن نفسـي، فكل إنجاز وصلت إليه، وكل منصـة وقفت فوقها، كان لهذه الفرقة سـبب في كل ذلك، فرقتي سبب كبير في تطوري وزملائي فيها هم أهم أسـاتذتي، ساندوني ووقفوا إلـى جانبي في رحلتي، مسـرح دبي الوطنـي هو مرجعي المسرحي الأول والأخير.

• هل سـتختلف «مفاتيح» لو قدمت في 2026؟ وبرأيك مـا الـذي سـيتغير علـى مسـتوى الكتابـة، والإخراج، والسينوغرافيا، والأداء التمثيلي؟



من مسرحية «حارس النور»



- نعم ستختلف كثيراً، لم تعد غرف الدردشات كما كانت، فقـد ازدادت أشـكال البرامج الإلكترونيـة وأصبح الجميع يسـتخدم التطبيقات الذكيـة الجديدة، ولا شـك أن النص سـتعاد معالجته ليتماشـى مـع روح العصر، رغـم أن ثيمة النص مـا زالت قائمة وحية إلـى الآن، باعتبار أن الهروب مـن الواقع عبر الواقع الافتراضي ما زال حلاً لدى البعض، للتخلص من ضغوط الحياة، حتـى ولو كان ذلك عبر بوابة الخيال.

• لـو افترضنا جدلاً أن عبدالله صالـح حضر ممثلاً في «مفاتيح» بدلاً من إبراهيم اسـتادي، من سـيختار ممثلة لتقف إلى جانبه؟ ومن سيكون مخرج العرض؟ ولماذا؟

- الفنانة أشـجان أراها ستشـكل معي ثنائياً رائعاً، فقد قدمـت معها الكثير مـن العـروض المسـرحية المتميزة، منها مسـرحية «انتظارات»، التي قدمت في أيام الشـارقة المسـرحية في العام 2007، ونلت عن تلك المشاركة جائزة أفضل ممثل دور أول، أما المخرج فولدي مروان، بمشاكساته الإخراجية ورؤاه المتطورة، وما يملكه من خيال واسـع قادر على نقل العرض إلى محطات إبداعية أكثر عمقاً وجمالية.

• مواقف طريفـة أو محرجة أو مربكة مرت عليك أثناء التمارين أو خلال العرض؟

- أثنـاء تقديـم مسـرحية «مفاتيح» في أيام الشـارقة المسـرحية، تأخر بدء العرض عن موعده، لسبب خارج عن إرادة الفرقـة، الأمر الذي أجلـس الفنانة ريم الفيصل على الكرسـي مدة طويلة، وحين بدء المسـرحية، باغتها بسبب جلوسـها الطويل تشـنج حاد في سـاقها، مما اضطرنا إلى إلغـاء رقصة العرض الافتتاحية، وحين دخلت إلى المسـرح دخلت وهي تعرج، وهنا تدارك إبراهيم اسـتادي الموقف، وعلل ذلك بأنها لم تعد قادرة على الوقوف بسـبب جلوسها الطويـل في غرف الدردشـة. ضحك الجمهـور على طرفة إبراهيـم، ولم يـدرك ما حصل لريم مـن خلل حقيقي في مشـيتها، وظلت تعرج لمدة عشر دقائق، وبعدها زال التشنج وعادت لأدائها العادي المتفق عليه، والحمد لله.

بطاقة العرض

- **عنوان المسرحية:** مفاتيح
- **الجهة المنتجة:** مسرح دبي الوطني
- **تأليف وإخراج:** عبدالله صالح
- **تمثيل:** إبراهيم استادي - ريم الفيصل
- **تاريخ العرض الأول:** الخميس 19 مارس 2009
- **مكان العرض:** بيت الشعر - إمارة الشارقة
- **المناسبة:** أيام الشارقة المسرحية – الدورة التاسعة عشرة 2009
- **مساعد مخرج:** حمد الحمادي
- **الديكور:** سعيد سليمان
- **الإضاءة:** محمد جمال
- **المؤثرات الصوتية:** جاسم محمد السلطي
- **الجوائز:**

- أيام الشارقة المسرحية 19:
- جائزة أفضل ممثل واعد للفنان إبراهيم استادي



علي اليحياوي:
المسرح يتيح لنا أن نشعر قبل أن نفهم

قدّم المخرج والكاتب المسرحي التونسي علي اليحياوي مسرحيته الجديدة «وشم»، من بطولة نادية بن عبيد، في الفضاء الثقافي «مدار قرطاج»؛ وذلك في ديكور يكسر الحدود بين الداخل والخارج لبيت قديم تسكنه الجدة «شويخة» المصابة بالزهايمر. تدخل الحفيدة «درصاف» لرعايتها، ليتحول هذا الفعل العائلي البسيط تدريجياً إلى رحلة داخل مكان مثقل بالزمن، ومواجهة مع ذاكرة متصدعة تعيد ترتيب الأحداث والأشياء وفق منطقها الخاص.

كمال الهلالي
كاتب وإعلامي من تونس

وفي هذا الحوار يتحدث اليحياوي عن تجربة إعداد العمل ورسالته وآفاقه.

• لا توجد أحداث في مسرحيتك الجديدة «وشم» التي تتعاطى مع موضوع فقدان الذاكرة وما يبقى من آثار حياة كاملة. في المسرحية لا نرى وشوماً كثيرة لنرسم صورة عن هذه الحياة المهددة بالمحو. ثمّة أسماء تنفلت من فم العجوز شويخة، نعرف أنها تستعمل يدها اليسرى وأنها عوقبت على ذلك، وأنها تحب أم كلثوم. ما الأثر أو الوشم الذي رغبت أن يبقى حين نطلّ على أطلال هذه الحياة؟

- ربما هنا يكمن سوء الفهم الجميل الذي يمكن أن يحدث مع عنوان «وشم». أنا لا أبحث عن الوشم بوصفه رسماً على الجسد. الوشم عندي ليس ما نراه بالضرورة، وإنّما ما يعاند المحو. اليد اليسرى وشم. أغنية أم كلثوم وشم. اسم يخرج من فم امرأة لم تعد تعرف من تناديه به وشم. حركة يقوم بها الجسد من دون أن يعرف لماذا يقوم بها وشم. قطعة ثوب، صورة، شريط قديم، رائحة التراب، حتى المكان نفسه يمكن أن يكون وشماً. لا أريد أن أعرّف المتفرّج بحياة شويخة كاملة. بالعكس، أردت أن أضعه أمام أطلال حياة وأن أجعله يتخيّل ما كان خلف هذه الأطلال. لأنّ الذاكرة حين تنهار لا تقدّم لنا قصة مرتّبة. إنّها تعطينا شظايا. و«وشم» مبنيّة من هذه الشظايا. لذلك السؤال بالنسبة إليّ ليس: ماذا نتذكّر؟ بل: ماذا يبقى عندما نعجز عن التذكّر؟

وأظنّ أنّ هذا ما جعلني أتحوّل تدريجياً من التفكير في «فقدان الذاكرة» إلى التفكير في «الأثر». فالمرض كان مدخلاً، لكنه لم يعد هو موضوع المسرحية. الموضوع أصبح الإنسان عندما تبدأ سيرته في الانسحاب منه.

• الديكور يكسر الحاجز بين الداخل والخارج. مكعّب مرسوم بالخشب في وسط الركح قد يكون فناء داخلياً لبيت، والمزهرية توضع فيه كما لو أنّها استعارة عن شجرة. يتصادى تداخل الأمكنة مع تداخل الأزمنة. ما الذي تبغيه من وراء ذلك؟

- في «وشم» البيت ليس مكاناً تقع فيه الأحداث، بل هو إحدى الشخصيّات. كنت أريد فضاء لا نعرف فيه تماماً أين ينتهي الداخل وأين يبدأ الخارج، لأنّ ذاكرة شويخة نفسها لم تعد تعرف أين ينتهي الحاضر وأين يبدأ الماضي. المكان عندي مثل الجسد: يحمل آثار من مرّوا به. لهذا تصبح المزهريّة أكثر من مزهريّة. يمكن أن تتحول في لحظة إلى شجرة، ويمكن أن يستدعي المكان من خلالها حديقة أو فناء أو طفولة. أنا لا أريد أن أقدم للمتفرّج مكاناً مغلقاً ونهائياً، بل مكاناً قابلاً لأن تتسرّب إليه الأزمنة. وهذا هو جوهر السينوغرافيا في «وشم»: المكان لا يمثّل الذاكرة، بل يتصرّف مثل الذاكرة.

• اخترت أن تكون الجدّة شويخة التي تزورها حفيدتها درصاف لتعتني بها؛ دمية محمولة، تخلعها وتلبسها وتريحها على كرسي أو على الأرض. هل ترى أن فنّ العرائس، الدمية وحاملها أو قرينها، خدم منحى المسرحيّة الدرامي؟

- الدمية هي قلب «وشم» لا مجرّد وسيلة لتجسيد عجوز. لو كانت شويخة ممثّلة عجوزاً، سأكون أمام جسد إنساني واحد. أمّا عندما أجعل شويخة دمية محمولة، فإنني أخلق جسدين: جسد درصاف الحي، وجسد شويخة الذي يحمل منذ البداية شيئاً من الموت. وبذلك أستطيع أن أطرح السؤال من خلال الصورة وليس من خلال الحوار: من يحمل من؟ درصاف تحمل شويخة، لكن مع تقدّم العرض نشعر أنّ شويخة بدأت تحمل شيئاً داخل درصاف. وفي لحظة يمكن للممثّلة أن تخلع الدمية، فتظهر الهوة بين الجسد الذي يمثّل والجسد الذي يُتمثّل. أنا مهتم جداً بهذه المنطقة: الممثّل والشخصيّة، الجسد الحيّ والجسد الميّت، الإنسان وصورته. الدمية أيضاً ليست واقعيّة. لم أرد أن أصنع عجوزاً مصغرّة. أردتها جسداً مسرحيّاً، شيئاً بين الإنسان والشيء، بين الحياة والموت. وهذا يسمح للمسرح بأن يكشف لعبته بدل أن يخفيها.

• لا توجد أحداث كبرى أو وقائع وقصص مكتملة. كأن المسرحية تحاكي عنوانها وموضوعها: الوشم..

- لا أؤمن بأنّ الدراما مرتبطة بالضرورة بكثرة الأحداث. حاولت في العرض أن أنقل الصراع من الخارج إلى الداخل. الصراع الحقيقي ليس بين شخصيّتين، ولا بين الجدّة والحفيدة. الصراع بين الإنسان وما يتبقّى منه. لهذا فإنّ الحدث يمكن أن يكون صغيراً جداً: أن تتذكّر شويخة اسماً، أن تنساه، أن تسمع أغنية، أن تمسك شيئاً، أن تقوم بحركة قديمة. لكن خلف هذا الفعل الصغير يوجد سؤال كبير جداً: هل ما زلت أنا إذا لم أعد أستطيع أن أتذكّر أنني أنا؟ أما الوشم الذي أريده أن يبقى، فهو ليس رسالة محدّدة أريد أن يردّدها المتفرّج بعد العرض. أريد أن يبقى الإحساس بأنّ الإنسان يمكن أن يفقد سيرته دون أن يفقد أثره.

• نجد مشقة في فكّ شفرة بعض المشاهد في العرض، مثل مشهد الرقص مع الإطارات الخشبية وتشنّج يد الممثلة اليسرى وجسدها دون إحالات واضحة على روابط ذات دلالة في حياة الحفيدة. ربما هي تستبطن ذاكرة أوجاع الجدّة دون أن نعرف الكثير عن ذاكرتها هي؟

- أتفهّم هذه الملاحظة، وربّما أنا أتعمّد جزءاً منها. لا أريد أن تصبح الحركة في المسرح ترجمة للكلام. إذا قالت الشخصية «أنا أتذكّر»، ثم جاءت الحركة لتشرح لنا كيف تتذكّر، فسنكون أمام ازدواج لا أحتاجه. الجسد يعرف أحياناً ما لا تعرفه الشخصيّة، وهذا مهم جداً في «وشم». اليد اليسرى ليست معلومة عن الماضي فقط؛ إنّها ذاكرة جسدية. وحين تنتقل هذه الذاكرة إلى درصاف، لا أريد بالضرورة أن نقول إنّها تذكّرت شيئاً عاشته. ربّما هي تستبطن الجدّة، ربما الجسد يلتقط جسداً آخر، ربّما هي محاولة للعيش داخل الآخر. أمّا الإطارات، فلا أريد إغلاقها على معنى واحد. الإطار يمكن أن يكون صورة، نافذة، سجناً، ذاكرة نحاول أن نمسك بها، أو حتّى جسداً محاصراً داخل صورة. المسرح بالنسبة إليّ ليس لغزاً علينا أن نحلّه دائماً. أحياناً يجب أن يسمح لنا بأن نشعر قبل أن نفهم. وأعتقد أنّ هذا جزء من علاقتي بالجسد في «وشم»: ليس كل ما يحدث في الجسد قابلاً للترجمة إلى لغة.





• في مسرحيتك ما قبل الأخيرة المقتبسة عن «انقطاعات الموت» لساراماغو، تعاطيت مع موضوع الموت، وفي «وشم» خصّصت أكثر فنحن إزاء موت ذاكرة. كيف قاربت الذاكرة والنسيان؟ الأثر والمحو؟

- في البداية كنت أعتقد أنّني أشتغل على الزهايمر. ثمّ اكتشفت أثناء العمل أنّ الزهايمر ليس سوى الباب الذي دخلت منه إلى موضوع أكبر. ما يشغلني هو: إذا تعطّلت الذاكرة، هل تنتهي الهويّة؟ وهنا بدأت أطرح السؤال الذي رافق المشروع: ماذا لو تعطّلت الذاكرة فجأة؟ هل يفقد الإنسان هويّته أم أنه يدشّن لكينونة أخرى كامنة في الجسد والمكان والأشياء والزمن؟ لا أرى النسيان عدوّاً بسيطاً للذاكرة. النسيان يمحو، لكنه يكشف أيضاً. عندما تسقط الأسماء، تظهر الأغنية. عندما تسقط السيرة، يظهر الجسد. عندما تتراجع الحكاية، تبدأ الأشياء في الكلام. وهنا بالضبط يظهر الأثر.

• ثمة إمكان لاستعادة بعض ممّا مضى. مشهد تذكّر الجدة لاسم حفيدتها مشهد درامي قوي يخلق شعوراً بإمكان استعادة لحظات وعلاقات. ما دلالة هذا المشهد؟ وما الذي يستعصي على النسيان أو المحو؟

- أحبّ هذه اللحظة لأنّها لا تقدّم انتصاراً سهلاً للذاكرة. حين تتذكّر شويخة اسم درصاف، نشعر للحظة أنّ شيئاً ما قد عاد. لكنّني لا أريد أن نقول إنّ المرض هُزم وإنّ الذاكرة استعادت مكانها. هي لحظة عابرة. وهذا أكثر إيلاماً بالنسبة إليّ. لأنّ الذاكرة يمكن أن تفتح الباب ثم تغلقه من جديد. لكن هناك شيء آخر حدث: العلاقة بينهما أصبحت ممكنة. في البداية جاءت درصاف إلى البيت لتؤدّي واجباً. ثم بدأت تقترب من شويخة. ثمّ أصبحت علاقتها بها أكثر حميميّة. وفي النهاية لا تعود المسألة مجرّد جدّة وحفيدة. وهذا التحول مهم بالنسبة إليّ. ربّما ما لا يمكن محوه ليس الاسم ولا الحكاية، وإنّما العلاقة التي تركها الإنسان في جسد إنسان آخر.

• تعـدّدت المصادر الفكريّة في المسـرحيّة: بول ريكور، بنيامين، بروست، ميرلو بونتي، اندريه تاركوفسكي. كيف خدمت هذه المرجعيات العرض؟

- أنا لا أشتغل على المرجعيّات لكي أضعها فوق العرض مثـل لافتات فكريّـة. هي كانت أسـئلة دخلـت معي إلى البروفة. بول ريكـور جعلني أفكّر في العلاقة بين الذاكرة والهويّة: ماذا يبقى مني عندما لا أستطيع أن أروي نفسي؟ بروسـت جعلني أفكّر في الذاكرة الحسّيّة، في أنّ الماضي يمكـن أن يعـود من خلال صـوت أو رائحـة أو مذاق أو حركـة. ميرلو بونتي جعلني أقترب أكثر من فكرة الجسـد الذي لا يوجد منفصلاً عن المكان. الجسـد يسكن المكان، والمكان يسـكن الجسـد. بنيامين فتح أمامي فكرة الزمن المتشـظي، حيث يمكـن للماضي أن يظهر فـي الحاضر فجأة كصورة. أما تاركوفسـكي، فاستفدت منه في التفكير فـي الزمن بوصفه مادة للصورة، وفي الصمت والانتظار.

لكننـي لا أريد للمتفـرج أن يرى هـؤلاء المفكرين في العرض. إذا رأى ريكور، فقد فشـلت. أريده أن يرى شويخة. الفكر بالنسبة إليّ يجب أن يختفي داخل الشعر المسرحي.

• مـاذا عن رؤيتك السـينوغرافية؟ كيـف يتحوّل البيت الفارغ المكثف بالآثار إلى ما يشبه الجسد؟







- البيت عندي ليس مكاناً لشـخصيّة. هو جسد ثالث في العرض. لدينا جسـد درصاف، وجسد شويخة، وهناك جسد البيت. الأشياء الموزّعة في الفضاء ليست مجرد إكسسوارات. إنّها أعضاء ذاكرة.

الصندوق، الأواني، الملابس، الصور، الأشرطة، الكرسي، التراب، الإطار... كل شيء يمكن أن يستعيد حياة في لحظة.

كمـا أردت أن يكون الفضاء فارغاً في الوقت نفسـه، لأنّ الذاكرة ليست ممتلئة دائماً، فيها فجوات. لهذا لا أقدّم بيتاً واقعيّاً مكتمل التفاصيل. أقدّم بقايا بيت. مثلما لا أقدّم حياة شويخة كاملة، بل بقايا حياة. وهنا يحدث التوازي بين السـينوغرافيا والجسد: كلاهما يحمل آثاراً، وكلاهما مهدّد بالمحو.

• يبـدو أن «وشـم» لا تحكي حياة شـويخة بقدر ما تجعلنا نعيش عملية اختفائها.

- نعـم. وهذا ربّما هو أقرب تعريف أسـتطيع أن أقدّمه للمشـروع. لم أكن أريد أن أروي حياة شـويخة، لأنّ رواية حياتهـا تعني أنني أعرفها كاملة. وأنا لا أعرفها. ولا أريد أن أعرفها كاملـة. أريد أن أترك لها حـق الغموض، كما أترك للذاكرة حق التشظي.

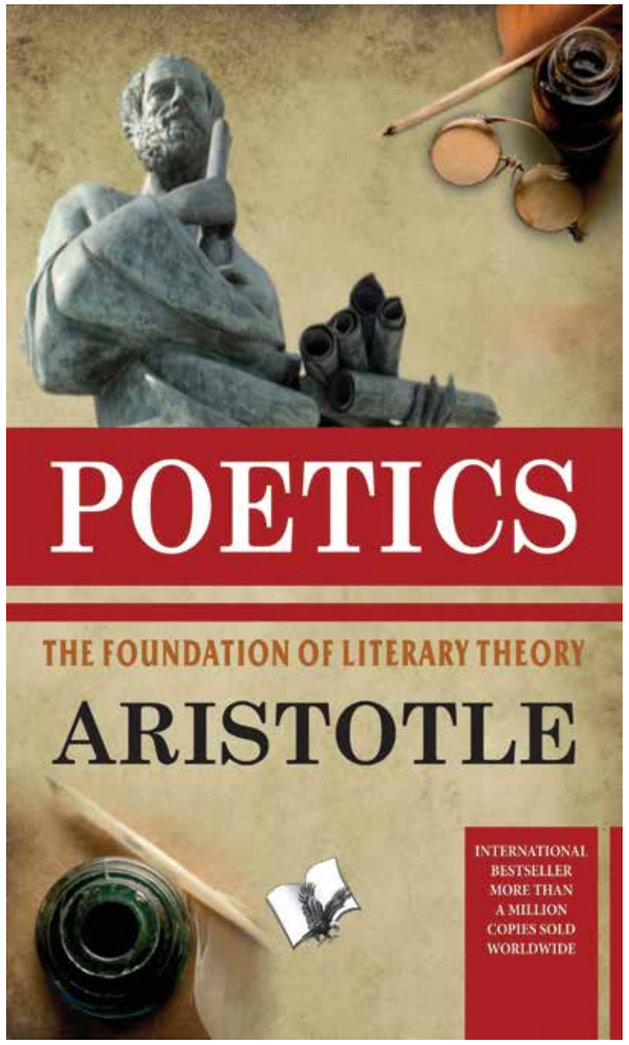
«وشـم» بالنسـبة إليّ ليست مسـرحية عن امرأة تفقد ذاكرتها، بل عن إنسـان يحاول أن يبقى بعد أن تبدأ ذاكرته في التخلي عنه. وفي النهاية، ربما لا تكون الهويّة ما نتذكّره عن أنفسنا فقط.

ربما نحن أيضاً ما يبقى منا في الآخرين. في جسد آخر. فـي أغنية. في مكان. في حركة. في شـيء صغير لا يعرف أحد لماذا ظل هناك. لهذا اخترت «وشـم». لأنّ الوشم هو الأثر الذي لا يحتاج إلى أن يُتذكّر كي يبقى.

كل ذاكرة معرّضة للنسيان، وحده الأثر يعبر الزمان.

«طراغوذيا»
ابن رشد وفق حكاية بورخيس

فتحي المسكيني
أستاذ جامعي ومفكر من تونس



ثمّة غمز انتشر في الغرب كان قد أطلقه إرنست رينان في كتابه «ابن رشد والرشديَّة» (1861)، بأنّ ابن رشد لم ير أو كان ممنوعاً من أن يرى «المسرح» اليوناني، عندما وجد نفسه، وهو يلخّص أوّلاً كتاب الخطابة، ثمّ كتاب الشعر، أمام مصطلحين يونانيين عصيّين على الفهم، هما «طراغوذيا» (τραγῳδία، tragôidia) و«كوميديا» (κωμῳδία، kōmōidia). وعندئذ يُفترض أنّه وقع في «خطأ فادح»، ألا وهو «ترجمة» هذين المصطلحين بلفظتين عربيّتين منتشرتين في النقد الشعري هما «المدح» و«الهجاء».

قال رينان: «إنّ هفوات ابن رشد في مجال الأدب اليوناني إنّما هي حقّاً من النوع الذي يجعل المرء يتبسّم ضاحكاً. فهو، إذْ يتخيّل، مثلاً، أنّ التراجيديا ليست غير فنّ المدح، وأن الكوميديا ليست سوى فن الهجاء، هو قد زعم أنّه يجد التراجيديات والكوميديات في مدائح العرب وأهاجيهم، حتى في القرآن».

علينا أن نذكر أنّ رينان قد حاول أن يفسّر هذه الهفوات على نحو قد يبدو أنّه يجد أعذاراً لابن رشد من ثلاث جهات: أوّلاً أنّ العرب لم يعرفوا من اليونان غير أقوال الفلاسفة والعلماء، وهذه الأقوال أشياء عامة لدى جميع البلدان؛ ثانياً، أنّه لم يدخل في أفقهم «ولا واحد من الكتّاب المميّزين حقّاً للعبقرية اليونانية»؛ وثالثاً، أنّ أخطاء ابن رشد ليست من جهله بل من عمل الترجمات التي كانت بين يديه. لكن في ثنايا هذه الأعذار دسّ رينان حكمه الكولونيالي وإنْ كان ذلك بطريقة تبدو مهذّبة، قائلاً: «وبلا شكّ كانوا عاجزين تماماً عن تقدير روائع جميلة مختلفة إلى هذا الحدّ عن تلك التي كانوا يبحثون عنها». لن نناقش المؤرّخ، هكذا كان يكتب سردية «الآخر» في غيابه.

لنرَ الآن كيف أمكن لكاتب وشاعر مثل بورخيس، بعد أن استدعى إشارة رينان، أن يخرّج المشكل نفسه ولكن هذه المرة بوصفه «فشلاً»، وليس بمنهج المؤرخ بل بحبكة الروائي. ففي حكاية عنونها «بحث ابن رشد» (La busca de Averroes) 1949، حاول بورخيس أن يستثمر قصة ابن رشد مع مصطلحات اليونان عن «المسرح» بوصفه يمكن أن يكون حبكة جيّدة لحكاية تصف حسب تعبيره «مسار هزيمة» (el proceso de una derrota)، من خلال وصف أحداث يوم عمل في حياة فيلسوف قرطبة الذي لم يكن لديه لا اللسان اليوناني ولا السياق الثقافي الذي يسمح له بأن يرى ما تعنيه لفظتا «طراغوذيا» و«كوميديا». يعترف بورخيس أنّه قد فكّر قبل ذلك في أمثلة أخرى عن تجربة الهزيمة مثل حالة أسقف كانتربري الذي عزم على إثبات وجود الله، أو بحث الخيميائيين عن حجر الفلاسفة، لكنّه قرّر شيئا آخر. قال:

«ثم قلت في نفسي إنّه يوجد شيء أكثر شاعريّة (más poético) من ذلك، ألا وهو حالة رجل وضع لنفسه هدفاً هو غير ممنوع على غيره لكنّه ممنوع عليه. وتذكّرت ابن رشد الذي لكونه كان محصوراً (encerrado) في نطاق الإسلام، هو لم يستطع أبداً أن يعرف (saber) دلالة لفظتي تراجيديا وكوميديا».

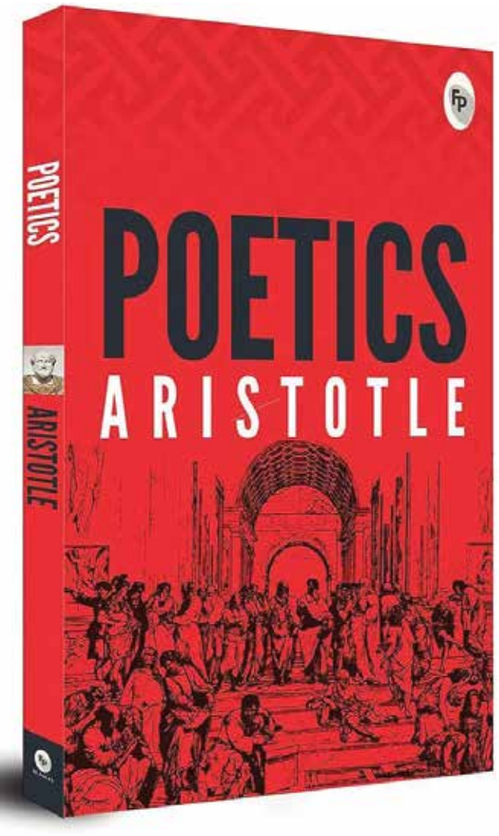
لماذا افترض بورخيس أنّ قصّة ابن رشد مع «الطراغوذيا» هي أكثر شاعريّة من القصص الأخرى التي خطرت على باله؟

لن نقف هنا عند وصفه وضعية ابن رشد بأنّه كان «محصوراً» في دائرة الإسلام، والحال أنّه كان فقط في وطنه وعند نفسه. فهذا وصف آت من «الآخر» ويتصرّف كأنّه وصف من الذات. لكن سوف نصرف انتباهنا إلى تلميح رائع صنعه بورخيس عبر سرد أحداث «اليوم» الذي اصطدم فيه ابن رشد بالطراغوذيا. فقد قدّمه شخصاً جالساً يتصفّح بعض مجلدات كتاب «المحكم» لابن سيده الضرير، ثم إنّه قد صرفه فجأة عن هذه التسلية «نوع من اللحن» (una suerte de melodía) الآتي من الفناء في الأسفل فألقى نظرة (Miró) من الشرفة فإذا:

«أطفال نصف عراة يلعبون. أحدهم، واقفاً على أكتاف الآخر، كان بشكل واضح يتقمّص دور (hacía) المؤذن، وعيناه مغمضتان بإحكام، وكان يرتّل (لا إله إلا الله)، أمّا الآخر، الذي كان يحمله، ثابتاً بلا حراك، كان يلعب دور المئذنة؛ وآخر، راكعاً في التراب، كان يلعب دور المصلين. لم تدم اللعبة طويلاً؛ فقد أراد الجميع أن يكونوا المؤذن، ولم يرغب أحد في أن يكون المصلين أو المئذنة».


ابن رشد

مـا يلمّح إليه بورخيس بهذا المقطع الجانبي هو أنّ ابن رشـد قد «ألقى نظرة» على «المسـرح» وهـو يحدث أمام شـرفته لكنّه لم يـره. ولذلك ركّز بورخيس على «السـمع» قائلاً: «سـمعهم ابن رشـد يتجادلـون (disputar) بلهجة سـوقيّة (dialecto grosero)، أي بالإسبانية الناشئة لعوامّ المسـلمين في شـبه الجزيرة». كان المسـرح يحدث أمام عيني ابن رشـد لكنّه لم يره، فقط، لأنّه لم يكن يملك اللغة المناسـبة لقولـه. كان يحدث في عالـم «الأطفال» الذين يتكلّمـون «لهجة» لا يتكلّمها ابن رشـد. تلك اللهجة هي لغة المسـرح. لكنّها تبدو «سوقية» بالنسـبة إلى نظام الخطاب الذي يتكلّمه ابن رشد. فماذا فعل عندئذ؟

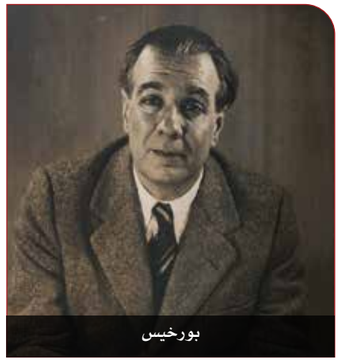


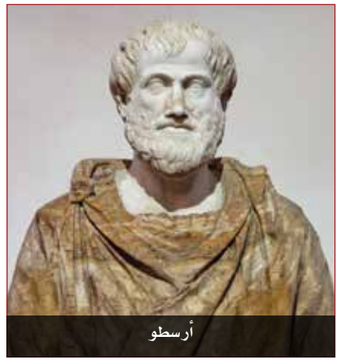
«لقـد فتح كتاب (العين) للخليل، وهجس لنفسـه مزهوّاً بأنّـه لا توجد في كل قرطبة (بل في الأندلس كلها) نسـخة أخرى من هذا المؤلَّف الكامل غير تلك التي جلبها له الأمير يعقوب المنصور من طنجة».

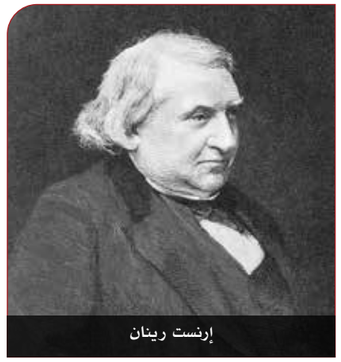
لقد أعرض ابن رشـد عن «المسرح» الذي كان يحدث تحت شـرفته، فقط لأنّه «يتجادل بلهجة سـوقية» لا شفاء منها سوى فتح كتاب «العين» حيث يمكنه أن يعثر على اللغة الفصيحـة التي يمكـن أن تترجم المعانـي اليونانية. وهذا يعنـي أنّ المسـرح كان هناك دوماً بجانب المسـجد، لكنّ نظام الخطاب في نطاق الملـة قد كان يعلّم المؤمنين لغة أخرى لأجسـادهم. إذْ يمكن أن تمارس حدث المسرح، كما فعل الأطفال، لكنّك لن ترى لغة المسرح. إنّ اللغة هي التي ترى، وليس الأجسـاد. إنّ الأطفال كانوا «يفعلون» (hacía) المسـرح لكنّهم لم يكونوا يملكون لغته. كانوا يؤدون أدواراً كوميدية لكنّهم لم يكونوا يملكون «الاسم» المناسب لقولها.

إنّ ابن رشد لا يعدو أن يكون هنا سوى شخصية سردية في حكاية لا تراه ولا تؤرّخ له، بل تسـتعمله كحبكة مناسـبة لوجع خفيّ يعاني منه «المؤلف» مهما كان الأثر الذي ينتجه، وجـع «الهزيمة» أمام العمـل الإبداعي. قال:» شـعرت أنّ العمل يسـخر منّي». وهي سخرية من نوع لا تعرفه الأخلاق الحميدة. إنّ ما يسـخر من المؤلف هو ما لا يمكنه أن يقوله لأنّـه يوجد في لغـة لا يتكلّمها. وإنّ بورخيـس قد عثر في هزيمة ابن رشـد أمام اللسـان اليوناني على منوال سردي مناسـب لسرد هزيمة الكاتب أمام قصّته، فقال: «شعرت أنّ ابن رشد، إذ يريد أن يتخيّل ماذا تكون الدراما دون أن يكون لديه أدنى فكرة عمّا هو المسرح، لم يكن أكثر عبثاً مني، في سعيي لأن أتخيّل ابن رشد، دون أن أمتلك أيّ مادّة عنه سوى بعض النتف من رينان ولين وأسين بالاثيوس».

ما شـخّصه بورخيس عبر حكاية «بحث ابن رشـد» هو تنبيـه الغرب إلى أنّه بصدد تكرار هزيمة ابن رشـد: إنّـه يريد أن يتخيّل الآخـر دون أن تكون لديه أدنى


بورخيس


أرسطو


إرنست رينان

فكـرة عن لغته وعالمه. إنّ رغبة ابن رشـد في معرفة كلام أرسـطو دون معرفة اليونانية يشبه رغبة بورخيس في تخيّل تجربة ابن رشـد بالاعتماد على نتف من المستشـرقين. إنّ إرادة معرفـة الآخر دون تكلّم لغته والانتماء إلى ثقافته هي الهزيمة النموذجية التي أراد بورخيس أن يرويها.

قال: «لقد أحسسـت، في الصفحة الأخيـرة، أنّ قصّتي كانت ترمز إلى الرجل الذي كنته في لحظة كتابتها، وأنّني، من أجـل كتابة هذه القصة، كان عليّ أن أكون هذا الرجل، وكي أكـون هذا الرجـل، كان عليّ أن أكتب هـذه القصة، وهكـذا إلى ما لا نهاية. (ومنـذ اللحظة التي أكفّ فيها عن الإيمان به، يختفي 'ابن رشد')».

إنّ طرافـة حكاية «بحث ابن رشـد» هي كونها لا تتعلق بابن رشـد، بل هي ترمز إلى بورخيس نفسـه: هو يريد أن يعرف ابن رشـد لكن من دون أن يعرفه. وهو يريد أن يكرّر هزيمة ابن رشد ولكن من أجل معرفة نفسه: أن يريد المؤلف كتابـة قصة عمّـا لا يعرفه، عمّا لا ينتمـي إليه. هو لا يرمز إلى ابن رشـد بل إلى نفسـه. وهو لا يستطيع أن يجسّد هذا التماهي مع ما عاشـه ابن رشد إلا بكتابة هذه القصة. نحن نكتب بأشـباهنا حتى نلتقي بأنفسـنا. كل كتابة تشبه تكراراً لهوية كانت قد كرّرتنا بشكل مسبق. أجل، إنّ بورخيس يدين لابن رشـد بقصّته، لكنّ كتابتها هـي الدليل الوحيد على أنّه شبيهه في حياة أخرى. ما عثر عليه بورخيس لدى ابن رشد هو الشبيه المستحيل لهزيمته. وهي هزيمة يمكن أن تتكرّر إلى ما لا نهاية، فقط لأنّها جزء من قدرنا. وعلينا أن نسأل: هـل يمكن تصحيح هذا القدر، وأن نجعل معرفة الآخر تأتي من الآخر نفسه، وليس من عجزنا عن تكلّم لغته؟

إنّ الهزيمة التي يشير إليها بورخيس لا تقع على مستوى العلاقـة التاريخية مع الآخر، بل على مسـتوى القصّة التي نكتبهـا عنها. إذ لا يمكن أن نلتقي بالآخـر إلا داخل قصّتنا عن أنفسـنا. ليست أيّ قصة، بل تلك التي لا نكون من نحن إلا أثناء كتابتها. وبالتالي أن تكون رمزاً للإنسان الذي كنّاه سابقاً، قبل إتقان الهزيمة. ونكتة الإشكال هنا أنّ كتابة هذه القصة لا تتسنّى إلا لمن يؤمن بها. قال: «ومنذ اللحظة التي أكفّ فيها عن الإيمان به، يختفي (ابن رشد)».

من هو ابن رشـد الذي سوف يختفي؟ هو الشبيه الذي استدعاه المؤلف كي يتعرف إلى مسار هزيمته الخاصة. هل كانوا يتحدّثون عن «ابن رشـد» الخاص بنا؟ أم عن أسمائه العديدة التي نحتوها كي يتعرّفوا إلى وجهه: فقبل أن يصبح «Averroes»، تدرّج ابن رشـد في أشباه كثيرة: كان يُدعى «Benraist» و«Avenryz» و«Aben-Rassad» و«Filius Rosadis».

هذا الخبـر منعش جدّاً لنرجسـيّتنا، إنّهم إذن يحاربون أسـماءنا ولا يروننا في ظلام أنفسـهم. لنعد لهم أسماءهم، وننسحب. إذن.



الطاهر بن العربي: الجوائز توسع آفاق الفنان في جغرافيا المسرح

فاز المخرج التونسي الطاهر عيسى بن العربي، بجائزة الإخراج في الدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح، التي نظمت في سبتمبر الماضي، عن عرضه «لا موضى» الذي يتناول عالم الموضة وآليات صناعة الصورة؛ كما فاز العرض بجائزة التمثيل. عن العرض الذي ينفتح على قراءة نقديَّة لمنظومة الاستهلاك والتسويق، وعلى تأثير المنصات الرقميَّة في تشكيل الأذواق والرغبات وأنماط العيش، وحول الظفر بجائزتين في مهرجان مسرحي دولي؛ يأتي هذا الحوار.

عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

• حصدتم جائزة أفضل إخراج في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. كيف ترى انعكاس هذا الاعتراف العربي على مسارك المسرحي؟

- الفوز بجوائز رئيسة كجائزتي أفضل إخراج وأفضل ممثل في مهرجان دولي بحجم مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، يُسهم في تسليط الضوء الإيجابي على المقترح الجمالي المنفذ، ويمنح المبدع فرصة النفاذ إلى أطر إنتاجية وشبكات تواصل دولية تُسهّل بناء مشاريع فنية مشتركة، وتفتح آفاق التوزيع والتشبيك عبر الجغرافيا المسرحية.

• اخترتم الموضة مدخلاً لنقد الاستهلاك الرقمي وسطوة الرأسمالية؛ كيف يمكن للمسرح أن يتصدى لتزييف الوعي الذي تحدثه منصات التواصل الاجتماعي؟

- تأتي مسرحية «لا موضى» ضمن ما يعرف بـ «Show Off» أي الأعمال المسرحية التي تعتمد ما يسمى فن الأداء المسرحي بوصفه فعلاً حرّاً، يتموقع فيه الجسد موقع المنبع للفكرة، تنصيبة حية تتداخل فيها الفنون، وظيفتها تتمحور في النظرة النقدية إلى الثقافة المعاصرة، حيث ينطلق العرض من أطروحة مركزية تزاوج بين نقد ثقافة الاستهلاك وبين الاشتغال الجمالي على سينوغرافيا الأداء.

• جمعت «لا موضى» بين التمثيل، والرقص، والسيرك، والغناء. كيف توفق بين هذه التعبيرات الاستعراضية دون أن تفقد القضية الفكرية جوهرها الدرامي؟

- الإجابة عن هذا السؤال تتطلب العودة إلى طبيعة الواقع الذي تتصدى المسرحية لنقده؛ فنحن نعيش اليوم في عالم متشظٍّ ومتألم، استُلبت فيه إنسانية الفرد، وأصبح فيه الكائن البشري عبداً لمجتمع الاستعراض والاستهلاك الفائق، خاضعاً لسياسات التطويع وتنميط القطيع. وأمام هذا الواقع المبرمج، لا يمكن للفن المسرحي أن يظل معزولاً أو مكتفياً بالوسائط الدرامية التقليدية القائمة على البناء الأرسطي الصارم والحكاية الخطيّة. ومن هذا المنطلق، لم يكن اعتماد التقنيات الحديثة وتعدد الوسائط في العرض مجرد مجانية جمالية أو «استعراض للاستعراض»، بل جاء بوصفه ضرورة دراماتورجية وإبستمولوجية لتجسيد ذلك التشظي الوجودي. عليه، استخدام التقنيات الحديثة في هذا العرض لم يفقد القضية الفكرية جوهرها الدرامي، بل أكسَبَها بعداً واقعياً نقدياً شديد المعاصرة.

• أشركت الممثلة القديرة منى نور الدين في مسرحية «رقصة سماء»، وفي الوقت نفسه تشتغل مع طاقات شبابية صاعدة ولا سيما في «لا موضى»؛ هل يفرض اختلاف أجيال الممثلين أي اختلافات على عملك بصفتك مخرجاً؟

- الخبرة العميقة لممثلة مثل منى نور الدين، أو كوثر الباردي، والجاهزية المرنة للممثل المبتدئ، هو ما يتجلى في الممارسة الميدانية التي تجمع بين الاحتراف والعمل التأطيري عبر الورشات التكوينية في مختلف الأطر المخصصة لذلك في دور الثقافة ومراكز الفنون الدرامية، حيث أتصل مباشرة بهذه الطاقات الشابة لاكتشافها وتأطيرها. وتجربة العمل مع الممثل المبتدئ لها أهمية إبستمولوجية خاصة في فن الأداء، نظراً لخلو سجله الأدائي من العادات الحركية والصوتية المترسبة التي قد تطبع أداء الفاعل المسرحي المتمرس، مما يجعله أكثر قابلية للانفتاح على تجارب التفكيك وإعادة البناء الأدائي، وهو ما يتقاطع مع أدبيات النظرية المسرحية حول أهمية النقاء الذهني والنفسي للوصول إلى الفعل الصادق، وكذلك مع الدراسات المتخصصة في أنثروبولوجيا المسرح التي تميز بين تقنيات الحضور الحي القائمة على المران الجسدي اليومي، وبين الأنماط الأدائية الجاهزة.



الامتياز الذي يمنحه المبتـدئ للعمل التجريبي لا ينفي وجود نقاط ضعف تشـخصها الرؤية التأطيرية وتعمل على معالجتهـا، بل يعزز فـرص ابتكار أشـكال تعبيرية جديدة، طالما أن المرونة والتفرغ الذهني يشكلان الشرط الأساس لكل عملية تجريبية تسعى لتطوير فن الأداء وتحديث أدواته، اتسـاقاً مع المقاربـات البيداغوجية الحديثة فـي التربية المسـرحية التي تؤكد أن الورشة هي المكان الأمثل لتحويل إمكانات الممثل إلى أداة معرفية وفنية واعية.



• تعتمد في عروضك على سينوغرافيا ديناميكية وتوليف بصري مع المؤثـرات؛ إلى أي مدى أصبحت التكنولوجيا جزءاً من نصك المسرحي وليست مجرد ديكور؟

- التكنولوجيـا والتقنيات الحديثـة جزء أصيل من البناء النصي والدراماتورجي للعرض المسـرحي، حيث يتأكد هذا الطرح في أعمال «لا موضى»، و«رقصة سماء»، و«ضوء»، و«حنبعـل فري فاير». إذ يتعامل الاشـتغال السـينوغرافي هنـا مع التقنية بوصفها لغة تفكير يومية تنبع من التسـاؤل والحيـرة والبحـث التجريبـي المسـتمر لتشـكيل الفضاء المسرحي بوساطة الضوء والصوت والوسائط.

التكنولوجيـا أضحت ضرورة معرفية لا يمكن الاسـتغناء عنها عندما تتصدى المسـرحية لنقد واقع معاصر متشـظ ومبرمج، ولا سيما في أعمال تتسم بالبحث التشكيلي والدقة السينوغرافية.



• ما هـي القضية أو الظاهرة المعاصرة التي تشـعر أنها باتت تستفزك وتشكّل مشروع عرضك القادم؟

- يتوقف مستقبل التجريب المسرحي في العالم العربي على مدى قدرته على إعادة تعريف ذاته خارج أطر المحاكاة الشكلية للنماذج الغربية، والتحول نحو تجريبٍ أصيل يستمد مشـروعيته من أسئلة الراهن العربي بكل تعقيداته الفكرية والسياسية والاجتماعية. إن الرهان يتمثل في نجاح الصانع المسرحي في صهر هذه التكنولوجيا داخل البوتقة الهوياتية المحلية.

إن رهانـات المرحلة القادمة تفـرض الانتقال بالعملية الإبداعية من خانة «المنتج الفني الثابت»، إلى «الصيرورة المسـتمرة»، حيث يُعاد الاعتبار للجسـد، وللصوت، وللضوء بوصفها وسائط إنتاج معرفي مستقلة قادر على صياغة لغة مسرحية طليعية.

إصدارات

دائرة الثقافة | الشارقة









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

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

مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

حكومة الشارقة
دائرة الثقافة

إدارة المسرح

مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي
الدورة 10



منطقة الكهيف

11-16 ديسمبر 2026

AL Masrah DHS 10
6 291100 754762