المسرح

العدد (47) - أغسطس 2023

أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية

تحتفي بتخرج دفعتها الأولى

المسرح والتراث

إفادات حول التجربة الإماراتية

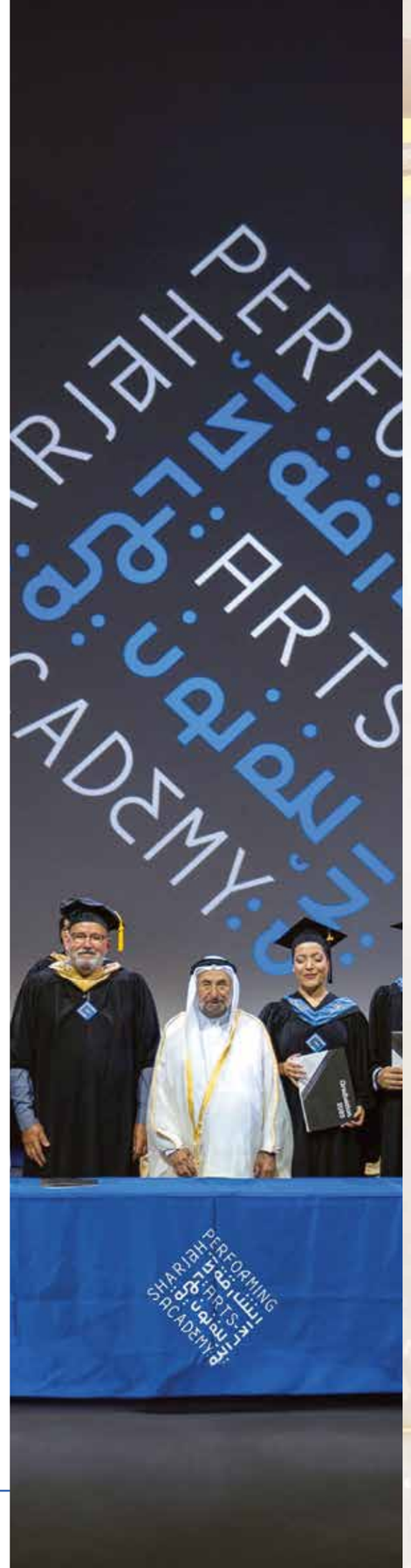
الأكاديمية

كان حفل تخرج الدفعة الأولى من طلاب أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة الذي أقيم مؤخراً، لحظة سعادة غامرة، ليس فقط للطلاب وأسرهم في كل مكان، وإنما للمجتمع المسرحي في سائر أنحاء الوطن العربي، وصوره التي بثت وتُدوولت بين العديد من الفنانين والمهتمين بهذا المجال، ستبقى زاهية وخالدة في الأذهان، وقد تزينت بالحضور البهي لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «رعاه الله»، الذي لم يدخر جهداً ولا فكراً ولا مالاً إلا بذله، حتى تنهض هذه المنارة الأكاديميَّة السامقة، وتباشر نشاطها، وتؤتي ثمرها في وقته، وتغدو جزءاً من مشهد مسرحي لطالما عمل سموه بلا كلل ولا ملل على إسناده بالوسائل والإمكانات، فتعززت دعائمه، وترسخ حضوره، وذاع صيته في كل الأرجاء.

هكذا يوالي سموه تحويل الأحلام إلى واقع متحقق، من أجل بناء نهضة المسرح العربي، وفتح الأفق أمامه ليتطور، ويزداد ازدهاراً ومجداً، بالرؤى العبقريَّة، والتخطيط المبدع، والمعرفة الواسعة، داعماً صناعه، ومكرماً رواده، ومحفزاً شبابه، ومشيداً منابره وفضاءاته ومعاهده، راصداً، ومدققاً، وموثقاً مسيرته، وصانعاً احتفالاته وأفراحه.

وتخصص «المسرح» في عددها هذا، مساحة منها لرصد أبرز ملامح الحفل الذي أقيم بمقر الأكاديميَّة، مع تمنيات التوفيق والسداد لجميع المتخرجين.

وتحوي بقيَّة صفحات العدد مجموعة متنوعة من المقالات، والحوارات، والتقارير، التي نأمل أن تكون مفيدة وممتعة للقراء في كل مكان.



حكومة الشارقة
دائرة الثقافة

إدارة المسرح

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة

الدورة العاشرة

22 - 27 سبتمبر 2023

المركز الثقافي - مدينة كلباء

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (47) - أغسطس 2023

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبوالقاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

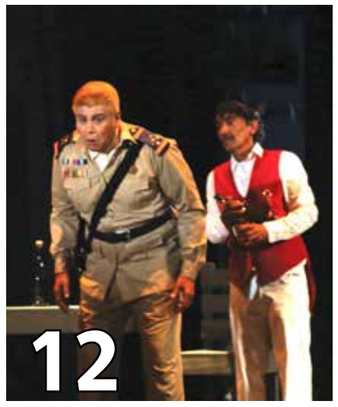
• جميع الحقوق محفوظة ولا يجوز إعادة طبع أي جزء من هذه المجلة من دون موافقة خطية.
• ترتيب نشر المواد يتم وفقاً لضرورات فنية، المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة، المجلة غير ملزمة بإعادة أي مادة تتلقاها للنشر سواء نشرت أم لم تنشر.

Tel : 00971 6 51 23 274
Fax : 00971 6 51 23 246
P.O .Box : 5119 Sharjah UAE
E.mail: Theater@sdc.gov.ae

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

06

صاحب السمو حاكم الشارقة يشهد حفل تخريج الدفعة الأولى من طلاب أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية
يونيو 2023


12

22

26

46

106

134

50

مدخل
• فرقة مسرح الشارقة الوطني.. عام إبداعي استثنائي 18

قراءات
• «طلب ولكن».. فكاهة النزعات الطبقية 42

حوار
• جواد السنني: انتمى إلى مسرح يشمل كل الفنون 54

مروح
• «مسرح المدينة» في بيروت.. فضاء القومية العربية 64

أسفار
• رحلة مخرج مسرحي مصري إلى دمشق 70

أفق
• مروى المناعي: يستحق المتفرج ما هو أكثر من الأداء 76

رسائل
• «ربع قرن».. تستضيف المركز التونسي لفن العرائس 88

مطالعات
• المسرح والفلسفة.. جولة معرفية في أكثر من 100 كتاب 110

متابعات
• السعودية.. دورة أولى من مهرجان الرياض للمسرح 118

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

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

بحضور سلطان القاسمي

أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية

تحتفي بتخرج دفعتها الأولى

وأعلن صاحب السمو حاكم الشارقة في الحفل عن إنشاء رابطة لخريجي الأكاديميَّة في إمارة الشارقة، لمتابعة ورعاية الخريجين في كل مكان، وتقديم الدعم اللازم لهم، وتعزيز علاقتهم بشكل مستمر ودائم مع الشارقة.

وقال سموه: «ربما تضيع هذه الأعداد من الخريجين في مجتمعات لا تقدر المسرح وربما ليس بها مسارح، ومن الآن نؤسس رابطة خريجي أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة، سيكون مقرها الشارقة، وكل خريج من هذه الأكاديميَّة يعتبر أن هذا المكان هو بيته، وسنرعاه كل الرعاية، ونتمنى أن لا يغيب عنا، بل يتواصل معنا في الأفراح وفي الأتراح، ونحن سنكون لهم العون في كل وقت، نتمنى لهم أن يكون هذا التخرج هو بداية وضع أرجلهم على طريق ليس مملوءا بالشوك ولا بالحواجز وإنما مملوء بأيدي مفتوحة تستقبلهم في أي وقت".

وأشار صاحب السمو رئيس أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة إلى زيادة أعداد الطلبة المنتسبين إلى الأكاديميَّة بشكل مستمر، قائلاً: «في بداية افتتاح الأكاديميَّة، تم قبول 16 طالباً وطالبة، وقلت لهم سنبدأ بهم لأن الطريق يبدأ بخطوة، وبالفعل بدأنا، وتلك البداية كانت ثمرتها خريجي وخريجات اليوم، ولكن السنة القادمة سيكون عدد الخريجين أكبر وأشمل ليصبح 250 خريجاً وخريجة، وستتوالى السنون، سنة بعد سنة، والأعداد ستتزايد".

وتناول صاحب السمو حاكم الشارقة بدايات فكرة وعمل إنشاء الأكاديميَّة، وجهود وحرص سموه على وضع رؤية ورسالة واضحة لها، مما وفر لها النجاح والتفوق، مشياً على جهود مدير الأكاديميَّة الذي أتى للعمل في إدارة الأكاديميَّة بحب وإيمان برسالة الفنون والمسرح وأهميتها.

وأشار سموه إلى كليَّة الموسيقى التي ستنضم إلى أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة قريباً، وسيتم العمل على تجهيزاتها الإنشائيَّة واستكمال متطلباتها، متمنياً سموه رؤية خريجي الكليَّة مع زملائهم من خريجي التخصصات الأخرى.

بحضور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، رئيس أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة، نظم صباح يوم الأحد 25 يونيو الماضي بمسرح الأكاديمية حفل التخرج الرسمي للدفعة الأولى من طلاب الأكاديمية.

الشارقة: «المسرح»

وقدم صاحب السمو حاكم الشارقة خلال كلمته الشكر والتقدير إلى أولياء أمور الخريجين والخريجات، قائلاً: «أود أن أشكر آباء وأمهات الخريجين الذين تركوا أبناءهم وبناتهم لدينا، وهم بالنسبة إلي أنا شخصياً كأنهم أبنائي وبناتي، وكانت علاقتنا معهم على مدى أربع سنوات متواصلة، نسأل عنهم وعن أدائهم ودراستهم وعن صحتهم وعن أسفارهم، وها نحن اليوم نجني هذا الثمر".

كما هنأ صاحب السمو رئيس أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة الخريجين والخريجات، متمنياً لهم التوفيق والعودة السالمة إلى أوطانهم، وقدم سموه الشكر والتقدير إلى هيئة التدريس بالأكاديميَّة، التي عملت خلال أربع سنوات متواصلة على تدريبهم وتأهيلهم التأهيل اللازم الذي اتضح خلال إخراج وأداء وتمثيل مسرحيَّة «النمرود»، التي أبرزت النشاط والمعرفة والأسلوب في الأداء.

واختتم سموه كلمته بتوجيه الجهات المعنيَّة بالمسرح والفنون في إمارة الشارقة، باستقطاب ودعم الخريجين من خلال الاحتفالات والمهرجانات المسرحيَّة المتعددة التي تنظم في الإمارة، وذلك للحضور والمشاركة بصورة دائمة.

وألقى البروفيسور بيتر بيرلو، المدير التنفيذي للأكاديميَّة، كلمة أشاد فيها بجهود صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، لإرساء تجربة مسرحيَّة تعليميَّة وعمليَّة متفردة على مستوى المنطقة من خلال الأكاديميَّة، والدعم اللا محدود من سموه لإنشائها، ومتابعة كافة شؤونها حتى تخرج الدفعة الأولى، لافتاً إلى كلمات سموه المشجعة والعازمة على تغيير المفاهيم في العمل المسرحي، كونه أحد كبار المسرحيين والمهتمين بتطويره، بقول سموه: «إن الارتقاء بمسرح العالم الثالث ليس بالندوات والنشرات التعريفيَّة فقط، وإنما بالخطوات العمليَّة".

وتناول البروفيسور بيتر بارلو رحلة العمل في الأكاديميَّة التي تمثل المؤسسة الأولى من نوعها في المنطقة، مشيراً إلى أن دعم صاحب السمو حاكم الشارقة، والآمال العريضة بإقامة هذا الصرح التعليمي الفني المتميز، كان هو العامل الرئيس في هذا النجاح، قائلاً: «في عام 2017، أتيت إلى الشارقة من المملكة المتحدة للقاء صاحب السمو حاكم الشارقة، لقد تشرفت بمنح سموه الفرصة لي لاتخاذ الخطوات العمليَّة اللازمة لتحقيق رؤية سموه في الأكاديميَّة، سأظل ممتناً دوماً لهذه الفرصة النادرة التي منحها لي سموه".

وأضاف المدير التنفيذي، قائلاً: «كانت مسيرتنا في الأكاديميَّة مليئة بالتحديات المهنيَّة والشخصيَّة على حد سواء، ومع ذلك، ها نحن نحتفل اليوم بتخرج أول دفعة من أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة. لقد عملت الأكاديميَّة منذ نشأتها على استقطاب أفضل الخبرات الفنيَّة والعمليَّة والتدريسيَّة والإداريَّة من الكوادر المؤهلة لقيادة العمل فيها، من جميع أنحاء العالم، شكراً لجميع أعضاء هيئة التدريس والموظفين الحاليين والسابقين على مساعدتنا في جعل هذه الرحلة ممكنة، شكراً أيضاً لطلبتنا، فلولاكم ما وصلنا إلى يوم التخرج".

وأشار البروفيسور بيتر بارلو إلى أن أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة نجحت في أن تمثل بؤرةً ثقافيَّة وفنيَّة متكاملة، بقوله: «لقد جمعنا ثقافات عديدة في الأكاديميَّة، وأنشأنا بيئة تمكّن أناساً من مختلف البلدان من الإبداع معاً وإنتاج أعمال فريدة، أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة هي بمثابة أوركسترا يحتفظ فيها كل صوت فردي بهويته، بينما نصنع معاً شيئاً جديداً ومبتكراً، فنحن نجتمع ليس لتبادل الفهم المشترك، أو اتباع ثقافة أو أسلوب وحسب، بل نحن معاً لابتكار طرق متنوعة ومسارات جديدة تحتفي بالتراث والثقافة والفنون الأدائيَّة. سيكون لدينا تباينات، فأفضل مسرح يُبنى على الاختلاف. نحن نعمل من أجل العلم والإبداع، ونقدم من الشارقة هذه المؤسسة مرآة للعالم لعكس تميز الإمارة".

ووجه المدير التنفيذي للأكاديميَّة رسالةً إلى الخريجين والخريجات بأن يكونوا خير سفراء للأكاديميَّة، داعياً إياهم إلى النظر للمستقبل بقوة، قائلاً: «إن العبء الذي يقع على عاتقكم - خريجي 2023 - كبير ورحلتكم ستكون مليئة بالمسؤوليَّة لنقل رؤية وقيم الأكاديميَّة إلى العالم، وما كان استثمارنا فيكم إلا لعلمنا بأنكم

ستكونون سفراء مثاليين، نجاحكم الفردي والجماعي هو ما كنا نعمل من أجله، وقد حان الآن وقتكم للعمل، لقد خطوتم خطوة جبارة نحو مستقبلكم".

واختتم البروفيسور بيتر بارلو كلمته بالإشارة إلى أهميَّة العمل الجاد والعزيمة والإصرار من أجل النجاح، والبحث عن الخير وعمله للوصول إلى تحقيق الأهداف والطموحات.

شكر وتقدير

وألقى كل من الخريجة عايدة هنيدي علوش، والخريج رامي حازم، كلمة بالنيابة عن الخريجين، عبرا فيها عن فرحتهما وزملائهما بالتخرج في الأكاديميَّة بإشراف ومتابعة ورعاية صاحب السمو حاكم الشارقة، محبّ المسرح وداعمه عبر سنوات طويلة، مستهلين كلمتهما بمقولة من سموه: «يا أهل المسرح: لقد حملت هموم المسرح على عاتقي وأعاهدكم بأني سأحملها وإلى الأبد، فإن أخطأت فأرشدوني، وإن وهنت فأعينوني، وإن قضيت فاكتبوا في سيرتي «كان رجلاً عاشقاً للمسرح»»، مؤكدين أن كل الخريجين والخريجات يضعون هذه الكلمات المعبّرة نصب أعينهم، ويسيرون على خطاها.

ولفتا إلى خصوصيَّة الأكاديميَّة في تخريج كوادر فنيَّة مسرحيَّة مؤهلة بالعلم، وساعية لإثبات وجودها في الفنون المسرحيَّة المتنوعة، بقولهما: «ها قد وصلنا إلى اليوم المنتظر بعد أربع سنوات من الجدّ، التي خلدت إنجازات وذكريات لا تعد في هذا الصرح، اجتمعنا نحن الطلبة تحت راية العلم وبغاية واحدة مشتركة ألا وهي الفن، فالمسرح هو فن دَمَج المتعة بالحقيقة، وليس عبثاً أن نسميه (أبو الفنون)، في هذا الصرح أصبحنا على أمل أن نكتب بأيدينا سطور حكاياتنا وننثرها سحراً على خشبة المسرح ".

وقدما خلال الكلمة الشكر والتقدير إلى صاحب السمو حاكم الشارقة، على منح الفرصة للشباب العرب لدراسة المسرح وتطوير مواهبهم من خلال هذه الأكاديميَّة المتفردة، قائلين: «تعد أكاديميتنا

الأولى من نوعها في دولة الإمارات العربيَّة المتحدة التي قدمت هذا التخصص لمنح الفرص للشباب لإطلاق العنان لمواهبهم، وإبراز قيمة المسرح في العالم العربي، وهنا يرجع الفضل في جعل المستحيل ممكناً إلى القائد والمؤسس والداعم لأحلام الشباب وجميع المسرحيين العرب، صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، رمز الهويَّة العربيَّة، وبالنيابة عن زملائنا نقول لسموه شكراً على دعمكم واهتمامكم الكبير بتطوير الفنون والثقافة في الوطن العربي الكبير، وشكراً من القلب لأن سموكم جعل لأحلامنا المستحيلة شرفات تطل على الكون من خلال المسرح".

واختتما كلمتهما بالشكر لإدارة الأكاديميَّة والهيئات التدريسيَّة والإداريَّة كافة، على جهودها الكبيرة خلال سنوات الدراسة، والتهنئة لزملائهما على إنجاز مرحلة مهمة من حياتهم.

وألقى بعدها الفنان محمد المازم كلمة استهلها بأبيات شعريَّة مهداة إلى صاحب السمو حاكم الشارقة قال فيها:

طـــول الـــلـــه عـــمـــر ســـلـــطـــان الـــقـــلـــوب
شـــيـــخ شـــمـــســـه عـــن ســـمـــانـــا مـــا تـــغـــيـــب
نـــــوّر بـــنـــــوره مـــتـــاهـــات ودروب
عـــن هـــمـــوم الـــشـــعـــب بـــإحـــســـاســـه قـــريـــب
إن عـــطـــا كـــفـــه عـــن إحـــســـاســـه يـــنـــوب
مـــن صـــفـــاوة قـــلـــبـــه الـــدنـــيـــا تـــطـــيـــب
طـــيّـــب الـــخـــاطـــر ولـــه قـــلـــب رحـــوب
قـــبـــل مـــا تـــنـــســـاه بـــأفـــعـــالـــه يـــطـــيـــب

وأشار المازم إلى بداياته في عالم الفن، وبالتحديد في عام 1987 على مسرح قصر الثقافة، عندما أدى أغنية المخيم العربي السابع للمكفوفين، بحضور صاحب السمو حاكم الشارقة آنذاك، معبراً عن فرحته وقتها بأن يكون أول فنان غنى في هذا المكان، مشيراً إلى أن مسيرته الفنيَّة بدأت بعدها ليحقق العديد من أهدافه وأحلامه الفنيَّة، وما يزال يملك الكثير ليقدمه مستقبلاً.

وأعرب الفنان محمد المازم عن سعادته الكبيرة بحضوره هذا التخريج، ومشاهدة ابنه «أحمد» وهو أول إماراتي يتخرج في أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة، مشيداً بجهود صاحب السمو حاكم الشارقة في تحقيق الحلم بإنشاء الأكاديميَّة، مهنئاً ابنه والخريجين الذين اجتهدوا وسعوا بجد واجتهاد نحو الحصول على شهادة البكالوريوس.

وتفضل صاحب السمو حاكم الشارقة بتسليم الخريجين شهاداتهم الدراسيَّة، ملتقطاً معهم الصور التذكاريَّة، ومهنئاً إياهم بالتفوق والنجاح، ومتمنياً لهم التوفيق في حياتهم العمليَّة.

وقدم الخريجون خلال الحفل فقرة غنائيَّة مهداة إلى صاحب السمو حاكم الشارقة، معبرين عن شكرهم لكافة أشكال الدعم والرعاية التي يقدمها سموه.

وكان سموه قد قام بتوقيع شهادات الخريجين قبل بدء الحفل، والبالغ عددهم 13 خريجاً وخريجة من حملة شهادات البكالوريوس من أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة.

حضور

حضر الحفل بجانب صاحب السمو حاكم الشارقة كل من: خميس بن سالم السويدي المستشار بمكتب سمو الحاكم، وخالد جاسم المدفع رئيس هيئة الإنماء التجاري والسياحي، والدكتور منصور محمد بن نصار رئيس الدائرة القانونيَّة لحكومة الشارقة، ومحمد عبيد الزعابي رئيس دائرة التشريفات والضيافة، وعدد من أعضاء مجلس أمناء الأكاديميَّة وأعضاء الهيئة التدريسيَّة وأولياء أمور الخريجين.

تحضيرات

وكانت الأكاديميَّة قد أعلنت منذ أكتوبر العام الماضي، عن فتح باب التسجيل للعام الدراسي الجديد.

وتسعى الأكاديميَّة، منذ تأسيسها عام 2019، إلى توفير برامج تدريب عالية المستوى، تتبع أحدث أساليب التدريس، ومناهج تعليم رسميَّة للمواهب الناشئة في مجالي الفنون الأدائيَّة وفنون الإنتاج. كما حققت مكانةً رائدة بصفتها أفضل أكاديميَّة للفنون الأدائيَّة في المنطقة، بفضل ما تقدمه من برامج البكالوريوس والدبلوم.

وتنسجم أهـداف الأكاديميَّة مع رؤية صاحب السمو حاكم الشارقة، للارتقاء بقطاع الفنون الأدائيَّة في دولة الإمارات والعالم؛ حيث توفر للطلاب فرصاً متميزة لدراسة الفنون الأدائيَّة وممارستها، والإسهام في تطوير القطاع بالمنطقة، وتوظيف إمكاناتها الثقافيَّة بالشكل الأمثل.

تجهيزات

ويضم مبنى الأكاديميَّة مسرحاً بسعة 432 مقعداً، وأستديو مسرحياً بسعة 126 مقعداً، إضافة إلى صالة للبروفات، و12 أستديو للرقص والتمثيل، وورشـات للأزياء والمكياج والديكور، وصالة رياضيَّة مجهزة بالكامل، ومقهى، وسكن للطلاب.

ويضم فريق الأكاديميَّة أعضاء هيئة تدريس وموظفين وطلاباً من جميع أنحاء العالم، إذ شهدت الأكاديميَّة منذ افتتاحها في 2019 نمواً واسعاً، وانضم إليها عدد كبير من المنتسبين من مختلف الدول، مثل الإمارات، وتونس، وإسبانيا، وتشيلي، وجنوب أفريقيا، ويتألف الفريق حالياً من 42 دولة حول العالم.

مهارات

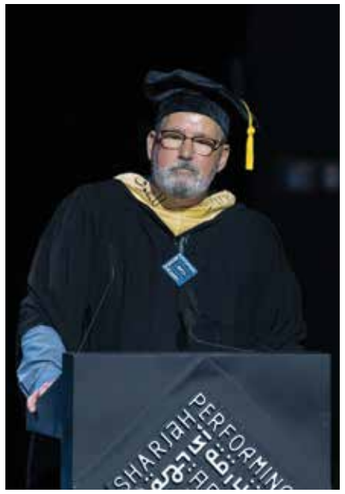
وتـزوّد الأكاديميَّة طلابها والخريجين بالمهارات اللازمة لتحقيق التميّز، وبناء مسيرة مهنيَّة ناجحة في قطاع الفنون الأدائيَّة الاحترافيَّة على مستوى العالم. وتتيح الأكاديميَّة للمرشحين من مؤدين، وراقصين، وممثّلين، ومصمّمين، وفنّيين، ومديري المسارح، فرصة دراسة برامج البكالوريوس في مجالات التمثيل، وفنون الإنتاج، والمسرح الموسيقي، إضافة إلى الرقص الحديث.

شهادات

وتمنح الأكاديميَّة شهادة البكالوريوس في اختصاصات عدة، منها، اختصاص «فنون الإنتاج»، ويشمل الجانب التقني (الإضاءة، والصوت، والفيديو)، إضافة إلى الإدارة المسرحيَّة، وتصميم الديكور، واختصاص «المسرح الموسيقي» ويشمل التشخيص والغناء والرقص، وهناك اختصاص «التمثيل» ويضم مجموعة واسعة من تقنيات وأنماط الأداء التمثيلي. وتبدأ السنة الدراسيَّة الجديدة لهذه الاختصاصات في سبتمبر المقبل، وتستمر لأربع سنوات. أما دبلوم الرقص فمدته ثلاث سنوات، بواقع ثلاثين ساعة في الأسبوع، وهو الآخر ينطلق في سبتمبر.

مشاركات فاعلة

ومنذ انطلاقتها، شاركت الأكاديميَّة عبر طلابها وأساتذتها في العديد من الأنشطة المسرحيَّة المحليَّة والدوليَّة، من أبرزها مشاركتها بتقديم مسرحيَّة «النمرود» من تأليف صاحب السمو حاكم الشارقة في حفل افتتاح مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي



مطلع العام الجاري (فبراير 2023)، وكذلك مشاركتها في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وفي يونيو الماضي شاركت الأكاديميَّة في «كوادرينيال براغ للسينوغرافيا والتصميم المسرحي- Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2023 »، في دورته الـ 15، بجمهوريَّة التشيك.

أنشطة أخرى

ودأبت الأكاديميَّة على إقامة أنشطة فنيَّة متنوعة في مقرها، من بينها مسرحيَّة بعنوان «بمن سأتصل»، التي قدمها طلابها في مايو الماضي، وتبارى في تقديمها طلبة التمثيل الموهوبون بالمرحلة الأكاديميَّة الثالثة، بالتعاون مع طلبة فنون الإنتاج، وهدف العمل إلى تعزيز الوعي البيئي لدى الجمهور.

وفي الشهر نفسه استضافت الأكاديميَّة حفل الأزياء التنكريَّة السنوي «تحت القبة»، الذي سلط الضوء على مهارات متميزة لطلبة الأكاديميَّة، بحضور عدد من الشخصيات التي تأنق أصحابها باللونين الأسود والأبيض على السجادة الحمراء.

وجاءت فعاليَّة هذا العام تحت عنوان «الشرق يلتقي بالغرب»، إذ استعرض طلبة الأكاديميَّة خلالها إبداعاتهم من الأزياء التي تحتفي بمختلف الثقافات من أنحاء العالم، ولقائها بالفنون الإبداعيَّة.

وفي ديسمبر من العام الماضي كانت الأكاديميَّة قدمت عرضاً خاصاً لمسرحيَّة «حرائق» للكاتب الفرنسي-اللبناني وجدي معوض، وأقيم العرض للمدعوين فقط من العاملين والمختصين في مجال الفنون الأدائيَّة، وأعضاء مجتمع الفنون المسرحيَّة، وسلّط الضوء على الأداء الاستثنائي للمواهب الجديدة، وبراعة النص في استكشاف المشاعر الإنسانيَّة والعاطفة البشريَّة.

توسعة

وفي مارس الماضي، اعتمد صاحب السمو حاكم الشارقة، رئيس أكاديميَّة الشارقة للفنون الأدائيَّة، عدداً من مشروعات توسعة الأكاديميَّة تلبية للاحتياجات العلميَّة والعمليَّة، وتعزيزاً للبرامج الأكاديميَّة، والارتقاء بها.

واعتمد سموه، إنشاء كليَّة الموسيقى والمبنى الخاص بها، على أن تكون الكليَّة بعد إنشائها أكبر معهد موسيقي في الدولة، وستطرح الكليَّة عدداً من أنواع الموسيقى، مثل الموسيقى الكلاسيكيَّة، والموسيقى العربيَّة، وموسيقى العالم، وتقنيات الموسيقى، والتأليف الموسيقي.

وسيضم مبنى كليَّة الموسيقى المرافق التعليميَّة والعمليَّة، حيث ستضم قاعة موسيقيَّة بسعة 1100 مقعد، وأستوديوهات تسجيل موسيقي، وغرفاً للتدريب، وأستوديوهات للتدريب، ومكتبة موسيقيَّة.

واعتمد سموه، إعادة هيكلة البرامج الدراسيَّة الحاليَّة للأكاديميَّة، لتلحق بكليَّة الدراما، وتتمثل البرامج الحاليَّة في بكالوريوس التمثيل، وبكالوريوس المسرح الموسيقي، وبكالوريوس فنون الإنتاج.

كما اعتمد سموه، إنشاء سكن إضافي للطلاب لاستيعاب الأعداد المتزايدة في الأكاديميَّة، ويضم مختلف الاحتياجات الرئيسة التي توفر للطلاب البيئة المناسبة للإقامة، ولدعم الاحتياجات الدراسيَّة، والأنشطة اللا صفيَّة.

ولمناسبة سنة التخرج، كان طلاب الدفعة الأولى في مجالي الفنون الأدائيَّة والإنتاج بأكاديمية الشارقة للفنون الأدائية، قدموا خلال شهر يونيو الماضي، على مدى أيام عدة، سلسلة من الأعمال الفرديَّة (المونودراما) بمقر الأكاديميَّة، وتسابقوا في إبراز إمكانات احترافيَّة في تأليف وأداء العروض.

المسرح والتراث

إفادات حول التجربة الإماراتية

يلاحظ المتتبع للنشاط المسرحي في الدولة، أن العديد من العروض البارزة تتكئ على التراث، أو تستلهمه في أعمال تعالج قضايا الواقع الاجتماعي. في ما يلي يجيب عدد من المسرحيين عن سؤال حول رؤيتهم لهذه الظاهرة، وموقعها في مسيرة المسرح المحلي. وقد أكد بعضهم على أهميَّة التراث وضرورة تناوله بصورة أكثر عمقاً، وفي الوقت نفسه البحث عن آفاق جديدة للتعبير عن الواقع ومتغيراته.

الشارقة: علاء الدين محمود

المخرج إبراهيم سالم، فرّق في معرض حديثه بين أنواع العروض التي تتناول التراث، فهناك التراثيَّة البحتة، إلى جانب الواقعيَّة التي تتناول قضيَّة معينة تستلهم فيها التراث، وهي أنواع وأشكال قدمت في المسرح الإماراتي، ووجدت قبولاً كبيراً، وكلها مجالات غنيَّة، فالأمر يتوقف على المؤلف في تناوله للعمل المعين، والكيفيَّة التي يتم بها التناول، وإلى أي مدى برع في ذلك الأمر.

ويلفت سالم إلى أن هناك من يهرب من خلال عمله الفني، إلى الماضي، ويمارس فعل الإسقاط، حتى لا يقع تحت طائلة أي مسؤوليَّة، وذلك أيضاً من الأشكال الفنيَّة المهمة، وطرح على مستوى المسرح والدراما في مرات عديدة، حيث يترك المؤلف أو المخرج للمتلقي أو الناقد مهمة التفسير والتحليل والتأويل.

إبراهيم سالم

جمعة علي

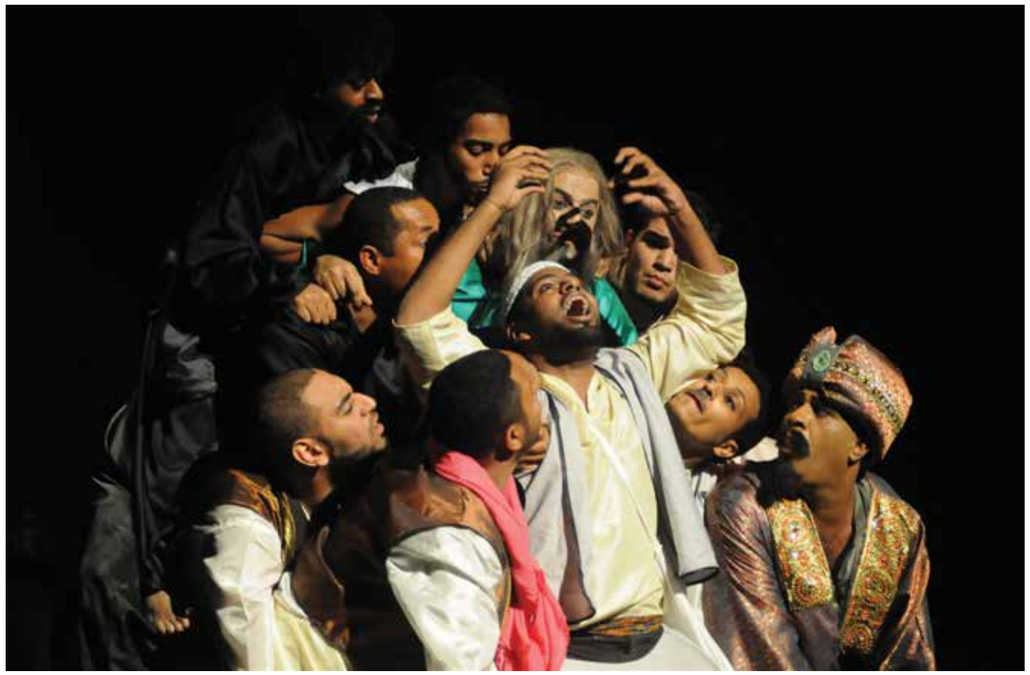
قدرات

ويؤكد سالم، أن هناك العديد من المسرحيين الذين قدموا ممارسة بارعة في مجال التراث، وإبداعات خالدة، فهناك الكاتب إسماعيل عبدالله، الذي يعد من المتمكنين في مجال الكتابة التراثيَّة بمختلف أشكالها، على مستويات الطرح، وإعداد الشخوص، والأبطال الذين صار عدد منهم أيقونات في منطقة الخليج والعالم العربي، غير أن المشكلة تكمن في أن البعض لا يمتلك الدراية الكافية بالتراث ومعطياته ومفرداته، وليس لديه كذلك قدرة على صياغة العمل بصورة محترفة. ويشدد سالم على أنه ليس من المهم تقديم التراث أو العمل الواقعي، بل المهم هو الاقتدار والبراعة في الكيفيَّة التي يتم بها التعامل مع العمل، ولفت سالم إلى أن هناك العديد من الكتاب والمخرجين الذين قدموا أعمالاً وتجارب متميزة في الإمارات، مثل سالم الحتاوي، وجمال مطر، ومرعي الحليان، وغيرهم من الذين قدموا إبداعات مهمة، حيث إن ما يميز هؤلاء أنهم دخلوا في الحالتين «التراث والواقع»، ودائماً كان المهم هو الطرح.

ثقافة

وأشار سالم إلى أهميَّة أن يتحلى الممثل بالثقافة الكافية لخوض الأعمال التراثيَّة، لاسيما الفترة التي يشتغل عليها العمل، من مفردات ونواح أخرى، حتى لا يكون هناك إقحام يؤثر على مصداقيَّة العرض، وكذلك المخرج، حيث إن هذه النوعيَّة من الأعمال تمنح المخرج مخيلة تبرز من خلال العمل، ليقدم عملاً ينتمي إلى الواقع، وفي الوقت نفسه ينهل من التراث، ولابد كذلك من الاهتمام بالشخوص والاشتغال عليها أكثر من الشكل.

وأكد سالم أن هناك الكثير من القضايا التي يمكن أن تعالج بغير النهل من التراث، وبالفعل قُدمت أعمال في هذا المجال، لكن المهم في كل الأحوال هو البراعة والاقتدار، سواء أكان العمل تراثياً أم يستلهم التراث أم لا ينتمي إليه بأي شكل من الأشكال.



الجمهور

أما الممثل جمعة علي، فقد أشار إلى أن الاستناد على التراث أو توظيفه في الأعمال المسرحيَّة والدراميَّة أمر طبيعي، وذلك لأسباب عديدة ومتشابكة، لعل من أهمها أن القضيَّة التي تطرح من خلال التراث تجد اهتماماً من قبل الجمهور، من ثم فإن معاني ورسائل العمل تصل بصورة أكبر وأسرع، وذلك ما يسعى إليه كل مسرحي.

وذكر جمعة، أن المهم تناول التراث بصورة إبداعيَّة وعميقة، لافتاً إلى أن التراث الإماراتي والخليجي ثري ومتعدد، ويحمل الكثير من القيم، كما أنه يمثل قيمة وهويَّة بالنسبة إلى الناس في الإمارات والخليج كله، لذلك لابد من الاقتراب منه ومحاورته واستنطاقه، وذلك يتم عبر الأعمال التراثيَّة الكاملة، أو التي تنهل من الموروث، فحكايات الماضي هي دائماً لها خصوصيته لقربها من القلب.

وأكد جمعة أن المهم، بطبيعة الحال، أن تكون هناك أشكال أخرى، وانفتاح على تيارات متعددة بخلاف التراث، من أجل إنجاز أعمال مسرحيَّة في سياق التنوع والتجريب، وغير ذلك، وهو أمر يجد اهتماماً من قبل المسرحيين الإماراتيين والخليجيين بصورة عامة، وهناك العديد من المهرجانات في الدولة تهتم بهذا الانفتاح، ولابد هنا من الإشادة بدائرة الثقافة في الشارقة، وإدارة المسرح فيها، لما ظلت تقدمه من مهرجانات من أجل خلق حالة من التنوع يتطور عبرها العمل المسرحي في الدولة.

البيئة الحاضنة

«المسرح في العادة ربيب البيئة وهو حضن حنون لها»، هكذا تحدث الكاتب صالح كرامة، الذي حذر، في سياق تناوله لتوظيف التراث في المسرح، من نقل البيئة الشعبيَّة الخالدة، للهروب من مواجهة المشاكل الحياتيَّة الراهنة، مشيراً إلى أن الزمن الذي يقتطعه المسرحي كاتباً أو مخرجاً لتوظيفه، له همومه وتطلعاته المختلفة عن واقع اليوم، ويجب ألا يكون توظيف التراث مجرد نقل.

وذكر كرامة أن نقل التراث يتطلب أسلوباً فنياً بارعاً في الصياغة، بعيداً عن سرديَّة الأحداث، طبعاً ليس بتلك الدقة ولكن أن يكون هناك إنصاف، بحيث يتم تجيير المشروع الشعبي بكل أسطرته ليصبح في تماس مع الواقع بشكل فني.

وأشار كرامة إلى أن المسرح هو الواقع في الأساس، وعندما يتم تناول التراث الشعبي، يجب على الفنان أن يفعل ذلك بذكاء.

انعكاس

من جانبها ذكـرت الكاتبة فاطمة المزروعي، أن التراث الإماراتي ينعكس على الحياة الاجتماعيَّة كافة، المتمثلة في الطقوس الدينيَّة، والزواج، والحرف التقليديَّة، والفنون الشعبيَّة، ومظاهر الفن المعماري، والعادات والتقاليد، والفنون الشعبيَّة، وغيرها، مشيرة إلى أن هناك تنوعاً كبيراً انعكس على المسرح الإماراتي،

صالح كرامة

فاطمة المزروعي

محسن سليمان

وحرصت الأعمال المسرحيَّة في طرح رسائلها على أن تقدم النموذج التقليدي المتمثل في تراث الأجداد والآباء، من خلال سرد المراحل والتطورات التي طرأت على المجتمع في ذلك الوقت، بتفاصيله القريبة من الواقع، والكشف عن جوانب تأثير تلك العادات والتقاليد مهما اختلفت عبر الزمن.

وذكـرت المزروعي أن الملاحظة المهمة هي أن العروض الإماراتيَّة قد استلهمت معالم التراث في شخصيات ورموز فكريَّة وأدبيَّة ودينيَّة أثرت على ثقافاتنا المحليَّة المعاصرة، ومن المعروف أن الإنسان يتأثر بما حوله من أحداث، وقيم، وعادات، وتقاليد، وفن، وموسيقى، وهناك عروض كانت بمثابة علامات، مثل مسرحيَّة «الطين والزجاج»، التي احتشدت بالصراع بين الماضي والحداثة، وتعتمد على الرمز، مما يخلق التنوع بشكليه المادي والمعنوي، واستخلاص مفاهيمه، وطرح تقنياته، من أجل تحقيق عرض مسرحي متوازن، وهناك أيضاً مسرحيات مثل: «ريا وسكينة» لمحسن سليمان، و«زغنبوت» لإسماعيل عبدالله، وكذلك مسرحيات المرحوم سالم الحتاوي، وجمال مطر، وناجي الحاي، التي تخلت عن العلبة الإيطاليَّة وعرضت في الهواء الطلق.

سهولة

ولفتت المزروعي إلى أن طغيان المسرحيات ذات الطابع التراثي، يعود إلى سهولة تناولها وكثرة مواضيعها، وتعد جزءاً لا يتجزأ من الموروث الإماراتي، وبرغم الإخلاص لهذا الموروث الثقافي والروحي والتاريخي والاجتماعي، لكن لابد من استدعاء وابتكار اتجاهات أخرى في تناول الواقع والحياة، إذ لابد من العمل من أجل مسرح جديد ومغاير، واستقطاب العقول والأفكار التي تضيف إلى «أبو الفنون» في الإمارات روح التجديد والابتكار.

آفاق جديدة

وذكرت المزروعي أن المسرحيين الإماراتيين ظلوا على الدوام يبحثون عن آفاق جديدة تضاف إلى منهل التراث، حيث إن هناك الكثير من التجارب والخبرات التي تعكس الواقع الراهن، وهي كثيرة في المسرح الإماراتي، سواء بالاقتباس من المسرحيات الحديثة والمعاصرة، أو الكتابات الأصيلة للكتاب الإماراتيين الذين تناولوا موضوعات تهم المجتمع والأسرة، بقوالب فانتازيَّة تجريبيَّة وتجريديَّة، كما أدخل عنصر السينما والآلات الموسيقيَّة الحديثة، والرقصات والفنون الأدائيَّة، وذلك يشير إلى أن المسرحي الإماراتي قادر على خلق عوالمه الإبداعيَّة والتقنيَّة بأسلوب مبتكر يحقق الدهشة وينم عن مستقبل واعد.

مضامين مختلفة

الكاتب المسرحي محسن سليمان ذكر أن المسرحيين في الإمارات دأبوا على توظيف التراث، واستلهام مخزونه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في أعمالهم المسرحيَّة، وهو استخدام مشروع وشائع عربياً وعالمياً، لكل ما هو تراثي وفلكلوري، بما يحمله من إرث ثقافي لدى الشعوب، ومن هنا تأتي أهميَّة استخدام التراث والمحافظة عليه، لا سيما في المسرح، لشموليَّة مدلولاته ووفرتها.

وذكر سليمان أن المسرحيين الإماراتيين بشكل عام، قد نجحوا في تناول التراث بأكثر من مضمون، سواء بالاستخدام الشامل لمفهوم التراث، مثل الموضوعات التي تتناول حقبة زمنيَّة محددة، زمن الغوص وصيد اللؤلؤ والحكايات التي تحيط بها، أم عن طريق المزاوجة بين الماضي والحاضر من خلال الفانتازيا، مثلاً، حتى أصبح التراث إحدى الركائز المهمة في المسرح الإماراتي، كما أن المفهوم الواسع للتراث واستخداماته قد يكون عنصر ضعف لدى الكاتب عندما يسهب في موضوعات التراث، أو أن يكرر نفسه، غير أن هناك من يحملون ثقافة تراثيَّة واسعة استطاعوا عبرها أن يتفردوا في مجال الكتابة التي توظف التراث، مثل إسماعيل عبدالله صاحب البصمة الواضحة، فهو يقدم الفرجة المطلوبة بوصفه أحد أعمدة المسرح في الوطن العربي.

هروب

وذكر سليمان، أن المشكلة تكمن في استخدام البعض التراث للهروب من الواقع والتغريب، مما يسقطه في فخ الثيمة المكررة والحشو والتقليد بلا أي إضافة تذكر. وأوضح سليمان أن التراث لا يعبر وحده عن الواقع، فالمواضيع التي تتناول الحياة العصريَّة تكون واقعيَّة أكثر، وقريبة من المجتمع المعاصر، ولأن المسرح موجه إلى مختلف الفئات والأجناس، فمن المهم أن يقدم المسرحيون أفكارهم بلغة العصر، ومن المهم أن تكون هناك خطة إستراتيجيَّة طامحة، من أجل تطوير المسرح وإعداد جيل من الكتاب الشباب أصحاب رؤى ثقافيَّة مختلفة، من أجل رفد الساحة الأدبيَّة بموضوعات تعبر عن الجيل الحالي، الذي أصبح يتعامل مع التكنولوجيا، والذكاء الصناعي، بمفردات هذا العصر التي قد تغيب عن الكتاب الكلاسيكيين.

وذكر سليمان أن التراث لا يعبر وحده عن الواقع، فهناك أعمال حديثة مثل المسرحيات التي تعرض في أيام الشارقة المسرحيَّة، ومهرجان مسرح الشباب في دبي، وهناك المسرح المونودرامي حيث تعرض أفكار جديدة تعتمد على الممثل الواحد، تبرز طاقته الأدائيَّة بأسلوب عصري حديث، وهذا يحسب لدولة الإمارات لحرصها على تطوير المسرح المحلي حتى يصل صوته إلى العالميَّة.

وذكر سليمان أن الكاتب الجيد يستطيع أن يوظف التراث بطريقة مبتكرة وخلاقة ومختلفة عن السائد، بحيث يتم بعث التراث بصورة جديدة تحمل رؤية ملائمة للواقع، ويمكن طرح نظريات وتصورات تضيف إلى الكتابة المسرحيَّة بعداً جمالياً، ويمكن الاستفادة من موضوعات يزخر بها التراث العربي، مثل الحكواتي، ومسرح العرائس، والدمى، وألف ليلة وليلة، إذ أن التراث العربي يمتلك توليفة إبداعيَّة يمكن تسخيرها في عالم المسرح والنهوض به للعالميَّة.

الصورة الكبيرة

جوان جان
كاتب وناقد مسرحي من سوريا

للوهلة الأولى يبدو الحديث عما يسمى بـ «الملاحظات الإخراجيَّة»، أو «الإرشادات الإخراجيَّة»، التي تخطها يد الكاتب في نصه المسرحي، ومدى التزام المخرج المسرحي بها، أمراً تجاوزه الزمن المسرحي، الذي وضع البيض جميعاً في سلة المخرج، وجرد الكاتب من كل حقوقه، لاسيما حقه في رؤية نصه المسرحي مجسداً على الخشبة بالشكل الفني الذي داعب مخيلته لحظات وضعه لتفاصيل نصه.. ومن نافلة القول أن الكاتب المسرحي المتمرس والعارف ببواطن فنه وأدبه المسرحي، لا يعد نفسه مجرد واضع أو منظم أو منسق للحوار والمشاهد، بل صاحب رؤية فنيَّة وفكريَّة متكاملة، لا يمكن لها أن تتجسد بشكل مثالي إلا من خلال المخرج المتفهم، الذي يتمكن من التعامل مع النص الذي بين يديه بشكل إبداعي خلاق، يرتقي به نحو الأعلى ولا يسقطه ويسقط معه نحو الهاوية.. وهذه الحقيقة – للأسف - لا تبدو ماثلة في أذهان الكثير من المخرجين، ممن يكون دأبهم خلال دقائق تحطيم ما عمل الكاتب على بنائه خلال أسابيع أو ربما أشهر، وهذا الأمر أدى إلى ظهور نمط من العروض المسرحيَّة لا لون له ولا طعم ولا رائحة، فهي مجردة من لمسات الكاتب، مثلما هي محرومة من ذاك التمازج الإبداعي بين رؤى الكاتب ورؤية المخرج التي تنطلق بالنص المسرحي بعيداً، وتضفي عليه المزيد من الأهميَّة والقيمة.

ومما لا شك فيه أن بعض المخرجين قد حسموا أمورهم نهائياً، باتجاه إقصاء أي شكل من أشكال التكامل في عمليَّة الإنتاج الإبداعي للعرض المسرحي، وذلك من خلال إقصائهم – ما أمكنهم ذلك – الكاتب، فكراً وتصوراً وقدرة على الإلمام بكافة تفاصيل المشهد المسرحي، لاسيما ما يتعلق برسم مكان الحدث، وتأثير ذلك على الشخصيات وسلوكها وطبيعة تعاملها، وردود أفعالها، وإغفال ذلك لا يعود إلا بالضرر على المنتج النهائي الذي يفترض أنه حصيلة جهود إبداعيَّة من قبل الكاتب والمخرج والممثل والفنيين، لكن يبدو أن النظريَّة شيء، وتطبيق النظريَّة شيء آخر.

تاريخ المسرح العالمي، من جهته، يتحفنا بالعديد من النماذج الخلاقة، التي ترجمت بشكل مبدع تلك العلاقة التكامليَّة بين نص الكاتب وعمل المخرج على خشبة المسرح، وهذه النماذج ما كان لها أن تتبلور وتدخل تاريخ الإبداع المسرحي من أوسع أبوابه، لولا قناعة أركانها بضرورة أن يقوم كل طرف من أطراف العمل المسرحي بواجبه من جهة، والاعتراف بحق الطرف الآخر بأن تكون له رؤيته المحترمة التي لم تكن بالتأكيد إلا نتاجاً واعياً لرؤية تشمل كل عناصر العرض المسرحي من جهة أخرى.. من هنا كان تأكيدنا الدائم على ضرورة أن تبقى الأبواب مشرعة أمام محاولات مسرحيينا، كتاباً ومخرجين، للوصول إلى صيغ تتيح المجال أمام الجميع، لتحقيق الرؤى وترجمة الأفكار، من دون الإقلال من أهميَّة هذا الطرف أو الانتقاص من مكانة ذاك.

وفي عودة سريعة إلى بعض أكثر العروض المسرحيَّة العربيَّة نجاحاً واستقطاباً للاهتمام، نلحظ أن طبيعة تجسيدها أتاحت المجال لكل فرد من أفراد العمل لأن يقدم أقصى ما عنده، من دون أن يواجَه بمن يقلل من شأن ما يطرح، وهذا يقودنا – من ثم - إلى التنويه بقدرة عدد من مخرجينا المسرحيين العرب على التعامل مع شتى الأطروحات والأفكار، بكثير من الانفتاح والتفهم، وهو الأمر الذي أدى إلى ظهور أعمال مسرحيَّة عربيَّة في غاية الجودة والإتقان والإبداع، لسبب أساس، هو أن القائمين عليها أدركوا أن فاصلة الكاتب، وإيماءة الممثل، ونظرة مصمم الإضاءة، ولمسة مصمم الأزياء، ونغمة المؤلف الموسيقي، وابتسامة قاطع التذاكر، كلها تفاصيل صغيرة تشكل بتجمعها وتآلفها الصورة الجميلة والمتألقة للعمل المسرحي.

فرقة مسرح الشارقة الوطني

عام إبداعي استثنائي

الشارقة: أحمد الماجد

لأن العام 2023 منذ إشراقته الأولى، حمل الكثير من الأخبار السعيدة لأبناء مسرح الشارقة الوطني، حينما رفع أسهم هذه الفرقة، وفق ما أكدته المؤشرات الإبداعيَّة التي صاغتها أهم ثلاثة مهرجانات مسرحيَّة، محليَّة وخليجيَّة وعربيَّة. أولها عودة فريق «رحل النهار» من المغرب بجائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عرض في مهرجان المسرح العربي 13، ووضعها في خزانة المسرح الإماراتي الإبداعيَّة للمرة الأولى، ثم اقتناص فريق مسرحيَّة «زغنبوت» جائزة أفضل عرض في مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي في دورته الرابعة 2023، حتى فوز الفريق نفسه وبالمسرحيَّة نفسها، بالجائزة الكبرى في أيام الشارقة المسرحيَّة في دورتها الثانية والثلاثين 2023، الأمر الذي وضع على كاهل القائمين على إدارة مسرح الشارقة الوطني، مسؤوليات جساماً، تتمثل بأهميَّة الحفاظ على ذلك الحضور الإبداعي النوعي، وضرورة وضع الخطط والرؤى القادرة على مواصلة اعتلاء أبناء هذه الفرقة للمنصات، والتمسك بحق الفرقة المشروع بأن تكون حاملة الفرح المسرحي في كل استحقاق مسرحي تذهب إليه أو تُدعى إليه.

وتأكيداً على ذلك، جاء تصريح رئيس مجلس إدارة الفرقة، الفنان أحمد الجسمي، الذي قال: «لن تتوقف عجلة الإبداع المسرحي الإماراتي عن التميز والدوران، وسنواصل العمل على تطوير أدواتنا من أجل مسرح إماراتي يحقق رؤى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، الذي يعود إليه الفضل في كل ما وصلنا إليه، بدعم سموه اللا محدود، وتواصله الدائم مع الفرق المسرحيَّة، وسؤال سموه المستمر عن أحوال المسرح المحلي، وسبل الذهاب به إلى دروب المنجزات». وعن المواعيد القادمة التي من المؤمل أن يوجد مسرح الشارقة الوطني فيها، قال الجسمي: «حريصون كل الحرص، على مواصلة ما تحقق للفرقة من منجزات في هذا العام، عبر خطط عميقة ومدروسة، نأمل من خلالها أن نحافظ في مشاركاتنا المسرحيَّة القادمة، في التظاهرات المسرحيَّة المحليَّة والعربيَّة، على روح التنافس والحضور، وأن نترك أثراً طيباً في كل مناسبة يكون لمسرح الشارقة الوطني نصيب في المشاركة فيها، وبدأنا بالفعل التحضيرات اللازمة للمشاركة في الموسم المسرحي خلال الصيف، عبر مسرحيَّة (زغنبوت)، وكذلك بدء الاستعدادات لليالي مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي، ومهرجان الإمارات لمسرح الطفل، والأهم من ذلك ستكون الإمارات حاضرة في أيام قرطاج المسرحيَّة الدوليَّة في دورتها التي ستقام خلال شهر ديسمبر المقبل، بمسرحيَّة (رحل النهار)».

وعن مسرحيَّة «رحل النهار» التي تعد المنجز الأهم لمسرح الشارقة الوطني، قال الجسمي: «مسرحيَّة (رحل النهار) ستظل شاهدة على حلم مسرحي عظيم تحقق، وقد قام مسرح الشارقة الوطني وجمعيَّة المسرحيين بتكريم فريق العمل، كل على حدة، لما تحقق من منجز مسرحي يحق لنا جميعاً أن نفخر به، ويتركز سعينا خلال الفترة القادمة، في أن تعرض هذه المسرحيَّة في أكثر من مناسبة مسرحيَّة عربيَّة أو دوليَّة، لا لأن المسرحيَّة هي أفضل ما أنتجه مسرح الشارقة الوطني، بل لأنها جاءت بأهم منجز مسرحي

مسرح الشارقة الوطني

أحمد الجسمي

عربي للإمارات ولمسرح الشارقة الوطني، من خلال الفوز بأهم جائزة مسرحيَّة عربيَّة، وأرى أن من الضروري أن يشاهد الآخر المستوى النوعي الذي وصل إليه مسرحنا، فكرياً ومعرفياً وجمالياً».

أيام قرطاج المسرحيَّة

برغم عديد الدعوات التي وصلت إلى فرقة مسرح الشارقة الوطني، من مهرجانات مسرحيَّة عربيَّة ودوليَّة لها وزنها وكيانها المهم في المشهد المسرحي العالمي، اختار مسرح الشارقة الوطني الذهاب إلى أيام قرطاج المسرحيَّة في دورتها الرابعة والعشرين 2023، بمسرحيَّة «رحل النهار» الشهيرة بما حصدته من جوائز في أيام الشارقة المسرحيَّة، في دورتها الحادية والثلاثين 2022، حينما نالت جائزة أفضل عرض وجوائز مهمة أخرى، ونيلها جائزة أفضل عرض في مهرجان المسرح العربي 2023.

اختيار قرطاج دون غيره من المهرجانات المسرحيَّة الأخرى، لكي يكون محطة الفرقة القادمة، أرى أنه جاء من أجل التنوع الكبير في العروض المسرحيَّة المشاركة في هذه التظاهرة العالميَّة، من حيث الشكل والمضمون، كذلك، المشاركة الدوليَّة الواسعة التي ستؤمن لأعضاء الفرقة وفريق العرض، فرصة الحضور بين أهم الفرق المسرحيَّة العربيَّة والعالميَّة، كذلك، رغبة القائمين على مسرح الشارقة الوطني في أن يشاهد الآخر، المستوى المتميز الذي وصل إليه المسرح الإماراتي، من حيث الطرح العميق الذي ذهب إليه مؤلف النص، الكاتب إسماعيل عبدالله، وكذلك من حيث الرؤى والحلول الإخراجيَّة المتطورة التي اختارها العامري لـ «رحل النهار»، بالإضافة إلى الأداء التمثيلي المتقن لفريق العمل، الذي ترى الفرقة أن من حقه أن يعرض بضاعته الإبداعيَّة في المحافل المسرحيَّة الكبرى، ومنها أيام قرطاج المسرحيَّة.

أما عن أسباب تفضيل مسرحيَّة «رحل النهار» للمشاركة في أيام قرطاج، بدلاً من مسرحيَّة «زغنبوت» الأحدث إنتاجاً، فتتمثل في أن «زغنبوت» برغم ما تحمله من جماليات مسرحيَّة، ارتأت الفرقة الذهاب بـ «رحل النهار»، لكون مضمونها يحمل هماً عربياً

آنياً، وشكلها يقدم وفقاً للمدارس الإخراجيَّة المسرحيَّة المعاصرة، بالإضافة إلى أنها مكتوبة باللغة العربيَّة الفصحى، التي ستسهل وصول فكرة العرض وخطابه إلى المتلقي.

ثلاثيَّة العامري

إماراتياً، لم يحدث أن نال مخرج مسرحي واحد في عام واحد، ثلاث جوائز لأفضل عرض مسرحي، في ثلاثة مهرجانات مسرحيَّة مختلفة، أقيمت جميعها في ثلاثة أشهر متتالية، بواقع مهرجان مسرحي في كل شهر. هذا ما كان للمخرج المفتون بحب المسرح، حينما آمن بأن وجوده لا يكتمل إلا بالمسرح وكواليسه وما دار في فلكه.

محمد العامري سجله المسرحي الشخصي حافل بالجوائز على مستويات الإخراج وتصميم الأزياء والمكياج والديكور، وكذلك هو حافل أيضاً مع سجل فرقة مسرح الشارقة الوطني، حيث نال في مشواره مع هذه الفرقة الجائزة الكبرى في أكثر من محفل مسرحي محلي وخليجي، غير أن المنجز الذي تحقق هذه المرة، مع مسرحيَّة «رحل النهار» أو مسرحيَّة «زغنبوت»، لم يصل إلى عتباته مخرج محلي في السابق، وسيحتاج المخرجون الذين سيأتون من بعده إلى الكثير من الجهد والمثابرة والعمل للوصول إليه، ذاك المنجز، لم يأت من فراغ، ولا من قبيل المصادفة، وليس لأنه يعمل مع أسماء مسرحيَّة تمتلك الخبرة، أو أنه يظهر من بوابة فرقة تمتلك إمكانات أفضل من غيرها، ولا لأنه عارف بفنون المسرح وسواه ينقصهم ذلك، كل الاختلاف يكمن فقط، في أنه ينظر إلى المسرح على أنه قضيته الآنيَّة ومعركته العظيمة في الحياة، وأن المسرح الذي تشاهد عروضه فئة خاصة من الناس، تدعى النخبة، أهم من الشهرة التي تحققها شاشات السينما والتلفزيون، وأن المسرح من وجهة نظر العامري، من حقه أن تخصص له أيام وشهور من الإعداد والتفكير، ومن الدراسة العميقة لما سيقدم عبر بواباته في المستقبل، وأن للمسرح في وجدان العامري منزلة توازي منزلة العائلة والأحبة، لا ينقص منها شيء، وأن العرض المسرحي الذي يقدم في مناسبة مسرحيَّة ما، وقد تواضع مستواه لسبب أو لآخر، لا يُترك ليتداعى، أو يهلك، أو تطلق عليه رصاصة الرحمة، فيذهب وكأنه لم يكن، بل يُدخله العامري غرفة عملياته المسرحيَّة الكبرى، ويجري عليه الكثير من التعديلات حتى يتعافى.

قاسم محمد

إدارة

ما يميز مسرح الشارقة الوطني أيضاً، وما جعل هذا المسرح مؤسسة إبداعيَّة مهمة، منذ أول مجلس إدارة تشكل في العام 1976 (محمد حمدان راشد، عبدالعزيز الفضلي، عارف إسماعيل، علي خميس، عبدالرحمن الصالح، عبدالله المناعي، إسماعيل حسين) وحتى آخر مجلس إدارة منتخب بالتزكية في العام 2023 (أحمد الجسمي، د.محمد يوسف، علي طالب، محمد العامري، ماجد الجويعد) هو الوعي الثقافي والمعرفي والإداري، بالإضافة إلى المسرحي، الذي يمتلكه مجلس إدارتها، باعتبار أن مجلس الإدارة هو قائد العرض المسرحي، وصانع القرارين الإداري والمالي، وهو من يمنح الموافقة لأي مشروع مسرحي بأن يتحول من المخيلة والورق إلى مخلوق مسرحي حيّ ينبض بالجمال.

والأهـم من ذلـك، أن إدارة هذه الفرقة، لا تقر المشاريع والخطط، ثم تتركها للمخرج من أجل التنفيذ وتتوارى، بل تظل عيناً ساهرة على العرض وفريقه، تذلل كل عقبة، وتوفر كل ما يلزم، حتى يصل العرض إلى بر الأمان، ثم تواصل أعمالها بعد ذلك من أجل أن ينال المنتج المسرحي نصيبه من الحضور في المناسبات والمحافل المسرحيَّة المحليَّة والخليجيَّة والعربيَّة المهمة.

استقطاب

هذه الفرقة أيضاً، تميزت بقدرتها أو برغبتها في استقطاب الأسماء المسرحيَّة المهمة في مجال التمثيل، الشابة منها والمخضرمة، لاسيما من العرب المقيمين على أرض الدولة، حدث هذا في العديد من العروض المسرحيَّة التي أنتجتها الفرقة، منهم على سبيل المثال لا الحصر: «آلاء شاكر، محمد غباشي، أحمد يوسف، محمود أبوالعباس، حنان المهدي، رائد دالاتي، أحمد أبوعرادة، أحمد العمري، أماني بلعاج»، وآخرون، حيث إن تلك العروض كانت عبارة عن خليط مسرحي إبداعي شكل حالة من التنوع، هدفها الاستفادة من الخبرات المسرحيَّة الموجودة في الدولة، وإشراكها في المشهد المسرحي المحلي، الأمر الذي عمل على تعميق التجربة المسرحيَّة والعروض المنتجة من قبل الفرقة، عبر استحداث مزيج مسرحي مختلف، وبدائل إبداعيَّة قادرة على سد النقص، لاسيما في ما يتعلق بالجانب التمثيلي، وعلى وجه التحديد العنصر النسائي.

كذلك حرصت الفرقة منذ تأسيسها، على استقطاب العديد من الأسماء المسرحيَّة الخليجيَّة والعربيَّة المهمة، في مجالي التأليف والإخراج، من تلك النصوص التي ترى الفرقة أنها تشكل إضافة لمسيرتها، ومن المخرجين الذين لهم باعهم الطويل، وخبرتهم العميقة، ممن قدموا عروضاً مسرحيَّة ما تزال محفورة في ذاكرة المسرح الإماراتي. منهم على سبيل المثال لا الحصر: «إبراهيم جلال، المنجي بن إبراهيم، قاسم محمد، جواد الأسدي، فؤاد الشطي، المنصف السويسي، أحمد عبدالحليم، عبدالإله عبدالقادر، محمد شيخ الزور، ياسر سيف» وآخرون. وعلى مستوى التأليف: «توفيق الحكيم، جواد الأسدي، حسين المسلم، سعدالله ونوس، سعد الدين وهبة، سمير سرحان، عبدالله العباسي، عبدالرحمن المناعي، فرحان بلبل، محمود دياب، محفوظ عبدالرحمن، يوسف العاني، قاسم محمد، عباس الحايك، محمود أبوالعباس، تغريد الداود» وآخرون.

رحل النهار

«باب عشق»
مأساة شاعر صرعته قصيدة

عرضت أخيراً بمسرح الطليعة في العاصمة المصريَّة، مسرحيَّة «باب عشق»، من تأليف إبراهيم الحسيني، وإخراج حسن الوزير، وقد كشفت بمضمونها وشكلها عن جودة ومهارة وموهبة القائمين عليها، واقتدارهم على تقديم عرض متكامل، فكل عنصر فيها مثل قيمة فنيَّة رفيعة المستوى. وبالرغم من رقي هذا العرض الذي قدم باللغة العربيَّة الفصحى، إلا أن الجمهور أقبل عليه وأعجب به، وذلك يبرهن على أن الفن الجيد قادر على طرد الأعمال الرديئة من السوق المسرحيَّة، وليس العكس كما هو مشاع، بأن الجمهور ينجذب إلى الأعمال الرديئة وليس إلى الجيدة.

عصام الدين أبوالعلا
أستاذ جامعي وباحث مسرحي من مصر

ويثير العمل بطبيعته البنائيَّة والتشكيليَّة، وبعلاقته الحيويَّة مع الجمهور، مجموعة من الأسئلة والملاحظات، فثمة، مثلاً، إشكاليَّة اختبرتها العروض الكلاسيكيَّة التي قام عليها المسرح العربي؛ على أيام مارون النقاش، وأبي خليل القباني، وما أقصده يتعلق بتقديم مسرح بلغة الضاد، ويحتوي على ألحان وأشعار تربى عليها المتفرج العربي، واعتاد عليها. وهو نمط من العروض اختفى في هذا العصر، بدعوى أنه لا يجذب الجمهور، ولكن أثبت عرض «باب عشق» الغنائي الاستعراضي، تهافت الجمهور عليه، وترك ما دونه، ليستمتع بجماليات عرض مسرحي يخاطب الفكر والوجدان بعناصر سمعيَّة وبصريَّة راقية، تتآلف في ما بينها لتعطي هذا النسيج الفني المؤثر بإيجابيَّة على جمهور المشاهدين.

أضف إلى ما تقدم، لئن كان البعض يقيس قيمة العرض وجودته بما صرف عليه إنتاجياً، فإن هذا العرض لم يتكلف الكثير من الناحية الماديَّة، مقارنة بعروض كثيرة تزخر بها خشبات المسارح المصريَّة اليوم، ومع ذلك نجح في جذب الجمهور.

وآخر هذه الإشكاليات التي يثيرها هذا العرض، هي أنه عرض مسرحي جاد وليس عرضاً مسرحياً كوميدياً. ويشيع دائماً أن جمهورنا يسعى إلى مشاهدة العروض المسرحيَّة الكوميديَّة وليس الجادة، والحقيقة التي لا شك فيها أن الجمهور هنا يسعى لمشاهدة عرض مسرحيَّة جادة ومصاغة باللغة العربيَّة الفصحى، وتتخلل ثناياها أشعار بالفصحى من أشعار العرب القدامى والمحدثين، وأن الجمهور يسعد به، ويبين ذلك من كثرة المترددين على مسرح الطليعة لمشاهدة العرض.

وإذا كانت كل هذه المسائل يستثيرها عرض «باب عشق»، الذي أنتجته الدولة ممثلة في هيئة المسرح التابعة لوزارة الثقافة المصريَّة، فإن ذلك يبرهن على أن الجمهور لا يجري وراء ما هو ضعيف وهزيل، كما يرى بعض العاملين بالحقل الإعلامي، وإنما يكشف ذلك أن الجمهور يمتلك حساسيَّة مرهفة تجاه ما يتلقاه من فنون، وأنه قادر على التمييز بين ما هو جميل وما هو رديء.

واستلهم الكاتب إبراهيم الحسيني نص «باب عشق» عن القصيدة «الدعديَّة» وما تناقله الرواة العرب القدامى عن أخبارها، وهي القصيدة اليتيمة مجهولة المؤلف، وسبب تسميتها باليتيمة ربما لأن صاحبها لم يقل غيرها، أو أنه مجهول، أو أنه مات، ليضعها في إطار عصر هارون الرشيد.

وقد فاز نص «باب عشق» بجائزة ساويرس للتأليف المسرحي العام الماضي 2022، وقام المخرج حسن الوزير بإخراج العمل معتمداً على قصائد الشاعر درويش الأسيوطي، وألحان الموسيقار محمد حسني، وتصميم استعراضات محمد بحيري.

تبدأ المسرحيَّة بالأميرة دعد (قامت بالدور هالة ياسر) وهي في حالة مواجهة مع وصيفتها مأمونة (دنيا عوني)، حيث تحاول الأخيرة صرفها عن قرارها الرومانسي الحالم، بضرورة أن يكون زوجها شاعراً، لكن دعد بصفتها شاعرة تؤكد على إخلاص الشعراء في عالم تنقصه البطولة الحقيقيَّة والبراءة، ويفيض بالحروب والنزاعات، والشاعر وحده بقوة منطقه وحكمته قادر على إرساء الأمن والسلام والخير بين البشر، كما ترى دعد، وتبقى أزمة المسرحيَّة هي وصول الشاعر إلى الأميرة، التي تقنع أباها بضرورة اختيار شاعر ملكاً لمملكتهم في مستقبل الأيام.

وهناك في بغداد يأتي «دوقلة» الشاعر التهامي (ماهر محمود) المخلص لشعره، فيحاول مقابلة هارون الرشيد كي يحظى بالمال في مقابل أشعاره، لكن التاجر طاهر (أحمد حسن) يساومه على شعره ويعرض عليه مالاً مقابل قصيدته، لكن دوقلة يرفض بشدة، لاعتداده بنفسه وشعره، ولأنه يطمح في أن يقابل الأميرة دعد النجديَّة، التي استمع لشعرها ورق قلبه لها، ويطمح في الزواج بها بعد أن يسمعها قصيدته «الدعديَّة» التي ألفها من أجلها، لكن التاجر يجن لرفض دوقلة ويستخدم العبد هارون (إسلام بشبيشي) الذي يطمح بدوره أن يحصل على المال من أجل الحصول على حريته، كي يسرق القصيدة من دوقلة.

يكشف دوقلة هارون الذي يعترف له بكل شيء، وبخطة التاجر طاهر، أثناء محاولته سرقة القصيدة، فيتفقان على التعاون من أجل الوصول إلى نجد، ومقابلة دعد ليتزوجها دوقلة، بعد أن يعرض عليها قصيدته ويحصل العبد على حريته، وفي طريقهما يقابل دوقلة راعي الأغنام غيلان (محمد أمين)، حيث يحكي دوقلة بحسن نيَّة عن رغبته في مقابلة الأميرة التي أحبها، وسعيه عبر الشعر للزواج منها، ولأن غيلان يطمع في الثروة والجاه، فإنه يقتل دوقلة، الذي يرجوه أن يتركه حياً في مقابل القصيدة الدعديَّة، لكن غيلان يخبره بأنه يخشى أن يفضح أمره، وأن عليه أن يقتله كي يشعر بالأمان، فيهدده دوقلة وهو يموت بأنه لن يجد الراحة أبداً، وستطارده روحه أينما كان بسبب مكره وخديعته، ولن يهنأ بقصيدته لأنها ستكون سبباً لقتله، بعدها يعود هارون إلى بغداد ويقابل التاجر، ويحكي له عن موت دوقلة، ويخسر التاجر بذلك كل شيء، ويصر هارون على الذهاب إلى نجد انتقاماً من غيلان، ومقابلة الملك والد دعد (فكري سليم)، وكشف الأمر له، فيقابله الوزير بكر (محمد صلاح)، والقائد جلال (محمد جاد)، ويعلمان منه حقيقة الأمور، في الوقت الذي استطاع غيلان أن يقنع الأميرة دعد وأباها الملك بأنه شاعر مغوار، وأنه من ألف القصيدة الدعديَّة، مما جعلها توافق على الزواج منه، وتقام الأفراح من أجلهما، وعندما يحاول الوزير والقائد أن يقنعا دعد بحقيقة غيلان وكذبه، ترفض التصديق، وتختبر غيلان وتطلب منه أن يعيد إسماعها القصيدة مرة أخرى، التي تشير إلى أن قائلها من تهامة، وغيلان كان قد أخبر دعد سابقاً أنه من منطقة الجبل، وهو ما يجعلها تطلب السياف (الذي يقوم بدوره الفنان خالد العيسوي) كي ينفذ فيه حكم الإعدام، لأنها أدركت أن غيلان مجرم قاتل قتل بعلها مؤلف القصيدة الأصلي، وتنتهي المسرحيَّة بموت

الملك والد دعد، وتنصيب دعد ملكة على البلاد من دون ملك، وهي نهاية تؤكد على خلو العالم من الشاعر الحقيقي الذي يطهر العالم من الحروب والموبقات.

وفي خضم هذه الأحداث نجد أن العرض المسرحي قد تميز بالحفاظ على روح النص ورسالته الفكريَّة، متوسلاً بتكامليَّة العناصر السمعيَّة (من شعر وألحان وغناء)، وبصريَّة (من رقص وديكور وإضاءة)، التي اكتست بلمسة شعريَّة، وعبقت أجواء المسرح بسحر الكلمة والصورة مع أصوات في غاية الرشاقة والجمال لسلمى المغنية (شيماء يسري)، ومي زويد (الراقصة شهد)، وعمرو علي (الذي قام بدور المنادي بغنائه الشجي وحيويته)، ومحمد دياب، ومحمود جمال، وصافيناز، وسامح صبري، وعبدالعزيز بدري، وعبدالله ضوي، وأحمد عمر، وحمد البرماوي، وليلى أحمد، وأصالة عمرو، وندى سيف، وريماس حسين، وأحمد الشريف، وأنس عبدالرؤوف، والمخرج المنفذ محمود الرفاعي، ومساعدي الإخراج فاروق مسعد وأحمد عصام.

وقد تم تشكيل المجاميع لخدمة المشاهد التمثيليَّة من أجل تحفيز العرض ودفع أحداثه إلى الأمام، مع استخدام الغناء لإضفاء صورة سمعيَّة بصريَّة قادرة على اختراق حواس المتفرج، أما من ناحية الأداء التمثيلي، فنجد أن أداء الفنانة الشابة هالة ياسر لدور الأميرة دعد، قد التزم دور الجديَّة والإصرار والقوة طوال المسرحيَّة، وهي صفات جعلت من رضوخ القصر كله لرغبتها الدراميَّة، المتمثلة في الزواج من أشعر الشعراء، محلاً للتنفيذ، واستمرار الحبكة في مسارها حتى النهاية، كما أن ردود أفعالها السريعة تجاه ما يقدم إليها من شعر الخطاب، يؤكد مصداقيَّة صفتها كونها شاعرة موهوبة أصيلة، مما يشي بسماتها الشخصيَّة، كما أن أداء الفنانة مي زويد اللين لدور الراقصة شهد، قد ساعد على إضفاء مصداقيَّة على دورها وتأثيره في الشخصيات الأخرى بالمسرحيَّة.

وقد حرص الفنان الشاب ماهر محمود الذي قام بدور دوقلة، على تأكيد التزامه بصفة هيامه الشعري وإعجابه بموهبة الأميرة دعد الشعريَّة، إضافة إلى إضفاء صفة البساطة في تعامله مع شخصيَّة غيلان، إلى الدرجة التي جعلت الثاني يطمع في سلبه القصيدة وقتله. ولعل ما يميز المخرج حسن الوزير، هو اختيار مجموعة من الشباب الموهوبين، ولم يعمد إلى اختيار نجوم لأداء الشخصيات الرئيسة في هذه المسرحيَّة، إلى جانب اعتماده على انسيابيَّة تسليم وتسلم المشاهد المتتالية، في سهولة ويسر، مما أضاف جمالاً ورشاقة على الإيقاع العام للعرض.

وهناك مستويان على خشبة المسرح، أحدهما إلى اليمين في عمق المسرح، حيث مكان دخول الشخصيات إلى القصر أو الحانة أو تجمع العامة، ويرتفع عن مستوى خشبة المسرح بأربع درجات،

أما المستوى الآخر فهو في منتصف يسار المسرح، حيث تجمع الممثلين والمغنين والأميرة دعد ودوقلة وغيلان، إذ يتم التركيز على هذه المشاهد من خلال هذا المستوى الذي يرتفع عن مستوى خشبة المسرح بدرجة واحدة، إضافة إلى قطع الديكور المتحركة، التي تُستغل لرسم محددات تبين مدخل ومخرج القصر من ناحية، ومخرج ومدخل غرفة الأميرة دعد من ناحية أخرى، أو كمحدد لساحة عرش الملك في أحيان أخرى، مما يشكل حلاً عملياً وسهلاً لتوظيف خشبة المسرح وإعطائها حيويَّة الحركة وتغيير المشاهد من دون إبطاء أو عناء.

واتسمت الأشعار التي احتوتها المسرحيَّة، بطاقة تصويريَّة عالية، ولغة عربيَّة فصحى رفيعة، وتتآلف مع المواقف والشخصيات والأحداث في المسرحيَّة، وما أضاف إلى جمال الأغاني في المسرحيَّة، هو روعة الألحان وطابعها الشرقي، وإضافتها للعرض بعداً جمالياً سمعياً.

وجاءت الرقصات والأغاني موحية، وقد حددت إيقاع العرض في انسيابيَّة تتسم بالتناغم مع أحداث العمل، وشكلت الأصوات النسائيَّة والرجاليَّة توازناً في إضفاء جو شاعري يتضافر مع طبيعة النص من جهة، والرؤية الإخراجيَّة والديكور الذي أبدع المهندس فادي فوكيه في تشكيلاته المتحركة الخفيفة، معبراً عن الحانة والقصر والساحات والعرش، أما الإضاءة لمحمد الغرباوي، وعادل سامي، ونادي دويدار، فقد نجحت في تحقيق عنصر الانسجام في الحالات المختلفة، وجاءت الأزياء والإكسسوارات لمها عبدالرحمن بسيطة ومعبرة، مما شكل تكاملاً فنياً لعناصر العرض الغنائي الاستعراضي.

والحقيقة أن هذا العرض كان يحتاج إلى خشبة مسرح أكبر من خشبة مسرح زكي طليمات بمسرح الطليعة، بما تستوعب معه هذا الكم من الديكورات، والمجاميع الراقصة، والمشاهد المختلفة، بشكل أفضل، وهذا ما يؤكد عبقريَّة المخرج الذي قام بتقديم هذا العرض الكبير على مسرح صغير نسبياً، وبإمكانات إنتاجيَّة متواضعة.

مما تقدم يمكن ملاحظة أن عرض «باب عشق» ينتصر للفن الجاد، واستطاع باقتدار أن يجتذب إليه الجماهير من كافة الفئات والأعمار. وخلال مشاهدة العرض، نلاحظ أن جمهور المشاهدين يتجاوب مع لحظات العرض الكثيرة، مؤكداً إعجابه بالمواقف الدراميَّة، وتمثيل فنانين شباب، والأشعار الراقية، والألحان العذبة، وتشكيلات الإخراج، ورقصات الراقصين.

ويبرهن عرض مسرحيَّة «باب عشق» على وعي الجمهور، وأنه يقبل العروض الجادة الجيدة، كما يقبل العروض الكوميديَّة الجيدة. وشرط قبول المتفرج للعروض هو جودتها وليس شيئاً آخر.

وما نتمناه لمسرحنا العربي هو توافر مثل تلك العروض على خشبات المسارح العربيَّة المختلفة، لترقى بفكر المتفرج ووجدانه.

بطاقة العرض

«باب عشق» تأليف إبراهيم الحسيني، إخراج حسن الوزير، أشعار درويش الأسيوطي، موسيقى وألحان محمد حسني، ديكور فادي فوكيه، أزياء مها عبدالرحمن، استعراضات محمد بحيري، مكياج وفاء مدبولي، مخرج منفذ محمود الرفاعي، تمثيل ماهر محمود، هالة ياسر، فكري سليم، أحمد حسن، محمد أمين، محمد صلاح، إسلام بشبيشي، دنيا عوني، وآخرين.

حسن الوزير، مخرج مسرحي، أنشأ العديد من الفرق المسرحيَّة في ربوع مصر، وقدم أكثر من أربعين عرضاً على معظم مسارحها للمحترفين والهواة منذ مطلع الثمانينيات، ومنها: «في انتظار آدم» 1983، و«على الزيبق المصري» 1985، و«باب الفتوح» 1987، و«هملت يستيقظ متأخراً» 1987، و«الزوبعة» 1988، و«ساعة الصفر» 1995، و«أرض لا تنبت الزهور» 1995، و«طقوس الإشارات والتحولات» 1997، و«عريس لبنت السلطان» 2001، و«ثورة الأقنعة» 2015.

«ستوكمان»
ممثل مصري يفضح ماضيه فوق الخشبة

محمد علام
كاتب وناقد مسرحي من مصر

في بداية عرض «ستوكمان» للمخرج أسامة رؤوف، الذي قدم أخيراً في مسرح الغد بالقاهرة، يجلس السيد قاسم، مواجهاً المرآة في غرفته، قبيل دقائق من موعد صعوده إلى المسرح، يمسك في يده ورق مسرحيَّة «عدو الشعب» لهنريك إبسن، وفي شيء من التوتر يذرع المسرح جيئة وذهاباً، وهو يراجع دور شخصيَّة الدكتور «ستوكمان» الذي من المفترض أن يلعبه بعد قليل، لكنه يفاجأ بشبح يطل برأسه من المرآة، شبح يشبهه تماماً في ملامحه وكامل ملابسه، وفي لحظة شديدة التوحد، يخرج له الشبح من المرآة ويتحدث معه بلهجة حادة بعض الشيء، وعندما يختفي فجأة يكون قد عرف أن ذلك الشبح لم يكن سوى شخصيَّة الدكتور ستوكمان!

يعتمد عرض «ستوكمان» الذي كتب نصه ميخائيل وجيه، وأنتجته فرقة مسرح الغد، على إيقاع سريع تتوتر فيه الأحداث بشكل مباغت، حيث يقع الحدث مباشرة، فنحن نتورط منذ اللحظات الأولى في خطة أعدها قاسم مع صديقه باهر، لكي يحاول تحسين صورته الإعلاميَّة أمام خصومه، وهي أن يستدرج ابنته التي هجرها منذ عشرين عاماً إلى المسرح، في ليلة تقديمه لأحد عروضه، ليعترف بها، ويصحح ذلك الفعل المشين الذي صار معوقاً أمام تقدمه ونجاحه الفني.

لكن وخلال تأهب قاسم للصعود إلى المسرح، تظهر له شخصيَّة الدكتور ستوكمان الحقيقيَّة، بطل هنريك إبسن في مسرحيَّة «عدو الشعب»، الذي يدرك مسؤوليَّة دوره، والمؤمن بقضيته لأبعد حد، ويطلب من قاسم أن يسمح له بالصعود إلى المسرح لكي يعبر عن قضيته، لأن قاسماً لم يعد صالحاً للقيام بذلك، كونه ببساطة فقد الإيمان بما يقول أو يفعل، وصار يتعامل مع القضيَّة التي من المفترض أن ستوكمان وُجد لأجلها، على أنها وسيلة لتحقيق نجاحه الشخصي، وليس مصلحة عامة.

يُشكل التعارض بين الفرد والمجتمع موضوعَ التراجيديا الحديثة منذ القرن الثامن عشر تقريباً، وبمقياس الحداثة، فإن هنريك إبسن لم يكن مُضطراً لأن يختار بين آراء القرون الوسطى وعصر النهضة، إنما هو أعلن انحيازه إلى المصلحة العامة، هذه المصلحة التي ينتصر لها إبسن، سواء أكان من يقف ضدها فرد أم مجتمع. وفي الوقت الذي كان الدكتور ستوكمان يواجه فيه أعداء

المصلحة العامة، أو أعداء الشعب داخل النص، كان قاسم يلعب دور عدو الشعب في الحياة الواقعيَّة، ويقامر بمصلحة الجميع في مقابل نجاحه الشخصي. ويمكن القول إن نص «ستوكمان» قدم لنا نموذجين متقابلين في سياق واحد، الثائر في كل وقت «ستوكمان»، والانتهازي في كل زمان «قاسم».

أين نحن ومتى؟

قدم حمدي عطيَّة معالجة سينوغرافيَّة واقعيَّة للنص، تتفق ظاهرياً مع الدراما، وتعمل على إشباع حالة الإيهام بالمكان الذي تدور فيه الأحداث. فقد جاء المنظر المسرحي عبارة عن غرفة تغيير الملابس الخاصة بالسيد قاسم، التي تطل على «كالوس» المسرح، ونحن – الجمهور - لسنا سوى جزء من جدار الغرفة الرابع، فالمتلقي منذ اللحظات الأولى للعرض وهو قابع في غرفة قاسم، يراه ويسمعه ويتفاعل معه، وكأنه جزء لا يتجزأ من المكان.

وفي غرفة قاسم نجد الأثاث العصري، وبرغم أنه لا توجد إشارة صريحة إلى راهنيَّة الزمن الذي يدور فيه قاسم، لكننا نستشف ذلك من أسلوب الأداء، ولكن يبدأ الإرباك الحقيقي مع دخول عامل المسرح «عارف»، وهو يحمل مصباحاً يدوياً يعود إلى حقبة سحيقة ربما من القرن التاسع عشر، وهو ما يمثل فجوة في زمن قاسم وعارف، ولكنها فجوة بلا جذور، وغير مبررة، وزائدة عن الحاجة.

وتظل بعض الأشياء غامضة، لاسيما في ما يتعلق بالفارق الزمني بين زمن قاسم الواقعي، الذي من المفترض أنه يحدث أمامنا الآن، وبين زمن ستوكمان القادم من لحظة مبهمة في عقل قاسم، قادم بزمنه هو الخاص، ويتصرف بهيئة رجل قادم من عصور غابرة.

الانتهازي عدو الشعب

يحاول قاسم في لقائه الأول مع ابنته هناء، أن يخبرها بحقيقته، ولكنه يتلعثم ويتردد، ويتيه في البحث عن مبرر مقنع لكل ما حدث، ولكن بعد مواجهة عنيفة، ومباراة مشحونة بالمنطق، والعاطفة الأبويَّة، والفطرة الإنسانيَّة النقيَّة، يسقط بصر قاسم إلى الأرض، وخلفه عشرات الصور لقاسم الذي ينظر إلى الجميع في تحدٍّ، ويعترف بالحقيقة التي يود ألا يعترف بها أبداً، وهي أنه مجرد انتهازي محترف، يسعى طوال الوقت إلى تسخير الظروف لخدمة مصلحته الشخصيَّة. ويعد نص «ستوكمان» معارضة دراميَّة لنموذج الدكتور ستوكمان، الحريص جداً على المبادئ، الذي يواجه أصحاب الأفعال النفعيَّة، والتصرفات التي تدفعها المصلحة الشخصيَّة، في الوقت الذي يفسر فيه قاسم وبطريقة مربكة إلى حد ما، أفعاله الانتهازيَّة على أنها نظريَّة لاستكشاف الفرص والسعي وراءها.

الفعل

هل يمكن أن تكون هناك حركة على المسرح بلا معنى؟ أعتقد أن إجابة هذا السؤال تنطوي على شيء شديد الأهميَّة، وهو مدى قدرة الممثل على إدراك ما ينبغي عليه أن يقوله من خلال النص، ودوره على خشبة المسرح، فكثيراً ما تكون خشبة المسرح مفعمة بالحركة، ولكن هذه الحركة لا تنتج معنى مسرحياً وثيق الصلة بالوحدة الفنيَّة للعرض، منطلقاً بالأصالة عن الشخصيَّة ودورها في اللحظة الدراميَّة، وهو فخ استطاع أن يتجنبه عرض «ستوكمان»، مع مجموعة من الخبرات التمثيليَّة المتباينة في منطلقاتها، وأساليب تعاملها مع المتغيرات الدراميَّة، حيث يشكل ياسر عزت في تجسيده لدور قاسم، نمط أداء أقل انفعالاً، في مقابل ريم أحمد في دور هناء المشحونة بالعواطف، والتعبير بحرارة عن مشاعر التقدير والامتنان في القسم الأول من العرض، أو الانفعال المشحون بالغضب والسخط، وهي تواجه والدها الذي هجرها طيلة تلك السنوات.

يركز ياسر عزت على الفعل، ويمهد له بحرص شديد، حتى في التعبير عن الانفعالات التي تشمل الحزن، والغضب، والندم، فكان أقرب في التعبير عن حقيقة قاسم الذي يخبو شعوره بذاته تدريجياً في كل مرة يواجه فيها نفسه، حتى تصبح حركة قاسم على المسرح كتلة من الانكسار والتخاذل.

وبرغم أن الانفعالات بطبيعتها تهرب من اليد ولا تحب السيطرة عليها من خلال إرادتنا، وقد حذر منها ستانسلافسكي بشدة، لكن في عرض «ستوكمان» مثّلَ نمط الأداء الذي اتبعته ريم أحمد المعادل الموضوعي لإيقاع العرض بامتياز، حيث جاءت هناء جريئة، محددة، تعرف ما تريد، في مقابل قاسم الذي يعاني من التردد والتفكير في الانسحاب طوال الوقت.

العقدة

تعتمد طبيعة الصراع المسرحي على سلسلة مفهومة وواضحة من الأحداث، وقد تعتمد المسرحيَّة على أكثر من سلسلة من الأحداث، وهو ما يعرف بـ «العقدة المزدوجة»، ولكن ما هو الدافع الذي سيجمع عقدتين معاً في قالب واحد؟ هل لأن كلاً منهما تعتمد على الأخرى بشكل سببي؟ أم لأن كل عقدة ستسير بالتوازي مع الأخرى من دون أن تتقاطعا؟ وهل بلوغ الذروة للعقدة المزدوجة في وقت واحد يقوي بعضها بعضاً؟

لن نجد شخصيَّة من الشخصيات، أو سياقاً من سياقات المسرحيَّة، قد قصد به المؤلف الإيحاء بمعنى المسرحيَّة كله، بل إن المسرحيَّة لا تقدم، حتى في تأملات قاسم عن نفسه، غاية الحقيقة التي يجد فيها راحته، بل إن هذه السياقات أسهمت في إظهار ما ليس عليه قاسم في الواقع. وإذا ما اعتبرنا أن كلاً من قاسم وستوكمان عبارة عن سلسلة مفهومة وواضحة من الأحداث، وكل سلسلة مستقلة بذاتها عن الأخرى تماماً، فما الذي جمعهما معاً في قالب بنائي واحد؟

يعتمد عرض «ستوكمان» على نموذجين رئيسين، الأول السيد قاسم، الممثل الناجح، الذي تخلى عن مسؤوليته تجاه ابنته، وانطلق في طريق تعزيز ذاته ونجاحه الفردي على حساب أي روابط اجتماعيَّة أخرى قد تعطله، ولكنه في لحظة يكتشف أنه من الممكن أن يستعيد هذه الروابط الاجتماعيَّة، وأن يعترف بابنته التي تركها منذ سنوات طويلة، ولكن بغرض واحد فقط، وهو أيضاً تعزيز ذاته ونجاحه الفردي، ولكي يكمل صورته الظاهرة من منظومة القيم والأخلاق.

أما النموذج الثاني فهو الدكتور ستوكمان، وإن كان مجرد شخصيَّة متخيلة تخرج من ذهن قاسم، لكنها تمثل صورة الآخر بالنسبة لنا، حيث يواجه الدكتور ستوكمان النزعة الاستغلاليَّة لأصحاب النفوذ، وتقديم مصلحتهم الشخصيَّة على المصلحة العامة، ودائماً حديثه موجه إلى قاسم تحت عبارة «الإيمان بالقضيَّة»، فشخصيَّة الدكتور ستوكمان، تريد أن تعالج الفساد الذي أضر بالمجتمع، حتى لو كان هذا العلاج على حساب ذات الدكتور ستوكمان ونجاحه الفردي، فهو يرتدي الملابس نفسها، ويظهر بملامح قاسم نفسها، ومن ثم نحن أمام شخص واحد، ولكن كل منهما قادم من جذور أخلاقيَّة مختلفة.

وفي اللحظة التي ينبغي فيها على قاسم أن يواجه ابنته بحقيقته، تنقسم ذاته بين بؤرتين ضوئيتين، حمراء وبيضاء، وهو عالق في المنتصف بينهما، إنه هذا الخليط بين منظومتين من القيم، الأولى تنتصر للفرد مثل قاسم، والثانية تنحاز إلى المجتمع مثل الدكتور ستوكمان، وهذا ما يسمى بالانعكاس، حيث كل شخصيَّة تعكس وجهة نظرها حسب تجربتها في الحياة، ولكن الشخصيتين تجتمعان في

خالد جلال يتوسط فريق المسرحية

رابطة واحدة، لتمثل عالماً واحداً، أو ما يسمى بـ «التماثل الأعظم». فكل شخصيَّة تخوض رحلتها فقط لتثبت مفهومها ومنظورها عن موضوع واحد فقط، وهو: المسؤوليَّة الاجتماعيَّة بين الفرد والمجموع.

تتجه معالجة إبسن الدراميَّة إلى التركيز على صراع الأشخاص مع ذواتهم، ومحاولة استرجاع الماضي، ومواجهة الخطايا التي ارتكبوها، وكثير من القيم التي أكد عليها في مسرحيته «عدو الشعب»، مثل الصدق والحريَّة والمسؤوليَّة المجتمعيَّة والحب الصادق. وتتجه معالجة الكاتب ميخائيل وجيه إلى المسار نفسه في عرض «ستوكمان»، وإن ظل مفهوم التشوه عند شخصيتي قاسم وستوكمان في العرض، مجرد مسألة باطنيَّة، لا يدل عليها مظهر خارجي، حيث يعد التحلل في منظومة القيم والأخلاق، مجرد حالة يستوجب وضعها للبحث عن علاج.

وتعاني معظم العروض المسرحيَّة التي يتدخل المخرج في نصها المسرحي، من أزمة راهنة ومنتشرة بكثرة، وهي أزمة المخرج والكاتب، فالمخرج وإن كان منشغلاً بالصورة المسرحيَّة، وبتدفق الأحداث، لكنه كثيراً ما يفقد القدرة على التأسيس الجيد لهذه الأحداث، وهو ما يمكن أن نصفه بالتجذير الدرامي، أي حرص الكاتب على غرس الجذور الدراميَّة لكل حدث مسرحي، والتأسيس للفكرة وتأصيلها بشكل واضح.

وإن كانت الدراما في عرض «ستوكمان» تعتمد على محرك غير واقعي، وهو ظهور شخصيَّة غير حقيقيَّة في واقع وزمن البطل، ثم تحاول هذه الشخصيَّة أخذ مكانه لأنها أفضل وأحق منه بالقيام بدوره، إلا أن الرؤية الإخراجيَّة أخذت العرض في اتجاه واقعي بامتياز، بداية من المنظر المسرحي وحتى طبيعة الحركة المسرحيَّة، هذا التحول في مسار النص كان يتطلب مزيداً من الاشتغال على مستوى تحديد مساحات الواقعي والوهمي على خشبة المسرح، وتوظيف الإضاءة، والموسيقى، وتطويع نمط الأداء في سبيل بلورة وتأكيد طبيعة المحرك الدرامي، الذي أسهم في دفع كل هذه الأحداث.

أسامة رؤوف، مخرج وممثل وسيناريست، مؤسس ورئيس مهرجان أيام القاهرة الدولي للمونودراما، وتولى عدداً من المناصب، منها: مدير مسرح الشباب، ومدير مسرح القاهرة. قدم العديد من الأعمال المسرحيَّة في القطاعين العام والخاص، منها: «الحياة حلوة» على المسرح الحديث، «سيدة الفجر» على مسرح الطليعة، «النساء والغريب» بطولة مجدي كامل ونهال عنبر. شارك بأعماله في العديد من المهرجانات المحليَّة والدوليَّة، وشارك بشخصه محاضراً ومدرباً وعضو لجنة التحكيم في العديد من المهرجانات الدوليَّة والمحليَّة.

«أنـا الأبلـه».. أقنعة البهلول في منـصـة الـوسـائـط الـمـتـعـددة

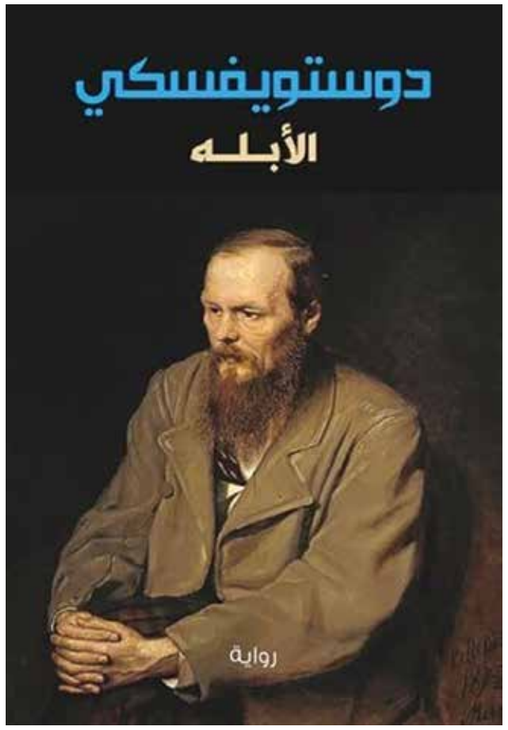
تتنوع التأويلات التي يقدمها عرض «أنا الأبله»، إخراج ساري مصطفى، لموضوعة عالجها الروائي فيودور دوستويفسـكي منـذ العام 1869 فـي روايته «الأبله»، كما تطرقـت إليها عبر التاريـخ العديد من الأعمال الفلسـفيَّة، والأخلاقيَّة، والسياسيَّة، وكذلك في مجالات علم النفس والعلوم السلوكيَّة. إنها تلك الازدواجيَّة بين ما يطلق عليه اسم البلاهة أو الغباء، وبين النقيض الآخر المضمر الحكمة أو الذكاء.

علاء رشيدي
باحث وناقد من سوريا

العرض المسرحي متعدد الوسائط، وأحداثه تقدم في أماكن متنوعة، محيطة بالمسرح أحياناً، وأحياناً على الخشبة مباشرة. كما تتنوع الشخصيات المسرحيَّة التي يتميز كل منها بسمات بلاهة معينة، تطرح على المتلقي أسئلة أخلاقيَّة وفلسفيَّة بطريقة مختلفة. هذا التعدد في أنواع العته والجنون والضياع عن الذات وعن الواقع، يبرره العرض بتسمية المكان المسرحي بـ «المتفه»، وهي بديل عن «المتحف» كما يقول المخرج. كل هذه المرجعيات الفنيَّة والأدبيَّة والسينمائيَّة تحضر في العمل، الذي يلحظ فيه حجم الاشتغال البحثي الدراماتورجي للوصول إلى صيغ مبتكرة لموضوعة أزليَّة التفكر.

بلا طائل

يُقدم المشهد الأول من العرض أمام رصيف المسرح، «مسرح دوار الشمس» ببيروت، يقع الحدث عند باب الدخول إلى المسرح، يتوقف الجمهور أمام أحد أشهر أنواع البلاهة في التاريخ المسرحي، وهو المهرج، أو Bouffon، كما يطلق عليه بالفرنسيَّة. المهرّجان بالقناع الأبيض، والمكياج الأزرق، وأحمر الشفاه، يحاول كل منهما الحصول على مكعب، ينتزعه من الآخر بالحيلة أو المباشرة، بحسبان أن المكعب يمنح السلطة والإنجاز أمام خسارة الآخر. ذلك سيسمح له بالنظر من أعلى، الاحتفاظ بالأكثر، بالقوة، بالثبات، فيخوضان مجموعة من العلاقات/الصدامات للحصول على المكعب. لكن الصراع يستمر بلا توقف، يفقد غايته بالحصول على شيء، ويصبح علاقة نزاع مجهولة الدوافع عندهما، فمثلاً، ما إن يصل أحدهما إلى مبتغاه في الحصول على المكعب، حتى يتابع نزاعه بشكل متواصل، كأن الصراع أو الأداء الحركي بين المهرجين هو الغاية، من دون أن تكون لأي منهما غاية أو هدف ذاتي – حقيقي، يتحرك على أساسه، وهذا ما يمكن أن نضيفه في هذا المشهد على التنويعات في تعريفات البلاهة في هذا العرض المسرحي: الحركة الفاقدة للغاية الذاتيَّة، أو البلاهة هي استمرار الصراع بوصفه غاية في حد ذاته.



يرافق المؤديين على طول المشهد عازف موسيقي، العازف المُغرق في بلاهته، حتى اغتالته علامة موسيقيَّة. ويرد في نص العرض وصف لهذا المشهد كما التالي:

«تقوم فرضيات اللعب في هذا المشهد على مفاهيم، منها: الطفولة بين الولادة والاكتشاف، التسارع والاندماج مع عجلات النظام ومواجهة المسؤوليات وصعوبات الحياة، الكهولة بين التعب والإنهاك والحكمة والمرض».

سؤال مزدوج

يجري المشهد الثاني من العرض في صالة خاصة تتقدم المبنى الذي يحوي مسرح دوار الشمس، الصالة مهيأة لتقديم مشاهد سينمائيَّة من فيلم المخرج الياباني أكيرا كيروساوا، المقتبس عن رواية دوستويفسكي، بعنوان «أنا الأبله» (1951)، إضافة إلى مشاهد سينمائيَّة مصورة لمونولوجات ممثلة امرأة (تمثيل ضنا مخايل) تلقي اقتباسات من رواية دوستويفسكي، وتركز الاقتباسات في هذا الجزء من العرض على التأويل الذي يقدمه المخرج الياباني كيروساوا عبر فيلمه السينمائي لمضمون العمل الروائي:

«إن كان يظهر عليك ويمكن وصفك بالبراءة، والإيثار، واللطف، والأخلاق الرفيعة، والصدق، والوضوح، والعطف، ومحبة كل من حولك، حيث إنك لا تملك ضغينةً تجاه أحد، فأنت (أبله) بكل تأكيد!»، كما يرد في الرواية.

في رسالة شخصيَّة أوردها ريتشارد بيتس في كتابه «دوستويفسكي دراسة لرواياته العظمى»، الذي ترجمه عبدالحميد حسن، يبين دوستويفسكي أن: «رواية (الأبله) تتضمن واحدة من أفكاره المفضلة، التي يعالج فيها تصوير الرجل الطيب الفعال، وليس على الأرض ما هو أصعب من هذا. ليس ثمة على وجه الأرض كلها إلا شخص واحد طيب طيبة فعالة وهو المسيح. دون كيشوت وحده بين أشخاص الأدب المسيحي الطيبين أكثرهم إتقاناً».

ويعد تأويل البلاهة في الرواية متعدد المستويات، لكنه على كل حال يحمل ازدواجيَّة متعارضة في مضمونها من حيث الحكم-الوصف، والشخصيَّة-القيمة. فشخصيَّة «ميشكين» تنتمي بوضوح إلى الشخصيات الوجوديَّة التي تحمل سؤالاً فلسفياً، أخلاقياً، اجتماعياً. فالبلاهة هنا كصفة تتعارض مع الشخصيَّة المثاليَّة، الأخلاقيَّة، والمتسامحة مع المجتمع، وكذلك القادرة على تذوق الجمال والدعوة إليه بوصفه مخلصاً للعالم. يرد في الفصل الأول من الجزء الثالث للرواية: «لقد نظر المجتمع في جميع الأزمان تقريباً إلى المخترعين والعباقرة نظرته إلى أناس حمقى». إن البلاهة هنا سؤال مزدوج ومتعارض الدلالة مع معنى الكلمة، يقول ميشكين: «ها هم يظنون أنني أبله، ورغم كل شيء فأنا ذكي، ولكنهم لا يخطر لهم شيء من هذا». أنه يمثل سؤالاً فلسفياً بلا شك: «قال الأمير مبتسماً: قد تكونين على حق، ربما كنت فيلسوفاً بالفعل، ومن يدري؟ لعل لدي فكرة ما أدعو إليها، هذا جائز».

وكما أن سؤال البلاهة الفلسفي هو تأويل تصنعه الرواية داخل ذهن القارئ، فإن حكايات شخصيات البلاهة في العرض المسرحي تطرح في كل منها مضموناً يظهر سؤالاً في ذهن المتلقي. يركز ريتشارد بيتس في الفصل الخاص برواية «الأبله» الذي يحمل عنوان «الأبله انتصار الجماليات» على قراءة شخصيَّة الأمير ميشكين، بوصفها حاملة لمفهوم الدفاع عن الجمال، فيكتب: «عبارة الجمال سيخلص العالم، يمكن البحث في تفسير هذه العبارة في طبع ميشكين ذاته بما هو (طيب فعلاً) فالجمال الذي يخلص العالم، ربما كان الجمال الأخلاقي الذي يتمتع به الأمير». لقد كتب دوستويفسكي في أفكاره توصيفاً مماثلاً لقدرة الجمال على التأثير في الوعي الإنساني، ومن ثم على الحضارة الإنسانيَّة: «من يدري، ربما كان يحدث في الإنسان ضرب من التغير الداخلي تحت وقع مثل هذا الجمال».

أما في النص الروائي فيقول ريتشارد بيس: «في الرواية تهتف آديلائيد عند رؤية صورة ناستاسيا فيليبوفنا: (إن هذا الجمال قوة، باستطاعة المرء بمثل هذا الجمال أن يقلب العالم). بينما يتحدث ميشكين عن تجربة صوفيَّة يمتنع في النهاية التعبير عنها بالكلمات. لكن الكلمات التي يختارها هي ذات مغزى: (الفرح والأمل المنسجمان)، (أعلى درجات الانسجام والجمال)، (الجمال والصلاة)».

أسطورة

يقدم المشهد الرابع أكثر حكايات البلاهة المقدمة في العرض المسرحي إدانة لعالم الصناعات الدوائيَّة، الإعلانات الجماهيريَّة، والقيم الرأسماليَّة، ولإشكاليَّة البيئة في المرحلة المعاصرة. تظهر الشخصيَّة أمام الجمهور على الدرج المؤدي إلى صالة المسرح، بهيئة مشوهة، متخفية خلف قناع، وتظهر القدم وكف اليد الضخمة إشارةً إلى التجربة الفيزيولوجيَّة التي مرت بها، وهو ما ترويه الشخصيَّة عبر المونولوج. تعمل الشخصيَّة في تصنيع الأدوية، إن ما يميز الحكاية هي تناولها لقطاع الإعلان والصناعة الدوائيَّة: «بقيت 3 أيام بعدين هربت، أي والله هربت، كان سجن مو مستشفى. المرضى كانو فيران تجارب، بيتشرحوا وبينفحصوا وبيتقطعوا متل الأرانب. بتنباع الأعضاء الجيدة لعلية وصفوة الناس حتى يحافظوا على حياتهن ويجددوا شبابهم. عصر الحياة الدائم، عصر الشباب، التقدم، الازدهار والربيع الغير منتهي».

وتنتقل بنا الحكاية إلى نقد الرأسماليَّة، والجشع القائم على الربح والاحتكار: «حمى الحياة المتجددة صابت سكان الأرض، صار الكل يتقاتل مع الكل حتى يتحصل على العقار الطبي XLX. العالم يلي انمحى أكثر من نصو بسبب حروب الاستيلاء على وصفات المنتج وتصفية شركات ومؤسسات سياسيَّة عالميَّة بمعركة وصراع الأقوى والمستملك للمنتج، أصل إنشائه، تركيبته العلميَّة».

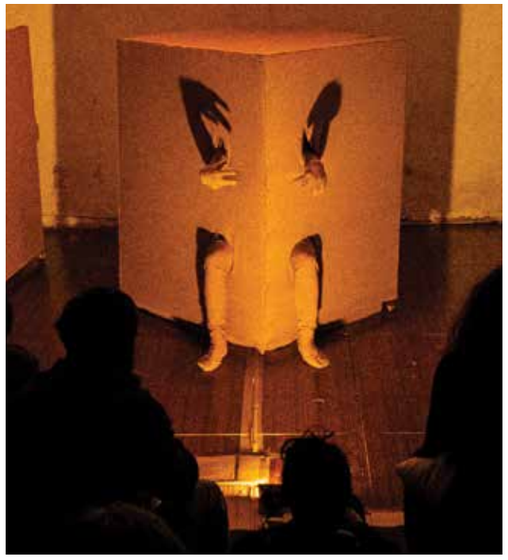
وتتراوح حكاية الشخصيَّة في هذا العالم الدعائي الرأسمالي بين القمة والقاع، حيث يبدأ مروجاً للعقار وعارفاً بالتركيبة الخاصة به، لكن بسبب خيانة الزوجة مع صديق قريب، تكشف أسرار مهنته، وتباع مخططاته:

«سرقوا نسخة من التركيبة الطبيَّة للمنتج كانت مرفقة بالعقد المتفق عليه بيني وبين الشركة المنتجة، مع شرط جزائي بسيط وهو: الموت في حال تسرب التركيب الطبي للمنتج لأي جهة كانت»، لينتقل بعدها إلى عالم النفايات الصناعيَّة، التي كان يسببها منتجه العقاري. هكذا تكتشف شخصيَّة عصمت الأوجه المؤذية للأخلاق، للجشع، للأرباح والنفايات التي تخلفها صناعته الدوائيَّة، ويتحول القط المرافق للشخصيَّة من أكل النفايات، وكذلك شخصيَّة عصمت نفسها تظهر أمام عيني المتلقي وهي بحالة تشوه، بتضخم في الأطراف من جراء التعرض للنفايات الناتجة عن العقار الذي تسوقه شركته بوصفه عقار الحياة، عقار الشباب.

يكتب المخرج في مطويَّة العرض عن شخصيَّة عصمت: «بعد أن كان أسطورة حيَّة في عالم الإعلان، أصبح نكرة، كل ذلك وأكثر أصيب به، جراء فعل أبله أودى بكل ما وصل إليه. إنه تجسيد لواحد من أبشع الشرور التي وصلت إليها البشريَّة، المؤامرات الطبيَّة وبلاهة الاستهلاك».

تحدد «المطويَّة» المعرفة بشخصيات العرض المسرحي، بأن نوع البلاهة الذي يسم شخصيَّة هذا المشهد هي بلاهة الدمية الحبيسة بعيداً عن إرادتها، خاضعة لأهواء وأذواق الناس، تشبه الدمية التي ملت منها صاحبتها ورمتها مهملة منسيَّة. هذه الدمية - الشخصيَّة (تمثيل رومي ملحم) أنهكتها التقييمات وقيدتها حتى ذابت أناها كلياً. هي محصورة في الصورة النمطيَّة المفروضة عليها من قبل الآخرين، وهي محبوسة في علاقتها بالمرآة التي تساعدها على معرفة أثر مظهرها وجمالها على الآخرين من حولها، لذلك، هي شخصيَّة نموذجيَّة لتكون حبيسة المرآة، وهي تردد على الدوام: «إنني أبدو جميلة حتى أمام مرآة محطمة».

يوظف المخرج السينوغرافيا في هذا المشهد بحيث يشع بالمقولة أو المضمون المنوط به، فيظهر على خشبة المسرح علبة سوداء تمثل علبة دمية «باربي»، تظهر الدمية معلقة في علبة، خلفها ضوء خافت ممتد على الأرضيَّة، تسمع وشوشة وتظهر ألوان وأشكال من خلال إسقاط فيديو معروض على المسرح، لتبدأ الشخصيَّة بالمونولوج الخاص بها. وحسبما تبين العبارات المقتبسة من مونولوج الشخصيَّة، فإن هذه الشخصيَّة-الدمية تمتاز بما هو إضافي عن باقي الشخصيات في العرض المسرحي، ذلك أنها الشخصيَّة الوحيدة التي تعاني من صعوبات في التعبير، فهي غير قادرة على تحديد ما ترغب بقوله، وكذلك عاجزة عن إدراك العلاقة بين الكلمات والأحاسيس، وهي كذلك تجعل من البلاهة مناسبة ملائمة لرواية القصص، أو التذرع بالبلاهة لأجل رواية القصص:



«شهيق زفير، شهييق زفيييررر شهيق زفيييير
ما بعرف شو قول بقى ولا شي ولا شي
ما بعرف إذا كلماتي مع أحاسيسي بتمشي
يمكن أنا أهبل من هيك ما بقى فيه
يمكن الأهبل اللي فيي عم يحكي هلق عن كل شي
يمكن في قصص ما بتنحكا إلا تحت هالعنوان
لأنها بعيدة عن التوقعات، عن المطلوب، عن المرغوب، عن ما يتمناه الغير... يدركه.. مهه
من أنتم؟ من؟ من أنتم؟»

تالياً، يبدأ الصوت بالارتفاع، تظهر صور لعيون، وآذان، وشفاه، وأيدي على شاشة الفيديو، يتضمن المونولوج عبارات مفتاحيَّة لإدراك حالة الانغلاق في الأحكام الفيلميَّة، والصور النمطيَّة التي يطلقها الآخرون على الشخصيَّة-الدمية، فيعونها ليست إلا تفسيراً لما يرغب أن يراه الآخرون، ووجهاً هو مجرد علامات للقراءة من قبل الناظر إليه:

«عيوني مراية للقدّامي
وجّي قراية بكلّ علامة
تجاعيدي.. تراجيدي
اححمم»

لكن الشخصيَّة-الدمية لا تقف عند حدود الشخصيَّة النمط، المؤطرة داخل واحدة من تنويعات البلاهة، بل إن حكايتها تنطوي على لعبة شبيهة بلعبة المهرج في مسرحيَّة «الملك لير»، فتوحي المونولوجات الخاصة بالشخصيَّة، بأنها تدعي البلاهة لأجل التمتع بحريَّة القول، وعدم التقيد بمنطق اللغة والتواصل الإنساني. عند هذا الكشف، تبلغ الشخصيَّة ذروة التعقيد المرسومة عليه، فإدانة بلاهتها من قبل المتلقي، كونها محبوسة في شرط إرضاء الآخرين، لا يلبث أن يتكشف عن حبكة سرديَّة تجعلها بلهاء وحرة في الآن عينه، وهنا تملك الشخصيات ازدواجيات متناقضة.

تذكرنا ازدواجيَّة ادعاء «الهبل» وقول الحقيقة، بواحدة من أكثر الشخصيات المسرحيَّة تعقيداً، بين العقل والجنون، وهي شخصيَّة البهلول في مسرحيَّة «الملك لير»، لوليم شكسبير، يكتب عنه المترجم زاخر غبريال أنه: «هو ليس شخصيَّة مسكينة ممكن أن تكون منقولة من واقع الحياة، بل هو أيضاً الحكيم الأحمق الذي يبصر الحقيقة». أما الشاعر كيتس فقد دون على نسخته من المسرحيَّة: «ألا يتمكن البهلول عن طريق فكاهته أن يصل إلى مشاعر الأسى بأقصاها، ليست كلمات البهلول إلا ترجمة لشعر لير الرفيع. إن شخصيَّة البهلول من الأمور الغامضة وخلال المسرحيَّة لا يتوقف شكسبير عن قلب النظرة التقليديَّة بين الحكمة والحمق ظهراً على عقب». وتبين المترجمة فاطمة مرسي صعوبة التعامل مع لغة البهلول الشكسبيري في نص مسرحيَّة «الملك لير»، وفي تعقيبها على تجربة الترجمة: «كانت العقبة الأساسيَّة في تفصيح الكلام النثري في دور المهرج، فللمهرج في هذه المسرحيَّة أهميَّة استثنائيَّة، فهو أول من يلفت الملك إلى حقيقة وضعه، ويخلط الجد بالهزل، ويقول الحقيقة المرة في مزيج من شذرات الأغاني والنكات أشبه بطريقة اللا معقول في المسرح الحديث».

المهرج: أنت تقف في صف من لا يملك السلطة، يجب أن تعرف كيف تميل مع ضربة الريح، وإلا أصابك البرد فوراً. ص40.

المهرج: السادة النبلاء وعلية القوم لم يتركوا لي احتكار الحمق والعبط، بل لابد أن يأخذوا منه نصيباً.

المهرج: إذا كان العاقل ينصحك بأفضل من هذه النصيحة أرجعها إلى فمي، نصيحة مهرج. من يخدمك ويجري وراء المصلحة، يسير وراءك لأجل مركزك، يهرب عند الشدة ويتركك عند البرد والمطر، أما أنا العبيط فأقعد. ص65.

المهرج: لا تظهر كل ما تملك، ولا تتحدث بكل ما تعرف، ولا تقرض بقدر ما تقترض، واركب أكثر مما تمشي، ولا تصدق كل ما تسمع، ولا تقامر بكل ما تكسب. ص41.

ويقارب يان كوت في كتابه «شكسبير معاصرنا» بين هاملت وبهلول الملك لير، فالجنون لديهما يملك فلسفة، وهي نقديَّة للعقل الخالص، تصفية حساب عظيمة ساخرة مع العالم الذي خرج عن مداره. ولغة البهلول في المسرحيَّة مليئة بعبارات مشوهة من الكتاب المقدس، وأمثال قروسطيَّة معكوسة، ونجد فيها عبارات باروكيَّة سرياليَّة، وطفرات خياليَّة فجائيَّة، وتشبيهات وحشيَّة وسوقيَّة. نتفه الشعريَّة لاذعة دوماً».

مونولوجات

ثمة المشهد الخامس حيث هذه الشخصية (تمثيل يزن الريشاني) التي تبدو في البداية في حالة إشكاليَّة في التواصل مع جسدها، فالمشهد يجري في قبو معتم، والممثل داخل برميل مصمم خصيصاً ليحتوي مخارج متعددة للأطراف، ذلك أن المشهد سيقتصر على الأعضاء الجسديَّة، وتحديداً الأطراف الأربعة. فالبلاهة المراد التعبير عنها تبدو بداية بأنها الكسل، السكون. فالحديث يجري بين الأيدي والأرجل في محاولة لإيقاظ صاحبها، ودفعه إلى التغيير أو الانتقال، وكما الحال في مسرح اللا معقول أو العبث، فإن الزمان والمكان منفيان أو ثابتان، والشخصيَّة المسرحيَّة في وضعيَّة لا تتذكر مقدار الزمن الذي عبر على حالها في القبو، ورويداً رويداً تتكشف للحكاية رمزيَّة سياسيَّة؛ لأن الحوار بين الأقدام والأرجل يصبح متعلقاً بالشجاعة، بالجرأة، بالرغبة في التعبير والتغيير، تفتح الحكاية على الشعب بين الطواعية والتمرد، تظهر الأعضاء كما حال الشعب في يأس ورغبة في التغيير، لكنهم محاطون بالخوف، ويعتبرون من مصير الذين تمردوا قبلهم، الخوف من الكسر، القطع، أو الموت، دلالات تحمل أبعاداً من حوارات النشطاء والصحفيين والكتاب السوريين اليوم. ويتابع المشهد والحوارات حبكة تقليديَّة، عن التردد بين التمرد والطواعية، بين الخوف والرغبة، بين الحلم والسكون، وتختم الدقائق الأخيرة للمشهد على ظهور الشخص الذي يعيش داخل الصندوق، بما يوحي بأن حوارات الأطراف الأربعة ليست إلا مونولوجات داخليَّة للشخص نفسه.

هويات

تتعلق حكاية هذه الشخصيَّة بالهويات المفروضة علينا من قبل التاريخ أو العائلة، حتى سابقاً على وجودنا (تمثيل ليندا جاموس)، وتحمل الشخصيَّة اسم رياض، تبدأ مشهدها وهي تحت الطاولة تتحرك كالروبوت وتروي حكايتها التي تعود إلى 1990 والغزو العراقي للكويت، حيث كان خالها رياض الأبضاي يعيش في الكويت حينها، كان حلمه أن يكون مقاتلاً ويشارك بالحروب والانتصارات، لكنه كان يعاني من عديد الأمراض المزمنة: «عموماً الحياة ما تركت رياض بلا ما تحققله حلمه بإنه يكون جزء من حدث ملحمي، مات رياض بالاجتياح، جلطة من الخوف. وهون قرر أبي إنه ما يمر موت رياض بدون ردة فعل، فقرر إنه يسمي الجنين اللي ببطن إمي... رياض الأبضاي. وفعلًا بعد 6 شهور إجيت أنا (رياض الأبضاي) وهيك خالي بيضل اسمه عم يتردد وأنا بينمحي وجودي من قبل ما إخلق». وهكذا، فرضت على الشخصيَّة، هويَّة وجندر ومميزات شخصيَّة من قبل ولادتها، وهذا ما يجعلها في صراع داخلي عميق، برغم استسلامها للاسم المعطى لها زيفاً، لأن صاحبه أي خالها لم يكن أبضاي، ولكن أهلها رغبوا في أسطرة حكايته. إنه المصير المفروض عليها، مما يجعلها ليست ضحيَّة وحسب، وإنما أيضاً كارهة وتحمل نقمة على ذاتها والآخرين.

أفلام

ومع خروج الجمهور من صالة المسرح، خصص القائمون/ات على العرض المسرحي فضاءً أخيراً مفتوحاً للجميع، يعرض على شاشاته الكثيفة مشاهد من أفلام سينمائيَّة عالجت الموضوعات التي يتطرق إليها العرض المسرحي، التي لا يسع المجال إلا لذكر بعض العناوين منها، أبرزها ثلاثيَّة الحياة للمخرج روي أندرسون التي حملت عناوين: «أغاني من الطابق الثاني» (2000)، «أنتم الأحياء» (2007)، «حمامة تجلس على فرع وتفكر بالوجود» (2014)، والفيلم المتميز للمخرج الفرنسي ليو كاراكس بعنوان «المحركات المقدسة Holly Motors» (2012).

معلومات عن العرض

كتابة جماعيَّة لفريق العمل. إخراج ساري مصطفى. دراماتورج فرح حوارنة. سينوغراف زينة حكيم. تصوير وتقنيات بصريَّة نور سلمان. تمثيل: يزن الريشاني، ليندا جاموس، ضنا مخيل، رومي ملحم، حسين الحسن، عمر باكير.

ساري مصطفى (1988)، مخرج وممثل وكاتب مسرحي وسينمائي من سوريا، حائز إجازة في الفنون المسرحيَّة. من أعماله التي أخرجها للمسرح: «بيتنا» 2014، و«المركز» 2014، و«حلم» 2016، و«تيكي تاك» 2017، و«اللعبة» 2018، و«انزياح.. عرض مسرحي قيد التطوير» 2018، و«خيالات» 2018. أنتج عرضه «أنا الأبله» في نوفمبر 2022.

«وقـال عـبـد ربـه..»

سرديات نجيب محفوظ لوحات مشهدية

بات في حكم المعتاد أن يتعامل المسرح مع أعمال الكاتب المصري الحائز جائزة نوبل 1988، نجيب محفوظ، سواء الروائيَّة أم القصصيَّة، كل على حدة، بمعنى أن يختار أحدهم رواية أو قصة قصيرة له ويمسرحها. شاهدنا من قبل عديد المسرحيات المأخوذة عن أعماله، مثل: «أفراح القبة»، «بداية ونهاية»، «الحرافيش»، «زقاق المدق» وغيرها.

يسري حسان
كاتب وناقد من مصر

هذه المرة نحن بصدد طريقة أخرى مختلفة للتعامل مع تلك الأعمال، حيث اختار المخرج المصري طارق الدويري حوالي ثمانية من نصوص محفوظ، منها: «خمارة القط الأسود»، «بيت سيئ السمعة»، «شهر العسل»، «تحت المظلة»، «همس الجنون»، «الظلام»، «الصدى»، ووضع لها عنواناً: «وقال عبد ربه التائه». وعبد ربه التائه هو إحدى شخصيات «أصداء السيرة الذاتيَّة» لمحفوظ، وهي شخصيَّة مؤمنة بالحياة، ساعية دائماً إلى اكتشافها وحل ألغازها، وترى في الموت الحقيقة الوحيدة الراسخة.

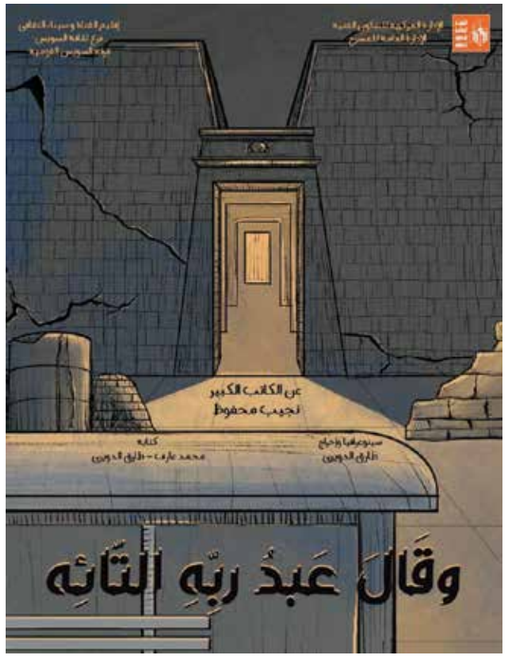
ربما لا يبدو أن هناك رابطاً يمكن أن تندرج تحته هذه الأعمال، وربما أيضاً يبدو أن البحث عن رابط ما بينها، فيه قدر من المشقة والصعوبة والإرهاق. نص العرض جاء مركباً وإشكالياً، لكنه ليس منغلقاً تماماً على ذاته، هناك مستويات عدة للتلقي والتأويل يتيحها العنوان نفسه «وقال عبد ربه التائه» وتتيحها، كذلك، سابقة أعمال هذا المخرج التي تلح على السؤال وتنفي فكرة اليقين، ولا تتعمد البحث عن معنى، تاركة الباب مفتوحاً لينتج كل منا المعنى، أو المغزى، الذي يخصه، ومنها على سبيل المثال: زمن الطاعون عن حياة جاليليو جاليلي، المحاكمة عن ميراث الريح، المسيرة الوهميَّة للتفاهة.

بالتأكيد فإن الاختيار هنا لم يأت عشوائياً أو كيفما اتفق، فبرغم اختلاف الموضوعات التي يتناولها نص العرض - إذا حسبنا أن هناك موضوعات ذات ملامح واضحة ومحددة - فإننا، بإمعان النظر، يمكن أن نستشف شيئاً مما يكمن وراء هذا الاختيار. إنها الزاوية التي ينظر المخرج من خلالها إلى العالم، تلك النظرة التي ملؤها الشك، النظرة الراصدة لتناقضات النفس البشريَّة، المهمومة بطرح السؤال، المنشغلة بمآلات الإنسان في عالم شديد القسوة، شديد الأنانيَّة، الباحثة عن الحريَّة المطلقة، والراغبة دائما في تحطيم التابوهات، السياسيَّة، والاجتماعيَّة، والدينيَّة، وكذلك الفنيَّة، وهو ما يتبدى في طريقة بناء العرض، التي ربما تصدم الذائقة التقليديَّة المستقرة.

هذه النظرة لم يطرحها الدويري عبر المقولة، لكنه طرحها عبر مراوغات بصريَّة سمعيَّة، ورموز وعلامات نثرها هنا وهناك، فالإيمان المطلق بالحريَّة، والرغبة الدائمة في الهدم وإعادة صياغة العالم من جديد، تلك الرؤية التي يتبناها المخرج، لا تتسق وفكرة التلقين، أو المقولة المباشرة، التي يصدرها صانع العرض لجمهوره، وإلا وقع في تناقض قاتل، ومن ثم كان عليه أن يسم عرضه بهذا القدر من المرونة والمراوغة وتعدد الدلالات، من دون أي ميل إلى حسم أي شيء.

إرهاق إيجابي

في صناعته للعرض، أصر طارق الدويري، على إرهاق نفسه وجمهوره، بل وجهة إنتاج عرضه (هيئة قصور الثقافة - وزارة الثقافة المصريَّة) التي تعمل وفق ميزانيات إنتاج محدودة، وتتوجه بأغلب عروضها إلى جمهور بسيط في أقاليم مصر المختلفة، أقول أغلب وليس كل، فهناك عروض تقدمها قصور الثقافة على قدر عال من المغامرة والتجريب، تنافس بها أعتى المسارح المحترفة، برغم أن معظم صناعها من الهواة.



أستخدم «الإرهاق» هنا في معناه الإيجابي. بالنسبة إلى المخرج فقد اعتنى بأدق التفاصيل، سواء في حركة الممثلين وطريقة كلامهم ومخارج حروفهم وملابسهم، وفي الإضاءة وتعدد مساقطها وألوانها، وتنوعها بين الخفوت والشدة، وكذلك في صياغة الفضاء المسرحي، والخلفيَّة الموسيقيَّة التي كانت جزءاً فاعلاً ومهماً في بناء العرض، وكذلك الغناء، لاسيما الفردي، وتلك «البحة» الشجيَّة شديدة المصريَّة في صوت المغنية «أحلام»، فضلاً عن النص المركب منذ البداية.

وبالنسبة إلى الجمهور، تمثل الإرهاق في حرص المخرج على استنهاض حواسه جميعاً ليتابع كل هذه الصور والأصوات والنغمات المتلاحقة، ويحاول الربط بينها، ويطرح أسئلته عليها، ربما ظفر بمعنى ما، وربما اكتفى بمتعة المشاهدة والسماع، وهذا أضعف الإيمان، فالجمهور، في أي مكان، ليس كتلة واحدة متساوية في القدرة على التلقي والتأويل.

في هذا العرض زادت جرعة المغامرة والتجريب، وزاد كذلك الاهتمام بتدريب الممثل وإعداده، وربما زاد أيضاً الاهتمام بإعادة صياغة مفهومه عن المسرح، هو والجمهور معاً، حيث ضرب لدى كليهما فكرة «الاعتياديَّة» ليستبدل بها فكرة التوتر المشوب باللذة.

إن من يتابع عروض قصور الثقافة التي تقدم في محافظات مصر، سيلاحظ ذلك الحرص لدى أغلب الممثلين، لاسيما الكبار منهم، على الاستحواذ على أكبر مساحة ممكنة في العرض، أو حتى محاولة سرقة الكاميرا من زملائهم. لكن هذه السلبيَّة اختفت تماماً هنا، فلا بطل للعرض، ولا شخصيَّة رئيسة، نعم طبيعة النص فرضت ذلك، لكن القبول به من جهة الممثلين يشير إلى أن هناك مخرجاً واعياً أحدث لديهم أثراً ما، إيجابياً.

كولاج

اعتمد الدويري في نص العرض الذي قدمه للفرقة القوميَّة لمدينة السويس (النص كتابة أحمد عارف وطارق الدويري) فكرة الكولاج، فلا حكاية كاملة تقدم منفردة، شذرات من هذه الحكاية أو تلك، ثم الدخول في حكاية جديدة، وبعدها العودة مجدداً إلى ما بدأ به وهكذا، في صياغة مشهديَّة اعتمدت الروي والتشخيص والغناء والاستعراض، متنقلاً من هنا إلى هناك برشاقة، وناثراً عديد العلامات في فضاء المسرح، مقدماً سردياته الصغرى، ما تطلب انتباهاً وتركيزاً شديدين، سواء أكان من صناع العرض أم من مشاهديه.

كل شيء غائم وملغز ومتشظٍّ، ولا يفصح عن نفسه بسهولة، لكنه لا يأتي بشكل عشوائي أو كيفما اتفق. فن صناعة الصورة، والانتقال السلس من مشهد إلى آخر، واستخدام ما يشبه المونتاج السينمائي، ينبئنا بأن هناك وعياً وراء ذلك كله، وهناك رؤية ربما تتسلل ببطء إلى المشاهد، أو حتى إلى بعض حواسه من دون أن يشعر، أو من دون أن يدرك كنهها لحظتها، فالأثر هنا يحتاج قدراً من الوقت، وقدراً من التأمل.

كيف تسيطر على أكثر من ثلاثين ممثلاً وراقصاً، معظمهم غير متمرس أساساً بالعمل المسرحي، أو على الأقل غير متمرس بهذه النوعيَّة من المسرح التي تنتمي، شكلاً ومضموناً، إلى ما بعد الحداثة، ما يتطلب وعياً ورهافة شديدتين؟ كيف توظف هؤلاء جميعاً من دون ارتباكات في التسلم والتسليم، في تغيير المنظر، في أداء مشاهد بشكل متواز، في الخلط بين الغناء والاستعراض والتشخيص، كل على خلفيَّة الآخر، وكأننا أمام هارمونيَّة موسيقيَّة، بمعنى وجود توافق واضح بين كل هذه النغمات المتزامنة؟

لقد تطلب الأمر - حسب معلوماتي - أكثر من ثمانية شهور ليخرج هذا العمل إلى النور، وتطلب كذلك إعادة تدوير بعض قطع الديكور القديمة لاستخدامها مجدداً، فالميزانيَّة المرصودة لا تفي بطموحات صناع العرض، كما تطلب الأمر حيلاً وجهداً كبيراً لإسقاط المطر على خشبة المسرح، في ظل إمكانات أقل ما يمكن أن توصف به أنها فقيرة للغاية، ومع ذلك، بدا الأمر وكأن خشبة المسرح مجهزة بأحدث التقنيات، عاكسة للمثل الشعبي «الشاطرة تغزل برجل حمار».

متعة

لا موضوع رئيساً أو معلوماً بالضرورة يقدمه العرض، اختلط ما هو سياسي بما هو اجتماعي بما هو ديني أو أخلاقي، من دون أن تستطيع الفصل بينها، كل شيء في العرض مركب ومشفر ومرهق، بخاصة لمن لم يقرأ أعمال محفوظ، أو لمن لا يعي تيمات وسمات ما بعد الحداثة، وإن لم يحرم، في النهاية، من المتعة البصريَّة التي حققها العرض.

لا يعني ذلك أن العرض لم ينشغل بالجمهور، هو انشغل بتعدد مستوياته وقدراته على التلقي، هناك بعض الملامح الكوميديَّة التي فرضها سياق الحكايات، بوجه خاص لوحة شهر العسل، وربما انشغل العرض أيضاً باستفزاز جمهوره، وإقلاقه في مقاعده، ودفعه إلى التفكير والسؤال، ومحاولة خلخلة أو حلحلة وعيه، وجعله يسقط المعنى على العرض، أو بمعنى أدق يؤسس هو معنًى يخصه من هذا العرض.

«المعنى كامن في الحركة» هكذا قال عبد ربه التائه في أصداء السيرة الذاتيَّة، وهكذا عمل المخرج، ليس من خلال الحركة الجسديَّة بشكلها التقليدي، وإنما من خلال حركة أو تحريك الحواس جميعاً من أجل أن يقبض كل مشاهد على المعنى الذي يخصه. هنا لا يقين يقدمه العرض، ولا تعويل على السرديات الكبرى، التي هو ضدها بالأساس.

الحوارات في العرض مبتورة وأشبه بالرسائل «التليغرافيَّة»، والصورة تسعى إلى سد تلك الفجوات، في لوحة «بيت سيئ السمعة»

مثلاً، التي تتحدث عن تللك السيدة وبناتها الأربع، والحفلات الساهرة التي تقيمها في بيتها ويرتادها رجال غرباء، وإصرار المجتمع المحيط بها على عزلها بوصفها سيدة سيئة السمعة، هي وبناتها، نجد بعضهم يحوم حول البيت ويسير مثل القردة، مستعرضاً قدراته وألاعيبه، ومتطلعاً إلى ما وراء الأبواب والنوافذ، وراغباً في أن ينال شيئاً منهن، ما يشي بتناقض هذا المجتمع في عزله للسيدة وبناتها واجتنابهن، ورغبته، في الوقت نفسه، في التواصل الخفي معهن.

الأمر نفسه في «خمارة القط الأسود»، عندما يأتي ذلك الشخص الغريب، مفتول العضلات، ويسيطر على كل من في الحانة ويمنعهم الخروج، ثم، وهم في غمرة غيابهم عن الوعي، يفاجأون به وقد أمره صاحب الحانة بتنظيف المكان فيستجيب على الفور ومن دون مناقشة، من يكون الرجل؟ وهل فعل ما فعله حقاً وأمر رواد الحانة بعدم الخروج؟ أم أنهم، في شدة سكرهم وغيابهم عن الوعي، رسموا ذلك في مخيلتهم فقط؟

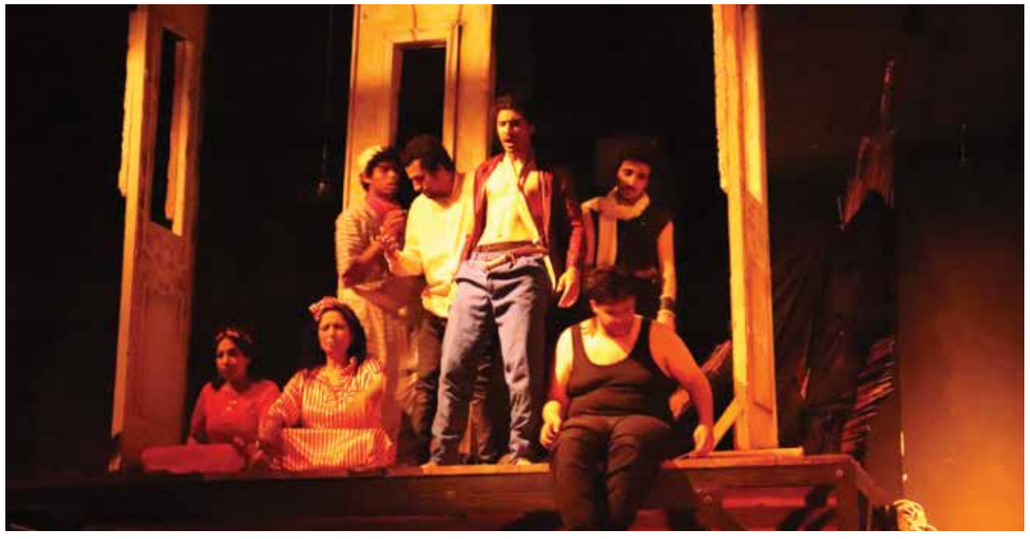
وفي لوحة تحت المظلة، هناك مجموعة تقف تحت المظلة في الشارع اتقاء للمطر الذي يهطل، والبعض يطارد لصاً، وشرطي يدخن ولا يعنيه الأمر، وسيارات تتصادم، وأخرى تحترق، وجدل دائر بين المحتمين بالمظلة الذين يرى بعضهم أن ما يحدث هو فيلم سينمائي يتم تصويره، وينتظرون المخرج ليفسر لهم الأمر الذي التبس عليهم، لقد استساغوا السكون وانتظروا، في سلبيَّة غريبة، من يرشدهم. إنها اللا مبالاة التي وسمت الجميع، حكومة وأهالي، أو هكذا يمكن النظر إلى الأمر.

وهكذا في كل لوحة تلعب الصورة والعلامة دوراً في محاولة إعانة المشاهد على تلمس المعنى، أو طرح بدائل أمامه تقرب ولو جزءاً منه إليه، وإن لم تفصح عن مغزاها تماماً، لتظل الأسئلة عالقة من دون إجابات.

التمثيل

أحلام سعيد، أحمد غريب، عمر موسى، كيرلس تكلا، أروى أسامة، محمد أسامة، بولا عطيَّة، محمد بكر، جرجس أنور، محمد درويش، ديفيد ماجد، محمد محسن، دينا الورداني، محمود الخطيب، شذى الجندي، مهند، شروق طلبة، عمار محمد، يوسف، مغاوري، سلوى عمر، مريم شوقي. مجموعة من الممثلين متفاوتي الأعمار والخبرات، شكل منهم المخرج فريقاً متجانساً ومتفاهماً، أنكر كل منهم ذاته لينصهر في المجموع، فلا مساحات كبيرة لأي منهم، ولا سيطرة لأحدهم على غيره، لكن كل حركة أو إيماءة، أو مونولوغ، أو ديالوغ، أو رقصة أو أغنية، هي لبنة من اللبنات التي قام عليها العرض، ومن دونها كان سيعاني خللاً ما.

لم يستعن المخرج بمصمم للديكور، تولى بنفسه تصميم الديكور والإضاءة، جاء ديكوره مركباً هو الآخر مثل نص العرض، مراوحاً ما بين التعبيري والواقعي، في العمق ما يشبه بوابة معبد فرعوني، مع إعطائها عمقاً كبيراً للإشارة إلى الهويَّة المصريَّة، وربما امتداد ثيمات القهر السياسي والديني والاجتماعي، وغياب الحريَّة، ومحاولة طمس الهويَّة، منذ فجر التاريخ المصري وحتى الآن، وفي مستوى أعلى عدة أبواب، وكأننا في أحد البيوت، لاستخدام هذا



المستوى في أكثر من مشهد، لاسيما بيت سيئ السمعة، وشهر العسل، وعلى جانبي المسرح ووسطه مجموعة «بانوهات» تحرك حسب المشهد المراد تجسيده، والديكور غالباً يتغير، بوساطة الممثلين، أثناء جريان المشهد، وليس خلال الإظلام التام الذي كان نادراً وفي أضيق الحدود، رغبة في ضبط إيقاع العرض، وعدم تسرب الملل إلى مشاهديه.

الاستعراضات صممها سلفاتوري وأحمد غريب، والأشعار مصطفى إبراهيم، والألحان أيمن حلمي، والتأليف والتوزيع الموسيقي والمؤثرات السمعيَّة كاميللو، وهذه العناصر جميعاً تضافرت معاً لتشكل واحداً من عناصر العرض الفاعلة والمؤثرة في بنائه، على النحو الذي أراده مخرج العمل.

تكثيف

امتد العرض لأكثر من ساعتين، وأحسب أنه كان في حاجة إلى قدر من التكثيف والاختزال، لاسيما أننا أمام عرض نوعي مركب ومرهق، محتشد بالرموز والشيفرات والإحالات، نعم هناك متعة بصريَّة وسمعيَّة وفكريَّة قدمها العرض، الذي جاء منضبطاً في بنائه وإيقاعه إلى حد كبير، ولكن قدرات الاحتمال تتفاوت من مشاهد إلى آخر. هناك بعض عروض هذه النوعيَّة يراهن على قوة احتمال الجمهور، ولا ينشغل صناع العرض بانصراف بعض أو أغلب المشاهدين، لكن البلاغة، كما يقولون، هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وفلسفة عروض قصور الثقافة، التي تقدم مجاناً في أقاليم مصر البعيدة عن العاصمة، والمحرومة من المسرح، تعتمد أكثر على فكرة الجمهور، واجتذاب أكبر عدد ممكن منه، وتحرص على أن يكون العرض ملائماً للبيئة التي يتوجه إليها، حتى في التقييم النقدي المصاحب للعروض هناك سؤال دائم في الاستمارة المعدة لذلك، يتعلق بملاءمة العرض للموقع الذي يقدم فيه. نعم مطلوب تحطيم تلك القواعد، والعمل على ترقية وتطوير وعي الجمهور، ولكن ليس دفعة واحدة أو على طريقة الصدمات الكهربائيَّة، التي يمكن أن تحدث قطيعة بينه والمسرح، لاسيما أننا لسنا أمام دراما تقليديَّة تجبرنا على سريان الأحداث بشكل منطقي متصاعد ومرتب، ثمة مشاهد يمكن اختزالها، فهذه النوعيَّة من العروض مغرية بفكرة المراكمة، والمراكمة هنا تحديداً، يمكن أن تساعد على النمو، ويمكن أن تضربه في الوقت نفسه إذا هي لم تكن شديدة التوازن، كمن يسير على الحبال في السيرك. وإن كان ذلك لا ينفي أننا أمام عرض مختلف في حد ذاته، قدمه صناعه بجسارة يحسدون عليها.

طارق الدويري: مخرج وممثل مصري، حاز ليسانس الآداب اختصاص المسرح - قسم التمثيل والإخراج. حصل على جائزة الدولة التشجيعيَّة عن إخراجه عرض «زمن الطاعون» عن حياة جاليليو جاليلي. أقام العديد من ورش إعداد الممثل. عضو لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة (2009-2011). حصل على جائزة أفضل ممثل دور أول في المهرجان القومي للمسرح 2013 عن عرض «عدو الشعب» لإبسن، إخراج نورا أمين. حصل عرضه «المحاكمة» المأخوذ عن ميراث الريح، على خمس جوائز في المهرجان القومي للمسرح 2014، هي: أفضل عرض، أفضل مخرج، أفضل ممثل دور أول، أفضل موسيقى، أفضل ديكور مناصفة. حصل عرضه «الزومبي والخطايا العشر» على ثلاث جوائز في المهرجان القومي للمسرح 2016، هي: أفضل موسيقى، أفضل دراماتورج، أفضل دعاية.

«طلب ولكن»..
فكاهة النزعات الطبقية

يمكن القول إن مسرحيات أنطون تشيخوف (1860-1904) القصيرة والساخرة، أتت في مقدمة خيارات المسرحيين في سـوريا لخوض تجربة الكوميديا على الخشـبة، وأبرز تلك النصوص هي أوائل «الفودفيلات» التي وضعها الكاتب الروسـي عن هموم طبقة الإقطاع في روسـيا أواخر القرن التاسع عشـر. حيث يأتي نص «طلب يدها للزواج» كسائر نصوص هذا الكاتب التي لقيت اهتماماً من الدارسين الأكاديميين والهواة لفن الخشبة على حد سـواء، وهذا ما ذهب إليه المخرج والكاتب أكرم شـاهين في تجربته الجديدة تحت عنوان «طلب ولكن»، مع فرقته «جمعيَّة أصدقاء المسرح في اللاذقيَّة».

سامر محمد إسماعيل
كاتب ومخرج وناقد مسرحي من سوريا

العرض الذي لعب بطولته كل من الممثلين: أليسار كوسا، وعبدالقادر حوريَّة، وعلي طريبوش، جسد لعبة لافتة على صعيد الأداء الساخر المرح البعيد من التهريج والإسفاف، فالفودفيل - كما بات معروفاً - هو فن استعراضي كوميدي عُرف في فرنسا في القرن الثامن عشر، وكان يتخلله عادة بعض الرقصات، ويميل صُناع هذا النوع إلى تقديم تنويع متعدد على صعيد الحركة والرقص وصولاً إلى صيغة الأداء الشامل.

وهذا ما تجاوزه مخرج عرض «طلب ولكن» في إعداده وإخراجه لنص صاحب «النورس»، مشتغلاً مع فريقه المسرحي في أستوديو فواز الساجر في اللاذقيَّة، على مشروع خالص للفرجة، ومذللين الكثير من الصعوبات في نقل روح النص إلى البيئة السوريَّة. من هنا كان على شاهين خوض ما يشبه ورشة عمل لمدة ثلاثة أشهر مع ممثليه الثلاثة، وتدريبهم على رقصات وحركات تشي بالتحايل على زمان النص والمكان الأصلي للأحداث، وتقريبه إلى ذائقة الجمهور السوري، حيث تنقّل شاهين مع كادر مسرحيته بين عدة مدن سوريَّة، منها طرطوس، وحمص، وبتمويل ذاتي تعتمده فرقة «جمعيَّة أصدقاء المسرح» منذ انطلاقتها قبل نيف وعشر سنوات.

في النص الأصلي لمسرحيَّة «يطلب يدها للزواج»، الشخصيَّة الرئيسة يكون اسمها إيفان فاسيليفيتش لوموف، وهو رجل في منتصف الثلاثينيات من عمره، وعرضة للقلق والعناد. تتضخم هذه العيوب أكثر ليصبح حطاماً عندما يحاول اقتراح الزواج، حيث يمتلك ستيبان ستيفانوفيتش تشوبوكوف أرضاً بالقرب من إيفان، وهذا الأخير رجل في أوائل السبعينيات من عمره، فيمنح الإذن لإيفان

للتقدم إلى خطبة ابنته نتاليا ذات الطبع اللعوب الشكس، ولكن سرعان ما يلغي هذا الالتزام عندما ينشأ جدل حول ملكيَّة أرض الثيران، فمخاوفه الرئيسة هي الحفاظ على ثروته والحفاظ على ابنته سعيدة، إذ أن ناتاليا ستيبانوفنا هي المرشحة الأنثويَّة في هذه اللعبة التي تندلع بينها وبين الخطيب، فهي فتاة مرحة، ومع ذلك عنيدة وفخورة ومالكة أراضٍ.

مفارقات عديدة استغلها شاهين في اقتباسه الحر للنص التشيخوفي، وعبر ترويضه المزمن لأدوات ممثليه، استطاع التوفيق بين فن الفودفيل وفن الفارس، منتشلاً النص من لغته الأصليَّة إلى لغة وسيطة، ومتمماً هذه اللعبة عبر الاعتناء بتقديم «كاركترات» تبدو للوهلة الأولى وكأنها خارجة من متحف الشخصيات البائدة، لكن سرعان ما تلين أعطافها ويدخل المتفرج معها في لعبة لا نهائيَّة من نكايات صغيرة تدفع أبطال العرض إلى إنتاج كوميديا الموقف، والتعويل على إيماءات الجسد وحركيته، في إظهار عيوب وفوارق نفسيَّة وفيزيولوجيَّة بين الخطيب الشاب والفتاة ذات الطبع المغرور المتعالي، سليلة الحسب والنسب.

تدور أحداث العرض في الريف الروسي خلال أواخر عام 1800، وذلك عندما يصل إيفان إلى منزل عائلة تشوبوكوف، فيفترض ستيفان أن الشاب الذي يرتدي ملابس أنيقة قد جاء لاقتراض المال منه، وبدلاً من ذلك، يسر ستيفان أن يطلب إيفان يد ابنته للزواج، فيمنح ستيفان مباركته بكل إخلاص، معلناً أنه يحبه بالفعل مثل ابنه. ثم يغادر الرجل العجوز ليجلب ابنته لتجلس مع الخطيب، مؤكداً للرجل أن نتاليا ستقبل الاقتراح بكرم أخلاق، في حين أنه يرجو إيفان ويشرح له بمستوى عالٍ من الغضب، فضلاً عن عدد من الأمراض الجسديَّة التي ابتليت مؤخراً بها حياته اليوميَّة. هذا مونولوج يضع كل شيء يتكشف بعد ذلك من علل نفسيَّة مزمنة تعتري الشخصيات الثلاث، التي تعبر عن زمن إقطاعيي الأراضي ومالكيها في تلك المنطقة من العالم.

كل شيء سيسير على ما يرام عندما تدخل نتاليا أولاً إلى الغرفة، حيث يتكلم الثلاثة بسرور حول الطقس والزراعة، فيما يحاول إيفان طرح موضوع الزواج من خلال ذكره لأول مرة، وكيف عرف عائلتها منذ طفولتها، وبينما يستعرض ماضيه، يذكر ملكيَّة أسرته لمروج البنفسج، فتوقف نتاليا المحادثة للتوضيح، فهي تعتقد أن عائلتها كانت تملك المروج منذ الأزل، ويشعل هذا خلافاً وجدلاً لاذعاً بين الرجل والفتاة، وعبر نبرة ترسل الإحساس بالتوتر تخنق قلب إيفان.

علينا ألا ننسى أن مسرحيَّة «يطلب يدها للزواج» كتبت أول مرة في عام 1890، أي عندما كان تشيخوف يدخل إلى الثلاثينيات من عمره، وكان وقتها ما يزال يتمتع بصحة جيدة نسبياً، على عكس أعماله التراجيديَّة من مثل «النورس»، و«بستان الكرز»، التي كتبها بعد إصابته بمرض السل، فكان هذا واضحاً بالنسبة إلى الطبيب تشيخوف قبل الكاتب، حيث سافر بعدها صاحب «الخال فانيا» للاستشفاء في أصقاع بلاده الدافئة على ضفة البحر الأسود، ورأى العديد من الناس الفقراء، واطلع على واقع المهمشين في روسيا.

يمكن القول إن مسرحيَّة «يطلب يدها للزواج» جاءت نموذجاً مصغراً ومضحكاً لحال العلاقات الزوجيَّة عند الطبقة المخمليَّة الروسيَّة في فترة ما قبل الثورة البلشفيَّة، حيث كان تشيخوف ما يزال في أواخر العشرينيات من عمره، ليصبح بعدها أكثر اهتماماً

بالطبقات المتوسطة، لا طبقة ملاك الأراضي الزراعيَّة التي أولاها الكاتب اهتمامه في سنين شبابه، ليلتفت بعدها كما يعرف الجميع إلى طبقات اقتصاديَّة مختلفة في مجتمعه، من الأغنى حتى المتوسطة، وصولاً إلى الطبقات المعدمة التي كتب عنها قصتيه الشهيرتين «العنبر رقم 6»، و»موت موظف».

وبالعودة إلى النسخة السوريَّة من العرض الذي جاء كما ذكرنا تحت عنوان «طلب ولكن»، تبدأ بمشهد نتاليا وهي تعلم والدها رقص الفالس، ليطرق باب المنزل ويدخل جارهما الذي بعد تردد طويل يطلب يد نتاليا للزواج، فيوافق الأب برغم استغراب طلب الجار، وينسحب تاركاً المجال للخطيب كي يتحدث إلى خطيبته، لكن الخطيب يصاب بالخجل ويتلعثم في كلامه، وينعقد لسانه فلا يأتي بأي كلمة، لتبدأ نتاليا بتلطيف الجو بينهما، وتتودد إليه محاولةً تهدئته، فتنفرج أسارير الخطيب، ويشرع بالتكلم عن قرابته بأسرة نتاليا، وعن أرض الثيران التي يملكها، وهنا تحمر أوداج نتاليا، وتخوض نقاشاً حاد النبرة عن ملكيَّة أسرتها لأرض الثيران، أو أرض المروج كما يوردها النص الأصلي، فيرد عليها الخطيب ويخبرها بأن الأرض لطالما كانت مجال نزاع بين عائلتها وعائلته، لكنه يملك الإثبات والأوراق الرسميَّة بأن هذه الأرض تعود ملكيتها لأجداده، ليعلو صوتهما ويدخل والد نتاليا ويقوم بطرد الخطيب، فيغادر هذا الأخير، وبعد مغادرته تسأله نتاليا عن سبب قدومه، فيخبرها بأنه جاء يطلب يدها للزواج، فيجن جنونها، وتسأل أباها لماذا لم يخبرها منذ البداية بأنه خطبها، وتطالب أبيها بإعادته، وفعلاً يعود الخطيب بعد هذه الصدمة، وتحاول نتاليا أن تكون لطيفة معه، وتخبره بأن مسألة الأرض أمر ثانوي، ويرقصان معاً، وما إن يعودا ويتفقا على

إنهاء هذه المشكلة حتى تتجدد الإشكاليَّة حول كلبها وكلبه، وأيهما أجمل وأقوى وأسرع، فيعودان إلى الجدال والعراك والمبارزات الكلاميَّة في ما بينهما، ويتعاركان فيقع الخطيب أرضاً، ثم تعتذر منه، وتقر له بأن كلبه أكثر شباباً من كلبها، ويوافق الأب على زواج الخطيب من ابنته، وينتهي العرض.

ربما قصة العرض بسيطة للغاية، لكنها تختزل طبيعة الإقطاع الروسي في نهايات القرن التاسع عشر، وهي تسقط بلا هوادة على طبقة أثرياء الحرب في سوريا، وتعطي إشارات عديدة عن طبيعة

العلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمعات الشرقيَّة، فالعرض اعتمد على أداء الشخصيَّة النمطيَّة التي أجادها ممثلو «طلب ولكن»، وذهبوا تحت إشراف مخرجهم إلى تقديم فرجة لم تخلُ من الحس النقدي لمحدثي النعمة وتجار الحروب، لكن بطريقة غير مباشرة، ومع الحفاظ على القالب الأصلي للنص من حيث الزي وطبيعة الحركة، وكذلك من خلال المبالغات اللفظيَّة، واعتماد الشخصيَّة النمطيَّة للدور المسند إلى الممثل، سواء من حيث العيوب الفيزيولوجيَّة أم حتى من حيث المسحة الكاريكاتوريَّة لهيئة الشخصيات المؤداة على الخشبة.

لقد عوّل شاهين في «طلب ولكن» على مناقشة الدور وبنائه، والارتجال ضمن المعقول في الحوار، وهذا ما طوّر البناء الأصلي للنص التشيخوفي نحو ما يشبه محاكمة لطبقة تهتم بكلابها أكثر من الاهتمام بأحوال الناس وظروفهم القاسية، فاعتمد مخرج العرض على حسه الساخر من هؤلاء، فرسم ميزانسيناته (خطته الحركيَّة) بناءً على أفعال وردود أفعال ممثليه، لكن من غير أن يملي خطة إخراجيَّة جاهزة على الممثل، بل اعتمد ورشة العمل لجعل البروفة هي الزمن الأصلي للعرض المسرحي، ولتبدو التدريبات بمثابة تفكير جماعي بين الممثلين والمخرج للوصول إلى خيار فني مقنع، ويخلص النص الأصلي من تعاليه على المتفرج، وتحقيق لحظات مبهجة تخللتها ما يشبه تورية ذكيَّة عن واقع الحال السوري.

يمكن القول إن عرض «طلب ولكن» اعتمد قالباً كوميدياً صرفاً، وابتعد عن توظيف كشّافات الإضاءة متعددة المصادر، مقابل إتاحة الفرصة لاستخدام الإضاءة العامة، وعدم المبالغة في تلوين الضوء وإطفائه، فالفضاء المشترك تقريباً بين الصالة والخشبة يبرز مواجهة مباشرة مع الجمهور، ويعطي الفرصة للممثل ليتحكم بتوجه الأداء، والانتقال بسلاسة على مساحة المسرح تبعاً للحالة الانفعاليَّة المنضبطة، التي أكد فيها مخرج العرض عدم مسرحة الإضاءة، والابتعاد عن الديكورات الضخمة، وتوظيف المفارقة عنصراً حاسماً في التفاعل مع الجمهور.

أكرم شاهين: من مواليد حمص 1965، عضو فرقة المسرح الجامعي في مدينة حمص، ومشرف سابق على النشاط المسرحي المدرسي لمدارس دولة الكويت. مؤسس ورئيس مجلس إدارة جمعيَّة نادي أصدقاء المسرح في اللاذقيَّة. قدم الكثير من الأعمال المسرحيَّة بصفة ممثلاً: «الفيل يا ملك الزمان» إخراج جمال حنوش، و»عريس لبنت السلطان» إخراج حيان الجندي، و»مهاجر بريسبان» إخراج حسن عكلا، ومسرحيَّة «العقاب» إخراج زهير العمر. وقد أخرج شاهين عدداً من المسرحيات منها «الأيام المخمورة»، و»يوم من زماننا» للراحل سعدالله ونوس، و»طاقيَّة الإخفاء» للكاتب المسرحي فرحان بلبل، قدمت في كنيسة الأربعين في مدينة حمص. وقد أخرج أيضاً العرض المسرحي «تعزيل» تأليف الإيراني جوهر مراد، وقدمت بالتعاون مع نقابة الفنانين ومديريَّة الثقافة في اللاذقيَّة. وآخر ما قدم كان مسرحيَّة «طلب.. ولكن».

«في مديح الموت»

دراما الهروب.. من الخلود

ارتبطت المقاربة الاستعاريَّة لفكرة الموت بعدة توجهات فنيَّة وفلسفيَّة، تراوحت بين التعامل مع الموت بصفته ظاهرة ميتافيزيقيَّة وحتميَّة وجوديَّة، وبين محاولة إلغائه وتأجيله لتجاوز القلق الوجودي والخوف من الاندثار والفناء، ليصبح الجدل المطروح حول مسألة الحياة واستباقها للموت، هو جدل العلاقة السياديَّة بين الحياة بوصفها وجوداً راهناً آنياً متحققاً ومتفعلاً، نعايشه ونفهم متغيراته، وبين الموت بصفته إمكانيَّة لاحقة غير محددة، بل والأكثر من ذلك غير مرغوب فيها.

إيمان الصامت
باحثة وفنانة تشكيلية من تونس

لنسعى هنا للتأكيد على أن معنى الحياة تجدده الفلسفة والمسرح، وما تحطيم رهبة الموت وتجاوز جموده سوى محاولة لملامسة الحياة والواقع الذي يتطلب بدوره إعادة تفكير في الحياة والموت معاً.

مسرحيَّة «في مديح الموت» للمخرج التونسي علي اليحياوي، التي قدمت أخيراً، هي عمل ينخرط في دائرة البحث الفلسفي ضمن طرح ميتافيزيقي يبحث في فلسفة الوجود، وماهيَّة الخلود في مواجهة حتميَّة الموت، بين الاختياري والإجباري، لاسيما بعد انتشار فرضيَّة «لا موت بعد اليوم» كظاهرة صحيَّة، والتعامل معها بوصفها واقعاً مرغوباً ومرفوضاً في الوقت نفسه، ودراسة تأثيره وانعكاساته النفسيَّة والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة.

هذا العمل هو في جوهره مقاربة عكسيَّة للطرح الوجودي في علاقة بالموت، ليتحول بنا من مساءلة الموت والخوف منه، إلى مساءلة الخلود والتخوف من انعكاساته، ومن لا نهائيَّة النعيم الحياتي، إلى مواجهة نقمة سيكولوجيَّة وسوسيولوجيَّة وعقائديَّة واقتصاديَّة، فالخوف من الموت لا يحرمنا فقط الاستمتاع بصفاء اللحظة، وراهنيَّة الحدث، بل هو يجدد في تفكيرنا فكرة اللا عودة إلى حياة الوراء.

استلهم المخرج علي اليحياوي فكرة هذا العمل من حالة الحجر الصحي في فترة الجائحة، وانتشار رائحة الموت في كل أرجاء العالم، ليصبح القلق من الموت حالة وجوديَّة شائعة، كما استند على رواية خوسيه ساراماغو، التي سبق أن طرحت فجائيَّة اختفاء الموت من الوجود، ليتحول الخلود إلى مصير حتمي جماعي، أسهم في نشر الفرحة والنشوة الوجوديَّة بأزليَّة البقاء، التي سرعان ما تحولت إلى كابوس يهدد الكيان الإنساني، لتتحول الحياة إلى جحيم من الخوف والقلق، انعكس سلباً على السير الطبيعي للحياة في المجتمع.

انطلق علي اليحياوي من فرضيَّة تساؤليَّة، ماذا لو انقطع الموت عن القيام بدوره، فكيف ستكون حياتنا؟ لتتمخض عن هذا التساؤل مسرحيَّة «في مديح الموت» بطابعها الفلسفي الفكري، الذي ينخرط ضمن دائرة البحث الفلسفي الوجودي، فهذا العمل يطرح حيز الوجود الإنساني ورغبته

في الاستيطان ضمن لذة الحياة دون الاحتراق بفناء الموت، ليصبح هذا الوجود الإنساني مسكوناً بالانتصار للخلود والبقاء في هذه الحياة، إلى لا نهائيَّة الانتماء وميتافيزيقيَّة الرغبة، التي تجاوزت المفروض والعادي نحو مقاربة فانتازيَّة سحريَّة، انقلب على إثرها الوجود الواقعي، ليتحول الخلود إلى نوع من البقاء الرمزي الذي ينتقد حتميَّة الموت والزوال، ويستبدلها باستمراريَّة الحياة اللا متناهية، لتخلق فوضى حسيَّة وجوديَّة غيرت نمط الحياة العادي، نحو تداخل الأوضاع الحياتيَّة واختلال مسارات تنظيمها.

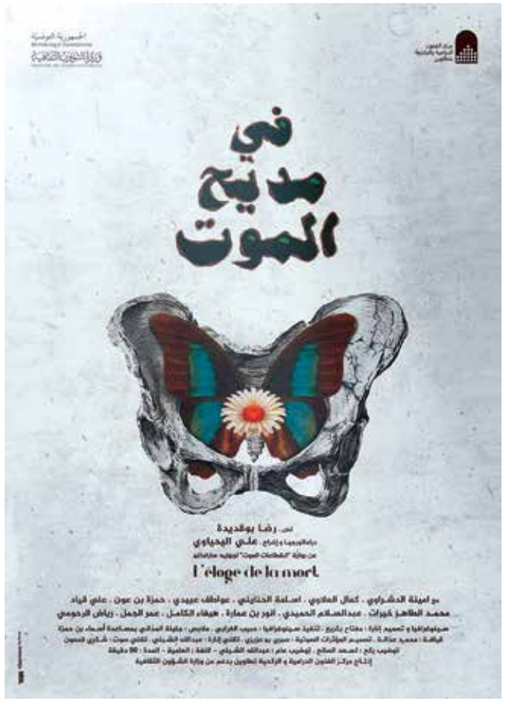
تسعى هذه المسرحيَّة إلى تدريب المتلقي على التخلص من مشاعر الرهبة والخوف من الموت، نوعاً من التعالي النفسي على الحياة، من خلال تأمل استمراريَّة وأبديَّة الحياة، وهو ما سبق أن طرحه دي مونتاني عندما عد التفلسف هو تأمل وتفكير في الموت، فأن «يتفلسف المرء يعني أن يعرف كيف يموت»، وفي السياق نفسه أكد هولباخ في كتابه «نظام الطبيعة»، أن الفلسفة «يمكن أن تعرف على النحو السليم بوصفها تأملاً للموت»، وأن الخوف من الموت هو العدو الحقيقي الذي يتعين قهره ومواجهته من خلال الفكر والتأمل: «إذ علينا أن نجعل ما هو حتمي مألوفاً لدى نفوسنا، ونواجه الموت بهدوء، والأمر الأساسي هو ألا ندعه يفسد متعة الحياة، فالخوف من الموت هو العدو الوحيد الحقيقي الذي يتعين قهره»، وهو ما سبق أن عارضه سبينوزا بقوله إن جوهر الإنسان يكمن في تأمله للحياة وليس للموت، حيث دعا الإنسان ضمن نزعة تفاؤليَّة إلى أن «يبتهج في حياته طالما هي مستمرة»، وأن يكافح من أجل التحرر من فكرة الموت.

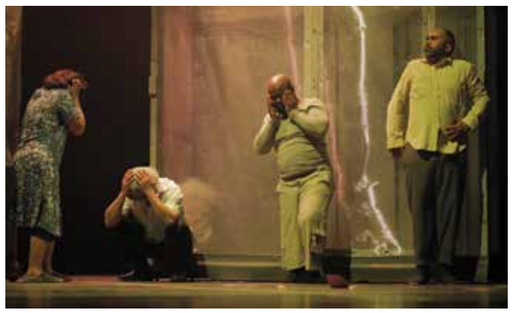
وقد حاول المخرج علي اليحياوي هنا تفعيل هذا التأمل من خلال حالة الانفصال التي طرحها، وهو انفصال وتجرد من الموت قاده إلى طرح فرضيَّة الخلود، سواء من خلال المراوحات الضوئيَّة بين العتمة والنور، أم من خلال التشكيلات الجسديَّة للممثلين التي تراوح بين التشخيص الإنساني الواقعي المتشبث بالحياة، وبين الجسد المجرد من الحياة ومن الشكل. وقد أسهم عكس علاقة الفرد بالموت، بعلاقته بعدم الموت، في خلق صدمة ذهنيَّة خلخلت الكيان الوجودي للإنسان، وجعلته يعيد التفكير والتأمل في الموت.

يطرح العرض إشكاليَّة الوجود الإنساني وعلاقة المرء بالموت والحياة، من خلال مقاربة عكسيَّة تحول الخوف من الموت إلى خوف من عدم الموت، وتحول انقطاع الحياة إلى انقطاع للموت بوصفه الوجه الخلفي للحياة، مقاربةً للسيكولوجيا العكسيَّة التي تفسر علاقة الإنسان بالموت من خلال قانون العلاقة العكسيَّة بينه والخلود، مما يجعل العلاقة بينهما متغايرة طبقاً لحجم تأثير الخلود على الحياة البشريَّة، وكيفيَّة فهم متغيراتها الراهنة المرتبطة بالوضعيَّة الأبديَّة، وهنا يصبح الواقع المتوقع حصوله منعدم الحصول، ليتجلى هذا العرض مقاربةً نقديَّة تجمع أساساً بين السيكولوجي والسوسيولوجي، الذاتي والجماعي، المخفي والظاهر، تضع الفرد في وعي مستمر للتعايش مع أزمة الموت، وهي ليست موتاً بيولوجياً جسدياً، بقدر ما هي موت وانتفاء للذات المتعالية، استناداً إلى الفكر النيتشي الذي يعد أول من هدم ركائز الفكر الحديث، حيث «إن ما يبشر به فكر نيتشه.. هو نهاية قاتلة، إنه انفجار وجه الإنسان في الضحك، وعودة الأقنعة، إنه تبعثر مجرى الزمن العميق الذي كان يشعر أنه يحمله والذي كان يحس بضغطه في كينونة الأشياء بالذات".

كما تطرح هذه المسرحيَّة علاقة تقابل بين الزمان اللا محدد والمكان المحدد، فالزمن هنا هو امتداد في الأبديَّة يلغي الموت، مقابل الاستمراريَّة اللا متناهية للحياة، في المقابل فإن المكان محدد جداً، لأن خاصيَّة الخلود لا تشمل إلا البلد الذي تنتمي إليه شخصيات المسرحيَّة، وهو ما دفعها إلى إنشاء «عصابة» تساعدها على الموت بتهريبها خارج حدود بلدها، بعد أن استحال الموت داخل حدوده، ليتحول الموت من حالة إلزاميَّة غير محددة زمنياً، إلى حالة اختياريَّة محددة مكانياً وزمنياً، أي بإمكان الفرد أن يختار نهايته بإرادته، لكن بطرق غير شرعيَّة.

هذا الاختيار في التعامل مع مسألة الموت يعيد طرح السؤال الوجودي لعلاقة الرهبة بين الإنسان والموت، وكيفيَّة تحويل الخوف إلى اشتياق وتمنّ ورغبة. وهنا يصبح مديح الموت مقاربة مجازيَّة مسكونة بالانتصار لفكرة الخلود، أمام هيمنة الموت الرمزي الذي يسببه هذا الخلود، ويتحول على الركح إلى مقاربة دراميَّة ساخرة تقترب في واقعيتها من الحفر في الذاكرة الإنسانيَّة، بقدر ما تتجاوزها نحو الفانتازيا السحريَّة العجائبيَّة، في تشكلات متحولة بين اللفظي والبصري والإيحائي، وفي استحضار لشخصيات رمزيَّة شكلت حلقة وصل بين الأحداث. ليقودنا هذا





العمل إلى رحلة باطنيَّة تخيليَّة، تحاول أن تنسج معالجة تأويليَّة للواقع، لا تتوقف عند حدود المرئي، بل تتعداه لتخاطب هذا الما بعد، لتحيله إلى ذهنيَّة التأويل، وشموليَّة الخطاب الفني الإبداعي، الذي يتجسد من خلاله المفهوم الحقيقي للخلود، وهو ما هاجمه ورفضه دافيد هيوم، وسماه الأكذوبة التي تتلاعب بالعقول والأذهان، ليعد الخلود «هو أكذوبة كهنوتيَّة يتعين كشف النقاب عنها والقضاء عليها لتحقيق حياة أفضل في إطار من الحريَّة والسعادة للكافة في هذه الدار، وفي الوقت الراهن، أو على الأقل بالنسبة إلى الأجيال المقبلة».

فبرغم أن واقعيَّة الطرح تحيلنا إلى أن الخلود هو مجرد أكذوبة كهنوتيَّة يتعين تجاوزها وإنكارها، إلا أن المقاربة الدراميَّة للعرض حولته إلى تجربة حياتيَّة تحقق مبدأ وحدة الوجود، ومن هنا يتحول الشعور بالخلود إلى تأكيد على أنه في هذا الكون اللا متناهي، لا سيطرة ولا وجود للموت. فالخلود هو المقاربة التي استخدمها المخرج لتحقيق حياة أفضل في إطار مزعوم من الحريَّة والسعادة، لدعم الأمل في الخلود عن طريق العقل الطبيعي، أو تحويل فكرة الخلود من طرح ميتافيزيقي إلى حقيقة واقعيَّة، وهي ليست طرحاً فلسفياً يسعى للتأكيد أو التشكيك أو النفي، بقدر ما هي مقاربة عكسيَّة لمسألة الخوف الوجودي من الموت، لينقلب هنا إلى خوف وجودي من استمراريَّة الحياة، التي يعد تأملها والتفكير فيها المهمة السامية للإنسان، فغالباً ما يؤدي الخوف من الموت إلى الرغبة المفرطة في تأجيله، وفي إطالة مدى الحياة التي تمضي ونحن نتظاهر بأننا لن نموت، وهو ما سعى إليه سارتر من خلال البحث عن سبيل يدافع به عن وجود الإنسان وقوته وحريته وحقه في البقاء، عبر تأجيل فكرة الحياة والموت، فالحياة حسب قوله «تقرر معناها هي نفسها، لأنها دائماً في تأجيل، وتمتلك من حيث ماهيتها قدرة على النقد الذاتي والتحول الذاتي، تجعلها تتحدد بأنها ما ليس بعد، أو أنها إذا شئنا تشبه تغييراً لما هو قائم». هذه الرغبة في تأجيل الموت هي مسألة طرحها أيضاً ديكارت الذي عد العلوم قادرة على السمو بالجسد الإنساني لرفض الموت وتأجيله حيث «كان الهدف المراوغ الذي سعى إليه في حياته هو قهر الموت، لا في النفس وحدها، بل في الجسم أيضاً»، فقد كان مقتنعا بأنه «من الممكن مد نطاق عمر البشر إلى قرون عديدة»، وتأجيل الموت إلى أمد غير محدد.

إن المهمة الأساسيَّة للخلود هي زعزعة وجهات النظر حول الخوف من الموت، وتخليص العقول من الآراء المزيفة الخياليَّة، إلا أنه يصبح هنا أزمة وجوديَّة في حد ذاته، ليتحول من إمكانيَّة إلى ضرورة حتميَّة، ومن فرضيَّة إلى واقع يلازم الجزء الخاص بالخيال في العقل. فالتنافر بين الخلود ومنطقيَّة العقل العملي، هو أساس الخوف، لاسيما أن السعادة الأبديَّة والخوف الوجودي لا يتطابقان في هذه الحياة، وذلك على الرغم من أن المنطق الدرامي هنا فرض تطابقهما. فأن تكون خالداً أصبح واقعة سلبيَّة لا تحتاج برهاناً، لأن بقاء الشخص لا يعني خلود النفس بقدر ما يقود تدريجياً إلى الفوضى والجنون والعبثيَّة، التي حاول العرض استحضارها ضمن مراوحات مشهديَّة بين الفضاء والأداء.

هذه العلاقة الجدليَّة بين الموت والحياة، ومحاولة مواجهتها بالخلود، هي مسألة ميتافيزيقيَّة وجوديَّة بحتة، إلا أن المسرحيَّة أخضعت هذه المسألة إلى مقاربة دراميَّة واقعيَّة، ضمن مشهديَّة عجائبيَّة متغيرة الملامح والأبعاد، وذات بعد كوميدي ساخر، يستفز ملكات التلقي من خلال علاقة عكسيَّة ترغبه في الموت عوضاً عن الخوف منه، فلذة الحياة لا تكتمل إلا بالموت. وقد ارتكزت مشهديَّة هذا العرض على سينوغرافيا تقدم حيرة المجتمع بمختلف مؤسساته من توقف الموت، وحالة الإرباك والقلق الحاصلة على المستوى الاقتصادي والسياسي، والتأثير النفسي الذي أحدثه غياب الموت. ليصبح الفضاء مجالاً للتفكير طبقاً للوقائع الضوئيَّة المنعكسة على الخلفيات الشفافة، التي تتجلى تشكيلاتها ظاهرةً تسعى إلى استكشاف ميتافيزيقيَّة الفضاء المسرحي من دون الالتزام بأي حدود دلاليَّة، وهي بالتالي سعي إلى البحث في ماهيَّة المكان وخصوصياته الماديَّة، التي من شأنها أن تؤسس لفكرة الخلود والقوة والسيطرة التي فرضها المكان، والشفافية المرهفة التي تخفي وتكشف في الوقت نفسه، لتعكس نفسيَّة الشخصيات وواقعها المضطرب، سواء في خوفها من الموت أم في خوفها من الخلود، إضافة إلى البناء الواقعي الذي تتحرك عبره الشخصيات، الذي ربط العرض بالواقع المعيش الراهن.

إن الفضاء في هذا العرض هو توليفة متغيرة الملامح، يصاحبها طابع غرائبي سحري، شمل تشكيل المكان والشخصيات، فتتفاعل تحولات المكان مع الطابع الوجودي لتغير محور الإبصار نحو التكامل بين الواقعيَّة والسحريَّة والعجائبيَّة، بوصفها مرجعيات فنيَّة وبصريَّة تتحد في أهدافها ومقوماتها ومجالات تشكلها في الآن والهنا. لتتحول هذه المشاهد إلى خطاب ما فوق واقعي، حيث ترى هذه المقاربة وجود مسافة بين الواقع ورموزه، هذه المسافة تقضم الواقع وتجعله فوق واقع، ليس بالمعنى السريالي للمصطلح، وإنما بالمعنى المصطنع غير الواقعي، حسب تعبير جون بودريار، وذلك من خلال استبدال الواقع برموز عنه، ليحضر الفوق واقعي والغرائبي والفانتازي بديلاً عن أي تمييز بين الواقعي والخيالي.

إن المقاربة الجماليَّة التي اعتمدها علي اليحياوي في هذا العرض، ترتكز أساساً على ثنائيَّة الواقعي والسحري، من منطلق واقعيَّة الموت ولا واقعيَّة الخلود، ليعد تحدي الموت هو حالة وجوديَّة ميتافيزيقيَّة، وهو تحد للعجرفة العمياء للخلود أمام الوجود الإنساني، إنه صورة واقعيَّة قويَّة للحظة الوجود الفينومينولوجيَّة حسب تصور هيدغر، ومواجهة للحياة الفعليَّة ووصف دقيق للكرامة الأنطولوجيَّة للإنسان، ووعي تام بأن حياة البشر ليست سراباً ولا ممراً لعالم آخر، بل هي توغل في الحياة في بعدها الميتافيزيقي المتجذر، ما دام الإنسان لا يعرف من الحياة إلا انتظار نهايتها، ليغيب الموت عن الواقع ويعبث الخلود بتفاصيله لتتبعثر في شكل تداعيات ملموسة يتداخل فيها الواقعي بالعبثي والخارق.

يتجاوز حضور الموت في مسرحيَّة «في مديح الموت» المعنى المادي نحو المعنى الرمزي، فالموت هو حقيقة أزليَّة ضروريَّة، ولكنها ليست نهاية للحياة، بل بداية لحياة أخرى ندرك من خلالها أن لا مستقبل للوجود من دون فناء، وأن لا قيمة للحياة من دون موت، فنحن نحتاج إلى الموت لفهم معنى الخلود. وقد حاول العرض التأكيد على الطابع الوجودي والفلسفي لفكرة الموت والحياة، ليصبح الخلود الحقيقي هو خلود رمزي لا يشمل الإطالة في الحياة بقدر ما هو خلود للأثر الفني ولبصمة الإبداع التي تحافظ على استمراريتها وبقائها، فالنعيم الحقيقي يتمثل في الحياة من أجل الأجيال المقبلة، والبقاء في ذاكرتها، ليختتم المشهد الأخير بانتفاضات جماعيَّة وفرديَّة تعطي بعداً وجودياً للحياة، وبمقاربة واقعيَّة لشخصيَّة فنيَّة حقيقيَّة، وهي شخصيَّة الممثل التونسي كمال العلاوي في ذاته الفنيَّة، لتتناول مسألة الخلود الفني ودور الفن في تأسيس الحياة واستمراريتها، ويوسّع دائرة تساؤلاته بعبارة «كل نفس ذائقة الموت، ولكن ليست كل نفس ذائقة الحياة»، فوحده الفعل والإبداع هو الذي يظل ثابتاً وخالداً في هذا الوجود.

برغم أن الفلسفة فضلت الحديث عن الحياة بوصفها وجوداً وحضوراً، فقد سعى الإنسان الكائن والمفكر إلى التعايش مع حتميَّة الموت، ليطرح لنا هذا العرض جدل التعامل الفكري والوجودي مع واقعة الموت، بما هي استحضار مجازي لفكرة الخلود أمام هيمنة الموت الرمزي، من خلال تدريب المتلقي على التخلص من مشاعر الرهبة والخوف من الموت، في نوع من التعالي النفسي على الحياة، هي من ثم مقاربة للسيكولوجيا العكسيَّة التي تفسر علاقة الإنسان بالموت عبر قانون العلاقة العكسيَّة بينه وبين الخلود، ليبقى الفن دائماً الأرضيَّة التي تمنح الأمل والحياة للوجود الإنساني.

عرض«في مديح الموت» من إنتاج مركز الفنون الدراميَّة والرّكحيَّة بتطاوين - تونس سنة 2021، تأليف رضا بوقديدة، عن اقتباس لرواية «انقطاعات الموت» للروائي البرتغالي خوسيه ساراماغو، تمثيل كمال العلاوي، وعواطف العبيدي، ومحمد الطاهر خيرات، وحمزة بن عون، وأمينة الدشراوي، وأسامة حنانني، وعلي قيّاد، ورياض الرّحموني، وعبدالسلام الحميدي، وعمر الجمل، وأنور بن عمارة، وهيفاء الكامل.

علي اليحيـاوي: مخرج وكاتب مسـرحي من مواليد سـنة 1967، يديـر حاليـاً مركـز الفنـون الدراميَّة والركحيَّـة بمحافظـة تطاويـن، لـه العديـد مـن الأعمال المسـرحيَّة أهمها: «سـباحة حرة» (2005)، و»نـوارة الملـح» (2013)، و»كعـب لغـزال» (2014)، و»ريّونو سيتي» (2017)، وآخرها «في مديح الموت».

«الرجل الذي سرقه السلم»

سيزيف في مشقة الصعود الوظيفي

قدمت فرقة جورتيسك المصريَّة أخيراً مسرحيَّة «سيزيف.. الرجل الذي سرقه السلم»، تأليف عمر رضا، وإخراج محمد الحضري، بمسرح نهاد صليحة في أكاديميَّة الفنون بالقاهرة، مواصلة من خلالها مشروعها في تقديم عروض متصلة/ منفصلة تربطها ثيمة مشتركة، وتختلف من حيث الشخصيات وطريقة الطرح، وهو ما كانت الفرقة بدأته مع عرضها السابق «الرجل الذي أكله الورق» الذي عرض في شهر مارس الماضي.

منار خالد
ناقدة مسرحية من مصر

في «الرجل الذي أكله الورق» سلط الضوء على مأساة موظف أكله عمله بسبب الروتين والبيروقراطيَّة البشعة، وانتهت به الحال إلى مرض نادر يصيب الموظفين، وخصص لتلك الطبقة من الموظفين سمات تربطهم وتوضح أثر العمل عليهم في دائرة مجتمع يسوده الطغيان والاستبداد، وهي الحال نفسها مع العرض الذي نحن بصدده، وهو «الرجل الذي سرقه السلم» الذي يمكن عده جزءاً ثانياً للعرض السابق، وتدور أحداثه حول شخصيَّة «آدم» ذلك الموظف المستقيم الرافض لتلك الدائرة الآكلة، يعيش في هناء برغم فقره، مع زوجته «فريدة»، وذلك وفقاً لمبادئه وأفكاره، لكنه بين حين وآخر يحس بفقدانه أشياء كثيرة، وأنه يستحق مرتبة أفضل، ومنها يقرر السير على ذلك السلم الوظيفي الذي سار عليه كل سابقيه.

العنوان

بداية يعد عنوان العرض هو مفتاحه ومدخله، حيث السرقة والتآكل بسبب السلم المذكور، الذي يؤكد حتماً النهاية المعهودة للبطل، لذا يقف العرض متحدياً تلك الفكرة الظاهرة من عتبته، محاولاً جذب المتلقي لتتبع الحدث الذي يعلم نهايته، فيحاول الاهتمام بالصورة المسرحيَّة، لتكون عامل جذب، ومنها يقدم شخصياته على نحو من المبالغة المقصودة، لتبدو مثل شخصيات الكوميديا «الفارس» التي تركز على السخرية من المُسلّمات، والنفاق الأخلاقي والاجتماعي، وتبالغ في رسم صور الشخصيات على النهج الغروتسكي، من خلال عناصر منفرة وفجة، حتى يبلور عيوبها ويضخمها لإثارة الغضاضة منها، وذلك لتكوين صورة تظهر بشاعة من يتبعون السلم، فجاء بشخصيات كالمدير وأتباعه أشبه بالمهرجين، في مقابل آدم الرجل العادي في ظاهره، لأنه يتبع مبادئ مغايرة لهم في البداية.

الشخصيات

ومثلما كان لعنوان العرض دور، كانت لأسماء الشخصيات أدوار ذات أبعاد دلاليَّة أيضاً، حيث آدم وما يحمله من إشارة لبدء الخلق، أي شمول يكسر حاجز الشخصيَّة، وذلك لعموميَّة الحال التي عليها الشخصيَّة المسرحيَّة، وكذلك فريدة زوجته، ذلك الاسم الذي يؤكد على الندرة والتفرد، بالتوافق مع شخصيتها التي تعد الوحيدة الثابتة على مبادئها وآرائها من بداية العرض إلى نهايته، فالغواية للانخراط

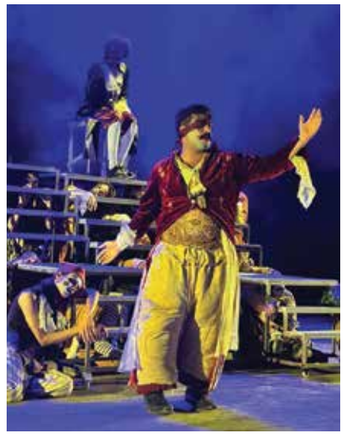
في عالم السلم لم تأت من المرأة كما ورد بالأساطير - التي لها شأن كبير بالعرض - بل جاءت من شخص آدم ذاته، محاولة المرأة هدايته إلى سبيله الصحيح من دون جدوى.

يدور العرض بأكمله حول شخصيَّة آدم، ومن يحيطون به ما هم إلا مرآة عاكسة لأفعاله، حيث المجيء بشخصيات عديدة مثل المدير السابق، الذي بوجوده تُعقد مقارنة بينه وبين آدم المدير الجديد، تمهيداً للمصير التعس الذي لاقاه الأول من ذل وعدم تقدير، مشيراً في مونولوجه إلى أنه تبع الخطى نفسها وما كان له سوى المهانة في النهاية بعد فقدان المنصب، وكذلك الشاب الموظف الطموح، الذي يأتي إلى العمل بعد أن تولى آدم الإدارة، وهو يحمل أفكار آدم السابقة نفسها، والأسلوب الإخراجي الذي يضعهما في مواجهة كالمرآة، ينظر كل منهما إلى الآخر بل ويكمل كل منهما حوار الثاني، كأنهما شخص واحد في لحظة ما، كما اتبع الأسلوب الإخراجي تكوينات السلم لتشمل خشبة المسرح بأكمله، ومنها تتكون أي أشكال أخرى للفضاءات، حيث فضاء واحد يشمل عدة فضاءات، ليحدث بينها تداخل وامتزاج، ووفقاً للمراتب الوظيفيَّة تشكل الحركة المسرحيَّة، فالمدير الحالي يعتلي أقصى درجات السلم، ومن يليه يقف على درجات أقل، كما استخدمت الدرجات لتشكل تكوينات الزنزانة أو السجن الذي يُحصر فيه الموظفون أسَرَى لمديرهم وأوامره، وكذلك تلك السكرتيرة التي تأتي لتتلاعب بآدم حتى تصل إلى أقصى درجات السلم فتعتليه، وتقف بجانبه تمهيداً لوصولها النهائي، وسير العجلة بتنصيبها الإدارة، وسقوط آدم من أعلى السلم.

جاءت تلك الشخصيَّة ممثلة للغواية بأكثر طرقها مباشرة، من حيث اللون الأحمر الغالب على ملابسها وإكسسواراتها، فالجنة هي مبادئه، وزوجته فريدة، وعند تخليه عنهما فقد جنته، وظهرت مغويته لتقضي عليه. لذا فالعرض بأكمله أوضح دلالاته مباشرةً وبصورة غير قابلة لتأويلات متعددة.

وكانت للغواية أشكال أخرى، حيث من بين تكوينات الديكور هناك كرسي في عمق الخشبة مرتفع للغاية، يعد بمثابة الهدف بعيد المنال، يسلط عليه بكثرة اللون الأحمر في الإضاءة، تأكيداً على أنه يمثل الغواية أيضاً، التي ستؤدي إلى الهلاك عند بلوغها، وعلى الرغم من تلك المباشرة، إلا أن العرض قصد أن يحمل نفسه فوق طاقته، مستنداً إلى أسطورة سيزيف الذي يعد أيقونة للشخص المُعذب، وذلك بعد غضب زيوس عليه، وعقابه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، وكلما وصل إلى القمة تدحرجت ثانية للأسفل، ليظل في تلك الدائرة إلى النهاية مُعاقباً ولا يستطيع بلوغ القمة والراحة.

وعلى الرغم من ذلك العمق والبعد الدلالي الذي أراد العرض أن يحمله، إلا أنه بقي واضحاً، ولم يستغل عناصره المسرحيَّة ولا الكتابيَّة استغلالاً حسناً لإثراء تلك الأبعاد المطروحة، ليصبح عرضاً يشير إلى أبعاد أعمق مما يحتمل، فسيزيف الذي عنونه العرض



واصفاً لبطله، أخذ منه قشوره نحو المعاناة بسبب غضب الإله، تاركاً تاريخه في التأويلات والمعالجات، التي رأى الكثير منها في سيزيف مثالاً للكفاح نحو الأعالي التي هي هدف الحياة، ومفتاح استمراريتها، حيث التمرد وكفاح الفرد ضد عبث الحياة المتمثل في تدحرج الصخرة بعد الوصول، لهو أمر حتمي.

يلي مشهد سقوط آدم ظهور شخصيَّة تتبع ذلك النهج الأسطوري، حيث شخص أصلع يرتدي ثياباً بيضاء يحمل في يده كتاباً مدونة به كل خطايا آدم، وكأنه الروح الأولى له، النقيَّة، التي تحبها فريدة زوجته، يأتي ليواجه آدم بأفعاله ويجعله نادماً على مشواره، وهو لأمر في غاية المباشرة، يزيد من فجاجة استخدام الحس الأسطوري من دون جدوى لإثراء المعنى، فالأطروحة واضحة، وتسلسل الأحداث متدرج من صعود لهبوط، فما كان هناك أي داع لإسناد العرض إلى قشور قراءة سيزيف، أو لظهور مثل تلك الشخصيَّة المقحمة لمحاولة غرس أبعاد دلاليَّة لا محل لها داخل التطور الدرامي، إضافة إلى كونها تؤكد على خطاياه الواضحة، وتعطي رسائل صريحة بجمل حواريَّة تؤكد هلاكه.

سار العرض في مضمونه على نحو خطابي في أجزاء كثيرة منه، من دون الاهتمام الجاد بعناصره المسرحيَّة، بعد أن فتح باباً جيداً لكوميديا الفارس وأبعادها، وذهب بعد ذلك لإقحام تلك الروح الشفافة الصلعاء ذات الرداء الأبيض، وسبقها «المهرج» الذي يفتتح به العرض ليقدم ضحكات وهو بداخله حزين، من دون أي ترابط بين ظهور كل منهما وبين ركيزة العرض، سوى أنه يريد تعميق الأطروحة المباشرة برغمه. المخرج صاحب مشروع مسرحي مهم، ويستحق الدعم، نظراً لوعيه واهتمامه بالأساليب المسرحيَّة التي يقرأها ويمزجها ليقدم ما هو جديد، لكنه وقع في فخ الاستعراض الذي لا يتناسب مع أطروحته البسيطة الواضحة هذه المرة.

محمد الخضري، طالب بكليَّة الآداب قسم المسرح شعبة التمثيل والإخراج. ممثل ومخرج بعدة عروض مسرحيَّة، وحصل على عدة جوائز، أهمها: أفضل ممثل مركز أول ضمن فعاليات مهرجان مواسم نجوم المسرح الجامعي بمركز الإبداع الفني في القاهرة، عن عرضه المسرحي «الضيف»، وجائزة أفضل مخرج شاب في مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، عن عرض «الرجل الذى أكله الورق» 2022، وجائزة أفضل عرض مركز ثالث ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، عن عرض «الضيف» أيضاً.

جواد السنني:
الإبداع يتطلب الحس العالي.. وأنتمي إلى مسرح يشمل كل الفنون

سعيدة شريف
إعلامية وكاتبة من المغرب

يرتبط اسم المخرج المسرحي المغربي جواد السنني بتجربة فرقة «دبا تياتر» الرائدة، التي تجاوزت المفهوم التقليدي للفرقة المسرحيَّة، حيث عمل من خلالها على خلق حركة ثقافيَّة وفنيَّة مواطنة، أسهمت في إبراز العديد من الممثلين والمخرجين، وأشركت الجمهور في اللعبة المسرحيَّة من خلال برنامج «لخبار فالمسرح» (أي الأخبار في المسرح) وغيره.

إلا أنه برغم النجاحات الكبيرة التي حققتها هذه التجربة، التي كانت رمزاً ثقافياً في العاصمة المغربيَّة الرباط، وبعد تعرضه للكثير من الخيبات ومحاولة الحد من مده الفني الجارف، نقل تلك التجربة إلى مدينة طنجة، ليصبح اسمها «دبا تيك»، وعاد إلى مسقط رأسه صفرو، ليحقق الكثير من الأحلام التي انطلقت من تلك التربة، وأولها تأسيس مسرح خاص، ليكون تكريماً وامتداداً لحلم الفنان المسرحي الطيب الصديقي (1939-2016)، الذي أجهض للأسف بعد وفاته.

في هذا الحوار نستعيد مع السنني، تجربته المسرحيَّة الغنيَّة والمتنوعة التي تقوم على المفهوم الشامل للمسرح، والإيمان بالعرض الحر، والسعي لتقديم مسرح يحافظ على العيش المشترك.

• أبدأ معك هذا الحوار حول تجربتك المسرحيَّة وإسهامك في تأسيس الفعل الثقافي والفني بالمغرب، من الوقت الحالي، حيث عدت بعد غياب خارج الوطن إلى مدينتك صفرو، فهل هناك مشروع ثقافي تؤسس له ؟

- بالفعل، أنا الآن بصدد الاشتغال على مشروع ثقافي خاص بمسقط رأسي صفرو، حيث قمت بشراء أول بناية احتضنتني وأنا شاب متخرج، وهي بناية تاريخيَّة تتعلق بقاعة «سينما المغرب العربي»، التي نبهني إليها أحد الأصدقاء. أنا حالياً أعمل على تحويلها إلى مركب ثقافي خاص، حيث سأكون أول مخرج مغربي يتوفر على مسرح خاص به بعد تجربة المخرج الراحل الطيب الصديقي، التي – للأسف - لم تكتمل، ولم يظهر مشروعه «مسرح موكادور» إلى الوجود؛ لهذا فنجاحي في هذا المشروع سيكون بمثابة نجاح وتكريم له ولعطاءاته، وما تجربتي إلا تكملة لتجربته وتحقيق لحلمه المجهض. في هذا المشروع الثقافي سأحرص على ألا تقدم إلا الأنشطة والتظاهرات الثقافيَّة والفنيَّة؛ فهذا الفضاء سيتوفر على قاعة للسينما، وقاعة للعروض، ومدرسة فنيَّة، ومطعمين، وثلاثة مقاهي، وإقامتين فنيتين، وقاعة للتدريب، وغيرها، ما يعني أنه مشروع ثقافي متكامل، آمل أن يعيد إلى المدينة وإلى الجهة اعتبارهما وقيمتهما الثقافيَّة والفنيَّة.

• ماذا بشأن التمويل ؟

- المشروع من تمويلي الخاص. سخرت كل ما أملك من ماديات لهذا المشروع، ولجأت إلى الاقتراض من البنك ومساعدة بعض الأشخاص الذين ما زالوا على العهد، وأغلبهم يوجد خارج المغرب. نشأت وتربيت على قناعات أساسيَّة تجعلني لا أنظر إلى هذه الأمور على أنها تضحيات، بل أعدها واجباً. في السابق كنت مخطئاً حينما كنت أنظر إلى هذه الأمور على أنها تضحيات، ولهذا دخلت في اكتئاب حاد، أما الآن فأنا أقوم بهذه الأشياء بعشق ومرح كبيرين.

• كيف تصف علاقتك بالراحل الطيب الصديقي؟ وهل سبق واشتغلت معه؟

- لم يسبق لي العمل معه، التقيته أربع مرات فقط، وفي المرة الثانية أعطاني لقباً ما زلت أعتز به إلى الآن، وهو أحسن لقب تلقيته في حياتي، على العكس من لقب «التسونامي» الذي كان الهدف منه الحد من طموحاتي الكبيرة. التقيت الصديقي حينما كنت عائداً من مدينة ليون (فرنسا)، فشرعنا نتحدث عن الكاتب الفرنسي سانت إكزوبيري (1900-1944) وعن كتابه «الأمير الصغير»، وهو أول كتاب قرأته باللغة الفرنسيَّة. فقال لمن معه: «هذا هو الأمير الصغير للمسرح المغربي»، وقد تلقيت هذا الأمر بتأثر كبير. هذا إلى جانب أنه كان يتفاعل بشكل إيجابي مع ما أقدمه في المسرح وفق ما كان ينقله لي الباحث أحمد مسعية. لكن من لدي علاقة به هو المخرج نبيل لحلو، لأنه يعجبني بشخصيته الفريدة وعشقه لما يفعل. أنا قريب من نبيل لحلو أكثر من الطيب الصديقي.

• بعد تقديمك لمجموعة من العروض المسرحيَّة التي أعلنت عن ميلاد مخرج مسرحي، ونسجك لعلاقات مهمة مع الكثير من أعلام المسرح الأوروبي، لم تنفك عن التفكير في مشروع ثقافي شامل ومتكامل بأفق تنموي مواطن ومندمج، وهو ما تحقق مع تجربة «دبا تياتر» التي تجاوزت المفهوم التقليدي للفرقة المسرحيَّة، فحققت نجاحاً ثقافياً كبيراً في العاصمة المغربيَّة الرباط، إلا أنك نقلتها إلى مدينة طنجة، فهل الأفق الثقافي والفني بالرباط لم يعد يسع أحلامك وتطلعاتك، أم أن هناك أسباباً جعلت التجربة تتوقف بالرباط؟

- هناك أسباب ذاتيَّة وأخرى موضوعيَّة هي التي جعلت التجربة تتوقف في الرباط، ويمكنني القول إن تجربة الإقامة الفنيَّة بقاعة «أبا حنيني» بالرباط، كانت بمثابة محاولة لتقييد نشاطي، لهذا فمن أجل راحتي النفسيَّة كان لزاماً عليَّ أن أوقف هذه التجربة التي كان يطلق عليها بعضهم «التسونامي الثقافي»، وأبحث عن منافذ أخرى، ما دام المجال أصبح مفتوحاً أمام أشباه المثقفين، والتضييق يطال المبدعين الحقيقيين. وفي هذه المرحلة تتبعت بكل أسف وحرقة صناعة أشخاص ليس لهم لا في العير ولا في النفير. ولأنني أرفض أن أستعمل في أي غرض مهما كان، وأحرص على حريتي وكرامتي.

مسرحية هو

• ولكن تجربتك لم تقم في البداية على دعم وزارة الثقافة، بل كان المركز الثقافي الفرنسي هو من يحتضن هذه التجربة، ألم يكن ممكناً أن تستمر بذلك الشكل؟

- إن دعم واحتضان المركز الثقافي الفرنسي لهذه التجربة كان مهماً بالنسبة إلي وإلى العديد من الشباب، ولكن رغبتي الكبيرة كانت أن تحتضن مؤسسات بلدي المعنيَّة بالثقافة هذا المشروع. لهذا لما منحت لي تلك الإقامة الفنيَّة من طرف وزارة الثقافة، قلت أخيراً التفت إلينا بلدنا، فأحسست بفخر كبير، لأنه لم يكن مستساغاً بالنسبة إلي أن أدعم في بلدي من طرف جهات أجنبيَّة، إلا أن تلك الإقامة – للأسف - تعثرت، لأنه بعد شهر ونصف بدأت الأشغال في قاعة أبا حنيني ونحن لا علم لنا، مع العلم أننا وقعنا على الإقامة لثلاث سنوات هناك بغية الاشتغال وخلق نوع من الحراك الثقافي والفني بالعاصمة. ففهمت أن كل ذلك مقصود للقضاء على تلك التجربة المهمة، التي أسهمت في خلق نوع من التصالح بين الجمهور المغربي الشاب وعروض الفنون الحيَّة المقدمة من طرف الشباب. لقد كادت هذه الأمور كلها تقضي علي، حيث دخلت في حالة اكتئاب حادة، ولكن بعدها بفترة فكرت في نقل التجربة إلى فضاءات أخرى أرحب.

• ألأنك تؤمن بهذا المشروع الثقافي الشامل، عملت على نقله إلى مدينة طنجة ليصبح «دبا تيك»؟ هل الغرض التنقل بهذه التجربة أم البحث لها عن أرض محتضنة لكل التطلعات والأحلام؟

- بالفعل، فقبل أن أغادر إلى أمريكا بعد توقف تجربة «دبا تياتر» بالرباط، افتتحت فضاء ثقافياً بمدينة طنجة سميته «دبا تيك»، وهو ثمرة شراكة مع مؤسسة «تيكنوبارك» بطنجة، التي وفرت لي فضاء للاشتغال، وتكفلت أنا بإصلاحه من أجل أن يكون مناسباً للتدريبات والعروض الحيَّة، وذلك بناء على اتفاق يتجدد كل ثلاث سنوات. «دبا تيك» هو امتداد لـ «دبا تياتر» وبالفلسفة نفسها وطريقة العمل وروح التجربة والمغامرة.

وهو الآن يشتغل بشكل جيد، تشكلت فيه مجموعات مسرحيَّة وثلاث فرق موسيقيَّة والرابعة في الطريق، وثلاث فرق للرقص المعاصر، وفرقاً متخصصة حتى في مجال الموضة، وعروض السيرك، والأساسي هو أنني برفقة مجموعة من الأصدقاء تمكنت من إيجاد متنفس ثقافي وفني بالمنطقة. وما يسعدني حقاً هو أنني نجحت من تأسيس مؤسسة هناك، تشرف عليها مجموعة من الشباب المتخصصين ويدبرون شؤونها، حيث لم يعد ضرورياً أن أرافقهم، لاسيما بعد أن لقنتهم المعارف التي اكتسبتها في تدبير المجال الثقافي والفني، ليس مثل تجربة «دبا تياتر» بالرباط التي كانت تقوم على شخص واحد.

وفي هذه الفترة تمكنت أيضاً من تأسيس شركة متخصصة تبحث عن الفضاءات الملائمة لإعطاء الديناميَّة للعروض الحيَّة بالمغرب، وحالياً أشتغل على مدينتي طنجة وصفرو، اللتين انطلقت منهما شرارة هذه الأفكار، ولكن لظروف ماديَّة وتقنيَّة لم أتمكن من خلقها في مدينتي، وهو ما جعلني أقدم على تأسيسها بالرباط، وهي الآن ستعود إلى صفرو وسأعطيها ذلك الوهج الحقيقي الذي تستحقه.

• في الوقت الذي اهتم فيه العديد من المخرجين الشباب بذواتهم وفرقهم الخاصة، انشغلت أنت بالجميع، وحملت هم الفعل الثقافي المؤسس، ألم تندم على هذا الاختيار الذي استنزفك ربما؟

- في لحظات الضعف فعلاً كنت أتألم، لاسيما عندما تعرضت للنكران والجحود، ولكن بشكل عام من عادتي العطاء وتقديم المساعدة وتذليل الصعاب للآخرين، ونقل المعارف لأنها أساسيَّة، وهذا ما استفدته من أخي رحمه الله، الذي ساعدني من دون أن يمارس علي أي رقابة أو سلطة أبويَّة أو تملك، لأنه هو من رباني وتكفل بي وبالعائلة بعد وفاة الوالد. ولهذا فأنا مارست الأخوة الكبرى مع أبناء جيلي وليس الأبوة، ولم أرغب في أن أكون في يوم من الأيام أباً لأي أحد، لأن في المسرح المغربي ما يكفي من الآباء.

جواد السنني

من مسرحية حادة

من أحد عروض لخبار فالمسرح بطنجة

• وهذا هو الجميل في تجربتك حتى على مستوى الإخراج والتأليف المسرحي، حيث انفتحت على تجارب متعددة ونصوص متنوعة، على عكس بعض المخرجين الذين ظلوا لصيقي تجارب بعينها. فما سر هذا التنوع والغنى؟

- هذا يعود إلى أمر بسيط، هو أنني لم أنظر قط إلى ممارسة الفعل الفني على أنه محل تجاري، وأتفهم من يقومون بهذا الأمر لأنهم يؤمنون بمقولة «لا يجب أن نغير الفريق الناجح»، وهذا فهم خاطئ برأيي. وبالعودة إلى أعمالي المسرحيَّة، فكل عمل لا علاقة له بالآخر، فمسرحيَّة «الشمعة» وهي أول عرض لي لا علاقة لها بـ «كراش لاند». أنا أتفهم كل الإكراهات التي تدفع الفنان إلى الاحتفاظ بلون واحد، ولكنني أجد نفسي في الغنى والتنوع والانفتاح على آفاق أخرى، وهذا ما حرصت عليه حتى في تجربة «دبا تياتر» التي كانت تقدم عروضاً تشرك فيها الجمهور، وأخرى تحافظ على العرض التقليدي. نحن كنا نحاول التنويع، لأن مجال اشتغالي كان هو ترابي، فلما كنت أعمل في برلين أو لندن أو غيرهما كنت أعمل كما لو أنها تربتي. وهذا التوجه حافظت عليه في تجربتي بالرباط وطنجة، وسأحرص عليه في مدينتي صفرو وفي تجارب لاحقة ستأتي في مدن أخرى بإذن الله، غير أنه حالياً أركز على مدينة صفرو لكثير من الاعتبارات الرمزيَّة، لأنني قطعت وعداً على نفسي بتحقيق شيء رمزي لعائلتي وخاصة أخي رحمة الله عليه، ولكن دائماً بروح «دبا تياتر».

• إلى جانب «دبا تياتر» أسهمت في تأسيس أول مدرسة للسيرك المعاصر بالمغرب، وهي «سيرك شمسي» بمدينة سلا، حيث عملت على تكوين مجموعة من الشباب..؟

- إنها من أهم التجارب في حياتي، فهؤلاء الشباب ذكروني بنفسي لما كنت في مدينة هامشيَّة والآفاق منغلقة، ولكن لحسن الحظ كان لدي أخ رحمه الله أسهم في تكويني وفي فتح الكثير من الآفاق أمامي، ولهذا قمت بما في وسعي لتكوينهم ومساعدتهم، وهم الآن والحمد لله من خيرة الشباب، وأغلبهم يعمل خارج المغرب، وهم من أعز الصداقات لدي، وهم من يسألون عني. فلو نظر خريجو المسرح إلى ما يفعله هؤلاء الشباب خارج المغرب، وتمثيلهم للبلد أفضل تمثيل، لصمتوا وأعادوا النظر في كل ما يقدمونه. لذلك فأنا أنتمي إلى هذه العائلة أكثر من انتمائي إلى المسرح، ولم أحس بنفسي وذاتي مع المسرحيين بقدر ما أحسه مع هؤلاء الشباب الذين يؤمنون بالعروض الحيَّة، ويعملون في صمت ولا يتصنعون. أفتخر بهذه التجربة، التي تمكنا خلالها من تقديم 54 عرضاً في جميع ربوع المغرب، وعرفت حضوراً جماهيرياً كبيراً.

• منذ مسرحيَّة «الشمعة» في نسختيها الأولى والثانية، و«كراش لاند» 2005، و«دومـاج»، و«هو» 2008، التي توجت بالجائزة الكبرى في المهرجان الوطني للمسرح بمكناس، بصمت على اسم مخرج مسرحي برؤية مختلفة، فكيف تستعيد هذه المحطات

الأولى في مهرجان كان يحضره خيرة المسرحيين والنقاد المغاربة وعلى رأسهم الراحل الناقد الرائد حسن المنيعي؟

- من أحسن الأشياء التي كانت تحدث في هذا المهرجان هو لقاء هؤلاء النقاد، الذين لم تكن الفرص تتاح لنا طيلة السنة للاحتكاك بهم، وذلك برغم النقاشات التي كانت تحدث واختلاف الرؤى أحياناً، ولكنها كانت تتم في قمة الرقي والاحترام. هذا مع العلم أنني ضد منطق الجوائز وأحسن إخراج، فيجب إعادة التفكير في صيغة أخرى للتتويج من دون ذكر أحسن، لأنه يجب أن يكون بعيداً عن اسم التفضيل أو منطق الرياضيات، وذلك حتى يتم تحفيز المبدعين أكثر. فعلى الرغم من حصولي على العديد من الجوائز، التي لا أنكر أهميتها، إلا أنني أظل وفياً لمنطقي ولمواصلة العمل وتقاسم التجربة والخبرة مع الآخرين، الذين يفرحون بهذه التتويجات أكثر مني. هاجسي كان وما زال هو تقديم عروض تتناول قضايا اجتماعيَّة وسياسيَّة ودينيَّة، كالمصالحة الوطنيَّة بالمغرب، وحريَّة التعبير، ووضعيَّة المرأة، وغيرها من المواضيع النابعة من أسئلة قلقة تؤرق المجتمع.

• من بين أعمالك التي خلفت صدى، مسرحيَّة «حادة» التي قدمت سنة 2012، وهي تسائل المجتمع والقيم، كيف تنظر إلى تلك المسرحيَّة اليوم؟

- مسرحيَّة «حادة» جاءت بعد قراءتي لعمل إبداعي باللغة الفرنسيَّة للكاتبة المغربيَّة صفيَّة عزالدين، تحت عنوان «اعترافات للإله»، وهنا أقول مجدداً شكراً لصفيَّة عزالدين، التي لولا كتابها لما كان هذا العمل ربما سيرى النور. حاولت في المسرحيَّة استنطاق الإنسان البسيط ومعرفة رأيه في التحولات والمتغيرات التي تحدث، ومدى تأثيرها عليه، فجاءت فكرة إعطاء الكلمة لـ«حادة» المرأة الأمازيغيَّة من قرية صغيرة بالأطلس المتوسط، لا تعرف القراءة والكتابة، عرفت حياتها تقلبات عديدة، فهي قد تعرضت للاغتصاب وهي طفلة، ما نتج عنه حمل ثم طرد من العائلة خوفاً من العار، وبعد رحيلها إلى الدار البيضاء ستبيع جسدها وترتبط بأربعة رجال من بينهم ماركسي لينيني، ولكنها في نهاية المطاف ستتزوج إماماً.

هذه المسرحيَّة لا تحمل لغة عارفة، لأن القصد منها الكشف عن تناقضات المجتمع وصراعاته السياسيَّة من خلال تلك الشخصيَّة الساذجة التي آذاها المجتمع، وستعمل هي نفسها على أذيَّة نفسها والانتقام منه عبر عمل متطرف. ليظل السؤال هنا كبيراً ومشرعاً: من هو المتطرف والإرهابي الحقيقي؟

مسرحيَّة «حادة» نجحت ولقيت إقبالاً كبيراً، وأعاد الاشتغال عليها مخرجون أجانب أمثال المخرجة الألمانيَّة لوديا تسيمكه، التي اشتغلت أيضاً على مسرحيَّة «حسن الكليشي»، التي أتناول فيها قضايا حارقة تعود إلى سبعينيات القرن الماضي، وقدمتهما برؤيتها الإخراجيَّة الخاصة وبشكل متمرد، مازجة بين الرقص والغناء والموسيقى، والرسومات والألوان، ما جعلهما لوحة فنيَّة.

• الجميل في أعمالك هو أنه تم الاشتغال عليها عدة مرات ومن طرف ممثلين متنوعين ومخرجين أجانب، لدرجة أنك ربما المغربي الوحيد الذي يسمح بهذا الأمر، فهل الأمر مقصود ومفكر فيه أم لا؟

- ربما لأنني لا أطلب مقابلاً لذلك، أو لا أعرف ما يقدم لي، أو لأنني لم أشاهد كل الأعمال التي أعادت الاشتغال على نصوصي من مثل عرض الإنجليزي هاريسون وما قدم في لبنان. ولكن بوجه عام هذا يسرني، ويمكنني من رؤية أعمالي بأشكال مختلفة، لاسيما أن الكتابة بالنسبة إلي مجرد هواية وليست حرفة. شاهدت العروض الألمانيَّة والمغربيَّة، وأعجبتني كثيراً طريقة اشتغال المخرج المغربي حمزة بولعيز، التي جعلتني أرى مسرحيَّة «حسن الكليشي» في عرض متميز وبرؤية مختلفة.

وللإشارة ففي نص «حسن الكليشي» أعلنت بأنني أسمح لمن يرغب في الاشتغال عليه بذلك، ولهذا لم تكن هناك أي حاجة ليتم الاتصال بي للسماح لهم، وهذا ما جعل هذا العمل المكتوب أصلاً بالعاميَّة المغربيَّة يقدم بلغات مختلفة في العديد من المسارح الأوروبيَّة مثل إنجلترا وأسكتلندا وألمانيا والمغرب ومصر وتونس. ولكم أتمنى أن أجد مثل هذا التصرف من قبل كتاب آخرين حتى يمكن لنا الاشتغال بكل حريَّة.

• وفي مسرحيَّة «ماما تصبحين على خير» المقدمة عام 2010 مع فرقة «طقوس 4» قدمت موضوعاً جريئاً يتعلق بالانتحار، وهو نص اقتبسته رفقة أمين الناجي عن نص للأمريكيَّة مرشا نورمان، وأبنت فيه عن اهتمام بالأسئلة القلقة في المجتمع، فهل هذا نابع من حرصك على الاستمرار في تقديم «مسرح مواطن»؟

- أنا مثل الإسفنجة يمكن أن أخطط لصناعة ثقافيَّة ولمنهاج للإدارة الفنيَّة، ولكن الإبداع لا أخطط له. لدي 30 نصاً مكتوباً، ولكن النص الذي أقبل عليه هو الذي يغريني وينبع من إنصاتي للمجتمع والتراب والمحيط. وبالنظر إلى مساري، لم أنسق بالمرة في اتجاه معين سائد، فمسرحيَّة «حادة» كتبتها قبل أن يتم الاهتمام بالمواضيع والإشكالات التي أثارتها المسرحيَّة. ومن هنا فأنا أشبه نفسي بآلة لرصد الزلازل، هو ما يعني أن ما أقدمه يتم تناوله في ما بعد وبشكل كبير. الأساسي بالنسبة إلي هو أنني لا أخطط في الإبداع مثلما أخطط في الإدارة الفنيَّة والتدبير لأنه ضروري، ولكن الإبداع يتطلب الحس العالي والصدق. كتاباتي عن المرأة لم يكن مخططاً لها، بل أتت هكذا بناء على قضايا مجتمعيَّة وعلى إشكالات مطروحة، والآن لدي رغبة كبيرة في الكتابة عن الرجل، وربما سيتحقق ذلك في أعمال مستقبليَّة.

• قدمت مع «دبا تياتر» تجربة «لخبار فالمسرح» التي كانت مشتلاً فنياً برزت من خلاله العديد من الأسماء المسرحيَّة لممثلين ومخرجين منهم غسان الحاكم، ومحمود الشاهدي، وأحمد حمود، وحمزة بولعيز وآخرون، وهي التجربة التي ما زالت مستمرة إلى الآن مع «دبا تيك» بطنجة، فهل هي تقوم على الروح والرؤية نفسها؟

- طبعاً هي الروح والرؤية نفسها، فكما أسهمت «دبا تياتر» في نقل المهارات إلى الأجيال الصاعدة من الفنانين، وتشجيع الطاقات الواعدة، وتذليل الصعاب في وجهها، ومرافقتها في تأسيس فرقها، تقوم «دبا تيك» بالشيء نفسه، وتفتح فضاءها للمبدعين الشباب من المؤمنين بالعروض الحيَّة، وبالدور الأساسي للفن في المجتمع.

أرغب في أن أكون جسراً تعبر من خلاله مختلف التجارب مثل السابق، مع ممثلين وممثلات مثل مريم الزعيمي، وجميلة الهوني، وسكينة الدرابيل، ومخرجين مثلما ذكرت. هذه الخدمة يؤدى عنها في الخارج، أما هنا فنحن من نؤدي عنها للفنانين والمخرجين، ونرافقهم في عملهم الفني وفي السهر على تكوينهم بالشكل اللائق. لهذا فبرنامج «لخبار فالمسرح» مستمر وبأسماء رائعة وواعدة.

• تتميز تجربتك بالغنى والتنوع والانفتاح على النصوص المختلفة، وعلى فنون أدائيَّة منها الرقص والرسم والغناء، ألهذه الدرجة كان المسرح لديك هماً جماعياً، وأكثر من عرض محدد في الزمان والمكان؟

- إنه بالفعل «الأقورا» كما كانت في اليونان القديمة، ذلك الفضاء الحضري والمجتمعي المفتوح، الذي مورس فيه المسرح مثل النقاشات السياسيَّة والفلسفيَّة، الذي قادني إليه حبي للسينما واهتمامي بها، لدرجة أنني كنت أفكر في دراسة السينما بالخارج، غير أن وقوفي على قيمة العرض الحي وأهميته وأنا في بداية مشواري، جعلني أطلق السينما وأتوجه إلى أبي الفنون.

ولعل ما أسهم في هذا التوجه بشكل كبير هو تلك الواقعة التي حدثت لي بعد تقديمي لعرض مسرحي بعنوان «كراش لاند». ففي أحد المساءات وأنا بأحد المطاعم، فوجئت بزوجين، مغربي

ألمانية، يدعواننى إلى طاولتهما، ويخبراننى بأن مسرحيتي هي التي كانت سبباً في الجمع بينهما، حيث حضرا العرض المقدم باللغات الألمانيَّة والفرنسيَّة والعربيَّة، فكان المغربي يترجم للألمانيَّة ما قدم في العرض بالفرنسيَّة والعربيَّة، وهي بدورها تترجم له ما قدم بالألمانيَّة، فعرضي المسرحي هو الذي قرب بينهما، فكان حب ثم زواج، حيث أخبراني بأنهما إن رزقا بابن فسيسميانه على اسمي، وإن كانت بنتاً فسيعطيانها اسم جود أو جوديا، حتى تذكرهما بسبب الجمع بينهما في هذه العلاقة الإنسانيَّة الرفيعة.

لا أخفيك أن هذه القصة هزت كياني، وأعطتني القناعة بأن ما يجب الاهتمام به هو العرض الحي، ومن هنا كان توجهي نحو المسرح بمفهومه الشامل وبمختلف اللغات، معارضاً ما كان يقال حول لغات العرض. بإمكان أي أحد أن يضع شاشة كبيرة للسينما ببيته ويشاهد الأفلام، أما مع المسرح والعروض الحيَّة، فيجب أن تخرج من بيتك وتلتقي بالمدينة والآخر، وهذا في حد ذاته له سحره وألقه الخاص. ومن هنا فالمسرح هو الذي يحافظ على العيش المشترك وعلى مشروع المدينة، ومن ساعتها قررت أن أهتم بالعروض الحيَّة: مسرح، سيرك، وغيرهما، ومن يرغب في رؤيتي فيجب أن يأتي لمشاهدة العرض.

ولهذا فأنا أحرص على تقديم أحسن شيء يحافظ على العيش المشترك، والجميل في تجربة «دبا تياتر» هو أن العديدين ومنهم وزراء سابقون كانوا يأتون لمشاهدة عروضنا، التي تحمل اختلافاتنا وانتظاراتنا وآمالنا وإخفاقاتنا، المسرح هو أكبر درس في الديمقراطيَّة، فكل واحد منا يقرأ العرض وفق رؤيته الخاصة، ولكننا نشترك جميعاً في المتعة. ومن هذا المنطلق فمشروعي هو مشروع سياسي في معناه النبيل، مشروع مصالحة مع المدينة، لذلك أحاول خلق حدث يجمعنا لنختلف أو نتفق عليه.

أنا لا أنتمي إلى المسرح بالمفهوم الضيق، فـ «دبا تياتر» تدل على ذلك، وحتى في ترجمتي لها لم أقل «دبا مسرح»، وذلك لإيماني بالمفهوم الشامل للمسرح. مشروعي لم يكن تقديم مسرح بصفته نوعاً أدبياً، بل بوصفه مكاناً وحدثاً، يمكن المزج فيه بين مختلف الفنون من رقص وغناء وسيرك.

• على ذكر اللغة، نحن الآن نعيش وهم مشكل اللغة في العروض المسرحيَّة العربيَّة، وهذا واجهته فعلاً بعض العروض المسرحيَّة المغربيَّة التي اعتمدت على العاميَّة، وفي بعض الأحيان الأمازيغيَّة، أنت كنت سباقاً لتوظيف لغات أجنبيَّة في عروضك من دون أدنى مشكل، فما رأيك في هذا الإشكال الذي يطرح اليوم؟

- من يأتي إلى العرض الحي بمنطق اللغة فهو مخطئ، لأننا نأتي لنستهلك الطاقة ونعيش فيها. هاجس اللغة يكون حاضراً مع الكتاب وليس مع العرض الحي، فحينما نتكلم عن اللغة في العرض الحي، فإننا نختصر العرض كله في اللغة، بينما النص هو مكون من بين مكونات عديدة للعرض. المسرح إيتيمولوجياً هو ثلاثة أشياء: بناية ونسميها مسرح، والنص الأدبي، والنوع الفرجوي. فعن أي مسرح يتم الحديث إذن؟

• أثناء بحثي في مسارك، لم أعثر على كتابات أو دراسات نقديَّة تتناول تجربته، فهل تنوع تجربتك وانفتاحك على مختلف الفنون هو الذي جعل النقد المغربي قاصراً عن تناولها؟

من عروض برنامج لخبار في المسرح

لخبار في المسرح طنجة

- هناك عدة أسباب برأيي، منها الذاتي والموضوعي، ولكن بشكل عام لم أكن أؤمن بمن يكتب عن تجربتي وهو لم يواكب صناعة العرض المسرحي، الذي أعده مجرد نتيجة لعمل طويل. ولهذا فالكتابة عنه بمعزل عن المسار الذي يقطعه من النص إلى العرض، تظل كتابة قاصرة برأيي. وهذا هو وجه الخلاف بيني وبعض النقاد الذين رغبوا في الكتابة عن عروضي، مع العلم أنني لست حاملاً لمشروع عروض كما هو موجود، بل مشروعي هو مشروع مجتمعي، والعرض المسرحي هو أحد عناصره فقط.

فإذا رغب أي أحد أن يفهم تجربتي، عليه أن يحتك بها، وأن يطالعها بشكل يومي، وهذا بالفعل ما قام به بعض الباحثين الأجانب الذين رافقوني في إقامات فنيَّة وعايشوا ولادة مجموعة من العروض، فكتبوا عنها بشكل مقنع. منذ البداية كنت واضحاً مع الكل، من يرغب في كتابة مقالات عن عروض معينة فليفعل، ومن يرغب في تقديم مقاربة نقديَّة للتجربة فعليه أن يعايشها معنا من الداخل، حتى يكون منصفاً في كتابته لهذا الزخم الإبداعي الذي بلغ 62 ورشة في الأسبوع وما يفوق 3500 ورشة في العام في الرباط وسلا والضواحي، وفي بعض الأحيان بالدار البيضاء.

تاريخياً لم يتم تحقيق مثل هذا العمل بالمغرب، فعرض «حادة» ليس إلا نقطة في بحر من الإنجازات الكبيرة، التي تقوم على ثلاثة أشياء: الإبداع، نقل الخبرة، والتجريب. لهذا فالإيقاع الذي اشتغلت به لم يكن بإمكان المهتمين مسايرته بالنقد الحقيقي. كتبت عني مقالات جيدة، ولكن لا وجود للدراسات النقديَّة باللغة العربيَّة في حدود علمي.

• بعد هذه التجربة الغنيَّة من العمل المسرحي والثقافي، والانفتاح والانخراط في التجارب الغربيَّة، ماذا يمكنك قوله عن المسرح المغربي اليوم؟ هل يصح الحديث عن نهضة أو حركة مسرحيَّة أم لا؟

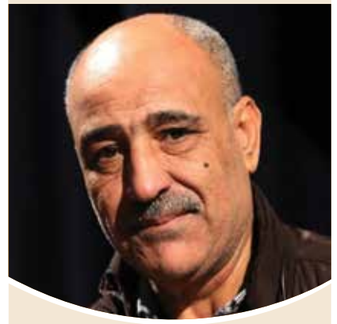
- للأسف لا يمكن الحديث اليوم عن حركة مسرحيَّة بالمغرب كما هو في الغرب، من مثل «موفيدا» الحركة الثقافيَّة الفنيَّة بإسبانيا مثلاً. ما لدينا هو مجرد تظاهرات ومظاهر مسرحيَّة مرتبطة أساساً بالدعم، ومبادرات فرديَّة شجاعة. وتجربة «الدعم» على الرغم من أهميتها انطوت على بعض المشكلات، لأنها لم تسع إلى خلق فرق مسرحيَّة حقيقيَّة يمكن لها أن تستقل بنفسها وتشتغل باستمرار بناء على مجهوداتها، لأن الدعم المخصص للمسرح يسير بمنطق الحملة الانتخابيَّة. فمنذ 2004 وإلى الآن لم يتم دعم الفرق المسرحيَّة على مدى خمس سنوات مثلاً بمبالغ تمكنها من الاشتغال وتكوين الشباب وخلق حركة ثقافيَّة وفرص للشغل، ما ينقصنا في المغرب بصدق هو الحكامة الثقافيَّة.

• ما العمل المسرحي الذي تشتغل عليه الآن؟

- أعمل على العديد من الأعمال في الوقت نفسه، ولا أعرف ما العمل الذي سيتحقق إنجازه بسرعة. أشتغل على عمل يتناول موضوع الجهويَّة بالمغرب، ما معنى الجهات؟ ما هو الريف؟ وما هو الأطلس؟ وما هو الشرق؟ وما هو الغرب؟ هي أسئلة أطرح من خلالها ما يؤرق في أمر الجهات بالمغرب. إنه عمل فيه دعوة للتفكير والتأمل في المغرب الذي نريده. ولدي عمل آخر عن رمضان، ماذا يفضح لنا مجتمعياً من سلوكيات ومظاهر.

مسرحية حادة في عرض ببيروت

أين يكمن معنى العرض المسرحي؟



محمد لعزيز
باحث مسرحي من المغرب

أضحى معلوماً اليوم أن القراءة المسرحيَّة ليست ذلك الفعل البسيط والساذج للنصوص التي تقرأها، سواء أكانت نصوصاً دراميَّة، أم نصوص العروض بما تحمله من لغات أدائيَّة. فإذا كانت القراءة تتنوع بين أن تكون شرحاً، أو تفسيراً، أو تأويلاً، فإن هذه العمليَّة الأخيرة أسالت مداداً كثيراً حول معنائيتها، وحول حدودها ومنهجيتها وأخلاقياتها، وعلاقة ذلك بالمعاني الثاوية في النصوص والإبداعات. كل ذلك من أجل الاطمئنان إلى مقبوليَّة بعض القراءات دون أخرى، وإن تساوت معها في القيمة.

وقبل أن نتعرف على حدود القراءات التأويليَّة، لابد من أن نزيح من سبيلنا ما سماه عبدالفتاح كيليطو بالقراءة المغرضة، أو التأويل المغرض، ويقصد به القراءة التي تصدر عن سوء نيَّة، أو عن نيَّة مبيتة للإساءة إلى العمل الأدبي أو الفني أو إلى صاحبه. من هنا تحضر عند كل قارئ جملة أسئلة على رأسها: كيف ينبغي أن نقرأ العمل الإبداعي وضمنه العمل المسرحي؟ وما هي شروط ومقاييس القراءة الجيدة؟ وإلى من يحتكم في قراءته، أي من يقول له هذه قراءة جيدة أو رديئة؟ صحيح أن أسوأ القراءات إلى جانب القراءة المغرضة، تلك القراءة المعروفة بالقراءة «البروكوستيَّة» تلك التي يقطع فيها القارئ أجزاء العمل الإبداعي حتى توافق مزاجه.

ولأن القراءة هي مجموع السيرورات التأويليَّة المساهمة في عمليَّة تلقي الفرجة، كما يقول باتريس بافيس، فإن الملاحظ لا تخطئ متابعته العديد من التأويلات لمكون مسرحي أو أكثر، حين تذهب مذاهب شتى تصل أحياناً حد التناقض. ومع ذلك فلا أحد يستطيع أن يمنع قارئاً من تأويل هذا المكون أو هذا العمل التأويل الذي ارتضاه، فعمليَّة التأويل عمليَّة مشروعة بوصفها توجهاً معرفياً، والأعمال الإبداعيَّة لا تفهم بالوصف المباشر، بل إنها تتطلب تأويلات، ما دامت تشكل خبرة إنسانيَّة.

وبقدر ما تتنوع التأويلات وتضرب في اتجاهات شتى تظهر أحياناً أنها تأتي كيفما اتفق، لكن حقيقة الأمر أنها عمليَّة تطرح مشكلات هيرمينوطيقيَّة وفيلولوجيَّة في غاية العمق، لذلك فإن العمليَّة التأويليَّة ليست ميسورة لأي كان، بالرغم من أنها عمليَّة مشروعة لكل الناس، هي عمليَّة مركبة يحتاج صاحبها التزود بعلوم ومعارف متنوعة وحديثة، تواكب مستجدات العلوم الإنسانيَّة بمختلف مشاربها وأشكالها، ليس ذلك وحسب، بل وفي أرقى وأحدث نماذج تلك العلوم. كل ذلك من أجل التعرف على سيرورة إنتاج الدلالة، وكيف تشتغل العلامات، وأشكال التأويلات وأبعادها.

إن العمليَّة التأويليَّة للإبداع المسرحي لا تقل تعقيداً وتركيباً عن العمليَّة الإبداعيَّة نفسها، بسبب أعداد المشاركين فيها، وزاوية نظر كل واحد من أطقم الإنتاج التقني والفني والإداري من جهة، وأنها، من جهة ثانية، مرتبطة أشد الارتباط بزمن القراءة، ومدى علاقتها بزمن الإبداع، مواكبة أو لحاقاً بها، لحاق قد يكون قريباً أو بعيداً، فالقيمة والأهميَّة تتبدل بحسب الشروط الزمانيَّة، والمكانيَّة، والحضاريَّة، والثقافيَّة، والفنيَّة.

ولأن المسرح منظومة أشمل وأوسع من باقي الإبداعات الأدبيَّة والفنيَّة، لاشتماله على دوال لغويَّة وغير لغويَّة، وجملة فنون وآداب (شعر، سرد، موسيقى، تشكيل، ملابس، إضاءة، مؤثرات سمعيَّة وصوتيَّة...) فإن فعل التأويل يتحدد بالنوع الثقافي والتخييلي، والظروف الحياتيَّة، والتاريخيَّة والفنيَّة للقارئ المتفرج.

ومع أن كل قارئ لا يستطيع أن يسير بتأويل العرض المسرحي الذي يقرأه/ يشاهده إلى ما لا نهاية، وأنه لا بد له من مراعاة حدود معينة، وحواجز وإرغامات توقف لا نهائيَّة التأويل وعشوائيته. حدود قد يفرضها عليه الإبداع المسرحي ذاته، أو قد يقيد بها القارئ نفسه، تجعله يصوغ لمنجزه حدوداً تأويليَّة، وقواعد تحصر كل إمكانيَّة تطرفه التأويلي. ولأن التأويل يملك قوانينه الذاتيَّة، وآليات تلجم اندفاعيته وجموحه، وتفرض عليه الاعتدال في التأويل، فإن قضيتي التطرف والاعتدال يذهب بهما أمبرتو إيكو إلى عوالم تتجاوز ما يقال في العمل المقروء، أو ما يقال حوله، إلى ضرورة البحث عن تفسير لهما في وقائع لها علاقة بموقف الإنسان من العالم، والله، والحقيقة، والمعرفة، وبناء الحضارات، وتأسيس المدن، وتعيين العوالم، وتخوم الإمبراطوريات، وتعدد اللغات والثقافات.

ومع كل هذا الركام، يظل سؤال مهم قائماً، مفاده: هل باستطاعة هذه المواقف، والمعارف، والوقائع أن توصل المرء إلى الحقيقة؟ ومن ثم إيصال القارئ إلى المعنى النهائي للعرض المسرحي، وحقيقته المطلقة؟ وتأتي الإجابات من الفلاسفة المعاصرين مثل هيدجر، وهوسرل، وجادامير، الذين عارضوا قدرة الفلسفة على امتلاك الحقيقة واليقين، وعدوها حدثاً تاريخياً عارضاً.

من ثم جاز القول إن القراءة المسرحيَّة لا يمكنها أن تتجاوز السعي إلى الفهم القائم على التساؤل، وأما الركون إلى اليقينيات والولاء للإيمان فلن يوصل القارئ إلا إلى أوهام الحقيقة.

أمام هذا، تظل أسئلة معلقة، من مثل: أين يكمن معنى العرض المسرحي؟ هل في لغاته المختلفة؟ أم في علاقة تلك اللغات بشبكة المعارف التي تحيل إليها؟ ثم من أين يبدأ التأويل؟ وأين ينتهي؟ ثم لنفرض أننا عملنا بنصيحة صاحب «أسرار البلاغة» في الوصول إلى المعنى، وتشبثنا بالتدبر، والتأمل، وإمعان النظر، فإن النتيجة - لا شك - لا تتجاوز الوصول إلى احتمال تأويلي واحد بالنسبة إلي أنا القارئ الواحد.

إن القارئ للعرض المسرحي لا سبيل أمامه غير البحث في ما يعرض أمامه، لا خيار لديه غير ذلك، وما عليه سوى الاهتمام بكل الجزئيات، عليه ألا يهمل أي شيء مهما كان عادياً وصغيراً، فلا شيء فوق الخشبة وضع عبثاً، فالجوهر لا يكون إلا في الصَّدَف، ولا يبرز إلا بشق ذلك الصدف. وعلى غرار القدماء، ما على القارئ المعاصر سوى أن يغوص وراء الدرر، وتدبر شؤونها، هي موجودة لا شك في ذلك، غير أنها تكمن في القعر، لابد من الحفر إليها، أو هي موجود في شاهق الأمكنة لابد من الصعود إليها، وتجشم عناء الارتقاء للتمكن منها.

لا تنال المعاني إلا بالضنك والعمل الشاق، وحين يتم الظفر بجزء/ أجزاء صغيرة، أو حتى بالقشور، فما على القارئ إلا أن يعيد الكرة مرات ومرات، فالأهم في أخلاق التأويل يكمن في الإخلاص للموضوع المراد تفسيره. لكن عن أي معنى نتحدث؟ المعنى العقلي؟ أم المعنى التخييلي؟ كما يشرحهما الجرجاني، أم المعنى الدلالي بنوعيه المعنى المقالي أو المعنى المقامي كما هما في النحو العربي؟ أم أن الأمر يتعلق بموضوع الدلالة كما تشرحها اللسانيات المعاصرة، سواء أكانت الدلالة التأويليَّة أم الدلالة التوليديَّة بنماذجهما المختلفة والمتطورة؟

على الرغم من قيمة هذه الزاوية من النقاش في موضوع التأويل والإشكاليات التي يطرحها، إلا أن الأمر قد يجرنا نحو إشكالات جديدة ليس مجالها هنا، فالأهم الآن هو الإشارة إلى أن القراءات التي يقدمها النقاد والمتابعون العرب للمسرحيات التي يشاهدونها، لا تعدو أن تكون تفضيلاً لتفسيرات على أخرى محتملة، قد تكون أكثر أو أقل قرباً من العمل المقروء، غير أنها من وجهة نظرنا اختيارات وجيهة تقف خلفها أسباب يطلق عليها بعض الباحثين «ثقل الدليل النصي»، والمقصود به هو أن العمل الإبداعي الذي رمنا قراءته فرض علينا شروطه، وأجبرنا على سلوك سبيل يحمل مكونات قويَّة تمتد عبر العمل كله، وعبر كل مكون من مكوناته، ويتوافق وزمانيَّة الموضوع، وزمانيَّة المفسر، أكثر من ذلك وجد الأمر في نفس المفسر/القارئ الواحد هوى وصدى لم يملك أمامه سوى اتباع ذلك السبيل، وهو لذلك لا يجد أمامه غير الإذعان لذلك «الثقل» إذعاناً طوعياً ومرغوباً فيه، غير أنه مقيد بالإطار المعرفي النقدي في سعي للاقتراب نحو العمل المقروء أقرب مسافة ممكنة، مع الحفاظ على حدود معقولة مع ذلك الإبداع.

وبعيداً عن كل تعميم مجاني، نبادر إلى القول إن محاولاتنا القرائيَّة التأويليَّة التي نسهم بها هنا وهناك، تسعى إلى محاورة أرواح تلك الأعمال المسرحيَّة واستحضار العمليَّة الفنيَّة بطموحاتها المتوازية والمتشابكة. وأما إن كانت قراءتنا بعيدة، فالعذر يكمن في رغبتنا أن ندون أفكاراً ونطرح رؤى خاصة، ففي نهاية المطاف تظل عمليَّة القراءة تشبيهاً للذات كما يقول علي حرب، فحين يقرأ الإنسان معاني الأشياء أو يقرأ فيها، فهو يعير الأشياء أسماءه، ويخلع عليها صفاته. إن قارئ العمل الإبداعي يقرأ معانيه وصوره، ويجرب فيه لغته، ويشغل مخياله، ويفهم فهمه. كل قارئ يعرض ذاته، ويتحدث عما يعرض له من معنى، حين يتعرض للعمل بالشرح والتفسير، أو النقد والتأويل، كل قارئ يعيد إنتاج المقروء بمعنى من المعاني، وعلى صورة من الصور.

«مسرح المدينة» في بيروت..

فضاء القومية العربية

على الرغم من الأزمات التي مر بها بين فترة وأخرى، ما يزال «مسرح المدينة» في بيروت مركزاً حيوياً للتنويع والتوزيع في النشاطات الفنيَّة والثقافيَّة، ويمكن القول إنه يمثل ذاكرة بيروت الثقافيَّة خلال العقود الثلاثة الأخيرة، ومساحة لطرح الرؤى وتبادل المعارف والأفكار، وفضاء لإبداعات المسرحيين من لبنانيين وعرب بكل توجهاتهم الثقافيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة، يمضي برسالته مسرحاً للزمن المعاصر بكل أوجه الرؤى المتناقضة التي يعيشها المواطن اللبناني والعربي، يربط الفنّ بالتاريخ، فيعيد كتابة هذا الأخير بمنظور مسرحي ريادي، الذي هو ثقافي أيضاً.

الحسام محيي الدين
باحث وناقد مسرحي من لبنان

افتُتح المسرح عام 1994 في شارع كليمنصو في بيروت، تحديداً في مبنى السينما المسمّاة على اسم الشارع، بمبادرة فرديَّة وجهد خاص من الممثلة والمخرجة والناشطة المسرحيَّة نضال الأشقر، وبتمويل من الرئيس الراحل رفيق الحريري، في خطوة حضاريَّة متقدمة تنظر إلى إعادة إطلاق العمل الثقافي في بيروت بوصفه ركن أساس في إعمار ما هدمته الحرب الأهليَّة، بعد ثلاث سنوات فقط من توقفها، ولما لذلك من رمزيَّة مؤثرة ترى مواجهة لغة الموت والقتل والدمار بإرادة الحياة، في بلد خرج توّاً من مأساة إنسانيَّة أهلكت البلاد والعباد.

كانت الخطوة شجاعة جداً في مغامرة غير محسوبة، قياساً إلى صياغة أولويات المواطن اللبناني الذي يحتاج سنوات طويلة ليستعيد عافيته في أدنى ضرورات الحياة والعيش الكريم، فكيف بالثقافة.. بالمسرح؟! لكن امتزاج حسن الإدارة بقوة الإرادة، وواقعيَّة التصرف، أمدّت في عمر المسرح حتى عشر سنوات من العروض، لينتقل في شباط عام 2005 إلى شارع الحمراء الشهير في المدينة، تحديداً إلى بناية سينما سارولا، التي كانت مهملة وبحاجة إلى الكثير من إعادة الترميم والتجديد نتيجة الحرب، بدءاً من ورشات البناء، وإعادة الترميم والتأهيل التقني، والديكورات، كل من سارة سالم، ومنى كنيعو، وسهى بستاني، وعارف العارف، وماريا حبري، وعمر خوري وناجي صوراتي، وغايتها الاهتمام والعناية بكافة الشؤون والنشاطات والندوات والمؤتمرات والفرق

المسرحيَّة، وتنشيط وإنماء الفن، ونشر الوعي والثقافة المسرحيَّة.

قدّم مسرح المدينة على امتداد حوالي ثلاثين عاماً وحتى اليوم، أكثر من ألف نشاط فني، حضرها أكثر من مليونين وثلاثمائة ألف مشاهد، توزعت بين المسرح بكافة أشكاله ومدارسه (فِرَق، مونودراما، ديودراما، كلاسيكي، كوميدي، مدرسي، أوبرالي، دُمى، ستاند آب كوميدي...) محلياً وعالمياً؛ من الأميركتين، وأستراليا، واليابان، وأوروبا (بريطانيا، فرنسا، إسبانيا، إيطاليا، السويد..)، ومن الدول العربيَّة: الإمارات العربيَّة المتحدة، مصر، المغرب، فلسطين، الأردن، سوريا، تونس، الجزائر، الكويت، وغيرها من البلدان، إلى أمسيات غنائيَّة وموسيقيَّة عربيَّة، ورقص تعبيري بأنواعه، عطفاً على برامج تراثيَّة ورمضانيَّة، مهرجانات سينمائيَّة، عروض أفلام وثائقيَّة، ورش عمل أدائيَّة ومحترفات تمثيليَّة، ندوات حواريَّة ومحاضرات تتعلق بالقضايا الثقافيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة، حفلات توقيع للكتب، معارض للصور وأخرى تشكيليَّة، وندوات شعريَّة، في خطة عمليَّة متكاملة هدفتْ إلى التنوّع والفائدة والترفيه أمام أكبر عدد ممكن من الجمهور الذي يمكن القول إنه حبّذ هذه الخلطة الثقافيَّة/ الفنيَّة مندفعاً لحضورها، لا لحضور المسرح وحده بالضرورة.

جمهور مسرح المدينة

هندسة

يتألف «مسرح المدينة» من واجهة زجاجيَّة مفتوحة على مدخل للاستقبال متسع، أول ما يلفت النظر فيه الحائط المقابل الذي يحمل صوراً قديمة لشخصيات وفرق مسرحيَّة شهيرة، لعبت على خشبة هذا المسرح، وتعطيك انطباعاً أولياً بأنك في مبنى مسرحي عريق، وإلى جانبه يميناً شباك أو كشك صغير لبيع التذاكر، يحاذيه سلم حجريّ أنيق، ندلف منه نزولاً إلى طابقٍ سفليّ أوّل، يستقبلك بموزع مستطيل الشكل يضم مقهى (بوفيه) صغيراً للمشروبات مفتوحاً ليل نهار، وتحيط به بعض الطاولات والكراسي من أجل استراحة صغيرة لمن يشاء من الفنانين والمثقفين أو الجمهور، قبل أو بعد العروض، مفتوحاً على صالة (غاليري) نهى الراضي (فنانة عراقيَّة تعيش في لبنان) تصلح لعروض تشكيليَّة أو ندوات أدبيَّة ولقاءات فنيَّة، أو حتى لمعرض كتب صغير، سقفها ذهبي اللون، محاطة بمقاعد مخمليَّة موزعة بين زواياها الأربع، وتعلو جدرانها من كل الجهات براويز معلقة لتصاوير المناسبات المسرحيَّة وغير المسرحيَّة، التي تحكي تاريخ ما مرّ على المسرح منذ ثلاثة عقود، وحتى اليوم. في مقابل

الممثلة نضال الأشقر

هذه القاعة يطالعنا باب الدخول إلى المسرح الكبير الأساسي، الذي يضم صالة للجمهور تتسع لأربعمائة مقعد جلوساً، تعلوها غرفة عمليات صغيرة (كونترول) للمراقبة وإدارة الصوت وتحقيق المؤثرات (سمعيَّة/ بصريَّة)، والإضاءة المركزة أو العامة، بمواجهة خشبة العروض الأماميَّة قياس 40×12 المجهزة بشاشة سينمائيَّة في العمق المتوسط من خلفيتها، التي إلى يسارها ممر الكواليس غير ظاهر للعيان، لدخول وخروج الممثلين والتقنيين، ومنه وعلى مسافة أمتار قليلة نجد مقصورتَين جانبيتَين لاستراحة الممثلين وتبديل الملابس والمكياج، وعمليات التحضير والاستعداد لمشاهد أخرى.

من هذا الطابق، يمكننا النزول إلى طابق سفلي ثانٍ وأخير، وهو يضم أيضاً بوفيه صغيراً مُجهّزاً للاستراحة، يقابله باب الدخول إلى المسرح الصغير المعروف باسم «مترو المدينة»، الذي تفرع عن مسرح المدينة عام 2012 بإدارة خاصة به، ويتسع لمائة مقعد، ومخصص للعروض الصغيرة ولورشات التجريب وخبرات الشباب والتدريبات المسرحيَّة، ولبعض عروض الأطفال، إلا أن نشاطاته توقفت بعدما انتهى عقد إيجاره منذ أول العام الجاري، ويخضع حالياً لإعادة تأهيل وصيانة، في الوقت الذي يجري التفكير في تحويله لاحقاً إمّا إلى «صندوق للموسيقى» يساعد الفنانين الموسيقيين في تحقيق طموحاتهم ورعاية مشاريعهم، وهو الأول من نوعه في لبنان، وإما إلى مسرح جيب Pocket Théatre للتجارب الجديدة.

وفاء

يوازي هذا المسرح محترف باسم «جون ليتل وود»، أستاذة نضال الأشقر الإنكليزيَّة، عربون وفاء ورد جميل وتقديراً، وهو مخصص للتدريب والورش المسرحيَّة، ويتم تجديده الآن، كما

يوجد مكتبان صغيران للأعمال الإداريَّة، ومعدات تقنيَّة حديثة، من أنابيب إنارة، إلى مقابس ومآخذ كهربائيَّة كثيرة، مع أكثر من عشرين حاسوباً، ميكروفونات، مشغّلات أقراص مضغوطة، وأربعة مكبّرات صوت. من نافلة القول إنه برغم التاريخ الطويل والحافل بالنشاطات المكثفة، إلا أنه أمكننا، وبخبرة المدير الإداري للمسرح السيد لؤي رمضان، التقاط أهم المحطات الثقافيَّة التي مر بها هذا الصرح المسرحي، التي تُعدّ علامات مضيئة في تاريخ المسرح والثقافة بوجه عام، أهمها مسرحيَّة «طقوس الإشارات والتحولات» التي عرضت عام 1996 وما تزال حاضرة بقوة في وجدان الجمهور المحلي، بل وفي ذاكرة موظفي المسرح أنفسهم كما لمسنا من كلامهم، كما عُرضت «منمنمات تاريخيَّة» عام 2000، وهما نصّان شهيران لسعدالله ونوس أخرجتهما نضال الأشقر نفسها، إلى عرض «قدام باب السفارة الليل كان طويل» (2008) الذي يتناول مشكلة مزمنة هي هجرة الشباب هرباً من أوطانهم، بنصّ مشترك لعيسى مخلوف ونضال الأشقر، وإخراجها أيضاً، وبطولة ندى بو فرحات، وأسيل عياش، وراوية الشاب. كما نذكر في شباط/ فبراير 2008 مونودراما «جرصة» لرفيق علي أحمد، التي هاجمت الصراع السياسي والطائفي العبثي في البلاد، وكانت من العروض التي فتحت الباب واسعاً لانتشار

حسام جنيد في إحدى حفلاته على مسرح المدينة

هذا الشكل المسرحي في لبنان والعالم العربي، أما في أيار/ مايو 2009 فقد عرضت مسرحيَّة «النمرود» تأليف صاحب السمو حاكم الشارقة، بإخراج التونسي المنصف السويسي، وهي تروي قصة الملك البابلي المتغطرس النمرود، الذي حكم شعبه بالظلم والحديد والنار مدّعياً الربوبيَّة، في إسقاط دلاليّ عالي الرمزيَّة على وضعيَّة مدينة القدس المحتلة، وبالتلازم مع مناسبة اختيارها عاصمة للثقافة العربيَّة لعام 2009.

قاعة وأروقة مسرح المدينة

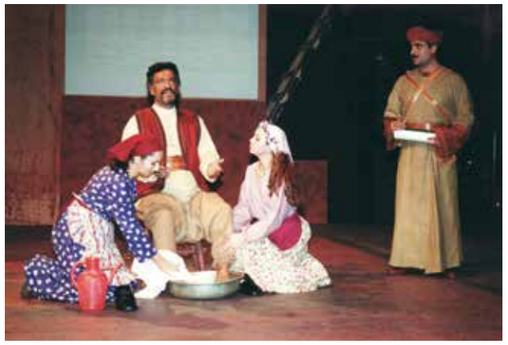
مهرجانات

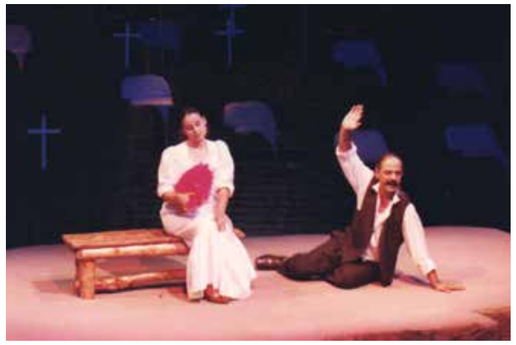
من المناسبات المهمة في تاريخ هذا المسرح انعقاد «مهرجان المسرح العربي الدورة الثالثة» في لبنان خلال شهر كانون ثاني/ يناير 2011، بتوجيهات صاحب السمو حاكم الشارقة، وكانت لمسرح المدينة حصة الأسد في عروضه آنذاك، التي كانت برعاية «الهيئة العربيَّة للمسرح»، وتحت شعار «نحن كبشر زائلون ويبقى المسرح ما بقيت الحياة»، كما تجب الإشارة إلى مهرجان مشكال، أوسع وأغنى فضاء فني مسرحي/ ثقافي حتى اليوم في لبنان، بمروحة عروضه الشاملة التي يقدمها للجمهور في الكم والنوع، وهو انطلق على خشبة مسرح المدينة منذ العام 2012 ليستمر سنوياً حتى العام 2022 خلال شهر أيلول/ سبتمبر من كل عام، وتكمن أهميته في تفعيل كافة نشاطات الواقع الفني، في تظاهرة ضخمة من عروض مسرحيَّة، وسينمائيَّة، وغنائيَّة، وموسيقيَّة أصيلة ومعاصرة، إلى تجارب أداء وورشات عمل في التمثيل والكتابة والرقص والسيكودراما، يؤديها صانعو فنون من لبنان ومختلف أنحاء العالم العربي. ومن أضخم مناسباته المتألقة احتفاله خلال تشرين الأول/ أكتوبر عام 2016 بمرور عشرين عاماً على تأسيسه، وعلى مدى 12 يوماً، بعروض مسرحيَّة تخللتها حفلات موسيقيَّة وغناء: كل يوم عرض مسرحي وأمسية غنائيَّة أو موسيقيَّة، ورقص تعبيري، أو فيلم سينمائي، شارك فيها عشرات المسرحيين المعروفين من كتاب وممثلين ومخرجين وتقنيين؛ جورج خباز، وبرناديت حديب، وموريس معلوف، ووليد جابر، وباتريسيا سميرا، وناجي صوراتي، وميشال جبر، وجاك مارون، وكريم دكروب، وسحر عساف، وهشام جابر، وفرقة زقاق، وجميعها محليَّة.

هموم قوميَّة

ولا مناص من القول إن الهمّ القومي لم يغبْ عن توجهات مسرح المدينة منذ تأسيسه وحتى اليوم، كأن يقدم لجمهوره أمسية شعريَّة «قراءات فلسطينيَّة، جذور عصيَّة الاقتلاع» خلال تشرين الثاني/ أكتوبر 2017 في الذكرى المئويَّة لوعد بلفور المشؤوم، مع نضال الأشقر، برفقة ثلاثة عازفين هم خالد العبدالله، وإبراهيم عقيل، ومحمد عقيل، والشعر لخمسة شعراء هم محمود درويش، ونزار قباني، وسميح القاسم، وفدوى طوقان، وتوفيق زياد. أما مهرجان «الجار للجار، أمسيات موسيقى وغناء» فهو أيضاً من المناسبات الجميلة التي مرت على خشبة هذا المسرح، وأقيم عام 2016، ثم خلال شهر ديسمبر 2021، ليفتح الباب أمام الطاقات الشبابيَّة التي تريد الانطلاق والتوسع في نشاطاتها من موسيقى زكي ناصيف، إلى زياد سحاب، والسوبرانو غادة غانم، إلى فرقة كورال الفيحاء، وبعضها مجاني من دون تذاكر، وقد تخلل المهرجان عرض مسرحي لحفلة واحدة هو «مش من زمان» الذي مسرحتْ فيه نضال الأشقر سيرتها الذاتيَّة مغنّاة على الخشبة كتابة وأداء وإخراجاً، مع موسيقى وعزف خالد العبدالله ومحمد عقيل، تروي محطات ومواقف من ذاكرتها الفنيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة، وشغفها بالمسرح حتى اليوم، في خطوة أكدت لنا الأشقر أنها جديدة وغير مسبوقة في عرض سيرة ذاتيَّة لامرأة صانعة مسرح «وهي على قيد الحياة». كما استقبل هذا المسرح عروضاً لكبار المسرحيين والفنانين العرب: روجيه عساف، وزياد الرحباني، ونجوى كرم، وسليمان البسام، ورفيق علي أحمد، وفؤاد نعيم، ومصطفى سعيد، وبشار زرقان، وربيع مروة، كما كرّم شخصيات عديدة منها المخرج العالمي يوسف شاهين، والكاتب المسرحي الكبير سعدالله ونوس، وغيرهما. تفيدنا السيدة نضال الأشقر مؤسِّسة المسرح ورئيسة مجلس أمنائه، أن هذا المسرح هو أول مسرح خاص غير حكومي تؤسسه امرأة عربيَّة، وأنه مؤسسة غير ربحيَّة، من دون أن يعني ذلك أن العروض مجانيَّة، بمعنى أن مبيعات التذاكر هي التي تغطي تكاليف العروض والنشاطات وبأسعار مقبولة يحددها أصحاب العروض، وتناسب كل الفئات الاجتماعيَّة، كما أنه ليس لهذا المسرح دعم ثابت أو مُتوقّع دائماً من أي جهة رسميَّة أو خاصة، إنما يتلقى أحياناً بعض التبرعات من أفراد أو شركات ومؤسسات ثقافيَّة وبشكل متقطع. في مثل هذا التوجه، فإن مسرح المدينة اليوم مُقلّ في عروضه المسرحيَّة اليوميَّة، لكنه مستمر في مسيرته المسرحيَّة والثقافيَّة التي تكلمنا في تفاصيلها أعلاه، وتجب الإشارة إلى أنها لطالما كانت سبباً في انطلاق ونجاح كثير من المواهب الشابة الفرديَّة والفرق الجديدة، عطفاً على إتاحة المجال للقاءات واجتماعات كثيرة لصانعي المسرح، تطورت إلى تفاهمات واتفاقات تعاون بينهم لمشاريع عروض مستقبليَّة جديدة، أو لإنشاء فرق مسرحيَّة جديدة. تجدر الإشارة هنا إلى أن ما يُعرض ليس كله مما ينتجه المسرح ويعبّر عن وجهة نظر القائمين عليه من النص إلى العرض، بل معظمه أعمال لفرق وصانعي مسرح تقدم لهم الخشبة والصالة، لقاء بدل مادي متفق عليه لديمومة صيانته، وبذلك يحاول مسرح المدينة التفلّت من الحسّ التجاري الذي يضغط على مسارح لبنان ويقودها بشكل أو بآخر، كما يمارس توظيفاً ذكياً وسليماً للمسرح بوصفه «أبو الفنون» جميعها التي وردت أعلاه، بمواجهة تحديات الحريَّة والحوار، تماشياً مع ما جاء في تعريف إدارة المسرح: «يهدف مسرح المدينة إلى تعزيز الحوار وخلق مساحة من حريَّة التعبير عن القضايا الحرجة التي تواجه المجتمعين اللبناني والعربي. إنها منصة متعددة التخصصات تجمع بين الفنانين والكتاب والمثقفين لتقديم أعمالهم، بالإضافة إلى المسرحيات والعروض، وما إلى ذلك».

خالد صبيح وساندي شمعون، وسماح أبي المنى في عرض لفرقة «الرحيل الأكبر» على خشبة «مسرح المدينة»





رحلتي المسرحية إلى دمشق.. عجبي!

ذات ليلة في ربيع عام 1986، دخلت إلى مكتب المخرج الكبير سـمير العصفوري، مدير مسرح الطليعة وقتها، فوجدت الصديق الفنان عهدي صادق، يتحدث ثائراً، لأن مسـرح الطليعة لم يحرك سـاكناً منذ وفاة الشـاعر الكبيـر صـلاح جاهين - التي وقعـت منذ أيام - برغم أن جاهيـن كان من رواده الدائميـن، ومن أكبر داعميه ومشـجعيه. وحاول العصفوري أن يرد سـهام عتاب عهدي، ولكنه كان منفعلاً، فهو يتكلم بلغة المحب الصادق، متسـائلاً عن سبب تقاعس المسرح: هل هناك من هو في قامة صلاح جاهين؟ هل هناك من قدم لمصر مثل ما قدمه؟ فكيف يتم تجاهل تكريمه؟ هل هكذا يتعامل مسرح الطليعة مع الشوامخ؟

عصام السيد
مخرج وممثل مسرحي من مصر

فهذا الرجل تربع على عرش شعر العاميَّة المصريَّة، وصاحب مدرسة في فن الكاريكاتير، ولكنه لم يكتفِ، فغنّى ومثّل، وترجم، واقتبس، وأعـدّ، وكتب سيناريو أشهر الأفـلام المصريَّة، وألّف مسرحيات للكبار والصغار، ونظم أغاني رددتها الملايين من المحيط إلى الخليج، إنه واحد من جيل العظام ذوي الثقافة الموسوعيَّة، وآخر جيل العباقرة متعددي الموهبة.

فجأة قال لي سمير: أنت تعمل أمسية عن صلاح جاهين.. ونعرضها في ذكرى الأربعين.

أجبت في سرعة: أنا ما بحبش الأمسيات.

قال كمن قبض على لص متلبساً: شفت.. أهو.. الفرصة جايالك لحد عندك وأنت بترفضها.

قلت: مش برفضها.. لكن أمسية؟ هي دي فيها إخراج؟

كانت بالفعل فرصة لمخرج شاب في البدايات أن يرتبط اسمه بعمل عن صلاح جاهين، ولكني كنت أرى أن الأمسيات الشعريَّة نوع فنّي جدير بالإذاعة وليس المسرح، فما معنى أن تقف مجموعة من الممثلين ليلقوا بأشعار ومن خلفهم غناء أو كورس يردد بعضاً مما يقولونه، ونقول إنه مسرح؟ المسرح من وجهة نظري «صوت وصورة»، وإذا استطاع المتفرج أن يُغمض عينيه ويستمع فقط، فقد خرج العمل من نوعيَّة المسرح وانتمى إلى نوعيَّة الإذاعة.

قال سمير: خلاص شوف لها شكل جديد. إحنا عايزين نعمل حاجة بسرعة وبأقل التكاليف، وأنا اخترتك عشان عارف أنك ستلتزم بالموعد الذي سنتفق عليه.

لم أتصور أن تُقدم سيرة حياة من كَتَب «الليلة الكبيرة» بشكل تقليدي، ولم أتصور أن الشاعر الذي كتب الشعر من أجل أن تتحرك الجماهير، وتشارك في رسم مستقبل الوطن، يمكن أن يُعرض لمتلق سلبي يجلس كسولاً في مقعده، إن المسرح الذي يليق بشاعر الشعب ويترجم مشاعر الشعب، لابد أن يكون مسرحاً مختلفاً، مسرحاً يسير على هدى الفرجة الشعبيَّة، ويضمن مشاركة حيَّة من الجمهور بلا افتعال.

وأثناء بحثي عن صيغة وصياغة، فاجأني سمير العصفوري مرة أخرى: لقد قرر أن يقترح على الفنانة سميحة أيوب – مديرة المسرح القومي وقتها - نقل العرض إلى مسرحها، ليصبح إنتاجاً مشتركاً بين مسرحي «القومي» و«الطليعة»، وبناء على موعد مع الفنانة سميحة أيوب، ذهبت مع الفنان سمير لمقابلتها في مكتبها بالمسرح. جلست أمامها مبهوراً برؤية إحدى نجماتي المفضلات، فكانت مبهرة أيضاً من الناحيتين الشخصيَّة والإداريَّة، فلم أر في حياتي من يتعامل مثلها بثقة مطلقة، ولكن من دون تعال أو افتعال، وبصراحة تامة. بقيت صامتاً أرقبها، بينما الفنان سمير يعرض عليها الفكرة ويقدمني

إليها ويزكيني عندها. ومن الواضح أن مكالمة تليفونيَّة بينهما قد سبقت اللقاء، فالاتفاق لم يأخذ وقتاً أو مناقشة طويلة، فقد وافقت فوراً على المشروع، ووضعت كافة إمكانات المسرح القومي تحت تصرفي، وأوصت الطاقم المعاون لها بالاهتمام بالمشروع الذي حددت موعداً لتقديمه بعد ثلاثة شهور.

في الحقيقة إن نقل العرض إلى المسرح القومي قد أضاف إلي إحساساً بالمسؤوليَّة أكبر، فبرغم مشاركتي في عروض جرى تقديمها - من قبل - على المسرح نفسه، إلا أن هذه المرة مختلفة. وقفت على هذا المسرح عام 73 وكنت طالباً بالجامعة، بصفتي واحداً من أفراد الكورس أو الجوقة في مسرحيَّة «حدث في أكتوبر»، من إعداد إسماعيل العادلي، ومن إخراج كرم مطاوع، ووقفت عليه عام 76 ممثلاً محترفاً وسط عمالقته: أمينة رزق، عبدالمنعم إبراهيم، حمدي غيث، عبدالرحيم الزرقاني، حسن عبدالحميد، حسين عبدالقادر، أشاركهم في مسرحيَّة «الميت والحي» من تأليف سعد مكاوي، ومن إخراج مجدي مجاهد، وكتب كثير من النقاد مشيدين بالعمل ومادحين موهبتي التمثيليَّة. إذن، فخشبة المسرح القومي ليست غريبة عني ولست غريباً عنها. إلا أنني أقف عليها للمرة الأولى مخرجاً، في المكان نفسه الذي وقف فيه زكي طليمات، وجورج أبيض، وفتوح نشاطي، وعزيز عيد، وغيرهم، أقدم عملاً على المسرح الذي أنشأه طلعت حرب، وأداره خليل مطران، ويوسف وهبي. كنت أشعر بشعور جنود نابليون عندما قال لهم أمام الأهرام إن أربعين قرناً تطل عليكم، كنت أحس بعيون كل هؤلاء تراقب ما سأقدم، ومعهم، وربما قبلهم، كانت عيون صلاح جاهين، وجمال عبدالناصر.

نعم، جمال عبدالناصر، فلا يمكن أن تُعرض حياة جاهين من دون ناصر، فالشعر الذي أبدعه صلاح جاهين ارتبط معظمه بثورة يوليو، لأنه كان مؤمناً بها، فلم يكن يوماً بوقاً للنظام، بل كان في ما كتب يعبر بصدق عن نبض الشارع، ويجسد إحساس جيل رأى أحلامه تتحقق. وإذا كان جمال عبدالناصر قد قام بثورة يوليو، فإن صلاح جاهين من جعلنا نحبها ونؤيدها، وعندما خذلته، حاول أن يتماسك لأنه يستند إلى الأب والسند الذي يقول عنه:

وكان حبيب عمري
هو اللي علّمني المشيب بدري
حضرت كل شعراية بيضا (بيضاء)
عبرت سوالفه كما الشهاب تجري

وعندما رحل هذا الأب والقائد، فقد جاهين اتزانه، وتشكك في ما كان يؤمن، واجتاحته أحاسيس ذنب، ربما تخبط بعدها، ولكن بعد هدوء العواصف والأنواء، عاد إلى قواعده مؤمناً بها:

علّمني مشية الرجال
سلّمني راية النضال
ولحد هذا اليوم.. بيلهمني
وخياله كل ما أقع يقومني

وهكذا كان صلاح جاهين، في يقيني وظني، صورة صادقة لعصر بأكمله، ببرقه وبريقه، برعوده وورود، بشموخه وسقوطه، وعلى هذا بنيت إعدادي للنص الذي استعرض حياة جاهين، وارتباطها بأحداث مصر السياسيَّة والاجتماعيَّة من خلال أشعاره.

أنا الذي مشيت أدوّر باشتياق وحنين
على مصر.. والمشي خدني (أخذني) من سنين لسنين
لحد ما سنينها وسنيني بقم (أصبحوا) واحد
وعاصرتها يوم بـيـوم.. لم فاتني يوم واحد
وحضرت شاهد عيان مَوْلِد وموت ملايين

تحت اسم «عجبي»، تلك الكلمة التي كان جاهين ينهي بها رباعياته الشهيرة، تم افتتاح العرض، وفي يوم الافتتاح سادت صالة المسرح القومي المزدحمة حالة من البهجة، والمتعة، والضحك، والمشاركة، والحيويَّة، وأحياناً البكاء طوال ساعات ثلاث، هي عمر العرض الذي يجمع بين السينما، والمسرح، والشرائح المصورة، والشعر، والغناء، والاستعراض. وبعدها بأيام أبلغتني الفنانة سميحة، بأنه تقرر سفر العرض إلى مهرجان دمشق المسرحي، مع عرض «الوزير العاشق» للشاعر فاروق جويدة، والمخرج فهمي الخولي، ومن بطولتها مع الفنان الكبير عبدالله غيث.

كان مهرجان دمشق هو أول مهرجان دولي أحضره، وأول لقاء بيني وبين المسرح العربي، فبرغم أنني شاهدت بعضاً من مسارح أوروبا، إلا أنني كنت على جهل تام بالمسرح العربي، جاءت الدعوة إلى المهرجان عن طريق اتحاد النقابات الفنيَّة، الذي يرأسه الفنان سعد الدين وهبة، وهو كيان نقابي غير حكومي.

في الطائرة اكتشفت أن الوفد المصري وفد ضخم، يضم رموزاً ثقافيَّة وفكريَّة كبيرة، منها الكاتب يوسف إدريس، والأكاديميَّة لطيفة الزيات، والكاتب كامل زهيري، والناقدة فريدة النقاش، والصحفي مفيد فوزي، والكاتب محمد سلماوي، والناقدة عبلة الرويني، والشاعر عمر نجم، وأنه سيطرح أثناء المهرجان مشروع إنشاء اتحاد للفنانين العرب.

وكانت المشكلة الكبرى التي واجهتنا هي رفض المسرح الذي سنقدم عليه العرض، نزع كراسي الصفوف الأولى وإخلاء أماكنها لعمل سلم عريض يصل بين المسرح والصالة، ويجعلهما منطقة متصلة، كما فعلنا في المسرح القومي. ورأيت أن هذا سيضعف أثر العرض الذي يقدمه الممثلون، ويشارك فيه الجمهور مشاركة إيجابيَّة، ليروي قصة ثورة، وشاعر، وأمة، فلابدّ من علاقة ارتباط وثيق – فنياً وجغرافياً - بين الصالة وخشبة المسرح، لجعلهما منطقة واحدة في حدث واحد، كي يعيش المتفرج سنوات الثورة مرة أخرى، فاعلاً ومتفاعلاً، شريكاً ومشاركاً، فعلى سبيل المثال: في أحد المشاهد أثناء عدوان 56، وفي تجسيد لواقعة حقيقيَّة تمت عندما جمع صلاح جاهين بعض موظفي وعمال الإذاعة لعدم وجود كورال لتسجيل أغنية «هنحارب»، كان الممثلون يستدعون بعضاً من الجمهور إلى خشبة المسرح لإلقاء الأغنية، وفي مشهد الانتخابات يشارك الجمهور بالتصويت، وفي جزء معين من العرض (مظاهرات الحركة الطلابيَّة عام 72) يوقف الممثلون العرض من أجل مناقشة موقف صلاح جاهين مع الجمهور مناقشة حرة مفتوحة، وهكذا.

والمشكلة الثانية التي لم أستطع التغلب عليها، كانت عدم موافقة دار العرض على دق أي مسامير في أرضيَّة المسرح لتثبيت الديكور الذي يحمل سمات الكاريكاتير وبهجة ألوانه وبساطة خطوطه، والعرض بكامله يتم داخل برواز يحمل توقيع صلاح جاهين، يشبه بروازه الشهير بجريدة الأهـرام، الذي كان يضع به كاريكاتيره اليومي، فلجأ مهندس الديكور أشرف نعيم إلى تثبيت المناظر بوضع براميل خلفها، ولكن قبل بداية العرض بدقائق انهار الديكور كله تقريباً، بسبب تحريك أحد البراميل، ومضينا أنا والعمال والفنيين في محاولة تثبيته مرة أخرى، وبدأ العرض متأخراً بعض الشيء، وظهر أثر ذلك على الممثلين في أدائهم، حتى إن كل الضيوف

عصام السيد يكرم من وزير الثقافة السوري الأسبق الراحل رياض عصمت إلى جانبهما عماد جلول مدير مديرية المسارح والفنون

الذين شاهدوا العرض في القاهرة تعجبوا من حال الممثلين. ولكن مع بداية الفصل الثاني، بدأ الممثلون في استعادة لياقتهم، حتى وصلوا إلى حالة إبداعيَّة رائعة جعلت المشاهدين يقابلونهم في النهاية بعاصفة من التصفيق امتدت لدقائق طوال، واضطررنا بسبب زحام اليوم الأول أن نقدم عرضين متتاليين في اليوم الثاني، الذي عُقدت فيه صباحاً ندوة عن العرض، أدارها باقتدار الشاعر والمترجم السوري عادل قرشولي – الذى صار صديقاً عزيزاً في ما بعد حتى هاجر إلى ألمانيا - وفي الحقيقة كان معظم الآراء التي قيلت في الندوة - إن لم يكن كلها – إيجابيَّاً، وحتى الملاحظات البسيطة أو التفصيليَّة لم أكن في حاجة إلى الرد عليها، لأن البعض في تعقيبه كفاني الرد.

من بعد تقديم العرض، صرت أحد نجوم المهرجان: حوارات صحفيَّة كثيرة، إهداءات متعددة من مؤلفين (حتى إنني عدت من سوريا بحقيبة ضخمة مليئة بالكتب)، دعوات ولقاءات ومناقشات. صحيح أنه منذ البداية كان هناك اهتمام غير عادي بالوفد المصري، اهتمام نابع من حب وتقدير شعبي بالأساس، لكن الاهتمام كان منصرفاً إلى نجوم الفن والفكر المصريين، أما بعد العرض، فقد أصبح الاهتمام يحيط بالجميع. كم من أسرة مثقفٍ أو فنان سوري حاولت دعوتنا لمنزلها، أو على الأقل الاهتمام بشؤوننا من حيث مشاهدة أحياء دمشق، أو حتى زيارة الأسواق، والفصال بدلاً منا مع البائعين، ولم تكن تلك مهمة صعبة، فبمجرد أن يسمع البائع لهجتنا المصريَّة المميزة حتى تجده يعطيك بضاعته بأقل سعر عن طيب خاطر. إنه عشق سوري لمصر لا تدرى سببه، ولكنك تحسه في كل خطوة وفي كل نسمة. ولقد بادلت دمشق العشق بعشق أكبر، وتمنيت أن أزورها مرة أخرى، ولقد أسعدني زماني بالفعل فزرتها عدة مرات، وقضيت فيها أوقاتاً من أسعد الأوقات، فما من مرة أتاحت لي الظروف السفر إلى هناك، إلا وسارعت فوراً مهما كانت مشاغلي بالقاهرة، فلقد أصبحت أعشق ساكنيها بلهجتهم المحببة، وكرمهم البالغ، وأحفظ مسالكها ودروبها وكأني ولدت فيها.

ولا أنكر أن هذه الرحلة قد أثّرت فيّ تأثيراً كبيراً، فمن دمشق ومهرجانها خرجت أيضاً بخبراتٍ مسرحيَّة متعددة، ومعرفة عمليَّة جيدة بالمسرح العربي، فلقد حرصت طوال الرحلة على مشاهدة كل العروض المتاحة، والالتقاء بالزملاء من مختلف الدول والاتجاهات والمدارس، فالتقيت في تلك الرحلة برموز المسرح السوري مثل الفنان الكبير دريد لحام، والكاتب والناقد علي عقلة عرسان، والممثل والمخرج أسعد فضة، والممثل والمخرج زيناتي قدسيَّة، وخرجت أيضاً بصداقات كبيرة وحقيقيَّة امتدت حتى رحيل أصحابها، ففي تلك الرحلة التقيت للمرة الأولى بالكاتب الكبير سعدالله ونوس، وتوثقت العلاقة بيننا، حتى إنه في إحدى رحلاتي إلى دمشق أهداني

أعماله الأخيرة قبل أن تطبع، منسوخة على الآلة الكاتبة، وبالفعل قدمت إحداها على المسرح القومي المصري (منمنمات تاريخيَّة)، ولكن للأسف بعد وفاته. كما نشأت صداقة قويَّة وعميقة مع الشاعر والمترجم والكاتب المسرحي ممدوح عدوان، وتمنيت أن أقدم أحد أعماله بالقاهرة، أما الصداقة الثالثة فلقد كانت مع الكاتب والناقد والمترجم والمخرج رياض عصمت، وامتدت صداقتنا حتى جاء وزيراً للثقافة في سوريا، وكان هو من سلمني درع تكريمي في مهرجان دمشق عام 2010، وبينما كنا نتصافح على المسرح، قال لي: أنت تستحق هذا التكريم من يوم أن قدمت «عجبي» منذ ربع قرن تقريباً.

وامتدت حبال الصداقة بيني وبين زملاء فنانين وكتاب من مختلف الدول العربيَّة، وبعض هذه الصداقات امتد وامتلأ بالأحداث واللقاءات، مثل المخرج التونسي المنصف السويسي، والكاتب التونسي عزالدين المدني، والمخرج الأردني حاتم السيد، والمخرج الكبير جواد الأسدي، وكثيرين غيرهم، وصرنا كلما التقينا نروي أحوالنا منذ آخر لقاء، ونتذكر ذكرياتنا المشتركة.

وخلال تلك الرحلة نجح الأستاذ سعدالدين وهبة في مسعاه، وفي دمشق تم الإعلان عن إنشاء اتحاد الفنانين العرب، واختيرت مصر لتكون دولة المقر - برغم أنه في الوقت نفسه كانت جامعة الدول العربيَّة قد انتقلت إلى تونس – وفي جلسة ضمت الوفود العربيَّة في المهرجان، جرى توقيع البيان الأساسي لتكوين الاتحاد من معظم الفنانين الموجودين في المهرجان.

مروى المناعي:
يستحق المتفرج ما هو أكثر من الأداء.. فكرةً أو حلماً

قدمت الكاتبة والمخرجة التونسيَّة الشابة مروى المناعي، القادمة من عالم الأدب، أخيراً، عدداً من العروض المسرحية التي بدت مهمومة بتجديد عناصر العمل المسرحي، بداية بنهج كتابة النص، إلى أسلوب أداء الممثل، وصولاً إلى سبل الإنتاج التي لها فيها رأي يحررها من الركود الذي باتت تعرفه في السنوات الأخيرة في تونس.

محمد ناصر المولهي
كاتب وإعلامي من تونس

نسأل مروى المناعي، هل يمكن اعتبار عرضها المسرحي «اسم الأب» الذي قدمته منذ مدة قصيرة، عملاً تراجيدياً، يستلهم الأجواء الشكسبيريَّة بطريقة مغايرة؟ وهل ما زال المسرح التراجيدي قادراً على حمل هموم هذا العصر؟

تقول: «يمكن اعتباره كذلك بما أنه مبني على عمل تراجيدي، ومستفيد من شخصيات مأساويَّة من الأساطير اليونانيَّة، مثل أوديب، وجوكاستا، وأنتيغون، وغيرها. بني العمل دراماتورجياً على المآسي التي تتوارث في بعض العائلات، ومن أين تأتي لتتبع العائلة كاملة. الثيمة الأساسيَّة للعمل تحاول الإجابة على سؤال، هو: إلى أي حد الإنسان مخير أو مسير؟ المبحث تراجيدي ينظر في عمق الإنسان وماهيته، والأفكار الأساسيَّة في بناء البشريَّة، والحضارة، والثقافة، وغيرها. بحث عن إجابة لسؤال: ما معنى أن تولد إنساناً؟ وتبحث طيلة حياتك عن تحقيق ذاتك، وتجد معنى لهذا الوجود، من هنا بدأ التفكير في القضيَّة، وهذا ما يمكن أن يكون تراجيدياً».

كتابة

وتضيف المناعي: «هي تراجيديا إغريقيَّة أكثر من كونها تراجيديا شكسبيريَّة، نعم الفروق ليست كبيرة، بمعنى الفروق الأساسيَّة تكمن أساساً في تطور العمل التراجيدي، وفرق تقني في تقنيات الكتابة والثيمات، لكن البحث في عملي ليس في التراجيديا بصفتها نوعاً من الكتابة المسرحيَّة، وإنما في التراجيدي بصفته رؤية للعالم».

هموم العصر

تشدد المخرجة على أن التراجيديا طبعاً يمكنها أن تجيب عن هموم العصر، لا بل هناك مظاهر من الحياة اليوميَّة التي لا يمكن أن نجيب عنها أو نفكر فيها إلا عبر التراجيدي بوجه خاص، وليس حصراً، لأن التراجيدي يخرج بنا من السياق والتفاصيل، ويخرج من اليومي ويدخل في جوهر الإنسان، لأن هناك ما يربط الإنسان، سواء أكان في البرتغال أم تونس أم كندا أم أستراليا أم غيرها، وهو ما جبل عليه الإنسان بوصفه إنساناً، أي ما معنى أن يولد الإنسان إنساناً، وهذا ما يخول لنا التراجيدي أن نجيب عنه».

كان لمروى المناعي في مسرحيَّة «اسم الأب» عدة أدوار في الكتابة والإخراج، حول التوفيق بين هذه الأدوار، تقول: «تكويني الأساسي كان في مدرسة الممثل وهي ورشة تدريبيَّة معمقة ينظمها المسرح الوطني التونسي بصفة راتبة، ولقد درست فن الأداء قبل الاشتغال في الإخراج. وأعمل بصفة أستاذة مبرزة في الأدب الإنجليزي، يعني أن علاقتي بالنص كانت علاقة وثيقة من قبل، ومن ثم فإن طريقة المشروع في «اسم الأب» أدت إلى هذا المزج، إذ كان دوري من البداية المساعدة في الدراماتورجيا وكتابة النص، وبطريقة عضويَّة بنيت العمليَّة».

وتتابع: «في الدراماتورجيا المعاصرة ليس هناك فرق بين النص والعرض، هما مترابطان، وأنا في نظرتي إلى المسرح أعد أنه لا يمكن اشتغال مسرح بالنص فقط، والنص ليس بالضرورة ما يكتب فحسب، فحتى الصورة نص، لكن الأداء محوري ويدخل فيه الجسد والفضاء والإضاءة والأشياء التي لا أريد تسميتها إكسسوارات، بل أشياء، لأن لها وجودها ومنطقها وطريقتها في الوجود في الفضاء، إذا لم تحترمها لا يمكنك العمل بها».

وتذكر أنهم انطلقوا من النص ووجـدوا أنفسهم في مسار التفكير في هذه الحبكة، أو في هيكلها الدرامي، وبالطبيعة كان من الضروري خلق فضاء للشخصيات، فاشتغلوا مطولاً على البحث في كل التفاصيل، محاولين إيجاد طريقة لكيف تحكي الحكاية التراجيديَّة وتحافظ على أبعادها الدراميَّة عبر العناصر الأساسيَّة للتراجيديا، وكان رهاناً المحافظة على هذه العناصر التقنيَّة من دون أن تصبح هي مركز العمل.

نقاش

وتوضح حول طريقة بناء عملها: «في بناء العمل نتساءل مثلاً حتى عن نوع العشاء المستمد من زمن الإغريق، الألوان واختيارها، مثلاً، اشتغلنا على ألوان أوليَّة هي الأحمر والأصفر والأزرق، لا وجود لألوان أخرى، العمل كان رجوعاً إلى المصدر بكل تجلياته، وبعد أن طورنا كل هذا وجدنا أنفسنا أمام حتميَّة التفكير في الإخراج، إذ لا وجود لدراماتورجيا بلا إخراج. كنت أشتغل على النص ثم نناقشه مع الممثلين، نجربه على الخشبة، وهكذا. بنيت العمليَّة بطريقة عضويَّة جداً، لم أقل إنني المخرجة أو الكاتبة، بل اشتغلت على النص مؤلفةً بمقاربة تشاركيَّة. المسرح لا يمكن اشتغاله إلا في فريق، لا يمكن لشخص أن يعمل بمفرده ويستفرد بآرائه وقراراته، لابد من وجود نظرة أخرى دائماً، لذا كان جمعي للأدوار المختلفة بشكل عضوي، إذ كل عمل يفرض عليك منهجيته التي لا تشبه منهجيَّة عمل آخر يأتي بعده».

مفارقة

وحول إدارة الممثلين في هذه اللعبة، وكيف ترى دور الممثل، قالت مجيبة: «بما أن المنهجيَّة تشاركيَّة بالأساس، فالممثل المسرحي ليس فقط ممثلاً. كتبت مرة مقالاً عن الممثل المبتكِر، ودوره ليس الأداء فقط، وإنما أن يبني معك. الكاتب الإنجليزي المعروف إدوارد بوند تكلم عن البناء الدرامي وأهميَّة بناء الشخصيَّة من لدن الممثل نفسه، ويشبهها بطريقة فعل الرضيع، لأن الرضيع أو الطفل لا يعرف العالم، بل يكتشف العالم، وباكتشاف العالم يبنيه، يعني أن عمله جدلي، وجدليَّة العمل تقوم على أن العالم لا يوجد وما إن تبنيه حتى يوجد لتعيش فيه، هي مفارقة ممتعة، وهي مفارقة الممثل الذي يخلق الوضعيَّة ويعيش فيها في الوقت نفسه».

وتضيف: «هناك جهات تشتغل على الممثل المسرحي الذي يكتفي بالأداء، لكنني أتجنب التعامل مع هؤلاء الممثلين. في (اسم الأب) بدأت مع الفريق بصفتي (دراماتورج)، وهذا أثر كثيراً في عملي مع الممثلين. كنا نعود إلى المصدر، ومن بين التمارين مثلاً أننا كنا ننظر إلى التماثيل الإغريقيَّة، وكيف تنظر إلى تمثال عمره آلاف السنوات، ويمسّك، ويؤثر فيك، وهو محافظ على الشغف والحياة وقدرته على التأثير. هناك لغة إنسانيَّة قائمة الذات لا تخضع لا للحدود الثقافيَّة ولا غيرها، بل لمنطق الإنسان بصفته إنساناً، الإنسان بصفته وجوداً أنطولوجياً أنثروبولوجياً أساساً».

وقالت: «من هنا، كان المنطلق مع الممثل، كيف يكتشف جسداً يخوله عيش هذا المبحث التراجيدي. كانت البداية مع الممثل أن يجد جسد الشخصيَّة، وكانت التمارين بسيطة، يضع تمثالاً أو لوحات ويتأملها ليبني الوضعيَّة جسدياً في الفضاء، من دون كلام، من خلال تمثّل الجسد في تنفسه وحركاته ووجوده الفيزيائي وإيقاعه، تلك الرحلة لإيجاد الجسد، توقظ في الممثل المشاعر والذكريات، وعلاقة بالفضاء وعلاقة بالوضعيَّة، ما يحتم أن يبنى أي شيء على ذلك الجسد بطريقة عضويَّة، لأنه وجد الجسد».

وتوضح أنه إذا وجد الممثل جسد الشخصيَّة، فذلك التمظهر الجسدي مربوط بوضعيات وذكريات معينة، ذاكرة الجسد، ما يسمح للممثل بخلق اللعب، وهذه طريقتها في العمل، الانطلاق من المبحث والتساؤلات الأساسيَّة والإشكاليات الرئيسة، ومن هناك تجد تمارين للممثل ليجد جسد الشخصيَّة، ثم يخلق علاقة بالفضاء من خلال ذلك الجسد، وهو ما يأخذ لاحقاً إلى الكلمة، والوضعيَّة الدراميَّة، والصوت، والنفس، والصمت، والنظرة، والحضور، والقناع، وغيرها.

نسأل المناعي كيف استفادت من العمل في تأطير الممثلين مع مؤسسة المسرح الوطني؟ وكيف ترى آفاق مدرسة الممثل؟

تجيبنا: «أشتغل في مدرسة الممثل بصفة مؤطرة في الدراماتورجيا أساساً، أو كما نسميها (مدخل إلى الدراماتورجيا)، لأن الدراماتورجيا لا يمكن تدريسها في سنة أو اثنتين، كان تساؤلي كيف يمكن تقديم درس في الدراماتورجيا للممثل، فارتكزت بالأساس على إيجاد طرق توصل المبادئ الأساسيَّة إلى الممثل من دون إغراق في التنظير، لأن فن الممثل هو فن الملموس بامتياز، كيف تدرب الممثل على خلق علاقة بالخرافة، وبالشخصيَّة، وبالفضاء الدرامي، وهو يفكر بطريقة دراماتورجيَّة صائبة».

وتضيف: «أطبق نظريات جديدة. أنهيت الماجستير في جامعة يورك حول صناعة المسرح، وأحاول تطبيق طرق جديدة في صنع المسرح، تستجيب لتساؤل كيف نفكر في المسرح بطرق جديدة تتماشى والعصر، إذ لا يمكننا أن نظل نشتغل في المسرح بطرق قديمة ومهترئة، اشتغل بها المسرحيون في الخمسينيات والستينيات في سياقات مختلفة، في وقت لم نكن نعرف مواقع التواصل الإلكتروني مثل أنستغرام، ونتفليكس، وتيكتوك، وأكوام حكايات وصور وقليل من الوقت، إذ لم يعد المتلقي يستهلك أكثر من ثلاثين ثانية لمشاهدة صورة، لذا يجب البحث كيف نخاطب ونتوجه إلى الفضول الإنساني من جهة، وإلى رغبة الإنسان في الحكايات. يقول يوفال نوح هراري في كتابه (الإنسان العاقل) إن (الإنسان بطبيعته قاص). فالإنسانيَّة هي إنسانيَّة القص، وبالقصص الإنسان واصل ولم ينقرض».

وتضيف: «مدرسة الممثل أسسها فاضل الجعايبي، لكنه غادرها وتغير إطارها، لكن يبقى أن تؤسس مدرسة هو تأسيس للمستقبل، وعليها أن تدافع عن المبادئ الأساسيَّة للإنسان، ومنها الحريَّة، الجمال، الحب، وغيرها، وهذا ما نحاول الدفاع عنه في مدرسة الممثل. كيف نرسخ آليات عمل متجددة وتضعنا في ارتباط مع العالم، لأن المسرح لا يمكن له أن ينشأ اليوم بمعزل عن العالم».

وتتابع: «مدرسة الممثل اليوم تشهد تغييراً مع المدير الجديد للمسرح الوطني معز مرابط، وتسعى إلى بناء اختصاصات جديدة، والهدف الأساسي تطوير الحرف المسرحيَّة، بكل تنوعاتها. في شمال أفريقيا ليس لنا ارتباط كبير بالمسرح الذي وصل إلينا متأخراً، ولذا ما زلنا نتطور ونبحث عن هويتنا المسرحيَّة، برغم أن هذا المبحث ليس له آفاق، إذ الهويَّة المسرحيَّة اليوم هي هويَّة عالميَّة، فلا يجب أن يكون مغلقاً. قبل أن نبحث عن مسرح تونسي أو مسرح عربي، فلنشتغل المسرح قبل كل شيء، ومن بعد إذا كان ناطقاً بالعربيَّة يكون عربياً بطبيعته».

وتضيف: «أن تمارس المسرح اليوم نوع من المقاومة الوجوديَّة. تقاوم يومياً. ولا يمكن للفرد أن يقاوم بمفرده، بل يجب أن يكون الفعل جماعياً، وفي النهاية ستترسخ الخصوصيَّة. لا مبرر لهذا الخوف الكبير على الهويَّة في المسرح، المسرح هو الانفتاح والثراء والتواصل، القطيعة لا تبني».

عرض «اسم الأب»

عبور

وحول العرض التالي لـ «اسم الأب»، قالت: «اشتغلت على عمل عنوانه عبور 2020 وروح هذا العمل هي الفضاء، إذ يتغير وفق الفضاء الذي يحتويه، وهذا العمل مبني على مشاريع شخصيات كتبها كاتب ولم ينهِهَا، لا شخصيات كاملة، وهذه الشخصيات غير المكتملة تريد أن تولد وتخرج إلى العالم بطريقة مُمَسرحة، كان الاشتغال في هذا المسار خاصاً، إذ يبحث في أركان مظلمة من الذات الإنسانيَّة، وعلاقة الخالق بالمخلوق، وعلاقة الحريَّة بالقيود، ومعنى الحياة والوجود، ولكن ليس بأسلوب تراجيدي، فالإنسان كائن تراجيدي بطبعه، وكل اشتغال يبحث في ماهيته فيه جانب من التراجيدي».

وتتابع: «شخصيات العمل الجديد واصلت فيها العمل بالأسلوب نفسه، أي الاكتشاف، فأنا أؤمن بأن لكل عمل منهجيته، في (اسم الأب) لم نبدأ من نص، بل من هيكل دراماتورجي، أما في عملي الجديد فنحن نبدأ من نصوص، للبحث عن الشخصيَّة المخبأة في النص، ولذا كان التمشي هو دفع الممثل إلى اكتشاف الشخصيَّة. نحن في النهاية مجموعة من الذاتيات المختلفة تتعايش في جسد واحد، وتخرج في كل حالة شخصيَّة مختلفة ولو جزئياً».

وتؤكد المسرحيَّة التونسيَّة أن المسرح يخول لك اكتشاف الذوات الأخرى التي تعيش داخلك، وهذا ما يدفعها للبحث مع الممثل في ترسباته الجسديَّة والنفسيَّة والفكريَّة، وهي طريقة مضنية وليست آليَّة محددة، إذ لا تعرف إلى أين يمكن أن تصل، وغالباً قد تضطر للعودة من جديد وإعادة مسار البحث من جديد.

سؤال يطرح عادة في الساحة المسرحيَّة التونسيَّة، ولو في شكل مونولوجي، هو: هل تجاوز المسرح التونسي تيار المسرح الجديد؟ نطرحه على المناعي، التي تقر بأنها لا يمكنها أن تجيب بشكل حاسم، فالمسرح قوته وضعفه في حين واحد، هو أنه ابن لحظته، فانٍ لا يدوم، حتى لو كان مسجلاً.

وتضيف: «التجاوز كلمة حمالة أوجه، هل تجاوزنا في الآليات أو تجاوزنا في الوقت؟ لأنه في الزمن تجاوزنا، لكن هناك العديد من عناصر المسرح الجديد ما زالوا يشتغلون في المسرح إلى اليوم، لذا السؤال إشكالي ولا يمكن الحسم بالإجابة فيه بنعم أو لا. ربما يمكن الإجابة من باب تقني بحت، هو أن أغلبيَّة أعمال المسرح الجديد اشتغلت على الارتجال، وأخص من تتلمذت عندهم: رجاء بن عمار، جليلة بكار، الفاضل الجعايبي، وغيرهم، يشتغلون على الارتجال والاختزال بعد الارتجال. لقد وضعنا مؤسسو المسرح الجديد أمام مسؤوليَّة كبيرة".

وتتابع: «تحدث هارولد بلوم عن الخوف من التأثّر بالمراجع. درست عند الجعايبي، الذي يعد من رموز المسرح الجديد، وأعرف طرق اشتغاله، لكن الخطأ هو الاكتفاء بالتأثر الخارجي الشكلي به، هناك من يخاف أن يكرر تجربة الجعايبي، فيسقط في تكرارها من دون وعي. في المدارس العالميَّة هناك من يكتب وينظر، ويترك أرشيفاً، ويؤسس لمدارس. للأسف، في تونس لا نؤسس لمدارس».

تواصل المناعي بقولها: «الأساسيات التي تعلمتها كانت من خلال الفاضل الجعايبي، ورجاء بن عمار، ولكن انتبهت إلى شيئين أساسيين، فأنا قادمة من عالم الأدب، أي عالم النص. اكتشفت أنه

مروى مناعي أثناء عرض «كلمات» في مهرجان تجليات الحلفاوين

ليس من المعقول أن تأخذ تجربة مسرحي آخر وأنت لا تملك حرفته ومعرفته، فهو في النهاية خاض تجربته، والأكيد أنه مر بأخطاء، وثانياً، خلق قطيعة مع النصوص والاكتفاء بالارتجال اليوم، أدى إلى فقر معرفي، نسينا حتى كيف نقص الحكايات، تدخل لتشاهد عرضاً ولا تفهم شيئاً، قطيعة بين الركحي وما يقال، والشخصيَّة والجسد، وغيرها».

تقول المناعي: «الحياة تطورت والأساليب كذلك، لكن هذا أدى إلى السرقة في المسرح، مثلاً في السينوغرافيا، في اللعب، في الأفكار، وغيرها. ولكن لنبق في الإيجابي، أيقنا اليوم أن هناك مسارح أخرى، وأن هناك أنواعاً من المسرح لا مسرحاً واحداً. وهناك منهجيات للعمل لا منهجيَّة واحدة. هناك تركيز أكبر على الأداء. وهناك جيل شاب يقوم بتجارب مهمة في التجريب وفنون الأداء، والخروج من الفضاء المسرحي بكل ترسباته الحسيَّة والجسديَّة وغيرها".

حول رؤيتها لواقع الإنتاج المسرحي في تونس اليوم، في ظل أزمة ركود طالت نسبياً، تقول المناعي: «أنا لست خريجة المعهد العالي للفنون المسرحيَّة، ولهذا ليست لدي بطاقة احتراف، لذا لا يمكنني التقدم لدعم الدولة، ولا فتح شركة إنتاج، وهذا ما يحتم عليّ أن أجد منتجاً. لا يمكن الحديث عن منتجين حقيقيين في تونس، إذ الأرضيَّة الإنتاجيَّة غير موجودة، والقوانين وأساليب الدعم كلها بالية وقديمة وتجاوزها الزمن. التقاطع بين المسرح والرقص والموسيقى، مثلاً، يحتم إيجاد طريقة للعمل المشترك لا التفريق بينها. يجب خلق أرضيَّة للإنتاج فيها قوانين جديدة تراعي التطورات الحاصلة. أما هكذا وفق ما هو كائن، فالركود طال بشكل قطعي منذ أعوام، لا الآن فقط».

الفن العضوي

ترى المناعي أن واقع المسرح صعب في بلاد ليس فيها مهن مسرحيَّة، فيها تكوين جامعي وحيد يؤدي إلى تخريج شبه دراماتورج، شبه ممثل، شبه مخرج، ليس فيها نقد، لأن واقع النقد المسرحي في تونس تدخل فيه عدة اعتبارات، مثل العلاقات، وفي ظل - أيضاً - تراجع الانفتاح على العالم، وحتى العروض التي تأتي إلى أيام قرطاج المسرحيَّة تتراجع بشكل سنوي من حيث المستوى، كل هذه المشاكل، علاوة على سياسة الدولة التي همشت المسرح، تؤدي إلى ركود القطاع، وحتى المشتغلون في القطاع المسرحي الرسمي لا ندري إن كانوا يقومون بدورات تدريبيَّة مستمرة.

وتشدد على أنه يجب الاطلاع على التجارب العالميَّة الأخرى، لأن هذا مهم للغاية، والانفتاح لا يجب أن ينحصر في أوروبا، فحتى أميركا اللاتينيَّة فيها تجارب مختلفة تماماً ومتطورة، وحتى التجارب

الآسيويَّة، تطورت برغم عدم عراقتها في الفن المسرحي، ويبقى المسرحيون في العالم أقليَّة.

وتقول المناعي: «مشاكل القطاع المسرحي تختلف بين الدول وبين الإمكانيات، وأتحدث عن المسرح الحقيقي لا المسرح التجاري الذي تخصص له أموال طائلة، لأنه يحقق أموالاً طائلة بدوره، المسرح الحقيقي هو مسرح المؤلف، في رأيي له أهداف فكريَّة وجماليَّة، وغيرها".

تدعو المسرحيَّة إلى تحرير المسرح من التصاقه بالدولة، إذ لا نعرف ماذا يمكن أن ينجب المستقبل، وتبيّن أن التصاق المسرح بأجهزة الدولة التي ما تزال تبحث عن نفسها سياسياً واقتصادياً، لا يمكن أن يؤدي إلا إلى مأساة، مشددة على ضرورة مراجعة سياسة الدعم، وأنه يمكن إلغاء الدعم لخلق منتجين.

لا يمكن، في رأي المناعي، الحديث عن صناعة، لا في السينما ولا في المسرح عندنا، الصناعة فيها شبكة متكاملة، وهو ما لا يتوافر عندنا. لا تشجع كثيراً على مسألة الصناعة، لكن ربما هي شر لابد منه، والأجدر في رأيها التأسيس لبناء حقيقي، والعمل على التطوير الدائم.

وتقول: «هناك إقصاء للمتفرج من المسرح، إذ تقدم له أعمال لا تشتغل على سرديَّة أو صورة، فتخلق قطيعة كليَّة وعدم فهم، ومن ثم هجر المتفرج المسرح. الناس اكتشفوا أن الإنسان مؤدٍّ بطبعه، ولذا بخلاف الأداء مطلوب من المسرحي أن يقدم ما يتجاوز ذلك إلى حلم ما، أو فكرة ما، أو قصة ما، والتساؤل، وماذا ستضيف إليه".

تعتقد مروى المناعي أن الحل يكمن في الانفتاح والتفكير جدياً، من التدريب، إلى الإنتاج، إلى التوزيع، إلى تكوين المتفرج، وهذا الأخير يجب أن نذهب إليه مثلاً من خلال مسرح الشارع. وتقول: «أجمل التجارب التي عشتها في مهرجان تونس وجهتنا، مهرجان أهدافه اقتصاديَّة بالأساس ويشتغل على السياحة البديلة، السياحة الثقافيَّة مهمة جداً اليوم، وهذا ما يمكن أن يجعل الفعل الثقافي والفني عضوياً".

كيف أسهمت المرأة المصرية في الموسيقى المسرحية؟

ياسمين فراج
أستاذة جامعية وناقدة موسيقية من مصر

لم يتجاوز عدد المؤلفات الموسيقيات أو الملحنات في المسرح الموسيقي، الاسم الواحد كل نصف قرن، لعل الفنانة ملك كانت هي الأولى التي اقتحمت هذا المجال بصفة ملحنة في النصف الأول من القرن العشرين، بينما لمع اسم عواطف عبدالكريم بصفتها مؤلفة موسيقيَّة أكاديميَّة في النصف الثاني من القرن العشرين، وهذا ما جعلنا نفكر في إلقاء الضوء عليهما بصفتهما رائدتين في مجال التلحين والتأليف الموسيقي في المسرح المصري.

ملك «1902 - 1983»

هي زينب محمد أحمد الجندي، ولدت في حيّ الجمالية بالقاهرة، واشتهرت في ما بعد باسم ملك. كانت مطربة، وعازفة عود، وملحنة، وممثلة، ومنتجة، وصاحبة فرقة مسرح غنائي لها جمهور عريض في النصف الأول من القرن العشرين.

بدأت الغناء على تختها، تغني قوالب الغناء العربي التقليدي بين فصول مسرحيات فرقة أولاد عكاشة عام 1925.

في عام 1926 انضمت بصفتها مطربة وممثلة إلى فرقة أمين صدقي، وشاركت في مسرحيات عدة. كونت بعد ذلك فرقة خاصة بها للمسرح الغنائي، كانت تُقدم أعمالها على مسرح البوسفور عام 1930، واستمرت لمدة عشر سنوات تقريبا، وفي عام 1940 بدأت تقدم عروضها على مسرح برنتانيا.

عام 1940 استأجرت قطعة أرض وشيدت عليها مسرحاً أطلقت عليه «مسرح أوبرا مَلَك»، وافتتح في 1941. بحسب المصادر قدمت ملك خلال مسيرتها الفنيَّة للمسرح الغنائي أكثر من ثلاثين عرضاً مسرحياً غنائياً، جميع أغنيات العروض التي أنتجتها من ألحانها.

كان مسرحها بوابة الشهرة لكثير من مطربي هذه الفترة، ومن أبرز المطربين الذين شاركوها البطولات المسرحيَّة: إبراهيم حمودة، وعباس البليدي، وشفيق جلال.

قدمت للإذاعة المصريَّة عدداً من الأغنيات من ألحان ملحنين آخرين، مثل رياض السنباطي، وعبدالعظيم عبدالحق، وعبدالرؤوف عيسى، وسيد مصطفى، وزكريا أحمد، ومحمد صادق، ومحمد قاسم، ومحمد الموجي. كما أنها لحنت وغنت قصيدتين لأحمد شوقي، كتبهما لها خصيصاً، وهما: «بي مثل ما بك يا قُمرية الوادي»، و«يا حلوة الوعد».

قدمت ملك للسينما فيلماً واحداً فقط، هو فيلم «العودة إلى الريف»، وكان أول عرض له في سينما كوزمو بالإسكندريَّة في ديسمبر 1939، وشاركها البطولة مخرج الفيلم محمود ذوالفقار، غنت في الفيلم ست أغنيات من ألحان فريد غصن، ورياض السنباطي، و«موال الصبر» من ألحانها.

استخدمت ملك فرقة موسيقيَّة كبيرة في عروضها للمسرح الغنائي، مكونة من مجموعة الكمنجات، والقانون، والناي، والعود، ومن اثنين إلى ثلاثة تشيللو، وكونترباص، مع آلات الإيقاع التي كان أساسياً منها الرق والدربكة.

صوتها يتمتع بمساحة صوتيَّة لا تقل عن إحدى عشرة نغمة تقريباً، اختلفت في طبقتها الصوتيَّة بحسب المرحلة العمريَّة بطبيعة الحال، وكانت تجيد تقديم الموال الذي كان يتخلل أغلب أغنياتها، وهي كانت تميل في ألحانها التي وضعتها لنفسها إلى الغناء الحُر غير المقيد بإيقاع، وهو ما كان يتيح لها الغناء بالسرعة التي يحددها أداؤها الغنائي فقط، ومن ناحية أخرى إتاحة الفرصة لاستعراض مهاراتها الصوتيَّة والتطويل أو التقصير في نوتات اللحن كما يحلو لها.

من أبرز الإيقاعات العربيَّة التي تكررت بشكل كبير في ألحان الفنانة ملك إيقاع «الوحدة الكبيرة» ذو الميزان الرباعي البطيء نسبياً، كما في «أعرف أغني بس فقيرة» من رواية «باترفلاي»، و«يا عمي يا خالي شوف لي وردة». هذا لا ينفي أنها استخدمت إيقاعات أخرى في ألحانها، نذكر منها: البمب (الفلاحي) كما في أغنية «صباح الخير يا لولا»، المصمودي الصغير ونذكر أنه ظهر في جزء من أغنية «مين اللي قال إن احنا اتنين»، وغيرهما.

اتسمت ألحانها بالمونوفونيَّة (اللحن ذو الصوت الواحد)، وغنت بصيغ غنائيَّة غلب عليها من ناحية الكم: الطقطوقة، والمونولوج، هذا إلى جانب عدد من القصائد والديالوجات (الدويتو). وحرصت على التحويلات المقاميَّة داخل اللحن الواحد، فنجدها تبدأ اللحن في نغمات مقام، وتقوم بالتحويل إلى نغمات مقام آخر على الأقل أو مقامين في اللحن الواحد، وكانت أحياناً تختتم الأغنية في نغمات مقام مخالف عن الذي بدأت منه الغناء.

كانت الفنانة مَلك تجيد العزف على آلة العود، وبعض الآلات الموسيقيَّة الأخرى، بدرجة إجادتها نفسها للغناء.

عواطف عبدالكريم «1931 - 2021»

بعد أن أنهت عواطف دراستها الإعداديَّة، ألحقها والدها بالقسم الثانوي الذي كان قد تأسس حديثاً حينها بالمعهد العالي لمعلمات الموسيقى، على يد بريجيت شيفر أستاذة علوم الموسيقى الألمانيَّة، التي كانت تقيم في مصر، وفيه درست عواطف علوم الموسيقى، والعزف على آلة الفيولين، إلى جانب المواد الدراسيَّة الثقافيَّة التي كانت تُدرس في مدارس التعليم العام.

عام 1954 تخرجت في المعهد العالي لمعلمات الموسيقى بتقدير امتياز، وعُينت فيه معيدة عام 1956، ثم أوفدت ببعثة إلى النمسا في الفترة من 1957- 1961 لدراسة النظريات والتأليف الموسيقي بأكاديميَّة الموسيقى والفنون التعبيريَّة في سالزبورج «أكاديميَّة موتسارت»، وتخرجت فيها بتقدير امتياز.

بعد عودتها إلى مصر، عملت بصفة عضو هيئة تدريس في المعهد العالي لمعلمات الموسيقى، الذي أصبح بعد ذلك كليَّة التربية الموسيقيَّة، كما درست في قسم التأليف والقيادة في بداياته بالمعهد العالي للموسيقى الكونسرفتوار بأكاديميَّة الفنون، وأسهمت في تأسيس قسم النظريات والتأليف بكليَّة التربية الموسيقيَّة عام 1971.

شغلت من المناصب العلميَّة: رئيس قسم النقد الموسيقي بالمعهد العالي للنقد الفني، عميد كليَّة التربية الموسيقيَّة بجامعة حلوان في الفترة من (1979 – 1985)، رئيس قسم التأليف والقيادة بالكونسرفتوار بأكاديميَّة الفنون في الفترة من (-1991 1997).

أما مؤلفات عواطف عبدالكريم للمسرح المصري فهي عديدة، ومنها: «رحلة خارج السور» 1963، إخراج سعد أردش، و«مدينة الأحلام» 1964، إخراج ناجي شاكر، و«الإنسان الطيب في سيتشوان» 1966، إخراج سعد أردش، و«أجاممنون»1967 إخراج كرم مطاوع، و«علي بابا والأربعين حرامي» 1971، إخراج أحمد المتيني.

على نحو آخر، قامت عواطف عبدالكريم بالإعداد الموسيقي لبعض المسرحيات الأخرى، حيث كانت تنتقي بعض الأجزاء الموسيقيَّة من أعمال مؤلفين موسيقيين عالميين أو محليين، ووضعها في مشاهد العمل المسرحي، وتلك العروض في معظمها قدمت في الستينيات وأخرجها سعد أردش.

وتتسم أعمالها من ناحية التناول الآلي في مؤلفاتها، بتنوع الآلات المستخدمة، بين آلات عربيَّة وآلات الأوركسترا السيمفوني. نذكر في هذا الصدد استخدامها لآلات القانون والناي والإيقاع مع معالجات لأصوات آلات مصنوعة إلكترونياً، في موسيقى مسرحيَّة «رحلة خارج السور»، بينما استخدمت آلة البيانو منفردة وبعض آلات الأوركسترا معها في مسرحيَّة «الإنسان الطيب في سيتشوان»، وفي المسرحيَّة نفسها استخدمت ثنائي آلتي الأكسليفون والأجراس الأوركستراليَّة في مشهد ظهور الحاخامات.

مجموعة الآلات الوتريَّة ذات القوس، كان لها دور كبير في مؤلفاتها للمسرح، واستخدمتها بعدة أشكال، فأحياناً تعزف نغمة أو نغمتين بشكل متكرر مستمر، كباص أرضيَّة للحن أول متحرك النغمات، وأحياناً تعزف لحناً درامياً تعبيرياً لحالة انفعاليَّة، أو موقف درامي محدد في المسرحيَّة.

آلات النفخ الخشبية (الفلوت، والأبـوا، والكلارينيت) خصصت لها تيمات أو جمل موسيقيَّة منفردة في بعض مقطوعات مشاهد المسرحيات، أما آلات النفخ النحاسية، لاسيما «الكورنو» و«التوبا» فقد كان دورهما يقتصر على النغمات والتيمات الهارمونيَّة المتداخلة مع أصوات الآلات الأخرى، لإعطاء انطباعات سمعيَّة دراميَّة بالقوة، أو الخطر، أو الريبة، أو غيرها.

اهتمت عواطف اهتماماً كبيراً بالموسيقى الإلكترونيَّة التي لم تكن معروفة على نطاق جماهيري مصري عربي في فترة ستينيات القرن العشرين، وظهر ذلك في مقطوعات مسرحيَّة «رحلة خارج الصور»، التي استخدمت في مشاهدها أصوات مصنوعة صاحبت عزف الآلات الحقيقيَّة في المسرحيَّة.

أما في أعمالها المُعدة موسيقياً للمسرحيات، فقد اعتمدت في مسرحيَّة «لعبة النهاية» على الموسيقى الإلكترونيَّة التي وضعها مؤلفون عالميون، وقامت بعمل مونتاج وميكس لأجزاء من تلك المؤلفات الأصليَّة، لتطويعها بما يتناسب وأحداث العرض المسرحي.

اتسمت أعمالها الموسيقيَّة المؤلفة للمسرح بالبوليفونيَّة اللحنيَّة، بدءاً من أبسطها في خطين لحنيين، إلى أربعة خطوط، وظهر ذلك متجلياً في مشهد تقديم شخصيَّة السقا لعناصر مجتمع مدينة سيتشوان في مسرحيَّة «الإنسان الطيب في سيتشوان»، وبالرغم من ذلك، لم تكن بوليفونيَّة معقدة مثل بوليفونيَّة عصر الباروك مثلاً، ولكنها كانت واضحة الألحان غير متشابكة.

التناول المقامي في مؤلفاتها للمسرح، تنوع بين السلالم الكبيرة والصغيرة، كما ظهر في مسرحيَّة «الإنسان الطيب في سيتشوان»، فقد خصصت موسيقى السلم الصغير الذي يتسم بالشجن النسبي لشخصيات الفقراء، بينما استخدمت نغمات السلم الكبير للتعبير عن الطبقة التي تمتلك الثروة والسلطة.

استخدمت السلم الخماسي في اللحن الاستهلالي وأغنية الافتتاح في المسرحية السابقة نفسها (الإنسان الطيب في سيتشوان) معتمدة في عزف اللحن على آلة البيانو فقط. وفي الأغنية التي أدتها مجموعة شخصيات الفقراء البؤساء لمضيفتهم، استخدمت عبدالكريم التحويل النغمي من مقام النهاوند ذي الحساس (السلم الصغير) إلى مقام العجم (السلم الكبير) مع التأكيد على الخليَّة النغميَّة للحجاز، والجدير بالذكر أن الممثلين والممثلات هم من قاموا بالأداء الغنائي الحي على خشبة المسرح بمصاحبة عزف من آلة البيانو.

الميزان والإيقاع في مؤلفات عواطف عبدالكريم كانا ثابتين في كل مقطوعة، فلم نجدها تحول بين إيقاعين أو ميزانين في القطعة الموسيقيَّة الواحدة، على الأقل في عينة الدراسة التي أتيح لنا رؤيتها وسماعها.

مسرح ذوي الإعاقة في سلطنة عمان..

حكاية «رحلة» الناجحة

توج العرض العماني «رحلة» بالعديد من الجوائز في المهرجان المسرحي الخليجي السادس للأشخاص ذوي الإعاقة، الذي أقيم بالمملكة العربية السعودية منذ مدة (من الثالث وحتى التاسع من شهر ديسمبر الماضي)، منها الجائزة الكبرى «جائزة أفضل عرض متكامل»، كما حاز عمران بن صالح الرحبي جائزة أفضل ممثل دور أول للمؤدين ذوي الإعاقة، وذهبت جائزة أفضل ممثل دور أول للمؤدين من غير ذوي الإعاقة إلى قحطان الحسني، كما حصل الفنان عيسى العويسي على جائزة لجنة التحكيم التشجيعيَّة للتمثيل.

مسقط - عامر عبدالله
كاتب وإعلامي من عُمان

نص عرض «رحلة» من تأليف الراحل السوري سعدالله ونوس، وأخرجه العماني بدر النبهاني. و«رحلة» - كما جاء في وصف العمل - يجسد بشكل مسرحي حكاية «تعيب» الموظف الذي يعمل في مصرف بالمدينة، حيث عهد إليه بمهام عد القطع المعدنيَّة وفرزها، في إشارة واضحة إلى مدى بساطة هذا الإنسان، ومع ذلك تشكل هذه الوظيفة أعظم مسؤولياته الحياتيَّة، التي يعيشها بهدوء وسلام، لكن بسبب قرار بسيط تنقلب حياته من الهدوء والسكينة إلى البؤس والشقاء، ففي أحد الأيام قرر الهروب من رجال الشرطة، عندما ظن أنهم يتقدمون نحوه، فما كان منهم إلا أن طاردوه وأمسكوا به، وزج به في السجن، وتعرض للمساءلة حتى يفصح عن سبب هروبه منهم، غير أنه لا يجد ما يبرر به ذلك الهروب، لأنه لم يرتكب أي مخالفة في حياته، فاضطر إلى رشوة المحقق بكل مدخراته التي جمعها من عمله البسيط، وفور خروجه من السجن، يتجه إلى منزله، ليجد أن زوجته التي تملك عصمة الزواج قد نفرت منه ولجأت إلى رجل آخر، لترميه هي الأخرى إلى الشارع، وما كان منه إلا أن يلتجئ إلى مديره في العمل، الذي فصله من العمل بسبب غيابه الطويل. ووسط ذهوله من حياته التي تداعت أمامه، يستجيب لنصيحة صديقه في اللجوء إلى أحد المشعوذين، فيكتشف أنه لن ينفعه في مأساته.

وهكذا نُسجت مسرحيَّة «رحلة» بتفاصيل أدق وأداء مبهر، ليخرج العمل بالكثير من الجوائز، ويعاد تقديمه في ما بعد بجامعة السلطان قابوس في العاصمة مسقط، لتكون للجمهور العماني فرصة مشاهدة العرض، وفرصة لذوي الإعاقة من الفنانين لكشف مواهبهم وقدراتهم التمثيلية.

قدرات عديدة

وقال قحطان الحسني، المشارك في المسرحيَّة، بمناسبة تقديم المسرحيَّة، إن «تجربة العمل مع الأشخاص ذوي الإعاقة هي تجربة لا تختلف عن العمل مع سواهم من الفنانين، بل لمست قدرات مبهرة من فناني هذه الفئة، منها القدرة على الحفظ في وقت قياسي، وبالمقارنة معي فهم أفضل مني كثيراً في الحفظ، فهم حفظوا في 9 أيام، أما أنا فحفظت النص في 23 يوماً أو أكثر، الأمر الآخر الذي قد يكون مثار تساؤل الكثير من الناس، لاسيما للأشخاص الكفيفين، فهنا علينا فقط أن نرسم في تصورهم شكل المسرح وأبعاده، وأن نعطيهم مساحاتهم، وبعد ذلك علينا الخروج من هذه المسؤوليَّة، لنجدهم وفق ما تم رسمه بشكل دقيق، الأمر حقيقة مبهر بالنسبة إلي عندما كنا في مرحلة الإعداد والتدريب على العمل».

وتابع قحطان حديثه بقوله: «دوري كان بالعمل راوياً للحكاية كلها، وكان دوري بمثابة المساعد لهم إذا تغيرت أبعاد المسرح على الممثلين، من مهامي كذلك إدخالهم إلى المسرح ومناولتهم بعض الإكسسوارات بطريقة غير مباشرة، ومع ذلك كان العمل سلساً جداً، وكان فريق العمل متكاملاً، وإذا ما حدث أمر طارئ أو زلة في العمل من قبل الفنانين من ذوي الإعاقة، فلا يعني ذلك أنهم ليسوا أهلاً لاعتلاء المسرح، لأن هذا الأمر طبيعي، فحتى من لا يعانون من الإعاقة لطالما أخطأوا، ونسوا حوارات وبعض الحركات والقفشات، برغم التدريبات التي يقومون بها، أما ذوو الإعاقة فيعطونك ما تم الاتفاق عليه والتدريب عليه من الألف إلى الياء، بل ويفاجئوننا في العرض أحياناً بالارتجال».

عالم مذهل

أما مخرج العرض بدر النبهاني، فقال لـ«المسرح»: «هذه ليست التجربة الأولى التي أشارك فيها في عمل مسرحي أبطاله من الأشخاص ذوي الإعاقة، بل هي الثالثة، لقد كان لي الشرف بأن سمح لي الأصدقاء المعاقون أن أرافقهم منذ 8 سنوات في أعمالهم المسرحيَّة التي شاركت في مهرجان المسرح الخليجي للأشخاص ذوي الإعاقة، ففي أول عملين كنت مخرجاً مساعداً لصديقي العزيز جلال جواد، بينما أخرجت العمل الأخير الذي أطلقنا عليه اسم (رحلة)، والحق أقول إنه عالم مذهل ولذيذ على الرغم من التحديات الكثيرة والكبيرة، فالعمل مع الأشخاص ذوي الإعاقة له طابع خاص، حيث إنك تكون بين مكفوف يكون عليك أن تتكلم ليراك، فهو يراك من رقي فكرك، وبين أصم يصادفك بابتسامته دائماً ويرقص طرباً لو أنك استطعت أن تنطق اسمك بلغة الإشارة، إنه عالم رائع بحق وتجربة مثيرة ومثرية».

وعن العمل قال: «النص مأخوذ عن نص (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) الذي أعاد كتابته سعدالله ونوس عن النص العالمي (كيف يتخلص السيد موكنبوت من آلامه) للألماني بيتر فايس، وقمت بإعداده وتعمينه ليتواءم وحالة الجمهور المتلقي وفقاً لزمان ومكان العرض».

وحول مشاركة منا لا يعانون الإعاقة مع الأشخاص ذوي الإعاقة قال: «كما أسلفت، هناك تحديات قويَّة بمسرح الأشخاص ذوي الإعاقة، منها أنك ستحتاج لممثلين غير معاقين ليضمنوا سير الحركة على الخشبة من جهة، وكذلك أنت تحتاج إلى أن تغذي طاقم الممثلين بأشخاص غير معاقين ليكتسبوا منهم، ويتعلموا من احتكاكهم بشكل مباشر بتجربتهم المسرحيَّة».

قحطان الحسني

بدر النبهاني

أمير الحديدي

وسألنا النبهاني عن مستوى الاهتمام بذوي الإعاقة فنياً، فأجاب: «في سلطنة عمان تبذل وزارة التنمية الاجتماعيَّة جهوداً واضحة في دعم الأشخاص ذوي الإعاقة مادياً ومعنوياً لإقامة عروض مسرحيَّة، ولا تكتفي بإقامة العروض للمسابقة فقط، بل إنها تبذل جهوداً متواصلة لتقديم هذه العروض في السلطنة، ودعوة الأشخاص ذوي الإعاقة للحضور والاستمتاع، وربما كذلك لتقديم نماذج نجحت في التغلب على إعاقاتها، ومن ثم تلهم البقيَّة، غير أن هذه الجهود ستكتمل بإقامة موسم مسرحي للأشخاص ذوي الإعاقة، والسعي نحو البحث عن الموهوبين في كل المحافظات، ثم بعد ذلك إقامة مهرجان تنافسي بينهم، أعتقد أن هذه الخطوة ستشكل نقلة نوعيَّة، والحق أقول إنني لمست اهتماماً كبيراً في دول الخليج بالموهوبين مسرحياً من الأشخاص ذوي الإعاقة، وبرز ذلك في جودة الأداء الذي شاهدناه في جميع العروض تقريباً، ولهذا دلالة واضحة على الجهد الكبير المبذول، ولكن على حد علمي لا يوجد مهرجان مسرحي مخصص للأشخاص ذوي الإعاقة غير مهرجان المسرح الخليجي، لكني شاهدت عندما شاركنا في مهرجان المسرح العربي بدورته التي كانت في الجزائر، شاهدت فرقة مسرحيَّة جميع أعضائها من الأشخاص ذوي الإعاقة، وربما تكون هي الوحيدة في الوطن العربي، وهذا يحيلنا إلى احتياج حقيقي لتبني مثل هذه الأفكار المثمرة بشكل جدي».

وفي ما يتعلق بأنواع الإعاقة وتعامل النبهاني معها وتوظيفها بالمسرح، قال: «فئات الأشخاص ذوي الإعاقة كثيرة، إعاقات سمعيَّة، وبصريَّة، وجسديَّة، وحركيَّة، وذهنيَّة، ولكل واحدة تصنيفات ودرجات، ولكل فئة حيز للمشاركة في العرض المسرحي، والجميل أنه كلما تنوعت الإعاقات في العرض المسرحي حدث ما يشبه التكامل بين الممثلين، فما لا يستطيعه الكفيف بسبب إعاقته البصريَّة يستطيعه الأصم مثلاً، والعكس صحيح، فقط على المخرج توزيع الأدوار بحكمة، وإعداد النص بشكل يقبل هذه التكامليَّة، أما بالنسبة إلى الإعاقة الذهنيَّة، فقد شارك أحد أبطالها في عرضنا الذي سبق (رحلة)، وهو عرض (الميدان) من تأليف وإخراج الصديق جلال جواد، وقد كانت إضافة في منتهى اللطف والجمال، لكن الحقيقة أن الممثلين من الأشخاص ذوي الإعاقة الذهنيَّة، يواجهون صعوبات في التدريب والتكييف للشخصيات، وفهم العمل المسرحي، ولكنهم الأكثر قابليَّة للإبداع في الوقت نفسه لو أن المخرج نجح في جعلهم يحبون العمليَّة المسرحيَّة الدائرة، ويستمتعون بها، ونجح في اكتشاف أدوات تدريبيَّة لهم».

وبسؤاله عن المعول على الفرق المسرحيَّة تجاه ذوي الإعاقة، قال النبهاني: «أعتقد أن ما قامت وتقوم به فرقة (الفن الحديث) بسلطنة عمان جدير بالتقديم بوصفه نموذجاً ناجحاً لاحتضان هذه الفئة وتذليل التحديات أمامها، وكذلك فرقة (هواة الخشبة)، ولو أن الفرق المسرحيَّة أتاحت هذا الأمر لوجدنا متنفساً جميلاً، وإبداعاً متفرداً، وهذا سيساعد وزارة التنمية الاجتماعيَّة بشكل ممتاز، ويسهل عليها مهام تنظيم موسم مسرحي أو مهرجان».

قدم عرضين وورش تدريبية للصغار والكبار

«ربع قرن».. تستضيف
المركز التونسي لفن العرائس

في ظل جهود الشارقة المستمرة، وإيمانها بأهميَّة بناء الإنسان لضمان النهضة، والسعي الدؤوب لتحقيق الاستدامة، كانت البداية في سبتمبر عام 2016 مع مشروع يعكس تحضر الشارقة ورقيها، بإطلاق أول مؤسسة إماراتيَّة وعربيَّة وإقليميَّة، ترمي إلى بناء جيل إماراتي قادر على مواجهة تحديات المستقبل، والوصول بالمجتمع إلى الريادة والتميز، وهي مؤسسة «ربع قرن» لصناعة القادة والمبتكرين، التي ترعى الأجيال المختلفة وتحتضنها حتى بلوغ سن الخامسة والعشرين.

الشارقة: خالد رسلان
باحث مسرحي من مصر

ولإيمان الشارقة بالدور الذي يقوم به المسرح في عمليَّة التنمية لأفراد المجتمع كافة، لاسيما النشء، شغل المسرح في مؤسسة «ربع قرن» حيزاً كبيراً في تحقيق رؤيتها على أرض الواقع، في ضوء ممارسة فعليَّة جادة أخرجت إلى الواقع أجيالاً عدة في مجالات مختلفة، علمهم المسرح القدرة على التعبير والحوار، وممارسة الخيال القابل للتحقق، إضافة إلى اكتشاف الجديد دائماً، والخروج على السائد والمألوف، ليرسموا صورة مشرقة ومتجددة للشارقة والإمارات.

واستكمالاً لهذا الجهد الكبير في مسرح الربع قرن، ودوره الذي يلعبه على المستويات الثقافي والاجتماعي والتربوي، أقامت المؤسسة فعاليَّة كبيرة في الفترة من25 يونيو حتى الأول من يوليو، تحت عنوان «من تونس إلى الشارقة»، استضافت فيها المركز الوطني لفن العرائس، من تونس، لتقديم تجاربه الفنيَّة على مسرح الزاهية بالشارقة، وهو مركز له تجربة كبيرة وثريَّة في فن العرائس

ويندرج تحت المؤسسة كل من: أطفال الشارقة، ناشئة الشارقة، سجايا فتيات الشارقة، الشارقة لتطوير القدرات. وتتولى مؤسسة «ربع قرن» مهمة وضع خطة إستراتيجيَّة موحدة لهذه المؤسسات الأربع، ليتم تفعيل الجهود وتحقيق الاستثمار الأمثل للطاقات والموارد، من خلال منظومة متكاملة من البرامج التعليميَّة والتطويريَّة والأبحاث والدراسات.

على المستويين الإقليمي والدولي، بفضل مجموعة من الخبراء في مجال مسرح العرائس، والقائمين على المركز، وتم تقديم الأعمال الفنيَّة للجمهور في العيد بمشاركة مجموعة من منتسبي الشارقة الموهوبين، لإكسابهم خبرة جديدة في الفن المسرحي.

وقدمت الفعاليَّة عرضين مسرحيين متميزين يعتمدان على عرائس الطاولة، الأول كان مسرحيَّة «طبيب الضيعة» تأليف نصاف عمري، وإخراج الأسعد المحواشي، تمثيل وتحريك العرائس أسامة الماكني، وهيثم وناس، تصميم العرائس حاتم بوزويتة.

وتعتمد المسرحيَّة على الشكل التفاعلي في التلقي بين الجمهور والراوي، وتحاكي المسرحيَّة قصة حمار حاول أن يتحايل على بقيَّة الحيوانات كي يجني الكثير من المال، بادعائه أنه طبيب، وقد قام باختراع لقاح يقضي على الفيروس المنتشر في الضيعة، وذلك من خلال وصف وصفة طبيَّة لكل الحيوانات لوقايتها، وهو ما أدى إلى مرضها الشديد إلا الكلب الذي كشف زيف الحمار، وقام بمعاقبته حتى لا يقوم بهذا الأمر مرة أخرى. المسرحيَّة في ضوء الحكاية تقدم العديد من القيم التربويَّة، أهمها إبراز قيمة العلم والعلماء، وتأثيرهم في حياة الناس، وإذا غاب العلم وسيطر الجهل يكون هذا بمثابة تدمير لجميع الكائنات الحيَّة، وكان للمسرحيَّة تأثير كبير على جمهور الأطفال من الحضور، الذين تفاعلوا مع العرض بشكل إيجابي، لاسيما في الحوار البناء الذي كان يقيمه الراوي معهم أثناء تتابع الأحداث.

أما المسرحيَّة الثانية فتسمى مسرحيَّة «لقاء» وتعتمد هي الأخرى على عرائس الطاولة، إلا أن تميز هذا العمل يكمن في أنه موجه إلى الكبار، إضافة إلى كونها تجربة فنيَّة فريدة من نوعها وتستحق المشاهدة، فمسرحيَّة «لقاء» فعلياً من دون مبالغة نستطيع أن نقول عنها إنها درس ثري في تقديم مسرح العرائس، سواء على مستوى التصميم وتقنيات تحريك الدمى، أم على مستوى الموسيقى وتكوين عناصر الصورة المصاحبة، لهذا سيكون مفيداً تقديم هذا العرض في جميع المراكز المنتشرة في جميع أرجاء الشارقة، لتحقيق الاستفادة في أكبر صورة ممكنة. المسرحيَّة في مجملها تحمل موضوعاً شديد الإنسانيَّة، حيث تعتمد حبكتها البسيطة على فنان عازف لآلة الأوكورديون، يسعى إلى تحقيق أحلامه من خلال مراسلات يقوم بها إلى المهرجانات، وذات يوم يحصل على دعوة من بلد أجنبي، فيضطر إلى بيع أثاث بيته حتى يوفر تذكرة السفر، وعندما يصل إلى البلد المنشود يتحقق له حلمه في الشهرة والمجد، لكنه يفقد شيئاً آخر لا يقل أهميَّة، وهو الاستقرار والدفء العائلي، ليعيد الفنان مساءلة نفسه حول مدى جدوى ما وصل إليه بعد أن خسر عائلته.

واعتمد إخراج مسرحيَّة «لقاء» على دمى الطاولة، التي يتم تحريكها بطريقة تجعل اللاعب مكشوفاً للجمهور بغية الوصول

إلى الدقة الشديدة في التحريك، وبرغم حضور اللاعب بصرياً، إلا أن المخرج استخدم وسائل بصريَّة ساعدت على تركيز الانتباه على الدمية فقط من دون النظر أو الالتفات إلى اللاعب نفسه، من خلال ألوان الإضاءة والملابس، وبراعة التحريك التي اتسمت بالسلاسة الشديدة، هذا إلى جانب استخدام خيال الظل في تنفيذ بعض المشاهد التي كانت تتطلب ضرورة دراميَّة، مفادها الجمع بين أزمنة الذاكرة والزمن الآني الذي تعيشه الشخوص في المشهد بشكل يتسم بالشاعريَّة. أما الديكور فكان عبارة عن مجسمات ثلاثيَّة الأبعاد، تم تصميمها وتنفيذها بشكل مبدع، بحيث تكون قادرة على تجسيد جميع فضاءات الدراما المسرحيَّة، وصنع عالم متكامل، وهو ما حفز عمليَّة الاندماج أكثر بين الجمهور وشخصيات الدمى.

ومن العناصر المتميزة أيضاً في العرض، عنصر تصميم الملابس، التي كانت تعكس مرور الزمن على عازف الأوكورديون، وتصوير مدى الفقد الذي شعر به في النهاية، فالملابس تتطور حسب حالة العازف النفسيَّة والاجتماعيَّة، وأيضاً تصوير مدى تأثير الزمن على الابنة والزوجة، وتم ذلك من خلال استخدام ملابس تتدرج في شكلها وتصميمها ما بين 1980 حتى الألفيَّة الجديدة.

ويأتي عنصر الموسيقى ضمن أهم العناصر داخل العرض، وذلك نابع من كون الشخصيَّة الرئيسة تلعب دور عازف مبدع في الأساس وموهوب، لهذا تم استخدام الموسيقى الحيَّة بالأوكورديون شديدة التأثير، ودالة على المشاهد دراميـاً، هـذا إضافة إلـى الاستخدام الأمثل للمؤثرات الصوتيَّة للتعبير عن الشخصيات الغائبة، والأماكن التي تجلب الحنين داخل نفس العازف/ الشخصيَّة الرئيسة.

ولم تتوقف فعاليَّة «من الشارقة إلى تونس» عند حدود تقديم العروض الفنيَّة، وإنما تجاوزت ذلك ليكون لها دور إثرائي في تطوير مهارات منتسبي الشارقة في مجال مسرح العرائس، من خلال مجموعة من الورش التدريبيَّة في صناعة وابتكار دمى الخيوط، والتدريب العملي على تقنيات تحريك الدمى، وقد قدم المتدربون أعمالهم في صورة معرض لجمهور الحضور، ونقل تجربتهم التي تدربوا عليها إليهم، وهو ما يعكس الأثر الكبير الذي حققته الفعاليَّة في جعل المنتسبين يمتلكون الخبرات العمليَّة التي تجعلهم يعبرون عن إبداعاتهم بأنفسهم، من خلال هذا النوع المسرحي.

في النهاية استطاعت فعاليَّة «من الشارقة إلى تونس» أن تحقق مردوداً كبيراً، لتعكس الدور الذي يقوم به القائمون على مسرح الربع قرن تحت إشراف عدنان سلوم، لتحقيق أهداف المؤسسة في دعم الموهوبين والمبتكرين، وتوفير السبل كافة لهم كي يعبروا عن إبداعاتهم وأحلامهم على خشبة المسرح، هذا إضافة إلى الاختيار الموفق لتوقيت احتفالات الأعياد، وذلك لارتفاع عدد المشاركين من الجمهور في هذا التوقيت، مما ساعد بشكل فعال على نشر ثقافة مسرحيَّة فريدة ونوعيَّة بين الجمهور الإماراتي.

الكوميديا

أنور محمد
ناقد مسرحي من سوريا

أكثر ما تفعلـه «الكوميديا» في النفس، أنَّها تُشـكِّل قوَّةَ تحفيز عند المُتفـرِّج لِهَدْمِ جـدار الخـوف النفسـي مع الـذي يدَّعي امتلاك الحقيقة أو مفاتيح كل شـيء. هكذا جاءت مسـرحيات الكاتب المسرحي الهزلي أريستوفان ريسـتوفانيس (446-386 ق.م) مبتكر المسرح الكوميدي، وقامت مسرحياته بِدَوْرِ الناقد؛ بالسخرية والتهكُّم من الفاسد، كانَ ما كانَ منصبه السياسـي والاقتصادي وحتى الفلسـفي. إذ إنَّ صديقه الفيلسـوف سـقراط (470 ق.م - 399 ق.م) لـم ينْـجُ مـن نقده الـلاذع فيتهكَّم به في مسـرحيَّة «السـحُب» وكانـت قُدِّمت عـام 423 ق.م في أعياد الديونيسـيا، ونالت الجائزة الثالثة بمسـابقة العيد ذاته. في حين ظلَّ سـقراط الذي حضرَ المسرحيَّة واقفاً على قدميه، كي يراه المتفرجون بصفته أحد شخصياتها التي ينال منها صديقه أريستوفانيس.

الكوميديا في مسـرح أريسـتوفان هي للنيـل من دنـاءة بعض الناس، فـلا يملك، وإذا مَلَـك فـلا يتطـرَّف، فيسـتبيح مـا لا يُسـتباح، ويُحلِّل ما لا يُحَلَّـل. الكوميديا هي سـلاح وقوَّة لتحقيق، وللمُحافظة على السِّلْم الاجتماعـي، فنضحـك؛ لأنَّ الضحك خصمٌ عنيد في هذه الحالة للطُغاة؛ كانوا أصحاب سلطة أو ثروة، ولكن الضحك الذي لا مُبالغة فيه، الذي لا يُفقدُنا الوقار- ضحكٌ يسـخرُ ويتهكَّمُ على الحماقة والاسـتغباء والمساوئ السياسـيَّة والاجتماعيَّـة والاقتصاديَّة. تهكمٌ كان أوَّل مروجيه الفيلسـوف سـقراط ذاته فـي حواراته مع تلاميـذه، فيحقِّق (الوعي) ومن ثمَّ التفاعـل، فنفرِّق بين متعة المعرفة وأَلَم الجهل.

ضحكٌ كما رأيناه في مسرح أريستوفان لإثراء الروح فتمتلئ بالحياة. قد نضحك من التطرف في الرأي أو في السلوك - الضحك منهما وعليهما لأنَّنا امتلكنا الحقيقة.

الكوميديـا كما اشـتغلها أريسـتوفان، ومن ثمَّ ميناندر (342 - 292 ق م) الكاتب المسـرحي الأكثـر شـهرة فـي الكوميديا الجديـدة، الـذي يتهكـم فـي مسـرحيَّة «المتملِّق» بأصحاب الثروة؛ ومنهم الجندي الذي فاز على منافسـه الأثيني فيدياس بـ «غانية». إذ يقول فيدياس له إنَّ الثروة التي حصـل عليها قد جاءته إمَّا مـن بيع مدينة وتسـليمها للعدو، أو من فعـل خيانة. طبعاً ونحن نضحـك؛ هناك فرقٌ بيـن الضحك وبين الكوميديا؛ الكوميديا أحداثٌ تكشـف عـن التناقضـات بيـن الأفعـال والأقوال في حـدثٍ تمثيلـي، فتبعثُ علـى الضحك كما فعل أريسـتوفان في مسـرحياته، ومع «الغباء» الذي يتَّسـم به بعض عامَّة الناس، إذ في مسـرحيته «برلمان النساء» بدلاً من أن تصـوت النسـاء وقد صرن مسـؤولات، لقوانيـن تخـدم قضايا الناس؛ يشـطحن بآرائهن ويتكلمن عـن نزواتهنَّ وأهوائهن. أمَّـا الضحك فهو من حـدثٍ تفاعلي، كأن ينزلـق رجلٌ مهـم يلوِّح بعصا بقشـرة موز وينقلـب على قفـاه، أو عندما نسـخرُ في مجالسنا الاجتماعيَّة من زلات الفرسان، أو مـن البخلاء، أو مـن اللصوص، أو نضحك من النكتـة التي تجيء بشـكل مفاجئ، أو تجيء على شكل مقولةٍ.

فـي أغلـب المسـرحيات الكوميديَّـة المعاصرة اليوم - لاسـيما المسرح التجاري، وعلى خشـبات العديد من المسارح العربيَّة نرى المُخرجين يلامسـون سطح الكوميديا - قشـورها، لا يقشِّـرون طباعها أو سلوكها، ونزوعهـا لتشـويه الحقائـق، فتقـوم بدور التنفيـس عـن غضب البشـر مـن فقر أو جـوعٍ إلى الحريـات، فالضحـك هنا ليس إلا للضحـك علـى آلام النـاس وأوجاعهم، فيقدِّمون شـخصياتٍ تتزيَّن بعبوديتها بدلَ أن تتَّخذ من الكوميديا حصاناً لحريتها التي يسـحقها الفسـاد بأنواعه. وهذه الكوميديا تسـللت بدورها إلـى الدرامـا التلفزيونيَّة، فنرى كوميديـا تجاريَّة فاقعـة وكأنَّنا كمن ينسـج خيوط العنكبوت حـول رقبته ليموت ببطء، وليس ليعيش بكرامته.

الكوميديـا مثـل التراجيديا، تقوم على الصـراع، ولكـن الصراع الـذي يذهب إلى السـمو، أو بمعنى الصـراع المُنقـذ، وهذا قانـون الدرامـا، وليـس الصـراع من أجل السيطرة والهيمنة.

«أفينيون 77» عروض تفاعلية وتوثيقيـة وممسرحة لروائـع السينما

إذا كنــت قد أنهيت النظرة العامة على برنامج المهرجان لهذا العام (05-25 يوليو)، والندوة التي عقدها مديره في المركز الثقافي الفرنسـي في لندن، في متابعات العدد الماضي من «المسـرح»، بنقدي لاختياراته الممثلة للمسـرح الإنجليزي، لأنه تجاهل الكثير من الكتاب الذين رسـخوا مكانتهم فيه، وجلب إلى المهرجان من هم أقل منهم قيمة وقامة؛ فقد أكد العرض الأول الذي شـاهدته فـي المهرجان عقب وصولي إلى أفينيون، كل ما قلته عن تلك الاختيارات.

أفينيون: صبري حافظ

أستاذ جامعي وناقد مسرحي من مصر

صحيح أن هناك من بين نقاد المسرح الإنجليزي المعاصرين من يعدون تيم كراوتش من أهم كتاب المسرح الإنجليزي في القرن الحادي والعشرين، ومن أكثرهم حرصاً على التجريب فيه، وعلى طرح الأسئلة الصعبة حول طبيعة النص المسرحي، وضرورة أن يتسم بالسيولة المستمرة، وعمليَّة التمسرح نفسها، وحتى دور المسرح في المجتمع. وهو رأي يختلف عما أعتقده شخصياً من أهميَّة النص المكتوب في المسرح، وضرورة أن ينفتح على كثير من التصورات أو التأويلات الإخراجيَّة المحتملة له.

لقد بدأت مشاهداتي هذا العام بعرض تيم كراوتش Tim Crouch (1964-) «شجرة بلوط» An Oak Tree الذي عرض في أحد أجمل الفضاءات في أفينيون، وهو «Cloitre des Celestins»، وفيه بالفعل شجرتا بلوط عريقتان لم يستخدمهما العرض بأي حال من الأحوال. لأن عرض «شجرة بلوط» الذي جعل من الشجرة مكان وقوع الحادثة التي لا تنسى، لا يسعى إلى تجسيد حادثة السيارة التي فقدت فيها أسرة ابنتها، وزعزع الفقد الصاعق كلاً من الأم والأب، وبدل عالمهما تبديلاً. ولكنه يزعم أنه سيعيد مع المتفرجين تمثيل الحدث، من خلال إشراكهم فيه واستدعاء أحدهم ليشاركه عمليَّة مسرحة هذا الحدث، والتعرف على وقعه على الأب خصوصاً، الذي لم يستوعب قط أنه فقد ابنته إلى الأبد، في حادث سيارة قتلها فيه أحد الممارسين لعمليات التنويم المغناطيسي. كما يقول لنا في تقديمه للعرض، وهو يتحدث مباشرة إلى الجمهور، إنه سيختار أحد أفراد الجمهور كي يلعب دور الأب المكلوم، ولن يقدم له إلا الحد الأدنى من النص والتعليمات المسرحيَّة، وإنه سيقوم بنفسه بممارسة دور المنوّم المغناطيسي كي يساعد من اختاره – افتراضياً – بشكل عشوائي من بين الجمهور – من دون الاهتمام بكونه رجلاً أو امرأة – على تذكر ما جرى، وإعادة عرضه على الجمهور. وقد كان من اختاره ليلة مشاهدتي للعرض امرأة، (حينما أردت الحصول على صور العمل من موقع المهرجان، وجدت أنها كلها لعرض قام فيه رجل بالدور).

تمسرح

ولكننا سرعان ما نكتشف أنه مجرد زعم مبدئي، لأن الممثلة التي قامت بعبء العمل معه – في هذا العرض الذي شاهدته في أفينيون – كانت جالسة وقت بدء العرض بين الجمهور، وهي تعرف كل مقتضيات دورها، وتسهم بشكل خلاق في سيناريو محبوك يتأرجح بين الرغبة في تجنب إعادة الحكاية، والكشف عما يتركه وجع الفقد في كل منا من ناحية، والسعي إلى سبر أغوار عمليَّة الحداد المعقدة على فقدان من هم أعزاء علينا من ناحية أخرى. غير أن تعليقات تيم كراوتش المستمرة من تعليمات مسرحيَّة إجرائيَّة على ما تقوم به الممثلة، وما يريد أن يطرحه على الجمهور من خلالها – التي تتسم بشيء من التعالي الذي يقترب من الوصاية – تخبرنا بأن العرض يسعى إلى سبر أغوار عمليَّة التمسرح نفسا، وقدرة المسرح على أن يقدم الواقع، أو أن يتفاعل معه بشكل عقلي وحواري ومبدع. فنحن هنا بإزاء عمل يقع بين افتراضات مسرح الارتجال، ومطامح مسرح التشارك الفعال، الذي يزيل الحائط الرابع بين الخشبة والجمهور، من دون أن يحقق أياً منها.

حيث تزعم المسرحيَّة منذ البداية أنها عمل ينهض على المشاركة بين الكاتب الممثل والجمهور، وتبدأ بأن يتوجه تيم كراوتش – الذي يقوم بالدور الرئيس في هذا العمل - إلى الجمهور، ويحكي له بعض تفاصيل الحبكة، وتاريخ العرض – وهو العمل الثاني الذي كتبه ومثّله - الذي بدأ عام 2005 في أسكوتلندا، وطاف به أرجاء بريطانيا وأماكن أخرى في أوروبا، حيث يخبرنا بأنه عرضه 360 مرة كانت كل واحدة منها مختلفة عن الأخرى، لأنه بالطبع يستخدم كل مرة ممثلاً مختلفاً أو ممثلة مختلفة، من دون أن يمنح أياً منهما نصاً إلا في أجزاء قصيرة من العرض يطالب بقراءة أجزاء منه، ويترك لهما قدراً كبيراً من حريَّة الارتجال، والاستجابة وفق مقتضيات موقف مسرحي تحددت تفاصيله بوقائع تلك الحادثة، التي راحت ضحيتها ابنته. لذلك كان من الطبيعي – وهذا جزء مهم مما يحققه هذا النوع من المسرح – أن يختلف العرض في كل مرة، حيث يقول في أحد الحوارات معه، إنه كثيراً ما يتطور العرض ضد مختلف تصوراته

المشهد الافتتاحي لمسرحية (الرعاية الاجتماعية) أثناء توافد الجمهور

له، وإن عليه في كل مرة أن يتجاوب مع تلك التغيرات، وهذه ميزته الكبرى، لأنه يسعى في مستوى من مستويات البحث المسرحي إلى سبر أغوار المسرح نفسه، ومعرفة قدرته على أن ينتشلنا من وهاد الحزن والعزلة، ويساعدنا على مواجهة العالم والانخراط في الحياة من جديد.

هذا المستوى الطموح من العمل – الذي لا يصل إلى كل من يشاهده بسهولة – هو ابن تاريخ سعي هذا الكاتب المسرحي إلى طرح بعض التجارب التي تتغيًّا معرفة حقيقة المسرح في واقعنا الراهن من ناحية، وتاريخ العنوان الذي اختاره للمسرحيَّة نفسها من ناحية أخرى، لأن العنوان مستقى من عمل شهير من أعمال الفن المفاهيمي الحديث Conceptual Art للفنان الأيرلندي مايكل كريج مارتن Michael Craig Martin. ويتكون هذا العمل الشهير من كوب من الماء موضوع على رف زجاجي معلق في قاعة العرض، على ارتفاع مترين ونصف، ولوحة تصف العمل بطريقة تعتمد على منطق الإشاريات الحديثة Semiotics التي تفترض أن العلاقة بين الشيء والمفردة اللغويَّة التي تمثله هي علاقة اعتباطيَّة، حيث تصفه اللوحة بأنه ليس كوباً من الماء وإنما شجرة بلوط كاملة، فتجهز على العلاقة المسبقة بين كوب الماء والمفردة اللغويَّة التي اعتدنا على تسميته بها، وتفرض عليه اسماً آخر «شجرة بلوط» أبعد ما يكون عنه، لأن اللون والملمس والوزن والحجم، كلها هنا، كما يقول لنا عن دور المسرح وأهميته؟

بستان الكرز

النص المرافق – الذي يشكل جزءاً لا يتجزأ من العمل – إنها ليست رمزاً، وإنما شجرة بلوط، لم يغير فيها إلا المظهر، ولكنها ما تزال هنا، وقد يسميها أي من المشاهدين ما يشاء، ولكنها شجرة بلوط.

والواقع أن تأكيد المستحيل في النص القصير المرافق لكوب الماء، هو جوهر العمل الذي ينهض على أهميَّة مفهوم التأكيد والإحالة، والمستقى في موقف الفنان التشكيلي المفاهيمي، من جوهر العقيدة الكاثوليكيَّة.

وإذا كان عمل مايكل كريج مارتن هذا، قد قوبل في بادئ الأمر بالسخرية والاستهجان؛ إلا أنه سرعان ما تحول – مثل نافورة دوشان الشهيرة – إلى إحدى العلامات الأساسيَّة في الفن المفاهيمي المعاصر، بوصفه عملاً يطرح أسئلة أساسيَّة عن طبيعة الفن وما يستخدمه من مواد، وقدرته على استثارة عقل المشاهد، وعلى طرح أسئلة جوهريَّة حول طبيعة الفن عليه.

هذه الأسئلة الجوهريَّة من نوعيَّة: كيف يمكن تحدي سيطرة الواقعيَّة السيكولوجيَّة على المسرح الإنجليزي، وتجاهلها الكامل للمشاهدين؟ أو: كيف نستطيع زعزعة تصورات جمهورها السلبي تجاه المسرح؟ أو: هل ينهي الواقع الافتراضي الجديد أهميَّة التشارك الإنساني الذي تنهض عليه التجربة المسرحيَّة؟ وأخيراً: ماذا علمتنا تجربة «كوفيد 19» وإغلاقها المسارح في العالم كله لشهور طويلة،

مسرحية «كله»

الاعترافات

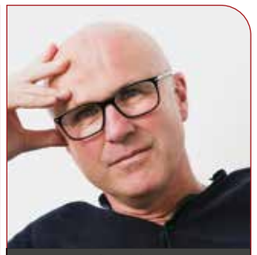
شجرة البلوط

إلى حد المستحيل

العزلة

تلك الأسئلة هي ما يحاول تيم كراوتش طرحها، لاسيما في مسرحيته الثانية التي جاء بها إلى أفينيون، وهي «الحقيقة كلب عليه التوجه إلى مأواه»، وهي أحدث مسرحياته، حيث كتبها عام 2022، وعرضها لأول مرة في مهرجان إدنبره في العام الماضي. وهي من مسرحيات الممثل الواحد – يقوم بها تيم كراوتش نفسه – حيث يدخل إلى المسرح وهو يرتدي نظارة من نظارات «الواقع الافتراضي»، ويرى فيها ما يدور في عرض، لا نراه بالطبع، لمسرحيَّة «الملك لير» الشهيرة لشكسبير من منظور «المهرج»، الذي ترك المسرحيَّة في قسمها الأخير، ويشاهد ما دار فيها من دمار، كأننا بإزاء نوع من «المسرح داخل المسرح»، المسرح الفعلي الذي يدور فيه العرض، والمسرح الأكبر – العالم الواسع الذي يشير إليه باستمرار، وذلك الذي يمثله العالم الافتراضي في هذه الأيام، الذي يعج بالمهرجين والحمقى أكثر مما كان يدور في مسرح شكسبير.

حيث ينبهنا من بداية العرض إلى أن البلاد تعاني من الدمار، ليس في هذا المكان الذي نحن فيه أثناء المسرحيَّة، ولكن تلك الأخرى البعيدة التي فقد فيها الحكام السيطرة، ويقتل فيها الناس بلا ذنب أو جريرة، وهناك من أصابه العمى، ليس هنا في هذا المسرح الذي تدور فيه «الملك لير»، التي يشاهدها المهرج عبر نظاراته الافتراضيَّة ويصفها للجمهور، ولكن هناك في تلك البلاد الأخرى كما تفهمون، أما هنا فكل شيء على ما يرام، وقد ترك المهرج الملك لير قبل أن تبدأ عمليات القتل، ولكنه يعيش هنا على المسرح معنا، ومن خلال تلك المواجهة مع العالم الافتراضي تطرح علينا المسرحيَّة افتراضات أخرى، وعمليات قتل وحشيَّة لا تنتهي، حيث يسعى العرض في الوقت نفسه إلى الربط بين مغادرة المهرج المسرحيَّة مبكراً، ومغادرة الجمهور – اضطرارياً في كل أنحاء العالم – المسرح إبان الوباء، وكيف جعلت تلك الجائحة العالم أكثر تجريديَّة وصعوبة، وأين موضع المسرح في العالم الرقمي، وقد جردته تلك الجائحة من جمهوره؟ حيث تستخدم المسرحيَّة التوازي


تيم كراوتش

جولي ديليكيه

بين عالم لير المتصدع والآيل إلى الدمار، وعالمنا الذي لا يقل عنه تصدعاً، وإن بشكل مختلف. عالم كان ما يزال فيه رغم تصدعاته إيمان هشّ إلى حد ما، بأهميَّة التجربة الإنسانيَّة المشتركة، وعالم غزت الوحشة والعزلة كل أرجائه، وأصبح الفضاء المسرحي نفسه هو ساحة للصراع من أجل أن نرد للإنسانيَّة إنسانيتها، وللعالم ألفته المفقودة.

الرعاية

أما مسرحيَّة «الرعاية الاجتماعيَّة» Welfare التي شاهدتها في أهم فضاءات المهرجان، وهو فضاء ساحة الشرف في القصر البابوي، وحضرت ندوة معدّتها ومخرجتها جولي ديليكيه Julie Deliquet عنها ظهر يوم مشاهدتي لها، فإنها لا تقل عن مسرحيات تيم كراوتش أهميَّة وإثارة للتفكير، وإن كانت أكثر منها اتساعاً وشمولاً في تناولها للقضايا الفكريَّة والمسرحيَّة على حد سواء. لأن المسرحيَّة الفرنسيَّة المرموقة قد بنت كثيراً من شهرتها على مسرحة أعمال سينمائيَّة مشهورة، لأبرز سينمائيي أوروبا، من إنجمار برجمان، إلى راينر فاسبيندر. وليست هذه المسرحيَّة الجديدة التي قدمتها لمهرجان أفينيون هذا العام بالاستثناء، لأنها تنهض هي الأخرى على عمل سينمائي وثائقي مهم للأمريكي فريدريك وايزمان Frederick (Wiseman (1930- بالعنوان نفسه. وهو فيلم يعده الكثيرون أهم أفلام هذا المخرج الأمريكي المرموق، الذي اشتهر بما يعرف بسينما الحقيقة، أو السينما الوثائقيَّة، ولكنه لا يحب أياً من هذه التسميات، لأنه كما يقول لنا في أكثر من حوار معه، وفي عدد من المحاضرات التي قدمها عن عالمه السينمائي؛ يهتم كثيراً بالبنية الدراميَّة للعمل السينمائي، وإنه قد خلق هذا الفيلم الذي يعتمد على عالم الرعاية الاجتماعيَّة الأمريكيَّة الحقيقي – من وجهة نظر من يتلقون تلك الرعاية، ومن يقومون بالعمل في مكاتب تقديمها في آن – الذي لا يزيد طوله على الساعتين إلا قليلاً، من 150 ساعة من التصوير، لأن منهجه في التعامل مع موضوعه هو أن يقوم بتصوير موضوعه طويلاً، حتى ينسى من يصورهم أن هناك كاميرا تسجل ما يقومون به، وحتى يحصل منهم على ما يريد فعلاً، وهو غياب أي تمثيل أو وعي به، وإذا كان التصوير يستغرق زمناً طويلاً، فإن عمليَّة المونتاج المعقدة تستغرق منه في كثير من الأحيان وقتاً أطول، حتى تتخلق بنية الفيلم الدراميَّة التي يتم فيها التفاعل المضمر بين المتجاورات، لأن الفيلم الذي أخرجه من قلب 150 ساعة من المادة المصورة، لا يتجاوز الساعتين إلا قليلاً، ولكن له بنية دراميَّة بالغة الجمال والتعقيد.

هنا يبدأ عمل المخرجة والمؤلفة المسرحيَّة جولي ديليكيه، التي تنطلق من أفلام أصبحت علامات فنيَّة وجماليَّة في الجنس الذي تنتمي إليه، لتختبر مدى قدرة المسرح على أن يبث في أشرطتها حياة جديدة، ورؤى معاصرة. ومن البداية نجد أنها أبقت الأحداث في زمنها ومكانها: أمريكا نهاية الستينيات وبداية

السبعينيات، الطالعة بالكاد من الحرب الكوريَّة، التي لم تتعلم دروسها، لأن أقدامها كانت قد بدأت بالفعل تسوخ وبسرعة في أوحال حرب فيتنام، فقد أنجز فريدريك وايزمان هذا الفيلم بين عامي 1973 و1975، وعرضه عام 1975. وحينما يتوافد الجمهور إلى فضاء قاعة الشرف في القصر البابوي، يجد أن مسرحه الضخم عامر بتركيب يشغل معظم مساحته، وعلى جانبي المسرح في أقصى اليمين مقاعد كأنها دكك المشاهدين في ساحة ملعب لكرة السلة، وفي أقصى اليسار نجد حامل السلة الخشبي الشهير في تلك الملاعب، الذي يصوب إليه اللاعبون كرتهم، فضلاً عن بعض المقاعد والأشياء الأخرى.

وبينما يتوافد المشاهدون إلى مقاعدهم – ونحن نتحدث هنا عن ألفي مشاهد تقريباً – يفكك عمال المسرح هذا المركّب الكبير الذي يتكون من أربعين غرفة تقريباً مبنية من مجموعة من العصي المعدنيَّة، مثبتة في بعضها بعضاً، لتشكيل العديد من الغرف، وستائر بلون قماش الدمور تمثل الحوائط، ووضع كل تلك المكونات من عصي/ أعمدة وستائر على عربات سحب تجرها إلى خارج الخشبة. لتبقى الخشبة فارغة أو شبه فارغة، يجلب إليها الممثلون بعض ما سيحتاج إليه بعضهم – لاسيما موظفو مكتب الرعاية الاجتماعيَّة – من مكاتب ومقاعد وغيرها، وسرعان ما نكتشف أن المسرح، وقد توزعت في أرجائه بعض تلك الأشياء، مرسومة على أرضيته تخطيطات ملعب لكرة السلة، وسوف نلاحظ أن هناك في الناحية اليسرى منه ووسط أكوام أخرى من الأثاث العارضة التي تُعلق فيها السلة عالياً. ويبدأ العرض باستدعاء من عليه الدور ممن وفدوا إلى المكتب، لتتوالى أمام أعيننا – وفي تصاعد تدريجي من المعاناة الإنسانيَّة – مجموعة من الحالات التي تكشف لنا وبصور صادمة مدى تغلغل الفقر والعوز في بنية الحياة الأمريكيَّة من ناحية، ومدى قسوة البيروقراطيَّة فيها، وقدرتها على العصف الممنهج بفقرائها من

ناحية أخرى. حيث نكتشف شيئاً فشيئاً أن القانون الذي يبدو في الظاهر وكأنه يحرص على توفير الوضوح والعدالة في اتخاذ القرار، قد وضع بطريقة تجعل من يستهدفهم هذا القانون أقل الناس قدرة على التعامل معه، ناهيك عن فهم منطقه الذي سنكتشف بالتدريج خطله.

ومن البداية يسهل علينا التمييز بين الموظفين الذين يفدون بحقائبهم الشخصيَّة، وذوي الحاجات الاجتماعيَّة المختلفة الذين يجيء بعضهم بـ «بوَج» أو كتل من الجبس بها أشياؤهم الأساسيَّة. ونبدأ بحالة توشك أن تكون تقليديَّة لامرأة سوداء حبلى هجرها زوجها، وليس لديها ما تطعم به أطفالها الثلاثة، والرابع في الطريق. ومع أنه من الواضح لكل ذي عينين أنها حامل في شهورها أو أسابيعها الأخيرة، إلا أن التعليمات تقتضي بأن تجلب من المستشفى شهادة بذلك، كي تكتمل أوراق ملفها، وأن تثبت أن زوجها لا يعولها كي تحصل على ما يقيم أود أطفالها، الذين تركتهم وراءها جوعى، ولا تستطيع العودة إليهم من دون طعام. ومع أن أحد موظفي المكتب

يتعاطف مع حالتها ويرى أن في ملفها أوراقاً كافية لتثبت حاجتها، فإن رئيسته المشرفة على المكتب ترفض هذا التعاطف، لمخالفته التعليمات. وما إن ننتقل إلى الحالة التالية حتى نجد أننا بإزاء بيروقراطيَّة من نوع آخر، لأننا هنا بإزاء رجل وامرأة ربط بينهما فقدان المأوى، والحاجة إلى توفير سقف ينامان تحته، ومبلغ شهري صغير يسدان به رمقهما، مع أن الرجل كان يعمل طوال حياته، حتى مرض وطالت مدة علاجه بالمستشفى، حتى وصلت إلى سبعة أشهر، وهو ما أدى بشركته إلى فصله من العمل، وبصاحب مسكنه إلى استرداده منه، وكل ما يحتاج إليه هو مساعدة من حقه حتى يتعافى ويحصل على عمل جديد. كما أن المرأة كانت هي الأخرى في رعاية رجل حتى تركها وطردها من بيته، وهي علاوة على ذلك تعاني من نوبات صرع – حسب شهادة طبيَّة موثقة – ولذلك لا تصلح للعمل، فإن ما تطلبه الإدارة منهما من أوراق يدفعهما إلى اليأس والثورة.

أما الحالة الثالثة فإنها أسوأ منهما، لأن صاحبها بعد أن أطاح الفقر بكل ما لديه عقب فقدانه العمل بعد سبعة وعشرين عاماً من العمل ودفع الضرائب، لم يبق له إلا سرقة ما يستطيع أن يأكله من السوبر ماركت، والنوم في سجون مراكز الشرطة حينما تضبطه المحلات التي يسرق منها، وهو الأمر الذي أدخله في دوامة من الحبس المؤقت الذي يحول بينه والحصول على عمل، وفقدان المأوى الضروري كي يكون له عنوان ثابت يمكن أن يتلقى عليه شيكات الضمان الاجتماعي، وهو لا يختلف في هذا كثيراً عن الحالة الرابعة، التي تستحق بالفعل الضمان الاجتماعي، وتصل إليها شيكاته إما متأخرة وبعد فقدان وقت صلاحيَّة صرفها، أو لا تصل على الإطلاق لإرسالهم إياها إلى العناوين الخطأ، وإلى الفنادق التي تبيت فيها بعدما تكون قد طردت منها لأنها لم تدفع أجرتها، ولم تصلها الشيكات التي تنتظرها، وكل ما تريده هو الحصول على ما لم تصرفه من شيكات مرتدة، كي تدفع أجر الغرفة التي تبيت فيها، وكي تستطيع أن تحصل على ما يسد رمقها من طعام، ولكن هيهات! إذ تحول البيروقراطيَّة دون تسليمها أياً من تلك الشيكات فتنهار أمامنا.

وهناك حالة خامسة لذلك الذي يعد نفسه من المحاربين القدماء، لأنه ما إن جُند في الجيش حتى أرسل للمشاركة في الحرب الكوريَّة قبل انتهائها بشهور ستة، ليشارك فقط في عمليات الانسحاب بعد الهزيمة الأمريكيَّة فيها، ثم عاد إلى الوطن وتم تسريحه، ومن حقه أن تحظى حالته بالأولويَّة التي تستحقها حالات المحاربين القدماء، وقد التقى برئيس المكتب وسلمه ملفه في الزيارة السابقة، ولذلك يطلب منه الموظفون حينما يحين دوره الانتظار حتى يجيء رئيس المكتب، فيعود من جديد إلى دكك المنتظرين. وثمة حالة سادسة لشاب أسود أُطلق سراحه بعد سجن دام إحدى عشرة سنة، بسبب قتله شخصاً ما، وما يزال تحت المراقبة لأربع سنوات أخرى، ويحتاج إلى الضمان الاجتماعي حتى يحصل على مسكن ويبدأ في البحث عن عمل. وقبل أن يصل تتابع الحالات أمام المشاهدين إلى حد التكرار الذي قد يحيل التوتر الدرامي إلى الملل، يعلن أحد الموظفين أنه قد حان موعد استراحة الموظفين، والعودة إلى المكتب بعد الظهر، للنظر في الحالات المتبقية، التي كان أصحابها يجلسون على المقاعد الموضوعة في أقصى الجانب الأيمن من المسرح، وأن الدور ما زال على هذا السجين السابق الذي سينظرون في حالته بعد العودة من الاستراحة.

المسرح بعدما اكتمل حضور الجمهور وبدأ العرض

هنا تتغير ديناميَّة التفاعل بين الممثلين/ الشخصيات، فيتجمع البعض حول المرأة السوداء الحامل والمرأة الأخرى البيضاء التي انهارت، حينما أبلغوها باستحالة حصولها على أي من أموالها التي لم تُصرف، وتتخلق آليات جديدة لا يشارك فيها إلا الشرطي الأسود – لدلالة التقسيم اللوني في المجتمع الأمريكي – المنوط به حماية النظام، الذي بقي بعد انصراف كل الموظفين البيض مع أصحاب الحاجات المنتظرين لدورهم، ومن مر عليهم الدور، ولكنهم لم يحصلوا على جواب ويرفضون المغادرة. أقول تبدأ ديناميَّة حراك جديد بينهم، حيث يلعب الشاب الذي خرج من السجن أخيراً كرة السلة – وهي من أكثر الرياضات شعبيَّة في المجتمع الأمريكي كما هي كرة القدم عندنا – مع الشرطي بمرح، بينما يكيل المحارب القديم له السباب العنصري، الذي يحرص بحكم وظيفته على ألا يثيره أو يخرجه عن دوره الحيادي في حماية النظام، بينما تتخلق أواصر التعاطف بين ضحيتي بيروقراطيَّة النظام من ترفضان الاستسلام للبيروقراطيَّة الجائرة.

لكنه إذا ما كان الناقد المسرحي الإنجليزي الشهير كينيث تينان هو من كشف عن سر دراميَّة مسرحيَّة صامويل بيكيت «في انتظار جودو» حينما رد على منتقديها بأنها مسرحيَّة لا يحدث فيها شيء، بالقول: «إنها مسرحيَّة لا يحدث فيها شيء مرتين!»، فغيرت هذه المقولة تلقيها ونظر المشاهدين إليها، فإن جولي ديليكيه تدرك أهميَّة التكرار الدراميَّة. فبعد الكشف عن إنسانيَّة كل الحالات التي لم نشهد إلا إحباطاتها وعنفوان يأسها، يحين الدور لعودة الموظفين بعد الاستراحة وممارسة المزيد من تجليات المواجهة بين حاجة الفقراء الماسة، وصلف أو بالأحرى غطرسة البيروقراطيَّة ضدهم. لكن التكرار هذه المرة، لا يكشف فحسب عن تنويعات مغايرة على اللحن السابق، وإنما يكشف عن مدى تغلغل الإحباط أيضاً في أغوار الموظفين الذين يعملون في هذا المجال، وقد سبق أن عبر بعضهم في القسم الأول من العرض عن ضيقه بغباء البيروقراطيَّة، ولكننا نكتشف هذه المرة أن المشرفة على المكتب، وأكثر الموظفين تمسكاً بحرفيَّة الإجراءات لا تقل إحباطاً ويأساً عن الآخرين، وإن على صُعد مختلفة، لأنها تكشف لنا عن خواء ما يُعرف بقصة النجاح الأمريكي، وأرض اللبن والعسل التي تروج لها تلك المقولة، وعن أن كل ما فعلته للترقي في عملها وما نجحت فيه من دورات تدريبيَّة ومهنيَّة مختلفة لم يتح لها الترقي الذي تنشده.

ولأن العمل يهتم كثيراً بجماليات المشهد المسرحي، ولأن خشبة مسرح ساحة الشرف في القصر البابوي تتيح لمن يحسن استخدامها أن يجسد ذلك أمام المشاهدين، فقد استطاعت جولي ديكيليه أن تحيل هذا الفضاء الواسع، بعد انتهاء النص المكتوب، وباستخدام موسيقي كان جالساً في أقصى اليسار منذ بداية العرض، إلى فضاء تعمره أشباح كل ما جرى حتى اليوم، فقد أخذت الحالات التي تعرفنا على يأسها تفد إلى هذا الفضاء، وقد عمرته موسيقى ذات أصداء مخيفة كأشباح تجلب معها أمثالها من أي مكان في العالم، وتعيد المشاهدين، بعد انتهاء المباراة – مباراة كرة السلة والمباراة المسرحيَّة بين الجانبين معاً – إلى مشهد البداية التفكيكي من جديد، كي تحثنا على التفكير من جديد في كل ما رأيناه، لكن على العكس من التفكيك الأول الذي أسفر عن ملعب وفضاء عامر بالجدل والصراع؛ فإن هذا التفكيك الثاني يردنا – من دون كلمات – إلى ما يدور في عالمنا المعاصر من جدل حول العدل والمساواة، وهما مفردتان ترددتا كثيراً على ألسنة بعض الشخصيات، وعلى جانبي حلبة المباراة.

الأكاديميات المسرحية في الجزائر

ظلال الراهن والأثر المضيء

أنتجت مسارات التكوين المسرحي في الجزائر، تراكمات مثيرة للاهتمام، وأشواطاً لافتة لأجيال من الخائضين في دروب الفنون. في مقام خاص، شرعت الجزائر في التكوين المسرحي منذ 59 عاماً، على نحو سمح بإعداد قوافل من المبدعين والكوادر في فنون التمثيل، والإخراج، والسينوغرافيا، والكوريغرافيا، والموسيقى، والتعبير الجسدي، والتشكيل، والعزف، والتصوير، والإضاءة، وغيرها.

الجزائر: رابح هوادف
ناقد مسرحي وإعلامي من الجزائر

وتبرز حالة المعهد العالي لمهن فنون العرض بضاحية برج الكيفان (15 كيلومتراً شرقي العاصمة الجزائر)، حيث جرى تأسيسه على يد الفنان الراحل مصطفى كاتب (08 يوليو 1920 – 28 أكتوبر 1989)، أيام كان مديراً للمسرح الوطني الجزائري.

وجسّد مصطفى كاتب الخطوة في الرابع من أكتوبر1964 رفقة مديره الفني الفقيد محمد بودية، بهدف كبير: «تكوين ممثلين مسرحيين»، وجرى افتتاح المدرسة بوساطة عناصر محليَّة وكفاءات أوروبيَّة ومشرقيَّة، وبإشراف عام للمخرج الفرنسي هنري كوردرو، ومساعدة مواطنه جان ماري بوقلان، والمصري سعيد زهران.

مع تبني المنهج الفرنسي في التكوين، قبل اعتماد المنهج الروسي لاحقاً، إثر استقدام التقني الروسي نيكولاي ساشا، والمصمّم البلغاري جورج أبرانشاف، ومواطنته لودميلا رانسكوفا.

وفضلاً عن الإخراج والفن المسرحي، وتصوير المشاهد التمثيليَّة، وتصميم الرقص، والنقد المسرحي، انفتح المعهد على مختلف المهن المسرحية، كما اهتمّ بمنح طلابه معارف مهمة في السينوغرافيا، وتصميم الملابس، والكوريغرافيا، والمبارزة، والسباحة، والجمباز، والفروسيَّة.

طلاّب معهد فنون العرض بالجزائر

يوسف مجكقان

ليلى بن عائشة

علي عنبتاوي

عبدالكريم بن عيسى

حبيب بوخلوفة

ودرست في المعهد كوكبة رفيعة من الفنانين، على غرار: محمد آدار، وأحمد بن عيسى، وزياني شريف عياد، وسعيد بن سالمة، وزهير بوزرار، وجمال منصف مرير، ومحمد فلاق، وكمال بوعكاز، وغيرهم.

واللافت أنّ المعهد استحدث لفترة وجيزة، قسم فن السيرك، التي رأى النور بموجب اتفاقيَّة تعاون بين الجزائر وكوريا الجنوبيَّة، وجرى افتتاح هذا القسم العام 1989 بمدينة وهران (400 كيلومتر غرب العاصمة الجزائر).

وبين عامي 1964 و2023، قام معهد برج الكيفان بتخريج آلاف الكوادر، وهو معطى يراه الفاعلون قليلاً في مجتمع يضم 44 مليون نسمة، بيد أنّ دوره يبقى محورياً في استنهاض فعل مسرحي تكويني مستمرّ في الزمن، يرتفع بوضعيَّة الثقافة والمثقف في مسالك التنمية.

«11» قسماً للفنون

تشير سجلات وزارة التعليم العالي الجزائريَّة، إلى ما لا يقلّ عن أحد عشر قسماً للفنون، توجد في: جامعة وهران 1 – السانية، جامعة جيلالي اليابس – سيدي بلعباس، جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان، جامعة قسنطينة 3، جامعة عبدالحميد بن باديس – مستغانم، جامعة زيان عاشور – الجلفة، جامعة طاهر مولاي – سعيدة، جامعة الجزائر 2 – أبوالقاسم سعدالله، جامعة يحيى فارس – المدية، جامعة باتنة 1 – الحاج لخضر، وجامعة معسكر.

ويعدّ قسم الفنون بجامعة وهران 1، أقدم هذه الأقسام، حيث تأسس في سبتمبر 1987 تحت مسمى «دائرة النقد والأدب التمثيلي» بمعهد اللغة والأدب العربي، وباشرت أول دفعة بالتخصص دراستها في العام نفسه، بإشراف أساتذة قلائل في التخصص، من أمثال نورالدين فارس، ولميس العماري، ومرسلي بوبطانة، ونصرالدين صبيان، وغيرهم.

وعند تحول الهيكلة داخل المؤسسات الجامعيَّة من معاهد إلى كليات، أصبحت دائرة النقد والأدب التمثيلي قسماً مستقلاً، بالتزامن، جرى فتح مشاريع ماجستير عديدة في النقد، والمسرح الجزائري، وكتابة السيناريو، والتحليل الفيلمي، ما سمح بتكوين عدّة متخصصين.

وشهدت جامعة وهران 1 تخريج عدّة دفعات في طوري الماستر المهني «إخراج مسرحي» والأكاديمي «النقد المسرحي»، وتأسيس ثلاثة مخابر: أرشفة المسرح، وأرشفة السينما، ومخبر الفنون، وفتح مسابقات في الدكتوراه حول التمثيل، والكتابة، والمسرح الجزائري، والإخراج، والنقد الفني.

وتمتلك الجزائر وعاءً مهماً من المدارس الفنيَّة المتخصصة، التي تمنح صنوفاً من التأهيل في فنون المسرح، والموسيقى، والتشكيل، والرقص، وغيرها، لعلّ أبرزها المدرسة الوطنيَّة للفنون الجميلة التي تأسست سنة 1843 بأعالي عاصمة الجزائر، إبّان فترة الاحتلال الفرنسي، وتخرّجت فيها أجيال من الخطّاطين والمزخرفين والفنانين التشكيليين والسينوغرافيين، أمثال:

محمد تمام، وعبدالرحمن عيدود، وعبدالمالك مجوبي، وبوبكر صحراوي، وموسى كشكاش، وعبدالحميد صحراوي، ومحمد طالب، وعبدالحفيظ قادري، وتوفيق لبصير، وعبدالحميد زيان، وعبدالغني شنتوف، وغيرهم.

معهد عالٍ للموسيقى وقلعة للتمثيل

أنشأت الجزائر المعهد الوطني العالي للموسيقى في التاسع من يوليو/ تموز 1968، واهتمّ هذا المعهد بتعليم وتطوير كل ما يتعلق بالموسيقى في الثقافة الجزائريَّة، من أصول تعلّم الألحان، والمفاتيح الموسيقيَّة، وصولاً إلى تأليف الموسيقى والعزف على الصوتيات الطبيعيَّة والاصطناعيَّة، وسائر الآلات الموسيقيَّة، ويتوفر المعهد على خمسة ملحقات في ربوع الجزائر.

وبتأطير الفنان عبدالرزاق فخارجي، وشقيقيه محمد وحسين، إضافة إلى الفنان قدور درسوني عميد أغنية المالوف، وغيرهم، شهدت معاهد الموسيقى في مختلف ربوع الجزائر، تخريج أجيال من المطربين والموسيقيين، أمثال: محمد إيقربوشن، ومحمد بوليفة، وعبدالوهاب سليم، ومحمد أمين قويدر، وحكيم بن عطيَّة، ورشيد صاولي، وبوخاري موقاري، وعبدالحميد بلفروني، وعبدالقادر بوعزارة، وعبدالقادر صوفي، ومحمد زامي، وحسان لعمامرة، وغيرهم ممن كانت لهم صولات وجولات في سماء المسرح الجزائري.

وبجوار معهد الموسيقى، يتشامخ المعهد البلدي للتمثيل وفنون الموسيقى بحي القصبة الشهير وسط العاصمة الجزائر، وتأسّس المعهد/القلعة في أواخر ربيع العام 1955 على يد الكاتب الجزائري محمد الطاهر فضلاء (23 مارس1923 – 19 يوليو 2005).

ويقدّم المعهد تكويناً في فنون التمثيل والموسيقى والرقص والغناء (طبوع الأندلسي والشعبي والحوزي)، ويتراوح عدد سنوات الدراسة ما بين 3 إلى 8 سنوات، بحسب الاختصاصات، وفي نهاية كل سنة، تجرى امتحانات ومسابقة للارتقاء إلى المستوى الأعلى، وتخرّجت في المعهد عشرات الأسماء على غرار: عزالدين مجوبي، وعثمان عريوات، وفتيحة بربار، ولبندة سلام، وسيد أحمد مزيان (سيد أحمد أقومي)، وعبدالرحمن حاج، وغيرهم.

وإلى جانب المعاهد المذكورة آنفاً، تنشط مدرسة «آرتسيمو» للفنون منذ الفاتح من نوفمبر من العام 2000، وهي أول مدرسة فنيَّة خاصة في تاريخ الجزائر، تليها أكاديميَّة «أوكسجين» التي تأسست في التاسع عشر من مارس 2014 بالضاحية الغربيَّة للجزائر العاصمة، ومدرسة مسرح قسنطينة للتكوين المسرحي التي تأسّست في الفاتح من أكتوبر 2018، فضلاً عن مبادرات التكوين الفني في محافظات عدة.

سؤال الأثر

تحتدم التساؤلات حول نوعيَّة التكوين المسرحي في الجزائر، وقدرته على إنتاج صنّاع حقيقيين لمهن مسرحيَّة وسينمائيَّة قادرة على التموقع والإبداع، في هذا الشأن، يبرز كمال جايب، الأستاذ في معهد فنون العرض، أنّ التكوين الفني في الجزائر يهتمّ بإنضاج الذائقة الجماليَّة الجمعيَّة؛ وليس مجرد تلقين مبادئ فنون العرض، من التمثيل، ونظريَّة الدراما، والتعبير الجسدي، وغيرها.

من جانبه، يشير الفنان محمد إسلام عباس إلى «وجود نقص كبير في التأطير، واصطدام المتخرجين كل عام بغموض ما بعد استكمال المسار التكويني، فالطلبة يتساءلون: أين سنذهب بعد التخرج؟ وهم في حالة مستمرة من التشتت، فبعد تلقيهم تكويناً أكاديمياً يصطدمون بواقع مرّ؛ إذ يُراد لهم الاصطدام بالهواة ونجوم السوشيال ميديا في الميدان، وهذا أمر مؤسف نرجو أن ينتبه إليه الأوصياء؛ وتتداركه الجهات الرسميَّة».

وأبرز عباس أنّ استكمال المنجز التكويني يفرض الانتصار لفعل تدريبي متعدّد، يعمل المؤطرون من خلاله على النهوض بالإبداع، وإنجاب جيل يُثري عطاءات الحركة الفنيَّة الجزائريَّة.

وتتقاطع رؤى السينوغراف عبدالغني شنتوف، والناقد كمال يعيش، والممثلة صبرينة دراوي، عند تأثر منظومة التكوين المسرحي

عدد من طلبة قسم الفنون بجامعة قسنطينة

في الجزائر بما يلي: تباينات المنظومة الثقافيَّة في الجزائر، وارتباط الممارسة التكوينيَّة في الجزائر بالأشخاص لا المؤسسات، وعدم الخضوع إلى هيئات متخصصة مخوّلة بتكوين يضمن تواصلاً عبر الأجيال ويحدث تراكماً في الخبرات بما ينظّم ويعقلن ويشرعن الفعل المسرحي وينمّي فعاليته الاجتماعيَّة والثقافيَّة، وتذبذب التكوين وعدم شموليته.

ويطرح المتخصص في فنون الخشبة، يوسف مجكقان، إشكاليَّة غياب التكوين الفني المتخصص في مهن المسرح على صُعد المكياج، والإضاءة، والصوت، والأرشفة، وتغييب تخصصات موصولة بالعلوم الثقافيَّة، والكتابة الدراميَّة، ومهنيي الخشبة، والتدارك يحتاج في رأيه إلى تنفيذ خطة متكاملة وواضحة توفّق بين الجانبين، البيداغوجي والفني، في بلد لا يحتوي على العدد المطلوب من المعاهد المتخصصة.

القيمة المضافة

على صعيد جمالي تقني، أسهم خريجو معاهد وأقسام المسرح في ضخّ دماء جديدة على مستوى المسارح، بفضل اجتهادهم في استحداث طرائق وتقنيات، وسمحت جديَّة اشتغالاتهم بكسر هيمنة الكلاسيكيات، وتقديم رؤى مسرحية جديدة، على نحو أخرج تقمّص الشخوص من التسطيح الخارجي إلى الاستحضار الداخلي وبناء روح الدور، بفعل جماليات تصميم الإخراج والسينوغرافيا، والمعالجة الدراميَّة لخريجي وأساتذة المعهد، أمثال: عبدالقادر فراح، ومالك العقون، وأحمد خودي، وأحمد رزاق، ومحمد شرشال، وفوزي بن إبراهيم، وعبدالرحمن زعبوبي، وحليم رحموني، وحمزة بن جاب الله، وعبدالغني شنتوف، ومراد بوشهير، وغيرهم.

وما تحقّق في معهد برج الكيفان وسائر المدارس والورش في حواضر العاصمة، والقليعة، وملیانة مستغانم، ووهران، وقسنطينة، والبرج، والعلمة، وبسكرة، والوادي، وغيرها، يبقى خطوات أولى في رحلة الألف ميل، ويفرض الانتقال إلى ومضات أكثر اتساعاً وتعدداً وزخماً في فنون العرض، على ألا يقتصر التكوين على فنون التمثيل والإخراج والسينوغرافيا والكوريغرافيا والنقد، بل يهتم بسائر الحرف المسرحية.

ويبدي الأكاديمي العمري بوطابع تفاؤلاً يربطه بضرورة إعداد خريطة طريق متكاملة، مضيفاً: «مع الأسف، الكثير من الجامعات تتوافر فيها مخابر بحث تهتم بالمسرح، ولكنها لم تتلق الدعم المادي والمعنوي المطلوب من وزارة الثقافة، مما يجعلها تدور في حلقات مفرغة».

ويسجّل حبيب بوخليفة أنّ تطوير التكوين المسرحي لابد أن تصاحبه إعادة نظر في المنظومة التشريعيَّة، تردّ الاعتبار للفن أولاً، وللمشتغلين فيه ثانياً، وحتى يساير التكوين المسرحي متغيرات المجتمع الجزائري ومتطلباته المستجدة، ويكون فاعلاً حقيقياً في التنمية الشاملة.

المفاهيم

ركّز عبدالكريم بن عيسى، على أنّ «الجامعة لا تنتج مسرحاً من خلال الخشبات، وإنما تنتج (معرفة) و(قدرة نظريَّة) مسرحيَّة من خلال المدرجات، ومن خلال البرامج الأكاديميَّة. وحتى القاعات المهيّأة بسواعد أساتذة وطلاب أقسام الفنون، هي قاعات تجريبيَّة بسيطة عبارة عن منصات ليس إلا، إذا استثنينا (مسرح) كليَّة الثقافة والفنون قسنطينة 3».

ويضيف: «وجب أن نوضح أيضاً، هل نتكلم عن المسرح الأكاديمي أم المسرح الجامعي؟ المسرح الجامعي هو النشاطات والمحاولات المسرحيَّة التي تقوم بها مختلف كليات الجامعات، والأحياء الجامعيَّة، سواء في المناسبات المختلفة أم الأيام الثقافيَّة الجامعيَّة أم التظاهرات الفكريَّة والعلميَّة أم خصيصاً في المهرجان الوطني للمسرح الجامعي. وهي ليست مؤهلة للتكوين المعرفي الصرف الخاص بالفنون الدراميَّة، إذا استثنينا الورشات التكوينيَّة القصيرة التي تتخلل هذه المهرجانات، أو تلك التظاهرات التي قد تعطي فقط بعض المبادئ والأساسيات».

مراد لوافي

محمد إسلام عباس

وبشأن المسرح الأكاديمي، يتصور ابن عيسى أنّه «ليس هو كل علم المعرفة المسرحيَّة، بل هو جزء من هذه المعرفة العلميَّة والفنيَّة المسرحيَّة. فالمسرح الأكاديمي ليس الممارسة المحضة والشاملة للفنون الركحيَّة، بل هي معرفة تقتصر فقط على كل ما هو أكاديمي في المسرح، أي كل ما يدخل في مكوّنات المدارس المسرحيَّة، سواء من حيث مدارس الجمال أم مدارس النظريَّة والكتابة الدراميَّة أم المدارس المتعلقة بالعرض المسرحي وتأثيثه وبلورته».

ويحيل ابن عيسى على «وجود معاهد عالية مختصة تعرف التكوين والتدريب والدراسات الأكاديميَّة والمعرفيَّة وفق برنامج تأهيل وإعداد مختص، تنبثق منه خاصيات التدريب»، وفي الجانب الآخر، أي في الجامعة، وجب إحداث وإنشاء مديريات أو ما يعرف بـــ «مؤسسات الجسور»، على أن تكون خاضعة لرؤية منهجيَّة ترى في استثمار طاقات جيل مسرحي من الشباب الجامعيين المؤهلين، ومنحه فرصةً لإكمال أهليته وكفاءاته الفنيَّة والتقنيَّة، لذا فـ «مؤسسات الجسور» تقدّم للطلاب المتدربين خبرات متوازنة بين بعض المهام التقنية والفنيَّة والتسييريَّة، وتمنحهم الفرصة لرؤية هذه الجوانب الضروريَّة في مجال الفعل المسرحي.

ولا يعتقد ابن عيسى أنّ الدراسات الأكاديميَّة العليا في الجامعات الجزائريَّة، تؤدي في راهن الحال إلى التخصص التطبيقي الميداني الحقيقي والاحترافي، ولسان حال الفعل المسرحي الجزائري يبقى مرهوناً بما يقدمه معهد فنون العرض، والمسرح الهاوي الجاد، وبعض الفرق/ المدارس، كما كان شأن مدارس البليري، والإشارة، والموجة، ورفقاء المسرح، وحمو بوتليليس، والفصول الأربعة، والقائمة طويلة جداً.

وينتهي ابـن عيسى إلـى أنّ بلوغ الاحتراف بمفهومه التعليمي البيداغوجي الأكاديمي، يبقى مشروطاً بإنشاء جسور التكوين التطبيقي بين الجامعات والمؤسسات المسرحيَّة والفنيَّة التي تحتضن الإنجاز، والتدريب المحكم، وبلورة المكتسبات المعرفيَّة بالضروريات التنفيذيَّة الميدانيَّة في جميع مهن فنون العرض.

ارتقاء أكبر

أشادت ليلى بن عائشة بمُنجز المعهد العالي لفنون العرض في الجزائر، وقالت إنّه يظلّ الوجهة الأولى لمن ينشد تكويناً فنياً متكاملاً، مستدلةً بكون عدّة فنانين تعجّ بهم الساحة الفنيَّة الجزائريَّة ويتصدرون المشاهد المسرحيَّة والسينمائيَّة والتلفزيونيَّة، هم من خريجي المعهد المتفرّد الذي ما يزال يقدم أفضل ما لديه في مجال التكوين الفني الأكاديمي والعلمي الرصين، وبرغم أنه تحت وصاية وزارة الثقافة، إلا أنه يخضع للقوانين والضوابط والمعايير التي تقرها وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مما يعطيه بعداً أكاديمياً مهماً، وصبغة علميَّة لا تقل شأناً عن الجامعات.

وتشدّد محدثتنا على أنّ «ما يحتاجه هذا المعهد هو الارتقاء به ليكون أكاديميَّة فعليَّة تتسع أكثر فأكثر بأقسامها وفروعها، تكون قبلة تستقطب المهتمين بالفنون على اختلافها، لاسيما بعد تبني وزارة التربية والتعليم بكالوريا الفنون، التي سيلتحق الناجحون فيها بهذا المعهد الرائد».

وترافع لأثر معهد فنون العرض، قائلةً: «هو يلعب دوراً كبيراً في إعطاء شرعيَّة لمن يمتهن المسرح، حتى أنّ بعض الفنانين الذين وجدوا طريقهم إلى الفن عبر الموهبة، أبوا إلا أن يلتحقوا بهذا المعهد ليرسّخوا معارفهم ويتعلموا بشكل أفضل، وليعطوا شرعيَّة لوجودهم الفني».

وتنوّه ليلى بن عائشة إلى ما تنهض به أقسام الفنون عبر الجامعات، وتوفيرها تكويناً علمياً وأكاديمياً رصيناً في مجالات الفنون، حتى وإن افتقرت إلى الجوانب التطبيقيَّة، أو آليات التطبيق، مقارنة بالمعهد العالي لمهن فنون العرض، ولفتت إلى التحاق أرمادة من أصحاب الشهادات العليا بالميدان العملي، بما أسهم في منح الفنون مكانتها بوجودهم ميدانياً، وإسهامهم في تطويرها، وتتطلع ليلى بن عائشة إلى إنشاء أكاديميَّة شاملة للفنون، فمن شأن ذلك أن يعطي دفعاً لهذه المجالات.

المعهد الوطني العالي للموسيقى

النقلة المثمرة

يركّز المخرج والناقد والأستاذ المحاضر علي عنبتاوي على أنّ استحداث الجزائر لثانويَّة الفنون «الشهيد المناضل الفنان علي معاشي»، يعدّ نقلة مثمرة، وذلك بسبب أهميَّة التأسيس العلمي لجعل الفن خياراً دراسياً، انطلاقاً من المرحلة الثانويَّة.

ويلاحظ عنبتاوي أنّ هذه الثانويَّة ومثيلاتها تساعد بإيصال تلاميذ المرحلة الثانويَّة إلى المعاهد الفنيَّة والجامعات، وهم مزودون بحصيلة علميَّة فنيَّة تمكنهم من فهم أعمق للفن بوصفه علماً وبوصفه معرفة، وتبرز إلى الواجهة الاقتصاديَّة صورة الفن بصفته مكمّلاً للهرم الاقتصادي لما له من أهميَّة ترخي بظلالها على القطاعات كافة، وهذا جانب مأخوذ بعين الاعتبار حيث سيتم توسيع فكرة الثانويَّة الفنيَّة لتشمل ولايات أخرى.

بدوره، يثمّن الباحث المسرحي مراد لوافي، الأثر الواضح لمعهد فنون العرض، وأقسام الفنون عبر الجامعات، بما أعطى ديناميكيَّة عالية للساحة الفنيَّة المحليَّة، أفضت إلى بروز شباب متخصصين في المسرح تأليفاً، وتمثيلاً، وإخراجاً، ونقداً.

ويقدّر لوافي أنّ هؤلاء الشباب يصطدمون ببعض الصعوبات التي تحول دون تفجير طاقاتهم، من بينها تفضيل المنتجين توظيف صنّاع المحتوى على شبكات التواصل، والاعتماد على مخرجين مخضرمين يرفضون منح فرصة البروز للشباب.

ويقحم لوافي تغييب كثير من المسارح الجزائريَّة للنقاد، لكن ذلك سيتراجع بمنظوره مع الانفتاح المتسارع الذي تشهده الجزائر على أكثر من صعيد.

بينالي المسرح السويدي «30»

إبداعات متنوعة وعابرة للحدود

نظمت في الفترة (30 مايو- 04 يونيو) الدورة الثلاثون من بينالي السويد للفنون المسرحيَّة (ينظم كل عامين)، الذي تأسس عام 1993، ويعد أكبر حدث مسرحي في البلاد، ويشتمل على عروض مسرحيَّة، ومسرح موسيقي، ورقص، وسيرك، وورش تدريبيَّة، وندوات فكريَّة.

ستوكهولم: كريم رشيد
كاتب مسرحي من السويد

حرصت إدراة المهرجان في هذه الدورة على إتاحة الفرصة لأكبر قدر ممكن من التنوعات الثقافيَّة والفنيَّة، التي يمكن لها أن تثري الإبداع المسرحي، وتواجه موجات التشنج والكراهية التي تتزايد باطراد، وتشتد ضراوة مع تفاقم التعصب الراديكالي، السياسي والديني، للأحزاب والمجاميع المتمترسة في منظورها الأحادي، وفهمها المبتسر لحركة التاريخ. ذلك هو ما يبرر اختيار تلك العروض تحديداً، التي قد لا تكون هي الأفضل والأضخم من بين 242 من العروض الراهنة، التي شهدتها عشرات المسارح السويديَّة العريقة في هذا الموسم، لكنها عروض مختلفة ومغايرة، وقادرة على التعبير عن نبذ الاستعلاء الثقافي الذي تفرضه الهويات الشعبويَّة المتصلبة، التي تقف في طرف مناوئ للتناسج الثقافي.

غاب أغلب عروض المسارح البلديَّة الضخمة، مع استثناءات قليلة، وبرزت عروض الفرق المستقلة والفرق التجريبيَّة المنشغلة بمواكبة التحديات المجتمعيَّة الراهنة. تقول الناقدة ليز هيلستروم Lis Hellström رئيسة لجنة اختيار العروض المشاركة: «في عصرنا المضغوط حيث تتعرض الثقافة لخطر التراجع، وجدنا أنه من المهم أن تعبر العروض المشاركة عن فن يقاوم ثقافة الاستهلاك، ويثق بذائقة الجمهور واهتمامه بمختلف أنماط فنون الأداء المسرحي، حيث الأوبرا الكلاسيكيَّة والمعاصرة، وعروض الأداء والرقص الحديث والمسرح الدرامي».

خمسة أطنان من الطحين

الصالة مغطاة من الأرض إلى السقف بخمسة أطنان من الطحين، جعلوا منها عجينة ضخمة شكلت أرضيَّة ودعامات وسقف المكان، الذي تحول إلى ما يشبه الكهف العملاق، يتجول فيه الجمهور بصحبة «25» ممثلاً، قدموا عرضاً يقوم على الحركة والتشكيل الجسدي، ملتحمين فيه مع مكونات المكان، وكأنهم ماء العجين وخميرته. كما يتنقل فيه المتفرجون بحذر ويمرون بين شقوق الجدران، وكأنهم يتنقلون بين عالم الأحلام المثيرة، وأنقاض واقع منهار. اختفى الحوار من جسد العرض، وحل محله همس انفرادي لا يكاد يُسمع، ووحدت فيزياء العرض كل مفردات المكان؛ الجمهور، والضوء، والمؤثرات الصوتيَّة الغرائبيَّة، والحركة الدائريَّة في المكان، والرائحة النفاذة للعجين، واللون الأبيض للطحين المنتشر في كل مكان، مع الهسيس، والهمس، والأنين، والموسيقى، والغناء الأوبرالي، والإضاءة الزرقاء الخافتة في أجواء تقترب من الطقوس البدائيَّة، يشوبها إحساس بعدم اليقين، والفزع أحياناً، لكنها مثيرة للاهتمام والدهشة.

«متعة كاملة» My total nutritionعنوان العرض الذي قدمه ستوديو ليليث، الذي يبحث دوماً في المنطقة ما بين العوالم التجريديَّة للفلسفة، والتجسيدات الجماليَّة لها على المسرح، عرض يفحص رغبة الفرد وحاجته إلى الألفة الجماعيَّة التي تحققها الطقوس البدائيَّة الغامضة، يأخذنا إلى مغارات اللذة، والطمأنينة، والفزع، يلج بنا إلى دهاليز العقل الباطن، ويزج بنا في مطحنة أو مغارة نشهد فيها صهر الجسد، وتشكيل عجينة الروح. يغادر الممثلون في نهاية العرض من غير عودة، ولا تحيَّة شكر للجمهور، ويختفون متسللين إلى المجهول، ثم يغادر الجمهور صامتاً من دون أن يتمكن من التخلص من الطحين العالق بملابسه، والعجين الملتصق بالأحذية، وكأنه يأبى أن يفارقها. أسهم فريق العمل بشكل جماعي في خلق الفكرة وصياغة العرض وتصميم السينوغرافيا والإخراج، فيما تولى دانيال مورس Daniel Mårs كتابة النص، وقام فيليب كليسنر Philip Gleisner بوضع الألحان والغناء الأوبرالي.

تقارب/تباعد

كيف غيرت الحياة شكلها؟ وماذا ترك وباء «كوفيد» من آثار في العلاقات الفيزيائيَّة بين البشر؟ ما هو شكل الفراغ بعد الوباء؟ ولماذا صرنا نتوق إلى التقارب وتنشيط فاعليَّة اللمسة الخفيفة في التواصل الجسدي؟ كيف اختلفت المسافات، وتنوعت المفاصل، وحل الخجل والوجل محل التواصل الحميم؟ يأخذنا عرض «تقارب» Närheten الذي قدمه المسرح الوطني الجوال، وأنجزته مصممة الرقص توفا ساهلين Tove Sahlin، إلى عالم مثير للدهشة، يكون الرقص لغته، والتفاعل مع الجمهور وسيلته لإنشاء سياق احتفالي، يعيد إلينا الشعور ببهجة الألفة الاجتماعيَّة، حيث يقدم الراقصون لوحات متتالية تتشكل مصحوبة بالموسيقى والشعر، توقظ فينا طاقة كادت تختفي، وتشجعنا على تخطي الحذر الخجول والتقدم بجرأة نحو الآخر. يجتذب الراقصون المشاهدين إليهم، ليطيحوا بالفواصل المكانيَّة والشعوريَّة التي تفصل بين حيز الإبداع وساحة التلقي، فيُنشئوا معاً الإحساس الجمعي (نحن هنا معاً) فيختفي الشعور بالخوف والتردد، وتحل محله السكينة، والسلام، والإيمان بأن الآخر يقف بجانبك لتستند إليه، ويستدير خلفك ليتلقفك إذا ما تراخت ساقاك، وهوى جسمك في الفراغ. عرض يتيح للجميع فرصة معايشة مشتركة يسهم فيها كُلٌّ حسب مقدرته من دون أن يخضع لشرط الإتقان والمهارة، بل يندفع إلى ما يقوده إليه فضوله ورغبته، نجح بمهارة في إحالة المكان إلى مرسى للأرواح الهائمة، صممته ببراعة ساهلين، وأنشأ بيئته الضوئيَّة يوناتان وينبو Jonatan Winbo، لتحتضن الشعر، والموسيقى، والرقص، والغناء، والحركة التعبيريَّة المرتجلة، والأداء الجماعي الحميم.

ليل - Noche

شاركت فرقة Cullberg للرقص المعاصر، بعرض تحت عنوان «ليل» وقدمت خلاله نتاج بحثها المتواصل في معنى فن الرقص، وأثره في حياتنا. وهي فرقة تأسست عام 1967 في إحدى ضواحي ستوكهولم، من قبل مصممة الرقص بيرجيت كولبيرغ Birgit Cullberg التي كانت مهتمة بتصميم العروض الراقصة، التي تكون ثيمتها الأساسيَّة الرقص نفسه بوصفه حاجة ورغبة وتعبيراً عن الوجود البشري. تواصل الفرقة البحث والعمل الميداني التجريبي،

حريق

خمسة أطنان من الطحين

للتحري عن ماهيَّة الرقص وأثره في حياتنا، من خلال عروض المخرجة ومصممة الرقص آلما سودربيرغ Alma Söderberg التي يمتزج فيها الرقص بالحركة التعبيريَّة والموسيقى في كيان واحد، هو جسد الراقص، على نحو لا يقف عند حدود الأداء الحركي، بل يتحول أيضاً إلى آلة صوتيَّة إيقاعيَّة، كما هي حال الجسد في رقصة «الفلامنكو»، وفي هذا العرض تخطو سودربيرغ إلى ما هو أوسع من ذلك، جاعلة مجموعة الراقصين كلها أجساداً تنبض بالحركة والصوت معاً، لتصوغ منهم أوركسترا إيقاعيَّة موسيقيَّة متناغمة. بدا العرض وكأنه مواصلة في البحث في ثيمة ابتدأتها المخرجة في عملها السابق «المستمعون» The listeners الذي قدمت فيه بيئة مثاليَّة تدفع الجمهور للإحساس بخفةِ وقعِ تحولاتِ ساعات اليوم الواحد، مبتدئة بالغسق، لتقدم لنا في هذا العرض تكملة بحثها في جماليات الليل وأثره في الجسد والبيئة المحيطة به. عرض يتضح فيه التباين بين ضوء القمر وعتمة المكان، الذي انتشر فيه عشرة راقصين قدموا رقصاً متناغماً يوحي بأنه ارتجال حركي مبتكر بصحبة الموسيقى والغناء، يتخلى فيه الجسد عن صلابته، ليتيح للحب الحلول فيه، مستقبلاً الإلهام من روافد متعددة، من بينها ما يُذكرنا بإيماءات الرقص الهندي.

البطة البريَّة

وكالعادة، لابد من حضور أحد أعمدة المسرح الإسكندنافي، فإذا ما غاب أوغست سترندبرغ فلابد من حضور هنريك إبسن، والعكس صحيح. قدم المسرح البلدي في غوتنبرغ، ثاني أكبر مدن السويد، واحدة من روائع إبسن الكلاسيكيَّة في الدراما الاجتماعيَّة «البطة البريَّة» من إخراج إميل غرافمان Emil Graffman وهي واحدة من أكثر مسرحيات إبسن شهرة وقوة، تحكي قصة عائلة تعيش حياة مغلفة بالحب، لكنها لا تخلو من القلق، تمضي أيامها بطمأنينة وهدوء، وتحاول تجنب التفكير بحقائق خفيَّة من الماضي، تتمزق سعادتها مع ظهور أحد الأصدقاء القدامى، الذي يرى أن من واجبه أن يُظهر لهم الحقيقة المستترة خلف جدار الحذر والمواربة، فينكش وجوده أغواراً مستترة، حين يرى أن ما يعدونه سعادة وطمأنينة هو بالنسبة إليه باطل وحرمان، ويكون وجوده دافعاً لمواجهة الحقيقة الخفيَّة، تلك الحقيقة التي تكون بمثابة سلاح صلب قاتل يصيب تارة ويخطئ تارة أخرى، كما حصل مع البطة البريَّة التي أصابتها الإطلاقة في جناحيها، فجعلتها تتقلب بين الاحتضار في بيت تلك الأسرة، والتطلع إلى الطيران في البريَّة، فتصبح رمزاً للعائلة المحشورة بين مطرقة الحاضر وسندان الماضي. ينفضح ماضي الأب المريب، وتتهشم صورته المثاليَّة التي حاول دوماً المحافظة عليها، ويتكشف الكثير من الخطايا التي حاول طويلاً أن ينجو من عواقبها بمزيد من الاحتيال، لكن الأقدار لا تترك لنا مناصاً من العقاب. احتفت الصحافة السويديَّة بهذا العرض، بوصفه نموذجاً للمعالجة الإخراجيَّة المجتهدة والمعاصرة للدراما العائليَّة، وما يمكن أن تشهده العائلة المعاصرة من تقلبات وأزمات تهدد كيانها الأسري، حيث كان الإخراج متناغماً مع براعة إبسن في البناء الدرامي العميق للأحداث والشخصيات، وطبقات المعنى المستتر في الحوار. تخلى المخرج عن جميع المقترحات المكانيَّة التي قدمها النص، واستعاض عنها بمكان واحد محمل بالدلالة، هو غرفة الحمام، حيث تكتسب فكرة التطهير والتخلص من الذنوب العالقة فينا تجسيداً عيانياً في مساحة ضيقة، تجتمع فيها الشخصيات تباعاً، لتنفث ماضيها بقسوة ومرارة، وتزحف نحو خلاصها، متخلصة من أكاذيبها، وتخلع عنها الزيف الذي تتستر خلفه.

مسرح المؤثرات الرقميَّة

لا تكف الفرق المسرحيَّة عن اختبار وتجريب وسائط جديدة لتطوير المشهد البصري للعرض المسرحي، ليس فقط لتطوير تقنياته وجمالياتهو بل أيضاً بقصد جذب جمهور جديد من الأجيال الشابة، التي صارت تنأى عن دور العرض المسرحي، وهذا ما تجسد في عرض «سبع طرق لقتل كايلي جينير»، الذي قدمه المسرح الوطني الجوال على إحدى منصات المسرح الملكي في ستوكهولم، وهو نسخة سويديَّة عن العرض الإنكليزي الذي قدمه «مسرح الرويال كورت» لنص المؤلفة الشابة ياسمين لي جونس Jasmine Lee-Jones الذي كتبته أثناء مشاركتها في دورة تدريبيَّة للكتابة المسرحيَّة في لندن، توالت بعد ذلك عروض هذه المسرحيَّة التي حصدت عدة جوائز، واسترعت انتباه النقاد لما فيها من جرأة تخطت ما هو مألوف من صياغات التعبير اللغوي في الحوار المسرحي، لغة منفعلة جارحة وساخطة، تذكرنا بقوة بمسرحيات الكاتب الفرنسي جان جينيه، بل وتتخطاها إلى مدى أبعد في الغلظة، حتى بدت وكأنها حاوية لركام المفردات الناشزة عن التداول اللغوي في الشوارع الخلفيَّة وضواحي المدن الأوروبيَّة. عرض وصفته الصحف السويديَّة بأنه قطعة فنيَّة متميزة، ترتمي فيه الممثلتان نانسي أوفوري Nancy Ofori وراشيل آن ويلر Rachel Ann Willer من دون قيود في فضاء عالم فظ وغليظ، تكشف عنه مواقف شخصيات منبوذة تنفث غيظها وغضبها عبر تغريدات تويتر، وعوالم التواصل الاجتماعي، تلك العوالم التي تخترق بفظاظة صداقاتنا وعلاقتنا وثقافتنا العامة، وتحاول إعادة صياغة سلوكنا الاجتماعي. يقدم العرض صورة غاضبة لفتاتين من أصول مهاجرة، تتعرضان للتنمر والتمييز العنصري بسبب مواصفات الجسد ولون البشرة وأصولهما الثقافيَّة، حيث تنقلب فجأة مفاهيم الحريَّة والمساواة إلى نقيضها، بسبب لون الجسد الأسود، وغربة الانتماء القومي، واللهجة المتلكئة. يقدم العرض صياغات فنيَّة متعددة الطبقات في الحدود الفاصلة بين ما هو مسرح درامي تقليدي قائم على الحوار والحركة، وما هو جمالي تقني يعتمد على المؤثرات الرقميَّة، ويمزج ذلك كله بموسيقى وأغاني الراب، ليلامس عوالم الشباب في وسائط تواصلهم الافتراضيَّة والواقعيَّة، ويستكشف خفايا ما يتعرضون له من استغلال رأسمالي، وتنميط مجحف لشخصياتهم.

عروض أخرى

إلى جانب ذلك، ضمت صالات المسارح العديدة في العاصمة السويديَّة ستوكهولم، عروضاً أخرى من، بينها، مثلاً، مسرحيَّة «حريق» Brinn للكاتبة ألميرا آريكان Elmira Arikan وإخراج فارناس أربابي Farnaz Arbabi المخرجة السويديَّة ذات الأصول الإيرانيَّة، التي تسهم في إدارة المسرح الوطني لليافعين والشباب في ستوكهولم. حظي هذا العرض باهتمام النقاد واستقطب جمهوراً شاباً كان يتطلع لرؤية قضاياه وهمومه على منصات المسارح الكبرى، بدلاً من مشاهدة كلاسيكيات المسرح المألوفة، جذبت هذه المسرحيَّة اهتمامه لأنها تعرض بوضوح وجرأة ومباشرة، واحداً من تحديات الحياة التي يعيشها الشباب، وتحكي لنا كيف يمكن لواقعة صغيرة في طفولتنا أن تغير حياتنا للأبد.

وإلى جوار أربعة عشر عرضاً مسرحياً، حفلت أيام البينالي بأكثر من 150 ندوة وحلقة دراسيَّة، وورشة تدريب، تمحورت حول مختلف جوانب الفن المسرحي، وآماد تطوره، لتجسد الإيمان بأن الإبداع متنوع وعابر للحدود.

البطة البرية

المسرح والفلسفة

جولة معرفية في أكثر من (100) كتاب

الطاهر الطويل

إعلامي وناقد مسرحي، من المغرب

يرى المفكر المغربي محمد مصطفى القباج، أن العلاقة بين الفلسفة والمسرح أعقد، مقارنة بالعلاقة التي تربط الفلسفة بالعلم أو الدين، ويوضح أن العلاقة بين الفلاسفة و«أبو الفنون» هي علاقة تبادل وتداخل. ومردّ ذلك، في اعتقاده، إلى أن المسرح إنتاج مركب، فهو لغوي، ومعرفي، وأدبي، وتقني، ويشكل موضوعة للتفلسف بصلة وثيقة؛ من دون أن ندخل في الحسبان الأصول التاريخيَّة والطقوسيَّة والمحفليَّة للمسرح، التي لها علاقة بالنظرة (الميثيَّة) للطبيعة والإنسان والتاريخ، أو الفرجة الأولمبيَّة، أو بالظاهرة السقراطيَّة.

في مقدمة كتابه «المسرح والفلسفة: بعضٌ من تجليات صِلات وثيقة» الصادر ضمن منشورات «أبي رقراق» في الرباط (282 صفحة من القطع المتوسط)؛ يكشف القباج ارتباطه الشخصي بجانب تخصصه الفلسفي، إذ يكتب: «طيلة سنوات تكويني الجامعي في شعبة الفلسفة بكليَّة آداب الرباط، وممارستي لتدريس الفلسفة في سلكي التعليم الثانوي والعالي، لم تنقطع صلتي بالمسرح، نصوصاً وعروضاً، خاصة بفرق هواته التي كانت، وبصفة مبكرة، منفتحة على التيارات المسرحيَّة الطليعيَّة، ومقارباتها التجريبيَّة للأشكال المستجدة في الكتابة والإخـراج والتشخيص والسينوغرافيا والتقنيات المشهديَّة، وكذا في تناول الموضوعات المتعلقة بالصراعات المجتمعيَّة. في حين أن الفرق شبه الاحترافيَّة كانت تقدم منتجات هجينة، توفق تارة وتخفق تارة أخرى، أخص بالذكر منها فرقة المعمورة بالرباط، وفرقة المسرح البلدي بالدار البيضاء، وفرقة البدوي بنفس المدينة».

ويضيف: «بحكم هذه الصلة المبكرة بالمسرح التي استمرت إلى حين صدور هذا الكتاب، كنت أولي التفاعلات بين حقلي الفلسفة والمسرح اهتماماً خاصاً». ويثير الانتباه إلى أن الفلاسفة، ومنذ العصر الإغريقي، كانوا ولا يزالون يتخذون من المسرح ومتعلقاته موضوعاً لتأملاتهم وتقييماتهم، وكان أهل المسرح يستوحون مضامين أعمالهم مما يطرحه الفلاسفة من القضايا التي تشغل بال الأفـراد والمجتمعات، بل وحتى من خصوصيات المعرفة الفلسفيَّة التجريديَّة، وفروعها التي تتصدرها الميتافيزيقيا، والأنطولوجيا، والمنهجيات، والجماليات، والأخلاقيات.

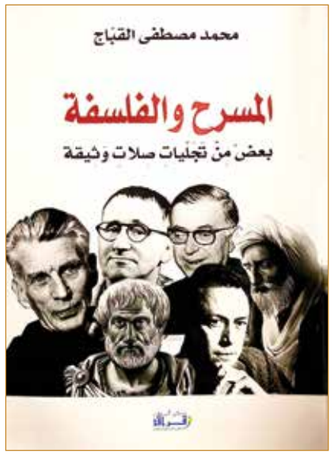
ويسجل أن ما بين المسرح والفلسفة من الصلات الوثيقة والمراوحات - أخذاً وعطاء- بث في العطاءات المسرحيَّة أنفاساً فلسفيَّة، وأصبح لأهل المسرح اقتناعٌ بأن لا مسرح من دون مرجعيَّة فلسفيَّة؛ وفي المقابل أسهم المسرح في توسيع قاعدة المستوعبين للفلسفات وأنساقها، وقد بسطت لهم أفكارها ومفاهيمها وبراهينها، وفكّت ألغازها ومعمياتها.

ومن باب الاعتراف بالتراكمات السابقة في المجال، يقول المؤلف: «لا أعتبر أنني أول ولا آخر باحث تصدى لهذا الموضوع الإشكالي (المسرح والفلسفة) في شموليته مكتفياً ببعض من تجلياته. هناك مجموعة من الزملاء الباحثين تناولوا نفس الموضوع أو ما يقرب منه، أذكـر منهم بخاصة المرحوم حسن المنيعي، والزملاء عبدالكريم برشيد، وعبدالرحمن بن زيدان، وعبدالواحد ابن ياسر، وخالد أمين، وأحمد بوطوالة، وكمال فهمي، واللائحة طويلة». ويؤكد أن هذه الورشة الكبيرة ينبغي أن يسهم فيها الباحثون من داخل الجامعة وخارجها، وكذا طلبة المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، عسى أن تتأسس مدرسة مغربيَّة متميزة في هذا الحقل الممتع جمالياً، والمفيد فكرياً.

تعددت وتنوعت قـراءات القباج للكتب التي تطرقت إلى صلب الموضوع، وقد أحصى عدد هذه الكتب ففاق المائة، انتقى منها أربعة كتب مرجعيَّة أسعفته في تبيّن بعض تجليات الصلات العريقة بين المسرح والفلسفة. وهذه الكتب التي تشكل مجال الدراسة في مؤلفه الجديد، هي: «مسرح الفلاسفة» لجاك تاميني (صدر سنة 1995)، و«فلسفة المسرح» وهو عبارة عن نصوص منتقاة للفلاسفة والمسرحيين الذين تناولوا جوانب مختلفة للأطروحات المتصلة بالموضوع (صدر سنة 2000)، ثم كتاب «المسرح والوجود» لهنري كوي (2004)، ووصولاً إلى كتاب «جيل دولوز: المسرح والفلسفة، منهج الدراميَّة» لصاحبه إسماعيل جود (2013).

يتوقف المؤلف القباج عند أهم الموضوعات الفلسفيَّة، المطروحة في النصوص المسرحيَّة عبر مختلف العصور، وفي مقدمتها «الوجود والعدم»، و«الأخـلاق»، ليشير إلى أنه ليس هناك موضوع فلسفي لم يجد منفذاً إليه أو ذريعة لمعالجته، لا بوصفه نشاطاً تخييلياً محضاً، ولكن بصفته مشروعاً كاشفاً لوضع تاريخي في الزمان والمكون، وتوجهاً استشرافياً كما ينبغي أن يكون عليه فعل، أو فكر، أو كيان.

ثم ينتقل إلى الجانب المتعلق بالتنظير للمسرح، مستعرضاً بعض النماذج الرئيسة التي أسهمت إسهاماً متميزاً في هذا المجال، سواء أكان الأمر يتعلق بتنظير للمسرح بصفة خاصة، أم للفنون الجميلة بصفة عامة، ومن ذلك التنظير الأرسطي للدراما والتراجيديا، وكتابات إيمانويل كانط، ونسق هيجل، بالإضافة إلى إسهامات نيتشه، وشوبنهاور، وهيدجر، وسـارتـر... ليستنتج في هـذا الصدد أن اهتمام الفلاسفة لم يقتصر على التأمل في عمليَّة الخلق الفني، أو في أحكام التذوق، أو في نقد النصوص



والأعمال المسرحيَّة شكلاً ومضموناً، فقد أحالهم البحث في المسألة الجماليَّة على تناول الفنون عامة، بالنظر إليها من زاويتين: زاوية بنائها النسقي وتصنيفاتها، وزاوية ممارسة كل فن على حدة. وبذلك، تصبح التجربة الجماليَّة بمثابة انصهار بين المعرفة وموجوديَّة الأثر الفني، الذي يكتسب قيمة، ليس فقط بالنسبة إلى مبدعه، بل وبالنظر إلى مُتلقّيه.

وانطلاقاً من قـراءة الكتب الأربعة المشار إليها، يتضمن كتاب «مسرح الفلاسفة» لجاك تامينيو وفق ما يكشف عن ذلك القباج تحليلات لما جاء في نصوص فلاسفة من مختلف العصور، حول: الشعريَّة في القراءات الأفلاطونيَّة والأرسطيَّة للتراجيديا، واستخدام المفهوم لدى أفلاطون وسوفوكل من خلال كتاب هيجل «فينومينولوجيا الـروح»، ودور الإرادة في ميلاد التراجيديا لدى أفلاطون وشوبنهور، واستخدام الانكشاف لدى أفلاطون والحكماء قبل سقراط وسوفوكل من خلال دروس هيدجر حول التراجيديا (1935-1940)، ومحورها حسبان الفن نمطاً من أنماط الانكشاف في الإبداع المسرحي. وظل أرسطو من وجهة نظر هولدرلين قارناً لمسرحيتي «أوديب» و«أنتيغونا». ويؤكد المؤلف أن أرسطو كان هو المؤسس لفلسفة المسرح، التي هي عبارة عن مجهود نظري معقلن، يجعل من المُنتَج الأدبي والفني موضوعاً للتأمل، قصد استخراج أنساق الأقوال الشعريَّة الممسرحة وأغراضها.

أما الكتاب الجماعي «فلسفة المسرح»؛ فيتضمن نصوصاً تكشف الجوانب الغامضة في العلاقة بين المسرح والفلسفة، وهي نصوص مقتطعة من أفلاطون في كتابه «الجمهوريَّة»، ودنيس ديدرو في كتابه «مفارقات الممثل»، وإدوار غريك في كتابه «فن المسرح»، وأرسطو في كتابه «فن الشعر»، وبرتولد بريخت في كتابه «الأورغانون الصغير للمسرح»، وفرانسوا هيدلان في كتابه «ممارسة المسرح»، وبيير كورني في كتابه «خطاب في الشعر الدرامي»، وهيجل في كتابه «الاستيتيكا»، وفردريك نيتشه في كتابيه «ميلاد التراجيديا» و«المعرفة المرحة»، وروجيه كيبوا في كتابه «الألعاب والناس»، وآنطونان آرتو في كتابه «المسرح وقرينه»، وأدولف آبيا في كتابه «ثلاث من المقالات».

ويستخلص القباج من النصوص الـواردة في هذا الكتاب، أن المراوحة بين المسرح والفلسفة لا تهمها الأحداث ولا الشخوص، إنها منطقة تماس تجعل الفلسفة تبحث في المسرح، في الحركات المشهديَّة بصفتها تجسيداً حياً للأفكار، الفلسفة وهي تتعامل مع المسرح تنطلق من موقعها بوصفها معرفة تجريديَّة، على العكس من المسرح، فهو حين يستوحي من الفلسفة بعضاً من تأملاتها يحولها إلى مواقف حياتيَّة تعتمد بالأساس على حضور جسم الممثل فوق الخشبة.

ويشير إلى أنه حصل لدى بريخت اقتناع بأن مشروعه، في شقّيه الفني والفكري، من طبيعة فلسفيَّة، اقتداء بما قام به فلاسفة آخـرون من مختلف العهود، وهم يجعلون من المسرح موضوعاً لتأملاتهم، والمسرح من جهته يتناول موضوعات هي من صميم المباحث الفلسفيَّة.

ويضيف أن الفلسفة تستنبط من المتون المسرحيَّة المفاهيم المفاتيح، التي تميط اللثام عن آليات الإبداع المسرحي. والمسرح وهو يعالج معيش الإنسان، يعدّ نمطاً من أنماط التفلسف، وهذه المراوحة بين المسرح والفلسفة تُجلّي صلات وثيقة وعريقة، هي مصدر إثراء مبحث الجماليات النظريَّة والتطبيقيَّة.

الكتاب الثالث لهنري كويي «المسرح والوجود»، الذي يعدّ من المرجعيات الأساس لدى القباج، هو بحث معمق في جوانب دقيقة في المنجز الدرامي، انطلاقاً من الكون الدرامي، وغوصاً في النظرات الفلسفيَّة للمأساوي، والكتابة الدراميَّة، وفضاء الخشبة، والمضحك، وخاصيات الأجناس المسرحيَّة.

وفي الكتاب الرابع «جيل دولـوز: المسرح والفلسفة، منهج الدراميَّة»، يركز الباحث إسماعيل جل جهده على تلمس ما لدى أفلاطون من البراهين المعززة لرفضه الشعر الدرامي، وهو في العمق قلب أو انقلاب أفلاطوني على هذا الشعر، يأتي عقبه القلب أو الانقلاب «النتشوي» ضد الأفلاطونيَّة، تمهيداً للإضافة «الـدولـوزيَّـة» (نسبة إلى جيل دولوز) التي تضع رهن المسرح منهجاً لا يتبينه غير الفلاسفة بوصفهم متعاملين مع النصوص المسرحيَّة من كتابتها إلى تشخيصها.

ويفرد المؤلف حيزاً مهماً من كتابه لـ «مسرح المواقف» وصاحبه جان بول سارتر، الذي كان في الوقت نفسه كاتباً مسرحياً مرموقاً، وفيلسوفاً مجدداً، ومثقفاً ملتزماً بالدفاع عن القضايا العادلة وقضايا الحقيقة، معارضاً على الدوام أنظمة القمع والاستبداد، ونزعات التعصب والعنصريَّة. وبذلك، فنسقه الفلسفي الأصيل، ومُنتجَه المسرحي الثري، خطّان متوازيان ومتوافقان، طَبَعَا عصراً بكامله، وعبّرا بصدق عن معاناة جيل بكامله، وفق تأكيد الدكتور القباج.

ووجـد المؤلف نفسه مدعواً أيضاً للتطرق إلى «مسرح العبث»، بوصفه يدعو إلى القطع مع العقل والعقلانيَّة، وتبنّي النفس الميثولوجي لارتباط الأساطير باللا معقول. ويوضح أن أوجين يونسكو بكتابه «ملاحظات وحوارات مغايرة» نصّب نفسه ناطقاً باسم «مسرح العبث»، بحسبانه في المحصلة النهائيَّة ليس تعليمياً، ولا يعبّر عن مواقف أيديولوجيَّة، إنه مجرد طرح لقضايا العصر وإنسانه الغارق في وحل اللا معنى.

تبقى الإشارة إلى أن المؤلف محمد مصطفى القباج، ارتأى أن يضمّن كتابه الجديد ثلاثة ملاحق، هي: كتاب «صنعة الشعر» لأرسطو في ترجمة حديثة، وكتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بِشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، وابن رشد تلخيص كتاب الشعر لأرسطو طاليس.

محمد مصطفى القباج

محمد مصطفى القباج: ولد في مدينة فاس عام 1940. تلقى تعليمه الثانوي في «القرويين»، ثم انتقل إلى ثانويَّة ابن يوسف بمراكش، حيث استفاد من دروس الفلسفة على يد الفيلسوف الراحل محمد عزيز الحبابي، وحصل على شهادة الثانويَّة العامة.

تابع دراسته الجامعيَّة في مجال الفلسفة، لينال شهادة الليسانس (الإجازة)، بالموازاة مع نشاطاته الثقافيَّة والفكريَّة، إذ أشرف على مجلة «آفاق» في بداية تأسيسها من طرف اتحاد كتاب المغرب أوائل الستينيات، ومجلة «تكامل المعرفة» التي أصدرتها الجمعيَّة الفلسفيَّة. كما زاول مهنة تدريس الفلسفة في بعض الثانويات في الرباط، وسلا، والقنيطرة.

شغل عدة مناصب رفيعة من بينها: المدير العلمي لأكاديميَّة المملكة المغربيَّة، والأمين العام للجنة الوطنيَّة للتربية والثقافة والعلوم، ومدير المركز الأفريقي للأبحاث التطبيقيَّة في مجال التنمية الاجتماعيَّة... وغيرها.

فيصل رشيد: يستهويني المسرح الذي يحتفي بالكلمة ويتميز بالشاعرية

في انتقاله بين التمثيل والإخراج والسينوغرافيا داخل فضاءات المسرح القطري، استطاع المخرج والممثل المسرحي الشاب فيصل رشيد، أن يختط لنفسه خلال سنوات وجيزة، مساراً متفرداً بين أقرانه من المسرحيين القطريين، تجسد ذلك من خلال معالجته للكثير من النصوص الإبداعيَّة مخرجاً، واختياره بعناية للشخصيات التي يؤديها ممثلاً، واجتهاداته في صنع سينوغرافيا جديدة، فضلاً عن مغامراته بعيداً عن المسرح؛ في الأعمال الدراميَّة التلفزيونيَّة والإذاعيَّة، ومسرح الطفل. وفي ما يلي يتحدث عن تجربته المسرحيَّة من مداخل عدة.

الدوحة: أنس عبدالرحمن
كاتب وإعلامي من السودان

يقول رشيد إنه نشأ في بيئة محاطة بعشاق المسرح، وإن معلمي المسرح في المدرسة الإعداديَّة، أيام كانت التربية المسرحيَّة جزءاً من المنهج الدراسي؛ أسهموا في تشكيل حبه للمسرح، الذي أصبح لاحقاً شغفه في الحياة، ومسعاه أن يترك بصمة جديدة في المسرح القطري.

بدايات

ويضيف قائلاً: «تجربة العمل الدرامي الإذاعي، والمشاركة في الأعمال الموجهة إلى الأطفال، كانت التجربة الأولى التي كشفت حبي للتمثيل، كنت دائم الحضور في هذه البرامج بحكم عمل والدي في الإذاعة، وعلاقته الوطيدة بالمسرح والدراما بوصفه ناقداً وكاتباً غنياً عن التعريف في المنطقة. في تلك المرحلة بحثت عن نفسي في الفنون التشكيليَّة، والموسيقى، وغيرها من الأنشطة الإبداعيَّة، لكن كان المسرح دائماً وجهتي المفضلة، ربما بسبب ميل والدي إليه، وامتلاكه مكتبة منزليَّة ضخمة تضم مجموعة كبيرة من الأعمال المسرحيَّة العالميَّة والعربيَّة».

وعن أول عرض مسرحي شارك فيه ومدارات مسيرته لاحقاً، قال: «في العام 1993 شاركت الفنان الراحل عبدالعزيز جاسم في عمل مسرحي للأطفال. لطالما استهواني مسرح الطفل، وأطمح أن أعود إليه مجددا بأعمال تجريبيَّة تجذب الأجيال الناشئة مرة أخرى إلى خشبة المسرح. انقطعت عن المسرح لمدة عشر سنوات بسبب الدراسة، ثم عدت بعد انتهاء المرحلة الثانويَّة عبر بوابة مسرح الشباب الذي كان وقتها متوهجاً. ثم كان الانتقال إلى الفرق الأهليَّة، وإلى المسرح الجماهيري، تخللت تلك الفترة بعض الأعمال الدراميَّة التلفزيونيَّة، ومنها (بعد الشتات) مع الراحل عبدالعزيز جاسم، التي تم تقديمها في العام 2005 على تلفزيون قطر. كان العمل مع عبدالعزيز جاسم كالحلم، وطريقاً مختصراً للفت انتباه المهتمين بالحقل المسرحي والدرامي في منطقة الخليج، بعدها توالت مشاركاتي في العديد من الأعمال المسرحيَّة والدراميَّة».

مسرح شعري

وعن النمط المسرحي الذي يفضله قال: «أكثر ما يجذبني المعنى الدلالي لبنية النص المسرحي، كما تأسرني اللغة والكلمة، منذ قديم الزمان ونحن مولعون بالكلمة، لقد ظلت على مدى قرون محور اهتمام المثقفين وصناع الإبداع العرب، حتى عامة الناس يتفاعلون أكثر مع الكلمة. على سبيل المثال النص المسرحي الذي أعمل عليه الآن هو عبارة عن قصة بسيطة، لكنها مشحونة بالشاعريَّة، وتناقش قضايا عميقة ومركبة، تجبر المتلقي على التفكير في العمل حتى بعد نهاية العرض؛ إن مهمة المسرح في الأساس هي الخروج من فضاء العرض، وخلق مقاربات وتأويلات وعلاقة بين المتلقي والعمل المسرحي، ومن هنا يأتي دور المسرح بصفته مساحة للتغيير، لكن يجب أن ننظر إليه أيضاً بوصفه المكان الذي تحيا فيه الشاعريَّة، وتنبعث منه معظم أشكال الفنون».

عودة

وحول المدارس المسرحيَّة في قطر ذكر رشيد: «لكل فنان مسرحي معاصر في قطر (موتيفات) تستهويه بصفته مخرجاً أو مؤلفاً وحتى ممثلاً، لكن بالعودة إلى بدايات المسرح القطري، لا يمكن إغفال الدور الكبير الذي لعبه الفنان المسرحي الكبير عبدالرحمن المناعي، وغيره من المؤسسين، في تقديم أعمال مسرحيَّة اقترنت بالموروث الشعبي، والقصص المتصلة بحياة البحر. لقد بدأ المسرح القطري من هنا، لكنه لاحقاً انطلق إلى رحاب أوسع، وهنا لا يمكننا تجاهل تجارب أخرى ارتبطت بالحداثة والتجريب، مثل تجارب حمد الرميحي، وفهد الباكر، وناصر عبد الرضا. الآن يمكننا أن نصف المسرح القطري بأنه مسرح يتسم بالتنوع. إن المسرحيين المعاصرين في قطر منفتحون على معظم أنواع المسرح، هذا ما كان عليه المسرح القطري خلال السنوات الماضية، وأعتقد ما سيكون عليه مستقبلاً».

ويضيف: «في تجربة (غجر البحر) التي شاركت بها فرقة قطر المسرحيَّة أخيراً في الدورة الرابعة من مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي، وهي من تأليف طالب الدوس، وفكرة وإخراج وسينوغرافيا ناصر عبد الرضا، اشتغل فيها المخرج على التغريب، في حين أنه استخدم جانباً من الموروث الشعبي، بمعنى أنه جمع بين جانب من الموروث الشعبي الذي اتصف به المسرح في قطر لسنوات، مع مشاهد مسرحيَّة حداثويَّة تميل إلى التجريب، وتتضمن عروضاً راقصة. كما رأينا في العرض كيف أنه ترك الخيار أمام المتلقي لاختيار مكان وزمان أحداثه، فالغجر الشخصيات الرئيسة في العرض موجودون في كل مكان من الأرض تقريباً، كما لا ندري من تصميم الأزياء المنطقة التي تدور فيها أحداث العرض المسرحي أو زمانه.

في العرض الذي أخرجته أخيراً في مهرجان الدوحة المسرحي (جيل رابع) وهو من تأليف الكاتب المسرحي علي عبدالنبي الزيدي، الذي أعده من أهم الكتّاب المسرحيين في الوطن العربي في الوقت الراهن، حاولت من خلال النص المسرحي، خوض تجربة جديدة في مسرح القسوة، النص مفتوح على التأويل، ويمكّن المخرج من الحركة بحريَّة أكبر، لذلك فإن خلاصة القول إن معظم المسرحيين الشباب في قطر منفتحون على جميع أنواع المسرح وغير مرتبطين بمدرسة محددة».

انتقال

وعن انتقاله بين التمثيل والإخراج، يقول فيصل رشيد: «أبدأ بتحضير نفسي فور الانتهاء من المشروع السابق، لكن بصفتي مخرجاً أعكف على قراءة النص قبل العمل عليه لأكثر من عامين، النص الأخير لعلي الزيدي قرأته لمدة 9 سنوات، قبل الشروع في عمليَّة الإخراج؛ المدة الطويلة التي أخصصها لقراءة النص المسرحي أسعى من خلالها إلى تفكيك رموزه واستخلاص المعاني الخفيَّة فيه، في هذه المدة يتملكني النص، وأتمكن كذلك من معرفة المسارات البصريَّة والسمعيَّة، والمشاهد التي أنوي صناعتها، وإلى أين أنوي الذهاب في العرض.

وبصفتي ممثلاً، أحاول أن أتعايش مع الشخصيَّة، والإلمام بأبعادها النفسيَّة والمعنويَّة والماديَّة، وغيرها، وبمجرد انتهاء العرض أحاول التخلص منها، لكن في بعض الأحيان أفشل في ذلك لفترة من الوقت، تسكنني الشخصيَّة وتلاحقني ملامح منها في حياتي اليوميَّة. لكن في النهاية تظل مسألة الانتقال بين التمثيل والإخراج مرتبطة بمدى تمرس المسرحي ومهنيته، وتتضاءل هذه الصعوبة مع مرور الوقت».

عودة المسرح

يرى فيصل رشيد أن المسرحيين في جميع أنحاء العالم يعانون من قلة حضور الجمهور للعروض المسرحيَّة، فيشعرون بالغربة، وفي أحسن الأحوال يقدمون مسرح نخبة، يتبادلون فيه الحضور لمشاهدة أعمالهم المسرحيَّة، ويلومون الجمهور على عدم الحضور. يقول فيصل رشيد إن الواقع الراهن «فرض ظروفاً اقتصاديَّة واجتماعيَّة وثقافيَّة وسياسيَّة جديدة، ولم يعد المسرح يلبي احتياجات فئات كثيرة في المجتمعات، نحن نحمل الجمهور ذنب هجرانه لخشبة المسرح، لكنني أرى أن المشكلة تكمن في المسرح نفسه، لقد بات لا يقدم ما يجذب الناس. منذ فترة قدمت عملاً مسرحياً للأطفال حظي بنجاح جماهيري كبير، السبب أنني تابعت

ماذا يشاهد أطفالي في المنزل، ما الذي يستميلهم، كان العرض المسرحي يقوم على شخصيات مشابهة للشخصيات الحديثة التي يشاهدها الأطفال في الوقت الراهن، لم تعد شخصيات مثل علي بابا والأربعين حرامي، والسندباد البحري، في ذاكرة الجيل الحالي، من الممكن أن نخفي هذه الشخصيات داخل العرض المسرحي تذكيراً بهويتنا العربيَّة، لكنها لا يمكن أن تكون الشخصيات الرئيسة. مسألة عودة الجمهور مرة أخرى إلى خشبة المسرح تقع على عاتق المسرحيين أولاً وأخيراً».

مشاركة خليجيَّة

«أعد حصولي على جائزة أفضل ممثل دور ثان في الدورة الرابعة من مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي، عن دوري في مسرحيَّة (غجر البحر)، له أثر كبير في مسيرتي المسرحيَّة، لقد أضحت الشارقة ملتقى مهماً للمسرحيين والفنانين الخليجين والعرب، جميع المهرجانات المسرحيَّة التي يتم تنظيمها في الشارقة تعد ناجحة حتى قبل انطلاقها. إن صاحب السمو حاكم الشارقة، رجل محب للمسرح، وقد قام بتوفير جميع الإمكانات الماديَّة والبشريَّة لتكون الشارقة منبراً مهماً للمهرجانات المسرحيَّة المختلفة التي يحرص المسرحيون على المشاركة فيها، وتبادل التجارب والمعارف في ما بينهم. الشيء المهم الآخر أننا التقينا خلال الدورة الرابعة من مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي، إلى جانب المسرحيين الإماراتيين، بمسرحيين من البحرين، والكويت، والمملكة العربيَّة السعوديَّة، لم نلتقهم منذ فترة طويلة، ومنهم: عبدالله البكري، وإبراهيم البريكي، وخالد البريكلي. كما أننا شاهدنا عروضاً مسرحيَّة أكثر من متميزة، وكانت على مستوى الحدث. في لحظة توزيع الجوائز لم تكن هناك ترشيحات قاطعة، وإن كنت أتوقع حصول المخرج المسرحي الإماراتي محمد العامري، الذي أعده الأفضل؛ على الجائزة الأولى للمهرجان. هذا النوع من المهرجانات يجبرك على انتظار الدورات المقبلة والمشاركة فيها، والتحضير لها بصورة أفضل، وهو ما أتمناه بحق».

المسرحي اللبناني قاسم إسطنبولي
ينال جائزة الشارقة-اليونسكو للثقافة العربية

شهد مقر اليونسكو في باريس، يوم 26 يونيو الماضي، حفلاً تكريمياً لجائزة الشارقة للثقافة العربيَّة - اليونسكو، في دورتها التاسعة عشرة، التي تنظمها دائرة الثقافة في الشارقة، بالتعاون مع المنظمة الدوليَّة للتربية والثقافة والعلوم «اليونسكو»، حيث تم تكريم الفائزين قاسم محمد إسطنبولي «لبنان»، وهاجر بن بوبكر «فرنسا».

الشارقة: «المسرح»

حضر الحفل، سعادة عبدالله بن محمد العويس رئيس دائرة الثقافة بالشارقة، وأرنستو أوتوني راميريز المدير العام المساعد للثقافة في منظمة اليونسكو، ومحمد إبراهيم القصير مدير إدارة الشؤون الثقافيَّة في دائرة الثقافة بالشارقة، وسعادة أحمد الملا نائب سفير دولة الإمارات العربيَّة المتحدة في باريس، وعائشة الكمالي من الملحقية الثقافية في سفارة دولة الإمارات، إضافة إلى كبار الشخصيات والأدباء والمثقفين، وأعضاء السلك الدبلوماسي المعتمدين لدى المنظمة الأمميَّة.

في بداية الحفل، عبر المدير العام المساعد للثقافة في منظمة اليونسكو، عن سعادته بهذا الحفل، حيث أوضح قائلاً: «إنه لمن دواعي سروري أن أرحب بكم في اليونسكو في حفل توزيع جوائز النسخة التاسعة عشرة من جائزة الشارقة للثقافة العربيَّة - اليونسكو، حيث أعلن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، عن هذه الجائزة في عام 1998، بمناسبة الاحتفال بالشارقة عاصمة ثقافيَّة للعالم العربي، ونحن ممتنون للغاية لها، ورحبت اليونسكو ترحيباً حاراً بهذه المبادرة، لأننا نؤمن بأن الحوار بين الثقافات هو أحد السبل الرئيسة لتعزيز السلام والتفاهم بين الثقافات، ووسيلة قويَّة لمكافحة العنصريَّة والتمييز».

وأضاف راميريز أنه على مدى 25 عاماً، عملت جائزة الشارقة - اليونسكو، على إبراز الثقافة العربيَّة في جميع أنحاء العالم، لتسلط الضوء من خلال الفائزين بها، على تعزيز سبل التواصل بين الشعوب، ودعا المكرمين اليوم، إلى عدم اعتبار هذا التكريم مجرد جائزة، بل على أنه تحد ودعوة للعمل، حيث إن المكانة الدوليَّة لهذه الجائزة هي شهادة على التفاني المستمر لأسلافهم، من الفنانين والكتاب والمهنيين الثقافيين الذين يمثلهم الفائزون السابقون.

من جانبه، أكد سعادة عبد الله بن محمد العويس، تواصل دورات جائزة الشارقة - اليونسكو للثقافة العربيَّة، وتابع: «نسعد باعتلاء المبدعين والمفكرين منصة تكريم الجائزة عاماً بعد آخر، مقدرين الدور الذي تقوم به منظمة اليونسكو في إدارة الجائزة، ورعايتها للعديد من البرامج الثقافيَّة حول العالم، فها هي جائزة الشارقة - اليونسكو للثقافة العربيَّة، في عامها الخامس والعشرين، منذ الإعلان عنها بمناسبة تتويج الشارقة عاصمة للثقافة العربيَّة في عام 1998، إبان مرحلة من مراحل التنمية في دولة الإمارات العربيَّة المتحدة، حيث شهدت نهضة ثقافيَّة شاملة، تمثلت في تأسيس وإنشاء مصفوفة المتاحف المتخصصة، والمراكز الثقافيَّة التي انتشرت في كافة المدن والمناطق، وتنوعت الأنشطة الثقافيَّة بزخم مشهود، بفضل الرعاية السامية التي توليها القيادة الحكيمة في الدولة».

وأضاف العويس، أن الشارقة استمرت في مسيرتها الثقافيَّة، وفق نهج يرعاه ويوليه كل العناية، صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، حتى أصبحت الشارقة تعمر بالأنشطة الثقافيَّة، ويرتادها أصحاب الفكر والإبداع، كما حرص سموه، على استمرار التعاون الثقافي مع الدول العربيَّة ودول العالم، متمثلاً في سلسلة المبادرات الثقافيَّة في حقول الشعر والمسرح والسرد الأدبي، في مشاهد تعبر عن الأخوة والصداقة.

وأكد العويس، حرص دولة الإمارات العربيَّة المتحدة، على المشاركة والحضور في المحافل الثقافيَّة الدوليَّة، وقد تجلى ذلك في حرصها على نقل المشهد الثقافي الإماراتي إلى دول العالم، من خلال برنامج «الأيام الثقافيَّة»، والحضور الفاعل في معارض الكتاب الدوليَّة، فقد شهدت تلك الأنشطة حضور صاحب السمو حاكم الشارقة، مقدماً الدعم الكامل لتعزيز مكانة الثقافة العربيَّة، وأضاف: «أتشرف بهذا المناسبة، أن أنقل إليكم تحيات سموه وتمنياته لكم بالتوفيق، مهنئاً سموه الفائزين بجائزة الشارقة - اليونسكو للثقافة العربيَّة لهذه الدورة».

من جهته، أوضح مبارك الناخي نائب رئيس اللجنة الوطنيَّة للتربية والثقافة والعلوم، في كلمة مصورة، أن الجائزة تأسست للاحتفاء باختيار إمارة الشارقة عاصمة ثقافيَّة للمنطقة العربيَّة في 1998، مما يؤكد ويرسخ الرؤية الحكيمة لصاحب السمو حاكم الشارقة، الهادفة إلى دعم الثقافة العربيَّة وتعزيز مكانتها، والدور الريادي الذي تقوم به الإمارة في الحفاظ على الثقافة العربيَّة والتراث العربي، والجهود الدؤوبة على نشرهما في العالم، كما تعد جائزة الشارقة للثقافة العربيَّة - اليونسكو أحد أهم المشاريع التي تفتخر دولة الإمارات العربيَّة المتحدة بها، التي تؤكد على الشراكة المثمرة للدولة مع منظمة اليونسكو لدعم الثقافة العربيَّة.

بدوره، أكد الفائز بالجائزة المخصصة للشخصيَّة العربيَّة قاسم محمد إسطنبولي «لبنان»، في كلمته، أن «هذه الجائزة قيمتها مضاعفة لأنها هنا في اليونسكو، ولأنها من والدنا الحبيب صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، هذا الإنسان الذي عمل من أجل الحفاظ على التراث والهويَّة والثقافة العربيَّة، أنت أيها العاشق الأول للمسرح ستبقى منارة للمسرح العربي لنتعلم منك هذا العشق، ولتبقى عباراتك بأن (المسرح هو انتصار العلم على الجهل) خالدة في الوجدان والتاريخ».

وقدم العويس وأرنستو راميريز، جائزة الشارقة - اليونسكو للثقافة العربيَّة الـ19، لكل من قاسم محمد إسطنبولي الفائز بالجائزة المخصصة للشخصيَّة العربيَّة، وهاجر بن بوبكر الفائزة بالجائزة المخصصة للشخصيَّة غير العربيَّة.

وإسطنبولي ممثل ومخرج مسرحي، حاصل على درجة الماجستير من الجامعة اللبنانيَّة للفنون الجميلة، ومؤسس المسرح الوطني اللبناني في مدينة صور، ومؤسس «مسرح إسطنبولي»، ومؤسس ومدير جمعيَّة تيرو للفنون، وأسس العديد من المهرجانات الثقافيَّة اللبنانيَّة والعالميَّة.

وعقب حفل التكريم، قدمت فرقة مسرح بيرو اللبنانيَّة، مشهداً مسرحياً، يعبر عن الصداقة والمشاعر الإنسانيَّة، واستمع الحضور بعد ذلك إلى حفل موسيقي.

السعودية.. دورة أولى من

مهرجان الرياض للمسرح

الشارقة: «المسرح»

تنظم هيئة المسرح والفنون الأدائيَّة في المملكة العربيَّة السعوديَّة، دورة أولى من «مهرجان الرياض للمسرح»، في الفترة من 14 إلى 23 ديسمبر المقبل، وكشفت الهيئة في مؤتمر صحفي نظمته للمناسبة في الشهر الماضي، تحدَّث خلاله الرئيس التنفيذي لهيئة المسرح والفنون الأدائيَّة سلطان البازعي، ورئيس مهرجان الرياض للمسرح الفنان عبدالإله السناني، عن معايير اختيار عشرِ فرقٍ محليَّة للتنافس والمشاركة في المهرجان من أنحاء المملكة كافة، مستعرضاً مراحل المسابقة التي ستَمُرُّ عبر استقبال الترشيحات لمدةِ 30 يوماً، ثم تأتي مرحلة الفرز والتقييم، وتَليهما فترةُ تجهيز الفرق للعروض المسرحيَّة في المناطق التي تقيم فيها، وأخيراً مرحلة إعلان الفائزين، ثم عرض مسرحيَّات الفرق في المهرجان خلال شهر ديسمبر.

وأوضح البازعي أن هناك مجموعة من المعايير والشروط التي ينبغي توافرها في العرض المسرحي، من أهمها مبدأ الجودة، والطرح الجادّ والخلَّاق، وتطوُّر لغة العرض، وتحقُّقُ عامل التكامل في عناصر العمل المسرحي، إضافةً إلى توافُر عناصر جذب الجمهور في العمل، وأن تكون الجهة المشاركة من المملكة، وألّا تقلّ نسبة السعوديّين في العمل المُرشَّح عن 75%، كما يَشترط المهرجان أن يكون العرض المسرحي المُقدَّم جديداً ولم يَسبق إنتاجُه، ويُستثنى في هذه الدورة المشارَكةُ بنصوص قد تم عرضُها، لكن شريطةَ أن يتمّ تقديمُها برؤية وإخراج فنيَّين مختلفَين، كما أن المهرجان لا يقبل أعمالَ المونودراما، أو الأعمال المسرحيَّة المُوجَّهة للأطفال.

وأشار الرئيس التنفيذي لهيئة المسرح والفنون الأدائيَّة إلى أن مهرجان الرياض للمسرح يعمل على تنشيط وتفعيل الحراك المسرحي السعودي، عبر حزمةٍ من العروض المسرحيَّة السعوديَّة؛ وذلك دعماً للإنتاج المحلي للمسرح، وقال: «إن الثقافة عموماً والمسرح على وجه التحديد شَهِدا نموّاً استثنائيّاً منذ انطلاق رؤية المملكة 2030 التي أوْلَت هذا القطاع أهميَّة قصوى، وبدأت بتغيير ملامحه من خلال إنشاء المسرح الوطني، وكذلك إطلاقِ الفعاليات الترفيهيَّة، ما يُحقّق نهضةً حقيقيَّة للقطاع»، مضيفاً: «سيُخصِّص المهرجان فعالياتٍ ثقافيَّة لإحياء ذكرى الفنان السعودي الراحل محمد العثيم؛ نظيرَ إسهاماته الرائدة، وستُعرَض مسرحيَّة من تأليفه، بجانب عدد من التفعيلات التي تعبِّر عن الاحتفاء بالمُكَرَّم».

من جانبه، أكَّدَ السناني أن انطلاقةَ هذا المهرجان ستترك بصمةً في تاريخ المسرح السعودي الذي يعود بعراقته إلى عقودٍ مضت، مشيراً إلى أن المهرجان سيُشكِّل تجمُّعاً ضخماً لروّاد وكبار فناني المسرح في العالم العربي، لافتاً الانتباه إلى أن المسابقة التي ستُنَظَّمُ لاختيار العروض المسرحيَّة في المهرجان، ستُسهم في اكتشاف وتطوير المواهب الشابة، والارتقاء بالقطاع المسرحي؛ تماشياً مع رؤية السعوديَّة 2030 والإستراتيجيَّة الوطنيَّة للثقافة.

انطلاق دورة

عناصر العرض المسرحي

في كلباء

الشارقة: « المسرح»

انطلقت مساء يوم الجمعة (14 يوليو الماضي) فعاليات النسخة العاشرة من «دورة عناصر العرض المسرحي» في المركز الثقافي بمدينة كلباء، في حضور أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بدائرة الثقافة في الشارقة.

ورحب المشرف الفني للدورة، الفنان إبراهيم سالم، بنحو أربعين مشاركاً حضروا افتتاح البرنامج، مستعرضاً المحاور التدريبية التي ستركز عليها الورشات الثلاث، التي تحتضنها الفعالية المستمرة إلى منتصف الشهر الجاري، ودعاهم إلى الاستفادة من خبرات ومعارف المدربين، والتعاون والتفاعل في ما بينهم، مشيداً بحرص أغلبهم على الانتساب للبرنامج على مدى السنوات الماضية.

وعقب حفل الاستقبال بدأت «ورشة التمثيل» التي اشرف عليها سالم واستمرت عشرة أيام، وتطرقت إلى محطات من تاريخ المسرح في العالم والإمارات، قبل أن تتناول أبرز المفاهيم حول مصطلح التمثيل المسرحي، ودور الموهبة، وأثر التعليم في بناء شخصية وأدوات الممثل، إضافة إلى السمات العامة لمناهج الأداء التمثيلي الرائجة.

وشهدت الورشة مناقشات بين المشرف والمشاركين، تركزت حول المصادر وبرامج التدريب والوسائل التي تمكن هواة التمثيل من تطوير قدراتهم بصفة ذاتية.

وإبراهيم سالم ممثل ومخرج، وعضو مؤسس في فرقة المسرح الحديث بالشارقة، وعضو مؤسس في جمعيَّة المسرحيين، وتخرج في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في الكويت منتصف الثمانينيات، وبدأ مشواره المسرحي عام 1979.

و«دورة عناصر العرض المسرحي» برنامج تدريبي سنوي تنظمه دائرة الثقافة في مثل هذا الوقت من كل عام، لإعداد وتطوير مهارات هواة المسرح من كل الأعمار، وتشتمل الدورة على محاضرات نظرية وعملية في ثلاثة مجالات، هي التمثيل، والإخراج، والسينوغرافيا، وتختتم بمجموعة من المشاريع المسرحية المنتقاة بوساطة المشرف الفني، لتقدم في مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة الذي تنظم دورته العاشرة في سبتمبر القادم.

الفنان إبراهيم سالم

عمر أبو سعدة:
كسبت جمهوراً جديداً في أوروبا

يتحدث المخرج السوري عمر أبوسعدة في هذا الحوار، عن تجربة انتقاله من دراسة الهندسة إلى المعهد العالي للفن المسرحي في دمشق، وتخصصه في النقد، ثم اشتغاله بالكتابة، فالإخراج، بعد التخرج في المعهد، وإنجازه لعدد من العروض في إطار ما يعرف بـ «المسرح التفاعلي»، لاسيما في مدن الريف السوري، قبل أن يهاجر في 2011 إلى أوروبا، ويحقق حضوره في أبرز المهرجانات والفضاءات المسرحيَّة هناك.

لمى طيارة
باحثة وناقدة من سوريا

• كنت تدرس هندسة الكهرباء، وفجأة تركت الجامعة والتحقت بالمعهد العالي للفنون المسرحيَّة لدراسة النقد، لماذا لم تلتحق بالمعهد منذ البداية؟

- غادرت كليَّة الهندسة لأنني لم أجد نفسي فيها، والتحاقي بالمعهد جاء متأخراً فعلاً، لأن اكتشافي لوجوده جاء متأخراً أيضاً ومصادفة. كنت أحب السينما، ولو كان هناك معهد للسينما حينها لالتحقت به، فكان الحل الأنسب هو دراسة النقد، والحقيقة أن دراستي في المعهد والتخلي عن دراسة الهندسة، قد كلفاني صراعاً كبيراً مع عائلتي.

• سبق لك أن قمت بتجربة مهمة في سوريا مع المسرح المدرسي، هلا حدثتنا عنها؟

- وجود المسرح في المدارس، وتعرف الطلاب عليه في مرحلة مبكرة من العمر كنشاط مدرسي، أمر مهم وموضوع أساسي يجب التركيز عليه في حياتنا، لأنه ممكن أن يصنع فرقاً وتغييراً اجتماعياً بعيد الأمد وذا أثر ثقافي، كان اسم المشروع «المسرح التفاعلي بالمدارس السوريَّة»، بدأناه بالمسرح التفاعلي بالأرياف، وبعدها بسنوات طويلة عملنا على مشروع المسرح المدرسي، وكنت حينها قد أسست فرقتي الخاصة «فرقة مسرح الأستديو»، وكانت مهمتي في المشروع أن أقوم بتدريب المدربين الذين كانوا بدورهم من خريجي المعهد أيضاً، حيث وضعنا منهجاً واضحاً لتدريب الطلاب، بالاستناد إلى مسرح المضطهدين الذي أطلقه البرازيلي أوغستو بوال، وانتقل لاحقاً إلى أوروبا، من حيث الألعاب والتمارين وتطويعها لتناسب احتياجاتنا. امتدت التجربة سنتين من نهاية العام 2009 وتوقفت بسبب الظرف السياسي في العام 2011، وكانت المبادرة بدعم من مؤسسة دروسوس السويسريَّة DROSOS FOUNDATION التي تهتم بالتمكين والتنمية.

• ما نوعيَّة العروض التي كانت تقدمها الفرقة، وكيف تعرفتم على مسرح المضطهدين؟

- بعد التخرج، قمت ومجموعة من الأصدقاء من قسم التمثيل، أذكر منهم جمال سلوم، وكامل نجمة، وآخرين، بتأسيس فرقة، وكان هدفنا تقديم عروض للمسرح التقليدي، وقمنا بالفعل بتقديم عرض بعنوان «أرق» في العام 2004 عن نص مرتجل قمنا بصياغته وأعددته وأخرجته بدوري، وقدمناه على خشبة مسرح العمال بدمشق، ثم لاحقاً عرضناه في مهرجان «كونتاكت» لمسرح الشباب في مدينة مانشستر البريطانيَّة، في العام نفسه كان لدى الباحثة ماري إلياس مبادرة حول المسرح التفاعلي، فدعتنا بصفتنا فرقة إلى المشاركة فيها، كانت التجربة شديدة المتعة، لأنها حملت الكثير من الاكتشاف والتجريب، حينها لم يكن لدينا تماماً منهج أو طريقة للعمل، ثم بدأت مرحلة البحث باكتشاف مسرح أوغستو بوال ومنهجه، لاحقاً المركز الثقافي البريطاني أتى بخبراء مختصين بذلك المجال، وقدموا لنا ورشة عمل لمدة 10 أيام جعلتنا نطلع بشكل أفضل على منهج بوال، الذي كنا فقط قد قرأنا كتابه، في تلك المرحلة قدمنا مجموعة من الاسكتشات القصيرة التي تناولت قضايا اجتماعيَّة، ولكنها موجهة إلى الريف تحديداً، وبدأنا بجولة طويلة على كل الريف السوري (حلب، اللاذقيَّة، حمص، دير الزور، الرقة، ...الخ)، استغرقت تلك الجولة سنتين، كنا نسافر يوم الجمعة من كل أسبوع، أو أسبوعين، لعرض تلك الاسكتشات في ساحات القرى، حيث يتجمع الناس، وبنهاية العرض كنا نطلب من الجمهور الحاضر التدخل لتصحيح أو لتغيير الوضع، بحسب التكنيك الأساسي لمسرح المضطهدين، حيث يحل الجمهور محل الشخصيَّة الرئيسة، ويحاول تقديم حل للمشكلة المطروحة بطريقة مسرحيَّة، وهذا كان يفتح نقاشاً حول المشكلة المجتمعيَّة التي يناقشها العرض، وركزنا حينها كثيراً على قضايا تمكين المرأة، وقضايا العمل، والبطالة.

• من كان يدعم ويمول ذلك المشروع؟ لاسيما أنكم كنتم تسافرون إلى المحافظات؟

- دعم المشروع جاء من مؤسسة «الفردوس» التي تمثلها اليوم «الأمانة السوريَّة للتنمية»، لاحقاً المركز الثقافي البريطاني قدم منحة لإتمام المشروع، الدعم عموماً كان يأتينا من مؤسسات أجنبيَّة معنيَّة بدعم المشاريع عن طريق وسيط محلي، وفي حالتنا كان الوسيط إما «فردوس» أو «روافد» أو «الأمانة السوريَّة للتنمية».

• قدمتم تجربتين لاحقاً مع من هم غير محترفين في المسرح، مثل العرض الارتجالي الذي قدمته مع الأطفال الأحداث، وعرض آخر مع سيدات سوريا في الخارج، كلمنا عن التجربتين.

- العمل مع الفرقة تطور منذ عرض «أرق» الذي قدمناه في 2004، ففي العام 2006 قدمنا نصاً لكاتب كندي بعنوان «الأفيش»، ثم «المرود والمكحلة»، أما العمل مع الأحداث والنساء (2008) فالمبادرة لم تكن لي، عرض الأحداث كان مبادرة من منظمة «موفي موندو» وهي مؤسسة إيطاليَّة كانت موجودة في سوريا، وكانت تُعنى بقضايا السجناء لاسيما الأطفال منهم، وكانت التجربة أيضاً تحت إشراف ماري إلياس، وقمت بإخراجه مع الفرقة؛ جمال سلوم، ومحمد العطار، وآخرين. هذا العرض كان نوعاً من تطوير واستمرار عملنا على مسرح المضطهدين، ولكن مع الانتقال إلى مرحلة أوسع وهي العمل مع الممثلين الهواة، وبناء عليه، استخدمنا تقنيات مختلفة كالألعاب والتمارين التي لها علاقة بالمقهورين، واستخدمنا تقنيات التمثيل الكلاسيكيَّة في التمرين، كما استخدمنا تقنيات الكتابة المعاصرة لتطوير النص، بمعنى أننا مزجنا العديد من التقنيات للوصول إلى العرض، وكان الموضوع ممتعاً جداً، سواء على صعيد البحث أم التجريب، لأن العمل مع من هم غير محترفين، ولا حتى هواة، يعيد علينا طرح أسئلتنا حول ماهيَّة المسرح من خلال أسئلتهم، فنحن ونتيجة العمل وتراكم التجارب تصبح أسئلتنا السابقة قيد النسيان، الأمر الذي دفعنا لإعادة التفكير حول الإجابات العمليَّة الفنيَّة التي قدمناها سابقاً، وهل كانت مقنعة؟

أما العمل مع النساء، فقادنا إلى اكتشاف المسرح الوثائقي، وهو نوع مسرحي معاصر ومنتشر جداً حالياً، ولديه قدرة على التعبير بشكل كبير، فالمسرح الوثائقي يستخدم الشهادات الحقيقيَّة للناس، ويعيد طرحها بطريقه مسرحيَّة، إما مع ممثلين محترفين أو مع الأشخاص أنفسهم أصحاب الشهادة، كما فعلنا في التجربتين، وجاء العمل مع النساء متزامناً مع مرحلة الحرب واللجوء والظرف السياسي الكبير الذي كانت تعيشه سوريا، ومن ثم الهدف منه كان مختلفاً، ولأني قدمت الثلاثيَّة الإغريقيَّة (الطروادیات، وأنتيجونا وأفيجينا)، كل قسم منها في بلد؛ اختلفت من ثم النساء ما بين المدن والسنوات، وكان الهدف الحصول على شهادات أولئك النساء حول تجاربهن في سوريا أثناء الحرب، وإعادة طرح تلك الشهادات بأصواتهن على المسرح وكأنها مساحة لهؤلاء المهمشات للكلام عن تجاربهن الشخصيَّة، وهو أمر يتقاطع بشكل كبير مع ماهيَّة الفيلم الوثائقي، فهناك أشخاص حقيقيون نلاحق قصصهم وتجاربهم، ونعطيهم الفرصة لتقديمها على المسرح.

مسرحية المصنع

مسرحية «بينما كنت أنتظر»

وطبعاً التجربتان قدمت عنهما أفلام وثائقيَّة، فتجربة الأحداث قدمت عنها سؤدد كعدان فيلماً بعنوان «سجن ومدينتان»، وتجربة الطروادیات قدم عنها فيلم بعنوان «ملكات سوريا» لياسمين فضة، كما قدم أخيراً عن أفيجينا فيلم للمخرجة ريم الغزي.

• بعد 2011 انتقل نشاطك كلياً إلى أوروبا.. كيف تقيم تجربتك هناك؟

- التجربة في أوروبا طويلة وكبيرة، بدأت منذ قدمت عرضي الأول في مدينة مانشستر، أي منذ البداية كانت لدي الفرصة للعرض خارج سوريا بدعم من المركز الثقافي البريطاني، لاحقاً في العام 2005 كان لدي الحظ أن التحقت بالمدرسة الصيفيَّة للكتّاب في لندن، ضمن مسرح «رويال كورت» The Royal Court theatre، خلالها تعلمت الكتابة وتعرفت على عدد كبير من المسرحيين الإنكليز المعروفين، فعلى سبيل المثال تعرفت على هارولد بينتر، الذي قدم لنا محاضرتين، ثم في 2010 وقع الاختيار عليّ مع مجموعة مخرجين مسرحيين لبرنامج خاص بالمخرجين، كان يقدمه «مركز كينيدي» في الولايات المتحدة الأمريكيَّة، وكنا ننتقل لمشاهدة العروض من ولاية إلى أخرى، من نيويورك، إلى واشنطن، وإلى شيكاغو، ونلتقي بمسرحيين، مما يعني أنه قبل العام 2011 كانت لدي فرص كبيرة للتعرف على المسرح في العالم، ولعرض أعمالي.

لكن بعد 2011 اختلف كل شيء، نظراً لاختلاف الظرف، والحقيقة أننا كنا نواكب ما نمر به، ونحاول أن نعيد إنتاج أعمالنا وفهم أنفسنا، كانت سنوات صعبة بالنسبة إلينا، وكان فهمنا لعملنا يتطور ويختلف مع الظروف القاسية التي كنا نعيشها بوصفنا سوريين، في تلك الفترة غادرت الفرقة وأصبحت مرتبطاً بمجموعة مسرحيَّة مكونة من المصري محمد العطار الكاتب، والسوريتين ناندا محمد الممثلة، وبيسان الشريف السينوغراف، وكان مسرحنا يعتمد على الوثيقة، ولديه هم سياسي، وبدأت عروضنا مع مهرجان «نقاط لقاء» الذي ينظمه طارق أبوالفتوح للفنون المعاصرة، ولأن العام 2011 كان تاريخاً ساخناً بالنسبة إلى كل الفنانين العرب، فقد تمحورت معظم أعمالنا حول ما يدور في الدول العربيَّة.

قدمنا عرضاً مأخوذاً من مقالات لـ أهداف سويف، نشرت في الجارديان، عن الثورة المصريَّة، كما أخذنا مقاطع منشورة على الفيس بوك لنشطاء سوريين، ودمجنا كل تلك المقاطع مع مقالات سويف، وقدمنا «انظروا إلى الشوارع هكذا يبدو الأمل»، مثلته حينها ريم علي، ثم ناندا محمد، وعرضناه في بيروت، وبروكسل، وبرلين، وغيرها، وكان هذا العرض الانطلاقة الحقيقيَّة لنا في أوروبا. لاحقاً قدمت في كوريا عرضاً عن نص لمحمد العطار بعنوان «فيك تطلع ع الكاميرا»، ثم مسرحيَّة «بينما كنت أنتظر» التي كتبها أيضاً محمد العطار، وحصلت على دعم من عدة جهات لتنفيذها، وشارك فيها:

ناندا محمد، وأمل عمران، ومحمد آل رشي، ورهام القصار، ومحمد الرفاعي، ومؤيد رومية، وفاتنة ليلى، وافتتحت عروضها في بروكسل في العام 2016. كان هذا العرض يختلف كثيراً عن العروض التي قدمناها في العام 2011 حين كان حماسنا عالياً، فبتنا نحاول استيعاب الحرب، وحاولنا إعادة إنتاج كل أسئلتنا من خلال تلك المسرحيَّة التي كانت تدور أحداثها «حول ناشط يحب السينما ويقوم بتصوير أفلام عن الأحداث، لكنه يتعرض للضرب ويقع في غيبوبة، فتأتي شقيقة من بيروت لدعمه في المشفى ومن هنا تبدأ القصص المرتبطة بحالة غيبوبة التي وصل إليها الشاب وبقصصه العائليَّة السابقة»، كنا نحاول قراءة الحكاية على أكثر من مستوى، مستوى سياسي، واجتماعي، وعائلي، بمعنى أن أسئلتنا باتت مختلفة عما سبقها، كيف ولماذا حصل لنا هذا في سوريا؟ وكانت لهذا العرض فرصة كبيرة للظهور في عدة مسارح، فبعد العرض في بروكسل، عرض في البرنامج الرسمي لمهرجان أفينيون، وكذلك في زيورخ Zürcher Theater Spektakel حيث نال جائزة أفضل عرض، ثم عرض في مهرجان خريف باريس Paris festival-automne، وفي نيويورك، ونظراً إلى أن العرض كانت لديه جولة طويلة، تبدل فيه بعض الممثلين.

لاحقاً وصلتنا دعوة من مسرح «الفولكسبونه» في برلين لإنتاج عروض على ذلك المسرح، وهو مسرح أوروبي عريق، وهنا اختلفت كلياً تجربتنا في المسرح، فسابقاً كنا ننتج عروضنا بالبحث عن منح وشراكات في الإنتاج، وكان هذا الأمر شاقاً جداً، بينما الآن هناك من ينتج لنا ضمن برنامج عروضه، هذا الأمر وفر علينا جهد الإنتاج وجعل تركيزنا منصباً على العمل المسرحي، وبرغم استمرار اعتمادنا على الجولات المسرحيَّة للحصول على المصدر المادي، إلا أن ذلك المسرح الذي كان ينتج لنا كان يتكفل بدفع مبالغ ماليَّة كافية إلى حد ما، لتستمر حياتنا، أنتجنا عرضين الأول «إفيجينيا» والثاني عرض «المصنع» الذي اعتمدنا فيه على فكرة «شهادات المسرح الوثائقي»، ولكن هذه المرة قدمناه مع ممثلين محترفين، وكانت أحداث مسرحيَّة «المصنع» تدور حول معمل «لافارج» الذي كانت عليه إشكاليات منذ العام 2011 وحتى العام 2016، حيث مر بتحولات وإدارات مختلفة، واستعنّا لكتابة العمل بشهادات لعمال حقيقيين في المصنع، أعاد صياغتها محمد العطار. عرض العمل ضمن برنامج عروض مسرح «الفولكسبونه» في برلين مع ممثلين سوريين، منهم رمزي شقير، ولينا مراد، وسعد الغفري، وآخرون.

• قدمت لاحقاً بصفتك مخرجاً عروضاً على مسارح أوروبيَّة مع ممثلين أوروبيين، ما السبب؟

- في السنوات الأولى بعد العام 2011، كنا نعمل ونحن نضع المسرح في دمشق نصب أعيننا، كنا نشعر بأن العرض خارج سوريا سيكون مجرد فترة مؤقتة ستنتهي ونعود إلى الحالة الطبيعيَّة، ولكننا اكتشفنا لاحقاً أن توقعاتنا مخطئة، وأعدنا حساباتنا، وبدأت أسئلة المكان الجديد والجمهور المختلف تفرض نفسها علينا، فعروضنا تعتمد بشكلٍ رئيس على الكلام واللغة، ووصولنا إلى الجمهور الأجنبي كان يمر عبر شاشة الترجمة، وهي خيار مرهق جداً ومشتت للمشاهد، حيث يتم وضع الترجمة أعلى أو في صدر المسرح، كما أن جزءاً أساسياً من جماليات العرض المسرحي يرتبط بسماع الجمهور للحوار بشكل مباشر من الممثل، أو ذهابه إلى المسرح لمشاهدة ممثل بعينه، لذلك بدأنا نفكر بإنتاج عروض مسرحيَّة بلغة البلد الذي سنعرض فيه، وبالفعل جاءتنا دعوة من مسرح بولوني (Powszechny theatre) لإخراج عرض، وهو أحد المسارح الكبرى في وارسو، فكانت مسرحيَّة «دمشق 2045» عن نص لمحمد العطار، وتدور فكرتها حول مشروع تخيلي لدمشق 2045، بمعنى أنني غيرت طريقة عملي بشكل كلي، ووضع العرض ضمن برنامج المسرح ولفترات طويلة قد تتجاوز العام بمشاركة فرقة المسرح، كانت تجربة ممتعة وبدأت أكسب جمهوراً جديداً، لاحقاً أعدت العرض نفسه مع فرقة ألمانيَّة باللغة الألمانيَّة، وكانت تجربة جديدة لاقت نجاحاً، وأخطط حالياً للعمل مع الفرقة الألمانيَّة نفسها لتقديم عرض جديد مع بداية العام القادم.

• بعد ما حققته في المسرح بصفتك مخرجاً، عدت إلى مقعد الكاتب، ليس للخشبة إنما للتلفزيون، وقدمت مسلسل «الزند» الذي عُرض في رمضان الماضي، ما السبب؟

- اتخذت ذلك القرار في فترة الجائحة، كما تعلمين توقف العمل في المسرح في كل أنحاء العالم، وبلحظة وجدت نفسي أتحول من شخص مشغول جداً بالبروفات والمشاريع إلى شخص يجلس في المنزل لوقت طويل، وبرغم أن تلك الفترة كانت طويلة ومزعجة، لكنها في الوقت عينه أعطتني مساحة من الوقت لأفكر بكل ما عملت به، وشعرت أن ما كان ينقصني في المرحلة السابقة من عملي هو التواصل مع الجمهور السوري، بحسبان أن كل عروضي المسرحيَّة كنت أقدمها خارج سوريا، كما أنه كانت لدي أفكار لا يمكن أن تحقق انتشارها بالمسرح فقط، وبرغم أنني لم أكن أمارس الكتابة، إلا أنه كان يصلني العديد من الدعوات للكتابة، إلى أن أتتني فرصة ممتازة مع أشخاص أودهم وأحترم تجربتهم في العمل، فقمت بكتابة مسلسل «الزند».

عمر أبو سعدة، خريج قسم النقد والدراسات المسرحيَّة في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة بدمشق «2002». أسس فرقة «مسرح الأستديو» وقدم من خلالها عدة عروض مسرحيَّة. من بين العروض التي أخرجها: المصنع «2018»، إفيجينيا «2017»، بينما كنت أنتظر «2016»، أنتيجون «2014»، الطروادیات «2013»، فيك تتطلع على الكاميرا؟ «2012»، المرود والمكحلة «2009»، سماح «2008»، الأفيش «2006»، أرق «2004». أسهم في مبادرة المسرح التفاعلي بالأرياف والمسرح التفاعلي بالمدارس السوريَّة. التحق بالمدرسة الصيفيَّة للكتّاب في لندن ضمن مسرح «رويال كورت». اختير مع مجموعة مخرجين مسرحيين لبرنامج «مركز كينيدي» في الولايات المتحدة الأمريكيَّة. منذ العام 2011 بدأ يقدم عروضه في أوروبا برفقة ممثلين سوريين فكانت مسرحيَّات: «انظروا إلى الشوارع هكذا يبدو الأمل، فيك تطلع ع الكاميرا، بينما كنت أنتظر». قدم على مسرح «الفولكسبونه» في برلين مسرحيَّة «المصنع» معتمداً على فكرة «شهادات المسرح الوثائقي». أخرج عرضاً مسرحياً مع ممثلين بولنديين على مسرح «Powszechny theatre» وهو أحد المسارح الكبرى في وارسو بعنوان «دمشق 2045»، وأعاد التجربة نفسها مع ممثلين ألمان.

جمعة علي:
وجدت نفسي في «المسرح الجماهيري»

الفنان المسرحي الإماراتي جمعة علي، صاحب سيرة ملحوظة في الفن الإماراتي والخليجي، عشق الفن المسرحي منذ الصغر، ومارسه كتابة وتمثيلاً، من خلال أعمال عدة، وشهد الجمهور والمهتمون قدرته البارعة على أسر المشاهد، بما يتمتع به من تلقائيَّة وعفويَّة وقدرة على الارتجال. في هذا الحوار يؤكد جمعة علي، أن المسرح صانع النجوم، وهو الذي يمنح الفنان شهادة العبور إلى الفن الحقيقي، وأن من ينجح في الدراما التلفزيونيَّة عليه أن ينطلق أولاً من خشبة «أبو الفنون»، بل عليه أن يرسخ رصيداً ناجحاً في الفن المسرحي.

الشارقة: عثمان حسن

• أنت ممثل وكاتب، أين تجد نفسك أكثر؟

- أجد نفسي ممثلاً أكثر من أي شيء آخر، فقد لازمتني هذه الموهبة منذ الصغر، كان عمري لا يتجاوز التسعة أعوام حين مثلت على مسرح المدرسة، أما الكتابة للمسرح على وجه الخصوص، فكانت في مرحلة الشباب، حين اكتشفت أنه يمكن لي أن أقدم نصاً متميزاً وليس نمطياً، وبالفعل فقد قدمت عدة نصوص ناجحة للمسرح الإماراتي، وهذا ناتج عن عشق ومحبة لهذا الفن، ورغبتي في تقديم ما هو جريء وجديد. لكني مع الأسف انقطعت عن الكتابة، وربما أخذتني الدراما التلفزيونيَّة التي قدمت فيها ما أعتقد أنه جميل ويستحق المشاهدة، لكنه انقطاع مؤقت، فأنا ما زلت حريصاً على الظهور في المسرح الذي أعده بوصلة الفن الحقيقي، وشهادة للدخول في عوالم هذا الفن الجميل، كتابة وتمثيلاً وإخراجاً.

• بين 2009 و2013 كتبت عدة مسرحيات.. ما هو عملك القادم على صعيد التأليف المسرحي؟

- أحضر اليوم لكتابة عملين جديدين، من المتوقع أن يشارك الأول في أيام الشارقة المسرحيَّة، أما العمل الثاني فهو في المسرح الكوميدي الجماهيري، هذا المجال الذي قدمت فيه نحو 21 عملاً ناجحاً عُرضت في الساحة المحليَّة والخليجيَّة.

• فازت مسرحيَّة «الظمأ» التي شاركتم فيها بأفضل عرض متكامل في أيام الشارقة المسرحيَّة في 2006.. ماذا عما حققته أعمالكم الأخرى؟

- لقد كانت لنا مشاركة ناجحة في الواقع في أيام الشارقة المسرحيَّة 2023، من خلال مسرحيَّة «قائمة الخديج» من إنتاج فرقة «جمعيَّة كلباء للفنون والمسرح»، وهي من تأليف علي جمال، وسينوغرافيا وإخراج عبدالرحمن الملا، والمسرحيَّة قوبلت باستحسان النقاد وجمهور المسرح، وقد كتب عنها الكثيرون بوصفها تقترب من فضاءات العبث، بنص مختلف، ومعالجة إخراجيَّة مبتكرة وذكيَّة، وبوصفها أيضاً «تطرح تساؤلات وجوديَّة صارخة حول السيرة المبتورة أو الناقصة أحياناً للحياة، التي قد يحاول الإنسان ترميمها وإكمالها بنضال تراتبي طويل، يبدأ من فترة ما قبل الولادة وصولاً إلى الشيخوخة، وهو ما زال محاصراً بالنقصان، وما زالت أحلامه جائعة، وأمنياته تطمح للمزيد».

لقد طلبت عدة دول عربيَّة عرض «قائمة الخديج» في مهرجاناتها، من بينها مصر، والمغرب، والعراق، وهناك أعمال أخرى مثل «كركم وبزار» التي واصلت نجاحاتها منذ سنتين في صنف الأعمال الجماهيريَّة، وسوف تواصل هذه المسرحيَّة عرضها في مدن مختلفة في الإمارات.

• أنت مدير مسرح كلباء، ما هي أبرز نشاطاتكم؟

- أستطيع أن أؤكد بكل ثقة أن مسرح كلباء هو من المسارح النشطة في دولة الإمارات، وهو منذ عام 1994 إلى اليوم يواصل التفعيل المسرحي من خلال الورش والإسكتشات التي نحرص على عقدها للصغار حتى تكوّن لدينا اليوم جيل شاب يعشق المسرح بكل ما للكلمة من معنى، هذا العمل الدؤوب في كلباء يجعلنا فخورين بما نقدم، فأنت دائماً محاط بجمهور عاشق للفن المسرحي،

وحتى في مسرح الكبار والنجوم نحن موجودون، وهناك مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة في كل عام، ويحظى بإقبال جماهيري واسع، ولا أنسى في هذا المقام توجيه شكري إلى دائرة الثقافة التي لا تبخل في تقديم الدعم، سعياً منها لاستمرار شعلة المسرح ساطعة في هذه المدينة.

• هل ثمة مشكلة في النصوص المقدمة للمسرح؟

- هذا صحيح، فكتاب المسرح المعروفون في الساحة المحليَّة يعدون على أصابع اليد الواحدة، هناك إسماعيل عبدالله، وجمال علي، ومرعي الحليان، وهناك نصوص جميلة، ولكنها ليست مكتشفة إلى اليوم، ونحن نحتاج باستمرار إلى البحث عن هذه النصوص واكتشافها، سواء أكانت لكتاب إماراتيين أم من الوطن العربي.

• ما الذي يحتاجه شباب اليوم أكثر من غيره لإنجاز أعمال مسرحيَّة لافتة؟

- شباب المسرح اليوم يحتاجون إلى دورات متخصصة في التمثيل والإخراج، وهذا من حسن الحظ متوافر في الساحة المحليَّة، لاسيما في إمارة الشارقة، وأشير إلى مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، الذي انطلق في عام 2012، ويعد بحق مختبراً سنوياً لهواة التمثيل والإخراج، وتنظمه إدارة المسرح بدائرة الثقافة، بمشاركة مجموعة من المختصين من خارج الدولة وداخلها، هذه الورش خرّجت مجموعة من المسرحيين الشباب في التمثيل والإخراج والكتابة المسرحيَّة، وهـؤلاء صـاروا يشاركون في المهرجانات المسرحيَّة المحليَّة الراسخة، مثل «الأيام»، لكن المشكلة في تسرع الشباب الذين بمجرد حضورهم لدورة أو عمل مسرحي فقير، يتوجهون نحو الدراما التلفزيونيَّة، سعياً للشهرة والنجوميَّة، والحقيقة أن معظم هؤلاء لا يحرزون أي نجاح يذكر، لأن المسرح هو بوصلة الفن الحقيقي، ومن يسعى للنجاح في الدراما التلفزيونيَّة، عليه أن ينجح في «أبو الفنون»، بل عليه أن يرسخ عدة أعمال ناجحة في المسرح، فهو من يصنع الممثل ويوجهه التوجيه الصحيح للتعامل مع الكاميرا، والجمهور، وحسن الإصغاء، والتفاعل مع الحبكة الدراميَّة، فالمسرح هو المرجع، وهو الذي يمنح شهادة التفوق في الفن، دون غيره.

• التأرجح بين الدراما التلفزيونيَّة والمسرحيَّة سلاح ذو حدين؟

- التلفزيون يحقق انتشاراً أكبر للفنان، وربما يكافئه مادياً أكثر من العمل المسرحي، وهذه جدليَّة ما زالت مطروحة على بساط البحث، أنا شخصياً وجدت ضالتي - كما أشرت - في المسرح الجماهيري، لم أبتعد عن المسرح كثيراً، وأعمالي تعرض في معظم دول الخليج العربي، وأخيراً عملت «دويتو» مع الفنان طارق العلي، من خلال مسرحيَّة «شقة لندن» التي عرضت في السعوديَّة، والإمارات، وقطر، والكويت، وقد وصلت عروض هذه المسرحيَّة اليوم إلى نحو 70 عرضاً جماهيرياً، وهذا جزء من العمل الذي يبعدني أحياناً عن الساحة المحليَّة، وهو كما أشرت جزء من الضريبة

التي يدفعها الفنان، فأحياناً يأخذك التلفزيون على حساب العمل المسرحي، والفنان الحصيف هو من يوازن بين الدراما التلفزيونيَّة والدراما المسرحيَّة، وهي أفضل وسيلة للبقاء في دائرة الفعل الفني، مع تأكيدي على أن المسرح هو «أبو الفنون» وهو الأبقى، والأهم، وهو الأسبق من الناحية التاريخيَّة وفي العلاقة بالجمهور، وعندما ظهر التلفزيون كان اعتماده أساسياً على المسرح، وكانت التمثيليات التي يبثها مسرحيَّة بكل ما تعنيه هذه الكلمة، وصار التلفزيون يستعين بالمسرحيين، وهذا الأمر متروك للفنانين الذين يجب أن لا يتجاهلوا الخدمة التي يقدمها المسرح للفنان، فهو مانح النجوميَّة ومؤشر نجاح الفن بوجه عام.

جمعة علي مع عبدالله زيد

• ما الذي يحتاجه المسرح ليكون أكثر رواجاً في المجتمع؟

- هذه أيضاً من القضايا الإشكاليَّة ليس في الإمارات وحسب، بل في كل الدول العربيَّة، نحن نحتاج إلى وسائل جديدة للترويج للفن المسرحي، وسائل تبحث في حيويَّة الفن المسرحي بوصفه مصدراً أساسياً من مصادر الوعي الثقافي والمعرفي.. وساحاتنا الفنيَّة العربيَّة، هي بالمجمل (لاسيما في مجال الفن المسرحي) هي ساحات فقيرة من ناحية ابتكار أفكار ووسائل نوعيَّة، قادرة على طرح قضايا المجتمع، وهذه المشكلة تطرح في سياق «الكل المسرحي»، ونقصد الأعمال الدراميَّة التي غالباً ما تكون ضعيفة أو تتكئ على أعمال مسرحيَّة عالميَّة معروفة.

«ادفع ما بدفع»

العرض الأردني الضاحك في دمشق

آنا عكاش
كاتبة ومخرجة مسرحية من سوريا

يبدو أن مسرحيَّة «لا نستطيع أن ندفع، لن ندفع» للإيطالي داريو فو، الذي كتبها عام 1974؛ ما تزال صالحة للعرض بعد ما يقارب الخمسين عاماً، بنسخ عربيَّة مختلفة، مع إضافة بعض الإسقاطات على الواقع المحلي المعيش، الذي لم يتغير من حينها، بل ازداد سوءاً في ظل الحروب التي اشتعلت في المنطقة، وتبعاتها من انهيار اقتصادي وانخفاض قيمة العملات المحليَّة، بالإضافة إلى أزمة التضخم المالي العالميَّة التي سبقت انتشار وباء «كورونا»، وتفاقمت بعده مع بدء الحرب الروسيَّة الأوكرانيَّة.

تصنّف المسرحيَّة بوصفها «فَارس/ Farce» سياسي، وتنتمي إلى المرحلة الثانية في المسيرة المهنيَّة لـ فو، بعد تأسيسه لفرقة "فو-راما كومباني" مع زوجته الممثلة فرانكا راما عام 1958، مرحلة أطلق عليها اسم "المرحلة الثوريَّة"، كتب خلالها مسرحاً موجهاً إلى الجمهور من الطبقة العاملة، سبقتها "المرحلة البرجوازيَّة"، وتبعتها "المرحلة النسويَّة"، حيث تعد مسرحيته هذه عقدة الوصل بين المرحلتين، كون بطلاتها من النساء اللواتي قررن السطو على «سوبرماركت».

فمنذ العام 1968 وإلى أوائل سبعينيات القرن الماضي، أصبح المصنع الإيطالي مكاناً لنزاعات عماليَّة نشأت عن ظروف العمل السيئة، والأجور المنخفضة، فاندلعت الاضطرابات، وبحلول خريف عام 1969، لم تكن الحركة العماليَّة قد ترسخت في المصانع في جميع أنحاء البلاد فحسب، بل أصابت أيضاً قطاعات أخرى من المجتمع الإيطالي.

وطيلة سبعينيات القرن الماضي، احتفظت إيطاليا بالتميز المشكوك فيه، بامتلاكها أعلى معدل تضخم مقارنة بأي دولة غربيَّة، حيث وصل التضخم إلى مستوى قياسي عام 1974، وفشل في الانخفاض بشكل ملحوظ بعد ذلك طوال بقيَّة العقد، مرحلة شغلت فو، كونه ناشطاً في الجناح اليساري الإيطالي.

استقبلت خشبة مسرح الحمراء في دمشق بتاريخ 13-14 يونيو/ حزيران 2023 العرض الأردني «ادفع ما بدفع»، المأخوذ عن نص فو، للمخرج عبدالسلام قبيلات، في إطار التعاون المشترك بين مسرح الشمس مع مديريَّة المسارح والموسيقى في وزارة الثقافة السوريَّة.

عرضت المسرحيَّة أول مرة على خشبة مسرح الشمس عام 2017، وما تزال تعرض في الريبرتوار المسرحي للعام السادس على التوالي، فعبدالسلام قبيلات ومنذ تأسيسه لمسرحه، يؤمن بأن عليه التوجه إلى جمهور غير نخبوي، بسيط، يصطحب عائلته إلى المسرح، فيقدم له متعة فنيَّة تحمل في الآن ذاته مضامين فكريَّة بمستوى لائق، وقال لصحيفة دمشقيَّة: «وضعنا أمامنا في مسرح الشمس مهمة التصدي لقضايا الناس ومشاكلهم الحياتيَّة والاقتصاديَّة، ومن هذه المهمة وُلِد شعار مسرحنا (مسرح الشمس مسرح الناس) وبناء على ذلك قمنا بإنتاج عروض مسرحيَّة تهتم بقضايا الناس وبأسئلة وجودهم».

كان اختيار العرض موفقاً للسفر به إلى الجمهور السوري، لاسيما بعد توقف مهرجان دمشق المسرحي منذ أكثر من عشر سنوات بسبب الحرب، وانعزاله عن الجديد في الحركة المسرحيَّة خارج سوريا. بادرة تحتسب لقبيلات في سعيه إلى كسر هذا الحصار، ومحاولته التشبيك والتعاون والتبادل مع المؤسسات الثقافيَّة السوريَّة الرسميَّة، برغم كونه يدير مؤسسة مسرحيَّة أردنيَّة مستقلة عن الجهات الرسميَّة.

توجهت إلى الكواليس قبل بدء العرض لأسلم على فريق العمل، استعنت بضوء هاتفي المحمول وأنا أهبط الدرجات، فالكهرباء مقطوعة، ولا توفّر «الليدّات» سوى نور شحيح يُبقي زوايا كثيرة من المسرح في عتمة مطبقة. بالكاد ميزتهم في الظلام، ينتظرون موعد قدوم الكهرباء ليبدأوا بمكياجهم، واقع مؤسف أصبح مألوفاً لمن ما يزال مصراً على الاستمرار في العمل في المسرح السوري، لكنه غريب على الضيوف الذين استقبلتهم دمشق بالعتمة، وبرغم ذلك ظلوا يتبادلون النكات محافظين على طاقة إيجابيَّة في مكان أصبح أبعد كلياً عن ذلك.

ومع قدوم الكهرباء بدأت الاستعدادات، وامتلأت الصالة التي تتسع لحوالي 500 مقعد تدريجياً.

الممثلون على الخشبة، واللعبة المسرحيَّة مكشوفة منذ البداية، يرحبون بالجمهور مع بعض «القفشات» من واقع الوضع السوري بخصوص الكهرباء، وتلميحات طريفة عن «الشوكولامو» التي أثارت ضجة كبيرة على مواقع التواصل الاجتماعي أخيراً، فتستدعي الضحكات في الصالة على الفور، يتوجهون إلى الجمهور في سرد حكايتهم التي يؤكدون أن أحداثها قد جرت في إيطاليا وليس الأردن أو سوريا، وأنهم ليسوا سوى ممثلين يؤدون هذه الحكاية.

بينما الزوجة في مركز التسوق «المول» للتبضع، يعترض بعض النسوة على ارتفاع سعر السلع اللا معقول بين يوم وآخر، ويقررن عدم الدفع بالسعر الجديد، بل بالسعر القديم، لاسيما أنهن بالكاد يملكن ما يكفي من المال. تتطور هذه المشادة الكلاميَّة تدريجياً لتتحول إلى ما يشبه مظاهرة واحتجاجاً، لاسيما أن جميع من في «المول» يتنصلون من مسؤوليَّة رفع الأسعار، ملقين بها على الدولة والتضخم المالي. وما إن تسود الفوضى، حتى تقرر النسوة الانتقام بطريقتهن، فيحملن ما طالته أيديهن من السلع ليهربن بها.

وفي البيت يتضح للزوجة أنها سرقت الكثير من الأشياء غير المفيدة، مثل طعام الكلاب المعلب، وطعام العصافير، ولكنها كونها مدبّرة ماهرة، تقرر أن تصنع من ذلك غداء لزوجها، وتخبئ الباقي تجنباً لمساءلته. تستنكر الجارة عليها ما فعلته، وتخبرها بأن الشرطة منتشرة في الحي تبحث عن النسوة السارقات لاعتقالهن، فتقرر

مقاسمتها جزءاً من المسروقات، ولا وسيلة لإخفائها والخروج بها من البيت إلا بوضعها تحث ثياب الجارة التي تظهر وكأنها حامل، في اللحظة التي يدخل فيها الزوج ويفاجأ بذلك.

تبدأ المفارقات والمواقف الكوميديَّة بدءاً من هذه اللحظة، فالجارة لم تكن حاملاً في الصباح، وإذا بها انتفخت فجأة في المساء، فيستغرب الزوج، لاسيما أن لويجي زوج الجارة صديقه في المصنع، وكان لا بد أن يخبره بهذا الخبر السعيد، فهو لا يخفي عنه شيئاً. تخترع الزوجة حججاً وكذبات عديدة للتهرب من أسئلة زوجها،

مما يزيد من تشابك الأمور، وسوء الفهم تتولد منه كوميديا الموقف، ويترافق ذلك بزيارات من رجل شرطة، ورجل أمن، وحتى رجل دين، للتحقيق في أمر السرقات وتفتيش البيت، يؤدي الشخصيات جميعها ممثل واحد، وكأنهم يحملون أيديولوجيَّة السلطة ذاتها.

ينتهي الأمر بتقبل الزوج لتناول طعام الكلاب مع صديقه لويجي، فحياتهم بالمحصلة ليست أفضل من حياة الكلاب، ومع الزيارة الأخيرة لرجل الدين الذي يطلب منهم أن يسددوا ما يترتب عليهم من فواتير وإيجارات، أو يوقعوا على سندات تنازل عما يملكونه، تنهار الزوجة وتعترف بأن الفواتير والإيجارات لم يتم تسديدها منذ شهور، وأنهم مدينون لصاحب البيت، وأنها أسهمت مع النسوة في سرقة المول، وأنهم لا يعيشون تلك الحياة المثاليَّة التي كان يظنها الزوج، فرواتبه من عمله الشريف في المصنع لا تكفيهم لمعيشة كريمة.

ومع هذه الزيارة الأخيرة واقتراب نهاية العرض بالوصول إلى طريق مسدود، تقرر الشخصيات التي تعبت من أداء أدوارها في العرض، تركه لتعود إلى الواقع، بعد أن هربت إلى العرض ظناً منها أنه الحلم، لكن تبين لها أن الحلم والواقع كلاهما بالسوء نفسه.

ساعة ونصف من الضحك المتواصل في الصالة، تتخللها فقرات راقصة على أغاني السبعينيات، بإضاءة عامة، وقطع ديكور محدودة، وظيفتها الأساسيَّة الإيحاء بلعبة مسرحيَّة مفتوحة أمام الجمهور، حيث انتصر المسرح الشعبي على النخبوي، بالحضور الواسع والتفاعل الإيجابي مع العرض.

فهل نحتاج في هذه الفترة مسرحاً شعبياً أم جاداً؟

سؤال يضع مفهوم المتلقي المسرحي العربي على محك شائك، لنعيد التفكير بوصفنا مسرحيين في نوعيَّة إنتاجنا ونمط الجمهور الذي نتوجه إليه.

بعد فوز عرضه « شوق» بجائزتي الإخراج والعمل المتكامل

حاتم دربال:

المسرح يحث على التعايش ويعلي القيم السامية

فاز المخرج التونسي حاتم دربال أخيراً بجائزتين عن عرضه «شوق»، إذ نال جائزة أفضل إخراج، وجائزة أفضل عمل مسرحي متكامل، في الدورة الماضية من «مهرجان المسرح الحر» في المملكة الأردنيَّة، الذي نظم في الفترة 20 - 25 يونيو الماضي. ويتحدث دربال في هذا الحوار عن أجواء العرض وظروف إنتاجه وقضايا ذات صلة بتجربته وتوجهاته المسرحيَّة.

عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

وفق دربال، فإن مسرحيَّة «شوق» التي أنتجتها فرقة الفنون الدراميَّة بمدينة «بن عروس» بعد أزمة كورونا التي عرفها العالم، نبعت من تجربة ذاتيَّة خصوصيَّة للمخرج نفسه، تمثلت في فقدانه لشقيقته وعدد من أصدقائه. وتداخلت هذه العوامل الذاتيَّة مع أخرى موضوعيَّة، فتحولت إلى مثال على قدرة المسرح على إيصال رسائل مؤثرة تلامس القلوب، تذكرنا بأهميَّة الشجاعة والإيمان بقدرتنا على تحقيق الأحلام وتخطي الصعاب، من خلال تقديم مقاربة رمزيَّة للموت وللخوف من الفراق.

شارك في أداء العرض الممثلون آمال الفرجي، ونادرة التومي، ومريم بن حسين، وعبدالمنعم شويات، وحمادي البجاوي. والعمل مقتبس من نص للكاتب الفرنسي جان لوك لا غارس، وأعاد كتابة النص حمدي الحمايدي من خلال ورشة بحث.

أحداث

وتتمحور أحداث العرض حول شعور الابن الأكبر بالحنين للقاء عائلته بعد غياب طويل، ليخبرها بمرضه وقرب موعد وفاته. فيجتمع الأخ والأم والأخت وزوجة الأخ لاستقباله والاحتفال بعودته، لكن سرعان ما تطفو الخلافات القديمة على سطح الذاكرة، لوم، وعتاب، وحنين، واشتياق، وصراع يكشف هشاشة الشخصيات، وعمق ألمها وعزلتها طيلة السنوات الماضية.

وعلى إيقاع موضوعين أساسيين، هما الموت والعائلة، تتواتر أحداث المسرحيَّة، وتنهمر معها الثنائيات والمتضادات في ذهن الابن العائد من بعيد ليلقى حتفه وسط العائلة، وبين الحياة التي أوشكت على نهايتها، وموت يقترب رويداً رويداً، تتداخل الأزمة والأمكنة، ويتشابك الواقع والخيال.

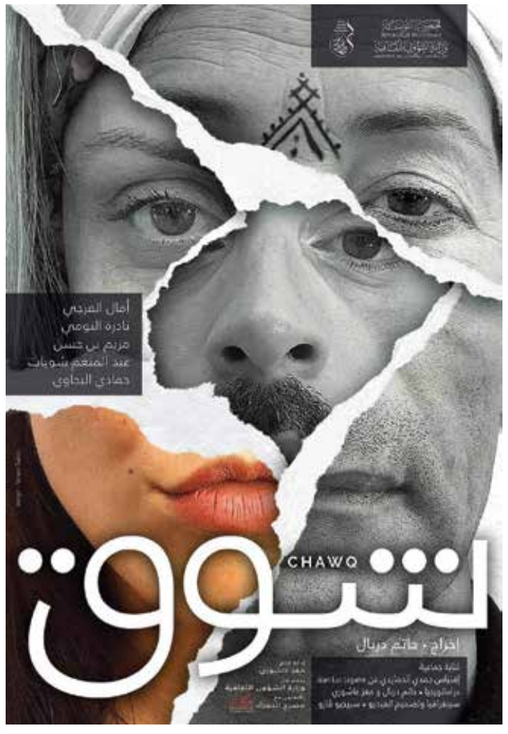
مشروع حياة

في هذا السياق، يقول حاتم دربال: «المسرح هو لغة الأحلام، ومن خلاله نستطيع إيصال رسائلنا وأفكارنا بطريقة تلامس القلوب». إنه بالفعل ما نشعر به عند مشاهدة «شوق»، فالعمل المسرحي يعبر عن رغبتنا الدائمة في تحقيق الأحلام وتجاوز الصعاب، وينقل إلينا رسالة عن القوة الداخليَّة التي تتيح لنا التغلب على التحديات، وتحقيق الحب الحقيقي.

وعن علاقته بالمسرح يقول دربال: «بدأت علاقتي بالخشبة منذ الصغر، وطيلة فترة الدراسة، وتخرجت في المعهد العالي للفن المسرحي الذي أدرس به حالياً». ويصف اختياره الفن الرابع، بأنه مشروع حياة، وعلاقة محبة كبيرة فيها لحظات نشوة ووحدة.. ولحظات من عدم الرضا أحياناً، ولحظات صراع بين البقاء والابتعاد.

وكانت بدايات حاتم دربال الفنيَّة مع المخرجين: الفاضل الجعايبي، وعزالدين قنون، وتوفيق الجبالي، ثم كون فرقة خاصة به أنتجت أعمالاً للأطفال، وأعمالاً للكبار توجت في عدة مهرجانات.

وعد محدثنا تتويج مسرحيَّة «شوق»، في مهرجان المسرح الحر الدولي بالأردن «تتويجاً للعمل ولمجهود الفريق في التمارين والإخراج والتمثيل والسينوغرافيا، حتى يتم تقييم المنجز بوجه عام في تونس، وتجاوز الصعوبات، وبالنسبة إلى جائزة الإخراج فهي مهمة، ولكن جائزة العمل المتكامل تجمع كل شيء، وتبقى الجائزة فرصة لتقييم التجارب المسرحيَّة في كل بقاع الدول العربيَّة».



دوافع

و«شوق»، عمل جاء لدوافع ذاتيَّة وأخرى موضوعيَّة بالنسبة إلى حاتم دربال، الذي بيّن أن أبرز الدوافع الذاتيَّة تكمن في «ألم الفقدان بعد انتشار جائحة كورونا ومفارقة العديد من أفراد العائلة والأصدقاء والفنانين، والشوق إلى كل من يغادرنا في الحياة»، حيث تروي قصة شاب يعود إلى العائلة بعد غياب طويل ليخبرهم بمرضه، ولكن لا يستطيع قول ذلك في المسرحيَّة، وذلك بسبب خلافات الماضي التي تلقي بظلالها على الحاضر، ولكن يعيش بطل المسرحيَّة تداخلاً في الأزمنة واللحظات بين الماضي والحاضر، ويوظف ذلك خلال مشاهد حول ثنائيَّة المرض والموت، وتداخل الأزمنة والأماكن والشخصيات».

وأيضاً يطرح المخرج مسألة موت الكاتب المسرحي، بحسبان المسرح التونسي أيضاً عدَّ في وقت ما أنه قتل الكاتب لفائدة الكتابة الجماعيَّة، إذ يفيد محدثنا في هذا الإطار: «أحاول أن نفهم في المسرحيَّة كيف مات هذا الكاتب المستقل لفائدة الكتابة الجماعيَّة، لفهم هل هذا الموت طبيعي أم ليس طبيعياً.. هي مقولات رولان بارت حول موت المؤلف.. واليوم هناك تحولات كبرى في العالم حول المسرح، من بينها مقالات تتحدث في السنوات الأخيرة عن موت الناقد المسرحي، ولذلك يطرح السؤال: هل الكاتب ما زال لديه ما يقول؟ وأيضاً أصبح العالم يتساءل كيف يمكن للفنان أن يغادر من خلال الدعوة إلى الزهد والترفع في مقاربة دراميَّة وجماليَّة مغايرة للمألوف».

ويتابع دربال في تعليقه على هذا الطرح: «أعلم أنها رسالة عميقة وفلسفيَّة، ولكن العمل قائم على أسلوب التشريك الاستثنائي للمتفرج العادي، حيث يفهم مغزى العمل من خلال إعلان الممثل عن قرب موعد وفاته، على عكس الممثلين الذين لا يعلمون بهذا الخبر، كما تم تقديم كل المعطيات والتفاصيل للمتفرج عبر تقنيات السرد والرواية والفيديو، ولكن الممثلين لا يعلمون بمرض أخيهم، ويشعر المتفرج في المسرحيَّة هنا باللا تواصل الأسري، لكن المكان الذي تدور فيه الأحداث هو قاعة المتفرجين.. وحاولنا أن نجعل المتفرج يعيش تفاصيل وحقيقة العائلة التونسيَّة، بتركيبتها وأفكارها وسلوكياتها، ومن ثم المتفرج يعيش تجربة تجعله يتساءل ويفكر طيلة العرض».

إن ملخص «شوق» اليوم هو أن المسرح والثقافة لهما القدرة على بناء فلسفة التعايش وقبول الاختلاف حسب تقدير محدثنا، لاسيما أن العائلة التونسيَّة اليوم أصبحت مختلفة في الأفكار والآراء، وهناك مسافة بين أفرادها، وهذا يصب في موضوع المسرح وبداياته في الديمقراطيَّة اليونانيَّة «الأقورا»، القائمة على الرأي والرأي الآخر، والصراع بين القلب والعقل، وصراع هذه العائلة لتجاوز الصعوبات التي تواجهها من خلال الرحمة وإعلاء المشاعر الإنسانيَّة.

محاولة

اختار دربال أن يفكك العمل إخراجياً إلى أربع وحدات كبرى، تعتمد أسلوب كتابة الصورة، ففي الوحدة الأولى كان الإخراج يعتمد على «صور بالأبيض والأسود عندما نتحدث عن الامتداد واللا موت، اقتباساً من مقولات المفكر رولان بارت، من خلال تثبيت اللحظة الزمنيَّة موتاً مؤقتاً، وذلك باعتماد رواية الذات من خلال تقنيات السرد الروائي والمسرحة، في مقاربة إخراجيَّة ذاتيَّة. وفي الوحدة الثانية انتقلنا إلى الفيديو للحديث عن فترات الطفولة التي عاشتها العائلة، ثم انتقلنا في المرحلة الثالثة إلى تهيؤات في علاقة أفراد الأسرة ببعضهم بعضاً، وهي عبارة عن رحلة في العوالم الذاتيَّة الداخليَّة، بالتساؤل عن كيفيَّة إلغاء الحداثة والسفر في العوالم الذاتيَّة الداخليَّة.

وفي المرحلة الرابعة تحولنا إلى الصورة الطبيَّة وتمثلات الجسد المعاصر من خلال الحالة المرضيَّة وصور (الإسكنر)، وفي النهاية قمنا بالتقاط صورة (سيلفي) في إطار منزل يظهر بطريقة رمزيَّة مرسومة في القاعة، وهو عبارة عن تحرر من الإطار الزماني والمكاني».

ويواصل محدثنا: «عبر كل هذه المراحل والتنقلات، أثبتنا في العمل المسرحي أن المشاعر الموجودة أقوى من كل ما هو مادي.. كما أن التداخل بين الأطباء والعائلة يجعل المتفرج حائراً، هل هذا الفضاء الذي يشاهده هو مستشفى أم منزل عائلة؟ وهل الشخصيات هي العائلة أم فريق الأطباء؟ كل هذا التداخل تم فيه توظيف أصوات الممثلين في محاولة للخروج مما هو متعارف عليه إلى الإخراج الذاتي، والدخول إلى مناطق خطيرة بين أفراد العائلة».

مسرحيَّة «شوق» هي محاولة لإنتاج ما بين البينين، لحظة الحياة والموت، لحظة المغادرة التي أصبحت لحظة ممتدة بين الأفراح والأحزان والصور والشخصيات والموسيقات، فهي محاولة أنثروبولوجيَّة شخصيَّة حسب قول المخرج.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن محدثنا استعمل الكتابة الموسيقيَّة السيمفونيَّة في الكتابة الإخراجيَّة لعرض «شـوق»، كمزج عدة مكونات في الوقت نفسه، نظراً لاطلاعه على الموسيقى السيمفونيَّة التي تقوم على كتابة عديد الآلات في اللحظة نفسها، ومجموعة أصوات منسجمة، فهي كتابة عموديَّة، وهذا ما يبرز في المسرحيَّة التي تقوم مشاهدها أيضاً على منطق التضاد الذي يخلق التجانس، فحين تنتهي كلمات الممثل تبدأ الملابس، ثم يظهر المكياج فيبدأ الضوء. و هذا كله يعد اللحظة الشاعريَّة للمسرحيَّة.

تطوير أيام قرطاج المسرحيَّة

وعن تقييمه لتجربة إدارة أيام قرطاج المسرحيَّة، يقول حاتم دربال: «إن مهرجان أيام قرطاج المسرحيَّة منذ نشأته كان وما زال مهرجاناً عربياً أفريقياً منفتحاً على المنجز الجمالي المسرحي العالمي، لذلك فهو يتكون من مهرجانات عديدة يضمها مهرجان واحد. إنه مهرجان المسرح التونسي والمسرح العربي والأفريقي، وهو أيضاً منفتح على كل المسارح في كل القارات".

ويضيف دربال: «هو مهرجان جمهور بامتياز، يجمع بين الاحتفاء بأبي الفنون، وفتح المجال للجمهور الواسع، لمتابعة عروض وطنيَّة ودوليَّة أمام قاعات مغلقة تصل أحياناً إلى 50 ألف متفرج في العاصمة وداخل ولايات الجمهوريَّة، وهو أيضاً فرصة للمحترفين في المسرح والضيوف والنقاد والمفكرين، الذين يكونون حزاماً مهماً جداً لأيام قرطاج المسرحيَّة، فيفرز نقاشات ورؤى مختلفة وثريَّة".

وعن أحلامه التي لم تتحقق خلال إدارته للمهرجان، كشف دربال أنه يتمنى «أن تكون هناك إدارة قارة تتولى الاشتغال على هذه الأيام طيلة السنة، مع إمكانيَّة تغيير الإدارة الفنيَّة كل سنتين، وأيضاً كنت أتمنى أن تكون للمهرجان إنتاجاته التي تعبر عن فلسفته وتوجهاته وسماته».

المسرح والتغيير

ويرى المسرحي حاتم دربال أن إنتاج عمل مسرحي بالنسبة إلى المؤلف أو المخرج وكامل الفريق، هو كله تحد يمر بعدة مراحل: «أولاً، كيف تتجاوز الحدود وتتخلص من المسائل المتداولة وتبحث عن مواضع الإبداع من خلال تجاوز الجهل والقيود والتوجه نحو أفق أرحب، ثم صعوبات ماديَّة، والتمثيل فيه إحساس معين، وفيه معجم حركي وشعوري بين شخصيات مختلفة، حتى تخلق الوحدة، ولكن المعركة الدراميَّة هي معركة دائمة نحاول أن ننتصر فيها كل

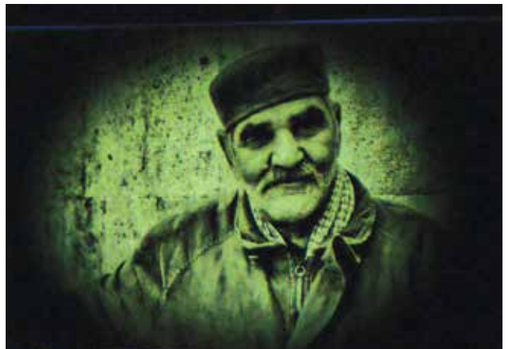
مرة.. فالمسرح الآن وهنا يحمل قضايا المجتمع، إذ هو نتاج المدينة وهو في لحظة تحول مستمرة».

ويبين المخرج أنه لا يمكن فصل المسرح عن قضايا المجتمع الفكريَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة، فيبحث عن مواطن الخلل وينبه إليها من خلال راهنيته وتطلعاته، ولكن في الوقت نفسه لا يقدم حلولاً مثل الفنون الأخرى، فالمسرح هو نوع من الكشف عن المخاطر الآتية، «المسرح اليوم هو الضمير ويقول ما يجب أن يقال".

"المسرح حر، أو لا يكون، هي المقولة التي لا يستغني عنها رجل المسرح، فكان في بداياته امتداد للأدب والشعر ومختلف الفنون».

وعن تقبل الجمهور وتفاعله مع «شوق»، يقول دربال: «بوجه عام، العديد من المتفرجين رأى نفسه في المسرحيَّة من خلال تجربة الموت القاسية والصعبة، التفكير في الأحباء بإحساس عال ومحزن بسبب الفراق»، فكان التفاعل عالياً في تجربة «شوق» التي حاولت تقديم الموت شخصيَّةً مستقلة، وهي طريقة للتخفيف عن المتفرج ألم الموت وليس تجاوزه، وإعادة التفكير من خلال ما تم عرضه على شاشة العرض.

ويؤكد المخرج حاتم دربال أن مشروعه المسرحي القادم قد بدأ في كتابته منذ فترة، وهو مرتبط بمسرحيَّة «شوق» التي أسهمت خلال مرحلة التحضيرات في اكتشاف أن ما هو ضد الموت ليس الحياة، وإنما المرأة التي تمنح الحياة، لأنها هي من تلد، وبالتالي سيكون هناك طرح للتحولات التي عاشتها المرأة التونسيَّة، ويوضح محدثنا أن هذا النص ما زال يبحث في التركيبة النفسيَّة والشعوريَّة للمرأة اليوم الآن وهنا.



في الذكرى الواحدة والستين لرحيله

مي لانفانج «1894-1961»

الممثل الشرقي الذي أنعش المسرح الغربي

تعد هذه الدراسة للباحث والأكاديمي المسرحي الراحل جورج بانو (1943 - 2023) من بين الدراسات المرجعيَّة، التي تعكف على النظر في حقيقة التمفصلات الفكريَّة والجماليَّة التي طرأت على المسرح الغربي الحديث، في علاقته بالمرجعيَّة الشرقيَّة التي تمثلها مسارح آسيا. والناظر إلى هذه الدراسة سيكتشف بشكل واضح وجلي فضل المسرح الشرقي، الصيني والياباني، على تجديد الرؤى والممارسات في المسرح الغربي، بعد العشريَّة الثالثة من القرن الماضي، وعلاقة كل ذلك بحضور رجل المسرح الصيني، مي لانفانج، في بلورة الرؤى المسرحيَّة الجديدة الطلائعيَّة، سواء عند بريشت أم مايرخولد.

دراسة: جورج بانو
ناقد مسرحي فرنسي من أصل روماني

ترجمة: عبدالحليم المسعودي
باحث وناقد مسرحي من تونس

إذا كان شيمامورا Shimamura، شخصيَّة رواية «بلاد الثلج» للكاتب ياسوناري كواباتا Kawabata يَدْرُس الرّقص الغربي رافضاً رؤيته – لأن حقيقة هذا الرقص البعيد كما يقول ذلك، لا يمكن إلا أن تسقط من حلم الذي أنشأها – فإن رجل المسرح الأوروبي في حاجة إلى رؤية آسيا، والأهم بالنسبة إليه هو انخطاف البصر وليس حياديَّة معرفة تُنشئ الخطاب حول الممثل الشرقي، صينيا كان أم يابانياً أم بالينياً (نسبة إلى جزيرة بالي في إندونيسيا).

ذلك أن المخرج الغربي في لقائه بالمسرح الشّرقي، يكون رد فعله تجاه ماديَّة هذا المسرح كاشفة له عن فنّ غريب، غير متخيّل(1). سوف يكون هذا القرن (العشرون) موسوماً ببعض المواعيد الحاسمة: سادا ياكو 1900 (Saada Yacco)، هاناكو 1904 (Hanako)، جولات عروض إيشيكاوا سادونجي Ishikawa 1928 (Sadonji)، المسرح البالياني (1931). وربما لن يتمكن أي ممثل باستثناء سادا ياكو من لفت نظرات الاستغراب والدهشة عند الغربيين، مثل ما قام به مي لانفانغ Mei Lanfang من خلال مسرحه المعروف بـــ «المسرح الجديد للأشكال القديمة»، القادم إلى الاتحاد السّوفيتي عام 1935.

ومن دون أيّ مصادفة، كان الغرب يعيش مكاشفة للصين ومسرحها، حين وجـدت أجيال عديدة من رجـالات المسرح (ستانسلافسكي، مايرخولد، كريغ، بريشت، أيزنشتاين، بسكاتور، تايروف، ترتياكوف) (2)، في قاعة عرض، حيث كان رجل المسرح الصيني مي لانفانج الذي رحل في مثل هذه الأيام (أغسطس) من عام 1961، ينهض بوصفه صورة رامزة لهذه المكاشفة من دون منازع.

إن حضور عرض ليس كمشاهدته، لكن معظم الفنانين المسرحيين الحاضرين في موسكو، قد شاهدوا لأن لديهم انتظاراً، أي انتظاراً نابعاً عن خلفيَّة أزمة مسرحيَّة. كان كل فنان حسب طريقته يُنادي بمراجعة وضعيَّة الممثل الغربي، ويواجه ضرورة تجديده، إن لم يكن يطالب مثل إدوارد غوردن كريغ بالتخلص منه، أو كما يصرح مايرخولد من دون تردّد حين يقول: «لنُجهز على الممثل، إذا كان ميؤوساً منه، أو لنُنعِشهُ إذا كان قابلاً للحياة»(3).

إن قراءة النموذج الشرقي ستكون مستقبلاً مختومة بخاتم رحلة بحث ملتزمة، ولكن ليست مصاغة بشكل دائم ونهائي. وهو ما سيجبرنا في هذه الحالة على تجاوز إشكاليَّة الحقيقي والمزيف، ما دام لا أحد يتدخّل بصفته عالماً في الصينيات، من أجل فكّ أسباب هذه الأزمة، ومجابهة الحلول الممكنة لها، لاسيما أن نصوص المختصين في الصين، المنشورة، ما تزال موسومة برؤية أوروبيَّة مركزيَّة.

برهان

إن إقامة محاكمة للمسرح الغربي لابد أن تفضي إلى إعادة تنشيط حركيَّة هذا المسرح. ويُعدّ مي لانفانج برهاناً ملموساً على حلم الممثل. وسيُظهر المخرجون تفاعلاً تجاه ذلك، لأنه ما المسرح إذا لم يكن تجسيداً للا مرئي في المرئي من الأجساد؟ إن الممثل الشرقي سيبلور روح هذه الطوباويَّة.

مشاهدة مي لانفانج هي مشاهدة الصين و»مسرحها القديم». هناك يكتشف الممثل الشرقي بعيداً الماضي الذي يفتقده الممثل الغربي إلى الأبد. فماضيه يمكن على الأقل أن يقرأ - فالنصوص والسرديات موجودة - ولكن لا يمكن مشاهدته أبداً. يشير مايرخولد إلى أنه «إذا كانت المواريث التي تربط بين سلاسل الأجيال المسرحيَّة قد وصلت إلينا عبر جسر في هيئة ظهر حمار (مثل ما هي الحال في الصين القديمة) مقام من ضفة إلى أخرى كانحناء قوس قزح من دون قواعد مركزيَّة تحمله... فإن الرواد القريبين قد دمروا جمال هذا الجسر وكسروا انحناءه القزحي. لقد أضافوا عموداً في الوسط وخفضوا قواعده على متاهة مسرح الأخلاق»(4). إن التلميح هنا لا يتّضح إلا مع نهاية القرن التاسع عشر، مع تدمير تيار ستانسلافسكي لنظارة التقاليد المسرحيَّة. وها هو ذا سبب أول، شديد التّجاذب، لتأسيس الانبهار الذي يُبديه المخرج المسرحي الغربي تجاه هذا الحضور المكتنز بمعرفة قديمة تتجلى عند الممثل الصيني.

يطرح كل من مايرخولد وستانسلافسكي وبطريقة مختلفة مسألة الماضي. فالأخير الذي يعرف بـسيد «مسرح الفن» يؤسّس تعاليمه «الضّخمة» على حد عبارة برنار دورت Bernard Dort على ماضي

«الأنا»، وكذلك على الحفاظ على الذكريات، وعلى التفصيل المنسي المكتشف من جديد بعناية، كما هي حال كعكة المجدليَّة التي تتحوّل عنده بمثابة الكُعّة الصغيرة الضائعة في أدراج الذاكرة.

إن «بروستيَّة» (نسبة إلى مارسيل بروست) ستانسلافسكي تتطلب من الممثل العناية القصوى بوجوده المُنقضي، فهي بمثابة المساحة التي ينهل منها منابع فنّه النفسانيَّة.

يرتّب «النظام» (نظام ستانسلافسكي) مبادئ «تقنية التذكر»، لتأمين صحو الذاكرة بكل سهولة وبطريقة تكراريَّة. كما أن مايرخولد يتوجه أيضاً بدوره إلى الذاكرة، ولكن ليس إلى الذاكرة الذاتيَّة لـ «أنا» الممثل، بل إنه يُوقظ ذاكرة أكثر اتساعاً، هي ذاكرة المسرح. فالممثل في هذه الحالة لا يُرسْمِلُ ماضيه الخاص بقدر رَسْمَلَة المسرح نفسه.

وإذا كان ستانسلافسكي يتحدث عن الحرص الذي يوليه الممثل لذكرياته، فإن مايرخولد يرى أن هذا الحرص من الواجب أن يتوجه إلى التقاليد المهدّدة بالاندثار، وهو في ذلك يقول: «إننا نبالغ حين نعتقد أن التقاليد تظل محافظة على نفسها بنفسها. إنها تحتاج عناية يقظة، كما تحتاج براعم الزهور إلى تلك العناية نفسها»(5). وهو ما يدل على أن الأمر يتنزّل ضمن مشروع طوباوي غير خفي متمثل في إعادة بناء المسرح. وبرنامج من هذا النوع من الطوباويَّة ينفتحُ بشكل تام باللجوء إلى الشّرق بوصفه فضاء مثالياً لرسملة المنابع الأصليَّة.

كما أن أيزنشتاين نفسه يرى الشّرق فضاء للذاكرة البكر للمسرح وللفنون وحتى للإنسان. ويرى أن التاريخ يفترض إدراجاً متصاعداً للحاضر في الماضي المُخزّن بصرامة، لأن «مراحل التطور الاجتماعي الأكثر قدماً لم تعوض بمراحل أكثر قرباً، ولكنها بتقليد تثري تجربة المراحل المتوالية» (6). أما على مستوى الفن، فإن من نتائجه تشييد المهارة القديمة معياراً للمعاينة، وفي الوقت نفسه المحافظة، حسب رأيه، على ما هو نظام لكل ممارسة ثقافيَّة، أي المعرفة بالحواس.

إن الشرق لا ينظر بعشق إلى الأعمال الفنيَّة في ذاتها، لأنه ينظر إليها بوصفها حاوية لنموذج تلقٍّ للواقع، وهو يشير إلى أن «التقليديَّة في الثقافة الصينيَّة قد جلبت إلينا الأعمال الفنيَّة كما لو أنها مثبتة في منحوتة بديعة، وهي الأعمال النابعة من نظام للتمثيل والتفكير، أي مرحلة من المعرفة عبر الحواس، التي تمر من خلالها كل الثقافات في لحظة معينة من تاريخها» (7).

فمن خلال رسملة الماضي، يمنح الشّرق الحاضر فرصة استعادة المقاربة الفَجْرِيَّة للعالم. وإنه بفضل الممثل الصيني مي لانفانج، يتجلى لرجل المسرح (الغربي) حلم يقظة، على حد صياغة أرنست بلوخ Ernest Bloch حين يقول: «فالحلم اليقظ ليس في حاجة إلى

أيزنشتاين و بريشت في موسكو عام 1935

مايرخولد صحبة مي لانفانج

أن يكون مدفوناً أو يكون مُفسراً، ولكنه حلم في حاجة إلى أن يكون معدلاً وإن أمكن وجوده فليكن متحققاً» (8).

وعليه، نحن أمام حلم يستهدف الممارسة المسرحيَّة وتغييرها. ويجب على مي لانفانج، أن يُساعد في تغيير هذا المسرح الغربي. فوضوح الرّغبة أيضاً يطالب بالاعتراف بالخصوم، حيث الإلغاء مطروح شرطاً ضرورياً لتحقق الرّغبة. وإن حالة اليقظة ترفض الاعتراضات المتوارية، كما أن بناء برنامج للمستقبل يفترض قبل كل شيء الأخذ بعين الاعتبار كل ما من شأنه أن يستهدف الاختراق. ويشير مايرخولد إلى أنه «إذا تطلعنا إلى إصلاح المسرح فإن نظامين سيتعارضان، العيش فوق الخشبة أو تجسيد هذا العيش... ففي المسرح الذي نحلم به نلعب من دون لعب باسطين تقنياتنا ومن دون الشعور داخلياً بأي شيء» (9). واللعب مذاك «سيكون على مستوى الشكل» (10).

فمايرخولد يواجه ممارسته التطبيقيَّة بشكل عام بصفتها تبايناً وتباعداً عن «الستانسلافسكيَّة» التي يعارض فيها نظام العمل ومآلاته، وهدفه هو بلوغ المسرحة. وباسم تقاليد الأشكال المسرحيَّة القديمة يُفعّل نقده لواقع الممارسة المسرحيَّة الغربيَّة، وارتباط الشرق بماضيه الذي تمكن مايرخولد من مشاهدة عروضه، يغذي هذا الجدل الأساسي للتعريف ببرنامجه. كما أن مسار بريشت سيكون شبيهاً بمسار مايرخولد، لأن النظر في اتجاه الصين هنا سيجرّه إلى اتخاذ موقف من الستانسلافسكيَّة، ففي كل محاولة طوباويَّة، فإن أول دافع للترحال وللبحث عن القصي هو احتجاج للمستقبل.

الحدث الصيني

يعد عام 1935 عاماً مفصلياً، ففي ألمانيا يتربع النظام النازي، ولكن آلته الحربيَّة لم تُشغّل إلى أقصى مداها. أما في الاتحاد السوفيتي فإن السّياسة الثقافيَّة في ظل ستالين Staline وجدانوف Jadanov فقد أقرّت «الواقعيَّة الاشتراكيَّة» طريقاً للاتباع، غير أن مرحلة المعتقلات المدمّرة لن تبدأ إلا في السنة الموالية.

وتبدو سنة 35 فاصلة انتقاليَّة بشكل غريب، ذلك أن الداء المعلن في ذلك السّياق، لن يضرب إلا في عام 36 مع الحرب الإسبانيَّة، ومحاكمات موسكو. ففي عام 1935 كان رجالات المسرح الروسي يهيمنون على ساحتهم، بالرغم من أن علامات محذرة لا تكف عن تهديدهم. فمايرخولد، وأيزنشتاين، وتايروف، وتريتياكوف، يواصلون إنتاج أعمالهم، وإن أصاب مشاريعهم البطء، أو لم يقع رفضها. لكن عام 1935 بالنسبة إلى رجالات المسرح الألماني، مثل بريشت، وبسكاتور، فإن الاتحاد السوفيتي ما يزال يظهر أيضاً – ولا ندري إلى متى - ملاذاً ضد الشر الذي تمكّن من بلادهم.

ففي موسكو عام 1935 ثمة تقارب بين الفن السوفيتي الطالع من الثورة، وهو في مرحلة قيادة آخر معاركه، وبين فن آخر غريب يبحث بدوره عن نجدة، وسيكون مي لانفانج حليفاً لأولئك الذين يستشعرون الخطر، مثل مايرخولد، وأيزنشتاين، أو لمن هو بصدد بلورة برنامجه، مثل برتولت بريشت. إن فنان الزمن الثابت يتوغل في حقل الغرب الملغوم.

لقد عرفت الصين منذ زمن بعيد مجد لانفانج، بل إن كتاباً قد نشر عام 1929 يجعل من اكتشافه سبباً في زيارة الإمبراطوريَّة السماويَّة (11)، فأهم المختصين الصينيين جعلوا من لانفانج رمـزاً لنقاء الأوبـرا الصينيَّة، كما أن الضيوف الأجانب الذين شاهدوه في العاصمة الصينيَّة، يعترفون بانخطافهم أمام فنّه، إذ أن المدائح لا تحصى ولا تعد، من روبندرونات طاغور Rabindranath Tagore إلـى أميليتا غالي – غورشي Amelitta Galli- Curci.

وعلى إثر زيارة لانفانج إلى اليابان في مناسبتين، عام 1919 وعام 1924، يعترف فنانون يابانيون مشهورون، من أمثال السيد والسّيدة موراتا، بقيمة أدائه الفني.

كما أن ممثل الكابوكي إيشيكاوا سادونجي، الذي كان مقدمه إلى أوروبا سبباً في كتابة أجمل نصوص أيزنشتاين حول الشرق (12)، يقرّر السّفر إلى الصين للتعرف عن قرب على فن لانفانج، لكن التبادل الحاصل بمناسبة زيارات لانفانج إلى اليابان، قد انقطع باندلاع الحرب.

كان مي لانفانج يستبق دائماً انفجار الصراعات. يزور هونغ كونغ عام 1924، والولايات المتحدة عام 1930، حيث ستكون جولته انتصاراً حقيقياً (13). رؤساء بلديات المدن الكبرى والجامعيون يحتفلون به، ويمنحونه شهادتي دكتوراه فخريَّتين في كاليفورنيا، ناهيك عن النجوم أيضاً، حيث حل ضيفاً على سيسيل ب. دوميل Cecil B de Mille، وماري بيك فورد Mary Pickford، أما شارلي شابلن Charlie Chaplin فقد أصبح صديقاً مقرّباً له (14).

كما أن الصحافة لم تتوان في كيل المدائح له، غير أنه لم يظهر، بحسب معرفتنا، نص نظري مُهم حول فن مي لانفانج في هذا اللقاء مع الغرب، لكن لانفانج وهو على رأس المسرح الجديد للأشكال القديمة، وبعد خمس سنوات، يعرض عمله في الاتحاد السوفيتي، وكانت زيارته تلك من بدايتها إلى نهايتها بمثابة الحدث، وقد كان ستانسلافسكي، ومايرخولد، وأيزنشتاين، من بين لجان استقباله، وإلى جانبهم أيضاً وجد كل من مكسيم غوركي Gorki، وألكسيس تولستوي Alexis Tolstoï.

فأيزنشتاين الذي التقى به منذ 12 مارس، اقترح عليه حصصاً تسجيليَّة، وفي 29 مارس بعيد نهاية عروضه، سجل أيزنشتاين معه شريطاً طويلاً، لم ير النور.

بالمقابل كتب أيزنشتاين دراسته الشهيرة «إلى ساحر حديقة الإجاص» التي سيعيد كتابتها في الفترة بين عامي 1935 و1938، ويهديها إلى مي بالإنجليزيَّة تحت عنوان «مبدأ الفلم الشكلي» مع

مايرخولد، تراتياكوف، مي لانفانج، وأيزنشتاين في موسكو

إهداء ثقيل الدلالات زمن الواقعيَّة الاشتراكيَّة، ورد كالآتي: «إلى مي لانفانج سيد الشكل بلا منازع أهديه مقالي الأساسي حول المسألة» (15).

أما مايرخولد، فبعد أن تحدث عن قدوم مي، فسيهديه النسخة الثانية من إخراجه لمسرحيَّة «بؤس المتوغل في الروح» التي يمكن أن ندرك فيها كما ينصّ مايرخولد احتواءها على عناصر «شكليَّة» مستلفة من فن الممثل الصيني. وهنا أيضاً فإن الإشارة الجداليَّة أصبحت أكثر وضوحاً.

وفي زمن «الانعطاف الكبير» سيكون لانفانج بالنسبة إلى البعض، الإغراء المظلل الذي يجعلهم يقاومون بوساطة المخاتلة.

أما بالنسبة إلى بريشت، فإن اكتشاف مي سيكون جذرياً. فهذه الرحلة إلى موسكو ستكشف له فناً غريباً، وسوف تمكنه إلى جانب ذلك من اكتشاف أعمال شكلوفسكي Chkolvski، لا سيما ما يتعلق بنظريَّة التغريبيَّة (L'étrangéisation).

وعلى إثر هذا اللقاء المزدوج، فإن عبارة «فرفرامدوغسايفاك» (Verfremdungseffekt) ستظهر عند بريشت في نص كتبه حول مسرحيَّة «رؤوس مدورة ورؤوس مدبّبة»، وبعد ذلك في دراسته الشهيرة «تأثيرات المباعدة في فن الممثل الصيني» المنشورة في لندن في مجلة «الحياة والرسائل» في خريف 1936، وهي الدراسة نفسها مراجعة ومزيدة التي ستكون ضمن عمله البرنامج «شراء النحاس».

وإذا كانت النظريَّة البريشتيَّة ستنمو على إثر الاتصال بالصين، فإنه من الخطير حسبان ذلك الدافع الوحيد. ولقد سبق أن قلنا إنه إذا كان ثمة حدث، فثمة أيضاً انتظار. والانتظار هو الذي سيسمح بقراءة النموذج الذي يمكن بصفة أخرى أن يدفع في اتجاه مقولة الغريب، من دون أن نكشف عن تأثير ذلك في المسرح الغربي. وبريشت نفسه يوضح أن «المسرح الألماني وبكل استقلاليَّة ومن دون تحمل أي تأثير من الفن الدرامي الآسيوي، قد طوّر طوال تجاربه تقنية المباعدة (التغريب)» (16). وفي موسكو عام 1935، سيحدث ارتباط طريقتين، ستعتمد في المستقبل الواحدة على الأخرى.

1- يقول مايرخولد عام 1931: «كنت أعرف مسرح الكابوكي بطريقة نظريَّة.. ولكن أخيراً حين حضرت عروضه بدا لي كأني لم أقرأ ولم أعرف شيئاً عنه»، المعركة النهائيَّة، مقتطف من حوار مع المشاركين في العرض (ضمن) «كتابات حول المسرح»، لاج دوم للنشر، لوزان، 1980، المجلد III، ص، 99. ترجمة بياتريس بكون- فالان.

2- قبل عام 1935 كان بإمكان القارئ الأوروبي الاطلاع على كتب حول المسرح الصيني التي كتبها أناس غير متخصصين في المسرح. وفي الحقيقة في عام 1935 بدأ المخرجون المسرحيون يكتشفون أوبرا بكين. وفي كل الحالات يبقى هذا التاريخ هو الأكثر شهرة.

3- مايرخولد، «فن المخرج»، مقتطف عرض 14-XI لسنة 1927، (ضمن) «كتابات حول المسرح»، المجلد 1975 ،I، ص، 217.

4- مايرخولد «العاصفة الرّعديَّة» (ضمن) «كتابات حول المسرح»، المجلد 5197 ،I ص، 255.

5- مايرخولد، «إعادة بناء المسرح»، (ضمن) كتاب «المسرح المسرحي»، غاليمار، باريس،1963، ص، 22.

6- أيزنشتاين، «عند ساحر بستان الإجاص»، أعمال مختارة، موسكو، نشر إيسكوستفو، المجلد الخامس، 1969. كل الإحالات في هذا المقال مأخوذة من الطبعة الروسيَّة. ونشر النص في صيغته الفرنسيَّة بإمضاء كلود إبراهيموف مسبوقاً بتقييد تقديمي لـ جاك أمون، مجلة العمل المسرحي، عدد32 / 33، 1979.

7- المصدر نفسه، ص، 125.

8- أرنست بلوخ، Ernest Bloch، «مبدأ الأمـل»، مجلد أول، غاليمار،باريس 1976، ص،125.

9- مايرخولد، «بورتريه دوريان غراي» 1918، (ضمن) «كتابات حول المسرح»، (م.م)، مجلد I، ص،217.

10- المرجع نفسه.

11- كتاب جماعي، Mei Lan-Fang ,Formost Actor of China ,The Commercial Press Ltd.,1929.

12- أيزنشتاين، «نقطة تقاطع غير مرتقبة» (ضمن) «الفلم شكله ومعناه»، باريس، نشر كريستيان بورجوا،باريس، 1976.

13- مي شاوو Mei Shaowo، «مي لانفانج في نظر جمهوره الأجنبي ونقاده»، (ضمن) «أوبرا بكين وماي لانفانج»، نشر عالم النشر الجديد 1981، ص ص،46 – 65.

14- شارلي شابلن هو أول من أخبر أيزنشتاين عن مي لانفانج. وفي نصه «شابلن والشابلينيَّة» سوف يذكر مايرخولد فن الممثل الصيني كمرجع.

15- مي شاوو، المرجع نفسه، ص،63.

16- بريشت، «أثر التغريب في فن الممثل الصيني»، (ضمن) «كتابات حول المسرح»، باريس 1972، لارش، مجلد I، ص،597.

مجلات دائرة الثقافة عدد أغسطس 2023

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

حكومة الشارقة
دائرة الثقافة

إدارة المسرح

مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

الدورة السابعة - ديسمبر 2023

شارع مليحة - منطقة الكهيف

AL Masrah DHS 10
Tawzea
6 291100 754762