المَسْرَح

العدد (50) - نوفمبر 2023

الخيار الأخير
وجه الحقيقة.. وأقنعتها

مسرح الطفل في الإمارات
واقعه وآفاقه

أبو الفنون والجامعة
تشخيص واقتراحات

مسرح الطفل

رعاية الشارقة لمسرح الطفل رائدة ومتطورة ومستمرة، في المدارس، والأندية، والمراكز، والمعارض، والمهرجانات، وغيرها من المساحات والفضاءات المخصصة لتنشئة الصغار، وتعزيز قدراتهم، وصقل مواهبهم؛ بأحدث المناهج، وأنجع الوسائل، وأرفع الخبرات، عبر العروض، والورش التدريبيَّة، والمسابقات، والمنشورات.. منجزات تتواصل وتتضاعف على مدى عقود بفضل الدعم السخي والتوجيهات السامية من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «رعاه الله»، فلقد سخر سموه كل الإمكانات لضمان أفضل وأرقى بيئة لتربية وتدريب بناة الغد، وإغناء عقولهم وعواطفهم، بالأنشطة والأفكار، والقيم الملهمة والبناءة، ليكونوا سنداً وذخراً لمسيرة الريادة والازدهار في مستقبل البلاد.

واحتفاء بما تحقق من نجاحات كبيرة في هذا الجانب، وتفاعلاً مع تحضيرات الفرق للدورة السابعة عشرة من «مهرجان الإمارات لمسرح الطفل»، التي تنظم برعاية كريمة من صاحب السمو حاكم الشارقة في ديسمبر المقبل، يخصص هذا العدد من المجلة مساحة منه لتسليط الضوء على واقع مسرح الطفل في الدولة وآفاقه المأمولة، وذلك عبر إفادات لعدد من الفاعلين في تأليف نصوصه، وإخراج عروضه، وتنشيط فرقه، وإدارة فعالياته.

كما تخصص المجلة مساحة منها للتعرف على التجربة المسرحيَّة للكاتب النرويجي يون فوسه، الذي حاز جائزة نوبل للآداب الشهر الماضي.

وتحفل بقيَّة أبـواب المجلة بمجموعة متنوعة من المقالات، والقراءات، والرسائل، والتقارير، والحوارات، التي نأمل أن يجد فيها القراء في كل مكان ما يمتعهم ويفيدهم.

دائرة الثقافة
إدارة المسرح

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: 0097165020004/0097165020019 / 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 (50) - نوفمبر 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

78

الغلاف: مسرحية «الخيار الأخير»
إخراج: عبدالله آل علي
أرشيف: مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة 2023

12

24

16

• 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

20

42

82

102

مـدخـل
• مسرح الطفل في الإمارات.. واقعه وآفاقه 6

قـراءات
• «مايراوش Blackout».. حبكة العمى والبصيرة 36

حـوار
• عبدالله العابر: التراث الشعبي خزّان مشروعي المسرحي 50

صـروح
• «إشبيلية».. فضاء ثقافي ينعش المسرح في جنوب لبنان 62

أسفـار
• رحلتي إلى لندن .. أيام لا تنسى في مسرح الرويال كورت 66

أفق
• «في رواية أخرى» كاتب يحاجج شخصياته في مصائرها 74

رسـائـل
• «المحاكمة» لكافكا في عرض مسرحي سويدي لاذع 92

مطالعات
• «المسرح ورشة مفتوحة» بين النص والعرض 100

متابعات
• بيان شبيب: المسرح منحني الصوت والمنصة والضوء 110

سعر البيع:
الإمـارات: 10 دراهم / السـعودية: 10 ريـالات / عمان: ريال / البحرين: دينار / العراق: 2500 دينار / الكويت: دينـار/ اليمن: 400 ريال / مصر: 10 جنيهات / السـودان: 500 جنيه / سـوريا: 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

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

مسرح الطفل في الإمارات..

واقعه وآفاقه

تزايد الإنتاج المسرحي الموجه إلى الأطفال في الإمارات على نحو واضح في السنوات القليلة الماضية، وعرفت العديد من الجمعيات والفرق بنشـاطها المكثف في صنع وترويج وتقديم هذا النوع من المسـرح، لاسـيما في الأعياد وغيرها من المناسبات الاحتفاليَّة. وقد فرضت هذه الزيادة الإنتاجيَّة جملة من الأسئلة والأفكار حول ما يجب أن يتسـم به هذا المسرح في مضامينه وأساليبه، وفي ما يلي نستطلع مجموعة من الفنانين الفاعلين في المشهد للتعرف على جانب من واقع تجربة مسرح الطفل في الدولة وآفاقها المأمولة.

الشارقة: علاء الدين محمود

«كيف نتعامل مع طفل اليوم؟ تلك هي المسألة»، هكذا استهل الممثل والمنتج أحمد الجسمي إفادته، مشيراً إلى أن هناك متغيرات متسارعة يشهدها العالم، لاسيما في جانب التطور التكنولوجي، خلقت ظرفاً مختلفاً في ما يتعلق بتربية وتنشئة الصغار، ويمكن القول إن طفل اليوم مشبع بأفكار مختلفة عن تلك التي كانت سائدة وسط الصغار حتى مرحلة التسعينيات من القرن الماضي، اختلفت التربية والثقافة نتيجة لاختلاف وسائلها وبيئاتها، من ثم اختلفت الذهنيَّة، ولابد من استصحاب ذلك قبل البدء في إنتاج أعمال مسرحيَّة للأطفال، حتى نفلح في تدبير كيفيَّة ناجعة لنعد مسرحاً يلبي احتياجاتهم.

اختلافات

وذكر الجسمي أن «هناك ضرورة لإعادة التفكير في الأعمال المسرحيَّة التي كانت تقدم للأطفال في الماضي، التي تعتمد على الحكايات التقليديَّة والشخصيات النمطيَّة والموسيقى الإيقاعيَّة والصور المبهرجة، فهي لم تعد تناسب طفل اليوم، وتجاهل تلك الحقائق يجعل مسرح الطفل العربي في نقطته ذاتها، يكرر الطرق القديمة نفسها». ويرى الجسمي أن علينا صناعة مسرح يجد فيه طفل هذا العصر المختلف ما يجذبه ويفيده، مشيراً إلى ضرورة أن تسود روح الابتكار والاقتراب أكثر من الطفل، لمعرفة طبيعة احتياجاته، وما يستثير خياله في هذا الجانب، موضحاً أن الإمكانات متوافرة، وكذلك الدعم من أجل إنتاج عروض تليق بالطفل في الوقت الراهن، لاسيما في إمارة الشارقة التي تولي أهميَّة كبيرة لهذا الجانب الحساس والضروري.

وحول فوائد مسرح الطفل، ذكر الجسمي أنه يساعد في التنشئة وإعداد أجيال جديدة يمكن للمسرح أن يفيد منها، مثله مثل المجالات الأخرى، من ثم لابد من جهود نوعيَّة ومضاعفة في هذا المجال الصعب، حيث إن استسهال العمل سيقود إلى نتائج أقل قيمة، مشيراً إلى أن الجيل الحالي من الأطفال يعيش في أجواء ما يعرف بـ «العالم الافتراضي»، و«الواقع المعزز»، و«التقنيات الرقميَّة»، ويتفاعل مع ما يتلقاه عبر منصات البث في أجهزة الحاسوب والمحمول بمختلف أشكالها، لذلك فإن «منتج مسرح الطفل لابد أن يراعي هذه الجوانب، حيث تقع على عاتقه مهمة اختيار أعمال تتناظر وواقع الأطفال في عصرنا الحالي».

ويؤكد الجسمي أهميَّة أن تكون هناك خطط ومشاريع وإستراتيجيات من أجل الارتقاء بمسرح الطفل: «عبر الورش والتدريب المتواصل والندوات الفكريَّة التي تضع في اعتبارها بناء

أحمد الجسمي

حسن رجب

مسرح مختلف لطفل مغاير، فالرؤى الفكريَّة في هذا المجال مسألة لابد منها، من أجل الوصول إلى مسرح يستطيع أن يجذب الأطفال إلى العروض، وعلى الرغم من أهميَّة التوسط بالعناصر التقنيَّة والجماليَّة لزخرفة المشاهد وتزيينها في مسرح الطفل، لكن الشيء الأكثر أهميَّة في ما يقدم من عروض أن تكون هناك فكرة حقيقيَّة تعبر عن طفل اليوم، وهذا الأمر ممكن، غير أنه يحتاج إلى بذل الكثير من المجهودات الذهنيَّة، فمسألة إنتاج عروض لأطفال اليوم مهمة في غاية الصعوبة».

تطور

وعلى هذا النسق، تحدث المخرج حسن رجب، الذي أوضح أن هناك اجتهادات مهمة من أجل أن يكون هناك مسرح للطفل في الدولة، لكن ثمة بعض النواقص التي يجب أن نهتم بها، مثل: «إنتاج نصوص جديدة تمزج بين ما هو تربوي وما هو فني، حيث إن هناك ندرة في هذا الجانب، إذ إن معظم النصوص تركز على الجوانب التربويَّة وتغفل المسائل الفنيَّة». وأشار رجب إلى تجربته الخاصة في هذا الجانب، من حيث تركيزه على الورش لتطوير مسرح الطفل، وتوظيف عناصر السينوغرافيا بما يلائم مرحلة الطفولة، فهذه جوانب فنيَّة وتقنيَّة مهمة تتناسب وسيكولوجيَّة الأطفال في الوقت الراهن.

وشدد رجب على أهميَّة مسرح الطفل، حيث إن الاهتمام به مسألة ملحة وضروريَّة، ويضيف: «يمكن القول إن مسرح الطفل في الإمارات الآن، قدم الكثير من المجهودات، عبر العديد من العروض اللافتة، واستطاع تقديم أكثر من عمل على جانب كبير من الخصوصيَّة، وذلك الأمر تشهد عليه دورات عديدة في مهرجان مسرح الطفل، غير أن ذلك لا يعفي ولا يغني عن المزيد من الاهتمام بالنصوص والإمكانيات، حيث إن الكثير من الفرق الفنيَّة في الدولة تعاني من هذه المشكلة».

ولفت رجب إلى حقيقة اختلاف طفل اليوم عن طفل الأمس، الأمر الذي يدعو إلى ضرورة إنتاج أعمال مختلفة، فهناك الكثير من

العروض التي تقدم ولا تناسب إمكانات وثقافة طفل العصر الحالي، فهي تقدم شخصيات وحكايات لا يعرف طفل اليوم عنها شيئاً، لذلك لابد من الابتكار عبر إدخال التكنولوجيا وتوظيفها في العروض.

وأشار رجب إلى أن «الأطفال اليوم يعيشون في عصر يتسم بتطورات كبرى ونوعيَّة في التكنولوجيا، وهذا أمر يجب أن يحفز الفرق المسرحيَّة لاستلهامه والاستفادة منه في اتجاه ابتكار أعمال مسرحيَّة مبدعة ومتكاملة شكلاً ومضموناً».

وأكد رجب أن هناك العديد من التجارب الجيدة والطيبة في هذا الشأن، على يد العديد من المسرحيين المخلصين في مجال مسرح الطفل، من أجل تقديم أعمال تستثير العقل، وتثري الوجدان، فهناك أجيال شابة تعمل عبر الورش والدورات المسرحيَّة المتخصصة، على تقديم أفكار ورؤى مسرحيَّة جديدة في مجال مسرح الطفل، لذلك «تبرز في كل مرة عروض متميزة يمكن الاستناد والبناء عليها في بناء مسرح مختلف للأطفال، ولعل ما يميز الساحة المسرحيَّة الإماراتيَّة هو الاهتمام المتواصل بصناعة فعل مسرحي مغاير ومختلف، وهذا ينطبق على مجال مسرح الأطفال».

أساليب جديدة

الكاتب صالح كرامة، أشاد من جانبه بالجهود الكبيرة التي ظلت تبذل في مجال الارتقاء بمسرح الطفل في الدولة، بوصفه المسرح الذي يقع عليه عبء مخاطبة ومحاورة وإغناء ثقافة أجيال الغد في أي بلد، لذلك لابد من الاهتمام به، حيث إن هذا النوع المسرحي «يتوجه إلى عقول غضة، ويمدها بالقيم والأفكار، وهو أمر يتطلب أن يكون هناك فعل مسرحي يستشعر هذه المسؤوليَّة ويترجمها في شكل يجد فيه أطفال هذا العصر الحديث ما يجذبهم إليه».

صالح كرامة

مشيداً بالجهود الكبيرة التي ظلت تقدمها إدارة المسرح بدائرة الثقافة في الشارقة في هذا الشأن، عبر ما تقيمه من ندوات ومسابقات هدفها الارتقاء بهذا المسرح.

وذكر كرامة أن الاهتمام بالجوانب الشكليَّة والاستغراق المفرط في توظيف الموسيقى وشاشات العرض ومجسمات الحيوانات، من باب أن ما يحتاجه الطفل هو الشكل دون المضمون، لن يفيد طفل اليوم: «من الضروري الاهتمام بالمضامين والأفكار وتقديمها بأسلوب فني ذكي يحترم عقول أطفال اليوم، فلابد من ارتفاع الوعي بالفكر التربوي للطفل، الذي تطور نتيجة لتطور التكنولوجيا وهيمنتها على واقع اليوم».

ويدفع كرامة بملاحظة أن الطفل في هذا العصر تطور بصورة كبيرة، بينما ما زال الكثير من العروض يعتمد على الفرجة القديمة التي تقدم لأطفال الأمس، ويقتات من الأفكار نفسها التي أكل عليها الدهر وشرب، من ثم فإن المشكلة ليست في النصوص وحدها، بل كذلك في الأفكار والابتكار الذي أصبح ضرورة ملحة، فالطفل لم يعد ذلك الذي ينتظر من يحكي له «حدوتة» عن تلك الشخصيات الخياليَّة التي تربت عليها أجيال الأمس، بل لابد من طرح جديد، وهذه إشكاليَّة تحتاج إلى رؤية عميقة، بمشاركة العديد من الخبراء في المسرح في الإمارات من أجل البحث عن أفق جديد ومختلف لمسرح الأطفال.

وشدد كرامة على أن مسرح الطفل في عالم اليوم يجد اهتماماً كبيراً من قبل المسرحيين في مختلف أنحاء العالم، وذلك لأن المتغيرات العصريَّة الكبيرة فرضت واقعاً جديداً، ودعت إلى أهميَّة التعامل مع الأطفال بصورة مختلفة، مشيراً إلى أن الكتابة للصغار مسألة في غاية الصعوبة والمتعة في الوقت نفسه، فهي تتطلب مسرحيين من طينة الكبار، من أصحاب التجارب والخبرات، لافتاً إلى أن هناك مسرحيين كباراً قدموا عروضاً للأطفا.

وأشار كرامة إلى أهميَّة التفكير خارج الصندوق، بحيث ينتج المشتغلون بالمسرح رؤى جديدة تطور من عروض الأطفال، حيث إن تقديم أعمال للصغار هو «بمثابة نبش في مخيلة طازجة، وذلك يتطلب ذكاء كبيراً في التعامل، غير أن بعض المسرحيين يستخفون بمقدرات الأطفال، لذلك يلجأون إلى الطرق القديمة نفسها في العروض، وهو أمر غير منطقي، حيث إن العديد من الأعمال التي ظلت تقدم في فعاليات الأطفال المختلفة كانت تعاني من مشاكل في النصوص والرؤى والمضامين، فهناك مشاكل متعلقة ببناء الحكاية نفسها، وتطور الحدث الدرامي، وغير ذلك، حيث يلجأ الكثير من المسرحيين إلى الإعلاء من الخطابة والجوانب القيميَّة»، مؤكداً ضرورة الاهتمام بكتابة نصوص مبتكرة تناسب ذهن أطفال اليوم.

وأشار كرامة إلى أن «احتشاد النصوص بالقيم والمواعظ والأشياء التربويَّة، هو جانب له أهميته، ولكنه لا يعني تقديم عرض جيد، فلابد من الاهتمام بالنواحي الفنيَّة والتقنيَّة والمعالجات المبتكرة». مشيراً إلى تجربته الخاصة في تقديم عدد من الأعمال المسرحيَّة الموجهة إلى الأطفال مثل: «وين البحر»، و«كتاكيت»، وهي عروض راعت العديد من الجوانب المهمة المتعلقة بضرورة تقديم مسرح مختلف لأطفال هذا العصر، ولفت كرامة إلى أنه اشتغل مع الأطفال في هذه العروض لمدة عام كامل، تخلله الكثير من التدريب.

وأكد كرامة أن العمل في مجال مسرح الأطفال يتطلب وجود مسرحيين أصحاب مشروع، يجتهدون بصورة كبيرة في تقديم رؤى ومضامين مختلفة ومبتكرة، مشيراً إلى ضرورة تقديم أعمال مسرحيَّة بصورة مستمرة في المدارس داخل الصف، حتى يتشكل لدى الصغار وعي بأهميَّة الدور الذي يلعبه المسرح في حياتهم وحياة الناس.

إشراقات

«هنالك الكثير من الإشراقات لكننا نحتاج إلى المزيد»، هكذا تحدث الممثل عبدالله مسعود، الذي لفت إلى المكانة الخاصة لمسرح الأطفال، لكونه يتوجه نحو شريحة مختلفة لمخاطبتها، وهو أمر صعب ويتطلب أفكاراً وأطروحات ذكيَّة، مشيراً إلى أن مسرح الطفل في الإمارات يشهد تطوراً بالمقارنة بوضع العديد من الدول العربيَّة وفي منطقة الخليج، وهناك اهتمام بهذا الأمر من قبل المؤسسات الثقافيَّة الحكوميَّة والخاصة، غير أن هناك أيضاً حاجة إلى المزيد، لاسيما من قبل الفرق الفنيَّة التي عليها أن تبدع في هذا المجال وتطور من أدواتها ووسائلها وصولاً إلى بناء عروض مختلفة للأطفال.

استمرارية

وذكر مسعود أن العروض التي تقدم للأطفال بحاجة إلى التنوع والابتكار وليس الاعتماد فقط على البهرجة، فهناك أيضاً ضرورة للأعمال البسيطة التي تخاطب أذهان الصغار وتحترم ذكاءهم وعقولهم، مشيراً إلى أن بعض الأعمال والعروض التي تقدم في مهرجانات الأطفال المختلفة، لا تصلح للاستمراريَّة، وهذه معضلة لابد من معالجتها والاهتمام بها، فهناك ضرورة أن يمر النص المسرحي على لجنة مختصة، كما أن بعض العروض مستوردة من واقع ثقافي مختلف ومغاير، مشيراً إلى أهميَّة كتابة نصوص من عمق البيئة المحليَّة، وتراعي في الوقت نفسه ذكاء الأطفال.

وأوضح مسعود أن طفل اليوم أكثر ذكاءً من أطفال الأمس، حيث إن هناك الكثير من العوامل التي أسهمت في هذا الأمر، وهي أشياء يجب على صناع مسرح الطفل وضعها في الحسبان، لاسيما وجود التكنولوجيا الحديثة التي صارت تجذب الأطفال بطريقة رهيبة، حيث إن هذا الأمر يتطلب أعمالاً مختلفة وغير مكررة، إذ إن طفل اليوم يحتاج إلى «وجبات» غير مستهلكة.

وأشار مسعود إلى ضرورة أن تكون هناك أفكار تتناسب والتطور الكبير على مستوى ثقافة الأطفال، وتتناسب كذلك وحجم الاهتمام بالمسرح في الإمارات، إذ إن الدولة صارت من ضمن البلدان التي تعرف بالمسرح، وهو أمر يدعو إلى بذل المزيد من الأطروحات على مستوى مسرح الطفل من أجل التقدم فيه، لاسيما أن هناك توجهاً كبيراً في الدولة للارتقاء بمسرح الطفل.

تشجيع

من جانبه أشار المخرج مبارك ماشي، إلى أن الإمارات تزخر بالمواهب والكتاب الذين لا يعلى عليهم في مجال الكتابة المسرحيَّة للأطفال، وكذلك بالمخرجين والممثلين، وبقيَّة عناصر العمل المسرحي، غير أن المشتغلين في مجال مسرح الصغار في الدولة هم بحاجة إلى التشجيع المستمر من قبل الشركات والإعلام، وجميع شركاء الفعل المسرحي، من أجل تقديم عروض وأعمال مسرحيَّة تليق بالأطفال. وأشاد ماشي بالدعم الكبير غير المقطوع من قبل صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، في مجال مسرح الطفل والارتقاء به، وكذلك

عبدالله مسعود

مبارك ماشي

حبيب غلوم

المجهودات التي ظلت تقدمها إدارة المسرح في دائرة الثقافة، وكذلك جمعيَّة المسرحيين، لافتاً إلى أن هناك جهوداً جبارة تبذل في هذا المجال، مؤكداً أن إنتاج العروض والأعمال المسرحيَّة المتعلقة بالطفل مسألة في غاية الصعوبة وتحتاج إلى الكثير من الجهد.

ولفت ماشي إلى أن هناك الكثير من العروض التي تقدم للأطفال في الإمارات بصورة متنوعة تتناسب ومخيلة الطفل، فهناك عروض تعتمد على نصوص محليَّة، وأخرى على المكتبة العالميَّة، وفي جميع الأحوال هي تناسب الأطفال وطرائق تفكيرهم.

وأشار ماشي إلى أن شح الإمكانات لدى بعض الفرق يجعلها تنتج أعمالاً بسيطة، غير أن المهم في هذه المسألة هو ضرورة أن يكون الإنتاج مستمراً، موضحاً أنه ظل يقدم في كل عام عملين مسرحيين، برغم صعوبة العمل في هذا المجال، موضحاً أن إنتاج مسرحيات الصغار في الدولة يستند على إرث وممارسة مستمرة، فمنذ زمن طويل كانت هذه العروض تقدم في الأعياد والمناسبات المختلفة، ومن ثم رسخت في الأذهان وشكلت ذائقة مسرحيَّة لدى الأطفال، موضحاً أن القول بأن طفل اليوم مختلف، هو أمر صحيح، كما أن المسرح نفسه مختلف ومتطور، لذلك فإن الأعمال التي تقدم للصغار في الوقت الراهن تراعي ذلك الاختلاف.

آفاق

من جهته استعرض المخرج والممثل حبيب غلوم، واقع المسرح العربي بوجه عام، متناولاً مواقع القصور فيه، وسيادة ثقافة التكنولوجيا الحديثة التي بدأت مع الثورة الرقميَّة، مؤكداً أهميَّة هذا النوع المسرحي الذي يستهدف الصغار، وضرورة الاهتمام به، مشيراً إلى أنها مسؤوليَّة تقع على عاتق المؤسسات الثقافيَّة والتعليميَّة. وذكر غلوم أن هناك دعماً كبيراً لقطاع المسرح في كل الإمارات، وبالتحديد في إمارة الشارقة من لدن صاحب السمو حاكم الشارقة، لاسيما في ما يتعلق بمسرح الطفل والمسرح المدرسي، وكذلك دعم سموه الكبير لمهرجان الإمارات لمسرح الطفل، موضحاً أنه ظل يتشرف بإدارة هذا المهرجان لأكثر من 17 عاماً، حيث يجد الاهتمام الكبير من صاحب السمو حاكم الشارقة للوصول بعروض المهرجان إلى الأطفال.

وذكر حبيب أنهم بصفتهم مسرحيين ومشتغلين في مسرح الطفل، ظلوا يبذلون الجهود الكبيرة في تطوير العمل الموجه إلى الأطفال، على الرغم من قوة تيار التكنولوجيا الذي ظل يستقطب الأطفال بشدة، غير أن السعي والجهد في هذا المجال مستمر من أجل الوصول إلى آفاق جديدة.

مسرح خورفكان للفنون

استعدادات لمشاركتين محلية ودولية

تستعد فرقة مسرح خورفكان للفنون، للمشاركة في«أيام قرطاج المسرحيَّة» في تونس، إضافة إلى تظاهرة محليَّة هي «مهرجان الإمارات لمسرح الطفل»، وذلك خلال شهر ديسمبر المقبل، وفي ما يلي نتعرف على أبرز ملامح هاتين المشاركتين .

الشارقة: أحمد الماجد

إلهام محمد تتسلم جائزة لجنة التحكيم الخاصة عن إخراجها مسرحية «ليلة مقتل العنكبوت» أيام الشارقة المسرحية 2020

كانت الفرقة سجلت حضوراً متميزاً في الدورة الماضية من أيام الشارقة المسرحيَّة عبر عرض «الجلاد»، تأليف كاتب هذه السطور وإخراج الفنانة إلهام محمد، وفاز العمل بجائزة «أفضل تمثيل- رجال» التي نالها عبدالله مسعود، وجائزة «الفنان المسرحي المتميز من غير أبناء الدولة» التي نالتها الممثلة التونسيَّة خديجة بكوش.

شكر وامتنان

وفي حديث لرئيس مجلس الفرقة، الفنان عادل الجوهري، رفع أسمى عبارات الشكر والامتنان إلى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «رعاه الله»، «على جهود سموه العظيمة في المسرح المحلي، ودعم سموه الدائم لفرقتنا، التي ستحافظ على عهدها بأن تظل فناراً يضيء فضاءات المسرح ويثري المجتمع»، وذكر الجوهري أنهم تلقوا دعوات عدة من مهرجانات في مختلف أنحاء الوطن العربي بعد تقديم عرض «الجلاد» في «الأيام»، وذكر أنهم اختاروا التوجه به إلى أيام قرطاج المسرحيَّة التي تنظم في المدة (2-10) ديسمبر المقبل.

وقال الجوهري: «نسعى إلى تمثيل المسرح الإماراتي خير تمثيل عبر هذه المشاركة».

وفي ما يتعلق بالمشاركات المحليَّة، قال: «بعد المشاركة في مهرجان دبي لمسرح الشباب أكتوبر الماضي، سوف تحضر الفرقة في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، كما بدأنا منذ حين الاستعداد للمشاركة في أيام الشارقة المسرحيَّة في مارس المقبل».

وزاد الجوهري: «سقف طموحاتنا يعلو بعد كل مشاركة، بآمال في تحقيق الأفضل، وبما يلبي طموحات الفرقة في البقاء دوماً على سلم الإبداع».

تجربة

وعن مشاركة عرض «الجلاد» في قرطاج، قالت مخرجته إلهام محمد: «في كل تجربة مسرحيَّة أخوض غمارها في أيام الشارقة المسرحيَّة، أحرص على أن لا يتوقف العرض بعد نهاية التظاهرة، فالعرض يجب أن ينال حقه في أن يكون موجوداً في المهرجانات الخليجيَّة أو العربيَّة أو الدوليَّة، من أجل تعريف الآخر بمنجزنا المسرحي، وما وصل إليه من مستوى متقدم، سواء أكان ذلك على مستوى الشكل أم المضمون، وسعيدة بالمشاركة

عادل الجوهري

في هذا المهرجان المهم، وهي مناسبة لأتقدم بالشكر إلى كل من آمن بموهبتي وساندها، ومنحني الفرصة لأن أمضي بحلمي المسرحي بعيداً، خصوصاً الأمين العام للهيئة العربيَّة للمسرح رئيس جمعيَّة المسرحيين، الفنان إسماعيل عبدالله، ورئيس مجلس إدارة مسرح خورفكان للفنون الفنان عادل الجوهري، فلقد كانا لي العون والسند في كل خطوة مشيتها في دروب المسرح».

جزيرة القمر..

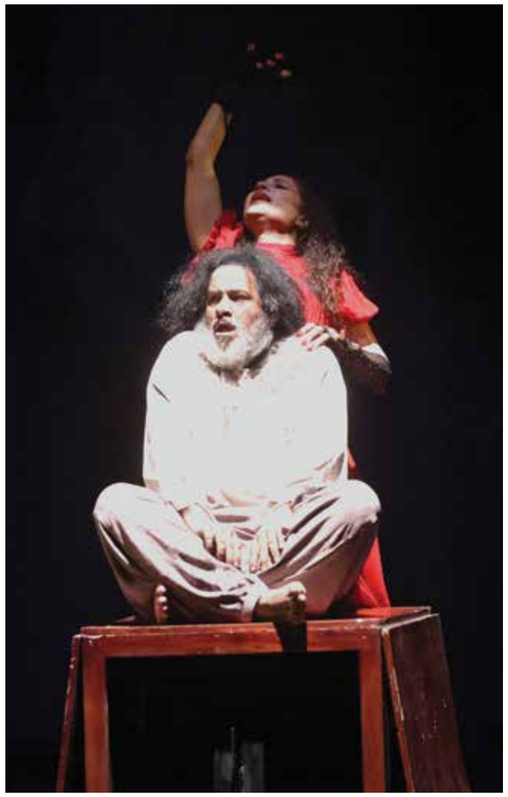
أيضاً ستكون الفرقة حاضرة في مهرجان الإمـارات لمسرح الطفل في دورته السابعة عشرة التي ستقام في أواخر شهر ديسمبر المقبل، بمسرحيَّة «جزيرة القمر» تأليف سارة بنت محمد بن ماجد القاسمي، وإخراج الفنان الشاب عبدالله الحريبي، ويؤدي أدوارها كل من محمد عبده، وخليفة البحري، وخالد المرزوقي، وعبدالله أنور، وعهود الجسمي، ومحمد جاسم، وآخرين.

تدور أحداث المسرحيَّة في جزيرة القمر الأسطوريَّة، التي يعيش ناسها في قوة تكمن بحبهم لبعضهم بعضاً، حتى سطروا أجمل حكاية في جزيرتهم، إلى أن يسقط على الجزيرة حجر مضيء من السماء أنارها وأسعد شعبها، وجعلهم مميزين بقدرات نادرة ليس لها مثيل، وما إلى ذلك من تحولات في الأحداث التي تحوي دروساً مهمة للأطفال في أهميَّة التعاون، وترسيخ الأخلاق الفاضلة في وجدان الطفل.

ويشار هنا إلى أن هذا العرض قدمته الفرقة لجمهور من الأطفال تجاوز الألف، منذ مدة قصيرة، وعلى مدار أربعة أيام، في قاعة مركز رأس الخيمة الإبداعي التابع لوزارة الثقافة والشباب.

وعن «جزيرة القمر» قال المخرج: «تجربة جديدة لي مخرجاً في مسرح الطفل، ومشاركة إخراجيَّة ثانية في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، هذا المهرجان المسرحي النوعي والمهم على الساحة المحليَّة، أسعى إلى أن تكون المشاركة متميزة وناجحة، ترضي جمهور الأطفال، لاسيما بعد النجاح الذي كان في الدورة الماضية بالفوز بجائزة أفضل عرض مسرحي وجوائز أخرى، في

عبدالله مسعود وخديجة بكوش



مسرحية الجلاد

هذا العمل أضع خبراتي في التمثيل، التي تجاوزت 15 سنة، وما استفدت منه في تجربتي العام الفائت، لنصوغ وبرفقة فريق العمل، عرضاً مسرحياً نسعى لأن يعيش طويلاً في ذاكرة جمهور الأطفال».

بداية ونهاية

كما بدأت الفرقة استعداداتها للمشاركة في الـدورة الثالثة والثلاثين من أيام الشارقة المسرحيَّة التي تنظم في الفترة (2-8) مارس المقبل، بعرض عنوانه «بداية وسط نهاية» وهو من تأليف كاتب هذه السطور وإخراج إلهام محمد.

أنشطة

وعن أهم النشاطات التي كان للفرقة حضور فيها، خلال الفترة القريبة الماضية، كانت لمسرح خورفكان للفنون مشاركة في مبادرة «أبدع مسرح»، المدعومة من وزارة الثقافة والشباب في الدولة، بعرض «ليلة مقتل العنكبوت» في إمارة الفجيرة، وهي تأليف إسماعيل عبدالله وإخراج إلهام محمد، ونالت القبول والاستحسان والجوائز حين قدمت في أيام الشارقة المسرحيَّة 2021. كذلك حضرت الفرقة في سباق مجلس الشارقة الرياضي للثقافة، الذي أقيم في أغسطس الفائت من هذا العام، حيث شاركت الفرقة تطوعاً، بعرض «الحركة بركة» الذي حصد المركز الأول في المسابقة.

مسار

- أول مشاركة للفرقة في أيام الشارقة المسرحيَّة جاءت في العام 1984 في دورتها الأولى، بمسرحيَّة «الجنون فنون» تأليف فرحان بلبل، إعداد علي الشالوبي، إخراج الأمين جماع، وحضرت الفرقة في تلك الدورة، تحت اسم «مسرح خورفكان الشعبي»، المنضوي تحت لواء جمعيَّة خورفكان للفنون الشعبيَّة والمسرح والمشهرة في العام 1978.
- أول مشاركة للفرقة في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل كانت بمسرحيَّة «الملك والقزم الشرير»، في الـدورة الأولى منه، 2005، من تأليف وإخراج صابر رجب.
- أول مشاركة للفرقة في مهرجان دبي لمسرح الشباب، في الدورة التاسعة، 2015، بمسرحيَّة «مساء للموت» تأليف باسمة يونس، وإخراج إبراهيم القحومي.
- أول مشاركة للفرقة في مهرجان الفرق المسرحيَّة الأهليَّة في مجلس التعاون لدول الخليج العربيَّة، كانت في الدورة الثانية، قطر 1990، تحت مسمى «مسرح الطليعة بخورفكان»، كما كان يسمى آنذاك بعد إشهاره الرسمي في العام 1988، بمسرحيَّة «عطس فطس»، إعداد يوسف خليل، وإخراج عبدالله ملك، وهي مأخوذة عن قصة «موت موظف» لتشيخوف.
- أول جائزة أفضل عرض مسرحي تنالها الفرقة في مهرجان الإمـارات لمسرح الطفل، كانت في الدورة الثانية منه 2006، بمسرحيَّة «غربان في الجزيرة» من تأليف ناصر كرماني، وإعداد وإخراج مرعي الحليان.

ياسين بن صالح

عبدالله الحريبي

في سطور

المسمى الرسمي: مسرح خورفكان للفنون.

تاريخ الإشهار: 1988 تحت اسم «مسرح الطليعة بخورفكان» ثم تغير بعد ذلك في العام 1996 إلى «مسرح خورفكان للفنون».

أهم أعضائها: أحمد عبدالرزاق النقبي، علي الشالوبي، إسماعيل عبدالله، محمد إسماعيل، يوسف الكعبي، جمال الجسمي، عبدالله سعيد بن حيدر، محمد خالد الصم، عادل الجوهري، إلهام محمد، وآخرون.

أهـم أعمالهـا المسـرحيَّة: «الغـواص واليريـور»، «عطس فطس»، «الذي نسـي أن يمـوت»، «غربـان فـي الجزيـرة» عمـل للأطفـال، «ليلة»، «ليلـة مقتل العنكبوت».

أهـم المهرجانـات المسـرحيَّة الخليجيَّـة والعربيَّـة والدوليَّـة التي شاركت فيها الفرقة: مهرجان الفجيرة الدولي للمونودرامـا، مهرجان الأردن المسـرحي، مهرجان الفرق المسـرحيَّة الأهليَّة فـي مجلس التعاون لـدول الخليج العربيَّة، مهرجان دمشق المسرحي الدولي.

«بعيد عنك»
كيمياء الخلافات الزوجية

في أغلب المشاجرات الزوجيَّة التي تطرحها الدراما - سينمائياً أو تليفزيونياً - ينتهي الأمر بالزوجة مُصرة على الطلاق، ويستجيب الزوج طمعاً في نوم هادئ يهيئه لمواصلة العمل في وقت لاحق، وهي على الأرجح خلافات ماديَّة، أو لغياب الزوج عن الزوجة لأسباب ماديَّة أيضاً. وفي عرض «بعيد عنك»، الذي يقدم على مسرح مركز الإبداع الفني بالقاهرة، للمخرج الشاب محمد عبدالستار، نلمح معالجة فكاهيَّة ساخرة مخالفة للتوقعات، مستوحاة من مشاجرة مماثلة، واستناداً على النص الشهير «ليلة ساهرة من ليالي الربيع» للكاتب الإسباني إنريكي بونثيلا، الذي بنى فكرة النص على واقعة شخصيَّة تمثلت في مشاجرة عنيفة بينه وزوجته بسبب ضائقة ماليَّة، انتهت بينهما بقراره الابتعاد عنها لمدة عامين كاملين.

باسم صادق
ناقد مسرحي من مصر

التقط المخرج/ المؤلف محمد عبدالستار الفكرة، وبعضاً من شخصيات النص الأصلي، وبنى رؤية دراميَّة مكثفة شديدة الإحكام، ذات شبكة علاقات جديدة ومتشعبة لعدد من الشخصيات، تتعلق حيواتها بالمرأة بشكل أو بآخر، وفي فلك العلاقة الزوجيَّة الأساسيَّة بين الزوج «شريف» والزوجة «سالي»، تبدأ المقارنات والاشتباكات بين علاقات أخرى، بعضها تظهر آثاره على الأحداث، وبعضها يتكون وليداً ضمن الأحداث بدقة وإتقان يضمن امتلاك ذهن ووعي وانتباه المتلقي طوال العرض.

وبخلاف النص الأصلي الذي تقع أحداثه في ثلاثة فصول، استطاع المؤلف/ المخرج أن يكثف أحداثه في فصل واحد من 90 دقيقة، تدور كلها في غرفة نوم الزوجين. غرفة كلاسيكيَّة ذهبيَّة أنيقة، تعكس مستوى اجتماعياً راقياً. الزوج مهندس يتطلب عمله في البناء والتصميمات الهندسيَّة تركيزاً شديداً، تعاملاته مع العمال جعلته أكثر تحرراً وانطلاقاً، غير مهتم بأصول الحياة الأرستقراطيَّة، بينما الزوجة مثقفة لا تعمل، من أسرة ميسورة الحال، وتهوى قراءة الكتب والروايات، لاسيما العالميَّة منها، حريصة على الحفاظ على تفاصيل الحياة الأرستقراطيَّة وآداب الحوار، كأن يرتدي الزوج الروب بعد استيقاظه مثلاً، ومنها أن لديها مديرة منزل شديدة الصرامة والانتماء إليها تُدعى «نورا»، برغم أنها سمراء ترتدي السواد دائماً، لا تضحك إلا مع سيدتها، بينما يخاف منها الزوج بسبب نظراتها المخيفة إليه، وهي كلها تفاصيل تبرز تأنق الزوجة وحياتها المنمقة المرسومة بدقة، ومن هذا التناقض بين شخصيتي الزوجين تتفجر الكوميديا من عمق المواقف، وهي سمة أساسيَّة من سمات العرض.

يستيقظ الزوج رغماً عنه على بكاء هستيري لزوجته، ويتطور الحوار بينهما سريعاً بسبب رغبة الزوج في النوم ليتمكن من الذهاب إلى عمله صباحاً في قمة تركيزه، بينما تشعر الزوجة بغيابه برغم حضوره الجسدي، إلا أنها تفتقد اهتمامه وإنصاته إليها وما إلى ذلك، وتلوح له دائماً بأنها أخطأت حين فضلته على ابن خالها الذي يعمل طياراً، حتى يصل الأمر بينهما إلى طلب الطلاق. يخدع الزوج زوجته فيخبرها أنه ذاهب لاستدعاء المأذون، ولكنه ينام في الدور الأرضي للبيت في انتظار خاله الذي استدعاه ليتوسط في حل مشكلتهما.

هنا تبدأ شبكة علاقات جديدة بنى المؤلف أفعال شخصياتها على سوء الفهم أو الالتباس، أحدى الوسائل المضمونة لتحقيق كوميديا الموقف، فلكل شخصيَّة عالمها وخطها الدرامي المنفصل/ المتصل بعلاقة الزوجين، هاني الجار الذي يقفز من الشرفة إلى غرفة نوم الزوجة، في قمة أناقته وربطة عنقه، فتعتقد أنه لص، ولكنه يفاجئها بأنه يحتاج إلى النوم بعض الوقت على أريكة الغرفة لأن كلبه ينام على سريره ولا يريد أن يزعجه، ومع الوقت تكتشف أنه مثقف وقرأ روايتها المفضلة، فتشك في أمره، وتطلب رحيله، ولكنه يقنعها بأن في رحيله تهديداً لسمعتها في هذه الساعة المتأخرة من الليل، وحين تدخل مديرة المنزل عليهما يختبئ في الحمام، ثم يخرج مدعياً أنه السباك.

مهاب الطيار ابن خال الزوجة سالي، الذي تربى معها فتعده أخاها، بينما يحتفظ هو بحبه لها، ويتخلى عن كل شيء حين تستنجد به ليساندها في محنة الطلاق، حاسباً أنها الفرصة التي انتظرها طويلاً ليفوز بحبها.

جابر خال الزوج الذي يعمل محامياً وجاء لينقذ الزوجين من فكرة الطلاق، ولكننا نكتشف أن هناك أزمة ثقة بينه وبين زوجته حين يصر على التقاط صورة جماعيَّة له معهم وإرسالها إلى زوجته.

عبدالعزيز حارس المجمع السكني الذي يقفز إلى البيت باحثاً عن اللص، فنكتشف أنه شخص أبله تافه يسعى إلى أن يمنح نفسه حجماً وأهميَّة أكبر من حجمه، ولا يؤثر في حركة الدراما سوى بأنه يقدم نموذجاً لرجال فقدوا بوصلة حياتهم حتى في ممارسة أعمالهم التي يتكسبون منها.

كلها شخصيات مرسومة بعناية وبمساحات متقاربة إلى حد كبير، راهن فيها المخرج أولاً على حبكته الدراميَّة، وثانياً على حواره الثري الذي يجمع بين التكثيف والبساطة والعمق في آن واحد، وبما يكشف هشاشة كثير من العلاقات الزوجيَّة، بين التجاهل وأزمات الثقة وعدم الاهتمام، وتحول الرجل إلى بنك يدر أموالاً فقط لأسرته، والخيانة، والعلاقات السريعة، وما إلى ذلك، ما عدا الزوجة التي كانت محور الأحداث وممثل الصوت الأنثوي في الدراما، ثم نجح المخرج في اختيارات ممثليه وتسكينهم في أدوارهم المناسبة لهم، ومن ثم صار إخراج العمل أيسر كثيراً بسبب النص الجيد المحكم وقدرات الممثلين المتميزة والموظفة بدقة، وهو بالطبع ما يحسب للمخرج، وهو ما هداه أيضاً إلى اعتماد البساطة في باقي عناصر العرض، فلجأ، مثلاً، إلى الإنارة أغلب الوقت بلا تصميم إضاءة معقد بدلالات مبالغ فيها، فهي علاقات تحتاج إلى المكاشفة والوضوح

بلا بؤر أو تركيزات لونيَّة معينة، بينما جاءت موسيقى مها عمران معتمدة على أغنية كوكب الشرق أم كلثوم الشهيرة «بعيد عنك» – كلمات مأمون الشناوي وألحان بليغ حمدي - التي بدأ بها العرض، ثم تعالت وخفتت بين الحين والآخر بحسب مقتضيات الدراما، دلالة على علاقة الشد والجذب المستمرة بين الرجل والمرأة التي لا تخلو من عذابات الحب والهجر، أما الأزياء فجاءت واقعيَّة مناسبة لطبيعة الشخصيات الاجتماعيَّة والنفسيَّة إلى حد كبير، لاسيما أزياء شخصيَّة «هاني» التي يطغى عليها اللون الأحمر تأكيداً لسخونة شخصيته ورومانسيته وبحثه عن الحب الحقيقي.

الأداء التمثيلي كان له النصيب الأكبر في نجاح العرض، لاسيما أنه اعتمد على التباين الواضح جداً بين سمات الشخصيات، بل والمبالغة الكاريكاتوريَّة في بعض الشخصيات التي تستدعي ذلك، مثل شخصيَّة حارس المجمع السكني.

فقد لعب محمد الدمراوي دور الزوج المهندس برصانة لا تخلو من الفكاهة، مستغلاً ملامحه الجادة وقوامه الممشوق وصوته الفخيم في التأكيد على طبيعة عمل المهندس المحاطة بالمقاييس والأرقام، ومن هذا الأداء الجاد نفسه تولدت الكوميديا عبر مفارقات تعبيراته وانكماشه على ذاته ونظراته الخائفة مثلاً، أمام نظرات الهلع التي تبثها في وجهه خادمة زوجته حادة الطباع تارة، وهروبه من النظر في عين زوجته حين تلمح له بمتابعة جارتهم اللعوب تارة أخرى، بينما يعبر بقوة عن حميته وغيرته حينما يجد مهاباً الطيار ابن خالة زوجته في غرفة نومه لأنه يعرف تاريخ حبه لزوجته، فهو ممثل يملك قدرات أدائيَّة تؤهله للعب مختلف الأدوار باحترافيَّة لافتة.

وبحضور طاغ وظفت هدير الشريف انفعالاتها في دور الزوجة سالي، الباحثة عن الحب المفقود في علاقتها الزوجيَّة، وفي اللحظة التي تطلب فيها الطلاق ويستجيب لها زوجها، تشعر بالضيق الشديد، وتحاول إثارته واستعادة تاريخ علاقتهما الجميل لإعادة تنشيط العلاقة وبث الروح فيها من جديد، وتدرك بطلة العرض أهميَّة شخصيَّة سالي بصفتها محور الأحداث، لذلك تستغرق الثلث الأول من العرض في انفعالات مستمرة التصاعد، تبدأ في الخفوت تدريجياً مع خروج الزوج لاستدعاء المأذون، لتبدأ مرحلة جديدة من التفاعل مع الشخصيات الدخيلة على علاقتهما، فتستكشف أزمات وسقطات كل شخصيَّة أمام الجمهور، فبعد أن تظل شخصيَّة هاني بالنسبة إليها لغزاً كبيراً بسبب إخفائه المستمر لحقيقته، تكتشف مع ضغط الآخرين أنه شخص مسالم رومانسي يعاني الوحدة ويبحث عن حب حقيقي، وهي نفسها من تكتشف أزمة الثقة بين خال زوجها وزوجته، لتطرح عيباً جديداً لا يدركه الرجال في علاقاتهم الزوجيَّة بسهولة، ولأنها تدرك جيداً أن مهاباً ابن خالتها ما زال يحتفظ بحبها، تؤكد أمام الجميع بين الحين والآخر أنه بمثابة أخيها، لتعيده من جديد إلى مربع علاقاته النسائيَّة المتعددة، وحتى مديرة منزلها نورا، تكشف من خلال حوارهما معاً سر عدم زواجها حتى هذا الوقت، وهكذا تشتبك هدير الشريف في شخصيَّة الزوجة مع باقي الشخصيات بوعي شديد وانفعالات متوازنة تناسب تنوع المواقف.

لعبت ريهام سامي دور نورا مديرة المنزل بأداءين مختلفين، الأول الأداء حاد الطباع الجاد لسيدة فاتها قطار الزواج، ترتدي السواد طوال الوقت، تصدر لمن حولها لاسيما زوج سالي الجانب الجاف في شخصيتها، ولا تتورع أن تخيفه بنظراتها إذا استدعى الأمر، وكأنها مربية تعاقب طفلاً رفض الانصياع للتعليمات، ولا تبدي قدراً من المرونة وقليلاً من الابتسامة سوى مع سالي، لاسيما حينما تكشف لها عن مواصفات فارس أحلامها الذي طال انتظاره، بينما تغير أداء ريهام للشخصيَّة تماماً وتحول إلى النقيض الرومانسي الحالم حينما تقع في إعجاب الجار هاني، ويتبادلان نظرات الولع والهيام، ومن هذا التناقض في الأداء تحققت الكوميديا الخاصة بها.

في شخصيَّة هاني، لجأ أمجد الحجار إلى المبالغة الكاريكاتوريَّة التى يبرع فيها تماماً، لاسيما أنه استطاع أن يخفي شخصيته الحقيقيَّة عن الجميع لفترة طويلة من الأحداث، وظل لغزاً يسعى من حوله لاكتشافه – ومعهم الجمهور - فتأرجح في مشاهد سريعة خاطفة بين شخصيَّة السباك، شخصيَّة المحامي، شخصيَّة المأذون القادم لإتمام إجراءات الطلاق، وهي شخصيات ذات سمات مختلفة ومتباينة استطاع أن يلعبها بأداء ساخر موظفاً اللزمات اللفظيَّة والحركيَّة المعروفة عن طبيعة كل مهنة.

ولعب عبدالعزيز حسين دور حارس المجمع السكني التافه الذي يدعي اليقظة والانتباه في فترات عمله، ويسعى دائماً إلى إثبات وجوده بين السكان وأنه ذو حس أمني عال، ولكنه في الحقيقة عكس ذلك تماماً، فجاء أداؤه أيضاً به قدر من المبالغة الكاريكاتوريَّة لاسيما حينما يتعمد توجيه النظر إلى من يشك به مثل محقق شديد الذكاء، ولكنه ينهار تماماً أمام شخصيَّة مهاب الطيار ظناً منه أنه ضابط له علاقات واسعة يستطيع بها حل مشكلاته في الحارة التي يسكنها.

وبجديَّة وإحساس بالوجاهة والوسامة، لعب أحمد الشاذلي دور مهاب الطيار طوال الوقت، وحافظ على مفاتيح شخصيته باستمرار حتى في حواراته المحبة لسالي، وإن كان لم يفقد إحساسه بذاته دائماً، ولكنه يستسلم في النهاية حينما يتأكد من أن سالي تحب زوجها فعلاً، فيتحدث معه بصداقة وود مقدماً له الحل في الكتاب الذي قدمه إليه لكي يهديه إلى زوجته فيصبح هو جامع الشمل من جديد.

أما وليد عبدالغني في دور جابر المحامي وخال الزوج، فقد لعب الشخصيَّة من منطلق مختلف تماماً، ليصبح باقتدار هو المتحكم في إيقاع العرض صعوداً وهبوطاً، بأدائه البسيط التلقائي، وموهبته الكوميديَّة الطاغية، فذلك الشخص الذي يعلن في كل مناسبة أنه محام أمام جميع المحاكم، يعاني مشكلة أسريَّة لا يعرف حلها، وهو المنوط به حل مشاكل الآخرين، فيتنقل وليد عبدالغني بين انفعالات التعالي، ووضعه العائلي بوصفه خال الزوج وكبير العائلة، ثم الخوف والهلع من زوجته وإصراره أن يلتقط صورة جماعيَّة لهم في عز احتدام المشكلة ليرسلها إلى زوجته فتطمئن إلى أنه بالفعل في المكان الذي أخبرها به، وإحساسه البائس اليائس بأن زوجته تشك في أنه يستطيع حل مشكلة الزوجين لأنه ببساطة لا يعرف حل مشكلة بيته، ثم يتحول إلى مشاعر طفوليَّة بلهاء في بعض مناطق الدراما طالباً الغوث، ثم مشاعر العند والتمرغ بملابسه على الأرض مرة وعلى السرير مرة أخرى، فكل هذه الانفعالات والمشاعر المتناقضة جسدها عبدالغني بتمكن بالغ لإدراكه أنه المتحكم في إيقاع العرض، لاسيما أن مشكلته تشابكت مع مشكلة الزوجين، وصار حل مشكلته ضرورة ملحة يسعى الجميع لحلها أولاً حتى يتفرغوا لحل مشكلة الزوجين، وهو ما جعل المتلقي في حالة ترقب ممتعة مستمرة تجاه تلك الشخصيَّة ومشاكلها المعقدة المثيرة للضحك.

العرض ببساطة نجح بسبب نص جيد، وأداء تمثيلي محترف، وكوميديا تعتمد اعتماداً أساسياً على المواقف، ومخرج/ مؤلف واع بأدواته.

محمد عبدالستار بدأ عمله بالمسرح عام 2003 ممثلاً ثم مخرجاً في مهرجانات المسرح بجامعة القاهرة والفرق المستقلة. التحق بورشة مركز الإبداع الفني في القاهرة تحت إشراف المخرج خالد جلال. شارك ممثلاً في عروض عدة أنتجها المركز. أخرج للمسرح: «ليلى والمجنون» 2007، و«بغض النظر» 2008 تأليفاً وإخراجاً، و«العادلون» 2014، و«لعبة السلطان» 2014، و«منحنى خطر» 2016 ونال عنه جوائز أفضل عرض وإخراج وديكور وتمثيل، و«يوم من زماننا» 2017، و«هديَّة بلا مقابل» 2021.

«رضا».. حكاية لاعب كرة قدم بين بزوغ وأفول

إن تقديم عرض مسرحي عن كرة القدم أو لاعبيها ليس بدعة، فعلها المسرح كثيراً في إنجلترا وفرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها، كان آخرها عرض «عزيزتي إنجلترا» الذي أخرجه روبرت جولد، وبدأ عرضه على المسرح الوطني في لندن، أغسطس/آب الماضي، ويصور - كما ذكرت وسائل الإعلام - مراحل الصعود والهبوط التي شهدها المنتخب البريطاني في فترة قيادة غاريث ساوثغيت له، ويوثق مشاركة منتخب بريطانيا في ثلاث بطولات كبرى أجريت أخيراً، بدءاً من ذهابه المفاجئ إلى نصف نهائي كأس العالم 2018 في روسيا، ثم الهزيمة المؤلمة أمام إيطاليا في نهائي بطولة أوروبا 2020، يليها الأداء المثير للإعجاب، الذي بلغ ذروته بالخروج من دور ربع النهائي، في نهائيات كأس العالم التي أجريت في قطر العام الماضي.

يسري حسان
ناقد مسرحي من مصر

أما مسرحيَّة «رضا» التي قدمها المخرج المصري محمد جبر لفرقة الإسماعيليَّة القوميَّة (إحدى فرق هيئة قصور الثقافة - وزارة الثقافة) فتعد العمل المسرحي الأول محلياً الذي يتناول سيرة لاعب كرة شهير.

قد يبدو الأمر غريباً، وربما مستهجناً، بالنسبة إلى أولئك الذين ينظرون إلى المسرح بوصفه فناً أكثر شموخاً، وأعلى مكانة من مجرد أن يسخر نفسه للاحتفاء بلعبة رياضيَّة شعبيَّة، أو لاعب كرة شهير، مع أن ثمة علاقة أو تشابهاً بين المسرح وكرة القدم، أبسط تجلياتها يتبدى في أن إمتاع الجماهير هدف كل منهما. كذلك فإن اللعبة الشعبيَّة لا تخلو، هي الأخرى، من دراما، مثلها مثل المسرح تماماً، فضلاً عن أن كليهما يحتاج إلى خطة وتدريب وبروفات وملعب، ويحصل على رد فعل الجمهور في التو واللحظة، وما إلى ذلك من تشابهات. ولا ننسى أن الإغريق عندما أسسوا المسرح في القرن الرابع للميلاد، كان مسرحهم عبارة عن ساحة مستديرة يقف في وسطها الممثلون، ويجلس الجمهور لمشاهدتهم في مدرجات دائريَّة تحيط بهم، وكأننا في ملعب لكرة القدم.

كان المخرج ذكياً وهو يختار مدينة الإسماعيليَّة (إحدى مدن قناة السويس) ليقدم مع فرقتها المسرحيَّة عرضاً عن واحد من أبنائها، وهو «رضا» (اسمه محمد مرسي حسين) الذي يعد أشهر وأمهر لاعبي الكرة فيها، فضلاً عن أن حكايته تستحق أن تروى.

إن من يعرف طبيعة أهالي مدينة الإسماعيليَّة، وعشقهم لكرة القدم، التي تعد خبزاً يومياً بالنسبة إليهم، وانحيازهم المطلق إلى فريق الإسماعيلي، أياً كان ترتيبه في الدوري العام، ويعرف سيرة هذا اللاعب الشهير، ودراما حياته، قد لا يستغرب تقديم مسرحيَّة عنه في مسقط رأسه.

لعب المخرج في المضمون، كما يقولون، باختيار قصة حياة هذا اللاعب لمسرحتها، فاسمه كفيل بجذب الآلاف إلى مسرح المدينة، حتى لو كانوا شباباً ولدوا بعد رحيل اللاعب بسنوات، وسمعوا عنه فقط، فالقصة ما زالت متداولة ويضرب بها المثل، وإن كان ذلك كله لا يكفي، فالفيصل هنا في حضور «الفن المسرحي» بكل أدواته، كمتن لا كهامش. اختيار رضا (مواليد 1939) تحديداً كان موفقاً من كاتب النص أحمد الملواني، فهذا اللاعب كان أحد أساطير كرة القدم، ليس في نادي الإسماعيلي الذي انتمى إليه فحسب، ولكن في مصر كلها، حتى إن فيولا مدرب البرازيل في الستينيات وصفه بأنه أحسن جناح أيمن في العالم بعد اللاعب البرازيلي غارينشيا.

الأمر لم يقتصر على كون رضا امتلك موهبة استثنائيَّة فقط، لكنه يتجاوز ذلك إلى فكرة الانتماء، التي سعى العرض إلى تأكيدها، فقد اضطر اللاعب إلى التوقيع للنادي الأهلي عام 1961 لأنه كان مجرد عامل باليوميَّة في هيئة قناة السويس، وأراد تأمين مستقبله، في وقت لم يكن فيه احتراف كرة القدم كما هو عليه الآن، وعندها خرجت جماهير المدينة في تظاهرات بالشوارع مطالبة بعودته إلى ناديه الأصلي، الذي غادره أكثر من لاعب وانضموا إلى أندية أخرى، لكنهم لم يثيروا غضبة الجماهير أو اهتمامها، بعكس رضا صاحب الشعبيَّة والمكانة الكبيرتين.

كانت خزائن النادي خاوية وقتها، ولا يستطيع أن يقدم له ما كان الأهلي سيقدمه من مزايا ومكافآت يسيل لها لعاب شاب في مثل ظروفه، لكن اللاعب بعد أن وقع للأهلي، اضطر إلى التنازل عن حلمه، تلبية لدعوة الجماهير، وعاد إلى ناديه منهياً تعاقده مع الأهلي، أكبر وأغنى الأندية المصريَّة، إلا أن القدر لم يمهله كثيراً، فبعد عودته إلى ناديه بثلاثة أعوام، لقي مصرعه في حادث سير (1965).

إذن نحن أمام شخصيَّة دراميَّة بكل المقاييس، ولسنا أمام لاعب كرة موهوب فحسب، فقصة هذا اللاعب تستحق أن تسرد، بكل ما فيها من نجاحات وإخفاقات. بدايات فقيرة، وأسرة تدبر قوت يومها بالكاد، ولا قدرة لديها، حتى، على شراء حذاء كرة يلعب به، ثم نجاحه في اختبارات نادي الإسماعيلي ولفته للأنظار في فترة باكرة من حياته، وبعدها تحقيق النجوميَّة والشهرة الواسعة، ثم السعي إلى تأمين المستقبل في زمن لم يكن لاعبو الكرة يحققون فيه ما يحققونه الآن من مكاسب. وعندما تم له ما أراد، وبدأ في الحصول على الحدود الدنيا مما كان يطمح إلى تحقيقه، اختطفته يد القدر.

راهن المخرج محمد جبر على أمرين، الأول تقديم عرض مسرحي منضبط وملتزم بشروط المسرح، من حيث اكتمال العناصر وتضافرها معاً، والآخر جذب جمهور الكرة في المدينة إلى المسرح الذي لم يعتد ارتياده. نجح في رهانه الأخير حيث ظل المسرح كامل العدد طوال عشرة أيام هي المدة المسموح بها لعروض قصور الثقافة (المسرح يتسع لحوالي 850 مشاهداً) فماذا عن رهانه الأول؟

لم يقف العرض عند مجرد السرد الدرامي لحياة لاعب كرة شهير، بل تجاوز ذلك إلى فكرة الاشتباك مع اللحظة الراهنة من خلال بعض الخطوط الفرعيَّة، المرتبطة بالحدث التاريخي من ناحية، ومن ناحية أخرى المنسحبة على ما نحياه هنا والآن، وذلك من خلال شخصيتي الصحفي، والممثل الشاب، وكلاهما لا يجد له موطئ قدم في ظل واقع لا يحتفي كثيراً بأصحاب المواهب، ويفضل عليهم من يمتلكون سطوة النفوذ أو المال.

وفضلاً عن ذلك، اهتم العرض بإبراز فكرة الانتماء، وهي الفكرة التي رفعت اللاعب من مجرد موهوب يحظى بشهرة واسعة، إلى نموذج يعشقه أهالي مدينته، المدينة التي خرجت على بكرة أبيها لتشييع جنازته، تماماً كما خرجت في مسيرات بالشوارع تطالبه بالعودة إلى ناديه الأصلي.

أكثر من ثلاثين ممثلاً شاركوا في العرض، بعضهم متمرس على العمل المسرحي، وأغلبهم ما زال في طور التكوين، لكن خبرة المخرج، التي اكتسبها من تعامله مع فرق الهواة، أتاحت له توظيفهم، كل حسب إمكاناته، والوصول بهم إلى الحدود المعقولة التي يستطيعون عندها أداء أدوارهم بشكل جيد، لاسيما أننا، في الغالب، أمام أنماط لا شخصيات، مع استثناءات بسيطة، وإن حاول بعضهم إضفاء روح جديدة على النمط، ليشكلوا معاً فريقاً متجانساً ينهض بالعرض، ويحقق له جماهيريته الواسعة.

ولأننا أمام عرض يتوجه إلى جمهور عام، ويقدمه هواة لا محترفين، عرض يعرف غايته، ويسعى للوصول إليها من أقرب

نقطة، فقد عمد المخرج إلى عدم وجود مونولوجات طويلة، أو مباريات تمثيليَّة ثنائيَّة، وعمد كذلك إلى إضفاء بعض الكوميديا، وتقديم بعض الاستعراضات والأغاني (أشعار طارق علي وموسيقى رفيق يوسف) تم توظيفها درامياً بشكل جيد ومحسوب لتكون جزءاً فاعلاً في العرض. إذن هو قدم المتعة والتسلية والرسالة، ذلك كله في إطار مسرحي بسيط ومنضبط.

ربما كان الديكور (تصميم سماح سمير) في حاجة إلى قدر من العناية، تصميماً وتنفيذاً وتحريكاً، ليكون أكثر فاعليَّة وتوظيفاً في خدمة العرض، وأكثر قدرة على تحديد المكان الذي يدور فيه هذا المشهد أو ذاك بشكل جيد بعيداً عن الالتباسات، أو الارتباكات خلال الانتقال من مشهد إلى آخر، أو من مكان إلى آخر، لاسيما أننا أمام خشبة مسرح كبيرة لم يتم استغلالها جيداً. لعلها الإمكانات الماديَّة المحدودة التي حالت دون أن يكون الديكور مسهماً في ضبط إيقاع العرض، من ناحية، ومسهماً في جودة صورته، من ناحية أخرى.

العرض تمثيل: أحمد كمال، محمود مدحت، محمد الشبراوي، محمد عثمان، زياد عباس، عمر هاشم، أحمد عادل، معتز مدحت، محمد حسني، غريب محمود، محمد العتابي، عماد غراب، محمود بدر، بسمة حسين، أحمد إسماعيل، عبدالرحمن مجدي، آية خليفة، آية أبو ضيف، أحمد ياسر، إسلام عبدالهادي، نورهان علاء، محمد جمال، محمد الناغية، محمد حسام، علي السيد، يوسف أحمد، إيمان رمضان، سما سمير.

تظل الأسئلة قائمةً: إذا كان هذا العرض، بطبيعته الخاصة، قد حقق نجاحاً جماهيرياً في مدينة الإسماعيليَّة، التي ينتمي إليها اللاعب، فهل يمكن أن يحقق النجاح نفسه خارجها؟ وهل يمكن تقديم عروض مماثلة عن لاعبين آخرين في مدن أخرى لديهم مثير درامي يحفز على مسرحة سيرهم الذاتيَّة؟ وهل يمكن لنقاد المسرح المتشددين قبول هذا النوع من المسرح حتى لو توافرت فيه شروط المسرح إلا قليلاً، وحتى لو عمل على جذب شرائح أخرى إلى «أبو الفنون» الذي يعاني غياب الجماهيريَّة التي يستحقها؟

الفكرة تحتاج إلى قدر من التأمل، وإلى قدر من المرونة النقديَّة لتقبل مثل هذه النوعيَّة من العروض، التي تعد مغامرة بالنسبة إلى صناعها، ربما تعرضوا إلى سخرية بعض النقاد، أو تعاملهم بخفة معها، لكنها نجحت هنا، واستطاعت جذب شرائح أخرى - غير مستهدفة أساساً - إلى المسرح. ليس مهماً ما تتناوله في عرضك، كل القضايا صالحة للتناول، المهم كيفيَّة تقديمها.

محمد جبر مخرج وممثل مسرحي، بدأ العمل في المسرح مع فرق الهواة والجامعات، ثم انتقل إلى الاحتراف مع فرق البيت الفني للمسرح، وقصور الثقافة وغيرها. أخرج أكثر من 70 عملاً مسرحيًا، منها: «1980 وأنت طالع»، و«البروفة»، و«الطيار»، و«جوازة مرتاحة»، و«أنا مش مسؤول»، و«طيب وأمير»، وغيرها من العروض الناجحة. كان عرض «1980 وأنت طالع»، نقلة في حياة جبر، حيث أثبت من خلاله القدرة على جذب أكبر عدد من الجماهير، بعرض مسرحي مختلف ومتميز، بإمكانات إنتاجيَّة بسيطة، إلا أنه ثري فنيًا.

«فريـدا».. عـرض أدائي يستوحي مأساة الرسـامة المكسيـكية

يستلهم عرض «فريدا» الذي قدم في الدورة الماضية مـن مهرجـان القاهرة الدولـي للمسـرح التجريبي، بوسـاطة الفرقة المصريَّة للرقص المسرحي، جانباً من السيرة الشائقة للفنانة المكسيكيَّة فريدا كاهلو (1907- 1954)، وهـو من إخراج سـالي أحمد. وفي ما يلي قراءة لأبرز خصائصه.

منار خالد
ناقدة مسرحية من مصر

إن ما مر في ذهن فريدا أثناء فترة مرضها، يعد من أعقد التجارب التي يمكن أن تمر بحياة إنسان، حيث أثمرت تخيلاتها عن أصالة للزمن الذي حَبِيَتْ به، بل وأسهمت في حراك فني كبير في تاريخ الفن التشكيلي في القرن العشرين، لتعد من بعدها من أكثر النساء إلهاماً وتأثيراً، لأنها رسمت ذاتها وهي تنزف وتبكي وتتصدع وتنهار، وذلك بعد حادث الحافلة الذي تعرضت له في سن صغيرة، وعلى إثره باتت ممدة على ظهرها طوال عام كامل من دون حركة، وضعت لها والدتها سريراً متنقلاً ومعه مرآة ضخمة في سقف غرفتها، فكانت وحيدة وجهاً لوجه مع ذاتها طوال النهار، فطلبت ريشة وألواناً وأوراقاً لترسم، ومنها نقلت صورتها يومياً، واكتشفت بذلك حبها للرسم وشغفها به.

رقص

تميزت لوحات فريدا بتفاصيل فنيَّة ظهرت من موضوعاتها الذاتيَّة أولاً، ثم في صغر حجمها ثانياً، حيث كان قياس لوحاتها 12X15 بوصة، وهو شيء منطقي من واقع التوحد والحميمية الشديدة التي كانت تحياها مع فنها.

استخدم العرض المصري آليَّة فنيَّة لا تختلف عن آليَّة فريدا، ليعبر عن شخصيتها ومعاناتها بالرقص، تلك اللغة البصريَّة التي لا تحتاج إلى ترجمة، شأنها شأن الفن التشكيلي؛ مجموعة من الخطوط والألوان تمتزج لتقدم حالة تحمل دلالات يفسرها كل من يراها وفقاً لرؤيته، التي تحتفظ بأشياء عدة من هم المبدع لا يمكن ألا تصل إلى المتلقي مهما اختلفت ثقافته، وهذا ما حدث مع فريدا، حيث لا نحتاج مهما اختلفت بلداننا وعصورنا أي ترجمة للوحاتها، فثمة مشاعر تتدفق تخلق خطوطاً وألواناً تعبر تارة عن حالات الحب، وأخرى عن الفراق، والخيانة، والإجهاض، وآلام المرض، وغيرها.. تختارها مخرجة العرض لتقدم لوحات هي الأخرى، لكنها راقصة هذه المرة على خشبة المسرح، وذلك عن طريق الاستعانة في الخلفيَّة بشاشة عرض مثبتة بلوحات فريدا دائماً، ليكون العرض ليس بمثابة سرد قصة حياة الفنانة التشكيليَّة من واقع الكتب أو ما ورد عنها في أي مصادر، بل يكون المصدر الأهم هو اللوحات نفسها، يحاول العرض تفكيكها وتحليلها، شأنه شأن الباحث، الذي يتوجه لتحليل وفك شيفرات اللوحة، ليصل إلى تفسير، يفسرها الباحث بأدواته الكتابيَّة، بينما تفسرها مخرجة العرض بأجساد راقصيها.

لوحات

افتتح العرض بمشهد نوم فريدا على السرير وفي خلفيتها مرآة كبيرة، وذلك بعد الاستعانة بمؤثر صوتي ينم عن وقوع حادث الحافلة، ثم نرى راقصات يدخلن إلى منصة العرض يرتدين فساتين ذهبيَّة اللون يتحركن وكأنهن أجزاء من الفنانة المكسيكيَّة ترقص وتحلق لتوضيح تلك الطاقة الموجودة بداخلها، ثم على الجانب الآخر تدخل راقصات أخريات يرتدين فساتين ذات ألوان مختلفة بين الأحمر والأخضر والأصفر، تتمتع أقمشة ملابسهن بانسيابيَّة تجعل أطرافها تتطاير لتتشابه مع الألوان وهي تسيل على اللوحة، لتظهر على الخشبة راقصة، وتحمل من هويَّة رقصها دلالة الحريَّة والمعاونة على النجاة لجليسة الفراش، ثم يأتي إلى مجال العرض راقصون يحملون فريدا النائمة لتقوم وتؤدي رقصاتها بين الألوان، دلالة لشروعها في الرسم الذي دب فيها الحياة من جديد.

وكذلك في رقصات أخرى بين مجموعة شباب راقصين يرتدون البالطو الأبيض علامة مميزة للطب، يحاولون تحجيمها بضمادة تكبلها وتجلسها على كرسي متحرك، لتأكيد الصراع الكامن بداخلها بين الحريَّة والانطلاق والرسم، وتعليمات الطب بالجلوس والتزام العجز.

استخدم العرض على سبيل المثال مجموعة من لوحات فريدا كاهلو، منها لوحة «Roots – جذور» التي حاولت فيها أن توضح إيمانها بأن كل هذه الحياة يمكن أن تنتظم في تدفق واحد، لذا رسمت حالها وهي تنبت منها الجذور كأنها نافذة تلد الأرض، ودماؤها تعم هذه الأرض لتصل إلى العروق، بل وتغذي الأرض الجافة من حولها، وكأنها هي شجرة الحياة وسر وجودها، لتؤديها الراقصة بطريقة نومها نفسها في اللوحة وبفستان أقرب إلى ما هو ظاهر بالصورة الخلفيَّة.

زواج

أما عن لقائها بالفنان المكسيكي دييجو ريفيرا، الذي ذهبت لتعرض عليه لوحاتها فأعجبت بفنه، وتزوجته، ويا لها من قصة حب شهيرة كُللت بالعديد من سنوات الزواج، ثم تطلقا في عام 1939، ولكنهما تزوجا مرة أخرى في عام 1940، ليستمر الزواج حتى موتهما.

سبب شهرة قصتهما يرجع إلى حيثيات الحالة التي بدأت بفارق سن كبير بينهما، علاوة على نزوات دييجو المتكررة وخيانته لها دائماً، إضافة إلى عدم تناسق جسديهما حتى أطلق عليهما بسبب ذلك الفارق «الفيل والحمامة».

تتبع العرض رحلة تلك الزيجة بكافة تفاصيلها عن طريق لوحات فريدا، مع الإشارة إلى أنه تمت الاستعانة بأكثر من راقصة لتجسيد شخصيَّة البطلة، نظراً لوجودها بكافة المشاهد، وكثرة تغيير الملابس، بينما دييجو كان راقصاً واحداً ثابتاً.

بدأ اللقاء الأول بينهما وهو يرسم إحدى جدارياته الشهيرة «ملحمة شعب المكسيك» حيث اهتمامه الكبير بالدفاع عن حقوق العمال نظراً لاتجاهاته الشيوعيَّة المعروفة، ثم يستكمل العرض خطاه بحوادث في حياتهما معاً، حيث الصراع الذي عاشته فريدا لم يكن فقط ذلك العجز الذي أحالها إلى الرسم، الذي من الممكن أن يستند عليه عرض يؤسس لدراما، بسبب قوته، إلا أن العرض أراد التطرق إلى كافة صراعاتها الأخرى، والإشارة إلى أنها عاشت معاناة أكبر في حياتها الزوجيَّة، وذلك لم يظهر بلوحاتها فقط، بل إحدى مقولاتها الشهيرة «مررت في حياتي بحادثين فادحين شديدي الخطورة، أولهما حادث الحافلة، وثانيهما زوجي ديجو، الذي أعتقد أنه الحادث الأكثر فداحة بين الحادثين». ومنها يتم الاستعانة بعدة لوحات رسمتها تجمعهما معاً مع رقصات بينهما تنم عن تدفق الحب، والرومانسيَّة الشديدة، مع الاستعانة بالسلويت في العمق للرقص من خلاله، لتجسيد مشاهد الحب الجسديَّة، التي سرعان ما تقتحمها نساء أخريات، تجسد فيها راقصة فريدا معاناتها عن طريق التعبير الوجهي لكم الحزن القابع داخلها وهي تستشعر خيانة زوجها لها.

إضافات

قدم العرض أيضاً لمسات إضافيَّة على لوحات فريدا، منها التفرقة بين الزوجين في إحدى لوحاتها التي رسمتها وهم يمسكان بأيدي بعضهما بعضاً، ليقوم العرض بتفرقتهما على جانبي المسرح، في دلالة على الانفصال.

وكذلك إضافة نحو لوحتها الشهيرة «The Wounded Deer – الغزال المجروح» التي جسدت فريدا فيها رأسها على جسد غزال، وقدمت خلفيَّة اللوحة غابة من الأشجار الميتة والمكسورة، في إشارة إلى الخوف الذي كانت تشعر به، وكذلك خلفيَّة السماء الضبابيَّة، التي لا تستطيع لمسها، فحتى الضباب يبدو كالأمل لكنها غير قادرة على الوصول إليه.

رسمت فريدا تلك اللوحة بعد أن قامت بعمليَّة جراحيَّة في نيويورك، على أمل أن تحررها من آلام الظهر التي تعذبها، لكنها فشلت.

وعبر العرض عن ذلك بنزع علامة مهمة من داخل اللوحة، وهي تلك السهام الموجودة بجسد فريدا فيها، ثم بحضورها، بعد الفهم من الرقص المؤدى أن العمليَّة لم تنجح بعد، ليكون استخدام اللوحات ليس فقط للإشارة إلى الموقف، بينما هو تدرج درامي يحدثه العرض باللوحات أيضاً، ليدلل على تطور الشخصيَّة ومشاعرها.

وكذلك لوحة «The two fridas- الفريدتين» وهي واحدة من أشهر لوحات فريدا، ورسمتها بعد انفصالها من دييجو، وتظهر بها شخصيتان مختلفتان لها، واحدة ترتدي زياً مكسيكياً تقليدياً وقلبها مكسور يقطر الدماء على ثوبها الأبيض، بينما الأخرى ترتدي فستاناً عصرياً، تعبيراً عن اليأس والوحدة وما تعرضت له بعد الانفصال.

جسد العرض عبر الرقص تلك اللوحة، ليس عن طريق الأداء وحده، بل عن طريق الفستانين نفسهما إلى حد كبير، لتظهر الفريدتان متحركتين على المسرح في حالة من الصراع والحزن، تتبع العرض مراحل مهمة وفارقة أخرى عديدة في حياة فريدا، منها مرحلة قص شعرها، وكذلك مرحلة الإجهاض، حيث عبر الرض بالاستعانة بلوحاتها في الخلفيَّة، عن تلك الحالة المؤلمة التي عاشتها، عن طريق تمدد الراقصة أرضاً وسحب قماشة طويلة للغاية حمراء اللون من بطنها إلى أعلى المسرح، نسبة إلى حالة الإجهاض وصعود روح الطفل إلى السماء، ونظرتها إلى ما هو خارج منها من روح على هيئة دماء، ولا تستطيع إيقافها بالرغم منها.

اختتمت مخرجة العرض لوحاتها الراقصة بعبارة تحل محل ظهور لوحات فريدا طوال مدة العرض على الشاشة الخلفيَّة مكتوب فيها «لم تجمعنا لغة ولا دين ولا ثقافة، ولكن جمعتنا الإنسانيَّة، وهذا يكفي لأشعر بمعاناتك التي تحولت إلى فن فريد ملهم تجاوز الأزمنة وعبر الحدود وألهم الكثير من الفنانين في العالم، وجعلك أيقونة للفن التشكيلي وللمكسيك... فريدا لك في نفسي مكانة فريدة».

وهكذا بالفعل قُدم العرض المعتمد على تجريد كامل من أي اتجاه فكري أو ثقافي يغوص في نفس بشريَّة تُخاطب متلقيها بالألوان، ليُخاطب هو الآخر متلقيه بالألوان واللوحات والأجساد والإضاءة والإكسسوار وكافة عناصر الصورة المسرحيَّة، التي قدمت حالة فريدة من حياة شخصيَّة شهيرة كثر النظر والبحث وراءها، ليظهر عمل مختلف متجدد يشع بالحياة عن طريق الرقص، فلا مفارقة في تقديم حياة شخصيَّة جليسة فراشها عن طريق الرقص، إذا كانت الشخصيَّة فريدا كاهلو!

سالي أحمد مخرجة وراقصة بالفرقة المصريَّة للرقص المسرحي الحديث، التابعة لدار الأوبرا المصريَّة، التي يشرف عليها الفنان اللبناني وليد عوني. قدمت العديد من العروض الراقصة مثل «الخادمتان» المأخوذ عن النص الأصلي للكاتب والشاعر الفرنسي جان جينيه، وكذلك عرض «أرملة الصحراء» المأخوذ عن رواية «واحة الغروب» للأديب والروائي المصري بهاء طاهر، كما شاركت بالتمثيل في مسلسل «يوميات ونيس» الجزأين الأول، والثالث.

«لافيكتوريا» فرجة الشغف والشغب في ملاعب «المستديرة»

قدمت فرقة «راب آر» المغربيَّة مطلع أكتوبر الماضي، العرض ما قبل الأول لمسرحيتها الجديدة «لافيكتوريا» بقاعة «أبا حنيني» بمدينة الرباط، وهو عرض فرجوي متكامل من تأليف وإخراج الشاب أحمد أمين ساهل، يستحضر فيه «الألتراس» - أي المجموعات المشجعة بتطرف لنوادي كرة القدم - على الخشبة، بعروضهم القويَّة المفعمة بالبعد الفرجوي والأدائي، وآمالهم وآلامهم، وينسج من خلالهم حكايا الوجع الإنساني وأسئلة الراهن الحارقة، وسعيهم الحثيث لتحقيق قوة الانتماء.

سعيدة شريف
كاتبة وإعلامية من المغرب

تنفتح المسرحيَّة على مشهد بكائي لشهادات حقيقيَّة استقاها المخرج من نساء عانين جراء فقد أبنائهن في الملاعب، لاسيما حادثة وفاة شاب افتدى فريقه بروحه، وجعل جسده درعاً لحجارة غادرة، مع تلاوة آية قرآنية من سورة «آل عمران» مترجمة إلى اللغة الإيطاليَّة، وهي الآية 169: «وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ»، أراد من خلالها مؤلف ومخرج العرض الاستدلال على منطلق هذه المجموعات التي تشجع فرق كرة القدم، وتثبيت هويتها المغربيَّة عبر الدين الإسلامي والقوة الإلهيَّة، التي هي ملاذ هذه المجموعات الحانقة والرافضة للأوضاع، عبر احتجاجاتها المتكررة من خلال أغانيها وشعاراتها، والمتشبثة إلى أبعد الحدود بشعلة الأمل، والمؤمنة بالقوة والقدرة الإلهيَّة على التغيير الذي تأمله من أجل العيش الكريم.

فعلى مدى سبعين دقيقة من عمر المسرحيَّة، ومن خلال سينوغرافيا من إنجاز أسماء هموش، اعتمدت في تأثيث حيز الأداء على وضع حواجز حديديَّة، وكراسٍ وشبابيك حديديَّة أيضاً، ورقعة لملعب كرة قدم، يتحول عبر توالي مشاهد المسرحيَّة عبر تحريك

الحواجز إلى بيت، وإلى فضاء عام، وشارع، وغيرها من الأماكن التي يتحرك فيها أعضاء الألتراس من أجل الاجتماع والاستعداد لتشجيع فريقهم المفضل، التي منحتها لغات الإضاءة المتعددة أبعاداً مختلفة، وقربت إلى المشاهد نفسيَّة الشخصيات وأوضاعها المتقلبة؛ ينقل العرض فرجة الملاعب إلى المسرح، ويعيد الاعتبار إلى الألتراس وهوسهم وإخلاصهم للفرق التي يشجعونها، ويميط اللثام عن الكثير من القضايا المسكوت عنها والتابوهات، ويستحضر لباسهم وأقنعتهم السوداء وإكسسواراتهم، ويعتمد على لغاتهم ومصطلحاتهم، وهي لغة عارية حقيقيَّة تكشف عن وجعهم ومعاناتهم من أجل إثبات وجودهم، والانتقام من عالم الحقد والحرمان والميز الذي ألقوا في غياهبه، مع تباشير أمل وبحث عن شعاع ضوء في نفق مظلم، تعبر عنها أغاني الراب، وأشعار ونصوص سرديَّة قويَّة باللغة العربيَّة.

وعبر خمس شخصيات اختار لها المؤلف أسماء تحيل إلى الحيوانات، وهي: الكابو أو القدوة الملقب بـ «الجاكوار» أحد فصائل النمور، الشاب الحاصل على الإجازة في القانون ولكنه عاطل عن العمل، الذي أدى دوره ببراعة محمد شهير، و«الذيب» الشاب ضخم الجسد، لعب دوره أمين بالمعزة، الذي تربى في الإصلاحيَّة «الخيريَّة»، وكان يهرب من واقعه ومن حرمانه من الأم والأسرة إلى الملاعب باحثاً عن ملاذ آمن له، لكنه سيتعرض للاغتصاب بعد أن أغراه شخص ببضع حبات من الفول السوداني «2 دراهم كاوكاو»، ليظل ذلك الجرح غائراً في نفسيته لم يفارقه.

و«انتصار» الفتاة التي أحبها وتزوجها «الجاكوار»، التي تلعب دورها زهرة الهواوي، امرأة تجرأت على دخول الملعب الفضاء الذكوري بامتياز، من أجل بيع القهوة للمشجعين وإعالة والدتها المريضة، التي سمح لها قدوة الألتراس في سابقة بالانضمام إلى المجموعة برغم اعتراض باقي رفاقه، لأنه رأى فيها المشجعة الشرسة والمرأة القويَّة التي يمكن لها منافسة الرجل، لا المرأة الضعيفة التي ستعرقل المجموعة، كما يرى رفاقه، وستكون سبباً للتهجم عليهم من طرف الخصوم.

ثم شخصيَّة رجل السلطة، التي أداها باقتدار الفنان سفيان نعيم، الذي كان يلعب أيضاً حتى دور أحد أفراد المجموعة حينما يلزم الأمر ذلك، ورجل السياسة أو المرشح البرلماني، الذي لعب دوره أحمد ساهل، الذي أعطى المال للمجموعة من أجل دعمه في حملته الانتخابيَّة عبر ذكر اسمه وتمجيده في «التيفوات» (لافتات ملونة) والأغاني والأعلام، بل واستغلال صفحاتهم في وسائل التواصل الاجتماعي من أجل تحقيق تلك الغايات السياسيَّة، التي لا تدخل في إطار قانون الألتراس، التي لا تسمح لأي كان باستغلالها، لأنها تؤمن بمبدأ تشجيع فريقها وحسب، وتنأى بنفسها عن تلك المصالح الآنيَّة التي تعدها مرفقاً بائتاً «مرقة بايتة».

لكن للمال سطوته، وهو الذي جعل الكابو يقبل به، ولكنه في الوقت نفسه لا يقبل الخروج على قانون المجموعة ومبادئها، لهذا يقدم على قتل المرشح السياسي عبر خنقه بكيس بلاستيكي أسود ورميه في البحر، شأنه شأن كل من تسول له نفسه التجرؤ على

الألتراس وعلى شغفهم وعلى عطائهم من دون أي مقابل، وهو ديدن كل تلك المجموعات عبر العالم، التي تخلص لمبدأ «لا يظلم الضعيف بيننا»، التي جعلت رجل السلطة ومعه الجمهور يتساءل على طول المسرحيَّة الحبلى حبكتها بالعنف والانتقامات الدمويَّة: «علاش هادشي، شنو كاتربحو؟»، أي لم كل هذا وماذا تربحون منه؟ مع العلم أن مصيرهم محدد في ثلاثة أشياء: السجن، المستشفى، أو القبر.

بالكيس البلاستيكي الأسود نفسه سيتم قتل «الذيب» من طرف «الجاكوار»، بعدما اتهمته «انتصار» بمحاولة الاعتداء عليها، ليدخل «الجاكوار» إلى السجن، وتتمكن «انتصار» من الانتقام منه عبر إعطائه السم في القهوة، لأنه هو الذي رمى تلك الحجارة التي قتلت زوجها الشاب «المهدي»، لتقول في النهاية إن الأمر «ليس انتقاماً، ولكنه انتصار للحياة»، وإن «الألتراس للأقوياء فقط.. الأقوياء المسالمين».

وتنتهي المسرحيَّة كما العمل الاستعراضي الذي تقوم به تلك المجموعات في الملاعب، بالكشف عن «الباش» وعرضه أمام الجمهور، وهو اللافتة الكبيرة التي ضمت بيتاً شعرياً للشاعر محمود درويش: «سلام لأرض خلقت للسلام.. وما رأت يوماً سلاماً»، وهي رسالة قويَّة تعبر عن النزوعات السلميَّة للألتراس، ولكن الواقع المرير الذي يعيشون فيه، الذي تغيب فيه قيم الانتماء إلى الوطن والعائلة، هو الذي يمكن أن يحولهم إلى وحوش ضارية يأكل بعضها بعضاً.

لم يكن من السهل تقديم هذا العمل المسرحي بالشكل الذي قدم به وبتمويل ذاتي، ولا نقل خطاب ولغة الألتراس الحانقة إلى الخشبة، ولكن صانع العرض تمكن من ترويضها عبر مشهديات غنائيَّة حضر فيها الراب، والرقص، وقرع الطبول للتحميس، واللعب بخطابات تمزج بين المباشريَّة والترميز، حيث عاد إلى أصول المسرح الإغريقي، وإلى أس المسرح السياسي، لأن الألتراس لديهم غايات تتمثل في تغيير الواقع أكثر من الكرة، وهنا تكمن نقطة الالتقاء التي بلورها المخرج والمؤلف أحمد أمين ساهل، وجعل من هذه المسرحيَّة/ الحلم، التي رافقته فكرتها في غربته كما قال، نافذة لإلقاء الضوء على عالم الألتراس الذي خبره منذ صغره، وتغنى مع مجموعاته، وحلم معهم بغد أفضل. ولو توافرت له الإمكانات اللازمة كما أسر لنا، لشاهدنا عرضاً مبهراً، يتحول فيه الجمهور إلى اللاعب رقم 12 كما الألتراس في الملاعب.

من «في بلادي ظلموني»، وهي أغنية مشجعي فريق الرجاء البيضاوي التي تجاوزت حدود الشغف الرياضي بحمولاتها الاجتماعيَّة والسياسيَّة وانتشرت عبر العالم، و«هادي بلاد الحكرة»، لمشجعي الوداد البيضاوي، وغيرها من أغاني الألتراس القويَّة، إلى «تيفو السلم» الذي رفعته «انتصار»، تأخذنا مسرحيَّة «لافيكتوريا» إلى عالم الألتراس ومصطلحاته، وإلى المشادات والمشاحنات والاستعراضات الحماسيَّة التي تتميز بها تلك المجموعات، للاحتفال بكل الأرواح التي أزهقت في الملاعب بسبب هذا الشغف والحب منقطع النظير، الذي تمكنت لعبة كرة القدم بسحرها العجيب من خلقه ونفخ روحه في الشباب الغاضبين والثائرين، وجعلتهم يتكتلون في مجموعات، كان من الممكن تحويل حركتها الاحتجاجيَّة في الملاعب إلى قوة دفع للسير بالمجتمع إلى الأمام، وهو ما عبرت عنه عبارة «سير.. سير» التي ترددت طيلة مونديال كرة القدم مع مباريات الفريق الوطني المغربي، وما زالت تصدح إلى الآن وتطالب بالمزيد من قوة الإيمان بقدرات الإنسان على التغيير والتقدم.

ولعل تلك الإشارات هي التي نجح المسرح اليوم في التقاطها، والتأكيد من خلال مسرحيَّة «لافيكتوريا» على قدرة خطاب المسرح على استثمار كل الفرجات، لاسيما «فرجات الملاعب» التي وظفت هي الأخرى تقنيات المسرح، بل وأحالت إلى العديد من المسرحيات والأساطير والأعمال الأدبيَّة في تيفواتها، مثل تيفو مسرحيَّة «المغنية الصلعاء» ليوجين يونسكو لمشجعي الرجاء البيضاوي، وتيفو «غرفة 101» المستوحى من رواية «1984» لجورج أورويل.

مسرحيَّة «لافيكتوريا» هي عمل من تأليف وإخراج أحمد أمين ساهل، وتشخيص: زهرة الهواوي، محمد شهير، أمين بالمعزة، سفيان نعيم، والمخرج نفسه. سينوغرافيا: أسماء هموش. إضاءة: عبدالرزاق آيت بها. الملابس والإكسسوارات: كوثر بنسجاي. الصوت: يوسف مكاوي. إدارة: عزالدين أكا. كرافيتي: فاطمة حامد.

أحمد أمين ساهل (29 سنة) ممثل ومخرج وكاتب مسرحي مغربي، خريج المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط، وخريج المعهد الوطني العالي لفنون الدراما بباريس. حاز الجائزة الكبرى بمهرجان الأردن المسرحي في نسخته الـ 29 سنة 2022 عن مسرحيَّة «برينـدا»، كما حاز هذا العرض عدة جوائز محليَّة وعربيَّة. ومن بين آخر الجوائز حصول الممثلة زهرة الهواوي على جائزة أفضل ممثلة عن دورها في المسرحيَّة، وذلك في ختام مهرجان الإسكندريَّة المسرحي الدولي في دورته الأخيرة.

خالد الرويعي يمسرح حوارية بابلية

يمكن النظر إلى العرض البحريني «السيد والعبد»، الذي أعده وأخرجه خالد الرويعي، وقدمته فرقة الصواري في المسابقة الرسميَّة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، سبتمبر الماضي، بوصفه واحداً من تلك العروض التي تقرر أن تفتح قوس البداية، ثم تأبى أن تغلقه وراءها وهي تغادر خشبة المسرح، وقد راهن العمل على تأزيم جملة عناصره وتلغيمها، بما يسمح لإشاراتها بأن تتمدد في ما بعد زمن العرض، ولأسئلتها أن تبقى معلقة من دون إجابة واحدة قاطعة.

محمود الحلواني
كاتب وناقد من مصر

شكل النص البابلي القديم الذي استند إليه العرض، أول تلك العناصر التي أسهمت في هذا الإرجاء أو التعليق الدلالي، على الرغم من بساطته الظاهرة، وقد اشتغل المخرج على نص إشكالي، يحتاج إلى حيلة واسعة لتحويله إلى عرض مسرحي، لأنه لم يُكتب أصلاً ليقدَّم على خشبة مسرح؛ يفتقر إلى مواصفات النص الدرامي، من حيث الطول المناسب، فهو قصير جداً، ومن حيث بناء الحدث المتنامي، عبر صراع أفعال وإرادات، حيث تتسم بنيته بالثبات والتكرار، كما يفتقر «السيد والعبد» إلى أي تاريخ شخصي يفسرهما، وإلى أيّ دوافع يمكن الاستناد إليها لمراجعة سلوكهما، في حالة الفعل وعدم الفعل.

نص شعري، رمزي، يقوم على لفتات اللغة ومراوغة المفارقة أكثر مما يقوم على فعل ينمو. يشف بطريقة اختزاليَّة وغير مباشرة عن وعي أمثولي يسعى إلى صياغة قوانين كليَّة، تختزل العالم وتفسره، ومن ثم تعرضه للنظر والاعتبار.

وُجِد النص منقوشاً على حجر، وترجمه الباحث والكاتب السوري فراس السوّاح، تحت عنوان «حواريَّة السيد والعبد»، وضمَّنه كتابه «مدخل إلى نصوص الشرق القديم» (منشورات دار علاء الدين، سوريا، ص373) في فصل حمل عنوان «أدب الحكمة الرافديني».

النص بسيط جداً على مستوى التركيب، يتكون من تسع وحدات حواريَّة تدور بين السيد وخادمه، تمضي على وتيرة واحدة، وفي الاتجاه ذاته، من دون تغيير؛ تنتهي بوحدة تشذ عن القاعدة وتنتهي بسؤال. السيد يدعو خادمه لأن يُصغي إليه ويطيعه، ثم يخبره بِنيَّتِه القيام بفعل ما - يتغير الفعل في كل وحدة حواريَّة - فيستحسن الخادم إقدام سيده على القيام بهذا الفعل، ويأخذ في تعظيمه كاشفاً ما في الفعل من فائدة ستعود على السيد، ثم يتراجع السيد ويخبر خادمه بأنه لن يفعل، فيستحسن الخادم ذلك أيضاً، ويمضي في تعظيم ما في عدم القيام بالفعل من فائدة ستعود على السيد، كاشفاً عن نتائجه السيئة لو أن سيده كان قد قام به، وفي الحالين ينطلق الخادم من منطق مضاد تماماً لمنطقه السابق، كما في هذه الوحدة:

أيها الخادم، أصغ لي وأطعني.

سمعاً وطاعة سيدي.

اجلب لي ماءً لأغسل يدي وأقدم قرباناً لإلهي.

قدم قربانك سيدي، إن من يقدم قرباناً لإلهه يعطيه قرضاً، وينام مرتاح البال.

كلّا أيها الخادم، لن أقدم قرباناً لإلهي.

لا تقدم قرباناً لإلهك سيدي، لأنك إن فعلت ستكون عبداً وتضيع سيادتك.

الأمر الذي دفع سيده إلى أن يسأل في الختام: فيم الخير إذن؟

لا فرق كبيراً بين النص كما تم تمثيله، وهو المرفق في الكتيب الخاص بالعرض (pamphlet) والنص كما ورد في كتاب فراس السوَّاح، فهو نفسه - وإن لم يذكر كتيب العرض اسم المترجم أو يشير إلى مصدر النص - إلا في بعض مواضع قليلة، اختلف فيها النصان، بعضها أسقطتها الترجمة لعدم وضوحها في النص الأصلي، فاستبدل بها مُعدُّ العرض - وهو المخرج ذاته في ما أعتقد؛ حيث لم يذكر الكتيب اسماً آخر - كلمات وجملاً تؤدي المعنى ذاته، وبعضها أجرى عليها تعديلات ربما كانت تناسب العرض ومعاصرته أكثر، هذه لم تكن مؤثرة على المستوى الدلالي، وبعض هذه المواضع، وهو الأهم، شهد تعديلات، على الرغم من قلتها، نحسبها ذات أهميَّة كبيرة في توجيه خطاب العرض نحو تقديم قراءة خاصة للنص، إن لم تستطع أن تفرض نفسها كقراءة وحيدة، فعلى الأقل يمكنها أن تنضاف إلى جملة القراءات المحتملة التي يكتنز بها النص، عبر إشاراته اللغويَّة وتقنياته الأسلوبيَّة، وأن تتصارع معها.

لعل أول ما يلفت النظر في تلك التعديلات هو استبدال نص العرض نداء: يا عبدي، بنداء: يا خادمي - في نص الكتاب - وهو التصرف الذي أحسب أنه المؤثر الأول في توجيه دلالة العرض نحو محاولة طرح قراءته الخاصة، وقد انتقل بهذا التصرف اللغوي بمستوى علاقة السيد بالخادم، من كونها علاقة دنيويَّة، فرديَّة، متغيرة، قد لا تنسحب على علاقات السادة بالخدم في إطلاقها، إلى مستوى آخر يرتفع بالسيد إلى مقام أكثر علواً، وينحط بالخادم إلى مقام أكثر دنواً تنبني علاقته بسيده على الخوف، والتملق، لا الحب والصدق، الأمر الذي أظنه يشكل نوعاً من المفارقة الكاشفة لما في هذه العلاقة، كونها دنيويَّة بشريَّة، من شطط وتوحش وخروج عن المنطق الطبيعي.

لم تكن العلامة اللغويَّة فقط هي المسؤولة عن إنتاج هذا المعنى، وإثارة الانتباه لدور المفارقة في تشكيل الدلالة، إنما هو ما تضمنه العرض أيضاً من لغات خشبة المسرح، مسموعة ومرئيَّة، وقد أسهمت هي الأخرى بدور كبير في بناء المعنى ذاته، وتوكيده.

مفارقة الموسيقى

لم يبدأ العرض - كما هي العادة - بعد استقرار الجمهور في مقاعده، وهو الذي شغل عدة صفوف على جانبي منصة التمثيل التي

بناها السينوغراف/المخرج على هيئة مستطيلة على خشبة المسرح، مهملاً صالة المتفرجين تماماً، بل وفاصلاً بينها وبين منصة التمثيل بستار، ربما قصد من ذلك إلغاء المسافة التي تفصل بين العرض والجمهور، والقول بأن المشكلة التي يطرحها هي قسمة بينهما معاً، والكل متورط فيها؟

لم يبدأ العرض - في تقديري - بعد جلوس الجمهور إنما مع بدء دخوله، وقد جُعل في استقباله بصرياً: رجلان يعتليان منصة مرتفعة، في وضع تداخل وتلاحم عضوي، يرتديان زياً موحداً، تكشف عنهما إضاءة خافتة، فيما ينطلق حولهما ويغلفهما صوت آلة الدودوك الأرمينيَّة – من مقطوعة رياح المرتفعات للموسيقي الأرمني يغيش مانوكيان - في عزف كأنما هو البكاء، وكأنما هو التفجُّع، وكأنما هو السؤال المعلق بلا إجابة، الذي كان من شأنه تهيئة المتفرجين لاستقبال شيء حزين وثقيل، ربما مأساة إنسانيَّة وشيكة؟ وهو ما دعمه وأسفر عنه - وفق قراءتي – جدل الحركة والموسيقى، ذلك الذي بدأ يفصح عن مفارقته مع بدء تحرك الممثلين بعد ثبات طال، فما إن بدأ الممثلان في الانفكاك عن بعضهما بعضاً، وقد كانا متلاحمين، حتى كشفت الموسيقى – إعداد باسم درويش وخالد الرويعي – عما أحسب أنه مفارقة: «أن تقول شيئاً بينما تعني شيئاً آخر»، حيث انطلقت في مزيج من الغناء والابتهالات الدينيَّة، كأنما تزف ثنائيَّة السيد والعبد، التي بدأت تعلن عن عملها في اللحظة ذاتها التي تعرَّف فيها الإنسان على نفسه وانبثق وعيه الذاتي، بما هو أنا وما هو آخر، إلى الوجود، فكان التصور الموسيقي الذي غلف به المخرج هذا الفعل بمثابة الهزء أو الفضيحة، أو الرغبة في «تجريس» تلك الثنائيَّة التي أنتجها غرور الإنسان المجذوب بشهوة التسلط والتملك، لأن يستعبد كل ما هو آخر، كما استعبد السيد ذلك الجزء الذي خرج منه تواً، وأصبح آخر.

ضمن المزج الموسيقي أيضاً، في ذلك المشهد التأسيسي المهم للعرض، نسمع ضحكات أطفال، كأنما يقول بها: ذلك قبل أن يتشكل وعي الإنسان الشقي وتتكشف شهوته إلى السيادة والتسلط.

نسبيَّة

من بين القراءات التي قدمت لهذا النص، أنه لا يؤمن بوجود أي مرجعيَّة أخلاقيَّة ثابتة، يمكن الرجوع إليها بوصفها معياراً ثابتاً للقول بوجود قيم أخلاقيَّة مطلقة: الصواب والخطأ، الحق والباطل، الخير والشر، حيث لكل منها وجاهته ومبرراته، والمسألة نسبيَّة. استندت تلك القراءة، إلى قدرة العبد على تبرير الفعل وعدم الفعل، وكذلك استحسان وتقبيح الشيء نفسه بمنطقين مختلفين، وقد دعم تلك القراءة لدى أصحابها أيضاً قول العبد مبرراً قرار سيده بأنه لن يقدم عملاً صالحاً لبلاده: لا تفعل سيدي، اذهب إلى خرائب المدن القديمة وتجول بينها، انظر إلى جمجمة ميت وضيع، وإلى جمجمة ميت عظيم، هل تستطيع التفريق بينهما؟ هل تستطيع التمييز بين من قدم خدمة لبلاده، ومن قدم سيئة؟

تلك قراءة تعاملت مع أقوال العبد بنيَّة حسنة، فصدقتها من دون إمعان نظر أو تأويل. لم تحسبها مثلاً على نفاق العبد لسيده، كما فعلت قراءات أخرى، ولم ترجعها إلى وعي العبد وتقصرها عليه، وهو الذي لا يملك شيئاً، حتى نفسه، ومن ثم لا فرق لديه ولا تمييز بين قيم الأشياء المختلفة، وكلها لديه سواء، لذلك فهو يقول ما يرضي سيده فحسب، أو لعله يبحث عن التبرير المناسب لكل ما يراه أو يفعله سيده، بوصفه الصواب المطلق، وتلك قراءة محتملة أيضاً أظن أن لها وجاهتها.

كذلك يمكن قراءة العلاقة بين السيد والعبد في النص بوصفها مجرد مقدمة تحضيريَّة لحيرة السيد الختاميَّة وسؤاله: فيم الخير إذن؟ إذا استوى الفعل وعدم الفعل، وتساوت قيم الأشياء. عندئذ يمكننا أن ننظر إلى السيد والعبد بوصفهما آليتين للتفكير، داخل الوعي نفسه.

تلك كلها قراءات محتملة، أضاف إليها العرض – وفق قراءتي - اقتراحاً تأويلياً جديداً، يحمل موقفاً مضاداً من ثنائيَّة السيد والعبد، كاشفاً عن ما يترتب عليها من فساد في رؤية العالم، واضطراب يسود القيم، وقد استخدم للتعبير عن موقفه تقنية المفارقة التهكميَّة، التي مهد لها أولاً بمفارقته اللغويَّة، ثم صاغها موسيقياً في المشهد التأسيسي كما أوضحنا، وأكد عليها بعد ذلك خلال سرده لتفاصيل العلاقة بين السيد والعبد؛ ففي أحد المشاهد ترنح العبد من الإعياء، وسقط بلا حركة، عندئذ تحول السيد إلى شخص بائس، يتوسل إلى العبد أن يطيعه، وهو يكاد يبكي، ما يكشف عن تهافت موقعه بوصفه سيداً يملك استقلاليته، وقد أصبح لا شيء من دون هذا العبد. وفي مشهد آخر يكشف العرض عن أن العبد هو من يصنع مجد سيده ومكانته، وأن السيد لا حول له ولا قوة؛ إذ يحمل العبد بوقاً ويأخذ في الصياح فيه، محاكياً أداء مقدم فقرات السيرك، يدور حول المنصة التي يقف فوقها سيده، ويدعو الجمهور إلى تعظيم مهاراته، ثم يصعد إلى المنصة، ويربط ملابس سيده بأداة ترفعه إلى أعلى وتجعله يطير، وسط صياح وتهليل الجهور.

كذلك فقد ادخر العرض مفارقة كاشفة أخرى لمشهده الختامي، وقد استعار له مقطعاً حوارياً من خارج النص، للكاتب البلجيكي ميشيل دي جليدرود، يكشف خلاله عن وهم السيادة وضعف السيد وتهافته وعدم قدرته على الفعل، إذ يعترف السيد بذلك كله، ولكنه يعزوه – ليحافظ على أوهامه عن نفسه وعن استحقاقه السيادة – إلى فساد العالم المحيط، إذ يقول: أيها العبد، إننا نموت بسبب هذا السكون، وظلال هذه المدينة، حيث للحوائط عيون، وحيث تخفي كل قاعات الاحتفالات شراك الدسائس، إننا نموت بسبب عيشنا وسط مخلوقات متشائمة، وشريرة، بعيدة عن الشمس. وهو قول يحمل مفارقة، حيث يحمل منطوقه الظاهر إدانة للعالم المتآمر، والشرير، المعزول بعيداً عن الشمس، فيما يشير باطنه إلى وهم السيد نفسه، ومحاولته إنكار عجزه وعزلته بإلقاء التهمة على العالم. وينتهي العرض بتسليم العبد: نموت معزولين. وهو القول الذي أظنه يكشف عن معنى ثنائيَّة السيد والعبد، من وجهة نظر العرض؛ عزلة ذلك التصور النَكِد عن الحياة وتدفقها، والانحباس في عدم القدرة على الفعل. لذلك ينتهي العرض بأن ينحبس السيد والعبد فوق منصتين متقابلتين على طرفي المستطيل، فيما يهبط فوق كل منهما قفص بلاستيكي ويغطيهما، تأكيداً للعزلة، وتعبيراً عن انقشاع الوهم، وهم فكرة السيد والعبد.

حلول

أكد مخرج العرض قدرته على إيجاد حلول لمشكلات النص التي أشرنا إليها، ونجح في مسرحته، إذ استطاع تخليق الدراما عبر الوحدات الحواريَّة بأداء تمثيلي حركي وصوتي متغير من وحدة إلى أخرى، وهو ما قام به الممثلان صالح الدرازي، وأحمد سعيد، وكذلك بوساطة تشكيل سينوغرافي جيد، نجح دلالياً في التعبير عن حزمة من المعاني التي أراد إيصالها، منها فكرة خروج السيد والعبد من جسد واحد، ومعاناة تلك العمليَّة، ومنها أن ذلك يتم أولاً على مستوى الوعي، لذلك بدأ بهما فوق منصة مرتفعة عن الأرض، ومنها أيضاً تأكيد فكرة العزلة بوجود منصة أخرى على طرف المستطيل الآخر، وقد انحبس فيها السيد والعبد في الختام، ثم على المستوى الوظيفي نجحت السينوغرافيا في الإيحاء بعدد من الأماكن بشكل جيد، فمن المنصة الأولى خرجت منصة أخرى مثلت عربة يجرها العبد حاملاً سيده، صنع منها المخرج منصة مستطيلة قدم عليها عدداً من مشاهد العرض التي تحتاج إلى تلك المساحة، منها لوحة السيرك. كذلك نجح الإعداد الموسيقي في أن يكون واحداً من عناصر العرض المهمة، وقد تميز في كثير من المشاهد أبرزها المشهد الافتتاحي، ومشهد السيرك الذي صيغ صوتياً باستخدام موسيقى «دخول السيرك لكريستينيا أغيليرا» التي كان من شأنها، مع الأداء التمثيلي الصامت للممثلين، تغيير إيقاع العرض، وتلوينه صوتياً، وحركياً، وهو ما قامت به أيضاً مجموعة المقاطع الموسيقيَّة الأخرى.

خالد الرويعي مخرج وكاتب وممثل مسرحي وتلفزيوني وإذاعي، بحريني، من أبرز العروض المسرحيَّة التي أخرجها: «تلك الصغيرة» 1993، و«محاكمة جان دارك» 1994، و«الرسائل» 2000، و«حب بطعم الشوكولا» 2003، و«أخبار المجنون» 2005، و«درب المصل» 2008. حازت عروضه جوائز عدة، منها جائزة السينوغرافيا عن مسرحيَّة «إيفا» في مهرجان المسرح الخليجي- قطر (2001)، وجائزة لجنة التحكيم الخاصة عن «حب بطعم الشوكولا» في البحرين (2004)، كما فاز بالمركز الثالث في مسابقة التأليف المسرحي (في البحرين) عن نصه «قرة العين» (2007).

«مايراوش Blackout»

حبكة العمى والبصيرة

في إطار المسابقة الرسميَّة للدورة الثلاثين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (1-8 سبتمبر)، قدم المخرج التونسي منير العرقي على خشبة «مسرح الجمهوريَّة» بالعاصمة المصريَّة، عرضه الجديد «مايراوش» (لا يَرَوْنَ باللهجة التونسيَّة) عن نص «العميان» للكاتب البلجيكي موريس ميترلينك (1862-1949)، وفي ما يلي قراءة لمضمون وجماليات هذا العرض.

محمد سيف
باحث وناقد مسرحي من فرنسا

لعل من المهم قبل الحديث عن العرض، أن نشير إلى أن ميترلينك كان قال مرة: «هناك مأساة يوميَّة أكثر واقعيَّة بكثير وأكثر تطابقاً مع وجودنا الحقيقي من مأساة المغامرات العظيمة (...) يكون فيها الحوار الأكثر جديَّة وغير المنقطع مسموعاً بشكل أعلى من الحوارات العاديَّة للعقل والمشاعر، بين الكينونة ومصيرها». ويمكن تأمل مسرحيَّة «العميان» في إطار ذلك القول، إذ تبدو كما لو كتبت لمناشدة حساسيَّة المشاهد تجاه «غير المرئي».

إن نص «العميان» نسج من كلمات وحالات صمت أو فراغات تُركت للمشاهد ليملأها. هذا الانعكاس يشكل جوهر المسرحيَّة التي نشرت للمرة الأولى (1890) وقدمها منير العرقي في شكل واقعي-سحري، وعبر رؤية إخراجيَّة انتصرت للممثل ولمحرك الدمى في آن واحد، بفرضها اقتصاداً على الحركة جعل لغة العرض أقرب إلى ما يسميه ماترلينك بـ «روح الشعر»، حيث يوحي الفعل فيها، من خلال الأداء «المؤسلب» للممثلين والدمى التي يتقمصونها، بمواقف الروح في مواجهة القدر.

كتب ميترلينك ثلاث مسرحيات للدمى، لكن هذا النص ليس منها. ومع ذلك، فقد حدد في كتاباته أنه سيكون من المثير للاهتمام تقديم «العميان» بوساطة الدمى.

في عرض «مايرواش» ثمة ثلاث عشرة دمية (ستة رجال وست نساء وشيخ ميت) تبدو مثل مجموعة حقيقيَّة من البشر العميان، يحركها ثلاثة عشر ممثلاً/ محرّكاً، أعاروها حركاتهم، أحاسيسهم وأصواتهم.

أراد ميترلينك عكس الشروط المعتادة للمقارنة بين المؤدي الحي وشبيهه الجامد، ليجعل الثاني نموذجاً للأول، لأنه إذا كانت الدمية تعمل في كثير من الأحيان، حسب التقليد، على محاكاة الممثل، فمن الممكن أن يحدث العكس أيضاً، ليس فرضيَّة نظريَّة، وإنما استكشافاً لإمكانات جديدة. ولكن مع ذلك يبقى تساؤل شاخص: ما الذي يجعل هذه الدمى تتحدث؟ من الذي يجعلها تتحرك غير الممثل، الذي يحيط بها من كل الجهات؟ مَن غير الممثل الذي يلبسها وتلبسه، يتقمصها وتتقمصه؟

وهذا ما أجاب عنه منير العرقي من خلال اشتغاله «المختبري» مع منتسبي «المركز الوطني لفن العرائس» في تونس، لإنجاز هذه المهمة الصعبة التي جعلت منهم ممثلين ومحركين للدمى في الوقت نفسه.

كانت الدمى حاضرة جسدياً في ماديتها وفي إيماءاتها الخاصة، وذلك ما خفف من واقعيَّة الفعل الدرامي، وخلق مساحة من اللا يقين بين مستويات الوجود المختلفة في العرض؛ فإضافة إلى دورها بصفتها «نموذجاً» لعمل الممثل، دُمجت الدمية مع (وفي) جلد الممثل على الخشبة، وقد أضفى ذلك تنوعاً في أنماط التشخيص بالعرض.

جعل المخرج من الممثل دمية، ومن الدمية ممثلاً، مبتكراً عدة مستويات من العلاقات المشهديَّة: تواطؤ، صراع، مجابهة، ...الخ، حيث نرى الممثل في أكثر من موقف وحالة ينزع ملابس الدمية والقناع الذي يغطي وجهه، أو يبعد الدمية عنه تماماً لكي يدخل معها في حوار أو مشادة للتعبير عن الصراع الدائر بينهما؛ أو لإبراز اختلافه مع نفسه بصفته شخصيَّة مزدوجة!

وقد سمح هذا التقارب والابتعاد أو التأرجح بين وسيلتي التعبير، للمخرج بالانتقال من الكوميديا إلى التراجيديا، سمح له بالعمل بشكل متناوب بين مفهوم الدراما الساكنة التي تكون فيها الشخصيات في أكثر الأحيان، غير متحركة، سلبيَّة، ومستقبلة للمجهول، ومسرح الحركة والموسيقى الراقصة. سمح له بالتخلص من الطابع الواقعي أو حتى النفسي للعرض، لينتقل بنا إلى نوع من «المسرحة» التي لا تخفي لعبتها، بل تزايد عليها، من خلال الإشارة إلى الفرق بين الممثل والدمية، والأداء.

بدأ العرض بلوحة استهلاليَّة راقصة أنثى من خلالها عناصر عرضه بطريقة «تمسرحيَّة» واضحة، صورت لنا الكيفيَّة التي تتهيأ بها فرقة تمثيليَّة قبل تقديم عرضها، بتوزيعها لعصي العميان البيضاء على خشبة المسرح، بحركات راقصة وأحياناً عبر الجمباز الإيقاعي (Gymnastics)، المصحوب بموسيقى نشطة، وإضاءة بنفسجيَّة غامقة مقتضبة، أحالتنا إلى ما يعرف بـ«المسرح الأسود». ثم قرع الممثلون بالعصي سطح الخشبة للفت انتباه الجمهور، بدلاً من «الدقات الثلاث»، وشكلوا حلقة دائريَّة حددها مسقط ضوئي من أعلى المسرح، حلقة جعلتهم كتلة جسديَّة متراصة لكنها سرعان ما انفلقت في اتجاهات متعددة، وكأننا أمام تمرين حركي تهيئ فيه الجوقة فضاء اللعب المسرحي لشخصيَّة قبل دخولها إلى الخشبة.

وهكذا، ينتشر العميان في الفضاء ليرسموا بعصيهم التي صارت

تتحرك في كل اتجاه، مسارات غير ثابتة ومختلفة، تبحث لها عن أمل فقدوه مسبقاً في دهاليز عتمتهم، حتى يستقروا في وسط المسرح بمواجهة الجمهور، وهنا يتخلون فجأة عن شخصياتهم بوصفهم عمياناً ليتوجهوا إلى المتفرج بوصفهم ممثلين، بنظرات غامضة ملتبسة مليئة بالتساؤلات المفتوحة على التأويل.

بعد ذلك، يختفون في عتمة المسرح، ليعودوا ثانية لإكمال تأثيث فضاء لعبهم، بنشر وتغطية الخشبة بأوراق الشجر، ووضع جذع شجرة في وسط المسرح الذي صار بالنسبة إليهم مركزاً للعالم، يجلسون عليه عجوز رحلتهم الذي سيكتشف العميان في نهاية اللعبة المسرحيَّة أنه قد مات، يغطونه برداء أسود، ثم يبعدونه إلى الخلف، ليدخلوا جذع شجرة طويلاً يضعونه في وسط يسار المسرح ليجلس عليه الرجال من العميان، وجذوعاً أخرى يضعونها في أسفل يمين المسرح لتصبح مقاعد للنساء منهم.

بعد هذا الطقس من «التمسرح» مباشرة، وبعد أن يأخذ كل منهم مكانه مرتدياً جلد دمية عمياء في فضاء يغطيه الضباب، كل شيء صار يتحرك برغم سكونه، كل شيء يتطور، يستيقظ، يتقدم، يتردد وينعكس، فننتقل معه من نقطة إلى أخرى، من التعاسة إلى الصدمة، من المناطق الغامضة، الحالكة، والمضطربة، إلى الحركة، إلى التجسيد، وإلى اللعب المسرحي المزدوج. بهذه الطريقة، تتحول خشبة المسرح إلى غابة شاسعة، تبعد مسافة غير محددة من مأوى العميان.

وفي لحظة غامضة بين العصر وغروب الشمس، نرى العميان والطفل، وهم ينتظرون قائدهم الذي وعد بأن يأخذهم إلى البحر مبكراً، مع شروق الشمس. لكن الشمس غابت، والجو ازداد برودة، وبدأوا يشعرون بالجوع، ويجب أن يأتي لكي يرشدهم إلى طريق العودة، قال لهم إنه سيعود سريعاً، ولكنه ذهب ولم يعد.

يرينا العرض من خلال رحلة العميان، كيف أصبحوا يدركون مصيرهم تدريجياً، يرينا لحظات الاستيقاظ فيهم، وكأن وجودهم السابق بأكمله لم يكن سوى خدر طويل، لا يخفف من وطأته وبؤسه

إلا شخص واحد (الشيخ)، ولكن اختفاءه المفاجئ يؤدي إلى إطلاق آليَّة التساؤل عن الذات، وعن الآخرين، وعن العالم، فنتساءل بدورنا، هل ما وقع لهم حدث بعد فوات الأوان؟ وهل هذه المجموعة من المكفوفين الجاهلة بحالها، ستظل تنتظر من يوجه خطواتها فترة طويلة من دون أن تأخذ زمام المبادرة؟

ونلاحظ أن العرقي في اشتغاله الدراماتورجي على النص استخدم اللهجة التونسيَّة، كما مرر بعض القضايا العصريَّة، منها ما يتعلق بالتدين الزائف، كما يطرح العمل سؤالاً حول مسؤوليَّة الطغاة الهاربين بعدما تركوا خلفهم كماً هائلاً من المآسي، من خلال جملة تذكرنا بما قاله ريتشارد الثالث لشكسبير: «مملكتي مقابل حصان»، عندما تحاصره الجيوش، ويميل عرشه إلى السقوط، فيبيع المملكة/الوطن، معتقداً أنها ليست سوى ملكيَّة خاصة ومساحة جغرافيَّة لبسط النفوذ وتكديس الأموال، والبشر فيها ليسوا إلا بيادق في شطرنج مملكته. «مملكتي مقابل حصان»، هذه الجملة التي يتردد صداها على لسان شخصيَّة الأعمى «ضو القصير»: «عندما تكون أعمى مثلي لا تفرق بين الأبيض والأسود، بين الحر والعبد، كلهم سواء، ويصبح العمى نعمة (...) أعطوني عصاتي، أين عصاتي؟ أعطوني صولجاني وخذوا البلاد»، يقول هذا الكلام وهو يتمرغ بالأرض.

نلاحظ أيضاً أن هناك تلميحاً لبعض ما حدث في الواقع الاجتماعي والسياسي في تونس، سواء ما قبل اندلاع الثورة وبعدها، لاسيما عندما انتشر المد الديني المتطرف فيها، وأصبح خطاب رجالاته ظلامياً يدفع الشباب إلى الحرب، وإضفاء الشرعيَّة على زواج المتعة في وقت الحرب، ودفعهم لركوب البحر وتعريض

حياتهم للموت شبه المؤكد.

يقول الشايب: «تتبعوني تربحون (...) من الذي لا يحب أن يربح دنياه وآخرته؟ (..) والذي يحب أن يعبر البحر، نساعده، نجد له مهرباً يقطع البحر به، يخرجه من الجزيرة، ويضعه قدام البحر السائب، وإذا كان لا يعرف العوم نعلمه».

وكأن العمى بالنسبة إلى هؤلاء الظلاميين، هو الدليل الوحيد لضمان استمرار حياة الشعوب.

اثنتا عشرة دمية (ستة رجال وست نساء)، جميعهم تقريباً كبار في السن وعميان، وأغلبهم مكفوف منذ الولادة. لم يقم ميترلينك بتسمية شخصياته واكتفى بجمعها في كيانات مختلفة: الخائفون، والمتشائمون والمكفوفون القدامى، الذين ليس لديهم سوى ذكريات غامضة عن الرؤية، مما يدفعهم إلى التساؤل أكثر والبحث عن حلول،

والعميان الأكثر مرضاً، والأصم والمجنونة، اللذان لا يمكن التواصل معهما وبالتالي لا يشكلان سوى معوق أمام الآخرين في تبادلاتهم، الأعمى السادس الذي ما يزال يميز النور، والشابة المكفوفة، التي تتذكر جيداً أنها كانت ترى ذات يوم، فتبدو أكثر تفاؤلاً، وتترجم كل صوت ينبعث من الطبيعة مرادفاً لخبر سار. وقد حافظ منير العرقي على كل هذه الكيانات التي وضعها ميترلنك مع إعطاء كل منهم اسماً، لكي يقرب الشخصيات من الواقع الذي تُلعب فيه الأحداث.

تعكس الحوارات دواخل الشخصيات، وتزايد قلقها بسبب وضعها الصعب، لاسيما أنها غالباً ما تنتهي بالاصطدام بحائط جهلها، فهي لا تستطيع أن ترى، ولا يرى بعضها بعضاً، ولا ترى أنفسها، ولا تملك معرفة حقيقيَّة ببيئتها. الطبيعة المحيطة بها (الرياح، البحر، أوراق الشجر) تشكل دائماً تهديداً لها أكثر من كونها نعمة، لاسيما بالنسبة إلى أولئك الذين ولدوا مكفوفين، الذين يفضلون مهما حدث حماية دار العجزة، الجانب المطمئن الذي يقدمه العالم المتحضر لهم، لهذا، نراهم ينتظرون في غابة، تحت سماء ملبدة بالألغاز، عودة الشيخ الذي لن يأتي؛ الذي قادهم إلى هنا، الذي مات على بعد خطوات قليلة منهم، وهذا ما نعرفه نحن فقط بوصفنا متفرجين، ولا يعرفونه هم، لأن جميع الشخصيات عمياء، والمبصر الوحيد مات وسطها. ومما يزيد الطين بلة، أننا سنعلم أن هؤلاء المكفوفين عالقون بالفعل في جزيرة، وأن الشيخ أخبرهم بأن البحر القريب موضع تهديد لأنه يمكن أن يهيج في أيّ لحظة ويغرق الجزيرة.. لهذا، تصبح الأصوات التي تصدرها كائنات الجزيرة هي الأدلة الوحيدة التي تمكنهم من فهم مكان وجودهم، ومعرفة ما إذا كان الليل قد حل بالفعل أم لا. يستمعون ويراقبون الإشارة ويتحدثون إلى بعضهم بعضاً. يحاول المكفوفون موضعة أنفسهم في المكان والزمان. وبعناية فائقة، يتمكنون من تحديد موضع كل منهم باستخدامهم للمنطق، والاعتماد على بعض المعالم، وهم يطمئنون أنفسهم بأسئلة مستمرة ومؤرقة. وفي الوقت نفسه الذي يحاولون فيه من خلال كلماتهم ملء صمتهم وتوقعاتهم، يكتشفون بعضهم بعضاً، ويدركون أنهم كانوا دائماً غرباء عن بعضهم بعضاً برغم وجودهم معاً في المكان نفسه.

الشايب: «يبدو لي أننا بعيدون جداً عن بعضنا البعض... فلنحاول أن نقترب أكثر؛ لقد بدأ الجو يصبح بارداً.... (...) عمرنا ما شفنا بعضنا، نسأل ونجيب ونعيش مع بعضنا، ولكن لا نعرف بعضنا، نلمس بعضنا البعض بأيدينا الاثنين.. ولا شيء غير ذلك.. العينين تعرف

أكثر من اليدين (...) منذ زمن طويل ونحن مع بعض، ولكن كل واحد منا يعيش لوحده، علينا أن نرى لكي نحب».

وكأننا على حافة الحلم، حيث الكائنات، في بعض الأحيان، تكون قابلة للتبدل، وحيث جوهر الأشياء يتم جلبه إلى وضح النهار. ولكن، وإن كانت المسرحيَّة منعدمة فيها الحركة، والشخوص رجالاً ونساء جالسين بلا حركة تقريباً، أو يتنقلون بنوع من الاقتضاب، مع بعض الاستثناءات التي حصرها منير العرقي في وسط الخشبة لقوتها والتماعها، وهيمنة الصوت على الجو العام، والإضاءة الخافتة، فإنها، مع ذلك، لم تقع في فخ اللغة المجردة، بحيث إن بعض حواراتها أصبح سؤالاً في جوهر الوجود:

الصغيرة العمياء: «أشعرُ بالقمر فوق يدي».

العجوزة العمياء الأكبرُ سنّاً: «أتصور أن هناك نجوماً، فأنا أسمعُها».

الصغيرة: «وأنا كذلك أسمعها».

المرأة هناء: «وأنا كذلك». (...)

فيجيبُ الحنين: «لا أسمعُ إلا صوتَ تنفسنا!»، ثم تهبطُ طيورُ الليل على أوراق الشجر فيقول الحنين:

«أنصتوا! أنصتوا! ما الذي يتحرك فوقنا؟ ماذا تسمعون؟»

فيجيب الشايب: «تعدى شيء بيننا وبين السماء».

الطبيعة، من حولهم، تصبح موضوع تخيلاتهم. كل صوت يقلقهم، فالواقع قد تشوه والخوف من عدم القدرة على العودة مطلقاً يطلق العنان لتخيلاتهم.

الحنين: «من لمس يدي؟ - شيء يسقط من حولنا! - يأتي من فوق؛ لا أعرف ما هو...».

وبعيداً عن الانتظار المؤلم الذي لا نهاية له الذي يهاجم الشخصيات من جميع الجوانب، هناك مسألة الاستبصار، التي تجسدها بشكل أساسي الفتاة العمياء الصغيرة. عميان يقودون عمياناً، لكن البعض أقل عمى بكثير من البعض الآخر، وهي على وجه الخصوص تنهض لتحتضن مصيرها من دون خوف. وبالإضافة إلى العمى المادي أو الجسدي، هناك أيضاً العمى الرمزي الذي يتجسد في رفض البعض منهم ما هو واضح أو مؤكد والمناداة بضرورة التحرك ومحاولة العودة بمفردهم، لأنه لن يأتي أحد للبحث عنهم. وفي هذا إحالة أو رمز إلى غرق الجميع في ليل فظيع، ليل روحي وجسدي، لأن المكفوفين غير قادرين على العودة إلى مكانهم الأصلي، وحيدين إلى الأبد، والمدينة التي تصرخ من حولهم ضاعت كما ضاعوا فيها، ولهذا لا بد من المبادرة وإلا سيهلكون من دون علم أحد.

لقد تم تأليف المسرحيَّة وإخراجها أيضاً بطريقة جعلت شبح الموت الموجود منذ البداية ظلاً يحوم في أجوائها، هو الأقوى والأكثر لفتاً للنظر والأكثر إيلاماً، وكما هي الحال في جميع المسرحيات الرمزيَّة لميترلينك، فإننا نتعامل هنا مع مسرح بمناخ خاص، يجب أن نسمح لأنفسنا بالانجراف معه أو إليه، مناخ من القلق، مميت بشكل رهيب. وهذا في الحقيقة لم يجسده أداء الممثلين فقط، وإنما أيضاً صورته لنا الدمى/العرائس بكل إيماءاتها وموادها المصنوعة منها؛ مثلما صور لنا العرض مجتمعاً يقوده كاتب ومخرج خلاق، قدم لنا وجبة بصريَّة معرفيَّة وفنيَّة دسمة، بطرقه لأبواب التجريب، وإخضاع عمله لأسلوب المختبر المسرحي؛ لأسلوب مسرح البحث.

منير العرقي ممثل ومخرج مسرحي يعمل حالياً مديراً لإدارة المسرح والفنون الركحيَّة بوزارة الشؤون الثقافيَّة التونسيَّة. تخرج في المعهد العالي للفن المسرحي بتونس «اختصاص الإبداع والإنتاج المسرحي» 1986. أخرج العديد من العروض المسرحيَّة، منها: «بهجة» 1999، و«حديقة الشيء المعتاد» 2001، و«أنا والكونترباص» 2003 التي حازت عديد الجوائز وتنقلت في تظاهرات عالميَّة بألمانيا، ومصر، والإمارات العربيَّة المتحدة، و«أنتيجونا أو اليمامة أم الغراب» 2005 التي توجت بأربع جوائز في مهرجان الأردن المسرحي، و«خويا لير» 2011، و«الرهيب - ابن الأغلب» 2013، و«القبلة - عن نصوص قصيرة لأنطون تشيخوف» 2017، وتوجت بجائزة العرض المسرحي المتكامل في مهرجان أماني بمدينة ورزازات في المغرب.

«الطوق والإسورة»

دراماتورجيا الحزن المقيم

ينبني العرض المسرحي المصري «الطوق والإسورة» للمخرج ناصر عبدالمنعم، على أحداث رواية بالعنوان نفسه للكاتب الراحل يحيى الطاهر عبدالله، وأعد نص العرض الدراماتورج سامح مهران، واللافت للنظر، هو أن العرض قد احتفظ بالأحداث والشخصيات نفسها في الرواية، مع تعديلات طفيفة، سنحاول رصدها في ما يأتي من صفحات هذا التحليل.

عادل القريب
باحث مسرحي من المغرب

يستهل العرض، الذي حضرته حين قدم في فناء بيت النابودة بالشارقة، بمشهد نقف فيه على ثلاث شخصيات تتوسط مساحة الأداء، «رب البيت» الممدد على الأرض نتيجة مرض رئوي أنهكه، وأفقده القدرة على الحركة، فبات لا يقوى على فعل شيء سوى صراخ متكرر، يحاول به فرض هيبته على البيت بحسبانه الرجل الأول، ثم امرأة ملتحفة بلباس أسود، تعكس ملامحها أسى ووجعاً كبيرين، وفتاة شابة بلباس أحمر يناسب سنها، وانطلاقتها نحو مروج الحياة، وإن كان الجو العام يبعث على نوع من الكآبة الدائمة، وعبر هذا المشهد تتوالى أحداث المسرحيَّة في شكل صراع سيتصاعد تدريجياً، إلى أن يصل إلى حالة الانفراج، وهو صراع يبدأ بموت رجل البيت بخيت بشاري، لتجد زوجه «حزينة» نفسها وحيدة وابنتها «فهيمة»، فتدخلان معاً في دوامة من المشاكل التي لا تنفرج إلا لتزداد حدتها، ولعل هذا ما نلمسه من خلال فشل فهيمة في زواجها من الحداد، الذي عمل جاهداً على إخفاء عجزه، وذلك بإرضاء حزينة، وتطليق ابنتها، ودفع مستحقاتها.

ولأن الجو العام للعرض مفعم بالأحداث المأساويَّة، يصلنا عبر «الكورس» خبر انتحار الحداد بعد حرقه لزوجته الثانية ابنة الصياد، ونقف أمام مشهد موت فهيمة، الذي يعقبه مباشرة ظهور الطفلة نبويَّة/ حوريَّة على خشبة المسرح، وهو الظهور المشرع على دلالات متعددة، وبين هذه المشاهد الموغلة في دراميتها تخللت العرض أحداث مختلفة من قبيل عرس الحداد وفهيمة، وسعي حزينة لفك سحر الحداد، وتعرض فهيمة للاغتصاب من لدن رجل المعبد، وعودة عبدالحكيم صديق مصطفى، وغيرها من الأحداث التي تبرز لنا طبيعة الصراع الدائر بين شخصيات المسرحيَّة، ولم يخل العرض من اشتغال مكثف على التراث المصري، لاسيما الثقافة النوبيَّة،

سواء من خلال التراث الموسيقي الصعيدي، أو من خلال توظيف بعض أشكاله، منها الراوي الذي عمل المخرج على استغلال قدراته الخلاّقة لتمرير مجموعة من الرسائل التي اختزلت سرديَّة الأحداث، لتتوشح بوشاح الجماليَّة والفنيَّة الرامية إلى خلق تآلف بين عناصر العرض.

لقد أدت الموسيقى ومعها الراوي دوراً لافتاً، سواء من حيث التعبيرات الجسديَّة، أو القدرات الصوتيَّة التي تفرّد بها هذا الأخير، فعبره نقف عند تحولات الأحداث، والربط بين المشاهد المفصليَّة في العرض، ونستشف بعض الخبايا التي لم تتسع لها الرؤية الإخراجيَّة للمخرج، فعلى الرغم من أن ظهوره في العرض ظل محتشماً، إلا أنه كان مؤثراً جداً، وصار العلامة المميزة التي ترفع عن العرض جو العتمة المخيمة عليه، لتلج به إلى جو الأمل والفرح.

تجسد «الطوق والإسورة» أزمة المجتمع المصري، ومعه أزمة العالم العربي، لاسيما الفئات التي ما زالت مسجونة في جملة من العادات والتقاليد الاجتماعيَّة البالية، من إيمان بالشعوذة والسحر والخرافة، وكل ما يمكن أن يسهم في تأزيم أوضاعها، الشيء الذي يعكس أزمة قيم في العمق، التي يشكل الجسد محورها الرئيس. وإذا كان الدراماتورج ومعه المخرج قد وقفا في إعداد العرض عند أحداث بعينها، تنتهي بخروج الطفلة نبويَّة/ حوريَّة إلى فضاء اللعب،

مما يفتح كوة للأمل بعد أحداثه المأساويَّة، فإن باقي الأحداث كما رسمها الروائي يحيى الطاهر عبدالله، تنتهي بدورها على وقع الفجيعة، حيث تلقى الطفلة مصير أمها نفسه، ولكن بصورة بشعة تعزز من الأبعاد التراجيديَّة التي تضمنها العرض.

وهذا النزوع هو ما تؤكده شخصيات المسرحيَّة، التي كانت ترجمة فعليَّة لكل معالم الأسى والحزن، فبخيت البشاري فاقد للحركة بعد أن تمكن منه المرض، وفهيمة فشلت في كل شيء لتنتهي حياتها على وقع موت داهمها وهي في ريعان شبابها، والحداد فاقد للفحولة التي لا يستطيع في غيابها حرث أرضه، الأمر الذي يضاعف من أوجاعه، ومصطفى غريب يعاني الوحدة وفقد الأحباب في ديار الغربة، ومن بين كل أولئك ظلت «حزينة» المرأة التي عايشت كل الآلام، فظل اسمها متطابقاً ومعناه، لقد كانت عنواناً للحزن طيلة العرض، إثر رزايا توالت عليها، فزادت من تعميق جراحاتها، وما اللباس الأسود الذي اتشحت به طيلة مشاهد العرض، إلا علامة دالة في نُسْغه على الحداد المستمر الذي ينخر كينونتها.

بصرف النظر عن البعد الموضوعاتي الذي تطرحه المسرحيَّة، حيث الإيغال في استحضار الواقع من خلال التمسك به ومحاورته ومحاولة نقده، فقد حرص المخرج أيضاً على الاستعانة بجملة من العناصر البنيويَّة في العمليَّة المسرحيَّة، بغية إضفاء البعد الجمالي على عرضه، ومن جملة هذه العناصر التي تزيّا بها العمل، نجد التوظيف اللافت للموسيقى ومشاهد الرقص، فضلاً عن بعض الجوانب السينوغرافيَّة، التي أضفت على العرض طابع الواقعيَّة، وهي العناصر التي لم تستطع حجب قوة النص، فعلى الرغم من الدور المهم الذي لعبته السينوغرافيا، إلا أن الالتزام بمنطوق النص (الكلمة) ظل مهيمناً، فعبر الكلمة يتوطد أداء الممثلين،

الشيء الذي جعلها تحاط بهالة من القدسيَّة في العرض لم يستطع الممثلون الانفلات منها، أو محاولة تغييرها، فصار النص يقود الممثل، لكونه الوسيلة الأولى للتعبير، بينما تأتي باقي التعبيرات الجسديَّة المختلفة ترجمة للكلمة المنطوقة، وهو ما يعزز دور النص في العرض. غير أن انتقالنا من نص مغلق هو «نص الرواية»، إلى نص مفتوح هو «نص المخرج» (العرض المسرحي)، يجعلنا ندرك الأهميَّة القصوى للسينوغرافيا بوصفها محدداً لهويَّة العرض المسرحي، وذلك بما تمنحه من إمكانات تنهض في جانبها الأول على الحيز البصري، حيث يتماهى المشاهد ومكان العرض الذي يصير فضاء متعدد الوظائف، ومشرعاً على العديد من الدلالات، ومن ثم يتبدى عالماً قائماً بذاته، وليس مجرد محاكاة لعالم خارجي.

إن المتلقي لعرض «الطوق والإسورة»، يدرك أن المخرج لم يحد عن التصور التقليدي في بناء عرضه، حيث ظل التمسك بالوحدات الثلاث مهيمناً (حدث، مكان، زمان)، فقد تحرك زمن العرض بشكل يتوافق وتتابع الأحداث، بدءاً بمشهد المرض، حيث يتمدد الزوج في فضاء الأداء مصدراً أنيناً متواصلاً، ثم موته، إلى آخر مشاهد العرض، إذ نلفي أنفسنا أمام نمو تدريجي للزمن بما يراعي نظام ظهور الأحداث في العرض، وما ينتج عنها من دلالات، مما يعني أننا ننزاح في العرض عن الزمن الفيزيائي، إلى الزمن الحدثي (TEMPS CHRONIQUE) بما هو تتال لمجموعة من الأحداث

التي تغطي حياة الشخصيات، لتنتهي عند نقطة محددة. فعبر هذا الزمن يتم تكثيف الأحداث المرجعيَّة، لدرجة يمكن مشاهدتها في زمن محدود جداً، لا يربو على الساعة الواحدة، حيث تكثف أحداث الرواية التي وقعت في زمن مترام في ساعة واحدة، هي زمن المشاهدة، ومن ثم يقدم لنا العرض، خلاصة مركزة لأحداث جرت في فترة قد تمتد لسنوات.

ومن علامات الارتهان إلى هذا البناء التقليدي، أن العرض يخضع لحبكة ترتبط باستهلال للحدث، ثم نمو في الصراع الدرامي، حيث يصل إلى ذروته، لينكشف بعد ذلك على نهاية لا يخطئها وعي المشاهد، ولا التأويل الذي يمكن أن يذهب إليه.

والواقع أن المتتبع لهذا العرض، بلا شك سيقف عند الأداء المتميز للممثلين، حيث أدوا أدوارهم باقتدار، وعملوا على استغلال كل المساحات التي يتيحها فضاء العرض، من أجل خلق فرجة مشهديَّة تستجيب لنسغ اللحظة، وإيصال الرسالة التي يريدها المخرج عبر دلالات الفضاء، ووظائفه الدراميَّة، ولعله الأمر الذي حاول المخرج الاشتغال عليه، من خلال تقنية تكسير الجدار الرابع بين الجمهور والممثلين، وذلك بهدف توريط المتفرج في أحداث العرض، بحيث يتجاوز حالة المشاهدة والانبهار، إلى حالة الفعل فيه، مما يؤكد التأثر الواضح بأهم خصائص المسرح الملحمي، حيث يعود بنا مسرح بريخت إلى المحسوس في مجتمعاتنا من أجل أن نعيد فيها النظر، وأن ننتقدها ونسهم في تغييرها، وهذا ما يحققه ناصر عبدالمنعم، الذي اختار أن تفتح الخشبة على الجمهور، ليربط أداء الممثلين بين فضاءين، أحدهما ثابت لا يتغير، هو فضاء البيت، وثانيهما هو الفضاء المقابل له، الذي لعب أدواراً متعددة بحسب طبيعة المشاهد، والرؤية الإخراجيَّة، فقد تنوع بين منصة العروسين، وبيت الزوجيَّة، ومعقل الشيخ العليمي، ومعبد فرعوني، وغير ذلك،

وبينهما ممر تحركت فيه شخصيات المسرحيَّة ذهاباً وإياباً، بينما توزع الجمهور على طول الممر من الجهتين، لدرجة بدا فيها مشاركاً في أحداث المسرحيَّة، ينفعل لانفعال الشخصيات، ويفرح لفرحها، ومن ثم يتنامى التأثير الذي يحدثه العرض، سواء أتعلق الأمر بالممثل أم بالمشاهد، ولعله الأمر الذي يؤكد على تحول جذري في طبيعة هذا التفاعل، حيث ننتقل معه من وضعيَّة التلقي إلى اللقاء.

أما الجانب السينوغرافي، فإننا نلاحظ اهتماماً كبيراً بمؤثثات العرض، التي تضفي عليه طابع الواقعيَّة، سواء من حيث العناصر التي اعتمدت في ديكور البيت (الرحى، والقلة، والآنية، والصندوق الخشبي، والقفة، والفانوس المعلق، واليد المطبوعة على الحائط لرد أعين الحساد، والملابس المشدودة للبيئة البدويَّة، وغير ذلك)، مما يوحي بعتاقة البيت الذي بدأت تتسلل إليه رطوبة كشفت عن جانب من آجُرّه، أو من حيث طبيعة المؤثرات الصوتيَّة، والإنارة، التي عبّرت عن قدرة واستيعاب جيدين لماهيَّة المادة الدراميَّة، وعناصر الفرجة التي يطمح المخرج لبلوغها من لدن التقنيين المتخصصين في الجوانب الجماليَّة، فقد استطاعت تلك المؤثرات ومعها الإضاءة، أن تعكس الحالات الانفعاليَّة والتأثريَّة التي عاشتها شخصيات المسرحيَّة، فضلاً عن إضفائها أبعاداً جماليَّة وفنيَّة مائزة على العرض، فقد ظلت الإضاءة في جزء كبير منها وظيفيَّة ومسهمة في إبراز حركات الممثلين وحالاتهم، وملامح وجوههم، إلى جانب تكثيف جملة من اللحظات الدراميَّة المهمة في العرض كله.

كما ظلت أزياء الشخصيات موصولة بطبيعة الانتماء الاجتماعي إلى كل طبقة، حيث أصبحت تلعب دور الإحالة المرجعيَّة لكل فئة اجتماعيَّة، فالجلباب الذي ارتداه رجل الدين فاضل مع عمامة الرأس يعكسان المكانة الاجتماعيَّة التي يحتلها رجل الدين في المجتمع المصري الصعيدي تحديداً، ويبرز بعض مظاهر النعمة التي يتمتع بها مقارنة بباقي شخصيات المسرحيَّة، وعباءة «حزينة» السوداء، تعكس بدورها وضعها الاجتماعي، وحالتها النفسيَّة، بينما ظلت ملابس الحداد وفهيمة تعكس التكوين الجسدي لكليهما الذي يحيل إلى النضارة والشباب والحيويَّة.

يبقى أن نؤكد أننا أمام عرض محكم البناء والحبكة، ومتناسق العناصر، ومثقل بحمولة فكريَّة مهمة، ترفعه إلى مستوى من التكامل، الذي يغطي على بعض النقائص التي قد تعتريه. فقد استطاع المخرج أن ينقلنا من لحظة ماضية حيث تروى الأحداث بضمير الغائب، إلى لحظة آنيَّة، هي لحظة العرض الحيَّة، محاولاً في ذلك استغلال كل الإمكانات المتاحة له جمالياً، ومنفتحاً على بعض التصورات المسرحيَّة التي تولي عناية كبيرة للنص كما هي الحال مع ستانسلافسكي، بحيث بدا واضحاً التركيز الكبير على اللفظ المنطوق، والحكاية بوصفها نواة للعرض.

ناصر عبدالمنعم (1958)، كاتب ومخرج مسرحي مصري، حصل على العديد من الجوائز المصريَّة والعربيَّة، منها جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي عن مسرحيَّة «الطوق والإسورة»(2019). بدأ اهتماماته المسرحيَّة مبكراً منذ كان طالباً بالجامعة، من خلال تجربة «مسرح الشارع». قدم للمسرح مجموعة من الأعمال تعامل فيها مع نخبة من المؤلفين والأدباء والشعراء المصريين والعرب. من أبرز أعماله المسرحيَّة: «حكايات ناس النهر»، «نوبة دوت كوم»، «رجل القلعة»، «كوكب ميكي»، «سيد الوقت»، «ديوان البقر»، «ليل الجنوب»، «الطوق والإسورة»، «مساء الخير يا مصر»، «أحدب نوتردام».. تولى العديد من المهام والمناصب في مجال المسرح، منها إدارة المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبيَّة بالقاهرة، وإدارة مسرح الغد بالقاهرة.

أبو الفنون والجامعة

تشخيص واقتراحات

عبدالمجيد شكير
باحث وكاتب مسرحي من المغرب

إن الحديث عن المسرح والجامعة هو، في جوهره، حديث عن إشكاليَّة أهم وأعمق، وهي تلك المتعلقة بالفن والتربية، وهي إشكاليَّة ما فتئت تؤسس آفاقاً تساؤليَّة متعددة عبر مستويات مختلفة، تنطلق من مستوى أوّلي يلامس التربية الما-قبل مدرسيَّة l'éducation pré-scolaire والتعليم الأولي، حيث سؤال الفن وأشكاله وأدواره في تربية بسيطة مرتبطة بفئة عمريَّة خاصة، إلى المستوى الأعلى الذي يتصل بالتعليم الجامعي، حين يأخذ سؤال الفن في علاقته بالتدريس والتكوين مظاهر أعمق تتجاوز الأسئلة البسيطة، والعلاقات العابرة بين القطبين الفني والتربوي. والانتقال من مستوى أولي إلى مستوى أعلى يمر، بالضرورة، من مستويات وسيطة في مراحل تربويَّة خاصة (إعداديَّة وتأهيليَّة) وتخص فئات عمريَّة محددة (المراهق في غالب الأحيان). وعلى قدر التحول من مستوى إلى آخر، ومن فئة عمريَّة إلى أخرى، فإن الأفق التساؤلي حول علاقة الفني بالتربوي تأخذ بدورها، تمظهرات متحولة، تبدأ من تلمس شكل العلاقة والتأثيرات المتبادلة بين قطبيها، وتنتهي إلى استشكالها (أي العلاقة) والزج بها في نسقٍ كلّي عام يتداخل فيه الذهني الفلسفي بالممارسة الفنيَّة في ذاتها، بالأثر التربوي على مختلف الفئات المستهدفة.

إذ تنطوي هذه العلاقة (المسرح والجامعة)، برغم بساطتها، على عمق في السؤال، وتعدّدٍ في زوايا التناول والمقاربة، ومن جهتي، سأحاول أن أتناول تمظهرات العلاقة بين المسرح والجامعة، وأفق التجويد. وهما زاويتان تتكاملان، من حيث كون الزاوية الأولى تروم التشخيص وإبراز أوجه العلاقة وطبيعتها، ونصيب القصور فيها، بينما تروم الزاوية الثانية تقديم المقترحات الممكنة لتطوير العلاقة، في أفق تجويدها واقتراح أشكال تدبير هذه المقترحات حتى تكون عمليَّة وإجرائيَّة تستطيع تحقيق الجودة.

تمظهرات العلاقة

يتجلى أول تمظهرات العلاقة بين المسرح والجامعة من خلال حضور المسرح بوصفه وحدة من وحدات الإجازة الأساسيَّة في مسالك الدراسات العربيَّة والفرنسيَّة والإنجليزيَّة، وهو حضور جزئي بسيط لا يتعدّى فصلاً محدداً (المسرح وحدة من وحدات الفصل الرابع في مسلك الدراسات العربيَّة مثلاً)، ويقتصر هذا الحضور على التناول البسيط لتاريخ المسرح، والوقوف عند بعض النظريات الكبرى (في أحسن الأحوال)، واستحضار بعض النصوص المسرحيَّة، الشيء الذي يجعل هذا الحضور حضوراً أدبياً في الغالب (نظراً إلى عدم الاشتغال على العرض المسرحي)، وحتى إذا تم تعميمه، فإنه يصل إلى درجة الحديث المحدود عن الخطاب المسرحي، وثنائيَّة النص والعرض التي تعد سمة جوهريَّة مُميزة لهذا الخطاب، مع الإشارة إلى خصوصيَّة التلقي التي تختلف - بالتأكيد - عن التلقي الأدبي. ومهما بلغت الاجتهادات في هذا السياق، التي غالباً ما ترتبط بالأستاذ الذي يدرس الوحدة، فإنها تبقى غير كافية لتكون لوحدة المسرح مكانة مهمة إلى جانب الوحدات التي تجاورها، لكن سرعان ما صار لهذا الحضور وزن أكبر وحيز أوسع مع ظهور الإجازات المهنيَّة في مجال المسرح (كما في كليَّة اللغات والفنون والعلوم الإنسانيَّة ابن طفيل بالقنيطرة)، والماجستير المتخصص في المسرح والدراسات المرتبطة به، إضافة إلى جهود مراكز التأهيل لنيل الدكتوراه التي جعلت للمسرح حيزاً مهماً وحضوراً كثيفاً، حيث أفردت له، في أطروحاتها، مواضيع وقضايا أكثر عمقاً، إلا أن هذه الجهود، برغم رصانتها وأكاديميتها وصرامتها البحثيَّة، غير كافية لجعل المسرح، على مستوى التدريس والتكوين والبحث، في المكانة نفسها التي يحتلها الشعر أو الرواية أو النقد.

ثاني تمظهرات العلاقة بين المسرح والجامعة تفرزه مهرجانات المسرح الجامعي، وهي، على قِدَم إرهاصاتها التي تعود إلى ستينيات القرن الماضي، لم تبرز وتتواتر بشكل منتظم إلا بدءاً من أواخر الثمانينيات، حيث الدورة الأولى للمهرجان الدولي للمسرح الجامعي بالدار البيضاء FITUC، واستمرت بشكل أكثر كثافة مع بداية الألفيَّة الثالثة، إذ بادرت أكثر من جامعة إلى تنظيم مهرجان جامعي للمسرح.

إن هذه المهرجانات، على كثرتها واختلاف مستوياتها، استطاعت أن تفرز في بداياتها على الخصوص ملامح تجربة مسرحيَّة بمواصفات جامعيَّة، إذ كانت تراهن على نصوص من المسرح العالمي، وعلى التعدد اللغوي، وتنفتح على تجارب جامعيَّة من مختلف أنحاء العالم، الشيء الذي منح الطالب ثقافة مسرحيَّة عالِمَة، تزاوج بين الأكاديميَّة النظريَّة والممارسة الرصينة ذات السمات المميزة، التي تميزها عن الأنماط الأخرى من مسرح الشباب، أو مسرح الهواة، أو المسرح التجاري. إذ كان شرطُ الجَامِعِيَّة في هذه التجارب، يقدّم الطالبَ الفنانَ بهويته الأكاديميَّة وقدراته التعبيريَّة، الشيء الذي يجعل العلاقة بين المسرح والجامعة علاقة منتجة، تهيئ فرص التفكير في التطوير والرفع من المستوى، لاسيما أن هذه المهرجانات تكون حافلة بالورشات التكوينيَّة القائمة على القواعد الأكاديميَّة في مجالات الكتابة والإخراج والتمثيل والسينوغرافيا، ويكفي أن نعود، مثلاً، إلى الدورات العشر الأولى من المهرجان الدولي للمسرح الجامعي بالدار البيضاء، لنكتشف أن المهرجان كان بحق مدرسةً تكوينيَّة في الفنون المسرحيَّة بمواصفات جامعيَّة.

لكن الذي حدث، أن انعطافاً كبيراً حوّل المهرجانات المسرحيَّة الجامعيَّة عن مسارها المعهود، وعن خصوصيتها الأكاديميَّة، ليرتمي في أحضان التجارب المستهلكة، فبعد أن كان المهرجان الجامعي مسرحاً للبحث والتجريب والمغامرة الإبداعيَّة، صار مسرحَ اجترار وتكرار للمسرح المستهلك وفرجاته الشعبيَّة (بل الشعبويَّة أحياناً)، وهكذا انحرف أغلب التجارب عن هذه الخصوصيَّة، بالانحدار إلى نصوص مبتذلة، والتخلي عن السجلات اللغويَّة بمختلف مستوياتها التي كانت تسترشد بالدرس الجامعي من جهة، ومن نهلها من المسرح العالمي من جهة ثانية، ومن رهانها على لغات المسالك (عربيَّة، فرنسيَّة، إنجليزيَّة) من جهة ثالثة، الشيء الذي أفقد أغلب المهرجانات المسرحيَّة الجامعيَّة هويتها الأكاديميَّة، وصارت مندرجة ضمن التجارب البسيطة التي تراهن في الغالب على الفكاهة والإضحاك، ومن ثم، السقوط في الابتذال.

إن هذين التمظهرين لعلاقة المسرح بالجامعة يُبَيِّنَان أن الحاجةَ ملحةٌ لتدخّل عاجل لجعل العلاقة بينهما مثمرة إيجابياً، ومن ثم، لابد من الاشتغال على آفاق أخرى لتجويد هذه العلاقة.

التجويد

إن أفق التجويد الممكن ليصير للمسرح حضور وازن، يتمثل في تعميق مظهري العلاقة بين المسرح والجامعة (أي وحدات المسرح بمختلف أشكال حضورها في الإجازات الأساسيَّة والمهنيَّة والماستر، ثم المهرجان الجامعي)، والبداية من تجويد مضامين وحدة المسرح بحسب سياق برمجتها، إذ يلزم العمل على توسيع مصادر وحدة المسرح في الإجازات الأساسيَّة، ولا يُكْتَفَى بحضورها ضمن فصل واحد، وألا يقتصر على الجانب التاريخي واستعراض النظريات الكبرى باقتضاب، بل الاهتمام بجوهر الخطاب المسرحي، والاشتغال التطبيقي على النصوص والعروض على حد سواء، مع تسليط الضوء على خصوصيَّة الخطاب المسرحي وخصوصيَّة قراءته (مراعاة خصوصيَّة المنهج والمصطلح)، والوقوف عند السمات المميزة التي تميزه عن باقي الأنماط الخطابيَّة الأخرى، وفي الآن نفسه، الوقوف عند جوهر اشتغال العرض المسرحي، ومراتب قراءته، من التحليل الأولي، إلى القراءة متعددة المستويات التي تستجيب للطبيعيَّة التركيبيَّة فيه، وصولاً إلى المقاربة الجماليَّة التي تنصفه بوصفه فناً وليس مجرد أدب، أي إقرار آليَّة الاشتغال الديداكتيكيَّة والبيداغوجيَّة التي تنعطف به من حدود الأدبيَّة Littérarité نحو تخوم التمسرح Théâtralité.

أما التجويد على مستوى الإجازات المهنيَّة، فيجب أن ينطلق من طبيعة هذه الإجازات نفسها، وتعميق الاشتغال على الطابع المهني فيها، إذ تعمل على بناء منهاج متدرج عبر سنوات ثلاث، يمنح الامتياز للجانب العملي التطبيقي، بمضمون متكامل يغطي تفاصيل الفعل المسرحي برمته، ليس بصفته إبداعاً فقط، ولكن بوصفه ممارسة مهنيَّة أيضاً، حيث الاهتمام بالسيرورة الإبداعيَّة المسرحيَّة من الكتابة الدراميَّة والدراماتورجيا إلى السينوغرافيا والإخراج، مروراً بالتمثيل والأداء، مع ما يقتضيه ذلك من اشتغال تقني يتعامل مع المهن المسرحيَّة تعاملاً حِرَفِياً: الإضاءة، الصوت، الملابس، المكياج... من دون إغفال كون الفعل المسرحي هو أيضاً فعل إداري وتقني، وليس مجرد فعل فني، أي الاهتمام بكل الجوانب المرتبطة، إنتاجياً وتسويقياً، بالعمل المسرحي، من قبيل إنشاء المشاريع المسرحيَّة، وترويج المنتوج المسرحي (أو ما صار يعرف بالماركتينغ المسرحي)، والإدارة المسرحيَّة، والتواصل والإعلام المسرحيين... فهي كلها مهن مسرحيَّة ضروريَّة لخرّيج الإجازة المهنيَّة في المسرح حتى يصير قادراً على ولوج سوق الشغل المسرحي. فأمام ما يشهده العالم اليوم في مجال اقتصاديات الفن والصناعات الثقافيَّة، يصير خريج الإجازة المهنيَّة المسرحيَّة هو المؤهل طبيعياً للانخراط في هذه السيرورة، والقادر على مغامرة المقاولة المسرحيَّة، ويصير، من ثم، مظهراً حقيقياً لتفكير الجامعة في السوق الفنيَّة والثقافيَّة، ولن يكون ذلك ممكناً ما لم يتم تجويد التكوين والمعرفة بمنهاج وبرامج الإجازات المهنيَّة المسرحيَّة.

على مستوى الماجستير، يجب التعامل مع الماجستير المتخصص في المسرح دراسةً وبحثاً بوصفه (أي الماستر) تكويناً وليس تدريساً لوحدات، فهو القنطرة الأكاديميَّة بين الإجازة والدكتوراه، ومن ثم يجب بناء وحداته بناء متناسقاً منسجماً مع موضوع التخصص، فماستر الدراسات المسرحيَّة، مثلاً، يجب أن يبني وحداته على أساس أنه تكوين في الدراسة المسرحيَّة: دراسة النص (كتابةً وإعداداً ودراماتورجيا)، ودراسة مستويات الاشتغال المسرحي من جانبيها التقني والجمالي، وعدم الخلط بين المطلوب من تكوين دارسٍ للمسرح وممارسٍ للمسرح، فمهمة ماستر الدراسات المسرحيَّة، مثلاً، هي تكوين باحث أكاديمي في المجال المسرحي، وإمداده بآليات ممارسة هذه الدراسات دراسةً أكاديميَّة رصينة، حيث المطلوب منه هو دراسة الإخراج المسرحي دراسة أكاديميَّة وليس أن يكون مخرجاً، وقراءة السينوغرافيا وأهميتها الفنيَّة والتقنيَّة والجماليَّة في العرض المسرحي قراءة أكاديميَّة، وليس أن يكون سينوغرافاً... ومن ثم، فمُخْرَجات تكوينٍ في ماجستير دراسات مسرحيَّة ليس مهمتها تكوين وتخريج مؤلفين ومخرجين وسينوغرافيين وممثلين، بل تكوين وتهييء باحثين جامعيين يجيدون قراءة هذه التخصصات قراءة أكاديميَّة رصينة، يمتلكون أهليَّة تقديم رسائل دكتوراه في هذه المجالات عبر إعدادهم وإمدادهم بالنظريات وآليات الاشتغال المتخصصة، وتمكينهم على مستوى القدرات الأساسيَّة في مجال البحث المسرحي: القدرة الثقافيَّة المعرفيَّة، والقدرة المنهجيَّة، ثم القدرة التواصليَّة؛ وفي غياب هذه الخطوات والنتائج، يكون الماجستير مجرد إعادة إنتاج بسيطة، وسطحيَّة أحياناً، للمعارف العامة السابقة للطالب، أو لما سبق التعرف عليه في اللحظات المحدودة من دراسته في الإجازة.

تجدر الإشارة إلى أن هذه الجهود جميعها، من تجويد للمضامين، وتكثيف حضورها وبناء المنهاج، وتحديد آليات الاشتغال النقديَّة ذات الطابع الأكاديمي الرصين، وطرق التكوين المتطورة مهنياً، وذات الأفق الرامي إلى سوق الشغل... وكل ما يرتبط بهذه الغايات؛ ستظل مجرد جهود تقنيَّة لتجويد التكوين المسرحي جامعياً، ما لم تهيأ الموارد البشريَّة المتخصصة في هذا النوع من التكوين من أساتذة ومؤطرين. إذ لا يعقل أن تسند مجزوءات هذه التخصصات بمختلف مستوياتها (الإجازة الأساسيَّة، الإجازة المهنيَّة، الماجستير والدكتوراه) إلى أساتذة غير متخصصين؛ فمن غير الممكن، مثلاً، أن يُدَرِّسَ المسرحَ أستاذٌ متخصص في الأدب القديم أو العباسي، ويُراهن عليه في تجويد محتوى الدرس المسرحي بالجامعة، إن تَمَيّز بعض الجامعات المغربيَّة عن غيرها في مجال الدراسات المسرحيَّة، مرده إلى حظ هذه الجامعات بوجود أساتذة باحثين يقومون بمهام التكوين والتأطير، وفي الآن نفسه، لهم حضور في المجال النقدي والمشهد الإبداعي، ويكون أثر ذلك واضحاً على مستوى المردوديَّة.

أما الأفق الثاني الذي يمكن الرهان عليه لأجل الرقي بالدرس المسرحي بالجامعة، فهو أفق المهرجان المسرحي الجامعي، الذي لابد من إعادته إلى هويته الجامعيَّة، وحضنه الأكاديمي، والإقرار بكونه مهرجاناً ذا سمات متميزة تختلف كلياً عن المهرجانات الأخرى، فهو مهرجان يقوم على اختبار التجارب المسرحيَّة العالميَّة بمختلف أطيافها (الكلاسيكيَّة، الطليعيَّة، التجريبيَّة)، ويتعامل مع عنصر اللغة تعاملاً خاصاً، مستويات وسجلات، لغة الأدب والفن بمخزونها الرفيع الذي يحفظها من السقوط في السطحيَّة والابتذال.

ولعلّ أهم عنصر لتجويد المهرجان المسرحي الجامعي، هو إخراجه من حمأة التنافس المحموم على الجوائز والمراتب، وألا يكون التنافس على الجوائز غايته، بل مجرد مناسبة وتحفيز نحو التنافس الإبداعي، لأن هذا الوعي سيجعل المهرجان الجامعي، ليس مجرد لقاء تنافسي على جوائز، بل مدرسة للتكوين واختبار القدرات الإبداعيَّة أمام تجارب الآخرين، من هنا ضرورة وأهميَّة الورشات التكوينيَّة، وجلسات الماستر- كلاس في المهرجانات المسرحيَّة الجامعيَّة، إنها فرصة أكاديميَّة، من نوع آخر، للتعلم واكتساب الخبرات الفنيَّة المسرحيَّة. إذ إن المهرجانات تقدّم حلقات تكوينيَّة تؤطرها كفاءات فنيَّة غير متاحة دائماً، وعلى المهرجان استثمارها والإفادة منها لصالح الطلبة، ولصالح الرقي بقدراتهم الفنيَّة.

عبدالله العابر: التراث الشعبي خزّان مشروعي المسرحي

رسّخ المخرج الكويتي عبدالله العابر حضوره المسرحي محلياً وخليجياً خلال عقدين من الزمان، عبر مجموعة من العروض المسرحيَّة المتميزة، حاصداً مع كل عرض قدمه جوائز عدة، وأصداء نقديَّة وإعلاميَّة واسعة. يحكي العابر في هذا الحوار بداياته، ومساره الأكاديمي، من التخرج إلى نيل درجة الدكتوراه، وأبرز المؤثرات التي شكلت شخصيته، كما يتطرق إلى بعض القضايا المتعلقة بالمسرح في الكويت والمنطقة.

أجراه: عصام أبوالقاسم

• بداية، حدثنا عن النشــأة والتكوين وأبرز المؤثرات التي أسهمت في تشكيل شخصيتك الفنيَّة؟

- ولـدت في الكويت سنة (1977)، وترعرعت في منطقة الخالديَّة بالعاصمة في أسرة من الطبقة الوسطى تضم خمسة إخوة، وتدرجت في المراحل الدراسيَّة الأوليَّة بالخالديَّة، ثم انتقلت لدراسة المرحلة الثانويَّة في منطقة الكيفان (1995)، كان الشخص الأشهر في عائلتنا على المستوى العام هو شقيقي مشعل، الذي يحمل الرقم الآسيوي العالمي في سباق الدراجات الناريَّة، وحصد العديد من الجوائز الدوليَّة. لم تكن للعائلة صلة مباشرة بالمجال الفني، إلا أن جدي «ابن عابر» كان عضواً مؤسساً لفرقة موسيقيَّة شعبيَّة اسمها «فرقة العميري» عرفت بنشاطها في حي «شرق». لم أكن أفكر خلال طفولتي في أن أكون فناناً، ولكنني كنت شغوفاً بالرياضة، وأذكر أنني كنت أدخر من مصروفي المدرسي أو مما يمنح لي في الأعياد، لأدخل ملاعب كرة القدم لمشاهدة المباريات، وفي وقت لاحق رحت أحلم بأن أكون إعلامياً رياضياً، وتحديداً في القناة الثالثة التي كنت أتابعها بشكل دائم، وكانت القناة سباقة على الصعيد العربي في بث المسابقات الرياضيَّة العالميَّة. كنت أطمح إلى أن أكون إعلامياً رياضياً ليتاح لي عبر القناة أن أعبر عن آرائي حول وضع كرة القدم في البلاد. ولقد ظل حبي للرياضة إلى اليوم، ولا أعرف متى أو كيف بدأت أهتم بالمسرح بشكل دقيق، لكنني كنت أحب

الفكاهة والتقليد والمرح في المدرسة، وثمة أستاذ سوداني - لا أذكر اسمه حالياً - كان يدرسني في مدرسة الخالديَّة، كان يقول لي دائماً أنت ستكون ممثلاً في المستقبل. وذات مرة، أمي أخذتنا لمشاهدة مسرحيَّة «جسوم ومشيري» (1986) في مسرح الكيفان (يسمى الآن مسرح التحرير)، وهي مسرحيَّة للأطفال أخرجها حسين المسلم، وعنوانها مستلهم من السلسلة التلفزيونيَّة «توم آند جيري»، وتضم مجموعة من الممثلين من أبرزهم عبدالرحمن العقل، ومن يوم مشاهدتي لهذه المسرحيَّة صرت مولعاً بهذا الفن، وفي ذلك الوقت كانت المسرحيات تبث في التلفزيون – كل خميس - ولكنني تعلمت أيضاً أن أذهب إلى محل تأجير أشرطة الفيديو المجاور لبيتنا، وكنت أحرص على أخذ المسرحيات الكويتيَّة وأشاهدها بمتعة، حتى إنني كنت أحفظ مقاطع حواريَّة مطولة منها، وإلى اليوم ما زلت أرددها. وأكثر من ذلك، كنت أذهب إلى السوق وأشتري ملابس الشخصيات التي رأيتها في عروض مثل «سندباد»، و«ليلى والذيب»، وأرتديها وأحاكيها، وزيادة على ذلك صار لديّ اهتمام بقراءة المجلات الفنيَّة مثل مجلة «عالم الفن» التي كانت تصدر في الكويت منذ مطلع السبعينيات، كنت أطلع فيها على كل ما يتصل بحياة الفنانين.. وكنت أقدر كثيراً أي فنان.

> **حاكم الشارقة أزال كل معوق أمــام المســارح الخليجيَّة لكي تقدم أفضل ما لديها**

• بما تفسر هذا الانجذاب؟

- ربما كنت أتطلع إلى أن أكون في شهرتهم.. لا أعرف والله.

• وكيف توجهت إلى دراسة المسرح؟

- عندما أكملت الدراسة في المرحلة الثانويَّة، أردت في البداية الالتحاق بكليَّة للإعلام، ولكن هذا الاختصاص لم يكن موجوداً في الجامعات الكويتيَّة، وقُبلت بكليَّة التربية، ولكن بخلاف رغبتي لم أقبل في قسم الرياضة بهذه الكليَّة، بل بقسم التربية الإسلاميَّة، وفي الوقت نفسه وُظفت بوزارة الإعلام عن طريق أحد الأقرباء، وكان نائباً في المجلس (البرلمان)، سألني حين زارنا في البيت «هل تبى شي؟»، فقلت له «نعم، أريد أداوم في وزارة الإعلام وتحديداً في القناة الثالثة». وحين عملت في الوزارة كنت أحرص على أن أكون موجوداً في الأستوديوهات لكي أرى طريقة عمل المخرجين، وأتعرف على الفنانين الذين يأتون يومياً لتسجيل البرامج، وذات يوم في عام 1997 التقيت في ذلك المكان بصديق اسمه أسامة المنصور، وهو ناقد وصحافي، وسألني لمَ لا تلتحق بالمعهد العالي للفنون المسرحيَّة حيث أدرس؟ سألته عن الأجواء في المعهد فأخذني إلى هناك، وعرفني على الأقسام والأساتذة، ورأينا الطلاب؛ ووقتذاك كان في السنة الثالثة طلاب صاروا الآن من الفنانين المعروفين، مثل حسن البلام، وسماح، وفيصل العميري، وسواهم، وأعجبتني الحال ورغبت بشدة في الانتساب إلى المعهد، وعملت كل ما في وسعي من حيل لكي أنقل أو أفصل من كليَّة التربية وأسجل اسمي في المعهد المسرحي، وهو ما حصل في نهاية الأمر (افتعلت مشكلة وفصلت).

• وكيف وجدت المعهد؟

- خضعت لاختبارين قبل أن أوجه إلى قسم الإخراج والتمثيل، ضمت لجنة الاختبار مجموعة من الفنانين مثل يحيى عبدالتواب، وفايز قزق، ومانويل جيجي، وصالح سعد. طبعاً في البداية ارتبكت ولم أتناغم مع طبيعة الدروس، مثل الحركة والارتجال، وربما كنت خائفاً من الإخفاق، وظللت في حالة صمت لغاية السنة الثانية. كانت دفعتنا تضم 18 طالباً، ولقد فشلنا في المرور إلى الكورس التالي، وكان وقع ذلك كبيراً على نفسي، فجاءنا الأستاذ شايع الشايع، وأخضعنا لدروس تقوية خارج إطار المقرر الدراسي المعتاد. وللحق أنا مدين لما قدمه لنا هذا الأستاذ، ولولا جهوده تلك لا أعرف كيف كنا سنتخطى تلك المرحلة. ومن يومها صرت أستوعب ما يقدم من دورس حول المسرح، وأذكر أنني برزت في دور تمثيلي بمسرحيَّة «أنت لست كارا» حين قدمت في إطار تدريبات الطلاب، وبت مطلوباً من جميع الأساتذة في المعهد للمشاركة بالتمثيل في العروض المسرحيَّة التي كانت تقدم بصفتها اختبارات أداء. وحين شعرت بذلك، أخذت أدقق وأخلص في أداء كل دور، إلى درجة أنني كنت أخرج إلى الشارع وأتعرف وأتفرج على أنماط الشخصيات وأفعالها، لكي أجيد تشخيصها حينما يطلب مني تمثيلها في المعهد.

وفي السنة الرابعة، درسنا الأستاذ دخيل الدخيل، الذي كلفني بلعب الدور الأساسي في مسرحيَّة «خادم السيدين» (تأليف الإيطالي كارلو جولدوني)، ومن شدة حماسي للدور أخذت جولة في الشارع امتدت ربما عشر كيلومترات وأنا أحضّر لدوري. وأذكر أنني صادفتُ مكاناً لبيع ألعاب الأطفال فدخلته، ووجدت فيه مجسماً لوجه أرنب

> **متابعتي للمسيرة الدراسيَّة أضافت إليّ الكثير بصفتي مخرجاً وممثلاً ومدرساً مسرحياً**

فارتديته ورحت أختبر طبقات صوتي بينما وجه الأرنب بأسنانه البارزة في وجهي أمام مرآة المحل، ثم ذهبت به إلى البروفة. كانت تجربة إعداد ذلك العرض نموذجاً تعليمياً مثالياً بكل ما للكلمة من معنى، تعلمت منه الكثير من الأمور التقنيَّة، ولقد نجح العرض نجاحاً كبيراً، وما لا أنساه هو أن أمي بكت يومها حين رأت الجمهور يصفق لي. كانت لحظة خاصة. ولقد قدم العرض مرات عدة في المعهد، كما شاركنا به في مهرجان المسرح الكويتي (2002) وفي تلك السنة كنت قد تخرجت، وللمناسبة عرض تخرجي كان مسرحيَّة «الطبيب رغم أنفه» لموليير.

• ما الذي ميز طريقة اشتغالك على هذا النص؟

- أولاً أود أن أشير إلى أمر يتعلق بعروض التخرج في المعهد في ذلك الوقت، إذ كانت تتميز بحضور كبير لأهم أعلام الوسط المسرحي في الكويت، كان عميد المعهد آنذاك حسين المسلم، وكان يحرص على مد الجسور بين هذه الأكاديميَّة والمجتمع الفني العام. كان الطلاب يقدمون عروضهم في حضور نجوم المسرح والدراما في الدولة، مثل منصور المنصور، وسعد الفرج، وعبدالحسين عبدالرضا، وعبدالعزيز السريع، وسواهم، وإلى جانبهم أبرز

الصحافيين المعنيين بالفن والفنانين، إضافة إلى منتجي الدراما التلفزيونيَّة، وكان الجمهور يأتي بكثرة لدرجة أن العرض يقدم مرتين في الليلة حتى يشاهده أكبر قدر من المتفرجين الحاضرين. ولقد حظينا بأجواء مهرجانيَّة حقيقيَّة حين قدمنا عرض تخرجنا «الطبيب رغم أنفه»، الذي عمدت إلى تحيينه وتقديمه في سياق بيئة هنديَّة، وطبقت فيه كل ما درسته عن الإخراج، ووجد العمل صدى واسعاً، وكان أبواي ضمن الحضور، ولقد اندهشا من نوعيَّة المسرح الذي شاهداه، فلقد اعتادا على المسرحيات الفكاهيَّة، ومن يومها كان أبي يسألني عن مسرحيتي التالية ليحضرها، ولا أنسى هنا أن الكاتب عبدالستار ناجي كتب مقالة مشجعة عن العرض في جريدة الأنباء، مادحاً منهجي الإخراجي (2002)، وبينما كنت في الكواليس جاءني الفنان عبدالله عبدالرسول، ودعاني للانتساب إلى فرقة «مسرح الشباب» التي كانت تتحضر لإطلاق دورة تدريبيَّة في الفنون المسرحيَّة، وبرغم أن موقعي في وزارة الإعلام أتاح لي حينها عروضاً عدة للمشاركة في الأعمال الدراميَّة التي يبثها التلفزيون، إلا أنني رفضت ووجهت تركيزي إلى المجال المسرحي. ولقد استجبت لدعوة عبدالرسول، وشاركت بالإشراف على ورشة ضمن الدورة التدريبيَّة التي نظمها مسرح الشباب.. وشارك في تلك الدورة أكثر من مائة متدرب، واستمرت لنحو شهرين، وشارك في الإشراف على بقيَّة الورش التي تضمنتها مجموعة من خريجي المعهد، مثل فهد الهاجري، وفيصل القحطاني، وعبدالعزيز صفر، ولقد نتج عن الدورة عرض أشرفت عليه هو «رأس المملوك جابر» (نص سعدالله ونوس)، ولو أردت أن أظهر لك ثمار تلك الدورة التدريبيَّة المهمة، سأذكر أن من بين تدربوا فيها وحققوا ذواتهم في المجال الفني لاحقاً: محمد الحملي، وعبدالله البدر، وحمد العماني، وحمد أشكناني، وعبدالله التركماني.. وغيرهم كثير، ومعظمهم توجه إلى معهد الفنون المسرحيَّة بعد تلك الورشة لتعزيز قدراته، وصار علماً في ما بعد. وعليّ أن أذكر أيضاً أنني تلقيت أول عائد مادي في المسرح من إشرافي على تلك الورشة.

> **لمعهد الفنون المسرحية كل الفضل في تشكل وتطور الحركة الفنية الكويتيَّة**

• أكنت ما تزال تعمل في وزارة الإعلام بينما أنت في المعهد؟

- نعم، كنت أداوم في الوزارة صباحاً، وأحياناً كنت أستغرق في التدريبات في المعهد لوقت متأخر من الليل وأنام في المسرح – بعلم أهلي طبعاً - ومع شروق الشمس أذهب إلى الوزارة.. وهكذا.

• مـا الذي حصـل بعد تخرجك؟ إلى أي مـدى أخذك العمل في الوزارة؟

- بدأت أسال نفسي عما أريد، وما يمكنني فعله، وكان زملائي أيضاً يطرحون السؤال نفسه بالتأكيد، ووجدتني أرغب في الاحتفاظ بمكاني في المعهد المسرحي، ولتحقيق ذلك الهدف كان عليّ أن ألتحق بجامعة البلقاء التطبيقيَّة في الأردن لدراسة كورس بعنوان «فلسفة الموهبة والإبداع»، وحين عدت بعد سنة قدمت لأعمل بصفة «معيد» في المعهد، لكن لم يتم قبولي، فواصلت الدراسة وقدمت في العام (2004) مشروع تخرجي من الكورس ورجعت إلى الكويت، وفي ذلك الوقت تواصلت معي «الهيئة العامة للشباب» وطلبوا مني أن أقدم عرضاً في «مهرجان محمد عبدالمحسن الخرافي للإبداع المسرحي الأول» (2005) فوافقت واقترحت عليهم مسرحيَّة «الطبيب رغم أنفه». كانت مشاركتي في ذلك المهرجان هي الأولى لي في تظاهرة مسرحيَّة احترافيَّة، ولقد استعنت بفريق تمثيلي كله من خريجي المعهد، ومن تسع جوائز خصصها المهرجان فزنا بثلاث منها، وبعد الختام بأيام فوجئت باتصال من دخيل الدخيل، يطلب مني أن أدرس مادة «أسس إخراج» في المعهد، وشعرت بأنني حققت جزءاً مما سعيت إليه، واستقلت من وزارة الإعلام لأركز في وظيفتي الجديدة. استرحت مدة عام وعدت إلى الأردن، حيث ناقشت بحثي لنيل شهادة الماجستير، وكان عنوانه «دور الورش المسرحيَّة في رعاية الموهوبين في دولة الكويت» (2006).

• توجهـت بعد تخرجـك في المعهد إلى تحضير رسـالتك لنيل درجة الماجسـتير، ثـم الدكتوراه في وقت لاحـق، كما عملت في المعهد المسـرحي الكويتي.. كيف أسـهم هذا المسـار العلمي في تكوينك؟

- متابعتي للمسيرة الدراسيَّة أضافت إليّ الكثير بصفتي مخرجاً وممثلاً ومدرساً مسرحياً، وكما قلت لك كان هدفي هو أن أضمن مكاني في المعهد، لكن رحلة استكمال الدراسات العليا تمنحك ما هو أكثر من الشهادة.. تتعمق في استيعاب متطلبات تخصصك الأكاديمي، وتوسع آفاقك في كل ما يتصل بمجالك. بالنسبة إلي اكتسبت بشكل ملموس خبرات عمليَّة تتعلق بمنهجيَّة الأداء البحثي والتقصي عن المعلومات، كما استفدت منها في خلق الأفكار وابتداع الحلول لكل مشكلة تواجهني، وكان لكل ذلك أثره المهم في طريقة عملي مع الطلاب في المعهد، وكذلك مع الفرق المسرحيَّة التي تشاركني في إنتاج عرض ما.

• برأيـك إلى أي مدى يمكـن أن يرد الفضل إلـى «المعهد» في تعزيز إمكانات المسرح الكويتي؟

- للمعهد كل الفضل في تشكل وتطور الحركة المسرحيَّة الكويتيَّة، ودوره المهم لا يقتصر على المسرح فقط. بل حتى الدراما التلفزيونيَّة والإذاعيَّة، والسينما. كل هذه المجالات أسهم خريجو المعهد إسهاماً نوعيَّاً في ازدهارها في مراحل مختلفة من تاريخنا، وللمعهد اليوم مكانة متميزة في المجتمع، وكل من يرغب في الدخول إلى المجال الفني يسعى للالتحاق بالمعهد. مثلاً هناك فئة من الممارسين المسرحيين القدامى الذين خبروا هذا الفن عبر الهواية، ولم تتح لهم فرصة دخول المعهد، حتى هؤلاء تجدهم يحرصون على المشاركة في الورش التدريبيَّة التي يقيمها المعهد، وهذا يعكس إيمانهم بدور هذه المؤسسة التي تمثل أهم رافد يغذي أغلب الفرق والفعاليات والأنشطة المحليَّة.

• يلاحـظ مـن يقرأ تجربتـك أن كل عروضك المسـرحيَّة التي قدمتهـا فازت بجوائز، لكنه سـيلاحظ أيضاً أنـك مقل كثيراً في الإنتـاج.. إلى أي مدى خصم التزامـك المهني في المعهد العالي للفنون المسرحية من رصيدك مخرجاً؟

- صحيح، حجم إنتاجي المسرحي قليل، لكن لا علاقة لذلك بالتزامي بصفتي مدرساً ببرنامج المحاضرات في المعهد، ربما تراجع حضوري في الساحة حينما عملت بصفة رئيس قسم في المعهد (2014-2018) حيث كان عليّ متابعة الكثير من التفاصيل الإداريَّة التي تأخذ كل الوقت، لكن بوجه عام أنا لا أميل إلى أن أكون موجوداً سنوياً بعرض جديد، أحب أن أعمل بهدوء وآخذ وقتي في إنجاز أعمالي المسرحيَّة، أبقيها من دون عرض حتى أجد الصيغة الإخراجيَّة المناسبة لها، وحتى يجد الممثلون معي راحتهم في تمثل أدوارهم بها، وحين ينضج كل تفصيل في العرض نقدمه، لذلك لا تسمع بعرض جديد لي إلا بعد مرور سنوات. من جانب آخر أعتقد أن من المهم أن نمنح كل عمل مسرحي ننجزه الوقت الكافي حتى يشاهد في أماكن ومناسبات متنوعة، ويتذكره

> **لا أميـل إلى أن أكـون موجوداً سـنوياً بعرض جديـد.. أحب أن أعمل بهـدوء وآخذ وقتي في إنجاز أعمالي المسرحيَّة**

الناس ويتحاوروا حوله.. كما أن ابتعادك عن الإنتاج لمدة يساعدك في رؤية مستوى ما يقدمه غيرك في الساحة، وهذا أمر مهم لأنه يظهر لك أين تقف أنت. حين أسارع إلى إنجاز عرض في السنة التالية لآخر عرض لي، فإنني بذلك أكون أول المسهمين في نسيان (دفن) عملي الذي سبقه.

• أنـت تمثل وتكتب، ولكـن أبرز تجلياتـك العربيَّة تحققت في الإخراج، كيف تفسر ذلك؟

- أشتغل بالإخراج بشكل أساسي، وأردت أن أكون مخرجاً منذ البداية، ولكن التمثيل والكتابة والإنتاج وغيرها من عناصر العمل المسرحي الأخرى، خبرات يجب على كل طالب في المعهد أن يتعلمها على مدار ثلاث سنوات، قبل أن يتخصص في السنة الرابعة في مشروعه الشخصي.

• ولماذا أردت أن تكون مخرجاً؟

- لعل الأمر يعود إلى أيام مشاهداتي في أستديوهات وزارة الإعلام عندما كنت أرى جهود المخرجين وطريقة إدارتهم للأمور.. فهمت منذ ذلك الوقت أنني لو أردت التعبير عما لدي، ولو رغبت في قيادة فريق عمل، فعليّ أن أكون مخرجاً، لأن كل واحد في العرض المسرحي لا يمكنه أن يقوم إلا بما يريد له المخرج أن يقوله أو يفعله.

• ومـا الذي أردت أن تقوله أو تفعله من خلال تعلم فن الإخراج؟ أو ما هي منطلقاتك الأساسيَّة في هذا الجانب؟

- منذ أيام دراستي في المعهد، وخلال محادثاتي مع أستاذي عبدالحي عبدالتواب، كنت مشغولاً دائماً بالمادة التراثيَّة في مختلف وجوهها: الحكايات، والأساطير، والأغاني، والتقاليد، والأعراف. هذه منطقة ثريَّة جداً والاشتغال عليها قليل، ولذلك توجهت إليها، وقد حرضني معلمي البروفيسور عبدالتواب كثيراً على ذلك، وكان يقول لي إذا أردت أن تحقق النجاح عليك بموروثاتك المحليَّة، ويردد لي «إذا أردت أن تكون عالمياً انطلق من محليتك». والتراث لاسيما في الخليج ليس فقط يتيح لك بصفتك مخرجاً العناصر أو الثيمات الشعبيَّة التي تثري بها الجانب البصري لعرضك، بل هو أيضاً غني بالقصص والموضوعات التي تحتاجها لتصل بعملك إلى الجمهور العادي والجمهور النخبوي. ففي تراثنا حكايات تمتع والدي وأعمامي وغيرهم من الناس العاديين، مثلما يمكن لي أو لأبناء جيلي والمشتغلين في مجال المسرح التفاعل معها. إضافة إلى ذلك في هذا التراث مشكلات يجب أن تحل، هناك ممارسات وعادات علينا تسليط الضوء عليها ومراجعتها، والأفضل أن نفعل ذلك بوسائل التراث نفسه لا عبر وسائل المسرح الحديث فقط، حين يجد أولئك المتمسكون بشدة بكل ما كان في الأزمنة الماضية، وهم ليسوا قلة، ما يشبه بيئاتهم وسردياتهم في عروضنا المسرحيَّة، فإنهم سيأتون إليها وسيتأثرون بما تعرضه وتقترحه. وحمستني الانطباعات

والمناقشات التي تلقيتها بعد كل عرض لي في هذا الاتجاه نحو مسرحة التراث على مواصلته، صحيح كان بعضهم يقول إنني لن أقدر على تقديم أي إضافة لاسيما من ناحية المنهج الإخراجي، فهناك إطار ثابت وهو «الواقعيَّة»، وإن مساحة التجريب في مثل هذه المنطقة محدودة، إضافة إلى ذلك تناول هذا التراث الشعبي لا يخلو من تحديات وخطوط حمراء تتعلق بالرقابة، وبما يقال وما لا يمكن أن يقال، ولكنني تابعت مسيرتي، وأظن أن الجوائز والكتابات النقديَّة والبحوث العلميَّة – ماجستير ودكتوراه - التي فازت بها عروضي.. كل ذلك يعكس قيمتها ويثبت جدواها.

• فـزت بجوائـز عدة عن مسـرحيَّة «البوشـيَّة» حيـن أخرجتها لمهرجان المسـرح الخليجي الثاني عشـر فـي صلالة (2012).. منهـا جائزة أفضل عـرض وجائزة الإخراج، كمـا مُنحت جائزة صاحب السمو حاكم الشارقة للإبداع المسرحي في إطار التظاهرة نفسها.. وكذلك نلت جائزة الدولة التشجيعيَّة عن تلك المسرحيَّة (2014)، كيف تستعيد تجربة إخراجك لتلك المسرحيَّة وما نالته من جوائز؟

- «البوشيَّة» ونصها للكاتب الإماراتي إسماعيل عبدالله، هي نواة مشروعي المسرحي الذي يراهن على استلهام المادة التراثيَّة مضموناً وشكلاً، وأحاول من خلاله تجاوز الطريقة الإخراجيَّة النمطيَّة السائدة في الكويت حين يتعلق بالأمر بالاشتغال على التراث الشعبي، و«البوشيَّة» كانت مدخلي لأول مشاركة لي في مهرجان مسرحي خارج الدولة بصفة مخرج، عبر فرقة مسرح الخليج، ولقد رشحت للمشاركة في المهرجان الخليجي من قبل لجنة تم تشكيلها من قبل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وكنت تحت ضغط كبير، إذ كانت هناك مجموعة من العروض المتميزة في المهرجان، وتضم العديد من الأسماء الراسخة والمتمرسة، كما أن وجود عرض آخر في المسابقة يستند إلى نص «البوشيَّة» نفسه - قدمته الفرقة القطريَّة - مثل تحدياً خاصاً لي، ولله الحمد حصلنا على جائزة «أفضل عرض»، وجائزة «الإبداع»، وجائزة «الإخراج»، وجائزة «أفضل ممثلة»، وبعد ذلك عرضت المسرحيَّة في الكويت في أكثر من مناسبة، كما عرضناها في الأردن، وفي أيام قرطاج المسرحيَّة، كانت رحلة شائقة للمسرحيَّة بين البلدان والتجارب، وكان جميلاً أن تتوج تلك الرحلة بحصولي على جائزة الدولة التشجيعيَّة التي حملتني المزيد من المسؤوليَّة.

• فـي العـام 2014 نلت الدكتـوراه من جامعة حلـوان في مصر عن أطروحة بعنوان «تقنيات الإخراج في المسـرح الكوميدي في الفترة من 1990 - 2011».. لماذا بدا لك المسـرح الكوميدي أحق بالدراسة في هذا الجانب؟

- هناك أسباب كثيرة، أولاً كما ذكرت كان تعرفي على هذا الفن منذ البداية عبر هذا النوع من المسرح، وأغلب العروض التي قدمتها في بداية مشواري بالمجمل كانت كوميديَّة سواء أكانت في المهرجانات أم تلك التي قدمتها في إطار الورش التدريبيَّة أو مع طلاب المعهد، وأول مشاركة لي في مهرجان محلي كانت عبر عرض كوميدي «الطبيب رغم أنفه» في مهرجان الخرافي، وكذلك مشاركتي الثانية عندما كتبت وأخرجت «عظم مشوي مقلي» (2009) في المهرجان نفسه وحصلت على ثلاث جوائز، وكذلك كانت مشاركتي الأولى ممثلاً في عرض كوميدي في مهرجان الكويت المسرحي عام (2002) عبر مسرحيَّة «خادم السيدين» إخراج الأستاذ دخيل دخيل، وقدم العرض بوساطة فرقة المعهد المسرحي.. كل تلك الأسباب عرفتني أكثر بعوالم المسرح الكوميدي ومن ثم كان بإمكاني أن أعد عنه رسالتي.

• وهناك حركة نشـطة لهـذا النوع من المسـرح الذي يعرف بـ «المسـرح التجـاري».. ولعلـه الأكثـر إنتاجاً واسـتمراريَّة في الكويـت.. مـا تقييمـك لـه وإلى أي حـد تراه أثر فـي علاقة الجمهور بما يعرف بـ «المسـرح الجاد» أو «المسرح الأكاديمي» أو «مسرح النخبة»؟

- في الكويت، وهذا يحصل منذ حين، هناك تداخل بين المسرح الكوميدي، أو المسرح التجاري، والمسرح الجاد أو المسرح الذي ينتجه خريجو المعاهد والأكاديميات المسرحيَّة. انتبهت الفرق المسرحيَّة الكوميديَّة إلى ضرورة الاستعانة بعناصر متمرسة ولها خبرات أكاديميَّة في التمثيل والإخراج للارتقاء بالمستوى الفني لعروضها.. اليوم تجد عروضاً تجاريَّة يشارك في إخراجها وتمثيلها خريجو معهد الفنون المسرحيَّة، وهي عروض ناجحة وتنجح لهذا السبب، وأود أن أشير هنا إلى تجربة يوسف البغلي في عرض «قيد حلم» الذي كتبت نصه الكاتبة تغريد الداود، فهو مثال ممتاز على ما أقوله، كذلك هناك العروض الكوميديَّة التي اعتمدت على نصوص لكتّاب مثل بدر محارب الذي يعرف بنوعيَّة كتابته الرفيعة، وهناك أيضاً تجربة المخرج الأكاديمي عبدالعزيز صفر وخالد المظفر، التي استمرت من قبل زمن جائحة كورونا إلى الآن. كل ذلك يظهر لك أن هناك خريطة جديدة لنوع المسرح الكوميدي/ التجاري في الكويت، فهو مسرح تجاري يعمل في المنطقة الوسطى بين الجد والهزل، ولعل ذلك من أسباب نجاحه.

• بالمناسـبة.. ما السـر وراء وجود أربع فرق مسـرحيَّة فقط في الكويت؟

- الفرق الأربع المعروفة عربياً بحكم مشاركاتها في المهرجانات هي التي يرعاها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ولكن هناك العديد من الفرق الخاصة التي تقدم العروض الفكاهيَّة، ولو أن هناك أربع فرق منها هي الأكثر نشاطاً. وبالمناسبة عروض هذه الفرق لا تتوقف على مدار العام، في اليوم الواحد تقدم ما بين عرضين إلى ثلاثة عروض، على العكس من الفرق الرسميَّة التي تنتظر الدعم وتكتفي بعرض واحد خلال العام. بخصوص قلة عدد الفرق يتعلق الأمر باللوائح والنظم الإداريَّة التي ما زالت مستمرة منذ الستينيات، وإلى جانب تلك الفرق الأربع التي تحظى بدعم الدولة هناك فرقتان، واحدة لهيئة الشباب والأخرى لمعهد الفنون المسرحيَّة، والفرقتان تحظيان بدعم رسمي.

> **البوشـيَّة هي نواة مشـروعي فـي الإخـراج المسـرحي الذي يراهـن على اسـتلهام المادة التراثيَّة**

• بالعـودة إلى تجاربـك الإخراجيَّة.. إلى أي مـدى يمكن القول إن عـرض «غفـار الزلة» (2017) من بين الأعمـال التي قدمتك مخرجاً له بصمته الخاصة على المستوى المحلي؟

- «غفار الزلة» كتب نصه محمد المهندس، وهو عرض حاولت من خلاله استكمال عملي في المادة التراثيَّة امتداداً لطريقة عملي في العرض السابق «البوشيَّة»، الذي مدني بدفعة معنويَّة عالية بما حققه من أصداء، تعمقت أكثر في تجهيز العرض وفي منهجيَّة البحث في الموروث الخليجي شكلاً ومضموناً، حاولت تغيير أسلوب الاشتغال، فلقد أعددنا العرض وطورناه في إطار جماعي عبر ورشة مسرحيَّة متكاملة في جميع عناصرها، غصنا خلالها في أعماق العادات الاجتماعيَّة الخليجيَّة التي اندثرت، ووضعناها تحت ضوء جديد، وفاز العرض بخمس جوائز في مهرجان المسرح الكويتي، كما شاركت به في مهرجان الأردن المسرحي.. وهو من الأعمال التي أعتز بها كثيراً.

• كذلـك فزت بجوائـز عدة عن عرضك التالـي وهو «الصبخة» الـذي قدمتـه فرقة المسـرح الخليجي فـي الـدورة الثالثة من مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي (2019)..

- «الصبخة» هي التجربة الثانية لي بصفتي كاتباً، وهي تجربة معقدة حاولت فيها أن أوازن بين قوة الطرح وبساطة الشكل، وبين المضمون الشعبي والأسلوب العصري، كما حاولت فيها صياغة عرض مسرحي يجسد رحلة انتقال وتحولات القيم بين أجيال مجتمع ما. وجد العرض تجاوباً واسعاً من الجمهور حين قدمناه في مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي، وفاز بخمس جوائز: «أفضل إخراج»، و«أفضل ديكور»، و«أفضل ممثل- دور أول»، و«أفضل ممثل- دور ثان»، و«أفضل ممثلة- دور ثان».

• كيف تنظر إلى تجربة مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي؟

هو عندي أهم نشاط مسرحي يقام في المنطقة، وصاحب السمو حاكم الشارقة بإطلاقه هذا المهرجان ورعايته السامية له أزال كل معوق أمام المسارح الخليجيَّة لكي تبدع وتقدم أفضل ما لديها، وعلى كل الفرق أن تستشعر هذا التقدير الكبير الذي منح لها، وتكون على قدر التحدي.. فما عاد هناك مجال للحديث عن مشاكل ماديَّة، ولا مجال للحديث عن إشكاليات تنظيميَّة، فالشارقة رائدة في إقامة وإدارة الفعاليات المسرحيَّة، والدورات السابقة للمهرجان كشفت للجميع المستوى التنظيمي الرفيع من ناحية استقبال الفرق وتسكينها، وكذلك من ناحية المنشورات، لاسيما النصوص التي تنتج عن مسابقة التأليف المسرحي والأوراق العلميَّة التي ترافق الندوات الفكريَّة. بالمناسبة نحن في المعهد نكلف الطلاب بدراسة وتحليل بعض النصوص التي قدمها هذا المهرجان القيم الذي نجح منذ البداية في طرح ثماره الطيبة.

• بصفتك مخرجاً اشتغلت على نصوص لكتّاب من الإمارات وعمان في وقت سابق.. برأيك ما هي أبرز المشتركات والفروق بين المسارح في المنطقة؟

- لاشك أن دول الخليج لها موروثات مشتركة اجتماعيّة وثقافيَّة وفنيَّة بوجه عام، وقد تختلف في التفصيل في بعض الأمور لتداخل دول الخليج العربيَّة مع ثقافات أخرى، على سبيل المثال لا الحصر على صعيد الإيقاعات والآلات الموسيقيَّة نجد تأثيراً هندياً في دولة الكويت وفي البحرين، بينما نجد في سلطنة عمان التأثير الأفريقي في الإيقاعات، وكذلك المناطق الجبليَّة وعادات أهل الجبال التي تختلف عن عادات أهل البحر وأهل الصحراء، وإن اختلف المكان الجغرافي تظل نسبة العادات متقاربة جداً، وكل ذلك التشابه والتباين يمكن للمتابع أن يرصده في عروض المسرح الخليجي.

• كيف ترى واقع المسرح الكويتي حالياً؟ ما هي أبرز إشراقاته وإشكالياته؟

- الجواب من شقين، أولاً من ناحية العنصر البشري الإبداعي هو موجود بقوة، وفي حالة متجددة ومتطورة من ناحية الأفكار والإبداع في جميع عناصر العرض المسرحي. أما الشق الثاني وهو البنية التحتيَّة فهي دون الطموح المرجو، فليس من المعقول بهذا الموروث الإبداعي الفني والكادر البشري وما زلنا نعرض في صالات النوادي الرياضيَّة، أو صالة أعراس، لكثرة العروض وقلة المسارح، وبرغم المجهودات التي يقدمها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، إلا أن جهوده غير كافية، على سبيل المثال الدعومات التي تأتي إلى الفرق المسرحيَّة هي نفسها منذ 1963 إلى يومنا هذا، كذلك المسارح الأهليَّة تعاني من ندرة الأماكن المناسبة لصناعة العروض المسرحيَّة. كل تلك الظروف غير المؤاتية تجعل المبدع المسرحي يهرب إلى الدراما التلفزيونيَّة، فنحن بحاجة إلى قوانين وتشريعات جديدة لاحتضان الإبداع المسرحي.

• برأيك، ما أقوى محاور التجربة المسرحيَّة الكويتيَّة حالياً: الإخراج أم التمثيل أم التأليف؟

- الحضور الأبرز الآن للممثل. لدينا ممثلون على درجة عالية من الدربة والخبرة، وأغلبهم تخرج في معهد الفنون المسرحيَّة، ويعود إليهم الفضل في الازدهار الذي يعيشه مسرح القطاع الخاص لدينا، وفي ما يتعلق بالمخرجين فهم أيضاً - بالرغم من قلة الإمكانات - في المكانة ذاتها التي يحتلها الممثلون، وتالياً يأتي المؤلفون.

• كيف تنظر إلى تجارب المخرجين الكويتيين الذين سبقوك؟

- لا شك أن الإرث الذي تركه من سبقونا من قامات، وضعنا أمام تحديات عدة، وهو إرث شكله مخرجون كويتيون وعرب، وكان علينا أن نكون في مستواه ونضيف إليه بصمتنا. على المستوى الشخصي تأثرت كثيراً بأولئك الذين درسوني في المعهد، الأستاذ شايع الشايع من الكويت، والأستاذ مانويل جيجي من سوريا الذي استفدت منه في الجانب المتعلق بالتفكير الإبداعي وإيجاد الحلول خارج الصندوق، والأستاذ حسين المسلم كونه مؤسس ومعلم مادة الإنتاج المسرحي التي مثلت الجزء الأكبر والأثر العملي الحي على مدار الأربع سنوات في المعهد.

• أي التجارب الإخراجيَّة في الكويت تلفت نظرك اليوم وتراها تحقق الإضافة؟

- هناك تجارب كثيرة لا يمكن حصرها، لكن على سبيل المثال يمكن أن أذكر يوسف البغلي الذي انتقل من التمثيل إلى الإخراج، وهو سيحدث فرقاً في هذا المجال، وهناك أيضاً علي الحسيني، وفيصل العميري، وفيصل العبيد، وكذلك أتوقع وأترقب أن يكون للمخرجة الواعدة هيا السعيد مستقبل مهم.

• وعربياً؟

- هناك تجربة المغربي أمين ناسور، وتعجبني بصفة خاصة تجربة محمد العامري في الإمارات، وأرانا نعمل في المنطقة نفسها.. وأقصد الاشتغال على التراث وتجديد النظرة إليه.

• وماذا بخصوص النقد المسرحي؟

- النقد لدينا ضعيف للغاية برغم أن هناك قسماً للنقد في المعهد يضم أكثر من عشرين أستاذاً، ولكنهم لا يفضلون الكتابة عن العروض أو المشاركة في الندوات التطبيقيَّة التي تقيمها المهرجانات، ويتعلل بعضهم بالخشية من غضب بعض الفرق، لكنني أستثني منهم أربعة أجدهم دائماً في كل حدث مسرحي ويسهمون بطرح الآراء وتقييم الأعمال، وهذا دور مهم جداً وضروري، ويمكن ذكر الباحثة سكينة مراد، ومحمد المهنا. أما ما يكتب في الصحف اليوميَّة فأغلبه يصدر عن تحيزات لهذه الفرقة أو لذاك المخرج، وشخصياً أقدر جداً جهود عبدالستار ناجي، وفادي عبدالله، كذلك مفرح الشمري النشط في الكتابة حول موضوعات المسرح.

• هل لعائلتك الصغيرة أي اهتمامات فنيَّة؟

- زوجتي تعمل مسؤولة بصفة موجهة أولى في وزارة التربية قسم التربية الموسيقيَّة، ولعلها أثرت في ولديّ شملان وريم المهتمين بالموسيقى والرسم.

• وهل من مشروع جديد لك في الإخراج المسرحي؟

- أعمل حالياً على عرض أقدمه في مهرجان الكويت المسرحي الشهر المقبل (ديسمبر) وهو بعنوان «جزى البارحة» للكاتبة فلول الفيلكاوي، وهو عرض أواصل فيه عملي على المادة التراثيَّة، ولا أستطيع أن أكشف المزيد من التفاصيل حوله.

• أخيراً، ما الذي منحه لك المسرح، وما الذي أخذه منك؟

- المسرح شكل شخصيتي، كنت شخصاً يتسم بالتوتر والعصبيَّة فتعلمت أن أكون هادئاً ومنظماً وقادراً على حل المشكلات ومحاورة ومناقشة ومناورة الآخرين.. علمني كيف أبني مشروعاً ما، وكيف أقود فريقاً من الناس. وأخذ مني جزءاً كبيراً من الوقت الذي كان علي أن أخصصه لعائلتي الصغيرة، وفي أوقات كثيرة تكتشف أن المسرح هو العمل الوحيد الذي قد تضطر لأن تدفع من جيبك لكي تستمر في القيام به.

عبدالله العابر مخرج وممثل وباحث مسرحي، تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة - الكويت في عام 2002. حاز الدكتوراه من جامعة حلوان- مصر 2014، عن أطروحة بعنوان «تقنيات الإخراج في المسرح الكوميدي في الفترة من 1990 - 2011». يعمل حالياً في صفة أستاذ مساعد في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة، وكان ترأس «قسم التمثيل والإخراج» في المعهد نفسه على مدى أربع سنوات (2014-2018)، وهو عضو مؤسس في أكاديميَّة الكويت للفنون والإعلام التابعة للهيئة العامة للشباب والرياضة. وإلى جانب مهامه الأكاديميَّة، أشرف على ورش لتدريب هواة المسرح في اختصاصي التمثيل والإخراج على مدى العقدين الماضيين في بلده، وفي مصر، والسعوديَّة، والبحرين، والإمارات، وشارك في العديد من الندوات الفكريَّة، واللجان المحكمة للنصوص والعروض المسرحيَّة. أخرج العديد من العروض وشارك بمعظمها في مهرجانات مسرحيَّة في الكويت، الشارقة، ومصر، والأردن، وتونس، والجزائر، وسلطنة عمان. حصل على جوائز عدة بصفته مخرجاً مسرحياً.

هل كل ناقد مسرحي هو صحفي بالضرورة؟

عبدالناصر حسو
ناقد مسرحي من سوريا

كـان للصحافة دور فعّال في الممارسة المسرحيَّة، باتجاه نشر الوعي وتشكيله لدى الجمهور، وتوثيق رسالة «أبو الفنون» منذ استنباته في التربة العربيَّة.

كان النقد المسرحي مجرد مقالات متفرقة في الصحف، حيث لم يكن هناك ناقد أكاديمي، وبعض تلك المقالات كان بمنزلة الصدى لما يقدم على الخشبات، لذلك، خصصت مساحة (صفحة أو صفحتان) لعكس ومـحـاورة أنشطة الحركة المسرحيَّة، فوضعت هذه الانطباعات والملاحظات رسالة المسرح في النسق الابداعي للثقافة الوطنيَّة، وأسهمت في إثراء الخطاب النقدي وتشكيل الوعي لدى المتفرج، ومن خلاله عملت على إعادة بناء الخطاب بما يلائم الخصوصيَّة المسرحيَّة في نهاية الستينيات من القرن الماضي.

كـل مـا نُـشـر عـن الـمـسـرح فـي الصحف والدوريات، يصلح لأن يكون مادة توثيقيَّة، بحسبان أن كل ما يتبقى من العرض هو بعض المقالات المنشورة حوله، و«البروشور»، مع قليل من الصور الأرشيفيَّة المطبوعة للتواصل بين الأزمنة والأجيال في المستقبل، بحسبان أن العرض المسرحي يتسم بالزوال ويمحى من ذاكرة المتفرج، وكان ذلك قبل ظهور وسائل التوثيق الحديثة.

من كانوا يكتبون في المسرح في سوريا، نصاً ونقداً مسرحياً، وأولئك الذين يجرون حوارات مع المخرجين والممثلين، كلهم قد دخلوا إلى المجال المسرحي من بوابة الأدب والصحافة، وكان بعضهم يحمل أفكاراً سياسيَّة بعد هزيمة حزيران/يونيو عام 1967، فاستعار من النقد الأدبي أدواته في نقد المسرح وعروضه. وجميعهم لم يكن لديهم خبرة في مجال المسرح، ولم يدرسوا في معاهده الأكاديميَّة، وتالياً كانت الكتابة للمسرح بالنسبة إليهم اكتشافاً لعوالم إبداعيَّة جديدة.

عدت الهزيمة أهم تحول في تاريخ الوطن العربي فكرياً وسياسياً واجتماعياً وفنياً، فأرخى هذا التحول بظلاله على آليَّة تفكير المثقف قبل العسكري، وبلغت آثاره الإحساس بضياع الهويَّة الوطنيَّة، وطرح الأسئلة الوجوديَّة، ماذا بعد الهزيمة، من خلال المسرح؟

لم يكن هناك معيار أو مستوى للكتابة المسرحيَّة في الصحف اليوميَّة، إلا بما يتوافق مع معايير «الصحافة الثقافيَّة»، وما كُتب عن بعض العروض لا يشكل سياقاً يتجلى في حركة مسرحيَّة نقديَّة، لاسيما أن عدد كلمات المقال لا يتعدى (700) كلمة أو أقل، بل يكون أحياناً انطباعات ذاتيَّة لا ترقى إلى مستوى النقد، ونادراً تتبدى فيه ملامح الفهم الجديد للعمليَّة المسرحيَّة، وتالياً أصبح النقد في الصحف قليل الشأن، لعدم دراية الصحفي بالمناهج النقديَّة وبمكونات العرض المسرحي.

في السياق نفسه، لطالما طرحت أسئلة مثل: هل يكون المقال بلغة العرض؟ أم بلغة الجمهور المتلقي للعرض؟ أم بلغة النقد الأكاديمي المتخصص من دون الابتعاد عن لغة الصحافة بمرجعياتها المعرفيَّة والثقافيَّة المختلفة؟ برغم ذلك، تختلف اللغة النقديَّة عن اللغة الصحفيَّة التي تكون غالباً إنشائيَّة، بغرض التعريف بالعرض أو تسليط الضوء على ظاهرة مسرحيَّة، كون الصحفي يتوجه أساساً إلى كافة شرائح المجتمع.

عندما وظـف بعض الأدبـاء الصحفيين المعروفين في الأقسام الثقافيَّة (معظمهم شعراء) في الصحف السوريَّة، كان الهدف تنشيط الصحافة الثقافيَّة ومشاركة الأديب في القضايا الراهنة، والاهتمام بالعلاقة بين المثقف والصحفي لتغطية الفعاليات الفنيَّة بشكل يليق بالحركة الثقافيَّة، ولكن لم يكن بين الموظفين ناقد مسرحي واحد، وبات معظم من يكتب عن عرض مسرحي كمن يكتب عن رواية أو معرض تشكيلي أو أمسية موسيقيَّة، باللغة نفسها، أو فعاليَّة مسرحيَّة، وبآليَّة التفكير نفسها. فهيمنت ثقافة الصحفي متعدد التخصصات، في مقابل ثقافة الناقد الأكاديمي المرفوض من الصحفي، والمستعصي فهمه على القارئ، وبرغم ذلك ظهرت مجموعة مقالات نقديَّة استفادت من المناهج والنظريات المسرحيَّة.

ازدهر النقد المسرحي في أحضان الصحافة برغم الاحتجاجات المستمرة من قبل المسرحيين.

هل ما يُكتب في الصحف نقد مسرحي أم تغطية إعلاميَّة؟

عندما راجعت الصحف والمجلات السوريَّة والعربيَّة في مكتبة الأسد بدمشق، أثناء عملي على توثيق وإعـداد كتاب «مهرجانات دمشق للفنون الدراميَّة»، لاحظت أن هناك العديد من الأبحاث المسرحيَّة والنظريات النقديَّة، كانت في الأصل مجرد مقالات صحفيَّة، مثل كتاب «نحو مسرح فقير» لغروتوفسكي، ومجموعة مقالات كتاب «دراماتورجيا هامبورغ» لسينغ، وسورياً كان هناك كتابا رياض عصمت «بقعة ضوء، وضوء المتابعة»، وكذلك بعض أعمال عبدالله أبو هيف وجان ألكسان. كما يعد كتاب «يوميات مسرحيَّة في الصحافة العربيَّة» لأثير محمد علي من أهم الكتب التي وثقت للمسرح في الصحافة، وكتاب «نظريَّة المسرح بجزأيه الأول والثاني» إعداد محمد كامل الخطيب.

تـزداد إشكاليَّة الصحافة اليوميَّة مع النقد المسرحي تعقيداً، يبحث الصحفي الذي يكتب عن المسرح عن منطقة التقاطع بين الصحافة والنقد، ليَنسج مفاهيمه المسرحيَّة من خلال المنهج الذي يكشف عن الحقيقة، فالإشكاليَّة لا تكمن في الصحافة، ولا المساحة المسموحة للنشر فيها، ولا ما تنشره على صفحاتها، إنما الإشكاليَّة تتعلق بالصحفي نفسه، الصحفي الذي يجد نفسه أمام خيارين: إما أن يكون مؤهلاً مسرحياً (لديه معرفة بمناهج ونظريات مسرحيَّة)، أو أن يسهب في سرد الحكاية والإغراق في تفاصيلها والابتعاد عن موضوعيَّة النقد، بمعنى أنه لا يحتك بالخشبة، ولم يحضر البروفات ولا ورشات العمل، وما يوحي للقارئ أن كل ما يُكتب في الصحافة مجرد تغطيات صحفيَّة فقط.

لا بأس في أن يحتفظ الصحفي بلغة التقرير الإعلامي في تغطياته المسرحيَّة، على أن تكون ممنهجة وقريبة من التوظيف الاصطلاحي للكلمات والعبارات التي توحي بالتخصص.

تحسنت أوضـاع النقد الصحفي نوعاً ما باستخدام مفاهيم مسرحيَّة جديدة، مع عودة المسرحيين الموفدين من أكاديميات الشرق والغرب، وأسهم تأسيس مجلة «الحياة المسرحيَّة» بشكل كبير في تقريب المفاهيم المسرحيَّة والفنيَّة إلى الفنانين والصحفيين والجمهور، وتسليط الضوء على بعض التجارب العربيَّة والعالميَّة، وعلى النظريات النقديَّة التي تناسب المسرح العربي في تلك المرحلة، وبدأ الصحفي يستخدمها بشكل تدريجي في مقالاته اليوميَّة والأسبوعيَّة، حدث آنذاك انتقال نوعي من الصحافة اليوميَّة (الاستهلاكيَّة) إلى الكتابات النقديَّة المتخصصة لمتلق مختلف نوعاً ما، في مجلة «الحياة المسرحيَّة».

يقول نديم معلا إن «الكتابات النقديَّة في منتصف السبعينيات كانت تتسم بطابع إنشائي، تسرد حكاية العرض مع تقييم أداء الممثلين من دون دراسة علميَّة. أدخلت أنا المفردات النقديَّة إلى الصحافة اليوميَّة في محاولة لتأسيس دراسة نقديَّة ترفع من مستوى النقد المسرحي في الصحف، أقرّ البعض بهذه المصطلحات الجديدة التي فتحت المجال لخلق ناقد صحفي مسرحي في الصحافة السوريَّة، وبات الصحفي المؤهل مسرحياً يعتمد في كتاباته النقديَّة على منهج علمي لكتابة مادة ثقافيَّة عن عرض مسرحي».

إذن، لا تهتم الصحف اليوميَّة بالناقد المسرحي «الأكاديمي»، لأن ما يكتبه هو الأقل قراءة بين المقالات بسبب لغته الاصطلاحيَّة، كما أن الأكاديمي بدوره لا يمارس النقد المسرحي إلا في منابر الجامعة، وربما يكتفي ببعض الأبحاث العلميَّة في الدوريات المحكّمة التي يكثر فيها الجانب النظري على الجانب التطبيقي للعروض. وفي الوقت نفسه، لا تقرأ الأبحاث العلميَّة الرصينة إلا في حدود ضيقة، لدرجة أن المخرج نفسه وطاقمه الفني يتهربون من قراءة هذه الدراسات الأكاديميَّة حول العرض المتسم بالتنظير. كما أن الأكاديميين بمعظمهم لا يحرصون على حضور العروض المسرحيَّة ومشاهدتها إلا في إطار الدعوات.

والصحافة نفسها تميز بين الناقد المسرحي وبين الروائي والشاعر، تطلق على الروائي والشاعر صفة المبدع، بينما لم يحظ الناقد بهذه الصفة، لا في الصحافة ولا في المؤسسات الرسميَّة، ولا في المهرجانات المسرحيَّة، كأن الإبداع يطال مجالاً دون الآخر، علماً بأن الإبداع يخص جميع الحقول الكتابيَّة والفنيَّة. كما أن النقد الموجه لعرض مسرحي لا يعني أنه موجه إلى مدير المؤسسة المنتجة للعرض، ولا إلى مخرجها أو ممثليها، لأن الصحفي الناقد ينطلق من مرجعيات علميَّة في قراءة العرض المسرحي، يسلط الضوء على عتمة بعض المشاهد للتوضيح أو للاستفسار، ويشيد ببعضها الآخر.

تسعى إدارة المهرجانات المسرحيَّة إلى أن تعرض منتوجها بوصفه حدثاً ثقافياً في الصحف اليوميَّة للتغطية الإعلاميَّة، لذلك من الضروري أن توجه الدعوات إلى عدد كبير من الإعلاميين في الصحف والإذاعة والفضائيات، وقد تجاوز عددهم في إحدى دورات مهرجان دمشق للفنون، خمسين إعلامياً لتغطية فعاليات التظاهرة في الصحف العربيَّة، إضافة إلى النشرة اليوميَّة الخاصة بالمهرجان «المنصة»، وما يكتب عن العروض في النشرة ينتمي إلى الصحافة بوصفها تغطية سريعة أو انطباعات لا تستند إلى منهج علمي، ولا إلى دراسة متأنية، للمناسبة معظم محرري النشرة اليوميَّة صحفيون ومندوبون من الصحف السوريَّة الثلاث، بينما رئيس التحرير ناقد أكاديمي ومحررون من طلاب قسم الدراسات المسرحيَّة. كيف لصحفي يحضر عرضاً مسرحياً لمرة واحدة ضمن فعاليات المهرجان، ويكتب عنه مقالاً بعد ساعة أو ساعتين من مشاهدته، في النشرة اليوميَّة للمهرجان، أو يرسله إلى الجريدة في اليوم الثاني؟ هل يسهم مقاله في تطوير العرض؟

نادت الندوة الفكريَّة في «مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحيَّة» (1972) بدعوة نقابات الصحفيين والصحف في الأقطار العربيَّة لمنع غير المثقفين مسرحياً وغير المختصين في النقد، من الكتابة في المسرح وتقييم العروض على نحو غير واع، مما يؤدي إلى تقديم ونشر مفاهيم خاطئة عن المسرح وعن العروض والفرق. كما أكدت لجنة توصيات ومقررات «مؤتمر المسرح العربي» الذي عقد في العام التالي على هذه النقطة «والصحافة مطالبة بأن تعمل على إيصال هذه القيم وبثها في الجماهير، وتحقيق فعالياتها بمختلف الوسائل.. يوصى بأن تفسح الصحافة العامة في صفحاتها مساحات ملائمة للنقد المسرحي الجاد وللتعريف بالأعمال المسرحيَّة، وأن تسند مهمة الكتابة عن الأعمال المسرحيَّة وجوانبها المختلفة إلى متخصصين دارسين لفن المسرح، ينبثق نقدهم عن جديَّة ونزاهة وتجرد، حرصاً على مستوى أداء هذه المهمة، وأن تشجع الجهات والهيئات المسؤولة، النشر في البلاد العربيَّة، وأن تعمل على إصدار المجلات والدوريات المختصة في مجال المسرح، وأن تسند إصدارها إلى المتخصصين في هذا المجال من الباحثين والدارسين».

قاطعت «نقابة الصحفيين» في سوريا ذات مرة فعاليات مهرجان دمشق للفنون المسرحيَّة لأسباب عديدة منها «أُسيء للصحفيين غمزاً وعلناً على أبواب صالات العروض، لجنة المهرجان كانت قليلة الاهتمام بالصحافة وبالنقاد المسرحيين». ولم تفرد الصحف صفحاتها للنقد الصحفي، وانخفضت المقالات المنشورة في تلك الدورة كثيراً، وأثيرت القضيَّة في الصحافة السوريَّة والعربيَّة.

تقلصت الكتابة عن المسرح في الصحف في السنوات الأخيرة لإغلاق معظم الصحف لشح في التمويل وقلة القراء، بينما الوسائط الإلكترونيَّة ومنصات التواصل الاجتماعي ترحب بالصحفي أياً كانت صفته، بل ليس من الضروري أن يكون متخصصاً في المسرح حتى يتمكن من الكتابة عن المسرح، بمعنى أن التعامل مع تكنولوجيا التواصل كشرط أساسي يحدد هويَّة الصحفي والمتفرج المغيب الذي استرجع صوته أمام سلطة النقد الصحفي الذي رفع شعار «كن شجاعاً وافعل ذلك بنفسك دون تردد».

هل يمكن القول إن كل صحفي سيصبح ناقداً مسرحياً بالضرورة، أم أن كل ناقد مسرحي هو صحفي بالقوة؟ هل نقاد اليوم كانوا صحفيي الأمس؟ هل من المفترض أن يكون الناقد المسرحي في تمامه مؤلفاً ومخرجاً وممثلاً وفناناً تشكيلياً ومتفرجاً ذكياً؟ الناقد هو قارئ أكثر معرفة ووعياً وثقافة بالتقنيات ومكونات العرض.

أخيراً، مهما تغيرت التسميات واختلف المثقفون ورجال المسرح حول ماهيَّة النقد المسرحي في الصحافة، فالمقال إن كان نقداً مسرحياً، أو خبراً، أو تقريراً، أو لقاءً، أو تغطية؛ هو قراءة مسرحيَّة بلغة صحفيَّة، يحرك فضاءات المسرح ويشاكس المخرج ويستفز الممثل في المهرجانات المسرحيَّة والأيام الثقافيَّة، في الصحف والإذاعة والقنوات الفضائيَّة، بوصفه مقالاً يؤدي إلى فهم المحتوى في التبسيط، والاستعانة بمصطلحات مسرحيَّة، لكنه يبتعد عن النقد التنظيري.

«إشبيلية».. فضاء ثقافي ينعش المسرح في جنوب لبنان

تجتهد المراكز الثقافيَّة بدعم المسـرح اللبناني على تنوع تجاربه وتعددها، وتلبي حاجاته في التعبير عن مكانـه وزمانـه، رؤيوياً وتقنياً، وإن انطلق معظمها سـينمائياً في البدايات. نختص هنـا بالكلام مدينة صيدا عاصمة الجنوب اللبناني وبوابته التاريخيَّة المشاطئة للبحر الأبيض المتوسط، منتصفَ الطريق بين بيروت العاصمة ومدينة صور جنوباً، التي تُعدّ من أكثر المدن اللبنانيَّة احتفاءً بدور السينما منذ قرن من الزمن.

الحسام محيي الدين
باحث وناقد مسرحي من لبنان

مركز «إشبيلية» أسّسه رجل الأعمال الصيداوي عدنان الزيباوي عام 1980، وذلك بالرغم من الحرب الأهليَّة المشتعلة في البلد، ما دفعنا إلى سؤاله عن أهميَّة إطلاقه في تلك المرحلة الحرجة، ليخبرنا بأنه طموح ثقافي شخصي لإطلاق فضاء مستقل للفنون هو الأول والوحيد في الجنوب كما يؤكد، قبل أن يأتي قاسم إسطنبولي الذي التحق بعدئذ بهذا «الكار» برغم ما فيه من صعوبات.

شكل «إشبيلية» وقتذاك مركزاً ترفيهياً وملتقى للعائلات في فترات إعلان الهُدَن واستراحة المحاربين، وكان المسرح من ضمن رؤيته الفنيَّة، فأقيمت فيه عروض مسرحيَّة لروجيه عساف وحنان حاج علي، ولمُخرجِين فلسطينيين أهمهم محمد الشولي، ومسرح الدمى لفرقة السنابل، عطفاً على حفلات الغناء والسيرك ومجموعة أفلام السينما العالميَّة والمصريَّة الشهيرة، بمعدل فيلم واحد أسبوعياً، إلى حفلات موسيقيَّة لفرقة سليم سحاب الذي غنّت معه الفنانة ريما خشيش على المسرح، وهي ما تزال في عمر التاسعة، لكن وبسبب استمرار الحرب تراجعت العروض جداً، إلا في مناسبات قليلة منها الأعياد، امتداداً حتى العام 2008 الذي أقفلت فيه السينما لأسباب سياسيَّة واجتماعيَّة لا اقتصاديَّة فحسب، كما يؤكد مؤسسها، مع ما بقيت تحمله من ذكريات الزمن الجميل للصيداويين.

بعد عشر سنوات على الإقفال، أعادت عائلة الزيباوي التي تملك السينما منذ تأسيسها، افتتاحها مجدداً في عام 2018 تحت اسم «مركز إشبيلية الثقافي الفني» (يعرفه الجمهور بمسرح إشبيلية) وبإدارة «جمعيَّة فنون إشبيلية» التي أسستها هبة عدنان الزيباوي بالعام نفسه استكمالاً لمسيرة والدها وبإشرافه، وبمعاونة شقيقتها نهلا، حيث يتألف المركز اليوم من صالة مسرح وسينما تتسع لـ 447 كرسياً، مع غرفة صغيرة لتبديل الملابس، وتحاذيها قاعتان، الأولى لمختلف ورش العمل المسرحي، والثانية لاجتماعات الندوات واللقاءات ذات الطابع الشبابي والعائلي الاجتماعي، إلى مقهى متّسع (مطعم بوفيه) مجهز للاستراحة والخدمة السريعة للرواد، تمتد جميعها على مساحة ألف متر مربع وسط مدينة صيدا.

تروي مديرة المركز، هبة الزيباوي، أنه كلّف مالاً كثيراً في مرحلة ترميم وتجديد كل تفاصيل البناء، وإضافة إجزاء جديدة إليه، وذلك بتمويل خاص من العائلة، ثم تلتها مرحلة إطلاق النشاطات من خلال شراكات ثقافيَّة مع منظمات دوليَّة داعمة للمسرح، منها برازيليَّة وأخرى ألمانيَّة وفرنسيَّة، وأخرى ناشطة في لبنان مثل متروبوليس سينما، وبيروت دي سي، وبيت الفنان - حمّانا، والمورد الثقافي، وجمعيَّة آفاق، وغيرها، أمّنتْ الكثير من عناصر النجاح للمركز، كالبرمجة الدقيقة والمناسِبة والمنوّعة للعروض، مع الحرص دائماً على الاحتفاظ بمسافة بعيدة من مبدأ الصالة التجاريَّة في اختيار العروض تحت سلطة الرقابة الذاتيَّة، بعيداً من الإحراج، ومراعاة للمحيط الاجتماعي، وبرؤية شجاعة يقودها السؤال دائماً: لم لا ننافس بيروت؟

في ضوء هذا التصوّر انطلق تدشين المركز بعرض مصري من ضمن المسرح العلاجي، هو «تاء ساكنة» إخراج ندى ثابت، ثم وثائقي بعنوان «نبيهة لطفي - العدسة العربيَّة 2005» إخراج اليان

الراهب، تكريماً للمُخرجة اللبنانيَّة لطفي ابنة مدينة صيدا (1937-2015)، لتتوالى العروض بعد ذلك إلى أكثر من عشرين حتى اليوم على خمس سنوات (2018 – 2023) كرستْ لحضور «أبو الفنون» في انطلاقته الجديدة جنوباً، بموضوعات مُلحّة تلامس قضايا الواقع اللبناني وأحوال المواطن، منها: «جوغينغ» JOGGING مونودراما، نصّ وإخراج وأداء حنان الحاج علي، التي تتناول تحولات امرأة بين مشاكلها الشخصيَّة والعامة مع الدين والجنس والأمومة والمرض والوطن، في مجتمع ذكوري محض، و«أصل الحكاية» لمجموعة كهربا لفنون الأداء، وهي تتناول كيفيَّة تعامل الإنسان مع الحياة في مرحلة ما قبل معرفته الكلام واللغة، باستخدام جسده وأحاسيسه، وعرض «كأن شيئاً لم يكن» من تنظيم جمعيَّة سيناريو للفنون بإخراج جاد حكواتي الذي يعالج مشاكل هجرة الشباب ووباء كورونا ومشاكل المواطن اليوميَّة، كما قدّم «إشبيلية» مسرحيَّة «لأ مش عيب» كتابة وإخراج رشيد حنينة عن ثيمات التعامل مع المفاهيم الاجتماعيَّة كالصحة الجنسيَّة والإنجابيَّة والمخدرات وتربية الناشئة، ومسرحيَّة «غيّر يا غزيّل» توليف وإخراج جنى الحسن مع قاسم إسطنبولي، تتناول واقع المواطن المعوز بسخرية وألم، ومسرحيَّة غنائيَّة للأطفال هي «الأميرة تفاحة» إخراج ميشيل كفوري عن قصة ساحرة تخطف ابنة الملك للضغط عليه ليتخلى عن عرشه، لكنه يرفض منتصراً على الشر لتحرير ابنته.

بالزّخم ذاته تطور مركز إشبيلية في خططه الداعمة للمسرح اللبناني، فاحتضن مشغل «يلا نمسرحها» في سلسلة دورات تدريبيَّة على مختلف المهارات المسرحيَّة: مدارس، تمارين استرخاء، توظيف الحواس، استعمال الجسد، توظيف النفس والصوت، الارتجال، ...الخ، خلال أكتوبر/تشرين أول 2020 ولستة أشهر بمعدل جلستين أسبوعياً، كما أنتج بعض العروض، منها مسرحيَّة «بالزّمانات» نصّ وإخراج رشيد حنينة (سبتمبر/ أيلول 2022)، وهي كوميديا سوداء تكتسب أهميتها من معالجة نوعيَّة ووحيدة تلقي الضوء على معركة إقفال دور السينما في صيدا في أربعينيات القرن الماضي، ومواجهة إلغاء المساحات الثقافيَّة وسر إقفالها تحت وطأة الأحداث السياسيَّة والاجتماعيَّة وقتذاك وحتى اليوم.

هذا النشاط المسرحي امتد إلى السينما والغناء والمعارض، فقدم أكثر من 60 فيلماً لبنانياً وعربياً مستقلاً، وشارك باستضافة نشاطات وعروض لمهرجانَي أيام بيروت السينمائيَّة، والسينما الأوروبيَّة (كلاهما عام 2022)، إلى نشاطات غنائيَّة ذات طابع اجتماعي وتراثي منها حفل إطلاق ألبوم «لما تغيبي» للفنان الملتزم أحمد قعبور (تشرين أول/أكتوبر 2018)، وأمسيات موسيقيَّة كلاسيكيَّة أهمها لفرقة الموسيقى العربيَّة التابعة لـ «برنامج زكي ناصيف للموسيقى في الجامعة الأميركيَّة في بيروت» (حزيران/ يونيو 2019)، وفرقة جيلان للأغاني التراثيَّة (شباط/ فبراير 2022)، و«كورال الفيحاء الوطني» (أيلول/ سبتمبر 2022)، إلى معرض الفنان التشكيلي وسيم قموع (أيلول/ سبتمبر 2022) وغيرها كثير.

خلال العام الجاري، كثف المركز نشاطاته، فأطلق مجموعة أنشطة منها مهرجان «نحن والقمر والجيران» (خلال شهر أغسطس/ آب) تشاركياً مع مجموعة كهربا، وهو مهرجان لا مركزي مجاني، يتميز بعروضه الموسيقيَّة والمسرحيَّة التي تتناول قصص ومواقف آمال وآلام أكثر من 130 فناناً من لبنان وخارجه (سوريا، فلسطين، مصر، فرنسا، تركيا، أرمينيا، سويسرا...)، هذا إلى جانب ورشة مسرح قيد التطوير بعنوان «لو لم يكن البحر أزرق»، بأداء يستنطق الجسد لا النص والحوار والشخصيات، إشراف وإدارة فضل غدار وخليل الحاج علي، وهي نتاج شراكة وتعاون بين «يوتوبيا» مبادرة شبابيَّة تعنى بكافة أنواع الفنون، ومسرح إشبيلية، امتدت سبعة أيام وعرضت نتائجها على مسرح إشبيلية في السابع من الشهر الماضي، قوامها ثمانية أشخاص يتسللون ليلاً إلى شاطئ المدينة لاسترجاع ذكرياتهم وتجسيد حلم أحدهم عندما كان صغيراً بمحاولة تغيير لون البحر، إلى أن تعود الأجساد عند الفجر إلى الحياة الروتينيَّة التي لا يزول عنها الملح والخوف والرصاص.

هكذا، وبرغم استمرار الأزمة الاقتصاديَّة، يستمر المركز اليوم بوصفه أحد أهم الفضاءات الفنيَّة نشاطاً في لبنان، التي تحرص دائماً على إحياء المشهد الثقافي بوصفه حقاً من حقوق الإنسان إلى جانب مسرح المدينة والمسرح الوطني (قاسم إسطنبولي)، نعني مروحة التنوع الفني الشامل للسينما والمسرح والمعارض والمهرجانات، مما لا يتوافر في بقيَّة المسارح، حيث تنعقد فيه جلسات عمل وتدريب فنون الأداء (مسرحاً وسينما)، ودورات إخراج مسرحي، وتنفيذ ورشات إنتاج أفلام فرديَّة قصيرة للشباب، ومعارض على أنواعها، كما يستقبل المركز ندوات في تمكين المرأة وأدوار الشباب المستقبليَّة، وموضوعات القيادة الذكيَّة، والتواصل وتخطيط الأعمال، وغيرها من الخبرات التي تدعم المواهب الشابة بكامل الإمكانات، لاسيما الصيداويَّة منها، تثبيتاً لها في أرضها وبين ناسها، وكي لا يتم تفريغ صيدا من أهلها في أوج حاجتها إلى هذه النشاطات النهضويَّة لتدعم صمود الحالة الاجتماعيَّة للمدينة، كونها عاصمة الجنوب الذي ما يزال يعاني أبناؤه من رواسب أزمات الاحتلال والإهمال منذ فترات طويلة سابقة.

طبعاً لا يمكن إنكار العقبات القاسية التي واجهت بشدة عمل المركز في الخمس سنوات الأخيرة، منها ثورة 17 أكتوبر/تشرين أول 2019 التي حولت المكان إلى مساحة مركزيَّة لحوار ولقاءات القيادات الشبابيَّة التي أفرزتها تلك الثورة في محافظة الجنوب، ثم بعد ذلك انفجار الأزمة الاجتماعيَّة/ الاقتصاديَّة الخانقة حتى الانهيار، إلى وباء كورونا الأكثر تأثيراً في توقّف العروض، وهي عوامل لم يتم تجاوزها إلا بشقّ النفس كما تخبرنا الزيباوي، حيث كانت هناك صعوبة دائماً في إقناع الناس بأن «مسرح إشبيلية» مستمر، وأن الإقفال قسري ومؤقت في مراحل معينة، ما خلق مشكلة تختفي حيناً وتظهر أحياناً، هي جذب الجمهور؛ فهو موجود، إنما ليس هناك مقياس أو قاعدة، أو معيار محدد لضبط اهتماماته، ولماذا يحضر هذا العرض لا ذاك، ومتى يأتي إلى المسرح ومتى لا يأتي، ما دفع إلى تكثيف النشاط الإعلامي للمركز بالتوفر على بيانات واسعة جداً من خلال التواصل الاجتماعي للوصول إلى أوسع شريحة من الجمهور متعدّد الفئات بكونه جزءاً من العمليَّة الفرجويَّة ومشاركاً فيها، «حيث اكتشفنا مع الوقت أن هناك عطشاً كبيراً لدى الناس للحضور والمشاهدة، حتى إننا فتحنا باب النقاشات للتقييم وإبداء الملاحظات والآراء بعد العروض للنقاد والمهتمين ولمن يشاء من الجمهور، وأقلّه أن يلتقي أحدنا بالآخرين ويتكلم معهم» كما تضيف مديرة المركز.

رحلتي إلى لندن

أيام لا تنسى في مسرح الرويـال كـورت

ما عســاه يكــون الكاتب؟ إنه على الأرجح شــخص لا يستلذ الإقامات الطويلة والمؤبدة، وقد لا يتقن شيئاً آخر بمقدار إتقانه الســفر. تقتضــي مهنة الكاتب أن يســافر في ذاته، وفــي ذوات الآخرين، فــي الأمكنة والأزمنــة، في الواقع وفــي الأحلام، وأن يســافر إلى حياة أخرى ممكنة.

كمال خلادي
كاتب وباحث مسرحي من المغرب

يعي الكاتب أن المألوف حجر عنيد لا يمكن النفاذ إليه إلا من خلال التلبس بخواص الماء، ويعي أن الحركة خصيصة الماء الأساسيَّة. ويقرأ القارئ لأنه يريد أن يتخفف من ثقل الحضور، ومن استعصاء الأشياء، ولأنه يحتاج إلى ابتكار حياة أخرى ممكنة. الكتابة سفر، والقراءة سفر أيضاً؛ على أن الأسفار الجيدة والمفيدة تتأثل لدينا بما هي تجارب مفتوحة قابلة للاستعادة بطرق مختلفة ومبتكرة، وليست مجرد «كتالوجات» أو لحظات «نوستالجيَّة» هاتفة وعابرة، إنها سجلات حقيقيَّة للمتعة والتفكير.

المسرح والسفر

لا يكون النص ومعه العرض المسرحي إلا سفراً بين نقطة نسميها البداية وأخرى نسميها النهاية، وكما أن الشخصيات لا تعود هي نفسها عند نهاية العرض المسرحي، فإن المسافر يعود من سفره وكأنه امتلك قلبين، وعقلين. ومثلما تتضاعف وتغتني عينا المسافر، تتضاعف وتغتني عينا المتفرج وأعين فريق العمل.

لقد ارتبط السفر والترحال بالمعرفة، وبالقدر نفسه الذي سعى فيه الإنسان إلى تثبيت أقدامه في الأمكنة، عمل على نزع تلك الأقدام من كل مكان مألوف، وبالقدر نفسه الذي فهم فيه الإنسان أن الإقامة أمان، فهم أن السفر اكتشاف. لقد قارن الإمام الشافعي حياة الإنسان بحياة الماء عندما قال:

إنــي رأيــت وقــوف المــاء يفســده
إن ســاح طاب وإن لــم يجر لم يطب

يسافر الإنسان جرياً وراء غايات كثيرة ومختلفة، يفعل ذلك من خلال طرق تقليديَّة معتادة، وأخرى تجعله يسافر من دون أن يبرح مكانه. فإذا كانت المطارات، والمرافئ، ومحطات القطارات والحافلات وغيرها من محطات العبور تبعث فكرة السفر مباشرة؛ فإن مكالمة مسموعة أو مرئيَّة تستطيع أن تنقلنا نكاية في المسافات والأزمنة من مكان إلى آخر، فنكلم أشخاصاً، ونضاحك وجوهاً، ونواسي أرواحاً، ونقتسم تجارب فعليَّة روتينيَّة أو متفردة. كما أن فيلماً روائياً أو وثائقياً، أو شريطاً بصرياً على «يوتيوب» يستطيع أن يزج بنا وسط أماكن قصيَّة وعوالم سفر غريبة، وبالمثل تفعل بنا قراءة كتاب أو نص روائي، أو مشاهدة عرض مسرحي؛ بهذا المعنى فإننا لا نبالغ إذا قلنا إن تاريخ الإنسان إنما

هو تاريخ أسفاره. يكفي أن نلقي نظرة على الآثار الأدبيَّة، وكتب التاريخ، والأساطير والحكايات الشعبيَّة، وكتب الفلسفة والفن، وما يعرض على شاشات السينما والتلفاز من سرديات، وما ينشره الناس من قصص حياتهم اليوميَّة على جدران حساباتهم على وسائل التواصل الاجتماعي، لنميز قيمة السفر وحاجة الإنسان الدائمة إليه.

سئل مرة الكاتب المسرحي الفرنسي برنارد ماري كولتيس، عن الحاجة إلى السفر، فأجاب: «السفر هو جزء من حياتي، الكتابة هي الجزء الآخر، أنا أكتب ببطء شديد. واستطرد: لا أكتب إطلاقاً في باريس، تقتحمني الأفكار عندما أكون مسافراً» (1).

يوضح كولتيس أكثر عندما يقول: «في الحقيقة أنا لا أمر على المناطق كما يمر (الإثنولوج) الذي يبحث عن الانطباعات ليعيد توظيفها واستغلالها في ما بعد، المهم بالنسبة لي هو أن أكون منعزلاً»(2).

لا يقصد بالعزلة أن توجد بعيداً عن الآخرين، ولكن أن توجد في مكان آخر لا تستطيع أن تتواصل مع أهله بلغتك المألوفة، وطرق تعبيرك المعتادة، حيث تصبح الأشياء البسيطة التي تدور من دون لغة ذات قيمة كبيرة، فيتغير الفكر برمته، وتصبح الأماكن استعارات كبرى. عندما يتحول المكان إلى استعارة يتسع أفق الكتابة، وتصبح الأماكن والمدن التي نعبر منها خرائط ودروباً محتملة للمعنى.

ما قاله كولتيس على أهميته، لا يحيط بسر الهالة التي تظلل فكرة السفر، والافتتان الذي نحسه تجاهها، وروحها المزدوجة التي تجعلنا في الوقت نفسه متوثبين فرحاً ومتوجسين مما يمكن أن تحمله إلينا. ربما يكمن جزء من هذا السر في اعتقادنا غير المعلن بأن الحياة هي دائماً في مكان آخر، وأن السفر ما هو إلا وعد بلقاء الحياة العذبة المأمولة، وربما هو ارتباط السفر بالمعرفة والتواصل، والاكتشاف والتغيير، وربما يتعلق الأمر بهذه الحواريَّة بين انفصال عن مكان ننتمي إليه، وسعي إلى الاتصال بمكان نرحل إليه، وما ينتج عن ذلك من تدفق وهيجان وسيولة للعواطف، ربما لأن السفر يتيح إمكانيَّة ولو مؤقتة لالتحام الصور التي يحملها خيالنا عن الأمكنة والناس بالصور الواقعيَّة، وربما لأن السفر ينضج الأعين والحواس، ألم يؤكد مارسيل بروست في روايته «البحث عن الزمن المفقود» أن السفر لا يتعلق في حقيقته بالبحث عن مناظر جديدة، ولكن بامتلاك أعين جديدة؟

سرد الذاكرة

يستلزم السفر السرد ويطلبه ويقر أمامه بنقصه، فلا يكتمل إلا به؛ إن أسئلة مألوفة وبسيطة مثل: من أي بلد أنت؟ ولماذا أنت هنا؟ هي أسئلة تتخفى ظاهرياً وراء الرغبة في استهلال الأحاديث وتذويب جليد اللقاءات الأولى، لكنها - في الحقيقة - تبحث عن سرديَّة ما. لعل هذا ما يفسر تحلق الأهل والأصدقاء حول العائد من السفر يسألونه عما جرى، وما رأى، وما سمع، وحتى ماذا أكل

وماذا شرب، وبمن التقى، ثم ألا تخفي استجابة المسافر العفويَّة والحماسيَّة لطلب هؤلاء بعرض قصص رحلته، وتصوير الأماكن التي مر منها، وسخاؤه في بذل الكلمات وتزويق الصور، واجتهاده في تذكر التفاصيل مهما ابتعدت؛ حاجة المسافر لإكمال حلقة سفره، كأن السفر لا يتعمد سفراً إلا عندما يعبر نفق السرد.

وإذا كان السفر يستلزم السرد، فإن الأخير لا يتم من دون ذاكرة. بهذا المعنى تصبح الكتابة عن السفر ترتيباً فعالاً للذاكرة. إن الكتابة عن الماضي ليست دائماً اصطفاء للأشياء الجميلة، كما أن الرغبة في بعث الذكريات لا ينبغي أن تحجب عنا المسافة التي تفصلنا عنها، بما يجعلها سجلات مفتوحة يعاد تشكيلها دائماً. يضعنا هذا الفهم أمام تصور للذكريات، بما هي انبناء مستمر، وليس بنية ثابتة ومترسباً جاهزاً وسجلاً نوستالجياً يعاد بعثه كلما استدعى الأمر ذلك.

إن الشيء المهم هنا هو العمليَّة الفعالة لفعل التذكر، والتدفق الإبداعي والمعرفي الذي ينتج عن ذلك. قد يفضي التذكر إلى المتعة عندما يتم استدعاء الذكريات وترتيبها، بما يجعلها تغازل وتفاوض مناطق اللذة في الأجساد، وقد يكثف حالات التفكير ويعمقها، ويرسخ الحاجة إليها؛ ولعل هذا ما قصده بول ريكور عندما تحدث عن الذاكرة المتفكرة، وهي عنده ذاكرة عادلة، وترتيب فعال وحيوي لا يفضي إلى فائض من الذكريات، ولا إلى فائض من النسيان(3). عندما يتعلق الأمر بكتابة التجربة ينتبه ريكور، ليس فقط إلى حيويَّة الذاكرة، بل وإلى حيويَّة النسيان أيضاً؛ فإذا كانت الذاكرة هي اللحظة الأولى للتاريخ، فإن الإنسان لا يستطيع أن يتذكر كل شيء، لذلك فإن سرد التجارب يمر لزاماً عبر النسيان أيضاً، هكذا تتحقق المصالحة الأنطولوجيَّة بين التذكر والنسيان؛ فإذا كانت الذاكرة تحفظ الماضي، فإن النسيان يقرر أي ذاكرة تستحق أن تبقى، وتلك التي عليها أن تتبدد؛ لذلك تجد الكتابة عن الماضي نفسها مدعوة لأن تدبر حظها بين حدي التذكر والنسيان.

السفر إلى بلاد اللندريز

زرت مدينة لندن أول مـرة صيف سنة 2008 بدعوة من مسرح «الرويال كورت» بعدما اخترتُ للمشاركة في إقامة الكتاب المسرحيين، التي دأب هذا المسرح على تنظيمها. لكن، يبدو أننا لا نزور المدن والأمكنة ونحن لا نعلم عنها شيئاً، بل - على العكس من ذلك - تشتبك لدينا ومنذ الوهلة الأولى الصور والأصوات التي نتلقاها منذ أن تطأ أقدامنا تلك المدن والأمكنة، بما قرأناه وسمعناه عنها وشاهدناه منها، هكذا تتشكل الذكريات عبر هذه الحواريَّة المنتجة التي لا تكون رومانسيَّة وأليفة دائماً، وإنما قد تتخذ شكل صراع يحاول فيه ما نعرفه مسبقاً أن يخضع ما نحن بصدد التعرف عليه. إن موازنة هذه المعادلة ليست مسألة سهلة، وإنما قد تحدد مستقبل تجربة السفر، كثيراً ما نقفل راجعين من مكان ما، ونحن لم نفرغ حقائبنا بعد، وقد تمتد بنا الأسفار - أحياناً أخرى - خارج حدودها المتوقعة. كما أن سرد السفر يتداخل هو الآخر مع مجموعة من النصوص والمشاهدات، وتتلاءم فيه شظايا مختلفة من الذاكرة. وأنا أكتب هذا النص تذكرت – فجأة - نصاً آخر سبق أن قرأته في

فترة الدراسة الجامعيَّة، يتعلق الأمر بنص «الرحلة الإبريزيَّة إلى الديار الإنجليزيَّة»، يعرض لرحلة سفاريَّة وجهها سلطان المغرب سيدي محمد بن عبدالرحمن إلى الملكة «فيكتوريا» عقب توليه العرش، وثقها الكاتب محمد الطاهر الفاسي، وقام بها الأمينان الحاج عبدالرحمن العاجي، ومحمد الشامي. سمى كاتب الرحلة لندن بـــ «بلاد اللندريز»، وهي عنده «قاعدة مملكة جنس النجليز»، وقد نعتها بالمدينة العظيمة، وأورد في وصفها النص التالي: «وهذه المدينة من المدائن العظام، ما رأيت أعظم منها ولا أحظى، حتى تكرر على أسماعنا أن طولها ستة أيام، وعرضها كذلك، وبها سلطانة الجنس – النجليزي - وغالب بنائها بالحجر المنحوت، ويبطنون الحيطان من الداخل بالخشب، ويجعلون عليها - كاغيداً - مموهاً، ويفرشون الأرض ببسط وزرابي جيدة (...) والديار بهذه المدينة كلها متشابهة إلا ما قل، وتتميز بالأعداد على أبوابها، ووسط هذه المدينة كله بساتين وحدائق وغير ذلك، وفي وسط هذه البساتين من أنواع النوار ما لا يوصف، على ترتيب غرسه، ومباشرة أمره، وفي وسطها أيضاً كراسي عديدة معدة للجلوس عليها بقصد النزهة والفرجة، وعادتهم أنهم لا يحمون البساتين بالحيطان، وإنما يحدقونها بقصب من حديد واقف، وبرأسه شيء شبيه – بالحربة - ولأهل هذا البلد خيول عجيبة مؤدبة، ومن أدبها لا تصهل عند الاجتماع ولا تمهمه، مع أنها فارهة، وعلى الركض شارهة، فسبحان من سخر لهم الأشياء، مع اتباعهم الأهواء». (4)

الكتابة

يبدو أن لقائي الأول بمدينة لندن تعثر من حيث لا أحتسب، بالنص السابق، ونصوص أخرى قرأتها، وصور شاهدتها، وحدثتني عن عظمة هذه المدينة وعنفوانها. وإذا كان سياق السرد هنا قد لا يشجع على بسط علامات هذه العظمة، فإنني أشير إلى ما قد لا ننتبه إليه منها، وأقصد المعنى الرفيع الذي يحتفظ به الأشخاص هناك لمهنة الكاتب عموماً، والكاتب المسرحي خصوصاً، مما يندر أن نصادفه في بلادنا التي ما زالت تعد – وللأسف - مهنة الكاتب مهنة هامشيَّة وفائضة عن الحاجة.

تبوح لندن بهذا المعنى الرفيع منذ أول وهلة، أمكنني أن أرصده في تعامل موظف المطار، وفي دهشة الطالبة البولنديَّة التي أوكل إليها المنظمون مهمة مرافقتي إلى حيث سأقيم، وفي إقامة Beit Hall بحي South Kensingtonالراقي، الذي يحاذي تماماً مبنى Royal Albert Hall الشهير، قبل أن يتوسع لدي عندما سألج بوابة مسرح الرويال كورت في اليوم التالي لوصولي، وأمكنني أن أستمتع بهذا المعنى الرفيع الذي يحفظه المجتمع اللندني لمهنة الكاتب المسرحي في كل مكان حللت به طيلة فترة إقامتي بالمدينة، وفي كل مرة أعود إليها.

تأسيس

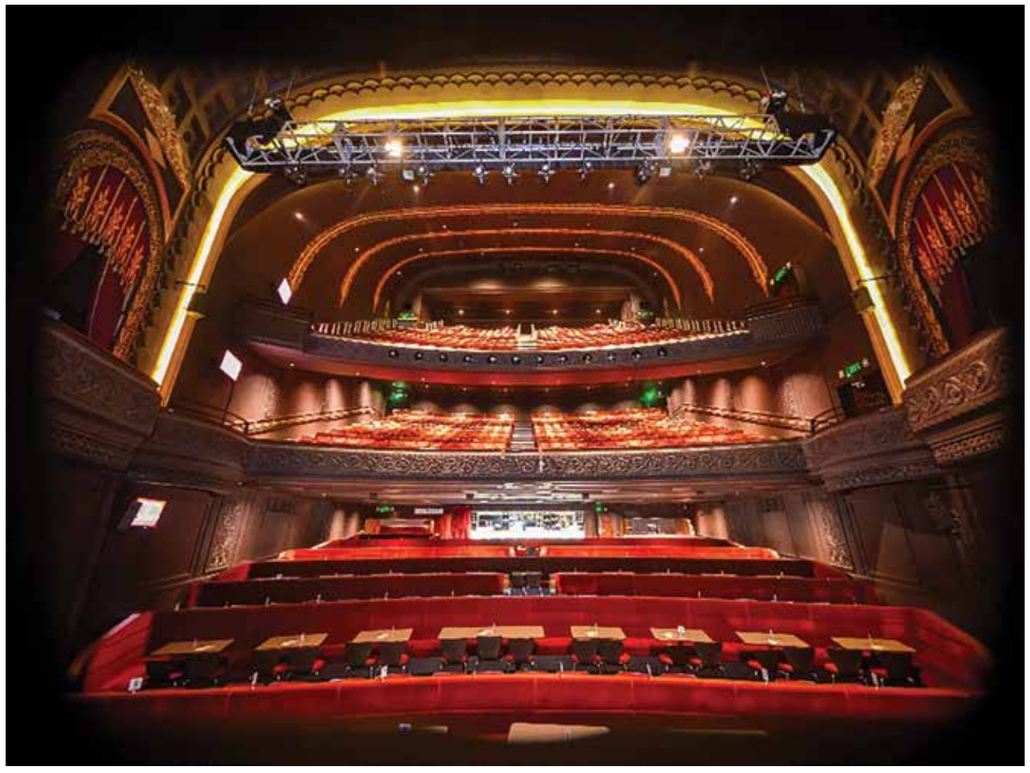
يحتل مسرح الرويال كورت بطابقيه الاثنين مكان الزاوية من الساحة الشهيرة والفسيحة Sloane Square، التي أنشئت سنة 1870، وسميت بهذا الاسم تخليداً لذكرى الطبيب هانز سلون Hans Sloane الذي كان يمتلك الأرض التي أقيمت الساحة فوقها. بجانبه توجد محطة الميترو الوحيدة بمقاطعة تشيلسي، من دون أن ننسى النافورة وتمثالها اللذين يتوسطان الساحة. تستطيع وأنت تقف على شرفة مسرح الرويال كورت في الطابق الأول أن تنظر إلى الساحة والحركة التي لا تهدأ فيها، وإلى سيول لا تتوقف من الناس الذين ينتظرون الحافلة، أو أولئك الذين ينزلقون إلى محطة الميترو أو تقذفهم المحطة إلى الساحة، قبل أن يتفرقوا عبر أحياء وشوارع منطقة تشيلسي الراقية مثل: Brompton, knightsbridge, Belgravia, Sloane Street, King's road.

تأسس مسرح الرويال كورت بصيغته الحاليَّة سنة 1955، وإن كانت جذوره تمتد إلى سنة 1888، وقد عرف آنذاك بمواسمه المسرحيَّة الخاصة بجورج برنارد شو، والمسرحيات الإنجليزيَّة والأوروبيَّة تحت إدارة Harley Granville-Barker وJ.E Vedrenne، ووصف حينها بأنه أحد أكثر المسارح دفئاً وحميميَّة في لندن. عرف المسرح وبنايته بعد ذلك عدة تحولات، بما في ذلك توقفه عن العمل زمن الحرب، ليبعث في صيغته الحاليَّة بدءاً من يوليو 1955 تحت الإدارة الفنيَّة لجورج ديفينGeorge Devine.

يعد مسرح الرويال كورت البناية والمؤسسة الأبرز في مقاطعة تشيلسي بوجه عام، وساحة Sloane Square ليس الآن فقط، ولكن عبر تاريخ هذه المقاطعة، لقد كان شاهداً على مختلف مراحل تطورها، وعمل من خلال تجذره وإشعاعه على الإسهام في هذا التطور؛ قال Michael Hallifax وهو من المخرجين الأوائل الذين اشتغلوا في مسرح الرويال كورت عند تأسيسه، شارحاً الأمر: «عندما حللنا هناك سنة 1956، كانت تشيلسي منطقة منعزلة... لم تكن هناك مطاعم، وبالمرة لم تكن هناك حياة... لقد كانت منطقة قاحلة للغاية

ولا توجد فيها تجارة على الإطلاق، لأنه لم يكن أحد يجرؤ على السير هناك. لقد كانت منطقة مهجورة بالفعل». (5)

يكشف الكلام السابق وعياً كبيراً بالدور الذي يمكن أن تلعبه البناية المسرحيَّة، بما هي مكان مدني ضروري لتيسير سبل الحياة العذبة، وربح رهان الحياة المشتركة. لا تنتظر البناية المسرحيَّة استقامة الحياة المدنيَّة كي تكون، وإنما تسهم فعلياً في خلق هذه الحياة المدنيَّة.



مسرح مسكون بالمعنى

في جزء من كتابه المميز The Haunted Stage ينطلق مارفن كارلسون من عبارة المساحة الفارغة التي نحتها بيتر بروك في نهاية الستينيات. يشاكس كارلسون العبارة بقوله إن الأساس الصفري الذي قد توحي به كلمة «خال» لا يمكن أن يكون دقيقاً، إن فهم بروك للمسرح لا يعني أنه ينشأ من فراغ وفي فراغ، وإنما ينشأ في مكان كان ينظر إليه بوصفه شيئاً آخر من قبل. يعتمد في ما بعد أطروحات بارث ولوفيفر ليخلص إلى أنه من الصعب جداً العثور على أمكنة خالية من المعنى، بل حتى الأمكنة التي نسميها خالية إنما هي محملة بطبقات غير مرئيَّة من المعاني، وإنها تتشكل كمورفولوجيات اجتماعيَّة. وعندما يتعلق الأمر بالمسارح فإنها أماكن مسكونة بالأشباح لأنها تتشكل كل مرة نلجها، ويلجها الآخرون (6).

تصادف في مسرح الرويال كورت طبقات المعنى المتراكمة على الجدران، وآثار الحوادث الصغيرة والكبيرة التي يتم الإبقاء عليها والتذكير بها كلما دعت الضرورة، وفي المكتب الأدبي حيث تتعثر برصيد هائل من النصوص التي عرضت، وتلك التي لم تعرض مما وفد على المكتب وبتت فيه لجان القراءة عبر السنين، في جناح الأرشيف، وفي شكل الكراسي وتصميم مسرح «الأبستيرز» الحميمي، و«الدونستيرز» الفخم والعتيق، تتعرف بالمعنى المتراكم حتى وأنت تتجول عبر المرافق فتسمع أن هذا المكان أو ذاك كان محبباً عند هارولد بنتر أو كاريل تشرشل أو سارة كين، وفي المستودع الحافل بالقطع التي سبق توظيفها في مسرحيات سابقة. في المطعم بالطابق تحت الأرضي حيث تترافق فيه حكايات الجمهور والحكايات التي تدور على خشبتي المسرح Upstairs وDownstairs عندما تدخل مسرح الرويال كورت فأنت لا تحتاج إلى رفقة، تحس كما لو كنت برفقة أصدقاء قدامى كثر، تحس كما لو أن مرورك يسهم في إثراء المعنى الذي يجلل المكان.

ساحة سلون سكوير حيث مسرح الرويال كورت

الكتاب المقيمون مع هارولد بنتر

كمال خلادي مع توم ستوبارد

مع الكاتبة أبريل دو أنجليس

عطب

تعرفت على مسرح الرويال كورت أول مرة سنة 2007، حينها تم اختياري لأكون كاتباً مشاركاً في مشروع الكتابة المسرحيَّة الجديدة، الذي نظمه فرع المجلس الثقافي البريطاني بمنطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، وسهر مسرح الرويال كورت على الإدارة الفنيَّة للمشروع الذي عمر لثلاث سنوات. هو مسرح معروف بتقاليده العريقة، ويحسب له أنه قدم على خشبته النصوص الأولى لكتاب كبار من طينة صامويل بيكيت، وآرثر ميلر، وبرتولت بريشت، ووول سوينكا، وإدوارد بوند، وكاريل تشرشل وآثول فوجارد... وهو المسرح الذي قدم سنة 1956 نص «انظر وراءك في غضب» لجون أوزبورن، وهو النص الذي أعلن عن ميلاد حساسيَّة فنيَّة جديدة ستطبع المسرح الإنجليزي، وتنتقل لتؤثر في مجموع المسارح الأوروبيَّة.

كتبت جريدة التايمز في عددها ليوم 31 مارس 1956 عن الخط المسرحي للرويال كورت: افتتح يوم الاثنين مسرح الرويال كورت تحت إدارة جورج ديفين، ولا بد أن الكتاب الشباب اليائسين قد فركوا أعينهم بشدة عندما قرأوا ما قيل بخصوص غايات هذه المؤسسة، لقد أكد السيد ديفين أن الرويال كورت لن يكون مسرح المنتج، أو مسرح الممثل. إن غايته هي أن يكون مسرحاً للكاتب.

تخللت هذه التجربة إقامة فنيَّة بالمسرح المذكور سنة 2008، حيث سأكتب نصي المسرحي «عطب» خلال رحلة كتابة استمرت ثلاث سنوات، نص جاء محصلة للقاءات، والنقاشات، والتردد على المسارح اللندنيَّة، والتمارين، والتدريبات الطويلة مع الممثلين، والمخرجين، والكتاب، والمؤطرين، والمترجمين، بل وحتى الجمهور. أستطيع الآن وأنا أتذكر هذه التجربة أن أرى دهشة وتأثر مترجمة النص إلى الإنجليزيَّة، الممثلة المغربيَّة المقيمة بلندن هدى الشوافني، وهي تهمس لي بأسماء الحاضرين من كبار المجتمع المسرحي اللندني، كانت وهي التي تعرف قيمة وتاريخ مسرح الرويال كورت جيداً، تجد صعوبة في استيعاب فكرة وجود نص مسرحي مغربي على خشبته. أستطيع أن أرى وأسمع تلك المرأة التي عانقتني في المطعم بعد انتهاء العرض قائلة: أنت تحكي قصتي تماماً، شكراً لك! أستطيع أن أقول الآن وبعد كل هذه المدة إننا نسافر لنحيا في السفر، وهذا معروف، ولكن الأسفار الحقيقيَّة تنتهي بأن تحيا بداخلنا إلى النهاية.

(1) Bernard-Marie Koltès, Une part de ma vie (Entretiens 1983-1989), Les Editions de minuit, 2010, p 34.

(2) Ibid

(3) للمزيد حول هذا الموضوع يرجى العودة إلى كتاب بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمه وقدم له جورج زيناتي، وصدر عن دار الكتاب الجديد المتحدة في طبعته الأولى سنة 2009.

(4) أبو الجمال محمد الطاهر بن عبدالرحمن الفاسي، الرحلة الإبريزيَّة إلى الديار الإنجليزيَّة سنة 1276هـ- 1860م، حققه وعلق عليه محمد الفاسي، مطبعة جامعة محمد الخامس، 1967، ص 11/10.

(5) R. Little, E. McLaughin, The Royal Court Theatre, Inside Out, Oberon Books Ltd, London, 2007, p 16

(6) Marvin Carlson, The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine, University of Michigan Press, 2001, p 133

«في رواية أخرى»

الكاتب إذ يحاجج شخصياته في مصائرها

آنا عكاش
كاتبة ومخرجة مسرحية من سوريا

قدم أخيراً على خشبة مسرح الحمراء في دمشق، عرض «في رواية أخرى» من إخراج كفاح الخوص وكتابة لوتس مسعود. يحكي العمل عن «جبران»، الكاتب الذي تحاصره شخصياته داخل شقته في دمشق، ليرويها في رواية أخرى، وما إن ندرك اللعبة حتى تحيلنا الفرضيَّة إلى مسرحيَّة «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» للكاتب الإيطالي لويجي بيراندیلو، لكن بمعالجة مختلفة تماماً ضمن قالب كوميديا سوريَّة سوداء جداً.

على مدار ساعة ونصف تقريباً تقتحم الشخصيات واحدة تلو الأخرى شقة «جبران»، التي أغلق أبوابها عليه بإحكام من الداخل، لتتوالى المشاهد في ثنائيات بينه وشخصيات واقعيَّة مثل «إيفون» صاحبة المنزل، وزوجته «ديالا»، وشخصيات أخرى تسكن خياله مثل «حشكو» الحرامي، و«فوكس»، و«شوشي»، و«الدكتور سعيد»، وجميعهم لا يعترفون بأبواب «جبران» المغلقة، فقد كتبهم في هذه الشقة لذا هي ملكهم هم.

الشرفة هي المكان المفتوح الوحيد في بيت «جبران» على الفضاء الخارجي للمدينة، يطل منها أحياناً على دمشق المنبسطة أمامه، ولكن خياله المعطوب لا يسمح له برؤيتها إلا كما هي في الواقع، مظلمة وحزينة، على العكس من شخصيَّة الطبيب النفسي «سعيد» الذي يستطيع تخيل جمال أضوائها ليلاً برغم انقطاع الكهرباء.

خيال معطوب؟

«جبران» غير ملام، برغم سيل الاتهامات المكال إليه من «إيفون» بخصوص إيجار المنزل، أو من زوجته «ديالا» عن حياتهما معاً، حصاره لها وغيرته عليها وتنصله من حل جميع المشاكل الحياتيَّة اليوميَّة، وتركها تحلها وحدها، إنه ضحيَّة ببساطة، ضحيَّة الاكتئاب والبحث عن جدوى في عالم أصبحت السلطة فيه بيد اللصوص ولمّامين النقطة والراقصات، شخصيات بناها ليحاول قتلها لاحقاً والتخلص منها، فهي من أدت إلى دماره. إنه بالفعل لا يعرف ما الذي سيحدث في الرواية الأخرى، فحين تواجهه شخصيَّة الطبيب «سعيد» بسؤال عن الرواية:

- بسأل حالي وين رايحين؟ شو النهاية وشو الخاتمة وشو العبرة؟ شو في بعدين؟

يجيبه «جبران» بأنه لا يعرف، وأظن أننا جميعاً بصفتنا سوريين ما نزال نعيش هنا، في روايتنا السوريَّة، لا نعرف الإجابة عن هذا السؤال، وأمامنا خياران لا ثالث لهما، إما الانتحار أو المجازفة بفتح الباب والبدء برواية أخرى. «جبران» لا يقدر على الخيار الثاني، ويريد أن يفرض خياره هذا على شخصياته:

- ما فيك تعيش برواية تانية.. بدك تموت هون.

«جبران» يريد أن يغلق أبوابه على شخصياته كما أغلقت سوريا أبوابها عليه، يريد أن ينتقم من كل من تسبب له بما أصبح عليه الآن، رجل ميت كما يصف نفسه، عاجز جنسياً، غير قادر على منح حياة جديدة، تماماً كعجزه عن الخلق والابتكار، أو ربما لعدم رغبته لاسيما أن المستقبل مجهول والمدينة التي يسكنها عاجزة هي الأخرى عن منح الحياة لساكنيها.

جبران لا يريد التحول إلى انعكاساته في المرايا

يرى «جبران» الشخصيات الأربع انعكاسات مشوهة له، يريد التخلص منها، المشكلة أنها تشاركه السكن في المنزل الذي كتبها فيه، فاللص «حشكو» البسيط قادر على معالجة أزمة الشك مع زوجته، بعكس «جبران» تماماً، يفصل بين الشك والأمر الواقع، إن لم تر الخيانة بعينيك فليس لك أي مبرر لتشكّ، ولكن «جبران» غير قادر أن يكون مرناً إلى ذاك الحد، وغير قادر على احترام «حشكو» الذي أطلق سراح زوجته حين أدرك أنها تحب آخر، يحاول «حشكو» أن يلعب معه لعبة خيال، فيعطيه مسدس ماء:

- تخيل أنني أمثل مخاوفك وشكوكك.. واقتلني لتتحرر.

يطلق «جبران» المسدس، فيتحول الماء إلى طلقة حقيقيَّة تمزق صدر «حشكو»، ليقول قبل أن يسقط:

- مو طبيعي الخيال يللي عندك يا رجل..

وينتهي مصير جثته داخل الكنبة في صالون «جبران».

«فوكس»، خريج أدب عربي مثل «جبران» تماماً، عضو لجنة قراءة نصوص في شركة إنتاج تلفزيوني سابقاً، بلّاط وعامل صحيَّة، يعمل الآن مع «شوشي» الراقصة في الكباريه، ومهمته لمّ النقط من تحت ساقيها، مبدأه أن يعمل في أي مهنة يكسب منها مالاً، ولا يعد ذلك أمراً مهيناً على الإطلاق، بعكس «جبران» غير القادر على استيعاب تنازل «فوكس» المهين إلى هذا الحد برأيه، تنازل حتى أساء لخريجي الأدب العربي جميعاً، تنازل حتى استحق الموت، ولكن عن رغبة حقيقيَّة من «جبران» بقتله وليس مصادفة كما حصل مع «حشكو».

«شوشي» اللطيفة بدلعها لا تريد أن تكون مكتوبة كراقصة، حلمها أن تتزوج رجلاً طبيعياً بعد أن جن زوجها السابق «سعيد»، أو أن تصبح كابتن طائرة، أو كاتبة مثل «جبران» تماماً، فهي قد كتبت جميع رسائل الحب للفتيات في حارتها، ولكن «جبران» يسخر منها ويرفض تغيير مصيرها. «شوشي» بدورها تهدد بأنها ستستخدم صلاحياتها الواسعة للضغط عليه، فيرد «جبران» بالضغط على رقبتها وإخفاء جثتها في الحمام.

«سعيد».. الطبيب النفسي المجنون زوج «شوشي» السابق، يبدو أكثر خيالاً من «جبران» نفسه، فهو يستطيع التحول إلى مارد برج تالة يصل إلى خاصرته، كتفاه بعرض أوتوستراد المزة، يستطيع أن يمسك بيده رأس جبل قاسيون، يستطيع أيضاً أن يدير المطعم الدوار لفندق الشام بين أصابعه كبلبل ويطير ليهبط في ساحة الأمويين ويمسك بنصب سيفها المضيء لينير طريقه في العتمة، فيشاهد كارثة نهر بردى الذي جف كما جف كل شيء في هذا البلد وتلوث، ويقرأ قصيدة «قيثارة بردى» للأخطل الصغير:

قالوا: تحبُّ الشامَ؟ قلتُ: جوانحي

مقصوصةٌ فيها..

فيكمل «جبران»:

وقلتُ: فؤادي.

ألا يجب أن يستدعي ذلك غيرة «جبران» والخوف من جنون «سعيد» في الوقت نفسه؟ ذلك الجنون القادر على إحياء جميع الجثث في الشقة؟

خيال «سعيد» مصمم على إعادة كتابة رواية أخرى مختلفة عن رواية «جبران»، فيعيد إحياء كل من قتلهم، متهماً «جبران» بأنه فاشل ولا مبرر لديه لقتل شخصياته بشطبة قلم فقط، لأنه لا يعرف مصيرها، ويطلب من الشخصيات أن تعقد مؤتمراً للبت في مصير «جبران».

فيأتي القرار بالإجماع ألا يحكموا عليه بالموت كما فعل هو، إضافة إلى أنه ميت بالأساس، ويصدر الحكم أن يظل حياً ليتعذب في الحياة، بينما هم سينتقلون للعيش في رواية أخرى.

ويختتم «سعيد» الرواية الجديدة التي لم ينهها الكاتب، بل أنهتها شخصياتها، واضعاً التوقيع عليها: دمشق 2023.

ولكن «جبران» يعترض على النهاية، فهو الآمر الناهي، هو سلطان المدينة ومصيرهم بين يديه، ماضيهم هنا، ومستقبلهم هنا، لن يستطيعوا العيش في رواية أخرى لأنهم سيشعرون بأنفسهم غرباء فيها:

- النهاية الحقيقيَّة أنك تبقى هون يا بتقتلني يا بقتلك..

فيجيبه «سعيد»:

- اتطلع حواليك يا أستاذ جبران.. في شي غير الموت؟

وهذا بالضبط ما تفعله بنا دمشق كلما ابتعدنا.

عرض برغم الضحكات المتواترة من الصالة بين حين وآخر، كان يضغط على الجرح باستمرار، لمسة كفاح الخوص على النص واضحة جداً، فقد أسهم في إعادة كتابته بطريقته، وهو الحكواتي المعروف بمهارة سرده.

لا إبهار بصرياً في ديكور البيت الواقعي المبني على خشبة الحمراء، مجرد شقة صغيرة متواضعة تطل من شرفتها على دمشق المظلمة.

موسيقى، أزياء، ملابس صممها محترفون مختصون بالعمل في التلفزيون، نقطة تحتسب لصالح العمل، ولم لا إن كانت لوتس مسعود ابنة الفنان غسان مسعود هي الكاتبة!

بطاقة العمل:

نص: لوتس مسعود. إعـداد: كفاح الخوص، لوتس مسعود. التأليف الموسيقي: طاهر ماملي. مصمم الديكور: محمد كامل. مصمم الإضاءة: إياد العساودة. مصممة المكياج: ردينة ثابت. مصممة الملابس: ديمة فياض. إعداد موسيقي: خالد محسن. مصمم بوستر وإعلان: بشار سعدالدين. فوتوغراف: يوسف بدوي. مساعد مخرج: نوار سعدالدين. تمثيل: وئام الخوص، مرح حجاز، أمانة والي، نوار سعدالدين، سليمان رزق، علي إسماعيل، كفاح الخوص.

كفـاح الخـوص ممثـل وكاتـب ومخـرج مسـرحي وتلفزيوني سـوري، خريـج المعهد العالـي للفنون المسـرحيَّة فـي دمشـق، يعمل فيـه أسـتاذاً لمادة التمثيـل والصـوت والإلقـاء، كمـا أنـه مؤسـس لفرقـة حكواتـي المسـرح. من أهـم أعمالـه كاتباً ومخرجـاً مسـرحياً: «حكايـة بـلاد ما فيهـا موت».

«الخيـار الأخيـر»
وجه الحقيقة.. وأقنعتها

قـدم مهرجان كلباء للمسـرحيات القصيرة في دورته العاشـرة عدداً من العروض المتميـزة في موضوعاتها، وأسـاليبها الفنيَّة، ومسـاراتها التي سـلكها مخرجوهـا نحو التجريب. وعـرض «الخيار الأخيـر» من إعداد وإخراج عبدالله محمد آل علي، واحد من تلك العروض.

محمد علام
ناقد مسرحي من مصر

بدا أن مخرج العرض مطلع على التيارات المسرحيَّة المختلفة، ويمكن القول إن عرضه هذا يمثل نتيجة لسعيه إلى توظيف التقنيات المرتبطة بالأساليب الفنيَّة المعاصرة، ولكن هل استطاع أن يتحرر من الأسس الفكريَّة التي ترتكز عليها هذه التقنيات؟ أو هل استطاع توظيفها توظيفاً خاصاً يتلاءم وأهدافه الفكريَّة والجماليَّة، بعيداً عن الأطر المدرسيَّة التي تفرض سيطرتها على المخرجين؟

يبدأ العرض باجتماع «مجلس الحكماء» في إحدى القرى على طاولة عشاء، يرتدون أزياء تعطي في ظاهرها طابع العصر الروماني القديم، وكأننا أمام لوحة «العشاء الأخير» للفنان الإيطالي ليوناردو دافينشي، ولكن بعيداً عما في الصورة من وقار ومسحة من القداسة، فهؤلاء يبحثون أزمة «الحمامات» العموميَّة، ويتررون أن يقوموا بتقليل الحصص الغذائيَّة للناس.

وتدب الفوضى في القرية، ويزداد سخط الشعب على مجلس الحكماء، ما يلزمهم البحث عن بديل آخر، وهكذا يتم استدعاء بائع الحمام، لإعداد «الخطة البديلة» من خلاله، فهو المتحضر، المتفوق نسبياً، الأكثر أناقة، يرتدي زياً أكثر عصريَّة، يتحدث بلغة فرنسيَّة، كل مظاهر التفوق تجمعت في هذه الشخصيَّة، وهكذا يعرض عليهم بدلاً من الحمامات العموميَّة، استخدام الحمام الإفرنجي، وهكذا تطل «قاعدة» الحمام في بؤرة كأنها الحل السحري لكل شيء.

لعل المبالغة في طرح حكاية الحمامات العموميَّة والإفرنجيَّة، أسهم في تغريب الحدث المسرحي، وجعلنا أمام حكاية ملفقة منذ البداية، ليست هي الغرض بل هي تورية - إذا جاز التعبير - للإحالة إلى حكاية أخرى مستترة، وهي حكاية الصراع الطبقي الاجتماعي، وكيف تتحكم المصلحة في تحديد مصير الفرد والجماعة، وفي سبيل تأكيد هذا التغريب اتكأ المخرج على تقنيات المسرح الملحمي، بداية بالأداء المتسارع، وإظهار الانفعالات، ومستويات الصوت المرتفعة، وكسر الإيهام، وحتى طريقة تجسيد المشاهد جاءت ضد المنطق، مع الإصرار على تداخل أساليب فنيَّة متعددة.

هناك جهد بحثي وتجريبي في عرض «الخيار الأخير»، فلم يتوقف المخرج عند صيغة محددة أو شكل معين، بل هو ينتقل ويغامر في آفاق واسعة تتضمن أشكالاً وبنى مختلفة، تستقي جذورها من مذاهب مسرحيَّة مثل: الواقعيَّة، والمسرح الملحمي، وكوميديا ديلارتي، والعبث، وكذلك التعبيريَّة.

ولقد قدم العرض الحياة في قناع مزدوج، الأول تفرضه الحكاية، والثاني يفرضه العرض المسرحي نفسه بوصفه مساحة للعب وتجسيد هذه الحكاية، من دون حصر التلاعب بالوجه والقناع لمجرد هدم

الاندماج أو تدمير البنية الرومانسيَّة للعرض، بل أفـادت لعبة الوجه والقناع في التعبير عن متناقضات الحياة: الحقيقة/ الوهم، الثابت/ المتحرك، الذات/ الموضوع. ويمكن القول إن التعبير عن المتناقضات، هو جزء من إسهامات هذا العمل، وهو سنده الأكبر في الانطلاق نحو أحد مسارات التجريب.

لعبة داخل لعبة

لا يتبع العرض البنية التقليديَّة للدراما الأرسطيَّة، صحيح إنه يتكون من مشاهد متتابعة لكنها لا تترابط على المستوى السياقي، ولكنها ترتبط على مستوى النسق الدلالي لبلورة قضيَّة الصراع بين السلطة والشعب، والتأكيد على أن السلطة فقدت المنطق الرشيد، وصارت معصوبة العينين، عمياء عن كل ما يجري، ولذلك أي سلوك ستتخذه لا يمكن وصفه إلا من قبيل الحماقة.

تتضمن المسرحيَّة في داخلها مسرحيَّة أخرى، بمجرد ما يتم إظلام مشهد اجتماع مجلس الحكماء، يضاء الجزء السفلي للمنضدة، وتدور داخله حكاية الشعب الذي يعاني العوز والجوع وتتقلب عليه فصول السنة من الصيف إلى الشتاء حتى تصبح حياته مثار سخرية وتهكم، ويعمق هذه السخرية تجسيد الشعب في هيئة دمى مثبتة على سيقان السادة الذين يجلسون إلى طاولة مداولة أمور القرية، ما أسهم في تقسيم مساحة التمثيل إلى مستويين، أعلى المائدة للسادة، وأسفلها للشعب، وهنا يأتي دور استخدام الدمى في تغريب الحدث المسرحي في ثلاث دلالات شديدة الأهميَّة، وهي تتمثل أولاً في أن السلطة مستغلة لحوائج الناس، مشغولة بصراعاتها الداخليَّة التافهة، مغيبة، وثانياً أن المحكومين جهلاء، سذج، من السهل التلاعب بهم، وثالثاً تجسيد الفوارق الطبقيَّة الذي أسهم في تأكيد أن السلطة تتعامل مع الشعب باعتباره حاوية قمامة.

وهكذا يتم كسر الإيهام، وتحرير المتلقي من العناصر الانفعاليَّة التي تحول بينه والتفكير الناقد، ووضعه في مواجهة فكريَّة مع الواقع الاجتماعي، من خلال الاتكاء على السرد حول حالة القرية والتمرد، واستخدام شخصيَّة المذيع والمذيعة، لتقديم فواصل تقريريَّة حول حال الشعب ومجلس الحكام، فالسرد يوقف تسلسل الأحداث المتجسدة، ويعطل الاندماج، ويسمح بتغطية أحداث جرت بعيداً عن خشبة المسرح، بغض النظر عن المدة الزمنيَّة التي تستغرقها هذه الأحداث.

الشيفرة

عندما يضع بائع الحمام قاعدة الحمام الإفرنجي أمام مجلس حكماء القرية، يكون ذلك بمثابة الحل الذي يبحثون عنه لإرضاء الجماهير وسد احتياجاتها، ولكن في اللحظة التي يتبادل فيها كل شخص من أفراد المجلس الجلوس على الحمام، يشعر في هذه اللحظة بالتفوق والعلو، وهنا أصبحت هذه القاعدة الإفرنجيَّة، عملة ذات وجهين، الأول هو التفوق والعلو لأن لا أحد يمتلكها حتى الآن، والثاني هي دعوة إلى المساواة وتحقيق العدالة حتى يصبح جميع أهل القرية متساوين، الكل يجلس على القاعدة نفسها، وهكذا يسقط التمايز الطبقي.

وتصبح المائدة التي تمارس فيها كل أشكال الظلم وتلفيق الحقائق، أكبر من كونها مائدة مداولات، بل هي حياة كاملة مقسمة إلى شرائح وطبقات، كل منها يضغط على الآخر.

ويتسم الأداء أيضاً بهذه الازدواجيَّة، فنحن نرى ممثلين ولا نرى شخصيات، حتى لو كان الممثلون يرتدون زياً مسرحياً، فما هو ظاهر وجلي ليس بالضرورة أن يعبر عن جوهر الأشياء، ويحيل كل مشهد إلى رموزه الخاصة، ما يعمل على تعدد الفهم، ووضع المتلقي في مساحة غير مريحة تعتمد تارة على المحاكاة، وتارة أخرى على الأداء، وهكذا يصبح الممثلون/ المؤدون مجرد أدوات محملة بالمعنى، تقاوم بقاءها بعد انهيار السياق، وتخدم النسق العام للعرض.

محاكاة

يمثل العرض محاكاة ساخرة لأساليب مداولة أمور الحكم، من خلال الإحالة إلى أعمال فنيَّة أخرى مثل لوحة العشاء الأخير، وإلى مشهد دكتور ستوكمان وهو يدافع عن قضيَّة الحمامات في مسرحيَّة «عدو الشعب» لهنريك إبسن.

وبرغم أن خطوط الدراما في هذا العرض تختلف تماماً عما تمت الإشارة إليه، من أن النص مأخوذ عن رواية «وليمة للغربان» لجورج آر. آر. مارتن، ولكن هذه الإشارة يمكن أن تكون منطقيَّة في حالة النظر إلى أن العرض في كله محاكاة ساخرة لأحداث الرواية التي صورت الصراع على السلطة في سلسلة من المعارك الدامية انتهت بالعشاء على مائدة العرس الدامي.

وتعد «الباروديَّة - المحاكاة الساخرة» أحد تمثلات كوميديا ديلارتي، التي تعد في هذا العرض أساساً مهماً لتنويع الإيقاع وتطوير الأحداث، ولكي ننتقل من مقر مداولة أمور الشعب، إلى الشعب نفسه؛ يقطع «أرنكينو» صالة المسرح، ليواجه الجمهور واثقاً، يسرد ما جرى، ويروي ما سيجري حسب منظوره الشخصي، وبرغم الإصرار على التغريب هنا، إلا أن القناع الذي يرتديه أرنكينو طوال الوقت يجعل الأمور في مجملها أكثر صعوبة.

ولقد أسهم تعالي نبرة السخرية في العرض، في جعل عمليَّة الولادة مجرد صورة كاريكاتوريَّة ليس فيها أي منطق، وبرغم أن المرأة وضعت 3 أولاد، إلا أن بطنها ما زال ممتلئاً. إنها الباروديَّة بامتياز، التي صورت الحبل السُري مثل شريط أوراق الزينة الذي يستخدم في الاحتفالات.. ما الذي يحدث؟ إن كل شيء يفقد منطقيته وطبيعته، وهذا كله وفق سيناريو محدد ومعد مسبقاً، وليس ارتجالاً محضاً.

زمن

يتميز مهرجان كلباء بحرصه على صيانة شكل العروض القصيرة وتحديد زمنها المادي، ما يساعد بعض الشيء على تعدد مسارات التجريب في بنية المسرحيات القصيرة التي لم تستقر على هيئة واحدة، بل تعددت بعدد عروض المهرجان في دورته الأخيرة.

وتميل المسرحيَّة القصيرة بطبعها إلى التكثيف، والاختزال، والبتر، ما يساعدها على إثارة الذهن وجذب الانتباه منذ السطور الأولى، وفي عرض «الخيار الأخير» يظهر الميل إلى التخلي عن الحوار المنطقي المتسلسل، والميل إلى السرد وتفصيل الموتيفات البصريَّة التي تشغل الفضاء المسرحي بدلالات مختلفة، مثل ارتداء الأوشحة التي تضفي هالة من التقديس الكهنوتي، على مداولات مجلس الحكم، واقتحام بائع الحمام في لحظة غائمة ليقوم بعصب عيون سادة البلاد، ولكن بالمناديل، مناديل الحمام.

يقول برنارد لويس عام 1922 في عبارة واضحة: «إن مسرحيَّة الفصل الواحد مثل القصة القصيرة.. نظرة قصيرة مؤقتة للحياة، ويجب أن تتعامل مع أزمة واحدة، أو موقف واحد مبسط».

وثمة إشارة شديدة الأهميَّة لباتريس بافيس، مفادها أن المسرحيَّة القصيرة عموماً صارت حالياً شكلاً فنياً منفصلاً عن منطلقاته السابقة التي وجد فيها أيام اليونانيين أو في العصور الوسطى، وصارت تعبر عن قضايا المجتمع، وأزمات الإنسان، وتعالج الأوضاع التي يعيشها الإنسان المعاصر بشيء من المحاججة الذهنيَّة، والإثارة الشعوريَّة.

ومن ثم يتجه عرض «الخيار الأخير» بشكل واضح إلى كسر التسلسل الدرامي، وبعثرة المشاهد التي هي بدورها مشاهد مبتورة من سياقها، وهذا ما تحرص عليه العروض القصيرة عموماً، فقد قدم عبدالله محمد آل علي تجربة عرض قصير يعتمد على السرعة والبتر، والجمل الحواريَّة المقتضبة، والسرد أكثر من الحركة، والمحاكاة الساخرة، ليعلن رفضه بكل ضراوة للاندماج والمحاكاة، وغلبة العاطفة على العقل.. ويعد الاتكاء على الخلط بين الأساليب الفنيَّة المختلفة كما ذكر سابقاً، يساعد عرض «الخيار الأخير» ليضيف خطوة على مسار التجريب في المسرح الإماراتي.

عبدالله آل علي مخرج وممثل إماراتي، من مواليد (1997)، حاصل على بكالوريوس في تخصص الإذاعة والتلفزيون وطالب دراسات عليا في جامعة الشارقة تخصص آداب الاتصال. أخرج مسرحية «ديستوبيا» في الدورة التاسعة من مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة (2022)، وحاز جائزة أفضل سينوغرافيا، وسبق أن شارك بصفته فني إضاءة ضمن فريق مسرحية «رحل النهار» نص إسماعيل عبدالله، وإخراج محمد العامري، وإنتاج مسرح الشارقة الوطني (2023).

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة

ينجز دورته العاشرة

برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، اختتمت أخيراً، في المركز الثقافي لمدينة كلباء، الدورة العاشـرة من «مهرجان المسـرحيات القصيرة»، الذي تنظمه إدارة المسرح بدائرة الثقافة في الشارقة، ويعنى بصقل وإبراز إمكانات المواهب المسرحيَّة الواعدة.

الشارقة: «المسرح»

وجرت وقائع حفل الختام بحضور عبدالله العويس، رئيس دائرة الثقافة في الشارقة رئيس المهرجان، وأحمد بورحيمة، مدير إدارة المسرح بالدائرة مدير المهرجان، وعلياء الزعابي منسقة المهرجان، وإبراهيم سالم المشرف الفني على دورة عناصر العرض المسرحي التي تسبق كل دورة من المهرجان، والعديد من أكاديميي وفناني المسرح المحلي والعربي.

بدأت وقائع الحفل الذي قدمته الإعلاميَّة الإماراتيَّة هاجر البلوشي، بتقرير لجنة التحكيم التي تكونت من: ربيع شامي (لبنان) رئيساً، وعضويَّة شفاء الجراح وآلاء حماد (الأردن)، وأحمد بوصيم وأحمد المازم (الإمارات).

وثمنت اللجنة في تقريرها تجربة المهرجان المخصص لرعاية وصقل إمكانات هواة المسرح، وأشادت بالجهود التي بذلها المشاركون في العروض.

وبعد قراءة تقرير اللجنة المحكّمة بوساطة رئيسها، قام عبدالله العويس، رئيس دائرة الثقافة في الشارقة رئيس المهرجان، وأحمد

بورحيمة، مدير إدارة المسرح بالدائرة مدير المهرجان، بتكريم الفائزين بجوائز النسخة العاشرة من المهرجان، التي شهدت تقديم 13 عرضاً، بواقع ثلاثة عروض في اليوم، في الفترة من 22 - 26 سبتمبر الماضي.

وجاءت النتائج على النحو التالي: فاز جاسم سامي غريب بجائزة «الجهد المسرحي المتميز»، التي تمنح لأكثر المشاركين في المهرجان مواظبة والتزاماً بحضور الورش التدريبيَّة، وذهبت جائزة أفضل تمثيل (إناث) التي تمنح لثلاثة أسماء إلى كل من: إيناس عزت عن دورها في مسرحيَّة «الكراسي»، وسميحة الماجد عن دورها في «الخادمات»، وخولة عبدالسلام عن دورها في مسرحيَّة «601».

ونال جائزة أفضل تمثيل (ذكور) التي تمنح لثلاثة أسماء أيضاً: صفوت الغندور عن دوره في مسرحيَّة «مكان مع الخنازير»، وأحمد بكر عن دوره في «الكراسي»، ونصر الدين عبيد عن دوره في «الخيار الأخير».

وفاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة عرض «لنتحادث قليلاً» للمخرج جاسم التميمي.

وحاز عرض «الخيار الأخير» جائزة السينوغرافيا، كما فاز مخرجه عبدالله محمد عبدالله آل علي بجائزة أفضل إخراج، بينما توج بجائزة أفضل عمل متكامل عرض «الكراسي» المعد عن نص بالعنوان نفسه للكاتب الفرنسي أوجين يونسكو، وأخرجه حميد محمد عبدالله.

عروض

وحفلت الدورة العاشرة من مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة بثلاثة عشر عرضاً، وهي بأسماء مخرجيها: «نهاية اللعبة» إخراج ياسين الدليمي، و«حلم المطر» لعبدالله الكمالي، و«انهيار» لأماني فـاروق، و«الكراسي» لحميد محمد، و«الحمار الميت» لهاني عيد، و«مكان مع الخنازير» لحنان دحلب، و«حيوات» لمحمدجمال التركماني، و«الخادمات» لهبة ذيب، و«الموت والعذراء» لدينا بدر، و«لنتحادث قليلاً» لجاسم التميمي، و«إن لم تخنهم الذاكرة» لرضوان النوري، و«الخيار الأخير» لعبدالله آل علي، و«601» لجاسم غريب.

و توبعت كل العروض بندوات نقاشيَّة يوميَّة.

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة

محاورة مع شخصية المهرجان

تكريم

وشهد المهرجان (23 سبتمبر) محاورة حول تجربة الفنان علي القحطاني بصفته «شخصيَّة المهرجان»، أدارها الفنان عبدالله راشد، الذي أشاد بفكرة تكريم الشخصيات المسرحيَّة الرائدة وتوثيق تجاربها، ومحاورتها، وربط الأجيال الجديدة بها، مثمناً سجل البرنامج التكريمي للمهرجان، الذي شمل العديد من القامات الفنيَّة في المنطقة الشرقيَّة، مثل الدكتور سعيد الحداد، والفنانين حسن مصطفى الحمادي، وعلي الشالوبي، وعارف سلطان، وغيرهم.

كما تحدث راشد عن التجربة الفنيَّة المتنوعة للفنان علي القحطاني في المشهد المسرحي، فهو يمثل ويكتب ويخرج الأعمال المسرحيَّة للصغار والكبار، إضافة إلى كونه مدرساً مطبوعاً يتميز بأسلوبه التعليمي والتربوي الخاص، الذي استثمر فيه خبرته فوق الخشبة حتى تبدو حصصه الدراسيَّة شائقة وجذابة.

وفي حديثه إلى ضيوف المهرجان، تناول القحطاني طفولته، ونشأته في دبا الحصن، وتأثير جدته فاطمة البندريَّة الحافظة للقرآن الكريم في بناء شخصيته. كما ذكر أنه كان ينوي أن يكون طياراً أو مهندساً، ودرس في القسم العلمي لهذا الغرض، ولكنه كان يغير رغبته كلما استصعب تحقيقها، إلى أن استقر في دراسة الآداب.

وحول الأسباب التي حملته إلى المسرح، ذكر أن ذلك حصل مصادفة في العام 2004 بينما كان يعد بصفته معلماً لعرض مسرحي مدرسي تحضره لجنة فنيَّة من وزارة التعليم، وحين تغيب أحد التلاميذ عن العرض حل مكانه، وكانت اللجنة الفنيَّة الوزاريَّة تضم الفنان خليفة التخلوفة، الذي أعجب بموهبة «الأستاذ» القحطاني، ودعاه إلى الانتساب إلى فرقته المسرحيَّة، وبعد عامين التحق القحطاني بفرقة دبا الحصن للتراث والثقافة والمسرح، وذلك بعد أن رأى أعضاء الفرقة يجسدون المسرحيَّة الكوميديَّة «يا زمار زمر» (2006) التي أعجب بها إعجاباً كبيراً.

وتحدث القحطاني أيضاً عن نشاطه الرياضي، وعن إسهاماته في المسرح المدرسي، قبل أن يتطرق إلى انتقاله إلى الدراما التلفزيونيَّة التي أسهمت في ذيوع اسمه، مشيراً إلى أن مشاركته ممثلاً في مسرحيَّة «سمرة وعسل» (2014) كانت السبب في ظهوره عبر الشاشة الصغيرة، إذ رآه الفنان جمال سالم ودعاه إلى المشاركة في مسلسل «شبيه الريح» الذي أنتج في السنة التالية.

هذا وشهدت المحاورة مداخلات لعدد من الفنانين الإماراتيين، أشادوا خلالها بتجربة الفنان المكرم، منهم فيصل الدرمكي الذي أشار إلى نجاح القحطاني في ترسيخ طابع خاص لحضوره التمثيلي في المسرح والشاشة، ويتمثل غالباً في أداء الأدوار الشريرة، بينما تحدث وليد عمران عن الأثر الإيجابي لثقافة القحطاني واطلاعه الواسع في تكوينه المسرحي، واستعرض إبراهيم سالم جملة من المواقف التي ربطته بالقحطاني في مواقع التصوير، مشيراً إلى أنها تبرز طيبته وأريحيته والتزامه، واستحضر جمعة علي مجموعة من الوقائع ذات الطابع الفكه التي تقاسمها مع القحطاني أثناء العمل في المسرح أو التلفزيون.

الملتقى الفكري

وأقام المهرجان ملتقاه الفكري (24 سبتمبر) تحت عنوان «المسرحيات القصيرة: التجربة العربيَّة وآفاقها»، وأدار جلساته المسرحي الإماراتي فيصل الدرمكي. وجاءت أولى المداخلات تحت عنوان «المسرحيات القصيرة وروح العصر» قدمها الدكتور ربيع شامي (لبنان) الذي أشار في بداية حديثه إلى أن المسرحيَّة القصيرة لطالما كانت جزءاً من تاريخ المسرح منذ بداياته لدى الإغريق، ولكن الاعتراف بها بصفتها نمطاً فنياً مسرحياً حصل أخيراً، «وباتت جميع المسرحيات التي تقل عن خمسين دقيقة يطلق عليها المسرحيات القصيرة. التي عرفت بالفواصل في القرن السادس عشر، وبالسكيتش في الولايات المتحدة، وعند الإنكليز الذين اعتمدوا نصف الساعة حدوداً زمنية لها، في حين أن أريان منوشكين مؤسسة مسرح الشمس في فرنسا التي وضعت عروض الـ 5 دقائق أسمتها بالكبسولات». وذكر شامي أن المسرحيات القصيرة تتقاطع اليوم مع روح العصر، سواء على صعيد الاختزال والتكثيف وثيمات الومضة، مشيراً إلى أنها تتميز بكونها متحركة ومتحولة وغير ساكنة، وتأتي مكثفة، وتحرص مخيلة المخرج وتستفز رؤيته الإخراجيَّة الإبداعيَّة، كما يمكن عدها حقل تجارب وأبحاث للكتاب والمخرجين والممثلين في الأكاديميات، وبأنها تؤمن الفرص الإنتاجيَّة بتكاليف مقبولة لأكبر عدد من المسرحيين، وتحاكي بكتابتها لغة الشباب اليوم، وعصر التكنولوجيا ولغته المختصرة، وتحاكي الجمهور المتلقي الذي بات اليوم يبتعد عن المطولات الخطابيَّة.

وتحت عنوان «الأداء القياسي- المسرحي: كاليغولا نموذجاً» جاءت المداخلة الثانية التي قدمتها الدكتورة مريم الجلاصي (تونس) وتطرقت عبرها إلى تجربتها الشخصيَّة في تأليف وتجسيد عرض أدائي مدته سبع دقائق قدمته في الشارع، وهي تحدثت عن خصائص هذا اللون من الأداء من حيث علاقته بالنص، والممثل، وفضاء تقديمه، وما يثيره من استجابات لدى الجمهور.

وجاءت المداخلة الثالثة تحت عنوان «100 عام من المسرحيات القصيرة في مصر» وقدمها محمد علام (مصر) واستعرض من خلالها مسيرة بروز وتطور هذا الشكل المسرحي في مصر منذ عشرينيات القرن الماضي، وصولاً إلى اللحظة الراهنة، محللاً الخصائص المضمونيَّة والأسلوبيَّة التي تميز بها مع كل مرحلة من التاريخ السياسي للبلاد، كما تحدث عن تعدد الاصطلاحات التي أطلقت عليه مثل «المسرحيَّة القصيرة» و«مسرحيَّة من فصل واحد»، و«التمثيليَّة القصيرة».

ملتقى البحث

ونظم ملتقى الشارقة التاسع للبحث المسرحي (25 سبتمبر) وأدارت جلساته الباحثة سميحة عساس (الجزائر)، وشارك في منصته أربعة باحثين نالوا شهادات الدكتوراه في اختصاص المسرح خلال العام الجاري، وهم: خالد البناي (الإمارات)، وداليا همام (مصر)، وهشام حكام (المغرب)، وعبدالحكيم صويد (تونس).

وفي استعراضه لأسئلة وأبواب بحثه الذي جاء بعنوان «المسرح في المجتمع الإماراتي بين البدايات والتأصيل» (جامعة تونس) تحدث البناي في البداية عما سماه فترة ما قبل المسرح، متطرقاً إلى بعض الممارسات الطقوسيَّة التي عرفها المجتمع المحلي قبل دولة الاتحاد، وقال إنها اتسمت بأشكال أدائيَّة متعددة وكانت جاذبة للمتفرجين. ثم تحدث البناي عن دور المدارس التعليميَّة التي أسست في العشرينيات، وفي مرحلة تالية وقف عند دور الأندية الرياضيَّة، وأخيراً تحدث عن الفترة الذهبيَّة للمسرح في الإمارات، وتمثلت خلال عقد الثمانينيات من القرن الماضي، حيث تضاعف الاهتمام الرسمي بهذا النشاط الفني، واستقطبت كفاءات وخبرات عربيَّة لترسيخه، وتفاعل معه الجمهور تفاعلاً كبيراً. وربط البناي بين حالة الازدهار التي يعرفها المسرح في المجتمع الإماراتي حالياً بتلك البدايات، وقال إنه لمس خلال بحثه أن هناك حاجة إلى مزيد من الاهتمام بمجال التأليف المسرحي.

من جانبها، عرّفت داليا همام بأبرز الأسئلة التي طرحتها والخلاصات التي وصلت إليها في أطروحتها الموسومة بـ «آليات توظيف الزمن في المسرح الموسيقي بين النص والعرض» (أكاديميَّة الفنون في القاهرة)، مشيرة إلى أنها درست رحلة انتقال رواية «البوساء» لفيكتور هوجو، و«زيارة السيدة العجوز» لفريدرش دروينمات، بنوعيهما المختلفين (روايـة ومسرحيَّة) من النص إلى العرض. وخلصت همام إلى مجموعة من النتائج حول الدور الذي تلعبه الموسيقى في تعزيز جماليات العرض المسرحي، لاسيما في علاقتها باستجابات الجمهور.

وتحت عنوان «النقد المسرحي بين المنهج الأنثروبولوجي والنقد الثقافي» (جامعة ابن طفيل) جاءت رسالة هشام حكام، وفي استعراضه لمباحثها قال إنه تناول تجارب مجموعة من النقاد المغاربة الذين قدموا إسهاماً نوعياً في النقد المسرحي بحساسيَّة أنثروبولوجيَّة، أو وفق منظور النقد الثقافي، وفي ما يتصل بالأنثروبولوجيا شملت دراسته تجربة الزهراء بن إبراهيم، وحسن يوسفي، وفي ما يتعلق بالنقد الثقافي تناول تجربة خالد أمين.

وأخيراً تحدث الباحث عبدالحكيم صويد مستعرضاً رسالته المعنونة «الفعل الاجتماعي في المسرح التونسي» (جامعة تونس)، وقد أشار إلى أن فترة ما قبل 2011 شهدت تماهياً بين المسرح والمجتمع أكثر حراكاً وحيويَّة، وهو تطرق إلى عدد من التجارب

عبدالله آل علي يتسلم جائزة أفضل مخرج

«الكراسي» العمل الفائز بجائزة أفضل عرض

المسرحيَّة التي تميزت بحضورها في الفضاء العام، وباستلهامها لإمكانات الأمكنة الشعبيَّة، وبتناولها لثيمات ذات صلة بالإنسان وقضاياه اليوميَّة.

جامعة كلباء

وسجل ضيوف زيارة إلى جامعة كلباء (26 سبتمبر)، وكان في استقبالهم مدير الجامعة الدكتور سيف سالم القايدي، والدكتور علي عبيد الزعابي نائب مساعد مدير شؤون الأفرع - فرع كلباء.

وتعرف الضيوف على جهود صاحب السمو حاكم الشارقة في دعم وتعزيز مسيرة التعليم بكل مراحلها، عبر إنشاء المزيد من الصروح الأكاديميَّة، ورفدها بأفضل وأحدث المناهج والوسائل التعليميَّة.

وتجول الضيوف في الجامعة التي أسسها صاحب السمو حاكم الشارقة وافتتحها في السابع من سبتمبر الماضي، وشاهدوا مرافقها وأقسامها، وثمنوا الاهتمام الكبير والنوعي بتطوير المجال التعليمي، وازدهار النشاط الثقافي في الإمارة بفضل الرعاية الكريمة والدعم السخي من صاحب السمو حاكم الشارقة.

وتعد جامعة كلباء أحدث المؤسسات العلميَّة والأكاديميَّة التي تدعم بها الشارقة مسيرتها الرائدة في توفير العلم والمعرفة، وتأهيل أفراد المجتمع في المجالات كافة، وبها أربع كليات تدرس إدارة الأعمال، والقانون، والآداب والعلوم، وتقنية المعلومات والاتصال، والعلوم الرياضيَّة.

وضمت قائمة ضيوف مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة أكاديميين وفنانين مسرحيين من مصر، والمغرب، والجزائر، وتونس، ولبنان، والأردن.

الجزائر.. دورة سادسة من «مهرجان الإنتاج المسرحي النسوي»

استقبلت مدينة عنابة (شرق الجزائر) فعاليات المهرجان الوطني للإنتاج المسرحي النسوي، الذي أسس سنة 2012، ولكن هذه المرة بطاقم جديد ترأسه الفنانة ليندة سلام، وهذا بعد رحيل مؤسسته ومديرته السابقة الفنانة «صونيا»، التي منحت الكثير للمسرح الجزائري.

الجزائر: عبدالناصر خلاف
مخرج وباحث مسرحي من الجزائر

حمل شعار التظاهرة التي نظمت في الفترة 30 سبتمبر إلى 5 أكتوبر «المرأة والكتابة.. إبداع وتميز»، وهو «رهان من أجل تشجيع الكاتبات المبتدئات في المجال المسرحي» هذا ما صرحت به الفنانة ليندة سلام خلال الندوة الصحفيَّة التي عقدتها بالمسرح الجهوي عزالدين مجوبي.

في الكلمة الافتتاحيَّة لوزيرة الثقافة والفنون صوريَّة مولوجي، التي ألقاها بالنيابة عنها مستشارها الناقد نبيل حاجي، قالت: «يستمر المهرجان لأنه الوفاء الكبير لكل النساء الجزائريات اللائي قدمن الروائع على الركح عبر عقود من الزمن، الوفاء لهن بالاستمرار والتقدير والجهود والتضحيات، وفي الذاكرة والوجدان ما زالت الأسماء حاضرة ومشرقة، السيدة كلثوم، وافية، ياسمينة، فتيحة، ليليان، يمينة غسول، فريدة صابونجي، والكبيرة صونيا».

وكرمت في حفل الافتتاح كل من الفنانتين الراحلتين: فريدة صابونجي، ويمينة غسول، بعرض تمثيلي من أداء ممثلات من عنابة وولايات أخرى، كما تم تكريم الكاتبات: زهور ونيسي، وزينب لعوج، وجميلة زنير، وفوزيَّة لرادي، والفنانة التونسيَّة دليلة مفتاحي، بعرض مسرحي افتتاحي: «أنا أكتب اسمي»، إخراج ليندة سلام.

وتنافست في هذه الدورة سبعة عروض، وهي: «الليلة البيضاء»، و«فستان رجالي»، و«حواء»، و«صليحة وألف تكليحة»، و«بروسي»، و«السبيطار»، و«البئر»، كما اقترحت مديرة المهرجان عرضاً خارج المنافسة وهو مونودراما «العائدون من الرماد» للجمعيَّة الثقافيَّة مربع فنون الركح في مدينة تلمسان.

الندوات

أقيمت خلال هذه الدورة ثلاث ندوات فكريَّة، كانت في مستهلها ندوة «تجارب الكتابة المسرحيَّة النسائيَّة في الجزائر»، وجمعت أسماء حاولت أن تجيب عن مسألة تتعلق بالمسافة الموجودة بين

الكتابة المسرحيَّة والمرأة المبدعة في مجال السرد، وكيف يمكن أن يستفيد المسرح من النصوص الأدبيَّة؟ أدار الجلسة الأديب إدريس بودية، مبادراً بسؤال جوهري: لماذا توجد هوة بين الكتابة المسرحيَّة والألوان الأدبيَّة الأخرى التي تحملها المبدعات؟

وأبدت القاصة جميلة زنير رأيها في الموضوع، إذ تعتقد أن من المهم أن يكون للرجل دور في تشجيع المرأة على الكتابة، ضاربة مثالاً بالأديبة زليخة سعيدي التي كان أخوها المجاهد يجلب لها الكتب من القاهرة، في السنوات الأولى من استقلال الجزائر، واستفادت منها لتصقل موهبتها في الكتابة لاحقاً.

وتحدثت زنير عن أن مسيرتها الأدبيَّة تشمل 7 مجموعات قصصيَّة، كاشفة أن قصة «امرأة في العاصفة» الموجودة ضمن المجموعة القصصيَّة «دائرة الحلم والعواصف» الصادرة عام 1981، جسدت على المسرح في حفل افتتاح المهرجان، إلى جانب مجموعة من النصوص لأديبات جزائريات في عرض عنوانه «كتبت اسمي»، وأشارت إلى أنها التجربة الوحيدة لنص من إبداعها.

تحدثت الشاعرة فوزيَّة لرادي عن تجربتين خاضتهما سنتي 2007، و2013، الأولى عنوانها «سطح النجوم والحروف ساهرة»، أُنتجت خلال تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربيَّة، وكانت من إخراج سيد علي قارة، ولاقت نجاحاً لافتاً على حد تعبيرها، والتجربة الثانية عنوانها «جات ماني»، وهي تستعرض قصة بطلاتها من ثلاثة أجيال تضم الجدة والأم والبنت، ويرتكز العمل على السرد والحكايا.

من جهتها تحدثت ضيفة الجزائر المخرجة التونسيَّة دليلة مفتاحي، عن أمنيتها في الاشتغال والرسم بلغة الجسد، والاستغناء نهائياً عن النص، وهذا جعل المخرج فطموش يعد هذا التصريح بمثابة الاستغناء عن النص المسرحي، وهو أمر صعب التحقيق.

وشاركت في اللقاء الشاعرة مريم أكرون من ذوي الهمم، وحكى والدها تجربتها المدهشة في مغامرة الكتابة الشعريَّة برغم إعاقتها الجسديَّة.

وعقدت ندوة ثانية حول تجربة «مسرح الشمس» في فرنسا، بصفتها نموذجاً مبدعاً لدور المرأة في المسرح العالمي، وتحدث

فيها الناقد أحمد شنيقي عن أعمال مؤسستها المخرجة أريان منوشكين، وأوضح أن «منوشكين طرحت الكثير من الأسئلة حول المسرح ودعت إلى حوار الثقافات مثل بيتر بروك وأنطونين أرتو، ومن هنا جاء وجود أشكال مستعارة من الثقافات الأخرى في أعمالهم».

وبحسب قوله فإن المخرج الجزائري عبدالقادر علولة استلهم أعمال أريان منوشكين، والأمر نفسه ينطبق على الكاتب المسرحي اللبناني روجيه عساف. «بالنسبة لأريان منوشكين، المسرح ليس أدباً، والمسرح ليس حياة. وتقول إن المسرح هو فن التناقض بمعنى أنه إنتاج أدبي وتمثيل في الوقت نفسه. وبناء النص المسرحي يختلف عن بناء النص الروائي». «النص له حياة خاصة»، كما أكد أحمد شنيقي، مضيفاً أن «منوشكين عملت على خلق مسرح آخر، عرض آخر منفتح على الثقافات الأخرى. هي طريقة للقول إن ثقافتها هي نتاج الثقافات الأخرى. وهذا موجود في أشهر مسرحياتها (1789) و(1793)» وأشار إلى «العصر الذهبي».

وقال: «في تونس والسنغال، أنشأت النساء فرقاً مسرحيَّة كتحد لأولئك الذين قالوا إن النساء غير قادرات على إدارة هذه الفرق».

وأشار إلى الممثلة المصريَّة روز اليوسف، رائدة المسرح المصري التي لعبت ضمن فرقة رمسيس ليوسف وهبي. أنشأت روز اليوسف مجلة ثقافيَّة تحمل اسمها في منتصف العشرينيات من القرن الماضي لتكتب عن المسرح.

أما الندوة الثالثة فجاءت بعنوان «الكتابة المسرحيَّة للطفل في الجزائر مؤنثة»، وقدم المخرج عمر فطموش هذه الندوة، ونوّه بوجود العديد من الكاتبات اللواتي أبدعن في كتابة مسرح الطفل على غرار كنزة مباركي، وفايزة مليكشي، وفاطمة بلفوضيل، وليندة سلام. كما تطرّق إلى أهميَّة إسهام المرأة في كتابة مسرح الطفل، موضحاً أنّ الجنين يسمع الأصوات بدءاً من الشهر الرابع، ويمكنه تمييز صوت والدته بشكل واضح، فهو يشعر بالمسرح من خلال الموسيقى، وبعد 5 سنوات يصبح الطفل لديه «صديق وهمي» يرتبط بأحاسيس غريبة كالدمية على سبيل المثال، وهذا هو ما يسمى بسن الخيال، حيث تسهم حكايات الجدات في إنعاشه وتفتيح ذهنه.

وشـدّدت الكاتبة فوزيَّة لـرادي على دور المسرح في تلبية الحاجات الروحيَّة والفنيَّة والجماليَّة للطفل، بوصفه يخلق إنساناً سوياً له إحساس ويحترم الآخر، لذلك يجب على المدرسة أن تفتح فضاء للمسرح وتقوم بورشات في هذا الفن.

وتطرقت الباحثة في المسرح نسرين بن محمد محيي الدين في مداخلتها إلى إشكاليَّة قطيعة إنتاج مسرح الطفل في وقت سابق بالجزائر، مشيرة إلى أنّ بداية الإنتاج كانت مع المخرجة حميدة شلالي في مسرحيَّة «السمكة الخضراء»، والمخرجة فوزيَّة آيت الحاج في مسرحيَّة «النملة والصرصور»، وبعدها توقف الإنتاج وابتعدت المخرجات عن الكتابة في مسرح الطفل.

وقالت الفنانة فتيحة سلطان إنّ مسرح الطفل قديماً كان يدرّس في المؤسسات التربويَّة، والكشافة الإسلاميَّة، والمخيمات الصيفيَّة، مؤكدة أنّ المسرح هو نور وعلم ورسالة نبيلة. وأفادت الفنانة عايدة كشود، أنّ الحكواتي يسهم في توجيه سلوك الطفل والمسرح يساعد في التربية والتثقيف.

أما الباحث إبراهيم نوال، فأكد على وجوب تحديد مصطلحات خاصة بالطفل، وضرورة تكوين مختصين في المجال. ومن جانبه قال الأستاذ محمد الأمين بحري إن هناك سوء فهم لنمط الطفل، متسائلاً لماذا لا نجهز مسرحاً لمراقبة الطاقات المتفجرة للأطفال لاسيما للمتمردين منهم؟

الجوائز

هذا وبختام المهرجان، قرّرت لجنة التّحكيم التي ترأستها نورة بن ناصر وعضويَّة كل من: الباحث محمد أمين بحري، والمخرج أحمد رزاق، والممثلة فتيحة وراد، والكوريغرافيَّة خديجة قميري، حجب جائزة «كلثوم لأحسن عرض متكامل»، نظراً إلى عدم تحقق أركان وشروط هذا العرض المتكامل، حيث قرّرت اللجنة تعويضها بأربع جوائز فرديَّة تحفيزيَّة، وجاءت كالتالي: ذهبت جائزة أحسن أداء رجالي واعد إلى بلقاسم لعطاري عن دوره في مسرحيَّة «الليلة البيضاء» للجمعيَّة الثقافيَّة، من مدينة تيزي وزو، وجائزة أحسن أداء نسائي واعد فازت بها رشا سعد الله، عن دورها في مسرحيَّة «فستان رجالي»، للمسرح الجهوي قسنطينة، وجائزة أحسن كاتبة مسرحيَّة واعدة منحت مناصفة للكاتبتين بوصوار حوريَّة، عن نصها «حواء»، ورحمة قالة، عن نصها «صليحة وألف تكليحة»، تشجيعاً لهما على الكتابة، باعتبارهما الكاتبتين الوحيدتين في هذا المهرجان.

وذهبت الجائزة التشجيعيَّة الخاصة بالمرأة المنتجة الشابة إلى كنزة مشوش، نظير ما بذلته من مجهودات، بوصفها رئيسة جمعيَّة ناشئة من أجل إنتاج عمل مسرحي نسوي.

كما قررت اللجنة حجب جائزة «كلثوم لأحسن موسيقى أصليَّة»، نظراً لعدم وجود موسيقى أصليَّة في كل العروض. وتتأسف اللجنة لهذا الواقع، نظراً لوجود العديد من الملحنين المحترفين، وتتمنى اللجنة الاستعانة بهم، وحبذا لو كانت من الملحنات خريجات المعاهد.

أما جوائز المهرجان فوزعت كالآتي :جائزة أحسن أداء تمثيلي رجالي لفوزي حشاني عن دوره في مسرحيَّة «بروسي» لفرقة شباب وفنون بمدينة المدية، وأحسن أداء تمثيلي نسائي ذهبت إلى رحمة قالة، عن دورها في «صليحة وألف تكليحة» لأكاديميَّة راما كيدز للتدريب والتطوير بمدينة تبسة، وفازت بجائزة السينوغرافيا ليندة غنام، عن مسرحيَّة «فستان رجالي»، وفاز بجائزة أحسن كوريغرافيا حليم بوعروري، عن مسرحيَّة « السبيطار - المستشفى»، للجمعيَّة الثقافيَّة عقد اللقالق بمدينة بجاية، وفاز بجائزة أفضل تأليف الكاتب العراقي عبدالنبي الزيدي عن مسرحيَّة «فستان رجالي».

أما جائزة أحسن إخراج فنالها توفيق بخوش، عن مسرحيَّة «صليحة وألف تكليحة»، ومنحت لجنة التحكيم جائزتها الخاصة لمسرحيَّة «بروسي»، وأوصت اللجنة بالاقتراح على الوزارة الوصيَّة توزيع الإنتاج المسرحي النسوي إجبارياً على المسارح الوطنيَّة ضمن إنتاجاتها السنويَّة، كما اقترحت اللجنة ترقية المهرجان ليكون احترافياً من دون إقصاء الهواة.

«المحاكمة» لكافكا في عرض مسرحي سويدي لاذع

بعد مسيرة مسرحيَّة طويلة وحافلة بعروض عديدة في أكبر المسارح السويديَّة، تضمنت ثماني سنوات مديراً لأحد أكبر المسارح في السويد، وهو مسرح مدينة جوتنبرج، يتوّج المخرج المسرحي بونتوس ستينشال PontusStenhall مسيرته بعرض كوميدي لاذع يختصر فيه تجربته بصفته فناناً، في التعاطي مع النظام الإداري الصارم في المجتمع الغربي، ويعتزل بعده الوظيفة.

ستوكهولم: كريم رشيد
كاتب ومخرج مسرحي من السويد

عرض مسرحي بدا وكأنه خطبة وداع غاضبة ومريرة وساخرة في الوقت ذاته، وذلك بإخراجه لواحدة من أبرز روايات فرانز كافكا (DerProzess) التي تُرجمت الى العربيَّة بعنوان «المحاكمة» أو «القضيَّة»، الرواية التي كتبها كافكا في منتصف العقد الأول من القرن العشرين، لكنها لم تنشر إلا بعد وفاته في عام 1925، وتدور أحداثها حول شخصيَّة «جوزيف ك» الذي يستيقظ في صباح أحد الأيام في غرفة احتجاز حيث يكون رهن الاعتقال من دون أن يعرف أبداً ما هي الجريمة التي ارتكبها ولا ما يمكنه فعله لإثبات براءته.

تقودنا الرواية إلى متابعة محاولات «جوزيف ك» البحث عن إجابات أو حلول أو تفسيرات، أو على أقل تقدير مصالحات محتملة مع إدارة المحكمة، لكنه يخوض معركة محسومة مقدماً، نتائجها في غير صالحه، مما يقوده إلى اليأس والشعور باللا جدوى. يمزج النص الذي أعده وأخرجه ستينشال بين السرد الواقعي والأحداث الغريبة والحالات الكابوسيَّة المفزعة، وتماماً كما هي الحال في نص الرواية، تتوالى الأحداث من دون تعليق خارجي من قبل المؤلف، بل تظل محكومة فقط برؤية ومعايشة الشخصيَّة الرئيسة، مما يجعلنا، قراء ومشاهدين، رهائن معه نعيش الواقع ذاته الذي يعيشه، ونلج إليه من خلال عينيه، لكن التغيير الجوهري الذي أحدثه العرض في النص، هو تحويل موظف البنك «جوزيف ك» إلى مخرج مسرحي منشغل بتقديم صياغة مبتكرة لمسرحيات شكسبير، ولكنه بدلاً من ذلك، يقع في مطب مواجهة قاسية وصادمة تقلب حياته رأساً على عقب. فعلى الرغم من شخصيته الأريحيَّة، يتعرض إلى تعامل مُزر ومهين، مما يُصعد من حدة المأساة والسخرية في آن واحد، فبينما هو مشغول بالبحث عن صياغات جماليَّة وفلسفيَّة لأسئلة الكاتب الإنجليزي الوجوديَّة الخالدة، تجره عجلة النظام البيروقراطي قسراً إلى شرنقة عبثيَّة لا يمكن فهمها، ولا التحكم بها، وفي ذلك استعارة واضحة لخلود الأسئلة الشكسبيريَّة الوجوديَّة، وفكرة البحث عن معنى الحياة، يقدمها العرض بصورة مواجهة محتدمة بين متضادين: سلطة التنظيم الصارم والخضوع المطلق من جهة، ومرونة وحريَّة التفكير الإبداعي من جهة أخرى، كما أن في ذلك ملامسة لفكرة الصراع الدائم بين السلطة والحق، ذلك الصراع الذي يدفع الكثير منا إمّا إلى الإحباط واليأس، أو الغضب والتمرد.

بدا العرض وكأنه تحديث وتطوير عصري لرؤى سابقة شهدتها هذه الرواية على المسارح السويديَّة، حيث قام الكاتب والمخرج الألماني- السويدي بيتر فايس بمسرحتها، وتقديمها في المسرح البلدي في ستوكهولم عام 1976، ووصفت حينها بأنها ليست مجرد مسرحة جديدة لرواية كافكا، بل هي مسرحيَّة مستقلة مستوحاة من تلك الرواية. كان بيتر فايس اشتراكياً راديكالياً، وانتقد بقوة السياسة الأمريكيَّة في جنوب شرق آسيا.

ظاهرياً، لم تحمل مسرحيَّة بيتر فايس سوى القليل من الشبه برواية كافكا من حيث المجريات العامة للأحداث، حيث لا يُعتقل «جوزيف ك»، ولا يوجد قانون ولا محامون ولا حكم بالإعدام، لكن التقاطعات الرئيسة تكمن في الثيمة الأساسيَّة، حيث يعمد فايس تماماً مثل كافكا إلى تصوير ضياع الفرد في مواجهة جهاز السلطة في المجتمعات التي تسلب الناس فرص عيش حياتهم وفق خياراتهم الشخصيَّة، وتسوقهم إلى لعنة اليأس والعزلة والتشرد.

وفي نسخة أخرى قدمها المخرج هوغو هانسن Hugo Hanséns على المسرح الملكي السويدي قبل أسابيع فقط من وفاة بيتر فايس في مارس 1982، قدمت رواية كافكا بصورة معاصرة تحاكي ما شهده العالم منذ بداية ثمانينيات القرن الماضي، من هيمنة الكيانات الرأسماليَّة والمؤسسات البيروقراطيَّة، وتفاقم حيرة الإنسان الساعي لتأمين مستلزمات حياته الأساسيَّة من جانب، وإيجاد معنى لوجوده من جانب آخر، معنى يتخطى حدود الارتباط الوظيفي الذي يجعل منه عتلة صغيرة في ماكينة النظام الرأسمالي. ومثلما فعل بيتر فايس أراد هوغو هانسن، الذي درس الاقتصاد في الجامعة السويديَّة وعمل في أحد البنوك قبل أن يدرس المسرح ويتخصص بالإخراج، أراد أن يجعل من معالجته المسرحيَّة رؤية شخصيَّة، ولهذا فإنه يصفها بأنها المسرحيَّة الأكثر عفويَّة التي قدمها في حياته، وأن مدخله إليها هو من نواح عديدة شديد الشبه بما عاشه بطل الرواية، حيث كان هوغو طالب دكتوراه في الاقتصاد وإدارة الأعمال، ثم ترك كل شيء ودرس الإخراج المسرحي، وكأن سعيه الأساسي في الحياة هو نفسه الذي قاد «جوزيف ك» إلى مصيره، إذ لم يعد الارتباط المهني الوظيفي بالنسبة إليه كافياً لإيجاد معنى الحياة، فصار يبحث عما هو أكثر أهميَّة وأكبر سعة ليمنح الحياة قيمة أسمى، غير أن تلك المواجهة المتشنجة تقوده إلى مأساة عبثيَّة يستخلص منها هوغو الثيمة الفلسفيَّة لمسرحيته، وهي كما يعبر هو عنها: «بالنسبة لي، تدور المسرحيَّة حول التعامل مع الذات، لأن كراهية الذات تجعل الحب مستحيلاً»، ولهذا تبدو النسخة الأكثر حداثة التي قدمها المخرج الكبير بونتوس ستينشال هذا العام، وكأنها تتمة لما سبقها من صياغات مسرحيَّة متوالية لتلك الرواية، لكنها تتفرد بتحويل الصياغة الكابوسيَّة للأحداث إلى قصة بوليسيَّة هزليَّة ساخرة، يتعرض فيها بطل الرواية إلى مواقف مريرة تحيط به وتلاحقه وتهدد كيانه بالمسخ أو الانهيار، ولكن في هذه المرة لن يكون «جوزيف ك» موظف بنك حذراً يرتدي بدلة سوداء وربطة عنق رسميَّة، بل هو مخرج مسرحي بوهيمي منشغل بالبحث عن حلول جماليَّة للأفكار الفلسفيَّة التي يعشقها في مسرحيات شكسبير، إنه لأمر شائق فعلاً أن نعقد مقارنة ونكتشف أوجه التشابه بين المخرج ستينشال وبطل الرواية «جوزيف ك»، وهما ينغمسان في الموضوع المحوري ذاته والمعني بمواجهة السلطة البيروقراطيَّة المروّعة، التي تعمل على تضخيم بنيتها وهيمنتها، وتحويل أتباعها من

المديرين وأنصاف المديرين إلى هياكل مطيعة للنظام، ومُفزعة لمن يتمرد عليه، وذلك من خلال منحهم صلاحيات ماحقة للتحكم بالآخرين.

ويُزج بشكسبير في هذا العالم بطريقة مرحة، ليزيد من قوة سخريته العبثيَّة. حيث يتدرب فريق التمثيل الذي يديره «جوزيف ك» على تقديم عرض لشخصيات من عالم شكسبير بطريقة تهريجيَّة لاذعة (كوميديا ديلارتيه) لا تقف عند حدود تقديم المشاهد الشكسبيريَّة التي ينطوي عليها العرض، على طريقة (مسرح داخل مسرح)، بل تغمر أيضاً مشاهد المواجهة بين «جوزيف ك» والمحققين المجهولين الذين يقتحمون مسرحه لاستجوابه واعتقاله، وكذلك مشاهد الاضطراب المطرد الذي يتعرض له في مواجهته مع رئيس مجلس الإدارة ومندوبة النقابة ومحاسبين ومسؤولين آخرين في مجلس إدارة المسرح، وكأن المخرج يعلن عن حنقه من الزيادة الصارخة في الواجبات والآليات الإداريَّة المتصلبة والمعقدة، التي حجّمت قدرته على الإبداع وخنقت إرادته الفنيَّة. وبعد أن يتم إخطار «جوزيف ك» بصدور أمر التحقيق معه، يتم إبلاغه بأن ذلك لن يمنعه مواصلة عمله وإخراج مسرحياته طالما أنه لم يصدر حكم ضده بعد. ومع ذلك، فإن حياته تنقلب رأساً على عقب، وتصبح علاقته بالممثلين مليئة بالمشاحنات والمشاجرات، مما يحضهم على تقديم اعتراضاتهم إلى رئيس مجلس الإدارة الجديد المتحمس لتدعيم نظام العمل بما يعزز قوة إدارته، ويدفع «جوزيف ك» إلى صراع يبدو فيه السبب والنتيجة خارج نطاق سيطرته، حيث يكون الخصم شيئاً غير شخصي مثل النظام أو السلطة أو الإدارة، أو ربما منصة رقميَّة أو مؤسسة إلكترونيَّة، وتكون مواجهته لها أشبه بالهبوط في مستويات تنحدر إلى جحيم لا نهائي، تتعاقب فيه سلطات المجالس الإداريَّة بكل أشكالها على محاصرته والتحقيق معه، ابتداء من تلك التي تدعي تقديم خدمات التأمين الاجتماعي والتنظيم النقابي، ووصولاً إلى تلك المعنيَّة بفرض النظام وتطبيق أعرافه بقوة وسلطة القانون. تجسد ذلك شخصيات مجهولة ترتدي أقنعة هزليَّة تحاصر «جوزيف ك» المهموم بمشاريعه الشخصيَّة الصغيرة الساعية للعثور عما يمنح حياته متعة ومعنى. وعلى الرغم من الملامح الهزليَّة للأقنعة وأسلوب الأداء الكوميدي، لن يفارقنا الإحساس بوطأة النظام البيروقراطي المحيط بتلك الشخصيَّة الصغيرة، مهددة بابتلاعها وهرسها طوال الوقت، حيث نرى عملاء صغاراً مجهولين مهووسين بالتسلسلات الهرميَّة ومستلزمات الأمن الوظيفي، والحفاظ على إرث ضخم يحمي هيكليَّة البنية الإداريَّة، مصابين بفوبيا الرقابة وصرامة مخططاتها، متوهمين أنهم بخضوعهم للنظام البيروقراطي يسهمون بتأمين السلامة المجتمعيَّة للجميع.

يمتد طول العرض إلى ثلاث ساعات، اتسمت بالكوميديا والسخرية اللاذعة، ولم تخل من الارتجال والتواصل المباشر مع الجمهور ومع الملقن والتقنيين، حيث ينعطف الأداء في مواضع متعددة إلى مناطق تبدو عفويَّة ومرتجلة تحاكي كوميديا دي لارتيه ذاتها. لعب الممثل الكوميدي الشهير لاسي باشير Lasse Beischer الدور الرئيس «جوزيف ك» وقدم أداء دافئاً وممتعاً بشكل لا يقاوم. كان يرتدي قناعاً مسرحياً كلاسيكياً كوميدياً، وجمع في أدائه بحساسيَّة شديدة بين ما هو فكري عبثي وما هو هزلي ساخر، وكان في كثير من المشاهد على صلة مباشرة بالجمهور، يلتقط كل ردود أفعاله ويعلق عليها بعفويَّة آسرة، حتى إنه قام باستدعاء أشخاص من الجمهور للصعود إلى المسرح وأجرى معهم مقابلات بدت وكأنها استعارة من «كوميديا ديلارتيه» وفي الوقت نفسه تأكيد لصلة العرض المباشرة بالجمهور.

ومن الطرائف التي أثارت كثيراً من الضحك الصاخب أن الشخص الذي استدعاه الممثل الرئيس إلى المسرح في عرض الافتتاح، يعمل حقاً في صفة موظف بنك، تماماً كما الشخصيَّة الرئيسَة في رواية كافكا، مما منح الحوار المُرتجل بينه وبين الممثل سمة راهنيَّة ذات صلة وثيقة بالرواية والعرض، وكذلك عمّق روح السخرية وروح العبث.

إنها تجربة مبهجة تماماً، مستمدة من صيغ الأداء التمثيلي في زمن شكسبير، مما أسهم في تعميق أسلوبيَّة العرض وربط أوصال بنيته الحكائيَّة التي شملت رواية كافكا، ومشاهد من كلاسيكيات شكسبير، ومشاهد أخرى ارتجاليَّة راهنة. وعلى الرغم من الانبساط الواضح في شخصيَّة «جوزيف ك» فقد تم الحفاظ على مزاج الرواية الصارم والمأساوي، من خلال ما وفرته المؤثرات والمعالجات الجماليَّة المُنفذة بتقنيات العروض البصريَّة، على الستائر الشفافة المعلقة على الجدران المحيطة بالمكان، الذي بدا وكأنه تجسيد بصري لفكرة المحاصرة الخانقة.

أحاط مصمم السينوغرافيا ريتشارد أندرسون خشبة المسرح بجدران رماديَّة شفافة، وجعل الأحداث تجري أمامها وخلفها، فكانت لها وظيفة مزدوجة، أولاً بصفتها خلفيَّة، وثانياً بصفتها سطحاً لعرض الفيديو، كما وفرت السينوغرافيا من خلال مساقط ضوئيَّة مختلفة توزيعاً منطقياً لوحدات المكان، حيث تجري الأحداث تارة في الجزء الخلفي من المسرح، وتارة في أروقة المنزل، وبالطبع في المكاتب الإداريَّة الخانقة، في ما تم عرض الأفلام والمشاهد الصوريَّة من داخل الممرات والغرف الموجودة في عمق المسرح، وخُصصت المستويات المتقدمة من خشبة المسرح لتمثيل مشاهد شكسبير، وعندما تخفت الإضاءة على المستويات الأماميَّة وتُضاء الأجزاء الخلفيَّة العميقة من المسرح، يظهر للعيان أنها تشكل بناءً منمقاً وأنيقاً في شكلِ متاهةٍ مُريعة.

الموسم المسرحي بالمغرب

نحو أفق جمالي جديد

لم ينقض سوى شهرين بالكاد، على إشهار نتائج الدعم المسرحي بالمغرب، حتى بدأت بشائر موسم مسرحي واعد تلوح في الأفق. عروض ما قبل أوليَّة على هذه الخشبة أو تلك، تُؤْذِنُ بالانتهاء من مرحلة التمرُّن على النصوص المسرحيَّة، والمرور إلى لحظة الجد: اللعب أمام الجمهور.

الرباط: عبدالعالي دمياني
كاتب وإعلامي من المغرب

لا يبدو الطريق مفروشاً بالورود. ثمة ستة عروض في انتظار كل فرقة نالت الدعم من أصل الفرق التسع والثلاثين، والموسم لم يعد كما كان في السابق، مفتوحاً على ما يكفي من وقت، بل ضاقت ضفافه، وعسرتْ مهام هذه الفرق في الوفاء بالمساطر الإداريَّة، وما تنص عليه دفاتر التحملات: تقديم العروض الستة في الآجال المحددة، وإلا فإن الفرقة ستلفي نفسها من حيث لا تدري وقد أخلت ببنود الوزارة في منحها الدعم، وتقع من ثم تحت طائلة القانون.

لكن، أيُّ وجهٍ يُنبئ به الموسم المسرحي بالمغرب؟

ليس من الصعب التكهن بملامح هذا الموسم، تكفي إطلالة على نتائج الدعم المسرحي لاكتناه صورة تقريبيَّة عنه. فالدعم سمى الفرق الممنوحة بأسمائها، وكل واحدة إلا وتحمل توجهاً فنياً وانتساباً إلى مدرسة، بها تُفصح عن هويتها الفنيَّة ومرجعيتها الفكريَّة وأسلوبها الخاص في الحضور والتميز.

الكاتب والمخرج المسرحي سعدالله عبدالمجيد، يضع الموسم المسرحي الحالي في سياقه العام: لقد أتى بعد سنتين صعبتين خلفتهما جائحة كورونا، انقطع فيهما أبو الفنون عن دقاته الثلاث، وخيّم ما يشبه الإعتام. حينها لم تجد الوزارة بُدّاً من شراء عروض

مسرحيَّة مصورة لستين فرقة، على أساس بثها على الشاشة الصغيرة تحت هذا الشعار ذي الرنة الخاصة: «التلفزة تتحرك».

موسم مسرحي حافل بالتنوع

ستون عرضاً مسرحياً مصوراً. رقمٌ ضخمٌ بكل تأكيد، لذلك سيتميز الموسم الراهن ببث هذه العروض المسرحيَّة المُنتَجَة قبل عامين على التلفاز. إنها لحظة مسرحيَّة بامتياز لن تتحرك فيها الشاشة الصغيرة وحدَها، بل ستتململُ في أعقابها الخشبة ذاتها وتتموج، ستُشِيع ولا شك مناخاً مسرحياً، وترفد الموسم كله.

أهم علائم الموسم المسرحي الجاري تكمن في تنوعه الكبير. هكذا يستقرئ سعدالله عبدالمجيد أفقَه الجمالي انطلاقاً من الفرق المسرحيَّة المدعومة. يتجلى التنوع في الاهتمام بالرواد أولاً، ويعني بهم الجيل العصامي، الذي سبق إنشاء المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط أواسط الثمانينيات من القرن الفائت. التفاتة تستحق منه التحيَّة لصناع الفرجة المؤسسين، وقد نشأ بينهم ونهل من معينهم.

مؤشرات التنوع الواسم للموسم المسرحي الراهن متعددة من منظور صاحب «عيطة الروح»، فهي تتمظهر عبر الأعمار والأجيال، إذْ يحضر إلى جانب الرواد «آخرُ العنقود» في شجرة أنساب المسرح المغربي، وبينهما يطل الجيل الوسطاني ممن تخرجوا في المعهد ومنحوا جرعة قويَّة للركح ولكل أشكال الفرجة البصريَّة وفنون الأداء.

يتمرأى التنوع أيضاً في الاتجاهات المسرحيَّة. يعدد منها سعدالله عبدالمجيد، الذي يقدم ضمنه مسرحيته «النشبة»: مسرح الفودفيل، المسرح الطلائعي، المسرح التجريبي، مسرح الشباب، المسرح التراثي الشعبي، المسرح «البيوميكانيكي» الذي نشأ بألمانيا وهولندا، وسواها من اتجاهات أخرى.

لا يقف التنوع عند هذه الخصيصات وحدها، بل ينضاف إليه تعدُّدٌ واختلافٌ على مستوى الجهات نفسها وما تحبل به من ميزات ثقافيَّة ولغويَّة، فمن الصحراء المغربيَّة والثقافة الحسانيَّة إلى جبال الأطلس بروافدها الثلاثة، والريف والثقافة الأمازيغيَّة، ثم من الغرب والمدن الكبرى كالبيضاء والرباط، إلى الشرق وعاصمته وجدة، ومن الجنوب وحاضرته العريقة مراكش، إلى الشمال ومدنه العريقة مثل طنجة وتطوان، يشكل المسرح المغربي فسيفساء شديدة التنوع تنعكس عناصرها على الموسم المسرحي عينه، انعكاس مكونات المشكال على تركيبته كلها.

سؤال

موسم مسرحي؟ لكن بأي معنى؟ سؤال لا مناص من مواجهته، يقول مسعود بوحسين، المخرج المسرحي ورئيس النقابة الوطنيَّة لمهنيي الفنون الدراميَّة. لقد صار هذا الموسم مرتهناً بوتيرة الدعم. لم يعد عمرُهُ الافتراضي يتجاوز ستة أشهر. هذا أفقه الزمني، وهو محدود جداً، ويحكم على الفرق المسرحيَّة بالخضوع لمنطق السرعة في كل شيء، في الإنتاج والترويج.

يعزو مسعود بوحسين تقليص زمن الموسم المسرحي بالمغرب، للحظة فراغٍ امتد أثرها إلى «أبو الفنون»، ومُـذّاك حصل هذا الاختزال الزمني للموسم المسرحي، من عام إلى نصفه، ولم تستطع وزارة الثقافة استدراكه إلى الآن. إنها لعنة السياسي على الثقافي.

يرى بوحسين أن تخفيض الموسم بهذا الشكل لا يسمح بخلق «مناخ مسرحي» تستتبعه «حركة مسرحيَّة». لا يكون هناك ما يكفي من وقت أمام الفرق للترويج لأعمالها، حتى إذا ما قدمتها أمام الجمهور يكون ثمة جمهورٌ فعلاً هيأته الحملات الإعلانيَّة لاستقبال العروض على الوجه المطلوب. أمام واقع كهذا، يغدو قصارى جهود هذه الفرق الاستجابة لمقتضيات دفاتر التحملات، وما تمليه القوانين الإداريَّة. إنه سباق مع الزمن فقط من أجل الوفاء بالشق الإداري للدعم.

ينحو مسعود بوحسين بمفهوم «الموسم المسرحي» صوب الأشْكلة. إنه بالمعنى المختزل، الموصوف أعلاه، يُفرغ العرض المسرحي نفسه من معناه. هذا الأخير ينبغي أن يكون مشحوناً بنوع من الديمومة، ألا يكون عرضاً محدوداً في الزمان والمكان، لما في ذلك من إهدار اقتصادي له، متى ما كتب له النجاح يجب أن تتواصل عروضه لأكثر من موسم واحد، ويحظى بدعم الترويج على هذا الأساس، إذ المستهدف من الدعم هو الجمهور ذاته، إنه مبتدأ ومنتهى العمليَّة الإبداعيَّة كلها، ولا مندوحة من أخذه بعين الاعتبار، ومنحه حقه في الاستمتاع بـ «ريبيرتوار الأعمال الجيدة» أطول مدة ممكنة.

لا يعود هذا التوجه بالنفع على الجمهور فحسب، وإنما ينعكس على الفرق المسرحيَّة نفسها، إذ يفسح لها مجال البحث عن مصادر تمويل إضافيَّة، ويذكي التنافس بينها على مُتّكأ الإبداع الصلب. يضيف بوحسين فكرة أخرى، تقليص الموسم المسرحي في ستة أشهر وتبعاً له العروض المسرحيَّة في ستة، يجعل هذه الأخيرة لا تغطي تكاليفها. ثمة ما يشبه المعادلة الرياضيَّة، كلما كثرت العروض المسرحيَّة كلما زادت المداخيل، والعكس صحيح. إنه نموذج اقتصادي خاص بالعرض المسرحي، لا يعالج انخفاض قيمة الدعم فقط، بل يضمن حقوق المؤلفين، ويعمم العرض المسرحي على مستوى مناطق البلاد، ويسهم في تحقيق الوحدة الوطنيَّة.

وفق هذا التصور، يُلِحُّ مسعود بوحسين على ضرورة إعادة النظر في مفهوم «الموسم المسرحي». دعوةٌ يربطها بوضعِ سياسةٍ ثقافيَّة متكاملة، لا تقف عند المسرح وحده، بل تطول كل الفنون الأخرى والآداب، وهو ما تفتقر إليه، لحد الآن، وزارة الثقافة. إنها، رغم ما تقوم به من مجهود محمود، تكتفي بتدبير المؤقت لا غير، وتفتقد أي رؤية إستراتيجيَّة تُحِلّ المسرحَ وباقي الفنون ضمن ما تقتضيه الصناعات الثقافيَّة من تخطيط بعيد المدى ومتسم بالشمول يخرج بالدعم من منطق الريع.

بشائر

إشكالُ المسرح المغربي أعـوصُ؛ مسرحٌ من دون جمهور، جمهورٌ من دون مسرح. والسببُ، في نظر المؤلف والناقد الزبير بن بوشتى: «غيابُ شبكة وطنيَّة للتوزيع. وحدها الفرق تتحمل هذا العبء، تدفع الثمن. إذا ما غابت الحملة الإعلانيَّة عن العرض، وغالباً ما تغيب، قـُلْ على الهدف الأسمى من الفرجة الركحيَّة السلام. في العمق، لا مسرح بلا جمهور، وهذا يحتاج إلى سياسةِ تواصلٍ، وحدها قادرةٌ على تحريك الماء الراكد، استقطاب الناس إلى مساقط الضوء على الخشبة».

يُؤمِّل الزبير بن بوشتى خيراً في الموسم الحالي. ثمة بشائر: «فلجنة الدعم تضم نخبة من المثقفين دافعوا دوماً عن المسرح

مسعود بوحسين

سعدالله عبدالمجيد

أحمد أمل

المغربي. لجنةٌ على رأسها رجلٌ خبر المجال، عُرف بغيرته عليه، نذر حياته له. عودةُ الدعم المخصص لتوطين الفرق تعد بالأهم؛ تحقيق الاستقرار للفرق، إذ لا إبداع من دون استقرار، ذلك شرط من شروط تحققه، فالمسرح في المستهلّ والمنتهى مبني على العلاقات الإنسانيَّة، والتوطين يضطلع ببلورتها. تفتُّحها».

وعدُ الموسم المسرحي الراهن يرتهن أيضاً بالفرق نفسها. كثيرٌ مما أجازته اللجنة له وزنٌ إبداعي في الساحة، هذه مقاصد الدعم الحقة كما يراها الزبير بن بوشتى: «ليس مَنْحُ إعانةٍ للفرق الهاوية، بل الرهانُ على الفرق التي لها وزن وسمعة طيبة وتراكم نوعي، بغية تقديم الإضافة المأمولة، ليس فقط للمسرح المغربي بل العربي. الدعم، في صورته الحاليَّة، يُثمن المسرح كإبداع، بعكس ما كان عليه في السابق، أداة للترضيات وخدمة توجهات سياسيَّة».

هل كل شيء على ما يرام؟ ليس تماماً. يلح الزبير بن بوشتى على ضرورة مأسسة الدعم. كيف؟ بنقله من مجرد مكسب إلى قانون، صندوق قائم الذات بميزانيَّة سنويَّة ولجنة معينة بظهير، وأخرى تتبدل كل أربعة أعوام، أن تعقد له شراكات مع الخواص كما هو شأن مسرح محمد الخامس مع شركة اتصالات المغرب، ألا يبقى رهن ميزانيَّة وزارة الثقافة وحدها، أن ينفتح على هيئات وزاريَّة ومؤسسات أخرى: وزارة الهجرة لدعم عروض مسرحيَّة خارج المغرب على سبيل التمثيل. ثمة عمل كثير في الانتظار. تكفي الرؤية الاستشرافيَّة، الخطوة الأولى.

حساسيات

«العـرضُ يُكـذّبُ الغطّـاسَ». بالنسـبة إلـى الكاتـب أحمـد أمـل، لا يمكـن للملفـات أن تنوب عـن العروض، ليس بمسـتطاع القـول أن يحل بدل الفعل. مـا تجيزهُ، ما تمنحُ عنـه اللجنةُ الدعمَ هـو ملفـاتُ الترشـيح المسـتوفية للشـروط الإداريَّـة والقانونيَّة والتقنيَّـة والفنيَّـة. تفعـل ذلـك مُحتَكِمة إلـى سـلطتها التقديريَّة، لكـن دونمـا ضمانـة كافيـة علـى جـودة المنتـوج، إبداعيتـه.

يذهب أمل إلى أمد أبعد في تصوره: الجودة، من منظور الزمرة الذكيَّة، هي التي لا تخطر بمخيلة الأكثريَّة من الأعضاء. ينبغي مواجهة الأسئلة الحقة في هذا المساق: أي إضافة أتى بها هذا العرض أو ذاك؟ ما هي حدود الإبداع فيه؟ هل أثار ضجة أم مر في صمت كأنه لم يكن؟ ما الثيمة التي ركّز عليها ولم يلتفت إليها ما عداه؟ أين تكمن إضافته النوعيَّة، أي تلك التي تمس المسرح المغربي بأتمه؟

هذا عن العرض لا عن ملف ترشيحه المُجاز. هل تعني هذه المصادرة سد باب التكهن؟ أبداً. والموسم المسرحي لا يمكن أن يكون من دون ظل. هنا يلجأ أحمد أمل إلى اختبار الأسماء، كما فعل قبله سعد الله عبدالمجيد، بيد أنه عوض التبئير على الفرق وما تكتنزه من اتجاه مسرحي يستفتي المبدعين، مؤلفين ومخرجين، أغلب هؤلاء ذوو كفاءة وخبرة. هذا وعد، مجرد وعد، فالأصل في الشيء استحالة الحكم على نتائج الدعم من دون مشاهدة العروض.

لا ينكر أحمد أمل أثر الدعم في خلق حساسيات مسرحيَّة جديدة، منذ اعتماده اضطلع بدور محوري في تهييء التربة لتطور ملموس، لقد كان وراء إشعاع فرق مسرحيَّة عدة، توجت في أكبر المهرجانات العربيَّة. ذلك اعتراف بالجودة والتجريب، بيد أنه يأسف، في المقابل، لأكثر من شيء: غياب فرق مسرحيَّة، من لائحة الدعم، وطّدتْ حضورَها قياساً إلى عنصر الإبداع على الركح، كان يمكن أن تكون إضافة، وترفد الموسم المسرحي بما دأبت عليه من إشعاع. ازديادُ عدد الفرق المدعومة في مقابل ثبات ميزانيَّة الدعم، ينبغي تسوية الميزان. ميلُ لجنة الدعم إلى تغطية كل الأقاليم والجهات، اختيارٌ يشبه المطب، الذي سقط فيه مسرح الهواة، فَفَقَدَ وهجَه وهدأتْ فورته، في وقت كانت الفرق المبدعة تتركز في مدن بعينها، منطقُ الترضيات قد لا يخدم الإبداع، هذا ما يمكن استشفافه من حديث صاحب «جرح في عضو رجل».

«المسرح ورشة مفتوحة»

بوسلهام الضعيف بين النص والعرض

لعزيز محمد
كاتب وباحث مسرحي من المغرب

صنع الضعيف بوسلهام تجربة متميزة في مساره الإبداعي، توزعت بين التأليف، والإخراج، والتمثيل، وتنقلت بين المسرح والسينما والإعلام، غير أن ارتباط اسمه بالمسرح بمختلف مستوياته، لاسيما الإخراج، جعله ينتمي إلى جيل مهندسي الخشبة الجدد، الذين حصدوا الجوائز وطنياً وعربياً (وإن كانت الجوائز ليست دائماً معيار الجودة)، ووشموا المشهد الثقافي المغربي بأعمال تردد صداها بين المسرحيين قبل الجمهور.

انتمى الضعيف منذ حداثة سنه إلى المسرح الهاوي، واشتغل ممثلاً في منتصف ثمانينيات القرن الماضي مع فرقة رواد الخشبة، واكتسب فيها تجربة مهمة، وتعرف من خلالها على تجارب المسرح المغربي والمسرح العالمي وتجربة في التنظيم الدوري للقاءات المسرحيَّة، غير أن ذلك لم يكتمل عنده إلا بعد أن التحق بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، وبعد تجربة قصيرة في التدريس الفني سيتنامى شغفه لينجز أطروحته البحثيَّة لنيل شهادة الدكتوراه حول التكوين المسرحي. هي إذن دورة تكوينيَّة مكتملة سمحت له بممارسة مسرحيَّة تعي ذاتها، وتدرك مساراتها.

دون بوسلهام مسار تجربته وتطلعاته ورؤيته في كتابه الجديد «المسرح ورشة مفتوحة» (منشورات مسرح الشامات: 2023)، وهو كتاب يوقفنا على خصوصيات تجربة هذا المخرج، التي تؤكد أن للرجل مشروعاً إبداعياً متكامل الأركان، يمتد من الكتابة النصيَّة إلى العمليَّة الإخراجيَّة، مروراً بالتمثيل، وبالثقافة المسرحيَّة التي تسند رؤاه الفكريَّة والفنيَّة والجماليَّة.

والمثير في كتاب الضعيف، أنه يتأسس على السؤال الذي كان دوماً أساس كل معرفة، وأساس السعي إلى الحقيقة، وتجاوز اليقينيات، من هنا يمكن عد كتابه مراجعة لكل ممارسة إبداعيَّة أضحت مألوفة ومعتادة، سؤالاً يخلخل به ثوابت ويقينيات عمليات إخراج مسرحياته، ومعيداً التفكير في انشغالاته واشتغالاته، من هنا يكون الكتاب خريطة طريق نتتبع من خلالها إجاباته عن أركان تجربته المسرحيَّة.

وأول ما يثير الانتباه منذ عناوين الفهرست، أننا أمام جواب مركب يكشف عن أسئلة لا نهائيَّة تولدت عن السؤال الأساس، وتناسلت كي تشمل كل الجوانب الممكنة.

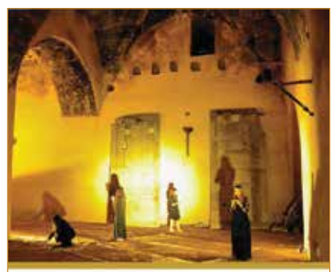
يقودنا الضعيف إلى ثلاثة مسارات، يسميها هو «مساحات»، وزعها بين: مساحة المسرح، ومساحة المعرفة، ومساحة الذات. وبالعودة إلى السبعة والعشرين عنواناً، فيصعب مسايرتها وفق التحديد الذي ادعاه، لأنها مساحات متفاعلة ومتشابكة ومتداخلة في ذات الكاتب والمخرج، من هنا اعتراف الضعيف أن الكتاب كله ليس سوى تجل لتلك المساحات، أي تجربته المسرحيَّة.

ولأن الكتاب كما يقول صاحبه «ثمرة إصغاء داخلي لتفاعل تلك المساحات»، سوف نعمد إلى تجليتها انطلاقاً من تصريحه هو بأن أفق الكتاب هو السيرورة التي تبتدئ بالكتابة وتنتهي بالعرض، مركزين على «الجانب الحميمي في الإبداع»، لنتمكن من تتبع إواليات العمليَّة الإبداعيَّة عنده، انطلاقاً من كون المسرح ورشة مفتوحة على الزمن وعلى كل الناس بمن فيهم نحن القراء.

في مسايرة تلك المساحات، نلفي توزع المدونات والتقاءها في بوتقة «مساحة المسرح»، لتشكل كل ما تطرحه المساحتان الباقيتان روافد تصب في نهر المسرح، الذي يعد مدار شغفه، وكأن الضعيف يريد لفت انتباه القارئ إلى أن مركزيَّة المسرح بالنسبة إليه هي سبب الحديث عن مكوناته المختلفة؛ التمثيل، والتدريب، والإخراج، وكتابة النصوص، هذه العوالم المتباينة والمتحدة في آن، فرضت عليه خطة كتابيَّة لم يجد أمامها سوى الاستعانة بقول للكاتب الروائي والمسرحي والناقد الأدبي والفيلسوف الفرنسي دنيس ديدرو Denis Diderot (1713-1784) «أنا لا أكتب كتباً أكتب صفحات»، يعلق الضعيف على هذا القول: «يعجبني هذا الإقرار»، إقرار يؤكد أن «المسرح ورشة مفتوحة» ليس كتاباً بل هو صفحات، أو شذرات متفرقة لأفكار تنصهر في عالم واحد اسمه المسرح.

حين يطرح الضعيف أسئلة من قبيل: لماذا المسرح؟ ولماذا نقدم مسرحيَّة للناس؟ وبأي طريقة؟ أي نصوص نختار؟ وما علاقة المسرحي بالسياسي؟ وبأي لغة نقدم المسرح؟ فلكي يقول لذاته أولاً وأخيراً هي ذي الأسئلة الجوهريَّة للممارسة برمتها الواجب طرحها في كل مرة، أو على الأقل أسئلته هو بصفته مخرجاً مسرحياً.

وأول تلك الأسئلة وأُسُّها هو «سؤال الكتابة»، يقول الكاتب: «لماذا نكتب أصلاً؟ هل للتعبير عن أشياء تشغلنا؟ هل لنقول شيئاً للناس؟ أم لاسترجاع توازننا النفسي؟»، ومن يقرأ مقالة «الكتابة ضد الموت» التي كتبت مقدمة لمسرحيته الناجحة «رأس الحانوت»، يخرج بقناعة مفادها أن «الكتابة عقدة رهيبة، جدار موت نحطمه بأيدي غضة من زنابق، رحلة في مجاهل حياة مضمخة بالشوك والهلع». ولأن سؤال الكتابة يستدعي بالضرورة سؤال الكاتب، فقد عدّ العزلة هي وطن المبدع، «فيها يختار الإصغاء إلى النداءات الباطنيَّة لأعماق الروح».



والضعيف لا يخفي سيره على نهج المنظرين والمبدعين من أمثال بيتر بروك، وإريك بنتلي، وستانيسلافسكي، وبريشت، وبرويس زاخافا، وسواهم. والاهتداء بهؤلاء لا يعني غير وعيه العميق بخصائص الاشتغال الإخراجي لديه، بحثاً عن تميزه، وعن ديناميَّة اشتغاله الرافضة للتقيد بما درسه في المعهد أو ما درسه في الكتب المتحدثة عن الإخراج.

وإذا كان الكاتب يعترف بأنه لا بد للمبدع الشاب من فوانيس مبدعة تنير الطريق، وتخلخل الكيان، وتهلوس عقارب الوجود، فإن الضرورة تحتم عدم إفناء الذات في شخص مبدع عظيم، والاختفاء في الآخر، ومحو الذات، بقدر ما يجب أن يكون كشفاً لها، ودفعاً قوياً لتفجيرها وانسحاقها في الكتابة.

وحين نبحث عن رؤيته للممارسة نجده يبدأ بقراءة الطاولة كأول طريق في فعل الإنجاز، أي التدريبات، أو البروفة، التي يعدها المرحلة الجنينيَّة لتشكيل هندسة الكائن المستقبلي المسمى عرضاً مسرحياً. ونظراً إلى أهميَّة هذه الخطوة، نجده يميز ذاته عن باقي الممارسات – أو على الأقل ما يصرح به - يقول: «أفضِّل أن تكون القراءات بلا طاولة، تتم وقوفاً» وتكون قراءة عارية لأنها من وجهة نظره تساعد كثيراً الممثل، وتتيح إمكانات كبيرة لجسده، وتسهل عليه التخلص من عاداته، من أجل إبداع جديد وتجاوز الاجترار والتكرار.

ويقدم الضعيف جملة مبررات لهذا الاختيار الذي يعد المرحلة الحاسمة، منها: «إن الفهم الحقيقي للشخصيَّة لا يجب أن يكون على الطاولة، بل على الخشبة، إن الفهم الحقيقي هو التجسيد التطبيقي لما تصوره الممثل» (ص: 25). هي إذن رؤية من صميم التجربة، تحاكم التجارب الأخرى بقدر ما هي تجربة مختلفة ومخالفة ليس إلا، عن طريق قلب المعادلة، والضعيف هنا يبدي اهتماماً كبيراً بالممثل ويعده جوهر المسرح وقديسه، لذلك يعد البروفة على غرار كبار المسرحيين «تأملاً صامتاً وليس صخباً عابراً».

وبخصوص النص الدرامي وما يطرحه من إشكالات واختلاف مواقف المخرجين منه، بين من يعتمده جملة وتفصيلاً، وبين من يراه تعلّة فقط للعرض المسرحي، وما بين هذين الموقفين من تباين، يخرج الضعيف برؤية خاصة تقتضي تناغم النص مع سيمفونيَّة العرض التي يحلم المخرج بعزفها (ص: 26)، يقول: بالنسبة إليَّ ومن خلال تجربتي المتواضعة، العلاقة مع النص ضروريَّة، الرجوع إليه يبقى متواصلاً حتى أثناء العرض، صحيح أن تصرف المخرج انسجاماً مع سيمفونيَّة المخرج كما يقول غير أنه يقدم للممثلين نصه هو، نص المخرج المكتوب دوماً – والعهدة عليه – بقلم الحبر، يرفض الضعيف أن يعطي الممثلين نسخاً مرقونة، يفضل أن يتعامل الممثل مع العنصر الكيميائي في البناء، أن يتهجى، أن يتلعثم، أن يكتشف الجمل وأن يخطئ فيها ويبحث عن معناها، ففي تلك الشرارات – يقول الضعيف - تكمن منطلقات رائعة لدخول مناطق الشخصيَّة.

ولا يقف وراء ذلك فقط تعامل الممثلين مع النص، ولكن الضعيف يعد هذا الاشتغال أساسياً لتجربته كلها، يقول: «أشتغل على نصوص تدفعني لمراجعة معرفتي بالمسرح». هذا الاشتغال يدعمه الضعيف بإلحاحه على ضرورة امتلاك وعي نظري يسند كل اشتغال وكل ممارسة، فمن وجهة نظره الإخراج هو هندسة للمفاهيم الفنيَّة، وفي الآن ذاته مساءلة للفكر السياسي السائد، وكل مسرحيَّة «أنجزها – كما يقول – أو أفكر الاشتغال عليها هي نتيجة لتفكير في المسرح من داخل المسرح وبالمسرح» (ص: 63).

وعن إشكالات اللغة «الركحيَّة» يدافع الضعيف عن اللغة العاميَّة أو اللغة الدارجة بلغة عبدالله العروي، وانحيازه جهتها، وإعلاؤه من قيمتها سببه حملها وتضمنها للتاريخ المنسي والمغيب وراء اللغة المعيار للإنسان المحلي، لابد من الكشف عنه، وما من شرط لذلك غير تفجير إمكاناتها كي تكون لغة الدراما.

بوسلهام الضعيف

وعلى هذا المنوال يستعرض الضعيف آراءه في مختلف جوانب الممارسة، التي لا يسمح المجال بتناولها جميعها، غير أن الأساسي هنا أن من يقرأ الكتاب يخرج بقناعة مفادها أن كتاب الضعيف يمثل حقبة تنظيريَّة ثانية بعد تلك التي عرفها المسرح المغربي قبل نصف قرن من اليوم على يد هواة كانوا كتاباً، جاءت تنظيراتهم قبليَّة بتصورات فكريَّة وأيديولوجيَّة في الغالب منها، كما أنها جاءت لتأطير وتوجيه المسرح المغربي نحو رؤية تجديديَّة لممارسة هي أصلاً حديثة في الزمن، ثم إن الأساس النظري المحدد للأبعاد الأنطولوجيَّة والماهويَّة لطبيعة المسرح بالمغرب كان يعوزها، بالرغم من أن تلك الممارسة توسلت بفعل التجريب، من أجل هدف كبير هو تطوير المجتمع، وقيادة المسرح له، وجعله أداة تنمويَّة للإنسان والفكر، قبل تطوير الأبعاد الفنيَّة والجماليَّة.

وعلى خلاف ذلك، جاءت تجربة الضعيف من محترف للمسرح كاتباً وممثلاً وسينوغرافياً ومخرجاً، ودارساً ومدرساً عارفاً بمختلف جوانب الممارسة بشكلها الاحترافي، وبرغم أنه يصعب علينا إقامة مقارنة سليمة بينه وبين تنظير الهواة المشار إليهم، فإننا سننتظر ظهور مخرجين محترفين آخرين لإتمام المقارنة. غير أن ذلك لا يمنع الإشارة إلى أننا على مشارف مرحلة جديدة نمتلك خلالها مخرجين يسائلون تجاربهم الذاتيَّة، وتحدوهم رغبة معانقة العالميَّة، ومن دون كبير ادعاء نزعم أننا نحدس في بعض مبدعينا قدرات تنبئ بأن جيلاً جديداً يتخلق بيننا اليوم.

ريم الماغوط:
الخشبة مكان أفضل للابتكار السينوغرافي

لمى طيارة
كاتبة وناقدة من سوريا

بدأت مصممة السينوغرافيا السورية ريم الماغوط رحلتها مع الفن في سن مبكرة جداً، وبرغم أنها كانت قد درست الفنون التطبيقيَّة في دمشق، لكن دراستها للسينوغرافيا في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة أدخلتها إلى سوق العمل في المسرح من أوسع أبوابه. التقيتها أثناء عملها في مسرحيَّة «سفر برلك» التي قدمت أخيراً في دمشق.

• هناك دائماً لحظة فارقة في حياة الإنســان تشكل حافزاً ليكتشف ميوله وقدراته، متى كانت تلك اللحظة بالنسبة إليك؟

- نشأت في أسرة لديها اهتمامات بكافة أنواع الفنون، حين كنا أطفالاً مارسنا هواية الرسم، حيث كانت تتوافر لنا في المنزل دفاتر وألوان، وكنا نجد أيضاً دعماً من الأساتذة في المدرسة لتلك الهواية، وكان ذلك الدعم يشكل حافزاً كبيراً بالنسبة إلينا ولي شخصياً، كما أننا كنا نذهب لمشاهدة العروض المسرحيَّة والمعارض الفنيَّة، ونطلع في المنزل على كتب المسرح التي كانت تملأه، لاحقاً اتجه كل منا، أنا وإخوتي، باتجاه مختلف، سواء إلى الأدب والكتابة تبعيَّة للوالد، أو باتجاه الفنون الجميلة والرسم تبعيَّة للوالدة التي تحب الرسم وتجيده، وبدوري كبرت وأنا أحب الفنون، واتجهت إلى الرسم والنحت والسينوغرافيا، ولم أتخيل نفسي موجودة في أي مكان آخر أو اختصاص مختلف.

• لم تبدأ مســيرتك الفنيَّة من قســم الســينوغرافيا، فلقد سبقتها دراستك للفنون التطبيقيَّة. كيف أثرت دراستك في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة على مسيرتك؟

- حين افتتح قسم السينوغرافيا في العام 2003 كان تحت إدارة الأستاذ نعمان جود «رحمه الله»، وقد تخرجتُ في العام 2016، مما يعني أنني تعلمت منه بداية ومن الأساتذة الخريجين القادمين إلى سوريا أو المتخرجين في معهدها، كما أن وجودنا في المعهد جعل تفكيرنا أبعد من مجرد تصميم الديكور والأزياء، فمفهوم السينوغرافيا جعلنا نتعمق أكثر في المضمون، وأدخلنا عالم القراءات المسرحيَّة، وبتنا نهتم بالتحليل، وبدأنا نربط بين الشكل والمضمون، فليس المهم تصميم الديكور كشكل بعيداً عن المضمون، بل الأهم الرؤية البصريَّة الكاملة للشخصيات، التي من خلالها يمكن تحديد الزي المناسب لها، واستخراج المفاتيح والرموز في كل نص، حتى نتمكن من تحويله إلى رؤية بصريَّة، والحقيقة أنه في السنوات الأربع التي درسنا فيها السينوغرافيا، تعرفنا على كافة أنواع الفنون البصريَّة، من رسم ونحت ومكياج وإضاءة وتصميم على الحاسوب، وكل خريج اتجه إلى المكان أو المجال الأقرب إليه في الحياة المهنيَّة، برغم أننا اكتشفنا لاحقاً أن الحياة المهنيَّة ليست بتلك المثاليَّة التي ندرسها في المعهد، لكن المعهد كان بالنسبة إلينا البوابة التي من خلالها وصلنا على الأقل إلى منتصف الطريق، بحسبان أن البعض بات يختار المختصين في السينوغرافيا من الأكاديميين دون غيرهم للتعاون معهم، لأنهم جيل جديد متمسك ومتعصب للأسس والمبادئ التي تعلمها في المعهد، وأنا مدينة بالفضل لقسم السينوغرافيا، لأنه قدمني لسوق العمل بصفتي أكاديمية ومختصة وليس فقط مهنيَّة تحمل خبرة.

ريم الماغوط

ريم الماغوط

ضوء قمر نجمة

مسرحية سيرك

• بصفتك مختصة في السينوغرافيا المسرحيَّة، هل تعودين إلى النص الأصل لقراءته وتحليله أم تلتزمين برؤية المخرج التي في بعض الأحيان قد تكون مغايرة لرؤية الكاتب؟

- بالنسبة إلي أهتم بالدرجة الأولى بقراءة النص قبل أن أسمع أو أعرف من المخرج رؤيته، لأشكل فكرتي الخاصة حول الشخصيات والفضاءات، بعد ذلك أجلس مع المخرج، سواء أكان العمل مسرحياً أم سينمائياً، لمناقشة أفكاره بصفته مخرجاً ولأطلع على رؤيته، ثم أجمع بين رؤية الكاتب ورؤية المخرج ورسالته التي يريد تقديمها، ورؤيتي بوصفي مصممة سينوغرافيَّة، لنتوصل إلى صورة مشتركة تقدم العرض بشكل صحيح، وأنا أفضل هذه الطريقة في العمل، وللأمانة في معظم التجارب التي عملت بها، هناك تفاصيل كانت موجودة في النص ولكن المخرج لم ينتبه إليها لأن تركيزه كان منصباً في تحقيق رسالته بعيداً عنها، وكنت أحاول مناقشة تلك التفاصيل، سواء ما تعلق منها بالشخصيات أو الألوان أو الفضاء بوجه عام، وهذا بدوره طور العمل الفني والمقولة، برغم ذلك أنا لا أتعصب لأفكاري ولا أحبذ فرض شروط على عملي.

• أعتقد أن الدراماتورج أيضاً يرى أشياء لا يراها المخرج والسينوغراف. كيف تنظرين اليوم إلى المخرجين الذي يلعبون دور السينوغراف أيضاً؟

- في مجال عملنا نتعامل مع أكثر من عقليَّة وذهنيَّة، فكل مخرج يفكر بطريقته ولديه خبراته، وهناك مخرجون كبار ومخضرمون في مجال الإخراج والمسرح، ولديهم أفكارهم في ما يتعلق بالسينوغرافيا والرؤية البصريَّة بوجه عام، ونحن نتعلم منهم لأنهم يفتحون لنا أذهاننا ويطورن أفكارنا، لكني لا أحبذ أن تكون لدى المخرج فكرة كاملة عن السينوغرافيا لدرجة يتحول فيها دوري لمجرد أداة لتنفيذ مقولته، وعادة ما أنسحب من أعمال كهذه، كما أن هناك أعمالاً كثيرة تنسب فيها السينوغرافيا إلى المخرج، فالبعض منهم يقحم نفسه إقحاماً بتلك المهنة دون دراية وإلمام بتفاصيلها، وتكون النتيجة بعيدة جداً عن السينوغرافيا.

• لكن النقاد والصحفيين حين يكتبون عن العروض المسرحيَّة ينسبون السينوغرافيا إلى المخرج وحده برغم علمهم بوجود مختص فيها!

- للأسف هذا الأمر مزعج بالنسبة إلينا، وفيه إجحاف كبير لجهدنا حين ينسب فقط إلى المخرج، هناك بعض النقاد والصحفيين الذين يكتبون مقالات عن العروض من دون حضورها، ويكتفون بتوجيه الأسئلة إلى المخرج عبر الهاتف أو غيره، وأحياناً ينتقدون العمل من خلال ما يشاهدونه فقط من صور، هؤلاء في النهاية ليسوا محترفين، لأن الاحتراف يعني حضور العرض ومناقشته مع العاملين فيه، هذا طبعاً بعيداً عن قلة التقدير التي قد يبديها بعض المخرجين حين ينجح العمل، فينسبون كل تفاصيله إليهم من دون أي إشارة إلى جهد أي من فريق العمل سواء أكان فنياً أم ممثلاً، لكني شخصياً وإلى الآن وفي كل تجاربي كنت محظوظة، لأني عملت مع مخرجين محترمين يقدرون من يعمل معهم ويطلبونه بالاسم، وهذا الأمر يجعلني دوماً أكرر تجربتي معهم.

• حضرت لك أخيراً مسرحيَّة من إنتاج مديريَّة المسارح بعنوان «ديستوبيا» للمخرج مأمون الخطيب، وكانت السينوغرافيا متميزة، كيف تحققين أفكارك في ظل الظرف الاقتصادي الحالي؟

- أريد أن أوجه تحيَّة كبيرة إلى المخرج مأمون الخطيب، لأنه فنان مسرحي بامتياز، وهو من المخرجين الذين تعاونت معهم في أكثر من عمل، وممكن أن أكرر ذلك مراراً لأنه مخرج يملك رؤية واضحة ويعرف ما يريد، والعمل معه – من ثم - مريح، وأهتم كثيراً بسماع أفكاره حول السينوغرافيا والتمثيل والنص والمقولة وكل ما يتعلق بالعرض، وعرض «ديستوبيا» من أحب العروض إلى قلبي، أما بالنسبة إلى ظروف العمل في سوريا، فبات معروفاً للجميع أنها أصبحت صعبة جداً بالنسبة للأجور والميزانيات، لكن الخبرة والمهنيَّة تلعب دورها لحل ذلك، برغم التمويل الصغير باللجوء لاستخدام مواد بسيطة، بحيث يمكن الموازنة بين ما نريد تحقيقه والإمكانات المتاحة برغم صعوبة تحقيق ذلك، لدرجة نحاول أن نخترع أو نبتكر حلولاً لصنع شيء من لا شيء، فنختصر مثلاً القليل من الخشب والقماش أو نستبدله بخامات أرخص وبجودة مختلفة، وغيره، وكأننا نبحث عن مفاتيح الجمال التي من خلالها يمكن تحقيق دلالات العرض، لكن بالنسبة إلي وبرغم كل الصعوبات التي تعانيها مديريَّة المسارح والموسيقى في سوريا، إلا أنني أدين بالفضل لها، لأنها السبب أيضاً في شهرتي بعد المعهد، فهي من قدمتني لسوق العمل الخاص، سواء داخل المسرح القومي أو خارجه.

مسرحية «سوبر ماركت»

• أي من تجاربك المسرحيَّة ترينها الأنجح وحققت لك طموحك؟

- من الصعب أن أذكر اسم عرض دون غيره، لأنني أود أن أحافظ على علاقة جيدة مع كل المخرجين الذين عملت معهم، ولكن هناك فعلاً عروض أعتز بها جداً، وهناك عروض لا يمكن أن أكررها برغم احتفاظي بعلاقة جيدة وطيبة مع مخرجيها.

• لديك تجربة كبيرة مع الدمى ومسرح الدمى، أريد أن نتوقف عندها.

- بدأت بالاستعانة بالدمى في إطار المسرح منذ عامين تقريباً، مشروع الدمى هو الحلم الذي رافقني منذ كنت صغيرة، حين كنت أشاهد أفلام الرسوم المتحركة، وأشاهد الدمى وهي تتحرك، كما أن علاقتي بالألعاب كانت متميزة، كنت أحاول أن أخيط لها الملابس برغم صغر سني، حتى إنني كنت أبدل في شعرها وعيونها، لاحقاً بدأت أتعرف على مجال الدمى، وبعد أن دخلت المعهد العالي تمنيت لو أن هناك قسماً أو مواد دراسيَّة تتعلق بموضوع الدمى لنتعلم صنعها، لكن للأسف في بلدنا الاهتمام بمجال الدمى محدود، والكوادر أيضاً قليلة مقارنة ببقيَّة البلدان مثل مصر والعراق وتونس على سبيل المثال، أما بدايتي مع الدمى فكانت مع الفنانة منور عقاد خريجة الفنون الجميلة، التي تعد هي والفنانة هنادة صباغ من الكوادر القليلة في سوريا التي تعمل في مجال الدمى، ولأن منور تربطني بها علاقة جيدة بوصفها أستاذة للمكياج في المعهد، عرفت منها مصادفة عن ورشة العمل الصغيرة التي أقامتها للأطفال من ذوي الاحتياجات الخاصة، ودعتني للمشاركة فيها، وتعلمت في تلك الورشة الأساسيات برغم أنها كانت ورشة بسيطة وللأطفال، وبعد انتهاء الورشة غامرت وعملت في أول عرض مسرحي للدمى في العام 2020، كانت فترة كورونا وكنت أستعين بالإنترنت لأتعلم وأطور من إمكاناتي، وتعلقت بهذا الفن كثيراً لأنه يشبه النحت، مجال دراستي الأولى، فبدأت بنحت الوجوه وتصنيع الدمى، وبدأ يُطلب مني أنواع وخامات مختلفة من الدمى، لاحقاً بدأت أستعين بهنادة الصباغ التي أعدها خبيرة في صناعة الدمى وسبق أن تخصصت فيها في الخارج، وأريد أن أشكرها لأنها كانت تساعدني وتجيب عن كل استفساراتي وطلباتي عندما كنت أعجز عن تحقيقها، وجدت نفسي أحب شكل الدمى وتصنيع «الكاركترات» وتحريكها.

• حضرت لك منذ عام معرضاً مشتركاً في البيت الأزرق مع هنادة صباغ، كنت قد صنعت دمية من الكرتون تشبهك.

- استخدمت كما أخبرتك سابقاً العديد من الخامات في صنع الدمى، والكرتون كان نوعاً جديداً من تلك الخامات، استمتعت جداً بالتجربة واكتسبت خبرة جديدة أثناء العمل مع الأستاذة هنادة صباغ، والحقيقة أن المعرض كان إضافة كبيرة لي.

• لديك تجربة ناجحة أيضاً في تصميم الملابس والديكور للأعمال السينمائيَّة، هل هناك فرق بين عملك السينوغرافي بين السينما والمسرح؟

- مهما كان العمل مسرحياً أو سينمائياً فإن السينوغرافيا تعد ترجمة بصريَّة للسيناريو أو للنص المسرحي، لذلك في كلتا الحالتين أفكر بالألوان والكتل والمفاهيم والرموز والدلالات التي يمكن أن نخلقها أو نستنتجها من النص، لكن آليَّة التطبيق والتنفيذ تختلف مهنياً بين السينما والمسرح، فالمسرح يمنحنا المساحة للعب والابتكار بشكل أكبر على صعيد الشكل، بحسبان أن هناك مساحة للخيال، كما أن المسرح يمتاز بإمكانيَّة الخروج من الواقعيَّة أو الشيء الطبيعي الذي نشاهده في السينما، الذي غالباً ما يكون أقرب إلى الواقع.

خالد البناي: الشارقة مهد المسرح الإماراتي وعاصمة مهرجاناته

حاز الممثل والمخرج الإماراتي خالد البناي (رأس الخيمة 1964) أخيراً، شهادة الدكتوراه من المعهد العالي للفنون المسرحية (جامعة تونس)، عن رسالته العلميَّة التي أعدها تحت عنوان «المسرح في المجتمع الإماراتي: من البداية إلى التأصيل»، تحت إشراف الفنان والأكاديمي التونسي محمد إدريس. وتجيب الرسالة عن سؤال أساس هو: كيف أثر وتأثر المسرح بالمتغيرات الثقافيَّة والاقتصاديَّة والسياسيَّة في المجتمع الإماراتي؟ وذلك منذ عشرينيات القرن الماضي (1928) وصولاً إلى سنة 2015. وفي يلي يتحدث عن أبرز محاور رسالته.

الشارقة: عثمان حسن

*** كيف يمكن وصف بدايات المسرح الإماراتي؟**

- مصطلح «البدايات» كما أشرت إليه في عنوان رسالتي، مقصود به أن هناك فنوناً تقليديَّة لكل مجتمع سبقت الفن المسرحي الذي نعرفه اليوم، وهذه البدايات لها صلة مباشرة بالطقوس الشعبيَّة التي كان الإنسان الإماراتي يمارسها منذ وجوده على هذه الأرض، وهي تمثل دورة حياة هذا الإنسان منذ الولادة حتى الممات.

لقد عايشتُ التجربة المسرحيَّة منذ بداياتها، وأعد نفسي ابن هذه التجربة، وأؤمن بأن بدايات تشكل المسرح في الإمارات، هي قصة تستحق أن تروى، لأن لها صلة بالإنسان في بلدي، ولقد سردت في كتابي قصصاً شائقة من عمق التراث الإماراتي، في صلة هذا التراث بالأداء المسرحي، حيث يستدل القارئ على توثيق معرفي ممهور بسلسلة من الطقوس والأغاني والأهازيج الشعبيَّة، التي تتنوع بحسب تضاريس البيئة الإماراتيَّة التي عرفتها، وضمن هذه المناخات كتبت ما أعرفه وعايشته ويمثل بالنسبة إليّ تاريخاً فريداً من سفر أبجديَّة إماراتيَّة بأحوالها ومقاماتها التي تؤرخ بالفعل لشكل مسرحي بدائي، قبل أن تتطور الفنون المسرحيَّة في الدولة إلى الشكل الذي نراه اليوم.

*** ما أبرز المحاور التي اشتملت عليها رسالة الدكتوراه؟**

- هناك فترة ما قبل المسرح، التي لها صلة بالممارسات الطقوسيَّة التي عرفها المجتمع المحلي قبل دولة الاتحاد، وهذه الفترة اتسمت بأشكال أدائيَّة متعددة وكانت جاذبة للمتفرجين، وهناك محور مهم يتحدث عن دور المدارس التعليميَّة التي أسست في العشرينيات، وفي مرحلة تالية وقفت عند دور الأندية الرياضيَّة، وأخيراً الفترة الذهبيَّة للمسرح في الإمارات، التي تمثلت خلال عقد الثمانينيات من القرن الماضي، حيث تضاعف الاهتمام الرسمي بهذا النشاط الفني، واستقطبت كفاءات وخبرات عربيَّة لترسيخه، وهي الفترة التي شهدت تفاعلاً كبيراً من قبل الجمهور الإماراتي، وقد ربطت بين حالة الازدهار التي يعرفها المسرح في المجتمع الإماراتي حالياً بتلك البدايات، وقد لمست خلال بحثي أن هناك حاجة لمزيد من الاهتمام بمجال التأليف المسرحي.

*** هل يمكن أن تقدم لنا ملمحاً من تلك الفنون الإماراتيَّة التي سبقت الفن المسرحي بشكله الحالي، ما تسميه أنت الطقوس الشعبيَّة أو الحياتيَّة، التي تمثل دورة حياة هذا الإنسان منذ الولادة حتى الممات؟**

- لقد ذكرت بعض هذه النماذج في الفصل الأول من الرسالة، واستعرضت مظاهر حضور دورة الحياة في الأعمال المسرحيَّة من حيث العادات والتقاليد، ومنها عادات الولادة، والختان، والخطوبة، وعقد القران، والزواج.

وفي هذا الفصل تحدثت عما سميته «الدورة الإنتاجيَّة لحياة المواطن الإماراتي» من حيث ما توافر لديه من صناعات وحرف يدويَّة وخبرات بحريَّة وصناعات زراعيَّة، ثم تطرقت إلى مجموعة من الممارسات والطقوس الشعبيَّة، التي تتضمن سلسلة من الألعاب الشعبيَّة كلعبة «أنا الذيب باكلكم» ولعبة «المريحانة» و«لعبة الكراسي» ولعبة «العروسة».. واستكملت هذا بتسليط الضوء على بعض الأغاني والرقصات الشعبيَّة، وما تشتمل عليه من تنوع وفرادة كما في «أغاني الحرب»، و«أغاني البحر»، و«أغاني البر»، سردت ألواناً من أشكال الأدب والنشاط الثقافي الشعبي، على صيغة الاحتفالات، ومنها على سبيل المثال «التومينة»، و«الزار»، و«المالد» وسواها.

على سبيل المثال، عندما نتأمل مهنة الغوص نجد أنها من الأمثلة التي تنطوي على أحداث دراميَّة تبدأ بلحظة وداع الأب أو معيل الأسرة وهو ذاهب لطلب الرزق في عمق البحر، تنطلق السفينة التي يقودها النوخذة إلى عمق البحر، وأثناء الاستعداد لهذه الرحلة الشاقة يبدأ «النهام» بالغناء، حيث كان يحرص نوخذة السفينة على اختيار من يتمتع بخامة صوت ليسري عن البحارة في غربة البحر، النهام هو نموذج صوتي يبث الطاقة الإيجابيَّة، من خلال تلك الأناشيد التي تستثير ذكريات الفرح والحنين والحماسة، في عرض بحر جبار وعنيد، ومن على ظهر سفينة تكتظ بالبشر قد تستمر رحلتهم لثلاثة أشهر وأكثر، بحثاً عن اللؤلؤ في أعماق خطيرة تحتاج إلى مثل هذه الأغاني الحماسيَّة التي تبدأ بذكر الله عز وجل، تتلوها أغان ومواويل تحفز البحارة على تحمل المشاق، وأغاني البحر عديدة تتناسب وفترات الإبحار قبيل إقلاع السفن والقوارب، أو حين العودة، أو خلالهما؛ فالنهمة جزء لا يتجزأ من التراث الطقسي الإماراتي البحري بمفرداته من «الياميال» و«الخطفة» و«الحدادي» وهذه الأخيرة يشدو بها النهام لاستعادة نشاط البحارة في وقت الراحة.

إن رحلة الغوص، في مراحلها الأخيرة، وحين عودة البحارة إلى الديار، يتحول خلالها المشهد الكئيب والشاق إلى مشهد مفرح، وهي رحلة يستعد خلالها الأهالي لاستقبال العائدين، حيث يقوم البعض بإشعال النار، ثم يأتون بمادة معدنيَّة «حديدة» يرمونها في البحر، ثم يقومون باختيار «قطة» ويغرقون رأسها في الماء، دلالة ابتهاج بعودة البحارة غانمين سالمين إلى ديارهم وذويهم.

*** كيف تبلورت كل تلك المظاهر الأوليَّة لتشكل نشأة المسرح المحلي؟**

- في الفصل الثاني من الرسالة، هناك محور بعنوان «المسرح الإماراتي: النشأة والتطور» ويشتمل هذا الفصل عدة أبواب، بدأتها باستعراض ملامح النشاط المسرحي ما قبل «اتحاد دولة الإمارات 1971»، وكان نشاطاً يقتصر على المدارس والمجالس والمنتديات، وهي منتديات على شكلين: منتديات أدبيَّة فكريَّة، ومنتديات إسلاميَّة، ثم تطرقت إلى النشاط المسرحي في الحركة الكشفيَّة، ووصلت إلى عتبة المسرح المدرسي الذي كانت تقوده «الكشافة»، مروراً باستعراض ملامح النشاط المسرحي في الأندية الرياضيَّة، ومن بعدها النشاط بعد قيام الاتحاد، وقد فصلت أشكال المسرح المدرسي والمسرح الكشفي، وأضأت على تكون الفرق والجماعات

المسرحيَّة، وقد تحدث الفصل الثالث عن المسرح الإماراتي راهناً، حيث بدأت تتشكل مرحلة جديدة تبلور خلالها المسرح الإماراتي الراهن، مع تشكل الجمعيات والفرق المسرحيَّة، وأيضاً تشكل المهرجانات التي تقدمت بناصية المسرح خطوات إلى الإمام مع ما رافقها من عقد سلسلة من الورش والتدريبات، وأيضاً ظهور الإصدارات المسرحيَّة المتخصصة، كما تحدثت بعد ذلك عن تقنيات العمل الإبداعي والفني في المسرح الإماراتي، وما فيه من عناصر العرض المسرحي، وما يشتمل عليه من تقنيات الإخراج والإنتاج والتوزيع، وفن التمثيل في المسرح الإماراتي، كما فصلت فنيات العرض بين التأصيل والأصالة، وقمت بتحليل بعض العروض المسرحيَّة المهمة.

من هنا، وصلت إلى أن الحركة المسرحيَّة أصبحت مرتبطة بشكل كلي بالمهرجانات التي ترعاها المؤسسات الرسميَّة، لاسيما «أيام الشارقة المسرحيَّة» الذي تنظمه دائرة الثقافة في الشارقة.

*** ما هو سر حماسك للمسرح المدرسي على وجه الخصوص؟**

- سبق أن أشرت في أحد اللقاءات الصحفيَّة إلى أن استعادة روح المسرح في الإمارات، مدينة بالدرجة الأولى للمسرح المدرسي، وقد أطلقت على المسرح المدرسي تسمية «جد الفنون» لأن المسرح نشأ في حضن المدرسة، وقبل بروز رائد المسرح العربي مارون النقاش كانت المدارس المسيحيَّة في لبنان تقدم عروضاً مسرحيَّة، وفي المدرسة لا يتعلق الأمر بالطالب وحده، بل بأسرته أيضاً.

*** ماذا عن قصة النص المسرحي ومسارات تطوره في تاريخ المسرح المحلي؟**

- لم يتم في السابق الاهتمام بالكتابة المسرحيَّة كما ينبغي، وقد تغيرت الصورة الآن، فهناك العديد من المسابقات الموجهة للتأليف المسرحي تقام في الدولة، مثل تلك التي تقيمها دائرة الثقافة، وكذلك جمعيَّة المسرحيين الإماراتيين، وتخصيص جوائز مقدرة على المستوى المحلي والعربي، وقد كان لهذه الفعاليات أثرها الواضح في تطور الكتابة المسرحيَّة المحليَّة، وبرز العديد من الكتّاب المهمين في الدولة.

*** هل يمكن تحديد الإرهاصات الأولى للمسرح الذي نعرفه اليوم؟**

- الإرهاصات الأولى لانطلاقة المسرح الإماراتي تعود إلى العام 1950، وقد أشار الباحث عبدالإله عبدالقادر إلى هذه المسألة، حيث نوه بمدرسة «القاسميَّة» في الشارقة، التي تعد واحدة من أوائل المدارس النظاميَّة، وكانت فيها مجموعة من الأساتذة الأفاضل، منهم زهدي الخطيب، ومحمد دياب الموسى، وعلي بورحيمة، في هذه الفترة كان صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، من أشد المهتمين بالمسرح، بل كان سموه قد تأسس مسرحياً بكل ما للكلمة من معنى، ففي مطلع الخمسينيات قام سموه بالتمثيل في بعض الإسكتشات المسرحيَّة، في مدرسة القاسميَّة، وحين كان طالباً شارك ممثلاً في مسرحيَّة «وكلاء صهيون» التي أغضبت المعتمد البريطاني حينذاك، كما قام سموه بالتمثيل في مسرحيَّة «جابر عثرات الكرام» في عام 1955. ومن المدارس التي يمكن ذكرها أيضاً مدرسة الأحمديَّة بدبي (ما قبل الخمسينيات)، حينذاك كان الشيخ راشد بن سعيد آل مكتوم رحمه الله قد أوعز بتشكيل فرقة مسرحيَّة قدمت مسرحيَّة «عنتر وعبلة»، وكل هذه التفاصيل مهمة حين نتحدث عن دور المدارس في المسرح، وهي الفترة الفاصلة والمهمة في تاريخ المسرح الإماراتي، التي مهدت لمطالع السبعينيات التي شهدت بدورها قيام مجاميع تقدم عروضاً ارتجاليَّة، من خلال فرق كانت تقدم أعمالاً من تأليف وإخراج جماعي، وبمجهودات فرديَّة، أسست لمطالع الثمانينيات التي في ما بعد شهدت الفترة الذهبيَّة لانطلاقة المسرح الإماراتي، مع تأسيس دائرة الثقافة والإعلام في ذلك الوقت، ورئيسها الراحل الشيخ أحمد القاسمي، وبهذه المناسبة يجب التنويه بالدور الذي لعبته «قاعة أفريقيا» بصفتها أول وأقدم مسرح بشكله المعاصر في دولة الإمارات العربيَّة المتحدة، وهي أسست في عام 1976 بافتتاح رسمي جنباً إلى جنب افتتاح بلديَّة الشارقة، حيث بقيت هذه القاعة حتى عام 1995 المسرح الأول والرئيس في المدينة، وقد كانت لفترات طويلة مقر «دائرة الثقافة والإعلام» في إمارة الشارقة.

*** إلى أي مدى أسهم تأسيس «دائرة الثقافة والإعلام» في ترسيخ بنية أساسيَّة للمسرح المحلي؟**

- مع تأسيس دائرة الثقافة والإعلام، بدأنا نشهد تنامياً لحضور الجماهير الإماراتيَّة إلى المسرح، لاسيما أن الأعمال التي تقدم كانت تطرح هموم المواطن، ولا شك أن هذا العام (1984) كان له ما بعده في التأسيس الثقافي والمسرحي، ففي المسرح شهدنا تأسيس أول تظاهرة مسرحيَّة، وهي أيام الشارقة المسرحيَّة، التي صارت اليوم من ألمع وأكبر المناسبات المسرحيَّة العربيَّة.

هذه التظاهرة المسرحيَّة الثقافيَّة السنويَّة التي تقام برعاية صاحب السمو حاكم الشارقة، بدت ماثلة للعيان بما أنجزته من حراك مسرحي إماراتي بدأ يجوب العالم، وتشارك فيها فرق مسرحيَّة من إمارات الدولة، وتشرف عليها لجنة عليا تتفرع عنها لجان متخصصة، منها لجنة تحكيم المسابقة المسرحيَّة التي تضم في عضويتها كفاءات مسرحيَّة عربيَّة ومحليَّة، وتستضيف الأيام مسرحيين مفكرين ومؤلفين إضافة إلى كبار الممثلين، رواداً ونجوماً، من مختلف البلدان العربيَّة والأجنبيَّة، لمواكبة العروض المسرحيَّة والمشاركة في الندوات التطبيقيَّة والندوات الفكريَّة المصاحبة، واللقاءات والحوارات المفتوحة.

خالد البناي باحث وممثل ومخرج مسرحي، درس الإخراج والتمثيل وتخرج في المعهد العالي للفن المسرحي بالكويت (1993). حاز الماجستير برسالة عنوانها «المسرح المدرسي في الإمارات: دراسة تحليليَّة» من جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا (2012)، ونال الدكتوراه ببحث عنوانه «المسرح في الإمارات من البدايات حتى التأصيل: 1971-2015) من المعهد العالي للفن المسرحي - جامعة تونس (2023). عمل بصفة خبير مسرح مدرسي في وزارة التربية والتعليم، وترأس قسم الفنون في وزارة الشباب والرياضة. شارك في العديد من المهرجانات والمؤتمرات المسرحيَّة المحليَّة والدوليَّة. من العروض المسرحيَّة التي أخرجها: «ليلة زفاف» (1996)، و«ألف.. باء» (2000)، و«من الحب ما قتل» (2003)، وسواها. شارك ممثلاً في أكثر من (60) مسلسلاً تلفزيونياً محلياً وخليجياً وعربياً. ومن العروض المسرحيَّة التي شارك بالتمثيل فيها عرضان من تأليف صاحب السمو حاكم الشارقة: «الإسكندر الأكبر» (2007)، و«الواقع صورة طبق الأصل» (2001)، إضافة إلى عروض أخرى مثل: «بايتة» (2011)، و«تلايا الليل» (2019).

بيان شبيب:
المسرح منحني الصوت والمنصة والضوء

بيان شبيب، فنانة ومخرجة مسرح فلسطينيَّة، تنقلت بين عدّة بلدان في الشتات وأوروبا، قبل أن يصل بها المستقرّ اليوم إلى مدينة رام الله والداخل المحتلّ، لأسباب سياسيَّة هوياتيَّة يفرضها الاحتلال الإسرائيلي على العائلات الفلسطينيَّة من حملة الهويات الإسرائيليَّة والفلسطينيَّة.

وصال الشيخ
كاتبة وإعلامية من فلسطين

تحدثنا في هذا الحوار عن تجربة مكثّفة في المسرح بدأت منذ طفولتها وهي في سنّ السادسة، وبرغم الدروب الطويلة للغربة؛ عاش المسرح كفانوس سحريّ في جوف بيان، وكان مثل جرعة «فانتولين» الأيام الصعبة.

• في البداية، عرفينا من هي بيان؟

- أسكن بين مدينة رام الله في الضفة، وبين مدينة في الداخل المحتل، لأنني متزوجة من الداخل. متفرغة حالياً للكتابة والترجمة والتدريب والتمثيل في المجال المسرحي. الدور الذي ألعبه مدربة ومخرجة مسرحيَّة وممثلة. متفرغة للفن في آخر فترة في حياتي، أي منذ 4 سنين، كنت أعمل سابقاً في مجالات أخرى، إلّا أنّ المسرح كان موجوداً بشكل رئيس في مهامي اليوميَّة. عملت كذلك في إدارة المشاريع الفنيَّة، وتوليت منصب الملحق الثقافي في السفارة الفلسطينيَّة في فيينا، ومدرّسة للأدب المقارن وللنقد المسرحي في جامعات مختلفة. حياتي مزدوجة بين الفني والأكاديمي.

• متى بدأت علاقتك بالمسرح؟ وهل بدأت خارج فلسطين؟ وفي أي مسرح تحديداً؟ ما دوافعك للالتزام بالمسرح؟

- بدأت علاقتي بالمسرح منذ الطفولة. لا أعرف إن اكتشفني المسرح أو أنا اكتشفته. حينها كنت أعيش في قبرص منخرطة في الصف السادس بمدرسة إنجليزيَّة - بريطانيَّة، كانت اهتمامات الأطفال تذهب باتجاه الرياضة والرقص، بينما اهتمامي الكبير كان المسرح، في حين اعتُبر التمثيل مادة مسرحيَّة. كنت محظوظة ببرنامج مسرحيّ قوي ويتم الاستثمار فيه.. وجدت نفسي تماماً في المسرح. كان يُقال لي إنني أتكلم كثيراً فكان المسرح وسيلة لتفريغ هذه الطاقة. اكتشفت «الحكواتي» بداخلي وقدرتي على تبديل وتقليد الأدوار، وهذا نابع من البيئة المختلطة التي عشتها، عائلتي فلسطينيَّة تعيش في نيقوسيا بقبرص، والمحيط حولنا خليط من الجنسيات العربيَّة والأوروبيَّة، وانعكس مزيج هذه الثقافات داخل المدرسة. أدركت أخيراً أن المسرح وسيلة للاندماج وفهم الاختلاف.

كبر شغفي حتى عند انتقالي إلى سوريا، أكملت طريقي في المسرح المدرسي، مسرح الطلائع، وعندما عدت إلى فلسطين عند توقيع اتفاقيَّة أوسلو عام 1993؛ التحقت بمسرح المدرسة الثانويَّة. التحقت بعدها بجامعة بيرزيت وتخرجت بتخصص أدب إنجليزي، ثم تعرّفت على فرقة المسرح الشعبي الفلسطيني بقيادة المخرج فتحي عبدالرحمن الذي يعود إليه الفضل في استعادة هويتي المسرحيَّة الفلسطينيَّة بوصفي عائدة إلى الوطن.

تتلمذت على يديه ست سنوات تقريباً بسبب غياب تخصص الدراسات المسرحيَّة أكاديمياً في فلسطين. بالمقابل، وعبر الأدب الإنجليزي، قرأت شكسبير وطالعت تاريخ الدراما والمسرح الإغريقي والروماني، وتطور الدراما في التاريخ وتأثيره على الخطاب. تلقيت المسرح على المستوى النظري، بالوقت نفسه شاركت في أعمال فنيَّة لفرقة المسرح الشعبي الفلسطيني. لم أتوقف، واصلت تلقي دروس مكثفة في المسرح والكتابة المسرحيَّة برغم أنني بدأت مهنتي معلمة لغة إنجليزيَّة.

لاحقاً، وبعد إنهاء الماجستير الأول في تخصص «الأدب المقارن» أصبحت ما عليه اليوم، ممثلة محترفة في مسرح «عشتار». انخرطت في ما يسمّى بورشات «مسرح المضطهدين»، وهناك وجدت عائلتي الفنيَّة التي تملك القدرة على التجريب والسؤال بالربط بين الواقعين السياسي والاجتماعي ووضعهما فوق خشبة المسرح.

تركت مهنة التعليم، ثم التحقت رسمياً بمسرح عشتار عام 2006، وأصبحت أعتاش رسمياً من الفن. القرار أن أصبح فنانة كان صعباً وتحدياً، لأن الحركة الفنيَّة الفلسطينيَّة مرتبطة بشكل قوي بتمويل الأوروبيين، وطموحنا بصفتنا فنانين أن ننتج بشكل دائم، هو سراب. إمكاناتنا الفنيَّة عالية بينما الماديَّة هي العقبة الوحيدة أمام إنتاجات

متكاملة العناصر البصريَّة والفنيَّة، وحرّة التجوال داخل وخارج فلسطين.

ارتبطت دوافعي بالتزامي في المسرح بداية بالحلم والشغف، لاحقاً أصبح الدافع مرتبطاً بالقضيَّة والوطن، لأن الفنان يصبح أكثر صلة بالهمّ العام وله رسالة. والدي كاتب ومؤرخ فلسطيني، ولهذا السبب كان سؤال القضيَّة يدور دائماً في البيت وفي مراحل تنشئتي. استطعت رؤية حكايتي في قلب الهمّ العام.

في أول عمل مسرحي كتبته بعنوان «صفد- شاتيلا من/ إلى» - نص مونودرامي ذاتي، تناولت تجربة النكبة عندما ترحلت جدتي من صفد إلى دمشق، وكيف أنشأتنا على حكايا صفد والبحث عن الوطن. وعندما عدت إلى فلسطين عدت للبحث عن بيتها، ثم تتابعت هذه الأسئلة في أعمالي اللاحقة، وهذا شيء طبيعي. القضيَّة هي سؤالنا الشاغل وسؤال الوجود.

لقد اعتدنا أن الحركة المسرحيَّة هي جزء من المقاومة الفكريَّة لحقّنا التاريخي في البقاء، ربما تلك شعارات، ولكن عملياً كافة الأعمال المسرحيَّة وإن كانت شكسبيريَّة صعبة التناول، لا تحدث من دون أي إسقاط للواقع الفلسطيني عليها.

في أحيان كثيرة أفاجأ أثناء عزلتي بأنني أكتب شخصيات تصبح في النهاية مرتبطة بالهمّ العام، وذلك ليس واجباً، إنما أمر فطريّ وإنساني، وأكون أو لا أكون هو أول سؤال يطرحه المسرح.

• هل كانت تجربتك المســرحيَّة مبنيَّة على التطوع؟ وكيف يمكن للمسرح في فلسطين أن يصبح مصدر معيشة؟

- تطوعت أثناء دراستي الجامعيَّة بفرقة المسرح الشعبي، وهي فترة تعليميَّة، لاحقاً تحولت إلى محترفة وأعتاش من الفن. كتبت ومثّلت وأخرجت أعمالاً، ودعمت مخرجين ناشئين وساندت ممثلين شباباً. أخرجت «مونولوجات غزة» التي تجولت في ألمانيا باللغة الإنجليزيَّة، وتطوعت بأجري بينما كانت الحرب تقتل أطفال غزة حينها.

• هل كان المسرح طوال هذه الفترة عاملاً مساعداً لبيان بطريقة ما؟

- الثابت الوحيد في حياتي كان المسرح. أنا ابنة الشتات، ولدت في بيروت وانتقلنا إلى تونس، ثم قبرص، ثم سوريا، ثم عدت إلى فلسطين، ثم إلى النمسا، ثم إلى ألمانيا، ثم فلسطين، وبين ذلك كنت أمارس المسرح بشكل دائم. تطوعت مع اللاجئين السوريين في النمسا في عرض بعنوان «الحاجز» وقد رصد شهادات لجوء السوريين. المسرح كان نقطة ارتكازي، وطناً بديلاً. بصفتي فلسطينيَّة سوريَّة كانت فكرة الوطن تشبه الحلم، وعندما تحققت العودة بعد اتفاقيَّة أوسلو، كانت عودة مهزوزة حيث لم نعد إلى يافا بلدنا الأصلي. عودتنا إلى رام الله جعلتنا كزائرين داخل قوقعة محاطة بالاحتلال.

هناك أنين داخلي دائم بمفهوم الفقدان، عشت أزمات في عدة دول، وكان المسرح علاجاً للشتات والتشتت وأزمة الهويَّة والبحث عن العائلة الممتدة والوطن. المسرح أضاف إليّ، كان مساحة للتفريغ والكتابة وأعطاني صوتاً ومنصة وضوءاً برغم أن حريَّة المسرح مهددة تحت الاحتلال.

• رأيك بالمسرح الفلسطيني طوال تجربتك معه.. هل كنت راضية بهذه المساحة الفنيَّة وقدرتها على منحك هويتك الخاصة؟

- أشعر بالامتنان لأني جزء من الحركة الفلسطينيَّة الثقافيَّة والفنيَّة التي تحمل الهمّ العام، صوت الغضب والتغيير والحريَّة والمقاومة. إلا أنني غير راضية بشكل تام عن خطابنا المسرحي. نحن مسرحيون من دون نقابة، لدينا مشاكل وتدخلات بخطاب المسرح الفلسطيني، المسرح الوطني الفلسطيني «الحكواتي» في القدس يتعرض لحملات بغرض إغلاقه من قبل الاحتلال، كذلك مسرح «الحريَّة» في جنين، قد تتوقف عروضه في أي لحظة بسبب الاجتياحات المتكررة لمخيم جنين، أو حتى منع الفنانين من السفر. في الوقت نفسه هناك تشكلات جديدة للهويَّة الفلسطينيَّة يجب رصدها ومناقشتها فوق خشبة المسرح، وهناك مسائل يجب مناقشتها بشكل دائم، القاعات الفارغة واغتراب الجمهور عن المسرح.

• أبرز أعمالك المســرحيَّة؟ وكيف تم إنتاج هذه الأعمال؟ وهل هي جماعيَّة أم كانت فرديَّة؟ وهل هناك إنتاجات قادمة؟

- أفخر بعملي المسرحيّ المونودراميّ «صفد شاتيلا من/ وإلى»، كتبته شخصياً، وأخرجته مخرجة هولنديَّة. كان ذلك أول بداياتي، ونلت جائزة أفضل ممثلة بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، كذلك أفخر بمسرحيَّة «الملك ريتشارد» حيث شاركت بترجمة النص إلى العربيَّة، ساعدتني دراستي للتمثيل في بريطانيا في ترجمة النص فنياً ومسرحياً، والتعبير عنه باللغة المحليَّة. إلى جانب ذلك، تقلّدت في هذا العمل دور الملكة، زوجة الملك ريتشارد، كان دوراً نسائياً صغيراً، ولكنه مهم يشبه المرأة العربيَّة داخل أسرتها.

أفتخر كذلك بعرض «2077» الذي كتبته باللغة الإنجليزيَّة، وهو عمل بوليسي مبني على قصة جريمة تستشرف المستقبل، وهو من تمثيل إيميل سابا، وإخراج المخرج الألماني سايمون إيفلور، وقد تجول في فرنسا وألمانيا وفلسطين بشكل جيد جداً.

كذلك فخورة بعملي بعنوان «حقو إساورة»، وهي مسرحيَّة من كتابتي وإخراجي تناقش حق المرأة في الميراث، نتاج بحث أعددته عن مسألة الإرث في فلسطين، وكيف تتم مصادرة هذا الحق في بعض المناطق. كذلك عملي «فانتولين العودة» وهو عبارة عن تجربة ذاتيَّة وبوح لأزمة عشتها، وهي مرض الربو، فقد اكتشفت في أوروبا أنه يعزى مرض الربو إلى صدمة نفسيَّة. بدأت بالنبش والبحث في كل مفاتيح الخوف في حياتي. فخورة بهذا العمل، فقد أغلق دائرة في داخلي، وساعدني على البوح والمواجهة.

بدأت أول تجربة في المونودراما عام 2006، وآخرها هذا العام. ذلك جاء نتاج تجربة طويلة في الحياة والمسرح. كتبت أعمالاً فنيَّة مونودراميَّة مثل «ماي نيم إز جهاد» تتحدث عن تجربة شخصيَّة لفنان سوريّ يقيم في النمسا.

مفاتيح المونودراما ليست سطحيَّة، هناك تقنيات مختلفة حتى يتمكن الممثل من كونه حكواتياً ذا سرديَّة عميقة، فالصراع والذروة في مثل هذه الأعمال عند شخص واحد، وهي من التحديات أمام الفنان الذي لا يتقاضى أجراً وليست لديه ميزانيَّة، برغم أنها إنتاج إبداعي فردي، إلّا أن فلسطين لا تدعم الفنانين المستقلين، وقليل نسبياً المسرح. للسبب نفسه يتم إجهاض الأفكار المسرحيَّة الاستعراضيَّة الكبيرة.

بالمقابل، شاركت بأعمال جماعيَّة بهدف التغيير المجتمعي، وفي لحظة ما تتحول إلى مجرد وسيلة نتيجة ارتباطها بأجندة وخطابات الممولين.

أعدّ حالياً نصاً مونودرامياً تجريبياً، يبحث في سؤال الفن والفنان، وأحاول حالياً تأسيس فريق مسرحي خاص، شبابي، ناطق باللغة الإنجليزيَّة، بعد أن اكتشفت أنّ أهم مفردات المسرح الفلسطيني هي اللغة الإنجليزيَّة، على اعتبار أن أعمالنا تتجول عادة خارج فلسطين. هذا حلمي الكبير. إلى جانب ذلك أكتب مسرحيَّة جماعيَّة نسويَّة، لا أعلم مستقبلها لحدّ اللحظة.

• لو نصف اليوم علاقة الجمهور الفلسطيني بالمسرح.. كيف ترينها؟

- هناك فجوة بين الجمهور والفنون الحيَّة. الجميع هو جمهور للشاشة فقط، ومن ثم الفنون الحيَّة مهددة، وهذا يدفعنا للتفكير في كيف نحافظ على هذه الفنون حيَّة مرّة أخرى. بالنسبة إلى فلسطين بوجه خاص، الإنتاج المسرحي نشط، هناك خمس مدن رئيسة تُنتج المسرح، أما علاقة الجمهور فتختلف بمقدار المسافة من افتتاح المهرجانات إلى متابعة العروض. لا يعني ذلك أن لدينا جمهوراً برغم أن العرض المسرحي مجاناً والفنان يذهب بجولات من مدينة إلى أخرى.

نعاني اغتراباً في الآونة الأخيرة، ربّما يذكر الجميع حادثة الاعتداء التي وقعت على ممثلي مسرح عشتار وهم يتجولون في الشارع يحملون الدمى، بحجة أنّها لا تمثّل ديننا أو مجتمعنا الفلسطيني، وغيرها من الحوادث، كما وقع مع الفنانة عشتار وهي تؤدي الرقص فتم إطفاء الأضواء على عرضها في جامعة النجاح الوطنيَّة.

هناك سوء فهم وفجوة كبيران، في حين الاعتداء على الفنان أصبح متكرراً، وأعتقد أن ذلك خلق رقابة ذاتيَّة لدى نسبة كبيرة من الفنانين.

• عندما نتحدث عن صمود المسرح في ظل ثقافة فلسطينيَّة محاصرة، كيف نفسره؟

- المسرح مهدد في العالم أجمع، لكن دمجه مع فنون أخرى مثل الفيديو والرقص من شأنه أن يخلق مساحات جديدة للفن الحيّ، لأنّه بشكله التقليدي لن يستمر في يومنا. برغم ذلك متفائلة بمسرحنا الفلسطيني، حيث استطاع الصمود منذ البداية من دون سند.

المسرح جزء من الوجود الفلسطيني على اختلاف إمكانياته، إلا أن هناك سؤالاً يؤرقني: كيف يكون مسرحنا نوعيّاً؟ لا يهمني الاحتفاء بنا فقط. أطمح إلى أن نجد حلولاً لواقعنا، نحن بحاجة إلى قناعة على المستوى السياسي بأن القطاع الثقافي مهم، بحيث لا تبقى الحركة المسرحيَّة الفلسطينيَّة يتيمة، وإيجاد حلول جذريَّة لها.

الـهـادي شريفة:
اجتهدت لنقل الكوريغرافيا المغاربية إلى مسارح أوروبا

يروي الفنان الجزائري المخضرم الهادي شـريفة (79 عاماً)، فصولاً مهمة من قصته مع فن الكوريغرافيا العميق المستوعب لفنون الأداء الحركي الراقص، وأيقونات التعبير، في إيصال الأفكار والأحاسيس والحالات والقيم.

رابـح هوادف
ناقد مسرحي وإعلامي

في هذا الحديث، يستحضر الكوريغراف والمدير الفني وأستاذ الرقص بأنواعه، الكلاسيكي والعصري والتقليدي والتعبير الجسدي، محطات بارزة تخصّ مسارات هذا الفن بالجزائر وأوروبـا منذ ستينيات القرن الماضي.

• حدّثنا عن بداياتك في الكوريغرافيا؟

- بدأت هاوياً في مراكز الشباب عام 1960، لم أكن أتجاوز السادسة عشرة من العمر، وشاركت في أعمال حضر فيها المسرح والموسيقى والكورال والرقص التقليدي، حيث كنا نرتجل «إسكتشات» في السهرات، ونؤدي رقصات تراثيَّة جزائريَّة، مثل الرقص الأوراسي والقبائلي والصحراوي والطارقي.

غداة استقلال الجزائر في الخامس من تموز/ يوليو، التحقت بالفيدراليَّة الجزائريَّة لمراكز الشباب، التي شكّلت منطلقاً للعديد من الفنانين الجزائريين البارزين، على غرار عبدالقادر شاعو.

• ماذا عن تأسيس أول باليه في تاريخ الجزائر؟

- باليه «المنار» هو أول باليه في الجزائر، أسّسه عمر صاحبي، وكان ذاك الباليه تابعاً للمسرح الوطني الجزائري، وتحت وصاية وزارة السياحة، وحُظي بتمويل مباشر من «تعاونيَّة تسيير الفنادق والمطاعم»، وكان الباليه يتخذ من ثكنة فرنسيَّة قديمة مقراً له.

وشكّل باليه المنار، النواة الأولى للتلفزيون الجزائري، حيث قدّم كوكبة من كبار الفنانين الكوريغرافيين أمثال: إبراهيم بهلول، نذير روماني، نادية قوبار، الحاجة شميني، ماريا بريران.

وانتقلت وصاية باليه المنار من وزارة السياحة إلى المسرح الوطني الجزائري، وكل شيء كان يسير بشكل جيد، قبل أن يتمّ تحطيم هذا الباليه الذي كان يقدّم 36 عرضاً كل 45 يوماً، بمعدّل أربعة عروض كل أسبوع.

وكان المؤلف الموسيقي الجيلالي حداد قائد الجوق، عمل مع الإذاعة والتلفزيون الجزائريين، وبرع فنياً وسيكولوجياً، إذ أجاد تسيير نحو سبعين عضواً، وكان يؤلّف لكبار مطربي تلك المرحلة، على غرار آكلي يحياتن، وعبدالحميد عبابسة، ورابحة الغالية، وأحمد خليفي.

ونجح باليه المنار في استقطاب الممثلة دوجة عشعاشي التي كانت راقصة، كما أقنعنا كوكبة من الفتيات بالانضمام، على نحو ساعدنا في تجاوز مشكلة نقص العنصر النسائي، ورفقة الراقصين محمد وجدي، وجيدة تمشطوط، كان هناك تعدّد وتكامل للموسيقى والرقص والغناء، قبل أن يتمّ حلّ باليه المنار.

• شرع المعهد الوطني للفنون الدراميَّة بالجزائر في تكوين أوائل الراقصين، بـدءاً من العام 1965، وتزامن ذلك مع تشـكيل باليه المعهد، حدّثنا عن تلك المرحلة.

- تشكّل باليه المعهد مع أول دفعة بين عامي 1965 و1969، حيث جرى المزج بين باليه المنار وباليه المعهد، وأنوّه إلى أننا كنا نعرف جيداً الرقص التقليدي، وتحت إشراف البلغاري غريغوري أبراتشاف ومساعده رياسكوبار، كنت مسجّلاً في المعهد البلدي المركزي (الكونسرفاتوار) بحي القصبة وسط العاصمة منذ عام 1963.

وتحت إشـراف النجمة إيدويغ أودوي المنحدرة من جذور فرنسيَّة، تابعت تكويناً استمرّ لخمس سنوات، وكان ذلك يتمّ بشكل متزامن، حيث كنت آخذ دروساً في المعهد وفي الكونسرفاتوار.

والحاصل أنّنا لم نكن متفقين مع البلغاري أبراتشاف بشأن منهجه في أداء الرقصات التقليديَّة، حيث رأينا حينذاك أنّه كان يُسيغ الكثير من الأكاديميَّة ويسلب الرقصات الجزائريَّة نكهتها المحليَّة، ما جعلنا نجد أنفسنا كآلات، قبل أن يحدث التحوّل الحاسم.

• هـذا التحوّل تـمّ بانضمامكم إلـى أكاديميَّة «البولشـوي» في موسكو، كيف جرت الأمور؟

- حدث ذلك عام 1967، وكان عمري وقتذاك لا يتجاوز الرابعة والعشرين، وأتذكّر أني التقيت حمداني المدير بالنيابة المكلف بالتكوين في وزارة التربية الجزائريَّة، وأبلغته رغبتي في متابعة دراسات عليا خارج البلاد.

وحصل التجاوب عبر منحة دراسيَّة، والتحقت بأكاديميَّة البولشوي رفقة الفنانين الصاعدين فروجة لعلام (18 عاماً) وفاطمة الزهراء ناموس (16 عاماً) وشريف زهار. في البولشوي ومعناه «الكبير»، وهو الأكبر في موسكو، درسنا تقنية العمل مع الشريك، والتقنية تبدأ في الغالب عند السنة الخامسة من التكوين وتستمرّ إلى غاية السنة الثامنة، وفي كل موسم دراسي كان يتعاظم مستوى التكوين. وجرى تلقين الرقص على أطراف القدمين للفتيات، ولإتقان ذلك كان الأمر يقتضي جلب أطنان من الجوارب والأحذية المتخصصة للتمكّن من ذلك، مع كل ما تنطوي عليه المسألة من مخاطر.

أتذكّر بحنين ما استجمعته من مكتسبات تطبيقيَّة، وما قدمته آنا ميخاليوفينا لينينا أستاذتي لأربع سنوات، التي علمتني نظريَّة الرقص الكلاسيكي، وكانت نجمة في البولشوي جمعت بين الثقافتين الفرنكوفونيَّة والأنجلوفونيَّة، وفضلاً عن ميخاليوفنا لينينا، أستحضر كيرا سرغايفنا أستاذتي ونجمة الرقص في البولشوي.

وبالعودة إلى لينينا كانت تجيد ثلاث لغات، لذلك كانت مخصّصة لتأطير الطلبة الأجانب، وفضلاً عن الجزائريين، كان معنا عشرة من جنسيات مختلفة، مثل الهنديَّة فيروزا لالي وهي طالبة ممتازة من مومباي، لكنها لم تتأقلم مع المناخ الروسي البارد جدا، فسقطت في أحد التمارين وتعرّضت إلى رضوض في الرأس.

وإلى جانب فيروزا، تكوّنت معنا سانتياغو الشيليَّة، وليندا الإنجليزيَّة، إضافة إلى المصريَّة ليلى أمين، لكنها لم تواصل، فجرى توجيهها إلى إدارة البيداغوجيا بمدرسة باليه القاهرة.

أحبّ أن أعود إلى البولشوي الذي ظلّ يستوعب ما لا يقلّ عن مائتي راقص، بينما تستقطب الأوركسترا السيمفونيَّة، ثمانين إلى مائة وعشرين عازفاً، والأوبرا كانت تتطلب ما يربو على المائتي مؤدٍ، ما معناه ستمائة عضو كانوا ينتجون عملين إلى ثلاثة كل عام وفق سياسة ديناميكيَّة تتكفل على أعلى مستوى بفناني البولشوي.

أحب أن أشير إلى أن باليه رقصة البجع لتشايكوفسكي، كان يقتضي مشاركة 60 إلى 70 راقصاً مصحوبين بموسيقيين ومغنين، يتدربون كل يوم ساعة ونصفاً إجبارياً، مع المواظبة على التدريب لأنّ بنية الراقص تتضرّر في حال الانقطاع.

ولأنّ خشبة البولشوي ظلّت مقدّسة وتمثّل قمة الكوريغرافيا في روسيا والعالم، اضطرّ فريق غير قليل من الروس إلى الالتحاق بباليه باريس على سبيل المثال لا الحصر، وشخصياً واكبت «ريبرتوار» البولشوي، حيث كنت أذهب كل ليلة إلى البولشوي وملحقته في الكرملين التي تتسع لأربعة آلاف مقعد، وتشهد عروض الجيش الأحمر.

مونودراما «فاطمة» الذي صممه الهادي شريفة كوريغرافياً

كنت مولعاً بالرقص البولندي على إيقاع تشايكوفسكي، وكنا نسميه «رقص الطبوع»، من دون أن أخفي تعلقي بالرقص الكلاسيكي الذي أبدع فيه الإيطاليون والفرنسيون قبل انتقاله إلى روسيا وتطوّره هناك.

• ما الذي استفدته من مرورك بأكاديميَّة البولشوي؟

- لم أكتف بالتعلّم فقط خلال فترة الأربع سنوات، حيث تخصّصت في تكوين الأطفال بين التاسعة والثانية عشرة، من الذين كانوا يتابعون تكوينات تتراوح مدتها بين الست والثماني سنوات، ثم يتم اختيار راقصين منهم في قلعة البولشوي، علماً بأنّ خمسمائة طفل كل عام كانوا يأتون من مختلف ربوع الاتحاد السوفيتي السابق.

وأشير إلى أنّ مسرح ستانسلافسكي كان مُجاوراً للبولشوي، حيث كان لا يفصل بينهما سوى خمسين متراً، ومسرح ستانسلافسكي كان يشهد منافسة كبيرة بين مرتاديه، لذا كان يجري توجيه الكثير من العناصر إلى فضاءات الرقص في الجمهوريات السوفيتيَّة السابقة.

وفي المعهد الوطني للفن المسرحي بموسكو، المسمى اختصاراً «الغيتوس»، وهو معهد مصغّر للأوبرا والباليه ومختلف فنون المسرح، أنجزت تربصاً في الكوريغرافيا على مدار الستة أشهر الأخيرة من فترة تكويني.

في أكاديميَّة الكوريغرافيا للبولشوي بموسكو (ماخو)، كان أساتذة نظريَّة وتطبيقات الرقص، يحرصون على الحضور وفاعليَّة الحركة والتقنية الحيَّة، من الإحماء إلى التموقع في الوسط، وصولاً إلى القفزات، كما كان الأساتذة يسمحون لنا بالتصحيح للأطفال، وتلقينهم جماليات اللغة الصامتة، في وقت شهد معهد «الغيتوس»، تكوين دفعات من الممثلين والراقصين، قبل تحولّهم إلى العمل كبيداغوجيين لاحقاً.

• بعد عودتك إلى الجزائر مطلع سبعينيات القرن الماضي، قُمت بتأطير كوكبة من الأسماء التي أسهمت في دفع منظومة الكوريغرافيا الجزائريَّة.. ما المنهج الذي اعتمدتموه؟

- غداة استكمال مسارنا في البولشوي عام 1971، جلبنا عدّة معاونين روس إلى الجزائر، حيث أمضينا عقداً تمّ بموجبه استقدام أساتذة روس للرقص بنوعيه الكلاسيكي والتاريخي، ورقص الطبوع بين عامي 1971 و1985، في صورة ناديا تيكرانوفا التي أتت من مسرح سانت بطرسبورغ وتخصّصت في الرقص الكلاسيكي، إضافة إلى إيفان باخروفسكي أستاذ رقص الطبوع.

وكان اللفيف الروسي مرفقاً بثلاثة عازفين على البيانو، إضافة إلى الجزائريين العائدين فروجة ناموس وشخصي، واقتنعنا منذ البدء أنّ من لم يعمل في الفضاء الركحي هو نصف أستاذ، فكانت خبرة الخشبة هي التي تلهمنا.

رقصات فولكلورية جزائرية

لم نكن نكتفي بتسجيلات الطلبة آلياً، حيث كنا ننقّب عن المواهب، ضمن هذا السياق، اكتشفت «العيد جلول» وجلبته من معهد وهران البلدي، وألحقته بالمعهد الوطني في الجزائر العاصمة.

اعتمدنا في البداية على 120 طفلاً من الجنسين، تراوحت أعمارهم بين 10 و12 سنة، وكان البرنامج يتغير بحسب الفئات، وللأسف كنا وما نزال نفتقد ثقافة «الريبرتوار»، ما حال دون ترك الكثير من الأعمال حيَّة.

وبعد ذهاب الأستاذين أبراتشاف وغياسكوفا عام 1971، خطّطنا لاستحداث أول باليه كلاسيكي، وبعد مشاركتنا في المهرجان العالمي للشباب والطلبة ببرلين عام 1973، أردنا استحداث فرقة ننتقل بها إلى الإبداع الحقيقي مع راقصين محترفين، فبعدما شاهدت عدّة دول، لمسات أبراتشاف، جُبنا العالم ببصمات مغايرة.

ومع قدوم رميلي سميدة مديراً للمعهد سنة 1975، حرصنا على إخراج المعهد من جدرانه والذهاب بأعماله إلى عموم الولايات، فضلاً عن المشاركة في مختلف التظاهرات الثقافيَّة مثل مهرجان تيمقاد، وكان ذلك بارزاً مع الكاتب والممثل والمخرج المصري سعد أردش، الذي درّس في المعهد، وظلّ يوظّف الرقصات في مسرحه.

• نودّ معرفة رؤية مصطفى كاتب لإنشاء الباليه الوطني الجزائري؟

- الفنان الراحل مصطفى كاتب، المدير السابق للمسرح الوطني الجزائري، هو من خطط وصاحب فكرة استحداث المعهد الوطني للفنون المسرحيَّة، لتشكيل الباليه الوطني الجزائري بالخزّان النوعي الذي تمنحه سبع دفعات. وسار الأمر كذلك، فجرى تخريج دفعات متتابعة ضمّت نورالدين قدور، ونوّارة إيدامي، وإسماعيل دحماني، وغيرهم من الفنانين الذين درسوا ثماني سنوات، واستكملوا تعليمهم في موسكو.

من جهتهم، كوّن طلبة المعهد فرقة الباليه الوطني للرقص المعاصر والتقليدي عام 1979، وهو باليه استمر ثلاث إلى أربع سنوات، وحُظي بإشراف جمال شكشاك أستاذ الأوبرا، وآسيا بلهادي مساعدة فاطمة الزهراء ناموس. وتدعّم الباليه أكثر بتخرّج الدفعة الثانية التي تألقت بأسماء كمال بوسنينة، عبدالكريم بن باحي، عبدالحميد عقابي، حسان حاج شايب، ورديَّة حاج شايب، سهيلة برفان، مريم نجاي.

• تحتفظ ذاكرة الكوريغرافيا في الجزائر بأعمال عديدة أبدعتموها، يهمنا التعرّف على حيثياتها.

- كنت راقصاً ومساعداً للثنائي الأذربيجاني رفيقة ومخسوف ماميدوف في تجربة «3 ثورات» لأوبرا باليه «باكو»، والعمل أنتجه المسرح الوطني الجزائري، وبعد رحيل رفيقة ومخسوف ماميدوف، واصلت أنا التجول بالعمل في سنتي 1973 و1974 عبر عدّة مدن جزائريَّة ومغربيَّة.

لكن العمل الذي أعده الأول في مساري، هو «اللهيب» (1975)، وكنت حاضراً فيه بصفتي الكوريغراف والأستاذ، كما أنجزت العرضين الافتتاحي والختامي لألعاب البحر الأبيض المتوسط التي احتضنتها الجزائر في أيلول/ سبتمبر 1975.

وبعد جولة محليَّة طويلة، شاركت باللهيب (50 دقيقة) في المهرجان العالمي للشباب والطلبة بكوبا (1979)، وكانت مغامرة حقيقيَّة، حيث سافرت مع طلبة المعهد في وفد قوامه 250 شخصاً

مسرح البولشوي في الستينيات

على متن باخرة الأميرال ناكينوف، ودامت الرحلة 17 يوماً، وكنا نتدرب يومياً، ووصلنا إلى هافانا قبل 24 ساعة من بدء المسابقة، وجرى تقديم العروض المتنافسة في فضاءات متعدّدة، وعشنا في عالم عملي بديع لا يوجد حالياً.

وكانت لي تجربة «الحلم الأزرق» مع الملحّن صافي بوتلة، في أول تجربة كوريغرافيَّة مع الباليه، فيما عايشت تجارب مميّزة مثل «حوريَّة» (1979) و«شهرزاد» (باليه من فصل واحد) لفاطمة الزهراء سنوسي ناموس (1981)، وهو عرض مأخوذ عن نص أوركسترالي للملحّن الروسي الشهير نيكولاي ريمسكي كورساكوف المتخصّص في الشرقيات.

• بعد 12 عاماً من اشتغالك في التكوين بالمعهد، وإدارتك لباليه الرقص الشعبي والمعاصر للمسرح الوطني الجزائري، غادرت فجأة، كيف حصل ذلك، وماذا كان المتنفس؟

- غادرت عام 1979 بعد مشاركتي مع الباليه الصغير للمعهد (ضمّ 30 راقصاً)، وتحوّل إلى الباليه الثاني للمسرح الوطني، من بين أعضائه: رشيدة لعلام، سميرة حمودي، دليلة حمودي، آسيا بلهادي، نادية دراديلا، وجميعهم درسوا عندي الرقص الكلاسيكي أربع سنوات في المعهد البلدي.

وأنوّه إلى أنّ أعضاء الباليه الصغير تلقوا تكويناً أكاديمياً معمّقاً في الرقص الكلاسيكي المعاصر والتقليدي، وتخرّجوا عام 1979، أي عشر سنوات عقب تخرّج الدفعة الأولى، والحاصل أنّه بفعل بعض الحساسيات، جرى دمج عناصر الباليه الأول والثاني، وتمّت تنحيتي قبل الدمج، حيث كنت ضحيَّة شكاوى كيديَّة من طرف «أبناء الشهداء».

في مرحلة ما بعد الدمج والإقالة، قمت باستحداث فرقة الرقص التي منحتها اسمي «فرقة الهادي شريفة»، مثل فرقتي موريس بيجار، وإلفين هالي، وشكّلت فرقتي من مجموع تلاميذي، وقدّمت ثلاثيَّة: «الوجود والدوام»، «أكون أو لا أكون»، «أكون وأستمر»، عبّرت فيها عن ماهيَّة وجودي في عالم الرقص، وشاركني في إنجازها الفنانان ليليان الهاشمي ونورالدين عبة، وبمعيَّة 15 راقصاً، عرضت الثلاثيَّة في الجزائر ومهرجان قرطاج.

ولأنّ الأعضاء كانوا تلاميذ في الثانويَّة وطلبة في الجامعة، كنا نستغل مواسم العطل، كما ركّزت على الباليه القائم على الرقص والتمثيل والمعايشة، والمعبّق بروح المرح، على منوال نمط جاكسون وبنجامين بريتان.

• أدرت ورشات تدريبية كثيرة في أوروبا بين عامي 1996 و2012، كيف سارت العمليَّة؟

- بعد توليفة فرقة الهادي شريفة التي استمرت 18 شهراً، فضّلت التركيز على نقل تجاربي وتسويق التراث الجزائري والمغاربي إلى القارة العجوز، فطرحت فكرة إدارة الورشات التي ركّزت فيها على الرقص التقليدي المغاربي في فرنسا وإيطاليا، مع مدارس ميلانو ونابولي وبولونيا وبيزا وميتز وليون، وصولاً إلى اليونان، بمعدّل ثلاث وأربع ورشات دورياً عبر دُور الثقافة.

وسعيت إلى تحفيز المتدربين والمتلقين على استكشاف الرقصات الجزائريَّة في مناطق القبائل والأوراس وبوسعادة وجانت والطاسيلي، وكانت تتراوح هذه الرحلات الماتعة بين اثنتين وثلاث كل سنة، وتمتدّ أحياناً إلى ثلاث سنوات، قبل أن يتوقف كل شيء مع بدء دوامة اختطاف مجموعات الإرهاب للسياح الأجانب في صحراء الجزائر.

• تعاملت مع الأطفال في الجزائر وفرنسا، كيف كانت تجربتك في رحاب البراعم؟

- علاقتي بالأطفال بدأت بتصميم عرض «دائرة الطيور» (1985) عن نص نورالدين عبة، وترجمة عبدالله بوزيدة، مع حضور خاص للمصممة السينوغرافيَّة الراحلة ليليان الهاشمي في تصميم الملابس.

وكان العمل تطوعياً تبنته مليكة جعفر مديرة المدرسة الابتدائيَّة، وجاب العمل المازج بين الرقص والتمثيل، منطقتي البويرة وبجاية.

وفي عام 1989، شكّلت فرقة جديدة بمنطقة بورج الفرنسيَّة، واستهدفت أبناء «الحركى/ المهاجرين» الذين جرى الزج بهم في محتشدات وعانوا من العنف والتفكّك في فرنسا.

وأردت من تأسيس الفرقة، مساعدة هـؤلاء الأطفال على الاندماج وتمكينهم من استكشاف جذورهم وبناء أنفسهم للذهاب بعيداً، فكانت فكرة تصميم باليه يسافر عبر دروب الزمن بمشاركة أولاد الحركى، وعدد من الفرنسيين والبرتغاليين على إيقاع الغناء والرقص المغاربي.

وجاب العرض أنحاء فرنسا، إضافة إلى منطقتي بجاية وسطيف بالجزائر، وأشير إلى أنّ اشتراكيي فرنسا دعموا العرض، على نقيض اليمين المتطرف، كما اصطدمنا في الجزائر ببعض الممانعة.

• بداية من التسعينيات، انخرطت أكثر في الأعمال المسرحيَّة، وبخاصة المونودرامات، كيف تمّ التحوّل؟

- بالفعل، لم أتوقف، فبعد تقديمي «رجال الفضاء»، و«الوجود أو العدم» (باليه مسرحي من فصلين)، كان التحوّل رائعاً بمشاركتي في تصميم التعبير الجسدي لمونودراما «فاطمة» (1991) للممثلة الراحلة سكينة مكيو المكنّاة «صونيا»، حيث كوّنت صونيا لشهرين.

وأسهمت في المونودراما التعبيريَّة «يوميات امرأة أرق» مع «صونيا» أيضاً، عن نص رشيد بوجدرة (1992)، وهذا العمل عُرض على مدار ثلاثة أشهر وبشكل يومي، وعُرض أيضاً بمدينتي ميلانو وليون.

وكان لي حضور في مسرحيَّة «حافلة تسير 2» (1992) للممثلين الراحلين عزالدين مجوبي وصونيا، حيث شاركت في التعبير

الهادي شريفة

الهادي شريفة مع مجموعة من الراقصين 2021

الجسدي مع مجوبي، وصونيا، وآكلي أوراد، وشعبان مراد، على نحو ساعد في عمليَّة الإخراج.

وتوالت مشاركاتي في مونودراما «باية» مع دليلة حليلو، عن نص عزيز شواقي وترجمة الراحل امحمد بن قطاف، ثمّ مونودراما «البسمة المجروحة» مع فضيلة عسوس عن نص عمر فطموش.

ومع معهد العالم العربي بباريس، قدّمت عرض «القافلة» الذي تضمّن عدة لوحات حول الرقصات التقليديَّة المغاربيَّة بالجزائر وتونس والمغرب، ووسط حضور بهي لملابس قبائل الطوارق.

• مـا قصة الباليه المُحصّن الذي اسـتوحيتم فكرته عن الشـاعر التونسي ناصر خمير؟

- أتى ذلك بعد اطلاعي على تشكيلة من قصائد خمير، فلمعت في ذهني فكرة كتبتها فاطمة سوتو، وجرى إنجاز «الباليه المُحصّن» بمشاركة 30 راقصاً، وموسيقى وحيد عماري، وديكور وملابس ليليان الهاشمي، وعُرض العمل في الجزائر وفرنسا.

وحفّزني «الباليه المحصّن» على الإبداع أكثر، فصمّمت عرض الباليه مسرح «المتهم... إعلان عن بحث»، نص محمد بن عياط، سينوغرافيا زروقي بوخاري الذي صمّم ديكوراً متحركاً، وموسيقى موسى بلقاسمي، وشهدت التجربة مشاركة نجلي منير الذي كان في الـ 11 من عمره، وأتذكّر أنّه لدى تقديمنا التجربة في منطقة بورج الفرنسيَّة التي يوجد فيها الكثير من المهاجرين، غيّرنا اسم العرض إلى «في نجدة السيد فان غوخ».

وعملت في «جولة الرقص» بين عامي 1995 و1999، على تقديم عدة طبوع مغاربيَّة تقليديَّة وعصريَّة، وفي تجربة «موزاييك» (2008) احتفيت بالفنان الجزائري الراحل «إيدير» بمناسبة إطلاق ألبومه «صيادو الأضـواء»، بعدما صمّمت كوريغرافيا خمسة من عروضه، ثمّ كان لي موعد مع تجربة «المغرب والمشرق» في عامي 2009 و2010.

وفي العقد الثاني من الألفيَّة الثالثة، شكّلت فرقة «ترانس دانس» من مختلف مكوّنات المجتمع الفرنسي، وانتصرت فيها لحركيَّة الجسد وعدم تحجيمه بالإفراط في الملابس.

وركّزت فيها على تقديم باكورة عروض للرقصات المشرقيَّة والمغاربيَّة المعاصرة مثل العاصمي والقبائلي والزندالي والتقليدي المحدث، عبر توظيف موسيقى ايدير، ومعزوفات حسين المصري، وما تركه سيمون طمار في سماء موسيقى «المالوف» المغاربيَّة، مع حضور للمطربتين الجزائريتين نعيمة عبابسة وحوريَّة عايشي.

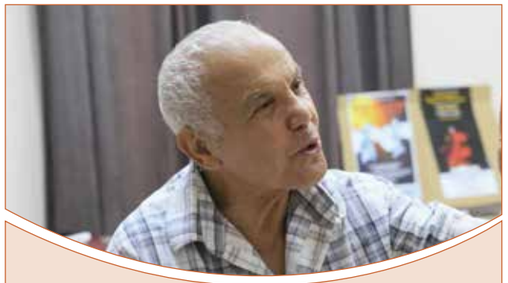
واستحدثنا موسماً فنياً وسمناه بـ «احك رقصتك» حضرت فيه موسيقى المصري فريد الأطرش، وتوزيعات الجزائري محند بوشافع، والمغربيين حميد زهير وسعيد شرابي في «باليه الزليج» كتكملة لرقصات المشرق والمغرب، كوريغرافيا وإخراج الهادي شريفة، وبعد ورشات وأعمال عديدة كان آخر عمل لي «صوت الرمال» (حزيران/يونيو 2023) إخراج عمر فطموش.

• كيف تنظرون إلى ما تشهده الكوريغرافيا في الجزائر؟

- نحن بحاجة إلى سياسة حقيقيَّة تجسّد ما يتمّ الالتزام به، وهذا يتطلب عشرين سنة من السياسة المستمرة، خصوصاً وأنّ التكوين يتطلب عشر سنوات لتكوين الراقصين، شريطة توافر الإمكانات واستمرار السياسات.

في الجزائر حصلت خديعة وانحراف عما جرى تسطيره في ميدان الرقص، وشخصياً بإمكاني صناعة باليه في ستة أشهر وبتكوين عال على منوال ما طبقناه قبل عقود، والأهمّ يكمن في الإيمان باكتساب القيمة المطلوبة، والحرص على امتلاك اللياقة البدنيَّة لتحقيق أي انبعاث.

أكاديمية موسكو للرقص



الهادي بن شـريفة: مـن مواليد الخامس من أيلول/ سـبتمبر 1944. بـدأ مسـاره الفنـي في سـن السادسـة عشـرة ودرس الرقـص الكلاسـيكي بالمعهـد البلدي للمسـرح فـي مدينة الجزائر مع الأسـتاذة الفرنسـيَّة إيدويـج أودوي بين عامي 1962 و1967. وكان عضـواً في باليه المنار للمسـرح الوطني الجزائري على امتداد سـتينيات القرن الماضي. تابع تكويناً في الأكاديميَّة الكوريغرافيَّة لمسـرح البولشـوي بموسـكو بيـن عامـي 1967 و1971. لدى عودتـه إلى الجزائـر، تولى التدريـس في المعهد البلدي لمدينة الجزائر لفترة تجاوزت ربـع قرن. مـارس التعليم أيضـاً في المعهـد الوطني للفنون الدراميَّـة والكوريغرافيَّـة لمدّة 12 عاماً. دُعـي إلى مهرجان الرقـص الأمريكي بالولايات المتحدة عـام 1987، كما حضر عـدة احتفاليات أخرى عبر العالـم. كان كوريغرافياً ومديراً فنيـاً لمجمـع الرقص الشـعبي والمعاصر بالمسـرح الوطني الجزائـري بيـن عامـي 1978 و1982. بعـد ورشـة تدريبيَّة اسـتمرّت عاماً فـي فرنسـا (1984)، واصل نشـاطاته الفنيَّة فـي فرنسـا وأوروبا، مـع عمله لفترات في مسـقط رأسـه. مـن أعمالـه: «اللهيـب» (1975)، «حوريَّة» (1979)، «شـجرة الزمـرد» (1986)، «الشـمس المعتمـة» (1986)، «دائـرة الطيـور» (1987)، «الطائـر الذهبـي» (1988)، «عبـر طـرق الزمـن» (1989)، «الحلـم الأزرق» (1989)، «المتهـم» (1996)، «أسـرع مـن الريـح» (1998)، كمـا قـدّم ثلاثيَّـة: «الوجـود والـدوام»، «أكـون أو لا أكون»، «أكون وأسـتمر». أشـرف علـى عـدة ورشـات تكوينيَّـة وأخرج مسـرحيات للأطفال، كما شارك في تصميم رقصات عدة أعمال مسرحيَّة، بينها: «فاطمة» (1990)، «حافلة تسـير 2» (1990)، «البسـمة المجروحـة» (1991)، «يوميـات امـرأة أرق» (1992)، «باية» (1992)، «بهيجة» (2017)، «صوت الرمال» (2023). ترأس لجنة تحكيم المهرجان الدولي للرقص التقليدي (2008)، وكان عضواً في المهرجان الوطني الرابع للمسرح النسائي بالجزائر (2015).

شاكرة الرماح: التمثيل مهنة تستلزم صبراً وقوة ومعرفة

الممثلة التونسيَّة شاكرة الرماح لها طابعها الخاص في الأداء، قدمت أدواراً متنوعة في مجالات المسرح والتلفزيون والسينما. درست وتخرجت في المعهد العالي للفن المسرحي في تونس، شاركت في عدد من عروض المخرج توفيق الجبالي منها: «ضد مجهول» 1999، «المجنون» 2001، «هنا تونس» 2002، «كلام الليل..» 2004. وخاضت تجارب مع مخرجين آخرين مثل: «سهرت»، «ديزير»، «برج الوصيف» للشاذلي العرفاوي، «نيكوتين» لعاطف بن حسين (2012)، «حب ستوري» للمخرج لطفي عاشور (2010). في ما يلي تتحدث عن جوانب من تجربتها مع التمثيل، ومنظورها للمشهد المسرحي المحلي، وتطلعاتها.

عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

• بداية، كيف تقدمين نفسك للجمهور اليوم بعد مسيرة سنوات في مجال المسرح؟

- بالنسبة إلى الجمهور العربي أنا ممثلة، عشقي الأول هو المسرح، ثم تأتي السينما والدراما التلفزيونيَّة. بالنسبة إلى جمهور المسرح التونسي فأعتقد أنني لست في حاجة إلى تقديم نفسي، لاسيما أن رواد المسرح يتابعون أعمالي، لأنه ليس من السهل أن تنحت اسمك في عالم المسرح إلا بعد عمل متواصل وجهد كبير وإصرار على البقاء وبحث وتجريب.

• كيف تغيرت ميولك من الموسيقى إلى المسرح مع دخولك المرحلة الجامعيَّة؟

- لم أمتهن الغناء.. لما كنت أدرس بالمعهد كنت أهوى الغناء، وشاركت في نادي الموسيقى، ثم في جمعيَّة للموسيقى العربيَّة، حيث حفظت المألوف التونسي. ولما تحصلت على شهادة البكالوريا وحان وقت التوجه الجامعي وضعت من بين الاختيارات معهد المسرح، فتم قبولي. كان عالم المسرح غريباً بالنسبة إلي لاسيما أنني كنت خجولاً ولم أكن أتخيل نفسي على الخشبة وأواجه الجمهور، ففكرت في العودة إلى دراسة الموسيقى، لكن هذا الشيء لم يتم، وأتممت دراستي بالمعهد العالي للفن المسرحي. أنا أقول هو القدر، المسرح اختارني ولم أذهب إليه. أؤمن بأن الممثل يجب أن يكون متعدد المواهب: غناء، رقص، عزف.. لأن كل هذه الخبرات يحتاجها في عمله ممثلاً.

• إلى أي مدى ساعدك المسرح في التخلص من الخجل ومن الخوف من الخشبة والجمهور؟

- بالنسبة إلي، الرهبة والخوف من الخشبة احترام لمهنتي ولجمهوري، وكل مشروع يكون فيه شك، لأنني أريد أن أخرج من مساحتي. الفنان يجب أن يتجدد في كل عمليَّة تصوير ليلبي انتظارات الناس، ويحافظ على صورته وسمعته. لذلك تبقى التجربة والصنعة، وأنا بطبعي خجول لأن التمثيل هو مهنة، في حين أن شخصيتي في الحياة مختلفة، فأنا امرأة محافظة نوعاً ما في حياتي وفي شكلي، أنا شفافة أيضاً.

• كيف ترين نفسك: ممثلة أم أستاذة أم مختصة في المسرح؟

- أنا عامة ضد التصنيفات بين الكوميديا أو التراجيديا، هل في التمثيل أو في التدريس. تخرجت في 1998 ودرست في 2002 لمدة 15 سنة، وتلقيت تكويناً أكثر في التمثيل والإبداع. ومهنة التدريس تعلمت منها كثيراً أو استمتعت بها كثيراً، ولكن في وقت معين من المسار تعبت وأصبحت منذ 2018 ملحقة مكلفة بمهمة في وزارة الثقافة، ولكن أشعر بأنني ممثلة على المسرح أكثر من التكوين والبيداغوجيا، كلها مراحل زادت في تكويني وتجربتي وشخصيتي.

• كنت تؤمنين بالمسرح والسينما أكثر من الدراما التلفزيونيَّة، هل تبدل هذا الرأي اليوم؟

- تبدل الرأي اليوم نعم، مع النضج وتجربة الإنسان والفنان التي تتطور وتحتم علينا تغيير آرائنا، فقد كنت في البداية أعتقد أنني بوصفي ممثلة لست متمكنة من تقنيات التلفزيون، وآمنت بالمسرح بوصفه مدرسة أولى للتمثيل، ولكن كانت لي تجارب في السينما. واليوم هناك نضج، وما زالت السينما تستهويني أكثر. أما الجمهور العريض فقد عرفني في المسلسلات وفي «السيتكوم» لأن التلفزة تدخل كل الديار، أما المسرح فيذهب إليه الجمهور بإرادته، فقدمت أدواراً مهمة في المسرح، لكن في السينما ما زلت لم أقدم الدور الذي يسمح بإبراز الطاقات الموجودة عندي.

حبي الأول هو المسرح لأن الممثل يجرب كل شيء على الركح، ويتمكن من كل التقنيات، بينما في السينما أكون مرتبطة بالبرنامج الخاص بالتصوير. المسرح يبقي على الإمكانيَّة دائماً لتجديد روح الممثل.

• توليت الإسهام في البرمجة لبعض المهرجانات وأبرزها المركز الوطني لفن العرائس، ما الذي يميز هذه التجربة؟

- أسهمت في فريق البرمجة للعروض المسرحيَّة، وهي تجربة ثريَّة من خلال اختيار العروض والتنسيق، وهذا ما خول لي أن أكون في المركز الوطني لفن العرائس الآن، وهي فرصة للنظر بعين أخرى إلى العروض، وفيها مسؤوليَّة واكتشاف الممثلين عن قرب، وهي مهمة كثيراً بالنسبة لي. وكنت عضوة في لجنة تحكيم مهرجان الإسكندريَّة لسينما دول البحر الأبيض، وعضوة لجنة التحكيم في مهرجان السينمائيين الهواة في تونس، فأتيحت لي الفرصة لمتابعة عروض وتجارب جديدة للشباب المبدعين من خلال النظر بعين أخرى، عين المتفرج المتخصص، لتختار أحسن فيلم، وتدخل في نقاشات عميقة عن الفن، وتتعرف على مبدعين من تجارب عربيَّة، وتخلق ديناميكيَّة كبيرة.

• كان آخر أدوارك في مسرحيَّة «ربع وقت»، هل يمكنك مشاركتنا المزيد من المعلومات حول هذا العمل وما الذي جذبك إلى هذا الدور؟

- هو من إنتاج مسرح الحمراء وقت الموجة الثانية من كورونا، ومن إخراج سيرين قنون. هو عمل نتحدث عنه بكل ألم، لأننا فقدنا صديقتنا ريم الحمروني المشاركة في العمل. وكانت صدمة لنا لأننا كنا نعيش في التمارين في جو من الود، أصدقاء وعائلة، هي حياة كاملة حيث نترافق لأشهر طويلة نعيش فيها كل المشاعر القويَّة والصادقة. وعرض هذا العمل في مهرجان مدينة «الحمامات» في تونس، ومن ثم عرض في مدينة بيروت. وهو من أجمل الأعمال التي شاركتها مع جميع الأصدقاء، ولن يعود العمل في ظل غياب ريم الحمروني. والعرض في مدينة بيروت كان أمام جماهير لبنانيَّة غفيرة، والجمهور في لبنان يحب المسرح التونسي، وحتى اللهجة التونسيَّة مستساغة، وكانت 3 عروض ناجحة للغاية.

• وماذا عن مسرحيَّة «طروف»(أجزاء) لغازي الزغباني، التي تتناول معاناة الشعب الفلسطيني، كيف كان تفاعل الجمهور العربي معها؟

- هو عمل قديم جديد، لأنه أنجز في 2019 وتوقف لسنتين بسبب جائحة كورونا، وجاء في إطار إنتاج مشترك بين تونس وأطراف أخرى، والإخراج لغازي الزغباني وكريس وايت. والزغباني أعاد اقتباس النص وأصبح مندمجاً مع الواقع اليومي الفلسطيني والعالم العربي أيضاً، وكنا نتصور أن العرض توقف، لكن قدمنا عروضاً في لندن كانت ناجحة جداً، ويمكن أن يعود العرض لأنه صالح لكل زمان ومكان، ولأن الشعب الفلسطيني صامد، وحتى لا ينسى الناس أن هناك شعباً عربياً لم يتحصل على حقه إلى اليوم.

• تمتلكين تجربة في الأعمال السينمائيَّة العالميَّة. هل يمكنك مشاركة تجاربك وتفاصيل حول مشاركتك في هذه الأعمال؟

- لديا آخر مشاركة في فيلم روسي لمخرج إنكليزي أنجز حول حياة الرئيس العراقي الراحل صدام حسين، وأقدم دور عالمة في الفيزياء في عهد صدام حسين «رحاب رشيد طه».

كما شاركت في أفلام وثائقيَّة وروائيَّة من بينها فيلم إيطالي متميز أديت فيه دور مرام سيدة لبنانيَّة وصاحبة دار أزياء. وأعتقد أن أي ممثل يطمح للعالميَّة من المهم أن يخوض مثل هذه التجارب في مسيرته. وأتمنى أن تكون هناك إنتاجات مشتركة في تونس أو إنتاجات عربيَّة مشتركة مثل ما يحصل اليوم في المملكة العربيَّة السعوديَّة من انفتاح وثورة ثقافيَّة كبيرة، ولأن الفن لا يعترف بالحدود، فيجمعنا الفن.

• مثلت في العديد من الأعمال المسرحيَّة والسينمائيَّة، هل لديك دور مفضل في مسيرتك الفنيَّة حتى الآن؟

- الأدوار التي بقيت في ذاكرتي كانت في المسلسل التاريخي «تاج الحاضرة» لسامي الفهري، ومحبوبة الماجريَّة هي شخصيَّة متميزة، وللأسف الجزء الثاني لم يتم. هي شخصيَّة لديها كاريزما تاريخيَّة.. وحتى في مواقع التواصل الاجتماعي تابعها الكثير من الجمهور.

في المسرح كان أفضل أدواري في مسرحيَّة «برج الوصيف» للمخرج الشاذلي العرفاوي، في دور امرأة تعيش صراعاً نفسياً وداخلياً داخل أسرتها، فأبرزت فيه الكثير من الطاقات.

• بصفتك ممثلة، ما هي التحديات التي واجهتها في مجال الفن، لاسيما بصفتك ممثلة تونسيَّة؟

- أن تكون ممثلاً ليس أمراً سهلاً لاسيما أن الميدان الفني هش في تونس والسوق صغير، حيث لا يوجد الكثير من الإنتاجات، وأنا من الفنانات اللاتي يحصلن على أجر شهري قار، وخيرت أن أبقى في وطني أو أهاجر مثل عدة فنانات.

كما أعد تكوين أسرة كان أمراً ليس بالهين بالنسبة إلي بصفتي ممثلة، وهذا تحد لأن التوفيق بين حياة الفنان وبين الحياة العائليَّة نجاح أفتخر به.

• مـا هي الأعمـال الفنيَّة أو الأدوار التي تتمنيـن أن تقدميها في المستقبل؟

- دور في مسلسل تاريخي، لأن تاريخنا حافل بالشخصيات التاريخيَّة، مثل عليسة، وعزيزة عثمانة، وأتمنى من الكتاب أن يؤلفوا مادة دراميَّة وسينمائيَّة لتكريم المرأة التونسيَّة، ولم لا يكون هناك إنتاج عربي مشترك في الإطار؟

واليوم أعمل على إبراز إنتاجاتي على السوشيال ميديا، وأنشر حتى المشاركات في المهرجانات، وأسعى إلى إقامة علاقات تواصل مع المخرجين والفنانين لتقديم كل أعمالي.

• بصفتك ممثلة وفنانة تونسيَّة، هل لديك رسالة تودين مشاركتها مع الشباب الذين يحلمون بمستقبل في عالم الفن؟

- كل من له حلم يجب أن يتمسك به، مع العمل والمثابرة والتكوين والثقافة. وعلى الشباب أن لا يدخلوا في خانة استسهال التمثيل، ومهنة التمثيل شاقة وصعبة وتتطلب الكثير من الصبر وتطوير الذات، والثقافة العامة الإنسانيَّة والاجتماعيَّة. وهي آليات تمكن الفنان من أداء الدور المطلوب منه، لأن الأصعب على الفنان هو الاستمرار في النجوميَّة.

• المسـرح هو الفعل الفني الحي، إلى أي مدى يسـهم في تطوير أدائك في السينما وفي التلفزيون؟ وكيف ترتبين ميولك؟

- قلت إن المسرح هو المدرسة الأولى للممثل، وأغلى ممثلي العالم مثل «روبرت دي نيرو» و«آل باتشينو» بدأوا من خشبة المسرح. ولكن تأتي السينما وسحرها أمام الكاميرا والصندوق الأسود بعد الخشبة.. وأنا أميل أكثر إلى السينما لاسيما أن الدراما التلفزيونية اعتمدت كثيراً على تقنيات السينما.

• أي تجارب فنيَّة تسـتهويك في المسـرح أو الدراما، لاسيما أنك تطمحين لخوض مغامرات في الدراما التاريخيَّة؟

- أتمنى أن تكون هناك مشاريع فنيَّة في المسرح، ولدي حالياً بعض المقترحات بصدد التفكير فيها، ولكن لدي مشروعي الخاص، وهو أن أكون بمفردي على المسرح من خلال عمل «مونودراما»، الذي يتطلب جهداً ووقتاً ويعكس عملاً متكاملاً يحمل قصة وبداية ونهاية.

وفي السينما صورت فيلماً مع المخرج مراد بالشيخ، وهو الشريط الطويل الأول في رصيده، وما زالت هناك اتصالات حول أعمال أخرى.

شاركت دائرة الثقافة بحكومة الشارقة، في ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي، الذي نظم برعاية دولة رئيس الوزراء المصري الدكتور مصطفى مدبولي، في الفترة (21 إلى27) أكتوبر الماضي، بمسرحيَّة «الخيار الأخير» للمخرج عبدالله محمد عبدالله آل علي، التي حصدت ثلاث جوائز في الدورة الماضية من مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة الذي تنظمه الدائرة، وهي: أفضل إخراج، وأفضل تمثيل، وأفضل سينوغرافيا.

الشارقة: «المسرح»

المسرحيَّة المستلهمة من نص «وليمة للغربان» للكاتب الأمريكي جورج.أر.أر.مارتن، ضم فريقها التمثيلي: ماجد المازمي، ونصرالدين عبيد، وعبدالله الشعساني، وسيدرا الزول، وراشد الزرعوني، ولين عرفات. وترأس وفد الدائرة أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح، الذي كرمه الملتقى في ليلته الافتتاحيَّة تقديراً لدوره البارز والمؤثر في إثراء الحركة المسرحيَّة العربيَّة، كما دعي إلى الحديث بصفة رئيسة في ندوة بعنوان «مهرجانات الشارقة وتأثيرها في المسرح الجامعي» نظمت الاثنين (23 أكتوبر) بسينما الهناجر.

هذا، وشهد برنامج عروض الملتقى الذي تشرف عليه «مؤسسة فنانين مصريين للثقافة والفنون»، ويدعم من وزارتي «الثقافة» و«الشباب والرياضة»، مشاركة 11 عرضاً مسرحياً مثلت جامعات من مصر، وسوريا، والعراق، وغانا، والكويت، وسلطنة عمان، وتونس، والمغرب. كما أقام الملتقى ورشات تدريبيَّة في التأليف، والتمثيل، والرقص، تحت إشراف مدربين من مصر، والمغرب، وإسبانيا، والنمسا، وبلجيكا.

وأُسس ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي في أكتوبر 2018 بهدف إتاحة الفرصة للعديد من طلبة الجامعات العربيَّة والدوليَّة للالتقاء والتحاور وتطوير تجاربهم الإبداعيَّة.

برعاية كريمة ودعم سخي من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة «رعاه الله»، نظمت جمعيَّة المسرحيين الإماراتيين الدورة السادسة عشرة من الموسم المسرحي في الفترة (06-27) أكتوبر، في كلباء، ودبا الحصن، والشارقة، وأم القيوين، وبمشاركة أربعة عروض ظفرت بجوائز في الدورة الماضية من أيام الشارقة المسرحيَّة، وهي: «زغنبوت» لمسرح الشارقة الوطني، و«قائمة الخديج» لجمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح، و«ميادير» لمسرح أم القيوين، و«تفسير بنت ياقوت» لمسرح دبي الوطني.

الشارقة: «المسرح»

ورفع إسماعيل عبدالله، رئيس مجلس إدارة جمعيَّة المسرحيين، أسمى آيات الشكر والامتنان إلى مقام صاحب السمو حاكم الشارقة «على دعمه لأبنائه المسرحيين ورعايته لهم، من خلال مبادرات سموه الكريمة التي أسست لخطاب مسرحي محلي عميق وعظيم، ووضعت رجالات مسرحنا، ضمن قوائم المجددين والمبدعين والمؤثرين في المشهد المسرحي الخليجي والعربي».

واستهلت فعاليات الموسم بمدينتي كلباء ودبا الحصن، حيث شهد مركزاهما الثقافيان تقديم العروض الأربعة بالتعاقب في يومي الجمعة والسبت من الأسبوعين الأولين من الشهر الماضي، ثم انتقلت العروض الأربعة إلى قصر الثقافة بالشارقة، ومسرح أم القيوين الوطني في يومي الجمعة والسبت من الأسبوعين الأخيرين من أكتوبر.

وكانت العروض الأربعة أنتجت وقدمت في الدورة الثانية والثلاثين من أيام الشارقة المسرحيَّة التي نظمت في مارس الماضي، وقال بيان لجمعيَّة المسرحيين نشر بالصحف، إن اختيار هذه العروض جاء لقربها «من قضايا المجتمع، ولما تتمتع به من تنوع في الرؤى والأطروحات، التي تجذب الجمهور إليها للمشاهدة والتفاعل مع أحداثها».

زغنبوت

ويصور عرض «زغنبوت» تأليف إسماعيل عبدالله وإخراج محمد العامري، ما يسببه الجوع من شروخ في نفوس سكان قرية يضربها الجفاف، ويحل بها تاجر غريب يخضع رجالها بما ملك ويعجزهم حتى عن الدفاع عن أنفسهم، ولكن سيُواجَه هو ومن أذعن له من الأهالي بعاشقين ثائرين في نهاية الأمر.

وقدم العرض للمرة الأولى في الدورة الرابعة من مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي (20-27 فبراير الماضي)، وحصد جائزة أفضل عرض، كما فازت ممثلته «بدور» بجائزة أفضل ممثلة دور أول، وفاز كاتبه بجائزة أفضل تأليف، ومخرجه بجائزة أفضل إخراج، كما فاز الممثل أحمد الجسمي بجائزة لجنة التحكيم الخاصة.

كما فاز العمل حين قدم في الدورة الثانية والثلاثين لأيام الشارقة المسرحيَّة (مارس الماضي) بجوائز الإخراج، والتأليف، والإضاءة، والمكياج، والمؤثرات الصوتيَّة والموسيقى، والأزياء والإكسسوارات، وأفضل عرض متكامل.

قائمة الخديج

أما عرض قائمة الخديج، تأليف علي جمال وإخراج عبدالرحمن الملا، فيقدم حكاية رمزيَّة عن كينونة الإنسان بين ما يريده بنفسه لنفسه وما يراد له من والديه ومجتمعه.

وقدم العمل في الدورة الماضية من أيام الشارقة المسرحيَّة، حيث نالت ممثلته عبير الجسمي جائزة أفضل ممثلة دور ثان، وفاز مخرجه بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، كما شارك في الدورة الماضية من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

وقال عبدالرحمن الملا لـ«المسرح» عن مشاركته في الموسم: «أولاً نشكر صاحب السمو حاكم الشارقة على الدعم السخي للحركة المسرحيَّة الإماراتيَّة ما جعلها تصل إلى هذه المكانة العالية التي نفخر بها، وبخصوص مشاركتنا فنحن كفرقة نشعر بسعادة غامرة لأن عرضنا تم اختياره بين الأعمال المشاركة في هذه النسخة المتميزة من (الموسم) التي جاءت في توقيت مناسب جداً هذه السنة أي بلا مزاحمة من أنشطة ثقافيَّة أخرى، ولعل ذلك أحد الأسباب التي جعلت الجمهور يأتي إلى مشاهدة العروض»، وشكر الملا جهود جمعيَّة المسرحيين في إحياء هذا النشاط السنوي، مشيراً إلى أنه يتيح للعديد من المهتمين بالمسرح ممن لم يتمكنوا من حضور أيام الشارقة المسرحيَّة، مشاهدة العروض التي قدمت فيها، كما أنه يتيح لأولئك الذين شاهدوها أن يجددوا تواصلهم معها.

ميادير

وفي عرض «ميادير» تأليف إسماعيل عبدالله وإخراج حسن رجب، ثمة خمسة أصدقاء جمعهم الحي في الصغر وعمقت رابطتهم مراحل الدراسة المشتركة، يلتقون بعد سنوات من الفراق في رحلة بحريَّة بادر أحدهم باقتراحها، حيث يستعاد الماضي وتسلط أضواء جديدة على بعض الذكريات والوقائع التي تقاسموها، وتتكشف الأسرار، على نحو يظهر كيف غالب كل واحد منهم تحديات العيش وتقدم في حياته قوياً أحياناً وهشاً في أحيان أخرى.

وحين قدم العرض في أيام الشارقة المسرحيَّة فاز ممثله سعيد سالم بجائزة أفضل ممثل دور ثان. وفي حديثه إلى «المسرح» امتدح سالم فكرة «الموسم المسرحي» كونها تتيح للفرق أن تتجول في مدن الدولة وتجدد اللقاء بالجمهور بمختلف شرائحه، وقال: «بالنسبة إليّ تميز الموسم هذه السنة بمشاركة فرقتنا.. فرقة مسرح أم القيوين الوطني، ولقد استمتعت بكوني أشارك بعد زمن ليس بالقصير فيه، وأفرحني كثيراً تفاعل الجمهور في مدينتي كلباء ودبا الحصن مع عرضنا، ولقد لاحظت إقبالاً ملفتاً للعائلات، وهذا التواصل بيننا كمسرحيين والجمهور يمثل قيمة في حد ذاته».

تفسير

ويروي عرض «تفسير بنت ياقوت» تأليف وإخراج علي جمال، حكاية سويرة بنت ياقوت، مفسرة الأحلام القويَّة التي فرضت سطوتها على سكان مجتمعها بتأويلها ما يرونه في المنام، التي تتداعى منهارة حين تتأمل حلم زوجها فتراه يتزوج عليها.

وفاز العرض بجائزة أفضل ممثلة التي ذهبت إلى بدور، وجائزة أفضل ممثلة واعدة التي نالتها سميَّة الشويهي، وذلك حين قدم في الدورة الماضية من أيام الشارقة المسرحيَّة.

يـون فـوسـه
موضوعـات نصـوصـه المسرحية وتقنياتها

فنسنت رافيس
محلل نفسي وباحث مسرحي من فرنسا

ترجمة: لمى عمار
كاتبة ومترجمة من سوريا

في أعمال الكاتب المسـرحي النرويجي المعاصر يون فوسـه (1959)، الحائز جائزة نوبل في الآداب لهذا العام، يلعب موضوع الموت دوراً مركزياً. المسـرح بالنسـبة إليه هو وسيلة لبناء واقع بديل، واقع يبدو فيه الموتى أحيـاء، يتكلمـون ويتحركـون: الموتى على اتصال وثيق بالأحيـاء، ويجعل الكاتب وجودهـم مرئياً لمن يقرأ ويشاهد من الأحياء. فذكريات شخصياته تعمل من خلال إماهة الحدود بين الماضي والحاضر، والزمان والمكان: من مات يمكنه أن يحيا مرة أخرى ويكاد يكون تقريباً مطابقاً لذاته السـابقة - وهنا تقريباً ليسـت إلا فجوة متذبذبة بين عالمين، حيث يعيش ويتماهى الأموات مع الأحياء.

وهكذا، فإن المشهد الذي يخلقه مسرح فوسه بعيد كل البعد عن الفضاء الديكارتي، الذي حدده الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلو – بونتي: «فضاء بلا مخبأ، الذي، في كل نقطة من نقاطه، ليس أكثر أو أقل مما هو عليه»، أي مساحة عذراء، سطح متجانس ومحايد تماماً. على العكس من ذلك، فإن الفضاء، في مسرح فوسه، مرتبط بالحضور – حضور الموتى، حضور الممثل، حضور جسده على خشبة المسرح - وهو ليس نقطة بسيطة أو درجة صفر من المكانيَّة. بالأحرى ينتج هذا الحضور عن الحوار، حوار الموضوعات المرئيَّة وغير المرئيَّة، القائم على خشبة يُحتفى فيها بالموتى والتعرف عليهم والترحيب بهم.

وهذه الخشبة ليست كياناً مكانياً فحسب، بل كيان زماني أيضاً. في الواقع، الزمن بالنسبة إلينا هو إغراء فكري، لا يسمح لنا بتصوره إلا في الفضاء. وفي ما يلي ما كتبه اللغوي السويسري تشارلز بالي عن هذا:

«نحن نتخيل الزمن بشكل غريزي، ليس كحفرة ينزل فيها مسبارنا إلى أعماق مختلفة، ولكن كشاشة نسقط عليها الهويات الراسخة: بمعنى آخر، نحن نحول الزمن إلى فضاء. (...) يبتكر عقلنا إشارة مشابهة لتلك التي تنتجها النجوم في أعيننا: نراها متناثرة على خريطة وهميَّة، سماء لا وجود لها، حيث تظهر كمجموعات من الأشكال المسطحة التي نسميها الأبراج ». أما الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون، فقال: «في هذه الصيرورة المستمرة التي هي الواقع نفسه، تتكون اللحظة الحاليَّة من القطع شبه الفوري الذي يحدثه إدراكنا في الكتلة المتدفقة. وهذا القطع هو ما نسميه العالم المادي، الذي يحتل جسمنا مركزه، وهذا ما نشعر به مباشرة يتدفق من هذا العالم المادي. حالتها الحاليَّة هي حاضرنا. بالنسبة لنا يجب تعريف المادة، كفضاء واسع، على أنها حاضر يتجدد باستمرار. وعلى العكس من ذلك، فإن حاضرنا هو ماديَّة وجودنا، أي أنه ليس أكثر من مجموعة من الأحاسيس والحركات».

لذلك، فإن تجربة مرور الزمن، أو «التدفق»، تتعلق بالتجربة الحسيَّة والحركيَّة للأجسام، بمعنى آخر، بالتجربة المكانيَّة. قد يكون هذا هو السبب الذي يمكن المسرح بوجه خاص أن يجعل هذا الحدث ملموساً، لأنه، من بين كل الفنون الأخرى، فن الفضاء. ربما أكثر من أي شيء جمالي آخر، يكشف الأداء المسرحي عن عمليَّة بناء الحاضر وتفكيكه. «من عرض إلى آخر، يقول يون فوسه، من ليلة إلى أخرى، يتجدد شكل المسرحيَّة دائماً»؛ لأنه يتغير، يتم تدميره، أو يأخذ إيقاعاً آخر مع كل أداء. وكأجساد الممثلين الذين يؤدونها، تنضج المسرحيَّة وتترهل وتتلاشى. وهكذا فإن المسرح قدره التحول والتغيير، حيث تصبح كل مسرحيَّة، في كل مرة يتم عرضها، غريبة عن أصلها.

ففي مسرحه، يحقق فوسه أفضل استفادة من هذا التغيير في المادة المذهلة، لأنه، من خلال التكرار، يجعل في كل فرصة الكلمة غريبة عن نفسها. على وجه الخصوص، عن طريق تعديل بنية الجملة التي كتبها بالفعل أكثر من مرة (التي، على خشبة المسرح، ستقال أكثر من مرة) - عن طريق إزعاج بناء جملة الجمل الوسواسيَّة؛ كأن يكتب في «ولن نفترق أبداً»:

لأن الصبي الآن سوف ينام،
الصبي ينام الآن،
ينام الآن بجوار صديقته،
لأن الصبي الآن سوف ينام.

أو عن طريق استبدال فكرة ما بنقيضها:

الولد اللطيف سوف ينام الآن
لا مزيد من اللعب الآن
لا مزيد نم الآن
لا مزيد من اللعب الآن

من خلال اللعب في الواقع بكل الاحتمالات التي يقدمها ما يسميه اللغويون المنطق النموذجي - يوجهنا فوسه إلى أن تكون لدينا علاقة أقل سلبيَّة مع ما ندركه. إنه يدعونا إلى العودة عقلياً إلى البصمة النصيَّة الأوليَّة (وبالتالي السمعيَّة)، حتى نتمكن من اختبار مدى عشوائيَّة الذاكرة وتشظيها، وكيف أننا لا نستطيع أن نكون مخلصين للكلمات والصور التي حركتنا ذات يوم، التي نحاول الرجوع إليها.

والآن بعد أن طرحت هذه القضايا - كيف يمكننا أن نرى الزمن بوصفه مكاناً، وكيف يمكننا مواجهة التدفق المراوغ للذاكرة بإطار محدود من الورق، وكيف يمكن تكرار الصور والكلمات بحيث تكشف كيف تعيد الذاكرة بناءها وتعقيدها - أود أن أربطها بإنتاج الفنان الأمريكي روبرت موريس، وتحديداً رسوماته المتعلقة بالذاكرة. في هذا العمل، يقوم ر.موريس بتمرين منهجي: بدءاً من نص كتبه عن الذاكرة، يحاول تذكره وإعادة كتابته في أربع مناسبات لاحقة. ومن خلال جعلنا نشهد الاختلافات بين النص الأصلي والنسخ الأربع التالية، فهو يقترح علينا «البحث عن الأخطاء وضياع المعنى، وهو نوع من النقد الجيني المعكوس الذي، بدلاً من الكشف عن عمليَّة بناء النص، يؤدي إلى الانتباه إلى الطريقة التي يتم بها تفكيكه تدريجياً». بالنسبة إلى موريس، تعاني الصور والنصوص من المصير نفسه، وإذ توقف عن الرسم عام 1959، فذلك لأن الصورة، في رأيه، محكوم عليها بالاختفاء - إنها شيء تافه ومثير للشفقة.

إن العلاقة التي أقوم بها هنا، بين المسرح واللوحات، بين المسرح والرسم، تسمح لنا بجمع أسئلة منهجيَّة قد لا تتعلق بالمسرح وحده. على العكس من ذلك، من خلال ربط المسرح بممارسات فنيَّة أخرى، يمكننا أن نرى إلى أي مدى يمكن فهم دلالة الأعمال الفنيَّة من خلال عمليَّة المونتاج، أي من خلال التبادل بين الأعمال التي تقدم ديناميكيات مشتركة بغض النظر عن التخصصات، هذا التواصل الذي قد يؤدي إلى تجديد الفهم. وعلى الرغم من أن هذا الارتباط يظل غير تقليدي إلى حد ما في البحث المسرحي، إلا أنه بالطبع ليس جديداً تماماً. في عام 1657، في نصه المسمى «ممارسة المسرح» La Pratique du théâtre، أجرى فرانسوا هيديلين (1604-1676) مقارنة بين مسرحيَّة ولوحة، لبحث الرؤية في المسرح، وقارن بين واقع أجساد الممثلين على المسرح، بماديَّة الأصباغ ومعجون الرسم. وفي الحالين، قال، علينا أن «ننساها» لكي نرى ما «وراءها»، وكأنها شفافة، لنرى «الحقيقة».

وهذا الانفصال يقع أيضاً في قلب عمل كل من فوسه وموريس. بالنسبة إليهما، «الصورة الزائفة» دائماً ما تحجب «الصورة الحقيقيَّة» وهي أيقونة حقيقيَّة. تخفي الصورة المسرحيَّة واقعاً آخر يتعين على الفنانين كشف النقاب عنه. في الواقع، المظهر «النقي» لشيء ما أقل وضوحاً من مظهر جانب مرئي وثابت وجودياً. علاوة على ذلك، فإن المادة غير المرئيَّة لهذا الكائن هي الضمان الوحيد لرؤيته الحقيقيَّة. لذلك، الصور موضع شك ببساطة، لأنها بما هي عليه: ليست سوى صور. ما يجعلها كاذبة ليس أنها ليست حقيقيَّة، بل هي كذلك لأنها مصنوعة من أشياء محسوسة: أصباغ، أدوات... ومن كائنات حيَّة: الرسامين، الممثلين... لكنها لا تستطيع أن تتكامل مع مرجعيتها.

ويقودني هذا إلى النظر في الدور الرئيس الذي يلعبه المعتقد البروتستانتي في كتاباته وهي الأهميَّة التي ذكرها فوسه نفسه في عمله النظري. والواقع أن هذا ينطبق على المسيحيين البروتستانت، كما هي الحال بالنسبة إلى جزء كبير من التقاليد الدينيَّة الإبراهيميَّة (مثل اليهود التلموديين والمسلمين السنّة). وهذا التفكك هو جوهر التأمل الديني. يجب على المؤمنين أن يتجنبوا إغراءات عبادة الأوثان، ويحظر عليهم التوقف عند سطح الصورة التي يمكن أن تقلب الحقيقة. يعيدنا هذا الرفض إلى نظريتين أثرتا على نطاق واسع في التاريخ الغربي للصورة المسرحيَّة: «فن الشعر» لأرسطو، الذي يضع فنون الأداء تحت سلطة المحاكاة التي تسيطر على العمل الفني، أي الصورة وحيلها؛ وعداء أفلاطون الأخلاقي ضد الصورة المرئيَّة، التي بالنسبة إليه هي مجرد تقليد/تزييف للطبيعة.

ومن هنا، فإن المقارنة بين المسرح والرسم، لا من منظور لاهوتي، بل من زاوية سيميائيَّة، تقودنا إلى إقامة صلة معقدة بين الفكرة الأفلاطونيَّة والصورة، تماماً كالطريقة التي واجهها بها مسرح يون فوسه. بالنسبة إلى لويس مارين، الذي عمل على مفاهيم الرؤية والاختفاء في الرسم «إن اختفاء سطح القاعدة يفرض إمكانيَّة رؤية العالم المُمَثل».

ربما يتعين على الرسم والمسرح محو صورهما خلف «الأفكار» التي يخفيانها، إما من خلال التراكب (تراكم المادة الذي يتضمن فرضيَّة هذا المحو) أو، على العكس من ذلك، عبر اختزال مادتهما المرئيَّة لتصبح مجرد غلاف شفاف، يجب على الرسم والمسرح أن يجعلا «سطحهما الأساسي» غير مرئي، ليتحولا إلى شهود على إمكانيَّة وجود عالم غامض. عن طريق الجمع أو الطرح، عليهما أن ينظما تقسيمهما الخاص، وجودهما الأساسي في كل مكان، بحيث يمكن تحقيق واقع آخر من خلالهما.

الجمع والطرح: يحاول مسرح يون فوسه حل هذين الحسابين في آن معاً. فمن ناحية، يراكم المادة الأدبيَّة والمناظريَّة، وكذلك كلام الشخصيات وأجسادها: تكرار نصي يقترب من السخافة كما يرد في «حلم الخريف»:

«إنني أفهم..
أنا أفهم أنك على حق
أنا أفهم كل شيء
أفهم كل شيء
أنا أفهم».

وتصاعد العنف، جنون أو اضطراب في الحركات؛ وجود الشخصيَّة نفسها في أعمار مختلفة وأماكن مختلفة على المسرح، ومن ناحية أخرى فإنه يقلل منها: شح الألفاظ والمواقف؛ وعزلة الشخوص في فضاء مهجور، ...الخ.

من خلال الجمع بين عناصر متناقضة للغاية، يعزز فوسه وجهة نظره في وجوب عدم التناقض بين المرئي والمخبوء، والميت والحي، لأن ما يجعل المسرح (مثل الرسم) شفافاً هو إعادة توزيع الطاقات المتداولة بين المصطلحات المتضادة. على سبيل المثال، قد يتحول التدفق الحيوي إلى فقدان الذات أو الرغبة في الموت. على العكس من ذلك، فإن الكآبة أو الإرهاق قد يحتويان على اندفاع محبط تجاه الآخر، أو عاطفة عاجزة عن الكلام. على وجه الخصوص، بما أن رؤية الحياة وعدم رؤية الموت يشتركان في التعب نفسه، فلا يوجد أي منهما في شكل نشيط بحت (من ناحية القوة، والوهن من ناحية أخرى). ولذلك ينتهي كل منهما بالاعتماد على اختيار القارئ والمشاهد، ومن وجهة نظره؛ إنها مسؤوليتنا أن نحدد ما يكون أو لا يكون في مسرح يون فوسه. ومن حقنا أيضاً أن نصوغ هذا الاختيار وفقاً لقناعاتنا النقديَّة والروحيَّة والفكريَّة والأيديولوجيَّة أي تحكيمنا للقيم.

ربما في منطق فوسه، هذا هو السبب وراء إمكانيَّة رؤية الصور مبسطة بشكل مبالغ فيه، بما أنه يمكن اختزالها إلى حالة موضوعيَّة. يوضح لنا الكاتب النرويجي أنه يتعين علينا أن نحرر أنفسنا من تأثير الشيء المرئي علينا، ومن أجل الوصول إلى ما لا يمكن الوصول إليه، نقوم «بثورة النظرة»، أي ترجمة الحواس، وكأنه يقول لنا لا وجود لرؤية بصريَّة بحتة، ولكنها ذاتيَّة بشكل أكبر. ما قد نعده ميتاً هو في الواقع ما يقبع تحت العمق، عمق لا يمكن قياسه إلا من خلال العلاقة الحيَّة المتجددة بين الموضوع والمادة، وهو بالنسبة إلينا السبيل الوحيد لكسر وحدة الصورة، والتعرف على تعدد المعاني الذي تخفيه.

«شخص ما سوف يأتي»
لـ يـون فوسه
الكتابة المسرحية في تخوم الوجود والعدم

إذا كانت معرفتنا بالمسـرح النرويجي من بعد هنريك إبسـن HENRIK IBSEN ما تزال ناقصة إلى حدٍّ كبير؛ فإن المفارقة تكمن في نقص ما يعرفه المسرحي الأوروبي وجمهوره عن هذا المسرح نفسه، وهو ما عبر عنه الناقد والكاتب السـويدي ليف زيرن Leif Zern، وهي مفارقة لا يمكن تفسيرها لدينا إلا بسبب بعدنا عن هذه اللغة من لغات الشـمال الأوروبي، وقلة المترجمين العارفين بها، وما يمثله ذلك من عذر قد يكون مقبولاً إلى حد كبير بسـبب عدم التواصل الثقافي تاريخياً بيننا والبلاد الإسـكندنافيَّة، من دون أن يتسـاءل أحدنا عن سـبب معرفتنا العميقة ودرايتنا الكافية بكل من إبسـن وسترندبرج، وتقديم أعمالهما على مسارحنا منذ زمن ليس بالقصير.

أسامة أبوطالب
أستاذ جامعي وباحث مسرحي من مصر

أما الإجابة فتتعلق أيضاً بالترجمة، حيث تعرفنا على الكاتبين الكبيرين من خلال الترجمات الإنجليزيَّة والفرنسيَّة لأعمالهما، وهو ما لم يتح ليون فوسه برغم الكثرة الحديثة الملحوظة لمثقفين وفنانين عرب هاجروا إلى الشمال الأوروبي، واستقروا، وأصبحوا مواطنين ذوي إنتاج فني مرموق في السويد والنرويج والدانمارك، وحيث حطمت الميديا الحديثة كل الحواجز المعوقة للاتصال بيننا وبينهم !

لكن المفارقة نفسها ما تزال موجودة، وقد عبر عنها ليف زيرن بقوله: «لقد كتب فوسه للمسرح أكثر من عشرين عملاً جعلت المسرح النرويجي واحداً من أكثر المسارح الأوروبيَّة شهرة في العالم، كما حصل مؤلفها من فرنسا على لقب فارس في Ordre National du Mérite عام 2007، وعلى جائزة إبسن الدوليَّة في عام 2010، ومنذ أوائل التسعينيات تمّ إنتاج مسرحياته في أماكن لا تعد ولا تحصى على المستوى الدولي، كما تمت ترجمتها إلى عشرات اللغات – أهلتها للفوز بجوائز، مثلما أصبحت أعماله ملهمة للنقد، مثيرة لفضول وإلهام رواد المسرح في جميع أنحاء العالم، وبرغم ذلك فما يزال إنجازه غير معروف إلى حد كبير للجماهير الناطقة باللغة الإنجليزيَّة»!

فمن هو يون فوسه إذن؟

إنه أحدث المسرحيين الحاصلين على جائزة نوبل في الأدب لعامنا هذا 2023، بعد إنتاج غزير في تأليف الدراما والرواية. ولد في مدينة هاوجيسند بالنرويج، ويعيش حالياً في مدينة بيرجن، حيث ظهرت لأول مرة عام 1983 روايته «أحمر وأسود»، كما تم عرض ونشر مسرحيته الأولى «ولن نفترق أبداً» عام 1994 ليستمر في كتابة الروايات والقصص القصيرة والشعر، مثلما كتب للأطفال، علاوة على ما حرره من المقالات، حيث تمت ترجمة أعماله إلى ما يربو على أربعين لغة، وأهله كل ذلك إلى أن يصبح أحد أعظم الكتاب المعاصرين، لاسيما في المسرح.

ومن بين هذا الإنتاج الدرامي الغزير، نفتح مسرحيَّة «شخص ما سوف يأتي» التي قد تبدو غريبة هي الأخرى بين ضفتي مسرحه المثير للجدل، والباعث على التفكير العميق: ماذا يمثل؟ وإلى أي منهج أو أسلوب في الكتابة ينتمي؟ وأي قضايا يثيرها؟ وأيّ هموم تضنيه وأزمات يعبر عنها؟ ثم ما هو حظ أعماله من النجاح لو أتيح لها التجسد بالظهور لجمهور المسرح العربي ومناوشة مرتاديه؟ وقبل ذلك أي استقبال يحدده تلقي المخرجين والفنانين والنقاد لهذا النوع من إبداعات المسرح؟

وكلها بالطبع أسئلة مهمة واستفسارات كاشفة ليس عن الكاتب هذا وإنتاجه فحسب؛ بل عن حالة التلقي المسرحي العربي في الحاضر، وتوجهات ذوق مشاهديه وتفضيلات فنانيه.

«شخص ما سوف سيأتي»، مع التسمية هذه، تتناثر حالة من الغموض التي يشعها ذلك العنوان المفتوح والمغلق في آن واحد: مفتوح لأنه يعبّر عن حالة انتظار وحالة مجيء. ومغلق لأنه يدعو إلى التفكير في ذلك القادم غير المعرف بل المجهول، علاوة على غموض اتجاهه أو توجهه: أين ومتى؟ ثم لمن يأتي ومن هم المستقبلون؟

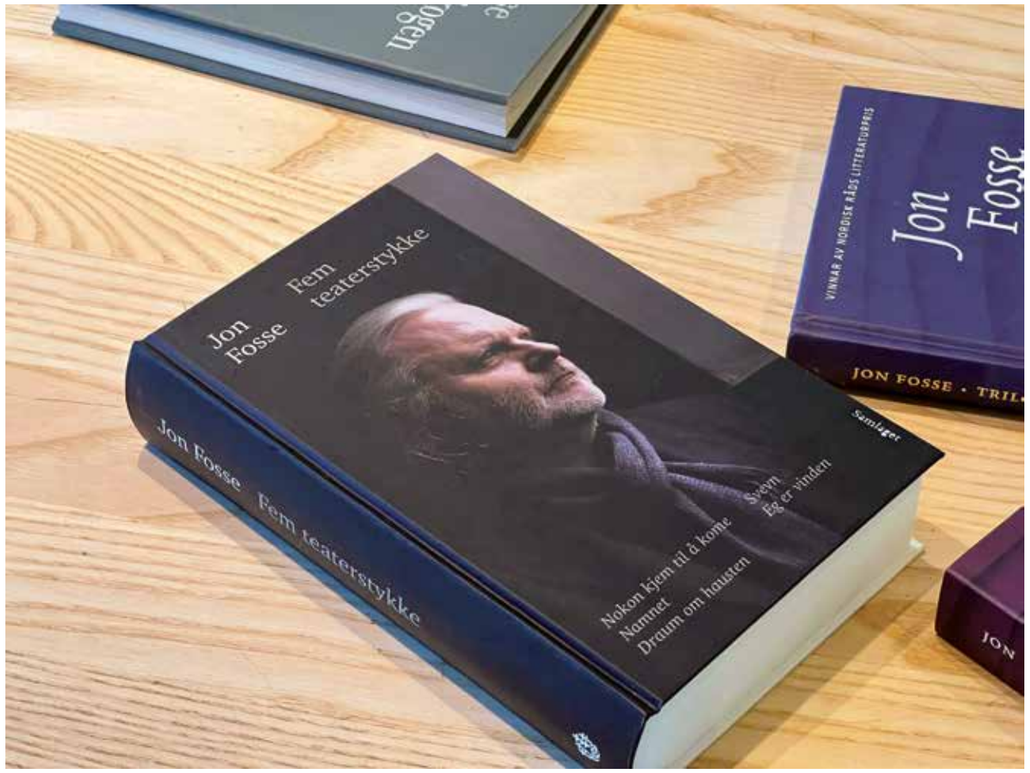
حيث يخلق ذلك العنوان حالة من حالات الـ paratext البادئة للنص والمثيرة بداية لما سبق ذكره من تساؤلات.

يصور الكاتب هنا اهتزاز اليقين في علاقة رجل وامرأة، خرجت ونحن نظنها مكتملة، ثم ثبت لنا أن بداخلها ثقوباً من الشك. رجل وامرأة يأتيان من فراغ معلوماتي بالنسبة إلينا حيث لا تقديم لهما ولا حديث عن ماض يجمعهما أو خطة لمستقبل يضمهما معاً سوى قرارهما بالهروب إلى مكان آخر واللجوء إلى بيت سعيد جديد!

أما الذي بينهما فتظل تفاصيله إلى حد كبير مبهمة، مثلما تنتهي إلى حد كبير أيضاً مجهولة ومتروكة لتخميناتنا. بدأت المسرحيَّة. ووسط ذلك الفراغ تبدأ التكهنات. يبدأ التلقي في خلق تفسيراته المتباينة من خلال المتابعة لحدث بسيط يدور حول نفسه في مكان واحد لا يبرحه، وإنما يتنقّل بين أنحاء البيت الصغير وكأنه صندوق يتخبطان فيه بعد أن أفسد بائع البيت هجرتهما، واقتحم خلوة سعيا إليها معاً ظناً منهما أو أملاً أن يجدا في ذلك المكان الخلاص. لكن أي خلاص إذن وأي هجرة وأي رحيل عمّن وأي فراق لمن؟

ذلك هو المتروك الثاني الذي أشاعه الكاتب في عمله، وإن كنا وبسهولة تامة نستطيع أن نقرن ذلك بكل ما يمكن تحميله على الحياة في هذا العصر، وما وصلت إليه أو أوصلتنا إليه من ارتباك وازدحام وتعقيد وبث الشعور المتزايد بالوحدة وسط الناس، والعزلة في قلب تكدس الآخرين، ومحاولة الهرب من سلاسل علاقات تشتبك وتتشابك وتتداخل وتتصادم إلى حدّ أن تعصر «الذات» عصراً يضيّق عليها الخناق، ويحول بينها والانفراد بنفسها، وحيث تظل دائبة على ذلك ساعية إليه بجهد جهيد إلى أن تنجح في اختراق تلك السدود البشريَّة المحيطة، كي تخلو إلى «ذاتها»، وكي تلتئم أعضاء الكائن البشري المفككة أو الممزقة بعد اقتناعها بأن «الجحيم هو الآخرون» حسب تعبير جان بول سارتر.

لكن سؤالاً آخر لا يلبث أن يجثم على الفكر ونحن نشاهد اقتحام الثالث الغريب خلوة الرجل والمرأة الهاربين؛ وكأننا بالشيطان إبليس



يخرج من بين أدغال ما طوته «جنتهما المبتغاة المفقودة» التي ظنا أنها مستقرهما وملاذهما الأخير، كي يزرع الشك في قلبيهما، ويقيم حاجزاً من الريبة بينهما، وكأن ما هربا منه يعود إليهما في صورة جديدة أقسى وأشد تهديداً ورعباً، حين يزرع الشك في قلب الرجل – شريكها أو حبيبها أو زوجها - الذي أصبح وحيداً تماماً من دون آخرين يمكن اللجوء إليهم أو حتى محاولة الاستغاثة بهم! وحيث يطاردنا التوقّع والشك بأنه قد أصبح غريباً عن رفيقته وأنها هي الأخرى في سبيل الانفصال عنه!

يحدث كل ذلك ويُتوقع ما هو أكثر منه من دون ضجة ومن دون صوت مرتفع أو أحداث خشنة أو تصادم كما عودتنا المعالجات التقليديَّة للدراما! كما يتجسد في ذلك الحوار المحدد المقتضب تقذفه كلمات تخرج وكأنها نقر على لوح مصمت من الخشب، ليس لها أي رنين أو أي رجع للصدى. أو أنها تنطلق وكأنها نقر أصابع على لوحة مفاتيح بيانو، فتقابل بالصمت أو بالرد – في إجابة مماثلة الإيقاع أو من دون إجابة. وحيث تبدو مساحات الصمت المدروسة بعناية إيقاع موسيقى مهمة بل في غاية الأهميَّة تكونه الجمل القصيرة والكلمات المرتدة كما هي، ولحظات الصمت المدروسة مساحته الزمنيَّة بعناية شديدة وكأنها مدونة موسيقيَّة!

حتى إننا لنتساءل: ما الذي يتبقى إذن للمخرج والممثل بعد كل هذا التحكم المنضبط لـلأداء، بمساحاته الزمنيَّة، وكأنها نوتة موسيقيَّة غير مسموح بتخطّيها؟ ثم ما هو دور الميزانسين والسينوغرافيا في التوافق مع هذا الحوار والإيقاع؟ كيف يتم تصميم المنظر المسرحي وما هي مفرداته ومجسماته وألوانه وإضاءته؟ وكيف تكون خطة الحركة في هذا المكان الضيق الذي يتحتم على المخرج والسينوغراف ومصمم الإضاءة أن يقوموا بالتبديل والتغيير فيه حسب الجو النفسي المتغير والمتقلب بين الشك وبين اليقين، وما يلف المشهد من ارتياب ومن غموض؟

وهل يمكن للمفسر/ المخرج/ الممثل/ الناقد/ المشاهد الذكي أن يحسب كل ذلك على «مسرح العبث absurd theatre» وتأثيره المتسرب ربما إلى هذا العمل، حيث الحوار المتقطع أو المنقطع، وحيث دلالات الصمت، وعجز اللغة وخذلانها وخيانتها للمعنى المقصود؟

إن ما يبدو أنه «بنية تقليديَّة» في سبعة مشاهد داخل محيط مكاني واحد، هو الفيلا القديمة التي اشترياها حديثاً مفرّاً لهما من الآخرين، ومأوى وملاذاً لهروبهما، وطلباً لتوحّدهما المبتغى؛ يجعل العمل أقرب إلى قصيدة من الشعر، بغموضها المحبب المثير، حيث الشخصيات بلا ماض ومن دون تاريخ، بل مجرّدة من أجل تعميمها، ويقذف بها إلى المسرح مثلما يتكرر القذف بنا إلى الحياة آتين من غموض ومدفوعين إلى مجهول، فهما يبدوان وكأنهما ظلان هاربان يطيرا خفيفين حتى يحطا على مستقر لهما! لكنهما يملكان صفات وملامح إنسانيَّة كذلك حيث يناوران إلى حدّ ما، ويتوجسان ويشعران بالخوف الذي دفعهما إلى الهرب بعيداً عن مجتمع يشاركهما فيه آخر، وليظلا يسحباننا خلفهما في ردهات وجوانب بيت قديم وكأنه قِدَم الزمن المتوقف عن الحركة، والجاثم في الركود من دون أحداث تتصاعد ظاهرياً، ولا صراع يتأجج واضحاً جلياً، بل هو صراع هادئ في ظاهره، وفوران تدريجي محتدم مكتوم يمنع كل شخصيَّة من البوح بمن «هو» ومن «هي» ويحجزه معتقلاً داخل كل منهما، فلا ينطق أحدهما سوى إشارة ساربة، أو تعليق مقتضب مكتوم، أو ملمح خاطف منفلت يرين على الوجه لحظة ثم لا يلبث أن يختفي مخلفاً وراءه في أذهاننا وفي ذهن كل منهما كثيراً من الشكوك من دون أن ننسى قدرة الأنثى حواء على إثارة الشك في عقل الذكر، وإنها بإلغازها واقتضابها سوف تحيل حياته إلى جحيم مقبل، أو خروج من الجنة منتظر !

فبرغم التلاصق، والبهجة التي ظهر أنها تلفهما فرحاً بالمسكن الجديد، وتقدمهما متوحّدين معاً ومتداخلين متمازجين؛ إلا أننا سرعان ما نكتشف انفصالهما إلى اثنين وليس اندماجهما في واحد، وأنهما بعيدين عن بعضهما بعضاً، حيث يظلّ لكل منهما شكّه وتخوفه وهواجسه وارتيابه، وسجنه داخل ظلامه الخاص الذي لا يتسرب منه عنهما إلا القليل!

البشر صناديق مغلقة إذن. نحن نتشكل عنوة حسب وجهة نظر الآخرين عنّا. إنهم يطرحون علينا فهمهم لنا، ويغلفونه ويصبغونه كما يريدون لنا أن نكون! نحن لسنا نحن.. لسنا شخصيات ثابتة كما يصنّفوننا دائماً. ونحن لسنا الشخصيات نفسها، بل نتغير بتغيّر الآخـر المراقب لنا والمفسّر لتصرفاتنا والمشكّل لصورتنا كما يراها هو، لا كما نحن في ذاتنا وبذاتنا نكون.

إن أصـداء من عبارة جان بول سارتر «الجحيم هو الآخرون» تطنّ في آذاننا ونحن نقرأ هذا العمل، أو حين نشاهده. كما أن هواجس من مسرحيَّة صمويل بيكيت الشهيرة «في انتظار جودو» تفرض نفسها وتدعو إلى المقارنة مع «شخص ما سوف يأتي»، مثلما يشيع جو «مسرح موريس ميترلنك Maurice Maeterlinck الإسراري mysterious برمزيته وغموضه، حيث الصمت والريح والبحر والفراغ الذي يشبه السديم، وقد أتيا منه وإليه يعودان، كما أتيا مجهولي المصدر والتواريخ ليدشّنا رحلتهما في ذلك المنزل المتهدم العتيق الذي سعيا إليه.

فهل كان سعيهما عمداً وبإرادة حرة، أم بفعل وقيادة ودفع قدر محتوم ليلتقيا برجل يترصدهما مستغلاً حقاً غير مشروع، لا يؤهله له كونه وارث وبائع المنزل الذي يبدو أنهما لم يسبق لهما التعرف إليه؟ بل إنه يبدو كغريب لزج مقتحم مصرّ على الحضور وكأنه رمز للموت الذي سعيا إليه من دون أن يكونا قادرين على صده وإبعاده، أو الشيطان الذي أخرج أبويهما من الجنة.. تحميلات وتأويلات وإيحاءات يدفعنا إليها النص دفعاً، مثلما يدفعنا إلى التفسير والتأويل بما فيه البشر من محاولات الهرب من البشر أبناء جنسهم، داخل تيهٍ يضم الجميع وفي حضور عام للضياع وفقدان لليقين، الذي ينتقل إلى المتلقي ما يعانيانه من توترهما الداخلي internal tension أو يعديه به!

وهو توتر يغلي في الداخل مثلما تدور «تيارات الحمل» في ماء يغلي في جوفه برغم ما يبدو ظاهرياً من سكون العمل/ الدراما وبقائها من دون حركة ومن دون حدث، بينما يرتجف ويهتز من الداخل بالانتظار الكامن الذي يتبدى في الحوار المجنح والغامض غموض القصيدة وجنوحها وشهوتها إلى التأويل.

هذا الحوار الملتف الذي يدور حول نفسه بلا تقدم وكأنه دوامة ريح أو حفر بالأقدام في المكان نفسه، خارج من أفواه الشخصيات غير الموصوفة إمعاناً في الإيحاء بالمجهول، وفي حصيلة أو قاموس كلمات محدودة محددة وكأنها هي نفسها يتم تلقفها وتبادلها ودورانـها بين هو وهي، مثل لعبة تنس طاولة، حيث تسمع دقاتها بوضوح، وحيث يتنوع الصوت قوة وضعفاً فيبدو صوتاهما ورددهما المقتضبة وكأنها ضربات في فراغ ملعب كبير، الضربة في مواجهة الضربة، وحيث بعضها يتصل كفعل ورد فعل، وبعضها يسقط بلا إجابة، أو يرتد مصمتاً منغلقاً كما جاء! فالسؤال هو نفسه والكلمات هي نفسها مكررة،

وسط حالة تخبط وعناء تتخللها لحظات حانية تشع خاطفة مضيئة بين الرفيقين الذكر والأنثى، ثم لا تلبث أن تنطفئ ويخفق التواصل المنتظر هروباً من مجتمع حديث مرتبك معقد.

إن كل تلك الاحتمالات تزيد المسرحيَّة والتأويلات غنى وثراء، حيث إن تجريد الشخصيات من نطق الأسماء يعني تعميمها، يعني نحن أنا وأنت وهو وهي وهم وهن، وحيث حالة من الشفافيَّة والشاعريَّة والضبابيَّة تلعب دورها المهم في إحاطة الجو بالغموض وبلمسة كونيَّة كي تبدو الكائنات سديميَّة عموماً، إلا من لحظات إنسانيَّة تبرز فيها لمسات من شوق أو غيرة أو حنان، وحيث يبدو الرجل والمرأة وكأنهما خرجا من عالمنا هذا وحلقا في سماء بعيدة، ثم خطوًا على أرض مجهولة ليست لنا برغم كل إشارات الشخص إلى تعيينها وتحديد تاريخها وملكيتها.

أما عن تأثر فوسه في هذه المسرحيَّة بمسرحيَّة صمويل بيكيت الشهيرة «في انتظار جودو» وبلمسات قد تبدو مشابهة لجو مسرح العبث Absurd وبرغم الإرشادات الذكيَّة السريعة المقتضبة كزبد متطاير على شفتي الرجل، واحتفاظ المرأة بالورقة في محفظتها مما يثير ريبته ويشعل شكوكه، فالجو هنا مخالف تماماً لجودو، ولكنه يماثله بالتناقض معه مثلما يحيل إليه، فهل هي مسرحيَّة عبثيَّة إذن؟ أو تنويع على مسرح العبث؟ إن الفرق بين «في انتظار جودو» وهذه، أن جودو ينتظر المخلص الذي لا يأتي، أما هنا فرغبة الخلاص بدأ الاتفاق عليها بين الرجل والمرأة مسبقاً، ثم تم تنفيذها من دون أن يتوقعا حضور أحد. إن جودو في مسرحيَّة بيكيت لا يأتي؛ لكن الشخص الآخر الثالث وريث البيت وبائعه يظهر فجأة؛ ليس لكي يخلص بل ليهدد السكينة والهدوء في العزلة التي تمنياها وسعيا إلى تحقيقها! كما أن الجو الخاوي القاحل والمكان الأجرد في مسرحيَّة صمويل بيكيت مختلف تماماً عن جوّ الشاعريَّة المسيطر هنا، برغم كونه فراغاً كذلك، ناصية طريق وشجرة جرداء؛ لكنه مليء بغموض اللغة واستخدام الصمت والحيرة والشك، كما سيبدو في مسرحيته الأخرى «أنا الريح»، وبرغم كل ذلك إلا أننا لا يمكننا إزالة بصمة التأثر بالعبث في «شخص ما سوف يأتي». يقول الناقد كارل أوفيه كونسجورد عن يون فوسه متسائلاً: «ما هو مصدر كل هذا الوضوح الذي يشع من كل ما كتبه فوسه؟ ليس فقط أسلوبه، التكرارات، التلافيف، الطبقات الدماغيَّة، الأفكار، قوارب التجديف، المطر، الإخوة، الموسيقى، بل ما يتجلى في كل هذه الأشياء، إن عتمة فوسه مضيئة دوماً وكتاباته تمتص القارئ. إنها شيء يتلاشى فيه القارئ كما الريح في الظلام، هذه هي الخصائص الأساسيَّة في أعمال فوسه».

وبرغم إقرارنا مع كونسجورد وموافقتنا على رأيه ملخّصاً سمات موجودة في هذا العمل وبقيَّة أعماله؛ لكننا لا يمكننا أن نتجاهل بصمة الغموض برغم ذلك الوضوح الذي يشير إليه؛ الذي من دونه تتحول الدراما إلى «واقعيَّة» مسطحة متجردة من سحرها، حيث يمكن لمخرج متواضع تلخيصها وفهمها وتفسيرها فقيرة كالتالي:

«رجل وامـرأة يهربان بحثاً عن منعزل يضمهما فإذا بهما يكتشفان في المنزل البعيد الذي اشترياه شخصاً ثقيلاً لزجاً يخترق عليهما عزلتهما بدافع كونه بائع الفيلا القديمة ووريث الجدة الراحلة. ولا مانع بالطبع أمام هذا التجريد الخطر والمخلّ من أن يقدم ذلك المخرج السطحي على التعامل مع المسرحيَّة وفق هذا المنظور الضيق، فيخلع عنها غلالتها السديميَّة الساحرة التي تحققها سحابة الغموض، فتجعلها أكثر ثراء حين تحيل وتشي وتؤوّل أكثر مما تحدد المعنى وتجمد الدلالات».

مجلات دائرة الثقافة عدد نوفمبر 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

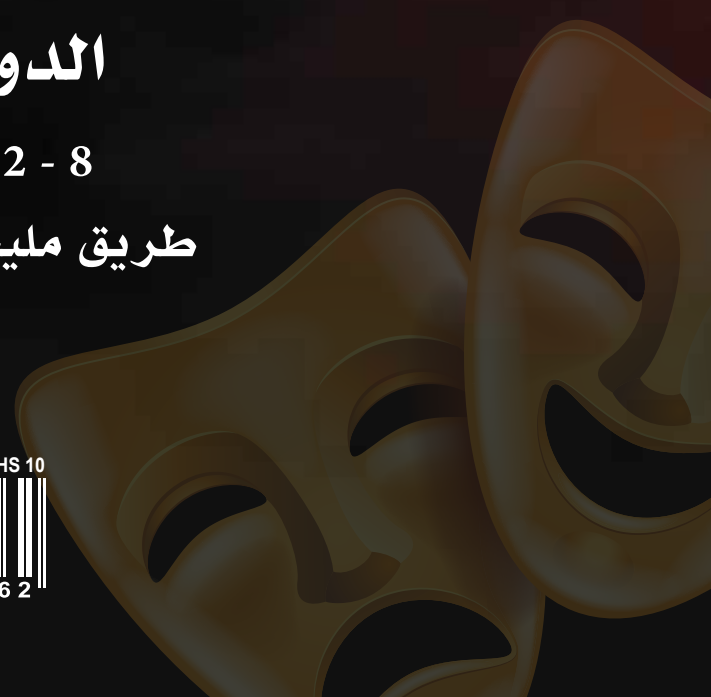
مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

الدورة السابعة

8 - 12 ديسمبر 2023

طريق مليحة - منطقة الكهيف



AL Masrah DHS 10
Tawzea
6 291100 754762