المَسْرَح

العـــدد (33) - يونيو 2022

المخرج محمد العامري:

جـــئت لأترك بصمـــة وأحـترم إرث السابقين

النقد المواكب للعروض المسرحية:

أي موقـــع.. أي أثـــر؟

«أشـــوفـــك»

الفرجة العربية بتقنيات المســـرح الغـــربي

أيام الشارقة المسرحية
مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي
مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي
مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة
مهرجان الشارقة للمسرح الكشفي
مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي
مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي
مهرجان خورفكان المسرحي
Khorfakkan Theatrical Festival

تواصل

تتابع «المسرح» إطلالتها الشهريَّة، بالسعي الحثيث، والرغبة الأكيدة، في تقديم محتوىً يلائم ويعكس الازدهار المنظور لـ «أبو الفنون» في الإمارات، بفضل الدعم اللا محدود لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة؛ ويعزز حضوره في المجتمع، ويعمّق تفاعله مع المنجز المسرحي العربي في كل جغرافياته.

ونأمل أن تعطي صفحات هذا العدد فكرةً عن هذا الطموح الذي تسعى المجلة إلى تحقيقه، من خلال رصدها، ومحاورتها، وتوثيقها لطائفة متنوعة من مؤسسات، وأسماء، وظواهر المسرح في الدولة، إذ يُسلط باب «مدخل» الضوء على الدور الذي تنهض به فرقة «مسرح الشارقة الوطني» العريقة، التي تعد واحدة من أنشط وأهم الفرق المسرحيَّة في المنطقة، كما نقرأ تقريراً عن مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة بمناسبة عودته، في سبتمبر المقبل، بعد غياب بسبب الظروف الدقيقة التي مر بها العالم السنة الماضية، وكذلك نطالع رصداً لوقائع اتفاقيَّة الهيئة العربيَّة للمسرح مع وزارة الثقافة الأردنيَّة لدعم «مسرح الهواة» في المملكة، وثمة استطلاع في الباب ذاته حول الحضور المتجدد للمسرح الفكاهي، وذلك تفاعلاً مع ما شهدناه من حراك حيوي لهذا النوع المسرحي في إمارات الدولة، خلال عطلة عيد الفطر؛ ومن المتوقع أن نشهده في إجازة عيد الأضحى.

وفي باب «حوار»؛ يُنشر الجزء الثاني من محاورة هي الأولى لمجلة مسرحيَّة، مع المخرج الإماراتي المتميز محمد العامري، صاحب الرصيد الأكبر من العروض والجوائز، لاسيما في ذاكرة «أيام الشارقة المسرحيَّة».

وتجاوباً مع التزايد الملحوظ للإنتاج المسرحي العربي في الفترة الأخيرة، وتعدد منابر ووسائط النشر؛ خُصص باب «بقعة ضوء» لمعاينة موقع وأثر «النقد المواكب للعروض المسرحيَّة»، وذلك عبر إفادات لمسرحيين من مصر، وتونس، والسودان، والأردن، والعراق، والمغرب.

وتضم بقيَّة أبواب المجلة مقالات، وتقارير، وأخباراً حول أحدث وأبرز القضايا، والعروض، والمهرجانات المسرحيَّة العربيَّة، نتمنى أن تفيد وتُمتع القارئ في كل مكان ■

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة

العدد (33) - يونيو 2022

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله 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
معاوية الدقاق

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

جميع الحقوق محفوظة ولا يجوز إعادة طبع أي جزء من هذه المجلة من دون موافقة خطية

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

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

صورة الغلاف:
مسرحية (لا تقصص رؤياك)
تأليف إسماعيل عبد الله
وإخراج محمد العامري، إنتاج
مسرح الشارقة الوطني: 2015

06-19 مدخل

- «كلباء للمسرحيات القصيرة».. مختبر المواهب
- «العربية للمسرح» و«الثقافة الأردنية» توقعان اتفاقية لدعم هواة «أبو الفنون»
- مسرح الشارقة الوطني.. يوثق منجزاته.. ويستعد لـ «الموسم»
- المسرح الفكاهي في الإمارات:
حضور ملحوظ.. ورهان على المحتوى الهادف/ علاء الدين محمود

20-25 بقعة ضوء

- النقد المواكب للعروض المسرحية: أي موقع.. أي أثر؟

28-43 قراءات

- «رحل النهار».. مسرح اليقظة العربية بين غروب وشروق / باسم صادق
- «خلطة شبرا»: لطائف من ذاكرة الحي المصري العتيق / إبراهيم الحسيني
- «أشوفك».. الفرجة العربية بتقنيات المسرح الغربي / هادية عبدالفتاح
- «تعارفوا».. دراما المصالحة والسلام في لبنان / هشام زين الدين

44-53 حوار

- المخرج محمد العامري: جئتُ لأترك بصمة.. وأحترم إرث السابقين/
عصام أبو القاسم

54-57 صروح

- «المسرح البلدي» في تونس: منصة روائع الفن الرابع / كمال الشيحاوي

58-63 أسفار

- رحلتي إلى مهرجان الأردن المسرحي / بوكثير دومة

69-66 أفـــق

- اللبناني حمزة حمادة يمسرح الصوت / الحسام محيي الدين

79-74 رؤى

- هل كتب أريستوفانيس مسرحية «السحب» ليُحاكم سقراط ؟ / حاتم التليلي محمودي

- ما حدود التجريب في «المسرح التعليمي»؟ / حامد محضاوي

87-80 مطالعات

- العنوان والنص: العلاقة وتحولاتها / لعزيز محمد

- «للخلف در» الوجه.. وأقنعته / محمود سعيد

112-90 رسـائل

- المرأة العمانية والمسرح.. مسيرة ملحمية عمرها نصف قرن / عامر عبدالله

- «اليوم الوطني للمسرح» في المغرب: عروض وندوات وتكريمات / الطاهر الطويل

- عودة قوية للمسرح التاريخي في الجزائر / رابـح هوادف

- المسرح السعودي.. دعم رسمي.. والأعمال الكوميدية تجذب الجمهور / إبراهيم الحارثي

- «المسرح الراقص».. نماذج سورية جديدة / أنور محمد

منـبر

26 طلال محمود: جودة العرض

64 صبري حافظ: إياد أخطر.. و«اليد غير المرئية»

70 عز الدين بونيت: المرسح/ المسرح

83 فهد ردة الحارثي : غرائبية التصنيفات

88 عبد الحليم المسعودي: خيال الظل

سـعـر البـيـع:

الإمارات: 10 دراهم / السعودية: 10 ريالات / عمان: ريال / البحرين: دينار / العراق: 2500 دينار / الكويت: دينار/ اليمن: 400 ريال / مصر: 10 جنيهات / السودان: 20 جنيهاً / سوريا: 400 ليرة سورية / لبنان: دولاران / الأردن: ديناران/ الجزائر:دولاران/ المغرب: 15 درهماً / تونس: 4 دنانير / المملكة المتحدة:3 جنيهات إسترلينية / دول الإتحاد الأوربي: 4 يورو / الولايات المتحدة: 4 دولارات / كندا وأستراليا: 5 دولارات

قيمة الاشتراك السنوي داخل الإمارات العربية المتحدة:(التسليم المباشر) الأفراد: 100 درهم/ المؤسسات: 120 درهماً (بالبريد) الأفراد: 150 درهماً / المؤسسات: 170 درهماً

خارج الإمارات العربية المتحدة (شامل رسوم البريد): جميع الدول العربية: 365 درهماً / دول الاتحاد الأوروبي: 280 يورو / الولايات المتحدة: 300 دولار / كندا وأستراليا: 350 دولاراً

وكلاء التوزيع:

الإمارات: شركة توزيع، الرقم المجاني 8002220 السعودية: الشركة الوطنية للتوزيع -الرياض - هاتف: 00966114871414، الكويت: المجموعة الإعلامية العالمية - الكويت - هاتف:1286284256900، 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: 413666116900، الأردن: وكالة التوزيع الأردنية - عمّان - هاتف: 0096265358855، المغرب: سوشبرس للتوزيع - الدار البيضاء - هاتف: 00212522589121،

تونس: الشركة التونسية للصحافة - تونس - هاتف: 0021671322499

دورته التاسعة سبتمبر المقبل

«كلباء للمسرحيات القصيرة».. مختبر المواهب

تحت رعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، تنظم دائرة الثقافة، الدورة التاسعة من مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، في شهر سبتمبر المقبل.

وعقدت اللجنة العليا المنظمة للمهرجان اجتماعها الأول (17 مايو) بقصر الثقافة في الشارقة، برئاسة أحمد بورحيمة، مدير إدارة المسرح بالدائرة.

وبحث الاجتماع آليَّة التواصل مع المستهدفين ببرنامج التأهيل والتدريب في «دورة عناصر العرض المسرحي» التي تسبق المهرجان، إضافة إلى التجهيزات الخاصة بالأنشطة المصاحبة، مثل الندوات، والمنشورات، والمسابقات.

وتأسس مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة عام 2012، وهو عبارة عن مختبر سنوي لتعلم المبادئ والمعارف الأساسيَّة للفن المسرحي، وفق منهجيَّة تعتمد المحاضرات النظريَّة، والتدريبات

مسرحية لير ملك النحاتين للمخرج سعيد الهرش الحائزة على جائزة أفضل عرض في الدورة الثامنة من المهرجان

العمليَّة، وتسبقه دورة تدريبيَّة تستمر ثلاثة أشهر، موجهة إلى الهواة من غير المنتسبين إلى الفرق والجمعيات المسرحيَّة في الدولة، حيث يتم تأهيلهم وصقل مهاراتهم في مجالات الإخراج، والتمثيل، والسينوغرافيا.

وتختتم الدورة التدريبيَّة السنويَّة بإنجاز الهواة لمجموعة من العروض القصيرة، استناداً إلى نصوص كلاسيكيَّة راسخة، تقدَّم باللغة العربيَّة الفصحى، وتتنافس على جوائز المهرجان الذي تجري فعالياته في المركز الثقافي لمدينة كلباء.

وتتميز عروض المهرجان بحبكات مكثفة، وتعرض على الخشبة في مدى زمني قصير ومقتصد. ويشجع المهرجان المشتغلين في عروضه؛ على العمل بأدوات ووسائل محددة، لصياغة مشاهدها، مع التركيز على طاقة الممثل، ضماناً للبساطة وتجنباً للإفراط في الاعتماد على العناصر المشهديَّة التكميليَّة.

ويهدف المهرجان إلى خلق قاعدة فنيَّة من الهواة غير المنتسبين إلى الفرق والجمعيات المسرحيَّة القائمة؛ فالمهرجان ينهض على ركيزتين أساسيتين: التدريب والتثقيف، فمن جهة يسعى إلى تمكين الهواة المنخرطين في برنامجه التدريبي، من التقنيات والقدرات التعبيريَّة، ويعمل على تطوير مهاراتهم الأدائيَّة، حتى يتمكنوا من إنجاز العروض المسرحيَّة تمثيلاً، وإخراجاً، وكتابةً، على نحو لا تعوزه الكفاية الفنيَّة. ومن الجهة الأخرى يحرص المهرجان على إذكاء حس البحث، وطرح الأسئلة لديهم، ويطلعهم على مفاهيم وتيارات واتجاهات المسرح منذ البدايات، وصولاً إلى العصر الراهن، وذلك عبر مجموعة متنوعة من الحصص والتكليفات والاختبارات.

من هنا، نبع توجه المهرجان إلى دعوة مخرجي عروضه لاختيار نصوص مسرحيَّة معروفة وذائعة، وجرى تقديمها في أزمنة ثقافيَّة متتالية، وقُرئت نقدياً، وكُتبت حولها عشرات الكتب.

ولا يأتي هذا التوجه إلى هذه النصوص لكونها حازت اعترافاً جماعياً بجودتها الفنيَّة، وثرائها الفكري، فحسب، إنما أيضاً لأنها غدت جزءاً من التراث الفني الإنساني، الذي لا غنى عن معرفته.

كما أن من المهم الإشارة في هذا السياق، إلى المجهود الذهني الذي يبذله الواحد من هؤلاء المنخرطين في إنجاز عروض المهرجان، لإدراك واستيعاب السياق الثقافي الذي تشكّلت وازدهرت في إطاره تجارب كتّاب هذه النصوص (الخالدة)، مثل إبسن، وشكسبير، وونوس، بحسبان أن هذا المجهود يسهم في إغناء تمرسه القرائي، كما يساعده في تدقيق منظوره إلى التاريخ بأبعاده الاجتماعيَّة، والسياسيَّة، والثقافيَّة، ويتيح له فرصة المقاربة والمقارنة بين الماضي والحاضر.

كما أن المهرجان يمثل، عبر عروضه، وما تطرحه من تعبيرات وصور وأصوات، بالنسبة إلى أي مراقب أو مهتم بالمجال المسرحي المحلي؛ نافذة مهمة، ليس فقط لرؤية كيف يفلح أو يخفق هؤلاء الهواة في تجسيد شواغلهم وتطلعاتهم فوق الخشبة، ولكن أيضاً لتفقّد صلة هذا الجيل الجديد الطالع من مرحلة تاريخيَّة دقيقة، بالتجارب المسرحيَّة المحليَّة المحترفة، التي تنشط منذ عقود في منابر أخرى، مثل «أيام الشارقة المسرحيَّة»، وكيف تواصل معها، وإلى أي مدى تأثر بعروضها، وهل استعار من لمحاتها أو ملامحها أو مشهدياتها؟

ويكرم المهرجان في كل دورة منه أحد رواد المسرح، الذين أثروا تجربة «أبو الفنون» في المنطقة الشرقيَّة. وإلى جانب الملتقى الفكري السنوي، الذي يعرف مشاركة مجموعة من الفنانين العرب؛ يستضيف المهرجان «ملتقى الشارقة للبحث المسرحي» الذي يحتفي سنوياً بمجموعة من خريجي كليات الدراسات العليا في تخصص المسرح، ويتيح لهم فرصة تقديم ملخصات عن أطروحاتهم، سواء أكانت على مستوى درجة الماجستير أم الدكتوراه، إلى جانب مواكبة أنشطة المهرجان والتفاعل مع المشاركين فيه، لاسيما الهواة.

ويمكن القول إن مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة، تمكن من خلال الورش التدريبيَّة التي يقيمها، والأنشطة والمنافسات التي تعرفها مرحلته الأخيرة، وما تشهده كل هذه الفعاليات من حوارات وآراء وملاحظات؛ تمكن على مدار نحو عقد من الزمن، من بلورة لحظة مسرحيَّة خاصة وفريدة، وحان الوقت للتعمق في معرفتها، والتعريف بها، وتدوين تاريخها ■

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة

وزيرة الثقافة الأردنية والأمين العام للهيئة العربية للمسرح يوقعان الاتفاقية

«العربية للمسرح» و«الثقافة الأردنية»
توقعان اتفاقية لدعم هواة «أبو الفنون»

وقعت وزيرة الثقافة هيفاء النجار، والأمين العام للهيئة العربيَّة للمسرح إسماعيل عبدالله، في عمان (12 مايو) الماضي، اتفاقيَّة عمل، تحت عنوان «تفعيل الفنون الأدائيَّة ومسرح الشباب الهواة في الأردن» وذلك في إطار تفعيل التعاون بين الجهتين انطلاقاً من «الإستراتيجيَّة العربيَّة للتنمية المسرحيَّة» التي أقرها وزراء الثقافة العرب إطاراً عاماً للتنمية المسرحيَّة العربيَّة، التي أوصت بإنشاء مراكز للتدريب والتأهيل والاهتمام بالشباب والهواة.

وجاءت الاتفاقية الجديدة استمراراً لسنوات التعاون المثمر والشراكات الخلاقة بين الطرفين، وبعد موافقة مجلس الوزراء الأردني، بمضمون منسجم مع رؤية وزارة الثقافة الأردنيَّة، التي تتلاقى ورؤية الهيئة عربياً في هذا الصدد، حيث يتطلع الطرفان إلى ثقافة أردنيَّة مجتمعيَّة مدنيَّة ذات بُعد إنساني، ورسالة تعمل على النهوض بالفعل الثقافي الأردني، وإطلاقه في فضاء إبداعي حر، وبناء قدرات المجتمعات المحليَّة لإدارة الفعل الثقافي، وتوظيفه للتأثير على نوعيَّة حياة الإنسان اجتماعياً واقتصادياً وفكرياً، واحترام التنوع الثقافي، وتجسيد قيم الحوار والعيش المشترك، واقتراح آليات وآفاق عمل جديدة، للوصول إلى مزيد من الأهداف والنتائج، حيث يؤمن الطرفان بأن المسرح من أهم عناصر مواجهة الغلو، والتطرف، والانعزال، والتشدد، والظواهر المجتمعيَّة السلبيَّة.

وقد وضع الطرفان برنامج عمل لتنفيذ محتوى الاتفاقيَّة، حيث يتم تطبيق المرحلة الأولى من المشروع في محافظات المملكة كافة، إضافة إلى مديريَّة المسرح والفنون البصريَّة في عمان، من خلال تفعيل دور المسرح في مختلف مديريات الثقافة، وخدمة المراكز الثقافيَّة في المدن والمحافظات، وتمكين مديريات الثقافة في المحافظات، لتغدو باعثة لديناميَّة كبيرة في شؤون التنظيم والتأهيل لفنون العرائس، والفرجة الشعبيَّة، ومسرح الطفل.

هذا، وسيشهد المشروع تشكيل وتدريب فريق

محوري وطني من المدربين المسرحيين، ليقوموا على تنفيذ برامج تنمية مسرح الشباب والهواة في الأردن، وتنظيم دورات التدريب للموهوبين والمهتمين من «الشباب والهواة»، وصقل مواهبهم، وتمكينهم فنياً وثقافياً، والعمل على تطوير مهاراتهم على أسس علميَّة سليمة، للإسهام في تطوير الوعي الفني والمسرحي، واحتضان المواهب الناشئة لتكون جزءاً فاعلاً في المجتمع، تحمل رسالةً تهذب النفس من خلال المسرح، قادرة على نشر الجمال في مساحة الوطن، مما يسهم في رفد الحركة المسرحيَّة الأردنيَّة، ومن ثم العربيَّة؛ بطاقات ودماء جديدة، حيث يشكل مسرح الهواة الخزان الحيوي لرفد الجامعات بالطلبة الموهوبين، والمؤهلين لدراسة تخصصات الفنون الأدائيَّة، ورفد الحركة المسرحيَّة على صعيد الاحتراف بالمواهب من ناحية، وبجمهور جديد من ناحية أخرى، وبناء جيل قادر على الإبداع والابتكار، وتلقي المسرح بوعي كبير.

كما ستعمل البرامج المنبثقة عن الاتفاقيَّة، على تشجيع تكوين فرق الشباب والهواة في مختلف المدن والمحافظات، وتشجيعها على إقامة عروض مسرحيَّة في جميع محافظات المملكة، وعلى مدار العام، وإفساح المجال أمام الموهوبين لبناء علاقات إبداعيَّة وتنافسيَّة، تنمّي روح التعاون والعمل الجماعي على الصعيدين الداخلي والخارجي.

هذا، وتتضمن الاتفاقيَّة المجدولة زمنياً، دعم إنشاء مكتبات ورقيَّة وإلكترونيَّة، بتوفير الإصدارات المسرحيَّة، بالإضافة إلى إصدارات الهيئة العربيَّة للمسرح، خدمة لتطوير المعارف المسرحيَّة لدى الشباب والهواة في المحافظات.

كما ستعمل تلك البرامج على ترسيخ ثقافة

« إسماعيل عبدالله: برؤى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي نمد يد التعاون إلى كل شقيق عربي من أجل رفعة المسرح العربي »

الاحتفال باليوم العربي للمسرح 10 يناير/ كانون الثاني، واليوم العربي للمسرح المدرسي 5 مايو/ أيار، واليوم العالمي للمسرح 27 مارس/ آذار.

كما اتفق الطرفان على ضرورة إعادة إحياء مهرجان الهواة، وفق أسس ولوائح يقومان على وضعها في مرحلة لاحقة.

هذا، وقد شكل الطرفان لجنة تنفيذيَّة لبرامج هذه الاتفاقيَّة، وتتكون اللجنة التنفيذيَّة للمشروع من سبعة أعضاء، من ضمنهم رئاسة اللجنة التنفيذيَّة، المكونة من:

الأمين العام لوزارة الثقافة.

الأمين العام للهيئة العربيَّة للمسرح.

وتكونت اللجنة التنفيذيَّة من كلا الطرفين على النحو التالي:

مدير مديريَّة المسرح والفنون البصريَّة – عضواً.

رئيس قسم المسرح/ مديريَّة المسرح والفنون البصريَّة– عضواً/ مقرر اللجنة.

عضوان اثنان من القطاع الخاص من ذوي الخبرة والاختصاص تختارهما وزارة الثقافة.

مدير إدارة التكوين والتأهيل والمسرح المدرسي في الهيئة العربيَّة للمسرح.

مدير الإدارة العامة في الهيئة العربيَّة للمسرح.

كما تم تكليف مديرة مديريَّة الاتصال والتعاون

لقاء الهيئة العربية للمسرح ونقابة الفنانين الأردنيين

الدولي في وزارة الثقافة، بمهمة الاتصال بين الوزارة والهيئة.

وقد حددت الاتفاقيَّة مهمات اللجنة التنفيذيَّة في وضع البرامج وآليات تنفيذها، وتشمل تأهيل مسؤولي المديريات والمراكز الفنيَّة المستهدفة بأهميَّة المسرح، وتشكيل فريق محوري وطني لمسرح الشباب والهواة، وفقاً لأسس يتم إقرارها من قبل اللجنة التنفيذيَّة، كذلك الإشراف على الدورات التدريبيَّة في الفنون المسرحيَّة، وعقد الندوات والملتقيات اللازمة لتفعيل هذا المشروع.

كما تقوم اللجنة التنفيذيَّة بتحديد الاحتياجات الخاصة لإقامة الدورات التدريبيَّة، وتقديم موازنة ماليَّة تفصيليَّة، إضافة إلى وضع ورفع التقارير الدوريَّة عن سير العمل والبرامج.

هذا وستشهد البرامج انطلاقتها الفعليَّة في شهر يونيو/ حزيران، فيما اشتملت الخطة على برامج تستمر حتى منتصف العام 2023.

وحضر مراسم التوقيع، مدير التأهيل والتدريب والمسرح المدرسي في الهيئة غنام غنام، ومدير الإدارة العامة ناصر آل علي، والأمين العام لوزارة الثقافة هزاع البراري، ومدير مديريَّة الفنون عبدالكريم الجراح، ومديرة التعاون الدولي رولا عواد، ومديرة الإعلام حنان الحسيني، ومدير مكتب الوزيرة أحمد العون، ولفيف من الصحفيين والإداريين.

وبهذه المناسبة، صرح إسماعيل عبدالله الأمين العام للهيئة العربيَّة للمسرح قائلاً: «برؤى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، نمد يد التعاون إلى كل شقيق عربي، من أجل رفعة المسرح، وحين نتوجه في الأردن مع وزارة الثقافة لتنمية مسرح الهواة وهواة المسرح، فإنما نبني صرح المسرح الذي يتفاعل عضوياً مع المجتمع وهويته وتنميته، ولا نبالغ حين نقول إن التعاون مع الأردن يشكل تجربة مهمة في مسار عمل الهيئة، ونموذجاً نعتز به».

من ناحيتها، عبرت الوزيرة هيفاء النجار عن تقديرها واعتزازها بالجهود التي تلعبها الهيئة، والروح الإيجابيَّة والعمليَّة التي ميزت التعاون والعمل المشترك بين الوزارة والهيئة، وأعلنت الوزيرة استعداد وزارتها وكوادرها للانطلاق بالبرامج العمليَّة، والتعاون على أعلى مستوى.

وفي إطار زيارة العمل هذه، عقد الأمين العام والوفد المرافق له، لقاءً ودياً مع نقيب الفنانين الأردنيين المخرج محمد يوسف العبادي، وعدد من أعضاء مجلس النقابة الجديد؛ أ. حسين طبيشات، وأ. فراس المصري، وأ. هزاع البرماوي، تداول فيه الطرفان آفاق تطوير التعاون المشترك، وأكد الطرفان اعتزازهما المتبادل بالدور الذي تلعبه كل من الهيئة والنقابة، وأهميَّة العمل المشترك لتطوير أوجه هذا التعاون، الذي يسجل بأحرف من الاعتزاز على مدى السنوات منذ تأسيس الهيئة ■

من مسرحية لير ملك النحاتين

«مسرح الشارقة الوطني»:
يوثق منجزاته.. ويستعد لمشاركات محلية وعربية

بعد الظروف الصحيَّة الدقيقة التي مرَّ بها العالم أخيراً، وتوقف الأنشطة الثقافيَّة؛ عادت فرقة مسرح الشارقة بديناميَّة أكبر، مع استئناف أيام الشارقة المسرحيَّة لمشوارها، وقدمت عملاً مسرحياً متميزاً، تحت عنوان «رحل النهار»، تأليف إسماعيل عبدالله، وإخراج محمد العامري، ضمن المسابقة الرسميَّة للدورة الحادية والثلاثين لـ «الأيام»، واستُقبل العمل بحفاوة ظاهرة من الجمهور، وفاز بسبع جوائز (من أصل 14 جائزة في المسابقة)، منها جائزة أفضل عرض متكامل.

الشارقة - المسرح

وشاركت الفرقة في مجموعة من الأنشطة الثقافيَّة والمهنيَّة والاجتماعيَّة بعد اختتام أيام الشارقة المسرحيَّة، منها «الأيام التراثية»، حيث استضاف مقرها ندوات المقهى الثقافي - وشارك بعض أعضائها في تلك الندوات - خلال شهر رمضان، كما حضرت الفرقة في «ملتقى المسرح المحلي» الذي أقامته جمعية المسرحيين في الفترة نفسها، وسجلت زيارة وديَّة إلى منزل الفنان الرائد عبدالله المناعي، الذي يعد من الأعمدة التأسيسيَّة التي نهضت عليها سيرة الفرقة.

كتاب توثيقي

إلى جانب ما ذُكر، وضعت إدارة الفرقة اللمسات الأخيرة على كتاب توثيقي جديد، بعنوان «المنجز الإبداعي لمسرح الشارقة الوطني»، يلخص العمل الفني والإداري الذي شهدته مسيرة الفرقة، التي تأسست تحت اسم «جمعيَّة الشارقة للفنون الشعبيَّة والمسرح» سنة 1975، وتم إشهارها رسمياً بمسماها الحالي في نوفمبر 1978. ويضم الكتاب الجديد، مجمل ما قدمته الفرقة من أعمال مسرحيَّة، ويسلط الضوء بمنظور تحليلي، على مضامين وأساليب تلك الأعمال، والأسماء التمثيليَّة والإخراجيَّة التي شاركت فيها، والمواقع والمناسبات التي عرضت بها، ويتطرق إلى المنجز الثقافي، ومسالك العمل الإداري، بالإضافة إلى أبرز مشاركات الفرقة المسرحيَّة، على الصعيدين العربي والدولي.

مسرحية النمرود (أرشيف دائرة الثقافة)

مسرحية رحل النهار 2022

النمرود

وأفرد الكتاب مساحة واسعة للحديث عن تجربة الفرقة في تقديم مسرحيَّة «النمرود»، من تأليف صاحب السمو حاكم الشارقة، التي ظلت الفرقة تقدمها لأكثر من عقد من الزمان، وطافت بها عدة بلدان في العالمين العربي والغربي. وتحدث إلى «المسرح» الفنان أحمد الجسمي، رئيس مجلس إدارة الفرقة، مشيراً إلى أنهم يعتزون بكونهم الفرقة التي قدمت معظم الأعمال المسرحيَّة لسموه، وقال: «أولاً لا بدَّ من تقرير حقيقة، وهي أن فرقة مسرح الشارقة الوطني ما كانت لتكون، لا هي ولا سواها من الفرق المسرحيَّة في الدولة، لولا الدعم الكبير الذي يقدمه لنا صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وهو دعم متعدد الوجوه، وسخي دائماً، أعاننا كثيراً ومكننا من أن نستمر بتجاربنا، ونطور قدراتنا، ونرتقي بمستوى أعمالنا، ونتقدم بها إلى صدارة المشهد».

وأكد الجسمي أن «رحلة إنجاز وتقديم مسرح الشارقة الوطني لمسرحيَّة النمرود، التي استمرت 12 عاماً، وبلغت أغلب أنحاء المعمورة؛ تجسد ثراء هذا العمل الملحمي، الذي كتبه سيدي صاحب السمو حاكم الشارقة، ليخاطب بمضمونه إنسان اليوم والغد، وفي كل مكان. ورحلة المسرحيَّة المستمرة هي واحدة من أجمل قصص النجاح لفرقة مسرحيَّة إماراتيَّة

مقر مسرح الشارقة الوطني

أحمد الجسمي رئيس مجلس الإدارة

وعربيَّة، وقد اجتهدنا في إبراز مساراتها ومحطاتها في صفحات الكتاب».

وقدمت فرقة مسرح الشارقة الوطني مسرحيَّة «النمرود» للمرة الأولى في الدورة الثامنة عشرة لأيام الشارقة المسرحيَّة (2008)، بتوقيع المخرج التونسي الراحل المنصف السويسي، ثم قدمتها في دمشق – سوريا (2008)، وبيروت– لبنان (2009)، وتونس– تونس(2010)، وسيبيو– رومانيا (2010)، ومصر بالقاهرة والإسكندريَّة (2011)، ثم في دبلن– إيرلندا، وبودابست– المجر، في عام (2012)، وكارلسروه– ألمانيا(2014)، وأشبيلية ومدريد– إسبانيا(2016)، ومالمو– السويد (2017)، وتورنتو– كندا(2018).

وكان آخر تقديم دولي لـ «النمرود» بوساطة فرقة مسرح الشارقة الوطني (سبتمبر 2019)، في «مسرح غوركي» بموسكو– روسيا، أحد أعرق المسارح في العالم.

شراكات

وعلى صعيد اتفاقات التعاون بين الفرقة والمؤسسات المسرحيَّة والثقافيَّة، عقدت الفرقة اجتماعاً مع ممثلي وزارة الثقافة والهيئة العربيَّة للمسرح، في مقر الأخيرة، مارس الماضي، حيث تم التشاور حول آليَّة تطوير الحراك المسرحي في الدولة، من خلال ثلاثة محاور أساسيَّة، وهي: «المسرح المحلي، والمشاركات والمهرجانات الدوليَّة، ودعم الفنانين»، وأوضح الجسمي أنهم بحثوا في الاجتماع الثلاثي «سبل دعم هذه المسارات، بما يحقق طموحات وتطلعات الدولة في تقديم الصورة المشرفة والمشرقة للمسرح الإماراتي، على الصعيدين المحلي والدولي».

كما ذكر الجسمي أن الفرقة بصدد تطوير شراكاتها مع عدد من المؤسسات المحليَّة الأخرى، وأوضح: «نبحث سبل التعاون المشترك مع ناشئة الشارقة في مجال المسرح خلال الفترة المقبلة، بعد النجاح الذي تحقق في تعاون الفرقة مع مراكز أطفال الشارقة، وتنظيم برنامج مسرحي متكامل بعنوان (صيفنا مسرح)، واستمرار التعاون المشترك مع المؤسسات كافة، التابعة للمجلس الأعلى لشؤون الأسرة، ومؤسسة ربع قرن لصناعة القادة والمبتكرين».

وتقوم الفرقة باستقبال المواهب المسرحيَّة من المنتسبين لمراكز الناشئة في «بروفات» عروضها، كما

تشرك بعضهم في تنفيذ اللوزام التقنيَّة للعروض التي تشارك بها في المهرجانات المسرحيَّة المحليَّة، وذلك لتمكينهم من معرفة مبادئ، وأدوات، وأجواء العمل المسرحي، على نحو يشجعهم على التعمق في هذا الفن، وإدراك خصائصه الجماليَّة، ودوره الاجتماعي، وتذوقه، أو ممارسته في المستقبل.

وتوالي الفرقة تحضيراتها لتنظيم دورة حول «عناصر العرض المسرحي» لفائدة منتسبي مراكز الأطفال واليافعين في الشارقة، وذلك خلال الإجازة الصيفيَّة المقبلة، وتستمر الدورة لمدة شهرين، تحت إشراف مجموعة من المختصين في مسرح الطفل واليافعين.

مشاركات محلية وعربية

وحول العروض المسرحيَّة التي ستشارك بها الفرقة في المواعيد المسرحيَّة المحليَّة والعربيَّة القادمة، ذكر الجسمي أن ما يستطيع تأكيده هو أن «الفرقة لن تغيب عن تظاهرة مسرحيَّة تنظم في الدولة، سوف تشارك في ديسمبر المقبل في مهرجان الطفل الذي تقيمه جمعيَّة المسرحيين، وفي مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي الذي تنظمه دائرة الثقافة، أما التظاهرات المسرحيَّة العربيَّة، فلم نعرف بعد في مجلس الإدارة إمكانيَّة المشاركة فيها.. هذه عمليَّة تشارك فيها أطراف عدة، ونأمل خيراً».

جولة داخلية

وتأثر برنامج التجوال المحلي لعروض الفرقة التي تقدمها في أيام الشارقة المسرحيَّة، بسبب تداعيات جائحة كورونا خلال العام الماضي، ولكنها تعمل اليوم على استعادة فرصها في العرض في قاعات بعض المؤسسات الثقافيَّة في إمارات الدولة، لمنح الجمهور فرصة مشاهدة آخر المسرحيات التي أنتجتها الفرقة «رحل النهار». وفي هذا الإطار قال الجسمي: «الفرقة حريصة على أن تتيح للجمهور في كل الإمارات رؤية أعمالها، والتفاعل معها، كما أن أي عمل مسرحي يحيا ويتطور من خلال الاستمرار في تقديمه، ولذلك دأبت الفرقة طيلة السنوات الماضية على توثيق صلاتها مع مؤسسات مثل العويس الثقافيَّة في دبي، والمجمع الثقافي في أبوظبي، وتشاركت معها في إقامة ليال مسرحيَّة لجمهورها، ونأمل أن نوسع خريطتنا خلال هذا العام، ونصل إلى أكبر قدر من محبي الفن المسرحي، والمهتمين بعروض فرقة مسرح الشارقة الوطني» ■

مسرح الشارقة الوطني
Sharjah National Theatre

حول فرقة مسرح الشارقة الوطني

تقف فرقة مسرح الشارقة الوطني اليوم على رصيد كبير ومتنوع من المنجزات الفنيَّة، والثقافيَّة، والاجتماعيَّة، وهو رصيد بقدر ما يمكن تفسيره بحسبانه ثمرة لاستمراريَّة وفعاليَّة النشاط المسرحي في الشارقة؛ يمكن أيضاً رؤيته بوصفه نتيجة للنهج الجاد، والمسؤول، والمتقن، الذي عملت به الطواقم الإداريَّة والفنيَّة التي تناوبت على قيادة الفرقة منذ تأسيسها، إلى اليوم.

حصدت العروض المسرحيَّة التي قدمتها الفرقة أغلب جوائز دورات «أيام الشارقة المسرحيَّة» خلال العقدين الأخيرين (2000 – 2020)، كما توجت وخلفت أصداء نقديَّة واسعة في مهرجانات المسرح الخليجيَّة والعربيَّة، ولم يقتصر توهج الفرقة على النطاقين المحلي والعربي؛ إذ مثلت الدولة، وعرّفت بالمستوى المتقدم للمسرح الإماراتي، في العديد من المناسبات الثقافيَّة التي نظمت في بلدان أوروبيَّة عدة، وأنجزت طوافاً حول العالم هو الأوسع لفرقة مسرحيَّة عربيَّة، عبر مسرحيَّة «النمرود»، التي كتبها صاحب السمو حاكم الشارقة، كما حظيت بثقة سموه ودعمه، فقدمت معظم الأعمال المسرحيَّة التي ألفها: «عودة هولاكو» 1998، و«القضيَّة» 2000، و«الواقع صورة طبق الأصل» 2001، و«الإسكندر الأكبر» 2007، و«النمرود» 2008، و«الحجر الأسود» 2011، و«داعش والغبراء» 2016، و«كتاب الله: الصراع بين النور والظلام» 2019.

وخلال مسيرتها المشرقة، وازنت الفرقة دائماً بين العمل الفني، والثقافي، والاجتماعي، إذ أقامت ندوات فكريَّة، وورشاً تدريبيَّة، وكرمت رواد المسرح، واحتضنت المواهب الشابة، كما استقطبت بحفاوة؛ قامات مسرحيَّة عربيَّة من المشرق المغرب، ونشرت إصدارات، وعقدت شراكات، وتفاعلت مع العديد من الجهات الرسميَّة والأهليَّة، كما واكبت كل ذلك، وغيره من الأنشطة التي أحدثتها، بالنشر الموضوعي، والتوثيق الدقيق. ■

المسرح الفكاهي في الإمارات:
حضور ملحوظ.. ورهان على المحتوى الهادف

أسئلة كثيرة تفرض نفسها حول المسرح الكوميدي في الإمارات، وكيفيَّة صياغة حالة مسرحيَّة فكاهيَّة من دون الوقوع في فخ الابتذال، إلى جانب حقيقة وسرّ ارتباط العروض ذات الطابع الكوميدي بالأعياد والمناسبات الموسميَّة. عدد من أهل المسرح والمختصين بالفكاهة، تحدثوا إلى «المسرح»، وقدموا أفكاراً وأطروحات متباينة حول المسرح الفكاهي في الدولة، غير أنهم أجمعوا على أهميته، وعلى ضرورة أن يقدَّم الدعم للفرق والجمعيات المسرحيَّة في كل إمارات الدولة، من أجل خلق حالة مسرحيَّة مميزة تنتمي إلى ثقافة الدولة، وتعبر عن بيئتها وتراثها.

الشارقة: علاء الدين محمود

الفنان خالد البناي، أشار في المستهل إلى أهميَّة العروض الكوميديَّة، وذكر أن الإمارات بحاجة إلى مثل تلك الأعمال ذات الطابع الفكاهي، على ألا تكون هزليَّة من دون ملامح موضوعيَّة أو هدف، موضحاً أن الجمهور الإماراتي كان في السابق يحضر بكثافة إلى المسارح لمشاهدة العروض، وذلك لأن القضايا التي كانت تُطرح خلال الأعمال المقدمة قريبة منه وتهمه، وتعالج الكثير من مشاكله، وتلامس همومه، منوهاً إلى أن المسرح الإماراتي في الوقت الراهن في صار موسمياً، ويعمل وفق المناسبات المعينة، حيث صار هناك اهتمام أكبر بالجوائز.

ولفت البناي إلى أن هناك محاولات مقدرة لكسر تلك القاعدة، مثل إطلاق صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، أبي المسرحيين في الدولة؛ للموسم المسرحي الذي يأتي عقب مهرجان «أيام الشارقة المسرحيَّة» الذي يختار 5 أو 4 عروض مسرحيَّة، يتم عرضها في إمارات الدولة المختلفة، بفلسفة أن يذهب المسرح إلى المتلقي بدلاً من أن يسعى الأخير وراء العروض، مشيراً إلى أن غالبيَّة تلك الأعمال هي ذات الطابع الكوميدي الذي يحبه الجمهور.

ترفيه

وأكد البناي على وقوفه مع، وانحيازه إلى الأعمال الكوميديَّة، مشيراً إلى أن المشاهد العربي بصورة عامة صار مزاجياً، أقرب إلى مثل ذلك النوع من العروض، نسبة لمشاكل الحياة، والحاجة إلى الترفيه عن النفس، وتزجية الوقت بصورة تخرج المرء من مشاكله وأزماته. غير أن البناي يؤكد في الوقت نفسه ضرورة أن يكون الضحك هادفاً، وأن تحمل الفكاهة فكرة أو محتوى جيداً، مشيراً إلى أن الكوميديا من أرقى الفنون، ويضرب البناي مثلاً بالمسرح الكوميدي في زمن الرواد، إذ كان يقدم محتوى فكاهياً هادفاً.

ولفت البناي إلى أن الكثير من الأسر حدث لديها رد فعل قوي ضد بعض العروض، التي تحفل بالهزل والكوميديا غير الهادفة، والرقص والغناء الهابط، الذي يتدنى بالذائقة، داعياً إلى استغلال مساحات الحريات الكبيرة بصورة أفضل، عبر تقديم محتوى جيد، وأن يتصدى لمهنة الإخراج المؤهلون فقط، ويقول البناي: «أنا ضد الضحك على هموم الناس»، مشيراً إلى أهميَّة الكوميديا ذات الرسالة والمضامين.

خطوات

من جانبه، ذكر المسرحي فيصل الدرمكي، أن المسرح الفكاهي يخطو خطوات جيدة وكبيرة في الدولة، مشيراً إلى أن الأعياد وبقيَّة المناسبات الكبيرة، هي بمثابة متنفس للجمهور، الذي يجد في المسرح والكوميديا أماكن من أجل قضاء أوقات جميلة وممتعة، مشيراً إلى أن المسرحيين الكوميديين الإماراتيين لا يعملون على تقديم فكاهة

خالد البناي

خالد البناي: الجمهور يميل إلى العروض الكوميدية

خالية من المعنى، أو كوميديا مبتذلة، ذلك لأن لديهم رقابة ذاتيَّة تمنعهم ذلك الأمر، وهم قد توصلوا إلى ذلك عبر تجارب عدة، وكذلك لمعرفتهم بثقافة المجتمع الذي ينتمون إليه، وتربوا على قيمه، من ثم يعملون بقدر الإمكان على تقديم محتوى جيد وفكرة من وراء العرض المسرحي الكوميدي.

وتحدث الدرمكي عن الثنائيَّة التي جمعته بالممثل جمعة علي، في تقديم إسكتشات مسرحيَّة في مسرح كلباء منذ عام 1998، في المناسبات والأعياد بصورة سنويَّة، حيث تداعت تلك الظاهرة على مستوى الدولة، لافتاً إلى أهميَّة الفكاهة في حياة الناس، وداعياً المؤسسات الثقافيَّة الحكوميَّة والخاصة إلى القيام بدور أكبر من أجل دعم المسرح، لاسيما أن الأعمال الفكاهيَّة التي ظلت تقدَّم؛ تجد متابعة وتشجيعاً من الجمهور، الذي ظل على الدوام يطالب بإعادة العروض، لاسيما في المنطقة الشرقيَّة، حيث توجد منافسة كان فيها الجمهور على الدوام هو الحكم.

وأشار الدرمكي إلى أن الموسم الحالي خلال فترة العيد شهد تقديم 5 عروض مسرحيَّة، تنتمي إلى المسرح الفكاهي، وهي تظاهرة كوميديَّة جيدة، داعياً إلى بذل الاهتمام الأكبر بالفرق وبالمسرح الكوميدي.

فكاهي/ تجاري

غير أن الفنان عبدالله مسعود، دفع برؤية مختلفة، عندما ذكر أن المسرح الفكاهي أو التجاري يعمل من

فيصل الدرمكي

فيصل الدرمكي: المسرح الفكاهي يخطو خطوات واعدة

خلال موسم الأعياد من أجل جني الأرباح، مشيراً إلى أن ذلك النوع المسرحي لم يرتق في الإمارات بصورة كبيرة ومبتغاة.

ولفت مسعود إلى أن المسرح الكوميدي بحاجة إلى اشتغال أكبر، لاسيما في ما يتعلق بكتابة المحتوى والنص المناسب، الذي من الضروري أن يناقش قضيَّة مهمة في قالب ساخر. غير أن مسعود يعود ليؤكد على أهميَّة المسرح الفكاهي، داعياً إلى اهتمام أكبر بذلك النوع من العروض، لاسيما من قبل وزارة الثقافة والشباب، حيث إن المسرح الكوميدي بحاجة إلى صناعة نجوم وممثلين ماهرين، وذلك أمر يتطلب الكثير والمزيد من الدعم، مشيداً بالدور الكبير الذي ظل يقدمه صاحب السمو حاكم الشارقة في هذا الشأن.

رغبة الجمهور

من جهته، أكد الفنان القدير عبدالله صالح أن انتشار المسرح الفكاهي يعود إلى رغبة الجمهور، لاسيما في موسم الأعياد، من أجل التخلص من المشاعر السلبية والامتلاء بالبهجة والإيجابيَّة، حيث إن العروض الفكاهيَّة تزرع الضحكة والبهجة في قلوب الناس، لذلك فإن الفرق المسرحيَّة تحرص على تقديم تلك الأعمال الكوميديَّة في موسم الأعياد، وهي عروض تتفاوت من حيث النجوميَّة، غير أنها تعمل من أجل تقديم أفضل ما لديها من

عبد الله مسعود

عبد الله صالح

عبد الله مسعود: مسرحنا الكوميدي بحاجة إلى اشتغال أكثر

عبد الله صالح: الأعمال الفكاهية تعيش واقعاً مزدهراً

عروض فكاهيَّة.

ولفت صالح إلى أن هناك جهات رقابيَّة، دورها أن تتدخل في حال وجود عروض لا تقدم كوميديا راقية، أو في حال ذهبت نحو الابتذال.

ولفت صالح إلى أن الأعمال الفكاهيَّة الإماراتيَّة تعيش واقعاً مزدهراً، وهناك جهود تعمل على تجاوز الموسميَّة، من أجل الوصول إلى حالة مسرحيَّة مستمرة، لافتاً إلى الدور الكبير الذي يقوم به المخرج الشاب مروان عبدالله في هذا الصدد، الذي يعمل من أجل حركة مسرحيَّة دائبة ومستمرة، غير أنها تصطدم في بعض الأحيان ببعض المعوقات، مثل الدعم والمكان، داعياً إلى تذليل مثل تلك الصعاب، مشيراً إلى أن مثل تلك الجهود تدعم وجود فعل مسرحي مستمر.

وأكد صالح أهميَّة العروض الفكاهيَّة ودورها الكبير في معالجة قضايا وشواغل الناس، لافتاً إلى أن الحراك المسرحي أمر مهم في تشكيل الذائقة المسرحيَّة، وفي صناعة جمهور للمسرح، فمن دون العمل المستمر يحدث انقطاع يؤثر في المشهد المسرحي، وارتياد المتلقي للدور المسرحيَّة، لافتاً إلى أن العروض الفكاهيَّة قريبة من الجمهور، لذلك تنال الأفضليَّة عنده.

ودعا صالح إلى دعم الفرق المسرحيَّة، وليس أن يتركز الدعم في جمعيات وفرق بعينها، مشيداً بالدور الكبير الذي ظل يقدمه صاحب السمو حاكم الشارقة من دعم لكل الفرق المسرحيَّة في الدولة بلا استثناء، الأمر الذي يصب في اتجاه صنع حراك مسرحي مستمر ودائم.

عوامل

من جهته، أكد المخرج مروان عبدالله أهميَّة الكوميديا، مشيراً إلى أن الضحك في حد ذاته رسالة، لافتاً إلى أن هناك الكثير من العوامل والأسباب التي تدفع الفرق المسرحيَّة إلى تقديم عروض فكاهيَّة من أجل الإضحاك، بغض النظر عن الرسالة التي يحملها العمل، مؤكداً أنه بصفته فناناً ومسرحياً لديه رسالة، لكنه في الوقت نفسه يعرف حدوده التي يتحرك فيها جيداً.

ولفت مروان إلى أن الكوميديا مطلب جماهيري، وأن من حق الفنان أن يطل على الواقع الاجتماعي، ويقدم قضايا حوله، لافتاً إلى أن المسرح بات يجد إقبالاً جماهيرياً كبيراً، ومن المهم الوصول إلى المتلقي عبر العروض التي يفضلها. ويشير مروان إلى أن الفنان الإماراتي يمتلك الكثير من الطموحات والآمال والأهداف.

وتحدث مروان عن ارتباط الأعمال المسرحيَّة الكوميديَّة بموسم الأعياد، مشيراً إلى أن العمل المستمر يحتاج إلى كثير من الدعم، موضحاً أن ما يقوم به من تقديم أعمال عبر فرقة مسرح دبي الأهلي، يعتمد بصورة كبيرة على مجهوده ودعمه

مروان عبد الله

«مراون عبد الله: آن الأوان لدعم هذا النوع المسرحي»

الخاص، إضافة إلى دعم أعضاء الفرقة، لافتاً إلى أنه قد آن الأوان لوجود اهتمام ودعم مستمر من قبل الجهات المختصة، لافتاً إلى أن دعم وزارة الثقافة والشباب مهم وضروري.

وذكر مروان أنه لم يعد يقدم أعماله المسرحيَّة خلال موسم الأعياد فقط، بل في الفترة الممتدة بين العيدين، وكذلك نهاية كل أسبوع خلال العطلة الأسبوعيَّة، لافتاً إلى أهميَّة الأعمال المسرحيَّة ذات الطابع الفكاهي، التي تعمل على تناول قضايا الناس وتروح عنهم همومهم ومشاكلهم، داعياً إلى ترسيخ فكرة الفكاهيَّة أكثر بمزيد من الإنتاج للأعمال الكوميديَّة.

مضامين

فيما تحدث الممثل جمعة علي عن تجربته المسرحيَّة في مجال الفكاهة، الممتدة لأكثر من عشرين عاماً، مشيراً إلى أنه ظل يعمل على تقديم الأعمال الفكاهيَّة منذ عام 1996، موضحاً أن ارتباط العروض الفكاهيَّة بالأعياد له أسباب عدة، أهمها أن تلك المناسبات تمثل استراحة ومتنفساً للناس الذين يلجأون إلى المسرح والكوميديا، من أجل التخلص من أعباء الحياة وإرهاقها، وتجاوز الصعوبات التي قد تواجههم في يومياتهم، حيث ينشد الناس الترفيه، مشيداً بالدور الكبير الذي يلعبه مسرح كلباء في هذا الشأن.

ولفت جمعة إلى أنه قد لاحظ هذا العام وخلال

جمعة علي

«جمعة علي: ينجح العرض الفكاهي بالمضامين الجيدة والرسالة السامية»

العروض التي قدمت، أن القاعات كانت ممتلئة إلى آخرها، وذلك يشير إلى حب الناس للكوميديا، فالحاجة إلى الضحك هي مسألة إنسانيَّة، موضحاً أن في السنوات الأخيرة حالت الظروف الصحيَّة دون تقديم مسرح وأعمال فكاهيَّة، وأن الجماهير متعطشة للفعل المسرحي، لاسيما الفكاهي، في أعقاب جائحة كورونا، مشيراً إلى أن هناك ظاهرة صحيَّة في الموسم الحالي، وهي المتمثلة في تقديم 5 عروض مسرحيَّة ذات طابع فكاهي في كلباء، ورأس الخيمة، والشارقة، وعجمان، والعديد من الإمارات.

وشدد جمعة على ضرورة أن يحتوي العرض الفكاهي المسرحي على مضامين جيدة ورسالة سامية تجذب الجمهور، وتناقش قضايا اجتماعيَّة، مؤكداً على أنه ظل يعمل على تقديم الضحك عبر المواقف والكوميديا العائليَّة الراقية، لافتاً إلى أنه لولا ذلك لما نجح في الاستمرار في العمل المسرحي طيلة عشرين عاماً.

وأشار جمعة إلى أهميَّة تقديم مسرحيات نظيفة ذات أهداف، مشيراً إلى أن الجمهور صار أكثر وعياً وتحلياً بالذائقة المسرحيَّة ورسالة المسرح، لافتاً إلى أن المتلقي قد يحضر عرضاً لا يحمل هدفاً مرة أو مرتين، لكنه لا يستمر في مشاهدة مثل ذلك النوع من الأعمال، داعياً إلى ضرورة النظر بعين الاعتبار إلى وجود أطفال ونساء جاءوا لمشاهدة أعمال مسرحيَّة فكاهيَّة هادفة ■

النقد المواكب للعروض المسرحية: أي موقع.. أي أثر؟

كيف يبدو الوضع الراهن لحركة نقد العروض المسرحيَّة في البلدان العربية، لاسيما مع التزايد الملحوظ للإنتاج المسرحي وتعدد منابر النشر؟ وإلى أي مدى يمكن الحديث عن تأثير واضح للنقاد على اتجاهات وتوجهات العروض المسرحيَّة اليوم؟ طرحت «المسرح» السؤالين على مجموعة من المسرحيين، وجاءت إفاداتهم على النحو التالي:

الشارقة - المسرح

في رأي الباحث المغربي عادل القريب، هناك تراجع في حركة النقد المعني بقراءة وتقييم العروض المسرحيَّة، مقارنة بما كانت عليه الحال في حقبة زمنيَّة سابقة، حيث كانت «منابر الصحف اليوميَّة والمجلات الأسبوعيَّة مسرحاً للعديد من الدراسات النقديَّة، التي كانت تواكب طبيعة الممارسة المسرحيَّة في المغرب، وإن توزعت في مجملها بين النقد الانطباعي المتسرع في تقويم الأعمال، منصباً بذلك على بعض الجوانب الموضوعاتيَّة، ثم النقد الأيديولوجي الحامل لشعارات بعينها».

قيمة

ومع ذلك، يؤكد عادل القريب: «إن ما ينشر من نقد في بعض الصحف والمجلات الأسبوعيَّة، والجرائد والمواقع الإلكترونيَّة الوطنيَّة والمحليَّة - على قلته اليوم - لا يخلو من أهميَّة، لاسيما عندما يروم التعريف بموضوع العرض المسرحي، وبعض العناصر الجماليَّة التي يتم تسليط الضوء عليها بشكل سريع، فضلاً عن التأثير الممارس على جمهور العرض، مما يؤكد قيمة هذه المقالات النقديَّة التي تدفع بالجمهور المسرحي إلى الرغبة في مشاهدة العروض، أو العزوف عنها».

ويتابع قائلاً: ولئن كان مثل هذا النوع من النقد لبنة أولى لدراسات نقديَّة أعمق، وموجهاً للذائقة الفنيَّة للجمهور المسرحي في لحظات معينة، فإنه في الواقع «يطرح مشكلات كثيرة، ومنها ابتسار العمل المسرحي واختزاله، حيث يظل في مجمله نقداً سطحياً لا يحدث أي تأثير في طبيعة الممارسة المسرحيَّة، بدفعها نحو التطور والنضج عند الفنان المسرحي، أو لدى الجهات المسؤولة والداعمة للعروض المسرحيَّة في البلاد، بتقديم المزيد من الدعم خدمة للفعل المسرحي».

إضافة إلى ذلك، يقول القريب، إن هناك «مشكل الثقة الذي طفا بشكل كبير بين النقد المواكب للعرض المسرحي، والفنانين الفاعلين فيه، مما دفع بالعديد من الفرق المسرحيَّة إلى الكتابة عن عروضها والتعريف بها، ونشرها، سواء أكان في الصحف السيارة، أم المواقع الإلكترونيَّة، وهنا تتقدم الذاتيَّة لتفرض نفسها على العمليَّة النقديَّة، فلا نجد إلا ما يبهر ويرفع من شأن العرض المسرحي، وإن كان دون تطلعات الذائقة الفنيَّة، مع ما يواكب ذلك من استسهال في عمليَّة الكتابة في ظل غياب الرقابة على ما يُكتب، ولاسيما في بعض المواقع الإلكترونيَّة، الشيء الذي زاد من تبخيس هذا النقد بعد أن تطاول عليه من لا يملكون أي خلفيَّة معرفيَّة في المجال».

ويواصل القريب ملاحظاته، مشيراً إلى أن هناك غياباً للصحفي المهتم والرصين، الذي جاء «لممارسة هذا النقد عن طريق تجربة إعلاميَّة مهمة، مع شغف كبير بالمسرح، كما كانت الحال مع محمد أديب السلاوي، وعبدالله شقرون، وإن وجد فإن الاهتمام الأولي يرتبط لديه بمجالات إبداعيَّة أخرى، ولنا في عبدالحق الميفراني، ومحمد جليد، ما يعزز ذلك، إذ أن الأول شغوف بالشعر، بينما الثاني يواكب الترجمة، ولهذا قليلاً ما نجد هذه المواكبة الحيَّة للعروض المسرحيَّة في نقدنا الصحفي».

ويختتم القريب إفادته، لافتاً إلى عدم وجود «ملاحق فنيَّة تعنى بالعروض المسرحيَّة، فمعظم الملاحق الثقافيَّة للجرائد المغربيَّة تحتفي بالدراسات الفكريَّة والنقديَّة والإبداعيَّة، بعيداً عن المسرح، بما فيها الملحق الفني الذي يشرف عليه الدكتور رشيد بناني في جريدة بيان اليوم، الذي يظل فيه حضور العرض

عادل القريب

ميسون عبد الحميد

المسرحي هامشياً، ناهيك عن أن الكتابة النقديَّة في مجملها اليوم، ومنها على وجه التحديد المقالات النقديَّة الصحفيَّة، أصبحت تكتب تحت الطلب، أو بمنطق تتحكم فيه الشلليَّة، والصداقات، والمجاملات، وطبيعي أمام نقد كهذا، أن نقف عند ما تشتهي العين أن تقرأه، والأذن أن تسمعه وتهتز له طرباً».

المزاج العام

ويبدو الوضع في السودان قريباً من الذي في المغرب، كما يظهر في إفادة الناقدة ميسون عبدالحميد، التي أشارت إلى أن النقد القارئ للعروض المسرحيَّة تراجع تراجعاً واضحاً في الفترة الأخيرة، مقارنة بما كان عليه الحال في سنوات خلت، لاسيما حقبة السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، التي عرفت بروزاً مميزاً للعديد من الأقلام النقديَّة، مثل بدرالدين هاشم، وخالد المبارك، ومحمد شريف علي، ونجحت تلك الأقلام في إشاعة ثقافة التعليق النقدي على العروض المسرحيَّة، لاسيما في صحف ومجلات مثل «الثقافة السودانيَّة»، و«الخرطوم»، و«مجلة الإذاعة والتلفزيون». وفي رأي عبدالحميد «كان لهذه الأقلام تأثيرها الكبير في توثيق وتحليل الظاهرة المسرحيَّة، وفي رفد الحركة المسرحيَّة والمشهد النقدي بشكل عام».

وترجع الناقدة السودانيَّة السبب وراء ازدهار النقد في تلك الفترة، إلى برنامج «المواسم المسرحيَّة» الذي أسسه الفنان الراحل الفكي عبدالرحمن، وساعد من خلاله في انتعاش النشاط المسرحي بكل وجوهه، ما أدى إلى جذب تفاعل الصحف والمجلات، وكُتبت العديد من المقالات النقديَّة حول عروض تلك الفترة. وتشير عبدالحميد إلى أن النشاط النقدي ارتبط في السنوات الأخيرة بالمهرجانات المسرحيَّة، التي تقام في العاصمة، مثل «أيام الخرطوم المسرحيَّة»، و«أيام البقعة المسرحيَّة»، لكن هذه المهرجانات، كما ذكرت عبدالحميد توقفت منذ فترة «مؤسف حقاً أن تغيب كل هذه المنابر ومن دون مبررات كافية، ومن المؤسف حقاً أن اختفاءها وظهورها هو رهن المزاج السياسي الذي يدير المؤسسات الثقافيَّة والإعلاميَّة».

وفي رأي عبدالحميد، لا يمكن للنقد المسرحي أن يبرز ويتطور، ما لم يكن هناك إنتاج مسرحي مستقر، وتضيف: «اليوم لا توجد مجلات ثقافيَّة، ولا أي منبر ثابت يمكن النشر فيه، عدا الملاحق الثقافيَّة في الصحف السيارة، التي بدورها انحسرت هي الأخرى، مع الانتباه إلى أن هذه الملاحق الثقافيَّة لا تحتمل الدراسات المتخصصة والطويلة، لطابعها اليومي، وكونها رهينة للمزاج السياسي السائد».

مسؤولية مشتركة

ويؤكد المخرج التونسي وليد دغسني، على الدور المحوري للنقد في تجويد العرض المسرحي وتثمينه، وتقييمه فنياً وجمالياً، ويقول: «الناقد هو بمثابة الشريك الذي يجد فيه المبدع صدى صوته، وما قدمه من طرح يناقش». لكن الوضع اليوم، في رأي دغسني، يظهر أن هناك توتراً واضحاً في علاقة الناقد بالفنان، ويشرح قائلاً: «تغيب في الكثير من الأحيان الموضوعيَّة عند تناول العرض، ويتم الاقتصار على التعميم والقراءة الشموليَّة الباهتة، التي تنخرط في أغلب الأحيان في كيل المديح والإطراء من دون موجب، إذ أن مهمة الناقد هي خلق أفق جديد للعمل، وإعانة صناعه على تطويره وتطويع أساليبهم لما يخدم مستقبل التجربة، ولهذا فلا غرابة في تقهقر سلطة الناقد، وتهميش دوره، لاسيما أن الأغلبيَّة وحسب ما نلاحظه من كتابات، اتجهت إلى الانتقائيَّة التي تتمحور

ليليت فهمي

أحمد خميس

حول صاحب العمل أولاً، وتترك أغلب المحاور التي أتى عليها».

ويضيف دغسني: «إن الوضع القائم حالياً بالنسبة لما يعيشه المسرح العربي، هو واقع ضبابي ومشتت، بعد أن صار النقد وسيلة لـ«البروباغاندا»، من دون أن تعطي حلولاً موضوعيَّة ومثمرة، وربما قد يفسر هذا ضعف المدونة النقديَّة في المكتبة العربيَّة، مقارنة بما تعيشه أوروبا مثلاً من بروز أعلام في النقد الفني بصفته اختصاصاً مطلوباً وبشدة، حتى يتم الحفاظ على استمرار المسرح بصفته فناً للسؤال والجدل، وقيمة ثقافيَّة لا يمكن الاستغناء عنها، ومن أجل ذلك تلعب الجامعات دورها الريادي في التكوين، وكذلك فإن أغلب الفرق تسعى دائماً إلى الاستعانة بالنقاد خلال تحضير العمل، وهو ما لا نجده في التجارب العربيَّة».

ويختتم دغسني إفادته قائلاً: «إن المسؤوليَّة مشتركة، وعلى الناقد والفنان على حد سواء تجاوز التقوقع علي الذات، والانفتاح على التواصل الجدي، حتى نخلق مناخاً مسرحياً متجدداً ولا يكتفي بتكرار تجارب الآخر من دون وعي أو مسؤوليَّة».

مهمة ذهنيَّة

وفي تقدير الناقدة المصريَّة ليليت فهمي، فإن «عصرنا هذا يقدس الحرفة، ولا يقدر المهام الذهنيَّة، ويراها زائدة عن الحاجة، ولا تتجه للإنتاج بشكل مباشر؛ كل المهام المتعلقة بإنتاج فن المسرح بصورة مباشرة من التأليف، إلى الإخراج، والسينوغرافيا، وغيرها، هي مهام تنال تقدير المهتمين بالمسرح، بينما يقع النقد في منطقة العداء لهذه الصناعة، بوصفه فعلاً زائداً عن الحاجة، وكأن صناع المسرح ليسوا في حاجة إلى أكثر من التقنية والحرفة، وهو ما ينعكس على محدوديَّة المطبوعات المتخصصة في النقد، وضعف الأجور، ومحدوديَّة القراءة».

ومع ذلك، ترى الناقدة المصريَّة أن «هناك متابعة نقديَّة للعروض المسرحيَّة المصريَّة، من خلال عدد من النقاد النابهين، ولكن الحافز للكتابة ضعيف، نظراً لتحول النقد إلى خلاف شخصي، ومحدوديَّة الصحف المتخصصة، وضعف الحافز المادي، فغالباً ما ينفق الناقد في رحلته إلى المسرح أكثر من القيمة الماديَّة للمقال نفسه». وتضيف مجيبة على سؤال حول تأثير الكتابة النقديَّة على توجهات المسرح في بلدها: «لا أعتقد أن للنقد تأثيراً في نطاق عروض الاحتراف. أعتقد أن تأثيره يقع في نطاق عروض الهواة بصورة أكبر، وإن كان بشكل عام في إطار الحركة المسرحيَّة بالمجمل، يقع النقد في هامش العمليَّة المسرحيَّة».

النص والعرض

«إن السؤال المركزي لمعرفة ماهيَّة العرض المسرحي، هو قصديَّة السؤال أصلاً، أي أن غاية السؤال هي التي تحدد طبيعته، لذلك فإن البحث في العناصر المكونة للعرض المسرحي، وتفكيكها، وشرح علاماتها؛ يقودنا إلى معرفة المبادئ التي يتأسس عليها الخطاب المسرحي، من حيث هو رؤية، واستشراف، وتتويج معرفي»، هكذا استهل المخرج والباحث التونسي حمادي الوهايبي إجابته، مشيراً إلى أن «كل عرض مسرحي هو خاتمة مسار، وكل مسار تؤثثه العلوم والمعارف والتجربة اليوميَّة، وهو ما يحتم إلماماً بمختلف هذه العناصر قبل الدخول إلى فضاء القراءة والتأويل، وهذا العرض لا يقوم على ما هو فني فحسب، وإنما هناك الجوانب التقنيَّة والإنتاجيَّة، فكل منها يؤثر في قيام العرض، ومن ثم نخلص إلى حتميَّة الإلمام بمقتضيات العرض المسرحي، ليس في

المستوى الدرامي فقط، وإنما في مختلف الجوانب التي ذكرناها سابقاً».

وبحسب ملاحظة الوهايبي «يخيل للبعض أن المسرح هو نص وأداء لا غير، وقد ساد هذا الفهم لأزمنة طويلة، وما زال بعض المشتغلين بهذا الفن يعده قائماً على النص، وقد يكون الأمر كذلك لو أننا ميزنا بين النص بوصفه خرافة أو مكاناً درامياً، وبين مجموع الألفاظ التي تعبر عن الخرافة أو السرد الدرامي، فالمسرح قد يتخلى عن المنطوق، لكنه لن يتخلى عن المشاهد، فالجمهور يذهب إلى المسرح ليشاهد/ ليتفرج/ ليرى... وهذه أفعال تتوسل العين، وتستعمل الأذن أداةَ دعم ومساعدة لفهم العرض. الآن، السؤال الملح: هل نقاد المسرح العرب في هذا السياق أم خارجه؟ في ما أعلم وقرأت، قلّ وندر أن تجد مقالة نقديَّة لعمل مسرحي تتصدى للعرض، من حيث هو مجموع مفردات مترابطة وفق نظام، فيه نسب معلنة وأخرى مضمرة، لذلك فإنني لا أجانب الصواب عندما أقول وأعلن أنني نادراً ما استفدت من النقد الموجه لأعمالي».

ويواصل الوهايبي قائلاً: «مشكلة النقد الآن أنه يعيش على إيقاع قديم في علاقته بأصحاب العرض، فالناقد الموجه أو المعلم أو المرافق، لم يعد موجوداً، لأن المبدعين اليوم – ونعني فئة معينة من المبدعين – لا تعوزهم المعرفة، بل إن بعضهم يصدر في أعماله عن ترسانة معرفيَّة وجماليَّة تتخطى ما هو بحوزة الناقد، لذلك قل وندر أن أقرأ مقاربة نقديَّة لأعمالي، لاسيما الأخيرة «الصابرات، جويف، الروبة» متجاوزة لما طرحته، لأن أغلب النقاد عندنا يحومون حول العرض، ولا يتجرأون على الولوج إلى مغالق العرض ومناخاته المستعصية. أجد أن المقاربات في أغلبها أدبيَّة تكتفي بالمتن السردي، أي أنها تدور في فلك المنطوق في أغلبها، لذلك فإن التصدي النقدي الذي يقوم به بعض المخرجين أو المشتغلين بصناعة الفرجة، أكثر أهميَّة وأشد وقعاً وأكثر دقة، ومع ذلك أحتاج بوصفي مبدعاً إلى صوت الناقد، بل وأعده ضرورياً في التجربة، ومطوراً لها، ومحركاً، لذلك أسعى إلى أن يرافقني الناقد في تشكيل العرض، وربما حققت ذلك في عملي القادم».

تربية نقدية

ويتفق الناقد المصري أحمد خميس مع ما قاله المخرج التونسي الوهايبي، إذ يؤكد أن النقد التطبيقي في عالمنا العربي « يعاني من عدة مشاكل مزمنة، يأتي في مقدمتها أننا لم نترب بشكل صحيح على فكرة الاختلاف في الرأي، فعادة ما يستجيب الفنان المبدع للإطروحات النقديَّة التي تثمن عمله، والعكس صحيح، من دون أن ينظر بموضوعيَّة إلى ما طرح في الدراسات النقديَّة التي قللت من أهميَّة عرضه، والفكرة نفسها تقريباً تنسحب على المسؤولين عن مهرجاناتنا المسرحيَّة، ومن ثم فلا جديد هناك، فالمسموح به فقط من يحتفل بالعرض أو المهرجان، ومن غير المعتاد النظر بجديَّة إلى تلك الأطروحات المختلفة التي من شأنها تجويد الصناعة والارتقاء بها، وأنا هنا لا أدافع عن تلك الأطروحات التي تقلل من أهميَّة العمل أو المهرجان بشكل تعسفي، أو تلك التي لا تمتلك وجهة نظر حقيقيَّة، وإنما أتحدث عن الأطروحات الجادة صاحبة الأهداف النبيلة».

وفي رأي خميس، كسب النقد التطبيقي للعرض المسرحي العربي موقعاً متقدماً «حين التفت إلى عناصر العرض المسرحي في مجملها، فالمعتاد عبر الزمن أن الأهميَّة الأولى كانت للنص الدرامي، وما

> **« الناقد هو الشريك الذي يجد فيه المبدع صدى صوته »**

ينطوي عليه من أفعال وحبكة وشخصيات وفلسفة، أما الدراسات النقديَّة الحديثة، فقد استفادت من نظريات الدراما المتطورة، ووعت أهميَّة ودور كل العناصر المكملة للعرض المسرحي».

وقياساً إلى الوضع في مصر، يقول خميس: «لعبت جريدة مسرحنا، لاسيما في بدايتها، دوراً مهماً في تطوير أدوات النقاد الجدد والقدامى، عن طريق النشر الأسبوعي، وهو الأمر الذي أجبر كثيراً من النقاد على المراجعة الدقيقة، وتطوير أدواتهم في مقابلة العرض المسرحي، وذاك أمر جلل، ففي الوقت الذي كان فيه نقاد المسرح يعانون من قلة أماكن النشر، فتحت تلك الجريدة ذراعيها لهم وسمحت حتى للأقلام المتوسطة بالكتابة، الأمر الذي سمح بزيادة عدد المهتمين بنشر أطروحاتهم النقديَّة، وبالطبع هناك فارق كبير بين ذلك النقد الذي كانت الجريدة تهتم به، وما ينشر من متابعات نقديَّة في الصحف المختلفة، بحسبان أن الموضوع المقدم للمتخصص والمهتم، يختلف كثيراً عن ذلك الموجه للقارئ العام».

رابطة نقديَّة

في العراق، تبلورت حركة النقد المسرحي منذ أربعينيات القرن الماضي، كما جاء في إفادة الناقد عواد علي، الذي لفت إلى أن المادة النقديَّة المنجزة منذ مطلع القرن الفائت، حفزت الباحثين على تناولها

حمادي الوهايبي

عواد علي

في دراسات أكاديميَّة، «ومن بواكير تلك الأبحاث بحث بعنوان (النقد وعلاقته بمكونات العرض المسرحي) للناقد والباحث باسم الأعسم، وهو رسالة ماجستير قدمها إلى كليَّة الفنون الجميلة في بغداد عام 1987، تلاه بحث (النقد المسرحي في العراق في القرن العشرين: الواقع والمشكلات) للناقد ضياء الثامري. كما نشرت دراسات ومقالات عدة حول الموضوع، في المجلات والصحف العراقيَّة والعربيَّة، إحداها مقالة

« كسب النقاد موقعاً متقدماً حين التفتوا إلى عناصر العرض المسرحي في مجملها »

لي تناولت فيها القصور المعرفي والمفهومي في استعمال المصطلحات النقديَّة لدى بعض النقاد، في ظل انفتاح النقد العربي الحديث على المناهج النقديَّة والعلوم الإنسانيَّة في الغرب».

وأشار علي، إلى أن العراق «عرف أنواعاً مختلفةً من النقد المسرحي، منها النقد التطبيقي المتخصص، والنقد الأكاديمي، والنقد الصحفي، وقد مارسه أدباء، وصحفيون، ومسرحيون، ونقّاد أدب، ونقّاد متخصصون. وكانت مرحلة السبعينيات بداية نضج هذا النقد، كما تمثل في كتابات علي مزاحم عباس، وياسين النصير، وحسب الله يحيى، وحميد عبدالمجيد مال الله، ثم لاحقاً في كتابات نازك الأعرجي، وباسم الأعسم، وعلي حسين، وعبدالخالق كيطان، وغيرهم. ولم تخل علاقة المسرحيين بالنقاد من مواقف متشنجة، وتوتر وخصام، بسبب نزوع النقاد إلى المنحى التقويمي، ووقوفهم على مثالب العروض المسرحية، وهو ما يسميه بعض المسرحيين بالأسلوب الصِّدامي».

وتابع الناقد العراقي قائلاً: «جاء تأسيس رابطة نقاد المسرح في العراق، منتصف تسعينيات القرن الماضي، ليشير إلى انتعاش النقد المسرحي، وازدياد عدد ممارسيه، لاسيما من طرف حملة الشهادات العليا في المسرح، وأساتذة كليَّة الفنون الجميلة، مثل الدكتورة عواطف نعيم، والدكتور يوسف رشيد، والدكتور محمد حسين حبيب، والدكتور ياسر البراك. وكانت اللجنة التحضيريَّة للمؤتمر التأسيسي للرابطة، قد أحصت أكثر من 50 اسماً ممن يكتبون النقد المسرحي في الصحافة العراقيَّة».

وحول منجزات حركة النقد المسرحي، قال: « لعل من أبرز مكاسب النقد المواكب للعروض المسرحيَّة في العراق، خلال العقدين الأخيرين، ظهور نقّاد تمثّلوا مناهج نقديَّة حديثةً في قراءاتهم، لاسيما المنهج السيميائي، وبعض ملامح التفكيك. لكن هذا التمثّل اكتنفه في كثير من الكتابات قصور معرفي، وفوضى اصطلاحيَّة، وارتباك أسلوبي».

وعن وسائط النشر قال: «المنابر المتاحة في العراق مثل الصحف والمجلات كثيرة ومحفزة أمام النقاد لنشر مقالاتهم، على الرغم من ضعف مكافآتها، إضافةً إلى المنابر العربيَّة. والعروض المسرحيَّة المقدمة كثيفة، سواء أكانت خلال المهرجانات أم خارجها، بحيث يمكن أن تخلف حراكاً نقدياً مهماً، لكن تأثيره غير ملموس في اعتقادي، بسبب مكابرة العديد من المخرجين، واعتدادهم بأنفسهم، بل إن بعضهم يرى نفسه فوق النقد، ولا يرضى إلا بمن يثني على أعماله أو يتغزل بها».

أين يقف النقد المسرحي في العراق حالياً بين المركز والهامش؟ أجاب علي: «حسب متابعتي لما يُنشر من مقالات نقديَّة، أجد أن أغلب نقاد المسرح الآن داخل

عدنان مشاغبة

وليد الدغسني

المشهد، فهم متخصصون في المسرح أكاديمياً، وبعضهم يمارس الإخراج المسرحي، والتأليف، إلى جانب كتابة النقد. ولا يكاد يمر أسبوع من دون أن تقرأ مقالاً لهذا الناقد أو ذاك. وبمعنى آخر، إن النقد المسرحي حاضر على الدوام وليس موسمياً».

تحريك

بالنسبة للناقد الأردني عدنان مشاغبة فإن «فكرة النقد المواكب للعروض المسرحيَّة من حيث المبدأ، هي فكرة نبيلة ومحاولة لتحريك الراكد في مجال العمل الإبداعي المسرحي العربي، وإشراك الجمهور في الحالة النقديَّة، وإعطاء رأي فني جمالي ونقدي في العرض بشكل مباشر، لكن هذا النوع من الممارسة النقديَّة على أرض الواقع، تم إفراغه من مضمونه وقيمته وحتى أدواته، وبوساطة إجراءات معقدة من الاحتيال الفني، تم تحويله إلى بروتوكول إجرائي، وروتين مسرحي فقط في المهرجانات، خال تماماً من المضمون الفني النقدي الحقيقي، وتحول إما إلى ساحة من ساحات تمجيد الأشخاص (المشتغلين بالمسرح)، ومنحهم صكوكاً تشبه صكوك الغفران في العصور الوسطى، وإما تحول إلى ساحة لتصفية الحسابات، وفرصة للانهيال على الأعمال المسرحيَّة بالطعون والقدح والتجريح، ومن ثم خرج هذا الإجراء النقدي عن مساره المرجو منه، وشابه الكثير من الشوائب، من مثل الاستناد دوماً إلى الرأي الانطباعي ذي الصبغة الانفعاليَّة والمتأثرة عاطفياً، وخلا من العقلانيَّة والاحتكام إلى أسس نقديَّة حقيقيَّة ومحايدة وموضوعيَّة، ناهيك عن أن النقد هو في حد ذاته عمليَّة إبداعيَّة، وتحتاج إلى زمن كاف لكي يختمر وينضج الرأي النقدي العلمي، ويتم دعمه وإسناده بالملاحظات المتفحصة، وبالمقارنة المتأنية مع أقرانه من النتاجات المسرحيَّة السابقة، لتحديد مدى إبداعيته نسبة إليها، مرحلياً (بالنسبة لفريق العمل)، ومحلياً (بالنسبة لغيرهم من المخرجين والممثلين)، وإقليمياً ومن ثم عالمياً».

وتابع مشاغبة قائلاً: «إن النقد المواكب للأعمال المسرحيَّة، وفي أحسن حالات هذه الممارسة (النقديَّة)، تحول إلى نقد صحفي إخباري، أي تحول إلى مادة إعلاميَّة بحتة، وافتقد العفويَّة المرجوة، والمباشرة والصراحة، لقد فقد براءته وتحول إلى ساحة من ساحات المجاملات المسرحيَّة، وذلك على حساب أهميَّة وقيمة الرأي النقدي، ولم يعد يسهم في إثراء الحالة المسرحيَّة، ولا دفع عجلة الإنتاج المسرحي نحو الإبداع والتفرد، بل أصبح مادة للاستهلاك الصحفي، وينشر بصفته مادة إعلاميَّة في الصحف والمواقع الإخباريَّة، أو يوميات المهرجانات..

> «تأثير النقد المسرحي يظهر في توجهات عروض الهواة بصورة أكبر»

إن هذا النوع من الممارسة (النقدية) بحاجة إلى إعادة النظر فيه، وتصحيح مسيرته، وتطويره بحيث يعود إلى الطريق الذي من أجله تم اعتماده أجراءً مسرحياً معتبراً، ومن أول هذه الإجراءات اختيار ناقد مسرحي حقيقي، وليس ناقداً صحفياً، يواكب مراحل إنتاج العمل ويرافقها، ويطلع بشكل حثيث على الرؤى والصياغات الفنيَّة لفريق العمل أثناء مراحل الإنتاج، وإعطاؤه الوقت الكافي لإنتاج إبداع نقدي انطلاقاً من العمل المسرحي» ■

جودة العرض

طلال محمود
كاتب إماراتي

في كل إجازة عيد، نرى القديم المتجدد، وبعد سنوات، حتى مع ظهور أجهزة العرض المختلفة التي وصلت إلى جيوبنا؛ ما زلنا نجتمع أمام التلفاز نشاهد مسرحيَّة عمرها الفني من الممكن أن يكون أكثر من 40 سنة في الوقت الحالي، نشاهدها مرة أخرى وكأنها المرة الأولى، ونضحك ونتشارك الأفيهات والمشاهد، وهنا نرى مدى تأثير تلك المسرحيات.

العمل الفني الأصيل الذي تم العمل عليه بحرفيَّة وعفويَّة وبكل بساطة وكان موجهاً للجمهور، وفي الوقت نفسه احترم قواعد العرض المسرحي؛ هو عمل باق لا يموت، عمل متماسك بجميع عناصره، من الورق إلى اختيارات الممثلين، وفي الناتج النهائي، على الرغم من أن العديد من الأعمال التي نراها إلى اليوم، قد تمت فيها تغييرات كثيرة على فريق التمثيل، وما نراه على التلفاز هو نسخة التسجيل.

فمثلاً في مسرحيَّة «باي باي لندن»، شخصيَّة الفنان محمد جابر (آدم) كانت للراحل علي المفيدي، وشخصيَّة الراحل حسن مصطفى (الناظر) في «مدرسة المشاغبين» كانت للراحل عبدالمنعم مدبولي، ومشيرة إسماعيل كانت بديلة لسوسن بدر في «الواد سيد الشغال»، ولكننا لم نحس بأي اختلاف، ولم يفقد أي عمل من الأعمال التي تم ذكرها قيمته الفنيَّة وجودته العالية.

وهنا نتحدث عن استمرار بقاء العمل الفني، وكيف له الاستمرار بقوة عرضه نفسها التي كانت له في المرة الأولى قبل سنوات طويلة مضت، وأكرر ما أقوله لأنني متأكد تماماً بأن الإحساس مشترك بيننا جميعاً، حين نرى أي مسرحيَّة قديمة ما زلنا نطلق العنان للقهقهات العالية، وكأننا نشاهد العمل للمرة الأولى، وهذا التساؤل يجب أن يتم طرحه على صناع المسرحيات أثناء اشتغالهم على أعمال موجهة إلى الجمهور العام، ثم إلى جهات العرض التي من المفروض أن تتبنى تلك العروض المسرحيَّة، وتوثيقها لجيل سوف يأتي بعد 30 أو 40 سنة قادمة، نود أن نقول لهم، إن هناك أعمالاً أخرى وأكثر مما تشاهدون في العيد.

نعيد ونكرر، ونكون كالمطرقة والمسمار، لأننا وبكل بساطة نريد أن نؤكد أن العمل الموجه إلى الجمهور، لا يجب أن يكون غامضاً، ولا يجب أن يكون ضحلاً فيفقد قيمته، بل نلعب على المسرح بخفة ونمسك العصا من المنتصف، ونمشي على خط واضح للجمهور الذي من أجله نصنع الأعمال الفنيَّة بشكل عام، ونحاول بشتى الطرق أن نقدم ما يرضي جميع الأذواق ضمن العلبة الإيطاليَّة، التي سوف توثق للناس، لأنها في النهاية هي علبة الحلويات التي سوف تدخل بيوتهم، يأخذ كل منهم ما لذ وطاب، ويتلذذ بالفكرة، والتمثيل، والحكاية، والمسرحيَّة.

في الجانب الآخر، يجب على الجهات والمؤسسات المسؤولة حفظ الأعمال الفنيَّة المسجلة، ونحن نتحدث اليوم عن تطور وسائل التوثيق المرئي بشتى أنواعه، وتطور منصات العرض، سواء أفي التلفزيون أم حتى المواقع الإلكترونيَّة والتطبيقات، ففعلياً حينما أقول إن العمل الفني وصل إلى جيوبنا وبين الكفوف، ففي جهاز المحمول لدى أي شخص سوف تجد على الأقل مقطعاً مدته أقل من دقيقة لمسرحيَّة ما، وهذا الشيء أجده صحياً جداً، لأن المسرحيَّة الحقيقيَّة يجب أن تبقى لليوم، والغد، وما بعده.

ندقق في قصص تلك المسرحيات، سنجدها مواكبة للوقت، ومناسبة لجميع الأعمار، كانت معقولة بوصفها عرضاً مسرحياً ومقبولة، ونستطيع اليوم أن نقدم ما نريده في المسرح، لمن يجب أن يرى المسرح، ونرضي جميع الأطراف، ولكن بشرط واحد، أن يكون العمل الفني محافظاً على جودته، كجودة ديكور مسرحيَّة «المتزوجون»، وفكرة مسرحيَّة «العيال كبرت»، وروعة تمثيل «مدرسة المشاغبين». ■

مسرحية (هناك) تأليف وإخراج عبد الرحمن المناعي - أرشيف مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي

«رحل النهار».. مسرح اليقظة العربية بين غروب وشروق

مسرحية رحل النهار

حين كتب أمير الشعراء أحمد شوقي المسرح الشعري، فتح بوابة ذهبيَّة لمؤلفي المسرح، لكي يمروا عبر خيالها إلى عوالم تتسم بالثراء، وآفاق أكثر رحابة، على الرغم من صعوبتها، وبنياتها المعتمدة على تكثيف لا يخلو من عذوبة الشاعريَّة. وبدورهم، التقط المخرجون الفرصة لتقديم رؤى وتأويلات لا حصر لها في تناول تلك الأعمال الشعريَّة، فحين تصدى المخرج المصري سمير العصفوري - مثلاً - لنص شوقي «الست هدى» سنة 1996، على المسرح القومي المصري؛ قدم تفسيراً مغايراً تماماً، متصوراً أن الست هدى رمز لمصر، وأن أزواجها هم حكامها. تلك هي عظمة المسرح الشعري ومرونته التأويليَّة.

باسم صادق
ناقد وإعلامي مصري

على الضفة الأخرى من نهر الإبداع، تصدى المخرج محمد العامري - بفرقة مسرح الشارقة الوطني - لنص إسماعيل عبدالله «رحل النهار»، خلال فعاليات الدورة 31 لأيام الشارقة المسرحيَّة (مارس 2022)، فاستطاع أن يسحر ألباب الحضور ووجدانهم بصورة بصريَّة دراميَّة أخاذة، جسّدها عبر الفضاء المسرحي لنص شعري عذب يعتريه الألم، يبدو مثل احتفاء شعري، بامتياز، لجيل كامل من الشعراء العرب، التقى خطابهم اليائس على حافة الموت، وتغييب العقول، فامتطوا صهوة الشعر يستنهضون به همم الناس، يحفزون فيهم مشاعر الانتماء، وتمسكهم بتراب أوطانهم؛ فاستحق عنه سبع جوائز، بدءاً بجائزة الإخراج، ومروراً بجوائز الأزياء، والمؤثرات الصوتيَّة والموسيقيَّة، والديكور، والإضاءة، وحتى جائزة أفضل ممثلة دور أول لبطلته بدور محمد.

تكمن صعوبة النص في أمرين، الأول قدرة مؤلفه إسماعيل عبدالله على تقديم وصف وإرشادات مسرحيَّة تفصيليَّة ودقيقة، وتخطيط هندسي لخشبة المسرح لتخيله عند تجسيد النص، وهي إرشادات قد تربك المخرج إذا لم يكن واعياً بحساسيَّة النص، وعلى قدر كبير من التناغم مع مدرسة المؤلف الشعريَّة والمسرحيَّة.

الأمر الثاني هو اشتباك مؤلفه مع أعمال جيل عربي مبدع، تجرع مرارة الهزيمة والتراجع، وانهيار حلم التماسك العربي والحريَّة، فتفاعل إسماعيل عبدالله معها محاوراً، ومتناغماً، ومختبراً، وكاشفاً لدلالاتها بأسلوبه الشعري البديع، ومنطلقاً من علامات شعريَّة بعينها، اتخذ من التناص معها تُكأة لمرثاته الإنسانيَّة، التي لا تخلو من أمل وتفاؤل بغد أفضل، في بنية جماليَّة لافتة، فعلى الرغم من أن التكأة الأساسيَّة للمؤلف كانت على قصيدة «رحل النهار» لبدر شاكر السياب، الذي رأى في سندباد الغائب في مغامراته معادلاً موضوعياً لاغترابه، فيتخذه

رمزاً لغياب المنقذ.. وأشعار أحمد مطر أيضاً، المتمرد دوماً على قوى الشر بالكلمة والقلم، ورفيق ناجي العلي في رحلة النضال، وعلى الرغم من هذا، كان هناك تعدد للأصوات الشعريَّة بين السياب، مطر، محمود درويش، سميح القاسم، توفيق زياد، الصغير أولاد أحمد، وبينها نلمح صوت المؤلف مناجياً ومتضرعاً لإنقاذ الأوطان تارة، وكاشفاً لكثير من الشعارات التي غيبت عقول البسطاء، وغرست فيهم الخنوع والاستسلام تارة أخرى. وفي كل مرة كان المخرج حاضراً بأدواته الإبداعيَّة لتقديم معادل بصري جاذب، يترجم تلك الصور الرمزيَّة، عبر حبكة دراميَّة لعريس وعروس انقلب فرحهما مأتماً بعد قتلهما ليلة العرس، فينقلب الزفاف موكباً جنائزياً، وتُدفن جلجلة الزغاريد في صراخ العويل شيئاً فشيئاً، وتتحول صورة العريس إلى أبيه براء، والعروس إلى أختها أريج، وهما اليائسان والمفتقدان لكل أشكال الأمل تأثراً بوجع الفقد وآلامه، بينما تحاول شيهانة؛ تلك الحرة الطليقة اسماً ومعنى وفعلاً، نسبة إلى أنثى الصقر؛ أن تعيدهم إلى معنى الحياة والتمسك بها، عبر جملة شعريَّة أثيرة لتوفيق زياد، ألصقها بها المؤلف، فتصول وتجول طيلة العرض أرضاً وفضاء، أماماً وخلفاً، عبر رافعة إلكترونيَّة، كما لو كانت تلملم شتات الراحلين وهي تقول:

«أناديكم

أشد على أياديكم..

أبوس الأرض تحت نعالكم

وأقول: أفديكم».

بل وترى في شخصيَّة «سراج» مخلصاً ومنقذاً، وتؤمن به دوماً مرددة: «سينبع ها هنا حُر.. وينبض ها هنا حُر.. ويسطع ها هنا حُر»، على الرغم مما يملكه من تناقض بين اسمه وبين انهزاميته وسلبيته، وعدم قدرته على التمسك بحلمه والاستجابة لنداءات البسطاء، فبدا واضحاً امتلاك بدور محمد لمفاصل العرض وإيقاعه، بقدرتها الاحترافيَّة على تجسيد تلك الشخصيَّة وتوظيفها لأدواتها الأدائيَّة تمثيلاً وانضباطاً لغوياً، لتستحق جائزة أفضل ممثلة دور أول، لاسيما أنها أدركت خطورة دورها في النجاة بإيقاع العرض إلى بر الأمان، وتحكمها في مفاتيح تسليم وتسلم الحوار والحركة المسرحيَّة للوحات العرض المختلفة، بينما قدم رائد الدالاتي نموذجاً شجياً للمواطن الباحث عن الحريَّة على الرغم مما يكبله من قيود، بأداء انسيابي وانفعالات متوازنة.

انطلقت رؤية المخرج من نقطة تأكيد التضاد والخلاف بين صراع الوجود والبقاء، في مقابل محاولات السيطرة على مقدرات الشعوب، واستغل تمرد النص على عنصري الزمان والمكان، فبدأ من قصة مقتل العروسين ليغذي الفضاء المسرحي بعناصر بصريَّة مجردة تخدم رؤيته، من

محمد العامري

محمد العامري (1971) مخرج وممثل ومؤلف مسرحي إماراتي بارز، حصدت أعماله جائزة أفضل عرض مسرحي في مناسبات عدة، مثل: مسرحيَّة (آه قلبي) أيام الشارقة المسرحيَّة 2006، (دهن عود) أيام الشارقة المسرحيَّة 2008، (اللوال) مهرجان المسرح الخليجي 2009، (تراب) أيام الشارقة المسرحيَّة 2010، (حرب النعل) أيام الشارقة المسرحيَّة 2011، (صهيل الطين) أيام الشارقة المسرحيَّة 2012، وأيضا في مهرجان المسرح الخليجي 2012، (لا تقصص رؤياك) مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي 2015، وأيضا في أيام الشارقة المسرحيَّة 2015، (تحولات حالات الأحياء والأشياء) أيام الشارقة المسرحيَّة 2016، كما نال معظم جوائز الدورة الأخيرة من أيام الشارقة المسرحية عن عرض (رحل النهار).

دون الالتزام حرفياً بتفاصيل الإرشادات المسرحيَّة للنص، فخرج الإيقاع منضبطاً في أغلب أوقات العرض، بفضل التنوع البصري والحركي والأدائي للممثلين، وهو ما أضفى دلالات ذات عمق وجاذبيَّة على اللوحات الشعريَّة، فنراه مثلاً يستبدل العروسين بملابسهما البيضاء فقط، يحركها ممثلان، وما إن يقتلا حتى تظهر شخصيَّة براء؛ صوت الحكمة، وأريج؛ صوت الأنوثة والبراءة، وبدلاً من زينة العرس تتدلى رؤوس القتلى من كل مكان في المسرح، ويعلو صوت النحيب حزناً، على وقع رقصات تعبيريَّة بملابس سوداء مسدلة يلفها الظلام، فوق أرضيَّة مضاءة باللون

الأزرق الموحي بالغموض، وإضاءات صفراء على جانبي عمق المسرح، كما لو كان ضوءاً قادماً من أنفاق معتمة. وتتوالى رقصات المتشحين بالسواد مع دخول شيهانة، المتأثر حوارها بمفردات من القرآن الكريم، المُصرة على التمسك بالأمل واستعادة الغائبين الهاربين تأثراً بالقصف. إضاءة احترافيَّة دقيقة رسمها ماجد المعيني طيلة العرض، تؤكد نجاح المخرج في اختيار فريق عمل متناغم يخدم رؤيته. وحين صارت الأرض ممهدة للطامعين، يقتحم غزاة العقول المشهد على عجلات حربيَّة من كل اتجاه في المسرح، تحت أصوات المدافع وصفارات الغارات وأصوات الرعد - مؤثرات صوتيَّة وموسيقيَّة طاغية لإبراهيم الأميري، كانت حاضرة بقوة لتعميق الأثر المطلوب في وجدان المتلقي- ومعها يعلن كل منهم عن نفسه بجمل تكشف هوياتهم: «سأختار شعبي.. هنا الحكم شورى.. أنا حاكم منتخب وأنتم شعب منتخب.. إذا بايع الشعب رأس الجماعة.. نحن أحفاد ولي اللّه مغدور السقيفة».

تتصاعد حدة المشهد مع تداخل المؤثرات والإضاءة، استعداداً لبدء «ديفيليه» أو عرض أزياء الحكام، بملابس ملونة تعكس انتماءاتهم السياسيَّة، وأجندتهم الخارجيَّة، رمزاً واضحاً ومباشراً لشعاراتهم الجوفاء التي يغيبون بها عقول البسطاء، وهو أكثر مشاهد العرض جاذبيَّة، وإن كان ينقصه بعض التكثيف، لاسيما مع قدرة مصمم الديكور وليد عمران على توظيف الإكسسوارات وقطع الديكور المختلفة ذات الدلالات في تشكيل سينوغرافيا الفضاء المسرحي، لاسيما في هذا المشهد الذي اعتمد فيه «الميزانسين» أو الحركة المسرحيَّة على براويز مفرغة، تتداخل في ما بينها يمين ويسار خشبة المسرح، حتى تستقر خلف بعضها بعضاً لتصبح ممراً يعبر من بينه عارضو الأفكار - إذا جاز التعبير - وصولاً إلى مقدمة الخشبة بين الجماهير، لتعكس حالة الخواء في شخصيات العارضين، وساعد في ذلك الأداء الكاريكاتوري المبالغ فيه لممثلي الحكام عبدالله الجفالي، وعبدالله مسعود، ومحمد بن يعروف، وحميد عبدالله، وأحمد يوسف، فكانت مشاهدهم نموذجاً كرنفالياً مغايراً للخط السوداوي لدراميَّة العرض، ليعكس حالة البهرجة والجاذبيَّة المستخدمة في إلهاء العقول عن الواقع المرير، وساعدت في ذلك الحالة الشعريَّة الخطابيَّة، حين يقول علي سبيل المثال:

إذا بايع الشعب رأس الجماعة..
وصار قطيعاً له بالإطاعة..
في المنشط والمكره
في اليسر وفي العسر رضا وقناعة
.....
هنا يصبح الشعب شعباً عزيزاً
ينال من المنعمين الشفاعة
هنا الحكم بيعة
هنا الحكم شورى
لمجلس شورى الجماعة
.....
إذا الشعب يوماً أراد الحياة
فلا بد أن ينسى العلم
وكذبة أرض
وخرافة ما يدعى دولة.

كلمات تجسد فلسفة حكم الجماعات المتطرفة الآثمة، التي تطغى في البلدان عبثاً وفساداً، أفضل تجسيد. ونرى الجماهير في ذلك المشهد تتناوب على أماكن جلوسها أرضاً، مرة حول الحاكم، ومرة عن يمينه، ومرة عن يساره، بحسب مضمون الحوار وكيفيَّة التلقي، وكذلك يتنوع أداؤها في رد الفعل حول الخطابات الموجهة إليها، فمرة نراها كالجوقة أو الكورس، تردد نهايات الجمل خانعة، ومرة تستقبل الخطيب بالموسيقى استقبال الفاتحين، ومرة بتقطيع الجمل تقطيعاً يتحكم فيه الخطيب نفسه، ومرة تتصرف فُرادى بمغادرة المسرح أو العودة، ومرة بأداء

الممثلة بدور استحقت جائزة التمثيل

تميز العرض بالتنوع البصري والحركي والأدائي

ممطوط للكلمات كما الفقهاء، وهكذا. واللافت أن مصمم الأزياء/ المخرج، قد اختار لها ملابس برتقاليَّة اللون كالمعتقلين، وهو ما أبرز وجودها، لاسيما تحت بؤر الإضاءة الزرقاء الكرنفاليَّة. وطيلة هذا المشهد، ظلت شيهانة تعتلي عمق المسرح، وتفصل بين حاكم وآخر بجملتها الأثيرة: «أناديكم...»، ثم تستقبل سراجاً المخلّص في مشهد تال، بإيمان شديد بقدرته، صارخة: «سينبع ها هنا حر..»، بينما يجري هو لاهثاً ممزقاً بين الرحيل والبقاء، ويتفقان على جملة «نحب البلاد كما لا يحب البلاد أحد».

وتتصاعد حدة الأحداث من جديد، حين يلاحقه غزاة العقول محاولين إخضاعه بصيغ مختلفة لخطابات السيطرة، حتى يقيدوا عنقه بالسبحة في وضع يبدو فيه كالفريسة.

هنا يقف المخرج ببطليه، شيهانة وسراج، في مفترق طرق، برقصة تعبيريَّة تحت إضاءة زرقاء يحيطها الظلام، دلالةً على ضبابيَّة المشهد، والغموض في استبانة الطريق، وتحاول فيه شيهانة استعادة سراج عقلاً وجسداً ووجداناً، بحسبانه قنديلاً أو زيت القنديل الذي يضيء الفنار للآخرين، فيستدلون به على الطريق، ثم رقصة أخرى بينه وأريج الشقيقة البائسة، على خلفيَّة موسيقيَّة تمزج بين الرومانسيَّة والحماسيَّة، في حالة توحي بالشد والجذب.

صراع آخر مواز يصل إلى ذروته هنا بين شيهانة وبراء الحكيم، حين يقفان معاً تحت بؤرة إضاءة على يسار المسرح في حوار رباعي، يشترك فيه سراج وأريج، يحاول كل منهم إثبات وجهة نظره، فبراء يرى أنه ليس بالزيت وحده تضاء العتمة، وأن الأهم هو البحث في النفوس الأمارة بالتخلي، في حين تطالبه شيهانة بالدفاع عن زيت القنديل ممثلاً في سراج، وينتهي الأمر بهم إلى رفع شعار «حي على البلاد»، في مشهد راقص بالخيوط المتقاطعة على طبول ترقب حماسيَّة، وهمهمات الراقصين المراقبة للأداء الحركي الجاد والحاد.

وحين يسود التفاؤل، ترتدي شيهانة والراقصون الأبيض في رقصة الأمل، رافعين سراجاً نحو فوهة الفنار المتدلي من أعلى المسرح، أمام توسلات البسطاء في حالة دراميَّة شديدة الجاذبيَّة للصراع بين تأرجحه بين رغبته في إنقاذ الوطن وعدم التخلي عن أهله من جهة، وتأثره بضغوط الأنظمة المختلفة وشعاراتها الرنانة، التي اقتحمت المشهد على العجلات الحربيَّة من جديد، ولكنها هذه المرة معلقة عليها براوزيها الخاوية، ومتعلقاتها وإكسسواراتها، فقد اختار المخرج هنا كشف اللعبة المسرحيَّة، فكل منهم يصول ويجول مبدلاً بين الإكسسوارات والملابس لتأكيد رأيه، وتحقيق تأثيره على الجماهير، من دون أن يفقد المشهد دلالاته الضمنيَّة، بارتدائهم مثلاً أغطية رؤوس حمراء، إشارة إلى الدمويَّة المتسربة في أثواب الناصحين، ويبدو المشهد بأكمله كسوق أو احتفال شوارع، يجلس فيه البسطاء محتمين بالفنار، وأمام هذا التشتت والضبابيَّة الناتجين عن الصراعين؛ صراع شيهانة وبراء من جهة، وصراع البسطاء تحت ضغوط الطغاة فيلجأون إلى الغيبيات عبر انخراطهم في حلقات طقسيَّة، تتنوع بين الذكر والزار والصوفيَّة حول الفنار/ المقام، نوعاً من طلب المدد؛ حتى تتداخل كل الأصوات في مشهد النهاية، وتتناثر الشموع فوق المسرح على أصوات المدافع، والرشاشات، والرعد، بينما يتقدم براء المشهد في تكوين مثلث، للدلالة على اعتلاء صوت الحكمة، وأن النجاة في التمسك بالأرض.

العرض حالة إبداعيَّة براقة، أدرك فيها محمد العامري رسالته الإيجابيَّة التي تحث على التمسك بالأمل، والاستجابة لنداءات المدائن إلى أبنائها بالعودة، وأثبت أن المسرح الشعري على الرغم من تكثيفه؛ إلا أنه يمكن ترجمته إلى صور إبداعيَّة لافتة وجاذبة، مستغلاً في ذلك الإمكانات التكنولوجيَّة الحديثة، التي أضفت على العمليَّة المسرحيَّة كثيراً من الجاذبيَّة، فاستحق عنها جائزتي أفضل إخراج، وأفضل عرض مسرحي متكامل ■

مزيج من التمثيل والحكي والغناء

«خلطة شبرا»: لطائف من ذاكرة الحي المصري العتيق

ثمة عالم آخر بالداخل، عالم يتشكل بالضوء واللون وقطع الديكور، عالم يتقاسم فيه الممثلون والمتفرجون لعبتهم المسرحيَّة، يحتويهما معاً فضاء جغرافي واحد، أبعد نقطة فيه تسمح لك بوصفك متفرجاً بأن تشعر بأنفاس الممثلين، هذه هي السمة الرئيسة لعروض القاعات المسرحيَّة، جمهورها محدد لا يتجاوز ثلاثين متفرجاً، توزيع جلوسهم يتماس ومسارات حركة الممثلين، وهو ما يجعلك تشعر أن هذا الفضاء المسرحي بديكوراته وألوانه وممثليه، يتصنع ويتشكل لك وحدك، هذا هو الشعور الذي ينتابني دائماً كلما شاهدت عرضاً مسرحياً داخل إحدى القاعات المسرحيَّة في القاهرة، مثل قاعة مسرح الغد، قاعة يوسف إدريس، قاعة صلاح عبدالصبور...، إنها جماليات مغايرة وحميمة، وهذا ما استعدت الشعور به عندما شاهدت عرض «خلطة شبرا» الذي كتبه وألّف أشعاره يسري حسان، وأخرجه محمد سليم، الذي قدم أخيراً بقاعة مسرح صلاح عبدالصبور، بمناسبة الاحتفال بمرور 60 سنة على إنشاء مسرح الطليعة.

إبراهيم الحسيني
كاتب وناقد مسرحي مصري

منذ اللحظة الأولى التي تدلف فيها إلى قاعة العرض، تجد نفسك داخل مقهى بلدي بكل مفرداته المختلفة: مكان لإعداد المشروبات، صور معلقة على الحائط إلى جوار الأكواب والأراجيل، وتلك الكراسي المنتشرة لجلوس زبائن المقهى، والموجود عليها بعض الألعاب الموجودة عادة، مثل الطاولة، والشطرنج، وقبل أن يبدأ العرض يظهر ممثلوه الأربعة (محمد هاني، محمود عبدالرازق، علاء النقيب، أحمد عبدالجواد) مثل أشباح من خلال الإضاءة الشاحبة، وبمجرد أن يستقر جلوس المتفرجين في أماكنهم، حتى تبدأ الإضاءة في الظهور تدريجياً، لتكشف عن النداءات التقليديَّة التي نسمعها عادة في المقاهي، ثم يظهر أحد الممثلين الأربعة بصفة راو للعرض، ليقوم بتعريفنا بفكرة

مسرحية خلطة شبرا

العرض المسرحي الذي سيحكي لنا حكايات أهل شبرا الطيبين، حكايات عن الناس الغلابى وليست حكايات عن المشاهير، ثم يعود الراوي إلى مكانه وسط الممثلين استعداداً للحكي، ولتجسيد الشخصيات التي يتم الحكي عنها. أربعة ممثلين فقط هم رواد المقهى، يحكون ويجسدون كل شخصيات الرجال والنساء المحكي عنها، مع استخدام إكسسوارات بسيطة للتفريق بين كل شخصيَّة وأخرى، وعلى جانب المقهى تجلس الفرقة الموسيقيَّة التي تعزف ألحانها، وتقدم فقراتها الغنائيَّة ما بين اللحظة والأخرى، ويقودها المطرب ماهر محمود، متوسطاً فرقته من العازفين، مما يعيد للأذهان فكرة الحكواتي الذي كان يقدم حكاياته وأغانيه لرواد المقاهي في الماضي.

تلك هي التوليفة الشائقة والبسيطة التي تمزج بين ثلاثة فنون، هي التمثيل، والحكي، والغناء، التي يتأسس عليها عرض «خلطة شبرا»، الذي يسرد علينا مجموعة من حكايات الحي المصري العتيق «شبرا» في وسط القاهرة، وذلك في زمن الستينيات والسبعينيات، حيث كانت المودة والتفاهم والانسجام تسود بين سكان الأحياء الشعبيَّة، لا يوجد فرق بين المسلمين والمسيحيين، الكل واحد، المسجد يجاور الكنيسة، هموم المسلم يحملها المسيحي على كاهله، والعكس صحيح، حالة الألفة تقتحم الجميع، حالة مكتملة من الانصهار والتعايش والتسامح بين كل الأطياف، مجموعة القيم والأخلاقيات الشعبيَّة تحكم الكل، إنها تفاصيل صغيرة ومليئة بالمحبة، لحكايات يرصدها العرض ويختارها عن الناس والأماكن، ربما يكون كاتبها يسري حسان قد عايشها بنفسه أو سمع عنها، وهو شاعر وكاتب صحفي قادر على التقاط التفاصيل، ولديه مقدرة مدهشة على الحكي والكتابة الساخرة. حكايات عن الكنائس والمساجد، ودور السينما، ومحال البقالة، ومقاهي أصحاب الحرف المختلفة، ومقاهي المثقفين، ومقاهي أخرى يرتادها اللصوص وقطاع الطرق، مثل «قهوة الحراميَّة»، ومن داخل هذا السياق الذي يعتمد الحكي وتداخل الحكايات مع الغناء والتمثيل منهجاً؛ يبدأ العرض سرد حكاياته المتعددة، والحكايات هنا تتجاور وتتراكم، فلا يوجد تصاعد درامي بالمعنى التقليدي يعتمد «البداية والوسط والنهاية» طريقاً له، كما لا توجد حبكة تتعارض فيها القوى المتصارعة، بحيث تريد كل واحدة منها السيطرة على الأخرى وحسم الموقف لصالحها، إنها مجموعة حكايات عن الناس والشوارع، يمكنها أن تبدأ من أي حكاية وتنتهي عند أي حكاية أخرى، ومن ثم يمكن للعرض أن يكتفي بمجموعة محددة من الحكايات، أو يستمر إلى ما لا نهاية إذا أراد.

ومن هنا، وعبر هذه التركيبة الدراميَّة والغنائيَّة التي يعتمدها العرض، تتوالى علينا حكايات أهل شبرا في ذلك الزمن، سنختار من بين هذه الحكايات حكاية دالة على فكرة العرض، ودالة أيضاً على الحراك القيمي والأخلاقي الذي أصاب المجتمع الشبراوي، شأنه شأن معظم مجتمعات الأحياء الشعبيَّة في عموم القاهرة، وذلك بعد عقدي الستينيات والسبعينيات، لقد طرأ التغيير تحديداً في زمن الانفتاح الاقتصادي في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات، وصارت قيم السوق الحر هي المتحكمة في كل ما عداها من قيم أخرى، وهذه الحكاية تفسر لنا كيف طرأ هذا التغير، كما أنها حكاية دالة على مقولة صناع العرض الرئيسة، وما تكرار الحكايات الأخرى بحواديتها واختلافاتها إلا تأكيداً على فكرة تغير المجتمع مع مرور الزمن، وهو تغير وتحرّك للأسوأ بالطبع.

المخرج محمد سليم

محمد سليم (1979) مخرج مسرحي مصري، تخرج في قسم الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحيَّة بالقاهرة 2002. يعمل مخرجاً بـ «البيت الفني للمسرح» في القاهرة منذ تخرجه وحتى الآن. يهتم بتقديم عروض تراثيَّة وكوميديَّة. له عدد من العروض المسرحيَّة، منها: «ضحكة أراجوز، هي كده، البيت الكبير، قمر العميان، دراما الشحاتين، المجاذيب...»، وأخيراً عرض «خلطة شبرا»، وكلها عروض من إنتاج مسارح الدولة.

حكاية

ثمة حكاية سعيد وأذان الفجر، وهي حكاية شاب اسمه سعيد، سماه أهل حي شبرا «بتاع ربنا»، وهو توصيف دائماً ما يطلقه سكان الأحياء الشعبيَّة على أصحاب القدرات

العقليَّة غير المكتملة، فلا يوجد من يحاسبه على أخطائه، الكل يتعاطف مع إعاقته العقليَّة، ويحاولون مساعدته بكل الطرق كي لا يشعر بأي نقص. اعتاد سعيد مع كل فجر، أن يجري ليصعد فوق سطح المسجد ليؤذن للفجر، لم يكن صوته حلواً ولا فعلته محببة لدى سكان الحي، لكنهم كانوا يتسامحون معه ولا يلومونه على فعلته، كانوا يتركونه ليكمل صور التسامح والمحبة، أيضاً كان صاحب محل البقالة يمنحه كل صباح قطعة حلوى، وكان سعيد يفرح بها ويدعو لصاحب دكان البقالة بالرزق، وفي أحد الصباحات رفض صاحب دكان البقالة أن يعطيه الحلوى، فهو لم يبع شيئاً منذ الصباح، بكى سعيد ودعا بزوال النعمة عن صاحب الدكان، وعند حلول المساء أحس الرجل بألم شديد في ذراعه، وشعر كأن تحت جلده سرباً من النمل يتحرك بعنف وهو ينخر عظامه، فسّر الرجل ما حدث له بأنه كان بسبب دعوة سعيد عليه في الصباح، فذهب إليه حاملاً الحلوى وطالباً رضاه، وهنا اختفى الألم ومعه سرب النمل، وعاد صاحب الدكان سليماً معافى.

المفاجأة التي لم يخبرنا بها العرض إلا قبيل نهاية الحكاية، أن سعيداً كان شاباً مسيحياً، وعلى الرغم من ذلك لم يمنعه شيخ المسجد ولا المصلون ولا سكان الحي من الصعود إلى السطح والقيام بأذان الفجر، إلى هذا الحد كانت أفكار قبول الآخر وقيم الرحمة والتواصل تسود بين أهالي حي شبرا، المعبر في عمومه عن أهالي كل الأحياء الشعبيَّة في محافظات مصر المختلفة، لكن مع الانفتاح وتسليع كل شيء تغيرت الدنيا، وتبدلت التركيبة السكانيَّة، خرج من الحي بعض سكانه وابتعدوا عنه وذهب إليه آخرون، ثم ظهر بعض الشيوخ بفتاوى جديدة متعصبة، وتكونت عبر أسباب عدة طائفة تحمل أفكاراً متطرفة تحرّم كل شيء، ذقون ولحى طويلة تتخذ من التدين الشكلي ستاراً لها ولتجارتها، سمع أحد هؤلاء ذات صباح سعيداً وهو يؤذن لصلاة الفجر مثل عادته من فوق سطح المسجد، فصعد إليه وطعنه بالسكين. فارق سعيد الحياة وبقي من قتله ليستمر مواصلاً حالات العنف والقتل ونبذ التسامح والرحمة.

كان لدور السينما التي كانت منتشرة داخل شوارع شبرا، نصيب من حكايات العرض أيضاً، مثل سينما شبرا بالاس، وسينما دوللي،... حيث كانت العائلات تستعد منذ الصباح للذهاب إلى السينما، تجهز الطعام والشراب وتحمله معها إلى السينما، لتقضي ما يزيد عن ثماني ساعات داخل صالة العرض، وكانت معظم دور السينما وقتذاك تعرض ثلاثة أفلام في «بروجرام» واحد، وقبل بداية عرض الأفلام، كان يتم عرض نشرة إخباريَّة وأفلام كارتون، وكان لهذه النشرة أهميَّة قصوى لاسيما قبل ظهور جهاز التليفزيون، الذي ظهر في مصر سنة 1960، وذلك في الذكرى الثامنة لثورة يوليو. كانت السينما – إذن – بمثابة وسيلة اتصال جماهيريَّة بما يحدث في العالم، وليست وسيلة للمتعة والترفيه فقط. يسرد العرض علينا حكايات من ذهبوا إلى السينما وعادوا ليحكوا لأصدقائهم عن الأفلام التي شاهدوها، وكيف كانت الصورة التي ظهر عليها البطل! وقد كان البعض يفخرون

ملصق العرض

من العرض

بأنهم شاهدوا الفيلم عرضاً أول في دور السينما بوسط البلد في القاهرة قبل أن يراه البعض الآخر، بعدما انتقل إلى دور سينما الدرجة الثالثة.

حكاية أخرى يسردها العرض علينا، لـ «أبو فتحيَّة» الذي جاء من الريف ليسكن في حي شبرا، ويتزوج من أم محمود، ليشكلا معاً ثنائياً طريفاً له مغامراته الخاصة. أيضاً كان للمقاهي في شبرا نصيب من الحكايات، لاسيما «قهوة الحراميَّة» التي كان يجلس بها زعيم اللصوص ليجني حصته اليوميَّة من حصيلة المسروقات، فهو بمثابة نقيبهم الذي يمثل لهم الحماية والسند، فإذا ما تم القبض على أحدهم أتى له بمحام كي يدافع عنه، ودفع لأهله مبلغاً من المال يعينهم على أعباء الحياة، وكان لدى هذا الزعيم قانون أخلاقي يمنع الحراميَّة داخل شبرا من سرقة أبناء الحي، فلا يصح أن يسرق حرامي ابن منطقته، وإذا حدث ذلك بالخطأ يعيد زعيم اللصوص المسروقات إلى أصحابها مع اعتذار لهم.

حكايات كثيرة أخرى عن ناس شبرا غير المشهورين، ممن لن تجدهم في كتب التاريخ، أما مشاهير شبرا فلم يحك عنهم العرض، اكتفى فقط بوضع صور بعضهم على حائط المقهى، مثل سعاد حسني، محمود المليجي، علي الكسار، الشاعر صلاح جاهين،... فالأبطال هنا هم الناس وليسوا المشاهير، المكان أيضاً بمثابة بطل، أنواع المواصلات والعمارات وأسماء الشوارع والميادين: روض الفرج، أحمد حلمي، منية السيرنج، مسرة، خلوصي، طوسون، بديع،... كلها أبطال يتم الحكي عنهم، إنها رحلة لطيفة داخل المكان والزمان وأحوال البشر، رحلة حكي تستنطق داخلنا الحنين إلى ما فات وتدعنا نتحسر على أحوال الزمان وتغير قيم الناس، حيث لم تعد شبرا هي ما كان يحكي عنه العرض، تبقت فيها فقط رائحة الماضي وأنساق قيمه، لكن كل أبطال الحكايات ذهبوا بغير رجعة، منهم من مات، ومنهم من هاجر، ومنهم من تاه في زحمة الدنيا.

احتوى العرض تسع أغان تدور كلها في فلك محبة الناس والأماكن، منها ما يمتدح، ومنها ما يقدم مرثاة لزمن جميل ودافئ ذهب بغير رجعة، أغان بألحان شجيَّة وممتعة للفنان أحمد الحجار، لحنها قبل رحيله، غنى واحدة من تلك الأغنيات بنفسه، لكن القدر لم يمهله لاستكمال الأغنيات، لكن المطرب ماهر محمود استطاع أن يضعنا داخل حالة من النوستالجيا بصوته الشجي، وبنبرته الواثقة من قدرتها على الوصول إلى الناس، تفاعل الجمهور مع الأغنيات وصفق كثيراً عندما قدمت شاشتا العرض على الجانبين صوراً للفنان أحمد الحجار، وكأن العرض بهذه الصور يقدم تحيَّة له ولروحه الطيبة.

فضاء مسرحي صغير ممتلئ بالغناء والحكي، صممت ديكوراته وأزياء ممثليه مي كمال، ببساطة آسرة ومحببة، وأربعة ممثلين لديهم القدرة على إدخالنا إلى عوالمهم المحكي عنها بخفة دمهم وبحركاتهم الرشيقة والمعبرة. إجمالاً نحن أمام سهرة مسرحيَّة غنائيَّة لطيفة، عبر عنها المخرج محمد سليم بأبسط الطرق ومن دون أي استعراض لأي عضلات إخراجيَّة، مشاهد تمثيليَّة قصيرة تتخللها أغنيات لفرقة موسيقيَّة حيَّة، وحالة من الحكي عن دفء الحارات والشوارع القديمة والناس الطيبين، حالة لا تدعو إلى التفكير ولا إلى فك الإشارات والغموض، بل تكتفي بتصدير المتعة والبهجة للمتفرجين، وهو ما جعل العرض يصل إلى متفرجيه بصدق كما خرج بهذا الصدق نفسه من صناعه ■

«أشوفك».. الفرجة العربية بتقنيات المسرح الغربي

تدور أحداث عرض «أشوفك» حول مجموعة من الرجال/المجانين، كما يلقبهم كبار المجتمع الذي يعيشون فيه، ومن والاهم من ذوي المصالح، وفي سبيل المحافظة على تراث بلدهم العريق وقيمهم العربيَّة الأصيلة، في مواجهة هجمات العولمة الغربيَّة المستميتة لطمس هذا التراث وهذه الهويَّة المتفردة؛ يحاولون إحياء أنغام وإيقاعات فن «العيالة» التراثي، الذي يحاول الغرب حصره في شكل متحفي، أو بوصفه جزءاً من الماضي المندثر.

هادية عبدالفتاح

أستاذة جامعيَّة وباحثة مسرحيَّة مصريَّة

وكي يجسد لنا هذه الفكرة؛ نجد المؤلف إسماعيل عبدالله يقدم لنا أبطال العرض؛ «جرناس» يقوم بتجسيده سعيد سالم، و«محراك» يقدمه جمال السميطي، و«حسون» يمثله محمود القطان، و«ميود» يمثله فيصل علي، و«سلوم» يمثله خليفة ناصر، و«عبود» يمثله حسين سعيد، بعد أن تم طردهم وعزلهم من المجتمع، وإطلاق لقب المجانين عليهم من قبل قوات الاحتلال ومن والاها من بعض التجار أو النواخذة «أصحاب الأمر» ذوي الأطماع، ولكن على الرغم مما تعرض له كل واحد منهم من قهر وظلم وتشريد، إلا أنهم أبوا أن يستسلموا، وهو ما يخبر به كلٌّ منهم جرناس حينما تحدث مواجهة بينهم، فيحكي كل منهم قصته التي ظهرت فيها شجاعته وقدرته على قول «لا» عالية من دون أن يخشى شيئاً، فمثلاً نجد حسناً (حسون بي بي سي كما لقبه الطغاة من جنود الاحتلال) كان يعمل لدى أحدهم، وقد تعلم لغتهم وأتقنها، إلا أنه قد أخفى هذه الحقيقة عنهم، وبسبب ما ظهر من توقد ذكائه وخفته في تنفيذ الأوامر المطلوبة منه، قربه ذلك القائد الإنجليزي الذي كان يعمل معه، كما سمح له بالدخول إلى جميع المناطق المحظورة على غيره، ظناً منه أنه لا يفهم لغتهم، وهكذا استطاع حسون أن يطلع على أسرارهم وما يدبرونه ضد أهل بلده وعشيرته، فاقتنص فرصة نشوب حريق بالمكان وقام بتدمير كل ما وجده في غرفة القائد السريَّة، الأمر الذي أثار ريبة القائد الإنجليزي، فقام بضربه وحبسه وتعذيبه كي يقر بما فعله، إلا أنه لم يعترف، فأطلقوا سراحه بعد أن أطلقوا عليه اسم «حسون بي بي سي»، على الرغم من أن اسمه الحقيقي حسن، واتهموه بالجنون والخبل، وهو الأمر الذي حدث بصورة أخرى في حالة جرناس

المخرج وظف خيال الظل والدمى والفنون الشعبية الإماراتية

الذي وقف في وجه العربيد طارش (ابن التاجر طواش) وهو في حالة سكر شديد أثناء مرافقته زوجة أحد القادة الإنجليز متوجهاً إلى بيت أبيه، وحينما يقابلهما جرناس في نوبة حراسته، تحدث مواجهة بينهم يتطاول فيها طارش والمرأة الإنجليزيَّة على جرناس، مما يدفعه إلى صفع طارش، وهنا يصل طواش ومعه القائد الإنجليزي زوج تلك المرأة المخمورة، ونفر من جنود الاحتلال، فيجبروا جرناس على تسليم سلاحه وذخيرته بعد تهديده بالاعتداء على زوجته فطوم، ففي سبيل حماية «شرف أغلى» يستسلم ويتنازل عن شرف حمل السلاح، وهنا أطلقوا عليه هو الآخر لقب المجنون.

ولكن في سبيل دحض ما اتهموه به يدعوهم جرناس لإحياء فن العيالة، وهي من أشهر الرقصات المحليَّة التراثيَّة في دولة الإمارات، يصاحبها الغناء الحماسي الذي ينشد بطولات الآباء والأجداد، وذلك على إيقاعات الطبل والدفوف، وفي اللحظة التي يبدأ فيها هؤلاء الأبطال أداء الرقصة والغناء؛ أي حينما يشرعون في إحياء تراثهم المجيد، يدخل عليهم القائد الإنجليزي برفقة زوجته ومعهما الطواش، ليعلموا جرناس بأنهم قد اشتروه وأن الطواش ممثلاً لبعض أقرانه من التجار قد باعوه لهم، لذا يمسكون به ويضعونه في إطار شفاف من الزجاج يستخدم في عرض التحف الأثريَّة في المتاحف العامة (فترينة)، بينما يعجز الباقون عن الاستمرار في إنشاد أغاني فن العيالة، وذلك أمام هجمة الموسيقى الغربيَّة، ويتم وضعهم في صورة شبه متحفيَّة، فيتم التقاط بعض صورهم وهم في أعلى يمين المسرح، بينما جرناس في الوقت نفسه موضوع يسار المسرح داخل الإطار الزجاجي ليتم تصويره هو الآخر بوصفه قطعة متحفيَّة، في صورة بليغة ترمز إلى ضعف وانكسار صوت التراث، وفنون زمن الفروسيَّة والشهامة المتمثلة في جرناس، وهو أكبرهم سناً، أمام أطماع وجشع بعض التجار الساعين إلى الربح بأي وسيلة.

وهذه الصورة المقبضة التي تترك غصة مريرة في الحلق، هي نفسها ما سعى حسن رجب إلى تجسيده على خشبة المسرح، مستعيناً بعناصر العرض المسرحي على النحو التالي:

يستخدم المخرج خشبة عرض إيطاليَّة تقليديَّة، إلا أنه يبدأ عرضه بستارة مكشوفة نرى من خلالها الديكور المنصوب على الخشبة الذي لا يتغير طيلة العرض، إلا في مشهد الختام، حين يسقط المخرج خلفيَّة محايدة من أعلى المسرح تفصل بين ثلثي المسرح في العمق وبين منطقة مقدمة المسرح، لنرى مشهد تحويل جرناس وسلاحه إلى شكل متحفي، أما عمق المسرح فنرى فيه منصتين مرتفعتين من الخشب تستخدمان في حراسة المدينة ليلاً، إحداهما يمين المسرح يجلس عليها حارس العود/التراث، والثانية على بعد متر ونصف تقريباً من الأولى، يتخذها جرناس مركزاً لحراسته وبيتاً له أيضاً، وتحيط بهما أربعة أعمدة تقريباً على شكل صواريخ في وضع تأهب للانطلاق، وكأنهما مطوقتان ومحاصرتان بهذه الصواريخ، وفي أقصى عمق مركز المسرح نرى بعض الخوص، وسارية مركب في إشارة إلى تجارة صيد اللؤلؤ أو النواخذة، ويتم استغلالها في ما بعد لنصب شاشة خيال ظل يمثل خلفها المؤدون.

ومع بداية العرض يفاجئ المخرج الجمهور بتذويب الفرق بين المؤدين والجمهور، حيث يجد المتفرج نفسه محاطاً بمجموعة من الهائمين الذين يرتدون ثياباً بالية بينما يصرخون بكلمة «أشوفك»، ومعهم جرناس مرتدياً الجلباب الوطني الأبيض، بينما يحيط صدره وخصره بحزام أسود، ويمسك في قبضته بطبلة، ومن كلامه مع أحد المتفرجين الذي يلعب

المخرج حسن رجب

حسن رجب (1961) مخرج وكاتب وممثل مسرحي إماراتي، تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية في دولة الكويت 1986، حاز العديد من الجوائز في دورات عدة من أيام الشارقة المسرحية، مثل جائزة أفضل عرض عن «بهلول والوجه الآخر» 1998، وجائزة الإخراج «حاميها حراميها» 2009، و« بين الجد والهزل» 2017 التي حازت معظم جوائز الدورة (27) من أيام الشارقة المسرحية.

دور طارش لاحقاً، نعلم أن جرناس هو الحارس المؤتمن على المكان، وأن هذا النوع من المتفرجين غير مرغوب في وجوده، حيث يقوم بطرده فلا يسمح له بدخول قاعة العرض، وهكذا يبدأ المؤدون بأداء وعزف إيقاعات فن العيالة التراثي الشعبي ورقصته الشهيرة، وذلك قبل صعودهم على خشبة المسرح وهم يكررون كلمة «أشوفك» نفسها، وهي كلمة كان يطلقها الحراس في الماضي حينما يلوح شيء ما في الأفق من بعيد.

وبعد تعرُّفنا على أبطال العرض وحدوث المواجهة بينهم وجرناس، ينفرد كل واحد منهم بحكي قصته على مسامع الباقين، وعلى رأسهم جرناس، ليثبت كل منهم أنه رجل بالفعل، لا بالكلام الأجوف والشعارات والخطب الرنانة، التي تصحبها وصلة من التفل كما جاء على لسان محراك وهو يمزح أثناء حديثه إلى باقي المجانين، وأثناء حكي كل واحد من الأبطال، نجد أن المخرج قد لجأ إلى تجسيد الفعل المعبر عن الحكي مستخدماً في ذلك وسائل عدة، مثلاً في حالة محراك بينما يتحلق المجانين/الميانين حوله في شكل شبه دائري، ما بين جالس القرفصاء على الأرض ومتكئ على بعض قطع الديكور متعددة الاستخدامات، المنتشرة على خشبة المسرح؛ يشرع محراك في سرد قصته، فنرى بقعة ضوئيَّة صفراء كاشفة «spot light» قد سُلطت عليه، فيصل إلى مقدمة يسار المسرح، بينما كان جرناس أيضاً محاطاً بالبقعة الضوئيَّة نفسها وهو يقف مصغياً في وسط المسرح، وهنا نرى على يمين مقدمة المسرح ثلاثة من المجانين، معهم ثلاث دمى من عرائس الماريونيت يحركونها مجسدين ما يحكيه محراك، ولكن حينما يحكي حسون قصته، نرى الطرف المشخص للفعل يستخدم خيال الظل، أما في حالة سلوم فيستخدم المجانين العرائس مرة أخرى، وفي حالة ميود يجسد بعض الأبطال الفعل مرتدين الأقنعة، وفي مونولوج عبود نراه يمسك عروسة صغيرة في حجم عرائس القفاز إن لم تكن أصغر، وأخيراً في حالة جرناس أولاً يظهر أبطال قصته متمثلين في زوجته فطوم، ثم طارش، والقائد الإنجليزي وزوجته، والطواش، وهنا نرى جرناساً يجثو على ركبتيه، بينما عمق المسرح تشغله مجموعة من المجانين يجسدون الحدث بواحد منهم، والسؤال هنا: لماذا استخدم المخرج كل هذه التقنيات الإخراجيَّة المتعددة لإعادة تجسيد هذه الأحداث المرويَّة؟ ألم يكن أولى – لاسيما في حالة جرناس – أن يكتفي بتجسيده هو للحدث مع القائد الإنجليزي؟

احتماليَّة رغبة المخرج في كسر الملل الناجم عن تكرار فعل السرد قد تكون واردة، ولكن الاحتماليَّة الأكثر ترجيحاً بالنسبة لكاتبة هذه السطور، هي محاولة المخرج تضمين العرض بعض تقنيات التغريب الذي جاء به المسرح الملحمي، ففي كل مرة نستمع للسرد نجد صورة الفعل في مساحة أخرى مجسدة، وكأن المخرج قد أراد أن يعطي المتفرج مسافة إبعاد نفسه عن الاندماج مع أبطال العرض، كما أن المخرج قد لجأ منذ البداية لكشف اللعبة ومحاولة تذويب المسافة بين المؤدي والجمهور،

الدمى في مشهد من العرض

جمال السميطي (يسار) وسعيد سالم في العرض

فالصرخة الأولى «أشوفك»، أطلقها هؤلاء الأبطال بين الجمهور، ومن ثم صعدوا إلى خشبة المسرح، أي أن مباشرة الخطاب قد حدثت، ودلالة أن هؤلاء الرجال موجودون بيننا قد تحققت، كما أن المتفرج الذي طرده جرناس في مدخل العرض قد ناداه باسمه الحقيقي «سعيد سالم». أضف إلى ذلك، أن حركات الإضاءة جاءت مقتصدة جداً، فقد انحصرت ما بين البقع الضوئيَّة المسلطة على الرواة وعلى الحارس/عازف العود، الذي يصاحبهم بعزفه طيلة فترة الحكي، وما بين ذلك نرى حركتين أساسيتين؛ الأولى تكون الإضاءة فيها خافتة لترمز إلى وقت الليل وأجواء الحكي التي تحدث في صحراء العرب، بينما الحركة الثانية تحدث حينما نسمع صوت غارة جويَّة، نرى فيها أرضيَّة خشبة المسرح وقد تحولت إلى اللون الأزرق، وكأن نور القمر هو ما ينير الأرضيَّة، بينما هناك بقعة ضوئيَّة مسلطة في غالب الوقت على عازف العود، ثم في نهاية العرض تتحول الإضاءة إلى ضوء خافت مع تسليط بقع ضوئيَّة على فترينة جرناس لترمز إلى النهاية الموجعة المرتقبة للتراث، إن لم يأخذ جمهور الحضور حذره.

كما أن الطريقة التي بنى بها المخرج رسالته، جاءت مرتكزة على الجمع بين الحكي أو السرد، وبين الغناء والرقص والعزف للتعليق على الأحداث أو فاصلاً بينها، وهو بذلك قد جمع في الوقت نفسه بين أسلوب البعد التاريخي للشخصيَّة، وهو ما نادت به الملحميَّة، وبين الشكل التراثي الشعبي «الشرقي»، وهكذا على مدار العرض نجد المخرج قد جمع بين ثقافة الشرق المتمثلة في فن العيالة، وقيم وعادات الشرق، التي من بينها ثقافة الحكي والاندماج مع الجمهور في شكل الحلقة، كما رأينا في جميع تشكيلات حالات السرد، وهي أقرب لشكل السامر كذلك، وبين ثقافة الغرب وهويته التي قدمها المخرج أولاً، حينما قدم عرضه على خشبة المسرح الإيطاليَّة، التي من شأنها تقنين المشهد الفرجوي الذي امتازت به كل أشكال التراث «المسرحي» العربي القديم، وثانياً حينما لجأ إلى فكرة الإبعاد والمسافة النقديَّة التي نادى بها بريخت في منهجه، وهو الأمر الذي يطرح علامة استفهام لدى متلقي العرض حول الغرض من تقديم هذه اللعبة، فمن أي منظور يقدم كل من المؤلف والمخرج رسالتهما التي جاءت متطابقة نصاً وعرضاً؟ هل الرسالة تقريريَّة؟ أي أن هذا الواقع لا فكاك منه فنياً واجتماعياً، لذلك تم اختيار هذه النهاية الحزينة، وهي أسر التراث في إطار متحفي؟ أم أن الرسالة تحذيريَّة؟ أي أننا إن لم ننتبه ستكون هذه النهاية الحتميَّة لتراثنا وهويتنا؟ لو كانت الأخيرة هي الرسالة؛ ألم يكن من الأفضل إنهاء العرض على الإظلام الذي رأينا فيه جرناس وأصحابه يهرولون حتى لا يقعوا في الأسر، بينما يصرخ جرناس «غنوا»، «دقوا»، ومن ثم ينتشرون مرة أخرى بين جمهور الحاضرين وهم ينشدون أغاني فن العيالة في إشارة إلى فكاكهم من براثن الشكل الغربي المتمثل في شكل البروسينيوم، إلى براح أوسع ولو بصورة رمزيَّة، وهو ساحة المتفرجين التي بدأ منها العرض؟

كل هذه التساؤلات لا تنفي أننا قد شاهدنا واستمتعنا بعرض ثري في شكله ومضمونه، ولكن حتى تظل اللعبة المسرحيَّة مصدر بهجة وأمل، لذا أرجو من مخرج العرض أن يفي بوعده للجمهور الذي وعده بأن تكون هذه التظاهرة «لعبة» تدعو للأمل لا للألم ■

مسرحية «تعارفوا»

«تعـــارفـــوا»..
دراما المصالحة والسلام في لبنان

الخوف من الآخر، انقطاع التواصل، التنمّر، العزلة والانغلاق، العنف، جدليَّة الضحيَّة والجلاد، كلها عناوين لمعالجات دراميَّة احتواها العرض المسرحي «تعارفوا»، الذي تم تقديمه في مسرح «بيريت» في الجامعة اليسوعيَّة، بعد سلسلة عروض في مسرح دوار الشمس في بيروت، تم تمديدها أكثر من مرة بناء على إقبال الجمهور وطلبه.

هشام زين الدين
مؤلف ومخرج وباحث مسرحي من لبنان

يعتمد العرض على نص تم إعداده عن طريق التدوين لتمارين مرتجلة، يبوح من خلالها المشاركون بقضايا وهموم يعيشونها في واقعهم الاجتماعي والإنساني، ضمن إطار موضوعي تم تحديده من قبل المخرج يحيى جابر، هو التشرذم الطائفي وتعدد الولاءات والانتماءات والقناعات، ضمن المجتمع اللبناني الواحد، والبحث عن الحقيقة الوجوديَّة الأهم التي تجمع بيننا، وهي الإنسان.

المشاركون في العرض ليسوا ممثلين، بل هواة قرروا الدخول في تجربة ذاتيَّة وعموميَّة في آن، حيث الخاص لا ينفصل عن العام، كل منهم أتى من بيئته المنغلقة على نفسها، غير المتفاعلة مع الآخر في البيئة المقابلة، والانقسام بين البيئات طائفي عززته الحرب الأهليَّة في الأساس، ورسخته الممارسات السياسيَّة للأحزاب المتناحرة بولاءاتها الخارجيَّة المتنوعة، والضحيَّة في النهاية هذا المواطن البسيط المغرر به، الذي لا حول ولا قوة له.

لا يقوم العرض على حكاية وحبكة كلاسيكيَّة، وليس فيه شخصيات مسرحيَّة يؤديها ممثلون، بل يعتمد على البوح الصادق من قبل المشاركين بأسمائهم الحقيقيَّة، يعرضون معاناتهم الشخصيَّة والعائليَّة والاجتماعيَّة، من خلال «مونولوغات» فرديَّة حيناً، ومتداخلة مع غيرها أحياناً، تترافق مع عزف موسيقى وغناء فردي وجماعي، لخلق حالة من

الفرجة والمتعة التي تفرضها اللعبة الإخراجيَّة.

يهدف عرض «تعارفوا» إلى الإجابة على أسئلة جوهريَّة عن الهويَّة، مثل: من أنا؟ ما هي علاقتي بالآخر؟ على ماذا نحن مختلفون؟ وتنتهي بالسؤال الأهم وهو: هل نحن فعلاً مختلفون أم يمكننا الالتقاء بصفتنا بشراً؟

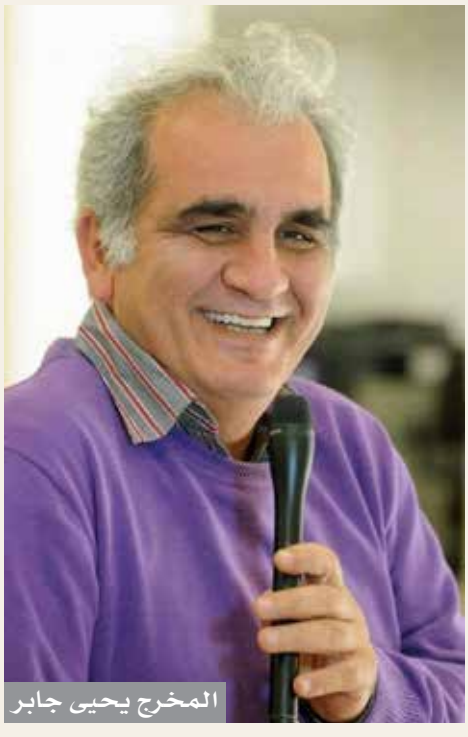
نجاح العرض لم يتوقعه صناعه، الذين فوجئوا بإقبال الجمهور وتصفيقه ودعواته إلى استمرار العروض في أكثر من منطقة لبنانيَّة. نادرة في حياة المسرح تلك المعادلات التفاعليَّة غير المتوقعة، التي تغير قدر العرض نفسه، وتمدد فترة حياته، فيعيش وينتشر ويحقق أهدافه بتأثير أكبر مما كان يتوقعه مبدعوه. لذلك يمكن حسبان «تعارفوا» حدثاً مسرحياً لبنانياً بامتياز، شهدته الحركة المسرحيَّة في بداية 2022، أعاد النبض إلى جسد المسرح الذي أنهكته الأزمات.

لمحاولة فهم ظروف النجاح غير المتوقع للعرض، لا بدّ من الانطلاق من سبب هذا النجاح الجماهيري، وهو في الحقيقة ينقسم إلى مكوّنين يكملان بعضهما بعضاً، الأول هو تعطش الجمهور اللبناني إلى مشاهدة العروض المسرحيَّة، بعد فترة الانقطاع القسري لمدة ثلاث سنوات تقريباً، بسبب جائحة كورونا والأزمة الاقتصاديَّة التي عصفت بلبنان، والثاني يتعلق بمجانيَّة العروض، حيث لا وجود لشباك تذاكر، بل اعتمدت الجمعيَّة الأهليَّة المنتجة للعرض، على كرم من يرغب من الجمهور ورغبته في الإسهام بمبلغ رمزي يوضع في صندوق للتبرعات خارج الصالة.

إن نجاح هذا العرض جماهيرياً، يؤكد على ضرورة تسهيل وصول المشاهد إلى المسرح وعدم تحميله أعباء ماديَّة قد تشكل معوقاً أمام انخراطه في الحياة المسرحيَّة مشاهداً، ومن جهة ثانية لا بدّ من ملاحظة علاقة نجاح العروض المسرحيَّة بانتمائها إلى البيئة الواقعيَّة للمجتمع نفسه، أي طرح القضايا التي يعاني منها هذا المجتمع اليوم، فقد نجح العرض في تثبيت فكرة الارتباط الوثيق بين الطرح الفكري والفني الذي يقدمه المسرح، وبين حاجات جمهوره وذائقته الفنيَّة، في المكان والزمان المناسبين.

في تحليل العرض وقراءة مفرداته فنياً، نشاهد على الخشبة 19 ممثلاً وممثلة، أو الأصح 19 إنساناً يمثلون قضيَّة، بل مجموعة قضايا لبنانيَّة مغرقة في الحقيقة والواقع في آن. يتكلمون بلهجاتهم المحليَّة المتنوعة، مع ما تمثله هذه اللهجات من استمتاع «فرجوي» عند المشاهد، ظاهره لغوي وباطنه اجتماعي وطبقي وثقافي، يسخرون من انطباعات بعضهم عن البعض الآخر تارة، ويواجهون هذه الانطباعات التي «نمطتها» التجربة السياسيَّة والطائفيَّة والحزبيَّة اللبنانيَّة، لاستغلالها في الحروب الساخنة والباردة، وللإبقاء على التشرذم والتفرقة وسيلة لتقاسم النفوذ والحكم، إنها الكوميديا السوداء بامتياز، مضحكة وموجعة في آن، تجعلنا نضحك على صورتنا الممسوخة على خشبة المسرح، وتجبرنا على التفكير بمأساتنا واتخاذ موقف منها.

يفضح عرض «تعارفوا» هذه التركيبة بجرأة وبسخرية، ويصيب الهدف بذكاء، لذلك يمكن القول إن «تعارفوا» ليست مسرحيَّة فحسب، بل هي مشروع درامي، فرجوي، شعبي، إنساني، اجتماعي، سياسي، وطني، علاجي. كل هذه العناصر تتآلف في حبكة مسرحيَّة حاكها ببراعة المسرحي يحيى جابر، الشاعر والكاتب الذي عمل في الصحافة الثقافيَّة والفنيَّة سابقاً، وهو من خريجي قسم المسرح في معهد الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانيَّة.



المخرج يحيى جابر

يحيى جابر (1961) شاعر ومسرحي وصحفي لبناني، يعتمد السخرية والكوميديا السوداء في مؤلفاته، حاز شهادة الدراسات العليا في المسرح والتمثيل من كلية الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانيّة عام 1987، من نصوصه المسرحيّة: «ابتسم أنت لبناني، أشعر على خشبة، بيروت.. طريق الجديدة»، وغيرها.

جانب من العرض

ملصق المسرحية

يمكن الاعتقاد أن جابر قد قدم من خلال هذا العرض أفضل إنجازاته المسرحيَّة حتى اليوم، وكاتب هذا المقال متابع لكل أعماله، فمنذ مسرحيَّة «ابتسم أنت لبنانيّ» التي بدأ بها مسيرته في بداية التسعينيات من القرن الماضي، ومروراً بسلسلة المونودرامات: «من كفرشيما للمدفون»، و«بيروت فوق الشجرة»، و«بيروت الطريق الجديدة»، و«مجدّرة حمرا»، و«شو ها»؛ يقدم يحيى جابر أعماله المسرحيَّة بأسلوب خاص، يدمج بين المسرح الشعبي والمسرح الاجتماعي الملتزم، من دون الوقوع في الفخ الاستهلاكي التجاري المباشر، وهو يتقن لعبة التوازن بين ما يريده هو بوصفه فناناً صاحب رؤية وطرح فكري، وبين ما يستسيغه الجمهور، مع جنوح واضح في أسلوبه نحو الكوميديا، التي وإن سقطت أحياناً في منطقة الاستسهال وإرضاء انتظارات الجمهور العام، لكنها تنجح دائماً في جذبه، وإيصال الرسائل الجادة التي يتضمنها الطرح الاجتماعي والسياسي إليه.

لا تستطيع وأنت تشاهد هذا العرض، إلا التعبير عن فرحتك ودهشتك، من قدرة المعد، والكاتب، والمخرج يحيى جابر، على إدارة واستخراج «الإبداعات الصغيرة» من حياة مجموعة من الشباب والصبايا، الذين انتقاهم بعناية من بين المتقدمين إلى ورشة الارتجال «الوطنيَّة» الهادفة، التي انتهت باختيار 19 مشاركاً من طوائف وخلفيات وانتماءات اجتماعيَّة وسياسيَّة وثقافيَّة مختلفة. فالمشاركون في العرض لا يعرفون بعضهم بعضاً، اجتمعوا، كسروا حاجز الخوف من الآخر، تعارفوا، تدربوا على التمثيل والغناء والعزف، كل جاد بما لديه من مواهب، وها هم يخرجون أمام الجمهور بعد عدة شهور من التدريب، يبوحون بمعاناتهم وآلامهم وقصصهم الخاصة والعامَّة، من دون خجل، من دون مواربة، يواجهون أنفسهم والآخر في آن، يتطهرون من أوساخ الطائفيَّة والسياسة المفسدة، التي حرمتهم اللقاء مع أبناء مجتمعهم ووطنهم، يقولون كلمتهم بصوت عال في مرآة المسرح، التي تعكس واقع الجمهور الذي يعاني من كل المشكلات التي حملها خطاب العرض.

طوائف لبنان كلها على المسرح، بأفكارها وأسرارها المضمرة والمعلنة عن بعضها بعضاً، مذلولون، مهانون، مقهورون، مغرر بهم من كل الطوائف، وهم أنفسهم موهوبون ظرفاء، يسخرون ويضحكون على مآسيهم التي تتشكل منها مأساة الشعب اللبناني، ويُضحكون الجمهور على حاله وتخلفه وقسوته تجاه ذاته بصفته إنساناً أولاً، وتجاه أخيه في الوطن ثانياً.

لقد أبدع يحيى جابر في تناوله موضوع الطائفيَّة من هذه الزاوية التهكميَّة، وقفز برؤيته الإخراجيَّة القائمة على البساطة وعدم المغالاة في عناصر العرض الفنيَّة، إلى التصويب على الهدف الأساس من المسرح، أي التأثير في وعي المشاهد، وجعله يستنتج الخلاصات التي يرمي إليها العرض، والتفكير في تغيير قناعاته أو تعديلها على الأقل.

ينتمي هذا العمل إلى المسرح الشعبي، والمسرح الاجتماعي، وهو يأتي من ضمن مشروع تواصلي

مسرحية «تعارفوا»

تفاعلي لجمعيَّة أهليَّة هي «مارش»، تعنى بحل النزاعات والسلم الأهلي، وانسجاماً مع هدف المشروع الذي يستخدم المسرح وسيلةً لتحقيق أهدافه الاجتماعيَّة، فقد تكيّف جابر بخياراته الإخراجيَّة مع الحالة الاجتماعيَّة، ولم يعتمد على «فذلكات» الإخراج المسرحي و«فنيات» الإبهار الشكلي، ولا «خزعبلات» الإضاءة والمؤثرات، بل غاص في أعماق كل مشارك في العمل، واستخرج منه مادته الدراميَّة، من معاناته، من تجربته، من حياته، اشتغل بذهنيَّة المعالج للأفراد والمجتمع، وجمع هذه الاعترافات «الجريئة» في صرخة جماعيَّة، هي عبارة عن مجموعة مونودرامات خاصة بكل فرد من أفراد المجموعة، ثم طبخها على نار خبرته الطويلة في المونودراما وفي المسرح الشعبي، الذي عمل فيه لعقود من الزمن، لتصبح ما يمكن أن نسميه مسرحيَّة، أو ربما أكثر من مسرحيَّة.

لطالما كان هدف المسرح الأسمى هو الإنسان، ولطالما كان المسرح مرآة المجتمع، هذا العمل يعكس واقع الإنسان والمجتمع اللبناني المأزوم بكل جرأة ووضوح، يفعل ذلك بشكل مباشر، لا يلمح ولا يشير، ويسمي الأشياء بأسمائها، ولا يدعي النخبويَّة والمثاقفة وجماليات الشكل الفني، ولا يحتاج إلى دراسات وتحليل سيميائي للمشهديات، لكنه – أي العمل – يصيب الهدف بدقة، الهدف الذي يسعى كل مسرحي إلى تحقيقه؛ المتعة والفائدة، الفرجة المسرحيَّة والتحليل والاستنتاج وتكوين موقف، والأهم من ذلك كله، التصاق المسرح بقضايا الناس وهمومهم الحقيقيَّة.

إنه مسرح الناس، مسرح «المقهورين» الذي ابتدعه أوغستو بوال، يقدمه يحيى جابر لبنانياً في أبهى صوره، وأصدقها ربما، فالإنسان إلى أي دين أو طائفة أو مذهب انتمى، هو قيمة وليس سلعة، وليس رقماً في جماعة.

بعد كل عرض كان الجمهور يطالب بضرورة دعم هذا العمل، واستمرار عرضه لكي يشاهده أكبر نسبة من المشاهدين في لبنان، فقد أدرك الجمهور ومن بينهم كاتب هذا المقال، أن استمرار عرض هذه المسرحيَّة ليشاهدها كل الناس في كل المناطق، هو أهم من كل خطابات التعايش والمحبة التي تطلق من على المنابر والشاشات والصحف والإذاعات، التي تهدف إلى نبذ التفرقة بين طوائف لبنان، وعلى الرغم من عدم احترافيَّة الممثلين، وهم هواة أصلاً يختبرون تجربتهم الأولى على الخشبة، إلا أن هذه المسرحيَّة تقدم للمشاهد ما هو أهم من احتراف التمثيل وقوة الإيحاء السينوغرافي، وجماليَّة العرض المسرحي المتكامل، تقدم له الإنسان كما هو وليس الشخصيَّة المسرحيَّة، الضحيَّة وليس البطل، والتمثيل هنا نوع من التطهير وليس استعراضاً لتقنيات الأداء. تدخل المسرحيَّة إلى القلب والعقل معاً، تضحكك وتبكيك، وتمنحك الأمل بأن من يعترف بمرضه ويجاهر به في العلن سيتمكن من الشفاء منه. إنه المسرح الهادف، المسرح الحي، المسرح الساحر ■

المخرج محمد العامري: جئتُ لأترك بصمة.. وأحترم إرث السابقين

أحدث محمد العامري (مواليد 1971) نقلة نوعيّة في أسلوبية الإخراج المسرحي الإماراتي، ويمكن أن نعد تجربته فاصلةً بين مرحلة وأخرى في تاريخ المسرح الحديث بالدولة، ولقد حصد خلال العقدين الأخيرين العديد من الجوائز في مختلف عناصر العرض المسرحي، وهو يعد أكثر المخرجين مشاركةً وحضوراً في أيام الشارقة المسرحيَّة، وأكثرهم نيلاً لجوائزها؛ كما ظفر بالعديد من الجوائز في مهرجانات مسرحية عربية عدة. وعلى الرغم من نجاحاته المنظورة إلا أن هذا الحوار هو الأول له مع مجلة مسرحية، ومن هنا حاولنا أن نغطي في الجزء الأول بعض المحاور المتصلة بمحيطه الأسري ومساره التعليمي وتجاربه المسرحية الأولى، وفي هذا الجزء الثاني والأخير يتكلم العامري عن أبرز مسارات ومحطات مشواره في الإخراج المسرحي.

الشارقة: عصام أبو القاسم

*** حين أعدت تقديم مسرحيَّة «اليراد- الجراد» سنة 2010 للمشاركة بها في أيام الشارقة المسرحيَّة - حيث حزت معظم الجوائز - لماذا غيرت عنوان المسرحيَّة من «اليراد» إلى «تراب»؟ وهل غيرت أي شيء آخر حتى تضمن قبول العرض؟**

- بدا لي من الأنسب أن أسمي المسرحيَّة «تراب» لاعتبارات شخصيَّة، لكنني لم أغير أي شيء آخر في العمل، ومع ذلك قُبل في المسابقة الرسميَّة لأيام الشارقة المسرحيَّة، ثم فاز بمعظم جوائز تلك الدورة.

*** اتخذت أسلوباً إخراجياً مختلفاً في إخراجك لهذه المسرحيَّة.. لم تستخدم عناصر البيئة الشعبيَّة على نحو ما فعلت في مسرحياتك التي سبقتها مثل «حطبة التوبة»، و«اللوال»، و«آه قلبي»؟**

تحولات حالات الأحياء والأشياء

– في الحقيقة انتقالتي إلى الاستفادة من بعض العناصر الحديثة فوق الخشبة، وتقليص حضور المفردات الشعبيَّة، حصل أولاً في مسرحيَّة «دهن عود» (2007 – تأليف أحمد بورحيمة)، على الرغم من أن محتوى النص كان شعبياً وكُتب بالعاميَّة، ويرتكز على مواجهة بين زوج وزوجته، إلا أنني عندما قرأت النص، وكذلك حين بدأنا تمارين تجسيده؛ وجدتُ أن من الأفضل تقديمه في إطار حديث، بخلاف مقترحات المؤلف، ولذلك وظفت الرقص التعبيري بمصاحبة البيانو، وصممت فضاءين للعرض، الأول على الخشبة التقليديَّة، والثاني في مساحة أداء مركزيَّة عبارة عن سرير ضخم وضعته في الجزء المتقدم من صالة الجمهور – بعد إزالة الصفوف الأربعة الأولى من مقاعد المشاهدين – وكان الأداء في العرض بين هذين الفضاءين، ففي الخشبة التقليديَّة كان الراقصان يؤديان رقصاتهما بشكل يفسر أو يجسم الحوار الدائر بين الزوجين في الفضاء الجديد الذي صنعته للعرض (السرير)، واستخدمت السرير هنا بوصفه موضع السرائر والأسرار.. وهذه الصيغة في صياغة فضاء العرض لم تكن جديدة، فلقد سبقني إليها البعض؛ وفي الدورة نفسها قدم المخرج الراحل قاسم محمد مسرحيَّة «حكايات من أزقة العالم الثالث» على خشبتين متوازيتين، صممهما في جزء متقدم من الصالة، لكن طريقتي مختلفة بدرجة ما، طبعاً من جهة أردت أن أشرك الجمهور في أجواء العرض بنقلي للأداء إلى الصالة، ومن جهة أخرى قصدتُ أن أفاجئه – وهذا ما أفعله دائماً في عروضي– من خلال تقديم صورة مخالفة للإيحاء الذي تلقاه من عنوان المسرحيَّة «دهن عود».

أسعى دائماً إلى أن أفعل شيئاً يقدّر المتلقي الجهد المبذول فيه، ويستمتع به، ولكن من دون أن يتوقعه، وفي تقديري أن عمل المخرج يبدأ منذ لحظة دخول الجمهور إلى الصالة.. في تلك اللحظة يحدث التعاقد بين الطرفين (المخرج والجمهور) عبر «البروشور»، أو الإنارة التمهيديَّة، أو الموسيقى التي يستهل بها العمل.

*** فزت بجائزة أفضل عرض عن «دهن عود».. كيف كان وقع ذلك؟**

– طبعاً كل فوز يمثل حافزاً للمبدع، ولكن الفشل أيضاً يمكن أن يكون عاملاً مستفزاً لتحقيق النجاح، وهناك عروض قدمتها لم تنل جوائز، ولكن ذلك لم يحبطني ويجعلني أتوقف؛ لأنني

محمد العامري (مواليد 1971) مخرج وممثل وكاتب مسرحي إماراتي، عضو فرقة مسرح الشارقة الوطني، بدأ مسيرته مع «أبو الفنون» أواخر ثمانينيات القرن الماضي، ويعد من أبرز مخرجي المسرح في بلده خلال العقد الأخير، حازت أعماله العديد من الجوائز في مهرجانات محليَّة وعربيَّة، وأعماله التي توج من خلالها بجائزة أفضل إخراج بأيام الشارقة المسرحيَّة، هي: «اللوال»، تأليف إسماعيل عبدالله (2006)، و«تراب»، تأليف محمد العامري (2010)، و«لا تقصص رؤياك» تأليف إسماعيل عبدالله (2015)، و«المجنون»، إعداد قاسم محمد (2018)، و«سيمفونيَّة الموت والحياة»، تأليف إسماعيل عبدالله (2020)، و«رحل النهار»، تأليف إسماعيل عبدالله (2022).

أؤمن بأن الاستمرار في العمل، والمثابرة على تطوير الأدوات وتنويع المصادر، هي الدعائم الأساسيَّة لأي نجاح. ما يمكنني قوله هو إنني بتقديم مسرحيَّة «دهن عود»، وقبلها «اللوال» ثم «آه قلبي»، كنت قد بلورت هويَّة إخراجيَّة جديدة لعروض فرقة «مسرح الشارقة الوطني»؛ فلنقل إنني خلقت أسلوباً إخراجياً مختلفاً أو غير معهود في عروض الفرقة – وأقصد الفرقة لا الأعضاء – حين كان يتصدى لإخراجها الراحل قاسم محمد،

غصة عبور 2017

«أسعى دائماً إلى أن أفعل شيئاً يقدّر المتلقي الجهد المبذول فيه، ويستمتع به»

أو عبدالله المناعي، ووعيي بهذا الأمر كان بمثابة عبء ضاغط جداً، إذ كان عليّ، خلال السنوات التالية، أن أضاعف جهدي لأحافظ على ما حققته من جهة، ولأستكشف مناطق إبداعيَّة جديدة من جهة أخرى حتى أعمّق هذه الخصوصيَّة الإخراجيَّة، وكذلك لأرد على انتظارات الجمهور، وعلى سؤال: ما الذي سيقدمه العامري تالياً؟ الذي كان بعضهم يطرحه.

*** هل شعرت بضغط المنافسة؟**

– بالأحرى احترمت المنافسة. دائماً أحترم من سبقني في المجال، وكذلك أقدر جهود معاصريّ

(سيمفونية الموت والحياة) 2020

جانب من مسرحية تحولات حالات الأحياء والأشياء

في الساحة، ولكن المنافس الحقيقي بالنسبة لي هو «أنا»، وليس في كلامي هذا أي تقليل من شأن الآخرين؛ فالمرء يعرف ما الذي قدمه سابقاً، وما الذي يسعه أن يقدمه الآن، وهو من يضع الحدود لنفسه، أو يقولبها، أو يثبتها في نقطة محددة، ومعرفته بالآخرين مهما بلغت فهي محدودة مقارنة بمعرفته لنفسه، ولذلك أرى أن على الفنان منافسة نفسه أولاً، وثانياً، وثالثاً، عليه تجاوز رؤاه وقراءاته ومشاهداته السابقة والمعتادة، وتجديد مصادره وأبحاثه، حتى لا ينضب معينه الإبداعي.

*** بعد «دهن عود»، و«تراب» عدتَ إلى نوع المسرح الذي يعتمد على العناصر التراثيَّة في عرض «حرب النعل» (تأليف إسماعيل عبدالله، 2011)، لماذا؟**

– صحيح كان محتوى «حرب النعل» شعبياً، ولكنني اشتغلت على العناصر الفولكلوريَّة اشتغالاً فنياً، ولم أستدعها في شكلها الخام، أو كما تستخدم في الحياة اليوميَّة، ففي هذا العرض تلاحظ استعمالات عدة ومتنوعة لقطعة واحدة وهي «الجندل» (نوع من الخشب كان يستخدم لتأسيس وبناء وسقف المنازل في العمارة التقليديَّة)، إذ صنعت منها مجمل المظاهر المرئيَّة فوق الخشبة: البيت، المقبرة، والخيام، والزبالة.. لم أفعل ذلك تمرداً على الشكل المألوف لـ «المسرح الشعبي» إنما لتطويره، إذ كنت ألاحظ، حتى قبل أن أبدأ في إخراج المسرحيات، أن هناك إمكانيات تعبيريَّة ثريَّة في العديد من العناصر التراثيَّة المنتشرة في مجتمعنا، سواء أفي البر أم البحر أم البيئة الجبليَّة، مثل الإيقاعات، والرقصات، والحبال، والجريد، والأقمشة، وغير ذلك، يمكن أن تشكل إضافة نوعيَّة للعرض المسرحي جمالياً ودلالياً،

أؤمن بأن الاستمرار في العمل والمثابرة على تطوير الأدوات وتنويع المصادر هي الدعائم الأساسية لأي نجاح

لو عمل المخرج على تجريدها وتشظيتها، بحيث تظهر بشكل جديد؛ فالعمل الإبداعي هو أن تخلص الشيء من «مظهره العادي»، وتقدمه بوصفه «قطعة فنيَّة»، وهذا ما سعيت إلى فعله في «حرب النعل» التي حازت جائزة أفضل عرض.

*** هل ثمة اختلاف كبير بين مضموني «تراب» و«حرب النعل»؟**

– العملان يطرحان السؤال نفسه تقريباً: كيف تدار الأزمات؟ في «تراب» كان التحدي في مواجهة الجراد، كيف تتصدى لمثل هذا التحدي: أتستسلم أم تضع الحلول؟ و(الجراد) في هذا السياق قد يرمز إلى الثقافة الغربيَّة، وكيفيَّة التفاعل معها من دون أن تضحي بخصوصيتك. وفي «حرب النعل» يتعلق الأمر بالعمالة الآسيويَّة.. لست ضد الانفتاح والتواصل بالطبع، ولكن بلا تفريط في هويتي

(صهيل الطين) 2013

المحليَّة، فمن المهم الموازنة بحيث لا تطغى كفة على كفة.

*** إذن أنت تهتم بالمضمون الاجتماعي لعملك المسرحي؟**

– طبعاً، لا بدَّ أن يكون العمل حاملاً لرسالة، حتى لو كان عرضاً صامتاً لن ينجح بلا مضمون.

> **أهتم بكل عناصر العرض بصفة متكاملة، من النص إلى التمثيل، والأزياء، والمكياج.. كل عنصر له القدر نفسه من الأهمية**

*** لم يبد أن مضمون مسرحيَّة «غصة عبور» (تأليف تغريد الداود، 2017) له صلة بمجتمعك، فهو يتعلق بالهجرة.**

– سمعت هذا الكلام، وكذلك حين أخرجت مسرحيَّة «المجنون» (إعداد قاسم محمد، 2018)، بالنسبة لي الفن هو فن إنساني، وما يمس البشر في أي مكان يمسنا، ومع احترامي لأولئك الذين يدعون إلى إنجاز عروض ذات طابع محلي، إلا أنني أرى أن علينا أن نضع في الحسبان أيضاً أننا جزء من هذا العالم، لا سيما في وقتنا الراهن، حيث صارت المسافات أقصر بين البلدان والثقافات.

*** بحسب البعض أنت تركز على الجانب البصري في عروضك؟**

– أهتم بكل عناصر العرض بصفة متكاملة، من النص إلى التمثيل، والأزياء، والمكياج.. كل عنصر له القدر نفسه من الأهميَّة، لذلك تجد أن معظم العروض التي قدمتها فازت بجوائز في معظم عناصر العرض، حتى تلك التي يظن بعضهم أنها هامشيَّة.

*** يبدو أنك تحرص على إبراز شخصيتك بوصفك مخرجاً على حساب الممثلين والمؤدين؛ إذ تميل إلى الاستعانة بعدد كبير منهم، لكن لكي تقدم كل واحد منهم في مساحة أداء ضيقة؟**

– هذا ليس صحيحاً، 90% من الممثلين الذين شاركوا في عروضي حازوا جوائز – ربما أكثر مما حازوا في عروض أخرى – ولو قسنا الأمر على الأعمال التي أخرجتها استناداً إلى

نصوص إسماعيل عبدالله؛ تلاحظ أنها محتشدة بالحوارات المطولة، التي يحضر فيها صوت الممثل بشكل كبير. منذ تقديمي لعرض «حطبة التوبة» كان للممثل حضوره البارز في عروضي، وفي «حرب النعل» فاز ثلاثة من الممثلين بجوائز التمثيل للرجال والنساء، وفي «لا تقصص رؤياك» فاز أربعة ممثلين في العرض، وفي «المجنون» فاز ممثلان (دور أول رجال ودور ثان نساء)، على الرغم من ذلك أقول دائماً إن كل عناصر العرض مهمة، والممثل هو جزء من منظومة متكاملة يتشكل منها العرض المسرحي، وفي عملي مع الممثل أجتهد في تهيئة المجال له لكي يبدع في الأداء، ولكنني أهتم أيضاً بالعناصر الأخرى التي يتشكل منها العرض، مثل الإكسسوارات، والمكياج، والأزياء، لأن البناء الشامخ يتشكل من حجارة صغيرة.

*** تعمد غالباً إلى الاستعانة بـ «المجاميع» الأدائيَّة.. هل يتعلق توجهك هذا بضعف ثقتك في الحضور المفرد للممثل؟**

– أبداً، هناك عروض عدة قدمتها بعدد قليل من الممثلين، قدمت «مونودراما» و«ديودراما»، وفي مسرحيَّة مثل «لا تقصص رؤياك» كان لكل ممثل أكثر من ثلاثة أدوار، وليست لديّ مشكلة في العمل بالمجاميع، ولهذا الأمر صلة – كما ذكرت سابقاً – بأنني في بداية تجربتي الإخراجيَّة اتفقت مع فرقة «مسرح دبي للشباب» على العمل مع الأقسام الثلاثة التي تتكون منها الفرقة، وهي المسرح، وفرقة الفنون الشعبيَّة، والفنون التشكيليَّة، ولو أن فائدة توجهي هذا تمثلت فقط في بروز مجموعة من الفرق الأدائيَّة في الساحة، خرج معظم أعضائها من الأعمال المسرحيَّة التي قدمتها؛ لكفاني ذلك، لكنني لا أستعين بتلك المجاميع إلا حين أحتاجها للعرض.

> **الممثل هو جزء من منظومة متكاملة يتشكل منها العرض المسرحي**

*** شارك الممثل أحمد الجسمي في معظم عروضك.. هل تشعر بالثقة حين تستعين به لخبرته الطويلة في المجال؟**

– بالتأكيد للممثل أحمد الجسمي خبرته الواسعة، التي تضفي على أي عمل يشارك فيه قيمة إضافيَّة، لكن التعامل مع الممثلين أصحاب

لا تقصص رؤياك 2015

مسرحية تراب 2010

الخبرة أكثر تعقيداً بالنسبة لي بوصفي مخرجاً، أنا إيقاعي يتسم بالسرعة، ودائماً أوقع نفسي في الأزمات أثناء العمل، وأعامل الممثل، كما قلت، بوصفه جزءاً من الوحدة الكليَّة للعرض، وعلى الرغم مما يمكن أن يقدمه الممثل صاحب الخبرة من إضافات نوعيَّة، إلا أن التعامل معه هو «ورطة»، إذ ستجد نفسك تسأل: كيف أنجح في استغلال

« للممثل أحمد الجسمي خبرته الواسعة، التي تضفي على أي عمل يشارك فيه قيمة إضافية »

خبرة هذا الممثل؟ بل كيف أقوده إلى منطقة لم يسبق له أن جربها أو لم يعهدها بحيث أستفز رغبته في تقديم أقصى ما لديه؛ خلاصة طاقته.

*** بالعودة إلى «غصة عبور»، هل يمكننا القول إنك بدأت مع ذلك العرض تعتمد على التكنولوجيا لإسناد طريقتك الإخراجيَّة، حيث استخدمت ذلك القرص الدائر والفيديو، عوضاً عن الحبال وجريد النخل والطبول... الخ؟**

– في «غصة عبور» كان هدفي من استخدام ذلك القرص الدائر، هو تصوير حالة التوهان وفقدان القدرة على الاختيار، بالنسبة لأولئك المهاجرين. كان توظيفي لذلك الدوارن نابعاً من حاجة ملحة في العرض.

*** ألا يشكل الرهان على التكنولوجيا مخاطرة بالنسبة لك؟ لقد واجهت بالفعل مشكلات تقنية في ذلك العرض.**

– التكنولوجيا وجدت لتخدم البشر، وإذا وجدتُ فيها ما يساعدني بصفتي مخرجاً فأين المشكلة في استخدامها؟ والمشكلات التي وقعت في ذلك العرض كان يمكن تجنبها، وهي لها علاقة بضعف خبرة بعض الممثلين في التعامل مع العناصر المختلفة للعرض. علينا مناقشة هذا الأمر، بعض الممثلين لدينا يكتفي بحفظ النص وتجسيده، ولا يهتم بتطوير مهاراته في التعامل مع بقيَّة مكونات العرض: الموسيقى، والإضاءة. انظر في عرض «رحل النهار» كيف كان الممثل يتواصل مع جميع المفردات من حوله. وبالنسبة لي، كنت قد أنجزت بحلول سنة 2012، أكثر من 12 أوبريتاً (مسرحيَّة غنائيَّة)، ولمست من خلالها الثراء الذي يمكن أن تضيفه على العرض تقنيات مثل «الثري دي مابنج» (3D mapping)، والبث المباشر، وحاولت أن أستفيد من ذلك في المسرح.

*** منذ تقديمك لـ«تراب» 2010 وصولاً إلى تقديمك «سيمفونيَّة الموت والحياة» (تأليف إسماعيل عبدالله، 2020)، كيف تصف مسارك الإخراجي؟ هل من تغيرات يمكن الحديث عنها؟**

– الحلول الإخراجيَّة لا تسبق النص، كل عمل أقدمه هو تجسيد لما تبينته في النص المكتوب،

ولا أميل إلى المحافظة على نهج إخراجي محدد، ولذلك تجدني استخدمت مجموعة من الأساليب الإخراجيَّة في عرض واحد (لا تقصص رؤياك)، لكن لعل ما تغير في تجربتي الإخراجيَّة خلال هذه السنوات العشر الماضية، هو أنني شكلت فريق عمل محترفاً ومتجانساً لفنيات العرض (الديكور، الإضاءة، الموسيقى، الأداء التعبيري،... الخ) يستوعب ما أريده بصفتي مخرجاً ويضيف إليه، لا أستطيع القول إن ذلك حدث منذ 2010 تحديداً، ولكن على مدار الأعوام القليلة السابقة. في بداياتي كنت أقوم بهذه الأعمال لوحدي: أصمم الأزياء، والديكور، وكل شيء تقريباً، وكان ذلك يأخذ الكثير من الوقت، ويستلزم المزيد من الجهد، ويرهقني، الآن صارت معي هبة مصطفى، وياسر سيف، ووليد عمران، وإبراهيم الأميري، لذلك صارت هذه الجوانب أكثر جودة، وأسرع إنجازاً، وأوقع تأثيراً.

*** لماذا لا تخرج سوى النصوص المحليَّة، لاسيما نصوص إسماعيل عبدالله؟**

– ليست لدي أي تحفظات في تقديم أي نص، وقدمت من قبل نصاً لعزيز نيسين (أنت لست كارا، 2013)، وأخرجت لكتّاب مثل أحمد بورحيمة، وقاسم محمد، كما كتبت بعض النصوص بنفسي، وسواء أكان كاتب النص إسماعيل أم سواه، فازت أعمالي بجوائز.

*** لماذا لم تخرج نصاً لشكسبير مثلاً؟**

– النصوص المعروفة التي تم إخراجها بشكل مبدع، من الأفضل للمخرج ألا يتصدى لها، ما لم يكن سيقدمها برؤية جديدة.

*** تميزت مسرحيَّة «رحل النهار» (تأليف إسماعيل عبدالله، 2022) التي أخرجتها أخيراً، بلغة شعريَّة مكثفة، وهناك مسرحيات أخرى أخرجتها سابقاً اتسمت بالسمة نفسها، كيف تتعامل بوصفك مخرجاً مع هذا النوع من النصوص؟**

> **90% من الممثلين الذين شاركوا في عروضي حازوا جوائز ربما أكثر مما حازوا في أعمال أخرى**

– أحافظ على الكلمة، وأتفادى الحذف من النص، وأبذل كل جهدي حتى أذيب شعريَّة النص في مفردات الخشبة، وأخلق معادلات أدائيَّة وحركيَّة للكلمة، بحيث تتكامل ولا تبدو منفصلة عن بقيَّة العناصر المشكلة لبيئة العرض.

*** خلال مسيرتك الإخراجيَّة، أي نص مسرحي قرأته وأعجبك؟**

جانب من مسرحية تحولات حالات الأحياء والأشياء

لا تقصص رؤياك

– «لا تقصص رؤياك» لإسماعيل عبدالله.

*** لماذا؟**

– لكل شيء.. مضمونه، ولغته، وشكله.

*** ومَن من المخرجين الإماراتيين تعنيك تجربته وتتابع تطورها؟**

– حسن رجب.

*** ومَن من المخرجين التاليين لك تلفتك تجربته؟**

الحلول الإخراجية لا تسبق النص، كل عمل أقدمه هو تجسيد لما تبينته في النص المكتوب، ولا أميل إلى المحافظة على نهج إخراجي محدد

– مروان عبدالله، على الرغم من أنه مقل ولم يشارك سوى مرة واحدة في أيام الشارقة المسرحيَّة.

*** ومن الكتّاب؟**

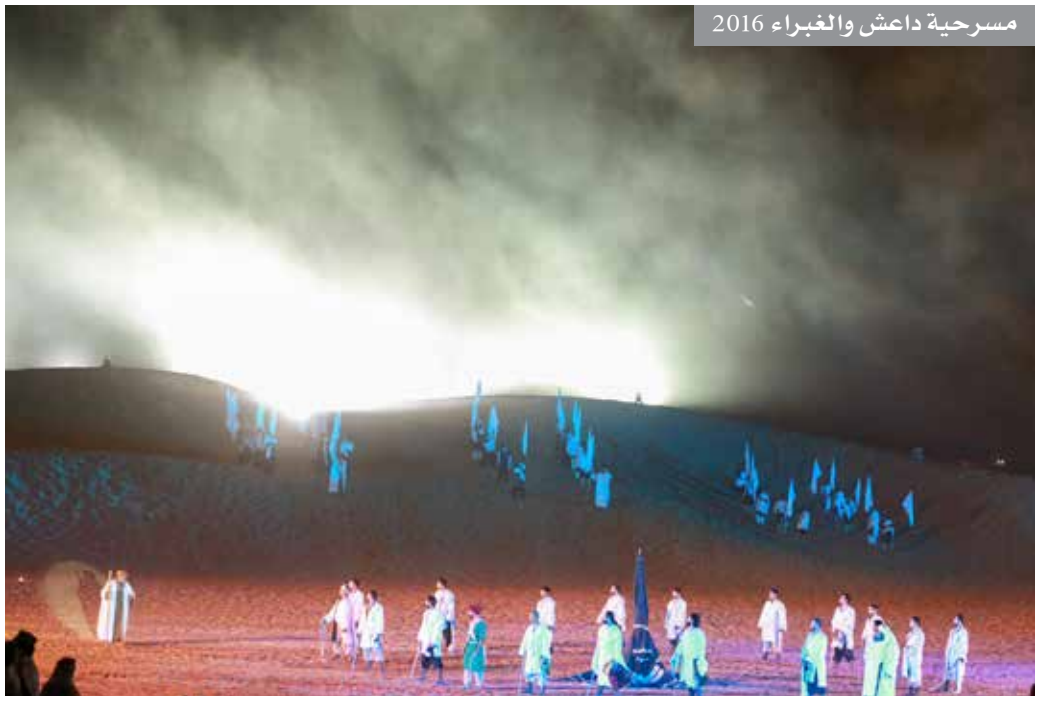
– جاسم الخراز، كاتب متميز ولكن أمامه الكثير ليقوم به.

*** ما الذي تظن أنك أضفته إلى مسيرة الإخراج المسرحي الإماراتي؟**

– يفرح المرء حين يكون سبباً من أسباب التطور، أو يعلي من سقف هذا الفن في بلده، ويسعدني ويشرفني أن أجد نفسي مسهماً بأي قدر في تطوير تجربة الإخراج المسرحي لدينا، لقد جئتُ لكي أترك بصمة، من دون أن أهمل الإرث الذي تركه من سبقوني إلى المجال، لكن أيضاً من دون أن أضحي بنصيبي. في البدايات تتشابه الأساليب، إلى أن يصل المرء إلى مرحلة متقدمة فيتفرد، ويفرحني اليوم حين يُقارن أسلوب أحدهم بأسلوبي.

*** بمن من المخرجين تأثرت محلياً وعربياً؟**

– تأثرت بالعديد من التجارب الإخراجيَّة، ولكنني لم أنقل نقلاً عنها. تأثرت بعبدالله المناعي طبعاً، لاسيما في رهانه على العناصر الجديدة، كنتُ قريباً دائماً من المناعي، وهو كان مدخلي إلى المسرح، تعلمت منه مبادئ هذا الفن وما معنى الأداء والنقد وغير ذلك (شاركنا معاً في ثمانية عروض)، كذلك تأثرت بقاسم محمد في كيفيَّة الاشتغال على عناصر العرض، ولقد عملت معه أيضاً، ولكنني حين جئت إليه كنت قد أنجزت وشاركت في نحو عشرة عروض، كذلك في ذاكرتي أعمال المخرج جواد الأسدي، وتحديداً في طريقة عمله مع الممثل في البروفة (شاركت معه في مسرحيَّة واحدة، ولكنني شاهدتُ له عدداً من العروض)، وكذلك تأثرت بمفهوم حسن رجب


مسرحية داعش والغبراء 2016

في اللعب المسرحي، هنالك تأثيرات لمخرجين آخرين مثل المنسف السويسي، أحمد عبدالحليم، وإنتصار عبدالفتاح، وغيرهم.

*** كيف تصف تجربتك الإخراجيَّة في مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي؟**

– أولى مشاركاتي في المهرجان كانت بمثابة حلم تحقق، إذ كُلفت بإخراج مسرحيَّة من تأليف سيدي صاحب السمو حاكم الشارقة، وجاءت تحت عنوان «داعش والغبراء» (2016)، وكان تحدياً بالنسبة لي أن أجسد ذلك العمل الملحمي في ذلك الفضاء الواسع، خارج العلبة الإيطاليَّة، وهي المرة الأولى التي أخرج فيها مسرحيَّة في مكان بذلك الامتداد الواسع؛ ويمكن القول إن إخراج مسرحيَّة في «الصحراوي» يشبه الاشتغال في «المسرح السينمائي»، فلقد وجدتُ أن عليّ تمرير مناظر العرض عن طريق تقنية التقطيع السينمائي، لتحيينها زمنياً ومكانياً، مع الاستفادة من خبرتي في الاشتغال على العلبة الإيطاليَّة والأوبريت، ولعلّي فعلت ذلك في عروضي الأربعة التي شاركت بها.

وأودّ أن أقول، إن هذا المهرجان مهم جداً، وهو يمضي في الاتجاه الصائب لخلق مسرح بخصائص عربيَّة أصيلة، وسعيد بمشاركتي فيه.

*** كيف ترى تطور الإخراج المسرحي العربي خلال العقدين الأخيرين؟**

– أعتقد أن الاضطرابات التي عرفها الوطن العربي في السنوات العشر الماضية، أثرت على نوعيَّة المنتج المسرحي، فلقد طغت العناوين الكبرى، ومعظم العروض بدت مستغرقة في اللوحة الكبيرة وتناست التفاصيل الصغيرة – ولكنها مهمة – اهتمت بـ «الربيع العربي»، ولكنها لم تركز على الهوامش، وأغفلت كل ما هو خارج إطار البؤرة. صحيح هناك بعض الأحداث التي تفرض نفسها، على أن من المهم أيضاً أن ننوّع ونستكشف المناطق الأخرى، لذلك أقول إن تراجعاً حصل في المستوى الإخراجي لبعض العروض المسرحيَّة، خلال السنوات الأخيرة، مقارنة بما كانت عليه الحال في الماضي، وأقول ذلك مع التأكيد على الإضافات الكبيرة التي قدمتها التطورات التي حدثت في مجال تكنولوجيا الصورة، ساعدت كثيراً في إغناء جماليات العروض المسرحيَّة العربيَّة، ولو أن بعضها راح في اتجاهات سلبيَّة. لكن يبقى المسرح العربي موجوداً وحاضراً.

*** منظورك لمستقبل الإخراج المسرحي في الإمارات؟**

– أنظر بتفاؤل كبير إلى مستقبل الإخراج المسرحي، الجهات المسؤولة تقدم كل عون للمسرح بشكل عام حتى يقدم الأفضل، والمسؤوليَّة تقع على عاتق المخرجين الشباب، الذين أتمنى أن يستمروا وألا يكتفوا بعرض أو عرضين خلال عشر سنوات ■

«المسرح البلدي» في تونس:
منصة روائع الفن الرابع

يتوسّط مبنى «المسرح البلدي» الشارع الرئيس للعاصمة التونسيَّة، مذكّراً بتاريخه العريق وريادته في ترسيخ عادة مشاهدة العروض المسرحيَّة لدى سكان تونس «الحاضرة» كما كانت تسمّى زمن الاستعمار الفرنسي. وهو بطرازه المعماري الإيطالي المميّز، وشرفاته التي تطلّ على الشارع؛ يعدّ قصراً من قصور الثقافة، ومتحفاً، وذاكرة حيَّة للمسرح ولفنون الفرجة في البلاد التونسيَّة. وقد اكتسب المسرح البلدي بعيد افتتاحه في نوفمبر/تشرين الثاني 1902 صفة «كازينو تونس»، واحتضن بالمناسبة، أول عرض فني في تاريخه لأوبرا «مانون»، للفنان جيل هاسند.

كمال الشيحاوي
كاتب وناقد من تونس

وطيلة أكثر من قرن، قدّمت على خشبة هذه التحفة الهندسيَّة – ولا تزال – العديد من الأعمال المسرحيَّة التونسيَّة، والعربيَّة، والأفريقيَّة، والعالميَّة، سواء أكانت في إطار أيام قرطاج المسرحيَّة، أم بمهرجان المدينة، أم غيرهما من التظاهرات الثقافيَّة المحليَّة والدّوليَّة. وعلى الرغم من إنشاء فضاءات مسرحيَّة عموميَّة وخاصّة عدة، على الطّراز الحديث، كما هي الحال في مدينة الثقافة؛ فإن العرض في المسرح البلدي كما يؤكّد ذلك المسرحيون والجمهور؛ له طعم

المسرح البلدي في تونس

خاص، فهناك لا تزال أرواح الممثلين، والرّاقصين، ومهندسي الدّيكور، والمخرجين الذين عملوا على خشبته، تسكن بين جدرانه. يقول المخرج والممثل المسرحي منير العرقي مؤكّداً هذا الشعور: «إن اعتلاء خشبة المسرح البلدي التونسي، يبعث فيك حالة من الرهبة، كيف لا؟ وأطياف أجيال من الممثلين والراقصين لا تزال أنفاسهم سابحة في الفضاء، وأصوات قهقهاتهم وصراخهم وعويلهم لا تزال تتمايل على أمواج الأثير في فضاء الخشبة، والكواليس، والأوركسترا، والميزانين، والبلكون».

البدايات والرّهانات

أطلق المهندس المعماري الفرنسي جان إميل راسبلندي، الذي ينسب إليه وضع التصميم الفريد للمسرح على الشكل الهندسي والمعماري للمشروع؛ تسمية «علبة الحلوى»(la bonbonnière) لهندسته الداخليَّة الشبيهة بعلب الكراميل المخمليَّة ذائعة الصيت في أوروبا، ولئن اختصّ المسرح البلدي في البداية بالأقليات الفرنسيَّة والأوروبيَّة، وبعض العائلات الأرستقراطيَّة المقربة من سلطات الحماية، وحاشية السلطة الاستعماريَّة؛ إلا أن المهندس الفرنسي أدرك بفطنته ضرورة الأخذ بعين الاعتبار خصوصيات الجمهور المحلي المحافظ من عموم التونسيين المسلمين، وبشكل خاص جمهور النساء، ما دفعه خلال إعادة بنائه سنة 1909 إلى تخصيص صف من «المقصورات» بالجزء الخلفي للقاعة الرئيسة لاستقبال النساء، تسمح بالحفاظ على خصوصيَّة المشاهدين من دون الاختلاط مع بقيَّة الجالسين في القاعة. ويشتمل المبنى حالياً على قاعة رئيسة مربعة الأضلاع، تحيط بها الأدوار العلويَّة بشرفاتها، مع تصميم دائري يبدو أشبه بغطاء العلبة الذي يكلّل القاعة الأرضيَّة، وقد مكّنت التغييرات التي أحدثت طوال تاريخه في جعله يتسع منذ افتتاحه مجدّداً في يناير 1911 لما يقارب 1350 متفرّجاً.

وقد خضع المبنى بمناسبة مئويته خلال الموسم الثقافي 2003-2002 لأشغال ترميم وتجديد، نفذتها بلديَّة تونس بالتعاون مع جمعيَّة صيانة المدينة، وبإسهام مالي من الجمعيَّة الدوليَّة لرؤساء البلديات ومسؤولي المدن الناطقة جزئياً أو كلياً بالفرنسيَّة (AIMF)، مما سمح له بمواصلة القيام بدوره في احتضان التظاهرات والعروض المسرحيَّة، والفنيَّة، والأدبيَّة، المحليَّة والأجنبيَّة.

تعد واجهة المسرح البلدي الأماميَّة، بمثابة هويَّة فنيَّة ومعماريَّة مميّزة، بدرجها الشهير وزخرفتها وتزويقها، إلى جانب شرفتها ذات الإطلالة الواسعة على كامل شارع الحبيب بورقيبة. ولا يزال درج هذه الشرفة الأماميَّة مكاناً محبّباً لعدد من المارّة، ممّن يجلسون عليها لأخذ قسط من الرّاحة، كما كان (ولا يزال) عنواناً ثابتاً لعدد كبير من الاحتجاجات

« خضع المسرح لأشغال ترميم وتجديد بمناسبة مئويته خلال الموسم الثقافي 2003-2002 »

الاجتماعيَّة، ومنطلقاً لعدد كبير من التظاهرات السياسيَّة، وقد شهد عند انطلاق الحراك الاجتماعي في تونس سنة 2011 حادثة مؤلمة ما تزال عالقة بأذهان النخبة التونسيَّة، حين تعرّض عدد من الفنّانين التونسيين والمسرحيين للقمع البوليسي أمام المسرح البلدي وكاميرات القنوات التلفزيَّة، بسبب تعبيرهم الصّريح عن تضامنهم مع جرحى الثورة وشهدائها، وإدانتهم لآلة القمع.

أسماء وأعمال في الذّاكرة

مثلت أعمال عمالقة الأوبرا المادة الأساسيَّة لبرامج المواسم الأولى للمسرح البلدي، وقد تمّ ذلك بالتعاون مع أشهر فناني تلك الفترة. وفي سياق الأمثلة لعمالقة الأوبرا الذين احتضن المسرح البلدي أعمالهم، يمكن أن نذكر فاغنر، وفاردي، وبوكسيرو، وبيليرو (على سبيل المثال لا الحصر). وبرزت كذلك في برامجه أسماء مشاهير الأوبرا الفرنسيَّة من مختلف المستويات الكبار منهم والمغمورين، مثل: ماسيني، وميارابير، وماساير، وغونو، وسان سين، وهيلفي، وشارل ليكوك.

أما في ما يخصّ الأعمال المسرحيَّة، فلا يفوتنا الوقوف عند ذكرى سارا برنهار، وكبريات التراجيديا والكوميديا الفرنسيَّة لذلك العصر، مثل «السيدة التي لا تخجل» للفنان فيكتوريان ساردو، التي تم عرضها سنة 1905. وقد حضر عقب الحرب العالميَّة الثانية عمالقة الفن المسرحي لتلك الفترة، مثل جيرار فيليب، والمسرح الوطني

الشعبي لجون فيلار، كما قدمت شركة الإنتاج رينو- بارو عديد المرات أعمالاً للمخرج جون لويس بارو. وكانت على القائمة أيضاً أعمال تنتمي إلى ما يعرف بمسرح الشارع والمسرح الشعبي. ولا تفوتنا الإشارة إلى أنّ المسرح البلدي قد شهد أيضاً حضور عمالقة ونجوم السينما والمسرح في العالم العربي، مثل جورج أبيض، ويوسف وهبي، وخصوصاً زكي طليمات، الذي تولى طيلة عدة أعوام إدارة فرقة مدينة تونس للمسرح. كما زار أيضاً المسرح البلدي الموسيقار فريد الأطرش، مصحوباً بنجمة الرقص الشرقي آنذاك، الخالدة سامية جمال.

علي بن عياد.. الريادة والتأسيس

لقد كان تأثير الفرق المسرحيَّة الأجنبيَّة والعربيَّة التي انطلقت في تقديم عروضها منذ سنة 1902، على خشبة المسرح البلدي بالعاصمة كبيراً، على جمع من الشباب الشغوفين بهذا الفن، على غرار أحمد بوليمان، والبشير الخنقي، والهادي الأرناؤوط، الذين حركتهم وطنيتهم لإنشاء مسرح تونسي من خلال بعث جمعيَّة «النجمة» سنة 1908 التي حمل أعضاؤها على عاتقهم هذه المسؤوليَّة. وبقدوم فرقة «الجوق المصري» في العام نفسه لعرض عدد من الأعمال المسرحيَّة في تونس، تم الاتفاق بين الطرفين على تكوين «جوق تونسي مصري»، كان من أول إنتاجاته مسرحيَّة «نديم» أو «صدق الإخاء».

هذا وقد مثلت الجمعيات التي بدأت في الانتشار، مثل «الشهامة الأدبيَّة»، برئاسة علي عبدالوهاب، و«الآداب» التي ترأسها الشيخ عبدالعزيز الثعالبي، و«الاتحاد» للهادي الأرناؤوط، و«المستقبل التمثيلي»؛ مصدر التنوع المسرحي الذى شهدته العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي، من خلال المراوحة بين المسرح التاريخي، والفكاهي، والغنائي. وخلال فترة الأربعينيات انتشرت الفرق المسرحيَّة الجهويَّة، وقد انطلقت أولاها من مدينة صفاقس (جنوب تونس)، وكان لها الأثر الكبير في إثراء النهضة المسرحيَّة التونسيَّة، وقد برز عدد من الأسماء، على غرار خليفة السطمبولي، وشافية رشدي، التي ولئن لم تكن أول تونسيَّة تصعد على الركح، فإن أثرها كان جلياً من خلال تأسيس جمعيَّة «الكوكب التمثيلي» التي قدمت عدداً من الأعمال المسرحيَّة الناجحة.

وعقب الاستقلال، سطع نجم المسرح التونسي مع فرقة مدينة تونس، التي تم إنشاؤها سنة 1954 خصوصاً مع المسرحي المجدد علي بن عياد، الذي يعد من المؤسّسين والرّواد للمسرح التونسي الحديث. وقد اختار هذا الفنّان الفذّ أن يكون مسرحه «فرعين مهمين لشجرة واحدة»: الأوّل صالح للميدان العالمي (وقد تجلّى ذلك في أعمال:

المسرح البلدي بتونس

كاليغولا، هاملت، عطيل، يرما، فلامينيو، أوديب، الملك مراد الثالث، صاحب الحمار،... الخ)، والآخر بما يناسب تونس وحاجاتها، وخصوصياتها الثقافيَّة، وميلها للمسرح الشعبي (لكلّ من عيشوشة، عرس بليبش، الماريشال، الجزارة... إلخ). وقد شكّلت خبراته الجماليَّة منعطفاً مهمّاً في مسيرة المسرح التونسي، أخرجته من الطرق المعبّدة ومكّنته من اكتساب حرفيَّة عالية، تضاهي أرقى التجارب المسرحيَّة العالميَّة الحديثة. وهكذا عاشت الفرقة تحت إدارته عصرها الذهبي، سواء أكان من حيث وتيرة الإنتاج (قدّمت 33 مسرحيَّة و799 عرضاً)، أم من حيث الإشعاع (قامت الفرقة بـ 28 جولة داخل الجمهوريَّة و11 رحلة خارج الحدود منها 3 إلى باريس)، وذلك إلى حدود وفاته سنة 1972.

ولم يظهر المسرح الخاص بشكله الجديد المحترف، إلا في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات مع الفاضل الجعايبي، والفاضل الجزيري، ومحمد إدريس، وجليلة بكار، ليتلوهم بعد ذلك توفيق الجبالي، ورؤوف بن عمر «التياترو»، والمنصف الصايم، ورجاء بن عمار «مسرح فو»، وفي فترات لاحقة ظهرت فرق أخرى مثل «المسرح العضوي» مع عزالدين قنون، و«مسرح الأرض» مع نورالدين وناجية الورغي.

وقد أفرزت عراقة المسرح التونسي توجهات مسرحيَّة متعددة، حيث يذكر المختصون في المسرح على امتداد المائة سنة، تجارب في «المسرح التراثي»، و«المسرح الجديد»، و«المسرح الفردي»، أو «الوان مان شو».

المسرح البلدي.. الواقع والمستقبل

وإذ يرى المخرج المسرحي أنور الشعافي أنّ أهميَّة المسرح البلدي قد تقلّصت اليوم، ذلك أنّ أجهزته التقنيَّة لم تواكب التطوّر، وبرمجته تكاد تكون مقتصرة على المسرح التجاري، ويرى من الضروري «عصرنة» التجهيزات التقنيَّة، وتخفيض معلوم كرائه المرتفع، وأن تكون برمجته المسرحيَّة منتظمة وغير مناسباتيَّة؛ فإن الأكاديمي والناقد المسرحي عبدالحليم المسعودي يرى أنّه «كان بالإمكان أن تواصل فرقة بلديَّة تونس للمسرح لعب دورها السابق في الحياة المسرحيَّة التونسيَّة، كما كان أمرها مع المسرحي الرائد علي بن عياد، ومن خلفه، مثل البشير الدريسي، ومحمد كوكة. لكن الفرقة للأسف الشديد تخلت عن هذا الدور ليتفرغ المشرفون عليها لإنجاز (أعمال) مسرحيَّة تدعي نسبتها إلى مسرح الفودفيل، ومسرح البولفار. وهي (أعمال) في الحقيقة متواضعة الشأن الإبداعي والجمالي، وأقرب منها إلى ذاك المسرح التجاري القائم على إعادة إنتاج الكيتش الدرامي، وتدوير الإفيهات والقفشات الكوميديَّة في قالب مسرحي بالٍ، يعتقد صانعوه أنه مسرح يخاطب شريحة

تعد واجهة المسرح الأمامية بمثابة هوية فنية ومعمارية مميزة بزخرفتها وتزويقها

أبواب المسرح البلدي مفتوحة للمجددين في فنون الفرجة والغناء

اجتماعيَّة معينة، تمثل عائلات الحاضرة، والحال أن هذه الشريحة لا وجود لها أصلاً في المجتمع التونسي من ناحية الحضور والتأثير الاجتماعي. لقد فرطت فرقة بلديَّة تونس في أهم ميراث تركه المؤسسون، ونقصد هنا بالتخصيص علي بن عياد، ألا وهو ذاك الريبرتوار المسرحي المتنوع بكلاسيكياته الكبرى (شكسبير، موليير...) الذي كان أهم خاصيَّة لهذه الفرقة وسبب توهجّها».

على سبيل الخاتمة

ما زال المسرح البلدي واقفاً في شموخ وسط العاصمة تونس، فاتحاً أبوابه للمجدّدين في المسرح وفي فنون الفرجة والغناء، يذكّر بالبدايات، ويحفظ ذاكرة المؤسّسين والرّواد. وهو بعروضه وسهراته التي لا تنقطع، يمثّل باستمرار أحد مصادر الثراء الرّوحي والثقافي للعاصمة. ولعلّ من المثير أن نذكر أن العروض المسرحيَّة والفنّيَّة لا تقتصر على ما يقدّم على خشبته فقط، بل ثمّة أشكال أخرى من العروض الاجتماعيَّة في ما ينتظم من وقفات احتجاجيَّة وتظاهرات سياسيَّة ونقابيَّة على درجه الشهير. وهكذا هو الفضاء المسرحي في حياته بين الناس، يحكي مشاغلهم، ويمنحهم أشكالاً فنّيَّة مختلفة للتدرب على الحوار وقبول التنوّع والاختلاف ■

رحلتي إلى مهرجان الأردن المسرحي

رن جرس الهاتف، فتحت عيني متثاقلاً، رأسي أثقل من جبل أم الدامي.. تكلمت بصوت مرتجف «ألو.. آشكون؟»، لم أنتظر حتى يتم جملته. انتعلت، دخلت الحمام، لبست ثيابي ونزلت إلى قاعة الاستقبال. كان فراس المصري، ومحمود الماجري، ومفلح العدوان، بانتظاري، ما إن لمحوني أخرج من المصعد حتى انطلقوا إلى خارج الفندق، سبقوني إلى سيارة «التويوتا» المركونة في الخارج.

بوكثير دومة

كاتب مسرحي من تونس

الساعة تشير إلى السادسة والنصف صباحاً. قال فراس مداعباً وهو يجلس خلف المقود، قال بصوت أجش يبتلع الحروف ابتلاعاً: «انتظرناك ساعة كاملة.. ما بك يا صديقي؟ الطريق إلى نهر الأردن طويلة وهذا آخر أيام المهرجان.. هذا يوم ليس من الدهر.. ما لك وما للنوم؟ صحصح يا صاحبي».

لم يكن فراس يدري ماذا كنت أعاني طيلة ليالي المهرجان.. كنت مخطوفاً مربكاً شاكاً. كتمت كل ما في نفسي حتى لا يقال هذا الكاتب الذي دعوناه موسوس. مذ دخلت الغرفة الملعونة رقم 1771 بهذا الفندق الفخم وسط عمان، وأنا لست كما أنا. ليلتي الأولى تمددت في فراشي حوالي الساعة الثانية فجراً. كنت متعباً. الرحلة من مطار قرطاج إلى مطار الملكة علياء الدولي كانت طويلة، لكن حسن الاستقبال بدد كل المتاعب.

هذي أول مرة أزور فيها عمان (سنة 2017).. لي فيها أصدقاء كثر. أحببت الأردن قبل أن أراها. أشعر بغبطة لا تضاهى.. سألتقي بأصدقاء لم أرهم منذ سنوات، وسأشاهد عروضاً دوليَّة وأحضر ندوات وأشارك بمختبرات. بيني وبين عمان وشائج جينيَّة، أنا البدوي الذي يحن دوماً إلى بداوته، يراها في وجوه الناس في الشوارع الخلفيَّة.. في ابتسامة

المركز الثقافي الملكي

جانب من جمهور المهرجان

عون الاستقبال، وفي ترحاب التجار في الأسواق الشعبيَّة.. وددت أن أنام ليلتها ملء جفوني حتى أصحو كالجن، لكن الأصوات المنبعثة من الغرفة المجاورة جعلتني أنط من سريري كالملدوغ.

كلما حاولت أن أغمض عيني يوقظني صراخ غريب، لم أتبين أهي صرخات النجدة التي كانت تصل مسامعي مكتومةً أم ماذا؟ وثمة همهمات رجل كأنه ينهر أحدهم أو يحاول صده.

وثبت من مخدعي، لم أستطع أن أنام. كانت الأصوات كأنها تنبعث من داخل غرفتي. أشعلت النور وطفقت أدور في كل ركن، لكن الأصوات هدأت فجأة. استعذت من الشيطان ووساوسه، وتمددت ثانية فوق السرير، لثوان معدودات. ما إن أغمضت عيني حتى عاودت المرأة صراخها مرددة جملاً لم أفهمها. كلماتها ترن في أذني، لكني لم أفهم ما كانت تقول. فتحت الباب وألقيت نظرة، لا شيء في الممر يتحرك، لم يعد لي شك أن الأصوات تنبعث فعلاً من داخل غرفتي. لم أطفئ النور، جلست على جانب السرير كالمستعد للهرب. بدأت نبضات قلبي تتسارع، وبدأت الشكوك تحوم في رأسي الصغير، لعل جريمة وقعت داخل هذه الغرفة منذ زمن، وهذه روح الضحيَّة ما زالت تصرخ..

لم أستفق من شرودي حتى أوقف فراس السيارة على منحدر جبل أخشب، فهمس لي محمود «انزل». نزلنا جميعاً وتوجهنا إلى قبة صغيرة معزولة، إنه ضريح النبي شعيب. نزعنا أحذيتنا ودخلنا في خشوع، تلونا فاتحة الكتاب ثم بسرعة قفلنا راجعين. الوقت بدأ يداهمنا والسماء تنذر بيوم ماطر. قال مفلح وكان جالساً في المقدمة، قال ملتفتاً إلي وإلى محمود: «يقولون إن نبي الله شعيباً خطيب الأنبياء،

«بيني وبين عمّان وشائج جينية، أنا البدوي الذي يحن دوماً إلى بداوته، يراها في وجوه الناس في الشوارع الخلفية.. في ابتسامة عون الاستقبال، وفي ترحاب التجار في الأسواق الشعبية»

لأنه كان نبياً فصيحاً، ويقال إنه كان ضريراً، وإن الله رد إليه بصره وتلك معجزة خصه الله بها.. هذه فرصة جيدة أنكم قرأتم الفاتحة على قبره». تدخل فراس بصوته المبحوح، قال: «لا يا جماعة.. هذا ليس قبر شعيب النبي، هذا مقامه، والمقام ليس مدفناً أو قبراً.. المقام يعني أن الشخص المعني أقام مدة في مكان ما، ثم ربما يكون قد رحل بعد ذلك ومات في مكان آخر، فليس بالضرورة أن يكون المقام مرقداً، أليس كذلك سي محمود؟».

فتدخل الدكتور محمود بهدوئه المعتاد: «آي نعم يا

صديقي.. لعل مرقده حول مكة، وربما مثلما ذكر مفلح، هنا قبره في طبريَّة جنوب الصلت.. فليرقد هو بسلام ولننعم نحن بيومنا هذا. انظروا إلى السماء، هذا يوم شتوي بامتياز».

كنت بينهم صامتاً. الكلام عن القبور والموت والأضرحة أشعرني بالتوتر، الموت زنزانة الروح. هول في النفس لا أحد يستطيع أن يرده. منذ ليلتين فقط كدت أخرج عن طوري، الغرفة 1771 خلخلت روحي، جعلتني أفقد الثقة بنفسي، صرت أكثر تردداً من عطيل، التردد لعنة، شقاء يهز الكيان. الأصوات التي كنت أسمعها كلما هممت أن أنام، كانت مفزعة.

في الليلة الثالثة قررت أن أتحرك، يجب أن أفعل شيئاً وليكن ما يكون. قررت أن أطرق باب غرفة الكاتب السعودي صديقي فهد الحارثي، كانت غرفته في الدور نفسه. توقفت أمام بابه، ماذا عساي أقول له؟ كانت الساعة حوالي الرابعة فجراً، والأصوات المفزعة ما زالت لا تهدأ. طرقت باب فهد، لكنه لم يفتح، ربما كان نائماً، من غير اللائق أن أوقظه، هل سأقول له إنني خائف؟ وكيف أخاف وأنا في فندق خمس نجوم؟ لا يجدر ببدوي مثلي أن يخاف، وأنا الذي عشت كل طفولتي في البوادي. سأصبر ليلة أخرى.. سأظل مستنفراً حتى ولو سهرت المهرجان كله.

قال فراس ونحن نقترب شيئاً فشيئاً من أخفض نقطة على سطح الأرض، قال: «ما قولكم يا

ملصق المهرجان في دورته الـ 24

أصدقاء في عرض البارحة، العرض الفلسطيني؟ هل أعجبكم؟»، صمت محمود ولم يرد، هو رئيس لجنة تحكيم المهرجان وعليه واجب التحفظ. علق مفلح باقتضاب قائلاً: «الحق أنا أعجبني العرض، كان رائعاً.. أداء الممثلين أبهرني، وإيقاع العمل عال وجميل». حاولت أن أستجمع تركيزي وأتملص من ليلة الرعب التي طردت النوم من عيني، فشاركتهم الحديث. قلت: «مسرحيَّة (المغتربان) أو (المهاجران) كما سماها صاحبها الأصلي البولندي سلافوميـر مروزيك، هي مسرحيَّة سياسيَّة بامتياز،

من حفل الافتتاح

أعضاء لجنة التحكيم

سوسن دروزة

محمود المحاجري

ناصر عبدالمنعم

عبدالناصر خلاف

حسن رجب

والمخرج إيهاب زاهدة قد تناولها بذكاء عجيب، لقد استطاع أن يتبنى فكرة النص الأصلي، ويقربها من محيطه المحلي الاجتماعي والسياسي، فأبطال الكاتب البولندي هم أبطال مغتربون ملاحقون مشردون.. ها؟ ما قولك سي محمود؟ أراك لا تعلق؟ يبدو أنك لا ترغب في الحديث عن المسرح والمسرحيين، لعلك تريد أن تستمتع بهذا المكان الفسيح؟».

كان نهر الأردن باسطاً ذراعيه منساباً في هدوء وسكينة. ترددت في نفسي ترانيم «الإخوة رحباني» في أنشودة زهرة المدائن:

وستغسل يا نهر الأردن وجهي بمياه قدسيَّة..

وستمحو يا نهر الأردن آثار القدم الهمجيَّة..

قال مفلح ونحن نستعد لنركن السيارة، قال وكأنه يجيب على أسئلة كانت تدور في ذهني: «هذا أهم الأنهار العربيَّة في منطقة الشرق الأوسط بأسرها. إنه يتكون من ثلاثة روافد، نهر بانياس القادم من سوريا، ونهر اللدان القادم من شمالي فلسطين، ونهر الحاصباني القادم من لبنان، وجميعها تشكل نهر الأردن هذا الذي ترونه أمامكم، وأهميته ترجع لبعده التاريخي والديني، فالحجاج المسيحيون يمرون خلال طريقهم إلى الأراضي المقدسة بالمغطس، أو بموقع المعموديَّة كما يسمونه، وذلك إحياءً لذكرى معموديَّة يسوع المسيح على يد يوحنا المعمدان بحسب المعتقدات المسيحيَّة طبعاً، وفي عيد الغطاس يحتفلون بذكر هذه المعموديَّة التي تمثل حدثاً مهماً في الكنيسة، لذلك يعد نهر الأردن مياهاً مقدسة، وهو يجذب الحجاج منذ قرون من كل أنحاء العالم.. فهذا هو نهر الحياة يا أصدقاء».

ثم تدخل فراس مضيفاً وقد نزلنا من السيارة واتجهنا إلى النهر. قال: «المرضى أيضاً يأتون هنا بهدف الشفاء، مثل المصابين بالشلل، ومثل النساء اللاتي لم ينجبن. هيا مرحباً بكم، نحن المصابين بعشق المسرح يلزمنا أن نتعمد أيضاً».

قلت في نفسي: «وماذا عني أنا المرعوب من الغرفة الملعونة 1771؟ ماذا إذا اغتسلت في مياه النهر؟ هل تذهب عني هذي الشياطين التي تحاصرني كل ليلة؟».

نزلت وتعمدت ودعوت الله في سري أن يكشف لي أمر هذه الصرخات المفزعات، لقد نال مني التعب والأرق، وصار وجهي شاحباً من قلة النوم.

ثالث ليالي الإقامة، كانت فيها الساعات تمر علي رهيبة. بعد منتصف الليل بعشر دقائق، الجملة نفسها ترددت في أذني، الصرخة نفسها كأنها تخترق جدار الغرفة وتستقر بين رأسي والوسادة. لم أفهم بما كانت تلك المرأة تهتف، لكني ليلتها حفظت ما كانت تقول: «**أنو ذيقليغ.. ذ مذري.. سليين أيلو.. سليين أيلو..**»، حفظتها عن ظهر قلب ولم أفهم معانيها، مخارج الحروف تبدو ليست غريبة، لكني لم أفهم شيئاً، لا هي فارسيَّة، ولا عربيَّة، ولا تركيَّة، تملكتني الوساوس فقفزت من سريري وتوجهت إلى مصدر الصوت في الغرفة المجاورة. أرهفت السمع برهة، لم يأتني أي صوت من الداخل. تراجعت، لم أطرق الباب، خجلت من نفسي، عدت إلى مخدعي، لكن ما إن وضعت رأسي على المخدة، حتى علا الصراخ ثانية بأكثر حدة. لم أتبين صوت الرجل، غير أن المرأة رددت مستغيثة بالإيقاع نفسه «أنو ذيقليغ.. ذ مذري.. سليين أيلو.. سليين أيلو..»، وكأنها هاوية من قمة جبل أو هي مرميَّة في بئر عميقة. لم أنم تلك الليلة أيضاً، ولم أتجرأ وأحدث أحداً بما وقع. الآن ونحن نقترب من البحر الميت، أحسست بقشعريرة تتسرب إلى

جانب من ورشة التأليف المسرحي التي أشرف عليها كاتب السطور

جسدي النحيل، همزني سي محمود بمرفقه قائلا: «لا تشرد يا صديقي.. انظر، هذي أخفض نقطة في اليابسة على الأرض كلها.. إنه البحر الميت». ثم أضاف مفلح ملوحاً بيده من نافذة السيارة: «هناك الخليل.. ومن هنا ترون نابلس، ولو تمعنتم جيداً سترون القدس أيضاً». هزني ذكر القدس، انفتحت حدقتا عيني فسألت: «القدس من هنا؟»، قال فراس: «آي نعم يا صاحبي.. من جبل نيبو تظهر مادياً وأيضاً من السلط». طلبت منه أن يوقف السيارة. قلت، دعنا نترجل قليلاً، أريد أن أملأ رئتي بنسائم عروس المدائن. قال محمود منشداً من أشعار نزار:

يا قدس يا مدينة الأحزان..
يا دمعة كبيرة تجول في الأجفان..
من يوقف العدوان عليك يا لؤلؤة الأديان؟
من يغسل الدماء عن حجارة الجدران؟
من ينقذ الإنجيل؟ من ينقذ القرآن؟
من ينقذ المسيح ممن قتلوا المسيح؟
من ينقذ الإنسان؟

ثم توقدت ذاكرة صديقنا مفلح، فتلا بصوته الجهوري أبياتاً لأحمد مطر. قال مصوباً بصره ناحية الأراضي المقدسة:

يا قدس يا سيدتي.. معذرةً
فليس لي يدان وليس لي أسلحة وليس لي ميدان
كل الذي أملكه لسان
والنطق يا سيدتي أسعاره باهظة
والموت بالمجان.

قال فراس وهو يسبقنا إلى السيارة: «يبدو أنها ستمطر، علينا أن نغادر.. لم يبق لنا متسع من الوقت. لا تنسوا أن صديقنا منصور في تل الحسبان ينتظرنا لنمر به.. هيا رجاء».

ارتميت في الخلف إلى جانب محمود، كانت حبات المطر قد بدأت تتسابق لتحضن كل هذا الفضاء المقدس. مضينا صامتين مدة عشر دقائق أو تزيد. حديث مفلح عن القرى، وعن تاريخ الأديان، وعن الأساطير، ما زال يحوم في رأسي. قال: «لعلكم تعلمون أن القرية التي ذكرت في القرآن، مقصود بها قرية (سدوم) ويقولون إن (سدوم) هي القرية التي كان يعيش فيها النبي لوط، وثمة من المؤرخين من يذهب إلى أنها تقع هنا تحت مياه البحر الميت، وآخرون يقولون إن هذا البحر وجد بعد الزلزال الذي جعل عالي البلاد سافلها بسبب العقاب الذي سلطه الله على قوم لوط، وإن الأرض خسفت بهم حتى صارت تحت سطح البحر بنحو 400 متر».

حاولت أن أغمض عيني ولو لبرهة قصيرة. زخات المطر على بلور النوافذ جعلتني أشعر بالاسترخاء. صرت أخاف من العودة إلى الفندق ومن دخول تلك الغرفة الملعونة. البارحة أيضاً لم يغمض لي جفن، أي شخص آخر في مكاني كان سيطلب تغيير الغرفة، غير أني كنت خجولاً ومتردداً. ماذا عساي أقول

لهم؟ الغرفة1771 مسكونة بعفاريت؟ ثم إن الأصوات لم تكن مسترسلة، كأنها كانت مرصودة لي، لي أنا وحدي. حتى تلك الجملة التي كانت ترددها المرأة لم أستطع أن أفك شيفرتها «أنو ذيقليغ.. ذ مذري.. سليين أيلو.. سليين أيلو..»، طلسم لا يفك وكلام لا يقال. ليلتي الرابعة دعوت بعض الأصدقاء ليسهروا في غرفتي. أعددت لهم الشاي والقهوة وبعض الغلال والمثلجات، ودعوتهم للسمر. أعلام وكفاءات شهدت لهم المسارح والجامعات بالفن والاقتدار. قضينا مسامرة ثقافيَّة رائعة، تجاذبنا فيها مشاكل المسرح العربي، وطرحنا شتى الحلول والفرضيات. ما زالت اللقاءات الجانبيَّة في مهرجاناتنا المسرحيَّة أهم وأكثر فائدة من كل البرامج الرسميَّة. قال الأصدقاء إن المجاملات التي صارت تغلب على اللقاءات الرسميَّة، هي أكبر معرقل لتطور المسرح في بلادنا العربيَّة. ليلتها لم أدل بدلوي، كانت كل غايتي أن يبقوا معي في غرفتي إلى آخر الليل. كنت أدعو الله في سري أن يعوي ذاك الصوت الرهيب حتى يسمع الأصدقاء ما كنت أسمع كل ليلة، فيشاركونني حيرتي وخوفي، لكن لا شيء من هذا حدث، لا أصوات، ولا صراخ. حوالي الثانية صباحاً غادر آخر الأصحاب وبقيت وحدي. ما إن وضعت رأسي على المخدة، حتى عادت الأصوات بالوتيرة نفسها.. «أنو ذيقليغ.. ذ مذري.. سليين أيلو.. سليين أيلو..» يا الله، إني فعلاً أشعر بالعجز. وصلنا تل الحسبان، واستقبلنا الأستاذ منصور أيما استقبال. رجل خمسيني تبدو على ملامحه الصرامة والحزم، ما إن عرف أنني والدكتور محمود توانسة، حتى انبسطت أساريره، أدخلنا إلى صالة فسيحة وغمرنا بعطفه وكرمه. كان الوقت يمضي بسرعة، قال سي محمود: «يا أصدقاء علينا أن نعود إلى عمان.. لا تنسوا الليلة ليلة الختام، ما زال أمامنا العرض الأخير ومن حسن حظنا أنه خارج المسابقة. لكن علينا أن نحضر باكراً ونجهز أنفسنا لحفل الاختتام».

ودعنا الأستاذ منصور وانطلقنا. الأمطار لم تنقطع منذ ساعتين. كان كل شيء يبعث على الحياة. ما أجمل هذي البوادي وما ألطف الناس فيها!

وصلنا عمان عند السابعة مساء، توقفت السيارة أمام المركز الثقافي الملكي. أسر لنا محمود أن العرض الختامي الذي سنشاهده بعد حين، عرض رائع، وأنه سبق أن شاهده في أحد المهرجانات العربيَّة. الحق لم أعد أذكر أهو عرض جزائري أم مغربي، لكن محمود قال إن المخرج يشتغل منذ سنوات على أنطونين أرتو، وإنه مولع بمسرح القسوة، وإنه قد أضاف إليه من روحه الشيء الكثير. قاطعه فراس مداعباً: «يكفي هذا يا دكتور.. دعنا نكتشف العرض بأنفسنا، لا تفسد علينا الفرجة».

كاد يغلبني النعاس في صالة العرض، لكن ما إن رفع الستار ودبت الحياة فوق الخشبة، حتى زالت عني كل المتاعب، وعاد إلي بعض النشاط. كان منطوق المسرحيَّة بلغات متداخلة، عربيَّة فصحى، تتخللها بعض الجمل بالفرنسيَّة والإنجليزيَّة، لذلك كنت مضطراً أن أتابع الترجمة من حين إلى آخر على الشريط الضوئي الذي يظهر أعلى الخشبة. همس محمود وكان يجلس خلفي: «تلك التي تراها بشالها الأخضر في الحقيقة ليست ممثلة محترفة، لقد

«ما زالت اللقاءات الجانبية في مهرجاناتنا المسرحية أهم وأكثر فائدة»

دربها المخرج هنا طيلة أيام المهرجان، لأن الممثلة الرئيسيَّة لم تتمكن من الحضور، فاضطر لتغييرها بمصممة الملابس». أومأت له برأسي وواصلت متابعة العرض بكل انتباه. كان نسق الأداء يرتفع شيئاً فشيئاً. الصمت المطلق يخيم على الصالة. انفعالات الممثلين أبهرت الجمهور. الأحداث تبلغ ذروتها. البطل يعلق البطلة من قدميها ويجعلها تتأرجح في الفضاء. كان أكثر المشاهد قسوة حينما كانت تصيح، هي الممثلة ذات الشال الأخضر، يا للروعة! كيف تدربت على مثل هذا في أيام معدودات؟ وفجأة تخبطت في قيدها وهي مصلوبة على رأسها صائحة «أنو ذيقليغ.. ذ مذري.. سليين أيلو.. سليين أيلو..»، ولم أدر كيف وقفت من مقعدي وصرخت معها بصوت عال «سليين أيلو.. سليين أيلو..»، التفت الجمهور نحوي. شيء من الجلبة والامتعاض وقعا في الصالة. شدني محمود من قميصي يريدني أن أجلس: «آش بك؟ هل جننت؟ اقعد، اقعد..»، كانت الترجمة على الشريط العاكس «البئر عميقة وأنا أسقط.. ارفعني يا الله.. ارفعني يا الله..»، إنها الجملة الوحيدة المنطوقة بالأمازيغيَّة. لعن الله غرفة التمارين 1771.. ارفعني يا الله.. سليين أيلو.. سليين أيلو ■

إياد أخطر.. و«اليد غير المرئية»

صبري حافظ
أستاذ جامعي -بريطانيا

تناولتُ في مقال الشهر الماضي أهميَّة العودة إلى المسرح، حتى في زمن الجائحة (كوفيد 19) وما تتطلبه من تباعد اجتماعي، ليحتمل المجتمع أدواء العزلة التي فرضتها عليه، ويسترد الأمل في التخلص منها، ومما جلبته من تقليص لمساحة الحركة، وبهجة الحياة في آن. والواقع أن المسرحيَّة الأولى التي شاهدتها وفق قواعد التباعد الاجتماعي، التي جعلت قاعة المسرح تبدو لي غريبة عما اعتدت عليه من ازدحام المسارح الدائم في بريطانيا، وندرة وجود مقاعد خالية بها؛ كانت بلا شك جديرة بما تنطوي عليه المغامرة؛ مغامرة الخروج من البيت وحماية العزلة إلى الفضاء المعمور بالآخرين، وبما ينطوي عليه الاقتراب منهم والاختلاط بهم من أخطار؛ وهي مسرحيَّة «اليد الخفيَّة The Invisible Hand» للكاتب المسرحي إياد أخطر Ayad Akhtar. ولأن هذا الكاتب المسرحي الأمريكي الجديد جدير بأن يعرفه القارئ العربي، وأن نهتم بترجمة أعماله إلى العربيَّة، حيث لم تترجم حتى الآن على الرغم من أهميتها البالغة؛ فإنني سأخصص مقال هذا الشهر لتقديمه إلى القارئ العربي، ثم أتناول المسرحيَّة التي شاهدتها أخيراً له، في المقال القادم.

هو كاتب أمريكي من أصول باكستانيَّة، ولد عام 1970، وأتمّ تعليمه في جامعة براون الشهيرة، حيث تخصص في المسرح والدراسات الدينيَّة. وقد تبلور شغفه بالمسرح في وقت مبكر، لاسيما أثناء دراسته الجامعيَّة، حيث أخرج مسرحيَّة الجامعة للعامين الأخيرين من دراسته فيها. وسافر بعد تخرجه إلى إيطاليا، حيث انضم إلى محترف جيرزي جروتوفسكي (1933–1999) Jerzy Grotowski الشهير للدراسات المسرحيَّة، حيث كان جروتوفسكي في أوج نضج مشروعه المسرحي الذي يعمق بالتدريبات العمليَّة الشاقة، الوعي بأن المسرح، والفعل المسرحي كله؛ أداة لبلوغ مستوى آخر من الرؤية والوعي والتصور، لدى كل من الممثل والجمهور على حد سواء. ثم عاد بعد رحيل جروتوفسكي، والتحق بجامعة كولومبيا، التي حصل منها على الماجستير في الفنون والإخراج السينمائي. وفي عام 2012 نشر روايته الأولى «الدرويش الأمريكي American Dervish» التي يروي فيها طفولة صبي من أصول باكستانيَّة نشأ في ميلواكي Milwaukee، أي في أحراش الغرب الأميركي، وما يعيشه من صراع حول الهويَّة، والدين، والموقف من المرأة، وبنية القمع البطرياركيَّة العنيدة، وغيرها من القضايا التي أصبحت هي القضايا التي تسم القرن الجديد.

وقد قوبلت الرواية باهتمام نقدي كبير، جعل البعض يقارن أهميَّة تجربته في القرن الحادي والعشرين، بتجارب فلاديمير نابوكوف، وصول بيلو، في القرن الماضي، مما أدى إلى ترجمتها إلى أكثر من عشرين لغة، ليست العربيَّة منها للأسف الشديد. وفي العام التالي ظهرت مسرحيته «ملطخ بالعار Disgraced» لتحقق نجاحاً أكبر، فتحصل على جائزة أوبي Obie Awards للمسرح الجديد خارج برودواي، فتنتقل على إثر هذا الفوز إلى برودواي، وتحصل على جائزة بوليتزر للمسرح عام 2013، ثم على جائزة توني Tony Award لأفضل عرض مسرحي، وتنتقل للعرض في لندن في العام التالي. وهي من مسرح الشريحة الاجتماعيَّة، والقضايا السياسيَّة، تدور حول مائدة عشاء بشكل يبدو طبيعياً وهادئاً، قبل أن تتفجر حولها الصواعق التي تتناول إشكالات الهويَّة التي يعاني منها الأمريكي المسلم، لانتشار كراهية الإسلام Islamophobia في كل ما يحيط به، وتغلغلها في الخطاب السائد من حوله، وما يعيشه الجيل التالي المولود في أمريكا من المهاجرين المسلمين، من صراع بين الثقافة التي يحرص البيت على تجذيرها

فيه، وتلك التي تكرسها المدرسة، والنظام التعليمي، والخطاب العام السائد في الإعلام والمجتمع الأمريكي العريض على حد سواء.

وقد كتب بعدها مسرحيَّة «من وماذا؟ Who and the What» عام 2014، فلاقت هي الأخرى نجاحاً كبيراً، وعرضت على مسارح عدد من البلدان الأوروبيَّة المختلفة. ثم جاءت مسرحيته الثالثة «اليد غير المرئيَّة» في نهاية العام نفسه، لتقابل بنجاح كبير في برودواي، وبتقدير نقدي أكثر، دفع الكثيرين إلى مقارنتها بأعمال برنارد شو، وبرتولت بريخت، وآرثر ميللر، وسنتناولها بالتفصيل في المقال القادم. ثم انتقلت المسرحيَّة في العام التالي إلى كثير من مسارح البلدان الأوروبيَّة المشهورة، بما في ذلك لندن، وباريس، وروما، وبرلين، وفيينا، وغيرها. وانتشرت مسرحيات إياد أخطر، في ربوع المسارح الأوروبيَّة والأمريكيَّة، إلى الحد الذي وصفته فيه مجلة «المسرح الأمريكي American Theatre» بأنه أكثر كاتب أمريكي يُقدَّم على المسرح في هذا القرن. وفي عام 2017 نشر مسرحيته الرابعة «زبالة: العصر الذهبي للديون Junk: The Golden Age of Debt» التي حصدت هي الأخرى العديد من الجوائز المسرحيَّة الشهيرة، وجعلت الكثيرين يعدونه المعبّر المسرحي عما تعيشه أمريكا في القرن الجديد، ووصفه أحدهم بأنه يوجين أونيل وآرثر ميلر القرن الحادي والعشرين. وفي العام نفسه حصل على جائزة شتاينبرج لأفضل كاتب مسرحي Steinberg Playwright Award.

وفي خطبة قبوله الجائزة قال: «في المسرح ثمة كائن حيّ يظهر أمام جمهور حقيقي، في علاقة مباشرة لا تمر عبر أي وسائط، ولا من خلال الشاشة المعاصرة التي تنفي التجسيد، أو تحيله إلى مظهر لشخص، ولكن الشخص نفسه وفي شكله الحقيقي. ليس شبهاً يحيل إلى أصل simulacrum أو خيالاً لعلاقة، وإنما شكل حي من أشكال العلاقة. إن المسرح هو الفن الذي قُدّ – بعناد وإصرار – على مقاس الإنسان البشري، الذي يعتمد على الضرورة المطلقة للجمهور الحيّ، وهذا هو السر في صعوبة تسليعه monetize أو السيطرة عليه كليَّة. إنه يحدث حيث يتحقق ويكون، وما إن يبدأ فإنك لا تستطيع أن توقفه، لأنه لا يوجد كي يوقفه المستهلك أو ينهيه حسب هواه كما في غيره من الوسائط البصريَّة، ولا يمكن أن يستنسخ أو يباع في عالم ينحو بشكل متزايد صوب التسليع، والواقع الافتراضي، واللا واقع، فإن المسرح هو السبيل إلى العلاج من هذا كله. ممثل حيّ أمام جمهور حيّ، هذا هو واقع كل المسارح التي تستطيع أن توقظ فينا القدرة على استعادة شي بدئي primordial أصلي، وأساسي، طقس ديني – هو موقع تعاملنا المبكر مع هشاشة وجودنا، لأنه فعل التجمع من أجل مشاهدة أساطير أصولنا الأولى، وقد تجسدت أمامنا من جديد، وهذا هو سر سحر المسرح الذي لا يبدده الزمن».

أما روايته الثانية «مراثي الوطن Homeland Elegies»، وهي عمل يمتزج فيه السيرذاتي بالوثائقي/ الواقعي والمتخيل، فقد استمده الكاتب من طفولته بوصفه ابناً لمهاجر باكستاني مسلم، عاش على الحد الفاصل بين الانتماء والرفض، في العالم الذي صنعته أحداث الحادي عشر من سبتمبر الشهيرة في أمريكا، فقد صدرت عام 2020. وعدتها «النيويورك تايمز» و«الواشنطون بوست» ومجلة «تايم» أحد أهم عشرة كتب صدرت في أمريكا في ذلك العام. كما عدها باراك أوباما أهم الكتب التي قرأها عام 2020 أيضاً، وتنبأ الكثيرون لها بالحصول على جائزة بوليتزر، ولكنها حصلت في العام التالي على جائزة لا تقل عنها أهميَّة، هي جائزة الكتاب الأمريكي American Book Award وهي جائزة يمنحها الكُتاب لقيمة الكاتب وإنجازه الفني، وفي نهاية العام نفسه – أي في ديسمبر 2021 – انتخب إياد أخطر رئيساً لنادي القلم الأمريكي ■

مسرحية طلب تعيين

في تجربته الإخراجية الأولى
اللبناني حمزة حمادة يمسرح الصوت

ببطء ولكن بثقة، لا يزال العمل المسرحيّ منطلقاً في بيروت، على الرّغم من انهيار الوضع الاقتصاديّ، ومن العروض التي قدمت أخيراً على مسرح دوّار الشمس، مسرحيَّة «طلَب تعيين» إخراج وسينوغرافيا حمزة حمادة، مساعد مخرج صبا كوراني، تمثيل: جوزف زيتوني، وطارق يعقوب، وأنتونيلا رزق، وسارة عطا الله، الدراماتورج باسل شلغين، الذي أعدّها في ثلاثين مشهداً عن ترجمة ماري إلياس للنصّ الأصليّ للكاتب المسرحي الفرنسي ميشال فينافير (1927 Michel Vinaver) الذي يحمل العنوان نفسه (Demande d'emploi) منشوراً في كتابها «أنتولوجيا المسرح الفرنسي الحديث» (دمشق 2007).

الحسام محيي الدين
كاتب وباحث مسرحي من لبنان

نعي منذ اللحظة الأولى للعرض، ملابسات الموقف القَلِق للمدعو «نادر» وهو يسعى إلى تأمين مورد رزقٍ جديد، من خلال مقابلة توظيف يجريها معه أحد مسؤولي التعيين في شركة سياحيَّة، بعدما أصبح عاطلاً عن العمل، فيتلقى سيلاً من الأسئلة، قليلها يتعلق بسيرته المهنيَّة، وكثيرها يتسلل إلى حياته العائليَّة الخاصة، من استذكار ولده المتوفى سابقاً بحادثة سيارة، إلى طبيعة علاقته بزوجته «ليلى» التي تختلف معه بسبب البطالة المُستجدّة، وانحيازها إلى ابنتهما «ناتالي» ذات العشرين عاماً التي اعترفت له بأنها حامل من صديق أسود اسمه «مولاوا» من دون زواج شرعي.

يتطور الحوار بين الموظف المسؤول، ونادر، بشكلٍ مُستفزٍّ عنيف، إذْ يمضي الأوّل بعيداً في فلسفة الوقائع ومقاربتها ضد مصلحة نادر، فينجح في اختراع وتعداد نقاط ضعف يفتئتُ بها على الأخير: عنصريته في رفض علاقة ابنته برجل أسود، انهزاميته وخوفه في تعامله مع مسؤولي الشركة السابقة أو حتى مع زوجته وابنته، اتهامه بقيادته الخاطئة للسيارة مما تسبب بحادثة وفاة ابنه، مما يجتمع بمعظمه في تحويل المقابلة إلى استجواب شبه أمنيّ، يضع نادراً في موقف المُتّهم، الذي يستمرّ في الدفاع عن نفسه بين أخْذٍ وردّ مع مسؤول التعيين حتى انتهاء العرض.

أول ما يثير الاهتمام، تداخل الحوار بين الشخصيات الأربع، بحيث يأخذ مساراتٍ دائريَّة منقطعة التسلسل، تقفز من فكرة إلى أخرى، وتفقدُ السّيطرة على ثيمة مُحددة، يتداولُ بها أحدهم مع الآخر حتى خواتيمها المرتجاة، مما يتزاحمُ فهمه في ذهن المُشاهد الذي عليه أنْ يركّز جيداً في الانتقال بسرعة من مسارٍ إلى آخر: موظف التعيين يسأل نادراً عن سِنِّه، ليلى تتكلم عن أناقة زوجها قبل المقابلة، ناتالي تعترف

لوالدها بحملها من صديق أسود، نادر يجيب على سؤال الموظف، ليلى تُحدِّثُ نادراً بتفاصيل مظهره، الموظّف يتابع أسئلته، ناتالي تريد موقف والدها من حملها، نادر يناقش ليلى في مظهرها الخارجي، ليلى تتحدث عن الإيميلات التي وصلت قبل المقابلة، الموظف يسأل عن طموح نادر المستقبلي، ناتالي تسأل عن كتابها الذي أضاعته، وهكذا تمضي الحوارات بين أسئلة وأجوبة، واعتراضات وتعقيبات وتعليقات، بين الجميع في فوضى كلاميَّة، بحيث يبدو أنّ كُلاً منهم يتحدّثُ مع نفسه.

على الرغم من غياب الاشتغال الدراماتورجي في الممارسة المسرحيَّة المحليَّة، إلا أنّ باسل شلغين قد لجأ إلى إعادة إنتاج النصّ المُترجَم عن الفرنسيَّة، باللُّغة المحكيَّة، لكونه من كتابات واقع الحياة اليوميَّة، التي تعيدُ الاعتبار للنصّ المسرحيّ، بعيداً من نصّ المُخرج وتدخله، وبما يصلحُ إسقاطه على الواقع اللبناني المأزوم، إنما بقراءة خاصّة تُعالج الرؤية المستقبليَّة الغامضة لعائلة محليَّة ما، ودائماً تحت سطوة التيه والسلبيَّة والتضاد في استكشاف مصائرها، مما انبسطَ في مشادات كلاميَّة وحوارات جانبيَّة جادّة، حادّة، وعُنفيَّة صادمة، لا سيما مع نادر، الذي يندفع غيرَ مرّة إلى محاولة الانسحاب من المقابلة: «ما عاد بدّي كَفّي.. شو ما جاوبت رح يكون ضدّي، رح وقّف»، فيما يأمره الموظف بالجلوس، مبرراً ما يحدث بمحاولة كشف قدرات التحمل والمواجهة والسيطرة الذاتيَّة في مثل هذه المواقف، بل ومُهدِّداً بأنّ كل ذلك سيُسجّل ضدّه في طلب التعيين للوظيفة.

نجح الدراماتورج في استشكال القيمة الحقيقيَّة لكينونة الإنسان في مجتمعٍ ماديّ حدّ التوحش، وقدّمَ من خلال شخصياته وبجهدٍ واضح الاحتجاجَ على خللٍ ما، أصابَ العالم من حولنا ومَنعَ تفسيره بعقلانيَّةٍ، ما ولّدَ عدّة أزمات في بناء المسرحيَّة، ترابطت في عقدةٍ واحدة، لكنها لم تتقدم في تنامٍ

المُخرج حمزة حمادة

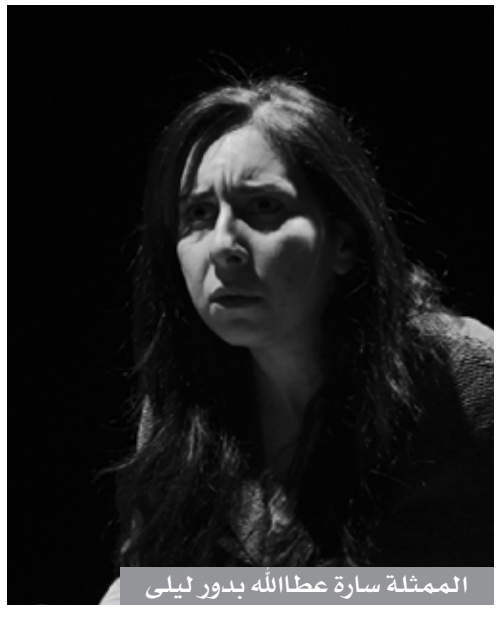
حمزة حمادة، مُخرج ومُمثل لبناني، تخرّج في الجامعة اللبنانيَّة - كليَّة الفنون الجميلة والعمارة، قسم المسرح. شارك في أعمال عدة مسرحيَّة وتلفزيونيَّة بين بيروت ودمشق وبلجيكا، منها مسرحيات: «الاعتراف»، و«الجانب الآخر من الحديقة» (2018)، و«جثة على الرصيف» (2021)، ومسلسل «الهيبة» (2021). «طلب تعيين» هي التجربة الأولى له في الإخراج، يعيد من خلالها طرح أسئلة القلق الوجودي من خلال تفاصيل الحياة اليوميَّة، التي يشكل المسرح مساحة لاستشكالها ومحاولة تفسيرها.

جمهور العرض

خلال عرض المسرحية

دراميٍّ إلى الأمام، بل راوحتْ مكانها وهي تتّخذُ شكلاً شبكياً عنكبوتياً في نموها، اتصل بالظروف السيئة التي تراكمت، إلى مشاكل نادر: «أنا كمان معصّب من عجقة السير، قسط الجامعة، ريحة الزبالة، المحاصصة والخصخصة، الفساد، هدر الأموال، الشباب يلي ما عم بيلاقوا شغل، السِّلاح المُتفلِّت، الكهربا، الماي، الأكل المعفن».

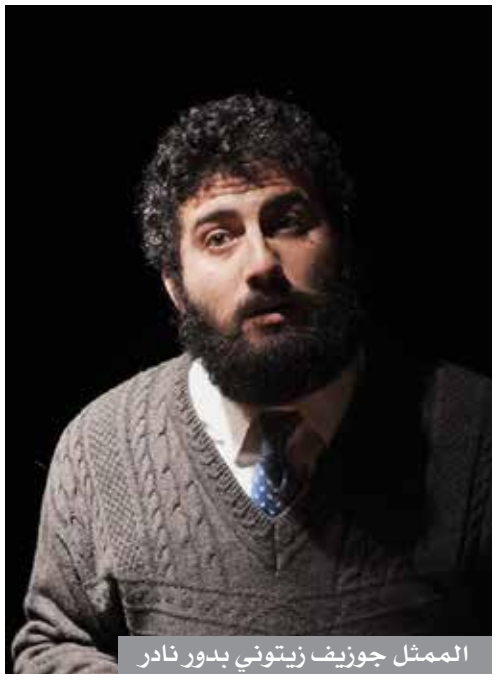
كان من الضروري في هذا الفضاء الدراميّ المُتوتر، أن يقدم الممثلون أدواراً نوعيَّة وفاعلة في تحقيق الإيهام بالواقع، ترجموا ذلك في فُرجة احتاج كلٌّ منهم فيها جهداً واسعاً وتركيزاً خاصّاً، وهو يستدرك في ثوانٍ سريعة متى يتكلّم ومتى يسْكُت، وذلك بسبب تداخل الحوارات وانقطاع تسلسلها، كما ذكرنا آنفاً، كما نجحوا في الأداء المُقنِع الصارم، والملتزم


الممثلة سارة عطاالله بدور ليلى

الواقعيّ، في تجسيد الشخصيات، وقوّة الحضور، ومهارة نُطق مخارج الحروف، ونغمة الصوت وشدّته، وسرعة التكلم، في ظلّ عتمة لا متناهية في البُعد والحجم، تشدُّ المُشاهد من سمعه أكثر من بصره، وهو يتحرّى كلّ عبارة وكلمة منطوقة، ما حتّم تبنّي النّص بحرفيته، لجدِّيته، فلا العرضُ يحتمل، ولا الموقف؛ أيَّ خروج وليدَ اللحظة عنه، ممّا قد يضربُ أفُقَ التّوقع لدى المتلقي. بذلك لاحظنا أنّ المُخرج اجتهد في بناء شخصيَّة كل مُمثّل، وإدارتها بمهارة وأريحيَّة، لأنه هو نفسه مارس التمثيل في الفنون البصريَّة بين المسرح والتلفزيون، مع الحفاظ على الوحدة العضويَّة للمسرحيَّة، بما يراعي تركيبة الجمهور المحليّ وتنوعه، وذوقه المتنوع، والمتحدر من ثقافات مختلفة.

نتنبه هنا إلى أنّ الصِّيغة العبثيَّة حكمَتْ المواقف بوضوح، فجنحت باتجاه الغرابة والشعور بالتشاؤم، ما انعكس على الشخصيات التي مثّلتْ اللا معقول بطرائق مختلفة، لكنها لم تُدرك أنها تعيشُ العَبَثَ فعلاً، بينما أدركنا نحن النظارة ذلك، فلم نتعاطف مع شخصيَّة بعينها، ولم نرَ في تكوينها النفسي/ الاجتماعي ما يربطنا بها، كما لم تستحوذ إحداها على مقوّمات البطل المُفترَض أنه أفضلُ منّا ويدفعنا للتعاطف معه. فمسؤول التعيين (طارق يعقوب) يدير اللعبة بتمرُّسٍ خبيث، وانتهازيَّة فاقعة ممجوجة، تؤكِّدُ أنه يحمل مشروع انتقامٍ بخلفيَّة ما، غامضة وغير مبرّرة، فلا نيَّة لديه أصلاً بتوظيف نادر، بل ولا أحد على الإطلاق، والوالد نادر (جوزيف زيتوني) الذي يوحي مظهره بالثقة، هو في الواقع شخصيَّة قَلِقَة، هوائيَّة بمعناها المُتقلِّب سريع التأثُّر بما يقول أو

الممثلة أنطونيلا رزق بدور ناتالي


الممثل جوزيف زيتوني بدور نادر

يفعل الآخرون، مثل شعوره بعُقدة الذَّنْب تحت تأثير ما اتهمه به مسؤولُ التّوظيف زوراً، وهو التّسبب بمقتل ولده بحادثة سيارة. والوالدة ليلى (سارة عطاالله) التي تتصرف من دون أن تعي، بلا مسؤوليَّة، بين السذاجة والعفويَّة. أمّا الابنة ناتالي (أنطونيلا رزق) فهي تعيش بأسلوب حياة مختلف تماماً عما يمكن سلوكه في مجتمعاتنا.

حمزة حمادة، المُخرج (والسِّينوغراف معاً) الذي احترمَ إعداد الدراماتورج، لم يبتعد بطبيعة الحال من التدخل بشكلٍ أو بآخَر في بسط رؤيته للفعل الدرامي، لكنها جاءت رؤية مقيّدَة بسبب محدوديَّة الأحداث التي هي ملعبه، ما دفعه إلى التموضع في إستراتيجيَّة ديناميَّة وازى فيها بين النُّظُم المتنوعة للسّينوغرافيا وبين الإخراج، حماية لجماليَّة العرض، فتقصّى ما كرّستهُ مادّة النصّ الأوليَّة على الخشبة، مفكِّكاً علاماته ومطوِّعاً دلالاته ليُنجِزَ مسرحَتَهُ بقراءة سمعيَّة بصريَّة، فرضَها المكان (الفضاء المسرحي) الذي تجري فيه الواقعة، وما لعبه من دور كبير في شكل استقبالنا للعرض منذ اللحظة الأولى لانطلاقه؛ فقد اختفت الكواليس هنا من كل الجهات، إلا من فضاء مُظلم شكلَ امتداداً للدّيكور الذي اقتصد فيه حمادة لأجْل إبراز الكلام والحركة الجسديَّة، فاقتصر على طاولة تنبسطُ بشكلٍ مستطيل من طرَف موظّف التعيين، وتنتهي من طَرفها الآخَر على شَكلٍ سداسيّ تلتفُّ حوله العائلة (نادر، ليلى، ناتالي)، شبيهة جدّاً بمثيلاتها في اجتماعات الشركات الكبرى، توحي بالفخامة وتقنعنا بطبيعة المقابلة وواقعيتها. بالمستوى نفسه شكّل الاقتصاد أيضاً عنواناً واضحاً في الإضاءة التي أحكمَ السِّينوغراف (المُخرج) ربطها بطبيعة الفكرة التي حملها كل سطرٍ في الحِوار (عدوانيَّة، استسلام، انسحاب، سلبيَّة، مودّة)، مبتعداً عن الإسراف، قريباً من التركيز، فكانت من الاعتدال بما لا تختفي معه ملامح وتعابير وجوه المُمثّلين، وبما يناسب التعبير والمُصادقة على الموقف النفسي لديهم من خلال إظهار أحاسيسهم ومزاجاتهم، وتآلُف ما ظهر من أجسادهم مع الخشبة، ودائماً بمنحى دراميّ نجح في نمذجة المشهد الفرجوي أمامنا بما هو لوحة بصريَّة متكاملة الأبعاد، تحاكي الواقع وتمثله.

وإذ غابتْ المؤثِّرات السّمعيَّة التي تعمق الطابع العبثيّ والقَلق للمُقابلة، فإنّ حمادة استعاض عنها باستثمار حضور التشكيل الصوتي، الذي التبسَ علينا أحياناً، عن أيّ شخصيَّة صدرَ في فراغات الحيز المكاني، ما منحَ العرض بُعداً نفسياً متوتِّراً، كان مطلوباً جداً في تحقيق التأثير الإيهامي، عطفاً على غياب الموسيقى التي لم تنطلق على امتداد ثلاثين مشهداً، إلا في الثلاثة الأخيرة بعزف بيانو مُسجّل واكبَ انحدار الحوارات، في سكونيَّة رتيبة مقصودة، مُكرّرة الأفكار والكلمات، تنتهي معها المسرحيَّة كما بدأت؛ في متاهات الإخفاق واللا جدوى ■

المرسح/ المسرح

عزالدين بونيت
أستاذ جامعي وناقد مسرحي مغربي

عندما اتصل المثقفون العرب بالمسرح في صيغته التي انتهى إليها في الغرب، في القرن التاسع عشر؛ ظهرت الحاجة إلى اسم ملائم يطلقونه على هذا الفن الذي بدا لهم جديداً. بدأت هذه الحاجة تعبر عن نفسها مع المؤرخ عبدالرحمن الجبرتي، لما أراد أن يوثق حدث افتتاح أول مسرح بناه الفرنسيون في القاهرة سنة 1801، أثناء حملة نابوليون، فاستعمل كلمة «الكمري»، التي كانت تصحيفاً لكلمة الكوميدي. ثم كان كتاب الرحلات من أوائل الكتاب العرب اهتماماً بموضوع المسرح، فقد اكتشفوه عن قرب، في سياق جعلهم يدركونه بوصفه شيئاً ينتمي إلى الآخر وينتفي عن الذات: اكتشفوه فوق أرض الغربة، وفي سياق المقارنة بين ثقافات مجتمعاتهم الأصليَّة وثقافات المجتمعات التي يعاينون خصوصياتها، ويبحثون عن مظاهر قوتها وأسبابها. اكتشفوه وهم يحدثون أنفسهم وقراءهم بأنه شيء جديد وغريب عن الثقافة العربيَّة، فكان لا بدَّ لهم من اجتراح أسماء قادرة على استيعاب هذا الاكتشاف الجديد. اكتفوا في البداية بتعريب الكلمة المنحدرة من الأصل اليوناني: تياتر. ثم اجتهدوا بعد ذلك في اقتراح كلمات تعكس فهم كل واحد منهم لكُنْه هذا الفن.

نقرأ عند الطهطاوي وصفاً مطولاً لمسارح باريس في رحلته الشهيرة، مبدياً إعجابه بها، ومثنياً على فضائل ما يقدم فيها من عروض، وأثناء هذا الوصف الذي سعى فيه إلى تقريب صورة الموصوف إلى أذهان قراء رحلته من أهل الشرق؛ قال إنه لا يعرف «اسماً عربياً يليق بمعنى السبكتاكل أو التياتر»، ثم انتهى بعد التمحيص والمقارنة إلى اقتراح استعمال كلمة «الخيالي»، التي كانت تحيل في زمانه في مصر إلى فن خيال الظل، موصياً بأن يتم توسيع معناها ليستوعب كافة مدلولات المسرح.

واكتفى خير الدين التونسي في رحلته «أقوم المسالك في معرفة الممالك» باستعمال كلمة «تياطر»، في سياق حديثه عن مسارح إسبانيا بعبارة: «المجامع المعدة لتهذيب الأخلاق المسماة عندهم بالتياطرات».

ونجد عند الرحالة المغربي محمد بن عبدالله الصفار، ذكراً للمسرح وأنواع أخرى من الملاهي، تحت اسم «الفرجات»، وهو يدرجها ضمن وسائل الترفيه، التي تكسب أهل باريس مزيداً من النشاط، وتشحذ هممهم لمزيد من الاجتهاد.

أما فرانسيس بن فتح الله مراش، فقد استعمل عبارة «استحضارات واستظهارات» ليشير إلى المسارح والمسرحيات.

وحين تصدى مارون النقاش لمغامرة إنشاء أول مسرح بمبادرة عربيَّة، وتقديم أول عرض مسرحي بنص عربي وممثلين عرب، على شاكلة المسرح الأوروبي؛ بادر إلى إطلاق اسم منحوت تماماً على هذا الفن العربي الوليد: «المرسح». هذه الكلمة لا أصل لها في المعجم العربي، ولا توجد أي علاقة اشتقاق بينها وبين المادة «رسح» التي من المفترض أن تكون منحدرة منها، ثم إن هذه المادة نفسها فقيرة جداً من حيث رصيدها، كما تكشف عن ذلك أمهات معاجم العربيَّة، فضلا عن أنها مادة اقترنت معاني كلماتها القليلة بصفات القبح والضمور، فمن أين جاء النقاش بهذا الاسم الغريب، الذي نحته على صيغة صرفيَّة عربيَّة تدل على اسم المكان؟ والحال أن نيته كانت معقودة على أن يقدم للعرب «ذهباً إفرنجياً مسبوكاً عربياً».

قد يقول قائل إن اختيار هذا الاسم غير الموفق من حيث مدلوله المعجمي المباشر، مؤشر واضح على طبيعة السبك العربي للذهب الإفرنجي. أستبعد هذا التأويل الموسوس، وأكتفي بالقول إن غرابة هذا الاسم وانقطاع مدلوله عن أي معنى إيجابي في العربيَّة، هو ما عجل بالتخلي عنه، واستبداله بمصطلحات أخرى جرت على ألسنة الممارسين المسرحيين منذ الربع الأخير للقرن التاسع عشر، وخلال النصف الأول من القرن العشرين، ومن هذه الكلمات والمصطلحات: «تياترو، منصة، ملعب، دار التمثيل...»، وهي كلها تشير إلى المكان المخصص لقيام الفعل المسرحي.

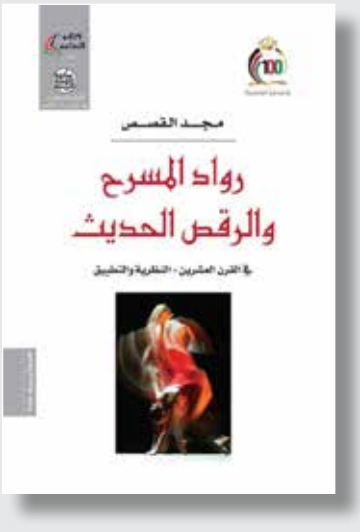
واستعملت كلمة «رواية» على نطاق واسع للإشارة إلى المسرحيات نصوصاً وعروضاً، قبل أن تنصرف بدورها إلى الدلالة على نوع أدبي قائم بذاته. ولم تبق في هذا المجرى من تجريب الكلمات والمصطلحات سوى كلمة «مسرح» التي نستعملها اليوم، ولا نستبعد أن مبعثها الأول كان هو السعي إلى تصحيح هفوة التسمية التعيسة «مرسح» غير الموفقة، وتجاوز عقبة غربة المسرح عن الثقافة العربيَّة ■

مسرحية موال حدادي تأليف إسماعيل عبد الله وإخراج مرعي الحليان – أرشيف أيام الشارقة المسرحية 2018

دراسات في النقد

يضم كتاب «دراسات في نقد النص الدرامي: الهويَّة – الفضاءات – التحولات» للكاتب محمد عبدالله حسين، مجموعة من الدراسات النقديَّة التي تتناول النص الدرامي من مداخل مفاهيميَّة متنوعة، مثل البطولة، والعولمة، والهويَّة، مع التركيز على نصوص لكتّاب مصريين وعرب من أجيال عدة.

وصدر ضمن منشورات الهيئة المصريَّة العامة للكتاب ■



راود المسرح

تحت عنوان «رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين»، جاء هذا الكتاب الذي أنجزته المخرجة الأردنية مجد القصص، وقدم له الناقد الفلسطيني فيصل دراج، ويسلط الكتاب الضوء على نقطة التلاقي بين تجارب مجموعة من صناع المسرح وممارسي الرقص، في المشهد الثقافي الغربي خلال القرن العشرين ■

المسرح الصحراوي

يقرأ كتاب «الفن التشكيلي والسينوغرافيا من المواكبة إلى التماهي» للباحث المغربي محمد الزبيري، الصادر عن دائرة الثقافة في الشارقة العلاقة الجدليَّة بين الفن التشكيلي والسينوغرافيا منذ عصر الإغريق، مع رصد تمظهراتها وانعكاسات آثارها على المجالين معاً.

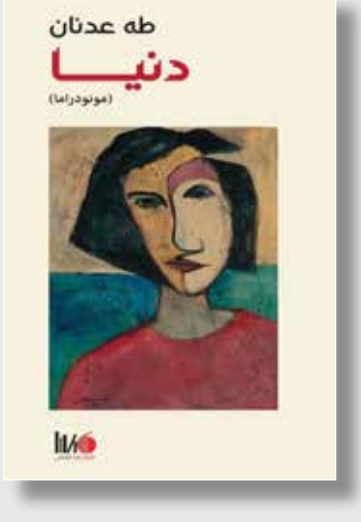
الكتاب الحائز للمركز الثاني بمسابقة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي في دورتها الثانية عشرة، اتخذ مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي نموذجاً عربياً ■

دموع أبي نواس

صدر ضمن منشورات دائرة الثقافة في الشارقة، النص المسرحي الموسوم «دموع من كأس أبي نواس» للكاتب المصري محمود عقاب، وهو النص الفائز بالمركز الثاني في مسابقة الشارقة للإبداع العربي- الإصدار الثاني، في دورتها الخامسة والعشرين (2021) ■

«05» مشاهد

النص المسرحي المعنون بـ «العاقر والمهد» للكاتب العراقي ميثم هاشم طاهر، فاز بالمركز الأول في مسابقة الشارقة للإبداع العربي- الإصدار الأول، وصدر أخيراً ضمن منشورات دائرة الثقافة في الشارقة، وهو يتكون من 5 مشاهد، ويقع في 66 صفحة من القطع المتوسط ■



دنيا

صدر عن دار الفاصلة للنشر، نص مونودرامي بعنوان «دنيا» للكاتب المغربي المقيم ببروكسل طه عدنان، وهو مونولوج لشابّة مهاجرة حول معنى الهوية، استناداً إلى وجودها المتأرجح بين أصل مغربي وانتماء بلجيكي.

وكانت المسرحية «دنيا» صدرت مترجمة إلى الفرنسية سنة 2020، وعرضت في فبراير الماضي على خشبة المسرح القومي بمدينة برشلونة الإسبانية ■

هل كتب أريستوفانيس مسرحية «السحب» ليُحاكم سقراط ؟

حاتم التليلي محمودي
باحث مسرحي من تونس

- «أمّا سقراط فينبغي أن أعامله بلباقة إلى أن يتمّ شنقه».
- «يجب أن توجهوا له اتهاماً صريحاً بعدم الإيمان بالآلهة، هذا هو أقصر طريق».
- «سيادة القاضي، كلمة واحدة معك، لا بدّ من تدمير سقراط».
- «أيها الحراس، خذوا سقراط إلى السجن».
- «صمتاً، أنصت سقراط، أنت متهم بأنك مواطن غير صالح، وبإفساد الشباب، وبإنكارك لتعدد الآلهة».
يجيب سقراط:
- «لقد فتحت أبواب الأبديَّة أمامي».

«الشعر هو البديل المتعالي عن النواح، أما المسرح فهو البديل المتعالي عن الشعر»

ليست هذه الشذرات إلّا جملاً مسرحيَّة، نطقت بها تلك الشخصيات التي صاغها فولتير في مسرحيته «سقراط»، أمّا السؤال الذي يفيض بقوته الآن، فهو التالي: لماذا سقراط من دون غيره من الفلاسفة يدخل حديقة المنجز الإبداعي للمسرح؟ هل لأنّ نهايته التراجيديَّة وهو يدلك السمّ على قلبه، هي التي ألهمت المسرحيين؟

قد يبدو الأمر غريباً ومثيراً للدهشة حين نكتشف أنّ ثمّة عملاً مسرحياً آخر ذهب إلى مسرحة هذا الفيلسوف وهو حيّ بعد، هذا العمل هو مسرحيَّة «السحب» التي كتبها الكوميدي لأريستوفانيس، وقدمت في الأعياد الديونيزيَّة قبل محاكمة سقراط بربع قرن. ثمّة - على ما يبدو - لغز غامض في أثينا، أمّا موضوعه فنزاع بين المسرح وسقراط، قبل أن يصبح هذا الأخير في عداد الأموات، ومن ثمّ يتحوّل إلى قناع أفلاطوني.

ولكن كيف تمّ تسريد هذا الفيلسوف في مرويات التاريخ؟ من يكون تاريخياً؟ وهل ثمّة فرق بين سقراط هذا القناع الأفلاطوني، وسقراط الذي أخبرت عنه بعض الإشارات الأرسطيَّة، أو شهادات البعض من تلاميذه القدامى؟ لماذا حمل وجوهاً متعددة ومختلفة لم تشترك إلا في حادثة كأسه المسمومة؟ من حرّض على محاكمته أوّلاً؟ كيف يمكن لأثينا بالأخص أن تتخلص من حارس الحكمة؟ ألهذه الدرجة ثمّة قوّة أخرى - إذا استثنينا نظام الحكم السياسي- في أثينا يمكنها الانتصار على الفلسفة؟

لتحصين السؤال الأخير، وهو الذي يلخّص كلّ الأسئلة السابقة، يمكننا القول إنّ المسرح هو تلك القوة التي من شأنها مناهضة الفلسفة في زمن الإغريق، والنزاع بينهما لا يمكن أن ينكره أحد، منذ واقعة طرد الشعراء التراجيديين من المدينة الفاضلة. الشعر هو البديل المتعالي عن النّواح، أما المسرح فهو البديل المتعالي عن الشعر. والمدينة - مدينة الإغريق- هي البديل المتعالي عن البربريَّة والتوحش، أما الفلسفة فهي عصب المدنيَّة وخروج الإنسان الإغريقي من الميتوس إلى اللوغوس. للمسرح دوره في دمقرطة المدينة، من حيث تشغيله فرجات العنف وتصريفها في

الفضاء العمومي، لأنه مكمّل للسلطة السياسيَّة، إذ «باكتشافه المسرح، صار الكائن البشري إنساناً» (أوغستو بوال)، وللفلسفة دورها في تمعين الوجود من حيث صقل العقول وتهذيبها، بالخروج من حريم الطمأنينة إلى صالونات السؤال.

يبدو أننا نلمح إلى شيء ما، هو في الحقيقة قوّة المسرح بصفته تقنية مدمّرة ومرعبة، بإمكانها تدمير الجهاز الفلسفي في أثينا. ولكن ألا يعني ذلك أننا ندين المسرح من جهة تورطه في التحريض على سقراط؟ كيف يمكن أن نصدق أن الفنّ من الممكن أن يتورّط في القتل؟

نعم، إن هذه الورقة تنطلق من فرضيَّة تقول إن المسرح كان مسهماً في التحريض على سقراط، إن لم يكن السبب الرئيس في محاكمته. طبعاً، نحن لا يمكن أن نتجاهل كيف أنشب أفلاطون المخلب السقراطي في لحم التراجيديا، وتمزيقها، ومن ثمّ تهجير الشعراء من المدينة، لكننا في المقابل لا يمكن أن نطمئن لصمته أمام أريستوفانيس، مقابل تشريحه ونقده كلّ الشعراء الذين مرّ عليهم. لم يذكر أفلاطون أريستوفانيس إلا مرة واحدة، وذلك في جل محاوراته التي تناول فيها بالنقد كلاً من أسخيلوس، ويوربيدس، وسوفوكليس، وغيرهم، ولكننا لا نعثر إطلاقاً على مناقشة لهذا الشاعر الذي نكّل بسقراط في مسرحيته «السحب».

صحيح أن التجاهل ضرب من النقد، ولكن لماذا أريستوفانيس وحده لم يمزقه المخلب السقراطي في محاورات أفلاطون؟ تجدر الإشارة إلى أن هذا الشاعر كوميدي لا تراجيدي، لم يسلم أحد من تهكمه أو شطحاته النقديَّة، فهو بارد، ومتهكم، وعنيف، ومدمر، ومخرب، وعابث، لا قيم يخضع لها، ولا قوانين في أثينا ألجمته؛ هذا ما تفصح عنه جلّ مسرحياته، مثل «الطيور» و«برلمان النساء» و«الضفادع». ولكن ما تجب الإشارة إليه أيضاً، هو أنه معاصر لسقراط التاريخي، لا سقراط الأفلاطوني، وهذا تدليل قد يفضي إلى تدمير المغالطة التاريخيَّة التي غذّتها سرديات المسرحيين، والمتمثلة في أن الفلاسفة لم يشاهدوا المسرح. المسرحيون طبعاً على حق، حين نكتشف أن فلسفة القرن الرابع قبل الميلاد لم تتكلم عن التراجيديا، إلا حين أصبح شعراؤها العظام من الغابرين، ولكن هذا لا يؤكد فرضيَّة أن سقراط التاريخي لا يعرف المسرح، أو لم يشاهده. تكلّم أفلاطون بلسان سقراط، قال: «سيعذرنا الشعراء التراجيديون لأنّهم حكماء، إذا لم نرحب بهم في دولتنا لأنهم مجّدوا الطغاة»، لكن هل سيعذر أريستوفانيس لأنه شطب سقراط التاريخي من أثينا؟ هل فعلاً تسببت مسرحيَّة «السحب» في محاكمة سقراط أو التحريض عليه؟ ما الذي يوجد في اللحم المسرحي ونحن نقرأ هذه المسرحيَّة التي وصلتنا من بطن التاريخ؟ كيف قدّت شخصيَّة سقراط مسرحيّاً؟ كيف تكلّم أريستوفان بلسان سقراط؟ من يكون الممثل الذي أدّى شخصيَّة سقراط على ركح المسرح؟ وهل حدث أن شاهد هذا الفيسلوف العرض الذي قدّم في الأعياد الديونيزيَّة؟

كلّ أثينا تعرف المسرح، وكلّ أثينا تعرف سقراط

«كلّ أثينا تعرف مسبقاً أن أريستوفان الكوميدي لا يسلم من مسرحه أحد، فكيف سيتقبل الناس صورة سقراط وهم يشاهدونه ممسرحاً؟»

في تلك الفترة، وكلّ أثينا تخيط جراحها في تلك الفترة بعد الحرب ضدّ إسبرطة، وكلّ أثينا تعايش مشهداً سياسياً متوتراً أوغل في تأثيره على حياة الناس الاجتماعيَّة، حيث اقترب الرجال من مهنة القضاة والسفسطائيين، رغبة منهم في تصيير عدمهم وجوداً، وكلّ أثينا فيها الجمهور يلتقي في الأغورا، وكل أثينا ستسمع الآن بخبر مسرحيَّة «السحب» وستشاهد شخصيَّة مسرحيَّة على الركح هي شخصيَّة سقراط.

ولكن كلّ أثينا تعرف مسبقاً أن أريستوفان الكوميدي لا يسلم من مسرحه أحد، فكيف سيتقبل الناس صورة سقراط وهم يشاهدونه ممسرحاً؟ إنّ أقرب فرضيَّة يمكن قولها الآن، هي أنّ ثمّة نبأ عاصفاً سيدمّر هذا الفيلسوف، ولن يظهر إلّا على نحو مقرف وبشع لا يطاق، وهذا ما حدث فعلاً. وإذا كانت التراجيديا تتبع من محاكاة الفعل النبيل التام، فإنّ منبع الكوميديا هو محاكاة القبح، أو الأراذل من الشخصيات والأفعال القبيحة، فهلّا نقول: مرحباً بسقراط القبيح والمضحك لأنّه في موضع الكوميديا؟

ها هو سقراط في مسرحيَّة «السحب» على

الصورة التالية: ينام على سرير تجتاحه حشرات البقّ، وقد توغّلت في امتصاص دمه، وبلباس رثّ وأسمال بالية ومتسخة، وها هم تلاميذه بعبارة أريستوفانيس «حيوانات بريَّة»، وها هو يتخذ صومعة للتأمل، وبوجه دميم ومقزّز، ولكنّه – وهذا الأبشع – يحشر مع زمرة السفسطائيين! نقرأ في «السحب» ما يلي: «هؤلاء الناس يعلّمون كل من يعطيهم نقوداً كيف يكسب القضايا أمام المحاكم، سواء أنطق بالحقّ أم بالباطل». من المتكلم هنا؟ ولمن يوجّه خطابه؟

«ما الذي تبقى في عاصمة الإغريق إذا كانت من دون الشعراء التراجيديين ومن دون نظام سياسي قويّ؟ لا شيء على ما يبدو. هكذا يتكلم المسرح على لسان أريستوفانيس»

إنّه رجل يتحدث مع ابنه، ويشير إلى مكان هو صومعة التأمّل، وهكذا يعلق الابن: «إنّك بلا شكّ تعنيهم، التافهين المتشردين صفر الوجوه، حفاة الأقدام، ومنهم سقراط التعيس». سؤال يحشر نفسه الآن: ما الذي يربط الأب وابنه بصومعة التأمل أين يعيش سقراط؟ وما الدافع الذي جعلهما يتجهان صوبه؟ كيف يمكن لسقراط أن يكون من هؤلاء الذين يعلمون الناس بغاية كسب المال؟

تشير الخرافة، خرافة «السحب»، إلى أن هذا الأب تراكمت عليه الديون، فقرّر تعليم ابنه فنّ الخطابة والمنطق كي يدافع عنه في المحكمة، ولتحقيق هذا الأمر، كان يجب عليه حشره تلميذاً لدى السفسطائيين، ولكنّ الابن رفض ذلك، فما كان منه إلا أن ذهب بنفسه إلى سقراط الذي رفضه، ما اضطره إلى إعادة المحاولة مع ابنه ليقنعه في نهاية الأمر، وهكذا تعلم الابن لدى هذا الفيلسوف، ولكنه بدلاً من الدفاع عن أبيه، أوسعه ضرباً مبرحاً، وكأن التعاليم التي تلقاها جميعها كانت تحريضاً من قبل سقراط للجيل الجديد كي يثور على الآباء، والتقاليد، والقيم، والقوانين الأثينيَّة.

أنكى ما في الأمر، هو أن سقراط الآن يحشر ضمن زمرة السفسطائيين، ولهذا فإن السؤال الذي يفيض بحاجته هو: ما الذي يوجد في اللحم الكتابي لمسرحيَّة «السحب»، وعلى أيّ نحو قدّت سقراط الإنسان بالتوازي مع سقراط الفيلسوف؟ ولماذا ذهب ذلك الأب في نهاية المطاف إلى حرق صومعة التأمل؟

يتكلم سقراط هازئاً بآلهة أثينا بالتالي: «ومن يكون زيوس هذا؟ لا تهذ.. فلا وجود لما تسميه زيوس». وهكذا يلحق المسرح أول تهمة بسقراط، سيحاكم عليها بعد ربع قرن من هذه المسرحيَّة. ويأمر سقراط ذلك الأب بإحضار سرير من غرفة مظلمة في صومعة التأمل، فيصرخ الرجل: «ولكن البق لن يسمح لي بذلك»، وهكذا يسهم المسرح أيضاً في ترذيل صورة سقراط، وتدميره بجعله يعيش في مغارة تجتاحها حشرات البقّ والأوساخ. حين يصرخ ذلك الرجل: «جيوش البقّ الكورنثيَّة في هذا الفراش تزحف، تزحف عليّ، وتلدغني، بل تقضم عظام جنبي، وتمتصّ دم الحياة من النخاع، ولسوف تقضي عليّ، في نهاية المطاف»، يسأله سقراط: «يا هذا، ماذا تصنع؟ ألست تتأمّل؟».

الأمر مثير للغثيان، فسقراط يدرّب الرجل على التأمل من خلال ربطه على فراش تحتكره جيوش البقّ، وكأنّ الفلسفة لا تصلح إلا بالأوساخ والموت. يجب أن ننفجر ضحكاً، فالصورة هنا مربكة، ومريعة، ومدمرة لقداسة التفكير، ومتهكمة، ولكنها في الحقيقة تسحب البساط من تحت الفلاسفة، لتمنح جمهور المسرح الحقّ في التطاول عليهم. وفي نهاية المطاف، إذ يتوسل الرجل بالقول: «يا عزيزي الغالي.. يا سقروطة». هذه الجملة المسرحيَّة وحدها قد تجعل من أسنان القارئ الآن أو مشاهد العرض في تلك الفترة تصطك من شدّة الضحك. في النهاية يفشل هذا الرجل في التعلم على يد سقراط، ويضطر إلى إقناع ابنه بدلاً منه. هل اكتفى أريستوفانيس بترذيل سقراط على هذا النحو؟ هذا ليس سبباً كافياً لنتهم المسرح بالضلوع في اتهام سقراط ومحاكمته في ما بعد. كلا، لقد ذهب أريستوفانيس إلى عصر ذيل العقرب، كي يستخرج منه السمّ، وذلك من خلال حضور الابن وتتلمذه على يد الفيلسوف قصد الدفاع عن ديون أبيه!

سقراط، السفسطائي، عاشق المال، هكذا تأتي صورته مرة أخرى من خلال «السحب»، له فنقرأ

على لسانها ما يلي: «أرأيت... على أيدينا دون كلّ الآلهة ستجني مكاسب طائلة، فهاك رجلاً بين يديك على استعداد لتلبية كل مطالبك مهما كانت. فلتمتص منه في الحال ما استطعت من الفوائد. إنها فرصة ثمينة نادرة».

وفعلاً، يأتي الرجل بابنه: «هيا يا سقراط ! تعال هنا! اخرج علينا! ها هو ابني جئت به لأقدمه لك»، ويجيب سقراط: «سوف أترك المنطقين ليعلماه بنفسهما، أما أنا فسأنصرف». إنه يقصد منطق الحق ومنطق الباطل. وهكذا يترك أريستوفانيس السجال قائماً بين المنطقين حول ماذا سيعلّم كلّ منهما الابن. ربّ سجال هو في الحقيقة ضرب من كسر أشداق القناع الأثيني، سياسياً واجتماعياً. لاحظوا معي، لقد قلت سياسياً واجتماعياً: إن أثينا في تلك الفترة تعيش منعطفاً مريعاً نتيجة الحرب بينها وإسبرطة، لننصت إلى ما قاله ذلك الرجل حين شاهد خريطة العالم، متحدثاً عن إسبرطة: «يا للهول، إنها ملتصقة بنا وبمدينتنا أثينا، أرجوكم أن تحسبوا حساب هذا الخطر بعناية شديدة، أبعدوا عنا إسبرطة هذه بكل وسيلة وإلى أقصى حد ممكن».

والآن، لنعد إلى ذلك السجال في ضوء هذا المنعطف السياسي والاجتماعي الذي تمرّ به أثينا. يشير منطق الحقّ إلى مجد أثينا، من خلال تحدثه عن أسلوب التربية القديم، واضعاً في سياق حديثه جيل ماراثون، أبطال الوغى، ومحرّضاً ابن ذلك الرجل للتتلمذ على يده. أما منطق الباطل فيسخر من الفضيلة الأثينيَّة، التي فاز من خلالها بيلوس بالسيف، ويقهقه قائلاً: «السيف؟ ونعم الكسب الذي اكتسبه هذا المسكين». يتواصل السجال بينهما، ويحتدّ حول من سيفوز بتعليم الابن، وإذ يتمسك منطق الحق بضرورة تربية الجيل الجديد لأثينا على قيمها نفسها ونظامها ومبادئها؛ يتمادى منطق الباطل في السخرية من هذا كلّه.

ما الذي تبقى في أثينا، إذا كانت من دون الشعراء التراجيديين ومن دون نظام سياسي قويّ؟ لا شيء على ما يبدو. هكذا يتكلم المسرح على لسان أريستوفانيس، ولكن التهمة موجهة إلى سقراط حتماً، فذلك الابن بدلاً من الدفاع عن أبيه أصبح يجلده، تخيلوا جيلاً جديداً في أثينا يأخذ السوط ويجلد الآباء: هي نفسها التهمة التي أدين بها سقراط: إفساد الشباب. يصرخ الأب: «أتضرب أباك أيّها الملعون؟»، فيجيب الابن ببرود: «نعم يا أبتاه، هذا صحيح»، ويتمادى أيضاً فيقول: «أنا الآن أملك ناصية المنطق الضعيف، وأستطيع أن أحاورك وأجادلك، بل وأقنعك بأن الواجب يلزمني بضرب أمي».

هذا ما أسفرت عنه تعاليم سقراط للشباب إذن، أما المنطق الذي قاد ذلك الابن، فإنه من واجب الأبناء تأديب والآباء، لأنه ليس من حقهم أن يرتكبوا الأخطاء مثل الأطفال الذين كانوا يعاقبون بسبب أخطائهم.

تخيلوا معي الآن كيف ستنتهي مسرحيَّة «السحب»؟

«وهل طرد الشعراء من مدينة أفلاطون ضرب من الثأر الذي وجهته الفلسفة ضدّ المسرح»

«كيف يمكن لسقراط أن يكون من هؤلاء الذين يعلمون الناس بغاية كسب المال؟»

إنه لمن الواضح أن الجمهور الذي شاهد العرض لن يقبل تلك الحقيقة المروعة، ولذلك فهو سيفيض غضباً، ولن يتقبل حقيقة انهيار جيل برمته، ولن تعود لديه أي ثقة بسقراط الفيلسوف، الذي شاهده شخصيَّة في العرض. هنا فقط يسحب أريستوفانيس حقنة السمّ من ذيل عقربه المسرحية، ويغلق هذه المسرحيَّة بحدث استباقي مروّع، ألا وهو غضب ذلك الأب الذي اتجه إلى صومعة سقراط وأحرقها بالكامل، بينما كان يصرخ متوعداً سقراط وتلاميذه: «سأجعلهم اليوم يدفعون الثمن غالياً، هؤلاء المتشردين الأفاقين». هكذا تنتهي «السحب» بنهاية سقراط وتلاميذه، لكن النهاية الحقيقيَّة لهذا الفيلسوف كانت بعد ربع قرن من هذه المسرحيَّة، نهاية مريعة قدمت فيها المحاكمة التهم نفسها التي وقّعها أريستوفانيس.

فهل تسبب المسرح فعلاً في التحريض على سقراط؟ وهل طرد الشعراء من مدينة أفلاطون ضرب من الثأر الذي وجهته الفلسفة ضدّ المسرح، بعد أن تسبب في هذا التحريض؟ أسئلة يجب أن تظلّ معلّقة، لأن الحسم في إجابتها أكثر خطورة من السمّ الذي تجرّعه ذلك الفيلسوف ■

ما حدود التجريب في «المسرح التعليمي»؟

مثّل مفهوم الالتزام في الوظيفة المسرحيَّة، مجالاً واسعاً لنشاط الفاعلين المسرحيين في التاريخ المعاصر، نتيجة لاعتمالات التحوّل الاجتماعي والسياسي، وظروف الحروب والأزمات، واستتباعاتها على الذائقة الفرديَّة والجماعيَّة. رؤى التوعية وإنارة العقول مثّلت توجّهات متنوّعة بين أوروبا والعالم العربي، ويعد بريشت أهمّ منظّر للفعل المسرحي التعليمي عبر مشواره الفني، من خلال مسرحه الملحمي. ما يلاحظ في واقعنا الراهن هو الحفاظ على الرافعة التوعويَّة، والقول بضرورات تفعيل دور المسرح في المجتمع، من دون مضامين بحثيَّة، وممارسة فعليَّة تنتمي إلى لحظة الراهن، وتستشرف مآلاته. إذ أنّ الخواء التجديدي والتجريبي، والتكرار الفنّي، جعلانا نقف على أعمال مسرحيَّة كأنّها منشورات تدريسيَّة، أو بيانات حزبيَّة. في أحايين كثيرة يطالعنا بعض المسرحيّين في تصريحات أو مقالات، يتحدّثون عن المعطى التعليمي والتوعوي للمسرح، وكأنّهم سياسيون، أو صحفيّون، أو منشطو تنمية بشريَّة. هذا الفعل كرّسته جملة مسبّبات، أهمّها الحفاظ على الذائقة الماضويَّة في فهم الواقع، واجترار التمثّل المسرحي بصورة سلفيَّة. هذا ما جعل عديد المسرحيين ينخرطون في منطق الكم مقابل الكيف، ويردّدون موضوع الالتزام بصورة مفرغة؛ حيث إنّ معطى الموضوع استولى على جوهر بناء العرض المسرحي فنيّاً.

حامد محضاوي
كاتب تونسي

خيط رقيق يفصل دور المسرح بما هو تعليمي، عن الرؤية التلقينيَّة. إذ أنّ الوظيفة المسرحيَّة لا يمكن أن تتشكّل إلّا في إطار فنّي، عدا ذلك تصبح درساً جافّاً مثقلاً بالمباشرة، ونطاقاً أحادياً للتفكّر يفرضه صنّاع العمل.

بناء وعي مسرحي ملتزم بقضايا الفرد والمجموعة، يجب أن ينطلق من مختبر فنّي، واعتمال جماليّ، بما يزاوج بين الشكل والمضمون الإبداعي. بسقوط أحد النواميس، تصبح المسرحيَّة أمام الجمهور نوعاً من الدرس الوعظي، أو الخطب الجامدة. مجمل القيم والمبادئ الإنسانيَّة التي يسعىالمسرح إلى تقديمها، لا يمكن أن تأخذ حضورها الفعلي في الذائقة، إلّا عبر محمل فنّي متكامل؛ بدءاً بالنص، إلى العرض.

> «مجمل القيم والمبادئ الإنسانية التي يسعى المسرح إلى تقديمها، لا يمكن أن تأخذ حضورها الفعلي في الذائقة، إلّا عبر محمل فني متكامل؛ بدءاً بالنص، إلى العرض»

القيمة ليست في الموضوع، بقدر ما هي رؤية مسرحيَّة هادفة، تسعى إلى غاياتها عبر بناء إبداعي مخصوص. هذا البناء بمجرياته الجماليَّة، من كتابة، وإخراج، وتمثيل، إلى جانب المؤثّرات الأخرى من إضاءة، وموسيقى... يكتسب مشروعيّته عبر مدى تقبّل المتفرّج للعرض كلّه، بما يدفعه إلى التفاعل وإجراء ملاسنة رمزيَّة معه. من دون ذلك، يموت العرض بنهاية آخر مشهد.

الرؤية التعليميَّة للمسرح، يجب أن تعمل من داخل المعطى الفنّي، لا من وجاهة المثل والقيم.

الاستسهال الذي يقع فيه البعض، يتأتّى من سابقيَّة الموضوع على تجلّيات المبنى الجمالي. الموضوع جزء من العمل، وليس جوهراً مستقلّاً بذاته. جدارة موضوع معيّن، ودفاعه عن قضايا واقعيَّة أو جريئة؛ لا يعطيانه رجاحة حضور، ما لم يستند في تشكّله على الجوهر الأساسي والوحيد، وهو «البناء الفنّي». إفراغ الموضوع من سماته الجماليَّة المسرحيَّة، يجعلنا في سياق النقاش الاجتماعي، والسياسي، والفلسفي، والشعبوي، أي أنّ المسرح يصبح مجردّ وسيلة إخباريَّة، أو محاضرة دينيَّة. إثقال العرض

المسرحي بالمادّة التعليميَّة يقتل في جانب كبير دور الإمتاع، تغليب هذه على حساب تلك، لا يخدم كلا التوجّهين؛ إذ أنّهما يكمّلان بعضهما بعضاً. هذا ما أكّده المسرح الأوروبي الهادف، الذي مرّ بمرحلة تجريب ثريَّة عبر منفذين: الأوّل يدعم جانب الإمتاع، ومن أهمّ روّاده: ستانسلافسكي، أنطوان، غوردون كريج، رينهارت، الذين أثروا وسائل المسرح التعبيريَّة، بما أدّى إلى زيادة قدرته على الإمتاع والتسلية؛ أمّا الثاني فيعزّز البعد التعليمي، الذي كان لبسكاتور دور فعلي فيه، يقول الدكتور حسن عبّاس: «كانت جهود بسكاتور وانتفاعه بكل ما استحدث في التقنية من تطوّر، يهدفان إلى عرض المواضيع المعاصرة على خشبة المسرح. وكانت تجاربه قد قضت على الروتين تقريباً، وتغلغلت على نحو منظّم في أعماق الطريقة الفنيَّة التي يتّبعها كتّاب المسرح، وإلى أساليب الأداء عند الممثّلين، حتى وصلت إلى عمل المصمم المسرحي». (مجلة العربي- الكويت، 1 يونيو 1989)، وقد أدّى تطور الجانب التقني، وارتباط المعطى الفنّي بالجانب العلمي، وتراكم التجربة التجريبيَّة؛ إلى مزج وظيفتي الإمتاع والتعليم. هذا ما يجب البناء عليه، والأهم تطويره من ناحية تمثّل الواقع، بمعاول نحت جماليَّة تثري الذائقة المسرحيَّة، وبمضامين تفاعليَّة أكبر من بسط المعلومة والمعرفة. يقول بريشت:

«ومهما بلغت كميَّة المعرفة العلميَّة التي يتضمّنها العمل الفنّي، فإن هذه المعرفة يجب أن تتحوّل إلى فنّ، إنّ امتلاكها هو الذي يمنح تلك السعادة التي يثيرها العمل الفنّي. إلى جانب ذلك؛ يجب على الفاعلين في المسرح التعليمي أن يكونوا إسفنجة تمتصّ مختلف التمظهرات المعرفيَّة والحياتيَّة، من أجل إنضاج الفعل المسرحي، والإحاطة بمختلف مضامين الموضوع». يقول بريشت في «حواريَّة شراء النحاس»: «فلكي يبدع المرء عملاً فيه الكثير من الالتباس، والكثير من التعقيد، كما هو شأن المسرحيَّة التي تحاول عرض حياة الناس الاجتماعيَّة؛ فإن المعرفة التي تمدّه بها تجربته المعاشيَّة ليست كافية على الإطلاق، فبدون معونة الاقتصاد والسياسة، لا يمكننا تفهّم أنماط السلوك عند معاصرينا». هذا ما يعوز عديد المسرحيّين العرب الذين يتقوقعون في إطار اختصاص دراسي، وبذائقة مخصوصة. الفعل المسرحي يجب أن ينطلق من استزادة علميَّة، بأبعاد متعدّدة: فلسفيَّة (لاسيما التي تبحث في تغيير العالم لا تفسيره)، وتقنيَّة (التطوّر في مستوى الإنارة والمؤثّرات الصوتيَّة...)، وعلم النفس (غرائز الشخصيَّة، الدوافع، الانفعالات...).

من ناحية أخرى، لن يقع تطوير الدور التعليمي للمسرح – في وقتنا الراهن – من دون التجرؤ على التجاوز؛ بمعنى رسم طريق جديدة لفهم الواقع، تنتمي إلى خطوة مستقبليَّة، وليست مشدودة إلى المتاح والمتعارف عليه. قضايا اليوم ليست قضايا الأمس، وجغرافيا ما مضى ليست نفسها الآن، واعتمالات الأفكار والوسائل والوسائط ليست نفسها البارحة. منطق الممارسة الراهنة يتطلّب قناعة بأنّ الغاية لا تكتمل، جوهرها البحث الدائم عن المعنى الجمالي والتعبيري، في ارتباط بفهم الواقع بما فوق اليومي؛ أي أنّ تستشرف وتسبق الراهني، لا أن

« الـرؤى الكلاسيكية لـدور المسرح التعليمي لا تغذّي هذا الفن »

تلاحق الحدث والمعطى الوقتي. الرؤى الكلاسيكيَّة لدور المسرح التعليمي لا تغذّي هذا الفن، بقدر ما تصلبه على مشنقة التماهي والتكرار. المسرح ليس مكتب تنمية، أو مكتب تشغيل، أو وزارة اقتصاد، المسرح سلطة جماليَّة تعبيريَّة، بآليات تشغيليَّة ترميزيَّة تسابق المآلات وتتخيّلها وتصنعها، وليست طرحاً أحاديّاً تتلوه مقرّرات الساعة والمكان.

على النظرة المكرّسة للجوهر التعليمي للمسرح الخروج من عباءة المتداول إلى مطلق الاستشراف، وبناء المعادلات التساؤليَّة، وبيان المخاضات المحتملة، بدلاً من تثمين العلائق الراكدة، والشعارات المتآكلة. البقاء في سياق «المسرحيَّة التعليميَّة» لا يعطي وجاهة في مستويات التقبّل والنسقيَّة المحتدمة في عصرنا. المعطى التعليمي والتوعوي يمكن أن يبنى من خلال مسرح العبث واللا معقول، تبعاً لاستتباعات المادي والعولمي والتشيؤ البشري. فتح مآلات البعد التعليمي على مختبرات تجريبيَّة متعدّدة، يسهم في خلق جغرافيا أخرى، ومواقع تلقٍّ جديدة (في ظلّ هيمنة منطق الصورة على منطق العرض المسرحي الحيّ). كما الجغرافيا التي تتشكّل عبر الزلازل والبراكين، لا بدّ للمسرح – في بعده التعليمي – من معاول كثيرة لإعادة تشكيل وجهه الفاعل، عبر ولادة معاصرة قادرة أن تربّي أجيالاً لزمانها ■

قراءة في مسرحية للكاتب عبد المجيد شكير

العنوان والنص: العلاقة وتحولاتها

في المقدمة التي خص بها المرحوم محمد الكغاط مسرحيَّة «حلم ليلة دم» (منشورات مرايا، المغرب، 2011) للكاتب عبدالمجيد شكير، نلحظ تملص صاحبها من كل ما قد يقود المتلقي إلى قراءة تأويليَّة معينة للنص، تحكم تلك القراءة، وتتحكم فيها، لذلك ترك للقارئ اختيار مغامرته القرائيَّة، موجهاً إياه إلى بعض المكونات التي عدها جديرة بانتباهه، وعلى رأسها التصور الإخراجي، ورؤى الشخصيات التي التقت بالصدفة، قبل أن تعيش حلم ليلة دم، وحلمها الواقعي، بما وفر لها المؤلف من عناصر وتفاصيل دراماتورجيَّة شكلت عملاً ناضجاً مستوفياً لشرط الإبداع المسرحي، ما دامت الموهبة تتواشج والتصور الإخراجي والرؤية الشاملة لدراميَّة العمل الفني.

لعزيز محمد
باحث مسرحي مغربي

ولأن غواية النصوص الدراميَّة توقع في شركها كل قارئ اقترب منها، فإن الحيز الضيق للكتابة عن واحد منها، يجبر المرء على الاستعانة بمقص الاختيار والحذف، والاكتفاء ببعض الجوانب دون غيرها.

في مسرحيَّة «حلم ليلة دم» يفرض علينا العنوان ذاته في علاقته بالنص الدرامي، وعلى قدر معاناة الكتاب والمؤلفين في إيجاد العناوين المناسبة لأعمالهم، يعاني القراء أيضاً لإيجاد الخيوط الرابطة بينهما، وحين ينجح الكاتب في الوصول إلى عنوان يخدم رؤيته، يعدّ ذلك نصاً موازياً بموجب ما بذل في الوصول إليه من جهد، لا عن المجهودات المبذولة في كتابة النص نفسه.

إننا نستطيع قراءة العديد من النصوص انطلاقاً من عناوينها، التي قد تحيل إلى زمان، أو مكان، أو شخصيَّة.. إلى درجة أن بعض الدارسين يعدون العنوان بطولة قبل الأوان، تتجلى هذه البطولة أولاً في نهوضه بوظيفة إدراكيَّة، فضلاً عن وظيفته المرجعيَّة التي تحيل إلى النص وتحفز على قراءته، وعلى الرغم من أن «حلم ليلة دم» يستحضر ويستدعي مسرحيَّة «حلم ليلة صيف»، أو «حلم ليلة في منتصف الصيف» لوليام شكسبير؛ غير أن هذا التداعي لا يعدو أن يكون في كلمات وفي تيمة الحلم، أما باقي مكونات العمل، فالعلاقة تكاد لا تكون بين عملين لكل منهما مشاغله وشواغله، مع اعتقادنا أن عبدالمجيد شكير قرأ شكسبير وأعاد قراءته.

ومع اعتقادنا البدئي أن بطولة العنوان تكمن في اختيار تيمة «الحلم» بوصفه موضوعاً شديد الارتباط بالإبداع وعمليات الخلق، غير أننا لا نعثر في النص الدرامي على حلم أو أحلام بشكلها المتداول والمعروف في الواقع، حين يرى النائم صوراً وأخيلة، وكل ما وجدناه لا يخرج عما تفصح عنه شخصيَّة (ش2) حين قولها: «لما فررت من مدينتي كنت أحلم بالحريَّة والحياة لا أن أكون سجينة» (ص 37).

ها هنا يتضح سعي الكاتب من وراء لفظة «حلم» في العنوان، التي تصر على – بالأساس – خلق ميثاق قرائي مع قراء النص، يبني من خلاله الكاتب عالماً دراميا متخيلاً، يكون مبرراً لميلاد النص نفسه أولاً، وتعلة لتقنية دراميَّة مركزيَّة ثانياً، ومسوغاً لبناء خطاب يكفل له حريَّة الإبداع بوصفها وسيلة لكل تغيير ينشده ثالثاً، وأداة استبطان للاوعي الشخصيات للكشف عن رؤاها الظاهرة والمضمرة أخيراً.

يتوزع نص «حلم ليلة دم» على فصلين، الأول بعنوان: «الحياة خارج الأسوار» يضم ثلاثة مشاهد، وفصل ثان تحت عنوان: «الحياة داخل القضبان» وضمنه أربعة مشاهد، خلال هذه التقسيمات يصعب فصل الحوار عن الإرشادات المسرحيَّة، إذ نجد مقاطع نصيَّة توصيفيَّة تارة، وتوضيحيَّة تارة أخرى، وتنبيهيَّة في حالات أخرى، وهي في مجملها توجيهيَّة تخدم عمليات الإخراج، تسعف مجتمعة على بناء عرض متكامل، هي إذن وسائل وتقنيات تخرج النص من دائرة النصوص الدراميَّة بمعناها التقليدي، التي سادت عند الهواة طويلاً، إلى كتابة مشروع عرض مسرحي تتوافر فيه أسباب الفرجة المشهديَّة بكل لوازمها، الأمر الذي يسمح لنا بالقول إن «حلم ليلة دم» كتابة دراماتورجيَّة ومشروع عرض مسرحي جاهز للخشبة بتقنياته.

يعالج هذا النص/ العرض مشكلات سياسيَّة،

واجتماعيَّة، وفكريَّة، بما هي إقصاء وتهميش وقمع وتقطّع الذوات والشخصيات، كما تقطعت الحكاية إلى جملة من المواقف والآراء والأفكار، التي عبرت عنها أصوات الشخصيات ووظائفها، وهو ما جعل الناقد المغربي حسن بحراوي يسم هذا النص بـ «مونتاج درامي» يتنامى وفق مشاهد مكونة لسيرورته، بعيداً عن السرد الكرونولوجي للأحداث، كما هو الأمر في المسرح التسجيلي والتوثيقي، على الرغم من أن الأحداث تجري فوق أرضيَّة فكريَّة، تعكس واقع نماذج مجتمعيَّة تعيش وطأة الظلم والاستبداد بأسبابه ونتائجه، تؤطرها العلاقة الجامعة بين الأيديولوجيا والواقع، بوصفها الموضوع الأثير عند الكاتب العربي منذ خروج البلاد العربيَّة من شرنقة الاستعمار، وهو ما انعكس على المتخيل الإبداعي في القصة، والرواية، والشعر، والمسرح، طيلة عقود طويلة.

لم يعبأ شكير بالأحلام في حد ذاتها، ولكن كان معنياً بالواقع وحياة الإنسان فيه، وتصوير الواقع السلطوي الذي يعيث في أرجائه أنماطاً من القهر والتعسف، ولأن المسرح مهما حاول تصوير واقعه، فإنه لا يستطيع سوى محاكاته، أي إعادة ابتكاره كما قال الناقد الراحل حسن المنيعي ذات مرة؛ فقد استعان الكاتب في عمليَّة التصوير تلك، بنماذج إنسانيَّة تتوزع بين الحاكم والمحكوم، تلتقي وتتقاطع، أو تتصارع وتتقاتل، نستثني منها الوجهين، الوجه1 والوجه2 اللذين «يبدوان خارج الإطار العام للمسرحيَّة، لا يتكلمان.. لا يتدخلان في الأحداث.. يؤثثان الفضاء بين الحين والآخر، أو يغيران الديكور، أو يتوجهان إلى الجمهور، وبالإمكان استغلالهما تقنياً فوق الخشبة» (ص13)، إنهما التقنية الفضلى للتذكير بالحلم وسطوته. أما الخشبة فتتحرك فوقها شخصيتان يرمز إليهما بـ «ش1 وش2» تلعبان دور الضحيَّة، وإن اختلفت منطلقات كل منهما، مقابل فئة متسلطة تمثلها السجانة، والقاضية، والوالية.

هي سبع شخصيات، تحضر منها فوق الخشبة خمس إناث، ثم تحديد ثلاث منهن ليس بأسمائهن، ولكن بوظائفهن: سجانة، وقاضية، ووالية، والشخصيات الفرديَّة التي لا تحظى بأي تسمية تذوب في الأنماط الإنسانيَّة كما قال عبدالفتاح كليطو ذات مرة، غير أنها أنماط خاصة ترتبط بالمخزن والسلطة، من ثم اقترح المؤلف أن تؤدي أدوارها شخصيَّة واحدة، وسميت الشخصيتان الباقيتان بـ «ش 1 وش2» في البداية، قبل أن تسمي الواحدة منهما الأخرى «بسمة ونسمة»، واكتفى النص بوصف الأولى بالمنبوذة والعدوانيَّة، ووصف الثانية بـ «ساذجة ومغلوبة على أمرها» (ص 13). هي بالجملة شخصيات تتوزعها ثنائيَّة سلطوي/

عبد المجيد شكير

عبدالمجيد شكير (1966) كاتب قصة ومسرح، وأكاديمي مغربي، دكتوراه في الأدب الحديث، تخصص جماليات مسرحيَّة. أستاذ جامعي لمادتي التواصل التربوي، والثقافة الجماليَّة، بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بالدار البيضاء، وأستاذ الفنون المعاصرة والتربية المسرحيَّة والإعلام الثقافي والفني بماستر «الابداع الفني والتنشيط الثقافي» بكليَّة علوم التربية بالرباط. عضو المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب. مدير فرقة «مسرح أبعاد»، ومخرج أعمالها المسرحيَّة. له العديد من المؤلفات المسرحيَّة إبداعاً ونقداً، والمؤلفات القصصيَّة، والعديد من المقالات الأكاديميَّة المحكمة في الآداب والفنون.

مقهور – حاكم/محكوم – فوق /تحت.

وتبين العديد من المقاطع الحواريَّة أشكالاً مختلفة من الاضطهاد، تعاني منه «ش1 وش2»، حتى ليخيل للقارئ أن النص قصر همه على تصوير الأشكال المتنوعة للقهر والاضطهاد من طرف رجالات السلطة، المتوزعين بين نساء حضرن مباشرة فوق الخشبة، ورجال غابوا عنها، أشارت إليهم الحوارات بضمير «هم» بسبب كثرتهم العدديَّة، ومهامهم السريَّة.

واستعمال ضمير الغائب للإحالة إلى من يملك تلك الصفات، ظاهرة لغويَّة تكررت كثيراً في القصة المغربيَّة خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات، عند محمد زفزاف، وإدريس الخوري، ومحمد شكري، وغيرهم، وهذا الاستعمال شائع أيضاً في الأوساط الشعبيَّة أثناء الحديث عن السلطة ورموزها، بل لا أحد من تلك الأوساط، أو من قراء تلك القصص، كان يستشعر الحاجة إلى الاستفسار عما يحيل إليه الضمير «هم»، فكلنا نعرف من «هم»، ذلك أن السنن التواصلي بين

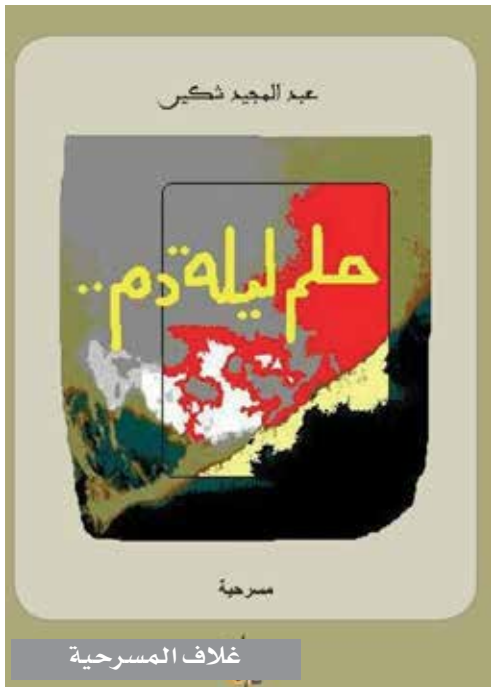
المتكلم والمستمع عن الوضع السياسي، قلما يخطئ فهم المقصود في مثل هذا السياق، وهؤلاء الـ «هم» على الرغم من التحرج في عدم تسميتهم معروفون بالوظائف التي يشغلونها في النص، هكذا نقرأ في الصفحتين 25 و26 الحوار التالي: «ش2: **ماذا رماك خارج المدينة؟ /ش1: هم من رماني، فتشوا كتبي، مزقوا أوراقي، كسروا أقلامي، رموني بالزندقة والشغب والمروق عن الدين، حوكمت، جلدت، ثم نفوني../ ش1: الكتاب في مدينتي كاللغم، والقلم وباء...**». وما من اختيار وراء هذا المقطع للاستشهاد به هنا، غير إلحاح النص الدرامي على أن «الكتاب والقلم» بصفتها أدوات للثقافة والإبداع، يعدان جبهة لمواجهة التسلط، ونضالاً من أجل الحريَّة وتحقيق العيش الكريم.

من هنا يتضح أن خطاب «حلم ليلة دم» المسرحي، يمتلك واجهات تتحكم في عمليَّة التلقي، هي في مجملها واجهات معرفيَّة/ تعليميَّة، وأيديولوجيَّة، وجماليَّة، ولكي يوصل المبدع هذه الواجهات كاملة، لا بدّ من فصلها وفرزها من أجل تقديمها إلى المتلقي، الذي لا تتحقق المتعة لديه إلا بنقط الالتقاء، والتقاطع بين تلك الواجهات، هكذا نجد أن في المسرح تتداخل عوالم السنن المسرحيَّة، بما تحمله مضامينها من ثقافة المجتمع، والخبرات الإنسانيَّة التي يود المؤلف تمريرها، في سبيل تحقيق الإمتاع الجمالي عبر النص.

ولا يستأثر الجمال بالأشكال فقط، فللمضامين جماليتها، وما تحمله من أفكار يلعب دوراً كبيراً في تحديد العناصر المشكلة لجماليَّة العرض، التي تبحث عنها عين المتفرج وهو أمام دفقة من العلامات لا تتوقف على ما تعاينه تلك العين، ولكن في ما تعيشه دواخله، وعقله، ووجدانه، خلال عمليَّة التلقي.

عمليَّة التفاعل المفترضة بين المسرحيَّة والمتلقي، هي التي فرضت على الكاتب اختيارات من صميم الواقع، وأثارها لتغيير هذا الواقع وتحسينه، وهو ما يسمح بالقول إن الرعيل الذي انتمى إليه عبدالمجيد شكير ظل يؤمن بأن الفن يحمل رسالة، ضداً للخطابات الجوفاء، المحتفية بالأشكال المستجلبة عبر الوسائط الجديدة دونما روح إنسانيَّة.

وما كان للكاتب أن يقدم عمله إلا عبر لغة عربيَّة فصحى، بوصفه خياراً دأب عليه منذ بداياته الأولى، وهي لا تخرج عن وضعها العلاماتي، على أساس أن العلامات مهما كانت هي كيان أيديولوجي من منظور ميخائيل باختين. وهي لذلك لا تحفل بالانزياح والشاعريَّة، فهي لا تعدو أن تظل نثريَّة ما دامت تصور واقعاً نثرياً، يطغى على أرجائه الخوف والارتباك، لأن التهم موجودة، والأحكام جاهزة (تهديد أمن المدينة/



غلاف المسرحية

تحضير ألغام قنابل/ الخيانة العظمى..) والمصائر معلومة، فالسجانة تعتقل الحروف، والقاضية تعد الكتب تهمة، والسجن هو المكان الوحيد في المدينة الذي تحج إليه الحشود المحتشدة (ص: 37).

ولا يكسر رتابة الإيقاع النثري غير أغنية لا تختلف عن مناحة المظلوم، ترددت كلازمة في النص تقول:

حتى الليل يبكي على حالي..

حتى القمر يشهد على حالي..

ضاع أملي.. ضاع موالي (يستمر التردد حتى التلاشي).

على عكس هذا الإيقاع المستسلم والبكائي، تحضر قصيدة الشاعر العراقي أحمد مطر «حكاية عباس» التي تصور انهزاميَّة الإنسان العربي أمام سلب الأرض، وما تحتها، والتحكم في الإنسان واستغلاله، ليكون رد فعله: شحذ سيفه، وتلميع شاربه، واحتضان دفه، وحين تفاقمت الأوضاع عمد عباس العربي المتخاذل إلى إرسال برقيَّة تهديد بعدما أضاع الوطن والعرض. تقرأ «ش2» النص الشعري وهي في مقدمة الخشبة، وحين تنتهي القصيدة يتصاعد الصراع اللغوي مع « ش1» في شكل سباب يتحول تدريجياً إلى نباح.

لقد راهن الكاتب عبدالمجيد شكير في «حلمه» على لغة معياريَّة، تفصح عن واقع لا يحتاج إلى تزويق، ولا إلى استعارات، وكأني به يزاوج بين الجانبين الوظيفي والجمالي في اللغة، متوخياً إيصال طباع الشخصيات وصفاتها، وانتمائها، وخلجات أنفسها، وفي الآن نفسه إيصال الفكر والوعي الكفيلين بتغيير واقع حالنا عن طريق نص غني بلغاته ■

غرائبية التصنيفات

فهد ردة الحارثي
كاتب سعودي

عندما تشاهد عملاً مسرحياً، فأنت ستخرج بمحصلة تصنيف لهذا العمل، بأنه تراجيدي، أو كوميدي، قد يتطاول بك التصنيف فتقول هذا مسرح واقعي، أو ملحمي، أو تسجيلي، أو عبثي، قد تقول هذا مسرح داخل مسرح، هناك ملامح لمسرح القسوة، هنا مسرح فقير، أو قد تذهب نحو المناهج الحديثة في مسرح الحداثة وما بعدها، ومسرح ما بعد الدراما، قد تستحضر بيانات الاحتفاليَّة لتقول هذا عرض احتفالي، أو مسرح للحكواتي، وللسامر، وللحلقة، قد تصنف العرض بأنه من عروض العرائس، أو الغرفة، إلى آخر ما قد يأتي إلى ذهنك من تصنيفات قائمة على أسس ومصطلحات علميَّة تخص المسرح بوصفه علماً.

لكنك في مسرحنا العربي ستُصدم بكثير من المصطلحات الغربيَّة، التي لا تعرف لها أساساً بنيت عليه، ومنها قولهم «مسرح اجتماعي»، أو «مسرح تجاري»، أو «استهلاكي»، أو «مسرح النخبة»، أو «مسرح جماهيري»، أو «مسرح مهرجانات»، وغيرها من التصنيفات الغربيَّة التي تميز حالة المصطلح في مسرحنا العربي.

فأنت لا تستطيع أن تصنف مسرحاً حسب موضوعه، فتقول هذا مسرح اجتماعي، بحسبان أنه يتناول موضوعاً اجتماعياً، لأنك بذلك ستمدد هذه الحالة فتقول هذا مسرح سياسي، وهذا مسرح اقتصادي، وسندخل في متاهة تصنيفات وفق موضوع وفكرة المسرحيَّة.

وكذلك الأمر للمسرح التجاري، أو الجماهيري، أو الاستهلاكي، التي وإن كانت تجمعها حالة البحث عن الربح والإكثار من الحضور بهدف الكسب المالي؛ فإن هذا التصنيف سيخرجها من حالة المسرح إلى حالة أخرى، تبحث فيها عن الربح والتجارة من دون النظر إلى العمل الفني، واشتراطات المسرح التي لا يعيبها حالة الكسب والتكسب، ما دامت تلتزم الحالة الفنيَّة ولا تجعلها آخر اهتمامها، ثم إن المسرح بفعله هو عمل يستهدف الجمهور، ويذهب إليه، ومن ثم فالمسرح جماهيري بطبيعة تكوينه، مهما كان شكله أو نوعه.

وفي حالة مسرح المهرجانات، نجعل هناك مسرحاً للمهرجانات خاصاً بها، ولا يمكن عرضه في غيرها، وذلك ما يجعله مسرحاً ميتاً ينتهي بحالة المهرجان التي بدأ بها، وفي تصوري ذلك أمر غير منطقي، حتى ولو وجدت عروض تكتفي بحالة المهرجان عرضاً لها، فذلك يعود إلى كسل طاقم العرض، أو إلى ظروف إنتاجيَّة لا تساعد على استمراريَّة العروض المسرحيَّة.

وعندما يقال عن مسرحيَّة إنها «عرض نخبوي» فيقصد به المسرح الذي لا يحضره إلا النخبة، ولكن السؤال هنا: من هي النخبة وما هي مواصفاتها؟ ولا أعتقد أني سمعت يوماً عن مسرحيَّة تحت هذا العنوان، أو فيها اشتراط أن لا يحضرها إلا النخبة، من يجرؤ على عمل مثل هذا؟ إذن نعود إلى نقطة البدء؛ من صنفها تحت هذا البند وبناء على ماذا؟

حتى في حالة ما يسمى بالمسرح التجريبي، هناك ما يستدعي البحث في إطلاق صفة التجريب على عرض ما، لأن هناك تجريباً في المسرح من دون شك، وهو مجال بحث طويل ونقاش أطول، ظل يدور طيلة دورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، من أجل الوصول إلى صيغة تعطي اشتراطات وملامح محددة لشكل ومضمون هذا المسرح، لأنه كثيراً ما صدمنا بتصنيف عمل خاضع لمدرسة أو لمنهج معروف، ضمن تصنيف التجريب، لمجرد أنه تخطى حالة المسرح التقليدي الأرسطي.

في اعتقادي أن موضوع تصنيف العروض بحاجة ماسة إلى تحرير هذه المصطلحات، التي تحتاج إلى تقنين في الاستخدام، لأننا في المسرح نتعامل مع علم لكل لفظ به دلالة ومعنى، وهي بحاجة لتوظيف صحيح وسليم لا يتركها عرضة لحالة من الالتباس في استخدام التصنيفات والتعريفات والحالات، التي للأسف تميز مسرحنا العربي، وهي بالتالي بحاجة منا لوضع كل أمر في منزلته ومكانه ■

مسرحية للكاتب سامح مهران
«للخلف در» الوجه.. وأقنعته

هناك أقنعة وأقنعة. هناك شيء بالغ النبالة، بالغ الغموض، بالغ الاستثنائيَّة، هو القناع، وشيء منفر، وله قدر كبير من الشيوع في فن المسرح، وهو يدعى أيضاً بالقناع. هما متشابهان من حيث إن كليهما شيء يمكن أن تضعه على وجهك، لكنهما مختلفان اختلاف الصحة عن المرض.

محمود سعيد
باحث مسرحي من مصر

ثمة قناع واهب للحياة، يؤثر في من يضعه، وفي من يشاهده على نحو إيجابي، وثمة شيء آخر يمكن أن يوضع على وجه كائن إنساني مشوه، فيجعله أكثر تشوهاً، ويعطي انطباعاً للمتفرج المشوه، بأن الحياة أكثر تشويهاً مما يراها على نحو عادي. والاثنان يسرى عليهما اسم واحد، هو «الأقنعة»، وهما قد يبدوان متشابهين للمراتب العابرة، وأظنه قد أصبح الآن مقبولاً على مستوى العالم القول إننا جميعاً نضع أقنعة طول الوقت، ولكن في اللحظة التي يتقبل فيها المرء هذا القول على أنه حقيقي، ويشرع في طرح الأسئلة على نفسه حوله؛ فهو يلاحظ أن تعبيرات الوجه المعتادة إما أنها تخفي ما لا ينسجم مع ما يحدث فعلاً في الداخل (ومن ثم فهي قناع بهذا المعنى)، وإما أنها وصف مزوَّق أو مزخرَف، أي أنها تقدم العمليَّة الداخليَّة، ولكن في ضوء ينقيها ويزيدها جاذبيَّة، وهي، من ثم، تقدم طبعة كاذبة لها – الشخص الضعيف يضع وجهاً قوياً، والعكس صحيح.

والتعبير اليومي، قناع، بمعنى أنه إما أن يكون تغطية أو كذبة، وليس على اتساق مع الحركة الداخليَّة. إذن، ما دام وجه الإنسان يؤدي عمل القناع، فما الهدف من وضع وجه آخر؟

لكن الحقيقة أن المرء لو تناول هاتين الفئتين: القناع المرعب والقناع الطيب؛ لرأى أنهما يعملان بطريقتين مختلفتين كل الاختلاف. والقناع المرعب هو الأكثر استخداماً بشكل دائم في المسرح، أما القناع التقليدي، فيعمل بطريقة معاكسة تماماً. القناع التقليدي – في جوهره – ليس قناعاً بالمرة، لأنه صورة للطبيعة الأساسيَّة، بعبارة أخرى: القناع التقليدي هو رسم لوجه إنسان من دون قناع، هو قناع أبيض.

في مسرحيَّة «للخلف دور» (منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2019) للكاتب المصري سامح مهران، نحن أمام حبّاك بارع، فهو طول الوقت يرسل رسالة إلى الداخل، ويسقط أخرى للخارج، وهو يعمل حسب قوانين الصدى أو الترديد، ولو كانت غرفة الصدى مكتملة، فإن الصوت الداخل إليها والصوت الخارج منها هما انعكاسان، حتى يبدأ هو والقناع في أن يصبح كل منهما انعكاساً للآخر، ويبدأ في الإحساس، جزئياً، بأن القناع وجهه الخاص، جزئياً فقط وليس كلياً، لأنه بطريقة أخرى سوف يمضي نحو حياته الداخليَّة المستقلة. وتدريجياً يبدأ في تحريك يده، بما يعني أن القناع بدأ يكتسب حياته، وهو يراقبه، ومن الواضح، بطريقة ما، أن كل قناع إنما يمثل نمطاً معيناً من الناس، له جسد معين، وله نغمة معينة، وله إيقاع معين، وحين يضعه على وجهه، فإنما يكون – بطريقة ما – أسقط واحداً من أقنعته الخاصة. على هذا النحو تختفي الأقنعة، أو هي قناع أبيض.

لكنه فعل، أو سلسلة أفعال في الزمن، خلال فترة معينة. وثمة لون من الإنكار البادي للزمن، يتمثل في ضغط هذا كله وتكثيفه في ما يبدو شكلاً جامداً.

وكل شخص يحمل بداخله نظاماً تصاعدياً للقيم، على أساسه يوافق أو يستنكر، والمسرح يتيح إمكانيَّة رؤية ما إذا كانت هذه القيم مفروضة من الخارج، أم أنها – حقاً – صادرة عن اقتناعات الفرد الحقيقيَّة. إذ يواجهنا الكاتب بمجموعة المتنطعين، الراغبين في الكسب السريع من دون عمل، ويمر المؤلف على كافة المستويات، من الأستاذ الجامعي، إلى الحي الشعبي، إلى الشكل السياسي والاجتماعي، في إطار عام من فقر يحتوي الجميع، وكان الجميع يرتدي قناعاً أبيض.. قناعاً لا يداري شيئاً، هو فاضح وكاشف. ووسط الأحداث نلمح الشخصيَّة التي تحمل حلماً للجميع، وهو زيف القادم وهماً، الذي يحمل لهم أملاً كاذباً، هو الآخر يرتدي قناعاً أبيض، وهكذا.

ما الذي يمكن أن نعنيه بالسعي إلى الحقيقة؟ ربما كان

هناك شيء واحد يستطيع الإنسان أن يدره مباشرة في كلمة «الحقيقة»، وهو أنه لا يمكن تعريفها. وفي الإنجليزيَّة يقول المرء كليشيه مألوفاً؛ «لا تستطيع أن تثبت سوى الكذبة..»، وهذا صحيح كل الصحة، فأي شيء أقل من الحقيقة يأخذ شكلاً واضحاً قابلاً للتعريف، ومن ثم ففي كل الثقافات، في اللحظة التي يتم فيها تثبيت الشكل؛ يفقد ميزته، وتمضي الحياة خارجه، ومن ثم فإن كل سياسة ثقافيَّة تفقد ميزتها حين تتحول إلى برنامج، وبالمثل في اللحظة التي يرغب فيها المجتمع في أن يقدم صياغة رسميَّة لذاته، لن يقدم سوى كذبة، لأن هذه فقط هي التي يمكن «تثبيتها»، لم يعد لها تلك الكيفيَّة الحيَّة، غير الملموسة، التي لا نهاية لها، التي يمكن أن تطلق عليها «الحقيقة»، التي ربما فهمت على نحو أقل غموضاً لو استخدمنا عبارة «الإدراك المتزايد للواقع» عبر قناع أبيض، استخدمه المؤلف من خلال أكثر من شخصيَّة في لغة ساخرة. السخرية هي صورة بلاغيَّة كما جاء تعريفها في كتب الأقدمين، وتتعدد صورها بتطور اللغة الإنسانيَّة، وحسبانها من العناصر التي تلفت نظر الدارسين والنقاد لمختلف الأنواع الأدبيَّة. وربما كانت السخرية تعني خفة الظل، أو نوعاً من الفكاهة، أو إثارة الهزل والضحك والتسلية، أو تكون نوعاً من التهكم، أو الهجاء، أو نادرة، أو خبراً موحياً في مناسبته... الخ.

وقد تعتمد السخرية على ألوان، وخطوط، وظلال، وأضواء، كما في فن الرسم الساخر (الكاريكاتير)، أو تعتمد على الكلمة، أو العبارة البسيطة، أو على الصورة الكلاميَّة، مع التركيز على النقاط المثيرة فيها.. وهذا ما فعله سامح مهران في مسرحيته «للخلف دور»، فقد مس كل شيء بمكر ساخر على حد قول حسن:

فاكرين تقدروا تخلوا الدنيا بالشقلوب ده بعدكم يا حشرات يا زواحف يا.. (المسرحيَّة ص8)

حيث أصبحت السخرية سيدة الموقف في مواجهة الإنسان للحياة.

فالعقل الإنساني، لكونه عقلاً ساخراً؛ لا يمكنه أن يتجاوز حدوده متحدة الجوهر، ولا التأثير في الواقع الغريب عنها، الذي هو هدف المعرفة. وهذا ما فعله سقراط من خلال حواراته مع تلامذته – في إطار من السخرية – بغية الوصول إلى مقولته الشهيرة «اعرف نفسك بنفسك»، وتلك هي جملة النص الواضحة، الرابطة والواصلة بين كل من «حسن» و«الدكتور» في رحلة البحث عن النفس، وعن الخلاص الوهمي.

على حد قول الشحاذ:

الشحاذ: بتفتي في الطالعة والنازلة وهرشت دماغ الخلق كلها ولا منك فايدة ولا عايدة.

المثقف: (يقلب الوضع بحيث يعتلي الشحاذ) عايدة دي تبقى أمك بس عايدة منين اسأل صاحب النصيب. (ص41)

وهنا نحن أمام حاله من التشابك، حيث يقول «شليجيل» إن السخرية تطلق على الموقف الذي يعترف بحالات التشابك والتناقض اللازمة للواقع، فضلاً عن استحالة حلها عن طريق العقل، ولكن حاجة الإنسان لمحاولة حلها على الرغم من الفشل لا يمكن تجنبها، بمعنى أن المحاولة ثم الفشل، ثم محاولة جديدة يقابلها فشل جديد، وهكذا في سلسلة لا نهائيَّة من المحاولات، هي في النهاية جزء من الحدث الذي هو الكون، مثل قول أبوعلي:

أبوعلي: الدنيا اشتقلبت حالها ومحدش طايق حد والكل منفسن على الكل. (ص 41)

من دون السخرية لن تكون هناك مَنطَقة الوعي للفوضى والتناقض الظاهري، ولا حتى لحالة الوضوح الذهني لتمثّلها، إذ يجب الإشارة إلى حالة الفوضى التي تطمح إليها فلسفة الجمال المسرحي كما يقول سامح مهران، في كتابه «المسرح بين الإبداع والتلقي»:

سامح مهران

سامح مهران (1954) كاتب وباحث ومدير مسرحي مصري، كتب وأعد العديد من النصوص المسرحيَّة خلال العقود الثلاثة الماضية، منها: «الشاطر، تحت الشمس، طفل الرماد، الطوق والإسورة، البروفة الأخيرة، أيام الإنسان السبعة»، وسواها، كما أنجز ونشر العديد من الأبحاث حول التلقي المسرحي والنقد النسوي، ونظريات الإخراج، وتحليل النص

«لو كان الوصول إلى الحقيقة لا الوجه الشائع عنها هو الهدف الأساسي»، وهنا نحن أمام قناع أبيض صامت، متكلم، في الوقت نفسه، وكأن الشخصيات في حالة من الانشطار المستمر، فالعمل الساخر ينبغي عليه بدوره أن يسخر من ذاته، بمعنى أن السخرية هي بمثابة النقد الذاتي.

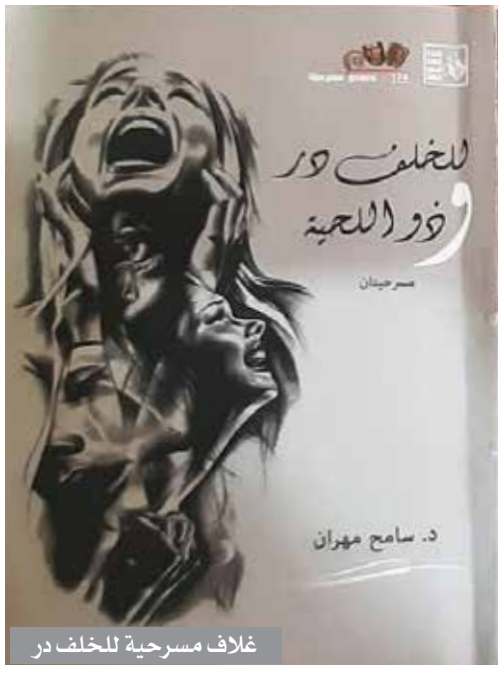
حيث نجد نموذجاً يثير الفضول، يتمثل في القصاص الساخر، إذ على الرغم من أن الأحداث التي يرويها تتعلق به بطريقة مباشرة، إلا أنه يحافظ على تلك المسافة الساخرة بينه وبين الأحداث، بالدرجة التي يتحول فيها بنفسه ليكون الهدف الرئيس للسخرية.

الدكتور: ما تخافوش الأولاني زيه زي الأخير، كله هاييجي مرضى وياخد اللي جيوبه تقدر تشيله كل المطلوب اللي عنده مشروع قبل ما يعرضه يقول اسمه وسنه وعنوانه. (ص44)

وفي الوقت نفسه، نحن أمام ضمير الأنا المتكلم في صورة الراوي، المشابه للمؤلف الأصلي، ويمكن القول إن الفن عند سامح مهران، هو تصوير مرجعي ذاتي من خلال شخصيات يمكن أن نطلق عليها الشخصيات الساخرة، وكما أشرنا، فإن هذه الشخصيات تنمو من خلال مكونات شخصيَّة، وهذه الشخصيات تكون مرسومة بأبعاد محددة، بهدف إلقاء الضوء على التناقضات وأوجه النقائص في عالمها المحيط بها.

كما تولي المسرحيَّة أهميَّة لجوهر الإنسان، بوصفه الباعث للأيديولوجيات، ومن دون أن يكون الوهم الكاذب هو السيد المسيطر على فكر الإنسان. وما بين الجوهر والوهم يبدو التناقض بين الإنسان وأخيه الإنسان، وأن الشخصيات تنقصها البصيرة النافذة، وإن كانت عاقدة العزم على الاستمرار في طريقها، وأن الإنسان صاحب الأفكار يقتصر فهمه؛ وإدراكه على مفهوم الصراع من أجل الحياة. فالشخصيَّة تكون عادة فاقدة قوة الإرادة، حيث إنها لا تعتقد في قدرتها على العمل، وانتصارها الإيجابي على الظروف المحيطة بها، وهذا لا يعفي الشخصيَّة من هذه الأزمة، بل كان في أشد صوره حيث السعي نحو الأحلام الكاذبة.

وهناك نمط آخر للموقف الساخر، يقوم على تسلسل الأحداث في الحياة العامة في تلك الفترة، الذي يطلق عليه «السخرية من الحياة»، أو «السخرية من القدر»، أو «سخرية الأحداث»، التي تستلزم بعض المكائد والدسائس التي تحاك للشخصيات، بوصفها عوامل محددة للأثر الساخر، من خلال عنصر المفاجأة، والتناقض بين التوقعات والنتيجة. كما أن التوقعات التي تقوم على إدراكات، قد تبدو صالحة، ولكنها بعد ذلك



غلاف مسرحية للخلف در

تكون عكس ذلك، وليس هذا على مستوى الشخصيات فحسب، وإنما يشترك فيها القارئ كذلك. ويمكن أن نقول في هذه الحالة إن ضحايا السخرية لا يوجدون فقط داخل إطار المسرحيَّة، وإنما يكونون خارجها أيضاً، وتلك قضيَّة سامح مهران المهمة، دوماً يجد المتلقي نفسه طرفاً في اللعبة المسرحيَّة، يدفعه المؤلف إلى الخط الثاني للموقف الساخر، من خلال الإلغاء المفاجئ وغير المنتظر للتوقعات، التي أقامها وأيدها القارئ والشخصيات. تقوم السخرية الدراميَّة على التناقض بين الوعي الظاهر الذي يشترك فيه الكاتب والقارئ، وبين الوعي الباطن للشخصيَّة، فالشخصيات تؤمن بفهم موقفها، ولكن القارئ الذي يدرك الحدث من منظور أعلى، مقتنع بأنه ليس هكذا، وهنا تحدث حيرة القارئ وليس دهشته، لأنه ليس ضحيَّة، وإنما هو شاهد على السخرية، وهنا يبدو قلم المؤلف في أشد حالات السخرية والذكاء والمراوغة، لتبدو الشخوص في حالة مراوغة مستمرة، ما بين الحلم المرجو والواقع القاسي.

نحو اختلافات خلاقة

تشير إيريكا فيشر، إلى ما يسمى «نحو اختلافات خلاقة»، «فهي لم تنف الاختلافات الجماعيَّة التي نشأت أو كانت بحاجة إلى الإحساس بالوحدة، وإنما احتفت بكونها في فضاء ثالث، وحالة بينيَّة يكون بإمكان هويات مختلفة أن توجد فيها جنباً إلى جنب»، وتلك لعبة النص المسرحي نفسها، حيث البحث عن «فضاء ثالث» غير محايد، وغير معارض في الوقت نفسه، نحن أمام قناع

أبيض كاشف وفاضح، إلا أنه قناع ملتزم بقواعد اللعبة ومواقفها.

وعلى كل حال، يمكننا القول إن النص قدم صورة نموذجيَّة متميزة للمفكر الخالص، صاحب الثقافة الواعية الناقدة، التي تقيم الشخصيَّة وأسلوب تطورها في إطار الفكر الإنساني الذي يسمو إلى الكمال والمثاليَّة دائماً. الشخصيَّة التي وظفها لأن تكون الفاعل العامل من حيث بنائها وحركتها، وفي الوقت نفسه تكون الكائن الذي تتحرك بداخله النزاعات النفسيَّة المتكاملة.

وكل هذا انطلاقاً من البيئة التي رسمها الكاتب للشخصيَّة، ومواكبتها للحدث، مع تفريدها من حيث كونها شخصيَّة واقعيَّة أم هامشيَّة، رمزيَّة أم أيديولوجيَّة، تنعكس سلوكياتها على الشخصيَّة المتشككة المترددة، أو الثائرة المتمردة المجادلة في الفكر، أو الشخصيَّة التي صنعها الفشل الاجتماعي، فضلاً عن إبراز الشخصيَّة الطيبة، الخيرة، الموجبة، والشخصيَّة الطيبة السالبة العاجزة، مع إفراد قوة العقل الباطن لكل نموذج من هذه الشخصيات المتعددة.

حيث استطاع المؤلف أن يغوص في أغوار شخصياته بطريقة كاريكاتوريَّة ساخرة، مركزاً على كيفيَّة تقلب أطوار تلك الشخصيات التي ليست سوى نماذج واقعيَّة مستوحاة من الواقع المحلي، تأكيداً لنظريَّة الزمان والمكان.

وتظهر براعة سامح مهران في عرض البيئة، ووصف الأماكن، والأحداث والشخصيات المرتبطة بها، وذلك من خلال واقعين: الواقع الاجتماعي، والواقع النفسي، الذي تغوص فيه هذه الشخصيات. وكانت محصلة التوازي بين الملموس والمحسوس إيجابيَّة، حيث استطاع المؤلف أن يقدم السادة والعبيد من خلال الطبقات الاجتماعيَّة المتنوعة، وفي إطار العلاقات بين شخصيات المسرحيَّة لتعري نفسها بنفسها.

المثقف: إبراهيم السحلاوي 56 سنة مثقف عضوي.

الدكتور: يا أستاذ احترم نفسك بلاش كلام خارج أرجوك.

المثقف: كلام خارج إيه؟ ما سمعتش عن جرامشي.

الدكتور: ما باكلش يا سيدي أي نوع من شيبسي.

المثقف: لاحول ولا قوة إلا بالله، البلد كلها سقطت في بحر البقر. (ص47)

يعود المؤلف إلى خط الواقعيَّة من حيث البيئة والموضوع، حيث يلقي نظرة ثانية تجاه العوالم الاجتماعيَّة الخفيَّة، تلك العوالم التي تمثل نماذج المجتمع الطريدة، مثل العاهرات، والمرتشين، والمنافقين، وعن العلاقات الصعبة التي يمكن أن تقيمها هذه النماذج البشريَّة مع قطاعات النظام الاجتماعي المستقر، من حيث احتوائها في إطار الواقعيَّة الاجتماعيَّة، وإن كانت من وجهة النظر الشكليَّة تقدم تجارب فنيَّة جديدة.

هي جميعها بمثابة مشكلات لا تجد حلاً فعالاً، إنها أشياء محكوم عليها بالتناقض الدائم، وهذه المستويات غير المتجانسة تعبر عن ذاتها بلغة ملتوية متعددة المعاني.

حسن: بالجماهير ولا بالحكام، ركز وحدد وضعك.

المثقف: بلتحم بالجماهير، وأتحرش بالحكام.

حسن: اسمع يا مثقف يا عضوي انت دلوقتي على نظام أيام سوده للتحويل على نظام انت لسه شفت حاجة اضغط نجمة.

المثقف: هالتحم يعني هالتحم. (ص48)

> **استطاع المؤلف أن يغوص في أغوار شخصياته بطريقة كاريكاتورية ساخرة مركزاً على كيفيَّة تقلب أطوار تلك الشخصيات التي ليست سوى نماذج مستوحاة من الواقع المحلي**

يبدو مدى براعة المؤلف في التلاعب بالألفاظ، والمسافة بين أصل اللفظ ونظيره وتحويله، تظل ثابتة، لكن أثرها يتحول.

حسن: يعني أنت مصر على الالتحام؟

المثقف: بالجماهير.

حسن: كلهم؟

المثقف: من أصغر واحد لأكبر واحد.

حسن: وشايف أن صحتك تساعد؟

المثقف: تساعد ونص وتلات تربع.

حسن: خلاص يا دكتور، ما باليد حيلة، نهيتك يا ابن آدم ما انتهيت نعمله دكان لحام... اللي بعده. (ص49)

هذه النزاعات من خلال الشخصيات، والأحداث، والأنماط اللغويَّة، تشكل أدباً ناتجاً عن اتب تكمن في داخله حالة عدم الرضا عن العالم المحيط به، وعن ذاته. فالمسرحيَّة تشير إلى تمثل سلبيات وشرور المجتمع المعاصر، مثل الماديَّة، والسطحيَّة، والتعصب. كما تهاجم مبدأ الزعامة، والمانويَّة الأيديولوجيَّة، والأساليب الملتوية التي تكون وراء العمل السياسي، فضلاً عن انتقادها وهجائها لأسلوب التصريحات الجوفاء، والمذاهب التي تتخذ الدين شعاراً.

وأقنعة بألوان أخرى ■

خيال الظل

عبد الحليم المسعودي
أستاذ جامعي وناقد مسرحي تونسي

يعرّف الباحث جمال الدين القاسمي فن خيال الظل في «قاموس الصناعات الشاميَّة»، صناعة الكاراكوزاتي، فيقول: «فهو من يلاعب صوراً مصنوعة من جلد على صفة إنسان تعرف بالخيالات، ويقال لها خيال الظل، وهي متعددة ولكل منها اسم مخصوص به، وصاحبها يعمل في المقاهي، ينصب ستارة من قماش في زاوية المقهى، يربط بأسفل الستارة خشبة على عرض الستارة، ويضع فوقها سراجاً يوقد من زيت الزيتون، وهو يقف خلف الستارة يلاعب الخيالات، ويأتي لكل واحدة منها بلغة وكلام خاص...».

إن هذا الفن الفرجوي الأصيل، وقع التفريط فيه ولم يتم تطويره ضمن صعود الثورات الجماليَّة والتقنيَّة الهائلة، التي عاشها الفن المسرحي زمن حداثته. وباستثناء محاولات المخرج التركي محمد أولوسوي المعروف في الغرب بـ Mehmet Ulusoy، في استثمار وتطوير هذا الفن، وإقحامه في دائرة التجريب المسرحي الغربي ضمن تجربته الفرنسيَّة؛ فإن المسرحيين في العالمين العربي والإسلامي، لم يهتموا بتطوير هذا الفن واستثماره، على الرغم من تأصّل خيال الظل في التقاليد الفرجويَّة تاريخياً، من حيث هو ممارسة تمّ استيعابها في الحضارة الإسلاميَّة، بوصفها ممارسة ثقافيَّة شعبيَّة تعود أصولها إلى مسرح الدّمى في ثقافات الجزر الإندونيسيَّة.

وتشير النّصوص المكتشفة التي يستعملها صناع هذا الفن في الحواضر الإسلاميَّة الكبرى، زمن القرن السابع الهجري، لاسيما تلك التي خلّفها حكيم العيون «ابن دانيال الكحّال» في عهد الظاهر بيبرس، التي تعرف بـ «البابات»؛ إلى أن هذا الفن له مقومات المسرح المكتمل. ولا تشير الدّراسات بالضبط إلى كيف دخل هذا الفن القادم من جنوب شرق آسيا إلى البلاد العربيَّة والإسلاميَّة. ونعتقد أنه ربّما جلبه العرب أنفسهم قبل القرن الثالث عشر الميلادي، لاسيما مع التجار العرب و«النواخذة» الذين تعرفوا على ثقافة جزائر الشّرق الأقصى انطلاقاً من الهند، ووصولاً إلى إندونيسيا، وربّما هم من طعّموا مادة الأدب الشعبي العجائبي التي نجد صداها في كتب البحّارة أنفسهم؛ إلى جانب تردد مسرح خيال الظلّ في شكل إشارات ومجازات في الأدبيات الصّوفيَّة.

ولعل المهم في هذا الفن، أنه يستند إلى «نصوص دراماتورجيَّة» كما تشير إلى ذلك المدونة الخاصّة بفن خيال الظل أو الكاراكوز، سواء أتعلق الأمر بنصوص ابن دانيال الكحّال، أم بالنصوص التي جمعها الباحث حسين سليم حجازي، أم النّصوص التي أوردها عادل أبو شنب في كتابه «مسرح عربي قديم (كاراكوز)»، أو غيرها من النصوص «المسرحيَّة» التي لم يتم تطويرها، كما حدث في تاريخ المسرح الغربي مع نصوص الكوميديا دي لارتي الإيطاليَّة، التي كانت مادة ثريَّة لكتاب مسرحيين كبار مثل روزانتي Ruzzante، وموليار Molière، وماريفو Marivaux، وغيرهم.

ونعتقد أن من الواجب اليوم الاعتناء بهذا الفن، واستعادة ظلاله الضائعة، وإقحامه في دوائر البحث والتجريب والابتكار، لاسيما أن من أهمّ مميزات هذا الفن أنه يلبيّ حاجة الجمهور، سواء أكان في المقاهي، أم في البيوتات الخاصّة، إلى الترفيه، مما جعله فناً فرجوياً جماهيرياً بامتياز، علاوة على مرونته في التّنقل من مكان إلى آخر، الشيء الذي يفسّر مدى انتشاره الجغرافي الواسع في البلاد الإسلاميَّة، مشرقاً ومغرباً. ونعتقد أنه من باب الغيرة على الثقافة العربيَّة الإسلاميَّة وثرائها، بات من الواجب على المسرحيين الجادين الالتفات لإحياء هذا الفن وتطويره، كما فعل المخرج التركي محمد أولوسوي، حين حول فن الكاراكوز إلى فن مسرحي قادر على احتضان نصوص ناظم حكمت، وبريخت، وبابلو نيرودا، ويانيس ريتسوس ■

مسرحية تشابك - تأليف فهد ردة الحارثي وإخراج أحمد الأحمري (أرشيف مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي)

المرأة العمانية والمسرح..
مسيرة ملحمية عمرها نصف قرن

في معرض مسقط الدولي للكتاب الذي أقيم مؤخراً، نظمت ندوة حول حضور المرأة العمانيَّة في المسرح، وأشير خلال الندوة إلى أن أول ظهور للمرأة العمانيَّة على خشبة المسرح كان في ستينيات القرن الماضي، ولم تكن حينها ممثلة، بل استعانت الفرقة المسرحيَّة آنذاك بفرقة فنون شعبيَّة لتمثيل مشهد عرس، حينها اعتلت حوالي 50 امرأة خشبة المسرح في عمان للمرة الأولى. وأول امرأة عمانيَّة صعدت الخشبة بصفتها ممثلة، كانت الفنانة عائشة فقير في عام 1973، وبعدها الفنانات أمينة عبدالرسول، وفخريَّة خميس، ومنيرة مكي، وليلى خميس، وغيرهن.

مسقط - عامر عبدالله

ومنذ ذلك الحين، وإلى هذا اليوم، خاضت المرأة العمانيَّة تجارب المسرح المتنوعة، فقدمت نفسها حيناً ممثلة، ثم كاتبة، ومخرجة، ومصممة أزياء وديكور، أي أن المرأة العمانيَّة المسرحيَّة أصبحت اليوم تسير بخطى موازية للرجل، مع فارق عددي كبير بطبيعة الحال.

في التالي نستعرض آراء عدد من المسرحيين في سلطنة عمان، مركزين على العنصر النسائي في جوانب متعددة من النشأة، والتمثيل، والتأليف، والإخراج.

الفنانة القديرة أمينة عبدالرسول، تحدثت لـ «المسرح» وقالت: «كانت بداياتي في المسرح مصادفة، أتحدث عن عام 1974، حيث عاد عدد من الشباب العماني من دول خليجيَّة متعددة حيث كانوا يعيشون فيها ويدرسون، هؤلاء الشباب أحبوا المسرح، فقرروا إنشاء جماعة مسرحيَّة، وكانوا بحاجة إلى العنصر النسائي، والمصادفة تمثلت في أن إحدى بنات الجيران في «مطرح» اقترحت عليَّ أن أذهب معها إلى تلك المجموعة، وأن أشارك في التمثيل، فكانت من أجمل المصادفات لي، حيث فتحت لي الباب لدخول هذا العالم، وأصبحت اليوم واحدة من الفنانات العمانيات منذ بداية الحركة الفنيَّة، المسرحيَّة والدراميَّة على حد سواء».

وتابعت: «كانت البداية متواضعة، بشكل شبابي، واعتماد على الجهود الذاتيَّة، وكان للعنصر النسائي حضور منذ تلك البدايات، فقد شاركت مع العديد من الزميلات، منهن الفنانة فخريَّة خميس، وأختها الفنانة بتول خميس، ومنهن بدريَّة حمد، ومجموعة لا بأس بها، كنا نشارك في المسرح بشكل بسيط لدرجة أننا كنا نصنع خشبة المسرح بأنفسنا، وكان معنا المخرج يوسف سعيد العائد من الكويت، وكان يعلمنا كيف نمثل ونقف على الخشبة».

وحول الصعوبات قالت الفنانة أمينة عبدالرسول:« في 1974 كان من النادر مشاركة الفتاة مع المجموعات الشبابيَّة، لذلك كان العنصر النسائي - على الرغم من حضور أعداد لا بأس بها - لا يقارن بأعداد الشباب، ولكن بالنسبة لي كانت الأسرة مساندة ومشجعة ومقدرة للعمل الفني، الذي كان حينها مظهراً اجتماعياً، وكانت الأعمال

وفاء الراشدية في مسرحية «صالح للحياة»

عبارة عن مشاهد بسيطة نقدمها على المسرح لأبناء الحي والمناطق المجاورة، فيجتمع أبناء الحي بشكل كبير لمشاهدة تلك الأعمال على الرغم من بساطتها، بل كانوا يتشوقون إليها».

واسترسلت قائلة: « أول عمل مسرحي متكامل وشبه محترف بالنسبة لي كان في عام 1976، وكان للمخرج محمد سعيد الشنفري، وكان نصاً لشكسبير، حينها كان المخرج قادماً من الدراسة بالخارج، فمرَّ علينا واختارني للمشاركة مع الأخت فريدة موسى، وعدد من الإخوة، وكانت المسرحيَّة بعنوان (أغنية الموت)، اشتغلنا عليها كثيراً، وقدمناها بصفتها مسرحيَّة تلفزيونيَّة، وهذه بدايتي الفعليَّة للمسرح، وبعدها توالت الأعمال المسرحيَّة والدراميَّة».

وأضافت: «لم تكن هناك صعوبات كثيرة حقيقة، فكما ذكرت الأسماء النسائيَّة حاضرة وبعدد لا بأس به، ربما الصعوبة التي واجهتني تتمثل في التنقل بين موقع سكناي في « مطرح»، وبين موقع المسرح في مسقط، فيومياً كنت أخرج عصراً من المنزل برفقة الزميل الراحل الفنان سعود الدرمكي، حيث كان يسكن في مطرح كذلك، هذه بإيجاز بداياتي في المسرح، وكنا فتيات حينها نعشق المسرح، كنت أجمع مصروفي اليومي لأدفعه للمسرح للعضويَّة والانتساب».

واختتمت قائلة: «مما لا يزال محفوراً في ذاكرتي، أننا كنا نقدم إسكتشات مسرحيَّة غنائيَّة، ومنها عمل بيني وبين الفنان طالب محمد، فأقول للفنان طالب (قرب يا ولد عمي، ليش أنت دوم هناك)، ويرد هو بقوله (خلِّيش يا بنت عمي أنا بكون دوم لا باس)، وهذا جزء يسير من الذكريات الجميلة في بداياتنا».

اختصار الحياة

وكانت لنا وقفة مع الباحث والمخرج المسرحي بدر النبهاني، وتحدث عن المرأة والمسرح بقوله: «عند سؤال الكاتب بدر الحمداني عن إصراره على تكرار نمط استخدام شخصيتي رجل وامرأة في مسرحيات الديودراما التي كتبها أجاب: (رجل وامرأة على خشبة، هذا اختصار لكل الحياة)، هذه الإجابة تختزل العديد من النقاشات التي من الممكن أن تدور حول أهميَّة وجود المرأة بوصفها عنصراً أساسياً على الخشبة، لكن يندر أن نشاهدها، ليس في العروض المسرحيَّة المحليَّة في السلطنة فقط، إنما في كل دول الخليج تقريباً، فمن النادر أن نشاهد أكثر من ممثلة واحدة في العرض المسرحي، وفي الغالب أن الممثلة التي يسطع نجمها في مهرجان مسرحي ما، لا يلبث أن يذوي بشكل سريع، وتدريجياً ينطفئ ويختفي تماماً إلا في حالات نادرة، ومع أننا نسلم بأن هذا الوضع هو السمة العامة، إلا

أمينة عبد الرسول

أمينة عبد الرسول : لم نواجه صعوبات كثيرة، والأسماء النسائيَّة حاضرة في المشهد

أن هناك حالات شهدنا فيها ظهور ممثلات في موجات مختلفة، فما تزال النجمة فخريَّة خميس والنجمة أمينة عبدالرسول تشكلان طودي المسرح العماني بعطاء متدفق، وعلى الخشبة اليوم يلمع نجم وفاء الراشدي، ونور الهدى البطاشي، وزمزم البلوشي، وبلقيس البلوشي، وغيرهن من الفنانات اللاتي يقفن بأقدام صلبة على الخشبة على الرغم من العواصف النفسيَّة، التي وإن لم تظهر لنا نحن المتابعين إلا أننا ندركها بعمق، ولا يخفى علينا معاناتهن المجتمعيَّة. وليس مستغرباً أن الفنانة العمانيَّة بشكل خاص، تمتاز بجديتها وسعيها المستميت نحو التطوير الذاتي في الفن المسرحي، فحتى تستطيع مقاومة التيارات المجتمعيَّة القويَّة التي تعصف بها نفسياً؛ عليها أن تبذل مجهوداً مضاعفاً لتكسر حدة الأفواه، وتخسئ نظر المتربص، وخير

علياء البلوشية في مسرحية «رأس خارج القانون»

بدر النبهاني

علياء البلوشية

شيخة الفجرية

وفاء الراشدية

لست مطلعة بعمق على هذه التجربة بسبب قلة المعلن عن هؤلاء الكاتبات وما يكتبن، وعن أماكن عروض أو عرض مسرحياتهن، أما ما يعرض في المهرجانات التي تقام في مدد زمنيَّة بعيدة، فإن التقييم حسب العرض والمناسبة التي يكون فيها».

«بدر النبهاني: الفنانة العمانية، تمتاز بجديتها وسعيها المستميت نحو التطوير الذاتي»

دليل على جودة الفنانة العمانيَّة؛ العروض التي تتلقاها الفنانات العمانيات للعمل خارج حدود الوطن، بالإضافة إلى الجوائز التي تنالها في مختلف المناسبات. الأجمل في هذا الموضوع أن الفنانة العمانيَّة التي اختارت الصراع والمقاومة، لم تكتفِ بالتمثيل فقط، فبتنا نشاهد مخرجات ينافسن بقوة، وكاتبات لا تملك أمام ما يكتبن إلا الدهشة والإعجاب، وربما كانت الحسنة الوحيدة التي من الممكن أن تحسب للإشكاليات التي تعاني منها الفنانة المسرحيَّة العمانيَّة؛ أن هذه الإشكاليات قامت بدور المصفاة، لتبقي على الأجود والأقدر على المقارعة، جميعنا نحلم بذلك اليوم الذي نشاهد فيه رجلاً وامرأة على الخشبة ليعالجا كل الحياة، وإلى ذلك اليوم سنبقى على قيد الأمل».

الكاتبة العمانيَّة ليست ظاهرة

وفي الجانب الكتابي، شاركتنا الاستطلاع الكاتبة المسرحيَّة العمانيَّة شيخة الفجريَّة، وبداية قالت: «لا أستطيع تقييم تجربة الكاتبة المسرحيَّة العمانيَّة، وذلك لأن التجربة بحد ذاتها ليست ظاهرة بشكل كبير، وقد أكون

وحول اتجاهات الكاتبات العمانيات المسرحيَّة، وميلهن إلى التراجيديا، قالت: «حسب تجربتي البسيطة جداً في مجال المسرح، فإن قرار اتجاه النص نحو التراجيديا أو الكوميديا ليس في يد الكاتبة على الإطلاق، قرارات اتجاهات النصوص بيد منتجي المسرحيات، لاسيما الفرق المسرحيَّة، لأن الفرق المسرحيَّة تحتاج كثيراً إلى المشاركة في المهرجانات المسرحيَّة المحدودة أصلاً، سواء أكانت في السلطنة أم في خارجها، لذلك فإن أغلب الفرق المسرحيَّة تطلب من الكاتبات كتابة النصوص التراجيديَّة».

وفي ما يتعلق بالسجال الدائم بين الكاتب والمخرج، قالت: «هذا السجال سبب من أسباب نجاح النص المسرحي، فقد يحيط المخرج بمعلومات تفيد النص أكثر من الكاتب نفسه مهما بلغت ثقافته، لذلك فالاستماع لأفكار المخرج وفتح باب النقاش والحوار حولها، يفيد الكاتب ويفيد النص».

وعن رأيها في أن المخرج اليوم أصبح كسولاً ويعتمد على النصوص الجاهزة في تقسيم الأدوار، قالت: «على العكس تماماً (على الأقل بناء على تجربتي البسيطة) فالمخرج مشارك أحياناً في بناء فكرة النص، وأحياناً يكون مشاركاً في تطوير النص».

واختتمت قائلة: «هناك نصوص مسرحيَّة من كتاباتي لم تنفذ بعد، وذلك بسبب ندرة الدعم، وندرة الطلب، وندرة المناسبات المسرحيَّة».

نفسي ثم نفسي!

الممثلة علياء البلوشية، قالت في هذا السياق: «بصفتنا ممثلات مسرحيات، ما زلنا في مرحلة التغيير، ومحاولة التقبل لدخول المرأة في مجال الفن والثقافة، والمسرح خاصة، ما زلنا نتعامل مع الموضوع بطريقة شخصيَّة، وحماية للعادات والتقاليد التي لم تعد مهمة في العديد من

مشهد من مسرحية «الرحى» يجمع الفنانة سميرة الوهيبية والفنانة بلقيس البلوشية

المجالات والمهن التي امتهنتها المرأة العمانيَّة في مختلف المجالات، عزائي الوحيد هو الجيل الجديد الذي يجب أن يحارب في سبيل معتقداته وشغفه، ولا توجد لدينا في عُمان مؤسسات تنصر المرأة كثيراً للأسف».

وتابعت: «أتمنى من قلبي لو بدأت أي خطوة في المسرح، ولو كانت بسيطة، أن تستمر، لأن هذه الرحلة لن تكون سهلة، بل هي محفوفة بالكثير من القصص، أتمنى أن لا يكون مجرد ظهور لمهرجان ما، أو لعمل ما، بل يرافقه الشغف والحب والعمل الجاد، ليس من السهولة أن تكتب اسمك في سجل تاريخ الفن، بل أنت بحاجة إلى العمل والاجتهاد كثيراً، وأن تكون لك بصمتك الخاصة وموهبتك التي تؤمن بها».

واختتمت علياء حديثها قائلة: «في غياب وتغيب المؤسسات الرسميَّة المعنيَّة بتطوير المشهد العماني، وإعطائه الحق المشروع مثله مثل رياضة كرة القدم مثلاً، لا عزاء لنا بصفتنا مسرحيين إلا بأن نعمل بطريقة الفرد للجماعة، ونحاول أن نعمل بالحب والشغف نفسهما، أما عن نفسي شخصياً فأنا مؤمنة بطريقي جداً، مليئة بالحب والشغف وروح المغامرة، سأحتاج إلى نفسي ثم نفسي ثم نفسي لتطويري ولا أحد غيري، ما زالت لدي تلك الروح المقاتلة من لحظة تخرجي في جامعة السلطان قابوس، تخصص فنون مسرحيَّة، ومشاركتي في الكثير من المهرجانات العربيَّة والعالميَّة، وما زال في جعبتي الكثير من المشاريع والأحلام».

المرأة موجودة

الممثلة وفاء الراشديَّة، التي دخلت عالم الإخراج المسرحي، وسجلت حضورها بصفتها مخرجة في عدة أعمال مسرحيَّة، كانت ضيفتنا في هذا الاستطلاع، وقالت: «المرأة موجودة في شتى المجالات، وحضورها المسرحي ليس وليد اليوم، لقد كانت موجودة في المسرح العماني منذ بداياته، وعلى الرغم من كل الصعوبات، وما زالت إلى اليوم تتطور وتبدع وتعطي في المسرح العماني والخليجي».

وسألنا الراشديَّة عما إذا كانت المخرجة العمانيَّة أثبتت نفسها أمام الرجل، فقالت: «أرى أن المخرج الجاد المشتغل على نفسه والمتجدد فكرياً هو من ينافس، بغض النظر عن كونه ذكراً أم أنثى، وربما قلة وجود المرأة العمانيَّة في مجال الإخراج كانت بسبب الحاجة الملحة إليها ممثلةً بسبب قلة وجود العنصر النسائي، ولكن اليوم هناك فرص كثيرة لتبرز المرأة في المجالات المسرحيَّة الأخرى، وتثبت نفسها في مجالي الإخراج والكتابة، كما أثبتتها في التمثيل».

> أول امـرأة عمانية صعدت الخشبة بصفتها ممثلة، هي الفنانة عائشة فقير فـي عام 1973

وحول ما ينقص المرأة المسرحيَّة قالت: «من جهة الإمكانات، فلا شيء سوى الرغبة، وبالنسبة للصعوبات فهي كثيرة جداً، سواء أكانت على الرجل أم المرأة، ربما أكبر صعوبة واجهتني شخصياً هي عبارة (وش كالف عليش!!)، بمعنى (ما الداعي إلى ذلك)، هذه العبارة التي من شأنها أن تثبط عزيمة أي شخص وتجعله لا يخرج من دائرة الراحة، حتى لا يواجه الصعوبات، لكن هناك صعوبات تستحق أن نخوضها، وبكل تأكيد مستقبل زاهر ينتظر المرأة العمانيَّة المسرحيَّة، وعلى القائمين في المسرح المحلي أولاً إبراز قيمتها، وإبرازها إعلامياً، وتكريمها بما يليق بها، ليتسنى للقائمين على المسرح الخارجي معرفة إمكانياتها» ■

«اليوم الوطني للمسرح» في المغرب:
عــروض ونــدوات وتكريمــات

يقترن شهر مايو لدى الفنانين المغاربة بإحياء «اليوم الوطني للمسرح» في 14 من الشهر نفسه، وهو تاريخ يستحضر الرسالة التي كان العاهل الراحل الحسن الثاني قد وجهها إلى «مناظرة المسرح الاحترافي» في مدينة الدار البيضاء عام 1992، حيث تضمنت عدة توجيهات لفائدة «أبو الفنون» وممارسيه في المغرب، لاسيما على مستوى الدعم المالي، وبناء القاعات المسرحيَّة، ورعاية الفنانين.

الرباط- الطاهر الطويل
ناقد وإعلامي من المغرب

واستحضاراً لهذه الروح الإيجابيَّة، وهذا النَّفَس المتواصل؛ أقيمت خلال الشهر المنصرم فعاليات متنوعة، توزعت بين العروض المسرحيَّة والندوات الفكريَّة، والاحتفاء بالإصدارات الجديدة، وتكريم عدد من الوجوه الفنيَّة.

للمسرحيين الشباب مهرجانهم

نبدأ بالمبادرة التي أطلقتها «جمعيَّة أصدقاء محمد الجم للمسرح» بشراكة مع وزارة الشباب والثقافة والتواصل، والمتمثلة في تنظيم «المهرجان الوطني الأول لمسرح الشباب» في مدينة الرباط. وجاءت هذه التظاهرة الفنيَّة تتويجاً لمسابقات محليَّة شهدتها مختلف أقاليم المغرب، أدت إلى انتقاء 12 فرقة مسرحيَّة شابة تمثل 12 جهة إداريَّة من جهات المملكة المغربيَّة.

وخلال يومين فقط، قدمت الفرق عروضها أمام لجنة تحكيم مكونة من الكاتب المسرحي الرائد عبدالكريم برشيد رئيساً، والمخرج بوسرحان الزيتوني مقرراً،

(مسرحية امرأة وحيدة تؤنسها الصراصير) تصوير عبد العزيز الخليلي

إبراهيم وردة يتوسط محمد الجم وبوسرحان الزيتوني

والممثلة هاجر الحمدي، والمخرجة فاطمة الجبيع، والممثل والمخرج عبدالإله عاجل، والصحافيَّة أمينة غريب، أعضاء.

وفي يوم الاختتام، أعلن عن نتائج المهرجان، حيث كانت الجائزة الكبرى من نصيب فرقة «أم السعد للمسرح» من مدينة العيون، عن عرضها «علاش وكيفاش»، تأليف هشام عاميوي، وإخراج هشام عاميوي وبوجمعة أميرسيد. والمسرحيَّة عبارة عن صراع حول الطبقيَّة بشتى أنواعها، ويبقى السؤالان المطروحان دائماً هما: علاش وكيفاش (كيف ولماذا؟) من دون الوصول إلى أجوبة حقيقيَّة، تواكب الواقع الفعلي لهذا الزمن الممسوخ، زمن الكذب والبهتان، وغلبة القوي على الضعيف، زمن الاحتجاجات والصراعات، مما يخلق نوعاً من الحنين إلى أمجاد الماضي.

أما جائزة الإخراج، فقد آلت مناصفة إلى كل من مسرحيَّة «الصباط» لفرقة «منتدى أنفاس للثقافة والفن» من مدينة أولاد تايمة، ومسرحيَّة «لعبة الشطرندلس» لفرقة «نادي الأقنعة للسينما والمسرح» من مدينة تازة، فيما كانت السينوغرافيا من نصيب مسرحيَّة «عنبر شكسبير» لفرقة «خشبة الحوز» من مدينة تاحناوت.

وفاز الكاتب عبدالفتاح عشيق بجائزة التأليف عن مسرحيَّة «الزنقة 13» لفرقة نادي أم الربيع للمسرح من مدينة الفقيه بنصالح، كما نال الممثل حمزة العماري جائزة التشخيص – ذكور، عن دوره في المسرحيَّة نفسها.

فيما فازت الممثلة زينب ولاد غانم بجائزة التشخيص – إناث، عن دورها في مسرحيَّة «عنكبوت السيرك» لفرقة كانديلا آرت من مدينة الفنيدق، فيما آلت جائزة الأمل إلى الممثلة فاطمة أيوب عن دورها في مسرحيَّة «علكة لحبارة» لفرقة رواد المسرح الملكي من مدينة أسا الزاك. ومنحت جائزة الملابس لمسرحيَّة «لعبة الشطرندلس» لفرقة نادي القنعة للسينما والمسرح من مدينة تازة.

علاوة على ذلك، ارتأى منظمو المهرجان تكريم ثلاثة أسماء مسرحيَّة، كان لها الفضل الكبير في تطور مسرح الهواة في المغرب، وهي: المخرج إبراهيم وردة، والممثلة نجوم الزوهرة، والمخرج والممثل المختار الملالي.

وتقدمت لجنة التحكيم في تقريرها بمجموعة من التوصيات والاقتراحات، إذ دعت الجهة المنظمة للمهرجان، جمعيَّة «أصدقاء محمد الجم للمسرح»، إلى أن تستمر في إيلاء شرط التدريب مزيداً من الاهتمام على مدار مدد زمنيَّة كافية في المجالات التي تحتاج إلى الاهتمام، لاسيما النص المسرحي والسينوغرافيا والتشخيص.

كما حثت الجمعيَّة على إيجاد صيغة تنظيميَّة تسمح بتقديم أربعة عروض مسرحيَّة في اليوم (وليس ستة عروض) وفي مكانين مختلفين، بهدف التخفيف من الضغط الذي قد يستشعره المنظمون، والفرق، ولجنة التحكيم، والجمهور.

أما بخصوص الفرق والأندية والجمعيات المسرحيَّة المشاركة في المهرجان، أو التي سوف تشارك في

نجوم الزوهرة

المختار الملالي

الدورات المقبلة؛ فدعتها لجنة التحكيم لأن تدرك أهميَّة اختيار النص المسرحي ومحوريته في عمليَّة الإبداع والتواصل، بما أن التواصل غاية كل إرساليَّة إبداعيَّة، وفق ما جاء في التقرير.

كما شددت اللجنة على الاستمرار في منحى التجريب، الذي ميز الإنتاجات الحاليَّة، على أن يكون هذا التجريب منخرطاً في إدراك مكانه وزمانه وإنسانه، وعدت استعارة الأشكال الفنيَّة أو النسج على منوالها يستدعي تجذيرها، والعمل على غرسها، بحسب ما يتوافق وخصائص التربية الحاضنة.

ونصحت لجنة التحكيم الفرق المسرحيَّة بعدم الإفراط في استعمال التقنيات المسرحيَّة والتكنولوجيات الحديثة من غير داع، موضحة أن الإبهار وحده لا يخلق شرط الحداثة ولا ما بعدها، إذا لم يكن الاستخدام مدركاً لشرط استعماله، ومتسقاً مع الرؤى الإبداعيَّة التي تحكم صناعة خطاب العرض.

وأكدت أيضاً على الاستخدام الحذر للموسيقى والمؤثرات، حتى لا تتحول إلى عامل يكسر إيقاع العرض أو يشوش عليه، أو يصير مصدر إزعاج.

وأعربت اللجنة عن أملها في أن تولي الفرق العناية للتأليف الموسيقي الخاص، واستعمال الموسيقى مفتوحة المصدر أو ذات حقوق تأليف حرة.

وأوصت الممثلات والممثلين بالاهتمام بالتدريبات الجسديَّة، والإلقاء ومستلزماته، وكذا تقوية المعارف الفنيَّة والأدبيَّة المساعدة على إدراك الجوانب الفنيَّة في التشخيص والإلقاء، والإسهام في تقوية القدرات التعبيريَّة والتخييليَّة.

«المسرح يتحرك»

بعد ترقب وتشويق، أعلنت كل من وزارة الشباب والثقافة والتواصل، والشركة الوطنيَّة للإذاعة والتلفزة، عن نتائج مبادرة «المسرح يتحرك» التي تتعلق باقتناء وتصوير 60 عملاً مسرحياً من أجل بثها على شاشة القناتين الأولى، والرابعة (الثقافيَّة)، وكذلك على المنصة الإلكترونيَّة للوزارة المذكورة.

بلغ عدد الملفات التي جرى التوصل بها 297 عملاً، وأحيلت إلى لجنة انتقاء مكونة من فنانين وممثلين عن التلفزيون، وآخرين عن الوزارة ومسرح محمد الخامس، وهم: عبدالرحمن بن زيدان، وعبدالحق الزروالي، ورفيقة بن ميمون، وثريا العلوي، وإدريس الإدريسي، وعمر الرامي، وعبدالصمد بن شريف، والعلمي الخلوقي، ومحمد بن يعقوب، ومحمد بن حساين، ورضوان الشرقاوي، وأسماء لقماني.

اختارت اللجنة في النهاية العدد المطلوب (60 عملاً)، فكانت النتيجة أعمالاً تعرّف الجمهور على جلها من قبل، وعكست أساليب مختلفة، مُراعية التنوع اللساني للمغرب ما بين العربيَّة والأمازيغيَّة والحسّانيَّة (لهجة أهل الصحراء)، بالإضافة إلى عروض موجهة للأطفال.

شيء طبيعي أن تخلّف النتائج المعلن عنها ردود فعل متباينة، بين مستحسن للمبادرة بوصفها تُسهم في رفد المسرح المغربي وتعزيز تواصله مع الجمهور، ومُنتقد لها لاسيما ممّن لم يقع الاختيار على أعمالهم؛ فقد أوخذت اللجنة على كونها «أقصت» تجارب مسرحيَّة ناجحة، وفرقاً اشتغلت لسنوات بكل جديَّة، كما «استبعدت» أعمالاً معينة لاعتبارات تتعلق

بمضمونها السياسي أو الاجتماعي. في المقابل، هناك مَن تقبّل بصدر رحب عدم تزكية عرضه المسرحي في إطار برنامج «المسرح يتحرك»، من منطلق أن تلك العروض قد تكون لا تتماشى واختيارات القناة التلفزيونيَّة، من دون أن ينتقص ذلك من قيمتها الجماليَّة.

يوسفي يحتفي بـ «باعوت»

«اليوم الوطني للمسرح» في المغرب كان أيضاً مناسبة للاحتفاء بثمرات الفكر والإبداع، ومن بينها كتاب «باعوت: قصارة دراميَّة في تسع مايات»، الذي قدمه المركز الثقافي لمدينة الحاجب، والكتاب عبارة عن نص مسرحي للباحث حسن يوسفي، الذي كشف في المقدمة أن هذا النص المسرحي عاش في دواخله حوالي ثلاثة عقود، منذ اللحظة التي بلغه فيها خبر موت الفنان الشعبي محمد باعوت، وهو يتأهب لدخول خشبة القاعة التي احتضنت الأسبوع الثقافي الرابع لمكناس، في الأسبوع الأول من ديسمبر 1990، حيث كان من المفروض أن يؤدي وصلة من فن «البلدي» غناء ورقصاً، بحلته الأصليَّة المعهودة، فباغته الموت وأسلم الروح في الدرج المؤدي إلى الخشبة.

هذه السقطة التراجيديَّة، دفعته للحفر في سيرة الرجل، ما أفضى إلى اكتشاف مواصفات شخصيَّة بطل تراجيدي بكل ما تحمله الكلمة من معنى. وأوضح الكاتب أنه لم يكن سهلاً أن تنشأ موهبة

فهد الكغاط وكتابه الجديد عن المسرح الكوانتي

الغناء والرقص لدى شاب له صوت شجي، ويصر على خلق الطقوس المميزة التي تليق بولعه الجميل بفنه، بشكل يجعله قريباً جداً من أداء الشيخات (المغنيات الشعبيَّات) من حيث اللباس الأنثوي، واستعمال مواد التجميل التقليديَّة من كحل، وسواك، وغيرهما، في مدينة صغيرة في الجنوب الشرقي للمغرب. وتابع قائلاً «لم يكن سهلاً أن يتم ذلك في بنية صحراويَّة محافظة داخل مدينة صغيرة هي قصر السوق، لاسيما خلال خمسينيات وستينيات وسبعينيات القرن الماضي. تحدى محمد باعوت هذه الشروط الصعبة المحيطة به، وخلق مساراً فنياً مميزاً ارتبط فيه بغنائه ورقصه ارتباطاً صوفياً عميقاً، إلى أن مات فيه».

من حفل توقيع كتاب باعوت لحسن يوسفي

ويشير الباحث سعيد كريمي، إلى أن ما دفع حسن يوسفي لتخصيص نص مسرحي، عن محمد باعوت – بغض النظر عن موهبة هذا الأخير، وكونه مؤسساً حقيقياً لهذا لفن «البلدي» – هو ما ميز حياته الشخصيَّة من أحداث دراميَّة وصراع مستمر ومتواصل مع النسق الثقافي المحافظ الذي ينتمي إليه، الذي يتعارض مبدئياً والممارسات الفنيَّة الغنائيَّة، لاسيما إذا كانت مصاحبة بالرقص، كما هي الحال بالنسبة إلى باعوت الذي يتمسرح في أدائه الفني، خارقاً إكراهات النسق، متمرداً على كل أصفاده، وإرغاماته.

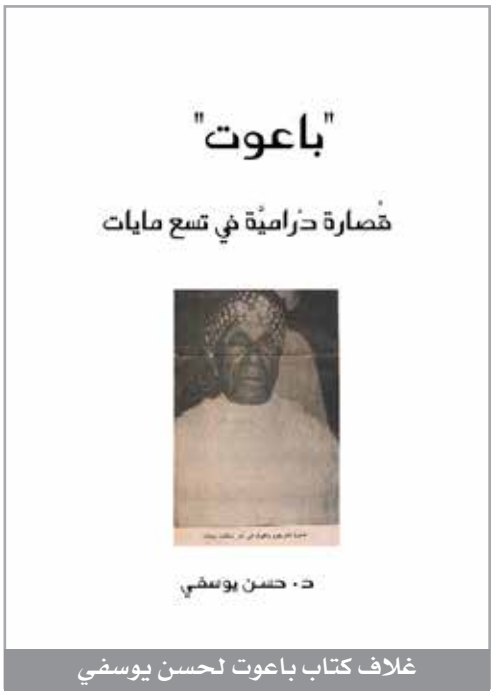
وذكر أن السياق التاريخي الذي وُلد فيه باعوت، وتزامن مع عشرينيات القرن الماضي، لم يكن ليتماشى ونزوعه نحو الفن، وامتهانه الغناء، والتخلي عن الزراعة المعيشيَّة البسيطة التي كان يمتهنها الأهالي، باحثاً عن أفق أرحب وأوسع، وعن متلقين جدد لفنه الأصيل.

وهكذا تحول محمد باعوت إلى رحالة «حلايقي» (حكواتي) يجوب أسواق البلاد طولاً وعرضاً، وكلما حل بأحد الفضاءات، وعرض ما بجعبته من حكايات مغناة، مستعيناً فقط بتعريجة (آلة إيقاعيَّة) صغيرة، إلا ولفت إليه الأنظار، واجتمع حوله الأنام. وإذا كان المصدر التاريخي يجعل من شسبيس Thispes أول مسرحي يوناني يجوب الأسواق والتجمعات، جارّاً عربته خلفه، مقدماً عروضاً مونودراميَّة؛ فإن باعوت كان له الاختيار نفسه مصادفة، شأنه في ذلك شأن الفنانين الذين اختاروا «الحلقة» بوصفها شكلاً فرجوياً متجذراً في التربة الثقافيَّة المغربيَّة، لتقديم عروضهم، وإمتاع الجمهور بلمستهم الفنيَّة البديعة، مثلما جاء في تصدير كتاب حسن يوسفي.

الكفاط و«المسرح الكوانتي»

وفي مدينة فاس، جرى حفل تقديم وتوقيع كتاب «المسرح الكوانتي – من النظريَّة الكوانتيَّة إلى الاستعارة المسرحيَّة» للباحث والفنان المسرحي فهد الكفاط، وهو كتاب يستمد استعاراته ولغاته من خطابين رئيسين: الأول خطاب علمي، هو خطاب «فيزياء الكمّ» Physique quantique نفسها التي يفضل الكاتب أن يترجمها إلى «الكوانتيَّة»، والثاني خطاب فلسفي، أنتجته التأويلات المختلفة التي طرحها فلاسفة العلم لهذه الفيزياء.

ويلفت الكفاط الانتباه إلى أن المسرح «الكوانتي» يقوم على التوظيف الشعري للنظريَّة «الكوانتيَّة»، ولمفاهيم «فيزياء الكمّ» ومفارقاتها الإبستمولوجيَّة.



غلاف كتاب باعوت لحسن يوسفي

ولا يقتصر هذا التوظيف على الحوارات المسرحيَّة وحدها، بل إنه يشمل أيضاً البنية الدراميَّة للنص المسرحي، وربما كذلك ما يتضمنه «العرض الكوانتي» من أدوات ولغات مشهديَّة. من هنا، فإن الخطاب «الكوانتي»، بجانبيه العلمي والفلسفي، يفقد في المسرح وظيفتيه العلميَّة والفلسفيَّة معاً، ويصبح بالأساس ذا وظيفة شعريَّة.

ويضيف الكاتب قائلاً إن «استعارات كوانتيَّة» يوريبدس وقرينه، انطلقت في «الإيقان والارتياب أو يوريبدس الجديد» من مبدأين رئيسين في الفيزياء الكوانتيَّة. فأما المبدأ الأول فهو مبدأ الارتياب لهايزنبرغ، وقد جعل بنية النص كلها تتأسس على الارتياب واللا يقين. علاوة على ذلك، فإن يوريبدس، ثالث رواد التراجيديا الإغريقيَّة، يمثل بالنسبة إلى مؤلف الكتاب نموذج المبدع الذي ارتاب في كل اليقينيات، ولذلك جعله شخصيَّة النص الرئيسَة. وأما المبدأ الثاني الذي استحضره فهد الكفاط في هذا العمل فهو المثنويَّة «موجة/جسيم» التي تخص المادة والضوء معاً، ويوضح أن وظيفتها في هذا النص مجازيَّة بالأساس، إذ إنها المعادل المجازي للمثنويَّة الأخرى، التي تهم الكاتب بالأساس: الروح/ المادة. لقد جعل شخصيَّة يوريبدس تتشظى إلى جزأين: يوريبدس الجزء الموجي (الروح)، ويوريبدس الجزء الجسيمي (المادة)، وحاول أن يميّز بين حوارات هذين الكائنين، وأن يظهر من خلالها نوعاً من الصراع بينهما.

من تصوير عبد العزيز الخليلي مسرحية «شوكة»

وأشار إلى أن كتاباً ومخرجين مسرحيين في إسبانيا وفرنسا وبريطانيا، انطلقوا من مبادئ وتصورات ومفارقات أخرى ترتبط بالفيزياء «الكوانتيَّة»، ووظفوها توظيفاً جمالياً وشعرياً في أعمالهم النصيَّة والمشهديَّة معاً، بل ثمة من المخرجين من استحضر بعض هذه المبادئ والتصورات، ووظفها في إخراج بعض النصوص الكلاسيكيَّة.

الخليلي مصور بعدة قبعات

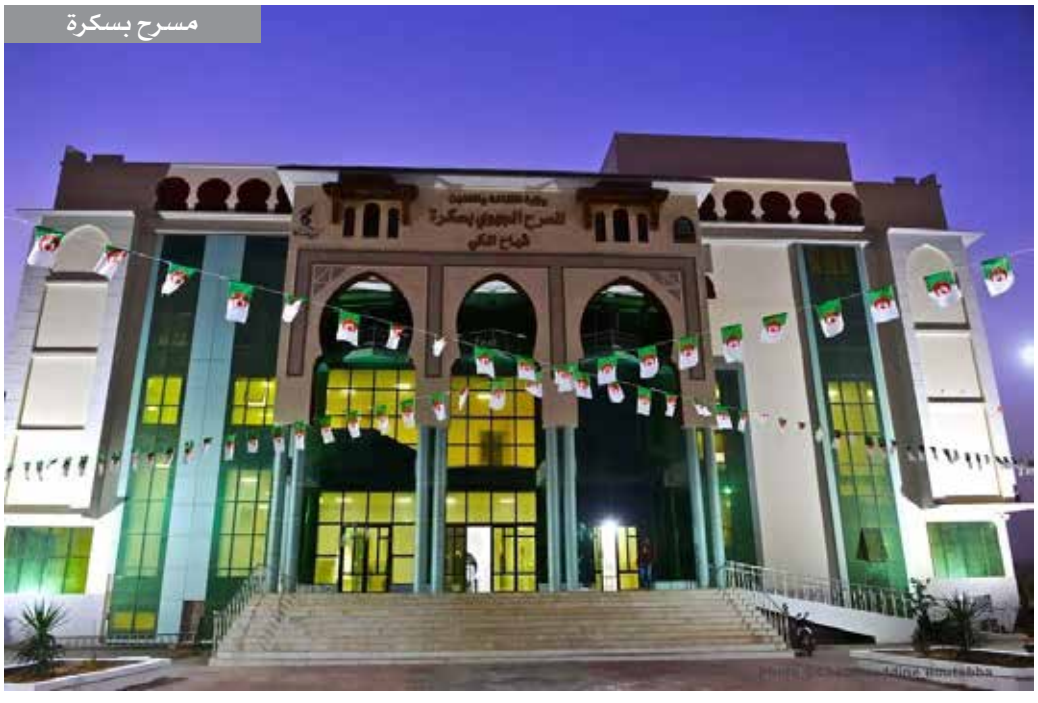
الصورة الفوتوغرافيَّة المرتبطة بالعروض المسرحيَّة، كانت أيضاً حاضرة في الاحتفاء بيوم المسرح المغربي، من خلال أعمال للفنان عبدالعزيز الخليلي، التي عرضها في المركز الثقافي لمدينة الحاجب، بشراكة مع المركز الدولي لدراسات الفرجة.

يؤمن الخليلي بأن المصور الفوتوغرافي المتخصص في تصوير العروض المسرحيَّة، مدعو لأن يكون فناناً متعدد المواهب، ومرتبطاً جداً بالإبداع المسرحي، حيث تغدو الصورة جزءاً من العرض، وأثره الدائم، توثق كل تفاصيله من ديكور، وملابس، وحركات الممثلين، وجماليات تقنيات الإضاءة... وتسوّق للعرض المقدم بشكل إيجابي حينما يتم التعامل مع التقاط الصورة، وزوايا اختيار اللقطة بشكل جيد.

ويرى الخليلي أن التصوير الفوتوغرافي المسرحي تخصص متعب جداً، إذ يتطلب جهداً بدنياً كبيراً تستدعيه سرعة حركة الممثلين، ومجاراتهم في الحركة، واختيار الزوايا المناسبة لالتقاط اللحظة المناسبة. ويعتمد المصور على السرعة في تغيير إعدادات كاميراته، بتغيير الحركة والضوء غير الثابتين خلال زمن العرض المسرحي. وتسهم الصورة الفوتوغرافيَّة المسرحيَّة في تكوين إرث مهم، وعمل توثيقي لأي حركة أو تجربة مسرحيَّة، بجانب الجهود التي يقوم بها الباحثون والنقاد في التأريخ للتجارب المسرحيَّة وإبراز تطور الحركة المسرحيَّة عبر الفترات المتعاقبة.

ويختزل الفنان عبدالعزيز الخليلي في تجربته الطويلة، التي تمتد لأكثر من ثلاثين سنة، عدة محطات، يحكي من خلالها مساره الفني والمهني الذي كان مرتبطاً بعشق الفنون على الدوام. فقد واكب تطور الحركة المسرحيَّة في المغرب، بحكم تراكم المشاهدات وحضوره للتظاهرات المسرحيَّة، ومشاركته في عدة لجان تحكيم مسرحيَّة في الهواة أو مسرح الشباب والمسرح المدرسي. ويتنقل باستمرار لمواكبة العروض المسرحيَّة الجديدة، التي تقدم للمرة الأولى على خشبات المسرح، سواء أكان في مسرح محمد الخامس بالرباط أم في المراكز الثقافيَّة على ربوع المغرب.

ويوصف الخليلي بكونه فناناً بقبعات متعددة، فهو ممثل، وسينوغراف، وخطاط، ومدرب مسرحي، ومصور فوتوغرافي، علاوة على كونه إطاراً (كادراً) في الشباب والرياضة، إذ يرأس مصلحة في المديريَّة الجهويَّة لوزارة الشباب والثقافة والتواصل ـ قطاع الشباب ـ جهة طنجة تطوان الحسيمة ■


مسرح بسكرة

دعوات لاستعادة العروض المحلية الكلاسيكية

عودة قوية للمسرح التاريخي في الجزائر

شكّل شهر مايو/أيار الماضي، فضاءً لاشتغالات مكثفة حول المسرح الثوري في الجزائر، تزامناً مع إحياء يوم الذاكرة المخلّد لشهداء مجازر الثامن من مايو 1945، حين قتل المحتل الفرنسي 45 ألف جزائري في إبادة مروّعة.

طرح العرض الموسيقي الغنائي «جزائرنا»، رؤية جديدة بلورت روح الكوريغرافيا في حكي مغاير لتاريخ الجزائر، بعيداً عن نسق القوالب التقليديَّة، عبر إبداع عرض موسيقي غنائي، تعرض إلى ماهيَّة الكينونة الجزائريَّة، ومن أين يستمدّ الجزائريون عنفوانهم.

الجزائر - رابح هوادف
ناقد مسرحي وإعلامي من الجزائر

وفي ملحمة من إنتاج أوبرا الجزائر، كتبتها وأخرجتها الفنانة الجزائريَّة المخضرمة فاطمة الزهراء ناموس، تمّ توظيف فنون الأداء الحركي الراقص، وجاء تصميم لوحات العرض بشكل مبتكر، انبنى على عصرنة أغانٍ من التراث، وممازجتها بأخرى حديثة، مع إعادة توزيع عصري للموروث الغنائي وفق الطبوع الجديدة، لتقريب هذا التراث من جزائريي 2022، واستقطابهم.

وعلى وقع موسيقيّ حماسي مؤثّث بالتعابير الجسديَّة، روى عرض «جزائرنا» أحداثاً من الثورة التحرريَّة (1954 – 1962)، استهلّت بمشهد مغادرة طلاّب الجزائر لمقاعد الدراسة تلبية لنداء الوطن، كما قدّم 35 راقصاً لوحات معبّرة عن شجاعة وصمود وتضحيات الشعب الجزائري قبل عقود، وبثّ العمل، الإحساس بالوطنيَّة، والحماس، والفخر، والاعتزاز بتاريخ بلد قدم مليوناً ونصف مليون شهيد لافتكاك استقلاله.

وبالروح القويَّة نفسها، نسجت المسرحيَّة الثوريَّة «أحرار» التي أبرزت تضحيات الجزائريين في واحدة من أعظم ثورات القرن العشرين، وحرص رابح سمير كتابةً، والعمري كعوان إخراجاً، على تعميق معنى التحرر، عبر رهان استكمال الشعب الجزائري الثائر لمسيرة البناء الوفيَّة لروح النشيد الوطني الجزائري «عقد الشعب الجزائري العزم على أن تحيا الجزائر»، فالمعنى لا يعني التحرّر فقط من بطش الاستعمار، وإنما بناء دولة ديمقراطيَّة شعبيَّة حديثة، معبّقة

جزائرنا

برسالة الشهداء.

وشكّل عرض «أحرار» حكاية طويلة الفصول، جمعت بين البطولة، والوحدة، والتضحيات النفيسة، واستذكار ملاحم الآباء والأجداد، فضلاً عن الدعوة إلى ترسيخ وحدة الجزائر، والوفاء لعطاءات أبناء بلد الأنفة والبذل والشموخ.

ومكّن العمل من اكتشاف وجوه جديدة، على منوال أمين سراي، إلى جانب وجوه معروفة مثل النوري كماتشو، وبلال كراش، وغيرهما.

بدوره، طرح مسرح مستغانم نتاجه «فدائيون في قلب المسرح»، حيث أعاد المخرج هواري بوزبوجة، أبطال الجزائر قبل أزيد من ستة عقود إلى الواجهة، وأبرز ما نهضوا به في سبيل تحصين أرض الشهداء، ووصاياهم لصوت الأمانة عبر بناء الدولة، التي ضحى من أجلها الشهداء ويحلم بها أحفادهم.

«3» اكتشافات

كشف الأكاديمي الجزائري عبدالكريم بن عيسى، عن ثلاثة اكتشافات مسرحيَّة، تخصّ نصاً نادراً، إضافة إلى مخطوطي كتابين يعودان إلى عامي 1904 و1940.

وأفاد الأستاذ بجامعة تلمسان (700 كيلومتر غربي الجزائر العاصمة)، أنّه في خضمّ تأليف كتاب «تلمسان.. المسرح هذا المجهول»، عثر على نص مسرحي هزلي موسوم بـ «زهرة تلمسان» (41 صفحة)، وشرح ابن عيسى أنّ النص المكتوب عام 1876، ينقسم إلى 14 مشهداً.

وكشف الباحث نفسه، النقاب عن كتاب مخطوط بعنوان «حبرات المجنون في غرناطة والملحون» من تأليف أبي علي الغوثي عام 1940، ويضمّ المخطوط 93 صفحة، ويتضمن – بحسب ابن عيسى– تفاصيل مثيرة للاهتمام عن فن الأداء المسرحي في الجزائر، وإسبانيا، في عقود خلت.

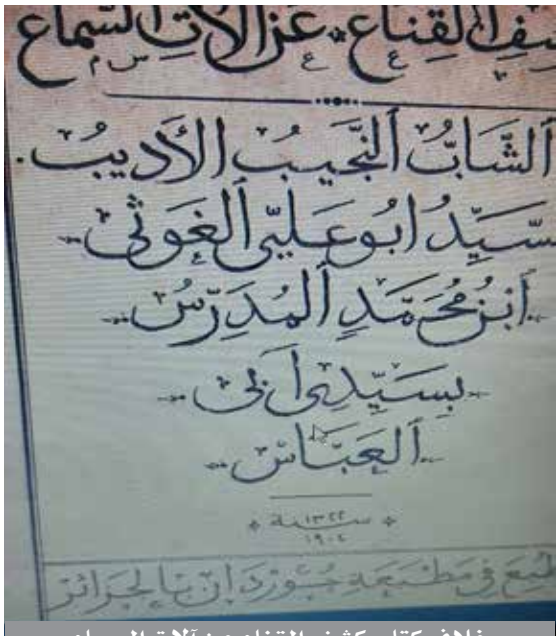
وأشار الأكاديمي الجزائري، إلى مخطوط ثانٍ لكتاب «كشف القناع عن آلات السماع» لصاحبه أبي علي الغوثي، وتناول ضروريات فن السماع والموسيقى، وبعضاً من جوانب الفنان المؤدي، ويبقى تحقيق المخطوطين كفيلاً بضبط حيثيات ظلّت غير معروفة عن تاريخ المسرح في الجزائر.

مسرح بسكرة

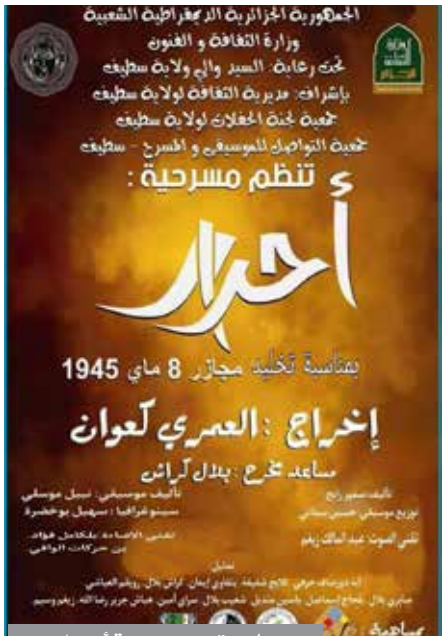
شهد الشهر الأخير حراكاً متسارعاً لافتتاح مسرح بسكرة (560 كيلومتراً جنوبي الجزائر العاصمة)، في خطوة يراها المسرحيون الجزائريون خطوة عملاقة على درب تفعيل المسرح الصحراوي، الذي ظلّ يفتقر إلى المرافق اللازمة.

وتأسّس مسرح بسكرة الجهوي رسمياً في 2014، لكن الحركة المسرحيَّة المحليَّة أعرق، وتعود إلى زمن الشاعرين الجزائريين الشهيرين محمد الأمين العمودي، ومحمد العيد آل خليفة، في منطقة اشتهرت بظاهرة «شايب عاشوراء» التراثيَّة.

وتعدّ بناية مسرح بسكرة تحفة معماريَّة أصيلة، ويرتقب أن يفتح أبوابه رسمياً في غضون الفترة القليلة القادمة، بعد عمليَّة تهيئة مطوّلة، وتراهن إدارة المسرح بقيادة الفنان أحمد خوصة على تطبيق برامج تكوينيَّة منوّعة في الكتابة الدراميَّة، والتمثيل،



غلاف كتاب كشف القناع عن آلات السماع



ملصق مسرحية أحرار

والسينوغرافيا، والإخراج، والكوريغرافيا، والتعبير الجسماني، والنقد الفني، وإنشاء نادٍ للنقاد، مع توفير فضاء لقراءة نصوص المبدعين الصاعدين.

ويتخذ مسرح بسكرة حالياً، من مركز المخطوطات لملحقة أدرار مقراً مؤقتاً له، ويُعنى بمرافقة الفرق المسرحيَّة الحرة بنظام الشراكة، في وقت جرى تشكيل اللجنة الفنيَّة لبدء برنامج إنتاجي موجّه للصغار والكبار.

وحُظي مسرح بسكرة الجهوي، بإدارة الأستاذ أحمد خوصة، أداره في الفترة بين مايو/أيار وأكتوبر/تشرين الأول 2014، قبل أن يخلفه الأستاذ مراد بن شيخ بين أبريل/نيسان 2016 إلى يناير/كانون الثاني 2019، تاريخ عودة أ. خوصة لإدارته مجدداً.

دعوة إلى الثورة على «الشعبويَّة»

اتسم الشهر الأخير بمساجلات متجددة حول مسارات المسرح الجزائري، إذ طالب ممارسون بحتميَّة شنّ ثورة شاملة على «آفة الشعبويَّة» التي تشكّل، وفق أكثر من منظور، «مصدر كل تراجعات» الفن في الجزائر.

وفي تصريحات خاصة بـ «المسرح»، رأى الفنان الجزائري محمد شرشال أنّ «ما علق بالمسرح في

لقطة من مسرحية أحرار

جزائرنا

بلاده من مفاهيم شعبويَّة، تسبّب في انحدارات رهيبة، وجعل أعمالاً مسرحيَّة سيئة تبتلع المليارات من دون أن يستفيد الجزائريون شيئاً»، في وقت انتقد مواطنه عبدالغني شنتوف «استخدام المسرح عجلةً خامسة للسلطة، وتوظيفه بوقاً أيديولوجياً لتمرير خطاب سياسي يخدم مراحل سياسويَّة، ما جعلنا اليوم في متاهة»، على حدّ توصيفه.

وتابعت الممثلة صبرينة دراوي: «الأكيد أنّ الشعبويَّة باتت حالة يجب التخلص منها، ويجب أن تتضافر جهود الفنانين شرقاً وغرباً، وشمالاً وجنوباً، لأجل التخلص منها ومحاربتها، لكن التخمين هو كيف ستجري أو كيف ستكون مجرياتها؟».

وذهب الفنان حميد قوري إلى أنّ «الخطّ لن يستقيم إلا بوعي المسرحيين وثورتهم، فعليهم تغيير الأوضاع في إطار قانوني، وتأسيس نقابة قويَّة كما في كل البلدان المحترمة».

ويلّح قوري: «من واجب النزهاء الاتحاد والصراخ بصوت عالٍ: كفى شعبويَّة، نحن فنانون نبحث عن جوهر الإنسان، ولن يكون هذا إلا مع وجود هيكل قانوني يحمي، يدافع ويغربل».

وأضاف الممثل وسيم جابو: «المسرحيون الحقيقيون يموتون أمام هجوم المتطفلين، وولع المؤسسات بملء فراغ السجلات، لذا لا بدّ من ثورة فنيَّة عنوانها العريض هو الإنسان، وموضوعها كل الأدوات في خدمة المبدعين وليس العكس».

وتابعت المخرجة تونس آيت علي: «الأكيد أنّه بعد زوال أزمة كورونا، علينا بعودة قويَّة، وألا نكون شعبويين، وذلك مرهون بقرار الدولة وتغييرها للثقافة والجو العام، وتوفير هامش أكبر لحريَّة التعبير، يعيد الروح إلى المسارح وقاعات السينما».

من جانبه، شدّد الكاتب حسين كناني: «لا بدّ من الاستثمار في الإنسان، وذلك مرتبط بالتدوين وحريَّة التعبير، وتصميم جديد لدفاتر الشروط وفق مشروع ثقافي بعيد المدى، يؤطره الشعب والدولة، ولن يكون هناك جمهور إلاّ إذا تغيّر سلوك المجتمع برمته».

ويتصور المخرج حبيب بوخليفة، أنّ الأهمّ في القادم، يكمن في نفض الغبار عن عدة أعمال قديمة استحضاراً واستذكاراً وتفحّصاً، على نحو يثري سماوات المسرح الجزائري الذي لا يزال عذرياً، وينطوي على عدة خفايا تفرض مزيداً من التعميق والانفتاح والبحث.

وخصّ بالذكر، سيرة القديس أوغسطين الجزائري (13 نوفمبر 354 – 28 أغسطس 430)، مؤسس نظريَّة «الإشباع» التي لم تنل حقها من الدراسات، مثل الذي حُظيت به نظريَّة «التطهير» للإغريقي أرسطو.

ونوّه المصمّم الكوريغرافي رياض بروال، إلى وجوب كشف حيثيات غير معروفة في ذاكرة المسرح الجزائري، مثل مسارات مواطنيه جلول باش جراح، والمكي شبّاح، وقدور نعيمي، وغيرهم، كما دعا إلى تعاطٍ أكبر مع مسرح الطفل ومسرح الفتيان، مع استقراء واستشراف المسرح الجزائري الجديد ■

المسرح السعودي.. دعم رسمي.. والأعمال الكوميدية تجذب الجمهور

ظاهرة مسرحيَّة مختلفة تنشأ في المملكة؛ حضور مكثف للعروض المسرحيَّة، لاسيما الكوميديَّة، مع ظهور من حين إلى آخر للمسرحيات النوعيَّة (الراقصة، والموسيقيَّة، والاستعراضيَّة). ثمة مزاج مسرحي منفتح ومتعدد، والمساحة تتسع للكثير، فصار هناك إنتاج مسرحي محلي من خلال الأذرع التي تدعم توجهات رؤية المملكة الجديدة (وزارة الثقافة)، عبر هيئة المسرح والفنون الأدائيَّة، التي حضرت بعرضين مسرحيين للطفل في العيد، وهما «لبنى» و«أميرة الرماد»؛ وهيئة الترفيه من خلال عدد من العروض المسرحيَّة التي انتشرت في مدن المملكة.

إبراهيم الحارثي - الرياض

يقول مشعل الرشيد، وهو كاتب مسرحيَّة «طار بالعجة» التي قدمت في «موسم الرياض» ثم عرضت خلال عطلة عيد الفطر بمدينة جازان: «ما نشاهده حالياً من عروض مسرحيَّة اجتماعيَّة جماهيريَّة في المدن الرئيسة بالمملكة، هو عودة جديدة للمسرح إلى المجتمع السعودي، فمن هذه العودة التي أتت بعد توقف طويل، ظهر جيل جديد من الشباب الفنانين، ومن الجمهور المسرحي أيضاً، وكل منهما، الفنانين والجمهور، يرغب في المسرح الاجتماعي الذي يلامس مواضيعه وقضاياه الإنسانيَّة والاجتماعيَّة المعاصرة، والحقيقة أن ما يحدث للمسرح حالياً يثير البهجة والفرح، حيث شاهدنا كثافة العروض المسرحيَّة، قابلتها كثافة الإقبال الجماهيري، ففي موسم الرياض على سبيل المثال، قدم أهل المسرح السعودي والخليجي والعربي مسرحيات لاقت إقبالاً جماهيرياً، ونفدت التذاكر قبل بدء كل عرض مسرحيَّة، وهذا يدل على أن الجمهور يتجه إلى المسرح متى ما رأى الإعلان عنه، لاسيما المسرح الكوميدي، الموجود فيه مشاهير التمثيل،

جانب من مسرحية لبنى 2022

مشعل الرشيد

مساعد الزهراني

كميل العلي

ومن يسمون بنجوم الفن الدرامي. أخيراً يبقى أن عودة المسرح تأتي من الجهات الرسميَّة المسؤولة عنه، ومنها هيئة الترفيه التي أخذت على عاتقها مسؤوليَّة مسرح المجتمع، بصفته واحدة من أهم وأبرز الفعاليات ووسائل الجذب والترفيه، فبلا شك هيئة الترفيه جعلت من المسرح متنفساً للعديد من الفنانين المسرحيين (مؤلفين، ممثلين، مخرجين، وفنيين) ليقدموا إبداعاتهم، ومتنفساً للجمهور الذي رأى نفسه ضاحكاً متبسماً في ليال مضيئة بالفن المسرحي».

أما مساعد الزهراني، المخرج والممثل المسرحي، فيقول: «أن يتابع الجمهور عدداً كبيراً من العروض المسرحيَّة المختلفة، هو دليل على أن التوجه العام يقود إلى بناء شكل مختلف للتذوق الفني، وهذا ليس فقط على مستوى المسرح، بل حتى على مستوى بقيَّة الفنون، ولعلنا نتابع كل هذا الحضور في المسرح من خلال هذا الضخ، لكن السؤال يعود مجدداً لمحاولة فهم هذا الحضور، لماذا، وكيف، ومتى يوجد لدينا عمل مسرحي محلي يحمل بصمة مختلفة، ويسجل حضوراً مهماً، لاسيما وسط هذا التوجه الكبير لدعم الفنون ورفع مستوى الوعي الثقافي للمجتمع؟».

ويرى الكاتب المسرحي عباس الحايك، أن هذه المسرحيات التي تقدم في موسم العيد في المملكة العربيَّة السعوديَّة بالتحديد، لا يمكنها أن تخلق حراكاً مسرحياً، ويضيف الحايك: «لا يمكن أن تسجَّل ضمن إنجازات المشهد المسرحي السعودي، فكم مسرحيَّة قدمت في العيد وغادرت الذاكرة؟ لاسيما أن أغلب هذه المسرحيات مسرحيات مستقدمة، وليست سعوديَّة، يغيب عن أكثرها الممثل المسرحي السعودي، مسرحيات يغلب عليها التهريج وليس الكوميديا بمعناها الراقي، فالكوميديا تعمل منذ اختراعها على نقد السلوكيات الاجتماعيَّة الخاطئة، في سبيل تخليص وتطهير هذا المجتمع من هذه السلوكيات، وإعادة توازنه إليه عبر الضحك، فيتطهر منها نتيجة للدراما حسب المفهوم الأرسطي. لذا كانت الكوميديا أكثر اقتراباً من المجتمع، من أي شكل آخر من أشكال الدراما، وشرط من شروط سموها

«مشعل الرشيد: ما يحدث للمسرح حالياً يثير البهجة والفرح»

«مساعد الزهراني: السؤال هو.. متى يوجد لدينا عمل مسرحي محلي يحمل بصمة مختلفة وسط هذا التوجه الكبير لدعم الفنون»

«كميل العلي : أكبر دُلم لأي شغوف بصرح الإبداع هذا، هو أن يكون حضور المسرح مناسبة مرغوبة وممتعة للفرد، وذات أثر ووقع على العقل والقلب معاً»

عبدالله عقيل

عزام النمري

عباس الحايك

ورقيها هو اقترابها من الحياة.

مسرحيات العيد أغلبها مسرحيات ساخرة، تقترب من مسرحيات الفارس، أو الفودفيل، التي تعتمد على السخرية من دون الاهتمام بالموضوع المطروح، فتعتمد بالدرجة الأولى على النكتة والسخرية من أشكال الممثلين، أو لهجاتهم، أو غيرها، التي يطلقها ممثلون يملكون القدرة على السخرية، وسرعة البديهة، ولكنهم يستغلون هذه القدرات في التهريج وليس لتقديم الكوميديا، وهذا الشكل يبدو الأكثر شيوعاً من الكوميديا الراقية المفترضة، التي تقيم السلوكيات، وغابت عن مسارحنا وحل محلها هذا النوع. على الرغم نت أنني مع المسرح الذي يقترب من الجمهور ويؤسس لعلاقة جيدة مع الجمهور، لكن لا أرى أن هذه المسرحيات يمكن أن تخلق علاقة صحيَّة مع الجمهور، الذي سيكون منها صورة عن المسرح المفترض».

«هو حلم مسرحي يتسع باتساع السماء»، هكذا قال الممثل عزام النمري، وأضاف: «ماذا لو أصبح العيدُ مسرحياً، مثل سباق الدراما الرمضاني؟ ماذا لو تسابق منتجو المسرح لفتح شبابيكهم لجمهور الدهشة في العيد؟ كم سيكون جميلاً لو كان المسرح عرفاً في العيد لدى المجتمع، كنت سأحب لو احترت في أي عرضٍ سأحضر اليوم مع عائلتي أو أصدقائي لنبتهج، هل نضبت العروض المسرحية لدينا؟ عذراً؛ هل تدفقت لتنضب؟ مسرحياتنا خُلقت ليراها المسرحيون في سباقات المسرح، ماذا عن عامة الناس؟ ماذا عن (أعطني مسرحاً أعطيك شعباً عظيماً)؟ كيف ستعطيني (شعباً) وجمهورك قلة تراهم في كل مهرجان، يحفظون العرض عن ظهر قلب؟ إن حُصر الفن على النخبة، وغاب عن مشهد الناس، فما الجدوى منه؟».

الكاتب المسرحي عبدالله عقيل، يقول: «جرت العادة أن تتسابق الفرق المسرحيَّة والمؤسسات الإنتاجيَّة لتقديم أعمالها المسرحيَّة في الأعياد، منها ما يقدم محلياً، ومنها ما يأتي عابراً للحدود، منها ما نتفق معه فنياً واجتماعياً وأخلاقياً، ومنها ما نختلف معه وعليه، لاسيما ما يتعارض والقيم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة التي تم (حشرها) في العمل، بقصد الترويج لها، أو تقديمها رشوة فجة واضحة للمتلقي في قالب (ضاحك)، لا يمت للكوميديا بصلة قريبة ولا بعيدة، ولا حتى بعد سابع جار، بهدف تسويق التذاكر، مهما كان تصنيف المادة الفنيَّة المقدمة، أو استناداً على شهرة تلفزيونيَّة سابقة أو بائدة للأسماء المشاركة، وهذا ما نشاهده في بعض الأعمال التي انتهجت التسطيح واللا مبالاة، أما الأسماء (الصاعدة) للمسرح من (هبوط) السوشيال ميديا؛ فلا أرغب في التطرق إلى التفاهات المقدمة منها، لأنها لا تخفى على ذي عقل!».

ويضيف عقيل: «الفنان الحقيقي ضد الرقابة على الشخصيات الفنيَّة الواعية، وأعمالها التي ترقى إلى ذائقة المتلقي وتضيف إلى ثقافته المسرحيَّة، في زمن اختلط فيه الحابل بالنابل. وأرى أن الشعوب والأوطان بحاجة ملحة إلى عودة جادة للجان مشاهدة تتسم بالوعي، والخبرة، وعدم الانحياز لاسم أو آخر، حتى يكون المُنتج ذا قيمة فنيَّة وثقافيَّة بعيدة عن القوالب الجاهزة، والإسفاف، والتخبطات».

الممثل المسرحي كميل العلي، يقول: «أكبر حُلم لأي شغوف بصرح الإبداع هذا، هو أن يكون حضورً

جانب من مسرحية«لبنى » 2022 «

المسرح مناسبة مرغوبة وممتعة للفرد، وذات أثر ووقع على العقل والقلب معاً، عروض تطرح أسئلتها الكبرى التي بها يستمر العرض المسرحي حتى بعد انتهائه! وفقط حينها جدير بنا القول إن الشارع المجتمعي أخذ يتشرّب الحالة المسرحيَّة إلى النخاع، بالتداول، والتناول، والتدوير، والتنوير. صناعة عرض مستمر، يضيء – بمرور الوقت – المكانة التي يحققها مسرح جاد وراق، يكسر القوالب الجامدة، ويرفع القيمة الفنيَّة والحالة الذوقيَّة بالتدريج.

هذه الصورة الحضاريَّة المنشودة، التي نراها في بلدان أخرى، لن تتحقق – باعتقادي – على مستوى وطني، إلا بأن تكون هناك اشتغالات مسرحيَّة ذات ديمومة مستمرة على مدار العام، وأيضاً مكثفة في مواسم خاصة في البلد المعني، وأهم المواسم التي لدينا في مجتمعاتنا هنا، موسم العيدين؛ الفطر والأضحى.

هنا يطفو السؤال على السطح، الذي يبحث في تأثير الأعمال المسرحيَّة التي تُقدم في العيدين بوصفهما مناسبتين موسميّتين كل عام.

لا شك، أولاً، أن موسم العيدين هو جزء منشود من قِبل الفرق الأهليَّة والجهات المعنيَّة بصناعة العروض المسرحيَّة، لتقديم تجاربها المختلفة، وخصوصاً بشكل رِبحي واستثماري جيد، وهذا ينطبق على جميع مناطق المملكة بشكل عام.

لكن باعتقادي – وبشكل تراكمي – هذا التركيز الإيجابي في حد ذاته، يوقعنا بشكل أو بآخر في مطب من زاوية ثانية، وهو الغفلة عن الهدف الأسمى، والمنشود، المذكور أعلاه، والمتمثل في الديمومة أولاً، وصناعة الحميميَّة بين المتفرج المتلقي لفن المسرح، وهذا الفن، حيث يتم تطبيع وجوده فناً قائماً وضرورياً في يومياتنا، ويحكي تفاصيلنا الحياتيَّة بشكل دوري ومتواكب وحي!

هذا بعيداً عن الدخول في نوعيات المسرح التي تقدم، وبكل تأكيد وجودها مهم جداً، وبشتى فئات الاستقطاب التي تتوجه إليها من الجماهير.

فسؤال المسرح والجمهور، بالاستمراريَّة يتبلور أكثر، ليشكل حالة نخبويَّة وشعبويَّة في آن واحد.

لكن لا يجب التركيز – مع أهميَّة ذلك – على مواسم معينة فقط وبعينها، بل على العكس تماماً؛ هذه الاحتفالات الموسميَّة هي فرصة لرصد نتيجة حراك عام كامل، والاحتفاء بجهود مشتركة في تقديم وجبات فكريَّة كانت تبني أرضيتَها للمتلقي عروضٌ مسرحيَّة طول العام» ■

من عرض حلب

«المسرح الراقص»..
نمـــاذج ســـورية جـــديدة

منذ عام 1982، بدأ الاحتفال بـ «اليوم العالمي للرقص»، بمبادرة من المجلس الدولي للرقص، التابع لمنظمة اليونسكو (CID)، بعد مبادرة أطلقتها لجنة الرقص التابعة للمعهد الدولي للمسرح، الشريك الرئيس لفنون الأداء في اليونسكو. وقد جاء اختيار 29 نيسان/ أبريل يوماً عالمياً للرقص، إحياء لذكرى ميلاد الفرنسي جان جورج نوفر (29 أبريل 1727 – 19 أكتوبر 1810)، أستاذ رقص الباليه، الذي كان قد ركّز على أهميَّة ارتباط الموسيقى بالتصميم الكوريغرافي، وعلى التجديد في تصميم الملابس، ورفض النماذج المسبقة التي تقيِّد الإبداع، مثل وضع القناع، أو الاستمرار في اختيار نمط موسيقي واحد. وقد طوَّر نوفر من الشكل التقليدي للأداء، وكتب عام 1759 كتابه «رسائل» الذي نشر عام 1760، وضمَّنه أفكاره حول تطوير رقص الباليه.

دمشق: أنور محمد
ناقد مسرحي من سوريا

بهذه المناسبة العالميَّة، احتفلت خشبات المسارح السوريَّة في عددٍ من المُدن باليوم العالمي للرقص (29 نيسان/ أبريل)، بتقديم عروض فنيَّة راقصة بمختلف الأشكال الكلاسيكيَّة والحديثة. ففي طرطوس وعلى خشبة المسرح القومي، قُدِّم العرض المسرحي الراقص «ضلع قادر»، وهو نتاج ورشة عمل من تدريب عيسى صالح وبراءة صالح. وفي اللاذقيَّة قدَّمت فرقة أفراح سوريا، عملها المسرحي الراقص «مقامات الفرح»، من إخراج فادي عيسى وعلي خضور.

في السويداء كانت هناك مجموعة من العروض المسرحيَّة الراقصة، لكل من فرق: «أبولو لرقص الباليه، والأصدقاء للرقص الحديث، وحكايا للرقص التعبيري، وشهرزاد للرقص التعبيري». فرقة شهرزاد قدَّمت عرض «مهر الأصايل» عن وثيقة تاريخيَّة إعداد كمال الشوفاني، كتابة وإخراج معن دويعر، وتصميم الرقصات مازن الحكيم. مسرح حلب القومي وبمشاركة فرقتي حكمت للرقص المسرحي بقيادة حكمت صانجيان، وإنفنتي بقيادة جوني عازار، وعلى مسرح دار

مشهد من مقامات الفرح

الكتب الوطنيَّة؛ قدَّمت الفرقتان عدداً من اللوحات الاستعراضيَّة الراقصة، شملت الفولكلور الشعبي العربي، والأرميني، والهندي، إضافة إلى الدبكات، ورقصات السماح.

في «مقامات الفرح»، العرض المسرحي الراقص الذي قدَّمته مديريَّة المسارح والموسيقى لفرقة أفراح سوريا، على خشبة مسرح قصر الثقافة باللاذقيَّة يوم 28 أبريل 2022؛ يجمع المخرج علي خضور مع مصمِّم الرقصات فادي عيسى، بين الحكاية والرقص في سبع لوحات فولكلوريَّة راقصة، أداء تسعة عشر راقصاً وراقصة: دانيال الكردي، وطالب حبيب، ومحمد رحال، وأحمد محمد، ومصطفى عسكر، وحيدرة مبارك، ومضر الحايك، ومي الديك، ووئام البرجق، ووسام البرجق، وأليسار خياط، وشهد سميا، وإنجي عاقل، ودموع معلا، وندى شحيدة، ومايا حسن، ونور فرحات، ورغد صبح، وسارة صافي، تمثيل: نوار إبراهيم، وسموأل سعيد، وسيدرا علي، وهبة معروف، وزينب محفوض، وروان إسبر. أزياء ولباس: صفيَّة يوسف. تنسيق الديكور: ليث ضاهر. وهذا العرض يجيء بعد أربعة عروض للفرقة: «جدايل فرح، بشائر نصر، درب الشام».

في المسرح الراقص ليس من إنسانٍ آلي وهيولي؛ بل إنسان عضوي يحقِّق شرط الجمال/ المتعة والفائدة. والراقص وهو يرقص؛ يفكِّر ولا يتكلَّم؛ بل جسده وهو يرقص يقوم بتحويل الفكرة/ الأفكار، إلى أفعال/ حركات، فنرى ليس من باب الخديعة، الحصى ألماساً، والرمل ذهباً. والرقص في المسرح هو تعبيرٌ عن فكرة، والراقصُ يرقص، يتحرَّك لا يتكلَّم – هذه لم يتقيَّد بها بعض الراقصين، فقد كانوا يغنون مع المغني، مندمجين معه. مع أنَّ الذي لا يتكلَّم بإمكانه أن يتحرَّك، يرسم، يكتب، يقرأ، يعزف موسيقى، يصنع زورقاً، كرسياً. الراقصون في «مقامات الفرح» جمعوا الرقص بالكلام، فرأينا انفجارات حركيَّة وصوتيَّة في كل مقام، كما سَمُّوه. أجسادٌ ترقص، تقفز في فضاء الخشبة مع موسيقى لأغانٍ من فولكلور بلاد الشام، ذات وقع على النفس، لأنَّها تختزن حزناً من لوعة فراق.

حكاية العرض الميلودراميَّة، لفتاة وشاب التقيا مصادفة على تخوم قرية ذات طبيعة ساحرة، وتحابَّا. الفتاة كانت قد ضلَّت الطريق، وهي من أسرة إقطاعيَّة أو ثريَّة كما يبدو، فيما الشاب من أسرة فلاحيَّة، دلَّ عليه زيُّ لباسه، الشاب «علي» يستضيفها في قريته، ويستبقيها، ويريها الطبيعة الساحرة لقريته (مجموعة صور ملوَّنة تصدَّرت جانبي المنصة) فيما أسرتها تقوم بالبحث عنها، وعندما تعود، تكون أمُّها في حالة غضب، وتقرِّر تزويجها لرجل من مجموعة متقدمين للزواج منها، الشابة ترفض وتبعث بخادمتها إلى علي الذي

ملصق احتفالية طرطوس بيوم الرقص العالمي

ملصق احتفالية السويداء بيوم الرقص العالمي

أحبَّته ليكون في صفِّ المتقدمين، فترفضهم على الرغم من تعنيف والدتها، وعدم مبالاة والدها، ولا تقبل إلا بعلي.

اللوحات أو المشاهِد الراقصة على مدى 60 دقيقة، وإن جاءت متسلسلة إنَّما غير مترابطة، والخيط؛ خيط الصراع لحكاية الحب بين الفتاة وعلي، كان ضعيفاً وساذجاً، بينما التفاعل بين الراقصين كان قوياً. العرض لم يكن فيه سرد تعبيري، الرقص كان على أنغام الموسيقى لأغنيات، ألحانٍ ذات وقع آسر على النفس، مثل أغنيات: «ربَّيتَكَ زغيرونَ حسن، بيع الجمل يا علي، لا أزرعلك بستان ورود.. وغيرها»، وهي أغانٍ تحكي عن تجارب ومشاعر، أو هي وجهات نظرٍ لشخصيات عاشت لوعة وألم الفراق بين المحبين، عسى يكلَّل باللقاء والزواج،

ملصق مقامات الفرح

ملصق مهر الأصايل

وهذا ما ذهب إليه العرض من خلال السرد القولي مع حركة خجول – الممثلان العاشقان كانا خجلين في أداء دوريهما؛ كانا يرويان لا يمثلان.

في الرقصات/ المقامات، لم نرَ أفعالاً. هناك رقص، ولكن لا صراعات فيه، ولو من قبيل الراقص: يجري، يختبئ، يخاف، يفرح، يهذي، يصعد، يتشاجر. ذلك نحو رقصة تعبيريَّة، فيحتدم الصراعُ بين الراقصين كونهم يمثلون أصواتاً سرديَّة. الرقصات كانت منفصلة عن الحكاية التي رواها الشاب علي وحبيبته، لقد كانا يمهدان للرقصة بالحكي، فيدخل الراقصون ليؤدُّوا حركات على أنغام الأغنية، وليس ليتصارعوا بوصفهم شخصيات، فنشوف أحداثاً منطقيَّة أو خارقة؛ أفعالاً وردود أفعال على مستوى الثيمة والشكل لمسرحيَّة راقصة. رقصات لا أدوار فيها للراقصين، لا استخدامات لأشكال أو أدوات، لا ارتجالات. هناك تشكيلات حركيَّة، عمليات كوريغرافيَّة، لكنَّها عمليات لا تؤزِّم صراعاً إلا في اللوحات الأخيرة، ونحن نرى حركات/ ظلال الراقصين على الشاشة، وأمام مساقط الضوء المدفعي، بعد أن انسحبوا من مقدمة خشبة المسرح. في حين كانت الرقصات التي سُمِّيَت بـ «مقامات»؛ حركات جسديَّة تماثل بعضها، متماثلة، وليست استجابات عاطفيَّة وعضليَّة، إلا للنغمة؛ لصوت موسيقى الأغنية.

في المسرح الراقص كل حركة يُفترض أن تكون استجابة نفسيَّة ذات دلالات، إشارات، وهو ما يُشكِّل جوهر الرقص في المسرح. الراقصون لم يلعبوا، لم يستخدموا طاقاتهم الكامنة في حركاتهم لتوليد أيِّ معنى، إشارة، سوى أنَّهم يرقصون ويرقصون، استجابةً لصوت إيقاع الآلات الموسيقيَّة التي يغنيها المغني من آلة تسجيل عبر مكبِّرات الصوت. الرقصات لم تمثِّل أفكاراً، سواء تلك الرومانسيَّة، أم الأفكار الحرة. هناك أشكال تكوينيَّة تقليديَّة مألوفة، المخرج علي خضور مع مصمِّم الرقصات فادي عيسى لم يُخضعاها لهدف، لأنَّه – كما شفنا – لا مخطَّط إخراجياً؛ بل لنرقص ونرقص، مع راقصين مفعمين بالحيويَّة والرشاقة والخفَّة.

المسرح الراقص، هذا الفن الجميل، افتقدناه في مسارحنا العربيَّة. ربَّما يعود السبب إلى حجم التراجيديا؛ حجم المآسي والكوارث التي نعيشها، فلا وقت للرقص، لذا المسرحيات الراقصة قليلة ونادرة، أكانت مثل هذا العرض «مقامات الفرح»، أم تلك التي تشتغل على صراعات ذات شكل راقص قديم متوارث، أو حديث/ حداثي، تعبِّر عن مسائل فكريَّة عقلانيَّة بفنٍّ بصري؛ فن الرقص، وليس الرسم أو النحت أو العمارة. لقد ذهب الرقص المُمَسرح للتعبير عن الأزمات الوجوديَّة للإنسان، ذلك كون الرقص في المسرح يفرِّج عن الإنسان

حزنه، يقشّره عن روحه، ولا يطليه أو يمسحه بالفرح. الرقص حركة مستمرة دالّة ودائمة. هنا في «مقامات الفرح»، الرقص كما أدَّاه الراقصون والراقصات، كان ضرورة جسديَّة، فيما الرقص، أو الأداء الحركي على خشبة المسرح؛ هو تعبير عن حالة نفسيَّة/ عاطفيَّة، جيشانات، غليانات الروح وهي تتدرَّج؛ تعرج مقامات ومقامات. الرقص المسرحي ليس حركة اعتياديَّة، هو ضرورة حياتيَّة لاستمرار وجود الجمال، وإن كان من طبيعة عابرة. الراقصون، وهذه مأساة «مقامات الفرح»، وإن كانوا يريدون نشر الفرح، فقد قدَّموا رقصة واحدة سبع مرات في سبع لوحات، وقد غيَّروا فيها لباسهم سبع مرات.

المسرح الراقص، عربياً، لم يحظَ باهتمام المؤسَّسات والفرق الرسميَّة أو الأهليَّة، على الرغم من وجود أقسام للرقص في المعاهد والجامعات، من ثم لا نملك هويَّة فكريَّة وفنيَّة للمسرح الراقص، سوى ما نتناقله، أو ننقله؛ عن المسرح الراقص الأوروبي والأمريكي، بما فيه رقص الباليه، والرقص الحداثي، والرقص الحر. مع أنَّه في مثل هذا العرض (مقامات الفرح)، وإن كانت النوايا (الجماليَّة) صادقة، فإنَّه يصبُّ في حقل الاستهلاك، استهلاك الخدمات، خدمات التسلية، كما لو أنَّه سلعة. مع أنَّ الفنون بأجناسها ليست فنوناً تقدِّمُ خدمات للتسلية أو الترويح سريعة الزوال. القيمة الجماليَّة للفنون قيمة ذات ديمومة وتأثير أبدي. والمسرح الراقص هو موقفٌ حركي من الكلام، هو حوار الجسد مع الآخر حتى يصيرا اثنين، هو تعبيرٌ تشارك فيه كلُّ أجزاء الجسد وأطرافه بلغة من حركة، تكونُ أو تجيءُ فيضاً نحو الانخطاف. والراقصون في «مقامات الفرح» بالتأكيد سعوا إلى إيقاظ بعض أسرار الجسد؛ فرجونا حالات ومناخات، أشجاراً عالية تحفُّ وتهدرُ، مادة جسديَّة بإيقاعات تعصف وتهدأ، توترات عنيفة. لكنَّ رقصهم، أو مفرداتهم الحركيَّة في اللوحات التي قدَّموها لا تنويع فيها. كان هناك شيء من تكرار؛ أو أنَّ سلسلة الحركات/ الأفعال تشبه بعضها.

مصمِّم الحركات، الكوريغرافي فادي عيسى، لم يولِّد عناصر الرقص من بعضها، فجسد الراقص/ الممثِّل كان يؤدِّي حركات ميكانيكيَّة: يمشي، ينهض، يقفز، يتمايل، ينحني، يرفع ذراعاً، يثني جذعه، ...الخ. كان هناك جهد بدني، وليس نشاطاً؛ حركات جدليَّة تنزع عن الرقص التقليدي أقنعته التنكريَّة. ثمَّ إنَّ العرض ينقصه الفكر- آلة عقليَّة؛ فكر أدبي- سيناريو، وفكر موسيقي؛ بوضع أو تصميم موسيقى خاصة به، وليس أغنيات متناثرة تمَّ جمعها وحشرها في هذه المشاهد، لأنَّ الفكر يجيء في مثل هذه العروض من إرادة وحساسيَّة. وحين تقوم مثل هذه الفرقة، على الرغم من الجهد الفني والمالي الذي كان ظاهراً، بتقديم عروضها بهذا الشكل؛ فلا نريد لها أن يتحوَّل إلى جهد ضائع. مع ذلك، وعلى الرغم من قسوتنا، فإنَّ الرقص في المسرح يقوِّي الحماسة إلى الجمال، ليحقِّق بعضاً من الفرح؛ والفرح العميق، ولا شكَّ أنَّ «مقامات الفرح» حقَّقت شيئاً من هذا ■

مسرحية الكراسي، تأليف يوجين يونسكو وإخراج حسين العصفور- أرشيف مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي

كرمها «ملتقى الإبداع» في دمشق

نضال الأشقر: على المسرحيين جعل الحياة أجمل

من الملتقى

حلت الفنانة اللبنانيَّة القديرة نضال الأشقر (1934) ضيفة على «ملتقى الإبداع»، الذي يقيمه المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في سوريا شهرياً، حيث استعرضت جوانب من تجربتها المسرحيَّة للطلاب بمختلف اختصاصاتهم وسنوات دراساتهم، في جلسة أدارها الإعلامي سعد القاسم.

وعبرت الأشقر في الحواريَّة، التي جرت وقائعها في «مسرح سعد الله ونوس» بدمشق يوم الثلاثاء 17 مايو 2022، عن سعادتها بوجودها مكرمة في هذا «المسرح»

الأشقر تتحدث في الملتقى

متمنية تقديم عرض على خشبته يحتفي بمشوارها الفني وتجربتها الإبداعيَّة بين أساتذته وطلابه.

وتوجهت الأشقر في بداية حديثها إلى طلاب المعهد بالقول: «نحن المسرحيين علينا أن نجعل من الحياة أياماً جميلة تستحق أن تعاش»، مؤكدة أن المعهد العالي للفنون المسرحيَّة بدمشق، هو أهم أكاديميَّة تعليميَّة تدرس التمثيل في الشرق الأوسط، لتدريب مواهب الشباب واستخراج الأفضل منها.

وفي حوارها مع الطلاب، تنقلت ابنة قرية ديك المحدي اللبنانيَّة، بين الخبايا والأسرار التي جعلت منها سيدة مسرح، وانطلقت من منزل طفولتها الذي عدته مسرحها الأول، وتحدثت عن دور عائلتها في بداية حياتها المسرحيَّة.

وتروي الأشقر بدايتها منذ كان عمرها 16 عاماً، حيث تتلمذت على يد ندى البارودي، التي مهدت لها الطريق إلى الأدب العالمي، وجعلت من أصول الأدب في مؤلفات شكسبير مفتاح دخولها إلى عالم الإخراج الذي كانت مولعة به، واكتشفت أنها حتى تصبح مخرجة عليها أن تكون الكاتبة والمخرجة والممثلة والعارفة بكل المداخل التي تؤدي إلى عمل مسرحي متكامل.

ووصفت المرحلة الزمنيَّة التي انتقلت فيها إلى لندن عام 1960، إلى «الأكاديميَّة الملكيَّة للفن المسرحي» الأشهر في

نضال الأشقر والفنان السوري دريد لحام

عميد المعهد تامر العربيد يكرم الفنانة نضال الأشقر

العالم؛ بالفترة الذهبيَّة، حيث قضت السنتين الأوليين منها في التدرب، لتطويع الجسد، والخيال، والصوت، ومخارج الحروف، وتكوين الثقافة المرتبطة بمبادئ وتاريخ المسرح العالمي.

وانتقلت الأشقر بعدها إلى الحديث عن أهميَّة تنمية إمكانيات تركيب الشخصيات، بوساطة الجسم وتفاصيل تحركاته المترافقة مع متطلبات الشخصيَّة، داعية طلاب المعهد إلى التركيز على تنمية قدراتهم بالإقناع، لإيصال الرسالة عن طريق اللغة التي ينطق بها الجسد قبل الحوار، الذي تجعل منه عكازاً يساعدها في إيجاد طريقها إلى المتلقي.

ثم عرفت الأشقر الطلاب بفن الارتجال، الذي يعتمد بالدرجة الأولى على فهم كتاب «طقوس الإشارات والتحولات» للمسرحي السوري سعد الله ونوس، ثم التدريب على قراءة متمكنة لمشاهد معينة، ثم استحضار مشاهد مشابهة من الحياة اليوميَّة، لتبدأ الارتجال بالعثور على الشخصيَّة الواقعيَّة وتركيبها على الشخصيَّة المكتوبة، بعدها يتمكن الممثل من استحضار أدواته.

وخلال مؤتمر صحفي، بينت نضال الأشقر أهميَّة الإعلام في دعم انتشار المسرح منذ انطلاقته، للتعريف بالأعمال القيمة والمهمة، والحديث عنها، ونقدها بأسلوب بناء، لإيصالها إلى الجمهور.

وحول حديثها مع الطلاب عن مسرحيات سعد الله ونوس قالت «إن في سوريا أهم الكتاب والمسرحيين العالميين منذ الأزل، كما قام المسرح السوري المعاصر على أكتاف رجل مثل سعد الله ونوس، وممدوح عدوان، وفواز الساجر»، واستذكرت تكريمه في سوريا، حيث عدت عصره لن يتكرر.

وعن الفنان القدير دريد لحام قالت: «لا أحد يمكن أن يأخذ مكانته»، وعبرت عن رغبتها في الاشتراك معه في عمل مسرحي يجمعهما.

وفي العصر الحديث، عدت الفنان فايز قزق من أهم الفنانين والمخرجين الموهوبين، مؤكدة ضرورة إنتاج أعمال سوريَّة لكتاب سوريين وعرب، مشيرة إلى أن الفنانة القديرة منى واصف رائدة بالتمثيل، وتمتلك مشروعاً تمثيلياً كبيراً.

وعن دور الفن بعد الحروب، والاستفادة من التجربة في سوريا قالت: «اجتمع العالم لكسر سوريا ولم يستطيعوا، وعلى الفنانين استخدام هذه التجربة الإنسانيَّة العميقة والمؤلمة، وأرشفتها، وصناعة مسرح إنساني لا يتكرر».

وأشارت الأشقر إلى أن المسرح ينحسر في العالم العربي، متمنية وجود طاقة جديدة في المسرح السوري، لانطلاقة جديدة نابعة من الحقائق التي تقدمها الحياة، والتراجيديا الإنسانيَّة التي تجول العالم العربي ■

وزيرة الثقافة السورية تستقبل الفنانة نضال الأشقر

محسن سليمان

فاز بمسابقة «جمعية المسرحيين» للتأليف

محسن سليمان: الجائزة حافز للتجويد والاستمرار

فاز الكاتب الإماراتي محسن سليمان أخيراً بجائزة جمعيَّة المسرحيين للتأليف المسرحي (نصوص للصغار)، عن نصه «زهرة الجمال»، وهي المرة الأولى التي يكتب فيها للأطفال، هو الذي قدم للمكتبة مجموعة من النصوص المسرحيَّة الموجهة للكبار.

الشارقة: المسرح

وحول موضوع النص الفائز قال سليمان لـ «المسرح»، إن النص عبارة عن مقاربة فنيَّة لمفاهيم ثنائيَّة، مثل الخير والشر، والصدق والكذب، والكسل والنشاط، ولكن في إطار من المغامرات التشويقيَّة، وأوضح قائلاً: «يروي النص قصة زهرة التي تعيش في إحدى الممالك البعيدة، وهي فتاة فقيرة ومثابرة تسترزق من تقطيع الخشب وبيعه، ويحيط بها أصدقاؤها و(شرانة) وإخوتها. وحين يعلن الملك عن رغبته في تزويج ابنه الأمير بدر الزمان، تسعى (شرانة) إلى (زهرة الجمال) لتخدع الأمير وتتزوجه.. أما العم (زيتون) فهو العامل المشترك بين الخير والشر، وهو العنصر الذي يعد الحكيم و(الراوي) لعلمه ودرايته بكل ما يدور حوله، تلجأ إليه (شرانة) ليدلها على مكان زهرة الجمال.. ويقنع زهرة بحقها أيضاً في حضور حفلة القصر للقاء الأمير، وتبدأ الأحداث في التصاعد..».

وحول الجائزة قال: «إن الفوز بجائزة هو حافز للمزيد من التجويد وللاستمرار في هذا المسار، وأي جائزة تمثل دفعة معنويَّة مهمة لأي مبدع، ويظل تأثيرها في النفس فترات طويلة تمكنه من المواصلة والابتكار». وأعرب سليمان عن سعادته بكون النص الذي كتبه كان جيداً لدرجة أن نبه لجنة التحكيم لمعاينته، والمناقشة حوله، وتقييمه، وهو بعد ما زال مخطوطاً أولياً، وقال: «هذا إنجاز بالنسبة لي». وأضاف: «ولو عرض النص على الخشبة لاحقاً سيكون وقع ذلك كوقع هذه الجائزة».

وصدرت لسليمان سابقاً نصوص مسرحيَّة مثل: «جونو، وريا وسكينة، ولعبة البداية، والموت على المريخ»، وترجمت له مسرحيَّة من فصل واحد إلى اللغة الفرنسيَّة، وكانت بعنوان «24 ساعة لا تكفي».

«صالون الشارقة الثقافي» ينظم ندوة حول فرقة «المسرح العائلي»

نظم المكتب الثقافي والإعلامي بالمجلس الأعلى لشؤون الأسرة بالشارقة، بالتعاون مع هيئة الشارقة للكتاب، وضمن صالون الشارقة الثقافي، ندوة «مسرح العائلة... ومساهمات الأطفال واليافعين فيه»، قدمتها خالدة مجيد، مخرجة مسرح بالمكتب الثقافي والإعلامي، وذلك خلال فعاليات مهرجان الشارقة القرائي للطفل، في دورته الثالثة عشر التي نظمت في الفترة«22-11 مايو».

تحدثت خالدة مجيد خلال الندوة، بالتفصيل، عن مسرح العائلة قائلة: يعمل مسرح العائلة، ضمن برامج المجلس الأعلى التي تهدف إلى توعية المجتمع بكافة أفراده، بأهم القضايا المتعلقة بتحسين السلوك، والتعامل مع مكتسبات الوطن الطبيعية والمكتسبة، وقد سبق أن طرح موضوعات تتعلق بالأسرة، في ما يتعلق بالشباب وقضاياهم، والمؤثرات التي تأتيهم مغلفة بثقافات جديدة، تحتاج إلى أن يعي الشاب كيفية التعامل معها، بما لا يتنافى مع الهوية الثقافية لمجتمع الإمارات، كما يهدف لتحقيق التنمية الثقافية والإعلامية والفكرية في المجتمع، وتوظيف الدراما والأعمال الفنية بجميع صورها ومفرداتها الفنية في خدمة المجتمع، والتعبير عن قضاياه، والارتقاء بالحس الفني، عن طريق المساهمة في تفعيل دور المسرح والموسيقى في المجتمع، وتبنّي برامج إثرائية تعمل على تطوير المهارات الفنية المسموعة والمرئية، وتنمية القدرات الإبداعية لدى شباب مسرح العائلة، من خلال ورش علمية تدريبية، وأعمال فنية مسرحية وغنائية، وتحفيز دافعية الأسر للاهتمام بإبداعات الأبناء من الشباب.

وعن بدايات مسرح العائلة، أكدت مجيد أنه في عام 2003، تم إطلاق اسم مسرح العائلة على الفرقة، لتستمر في تقديم ألوان وإبداعات فنية مختلفة، في مسيرة أكملت 19 عاماً من العطاء، قدمنا خلالها العديد من المشاركات، من تنفيذ ورش فنية وعلمية، وتقنية، وعضوية لجان تحكيم بالمهرجانات المحلية والدولية، وتنفيذ أوبريتات عدة، بالإضافة إلى الإنتاج الفني في مجالات الفن المختلفة، من موسيقى، مسرح، سينما، إذاعة، تلفزيون وألبومات غنائية.. بالتعاون مع العديد من الفنانين والفنيين

المخرجة خالدة مجيد في الندوة

داخل وخارج الإمارات.. والعديد من الجهات والمؤسسات بالإمارات، والفوز بجوائز خارج الدولة، ضمن اهتمامات القائمين على فرقة مسرح العائلة، وتفاعلهم الدائم مع احتياجات ومخرجات المجتمع.

وأشارت مجيد إلى العديد من المسرحيات التي قدمها المسرح، بالتعاون مع عدة جهات لتعزيز الهدف التوعوي والإرشادي للأعمال المسرحية، حيث قالت: قدمنا العديد من المسرحيات، ومنها «مسرحية الباب»، التي قدمها المسرح بالتعاون مع مراكز التنمية الأسرية، وسلطت الضوء على الآثار السلبية لإدمان استخدام وسائل التواصل الاجتماعي، وأثر التفكك الأسري على الأسرة، ومسرحية «ساعة ترشيد»، بالتعاون مع هيئة كهرباء ومياه الشارقة، وهدفها التوعية بضرورة ترشيد استخدام المياه والكهرباء، المسرحية الغنائية الاستعراضية «شكراً.. لكن اتركنا»، بالتعاون مع هيئة البيئة والمحميات الطبيعية، وهدفها التوعية بضرورة المحافظة على نظافة البيئة، وحماية الحيوانات، ومسرحية مغامرات مسرة في حب اللغة العربية، بالتعاون مع مؤسسة صديقات، وتسلط الضوء على الأخطاء الشائعة في اللغة العربية، وجميع هذه المسرحيات من تأليف صالحة غابش وألحان ليلى أبو ذكري، وإخراجي.

وتم خلال الندوة، تقديم فقرة حية من مسرحية: «مغامرات مسرة في حب اللغة العربية»، بهدف تعريف الحضور بأهمية ودور هذه المسرحيات، كما عرضت تسجيلات متنوعة خلال الندوة، عن عروض مسرحية سابقة ■

ملصق مسرحية سمعون لمراون عبد الله

ملصق مسرحية سجن القردان

«5» عروض في الشارقة والفجيرة وعجمان

«مسرح العيد» يوسع انتشاره في إمارات الدولة

قُدمت خمسة عروض مسرحيَّة خلال عطلة عيد الفطر، حيث احتضنت قاعة أفريقيا بالشارقة مسرحيَّة «عرسان تيك توك» تأليف وإخراج مرعي الحليان، وفي مسرح المركز الثقافي بكلباء عرضت «سجن القردان» تأليف علي جمال وإخراج عبدالرحمن الملا، وعلى مسرح دبا الفجيرة «طرش اللوكيشن» تأليف وإخراج حمد الظنحاني، وفي المركز الثقافي بالفجيرة «شو هالميديا» تأليف وإخراج سعيد الهرش، وفي عجمان «سمعون في زمن فرعون» تأليف وإخراج مروان عبدالله.

الشارقة: المسرح

وبدا جديداً تقديم هذه النسبة غير القليلة من العروض بوساطة هؤلاء المخرجين – ومعظمهم من الشباب – ومؤشراً على عودة هذا النوع من المسرح، الذي غاب لوقت ليس بالقصير عن الساحة المحليَّة، فكيف تفاعل الجمهور مع هذه العودة؟ في إجابته على هذا السؤال الذي طرحته «المسرح»، وصف المخرج والكاتب سعيد الهرش تجربته في تقديم «شو هالميديا» بالناجحة والجميلة، نظراً لإقبال الجمهور في الليالي الثلاث للعرض، وقال: «هذا يدل على أن الجمهور يحب مثل هذه العروض، لاسيما عندما تتناول موضوعات تهمه».

ميديا

وذكر الهرش أن عرضه «سلط الضوء على المشكلات المتعلقة بالنشر على وسائل التواصل الاجتماعي، وتأثيراتها على الكبار والصغار»، ودعا إلى المحافظة على العادات والتقاليد: «علينا أن نقتدي بجيل الخمسين السابقة، بوصفنا من جيل الخمسين سنة المقبلة». وحول ما دعاه إلى تقديم العرض، قال الهرش: «اجتمعنا في الفرقة وتفاكرنا حول السبيل إلى إعادة الجمهور إلى صالات المسارح بعد تداعيات كورونا، واتفقنا على أن ننجز عملاً يقدم في عطلة العيد، ويكون مناسبة لتجديد اللقاء مع الجمهور».

تجربة ثريَّة

المخرج عبدالرحمن الملا، كان قدم مسرحيته «سجن القردان» في الدورة الأخيرة لأيام الشارقة المسرحيَّة، ووجدت أصداء واسعة، ثم أعاد تقديمها لجمهور مسرح العيد، وحول ذلك قال: «بالنسبة لي كان تقديم مسرحيَّة خلال عطلة العيد تجربة جريئة ومثمرة، ولاقت استحسان الجمهور. في البداية كان لديّ تخوف من عدم قبول الجمهور لمسرحية نخبوية في عيد الفطر، لأن أكثر الأعمال التي تقدم جماهيرية تسويقية»، وذكر الملا أنه حسم تردده حين نظر إلى الموضوع من منظور آخر، وهو «تعريف الجمهور على

مرعي الحليان

عبد الرحمن الملا

سعيد الهرش

نوعيَّة الأعمال التي تقدم في أيام الشارقة المسرحيَّة، الذي يحظى بدعم من صاحب السمو الشيخ الدكنور سلطان بن محمد القاسمي حفظه اللّه ورعاه، قلت يجب أن يطلع الجمهور على نوعيَّة هذه الأعمال، ويبقى عمل سجن القردان الوحيد الذي استمر في عروضه المسرحية من بعد المهرجان، وقمنا بعرضه لثلاثة أيام، وكان الحضور جيداً، ولاقى استحساناً من الجمهور، والكثير من المشاهدين رحب بفكرة العمل ونوعه وطريقة طرحه، وكان أغلبهم يسأل لماذا لا تعرض لنا أعمالاً مثل هذه، هادفة وتحمل معاني ورسائل للمشاهد؟».

وأشار الملا إلى أن ما شجعه على عرض هذه المسرحية «كونها مسرحية هزلية وتعتمد على كوميديا الموقف، وهذه الأعمال تكون قريبة من قلب الجمهور».

وحول السمات التي يتميز بها عرضه قال: «عملنا مختلف، يحمل بداخله فنيات العرض المسرحي وأسسه، أما باقي الأعمال فتوجهها كان تسويقياً، ونحترم تجارب الآخرين، فقد قدموا أعمالاً جميلة أيضاً ويشكرون على جهودهم التي قدموها للحركة المسرحية في الدولة، هذا يجعلنا جميعاً نفتخر بهذا النشاط المسرحي الذي يرافق عطلات الأعياد، وأنا فخور بتجربتي التي قدمتها، وسوف أستمر في عرض هذا العمل».

أما مرعي الحليان، الذي أعاد تقديم «عرسان تيك توك»، فقال عن تجربته: «قدمنا العرض على مسرح معهد أفريقيا بالشارقة، وكان الحضور دون المستوى المطلوب خلال الأيام الثلاثة للعيد، ويبدو أن سبب هذا هو قلة معرفة الناس بالمكان، على الرغم من ذلك فإن الجمهور الذي حضر العروض الثلاثة كان معظمه من فئة الأسر، وقد لمسنا تفاعلاً جميلاً مع العرض، والكثيرون أثنوا عليه بحسبانه يناقش قضايا اجتماعيَّة بأسلوب كوميدي رصين، وهذا ما

ملصق عرسان توك تيك

أفرحنا في الواقع». وحول ما حفزه على إعادة تقديم هذا العمل، قال: «الذي شجعنا هو محاولة الاقتراب من الجمهور بأسلوب فني يبتعد عن التعالي الفني والتعقيد، والاعتماد على الديكورات الواقعيَّة، ونحن في الفرقة نؤمن بأن هناك نوعاً من المسرح يجب أن يتوافر في الساحة عوضاً عن العروض النخبويَّة، التي مكانها المهرجانات المحكمة»، وأضاف موضحاً أن ما ميز عرضه «طرحه للقضايا اليوميَّة التي يستشعرها الناس من حولهم، وهذا ما حمل الحضور على التفاعل معها.. نحن نصف مسرحنا هذا بأنه مسرح العائلة، نحاول الاقتراب من جميع الفئات وبالأسلوب المبسط للفرجة المسرحيَّة، ونعتمد كوميديا الموقف، والابتعاد قدر المستطاع عن كوميديا اللفظ ■

أحمد بن عيسى «1944 - 2022»

رحـيل «جـــوكر» المسرح الجزائري

لم تكن تلك التجاعيد المرتسمة على وجهه سوى إشارات قويَّة على الوقار واتساع التجربة، يزرع من خلالها جسور الود والطمأنينة في كل من يراه، ويؤكدها بابتسامة عميقة تُوصل إلى أكثر أماكن الروح دفئاً، لهذا عندما يتواصلون معه لا يلقبونه بـ «الأستاذ»، أو صفات التفخيم التي يحبها عادة من يملكون جزءاً بسيطاً من مساره، بل ينادونه «عمي عيسى»، أو «عمي أحمد»، لأنه كان يعتقد أن الطّلاب والممثلين والمخرجين وصنّاع السينما والمسرح، وحتى الجمهور العادي، لا يجب إبعادهم بسياج التكبر والنجوميَّة والتجربة الحافلة، قرّبهم منه بطيبته وتواضعه، وتواصله مع الكل، والتعامل مع كل واحد منهم بالقيمة نفسها، يعطيه حقه من التواصل، والنصيحة، والتأطير، والتوجيه، لهذا عندما فقدوه، شعروا بحزن من فقد واحداً من أسرته، لأن الذكرى التي تجمعهم به، لم تنسجها أدواره المسرحيَّة والسينمائيَّة المختلفة على الرغم من تشعبها وكثرتها، بل بدرجة كبيرة عن طريق إنسانيته الدافقة، وطريقة تعامله، وتشجيعه الدائم لكل من يحتاج إلى التشجيع.

الجزائر: عبدالكريم قادري
ناقد وإعلامي جزائري

هكذا كان الممثل والمخرج والفنان الجزائري أحمد بن عيسى، الذي رحل أخيراً (2 مارس 1944 - 20 مايو 2022)، عن عمر ناهز 78 سنة، بعد أن اشتد عليه المرض وحاصره، وقد شاءت المصادفة أن يكون رحيله تزامناً مع أكبر محفل سينمائي في العالم، خلال مشاركه في الدورة 75 لمهرجان كان السينمائي (من 17 إلى 28 مايو 2022)، ضمن فريق الفيلم الفرنسي «كوت دور» (2022) للمخرج كليمان كوجيتور، المشارك في قسم أسبوع النقاد، وقد أدى ابن عيسى في هذا العمل شخصيَّة «يونس»، كون الفيلم يتعرض لطريقة عيش واندماج المهاجرين العرب في المهجر، وقد التقى هناك بأصدقائه الجدد والقدامى، من الذين تجمعه بهم صداقات أو ممن عمل معهم في العشرات من الأعمال المسرحيَّة والسينمائيَّة، التقط مع بعضهم صوراً ونشرها في مواقع التواصل الاجتماعي، وهذا قبل ساعات قليلة فقط من وفاته، لكن القدر لم يمهله ليقف على تفاصيل المشاركة وتفاعل الجمهور معها، لكن بعد يوم من وفاته، عرض قسم أسبوع النقاد الفيلم، ووجهوا إليه تحيَّة حارة عكسها وقوف الجمهور وتصفيقه الحار له.

حلم واحد ودروب متعددة

ولد أحمد بن عيسى في مدينة تلمسان العريقة (تقع في الغرب الجزائري وتبعد عن العاصمة بحوالي 540 كلم)، وتربى في مدينة سيدي بلعباس المحاذية لها. عاش سنوات طفولته الأولى بعيداً عن والده الذي كان مناضلاً وناشطاً ثورياً، تم اعتقاله من قبل الاستعمار الفرنسي، ولم يطلق سراحه إلا بعد استقلال الجزائر سنة 1962، وقد كان حلم هذا الوالد أن يصير ابنه فقيهاً، لكن أماني أحمد سارت صوب المسرح الذي أحبه ومارسه في سن مبكرة، وقد انعكس هذا الشغف عملياً من خلال انتقاله

إلى العاصمة بعد إنهاء مرحلة الدراسة الثانويَّة، وهناك شارك في ورشة مسرحيَّة مع فوج مكوّن من 40 فرداً، من تنظيم إدارة المسرح الوطني، ليدخل بعد عام إلى المعهد الوطني للفنون الدراميَّة في «برج الكيفان»، وهو المعهد الذي تخرجت فيه عشرات الأسماء الجزائريَّة التي صنعت مجد المسرح الجزائري في ما بعد، وقد كان هذا سنة 1965، ليوسع بعدها مداركه الفنيَّة والعلميَّة في بحر هذا الفن الممتد، الذي وجد فيه أن هناك الكثير من الأسئلة العميقة التي يبحث عن إجابات عليها، لم يجد بعضها في معهد برج الكيفان، لهذا بعد الانتهاء من برنامج هذا المعهد استكمل دراسته في الجامعة الدوليَّة للمسرح في باريس سنة 1968، ونال شهادته بعد أن أدى دوراً مسرحياً ناجحاً، كما استغل موهبته وشارك في العديد من الأعمال التي كانت بالنسبة له بمثابة التمارين العمليَّة، التي عكس فيها ما تعلمه نظرياً، ومن بين تلك المسرحيات التي شارك فيها: «فاجعة الملك كريستوف» لجان مارك سيرو، و«الأسلاف يزدادون ضراوة» لكاتب ياسين، و«انظر إلى الحيطان وهي تسقط» لجان لوي بريناتي، كما عمل مساعداً للمخرج في عدة مسرحيات أخرى.

عاد بعدها إلى الجزائر، وهذا في مطلع سبعينيات القرن الماضي، وبدأ العمل في المسرح الجزائري مع الصفوة والآباء المؤسسين، أمثال عبدالقادر علولة، وعزالدين مجوبي، والمناضل الكبير محمد بودية، وولد عبدالرحمان كاكي، ورفيق دربه ومشواره سيد أحمد أقومي، وغير هؤلاء كثر، ومن بين التجارب الأولى التي شارك فيها ابن عيسى قبل رحلة تكوينه إلى فرنسا ومعهد برج الكيفان، مسرحيَّة «غرفتان ومطبخ» للمخرج ولد عبدالرحمان كاكي، ومؤلفها عبدالقادر سفيري، وهذا سنة 1965، كما شارك سنة 1967 في مسرحيَّة «النقود الذهبيَّة» للمخرج عبدالقادر علولة، وتتمحور قصة هذا العمل حسب ملخصه حول: «الصراع بين كل من العدل والظلم، الخير والشر هو موضوع هذه المسرحيَّة الذي يتجسد من خلال قاضيين، الأول معروف بمواقفه الإنسانيَّة ودفاعه عن العدالة، والثاني معروف بمكره واحتياله على الناس، فيصدر حكماً بالإعدام في حق شاب بتهمة سرقة عقد، لكن القاضي الأول يرفض هذا الحكم لغياب الأدلة القاطعة، ويقضي ببراءة المتهم»، وشارك سنة 1966 في مسرحيَّة «الخالدون» لمصطفى كاتب، إضافة إلى الكثير من الأعمال الأخرى التي أثبت فيها مواهبه خلال بداياته في التمثيل.

التمثيل وحده لا يكفي

بعد تجارب التمثيل واكتساب الخبرة المناسبة، رأى أحمد بن عيسى أن أحلامه في المسرح أكثر اتساعاً، لهذا توجه إلى الإخراج حتى يحقق شيئاً من رؤاه، فحقّق العديد من الأعمال المسرحيَّة المهمة، من بينها: «عجاجبية وعجايب» التي اقتبسها من عمل للكاتب والمخرج الإيطالي الشهير إدواردو دويليبو، وتنقل المسرحيَّة بطريقة لطيفة وساخرة واقع المسرح وتقلباته، وهذا من خلال قصة تتمحور حول اندلاع «حريق بمسرح تابع لفرقة متجولة، فيتقدّم مديرها بطلب إعانة من الوالي الجديد للمدينة، الذي لا يعرف عن المدينة وأهلها شيئاً. هذه الإعانة ستمكن أفراد الفرقة من الالتحاق بأصدقائهم في مدينة أخرى. لكن سوء تفاهم يحدث بين المدير والوالي، وعوض بطاقة السفر يسلم الوالي للمدير قائمة لشخصيات ستزوره، فيفتتم المدير هذه الفرصة ويقترح على أعضاء فرقته تقمص الشخصيات الموجودة بالقائمة»، وقد شارك في هذا العمل جملة من الممثلين المهمين، من بينهم: امحمد بن قطاف، محمد فلاق، عياد مصطفى، عبدالقادر بوقاسي، فطومة، رماس حميد، حليلو دليلة، عباد بلقاسم، أبو جمال، قاسي قسنطيني.

كما واصل ابن عيسى إخراج العديد من النصوص المهمة، من بينهما مسرحيَّة «المغارة المتفجرة» التي تم اقتباسها من رواية للكاتبة يمينة ماشكرة سنة 2007، وهي من الأعمال المهمة التي تعكس مشاكل المرأة، وحسب البطاقة الفنيَّة فإنها «تحكي قصة امرأة وحيدة تخلق عالمها بنفسها، وتمرّ بحالات نفسيَّة مختلفة لتصبح هي الشخصيَّة الرئيسيَّة، والشخصيات التي تتشكل وتنمو داخل عالمها ترسم حياتها وواقعها اليومي، وفي هذه المرحلة يتداخل الواقع والخيال إلى درجة الجنون، ويتحول الجنون إلى عقل»، إضافة إلى أعمال أخرى مثل «وصيَّة دمنة» التي قدمها للأطفال سنة 1994 وأعاد تقديمها في 2004، و«الثمن» (2000)، و«المفترسون» (2008)، و«نجمة» (2013)، و«الحب المفقود» (2015)، كما ختم مساره الإخراجي بمسرحيَّة «ريح الحرور» التي أنتجها المسرح الجهوي بمدينة «تيزي وزو»، وهي المسرحيَّة التي شارك فيها ممثلاً في بداياته.

رحل ابن عيسى بعد عطاء استمر لأكثر من 57 سنة كاملة، أنفق معظمها في بيته الأول وهو المسرح، الذي لم يكل منه ولم يمل، سواء أكان ممثلاً أم مخرجاً، لم ينقطع عنه مطلقاً، وواصل عطاءه في أكثر الأوقات صعوبة، ليرحل ويترك خلفه أرشيفاً غنياً ومنوعاً لا يمكن أن يُنسى، وسيبقى في عين محبيه ثروة وطنيَّة في المسرح يجب النظر إليها دائماً على أساس أنها ركن مهم وجب الرجوع إليه مع كل فرصة ■

«الشارقة القرائي 13»
يقرأ تجربة هنيدي ويحتفي بالمسرح المدرسي

حفل مهرجان الشارقة القرائي للطفل في دورته الثالثة عشرة، بالعديد من الأنشطة المسرحيَّة الموجهة للصغار، وقدمت عروض أدائيَّة وندوات تثقيفيَّة وورش تدريبيَّة متنوعة، تفاعل معها الزوّار الذين توافدوا على مسرح إكسبو الشارقة.

سوبر هنيدي

ومن بين أبرز الفعاليات، الجلسة الثقافيَّة التي تحدث فيها الفنان المصري محمد هنيدي، الذي عبَّر عن سعادته بوجوده في الشارقة، ولقاء جمهوره، وأكد أنه العنصر الذي يعتمد عليه في قياس مدى نجاح أي عمل يقدمه.

ولفت هنيدي، في جلسة بعنوان «سوبر هنيدي»، أقيمت مساء الأربعاء (11 مايو)، وأدارتها الشاعرة والكاتبة الإماراتيَّة شيخة المطيري؛ إلى اعتقاده بأن الضحك أجمل عندما يستخدم لإدخال السرور والسعادة إلى قلوب الآخرين، مؤكداً أن عالم الكوميديا الموجهة إلى الأطفال ممتع للغاية، ولكنه في الوقت نفسه يتطلب من الممثل أن يكون حذراً، لتلبية ما يتطلبه عالم الأطفال من مادة ترسم البسمة على الوجوه، وتتعامل مع براءتهم باحترام.

وأشار محمد هنيدي إلى أن سن الطفولة خطيرة، وتحتاج إلى عناية فائقة، وأن فتح المجال أمام الأطفال للتعبير عن أنفسهم يسهم في تشكيل شخصيتهم، ويمنحهم الفرصة لعيش كل مرحلة من مراحل حياتهم بشكل سليم، مؤكداً أنه يحترم الأطفال ويتعامل معهم بكل تقدير، حتى إنه يرى في الصغار مقياساً لنجاح أي عمل يقدمه، وإن كان موجهاً للكبار.

وتفاعل الفنان، الذي قدم العديد من الأعمال الأدبيَّة للأطفال؛ مع الزوّار الصغار الذين توافدوا لحضور الجلسة، ولقاء نجمهم المفضل، حيث استمع لآرائهم واستفساراتهم، كما عبر عدد من أولياء الأمور عن سعادتهم بلقاء هنيدي، مثمنين القيم التي تقدمها كافة أعماله الفنيَّة، وتجعلهم مطمئنين على أطفالهم عند متابعتها.

وأشار هنيدي إلى أنه يحرص على أن يخدم ثقافة الطفل، ويقدم منتجاً يرتقي بفكر الصغار ومهاراتهم، مؤكداً أن الفن رسالة ترسخ في الأطفال القيم والأخلاقيات.

فرجة مسرحيَّة

هذا، وكانت من المنصات التي حظيت بزيارة كبيرة من الوفود المدرسيَّة الصباحيَّة وزيارات الطلاب المسائيَّة في المهرجان القرائي، منصة «المسرح المدرسي» التابعة لوزارة التربية والتعليم، التي قدمت العديد من الأنشطة والفعاليات، ضمن نسخة المهرجان الثالثة عشرة، التي اختتمت 22 مايو الماضي.

وتناثرت الكراسي الملونة أمام خشبة مسرح عملاقة

من عروض المهرجان

من جلسة سوبر هنيدي

في الجناح، الذي سعى القائمون عليه إلى تقديم باقة إسكتشات ووصلات مسرحيَّة تجمع بين الترفيه والتوجيه والتعلم، وذلك بالتنسيق مع مجموعة من المدارس على مستوى الدولة، يقدم طلبتها مسرحياتهم أمام جمهور المهرجان من الصغار والكبار.

وأشار المشرفون على هذا الجناح إلى أهميَّة المسرح المدرسي، بوصفه وسيطاً معرفياً يقدم نشاطاً تربوياً وترفيهياً وتعليمياً عبر أدوات فنيَّة، تصنع عوالم من الفرجة في أذهان الطلاب، وتحفزهم على الإبداع، وتنمي ملكات التذوق الفني، وتدعم روح الفريق والعمل الجماعي، ضمن طاقم متكامل، يعمل على تقديم منتج ثقافي متعدد الوسائل والمتطلبات، من نص، وتصميم، وإخراج، وممثلين، وأداء، وغير ذلك من أدوات مسرحيَّة.

وكانت ستارة هذا الجناح تفتح على فترتين وفق عروض منتظمة، شهدت إقبالاً كبيراً من زوار «الشارقة القرائي للطفل»، حيث تأخذهم الفرجة المسرحيَّة وأداء الطلاب المشاركين إلى عوالم الإبداع المسرحي، والسفر مع قصص شتى، وخيالات مختلفة، يجد فيها الأطفال متعة كبيرة، تعززها غرائبيَّة أزياء الممثلين ومكياجهم، والتصاميم المتنوعة التي تقدم بكل مسرحيَّة من هذه المسرحيات ■

وزيرة الثقافة التونسية تلتقي مديري مراكز الفنون المسرحية

واقع مراكز الفنون الدراميَّة والركحيَّة بمختلف ولايات تونس، ووضعيتها التشريعيَّة والماليَّة والتقنيَّة والفنيَّة، وسبل تطوير وسائل عملها، كانت أبرز محاور جلسة عمل انعقدت (الاثنين 16 مايو) الماضي تحت إشراف وزيرة الشؤون الثقافيَّة الدكتورة حياة قطاط القرمازي، وبحضور عدد من أطر الوزارة ومديري هذه المراكز.

وقدّم مديرو مراكز الفنون الدراميَّة والركحيَّة، أبرز الإشكاليات الماديَّة والتقنيَّة المطروحة، ومختلف النقائص الإداريَّة والتشريعيَّة واللوجستيَّة، لاسيما في ما يتعلّق بالديون المتخلّدة بالذّمة.

وفي كلمتها، ثمّنت وزيرة الشؤون الثقافيَّة مجهودات كلّ المشرفين على إدارة وتسيير مراكز الفنون الدراميَّة والركحيَّة بالولايات، لضمان استمراريَّة العمل الثقافي، والتأسيس للفعل المسرحي، لما يتميّز به هذا القطاع من دور مهم في الارتقاء بالذائقة العامة، وتشكيل الوعي الفكري للفرد والمجموعة.

ودعت الدكتورة حياة قطاط القرمازي، إلى ضرورة إيجاد الحلول الهيكليَّة الكفيلة بتجاوز الصعوبات التشريعيَّة والماليَّة الحاليَّة، لما لها من انعكاسات سلبيَّة على التصرّف الإداري والمالي والفني ■

قدم «حدث في الجنة» بمدن أردنية عدة

زيد خليل: مسرحيتنا تدعو إلى التمسك بفلسطين

عديدة هي الأعمال التي تتحدث عن القضيَّة الفلسطينيَّة، أو تتناول تبعياتها في المسرح فوق الخشبة، لكن القليل منها يبقى في ذاكرة المسرحي، والمخرج، والممثل، ووجدان الجمهور المحلي والعربي.

عمان: سوسن مكحل

«حدث في الجنة»، المسرحيَّة التي عرضت أخيراً(18–17 مايو)، تناولت القضيَّة الأم (الفلسطينيَّة) بطابع فلسفي، موقّعة بنص وإخراج الفنان الأردني زيد خليل مصطفى، وأداء مجموعة من الممثلين المدربين، كل على دوره المحتكم إلى قصة النضال المرتبط بسلاح المقاومة الفكريَّة.

يجزم مصطفى، أن بوصلته لا تحيد عن مشروع «فلسطين الكاملة»، بالعمل المسرحي «حدث في الجنة»، فيستقبل جمهوره في العرض العاشر للعمل المسرحي بامرأة تجرش القمح، وتغني أهازيجها، وتعيش وسط الحكاية بهدوء.

لينقلك العمل بتسلسل القصة نحو حكاية أربع سيدات فقدن الكثير خلال الحرب، وهي حكاية الكثيرين في بيوت الشهداء، والأهالي في المنازل

المخرج زيد خليل

الفلسطينيَّة، ممن فقدوا أولادهم وأزواجهم، عبر قصة «وضاح» الذي غاب إما شهيداً أو مهجراً أو مقاوماً، وظل الأمل بعودته قائماً بطوال العمل؛ مثالاً للتضحية التي قدمها كل مقاوم ومناضل من أجل قضيَّة الأرض والوطن.

«لا بديل عن فلسطين إلا الجنة»، عبارة مشغولة «جرافيتي» على الجدار العازل الذي صنعه الاحتلال في فلسطين، أما في عمل مسرحيَّة «حدث في الجنة» الذي عرض في مسارح الأردن، وضمن مهرجان مسرح الأردن الدولي؛ فإن البديل عن الجنة «مجازاً» هو فلسطين، التي يحلم بها حتى الشهيد لو عاد، والمهجّر، والمنفي عن وطنه الأم.

حياة بسيطة لنساء مختلفات يعشن بسلام، قبل أن تخترقها دبابات العدو، وصوت الانفجارات، وتشتت شمل العائلات، فتبدأ حالة البحث عن الغائب أملاً في عودته، ليتنقل العمل عبر الأهازيج والمواويل التراثيَّة، يرسم صورة لهذا الغياب، وذكريات الحياة معه، وبفقدانه.

طفل يولد بشعر أبيض «شايب»، لم يكن إلا مخاضاً لامرأة، وربما وطن حضر من رحم المعاناة والصبر والقتال والحروب، ودلالة على سنوات مريرة يمر بها الشعب الفلسطيني، ويكبر فيها الأطفال قبل أوانهم، أو أن حمل الأم «وهناً على وهن» وسط الحرب الغاشمة، أثقلت جسد هذا الطفل القادم إلى الحياة، فشب قبل أوانه.

يستمر العمل في سرد حكاية أربع سيدات فقدن الابن والزوج والأخ والأب، يروين ذكرياتهن مع شخصيَّة المقاوم الغائب، وهي الشخصيَّة الواعية التي تعينهن على المضي قدماً في مسيرة المقاومة والتحرير، وأمل النصر، ووسط حضور الشهيد بين فينة وأخرى في وجدان كل منهم، وأمام الحضور، ليحدثهم عن أيامه الجميلة، نضاله لأجل الوطن، عن عدم تغيير البوصلة، عن معنى الموت في سبيل الأرض، عن العدو الغاشم، يخبرهم عن الحقيقة والحق.

هذا ما يصر عليه المخرج في عمل «حدث في الجنة»، بإظهار الحقيقة، وأن العدو بالنسبة إلى الفلسطينيين هو احتلال لا يميز بين طفل، أو بحر، أو شجر، ويجب أن يظل هو العدو الوحيد للجميع.

«حدث في الجنة»

استخدم المخرج سينوغرافيا مرتبطة ببيئة العمل المكانيَّة التاريخيَّة؛ من أدوات وملابس تراثيَّة، وذهب بالصوت والموسيقى من الفرح الشديد، إلى الحزن الباذخ، بمساعدة الموسيقى، وسط نهاية مليئة بالبياض، حين يرتدي طاقم العمل بدلات باللون الأبيض، في دلالة على الأمل والصمود، وعدم الانحناء، والحق الناصع.

مثل الحلم كل ما حدث في فلسطين؛ الحرب، الغياب، الطفولة الكهلة، الشهادة، التهجير، لتختتم مسرحيَّة «حدث في الجنة» على وقع هبوط مجسمات معالق كثيرة من المسرح «السماء»، وصوت كلمات أغنية «يا زريف الطول» التي ترسم واقع الفلسطيني في البحث دوماً عن سلاح ومقاومة أياً كانت، للوصول إلى وطنه فلسطين.

تذكير مسرحي موسيقي جمالي، تخلل عمل مسرحيَّة «حدث في الجنة»، بطولة جماعيَّة لفرقة «مسرح ع الخشب» شارك فيه كل من: نهى سمارة، خليل مصطفى، خليل شحادة، فداء أبو حماد، لونا حكيم، دانيا زعيتر، باسم حمصي. الإضاءة: ماهر جريان. سينوغرافيا: محمد السوالقة. هندسة صوت: سيف الخلايلة. موسيقى: باسم حمصي.

زيد خليل مصطفى، في حديثه لـ «المسرح» قال إن العمل يجسد معاناة الشعب الفلسطيني البطل، وتحدياته ضد ممارسات الاحتلال الغاشم، الذي لا يكتفي بمصادرة أرضه ووطنه وممتلكاته، بل يتعدى ذلك ليستهدف ذاكرة ووجدان المواطن العربي الفلسطيني، عبر استلاب أرضه وتاريخه وموروثه العميق، في سياق درامي يقدم خطابه بمعالجة يتوازى السياسي فيها مع الاجتماعي، بأسلوب درامي يبتعد عن طرح الشعارات.

يأمل المخرج زيد خليل مصطفى أن يسهم العرض عبر معالجته الدراميَّة المحتفية بالموروث الشعبي الفلسطيني، في التمسك بالقضيَّة وتأصيلها، ليكون وقوداً لكل الحالمين بتقرير مصير أبناء فلسطين على ترابهم الوطني الكامل.

العرض أنتج من فرقة «مسرح ع الخشب» بالتعاون مع وزارة الثقافة الأردنيَّة العام الماضي، وقدم أخيراً في عدد من المدن الأردنيَّة، ومنسجم مع الموقف الوطني للفرقة، كما يؤكد مصطفى.

ويعد مصطفى أن من واجبه تقديم عمل ضمن مسيرته حول «القضيَّة الأم»، وهدفه هو الجمهور والوصول إلى أكبر عدد منه للتأكيد على القضيَّة الملحة، التي تشتبك مع الكثير منهم في الفقد والغربة والتهجير.

ويعتقد زيد أن الفن لا ينفصل عن السياسة، ولذلك يعمل مع فرقة «مسرح ع الخشب» بين فترة وأخرى للتركيز درامياً ومسرحياً على توجيه البوصلة نحو القضايا العربيَّة.

حول «حدث في الجنة» يرى مصطفى أن التعامل مع الفكرة والنص ومعالجته، اعتمدت على جهود الممثل في البحث عن الجدليَّة بين المسرح والجمهور، للوصول إلى أكبر عدد من الناس، وتواصلهم مع الخشبة.

وحول استخدام الرمزيَّة إذ كان العمل ينطوي على الكثير منها، يشير زيد إلى أن القضيَّة الفلسطينيَّة على وجه الخصوص سقف الحديث عنها مرتفع، ولم يعد فيها «تابو»، وأن العدو غاصب وهو واضح لجميع الشعوب العربيَّة، وهذا ما تمثل مؤخراً في اغتيال الصحفيَّة الفلسطينيَّة شيرين أبو عاقلة.

وعد الرمزيَّة في العمل كانت من باب كسر رتابة العلاقة بين طرفين في العمل المسرحي، وأن الدلالات كانت واضحة بالحوار والخطاب المسرحي فوق الخشبة ■

إصدارات

دائرة الثقافة الشارقة

إدارة المسرح

دائرة الثقافة - إدارة المسرح

مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة

سبتمبر 2022

800 80000 092774702

shjtheatredept

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العـــدد (33) - يونيـــو 2022

المَسْرَح

www.sdc.gov.ae