المَسْرَح

العدد (49) - أكتوبر 2023

رواية

الشيخ الأبيض

لسلطان القاسمي

في عرض عماني

المسرح الإماراتي

ذاكرة التراث

السمعي والبصري

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة

دعم صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «رعاه الله» للمسرح والمسرحيين بكل أجيالهم، أصيل ومتصل وسخي دائماً، ومهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة الذي أنجز دورته العاشرة أخيراً، هو واحد من أنشطة عدة أسسها سموه ورعى نهوضها وتطورها، ليجد فيها موهوبو المسرح ما يثري ملكاتهم، ويعزز قدراتهم، ويثمن منجزاتهم، ويساعدهم على تحقيق تجاربهم الخاصة، وشغل مواقعهم المتميزة في المشهد المسرحي العام.

ومواصلة لمتابعتها تحضيرات هذا المهرجان وورشه التدريبيَّة على مدى الشهور الثلاثة الماضية، ترصد «المسرح» جانباً من فعاليات دورته العاشرة، التي أقيمت بينما كان هذا العدد في طريقه إلى المطبعة، على أن تستكمل رصدها لمجمل أنشطته في عددها المقبل.

ولمناسبة اليوم العالمي للتراث السمعي والبصري (27 أكتوبر)، تنشر المجلة إفادات لمجموعة من الفنانين حول الدور الذي لعبه المسرح الإماراتي في صون وإحياء وإبراز الوثائق والمحفوظات الصوتيَّة والمرئيَّة، التي اكتنزتها ذاكرة المجتمع المحلي طيلة الحقب الماضية.

ويتوسع باب «قـراءات» في استقطاب المزيد من الرؤى والمراجعات، تفاعلاً مع الزيادة الملحوظة في الإنتاج المسرحي الجديد في سائر البلدان العربيَّة.

وتحفل بقيَّة أبـواب المجلة بالعديد من المقالات، والدراسات، والحوارات، والرسائل المواكبة لأنشطة «أبو الفنون» في الشارقة والعالم، ونأمل أن تكون مفيدة وممتعة للقراء في كل مكان.

دائـرة الثقافـة
إدارة المسـرح

جائزة الشارقة للتأليف المسرحي
(نصوص مسرحية للكبار)

جائزة الشارقة للتأليف المسرحي (نصوص مسرحية للكبار)

2024-2023

تأكيدا لأهمية الكتابة والتأليف المسرحي في تنمية الحراك والفعل الثقافي والمسرحي استحدثت دائرة الثقافة في العام 1996 وتحديداً في الدورة السابعة لأيام الشارقة المسرحية جائزة التأليف المسرحي استناداً للتوصيات التي أقرتها اللجان المنبثقة عن فعاليات مهرجان أيام الشارقة المسرحية، باعتبار أن المسرح مرآة المجتمع، وبالتالي فإن من الأهمية بمكان أن ينعكس واقع المجتمع مجسداً على خشبات المسرح المحلي، ولما كانت تلك التوصيات تتوافق مع الرؤى والتوجهات السديدة لحضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة بضرورة دعم وتشجيع المبدع المحلي، ومد جسور التواصل معه لاستمرار إبداعه وتفاعله مع الوسط الثقافي والمسرحي، كانت الانطلاقة الأولى لجائزة التأليف المسرحي في العام 1996 تثميناً وتقديراً للكتاب والمبدعين المسرحيين من أبناء دولة الإمارات العربية المتحدة ومواطني دول مجلس التعاون الخليجي .

الشروط:

- **أن يكون المشارك من مواطني دول مجلس التعاون الخليجي (ممن تزيد أعمارهم عن 21 سنة).**
- **استخدام اللغة العربية الفصحى إلا للحالات التي يستدعيها البناء الدرامي لطبيعة العمل المسرحي.**
- **أن يكون موضوع النص المسرحي يعالج البيئة والتراث والتاريخ المحلي والشأن الاجتماعي.**
- **أن تكون الأعمال المشاركة منفردة وجديدة في موضوعاتها.**
- **يمكن المشاركة بنص مسرحي واحد**
- **تقدم النصوص بواقع ثلاث نسخ بالشكل الورقي إضافة إلى نسخة على CD**
- **أن يكون النص المسرحي مستوفيًا لشروط الإنتاج بالدولة مراعيًا للعادات والتقاليد والقيم الأخلاقية والأعراف.**
- **تكون النصوص المسرحية المقدمة للمسابقة معدة للنشر لأول مرة ولم يسبق أن طبعت في كتاب أو نشرت في الصحف أو الدوريات أو على المواقع الإلكترونية.**
- **ألا تكون النصوص المقدمة قد شاركت أو فازت في مسابقات مشابهة.**
- **لا تلتزم الإدارة بإعادة النصوص المقدمة.**
- **يتم دعوة الفائزين لحضور مراسم توزيع الجائزة إبان دورة الأيام المسرحية.**
- **تحتفظ دائرة الثقافة بالشارقة بحقها في نشر الطبعة الأولى للنصوص الفائزة، وحقها في إنتاج العمل خلال العامين الأولين من إعلان الفوز.**
- **آخر موعد لاستلام النصوص أول فبراير 2024**

العنوان : حكومة الشارقة – دائرة الثقافة / إدارة المسرح - ص . ب : 5119 الشارقة – الإمارات العربية المتحدة / الهواتف: 0097165020019/0097165020004 / 0097165020000

- البريد الإلكتروني : Theatre.awards@sdc.gov.ae
- الإنستغرام : @shjtheatredept
- تويتر : @theatredept

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (49) - أكتوبر 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

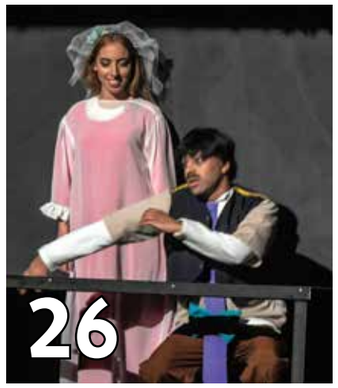
تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

6

صورة الغلاف: مسرحية «سدرة الشيخ»
إخراج: عماد الشنفري
إنتاج: مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي فبراير 2023
تصوير: عابر جمعان ديوان النوبي



• 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

مـدخـل
• المسرح الإماراتي.. ذاكرة التراث السمعي والبصري 8

قـراءات
• «قائمة الخديج».. دراما التسيير والتخيير 26

حـوار
• محمد السيد عيد: للعرب إسهامات في مسرحة التراث 60

صـروح
• المسرح القومي في القاهرة صرح شامخ لأكثر من قرن 70

أسفـار
• رحلتي إلى الرباط.. «10» دقائق تصفيق وأشياء أخرى 80

أفق
• اعترافات زوجيـة.. ساعة المكاشفة والتخلي 86

رسـائـل
• الجزائر.. ثلاثة عروض مسرحية تفتتح السنة الثقافية 100

مطالعات
• «المسرح الموسيقي..» التمثّلات والأشكال 106

متابعات
• سامية عمامي: النص جوهر الإخراج المسرحي 132

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

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

رواية «الشيخ الأبيض» لسلطان القاسمي في عرض مسرحي عماني

قدمت مؤخراً، في إطار موسم خريف صلالة الذي تنظمه وزارة الثقافة والشباب والرياضة في سلطنة عمان، مسرحيَّة «سدرة الشيخ»، المستلهمة من رواية «الشيخ الأبيض» لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة.

الشارقة: المسرح

وقدّمت المسرحيَّة مساء يوم 29 أغسطس الماضي على مسرح «أوبـار» برعاية وحضور مروان بن تركي آل سعيد، محافظ محافظة ظفار، وبحضور عبدالله بن محمد العويس، رئيس دائرة الثقافة في الشارقة، وأحمد بورحيمة، مدير إدارة المسرح في الدائرة، وعدد من المسؤولين في محافظة ظفار وجمهور كبير.

والمسرحيَّة من إعداد وإخراج الفنان عماد الشنفري، وقد قدّمتها فرقة صلالة للفنون بمزيج من الحلول الأدائيَّة والبصريَّة.

وتعيد المسرحيَّة العمانيَّة سرد رواية «الشيخ الأبيض» التي بنى صاحب السمو حاكم الشارقة حبكتها على واقعة حقيقيَّة جرت أحداثها في بداية القرن التاسع عشر، وتتعلق بصبي أمريكي يدعى جوهانس بول، جاء بصفته واحداً من طاقم سفينة تجاريَّة تدعى «إيسيكس» إلى الجزيرة العربيَّة، ونجا من معركة ضارية راح ضحيتها ربان السفينة وبحارتها، وحظي بالأمان والرعاية في بيت محمد بن عقيل في ظفار، حيث تشرب ثقافة المنطقة وصار شخصاً بارزاً يحمل اسم «عبدالله بن محمد».

وفازت مسرحيَّة «سدرة الشيخ» بجائزتين في التمثيل والمؤثرات الصوتيَّة حين قدمت في فبراير الماضي في إطار الدورة الرابعة من مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي، ثم في التاسع والعشرين من

أغسطس الماضي بعد أن أجرى مخرجها بعض الإضافات تفاعلاً مع ملاحظات صاحب السمو حاكم الشارقة على العرض السابق، حيث بدت النسخة الجديدة أكثر كثافة في مادتها الحواريَّة وأقرب إلى جماليات وفنون البيئة البحريَّة والشعبيَّة مما أضاف إليها الفرجة المسرحيَّة، وإلى السياق التاريخي الذي شكله صاحب السمو حاكم الشارقة للحكاية مستنداً إلى مجموعة واسعة من المصادر، ومن خلال معاينته لجغرافيا الأحداث التي جرت، حيث زار سموه بلدة سالم Salem «بلدة بطل القصة الحقيقيَّة» في الولايات المتحدة واطلع على ما تضمه متاحفها ومراكزها التوثيقيَّة، قبل أن ينتقل إلى الشرق باحثاً عن أحفاد جوهانس في ظفار.

وفي ختام العرض، أشاد مروان بن تركي آل سعيد، بجهود صاحب السمو حاكم الشارقة في دعم الثقافة العربيَّة وقال: «سعدنا بالعرض المسرحي المقتبس من رواية (الشيخ الأبيض)، وبحرص صاحب السمو حاكم الشارقة على عرضه في سلطنة عمان وبالتزامن مع خريف صلالة، بعد أن عرض للمرة الأولى في الشارقة»، مشيداً بالعلاقات الأخويَّة بين دولة الإمارات وسلطنة عمان.

وعبر عماد الشنفري عن اعتزازه بتقديم المسرحيَّة، مشيداً بالإضافات الفنيَّة والإخراجيَّة التي وجه بها صاحب السمو حاكم الشارقة، وقال إن المسرح العربي يشهد نهضة لافتة وحراكاً مسرحياً واسعاً على المستوى المحلي في الإمارات والخليجي والعربي بفضل الرعاية والدعم اللذين يوليهما سموه للمسرح.

وأضاف: «لقد كان لإمارة الشارقة دور بارز في دعم الحركة المسرحيَّة في الوطن العربي ومنطقة الخليج، فهي تمد يد العطاء لكل أبنائها الفنانين وتقف خلفهم، ولم يكن المسرحي العماني إلا توأماً لأخيه الإماراتي في أخذ فرصته على خشبة المسرح في شارقة الخير».

المسرح الإماراتي

ذاكرة التراث السمعي والبصري

كيف تفاعل المسرح الإماراتي منذ بداياته مع التراث السمعي والبصري المحلي؟ وما أبرز الإشراقات والتحديات في هذا الجانب؟ وإلى أي مدى يمكن القول إن المسرح أسهم بقدر أو بآخر في صون ذلك التراث وتكثيف ونشر الوعي بأهميته على مدى العقود الماضية؟ طرحنا هذه الأسئلة على مجموعة من الفاعلين المسرحيين، فجاءت إفاداتهم على النحو التالي.

الشارقة: علاء الدين محمود

«لطالما كان هناك حضور كبير للتراث ومفرداته المختلفة في الممارسة المسرحيَّة الإماراتيَّة»، هكذا استهل الفنان أحمد الجسمي حديثه، وزاد قائلاً: «هناك كتاب ومخرجون برزوا في هذا المجال وقدموا إبداعات مهمة ومتميزة وكلها تنشد الحفاظ على التراث السمعي المتمثل في الغناء والشعر بأشكاله التراثيَّة المختلفة، لاسيما الموسيقى الشعبيَّة بتفرعاتها المختلفة»، لافتاً إلى أن العديد من نصوص الكاتب إسماعيل عبدالله تنهض برافعة التراث وتعتمد عليه.

من مسرحية «أشوفك»

وأشار الجسمي إلى أن المتتبع لعروض المسرح في الدولة يلاحظ أن بعضها استعاد وحاور وسلط الضوء على العديد من المحفوظات المصورة، واستثمر دلالاتها لتشكيل تصورات جديدة حول الماضي والحاضر، سواء عبر الفيديو أو الصور الضوئيَّة، مشيراً إلى أن العرض المسرحي يجسد خزانة متجددة ومتحركة للإرث المحلي المسموع والمرئي «فنجد هناك توثيقاً وإبرازاً ومحاكاة لألوان وتصميمات الأزياء والإكسسوارات والعمارة من حقب مختلفة، أما في ما يتعلق بالجانب الموضوعي والمضموني، فقد وظف المنطوق اللحني والشعري والسردي الشعبي، واستعيد مرات ومرات في العرض المسرحي الإماراتي».

الفرق الشعبيَّة

ونبه الجسمي إلى ذلك التميز الكبير في أعمال الكاتب إسماعيل عبدالله، مشيراً إلى أن نصوصه تتضمن مفردات لها وقع شاعري، وكذلك نجد أن المخرج محمد العامري أتقن بصورة كبيرة توظيف عناصر التراث البصري والسمعي في عروض عديدة، لافتاً إلى أن فرقة مسرح الشارقة الوطني ظلت تقدم ذلك النوع من المسرحيات التراثيَّة الكبيرة التي تحضر فيها الفرق الموسيقيَّة الشعبيَّة، وكذلك فإن المهرجانات التي تقام تهتم بالأعمال التراثيَّة، فعلى سبيل المثال نجد أن «أيام الشارقة المسرحيَّة»، و«مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي» يعجان بأعمال تقدم رؤى تراثيَّة بتناول مبتكر، بل إن هناك مهرجانات متخصصة مثل «مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي»، مشيراً إلى أهميَّة الإبداعات التراثيَّة وضرورة العمل على إنجاز أعمال مسرحيَّة توظف التراث بصورة أو أخرى حسب رؤية الكاتب أو المخرج، وذلك مجال مفتوح يسمح بتقديم العديد من الإبداعات.

ولفت الجسمي إلى الثنائيَّة التي جمعت بين الكاتب إسماعيل عبدالله والمخرج محمد العامري، التي شهدت تقديم الكثير من المسرحيات والعروض الناجحة، التي عملت على توظيف التراث والانطلاق من البيئة المحليَّة، موضحاً أن إسماعيل عبدالله لديه العديد من النصوص المرتبطة بالبيئة، فيما يقوم المخرج العامري باستخدام وتوظيف الفولكلور بشكل حداثي مبتكر، حيث إن النص هو الذي يوجه الطرح.

تنوع

وأشار الجسمي إلى أن المسرح الإماراتي بوجه عام خدم التراث المحلي كثيراً، وقال إن «البيئة المحليَّة نفسها غنيَّة ومتنوعة ومتعددة، وتحتوي على قصص وأشكال وموضوعات ملهمة، فهناك البحر والصحراء والجبل والسهل، ولكل تلك المناخات والفضاءات موروثاتها التي عبر عنها المسرح الإماراتي بصور متنوعة، لذلك نجد أن هناك اختلافاً حميداً ومبتكراً في تناول التراث، وذلك الأمر اتضح من خلال الأعمال المختلفة التي قدمها مسرحيون كثر، حيث نجد أن بعض فناني المسرح في المنطقة الشرقيَّة مثلاً قدموا أعمالاً مهمة من خلال واقع منطقة دبا، حيث احتفوا بتراثها المحلي الخاص، وهناك الكثير من المسرحيين اجتهدوا في إبراز خصائص تراث مناطقهم بصورة جيدة، لذلك فمن المؤكد أن لوحة المسرح التراثي في الإمارات تتكون وتتشكل من ألوان ومسموعات متعددة ومتنوعة».

بدايات

بينما ذكر الفنان علي جمال، أن المسرح الإماراتي ظل يقدم أعمالاً تتكئ على التراث منذ تأسيسه وحتى الآن، وهناك العديد من الكتاب والمسرحيين الذين برزوا في مجال توظيف وقائع وقيم وصور ماضينا في مختلف أزمنته، يمكن أن نذكر على سبيل المثال في مجال التأليف: إسماعيل عبدالله، وناجي الحاي، وعبدالله صالح الذي تميز بصورة كبيرة في هذا المجال، ونجح

أحمد الجسمي

علي جمال

صهيل الطين

بشكل مميز في توظيف الأغنية التراثيَّة في الكثير من العروض، كما أن هناك حضوراً قوياً للمفردات التراثيَّة بشكل مؤثر حتى في العروض غير التراثيَّة، وذلك يشير إلى المكانة الكبيرة للتراث الإماراتي ومدى تأثيره.

لهجة

ولفت جمال إلى تجربته المسرحيَّة، التي قدم خلالها العديد من العروض التي قام فيها بتوظيف التراث، مشيراً إلى مسرحيته «حنة»، التي تستعرض جوانب من العادات والتقاليد التراثيَّة الإماراتيَّة، وبوجه خاص الأعراس وطقس الحنة، مشيراً إلى أن العرض بالمشاهد والصور التراثيَّة وكذلك الموسيقى الشعبيَّة، واللهجة المحليَّة القديمة، مشيراً إلى أهميَّة مسألة اللهجات تلك، حيث من الفوائد الكبيرة للعروض التراثيَّة أنها تستعيد تلك اللهجة عبر توظيفها في العمل، وتعزز من حضورها، مشيراً إلى أنه ظل يحتفي باللهجة المحليَّة، وقدم بها الكثير من العروض مثل: «هاوي»، و«لفطام»، و«برد الستين» وغيرها من أعمال.

وأعرب علي جمال عن حبه الكبير للمسرح التراثي الذي يجد فيه نفسه، حيث إن «البيئة الإماراتيَّة بثرائها ومفرداتها الكثيرة مغرية بتناولها في المسرح، وذلك يعتمد بصورة كبيرة على الفنان نفسه سواء على مستوى الإخراج أو الكتابة»، لافتاً إلى أن «التراث كلفة قدمت حوله الكثير من العروض والرؤى المسرحيَّة، وكذلك على مستوى الطقوس والعادات، والأزياء، لاسيما تلك الملابس التراثيَّة النسائيَّة باعتبارها الأكثر تميزاً».

وأشار جمال إلى أنه قام بتوظيف التراث على مستوى الديكور في العديد من العروض، مشيراً إلى مسرحيَّة «برد الستين»، حيث «كان الفضاء الزماني هو فترة الأربعينيات من القرن الماضي، لذلك فإن الديكور قام بمحاكاة البيوت القديمة في تلك الحقبة بما في ذلك الليوان والدرج والشبابيك والأبواب وغير ذلك من مفردات تراثيَّة».

وأوضح جمال، أن الموسيقى الشعبيَّة حضرت بصورة متميزة في كثير من الأعمال والعروض المسرحيَّة الإماراتيَّة، بل إن بعضاً منها شهد مشاركة فرق شعبيَّة، وتم توظيف الأغنيات، والآلات القديمة، مشيراً إلى أن المخرج محمد العامري هو من أكثر الفنانين الإماراتيين الذين اشتغلوا على الموسيقى الشعبيَّة، وكذلك الفنان القدير عبدالله صالح الذي كتب مسرحيات محتشدة بالأغاني القديمة والتراثيَّة، وكذلك القصائد والأشعار، وإلى جانب عدد كبير من المبدعين والمسرحيين الإماراتيين، حيث كان لكل واحد منهم رؤيته وزاويته في تناول التراث.

عبدالله صالح

عمر غباش

جمهور

من جانبه شدد الفنان عبدالله صالح على أهميَّة توظيف التراث بصوره وأشكاله المختلفة، فذلك من المهام التي يقوم بها المسرح في كل مكان وزمان، بصفته فناً بصرياً وسمعياً وأدائياً شاملاً، ولكون هذا الفن الخالد مرتبطاً بالبيئة والتاريخ والتراث والخصوصيَّة الثقافيَّة لكل بلد، لافتاً إلى أن هناك الكثير من التجارب في هذا الصدد وقد لقيت نجاحاً وقبولاً كبيراً من قبل الجمهور، بل «وكانت سبباً أساسياً في تكوين شعبيَّة للمسرح الإماراتي، حيث عملت على استقطاب الجمهور الذي أعجب كثيراً بعروض وأعمال تتناول واقعه وبيئته وتمثل تراثه». وذكر صالح أن المسرح الإماراتي ظل يقدم أعمالاً تراثية، أو توظف التراث بصورة مكثفة وكبيرة منذ تأسيسه وحتى فترة التسعينيات من القرن الماضي، من خلال التركيز على قضايا وهموم الإنسان الإماراتي والعربي، وتناول البيئة والمكان وبقيَّة المفردات التراثيَّة المختلفة، كما وظف الموسيقى والطقوس الفولكلوريَّة، فكان مسرحاً يعج بالمشاهد والصور.

تجريب

ولفت صالح إلى أن المسرح بعد حقبة التسعينيات من القرن الماضي، قد دخل في مرحلة التجريب، وقلت الأعمال التراثيَّة، وحاولت العروض الابتعاد عن التقليديَّة والمباشرة في التناول، فتم تغريب الأزياء، وتوظيف الموسيقى الشعبيَّة بصورة مختلفة، حيث مزجت بالموسيقى الغربيَّة، غير أن هناك أعمالاً ظلت تحافظ على التراث الإماراتي وتقدمه بصورة مباشرة، ولكن في الغالب الأعم فإن الفرق المسرحيَّة اتجهت اتجاهات مختلفة عما كان سائداً في حقبة ما قبل التسعينيات في ما يتعلق بتناول التراث، حيث صار توظيفه مقتصراً في كثير من الأحيان على الأوبريتات التي تقدم في المناسبات المختلفة، حيث بات ينظر إلى التراث في كثير من الأعمال كنقيض للتقدم، إلا في بعض العروض القليلة التي تتحدث عن الماضي، التي قدمت في مهرجانات الدولة المختلفة، وباتت النصوص التراثيَّة قليلة إلا عند بعض الكتاب.

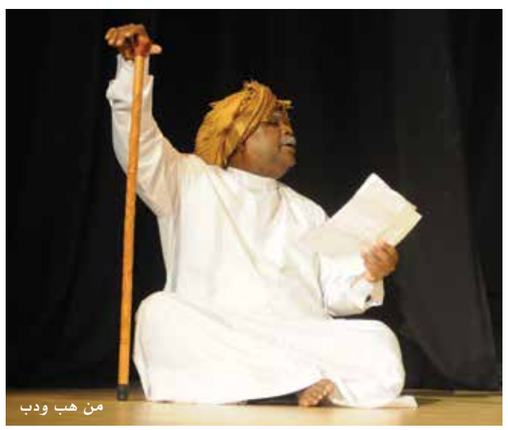
وأكد صالح على ضرورة التوجه مجدداً نحو تقديم أعمال تحافظ على التراث السمعي والبصري وتصونه، فالناس دائماً يظلون في حنين دائم إلى الماضي، ويتوقعون أن تكون هناك عروض تشبع رغباتهم، وذلك الأمر يتطلب توظيف التراث بصورة أكبر مما هو موجود الآن، وكتابة النصوص التراثيَّة بصورة مكثفة.

دور مركزي

أما المسرحي عمر غباش، فأشار إلى أن المسرح بوجه عام في أي دولة من الدول، له دور مركزي ومحوري في ما يتعلق بالحفاظ على التراث، سواء أكان محكياً أم مؤرشفاً أم ممارساً بشكل فعلي، وذلك الدور ظل يقوم به المسرح الإماراتي بصورة مستمرة، وهناك العديد من العروض والمسرحيات التي قدمت على مدى الخمسين سنة الماضية وأكثر، التي أسهمت بصورة كبيرة في الحفاظ على التراث السمعي والبصري، وصون اللهجة المحليَّة من الاندثار، وكذلك الحكايات والقصص الأسطوريَّة والخرايف والعادات والتقاليد والحكايات الشعبيَّة، حيث إن هناك الكثير من الأعمال تناولت تلك الأشياء.

مرحلة

وذكر غباش، أن الاهتمام بالتراث الإماراتي من قبل المسرح الإماراتي، كان متزايداً وكبيراً بصورة أكثر خصوصيَّة في مرحلة من مراحل المسرح الإماراتي، التي أسهم فيها المرحوم سالم الحتاوي، ذلك المؤلف الكبير الذي كانت له بصمته وإسهاماته الفريدة في تناول أدب الأطفال والحكايات الشعبيَّة والتراثيَّة والقصص الغرائبيَّة التي تزخر بها الدولة في جميع أرجائها ومناخاتها المختلفة بصورة كبيرة من خلال العروض والمسرحيات التي قام بكتابتها سالم الحتاوي.


من هب ودب

وأوضح غباش أن هناك العديد من المسرحيين الآخرين الذين أسهموا بصورة فعالة وكبيرة ومؤثرة في توظيف التراث في العروض المسرحيَّة الإماراتيَّة، فهناك على سبيل المثال ناجي الحاي، وجمال مطر، وعبدالله المناعي، ومرعي الحليان، وعبدالله صالح، وجمال سالم، وإسماعيل عبدالله، وغيرهم من الفنانين الذين أسهموا بشكل جيد في المحافظة على التراث، وتناول غباش كذلك تجربته الشخصيَّة في تقديم توظيف التراث السمعي والبصري والمحكي في عروض مسرحيَّة، حيث يمتلك ذخيرة كبيرة من العروض، موضحاً أن التراث الإماراتي يزخر بالجماليات والقيم المختلفة التي يتوجب عكسها وإبرازها في عروض وأعمال مسرحيَّة، وذلك هو دور المسرح في سياق الحفاظ على الهويَّة والعادات والتقاليد الحميدة، حيث ظل المسرح الإماراتي يضطلع بتلك المهمة، والآن هناك العديد من العروض والكتابات المسرحيَّة التي تهتم بالتراث وتتناوله وتناقشه وتوظفه على الخشبة.

وأوضح غباش أن العديد من تلك الأعمال التي قدمت عملت على صون التراث والمحافظة عليه، فكان أن اهتمت بالموسيقى الشعبيَّة والأغاني التي كانت تردد في المناسبات المختلفة، وهي متنوعة، فهنالك «الشله»، و«العيالة»، و«المالد»، و«الرزيف»، وغيرها من الإبداعات الموسيقيَّة الأخرى، حيث إن دور المسرح الأساسي هو الترفيه وطرح القضايا الاجتماعيَّة، إلى جانب دوره المهم في الحفاظ على التراث بكل أشكاله وأنواعه المختلفة.

الصورة الدراميَّة

بدوره استعرض المسرحي إبراهيم سالم جوانب عديدة في تناول التراث مسرحياً، مشيراً إلى أن موضوع توظيف التراث في المسرح من المواضيع الشائكة بشكل كبير، وفيه العديد من الاتجاهات التي تتحدث عن كيفيَّة توظيف التراث، وهناك من يعمل على التلاعب بالتراث، لافتاً إلى أنه يقف بصورة شخصيَّة إلى جانب توظيف التراث في صالح منطق الدراما، وهذا يقود المبدع إلى استخدام صورة معينة أو بيت شعر معين أو أزياء وغير ذلك، من أجل تعميق الصورة الدراميَّة بشكل أساسي، سواء عن طريق الحوار أو الصورة.

وأكد سالم على أهميَّة استخدام المسرحي للتراث في تداوله مع الفن والدراما بصورة أكثر عمقاً بحيث ينطوي تحت مبدأ الدراما نفسها وليس العكس؛ ففي الصورة أو الأزياء أو الحكاية وغيرها يجب أن يتم التوظيف لمصلحة الدراما، حيث إن استخدام التراث درامياً يتم بصورة مختلفة، حيث إن ما يحرك الفعل الدرامي هو القصة نفسها أو القضيَّة، والتأثير على المتلقي من خلال التراث.

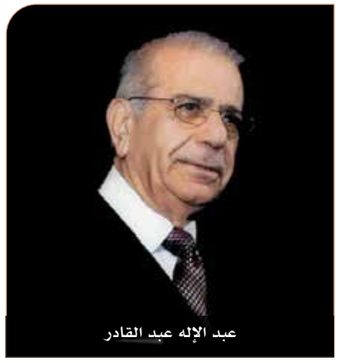
توظيف خلاق

«المسرح يعد من أهم الفنون التي يمكن أن تستفيد من التراث وتوظيفه، ومن ثم تعزيز ثقافة المتلقي بعناصره وسماته وصفاته وعناصره وحكاياته»، هكذا تحدث الناقد هيثم الخواجة في سياق تناوله لتوظيف التراث في الفعل المسرحي، مشيراً إلى أن المسرح هو «أبو الفنون»، فهو يجمع بين الحركة والإيماء والإلقاء واللون والموسيقى وغير ذلك، ولفت الخواجة إلى الإمكانات المهولة التي تزخر بها السينوغرافيا وقدرتها على استيعاب الكثير من علامات التراث الحسيَّة، مثل الأزياء والصوت والموسيقى ومفردات أخرى، متناولاً تقنيات العمل المسرحي والقدرة على استيعاب عمليَّة توظيف التراث في العروض المسرحيَّة.

ولفت الخواجة إلى أن توظيف التراث في بدايات المسرح الإماراتي كان عفوياً وفطرياً، أما في العقدين الأخيرين فإن العروض المسرحيَّة التي قامت بتوظيف التراث قد تميزت بصورة واضحة، حيث طوعت هذه المسرحيات حكايات تراثيَّة بأسلوب شائق يتصف بالأمانة والدقة والحس المرهف، والبراعة على كافة الصعد والمستويات، ففي تلك العروض يجد المتلقي حياة كاملة جرت

إبراهيم سالم

هيثم الخواجة


عبد الإله عبد القادر

لو باقي ليلة

على أرض الإمارات، فهناك النوخذة، والمطوع، والتاجر، والصياد، والبحار، وغير ذلك، كما يجد المتلقي فنوناً تراثيَّة موسيقيَّة متنوعة، فهناك فن الرزفة، والعيالة، والآه الله، والمالد، والحربيَّة، وغيرها من فنون وإبداعات موسيقيَّة.

ويشير الخواجة إلى أن المميز في جميع تلك العروض التي وظفت التراث، أن الفقرات التراثيَّة لم تكن نافرة عن العرض، بل أكثر ما يميزها أنها تدخل في نسيج الحكاية، ليس هذا فحسب، بل وكذلك وفرت المتعة البصريَّة والسمعيَّة من خلال تلك النغمات التراثيَّة التي تتغلغل إلى أذن وروح المتلقي من دون استئذان، الأمر الذي يوفر المتعة والارتياح لدى المشاهد فيتفاعل مع العرض.

وشدد الخواجة على أمر عده في غاية الأهميَّة، وهو الذي يتمثل في أن الرؤية الإخراجيَّة للعديد من المخرجين الإماراتيين قد تجاوزت حدود العاديَّة نحو خلق مساحات وفضاءات بصريَّة وسمعيَّة مؤثرة وشديدة الإبهار، الأمر الذي ارتقى بتلك العروض التي وظفت التراث السمعي والبصري والمحكي بطرق وصور مبتكرة وخلاقة، إلى مستويات عالية ومتفوقة، كان لها شديد التأثير على المتلقي.

ثيمات

من جانبه أكد المؤرخ والناقد والمخرج المسرحي عبدالإله عبدالقادر أن المسرح الإماراتي ظل منذ ثمانينيات القرن الماضي، وقبلها، يعتمد على «المسرحيَّة المحليَّة»، وقد اختلف الكتاب في تناول مشاكل المجتمع وطموحاته وأطروحاته، ومن ثم تصبح ثيمة المسرح مصونة مع اعتماد هذا الإرث من المسرحيات، وبالتالي تصبح هناك عروض محليَّة تطرح التراث وقضايا المجتمع، فتراوحت الأطروحات بين مشاكل «الغوص»، و«الزواج»، و«التركيبة السكانيَّة»، ومواضيع أخرى. وذكر عبدالقادر أنه وعلى ضوء ما ذكر، أصبح المشهد مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالمنظر والديكور الذي يرتبط بصورة حقيقيَّة اعتمدها المصمم ليقدم ديكوراً محلياً، يتبع ذلك الأزياء المعينة التي تستخدم في طقوس ومناسبات محددة.

وفي ما يتعلق بواقع التراث السمعي، أشار عبدالقادر إلى أن معظمها يعتمد على التراث الغنائي الذي يظهر جلياً في معظم المسرحيات التي عرضت وكتبت لقضايا اجتماعيَّة، حيث احتفظ المسرح بالتراث السمعي والبصري مع طرح المسرحيات الشعبيَّة التي سادت، موضحاً أن أفضل الذين كتبوا في اتجاه توظيف التراث في المسرح هم: إسماعيل عبدالله، وسالم الحتاوي، وعبدالله صالح، وناجي الحاي، وعمر غباش، وماجد بوشليبي، وغيرهم، حيث ما زال المسرح يتصدى لمهمة توظيف التراث السمعي والبصري في العروض المسرحيَّة.

بومحيوس

جمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح

حضور عربي متميز.. وجهود لاستدامة المنجز

المتابع لشأن المسرح المحلي، يلاحظ بوضوح العمل الجاد والدؤوب والتطور الكبير الذي حدث في جمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح، لاسيما خلال السنوات الثلاث الأخيرة، من حيث العروض المتميزة، والمشاركات التي تجاوزت حدود السائد، وعبرت بالمنجز المسرحي الإماراتي إلى المحافل العربيَّة والدوليَّة.

الشارقة: أحمد الماجد

هذه الفرقة، ومنذ إطلالتها الأولى في العام 1978، بمسرحيَّة «حكاية من الماضي»، وحتى آخر إنتاجها المسرحي «قائمة الخديج» (2023)، سعت إلى أن تظل حاضرة في المناسبات المسرحيَّة المهمة، بوصفه منهجاً دأبت عليه، وعودت أعضاءها على اتباعه والسير فيه، والحرص على أن يكون جزءاً لا يتجزأ من خطط الفرقة وإستراتيجياتها ومساراتها.

اختيار

جاءت مسرحيَّة «قائمة الخديج» المنتجة خلال هذا العام، وقدمت في أيام الشارقة المسرحيَّة في دورتها الثانية والثلاثين، شاهدة على فضاءات الجمال التي دخلها مسرح كلباء، من خلال اختيار ذلك العرض الذي كتبه علي جمال وأخرجه عبدالرحمن الملا، وأدى أدوار البطولة فيه الفنانون محمد جمعة، وعبير الجسمي، وعادل سبيت، وآخرون، ضمن عروض مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته المنقضية، من بين 87 عرضاً تقدمت للمشاركة في تلك الدورة، وكان لفريق «قائمة الخديج» نصيب في أن يكون ضمن العروض العربيَّة الثمانية التي وقع الاختيار عليها.

وبالفعل، كانت نظرة لجنة اختيار العرض موفقة في عرض حاز الإعجاب والتقدير إبّان عرضه في المهرجان الذي نظم في الفترة (1 – 8) سبتمبر الماضي، إذ وفّق أبطال «قائمة الخديج» وكما فعل مسرح الشارقة الوطني في مناسبات عربيَّة أخرى، بتقديم نموذج مسرحي فارق، يعكس التطور والمستوى المتقدم الذي وصل إليه المسرح الإماراتي، وقدرته على الظهور فوق المنصات والتنافس على الجوائز.

ناقشت مسرحيَّة «قائمة الخديج» دورة حياة الإنسان منذ وجوده خديجاً في بطن أمه، إلى أن يخرج إلى الدنيا، في تلك المرحلة الباكرة أثناء حمل والدته به يضع الكثير من القوائم التي يسعى إلى تحقيقها عندما يعانق الحياة، ليكتشف الإنسان أن كل أمر في هذه الحياة متروك للقدر، فالمسرحيَّة وكما يذكر الأستاذ إبراهيم الملا، في قراءته للعرض إبان تقديمه في أيام الشارقة المسرحيَّة «طرحت تساؤلاتٍ وجوديَّة 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».

مشاركة مهمة

وعن تلك المشاركة المهمة للفرقة، تحدث رئيس مجلس إدارتها الفنان خلفان الدرمكي، وقال: «المشاركة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، تعد بحد ذاتها إنجازاً مهماً لفرقتنا بوجه خاص، وللمسرح الإماراتي بوجه عام، قدمنا عرضين لمسرحيَّة (قائمة الخديج) خلال ليالي المهرجان، وتجلى فريق العمل في تقديم ذلك العرض، عاكساً الصورة الناصعة والمضيئة لما وصل إليه مسرحنا الإماراتي من رقي وتطور في الشكل والمضمون، وهنا أود أن أتقدم بالشكر إلى كل من أسهم في أن يكون لنا نصيب في الحضور بهذه التظاهرة الدوليَّة الكبرى، عاقدين العزم على مواصلة العطاء، بحضور أكبر وأهم لفرقتنا المسرحيَّة في المشهد المحلي والعربي والدولي». وأضاف الدرمكي: «وضعنا خططاً للتنفيذ خلال الفترة القادمة ضمن أجندتنا السنويَّة، أهمها إنتاج عروض مسرحيَّة للمشاركة بها في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، وأيام الشارقة المسرحيَّة، بالإضافة إلى سعي إدارة الفرقة الحثيث لعرض مسرحيَّة (قائمة الخديج) في محافل مسرحيَّة خليجيَّة وعربيَّة ودوليَّة أخرى».

خلفان الدرمكي

قدمت الفرقة مسرحيَّة «قائمة الخديج» يومي الرابع والخامس من شهر سبتمبر الماضي، على مسرح السامر، وفق برمجة إدارة المهرجان، بأن تقدم كل مسرحيَّة مرتين، في يومين، ونال فريق العرض الإعجاب والتقدير من النقاد والجمهور على حد سواء، وقال مخرج العرض الفنان عبدالرحمن الملا للمناسبة: «قدمت فرقتنا عرضاً مسرحياً سيظل في ذاكرة جمهور مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، من حيث الأداء المتقن للممثلين، ونوعيَّة العرض من حيث شكله ومضمونه الجديد على الساحة المسرحيَّة العربيَّة، الذي نال الإعجاب والتقدير والاحترام، وهنا أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان الكبير للفنان إسماعيل عبدالله رئيس جمعيَّة المسرحيين الأمين العام للهيئة العربيَّة للمسرح على متابعته للفرقة وشؤونها قبيل العرض، كما أتقدم بالشكر العميق ووافر التقدير لإدارة المسرح بدائرة الثقافة بالشارقة، على دعمه للفرقة، ووقوفه إلى جانبنا قبل الذهاب إلى القاهرة، وقبيل العرض، هذا العرض هو ثمرة اجتهاد مجموعة من الشباب أرادوا أن يقدموا عرضاً مسرحياً متميزاً من حيث الشكل والمضمون».

وذكر بطل العرض، الفنان محمد جمعة، الذي كان له الثقل الأكبر في المسرحيَّة، أن العرض حظي باستحسان الحضور، وقال: «لاقى العرض إقبالاً جماهيرياً كبيراً، وتفاعلاً من قبل الجمهور والنقاد، الجميع استمتع بالعمل، وقالوا إنه تجربة جديدة ومغايرة، من حيث الأداء والإخراج والتأليف، وأتوجه بالشكر إلى الهيئة العربيَّة للمسرح ودائرة الثقافة بالشارقة، على دعمهما الكبير لفريق العمل، اللذين كانا سبباً رئيساً في نجاح العرض».

عادل سبيت

عبدالرحمن الملا

محمد جمعة

من جانبه أعرب الفنان عادل سبيت عن سعادته بوجوده في هذا المحفل المسرحي الدولي الكبير، وقال لمجلة «المسرح»: «قدمنا عرضاً جيداً في مهرجان القاهرة التجريبي، لاقى إشادات واسعة من الجمهور والضيوف والفرق المشاركة، وهذه مشاركتي الأولى في هذا المهرجان، وسعيد بهذه التجربة التي جعلت فريقنا يقف أمام قامات وتجارب مسرحيَّة عربيَّة ودوليَّة رائدة، لاسيما أننا ومن ناحية الفئة العمريَّة، نعد من أصغر المشاركين في هذه الدورة. كما أود أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أيام الشارقة المسرحيَّة التي انطلق عرض (قائمة الخديج) منها، وكل الجهات والمؤسسات والأفراد الذين أسهموا في أن نمثل الدولة في هذه التظاهرة المسرحيَّة الدوليَّة الكبرى».

كركم وبزار

من أنشطة الفرقة أيضاً خلال الفترة الماضية، الحضور في مبادرة «أبدع مسرح» التي أطلقتها وزارة الثقافة والشباب في الإمـارات، في العامين 2022 و2023، وهي مبادرة تؤمن دعماً مالياً ولوجستياً للفرق المسرحيَّة، وكذلك من أجل تعريف الجمهور بالمنتج المسرحي المحلي، حيث حضرت جمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرحيَّة في هذه المبادرة، من خلال مسرحيَّة «كركم وبزار» وهو عرض كوميدي، كتبه الفنان عادل سبيت، وأخرجه الفنان عبدالرحمن الملا، وأدى أدوار البطولة فيه الفنان جمعة علي والفنانة فاطمة الحوسني، وآخرون، حيث إن هذا العرض، برغم انتمائه إلى المسرح الكوميدي الصريح، إلا أنه طرح قضيَّة اجتماعيَّة تدور في رحى المطابخ الشعبيَّة بما لها وما عليها، وفق معالجات جيدة.

دعم الشباب

ومن مبادرات هذه الفرقة النشيطة والدؤوب، الاضطلاع بتفعيل دور شبابها، وتأهليهم وصقل مواهبهم، عبر دعم مشاركاتهم في مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة في دورته العاشرة، الأمر الذي سيؤمن للفرقة دماء مسرحيَّة جديدة، قادرة على مواصلة المنجزات، والحفاظ على المكتسبات التي حققتها الفرقة طيلة مشوارها الممتد لما يقرب من نصف قرن من الإبداع. كذلك، يحرص أعضاء الفرقة على مواكبة فعاليات مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، من أجل الاطلاع على هذه التجربة المسرحيَّة المهمة في المسرح الإماراتي، ومشاهدة العروض التي تقدم في كل دورة، بالإضافة إلى الحضور في الندوات والورش التي تقام قبل وخلال المهرجان.

استحقاقات

بعد المكاسب الجيدة التي تحصلت عليها الفرقة في العامين الماضيين، ووفقاً لتصريح رئيس مجلس إدارتها، تنوي الفرقة الذهاب بعيداً بعرض مسرحيَّة «قائمة الخديج»، بوصفه عرضاً مسرحياً قادراً على الذهاب بعيداً بالحلم، كذلك وضعت الفرقة في أجندتها المشاركة في الدورة السابعة عشرة من مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، وكذلك التحضير من الآن للمشاركة في أيام الشارقة المسرحيَّة في دورتها الثالثة والثلاثين التي تنظم في مارس المقبل، بعمل لا تقل قيمته الفكريَّة والفنيَّة عن قيمة ومستوى عرض «قائمة الخديج»، بالإضافة إلى نشاطات وأحداث أخرى تضطلع بها الفرقة خلال ما تبقى من هذا العام، ومطلع العام المقبل.

قائمة الخديج

مسرحية «أحمد بنت سليمان»

مشوار

- أول مشاركة للفرقة في أيام الشارقة المسرحيَّة جاءت في العام 1984 في دورتها الأولى، بمسرحيَّة «آه يا دنيا»، تأليف إبراهيم البصري، إعداد إبراهيم الأميري، إخراج الريح عبدالقادر.
- أول مشاركة للفرقة في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل كانت بمسرحيَّة «زهور والمنظرة المسحورة»، في الدورة الرابعة (2009)، من تأليف سالم الحتاوي، وإخراج عيسى كايد.
- أول مشاركة للفرقة في مهرجان دبي لمسرح الشباب، في الدورة الثالثة منه (2009)، بمسرحيَّة «الزلة» تأليف جمعة علي، وإخراج عبدالرحمن الملا.
- أول مشاركة للفرقة في مهرجان الفرق المسرحيَّة الأهليَّة في مجلس التعاون لدول الخليج العربيَّة، كانت في الدورة الثامنة، الإمارات العربيَّة المتحدة (2003)، بمسرحيَّة «جياد»، من العروض الموازية المشاركة في تلك الدورة، تأليف رعد مطشر، وإخراج عبدالله المناعي.
- أول جائزة كبرى تنالها الفرقة في أيام الشارقة المسرحيَّة حدثت في العام 2006، في الدورة السادسة عشرة، بمسرحيَّة «الظمأ» من تأليف فيصل الدرمكي وعارف سلطان، وإخراج فيصل الدرمكي.
- أول جائزة كبرى تنالها الفرقة في مهرجان الإمـارات لمسرح الطفل، حدثت في العام 2018، في دورته الرابعة عشرة، بمسرحيَّة «آرتف»، تأليف سلطان بن دافون، وإخراج محمد جمعة.

جمعيَّة كلباء في سطور

المسمى الرسمي: جمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح.

عام التأسيس: 1977.

أهم أعضائها: د.سعيد الحداد، عيسى إسماعيل، علي رفيع، علي المغني، عارف سلطان، فيصل الدرمكي، جمعة علي، عيسى كايد، عبدالرحمن الملا، أحمد ناصر الزعابي، ناجي جمعة، محمد جمعة، عادل سبيت، شعبان سبيت، عبير الجسمي، راشد النقبي.

أهم أعمالها المسرحيَّة: «جياد»، «الظمأ»، «وهبص»، «مركب النار»، «آرتف» عمل للأطفال، «أحمد بنت سليمان»، «قائمة الخديج».

أهم المهرجانات المسرحيَّة الخارجيَّة التي شاركت فيها الفرقة: مهرجان الفرق المسرحيَّة الأهليَّة في مجلس التعاون لدول الخليج العربيَّة، مهرجان دمشق المسرحي الدولي، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

سجن القردان

احتفى بـالفنان علي القحطاني

«كلباء للمسرحيات القصيرة»

13 عرضا وأربع رسائل علمية وندوات فكرية

نظمــت في الفترة (22-27 ســبتمبر) بالمركز الثقافي لمدينة كلباء الدورة العاشــرة من مهرجان المســرحيات القصيرة تحت رعاية صاحب الســمو الشــيخ الدكتور ســلطان بن محمد القاســمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «رعاه الله".

الشارقة: «المسرح»

وشهد حفل الافتتاح الشيخ سعيد بن صقر بن سلطان القاسمي نائب رئيس مكتب سمو الحاكم في مدينة خورفكان بحضور الشيخ هيثم بن صقر بن سلطان القاسمي نائب رئيس مكتب سمو الحاكم في مدينة كلباء، وعبدالله العويس رئيس دائرة الثقافة في الشارقة رئيس المهرجان، وأحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بالدائرة مدير المهرجان، والعديد من الفنانين والباحثين المسرحيين ومحبي «أبو الفنون» من الإمارات والأقطار العربية كافة.

وبـدأ الحفل بعرض فيلم قصير عكس جانباً من مسيرة المهرجان الذي أُسس عام (2012) تجسيداً لتوجيهات صاحب السمو حاكم الشارقة برعاية وصقل إمكانات المواهب التمثيلية وتنويع الفضاءات والأنشطة المسرحية بما يتيح للجمهور في كل مدن الإمارة الوصول إليها.

من ثم تعرف الجمهور على لجنة التحكيم التي يرأسها الناقد اللبناني ربيع شامي، وتضم في عضويتها الفنانتين الأردنيتين شفاء الجراح وآلاء حماد، والفنانين الإماراتيين أحمد المازم وأحمد بوصيم.

القحطاني مكرماً

وتلا ذلك تقديم مادة فيلمية أخرى استعرضت جوانب من مسيرة «شخصية المهرجان» لهذه الدورة الممثل والكاتب والمخرج علي القحطاني (1961) الذي رفع أسمى آيات الشكر والتقدير لمقام صاحب السمو حاكم الشارقة، كما أشاد بدور دائرة الثقافة الفاعل في إثراء الحياة الفنية والفكرية بالأنشطة والمنشورات، وثمن فكرة مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة الذي يعتمد اللغة العربية الفصحى في عروضه ويشجع المشاركين فيه على استلهام نصوص «المسرح العالمي» ووصفه بالمدرسة المفتوحة لجميع الهواة لتعلم أصول ومبادئ العمل المسرحي.

ودرس القحطاني الآداب بجامعة الإمارات التي تخرج فيها سنة 1987، وشارك بصفته ممثلاً في العديد من العروض التي قدمتها جمعية دبا الحصن للثقافة والتراث والمسرح في أيام الشارقة المسرحية، ومنها: «عين منكبة وعين ملتبة» (2008)، و«أفـــا» (2009)، و«شربي نخل صالح» (2010)، و«رابتر» (2013). وكانت أحدث مشاركة تمثيلية له في الدورة الماضية من (الأيام) مع فرقة مسرح رأس الخيمة في عرض «مضارب بني كرش».

كما بـرز ممثلاً في العديد من المسلسلات التلفزيونية، مثل: «حاير طاير»، «ريح الشمال»، «شبيه الريح»، «وديمة»، «القياضة»، «اليحموم»، «على قد الحال»، «دار الزين»، «ست الحسن»، وسواها.

وكتب القحطاني وأخرج العديد من الأعمال المسرحية الموجهة للصغار.

نهاية اللعبة

وجاء العمل الأول في برنامج العروض لليوم الافتتاحي بعنوان «نهاية اللعبة» للكاتب الإيرلندي صمويل بيكيت، وأخرجه ياسين حازم الدليمي. وجسد العرض على الخشبة الممثلون: عبدالله المهيري، وعبدالله عقيل، وسالم طاهر التميمي، وسارة حيدر المازمي.

وعقّب على العرض نقدياً الباحث المغربي علي علاوي.

أما العرض الثاني فجاء تحت عنوان «حلم ومطر»، وأعده وأخرجه عبدالله مراد الكمالي، وضم الفريق التمثيلي للعرض: عبدالله الشعساني، وعبدالله الكمالي، ووعد طارق البدوي، وخالد رحمت، وعلي حسن، ومنصور عبدالرحمن.

وتلت العـرض نـدوة نقدية تحدث فيهـا الباحـث الجزائـري سـعفان يوسف.

مهـرجـان كلبـــاء للمسرحيات القصيرة

عروض

وبينما كان هذا العدد من «المسرح» في طريقه إلى المطبعة تواصلت عروض المهرجان التي جاءت وفق البرمجة المسبقة على النحو التالي: شهد اليوم الثاني (23 سبتمبر) تقديم ثلاثة عروض، هي: «انهيار» للمخرجة أماني فاروق، و«الكراسي» لحميد محمد، و«الحمار الميت» لهاني عيد. وفي اليوم الثالث شهد الجمهور ثلاثة عروض أيضا: وهي «مكان مع الخنازير» لحنان دحلب، و«حيوات» لمحمد جمال التركماني، و«الخادمات» لهبة ذيب. وفي اليوم الرابع: «الموت والعذراء» لدينا بدر، و«لنتحادث قليلاً» لجاسم التميمي، و«إن لم تخنهم الذاكرة» لرضوان النوري. وفي اليوم قبل الأخير: «الخيار الأخير» لعبدالله آل علي، و«601 عن رواية البؤساء» لجاسم غريب. كما نظم المهرجان مساء يوم السبت (23 سبتمبر) محاورة مع شخصية المهرجان الفنان علي القحطاني أدارها الفنان عبدالله راشد.

ملتقى

وأقام المهرجان ملتقاه الفكري (24 سبتمبر) تحت عنوان «المسرحيات القصيرة: التجربة العربية وآفاقها» بمشاركة فيصل الدرمكي (الإمـارات)، ومريم الجلاصي (تونس)، ومحمد علام (مصر)، وربيع شامي (لبنان). طرح الملتقى الأسئلة التالية على المشاركين فيه: إلى أي مدى يمكن الحديث اليوم عن حضور ملحوظ للمسرحيات القصيرة في الوطن العربي، تأليفاً وإعداداً واقتباساً، سواء في ما يقدم من عروض أو ما ينشر من نصوص؟ وبين الاقتباس والإعداد والتأليف.. ما الاتجاه الغالب في إنتاج المسرحيات القصيرة؟ وهل يمكن الحديث عن مسار تاريخي لهذا الشكل المسرحي عربياً؟ وما العوامل والإمكانات التي قد تكون أسهمت في بزوغ وتبلور هذا النوع المسرحي، وإقامة مهرجانات لعروضه في البلاد العربيَّة؟ وإلى أي حد تستجيب المسرحية القصيرة - بما يميزها من خصائص فنية - لتوجهات الإخراج وانتظارات الجمهور في مستقبل المسرح العربي؟

بحث

كما استضاف المهرجان (25 سبتمبر) دورة تاسعة من «ملتقى الشارقة للبحث المسرحي» المكرس لاستعراض وإبـراز أحدث الرسائل العلمية المنجزة في كليات الدراسات العليا المختصة في المجال المسرحي. وشهد الملتقى مشاركة أربعة باحثين حازوا شهادة الدكتوراه في المسرح أخيراً، وهم: خالد البناي(الإمارات)، ودواليا همام(مصر)، وهشام حكام (المغرب)، وعبدالحكيم صويد(تونس).

وأسس مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة عام 2012 وتسبقه دورة تدريبية على مدى شهرين وتغطي حصصها مجالات الإخراج والسينوغرافيا والتمثيل.

وفي العدد المقبل من «المسرح» تغطية أوسع.

«حتشبسوت».. تنويعات أدائية على سيرة الملكة الفرعونية

ضمن المسابقة الرسميَّة للمهرجان القومي للمسرح المصري في دورته السادسة عشرة «27 يوليو - 14 أغسطس»، قدم عرض «حتشبسوت» على «مسرح الجمهوريَّة» بالقاهرة، وأخرجت العرض، الذي كتب نصه وألف أشعاره محمد زناتي وأنتجته «دار الأوبرا المصريَّة»، الفنانة كريمة بدير، واستحقت عليه جائزة «أفضل تصميم استعراضي» في المهرجان.

أحمد خميس
ناقد مسرحي من مصر

ويرتكز العرض على حكاية شخصيته الرئيسة «حتشبسوت» ملكة مصر القديمة، ويبرز ما واجهته من تحديات في أول أيام حكمها، وكيف تحكمت في زمام الأمور وشيدت حضارة عظيمة تجلت في كل ملمح من مملكتها: في المباني والمعابد وطرق التعامل الاقتصادي مع دول الجوار، إلى جانب طرحه لأفكار أوليَّة عن تكامل المرأة والرجل في صناعة التاريخ والحضارة من دون إعلاء لشأن أحدهما على الآخر.

لا ينحاز العرض فقط إلى خصوصيَّة المرأة وقوة شخصيتها من جانب تعاظم دورها وأهميتها - على نحو ما ظهر في عرض آخر أخرجته كريمة بدير حول الملكة «إيزيس» على سبيل المثال - وإنما يمزج بين ما قدمته «حتشبسوت» وما قدمه حبيبها ووزيرها المفضل «سنموت» على أكثر من جانب، سواء على مستوى البناء أو مناصرتها في مواجهة المكائد والدسائس وخبث الكهنة وقوة وجودهم في المجتمع، أو كيفيات التعامل الجاد والصحيح مع دول الجوار للاستفادة من التبادل التجاري لتوفير ما يحتاجه المواطن في عصرها.

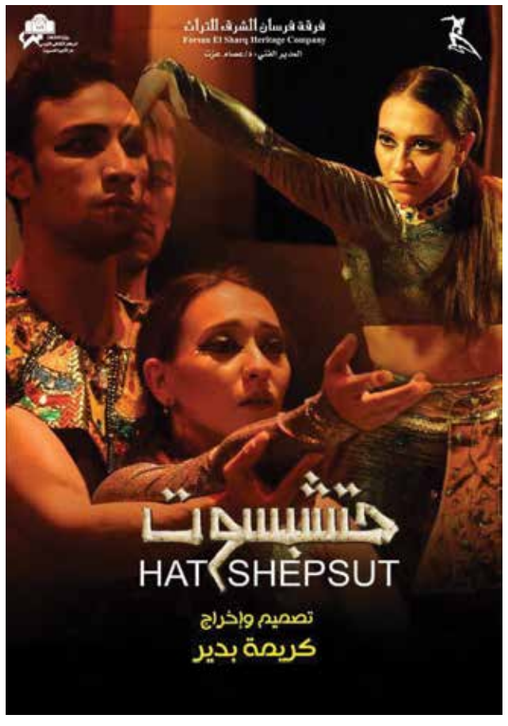
والحقيقة أن العرض برغم أهميته بصفته حلقة مهمة في سلسلة عروض المخرجة باتجاه مسرحة التاريخ والموروث الشعبي، لم يقدم جديداً من حيث فلسفة التناول الذي تتبعه عبر عروضها مع فرقة «فرسان الشرق للتراث»، تلك الفرقة التي كان قد أنشأها المخرج وليد عوني في عام (2009) بغرض تقديم موضوعات راقصة بمنطق «الرقص الحديث»، عن الشخصيات التاريخيَّة والمؤثرة في المحيط المصري والعربي، فقياساً إلى ما بدا في التاريخ من أخبار وقضايا خاضتها تلك المرأة العنيدة، لم يسع صناع العرض إلى تقديم معلومة مغايرة أو تفسير عميق لما جرى في الفترات القلقة في حياتها وحياة رفيقها «سنموت»؛ فقط كان المأمول أن يبرز وجودها وأهميتها في خليط من حكاية شبه شعبيَّة ورقص متنوع يمر على أكثر من مستوى في تقديم الثيمات الراقصة التي تناسب فلسفة التناول.

وكانت المخرجة قد قدمت فى هذا الإطار عدة عروض نذكر منها «بهيَّة»، و«ناعسة»، «وريا وسكينة»، و«إيزيس»، و«عنترة بن شداد»، والمتأمل لعناوين وموضوعات تلك العروض أو طريقة تدوير الحدث الرئيس فيها، سيفهم ميل كريمة بدير إلى إنتاج أفكار جماليَّة تدافع عن دور المرأة، لاسيما في التاريخ سواء القديم أو الحديث، ولكن، ومع هذا العرض وبرغم بروز شخصيَّة حتشبسوت كارتكاز أولي لطبيعة الموضوع المقدم، إلا أن بدير كانت منصفة أو لنقل متوازنة إلى حد كبير فى بيان أثر «سنموت» ودوره الكبير في حياة الملكة أو في حياة المصريين، وفي تصوري أن هذا النهج في التناول يقترب بعض الشيء من مسلك المخرجة في مقاربتها سيرة عنترة بن شداد مع المؤلف نفسه، محمد زناتي، وهو العرض الذي سبق وكتبت هنا في عدد سابق لمجلة «المسرح» عنه، وبينت أثر (الحكاية/الإطار) التي يمكن للحدث الدرامي أن يتحرك من خلالها؛ ففي تناول سيرة عنترة كانت (الحكاية /الإطار) تتمثل في وجود مؤلف يود أن يقدم موضوعاً سينمائياً جديداً عن سيرة الشاعر العربي، وفي هذا العرض تتحول شخصيَّة «المؤلف» إلى «حكواتية» اسمها «سيدة الزمن» (أداء: رجوى حامد) تقص حكاياتها بنبرة شعريَّة لجذب المتلقي من دون الإخلال بالمسار التاريخي للوقائع الذي جاء مرتباً على نحو رأسي (ولادة – تعليم – زواج – صراع على الحكم – انفراد بالحكم - حب – رغبة عارمة في تشييد المعابد – علاقات طيبة مع دول الجوار – نهاية).

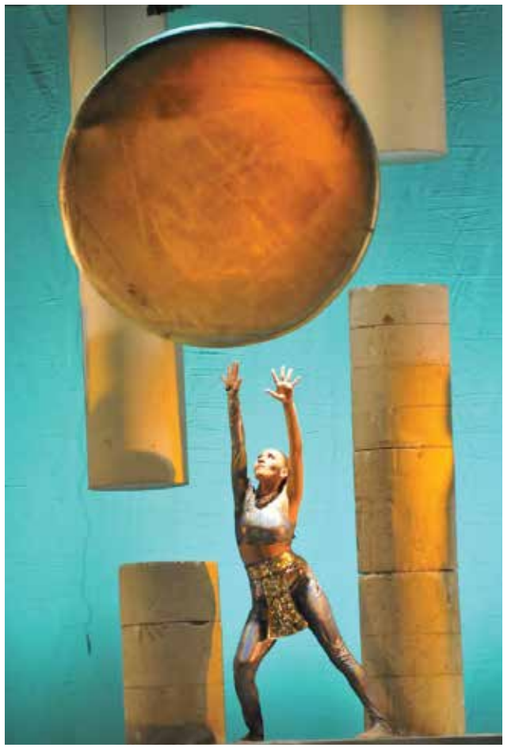
بداية

يبدأ العرض بينما الحكواتيَّة التي تدير الرحى تردد:

تدور الرحايا والحكاية ما بتنتهيش/ خابر حبل الحديث راح وين؟ /لحد ميتى هاتدوري يا سارقة بصيص العين/ فايتة خلايق حزانى وفايتة خلايق فرحانين ...الخ.



ثم تتجسد في المسرح عبر فريق من الراقصين حكاية حتشبسوت منذ الولادة، وكيف عانت خلال فترات حياتها الأولى. ومع تنامي الأحداث المجسدة في لوحات أدائيَّة تظهر قدرات تلك الفتاة العنيدة في التغلب على كل المصاعب التي دبرت لها، سواء بشكل عفوي أو عبر مكائد من كهنة آمون، إلى أن تأتي لحظة تعرفها بسنموت، وتلك حكاية يحتفي العرض بها ويبرز من خلالها حضور البطل/ الرجل الذي أثر كثيراً في حياة حتشبسوت عن طريق تثبيته كأيقونة فاعلة في كل المشاهد التي تلت ظهوره الأول على خشبة المسرح، على نحو يعمق إحساس المتلقي بأهميَّة ذلك الرجل متعدد المواهب والمهام.



ثم ننتقل لنرى علاقات الملكة الخارجيَّة وأثرها في تكوين المشهد على خشبة المسرح، حيث تسود الإكسسوارات الأفريقيَّة والرقصات التي تناسب الموقف، لتنتهي الحكاية مع الأيقونة الأساس (حتشبسوت) ومراحلها الأخيرة، حيث تنسحب المشاهد الراقصة رويداً رويداً لتنهي الحكاية المؤثرة من دون أن نتشبع من المواقف المتأزمة في حياتها مثل مواقفها الأخيرة من حبيبها سنموت وكيف محت وجوده من البلاط الملكي وغيبت ذكراه تماماً، وتلك موضوعات أظن أنها كانت كفيلة بتدعيم العرض فنياً، حيث يبدو للعيان قدرات فريق العمل على خوض مواقف ساخنة ومؤثرة في حياة بطل العمل، ونخرج بأفكار جد مهمة ومهملة تاريخياً، وذلك دور مهم من أدوار الدراما، حيث تغطية فترات عمياء أو شبة عمياء في تاريخ الدولة وكذا تاريخ الملوك.

الحقيقة، أن السينوغرافيا في هذا العرض (صممها أنيس إسماعيل) لعبت دوراً مهماً في الحكاية المقدمة بتنوعاتها المختلفة، سواء في الإسهام في تصور نشأة الملكة ذات الأزياء التي تخلط الحلم بالحقيقة، أو من خلال بيان اهتمامها الفارق بالعمارة بتشكيل السقالات التي تسيدت خلفيَّة المشاهد الأولى في العرض، أو من خلال الأعمدة التي ميزت العمارة إبان فترة حكمها، أو حتى من خلال بيان اهتمامها بالتبادل التجاري مع بلاد «بونت» عبر استخدام بعض الإكسسوارات والأقنعة الأفريقيَّة المميزة التي كانت تنزل من «السوفيتا» وتحيلنا إلى الوعي بهذا الجمال الفارق الذي أسهم في تنوع ذوق المصريين، والمعروف أن الملكة حتشبسوت «قد فعلت من التبادل التجاري معهم عبر البحر في العطور مختلفة الأنواع وكذا أنواع البخور والأصباغ وحتى الأسماك والحيوانات». أما عن الموسيقى التي أعدها أحمد الناصر، فقد تميزت بتنوع الموتيفات والألحان بين الفرعونيَّة القديمة والإيقاعات السريعة التي تناسب الرقص الحديث، وتساعد اللاعبين على أداء استعراضاتهم في شكل مناسب، تمتزج فيه الحركة بـ «الموتيف» الموسيقي الملائم لطبيعة التكوين.

ثنائي

نبهنا العرض وبقوة إلى وجود الثنائي محمد زناتي وكريمة بدير، اللذين يقدمان معاً التجربة الثالثة لهما، وفى رأيي أن ذلك التعاون الجاد سيجد في المستقبل موضوعات أخرى تستحق تعاونهما معاً بالقدر الذي يكتسب أراضي جديدة في العمق المصري والعربي، فقط نحتاج إلى تنوع فلسفة تقديم المحتوى بالقدر الذي يسمح أيضاً بالخوض في القضايا المتضمنة، فما لم نره في عرض حتشبسوت ننتظره في عروض أخرى قادمة للثنائي، فالرهبة لا تساعد في إنتاج القضايا المؤثرة ولكن التناول الذي يطمح لمناقشة القضايا المهمة في حياة الشخصيَّة التاريخيَّة المتناولة يساعد العرض في البقاء في ذهن المتلقي، كما أنه يمكن أن يساعد في فتح نقاش جاد عن كيفيات تناول الرقص الحديث لشخصيات مصريَّة مؤثرة في التاريخ وجدوى تلك المسألة.

الرقص

اجتهدت كريمة بدير كي تصنع تشكيلاً راقياً يناسب التاريخ العريق للملكة المصريَّة، وكانت عادة ما تضعها في صدارة المشهد ولا تكاد تغيبها من الخشبة إلا في القليل النادر، وكان الشغل الشاغل لباقي الفريق الراقص خدمة الشخصيَّة، هذه الأيقونة، ومساعدتها بكل الطرق كي تبدو حركاتها ومواقفها أكثر حضوراً وتوهجاً، كما اتسم أداء الفريق بالمرونة في تشكيل خشبة المسرح بمجموعة من الرقصات التي تشيد أهميَّة الموضوع المقدم.

وقد قسمت المخرجة خشبة المسرح إلى مقدمة تحتلها الملكة وفريقها المساعد، إضافة إلى «بانوراما» وظيفتها المتبدلة إظهار تقدم الزمن والاهتمام بالأفكار التي تنشط ذاكرة المتلقي حول دور البناء وأهميته في عصرها عبر مجموعة من الأشكال سريعة البناء والهدم (سقالات، أعمدة، إكسسوارات) وهو الأمر الذي شبّع العرض بكثير من الزخم الذي يثري التقديم الجمالي ويدعمه فنياً بكل الطرق المناسبة.

وفي النهاية، يجدر بنا أن نقول شكراً جزيلاً لمجموعة الراقصين المميزين الذين قدموا العرض لاسيما ياسمين سمير في دور حتشبسوت، وكذا محمد هلال، وفاطمة الشبراوي، وأشرف كوداك، وباسم مجدي، وإبراهيم خالد، وندى سيد، ومحمد سالم، ورشا الوكيل، وفاطمة محمد، وهاني حسن، وباقي الفريق من المساعدين.

كريمة بدير درست الباليه في المعهد العالي للباليه بأكاديميَّة الفنون بمصر. بدأت في فرقة الرقص الحديث، ثم تولت قيادة فرقة «فرسان الشرق» بدار الأوبرا المصريَّة. سافرت إلى تونس وإيطاليا وفرنسا لعمل بعض الورش الفنيَّة، كما عملت في دولة الإمارات العربيَّة المتحدة على تصميم عرض «جمانة سر الصحراء»، من إنتاج دبي لاند، الذي استمر تقديمه لأربع سنوات بفريق مكوَّن من 80 راقصاً وراقصة من مختلف أنحاء العالم. ومن أهم عروضها المسرحيَّة: «بهيَّة»، و«ناعسة»، و«ريا وسكينة»، و«إيزيس» و«سيرة عنترة»، و«حتشبسوت». حصلت على عدة جوائز محليَّة ودوليَّة، منها: ذهبيَّة أفضل أداء وبرونزيَّة العرض في مهرجان المسرح الحر الدولي بعمان، أفضل عرض «إيزيس»، مهرجان شرم الشيخ للمسرح الشبابي.

«قائمة الخديج»
دراما التسيير والتخيير

يشتبك المسرح التجريبي الحديث بقوة مع اللحظة الراهنة المراوغة، بكل وجوهها الواقعيَّة، والحُلميَّة، والتخييليَّة، والغرائبيَّة، والعبثيَّة، وبكل تساؤلاتها، وتوتراتها، وانتكاساتها، وانهياراتها، وانقساماتها إلى تفاصيل ونثارات لا متناهية. وإلى هذا الفضاء الشاسع، غير المحدود، المفتوح على الاحتمالات كلها، ينتمي العرض المسرحي الإماراتي «قائمة الخديج»، لفرقة جمعيَّة كلباء للفنون والمسرح، من تأليف علي جمال، وسينوغرافيا وإخراج عبدالرحمن الملا.

شريف الشافعي
كاتب وناقد من مصر

وهذا العرض، هو الذي شهده منذ أيام قليلة مسرح «السامر» في القاهرة، ممثلاً للإمارات في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وذلك إلى جانب سبعة عروض عربيَّة أخرى، وثمانية عروض أجنبيَّة، وثلاثة عروض مصريَّة، تضمنها المهرجان في دورته الثلاثين (سبتمبر/أيلول) الماضي.

ينفتح ستار عرض «قائمة الخديج» على مشهد بالغ الخصوصيَّة والثراء الدلالي، ففي منتصف المسرح المظلم، في المركز تماماً، يسبح في الفراغ جنينٌ لا يزال في بطن أمه، يعلق بمشيمتها، ويتصل بها عن طريق الحبل السُّرّي.

وعلى جانبي المسرح، بالتوازي مع تحركات الجنين وتقلباته، هناك الأم التي تتأهب للولادة (ولادة الجنين ذاتـه)، بمساعدة الطبيبة المختصة، والأب المنهمك في قلقه وتوجسه، يمضي جيئة ورواحاً وهو يترقب.

هي بداية غير تقليديَّة، من حيث الجانب البصري، تحيل إلى عالم ما قبل الميلاد بلحظات قليلة، ليكون حدث الميلاد نقطة انطلاق المسرحيَّة، مع صرخات الوليد «واااء.. واااه»، وهو الممثل محمد جمعة الذي يجسّد ببراعة الشخصيَّة الأساسيَّة المحوريَّة، في مراحلها السنيَّة المتتالية.

وبعد ستين دقيقة تجري فيها السنوات سريعاً في خريطة الزمن، تأتي نقطة نهاية المسرحيَّة، بصيحات الموت للشخصيَّة ذاتها في المكان نفسه «واااء.. واااه»، لتكتمل الدائرة المستغلقة، بلغة الموت التي هي نفسها لغة الميلاد. فالحدثان الأساسيان، الموت والميلاد، كلاهما أمر واحد في حقيقته وجوهره، وبينهما هناك حالات الإنسان المتعاقبة (الطفولة، الشباب، الكهولة)، وكل مرحلة هي متاهة وصراع وارتباك، في الحياة الشاقّة، المتشابكة، المعقدة.

يُفصح العرض مبكراً عن فكرته وموضوعه، ليتهيأ المتلقي لاستقبال عمل له أبعاد متنوعة عميقة، على الأصعدة الإنسانيَّة والوجوديَّة والفلسفيَّة وغيرها، إلى جانب مغامراته الفنيَّة والجماليَّة بطبيعة الحال، وما يتعلق بالمعالجة والأداء والتقنيات والإبهار وما إلى ذلك من الاشتغال المسرحي المتوازن، والمحسوب بعناية هندسيَّة، تنسجم مع دائريَّة الحياة، والفكرة الرئيسة المهيمنة.

سلسلة الإخفاقات

وفي سياق اقتراح المسرحيَّة أن بداية كل شيء وكل مخلوق هي نهايته، ونهايته هي بدايته، فإنها تصوّر بهدوء وأناة محطات التعب والمعاناة واللا جدوى في مسيرة ذلك الكائن الآدمي «إنسان» (بطل العرض)، الذي يعني اسمه الدال أنه رمز لكل إنسان معاصر يعيش فوق ظهر البسيطة، فهو مرآة لجميع البشر المأزومين، مبتوري الآمال والطموحات، المكبّلين بالقيود والقوانين والحقائق غير السارّة، منذ التعلّق الإجباري بالحبّل السُّرّي، حتى التلقّي الحتمي لضربة الفناء القاضية.

ولا يأتي هذا المولود طبيعيّاً مكتملاً، وذلك لكي يتأكد معنى انتقاص الحريَّة وانتزاع الحقوق، فهو «خديج» (مولود قبل الأوان، بوزن أقلّ وأعضاء غير مؤهلة لمواصلة الرحلة)، الأمر الذي يجعله يرفض بشدة أن يولد، صائحاً: «لا أريد أن أخرج، لن أولد مبتوراً، لن أخرج!».

ولأنه يولد ناقصاً، رغماً عنه، فإنه يوقن أن حياته كلها ستمضي على غير إرادته، وضد رغبته. ومع ذلك، فإنه يضع لذاته قائمة من الأهداف يسعى قدر جهده إلى تحقيقها، ولا ينجح سوى في هدف واحد، هو اختيار اسمه «إنسان».

أما الأهداف الأخرى في قائمة الخديج، التي خطط لها أملاً في أن يكون مختلفاً عمن سبقه من المواليد الخاضعين للسلطة، وأملاً في التحكم في مصيره، فإنه يفشل في إنجازها، ومنها مثلاً، أن يظل محتفظاً ببقائه في المشيمة ومتصلاً بالحبل السري، فيستسلم قائلاً: «ارحلي بسلام أيتها المشيمة، وأنت أيها الحبل السري ستلاصقني قليلاً، ولكنهم سيقصونك ويفتتحون شريط أيامي».

ومن أهدافه التي لم يستطع بلوغها أيضاً حريَّة اختياره لأبيه: «سأختار والدي بنفسي، ومن لا يعجبني لن أنسب إليه. مطلوب أبٌ بديل، أب جميل. لكنه لا يوجد. سأتقبل أبي رغماً عني، وسأخسر قراراتي التالية تباعاً!».

وهكذا، يبقى الكائن الآدمي «إنسان» مسيّراً مسلوب الإرادة مقيّد الحريَّة في معظم محطاته، فلا أمان سوى في رحم الأم، وما بعد ذلك: عواصف وزلازل وبراكين، وانصياع لأوامر العالم ونواهيه. فهو لا يقوى على رفض البكاء في صغره أو رفض شرب الحليب حتى، ولا يقدر على مقاومة «لا الناهية» التي يكررها له أبوه وأمه ليل نهار: لا تخرج، لا تمرح، لا تفعل كذا، ...الخ.

وعندما خاض الشاب «إنسان» تجربة الزواج، فإنه لم يتمكن من إيجاد السعادة والحب والدفء والطمأنينة له ولزوجته، كما أنهما لم يتمكنا من إنجاب طفل، بسبب عجزه الجنسي، وهنا لاحت بوادر الذبول والتحطم والتلاشي: «أنا وحيد، سأخضع لقانون يُفرض على الجميع، قانون لا مفر منه، الموت».

التجريب الفعلي

وتتلاقى فنيات «قائمة الخديج» وجمالياتها ومفرداتها المسرحيَّة مع فكرتها وموضوعها، في ملامسة التجريب الفعلي، القائم على الاقتحام، والجرأة، والإدهاش، وكسر أفق التوقع، والخروج عن المألوف والاعتيادي في سائر المعطيات والتجليات والأبجديات والآليات على الخشبة.

وشأنها شأن النص المتمرد المغاير، تأتي العمليَّة المسرحيَّة برمّتها تثويريَّة متجاوزة على المستويات كافة. فهناك مجال متسع للأداء الحركي والجسدي المتميز المعبّر، لاسيما شخصيَّة «إنسان»

في مرحلة الجنين والتعلق بالحبل السري في فضاء المسرح (رحم الأم)، وكذلك في مرحلة الطفولة الأولى (الحبو على الأرض).

وعلى النهج نفسه، يمضي بقيَّة الممثلين المشاركين في العرض، في مباراة لـلأداء من خلال التحركات والإيماءات والإشارات والصيحات. ولم يلجأ العرض إلى الأحاديث الثنائيَّة والجماعيَّة المطولة، مكتفياً بالكلمات القليلة الموحية، التي تفتح باب المرحلة العُمريَّة للكائن الآدمي «إنسان»، وما فيها من صراعات وأزمات واشتباكات. وإن كانت هناك بعض المونولوجات المطولة نسبيّاً لـ «إنسان»، ولكنها قد تبدو مبررة بصفته الشخصيَّة المحوريَّة في العرض، لاسيما مونولوجي لقطتي البداية (الميلاد) والنهاية (الموت).

وعلى الرغم من سيادة الحس التراجيدي الصرف، كون الحبكة كلها مأساويَّة الطابع، فإن المسرحيَّة تنطوي على ومضات كوميديَّة في الكثير من مواقفها، للحد من ظلاميتها، وذلك من دون الاستغراق في قصد الإضحاك بوصفه غاية. ومن ذلك مثلاً تلك القفشات اللفظيَّة والمفارقات الخفيفة، عند رفض الجنين الخروج من مشيمة الأم، ورفضه أن يُنسب إلى أبيه، وفشل «إنسان» في إقامة العلاقة الحميمة مع زوجته من أجل الإنجاب، وغيرها من اللقطات التي لم تتعمد الاستخفاف، ولم تكن مقحمة.

أما تلك الحالة الطقسيَّة المهيبة، التي أوجدتها السينوغرافيا وعناصر الديكور، والأزياء الملائمة، والإضاءة، إلى جانب الموسيقى والصوتيات، فإنها أسهمت في تفريغ العلبة المسرحيَّة من الشوائب والزوائد، لتتكثف الرؤية حول «إنسان» وَمَنْ حوله من الشخصيات القليلة، وما تحمله من مشاعر وانفعالات وشحنات نفسيَّة، وما تطرحه من أفكار وذهنيات.

كما أسهمت تلك الحالة الطقسيَّة في أن يتسع الفضاء الداكن العميق، متعدد الطبقات، أمام المتلقي، إلى ما وراء الرؤية العينيَّة الظاهريَّة المباشرة من تأملات وتأويلات وفلسفات، ليستغرق فيها المتلقي وهو منجذب إلى الكون المسرحي المثير الغريب، المشحون بالشغف والغموض والتساؤلات، وتكون الفرجة إبحاراً ممتعاً في محيط بلا قرار.

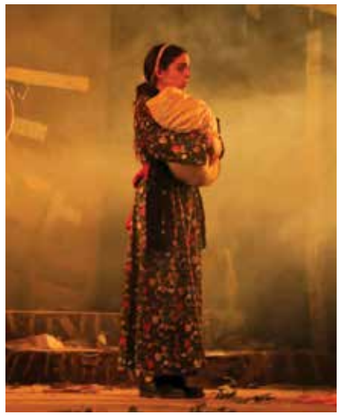
عبدالرحمن الملا مخرج وممثل إماراتي، ولد في إمارة الفجيرة. بدأ في المجال الفني عام 2004 بالمشاركة في أعمال مسرحيَّة وتليفزيونيَّة. أخرج للمسرح عروضاً كثيرة ناجحة، منها: «عازف الربابة»، «الدنيا سوق»، «عايلة فاصلة»، «سجن القردان»، «أيام الطيبين»، «قائمة الخديج»، وغيرها. شارك في مهرجانات مسرحيَّة متعددة في مصر والكويت وسوريا وإيطاليا. شارك ممثلاً في مجموعة عروض، منها: «رحلة العودة الطويلة»، «الصرة»، «جياد». انتسب إلى دورات وورش مسرحيَّة متنوعة في الإخراج والتمثيل. من الأعمال الدراميَّة الأخرى التي شارك فيها، مسلسلات: «غمز البارود»، «القياضة»، «ريح الشمال»، «الغافة»، «وديمة»، «عجيب غريب»، «للأسرار خيوط»، «جنون المال»، «أمواج هادئة»، وفي السينما: فيلم «حنين».

«سفر برلك»
وقائع من أيام الدولة العثمانية الأخيرة

شكّل الكاتب الراحل ممدوح عدوان والمخرج عجاج سليم في تسعينيات القرن الماضي، ثنائياً مسرحياً قدم اثنين من أهم الأعمال التي شهدتها المسارح السوريَّة في خواتيم القرن المنصرم، هما: «سفر برلك. أيام الجوع» و«الغول».

جوان جان
كاتب وناقد مسرحي من سوريا

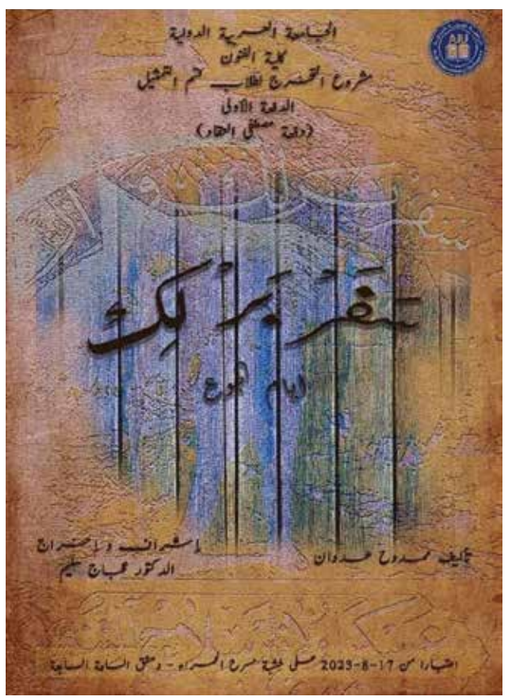
وقد تناول فيهما عدوان وسليم جزءاً مهماً من تاريخ سوريا بوجه خاص، والمنطقة العربيَّة بوجه عام، وهو الجزء الذي شهد السنوات الأخيرة من انهيار السلطنة العثمانيَّة في الأرض العربيَّة، وتحديداً المرحلة التي سمّيت بـ «السفر برلك» وهي عبارة تعني «النفير العام والتأهب للحرب» باللغة التركيَّة، ومعناها المباشر «السفر براً سيراً على الأقدام»، والمقصود بالحرب هنا تلك الحرب التي أعلنتها الدولة العثمانيَّة على الجيش البريطاني في مصر، وانتهت بهزيمة الجيش العثماني الذي كان في ذلك الوقت يترنح بالتزامن مع ظهور إمبراطوريات جديدة على الساحة الدوليَّة متسلّحة بالعلم والمعرفة، وقد صدر ما يسمى بفرمان السفر برلك في العام 1914 من قبل السلطان العثماني محمد رشاد، وبموجبه طلب من جميع الشباب والرجال من عمر 15 حتى 45 تسليم أنفسهم لأماكن التجنيد، سواء تلقوا بلاغات رسميَّة بذلك أم لم يتلقوا. كما رصدت تجربة ممدوح عدوان وعجاج سليم المذكورة، وقائع ويوميات سكان الأرياف السوريَّة في تلك الفترة وكيف تأثرت تلك الأرياف سلباً بالتطورات السياسيَّة والاقتصاديَّة والعسكريَّة، حيث انتشر الجوع بين الناس،



ونضبت الموارد، وتحول سكان تلك المناطق إلى مجرد كائنات تهيم على وجوهها من دون أن تعرف لها مستقراً أو مَخرجاً مما هي فيه وما وصلت إليه حالها.

وباعتبار أن المنطقة العربيَّة اعتادت على مدى تاريخها الطويل الدخول في تجارب وامتحانات قاسية شبيهة بما مرت به بلاد الشام في السنوات العشرين الأولى من القرن العشرين، وجد المخرج عجاج سليم أنه من المناسب تذكير أجيال اليوم بما مرّ به أسلافهم من تجارب مريرة، أملاً في أن تتمكن الأجيال الجديدة من تجنب المصير القاسي الذي واجهته تلك الأجيال، فوجد في نص عدوان «سفر برلك» الذي سبق أن قدمه في العام 1994 ضالته، فأعاد تقديمه أخيراً على خشبة «مسرح الحمراء» بدمشق مع مجموعة من الممثلين الشبّان الذين يخوضون تجربتهم المسرحيَّة الاحترافيَّة الأولى، وكان سليم حريصاً على أن يجد نصاً يقدم من خلاله تجربة مسرحيَّة قريبة من الشباب وأسلوب تفكيرهم، لاسيما أنه سبق لهم أن اشتغلوا على عروض من المسرح العالمي في مرحلة الإعداد الجسدي والفكري والمعرفي، وقد تجاوبت مجموعة العرض مع خيار المخرج في اختيار النص الذي يقدمهم إلى الجمهور بشكل لائق، وتدور أحداثه في إحدى قرى الريف السوري، انتقالاً بالأحداث إلى مصر وفلسطين، وتنتمي شخصياته إلى معظم المناطق السوريَّة.

ولعل ممدوح عدوان في كتابته مسرحيَّة «سفر برلك» قدم نموذجاً مشهوداً للنص المسرحي ذي الطابع الملحمي المتمرد على النمط التقليدي للعرض المسرحي بأركانه المعروفة، بالإضافة إلى اللجوء إلى عرض وقائع من الحياة اليوميَّة التي قد لا تبدو مترابطة للوهلة الأولى، لكن المتمعن والمدقق فيها لن يلبث أن يتمكن من ربط الأحداث والوقائع ببعضها، ليصل في المحصلة إلى النتيجة التي أراد صاحب العمل إيصالَ المتلقي إليها، وهي أن المنطقة العربيَّة برمتها ذاقت على أيدي المحتل العثماني الويلات، ودفع أهلها أثماناً باهظة لإرواء ظمأ المحتل لسفك دماء أبناء هذه المنطقة في حروب عبثيَّة لا مصلحة لهم فيها. وهنا لابد من الإشارة إلى أن العمل لا يقدم حبكة دراميَّة بمعناها التقليدي، تعتمد على الصراع بين طرفين



أو مجموعة أطراف، بل يعرض لمجموعة من الشخصيات ويرصد جوانب من يومياتها وصولاً إلى لحظة الكشف عن مصائر بعضها في نهاية العرض، وهذا الخيار لم يؤثر سلباً على طبيعة التلقي كما يحدث عادة في الأعمال المسرحيَّة، لأنه جاء بشكل مدروس وبعيد من الفوضى والارتجال في عمليَّة رسم الشخصيات.

لا يمكن في إطار الحديث عن الشكل الملحمي في المسرح، التغاضي عن جانب مهم يغفله العديد من المسرحيين، ألا وهو نزعة المشتغلين على تكريس الطابع الملحمي في العرض إلى الانطلاق من المادة الدراميَّة بشكلها المباشر، باتجاه تجسيد أكثر عمقاً لطبائع النفس البشريَّة بعموميتها لا بخصوصيتها، تلك الخصوصيَّة التي لطالما ركزت عليها الأعمال الدراميَّة التقليديَّة على مدى تاريخ الدراما.

على هذا الطريق سار ممدوح عدوان عندما كتب مسرحيته «سفر برلك»، التي قدم من خلالها مجموعة كبيرة من الشخصيات، راصداً يومياتها بتفاصيلها وجزئياتها، مختاراً منها ما يؤكد على ما يريد أن يوصله إلى متلقيه - قارئاً كان أم مشاهداً - من رسائل مرتبطة بفترة زمنيَّة مظلمة من تاريخ المنطقة، لكنها في الواقع تبدو أكثر ارتباطاً بالحاضر والمستقبل، وهي رسائل لا تخلو من مضمون تحذيري يضع المتلقي أمام مسؤولياته، فإما أن يتخذ موقفاً إيجابياً ويتجنب الوقوع في أخطاء الماضي نفسها، أو موقفاً سلبياً يعيد فيه إنتاج الماضي ضمن معطيات جديدة، وبذلك يكون الكاتب قد قدم خدمة لأي مخرج يريد تناول نصه هذا، لأنه يتيح أمام هذا المخرج خيارات عديدة لتقديم عمل مسرحي متكامل الأركان.

عند هذه النقطة التقت الرؤية الإخراجيَّة لعجاج سليم مع الرؤى الفكريَّة للكاتب ممدوح عدوان.

انطلقت مسرحيَّة «سفر برلك» التي قدمت في شهر آب- أغسطس الماضي في دمشق، من مجموعة من الحكايات، أبطالها شخصيات تعيش ضمن دائرة جغرافيَّة محددة تعرضت لكافة أنواع القهر من فقر وجوع وإجبار على المشاركة في حرب عبثيَّة تفتقر إلى أدنى درجات التوازن بين طرفيها، ومن ثم فهي -كما صوَّرَها العرض- حرب تفتقد أبسط القيم الإنسانيَّة، لأن الفرد فيها لا يدافع عن وطن بل عن مجموعة من الأفكار البائدة التي لا يمكن لها أن تعيش في عالم لا مكان فيه للجهل ولا للخرافة، وقد بدت شخصيات العرض تائهة في عالم يتقاذفها من دون أن تكون لها قدرة على المواجهة أو الاختيار، كما بدت مهيأة نفسياً وجسدياً لتقبّل كل ما يترتب على هذه المواجهة من تبعات وأضرار، ولنا أن نذكر هنا شخصيَّة المرأة التي وجدت نفسها في مرحلة من مراحل العَوَز والجوع والحرمان مضطرة إلى بيع نفسها من أجل إطعام أطفالها من دون خوف مما قد يجره عليها ذلك من تشويه لسمعتها وعزلة اجتماعيَّة قد تتعرض لها، كما يمكن أن نذكر شخصيَّة الشاب الذي اقتلع عينه كي يعفى من الذهاب إلى الحرب اقتناعاً منه أن فقدانه البصر في إحدى عينيه يبقى أمراً يسيراً مقابل فقدانه المؤكد لحياته في الحرب التي لن يعود أحد منها، أما شخصيَّة المختار فتبدو قادرة إلى حد ما وبشكل مؤقت على التعايش مع الأوضاع الجديدة.

لم تكن البقعة الجغرافيَّة المحدودة التي تناولها العرض ممثلة لنفسها بشخوصها وأحداثها فحسب، بل ممثلة للوطن كله ولعموم المنطقة العربيَّة، وقد اعتمد العرض على مجموعة من الأحداث المتتالية التي بدت مجتزأة من عالم واسع كي يبني عليها مجموعة من المشاهد ذات الإيقاع السريع.. وبما أن شخصيات العمل تعددت، كان من الصعوبة بمكان الإحاطة بكل تفاصيلها من قبل أصحاب العمل، إذ اكتفى العرض بتقديم الجوانب الأبرز في هذه الشخصيات، تاركاً للمتلقي عمليَّة بنائها وتخيّل ماضيها ورسم مستقبلها.

ولم يكتف العرض بتقديم تفاصيل أحداث تاريخيَّة معروفة، بل حاول تقديم خلفيات لهذه الأحداث بالحد الأدنى، حتى يكون المشاهد على بيّنة مما يشاهد، ليكون قادراً على الإحاطة بالرؤية الفكريَّة للعمل كله، بحيث يشكل الجانب الدرامي جزءاً محدود الفعاليَّة من لغة العرض ليست له سطوة مطلقة كما اعتدنا في الأعمال المسرحيَّة التقليديَّة.

يعد العنصر الغنائي الموسيقي من أهم العناصر التي اعتمدت عليها المسرحيَّة، وهو العنصر الذي كان يشكل ركناً أساسياً عند رموز المسرح الملحمي، فقدم العرض مجموعة من الأغنيات النابعة من تراث المنطقة، ومنها ما هو موضوع خصيصاً للمسرحيَّة، لكنه كان متماهياً مع طبيعة الأغاني ذات الطابع الشعبي الممتد عميقاً في الجذور الحضاريَّة لسكان المنطقة العربيَّة عموماً، ولقد لعبت الأغاني والأهازيج دوراً واضحاً في تعميق المضمون وتعزيز الحالات الدراميَّة المتعددة والمتشابكة التي قدمها، كما استخدم العنصر الغنائي الموسيقي في النقلات الزمانيَّة والمكانيَّة من خلال جوقة موسيقيَّة تموضعت على يسار خشبة المسرح طيلة فترة العرض، وقدمت موسيقى وغناء حياً وشفيفاً بإشراف الفنانة غادة حرب.

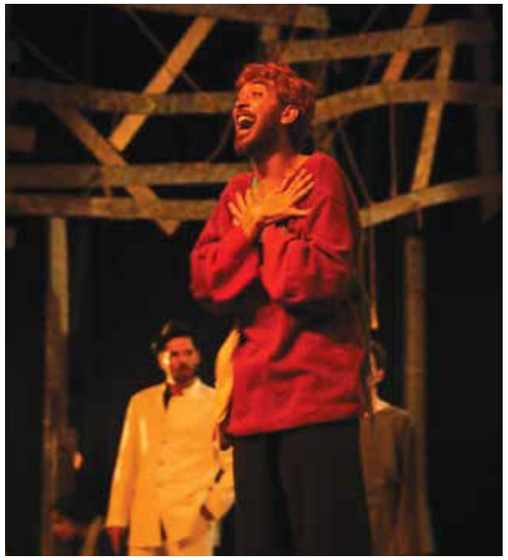
اعتمد العرض على عمليَّة معقدة للربط بين ما هو عامّ وما هو خاصّ من خلال تقديم نماذج بشريَّة تعاني شظفَ العيش وقسوة الفقر، لا بوصفهم أفراداً يمثلون أنفسهم، بل بوصفهم يشكلون كتلة بشريَّة فائقة العدد وممتدة الحضور جغرافياً في كل مكان وصلت إليه يد المحتل.

كما اعتمد العرض بشكل جزئي على مَشاهد وثائقيَّة تحاكي ما يدور على خشبة المسرح من أحداث، وربما كان هذا الجانب بحاجة إلى المزيد من الدراسة والتدقيق في الجدوى من الناحية الفنيَّة، بحيث لا يشوّش على مجريات الأحداث، بل يكون ظهيراً ونصيراً لها، فقد كان من الملاحظ أن المادة الفيلميَّة أثرت سلباً على عمليَّة تركيز الاهتمام على المَشاهد التي واكبتها.

جسدت شخصيات العرض مجموعة من الممثلين المقدمين على خوض غمار المغامرة المسرحيَّة من أوسع أبوابها، متسلحين بالعلوم والمعارف والثقافة العامة والفنيَّة التي تلقوها في الجامعة الدوليَّة -كليَّة الفنون، وعلى الرغم من العدد الكبير للممثلين، إلا أن عدداً لا بأس به منهم تمكن من أن يثبت وجوداً من خلال الشخصيَّة التي تبناها وأداها لهجةً ولغةَ جسد وإحساساً بالحالات المختلفة التي مرَّت بها الشخصيات، وقدرةً على بناء شخصيات متفردة برغم عددها الكبير، وهو الأمر الذي أكد طبيعة التدريب متعدد الأوجه الذي تلقته مجموعة العرض الأدائيَّة.. وفي إطار السعي إلى التركيز على إبراز إمكانيات الممثلين تم تكليف بعض الممثلين بأداء عدة شخصيات، قد لا تكون الواحدة منها مؤثرة أو قادرة على إبراز قدرات الممثل بشكل منفرد، لكن تكليف بعض الممثلين بأداء مجموعة منها كان له أبلغ الأثر في إظهار مواهب الممثلين وقدرتهم على تجسيد عدة أنماط من الشخصيات في عرض واحد، من دون

أن يعني هذا أن الممثلين الذين أدوا شخصيات منفردة كانوا أقل شأناً، بل ربما كانت مهمتهم أصعب كون كل واحد منهم أدى شخصيَّة كانت محور الأحداث في مرحلة ما من مراحل العرض الذي امتد لأكثر من ساعتين.

تدرَّج التشكيل البصري للعرض من ديكور وإضاءة وغيرها من العناصر البصريَّة، ضمن عدة مستويات، ولاحظ مشاهدو العرض كيف تدرّج الديكور (تصميم ريم الماغوط) ارتفاعاً وهبوطاً، ربطاً بالمستويات المختلفة للشخصيات التي تموضَعَ أصحاب الشأن منها في الأماكن المرتفعة من كتل الديكور، بينما كان نصيب الشخصيات البسيطة المرتبطة بالأرض والمتعلقة بالجذور الأماكن المنخفضة، وساعد هذا التموضع للشخصيات في تكريس حالة التفاوت الاجتماعي والاقتصادي لها عند المتلقي الذي تعامل معها على أساس انتماءاتها، ومن ثم كان حكمه عليها منسجماً مع طبيعة هذا التعامل.. وكذا كانت حال الإضاءة (تصميم ليوناردو الأحمد) التي عكست ظلمتها الظلامَ الداخلي الذي سيطر على معظم شخصيات العمل، كما أسهمت الإضاءة في عمليَّة النقلات الزمانيَّة والمكانيَّة للأماكن المتعددة التي تنقلت في ما بينها شخصيات العمل، ومن ثم يمكن القول إن الحيويَّة التي تمتعت بها إضاءة العرض انسجمت مع النقلات المتتالية في الزمان والمكان على صعيد الأحداث والشخصيات التي توجهت في ختام العرض نحو الجمهور، طارحة عليه سؤالاً جوهرياً عن الإرث الذي سيبقيه الجيل الحالي للأجيال اللاحقة.



أسهمت الفنانة رباب كنعان خرّيجة المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في التسعينيات، في العرض مشرفةً مساعدة، وتولى مهام المخرج المساعد علي كمال الدين، وجسَّد الشخصيات الفنانون: أنور حيدر، بدر مكارم، جودي القرواني، حنين الجريان، محمد شعبو، نورهان حمد، يحيى عبدالهادي دراوشة، زين عبدالحميد، سارة عيسى، عبدالحميد شيخي، عيسى خوري، إبراهيم حسن، أحمد حميدي، أحمد عباس، رنيم الحرفوش، غدير أحمد، فراس علي، كنان شاهرلي، محمد السليمان.

عجاج سليم مخرج مسرحي سوري، شغل منصب مدير المسارح في وزارة الثقافة السوريَّة وكان عميداً للمعهد العالي للفنون المسرحيَّة بدمشق ومديراً للعديد من مهرجانات المسرح السوريَّة مثل مهرجان دمشق المسرحي، ومهرجان الشباب المسرحي. أخرج للمسرح القومي بدمشق عدداً من الأعمال المسرحيَّة، هي: «سفر برلك»، «الغول»، «نور العيون»، «هوب هوب»، «كيميا»، «نقيق»، كما أخرج عدداً من عروض المعهد العالي للفنون المسرحيَّة، أهمها: «المفتش العام»، وأخرج أعمالاً مسرحيَّة لتجمعات شبابيَّة، منها مسرحيَّة «سيدة الفجر»، وكانت له إسهاماته في مسرح الأطفال.

جمال عياد
ناقد مسرحي من الأردن

رسائل العرض تمحورت حول رصد سلطة أنماط إنسانيَّة استحواذيَّة على الآخرين، تستمد قوتها من وجودها في مراتب اجتماعيَّة عليا، أو من أناس يمتلكون القوة الاقتصاديَّة أو الماليَّة.

دارت أحداث المسرحيَّة، في بيت يحوي بعض الحجرات، في زمان ومكان غير محددين، ولم يخلُ فضاء هذه الأحداث، من أجواء مشحونة بالكراهية، نجمت عن التوتر الحاد والعنيف في العلاقة بين الزوج (الحاكم مسعود)، والزوجة (مرام أبو الهيجا).

حياة الزوج كانت تتكئ على بنى نفسيَّة سلبيَّة، سببها عُقَدُ نقصٍ مركبةٌ لديه بسبب نصيبه الثقافي الفقير في ما راكم من معرفة، فيتخيل نفسه مفكراً إستراتيجياً، ظاناً أن وعي زوجته لا يستطيع استيعاب المفاهيم والرؤى التي يحوزها، على الرغم من كونه عالة على زوجته، فهي التي تعوله مما تكسب من عملها خادمةً في البيوت.

بيدَ أنه، وعلى الرغم من هشاشة مكانته الاجتماعيَّة في البيت أمام زوجته المنتجة، فقد كان لا يتوانى عن إهانتها، وجرح مشاعرها، وإرباك حالتها النفسيَّة، كونه، كما يظنّ، من يتحمل مشاق العيش معها، فهو وفق أحد الأنماط الاجتماعيَّة الذكوريَّة السائدة، صاحب السلطة، ومن ثم هو من يدير البيت.

حدود

هي علاقة، بحسب سياقات علم النفس، سلبيَّة، كون أحد الطرفين دائماً هو المستفيد (الزوج)، والطرف الثاني يخسر ويضحي (الزوجة) التي تؤْثره على نفسها. لهذا كانت الأبنية المضمرة في العرض، تجعل المشاهد متفاعلاً نحو إدانته لهذا النوع من العلاقة، كونها تصيب المنظومة الاجتماعيَّة بالانهيار، جراء الظلم الوخيم الواقع عليها.

وجاءت الرؤية الإخراجيَّة في جعل الفضاء السابق، الحافل باضطهاد الزوج لزوجته، إدانةً تعبيريَّة لهذا النمط (الذكوري)، وأيضاً بمثابة التمهيد والتحفيز الدراميين للزوجة، في سياق أحداث العرض، على الانتفاضة.

وهو ما كان، فبعد أن وصل تمادي الزوج على زوجته حدوداً غير أخلاقيَّة، فوجئت، بل انصدمت، حيال طرحه غير المألوف، حيثُ كان الزوج يظن أنه يستطيع مواصلة ظلمه لها، بعد محاولته عرضها على صديقه، فتثور عليه، وتذكره بأنها هي من تنفق عليه، وعلى البيت، وأنه سقط أمامها في هوة ليس لها قرار.

وأمام انصدام الزوج من ثورة الزوجة المفاجئة، وفي سياق الأحداث، تأخذ هي في تبني النمط الاجتماعي المهين للزوج، فتصبح هي المتسلطة عليه، وتجعله يقوم بعملها، لتكون هي سيدة البيت من خلال إدارته.

الأداء التمثيلي جاء جله عبر أداءات لم تخلُ من الشحن الدرامي، بالنسبة إلى المنظورات المسرحيَّة التي كان ينشئها الممثلان، لجهة التعبير النفسي الحافل بالتوتر، الذي جاء جله غاضباً. إذْ إن الحالات النفسيَّة السائدة في هذا العرض، كانت تتأسس على نمطين أساسيين، برزا في ثنائيتين متضادتين دراماياً: (ظالم/مظلوم)، وقد تبادل كل من الزوج والزوجة هذين النمطين، في صراع نفسي حدّي غاضب، ففي بداية العرض، كان الزوج يتبنى النمط الذكوري المسيطر على زوجته، وبعد منتصف العرض، الأحداث تظهر تبني أداءات شخصيَّة الزوجة أنماطاً اجتماعيَّة سائدة، تضطهد من خلالها الحالة النفسيَّة لزوجها.

محمولات

عند التأمل سيكولوجياً في بناء الشخصيتين، وجدنا أن قراراتهما مجرد ردود أفعال مُبالغ فيها لدرجة الهستيريَّة واللا مبالاة، وأن كلاً منهما قام بدور الآخر نفسه، عند اعتلائهما سلطة تسيير أحوال البيت، فالزوج ابتدأ بالشخصيَّة النرجسيَّة؛ إذْ أظهرت سلوكيات مزاجه وهواجسه الشعور بالعظمة، أثناء تخيله أنه مفكر إستراتيجي، وشعوره بالزهو والإعجاب بالنفس، وفي الوقت نفسه يقلل من شأن الآخرين، حيث منّ على زوجته أنها تعيش معه، على الرغم من دونيَّة واقعها الاجتماعي من وجهة نظره، والانتهاء نفسياً بتسول الإعجاب من الآخرين.

وبالمجمل نجح الممثلان في طرح محمولات العرض وفق أداءين، الأول عبر إظهار بارع لسيكولوجيَّة الغضب؛ بوصفه رد فعل داخلياً لكل منهما على الآخر، في تبادل الأدوار وفق الثنائيَّة الدراميَّة الضديَّة (الظالم/المظلوم)، في دواخلهما نفسياً، وسلوكياً، كمشاعر ذهنيَّة لدرء تهديد كل منهما الآخر.

وجاء الثاني ناجحاً في الأداء الخارجي؛ عبر التواصل البصري للمشاهدين مع الأنساق التعبيريَّة للجسد؛ من إيماءات وتعبيرات الوجهة، ولغة الجسد عموماً، لتحذير كل منهما الآخر سلوكياً، بوقف عدوانه عليه.

وصاغت الرؤية الإخراجيَّة تصاعد المشاعر المتوترة للشخصيتين، لتعميق الشحن الدرامي، بين الفعل على الخشبة، وأحاسيس الاستقبال عند الجمهور، وفق تقنيات «مسرح الغضب»، عبر اتجاهين سلوكيين، كان عرّفَهما الإنجليزي جوزف بتلر، ونفذهما الممثلان تقنياً بإتقان: الأول «الغضب السريع»، بوصفه رد فعل على التحولات الدراميَّة المفاجئة، والثاني «الغضب المتأني» للتعبير عن سوء المعاملة من الآخر.

السينوغرافيا طرحت أساساً من العلامات البصريَّة للمنظورات التي أنشأها أداء الممثلين، من خلال نقوش وخطوط ملابس شخصيَّة كل من الزوج والزوجة؛ فكانت تشكيلات هذه المنظورات التي زينت باللونين الأسود والأحمر، اللذين ظهرت دلالاتهما أيقونيَّة تارة؛ فالأسود عمق بناء الشخصيَّة من حيث إرخاء الجاذبيَّة والعمق عليها، والأحمر في إثارة القوة العاطفيَّة، وتارة أخرى يطرحهما السياق باتجاه دلالات أخرى مغايرة في الأسود نحو تهييج الحالات العدوانيَّة للشخصيَّة، ويعاضد هذا التهييج اللون الأحمر سلبياً في الصياغة التشكيليَّة للإضاءة، التي صُممت منتشرة طيلة العرض، مُعززاً حضور هذا الاتجاه التعبيري النفسي.

كما وعززت ثلاثة مستطيلات (ستاندات)، تقف على عجلات متحركة، فكرة حضور الأنماط الاجتماعيَّة السائدة، حيث كان الفعل القوي للشخصيتين يجيء عبر وقوف الشخصيَّة داخل المستطيل، فتغدو الشخصيَّة كأنها داخل «برواز»، لكن السياق يطرحه إطاراً اجتماعياً تستمد الشخصيَّة منه قوتها الدلاليَّة، وقد عكس حضور إطارين للزوج، مقابل إطار واحد للزوجة، دلالة على طغيان الأنماط الاجتماعيَّة الذكوريَّة ذات الطابع الاستغلالي للأنثى.

أسهمت الموسيقى، التي ألفها عبدالرزاق مطريَّة، عنصراً دراماتياً مشاركاً بقوة في بناء الشخصيَّة نفسياً، بمختلف هواجسها وأمزجتها النفسيَّة، سواء في دفعها للاسترخاء، أو إحاطة الشخصيَّة بأجواء القلق والتوجس والتوتر، وصولاً إلى تصميم الشخصيَّة الغاضبة، السائدة في مختلف مشاهد هذه المسرحيَّة.

شارك في هذه المسرحيَّة في المكياج عرين عربيات، وتنفيذ الديكور لأحمد الساحوري، والإضاءة لكل من كفاح قباجة ومكرم كفاوين، وإدارة عامة لمهنا مهنا، ومساعدين للمخرج: يوسف الشوابكة وياسمين الحلو.

مسعود الحاكم: مخرج وممثل وأكاديمي ومدرب، حاصل على شهادة الدكتوراه في الدراما من بكين-الصين. أخرج العديد من الأعمال والأفلام السينمائيَّة، والمسرحيَّة، والمسلسلات التلفزيونيَّة، والبرامج الإذاعيَّة.

نسرين نور
كاتبة مسرحية من مصر

كاريكاتير

من منا لا يريد أن يكون إنساناً؟ إنساناً بمعنى الكلمة، يتمتع بحقوق وبظروف حياة إنسانيَّة وبأخلاق وقيم يفترض أنها تخص البشر؟

يبدأ العرض المسرحي الإماراتي «قائمة الخديج» للمخرج عبدالرحمن الملا، الذي قدم ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثلاثين، بجنين معلق بالحبل السري (الممثل محمد جمعة) وأب وأم يتضاحكان في حالة من الود والوئام (الممثلان عادل سبيت، وعبير الجسمي) ويبدو أنهما في تناغم وحب برغم تعليقات الجنين المستمرة التي توضح رفضه لهذا الوضع، فهو يعي - بقدراته غير العاديَّة التي تفترض فيه وعيه الكامل بما يحدث في العالم الخارجي - أن هذا الإفراط في الهرج والمرج والحب سوف يؤدي إلى التعجيل بولادته، فيولد خديجاً (طفل مولود قبل ميعاده) وهذا ما يحدث بالفعل، برفسة من قدمه عقاباً لأبويه (أمه بالذات) على هذا الذي تفعل مع والده، وتبدأ عمليَّة الولادة.

وللخديج قائمة تضم سبع رغبات يعرفها المتفرج تباعاً، ومن هنا جاء عنوان العرض «قائمة الخديج»، مما يستدعي معرفة ما هي قائمة الخديج؟ وكيف سيخفق في تحقيقها؟

- ألا يبكي. ألا يشرب الحليب. يغير الأب إن لم يعجبه. يختار اسمه. ألا تقال له كلمة لا أبداً، استبدلها بعد حين بأن يقول هو لا. أن لا يحتاج إلى والديه أبداً. أن يختار هو شريكة حياته.

والآن لنعرض عناصر الصورة، وكيف عبرت عن الفكرة الرئيسة، وهي أن إنساناً مسير وليس مخيراً، فلم يختر دينه، أو جنسيته، أو أبويه، أو طبقته الاجتماعيَّة، ثم يظل طوال حياته يدافع عن تلك الأشياء التي لم يخترها قط، ويعاني من تبعة هذا جميعاً، إلى أن يضطر للتنازل تباعاً، وينتج هو نفسه إنساناً جديداً يبدأ المعاناة من جديد.

الديكور عبارة عن مجموعة من الأسرة المثبتة على عجلات، تؤدي تارة وظيفتها كسرير - سواء في البيت أو في المستشفى - وأخرى تستخدم سيارةً أو مكاناً للعروسين وقت الزفاف أو شقة تضم العروسين ...الخ. كانت حلاً تجريدياً للتعبير عن مختلف الأماكن التي تتعدد وتتطلب لتغييرها سرعة وسهولة، فمن البيت إلى المستشفى، مروراً بسيارة الإسعاف، ثم حجرة الولادة، وحجرة الأطفال حديثي الولادة، والبيت مرة أخرى، وسيارة الأب، ومكان العرس ...الخ، لذا كانت تمثل حلاً ذكياً لتيسير الانتقال من مكان إلى آخر، وإن لم تحمل قيمة جماليَّة.

الملابس عصريَّة في ما عدا ملابس «إنسان/ الخديج» فهي في البداية تستر العورة، وتشبه لون الجلد الإنساني لتعبر بشكل طبيعي عن جنين في رحم الأم، ثم طفل حديث الولادة، إلى أن صارت تحمل موتيفات غريبة عن النمط الطبيعي والعصري للملابس، كاستخدام ربطة عنق طويلة بشكل زائد عن الحد جداً وكاريكاتيري، ولها لون فاقع يندر وجوده في ربطات العنق المحترمة، في إشارة واضحة إلى أن إنساناً هو سهل الانقياد، فمن خلال ربطة العنق هذه يسهل سحبه إلى أي وجهة، وهذا ما حاولت العروس أن تفعله.

الموسيقى واستخدامها للإيقاعات المحليَّة، فضلاً عن أماكن الاستعانة بها داخل مشاهد العرض فاصلاً بين مشهد وآخر، كانت عنصر جذب وشد لإيقاع العمل كله، وتماهت معه بوصفها جزءاً من كل حيث حملت ملامح الكاريكاتير والمبالغة.

تميز الممثل محمد جمعة في أدائه لدور الجنين، فمن بداية العرض وقد تم تعليقه إلى «السوفيتا»، وظل كذلك فترة يمثل ويعلق على الأحداث كما أسلفنا، مغمض العينين في وضع غير مريح، ويحتاج إلى كثير من المران ليعتاد عليه المرء، إلى اللحظات الأولى للولادة التي بدا فيها من حركاته، لاسيما ارتعاش الكفين المغلقتين والقدمين، أن الممثل قام بدراسة ومشاهدة جادة لأطوار الجنين حديث الولادة، حتى إن صوته في البكاء جاء أقرب إلى الطبيعي.

أما الأم (عبير الجسمي) فهي تتمتع بحضور مدعوم بأنوثتها الواضحة، وما يبدو من ملامحها شديدة المحليَّة من تأثير ودعم لواقعيَّة مفردات العرض، من ملابس عصريَّة تناسب الزمان والمكان (هي أيضاً مصممة الملابس) وموسيقى محليَّة ولغة دارجة وموضوعات فرعيَّة شديدة المحليَّة.

الأب (عادل سبيت) اختيار موفق، فبرغم صغر سنه، إلا أنه يتمتع بهيئة تؤهله للقيام بدور الأب بامتياز، كذلك تمتعه بخفة ظل وحركة (برغم ضخامته) تماهت مع طبيعة العرض نفسه الذي يجنح للمبالغة للتعبير عن الفكرة.

«قرررررب قرررب»

مسرات حلبة السيرك ومآسيها

باسم صادق
ناقد مسرحي من مصر

ما زال عالم السـيرك يلهم صناع الدراما على اختلاف وسائطها، وتعرض الآن على مسرح «مركز الهناجر» في القاهرة مسرحيَّة «قرررب قرررب» تأليف أحمد نبيل وبتوقيع المخرج شادي سـرور نتاجاً لورشة تدريب الممثل للشـباب التـي بدأها قبل عدة شـهور، وأتاح لمتدربيه معايشـة كاملة لعدة شهور داخل «السيرك القومـي» تعلمـوا خلالها تقنيـات هذا الفـن وحيله.

داخل حلبة السيرك أو «المانيش» بلغة أبطاله، يتبارى لاعبوه في إسعاد جمهوره ورسم البسمة، بل وتفجير الضحكات على شفاه الصغار والكبار تارة، وحبس أنفاسهم مع فقرات الإثارة وترويض الوحوش تارة أخرى، وقد لا يدري الجمهور أن خلف تلك الدائرة المبهجة والمثيرة عالماً شاسعاً من الحكايات والصراعات بين عائلات السيرك، صراع سيطرة من جهة وصراع وجود من جهة أخرى، يتمثل في تشبثهم بأرض السيرك بوصفها كياناً يمثل الحياة بالنسبة إليهم، لذلك تتفجر دائماً الدراما داخل هذا العالم حين يقتحم حياتهم فرد أو مجموعة أفراد بثقافات وبيئات مختلفة تماماً عن عوالمهم.

في هذا العرض تدور الأحداث حول شخصيَّة «بهنوس» صاحب السيرك، الذي يقرر استدعاء أبناء أخته الثلاثة لمنحهم حقهم في ميراث أمهم الراحلة قبل سنوات، من دون أن تعلمهم شيئاً عن ماضيها كلاعبة سيرك، لنتعرف على الإخوة الثلاثة محمود (مدير أمن في أحد الفنادق)، ومريم (محامية)، وتوفيق (طبيب نفسي)، ولكل منهم عالمه البعيد تماماً عن عالم السيرك، بل ويرفضون في البداية ويحاولون بيع نصيبهم في السيرك، بينما يشترط عليهم بهنوس الإقامة في السيرك لعدة شهور للحصول على نصيبهم في الميراث، وهي حيلة لعبها بهنوس لتهديد ابنتيه آسيا (مدربة الأسـود)، وعالية (لاعبة الأكروبات) نتيجة صراعاتهما للسيطرة على السيرك، ومن هنا تصطدم عوالم الإخوة الثلاثة بعوالم عائلة بهنوس وكل عائلات السيرك لاحقاً، وهي صدامات كاشفة لأسرار تلك العائلات وخبايا ضعفها الإنساني من جهة، ومفجرة للمواهب الدفينة للإخوة الثلاثة التي كساها غبار قيود المجتمع من جهة أخرى.

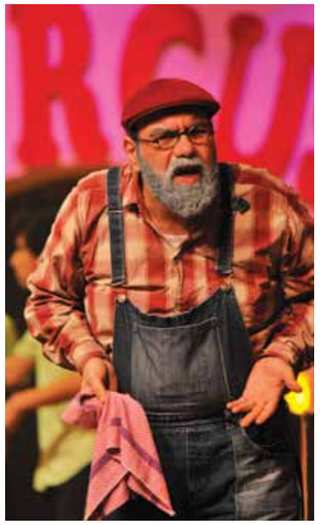
صاغ شادي سرور رؤيته الإخراجيَّة على فكرة فانتازيَّة استدعى فيها الماضي ليشتبك مع الحاضر ويداعب نفوس شخصيات السيرك، وسحبنا إلى عالم حقيقي للسيرك بكل حيله، وكأننا أمام لاعبين حقيقيين يمارسون تدريباتهم وفقراتهم باحترافيَّة داخل المانيش، لذلك بنى المخرج تصوره السينوغرافي بأكثر من حالة بصريَّة جاذبة، رصد فيها جانباً معلوماتياً تاريخياً حول بداية تأسيس السيرك على يد مريم المصريَّة، التي أحبت ضابطاً فضل أن يعيش معها حياة السيرك متخلياً عن مستقبله البوليسي.

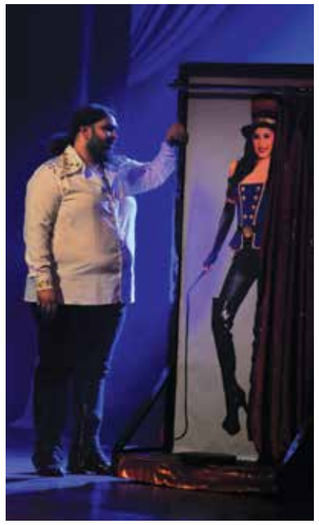
وقدم مصمم الديكور فادي فوكيه عدة مستويات تناسب القفز بالأحداث بين الماضي والحاضر، واشتباك شخصيات الأول بالثاني من جهة، وبين أكثر من حدث في زمن واحد من جهة أخرى؛ ففي غرفة مكتب بهنوس وبينما يدور الحوار بينه وبين أبناء أخته في مقدمة المسرح، نلمح من خلف ستار لامع شفاف فقرات السيرك الواحدة تلو الأخرى، وأصوات مقدمة البرامج تتداخل بين تارة وأخرى مع الحوار الدائر في المكتب، وحين يستدعي المخرج ماضي السيرك على لسان أقدم لاعبيه، تظهر مريم المصريَّة على مستوى علوي في أقصى عمق المسرح، ثم تنزل إلى مستوى الخشبة لنعرف حكاية هروبها بابنتها والتقاط أحد أصحاب الشركات الأتراك لها وتعليمها فنون السيرك، وبداية تعرفها على الضابط محمود صبري، وهكذا، كما استخدم فوكيه مستوى علوياً أو «برتكابل» عملاقاً مقسماً إلى طرفين، مرة أخرى حين تفجرت الموهبة الغنائيَّة لمريم المحامية ابنة أخت بهنوس، لتؤدي مع موسيقار الفرقة لامبو (أحمد نبيل) فقرة غنائيَّة شديدة العذوبة.

على يسار خشبة المسرح أقام مصمم الديكور سلماً على برتكابل مرتفع يؤدي إلى الحبل ذي العقد المخصص للتدريب والتأرجح، وكذلك الحلقة الدائريَّة التي تتدلى من أعلى الخشبة وقت التدريب، أو فقرات الأكروبات المختلفة، بينما اعتدل ميزان المسرح على الجانب الأيمن ببرواز لصورة زوبة والدة الإخوة الثلاثة تارة ولبرواز النيشان بالخناجر تارة أخرى.

بنى أحمد نبيل مؤلف النص والأشعار، أحداثه على التقاطع الدرامي بين عالم الإخوة محمود ومريم وتوفيق ممثلين لعائلة زوبة من جهة، وبين ست عائلات داخل السيرك، للتعرف على أزمات كل عائلة عن قرب، فمحمود (رجل الأمن) يقع في حب آسيا بهنوس مروضة الوحوش، بينما هي ترفض هذا الحب لخوفه من الأسود وعالمها، ويحاول هو طول الوقت التقرب إليها بأفعال متهورة لا تناسب قدراته، نتيجة فهمه الخطأ لنصائح أهل السيرك، بينما تحاول مريم (ماريز لحود) أن تطبق شروط الحماية والأمان لحيوانات السيرك مستغلة خبرتها القانونيَّة، وهو ما يوقعها في مفارقات عديدة نتيجة خلافها المستمر مع بهنوس، بينما تجذب ألعاب السيرك توفيق (الطبيب النفسي)، ويحاول تعلمها بقدر المستطاع بالإضافة إلى محاولته فهم شخصيات لاعبي السيرك وحل مشكلاتهم النفسيَّة.

نتعرف أيضاً على عائلة نوسة وهي أكثر العائلات إثارة وإخفاء للأسرار المشينة، فالأختان روبي وطمطم على خلاف دائم نتيجة تاريخ أسري، ودياب لاعب «نيشان الخناجر» على خلاف مستمر مع زوجته طمطم، في حين نكتشف أن روبي الأخت الصغرى على علاقة غير شرعيَّة مع دياب، ويدعي زوجها العمى طوال الوقت حتى





يخفي معرفته بتلك الخيانة، من فرط حبه لها، وحين تكتشف روبي أنه يرى ويعرف بخيانتها تصيبها الصدمة وتقع المواجهة بينهما، حين تفاجأ أنه ينقذها من السقوط من الحلقة الدائريَّة المفرغة أثناء التدريب.

بين فقرة الساحر وكواليس الإعداد لها، نكتشف شخصيَّة ممدوح الصيفي المغرور المنجذب دوماً إلى جمال مساعدته ماجي التي تظهر معه خلال الفقرة، ويتجاهل خوخة التي تحبه في صمت وتتحمل إهاناته المستمرة لها بسبب جمالها المتواضع، وتكتفي بأن تظهر في الفقرة بساقيها فقط حين يقوم بشق جسدها إلى نصفين داخل الصندوق السحري لمجرد أن تظل بجانبه، وحين يطردها من العمل يكتشف أن فقرته تفشل لأن خوخة هي من كانت تحرص على تجهيز كل التفاصيل الدقيقة وهي من كانت تهديه باقات الورد يومياً من دون كشف شخصيتها.

ومع عائلة إبراهيم نرى رفض الأب لعمل ابنه في السيرك، ويعنفه أشد تعنيف طوال الوقت.

أما عائلة أولاد زين فهم أكثر عائلات السيرك جاذبيَّة بسبب خفة ظل ورشاقة ومرح أبطالها أحمد هشام، وكريم خالد، ومحمد علي، لأنهم أشبه بالكورس في الدراما الإغريقيَّة، يعلقون على الأحداث تارة بحيويَّة ومرح، ويؤدون أدوارهم كلاعبي «أكروبات» داخل السيرك بطاقة لافتة تارة أخرى، ويقدمون نصائحهم لأولاد زوبة تارة ثالثة للوصول إلى أحلامهم داخل السيرك.

حالة إبداعيَّة جيدة حاول فيها المؤلف أن يفجر أزمات

العائلات كاشفاً أسرار هذا العالم بشكل جاذب، ولكن عاب النص الاستطراد في كل أزمة بشكل مبالغ فيه أفقد العرض إيقاعه إلى حد كبير، بينما حاول المخرج التكثيف إلى حد كبير بما لا يؤثر على سير الدراما، ولكن يظل التأليف أضعف عناصر الدراما، لاسيما مع القدرات الأدائيَّة المتقاربة لكثير من أبطال العرض باستثناء البعض الذي قدم بصمات واضحة في أدائه، منهم محمود الفرماوي (بهنوس) الذي لعب شخصيَّة صاحب السيرك بأداء مرح خفيف الظل ليبدو مغلوباً على أمره أمام ابنتيه، قوي الشكيمة أمام اللاعبين، يغلبه الدهاء أمام أبناء أخته، وهي كلها سمات وظف فيها جسده البدين وصوته الرفيع بتحكم لافت، ماريز لحود صاحبة القدرات الغنائيَّة متعددة الطبقات، التي وظفت أدواتها الجسديَّة كممثلة بدينة لخدمة الدور بشكل يثير الكوميديا وبرشاقة حقيقيَّة، عبدالرحمن طارق (المهرج تركواز) الذي اختار ضحكة مميزة لشخصيَّة المهرج لم تفارقه طوال العرض، وعكس حجم المعاناة التي قد يعيشها المهرج برغم ضرورة إمتاع الجمهور، باسم إمام (محمد كافيتريا) وهو عامل الكافيتريا الذي يسعى ويتمنى أن يصبح يوماً ما لاعباً بالسيرك، ولكن لا تأتيه الفرصة إلا بعد أن يتهمه بهنوس ظلماً بوضع السم لكلاب السيرك، وهو ممثل يملك حضوراً لافتاً يؤهله للعب أدوار أولاد البلد ببساطة وأريحيَّة، أحمد بهاء (عم جلال الضرير) الذي حافظ على أداء الكفيف دوماً، وموظفاً جسده النحيل ونبرات صوته القويَّة، ونظراته التائهة بشكل منضبط، أحمد نبيل (لامبو) العازف والملحن الموهوب الذي وظفه المخرج بالشكل المناسب وقدمه هو من دون مغالاة أو مبالغة، هاني عاطف (دياب) لاعب نيشان الخناجر الذي لعب شخصيَّة المستغل المندفع والخائن لزوجته موظفاً نبرات صوته بشكل منفر للشخصيَّة التي يلعبها، عبدالرحمن بودا مجسد شخصيَّة رجل الأمن بأداء كاريكاتوري ساخر يظهر عكس ما يبطن داخله، نهى المصري ويميزها صوتها الدافئ، وإن كانت تحتاج إلى مزيد من التدريب على الأداء التمثيلي لتكتمل مواهبها، أحمد سو (عم عجيب) ونجح في أداء دور أقدم رجل في السيرك وحامل أسراره وإن كان ضعفه قد أوقعه في الاستجابة لمطالب الطامعين في السيرك وعمل حوادث متعددة تدفع بهنوس لبيع السيرك، نور شادي (روبي) الخائنة التي امتلكت حضوراً خاصاً على مستوى الرقص والأكروبات والأداء الرشيق، التي تؤهلها لإجادة الأعمال الاستعراضيَّة بإتقان.

أما مفاجأة العرض فهو الطفل علي شادي الذي لعب دور الطفل المعاق الذي يشفى بفضل إصرار المهرج تركواز على تدريبه على المشي، فقد نال إعجاباً كبيراً من الجمهور نظراً لموهبته وحضوره وأدائه الطفولي البريء.

صممت مها عبدالرحمن أزياء تناسب ألعاب السيرك، وبدت مريحة لحركة الممثل إلى حد كبير، مع الحفاظ على الألوان الساخنة الجاذبة للعين، والمناسبة لأضواء السيرك.

بشكل عام العرض خطوة مهمة على مستوى إعداد الممثل الشامل، ويحسب لمخرجه شادي سرور تقديمه بأكثر من فريق عمل لخلق حالة التنوع في الأداء، لاسيما حرصه على تكوين فريق عمل للعرض من المتدربين في ورش التمثيل والإخراج والإدارة المسرحيَّة التي قدمت ضمن فعاليات الدورة السادسة عشرة للمهرجان القومي للمسرح.

شادي سرور مدير مركز الهناجر للفنون حالياً. تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة قسم التمثيل والإخراج 1999. شغل العديد من المناصب منها: مدير فرقة مسرح الشباب، مدير مسرح ملك، مدير فرقة مسرح الطليعة. أخرج العديد من المسرحيات للمسرح الجامعي مثل «الملك لير»، «سكة السلامة»، «مصير صرصار»، وعلى مستوى الاحتراف أخرج مسرحيَّة «إكليل الغار» تأليف أسامة نور الدين (2007)، و«أرض لا تنبت الزهور» تأليف محمود دياب (2009)، و«المحروس والمحروسة» تأليف أبو العلا السلاموني (2013)، و«غيبوبة» تأليف محمود الطوخي (2015)، و«واحد تاني» تأليف مصطفى سعد (2016).

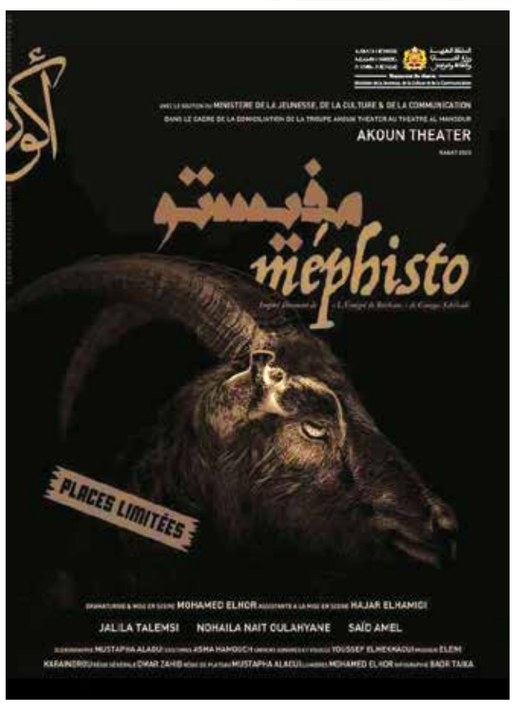
«مفيستو»
الشيطان يؤانس غاسل الموتى

قدمت أخيراً فرقة «أكون» عرضها الجديد «مفيستو- mephisto» بمسرح محمد الخامس بالعاصمة المغربيَّة الرباط في إطار برنامج التوطين المسرحي، وفي سياق افتتاح الموسم الثقافي والفني الحالي. العرض تأليف وإخراج محمد الحر، وتمثيل: جليلة التلمسي، وسعيد عامل، ونهيلة نايتولحيان، ويأتي بصفته حلقة إبداعيَّة جديدة تضاف إلى مجموعة من الأعمال، التي رسم من خلالها محمد الحر ملامح تجربة مسرحيَّة ناضجة وواعية بآليات اشتغالها من خلال الارتكاز على قناعات فكريَّة وفنيَّة وجماليَّة خاصة.

محمد زيطان
كاتب وناقد مسرحي من المغرب

ذلك أن المتتبع لمسار محمد الحر المسرحي، سيجد نفسه أمام مختبر تجريبي لمفردات مشهديَّة، ما فتئت تتطور وتخالف السائد حتى شكلت أنماطاً عليا Archétypes لكل قراءة محتملة، في بحث مستمر عن بلاغة مسرحيَّة، تسحب الجمهور إلى عتباتها بكل تفرد وتميز. نتحدث هنا عن أعمال أصبحت مترسخة في سجل التجارب المسرحيَّة المغربيَّة والعربيَّة على حد سواء: «صولو»، و«سماء أخرى»، و«حدائق الأسرار».

إن أول ما يمكن تسجيله في العمل الجديد، هو اختيار المخرج صيغة تفاعليَّة جديدة مع المتفرجين، حيث فضل تموقعهم فوق الخشبة مباشرة في صفين متقابلين، بينهما فسحة مستطيلة تمثل فضاء اللعب. ليحيط الجمهور بهذه التجربة الفنيَّة الجديدة من ضفتين، وكأن المخرج سعى بذكاء كي يجعل من عمله كتاباً/ حكاية يضطلع المتلقي فيها بدور الغلاف، لاسيما حين نستحضر إصرار محمد الحر على توظيف السرد في عروضه المسرحيَّة، ووفاءه لعنصر الحكاية كإطار عام لمنجزه الدرامي، في تأكيد مستمر بأن المتخيل المسرحي لا يتحقق خارج حدود الواقع الاجتماعي، وفي معزل عن الشرط الثقافي، أو باعتبار موضوع المسرحيَّة الذي يقوم



على محاكمة جديدة وعلى أدلة وشواهد، فرغب المخرج في جعل الجمهور طرفاً صانعاً لتفاصيل إعادة فتح ملف قضيَّة عدت من الجانب القضائي منتهية.

في «مفيستو» يقودنا الحر إلى تفاصيل جريمة قتل وقعت سنة 1986 بالدار البيضاء، حيث أقدم رجل يعمل غاسلاً للموتى على نحر زوجته المحبة. لكنها تفاصيل متجددة، لاسيما وهي تظهر بعد خروج الرجل من السجن قبل إتمام مدة عقوبته نظراً لحسن سلوكه، وإصرار ابنته - التي بالكاد بلغت ثماني عشرة سنة - على إعادة نسج أحداث الجريمة وفق وثائق وأدلة مخالفة كانت بحوزتها، لاسيما وهي الشاهد الوحيد الذي عاش لحظة الواقعة، يوم كانت مجرد طفلة صغيرة، لنسافر في لحظات سوداويَّة تتحول الخشبة فيها إلى ميدان سجالي لفهم تفاصيل الماضي: ماضي الدم وسلطة المال، ماضي الفضيلة والرذيلة، ماضي الخيانة والوفاء. ماض سرعان ما يتحول إلى لغز شكله محمد الحر بلمسته الدراماتورجيَّة، متسائلين ونحن في خضم تتبع الخيط الدرامي للمسرحيَّة: لماذا أقدم غاسل الموتى على قتل زوجته المخلصة؟ الجواب عن هذا السؤال لم يكن سهلاً، لاسيما أن الابنة/ الساردة توجهنا منذ بداية العرض إلى أن الحقائق «حربائيَّة» بطبعها في زمن يغلب عليه الزيف والمراوغة وصناعة الصور الخادعة، وهو الأمر الذي عمقه استدعاء محمد الحر لشخصيَّة الأم في مسرحيته، لتفاجئ الجمهور وهي تخرج

من قبرها الذي يعلوه ركام من أحذية الموتى السوداء، فتتخرط مع الزوج في استعراض مشاهد متقطعة، هي في عمومها عبارة عن فلاش باك Flash-back، تتحكم في تعاقبها وفي توقفها أحياناً الابنة، إما بالتعقيب أو بالتساؤل أو باستئناف شريط سردها، يسندها دلالياً ما تبثه من مقاطع ذات مرجعيَّة أدبيَّة – مسرحيَّة – قضائيَّة على الشاشة/ الجدار، أو من رسومات سوداء تعكس أحداث الجريمة، مستفزة لدى المتلقي ما يسميه فالتر بنيامين باللا شعور البصري، حيث سوداويَّة الموت، وعمق الفاجعة، وانسياب الدم، وانكسار الحب، وتعاظم الجشع، حيث العوالم الإنسانيَّة الداخليَّة بتناقضاتها وحيرتها وأزماتها، تلك العوالم التي تفنن الممثلون في ترجمتها بأداء مدروس وموجه بحرفيَّة عالية، ليكشفوا لنا وباستدراج درامي من الابنة أن دوافع القتل لم تكن كما جاء في منطوق الحكم (رجل يقتل زوجته دفاعاً عن شرفه لأنها خانته مع غريب فنتج عن ذلك حمل)، بل تتغير وتنحو منحى مخالفاً، مفاده أن الزوج الذي طالما تمنى أن يحدث شيء يكسر رتابة أيامه، سيجد نفسه بغتة وهو يحتضن بين ذراعيه على مقربة من بيته رجلاً غريبا يحتضر، لم يترك سوى حقيبة وورقة، فيفهم بعدها أن الغريب جاء باحثاً عن ابنه (أو ابنته) الذي أنجبه بطريقة غير شرعيَّة من إحدى القاطنات بالحي، ليمكّنه من الاستفادة من ثروته، وهنا، وأمام الحياة البئيسة التي يعيشها غاسل الموتى مادياً ومعنوياً، سيخطط للاستفادة من إرث الرجل الهالك بمحاولة إجبار زوجته على الادعاء أمام السلطات بأنها خانته مع الغريب، لكنه سيصطدم برفضها القاطع، فلم تنفع إغراءاته ولا تبريراته في شيء، مما يجعله يقدم على قتلها تفعيلاً لمعادلته الشيطانيَّة (قتل الزوجة = الدفاع عن الشرف = نسب الابنة

للرجل الغريب = استفادتها/ استفادته من الثروة الطائلة بعد سنوات خلف القضبان) وهي المعادلة التي سعت الابنة إلى تشكيل قطعها شيئاً فشيئاً في وجه الأب وأمام المتفرجين إثباتاً لبراءة والدتها من تهمة الخيانة، وإثباتاً لهويتها الحقيقيَّة، لأنها بذلك ستنفي عنها صفة (ابنة الحرام)، فنكون والحالة هذه أمام محاكمة ثانية، تلعب فيها كيمياء المسرح دوراً كبيراً، عن طريق براعة الكتابة الدراماتورجيَّة ومقتضيات الحوار الدرامي المشحون وتجليات الصراع بكل مستوياته، أضف إلى ذلك إواليات الإخراج بسلطته التوليفيَّة، حيث وظف محمد الحر تقنيات «المشهديَّة الوسائطيَّة» التي استخدمها في أغلب أعماله السابقة (شاشة العرض، عاكسة ضوئيَّة، الميكرفون...) في انسجام تام مع المنظور السينوغرافي الذي انبنى على الاقتصاد في قطع الديكور والإكسسوارات وعلى البعد الوظيفي في أقصى حدوده (جدار/ شاشة – كومة أحذية سوداء – ماسحة ضوئيَّة - خنجر – كيس ورقي أسود كتبت عليه كلمة «مفيستو» - عصوان معقوفتان عند الرأس تنتهيان بأجراس وأشرطة صغيرة في استحضار للجانب الشعائري/ الميثولوجي...) كما أن اللباس اقتصر على اللون الأسود بالنسبة إلى جميع الشخصيات، ما دامت الثيمات التي تؤطرها لا تخرج عن مجال الدراما النفسيَّة (قتل – محاكمة - سجن – خوف – وحدة...) أضف إلى ذلك الإضاءة الخافتة في مجملها والموسيقى التعبيريَّة التي جاءت هذه المرة عكس ما لمسناه في مسرحيَّة «حدائق الأسرار»؛ خاطفة، موحية، وفجائيَّة أحياناً، تقود حركة الممثلين وتضبط إيقاع العرض في لحظات مفصليَّة، لاسيما ونحن نعرف أن الحر يدفع الجمهور في بعض الأحيان إلى الإنصات للصمت، فيكون المؤثر الصوتي أو التعبير الموسيقي خطاباً درامياً قائماً بذاته، إلى جانب كونه محفزاً للانفعال والتفاعل، مما يجعل العمل أشبه بسيمفونيَّة غير مهادنة.. وتيرة ترتفع وتنخفض، مشاعر متضاربة، زخم من الرسائل السمعيَّة والبصريَّة المدروسة، التي يتحول المسرح من خلالها إلى بؤرة لتوليد الأسئلة وتفكيك المعيار. أما في ما يخص إدارة الممثلين فقد ظهرت بصمة المخرج بجلاء من خلال التحركات والتنقلات غير المجانيَّة والشاملة جل فضاء اللعب، بل في أحيان كثيرة صرنا نواجه الممثلين وظلالهم المنعكسة على الجدار كتقنية متعمدة من المخرج، الذي حاول أن يبدع عالماً موازياً أكثر قتامة وغموضاً. إن محمد الحر يبرع في كيفيَّة دفع الممثل إلى الاندماج المرتبط بلحظات أدائيَّة محددة، ثم في كيفيَّة جعله ينسل بسلاسة من الدور ليقف على عتبة الحياد، إذ نسجل هنا تميز الفنانين: سعيد عامل، وجليلة التلمسي، ونهيلة نايتولحيان، في تعاملهم الداخلي والخارجي مع الأدوار المركبة التي أسندت إليهم، مسهمين في خلق عنصر المفاجأة الذي يمعن المخرج في إحداثه دائماً (مشهد انبعاث الزوجة من قبرها المشكَّل من كومة أحذية مثلاً)، ومشاركين في خلق إيقاع خاص للعرض، يصر محمد الحر على ضبطه بدقة، حيث تتحول كل مكونات الفرجة المسرحيَّة إلى بؤر تشد انتباه الجمهور وتطرد عنه الملل. لاسيما ونحن نعرف أن المخرج ينطلق من ذات متشبعة بروائع الأدب والموسيقى والسينما، ذات لها مرجعيَّة فكريَّة وجماليَّة خاصة، منفتحة على تقنيات التصوير والتوليف السينمائيين، الشيء الذي يجعلنا نتلمس في أعماله وجهاً لهذا النص أو ملمحاً لهذا الأثر الفني.

محمد الحر (1976) كاتب ومخرج مسرحي مغربي، خريج «المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي». أسس فرقة «مسرح أكون». قدم مجموعة من العروض المسرحيَّة التي تجمع بين المسرح الشعبي والمسرح التجريبي، من بينها: «مومو بوضرسة»، و«الباشا حمو»، و«تيرياحين»، و«مولات الحيط»، و«العلوة»، و«صولو» المتوجة بالجائزة الكبرى في مهرجان المسرح العربي (2018)، وبجائزتين في مهرجان أيام قرطاج المسرحيَّة (2017) والجائزة الكبرى للمهرجان الوطني للمسرح (2017)، ومسرحيَّة «سماء أخرى» الحائزة جائزة أفضل إخراج في مهرجان أيام قرطاج المسرحيَّة (2019)، ثم مسرحيَّة «حدائق الأسرار» التي حصدت أربع جوائز بمهرجان أيام قرطاج المسرحيَّة (2022).

«المنفى»
مسرح الحنين والغربة

عن رواية «الحب في المنفى» للكاتب الروائي بهاء طاهر، قدَّم منتخب جامعة طنطا للتمثيل على مسرح الطليعة بالقاهرة، منذ مدة، العرض المسرحي «المَنْفَى»، نص أحمد صيام وإخراج السعيد منسي.

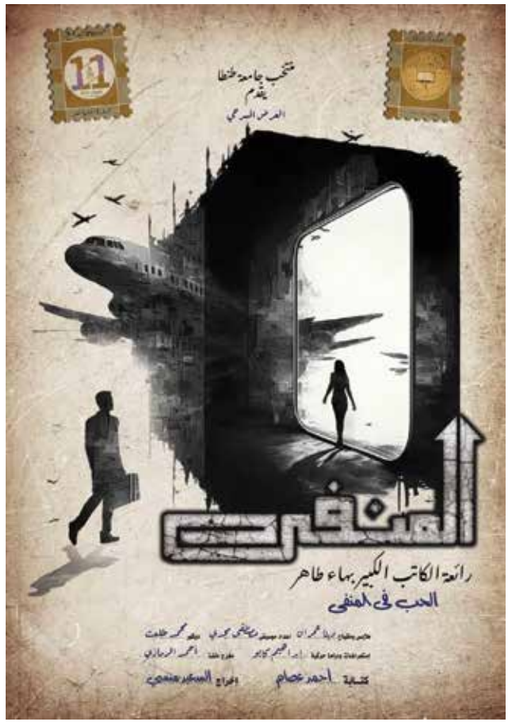
رضا عطية
ناقد من مصر

بالطبع يبقى تحويل عمل روائي أو نص سردي يعتمد على الوصف والسرد بشكل أساسي، اعتماداً على فاعليَّة التخييل السردي تشكيلاً للصورة المشهديَّة وتتابعيَّة الأحداث وتناميها؛ إلى عمل مسرحي يعتمد على الحوار في النص المسرحي والحركة والعناصر الأخرى، اختباراً قويّاً لصنَّاع مثل هذا العمل، لاسيما الكاتب والمخرج، حيث جلاء القدرة الفنيَّة لصانعي العمل في التعامل مع النص الروائي وتحويله عملاً مسرحيّاً، هو بالطبع غير مطابق للنص الروائي، برغم أنَّ النص الروائي يمثِّل الهيكل الرئيس لقوامه.

دوامات

يتبدى في اختيار «المنفى» اسماً للعرض المسرحي عن النص الروائي المسمى بـ «الحب في المنفى»، تركيز أكبر على شعور أبطال الحكاية الدراميَّة بالمنفى، وليس فقط بطلها الرئيس، شخصيَّة سعيد، الصحافي الذي يعيش في أوروبا، ويعمل مراسلاً صحافيّاً للجريدة التي يشتغل فيها، بعد إبعاده عنها، أو بالأحرى عن منصب نائب رئيس التحرير، مع رحيل جمال عبدالناصر، الذي كان مؤمناً بمبادئه ومؤيداً لسياسات حكمه، فيبدو من إلحاح عنوان العرض المسرحي على تيمة «المنفى» أنَّه تكثيف لجوهر المشاعر التي يعيشها معظم أبطال هذه الحكاية المسرحيَّة من شعور بالنفي، أي فقدان التحقق الإنساني والإقصاء والتهميش، وليس فقط مجرد الابتعاد عن الوطن هو المنفى وحسب.

تتشكل أزمات الذوات لأبطال العرض، بتفاقم حالة الاغتراب الوجودي وتمادي الشعور الاستلابي لدى تلك الذوات بل الإنسانيَّة بوجه عام، في عالم يسوده القمع والقهر والنفي والإقصاء. وعلى الرغم من أن مفتتح السرد في العمل المسرحي والنص الروائي يبدأ من فترة بداية الثمانينيات، إلا أنَّ ذروة الأحداث المرتبطة بأحداث ووقائع تاريخيَّة تبدأ من خمسينيات القرن العشرين؛ حيث مقاومة مصر لرفض البنك الدولي تمويل مشروع السد العالي، وتأميم قناة السويس، وبالتوازي تصعيد يبدو زائفاً من الغربيين وخصوصاً الأوروبيين لقضايا حقوق الإنسان، كما في قضايا العنصريَّة التي تاجر بها بعض النشطاء الغربيين، كما يتبدى ذلك من شخصيَّة الدكتور مولر، في الوقت الذي ظل فيه الغرب يواصل ممارساته العنصريَّة بإقصاء وقمع الآخر، كما حدث مع الزنوج السود من الأفارقة، فتتبدى إحدى أبرز إشكاليات الحقبة ما بعد الكولونياليَّة، حيث ازدواجيَّة الغرب، المستعمِر السابق، بين ادعاء دعم حقوق



الإنسان، واستمرار ممارساته العنصريَّة تجاه أهل البلدان التي كان يحتلها، كما في توظيف شخصيَّة «ألبرت»، هذا الأفريقي من غينيا الاستوائيَّة، الذي استغله الدكتور مولر بزعم دعم قضايا حقوق الإنسان، في جلب تبرعات بملايين الدولارات، خدمةً لما يدعيه

من تبني القضايا الإنسانيَّة الحقوقيَّة النبيلة، بينما كان يستولي على معظم هذه التبرعات.

ويمثِّل «سعيد»، الشخصيَّة الرئيسة، البطل الأبرز، أو هو الخط الذي تتقاطع مع حكاياته الخطوط والحكايات الأخرى، المُشكِّلة للبنية الحكائيَّة والنسق الدرامي للمسرحيَّة، يعاني من حالات اغترابيَّة متعددة وممتدة عبر الزمان؛ بدءاً من وقت كان طفلاً يتلقى ضربات الازدراء من أقرانه ومعلميه في المدرسة، إلى عمل أبيه «فرَّاشاً» فيها، وقيامه على أعمال نظافة المدرسة، مروراً بفقدانه أمه جراء إصابتها بالملاريا، ذلك الوباء الذي ضرب مصر في العام 1942، ثم اغترابه السياسي، نتيجة تأييده الجارف لسياسات جمال عبدالناصر وما حدث بعدها في حرب يونيو 1967 من نكسة الجيش المصري في حرب الخامس من يونيو عام 1967 أمام إسرائيل، وكذلك اغترابات الشخصيَّة بخسارته بعض زملائه في العمل نتيجة تسلطه عليهم، وانفصاله عن «منار» الحبيبة التي اختارته زوجاً لها، لكن خلافات تدب بينهما تفضي إلى افترافهما، برغم إنجابهما «خالداً»، و«هنادي» ابنته التي تحمل اسم أمه.

غير أنَّ الإحساس بالاغتراب المُتفاقِم والتمزُّق النفسي يبدو هو المهيمِن بأشكال شتى على شخوص هذا العرض، حيث اغتراب الصحافيين لعدم استطاعتهم التعبير عن آرائهم أو نقل الحقيقة بصدق تام وحريَّة كاملة، سواء أكانوا صحافيين مصريين أو حتى بعض صحافيي الغرب، إذا أرادوا تناول ممارسات الصهاينة ضد العرب ودورهم الخفي في تأجيج الحرب الأهليَّة اللبنانيَّة، كما يتضح هذا في شخصيَّة «برنار»، الذي ينفجر غضباً من تهمة معاداة الساميَّة التي ظل الصهاينة يستغلونها بأثر الهولوكست في عهد «هتلر» إبان الحرب العالميَّة الثانية، ترهيباً لأي كاتب صحافي يحاول أن يكشف جرائمهم، كما حدث في مذبحة «صبرا» و«شاتيلا»، واغتراب «بريجيت»، التي تمثِّل أيقونة للإنسانيَّة النقيَّة والضمير الحي لدى بعض الغربيين والأوربيين، التي تدفع أثماناً باهظة وتتلقى ضربات فادحة نتيجة ارتباطها المُتعَاطِف بالآخر، من الدول التي كانت ترزح تحت نير الاستعمار الأوروبي ثم سعت إلى نيل حقوقها بالاستقلال، كما في ارتباطها بـ «ألبرت» وزواجها منه، وقتل بعض الموتورين من الأوروبيين الحمقى لجنينها الذي كانت حاملاً به من ألبرت، الأفريقي الغيني، الذي يعاين ويعاني اضطهاداً من الأوروبيين بسبب لونه، برغم أنَّهم قد استقدموه لعرض قضيته أمام منتديات حقوق الإنسان، فلم يكن هذا إلا لاستغلاله لجمع التبرعات.

فبمثل ما يبرز هذا العمل المسرحي حالة الاغتراب الإنساني العارمة التي تعانيها الذوات، يكشف كذلك عن انفصامات شخصيات بعض شخوص الحكاية، نتيجة ازدواجيتهم المعياريَّة وزيفهم وادعائهم العمل لصالح الخير والمصلحة الإنسانيَّة والقوميَّة العامة، برغم انتهازيتهم لتحصيل مكاسب شخصيَّة.

السرد

يتبع التشكيل الدرامي للحكي في مسرحيَّة «المنفى»، الأسلوب الملحمي البريختي في بعض المواضع، أن تقوم بعض الشخصيات بسرد حكايتها واستعادة أحداث ومواقف مرت بها، فلا يمضي المسار الدرامي للحكاية المسرحيَّة عبر خط تصاعدي بتقديم الأحداث وفق تطوُّر زمني من الأقدم إلى الأحدث، وهو كذلك يتبع بنية دائريَّة أيضاً؛ إذ تبدأ المسرحيَّة بمشهد افتتاحي: خطاب يصل إلى سعيد، في بيته، في البلد الأوروبي الذي يعمل فيه مراسلاً صحافيّاً وإلى جواره بريجيت، صديقته، فيعبِّر سعيد عن دهشته وضيقه عندما يفتح هذا الخطاب، ليتساءل كيف يفعلون ذلك؟ ما يشي بأنَّ أمراً جللاً أو خبراً مفجعاً يحمله هذا الخطاب، وفي ذلك مغايرة للحدث الافتتاحي في رواية «الحب في المنفى»، المأخوذة عنها هذه المسرحيَّة، فبينما تبدأ الرواية بحدث لقاء سعيد وبريجيت في فسحة استراحة أثناء مؤتمر دولي لحقوق الإنسان يقام في النمسا، تبدأ هذا المسرحيَّة بهذا الحدث، ورود الخطاب الذي يشي بصدمة ما موجَّهَة إلى سعيد، وطال أثرها صديقته التي تحبه، بريجيت، فتبدأ ضربة البداية المسرحيَّة من نقطة حدثيَّة تقترب من نهاية أحداث الحكاية، وهي ضربة بداية دراميَّة تحمل صدمة ما، تجعل المتلقي/ المشاهد يتساءل: ما الذي يحمله هذا الخطاب؟ من هذا الرجل وماذا فعل حتى يأتيه خطاب كهذا يبدو أنَّه يتضمن خبراً سيئاً؟ لذا فقد جاءت ضربة البداية لهذه المسرحيَّة أكثر دراميَّة وتشويقاً للمتلقي، مقارنة بالمقطع الاستهلالي للرواية، وتتكشف دائريَّة البنية الإطاريَّة للمسرحيَّة، حين يعود المسار الدرامي للمسرحيَّة، قبل نهايتها بقليل، إلى حدث المشهد الاستهلالي نفسه، وهو حديث سعيد وبريجيت حول الخطاب الذي ورده من القاهرة، ليفصح عن أنَّ الأمر السيئ الذي حمله هذا الخطاب، هو إلغاء وظيفة المراسل الصحافي، ومنح سعيد مهلة شهر لتنفيذ القرار، ومن ثم العودة إلى القاهرة ومغادرة أوروبا/ النمسا، والأمر نفسه قد حدث لبريجيت؛ حيث تخبر سعيداً بأنَّ مديرها في العمل قد أبلغها منذ أيام، بانتهاء تصريح العمل الخاص بها، ما يوجب عليها مغادرة البلاد، أي أنَّ المصير واحد، وهو افتراق سعيد وبريجيت، وما بين المشهدين أو ما يمكن أن نعده، باستعارة لغة البلاغة الشعريَّة، شطري المشهد، إذا جاز لنا أن نعد المشهدين مشهداً واحداً، تبدو كل المشاهِد المراوحة زمكانيّاً، والمتنوعة في المواقف المسرودة والأحداث الدراميَّة، إنَّما بمثابة تداعٍ منهمر ودفقة من التتابعات المشهديَّة والصور المتوالية على وعيِ سعيد، كأنَّها طلقات تُطلق على وعيه.

في النقلات بين المشاهد والمواقف الدراميَّة، أحياناً تعتمد الصياغة المسرحيَّة على ما يُعرف في لغة البلاغة الشعريَّة بأسلوب التدوير، الذي يقوم على تكرار كلمة تأتي في مختتم بيت أو سطر شعري ما، في مستهل السطر الشعري التالي.

المشهد الاستهلالي للمسرحيَّة، الذي يعود بحسب النص إلى شتاء العام 1983، ينتهي بتساؤل من سعيد موجَّه إلى بريجيت، صديقته أو حبيبته عما تعرفه من الأخبار عموماً وخصوصاً أخبار (هنا)/ النمسا، ويتساءل مندهشاً عن مدى إمكانيَّة معرفة بريجيت أخبار القاهرة، ومن هذا المشهد تكون النقلة إلى مشهد آخر يعود بحسب النص إلى العام 1958، في الجانب الآخر الأيمن من المسرح، لشاب هو سعيد في شبابه، وفتاة هي منار زوجته، حيث تسأله منار عما إذا كانت هناك أخبار جديدة قد وردت من القاهرة، ثم يمضي المشهد في حوار تغلب عليه الرهافة العاطفيَّة في إبداء كل طرف مشاعر الحب والتأجج الرومانسي للآخر، لكنه لا يخلو من توتر أيضاً؛ حين تذكر منار لزوجها سعيد تعجب أمها من ارتباطها بمن وصفته بـ «صحافي مفلس»، فعبر هذا (التدوير) الذي يكشف عن موقفين يكاد يكون أحدهما نقيضاً للآخر، برغم بعض التماثل والتشارك في صحبة سعيد لآخره/ المرأة (منار زوجته/ بريجيت صديقته) في ذلك البلد الأوروبي، إلا أنَّ ثمة تناقضاً عبر هذا العنصر الذي تقوم عليه آليَّة التدوير، وهو (الأخبار الوارادة من القاهرة)، بين عدم القلق من أن تحمل أمراً خطيراً وتنقل شيئاً سيئاً، وبين القلق من الأخبار الوارادة من القاهرة في جلسة سعيد مع بريجيت والخوف من المصير الذي يخشاه الرفيقان، مما قد يحمله الخطاب الوارد من القاهرة، هذه المرة، من أخبار سيئة، وهو الإيذان بعودة سعيد إلى القاهرة بعد إلغاء وظيفة المراسل الصحافي. تقوم الصياغة المسرحيَّة بعمل نوع من التوازي الدرامي بين الموقفين، لجلاء التماثلات والتناقضات في آن، بين هذين الموقفين، وإبراز الهوة الفادحة والمسافة الزمنيَّة والتباين الحاد بين الموقفين، في المكان/ البلد الأوروبي نفسه، لكن على مسافة زمنيَّة تبلغ حوالي ربع قرن.

وفي مختتم مشهد طفولة سعيد، وبعدما تحاول أمه أن تحتويه بمداواة آلامه النفسيَّة، نتيجة ازدراء زملائه وأستاذه له لأن أباه يعمل بمهنة بسيطة في المدرسة التي يتلقى فيها سعيد تعليمه الابتدائي، تسعى الأم لأن تفهمه أنَّ مهنة أبيه فراشاً في المدرسة ليست عيباً، لأنَّ أباه يكافح بشرف لتعليمه، حتى يصبح ذا شأن كبير في المجتمع، فتوصيه حين يعلو شأنه في المجتمع ألا ينسى أهله، ثم ينتقل المسار

الدرامي عبر تدوير آخر، معتمداً على العنصر نفسه أو المختتم للمشهد السابق (مطالبة «هنادي» الأم لسعيد الابن/ الطفل بعدم النسيان، عدم نسيان أهله عندما ترتقي مكانته الاجتماعيَّة)، إلى رد سعيد الكهل على ابنته الفتاة «هنادي» التي سماها على اسم أمه، ربَّما تعويضاً لفقدانها ويتمه المُبكِّر، بعدم نسيانه هديَّة نجاحها، في تدوير حواري يحمل أيضاً شكلاً من أشكال الموازاة الدراميَّة.

الرؤية

عملت الصياغة المسرحيَّة لعرض «المنفى» على استثمار طاقات الأدوات الفنيَّة وآليات التشكيل المسرحي في إنتاج الدلالات المتوخاة من الأداءات الدراميَّة، بتوظيف العناصر المسرحيَّة، كالممثلين والسينوغرافيا بوسائلها المتعددة، لتضفي على المشاهد المسرحيَّة في هذا العرض أبعاداً دراميَّة، وتؤكِّد معطاها الدلالي.

وتبدت الرؤية الإخراجيَّة واضحة في توظيف الممثلين، مثل حركات الجسد للممثلين، والأداء الفردي والجماعي لهم، وكذلك استخدام أكثر من ممثل، أحياناً، في أداء الشخصيَّة نفسها، كما استخدام ثلاثة ممثلين في أداء شخصيَّة سعيد، طفلاً وشاباً وكهلاً (عبدالرحمن عبده، أحمد فايد، عبدالله صالح على الترتيب)، وممثلين في أداء شخصيَّة إبراهيم شاباً وكهلاً أيضاً (يوسف إيهاب، عبدالله فتح الله على الترتيب)، وفي مشهد مفعم بالمشاعر الدراميَّة، هو لفظ الأم هنادي أنفاسها الأخيرة بعد إصابتها بالملاريا، يجمع بين سعيد الطفل عن يسار الأم، وسعيد الكهل عن يمين الأم، وكلاهما يجثو على ركبتيه متألماً بينما تضع الأم يداً على رأس كلٍّ منهما، في تعبير عن الانشطار النفسي الذي يعيشه سعيد الكهل، وأنَّ شبح طفولته ما زال يلاحقه بما حملته طفولته من آلام ومآسٍ.

كذلك ثمة توظيف إخراجي للمجموعات، كما في مشهد دال لمجموعة من قتلى الحرب الأهليَّة اللبنانيَّة الذين لقوا حتفهم داخل عربة إسعاف، بحسب رواية الممرضة «ماريان» الممرضة النرويجيَّة، حيث تحكي عن صدمتها وشعورها بالفجيعة نتيجة رؤيتها أيدي الضحايا خارجة من باب سيارة الإسعاف بعد أن أدركها التفحُّم، فيقوم التشكيل الحركي على عمل شكل شجري تمثيلاً لجثث القتلى الملتصقين ببعضهم بعضاً، كما يرتسم في الخلفيَّة على شاشة قماشيَّة سوداء، بخطوط ضوئيَّة بيضاء، رسم على شكل شجري لأيدي الضحايا، فيبدو الأبيض اللون المستخدم في رسم خطوط تشكل الأيدي، علامة رامزة للنقاء، أما الشكل الشجري، فيحمل رمزيَّة الشجرة، بما تحمله من معاني الرسوخ والتطلع نحو السماء، والخصوبة والتجدد مع دورة الحياة.

كذلك تستخدم الصياغة المسرحيَّة أسلوب «الكولاج» مع نهاية العرض؛ حيث يسقط سعيد أرضاً، تعبيراً عن الإنهاك الجسدي نتيجة الشعور النفسي بالاغتراب والانهزام، ومن خلفه يظهر تباعاً، وبإيقاع متسارع، مجموعة من ثنائيات الممثلين/ الشخصيات، يعيدون أداء بعض مقاطع من مشاهد سبق أداؤها أثناء العرض، تغلب عليها اغترابات الذوات وإحساسها بالهزيمة في واقع أليم وعالم تسوده الصراعات والحروب والدمار والتهميش والإقصاء، فكأنَّ هذه المشاهد التي تُعاد مقاطع منها، في إيقاع لاهث متسارع، وأسرع نسبيّاً من ذلك الإيقاع الذي تم أداؤها به من قبل، بمثابة تداعيات نفسيَّة منهمرة على وعي الشخصيَّة/ سعيد في سيلان شعوري لإحساس بالهزيمة والخذلان.

السعيد منسي (مصر، 1973)، مخرج مسرحي بدأ نشاطه بمسارح الأقاليم وما زال يعمل بها حتى الآن، وطوال مسيرته المسرحيَّة التي اقتربت من ربع قرن، قدم الكثير من العروض، ومنها ما حصل على جوائز مهمة، علي سبيل المثال: جائزة أحسن إخراج عدة مرات عن بعض العروض التي قدمها لجامعة المنصورة، مثل عروض: «هاملت» (2013)، «البطل في الزريبة» (2008)، «دائرة الطباشير» (2009)، «البؤساء» (2012)، «حكاية فاسكو» (2010)، كما حصل كذلك على أفضل إخراج على مستوى جامعات مصر بعرض «البيت الذي شيده سويفت» (2006)، ولعل أهم الجوائز التي حصدها هي جائزة أحسن عرض وأحسن إخراج بالمهرجان القومي للمسرح المصري، وذلك عن عرض «القروش الثلاثة» سنة (2016).

«من زاوية أخرى...»

تباريح الذكرى والنسيان

قدمت فرقة «ستيلو برود» المغربيَّة سلسلة من العروض لمسرحيتها الجديدة «من زاوية أخرى...» للمخرج هشام الغفولي، وهي مسرحيَّة تعالج قضيَّة حساسة تتعلق بمرض الزهايمر، ليس من زاوية المريض فحسب، بل من زاوية أقاربه الذين تنقلب حياتهم رأساً على عقب، وذلك بأسلوب لا يخلو من الطرافة والفكاهة المفعمة بروح الأسى.

سعيدة شريف
كاتبة وإعلامية من المغرب

ليست هذه هي المرة الأولى التي تتم فيها معالجة مرض الزهايمر في المسرح، فقد سبق وتناولته العديد من المسرحيات الغربيَّة والعربيَّة، ولكن لكل واحدة رؤيتها الإخراجيَّة وشكلها الخاص، غير أن مسرحيَّة «من زاوية أخرى...» تتميز بجمعها بين التراجيديا والكوميديا في مقاربتها لما يرتبط بهذا الداء الذي حار الأطباء في تشخيصه وعلاجه من زاوية أخرى، ويميط فيها المخرج اللثام عن إشكاليات حساسة تتعلق بالمريض نفسه من خلال الشخصيَّة المحوريَّة، الأم «فاطنة»، المرأة الشجاعة والمناضلة التي كافحت من أجل تربية أبنائها الستة)أربع إناث وذكران(، وذلك في غياب الزوج «محمد» أو هروبه من المسؤوليَّة، التي تحملتها الزوجة، ورعت أبناءها وقدمت لهم كل ما يحتاجونه، مضحية بكل شيء، وذلك وفق ما كان يسرده الابن المثقف/ الكاتب ويدونه في حاسوبه، ويعبر عن اشتياقه إلى أمه وإلى اللحظات الجميلة التي قضاها معها رفقة إخوته في «لمة العيد» والأكل الذي كانت تعده لهم بكل حب بيدها وتبرع فيه، والحنان والحب والقبل التي كانت لا تتوانى في إغداقها على أبنائها، هذا إلى جانب تفقده ليلاً وهو نائم حتى تتأكد من كونه على ما يرام والغطاء على جسده.

وأمام تدفق سيل الذكريات الجميلة مع الأم، التي لم تعد تتذكر أي شيء، وعدم تحمل الابن رؤيته أمه على هذا النحو الغريب، لا يجد إلا الكلمات الغاضبة والحانقة التي يلقيها من نافذة العليَّة في وجه القدر وهذا المرض اللعين الذي ساق والدته إلى ظلمات لا فكاك منها، حيث يعد هذا المرض بمثابة وحش يتربص بجسد المريض وعقله، ويقضي على محيطه أيضاً، ليقول: «لو كان الزهايمر رجلاً لقتلته».

ولأن المجتمع الذي تعيش فيه الأم «فاطنة» لا يرحم، فقد عانت هذه الأخيرة الأمرين بسبب غياب الزوج، وتحمل المسؤوليَّة لوحدها برغم كل الصعاب والتحديات التي واجهتها، بل واتهامها بأنها هي السبب في هجر الزوج لبيته وتركه لها ولأبنائها، من دون أدنى اعتبار لها ولا لتضحياتها الكبيرة، لدرجة أنه في أغلب الأوقات كان ينظر إليها بشكل سيئ، وترمى بلجوئها إلى السحر أو يطلب منها مقابل عن كل أمر تحتاجه أو تسعى إليه، لاسيما من صاحب الدكان الذي تقترض منه ما تعول به أسرتها. وتتضاعف هذه المعاناة مع الابنة التي بلغت الثلاثين من العمر ولم تتزوج بعد، لأنها لا يمكن لها أن تسمح في والدتها التي تحتاجها في كل صغيرة وكبيرة، ولا تخرج إلى أي مكان يمكن أن تلتقي فيه الزوج المحتمل، ولا يبقى أمامها إلا أن تندب حظها العاثر وتنتظر الخلاص من هذا المرض المقيت، الذي لا يقتل والدتها فحسب، بل يقتلها معها.

أما الأب، الذي لم يستسغ مرض الزوجة عند عودته بعد غياب طال أكثر من عشر سنوات، فإنه لم يتفهم كل التفسيرات العلميَّة والشروحات التي قدمتها له الابنة التي تلازم أمها وترعاها ليل نهار، وشرع في اللجوء إلى التفسيرات الغيبيَّة، ويقول إن زوجته مصابة بمس وما عليهم إلا أن يعرضوها على «فقيه» مدرب حتى يفك عنها هذا السحر أو الطلسم المتعلق بمرض النسيان المزمن «الزهايمر»، الذي أخذ منه زوجته، ولم تعد له إلا الذكريات الجميلة معها، التي يستحضرها على طول المسرحيَّة من بداية التعرف والزواج وإنجاب الأبناء.

وإلى جانب تيمة المرض، تتناول المسرحيَّة مواضيع أخرى على رأسها الحب، الذي تبحث عنه الابنة والمتمثل في الزواج، والابن المفتقد لحنان الأم، والأب الذي يستعيد بنوع من النوستالجيا علاقته العاطفيَّة بزوجته من خلال قصة سلطة «شلاظة» البصل والطماطم التي كانت تعدها له، لتتساءل الابنة في حوارها مع الأب: ما علاقة الحب بالسلطة؟ ليخبرها بأنه هو الذي يعرف كنه تلك الأشياء، وأنه بعد معاناة طويلة في البحث عن زوجته التي غابت وظلت حبيسة ذكريات غابرة، سيكشف لابنته وابنه عن رغبته في الزواج، وذلك بطرح البطيخ الأحمر، الذي كان يتلذذ بأكله أرضاً، كما لو أنه يفجر تلك الرغبة التي ظلت دفينة في قلبه، ويعلن عن رغبته في الحياة لا أن يظل أسير ذكرياته الغابرة مع الزوجة المريضة.

وبهذا المشهد تنتهي المسرحيَّة، التي استغرقت ساعة وربعاً، معلنة كتابة بأن «الزهايمر ليس مجرد نسيان»، تاركة الكثير من الأسئلة معلقة، وزوايا النظر متباينة حول هذا المرض بين الابنة والأب، فالابنة مقتنعة بأن مرض والدتها قد تم تشخيصه بطريقة علميَّة، وأنه يتعلق بداء النسيان المزمن، فيما زاوية النظر الأخرى التي يمثلها الأب ومن هم على شاكلته في المجتمع، ترى أن سبب هذا المرض هو الجن الذي سكن زوجته، وأن الحل يكمن في اللجوء إلى الفقهاء والرقية وزيارة الأولياء الصالحين. ولعل هذا ما قصده كاتب المسرحيَّة ومخرجها بهذا العنوان «من زاوية أخرى...»، أي النظر إلى هذا المرض من زاوية المحيطين بالمريض.

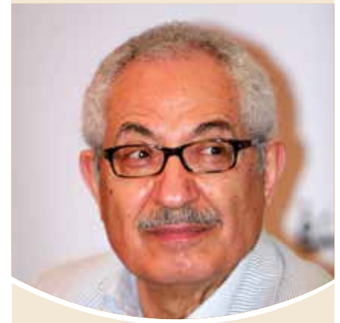
وحتى تأخذ المسرحيَّة البعد الذي اختاره لها المخرج، تم الاعتماد في السينوغرافيا على بيت للعائلة مكون من طابقين: طابق علوي تبرز منه نافذة يتناوب على الصعود والنزول منها الابن والأب، وآخر سفلي تظهر من نافذته غرفة نوم الأم المكونة من سرير تخلد للراحة فيه الأم المريضة وتجلس بجانبها الابنة، إضافة إلى بهو مفتوح يتكون من أريكتين وطاولة وبعض الكراسي، التي كان يحركها الأب والابنة طيلة مشاهد المسرحيَّة، كما كانت تستلقي عليها الأم المريضة والمنهكة، التي بدت بفعل الإضاءة المستعملة وحتى المكياج كما لو أنها تخرج من أغوار دفينة. أما الموسيقى الموظفة في المسرحيَّة، فقد رافقت أداء الممثلين في جميع حالاتهم، كما صاحبت لحظات استعادة ذكريات الأم من خلال عرض لقطات فيديو تبدو فيها سعيدة وفي ريعان الشباب. فمن الإيقاعات والأهازيج الأمازيغيَّة وفن الملحون والأندلسي، إلى الإيقاعات الغربيَّة المتسارعة التي تبرز حدة المرض، وتساعد الممثلين في التعبير عن الأشياء التي عجزوا عن إيصالها إلى الجمهور. وهنا يظهر أن الموسيقى والإضاءة وحتى السينوغرافيا ككل التي نجح السينوغراف إبراهيم بن خدة في اختيارها، قد أسهمت في رسم الحالة المسرحيَّة وإعطاء البعد الدرامي للعرض المسرحي.

وبخصوص أداء الممثلين الأربعة: الأم «فاطنة»، والأب «محمد»، والابن والابنة، فقد كان موفقاً ومقنعاً في تقديم المواقف والمواقف المضادة في المسرحيَّة، وفي إبراز الحالات النفسيَّة المختلفة، حيث لم يعتر المسرحيَّة أي بياض، كما أن الحوارات كانت مركزة ومكثفة ودالة. فالأم «فاطنة» التي أدتها بإتقان الفنانة كنزة فركاك، بدت فعلاً مريضة ومنهكة، والابنة التي قدمتها الفنانة سهام لحلو، تمكنت من إبراز الحالة النفسيَّة المزرية لمن يعتني بمريض الزهايمر، كما أن الابن المثقف برز في أدائه الفنان سعيد الودغيري، واستطاع الأب «محمد» بالأداء البارع والصوت الجميل للفنان سفيان الملولي، أن يكشف فعلاً عن الزوايا الأخرى لمرض الزهايمر، وعن معاناة الزوج في استعادة زوجته التي أنهكها مرض النسيان المزمن، وقراره العيش والزواج من جديد.

مسرحيَّة «من زاوية أخرى...» من إنتاج فرقة «ستيلو برود» لسنة 2023، تأليف وإخراج هشام الغفولي، سينوغرافيا إبراهيم بن خدة، موسيقى وليد الفاضلي، تشخيص: سهام لحلو، كنزة فركاك، سفيان الملولي، وسعيد الودغيري، تنفيذ الديكور: إدريس الربيلي، وسمعي بصري: عبدالرحمان العلي، وتنفيذ الملابس: لطفي الخادري، وإدارة تقنيَّة: رميساء شراشر، والمحافظة العامة: حسن العلوي، ثم الإعلام والتواصل: محمد العلمي.

هشام الغفولي (34 سنة) من مواليد مدينة فاس، ممثل وكاتب ومخرج مسرحي، برز اسمه بشكل كبير في سيناريوهات العديد من الأعمال التلفزيونيَّة الدراميَّة، من ضمنها مسلسلا «عائشة» و«بنات العساس»، و«البهجة 2»، و«الكوبيراتيف»، و«ديرو النية»، و«كلنا مغاربة»، و«زنقة السعادة». اشتغل في البداية إلى جانب دراسته للهندسة ممثلاً، فأخذه عالم التشخيص والكتابة، وألف مجموعة من المسرحيات التي قدمت من قبل مخرجين مغاربة، مثل مسرحيَّة «أمشاج» التي قدمتها أخيراً «فرقة المسرحيين المتحدين» بفاس في إخراج لرشيد علي العدواني، ومسرحيَّة «نايضة تو» التي كتبها رفقة بوسرحان الزيتوني وأخرجها أمين ناسور عام 2021. غير أن بصمته بصفته كاتباً ومخرجاً مسرحياً لم تتحقق إلا في عمليه الأخيرين: مسرحيَّة «حياة المامون» 2022، التي يسلط فيها الضوء على قضيَّة المرأة والمناصفة، ومسرحيَّة «من زاوية أخرى...» 2023، وهما العملان اللذان قدم فيهما رؤيته الإخراجيَّة الخاصة.

«الكتابة الركحية» كيف تؤثر على علاقة المخرج بالممثل؟



صبري حافظ
أستاذ جامعي وناقد مسرحي من مصر

طرحت عليّ متابعتي لمهرجان أفينيون المسرحي في دورته الأخيرة – يوليو الماضي- قضيتين، أو بالأحرى قضيَّة ذات شقين، أود أن أشارك القارئ العربي، والمهتمين بالمسرح العربي فيها. فقد واجه مدير المهرجان الجديد مشكلة بعد اكتمال برمجته للمهرجان وطبع برنامجه وتوزيعه، وهو أمر يتم قبل موعد البدء الفعلي له بأكثر من شهرين. وقد خطط أن يطرح نفسه نقيضاً لمدير المهرجان السابق، أو كما يقول لنا في أحد الحوارات التي دارت معه بشأن برمجة مسرحيَّة له في آخر لحظة، إنه أراد أن يضع إمكانياته وعمله المسرحي في خدمة المهرجان، وليس العكس، لأن الكثيرين من متابعي المهرجان – وأنا منهم – كانوا يشتكون من تكريس المدير السابق، أوليفييه بي، المهرجان لخدمة مشروعه المسرحي المحدود، وبرمجة أكثر من عمل له كل دورة، وفي أهم فضاءات المهرجان، بما في ذلك أعمال طويلة يستغرق عرضها ما بين الست والعشر ساعات، تحكي أمشاجاً من سيرته الذاتيَّة.

فقد كانت المفاجأة، وهي أمر نادر في التخطيط لمثل هـذا المهرجان، وغيره من المهرجانات ذات الإعـداد الجيد، أن يسحب المخرج والمسرحي البولندي المتميز كريستيان لوبا Krystian Lupa عمله الذي طوّره وأنتجه مع مسرح Comedie de Geneve وبرمجه تياجو رودريجز في كتاب المهرجان المطبوع، الذي يظهر في أبريل/ مايو من كل عام، وحصلت على نسخة منه في ندوة لندن في المركز الثقافي الفرنسي. وسوف أتريث قليلاً عند هذا الحدث لأكثر من سبب، أولها أنني عهدت في الكتابة عن هذا المهرجان المهم أن أكتب للقارئ العربي، وللحركة المسرحيَّة العربيَّة التي يهمني أمرها في المحل الأول، وثانيها أن تلك القضيَّة التي أدت إلى إلغاء عرض لوبا في اللحظات الأخيرة ظلت لفترة غير قصيرة مشكلة قابلة للانفجار! وقد عرفت بعض تجلياتها في المسرح التونسي وانشقاقات فرقه المتتالية، وثالثها أن أهميَّة الحفاظ على قيمة أي مهرجان ومصداقيته، يمكن أن تستفيد منها الحركة المسرحيَّة العربيَّة.

ذلك لأن مسرحيَّة كريستيان لوبا والمعنونة «المهاجرون» Les Emigrants التي يقول تقديمها في البرنامج إنها تعتمد على نص الكاتب الألماني المرموق و. ج. سيبولد W. G. Sebald (1944-2001)) كانت قد شاقتني، حينما قرأت عنها في برنامج المهرجان، لأهميَّة الكاتب الألماني ورواياته، وكانت من بين المسرحيات التي طلبت حجز تذاكر لها. كما أن الوعي بأهميَّة كريستيان لوبا (1943) الذي يعده البعض أحد أهم مخرجي المسرح المعاصرين في أوروبا، إن لم يكن أهمهم، كان وراء برمجة مسرحيته تلك التي كان ما زال يعمل عليها في أحد أهم مسارح سويسرا، وبميزانيَّة أوروبيَّة ضخمة. وإذا كان كريستيان لوبا قد رسخ مكانته في المسرح بمنهجيته الإخراجيَّة المتميزة – تعود أصولها إلى إسهامات المسرح البولندي في اللغة المسرحيَّة والإخراجيَّة منها بشكل خاص على يدي المنظر المسرحي الكبير جيرزي جروتوفسكي (1933-1999) وتلاميذه في المسرح البولندي – وتقترب كثيراً مما يدعوه إخواننا التوانسة بـ «الكتابة الركحيَّة» التي تدور على خشبة المسرح أثناء البروفات قبل تثبيت أفضل نتائجها. وهي منهجيَّة تمتزج فيها مفردات اللغة الإخراجيَّة، بنوع من الكتابة الجديدة أو المشاركة الجمعيَّة في بلورة النص في صورته المسرحيَّة النهائيَّة – فإن تلك المنهجيَّة تتطلب الكثير من الممثلين، وضرورة تطويع أنفسهم لما يريد المخرج تحقيقه، كما يتسرب إليها الكثير من عناصر الارتجال المسرحي، التي قد يتصور بعض الممثلين أنها إسهام منهم في عمليَّة التأليف ذاتها.

ويبدو أن كريستيان لوبا، وقد بلغ الثمانين من عمره، وحظي بكل ما ناله من جوائز أوروبيَّة ودوليَّة كبيرة واعتراف بدوره ومكانته، أصبح يضيق بعدم استجابة الممثلين لما يريده منهم، ويعاملهم بقدر من الخشونة، بما في ذلك طرد بعضهم من العرض، وهو ما دفعهم – في زمن تعاني فيه أوروبا من صوابيَّة ضرورات احترام حقوق الآخرين الحرفيَّة أحياناً – إلى رفع قضيَّة عليه أمام القضاء السويسري في شهر يونيو، وقبل افتتاح العرض في «كوميدي جينيف» قبل سفره في يوليو إلى أفينيون. وتزعم القضيَّة المرفوعة أنـه أسـاء إليهم لفظياً، كما أساء استخدام سلطته المعنويَّة ضدهم، فليس في وسع مخرج في الثمانين من عمره، يشارك معهم في العرض إلا استخدام الكلمات، مع ممثلين أصغر منه عمراً وخبرة بالطبع، وأقوى منه جسدياً. وكان رد فعل لوبا على رفع بعضهم لتلك القضيَّة ضده، أن اعتذر لهم عن ضيق صدره بتكرار أخطائهم، ولكنهم أصروا على مواصلة التقاضي، مما عقّد الوضع كثيراً، وجعل لوبا يشتكي بدوره من عدم قدرتهم على التفاوض والتواصل الخلّاق معه، وهو أمر ضروري لأي إبداع فني حقيقي.

وإزاء تـأزم هـذا الوضع اضطر مسرح كوميدي جينيف – المؤسس على غرار الكوميدي فرانسيز الشهير في باريس – إلى إلغاء العرض في جينيف نفسها – ومن ثم في أفينيون – حتى يحكم القضاء في الأمر.

هنا أريد أن أفتح قوساً – قد يطول قليلاً – للحديث عن أسلوب كريستيان لوبا، الذي عرفنا تنويعات كثيرة عليه في المسرح التونسي لدى كل من محمد إدريس وتوفيق الجبالي وفاضل الجعايبي، وإلى حد ما في المسرح الجزائري لدى عبدالقادر علولة (1939-1994)، لأنني من الذين يهتمون بالنص المسرحي كثيراً، وقد اقتربت كثيراً من كل من توفيق الجبالي وفاضل الجعايبي والراحل عزالدين قنون، عندما أقمت عدة شهور في تونس لدراسة هذا المسرح الجديد في مطالع تسعينيات القرن الماضي، وتعرفت من كثب على تجربة كل منهم في ما يسمى بالكتابة الركحيَّة، التي تتدرج من ورشة للتأليف المسرحي، تواصل العمل على نص هلامي على درجة كبيرة من السيولة، ويعتمد كثيراً على الارتجال، إلى محاولة دؤوب لتحويل رؤية مسرحيَّة كامنة لدى المؤلف/ المخرج إلى نص مسرحي يتجاوب مع حاجات الخشبة المسرحيَّة، وتقنيات العرض المختلفة، ويثبت قبل بدء العرض رسمياً، وهو أسلوب تمتد جذوره في تجربة الدراماتورجيَّة الألمانيَّة من ناحية، وتجربة جروتوفيسكي في تطويع الممثل وفنون الإخـراج المسرحي من ناحية أخرى، وقد تجلى في أحد أبرز وجوهه في تجربة أريان منوشكين ومسرحها الشهير في «الكارتوشري» مصنع الذخيرة القديم في باريس.

ذلك لأنني لاحظت في السنوات الأخيرة، ومع ترددي المستمر على مهرجان أفينيون – وهو أهم مهرجان مسرحي في أوروبا في حدود علمي – أن كثيراً من المخرجين، وقد أخذوا يزاحمون المؤلف المسرحي في موقعه، يلجأون إلى تلك الكتابة الركحيَّة بدرجات مختلفة، وأن ذلك يدفع الكثيرين منهم إلى مسرحة الروايات الأدبيَّة الشهيرة، أو حتى الأفـلام الكلاسيكيَّة الكبيرة كما رأينا في تجربة أيفو فان هوفا – أحد أهم مخرجي هولندا - وفيلم «الملعونون» لفيسكونتي قبل بضعة أعوام، وها نحن قد تعرفنا على تعامل جولي ديليكييه مع فيلم «الرعاية الاجتماعيَّة» لفريدريك وايزمان، وسنكتشف حينما نتمعن ما حدث مع كريستيان لوبا، أنه هو الآخر لجأ إلى التعامل مع روايتين من روايات الكاتب الألماني الكبير سيبولد، لتحويلهما إلى عمل مسرحي واحد، وها هو زمن الصوابيَّة السياسيَّة والأخلاقيَّة يطرح على هذا النوع من الكتابة المسرحيَّة/ الإخراجيَّة إشكالياته، لأن تحويل الممثلين – وهم بشر لهم مطامحهم المبررة أو غير المبررة – إلى أدوات للكتابة الركحيَّة، كان لابد له من أن يخلق مثل هذا الصدام.

والواقع أنه حتى بالعودة إلى موقع المهرجان – الآن وبعد انتهاء دورته السابعة والسبعين – فإننا سنجد أنه ما زالت به بعض الصور لعرض لوبا «المهاجرون»، الـذي أُلغي في اللحظة الأخيرة، وأن التغيير الذي جرى في البرنامج حدث في الأسبوع أو الأسبوعين الأخيرين قبل افتتاح المهرجان، لأن انسحاب عمل في آخر لحظة، لا يترتب عليه فجوة في البرنامج فحسب، وكان العمل – لأهميَّة موضوعه ومكانة مخرجه – قد تمت برمجته في أحد أهم فضاءات العرض في أفينيون، وهو مسرح الأوبرا الكبير Opera Grand Avignon بالمدينة، أي أهم مسارحها المبنيَّة على الطراز القوطي القديم، الذي يتسع لما يقرب من الألف مشاهد، ولمدة تسعة أيام من العرض، ويزيد ثمن التذكرة فيه على الثلاثين يورو، وقد حجزت معظم تذاكر العروض التسعة مقدماً، أي حوالي تسعة آلاف تذكرة، وهو الأمر الذي يجعل خسارة المهرجان الماديَّة وحدها، بهذا الإلغاء المفاجئ، تزيد على ربع مليون يورو، ولكن إلغاء عمل كهذا، ومن أعمال المهرجان الكبيرة لا ينال من سمعة المهرجان فحسب، ولكن له عواقبه الماديَّة الضخمة كما ذكرت.

فمسرح كوميدي جينيف لا يستطيع أن يتحمل خسارتين كبيرتين في وقت واحد: إلغاء العمل في اللحظة الأخيرة من مسرحه، ومن ثم القضاء على إمكانيَّة عرضه لتلك العروض التسعة في مهرجان أفينيون. كما أن على مدير مهرجان أفينيون الجديد أن يجد عملاً بحجم العمل الملغى وقيمته كي يبرمجه بدلاً منه، ويعوض به من حجزوا تذاكر فيه، ويبدو أن الحظ كان في جانب مدير المهرجان الجديد، لأنه كان هو الآخر، وبسبب مكانته الإخراجيَّة التي أهلته لأن يكون أول مدير غير فرنسي للمهرجان، قد سبق وطلب منه مسرح كوميدي جينيف أن يقدم له مسرحيَّة جديدة، وكان لديه مشروع لتلك المسرحيَّة، أخذ يشاغله قبل اختياره لإدارة مهرجان أفينيون، ولكنه لم ينجزه بعد، وأجل التفكير فيه، ولم يكن هناك أي مخرج من الأزمة التي يعاني منها كل من مسرح كوميدي جينيف ومهرجان أفينيون جراء هذا التوقف القسري لمسرحيَّة كريستان لوبا، غير أن يعمل تياجو رودريجز نفسه على مسرحيته المؤجلة تلك، وبسرعة تقتضي الانتهاء منها قبل المهرجان. وبدا الأمر وكأنه ضربة حظ إجباريَّة بالنسبة إلى كوميدي جينيف، ولتياجو رودريجز معاً.

فقد كان على رودريجز – وله عمل مدرج في برنامج كوميدي جينيف لشهر أكتوبر المقبل بعنوان «كـورس/ أو جوقة العشاق» Chœur des amants – كان عليه أن يبرمج في اللحظة الأخيرة مسرحيته «عند حافة المستحيل» Dans la Mesure de L’Impossible، وأن يجعل المهرجان يكتب لمن حجزوا تذاكر في مسرحيَّة لوبا «المهاجرون» أن باستطاعتهم استبدال تذاكرهم لمسرحيته الجديدة، أو ردهـا إلى المهرجان واسترداد ثمنها، وهو الأمر الذي حافظ على مصداقيَّة المهرجان، وأتاح لمن خسروا فرصة مشاهدة مسرحيَّة لوبا بديلاً معقولاً، بل إنني أستطيع الآن وبعد أن شاهدت «عند حافة المستحيل» وتعرفت على موضوع «المهاجرون» أن أقول، وكنت ممن حجزوا تذاكر في مسرحيَّة لوبا، واستبدلتها بمسرحيَّة روردیجز، إن البديل كان أفضل من حيث الموضوع، ولا يقل أهميَّة من حيث لغة العرض وتجربة الفرجة المسرحيَّة، عما كنت أنتظره من لوبا الذي شاهدت من قبل أكثر من عرض له، بل إن اختيار تقديم مسرحيَّة «عند حافة المستحيل» بدلاً من المسارعة في تجهيز «جوقة العشاق» كان مدفوعاً بالحرص على أن يكون للعمل بعده السياسي المهم، كما هي الحال في مسرحيَّة لوبا الملغاة.

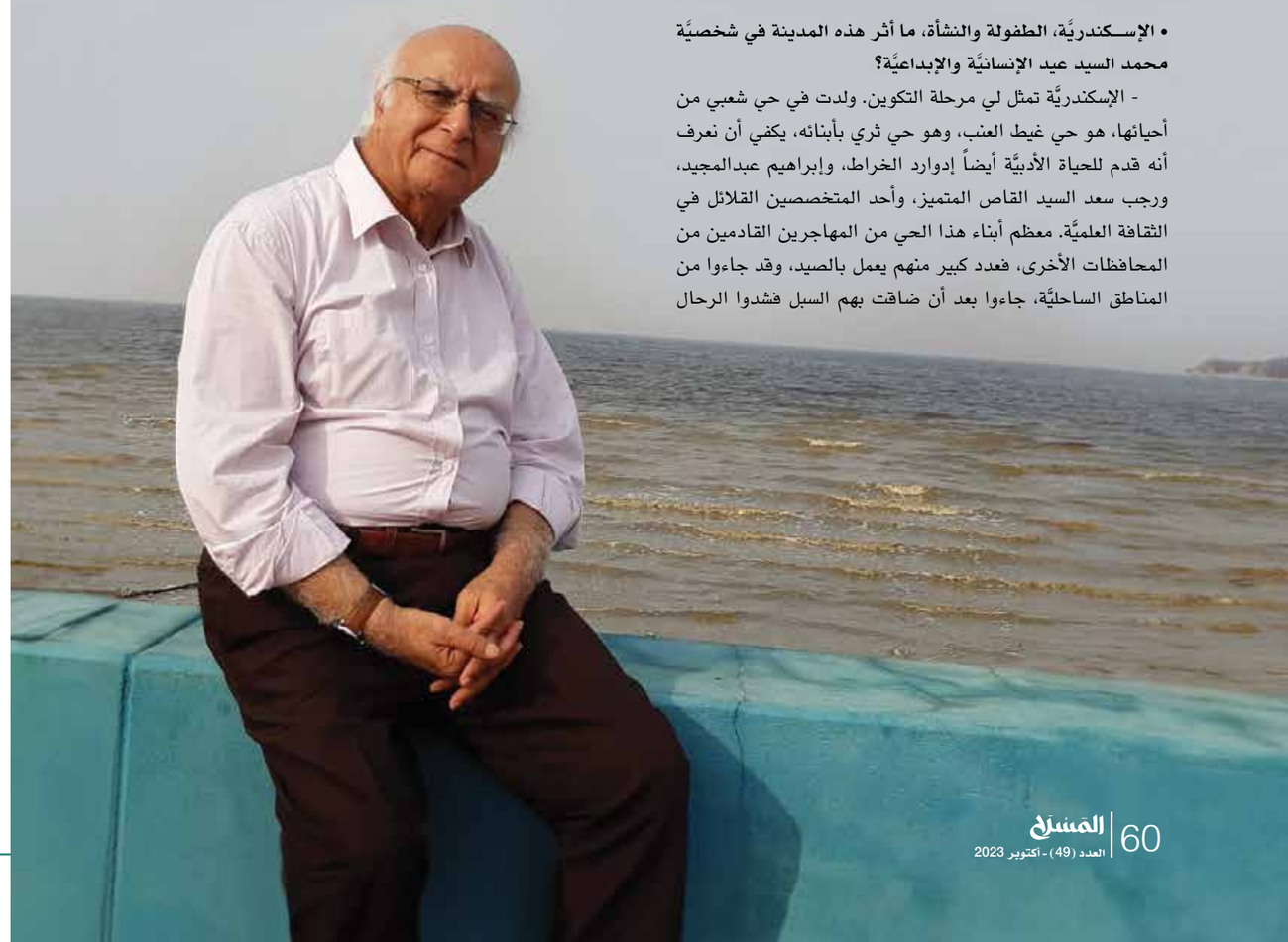
صحيح أن عرض لوبا الملغى كان يقوم على عملين من أعمال سيبولد، أحد أهم الكتاب الألمان المعاصرين وأكثرهم عمقاً وتجديداً برغم أنه عاش جل حياته العمليَّة في إنجلترا، منذ غُين فيها عام 1970 مدرساً للأدب الأوروبي المعاصر في جامعة إيست أنجليا University of East Anglia، وظل يعيش فيها بعدما حصل على كرسي الأستاذيَّة في موضوعه حتى مات بها عام 2001، لكن أعماله الأدبيَّة التي يمتزج فيها السرد الروائي المتدفق، بالصور الفوتوغرافيَّة القديمة، بالأحداث التاريخيَّة الحقيقيَّة، هي التي وضعته في تلك المكانة الأدبيَّة المهمة في الأدب الألماني المعاصر. أما العملان اللذان استقى منهما لوبا مسرحيته، فهما رواية سيبولد الأخيرة «أوسترليتز» Austerlitz التي ظهرت عام وفاته 2001، وروايته السابقة عليها «المهاجرون» التي نشرها عام 1992، حيث استخدم سعي بطل الرواية الأخيرة لتجميع أمشاج حياة صاغتها تحولات تواريخ أوروبـا المأساويَّة في القسم الأكبر من القرن العشرين، في تحويل موضوع الرواية السابقة عن المهاجرين الأوروبيين إلى إنجلترا طوال القرن الماضي، إلى عمل يتصادى مع ما تعيشه أوروبا الآن – بمعاييرها المزدوجة التي عرّتها الحرب الروسيَّة الأوكرانيَّة الراهنة – تجاه المهاجرين الذين يتدفقون عليها في زمن مغاير وضمن سياقات مختلفة.

محمد السيد عيد:
للعرب إسهامات نوعية في مسرحة التراث

حاوره: عيد عبدالحليم
كاتب وناقد من مصر

«المثقف الشامل» صفة من الممكن إطلاقها على الكاتب والناقد محمد السيد عيد - الذي كرمه المهرجان القومي للمسرح في دورته السادسة عشرة لدوره النقدي - لأكثر من سبب، أولها موسوعيته وتعدد مصادر ثقافته، وتعدد مناحي الإبداع التي يكتب فيها. وتنحاز التجربة النقديَّة المسرحيَّة لمحمد السيد عيد إلى إبراز جماليات التراث، والاستفادة من مفرداته في بنية النص المسرحي المعاصر، وهذا الانحياز له ما يبرره في شخصيَّة عيد، فهو عاشق للتراث العربي، وللحظات المضيئة في هذا التاريخ، وأقصد بها - هنا - لحظات التنوير في عصور الحضارة العربيَّة المختلفة، من خلال إلقاء الضوء على الشخصيات الفكريَّة المضيئة في هذا التاريخ، الذي يعد مكوناً أساسياً من مكونات الحضارة العربيَّة، ومكوناً رئيساً من مكونات الهويَّة.

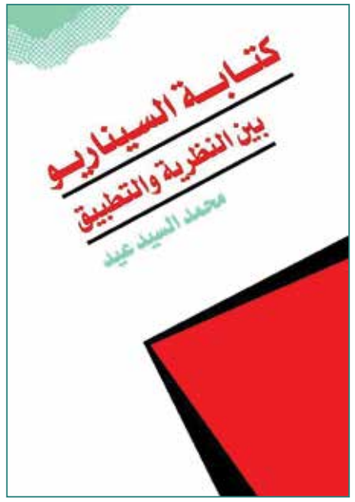
ويظهر غرام محمد السيد عيد بتقنية توظيف التراث في المسرح، في ثلاثة كتب من مؤلفاته، هي «التراث في مسرح نجيب سرور» وهو الكتاب الأول من نوعه الذي كتب عن نجيب سرور، وكتاب «التراث في مسرح عبدالرحمن الشرقاوي»، وكتاب «التراث في مسرح صلاح عبدالصبور».



• الإسكندريَّة، الطفولة والنشأة، ما أثر هذه المدينة في شخصيَّة محمد السيد عيد الإنسانيَّة والإبداعيَّة؟

- الإسكندريَّة تمثل لي مرحلة التكوين. ولدت في حي شعبي من أحيائها، هو حي غيط العنب، وهو حي ثري بأبنائه، يكفي أن نعرف أنه قدم للحياة الأدبيَّة أيضاً إدوارد الخراط، وإبراهيم عبدالمجيد، ورجب سعد السيد القاص المتميز، وأحد المتخصصين القلائل في الثقافة العلميَّة. معظم أبناء هذا الحي من المهاجرين القادمين من المحافظات الأخرى، فعدد كبير منهم يعمل بالصيد، وقد جاءوا من المناطق الساحليَّة، جاءوا بعد أن ضاقت بهم السبل فشدوا الرحال

إلى الإسكندريَّة ليعملوا بالصيد في بحيرة مريوط، واستوطنوا غيط العنب. عدد كبير آخر من أهل الحي جاءوا من الصعيد ليعملوا «شيالين» في الجمارك أو الشركات الموجودة على ترعة المحموديَّة. كلهم فقراء، لكن أهم ما يميزهم هو القيم التي حملوها معهم من بلادهم، وهي قيم جميلة فيها كل معاني الأصول والواجب والشهامة. ومن خلال هؤلاء رأيت حياة الفقراء وكفاحهم من أجل لقمة العيش، كما رأيت القيم المصريَّة الحقيقيَّة.



يسكن هذا الحي أيضاً عدد كبير من المسيحيين، وبه أكثر من كنيسة، وأذكر أنه كانت بإحدى كنائسه عيادة خارجيَّة، أكثر روادها من المسلمين، وكان بيتنا بجوار الكنيسة الأخرى، وكل سكان البيت مسيحيون، ليس بينهم مسلمون سوانا، ومن خلال هذا الامتزاج رأيت الوحدة الوطنيَّة في أجلى صورها.

حين اشتد عودي وبدأت الاهتمام بالثقافة، ذهبت إلى قصر ثقافة الحريَّة، وهناك رأيت وعرفت كتاب الإسكندريَّة، وأساتذة النقد الأدبي، وتعلمت الديمقراطيَّة خلال مناقشة الأدباء لأعمال بعضهم، فكل من يكتب عملاً فنياً جديداً يقرأه أمام المجموعة، ويدلي كل واحد منهم برأيه في العمل الذي سمعه، من دون أن يغضب صاحب العمل الفني.

في الإسكندريَّة أيضاً عرفت المسرح، حيث كانت الفرق المسرحيَّة تأتي إلينا صيفاً لتقديم عروضها، بل كانت بعض الفرق تقدم عروضها أولاً في الإسكندريَّة، وأذكر أني شاهدت مسرحيَّة «عطيل» التي مثلها وأخرجها حمدي غيث على مسرح سيد درويش قبل عرضها بالقاهرة. الكلام عن الإسكندريَّة يطول، لكن يكفي أن أقول إنها كانت البداية المهمة التي لم أنسها قط.

• جاء اهتمامك بالمسرح مبكراً، حدثنا عن أجواء تلك الفترة، وكيف ترى البدايات الآن؟

- بدأ اهتمامي بالمسرح منذ السنة الأولى الثانويَّة، حيث بدأت في هذه الفترة مجلة المسرح التي أنشأها رشاد رشدي، وكانت هذه المجلة تقدم في كل عدد نصاً مترجماً أو أكثر، بالإضافة إلى الدراسات القيمة التي يكتبها المتخصصون، والمتابعات المسرحيَّة. كانت تصدر في هذا الوقت أيضاً سلسلة المسرح العالمي، وتباع بقروش زهيدة، لا تزيد عن خمسة قروش، فكنت أشترى المجلة والكتاب من مصروفي. وما زلت أحتفظ بمجلة المسرح ونصوص المسرح العالمي حتى الآن. المهم أنه من خلال هذه الإصدارات تعلمت معنى الدراما، وقرأت أهم الأعمال المسرحيَّة العالميَّة، وتعرفت على اتجاهات المسرح العالمي، وأعلامه.

في المرحلة الثانويَّة أيضاً وقفت على خشبة المسرح ممثلاً أول مرة. كان لدينا في الإسكندريَّة مسرح مدرسي نفخر به، يتولى أمره الفنان الكبير عثمان محمد علي، الذي اكتشف الكثير من المواهب السكندريَّة. أذكر أننا في مدرسة العباسيَّة الثانويَّة قدمنا مسرحيتي «ثمن الحريَّة» لإيمانويل روبلس، و«البخيل» لموليير، وكانت المدرسة المنافسة لنا تقدم مسرحيَّة «الأب» لأوجست ستريندبرج، ومنذ هذه اللحظة وأنا مفتون بهذا الكاتب الرائع. في المرحلة الثانويَّة كتبت أيضاً بعض النصوص المسرحيَّة، لكنها كانت مجرد بدايات.

حين انتهيت من الدراسة الثانويَّة، كنت أريد الالتحاق بمعهد الفنون المسرحيَّة في القاهرة، لكن والدي رفض، لأن الإقامة في القاهرة ستكلفه الكثير، فدخلت كليَّة الآداب/ قسم الدراسات الفلسفيَّة والاجتماعيَّة، وأنا مدين لهذا القسم بتكويني العلمي والثقافي إلى حد كبير، ففي هذا القسم عرفت ما هي فلسفة الجمال، وعرفت العلاقة بين الفنون والفلسفة، وأنه لا يمكن فهم المسرح اليوناني ما لم تعرف أولاً الفلسفة اليونانيَّة، وقرأت كتاب «فن الشعر» لأرسطو، لكن أهم ما خرجت به من دراسة الفلسفة هو منهج التفكير. وقد كان أستاذنا أحمد محمود صبحي يقول ويكرر إن مهمة الجامعة ليست تقديم المعلومات، بل تعليمنا المنهج العلمي في التفكير والبحث، ولعل هذا هو الذي ساعدني في أن أكون ناقداً.

المهم إنني خلال الجامعة مارست التمثيل أيضاً، وما زلت أعتز بدور سيزيف في مسرحيَّة «سيزيف والموت»، وربما أهم ما فعلته خلال دراستي الجامعيَّة أنني قررت دراسة المسرح دراسة منهجيَّة، فكنت أقرأ المرحلة مرة واحدة، فأقرأ مثلاً المسرح اليوناني، وكانت لدي ترجمات مختلفة لنصوصه، ثم أقرأ مسرح العصور الوسطى، ثم أقرأ ما يتيسر لي من أعمال كل كاتب من الكتاب الكبار مرة واحدة، حتى أستطيع تكوين رأي عنه، وهكذا استطعت أن أكون نفسي بنفسي مسرحياً خلال المرحلة الجامعيَّة.

تم تجنيدي فور تخرجي، حيث كانت مصر تعيش ظروف النكسة، وفي القوات المسلحة التحقت بأول فرقة لتخريج كوادر متخصصة في التوجيه المعنوي، وكان من بين عوامل تقييمنا ما نقدمه من نشاط. وخلال هذه الفرقة قدمت مسرحيَّة من تأليف زميلي في مدرسة التوجيه المعنوي، كامل الكفراوى، كما قدمت مسرحيَّة «أغنية على الممر» لعلي سالم، وكنت أقوم بالتمثيل والإخراج في كل منهما.

وفي شهر أغسطس 1970 أرسلتنا مدرسة التوجيه المعنوي إلى صحراء «قنا» لرفع معنويات جنود الفرقة الثالثة، بعد أن هاجمها العدو. كانت الحياة في صحراء قنا أصعب مما يتصور مخلوق، فقررت أن أتغلب على هذه القسوة بإنشاء فرقة مسرحيَّة للترفيه عن الجنود. كان رئيس المجموعة التي ذهبت إلى قنا ضابط احتياط يهوى كتابة المسرحيات، حين عرضت عليه الفكرة قدم لي إحدى مسرحياته لإخراجها، أخذت المسرحيَّة وقمت بإعادة كتابتها، وجمعت فرقة من الجنود للتمثيل. المشكلة أن معظم الذين تقدموا للفرقة كانوا أميين لا يعرفون القراءة والكتابة، لكني تغلبت على هذه المشكلة بأن حفّظتهم الأدوار. حين علم قائد الفرقة بالأمر استدعاني أنا والضابط المسؤول عنا. سألنا عما نفعل. شرحنا له. تحمس الرجل، لأن الظروف كانت بالغة القسوة. سألنا عما نطلب. طلبت إقامة خشبة مسرح تحيطها ستائر، وبها إضاءة. استدعي ضابط الشؤون الإداريَّة، وهو اللاعب الشهير حمادة إمام، وكلفه بتنفيذ طلباتنا، وقد نفذها كما طلبناها، وأنشأ المسرح أمام ربوة متدرجة، جلس عليها الجنود، وقدمنا العرض بحضور عدد من قادة الفرقة، وعدد كبير جداً من الجنود، وضحك الجنود ما شاء الله لهم أن يضحكوا، وبقيت هذه التجربة في ذهني حتى الآن.

> **التجريب المسرحي بحر واسع بلا شواطئ.. ويوسف إدريس أول من تحدث عن «الاحتفاليَّة»**

> **جيل السبعينيات خلق تجربة فنية فريدة وبلور مفهوم «مسرح المخرجين»..**

بعد الانتهاء من التجنيد بدأت قصتي مع الكتابة في مجلة السينما والمسرح، وظللت أكتب فيها لسنوات، وغطيت المسرحيات التي تحدثت عن الحرب بعد نصر 73 كلها تقريباً، ولا يكاد يخلو عدد من أعداد هذه المجلة من مقال لي، ومن هذه المجلة دخلت ساحة النقد المسرحي.

• هناك اهتمام خاص لديك بالدراما بشكل عام، سواء أكانت دراما إذاعيَّة أم تلفزيونيَّة أم مسرحيَّة، فأي هذه الأنواع أقرب إليك؟

- الحقيقة أن الظروف هي التي حكمت مسيرتي وجعلت مني كاتباً إذاعياً وتلفزيونياً، فحين استقر بي المقام في القاهرة، بعد انتهاء تجنيدي، تعرفت على المخرج الإذاعي مدحت زكي، وبدأت علاقة قويَّة بيني وبين الإذاعة، قدمت خلالها 85 مسلسلاً إذاعياً، كان معظمها مسلسلات تاريخيَّة، فقد لاحظ المنتجون أنني أجيد تقديم التاريخ بصورة دراميَّة، فاستعانوا بي كثيراً لتقديم هذا النوع من المسلسلات، لكني قدمت أيضاً مسلسلات وتمثيليات اجتماعيَّة عديدة.

بعد أن قدمت خمسة وأربعين مسلسلاً إذاعياً لمصر والبلاد العربيَّة، انتقلت إلى التلفزيون. كانت بدايتي مع يحيى العلمي، حيث قدمت معه مسلسل «الزيني بركات»، وقد حصلت عن هذا العمل على جائزة أفضل كاتب سيناريو في المهرجان الثاني للإذاعة والتلفزيون، وبعدها مباشرة صرت من كبار كتاب التلفزيون، وقدمت للشاشة الصغيرة أعمالاً أعتز بها، مثل «قاسم أمين»، و«مشرفة»، و«علي مبارك»، و«الإمام الغزالي». وأشهد أني كنت محظوظاً لأن هذه الأعمال حققت نجاحاً جماهيرياً وحصلت عنها على أرفع الجوائز.

أما المسرح، فقد كنت مقلاً في كتابة نصوصه، وتركز دوري أكثر في النقد والدراسات المسرحيَّة، وتحقيق النصوص. لكني قدمت مع عبدالرحمن الشافعي مسرحيَّة «موكب النور» بمناسبة مرور 1400 عام على دخول الإسلام إلى مصر، وقدمت لحسام عطا نصاً صينياً مترجماً عن الإنجليزيَّة بعنوان «انتقام صياد السمك» قدمه لمسرح الطفل، وقدمت بعض النصوص من خلال البرنامج الثاني، كما كتبت بعض المسرحيات للمسرح المدرسي، لكني لم أنشر شيئاً من هذه النصوص.

أثناء تكريم رموز المسرح ضمن فعاليات الدورة الـ 16 للمهرجان القومي للمسرح المصري

• التاريخ الحديث والقديم فضاء مفتوح على الدهشة والأسئلة، لماذا اخترت الكتابة التاريخيَّة لتكون محوراً لأعمالك الدراميَّة، وهل ترى أن التاريخ ما زال قادراً على طرح أسئلته في الواقع المعاصر؟

- أنا رجل مفتون بالتاريخ، وقراءاتي فيه موسوعيَّة، لا تقف عند عصر واحد، بل تمتد لكل العصور. وقد ارتبطت به منذ قدمت أول أعمالي الإذاعيَّة، وهو «مقدمة ابن خلدون»، وفي ثاني مسلسلاتي الإذاعيَّة «الخطط المقريزيَّة» حصلت على الجائزة الذهبيَّة كأحسن كاتب إذاعي. وهكذا اقترن اسمي بالدراما التاريخيَّة منذ الدقيقة الأولى. وفي التلفزيون أيضاً بدأت بـ «الزيني بركات»، فكانت العلاقة بيني وبين التاريخ وطيدة. وأظن أن لدى قدرة طيبة في تطويع التاريخ للدراما، وفي رأيي أن المسلسلات التاريخيَّة هي الأقدر على إثارة الدهشة والنقاش، كما أرى أن أهميَّة المسلسل التاريخي تأتي من كونه يعالج قضايانا المعاصرة، فالكاتب حين يختار موضوعاً تاريخياً لا يختاره عبثاً، بل يختاره ليقول شيئاً مهماً يخص واقعنا. على سبيل المثال: في مسلسل «الزيني بركات» ناقشت قضيَّة الحريَّة، وتسلط أجهزة الأمن على المواطنين، ونسيان واجبها تجاه العدو الخارجي، وفي «قاسم أمين» ناقشت قضايا المرأة التي ندور حولها منذ بداية العصر الحديث، وعالجت ظواهر نعيشها حتى الآن، مثل موضوع النقاب والحجاب، وموضوع توريث المرأة، حيث يرفض الكثيرون من أهل الريف حتى الآن توريث المرأة، أما في مسلسل «مشرفة» فقد أكدت على أهميَّة العلم والتكنولوجيا، وفي «الغزالي» عالجت قضايا عديدة، مثل قضيَّة الإرهاب، وتكفير المسلمين، وتحريم الموسيقى، وجواز تنظيم الأسرة، والعلاقة بين المسلمين والمسيحيين، وهي جميعاً قضايا نعيشها.

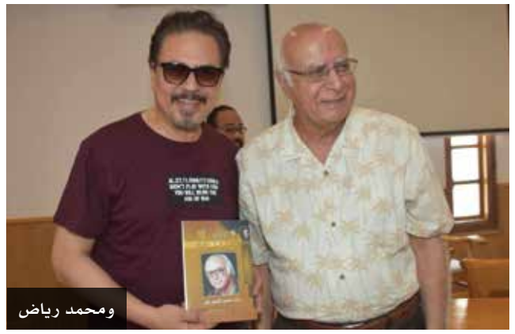
• سير الشخصيات، هكذا يمكن وصف أهم أعمالك الدراميَّة، فمعظم هذه الأعمال عن شخصيات كانت البداية الحقيقيَّة لحركة تنويريَّة، مثل علي مبارك، وقاسم أمين، والإمام الغزالي، حتى علي مصطفى مشرفة كان النموذج الأبرز للعالم الوطني المثقف، كيف تختار شخصياتك الدراميَّة؟ وكيف يمكن تحويل معلومات التاريخ الجافة أحياناً والصارمة في أحيان كثيرة، إلى حياة من لحم ودم عبر العمل الفني؟

- عندي معايير محددة لاختيار الشخصيات التي أكتب عنها، هي: أن تكون شخصيات مؤمنة بالتنوير والتقدم، وتبرز من خلال مسيرتها عنصري الإرادة والعقلانيَّة، وتسمح لي بمناقشة قضايا تمس واقعنا. أي أنني أضع قدماً في التاريخ وأخرى في الواقع الذي نحياه. أما موضوع تحويل التاريخ إلى دراما فهذا هو محك قدرة كاتب السير التاريخيَّة، فالناس لا يحبون أن يتفرجوا على حصص التاريخ، بل يحبون أن يشاهدوا أناساً مثلهم، يتحركون، ويحبون، ويتعذبون،

ومع سميحة أيوب وهدى وصفي وفردوس عبدالحميد

مع نجيب محفوظ

وبهاء طاهر


ومحمد رياض

ويقابلون التحديات، ويفشلون، وينجحون، ويؤمنون بقضايا يسعون لتحقيقها مهما كلفهم ذلك. أنا باختصار أحول التاريخ إلى مواقف إنسانيَّة، وأهتم بالجانب الشخصي للأبطال بحيث يكونون بشراً مثلنا، مع المحافظة على الوقائع التاريخيَّة الثابتة. ومما يسعدني أن أساتذة التاريخ الأجلاء شهدوا لي بأني أكتب التاريخ، ومنهم مثلاً قاسم عبد قاسم، الذي كتب في تقرير عن مسلسل «الشهاب» أنني أكتب التاريخ، وقد نشرت هذا التقرير في كتابي «كتابة السيناريو بين النظريَّة والتطبيق»، وهناك رأي شفاهي للمؤرخ يونان لبيب رزق قاله أثناء مراجعته لمسلسل «قاسم أمين»، إذ قال للسيدة إنعام محمد علي: «هذا الرجل يكتب التاريخ». بل لعلي أقدم من خلال كتاباتي أشياء لم يتعرض لها المؤرخون، فمثلاً قدمت في مسلسل «قاسم أمين» عن سعد زغلول العاشق والمعشوق، وغيرت الفكرة القائلة إن نازلي فاضل هي التي توسطت له كي يتزوج صفيَّة هانم، وهذا لأني عثرت خلال بحثي على حديث صحفي لصفيَّة زغلول تقول فيه إن نازلي فاضل كانت تحب سعداً وتريد الزواج منه، وإن الذي توسط في زواجها هو قاسم أمين وليست نازلي فاضل. وأذكر أن الدكتور عبدالعظيم رمضان ناقشني في هذا، وسألني عن المرجع، فلما ذكرت له حديث صفيَّة زغلول قال لي: إذن فأنت على حق. لقد صححت أمراً يكرره الجميع دون مناقشة على أنه حقيقة.

• أعمالك النقديَّة المسرحيَّة تتناول في معظمها المسرح الشعري، لاسيما عند ثلاثة من أهم فرسانه، هم صلاح عبدالصبور، ونجيب سرور، وعبدالرحمن الشرقاوي، برغم صعوبة ذلك، إلا أنك قدمت كتبــاً متنوعة عن هؤلاء المبدعين، ألســت معــي أن هذه مغامرة، لاســيما أن بعض هــذه الكتب كان أول ما كتــب عن بعضهم، مثل كتاب «التراث في مسرح نجيب سرور»؟ حدثنا عن هذه التجربة.

- أنا رجل وثيق الصلة بالتراث، سواء أكان تراثاً تاريخياً، أم فلسفياً، أم غير ذلك، لذلك فمما يتسق مع اهتمامي أن أبحث عن العلاقة بين الأدب والتراث، وهذا الاهتمام أيضاً هو الذي جعلني أكتب واحداً من أهم مؤلفاتي: «فن السيرة وأثره في الرواية المصريَّة»، لأبين فيه العلاقة بين الرواية المصريَّة والتراث العربي الإسلامي. وهذه الكتب التي ذكرتها وغيرها، مثل كتاب «دراسات في المسرح المعاصر»، هي امتداد لخط فكري يؤمن بأن أدبنا المسرحي والروائي ليس مجرد ترديد لأشكال غربيَّة، وإنما لنا في هذين الفنين من فنون الأدب إسهامات قويَّة ترتبط بالتراث إلى حد بعيد، وإذا كان كثير من الدارسين يهتم بالبحث عن الأثر الغربي في مسرحنا، فأنا أحاول أن أقدم اجتهاداً خاصاً بي. سمها مغامرة أو سمها ما تشاء، لكني أومن بأننا أمة قادرة على العطاء، وأن تراثنا غني وقادر على تشكيل فنوننا المختلفة.

• هل ترى أن المســرح الشــعرى قد ظلم نقدياً لصالح الأشــكال الأخرى؟ وما أسباب ذلك من وجهة نظرك؟

- لا أظن أنه ظلم، فعدد المسرحيات الشعريَّة أقل كثيراً من عدد المسرحيات النثريَّة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالمسرحيات الشعريَّة بعضها لا يستحق الكتابة عنه، أما المسرحيات الشعريَّة الجيدة فقد كتب عنها كثيراً، وتناولتها الرسائل الجامعيَّة بما تستحق.

• كيف رصدت الظواهر المسرحيَّة التي بدأت الظهور في منتصف الســتينيات وبداية الســبعينيات من القرن الماضــي؟ ومن وجهة نظرك هل غيرت هذه الظواهر من شكل المسرح العربي؟

- التجريب قفزة نوعيَّة في عالم الحداثة وما بعد الحداثة لإنتاج أنماط مغايرة من الفن في ظل التطورات التقنيَّة، وبالتأكيد فإن فترة السبعينيات من القرن الماضي قد شهدت ظهور جيل مغاير في المسرح المصري، حاول خلق حالة مسرحيَّة تختلف عما قدمه جيل الستينيات – وهو الجيل الذي قدم نموذجاً فريداً في تاريخ المسرح المصري والعربي على حد سواء.

حيث برز ما يمكن أن نسميه بـ «مسرح المخرجين»، وظهرت أسماء مهمة في الإخراج المسرحي درست الإخراج دراسة أكاديميَّة عميقة في أوروبا، أمثال سعد أردش، وكرم مطاوع، ونبيل الألفي، وسمير العصفوري، والسيد راضي، وأحمد زكي، وحمدي غيث، وغيرهم، وهو الجيل الثاني بعد الرواد الأوائل جورج أبيض، ويوسف وهبي، وعبدالرحيم الزرقاني، وكان المخرج في مسرح تلك الحقبة هو المحرك الرئيس للعرض، برغم وجود مؤلفين هم أبرز من قدمتهم الحياة الثقافيَّة في هذا المجال حتى وقتنا هذا، أمثال محمود دياب، وألفريد فرج، وسعدالدين وهبة، وصلاح عبدالصبور، ونعمان عاشور، وميخائيل رومان، ويوسف إدريس، وعبدالرحمن الشرقاوي.

وقد تميز هذا المسرح بتنوع روافده وتعددت أشكاله بين المسرح الواقعي والمسرح الشعري، والمسرح العالمي الذي كان يعرض أهم النصوص الكلاسيكيَّة من المسرح الأوروبي، بالإضافة إلى إنشاء مسرح الحبيب على يد الفنان الراحل سعد أردش، الذي يقوم بتقديم «مسرح العبث» الذي كان شائعاً في أوروبا في ذلك الوقت من خلال أعمال يوجين يونسكو وفريدرش دورنمات بالإضافة إلى كلاسيكيات إبسن وشكسبير وغيرهم، ومع ذلك كان مخرجو ذلك الجيل يدركون تماماً أهميَّة النص المعروض، ويقدرون دور المؤلف في العمليَّة المسرحيَّة باعتباره الخطوة الأولى لنجاح أي عمل مسرحي.

> **أستلهم في نصوصي شخصيات تاريخيَّة مؤمنة بالتنوير والتقدم وتبرز من خلال مسيرتها عنصري الإرادة والعقلانيَّة وتسـمح لي بمناقشــة قضايا حاضرنا.. أي أن أضــع قدماً فــي التاريخ وأخرى في الواقع الذي نحياه**

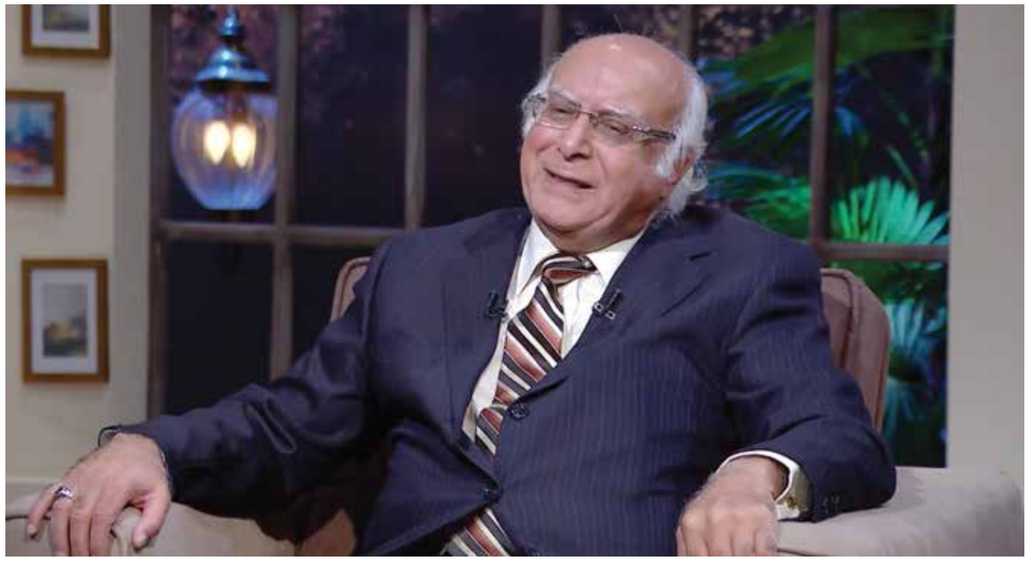
وأعتقد أن مرحلة السبعينيات في المسرح المصري قد تميزت بعنصرين مهمين: أولهما البحث في الموروث الشعبي لتقديم فرجة مسرحيَّة شعبيَّة، تستفيد من الجذور العربيَّة لفن المسرح، بإحياء فنون كادت تندثر مع التطور الحضاري، مثل خيال الظل، والأراجوز، والعرائس القفازيَّة، التي شكلت في مراحل انتشارها ما سماه علي الراعي «مسرح الشعب»، وهذا المنحنى الذي اتجه إليه كتاب المسرح في هذا الجيل أمثال محمد أبو العلا السلاموني، ويسري الجندي، يعد امتداداً لدعوة يوسف إدريس في مقدمة مسرحيته «الفرافير» التي سماها «نحو مسرح عربي» وأكد فيها ضرورة العودة إلى مسرح السامر بما يحمله من معنى «جماعيَّة الأداء»، وهو ما سماه بـ «حالة التمسرح» التي تقوم على حد تعبيره على «التجمع»، فتلك الأشكال المسرحيَّة كثيرة الحدوث في حياتنا اليوميَّة في الأفراح والمآتم والمناسبات، في الاحتفالات الكثيرة التي ابتكرها الجنس البشرى كحجة، أحياناً مضحكة، مثل التجمع للاحتفال «بطهور أحد الأولاد»، أو الاحتفال بأعياد الحصاد والمناسبات الدينيَّة. أكثر هذه السهرات اليوميَّة في البيوت بعد انتهاء اليوم والعمل، التجمعات التلقائيَّة في الأسواق بعد انتهاء البيع والشراء، بل إن الشعوب ابتكرت أماكن ثابتة لتجمعات مستمرة يذهب إليها الفرد استجابة لغريزته الجماعيَّة مثل القهاوي والحانات والنوادي.

لقد كان دخول عناصر «الفرجة الشعبيَّة» مغامرة تحسب لهذا الجيل، فلم تدخل فقط في الشكل الخارجي للعرض، بل دخلت في عمق النص المكتوب الذي لم يقدم التراث بشكل حرفي، بل استفاد من تقنياته مضيفاً إليها الرؤية الواقعيَّة متشعبة الدلالة، سياسياً واجتماعياً وثقافياً، ومن هنا تحقق التمرد.

• كيــف تناولــت هذه الظواهر فــي مقالاتك المنشــورة في تلك الفترة؟

- في البداية لابد أن أذكر الدور الذي لعبه معي الناقد الراحل عبدالفتاح البارودي، الذي فتح لي باب النشر لمقالاتي النقديَّة في عالم المسرح، فقد كنت قد استأجرت سكناً مفروشاً في القاهرة خلال فترة تجنيدي، وبعد التجنيد قضيت إجازة قصيرة في الإسكندريَّة، ثم عدت إلى القاهرة لأجمع حاجياتي وأعود نهائياً إلى الإسكندريَّة. كنت قد أرسلت مقالاً

بالبريد إلى مجلة السينما والمسرح حول كتاب للدكتور رمسيس عوض، ورد علي المحرر، الأستاذ عبدالفتاح البارودي، بأن المقال جيد وسينشره برغم أن الكتاب الذى كتبت عنه قديم. شجعني هذا على زيارته أثناء وجودي في القاهرة، وقدمت له خلال الزيارة مقالاً عن مسرحيَّة الفرس للكاتب اليوناني إسخيلوس باعتبارها أقدم نص مسرحي معروف عن الحرب. لم أكن أعلم أنه مفتون بالمسرح اليوناني، ويرى أن دراسة المسرح لابد أن تبدأ بالمسرح اليوناني، وبمعرفة أرسطو. قال لي بلهجة آمرة: اقعد. قعدت. قرأ المقال. سألني عن علاقتي بالمسرح اليوناني. قلت له إنني قرأته كله، ودرست الفلسفة اليونانيَّة التي ساعدتني على فهمه. قال لي: «اسمع يا ابني، أنت كاتب كويس، وعندك منهج، ودلوقت ماحدش عنده منهج». وبعد أن عرف أنني إسكندراني قال لي: «إسكندريَّة ايه؟ إسكندريَّة لا فيها مسرح ولا مجلات ولا حاجة. أنت لازم تقعد في القاهرة». قلت له: لا يمكن، كنت أعيش في القاهرة من قبل لأن الجيش كان يعطيني ثلاثة عشر جنيها، وقد انقطع عني هذا المبلغ بعد خروجي من الجيش، فقال لي: سأنشر لك مقالاً شهرياً بالمجلة وأعطيك ثمانية جنيهات، ودبر أنت الباقي. ومن هنا بدأت علاقتي بالنقد المسرحي والكتابة بشكل منتظم، فتابعت كل العروض المسرحيَّة، وعندي الآن ما يقرب من خمسمائة مقال كتبتها خلال عشرين عاماً من الكتابة النقديَّة المنتظمة عن عروض تلك الفترة، أتمنى أن يسعفني الوقت في تبويبها ونشرها في كتب، لأنها تغطي فترة مهمة من فترات ازدهار المسرح المصري والعربي.



• متــى يفيد التراث كقناع مســرحي ومتى لا يفيــد؟ وهل يصلح حالياً استخدام شخصيات تراثيَّة في المسرح المعاصر، مثلما كان في مسرح الستينيات والسبعينيات؟

- قلت في إحدى دراساتي السابقة إن الكتاب يستخدمون القناع التراثي للأسباب التالية:

رغبة الكاتب في عدم مواجهة السلطة. رغبة الكاتب في التحايل على الرقيب الذي يحول دون نشر الأعمال التي تخالف وجهة نظر النظام السائد. الحذر من الوقوع في فخ الآنيَّة واللحظيَّة، والرغبة في ألا تضيع قيمة العمل بعد انتهاء اللحظة.

وطالما وجدت هذه الظروف سيوجد القناع، ولن يزول إلا بزوالها، ولذا فاستخدام القناع ليس قاصراً على مرحلة زمنيَّة سابقة، بل يمكن استخدامه في كل وقت.

التراث المسرحي

• تجربتــك في تحقيق التراث المســرحي تجربــة مميزة، ومنها تحقيق مسرحيات لأمين عطا الله، وبيرم التونسي، ونجيب سرور، كيف ترى هذه التجربة؟ وما مدى الصعوبات التي واجهتك؟

- من حسن حظي أن درست مادة تسمى فلسفة التاريخ، وفي هذه المادة عرفت كيف يتعامل المحقق مع النص، ثم طبقت هذه القواعد في مجال تحقيق النصوص المسرحيَّة المهددة بالضياع.

وأكثر ما أحرص عليه عند التحقيق أن أعثر على نسخة من النص بخط المؤلف، أو اطلع عليها المؤلف ووافق عليها. فمثلاً في مسرحيَّة «عقيلة» لبيرم التونسي تمكنت من الوصول إلى نص بخط بيرم التونسي نفسه، لذلك كان النص المحقق مطابقاً لما كتبه المؤلف، أما في مسرحيَّة «الكلمات المتقاطعة» فقد تمكنت من الوصول إلى نصف المسرحيَّة مكتوباً على الآلة الكاتبة، وكانت كتابتها تحت إشراف نجيب سرور نفسه، لكن بقي النصف الآخر، فتواصلت مع أسرة نجيب سرور، ووجدت لديها بعض المشاهد كتبها شهدي سرور بخطه حفاظاً عليها من الضياع، وبقيت المسرحيَّة غير مكتملة. علمت أن النص كاملاً موجود عند جلال الشرقاوي، فأرسلت أطلبه منه، لكنه لم يوافق. وأخيراً وجدت نسخة مكتوبة في قالب مسرحي بدلاً من المشاهد التلفزيونيَّة لدى مخرج مسرحي سكندري، أكد لي أنه أخذها من نجيب سرور. علي أي حال وجدت اتفاقاً بينها وبين النصف المكتوب على الآلة الكاتبة، والمشاهد التي كتبها شهدي نجيب سرور، وبناء على هذه النصوص قمت بترتيب مشاهد المسرحيَّة كما أتصور أن نجيب كان يريد حين كتبها.

أما أوبريت «شهرزاد»، فقد وجدت له أكثر من نص، وتبينت أن كل من قدمه تصرف فيه كما يشاء بالحذف والإضافة، المهم أنني جمعت عدة نصوص، وجعلت النص الإذاعي أساساً، ورصدت الاختلافات بين النصوص. كانت مشكلة هذا النص أن الكثيرين ينسبونه إلى بيرم، وقد بينت أن بيرم ليس صاحب النص، بل إن عزيز عيد هو الذي اقتبسه، وبيرم كتب له الأغاني فقط، بل كتب له أغاني أكثر من الموجودة بالنص، واستبعدها عزيز عيد وسيد درويش عند التنفيذ، وسجلت نصوص الأغاني المستبعدة، وافترضت أن عزيز عيد وبيرم التونسي وسيد درويش تعاونوا معاً في ورشة فنيَّة لوضع الصياغة الأخيرة لهذا الأوبريت.

باختصار، أنا أعطي الأولويَّة للنص الأصلي، وإذا لم أجده أحاول أن أصل إلى نص يكون قريباً من النص الذي كتبه المؤلف، أو أجمع من النصوص ما يتيح لي أن أقدم نصاً أظن أنه الأقرب إلى ما كتبه المؤلف.

أما مسرحيات أمين عطا الله فقد وجدت مجموعة كراريس تضم سبعة نصوص مسرحيَّة، بعضها عليه خاتم الرقابة الفرنسيَّة ببيروت عام 1927، لكن بعضها كان به شطب كثير، فقد كان أمين عطا الله يتعامل مع النص طبقاً لظروف تقديمه، وقد أثبتت كل الملاحظات بمنتهى الدقة بحيث يستطيع القارئ أن يعرف صورة النص الأصلي.

ولـدي نصوص أخـرى قمت بتحقيقها، وهي نصوص نـادرة، بعضها لا يوجد منه سوى النسخة التي أمتلكها، وأرجو أن أجد من يعرف قيمتها ويهتم بنشرها.

> **مســرح الثقافــة الجماهيريَّــة هو المنفذ الجســور الذي يتيح للمخرجين أن يبدعوا ويجربوا**

المسرح الاحتفالي

• جمعــت بيانــات الاحتفاليَّة فــي العالــم العربي، التــي قدمها المسرحيون المغاربة، وقدمت لها، في كتاب مهم للغاية. كيف ترى هــذه البيانات؟ ومن وجهة نظرك من هو صاحب الريادة في هذا المجال؟ وكيف ناقشت في مقدمتك المسرح الاحتفالي وبياناته؟

- الإخوة المغاربة أصحاب الاحتفاليَّة كانوا يملؤون الدنيا كلاماً، ويشغلون الناس ببياناتهم، وكانوا لا يكتفون بأن تكون الاحتفاليَّة طريقة للتعبير المسرحي فقط، بل وصفوها بأنها طريقة حياة، وكانوا يتحدثون باعتبارهم اخترعوا العجلة، وقد تعاملت مع البيانات من دون أن أبيع رأسي لأحد، وبدأت أقارن بينها وما كتبه يوسف إدريس في مقالاته «نحو مسرح مصري»، وما كتبه الحكيم في «قالبنا المسرحي»، وعلي الراعي في «المسرح الشعبي»، وخلصت من المقارنة إلى أنهم لم يقدموا جديداً عن اجتهادات المصريين، بل إن مصطلح «الاحتفاليَّة» نفسه يرجع إلى يوسف إدريس، وقد كنت متردداً في نشر مقدمتي الطويلة، وصارحت حسين مهران رئيس «ملتقي المسرح العربي» الذي طبع هذا الكتاب، وقلت له إنني أخشى أن أكون سبباً في مشكلة مع الإخوة المغاربة، فقال لي: هل تجنيت عليهم؟ قلت له: لقد قدمت دليلاً على كل كلمة قلتها. قال: إذن اطبع الكتاب وتوكل على الله. وبالفعل طبعت الكتاب، وحصل عليه الإخوة المغاربة، ولم تحدث أيّ مشكلات.

• يرى بعض النقاد أن المســرح التجريبي فــي الوطن العربي لا بد أن يبدأ من المســرح الشــعبي بتيماته المتوارثة، فهل تتفق أو تختلف مع هذا التصور؟ وكيف ترى التجارب المعاصرة في ذلك، مثل مسرح الأراجوز، ومسرح الفضاءات المفتوحة؟

- لا يمكن أن أقيد المسرح التجريبي بشيء محدد، وإلا فقد هويته. التجريب في ظل التراث وارد، لكنه ليس كل شيء. التجريب بحر واسع بلا شواطئ، وحين تحده الشواطئ فلن يكون تجريباً.

• عملت لســنوات طويلة في هيئة قصور الثقافة، وشــهدت تطور مســرح الثقافــة الجماهيريَّة، كيــف ترى هــذه التجربة؟ وكيف تقيمها؟

- كنت في بداية عملي في هيئة قصور الثقافة مستشاراً أدبياً لحسين مهران، ولم يكن يعلم أن لي علاقة بالمسرح، حتى جمعنا لقاء أنا وهو بعبدالرحمن الشافعي، وقـال له الشافعي إنـي ناقد مسرحي قبل أي شيء آخر، فتوجه نحوي حسين مهران بقوة، وجعلني شريكاً له

في معظم قراراته التي تتعلق بالمسرح، كما جعلني أضع لائحة المسرح التي تعمل بها فرق الهيئة. والحقيقة أني كنت أرى أن مسرح الثقافة الجماهيريَّة هو الأمل في وجود مسرح جاد في مصر، وأنه هو المنفذ الجسور الذي يتيح للمخرجين أن يجربوا، فهو مسرح غير تجاري، يشارك فيه هواة كل أملهم أن يقدموا شيئاً جاداً، ومن حسن الحظ أن لدينا دائماً مخرجين مغامرين لديهم الرغبة والقدرة على التجديد، وحفظ تاريخنا المسرحي، من تجاربهم تجربة هناء عبدالفتاح، وعبدالعزيز مخيون، ولعل أحدثهم هو أحمد إسماعيل صاحب فكرة مسرح الجرن. وأود أن أذكر أن التجربة التي كنت معجباً بها وكنت أرى أنها قادرة على الإضافة لمسرح الثقافة الجماهيريَّة هي فكرة أندية المسرح التي قدمها عادل العليمي، فهي ترتبط بنصوص قصيرة، متميزة، تسمح بإبراز قدرات الممثل والمخرج، ويمكن تحريكها بين المواقع بسهولة، كما أن ميزانياتها تكاد تكون صفراً، ونظراً لقلة الإمكانات فقد أوجد المخرجون حلولاً رائعة لمشاكل النصوص في مجال الديكور والإضاءة، وقد أقنعت حسين مهران بزيادة عدد الفرق التي تقدم هذا النوع من المسرحيات بحيث تصل إلى مائة فرقة، وتولى أمر هذه الفرق كادر ممتاز من كوادر الثقافة الجماهيريَّة، هو سامي طه. وأعتقد أن هذه التجربة من أهم التجارب المسرحيَّة.

> **الجوائز ضروريَّة للمبدع لأنها تؤكد له أن إبداعه له قيمة وتدفعه إلى التجويد للمحافظة على مكانته المتميزة**

ومن الأشياء التي أعتز بها أنني أسست مهرجان الجمعيات المسرحيَّة، حين كنت مديراً عاماً للجمعيات الثقافيَّة، وقد تطور الآن وصار مهرجاناً للهواة، وهو مستمر منذ حوالي ثلاثين عاماً. كما أنني دعمت عمرو دوارة في نشاطه الذي كان يقدمه من خلال إحدى الجمعيات، وكنت أتحمل نفقات المحاضرات وما تسمح به اللوائح من وجوه الدعم.

إن دور قصور الثقافة في الحفاظ على المسرح الجاد، ورعاية التجارب المسرحيَّة، دور لا يمكن لمنصف أن يغفله.

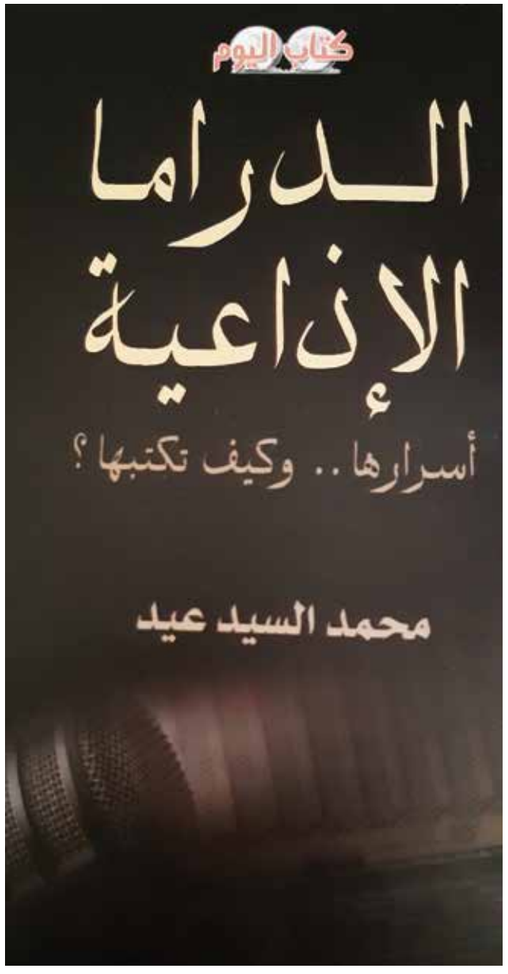
• حصلت على جوائز مهمة في مهرجانات دوليَّة، فكيف ترى فكرة الجوائز للمبدع؟

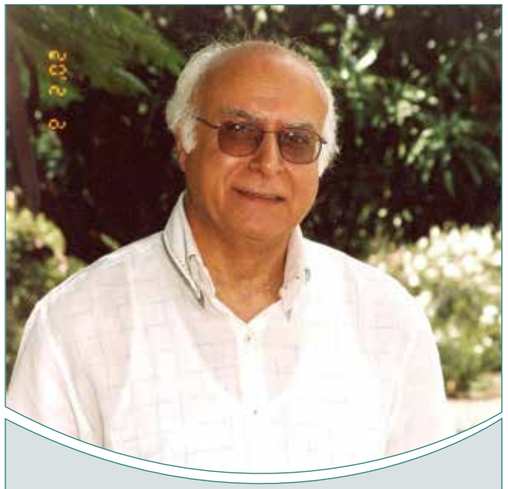
- الجوائز ضروريَّة للمبدع، لأنها تؤكد له أن إبداعه له قيمة، وتدفعه إلى التجويد للمحافظة على مكانته المتميزة. كان مدحت زكي رئيس شركة صوت القاهرة ثم رئيس قطاع الإنتاج، رحمة الله عليه

يقول للعاملين معه: هذا كاتب الجوائز. والحمد لله لأن أعمالي التي كانت تنافس محلياً وعربياً وإسلامياً كانت تفوز بأرفع الجوائز.

• كيف ترى تكريم المهرجان القومي للمسرح لك عن دورك النقدي وأعمالك الإبداعيَّة والنقديَّة، ودورك في تحقيق التراث المسرحي؟

- أراها كلمة شكر رقيقة، أو وردة تقدم لي من محب، يقول لي قرب نهاية الرحلة: «شكراً لك على ما قدمت. نحن نقدر دورك». أشكر كل من فكر في تكريمي، وأخص بالشكر الفنان محمد رياض رئيس المهرجان، وأتمنى له التوفيق رئيساً للمهرجان، وفناناً مبدعاً.





محمد السيد عيد، ناقد مسرحي وسيناريست، شغل عدة مناصب إداريَّة منها: نائب رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، ونائب رئيس اتحاد كتاب مصر، الأمين العام لمؤتمر أدباء مصر لعدة دورات، أسس مهرجان الجمعيات الثقافية. صدرت له عدة كتب نقديَّة منها: «توفيق الحكيم وداعاً»، «توفيق الحكيم المفكر الإنسان»، «بيرم التونسي في ذكراه المئويَّة»، ثم قام بتأليف عدد آخر من الكتب المهمة وهي: «صوت صارخ في البريَّة»، «التراث في مسرح صلاح عبدالصبور»، «التراث في مسرح نجيب سرور الشعري»، «التراث في مسرح عبدالرحمن الشرقاوي»، «أحمد أمين»، «الاحتفاليَّة في المسرح العربي». وعلاوة على هذه الإسهامات الجادة في عالم الأدب والنقد، فإن محمد السيد عيد أحد رواد الدراما الإذاعيَّة حيث قدم للإذاعة أكثر من عشرين عملاً استقى أغلبها من التاريخ والتراث، وكان آخرها مسلسله الرائع عن الإمام أبي حامد الغزالي. ومن مسلسلاته التليفزيونيَّة: «مشرفة رجل من هذا الزمان»، و«علي مبارك»، و«قاسم أمين»، وكتب السيناريو والحوار لمسلسل «الزيني بركات» عن رواية جمال الغيطاني.

المسرح القومي في القاهرة

صرح فني شامخ لأكثر من قرن

يعرف كل من زار القاهرة أن منطقة وسط البلد تحتوي معظم القاعات المسرحيَّة الكبيرة والشهيرة وذات الأهميَّة الثقافيَّة والتاريخيَّة العريقة، ولعل منطقة «العتبة» هي أكثر مناطق وسط البلد ازدحاماً بسبب المحال التجاريَّة الكثيرة التي تنتشر بها، والمجموعات المتزاحمة من الباعة الذين يفترشون الأرصفة ويحتلونها بالقوّة، مما يجعل وصولك إلى بعض مسارح المنطقة شبه مستحيل وسط كل هذا الضجيج، وفي منطقة «العتبة» يقف «المسرح القومي» شامخاً متحدياً الزمن والعشوائيَّة من حوله.

إبراهيم الحُسيني

كاتب وناقد مسرحي من مصر

بمُجرد وصولك إلى الميدان ستعرفه من شكله المتميز وطرازه المعماري الذي يجمع بين الإسلامي والمصري والأوروبي، خليط جمالي يعكس تغيّرات الحقب التاريخيَّة المختلفة، ويتحدى أي ظروف تواجه مسيرته المسرحيَّة التنويريَّة، فقد تهدم هذا المسرح تارة، وأغرقته المياه الجوفيَّة تارةً أخرى، وتم إهماله لسنوات تاراتٍ أخر، واشتعلت به النيران، وفي كل مرّة يعود صامداً وكأنه تعوّد على مقاومة الأزمات وهضمها في سبيل مواصلة مسيرته المُمتدة منذ ما يزيد على المائة عام.

إشارة أولى

لعل أول إشارة إلى ظهور اسم «المسرح القومي» وإطلاقه على المسرح العتيق والرائد كانت عام 1958، لكن تاريخ المسرح والمكان الذي بُني عليه يعود إلى زمن أبعد من ذلك بكثير، فالمنطقة المبني

عليها المسرح القومي الآن كانت في الأساس بركة مائيَّة حفرها الخليفة الفاطمي «الظافر» في منتصف القرن الخامس الهجري، لكى تمد المنطقة بالماء، وكان يصل إليها في هذا التوقيت أحد فروع نهر النيل، ثم تحولت بعد ذلك إلى حديقة عامة ممتلئة بأشجار الزينة والأخرى المثمرة، وبُنيت حولها القصور الفخمة لكبار رجال الدولة، وظلت الأمور على هذا النحو حتى جاءت الحملة الفرنسيَّة على مصر (1798 1801) ورأى قائدها نابليون بونابرت أن أنسب مكان لإقامته هو حي الأزبكيَّة حول البركة المائيَّة، واتخذ مقراً له أحد القصور المطلة عليها، وأمر ببناء مسرح للترفيه عن الجنود في المنطقة كي تُقدم عليه روايات تمثيليَّة باللغة الفرنسيَّة، لذا كان جمهوره من جنود الحملة وأصدقائهم من التجار والضيوف الأجانب، ولم يكن للجمهور المصري نصيب مماثل من المشاهدات لاسيما أن دخول هذا المسرح كان يؤدى عليه مبلغ معلوم، لكن هذا المسرح تم تدميره وإحراقه أثناء أحداث ومظاهرات المصريين الغاضبة ضد الحملة الفرنسيَّة والمعروفة بثورة القاهرة في عام 1799، بعدها وفي العام التالي 1800 أعاد كليبر قائد الحملة الفرنسيَّة بناء هذا المسرح وسماه «مسرح الجمهوريَّة والفنون» ليستكمل دور المسرح نفسه الذي أمر نابليون بإنشائه.

ثلاثة مسارح

عندما تولى محمد علي حكم مصر في عام 1805 شيّد قصراً عظيماً بمنطقة الأزبكيَّة، وفي عام 1835 أمر بردم البركة المائيَّة خوفاً من مياهها الراكدة، التي يمكن بسببها أن تظهر بعض الأمراض، كان ذلك قبل أن ينقل محمد علي مقر حكمه إلى القلعة الشهيرة الآن باسمه، والموجودة بالقرب من منطقة المقطم، وظلت الأحوال على هذا النحو إلى أن جاء الخديوي إسماعيل خامس حكام مصر من أسرة محمد علي، الذي تولى حكم مصر في عام 1863، وأمر بتشييد ثلاثة مسارح بمنطقة الأزبكيَّة؛ أولها مسرح الكوميدي فرانسيس الذي بُني على غرار نظيره الفرنسي، واهتم بالاحتفالات الملكيَّة، وقد افتتح عام 1869 بعرض عنوانه «هيلين الجميلة»، وثانيها مسرح دار الأوبرا الملكيَّة، وافتتح في العام نفسه بعرض أوبرا «ريجوليتو»، وكان مخصصاً لتقديم الأوبرات العالميَّة باللغتين الإيطاليَّة والفرنسيَّة، لذا فقد كان جمهوره من الأجانب، وثالثها مسرح حديقة الأزبكيَّة وهو أقل فخامة وعظمة من المسرحين الآخرين، وتم تخصيصه وقتها للجمهور العادي من المصريين.

صالة المسرح

مسرح العامة

ومسرح حديقة الأزبكيَّة الذي أنشأه الخديوي إسماعيل للعامة، استمر بهذا الاسم نفسه من سنة 1870 وحتى 1919، وطوال هذه الفترة قُـدم عليه وبشكل غير منتظم عدد من الحفلات الموسيقيَّة والغنائيَّة وسهرات ألعاب السيرك، وتنـوّعت الفرق التي قدمت عروضها عليه بين مصريَّة وأجنبيَّة، بالإضافة إلى بعض العروض المسرحيَّة لـيعقوب صنوع، وأيضاً عروض الفنان السوري أحمد أبي خليل القباني عند زيارة فرقته إلى مصر في عام 1885، كما قدم عليه عدد من عروض الفرق المسرحيَّة المصريَّة المزدهرة آنذاك مثل فرق: سلامة حجازي، وإسكندر فرح، وأيضاً جورج أبيض الذي قدم بعض عروض فرقته على مسرح الأزبكيَّة بداية من عام 1912.

وخلال العشريَّة الثانية من القرن العشرين، تنامى ظهور العروض الكوميديَّة الهزليَّة تلك التي لم تكن تهتم بالقيمة الفنيَّة ولا الفكريَّة كما هي الحال في العروض الجادة لسلامة حجازي وإسكندر فرح وجورج أبيض، وهو ما دعا الاقتصادي الكبير طلعت حرب، ومعه مجموعة كبيرة من المهتمين بالثقافة والفنون، إلى تكوين شركة مساهمة تحمل عنوان شركة «ترقية التمثيل العربي»، التي قامت بتمويل عروض فرقة «أولاد عكاشة» من أجل إعادة الحياة والروح إلى العروض المسرحيَّة الجادة في مواجهة العروض الهزليَّة، لكن فرقة «عكاشة» لم تجد في مبنى مسرح الأزبكيَّة بتجهيزاته القديمة والمنتهية صلاحيتها مكاناً مناسباً لعروضها، لذا قام طلعت حرب المُلقب بـ «أبو الاقتصاد المصري» بسبب إنجازاته الكبيرة في هذا الجانب، وتأسيسه عدداً ضخماً من الشركات الوطنيَّة، قام بإعادة بناء المسرح من جديد بالشكل الحديث الذي استمر به حتى الآن، وقد عهد ببنائه إلى المعماري الإيطالي «فيروتشي» الذي كان يعمل وقتها مديراً عاماً للمباني السلطانيَّة، وقد افتتح «مسرح حديقة الأزبكيَّة الجديد» عام 1921، ووقتها أمر طلعت حرب بكتابة جملته الشهيرة أعلى خشبة المسرح «أنتم أكبر مدرسة للأخلاق»، ثم وضع تحت جملته بيت شعر شهير لأمير الشعراء أحمد شوقي ما زال موجوداً حتى اليوم برغم التجديدات المختلفة للمسرح، وفيه يقول شوقي:

إنـمـا الأمـم الأخـلاق مـا بقيت
فـإن هـم ذهبـت أخلاقهـم ذهبـوا

وظلت فرقة أولاد عكاشة تقدم عروضها الجادة التي اعتمدت فيها على مواضيع وأفكار عربيَّة، وتستعين بممثلين وكتاب وتقنيين مصريين، في محاولة منها لبث الروح الوطنيَّة وصياغة هويَّة

الأروقة الداخلية للمسرح

واجهة المبنى في الوقت الحاضر

مصريَّة مسرحيَّة، إلى أن دب الخلاف بين الأخوين زكي عكاشة وعبدالله عكاشة، مما حدا بكل منهما إلى الاستقلال بفرقة خاصة له وحده، وهو ما أضعف الكيان المسرحي الذي صنعاه معاً وقسمه إلى نصفين، في التوقيت نفسه ظهرت فرق أخرى وقدمت مواسم لعروضها المسرحيَّة على خشبة مسرح حديقة الأزبكيَّة، مثل فرقتي فاطمة رشدي (1929)، وعلي الكسار (1930).

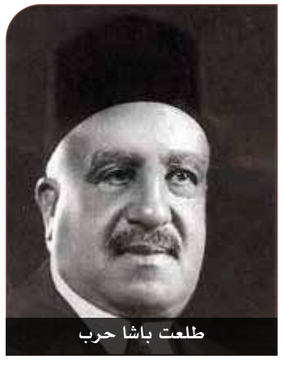
الأزمة الاقتصاديَّة

لكن الأزمة الاقتصاديَّة التي ضربت العالم عام 1929 وأثرت في الجميع، كان لها أثر سلبي على صناعة المسرح والفنون المختلفة في مصر، وظلت الحال على هذا النحو تتدهور من سيئ إلى أسوأ، وتوقف معظم الفرق المسرحيَّة عن العمل، ودفع ذلك زكي عكاشة في محاولة يائسة منه إلى أن يقوم بتأجير المسرح لبعض الفرق الأجنبيَّة، أو استثماره بتحويله إلى دار عرض سينمائية، وظلت الحال تتأرجح به حتى عام 1934.

وبسبب تداعيات الأزمة الاقتصاديَّة وحل الكثير من الفرق ذات الشهرة الكبيرة وقتها لنفسها، قامت الحكومة المصريَّة وكنوع من الإسهام في الحفاظ على الفنون الجادة، بتأسيس «الفرقة القوميَّة المصريَّة للتمثيل» عام 1935، وأسندت رئاستها إلى الشاعر خليل مطران، وجاء هذا التأسيس بمبادرة من مجموعة من الفنانين والمفكرين البارزين في هذا العصر، أمثال: طه حسين عميد الأدب العربي، ومحمد العشماوي وكيل وزارة المعارف، وحسين هيكل، وأحمد ماهر، وأحمد أمين، وعبدالعزيز البشري، وخليل مطران.

وضمت الفرقة الوليدة التي خصصت لها وزارة المعارف دعماً سنوياً قدره خمسة عشر ألف جنيه، ثلاثة شُـعب، أولاها للعروض التراجيديَّة، وثانيتها للعروض الكوميديَّة، والشعبة الثالثة للعروض الدراميَّة غالب الأمر كان يقصد بها العروض التي تتناول القضايا الاجتماعيَّة وحاولت تشجيع وجود كتاب مصريين محليين، وأوفدت مجموعة من أعضائها في بعثات خارجيَّة إلى أوروبا لتعلم فنون التمثيل المختلفة، مما منح الحالة المسرحيَّة دعماً كبيراً وانتعاشاً، وأنقذها من آثار الأزمة الاقتصاديَّة.

ضمت الفرقة القوميَّة المصريَّة للتمثيل في عضويتها العديد من الفنانين، مثل: زكى طليمات، وحسين رياض، وجورج أبيض، وعبدالرحمن رشدي، وفاطمة رشدي، وفردوس محمد، وعزيزة أمير، وزينب وأمينة شكيب، وعباس فارس، ومنسي فهمي، وزوزو حمدي الحكيم، وزكي رستم، ونجمة إبراهيم، وسراج منير، وفتوح نشاطي، وسرينا إبراهيم، وفؤاد شفيق، ولطيفة أمين، وحسن البارودي، وحسن فائق، بينما رفض بعض الفنانين الانضمام إليها مثل الفنان يوسف وهبي بسبب اعتراضه على الأجر الذي حددته له الفرقة ورآه صغيراً.



طلعت باشا حرب

أهل الكهف

وافتتحت الفرقة باكورة أعمالها بعرض «أهل الكهف» من تأليف توفيق الحكيم وإخراج زكي طليمات، وبطولة عزيزة أمير، وزكي طليمات، الذي يُعد من أوائل الأعمال المصريَّة الأصيلة؛ لاسيما في ما يتعلق بالنص المسرحي الذي كتبه الحكيم، فهو نص مصري خالص لم يستلهمه صاحبه من أي مصدر أجنبي، ومن أهم الأعمال الأخرى التي قدمتها الفرقة: «مجنون ليلى» من تأليف أحمد شوقي، وإخراج عزيز عيد (1938)، و«يوم القيامة» من تأليف جول رومان وإخراج عمر الجميعي (1940)،... ثم توالت الأعمال لتضم قائمة طويلة من أهم العروض المسرحيَّة في تاريخ المسرح المصري.

وقدمت الفرقة عدداً من المواسم المسرحيَّة، وقابلت في مسيرتها الكثير من النجاحات، كما وقعت في بعض الإخفاقات، وكانت الدولة من ورائها في حالة تصميم على نجاح تجربة المسرح الجاد من خلال تشجيع المؤلف المحلي وزيادة الدعم المخصص للفرقة ومحاولة استقطاب العناصر الفنيَّة الناجحة وإرسال المتميزين من أبناء الفرقة لبعثات تعليميَّة، والمساعدة في إنشاء معهد للتمثيل العربي.

المسرح القومي

وفي عام 1958 وفي ظل المد القومي في العهد الناصري، تحوّل اسم الفرقة من «الفرقة القوميَّة المصريَّة للتمثيل» إلى فرقة «المسرح القومي»، وظلت الفرقة والمبنى يحملان هذا الاسم إلى اليوم. وطوال الفترة السابقة على هذا التاريخ ومنذ تشييد «فيروتشي» عام 1921 لمبنى المسرح، حتى استقر على مسمى «المسرح القومي» كان قد تم تجديده عدّة مرات وبمواصفات فيروتشي الأصليَّة نفسها مع بعض التغييرات البسيطة في النقوش والزخارف وفنون الأرابيسك العربيَّة.

البوابة العتيقة لصالة المسرح

المسرح أثناء الحريق

لكن من أهم هذه التجديدات والتطويرات الحديثة ما حدث في عام 1986 عندما تم تجديد المسرح وتطوير أجهزته بعد أن ظل متوقفاً عن العمل لمدة ست سنوات، بداية من عام 1980، أما التجديد الثاني فقد كان في عام 1993 عندما أغرقت المياه الجوفيَّة

من عروض الفرقة القومية للتمثيل

خشبة المسرح وعطلت تجهيزاته بالكامل، فالأرض التي بُني عليها المسرح القومي كما ذكرنا في الأصل عبارة عن بركة مائيَّة، وفي عام 2008 وتحديداً في شهر رمضان وقبل ميعاد الإفطار بساعة واحدة شب حريق هائل داخل المسرح بسبب تماس كهربائي أتى على الخشبة بكاملها وأوقع أجزاء من قبة المسرح، ولم تكشف التحقيقات حتى الآن برغم كثرتها عن وجود سبب جنائي للحريق غير التماس الكهربائي، وظل المسرح متوقفاً عن العمل لمدة ست سنوات بسبب إعادة تطويره وبناء الأجزاء المتهدمة منه، وتم إعادة بعض الرسومات القديمة التي كانت تظهر على حوائط وجوانب المسرح كما كانت قديماً عند إنشائه في عام 1921، وذلك من خلال مشاهدة بعض شرائط الحفلات المسجلة التي غنت فيها السيدة أم كلثوم على خشبة المسرح القومي، ليعود المسرح إلى العمل بعد تطويره عام 2014، لكن تجديد وتطوير المسرح هذه المرة لم يحافظ على شكل المسرح الخارجي كما كان، واستبدل جزءاً كبيراً من واجهته ذات الطراز الإسلامي التي كانت مميزة بنوافذ مصنوعة من الأرابيسك والمشربيات الخشبيَّة، بواجهة زجاجيَّة ضخمة، مما غيّر قليلاً من الشكل الكلاسيكي المعتاد للمبنى الخارجي، وكانت أولى فعالياته تكريم عدد من رموز الفن في المسرح المصري أمثال: يحيى الفخراني، وأشرف عبدالغفور، ونبيل الحلفاوي، ونور الشريف، وسميحة أيوب، وسهير المرشدي، وحسن يوسف، وحسين فهمي، وفردوس عبدالحميد،.. وفي حفل الافتتاح قال وزير الثقافة المصري آنذاك جابر عصفور: «إننا عندما نضيء أنوار المسرح القومي نضيء معها أنوار العقول».

مسيرة وروّاد

وخلال مسيرة المسرح القومي منذ تسميته بهذا الاسم عام 1958 إلى الآن، قدم عدداً كبيراً من العروض المسرحيَّة المهمة التي اهتمت بالكتابات المسرحيَّة المصريَّة الجادة التي تليق بمسرح باحث عن فكرة الهويَّة المصريَّة، وعن شكل مسرحي رصين يليق بالتقاليد المسرحيَّة العريقة، ومن هذه العروض التي ما زال يتذكرها البعض ممن عاصروا هذه الفترة وما زال صداها يتردد في الكتابات النقديَّة: «الناس إللي فوق» (1958) تأليف نعمان عاشور ومن إخراج سعيد أبو بكر، «بداية ونهاية» (1959) والمأخوذة عن رواية بالاسم نفسه لنجيب محفوظ أعدها أنور فتح الله وأخرجها عبدالرحيم الزرقاني، «مأساة جميلة» (1961) لعبدالرحمن الشرقاوي مؤلفاً وحمدي غيث مخرجاً، «الدخان» (1962) للكاتب ميخائيل رومان والمخرج كمال يس، «كوبري الناموس» (1963) للكاتب سعد الدين وهبة والمخرج كمال يس، «الفرافير» للكاتب يوسف إدريس، وهي أول مسرحيَّة يخرجها كرم مطاوع بعد عودته من بعثة لدراسة الإخراج في إيطاليا، ويُعد العرض نموذجاً وتطبيقاً للطرح الفكري الذي وضعه إدريس في دعوته التي نادى بها في مقالاته الثلاث المعنونة باسم «نحو مسرح عربي» التي نادى فيها بمسرح عربي خالص.

أما العروض المهمة التي قدمها المسرح في العشرين عاماً الأخيرة فهي قليلة مقارنة بالماضي العريق لهذا المسرح، ومنها عرض «الملك لير» (2002)، الذي استمر تقديمه لست سنوات من

جانب من مدخل المسرح

بعض أعضاء مسرح حديقة الأزبكية عام 1926

بطولة الفنان يحيى الفخراني وإخراج أحمد عبدالحليم، وعرض «المحروس والمحروسة» (2013)، الذي أنتجه المسرح القومي وهو تأليف أبو العلا السلاموني وإخراج شادي سرور، وأخيراً (2022) عرض «المتفائل» من كتابة وإخراج إسلام إمام، وعرض «في انتظار بابا» من إعداد وإخراج سمير العصفوري، إضافة إلى العرض الذي يقدم حالياً «سيدتي أنا» وهو من إعداد وإخراج محسن رزق.

سقف المدخل أمام صالة الجمهور

تمثال نصفي لطلعت حرب في مدخل صالة المسرح

يوسف وهبي وزكي طليمات ودولت أبيض

وصالة المسرح القومي بملحقاتها تتسع لعدد كبير من المتفرجين يصل إلى سبعمائة متفرج، مقسمين بين الصالة والشرفات الجانبيَّة والبلكونات في الدور الثاني والألواج ذات الأحجام المختلفة، لذا فهو يُعد من المسارح المصريَّة التي تستوعب عدداً معقولاً من الجمهور، وللمسرح القومي تحديداً عند دخوله مهابة يفرضها عليك هذا التاريخ الطويل الذي تشعر به نابضاً بين جدرانه، وعند مرورك من البهو الرئيس له، فبمجرد الدخول من الباب الخارجي تحتشد داخل رأسك كل الأفكار والأشكال المسرحيَّة والروّاد الذين شكلوا أهم فترات المسرح المصري، وحفروا أسماءهم بها، تتقافز أمامك صور حيَّة متراكمة ومتدافعة لأهم الكتاب الذين خطوا بأقدامهم داخل أروقة هذا المكان، وشهد المسرح تجسيداً حياً لمسرحياتهم، مثل: توفيق الحكيم، ويوسف وهبي، وسعد الدين وهبة، وعزيز أباظة، وميخائيل رومان، وعبدالرحمن الشرقاوي، وفتحي رضوان، ومحمود تيمور، ويوسف إدريس،... وعدد كبير من المخرجين أمثال: جورج أبيض، وعزيز عيد، وسراج منير، وفتوح نشاطي، وعمر وصفي، وسعد أردش، ونبيل الألفي، وحمدي غيث، وعبدالرحيم الزرقاني، وجلال الشرقاوي، وكمال عيد،... وعدد كبير جداً من فناني المسرح القومي ممن لا يمكن ذكرهم جميعاً، فكلهم على قدر كبير من الأهميَّة، ويمكن القول إن أكثر من 90 في المائة من فناني مصر في الفترات الذهبيَّة للمسرح المصري قد مروا في طريقهم الفني بعتبة المسرح القومي، سواء في أدوار البطولة أو الأدوار الثانويَّة في البدايات، فالمسرح القومي بوابة مسرحيَّة تاريخيَّة تقاوم الزمن وتنشر الثقافة والوعي منذ أكثر من 100 عام، وما زالت تؤدي دورها برغم صعوبة اللحظة الحضاريَّة الراهنة من حيث الإنتاج ووسائل جذب الجمهور، في ظل غزو الفضائيات ومواقع التواصل الاجتماعي لأذواق المتفرجين، إضافةً إلى أجور الفنانين العالية.

الفرجة والفضاء العمومي
حدود العلاقة ومحدداتها؟

مصطفى رمضاني
باحث وناقد مسرحي من المغرب

صار المسرح اليوم أكثر ارتباطاً بخاصة الناس، لاسيما بالنخبة، أي أنه صار لا يُقبل عليه عامة الناس كما يقبلون على بعض الفرجات والممارسات التي تستقبل الآلاف من المتفرجين، على غرار السهرات الغنائيَّة العموميَّة، وبعض المباريات الرياضيَّة، وما إلى ذلك مما يقدم في المجالات العموميَّة. ولكنه في نشأته الأولى لم يكن كذلك، فقد كان طقساً دينياً واجتماعياً، ومظهراً من مظاهر المدنيَّة بمعناها الحضاري، على غرار ما كان متداولاً لدى الإغريق، حيث ارتبطت الظاهرة المسرحيَّة بطقوس احتفاء المواطنين بديونيزوس.

المعروف أن المسرح آنذاك كان يقدم في فضاءات عموميَّة خارج أسوار القاعات والبنايات المغلقة، وهي كلها مجالات مفتوحة أمام عامة الناس، استجابة لمناخ الديموقراطيَّة الذي كانت تعيشه بعض المدن المتحضرة، وعلى رأسها أثينا بصفتها رمزاً للمدينة بمعناها الفلسفي الحضاري، وما المدينة إلا كيان حضاري يعكس في جوهره المناخ الديموقراطي الـذي يسمح بالحوار، والتواصل، والتعايش، والجدل، والفعل ورد الفعل أمام الملأ، ما دام هذا الملأ هو الذي يترجم عملياً ذلك المناخ سياسياً واجتماعياً وثقافياً وعقدياً داخل المجتمع بمختلف مؤسساته الرسميَّة والشعبيَّة.

أكيد أن ذلك المناخ الديموقراطي كان من بين الأسباب الجوهريَّة في ظهور المسرح وتطوره عند كثير من الشعوب، وما انفتاح الظاهرة المسرحيَّة على المجال العام إلا وجه من أوجه توافر ذلك المناخ، علماً بأن انفتاح المجال العمومي على بعض الفرجات الأخرى لا يمثل دليلاً على توافر مناخ الديموقراطيَّة، أو لنقل توافر صفة المدينة بمعناها الحضاري، ذلك بأن كثيراً من الممارسات ذات الطابع الاحتفالي تقدم في فضاءات عامة، لأنها تقتضي ذلك من جهة، ولأنها من جهة ثانية تعد فرجات بريئة لا تشكل تحدياً لأي سلطة.

فـي الـوطـن الـعـربـي، ارتـبـط المسرح بالفضاءات المغلقة بشكل عام، مع استثناءات لا تلغي القاعدة. صحيح أن تلك المجالات العامة كانت دائماً تستقطب مختلف أنواع الفرجات الشعبيَّة، ومنها ما يتوافر لها بعض العناصر الدراميَّة، وعلى رأسها تلك الأشكال التعبيريَّة التي سماها الباحث محمد عزيزة بالأشكال ما قبل المسرحيَّة، وهي متنوعة في أنماطها ومصادرها، لأنها في مجملها جزء من ذلك التراث الشفوي الذي تنتجه من تسميهم منظمة اليونسكو بالكنوز البشريَّة الحيَّة.

بيد أنه في مقابل ذلك، يمكن الإشارة إلى بعض ما له علاقة بموضوعنا ها هنا، ولعل من بينه ما أثاره يوسف إدريس وهو ينظّر لمسرح عربي أصيل في مقالته التي عنونها بـ «نحو مسرح مصري»، وقد سعى إلى البرهنة على إمكانيَّة استغلال بعض المجالات العامة وما يرتبط بها من أشكال تعبيريَّة، لتكون بديلاً للصيغة المسرحيَّة الأرسطيَّة، لأجل ذلك اقترح صيغة «السامر» التي كانت متداولة في أرياف مصر.

ولعل أهم ما أشار إليه يوسف إدريس، هو أن المسرح ليس هو البناية، أو أي فضاء نتفرج فيه على فرجة، لأن كثيراً من الفرجات يتم في فضاءات كثيرة تحقق فعل التفرج، ولكنها ليست مسرحاً. ولكي نتحدث عن المسرح في نظره، لابد من استحضار معطيين اثنين، هما: الحضور الجماعي، ثم المشاركة الجماعيَّة لذلك الحضور.

وبما أن صيغة السامر يتوافر لها هذان الأمـران، فإنها في نظره هي الكفيلة بتمثيل عراقة المسرح المصري، ويمكنها كذلك أن تجسد مستقبل المسرح العربي. وما يهمنا أكثر في هذه الصيغة المقترحة، أنها تدعو إلى استغلال المجالات العموميَّة لتحقيق التواصل التلقائي والمشاركة الجماعيَّة، غير أن هذه الدعوة ظلت صيحة في واد، لأنه من الناحية العمليَّة يستحيل تطبيقها ما دام المناخ الديموقراطي غير متوافر عموماً في المجتمعات العربيَّة.

وفي هذا السياق، يمكن الإشارة أيضاً إلى ما ذهب إليه علي الراعي في دعوته إلى ما سماه بالكوميديا المرتجلة، وهي دعوة تشبه ما ذهب إليه إدريس من استغلال بعض الأشكال التعبيريَّة الشعبيَّة التي كانت تقدم فرجاتها في المجالات العموميَّة، وتدعو إلـى المشاركة الجماعيَّة للمتفرجين.

كما يمكن الإشارة كذلك إلى دعوة سعدالله ونوس إلى ما سماه «مسرح التسييس»، وهو المسرح الذي اقترح له الأفضية الشعبيَّة المفتوحة مجالاً لتقديم العروض المسرحيَّة، بدل القاعات المسرحيَّة التقليديَّة المتداولة. ومن بين تلك الأفضية التي اقترحها، فضاء المقهى، وفعلاً حينما كتب مسرحيته «مغامرة رأس المملوك جابر»، اقترح صيغة مسرح المقهى بوصفها صيغة تتيح الحوار والتواصل التلقائي بين الممثلين والمتفرجين.

ونعتقد أن سعدالله ونوس كان على وعي باستحالة تحقق مبتغاه في ما يخص اقتراح الفضاء المفتوح، فهو يعرف جيداً أن مثل هذه الأمور تقتضي توافر مناخ ديموقراطي يسمح بالتواصل والمشاركة الشعبيَّة التلقائيَّة في الحوار وإبداء الرأي، لذلك نبه إلى أن ما يقدمه مجرد مشروع نظري في انتظار أن يتوافر ذلك المناخ الذي يسمح بالحوار بين ما سماه بالمساحتين: مساحة فضاء الممثلين، ومساحة فضاء المتفرجين، علماً بأن المشكلة لا تكمن فقط في غياب المناخ الديموقراطي، ولكن أيضاً في طبيعة الجمهور العربي الذي لم يتحرر بعد من موانعه الداخليَّة.

أما روجيه عساف، فذهب أبعد من ذلك في دعوته إلى «مسرح الحكواتي» حين راح يبحث في الأرياف عما يستجيب إلى تلك الدعوة، فكتب نصوصاً استند فيها على حكايات الفلاحين، ورجال المقاومة الشعبيَّة في لبنان، ومن بينها نصا: «من حكايات 1936» و«أيـام الخيام». وقد كان عساف يراهن على تغيير نمط العلاقة التي تربط الإبداع والجمهور، عبر الدعوة إلى المشاركة الجماعيَّة واستغلال المجالات العموميَّة المفتوحة، لأجل ذلك دعا إلى «كسر الإطار المسرحي المعلوم ومد الجسور بين الخشبة والقاعة سواء في هندسة حيز التمثيل أو في تحريك الممثلين والإخراج».

ولعل عبدالقادر علولة كان قريباً في مسعاه مما كان يهدف إليه روجيه عساف، فهو الآخر اتجه إلى الفلاحين والعمال لاستقاء مادة نصوصه، وعمل على تقديم عروضه أمامهم وبمشاركتهم في بعض الأماكن الخاصة، وكان يطمح إلى أن يخلق مسرحاً جماهيرياً موجهاً إلى عموم الناس، وليس إلى المهتمين بفن المسرح فقط. لقد كان يحلم بما يسميه «مسرح المواطنين»، لأنه في نظره أينما وجد المواطن ينبغي أن يوجد المسرح، وغياب القاعات المغلقة لا يحول دون ممارسة المسرح، إذ يمكنه أن يمارس في كل فضاء، ففي نظره «إذا الشعب البسيط لم يتردد على المسرح كثيراً، فلم لا يذهب المسرح إليه؟».

ومن بين أهم المجالات العموميَّة التي استهوت عبدالقادر علولة فضاء «الحلقة»، فهو فضاء مألوف عند المواطن العربي، وفيه يمارس فرجاته الشعبيَّة بعفويَّة، ومن دون حواجز ماديَّة أو نفسيَّة مثل تلك التي تفرضها بعض البنايات المسرحيَّة الرسميَّة، كما أنه يسمح للفنان بالتحاور مع جمهوره من كل الجهات، ومن دون ضوابط تقنيَّة محددة سلفاً بشكل صارم.

ويتضح مما ذكر أن مسألة الحيز أو الفضاء المسرحي شغلت بال كل المنظرين المسرحيين العرب، وهي مسألة طبيعيَّة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الذاكرة الجماليَّة للإنسان العربي، فهو قد تعوّد على تلقي العلوم والمعارف الشرعيَّة والفنيَّة عن طريق السماع، ولقد كانت الأفضية المفتوحة هي المجال الأرحب الذي تعود فيه على عمليَّة التلقي، في الأسواق كما رأينا، وفي الساحات والمساجد وغيرها... وهي كلها أفضية مفتوحة حتى وإن بدت مغلقة كما هي الحال مع المساجد، بفضل التموقع الدائري للمتلقين أمام الملقن على نحو ما هو معروف في المساجد العتيقة.

ومن بين أهم التنظيرات العربيَّة التي دعت إلى استغلال المجالات العموميَّة في عمليَّة التواصل المسرحي، الاحتفاليَّة. وهي في كل بياناتها تلح على الفضاء المفتوح بديلاً للمسارح ذات الأفضية المغلقة، وعلى رأسها مسرح العلبة الإيطاليَّة، فالمسرح في عرف الاحتفاليَّة لقاء شعبي يحتفل فيه الناس مع الناس من دون حواجز، حتى بين من ينتج الفرجة ومن يتلقاها؛ بل هو في نظر عبدالكريم برشيد «مؤتمر شعبي تنطلق فيه القرارات من القاعدة لا من القمة».

لهذا كانت الاحتفاليَّة تلح على استغلال المجالات العموميَّة، حيث يحضر الناس تلقائياً ويشاركون بتلقائيَّة أيضاً، لأن المسرح في عرفها عيد جماعي يكون أينما كان الناس، وهو: «حفل واحتفال ومهرجان كبير يلتقي فيه الناس بالناس. إنه عيد جماعي، لذلك ارتبط بالساحات والأسواق والمواسم، فحيثما اجتمع الناس كان هناك مسرح».

ومثل هذا الحلم كان بإمكانه أن يتحقق لو وجد المناخ الديموقراطي الذي يوفر حق التجمهر والتظاهر بحريَّة في المجالات العموميَّة.

أما في ما يتعلق ببعض العروض المسرحيَّة التي قدمت في أفضية عموميَّة، فهي كذلك تمثل الاستثناء، ومنها تلك التجربة التي قام بها محمد تيمد، حين عرض مسرحيَّة «الضفادع» لأرستو فانيس في فضاء «وليلي» الأثري. بيد أن من أهم تلك التجارب الذي استغلت المجالات المفتوحة، تلك العروض التي قدمها الطيب الصديقي في أماكن عموميَّة، مثل «معركة الملوك الثلاثة»، و«مولاي إسماعيل»، و«المغرب واحد»، و«ديوان سيدي عبدالرحمن المجدوب»، وهي أعمال قدمت في أفضية عموميَّة خارج الأسوار المغلقة.

وهي كلها محاولات تشكل استثناء كما قلنا، فالصديقي صانع فرجة، ومسرحه بشكل عام عبارة عن «استعراضات محايدة بريئة»، أو هو كما يرى محمد برادة «مسرح اعتدال يستجيب لرغائب دفينة عند مفكري الأيديولوجيَّة السائدة».

إن مثل هذه التجارب المسرحيَّة التي تقدم في المجالات العموميَّة - برغم محدوديتها من الناحية الكميَّة - تتسم بجرأتها في ما يتعلق بكيفيَّة التعامل مع الفضاء المفتوح، ولكنها مع ذلك تضحي بكثير مما يمنح العرض المسرحي حميميته وحيويته، لاسيما في تلك الأفضية التي تتسع فيها المساحة الجغرافيَّة التي تفصل مكان التفرج عن مكان أداء الفرجة.

وهناك جملة من التحديات التي تواجهها على المستوى الفني والتقني معاً، وعلى رأسها كيفيَّة التحكم في الفضاء في جانب التعبير الجسدي، لاسيما في الأداء الصوتي، بما فيه «المونولوجات» طبعاً. فنحن نعلم أننا حين نقدم عرضاً في الهواء الطلق نكون أمام فضاء لا نهائي طولاً وعرضاً وعمقاً. فهناك الفراغ في الأرض والسماء، برغم وجود جمهور قد يحدّ من ذلك الفضاء من بعض الجهات، ولكن هذا الجمهور سيحرم من متعة الإحساس بحياة العرض التي يجسدها جسد الممثل وإيماءاته وحواراته المباشرة، لأننا سنعوض تلك الحياة ببعض الآلات الجامدة كالميكروفون ومكبرات الصوت ونحو ذلك، وهي لا تعوض حرارة التعبير لدى الممثل التي تحقق صدق التواصل بينه وبين الجمهور في ما نعتقد.

أما في ما يخص الإضاءة، فأكيد أنها ستفقد كثيراً من شعريتها ووظيفتها التعبيريَّة حينما توظف في فضاء مفتوح، ذلك بأن طبيعة الفضاء ستؤثر فيها، فكل الطوارئ ممكنة في مثل هذه المجالات العموميَّة المفتوحة، وكل طارئ سيدرج ضمن العلامات المسرحيَّة التي ينبغي قراءتها في هذا السياق الذي لم يكن في الحسبان.

أما في ما يتعلق بمسرح الشارع، فنعتقد أنه لا يتمثل مكونات المسرح إلا في بعض الأمور الشكليَّة، وهي لا تشفع له في أن يكون مسرحاً بحق. إن المسرح كما نردد دوماً فن شرطي، وهو مؤسسة قائمة الـذات بفضل ما يقتضيه من مكونات تمنحه شرعيَّة الوجود بالفعل وليس الوجود بالقوة فقط، فليست كل فرجة تقدم في الشارع يمكن أن نطلق عليها صفة مسرح الشارع.

إن المسرح، كما نعلم، ينبني على أسس ثابتة، منها النص والإخراج والجمهور، فضلاً عن بعض المكونات التقنيَّة التي تمنحه طوابعه الجماليَّة.

وختاماً نؤكد أن الإبداع المسرحي مؤسسة فنيَّة لها ضوابطها الداخليَّة التي تسهم في ترسيخ قيم الجمال بوجه عام، ولعل الفضاء أحد تلك الضوابط الأساسيَّة، فمن دون فضاء يحضره من يقدم العرض ومن يشاهده، لا يمكن تحقيق تلك الغاية النبيلة التي يهدف إليها، لأنه ليس مجرد حيز جغرافي محايد، وإنما هو أيضاً علامة تعبيريَّة دالة، وفي الوقت نفسه له حمولة جماليَّة تعكس رؤية في ما يخص بناء العرض المسرحي، وأثره في عمليَّة التلقي عموماً، وأكيد أن المخرج حينما يقترح فضاء ما، لتقديم عرضه المسرحي، إنما يكون على وعي تام بتلك الضوابط، لأنها هي التي تتحكم في رؤيته الشاملة، سواء على مستوى الإنتاج أم على مستوى التلقي.

رحلتي إلى الرباط

«10» دقائق تصفيق.. وأشياء أخرى

الآن وبعد مرور ما يزيد على الأربعين عاماً على وجودي في كواليس المسارح وخشباتها، وقاعات التدريب المخصصة للتدريبات، ومدرجات ومنصات البحث والدرس، وصالات إقامة الورشات الفنيَّة المختلفة، بتُّ أعتقد أن انحيازي إلى المسرح لم يكن خياراً سعيت إليه، إنما هو قدر حوَّل اشتغالي في المسرح إلى هاجس ملازم لي.

هشام كفارنة
كاتب ومخرج مسرحي من سوريا

فمنذ تخرجت في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة عام 1982، وطوال هذه السنوات لم أغادره من باب يوماً إلّا وعدت إليه من أبواب عدة في اليوم التالي، ومن هذا المنطلق والمنطق الذي حكم فصول حياتي في الفن، فقد قمت بإخراج عدة عروض مسرحيَّة لصالح مسارح الهواة، مثل: «الحلاق الخاص» تأليفي وإخراجي، و«حكاية بدلة» وهو مقتبس عن نص «نقيب كوبنيك» للألماني كارل تسوكمايز وإخراجي. ونظراً إلى ما حققته هذه العروض - على بساطتها كونها تجارب أوليَّة مع مجموعة من الهواة - من تميز ونجاح، وحازت إشادات من أصحاب الشأن والخبرة الثقاة؛ فقد شكلت الخطوات الاستهلاليَّة ضمن مسار حياتي في المسرح، التي مهدت لأنتقل بعدها إلى تقديم عروض لصالح المسرح القومي، حيث بدت الحاجة ماسة كما قال الفنان القدير أسعد فضة لمنح الفرص لبعض خريجي الدفعات الأولى من المعهد العالي للفنون المسرحيَّة بدمشق، ليكونوا مخرجي المستقبل القريب، فتم الأمر خلال عدة سنوات، وكنت ربما من المحظيين الذين حصلوا على هذه الفرصة وتقديم عدة أعمال لصالح المسرح القومي، مُعداً ومؤلفاً ومخرجاً.

كان عرض «الزنزانة» وهو من نص للكاتب الأفريقي هارولد كمل، باكورة عملي، وما إن حضر افتتاحه أسعد فضة، وكان مديراً للمسارح والموسيقى في سوريا حينها، حتى أشاد بما حققناه فيه، وعبر عن سعادته بأن يصل طلابه إلى هذه السويَّة الفنيَّة مع بداية تجربتهم، وطلب مني التفكير على الفور بعرض جديد، وألا أتوقف عند تجربتي تلك، فقررت أن أخوض تجربة التأليف مرة ثانية، فكانت ولادة نص «بيت الدمى»، ليكون في صيغته الأولى «مونودراما»، قمت بتقديمه أصولاً إلى لجنة النصوص في المديريَّة، وبعد الحصول على الموافقة تقدمت بطلب لإدراجه في موسم عروض المسرح القومي، ليكون عرضي الثاني من تأليفي وإخراجي، لكن

مسرح محمد الخامس الوطني من الداخل

ما إن تم إدراجه وبدأ الأمر يأخذ منحى جدياً، حتى شعرت بالحاجة الملحة التي تقتضيها البنية الدراميَّة لصياغة الحبكة، وإضافة عدة شخصيات كانت موجودة عبر استحضار الشخصيَّة الرئيسة لها، وأفردت لها مساحات أوسع، وتقدمت بطلب تكليف للممثلين أثار دهشة مدير مديريَّة المسارح من التغيير الذي وقع على النص، لكنه وافق مشكوراً راجياً لنا التوفيق، وقمنا بتقديمه على خشبة مسرح القباني، وقد شكل حالة داعمة لنجاحي في التجربة الأولى، لنقدمه لاحقاً ضمن عروض مهرجان المحبة في اللاذقيَّة، ولتصلنا بعدها دعوة للمشاركة كعرض ضيف في مهرجان الأردن المسرحي الذي كان مخصصاً أيامها للعروض المحليَّة فقط، فكان العرض على خشبة المركز الثقافي الملكي بعمان، وسط ترحيب واحتفاء كبيرين، وليقدم الصديق الفنان خالد الطريفي في الندوة التي أقيمت صباح اليوم التالي ورقة نقديَّة عن العرض لم تكن أقل جمالاً من العرض نفسه، ولننتقل بالعرض لاحقاً من خلال النجاح الذي حققه إلى إيطاليا للمشاركة في مهرجان البحر الأبيض المتوسط، وقد تم إيفاد الفرقة من خلال وزارة الثقافة السوريَّة إلى هناك.

عرض جديد

وفي أواخر العام 2001 أعددت نص «الموت والعذراء» للكاتب الارجنتيني- التشيلي أرييل دورفمان، ليدرج ضمن عروض موسم المسرح القومي. كان الفنان الراحل عبدالرحمن أبو القاسم بطل العرض، وقد قطع على نفسه شبه عهد أن يكون في عروضي كافة إذا ما استطعنا إلى ذاك سبيلاً.

وكنت أحلم أن أجمعه في عرض واحد مع زيناتي قدسيَّة وعلى خشبة «مسرح القباني» في دمشق، حيث رأيتهما معاً في عرض «قصة حديقة الحيوان» وأنا في الفصل الثالث الثانوي، ومنذ ذلك الوقت لم تغب صورتهما في ذلك العرض عن بالي يوماً. لم يتردد زيناتي في الموافقة، وبدأنا التدريبات الجديَّة بكل شغف، وقطعنا مراحل مهمة، ولكن وللأسف يصاب أبو الهيثم عبدالرحمن بوعكة صحيَّة قاسية نصحه الطبيب بعدها بألا يبذل أي مجهود ولأشهر

عدة، مما اضطرني إلى تأجيل العمل وسط اعتراض عبدالرحمن الشديد، مما دفعني إلى الاستعانة بالصديق فايز قزق الذي عين مديراً جديداً لمديريَّة المسارح أيامها، لنستأنف التدريبات بعد توقف بسيط، ولننجزه بسرعة فائقة نسبياً، ونقوم بتقديمه على خشبة مسرح القباني، وقد استقطب جمهوراً كبيراً، وتم تمديد الفترة المخصصة لعرضه ليتسنى لمن فاتته فرصة الحضور أن يجد حصة إضافيَّة مخصصة لذلك.

وبعد أن حقق العرض نجاحاً كبيراً في دمشق واللاذقيَّة، وتمت تغطيته بعشرات المقالات النقديَّة في الصحافة، ومن خلال عدة برامج إذاعيَّة وتلفزيونيَّة أشاد معظمها بتميز العرض، وخلافاً للمعهود فقد قامت الوزارة بتوجيه من وزيرة الثقافة نجوى قصاب حسن بالإنفاق على تصوير العرض تلفزيونياً، فقد كان التلفزيون السوري هو من يتولى هذه المهمة، وتم صدور قرار وزاري ليتم التصوير بإشراف الزميل الراحل غسان سلمان، الذي كان قد حضره أكثر من عشر مرات.

دعوة

لم يمر وقت طويل حتى تلقينا دعوة من وزارة الثقافة في المغرب لعرضه في الرباط، ضمن مهرجان ربيع المسرح العربي، وقد شعرت بسعادة بالغة بتلك الدعوة، التي ستتيح لي أن أعرض في بلد لم أزره من قبل، وليست لي معرفة بطبيعة الحركة المسرحيَّة فيه وسويتها إلا من خلال الأسماء التي كانت تتردد إلى سوريا للمشاركة في «مهرجان دمشق للفنون المسرحيَّة»، وكان الطيب الصديقي أحد أبرز تلك الشخصيات.

كان فريق عرضنا يضم إلى جانبي كلاً من زيناتي قدسيَّة، وفايز قزق، ويوسف المقبل، ومي سكاف، وعبدالباري أبو الخير مخرجاً مساعداً، وجوان قرجولي مؤلفاً موسيقياً، ومحمود خليلي للديكور، ونصر سفر في الإضاءة، وأحمد السماحي في إدارة المنصة.

ومع اقتراب موعد السفر، أجرينا عدة بروفات كمذاكرة للعرض في «مسرح الحمراء»، الذي يكاد يقترب في مواصفاته من «مسرح محمد الخامس»، حيث كان قد تقرر أن نعرض هناك.

على متن الطائرة التي أقلتنا إلى الرباط التقينا بعدد من الشباب المغاربة الذين كانوا في زيارة إلى دمشق، ولدى وصولنا إلى المطار في الدار البيضاء تابعنا الرحلة إلى الرباط، حيث أقمنا في فندق «القدس»، وكانت في استقبالنا مجموعة من موظفي الوزارة وعلى رأسهم الفنانة لطيفة أحرار، والفنان سعيد عامل، خريجا المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في الرباط، اللذان تحولا في ما بعد إلى صديقين شخصيين لي ولمعظم شباب الفرقة على مدى كل السنوات التي تلت، وما زلت على تواصل معهما حتى أيامنا هذه، وكان لي شرف استقبال لطيفة هنا في دمشق بعد عدة سنوات.

أسماء

خرجت من الفندق لشراء بعض الحاجات للزميل زيناتي قدسيَّة، الذي لم تصل حقيبة ملابسه مع غيرها إلا بعد عدة أيام. وعند عودتي إلى الفندق أخبرني موظف الاستقبال بأن خبر وجودنا في المغرب وصل إلى السفارة السوريَّة عن طريق الشبان المغاربة الذين التقيناهم على متن الطائرة، حيث قام مكتب السفير لاحقاً بالتواصل هاتفياً معي، لنلتقي في اليوم التالي بالسفير السوري يوسف جمعة

المسرح الكبير في الرباط

في مكتبه في مقر السفارة. وللحق أن السيد السفير لم يدخر جهداً في الاحتفاء بنا ومؤازرتنا ودعوة أبناء الجاليات العربيَّة والجالية السوريَّة لحضور العرض.

وقد بذل الصديق الفنان سعيد عامل جهوداً استثنائيَّة لنستطيع تأمين قطع ديكور تفي بالغرض، وسهر معنا حتى الصباح أثناء تجهيز الإضاءة ليلة العرض، حتى أصبحنا جاهزين تماماً، بدعم من المرحوم جمال الدين الدخيسي، وقد كان مديراً لمسرح محمد الخامس حينها.

يوم العرض كنت قلقاً جداً لأكثر من سبب، ولكنني جهدت من أجل ألا يتسرب القلق إلى باقي شركائي في العرض، ويؤثر سلباً على أدائهم، فكنت أتظاهر بالثقة المفرطة، موحياً للجميع بأن كل شيء تحت السيطرة وكما نشتهي ونحب. كانت الصالة التي تزيد طاقة استيعابها على صالة القباني عدة أضعاف، مكتظة بالجمهور الذي تابعنا باهتمام واحترام وتفاعل حقيقي، تبدى من خلال الاستجابات الفوريَّة الصادقة أثناء العرض، وتجلى بوضوح أكبر من خلال عاصفة من التصفيق امتدت عند نهاية العرض لأكثر من عشر دقائق، فمدة القطعة الموسيقيَّة المخصصة للتحيَّة ست دقائق وقد اضطر جوان قره جولي الذي نفذ الموسيقى بنفسه، أن يعيدها مرة ثانية لاستمرار الجمهور في التصفيق والتشجيع، وصعد بعدها السيد وزير الثقافة المغربي محمد الأشعري برفقة السفير السوري وعميد المعهد المسرحي آنذاك الصديق أحمد مسعاية وعدد كبير من الفنانين والمسؤولين لتقديم التهنئة لنا بنجاح العرض.

عودة

ما كدت أقضي عدة أسابيع في دمشق حتى تم إيفادي إلى المغرب من أجل الإشراف على الورشة التي استمرت لمدة شهر، تفرغ لها طلاب الدفعة بشكل كامل، وقد كنا نجري فيها تدريبات تنمي كفاءات الطلاب وتمكنهم من تطويع أجسادهم وتسخير كافة أدواتهم، وتفعيل مهاراتهم وتطوير قدراتهم على الارتجال والتركيز والتخيل والتكيف والإلقاء بشقيه التقني واللغوي، والعمل على التخلص من بعض عيوبه المتسربة من خصوصيَّة اللهجات، التي تسهم في تحريف وانزياح بعض مخارج الحروف إلى غير مطارحها. اشتغل الجميع بجهد وحماس برغم أننا كنا في شهر رمضان، ولم نتوقف عن العمل سوى يومين لعطلة عيد الفطر، استثمرتهما مع سعيد وزوجته لبنى في زيارة مراكش والتعرف إلى الصديق المخرج حسن هموش، الذي استضافنا في بيته بين أهله. قضيت ليلتين في مراكش عدت بعدهما إلى المعهد لمتابعة التدريبات، وليفاجئني السيد عميد المعهد باحتفاليَّة بسيطة مباركة بالخبر الذي وصله، ولم أكن أعلم عنه أي شيء، وهو قرار وزير الثقافة السوري الدكتور محمود السيد بتكليفي مديراً للمسرح القومي. وبحماس سيطر علينا جميعاً انتقلنا إلى قاعة باحنيني لنقوم بإعادة بناء مشاهد الارتجال، باستبدال النص المنطوق فيها كتمرينات لإعلانات أو سجال شعري من نصوص متفرقة، إلى نص واحد متماسك يتطور بسرعة فائقة، ولتلعب الطالبات من خلاله دوراً واحداً (هنية) بالتناوب، وليتولى الطلاب أيضاً لعب دور واحد (أبو زيد)، وليكسبوا/ يكسبن خصوصيَّة

مدينة الرباط

أرواحهم للدور بما يحقق غنى فنياً، مع الحفاظ على البنية الأساسيَّة له، وليتوج اشتغالنا وتعبنا بتقديم العرض المسرحي «دمى.. دمى» الذي شكل خطوة أساسيَّة ومهمة على طريق تخرج الدفعة، حيث تفرغ الجميع ولمدة شهر كامل للزج بكامل إمكاناتهم ومواهبهم المتعددة في الغناء والعزف واللياقة الجسديَّة، التي سعيت لتكريسها وتسليط الضوء عليها وتجييرها لصالح العرض الذي قدمناه على مسرح محمد الخامس، بدلاً من قاعة باحنيني. وقد جمعت الطلاب جميعاً قبل صعودهم على الخشبة، وحاولت أن أؤكد لهم أنه في الفن لا شيء مطلق، وما من أحد يستطيع أن يزعم امتلاكه لناصية حقائقه دون غيره، وها نحن مقبلون على عرض وجهة نظر فكريَّة فنيَّة بما وجدناه مناسباً وآمنا به، ورجوت لهم كل التوفيق، ليبدأ العرض وتبدأ معه انطباعات النظارة المتفاعلة مع كل كلمة وفعل وحركة وهمسة وموسيقى، ولينال المشاركون في نهاية العرض استحساناً من قبل أساتذتهم وزملائهم الذين شهدوا على تميز الدفعة التي

وزير الثقافة المغربي الأسبق والسفير السوري وإلى جانبهما هشام كفارنه وزيناتي قدسية

رفدت الحركة المسرحيَّة والفنيَّة في المغرب بفنانين شكل حضورهم علامات فارقة، وشغلوا أمكنة مهمة على الخريطة الثقافيَّة في المغرب، ليس مسرحياً فحسب، وإنما في مختلف أشكال الفنون.

في اليوم التالي اجتمعت بالطلاب، وقد كانت تنتابنا مشاعر مختلطة بين السعادة بالنجاح وبعض مما ينغصها، إذ كان من المفروض أن أغادر بعد ساعتين إلى مطار الدار البيضاء، ومنه إلى دمشق برفقة زوجتي التي التحقت بي في الأيام الأخيرة، وبسيارة الصديق أحمد مسعاية. استعرضنا فرحين العرض المسجل على الشاشة، تحدثنا عما كان يمكن أن يكون أفضل، تعانقنا بحرارة، حاولنا أن نحبس دموعنا من الانهمار، ربما أفلح البعض وفشل بعضنا في ذلك، وافترقنا على أمل لقاءات قادمة، تحقق بعضها مع بعض منا في مناسبات تلت في أمكنة متفرقة.

لقد كانت هذه الرحلة المسرحيَّة بوابة واسعة أفضت إلى زيارات لاحقة إلى المغرب، لأشارك لاحقاً في عضويَّة لجنة التحكيم لمهرجان المسرح الوطني المغربي في مكناس، وليغمرني الفخر إذ يفوز أحد طلاب الدفعة بالجائزة الكبرى «جواد السنني» لتلك الدورة من المهرجان، وقد ساعدته في الإخراج إحدى طالبات الدفعة «إيمان الرغاي»، إضافة إلى زيارات عدة ارتبطت بمشاركتي في تصوير أعمال دراميَّة تلفزيونيَّة، لتصبح علاقتي جد حميمة بأصدقاء من بلد لم أشعر أثناء وجودي فيه بأي فارق عن شعوري حين أكون بين أهلي وعشيرتي وأصدقائي في دمشق، الشام التي تفتح قلبها بكل محبة للزائرين الطيبين، التي نأمل أن تعود إلى سابق عهدها وتتوشى بحضورهم إلى مهرجاناتها الثقافيَّة التي شكل مهرجانها المسرحي سابقاً باكورة المهرجانات في الوطن العربي.

«اعترافات زوجية»

ساعة المكاشفة.. والتخلي

الحسام محيي الدين
باحث وناقد مسرحي من لبنان

عرضت أخيـراً على «مسـرح مونو» فـي بيروت، مسـرحيَّة «اعترافات زوجيَّة»، التـي أعدّتها رنيم إسـبر عن نصّ بالعنوان نفسـه للكاتب والمخرج المسـرحي الفرنسـي من أصـول بلجيكيَّـة إريك إيمانويـل شـميت، وقدّمتها بالتعـاون مع مرهف أبو حجيلة في التمثيل والإخراج والسينوغرافيا.

تبدأ حكاية العرض برسم تفاصيل علاقة رهف (رنيم إسبر) بزوجها جرير (مرهف أبو حجيلة) الذي يعود إلى منزله من المشفى بعد 15 يوماً من النقاهة فيه بسبب فقدان ذاكرته، لتمطره بعبارات المودة والمحبة والمداراة ريثما تتحسن حالته، فيما هو يكثر كلام الريبة وإطلاق الأحكام في كافة شؤون حياتهما السلبيَّة أو الإيجابيَّة التي تجمعهما؛ فأثاث المنزل ودقائق محتوياته مما ليس كما عهده من قبل، بل لربما ليس هذا بيته في الأصل، كما قد لا يكون زوجها الحقيقي، وقد تكون هي نفسها أرملة لا يعرفها، وها هي صادفته شاباً لطيفاً أثناء علاجه فتعلقت به ليكون الزوج العتيد، ثم هو فوق كل ذلك يضع احتمالات سيئة لشفائه، ويرى أن مصير ذاكرته غير سعيد. تحاول رهف التجاوز عن كل ذلك ونفيه، مؤكدة أن ذاكرته ستعود إليه قريباً، تدلّه على مكتبه ومكتبته وغرفته؛ فتلك المقاعد نفسها وهذه لوحاته المعلقة، كما تجتهد في تذكيره بكل ما يمكن أن يعيد إليه تركيزه واستعادة ماضيه، وما كان يردده دائماً من عباراته وآرائه المعروفة، وتفسيره الأمور بأبعاد فلسفيَّة، هو كاتب الروايات البوليسيَّة المعروف وصاحب المؤلفات العديدة والرسام الموهوب، وأنه بعد أحدَ عشرَ عاماً معاً يظلّ الزوج المثالي والوفي، ينفق على المنزل من كتاباته، المُخلِص الذي لا يحب غيرها، فلا يخونها، بل وكيف يخونها وهو غارق يومياً في الكتابة والرسم والكتب ولا يخرج من المنزل إلا نادراً؟ لم تنجح جهود رهف، لتنطلق في إستراتيجيَّة جديدة أساسها الصراحة والاعتراف في حوارها مع جرير، نكتشف معها أن كلمات الحب

التي استذكرتها ولطالما تبادلاها، سابقاً كانت صعبة الفهم والهضم، توحي بالمعاناة وانسداد الأفق أكثر مما هي ملاطفة وإشراقات عاطفيَّة متبادلة فعلاً، وأنّ مقولات التحرر والانفتاح والثقة المتبادلة الزائفة يبدو أنها غير صحيحة، بل مجرد كلام فارغ وكذب بواح كان من ضرورات «البرستيج» الاجتماعي ويجب قوله أمام الآخرين لكي تبدو متحررة وذكيَّة ومتطورة، مع إقرارها بغيرتها الشديدة عليه، إذ لا تثق بنفسها، وهذا عيبها. يستمر الحوار تصاعدياً ليؤكد الطرفان أنهما يحبان بعضهما، إنما بطريقة سيئة، حتى تبدأ لعبة ادّعاء الزوج فقدان الذاكرة بالتكشف رويداً رويداً، وقد استذكر أموراً منذ اليوم الأول لزواجهما، ما فاجأ رهف التي أخذت زمام المبادرة بمواجهة زوجها المتمارض في سياق ما تبيّن أنه خدعة تمثيليَّة منه، تنمّ عن أزمة ثقة، عقاباً لها ومحاولة لاستكشاف أسرارها وأخبارها وحقيقة مشاعرها. تمضي الزوجة في معركتها وتفتح هامشاً للدفاع عن نفسها ضد ما اعتبرته موجّهاً ضدّها وحدها، سواء في كتابات الزوج التي أظهرت أنانيته «إلى ذاتي هذا الكتاب كتابي مع كل حبي وإخلاصي لذاتي»، أو في كتابه المفضل «مآخذ زوجيَّة صغيرة» الذي وقع بين يديها وشكّل محطّة فاصلة في إغذاء ظنونها، وقد قرأت فيه ما لم تكن تحبّ أن تعلمه من تململٍ من الحياة الزوجيَّة وتعريفاته الخطيرة والمقيتة لها، وأنها يجب أن تتوقف وقد أصبحت روتيناً قاتلاً، وأن الحب أصبح كسلاً مصيره الانحطاط والاندثار، مما عدته إقراراً مكتوباً من جرير بزواجه الفاشل من حبيبته المفترضة لسنوات طويلة، فيما هو يفلسف الأمر رانياً إليها أن تمنح الحب من ذاتها، لا أن تنتظر منه شيئاً ما، وأن تثبت أنه موجود فعلاً. سقط قناع الزوج الذي يعترف أخيراً بأنه قبل دخول المشفى وادّعائه فقدان الذاكرة، كان يخونها فعلاً ككلّ الرجال (كما يقول)، وكان يكلم غيرها إرضاءً لغروره، لكنه بعد إبلاله «صحيت وتغيرت، أنا بحبك يا رهف، بحبك لأنك قدرتي توقفي بوجهي وتضربيني، بحبك لأنك بتضلك المرا الحلوة اللي عرفتا»، من دون أن يمنعها ذلك المضيّ في مغادرة المنزل حاملة حقيبة أغراضها.

برع الإعـداد بإعادة تموضع النص الأصليّ في سيرورته المجتمعيَّة المحليَّة، فأنهى المسرحيَّة بافتراق الزوجين في مسحة فلسفيَّة ونفسيَّة، بعدما تسمّمتْ علاقتهما بالشكوك والجدال العقيم والغموض والقلق وانعدام الثقة حتى الخيانة، وقياساً إلى يوميات مشاكل زوجيَّة كهذه، تنتهي عادةً هذه النهايات، مع انفصال الرؤية بين «شميت» الذي رفض رحيل الزوجة عن منزلها لأنه قدَرها، عما استقلت به الرؤية هنا من وجوب رحيل رهف مع ترك انطباع قويّ للمُشاهد بإمكانيَّة عودتها لما أبدته من تردد وحزن وأسى وهي تغادر منزلها. في مثل هذا التوجه، نحن نفهم الدراماتورج بوصفه صانعَ تصوّرٍ جديد للنص، ثم تطور فني خلال العرض، في عمليَّة اقتباس لعب لعبته الجماليَّة في استثمار فكرة نص «شميت» بين العقل والعاطفة، مُعِيداً توليفه في عصارة عمليَّة فكريَّة طورت الحوار من عدة وجوه لفتح باب تبادل الحقائق بين الطّرفين، مما هو محفّز لتلافي الانفصال بينهما، ودالّ على أن العائلة هي الوجه

الآخر الحقيقي للزواج، ودائماً مع مراعاة الخط الذي رسمه الشكل المسرحي بما هو دراما منفتحة على نقل قضيَّة يوميَّة بامتياز إلى المتلقي، حتى يتمثل مواقفها وكأنه يحاكي الأنا/ الآخر، في ما يراه على الخشبة. هكذا، يمكن القول إن القراءة الدراماتورجيَّة شكّلت مركز الثّقل في العرض، ابتعدت من التقليد في توفير حبكة نهضت على مشاهد متتالية تتلازم مع تطور كل شخصيَّة، بمنظور بريشتي يربط بين البُعد الاجتماعي (الواقع) والبُعد المسرحي (أهدافه) في ما شاهدناه، ما يعني أنها تقاسمتْ الإخراج في قيادة العرض من ألفه إلى يائه، فالمُخرِج والدراماتورج واحد، في رؤية متحدة شددت على أن كلّ أحدٍ من الطرفَين مخطئ، كما يتضح في نهاية العرض، رؤية تثير الاهتمام وتقدّر خصوصيَّة الجمهور ببث رسالة اجتماعيَّة أخلاقيَّة بهدوء وعمق، كما في تمرير واقعة خيانة جرير لرهف بخفة ورشاقة، بما يخفف من قسوتها على الأخيرة، مع ما يعنيه ذلك من محاولة القول إنّ الواقعيَّة تفرض نفسها اليوم في عالم الزوجيَّة، ويؤكد أن هناك دائماً خيانة ما، لا يجب أن تفاجئنا، وأقلّه هناك انكفاء مؤقت عن حماسة العلاقة الزوجيَّة في مرحلة ما من عمرها، اتفقنا مع هذا التفسير أم لم نتفق.

ومع أن «اعترافات زوجيَّة» هي تجربة الإخراج الأولى لكل من إسبر وأبو حجيلة في مسرحيَّة خاصة بهما بكل عناصرها، فلنا أن نقول إن هذه تجربة لاءمت روحيَّة المَشاهد ووجهت إلى تلقائيَّة التمثيل وميكانيك الحركات الجسديَّة للشخصيتين، كل منهما في التعامل مع جسد الآخر، لاسيما في المشهد التعبيري الذي حاولت فيه رهف التخلص من جرير وكأنها تفر منه، حتى تلقّفها الأخير مستقرة بين يديه باسترخاء المستسلمة لقدرها، فلم نلمس حيرة في ملامسة رهف (إسبر) لجرير (أبو حجيلة) أو العكس، ما أضفى ملامح رمزيَّة دلّت بعمق على رفض الزوج الافتراق عن زوجته، وهذا جاء خياراً ناجحاً جداً وفي محله توخياً للإقناع والتفاعل مع الشخصيَّة الملعوبة، ومناسباً لمبدأ تضمين العرض لوحة راقصة كفعل يصقله فنياً. نوعيَّة الأداء وإيقاعه بين السرعة والهدوء قياساً إلى طبيعة الحوارات والمواقف، أسهمت في جعل الممثلين عناصر محسوسة ذات قدرات في الحركة والإلقاء والصوت وتعابير الوجه، لا كاراكترات مجردة فحسب، وذلك بالرغم من وطأة الوقائع التي قيّدت الشخصيتَين نفسياً، فحاولتا التركيز على حلّ مُرضٍ لكل منهما يصحح مسار زواجهما، ولا يلقي بهما في المجهول. يمكن القول إن

التنويع في السينوغرافيا بمعناها الشامل لم يكن أولويَّة، فالإضاءة التي صممها ونفذها آغوب ديرغوغاسيان واحدة لم تتنوع، وظلت ثابتة هي نفسها في سيرورة ممتدة، إلا في حدود ما جرى من تعتيم سريع، وبالتناوب على الزوجَين لأجل وضعيات الوقوف والتحرك، واحتراماً لأجواء الترقب والسكينة والتردد والاضطراب، مع ما بدا أيضاً من الزهد في المؤثرات الحركيَّة/ البصريَّة أو السمعيَّة الإضافيَّة، فلم تكن مُلحّة جداً في غياب أي تغير للديكور، وتوجيهاً للجمهور إلى رسالة المسرحيَّة وإقناعه بأنّ أهميتها في معطى مثالي آخر إنساني، وليس فرجويّاً فحسب. كما كان من الواضح أن الديكور شكّل هنا مجالاً تنفيذياً للسينوغراف الذي بنى تجهيزات الخشبة من البيئة الماديَّة المعروفة، لكنه بذخ في تفاصيل بعض الإكسسوارات والأغراض (خزانة قديمة، ثلاث سجادات، طاولات، مصابيح إنارة...) التي لا حاجة إليها في الصورة الشكليَّة للمسرح، ولا فعلياً كخيار إخراجي يرى فيها تفسيراً أو علامة تعبر عن شخصيَّة أو موقف ما، فلم تُفِد العرض وظيفياً، كما لم تؤثر في حركة الممثلين ولا مواقفهم، فكان يجدر التقليل منها لمصلحة التركيز على نوعيَّة التلقي ودلالاته بين الخشبة ورواد الصالة، إلا ما احتيج إليه مثل المكتبة والمكتب والرسومات المعلقة، تعبيراً عن وضعيَّة جرير بوصفه كاتباً ورساماً ومؤلفاً، من أجل بناء معنى حياته اليوميَّة في سيرورة المسرحيَّة، وهذا أمر جيد ومفيد في ما رأيناه. وإذ لم تكن للعرض موسيقى خاصة به، فإنه استُعيض عنها بالأرشيف الموسيقي العالمي من أعمال بيتهوفن وموزارت وشوبان، التي رافقت كل مشهد أو موقف على حِدَة وترجمته إلى مرئيات نوعيَّة تفسرّ أحاسيس الشخصيتين الرئيستين التي تشاكست بين ثورة وسكينة، وقلق، غموض، دهشة، خيبة ...الخ، إلى ما ضفّره التوزيع الموسيقي من البُعد الشاعري لبعض الحوارات، وسيلةً تعبير عما لم يقله الاثنان في برهات السكوت بينهما، ومساحةً لتوقُّع ما قد يأتي على شكل إجابات أو ردود أفعال بين صمت وآخر، ودائماً مع انتمائها إلى المدرسة الكلاسيكيَّة بجماليتها التي تتفق وما يمكن تسميته مثالاً خُلُقياً يقدّس الزواج الذي يمكن عدّه منظومة كلاسيكيَّة بمعناها العفوي النبيل المتحدر من اللحظة الفطريَّة التي نشأت فيها البشريَّة.

رنيم إسبر:

ممثلة، وكاتبة، ومُخرجة مسرحيَّة سوريَّة مقيمة في بيروت، مُجازة في الرسم التشكيلي من معهد الفنون الجميلة بجامعة دمشق (2014 – 2018) وحائزة شهادة تمثيل مسرحي من «مسرح شغل بيت» في بيروت عام 2021. مثلت في عدة مسرحيات منها: «آخر عزيمة» (2021)، «وبعدين» (2022)، «الكراسي» (2023)، ودور ممثل مساعد في عرض «فولار» عام 2022. شاركت في عدد من المسلسلات التلفزيونيَّة منها: «سر التحدي» (2022)، «دوار شمالي» (2023)، «هازار» (2023). إسبر رسّامة تشكيليَّة أيضاً شاركت في عدة معارض بين دمشق وبيروت.

مرهف أبو حجيلة، ممثل ومُخرج مسرحي سوري مقيم في لبنان، حائز شهادة تمثيل مسرحي من «مسرح شغل بيت» في بيروت عام 2021. مثّل في عدّة مسرحيات منها: «هاملت»» (2019)، «آخر عزيمة» (2021)، «وبعدين» (2022)، «الكراسي» (2023)، وممثل مساعد في عرض «فولار» عام 2022، كما قدّم عرضاً إيمائياً عام 2023 لصالح «مسرح وأكاديميَّة مدى» في بيروت.

«القاهرة الدولي للمسرح التجريبي» 30

تجليات موسيقية

عندما يكون الحديث عن «المسـرح التجريبي»، لابد أن تستوقفنا موسيقى هذا النوع من التجارب المسـرحيَّة، فمن خلال مشاهدة عروض دورات «التجريبي» عبر عقوده الثلاثة، كانت الموسيقى أحد أهم عناصر العرض المسرحي التجريبي حيث وظفت بأشكال مختلفة ومتنوعة، ويمكن القول إن من لا يتفحصها ويبحث في دلالاتها قد يفقد الكثير من المعاني ويعجز عن فك شـيفرات بعض العروض. وفي الدورة الثلاثين من مهرجان القاهرة الدولي للمسـرح التجريبي، الذي نظم من 1 إلى 8 سـبتمبر الماضي، تنوع توظيف الموسيقى في بعض العروض، وسنحاول في ما يلي الإجابة عن السؤال التالي: هل كانت موسيقى العروض تجريبيَّة أم تعبيريَّة؟

القاهرة: ياسمين فراج
أستاذة جامعية وناقدة موسيقية من مصر

عرض الافتتاح

نجح رئيس مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي سامح مهران، في تقديم شكل مغاير لافتتاح دورات المهرجان التسع والعشرين السابقة، فقد انقسمت فعاليات الحفل الاستهلالي إلى جزأين كما العادة، الجزء الأول هو الاحتفالي وكان بعرض مسرحي تجريبي قصير مبتكر وراق اعتمد على تقنيات تصنيع الصورة المجسمة «الهولوجرام» وحركة الجسد فقط، صاحبته موسيقى الذكاء الصناعي التي لم يتدخل فيها إبداع بشري على الإطلاق كما صرح مخرج الحفل الفنان أحمد البوهي.

الجزء الثاني من الحفل عرضت خلاله المسرحيَّة الموسيقيَّة «تشارلي» عن قصة حياة الفنان الإنجليزي الشامل تشارلي شابلن (1889-1977)، وهو عرض أنتجته شركة خاصة، وهو ما أعده اختياراً موفقاً انفتح فيه المهرجان الذي يتبع الدولة على «المسرح التجاري» المتميز. فقد لاحظنا سخاء الإنتاج في تفاصيل العرض، وتدريب فريق العمل بأكمله على أعلى مستوى، مما جعله لا يقل عن عروض مسارح «برودواي» (Broadway theatre)، وربما أبرز نقطة ضعف في هذا العرض هي التطويل، فبالرغم من أن المخرج اختصر ساعة كاملة ليتناسب العمل مع حفل افتتاحي، فقد كانت بعض الأغنيات مقحمة على المشاهد ولم تُضِف جديداً إلى المحتوى الدرامي، بل كانت مجرد تكرار للمشهد التمثيلي السابق عليها، مثل أغنية شقيق تشارلي عن الحزن، وغيرها.

عرض «تشارلي» من إخراج أحمد البوهي، وكتب نصه مدحت العدل، وأدى الأدوار الرئيسة فيه: محمد فهيم، وأيمن الشيوي، ونور قدري، وداليا الجندي، وعماد إسماعيل، بمشاركة أكثر من خمسين ممثلاً ومغنياً ومغنية وراقصاً. وصمم الرقصات عمرو باتريك، والملابس ريم العدل، والديكور حازم شبل، والإكسسوارات محمد سعد، والموسيقى إيهاب عبدالواحد، والتوزيع الموسيقي لنادر حمدي.

مقامات

موسيقى عرض «تشارلي» التي وضعها إيهاب عبدالواحد، من الناحية اللحنيَّة اعتمدت على التسلسلات النغميَّة (المقامات) الخالية من النغمات ذات الطابع العربي الشرق أوسطي (ثلاثة أرباع النغمة)، أما عن الإيقاعات المستخدمة فأغلبها كان من نوعيَّة «الفوكس تروت» ذي الميزان الثنائي البسيط، بسرعات مختلفة بحسب ما يتضمنه المشهد، وكان هناك لحن أو اثنان على إيقاع «الفالس» في ميزانه الثلاثي البسيط الراقص، وجاء لحنان فقط في ميزان

رباعي بسيط كان أحدهما لأغنية تسرد فيها والدة تشارلي مأساتها في الحياة، وجميع ما سبق من عناصر موسيقيَّة كان ذا طابع غربي يتناسب والبيئة الأوروبيَّة التي نشأ وترعرع فيها تشارلي. أما التوزيع الموسيقي لنادر حمدي، الذي يتضمن اختيار نوعيَّة الآلات الموسيقيَّة المنفذة للألحان، فلم يختلف في رؤيته عن رؤية إيهاب عبدالواحد للألحان، فقد كانت الآلات الموسيقيَّة الأساسيَّة هي ال vجيتارات بأنواع مختلفة، بحسب حاجة كل مشهد، والأكورديون، ومجموعة الوتريات (فيولين، فيولا، فيولنسيل) والكيبورد، وجميعها آلات أوروبيَّة باختلاف تصنيفاتها.

موسيقى إلكترونيَّة

«Teenage god» هو العرض الفرنسي الذي شاهده الحضور وقوفاً لمدة ساعة ونصف الساعة، ولكن لم يستشعر أغلب المتفرجين، وأنا واحدة منهم، طول مدة العمل، لأن الجمهور كان مشاركاً في العرض، يتحرك في اتجاهات مختلفة ويتفاعل ويلاعب الممثلتين بإرشادات من مخرج العرض.

اعتمد العرض بأكمله على أنواع من موسيقى البوب الصاخبة (ليست أغنيات) من نوعيَّة الموسيقى الإلكترونيَّة الممزوجة بعناصر من موسيقى «الهارد روك» أو «الديث ميتال»، وهذا النوع من الموسيقى يزعج المتلقين غير المعتادين على سماعه، ومن ناحية أخرى استمراره الدائم يصيب المتلقي بالملل، وقد صاحبت هذه الموسيقى ألحان بأصوات الممثلين منفردين أو مجتمعين، وهي ألحان ارتجاليَّة تتناسب فقط مع طبيعة اللون الصوتي للسلم الموسيقي.

وبالرغم من انزعاج أغلب جمهور هذا العرض من موسيقاه، إلا أنها كانت مناسبة لمضمونه الذي يدور حول مجموعات المراهقين في العالم الذين تجذبهم فكرة الانضمام إلى طوائف جماعيَّة، إما كجماعات مشجعين ومعجبين بنجوم البوب، أو زعماء الجماعات الدينيَّة، وتأثيرها على جماعات المراهقين، الذين تدفعهم إلى الموت في ظل عالم رأسمالي استهلاكي، مما سيؤدي إلى فناء الأرض.

من هنا ندرك أن هذه الموسيقى الصاخبة متكررة التيمات التي تعطي انطباعاً سمعياً بالضوضاء والملل معاً، جاءت متوافقة مع فكرة تكرار الطقوس والأفعال الجماعيَّة التي يقوم بها المراهقون، وإنها كانت مقصودة تماماً لأن العرض يُنبه المتلقي إلى خطورة هذه الأفعال الجماعيَّة التي رسخ لها المجتمع الرأسمالي، على المراهقين الذين هم مجتمعات وقيادات المستقبل، التي ستؤدي إلى فنائهم أو تدمير عقولهم، وهو ما سيؤدي إلى فناء الأرض. من هذا المنظور نجد أن موسيقى هذا العرض جاءت تجريبيَّة كما رؤيته الإخراجيَّة تماماً.

لحن الجسد

«الإلياذة قصيدة إغريقيَّة» هو العرض الذي قدمته دولة اليونان بأداء تجريبي بديع، كثفت من خلاله الأربعة والعشرين نشيداً (كتاب) للإلياذة. وقد اعتمد العرض الذي كانت مدته ساعة ونصف الساعة على موسيقى الجسد ومهاراته التي تجلت في عنصرين، العنصر الأول كان من خلال استخدام الممثلين العصي وصنع تشكيلات فنيَّة بها في أكثر من موضع في العرض، وهذا يحتاج إلى دقة في التزامن ومكان وضع كل عصا في موضعها مع المجموعة، العنصر الثاني كان من خلال غناء الممثلة تيمات لحنيَّة كموسيقى مصاحبة للمشهد أو أغنيات بصوتها.

أما العناصر الموسيقيَّة الأخرى في العرض، فكان الغناء الحيّ أكثر من مرة على موسيقى مُسجلة، وقد نجحوا في تزامن أصواتهم مع الموسيقى المسجلة غناءً أو إلقاء منغماً، وفي مواضع أخرى من مشاهد العرض عزف الممثلون على آلات موسيقيَّة أمام الجمهور، كما شاهدنا اثنين من الممثلين ينقران بخشبات على بعضها بعضاً في أحد مشاهد المبارزة بين شخصيتين دراميتين، وعزف ممثل على آلة الجيتار الصغير في مشهد ثان، وعزف ممثل على آلة الأكورديون في مشهد ثالث، وقد استخدم العزف على الآلات الموسيقيَّة معادلاً موضوعياً للأسلحة في المعركة، وقد جاء توظيف العناصر الموسيقيَّة في هذا العرض بشكل تجريبي يحمل دلالاته الخاصة، التي تناسب رؤية العرض التجريبيَّة في الطرح الدرامي.

أصوات بوليفونيَّة

«أنتيجون» هو العرض الذي قدمته جمهوريَّة ليتوانيا، وهو من نوعيَّة عروض المونودراما التي بنيت على مأساة أنتيجون للأديب اليوناني سوفوكليس. موسيقى العرض كانت من تأليف: أنتاناس كوسينسكاس، الذي وضع بالفعل موسيقى تتسم بالتجريبيَّة شأن جميع عناصر العرض التي تدل على رؤية إخراجيَّة رائعة لمخرج العرض بيروت مار. كانت موسيقى العرض مُسجلة، ظهرت فيها الأصوات البشريَّة المتداخلة من دون مقاطع غنائيَّة، بل كانت أصواتاً بوليفونيَّة تتناسب وطبيعة الحالات الانفعاليَّة في المشاهد. كما اعتمد المؤلف الموسيقي على آلة الفيولنسيل (التشيللو) للعزف عليها بأداء تأثيري أكثر منه ميلودياً (لحنياً) حيث قدم تيمات موسيقيَّة وقعت بأداءات غير تقليديَّة، مثل موسيقى المشهد الأخير في العرض، حيث سمعنا لحناً بنغمات مزدوجة عزفها قوس الآلة بطريقة النغمات المنزلقة (Gliss) الخَشنة في إشارة إلى انزلاق شخصيَّة كريون إلى مزيد من

إراقة الدماء بعد قتل أنتيجون للحفاظ على عرشه، وتزامن ذلك مع صورة شاشة السينما في عمق الخشبة لرؤوس رجال الشعب التي تتكاثر شيئاً فشيئاً لتصبح في نهاية العرض جماجم. كذلك ظهرت بعض المؤثرات الصوتيَّة مثل أجراس الكنيسة، وأصوات الجموع من الشعب في الشوارع والساحات. وتعد موسيقى هذا العرض المؤلفة تجريبيَّة أيضاً، لأنها ابتعدت عن التقليديَّة في التيمات اللحنيَّة المؤلفة، وطريقة أداء العزف على الآلة الموسيقيَّة.

عرائس

«بوكوفيسكي» هو العرض الذي قدمته دولة أرمينيا، وهو من عروض الدمى مع ممثل بشري، والجدير بالذكر أن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في هذه الدورة، جاء بثلاثة فرق لعروض مسرح الدّمىَ تنتمي كل منها إلى مدرسة مختلفة عن الأخرى في صناعة وتحريك الدمى، ما أعطى ثراءً لعروض هذه الدورة.

اعتمد عرض «بوكوفيسكي» على الإعداد الموسيقي، فالموسيقى ليست مؤلفة خصيصاً للعرض، وإنما هو إعداد لمجموعة من مقاطع أغنيات أو موسيقات معروفة تتناسب مع كل مشهد، وكانت تراكات المشاهد بحسب ترتيب ظهورها في العرض كما التالي: أغنية هدهدة للأطفال بعنوان «HUSH LITTLE BABY» أداء مارلين ديتريش وقدمت في فيلم صانعة المعجزات عام 1962، وصاحبت مشاهد الدمية وهي في مرحلة الطفولة. الأغنية الثانية «Sieben Tage lang» سبعة أيام طويلة، للمغني «بوست»، وصدرت ضمن ألبوم عام 1980. «التراك» الثالث من نوعيَّة الموسيقى الإلكترونيَّة بعنوان «Acid Your Time» لنات مارس وديا لونا. الأغنية الرابعة بعنوان «People Ain't No Good» بشر ليسوا جيدين، للمغني نك كيف في ألبومه الصادر عام 2011. «التراك» الخامس والأخير «Zilais putns» وهي أغنية جماعيَّة بأصوات نسائيَّة يدور موضوعها حول نوع من أنواع الطيور. والموسيقى في هذا العرض تعبيريَّة عن مضمون المشاهد.

«تابو» هو العرض السوري الألماني المشترك لشركة حركة الرقص، اشترك في العرض سبعة من الراقصين والراقصات، يدور العرض حول فكرة مثلث الممنوعات والتعبير عن ذلك من خلال حركة الجسد الموسيقيَّة من خلال اثنتي عشرة لوحة راقصة، اعتمد فيها المخرج على أحد عشر تراكاً موسيقياً، بينما كانت هناك لوحة واحدة لراقص منفرد من دون مصاحبة موسيقيَّة، وفي هذا النوع من العروض (عروض الجسد) تحمل الموسيقى دلالات المعنى لكل لوحة من اللوحات. وقد تنوعت تراكات الموسيقى بين ما هو أوروبي وما هو من منطقة الشرق الأوسط، وكانت بحسب ترتيب ظهورها في اللوحات الراقصة كما التالي:

« Hair On The Head of John The Baptist» شعر على رأس يوحنا المعمدان، موسيقى إلكترونيَّة، تأليف سالتيللو. «The Hanging Moon» القمر المعلق للثلاثي جبران، الذين يعزفون على

الأعواد. «إلهنا» للملحن والمغني سامي يوسف، موسيقى صوفيَّة. «A Trace Of Grace» أثر نعمة تأليف ميشيل غودار، موسيقى جاز يعتمد فيها على المزج بين بعض الآلات الأوروبيَّة والعربيَّة الأوركستراليَّة والشعبيَّة، وفي هذا «التراك» استخدم آلة نفخ أوركستراليَّة هي «الكورنو»، و«الكلارينيت»، و«والفيولين» المنفرد مع العود الأوروبي ذي الرقبة الطويلة العريضة والأوتار المتعددة. «Toccata in F Major» المؤلف يوهان سبيستيان باخ، وتعزف على آلة الأورغن، حيث المؤلَفة والآلة تنتميان إلى عصر الباروك، تدل المؤلَفة على الفترة التي كانت الكنيسة ما زالت تسيطر فيها على الفن. «Oror Feat» تأليف أرماند آمار، لآلتين هما بيانو وآلة الدودوك، وهي آلة نفخ خشبيَّة أرمينيَّة ذات صوت دافئ، أدى عليها الراقصون رقصة المولويَّة الصوفيَّة.

«Second Arrow» تأليف روتوريك، موسيقى إلكترونيَّة. مقطوعة فان جوخ، تأليف فيرجينيو أيبلو، لآلة البيانو المنفرد. «pressure» ضغط، تأليف جيسي روز وآفون سترينجر، موسيقى إلكترونيَّة مع غناء بوب للكورال. «EL Choclo» وهي مؤلفة شهيرة لمجموعة عازفي آلات النفخ النحاسي المكسيكيين بمصاحبة البيانو أنتجت عام 1965، موسيقى لرقصة التانجو. «Submission» استسلام، تأليف بن بوهمر، أوكراني الجنسيَّة، موسيقى إلكترونيَّة مؤلفة خصيصاً للرقص الحديث، وقد اختتم العرض بهذه الموسيقى للدلالة على أن البشر يستسلمون إلى المحرمات التي توضع لهم في الحياة.

عرض الختام

عرض ختام الـدورة الثلاثين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، فكرة وإخراج هاني عفيفي، بطولة محمود حميدة، بمشاركة مجموعة من شباب المسرح، صممت الاستعراضات سالي أحمد، والديكور محمد الغرباوي، والغرافيك رضا صلاح، والإضاءة ياسر شعلان، والأزيـاء مروة عودة، ومخرج مادة فيلميَّة روماني خيري. تنوعت موسيقى هذا العرض بين ما هو عزف حيّ لفرقة الإيقاع أوسكاريزما بمشاركة عازف الإيقاع أحمد رزة، واعتمد العزف الإيقاعي على آلات إيقاعيَّة تجريبيَّة صنعت من براميل من الزهر ومواسير الصرف الصحي ومواسير الكهرباء بطرق محددة، لتعطي أصواتاً إيقاعيَّة مختلفة عن السائد، عزفت فرقة الإيقاع أثناء المشهد التمثيلي في العرض، ومع الموسيقى المسجلة (موسيقى إلكترونيَّة) في لوحة الرقص الحديث. وعلى المقدمة الموسيقيَّة لأغنية «ألف ليلة وليلة» بعد عمل ريمكس ومونتاج لها قدمت لوحة رقص الباليه التقليدي في لمحة تجريبية أخرى تبرز تعارضاً بين نوعيَّة الموسيقى ذات الطابع المصري الشرق أوسطي والأداء الراقص ذي الأصول الأوروبيَّة، اللذين يصعب دمجهما مع بعضهم بعضاً. وبهذا نجد أن مخرج العرض هاني عفيفي نجح في تقديم عرض تجريبي في عناصره الموسيقيَّة والمرئيَّة، حيث استخدم شاشات سينما في مواضع مبتكرة من الخشبة، وكذلك في عناصر الجرافيك، وأيضاً مضمون العرض الذي أبرز شخصيَّة المخرج (محمود حميدة) وهو يقوم بتجريب كل عنصر من عناصر العرض المسرحي قبل خروجه إلى الجمهور.

الموسم المسرحي الجديد في تونس

إفادات حول الحراك النقدي

مع بداية كل موسم مسرحي جديد، يتجدّد السؤال حول غياب النقد في تونس، ففي الوقت الذي تتعدّد فيه المهرجانات المسرحيَّة التي لا تخلو منها محافظات البلاد، وبرغم ارتفاع نسق الإنتاج المسرحي الذي يفوق المائة مسرحيَّة جديدة في كل عام، بين المحترفين والهواة والمسرح الجامعي؛ لا نجد حركة نقديَّة تواكب هذا الزخم من الإنتاج.

تونس: نورالدين بالطيب
كاتب وإعلامي من تونس

وحتّى النقّاد الذين يواكبون النشاط المسرحي، يكتفون بنشر بعض المقالات المتقطعة، فعدد الكتب النقديَّة التي اعتنت بالحركة المسرحيَّة وأسئلتها تعدّ على أصابع اليد الواحدة، وفي هذا السياق نذكر أعمال: محمد عبازة، ومحمود الماجري، وعبدالحليم المسعودي، وحاتم التليلي، في حين لم تنشر الناقدة فوزيَّة المزي التي تترأس جمعيَّة النقد المسرحي حصيلة متابعتها النقديَّة الطويلة للمسرح التونسي، وكذلك محمد مومن، وحمدي الحمايدي، وعزالدين العباسي، أما مجلة «فضاءات مسرحيَّة» التي أصدرها المسرح الوطني في ثمانينيات القرن الماضي فتوقّفت بعد ثمانية أعداد فقط.

هذه الملاحظات تجعل من غياب النقد المسرحي أو ندرته ظاهرة تطرح مجموعة من التأويلات والأسئلة التي طرحتها «المسرح» على عدد من المسرحيين من تجارب مختلفة.

الوفرة والقلة

الكاتب المسرحي بوكثير دومة، الذي كتب خلال الثلاثين عاماً الأخيرة عدداً كبيراً من النصوص المسرحيَّة، وأخرجها عدد من أبرز المخرجين، يقول: «لا شكّ أنّ الحركة المسرحيَّة في تونس تشهد زخماً كبيراً، وذلك لكثرة الهياكل من جمعيّات وشركات ومراكز فنون دراميَّة، بالإضافة إلى عدد المهرجانات التّي لا تكاد تخلو منها مدينة، سواء أكانت في الهواية أم في

الاحتراف أم في المسرح الجامعي أم لنوادي دور الشباب والثقافة.. غير أنّ هذه الوفرة لا تعكس بالضرورة جودة الأعمال المسرحيَّة المقترحة، وذلك لسبب غياب المتابعة النقديَّة العالمة»، ويضيف: «لكن لنتّفقْ أوّلاً حول مفهوم النّقد المسرحي بما هو نشاط ذهنيّ وعمليَّة فكريَّة متداخلة منطلقها المنتوج الفنّي وغايتها أن ترافقه ليبلغ أسمى حالاته، ويكون سلاح النّاقد في كلّ هذا قدرته على التّفسير والتّحليل والتعدّديَّة في تأويل الاستقبال وفي حريَّة الرّأي واحترام الاختلاف في التلقّي».

ويرى بوكثير أن المتابعات الصحفيَّة لا تعوّض النقد «غير أنّ ما نراه اليوم من متابعات للحراك المسرحيّ في تونس لا يتعدّى التّغطية الصحفيَّة وهي في أغلبها خاضعة للمزاج الشّخصيّ هدفها الذمّ أو المدح أو تسليط عابر للضوء حول عرض ما».

ويحدّد بوكثير دومة خصوصيَّة الناقد: «إنّ النّاقد الحقّ هو مبدع بالأساس وهو عنصر أساسيّ لا يمكن التخلّي عنه ضمن طاقم المنجز الفنّي، بل هو أكثر من ذلك، إذ بإمكانه إعادة صوغ العمل الفنّي وإرشاد المخرج والمتفرّج في آنٍ إلى كلّ شيفرات العرض المسرحيّ، لذلك فهو ملزم بمتابعة المشروع منذ ولادته - وحتّى أبعد من ذلك - إذْ عليه أن يكون مُلمّاً بتجارب الكاتب السّابقة وبرؤى المخرج الفائتة، ويكون مطّلعاً على جماليّات السينوغراف وعلى ذائقة الملحّن وعلى قدرات الممثّلين وتجاربهم، فبهذا فقط يكون معلّماً مثلما يقول جبرا إبراهيم جبرا (إنّ النّاقد قد يُعلّم المبدع ربّما دون وعي منه الكثير من صنعته وقد ينبّه المتلقّي إلى ما ينبغي أن ينتبه إليه)».

ويسأل بوكثير: «ولكن أين نحن من كلّ هذا؟ إنّ غياب النّاقد - المعلّم جعل المخرج يخبط خبْط عشواء كمن يركب عمياء ويسير في الظّلماء، لا يراكم تجاربه ولا يعرف مسار فنّـه، لذلك غالباً ما نراه يلفّ ويدور في المكان نفسه لا يبرحه. ولكن إلى أيّ مدى يحقّ لنا أن نطلب من النّاقد أن ينخرط في هذه اللّعبة الإبداعيَّة وأن نحمّله ما لا يحتمل؟».

كثافة وهشاشة

ويختم بوكثير دومة شهادته بالقول: «إنّ واقع الإنتاج المسرحيّ هشّ، وإن بدا لنا عكس ذلك، فكثافة الأعمال لا تعني وفرة التمويل، فالمسرحيّون في حالة تقشّف دائم.. تقشّف في اختيار النّصوص - يميلون إلى نصوص عالميَّة - وتقشّف في شخصيّات العمل؛ أقلّ عدد ممكن من الممثلين، وتقشّف في الطّاقم المشرف؛ المخرج هو نفسه مصمّم السينوغرافيا والإضاءة، وتقشّف في أيّام التمارين؛ بعض الأعمال تنجز في نصف شهر، فـأيّ مكانة إذن ستليق بالنّاقد - المعلّم في هذا الفضاء الإنتاجي المأزوم؟».

الفعل النقدي

«كثافة الإنتاج المسرحي لا تعكس بالضرورة الحيرة الجماليَّة والبحثيَّة في أطر الفن المسرحي كفكر يتجدد من داخله، نحو السؤال حول طبيعة هذا الفن الذي يساير الفكرة والصورة والحركة ليكوّن مشهديَّة جديدة متجددة ومفكرة في الشأن الإنساني بكل تعقيداته من الكيان السياسي إلى الإنسان السعيد».

هكذا تبدأ المخرجة والكاتبة والممثلة التي كتبت مقالات عن أعمال مسرحيَّة عدة، سهام عقيل، شهادتها، وتضيف: «الضرورة النقديَّة تأتي من أثر مسرحي يعتنق روح السؤال والإشكال في مستوى الخطاب، وروح الجديد في التصور الجمالي للعالم، حتى يؤكد سيرورة الأثر المسرحي ضد الموت وكل أشكال الهزيمة الأنطولوجيَّة والسائد المضني والانتحار المجاني اليومي عن طريق الرصاص أو الجوع أو الظمأ. يبدأ الحراك النقدي بحالة الدهشة أمام أثر مسرحي، يتنزل داخل سياق جمالي وخلاّق مندمج في آثار مسرحيَّة قادرة على خلق بنية، تفكّر في الممثل أي الروح الحاضرة والحيَّة أمام المتفرج – المواطن الذي يساير تمخضاته بين العدميَّة والخلود وبين الجدوى واللا مبالاة».

المسرح البلدي في تونس

تفاعل

وتحدّد سهام عقيل مجال الفعل النقدي: «هنا يكون النقد قادراً على استبطان التفكير في سؤال الممثل، أي الحيويَّة التي يبثها المسرح لتصل إلى النقد فيتفاعل معها عضوياً ثم يسائلها قصد التفكير في الكينونة الركحيَّة التي يواجهها الممثل مع الشخصيات أو الحالات الإنسانيَّة المتحولة والمترددة.. كما وجب التذكر هنا بعلاقة النقد بالفلسفة منذ اللحظة الإغريقيَّة عن طريق تصورات أرسطو الأولى للشعر..».

وتضيف العقيل: «الفعل النقدي هو روح الفعل المسرحي الذي يتيح للمسرحيين أن يقفوا على بنية الجدل في آثارهم المسرحيَّة الإبداعيَّة في كل حلقاته ومساراته، وهو ما نفقده في مسرحنا التونسي والعربي. أولاً لأن الناقد يسكن بعيداً على مسار الأثر المسرحي، فهو لا يتفاعل مع الأثر إلا عند النهاية، فلا نجد ناقداً مسرحياً قادراً على معايشة الفعل المسرحي منذ بدايته الإبداعيَّة أي خلال مراحل ولادته دراماتورجياً، ثم روحياً عن طريق الممثل، ثم شمولياً داخل منظومة الإخراج».

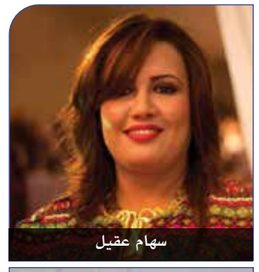
وتتابع قائلة إن «الفعل النقدي هو فعل حرّ بالضرورة وما يحدث من آثار مسرحيَّة داخل أوطان عربيَّة ما تزال تقبع تحت سلطة سياسيَّة لا تسمح بالتنفس ولا بالتفكير ولا بالخلق الجمالي لحكاية ما، فالنقد المسرحي حين يأتي متأخراً مثل «المينرفا- Minerva» يريد أن ينبه صاحب الأثر المسرحي إلى ضرورة التحرر من كل شكل سلطوي يمكن أن يغرس البعد الجحيمي في المسرح، برغم أن المسرح بوصفه فضاء مفتوحاً هو القادر على تثوير الإنسان لأجل التحرر من كل القيود التاريخيَّة الممتدة في أي شكل سياسي سلطوي».

فرادة

يرى المسرحي البغدادي عون، أن كثافة الإنتاج لا تعني التميّز ولا فرادة التجربة المسرحيَّة، وفي هذا السياق يقول: «إذا نظرنا إلى النقد المسرحي من حيث اعتماده على مقاربات جماليَّة أو تقنية أو لغويَّة أو ضمن مجالات العلوم الإنسانيَّة بوجه عام، وتساءلنا عن مدى تركيزه على ظاهرة غزارة الإنتاج، وما يتطلبه من بحث ومرافقة تحليليَّة ونقديَّة، نكتشف أن حركة النقد ظلت حركة نسبيَّة في علاقة بالموضوع العام، بل إن محاولات شحيحة تركز على بعض الإنتاجات من دون غيرها، وهي كتابات براغماتيَّة في مجملها باعتبارها لا تنهل من معين النقد وسياقاته ومقارباته من ناحية، وباعتبار أننا لم نشرع بعد لحركة نقديَّة تنطلق من داخل مكونات العرض كضرورة أكيدة للقدرة على فهم الميكانيزمات الداخليَّة للعرض ذاته من ناحية أخرى».

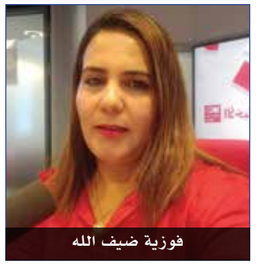
ويضيف عون: «ما من شك أن نسبة الإنتاج المسرحي في تونس وحسب سياقات متعددة تعد نسبة مرتفعة، وتدل على حركيَّة دؤوب ومستمرة، وتلك السياقات تتمثل في ما تتيحه الدولة عبر هياكل وأطر إنتاجيَّة متعددة، على غرار الإنتاجات التلمذيَّة التربويَّة في المسرح المدرسي، أو في مجال الجمعيات ومجال الهواية، أو مجال شركات الإنتاج والتوزيع الفني، أو المؤسسات الثقافيَّة التابعة لهياكل الدولة ووزارة الشؤون الثقافيَّة، مثل المسرح الوطني، والمراكز الجهويَّة للفنون الدراميَّة. تلك الحركيَّة نابعة من إستراتيجيات للدولة تؤمن بما للفن المسرحي عموماً من دور في صناعة الثقافة، وفي الإسهام في بناء القيم الإنسانيَّة، والانفتاح على الثقافات العالميَّة، وفي صناعة واجهة ثقافيَّة تونسيَّة، غير أن هذه الحركيَّة ظلت يتيمة من حيث التبني النقدي لها، وإحاطتها بما يلزم من تفكير وتحليل وتصويب واستثمار للتجربة والتثمين لها».

إن غزارة الإنتاج المسرحي التونسي ليس دليلاً على التميز أو الإبداع أو فرادة التجربة، بقدر ما هو دليل على ما تتيحه الظروف الإداريَّة والماليَّة والفنيَّة والتربويَّة من إمكانات للإنتاج، يقول عون ويزيد موضحاً: «لعل هذا الشرخ القائم في جسم هذه الإنتاجات، الذي حولها إلى تجارب منفردة وفصلها عن بعضها بعضاً، هو دليل آخر على بطء الفكر النقدي في مواكبة حركيَّة هذا الجسم، ورصد اعتلالاته، ومده بالصورة الفكريَّة والنقديَّة التي تمثل الواجهة العاكسة، حتى يجد جسم الإنتاجات توازناته، ويجدد أكثر في حركيته، ويجمع مجهوداته من أجل صياغة صورة الكيف بدل الكم، وصورة الجودة والانسجام بدل التفتت والانبتات».


سهام عقيل

البغدادي عون

بوكثير دومة


فوزية ضيف الله

موت النقد!

من جانبها، الناقدة وأستاذة الفلسفة في الجامعة التونسيَّة فوزيَّة ضيف الله، ترى أن هناك مخطّطاً لقتل الناقد بعد أن تمّ قتل الكاتب، وتقول: «أرى أن طرح هذه المسألة مهم جداً. لا أرى غياباً للنقد فقط، بل محاولات لمحوه وطمسه. أمام كثافة الإنتاج المسرحي، لا نجد أثراً يذكر للنقد، وذلك ليس سراً، أو هو سر سوف أكشفه على الملأ». وتحدد ضيف الله خمسة محاور لمكاشفتها: «أولاً، لا يتحمل المبدع المسرحي النقد ويطلبه ويتكلم عن غيابه وفي الوقت نفسه يقمعه ويتمنى قتل صوته وحرفه. ثانياً، النقد له تقنياته وأدواته، والنقد معرفة دقيقة وعسيرة الممارسة، وهي كذلك لا تؤتى للجميع، إلى جانب كونها تطلب جرأة وصرامة. نحن نعلم أن النقد هو منهج فلسفي بالأساس، لكن نعلم أيضاً أن الأكاديمي يهاجمه الجميع، حتى المبدعون أنفسهم، وهذا الصراع موجود في صفوف المسرحيين والتشكيليين والسينمائيين. ثمة عقد نفسيَّة وحسابات ضيقة داخل الغرفة الإبداعيَّة، فتكون أغلب القراءات إما صحفيَّة إخباريَّة مدفوعة الأجر، لإثارة ضجة إعلاميَّة حول عمل جديد، أو قراءات تجامل، وإن تعمقت وحللت التقنيات فهي تظل مركزة على الإيجابيات، عن وعي بضرورة إعطاء صورة أخرى عن الكتابات الفنيَّة. ثالثاً، إن العمليَّة المسرحيَّة تقع في سياق ضيق، أغلب المتابعين هم أصدقاء ومعارف وزمـلاء، فيتم النقد في الكواليس، وجهاً لوجه، وعبر الهواتف، في نوع من المحاورة الذكيَّة التي تحفظ ماء الوجه، ولكن حتى برغم احترام هذه الزاوية، ظهرت عداوات كثيرة داخليَّة في صفوف المسرحيين بعد مناقشة العروض في مناخات صديقة. رابعاً، الناقد يعد عدواً للفنان، لا يعترف به، وإن كان موجوداً فعلاً فهو يختار الانسحاب بعد الحملات التي تصرح بانعدام وجوده. ليس ثمة مقام للفنان، وكذلك ليس ثمة مقام للناقد، ينبغي التفكير في سياق آخر ينظم علاقة الناقد بالقطاعات الإبداعيَّة، ولابد من اعتبار النقد مهنة، تحترم وتنظم وزارياً، حتى تكون بعيدة عن الحسابات. لابد من تأسيس لمختبرات علميَّة، لها نواميس نقد صارمة، ولكن دائماً ثمة من يعول على فكرة أن الإبداع يظل خارج قاعدة التقييمات الفوقيَّة. خامساً، لابد من قبول النقد، وإرساء تقاليد قويَّة في النقد، والكف عن زرع الفتنة بين الإعلاميين والنقاد والفنانين، كل من مجاله يسعى نحو التفكير في الرقي بالحوار الثقافي الإبداعي، فليس ثمة ما يدعو إلى هذا الصراع المفتعل».

وتتساءل ضيف الله: «هل تحدثنا دوماً عن مقام الناقد؟ هل حددنا من هو الناقد؟ لقد قتلوا الكاتب والآن يخططون لموت الناقد، وتتدخل أطراف أخرى لافتكاك المهمة. ما الذي يجنيه الناقد غير العداوة؟ نعوض النقد بالمجاملة، والشكر والتهاني. لقد صار الناقد نفسه يتحاشى الحديث عن المسرحيَّة بعد انتهاء عرضها، يغادر في لمح البصر يحاول الهروب من أعين تترصده. يرى المسرحي أن الناقد يفتعل النقد ضده، لا يكون ثمة فصل بين الشخص والعرض وبين المهمة والصداقة، وهذا الخلط أنجب عداوات مجانيَّة وصداقات وهميَّة، تشترك في مصالح معينة، فلم يعد التقرب من الناقد معولاً حتى يحسن القول في العرض، بل صار موجهاً نحو إسكاته».

إصدار

ختاماً، يمكن القول إن سؤال النقد يبقى سؤالاً مركزياً في الحركة المسرحيَّة التونسيَّة التي تجاوزت القرن، ويصادف هذا العام الاحتفال بأربعين عاماً من أيام قرطاج المسرحيَّة الذي يعدّ من أعرق المهرجانات المسرحيَّة العربيَّة، وأربعين عاماً أيضا من تأسيس المسرح الوطني الذي يعتزم إعادة إصدار مجلة فضاءات مسرحيَّة من جديد التي توقفّت سنة 1988.

الجـزائـر.. ثلاثة عروض مسرحية تفتتح السنة الثقافية

افتتحت الجزائر الشهر الماضي موسمها المسرحي الجديد بثلاث تجارب أنتجتها مسارح جهويَّة على وقع حراك متجدّد لكسب رهان الاستثمار المسرحي. كانت البداية بمسرحيَّة «ديوان القراقوز» عن نص الكاتب والمخرج الجزائري الراحل عبدالقادر ولد عبدالرحمن المكنّى «كاكي» (1934 - 1995)، الذي اشتهر بتأصيله التراث الشفوي الجزائري مسرحياً، عبر تبنيه أسلوباً جديداً نهل من أصالة وجذور الواقعين الثقافي والاجتماعي للجزائر.

الجزائر: رابـح هوادف
ناقد مسرحي وإعلامي من الجزائر

وفي عمل أنتجه مسرح قالمة الجهوي بدعم من وزارة الثقافة والفنون، وأخرجه أحمد مرزوقي، جرى الاشتغال بطرح مغاير لما كتبه كاكي قبل أزيد من خمسة عقود، حيث منح عبدالوهاب بوحمام وأحمد مرزوقي في معالجتهما الدراميَّة توابل مبتكرة لـ «ديوان القراقوز»، المندرجة في إطار «الكوميديا دي لارتي»، حيث جرى تناول الأحداث في قالب أسطوري خرافي موشّى بعجائبيَّة الثقافة الشعبيَّة المحليَّة.

واستعرضت المسرحيَّة حكاية الملك «قراط» الذي خرج للقتال وترك زوجته حاملاً، ليغيب عن القصر ثماني عشرة سنة، في الأثناء تضع السلطانة «ننات زينة العوينات» توأماً «سعدي وسعديَّة»، في حين تبذل والدة الملك «شينة العينين» قصارى جهدها لإبعاد الطفلين عن القصر، وترميهما في النهر، لكن عائلة بسيطة تنقذهما وتربيهما، وحين بلغا أشدّهما يكتشف التوأم حقيقتهما فيقرّران البحث عن والديهما.

وجرى تأثيث العمل ضمن نطاق «لعبة الأراجوز» التي تشكّل امتداداً تاريخياً لخيال الظلّ الذي اشتهر في أسواق المشرق، وعرفه الجزائريون إبان مرحلة الوجود التركي على أراضيهم (1515 - 1830).

وحرص كاكي على توظيف «الأراجوز» (يُطلق عليه محلياً مسمى القراقوز)، تبعاً لقوته التعبيريَّة، حتى إنّ فرقته الأولى سمّاها «القراقوز» في نهاية خمسينيات القرن الماضي، ومنحها ترسانة جماليَّة جمعت بين تراث المدّاح والشعر الجزائري الملحون، فيشكّل الطائر الأخضر أداة تسمح بعودة «ننات زينة العوينات» إلى زوجها «القراط» والتئام شمل العائلة مجدّداً.

استقراء

قدّم مسرح سيدي بلعباس الجهوي في افتتاح الموسم، مسرحيَّة «ثـورة» التي جرى فيها إعـادة استقراء نصوص الدراماتورج الجزائري الخالد كاتب ياسين (1929 - 1989).

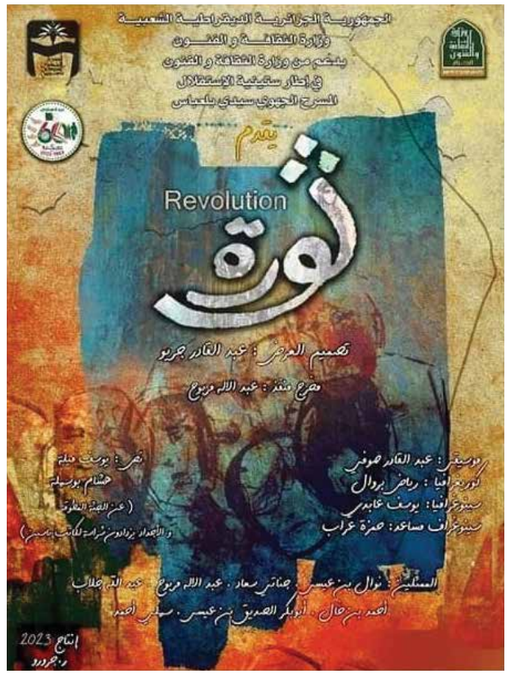
وبروح جزائريَّة معاصرة حملت لمسة الثنائي هشام بوسهلة ويوسف ميله، قدّم عبدالقادر جريو، تجربة إخراجيَّة وظّفت الموروث الغنائي المحلي وعدداً من جماليات السينوغرافيا والكوريغرافيا، مع اهتمام خاص باستثمار طاقة الممثلين الشباب.

وضمّ طاقم مسرحيَّة «ثورة» كلاً من عبدالقادر صوفي في الموسيقى، يوسف عابدي في السينوغرافيا برؤية تنفيذيَّة لحمزة عراب، رياض بروال في الكوريغرافيا، وعبدالإله مربوح مخرجاً منفّذاً.

وتكمن أهميَّة مسرحيَّة «ثورة» في اشتغالها على إرث كاتب ياسين، الذي دخل السجن وعمره 16 سنة، مما ترك في نفسه الأثر البالغ من إرادة التحدي وهو في سن مبكّرة، قبل أن يكابد مصاعب الهجرة إلى فرنسا عاملاً مارس كل المهن، حتى إنّ أحد الأدباء الفرنسيين اليساريين، كتب عن مسرح ياسين قائلاً: «إنّ النتاج المسرحي لكاتب ياسين يشكّل صورة مثاليَّة لمأساة الإنسان المعاصر، المأساة التي يحاول بها الفن المسرحي بالأخصّ أن يتصل بالعالم ويجعله ينسجم معه... إنّ الحقيقة التي يعبر عنها ياسين هي حقيقة الشعب الجزائري، إنها الجزائر المفجعة الماثلة أبداً التي تبعث الحياة في المسرح... تحدّد المكان وتوجّه الزمان... إنها الجزائر التي تعطي هذا المعنى الحيّ للتفاصيل الممتعة والحركات الصافية».

وركّزت مسرحيَّة «ثورة» على استكشاف تجليات تجربة ياسين التي مثّلت في وقتها حدثاً ثقافياً وسياسياً، وما زالت حاضرة بشكل ملموس في الممارسة المسرحيَّة بالجزائر، بعدما شكّلت منعطفاً حاسماً في بلورة مسرح جماهيري سياسي ونقدي اجتماعي شكلاً ومضموناً.

ويُحسب لكاتب ياسين الشاعر والروائي والمسرحي، تغييره الأشكال التعبيريَّة بما في ذلك اللغة، ودفعه بها نحو الأقاصي لتفجّر كل مكامنها، كظاهرة فنيَّة متمايزة وأيقونة ثقافيَّة وطنيَّة اخترقت الحدود القوميَّة لتستقر في الذاكرة الإنسانيَّة الجمعيَّة.



وبقيت حياة وأعمال وأفكار ياسين إلى اليوم مجالاً خصباً للنقاش والحوار والتحليل والبحث والمساجلة، عقب 34 عاماً عن رحيل الرجل الذي عاش حياته فناناً، وظلّت حريته هي هاجسه المركزي، وذاك ما جلب له مشاكل كثيرة مع المؤسسات المنغلقة.

مسرح الأشياء

عاد المخرج الجزائري المخضرم ياسين تونسي، ليُبهج الأطفال من خلال توليفة «مسرح الأشياء» الذي يساعد - بحسبه - في إنماء الخيال وتعميق الإبداع.

وفي مسرحيَّة «الأميرة والنحل» التي أنتجها مسرح أدرار الجهوي، قدّم تونسي قصة الطفلة «آية» المحبّة للطبيعة، وبرغم ضياعها في الصحراء وسقوطها في قبضة عقرب شريرة، إلاّ أنّ «آية» آثرت الوفاء ورفضت مساومات العقرب لإجبارها على خداع رفاقها.

وأمام جمهور واسع من الأطفال، بثّ طاقم «الأميرة والنحل» رسائل التعاون والصداقة والحفاظ على نظافة الطبيعة، وسط جماليات الدمى المتحركة، وتصنيع الأشياء البسيطة الجامدة، في مسعى يتيح عبر أشياء بسيطة، ابتكار شخصيات تمكّن من إيصال رسائل متعدّدة، وإبهار الأطفال بقدرات ممارسي مسرح الأشياء.

وأشار تونسي الذي يعمل في مسرح الأطفال منذ ثلاثة عقود، إلى أنّ الطفل عندما يشاهد مثل هذه العروض، يعيد تصنيع الأشياء التي شاهدها، معتبراً أنّ ممارسة اللمس تساعد كثيراً على تسريع وتكثيف النمو، بينما تتطلع إدارة مسرح أدرار الفتي، لإدخال «الأميرة والنحل» إلى المخابر المسرحيَّة بعد عرضها في المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري.

ويرمي هذا التوجّه إلى تفعيل حركة المسرح الجنوبي في الجزائر، الذي لطالما اصطدم بضعف الإمكانات ومحدوديَّة الفضاءات، ومع ذلك حافظ على توهجه بتقاليد عريقة وباع طويل وأسماء لامعة برزت عبر فرق «النسور» و«أكون» و«صرخة الركح» و«فرسان الخشبة» وغيرها.

وأشار الفنان المسرحي، دريس بن حديد، إلى أنّ جهود مسرح أدرار «لا يمكن أن تغطي على المشاكل الإداريَّة والتقنيَّة التي تجعل النشاط المسرحي صعباً للغاية في الجنوب، أهمها غياب المرافق وقاعات التمرين والعرض، في ظلّ استمرار افتقار محافظتي تندوف وتمنراست إلى مسارح جهويَّة، حيث لا تزال مشروعات مجمّدة». وأحال ابن حديد إلى أنّ «الجغرافيا وشساعة الجنوب وبُعد المسافة عن العاصمة ومعظم المدن الكبرى، تسبّب كل ذلك في زيادة تكاليف التنقّلات وإضعاف موازنات الفرق والجمعيات».

تحدٍّ

طالب هشام عيساني المفتش بوزارة الثقافة والفنون الجزائريَّة، مديري المسارح في بلاده بـ «ترشيد التسيير الإداري والمالي»، و«اعتماد إستراتيجيات تجاريَّة بدل انتظار إعانات الدولة».

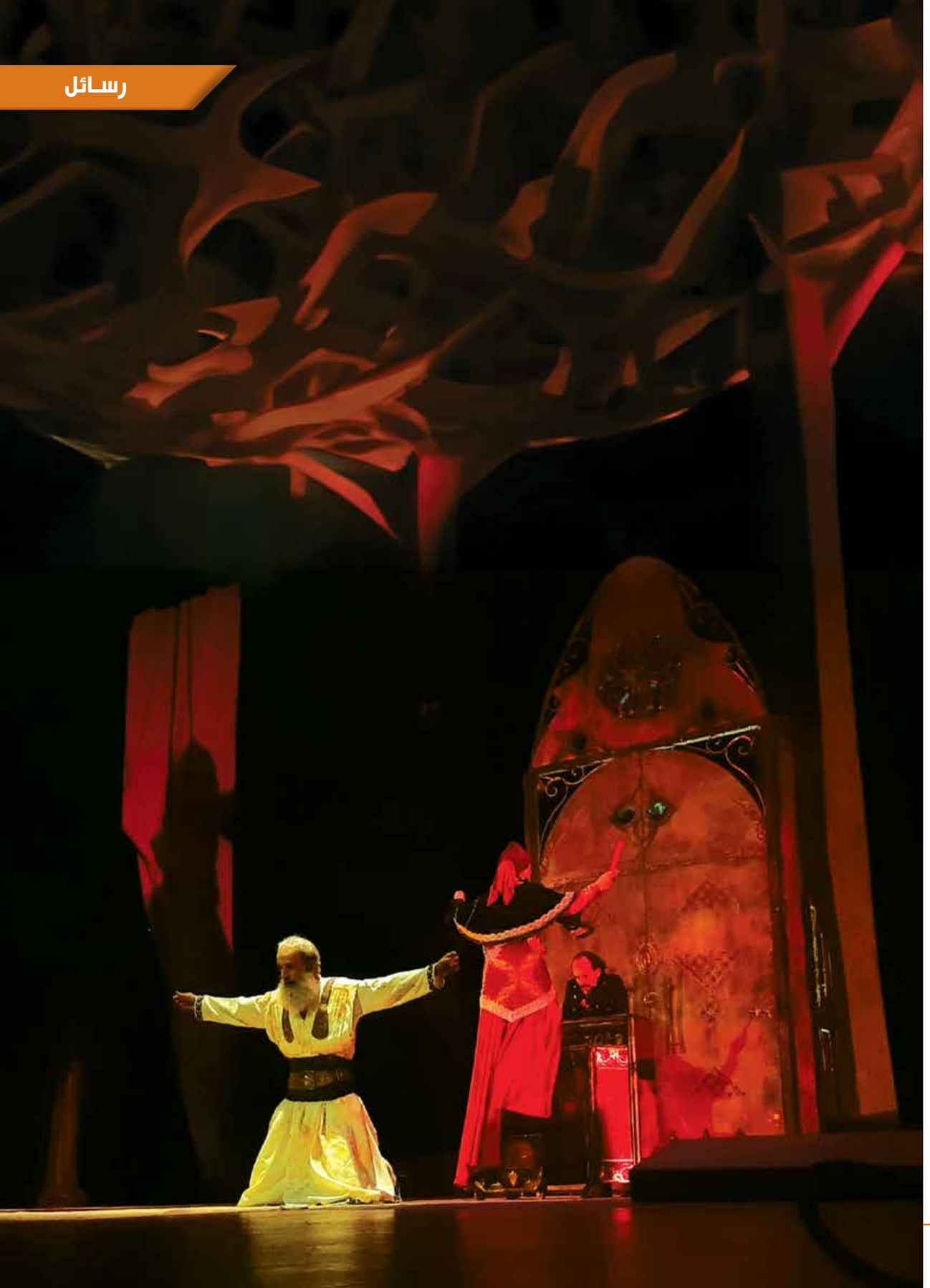
وأوضح أنّ المسارح الجهويَّة هي «مؤسسات عموميَّة ذات طابع تجاري وصناعي ومن ثم يجب عليها تحصيل المردود المالي بنفسها»، متصوراً تحصيل المسارح لأموال تغطي رواتب مستخدميها وتدفع آلتها الإنتاجيَّة.

وشدّد عيساني على أنّ «دفتر الشروط يمنع أصلاً على المسارح دفع الأجور من هذه الإعانات»، مسجّلاً أنّ «عقود النجاعة» المستحدثة العام 2021، تسمح بفرض «رقابة على الإعانات المقدمة»، وتتيح «الخروج من النمط التقليدي في التسيير» من خلال «التفكير في طرق التمويل المستحدثة مثل السبونسورينغ واستغلال الفضاءات في النشاطات الثقافيَّة وتطوير إستراتيجيات الاتصال والتسويق والاعتماد على الرقمنة».

في المقابل، يتطلع عدد من المسرحيين الجزائريين، إلى منظومة متوازنة ودائمة لتوزيع العروض محلياً، بعيداً عن المشاركات الظرفيَّة وهالة «المناسباتيَّة»، بما يحقّق قدراً أكبر من الديمومة والتنوع والفرجة، لكن ذلك يبقى مرهوناً - بحسبهم - بتأسيس شبكة توزيع متكاملة وغير منقطعة، تضمن سيرورة النشاط المسرحي وتحقق الفائدة فنياً وتجارياً.

ويشير الأكاديمي مخلوف بوكروح إلى أنّ «منظومة توزيع العروض المسرحيَّة الحاليَّة تختلف عما كان سائداً في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي، فاليوم تنتج العروض في غياب دورة تجاريَّة وتوزيع فني»، مؤكّداً أنّ «الحياة المسرحيَّة مرتبطة بالتوزيع وليس بالمهرجانات، ذلك أنّ آليات التوزيع تختلف من مسرح إلى آخر، وترتبط بالموازنات المخصّصة لهذه المؤسسات».

ويضيف: «لم تصل المؤسسات المسرحيَّة بعد، إلى فكرة أنها خلايا إنتاج وتوزيع في الوقت ذاته، وعملها على ذلك طيلة الموسم المسرحي الذي يمتد على مدار السنة ولا يرتبط بالمناسبات

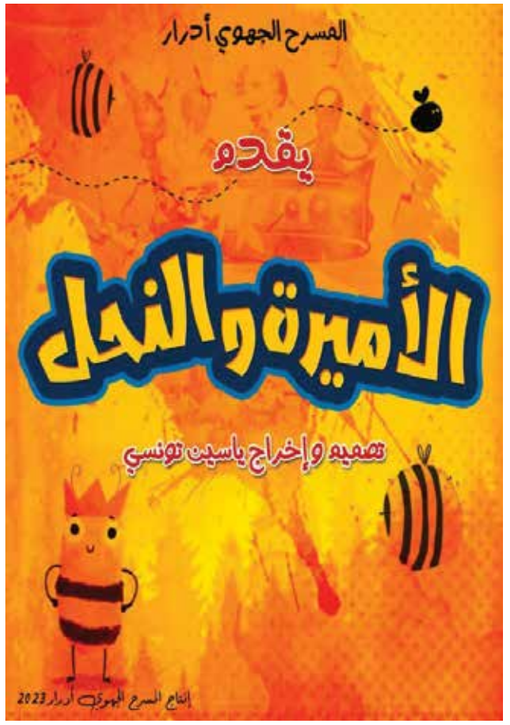


والمواسم»، ويقدّر المدير السابق للمسرح الوطني الجزائري أنّ الحلّ في «وضع آليات جديدة للتوزيع تسمح للعروض بالخروج من المدن والوصول إلى فضاءات جديدة تابعة لمؤسسات اقتصاديَّة وتجمعات سكانيَّة في الصحراء».

ويلاحظ بوكروح أنّ «الظروف الحاليَّة للمسارح الجهويَّة تجعلها غير قادرة على وضع برنامج وإستراتيجيَّة توزيع واضحة الأفق، لأنّ الأمر يتطلب أموالاً كبيرة»، مضيفاً أنّه يصعب على فرقة مسرحيَّة تتكون من 20 عنصراً، التنقلّ عبر 10 محافظات، طالما أنّ الجولة الفنيَّة مكلّفة وقد تعادل موازنة عمل مسرحي جديد في بلد بحجم قارة.

ويقول الأستاذ في جامعة الجزائر إنّ «بعض المسارح تحاول التأقلم مع المعطى الاقتصادي الحالي بإيجاد دعم مالي يحقق المعادلة الاستثماريَّة في العمل الفني مقابل الربح التجاري، إلا أنّها خطوة لم تعط ثمارها الحقيقيَّة بعد، بسبب عدم تفاعل المؤسسات الاقتصاديَّة المحليَّة مع الفعل الثقافي، كما أنّ إمكانيات المسارح لا تسمح بشراء عروض».

انتهاءً، يجدر التنويه إلى أنّ شساعة الجزائر وتنوّع مناطقها، يمنحان فرصاً كبيرة وخياراً لإنتاج وتوزيع العروض بنسق يصل الـ 80 دورياً، بيد أنّ ذلك مرتبط بتوافر إمكانات معتبرة تليق بمكانة الجزائر التي ينتج مبدعوها أعمالاً مسرحيَّة استطاعت المنافسة عربياً ودولياً.



«المسرح الموسيقي..»

التمثّلات والأشكال

أحمد نظيف
كاتب ومترجم من تونس

في مقالة نُشرت عام 1929، تحت عنوان «حول الطابع الإيمائي للموسيقى»، يصف الملحن الألماني، كورت ويل، الموسيقى المؤلفة ضمن إطار مسرحي بالقول: «إنها تلعب دوراً حاسماً في تمثيل الإنسان في المسرح: يمكنها أن تجعل الإيماءة التي تجعل الحدث ذا المناظر الخلابة محسوساً، وتخلق نوعاً من الإيماءة الأساسيَّة التي تشير إلى الممثل موقفاً دقيقاً وبالتالي تزيل كل شك وأي سوء فهم حوله. الحدث ذي الصلة؛ يمكنه في الحالة المثاليَّة إصلاح هذه الإيماءة بقوة بحيث لم يعد التمثيل الخطأ للمشهد ممكناً».

برغم هذا النقل التعبيري للموسيقى، وارتباطها القديم بالمسرح، ظلت ببليوغرافيَّة العلاقة بين الموسيقى والمسرح فقيرة، فلا تكاد توجد دراسات منهجيَّة للمسرح الموسيقي التاريخي أو المعاصر، مع استثناءات ملحوظة من بينها المقالة الشهيرة والمتناقضة لميشيل روستين، التي نشرت عام 1999، تحت عنوان «التاريخ المستحيل للمسرح الموسيقي «.

سداً لهذه الثغرة المعرفيَّة، جاء الكتاب الصادر عن جامعة تولوز - جان جوريس، الفرنسيَّة، عام 2019، ثم في نسخة إلكترونيَّة عام 2022: «المسرح الموسيقي في القرنين العشرين والحادي والعشرين: الأشكال والتمثيلات»*، بوصفه عملاً مشتركاً لعدد من الباحثين، وتحت إشراف أربعة باحثين هم: موريل بلانا، وناتالي فينسينت-أرنو، ولودوفيك فلورين، وفريديريك سوناك، المديرون العلميون لبرنامج البحث المخصص للعلاقات بين المسرح والموسيقى في العصر المعاصر، ضمن معهد البحوث متعددة التخصصات في الآداب واللغات. وهو إلى ذلك، حصيلة عمل دؤوب وطويل، انطلق منذ عام 2009، ضمن برنامج بحثي حول العلاقة بين المسرح والموسيقى، ولاحقاً حول العلاقة بين الفنون الأدائيَّة والموسيقى بوجه عام.

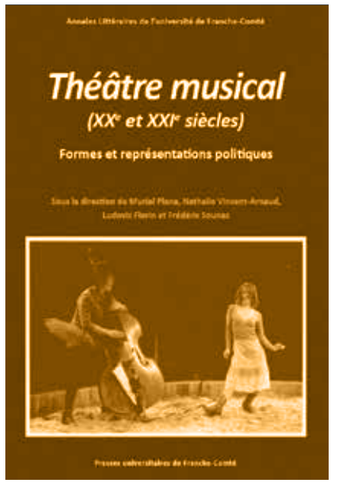
في التعريف

بداية، يطرح الكتاب إشكاليَّة معرفيَّة، هي المعوقات المنهجيَّة في تحديد أو حصر تعريف توافقي للمسرح الموسيقي. يمكن تفسير صعوبة المفهوم، المرتبطة بتنوع ما يشمله، والتناقضات وتطورات واقعه التاريخي، وكذلك معانيه، مما يجعله غير قابل للتصنيف، وحتى غير قابل للتحديد، بعدة طرق. في الواقع، هناك مستويات مختلفة من الارتباط المعرفي الضروري لدراستها الواقعيَّة وتنظيرها. لكن الكتاب يحاول اقتراح تعريف مقيد لهذا المسرح الموسيقي المعاصر (باستثناء الأنواع التقليديَّة مثل الأوبرا أو الأنواع المجاورة مثل الكوميديا الموسيقيَّة)، ولكنه سيأخذ في الحسبان السياق المعاصر والحالات المحدودة أو التجاوزات المحتملة لهذه القيود. غير أن هذه المحاولة تبدو معياريَّة أكثر من كونها وصفيَّة.

من خلال مجادلة نظريَّة مع مقالة ميشيل روستين التأسيسيَّة، سالفة الذكر، ينتهي الكتاب إلى تحديد أول خصلة من خصال هذا المسرح الموسيقي المعاصر، وهي التحول، حيث سيكون من غير المشروع وضع تعريف نهائي لظاهرة متحولة في الزمن، تأخذ أشكالاً مختلفة منذ ظهورها قديماً حتى اليوم. لذلك فإن أي تعريف مفترض يجب أن يأخذ في الحسبان هذه الحركة الزمنيَّة المديدة. الخصلة الثانية هي التهجين، يستند الكتاب إلى تحليل روزالين ديسلورييه، في مقالتها «من لويجي نونو إلى فرانز كاستورف: مسرح موسيقي جديد؟» (2007)، التي تطرح تعبير «الفن الهجين» أو «الوسطي» الذي يحمل دلالة توضح أن العلاقة بين الموسيقى والمسرح لن تكون انصهاراً، وأنها ستحافظ على عدم تجانس الفنين، وهذا ما يمكن تسميته «اللقاء أو التقاطع أو التهجين للفنون في المراحل المعاصرة». وهكذا فإن تعبير «المسرح الموسيقي» يحافظ على الوجود المشترك لمصطلح المسرح والموسيقى من دون اختفاء أحدهما أو الآخر، وهو ما لا تفعله «الأوبرا» ولا «الموسيقى».

يشير تعبير «المسرح الموسيقي» أيضاً إلى أن الأمر يتعلق بمسرح موسيقي وليس مسرحيَّة للموسيقى: المسرح هو الاسم، والموسيقى هي الصفة. وهو تعبير فني يحدث أصلاً في عالم المسرح (وليس في عالم الموسيقى). بمعنى آخر، سيكون المسرح قبل كل شيء هو الذي سيصبح موسيقى وليس موسيقى مسرحيَّة. أخيراً، من الواضح أن كلمة «مسرح» في تعبير «المسرح الموسيقي» تعني المسرح وليس الدراما فقط.

لذلك نحن هنا في فضاء الحداثة حيث يتم أخذ الهويَّة المزدوجة للمسرح (الدراما والمسرح) في الحسبان، ولا شك في الاستقلال الفني للمسرح في ما يتعلق بالدراما منذ تبلور المسرح الحديث بوصفه فناً مستقلاً ومحدداً في نهاية القرن التاسع عشر. كذلك فإن «المسرح الموسيقي» ليس «دراما موسيقيَّة» ولا «كوميديا موسيقيَّة»: نحن نبتعد عن فكرة النوع، ذلك أن الدراما والكوميديا أنواع عرفت تاريخياً في عصر مركزيَّة النص، حيث تم إملاء النص، وتحكم في التدريج واستحضار الموضوعات (وفقاً لأرسطو، الرجل ذي المستوى الاجتماعي العالي، بالنسبة للمأساة، رجل الشعب، للكوميديا) والنغمات: المأساويَّة، الدراميَّة، الكوميديَّة. لذلك يفترض «المسرح الموسيقي» أن هناك موسيقياً لكل من المسرح والمسرحي، سواء تم تعريف الأخير على أنه كتابة دراميَّة أو كتوضيح، من خلال مواد نصيَّة مختلفة، درجات لفظيَّة أو غير لفظيَّة، لمعنى أو خطاب العرض.



كما يشير الكتاب أيضاً إلى مكمن آخر ممكن لتعريف المسرح الموسيقي في الارتباط بين السياسة وعلم الجمال الذي يبدو أنه يميزه. «المسرح الموسيقي» ليس جزءاً من الشكليَّة، ولا يتناسب مع الترفيه الخالص، إنه «مسرح» بالمعنى القوي، كما يقول ميشيل رستين، أي شكل فني يفترض «حواراً مع الآخر ومع الواقع» منطقياً ويخلق الخطاب. بالإضافة إلى ذلك، فإن هذا المسرح الطموح يركز على الفن الشعبي، وكذلك الفن الأكاديمي، وله بعد تجريبي واضح بمعنى التشكيك في الأشكال التي تعد متقادمة.

مسرح موسيقي معاصر؟

يعتمد الكتاب بشكل أساسي على أعمال كل من برتولت بريخت في «حول استخدام الموسيقى لمسرح ملحمي»، وكورت ويل في «من برلين إلى برودواي» لتحديد المثال التأسيسي للمسرح الموسيقي المعاصر، لاسيما لحل الإشكاليَّة النظريَّة، في تحديد متى تم الانتقال من موسيقى المسرح إلى المسرح الموسيقي من دون أن نكون قادرين على الحديث عن الأوبرا.

في المرحلة الأولى، كتب بريخت متحدثاً عن دور الموسيقى في أعماله الأولى، «طبول في الليل» أو «حياة إدوارد الثاني»، وكيف انتقل من «الأداء المسرحي» إلى «المشهد الفني». بالمعنى الدقيق للكلمة، فإن «المسرح الموسيقي» لن يظهر إلا في وقت تعاونه الأول مع كورت ويل (خلال فترة مسرح برلين الثاني) مشيراً إلى أن الموسيقى أصبحت حقاً جزءاً من العمل الفني، له قيمته الخاصة. لذلك، لكي يكون هناك مسرح موسيقي، يجب أن تكون الفنون (المسرح والموسيقى) قويَّة، ولكن، كما يصر بريخت، منفصلة. ويشدد على ضرورة «فصل العناصر»، ومع ذلك - وهذا أمر مثير للفضول - لا يستخدم مخترع المسرح الملحمي مصطلح المسرح الموسيقي لوصف عمله مع ويل. لقد فعل ذلك بشكل عرضي فقط، في نص يشيد بالمؤلف الموسيقي فيلسنشتاين: «يعرف (فيلسنشتاين) أن الموسيقى على المسرح لا يمكن أن تعيش بدون الحقيقة. هذه هي بالضبط الطريقة التي يحافظ بها على نوع المسرح الموسيقي كنوع خاص جداً». لا شك أنه يعد المسرح الملحمي والمسرح الموسيقي مترادفين، الأول يشمل بالضرورة الثاني، على عكس المسرح الأرسطي.

يصل الكتاب أخيراً إلى إقرار مفاده أن المسرح الموسيقي ليس له التعريف نفسه أو الغرض عينه لرجل المسرح وللموسيقي. ومع ذلك فهو بالنسبة إلى الفنانين وسيلة لخلق أزمة الأشكال التقليديَّة والإصلاح التجريبي، حيث يتعلق الأمر قبل كل شيء بضمان تعاون الموسيقي والمسرحي في هدف مشترك.

إذن، تتجاوز علاقة المسرح والموسيقى المعاصرة إلى ما هو أبعد من المسرح الموسيقي. في بعض الأحيان ربما لا تبلغه على الإطلاق.

في الواقع، هناك ثلاث طرائق لربط المسرح والموسيقى بالمراحل المعاصرة. أولاً، في مستوى الاندماج وعدم التحديد للنموذج الموسيقي المطبق على المسرح وتراث العمل الفني الكلي، نجد مسارح رمزيَّة جديدة أو حتى مسارح صور ذات هدف ميتافيزيقي. ثانياً، في مستوى التهجين والوسطيَّة ما بعد الحداثي وما بعد الدرامي، فالهدف من العلاقة بين المسرح والموسيقى هو وضع اللغة اللفظيَّة والنص في أزمة. يؤكد اللجوء إلى الموسيقى قبل كل شيء على عدم كفاية اللغة اللفظيَّة للتعبير عن الذات أو العالم (أو بالأحرى هزيمتهما، عدم قابليتهما للتمثيل). ثالثاً وأخيراً، على مستوى الحوار، حيث نكتشف أعمالاً أو مناهج تتعرف على نفسها بشكل أكثر أو أقل صراحة في البنية الملحميَّة. من خلال المبدأ البريختي للفصل واستقلاليَّة العناصر، تفترض الحواريَّة المستهدفة استقلاليَّة الفنون، والمساواة (في الجودة والمعنى)، وفعاليَّة العلاقة بين الفنون، التي لا تتجاوز ولكنها تتفاعل وتكمل بعضها بعضاً. بأي من هذه الاتجاهات المتناقضة جمالياً وأيديولوجياً يرتبط تعبير «المسرح الموسيقي» اليوم؟ يختار الكتاب، من وجهة نظر باحثيه، أن يربطه في المقام الأول بالاتجاه الثالث (الأقل هيمنة في المسرح الفني الحالي والأكثر سياسيَّة): الميل الحواري.

قصارى القول، إن المسرح الموسيقي، إذا كان حوارياً، لا يمكن أن يكون شكلياً بحتاً. إن تعاون الفنون، في هذا السياق، له هدف جمالي وقيمي: فهو ليس مجرد مسألة تجديد العلاقة بين الموسيقى المسرحيَّة، أو تخريبها أو إحداث ثورة فيها، في الأنواع الراسخة كالأوبرا والكوميديا الموسيقيَّة، لمحاربة جميع الأشكال الرسميَّة المعاصرة، ولكن لتحقيق غرض، أيضاً حواري، متعدد ومتناقض، لنظام معرفي وقيمي سائد، ولتحطيم البداهة والأحكام السائدة وتعكير صفوها، وكذلك لطرح التساؤلات في التسلسل الهرمي بين الشعبي والنخبوي، لانتقاد العالم والذات، والتواصل مع الواقع والآخر، وإدراك الظروف الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والسياسيَّة لكل إبداع فني، والتفكير فيها نقدياً.

لودوفيك فلورين

فريديريك سوناك

موريل بلانا

«بغداد الدولي للمسرح» 4:

عشرون عرضاً ومؤتمر حول الجماليات الجديدة

تنظم دائرة السينما والمسرح في وزارة الثقافة والسياحة والآثار العراقيَّة، مهرجان بغداد الدولي للمسرح في دورته الرابعة، تحت شعار «لأن المسرح يُضيء الحياة» خلال المدة من 10 إلى 18 أكتوبر الجاري.

بغداد: عواد علي
ناقد مسرحي من العراق

واختارت لجنة مشاهدة العروض، المكونة من الناقد باسم الأعسم (رئيساً)، والفنانين آلاء نجم، ومخلد راسم، وجبار المشهداني، وفرحان عمران؛ 20 عرضاً مسرحياً، من بين أكثر من 150 عرضاً، للمشاركة في مسابقة المهرجان، 3 منها عراقيَّة وهي: «بيت أبوعبدالله» تأليف وإخراج أنس عبدالصمد، «أمل» تأليف وإخراج د.جواد الأسدي، «الملك لير وساحرات مكبث» توليف وإخراج كامران رؤوف، إضافة إلى تسعة عروض عربيَّة هي: «ثورة الخشب» للمخرج فيصل بن محمود، و«خارج عن السيطرة» للمخرجة آلاء العويني، والعرضان من تونس، ومن المغرب «أكستازيا» دراماتورجيا وإخراج ياسين أحجام، ومن مصر ««حيث لا يراني أحد» تأليف وإخراج محمود صلاح عطيَّة، ومن الجزائر «مانيا» تأليف وإخراج بن حديد إدريس، و«نوستالجيا» اقتباس عبدالمجيد الهواس وإخراج لخضر منصوري، ومن سوريا «نقيق» تأليف روعة سنبل وإخراج عجاج سليم، ومن الأردن «فريمولوجيا» تأليف وإخراج الحاكم مسعود، ومن سلطنة عمان «موشكا» تأليف محمد الشهري وإخراج يوسف البلوشي.

وثمة ثمانية عروض أجنبيَّة، وهي: «رسم الخرائط الخيالي» من فرنسا، و«كلكامش» عرض مشترك لفنانين من بلجيكا وتركيا، و«لا علاقة له بالموضوع» من البرازيل، و«كونترا» من ألمانيا، و«الكنغر الأزرق» و«روميو وجولييت» من إيطاليا، و«ليزا» من روسيا، و«مكبث زار» من إيران.

وستمنح لجنة التحكيم، المؤلفة من: إقبال نعيم (العراق) رئيساً، وعضويَّة: جان بيير (فرنسا)، ومحسن العلي (العراق)، وعبير عيسى (الأردن)، وحسن نفالي (المغرب)، العروض المتنافسة جوائز المهرجان المخصصة لأفضل نص، وأفضل ممثل، وأفضل ممثلة، وأفضل إخراج، وأفضل سينوغرافيا، وأفضل أداء جماعي، وجائزة العرض المسرحي المتكامل.

مؤتمر فكري

وفي اتصال أجريناه برئيس المهرجان ومدير دائرة السينما والمسرح أحمد حسن موسى، قال إن الدورة الجديدة ستتضمن فعاليات ونشاطات وورشات فنيَّة ومؤتمراً فكرياً بعنوان «مشهديَّة الخطاب المسرحي الجديد: ذائقة التلقي المعاصر وممكنات الإنتاج» تشرف عليه الأكاديميَّة سافرة ناجي، ويتضمن ثلاثة محاور، هي: أبجديَّة السينوغرافيا وتأثيث الفضاء المسرحي، منطلقات الرؤى الإخراجيَّة وممكنات التجسيد، وتقنيات النص المعاصر والدراماتورجيا، ويشارك فيه مسرحيون ونقاد وباحثون وكتّاب مسرح عراقيون وعرب، منهم: صلاح القصب، وعقيل مهدي (العراق)، وآمنة الربيع (سلطنة عُمان)، وليليت فهمي (مصر)، وجميلة مصطفى الزقاي (الجزائر)، وكمال خلادي (المغرب).

كما سيُكرم المهرجان مجموعةً من الفنانين العراقيين والعرب، ويستضيف مسرحيين عرباً وأجانب للمشاركة في الفعاليات والنشاطات الفكريَّة من المغرب، وتونس، والجزائر، ومصر، وسوريا، ولبنان، والأردن، وسلطنة عُمان، والسعوديَّة، والكويت، والبحرين، والإمارات العربيَّة المتحدة، والسودان، وإيطاليا، وفرنسا، وروسيا، وبلجيكا، وتركيا، وألمانيا، والبرازيل، وأنغولا، وإيران.

كما سيصدر عن المهرجان عدد خاص من مجلة «السينما والمسرح» يحتوي على مواد تسلط الضوء على: تاريخ المسرح العراقي والعربي، العروض المسرحيَّة العراقيَّة والعربيَّة، تجارب المسرحيين العراقيين من مؤلفين ومخرجين وممثلين، كما يتضمن عدداً من النصوص المسرحيَّة.

مسابقة النصوص

وأعلنت إدارة المهرجان عن القائمة القصيرة لمسابقة النصوص المسرحيَّة، وأكدت في إعلانها:

"إجلالاً واحتفاءً بقيمة وثراء النص المسرحي العراقي، الذي قدم عطاءات وآفاقاً جماليَّة متنوعةً ومهمةً على مستوى الكتابة منذ عقود طويلة من الزمن، وما زال متواصلاً بألقه عراقياً وعربياً ودولياً، فقد وصلت مجموعة كبيرة من النصوص العراقيَّة التي دخلت باب التنافس في النسخة الرابعة من مسابقة تأليف النص المسرحي المحلي، التي نظمتها إدارة مهرجان بغداد الدولي للمسرح بدورته الرابعة لسنة 2023، حيث جاء الكتاب المتنافسون من كافة أنحاء العراق للمشاركة في هذه المسابقة المهمة والقيمة للنص المسرحي

العراقي، حيث تأهل للقائمة القصيرة اثنا عشر نصاً، وستتنافس هذه النصوص على ثلاث جوائز".

وفي ما يلي لمحات عن بعض العروض المشاركة.

فريمولوجيا

يتناول عرض "فريمولوجيا" للمخرج الأردني الحاكم مسعود، وأداء عماد الشاعر ومرام أبو الهيجا، قضايا عميقة تنتقد أنماطاً سلوكيَّة سائدة في المجتمع الذي يؤطر أدواراً سلبيَّة للرجل والمرأة، على حد سواء. وهو يقوم على مأساة امرأة تعمل خادمةً لتوفير لقمة العيش لها ولزوجها، الذي يحمل نوعاً من العظمة أملتها عليه المواضعات والأفكار التقليديَّة، فجعلته بلا عمل، يعتاش من عمل زوجته، ويشعر بالتفوق عليها، في تناقض واضح. وينحو العرض منحى تتقاسمه التراجيديا والكوميديا السوداء، حيث يحاول الذكر، متسلحاً بالثقافة الذكوريَّة الجائرة المركبة، زج المرأة ودفعها إلى أقصى درجات النفي، بعيداً عن كل القيم الأخلاقيَّة، مستنداً على شرعيَّة التسلط ومركزيَّة القرار الذكوري، لكن المرأة الخادمة/ الزوجة/ العاملة تنتفض محاولةً كسر الهيمنة المفروضة عليها.

مانيا: الشك

يحاول العرض الجزائري الديودرامي "مانيا"، تأليف وإخراج بن حديد إدريس وتمثيله إلى جانب الممثلة أسماء مخناش، تلمس نتائج الشك والخيانة في العلاقات الزوجيَّة وتبعاتها على تماسك النسيج الاجتماعي، على غرار مسرحيَّة "عطيل" لشكسبير.

ويقتفي العرض يوميات امرأة تدعى "مانيا"، وهي شابة جميلة من الغجر تزوجت بعد علاقة حب قويَّة مع شاب من المدينة، وتقبل العيش معه بعيداً عن بيئتها الأولى، لكنها برغم تضحياتها، وبسبب تأخرها في الإنجاب، يتسرب الشك إلى نفس زوجها بفعل الإشاعات التي يطلقها عليها أفراد من المجتمع، فيتوجس من تصرفاتها برغم حبه الشديد لها، ويشك في سلوكها، ويتهمها بالخيانة مع رجل آخر.

وتبرز اللوحات المسرحيَّة المتعاقبة أجواء مشحونةً بالشك المتصاعد بين الزوجين، الذي تغذيه طعنات الناس في شرف الزوجة، برغم انعدام الدليل، ما يدفع الزوج إلى معاملتها بأسلوب سلبي يدخلها في دوامة من الحزن والتمزق، في حين أنه يعشقها ولا يريد أن يفقدها.

أمل: الحب في زمن الحرب

يحكي عرض "أمل" العراقي لجواد الأسدي مؤلفاً ومخرجاً، وأداء حيدر جمعة، ورضاب أحمد، قصة امرأة عانت الكثير في مجتمع يسوده التطرّف والفوضى، وترفض الإنجاب في ظل تلك الظروف، وتسعى بطرق شتى إلى التخلّص من الجنين.

ويشي العرض بكثير من هموم الأسر العربيَّة المشتركة في بلدان عاشت الحرب وصنوفاً من القهر أكثر مما هنأت بالسلم والأمان، ويختزل عنوانه "أمل" صراع الحب والأمل في زمن الحرب، وحكاية امرأة تأمل كبقيَّة النساء بوطن آمن، تُنجب فيه الأمهات من دون خوف، ولا يموت فيه الناس والأطفال بلا جريرة أو سبب، ويدفع الراغبون بالسلام، والمؤمنون بأن لا شيء جميلاً في الحروب غير توقّفها، ثمن الصراعات والتردي الاجتماعي والسياسي والثقافي.

بروميثيوس- الكنغر الأزرق: انعدام الحياة

يؤدي شخصيات هذا العرض المشترك، للمخرج الإيطالي سيمون مانينو عن نص للكاتب لورانزو مارسيلي، كل من الممثلين التونسيين جمال المداني، وأيمن مبروك، ومريم الصياح، والممثلين الإيطاليين جورجيو كوبوني، وباولو مانينا، وكيارا موسكاتو. وهو يتناول موضوع غطرسة الإنسان وتدميره موطنه، من خلال الأزمات البيئيَّة والإنسانيَّة والجيوسياسيَّة في البحر الأبيض المتوسط، وعلى صورة إله أُجبر على التجول عبر البحار إلى الأبد.

واختار المخرج أن يستمد عرضه من شخصيَّة الإله بروميثيوس في الأساطير اليونانيَّة، ليطرح أسئلةً أساسيَّة حول الطبيعة البشريَّة، تزامناً مع الانهيار المناخي الوشيك، والأزمة الإنسانيَّة العميقة، والعبوديَّة الجديدة من خلال التطور التكنولوجي، والنمو اللا متناهي الذي أفقد الإنسان سيادته على نفسه كما أفقده سيطرته على الطبيعة.

ويستبق المخرج الزمن الحالي بخمسين سنة قادمة، مقدماً الأحداث على أنها تدور سنة 2072. وفي هذا الزمن المستقبلي تنعدم الحياة على الكوكب، الذي غطته مياه البحار نتيجة اختلال التوازن البيئي والتغيرات المناخيَّة والتلوث. وقد اختار مانينو إيقاع البناء التراجيدي للأحداث، ليكون وقعها أشدّ على المتلقي، ولينبّه إلى هول التغيرات المناخيَّة وانعكاسها على الحياة البشريَّة.

خارج عن السيطرة: كوريغرافيا الكارثة

تدور أحداث هذا العرض الكوريغرافي التونسي لآمال العويني، وأداء راقص لكل من قيس بولعراس، وحليمة عيساوي، وآدم عمري إضافة إلى العويني نفسها، في أحد الأحياء القصديريَّة القديمة قرب المناطق العماليَّة، حيث تنفجر عبوات غاز في أحد المصانع، فيُصاب السكان بالهلع، ويغادرون منازلهم خوفاً من حصول كارثة أكبر.

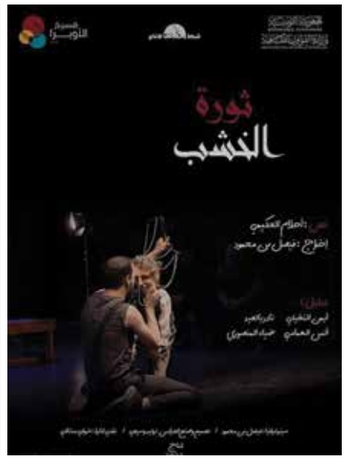
وبين الرثاء والحزن والأمل والحلم، تتفاعل الأجساد مع الوضع الراهن، كأنّها تطالب بفتح أبواب أخرى للعيش، مواجِهةً الكارثة بأجساد عارية الروح وبالمُقاومة.

وعن مُقترحها الكوريغرافي توضّح العويني: "هو تلخيص لوضعيَّة العمال تحت الضغط وما بعد الكارثة، يكون الجسد فيها هو الراوي والبطل ليسرد للمُشاهد قصّة أخرى للجسد في انكساره وانتصاره".

حيث لا يراني أحد: صوت العصر

يجري الفعل الدرامي في هذا العرض المصري، تأليف وإخراج محمود صلاح عطيَّة، وأداء بولا ماهر، ومحمود بكر، وساندرا ملقي، حول عقرب ثوان في ساعة قديمة قرر التوقف عن الدوران، وبعد جهد كبير يبذله الساعاتي يعثر على عقرب ثوان آخر ليصلح به الساعة في اليوم التالي لأن الوقت قد تأخر، ويظل العقرب القديم مع العقرب الجديد يوماً آخر، فماذا سيحدث بينهما؟

وأهم ما في العرض فكرة الالتفات إلى الذات، وهي فكرة ملهمة ومجازيَّة، ومحاولة كاتبه ومخرجه الإصغاء إلى صوت عصره، وهموم جيله من الشبان. فالمتلقي يجد نفسه أمام عقرب ثوان قديم، وآخر جديد سيحل محله، وكان على القديم، وكذلك على الجديد الاستمرار في الدوران من غير توقف، فمن دون دورانه لن تعمل الساعة، ولن تستمر الحياة، وهو برغم ذلك غير مرئي للآخرين الذين يهتمون فقط بعقربي الدقائق والساعات. إنها المفارقة العبثيَّة المحزنة، فما عقرب الثواني هنا سوى تلك الفئة البسيطة من الشباب التي عليها أن تدور ليل نهار من أجل توفير نفقات العيش، هي القوة المحركة للمجتمع، لكن المجتمع لا يعبأ بها أصلاً، ويظل اهتمامه بالفئات الأخرى الأكثر شهرةً ونفوذاً وثراءً.



طاهر الحراصي:

جودة العمل المسرحي معيارها الجمهور

مسقط: عامر عبدالله
كاتب وإعلامي من عمان

قدم المخرج طاهر الحراصي العديد من الأعمال المسرحيَّة، واستطاع كسب الرهان، ومن أعماله ما قدمها في داخل سلطنة عمان بداية، ثم حمل رايتها إلى المهرجانات والمسابقات الدوليَّة، وفي رصيده بصفته مخرجاً ثمانية عروض، منها: «الروع» (2023)، «وخفاش» (2014)، و«ما حدث بعد ذلك» (2021) الذي نال به في عام إنتاجه جائزة أفضل إخراج في مهرجان جامعة صحار بسلطنة عمان، ومنها «أوبريت أرض اللبان» (2019). كما برع الحراصي في تصميم السينوغرافيا لتسعة عروض يمكن أن نذكر منها عرض «لحياله» الذي قدمته فرقة الدن في مهرجان الفجيرة الدولي للفنون (2018)، وهو أيضاً شارك بصفة مساعد مخرج في خمسة أعمال، وبصفة ممثل في 12 عملاً في الفترة من 2006 إلى 2015.

وفاز الحراصي بجوائز عديدة، وبلغ عدد الجوائز الجماعيَّة ثماني جوائز بين أفضل عرض أول، وأفضل عرض ثان وجوائز أخرى، وأما الجوائز الفرديَّة فهي تسع جوائز محليَّة ودوليَّة، وهو كذلك صاحب فكر وفلسفة مسرحيَّة تتجلى من خلال الأحاديث العابرة معه عن هموم المسرح وإشكالاته، وفي ما يلي يجيب عن مجموعة من الأسئلة حول بداياته وأهم لحظات مسيرته المسرحيَّة وواقع «أبو الفنون» في السلطنة.

• حدثنا عن بداياتك، وكيف بدأ شغفك بالمسرح؟

البدايات في أغلبها تتشابه، البداية من المدرسة وبعض الإسكتشات البسيطة التي كانت تأتي مصادفة، البداية الفعليَّة كانت في المرحلة الجامعيَّة وفي السنة الأولى تحديداً، وأيضاً كانت مصادفة، كنت أتردد على قاعة جماعة الموسيقى في عمادة شؤون الطلاب، وهناك تعرفت على صالح المقيمي، حيث كانت القاعة تُشتَغل في الفترة المسائيَّة للبروفات المسرحيَّة، صالح في تلك الفترة كان قد بدأ بإخراج عرض وكانت تنقصه شخصيَّة «كومبارس»، فعرض عليَّ التجربة، وقلت لا ضير، وقدمنا العمل باسم «معاطف من نوع آخر» (2005)، وخلال التحضير للعرض تعرفت على بقيَّة الممثلين، ثم أعضاء جماعة المسرح، وشيئاً فشيئاً إلى أن سجلت عضويَّة في «جماعة المسرح» في جامعة السلطان قابوس، وكان التحاقي بمثابة نقطة بداية حقيقيَّة، ومنها دخلت في تجارب متتالية بين التمثيل في أدوار ثانويَّة وتصميم الديكور والإضاءة، كون تخصصي الدراسي (تربية فنيَّة).

• كيف توجهت إلى الإخراج المسرحي تحديداً؟

في السنة الثالثة في الجامعة أقيمت ورشة «مفردات العمل المسرحي»، وهي ورشة شاملة لمفردات العرض المسرحي، نتاجها عروض قصيرة، وهنا كلِّفت مشرفة الجماعة في ذلك الوقت رحيمة الجابريَّة بعض الأعضاء ممن وجدت فيهم الاستعداد بمهمة إخراج عمل مسرحي، يومها قدم من النصوص المقترحة نص لصامويل بكيت «نهاية اللعبة»، هذه الورشة تحديداً كان لها أثر كبير في ما أتى بعدها، فخلال الورشة كنا نلتقي بخريجي قسم المسرح وجماعة المسرح، ونتلقى مجموعة نصائح وإرشادات في تحليل النصوص واختيار الممثلين والتشخيص ومدارس وأدوات الإخراج وطرق توظيفها. أُعجبت بفكرة الإخراج لما فيها من تنوع وثراء على المستويين الفكري والفني وهو ما يتيح لي فرصة لتحليل النصوص والأفكار وإعادة تقديمها بشكل فني مجسدة على خشبة المسرح، وما يتخلل العمليَّة من تكرار عمليَّة حل المشكلات بشكل مستمر وإيجاد حلول فنيَّة قابلة للتنفيذ.

طاهر الحراصي

الورشة بنتائجها كانت حافزاً كبيراً لخوض أول تجربة إخراج فعليَّة لمهرجان المسرح الجامعي في دورته الخامسة، بعد أن شاركت في دورته الرابعة ممثلاً، وكان مهرجان المسرح الجامعي بجامعة السلطان قابوس له شأن كبير في تلك الفترة، كونه من المهرجانات الأولى على مستوى السلطنة، ورافداً حقيقياً للمسرح العماني بوجه عام، وقد وصل إلى دورته الخامسة في عام (2009) بدوريَّة كل عامين، كنا نلتقي فيه بكثير من المسرحيين من خارج الجامعة، يومها قدمت أول عرض من إخراجي من تأليف عباس الحايك باسم «الموقوف رقم 80».

• اليوم كيف ترى تطور المستوى الإخراجي لديك؟

التجربة الأولى لي في الإخراج كانت عاطفيَّة وما زالت هي الأقرب إلى نفسي على الرغم من عدم حصولنا على أي جائزة في ذلك المهرجان، ولأنها التجربة الأولى فقد كانت أخطاء البدايات واضحة عليها وكثيرة، ففي خلال المدة الفارقة بين التجربة الأولى والتجربة الأخيرة مسرحيَّة «الروع» في (2020) حدث اختلاف كبير جداً ينطلق من فهمنا للمسرح وأدواره وتأثيره على المجتمع وانعكاسه عليه ومنطلقات صناعة العرض المسرحي، أما على المستوى الفني فخلال هذه السنوات نمت الخيارات الفنيَّة من خلال مشاهدة عروض مختلفة ومتنوعة من ثقافات وبلدان عديدة أثرت بشكل مباشر في اشتغالنا الفني والجمالي للعرض المسرحي.

• لذلك رحت تحرص على متابعة الأعمال المسرحيَّة بشتى أنواعها؟

حتى وإن قلت إنني أشاهد العروض بعين المتلقي، لن يكون جواباً صحيحاً، لذا أميل لمشاهدتها بعين «المتعلم» بالنسبة إلي إن تجربة التلقي المباشر للعرض المسرحي تضيف لي خبرة تراكميَّة من خلال محاولة التحليل أثناء العرض المسرحي، علاوة على يقيني بأن لكل عرض سمات خاصة يمكن الاستفادة منها، وهذا لا ينفي رغبتي في الاستمتاع بالعروض المسرحيَّة في كل مستوياتها، مهما كنت متذمراً من العرض الذي أشاهده لابد أن أجد فيه بعض اللمحات الملهمة أو الممتعة، ناهيك عن اختلاف ثقافة العرض واختلاف ثقافة الجمهور، ففي دول الخليج هناك ثيمات سائدة وهناك نمط من الجمهور يميل لأنواع معينة من العروض تتسم بالطابع الشعبي وتأثير البيئة عليها والرغبة في الاستمتاع والضحك أحياناً أو التطرق إلى اللمسات البشريَّة ومعاناة المجتمعات وتأثير الحرب في باقي الدول العربيَّة، وبينما تجد في بلدان المغرب العربي أنماطاً مختلفة تميل إلى تقديم أفكار ورسائل تمس الإنسان والعلاقات الاجتماعيَّة، وتميل إلى التجريب على مستوى الصورة وابتكار قوالب وأنماط بصريَّة مختلفة.

• تخصصك في مجال المسرح، هل أبعدك عن تلقي الأعمال بعين الجمهور العادي؟

بالطبع التأثير حاضر، فعين المشتغل تختلف عن العين الأخرى، محاولة تحليل وتفسير كل ما تراه على الخشبة يصاحبك أثناء مشاهدة العرض المسرحي، وفي أحيان كثيرة يكون الأمر مزعجاً حيث يشغلك عن الاستمتاع بالعرض، لذلك أحاول جاهداً أثناء حضور العرض المسرحي ألا أنشغل كثيراً بمحاولة التفسير وإعادة ترتيب العناصر داخل العلبة المسرحيَّة.

في اليـوم العالمي للمعلم، قـدم لك أحد المسـرحيين البارزين (سـامي البوصافي) رسـالة شـكر، لأنه عدك معلمه في المجال المسرحي، ماذا يعني لك هذا الاعتراف؟

أنا وسامي من الجيل نفسه تقريباً، والشكر كان له أثر إيجابي جداً على نفسي، مع العلم بأني لست جديراً بلقب «المعلم»، كل ما في الأمر أن اتجاهي للإخراج في فترة مبكرة تضاف إليها المعارف المكتسبة من الورش والاحتكاك بالمسرحيين من الجيل السابق، كان يحملني مسؤوليَّة نقل هذه المعرفة أو التجربة إلى جيلي، لذلك كنت حريصاً على أن ألبي كل الطلبات في حضور التدريبات والبروفات المسرحيَّة لمجموعات وفرق مختلفة.

كانـت - ومـا زالت - لديـك وجهة نظر في مسـألة المهرجانات المسرحيَّة، من ناحية أهميتها، حدثني عن وجهة النظر تلك؟

الحديث في هذا الجانب تحديداً طويل جداً ويصعب اختزاله في سطور، لكن ما يهم منه أن المهرجانات والمسابقات المسرحيَّة أنتجت عروضاً هدفها الأساسي هو الظفر بالجائزة المعنويَّة في كثير من الأحيان، هذه الممارسة بالمجمل ولدت هوةً كبيرة بين المسرحيين والمجتمع، لذلك تجد أنه منذ سنوات عديدة الجمهور في أغلبه هو من المسرحيين أنفسهم، والوجوه نفسها تتكرر، وأصبحت فكرة استقطاب الجمهور العام من غير المسرحيين لحضور عرض مسرحي صعبة جداً، وبات الفنان المسرحي معزولاً عن المجتمع. وجزء كبير من هذا الفصل أو التغييب يعود إلى فكرة أن العروض المسرحيَّة تقام فقط في المهرجانات التي يحضرها المسرحيون أنفسهم.

• اليـوم، في ظل وجـود العديد من المهرجانات المسـرحيَّة على المستوى الدولي، وتشـارك فيها سلطنة عمان بأعمال تنافسيَّة، ما الـذي ينبغي فعله ممن يحمل تلك الراية؟ وما رأيك بمقولة «لم نأتِ للمنافسة إنما الهدف هو صنع الإمتاع والدهشة»؟

من وجهة نظري، إن المشاركة في مهرجان «كبير» إن صح الوصف هي نتيجة لتجربة معينة تم الاشتغال عليها وتجويدها في مراحل مختلفة من العرض والتجربة وإعادة النظر والتشكيل، بغية الوصول إلى الإمتاع والدهشة إن صح الوصف أيضاً، والأخذ بأسبابه بداية من الكتابة وتقديم فكرة ملفتة، وصولاً إلى جميع مفردات العرض المسرحي لتقديم فرجة تتفوق فيها على نفسك، سواء على المستوى الفردي أو الجماعي، فالمنافسة الفعليَّة هي في تطور تجربة العرض المسرحي نفسها، كون كل عرض مستقل، وتتطور التجربة المسرحيَّة للفرد أو الفرقة المسرحيَّة، أما الجائزة فهي شأن يتعلق بمعايير لجنة التحكيم وفق ما وضعته من محددات مسبقة، وأكثر ما يشوه التجربة المسرحيَّة هي صناعة عرض مسرحي موجه للجنة تحكيم معينة.

• مـن بين تلـك المهرجانات، هنـاك مهرجانات مسـرحيَّة على مسـتوى محلي في بعض الدول، غابت عنها الجوائز، برأيك هل لذلك تأثير على جودة المنافسة؟

لا أعتقد ذلك، كوني أفهم المنافسة في استقطاب الجمهور لمشاهدة العرض المسرحي لأكثر من مرة وبكثافة عالية، فالجمهور «الصالة» هو المعيار الحقيقي لقوة حضور العرض المسرحي، إن إنتاج عرض مسرحي جيد يخلق دهشة في الصالة هو أمر في غاية الصعوبة لما يتطلبه من وعي بالأدوات المتاحة وثقافة الجمهور وأهميَّة الرسالة المراد إيصالها، إن كنا نتفق على دور المسرح في

التأثير الثقافي على المجتمع، لذلك أرى أن تقييم الصالة من خلال الحضور المستمر للعرض المسرحي أصدق.

• بصفتك مخرجاً مسرحياً، ألا تخشى من اتهامك بالتقليد؟

الفن بكل أنواعه وأشكاله المرئيَّة والمسموعة يقوم على التأثر والتأثير وإعادة التشكيل، وهو أمر حتمي، والخبرة المتراكمة من التغذية البصريَّة تسهم بشكل كبير جداً في إيجاد حلول بصريَّة وإعادة تشكيلها أو تطويرها لتناسب نصاً أو فكرة أخرى، مع الأخذ بالحسبان عدم استنساخ عمل فني وتقديمه بأسماء مختلفة، فهنا العمليَّة تتخطى فكرة التعلم والتأثير وتتجه إلى السطو على أعمال الآخرين.

• الابتكار والتجديد في العمل المسرحي قد يُتهم بكسر القواعد المسرحيَّة التقليديَّة، أو «الأكاديميَّة»، ما رأيك بهذه العبارة؟ ومتى يتم كسر تلك القواعد فعلاً؟

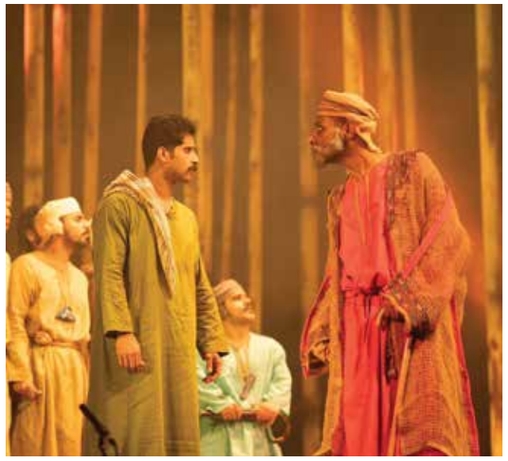
لقيام عرض مسرحي معين تحتاج إلى المتلقي أو الجمهور، والمؤدي أو الممثل، والتسليط أو الضوء، والمساحة أو الخشبة، وما دون ذلك من وجهة نظري قابل لإعادة النظر والتجريب، فالقواعد وضعت بعد الممارسة، ويمكن إعادة تشكيلها بشرط إثبات صحتها أو تأثيرها وضبطيتها. في العالم اليوم الكثير من الأشكال والأنماط إذا تجاوزنا مصطلح المدارس في المسرح، نرى عروضاً تقوم على تقديم فكرة من دون حوار، وعروضاً تعتمد على الضوء، وعروضاً أخرى خرجت من إطار الخشبة وصولاً إلى عروض الحدث الواحد، كلها تجارب مثرية للحراك المسرحي، يبقى التنظير الأكاديمي مهماً أيضاً لتفسير الكثير من الممارسات ونقدها، وهذا الحراك المتمثل في التجربة والنقد يولد مسرحاً ديناميكياً متحركاً ومتفاعلاً مع المجتمع.

• «الروع» مسرحيَّة تشد الانتباه من أول مشهد إلى آخرها، كنت فيها المؤلف والمخرج، ما قصة اللجوء إلى التأليف؟

تجربة الروع بها تأثر مباشر وواضح بالأسطورة الشعبيَّة، حدثت إشكاليَّة معينة، حيث إن الفكرة والشكل والرؤية العامة حضرت في الذهن قبل النص المسرحي، لذلك بحثت عن من يمكن أن يسهم في تفريغ هذه الفكرة على الورق، حقيقة لم أبحث كثيراً واكتفيت ببعض ردود الرفض (كون الفكرة جاهزة ولا تحتاج إلى مؤلف) في وقتها اتهمت الكتّاب بالتحيز لأفكارهم وأنانيتهم، لكن مع الوقت اتضح لي أن جزءاً كبيراً مما قيل كان صحيحاً، فاضطررت لكتابة النص، وهنا إشكاليَّة أخرى ظهرت وهي أن الكتابة كانت تتم من مخرج، ففي أغلبها كانت وصفيَّة لأحداث، ثم إعادة الكتابة مرة أخرى، المحصلة أن عمليَّة كتابة النص أخذت وقتاً طويلاً جداً ونسخاً متعددة لعدم خبرتي في تقنيات الكتابة، الجدير بالذكر أن الدكتورة آمنة الربيع والصديقين أحمد الكلباني وبدر النبهاني كان لهم دور كبير جداً في التوجيه.

ذات حديث سابق، ذكرت أن المسرحيين ليسوا بحاجة إلى «نصوص مسرحيَّة صرفة» لإنتاج عمل مسرحي، بل المخرج بين يديه مئات النصوص من الروايات، والأساطير، والحكايات، وحتى الأغاني التراثيَّة، التي يمكن أن تتم مسرحتها؟ ألا يعد ذلك انتقاصاً من دور المؤلف المسرحي؟ كيف توضح ذلك؟

صحيح، وعودة إلى ما قلت إنهم ليسوا بحاجة إلى نصوص مسرحيَّة جاهزة، (وهو ليس تعميماً) ولم أذكر أنهم ليسوا بحاجة إلى مؤلفين أو كتّاب، فكل هذا الموروث الثقافي النصي والمسموع والبصري المتاح للاشتغال الفني يحتاج إلى خبرات المؤلفين في المقام الأول لاستثماره في عروض وتجارب بصريَّة، من دون المؤلف لا يمكن أن تقوم بهذا.



• أوبريت أرض اللبان، عمل فيه من الضخامة والاشتغال الكثير، حدثنا عن تلك التجربة، وكيف يختلف العمل الأوبريتي عن العمل المسرحي؟

المسرح في كل أشكاله يبقى فناً فرجوياً، وفي تجربة «أرض اللبان» اعتمدت على هذا الفهم لتشكيل العرض الذي يتخلله الكثير من الأغاني والموسيقى وينقل معلومات علميَّة عن اللبان من دون الإخلال بالفعل الدرامي والحدث، التجربة كانت مختلفة بالنسبة إلي شخصياً وتكمن الصعوبة في إدارة عدد كبير من الممثلين والمؤدين داخل خشبة المسرح، وأيضاً توظيف التقنيات الحديثة (الهولوجرام والرسم ثلاثي الأبعاد) في الفضاء المسرحي بشكل ينسجم مع العرض المسرحي، كانت تجربة جميلة ومختلفة وأثرت في ما بعدها.

عادل سعد يوسف:
الكتابة عندي محاولة لدفع الذات إلى أقصى الاحتمالات

عادل سعد يوسف، المؤلف المسرحي والشاعر والروائي، اسم لا تخطئه العين في المشهد الثقافي السوداني، فقد أصدر حتى الآن حوالي 12 مصنفاً بين الشعر والرواية والمسرح والدراسات النقديَّة، نذكر منها على سبيل المثال: مجموعة مسرحيَّة بعنوان «البوت ومسرحيات أخرى» إضافة إلى رواية «أتبرا.. خاصرة النهار» الفائزة بجائزة الطيب صالح للإبداع الروائي، ومجموعة شعريَّة بعنوان «كشجرة تستدل بالضوء»، فضلاً عن عشرات الدراسات النقديَّة في السرد والشعر. في ما يلي يتحدث عن علاقته بالكتابة بوجه عام وعن رؤاه حول راهن المسرح السوداني وآفاق مستقبله.

حاوره: السر السيد
ناقد مسرحي من السودان

• أنت تكتب المسرح والشعر والرواية والنقد.. كأن الكتابة عندك ممارسة يوميَّة، حدثنا عن الكتابة بالنسبة إليك، ولماذا تكتب؟

- بالفعل؛ الكتابة عندي حالة مستمرة، إنها محاولة دفع الذات إلى أقصى حدود احتمال ممكنة لوجودها، بين الموقع الإنساني والموقع الكوني، أن تكون التساؤل الدائم، وأتمسك بها في غياب الإجابة، أن أرتضي هذا الصمت الذي يشكلني كما تشكل الطبيعة «الخادرات» في الاعتدال الربيعي.

أما لماذا أكتب، فهذا السؤال يمسك بتلابيب الكاتب من زمن إلى آخر، يتبدى عمق السؤال في بساطة جوهره الفلسفي، لذا أعرف لماذا ظل الطيب صالح مسكوناً بالمراوغة الدائمة حين يقول: «أجدني ميالاً إلى القول إنني لا أعرف بالضبط لماذا أكتب»! إنها مراوغة القول/ الفعل في جنوحه نحو تأثيث كينونته الملتبسة بالفلسفة، بوصفها تجلياً لحضور يضيء اللحظة التي نقف فيها وعليها. أنا أكتب لتشكيل هذا الوجود، لإكسابه المعنى الذي يليق به، ليُشاركني أسئلتي، ولأنني كثيراً ما تُغافلُني الريحُ لذا أحاول مزج كل شيء بإكسير اللغة.

• لمـاذا كانت «أتبرا خاصـرة النهار» رواية ولم تكن مسـرحيَّة؟ نتساءل عن هذه الكيمياء، عن لحظة الإبداع هذه؟

- السؤال هنا ينصب حول مفاهيم (الجنس، النوع، النمط، الصيغة، الشكل). لم أنشغل قط بسؤال التجنيس، لأنني أؤمن بأن الأنواع في حالة حركة دائمة، وهو ما يمنع نظريَّة الأنواع الأدبيَّة من أن تحتل عندي حيزاً يمكن القلق بشأنه، فالرواية التي أشرت إليها هي قائمة على مزج إجناسي كبير، منذ المفتتح أو الاستهلال الشعري الذي بدأ بمشهد بانورامي للمدينة عبر «زووم كاميرا الألمونيت»، إضافة إلى بنائها الذي يعتمد التقطيع أو «المونتاج» السينمائي، وشعريَّة اللغة، والبناء الكوميدي المحبب لشخصيَّة ربيع عبادة. فالمدينة فضاء مسرحي كبير، وحاولت أن أحفر في التاريخين الاجتماعي والسياسي لمجتمع أتبرا، وسيرة النقابات العماليَّة السودانيَّة، والبدايات الجنينيَّة لتكونها بأبعادها الأيديولوجيَّة والمهنيَّة، وربما الإثنيَّة. عندي يظل المكان في العمل الفني عنصراً فاعلاً، في تطوره، وبنائه، وفي طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه، وفي علاقات بعضها ببعضها.

في جل أعمالي أستسلم لهذا الفعل الخطابي، أي العمل الأدبي بوصفه خطاباً يمتلك حقيقة دلاليَّة معقدة ذات أبعاد متعددة عميقة الثراء.

• في ما يمكن تسـميته بدفق الكتابة، في الشعر أو في الرواية أو في المسرح؛ ما هو المجال الذي تحس فيه أنك قلت ما تود قوله أو كنت قريباً من هذا؟

- أعتقد وبيقين أنني لم أقل شيئاً، حتى الآن أومضُ كمقترح تمهيديٍّ للقول، إنها حالة النقصان الإبداعي، هي الظمأ الأنطولوجيّ الذي لم ولن يكتمل أبداً، كأن تبحث عن طائر جميل ومقدَّس في غابة الحياة تسمع صوته ولا تراه.

• بوصفي متابعاً لما تكتب وبصفتي مسـرحياً في الوقت نفسـه، ألمس انشـغالاً كبيراً عندك بما يمكن وصفـه «بتفجير اللغة» أو الشـاعريَّة.. سـؤالي: كيف تفهم المقولة الرائجة التي تقول: «إن النص المسرحي يكتب ليعرض لا ليقرأ»؟

- في ما يخص الشق الأول من السؤال؛ بدءاً، أنا كائن لغوي لا يمكن القبض عليه خارج اللغة، لذلك أفهم هذه العبارة التي أطلقتها السرياليَّة (تفجير اللغة) بوصفها توليداً دلالياً، إن ما قدمته الحداثة للمبدعين ذلك الوعي الحاد باللغة، تخليصها من حمولاتها السلطويَّة الثقافيَّة/ الأيديولوجيَّة/ الجماليَّة السابقة، ومن ثم هي حركة تجريب مضنية وشاقة في آن. إنها الرغبة الملحة في الانزياح والابتعاد عن المرجع.

أما في ما يخص الشق الثاني من السؤال، فأشير إلى أن الكاتب عقيل عبدالله، الكاتب المسرحي العراقي، استهل في مقالة له بإضاءة إشكاليَّة مهمة، حيث قال: «لا أعرف مَن جاء بفكرة أن النص المسرحي لا يُقرأ، وأنه نص صُنع ليُنفذ على المسرح فقط؟». مشيراً إلى الخلط بين نص المؤلف ونص العرض.

إن مدونة النص المسرحي عبر التاريخ لم تركن إلى هذه الإكراهات المقصودة، فالنص المسرحي يتميز بإمكانيتين لا تتوفران لغيره من النصوص، وهما، أولاً، إمكانيَّة قراءته بصفته نصاً أدبياً يتمتع بصفة الأدبيَّة الكليَّة كخطاب. وثانياً، إمكانيَّة المشاهدة بوصفه خطاباً مشهدياً.

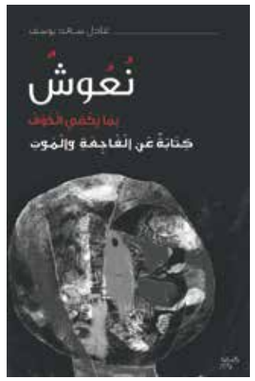
أعني هنا أن الكلمة هي الأساس في هذه النصوص، فهي تهْنَأ بنسق قرائي بعيداً عن الدلالات في العرض كنسق فرجوي عياني.

• مَن مِن المخرجين السودانيين تمنيت أن يشتغل أحد نصوصك؟

- المبدع المرحوم ذو الفقار حسن عدلان. لماذا تمنيت ذلك؟ لأنه برغم رسوخه في مجال التأليف المسرحي يمتلك رؤى إخراجيَّة عميقة، وله إيمان مطلق أو يكاد في قدرته التأويليَّة والإخراجيَّة للنص المسرحي.

• متى اكتشفت أنك كاتب مسرحي؟

- كان ذلك باكراً في سنوات الدراسة الابتدائيَّة، إذ تم اختياري في الصف الخامس للتمثيل في مسرحيَّة «عنترة بن شداد»، وهي كانت ضمن موضوعات كتاب القراءة المتعددة، إلا إن هذه الحادثة الصغيرة فتحت ذهني على مخيال جديد تميزه دقة متناهية ومذهلة من حيث بناء الشخصيات. بدأت الكتابة للمسرح في المرحلة الثانويَّة متأثراً بالمسرح الأفريقي، وفي مرحلة العمل الباكرة في سلك التعليم العام، حيث الدورات المدرسيَّة آنذاك، التي أنجزت سجلاً ضخماً في تعيين أسماء جديدة، ومن ثم جددت حيويَّة الكتاب والمخرجين والممثلين.



في الذكرى المئوية لرحيله

سيد درويش.. هل أسهم يوسف وهبي في شهرته؟

في مناسبة مرور مائة عام على رحيل الفنان سيد درويش (1892 - 1923) الذي كتبت عنه منذ عشرين سنة، متناولاً فصلاً عن تاريخ فرقته المسرحيَّة، في كتابي «مسيرة المسرح في مصر.. فرق المسرح الغنائي»، أود أن أستعيد مع القارئ المواقف التي تشكلت في المشهد الفني، بين الفنانين والأدباء والصحافيين إثر موته منذ قرن من الزمان.

سيد علي إسماعيل
أستاذ جامعي ومؤرخ مسرحي من مصر

مات سيد درويش يوم 15 سبتمبر 1923، وتولى صديقه «محمود طاهر لاشين» - الأديب والقاص الشهير - إخبار بعض الأصدقاء بخبر وفاته، وكتب ذلك في جريدة «السياسة» يوم 22 أكتوبر – أي بعد أسبوع واحد فقط من الوفاة – قائلاً: «نعيت الشيخ سيد إلى الكثيرين إثر وفاته، فكان يأخذني العجب، بل يتملكني الغضب أحياناً حينما أرى صاحبي قد وقف أمامي هادئاً ساكناً كأنني لم أخبره بشيء! فإذا رآني جاداً أو غاضباً قال لي بدهشة: ومن هو الشيخ سيد هذا؟».

هذه هي حقيقة الفنان سيد درويش، لأن تاريخه الفني – الموسيقي والمسرحي – لم يتعد السنوات الخمس «1918 - 1923»! فهل هذا النشاط المحدود كماً وكيفاً وزمناً يجعل الناس يعرفونه حينها؟ أكيد الإجابة «لا»!

ولكن الواقع الآن غير ذلك؛ فالعالم كله يعرف سيد درويش ومكانته الموسيقيَّة والمسرحيَّة طوال مائة سنة. أي أن جهود خمس سنوات فقط، ظلت باقية ومستمرة ومؤثرة مائة سنة! فما هو السر في ذلك؟! السر يتمثل في مبلغ «خمسة جنيهات» لو دُفعت منذ

مائة سنة، ربما ضاع تاريخ سيد درويش، ولم نسمع عنه وعن جهوده الموسيقيَّة والمسرحيَّة؛ فما هي قصة هذه الجنيهات الخمسة؟

عندما مات سيد درويش سارعت الصحف والمجلات، مثل: السياسة، والنيل المصور، والسيف، والكشكول واللطائف المصورة، إلى نعيّه بعبارات وعناوين مستهلكة معروفة في هذه المناسبات، مثل: وفاة ملحن في طليعة الملحنين المصريين، ومات رجل والرجال قليلون، ووفاة رجل من أكبر رجال الموسيقى العربيَّة في الشرق، ومات عميد الموسيقى العربيَّة في الشرق ...الخ!

أما الموسيقي «كامل الخلعي» فنشر كلمة مسجوعة تأبيناً للفقيد قال فيها: هو علم المواكب، وكوكب الكواكب، ونبراس المهتدين، ومشكاة المتعلمين، ودوحة المسارح، وقبلة كل صادح، كان رحمه الله عصامياً، ونابغاً عبقرياً، فصيح اللسان، قوي الحجة والجنان، إن قال صال، وإن أجاب أصاب، وإن نادم أعجب، وإن غنى أطرب، حُسن الزمان في تأليف الألحان، يمزج الغريب بالمتداول القريب، إذ تراه يؤلف الجديد، من الغناء والنشيد، ما يصلح كالدواء، لمختلف الميول والأهواء ...الخ.

هذه الكلمات لم ترض محبي الفنان، ولا فائدة منها ليعرف الناس قيمة الفقيد، لذلك قرر محبوه إقامة حفل تأبين في «مسرح رمسيس» ليوسف وهبي، كونه أهم مسرح يلقى إقبالاً جماهيرياً وقتذاك، وأعلنت الصحف عن ذلك – ومنها المقطم والسياسة – قائلة تحت عنوان «حفلة تأبين الشيخ سيد درويش»: «يقيم نفر من أدباء العصر وممثليه ورجال الصحافة والمشتغلين بالموسيقى، حفلة تأبين للمرحوم سيد درويش الموسيقي المسرحي الكبير يوم الجمعة 12 أكتوبر الحالي من الساعة 6 - 8 مساءً في مسرح رمسيس».

وفي يوم الحفل ذهب الموسيقي «عباس رحمي» صديق الفقيد إلى مسرح رمسيس، ونقل لنا فقرات حفل التأبين قائلاً - في جريدة السياسة يوم 15 أكتوبر – «وصلتني دعوة لحضور حفلة تأبين الأستاذ الفنان المرحوم الشيخ سيد درويش بمسرح رمسيس، فلما ذهبت في الساعة المحددة لرفع الستار وجدت هرجاً أمام باب التياترو والمدعوون ساخطون ولجنة الاحتفال في اضطراب. وقفت مع الواقفين أستفسر ما الخبر حتى عثرت على أحد الأصدقاء، وقصّ عليّ مأساة! وهي أن يوسف بك وهبي صاحب المسرح أقفل بابه في وجه حضرات المدعوين، وهو لا يدري أنه أوصد باب المروءة والإنسانيَّة، ذلك أنه قبل الحفلة بيوم واحد طلب «خمسة جنيهات» أجراً على النور في الساعتين اللتين تعمل فيهما حفلة التأبين، واشترط أن يُعلن بأنه تبرع بمسرحه مجاناً! ولما كانت اللجنة ترى أنها تقوم بعمل أدبي محض وأنه حق على أرباب التمثيل أن يعاونوها في عملها أبت دفع المبلغ، وأصدرت بياناً قالت فيه: تُعلن لجنة الاحتفال بتأبين نابغة الموسيقى المرحوم الشيخ سيد درويش

يوسف وهبي

لحضرات جميع مدعويها أسفها الزائد لاضطرارها قهراً لإرجاء ميعاد الحفلة يوم الأربعاء القادم واستبدال مسرح رمسيس بمسرح حديقة الأزبكيَّة، حيث فوجئت اللجنة في آخر لحظة برفض يوسف بك وهبي تقديم مسرحه بعد سابق وعده، وذلك لأنه لم يتقاض أجراً معيناً، الأمر الذي عطّل الحفلة نحو ساعة تقريباً فاضطرت اللجنة للانسحاب احتجاجاً وحفظاً لكرامتها وكرامة المحتفل بتأبينه وحضرات المدعوين. وحيث قد تقدم على إثر ذلك حضرة الفاضل الأستاذ زكي أفندي عكاشة بالنيابة عن شركة ترقية التمثيل العربي بوضع مسرح حديقة الأزبكيَّة تحت تصرف اللجنة في عصر الأربعاء القادم الساعة الخامسة».

هذا الإعلان يعني أن أمام اللجنة أربعة أيام فقط لإقامة الحفلة، ومن المؤكد أنها ستكون حفلة غير لائقة بالفقيد بعد فشل الحفلة الأولى! ومن هنا كان التحدي!! ففرقة عكاشة تريد إثبات مكانتها أمام فرقة رمسيس وأنها الأولى بتأبين الفقيد الذي منعه يوسف وهبي من أجل «خمسة جنيهات»، هذا بالإضافة إلى تحدي محبي الفقيد لأنفسهم وللآخرين من أجل ترسيخ تاريخ الفقيد وقيمته الفنيَّة في عقول الشباب والأجيال القادمة.

وجاء موعد الحفلة، ونقلت لنا تفاصيلها أغلب الصحف، التي أجمعت على أن القائمين بها كانوا من الأدباء والشبان الذين في أيديهم مستقبل مصر الأدبي والفني، وكلهم ممن يبحث ويسعى لرفع لواء الأدب والفن. وكان تدفق الناس على المسرح كبيراً حتى امتلأ بهم المكان وغصت القاعة على سعتها وامتلأت المماشي ووقف الكثيرون على الأقدام في الردهة المؤدية إلى المسرح، فالكل جاء ليشترك في تأبين المرحوم الشيخ سيد درويش وجاء ليسمع

سيد درويش

الحادث الكبير في عالم التمثيل والموسيقى
الاوبريت العربي
فيروز شاه
الشيخ سيد درويش

رواية
العشرة الطيبة
أوبرا بوف ذات أربعة فصول وعشرة مناظر
كتبها المرحوم محمد بك تيمور
وضع أزجالها بديع الشرق خيري
لحنها الشيخ سيد درويش
(مثلتها لأول مرة فرقة الكازينو دي باريس بمصر سنة ١٩٢٠)
تحت إشراف الاستاذ عزيز عيد مساء الخميس ١١ مارس سنة ١٩٢٠

أبحاثاً حقيقيَّة عنه لا مرثيات، ولم يخب رجاء الجمهور في ذلك من أول كلمة إلى آخرها، حتى كلمة الافتتاح التي ألقاها محمود طاهر لاشين. وكان من الطبيعي أن يبتدئ الخطباء بذكر شيء عن نشأة الشيخ سيد درويش الأولى، وهي نشأة يجهلها حتى الكثير من المعجبين بألحانه والمطلعين على أعماله، وقد قام بهذا الواجب حضرة الأديب «عباس سعيد».

أما تاريخ علاقة الشيخ سيد درويش بالمسارح وتلحينه الروايات وأعماله في ذلك، فهو تاريخ حديث يعرفه الكثيرون، ولكن القليل من الناس يستطيع تحليل جهود الشيخ سيد المسرحيَّة، وهذا ما قام به محمود مراد، الذي ألقى خطبة ضافية مستعيناً فيها بألحان سيد درويش، وكانت تُنشد أحياناً وتُعزف أحياناً أخرى. وذكر مراد ما كان لسيد درويش من الميزة على أقرانه من الملحنين المصريين – في مجال تلحين المسرحيات - وهي أن الشيخ سيد كان يعبر عن العواطف المختلفة بموسيقى ملائمة لها مما لا يوجد منه كثير ولا قليل في الموسيقى الشرقيَّة.

وقد يعزى القسم الأكبر من ذلك إلى عجز الملحنين ويعزى قسم منه إلى طريقة التلحين نفسها، ولكن سيد درويش أبدى فناً آخر في ألحانه، وكان يعبر عن كل موقف بما يليق به من الموسيقى، وذلك ما ميزه عن سائر الملحنين الشرقيين في هذا البلد.

وكانت خطبة حسين فوزي مبحثاً جليلاً ممتعاً، فهي تدل على أماني المحبين للموسيقى والعاملين على نهضتها، حيث تحدث الخطيب عن مركز الشيخ سيد قائلاً: نحن أيها السادة في فترة الانتقال وإنّا لنستبشر الخير لأننا قطعنا مرحلة كبرى في هذا الانتقال. لقد مات الشيخ سلامة حجازي الرجل الذي خلق وحده عصراً موسيقياً، فوقفنا نفكر ماذا يكون من أمر حاضرنا الموسيقي ومستقبلنا؟ وقامت قومة آراء الإصلاح الموسيقي، فنادى فريق بأن نعود إلى الماضي لنعيد إلى «التخت» بهجته كما كان أيام عبده وألمظ. ونادى فريق آخر قائلاً: هذه أوروبا قد علمت أجيالاً على تقدم الموسيقى فلنأخذ بقواعدها لنطبقها على نغماتنا الشرقيَّة كما فعلت شعوب أوروبا ذات الأصل الشرقي، كالمجريين والروسيين، وكسبت بذلك موسيقاها شهرة في العالم القديم والعالم الجديد.

ويرى فائق رياض أنها ليست نهضة ولا فناً ولا يمكن تحليلها تحليلاً وافياً الآن، فهي على حد قوله: خفيَّة وملتبسة غامضة، ومن جهة أخرى قلقة مضطربة لأنها ما تزال أوليَّة وتكون لها صفة خاصة. قد يكون في نفس الحركة الأوليَّة شيء من الفن المصري الأصيل، وقد لا يكون فيها شيء. لا أظن أحداً يستطيع الجزم الآن وإنما كل ما نستطيع أن نقوله هو إن أمثال هذه الحركات الأوليَّة جائز أن تتمخض في المستقبل عن شيء أصلي. وعلى اعتبار أن أمثال هذه الحركات يبتعثها في الغالب رجل واحد من نفس العصر، فإن سيد درويش كان روح الحركة الموسيقيَّة الجديدة التي أحدثكم عنها الآن.

وتكلم بعده إبراهيم حداد عن تكوين رجل الفن، قائلاً: إن الشيخ سيد درويش يمثل في موسيقاه الروح المحليَّة، ونحن نعلم أن جميع الموسيقيين في العالم يمثلون الروح المحليَّة قبل كل شيء.. ففن الموسيقى الألمانيَّة وفن الموسيقى الفرنسيَّة والموسيقى الروسيَّة، كل له مميزات خاصة يتميز بها عن الأخرى، وإن كان أهل بلد من هذه البلاد يعجبون بأهل البلد الآخر فذلك عائد إلى أسلوب التلحين الذي جعل الموسيقى في بلاد أوروبا لغة عامة يفهم معناها أهل سائر بلادها. واختتمت الحفلة بكلمة للأديب «أحمد حلمي علام» كانت دمعة على المرحوم الشيخ سيد درويش.

ومن يقرأ تفاصيل هذه الحفلة في جميع الصحف وقتذاك، سيلاحظ أن المعاني والمضامين والمعلومات التي جاءت في خطب ومقالات وبحوث المتحدثين، هي نفسها «كل» المعاني والمضامين والمعلومات التي نتحدث بها طوال مائة سنة عن الشيخ سيد درويش وقيمته المسرحيَّة والموسيقيَّة! لأن ما قيل في هذه الحفلة – داخل مسرح حديقة الأزبكيَّة - تهافتت عليه أغلب الصحف، ونشرت الأوراق والخطب والبحوث طوال سنة كاملة حتى جاء موعد الذكرى الأولى لسيد درويش عام 1924.. وكم كانت المفاجأة أن ما قيل في حفلة التأبين الأولى اعتمدت عليه حفلة الذكرى الأولى، وظل ما قيل في حفلة التأبين عام 1923 هو المصدر الأول والأهم لكل ما نعرفه عن الشيخ سيد درويش حتى الآن منذ مائة سنة! والفضل الأول والأخير في ذلك يعود إلى القدر الذي جعل يوسف وهبي يمنع إقامة حفلة تأبين سيد درويش في مسرح رمسيس عام 1923، لأنه لم يقبض ثمنها «خمسة جنيهات»!

بعد احتفاء «القاهرة التجريبي» بتجربته

محمد العامري: التكريم تثمين لمسيرتي مع مسرح الشارقة الوطني

محمد العامري قامة مسرحيَّة إماراتيَّة كبيرة بكل ما للكلمة من معنى، هو رائد التجديد في الإخراج على الساحة المحليَّة، وقد حققت أعماله الكثيرة، لاسيما من خلال مسرح الشارقة الوطني، ومن خلال مشاركته مع الكاتب والفنان المخضرم إسماعيل عبدالله نجاحات كثيرة سواء في المسرح المحلي أم الخليجي، وفي مهرجانات مسرحيَّة عربيَّة مرموقة.

الشارقة: عثمان حسن

في هذا اللقاء، يؤكد محمد العامري، الذي تم تكريمه أخيراً في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، على فكرة النص المسرحي، ويعدها الأساس في اختياراته للعروض الفنيَّة، الفكرة بما تحمله من دهشة وخيال وابتكار.

والعامري يشيد بتجربته مع إسماعيل عبدالله حيث شكلا معاً ثنائياً فريداً في معظم الأعمال التي عرضت في الساحة المحليَّة والخليجيَّة والعربيَّة.

يكشف العامري في هذا اللقاء عن استعداداته للمشاركة في الدورة القادمة من مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي، كما يتحدث بشفافية عن علاقاته المتجددة دائماً بزملائه الفنانين سواء أكانوا ممثلين أم مخرجين أم مؤلفين مسرحيين.

• كرمت أخيراً في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.. ما أهميَّة هذا التكريم؟

- تأتي أهميَّة هذا التكريم من مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي من نوافذ عدة، الأولى لها علاقة بمكانة وتاريخ هذا المهرجان، ويأتي ثانياً مكان التكريم وهو جمهوريَّة مصر العربيَّة، التي تعد نافذة فنيَّة ليس في المسرح وحسب وإنما في السينما والتلفزيون والرسم والغناء وفنون الاستعراض وغير ذلك، والتكريم في مصر يعني الشيء الكثير بالنسبة إلى أي فنان عربي، فمصر هي نقطة التقاء ومحطة لكل أشكال الفن عند كل فنان عربي أو خليجي.

ثالثاً، هذا التكريم بالنسبة إلي هو نتاج عمل وجهد متواصل، وحفر ونحت واستمرار في تقديم الأعمال الجيدة، وهو بالضرورة نتاج جهود كثيرة، كدعم المسرح في الإمارات بوجه عام، وفي الشارقة بوجه خاص، ونتاج عمل جدي لمؤسسات ثقافيَّة في المهرجانات التي تقام هنا وهناك، وخلاصة ذلك كله ستكون إيجابية وملحوظة على الفرق والفنانين بشكل خاص، وهذا أثر في تجربتي بشكل كبير، أن نخلص للزملاء ومن سبقونا في هذا المجال، واختصروا أمامنا الطريق، وكانوا دعماً وسنداً بالنسبة إلينا.

هو أيضاً نتاج عمل فرقة مسرح الشارقة الوطني التي تسعى دائماً إلى إنتاج ما هو جيد ومبتكر ورصين، وتحترم ذائقة المتلقي، وهو أيضاً نتاج جهد مشكور لدائرة الثقافة في الشارقة، المحافظة على استمرار وهج «أيام الشارقة المسرحيَّة» وما تتيحه من منافسة شريفة بين العروض المشاركة فيها، وأنا كنت أحد هؤلاء، ممن نافسوا وعملوا واجتهدوا، وكان أن كافأني المهرجان وكرمني، وكان من نتائج تلك المنافسة الحقيقيَّة والقويَّة في أيام الشارقة المسرحيَّة، أن تخرج أعمالي وتشارك في مهرجانات عربيَّة، كما حصل مع مسرحيَّة «رحل النهار» حيث حصلنا على جائزة أفضل عمل عربي في المغرب، وكما حصل في مهرجانات مسرحيَّة خليجيَّة حيث فازت مسرحيات «اللوال» و«صهيل الطين» و«زغنبوت» و«لا تقصص رؤياك».

كل ذلك أوصلني إلى هذا التكريم، وهناك لا أنسى كل من آزروني وعملوا معي، أسرتي وزملائي وأصدقائي، ومجموعة الفنانين الذين أعتز بهم، وبوقوفهم دائما إلى جانبي.

• ما هي استعداداتكم للدورة القادمة من أيام الشارقة المسرحيَّة؟

- بعد استراحة المحارب – كما يقولون - سوف نجلس أنا والكاتب إسماعيل عبدالله، الذي شكلت معه ثنائيَّة ناجحة طوال السنوات الماضية، ونفكر في القادم، وسوف يكون هناك الكثير من النقاش وتبادل الأفكار حول فكرة النص الذي سيشارك في مهرجان أيام الشارقة المسرحيَّة للدورة القادمة، وبعد أن نجتاز هذه المرحلة (مرحلة العصف الفكري) لابد أن تتبلور هناك أفكار واضحة حول العرض المقبل، تمهيداً لإجراء البروفات وتسجيل العرض الذي سيكون جاهزاً في القريب إن شاء الله.

• بصراحة ومن دون تردد أو حرج، من هم الكتاب الأقرب إليك؟

- كل كاتب له خصوصيته بالنسبة إلي، لكن الكاتب الأقرب إليّ هو من دون شك إسماعيل عبدالله، فلكتاباته نكهة خاصة، وقد حققت من خلال تعاوني معه نجاحات كبيرة ومتواصلة، وأعود وأكرر بأن لكل كاتب تعاونت معه خصوصيَّة ونكهة لا تنفي وجهة نظره ومعرفته الجميلة في شؤون الفن المسرحي، فقد سبق وتعاونت مع الكاتب والفنان أحمد بورحيمة في عملين مسرحيين، وسبق أن قمت بنفسي بكتابة النصوص، وإعداد بعضها، كما في نص الكاتب العراقي الراحل قاسم محمد، وهو النص الذي أعده قاسم عن نص آخر، كما قمت بإعداد نص للكاتب التركي عزيز نيسين بعنوان «أنت لست كارا»، وهكذا، فلقد كانت لي مشاركات عديدة مع كتاب إماراتيين، ولا أنسى هنا تعاوني مع الكاتبة الكويتيَّة تغريد الداود في عملين مسرحيين، والكاتب والمخرج العراقي محمود أبوالعباس.

ومع ذلك، فالكاتب الأقرب يظل إسماعيل عبدالله، وأنا لا أجامل في هذا الشأن، والنص وفكرته الطازجة والمستفزة التي تداعب خيالي وأشعر أنني أستطيع من داخل هذا النص أن أشتغل على عدة عناصر ومساحات وأطورها على الخشبة، هي مربط الفرس في النصوص التي أختارها.

لقد شكلنا أنا وعبدالله بالفعل ثنائياً ناجحاً، ومع مرور الزمن أصبح بيننا الكثير من التوافق والانسجام، أصبح كل منا مشغولاً بفكرة العمل القادم، وكانت جلساتنا أقرب إلى الورشة أو المختبر المسرحي، الذي يناقش كافة تفاصيل تحويل النص إلى عرض مشاهد يحقق كافة أشكال الفرجة المسرحيَّة، هذه اللقاءات وهذه الأعمال الناجحة لم تأت من فراغ، فهي نتاج جهد مشترك يؤمن بضرورة تحقيق ما هو أفضل، من هنا، تنبع مثل هذه الخصوصيَّة التي تؤدي في غالب الأحيان إلى نصوص ناجحة قادرة على التنافس وتحقيق الفوز.

وأقول في هذا الصدد: إن خصوصيَّة النص تنبع من خصوصيَّة المرحلة التي نعيشها، وخصوصيَّة النص تبع من فكرته الجديدة ومن صياغته الجيدة، وهناك مجموعة من الظروف الاجتماعيَّة والثقافيَّة والسياسيَّة التي تلقي بظلالها على الواقع الذي نعيش، وفي كل الأحوال تظل هناك دائماً نكهة لنص يتسم برؤية جديدة تستشرف الآتي، وربما يكون هذا هو السر وراء تلك الثنائيَّة الناجحة التي شكلتها مع الكاتب إسماعيل عبدالله في السنوات القليلة الماضية.

• بناء على ما سبق، من هم الممثلون الذين تحبذ دائماً أن يشاركوا في أعمالك المسرحيَّة؟

- أقول بهذا الشأن: ليست لدي أي مشكلة مع كافة الممثلين الإماراتيين، وجميعهم من دون شك أصحاب بصمة وتجربة في المسرح الإماراتي، وأنا تعاونت مع عدد كبير من الممثلين، وبعضهم من الوجوه الجديدة، بل إن كل عمل جديد لي، لابد أن يحتوي على عناصر شابة تشارك لأول مرة، وأقصد هنا المشاركة في مهرجان أيام الشارقة المسرحيَّة.

لكن، دعني أوضح التالي: إن اختيار الشخصيات في العرض المسرحي، يعتمد بالضرورة على ملمح الشخصيَّة ودورها، بعض الشخصيات أو (الكاركترات) تناسب أحد الممثلين ولا تناسب ممثلاً آخر، هناك من لديه قدرة على التعبير من خلال الجسد، وهناك من حباه الله بموهبة الأداء الكوميدي أو الجاد، فمواصفات الشخصيَّة هي التي تفرض شروطها في هذا المقام، في بعض أعمالي اخترت ممثلين من جيل الشباب ودخلنا في ورشة مكثفة لتطوير الأداء على الخشبة، كما أن تطوير قدرات الممثل الشاب ليس سهلاً كما يعتقد البعض، إن وراءه جهداً كبيراً لتخليق هذه الشخصيَّة، التي تصبح في نهاية المطاف مؤهلة للقيام بالدور المطلوب منها على الخشبة.

لقد عملت مع نحو 70 أو 80 في المائة من الممثلين الإماراتيين، والفيصل في اختيار الممثل يظل هو القدرة والثقة والقابليَّة لتقديم دور مدهش ومختلف يضيف إلى نجاح العرض المسرحي الذي نتوخاه دائماً.

• هل نرى في قادم الأيام عملاً للعامري فيه أكبر عدد من الممثلات المسرحيات؟

- الممثلات المسرحيات يحضرن في أعمالي بشكل متواصل، وما أقوله في هذا الشأن هو نفسه الذي ينطبق على اختياراتي للممثلين، فالشخصيَّة والأداء ومواصفات هذه الشخصيَّة هي الفيصل في اختيار الممثلة لدورها في العرض المسرحي.

في عملي الأخير «زغنبوت» كان لدي 3 ممثلات، وفي عرض «لا تقصص رؤياك» كان هناك 4 ممثلات، وفي عرض «طقوس الأبيض» 4 ممثلات، وهكذا. إن لدينا ممثلات بارعات وقادرات على تقديم أدوار مهمة على الخشبة الإماراتيَّة، واختيار الممثلة للعرض، يلائم دورها في النص، كتأدية الشخصيَّة الأنثويَّة، وفي كل موسم مسرحي، تظهر شخصيات نسائيَّة تفاجئ الجمهور بقدرتها على التقمص وجودة الأداء في معظم العروض المسرحيَّة الإماراتيَّة، ومن يشاركن معي في العروض هن من دون شك ممثلات مبدعات بكل ما للكلمة من معنى.

أقول: الخيارات متاحة اليوم أمام الفنانات الإماراتيات أكثر من السابق، فلدينا مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، الذي يخرج في كل موسم طاقات شابة من الممثلات الإماراتيات، ولدينا أكاديمية الشارقة للفنون الأدائيَّة، ومهرجان دبي لمسرح الشباب، وهذه الدماء الجديدة تضخ في شرايين المسرح الإماراتي وتشكل خيارات مهمة وأساسيَّة أمام المخرجين، وأنا واحد منهم.

• ما هو الفيصل في اختياراتك للأعمال، هل هو النص، أم الفكرة، أم المجاميع، أم الشخصيات المركبة أو السهلة، أم ماذا؟

- النص وفكرته الجديدة والطازجة والمستفزة هو الفيصل في اختياراتي للنصوص التي أشتغل عليها لتقدم في المهرجانات المسرحيَّة المحليَّة، لاسيما أيام الشارقة المسرحيَّة، والفكرة تجد فيها دائماً مساحة لتقديم الجديد، وأنا دائماً تبهرني الفكرة الجديدة حتى قبل قراءة النص المسرحي، أنفعل بالفكرة، التي تداعب خيالي، وأبدأ بدوري في مشاغلة هذه الفكرة، وفي مرحلة ثانية أقوم بقراءة النص.

هكذا أعمل، وأشعر في كل مرة أن بإمكاني تقديم الجديد الذي يثري الفن المسرحي.

دعني أقول هنا: ثمة بعض النصوص المحليَّة وحتى العربيَّة والعالميَّة، تجدها مصاغة بأسلوب أدبي جامد، لا تستفزني على الإطلاق، في مقابل ندرة من النصوص الفارقة التي بإمكاني أن أفككها، وأشاغلها، وأثري مساحاتها بأفكار جديدة، وأنا لا أقصد هنا السهولة أو الصعوبة، أقصد تماماً أن هناك ميزة في بعض النصوص التي تترك لي مساحة من التأمل والخيال، وهذه النصوص أحبها وتترك أثراً عميقاً في نفسي، ناهيك عن أسلوب كاتبها، والأسلوب هنا مهم أيضاً، وكل ذلك يمنحني طاقة لتحويل هذه الكتابات وهذه النصوص إلى معالجات دراميَّة ومسرحيَّة قابلة للحياة في وجدان الجمهور والمتلقين.

• هل نشاهد في المستقبل عملاً للعامري خاصاً بالأطفال؟

- أن أشارك في إخراج عمل للطفل، هذه فكرة «مخيفة» بالنسبة إلي، لقد شاركت ممثلاً في الماضي في مسرح الطفل وفي المسرح المدرسي، وسبق أن شاركت عضو لجنة تحكيم وعضو لجنة مشاهدة في كثير من العروض المخصصة للطفل وفي المسرح المدرسي كذلك.

برأيي إن إخراج عمل للطفل، هو بالغ الخطورة، هو عمل شائك وصعب، ودعني أؤكد أنه مسؤوليَّة كبيرة يجب أن نتوقف عندها كثيراً، فالطفل ذو خيال واسع، وشائك، وأكبر بكثير من خيالنا نحن الكبار، إنه (موسوعة معارف تزداد وتنمو مع الأيام) فماذا سأقدم لهذا الطفل؟ هذا سؤال صعب ومحير، بصراحة متناهية أنا أخاف من هذه المغامرة، لاسيما أن طفل اليوم مطلع على عوالم جديدة لا نستطيع أن نتخيلها نحن الكبار.. إن اللعب مع الطفل على خشبة المسرح، هو أمر مخيف، وربما تكون مغامرة غير مدروسة كفاية، هذا العالم صعب ومحير بخيالاته وتوقعاته ومفاجآته، ولا أدري – ربما - أتشجع في مقبل الأيام وأغادر هذه الحيرة وهذا التردد، إذا شعرت أن باستطاعتي تقديم شيء جديد في مسرح الطفل، الذي أقول وأكرر إنه ينطوي على مسؤوليَّة كبيرة تربوية وأخلاقيَّة وفنيَّة، وأنا بكل تأكيد لا أقلل من شأن زملائي المخرجين وحتى الكتاب الذين عملوا في هذا المجال، وبالنسبة إلي فإن ذلك يحتاج مني إلى التفكير (ألف مرة) قبل أن أقدم عملاً لهذا الطفل.

• ما هي استعداداتكم لمهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي؟

- سبق وشاركت في 5 دورات متتالية من مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي، كانت الدورة الثانية من المهرجان من خلال مسرحيَّة «داعش والغبراء» لسيدي صاحب السمو حاكم الشارقة، وبعدها قدمت «صرخة ميثا» مع الفنان والكاتب سلطان النيادي، وأيضاً مسرحيَّة «الفزعة» من تأليف وأشعار النيادي، وقدمت عملاً للكاتب العراقي فيصل جواد بعنوان «مطايا البيان»، وفي العام الفائت، كانت لي مشاركة في المهرجان من خلال «سلوم العرب» وهي أيضاً لسلطان النيادي.

في مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي القادم، تواصلت أخيراً مع الكاتب إسماعيل عبدالله وتبادلنا سلسلة من النقاشات والأفكار للخروج بفكرة عمل جديد، لكننا ما زلنا في مرحلة «العصف الذهني» وهي مرحلة تتطلب التأني، وإن شاء الله سنتفق على فكرة جديدة، نبدأ بعدها في مرحلة الاختبارات واختيار الممثلين والتسجيل، راجياً أن يوفقنا الله في هذا العمل الجديد.

«في الصندوق» كوريغرافيا القيد والانعتاق

«في الصندوق» عرض راقص قدم في فِناء المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق أخيراً، من تصميم نــورس عثمان، وســينوغرافيا غيث مرزوقــي، ودراماتورجيا علاء محمد، وإضاءة عبيدالله حســين، الأداء لروان الرحية.

سوزان المحمود
كاتبة من سوريا

يمكن أن يتنبأ المشاهد من العنوان بحالة انغلاق الأفق ومفارقاتها، عندما تقدم المؤدية الوحيدة «روان الرحية» محاولاتها العبثيَّة والشاقة للخروج من الصندوق، حتى عندما تصبح خارجه يصبح الخارج مجرد مجاز. على الرغم من أن القائمين على العرض اقترحوا فضاءً مفتوحاً في مدينة دمشق لتقديم عرضهم، إلا أن صندوقهم حدد الفضاء بسقفه الصلب وجدرانه المصنعة من حبال تبدو معدنيَّة، تلين أحياناً لتُرَى كأنها شَبكة عنكبوت في أحد جدران الصندوق وتتصلب أحياناً أخرى لتبدو مثل سجن.

اعتمد العرض على ستة عناصر أساسيَّة، وهي الكريوغرافيا، والدراماتورجيا، والسينوغرافيا، والإضاءة، والموسيقى، وكل هذه العناصر كانت في خدمة الأداء، ففي النهاية هو المسؤول عن توليف العناصر مع بعضها بعضاً لأنه الحامل المعبر عن أفكار الفنانين القائمين على العرض.

قدمت المؤدية «روان الرحية» أداءً منفرداً، كان عليها أن تُظهر فيه عبر جسدها وحركتها معاناتها الشخصيَّة ومعاناة جيلها الذي كبر في سنوات الحرب والحصار، لم يكن هيناً إظهار الصراع الذي يحدث داخلها بين الانحباس في داخل الصندوق أو الخروج لفضاء آخر يفترض أنه حر ويحمل إمكانيات واعدة للنمو، لقد سبق أن قدمت «الرحية» عدة عروض لكن ضمن فريق من المؤدين، لذلك تعد هذه تجربتها الأولى في الأداء المنفرد، فكان عليها أن تروي الحكاية بجسدها فقط مع الإضاءة والديكور والجمهور لا غير.

الحكاية كلها في هذا الصندوق القابل للتأويل أنه الفضاء المغلق الذي يرغب كل فرد بالخروج منه، وربما بالخروج من مدينته، والصراع الذي يجري بداخله، ومحاولاته المريرة للخروج، ثم عن ماهية الأشياء التي يمكنه تخطيها، والأشياء التي ستبقى عالقة معه. تؤدي هنا «روان» دور شخصيَّة تمكنت من الخروج خطوة نحو الخارج فقط، لكنها بقيت عالقة بالوسط بين الخارج والداخل، بين المكان الأم وبين المكان المنتظر، وفي مشهد نزولها بين الجمهور والنظر في

نورس عثمان

عيون المشاهدين تبدو كتلة محطمة من الألم الإنساني تريد أن ترى انعكاس تحطمها في عيني الآخر، والجمهور كان جزءاً من سينوغرافيا العرض، وهي تعاملتْ مع المشاهدين بوصفهم صناديق مغلقة، حتى الكرسي الذي يجلس عليه المشاهد كان يشبه الصندوق، وكان عليها أن تجد طريقها للتعامل مع هذه الصناديق المغلقة مع ذاتها أولاً، ومع الآخر بوصفه خارجاً ثانياً، رؤية وجهها المغسول بالدموع وجسدها النحيل المنهك من التوتر النفسي والإجهاد الجسدي عند انتهاء العرض كان مؤثراً للغاية ويبعث على التعاطف. كانت مهمة الكريوغرافيا كبيرة وهي اجتراح سياق حركي لإظهار الشخصيَّة وصراعاتها، الجسد هنا هو من يفكر فقط، وعليه أن يعبر عن أزمته الوجوديَّة، وعذابه وتوقه للانعتاق من الفضاء المحدود داخل الصندوق، ثم عن محاولة تأقلمه مع الفضاء الجديد، ثم نكوصه وخيبته.

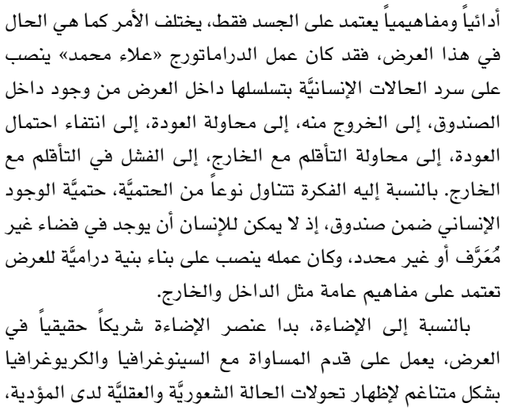
اتبع الكريوغراف نورس عثمان أسلوب مسرح الجسد، فلم يعتمد على الرقص الأكاديمي فقط بل اعتمد على التجربة الذاتيَّة الحركيَّة، الحركة نفسها هي داخل الصندوق وخارج الصندوق، ودرس اختلاف شكل الحركة بالتأثير النفسي إن كان سلبياً أو إيجابياً بالفضاء الذي تؤدى فيه، إن كان فوق الصندوق أو خارجه أو على الأسفلت أو على «الستيج»، الكريوغرافيا انطلقت بالدرجة الأولى من التجربة الذاتيَّة للمؤدية، من ظروفها وتجربتها الخاصة والشخصيَّة، ومن تجربته وخبرته الخاصة، وبناءً على هذا الأمر بُنِيَ شيء من الارتجال بينه وبين المؤدية، ومن خلال هذا الارتجال قاما بتقديم 30 دقيقة فقط من عرض صمّم لثلاث ساعات، اختارا الجمل الحركيَّة الأكثر كثافة وتوظيفاً لفكرة العمل الأساسيَّة، وهي صندوق داخل صندوق، التي أظهرت ما أراداه شعورياً عن طريق الحركة.

بالنسبة إلى سينوغرافيا العرض، كانت عناصر العرض الماديَّة هي صندوق فارغ من الداخل تم العمل على جدرانه، فقد صمّم بطريقة خاصة ووضع على خشبة دوارة، بالإضافة إلى عدة صناديق أخرى تستخدم كراسي، كل عنصر صُمِّم بطريقة يقدم فيها عرضاً أدائياً مفاهيمياً قابلاً لتعدد القراءات، حاول فيه السينوغراف «غيث مرزوقي» أن يجعلها مجردة وقابلة للتأويل وتسمح بجعل المتلقي شريكاً في القراءة، تم اختيار مكان مطل على الشام وقريب من الطريق السريع «الأوتوستراد» بطريقة مقصودة للاستفادة من صوت السيارات كحالة مستمرة مرافقة لدوران الصندوق. بالنسبة إلى صندوق له عدة أوجه، للوهلة الأولى يظهر كمعدن، لكن أثناء الأداء نرى هذه القضبان المعدنيَّة تتحول إلى مطاط، يتحول الشكل أثناء الأداء، وفي وجه من وجوه الصندوق فقط هناك مربع صغير قاس، وهو ما يمثل البروفايل للمؤدية الذي تضربه بعنف في إحدى لحظات العرض، بينما صوت السيارات يشبه خط الزمن باستمراريته، وبلحظة أخرى يبدو عنصراً مشوشاً يشعر المشاهد بأن الأشياء تمضي وهي غير مكترثة بما يشعر به. حاول السينوغراف الاستفادة من المحيط، لأن هذا العرض في النهاية اختزال للمحيط العام، إذ إن شخصيَّة المؤدية وصراعاتها تختزن كل ما يدور حولها، ذهب «مرزوقي» في سينوغرافيا العرض إلى شكل مجرد يسمح للمشاهد أن يبني في مخيلته ما يمكن أن يكون موازياً بصرياً للأداء نفسه، وقدم زياً ممزقاً يشير إلى زي الناجي على جسد المؤدية، ثم عمل على توظيف صوت ارتطام جسد المؤدية وتبعثر الغبار، ليكون الستيج والبوكس مؤديين آخرين مع «روان» وليس مجرد خلفيَّة لأدائها، حاولت السينوغرافيا أن تتناغم مع الكريوغرافيا ومع الإضاءة والموسيقى لتقدم التأثير المطلوب. فعندما يدور الصندوق وبداخله المؤدية يشعر المشاهد كأن هناك كاميرا تدور 360 درجة بلقطة سينمائيَّة تُري حالة «روان» من جميع الجهات، وفي لحظة أخرى كان الصندوق يدور والمؤدية تنظر إلى الجمهور، هذا يعطي انطباعاً للمشاهد أن كل الأشياء تمضي بينما عيناها مثبتتان عليه.

بالنسبة لدراماتورجيا العرض عادة ما يكون عمل الدراماتورجيا هو العمل على تبييء النص، أي نقله من البيئة الأصليَّة التي كتب فيها وضمنها إلى بيئة جديدة تناسب البيئة المحليَّة التي سيعرض لها ولجمهورها، يتضمن ذلك اللغة والأدوات، لكن عندما يكون العرض

أدائياً ومفاهيمياً يعتمد على الجسد فقط، يختلف الأمر كما هي الحال في هذا العرض، فقد كان عمل الدراماتورج «علاء محمد» ينصب على سرد الحالات الإنسانيَّة بتسلسلها داخل العرض من وجود داخل الصندوق، إلى الخروج منه، إلى محاولة العودة، إلى انتفاء احتمال العودة، إلى محاولة التأقلم مع الخارج، إلى الفشل في التأقلم مع الخارج. بالنسبة إليه الفكرة تتناول نوعاً من الحتميَّة، حتميَّة الوجود الإنساني ضمن صندوق، إذ لا يمكن للإنسان أن يوجد في فضاء غير مُعَرَّف أو غير محدد، وكان عمله ينصب على بناء بنية دراميَّة للعرض تعتمد على مفاهيم عامة مثل الداخل والخارج.

بالنسبة إلى الإضاءة، بدا عنصر الإضاءة شريكاً حقيقياً في العرض، يعمل على قدم المساواة مع السينوغرافيا والكريوغرافيا بشكل متناغم لإظهار تحولات الحالة الشعوريَّة والعقليَّة لدى المؤدية، حاول مصمم الإضاءة «عبيدالله حسين» تحميل الإضاءة المفاهيم الفكريَّة التي أراد الفريق إيصالها ضمن سياق العرض بالإضافة إلى محاولة تجسيد الحالة الشعوريَّة والنفسيَّة، فمثلاً في البداية تكون الإضاءة قريبة من ضوء الشارع أو الضوء الأحمر الحنون لتدل على مفهوم الصحو عند الإنسان، كيف يستيقظ ويتفاعل مع المحيط الداخلي الخاص به، وكيف يستكشف ذاته، بينما كان ضوء الليزر يدل على شيء آخر ربما المعرفة، ثم عندما تنقلب في ثانية إضاءة الصندوق إلى اللون الأزرق لتشير إلى الذاكرة والعاطفة، وبلحظة أخرى عندما تنقلب إلى اللون العفني «الأخضر الكئيب» لتعبر عن مفهوم الرفض وذلك عندما تخرج المؤدية من الصندوق وتشعر بالرفض للفضاء الجديد وأيضاً عندما تحاول العودة إلى فضائها القديم وتُرفض.



الموسيقى أيضاً كان توظيفها جيداً ومحفزاً للحركة ومتناغماً مع معظم عناصر العرض.

ولا يفوتنا أن نقول إن نجاح أي عرض من عروض هذا النمط من المسرح يعتمد بالدرجة الأولى على الدقة العالية والتزامن في توقيت عمل عناصر الفريق جميعهم مع بعضهم بعضاً، ومن ثم فإن عرض «في الصندوق» كان موفقاً إلى حد كبير.

في النهاية علينا أن نشير إلى أن فكرة استخدام الصندوق بحد ذاتها في العرض المسرحي ليست جديدة، لكن الجديد دائماً هو طريقة استخدامها وتحميلها الأفكار المُراد إيصالها من قبل القائمين على العمل.

فريق العمل في عرض «في الصندوق»:

الكريوغرافيا: نورس عثمان. السينوغرافيا: غيث مرزوقي. الدراماتورجيا: علاء محمد. تصميم الإضاءة: عبيدالله حسين. الأداء: روان الرحية. تأليف موسيقي: OLAFUR ARNLDS.

فريق السينوغرافيا: محمد زهيري، يزن قرموشة. هندسة صوت: نبراس الدمج. فريق الإضاءة: حيدر الحامض. تنفيذ ديكور: محمد كامل. تنفيذ أزياء: حياة ديوب. تصميم بوستر وبرشور: غيث مرزوقي. إدارة إنتاج: نارت أيوب. توثيق فيديو: فراس الحرك. خدمات إنتاجيَّة: كامل مرزوق.

اللجنة العليا لأيام الشارقة المسرحية

تبدأ تحضيرات الدورة (33)

الشارقة: المسرح

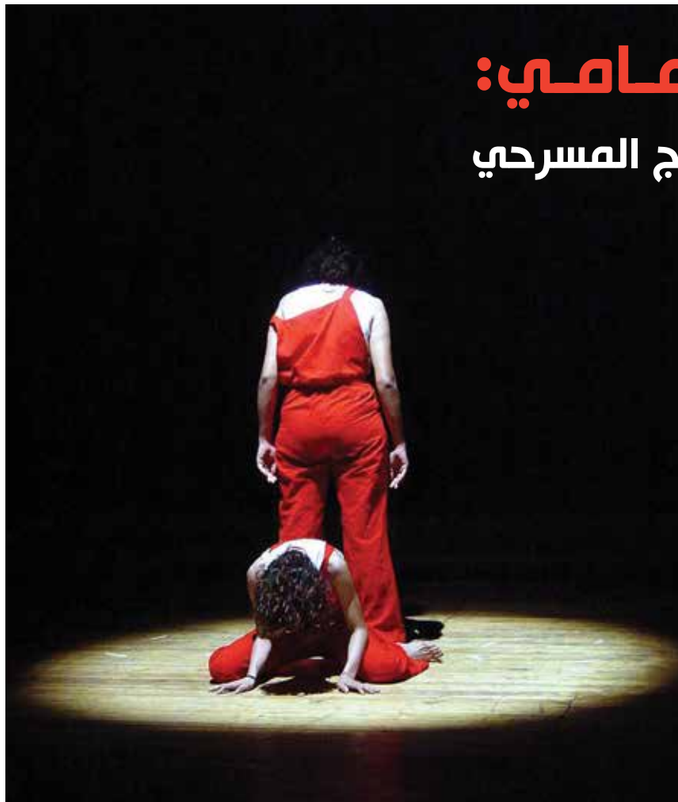
برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة تنظم الدورة الـ33 من أيام الشارقة المسرحية خلال الفترة من الثاني إلى التاسع (2 إلى 9) من مارس المقبل.

وفي هذا الإطـار عقدت اللجنة العليا المنظمة لـ«الأيام» اجتماعها الأول، يوم الخميس(14) سبتمبر الماضي، في قصر الثقافة، برئاسة أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح في دائرة الثقافة مدير أيام الشارقة المسرحية، وبحضور أعضاء اللجنة: إسماعيل عبد الله، ومحمد جمال، وعبد الله راشد.

واستعرض الاجتماع أبرز ملامح الدورة الماضية من التظاهرة التي نظمت خلال الفترة من 13-20 مارس الماضي، وما شهدته من عروض وأنشطة فكرية ونقدية مصاحبة، وأشاد بجهود الفرق المسرحية وإداراتها، والتفاعل الجماهيري، ومتابعات أجهزة الإعلام المحلية، والحضور الفاعل للعديد من المسرحيين من كافة الدول العربية.

وأُسست أيام الشارقة المسرحية سنة 1984، وهي تظاهرة فنية وثقافية تتبارى فيها الفرق المسرحية الإماراتية على جملة من الجوائز الخاصة بفئيات العرض المسرحي، كما تحفل بالعديد من الأنشطة الفكرية المصاحبة، بمشاركة العديد من الفنانين الخليجيين والعرب.

سامية عمامي:
النص جوهر الإخراج المسرحي



«في عالم مليء بالمفارقات والاختيارات، وجدت نفسي على أعتاب مهنة مختلفة تماماً عما كان متوقعاً لي. كنت طالبة مجتهدة في القانون، وكان المستقبل يبدو واعداً كمحامية أو مديرة تنفيذيَّة. ولكن القدر قادني في اتجاه آخر تماماً، إلى عالم الكلمات والقصص. لم تكن هناك أي إشارة مبكرة تدل على أنني مهتمة بالكتابة، ولكن عندما اكتشفت هذا الشغف الخفي، تغيرت حياتي تماماً».

أجرته: عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

هذه هي قصة الكاتبة التونسيَّة سامية عمامي (مواليد 1972) في انتقالها من عالم القانون إلى عالم الكتابة. وفي هذا الحوار مع الكاتبة، التي تعد اليوم من أبرز كاتبات المسرح والدراما التلفزيونيَّة في تونس، لاسيما بعد إنجازها مسلسل «نجوم الليل»، نتعرف على جانب من رحلتها بين القانون والدراما.

• بدأت مسيرتك الفنيَّة بعد تخرجك في كليَّة الحقوق، كيف حصل هذا الانتقال من مجال القانون إلى عالم الفن والكتابة؟

- تزامن اهتمامي بالفن مع سنوات دراستي الحقوق، ولا أخفي أني عشت فترة من التمزق، فبعد تخرجي كان من المنطقي أن أشتغل في المحاماة أو القضاء أو الوظيفة العموميَّة، لكن الأمر لم يكن بهذه البداهة بالنسبة إليّ. كانت أمي المتفرغة لشؤون المنزل مولعة بالسينما، ملتهمة للكتب والروايات، وكان أبي مدرس اللغة العربيَّة مولعاً بقراءة الفقه والأدب القديم والشعر. يبدو أنهما في فترة ما من حياتهما عاشا مثل هذا التمزق، فانتهيا إلى تفهم الأمر ومساندتي إلى أن حسمت أمري وقررت التفرغ للفن والرسم. كنت حينها قد ابتدأت العمل في «رواق فنون» منظمةً للمعارض، وحين اقترح عليّ مدير الرواق، وهو أيضاً مخرج ومنتج سينمائي، إصلاح «سيناريو» فيلم كان ينوي تصويره، أحببت فكرة انتقالي إلى الرّسم بالكلمات. قمت بالعمل على السيناريو بشغف كبير وأتممته في وقت قياسي، لكن شغلي لم يرق للمنتج، إذ رأى أنني تدخلت كثيراً وغيرت تركيبة قصته. حتماً هو على حق، إذ كانت تنقصني الخبرة. لم ير الفيلم النور، لكن موهبتي في الكتابة أينعت، فقررت حينها التخصص في الكتابة للصورة، أي للمسرح والسينما والتلفزة.

لم أشعر يوماً أن دراستي للحقوق كانت مضيعة للوقت، على العكس، لأن التكوين في كليَّة جامعة مثل كليَّة الحقوق والعلوم السياسيَّة، مكنني من تعزيز آليات تفكير وتحليل للواقع هي نفسها الأدوات التي يستعملها الكاتب لصياغة أفكاره والقصص التي يرويها للناس.

• هلا تشاركيننا تجربة كتابتك للنص المسرحي الأول «مسجل مجهول» لطلبة المعهد المسرحي وكيف أثرت هذه التجربة في مسارك المهني؟

- مشروع «مسجل مجهول»، والتسمية الأصليَّة Sous X، هو مشروع تخرج صديقتي لبنى نعمان، كانت قد دعتني إلى كتابة مشروع تخرجها الذي يجمعها بزميلة لها من المعهد العالي للفن المسرحي، وقد شاءت الظروف أن يتمّ إنتاج هذا المشروع في ظروف العمل الاحترافي، إذ قمنا بدعوة مخرج للقيام بالإخراج، وأمنت أنا متابعة الدراماتورجيا، وتم العرض الأول في «مسرح الحمراء» على خلاف المعتاد بالنسبة إلى مشاريع التخرج. كانت تجربة Sous X أول تجربة لي في الكتابة المنفردة، استطعت من خلالها التمكن من أبجديات تقنيات السرد من خلال المسرح الذي أعده المدرسة الأولى للكتابة الدراميَّة.

فاز المشروع بجائزة أفضل عمل جامعي، وقدّمني للساحة المسرحيَّة كاتبةً واعدة أفضل تقديم. سنة 2013 تحصّلت به على جائزة النشر والترجمة في إطار فعاليات برنامج «مرسيليا عاصمة ثقافيَّة»، وتم نشر النص في نسخته الأصليَّة ونسخة مترجمة إلى الفرنسيَّة عن دار إليزاد (Éditions Elyzad). تم حفل التوقيع في مرسيليا، في إطار «تظاهرة منارات» التي سلطت الضوء على الدراماتورجيا العربيَّة.

• تحدثت عن انتقالك إلى مجال الكتابة التلفزيونيَّة والسينمائيَّة، ما هي التحديات التي واجهتك في تطوير أفكارك وتحويلها إلى أعمال فنيَّة تلفزيونيَّة ناجحة؟

- نعم، أحسب أنني انتقلت بسرعة من الكتابة للمسرح إلى الكتابة للتلفزة، مدفوعة برغبة في مخاطبة أكبر عدد من المشاهدين، وأيضاً لتوفير الظروف الماديَّة للتفرغ للكتابة، الأمر الذي لم يكن المسرح ليحققه لي، وهذا أمر معلوم. وأعتقد أنه من خلال إجابتي على الأسئلة السابقة، نفهم أن أكبر التحديات كان هو فرض احترام حقوق التأليف المعنويَّة منها قبل الماديَّة. فقد فتح ظهور القنوات الخاصة، وهو أمر لا أدعو أبداً لمراجعته، المجال لتعسف بعض المنتجين من أصحاب القنوات الذين أزاحوا أصحاب الأقلام والكتاب الحقيقيين، ليصبحوا بدورهم كتاباً ومخرجين ومصورين مبدعين، محاولين إرداء الكتاب أصحاب الأقلام الجديَّة إلى مجرد منفذين لـ «عبقريتهم الفذة». أصبح الأمر مدعاة للسخرية حقاً وأعتقد أنه يجب أن نفكر جدياً في تنظيم هذا القطاع مرة أخرى لما يشكله من خطورة ولصبغته الحيويَّة بالنسبة إلى مجتمعنا.

سامية عمامي

• هل الدراما يمكن أن تكون وسيلة لنقل رسائل اجتماعيَّة وتوعية للمشاهدين؟

- أعتقد عميق الاعتقاد أن الدراما هي وسيلة لنقل خطاب حضاري اجتماعي وإنساني، من دون نفي لوظيفتها الترفيهيَّة، ولا أرى أي تعارض بين عمق الخطاب وخفة الطرح والأسلوب واقتراح التشويق والتجديد لشد المتفرج، وهذا ما تمكنت من إثباته من خلال سيناريو مسلسل «نجوم الليل»، وهذا ما حاولت أيضاً إثباته من خلال تطوير قصة وسيناريو سلسلة «جنون القايلة".

للأسف أصبح ما نراه من أعمال يسعى فقط لرفع نسب المشاهدات بأي طريقة وتجاهل الدور الحضاري للعمل الدرامي، لاسيما في بلاد تسعى لتجاوز الأزمات وهي محتاجة إلى مشروع كامل حتى تنهض بنفسها. وها نحن باستثناء بعض الأعمال المحترمة الهادفة، نعبث بالمتفرج كل رمضان ونعطي مهمة مخاطبة الناس لأشخاص أشكّ حقاً أنهم يقرأون كتباً أو أنهم يحملون أي رؤية لمستقبل هذه البلاد.

• شاركت في ورشة تدريبيَّة مع «المسرح الملكي» في بريطانيا، كيف أثرت هذه التجربة على أسلوبك في الكتابة والإخراج؟ وهل هناك عناصر من هذه التجربة يمكن أن يرى أثرها في أعمالك الحاليَّة؟

- استمرت الفترة التدريبيَّة لمدة سنة ونصف تحت إشراف الكاتب والدراماتورج «دافيد غريغ» أحد أهم الكتاب البريطانيين، معه عرفت أن الكتابة ملتصقة بالواقع المادي، وهي تخضع لمبادئ علميَّة ومنطقيَّة لا يمكن تجاوزها، وهو الأمر الذي ما أزال إلى الآن أطبقه وأدرّسه أيضاً في الورشات التي أنظمها.

• مسرحيتك المشتركة مع تونسيين سويسريين «منطقة محظورة» عُرِضَت في أماكن مختلفة، ما هي القصة والرسالة التي كنت تأملين أن توصليها من خلال هذه المسرحيَّة؟

- تم هذا المشروع في ظروف خاصة بالنسبة إلي، كان عليّ العمل مع كاتبة سويسريَّة، وكان التيمة الأساسيَّة المقترحة هي «وضعيَّة المرأة بين الشمال والجنوب». كان المشروع بالنسبة إلي فرصة للعمل على تيمات جديدة علي مثل «النسويَّة». وقد كان دوري كتابة القصة وتأمين الدراماتورجيا لاسيما تطوير شخصيَّة المرأة التونسيَّة التي صورتها كالدمية الروسيَّة (ماتريوشكا)، تلك اللعبة الخشبيَّة التي كلما فتحتها اكتشفت امرأة أخرى في داخلها. كانت التجربة ثريَّة تنقلت فيها كثيراً داخل سويسرا، كما قدمتني لجمهور المسرح هناك وأثبت من خلالها أن الأقلام التونسيَّة لها الإمكانيَّة أن تتخطى محليتها بكل سهولة.

• بنـاءً على خلفيتك في الكتابة والإخراج، ما هي رؤيتك لتطوير المشهد الفني في تونس؟ وكيف يمكن تعزيز الإبداع والتجربة في الدراما التلفزيونيَّة؟

- المجازفة مع التخطيط والكتابة، ثم الكتابة، ثم الكتابة. هي مفردات كفيلة أن تخرجنا من الأزمة الحاليَّة وتطوير المشهد الفني الدرامي في بلادنا. لا تكتب النصوص الجيدة قبل شهر أو شهرين من الإنتاج. يجب المجازفة عن طريق الاستثمار في الوقت والالتجاء إلى الأقلام الجيدة ذات الخبرة، وتجاوز عقدة اللهجة والخروج من نظرتنا المحليَّة لأنفسنا، فتونس تنتمي إلى العالم، ونحن نمتلك من التقنيين والمخرجين والكتاب والممثلين ما يمكننا من الحضور على مستوى الدراما في المشهد العربي والعالمي.

• بوصفك كاتبة وسيناريست ناجحة، ما هي نصيحتك للشبان والشابات الذين يرغبون في دخول عالم الفن والكتابة؟ وهل لديك تجارب أو دروس من مسيرتك يمكن أن تشاركيها معهم؟

- "لا تقرأ، لا تكتب» هذا ما أقوله دائماً على سبيل الدعابة للمشاركين في الورشات التي أقدمها الآن، التي أسعى من خلالها إلى نشر المعارف المتعلقة بالكتابة الدراميَّة. «تجرأ ولكن حذار من الغرور واعلم أن كل ما نقوم به هو لفائدة الآخر/المتفرج وأن ما ستجنيه من مال أو من شهرة هو ليس إلا نتيجة من بين النتائج، وهو أمر آت لا محالة ولا يمكن أن يكون الهدف الأول من الكتابة».

• مع تطور السـاحة الفنيَّة في تونس، كيف ترين مسـتقبل الفن والثقافة في البلاد؟ هل هناك تطلعات خاصة تأملين تحقيقها من خلال أعمالك القادمة؟

- هي رؤية لا رماديَّة ولا ورديَّة بل واقعيَّة. أرى أن ما ينقص ساحتنا الفنيَّة هو الرّوح الدافعة لإنتاج الجديد واستبطان نسق العصر ومجمل ما تم اكتشافه عن أنفسنا كبشر وابتداعه من أفكار. لا أعارض أبداً استغلال التراث الذي يحمل هويتنا الحقيقيَّة، ولكن يجب حقاً إيجاد مفصليَّة تجعله جديداً، معبراً حقاً عن مفردات العصر، هناك تجارب مهمة يقوم بها الشباب الآن ويجب تشجيعهم على المواصلة فيها.

• مـع تجربتك المتنوعة في مجال الفن، هل تفكرين في تجربة مستقبليَّة مع أشكال فنيَّة جديدة أو غير تقليديَّة؟

- نعم، هي تجربة للمسرح أخذت مني وقتاً طويلاً للتفكير والبحث. فأنا إلى الآن لا أعد نفسي كاتبة دراميَّة تقليديَّة، هذا ما يفسر قلّة أعمالي للمسرح. كل تجربة أخوضها أرجو أن أضع فيها تساؤلات شاملة حول الفرد والمجتمع والوجود الإنساني في علاقته بالكون والحضارة وكل ما هو موغل في القدم وموغل في الحداثة، ومنه أصوغ الخطاب المسرحي الذي أطرحه على العالم.

• مـا هو العمـل الذي تشـعرين بأنك ترغبين فـي تحقيقه في المستقبل، إن كان في مجال الكتابة أو الإخراج؟

- أنا الآن بصدد الاشتغال على مفهوم الفن الشامل، وهو صنف فني يحاكي الطبيعة عن طريق التقبل واستعمال الموجودات المتاحة لخلق الجديد. هو عمل فيه مساءلة لوجود الإنسان في هذه الفترة الانتقاليَّة الصعبة عبر المراوحة بين الفضاء الواقعي والفضاء الخيالي، وكيفيَّة صنع الحكايات عبر هذه الديناميكيَّة الجديدة. التجربة كما أتصورها فريدة في تونس وفي العالم العربي وربما في العالم أيضاً. سأتكفل بجزء من الإخراج فيها وأنوي تقاسمها مع مخرجة مسرحيَّة تونسيَّة سأصرح باسمها في أوانه.

• خلافـاً لتجربة الكتابة، كيف تنظرين إلى الفعل المسـرحي في تونس اليوم، وهل تستهويك الكتابة الركحيَّة؟

- هو فعل مهم وثري ولكنه يفتقر حقاً إلى النص الذي يتحدى الزمن. شخصياً لم أشعر يوماً بالحاجة إلى ممارسة الكتابة الركحيَّة، أسعى دائماً للتعامل مع مخرج أو مخرجة مسرحيَّة، يكتبان كتابة أخرى على أساس النص، معارضته ربما والتصارع معه ولكن من دون تشويهه. هذا ما يفسر أيضاً أني أشترط تأمين المتابعة الدراماتورجيَّة لنصوصي وهو أمر لا يروق إلا لمن أتفق معهم في رؤية خاصة لماهيَّة الفعل المسرحي كفعل تشاركي، والقادرين على تخطي عـقـدة الأنـا وصـراعـات الأبوة على العمل الفني، وهم نادرون جداً.

• هل تخططين لمشاريع فنيَّـة مسـتقبليَّة؟ هـل يمكنـك مشـاركتنا بعض الأفكار المسـتقبليَّة التي تنوين تنفيذها في مجال الكتابة والإخراج؟

- طبعاً بالنسبة إلى الكتابة أنا بصدد التحضير لمشروع مسلسل أعتقد أنه سيضيف خطوة جديدة في الدراما التونسيَّة، وربما العربيَّة، هذا يتوقف على جهة الإنتاج، لأني أصبحت أفكر حقاً في الالتجاء للإنتاج العربي. بالنسبة إلى السينما أحمل مشاريع للتجريب بوصفي مخرجة-مؤلفة، أعمل من خلالها على المفهوم نفسه للفن الشامل الذي سبق وشرحته. كما أنني انطلقت في الاشتغال على رواية باللغة الفرنسيَّة، وبوجه عام أعتقد أنني في المرحلة القادمة سأتجه نحو كتابة الرواية التي يمكن اقتباسها للتلفزة أو للسينما.

سامية عمامي (1972) كتبت مجموعة من النصوص المسرحيَّة أبرزها «الطارق» (2003)، و«هيدروجين» (2006) أداء وإخراج معز القديري، و«مسألة عائليَّة» (2007) و«لا شرعيَّة» (2013)، كما شاركت في تأليف نص «منطقة محظورة» (2018) الذي قدم بإنتاج سويسري لجمهور أيام قرطاج المسرحيَّة (2018)، ولعمامي نص «مسجل مجهول» كتبته لصالح طلبة «المعهد العالي للفن المسرحي» (2005) وكان العمل الأول الذي قدمها للجمهور الواسع للمسرح. ولها مجموعة من المسلسلات الدراميَّة أشهرها «نجوم الليل» الذي كتبت الجزء الأول منه في (2008) واستمر إلى (2011)، و«جنون القايلة» (2017)، وكتبت سيناريو مسلسل «دار الوزير» (2012).

مي لانفانج

الممثل الصيني ونظريات المسرح الغربي (3-3)

جورج بانو
ناقد مسرحي من فرنسا

ترجمة: عبدالحليم المسعودي
ناقد مسرحي من تونس

تقرأ هذه الدراسة للباحث المسرحي الراحل جورج بانو (1943-2023) التمفصلات الفكريَّة والجماليَّة التي طرأت على المسرح الغربي الحديث في علاقته بالمرجعيَّة الشرقيَّة التي تمثلها مسارح آسيا. وفي ما يلي الجزء الثالث والأخير منها.

تساعد الموسيقى (المرافقة للفرجة) كما يؤكد فسيفولود مايرخولد، في إبقاء حالة الصحو في القاعة، فالإيقاع يعد جسد الممثل وهو بصدد التحرك، والأصوات تؤثّر على جمهور القاعة، «وقد فهم مخرجو اليابان والصين القديمة أن الجمهور يغفو قليلاً أثناء العرض ومن الواجب هزّه قليلاً لكيلا يظل هادئاً في مقعده طويلاً»(1).

إن الموسيقى لا ترافق، بل إنها تتدخل بشكل كامل في الإنتاج المسرحي من أجل تحقيق هدف «المسارح اليابانيَّة والصينيَّة القديمة، ألا وهو الإبقاء على القاعة في حالة توتر»(2). ولكن الانتباه المكتسب لا يبقى من دون استتباعات، لأن المسرح يجدد طرائق التلقي ويعيد إحياء الأحاسيس التي قد تكون خافتة أحياناً.

وإزاء مي لانفانج، يعالج بريشت بالتناوب اللعب والمشاهدة، الخشبة والصالة في تجاورهما المتبادل. ويبدو له الفعل المسرحي الصيني مسلكاً يصلح فيه كل مصطلح بدوره محفزاً للآخر. وهو يوضح «كأن يتعلق الأمر بفتاة بصدد تحضير الشاي، فإن الممثل يبيّنُ أولاً أنه يعد الشاي فتكون هنا الحركات دقيقة ومتكررة بمثابرة وعلى درجة فائقة من الإتقان: - (أ) - ثم كيف يبرز مهارته في إعداد هذا الشاي - (ب) - كيف تكون هذه الفتاة حيويَّة مثلاً، أو صبوراً أو عاشقة. وكيف يبين في الوقت نفسه - (ج) - كيف يعبر هذا الممثل عن هذه الحيويَّة أو عن هذا الصبر أو هذا العشق من خلال حركات تتكرر» (3).

لدينا إذن في هذه الحالة ثلاث عمليات (أ -ب- ج) فيهما عمليتان متزامنتان. ففي الزمن الأول فإن العلاقة باليومي تسند بفضل علامات مستمرة تعطي للفعل بعده التاريخي، وبعد ذلك هناك وجود مشترك بين العلامات، أي بين العلامات الخاصة بالشخصيَّة والعلامات الخاصة بالممثل. وهذه العلاقة تسمح في الوقت نفسه بالتعرف على الواقع - أي علامات الشخصيَّة - وعلامات العمل المسرحي - وعلامات الممثل. ومن أجل ذلك يجب التعاون اللازم بين التباعد و«الحد الأدنى من الإيهام» (4) كما أدركه بريشت.

يتحدث بريشت عن «الحد الأدنى من الإيهام» الذي يكفله «تحول جزئي». فالممثل الصيني لا يبقى إلى الأبد بعيداً عن الشخصيَّة، فهو يقترب منها، بل يلتبس حتى معها لكي يبتعد عنها بعد ذلك. ليس ثمة ثبات، بل تغيير متواتر للعلاقات تماماً، مثل ما بين محرّك الدّمى والدّمية. ومن دون أن يكون التحكم مهدداً فإن «التحول الجزئي» كما يقول بريشت يؤمّن الذهاب والإياب بين التباعد والتقارب: فالضياع في الآخر ليس إلا عرضياً ومؤقتاً وليس كذلك بمتواصل.

في الصين يقول بريشت بنيَّة جداليَّة واضحة إن الفرجة تنشأ موضوعاً للرؤية، فالإنارة لا يمكن أن تكون غائبة، وهناك لا يمكن أن يوجد هذا التوزيع المزدوج الغربي بين خشبة مضاءة وقاعة مظلمة حيث ينزلق حكم أنطولوجي يعتبر الظلمة ملجأ للمتلصص، أي فضاءً للخطيئة. إن الممثل يلعب ويتحمل اصطناعيَّة فعله كما يكشف عن نفسه بوساطة الإنارة مثلما هو، ولكنه في الوقت عينه يسمح لنفسه بمراجعة ردود الأفعال التي ينتجها لعبه على تقاسيم وجوه المتفرجين. إنه يدرك بأنه تحت مراقبة وأن الحضور المحسوس فورياً للقاعة يسهم في شحذ فنّه الأدائي، فأثناء العرض «يلتفت الممثل بين الفينة والأخرى تجاه الجمهور كأنه يريد أن يقول له: أليس هكذا تماماً؟ إنه يعبّر وهو يدرك أن الأنظار متّجهة إليه»(5).

وهناك في الموضع الذي لا يمكن أن نتبادل فيه تجاهل بعضنا، يتدخل الآخر من دون راحة، وتظل الفرجة تحت الرقابة بشكل دائم، سواء من طرف الممثل أو المتفرج. وهذا الأمر يتطلب ضمنياً تحضيراً على جميع المستويات: فهناك حيث تحضر التقنية وتقاليد اللعب، يوجد أيضاً «فن» للمتفرج يجبُ أوّلاً أن يُتعلّم وأن يُجوَّد، ثم أن يُمارسَ باستمرار في المسرح (6).

والتعلم أيضاً يشمل فنّ النظر كما هي حال فنّ اللعب. إن معرفة تستوجب معرفة أخرى، وإنه من خلال آليَّة هذا التسلسل تطرد الفرجة الصينيَّة الرفاهية الكسول للجهل، لأنه «ليس ثمة مثل الممثل الصيني قدرة على تضليل جمهوره، والمتفرج لا يستطيع أن ينهل من هذا الفن كامل متعته من دون إدراك ومن دون قدرة على المقارنة ومعرفة القواعد»(7). إن فهم هذا المسرح لا يمكن أن يستقر «منذ البداية على قاعدة الاتصال العاطفي وحدها»(8)، ولا على ضوء محصلة المعلومات النظريَّة المحضة خارج الممارسة المسرحيَّة.

عكس ما هو عند الغرب، يتبنّى الجمهور الصيني حالة استرخاء، لأن علاقات متناظرة تقام بينه وبين الركح كما في التظاهرات

آيزنشتاين مع الممثل إيشيكاوا سادونجي 1928

الرياضيَّة. فالمسرح يظهر كمساحة للتألق الأدائي حيث النجاح لا يفترض إلغاء من يشاهده، بل يفترض منه التحكيم، «فطوال مشهد موت، تقتلع حركة من الفنان مي لانفانج آهة تعجب لمتفرج يجلس إلى جواري»، هكذا يكتب بريشت. «بعض المتفرجين الجالسين قبالتنا يطلقون ملتفتين إلينا (هوششت) اغتياظاً. إنهم يتصرفون كما لو أنهم يحضرون حالة احتضار حقيقيَّة لشابة حقيقيَّة تموت. وردّ فعلهم ربما يكون صحيحاً لو كانوا أمام عرض أوروبي، ولكان ردّ فعلهم في غاية السّخافة أمام عرض صيني. إن أثر المباعدة لم يؤثر فيهم» (9). إن أثر المباعدة هو الذي يسمح بالترحيب بتألق أدائي.

ملعب

تحيل قاعة المسرح الصيني إلى ملعب رياضي وإلى نادي الجاز في الوقت نفسه، فضاءات حيث تكون جسمانيَّة المتفرج كما جسمانيَّة الممثل غير ملغاة، بل مقبولة. وقد كتب مايرخولد في هذا المعنى أن: «المتفرج الصيني... يأتي إلى المسرح صباحاً ويغادره في ساعة متأخرة من الليل... يأتي إلى المسرح حاملاً معه طعامه، كما يسمح له بمنديل يجفف به عرقه»(10). هذا الجمهور العارف يرفض أن يفرط في ملذاته، الشاي، والتبغ، والمزاح، وهو يتمتع بمشاهدة اللعب مدافعاً عن حريَّة جسده.

وبالرغم من حريَّة جسد الممثل الصيني هذه، فإنه «لا يمنع... كل حركات التعرف (Identification) عند الجمهور»(11). وبالإضافة إلى التعرف مع الممثل كجسد متمرن فإن «الحد الأدنى من الإيهام» يمكن أن يثير وبشكل خاطف التعرف على الشخصيَّة. وهنا يقحم بريشت أدق التمييزات.

فالممثل الصيني، كما يشير إلى ذلك، يقدم شخصيَّة في شكل مِزَقٍ غير متجانسة، والمتفرج يشهد على وجود هذه الشخصيَّة من خلال هذه الشظايا التي تثير لحظات التعرف، ولكن فوق الركح فهو «ليس بالمتفرج نفسه، بل جاره» (12).

إن المتفرج يتعرف على الشخصيَّة إذن بوساطة عنصر ثالث والذي يجد من خلاله في علاقة مُسَاكَنَة (Cohabitation) ضيقة، لأن (الجار) هو (الآخر)، وهو الأكثر قرباً، أي ذاك الذي من دون أن يكون متفرجاً فإنه لم يتحول بعد إلى غريب.

وضمن هذا اللعب الثنائي، أي ممثل – متفرج، الذي عودنا عليه الغرب، فإن الصين تُقحِمُ مصطلحاً ثالثاً يكسر الرّوابط الضّيقة، ويُشوشُ القواعد ويسمحُ باستشعار علاقة متعددة ومتحركة، أي علاقة رباعيَّة: شخصيَّة – ممثل – متفرج – جار (– Personnage acteur – spectateur – voisin).

رهانات الواقعيَّة

في سنوات الثلاثينيات كان الجدل حول «الواقعيَّة» يحرك الأوساط الأدبيَّة، فجدانوف Jdanov وبالاعتماد على المساندة الأخلاقيَّة لمكسيم غوركي Gorki سيطلق نظريته المسماة «الواقعيَّة

مي لانفانج

الاشتراكيَّة» (Le réalisme socialiste)، وهو مفهوم سيظل غائماً مثل مربع فارغ تحت رحمة السّلطة السّياسيَّة والتعليمات التي تريد فرضها على الفن حسب احتياجات مختلف اللحظات التاريخيَّة.

وسيكون مي لانفانج الفرصة الأقل تمويهاً التي سينتهزها فنانان مثل مايرخولد وآيزنشتاين ليعبرا عن ممانعتهما تجاه البرنامج الثقافي الرسمي الجديد. ففي نصوصهما، وبعيداً عن التحليلات يمكن استشفاف حجج الدفاع التي ترفض الحكم بالجريمة وكأننا بمثابة الإنصات للدويّ الأخرس للرعد الذي يستشعران قدومه.

وإذا كان مي لانفانج يثير عند بريشت إبانة مفارقة لكل ما هو غير مُصَوغ بوضوح فإنه عند كل من مايرخولد وآيزنشتاين يمثل سوراً صادّاً، وكم هو هشٌّ مُقام كرجفة أملٍ أخيرة في مواجهة الرّعب الصّاعد. لقد كان لانفانج بمثابة نشوء لغةٍ لحماية لغة أخرى مهدّدة بالخطر.

ويلاحظ بريشت بشكل عام وهو يخوض النقاش حول الواقعيَّة أنه ليس ثمة غياب للواقع كما كان يُعتقد فوق الركح الصيني. إن هذا الركح لا يمحو هذا الواقع أبداً، ولكنه فقط لا يجعل من انعكاسه هو سبباً للوجود. إن اللغة المسرحيَّة تتشكل انطلاقاً من الواقع الذي يترك آثاره. وإذا كانت العلامة عند الممثل الصيني شبيهة بالهيروغليفيَّة وترتبط دائماً بالملموس فإن قانون الفن يُهيمن على تمثيل الواقع. وفوق الركح يكتب بريشت أن «بكاء غير متقن يمكن الشعور به كبكاء مزيف في عرض صيني كلاسيكي، حتى أمام جمهور متعوّد على الطبيعيَّة (13)«(Naturalisme).

ويؤكد الكاتب والناقد المسرحي تريتياكوف في مقالاته المنشورة في صحيفة البرافدا Pravda حول مي لانفانج على حضور الواقعيَّة في روعة أسلوبه القديم. وهو يقول: «ففي الواقع المجازي داخل الحدود الضيقة المفروضة عبر التقاليد تكمن الجاذبيَّة الكبرى لمي لانفانج» (14). ويدعم هنا أعلاه مشدداً على أن «واقعيَّة اللعب تمزق قماشة المتواضع عليه»(15).

وعلى العكس من بريشت يتبنى تريتياكوف المفهوم القديم الذي يعتبر أن علامات المسرح الصيني مفرغة من كل واقعيَّة ولا يمكن معرفة حضورها فقط إلا من خلال لعب مي. في حين يقترب الفنان الصيني نفسه من وجهة النظر البريشتيَّة حين يقول: «حركات الرقصة الجميلة التي ينشئها فنانو الماضي مؤسّسة كلها على حركات الحياة الواقعيَّة الخاضعة لعمل توليفي تضخيمي لكي تصبح فناً» (16).

وهكذا إذا فإن العلامة الصينيَّة لا تتلخص أبداً في رمزيَّة اعتباطيَّة خالصة. وكما تلاحظ عالمة الصينيات صوفي دالزا Sophie Delza وهي تطور آراء المعلم الصيني بأن «الحقيقة

مضخمة وليست مُقوّضةً»(17). ومن ثم ما هي إذن العمليات الخاصة بهذا النموذج من المسرح؟

يتعلق الأمـر هنا قبل كل شـيء بتشوّه (Déformation) في الواقع (ويعد شكلوفسكي Chklovski هذا التشوّه ضرورياً من أجل تجديد التلقي) ثم بعد ذلك بمثابة انتقاء لأنه يتم في غمرة الإمكانيات، كما يذهب إلى ذلك بريشت مشيراً إلى «الاحتفاظ ببعض العلامات الخاصة بعد تفكير عميق»(18). فالعلامة التي يستعملها ماي لانفانج تحيل إلى الواقع في شكل متغير وإلى قاعدة جرد يعمّق صفتها المفكر فيها.

إن ماي لانفانج وأوبرا بكين يجعلان من المسرح تمظهراً للجمال، فهل هذا الجمال بسطوته السحريَّة المبالغ فيها ينتهك بذلك معطيات الواقع؟ هل من الممكن أن نتحدث عن علاقة مع الواقع حيث الحرير يغطي كل الأجساد سـواء أكانت أجساد شحاذين أم سكارى أم مجانين؟ وحين نرفض وعبر هذا الجمال نفسه الالتباس مع الواقع فإن المشهد المسرحي يبدو كما لو كان عدسة مكبرة تضخم الرؤية المعتادة من دون إزالة الملموس بشكل حقيقي. ويلاحظ بريشت أنه «لكي نوحي بالفقر فنعمد إلى حياكة قطع قماش من الألوان المختلفة، لكنها مقصوصة من الحرير» (19).

وفيما بعد وفي هوليوود سيفكر بريشت متأملاً وظيفة الجمال كمسافة عند الصينيين. وقد كتب في 04 نوفمبر 1942 وهو يشاهد ديكوراً متقن التصميم: «في الخلاصة إنه عالم مثالي. وفي لحظة ما نصاب بغواية التفكير في جماليَّة المسرح الصيني، حيث المسكينة بنت الصياد تعالج الحبال المصنوعة من الحرير. ولكننا لن نبحث بالتأكيد على الإقناع بأننا إزاء الطبيعيَّة. ففي هوليوود ليس هذا إلا أسوأ أنواع البهرج» (20). في الصين لا يتوه الجمال، وبعيداً عن أي مشابهة مع الواقع، فإنه لا ينثني في منحنا التعرّف عليه مسرحياً.

ويريد مايرخولد أن يشير انطلاقاً من مي لانفانج إلى الطريقة الصحيحة لتحليل الفرجة الصينيَّة. فالحيلة هنا دقيقة الذكاء: فالأمر مقتصر على إصلاح خطأ في القراءة بالرغم من أنه لا يخفي هنا المغزى، مؤكداً: «آمل ألا يكون ذلك خطأ شنيعاً، ومن الواجب علينا التنديد به عوض القبول بدقة الوصفة التي نعد من خلالها... الفن الصيني فناً منتمياً إلى الشكلانيَّة» (21).

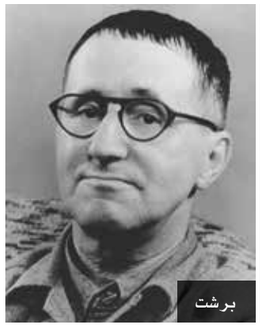
وبرغم ذلك، فالأمر لا يعني هنا إعادة تثبيت الحقيقة حول الفن باسم أصالة وجب صيانتها، ولكن من أجل استعمال أعمق للفن كالتفاف للحديث عن قيمته. فمايرخولد يعترض في الحقيقة على كل نزوع في تلك الفترة إلى إلصاق صفة «الشكلانيَّة» الخطيرة على كل الممارسات الثقافيَّة التي تطالب باستعمال لغة خاصة بها. ويستنجد المخرج الروسي من أجل إضفاء الشرعيَّة على مطلبه بما يمكن أن يمثل هيئة عليا منفلتة وتفتيشيَّة، وهي الشعب الذي يحتج بقدرته على فك شيفرة الفن وممارسته. وهذا يتم من خلال المرور بالمثال الصيني الذي يمكن للشعب أن يدركه عبر لغة مخصوصة لحضور الملموس. وليس هناك في هذه الحالة عدم توافق أو قراءة ممكنة للواقع، لاسيما أن الخطاب لا يفترض برغم ذلك «خوارقيَّة» (Esotérisme) في الفن. فكل المسألة هي مسألة عادة وتقليد، لأن ما نراه «أسلبة» (Stylisation)، تراه الشعوب «تواضعيَّة لازمة، مثل اللغة التي من خلالها يفهمون التعبير عن المضمون»(22).

يعترف مايرخولد أولاً بوجود لغة تكون إمكانيَّة الولوج إليها كامنة في كونها تملك تاريخاً، وأنها لغة مُكّنت من الوقت اللازم لكي يتم فكّ شيفراتها. فاللغة لا إلغاز فيها هناك، حيث كانت لها الفرصة لتستوي كتقليد. ويؤكد مايرخولد أن «المتفرج الصيني ينفذ إلى محتوى المسرحيات التي يؤديها مي لانفانج لأنه يفهم الشخصيات النسائيَّة التي يبدعها الممثل، ولأن هذا الممثل يستعمل لغة اعتادها الناس في ذاك البلد وفي تلك الأمة» (23).

مايرهولد

تريتياكوف

ستانسلافسكي


برشت

إن التأكيد المتواتر على مرجعيَّة الجمهور الشرقي الذي أصبح عارفاً بالمسرح من خلال تربية جد بطيئة، يخفي في الحقيقة معنى مموّهاً يجب كشفه: إن ما يبدو اليوم غير مفهوم لا يجب أن يكون برغم ذلك منبوذاً باسم جمهور غير مهيأ، ويجب أن نترك الوقت للغة حتى يتم فك رموزها، ولأنها فقط تحتاج شيئاً فشيئاً الوقت اللازم لتأخذ مظهر «التواضع اللازم»، ويقول مايرخولد إن اللغة ليست تمظهراً محضاً أو بسيطاً للبنية الفوقيَّة البرجوازيَّة، ولكنها أداة ضروريَّة لكي يتم «تبليغ الرسائل بتلك الطريقة»(24).

وفي الحقيقة، يطرح مايرخولد في هذا المستوى شرطين: نبذ كل توجّه استبعادي excommunicatrice وامتحان اللغة كشرط وجوبي من أجل إبلاغ مضمون ما. إن الشكل – كمقترح راديكالي في تلك الفترة – ليس بالإضافة الزائدة، وهي كما يقول أيضاً، السّبب الذي لا نستطيع معه بأي حال من الأحوال "أن نسمي هذا الفن فنا شكلانياً»(25).

يعيد مايرخولد التذكير وبشكل أكثر بداهة بالأمثلة التي يستند إليها النظام حينما يذكر هوكوسي Hokusai كي يدافع عن نفسه تجاه واجب الانضواء تحت سلطة إيليا ريبين Ilia Répine 26). إنه يدعو إلى اللغة ضد تهديدات "الانعكاس"، ويجب بالنسبة إليه رفض العودة إلى الطبيعيَّة القائمة كنموذج بالنسبة إلى السلطة من أجل الاعتماد على «الماضي التقليدي الذي وصلنا إلى اليوم في النماذج الرفيعة للفن الصيني» (27). ومن أجل الدفاع بطريقة ذكيَّة لمعالجة الواقع فإن مايرخولد يدعو إلى الحظوة التي يتمتع بها الفن الصيني، وهذه إستراتيجيَّة أخرى.

أما آيزنشتاين فهو يستدعي مي لانفانج بطريقة أكثر جذريَّة. فإستراتيجيته تشبه تلك التي عند مايرخولد، مع اختلاف كونها هنا شبه مكشوفة، فمن خلال الشرق تتم مساءلة الجماليَّة الرسميَّة التي أقامتها السلطة. ومقالة آيزنشتاين لن تبقى من دون أثر، ويذكّر مايرخولد بحماسة آيزنشتاين «التي جلبت لصاحبها جملة من التهجمات»(28).

إن عرض آيزنشتاين هو الأكثر منهجيَّة، وهو نفسه الذي عند مايرخولد بين اللغة التواضعيَّة والواقعيَّة القائمتين على عدم التآلف. فالعلامات المسرحيَّة الصينيَّة في نظر آيزنشتاين ما تزال تحمل آثار الواقع، والنزعة الأيقونيَّة (Iconicité) لم تختف مطلقاً، فمن أجل الترميز لعربة جَرٍّ مثلاً، فإن الصيني يستعمل راية عليها رسم عجلتين، ومن أجل المرور من باب يرفع الممثل قدمه كما لو أنه أمام عتبة (29).

إن الأمثلة كثيرة ومعالجة الواقع تختلف كل مرّة، ولكن وحده تمثيل المحاكاة مرفوض ومطرود إلى الأبد خارج اللغة المسرحيَّة التواضعيَّة. إنه لعب «واقعي في معناه الخاص، وقادر على الإشارة لا إلى الحوادث المعروفة عند الجميع والمأخوذة من التاريخ ومن الخرافات، بل في الوقت نفسه على الإشارة إلى المشاكل الاجتماعيَّة واليوميَّة، فالمسرح الصيني مسرح تواضعي من شكل العناصر الأكثر دقة للشخصيات إلى آخر تفصيل ركحي... والواقعيَّة المحضة مُلغاة من الفرجة ومن الإخراج »(30). هذا المسرح يُخضع الواقع إلى عمليَّة نقل عند للفنان الصيني الذي يعول عليها في إعادة السلطة إلى الركح بشكل ملموس.

وكدليل داعم يذكر آيزنشتاين مي لانفانج وجهده التوليفيّ بين «الأشكال القديمة» وابتكار الحبكات. فالمصطلحات (عنده) لا تقصي بعضها. ويشير آيزنشتاين إلى أن مي لانفانج «يعرف في إعادة خلق الأشكال المكتملة للتقاليد القديمة وتوحيدها مع مضمون مجدّد، ويسعى إلى توسيع التيمة، ثم توسيعها أكثر في اتجاه المشاكل الاجتماعيَّة.. إن أعماله الدراميَّة المعروضة في أسلوب تقليدي قديم تصف لنا المشاكل الحديثة من خلال مواضيعها...» (31).

هذه الثنائيَّة المسجلة بقوة – شكل/ محتوى – يضعها آيزنشتاين في المقدمة لكي يتمكن من الدفاع عن الحق في الخصوصيَّة اللغويَّة، من دون أن يعد ذلك وبشكل فوري نوعاً من الشكلانيَّة. وفعلاً «يلغي مي لانفانج تماماً الفرجة الطبيعيَّة» (32)، ولكن هذا لا يمنعه من التعامل مع الواقع. ومن خلال نبرة الإلحاح في خطاب آيزنشتاين نلمح الغاية المستهدفة عنده وهي السّياسة الرسميَّة وهدفها في تحويل الفن إلى مجرد انعكاس وخارج كل عمل علمي (33).

ويؤكد آيزنشتاين على انفتاح الموضوع والحركة المسرحيَّة على تعدديَّة المعنى الذي تضعه الفرجة بتواتر في المقدمة. فالمخرج الروسي يرى هذه الخصيصة سمةً «ليست مسرحيَّة بصفة خاصة لكنها خاصة بالطبقات العميقة للفكر الصيني» (34).

إن آيزنشتاين مثله مثل مايرخولد يبدأ بوضع خصائص المسرح الصيني في المقدمة، وهي خصائص تربطه بالنظريَّة المقبولة رسمياً في روابط الفن والشعب، ليطرح على إثر ذلك سؤالاً أكثر إحراجاً، هو سؤال اللغة والواقعيَّة.

إن اللعب عند مي لانفانج وكما يؤكد آيزنشتاين ينتظم حول الصورة، بيد أن «مشكلة الكاريكاتير المصور هي من المشاكل الأساسيَّة في جمالياتنا»(35). وبالفعل، ففي الاتحاد السوفيتي في زمن هيمنة الواقعيَّة الاشتراكيَّة، أصبحت الصورة مريبة، ولم تعد تجد مكانها في البرامج الثقافيَّة للسلطة. ويطالب آيزنشتاين معتمداً على مثال الممثل الصيني اللامع، بالحق في المحافظة على «النواة الأساسيَّة للعمل الفني: أي قدرتها على أن تتحوّل إلى صورة» (36) لأنه من دون ذلك، كما يقول ذاكراً الإنتاجات السوفيتيَّة لتلك الفترة، يظل «العمل الفني غير مكتمل» (37).

وقد طوّر آيزنشتاين دفاعه من أجل الاعتراف بالصّورة، بالسّعي إلى جعل «الخاصيَّة الفنيَّة للشكل» (Le caractère artistique de la forme) تابعة «للخاصيَّة المصورة لصياغة الشكل» (Le caractère imagé de la mise en forme) 38).

وسيلاحظ آيزنشتاين في ما بعد غياب الصورة في الفن السوفيتي، وسيحتج على هذا الفن نفسه، وهو حينما يقارن بين الفن الصيني والفن السوفيتي فهو يرى همزة وصل في طابعهما الأقصى، وفي «تضخم العنصر التصويري» عند الأول و«التضخم في العنصر التشخيصي» عند الثاني (39).

إن الحل الذي يرتئيه آيزنشتاين كامن في توحيد الأشكال الشرقيَّة والسوفيتيَّة الذي ستنشأ عنه واقعيَّة مكتملة، وسوف تتلطف هذه الأشكال بالتبادل في ما بين جوانبها المبالغ فيه، وتكتسب بهذه الطريقة ميزات التوليفة «الهيغليَّة» الحقيقيَّة. ويبدو لنا المشروع أكثر رحابة حتى لا يكون حيلة مسار، لأن المقولات المركزيَّة في فكر آيزنشتاين هي القفز والوثوب.

ومن خلال حديثهما حول عمل الممثل الصيني، يعبر كل من مايرخولد وآيزنشتاين عن القلق الذي يسكنهما. وبالرغم من أن «الجدانوفيَّة» (Le Jdanovisme) لم يتم إقرارها بعد، غير أن ظلالها المهددة حاضرة: فبرامج السنوات العشرين قد انقطعت، وما يزال بعض من المأخوذين بالحنين فقط يتشبثون بالانتساب إليها بشكل متعصب، في حين شروع هذه الجدانوفيَّة في الكشف على مآسيها. ومقالات الناقد تريتياكوف التي كتبها حول مي لانفانج في عام 1935 ستتناول الحجج نفسها التي كتبها في عام 1920 حول أوبرا بكين. وتريتياكوف الذي ظل سجين عقيدة اليسار المتطرف لا يرى الطوباويَّة تنهار والثورة تفشل، فالبرنامج القديم – من أجل مجتمع جديد لابد له من جماليَّة جديدة -في طريقه إلى الاندثار، ويواصل تريتياكوف كأعمى تنبيهاته ضد الجمال المسموم لأوبرا بيكين لأن هذا المسرح يبقى بالنسبة إليه مُنطبعاً بالقيم البيداغوجيَّة الضارة للمجتمع الثوري، وحتى «بالنسبة إلى الجموع الصينيَّة فإن المسرح هو إحدى الوسائل القويَّة للتخدير الجمالي» (40)، هكذا يكتب تريتياكوف عام 1924. وفي خضم هذا النقاش سيستشهد تريتياكوف برأي طالب - يعده مبشرا بثورة ثقافيَّة - يُحذّر بصرامة من الانجذاب المريب تجاه هذا الفن وتأثيره، كما يحسد تريتياكوف هذا الطالب على رأيه المتصلب ذاك حين يقول "لقد كان في (جبهة اليسار) أكثر مني" (41).

ويحذر تريتياكوف مرة أخرى عام 1935 متأثراً بالذكرى التي تعود إلى عام 1927 من مخاطر الفن ذي الحركات المتقنة والأصوات الساحرة لأوبرا بيكين (42). بعد سنة يُعدم تريتياكوف رمياً بالرّصاص، ويهديه بريشت قصيدة. أما التهديدات عام 1935 فقد بدأت تأتي من جهة أخرى وليس من المسرح الصيني القديم. فمايرخولد سيسلك طريق معتقل سيبيريا، في حين سينجو آيزنشتاين في آخر لحظة من موجة الرعب التي سقطت على رؤوس المثقفين السوفيت. وحده، وكمعلم عجوز بلا منازع وقد اقترب من الرحيل، سيواصل ستانسلافسكي الحديث للممثلين أثناء بروفات عمله الأخير عن نبل أداء مي لانفانج (43). بعد ذلك اندلعت الحرب، وجثا الليل على العالم. حينها كتب بريشت قصيداً أين تختلج فيه باحتشام ذكرى ماي وربما صدى لسنة 1935 القصيَّة التي تستبق زمن الكوارث:

"مدافع المراكب الصادحة
تشيّدُ خلفيَّة صوتيَّة
للزهيرات البيضاء كأنها مجامع يد
أنيقة لممثل صيني" (44).

الهوامش

1- مايرخولد، "الأستاذ بوبوس، والمشاكل التي تطرحها الفرجة حول الموسيقى – عرض بتاريخ 01 يناير 1925 "، (ضمن) "كتابات حول المسرح"، مجلد II، (م.م)، ص، 155.

2- المرجع نفسه، ص،149.

3- بريشت، "بخصوص المسرح الصيني"، (م.م)، ص، 412.

4- المرجع نفسه.

5- بريشت، "تأثير التغريب"، (م.م)، ص،591.

6- بريشت، "بخصوص المسرح الصيني"،(م.م)، ص،412

7- المرجع نفسه، ص، 413.

8- المرجع نفسه، ص،410.

9- بريشت، "تأثير التغريب"، (م.م)، ص،596.

10- مايرخولد، "شابلين والشابلينيَّة"، (ضمن) "كتابات حول المسرح"، مجلد، III، (م. م)، ص، 234.

11- بريشت، "تأثير التغريب"، (م.م)، ص، 592.

12- المرجع نفسه.

13- بريشت، "بخصوص المسرح الصيني"، (م.م)، ص، 409.

14- سرغي تريتياكوف، «مسرح الأشكال القديمة الجديد»، البرافدا، موسكو، عدد26 مارس 1935.

15- المرجع نفسه.

16- مي لانفانج، "حياتي فوق الركح"، (م.م)، ص،25.

17- صوفي دالزا Sophie Delza، "المسرح الكلاسيكي الصيني" The classic chinese theatre (ضمن) «صحيفة الجماليات والنقد الفني»، 1956 ،XV، ص،191.

18- بريشت، "تأثيرات التغريب"، (م.م)، 593.

19- المرجع نفسه، الفقرة نفسها.

20- بريشت، "كراس عمل"، لارش، باريس،1976، ص، 328.

21- مايرخولد، "شابلين والشابلينيَّة"، (م.م)، ص،234.

22- المرجع نفسه.

23- المرجع نفسه.

24- المرجع نفسه.

25- المرجع نفسه.

26- المرجع نفسه.

27- يقول مايرخولد بخصوص "تعاسة الفَطِنِ" بأنه يهدي هذا العمل لمي لانفانج وأنه "سيكون عملاً تواضعياً وفي الوقت نفسه واقعياً وبعمق" مثل المسرح الصيني.

28- المرجع نفسه.

29- نجد في بقيَّة الملاحظات المتشابهة في ما يتعلق بعلامات مسرح الكابوكي حيث "التواضعات أكثر منطقيَّة مثل ما هي الحال في المسرح الشرقي"، انظر "نقطة تقاطع غير مرتقبة" (م. م) ص، 24.

30- آيزنشتاين، "لساحر بستان الإجاص"،(م.م)،ص،315.

31- المرجع نفسه، الفقرة نفسها، ص ص، 314-315.

32- انظر أعلاه.

33- إذا كان آيزنشتاين يطالب مثل مايرخولد من خلال مي لانفانج بتأويل جديد للروابط بين الفن والواقع وليس بين الفن والسلطة، وليس أيضاً بتحليل للواقع، فإن مطلبهم ليس له أي قيمة سياسيَّة. فمعارضتهم تمارس على المستوى الجمالي.

34- آيزنشتاين، (م.م)، ص ص,317-118

35- المرجع نفسه، الفقرة نفسها، ص321.

36- المرجع نفسه، الفقرة نفسها.

37- المرجع نفسه، ص،322.

38- يبدو مايرخولد منشغلاً بالمسألة نفسها حينما يرى مي لانفانج يستمد قوته من علاقته الحميمة بالتقاليد، (ضمن) "شابلين والشابلينيَّة".(م. م)، ص، 23.

39- آيزنشتاين، "لساحر بستان الإجاص"، (م.م)، ص,322.

40- سرغي تريتياكوف، "المسرح الآسيوي"، في مجلة بروجكتور Projecteur العدد 1922/21.

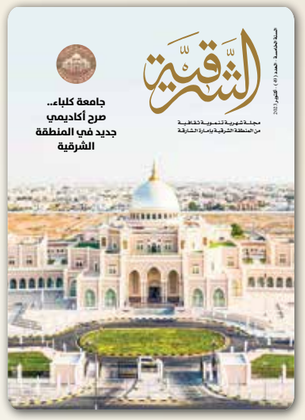
41- سرغي تريتياكوف، "النبرة الجيدة" (ضمن) مجلة نوفاي لاف 5 /1927.

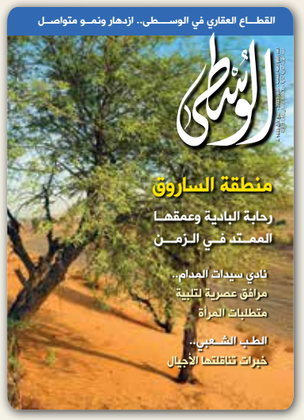
42- انظر سرغي تريتياكوف، "ضيفنا"، في البرافدا، 12 مارس 1935.

43- انظر ماي شاوو،(م.م)، ص،62.

44- بريشت، قصائد، مجلد، VI، لارش، باريس،1967، ص، 97.

مجلات دائرة الثقافة عدد أكتوبر 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

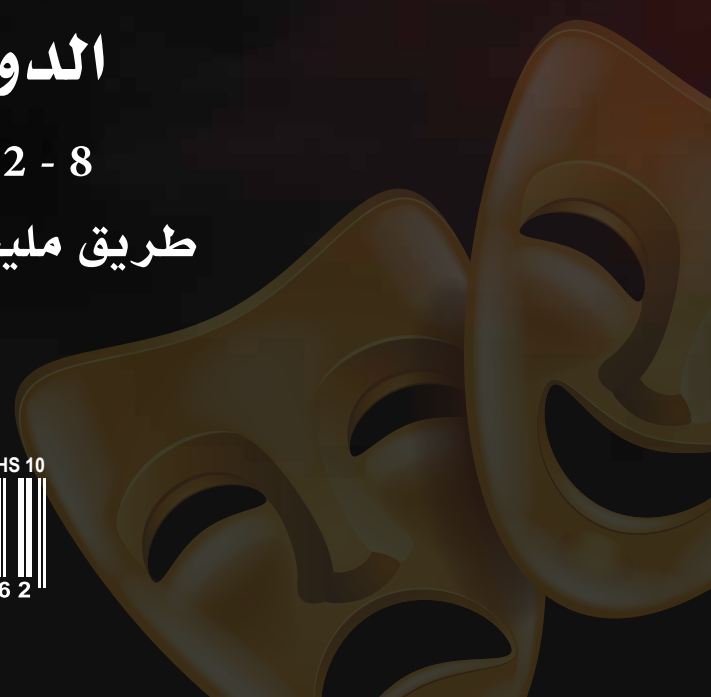
مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

الدورة السابعة

8 - 12 ديسمبر 2023

طريق مليحة - منطقة الكهيف



AL Masrah DHS 10
Tawzea
6 291100 754762