المَسْرَح

العدد (44) - مايو 2023

دبا الحصن للمسرح الثنائي

مهرجان الممثلين

محمد الحر:

لا بُدَّ من لغة مشهدية جديدة

المسرح الثنائي

برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وتجسيداً لتوجيهات سموه الهادفة إلى ترسيخ النشاط المسرحي، وتطوير وسائله، وتعميق جاذبيته، وتنويع منابره، باعتباره نشاطاً تثقيفياً وترفيهياً لا غنى عنه لتنوير العقل، وإرهاف الحس، وإثراء الوجدان؛ أسست دائرة الثقافة على مدى السنوات الماضية، مجموعة من المهرجانات، والملتقيات، والجوائز المسرحيَّة، لطلاب المدارس، والشباب، والكبار، وللمسرحيين المحليين، وللأشقاء العرب، وللهواة والمحترفين، ولقد توزعت أماكن هذه الفعاليات على مدن عدة داخل الإمارة، تماهياً مع سعي الشارقة إلى الانتقال بالمسرح إلى الجمهور في كل مكان.

ومهرجان المسرح الثنائي الذي ينظم في مدينة دبا الحصن، ونستقبل دورته السادسة بعد أيام قليلة (26-30 مايو الجاري)، هو إحدى تلك الفعاليات التي تنظم سنوياً، وتتكامل في رسم الصورة الثقافيَّة المشرقة لإمارة الفنون والعلوم، وفي تعزيز سيرة ومسيرة المسرح الإماراتي محلياً ودولياً.

ولقد مثل المهرجان منذ انطلاقته ملتقى لأحدث وأجمل عروض مسرح «الديودراما»، التي أنتجتها فرق إماراتيَّة وعربيَّة معروفة، وشارك فيها مبدعون بارزون، وحضرها بكثافة جمهور المنطقة، وتفاعل مع جمالياتها وأطروحاتها الفكريَّة النقاد والمهتمون.

واحتفاء بالدورة الجديدة، تخصص «المسرح» مساحة منها لتقرأ تجربة المهرجان عبر إفادات لمجموعة من المسرحيين الإماراتيين.

ومع صدور هذا العدد، تنطلق فعاليات الدورة العاشرة لمهرجان الشارقة للمسرح المدرسي (1-22) مايو، بمشاركة (62) عرضاً تمثل جميع مدارس الإمارة بمراحلها الثلاث، وترصد المجلة جانباً من هذه النسخة العامرة بالمشاركات في عددها المقبل.

وتفاعلاً مع الزيادة الملحوظة في عدد العروض المقدمة للجمهور، بمناسبة اليوم العالمي للمسرح، خصصت المجلة مساحة أوسع في هذا العدد لقراءات وآراء حول الأعمال التي شهدتها مسارح العواصم العربيَّة خلال الشهر المنصرم، وتحفل بقيَّة أبواب المجلة بمقالات، وتقارير، وقراءات متنوعة، نتمنى أن تكون مفيدة وممتعة للقراء في كل مكان.

حكومة الشارقة
دائرة الثقافة

إدارة المسرح

مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي

الدورة العاشرة

22-01 مايو 2023

المرحلة التمهيدية

(08-01) مايو

- معهد الشارقة للفنون المسرحية
- مركز الـذيـــد الثقافي
- مركز خورفكان الثقافي

المرحلة الختامية

(22-15) مايو

معهد الشارقة للفنون المسرحية

دائرة الثقافة
حكومة الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

المسرح

مجلة شهرية تصدرها دائرة الثقافة
الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
العدد (44) - مايو 2023

رئيس دائرة الثقافة
عبدالله بن محمد العويس

مدير التحرير
أحمد بو رحيمة

سكرتير التحرير
عصام أبوالقاسم

هيئة التحرير
علاء الدين محمود
عبدالله ميزر

تصوير
إبراهيم حمو

تنضيد
عبدالرحمن يس

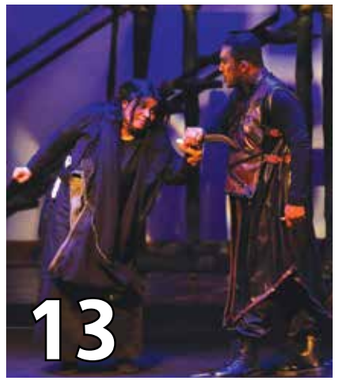
تدقيق لغوي
محفوظ بشرى

التصميم والإخراج
محمد سمير

التوزيع والاشتراكات
خالد صديق

06

صورة الغلاف:
مسرحية «أحلام سلامة»
تأليف وإخراج: عماد الشنفري
أرشيف مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي



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

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

وكلاء التوزيع:
الإمارات: شركة توزيع، الرقم المجاني 8002220 السعودية: الشركة الوطنية للتوزيع -الرياض - هاتف: 00966114871414، الكويت: المجموعة الإعلامية العالمية - الكويت - هاتف:0096524826821، سلطنة عُمان: المتحدة لخدمة وسائل الإعلام - مسقط - هاتف: 0096824700895، البحرين: مؤسسة الأيام للنشر - المنامة - هاتف: 0097317617733، مصر: مؤسسة الأهرام للتوزيع - القاهرة - هاتف: 0020227704293، لبنان: شركة نعنوع والأوائل لتوزيع الصحف - هاتف: 009611666314، الأردن: وكالة التوزيع الأردنية - عمّان - هاتف: 0096265358855، المغرب: سوشبرس للتوزيع - الدار البيضاء - هاتف: 00212522589121، تونس: الشركة التونسية للصحافة - تونس - هاتف: 0021671322499، السودان: دار الراوي للنشر والتوزيع - الخرطوم - السودان - هاتف: 00249123987321 - 00249121306081

مـدخـل
• «دبا الحصن للمسرح الثنائي»: مهرجان الممثلين 06

قـراءات
• «بيت روز».. أربع نسوة يفضفضن همومهن 14

حـوار
• محمد الحر: لا بُدَّ من لغة مشهدية جديدة 48

صـروح
• «مسرح محمد الخامس».. ذاكرة الفرجة المغربية 58

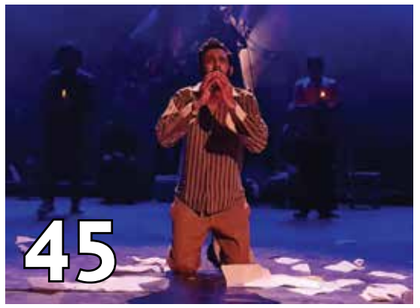
أسفـار
• رحلتي المسرحية إلى موريتانيا 64

مطالعات
• «الروهة».. خيالات الظلمة والنور 72

أفق
• «تمثيل».. جماليات الأداء بين السينما والمسرح 74

رسـائـل
• «ألف وردة ووردة».. عودة مسرح الطفل في لبنان 96

متابعات
• «ربع قرن» تطلق مسابقة للكتابة المسرحية 106



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

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

دبا الحصن للمسرح الثنائي

مهرجان الممثلين

يضرب عشاق المسرح موعداً جديداً مع دورة جديدة من مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي، الذي تنظمه إدارة المسرح في دائرة الثقافة في الشارقة، في المركز الثقافي لمدينة دبا الحصن، (26-30) مايو الجاري، ويتضمن خمسة عروض مسرحيَّة من دول عربيَّة، وأنشطة فكريَّة، وهو مهرجان أسس منذ خمس سنوات تجسيداً لتوجيهات صاحب السموّ الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، ضمن مشروع الشارقة الثقافي لتعزيز وتمكين «أبو الفنون»، من خلال تنويع الأشكال والفضاءات المسرحيَّة، وتوجيه الفنان المسرحي لإبراز إبداعاته.

الشارقة: علاء الدين محمود

وأشار عدد من المسرحيين الإماراتيين إلى أهميَّة مثل هذا النوع المختلف من المهرجانات في رفع الذائقة المسرحيَّة، وجذب الجمهور إلى المسرح، وأشادوا بالجهود الكبيرة التي ظلت تبذلها الشارقة ودائرة الثقافة فيها، من أجل الفعل المسرحي وتشكيل الوعي بأهميته.

«تنوع المهرجانات المسرحيَّة في الإمارات شيء قيم يثري الفرق المسرحيَّة وذائقة الجمهور»، هكذا تحدث المسرحي المخضرم عبدالله صالح، الذي أشاد بفكرة المهرجان، مؤكداً حرصه على متابعة أعماله وأنشطته، لاسيما أن مثل هذا النوع من المهرجانات من شأنه أن يرسخ الفعل المسرحي ويعمقه عبر المشاركات المختلفة، من دول عربيَّة تحمل ممارسات فنيَّة، وتضع المسرحيين الإماراتيين أمام حركة العمل الدرامي في تلك الدول، حيث إن لتبادل المعارف والخبرات دوراً مهماً في تطور الحراك الثقافي والمسرحي، وذلك يتضح من خلال العروض والندوات الفكريَّة التي تبذل فيها الرؤى، التي تمثل رافعة لازدهار الفعل المسرحي.

عبدالله صالح

إبراهيم سالم

رصيد

وذكر صالح أنه على المستوى الشخصي يحرص على حضور هذه الفعاليَّة الثقافيَّة المهمة، التي تزيد من رصيد الشارقة في الفعل الثقافي، حيث إن صاحب السمو حاكم الشارقة يهتم بمثل هذا النوع من المهرجانات المسرحيَّة التي تصنع فرجة مبتكرة وفريدة ومختلفة.

وأشاد صالح بالدور الكبير الذي تلعبه دائرة الثقافة، وإدارة المسرح في الدائرة بقيادة الربان أحمد بورحيمة، الذي ظل يقوم بأدوار مهمة في مصلحة العمل المسرحي في الشارقة وفي الدولة.

ولفت صالح إلى أن تعدد أنواع وأشكال المهرجانات المسرحيَّة في الدولة، هو دليل عافية، فهو يشير إلى المكانة الكبيرة التي باتت تحتلها الإمارات في المجالات الثقافيَّة بوجه عام، وفي مجال الفرجة المسرحيَّة بوجه خاص.

أهميَّة

بينما أكد الفنان إبراهيم سالم أن كل المهرجانات التي تحتضنها وتنظمها شارقة الثقافة هي ذات أهميَّة كبيرة وقيمة عالية، على المستويين الذاتي والموضوعي، لافتاً إلى أن تجربة «الدويتو»؛ أي اللعبة المسرحيَّة التي تعتمد على وجود ممثلين، تقود إلى صقل موهبتهما الفنيَّة والمسرحيَّة، كما أن هذا النوع من العروض له خصوصيته وجماليته، وتلك هي المعاني الإبداعيَّة التي يوفرها مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي منذ انطلاقته، حيث استطاع أن يرسخ في قلوب ووجدان الجمهور الإماراتي.

وأشار سالم إلى أن المهرجان يشهد مشاركة خارجيَّة من دول عربيَّة في مستويي العروض والبرامج الفكريَّة، وهذا الأمر يرفد الحراك المسرحي، ويعززه بممارسات إبداعيَّة ورؤى فكريَّة ونظريَّة ونقديَّة، من خلال الندوات واللقاءات والنقاشات التي تعزز من قيمة العمل الفني المشترك بين الدول العربيَّة، وفي الوقت نفسه يقدم فوائد كثيرة للممثلين والمخرجين والفنانين الإماراتيين.

وأكد سالم أن مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي، هو عبارة عن معهد وورشة تصقل موهبة الممثل، وجميع المشاركين في كافة مفردات العمل المسرحي، مشيراً إلى تجربته السابقة بالمشاركة في هذا المهرجان بمسرحيَّة بعنوان «فردة دماغ» بمشاركة مرعي الحليان في التمثيل، وهو نص لجاسم الخراز.

ودعا سالم شباب المسرح إلى متابعة فعاليات هذا المهرجان المهم والفعال، الذي يؤكد على المكانة الرفيعة التي باتت تحتلها الشارقة في صناعة العمل المسرحي، حتى باتت منارة سامقة يشار إليها ببنان الفخر، مشيراً إلى أن المهرجانات التي تنظمها الشارقة مثل هذا المهرجان، ومهرجان المسرحيات القصيرة، ومهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي؛ هي تجارب مهمة وراسخة ويجب تناولها كثيراً في البحوث العلميَّة، لافتاً إلى أن المسرح في الدولة من أكثر المسارح المحظوظة في العالم العربي، وذلك لما يتمتع به من دعم كبير من قبل المؤسسات الحكوميَّة بصورة خاصة، بغرض الارتقاء بهذا الفن، وذلك مشهود عليه من خلال المهرجانات والمنافسات المقامة على أرض الدولة، وهناك الدعم الكبير من صاحب السمو حاكم الشارقة، الذي له عطاءات كبيرة لا تقدر بثمن للمسرحين الإماراتي والعربي.

ثراء

فيما أكد الفنان عمر غباش أهميَّة وضرورة تعدد المهرجانات وطرق وأساليب وأفكار العرض المسرحي، حيث إن ذلك أمر يؤكد على الثراء والتنوع ويرفع من ذائقة الجمهور، مشيراً إلى أهميَّة أن تخاطب العروض في اختلاف طرق عرضها قضايا المجتمع.

وأشاد غباش بفكرة مهرجان المسرح الثنائي الذي يؤكد على الاهتمام الكبير من قبل إمارة الشارقة بكل أشكال وأنواع المسرح، لاسيما أن صاحب السمو حاكم الشارقة هو الداعم الأول للمسرح والثقافة في الدولة، لافتاً إلى المجهودات الكبيرة لإدارة المسرح في دائرة الثقافة في ابتكار وتنظيم مهرجانات بأفكار ورؤى جديدة ومختلفة.

وأشار غباش إلى أنه قد خاض تجربة المسرح الثنائي من خلال عرض «سلام يا سلامة» لمسرح دبي الأهلي، التي قدمت أخيراً في مهرجان «أيام الشارقة المسرحيَّة»، مؤكداً جماليات هذا النوع من العروض.

مكانة

«هو من المهرجانات الناجحة والنادرة على مستوى الإمارات والخليج والعالم العربي أجمع»، بتلك الكلمات استهل الممثل جمعة علي، حديثه عن مميزات مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي، مشيراً إلى أن المهرجان برغم عمره القصير بات يحتل مكانة بارزة في خريطة الفعل المسرحي في الإمارات.

عمر غباش

جمعة علي

وذكر علي، أن إدارة المسرح بدائرة الثقافة في الشارقة، بقيادة أحمد بورحيمة، درجت على إقامة مثل هذه الفعاليات المدهشة والمختلفة، حيث إن الاهتمام بالمسرح الثنائي يكاد يكون نادراً في العالم العربي، وذلك ما يؤكد على الدور الريادي الذي باتت تلعبه الشارقة في مجال المسرح والفعل الثقافي بصورة عامة.

وأكد علي، حرصه المستمر على حضور دورات هذا المهرجان المتميز، الذي تشارك فيه عروض وفعاليات ثقافيَّة وفكريَّة من مختلف الدول العربيَّة، حيث إن المهرجان ظل يشهد تطوراً كبيراً من دورة إلى أخرى، كما بات يستقطب جمهوراً خاصاً وذلك يصب في مصلحة الفعل المسرحي في الدولة، لاسيما أن الإمارات تحتضن الكثير من المهرجانات بأفكار مختلفة، فإلى جانب مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي هناك أيضاً مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي، وكلها تجارب تؤكد روح الابتكار.

تكثيف

بينما أكد الفنان صالح كرامة، أهميَّة هذا المهرجان صاحب العروض المختلفة، مشيراً إلى أن هذه المناسبة المسرحيَّة المهمة تأتي ضمن الإبداعات والإسهامات الكبيرة التي ظلت تقدمها إمارة الشارقة في رفد الحراك المسرحي المحلي والعربي بتجارب تنشد الاختلاف.

وذكر كرامة أن المسرح الثنائي هو من الفنون الصعبة، ذلك لأنه يعتمد على حوارات ثنائيَّة بين ممثلين، وحتى يقل ثقل الحوار فإن ذلك يتطلب تكثيفاً في عمليَّة الحوار، لافتاً إلى أن وجود مثل هذا النوع من الفن المسرحي في الإمارات يشير إلى وجود ذائقة فنيَّة كبيرة، حيث إن تراكم الفعل والتجارب والممارسات المسرحيَّة، قاد إلى أن بات الجمهور مهيأ للتجارب الجديدة والأعمال المختلفة.

وذكر كرامة أن المهرجان يشهد كذلك فعاليات ثقافيَّة وفكريَّة من شأنها أن تشكل إضافة كبيرة إلى الفعل المسرحي الإماراتي، من خلال عمليَّة تلاقح الأفكار والتجارب والرؤى المختلفة، إضافة إلى كونه يؤكد أن الدولة باتت بالفعل تولي الفعل المسرحي أهميَّة خاصة، وذلك ما تؤكده المهرجانات المتنوعة التي تحتضنها الدولة، وقال كرامة: «إن التجريب المستمر هو الذي يقود إلى تطور المسرح».

صالح كرامة

سعيد الهرش

ابتكار

من جانبه استعاد الفنان سعيد الهرش ذكرى تجربته في أولى دورات المهرجان بمسرحيَّة «الجزيرة» من تأليف الكاتب الجنوب أفريقي أثول فوغارد، وإخراج أنس عبدالله، لجمعيَّة دبا الحصن للثقافة والتراث والمسرح، حيث شاركه التمثيل إبراهيم القحومي، حيث كانت تجربة رائعة ومتميزة، مؤكداً أهميَّة هذا المهرجان المختلف الذي يقود المتفرج إلى عوالم ما بعد الميلودراما.

وذكر الهرش أن هذا المهرجان يقوم على فكرة مبتكرة في العرض المسرحي، تعتمد على ممثلين يقدمان فرجة ممتعة، وقال الهرش: «إن العرض الثنائي هو حكاية أخرى في عالم المسرح عامرة بالجمال والفعل الدرامي المتميز».

وأشاد الهرش بالمهرجان، مؤكداً أنه عبارة عن فعل مسرحي مبتكر ومختلف من حيث الجودة والمتعة والفرجة، كما أنه يؤكد تنوع الفعل المسرحي.

وأشار الهرش إلى أن إدارة المسرح في دائرة الثقافة ظلت على الدوام تقدم أفكاراً جديدة عبر تنظيمها العديد من المهرجانات التي يختلف كل واحد منها عن الآخر في فكرته، مشدداً على أن مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي يفتح المجال واسعاً أمام الفنان المحلي، ليطلق مخيلة التجريب في نوع مسرحي معروف عالمياً، ولكنه جديد على الساحة الإماراتيَّة، مقارنة بالمهرجانات الراسخة، مثل: أيام الشارقة المسرحيَّة، ومهرجان المسرحيات القصيرة، والمسرح المدرسي، وغيرها من المهرجانات المعروفة.

فرقة مسرح الفجيـرة

سجل تاريخي حافل.. وعودة منتظرة

برغم التوقف الذي شاب حراكها، في الفترة الأخيرة، بسبب التغيير الإداري الذي حدث في مجلس إدارتها ، ظلت فرقة مسرح الفجيرة، بتاريخها العريق، وإمكاناتها وأسماء أعضائها، قادرة على إحداث الفارق في المشهد المسرحي المحلي، لاسيما في الفترة القادمة، التي ستشهد حراكاً مسرحياً ملموساً، والعودة إلى «أبو الفنون» وخشباته بقوة.

الشارقة: أحمد الماجد

ذلك ما قاله رئيس مجلس إدارتها الفنان عبدالله السويدي، وأضاف: «نسعى وبكل ما لدينا من إمكانات وطاقات، للعودة إلى مساحات الضوء، بعد فترة التوقف الطويلة للمسرح، بسبب التغيير الإداري في مجلس إدارة الفرقة، حيث إننا وضعنا الخطط في مجلس إدارتنا الجديد والإستراتيجيات التي من شأنها النهوض بمسرح الفجيرة، وإعادته إلى مسارات الإنجاز والتنافس، من خلال أجندة حوت الكثير من المشاركات في الاستحقاقات المسرحيَّة القادمة، وإقامة عدد من الملتقيات والندوات المسرحيَّة، والتركيز على تنظيم ورش في التمثيل والإخراج المسرحي، من أجل رفد الفرقة بأسماء جديدة، والاعتماد على مواهبها في الفترة المقبلة، كما أننا سنكون موجودين في ليالي العيد من خلال عروض مسرحيَّة مقدمة للجمهور، وكذلك بدأت الاستعدادات مبكراً من أجل الحضور في مهرجاني دبي لمسرح الشباب والإمارات لمسرح الطفل، وكذلك التحضير منذ الآن لمشاركة نوعيَّة في أيام الشارقة المسرحيَّة في دورتها القادمة».

تميزت هذه الفرقة، إلى جانب اشتغالاتها المسرحيَّة، بإقامة العديد من الندوات والملتقيات المختصة بالشؤون المسرحيَّة، واستقطاب أسماء مسرحيَّة محليَّة وعربيَّة لامعة، للمشاركة في تلك الأحداث، كذلك فإن لوجود مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما، أثر كبير على مسار الفرقة وتطورها، وتعريف أعضائها بالمنتج المسرحي العربي والعالمي. وكذلك، تزامنت حركة تأسيس مسرح الفجيرة، مع الحركة المسرحيَّة المحليَّة، حينما شهد المسرح المحلي استقطاب مسرحيين مبدعين من الدول العربيَّة، ووفقاً للخطط التي رسمها الدكتور سليمان الجاسم للفرقة، حيث تم استقدام قامات مسرحيَّة عربيَّة على مستوى التمثيل والإخراج للتعاون مع الفرقة، من بينها إبراهيم جلال، وبحر كاظم، من العراق، وخلفان مبارك، وأمينة القفاص من البحرين، ودفع الله البشير من السودان، ومحمد الدسوقي من مصر، وبعدها تعاونت هذه الفرقة مع حكيم جاسم، والتفات عزيز، ومحمود أبو العباس من العراق، وكذلك سميرة الوهيبي من سلطنة عمان، وغيرهم من القامات المسرحيَّة العربيَّة المتميزة.

الجاسم

وفي مسيرة هذه الفرقة ثمة سليمان الجاسم، هذه الشخصيَّة المسرحيَّة الجليلة التي أحدثت أثراً كبيراً وواضحاً على مسار هذه الفرقة منذ تأسيسها، إدارة وتأليفاً وإخراجاً، حينما شغل الجاسم منصب الرئيس الفخري للفرقة إبان تأسيسها، حيث جاءت نقطة التحول في مسار الفرقة مع إنتاج مسرحيَّة «سبعة صفر» في العام 1981، التي كتبها الجاسم، وأخرجها بحر كاظم، وأشرف عليها إبراهيم جلال، وأدى أدوار البطولة فيها نخبة من نجوم المسرح الإماراتي اليوم، شباب الأمس، من بينهم الفنان حسن رجب، وكانت تلك المسرحيَّة بوابة الدخول بالنسبة إليهم إلى عوالم المسرح، حيث طافت هذه المسرحيَّة ربوع الدولة، وعرضت في العديد من الأماكن، بعد ما تحصلت عليه من سمعة طيبة لدى الأوساط الفنيَّة والجمهور.

كذلك كتب الجاسم مسرحيَّة «غلط في غلط» 1983، التي أخرجها عبدالله المناعي، وأعاد إخراجها عبدالله الأستاذ في العام 1985، وبذلك يعد من أوائل الأقلام المسرحيَّة الإماراتيَّة التي كان لها قدم السبق في كتابة النصوص المسرحيَّة المحليَّة.

لسليمان الجاسم أيضاً الفضل في مغادرة العروض المسرحيَّة التي أنتجتها فرقة مسرح الفجيرة إلى الخارج، بمشاركات مسرحيَّة متميزة في مهرجان المسرح بالرباط في المغرب، وأيام قرطاج المسرحيَّة في تونس. كما قامت إدارة الفرقة في تلك الفترة،

حاميها حراميها

سليمان الجاسم

عبدالله السويدي

باستضافة عدد من العروض المسرحيَّة العربيَّة المتميزة، في خطوة كانت في وقتها جديدة على المشهد المسرحي المحلي، مثل المسرحيَّة السوريَّة «غربة» للفنان دريد لحام، ومسرحيَّة مونودراميَّة مصريَّة للفنان عبدالرحمن أبو زهرة، وعمل مسرحي آخر يضم نجوماً مهمين في المسرح المصري. الأمر الذي أسهم في بلورة مشهد مسرحي محلي مطلع على أهم النتاجات المسرحيَّة العربيَّة. وتم اختيار الجاسم شخصيَّة العام المسرحيَّة في 2009 من قبل مسرح الفجيرة، وتم تكريمه في حفل مسرحي بهيج.

ذاكرة

من العروض المسرحيَّة التي أنتجتها فرقة مسرح الفجيرة، وظلت ماثلة في ذاكرة المسرح الإماراتي، هي مسرحيَّة «حاميها حراميها» التي أعدها الكاتب إسماعيل عبدالله عن مسرحيَّة «حفلة على الخازوق» لمحفوظ عبدالرحمن، وأخرجها الفنان حسن رجب، وأدى أدوار البطولة فيها الفنانون: جمعة علي، ومحمد إسماعيل، ورشا العبيدي، وعبيد الهرش، وعبدالله الرشدي، وآخرون، وجلبت هذه المسرحيَّة ولأول مرة جائزة أفضل عرض مسرحي في أيام الشارقة المسرحيَّة 2009، في دورتها التاسعة عشرة، وهي الجائزة الكبرى الوحيدة التي نالتها الفرقة خلال مشوارها في أيام الشارقة المسرحيَّة، منذ أول مشاركة لها في الدورة الأولى للأيام في العام 1984 بمسرحيَّة «جثة على الرصيف» للكاتب سعد الله ونوس، وأخرجها الفنان عبدالله المناعي، وحتى آخر مشاركاتها في العام 2022 بمسرحيَّة «جمر القلوب»، للكاتب محمد المهندس، وأخرجها سعيد الهرش. كما أنه وبرغم مشاركاته العديدة في أيام الشارقة المسرحيَّة، نال المخرج حسن رجب عن ذلك العرض، أول جائزة إخراج له في «الأيام»، ونال العرض أيضاً جائزة أفضل ممثل دور أول للفنان جمعة علي.

جماليَّة ذلك العرض، أنه تطرق إلى الفساد الذي يتقاسمه رموز المدينة، بحيث لا يستطيع المرء أن ينجز أي تفصيل مهما كان بسيطاً إلا من خلال بوابة اللجوء إلى هؤلاء المفسدين الذين تناوبوا على رغبة الاستمتاع بخطيبة أحد السجناء الموجود ظلماً لدى مدير السجن، وهي حينما لجأت إلى الوزير ومدير السجن ورجل الدين، كلهم ساوموها على شرفها، فجمعتهم جميعاً ووضعتهم في دولاب كبير يتسع لأربع شخصيات، وطلبت من الوالي الحضور من أجل مشاهدة ما يحدث بأم عينه، وحينما جاء الوالي فرض عقاباً عليهم، ولكن عاد ليعين كل واحد منهم في مكان جديد، لتستمر مسيرة الفساد. ونال هذا العرض نصيبه في جولة مسرحيَّة داخل الدولة عبر بوابة الموسم المسرحي، بثوب الكوميديا الذي ألبسه المخرج للعرض، وجذب إليه الجمهور، وفرض عليه التفاعل معه.

محطات من حياة ابوي

جمر القلوب 2022

محطات

ومن المحطات المهمة في تاريخ هذه الفرقة أيضاً، نيلها جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل في مهرجان المسرح الخليجي بالدوحة في العام 2011، عن مشاركتها بمسرحيَّة «السلوقي» للكاتب

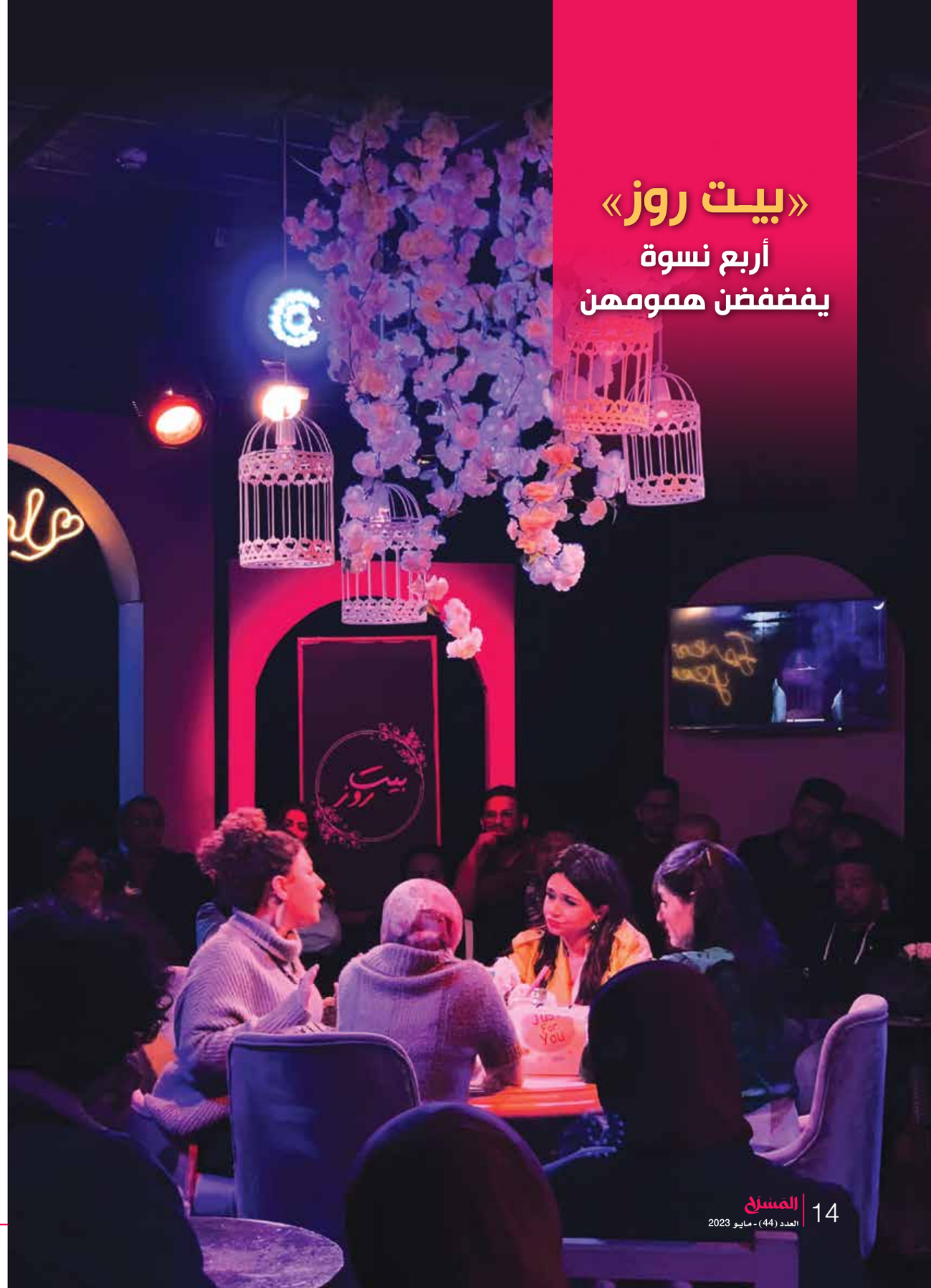
كرة الثلج

إسماعيل عبدالله والمخرج حسن رجب. وكذلك تتويجها بجائزة أفضل عرض مسرحي وجوائز أخرى، في مهرجان أوال الدولي، في دورته العاشرة التي أقيمت في البحرين 2017، عبر مشاركتها بمسرحيَّة «سجل كلثوم اليومي»، لمؤلفها محمود أبو العباس ومخرجها حسن رجب. كذلك نالت الفرقة الجائزة الكبرى في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل في دورته الرابعة 2009، عن مسرحيَّة «حكاية عبود ودود» من تأليف طلال محمود، وإخراج مبارك ماشي، الذي نال عن ذلك العرض جائزة الإخراج أيضاً.

عن الفرقة

تأسست فرقة مسرح الفجيرة، التي انطلقت تحت مسمى «مسرح الفجيرة القومي»، في العام 1979، وأشهرت الفرقة رسمياً في العام 1981، وحمل جيل تأسيسها أسماء مسرحيَّة مهمة، أهمها: سليمان الجاسم، يوسف عبدالرحمن البقيشي، عبدالرحمن يوسف البقيشي، محمد علي الملا، علي خميس ناصر، حسن رجب، عبدالرحيم شريف، مال الله جمعة، وآخرون من أولئك الذين تحملوا المسؤوليَّة ووضعوا حجر أساس لفرقة مسرحيَّة إماراتيَّة متميزة وعريقة. ليأتي من بعدهم: صابر رجب، وعبدالحميد البلوشي، ومحمد شريف العوضي، وعبيد الهرش، وآخرون، ليخلفهم بعد ذلك جيل الشباب، المتمثل في: عبدالله الرشدي، وسعيد الهرش، وعلي الشحي، وغيرهم من شباب مسرح الفجيرة، الذين تقع على عاتقهم مسؤوليَّة حماية منجزات هذه الفرقة والبناء عليها.

«بيت روز»
أربع نسوة يفضفضن همومهن



بين المقامرة والمغامرة، تأرجح عرض «بيت روز» تأليف وإخراج محمود جمال حديني، الذي قدم أخيراً في قاعة صلاح عبدالصبور بمسرح الطليعة في القاهرة؛ ذلك أنه يتناول هموم وأحلام وأوجاع أربعة نماذج من النساء، اعتدن اللقاء دوماً في مقهى، لتبادل البوح والفضفضة بعفويَّة فياضة تعكس عمق الصداقة بينهن من جهة، ومدى ما يواجهن من حصار مجتمعي يفرض قيوده على علاقات الحب والزواج من جهة أخرى.

باسم صادق
ناقد مسرحي من مصر

حالة إبداعيَّة إنسانيَّة تمس المرأة والرجل معاً، غامر المؤلف بها حين حصرها في سطور حواراته – برغم جاذبيتها – بلا فعل حقيقي، وقامر المخرج (المؤلف ذاته) حين أصر على وأد الفعل في عرضه، حتى ولو كان فعلاً غير مُجد – كما في مسرح العبث - فيسلب عرضه جماليات الصورة البصريَّة، بانحيازه إلى الكلمة فقط على حساب الفعل، والاكتفاء بالتمثيل جلوساً بلا حركة طيلة العرض، ليبدو محمود جمال المخرج، كما لو كان قد ظلم محمود جمال المؤلف، في صوغ بعض قضايا المرأة درامياً.

في حلقة دائريَّة التف جمهور العرض جلوساً صفين، لمتابعة فضفضات الصديقات الأربع، التي يتبادلنها على طاولة في منتصف المقهى، فوق قرص دوار - في حالة ثبات – وفي تشكيل سينوغرافي يضع بطلات العمل في بؤرة اهتمام المتلقي، كما لو كن يقبعن فوق شريحة زجاجيَّة صغيرة تحت عدسة منظار المجتمع وتقاليده البالية، وعيون أفراده التي تتفحصهن تفصيلياً بلا رحمة أو هوادة، وهو ما هيأ المتلقي لحالة حميميَّة تساعده على التعاطف مع بطلات العمل، أو رؤية ذاته في جملة قالتها إحداهن، أو تصرف اقترفه تجاه زوجته أو محبوبته، وما إلى ذلك.. لاسيما أن العرض لم يبدأ بوجود البطلات على طاولة المقهى، وهو ما زاد من حالة الشغف لدى المتفرج، وما إن تدخل أولى البطلات حتى نتعرف على شخصيات العمل بتوالي ظهورهن.

سحر (سماح سليم) نموذج للمرأة المتزوجة التي تشبه نسبة كبيرة من سيدات المجتمع العاملات، اللاتي تحولن بفعل إيقاع الحياة اللاهث إلى ترس في ماكينة عملاقة، لا يملك سوى الدوران بلا تفكير لضمان سلامة المنظومة التي ينتمي إليها، محجبة، لديها طفلان، سريعة الإيقاع، متعجلة دائماً، تحاول البحث عن مبررات لتجاوزات زوجها معها تضمن الحفاظ على حياتها الزوجيَّة، حتى لو كان ذلك على حساب كرامتها أو علاقتها بصديقاتها، تملك نظرات ثاقبة ملؤها التحدي، لديها القدرة على اقتحام الآخر باندفاعها.. وهي كلها سمات جسدتها وصاغت ملامحها النفسيَّة سماح سليم باقتدار بالغ، بسبب توظيفها الأمثل لأدواتها التمثيليَّة، وانفعالاتها، وتعبيرات وجهها، ولغة جسدها، التي حافظت عليها من البداية إلى النهاية بلا فتور.

سارة (سالي سعيد) مطلقة مرتين، نموذج للمرأة العصريَّة الرافضة لكل قيود المجتمع، نالت شهرة واسعة على مواقع «السوشيال ميديا» بسبب آرائها المتحررة في ما يخص العلاقة بين الرجل والمرأة، وانتصارها لحريَّة المرأة مهما كانت النتائج، حتى لو اضطرها ذلك إلى الزواج أكثر من مرة بحثاً عن شريك متحرر، أو أن تعيش بلا زواج أفضل، تفعل ما تؤمن به من دون تردد، حتى لو

كان ذلك يدينها أمام المجتمع، ملابسها العصريَّة بألوانها الساخنة، وحركتها المفعمة بالحيويَّة، وصوتها العالي، يعكس طبيعة شخصيتها المتحررة، برغم أنها تخفي حالة من التناقض في شخصيتها، بسبب شهرتها وسيطرة نجوميَّة «السوشيال ميديا» عليها، وهو ما يجعلها مثلاً تخاف أن يسجل لها أحد من دون علمها، حتى لا يتم استغلال ذلك ضدها بنشره على مواقع التواصل، وبين التناقض وإظهار الجرأة والرفض لكل ما هو تقليدي في العلاقات الزوجيَّة، لعبت سالي سعيد الشخصيَّة بمهارة لافتة، وعنفوان صاخب، امتلكت به - مع سماح سليم – مفاتيح الإيقاع طيلة العرض، فكانت حواراتهما كما لو أنها مباريات تنس طاولة في كثير من لحظات العرض، بسبب اختلاف شخصيتيهما وآرائهما.

نوران (هاجر حاتم) نموذج للفتاة الحالمة، التي تنتظر علاقة حب صادقة وحقيقيَّة بكل تفاصيلها الرومانسيَّة، تعيش مع والدتها في انتظار الفارس الهُمام، الذي يقدر قلبها ويقع في غرامه، تخشى أن يفوتها قطار الزواج مع تقدم العمر بها، ترى في كل صديقة من صديقاتها المقربات أوجاعاً كثيرة كفيلة بأن تهدم كل آمالها في علاقة حب سويَّة، ومع ذلك لا تفقد الأمل، حتى لو كان ذلك سيتحقق من خلال زواج تقليدي (جواز صالونات)، وهي ملامح نفسيَّة لعبتها هاجر حاتم بحضور لافت، وخفة ظل.

منار (نادية حسن) فتاة هادئة، مترددة، حائرة على الدوام، يسيطر عليها ماضيها بسبب علاقة عاطفيَّة قديمة انهارت بسبب إدمان حبيبها، وعدم تحمله للمسؤوليَّة برغم ما كانت تتكبده من مشقة العمل وادخار كل ما تكسبه بهدف إنجاح تلك العلاقة، وهو ما زرع بداخلها حيرة وتردداً لازماها في حاضرها، تملك منار لب التيمة التي يدور حولها العرض، وتعد مفجر الصراع الرئيس في العمل، وصلت إلى المقهى محملة بسؤال مهم تبحث له عن إجابة شافية من صديقاتها، وهو: هل تستجيب لمقابلة شاب في منزل العائلة بسبب طلبها للزواج من دون أن يكون على معرفة مسبقة بها، أم ترفض هذه الطريقة التقليديَّة المعروفة بزواج الصالونات؟

من هذا السؤال تتكشف العلاقات بين الصديقات الأربع، وتتكشف معها أفكارهن وآرائهن وأحلامهن ووعيهن بأنوثتهن، ويدب الصراع بينهن دفاعاً عن وجهة نظر كل منهن في العلاقة الزوجيَّة والمنظومة بأكملها، وأهميتها في حياة الأنثى، فالسيدة المتزوجة ترى فى الزواج سترة وملاذاً برغم كل مشكلات الزواج، محاولة التأكيد لهن بأنها المسيطرة على حياتها الزوجيَّة، وما إلى ذلك، وتصطدم بها فتاة «السوشيال ميديا» مخالفة رأيها، بأن الزواج التقليدي لا يصح لفتاة تعيش في القرن الحادي والعشرين، وأن حريَّة المرأة أهم من أي شيء، مبررة فشل زيجتيها السابقتين

بحرصها على التمسك بحريتها، بل إنها قررت بسبب ذلك نشر آرائها عبر فيديوهات «السوشيال ميديا» لتوعية قريناتها من فتيات وسيدات المجتمع، وهذا ما منحها شهرتها، بينما تطلب نوران أو الفتاة الحالمة من صديقتها صاحبة السؤال أن تمنح نفسها فرصة لترى ذلك الشاب، فقد تكون فرصة إيجابيَّة لاستكشاف حياة جديدة معه، لأنها لم تعرفه بعد، وهي رؤية متفائلة تتسق وشخصيتها الحالمة الخائفة من فوات سن الزواج، وتتصاعد حدة الحوار بين الصديقات الأربع تدريجياً، وتصل إلى درجة الصدام الحاد، لاسيما بين السيدة المتزوجة ونجمة «التيك توك»، لتبدو تلك الجلسة شيئاً فشيئاً وكأنها جلسة اعترافات، تدلي فيها كل منهن بدلوها في حياتها وإحساسها بأنوثتها وذكرياتها، وتتباين حواراتهن بين أحاسيس المرح، والحزن، والتأمل، والخوف من المستقبل، والتحسر على الماضي، ويصل الصراع ذروته حين تكشف سحر المتزوجة أن زوجها قد ضربها وأهانها، وتحاول الدفاع عن نفسها بأنها لم تقف صامتة، بل ردت عليه الضرب بضرب أقوى، بل إن الأمور تزداد صعوبة حين يتصل بها زوجها خلال الأحداث، ونكتشف من خلال الحوار أنه منعها مقابلة فتاة «التيك توك» مرة أخرى، بوصفها أحد منغصات حياتهما الزوجيَّة، وأن الزوجة التي تدعي السيطرة قد أخفت عن زوجها تلك المقابلة، فتفاجئها صديقتها بأن تخطف منها هاتفها المحمول لتصطدم بزوجها، وتؤكد له أنها ستقابلها بالرغم منه، وأنـه ليس من حقه أن يمنعها من لقاء أي من صديقاتها، وتتهمه بأن تلك هي النعرة الذكوريَّة المجحفة.

ومع تصاعد حدة المناقشات، تدخل بين الحين والآخر نادلة المقهى (مريم عيد) لتطالبهن بقدر من الهدوء حفاظاً على خصوصيَّة باقي الزبائن، وبرغم أنه دور ثانوي، إلا أن مريم عيد لعبته ببساطة تناسب طبيعة الدور، لاسيما في مشهد طلبها أن تلتقط صورة سيلفي مع نجمة «السوشيال ميديا» حين تكتشف شخصيتها.

على خلفيَّة المشهد الحواري – الثابت طيلة العرض – اختار المخرج/ المؤلف أن يعرض على شاشة التليفزيون الخاصة بالمقهى، مشاهد صامتة من فيلم «الباب المفتوح»، وهو أحد علامات السينما المصريَّة، الذي أخرجه هنري بركات عن قصة لطيفة الزيات سنة 1963، ليستعرض من خلال أبطاله (فاتن حمامة، محمود مرسي، صالح سليم، وحسن يوسف)، تمرد بطلة الفيلم على قيود المجتمع التي تئد أحلامها

وطموحاتها، في إشارة إلى استمرار تعجيز المرأة وتكبيلها مجتمعياً، حتى يومنا هذا، وهي إشارة إخراجيَّة ذكيَّة وواعية تربط الماضي بالحاضر، بدلالات عميقة تطرح كثيراً من التساؤلات عن علاقة المجتمع بالمرأة، وعلاقة المرأة بالرجل، وعلاقة المرأة بالمرأة أيضاً، بالإضافة أيضاً إلى الـدلالات التي يكشفها اسم العرض، بحسبان «بيت روز» هو الجدران التي تسع أحلام الفتاة الورديَّة المحملة بالسعادة والرومانسيَّة وتحقيق الذات.

المفردات والجمل الشاعريَّة للحوار المسرحي، التي تجمع بين حساسيَّة الرومانسيَّة والمشاعر الإنسانيَّة من جهة، وإيقاع الحياة الافتراضيَّة السريعة على «السوشيال ميديا» من جهة أخرى، هي أحد أهم مميزات العرض، ولكن المؤلف غامر بنصه حين وقع في غرام حواره المسرحي، ورصد فضفضات المرأة وأحاسيسها، والتعمق فيها بكثير من الصدق، بينما أغفل فكرة تجسيد المعادل الحركي لذلك الحوار، متناسياً أن المسرح فعل بالأساس، لاسيما أن قضايا المرأة سبق – ويتم حتى الآن وسيظل – تناولها مراراً وتكراراً عبر وسائط الفنون المتعددة، وتحتاج في كل مرة وسيطاً بصرياً لافتاً لجذب الانتباه لتناول القضيَّة من منظور درامي مختلف.

إخراجياً لم ينقذ المخرج/ المؤلف نصه من مأزق الحوارات المتبادلة – برغم شاعريتها وإنسانيتها – فظلت في النهاية شخصيات تروي أفعالاً، ولا تقوم بأفعال تمنحها لحماً ودماً، فأصر على ثبات المشهد المسرحي طيلة مدة العرض في وضع دائري حول طاولة المقهى، بينما يجلس المتفرجون في حلقتين دائريتين أوسع حول بؤرة الحدث، والغريب أن تكتشف أن الطاولة بمقاعدها موضوعة فوق قرص دوار، ولكن المخرج يصر على ألا يتحرك القرص إلا في لحظة نهاية العرض فقط، ليفقد بذلك عدة ميزات، أولاها أن كل متفرج افتقد طيلة العرض مشاهدة تعبيرات وانفعالات ووجهي اثنين على الأقل من الممثلات الأربع، برغم أنه بالأساس عرض يعتمد على الحوار والكلمة، وتأثيرهما من الألف إلى الياء، ومن ثم افتقد المتفرجون أهم وسيلة من وسائل التفاعل المسرحي، وهي التواصل مع الممثل.

ثانيتها، افتقد العرض استغلال ميزة إنتاجيَّة وفرها له مسرح الطليعة، ليمنح أحداثه أبعاداً أكثر فاعليَّة، وهي القرص الدوار، الذي ظل ثابتاً بلا مبرر بدلاً من أن يتم تحريكه بين المشهد والآخر بحسب تباين المواقف الدراميَّة، وانفعالات أبطالها، وبما يمنح المتلقي فرصة التواصل الحقيقي مع الممثلات.

ثالثتها، أن العرض افتقد الحفاظ على إيقاعه المتماسك طوال مدة العرض بسبب إستاتيكيَّة الوضع الأدائي للممثلات، فتسرب الملل والرتابة إلى المتلقي خلال النصف الثاني من العرض، وهي نتيجة طبيعيَّة لغياب حالة الفعل المسرحي.

المؤكد أن مسؤوليَّة الصورة البصريَّة هنا هي مسئوليَّة مشتركة، بين المخرج ومصممة الديكور والأزياء هبة الكومي، فبرغم تصميمها الموفق واختياراتها لأزياء بطلات العمل بما يتناسب وشخصياتهن وسماتهن النفسيَّة والاجتماعيَّة، إلا أنها أخفقت في تصميم المقهى، بسبب ذلك الوضع الثابت للطاولة، فكنت أتمنى أن تصل مع المخرج إلى صيغة مبتكرة تمنح المتفرج مشاهدة الممثلات من كافة الجهات، بينما منحت خلفيَّة «الكافيه» آفاقاً أوسع بنشر العديد من الأبواب المفرغة خلف مقاعد المتفرجين، وكأنها فرصة للهروب أو الخروج إلى آفاق أرحب وأحلام أكثر خيالاً وإيجابيَّة، وفي السياق نفسه تناغمت موسيقى رفيق يوسف مع الحالات الشعوريَّة المختلفة لشخصيات الدراما، بجمل موسيقيَّة حالمة ومؤثرة، بينما اعتمد محمود الحسيني على إضاءة ورديَّة أغلب أوقات العرض من دون تنوع يناسب تصاعد وهبوط حدة الأحداث.

والحقيقة أن العرض برغم ما حققه من نجاح جماهيري بسبب موضوعه المتماس مع المشاعر الإنسانيَّة، وقدرات الممثلات الأدائيَّة اللافتة، إلا أنه كان يمكن أن يحقق مزيداً من الجاذبيَّة، إذا استغل المخرج كل العوامل الإنتاجيَّة التي وفرها له مسرح الطليعة، بدءاً من تصميم «أفيش» العرض الذي يعكس اهتماماً كبيراً بصناعة التسويق، فمن يشاهده يكتشف أنه نموذج صادق ومعبر عن الروح والهويَّة المصريَّة أفضل تعبير بلا أي تغريب.. أولاً لأنه يعتمد على التصوير في أماكن حيَّة وسط الشوارع الأصيلة، وفوق الكباري العتيقة. ثانياً بسبب الضحكة الصافية الصادقة المعبرة من بطلات العمل بهيئاتهن المختلفة، التي تعكس كثيراً من رؤاهن ومعتقداتهن والبيئة التي نشأت فيها كل واحدة منهن. وثالثاً بسبب «بالتة» الألوان المتناغمة والجاذبة والمعبرة عن المرح برغم أي أزمات تمر بها بطلات الدراما، وهو ما انعكس على «فونت» كتابة العنوان نفسه وشكله وحجمه وألوانه المتنوعة، بين اللون «الفوشيا» الممتد من العنوان إلى ملابس الممثلات، ومزجه باللونين الأبيض والأخضر، مع اختيار نوع الخط الحر أو الـ «free»، فهو أفيش يحمل تفاصيل بصمة

ورائحة المجتمع المصري بعيداً عن أي شكل من أشكال التغريب، فتحيَّة أيضاً لمصممه أحمد مجدي.

في النهاية يبقى العرض حالة إبداعيَّة أنثويَّة، تؤكد انحياز مؤلف ومخرج العرض لقضايا المرأة، وتعكس تنوع القضايا المطروحة على مسارح البيت الفني للمسرح.

محمود جمال إبراهيم (1984)، تخرج في كليَّة التجارة جامعة عين شمس. ألف العديد من النصوص المسرحيَّة منها: «1980 وأنت طالع»، و«إنهم يعزفون»، و«العراف»، و«بيت الأشباح»، و«الغرفة»، و«سجن اختياري». أخرج عدداً من العروض منها: «طائر»، و«الحضيض»، و«شارع 19». نال العديد من الجوائز في المهرجانات المسرحيَّة المختلفة، منها: جائزة أفضل نص عن مسرحيَّة «سينما 30» من المهرجان القومي للمسرح 2021، جائزة ساويرس لعام 2018 لأفضل نص مسرحي مركز أول عن النص نفسه، جائزة أفضل عرض مسرحي في المهرجان القومي للمسرح 2017 عن عرض «يوم أن قتلوا الغناء»، جائزة الدولة التشجيعيَّة عام 2013 عن تأليف نص «هنكتب دستور جديد»، جائزة أفضل نص «1980 وأنت طالع» من المهرجان القومي للمسرح 2013.

قائمة الخديج

الأسئلة الوجودية.. وتفاعل الجمهور

انطلاقاً من محاولات الإنسان الوجوديَّة لتحقيق حريته، مواجهاً ماهيَّة تعمل على تقييده يصنعها القدر من جانب، والعوامل الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة من جانب آخر، ليقع في النهاية في حتميَّة المصير؛ ينسج العرض المسرحي «قائمة الخديج» ثوبه الجمالي، ويعبر عن خطابه الفكري، وهو العرض المسرحي الذي قدمته فرقة جمعيَّة كلباء للفنون والمسرح ضمن المسابقة الرسميَّة لأيام الشارقة المسرحيَّة في مارس الماضي، وهو من تأليف علي جمال، وإخراج عبدالرحمن الملا.

خالد رسلان
ناقد وباحث مسرحي من مصر

مبدئياً، فإن مسار الدراما في العرض المسرحي عبارة عن رحلة مجردة يقوم بها «إنسان»، تنطلق من الميلاد بوصفه وجوداً غفلاً، لتمر بالحياة الممتلئة بالصراعات التي يخوضها المرء من أجل تحقيق ذاته بحريَّة، ومن دون الرضوخ للماهيَّة التي يفرضها عليه كل من المجتمع والقدر، وصولاً إلى اليأس وحتميَّة النهاية، تلك الحتميَّة التي يشار إليها في مواضع كثيرة، أهمها العنوان بوصفه عتبة ركنيَّة في تلقي العرض، والمتمثلة في مفهوم «الخديج»، ذلك الطفل الذي يولد قبل الأسبوع 37 (قبل ثلاثة أسابيع من تاريخ الولادة)، حيث قد تصاحب الطفل المولود ولادة مبكرة مشكلات طبيَّة، متمثلة في عدم اكتمال تكوين أجزاء من الجسم، وعجزها عن القيام بوظائفها، وهو ما تعرض له «إنسان» - اسم الشخصيَّة الرئيسة في العرض - ليكون ذلك هو المبرر الدرامي الذي يستخدمه الكاتب علي جمال لاكتشاف الإنسان عقمه، وموته مستسلماً في النهاية. فالإنسان «الخديج» داخل الدراما في لحظة استباقيَّة لحياته بالكامل منذ أن كان جنيناً، يضع قائمة من الاختيارات الحرة ليتجاوز مصيره الحتمي، وكأنه - في تكنيك درامي شديد الذكاء - أقرب إلى الراوي العليم، الذي ينظر إلى حياته قبل بدايتها نظرة الطائر الملم بجوانبها كافة، وقائمة هذه الاختيارات تتمثل على سبيل المثال لا الحصر في: الاسم، الهويَّة، العائلة، المهنة، إلا أنه يفشل بسبب مجموعة من الممنوعات التي تفرض عليه من سلطات المجتمع، التي تختزل في الأب والأم، لتأتي النهاية الصادمة بأنه سلب من تعويض فشله في نسل يكمل مسيرته.

الدراما في مجملها عبارة عن شخصيات مجردة تعد عينة دالة لمرجعها الواقعي الإنسان/ الأب/ الأم/ الزوجة، تُطرح من خلالها مراحل الإنسان العمريَّة في لوحات يتم تتابعها عن طريق التراكم لحالات تعكس الفشل المتكرر، بطريقة أقرب إلى منهجيَّة أندرييف الرمزيَّة في مسرحيَّة «حياة إنسان» التي كتبها خلال تأمله للوحة فنيَّة لرسام ألماني، كانت تصور حياة الإنسان من الولادة حتى الموت، الأمر الذي دفعه، هو الآخر إلى تقديم عمله على هيئة لوحات تصور مراحل حياة الإنسان من الولادة حتى الموت، مستعرضاً بعض الأحوال التي يمر بها؛ الفقر، الحرمان، الغنى، وصولاً إلى لوحة الشقاء في النهاية، بآليَّة التجريد نفسها للشخصيات الدراميَّة والفضاء الذي تعيش فيه. وليس هذا التأثير الوحيد على منتج علي جمال الدرامي، هناك العديد من المؤثرات الأخرى المتمثلة في الدراما الطبيعيَّة، التي صورت كيف أن الإنسان يتشكل مصيره من العوامل الوراثيَّة والبيولوجيَّة، لتكون بديلاً للقدر بمفهومه الميتافيزيقي، فتصبح فكرة كون الإنسان خديجاً بمثابة مؤثر طبيعي داخل عمل شديد التجريد والرمزيَّة، يصل بنا إلى «العبثيَّة» التي أوصلتنا إلى عدم جدوى المحاولة للتحرر، إضافة إلى المؤثر الفكري في تشكيل المعنى الرئيس والمستمد من المذهب الوجودي الذي ارتبط بالمفكر الفرنسي جان بول سارتر، الذي يخلص إلى أن الماهيَّة - بالمفهوم الوجودي – ما هي إلا قيد يسلب الإنسان حريته. ومما سبق نوضح أننا لسنا في مقالنا هذا بصدد رصد مظاهر تأثر هذا العرض بالتيارات الغربيَّة - وهو ليس بالأمر المعيب - ولست ممسكاً بوحدة

قياس معياريَّة للحكم على القيمة، بقدر ما هي نظرة فاحصة تبحث عن خصوصيَّة العمل بالنسبة إلى متلقي هنا والآن، فجميع المؤثرات التي لها حضورها الواضح في العمل درامياً، وصورت معاناة الإنسان في سبيل تحقيق حريته، لها إحالات واقعيَّة تشير إلى أزمات المجتمع الغربي في ذهنيَّة المتلقي، منها أزمات المجتمع الصناعي، وتوحش الرأسماليَّة، وخلخلة الثقة في جدوى الوجود كله، وعندما ننتقل بهذه المؤثرات من سياقها إلى سياق آخر، فمن الضروري أن نجد جواز مرور يكسبها شرعيَّة الانتقال من ثقافة إلى ثقافة، وإلا تحول خطاب العرض إلى خطاب عاجز عن مخاطبة عقل المتلقي، لصنع الجدل بين المتخيل والواقعي، فنحن أمام أزمات يتعرض لها البطل في اختياراته الوجوديَّة، ليس لها حضور في ذهنيَّة المتلقي ولا تحيله إلى شيء، باستثناء النخبة التي قد تشغلها أسئلة العرض حول جدوى الوجود الإنساني أو المعاني الفلسفيَّة التي يتم طرحها على استحياء، فبالنسبة إلى الجمهور العادي لا تحمل أزمات البطل إحالات أبعد من كونها أوامر ونواهي أسريَّة واجتماعيَّة عاديَّة، حتى بالنسبة إلى فكرة الخديج، التي تعد مسألة قدريَّة تجعلنا نتأثر ونمتلئ بالشفقة، أكثر منها دعوة إلى التمرد، ليس لها صدى عند جمهور ممتلئ بالنزعة الإيمانيَّة ولا يشعر بعبثيَّة الكون على المستوى الميتافيزيقي كما في الغرب، فالجمهور لم ير أبعد من أساليب الكوميديا المتمثلة في الشخصيات النمطيَّة وتكرار المواقف واللعب في قواعد اللغة بشكل مضحك، والدليل على ذلك المونولوج الأخير الذي رأى الكثيرون أنه مقحم على العمل وإضافة مجانيَّة برغم قصديَّة وجوده، وبالطبع يبقى رأيي هذا قائماً على علاقة العمل بسياقاته، لاسيما أن المسرح فن يشتبك في كل لحظة مع مرجعياته الواقعيَّة مهما كان التجريد وعمليات التغريب، وهو ما يجعله حياً باستمرار، ولا تنفي أيضاً هذه الوجهة قدرة الكاتب في بنائه النصي على مستوى الشكل، في صياغته لتكتيكات جماليَّة جيدة مستخدماً خياله في مشاهد عدة، لاسيما في تصوراته حول تشكيل الفضاء المجرد وتحولاته، إضافة إلى الإيقاع المميز لحركة اللوحات، والحوار الدرامي الذي يتسم بالرشاقة.

وإذا انتقلنا من لغة النص إلى لغات العرض المسرحي، سنجد ثراءً فنياً في التعامل مع الفضاء المسرحي بشكل ملحوظ، فقد برع المخرج عبدالرحمن الملا بالتعاون مع مصمم الديكور عيسى مراد، في خلق حالة مسرحيَّة مميزة من خلال التحولات الدالة للمفردات البسيطة، وأهمها الطاولة المتحركة التي تم استخدامها استخدامات متعددة داخل العرض المسرحي (سرير الميلاد/ طاولة الطعام/ سرير لإشباع الغريزة/ سرير المرض/ الدوران الحتمي للحياة)، فهذه الطاولة وتحولات المعنى الذي تطرحه في كل لوحة، كان لها أثر كبير في تشكيل جماليات العرض ودلالاته، فبرغم حريَّة تشكيل المعنى لهذه المفردة إلا أنها تصور كيف أن حياة الإنسان تختزل في كونه مسيراً وليس مخيراً في هذا العالم، فتظهر شديدة الضيق عندما كان الإنسان طفلاً يتحكم فيه الآخرون أو عاجزاً على فراش المرض، وتتمدد وتكبر لتعطيه مساحة الحركة فقط عندما يصبح مراهقاً شاباً عبداً لاحتياجاته الغريزيَّة، هذا إضافة إلى حركة الطاولة التي تنتقل بالتدريج من الخطوط المستقيمة إلى الحركة الدائريَّة في النهاية. ويزداد ثراء خيال الصورة أكثر أيضاً من خلال

عبدالرحمن الملا مخرج وممثل إماراتي، بدأ في المجال الفني عام 2004، وشارك في عدة أعمال في المسرح والتلفزيون، وأخرج للمسرح نحو أحد عشر عرضاً، منها: «عازف الربابة»، و«الدنيا سوق»، و«عايلة فاصلة»، و«سجن القردان» وغيرها. شارك في مهرجانات مسرحيَّة في الكويت، ومصر، وإيطاليا، وسوريا. وفي التمثيل، شارك في عروض عدة أيضاً، منها: «رحلة العودة الطويلة»، و«الصرة»، و«جياد». وانتسب إلى دورات وورش مسرحيَّة عدة في الإخراج والتمثيل.

قدرة المخرج الملا على التعامل مع المساحة الفارغة، سواء على مستوى صنع التكوينات الجماليَّة من خلال الممثلين التي جعلت الفضاء شديد الثراء في تشكيل صور متنوعة، وعلى مستوى الإضاءة (خالد بشير) التي صنعت حالات مميزة كان لها دورها الكبير في العرض، ولعل أهمها مشهد الجنين في البداية.

ومن العناصر المتميزة داخل العرض والمضيئة بشكل ملفت عنصر التمثيل، فالممثلون الثلاثة الرئيسيون: إنسان (محمد جمعة)، والأب (عادل سبت)، والأم (عبير الجسمي)، كان لهم حضور متميز، لاسيما طاقتهم الكبيرة في إنتاج الكوميديا من خلال تجسيد «الأنماط»، سواء أكان على مستوى الحركة المؤسلبة التي تستخدم المبالغة في بعض الأحيان لبعض السلوكيات الاجتماعيَّة، أم حتى على مستوى الأداء بوجه عام في كوميديا الموقف، ويجب أن لا نغفل التعبير الجسدي المتميز الذي يعكس موهبة كبيرة عند الفنان محمد جمعة، لاسيما في مشهد الطفل جنيناً داخل رحم أمه عن طريق إسقاطه من أعلى معلقاً في الفضاء، ومشهده الأخير عندما أصبح رجلاً عجوزاً، ففي كلا المشهدين برغم أدائه في بعض اللحظات الحركات الجسديَّة نفسها، لكنه برع بأسلوبه في أن يعبر عن الجنين تارة، وعن المرض وكبر السن تارة أخرى، ليعبر عن العلاقة الدالة داخل العرض بين المرحلتين العمريتين. ولا ننسى أخيراً الجهد المميز لبقيَّة الممثلين؛ سامية تاسفاروت، وغريبة القايدي، وجاسم المراشدة، وعمر مبارك، وسعيد عبدالله.

في النهاية، العرض في مجمله كان حالة مسرحيَّة متميزة، لاسيما في تفاعله مع الجمهور، وهو ما تتسم به أغلب المسرحيات التي تقدمها فرقة جمعيَّة كلباء للفنون، مع مخرجها المميز عبد الرحمن الملا الذي يتسم بقدرته على التعامل مع خشبة المسرح برؤى جديدة ومبتكرة.

الدعوة إلى حضور «عرض» من دون استكمال العبارة التي تعودنا عليها، أي «عرض مسرحي»، تثير لديك تساؤلات عن محتوى العمل الذي ستشاهده، وما الإضافات غير المسرحيَّة التي أزالت عنه صفة «المسرحي»؟ قرأنا كثيراً عن عروض ما بعد الحداثة، وشاهدنا ما تيسر لنا مشاهدته منها في بيروت، وفي أوروبا، وفي بعض المهرجانات العربيَّة، وشاركنا في نقاشات وندوات، وكتبنا مقالات عن علاقة مسرح ما بعد الحداثة بمجتمعنا العربي الذي لا يزال غارقاً في بدايات الحداثة نفسها ربما، والنقاش مستمر، ولكن بعض العروض التي تشاهدها تحدث فيك تغييراً لم تكن تتوقعه. للإيضاح أكثر، لم أقتنع يوماً بأن عروض ما بعد الحداثة تصلح لمجتمعنا العربي، لأنها نتاج العقل والإبداع الغربي الذي أُسقط علينا بوصفه أحد ارتدادات زلزال العولمة، لكن يحدث أن تشاهد عرضاً «ما بعد حداثي» عربياً لبنانياً وتقتنع بأن هذا المنتج الفني ابن بيئته، يعالج قضيَّة تتعلق بها حصراً، يوصل الرسالة التي يريد إيصالها من طريق العقل والتحليل والاستنتاج، وكذلك من طريق الإحساس والوجدان والنوستالجيا.

هشام زين الدين
باحث ومخرج مسرحي من لبنان

عرض «إذا أردت السلام...» ينتمي إلى هذا النوع من العروض، قُدّم في أستديو زقاق في بيروت، الفكرة والإخراج للارا مروة، وبمشاركة واستشارة فنيَّة من كريم دكروب، ووليد دكروب، ورانيا مروة.

في المضمون، أرادت مبدعة العرض، لارا مروة، والمشاركون معها إدخال الجمهور إلى جلسة محاكمة قتلة جدها المفكر حسين مروة، ليكون شاهداً على هول الجريمة التي حدثت منذ 36 سنة، لكن هذا الاستدعاء إلى قاعة المحكمة - المسرح، لم يكن جافاً ولا مباشراً، بل كان أشبه بزيارة استذكار لنثر باقات ورد على أضرحة، من دون صخب، ولا صراخ، ولا غضب، ولا مطالبات بالاقتصاص من الجناة ولو بعد حين، على العكس، كانت دعوة إلى الجلوس في العرض ومن خلال العرض، مع الآخر الذي يستمع أو يطرح سؤالاً، أو يكتفي بالاستماع والاستنتاج.

من ركائز عرض «إذا أردت السلام»، فكرة الحوار مع الآخر حتى لو كان قاتلك، عين تقابل مخرزاً، فراشة تواجه ضبعاً، حياة تواجه موتاً، هنا في هذه الفكرة تكمن قوة المضمون، وجرأة طرحه و«لا اعتياديته».

العرض عبارة عن رحلة تبدأ من نقطة انطلاق يتجمع فيها الجمهور داخل القاعة، التي لا تتسع لأكثر من 100 شخص تقريباً، وبدعوة من صاحبة العرض ومخرجته والمؤدية الرئيسة فيه، يتم توجيه الجمهور إلى السير في مسار البحث عن حياة حسين مروة، عبر أفلام مصورة، وصور تعرض أخبار اغتياله منشورة في صحف تلك المرحلة. يسير موكب الجمهور بين القاعات وهو يشاهد الصحف وصور عائليَّة خاصة بالراحل، مروراً بقاعة جانبيَّة تُعرض فيها مؤلفاته ومقتنياته الشخصيَّة بصيغة متحفيَّة وإضاءة فنيَّة على خلفيَّة موسيقيَّة هادئة، تشكل جزءاً من العرض المتحرك والمتصاعد والممتلئ بالأسئلة، وخلال الرحلة بين القاعات تلفت انتباه المشاهد لوحات رقص تعبيري تؤديها لارا مروة نفسها، كأنها على هامش العرض لكنها من صميمه، ولا تكتمل جماليته من دونها، لارا المؤدية والمخرجة تحتضن العرض، بل تغمره غمراً منذ بدايته حتى خروج

آخر مشاهد إلى الشارع، موجودة في كل ثناياه، كيف لا وهذا العرض يعنيها شخصياً، ويعبر عنها وعما تريد أن تقوله للعالم من حولها، تريد أن تقول إنها تعرف قاتل جدها، لكنها لا تنتقم منه بالأسلوب نفسه، بل تحاول أن تنتصر عليه بالحوار، بقوة العقل وبسلاح الفكر والفن والجمال والوعي الإنساني.

المرحلة الأخيرة والأهم من العرض المتسلسل، وبعد الخروج من متحف المقتنيات الشخصيَّة، يصل الجمهور إلى القاعة الأولى التي انطلق منها، ليجد نفسه أمام صفين من المقاعد في مواجهة بعضهما بعضاً تتوسطهما شاشة بيضاء، ويطلب من المشاهدين - المشاركين في رحلة العرض أن يجلسوا حيث يرغب كل منهم، ليتبيّن أن المادة الفيلميَّة التي تتضمن أحاديث مصورة بين أحفاد حسين مروة، في جلسة بدت كأنها عفويَّة، بينما هي عبارة عن سيناريو محدد الأهداف لإيصال فكرة العرض الرئيسة.

صناع العرض، لارا مروة، وكريم دكروب، ووليد دكروب، ورانيا مروة، يتحدثون عن ظروف اغتيال جدهم والتحقيق في الجريمة، الجمهور يشاهد ويسمع الحوارات المصورة نفسها على الشاشة من الجهتين المتقابلتين. ينتهي التسجيل الفيلمي، يتحرك شيء ما داخل الشاشة، وإذ بنا نستمتع بمشاهدة لوحة رقص درامي تؤديها أيضاً صاحبة العرض لارا مروة، مع مؤثرات (غبار أبيض) ينجلي شيئاً فشيئاً، لتصبح الشاشة السينمائيَّة أكثر شفافيَّة، ثم تتم دعوة من يرغب من الجمهور إلى الدخول في داخل الشاشة والتحرك فيها واستكشاف الإحساس داخلها أثناء أداء المشهد الراقص، وتحسس الغبار الأبيض المتساقط من الشاشة على الأرض.

خدعة بصريَّة تقنيَّة فيها من الجماليَّة ما يرضي المشاهد المسرحي في داخلك، الذي وإن أسره المحتوى القوي لواقعة اغتيال شخصيَّة فكريَّة كبيرة في زمن الحرب، إلا أنه يبقى على أمل مشاهدة عناصر الفرجة المسرحيَّة، أو على الأقل مشاهدة حالة توازن بين المضمون السياسي والاجتماعي لفكرة الاغتيال، وبين الاستمتاع بالإبداع الفني بأشكاله المتنوعة، وهذا ما فطنت إليه صانعة العرض، بل صناعه، فقد أحاطوا بكل جوانب عمليَّة التلقي، وقام كل منهم بدوره في العرض، وكل حضر باسمه الحقيقي، فهم صناع العرض ومسيروه، وهم أحفاد البطل الأول للعرض، الجد.

«إذا أردت السلام» عرض ما بعد حداثي عربي أصيل، لا يدعي «الأوربة»، ولا «الأمركة»، حقيقي، واضح، جميل، مؤثر، يحمل رسائل مهمة يوصلها من دون مبالغة ولا ضجيج، يخاطب العقل والوجدان، يدعو إلى الحوار والنقاش سبيلاً وحيداً للخلاص.

لارا مـروة، باحثة وفنانة ومؤدية مسـرحيَّة تعمل بين فرنسـا ولبنان. درست المسرح في كليَّة الفنون الجميلـة والعمارة - الجامعة اللبنانيَّة، وكانت عضوا فـي فرقة «مقامات» للرقص المعاصر التي يترأسـها الفنان عمـر راجح. حصلت على درجة الماجسـتير في الفنون المسـرحيَّة للرقص فـي باريس (2009)، ثـم حصلـت علـى شـهادة الماجسـتير الثانية في الإدارة الثقافيَّـة مـن IESA فـي باريـس (2013). مشـروعها المسـرحي الذي تعمل عليه منذ سنوات بعنوان، «إذا كنت تريد السـلام» تم إنشـاؤه بوصفه جـزءاً تطبيقيـاً من أطروحـة الدكتـوراه الخاصة بهـا بعنوان: «الجسـد كوثيقة، اسـتثمار في حقيقة الحـرب الأهليَّة» من جامعة باريس 1 (السـوربون)، وقـد كان العرض الأول في فبراير 2022 في مسـرح «لا سـيتي إنترناشـونال دي باريـس» وقدمتـه أخيراًفـي فبراير2023 في مسـرح زقاق في بيروت.

أجواء كافكاوية

علي اليحياوي
مخرج وكاتب مسرحي من تونس

ضمن فعاليات الـدورة الثانية والثلاثين من أيام الشارقة المسرحيَّة خلال شهر مارس الماضي، قدمت جمعيَّة دبا الحصن للثقافة والتراث والمسرح. مسرحيَّة «أغنية الرجل الطيب»، إعداد واخراج مهند كريم.

منذ البداية تضعنا المسرحيَّة في مناخات «كافكاويَّة» ملفتة توحي بالحصار، بالاختناق وبالترقّب الحذر. على حدود التّماس بين دولتي شرقستان وغربستان، ينتصب ضابط مكلّف بتأمين تأشيرات العبور، مانعاً كلّ محاولات المرور إلى الضفة الأخرى، يجلس معرضاً بوجهه عن الجمهور، وكأني بالمخرج تعمّد إخفاء ملامحه لكشف وحشيته وقبحه وبشاعة روحه المريضة، جرّده من إنسانيته ليبرز آلة القمع السّاكن فيه، تحرّكه رغبات ساديَّة في التسلط والهيمنة وقهر الآخرين.

ما الذي يدفع مخرجاً شاباً - يفترض أن تكون مشاغله مختلفة، مواكبة لعصره وجيله – إلى النبش في ثيمات القمع والقهر التي خلنا أنّها ولت مع الجيل القديم، مع هذه السرديات التي طبعت جيل السبعينيات والثمانينيات مثل أعمال عبدالرحمن منيف «مدن الملح» و«شرق المتوسط»، أو «لجنة» صنع الله إبراهيم الشهيرة؟

تناصّ غريب بين أجيال المثقفين العرب يثير الحيرة والسؤال عن هذه الحلقة الدائريَّة المغلقة، زمن ثابت أبدي يخترق فيه الجلاد الزمان والمكان، وتندحر فيه الفصول من الخريف إلى الصيف، ويظل البطريرك خالداً لا يموت وكأنه «قدريَّة محتومة» حسب تعبير غابريال غارسيا ماركيز.

عبر الكوميديا الـسـوداء، وأسـلـوب السخرية، اعتمد المخرج وهو مؤلف النص أيضاً، تقنية اللعب المكشوف بحضور الممثل والشخصيَّة في الوقت نفسه، لخلق مسافة نقديَّة من الشخصيَّة، فالممثل يتحول في أغلب الأحيان إلى شاهد عيان على الأحداث بحضوره الجسدي الصامت، أو بتحوله إلى راو يخرق الإيهام والتورية، إذ بهذا الأسلوب تمكّن المخرج من كشف وتفكيك آليات خطاب المؤسسة القمعيَّة، وهتك سرها، فتحولت إلى مسخرة بشريَّة رذيلة في سلوكها وغاياتها، فهي لا تمارس القمع حماية للوطن من الأعداء والخونة، بل لتحقيق أطماعها الشخصيَّة، وإرضاءً لنزواتها الغرائزيَّة، كما هي الحال مع الضابط أبي نجوى في سعيه لمراقبة الكاتب جميل إبراهيم، إذ وضعه تحت رقابة مشددة، ليس خوفاً من أفكاره التقدميَّة فحسب، بل غايته النيل من زوجته التي راقت له، فتنصّت وتلصّص ولفّق التهم وعيّن عليه مخبراً يتابع حركاته وسكناته، ويعدّ عليه أنفاسه، لكنّ هذه الطريقة فشلت فشلاً ذريعاً، وهنا يأتي دور اللعبة المسرحيَّة، إذ دق المؤلف إسفين التخريب في قلب الخطاب المتسلط، فسقط أمام قيم الحق والعدالة، فقد رفض المخبر المكلف بمهمة الرقابة أن يكون سبباً في سجن المثقف جميل إبراهيم وتشويه سمعته، بتصدّيه لخطط أبي نجوى الجهنّميَّة، وإفشالها ويكون بذلك قد أسقط عنه قناع الوطنيَّة الزائف وكشف خطابه الانتهازي.

إنّ هـذا الأسـلـوب الطريف فـي وضع الشخصيَّة في حالات مرتبكة أخلاقياً ونفسياً، قد أسهم بشكل فعّال في فضح فلسفة القمع القهريَّة وآلياتها الخطابيَّة، فأخرجها من دائرة الرّعب إلى دائرة اللعب، ومن الخوف والهيبة إلى السخرية المسرحيَّة، فغدت شخصيات القمع أشباحاً مرضيَّة مهتزة تضحكنا وتبكينا على واقعنا وما يجري فيه من أحداث سرياليَّة.

تميزت المسرحيَّة باعتماد البساطة والوضوح، إذ اختار المخرج أن يكون العرض متقشّفاً ومكثّفاً فتخلّى عن كل مظاهر الإبهار والإسراف التقني، فبدا الفضاء المتخيل بسيطاً وخالياً من الديكورات ما عدا ثلاثة مجسّمات وطاولة نسّقها المخرج لتوضيح دلالات المكان - البيت - المخفر- نقطة العبور - الحانة، مستعينا بالإنارة والمؤثرات الصوتيَّة لخلق المناخات النفسيَّة والزمنيَّة.

لقد سمح هذا التقشف للممثّلين بإبراز قدراتهم التعبيريَّة، فجاء الأداء طبيعياً بسيطاً وعميقاً على المستويين النفسي والجسدي، من دون تكلّف أو مبالغة.

إنّ العرض ليعكس شخصيَّة مخرجه، رؤيته الفنيَّة ونظرته للواقع وللعالم، إذ يبدو لي أنّ هذا المخرج الشاب يمتلك من الوعي والقدرة على فهم آليات الكتابة الركحيَّة، والتمكّن الجيد من أدوات صناعة العرض، مع الوعي بمسألة الالتزام، فهذه الثيمات كثيراً ما شكلت معوقاً وفخّاً يقع في شراكه المخرجون والكتّاب، ليتحول العرض إلى لغو وصياح وشعاراتيَّة فضفاضة، فتضيع المقاصد وتغيب المتعة الفنيَّة، فلا قيمة للالتزام من دون متعة بصريَّة، فكريَّة وروحيَّة، وهذا في رأيي ما يميّز العمل الجيد عن غيره.

«شجرة التين»

حكاية ممثلة فلسطينية بين الحلو والمر

كان الطقس ماطراً وبغزارة، بينما شارع الحمراء حيث يقع مسرح المدينة شبه معتم، وكئيباً، خالياً إلا من بعض في الثامنة مساء. بدأنا نتجمع أمام مدخل المسرح حاملين مظلاتنا، فوجئت بأشخاص لم أرهم منذ سنوات، فبيروت دائماً كانت تلك المدينة العجيبة التي تستطيع هكذا، وببساطة، أن تخلق المصادفة لتلتقي بكل من فرّقتك عنهم الحدود وجوازات السفر.

آنا عكاش
كاتبة ومخرجة مسرحية من سوريا

سررت لأن الصالة التي تتسع لحوالي 500 كرسي شبه ممتلئة، فقد كانت الفنانة رائدة طه - صانعة العرض - متخوفة حين كلمتها قبل أسبوعين لأحجز مكاناً، من عدد الجمهور، بسبب الوضع الاقتصادي السيئ في لبنان. خشبة المسرح الكبيرة فارغة إلا من خمسة أو ستة أصص زرعت فيها شجيرات، بينها شجرة ليمون مزهرة، أمامها كرسي، وطاولة صغيرة عليها صندوق مزخرف.

صمت مطبق مع ظهور رائدة، وانتظار، يطغى حضورها على فضاء المسرح الكبير، بشخصيتها القويَّة توجه ملاحظة لأحد الحضور لم يطفئ هاتفه الجوال بعد، قائلة إنها تنتظره حتى تبدأ، فيعتذر خجلاً، وتبدأ الحكاية.

قد يكون صعباً على من يلتقي رائدة للمرة الأولى، ويسمع حكايتها، متابعة «شجرة التين»، لما تحمله من أحداث توثيقيَّة، وأسماء، تاركة العديد من الاستفسارات، فمفاصل الحكاية مبنيَّة على ما قبلها، ولن تكتمل لوحة فسيفساء هذا العرض من دون ما سبقه في «ألاقي زيك فين يا علي»، و«36 شارع عباس حيفا»، حيث تتسلل الحكاية تدريجياً لتخبرنا عن تاريخ العائلة، وعن رائدة التي تعري حياتها الخاصة أمامنا على خشبة المسرح من دون خجل أو بهرجات.

لمرات ثلاث، أتيت إلى بيروت خصيصاً من دمشق لأشاهدها حاضرة، وهو ما لم أفعله مع أي عرض آخر من قبل، ولم أندم. هذه المرة تعود بنا رائدة إلى القدس، حيث البيت الذي ولدت فيه، إلى الأشجار التي كانت في حديقته، وتحديداً إلى شجرة التين التي كان يقطف «علي» ثمارها بيديه البيضاوين وأصابعه الرقيقة، يقشرها ويطعمها إياها، صورة علقت في ذاكرة طفلة، ربما لم تتجاوز الرابعة حينها، عن أبيها.

تعود إلى أصول عائلتها المنحدرة من أفغانستان، حيث أتى جدها الأكبر إلى القدس في منتصف القرن التاسع عشر ليستقر في الزاوية الأفغانيَّة في المدينة العتيقة، حيث ذكرياتها طفلةً مع جدها، أو «سِيدها» من طرف أبيها «علي».

قدسُ ذكريات الطفولة والجدود والعمات، الذين تستحضرهم رائدة بحكاياتهم وإيماءاتهم التي تستدعي الضحكات في الصالة، وتفاصيل البيت الآمن، حيث تنبت شجرة التين، وسقوط القدس عام 1967 الذي اضطرهم إلى الاختباء في مغارة مع اشتداد القتال، ودخول قوات الاحتلال الإسرائيلي إلى الشطر الشرقي منها. تذكر رائدة عمتها عبلة، حين خرجت من المغارة لتشاهد دبابات الجيش العربي يعتليها جنود صهاينة، فصرخت بأعلى صوتها وقد أدركت الهزيمة:

- ارجعوا.. ارجعوا.

شجرة تين رائدة تحمل أغصانها سرديات مضحكة ومبكية، كما الحياة بحلوها ومرها. بعد احتلال القدس يقرر علي السفر إلى الأردن، ليستطيع متابعة عمله من هناك، لكن فتحيَّة تصر عليه ألا يتركهم وحدهم هذه المرة، برغم أنها تخاف الماء، فكيف لها أن تجتاز نهر الأردن! تتقمص رائدة والدتها وهي تسرد كيف كانت تتعلم السباحة وتنساها عندما اتخذت قرارها بمرافقة علي. نسمع ضحكة من الصف الأول حيث تجلس نضال الأشقر، فتعلّق:

- بتضحكي على أمي يا نضال؟

فيزداد الضحك في الصالة.

البيت الذي سكنوه في الأردن لم يكن يشبه مطلقاً بيت القدس، مظلم وكئيب، حتى الأشجار لم تكن كتلك التي تركوها في حديقة منزلهم هناك، في الأردن انتهت الأيام الجميلة.

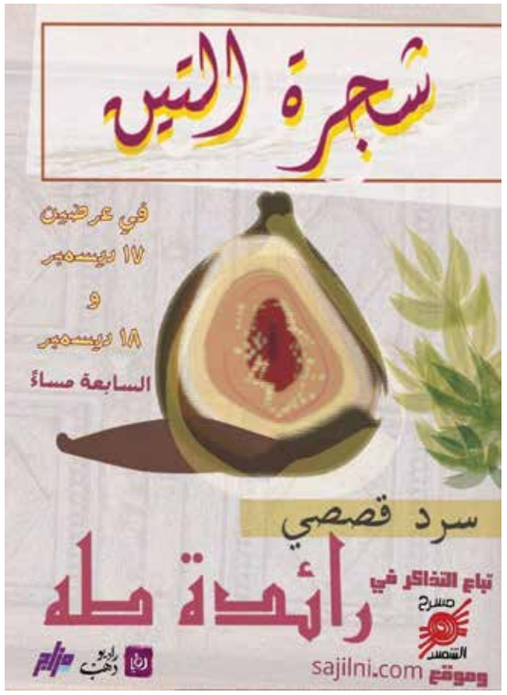
بعد خروجهم إلى الأردن بعام واحد، تعود عبلة إلى القدس وهي حامل في شهرها الرابع، تحمل حقيبة متفجرات، لتعتقلها قوات الاحتلال. تنقطع الكهرباء عن مسرح المدينة في هذه اللحظة، ولكن رائدة تكمل حكايتها وسط الظلام وصمت الصالة المطبق، تعود الكهرباء لتعود حكاية تعذيب عبلة على يد قوات الاحتلال، لدفعها إلى الاعتراف، لكنها لا تفعل برغم الضرب الذي تلقته، وإجبارها على السير عارية أمام الجنود وزوجها الذي أحضروه للضغط عليها وليشهد إذلالها.

في عمان أيضاً تستحضر النسوة المقدسيات أيام القدس، ويتذكرن بأسى صرخة عبلة:

- ارجعوا.. ارجعوا.

ولكن من دون أن يعرفن صاحبتها.

ومع استشهاد علي، تنتهي مرحلة من عمر رائدة ذات السبع سنوات.



عملت رائدة سكرتيرة إعلاميَّة للرئيس ياسر عرفات وهي في الثانية والعشرين من عمرها، وكان أبوعمار لسنوات بمكانة الأب بعد رحيل علي. أحبت سهيل جدعون، رجل الأعمال الفلسطيني المسيحي، تصف ملامح سهيل، طوله، وعينيه، وتفاجئ نضال الأشقر:

- سهيل أحلى من فؤاد يا نضال.

قاصدة فؤاد نعيم، زوجها.

حكاية حب وحياة وجزء من تاريخ. تزوجته في العاصمة تونس عام 1994، وأقامت عرسها في فندق الهيلتون برغم إرسال أبوعمار عن طريق مُساعِدته اقتراحاً، بإقامة زفاف رائدة في صالة تحمل اسم القدس، لترد عليه بأنها لن تستبدل «القدس» بصالة تحمل اسمها، ستتزوج مرة واحدة في العمر، لذا تريد أن يقام عرسها في فندق الهيلتون، فأبوعمار لم يأخذ رأيها حين وقع اتفاقيَّة أوسلو، وهي من ثم غير ملزمة بأن تأخذ برأيه، تلك المُساعدة التي تظن أن النشيد الوطني الفلسطيني هو «موطني» حين تسألها عنه، بينما هو «فدائي» الذي تغنيه رائدة، فتنساب القشعريرة في الجسد.

حضر عرفات العرس، وزُفّت رائدة كما تحب وهي ترتدي الطرحة البيضاء وليس الكوفيَّة الفلسطينيَّة، وفي صباحيَّة العرس دُقّ باب غرفتها في الفندق، لتجد أمامها أبا العباس، منفذ عمليَّة أكيلي لاورو، والمطلوب لكل الجهات الأمنيَّة الممكنة وغير الممكنة، الموضوع تحت الإقامة الجبريَّة في منزله في تونس؛ قد أتى ليبارك لها.

مشهد يستدعي الضحك والبكاء في آن، سهيل وقد شحب لونه حين عرف الزائر، فهو كما تصفه رائدة:

- روم (مسيحي) وليس مثلنا.

وأبو العباس المسترخي في جلسته يطيل الحديث، بينما رائدة وسهيل يتوقعان صاروخاً يستهدف غرفتهما في الفندق في أي لحظة.

أما الآن، فهي جالسة في صالون منزلها، وقد علقت صور رجالها الغائبين: علي، أبوعمار، سهيل، ومحمود درويش.

تزوجت رائدة، فاستطاعت العودة إلى القدس بسبب سهيل، بعد غياب.

نتحدث عن المسرح وعن أمهاتنا، ثم تحدثني عن «رائدة العائدة» وعن حب علي للقدس، فتسرد لي مقطعاً من العرض قبل أن أشاهده. القدس، تلك المدينة التي سحرت علياً وكأنها غولة، أحبها أكثر من بناته، فغطته بترابها. تتكرر كلمات المقطع في المسرح، وأنا أتابعها بألفة، فأرى البيت الذي وُلدت فيه وهي تمر على الشجرات.

فجأة تنتقل القدس كلها إلى خشبة مسرح المدينة مع عودة رائدة، فأراها بعينيها، وأشمّ رائحة بهاراتها والبخور المعشّق في الحارات القديمة، أسير معها من حارة إلى أخرى وهي تبحث عن أطياف ماضيها، وتسأل عن علي الذي استشهد وهو بعمر المسيح، أراها تسير طفلة خلف فتحيَّة، وأرافقها في رحلة الطيران مع علي،

وهي تفرد شالها الفلسطيني كأجنحة، لأرى المدينة من الأعلى تنبسط تحت ناظريّ، وأفهم غربتها عن المكان حين عرفوا والدها ولم يعرفوها.

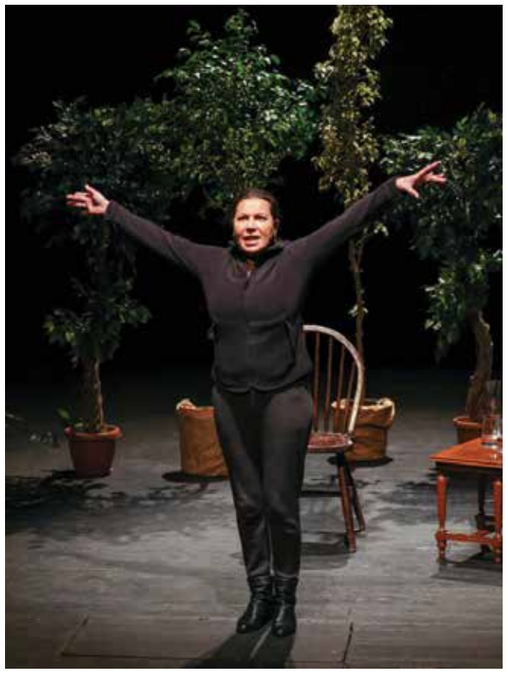
أتتبع خطواتها وهي تبحث عن الزاوية الأفغانيَّة، وأتوقف معها أمام الباب الجديد، باب معدني أخضر من دون تاريخ، لا يحمل بصمات الأحبة، معها حق حين طالبت بعودة الباب القديم، ثم جلست قربه مطمئنة تشرب قهوتها، فكل من طرق الباب حضر، لكن حضر في الذاكرة فنادتهم بهمس أن:

- ارجعوا.. ارجعوا.

وكلنا ندرك تماماً أنهم لن يفعلوا.

مع همسها ينتهي العرض، يقف كل من في الصالة مصفقاً، تستوقفهم، وتشكرهم على حضور العرض برغم المطر والظرف الاقتصادي ، نكتشف مصادفة أنه عيد ميلادها، فتغني لها الصالة بحب.

عمل منفرد ثالث خاضته رائدة هذه المرة من دون مخرج، ملاحظتي الوحيدة حول الأداء حين تقمص الشخصيات، فالفعل يترجم السرد، فيستثير الضحك، وهذا برأيي نقيصة مع وجود نص قوي ومؤدية متمكنة مما تفعل، ربما كان يحتاج إلى عين أخرى من الخارج لضبط الأداء.



تحمل رائدة طه شهادة بكالوريوس في الاتصالات والصحافة من جامعة جورج ماسون في العاصمة واشنطن. عملت سكرتيرة إعلاميَّة للرئيس ياسر عرفات بين 1987 و1994. عضوة في الهيئة العامة لمركز خليل السكاكيني الثقافي في رام الله - فلسطين، وعضوة اللجنة الإداريَّة في مؤسسة غسان كنفاني الثقافيَّة في بيروت لبنان. نشرت رائدة العديد من القصص القصيرة في «مقتطفات من الكاتبات الفلسطينيات»، وأخيراً قامت بكتابة «علي» وهو كتاب يوثق حياة والدها المناضل الفلسطيني الرائد من أجل حركة التحرر الفلسطينيَّة. قامت بأداء أدوار رئيسة في ثلاث مسرحيات: «صخور بترا»، «العودة إلى حيفا»، «80 خطوة». في عام 2015 كتبت وأنتجت وأدت العرض المنفرد «ألاقي زيك فين يا علي» إخراج لينا أبيض، تلاه «36 شارع عباس حيفا» 2017 إخراج جنيد سري الدين، وأخيراً «شجرة التين» من تأليفها وإخراجها.

«شمس ومجد»

فيض من الثرثرة.. ومشاحنات

حققت «مختبر دمشق المسرحي» بإدارة المخرج السوري أسامة غنم، عروضاً متباينة في مستواها الفني عن فداحة الحرب، مستعيناً مرةً بنصوص أجنبيَّة، ومرات عبر اشتغاله على ورش عمل مطولة على تلك النصوص، للوصول إلى مقترحات أكثر اشتباكاً بواقع السوريين.

ليندا منير حمود
كاتبة مسرحية من سوريا

إذ تمكن المخرج غنم من تجذير مفهوم البحث الفني التطبيقي، من خلال تعزيز فن الارتجال مع ممثلي فرقته «مختبر دمشق المسرحي»، التي قدمت عدة عروض أطل فيها غنم على خزانة النصوص المترجمة، باذلاً جهداً دراماتورجياً عبر عدة عروض، كان قد بدأها عام 2009 بعرضه «شريط كراب الأخير» المقتبس عن نص للكاتب الإيرلندي- الفرنسي صموئيل بيكيت، ليعقبه عام 2010 بعرض بعنوان «حدث ذلك غداً» عن ثلاثة نصوص لكل من الألماني فرانز كزافيه كروتز، والإيطاليين داريو فو وفرانكا راما، والإنكليزي مارك رافنهيل.

ويلاحظ أن «مختبر دمشق المسرحي» عكف في جل عروضه على تشريح واقع الأسرة السوريَّة، وما شهدته من تفكك وتشرذم نتيجة ظروف البلاد القاسية.

اليوم يعود أسامة غنم إلى التيمة نفسها، لكن من موقع المؤلف لا المقتبس، فلأول مرة يقدم غنم نصاً من تأليفه، جاء بعنوان «شمس ومجد»، حيث نطل على فتاتين، الأولى شمس (آية محمود) والثانية مجد (جنا عبود). تدرس الأولى التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في دمشق، وتعمل في حانة مع صديقها طارق (جان دحدوح)، أما الثانية فتدرس علم الاجتماع في جامعة دمشق، وأيضاً تعمل نادلة في مطعم يملكه شخص يدعى مارشميلو (فادي حواشي). الشقيقتان تبرزان عبر حواريَّة لا متناهية مع الشابين واقعهما المعيشي، وماضي قصة كل منهما، لتظهر في الحانة ممثلة صاعدة تدعى جوليا (نانسي خوري) التي نفهم من حديثها أنها تريد أن تقيم علاقة غراميَّة مع خليل (ينال منصور) زميلها في

الدفعة، وذلك نكاية بصديقها الذي هجرها. وهنا يظهر غيث (علاء زهر الدين) الذي سوف يقيم علاقة مع شمس، وتتشعب العلاقات الثنائيَّة في بحر من الثرثرة أحياناً، وبعض المشاحنات التي لم ترقَ إلى أن تصير حواراً درامياً، بقدر ما يشعر المتفرج أنه أمام بنية تلفزيونيَّة ممسرحة، وهذا أسلوب اعتمده أسامة غنم في اشتغاله على الأداء الطبيعي، لكن من غير فهم أن الزمن المسرحي ليس مدة العرض، بل هو الماضي المستعاد من قِبل الممثل ليصبح حاضراً، وهو هنا دراما ترتكز على قصة مكتوبة، ومقطع عرضي من حياة

يتم تكثيفها في التأليف والأداء، ليكون الإخراج عنصراً حاسماً في تقديم قراءة نوعيَّة لها، ومعالجتها من خلال التفريق بين الواقع الموضوعي والواقع الفني المصنّع، وهذا ما غاب من حسابات عرض «شمس ومجد» الذي ظل أداء الممثل فيه حاسماً، لجهة استعراضاته الجسديَّة والصوتيَّة والحركيَّة، والظفر بتقديم «قفشات» ضاحكة للجمهور، ومع أن القصص المتناثرة هنا وهناك للشخصيات بدت جذابة وملهمة في قراءة الواقع السوري اليوم، إلا أن هذا لم يخفف من خرق جوهر اللعبة المسرحيَّة: «الآن وهنا، نحن، الآخر»، وهي معادلة يصبو فنانو المسرح إلى تحقيقها ضمن صيغة فنيَّة تلتزم الشراكة على صعيد الفعل ورد الفعل بين الممثلين، ومن دون أن يكون لكل ممثل في العرض مسرحيته الخاصة به، في تجاور مع مسرحيات زملائه.

لعل هذا ما يفسر التطاول في زمن عروض أسامة غنم التي بلغت في «شمس ومجد» قرابة أربع ساعات متواصلة، مثله في ذلك مثل بقيَّة عروضه التي تمتد إلى الفترة الزمنيَّة نفسها، أو لثلاث ساعات في حد أدنى. وهذا يعكس برأيي عدم قدرة المخرج على إدراك معالجة فنيَّة قادرة على تقديم العرض بصفته مقطعاً زمنياً من الواقع، وليس الواقع نفسه.

لقد أسهم الاقتصاد في عناصر الديكور في عرض «شمس ومجد» في توفير بيئة بصريَّة حاضنة للأداء، ومحاولة التوليف ولو على صعيد الفرجة بين فضاء اللعب، وفضاء الفرجة، وأماكن جلوس الجمهور، في تداخل وفّره المسرح الدائري (المعهد العالي للفنون المسرحيَّة)، وذلك في لعبة تبدت فيها خبرة المخرج الذي أسهم في رسم الكتل البشريَّة، وتوزيع تنافرها وتجميعها في علاقة مدروسة مع الفراغ والضوء والحجم، ما أضاف أبعاداً جماليَّة تشكيليَّة لمشاهد

عديدة من العرض، وجعل لجسد الممثل حضوره التشاركي مع زملائه، معوّضاً عن نقص شراكته الدراميَّة بشراكة جسديَّة لافتة، لاسيما في المشهد الختامي من العرض، الذي استعان فيه بمشهد العناق في مقدمة السفينة من فيلم «تيتانيك» لمخرجه ومؤلفه جيمس كاميرون.

في هذا الفضاء الخصب، تحركت شخصيات «شمس ومجد»، وتابعت تناصها مع نص «فيلة كالتلال البيضاء» لأرنست همنغواي، فتؤدي «شمس» العديد من النماذج التمثيليَّة المعتمدة في المعاهد والكليات التي تدرس التشخيص، ابتداءً من الأرنب إلى السلحفاة، القطة، الكلبة، والضفدعة، على قاعدة أن «لكل إنسان حيوان يوافقه في الشكل والطباع»؛ نقطة جوهريَّة يعكف كاتب ومخرج العرض على تمريرها عن «حيونة الإنسان» وابتذاله في مجتمع الحرب،

لاسيما بالنسبة إلى شريحة الممثلين، وما يبذلونه من جهود فوق إنسانيَّة للوصول بطاقاتهم البدنيَّة والنفسيَّة إلى عتبة الاحتراف.

واعتمد أسامة غنم في الانتقال بين الوقائع والمشاهد على مدى أربع ساعات، على أسلوب «التغريب»، معيداً النظر في الأسس التي يقوم عليها، سواء من حيث النص المسرحي أم أداء الممثل أم طريقة الإخراج أم وظيفة السينوغرافيا. ليكون التغريب وفق فهم غنم عدواً للثابت، ودعوة إلى التغيير، وعدم التسليم بالحقيقة الواحدة الواقعيَّة كما تعودنا أن نراها، ومحاولة النظر إليها من زاوية أخرى، وللوصول إلى هذا الهدف كان التغريب في «شمس ومجد» وسيلة لكسر الإيهام، وذلك بتغيير طريقة التلقي، أي التفاعل مع العرض والمشاركة فيه؛ بحيث يكون المشاهد جزءاً منه، غير منفصل عنه، غير منفعل به، بل فاعلاً وشريكاً له؛ ويكون التلقي عن طريق العقل، وليس القلب والعواطف وحسب، كما يحدث في المسرح الأرسطي، فالتغريب في المسرح، وسيلة وليس هدفاً؛ وهذا ما يصح مع المسرح الذي قدّمه غنم طوال خمسة عشر عاماً من التجريب على نصوص يتم العمل عليها مع الممثل، ومن ثم الخروج من قوالب أداء متكلسة، فالممثل في «شمس ومجد» سعى منذ البداية إلى إقناعنا بأننا لا نتابع مسرحيَّة، بل حدثاً واقعياً صرفاً، وهذا كما أشرنا ما جعل المخرج وكاتب العرض يفكر أن يقارب الزمن الواقعي للحدث بالزمن الفني للعرض، ومع أن غنم واقع في هذا الخطأ مراراً وتكراراً في عروضه السابقة، وعرضه الحالي الذي نناقشه، لكنه نجح أيما نجاح في تقديم نوع من الأداء الطبيعي، حيث يتماهى الدور والشخصيَّة في كلٍّ واحد، وننسى بوصفنا جمهوراً أننا أمام «عمل مسرحي»، فلا ديكورات ضخمة، ولا إضاءة فاقعة، ولا نقلات حادة في الضوء، بل الاعتماد على إضاءة عامة طوال فترة العرض.

هكذا بدت اللعبة مُحكمة ومصنّعة بحرفيَّة عالية لخوض تجربة التغريب بين الممثل والشخصيَّة من جهة، وبين الممثل والجمهور من جهةٍ أُخرى، فلم يُرد غنم استجداء العواطف من متفرجيه؛ بقدر ما أراد تحريك التفكير الجماعي بالمأساة بشكل ساخر، مُحرّضاً موقفاً إزاء ما يحدث في بلاده من سحق للطبقة الوسطى بحربٍ لم تبقِ ولم تذر من ظروف العيش الكريم والكرامة الإنسانيَّة، وعليه يمكن فهم الخيارات الفنيَّة التي اعتمدها المخرج في «شمس ومجد»، إذ نسف غنم آليات المسرح الواقعي والأداء شبه الطبيعي، ذاهباً بعرضه نحو تغليب الرموز والإشارة والحركة المنضبطة والموزونة لممثليه، الذين تبادلوا أدوارهم وقاموا بأداء شخصيات محوريَّة وثانويَّة.

بهذه الأسلوبيَّة الصارمة والفهم العميق لمسرح بريخت، قدّم غنم حكايات شخصياته، مُطلاً على عالم ينهار تحت سطوة المال، والقتل الجماعي، والهجرة، والجوع، وتغوّل الفساد، وجائحة التكفير والتخوين في آنٍ معاً، مُرسلاً إشارات قويَّة عن تردي الحالة المعيشيَّة العامة للسوريين تحت الحصار، ورضوخهم المزمن للعيش ضمن أقل

من الحد الأدنى، بما يعيد إلى المسرح وظيفته الثوريَّة وحضوره النقدي، وموقفه الواضح من الظلم والبهتان وتفشي البطالة، وسيادة جشع التجار ورجال الأعمال على مرافق ومناحي الحياة العامة. كل هذا لم يكن لولا تحديد التوجه العام للأداء، والمثابرة على ورشة مفتوحة مع ممثلي «شمس ومجد» امتدت لعام ونصف العام، وصولاً إلى عرض حاول تقليد الحياة بحذافيرها الواقعيَّة، وتقديم ما يشبه حياة موازية على الخشبة.

تمّ الحديث بين الممثلين عن العديد من المسرحيّات، والكتب، وآليات التعاطي معها، فمجد، طالبة دبلوم علم الاجتماع، تتحدّث عن كتاب مصطفى حجازي «الإنسان المقهور» وتضيف «المهدور»، ويذكر المفكر الماركسي العفيف الأخضر، بينما يعمل خليل على نص «التلال البيضاء» لهمنغواي، ومسرحيَّة «في انتظار غودو» لبيكت، ويقارن بين مفاهيم عبدالرحمن الشهبندر المنشورة في كتبه، ومسلسل «باب الحارة» حول دمشق ودورها، ويعرض بعض شخصيات تشيخوف في مسرحيَّة «بستان الكرز»، التي لعبها الممثلون في السنة الأولى بقسم التمثيل، ويعرض لبعض مقولات رواية «سمرقند» لأمين معلوف.

ويقدم العرض نماذج من حياة الممثلين والمثقفين الشباب في سوريا الحرب، وذلك من خلال شخصيَّة طارق، وعمله في مكتبة

عموميَّة كان ينام فيها، حيث كان يقوم بتصوير الكتب التراثيَّة، والروايات وغيرها، فيقول: «إنّ نسبة كبيرة من الكتب في دمشق مقرصنة من نسخ أصليَّة، وأحياناً مزوّرة، ولا تخضع للمعايير العالميَّة في طباعة ونسخ الكتب»، ويخبر مجد: «أنّ كتب مصطفى حجازي من بين تلك الكتب المقرصنة، وكذلك كتب ابن كثير وابن عساكر، وكرد علي»، ويسرد على مجد كيف لعب في تصوير الكتب، حيث أخذ فصولاً من كتب ابن كثير، ووضعها في مجلدات ابن عساكر،

ومن كتب ابن عساكر، وضعها في مجلدات ابن كثير، وما إن اكتشف صاحب المكتبة لعبته، حتى قام بطرده من المكتبة، وعندها غادر طارق المكتبة إلى فندق «البستان، النسيان»، بينما تقول شمس عن مسرحيَّة وشخصيَّة أنتيغون للكاتب اليوناني أسخيلوس: «إنّها أجمل من شخصيات شكسبير النسائيَّة الموجودة في مسرحيتي هاملت، وعطيل».

هذا النقاش المفتوح بين الممثلين، أدى إلى أن يبقى العرض (إنتاج المورد الثقافي) مختصاً بشريحة ممثلي وخريجي المعهد العالي للفنون المسرحيَّة، فالعرض لم يقدم إلا داخل أستوديوهات المعهد، وعلى مسرحه الدائري، ومع أنه تم تقديمه أخيراً في مسرح دوار الشمس في بيروت، وشارك في المسابقة الرسميَّة لمهرجان أيام قرطاج المسرحيَّة (الدورة 23)، إلا أنه ظل رهناً لشريحة ضيقة من المهتمين والنقاد والأكاديميين، وبقي بعيداً عن شرائح واسعة من الجمهور، والحقيقة أن معظم عروض أسامة غنم كانت لجمهور مختص، ولم تترك أثراً يمكن الحديث عنه في المسارح السوريَّة.

أسامة غنم (1975)، مخرج وناقد وأكاديمي مسرحي سوري، تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة بدمشق ـ قسم النقد والأدب المسرحي سنة 1997. درس لمدة سنة في المعهد العالي لتقنيات المسرح في مدينة أفينيون الفرنسيَّة، وتخصص في الإدارة التقنيَّة للخشبة المسرحيَّة، ثم أكمل الدراسات العليا في جامعة باريس الثامنة، بين عامي 1998 و2005، حائزاً شهادة الدكتوراه في الدراسات المسرحيَّة. يعمل، حالياً، أستاذاً لمادتي «تاريخ العرض»، و«الأدب المسرحي الحديث والمعاصر» في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة بدمشق. وهو مدير «مختبر دمشق المسرحي». ترجم وأخرج أعمالاً مسرحيَّة لبيكيت 2010، داريو فو، رافنهيل، كروتز 2010، بينتر 2013، ويليامز 2015، شيبارد 2018، وفويتسيك لجورج بوشنر، لصالح المسرح الوطني التونسي.

«طير الليل»

أضواء على كائنات العتمة

تنتفض مسرحيَّة المخرجة المغربيَّة نعيمة زيطان الأخيرة، التي اختارت لها عنوان «طير الليل»؛ بأسئلة قلقة وجسورة، بلورتها أرضيَّةً دراماتورجيَّة، بمعيَّة الكاتبة بشرى شريف، انطلاقاً من شهادات متعددة لفتيات الليل، بوصفهن عينات ملموسة ومباشرة لنساء يعانين جسدياً ونفسياً، ضمن سيرورة زمنيَّة يتحول فيها النهار إلى ليل، والليل إلى نهار. معلوم أن موضوعاً كهذا لا يعد جديداً على المخرجة نعيمة زيطان، التي دأبت منذ مدة على معالجة قضايا تخص المرأة من زاوية فنيَّة، لا تخلو من لمسة توعويَّة/ تحسيسيَّة، يؤطرها البحث الفني والاجتهاد الإبداعي بنوع من الجرأة، لعزفهما على بعض الأوتار المثيرة للجدل.

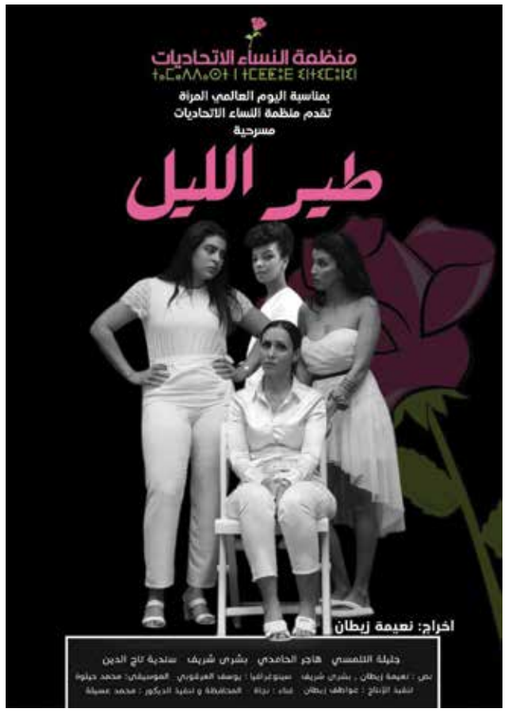
محمد زيطان

باحث وكاتب مسرحي من المغرب

في هذا العمل الجديد الذي تتأطر عوالمه الدراميَّة في فضاء منغلق، هو فضاء حانة، تزين جدرانها لوحات بيكاسو لمومسات كان قد رسمهن في مرحلة من مراحله الإبداعيَّة؛ تتوزع أربع حكايا لأربع شخصيات، هي: نجاة، فاتي، زينب، وأسماء، حيث تتمفصل كل حكاية إلى خيوط سرديَّة عبر «المونولوغات» التي سرعان ما يكسرها تحيين الماضي وتشخيص أحداثه، ليتم استدعاء شخصيات ثانويَّة هي في عمومها ذكوريَّة (سمير ابن الجيران، العم، الزبائن..) شاءت المخرجة أن تستحضرها فوق الخشبة في شكل مجسمات فقط - أجسام صلبة من دون روح -

عن طريق دمى «المانكان» الموضوعة في الخلف بعناية، لتتحول إلى مكملات ماديَّة للسيرورة الدراميَّة، مما يجعل المشاهد مكثفة وحركيَّة، تسلط الضوء على الظروف المتشابكة، وعلى الملابسات، التي أرغمت كل واحدة من الشخصيات سالفة الذكر على امتهان البغاء. بحوار جريء وفاضح، ينتقي مفرداته من سجل لغوي قوي ومباشر، من دون مواربة ولا حلية لغويَّة، لأنه مستوحى من لسان أصحاب و(صاحبات) عالم الليل، بعنفه، ومجونه، وجنونه، ونزقه، وثوراته، ويأسه. إن هذا الموضوع يبدو للوهلة الأولى مستهلكاً في العرف الاجتماعي، تلوكه الألسن في هذا المنتدى أو في ذاك المجلس، لكنه لم يعالج بالعمق الإبداعي الذي حولت من خلاله نعيمة زيطان لوحات المسرحيَّة إلى مرايا ممتدة، للكشف الواضح والصريح، مثلما عهدناها في الأعمال السابقة، فالاشتغال الدراماتورجي انبنى على ثنائيَّة: النهار/الماضي - الليل/الحاضر. فكل المآسي التي عاشتها شخصيات العمل ترتبط بالنهار/ الماضي، كأنها سلسلة من مراحل التعذيب التي وجدت كل واحدة نفسها تتعرض لها بعد طلوع النهار (اغتصاب، خيانة، فرار، تنمر، ضرب...) لتتحول إلى معاناة أخرى في الليل، حيث يتكلس الجسد، وتتعمق ندوب النفس داخل فضاء الحانات، وتحت ثقل الزبائن. أو بعبارة أدق، فإن المسرحة تخبرنا بأن نساء «طير الليل» قد استوفين حصص التعذيب النهاري، لينتقلن إلى حصص أخرى ملونة وثملة ترتبط بالليل، كيف لا وهن شبيهات طير الليل - كناية عن الخفاش أو الوطواط - ليجدن أنفسهن في واقع تغيب عنه الفضيلة، وتسوده الفوضى: فوضى القيم التي تترك ندوباً على الأجساد كما الأرواح، وكأن بالمخرجة تشكل معالم ديستوبيا دراميَّة Dystopia من نوع خاص، لتتجلى مظاهر واقع تضطر فيه المرأة/ المومس إلى مغالبة دموعها ليلاً، حتى لا تفقد سحر الأصباغ التي تزيف حقيقة مشاعرها وانفعالاتها الداخليَّة، وتجعلها دمية تحت الأضواء.

وهذه الرغبة المتذبذبة أو هذا الانشطار الحتمي بين ذات منكسرة تنزع نحو البكاء، وذات ثانية تلوذ بالفرار من واقعها، محتمية بالرقص وبالضحك وبالشراب، هو ما يشكل عمق الصراع النفسي الذي تعانيه الشخصيات الأربع، صراع نوعي يحضر بقوة على حساب الصراع الأفقي/ الخطي، المتسلسل أو المبني تصاعدياً، لذلك جاء مقترناً بمواقف بالغة القتامة، وذات طابع مأساوي (خادمات قرويات احترقن وهن يخزنّ التبن، امرأة تترك وحيدة عارية وباردة في المستشفى بعد الولادة، بينما يهجرها زوجها ويرحل إلى إيطاليا من دون عودة، امرأة يلقى بها من السيارة في العراء...)، حيث لا تتبلور هذه المواقف إلا في نطاق علاقتها بالشخصيَّة المرتبطة بها، بصفتها حلقة تسيج الذات، وتجعل كل فعل يصدر بتلقائيَّة أو بعفويَّة مجرد انعكاس لتجربة «التضحية بالجسد»، حين لا يبقى معنى للجسد. لذلك نسجل



قيام هذا العمل على مجموعة من الثنائيات الضديَّة، عبرت عنها مجموعة مفردات بناء العرض، منها مثلاً اللباس الموظف، الذي شكل حالة من التعارض في علاقته بالعنوان كما بالأبعاد النفسيَّة للشخصيات (لباس أبيض مقابل طير الليل الأسود، لباس ناصع مقابل واقع حالك)، ذلك أن البلاغة المشهديَّة في هذا العمل، تخضع إلى تكوُّن داخلي متعدد المكونات، وهي - من ثم - غير مفصولة عن السياق الدرامي العام، ولا عن الرؤية الإخراجيَّة المؤطرة والمستدعية لخلفيات ثقافيَّة واجتماعيَّة مسهمة في القراءات المباشرة، بحسبان جميع اللوحات مسترسلة ومتنامية وديناميَّة، تجمع بين الجانب الدلالي والهاجس الجمالي. أي أن سياقها الإدراكي ــ مع وجود كثافة إيحائيَّة وعمق رمزي وتخييلي ــ هو مجال تواصلي ذو طابع انعكاسي. لذلك، فحتى الاستعانة بتقنية «المابينغ»، وبث صور مختلفة على الجداريات الطوليَّة المؤثثة للخشبة، التي تحولت إلى منصات للعرض في بين الفينة والأخرى، استنطقت العالم الدرامي بانزياح مشهدي خالص (تحكي زينب تجربتها وهي ترافق سميراً، وفي اللحظة نفسها تظهر في الخلف حقول شقائق النعمان، التي تتحول إلى ورود حمراء متناثرة، ثم سرعان ما تتحول إلى سيل من الدماء)، مما يؤكد أننا بصدد كتابة ركحيَّة لا تقوم على الاستنساخ المجحف، بل على تجاوز أطر سابقة رسختها بعض الأعمال ذات المنحى الاجتماعي، فجمهور «طير الليل» لا يسأل عن الحقيقي أو عن الواقعي، بقدر ما يعيش صدمات بصريَّة متسلسلة، تعمق مأساويَّة

التجارب المعروضة، ما دامت صدمات حيَّة وآنيَّة، تستحوذ على حواس المشاهد، محققة إيقاعها الداخلي الخاص، عن طريق تجاوز المألوف، لتُبهر ولتندمج مع مفهوم الفرجة الشمولي، حتى يمكننا القول إن خطاب الجداريات الموظف هو ترجمة نوعيَّة للكلام وللحركة، استمد شرعيته من كونه أفصح عن عالم موازٍ للنص، بنزعة خارقة إلى الكشف والإيحاء، أو بقدرة تحويليَّة وتوليديَّة، لاسيما أنه جاء في عمومه مقترناً بخلفيَّة موسيقيَّة متعددة، لكنها دالة ومعبرة عن الأجواء العامة للمسرحيَّة (موسيقى

الحانات وعلب الليل، موسيقى تعبيريَّة صامتة،...)، وتعمق أكثر مع الإضاءة الوظيفيَّة في سطوعها وخفوتها وتلونها، من دون أن نغفل حرفيَّة الممثلات (إلقاء وحركة) التي أسهمت بشكل كبير في بلورة هذا العالم الموازي للنص، وقد تجلت الحرفيَّة بوجه خاص من خلال أدائهن للأدوار المسندة إليهن بنوع من المرونة، لاسيما حين يتم انتقال الممثلة الواحدة من تجسيد شخصيتها الأصليَّة، إلى تقمص شخصيَّة أخرى ثانويَّة استدعتها الضرورة الدراميَّة. ولاسيما أيضاً من خلال الإلمام بالتفاصيل السلوكيَّة للفئة التي يصورها العمل، وبكل ما يدخل في نطاق الغستوس المسرحي، من فعل ورد فعل.

وهو ما يؤكد أن المخرجة قد انتقت بعناية فائقة الممثلات اللواتي حققن مبدأ الانتقال السلس من الشخصيات التي تعكسها الشهادات الحيَّة، بوصفها الأرضيَّة النصيَّة الأوليَّة، إلى الشخصيات الفاعلة ضمن فضاء اللعب، الذي يتسم بخصوصيَّة فنيَّة وتقنيَّة في الآن نفسه، نتحدث هنا عن أسماء لها وزنها في الساحة المسرحيَّة المغربيَّة: جليلة التلمسي، هاجر الحامدي، بشرى شريف، ساندية تاج الدين.

يمكن القول إن نعيمة زيطان في هذا العمل قد ظلت قريبة من مساحات انشغالاتها الفكريَّة والإبداعيَّة، في إصرار دائم على معالجة قضايا الهامش، والمواضيع الثقيلة التي لا تجد غالباً طريقها نحو الأضواء، لاسيما تلك المتعلقة بالمرأة، مما يجعلها تقترب من الأطر المرجعيَّة لمسرح المنتدى أو مسرح المقهورين Theatre of the Oppressed مع صاحبه أوغستو بوال، ناشدة حلحلة الواقع وجعله محط تساؤلات ومساءلات، لن تفضي إلى أجوبة أو قناعات محددة، إذا لم يرتق الجمهور إلى مستوى محمود من المشاركة الفاعلة، بعيداً عن الأحكام الجاهزة والتصورات المغلوطة، أو إذا لم يستوعب قدرة المسرح على الكشف والفضح.

نعيمة زيطان (1967) كاتبة ومخرجة مسرحية، مديرة مسرح الأكواريوم في الرباط. أخرجت ما يزيد عن 20 عرضاً مسرحياً. تتميز أعمالها بمخاطبة القضايا المتصلة بالمرأة، وتتخذ أسلوب «مسرح المنتدى». قدمت عروضها في مسارح عديدة داخل وخارج المملكة المغربية. من أحدث أعمالها إلى جانب «القناع» هناك «عنقود الريح»

«الرجل الذي أكله الورق»

تجليات كاريكاتورية

استناداً إلى خط أساسي من نص «تاجر البندقيَّة» لوليم شكسبير، وهو ذلك المتعلق باقتراض الشخصيَّة الأساسيَّة «أنطونيو» مبلغاً من «شيلوك»، الذي وضع شرطاً أمام أنطونيو بأنه إذا لم يسدد القرض سيقتطع رطلاً من لحمه أمام الجميع؛ تأسس نص «الرجل الذي أكله الورق»، الذي قدمته أخيراً فرقة «جروتسك» الشبابيَّة على «مسرح نهاد صليحة» بأكاديميَّة الفنون في القاهرة، والعمل من تأليف أوجستين كوزاني، ودراماتورج وإخراج محمد الحضري.

منار خالد
باحثة مسرحية من مصر

يفتتح العمل بمشهد استعراضي قصير، نتبين من خلاله مجموعة من عمال النظافة وقد أمسك كل واحد منهم في يده مكنسة من البوص، وراحوا ينظفون المكان بشكل آلي ومتكرر، إشارة إلى الطابع الروتيني في عملهم، كما أنهم كانوا يبدون حركات تنم عن بحثهم عن الأمل المفقود، مع إظلام في نهاية المشهد، وبعث بؤرة ضوء سرعان ما تختفي ليحل الإظلام من جديد، للتأكيد على ذلك البحث غير المجدي والانتظار الدائم للأمل واستجدائه.

وتشغل «المكنسة» ركناً بارزاً في صورة العرض، وهي تتبدى بوصفها «موتيفة» للباحثين عن طريق للنجاة، إلى جانب كونها أداة للتنظيف.

من ثم، يؤسس العرض منظراً مسرحياً في عمق الخشبة، يبدو فيه «كرسي القاضي» مرتفعاً، وقد نهض ارتفاعه على كتلة من النفايات للدلالة على أن القاضي غير عادل؛ ونرى في هذا الإطار القاضي وهو يتقافز نحو الكرسي، ويبدو غير قادر على بلوغه، على نحو يثير الضحك ويجلو ملامح الشخصيَّة في آن واحد، وذلك بحضور آخرين

في فضاء المحكمة، منهم من قام برفع القضيَّة «المليونير»، ومعه المحامي الذي بدأ سرد واقعة «الاقتراض»، ثم أضاف مجموعة من الوقائع الأخرى لإدانة شخصيَّة البطل «المقترض».

اعتمد التأسيس الأولي لصورة العرض على أساليب مسرحيَّة متداخلة، بداية من تشكيل المنظر والملابس ذات الألوان الفاقعة، والأداءات المفتعلة المبالغ فيها «عمداً»، على نحو يبدو متماهياً مع المشروع الفني للفرقة، التي تطلق على نفسها «جروتسك»، والجروتسك Grotesque بصفته مفهوماً مسرحياً يتجسد في تسليط الضوء على العناصر المتنافرة والمنفرة، التي قد تنطوي على انسجام من نوع ما، وعلى جاذبيَّة بقدر ما. ويتمظهر الجروتسك في التشكيل السينوغرافي، أي في كل ما هو مرئي على الخشبة،

من ديكورات، وإكسسوارات، وملابس، وحركة ممثلين، ونهج تقديم الشخصيات وأشكالها وتكويناتها، ولو استعرنا عبارة يان كوسوفيتش في كتابه «مسرح لتشكيل الموت عند كانتور»، فإن صناعة «العرض الجروتسكي» تعتمد على «إبـراز جماليات القبح، والتمرد على المألوف، من خلال اللعب على عناصر مثل التنافر والتضخيم الشكلي، والتناقض، ويجمع بين مشاعر الاشمئزاز والانجذاب والتسلية، والقصد منه خلق الصدمة لدى المتلقي».

وعلى ذلك التعريف سار العرض المسرحي، فجاء عمق الخشبة متشكلاً من مجموعة من المظاهر المثيرة للإحساس بالقبح، بينما صممت الملابس ودهنت بألوان فجة وغريبة، وبدت أحوال الشخصيات كاريكاتوريَّة شبيهة بشخصيات «الكوميديا ديلارتي» في الأداء التمثيلي، والملابس، وكذلك استخدام الأقنعة، لكن شخصيات «الكوميديا الارتجاليَّة» تلتزم بأنماط محفوظة لشخصياتها، لذا يمكن حسبان العرض يمزج بقدر ما بين عناصر الكوميديا الارتجاليَّة والمهزلة «الفارس Farce» ولكنه يتسق اتساقاً كلياً مع الجروتسك، إذا أردنا التصنيف.

قفص

يقتحم المنظر المسرحي قفصاً به رجل/ الشخصيَّة الرئيسة «المتهم»، يرتدي ملابس عادية من قميص وسروال ذي ألوان هادئة، منحني الظهر وهزيل، ثم يقوم وكيل النيابة بمحاولة الدفاع عن البطل، فيتم سرد حياته قبل مجيئه إلى المحكمة كاملة، حيث يسلط الضوء على خلفيته الاجتماعيَّة، وهنا يطوع المخرج القفص وقضبانه لتشكيل عناصر مرئيَّة عدة: مثل سرير البطل وزوجته، ثم الأتوبيس الذي يستخدمه للوصول إلى عمله، فالمكتب الذي يعمل به بصفته موظفاً؛ ونفهم من هذه الوظائف المتعددة لقضبان السجن أن حياة البطل بكل تفاصيلها لطالما كانت شبيهة بالمحبس، فهو محاصر ومسجون من قبل أن يقترض ويحضر للمحاكمة.

وبتأمل أبرز مظاهر حياة البطل المستعادة عبر تقنية «الفلاش باك» يمكن ملاحظة أن الكرسي في مكتبه كان من نوع الكراسي المتحركة التي يستخدمها المقعدون، ولعل تلك علامة تعكس عجزه عن المشي، أو شلله، ولكننا نراه يسير كما لو أنه يقاوم ضعف قدرته على المشي.

كذلك، يلاحظ أن من بين الموجودات في بيته المكانس، التي سبق وأسس لها العرض في البداية بوصفها علامة على البحث عن الأمل، وقد وظفت بحيث تبدو شبيهة بحوض لغسل الوجه، ثم شماعة لتعليق الملابس وإطاراً لمرآة.

إذن، يحيلنا كل ما نراه في بيت البطل ومساره الحياتي إلى عوالم بقيَّة الشخصيات المتحركة في العرض، على نحو يذيب الحدود بينها، بداية بعمال النظافة، مروراً بوكيل النيابة الذي حاول أن يدافع عن البطل وفشل، وتم الربط بينهما أيضاً عن طريق لون الملابس التي ترتبط وظيفتاهما بارتدائها، وهو اللون الأسود، والمرض الذي أصاب كلاً منهما، وكذلك ملابس البطل التي تُلقى في نهاية العرض على الأرض، فيأخذها عمال النظافة ويضيفونها إلى أكوام القمامة ليعلو شأن القاضي الممثل للسلطة، أي استمرار نحو تكرار الظلم الواقع على هذه الطبقة في مقابل علو طبقة أخرى، بل والانتفاع من ذلك الظلم، لتكوين بنية دائريَّة وحالة من اللا نهاية، فلا انتهاء للأزمة، ولا وجود لصوت الدفاع في مقابل علو شأن السلطة على أكوام القمامة، بل وتوافد القمامة يومياً، ومعرفة أسباب كثرتها بعد انتهاء قضيَّة المواطن البطل.

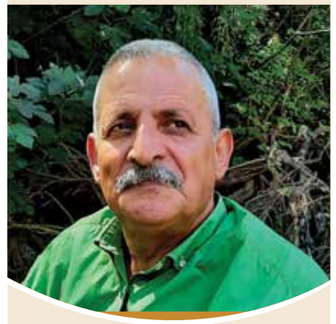
تعد شخصيَّة البطل برغم عدم اتساقها مع الأشكال الجروتسكيَّة من حيث تكوينها الجسماني وملابسها، مقارنة بشخصيَّة الدائن ذات البنيان الضخم، والمحامي ذي القامة القصيرة والألوان غير المتناسقة، بل وقصديَّة المزج بين النوع الجنسي وعدم التصنيف الجاد لشخصيَّة الدائن، أهو رجل ويحمل علامات الرجولة الواضحة أم أنثى، لكونه يرتدي ملابس أنثويَّة، ويضع مساحيق أنثويَّة، لكن هل من يؤدي الدور ذكر، أم هجين بين هذا وذاك، وذلك على نحو رصد الصورة المطروحة وليس للتصنيف أو انتصار الأجناس أو محاولة قولبتها، بل هو تلاش لها بمزجها لتقديم أكثر من هجين غير محدد جنسه بشكل واضح ودقيق، بينما البطل رجل واضح، لا يرتدي ولا يتشكل على النحو المطروح به غيره، كما أنه يلتزم الصمت، ويؤدي كافة الأداءات التمثيليَّة صامتاً، لكنه ليس كالبانتومايم أو حتى الأداء بالإيماءة، بل الخرس المرتبط بالعجز، فهو غير قادر على النطق من دون أن يندرج عدم النطق تحت تصنيف أو اتجاه مسرحي بعينه، وهذا يعد أشمل وأكثر اتساقاً مع العجز الذي تم التنويه إليه بالكرسي المتحرك، وتجرد من الهجنة والفجاجة عاملو النظافة ووكيل النيابة أيضاً، الذين يشكلون طبقة مختلفة قائمة بذاتها، قصد

العرض تنحية الأشكال الفجة عنها، وكيل النيابة الذي يمثل شخصيَّة «المثقف» النمطي المعروف الذي يدافع عن الحق.

وفي حقيقة الأمـر، العرض يتبنى موقفاً واضحاً من كافة الشخصيات، فهو ينتصر للمظلوم «البطل ووكيل النيابة وعاملي النظافة»، ويدين الدائن، والحضور، والقاضي، والمحامي، برغم أن بنية الدراما تنتصر للقاضي والدائن، إلا أن العرض يؤكد أنه انتصار للظلم، وذلك لأنه لم يعرض دراما تعتمد على دوافع قابلة لتعدد الرؤى، بل بمجرد الرؤية وقراءة شيفرات الصورة المسرحيَّة، يتم إدراك من الظالم الحقيقي، ومن المظلوم، وإلى أي منهما ينحاز العرض بكل وضوح. حيث لا يقدم العرض دوافع متطورة وشخصيات مبنيَّة على أسس وتصاعد، بقدر خلقه أنماطاً خاصة به، لكنها أنماط تتفاعل لتحقق دراما بها صراع وعقدة ونهاية، لكنها تبقى أنماطاً بين مجموعة من الظالمين ومجموعة من المظلومين، وذلك لم يكن ضعفاً في بنية العرض، بل على النقيض، إنه يهتم بالصورة المسرحيَّة بشكل أساسي، وهذا وعي كبير بعناصر العرض المسرحي وبأهميَّة أجساد الممثلين، ليس فقط في تقديم أدوارها، لكن أيضاً تطويعها لتصبح قطعاً ديكوريَّة تكمل الصورة المسرحيَّة، ليحدث توازن بين تعدديَّة الصورة المسرحيَّة، وما تحمله من تعدد في القراءات وتفسير الدلالات، في مقابل أنماط الشخصيات التي لم يسعنا تصنيفها تصنيفاً قاطعاً مانعاً، لأنه كما ذكرنا، تماس بين أكثر من لون مسرحي، حتى وإن لم ينتم إلى الكوميديا ديلارتي كلياً، لكنه يتماس معها من حيث تصميم الملابس ووجود النمط بذاته، وذلك في صالح العرض، كونه يتشكل بين ألوان حتى وإن أراد تصنيف نفسه جروتسك صريحاً، لكنه يبقى مُشكلاً بين أكثر من نوع، خالقاً حالته الخاصة به، وهي حالة واعية بأهميَّة كافة العناصر التي تشكل الصورة المسرحيَّة.

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

روح التراجيديا



أنور محمد
ناقد مسرحي من سوريا

ما من روح إنسانيَّة لا تتغيَّر أو تتبدَّل مصائرها في المسرح، وهي تتلقَّى الوعي المتولِّد منها في صـراع الأرواح الخيِّرة والأرواح الشريِّرة، إنْ في المسرح اليوناني أو في مسرح شكسبير، إلى مسرح آرثر ميلر، وموريس ميترلينك، وبريخت. حتى لو كانت صراعاتها تذهب ببطءٍ نحو الفوز، أو الانتصار، أو النصر على طغيان قوانين الواقع المستبد.

فالروح في المسرح لاسيما في العروض التراجيديَّة، عليها أن تكون روحاً بطوليَّة وأسطوريَّة، وأنَّها روحٌ تحمل (مبادئ) وتدافع عن أفكار وقيم إنسانيَّة خالدة. فالدفاع عن (العدالة) يتطلَّب أبطالاً مثل «جاسون» الذي قام برحلة خطيرة لجلب الصوف الذهبي من أيتس ملك «كولخيس»، شرطاً لاستعادة عرشه، وليس مثل هرقل أو تيسوس، أو سيزيف الذي عَاقَبَه كبيرُ الآلهة «زيوس» فيقضي وقته وهو يحمل الصخرة من أسفل الجبل إلى قمَّته، فتتدحرج ويُعاود ذلك، مدى الحياة - بطولة عبثيَّة، أو بطولة بروميثيوس ذاك المصلوب كمصير ذهب إليه من أجل حريَّة وخلاص الإنسان. روح بطوليَّة لا تقتل من أجل القتل (العبَث من أجل العبَث)؛ روح تدافع عن مبادئ الحق والجمال لتعيد التوازن إلى الحياة بين الناس وبين الطبيعة.

فما من مسرحيَّة تدعو إلى القتل، أو تُحرِّض على الظلم، أو السرقة، أو مصادرة حريَّات البشر وأموالهم. المسرح ضدَّ شريعة القمع، وضدَّ أن يصير الإنسان قرباناً أو ضحيَّة.

إنَّ أوديب لمَّا قام بفعل القتل- وأنَّ المقتول هو والده إذ لم يعلم بذلك؛ كان دفاعاً عن النفس، ولا يخلُّ بالقيم والقوانين الأخلاقية والجمالية. فالقتل هنا كان فعلاً عقلياً وروحياً؛ قتلاً عاقبَ فيه القاتلُ نفسَهُ.

قتل عُطيل شكسبير لديدمونة؛ وديدمونة لم تقترف جرم الخيانة الزوجيَّة، كانَ قتلاً يدافع فيه عن قيم أخلاقيَّة، وإن كانت (الغيرة) هي مَا عزَّزَ ودَفعَ عُطيل لقتل امرأةٍ خنقاً وهي لم ترتكب ذنباً أو جرماً بحق زوجها.

هذا الجدل سنراه عند موريس ميترلينك (1862- 1949) في مسرحيَّة «العميان» صراعاً مع الوجود، فعميانه الاثنا عشر، ست نساء وستة رجـال مع طفل مبصر، يعيشون هاجس الموت، فأسئلتهم تبين قلقهم وخوفهم وعجزهم عن مواجهته، فيتحولون إلى ضحايا مستسلمة للموت/ القتل. فيما سنرى أنَّ الموت، أو فعل الخنق - ماتت «ديدمونة» خنقاً بيد عُطيل، فيما سيموت «خوان» في مسرحيَّة «يرما» للشاعر الإسباني غارثيا لوركا (1839-1936) خنقاً بيد يرما، لأنَّ خوان زوجها راعي الغنم يرى أنَّ حياته الزوجيَّة أفضل وهو يخاطبها: حقاً سنعيش بأمان ودعة. عملي راعي غنم يعطي ثماراً ولا أولاد لدينا، ولا شيء نصرف عليه. وهو مسرورٌ ومُبتسم، فيما يرما تنظر إلى حبَّة القمح وقد حبلت سنابلَ مليئة بعشرات الحبَّات، بل وتنظر إلى الحجارة وقد تساقط عليها المطر فنَبَتَ عليها العشب، فتكاد تطق وتنفجر، وهي تتحسَّس وتتلمَّسُ بطنها تشتهي طفلاً، ولكن: من أين ستأتي يا بُني، أيُّها الفتى الجميل؟ من قمَّة الثلج، من الصقيع العالي. فتنهار يرما وخوان يقول لها: حياةٌ بلا أولاد أجمل، أنا سعيدٌ أنّ لا أولادَ لدي. ونحنُ لسنا مُذنبين بذلك. تجيبه يرما: أنت تحبُّني كحُبِّ حمامة تريدُ خنقها. ويطلب خوان من يرما أن تُقبِّلهُ فتمسكُ بِعُنُقِه وتضغط عليه حتى يموت مختنقاً.

الإنسان في التراجيديا المسرحيَّة يصارع الموت بالحياة، مع يقينه بأنَّه سيموت؛ ذلك لأنَّه لا يطمَئِنُّ.

محمد الحر:
لا بُدَّ من لغة مشهدية جديدة.. والطيب صديقي ملهمي

منذ مسـرحياته الأولى والفنان المسرحي محمد الحر يختط لنفسه ولفرقة «مسرح أكـون» تجربـة مسـرحيَّة مغايـرة فـي المغـرب، من خـلال تقديم مسـرح مفكر فيه، ومتحول باسـتمرار، مسـرح شـعبي ونخبـوي في آن، مسـرح مغربـي وعربي يطمح إلى العالميَّة، يبحث في المشـترك الإنسـاني خـارج أي حـدود ثقافيَّـة أو لغويَّـة، ويحاول اختراق تلك المسـاحات البينيَّـة بين الفنون، عبـر تفجير طاقة السـرد، وتخصيـب الصـور المسـرحيَّة، والاعتمـاد علـى البلاغـة والتشـكيل والخيـال، وهـو مـا جعـل مسـرحياته تحقـق النجـاح، وتحصـد أرفـع الجوائز فـي المهرجانـات المسـرحيَّة العربيَّـة.

حاورته: سعيدة شريف
إعلاميَّة وكاتبة من المغرب

في هذا الحوار يتحدث المخرج والكاتب والممثل والمدير المسرحي محمد الحر عن تجربة «مسرح أكون»، وعن إنجازاته المسرحيَّة السابقة، ومشاريعه المقبلة، وعن قلق السؤال الفني الذي يسكنه ويجعل منه ومن فرقة «مسرح أكون» كائناً متفرداً.

• نبدأ معك هذا الحوار من المحطة الأخيرة، وهي مسرحيَّة «حدائق الأسرار»، التي حصدت أربع جوائز بمهرجان قرطاج الدولي في دورته الأخيرة، وهي المسرحيَّة التي كتبتها نصاً وإخراجاً، فكيف تقيم هذه المحطة؟

-مسرحيَّة «حدائق الأسرار» هي محطة فاصلة بين مرحلتين مهمتين في مسار مشروع «مسرح أكون»، الذي وقفنا فيه بعد سنوات من الاشتغال على معطى جوهري في هذا المسار، وهو أننا اعتمدنا في جميع العروض على السرد وعاءً فكرياً وتقنياً وجمالياً، هذا التوجه لم يأت عبثاً، بل كان اختياراً وتوجهاً مقصوداً منذ البداية، وكان بمثابة رد فعل على المنجز المسرحي في المغرب آنذاك. فلسفة «مسرح أكون» كما هي دائماً، تتجلى في البحث عن مكان بين مسرح شعبي يخاطب الجمهور المغربي من دون أن يسقط في الشعبويَّة، ومسرح تجريبي يخاطب الجمهور المغربي اليوم بفكر وأدوات جديدة من دون أن يغرق في النخبويَّة، بمعنى مسرح قادر على أن يخاطب الجمهور المغربي في عمومه، وحتى في خصوصه، مسرح يراهن على الفرجة والمتعة على المستوى الجمالي والفكري والحسي، أو بشكل أساسي يخاطب مغرب اليوم، ولهذا وجدنا أنفسنا في «مسرح أكون» نعيش وضعاً خاصاً، واكتشفنا أن مخاطبنا أصبح متعدداً، فنحن فرقة مسرحيَّة مغربيَّة تخاطب الجمهور المغربي اليوم، وتخاطب الجمهور العربي أيضاً، لأنه بكل تواضع فقد أصبح لهذه الفرقة ولمشروعها جمهور عربي.

من مسرحية «حدائق الأسرار»

مسرحيَّة «حدائق الأسرار» جاءت بين هاتين المرحلتين: مرحلة أولى تعتني بالمسرح المحلي والسرد، ومرحلة ثانية تهتم بمسرح الصورة والسرد والجمهور المتعدد. وفي هذا النطاق حاولنا التوجه إلى العمل المختبري والبحث والتجريب، عمدنا إلى دراسة السرد في المسرح على مقاربات حديثة في العمل المسرحي. نحن لدينا هويَّة مغربيَّة متعددة لها أصول أمازيغيَّة وأفريقيَّة وعربيَّة وأندلسيَّة، ولا ننسى أننا من جيل فترة ما بعد الاستعمار، كبرنا في ظل فكر غربي نوعاً ما، والمغرب كان دائماً منفتحاً على المستوى الفكري والثقافي والفني على إنجازات الغرب، ولهذا حاولنا الاستثمار في هذا المنجز الفني الغربي المعاصر. في البداية استنطقنا الحكاية والمتون الجماليَّة للثقافة الشعبيَّة، ومتون وعوالم ألف ليلة وليلة، حاولنا أن نصل إلى الاشتغال على لغة تستقي جوهرها من جماليَّة السرد البصري التشكيلي، سرد ينبني على تقنيات سينمائيَّة واضحة، لا نكتفي فقط بالنص، وإنما نحاول تفجير طاقة السرد، والجهور المغربي والعربي بوجه عام له وعي جديد واهتمامات جديدة، وحان الوقت للانفتاح عليها والعمل على قيمة الجسد والطاقة الشعريَّة والتشكيليَّة للجسد، والعمل على لغة أخرى للفضاء بكل احتمالاته الجماليَّة ، وعلى الصورة بوجه عام من خلال العناية بالتفاصيل، الضوء والعتمة والملابس بأدق تفاصيلها ودلالاتها، والأشياء التي قد تبدو لنا يوميَّة وعاديَّة، ولكننا نستنطقها بشكل جمالي من خلال أسئلة أخرى توضح هويَّة جماليَّة أخرى لهذه الأشياء، والاشتغال على الموسيقى بوصفها شخصيَّة أو ممثلاً بدرجة أولى، وعنصراً درامياً قائم الذات وليست مجرد إضافة يتم الانتباه إليها في الأسبوع الأخير من التدريبات.

في «حدائق الأسرار» قمنا بعمل مختبري انطلق منذ عام 2018 وانتهى في عام 2022، كانت طموحاتنا قد كبرت، ولهذا رغبنا في تجاوز منطق الحكاية، حيث لم يعد حلمنا فقط هو تقديم قصة فيها شخصيات وأحداث معينة، ولهذا شرعنا في البحث عن المشترك الإنساني حتى نخاطب الجمهور العربي، لاسيما بعد الهشاشة التي مررنا بها بسبب وباء كورونا، حيث كان الكل يتكلم عن الغربة والعزلة في العصر الجديد، الذي قرب بين الشعوب والبلدان بفضل «الإنترنت» وأصبح العالم قرية صغيرة، ولكن في الوقت نفسه وبرغم كل هذا التطور التكنولوجي، أصبح الإنسان يعيش في غربة وعزلة قاتلتين، ولهذا حاولنا البحث في المشترك الإنساني خارج أي حدود

مسرحية «تيرياحين»

ثقافيَّة أو لغويَّة، وفي الوقت نفسه حاولنا البحث عن وسائل جديدة للعمل، فحاولنا اختراق تلك المساحات البينيَّة بين الفنون، فاعتمدنا على «التنصيبات» الفنيَّة وعلى تخصيب الصور المسرحيَّة، والاعتماد على البلاغة والمجاز والخيال، ولا نكتفي بتقديم نص للجمهور، بل ندفعه بشكل سلس لكي يسهم في كتابة نصوصه الخاصة.

بشكل عام نحن مقتنعون بالتجربة، ونؤمن بأنه ما زالت هناك طرق أخرى أمامنا للاشتغال، ولدينا أحلام أكبر من «حدائق الأسرار».

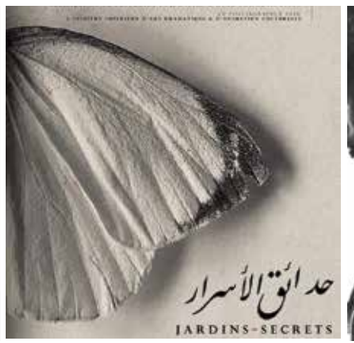
• من حسنات مهرجان المسرح العربي في دورته الأخيرة بالدار البيضاء، أنه سلط الضوء على التجارب المسرحيَّة المغربيَّة، ومن ضمنها تجربتك، التي قدمت فيها ورقة عن تجربة «مسرح أكون» ووسمتها بـ «رهانات السرد»، وتحدثت عن مكانة الحكي في هذه التجربة المسرحيَّة المفكر فيها باستمرار، فكيف يمكن الارتهان إلى السرد في كتاباتك المشهديَّة المشرعة على الكوني والوجودي؟

-السرد طاقة وشيء عابر وعبر ثقافي وتاريخي ولا يخص دولة أو ثقافة أو حضارة معينة، إنما السرد إنساني بالدرجة الأولى. طاقة السرد هائلة جداً، ولكي نفجرها تجريدياً وتشكيلياً يجب أن نبحث عن مفردات لغة مشهديَّة جديدة تتناسب ووعي اليوم من خلال العمل على الجسد أولاً وعلى طاقته الشعريَّة، وعلى جميع الاحتمالات الجماليَّة للفضاء، على الصورة لا الثابتة ولا المتحركة، على الصورة التي تعبر وتوحي أكثر مما تحكي من خلال الملابس والموسيقى. السرد ليست له علاقة باللغة فقط، فالصمت لغة أيضاً وهو يسرد شيئاً ما. والشيء الذي لا نسمعه يجب أن نقدمه بطريقة مشهديَّة، أي سرده بشكل آخر. السرد في إمكانيات الفراغ، وهنا أقول إنني استفدت كثيراً من الفكر والفن الشرقي القديم الذي يحتفي بفن البساطة من خلال شعر الهايكو أو الخط العربي القديم الذي يعتمد على لغة التكثيف والبساطة كما لو أنه هايكو.

> **علينا الانفتاح على الصورة المسرحية من خلال العناية بالتفاصيل.. الضوء والعتمة والملابس بأدق تفاصيلها ودلالاتها**

ويعتمد على التقشف بصفته فلسفة عمليَّة. لا أخفي تأثري الهائل بتجربة بيتر بروك من خلال بحثه عن السهل الممتنع، البساطة الممتلئة في الوقت نفسه بالفرجة والجمال والمعنى. فهذه البساطة والعمق اللذين يتطلبهما السرد لا يمكن أن نعتمد فيهما على اللغة الحواريَّة المنطوقة، وإنهاء البحث عنهما في العتبات بين الفنون، وهنا تحضرني مقولة لرولان بارث بأن السرود متعددة، وبالفعل فانطلاقاً من هاجس التعدد هذا، جاء الهاجس الأول لتأسيس مختبر أكون للدراسات السرديَّة في المسرح، بدعم من وزارة الثقافة والتواصل عام 2018 في إطار البرنامج الفني والثقافي لتوطين فرقة «مسرح أكون» بقاعة أبا احنيني بالرباط، بشراكة مع المعهد العالي للمسرح والتنشيط الثقافي، ومجموعة من الشركاء الآخرين. فهذا المختبر كان ينطلق من اللغة التي يمكن أن تعبر عنا اليوم في المغرب والعالم العربي، لغة المسرح اليوم. ولهذا وجدنا أن السرد خصيصة أقرب إلى العرب أكثر من خصائص أخرى، والمسرح المغربي والعربي اليوم لم تعد لهما الأسئلة القديمة للأجيال السابقة نفسها، فسؤال الهويَّة لا يطرح لهما أي مشكل، فنحن نؤمن بأننا نعيش هويَّة متعددة، فجذورنا أفريقيَّة وأمازيغيَّة وعربيَّة وغربيَّة، بحكم أننا صنيعة جيل ما بعد الاستعمار، فهذا الجمهور الذي يتنقل بسهولة عبر القنوات التلفزيونيَّة وعبر الشبكات العنكبوتيَّة، لا يهتم باللغة بوصفها هاجساً، ويفهم ما معنى

صولو



حدائق الأسرار

العلوة

محمد الحر أثناء حوار تلفزيوني

الصورة، وأصبح سرد الصورة يخاطبه بشكل أعمق. فالسرد هو ذلك الميدان الرحب الذي يسمح لنا بخلق متعة متعددة، وتفجير تلك المسافة بين النص وبين السؤال الفني والجمالي والفكري، الذي يسمح لنا باستعمال مجموعة من الفنون، ومن ثم مجموعة من اللغات: العربيَّة الفصحى، الدارجة المغربيَّة، لغات أجنبيَّة، ونصوص متعددة، ونص منطوق، ونصوص موازية تشبه المنمنمات العربيَّة، ونص يسهم بأن يكون أداء الممثل مختلفاً عن اللعب الإيهامي أو الواقعي. الضوء والصمت والموسيقى هنا أيضاً لغة تحكي، وهذه الطاقات كلها تسمح بتحرير الشعري والشاعري في تواصل مع الجمهور، وهو ما يسمح بخلق ذلك الجو الروحي أو الصوفي الذي يمكن أن نفرغ فيه السؤال الفني والفكري، ونستقبله بشكل من التأمل في الذات وفي الآخر.

• المتتبع لمسارك المسرحي يلاحظ أنك لا تؤمن بالتخصص وتقوم بكل شيء: التأليف، الإخراج، السينوغرافيا، وأحياناً التمثيل، فهل المطلوب اليوم من المخرج المسرحي أن يكون فناناً شاملاً؟

- لدي حظ كبير في مساري الشخصي المتواضع، حيث لم أبدأ المسرح بشكل مباشر، بل أتيت إليه من عالم التشكيل والرسم والخط العربي، وأول ما قمت به هو الرقص الكلاسيكي والمعاصر، وهو ما سمح لي بتعدد الاهتمامات، ولهذا فحينما بدأت المسرح وأنا مراهق، لم أقم بالتمثيل بل بالإخراج والسينوغرافيا، ومن بعد حينما أصبح لدي شغف كبير بهذا الفن تعلمت المحافظة العامة وتصميم الملابس والديكورات والصباغة، وبعدها الإخراج والتأليف، فوجدت نفسي في متاهة هذه التخصصات كلها. وإلى جانب هذا فالمنهجيَّة العلميَّة والتربويَّة والبيداغوجيَّة التي تأثرت بها في دراستي هي منهجيَّة جاك لوكوك، وهي منهجيَّة دوليَّة لا تؤمن بمسألة التخصص، فلكي تكون ممثلاً يجب أن تكون على دراية بماهية الخشبة فضاءً وتاريخاً، وتعرف ما هي الملابس وكيف تستعملها فوق الخشبة، وكيف تستعمل دلالاتها، وواعياً بأهميَّة الضوء والموسيقى، وأيضاً واعياً بما هو نص مسرحي ونص أدبي، وواعياً بعمليَّة الإخراج، وعمليَّة التواصل والتلقي. فنحن في عصر تاريخي جديد، والتخصص فيه يعني الموت، ولهذا يجب أن نكون مستعدين للنظر إلى الحياة من زوايا مختلفة. وفي هذا الجانب سأقدم مثالاً على ذلك بأحد رجالات المسرح المبدعين الذي لم يكن مخرجاً فقط، وهو الطيب الصديقي، فهذه القامة الفنيَّة المسرحيَّة، التي استطاعت أن تؤسس لمسرح مغربي وعربي، وكان يطمح لأن يؤسس مسرحاً مغربياً عالمياً، كان سباقاً ورائداً في مجموعة من الأشياء ما زلنا نحاول النبش فيها الآن بوصفنا جيلاً جديداً. الطيب الصديقي لم يكن يؤمن بالتخصص، كان فناناً تشكيلياً ومخرجاً ومؤلفاً وممثلاً وسينوغرافياً ويفهم في «الزليج» المغربي وفي الطبخ، كانت لديه ثقافة موسوعيَّة، وأظن أنه هو قدوتي في هذا الاتجاه.

• تنهل في أعمالك المسرحيَّة من الريبرتوار العالمي والعربي والمغربي، ولا تقيم أي حدود في اشتغالك على المسرح، وتظل حراً ومنفتحاً على العديد من الفنون الأخرى التي تغني تجربتك، فقدمت مسرحاً مغايراً، فلو طلبنا منك موقعة تجربتك في المسرح المغربي، فأين ستضعها؟

- أولا أشكرك على هذا السؤال، لأنني لم أتكلم فيه من قبل، وسأحاول تجاوز حالة الخجل التي تنتابني حين الحديث عن

> **نحاول تأسيس مسرح شعبي من دون أن يسقط في الشعبويَّة.. و مسرح تجريبي من دون أن يغرق في النخبويَّة**

مسرحية «صُولو» للمخرج المغربي محمد الحر جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي

الذات، أولاً أنا سليل مدرسة الطيب الصديقي، ولدي إيمان كبير بأن الطيب الصديقي كان مدرسة كبيرة تاريخياً. فإذا استوعبنا أن المسرح بوصفه فناً في شكله الغربي على الأقل، أخذ قروناً عديدة كي يتطور، فأظن أن الطيب الصديقي قام بمحاكاة هذا المسار الممتد لقرون في فترة زمنيَّة قصيرة جداً، حيث كان سباقاً وعبقرياً في الكثير من الأشياء، وكان لا يؤمن بمنطق التخصص، وبمنطق الهويَّة الفجة والمنغلقة، وكان يعمل على الريبرتوار الشعبي المغربي، ولنا في مسرحيَّة «سيدي عبدالرحمان المجدوب»، والعمل الذي قام على «المقامات» وعلى أبي حيان التوحيدي، خير مثال، حيث كان ينهل من هنا وهناك، لأنه كان يشتغل على المسرح فكرياً، فكان يبحث عما يحتاجه الجمهور المغربي، فكان مسرحه مغايراً وغنياً جداً، وسيكون لي الفخر في أن أعلن بأن تجربة «مسرح أكون» هي محاولة للسير على خطى تجربة الفنان الطيب الصديقي، ومحاولة لتطوير بعض ما جاء في تجربة الصديقي، وهذا انتساب أفتخر به. وأظن أنه حان الوقت لينال الطيب الصديقي التكريم الذي يستحقه، لاسيما أننا في زمن كثرت فيه النسخ المكرورة والمعطوبة، فكثير من الفنانين الذين كانوا يعيشون التجربة مع الصديقي، وبحكم أنهم كانوا قريبين منه في لحظة ما، ظنوا أن لديهم القامة نفسها، وتحدثوا عن الطيب الصديقي متجاوزين قيمتهم الحقيقيَّة، ظانين أنهم يمكن أن يكونوا أنداداً له. وأول مسرحيَّة قدمت في مشروع «مسرح أكون» هي مسرحيَّة «مومو بوضرسة» وهي صدى لمسرحيَّة «مومو بوخرسة» للطيب الصديقي، وكانت إشارة منا بأننا سنسير في وعلى هذه الطريق.

• منذ مسرحياتك الأولى: «مومو بوضرسة»، «الباشا حمو»، «تيرياحين»، «مولات الحيط»، «العلوة»، وأنت تسعى إلى تقديم مسرح شعبي لا يقع في الشعبويَّة، وتجريبي غير منحصر في النخبويَّة، مسرح يستحضر الموروث الثقافي الشعبي من مثل «فن العيطة»، ولكنه يسائل المجتمع ويدعو إلى التفكير، فكيف تسترجع هذه المسرحيات اليوم، ومسرحيات أخرى انفتحت فيها على مختلف الفنون والسرود؟

- أظن أن هذا مسار مشروع مسرحي، فيه خيط رابط يتطور باستمرار، ولهذا فأنا أفضل أن أترك المجال للنقاد والباحثين لتناول هذا المسار، لأنها وظيفتهم، والنقد المغربي اليوم يجب أن يفكر في هذا المنحى وأن يهتم بالتفاصيل الجزئيَّة، وبالرؤية الشموليَّة للمسرح المغربي وما يقع فيه اليوم. بمعنى، أن جزءاً من تاريخ المسرح المغربي يكتب اليوم ولا أحد ينتبه إليه إلا القلة القليلة جداً، وهنا أشيد بمجهودات المركز الدولي لدراسات الفرجة الذي ينتبه ويكتب بكل تبصر وهدوء وروية، وأظن أنه قريباً ستصدر أعمال تتناول تجربة «مسرح أكون».

• مع مسرحيَّة «صولو» المأخوذة من رواية «ليلة القدر» للطاهر بنجلون، والمتوجة بجائزة الكبرى في مهرجان المسرح العربي بتونس عام 2018، وبجائزتين في مهرجان قرطاج في دورته 19 في نهاية عام 2017، والجائزة الكبرى للمهرجان الوطني للمسرح في دورته 19 في نهاية 2017، ترصد معاناة المرأة في مواجهة السلطة المجتمعيَّة، وتطرح أسئلة التحرر والهويَّة الزائفة، كما تدين التطرف الديني، فكيف تمكنت من جمع هذه التوليفة المسرحيَّة، وظللت وفياً لروح نص بنجلون؟

- رواية «ليلة القدر» هي ثاني رواية أقرأها للطاهر بنجلون بعد رواية «موحا المجنون موحا الحكيم»، فمنذ أول قراءة لها أحسست بأن الطاهر بنجلون يتحدث عن عوالم أعرفها، وبقي هناك سر غامض بيننا. وفي حدود سنة 2017 اشتغلت على مسرحيَّة «صولو» في نسختها الأولى المونودراما لممثلة واحدة، وكان موضوع بحث تخرج الطالبة خولة الحامدي في المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي عام 2016. وفي 2017 كانت هناك مجموعة من الأسئلة ما زالت تؤرقني حول رواية «ليلة القدر»، وكيفيَّة تحويلها إلى عمل مسرحي، إلى أن وجدت أطروحة دكتوراه لباحثة كنديَّة تتقصى فيها تأثير خورخي لويس بورخيس على مجموعة من الروائيين ومن ضمنهم الطاهر بنجلون في «ليلة القدر». وبمجرد أن وقفت واستوعبت هذا الأمر انفتحت الأبواب أمامي، وصارت المسرحيَّة تفضي بأسرارها. وحينما نتحدث عن بورخيس نتحدث عن تعامل مع الأدب، ولكن أدبه فيه شيء غريب، لأنه أدب يصلح للتلفزة والسينما والمسرح، أدب له روح وجوهر. وبعدها اقتربت من بورخيس بسلاسة وعمق أكثر من خلال البحث الكبير الذي يقوم به عبدالفتاح كليطو،

من مسرحية «مومويوضرسة»

> **نبحث عبر عروضنا في المشترك الإنساني خارج أي حدود ثقافيَّة أو لغويَّة.. ونحاول اختراق تلك المساحات البينيَّة بين الفنون**

فحضور بورخيس هو الذي فتح لي أول سؤال كان لدي في مسرحة «ليلة القدر» هو البحث عن مفهوم العمي والتحرر الصوفي داخل الرواية، وحينما فهمت حضور بورخيس، فهمت لماذا القنصل أعمى وأخته نصف عمياء، ولم الأب في حد ذاته الذي ورط ابنته في كذبة عمرها عشرين عاماً، وزيف هويتها، فحتى هو كان في لحظات موته في طريق العمى. وهنا انفتحت على العديد من المرجعيات الفنيَّة والفكريَّة الكبيرة. وبورخيس أولاً حينما وهبه الله نعمة أن يصبح مديراً لإحدى أكبر المكتبات في العالم، حينما أصبح تقريباً حارساً لخزانة كبيرة من الكتب فقد نعمة البصر، لكنه كان يتكلم عن بصيرة أخرى وتحرر آخر. أبوالعلاء المعري الذي كان موضوع دراسة لكليطو كان أعمى، وتيريزياس وأوديب هما أيضاً وجهان للعمى. فمجرد اقترابي من هذا الموضوع ومن درجات العمى بدأت أبواب المسرحيَّة تنفتح، وكان الرقم السحري 20، منذ حركة 20 فبراير (حركة مغربيَّة برزت سنة 2011) يسائلني، لأنه رقم يحيل إلى حركة مطلبية رغب من خلالها الشباب في التحرر من كذبة تاريخيَّة عشنا فيها، ألا وهي الديمقراطيَّة، في حين أن الديمقراطيَّة هي مسرحيَّة نعيشها ديكوراً فقط في المغرب، وما زلنا بعيدين عن روح الديمقراطيَّة، ولهذا فالرواية عميقة جداً وفيها فضاءات جماليَّة جداً. ولهذا لم يكن من الصعب مسرحتها ونظل وفيين للنص الأصلي مع الانفتاح الكبير على التجريب.

• ومع مسرحيَّة «سماء أخرى» الحائزة جائزة أفضل إخراج في مهرجان قرطاج في دورته 21 عام 2019، والمستلهمة من نص «يرما» للشاعر والمسرحي فديريكو غارسيا لوكا، نجدك تبتعد عن النص الأصلي لتنتج نصاً آخر موازياً يعتمد على رؤية سينمائيَّة في الإخـراج، فما دواعـي هذا الاختيار، ومـاذا يضيف للعمل المسرحي؟

- أولاً، اختيار اللغة السينمائيَّة جاء تماشياً مع الاختيارات الجماليَّة لمسرح أكون، الذي يبحث في صيغ السرد، حيث وجدنا أن السرد بلغة سينمائيَّة هو الأقرب إلى المتلقي المغربي والعربي اليوم. نحن نعيش زمن الصورة، ومسرحيَّة مثل مسرحيَّة «يرما» لفيديريكو غارسيا لوركا مليئة بالمسكوت عنه، وهذا ما يمكن التعبير

عنه بوضوح وبذكاء من خلال المفردات السينمائيَّة، فيتدفق الحديث والأحداث هنا ومجرى المشاهد وكأنها لحظات مقتطعة من مشهد فيلمي دون ضبط الوضوح البؤري. اللغة السينمائيَّة التي تسمح لنا في الوقت نفسه بنسج شراكة مع الفن التشكيلي، وبالضبط مع الصورة الفوتوغرافيَّة، ولذلك كان عمل الشخصيَّة الرئيسة هو مصورة محترفة تعيش بين عالمين: عالم الواقع الذي تعده فقيراً لأنه تحدث فيه الأشياء بتلقائيَّة وواقعيَّة مملة، وكأنها سجن للحريَّة التي لا يسمح بها الواقع بصفته واقعاً، وعالم الخيال والصورة الثابتة والمتحركة في الوقت نفسه، العالم اللا مرئي واللا محدود الذي يكون صانعه حراً فيه، ومن خلاله يستطيع النظر مرة أخرى إلى الواقع بشكل مغاير وأكثر حريَّة. مع اللغة السينمائيَّة في المسرح تصبح المسافة بين الأحداث والشخصيات والمتفرج غامضة وأكثر رحابة وغنى. ومن خلال هذه الكثافة تتكون صورة أخرى أوضح للموضوع الذي ينسج الخيط الرفيع لهذه المسرحيَّة، وجوهر هذا الموضوع هو الإنسان بصفته كائناً معقداً وغامضاً.

إن الاعتماد على اللغة السينمائيَّة والتصوير الفوتوغرافي هو نابع أولاً من طبيعة هذا الفن الفوتوغرافي، وقدرته على الإجابة عن أسئلة واحتياجات هذه المسرحيَّة. فمسرحيَّة «يرما» تتكلم عن امرأة تريد أن تنتج الحياة وتجعل من ذلك الموت الذي يسكن رحمها حياة جديدة، وهو الشيء نفسه الذي تعبر عنه الصورة الفوتوغرافيَّة،

محمد الحر مع الراحلة ثريا جبران

فالصورة إطار جامد بارد تنعكس عليه صورة ثابتة، التي هي التقاط للحظة معينة في الزمن. لكن هذه الصورة في الوقت نفسه تحاول من خلال هذه الصورة الثابتة خلق حياة جديدة. فحينما نتأمل في صورة فوتوغرافيَّة أو لوحة تشكيليَّة نجد الفلسفة نفسها، هو شيء ثابت في الزمان والمكان، ولكنه يحمل في داخله شيئاً متحركاً، وهذا ما فتح لنا فضاءات جماليَّة واحتمالات للتصور الإخراجي لهذه المسرحيَّة.

• تحرص فرقة «مسرح أكون» على الحضور بمسرح قوي مفكر فيه، مسرح قلق بأسئلته وبأدوات اشتغاله، فهل المناخ العام السائد في الساحة المسرحيَّة المغربيَّة اليوم، يساعد على تنمية هذا الوعي المسرحي؟

- لا يمكن القول بشكل قطعي إن المناخ العام في الساحة المسرحيَّة اليوم يساعد على تنمية الوعي الذي يعتمد على البحث، وعلى هذا القلق الفكري أولاً، والفني ثانياً. نحن نعيش هجرة الفنانين نحو عالم السينما والتلفزة، وعالم التلفزة كما نعرف جميعاً يسلب الفنان شخصيته. أولاً، لا يمكن أن نعد التلفزة فناً، فهي صناعة وسياسة، ويصبح الفنان فيها مجرد أداة في هذه التجارة. لا أريد أن أكون أداة، أنا فنان يحمل مشروعاً، يشتغل برؤية ويحمل هاجساً فكرياً، يتفاعل مع أسئلة المغرب اليوم ومع الكائن المغربي اليوم، ومع الجيل الجديد من الشباب هناك وعي يتجاوز المسائل الماديَّة، والرغبة في الشهرة وفي كل ما يأتي من سلطة مع هذه الشهرة، ويحاول أن يتقاسم مجموعة من الأسئلة والهواجس الآنيَّة اليوم. وأظن أننا اليوم لا يمكن أن نحدد بالضبط ما يريده الجمهور المغربي، حيث ما زالت الأبحاث حول المتلقي المغربي قليلة أو نادرة جداً، حتى نتمكن من معرفة ما يريد. ولكن من خلال متابعتنا للجمهور المغربي نعرف أن له طموحات أخرى، ويجب أن نتبع طريقاً جديداً للاقتراب منه بأسئلة جديدة تحترم ذكاءه، وتحترم ما أنجزه الرواد في المسرح المغربي، وتحترم الفنان بوجه عام. فأي فنان اليوم لا يستطيع مواجهة صورته في المرآة، وأن يجيب عن سؤال ضرورة الفن والفنان في المجتمع المغربي اليوم، وعما يمكن أن يضيفه الفنان ويعطيه للمجتمع والحضارة المغربيَّة اليوم. فأي فنان لا يطرح هذه الأسئلة ولا يواجهها لا يليق بتسمية فنان بشكل بسيط.

• وما جديدك المسرحي اليوم، أو ما هي الأسئلة التي تؤرقك؟ وما هي مواصفات المسرح الذي تطمح إلى تقديمه للجمهور المغربي والعربي، ولم لا العالمي، لأنك تشتغل على البعد الكوني وتسعى إلى أن يكون المسرح بلغتك «مكاناً للبصر والإبصار والتبصر»؟

- في إطار مشروع «مسرح أكون» في هذا المسار وقفنا على مجموعة من الأسئلة في إطار مجموعة من الشراكات مع المركز الدولي لدراسات الفرجة مع خالد أمين، وعبدالمجيد الهواس، ومع مجموعة من المخرجين الشباب، ومع مجموعة من الطلبة الذين أشرفت على تكوينهم، حيث أصبحت لدينا أسئلة حيويَّة جديدة. لم نعد نرغب في تقديم المسرح داخل الفضاءات الضيقة، وهدفنا ليس هو إبهار الجمهور بتمكننا الفني من شيء ما، ونضغط عليه كي يجلس كأنه مسلوب القوة ولا طاقة له على الفعل، فقط يستهلك فرجة، نقوم بأقصى ما لدينا باستعمال مجموعة من التقنيات والأدوات لكي نخلق عالماً داخل فضاء ضيق اسمه الركح. ولهذا يجب علينا اليوم أن نخرج من المؤسسة المسرحيَّة بوصفها بناية، وهذا لن يتأتى إلا انطلاقاً من سؤال جوهري ومهم وهو علاقتنا بالجمهور المغربي اليوم، وأي فرجة نطمح لتقديمها إليه، وأيضاً من خلال استنطاق سؤال الهويَّة المتعددة التي نعيش بها اليوم، وسؤال الأشكال الفنيَّة التي يمكن أن نخلق بها لغة تواصل مع الجمهور اليوم. وكلها أسئلة تصب في اتجاه واحد وهو تحرير الفرجة المسرحيَّة من حدود المؤسسة المسرحيَّة بصفتها بناية وفكراً يتحكم في الكثير من الأشياء دون أن نعي ذلك. نحن نبحث اليوم عن تفجير هذه الأسئلة داخل فضاءات أخرى، لكي يصبح المسرح في طبيعته وجوهره تجربة معاشة، وليس فرجة يستهلكها الجمهور، وإنما فرجة وتجربة يصبح فيها المتلقي مشاركاً في صناعتها، فرجة تهتم بمواضيع الجمهور اليوم، ليس بوصفه كائناً خرافياً، وإنما انطلاقاً من المحيط ومن الناس الذين يتشاركون معنا العيش داخل مدينة معينة، من خلال محاولة تفجير سؤال العيش المشترك، حدوده إمكانياته، هل سنواجه هذا الجمهور اليوم فقط داخل المسرح، لأن مسألة خروج المسرح من المسرح اليوم هي مكلفة، لأنه يجب البحث عن فضاءات داخل المدينة يلتقي فيها الطقس المسرحي مع الحياة التي تعاش داخل المدينة. هذه الأسئلة يحاول «مسرح أكون» أن يجيب عنها، وأن يشتغل وفق هذا الطموح، ومشاريعنا القادمة ستكون في هذا الاتجاه، حيث سنحاول إنجاز تصور آخر، الذي هو التصور الأصلي لمسرحيَّة «حدائق الأسرار»، على أساس أن هذا العرض المسرحي لن يقدم في قاعة للعرض وعلى خشبة معينة، وإنما هو مسرح يحكي من خلال مجموعة من الصور لجمهور يشاهد هذا المقترح الفني، ويعيش داخل المدينة أثناء العرض المسرحي.

> **أتيت إلى المسرح من عالم التشكيل والرسم والخط العربي**

محمد الحر

كاتب ومخرج مسرحي مغربي، خريج «المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي»، أسس فرقة «مسرح أكون» التي استفادت من التوطين المسرحي بقاعة ابا احنيني بالرباط بدعم من وزارة الثقافة المغربيَّة، حيث أحدث «مختبر أكون للدراسات السرديَّة المسرحيَّة» عام 2018 بشراكة مع المعهد العالي للمسرح والتنشيط الثقافي، الذي يقوم فيه بمهمة التدريس. قدم مجموعة من العروض المسرحيَّة التي تجمع بين المسرح الشعبي والمسرح التجريبي، من بينها: «مومو بوضرسة»، و«الباشا حمو»، و«تيرياحين»، و«مولات الحيط»، و«العلوة»، و«صولو» المأخوذة من رواية «ليلة القدر» للطاهر بنجلون، المتوجة بالجائزة الكبرى في مهرجان المسرح العربي في تونس عام 2018، وبجائزتين في مهرجان قرطاج في دورته 19 في نهاية عام 2017، والجائزة الكبرى للمهرجان الوطني للمسرح في دورته 19 في نهاية 2017، ومسرحيَّة «سماء أخرى» الحائزة جائزة أفضل إخراج في مهرجان قرطاج في دورته 21 عام 2019، والمستلهمة من نص «يرما» للشاعر والمسرحي فديريكو غارسيا لوكا، ثم مسرحيَّة «حدائق الأسرار»، التي حصدت أربع جوائز بمهرجان قرطاج الدولي للمسرح في دورته الأخيرة.

أي موقع لـ «النص» في المسرح العربي اليوم؟

نورالدين الخديري
باحث مسرحي من المغرب

على الرغم من المآلات التي تقودنا إليها تكنولوجيا المسرح اليوم، من حيث التقليل من أهميَّة عنصر الكلمة في بنية العرض المعاصر؛ إلا أن ذلك لا يمنع التطرق إلى هذا العنصر المتحوّل عبر تاريخ الممارسة الدراميَّة إلى وقتنا الحالي، وتسليط الضوء على ما يعيشه من توتّر واضطراب في عصر تغيّرت فيه النُّظم الاتصاليَّة والتواصليَّة، وهيمنت على لغته الصورة، وتفشّت في عالمه المواقعُ الاجتماعيَّة بهوياتها الافتراضيَّة المخاتلة، فتبدّى كما لو أن الافتراضي ينافس الواقعي، بل أضحى الأول أكثر واقعيَّة من الثاني.

في هذا الخضم، لاشك ستكون للكلمة في المسرح المعاصر فلسفتها وشروط بنائها، وبات من الضروري إخضاعها لقانون الخشبة. يقول المنصف السويسي، متحدّثاً عن سرّ نجاح الكلمة/ الشعر في مسرح شكسبير: «إن النص الشكسبيري نصٌّ مِنصّي، أي أنه وليد ونتاج مقتضيات منصّته».

ومعنى هذا القول، أنّ المسرح المعاصر صار يحيد عن سلطة المؤلف، وتأهّب للتقزيم من حدّة الدراما في بنية العرض المسرحي ذي النَّفَس أو الأنفاس التكنولوجيَّة، برغم ما شهده تاريخ الدراما من روائع مسرحيَّة خلّدها شعراء دراميون، منذ العصر الإغريقي إلى الامتداد، ولعلنا نستحضر على سبيل الذكر لا الحصر: سوفوكليس، إيسخيلوس، يوربيديس، شكسبير، موليير، كورني، وغيرهم، ومن ثم فقد تم إيجاد بدائل للوظائف التقليديَّة التي كانت ترزح تحت سلطة النص وفق اعتبارات تراتبيَّة، وفي هذا المقام، كما يلاحظ عبدالمجيد الهواس، يمكن لفت النظر إلى «موقف ماكس هيرمان مؤسس مسرح برلين، الذي ظل يجادل بأن العنصر الأهم في المسرح هو العرض وليس الأدب [...] محاولاً إثبات علاقة التناقض التي تجمعهما قائلاً: إن المسرح والدراما في الأساس نقيضان [...] ظواهر هذه المعارضة تكشف عن نفسها باستمرار، فالدراما هي إبداع فردي، ولكن المسرح هو إبداع للمتفرجين وللعاملين فيه».

هذه الرؤية النقديَّة للنص المسرحي تُعلي من أهميَّة العرض بما هو مسرحة للمكتوب الأدبي، ومحاولة مضنية تقتضي علماً ودراية متخصصة بعلوم المسرح، لتطويع النص لصالح العرض المسرحي الذي يستضمر لغة هذا النص، لكنه يتجاوزها إلى ميتالغات أخرى مكمّلة، هي ما يُشكّل مصدر قوة المسرح المعاصر، بما أنه مسرح يقوم على الصورة، وعلى تقنيات الإبهار، والمزج بين فنون عديدة، تعمل التكنولوجيا المعاصرة على تشكيلها في فضاء موحّد، تكاد تنمحي منه الكلمة. ولعلنا نفهم الانقلاب الأكيد الذي انتاب هذا المكوّن في علاقته بالعرض المسرحي المعاصر، ومن ثم يمكن الحديث عن بعض الشروط التي يقتضيها العرض، أو تشترطها المِنصّة على النص، يقول الفنان المنصف السويسي إن المنصّة «ترفض الجاهز من النصوص، ولا يفجّر طاقات مفرداتها إلا البحث عن كوامنها في أدغالها، في مجاهيلها...»، ويردف قائلاً: «المنصّة لا تعترف بنصوص من لا يكتب لها عن معرفة دقيقة وحميمة بها، لم تعترف المِنصّة بنصوص شكسبير لأنها تتضمن الفلسفة أو الأدب أو التحليل العميق، بل لأنها نصوص مِنصّيَّة بالأساس، وبرغم ذلك فقد اضطرّ شكسبير ذاته، ويضطرّ المسرحيون جميعاً بحكم شروط المنصة أن يشطبوا الكثير من ثرثرة الكتابة الدراميَّة».

من ثم، فإن من شروط الكتابة النصيَّة الناضجة، التي بإمكانها تحقيق العرض المسرحي المنشود، أن تشتغل الكتابة النصيَّة بعدة عيون: بعين المخرج، الممثل، والسينوغراف... وباستحضار تامّ لكل القواعد المعتمدة في بناء الفعل المسرحي المعاصر. ولعل هذا ما يجعل المخرج، أو بالأحرى «الدراماتورج» عنصراً حيويّاً في ملء هذا الموقع، بدلاً من المؤلف الذي لا يرى إلا بعين «واحدة» وهي عين الأديب، وهو ما يجعل الفارق كبيراً بين عرض مسرحي وآخر.

وتظل التقنيات المتصلة بعمليَّة التمسرح، أو الكتابة للعرض المسرحي متفاوتة، ومتباينة من زمن إلى آخر، ومن طريقة إلى أخرى، ومن شعب إلى آخر، ولعل الغاية منها في النهاية تحقيق شكل من أشكال الاتصال والمخاطبة الحيَّة، سعياً إلى استهداف أكبر شريحة من الجمهور.

يدفعنا الحديث عن تحوّلات الخطاب المسرحي في العصر الراهن، إلى بيان عمليات الانتقال والتحوّل التي تطرأ على النص في سفره نحو المُنجَز الفرجوي، ولعل هذا ما يجعلنا نسلط الضوء على المتدخّلين الجدد الذين أسهموا في هذا التحوّل، وجعله ملمحاً بارزاً من أهم ملامح التغيير الذي شهده النص المسرحي، فقد لمع نجم آخر من صُنّاع الفعل المسرحي، وهو ما يطلق عليه «الدراماتورج».

إن البحث في النص المسرحي العربي بحسبان فنّياته، يدعونا إلى طرح السؤال التالي: لماذا انحسرت الكتابة المسرحيَّة العربيَّة، ونحن نقارن بين واقع الحال وزمن بعض التجارب السابقة؟

لنذكر مثلاً: سعد الله ونوس، محمود دياب، نجيب سرور، عزالدين المدني، صلاح عبدالصبور، محفوظ عبدالرحمن، فرحان بلبل، عبدالكريم برشيد، وغيرهم. وكأني بالجيل الحالي تكلّست موهبتُه في التأليف المسرحي، زمنَ الثورة الرقميَّة، واستئساد الآلة التكنولوجيَّة على مختلف المجالات، ومن بينها المسرح.

إن حركيَّة التاريخ، وما أفرزته من متغيّرات انبرى لها الفكر المسرحي لاستخلاص معطياتها العلميَّة والتكنولوجيَّة، القادرة على الارتقاء بالمنظومة المسرحيَّة، وفق مع ما يستجيب لأفق توقع المتلقي، وما يُلبّي فضوله وذائقته الفنيَّة والجماليَّة؛ انعكست بشكل كبير على مكوّنات المسرح، وبنيته الدراميَّة، وهو ما يدخل في صميم فعل التجريب، الخاضع لإملاءات الظرفيَّة التاريخيَّة والمتغيّرات السوسيوثقافيَّة التي تعرفها الأمم والشعوب، ومنها شعوبنا العربيَّة. فعندما نقوم بتجريب المسرح، فإننا ضمنياً نعمل على تجريب الكتابة، لأن المسرح كتابة، وهذه المزاوجة الكيمياويَّة: نص/عرض تعمل في النهاية على منح المتلقي فعل القراءة وإمكانيَّة التأويل المتعدد.

ومن فنّيات النص المسرحي المعاصر ضرورة القراءة الجيّدة للنص المسرحي، وهذا ما قد نفهمه من خلال المحاورة الأولى للمخرج جوردن كريج، وهو المُنظّر الأبرز في القرن العشرين، حيث يقول، كما أورد عنه بدري حسون: «ففي وسعنا أن نستمر في الحديث عن الطريقة التي ينتهجها مدير المسرح (المخرج) في إخراج المسرحيَّة إخراجاً صادقاً... لقد ذكرت أنه ينبغي أن يقسم بأن يلتزم بالنص التزاماً دقيقاً، وأن أول عمل له هو أن ينكبّ على قراءة المسرحيَّة (النص) ويقف على أعظم ما ينطبع منها في نفسه، وأن يشرع في أثناء القراءة في تحسين لون الرواية (النص)، وضبط إيقاعها، وأسلوب أدائها، وما إلى ذلك كلّه...».

في ظلّ هذا المنعطف الذي لا يتيح للنص المسرحي الاستقرار والثبات، ما دام أبداً في تحوّل مستمر، يمكننا القول إن الكتابة المسرحيَّة المعاصرة أصبح يُنظَر إليها بوصفها فنّاً أدائياً، بمعنى أنها لا تكتسي جدوائيتها إلا في انصهارها داخل مُنجَز العرض، كما تقول فالير نوفيرا Valère Novarina: «فإذا كان إخراج نص مكتوب سلفاً ممارسة لا تزال موجودة، فإن صيغاً إبداعيَّة أخرى ازدهرت خلال القرن العشرين... ومن بينها الكتابة الجماعيَّة، وكتابة شعراء الخشبة، والكتابة الترتيقيَّة (rapsodique)، والكتابة في إطار ورشات...».

وتستطرد نوفيرا بالقول إن قراءة المسرح أضحت عمليَّة معقدة، لابد أن تأخذ في الحسبان عوامل مختلفة منها: النص في حد ذاته، العلاقة بين النص والتكنولوجيات الجديدة الأخرى الحاضرة فوق الخشبة (فيديو، صورة، صوت،...) والحضور المادي الملموس للنص فوق الخشبة، على أساس ألا تشكل هذه التعدديَّة في أشكال الكتابة المسرحيَّة علامة ما بعد الحداثة.

انطلاقاً من كل ما ذُكر يُمكننا أن نتلمّس واقع الكتابة المسرحيَّة اليوم، وهي تشرئب نحو أفق مغاير، صار فيه النص مجرّد ذريعة لبناء العرض المسرحي المعاصر، وعليه فلا غرابة أن نجد من يؤكّد أنه «إذا كان مسرح القرن التاسع عشر محكوماً من طرف الوحوش المقدّسة Monstres Sacrés، أي الممثلين، ومسرح القرن العشرين من طرف (الزعماء Garous) أي المخرجين، فإن مسرح القرن الحادي والعشرين يبشّر بكونه قرن عمل جماعي مُوجَّه (وليس مُسيَّراً) من طرف الدراماتورجيّين»، كما في يرد في ورقة لحسن يوسفي.

بناء عليه، يمكننا التأكيد على مستجدات الكتابة الدراميَّة التي تنطلق من إيمان الفكر المسرحي الجديد بضرورة إخضاع النص الدرامي لمنطق التكنولوجيا المعاصرة، وما أفرزته من بدائل وآليات وليدة العصر، ترى في فن المسرح فناً قابلاً لاستيعاب واستضمار هذه المستجدات، وتكييفها السلس مع مجمل مقوّمات العرض المسرحي المعاصر، الذي لا يؤمن بالثبات، وتلك خصيصته التي تجعل منه عالماً فنياً وجمالياً يحيا بأعمار وحيوات متعددة.

«مسرح محمد الخامس»

ذاكرة الفرجة المغربية

تم افتتاح مسرح محمد الخامس يوم 14 مارس 1962، وهو أول مسرح يتم تشييده بعد استقلال المغرب، أي أنه غير موروث عن الاستعمار مثل باقي المسارح الموجودة في المغرب في هذه الفترة. يحتل موقعاً ممتازاً وسط الرباط، قريباً من المدينة العتيقة والمدينة الحديثة، وبني من قبل وزارة الأوقاف والشؤون الإسلاميَّة، التي أطلقت عليه اسم محمد الخامس تكريماً للملك الراحل.

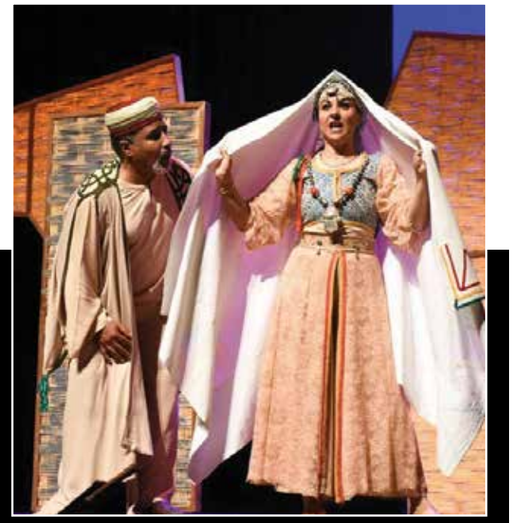
أحمد السبياع

كاتب وباحث مسرحي من المغرب

كانت النيَّة في البداية تشييد قاعة سينما، وتم البدء في العمل على هذا الأساس، لكن وأثناء جريان أعمال البناء، تبين أن مدينة الرباط في حاجة إلى مسرح وليس إلى سينما، فتم تحويل القاعة إلى مسرح، لذلك فقد ظلت قاعة المسرح هذه تعاني من بعض المشاكل، بسبب الهندسة الأولى ذات المعمار السينمائي. وقد ذكر عبدالواحد عوزري في كتابه «المسرح في المغرب: بنيات واتجاهات» بعضاً من هذه المشاكل، مثل: ضخامة القاعة (2000 مقعد) التي لا تُمَكِّن المشاهد في «البالكونات» المرتفعة من متابعة المسرحيات بشكل جيد، وبُعد المتفرجين في المقاعد الأولى عن مقدمة الخشبة، وعدم تمكنهم من رؤية أرضيَّة خشبة المسرح.

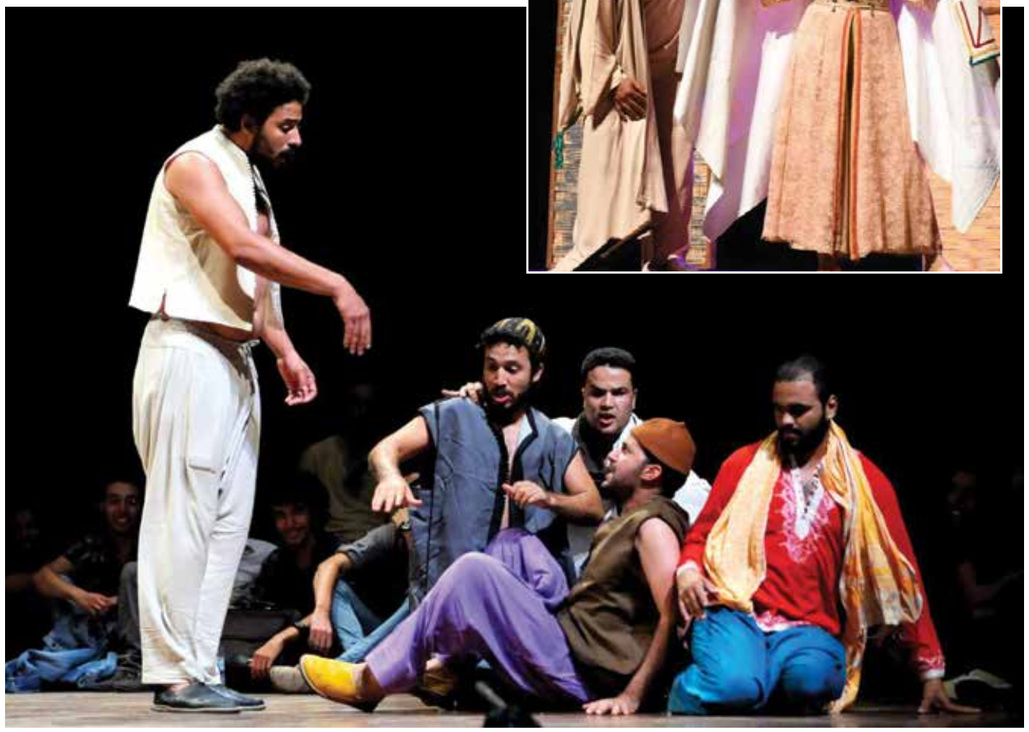
وقبل أن يتم بناء مسرح محمد السادس بالرباط، كان مسرح محمد الخامس أكبر وأهم مسرح في المغرب، من حيث شساعة خشبته أفقياً وعمودياً، إذ بإمكانها استيعاب الأعمال الضخمة ذات الطابع الأوبرالي والملحمي، وكذا لتوفره على تجهيزات من ناحية الصوت والإضاءة متطورة وذات إمكانات

فرجويَّة مهمة، كما لتمكنه من استيعاب جمهور غفير، سواء في زمن التفرج أو في لحظات الانتظار والاستراحات، وأيضاً لتوفره على الملحقات الضروريَّة الجيدة، مثل الباب الخلفي الشاسع لإدخال الديكور، حتى وإن كان ذا حجم كبير، وغرف الممثلين جيدة التجهيز، ومكاتب الإدارة، ومستودع كبير لحفظ التجهيزات الديكورية الخاصة بالأعمال المسرحيَّة، به قطع ديكورية تعود إلى أعمال ذات تاريخ قديم. كما توجد بالمسرح قاعات صغرى عدة مخصصة لتدريبات الفرق المسرحيَّة، وبرحاب المسرح أيضاً فضاءات شاسعة وأنيقة تُنظم بها حفلات توقيع الكتب الفنيَّة بوجه عام والمسرحيَّة بوجه خاص.



وفي بادرة معنويَّة تشي بالاعتراف بجهود الفنانين المسرحيين؛ فإن بالمسرح فضاءات علقت على جدرانها صور الفنانين المغاربة.

وتأتي أهميَّة المسرح الوطني محمد الخامس من كونه ظل ولفترة طويلة المسرح الوحيد الذي يعلن عن برنامج شهري لما سيقدمه، قبل أن تحذو حذوه بعض دور الثقافات المشيدة في السنوات الأخيرة. ولا يخفى ما للإعلان عن البرنامج الشهري من أهميَّة قصوى في التواصل مع الجمهور. وأيضا يكاد يكون المسرح الوحيد الذي يحرص على تعويد الجمهور على اقتناء التذاكر، حيث يفرض الدخول بالتذاكر لكل ما يقدم داخله، ويحقق بخلاف جل المسارح المغربيَّة مداخيل لا نعرف حقيقة حجمها، من شباك التذاكر.



من عروض المسرح

وفي بداية التأسيس، كعادة البدايات التي يعمها طابع الاستكشاف، تم التعامل مع قاعة مسرح محمد الخامس بوصفها فضاء يؤجر لشتى أشكال الحفلات، لاسيما الموسيقيَّة منها، ويؤجر كذلك لتقديم المسرحيات الكبرى. ولقد عانى المسرح حينها من عدد من الصعوبات، تتعلق بميزانيته وبالموظفين التابعين له، أو بالفرقة التي تشتغل في إطاره. كما عانى من ارتفاع الضرائب التي كانت تؤديها إدارته إلى الدولة عن الأعمال الفنيَّة التي كان فضاؤه يؤجر لغاية تقديمها. كما عرفت تسمية المسرح ازدواجيَّة محيرة بين اسمي «مسرح محمد الخامس» و«المسرح الوطني محمد الخامس»، حيث تحيل التسمية الأولى إلى كونه مسرحاً لمدينة الرباط، كما أن مسرح إسبانيول هو مسرح لتطوان، والمسرح البلدي مسرح للدار البيضاء. أما التسمية الثانية فتعطيه الصبغة الوطنيَّة، ومن ثم فهو حق لكل المسرحيين المغاربة، وفرقته يجب أن تنفتح على كل فناني ربوع الوطن، إضافة إلى أن هذه التسمية تفترض الاهتمام بالهويَّة وإبراز الصبغة المغربيَّة للمسرح. ولا يزال الاسمان يستخدمان لحد الآن، مع الحسم في كون المسرح مسرحاً وطنياً. وينبغي التنصيص أيضاً على أن عدداً من الوزارات تنازعت حول أحقيَّة امتلاك المسرح وحيازة تسييره، مثل وزارة الإعلام، ووزارة الأوقاف والشؤون الإسلاميَّة، وهو ما خلق نوعاً من الارتباك، أخّر، إلى حد ما، تطوره إلى المؤسسة التي صار عليها الآن.

وبحلول سنة 1973 أصدر الملك الراحل الحسن الثاني «ظهيراً» تنظيمياً ينص على إنشاء مؤسسة عموميَّة تحت الوصاية الإداريَّة لوزارة الثقافة، وتتمتع بالاستقلال المالي، كما منح الظهير للمؤسسة صفة «المسرح الوطني»، وتم تحديد أهداف ومهام هذه المؤسسة في ما يلي:

تطوير كل الأنشطة التي تسهم في ازدهار المسرح.

تشجيع البحث والإبداع المسرحيين.

الإسهام في التكوين الفني.

تنسيق برامج العروض بالتعاون مع المسارح البلديَّة، والجمعيات والمؤسسات الوطنيَّة والدوليَّة.

المشاركة في التظاهرات المسرحيَّة في الخارج.

إنشاء مركز للتوثيق المسرحي.

وهكذا تحول مسرح محمد الخامس إلى مؤسسة بصلاحيات واسعة وأهداف مهمة.

وفي سنة 1974 تم تأسيس فرقة تابعة لمسرح محمد الخامس باسم «فرقة المسرح الوطني»، وقد تشكلت من نسبة مهمة من أعضاء فرقة المعمورة التي أنشئت في عهد الاستعمار سنة 1953. وقد قدمت هذه الفرقة الكثير من الأعمال المسرحيَّة ذات الصيت الجماهيري، نذكر منها: «قاضي الحلقة»، و«المعلم عزوز»، و«مريض خاطرو»، و«الفضوليات»، وهي في مجملها من تأليف أو اقتباس أحمد الطيب العلج وإخراج عبداللطيف الدشراوي أو عبدالصمد دينية. وما زالت الفرقة تقدم أعمالها إلى الوقت الحاضر بشكل مستمر، وتحظى بالإشهار اللازم من قبل القنوات التلفزيَّة، وأعمالها تلقى اهتماماً جماهيرياً كبيراً، لكنها لا تلقى القبول نفسه على المستوى النخبوي، وعن هذه الفرقة يقول عبدالواحد عوزري: «وفي الوقت الراهن (1998)، تعتبر فرقة المسرح الوطني من بين الفرق النادرة التي تواجه تحدي القيام بنشاط مستمر، من خلال تقديم إبداع مسرحي واحد على الأقل في كل موسم.

من العروض الحديثة التي قدمت في المسرح

مدير المسرح محمد بنحساين

منظر داخلي لصالة المتفرجين

والمسرح الذي تقترحه، من خلال نصوص محمد الجم، يحاول، بطريقة ما، أن يندرج في إطار مسرح البولفار، على غرار المسرح التجاري المصري، وإدارة المسرح الوطني تقنع بهذه العروض الترفيهيَّة، التي تتوفر، في نظرها، على ميزة اجتذاب جمهور متعطش للضحك».

وقد عرفت بناية المسرح سنة 1994 إصلاحات مهمة، شملت فضاء الجمهور، حيث تم استبدال المقاعد الزرقاء التي كانت قد بدأت تبلى، بمقاعد حمراء أنيقة، كما تم تجهيز القاعة بالتدفئة والتكييف، وتم إصلاح بعض المشاكل الناجمة عن كون القاعة هيئت بداية لغايات سينمائيَّة، وتم تجديد طاقم الأجهزة الضوئيَّة والصوتيَّة. وفي سنة 2015 عرف المسرح أيضاً ورش إصلاح وتجديد أخرى، وقد اهتم هذا الإصلاح بتجديد المرافق القديمة وتهيئة أخرى جديدة، وتأهيل وتجديد التجهيزات التقنيَّة واللوجيستيك المتعلقة بخشبة المسرح، حيث تم جلب تجهيزات ذات تقنية عالية، كما تم تعزيز جدران القاعة بآليات مساعدة تتيح تلقياً أفضل للصوت ومشاهدة نقيَّة للصورة المضاءة بالتقنيات الجديدة. كما تم تحسين وسائل الاتصال بين الخشبة وغرفة التحكم، وكل المرافق الأخرى ذات الأدوار التقنيَّة. واختصت الإصلاحات أيضاً بفضاء الجمهور، حيث تجددت آليات التكييف، واستبدلت المقاعد، وأعيد تبليط أرضيَّة هذا الفضاء وفق ما يلائم هويته الفنيَّة، وتم كذلك تحيين غرف استقبال الفنانين وتجديد أجزائها وتأهيلها لغاية الاستقبال المريح للفنانين.

واليوم، مسرح محمد الخامس مؤسسة قائمة، لها حضور قوي على الساحة المسرحيَّة المغربيَّة؛ تمتد صلاحياتها من عقد شراكات مع الفرق والجمعيات المسرحيَّة، سواء لإنتاج الأعمال وترويجها أم لدعم المهرجانات المسرحيَّة، إلى إصدار كتب، وقد أصدرت المؤسسة نهاية سنة 2022 مجلة «مسرح» وهي فصليَّة، جاء في تقديم رئيس تحريرها إدريس القري لأهداف المجلة ما يلي: «... ابتكار فضاء لحوار فكري وجمالي يجمع جل مكونات الحقل المسرحي، سواء تعلق الأمر بالصناعة المسرحيَّة الواسعة الانتشار والساعية لملامسة العموم والعامة، أم تلك ذات الطبيعة النخبويَّة المنشغلة بتحديات التجريب والبحث واختبار آفاق جديدة للتعبير ولصياغة جمالياته وفعاليته العموديَّة».

ويتضح من توجه مؤسسة مسرح محمد الخامس، أنها تسعى إلى اجتذاب الجمهور العريض؛ فهي في جل تحركاتها ونشاطاتها تضع هذا الهدف في القمة، حيث تدعم إنتاجاً وترويجاً الأعمال ذات الطابع الجماهيري والشعبي، أو تلك التي من المحتمل أن تحقق نجاحاً على مستوى شباك التذاكر، بل وتدعم أيضاً الأعمال المسرحيَّة التي توضع ضمن خانة «مسرح النجم»، التي ينظر إليها النقاد والدارسون بغير تقدير وتجاهل عموماً. ففي سنة 2014 أطلقت مؤسسة مسرح محمد الخامس مهرجاناً خاصاً بالمسرح الكوميدي، لغاية اجتذاب الجمهور العريض، وهذه كلمة مدير المسرح محمد بنحساين حول المهرجان في دورته الثانية: «يعد المسرح المغربي الكوميدي من أنجح الأجناس المسرحيَّة الوطنيَّة، لما يحققه من فرجة مسرحيَّة مختلفة، ويستقطب نجوم شباك متميزين. وعليه فالمسرح الوطني محمد الخامس ينظم من 21 إلى 25 فبراير 2015 الدورة الثانية من مهرجان مسرح الكوميديا، حيث يعرض بعضاً من أنجح العروض المسرحيَّة للموسم. هذه المبادرة تهدف إلى تقديم عروض متميزة للجمهور في فترة زمنيَّة محددة، ودعوة كل الوكالات الفنيَّة المهتمة والمستشهرين للتعرف على هاته الإنتاجات قصد اختيار أفضلها وتنظيم جولة عبر مدن المملكة، بشراكة مع القطاع الخاص والوكلاء الفنيين. وهي تجربة إن تكللت بالنجاح سترسم توجهاً جديداً في مجال ترويج العروض المسرحيَّة، وتخلق عرفاً جديداً في مجال توزيع وتقديم العروض عبر ربوع المملكة، وبشراكة مع القطاع الخاص والوكالات الفنيَّة. والجولة الوطنيَّة لهاته العروض ستهم المدن المغربيَّة وتحظى بالدعاية اللازمة وتفتح المجال لشركات القطاع الخاص للاستثمار في الفرجة المسرحيَّة».

تنطوي كلمة مدير المسرح الوطني على النقاط التالية، التي تشكل في مجملها بروز إرهاصات لتصور جديد للمسرح المغربي وجمهوره:

تثمين المسرح الكوميدي بوصفه من أنجح الأجناس المسرحيَّة المغربيَّة، نظراً للإقبال الجماهيري، أي اتخاذ الجمهور معياراً للنجاح والجودة المسرحيَّة.

البحث عن ممارسة مسرحيَّة يلعب فيها القطاع الخاص دوراً فعالاً، وهو ما يعني التوجه نحو تحويل المسرح إلى مجال للاستثمار الاقتصادي.

مساندة هذه العروض المسرحيَّة الكوميديَّة إعلامياً، حيث ستحظى بالدعاية اللازمة.

من هذه النقاط يتبين لنا أن تصور مؤسسة مسرح محمد الخامس ينبني على تشغيل أطراف الإنتاج والترويج المسرحية

واجهة المسرح أيام تأسيسه

مسرحية «الطاحونة» 1963

مسرحية «الحكيم» للطبيب العلج قدمت 1970

بصيغتها المعروفة عالمياً؛ منتج يستثمر وفرقة تعمل، مع مراعاة وسائل جذب الجمهور، وهو الطرف الثالث المستهلك الذي يدفع مقابل الفرجة. وأقيم المهرجان في فضاء قاعة المسرح، وعرف اهتماماً جماهيرياً جيداً، وكانت الأعمال المسرحيَّة تتفق والتصور المقترح، حيث كانت ذات طابع كوميدي، إضافة إلى أنها تضم نجوماً يعرفهم المغاربة من خلال الأعمال التلفزيَّة، ونذكر من هذه الأعمال: «أوسويفان» لفرقة اللواء للإبداع المسرحي، و«ساعة مبروكة» لفرقة المسرح الوطني، و«ناكر لحسان» و«دارت بنا دورة» لفرقة تانسيفت، و«الجدبة» لمسرح الحال، و«العساس» لفرقة إيسيل، ومسرحيات أخرى.

لكن مهرجان المسرح الكوميدي سرعان ما توقف من دون تقديم أي تصريح بشأن أسباب توقفه، وربما الطموحات التي راهن عليها كانت أكبر مما يمكن تحقيقه على أرض الواقع، فقد كانت الأحلام غير مدروسة بعناية، تتميز بطابع الاندفاع لا التخطيط الدقيق. فالاستشهار للمسرحيات الكوميديَّة كان بحاجة إلى تدخل طرف ثالث، وهو وزارة الاتصال، أما المستثمرون فقد نظروا دائماً إلى المسرح بوصفه قطاعاً غير منتج، وكان من الصعب إقناعهم بنقيض هذه الفكرة في فترة وجيزة.

غير أن مسرح محمد الخامس، بالرغم من توجهه نحو المسرح

الشعبي الجماهيري، لا يهمل إطلاقاً المسرح ذا الطابع التجريبي، فقد دعم واحتضن العديد من التجارب المختلفة التي كانت إضافة نوعيَّة إلى ريبيرتوار المسرح المغربي، نذكر منها: مسرحيَّة «نايضة» 2014، و«نايضة تو» 2021 لفرقة ستيلكوم إخراج أمين ناسور، مسرحيَّة «نورتاماوايت» إنتاج مسرح البيضاء إخراج جواد السنني 2021، وأعمال أخرى.

وقد تم تقديم عدد كبير من الأعمال المسرحيَّة المغربيَّة والعربيَّة على مسرح محمد الخامس منذ تشييده إلى الآن، خلفت آثاراً مهمة جماهيرياً ونقدياً، كما احتضن المسرح العديد من المهرجانات المسرحيَّة الكبيرة نذكر منها: مهرجان الهيئة العربيَّة للمسرح في دورته السابعة من 10 إلى 16 يناير 2015، حيث تم تقديم تسعة عروض مسرحيَّة عربيَّة ضمن المسابقة الرسميَّة للمهرجان، تتنافس على جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، قُدم بعضها على خشبة مسرح محمد الخامس، من قبيل: مسرحيَّة «الزيبق» لفرقة فرسان الشرق للتراث دار الأوبـرا من مصر، ومسرحيَّة «طقوس بالأبيض» لفرقة مسرح الشارقة من الإمـارات العربيَّة المتحدة، ومسرحيَّة «كلام الليل صفر فاصل» لفرقة التياترو من تونس، ومسرحيات أخرى. ومن المهرجانات التي احتضنها المسرح، نذكر أيضاً المهرجان الدولي للمعاهد المسرحيَّة الذي تنظمه جمعيَّة إيسيل للمسرح والتنشيط الثقافي، بشراكة مع وزارة الشباب والثقافة والتواصل (قطاع الثقافة)، وقد احتضن المسرح جل دورات هذا المهرجان، وقدم على خشبته العديد من الأعمال المسرحيَّة ذات الطابع التجريبي في إطار هذا المهرجان.

ويبقى مسرح محمد الخامس علامة مميزة في المسرح المغربي، سواء أكان بصفته مؤسسة ذات صلاحيات عدة (الدعم، الدخول في شراكات، دعم المهرجانات المسرحيَّة، إصدار منشورات،...الخ) أم بوصفه قاعة مسرح محتضنة، أسهمت في خلق تواصل فعال بين المسرح المغربي وجمهوره على مدى عقود طويلة.

رحلتي المسرحية إلى
موريتانيا

حافظ خليفة
مخرج ومدير مسرحي من تونس

بدعوة من إدارة المسرح بدائرة الثقافة في الشارقة، سافرت إلى نواكشوط للإشراف فنياً على إعداد وإخراج ملحمة فرجويَّة موريتانيَّة، مع فرقة تضم مجموعة من الطاقات الفنيَّة الواعدة، وذلك للمشاركة بها في فعاليات الدورة السادسة من مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي، الذي نظم في الفترة من 9 إلى 13 ديسمبر الماضي. وفي ما يلي أسرد أبرز ملامح رحلتي تلك.

نظراً لتجربتي مع العروض الفرجويَّة الملحميَّة، ومحاولات تطويع الصحراء بثقافتها وتضاريسها فضاءً فرجوياً بديلاً؛ جاء اختياري للإشراف على هذه التجربة التي سعدت بخوضها مع «جمعيَّة إيحاء للفنون الركحيَّة» بنواكشوط، وهي فرقة يديرها الفنان الرائع سلي عبدالفتاح، ومراد ولد محمد آب، اللذان يحاولان نحت تجربة مسرحيَّة شبابيَّة جديدة، مواصلةً للمحاولات المسرحيَّة السابقة بالبلد.

كنت قد بدأت العمل مع الفرقة عبر وسائط التواصل الإلكتروني (الإنترنت) منذ شهر أغسطس، حيث جرى الحديث بيننا حول الكتابة وأساليبها لأي ملحمة فرجويَّة، واختيار الموضوع، وصوغ السيناريو، وكتابة المتن النصي، واختيار الشخصيات واللغة وكل باقي المكونات. وتولد من الحوار مشروع نص ملحمي بعنوان «منت البار»، تلك الأسطورة التي تمثل جزءاً كبيراً من الهويَّة الثقافيَّة الموريتانيَّة، على أن ينجز العمل باللغة العربيَّة الفصحى، وبنكهة حسانيَّة في بعض مشاهده.

ثم كان السفر واللقاء بالمجموعة التي كانت قد بدأت عملها لمدة شهرين ونصف (سبتمبر وأكتوبر ونصف نوفمبر 2022)، فتم اللقاء بأعضاء الفرقة بخبراتهم المسرحيَّة المتفاوتة، مع وجود عنصر نسائي ملفت.

مزايا

لعل أهم ميزة لدى هؤلاء الشباب حدة الذكاء، فهم جديون ومولعون، وسرعان ما يلمس المرء إصرارهم المستمر وشغفهم الكبير بمعرفة عوالم وأسرار فن المسرح.

مجموعتهم متكونة من الموظف، والطالب، والممرضة، والمصور، وحتى العامل اليومي، يتجردون من كل هويَّة دنيويَّة، عند الخامسة مساء، أي عندما يكون الجو أقل حرارةً، كباقي المناطق الصحراويَّة في العالم، وعلى الرمال الناعمة في الخلاء يركضون وينفذون بكل حرفيَّة ودقة ما يُطلب منهم.

لم يكن الأسلوب التدريبي تدريسياً أو تعليمياً أو تلقينياً، بل كان التعامل معهم إنسانياً، كان عليّ أن أشعرهم بأنني فرد منهم،

كنت أمرر المعلومة لتصبح ملك الجميع ويتبناها في ما بعد الشباب بأدائهم القريب من العفويَّة وعدم التكلف.

لم تكن ورشة تكوين أو تمارين لإنتاج عمل مسرحي حسب الطلب، بل كان الأمر تشاركياً، في كتابة السيناريو، والإعداد، والتنفيذ، والإخراج، والتسجيل الصوتي، وحتى في اختيار الموسيقى وتفاصيل «المعلقة الإشهاريَّة» للعرض، وكذلك سبل ترويج العمل والسعي إلى نشره وإيصاله إلى الناس وطنياً وإقليمياً ودولياً، وعن نفسي اقترحت عليهم أن يكونوا بيننا ومعنا في الدورة الثالثة للمهرجان الدولي للمسرح في الصحراء بتونس (28 أبريل – 02 مايو الجاري).

تجليات

وقع الاختيار على حكاية، أو فلنقل أسطورة شعبيَّة من التراث الموريتاني، وهي «منت البار» وترجمة العنوان هي «ابنة صاحب البر والـود»، وهي أسطورة حسانيَّة تتغنى بحسن وجمال فتاة صحراويَّة سلبت ألباب وأفئدة الفرسان، إذ كانت فطنة وحادة الذكاء، مع معرفتها القويَّة بموازين الشعر وصوغ الألغاز، مثل كل سكان الصحراء في البديهة وقوة القريحة.

وكانت المهمة أن نطوع هذه الأسطورة إلى نص ملحمي فرجوي حمال لمعان معاصرة، متصلة بهويَّة وحاضر الشعب الموريتاني مثل شعوب الصحراء كلها، على الرغم من اتسامه بالسلطة الذكوريَّة، فإن الأنثى ظلت وما زالت محل تساؤل ملهم لكل الحكايات، لاسيما أننا نتحدث عن بلد المليون شاعر، وهذه ليست مبالغة، لما لمسته من تعلقهم الشديد باللغة العربيَّة، وقدرة المواطن الموريتاني على التعامل مع اللغة باللهجة المحليَّة أو العربيَّة مثل سكان الصحراء كلهم، وتاريخنا العربي منذ قرون قبل وبعد الإسلام.

فكان التساؤل ومحور العمل عن أهميَّة المرأة في وهب الحياة للوطن والمستقبل، فأضحت «منت البار» وكأنها موريتانيا، واستماتتها في الوقوف ضد أي غاصب، مع إحالة هؤلاء «الخطاب» وتعاقبهم وتنافسهم، إلى كل من يريد قيادتها وتطويعها لما يريد، فكانت هي دائماً سيدة الموقف، وكل من يعرف ما حصل من تعاقب وانقلابات واضطرابات من أجل قيادة هذا البلد المثير للاهتمام، وهذا الشعب الذي لا يزال متعلقاً بأصوله البدويَّة والصحراويَّة، ودعوته إلى الوحدة القبليَّة والذود ضد أي عدو أو غاز خارجي.

لم يكن ما قمنا به تكويناً بالمفهوم الكلاسيكي، بل هو تدريب على كيفيَّة صوغ عمل ملحمي مسرحي بمختلف مراحله، ولعل أهم مرحلة إدارة الممثلين الذين كانوا من الهواة، ويعد وجود العنصر النسائي بهذا الكم كسباً كبيراً، وفرصة فريدة لاكتمال أجزاء اللعبة المسرحيَّة، ونظراً إلى أهميَّة المرأة بالموضوع والفعل والهدف.

إن أهم عامل لتحقيق النتائج بأيسر السبل وأسرعها مع الهواة، هو الثقة التي يجب زرعها بين المشرف والمتلقي، وبين الممثل وذاته وإمكانياته، بوصفها مادة خاماً قابلة للصقل والذهاب بها بعيداً، لقد حقق هؤلاء الشباب وفي مدة قصيرة أشواطاً مهمة في الحضور وطريقة الأداء المقنع، بحالات التقمص، والحركة، وفهمهم الإيقاع، والفضاء برغم شسوعه، مع الوعي بالآخر، وتحرك المجموعة.

الإخراج

سلي عبدالفتاح، هذا الشاب المتقد بالنشاط والحيويَّة، والحالم والتوّاق إلى المعرفة بعالم المسرح والإخـراج، والمولع بالكتابة المسرحيَّة، رأيته وهو يسترق كل الملاحظات التي أقوم بها ويتبناها من دون عناء أو عناد أو عقد نرجسيَّة، وكنت بدوري أحاول أن أكون الظل الثاني له أمام المجموعة، علاوة على دوره كان ممثلاً رائعاً، لقد فهم بفطنته أن عمق الإخراج أولا هو كيفيَّة التعامل وإدارة الممثل، وأن حمل مشروع مسرحي يحتم عليه اطلاعاً أكثر وانفتاحاً على التعلم، هذا ما زاد في ثقة الشباب به، كنت أحاوره وأدعوه إلى التعسف على نفسه وألا يرضى بالمتاح فحسب، بل يجب أن نذهب إلى مساحات أخرى من التأويل للعمل، وإيقاظ حلول إخراجيَّة مستحدثة، حتى وإن كان موضوع العمل تراثياً وعلى رمال الصحراء.

الإيقاع

إيقاع الحياة في موريتانيا مقلق لمن هو مثلي تعوّد السفر والحركة والسرعة في الإعداد والتنفيذ، بحسباني متفرغاً كليّاً للفن المسرحي، وهذا أمر لم يفهمه حتى زملائي في تونس، فأنا أعمل بالمسرح بتوقيت لا يقل عن 10 ساعات يومياً (من الصباح إلى المساء) وهو أمر ليس متاحاً لهم بوصفهم موظفين في هياكل التدريس أو الإدارة، ومثل أغلب المسرحيين في الوطن العربي، كان الشبان موظفين لكسب العيش أو طلاب علم، فكانت التمارين آخر النهار، وحتى في التعامل مع باقي المراحل، لاسيما التسجيل الصوتي والموسيقى التصويريَّة، كان عدد كؤوس الشاي أكثر من الساعات التي أمضيتها وأنا أنتظر تفرغ الفنان سيدي المختار عبدالقادر صاحب الأستوديو، ولعلها سمة عامة لأهالي موريتانيا، نظراً إلى الأصول الصحراويَّة ورتابة الحياة وعدم تعقدها وبساطتها، فجعلت هذا الإيقاع ممطوطاً، وكنت قد استغربت سابقاً عندما كلفت بالمهمة وتم الاتفاق على عشرة أيام إقامة في نواكشوط، كنت مستغرباً لطول المدة، وكنت أقول إن نصف المدة كاف، والآن أقول، لابد من إقامة شهر لمسايرة هذا الإيقاع، للوصول إلى ما نريد من المستوى والأهداف المطلوبة.

الصلاة

ما إن يُسمع الأذان من بعيد ونحن على رمال الصحراء، حتى ترى الشباب يذهبون للتيمم بأول حجر يجدونه ملقى جانباً، ثم يبدأون في الصلاة على الرمال الصافية، لا يهم إن كنا بالمشهد الأول أو الأخير، المهم أن يقوم كل فرد منهم (أولاداً أو فتيات) بصلاته حاضراً، وكان لنا موعد أحياناً مع أذان العصر إذا أتينا باكراً، ومن المؤكد أن هناك المغرب والعشاء في المحصّلة. وكنت أراهم بهذا الهدوء المعهود بينهم، وأكاد أجن وأقول لنفسي: إنهم لا يصرخون، ولا يتشاجرون، إنهم فائقو الود والاحترام في ما بينهم برغم صغر سنهم المراهق، الذي يبعث أحياناً على السلوك المزاجي. عندها أقول لنفسي:

إنها الصحراء أيها الغافل، وما تحمل من هدوء نفسي، واتصال عميق بالطبيعة والخالق، وأخلاق ومبادئ وقناعات في احترام النفس والذات الأخرى، إنها الصحراء تتجلى بصفائها في وجوههم، وعنفها في حدة ذكائهم وفطنتهم. إنها الصحراء أيها الغافل، الأصل والمنشأ لهويتنا وتاريخنا، إنها الصحراء منبع كل الحكايات والأساطير، إنها الحلم الذي نريد ولا نستطيع أن نجده، لأنه يسكن في بقاع مجهولة لن يجدها إلا من مشى حافياً على رمال كثبانها.. إنها «منت البار».

وحدة العرض

بصحراء نواكشوط المتاخمة للعاصمة ببضعة كيلومترات، وبمكان ساحر يحيلك مباشرة إلى هندسة معماريَّة للمسارح الإغريقيَّة والرومانيَّة وقد نحتتها أيدي الطبيعة؛ كانت تمارينا اليوميَّة، كان الجزء المهم في العمل هو خلق منطق للعلاقات والمقاربة مع تحرك الممثلين الذي يبدو صعباً على الرمال الكثيفة، فالأرضيَّة ليست مؤهلة أو مهيأة للمشي، فما بالك بالجري والتنقل من اليمين إلى اليسار أو العكس، أو حتى من فوق إلى تحت أو العكس في مؤخرة الساحة، ولكن بنية الممثلين الجسديَّة الشابة، جعلتهم يقفزون ويتحركون مثل الغزلان ناهيك عن خبرتهم الواسعة بطرق المشي على رمال الصحراء.

لقد كان التساؤل الأساسي كيف يمكن أن نخلق من هذا العرض مادة للفرجة والإثارة، بمناخهم الهادئ ومزاجهم المطمئن؟ كيف يمكن أن نولّد هذا الصراع في العرض لشد الانتباه وللحفاظ على كل مكوناته من دون أن نمس هويَّة العرض، التي انبنت أساساً على البصمة التراثيَّة؟ كيف يمكن أن نجعل من شخصيَّة منت البار نموذجاً أو فلنقل شيئاً قابلاً للتأويل؟

السلوك

لم أكن في نظرهم مجرد مدرب أو مشرف أو مخرج آت من تونس، كي يفيد بما يستطيع للمساعدة في بناء عمل فرجوي بأيسر السبل وأقومها، بل كنت ضيفاً، إنه عمق العقليَّة الصحراويَّة، ومهما تحاول أن تكون محترفاً في سلوكك فإنهم يغمرونك بكل هذا التعامل الإنساني المرهف في الرعاية والاهتمام. لم يكن الأمر يتطلب كثيراً من التعقيد، وجودهم معي في كل تفاصيل اليوم، شرح سلي ومراد لكل تفصيل من الحياة العامة، كل المواعيد سهلة التحديد، وكل الزيارات سهلة الإعداد والتنفيذ من دون تكلف، فقط اترك نفسك لهم، وأنت تصبح جزءاً منهم.

حافظ خليفة

الكرم والضيافة

لقد كان الاهتمام متجاوزاً للواجب المهني، إنه واجب الضيافة حتى وإن أردت شراء شيء شخصي فهم يدفعون، حتى عدت أخشى أو أستحي أن أطلب شيئاً. كم قلت لسلي لماذا كل هذا العناء؟ اتركوني أدفع رجاء، فأجابني: لا تحاول، إنك بهذا تهينهم.

هؤلاء هم أبناء الصحراء، ليسوا أسطورة لزمن غابر، بل حقيقة موجودة في نواكشوط، شباب يحبونك لأنك ضيف، ثم يحترمونك لأنك معلم، أو عموماً صاحب معرفة ودراية بشيء يحبونه، إنه المسرح، هذا العالم المجهول لديهم، الذي يجمعهم ويحلق بهم إلى أعالي الأحلام.

الوداع

بعد نهاية التمارين لهذا اليوم، شكرتهم لكل تلك الأيام الممتعة التي عشتها معهم، وبدأوا بالثناء على ما قدمته لهم جميعاً خلال تلك الفترة التي سنواصلها في الشارقة خلال أيام معدودات، حيث سنلتقي ونتحول من مرحلة الإعداد إلى مرحلة الإنجاز والعرض

في مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي من 9 إلى 13 ديسمبر 2022.. هناك سيكونون مع أعتى التجارب الملحميَّة من بلدان عربيَّة لها تاريخها الحافل من التجربة والخبرة في هذا المجال، مثل مصر، والمغرب، مع الإمارات طبعاً التي خطت في السنوات الأخيرة خطوات كبيرة في تطور التجربة المسرحيَّة الملحميَّة والفرجويَّة.

الهواة

عند نهاية آخر أيام التمارين ببهو المعهد الوطني للفنون، الذي اخترناه مكاناً أخيراً للبروفة مع الموسيقى التصويريَّة والحوارات بطريقة «play-back»، قال لي أحد الشباب بلهجته وبكل عفويَّة:

- أستاذ كل اللي قمنا بيه في الماضي كوم، وما نقوم به الآن كوم ثاني.

فأجبته: لا تستعجل فلا يزال أمامنا الكثير للإنجاز والعرض الميداني بالشارقة.

فأجابني بكل حماس: لا يهم الباقي، الأهم ما قمنا به هنا لأنفسنا.

أحسست بعمق كلامه، فهمت ثقته بنفسه، وهذه هي الطاقة كنت أبحث عنها لهم. إنهم الهواة، المحبون، lovers, amateurs، وأصل الكلمة أن تحب وتهوى ما تقوم به من دون ثمن، وقد تتلاشى فيه، أحيانا تراهم يلاحظون ويبدون آراءهم في كل صغيرة وكبيرة، لاسيما بتمارين ومشاهد العرض، متسلحين بالإحساس وما يرونه صائباً، فأحاول شرح المسألة أو أسباب الاختيار من دون عناد.

النضج

حتى في ما يخص عمليَّة تصميم المعلقة، وبعض الموسيقى التصويريَّة، كنا نتناقش، وحتى لا يطول الجدل معي، مما قد يُؤوّل تقليلاً من احترامهم لي أو استنقاصاً من صواب رأيي، يذهبون للعمل والبحث بعيداً عنى خفية، ليفاجئوني بعد ذلك بما لم أكن أتوقعه أو أتصوره، إنهم حقاً رائعون، ووجدتني وكأنني أتعامل مع ابني الشاب، الذي أصبح له كيان ورأي وموقف، فكنت سعيداً بهذا النضج الذي وصلوا إليه.. وفهمت أنني قد أخطئ وأنسى نفسي أحياناً، فأتحول من مهمة المشرف على العمل، إلى دور المخرج، وشتان الفرق بينهما.

أم التونسي

بالمطار وجدتني أمام هذا الاسم: مطار نواكشوط الدولي-أم التّونسي، الذي اشتق من المنطقة التي بني فيها، فقلت لنفسي، أم التونسي! هذه القصة الموريتانيَّة المشوقة التي من الممكن أن تكون موضوع ملحمة أخرى مثل منت البار، بصحراء شنقيط ونواكشوط، مع شباب عرفتهم أشبالاً، وتركتهم مثل الأسود.

العرض

تمت برمجة الملحمة في ختام فعاليات مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي، وكان الرهان كبيراً والمسؤوليَّة أكبر. إن ما رأيته بأعين الشباب من إصرار وثقة جعلني أطمئن، كانوا يشاهدون العروض العربيَّة الأخرى باهتمام، وكنت متأكداً أنهم بصدد المقارنة.

إن ما تركته العروض الموريتانيَّة في الدورات السابقة من انطباع بالضعف نسبياً للأسف على مستوى الفرجة وحتى المحتوى، وجنوحها نحو «الفولكلوريَّة» من دون ترك أثر من الدهشة والانتباه للنقاد والجمهور، على الرغم من المساعدات الدائمة والمتواصلة من طرف دائرة الثقافة بحكومة الشارقة لهؤلاء الشباب للنهوض بقطاع المسرح في البلد، لكن هذه المرة وكأن ثأراً فنياً أتى الشباب كي ينجزوه.

في الليلة السابقة للعرض سهر الشباب معي حتى الساعة الخامسة صباحاً، وقاموا ببروفات عامة بعد أن أنهينا التصميم والتخطيط الضوئي. كانوا يرتجفون من البرد في ذاك الفضاء الصحراوي الجاف فجراً، وبرغم ذلك كانوا يضحكون ويحاولون تدفئة أنفسهم بالتراشق بالضحك، كنت متوتراً جداً، وأحياناً أصرخ فيهم طلباً للصمت، وكان سلي كعادته رشيقاً في التدخل كي يجعل العمل يستمر، ويزيدهم ويزيدني اطمئناناً، وأنا أغير كل الأجهزة الضوئيَّة في إعادة عامة لتصميم الإنارة بشكل كلي حتى نكون مختلفين عن بقيَّة العروض، وكذلك الشأن للسينوغرافيا، ولم يكن ليحصل كل هذا لولا وجود تقنيين محترفين بالمهرجان، ترفع أمامهم ولهم القبعات للاحترافيَّة والأخلاق العالية.

قمنا بالبروفة العامة، ثم اجتمعت بهم، وقلت لهم محفزاً:

- هذا يومكم وهذه ساحتكم، وهذا إبداعكم، وهذه فرصة كتابة مجدكم. إثر انتهائي من كلماتي هذه، حتى ظهر لي جلياً أثر هذه الكلمات عليهم جميعاً.

عدنا إلى ساحة العروض عصراً، وقمنا ببروفة أخرى من المجاميع والخيول والجمال، ثم كانت لحظة توافد جمهور المهرجان، وتليه بداية العرض.

تم عرض ملحمة «منت البار» بالمهرجان.. كان تصفيق الجمهور طويلاً وكبيراً، رأيت الشباب يطيرون فرحاً، كانوا يرقصون بكل قوة رقصتهم الدائريَّة الموريتانيَّة تعبيراً عن النشوة والبهجة، كانوا مثل الطيور في أعالي سماء ذات غروب يوم مشمس، وبالمسامرة وحلقة النقاش جلسوا بكل ثقة، وكانت المداخلات والآراء إيجابيَّة جداً وبإعجاب عظيم، وعند إعطاء الكلمة لسلي عبدالفتاح قال بكل عفويَّة وبراءة: «أول شيء لعلها أول مرة يجد عمل من أعمالنا كل هذا الاهتمام والإعجاب»، وكان النقاش مع ضيوف المهرجان من المسرحيين والنقاد والصحفيين العرب في غاية الرقي والإعجاب.

«الروهة».. خيالات الظلمة والنور

كمال الشيحاوي
باحث وكاتب من تونس

احتفظت مسرحيَّة «الرّوهة» في بنيتها العامّة، بالمقوّمات الرئيسة للنص المسرحي «الكلاسيكي»، سواء أكان ذلك في وحدة الموضوع ووحدتي المكان والزمان، أم في توزّعها على فصول، وانقسام الفصول إلى مشاهد، واعتمادها العربيَّة الفصحى، بالإضافة إلى العناصر الجوهريَّة المكوّنة لأي نصّ مسرحي «الشخصيات والحوار والصراع والبناء».

ومع ذلك، أحدثت المسرحيَّة (صدرت في طبعتها الأولى سنة 2019) مجموعة من الانزياحات، لعلّ أبرزها - في تقديرنا - فصلها الثامن، الذي كسر به المؤلّف على الطريقة البريشتيَّة «الجدار الرّابع»، جدار الإيهام، حين ظهرت شخصيَّة «لحاظ» (التي جاء في النصّ أنّها اختطفت على يد «الدواعش» وتمّ اغتصابها وقتلها)، وهي تهاتف «أميراً» حبيبها، لتعلمه بخبر عبورها الحدود ووصولها إلى ألمانيا، ولا يكسر الفصل الثامن جدار الإيهام فقط، بل يفصل بين الظلمة التي تكاد تغرق فيها أغلب شخصيات المسرحيَّة، بداية من الجملة الأولى التي افتتح بها فصلها الأوّل: «في مكان ما، في الظلمة الدّاكنة» (ص 11) وبين النور الذي انفتح به فصلها الثامن والأخير: «وينفتح المشهد على غرفة مضيئة» (ص 207).

ويتبيّن عند قراءة هذا النصّ المسرحي، أن ثنائيَّة الظلام والنور لم تكن مجرّد حاجة تقنيَّة يفرضها تعدّد المشاهد والفصول، أو مجرّد تشكيل «سينوغرافي» سردي، تطلّبه وصف الشخصيات وحواراتها داخل كهف شبه مظلم، وإنما علامة بصريَّة مكثّفة لثنائيات أخرى، ستتجلّى في الأحداث والشخصيات، في الميلاد والموت، السماوي والأرضي، و«البربريَّة» و«الحضارة»، والسقوط والنّهوض، التطرّف والتنوير، كلّ ذلك في قصّة تجري أحداثها في قاع مكان مظلم كالكهف، في دلالة يشير إليها النصّ صراحة، للإحالة فلسفياً إلى مشكلة المعرفة ومشكلة الوجود والحياة (كهف أفلاطون، أصحاب الكهف في القرآن الكريم).

ثنائيات

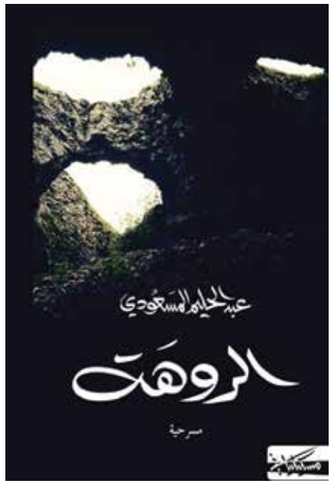
اختار المؤلّف لمسرحيته مكاناً وزماناً وأحداثاً تحمل دلالات كونيَّة في رمزيتها (فنحن في العراق، مهد الحضارات وقد ابتليت بتتار العصر، «الدواعش» الذين يجسّدون أفظع الصور البربريَّة والهمجيَّة التي وصلت إليها الإنسانيَّة في قرنها الحادي والعشرين)، وما خشبة المسرح «المفترضة» سوى قاع، أو الحضيض الذي ليس له قاع، حيث تتقابل مجموعة من الشخصيات، تمّ قذفها داخل حفرة عميقة، مقبرة جماعيَّة، أخدود في الصحراء جنوب الموصل، «هوّة الخسفة التي تتكدّس فيها جثث من أعدمهم الدّواعش»، وقد تمّ إسقاطهم فيها أو وصلوا إليها مصادفة بعد مطاردة الدّواعش لهم.

وتجسّد الحفرة/الكهف/المقبرة، الجحيم الأرضي (عالم الكون والفساد)، ولا تدخل الشخصيات إلى هذا الجبّ/الركح، وإنما تسقط عليه، وترتطم بقاعه وجثثه (هناك، فوق «دولة الدواعش» تحتل سطح الأرض وهنا تحت وفي الأسفل مقبرة ضحاياها وأعدائها الذين طردتهم من «جنتها» المزعومة).

وفي فصول هذه المسرحيَّة السبعة (فصلها الثامن، كان كسراً للجدار الرّابع، كما بيّنا) نهبط إلى أقصى درجات الدرك الأسفل الذي انحدرت إليه الحالة الإنسانيَّة، حيث تتخبّط أجساد حيَّة وسط جثث وعظام الموتى، وتكاد تختنق بروائحها العطنة. وبرغم قتامة المشهد وبؤس الحالة الإنسانيَّة، فإن الشخصيات مدفوعة بإرادة الحياة الغريزيَّة الكامنة فيها، وبما راكمته من تجارب ومعرفة في حياتها الشخصيَّة، ترفض مصيرها، وتقاوم من أجل النجاة، وتتسلّى في أثناء ذلك بما يجري بينها من حوارات، وما تستدعيه من ذكريات، وما تبوح به من اعترافات، وما ينشأ بينها من علاقات حميمة.

أشواق

ولم يكن الفصل الرّابع الأطول فقط (قياساً ببقيَّة الفصول المتعادلة تقريباً من حيث الحجم، باستثناء الفصل الثامن الذي كان مختلفاً تماماً) بل الأكثر كثافة دراميَّة، وتعبيراً شعرياً بليغاً عن تيمات الحبّ والتصوّف والمعنى في هذا النصّ المسرحي. فعبر عمليَّة استبطان روحيَّة، يقوم عبدالحي الترميذي بدفع أمير لإخراج ما بداخله من أشواق وعذابات عاطفيَّة وروحيَّة، ويواجهه في جدل فلسفي وصوفي عميق بحقيقة نوازعه النفسيَّة: «أنت لا تبحث عن لحاظ (حبيبته) ولا تبحث عن ياسين (أخوه الذي غرق أمامه) أنت تبحث عن نفسك في شبح لحاظ وذكرى التوأمة المجروحة... كلّ هذا الكهف مكتظّ بالأشباح، أشباح تبحث عن أشباح» (ص 106).



ويمضي عبدالحي الترميذي مستذكراً «الكنزاريا» كتاب الصابئة المندائي في إشراقاته وتأملاته، فيقول لأمير مستلهماً هذا الكتاب، إنّه ليس في حفرة، وإنما في درب الحيتان، وإنّه «ليس منذوراً للغرق، أنت منذور للغوص في باطن الحوت» (ص 110) «منذور لمواجهة الروهة»، وحين يسأل أمير يونس عن معنى الرّوهة يجيبه «إنها الخوف، وفتنة الفراغ السدّيمي، الروهة هي التي تصدّك كلّ مرّة عن واجبك، صدتك عن توأمك، وصدتك عن لحاظ، وهي ذي الآن تصدّك عن العبور» (ص 111).

ويشرح الشيخ عبدالحي أن الخراب الذي حلّ بالبلاد وانتشار القتل والظلم فيها، إنما سببه الخوف من «الروهة» ويصل الحوار بينهما إلى ذرى فلسفيَّة عالية حين يسأل أمير: «كيف نقتل الروهة أو نتقيها؟»، فيجيب الشيخ:

المعرفة

أمير: أي معرفة؟

عبدالحيّ: معرفة الأنوار. (ص 113).

وهنا نفهم دلالة اختيار المؤلّف لفقرة من كتاب الفيلسوف الألماني كانط «ما هو التنوير» لتصدير النصّ المسرحي. وممّا جاء فيها قول كانط: «التنوير هو خروج الإنسان من قصوره الذي اقترفه في حقّ نفسه، وهذا القصور هو بسبب عجزه عن استخدام عقله إلا بتوجيه من إنسان آخر».

يستمرّ الحوار متألّقاً وسامياً، كاشفاً عن أغوار فلسفيَّة، منها مخاطر التملّك والتسلّط على المعرفة، ويفضي إلى رؤية متفائلة، حين يقول الشيخ: «وهذا الظلام الذي نحن فيه في هذا الكهف ليس ظلاماً، الظلام في النفس يصدّها عن الصعود إلى عالم النور» (ص 115). وعبر هذا الفصل الذي يتصاعد فيه إيقاع العمل إلى ذرى عالية، نتعرّف على سيرة شمس الدّين العياري الشاب التونسي وكيف استدرج للتطرّف والهجرة «مجاهداً» إلى العراق. وهو يروي ما عايشه خلال حياته من عذابات الفقد، واللّقاطة، واليتم، والاغتصاب، والظلم، والسجن، وينهي تداعياته و«مونولوغه» بالقول: «أنا لا أبرّر ولا أدّعي البراءة... (يفتح كفّيه المغلقتين على العصفور ويكلّمه) أنا فقط أريد أن أخلّص الحساسين التي نصبت لها الفخاخ في الوادي... انتقموا منّي إذا شئتم الآن. لن أقاومكم (يركع على ركبتيه أمام أمير وكجة مجّة) هيا أجهزوا عليّ» (ص 137).

ويتيح الفصل الخامس لشمس الدّين العياري مساحة أخرى للبوح بما تفيض به نفسه المعذّبة، وعبر مونولوغ طويل نسبياً يعبّر عن نوازعه المضطربة تجاه كجة مجّة، وصالحة، والرضيع حسون، بين الرغبة في الحب والرغبة في الافتراس والقتل، بما يعكس حالة هستيريَّة قد تكون من أثر الحبوب التي يستهلكها، وأوصلته إلى حالة من الهلوسة دفعته إلى يقين واهم بأن الجميع يتآمر عليه: «الكلّ يتآمر عليّ... منذ أن بايعت والتحقت بالدّولة رائحة الخيانة العطنة التي أشمّها الآن في الهواء هي ذاتها التي تنفستها في الموصل حينما عملت مساعداً في الحسبة مع الجزراويين....اللّعنة» (ص 145). ويمتد المونولوغ ليستعرض تجربته مع الدواعش، وما تعرّض له معهم من إذلال وقهر، وتعود به الذاكرة إلى طفولته، فيستعيد صورة والدته «الطاوس» وحنوها عليه، ويصف ما آلت إليه نفسه بألم كبير: «لم أعد قادراً على البكاء، ولا على الضحك، ولا على النوم، ولا تمييز الوقت والطقس، ماتت حواسي كلّها، ومات قلبي، تحوّل إلى زبر من حديد» (ص 149). وثمّة إشارة في آخر الفصل إلى أنّ صالحة باتت حاملاً من شمس الدّين، ولعلّ بكاءها دليل ربّما على أن الأمر تمّ من دون إرادتها. وعبر الحوار الذي جرى بين شخصيتي عبدالحيّ الترميذي، وشاه بانو، في الفصل السادس؛ نتعرّف على مرجعيَّة عبدالحيّ الدّينيَّة والروحيَّة، وهي تنهل من الدّيانة الصابئيَّة القديمة، وتحمل رؤية فلسفيَّة للحاضر والمستقبل، يختزلها عبدالحيّ في قوله موجّهاً الحديث إلى شاه بانو: «علامة الطوفان القادم، إني أراه قادماً لا محالة، لقد حان وقته «كلّ من عمل باطلاً سيبقى هنا» (في إشارة للحفرة)» (ص 175).

ويشكل الفصل السّابع الختامي نهاية هذه التراجيديا بإنقاذ كجة مجّة، وشمس الدّين العياري، وصالحة التومي، من قبل الجيش العراقي الذي حرّر الموصل من الدّواعش، بينما يرحل أمير، وشاه بانو، أو لنقل يبحران في طريق آخر على زورق «المشخوف» الذي أتى به الشيخ عبدالحيّ. يقول كجة مجّة: «الشيخ عبدالحيّ وراء كلّ هذا... لقد فصلهم عنّا كأنّه اختارهم له... كأنّه يقودهم إلى شيء ما نجهله» (ص 200).

خيالات تتكلّم

ولا تفوتنا الإشارة أيضاً إلى أنّه بقدر القتامة والظلمات والوحشة التي تحيط بالمكان الذي جرت فيه أحداث مسرحيَّة «الرّوهة»، فقد عرفت الشخصيات كيف تقاوم هذه العدميَّة بنزعات السخرية «النيتشويَّة» كما تجلّت في رؤية كجّة مجّة، وبرحابة ولطف النظرة الروحيَّة للعالم كما عبّر عنها عبدالحيّ الترميذي، كما في أشواق الحبّ وهديره كما تجلّت في علاقة العشق التي نشأت بين أمير وشاه بانو. وقد رافق كلّ ذلك حضور لافت لبعض الحيوانات، القنفذ «صباح» وحبيبته، والقردة «تركيَّة الهبّارة»، والكلب السلوقي «نرقال»؛ التي تحرس الكهف وتحيط هذا العالم الموغل في الانحدار بكلّ الرّفق والحنان الذي افتقده. ولم يكتف النصّ المسرحي بكل ذلك فقط، بل استنطق أشباحاً، وخيالات، وجماجم، من ذلك جمجمة بدور الموصليَّة، الفنانة الفاتنة التي يصرّ كجّة مجّة أنها «غمزته»، فيتذكّر سيرتها ومجدها في ليالي بغداد، وسهرات شوارعها ومطاعمها الصاخبة. وهكذا تكتمل عناصر الرؤية «الاحتفاليَّة» النيتشويَّة اللاعبة بأنوار المعرفة المبهجة، لتقضي على ظلمات الجهل والهمجيَّة.

«تمثيل»

جماليات الأداء بين السينما والـمـسـرح

جوان جان
كاتب وناقد مسرحي
من سوريا

يؤكد الباحثون في شؤون المسرح والسينما، وعناصر التشابه والاختلاف بينهما، أن حجم وجود الممثل في كلا الفنين يشكل عنصر الاختلاف الرئيس، من حيث اعتماد العرض المسرحي عليه بشكل كلّي، بينما يتراجع دوره في العمل السينمائي ليصبح واحداً من عناصر متعددة، تشكل بمجموعها بنية العمل السينمائي، ومن أهم هذه العناصر عنصرا الزمان والمكان، حيث تبدو السينما أكثر قدرة على الانتقال زمنياً ومكانياً بالأحداث والشخصيات، بينما تبدو حركة العرض المسرحي محدودة الحريَّة في هذا الإطار، نظراً إلى اقتصار العرض المسرحي على مجموعة محدودة من الأحداث، ومن ثم مجموعة محدودة من الأزمنة والأمكنة، وربما اقتصر العرض المسرحي على زمن واحد ومكان واحد، لا يتغيران طيلة زمن العرض المسرحي.

ويخبرنا تاريخ السينما العالميَّة، أن عشرات الأفلام السينمائيَّة الشهيرة اعتمدت على نصوص مسرحيَّة من عيون الأدب المسرحي العالمي، مثل نصوص شكسبير التي انتقل معظمها إلى الشاشة السينمائيَّة في أفلام خلّدها تاريخ السينما.

وبطبيعة الحال تبدو مهمة نقل النص المسرحي إلى الإطار السينمائي يسيرة، مقارنة بعكس هذا الوضع، ونقل العمل السينمائي إلى المسرح، ذلك أن العمل المسرحي يتطلب سينمائياً التوسع في الأحداث والمَحاوِر الدراميَّة، لأن فنّ السينما لا يقتنع بحالة الفقر الدرامي التي قد تكون موجودة في النص المسرحي، لأن طبيعة المتفرج السينمائي، الساعي وراء التشويق والمتعة تختلف اختلافاً بيّناً عن طبيعة المتفرج المسرحي، الذي قد يكتفي بمجموعة من الحوارات والأحداث المتواضعة، مقتنعاً بقدرة ممثلي العرض على تقديم أداء عالٍ ومتفرد ومليء بالأحاسيس والمشاعر.

«تمثيل»، هو عنوان العرض المسرحي الذي تم تقديمه لعدة أيام في مسرح القباني بدمشق في شهر آذار/مارس 2023 ضمن عروض الموسم المسرحي في سوريا، وهو عبارة عن رؤية مسرحيَّة لفيلم سينمائي ياباني بعنوان «الموت شنقاً»، وهو الفيلم الذي يطرح سؤالاً أساسياً هو: «هل أنت مع تطبيق عقوبة الإعدام على المجرم أم ضدها؟»، في واحدة من التجارب المسرحيَّة النادرة، لا في المسرح السوري وحسب، بل وفي المسرح العربي أيضاً، التي سعت إلى الاستفادة من منجزات السينما العالميَّة في المسرح، في الوقت الذي يبدو فيه الفيلم السينمائي بتقنياته وتعقيداته وإمكاناته الفنيَّة والإنتاجيَّة الهائلة، أكثر بعداً عن العرض المسرحي الذي لا يخفي تواضع إمكانياته فنياً وإنتاجياً، مهما بدت متقدمة ومتطورة.

يحيلنا عنوان العرض «تمثيل» إلى طبيعة التعامل المثلى التي ينبغي اعتمادها في تلقي هذه التجربة ذات الطابع الشبابي، التي تأتي في السياق الطبيعي للأهميَّة التي تولى للتجارب المسرحيَّة الشبابيَّة السوريَّة في السنوات الأخيرة، فالعنوان يؤكد أننا أمام حالة فنيَّة لا ينبغي التماهي معها، بل البقاء على مسافة منها، بوصفها تجسيداً لواقع معين، وليست هي الواقع نفسه، وهذا النوع من التواصل مع صالة المتفرجين أصبح اليوم من أكثر أنواع التواصل انتشاراً في المسرح السوري، ارتباطاً بسعي المسرحيين الشباب بوجه خاص نحو إيجاد طرق تواصل غير تقليديَّة مع جمهور المسرح اليوم.

يتحدث العمل عن فرقة مسرحيَّة تتدرب على عرض مسرحي، يقوم في بنيته الأساسيَّة على عمليَّة إعدام إحدى شخصياته بسبب ارتكابها لجريمة قتل بشعة، وبأسلوب أقل ما يقال عنه إنه شنيع، لكن هذه العمليَّة سرعان ما تفشل المرة تلو المرة، بطريقة كوميديَّة ساخرة، الأمر الذي يفتح الباب واسعاً أمام ممثلي العرض المقدم من قبل الفرقة، لتبادل أطروحات ذات طابع جدلي متعلق بمفاهيم العدالة وحق الإنسان في أن يتمتع بكل الفرص التي قد تنقذ حياته، حتى لو كان مُقرّاً بذنبه، ولا تبتعد وجهات النظر المتعددة التي تطرحها الشخصيات عن رؤية كل منها لمفردات الحياة اليوميَّة، مثل الحريَّة، والحب، والعمل، والتوق نحو الانعتاق.

وما بين إخفاق عمليَّة الإعدام وإعادة المحاولة من جديد، يتأرجح العرض متنقلاً بشخصياته بين شرط العرض المسرحي الذي تتدرب عليه الفرقة المسرحيَّة، وشرط الواقع الذي تنتمي إليه الشخصيات، التي تبدو مأزومة أحياناً، من دون أن يورط النص نفسه في الخوض في تفاصيل الشخصيات الواقعيَّة، وامتداداتها الاجتماعيَّة خارج إطار البروفة المسرحيَّة، وهو الأمر الذي شكّل نقطة ضعف أثرت سلباً على بناء الشخصيات بشكل سليم، حيث بدت منفصلة عن واقعها وبعيدة عن أي امتداد طبيعي متعلق بالحياة، بمعانيها وجوانبها المتعددة.

وما بين هذا الجانب وذاك، أتى أداء الممثلين الذين نجحوا في القسم الأول من العرض، في أن يقدموا اقتراحاً أدائياً قوياً اعتمد على الفرضيَّة التي يقدمها العمل، الذي تجري التدريبات

عليه (عمليَّة الإعدام وفشلها)، لكن الأداء سرعان ما لحق به الوهن عندما يتم كشف النقاب عن لعبة العرض الفنيَّة، المعتمدة على تقنية المسرح داخل المسرح، فكان أن سيطرت لحظات صمت افتقرت إلى مزيد من الدراسة، وأثّرت سلباً على طبيعة التواصل بالمتلقي، وهنا لا بدّ من التأكيد على أن العمل كان بحاجة إلى مزيد من التأني في تحديد خياراته الفنيَّة، وفق رؤية شاملة تقوم على التدقيق في التفاصيل، التي قد يؤدي إهمالها إلى إدخال العرض في متاهات ليس بحاجة إليها.

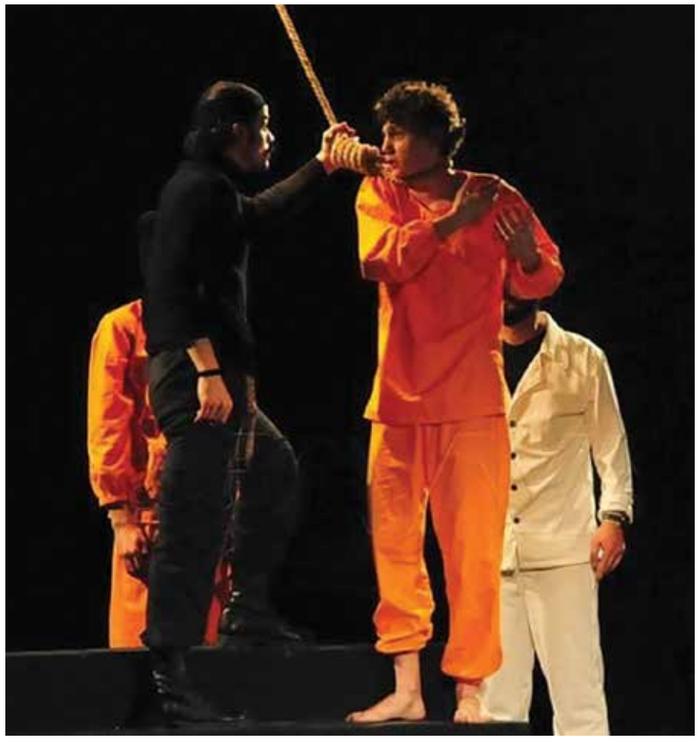
اعتمد العرض أساساً على الإضاءة، للتعويض عن فقر مفردات الديكور، وقد ساعدت الإضاءة في الكشف عن خبايا النفس البشريَّة عند الشخصيات، التي بدت متماهية مع طبيعة الإضاءة التي لم تغب عنها مفردات الكآبة والشعور بالوحدة، وانعدام القدرة على التواصل مع المحيط، الذي بدا عدوانياً وميالاً إلى الدوس على أبسط مقومات الحياة البشريَّة.

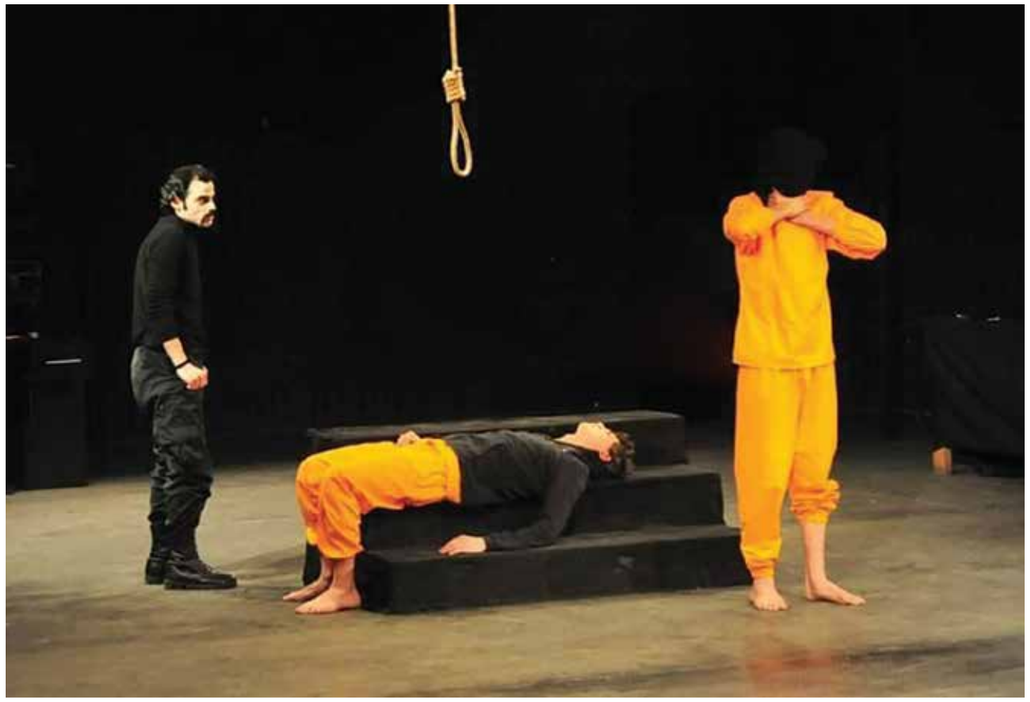
وبرز من مفردات الديكور البسيطة والمحدودة، حبل المشنقة الذي توسط المكان وسيطر مشهدياً على مجمل لغة العرض البصريَّة، بصفته القاسم المشترك لعدد كبير من أحداث ووقائع العرض، رابطاً تفاصيل العرض به، ولتدور حوله الأحداث التي استدعت الكثير من القسوة على طبيعة أداء الممثلين، هذا الأداء الذي بدا متفاوتاً في قدرته على فرض نفسه، بحسبان أن الممثل كان عنصراً أساسياً ارتبط به نجاح العرض - أو فشله - في فرض إيقاعه على الجمهور، الذي بدا منفعلاً ومتابعاً لمجرى الحدث المتعلق بشخصيَّة الرجل المحكوم عليه بالإعدام أكثر من انفعاله وتفاعله مع حوارات بدت باهتة وحياديَّة في كثير من الأحيان.

لم تمنع قسوة الأداء التي طبع بها المخرج أداء ممثليه، بعض لحظات الطرافة من أن تطل برأسها، وهي لحظات مرتبطة بأقصى حالات الشحن النفسي التي تمر بها الشخصيات، وكان من اللافت ارتباط هذه اللحظات بشخصيَّة المحكوم عليه بالإعدام، الذي بدا بلا مبالاته وبرودة أعصابه وكأنه غير معنيّ بكل ما يدور حوله من صراعات بين الشخصيات التي انقسمت إلى شخصيات مدافعة عنه، وداعية إلى إعادة نظر جذريَّة في ملابسات الحكم عليه بالإعدام، وشخصيات شبه حاقدة عليه، لأنه تسبب بتعطيل تنفيذ حكم (العدالة).

كتب العرض وأخرجه الفنان الشاب فواز حسون، في أولى تجاربه الإخراجيَّة، وقد استخدم جانباً من صالة المتفرجين امتداداً للرؤية السينوغرافيَّة للعرض، وهي رؤية حاولت الاستفادة من فضاء العرض المفتوح الذي كان فيه الممثل هو العنصر الأساس، في ظل تواري عناصر العرض الأخرى خلف الأداء الذي اتسم بالعفويَّة والبساطة، ارتباطاً بقدرة كل ممثل في العرض على صوغ شكل أداء مناسب للشخصيَّة المسندة إليه، وكان من الملاحَظ الجهد الذي بذله الممثلون في بناء شخصياتهم بشكل منفرد، من خلال البحث عن تفاصيل متعلقة بلغة جسد كل شخصيَّة من شخصيات العمل على حدة، ولكن ضمن رؤية عامة قادها المخرج، الذي تمكن من الإمساك بلغة الأداء وجعلها لغة واحدة مفهومة ومتناغمة.

قُدّم العرض ضمن إطار مشروع دعم مسرح الشباب، وجسّد شخصياته الفنانون: فايز أبوشكر، شيار تركو، بشر كريم، سيمون الحناوي، منيار الحيناني، زبن خولي. دراماتورج: رزان السيد. أزياء: أنجي سلامة. إضاءة: محمد نور درة.





مشروع دعم مسرح الشباب

شهد العام 2017 إطلاق مشروع دعم مسرح الشباب من قبل مديريَّة المسارح والموسيقى في وزارة الثقافة السوريَّة، بهدف إعطاء فرص للفنانين المسرحيين الشباب لتقديم رؤاهم الفنيَّة والفكريَّة، وكانت بداية المشروع في دمشق مع مونودراما «ليلة التكريم» إخراج مجدولين حبيب، تلاها العرض المسرحي «زاوية» إخراج سعيد الحناوي. وفي العام 2018 اتسعت رقعة المشروع باتجاه المدن السوريَّة، وكانت البداية من مدينة اللاذقيَّة التي تم فيها تقديم مسرحيَّة «آخر ليلة أول يوم» إخراج نضال عديرة، ومسرحيَّة «جيوفرينيا» إخراج جَماعي، وفي دمشق قدم سهيل عقلة مسرحيَّة «وقت مستقطع». وفي العام 2019 تم تقديم عرض واحد في دمشق بعنوان «الطين الأحمر» إخراج محمد سمير طحان، ليشهد العام 2020 نشاطاً ملحوظاً للمشروع من خلال ثلاثة عروض في دمشق هي: «خدمة» إخراج نورس أبوعلي، و«المقعد الخشبي» إخراج موريس فياض، و«الميترانباج» إخراج محمد فايز المحاميد. وفي العام 2021 استمرت عروض المشروع في دمشق من خلال مسرحيَّة «العكازة» إخراج تاتيانا أبوعسلي، لينتقل المشروع بعدها إلى مدينة حلب من خلال العرضين المسرحيين «رسالة إلى زوجي العزيز» إخراج عصام بدوي، و«رجم» إخراج إياد عدنان شحادة. وفي العام 2022 تدخل مدينة حماة إلى خريطة عروض المشروع من خلال مسرحيَّة «إذاعة» إخراج محمود عبدالباقي، وتستمر حلب في احتضان عروض المشروع من خلال مسرحيَّة «360%» للمخرج محمد ملقي، وقد اعتمدت عروض المشروع على كتّاب مسرحيين سوريين، مثلما اعتمدت على نصوص مترجمة من المسرح العالمي.

شهدت عروض المشروع على مدى ست سنوات من عمره، حضوراً جماهيرياً لافتاً واهتماماً نقدياً تجلى في العديد من المقالات، التي رصدت عروضه بوصفها شكّلت مساراً جديداً ومتفرداً في مسيرة المسرح السوري. وقد أخذ المشروع على عاتقه رفد الحركة المسرحيَّة السوريَّة بمخرجين متميزين، أهّلهم اشتراكهم في عروض هذا المشروع للانتقال إلى مرحلة تالية متقدمة من العمل المسرحي، كما شارك في المشروع ممثلون ينتمون إلى مختلف أجيال المسرح السوري، ولم تكن المشاركة الأدائيَّة مقتصرة على الممثلين الشباب، إذ شارك في بعض عروض المشروع ممثلون مخضرمون، الأمر الذي يعكس أهميته وقدرته على استقطاب فنانين ينتمون إلى مراحل زمنيَّة متعددة من عمر المسرح في سوريا.

المهرجان المسرحي الدولي بجنوب مصر

«14» فرقة عربية وأجنبية

نظمت الدورة السابعة من المهرجان المسرحي الدولي لشباب الجنوب بمصر، في محافظة قنا، في الفترة من 7 حتى 12 مارس 2023 على مدار ستة أيام، وبقدر متوازن من الناحيتين الكميَّة والكيفيَّة للعروض المشاركة، سواء أكانت محليَّة أم عربيَّة أم أجنبيَّة.

صفاء البيلي
كاتبة وناقدة من مصر

وتعتمد إستراتيجيَّة المهرجان على محورَيْن، أولهما: تقديم العروض المسرحيَّة المعبرة عن الإقليم الجنوبي في مصر، أما ثانيهما فاهتمامه بالعروض التي تناقش قضايا المرأة، بالإضافة إلى سعيه لاكتشاف مواهب شباب الجنوب المختلفة.

وقدم المهرجان هذا العام مشروعاً لتنمية القرية والمكتبات والورشات التدريبيَّة، بالإضافة إلى تأسيس أربع مكتبات ثابتة في القرى النائية، بهدف وصول المعرفة إلى كل فئات الجنوب، كما أقيمت الفعاليات في عدد من القرى والنجوع.

والمهرجان يقام سنوياً في محافظة مختلفة من محافظات الجنوب، ويرأسه هيثم الهواري، وترعاه عدة مؤسسات حكوميَّة متمثلة في وزارة الثقافة، ووزارة الشباب والرياضة، والهيئة العامة لقصور الثقافة، علاوة على مجموعة من مؤسسات المجتمع المدني.

الافتتاح

بكولاج يجمع بين حكايتي الحب الشعبيتين الشهيرتيْن «ياسين وبهيَّة»، و«حسن ونعيمة»، قام بكري عبدالحميد بتأليف عرض الافتتاح الذي أخرجه محمد موسى. ثم قدمت الفرقة الاستعراضيَّة القوميَّة عرضاً غنائياً جمع بين التراثين الصعيدي والنوبي، تناول جهود المهرجان في تنمية قدرات مبدعي شباب الجنوب، كتب أشعاره ولحنه محمد مصطفى، وصمم استعراضاته أحمد فؤاد.

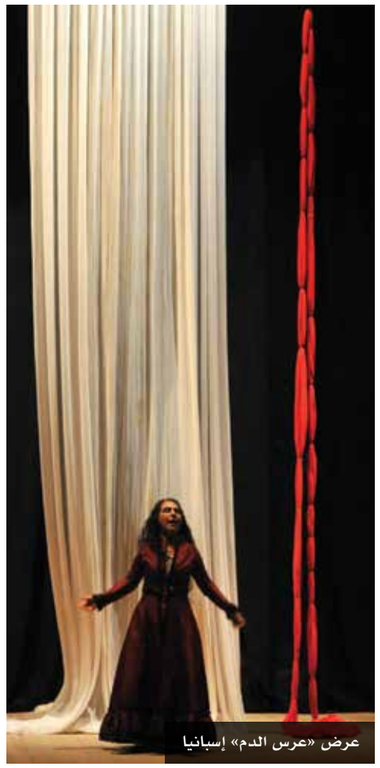
وكرَّم المهرجان عدداً من الشخصيات المسرحيَّة والثقافيَّة الفاعلة والداعمة للحركة الفنيَّة والثقافيَّة في الجنوب، وإسهامها في إنجاح المهرجان، وهي: الكاتب مصطفى بكري، وعايدة علام أستاذة السينوغرافيا، والفنان محمود الحديني، والمخرج محمد موسى، والمخرجة الفرنسيَّة ماري دي لافال، والكاتب والناقد الراحل مصطفى سليم، كما أهدى الناقد هيثم الهواري درع المهرجان إلى اللواء طيار أركان حرب أشرف غريب الداودي محافظ قنا، لدوره الكبير في إنجاح هذه الدورة.

عروض

عشرة عروض بين محليَّة وعربيَّة وأجنبيَّة، تنافست على جوائز المهرجان، شملت: «عوين» لفرقة أناكوندا المسرحيَّة بقنا، و«شفيقة ومتولي» لفرقة الكرنك المسرحيَّة الحرة، وعرض «قصاصات ورق» لفرقة خربشة التابعة لجمعيَّة رواد قصر ثقافة قنا، و«حكاية المحطات» من سلطنة عمان، و«تراك A4» من العراق لفرقة نقابة الفنانين في الديوانيَّة، و«راجع» من فلسطين لفرقة المسرح الوطني الفلسطيني، و«حالة خاصة» من تونس لفرقة الوفاء للنهوض المسرحي، و«عرس الـدم»، من إسبانيا لفرقة أبريجو للإنتاج، و«زوجة الخباز» من فرنسا للفرقة الفرنسيَّة «اضطراب العقول»، أما عرض «المفارقة» فمن بولندا لفرقة مسرح قناع.

قضايا وتقاليد

ناقشت العروض المشاركة في المسابقة الرسميَّة، وحتى تلك التي عرضت خارج سياق التسابق؛ قضايا المرأة، ومشكلات الجنوب، من ثأر، وحب السلطة، والحرمان من الميراث، فقد ناقش عرض


عرض «عرس الدم» إسبانيا

الموت في الفصول

العرض الفرنسي «زوجة الخباز»

جانب من عروض القرى

«عوين» لفرقة أناكوندا المسرحيَّة في قنا، من إخراج محمد موسى، عادة من عادات الجنوب، وهي الأخذ بالثأر، والصراع حول الزعامة، ويحتدم الأمر بين عائلتين لأجل السيطرة على زمام الأمور، ليتحكم العناد والطمع، فكل منهما تطمع في أن تصبح بيدها سلطة الأمر. وفي خضم الأزمة تولد قصة حب بين «ورد» وأحد شباب العائلة الخصيمة، فتحاول التغلب على العصبيَّة والطمع، وتشتعل الأحداث حتى ينتصر الحب في النهاية.

عرض حكايات المحطات

وتناول عرض «شفيقة ومتولي» لفرقة الكرنك المسرحيَّة الحرة، من إخراج عماد عبدالعاطي، حكاية شعبيَّة من التراث الصعيدي في سوهاج، الفتاة شفيقة وإحساسها بالذنب لما فعلت من جرم في حق أسرتها، حيث هربت من مجتمعها المغلق إلى عالم هنادي، التي اعتقدت أن حياتها معها ستكون أكثر حريَّة ورفاهيَّة. لكنها تعود تتمنى أن يأتيها أخوها متولي بعد أن مات ودفن، ليخلصها مما هي فيه من عقدة ذنب.

وفي عرض «قصاصات ورق» الذي قدمته فرقة خربشة التابعة لجمعيَّة رواد قصر ثقافة قنا، ثمة ديكور يعبر عن بيئة الجنوب، واستغلال الرقصات الشعبيَّة، والتحطيب، والعرض يناقش القيود والضغوط التي تُمارس طوال أجيال عديدة ضد المرأة في الصعيد، حيث يتجسد الصراع حول الميراث وحرمانها منه كونها امرأة، وكذلك حقوقها الطبيعيَّة في اختيار الزوج، وإلقاء المسؤوليَّة عليها حال عدم إنجابها الذكر، وتبعات الثأر الذي يفقدها زوجها، وغيرها من الموضوعات المتعلقة بالمجتمعات المنغلقة، وذلك في شكل درامي متصاعد، وهو من إخراج مصطفى إبراهيم.

ويأتي العرض الفلسطيني المونودرامي «راجع» ليحكي عن حياة الفلسطينيين في وطنهم قبل النكبة، وما تعرض له الشعب الفلسطيني من مجازر، وكيف تمسك بأرضه في قوة وعناد، وقد تخللت العرض عدة أغانٍ تراثيَّة ورموز من ملابس وعادات وتقاليد. وقد قدم العرض الفنان وليد سعد الدين، وهو من إخراج محمد الشوالي.

وقدم العراق العرض الكيروغرافي «تراك A4» لفرقة نقابة الفنانين في الديوانيَّة، ويناقش قضيَّة الاغتراب التي يعاني منها الإنسان المهاجر، حيث يعيش الفرد حائراً بين ازدواجيَّة الثقافة التي يمارسها بسبب اغترابه، التي يتوجب عليه اعتناقها ليحصل على الجنسيَّة الجديدة، وثقافة الهويَّة التي عاش عليها وتأصلت بداخله، ويتجسد ذلك الشعور كذلك عبر غربة المرأة، تلك التي عاشت حائرة تتجرع مرارة الغربتين في هوة البحث عن حريتها ووجودها الإنساني، فلا تجد سوى الأشلاء والعدم. وهو من إخراج حليم هاتف.

جانب من الافتتاح

ولفرقة الأمجاد المسرحيَّة العمانيَّة، شاهد جمهور الجنوب عرض «حكايات المحطات» الذي حمل رؤية فلسفيَّة عن رحلة الإنسان في الحياة، وانتظاره نهاية الرحلة في المحطات التي ربما لا تنتهي كما يرغب أبداً، من خلال مسافريْن ينتظران قطاراً لا يجيء، كل منهما يحمّل الآخر مآسيه وآلامه وسقطاته في الحياة، وعن طريق الخطأ الدرامي يقتل أحدهما الآخر، في اللحظة العبثيَّة نفسها التي يصل فيها القطار، لتنتهي الرحلة وتخفت لحظات الانتظار بالموت لأحدهما والجنون للآخر. قام بإخراج العرض أحمد الشبيلي.

وناقش عرض «حالة خاصة» لفرقة الوفاء للنهوض المسرحي بتونس، حياة زوجين يعيشان في زمن غير محدد، وفي جزيرة نائية، يفقد الزوج سعادته بموت زوجته نتيجة حياة قاسية وغير آدميَّة، يسيطر عليها الفقر والعوز، مما يشير إلى أن الظروف والعادات الرثة قد تودي بحياة البشر، كل ذلك عبر حوارات وجمل عبثيَّة بلا معنى يهذي بها البطل، ويكشف عنها العرض من خلال حضور ضيوف وحوارات وهميَّة، حيث يصف العرض وحدة الإنسان وانعدام الغاية من الوجود البشري. العرض تمثيل وإخراج نوار الضويوي بمشاركة سما أسامة.

وقدمت فرقة أبريجو الإسبانيَّة مونودراما «عرس الدم»، وهي مأخوذة عن نص مسرحي بالاسم نفسه للشاعر الإسباني فيدريكو غارسيا لوركا، يؤكد في جوهره العادات والتقاليد التي سادت في إسبانيا القديمة، وتتشابه إلى حد كبير مع موروثات الجنوب المصري. وتدور أحداث العرض في إطار شاعري درامي يمزج بين أبجديات الفولكلور الأندلسي، بطريقة تراجيديَّة، ويستند في جوهره على العادات والتقاليد التي كانت سائدة في إسبانيا القديمة، بين العروس والابن وأمه، وما يحدث بينهم من صراعات. وتعد هذه النقلة النوعيَّة في العروض المقدمة على مسرح الجنوب، حيث يتم تقديم عرض المونودراما باللغة الإسبانيَّة، وتفاعل معه الجمهور برغم اختلاف اللغة، حيث اعتمد على السينوغرافيا وسيلة قويَّة من وسائل التواصل بين صناع العرض والجمهور. وأخرج العرض فرانشيسكو دومينيتش جونزالو.

أما العرض الفرنسي «زوجة الخباز» للفرقة الفرنسيَّة «اضطراب العقول» فاستخدم في موسيقاه المصاحبة، موسيقى أغنيات مصريَّة مثل «أمل حياتي» لكوكب الشرق أم كلثوم، ومحمد عبدالوهاب، مما جعل الجمهور يتفاعل معها طوال العرض المأخوذ عن رواية عالميَّة كتبها جان جيونو، ويتناول بطريقة فلسفيَّة من خلال تيمة «المسرح داخل المسرح» آلام الحب والتسامح الذي منحه الخباز لزوجته،

العرض البولندي «المفارقة»

من عروض المدارس

التي تركته لتهرب مع أحد الرعاة، بعدما شعرت بفتور الحياة بينهما، من دون أن تلقي إليه بكلمة وداع، أو تترك له فرصة لإصلاح العلاقة، ليجد أهل القرية أنفسهم محرومين من الخبز بعدما رفض الخباز العمل حتى تعود زوجته، مما يدفعهم للبحث عنها، ليدرك منذ هذه اللحظة تأثيره على الجمهور، فإلى أي مدى سيأخذه ألمه هذا؟ العرض من إخراج ماري دي لافال.

أما عرض «المفارقة» فهو مونودراما من بولندا لفرقة «مسرح قناع»، يقوم على كيفيَّة مواجهة الخوف بالضحك، من خلال أحد الأشخاص الذي عانى من متوالية الخوف، بسبب ما تعرض له من تبعات الحروب وآثامها، من خلال التوتر الدرامي وتصادم الأحداث التي تعرض لها، ولكنه قرر أن يقود عواطفه ليصطحب معه الجمهور في رحلته عبر الأحداث المخيفة التي مر بها في حياته، ليأخذ الجميع معه إلى بر أمانه، معلناً أنه يمكن للجميع التغلب على خوفهم بالضحك. وهو من تمثيل وإخراج كريستوفر روجاسيفيتش.

عروض خارج المسابقة

حملت الدورة السابعة عروضاً خارج المسابقة الرسميَّة، منها ما اتسم بالجرأة كـعرض «الموت في الفصول الأربعة» الذي ناقش ما تتعرض له أربع سيدات في مجتمع ذكوري، حيث تتعرض كل منهن لنوع مختلف من القهر والعنف، وتأتيهن الفرصة لتبوح كل منهن بما تعرضت له من هموم وآلام، لينتهي الأمر بمواجهتهن لأنواع العنف والاضطهاد التي تعرضن لها. العرض شارك فيه ممثلون من كردستان العراق، وألمانيا، وكندا، والسويد، وهو من إخراج خرمان جمال هيراني.

ومن العروض ما اتسم بالحيويَّة والقدرة على الإدهاش ونال استحسان الجماهير، لاسيما الأطفال، مثل العرض السوداني «فئران السلطان» الذي شوهد ضمن عروض مسرح الشارع، في النادي الاجتماعي بقنا، وهو للورشة المستمرة لتطوير فنون العرض، ويحكي عن امرأة قتلت الفئران التي أكلت الطعام من منزلها، فشكت إلى السلطان العادل، مما جعله يأمر الخدم بحمل الغذاء إلى بيتها. والعرض من إخراج زهير عبدالكريم صابر.

أما «حكاية وعباية» فهو العرض الفلسطيني المشارك ضمن عروض مسرح الحكي على المسرح الصيفي بمركز شباب المعنى، لفرقة المسرح الوطني الفلسطيني، وهو عبارة عن مجموعة حكايات تعبر عن العادات الشعبيَّة، يلقي الضوء على تاريخ الأشياء التراثيَّة الفلسطينيَّة، مثل الكوفيَّة والعباية، وغيرها من الموتيفات الفلسطينيَّة المعروفة. قدم العرض وأخرجه عبدالرؤوف عسقول. كما عرضت «الربابة» ضمن «حكاوي القهاوي» على مقهى الزهراء.

صناع العرض السوداني

حكايات المحطات

وحقق عرض «حكاية المعبد» لفرقة ماسك للفنون، ردود فعل قويَّة خلال عرضه بالمسرح الصيفي بقصر ثقافة قنا، حيث تناول طرحاً جريئاً لعدد من عادات وتقاليد المجتمع في صعيد مصر، مثل الإيمان المطلق بفعل السحر والشعوذة، واللجوء إلى المعبد بحثاً عن حلم الإنجاب، حيث تلجأ زوجة العمدة إلى ذلك، ليكتشف زوجها ما حدث، وتتوالى الأحداث. العرض قدمه مصطفى محمود (كاركتر)، نورهان سعيد، محمد هشام، يوسف اشرف، محمد عمران، جنة حسن، مصطفى الزناتي، يوستينا جمال، أسامة هاني، مروان محمد، عبدالرحمن أشرف، شمس محمد، إضاءة هبة فوزي، ديكور دانيال إبراهيم.

أما عرض «مغامرات الشيخ بنتالوني» فقد تفاعل معه أطفال قرية كوم الضبع التابعة لمركز نقادة وأهالي قرية بشلاو بقنا، وهو مزج بين الشخصيَّة التراثيَّة الهزليَّة الشيخ بنتالوني، وعرائس الخيط، من خلال مجموعة من الحوارات التي تدعو إلى المحافظة على الوطن والمواطنة. شارك فيه فنانون من مصر والجزائر.

فعاليات فنيَّة أخرى

تفاعل الأطفال مع المكتبة المتنقلة وورش الحكي عبر عرض «حكاية لكل قرية»، وذلك عن طريق تقديم جلسات للحكي قام بها مسؤول المكتبة الفنان أحمد شعبان. وفي نهاية ورشة الحكي، تم توزيع هدايا دوريات مجلة سمير التابعة لدار الهلال على الأطفال، كما شاهد عروض الأراجوز أطفال مستشفى الأورام، وتفاعل الجمهور مع عرض العرائس والماريونيت مغامرات «إيمى وتربو» الذي قدمته فرقة بلاك تيم، وقدمه الفنانان حازم محمد، وسما أسامة، وإخراج إيمان فتوح، وذلك ضمن برنامج تنمية القرية الذي استحدثه مهرجان مسرح الجنوب في دورته السابعة.

الورشات التدريبيَّة

شارك في الورشات التدريبيَّة ما يزيد عن خمسين شاباً وفتاة من شباب أقاليم الجنوب المختلفة (الأقصر، أسوان، أسيوط، بني سويف) بالإضافة إلى شباب محافظة قنا. وهذه الورشات تمثلت في التأليف باستخدام التراث للكاتب بكري عبدالحميد، والتمثيل للمخرج أحمد السيد، والديكور للدكتورة عايدة علام، والفنون الأدائيَّة للمخرج البولندي كريستوف ريجاتزويتس، والمكياج للفنانة الجزائريَّة حكيمة جلايلي، وصناعة العرائس للمخرج أحمد أبوطالب، وأداء وتحريك العرائس الماريونيت للمخرجة إيمان فتوح، وفنون الأداء في الغناء المسرحي للموسيقار محمد مصطفى.

التوصيات

جاءت توصيات لجنة التحكيم التي ترأسها الفنان محمود الحديني، وعضويَّة كل من المخرجة عبير علي والكاتبة والناقدة كاتبة السطور، كما التالي:

ـ ضرورة وجود بامفليت مكتوب باللغتين العربيَّة والإنجليزيَّة يحتوي على نبذة عن تاريخ الفرقة والمخرج والمؤلف، وبالنسبة إلى العروض الأجنبيَّة فيفضل وجود ملخص مترجم، كذلك يضم معلومات فنيَّة عن العاملين فيه، ويفضل وضع وسيلة تدعم التواصل مع الفرقة ليتسنى للفرق بعد المهرجان التواصل معاً وتبادل الخبرات والأفكار حول مشاريعها المسرحيَّة.

ـ ضرورة ترجمة الأعمال الأجنبيَّة إلى اللغة العربيَّة أثناء عرضها على المسرح للجمهور.

ـ وجوب أن يكون هناك مدير تقني للمهرجان لتقديم حلول تقنية لمشكلات العروض بسبب ضعف الإمكانات مثلاً أو عدم مناسبة مكان العرض.

العرض الأسباني

العرض الفلسطيني «راجع»

من ورشة الماكياج

من ورشة العرائس

ـــ ضرورة أن تكون هناك لجنة مشاهدة لها معايير معلنة حتى يتلافى المهرجان إشكاليَّة العروض دون المستوى.

ـــ كما أكدت اللجنة على ضرورة أن يجدد المهرجان تواصله مع وزارة الشباب والرياضة لترشيح العروض المتميزة في مسابقة إبداع أو عروض مراكز الشباب بالجنوب، والهيئة العامة لقصور الثقافة لترشيح المميز من عروض نوادي المسرح بالإضافة إلى عروض جامعة الجنوب والمسرح المستقل.

الجوائز

- نال العرضان العماني «حكايات المحطات» والمصري «قصاصات ورق» معظم جوائز المهرجان التي جاءت كما التالي: جائزة أفضل عرض، الجائزة الأولى فاز بها عرض «قصاصات ورق» - مصر، والجائزة الثانية عرض «حكايات المحطات» - سلطنة عمان، والجائزة الثالثة عرض «عرس الدم» - إسبانيا.
- أما جوائز التأليف، فقد حصل أحمد الشبيلي على الجائزة الأولى عن عرض «حكايات المحطات» - سلطنة عمان، وفاز بالجائزة الثانية محمد موسى عن عرض «قصاصات ورق» لفرقة خربشة – مصر.
- وفي جوائز الإخراج، فاز بالمركز الأول مصطفى إبراهيم عن عرض «قصاصات ورق» لفرقة خربشة - مصر، وفاز بالمركز الثاني مناصفة كل من المخرج فرنشيسكو دومينيش عن عرض «عرس الدم» إسبانيا، والمخرج أحمد الشبيلي عن عرض «حكايات المحطات» - سلطنة عمان، أما المركز الثالث فكان من نصيب المخرج العراقي حليم هاتف عن عرض «تراكA4 ».
- أما جائزة التمثيل «رجال» فجاءت كما التالي: جائزة أفضل ممثل ذهبت إلى عبدالله الشبيلي عن عرض «حكاية المحطات»، وفاز بالجائزة الثانية أحمد بدوي عن عرض «قصاصات ورق» لفرقة خربشة، أما الجائزة الثالثة ففاز بها عطاف حسن عن عرض «عوين» لفرقة أناكوندا.
- واقتنصت جائزة أفضل أداء نسائي - الجائزة الأولى الفنانة الإسبانيَّة ماريا جوزيه فيدال عن عرض «عرس الدم»، وفازت بالجائزة الثانية أسماء العوفية عن عرض «حكايات المحطات» - سلطنة عمان، وذهبت الجائزة الثالثة مناصفة إلى إيمان متولي عن عرض «قصاصات ورق»، وفاطمة حسن عن عرض «عوين».
- وفي جوائز السينوغرافيا ذهبت الجائزة الأولى إلى عرض «تراك A4»، والجائزة الثانية إلى عرض «عرس الدم»، أما الجائزة الثالثة فقد ذهبت إلى عرض «قصاصات ورق» لفرقة خربشة للفنون المسرحيَّة.
- أما جائزة لجنة التحكيم الخاصة لأفضل أداء جماعي، فقد مُنحت لعرض «تراك A4» - العراق. كما منحت لجنة التحكيم شهادة تقدير للفنان الفلسطيني وليد سعدالدين تقديراً لمسيرته الفنيَّة.

انطباعات

خلود بديدة
ممثلة وباحثة مسرحية
من تونس

تابعت منذ مدة قصيرة عروض الدورة الرابعة من مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي، ولاحظت جمالياتها المتعددة، وجنسياتها المختلفة، وكيف خاضت تنافسا ملهما، فتباينت أساليبها وتقنياتها، لكنها أجمعت على المضمون تقريباً، لتكون ثيمتا «الحب والبحر» ثنائياً يلازم الطرح الحيوي لدى هذه العروض، وهو ما نسينا حقاً أن نتكلم عنه اليوم، ليكون ميزة المسرح الخليجي عن سواه.

كان هذا الحدث المسرحي أنيقاً في حلته، مفعماً بروح «أبو الفنون» في كل تفاصيله، وكانت نـدوات النقاش مساحة لإبـداء الآراء، وقوفاً عند عدة مساءلات فيما يخص عناصر العرض المسرحي ومكوناته الفنيَّة، فكانت ملاحظات النقاد، ومساءلات المتفرج في معظمها قائمة على الإجماع.. ليتوقف الكثير منها عند ما يتعلق بأداء الممثل، والسينوغرافيا، إلى توظيف التراث الغنائي الشعبي في العروض المقدمة.

وبالتركيز على عنصر التمثيل، ليس لنا أن ننكر حضور ممثل الشخصيَّة وغياب شخصيَّة الممثل على الخشبة في بعض العروض التي شاهدناها، فنجد الممثل مؤدياً في حدود ما يكتسبه من قدرة على استظهار الطاقة الكامنة فيه، غافلاً عن الصراع المتواتر بينه ولحظة التقمص تلك، التي يحقق من خلالها إيهاماً لنا بدخوله إلى عالم الشخصيَّة، وما تم ذكره في الأخير كان استثناء في أداء ممثلين لعبوا فأقنعوا، كما هي الحال مع الممثل أحمد الجسمي في مسرحيَّة «زغنبوت»، وأدائـه المتمكن في تجسيد الشخصيَّة براحة لا شك أنها مكتسبة بخبرة عقود إلى اليوم، كما أشيد بالحضور المتميز للممثلين الشباب مثل محمد العجمي مؤدي دور سعيد في العرض العماني «سدرة الشيخ»، وتشبثه بتفاصيل الشخصيَّة، والممثلة الإماراتيَّة بدور التي نسيت بأدائها للشخصيَّة أن تتجمل قصداً على الركح - كما هي الحال مع غيرها - فظهرت لنا جميلة بأدائها من دون افتعال الحركة أو حضور شخصها على حساب الدور الذي تؤديه.

ولقد مثلت معظم المحاولات السينوغرافيَّة غرضاً للإبهار، وحشداً للخشبة بفراغها من بعض مكونات العرض، لتتأرجح بين تأثيث المسرح تـارة، وتزينه أخـرى.. مما جعل التوظيفات تتعارض مع ما تحمله السينوغرافيا من مفاهيم جماليَّة وفلسفيَّة وفكريَّة تخدم العرض المسرحي، لتضحي كتلة جامدة على الركح، تعوق أحياناً لعب الممثل على أجزاء منها بما أنها لم تكن متحركة أو قابلة للتغيير؛ حتى إن الإضاءة لم تلعب دوراً كبيراً لتحييد جزء من الديكورات على الركح عند الضرورة، مما أضفى خلطاً في الجماليات داخل مشهديَّة واحدة، واهتماماً بتشكيل ضخامة الصورة على حساب المضمون والممثل، إلا أنه قد لفتنا توظيفها الواعي والتام لأدوات صناعة الصورة في العرض الإماراتي «زغنبوت»، فنجدها عبارة عن «كراسي» تُحوّل، وفي مشاهد نجدها على الخشبة، وأخرى لا، وأحياناً تعلق، مما يستفز المتفرج في محاولة فهمٍ لقصديَّة تحريكها، ولعب الممثل مع أجزاء منها في علاقة بالنص، منتجاً لنا تجليات بصريَّة ملفتة، وهو ما ينشده فن المسرح في علاقة بمكوناته، لتتكامل محققة جماليَّة وخلقاً للمعنى.

ولا ننسى الحديث عن توظيفات التراث الغنائي الشعبي في العروض الخليجيَّة.. فلم تغب الأغنية القديمة عن العروض جميعها تقريباً، وحضرت بكثافة، فحفلت الخشبة بنغمات المنجور، والربابة، والمراوس، مضفية على مسامعنا ثقافة موسيقيَّة ذات خصوصيَّة، كان لها أن تطرب المتفرج/المستمع في كل مرة، ليتفاعل معها ويصفق لها في كل مرة، غير أن هذا التوظيف كان منقوصاً، ويتطلب في عمليَّة الخلق استلهاماً من الواقعي، شرط تطويعه للفكرة، مع التجديد وإلا أضحى رتيباً على أذن المتفرج في حال وُظف بطريقة تقليديَّة، فاليوم نجد الاستعانة بالموسيقى بوجه عام أصبحت أمراً سائداً، إن لم يكن فيه بحث ورؤيـة تستدعي في الغالب إنشاء موسيقى خاصة بالعرض، يتلقاها المتفرج بوصفها لغة ثانية يبلغ استعمالها حد الدقة، وتتناسب وطبيعة الموضوع المطروح لتساعد على تكوين بيئة حيَّة للمشهد، وإيقاع حي للعرض، يحقق كمال فعله لدى الممثل مع جميع مفردات العرض، ومن هنا لنا أن نتحدث عن إيقاع مسموع ومرئي يتناغم والآلة العازفة، وجسد الممثل، فإيقاع العرض.. وهو ما كان جلياً في البعض منها دون سواها، بدمج المتوارث الفني في الموسيقى مع إيقاعات حديثة خالقة للمعنى في العرض الإماراتي، فضلاً عن الحضور المميز لصوت المغني في عرض «سدرة الشيخ» الذي جعل اللحظة المسرحيَّة حيَّة وآنيَّة، مستلهمة من الشعبي، منفتحة على الكوني.

قطر.. شهادات حول راهن

المسرح المحلي.. واحتفاء بـ«غجر البحر»

نظمت وزارة الثقافة في قطر، بالتعاون مع المؤسسة العامة للحي الثقافي «كتارا»، بمسرح الدراما في الحي الثقافي، احتفاليَّة خاصة بالتزامن مع اليوم العالمي للمسرح، وذلك بحضور سعادة حمد بن عبدالعزيز الكواري وزير الدولة رئيس مكتبة قطر، وغانم بن مبارك العلي وكيل وزارة الثقافة المساعد للشؤون الثقافيَّة، وخالد بن إبراهيم السليطي المدير العام للمؤسسة العامة للحي الثقافي «كتارا»، وجمع من المسرحيين والمهتمين بالمسرح.

الدوحة: أنس عبدالرحمن
كاتب وإعلامي من السودان

بدأت الأمسية بقراءة رسالة اليوم العالمي للمسرح، أعقبها عرض لمسرحيَّة «غجر البحر» التي شاركت بها فرقة قطر المسرحيَّة أخيراً في الدورة الرابعة من مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي، وهي من تأليف طالب الدوس، وفكرة وإخراج وسينوغرافيا ناصر عبدالرضا. واختتمت الأمسية بندوة تحت عنوان «المسرح القطري بين الواقع والمأمول» شارك فيها الناقد المسرحي حسن رشيد، والكاتب والمخرج حمد الرميحي، والفنان والمخرج جاسم أحمد الأنصاري.

غجر البحر

بمفردات بسيطة من السينوغرافيا، وتقنيات ضوئيَّة جماليَّة، ورقصات إيمائيَّة ترافقها خلفيَّة موسيقيَّة صاخبة، ينفتح العرض المسرحي «غجر البحر» على الجمهور، بمشهد بصري غرائبي ينقلنا إلى ميناء بحري ما، في مكان وزمان مجهولين، حيث تظهر مجموعة من الراقصين بأزياء تتدلى منها خيوط طويلة، صممت لتبدو كأنها لكائنات بحريَّة، وهم يلتفون حول رجل غجري يدعى «بحري» الذي تظهر عليه مشاعر الخوف والتوتر من حركة الراقصين، لينكشف لاحقاً أن المشهد بأكمله كابوس داهم بحري في نومه، فتهرع إليه من الطرف الآخر لخشبة المسرح زوجته «غجريَّة» التي كانت ترقص لمجموعة من الصيادين، تسود بعدها حالة من الفوضى بين بحري الذي يتمتم بخوفه من البحر، وسخرية الصيادين الذين يضحكون على خوفه، وغجريَّة التي تتذمر بعد أن رفض الصيادون دفع أجرتها متحججين بعدم اكتمال الرقص، وانقطاع متعتهم بسبب زوجها.

الفقر وقلة الحيلة اللذان تشكو منهما غجريَّة، واتهامها لزوجها بالكسل وعدم الفائدة والاعتماد عليها في إعالة البيت من رقصها، تزيد من هواجس بحري وخوفه، فيطلب من البحر أن يرحل إلى الأبد وألا يعود مجدداً، إذ أنه سبب تعاسته هو وزوجته، ليفاجأ الصيادون في اليوم التالي بأن مد البحر قد انقطع تاركاً مراكبهم على رمال الشاطئ، وبعد طول انتظار بلا طائل لتتمكن مراكبهم من الإبحار مجدداً، وبعد أن هدهم الجوع، يذهب بعض الصيادين إلى أن ما حدث هو لعنة/ سحر أصابهم بها بحري زوج غجريَّة، وتبدأ رحلة من الجدل والانقسام وسطهم بين أغلبيَّة مؤيدة لهذه الفكرة، وصياد واحد يرى أنها مجرد خرافة، فيحسم كبير الصيادين حالة الجدل ويقرر أن يطلب من غجريَّة الحديث مع زوجها بحري، وإقناعه ليعيد إليهم البحر، وأن في عودة البحر خيراً للجميع، وأنهم سيضاعفون أجرها وما تحصل عليه من أسماك.

تستغل غجريَّة هذه الموقف في مساومة كبير الصيادين لتبديل أحوالها وأحوال زوجها الاقتصاديَّة، بقولها: «أريد سعر السيدة بدلاً من سعر الراقصة»، وتطلب ربع حصتهم من الصيد في مقابل أن يرد إليهم زوجها البحر. يوافق كبير الصيادين على طلبها بعد صراع ورفض من الصيادين الآخرين، فيعود البحر صباحاً، ليؤكد للصيادين أوهامهم حول قدرة بحري في التحكم بمصيرهم، ومع حالة الضعف التي بات عليها الصيادون وخوفهم من لعنات/سحر بحري، تنتهي بهم الحال أجراء على مراكبهم عند غجريَّة، تتحصل هي على كل الصيد، ويتحصلون هم على الفتات، خوفاً من رحيل البحر وانقطاع رزقهم إلى الأبد.

ورغبة منهم في التخلص من هذا الوضع، وعودة حياتهم إلى طبيعتها، يقرر الصيادون قتل غجريَّة وبحري للتخلص من السحر/ اللعنة، فيعترض أحد الصيادين الواقع في حب غجريَّة على هذا القرار، ويخبر غجريَّة بذلك، طالباً منها الرحيل من المكان حفظاً لحياتها. وحين يهم الصيادون بتنفيذ نواياهم، تدبر غجريَّة مكيدة

بحرق مركب الصياد الذي يرى في لعنة بحري مجرد خرافة، وتخبرهم بأن الحريق هو من فعل بحري، وأن بإمكانه إخماد الحريق بإشارة واحدة، وأن مصيرهم سيكون كذلك إذا لم يستسلموا للواقع، في الوقت نفسه تخبرهم بأن الصياد العاشق أخبرها برغبتهم في قتلها وزوجها، لتندلع خصومة بين الصيادين وتدفعهم إلى قتله بسبب الخيانة، وتطلب منهم كذلك نبذ الصياد الذي لا يؤمن بقدرات بحري، لتنتهي بهم الحال مستسلمين بالكامل لسيطرة غجريَّة وزوجها. يختتم العرض بمشهد ترقص فيه نساء الصيادين أمام بحري، الذي ما زالت تطارده أحلامه وكوابيسه ورغبته في رحيل البحر؛ في حين يبدو أن غجريَّة فرضت سلطانها بالكامل على الزوج، وعلى سادة البحر.

سيناريو العرض احتشد بالثنائيات، الخير/ الشر، الحب/ الكراهيَّة، الخيانة/ الوفاء، الفقر/ الثراء، الاستبداد/ الحريَّة، وقد برع الكاتب من خلال مقاربات عديدة في إيصال رسائل حول الرغبات المتضادة التي تنتج عن الصراع مع الذات، والصراع مع الآخر من أجل البقاء أو الهيمنة وبسط النفوذ، ودلالات مباشرة عن نشوء الخرافة والوهم وتغولها على العقلانيَّة في إدارة العلاقات الاجتماعيَّة، وما ينتج عنها من استسلام أو لجوء إلى العنف.

كما اتسم العرض في أجزاء كثيرة منه بالتجريب، في ظل ثبات الديكور طوال زمن العرض، الذي يتألف من بيت غجريَّة وبحري، الذي ربما قصد مخرج العرض إظهاره في شكل سياج، دلالة على الفقر والخوف اللذين يحاصران الزوجين. هذا بالإضافة إلى برج مراقبة خشبي مطل على البحر، ومكان صغير لجلوس الصيادين.

ومن خلال عناصر السينوغرافيا والإضاءة التي غلب عليها اللون الأزرق في أغلب الوقت، وصُنع منها مشهد بحري على خلفيَّة خشبة المسرح، استطاع المخرج خلق وتكثيف تنويعات بصريَّة أبعدت العرض من الرتابة والتكرار؛ هذا بالإضافة إلى الأداء الاستعراضي الذي تميز بالحيويَّة في تصميم الرقصات وحركة الجسد، وأسهم تعبيرياً في أن يعكس مشاعر الخوف والقلق والارتياب التي انبنى عليها العرض؛ وهو ما يحيل إلى انحياز العرض إلى المشاهد البصريَّة على حساب الحوار.

جسّد الأدوار في غجر البحر: الفنانة روان حلاوي (غجريَّة)، والفنان فيصل رشيد (بحري)، والفنانون أحمد عقلان، ومنذر ثاني، وناصر حبيب، ومحمد الملا (الصيادون). يذكر أن الفنان فيصل رشيد حصل على جائزة أفضل ممثل دور ثان، عن هذا الدور في النسخة الأخيرة من مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي.

الواقع والمأمول

وخلال ندوة «المسرح القطري بين الواقع والمأمول»، التي حضرها جمهور غفير من المسرحيين، استعاد المتحدثون بداية المسرح في دولة قطر، لا سيما خلال سبعينيات القرن الماضي التي تُوجت بإطلاق أول مهرجان مسرحي في العام 1978، ونهضته، وعوامل ازدهـاره في عقود الثمانينيات والتسعينيات، والأعمال المسرحيَّة التي قدمتها الفرق الأهليَّة آنذاك على المستوى الداخلي، والجوائز والإشادات التي حصدتها من خلال مشاركتها في العديد من المهرجانات العربيَّة والدوليَّة.

كما أشاروا إلى أن الحركة المسرحيَّة في قطر هي أول من خصص احتفالاً باليوم العالمي للمسرح في منطقة الخليج، ومشاركة المسرحيين حول العالم الاحتفال بهذه المناسبة، وقد كان ذلك في العام 1980.

وطرح المشاركون العديد من المقترحات التي رأوا أنها تسهم في نهضة المشهد المسرحي، وتعزيز حضوره بين الأجيال الجديدة، ليعود المسرح إلى دوره الطليعي، ومن هذه المقترحات: إنشاء مسرح للشباب من الهواة ليكون رافداً للحركة المسرحيَّة، وعودة المسرح منهجاً بالمدارس، وابتعاث الفنانين المسرحيين إلى الخارج لنقل تجارب جديدة إلى المسرح القطري. كما دعوا إلى رعاية وزيادة الدعم المخصص للفرق المسرحيَّة الأهليَّة بما يسهم في تقديم أعمال إبداعيَّة جادة وهادفة، وتعزيز حضور المسرح القطري على المستويين الإقليمي والدولي.

وأعرب المشاركون عن أملهم في أن تكون عودة مهرجان الدوحة المسرحي في دورته الرابعة والثلاثين، منتصف مايو المقبل، بعد غياب دام خمس سنوات، قادرة على تحريك الساكن في الحراك المسرحي، من خلال تقديم أعمال مسرحيَّة قيمة من خارج وداخل قطر، ودافعاً قوياً للفرق الأهليَّة لإنتاج أعمال مسرحيَّة للمشاركة مستقبلاً في المهرجان، الذي يعد الأول من نوعه في منطقة الخليج. كما أشاروا إلى انطلاق المسرح الجامعي في العام 2019، وأهميته، والإسهامات التي قدمها في دوراتـه الثلاث الماضية. واقترح مشاركون في الندوة إنشاء جمعيَّة تجمع الفنانين المسرحيين لتكون بمثابة صوت لهم، بالإضافة إلى إنشاء مركز لهواة المسرح يستوعب خريجي الجامعات والشباب الذين لا يجدون مساحات كافية للفعل المسرحي.

ومن الورقة التي قدمها الفنان جاسم الأنصاري خلال الندوة، تحت عنوان «لمن المسرح؟» نقرأ: «كلنا يعلم أن فن المسرح جزء أصيل من حركة المجتمع الإنساني والثقافي، فهو المكان الذي تتجسد عليه محاكاة الفنان لمشاكل عصره وأزماته الأخلاقيَّة والإنسانيَّة والاجتماعيَّة». مضيفاً: «الفنان يعيش حياتين، واحدة في الواقع، والأخرى عندما يجسدها على خشبة المسرح».

استأنف نشاطه بعد توقف ثلاث سنوات

المسرح الوطني التونسي

يحتفي بذكرى تأسيسه ويستقبل عروضاً من العالم

بعد غياب ثلاث سنوات عن النشاط، استأنف المسرح الوطني في تونس نشاطه بتنظيم احتفاليَّة مسرحيَّة بمناسبة اليوم العالمي للمسرح وشهر رمضان، امتدت من 27 مارس إلى 15 أبريل، جمعت بين عروض مسرحيَّة، وعروض الرقص المسرحي، ومسرح الشارع، وامتدت من قاعة «الفن الرابع» وسط العاصمة إلى حي الحلفاوين في قلب مدينة تونس العتيقة، التي كانت «مسرحاً» لعروض الحكواتي، وخيال الظل، لاسيما في شهر رمضان المبارك.

نورالدين بالطيب
كاتب وإعلامي من تونس

استعادة المسرح الوطني لنشاطه جاءت بعد تعيين مدير عام جديد هو الفنان معز مرابط، الذي بادر إلى تنظيم «مهرجان تونس مسارح العالم/ تجليات الحلفاوين» الذي أعاد إلى قاعة الفن الرابع جمهورها، وأحيا بهجة حي الحلفاوين. وتضمن البرنامج عروضاً تونسيَّة وأجنبيَّة «تم اختيارها من طرف لجنة فنيَّة حسب معايير دقيقة أهمها الجودة والقيمة الفنيَّة» بحسب المدير العام للمسرح الوطني، ويضيف: «قدم هذا المهرجان مجموعة من الأعمال المسرحيَّة والفنيَّة التونسيَّة والدوليَّة، لتجسيد فكرة كونيَّة الفن المسرحي وعمقه الإنساني الذي يخترق الحدود، ويؤكد أن اختلاف الرؤى الفنيَّة للمسرحيين التي تتشكل على الخشبة مشاهد وأحداثاً، إنما هو تأسيس فني بديع لحضارة البشريَّة جمعاء، التي يظل يجمعها فوق هذه الأرض قاسم مشترك على اختلاف الأمكنة والأعراق والثقافات».

وتضمن برنامج مسارح العالم/ تجليات الحلفاوين، مجموعة من العروض مثل مسرحيَّة «كاليغولا» انتاج المسرح الوطني، إخراج الفاضل الجزيري، و«غداً... وهناك» إنتاج المسرح الوطني، إخراج نعمان حمدة، و«تحيا الحرب» لمركز الفنون الدراميَّة والركحيَّة بالقصرين (وسط غرب تونس)، و«أي... ميديا» إنتاج وإخراج سليمان البسام من الكويت، و«رحّل» إنتاج وإخراج ثريا البوغانمي، و«تائهون» إنتاج فنار للإنتاج، إخراج نزار السعيدي، و«كما روتها أمي» إخراج علي شحرور من لبنان.

أما «تجليات الحلفاوين» التي امتدت من 6 إلى 15 أبريل، فتضمن برنامجها مجموعة من العروض منها «كلمات» لمروى المناعي، و«مجانين» لحاتم الحشيشية، و«أفان» لشادي الماجري، و«طبيب الضيعة» للسعد المحواشي، وعرض لآسيا الجعايبي، وعرضان موسيقيان «دنيا» لمحمد علي شبيل ومحمد بن صالحة، و«سين» لبنجامي.

شهادات

هذه النسخة التأسيسيَّة لمهرجان مسارح العالم تجليات الحلفاوين، أثارت الانتباه من جديد إلى مؤسسة المسرح الوطني التي تحتفل هذا العام بالذكرى الأربعين لتأسيسها، لاسيما أن هذه النسخة تنظم بعد ثلاث سنوات من توقّف نشاط المسرح الوطني بسبب جائحة كوفيد 19، ولغياب مدير عام بعد انتهاء عقد المسرحي فاضل الجعايبي الذي أدار المسرح الوطني لمدة ست سنوات.

وقد حازت هذه النسخة التأسيسيَّة الكثير من الرضا، وفي هذا السياق، قال المدير العام الأسبق للمسرح الوطني، المخرج أنور الشعّافي لـ «المسرح»: «مهرجان مسارح العالم الذي نظمه المسرح الوطني تزامناً مع احتفال مسارح العالم بيوم خُصص لفن طازج، دورة هذه السنة هي أول نشاط مهرجاني للمدير الجديد للمسرح الوطني معز المرابط، وقد انفتح على مسارح عربيَّة هي

الكويت، ولبنان، عسى أن يتواصل الانفتاح على مسارح - منابع المسرح في أوروبا مثلاً، لأن الجيل الجديد من المسرحيين الشباب الفاعلين الآن لم تُتح لهم فرص السفر لمعرفة هذه المسارح عن قرب، والتكوّن فيها كما هي الحال لجيلي، وجيل المحدثين. وقد جاء يوم السابع والعشرين من مارس هذه السنة في شهر رمضان، فقد كانت العروض إفطاراً مسرحياً شهياً متنوع الأطباق الجماليَّة، وكان ختامها عرض (كما روتها أمي) لعلي شحرور، الذي كان في مستوى الأعمال السابقة لهذا المبدع، مثل (فاطمة) و(موت ليلى)، وهو من القلائل الذين عرضوا في مهرجان أفينيون العريق، ومن المصادفات الطريفة أن لقب الشحرور هو اسم طائر حسن التغريد، ويسمى أيضا الطائر الأسود، والسواد هو رمز الموت، وهو تيمة العرض الذي يتحدث عن أمهات في مواجهة الموت الذي عصف بأبنائهن. وتأتي خصوصيَّة العرض من خصوصيَّة قاعة المسرح الوطني الحاملة لتسمية الفن الرابع، وهي قاعة بمواصفات فنيَّة وتقنيَّة عالية وتقع في قلب العاصمة وما يميزها هو برمجتها الراقية عكس فضاءات أخرى تركز على العروض التجاريَّة، وشتان بين المسرح النفيس والمسرح الرخيص، لكل هذا كانت تظاهرة مسارح العالم وفيَّة لتاريخ هذه المؤسسة العريقة، المسرح الوطني، الذي يحتفل هذه السنة بمرور أربعين سنة على انبعاثه وختام عروض هذه القاعة لم يكن ختام برمجة المسرح الوطني، حيث تواصلت في ساحة الحلفاوين، حيث يقع المقر الاجتماعي للمسرح الوطني في قصر خزندار المطل على الساحة، التي تحمل اسم التظاهرة: تجليات الحلفاوين، التي تلت مسارح العالم».

أما المخرج نزار السعيدي الذي شارك في هذه التظاهرة بمسرحيَّة «تائهون» فقال: «هذه التظاهرة الجديدة/ القديمة، نظمها هذه السنة المسرح الوطني التونسي بعد تعيين الفنان معز مرابط في الإدارة العامة لهذه المؤسسة العريقة. كل تظاهرة مسرحيَّة في تونس الآن تعد فعل مقاومة بأتم ما تحمله الكلمة من معنى، ونحن نلاحظ فتور أهم المهرجانات المسرحيَّة الوطنيَّة، وغياب أخرى أمام عجزها المالي. تونس مسارح العالم هذه السنة كان تظاهرة نوعيَّة أعلنت عودة نشاط المسرح الوطني التونسي. أشيد بمستوى العروض المقدمة التي من ضمنها عملنا (تائهون). من النقاط المهمة الحضور الجماهيري، لاسيما من الشباب، كذلك تنوع الأعمال المبرمجة بين تونسيَّة وعربيَّة من شأنه أن يعطي دفعاً إلى مزيد تطويرها في الدورات القادمة، وتصبح تونس وجهة ثقافيَّة

كلمات

أي ميديا

كما روتها أمي

تستقطب عروضاً عالميَّة كبرى، وتصبح موعداً جديداً مع أيام قرطاج المسرحيَّة لنشاهد مسرحيات في مستوى جمالي رفيع، ويحضر بيننا كبار مخرجي المسرح في العالم. نحتاج اليوم إلى انفتاح المشهد المسرحي التونسي على تجارب غربية عريقة التي من شأنها أن تؤثر فينا ممارسة وتلقياً. في انتظار عودة مهرجان مسرحي وطني يكون محطة قبل أيام قرطاج المسرحيَّة، التي تحتاج إلى شجاعة لإعادة هيكلتها وتغيير فلسفتها الأولى، التي أصبحت لا تلبي حاجات المشهد المعاصر. تونس مسارح العالم نجح في تقديم صورة جميلة على مستوى المسرح التونسي تنظيماً واشتغالات. هي تجربة ناشئة تنتظر الكثير من الأفكار الممكنة. نحتاج اليوم إلى تشمير الساعد والخروج من دائرة الركود التي نعيشها منذ سنوات بفعل الوضع العام الذي نعيشه. هذه التجربة الأولى التي من الأكيد ستخضع إلى تقييم منظميها حتى تخلق هويتها الخاصّة التي تميزها عن بقيَّة

المهرجانات الأخرى. أتمنى أن تكون الخصوصيَّة في جانب اختيار شكل مسرحي تختص في برمجته، الذي بدأ في الظهور في هذه الدورة، وهو برمجة الأعمال المسرحيَّة ذات البعد التجريبي التي تعتمد أساليب حديثة في الإخراج منفتحة على تعابير أدائيَّة مختلفة، من سينما، وموسيقى، وكوريغرافيا».

وعد مدير مركز الفنون الدراميَّة والركحيَّة بالمهديَّة، حسام الغريبي، هذه التظاهرة تؤسس «لمسارات جماليَّة مختلفة»، وقال: «تعد تظاهرة تونس مسارح العالم تجربة مهمة وذلك لاستجلابها لمسارات جماليَّة مختلفة ومن مشارب ومضارب فنيَّة مغايرة، تطرح في كنهها السؤال عن المسرح وتساؤلاته الحارقة. مسارات مسرحيَّة من هياكل وأطر وطنيَّة وعالميَّة، تشكل أحياناً في اختلافاتها شعريَّة السؤال عن أطروحات المسرح الآن في إطلالة كونيَّة في ظل المتغيرات والأحداث المتسارعة التي يشهدها العالم، إن اختيار تونس مسارح العالم هو انفتاح جدي على جماليات المسرح وبحث في الحداثة، ويبقى المطلب الملحاح واللجوج أن تتطور هذه التظاهرة وتنفتح على الجهات وتعمق أفانين بحثها عن استجلاب تجارب أكثر اختلافاً تكسر حواجز المكان والفضاء. تونس مسارح العالم هو إقرار بأن المسرح مسارح، فلنتفق أننا نختلف ويبقى الفن والود».

وبعد غياب طويل، عادت الحركيَّة الثقافيَّة إلى بطحاء الحلفاوين التي كانت القلب النابض للمدينة العتيقة، قبل أن ينالها الإهمال و«الجفاف الثقافي» على حد عبارة الكاتب المسرحي محسن بن نفيسة، ابن حي الحلفاوين، الذي يرى أن هذه التظاهرة أعادت

الاعتبار لهذا الحي العريق، وقال: «مهرجان مسارح العالم الذي ينظمه المسرح الوطني هذه السنة ونال الحلفاوين شرف احتضان جزء من فعالياته، يعد بادرة إيجابيَّة للغاية بالنسبة إلى الجمهور العريض الذي كانت له فرصة لزيارة ربط الحلفاوين هذا الربط الذي يعد (قلب البلاد) مع باب سويقة في الماضي، وأصبح منذ حين في حالة من الجفاف الثقافي، فهذه العروض وإن كانت قليلة فقد وجد فيها سكان الحي وزائروه متعة فنيَّة ولو ظرفيَّة، وحبذا لو يتم إشراك الفرق الصوفيَّة والفولكلوريَّة التي تنتمي إلى هذا الربط، وهي فرصة لأبناء المنطقة أن يشاهدوا أصدقاءهم الفنانين بهذه المناسبة، وحبذا كذلك أن تعمم هذه التظاهرة بالنسبة إلى كل الأحياء، في كامل تراب الجمهوريَّة فنانون ينشطون أحياءهم، وعلى مدى السنة لا بمناسبة رمضان فقط، لئلا تكون الثقافة حكراً على فئة ومسجونة في فضاءات معينة. هو نوع من إحياء الماضي بحسبان أن ساحة الحلفاوين كانت مسرحاً للعديد من العروض العفويَّة والألعاب الترفيهيَّة مثل إسماعيل باشا، وخيال الظل، والسينما، و(الكافيشنطا).

وهذه التظاهرة كانت مناسبة ولفتة ثقافيَّة وبيئيَّة لهذا الحي العريق حتى لا يموت ويموت معه ماضيه وأعلامه، ويستطيع الحلفاوين أن ينهض من جديد بعد نكبة الشريط السينمائي (حلفاوين عصفور سطح) الذي شوّه حي الحلفاوين».

ويمكن حسبان هذا المهرجان فاتحة احتفالات المسرح الوطني بالذكرى الأربعين لتأسيسه، كما قال المدير العام الجديد معز مرابط، بعد غياب شبه تام عن المشهد الثقافي والمسرحي طيلة ثلاث سنوات، وسيؤسس هذا المهرجان لتقليد سنوي سيعمل المسرح الوطني على المحافظة عليه بإحياء اليوم العالمي للمسرح وليالي رمضان في حي الحلفاوين، الذي ارتبط أسمه في الذاكرة التونسيَّة بأشكال الفرجة التقليديَّة قبل أن يعرف التونسيون المسرح في شكله الحديث، ويكتشفوا مسرحاً بفضائه الأوروبي والإيطالي تحديداً، إذ كانت ساحة الحلفاوين هي المسرح المفتوح الذي يتابع فيه الجمهور أشكالاً من الفرجة.

فالمسرح الوطني هو أكبر مؤسسة مسرحيَّة في تونس، وقادر على تنظيم مهرجان يليق بأهميته في المنظومة الثقافيَّة التونسيَّة، ولعل الدورات القادمة لهذا المهرجان الجديد ستفتح الباب لعروض أكثر من أوروبا والعالم العربي، لتمنح «مسارح العالم تجليات الحلفاوين» خصوصيَّة تميزه عن بقيَّة الملتقيات المسرحيَّة في تونس.

مباهج المسرح

محمد جلال أعراب
باحث مسرحي من المغرب

يتمفصل المنجز المسرحي عن زمنين فاصلين/ متصلين: زمن المخاض، والألـم، والمكابدة، والوجع، وزمن الـولادة، والفرح، والنشوة، والابتهاج. يؤرخ كلا الزمنين لسيرورة من التوقع والانتظار، التوجس واليقين، الوهج والفتور، الكلل والنجاح. تحكمهما حالات نفسيَّة، وروحيَّة، تجعل من الأنا غير الأنا، ومن الذات غير الذات، ومن الوجود غير الوجود. مراوحة من الوجد الصوفي الكليم، والإجهاد الذهني التواق إلى الرسو على مرافئ الوصول والنجاة.

الشعور بالفرح والغبطة لحظة هاربة من الزمن القاسي، الذي تدور فيه مراحل الإبداع المسرحي وإكراهاته. ينبجس هذا الشعور من رحم المعاناة لحظة الوصول إلى ما يحقق الفرح. تسكن المعاناة، ويتحرك الابتهاج بتحقيق الحلم، والاعتراف، والتجاوب، والثناء. وتتواصل هذه العلاقة الملتبسة والمربكة، معاناة ثم فرح، فرح ثم معاناة، معاناة ثم فرح وهكذا، مثل دورة سيزيفيَّة لا تنتهي؛ يحمل الصخرة من الأسفل ويعلو بها قمة الجبل، فيشعر بالغبطة والفرح، وتهوي الصخرة إلى أسفل الجبل، ثم يحملها من جديد ليتجرع المعاناة نفسها من الحمل والفرح بالوصول، شاحناً طاقته بنوع من الطهرانيَّة البليغة للتخلص من هذه الدورة المقيتة، لكنها قدره، ومصيره مرتبط بتكرارها وقسوتها وابتهاجها. إنها توليفة تمزج المتعة بالمعاناة بشكل لا ينفصل، وإذا كان الاستمتاع في كثير من الأحيان يعوض المعاناة، فإنه يوجد على الأقـل استمتاع حيوي ينتج عن ممارسة العقل وتلقي الحقيقة. ولا يعرف حقاً المعاناة إلا من جربها.

يتميز المسرح بالإحاطة والشمول، ومن يلج مساره ينبغي أن يتقن كل الخبرات، يسير في دروبه ومسالكه وشعبه الشائكة والمتفرعة، بخطى ثابتة وحذرة. فالمسرح يلزمك أن تكون معلماً، وفقيهاً، ومتنسكاً، وعارفاً، ومرشداً، ومهندساً، ورياضياً تحسن سباق المسافات الطويلة والمتوسطة والقصيرة، بأنفاس محسوبة، وركض مضبوط.

الألم والفرح صنوان (دافيد لوبروتون، كتاب تجربة الألم)، كما أن السرد صنو الحياة (بول ريكور، كتاب الذاكرة التاريخ النسيان)، والمسرح مراوحة بين هاتين القاعدتين، وتمفصل لهاتين المسلمتين، عشناهما ونعيشهما، وإن مضتا نعيد تركيبهما من جديد عبر الذاكرة والأرشيف، استجلاء لمواطن الألم والفرح والابتهاج. في تجربتي المسرحيَّة.. انسل الابتهاج من رحم ألم البحث والـدرس في أطروحة جامعيَّة لنيل درجة الدكتوراه في المسرح. بعد ألم البحث في عتمات المسرح ودهاليزه، رست السفينة على مرافئ النجاح والحصول على درجة علميَّة بامتياز. ومن رحم ألم الكتابة المسرحيَّة الإبداعيَّة، ولد النص المسرحي «أبوحيان التوحيدي يحضر زمن الجراد»، وهي فرحتي الأولى في الكتابة المسرحيَّة، هانت بفضل جاهزيته كل الآلام السابقة، وبدأت أشعر بالابتهاج لكوني صرت كاتباً، وبقي النص سنيناً ينتظر ميلاده الجديد (كتاباً أو عرضاً)، فكانت الفرحة الكبرى حين تم انتقاؤه ضمن خمسة نصوص مسرحيَّة مغربيَّة في إطار «خزانة النصوص المسرحيَّة العربيَّة»، وهو المشروع العربي الرائد الذي أطلقته دائرة الثقافة في الشارقة برعاية صاحب السمو حاكم الشارقة.

وتوالت الأفراح حين أقبلت فرقة من المعهد العالي للفن المسرحي بالكويت على الاشتغال على المسرحيَّة، وتقديمها في مهرجان الشباب الخليجي، وحصلت الفرقة بفضل هذا النص على جوائز مسرحيَّة متعددة. الفضل كل الفضل يعود إلى هذه المبادرة السامية التي لولاها لما وصل النص إلى العالم العربي، وحقق نجاحاً أغبطني كثيراً وما زالت ذاكرتي موشومة بهذا الحدث.

واتسعت مساحات الفرح والابتهاج تتويجاً وإحقاقاً لحرقة السؤال الأنطولوجي والجمالي، والبحث عن المصوغات الدراماتورجيَّة القمينة بالعمل الجاد والدؤوب، والتداريب المرهقة، والإجهاد النفسي والذهني المتبوعين بالأرق والقلق والألـم، حينما نما جزء من تجربتي الإخراجيَّة مع ممثلات في بداية طريقهن في التمثيل، وتألقن في أدائهن، وحصلت المسرحيات التي أنجزتها معهن على جوائز تقديريَّة مهمة، والأكثر من ذلك تمكنت مسرحيَّة «عش الرتيلة» أن تمثل المغرب في مهرجان الربيع العربي بمدينة هانوفر الألمانيَّة. حققت لي هذه المحطة اعتباراً خاصاً، ودروساً بليغة في البيداغوجيا، وحـوار الثقافات، وتبادل الخبرات والتجارب المسرحيَّة مع أحفاد بريشت.

قد تطول هذه المتتالية من الأواليات المجسدة لميلاد الفرح من رحم الأمـل، ولا تنتهي ولا تتوقف، إلا بتوقف قلب الإنسان عن الدقات والنبضات.

اتسع النشاط المسرحي اللبناني إلى حدود عشرين عملاً منذ بداية العام 2023، وحتى نهاية مارس الماضي، اتخذت أشكالاً مسرحيَّة مختلفة، وكان من اللافت أن ستة منها موجهة إلى الطفل، هي: «فراس العطاس»، «كراكيب»، «يلا ينام مرجان»، «ألف وردة ووردة»، «بيتك يا ستي»، «شتي يا دنيا صيصان»، عرضت أسبوعياً على مسرح «دوار الشمس» في بيروت، جميعها بإنتاج مسرح الدمى اللبناني - خيَال، الذي يُعدّ الأول والوحيد في لبنان بصفته مؤسسة مسرحيَّة ناشطة لها «ريبرتوار» خاص بمسرح الطفل منذ ثلاثين عاماً بطابع محلي/ عربي.

«ألف وردة ووردة»

عودة مسرح الطفل في لبنان

بيروت: الحسام محيي الدين
باحث مسرحي من لبنان

«ألف وردة ووردة» هي إحدى تلك المسرحيات التي تابعناها أخيراً، تأليف وإخراج كريم دكروب، موسيقى وأغاني أحمد قعبور، سينوغرافيا ودمى وليد دكروب، فيديو نعمة نعمة، تمثيل يكاترينا دكروب، أدون خوري، سارة عبدو. تحكي لنا في خمسين دقيقة قصة الوردة الصغيرة التي لا تزال «بذرة» وتريد مغادرة الأرض، وأن تكبر بسرعة لتصبح كأمها الوردة مكتملة الأوراق والألوان، حيث تنبهها الأخيرة إلى أن ذلك مخالف لدورة الطبيعة والنشوء والتطور. بين إصرار «البذرة» ورجائها تستجيب الوردة الأم لطموح ابنتها، التي بدأت رحلتها بالتوجه إلى «أم الفصول» طالبة مساعدتها، حتى تخاطبها الأخيرة بأن المسألة ليست بهذه السهولة، وأن طموحها مشروع لكنه يحتاج إلى اجتهاد، وتضحية، ومثابرة، وعمل دؤوب، في دورة نمو كاملة تفعل فيها أشياء كثيرة لتكبر وتصبح وردة: أن تكتسب خبرة الطبيعة، تدخل قلب الأرض، تأكل وتتغذى من التربة، تتعرف على بذور أخرى، تتعرض للشمس والهواء، وتشرب ماء المطر، وضرورة أن يمر كل ذلك من خلال أولادها الفصول: الربيع، والصيف، والخريف، والشتاء. تصادف البذرة طائر «اللقلوق» فيحملها بفمه الكبير، بعد أن اطمأنت إليه، إلى الربيع، الذي يعدها بمساعدتها لتكبر، إنما بعد أن تنجز دورة نموها باستكمال زيارة إخوته الفصول، فلا تتأخر بالرحيل إلى فصل الصيف، لتصل إليه وقد أصابها العطش بسبب شمسه الحارقة، فينصحها بالتوجه إلى شقيقه الخريف لترتوي بمائه. يحن الخريف اللطيف، فصل الحصاد على «البذرة» ويسقيها الماء فور وصولها إليه، لكن أشجاره الحزينة على فراق أوراقها تثير فيها حزناً مماثلاً لفراق والدتها، لتلتقي بالغراب الذي يوهمها بالمساعدة، وهو في الحقيقة يطمع في التهامها، فتهرب منه إلى الشتاء، فصل الأمطار والبرد والرياح، الذي ينصحها بالعودة إلى الأرض مع «كابتن دودة» (دودة الأرض) لتكبر بشكل طبيعي وتغدو وردة مكتملة، وهو ما فعلته البذرة حتى غدت أُمّاً لبذرة جديدة، تريد بدورها أن تكبر بسرعة.

عُرِضَتْ مسرحيَّة «ألف وردة ووردة» للمرة الأولى عام 2005، وهي في هذا العرض دخلت عامها الثامن عشر، كما أنها، وللمناسبة، شاركت في مهرجانات كثيرة في فرنسا، والدانمارك، والصين والتشيك، ومعظم الدول العربيَّة، وحازت جائزة أفضل عمل للأطفال في براغ/ تشيكيا عام 2007، وجائزة من مهرجان شنغهاي لمسرح الطفل في الصين. هي مسرحيَّة غنائيَّة بأسلوب حكائي، تعتمد مزيجاً ممتعاً من أشكال تعبيريَّة مثل التمثيل، وتحريك الدمى، والأقنعة، وتقنيات الفيديو البصريَّة، في لوحات ملونة مستوحاة من أعمال فنانين عالميين كبار، مثل بيكاسو، وفان غوغ، ورينوار، وكلود مونيه، وغيرهم، ترتقي بالتفكير السويّ للناشئة من منظور تربوي، هو من ركائز هذا المسرح، وهي إذ تضرب لهم مثالاً إنسانياً نبيلاً في أهميَّة الطموح، إلا أنها توجّهُ إلى ضرورة التسلّح بالصبر والاجتهاد والمثابرة، لأجل تحقيق الأهداف، مع ما يقابل ذلك دلالياً من إدانة الكسل، ومشروعيَّة الحلم والتفكير بالمستقبل. في مثل هذا التصور، يشتغل دكروب كاتباً ومُخرجاً على المنطقة النفسيَّة لشخصيَّة الطفل، وهو أستاذ سيكودراما مخضرم لسنوات طويلة، مستثيراً كوامن الإبداع والمعرفة لديه، ومحاولاً البحث في أفكاره وتطلعاته التي لربما كانت بمستوى متقدم عما نظنه عليه، ودائماً بالعبور من أمثولة أدبيَّة ذات بُعد خيالي، تجمع الإمتاع والترفيه إلى تغذية المكتسبات الأخلاقيَّة للكائن الصغير، وتؤكد أن مرجعيَّة النص هي الواقع والمتخيل معاً تكريساً لمبدأ التجديد وأهليته في موضوعات مسرح الطفل، وغاية بعيدة المدى في المنظور الرائي إلى تنشئة مواطن صالح بمواجهة الأزمات الوجوديَّة العاصفة بمجتمعاتنا العربيَّة. أهميَّة الإخراج أيضاً أنه نظّم اتصال الزمن بالوحدات المرئيَّة التي هي مكانيَّة أيضاً، ملتزماً توقيت الانتقال الدقيق والسّلس في ما بينها، مع التركيز على التشكيلات الحركيَّة للدمى بوصفها مُكَوِّناً بصرياً يرافق الحوار حيناً أو يكون بديلاً إيمائياً له أحياناً، ما جعل العرض كتلة جماليَّة شائقة، تزيل طابع التشنج والتأزم الذي يعيشه الجمهور في الحياة العامة

خارج المسرح، وينقله إلى أجواء احتفاليَّة مغايرة فور دخوله الصالة، مع ما يعنيه ذلك من تطور الشعور الجمعي للنشء بأهميَّة ارتياد المسرح، الذي هو رسالة أخلاقيَّة اجتماعيَّة وليس نسخاً للواقع فحسب. إلى ذلك، كان حيز اللعب على الخشبة مكشوفاً على الممثلين محركي الدُّمى في غير مشهد، لكنّ ذلك لم يكن طاغياً ولا مشوشاً على تركيز المتفرجين صغاراً وكباراً على الدمية بذاتها، مع تكريس مبدأ المسرَحَة بآليات الأداء، التي استلهمت حركات الأطفال الواقعيَّة بمهارات خاصة، مع ما طالعنا من حرفيَّة عالية ماتعة في الالقاء: طريقة اللفظ، ونطق الحروف، وتفاوت نبرة الصوت بين موقف وآخر، ما أعطى للصوت قيمة سمعيَّة اقتربت من التنغيم بصبغة شاعريَّة، أشبه بالتراتيل أحياناً، لتخدم إيصال المعاني، تمثلته الشخصيات/ الدمى وشكّل امتداداً تلقائياً لرؤية وليد دكروب (الذي هو صانع الدمى والسينوغراف معاً) وخبرته في التعامل مع شخصيات مفترضة مصنوعة من الخشب والورق والقماش والجلد، بألوان متناسقة، بعضها مُثبت على عصي، أو قضبان حديديَّة، تُحرّك بوساطة اليد حيناً، أو إدخال اليد والأصابع في الدمية حيناً آخر، وتُقلّد صفات محددة لكائنات حيَّة مختلفة مثل الغراب، واللقلوق، والأزهار، ودودة الأرض، إلى جانب

محاكاة كائنات افتراضيَّة متخيلة، نعني الفصول الأربعة، إنما بأداء الممثلين أنفسهم، وقد وضعوا أقنعة محببة ولّدت طابعاً احتفالياً بمن تمثلهم، بالتناسق مع حركة الجسد، وعزّزت الطقس الطفولي للعرض، الذي تماهى ومخيلة الجمهور حتى حدود الكرنفال، مع استحضار مُتقَن لبعض أشكال خيال الظل، كان لا بد منها تلبية لحاجة تأثير الظلال في مشهديات العرض.

بـزاويـة الـرؤيـة نفسها، فرضت السينوغرافيا لغتها في مختلف العلامات والتشاكيل، التي انطلقت من قراءة النص إلى بناء المعنى التربوي الذي يُراد له القبول عند المتفرج، فلم تتأخر في استثمار العمارة المسرحيَّة، أو الصالة الحديثة الرائعة نصف الدائريَّة في مسرح دوار الشمس، التي هي شكل سينوغرافي بحد ذاته، يحقق رؤية مركزة باتجاه الخشبة من جهات ثلاث، ويوفر علاقة تداخل بين العرض والجمهور، وصولاً حتى تطويع المكان دلالياً لصالح إدراك الطفل بمستوييه الحسي والمعرفي، فيزيولوجياً وذهنياً. بهذا المستوى أيضاً، تناسقت الألوان مع الأحجام في اللوحات المرسومة، التي يمكن عدّها إكسسوارات ديكور توزعت بين مستويَي الخدع البصريَّة، والأغراض الماديَّة الفعليَّة، وتبدلت بتبدل المكان

هو مخرج وباحث وأستاذ مسرح جامعي ومعالج نفسي لبناني، حائز لشهادة الإخراج المسرحي «تخصص مسرح دمى» من أكاديميَّة سان بطرسبورغ للفنون المسرحيَّة (1993) وعلى عدة شهادات من جامعات مختلفة في علم النفس العيادي، والتنشيط النفسي الاجتماعي، وفي «الفن وعلوم الفن». محاضر في الجامعة اللبنانيَّة - كليَّة الفنون الجميلة منذ عام 2003 (أستاذ إخراج مسرحي ومسرح دمى ومسرح اجتماعي). أسس مسرح الدمى اللبناني، وهو مديره حتى اليوم، ورئيس جمعيَّة «خيال للتربية والفنون». أخرج أكثر من 25 عملاً مسرحياً للأطفال عرضت وتعرض على مدار السنة في لبنان ودول العالم، ونالت أعماله عدداً من الجوائز والتكريمات.

والزمان بآليَّة فنيَّة منسابة بهدوء، أعطت الانطباع البصري اللا متناهي للطبيعة (سماء، شمس، جبال، غابات، غيوم، أمطار، تلال، سواق... الخ) التي كانت ملعباً للبذرة الطائرة في ارتحالها من فصل إلى آخر، وتناوبت جميعها في إغناء العمق الخلفي للخشبة، مع ما صحبها من مؤثرات سمعيَّة مثل أصوات الرعد، نزول المطر، حفيف أوراق الشجر، الطيور، العواصف... مع ما شكلته الإضاءة من قيمة تشكيليَّة فعالة أدخلت الأطفال في عالم الإيهام، من خلال فلاتر ضوئيَّة خدمتْ الإيحاء بطيران وتحليق البذرة وطائر اللقلوق في السماء وبين الغيوم، ولعبتْ، بوصفها مؤثّراً بصرياً، دوراً كبيراً في تحولات زمن الحدث (ليل، نهار، شمس، قمر...) عطفاً على ما أتاحه انطفاؤها كلياً من فرص لتبديل الديكور في غياب الستارة. إلى ذلك، أعطت الموسيقى بُعداً روحياً للمَشاهد، وشكلت جزءاً أساسياً من العرض قبل أن تتحول بالكلمات تعبيراً درامياً عن قراءة السينوغراف الخاصة، التي تفسر الأحوال المنتقلة بين فرح وحزن، وحذر واندفاع، وترقب وأمل، وتفاؤل وقلق، ترجمتها أغنيات الفنان اللبناني المعروف أحمد قعبور، وهو يمزج فيها التراث الكلاسيكي العالمي بأصالة الشرق وأحاسيسه، مما أقنعنا بأهميَّة الطابع الغنائي لمسرح الطفل. وهكذا، فمن المهم جداً الدعوة إلى تحرر المسرح من أشكاله المعروفة المكررة، وانعتاقه باتجاه عالم الدّمى الذي تعد فرقه المسرحيَّة قليلة جداً في العالم العربي، بعيداً من مفهوم المسرح التجاري، وقريباً من فتح آفاق التخييل والابتكار لدى الطفل بوصفه مساحة بيضاء حساسة تضج بالتساؤلات والاستفسارات العفويَّة المحرجة، التي تحتاج حتماً إلى مخاطبته بدقة متناهية وحذر شديد.

أي أفق للمسرح التجريبي في تونس؟

حاتم التليلي محمودي
باحث مسرحي من تونس

تحاول هذه المداخلة ترميم وضع مسرحي بعينه، ذلك المتعلّق بسؤال التجريب في المسرح التونسي، حيث علت العديد من الأصوات داعية إلى تشغيله. ولكن هل سنتفق جميعاً على هذه العبارة اللغويَّة «المسرح التونسي»؟ ألم تنتفض بعض الأقلام منذ فترة منادية بسلخ المسرح عن جلده الهووي لتخترع أفقاً لغوياً ثانياً تحت توقيع «المسرح في تونس»؟ هل حين تمّ التأسيس لهذا المسرح كانت له كينونة واضحة المعالم تميّزه عن غيره من بقيَّة المسارح العربيَّة والأفريقيَّة والعالميَّة؟ وإذا ما شطبنا هذه الأسئلة جميعها لأنّها حتماً ستجعل أسنان بعض المسرحيين تصطكّ شططاً وقرفاً: هل سنتحدث عن التجريب نسبة إلى مسرحنا متقوقعاً على أناه وتجربته الخاصة، أم نسبة إلى المسارح العالميَّة؟ هل تجاوز مسرحنا عقبات التأسيس والتأصيل حتى يتمّ التحدث عن أفق تجريبي له؟ لماذا نستعمل عبارة مسرحنا وهي التي تنتهي بحرف النّون واقعةً جماعيَّة؟ كيف نصدّق أنّنا كذلك ونحن نتجادل كلّ يوم إذ لكلّ منّا نظرته الخاصّة إلى الوطن؟ كيف نؤمن بمسرح يرتدي جلداً تونسياً والمسرحيون أنفسهم تخلّوا عن هذه المهمّة؟

إنّ أقصى ما نراه اليوم هو ذلك الانفجار العنيف لعدد من الأعمال المسرحيَّة، وتلك المناحات التي تطلقها الحاجة الاجتماعيَّة للفنانين، وازدهار نقابات باسم هذا الفنّ. إذا كان الجميع يدافع عن المسرحيين فمن سيدافع عن المسرح؟ هل ثمّة منهم الآن من توغّل عميقاً في تجربته واجترح السّائد الإبداعي برغم حيف السّوق وحالات البؤس المعرفي حتى يمكن من خلاله تنشيط مفهوم التجريب؟ ماذا عن تجارب الآباء المسرحيين منذ «المسرح الجديد» و«بيان الأحد عشر» وغيرهم؟ هل ترجموا بياناتهم النظرية الناريَّة إبداعيّاً أم ظلّت مجرّد تكتيك سياسيّ لتحسين وجودهم المسرحي بوصف المسرح شرطاً من شروط الإقامة في المدينة؟

وإذا ما كنّا سنعد أعمالهم قائمة على التجريب، فلماذا انطفأت مساراتهم علماً أن هذا المفهوم في بعض معانيه يعدّ حدث انتقال استثنائياً ما إن ينتهي حتى يعقبه حدث يخترق الأوّل جمالياً وفنياً، فلا يتوقف التجريب بقدر ما يُعِدُّ لمسرح أكثر تجديداً يعقبه آخر يجدّده؟

في الحقيقة، نحن لم نخترع بعد أفقاً جديراً بالسكن المشترك في ما بيننا، وهذا حدث ألقى بظلاله على المسرح أيضاً. إنّ معظم التجارب المسرحيَّة في تونس لم يراكم بعضها لبعض، بقدر ما حرّكتها غواية التحطيم والاجتثاث، كما لو أنّ الأمر يمثّل ضرباً من سراديب الإثم. يمكننا اكتشاف ذلك من خلال علاقات المجموعات والفرق المسرحيَّة في ما بينها وفي ما بين علاقات الأفراد في المجموعة الواحدة، وعليه سيصعب فعلاً تنشيط مفهوم التجريب بوصفه واقعة جماليَّة في صلب هذا المسرح، إذ هو قائم على نزعات ذاتيَّة تعتقد أنها تملك الحقيقة المطلقة، ولا همّ لها غير جرّ قوافل من الأتباع، وهذا أمر يدركه الجميع، وظلّ مسكوتاً عنه من قبل المسرحيين أنفسهم، بينما تدور رحى الصراع في ما بينهم على نحو الحروب الباردة، تلك التي امتدّت ضراوتها إلى النقّاد أيضاً.

أن نتوقف عند هذا الحدّ، فنحن عدميون جدّاً، لذا تجب الدعوة إلى اجتراح أفق معرفي من خلاله نشغّل هذا المفهوم على جسد المسرح المتشظي. للوهلة الأولى سنتوهّم أنّ ثمّة أصوات لإعلاميين ونقاد وسياسيين ومسرحيين تأمرنا كي نسلّط الضوء على التجربة المسرحيَّة لمدّعي الأبوّة - أو هكذا يحبّذ السائد في الحياة المسرحيَّة توصيفهم- طبعاً، إنّ تلك الأصوات ستصلنا مهما بالغنا في التمرّد، وربما من الحيف الآن تجاهلها. على الأرجح نحن نرغب في تجاوزها لكنّ ذلك سيكون عسيراً جدّاً ما دمنا لم نعقد تفكيكاً يشملها بشكل نهائيّ.

من أجل ذلك، نحن الآن لن نهتمّ بتاريخ التجريب، فهو يعني البناء على أنقاض السائد، ولذلك لا يجب أن نسقط في مأزق التأريخ لبدايات التجريب المسرحي، لأنّ كل جديد هو تجريبي بالضرورة شريطة نجاحه في تحقيق تجديد نسقي قائم على هدم السنن. وكما يمكن الإقرار على هذا النحو بإقامته واقعة جماليَّة في تجارب أولئك الآباء، يمكن أيضاً إبراز خصيصة عنيفة ومثيرة تمثّلت في تعذيب هذا المفهوم وسلخه عن معانيه المعتادة، ولنا أن نستدلّ على ذلك من خلال بياناتهم وأعمالهم المسرحيَّة بوضعها على نَصْلَيْنِ لرمح نقديّ واحد، الأوّل متمثّل في السؤال عن التجديد في الخطاب المسرحي التونسي مقارنة بسابقه، والثاني متمثّل في السؤال عن التجديد في هذا الخطاب نسبة إلى المسرح العالمي. طبعاً، نحن ننتبه هنا إلى ما يقوله بيان «المسرح الجديد» من حيث «تغيير الخطاب المسرحي وأشكاله المتعارفة والخروج به من الطرق المعبّدة ومقاطعة النماذج الغربيَّة». لنتفق أوّلاً أنّ هؤلاء نجحوا فعلاً في تحطيم السائد المسرحي في تونس، منذ تمرّدهم على «مفهوم الاحتراف المسرحي السائد وإقحام المسرح ضمن النمط الاقتصادي الحرّ الليبرالي» (العبارة للناقد عبدالحليم المسعودي)، ولكنّ هذا يناقش لأنّ التمويل ظلّ رسمياً، ولنتفق ثانياً أنّ هؤلاء نجحوا في خلق جراحات إبداعيَّة قوّضت السائد، ولذلك من خلال نقطتين مركزيتين، الأولى من حيث مكانة النص المسرحي بدحض جاهزه والتركيز على الارتجال، ولكنّ هذا يناقش أيضاً إذ سبقهم المنصف السويسي، أمّا الثانية فتمثلت في الهجرة إلى فضاءات مسرحيَّة مغايرة، إذ عرضت مسرحيَّة «العرس» في قاعة معدّة في الأصل رواقاً لعرض الأعمال الفنيَّة التشكيليَّة، وعرضت مسرحيَّة «التحقيق» كما مسرحيَّة «ورثة» في فضاء مفتوح، وعرضت مسرحيَّة «غسالة النوادر» في قاعة سينما، ومسرحيَّة «عرب» في كاتدرائيَّة سان لويس بقرطاج، وهكذا كان لزاماً على كلّ عرض أن يبتكر سينوغرافيا خاصة به ويقيم تصوراً مخالفاً في علاقته بالمتلقي.

نتساءل الآن: هل ثمّة فعلاً مقاطعة للنماذج الغربيَّة؟ ربّ سؤال سيتحوّل إلى مزحة لا تضحك حتّى الأطفال، إذ ما قدّمه هؤلاء لا يمكن إطلاقاً إدخاله في حيّز التجريب المسرحي بقدر ما هو استنساخ للنموذج الغربي، وإلّا كيف نفسّر الحضور الطاغي للخطاب البريشتي في معظم أعمالهم؟ كأنّ بريشت لم يكن ألمانياً على هذا النّحو !

نتساءل أيضاً بعيداً عن هذه «الباروديا» الساخرة والمتهكمة: أين آثار التجريب في تجربة هؤلاء والحال أنها اندثرت، علماً أن من وظائفه كما ذكرنا سلفاً ليس الهدم لمجرّد الهدم بقدر ما هو مراكمة للتجربة الحيَّة بوصفها امتداداً على الامتداد السابق لها، وليس اجتثاثاً لآثارها. نقرأ التعريف التالي حول التجريب على لسان المغربي سعيد الكريمي: «إنّه لا ينفي الأشكال السابقة عليه، وإنما يجدّد الرؤى وينوّع الأساليب. إنّه اختبار مستمر للأفكار والأشكال والأدوات يضع كل شيء تحت الاختبار، فينتج إبداعات تجسّد انحرافات متطرفة عن مسار التقاليد السابقة».

ثمّة ضرب من تعنيف هذا المفهوم على ما يبدو، لأنه مع تجربة هؤلاء ارتبط ارتباطاً وثيقاً بحسّهم الغضبيّ الذي تمّ تسريده في بياناتهم، إنّه ضرب من الصلصال السياسي المتمرّد من دون وعي بتوافر المعرفة بالأسس النظريَّة لتجاوز السائد. ودحضاً لكلّ التباس، إنّنا لا نرمي لتفريغ هذه التجربة من مفهوم نطرحه بوصفه استشكالاً مسرحياً هنا، بقدر ما نحن نبحث عن الالتباس الحائم حوله، فمن الطبيعي جدّاً أن ينزل بصفته واقعة جماليَّة في تخوم مسرحنا. لقد استقبلنا هذا الفنّ وافداً ولم يكن خلاصة ما يعتمل في ثقافتنا، أو هو صيغة عليا عن الميثولوجيا السائدة لدينا، ومن الطبيعي أيضاً أن نستورد حداثته ومفاهيمه مثلما استوردنا حداثة الغرب كلّها.

إنّ تجربتنا في العلاقة بالآخر لم تتجاوز حدود الاستنساخ، أما في ما يخص ميكانيزمات المسرح الداخليَّة فإن معظم هذه التجارب كان التجريب معها مقترناً بالكتابة على الأنقاض، من «المسرح الجديد» إلى «بيان الأحد عشر» إلى «تراثيَّة» عزالدين المدني، أو لنقل إنّ معظم الخطابات التجديديَّة كان محرّكها الأوّل ذلك البعد النضالي الذي يهدف إلى تأصيل المسرح إقامةً في المدينة: مسرح لا يصنع الحدث ولا يخترعه، بل مسرح يراود الحدث ذاته ويخاتله سياسياً. على هذا النحو، أن ننظر إلى تجارب أولئك من زاوية تبحث استنبات مفهوم التجريب داخلها، لهو أمر أشبه ببناء الدار فوق الملح فتنهار.

لا يمكن أن يحدث التجريب إلّا بعد أن يمأسس الشيء، لأنه يأتي تتمّة لسابقه وحدثاً في الحاضر يستمدّ وجوده من تشريح الماضي والرغبة في تجاوزه. نعم، لقد تجاوزت تلك التجارب سابقها التونسي، لكنه تجاوز ارتبط ارتباطاً وثيقاً بما هو سياسيّ، أما على مستوى جمالي فقد ظل مشدوداً إلى التجارب الغربيَّة، ومن ثم فهو يجدّد أو يجرّب من خلال استنساخ الأصل. ولدت تلك التجارب بالتوازي مع الرغبة في تأسيس الدولة المدنيَّة الحديثة، وهي أيضاً كانت مجرّد استنساخ للنموذج الحداثي الغربي، وحين تمّ الإعلان عنها لم تكن جاهزة للانتصار على الماضي الأنتروبولوجي واللاهوتي، ولم تؤسس لمفهوم الفرد أو المواطن.

على هذا النحو يجب أن نكفّ عن ذلك العواء المسرحي الذي يدّعي إنزال التجريب في حقل المنجز المسرحي إبان تلك الفترات السابقة برمّتها، إذ اتسمت بالرغبة الملحة في الخروج من الفراغ، وبخطوات جريئة تبحث لها عن سكن داخل العالم.

أن يعقد المسرحي ضرباً من الانتماء إلى العصر، فهو حتماً سيؤسس مسرحاً عابراً للقارات والأعراق والهويات، مسرح بدأنا نكتشف جيناته الجديدة برعاية الديجتال وهدم الجغرافيا وتناسج الثقافات، وهو تجريبي بامتياز، لا يتجاوز صنمه الأرسطي فحسب، وإنما يعصف بسرديَّة بريشت هي الأخرى، كما يبتلع كل الأنساق المسرحيَّة السابقة له، يستحضرها وفي الآن نفسه يدمرها على نحو يؤسس من خلاله تعبيرات وأشكال فرجويَّة ومسرحيَّة جديدة، تعكس هول الكارثة المحدقة بالعالم، وتحرض في الآن نفسه على الإقامة عند حافة الهول والفزع. هكذا فإن التجريب في سياق ما قبل هذا العصر، هو مجرّد مفهوم رجعي، إذ هو خاضع لمنطق التراتبيَّة الثقافيَّة والمسرحيَّة وأنساقها. أمّا أن نحاول استنباته الآن ونحن ندّعي أننا جيل يقفز إلى المنعطفات الفكريَّة الجديدة للعالم، خارج المرجعيات التراثيَّة، فذلك مرتبط بعثورنا على منجز مسرحي انصرف إلى التدرب على الإقامة في مدينة الوجود المنشودة، بوصفه منجزاً تحرر من الأجهزة المفهوميَّة التي اخترعت في أزمة الملّة، مثل تلك التي ذكرناها سلفاً في أوّل هذه الورقة: «مسرح تونسي/ المسرح التونسي".

فاز بجائزة أفضل ممثل عن دوره في «الجلاد»

عبدالله مسعود

تجذبني الخشبة بسحر لا يوصف

فاز الفنان المسرحي الإماراتي عبدالله مسعود، بجائزة أفضل ممثل عن دوره في مسرحيَّة «الجلاد» في الدورة الثانية والثلاثين من أيام الشارقة المسرحيَّة. ومسعود كاتب وممثل مسرحي معروف، شغوف بالمسرح، وله آراء صارمة بشأن «أبو الفنون»، هذا الذي يعده محطة رئيسة للفن الراقي الجميل الذي لا غنى لأي فنان عنه.

الشارقة - عثمان حسن

في هذا الحوار، يعبر عبدالله مسعود عن سعادته الغامرة بفوزه بجائزة أفضل ممثل، كما يتحدث وبتواضع جم عن قضايا وهموم المسرح في الإمارات، هذا الذي ينحاز إليه بشغف المثقف والمبدع، الذي يحرص على استمراره متألقاً ورافعة من روافع الوعي والتطوير والإبداع.

• فزت بجائزة أفضل ممثل عن دورك في مسرحيَّة «الجلاد» في الدورة 32 من أيام الشارقة المسرحيَّة، كيف تنظر إلى هذا الفوز، وما هي المسؤوليات المترتبة عليه؟

- أنا سعيد جداً بهذا الفوز، وأعتز كثيراً به لأنه جاء بعد تأن وصبر، وجاء بعد عمل شاق لجهة الاشتغال على الدور الذي أسنده مخرج العمل إليّ، وهو شخصيَّة «ابن الجلاد»، هذا الدور الذي تطلب العمل في عمق الشخصيَّة ودراسة أبعادها من النواحي كافة، لقد بذلت أقصى ما لدي من جهد لكي أغوص في عمق الشخصيَّة

والبحث عن كل ما هو مغاير، حتى تصل إلى المتلقي بطريقة سلسة، فكان لزاماً عليّ أن أبذل كل ما أستطيع لترجمة الانفعالات الصادقة من خلال هذا الدور، وهو الذي تفاعل معه الجمهور بكل صدق وعفويَّة.

أعبر مرة أخرى عن سعادتي بهذا الفوز، لاسيما أنه جاء بعد منافسة شرسة مع فنانين كبار أجلهم وأحترمهم، ولا شك أن ذلك سيحملني مسؤوليَّة كبيرة لأضاعف جهدي أكثر وأكثر، فـ «أبو الفنون» يستحق منا جميعاً أن نبذل لأجله أقصى ما يستحق من جهد وقراءة ومثاقفة ومعرفة.

• متى يلجأ الفنان عبدالله مسعود إلى الكتابة المسرحيَّة؟ هل بسبب الحاجة إلى أفكار جديدة غير مطروقة في المسرح؟ أم بدافع الشغف الثقافي والإبداعي؟ أم لكليهما معاً؟

- في الحقيقة إن الأسباب لها صلة بكل ما ذكرت، لاسيما أن الساحة المسرحيَّة في الإمارات تفتقر إلى وجود كتاب يمارسون التأليف المسرحي بطريقة محترفة، ربما باستثناء ثلاثة أو أربعة كتاب على الأكثر، من هنا، ومن خلال متابعتي لكثير من العروض المحليَّة، يصدمني أحياناً انعدام وجود أفكار جديدة تحلق بالمتلقي نحو آفاق ثقافيَّة ومعرفيَّة يتطلع إليها، وفي السياق نفسه أنا أحبذ المشاغبة الفكريَّة إن جاز التعبير، فالأفكار كما يقال موجودة على قارعة الطريق، وتحتاج منا إلى القراءة وإعمال الخيال من أجل تطوير الفن المسرحي في الدولة، كي يظل هذا الفن في مقدمة الفنون التي نعتز بها، ولكي تزيد وتيرة الألق الفني في زمن بات يلهث وراء الإسفاف والملهيات والتسطيح، على حساب الثقافة والمعرفة التي نستحقها من أجل رفعة الإنسان والأوطان.

• النص ركن أساس في العمل المسرحي، ثم يأتي الفنان، ما هي اقتراحاتك لدوام ألق الفنان على الخشبة؟

- معروف أن النص هو عصب العرض المسرحي، فلا مسرحيَّة ناجحة من دون نص ماكن ورصين، وهذه قاعدة أولى، بعد ذلك يأتي دور الممثل، وهو دور يتطلب جهداً مضاعفاً من الفنان الممثل، هو جهد يجب أن يحفز على تجسيد الدور بحرفيَّة عالية، التجسيد هو لعب على أبعاد الشخصيَّة كما قلت سابقاً، من هنا، يجب على الممثل أن يبحث أكثر وأكثر، ومن دون كلل أو ملل، في عمق الشخصيَّة التي يؤديها على الخشبة، وإلا لن يكون مقنعاً لأحد.

قد يلجأ الممثل إلى «الكاركتر» وهذا يجوز على مستوى تقديم شخصيَّة تقليديَّة، ولكن، كيف تؤدى هذه الشخصيَّة؟ وكيف نترجمها في هذا الزمن الذي نعيش بكل ما فيه من معرفة وحواسيب، من دون أن يشعر المتلقي بأنها تقليديَّة، وأنها نمطيَّة، ولا تضيف جديداً إلى رصيد الممثل من جهة، وحرفة التمثيل من جهة ثانية؟

الحل موجود، وهو رهن الممثل المجتهد، المطلوب منه أن يرتقي بأدائه على الخشبة، الممثل الذي يجب أن يقرأ كثيراً في جوانب وأبعاد الشخصيَّة المرسومة، فهو مطالب بابتكار شخصيَّة ليست عاديَّة وليست نمطيَّة، حتى وإن كانت هذه الشخصيَّة مسالمة وهادئة، أو قصيرة، فالتمثيل المسرحي يحتاج إلى ممثل مجتهد ومبتكر، ويحتاج إلى دور مؤثر، ويتطلب اجتهاد الممثل، ليشار إليه

بالبنان، هنا، يصبح الممثل مؤثراً فيترك أثراً كبيراً عند المتلقي الذي حتماً سيصفق تقديراً لجهده في تقديم شخصيَّة مغايرة تستحق الثناء.

• تقدم الجهات الرسميَّة والحكومة في دولة الإمارات العربيَّة المتحدة دعماً مقدراً للمسرحيين الإماراتيين، لكن، ما الذي يحتاجه الفنان بدقة أكثر من أشكال الدعم؟

- هذا سؤال مهم يحتاج إلى وقفة جادة، فهناك جهات حكوميَّة تقدم بعض الدعم، لكن، دعنا نتحدث بصراحة، لولا الدعم المادي والمعنوي المقدر من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، لصار المسرح الإماراتي «في خبر كان».

هناك مؤسسات حكوميَّة بدأت في الآونة الأخيرة تعي أهميَّة وضرورة الدعم المادي للحركة المسرحيَّة في الإمارات، فبدأت تضع هامشاً محدوداً لهذا الدعم.

ولكن، دعنا ندخل في صلب الموضوع، فلكي نصنع فناناً مسرحياً مبدعاً، يجب أن نعي وندرك احتياجات هذا الفنان، سواء أكان كاتباً مسرحياً أم مخرجاً أم ممثلاً وحتى إن كان فنياً، ولعل في صدارة هذه الحاجات، حاجة الفنان إلى المعرفة وإنضاج التجربة، وهذا لا يتحقق إلا من خلال السفر وحضور المهرجانات والملتقيات الفنيَّة العربيَّة والدوليَّة، وهذا يحتاج إلى تكاليف ماديَّة لا يستطيع الفنان توفيرها، وهذا أمر صعب تحقيقه لكثير من العاملين في المجال الفني المسرحي، لأنه يحتاج إلى تغطية نفقات السفر والإقامة والعيش، وهذه مسائل يجب أن تقوم بها مؤسسات قادرة، تفهم وتقدر دور المسرح، بوصفه ركيزة من ركائز الاقتصاد المعرفي، هذا المسرح الذي يشكل قوة ناعمة تستحق كافة أشكال الدعم المعروفة، نحو تمكين المعرفة بين الأجيال سبيلاً إلى النهضة والتطور المنشود.

الحقيقة أن الفنان المسرحي يعاني كثيراً في هذا الشأن، وفي أحيان كثيرة تتوقف الفرق المسرحيَّة عن المشاركة في الملتقيات والمهرجانات الفنيَّة للأسباب التي ذكرناها سابقاً، ولأسباب ماديَّة صرفة، بعض هذه الفرق يخاطب المؤسسات والجهات المعنيَّة من دون أن يجد آذاناً صاغية.

ولكن، مع ذلك، نحن متشبثون بالأمل، ولا بد من وجود حل جذري لهذه المسألة، وأنا من خلال هذا اللقاء أوجه دعوة صادقة إلى الهيئة العربيَّة للمسرح، أن تكون جسراً لتجاوز هذه القضيَّة الشائكة، فهي معنيَّة بالشأن المسرحي العربي، ونحن جزء من هذا المسيج.

• ما هي المنطقة الآمنة – إن جاز التعبير - التي لا يجب أن يتخطاها الفنان المسرحي حين يطلب منه المشاركة في عمل تلفزيوني؟

- بالنسبة لي فأنا لا أقوم بأداء أيّ شخصيَّة تلفزيونيَّة قبل دراستها جيداً، وأحرص دائماً على أن تضيف هذه الشخصيَّة إلى رصيدي الفني، فأنا أقرأ النص جيداً، فإن أعجبني وشعرت بأنه

سيضيف إلى رصيد الدراما المحليَّة والخليجيَّة، ويرضي المشاهد أو المتلقي، فلا مانع عندي من تقديمه، وعكس ذلك، فلا يكون هناك سبب مقنع لتقديم هذا الدور، وإن كنت بحاجة إلى العمل.

أنا مقتنع بأنه يتوجب على الفنان – أي فنان - مهما كان تخصصه، أن يحافظ على الخط الدرامي الذي رسمه لنفسه، فسمعة الفنان ورصيده الفني كما أرى «خط أحمر» لا يجب تجاوزه أو تشويهه.

• في السياق نفسه، كيف يؤثر أو يضيف العمل التلفزيوني إلى الفن المسرحي، وكيف يضيف المسرح إلى التلفزيون؟

- العمل الدرامي التلفزيون إذا كان مصنوعاً بحرفيَّة عالية من حيث الشكل والمضمون، فلا شك أنه سيضيف إلى رصيد الفنان المسرحي، والتلفزيون يمكن أن يرفع من رصيد شهرة الفنان المسرحي، وهذا لا بأس به إذا تمت دراسته بعناية.

مطلوب من العمل التلفزيوني أن يكون رصيناً ويسعى لتقديم أفكار جادة وجميلة في آن معاً، ومن دون ذلك يسقط في فخ الرتابة والاستهلاك والسذاجة التي لا تقدم جديداً، من جهة أخرى يحتاج التلفزيون إلى الفنان المسرحي، لكي يستثمر خبراته وتجاربه

في عمل يفيد الدراما التلفزيونيَّة، لماذا المسرحي؟ لأنه قارئ جيد للشخصيات، وليس من جماعة «السوشال ميديا» أو «نجوم الإعلام» الذين باتوا يتنقلون على شاشات الفضائيات، هؤلاء في غالبيتهم لا يقدمون جديداً لرصيد الوعي والتأثير وعنصر الفن والجمال والذوق.

ومرة أخرى، عندما يكون الكادر الفني في العمل التلفزيوني قادماً من المسرح، فسوف يلاحظه الوسط الفني، ذلك أنه صاحب بصمة فنيَّة تؤثر في المتلقي، ما يعني أن المسرح يخدم التلفزيون بشكل كبير من الناحية الدراميَّة.

• ما الذي يجذب عبدالله مسعود إلى الخشبة؟

- كل شيء يجذبني إلى الخشبة، ويأتي النص في مقدمة هذه الأشياء، والشخصيَّة ثانياً، في كل أعمالي المسرحيَّة سواء أكنت ممثلاً أم في دور «الدراماتورج» أم فنياً أم في مجال الديكور، أظل مؤمناً بقوة النص المسرحي، وأظل شغوفاً بالدور الجيد على الخشبة، الشخصيَّة تبهرك أحياناً فتحاول أن تبذل أقصى ما لديك من طاقة فنيَّة في هذه الشخصيَّة، وتبحث فيها ومن خلالها، وأيضاً من خلال الأدوار والشخصيات التي تلعب معك على الخشبة، فأنت دائماً في بحث مستمر عن نفسك وعنهم، وفي هذه المناسبة دعني أتحدث عن شخصيتي في عرض «الجلاد»، لقد كانت هذه الشخصيَّة مطابقة أو مماثلة لشخصيَّة الأب «أبي الجلاد» و«ابن الجلاد» شخصيتي في العرض حاولت أن أذهب فيها ومن خلالها إلى أبعد مدى.

وأنا في نهاية المطاف شغوف بالعمل المسرحي، هذا الذي يظل يجذبني، كما تجذبني الخشبة الساحرة التي أقف عليها، وتظل تغريني بسحر لا يوصف.

• من هو المخرج الذي تفضل العمل معه، ومن هو أو «هم» الأبطال الذين ترتاح لوجودهم معك على الخشبة؟

- هناك كثير من المخرجين الإماراتيين الذين أحبذ العمل معهم، في مقدمة هؤلاء يأتي المخرج محمد العامري، وهناك تجربة لي مع المخرجة المتمكنة إلهام محمد، التي تحمل روحاً جديدة في المسرح، ومن المخرجين الشباب عملت مع المخرج أحمد عبدالله راشد، وأتمنى أن أعمل مع مخرجين آخرين من الجيل الشاب.. أما بالنسبة للممثلين فهم كثيرون، في المقدمة بالنسبة إلى الممثلين هناك صديق الرحلات عبدالله راشد، فقد رافقته في عروض كثيرة في الداخل والخارج، وهناك رائد الدالاتي صديق الدروب والمتاهات، وأيضاً الممثل القدير الذي يشعرك بالفرح إبراهيم سالم، والفنانة المخلصة في عملها بدور محمد، التي تشعر الجميع بالبهجة لروحها الجميلة، وهناك أيضاً عبدالله الخديم، المنطلق

«62» عـرضـاً في الدورة العاشرة من مهرجـان الشـارقة للمسرح المدرسي

الشارقة: المسرح

برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وترجمة لتوجيهات سموه، تنظم إدارة المسرح بدائرة الثقافة، الدورة العاشرة من «مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي» خلال الفترة (01-22) مايو الجاري، بمشاركة (62) عرضاً تمثل المدارس الحكومية في الإمارة بكل مراحلها.

وقـال أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بالدائرة مدير المهرجان، إن «مهرجان المسرح المدرسي يجسد جانباً من جهود الشارقة المتعددة والمتنوعة للارتقاء بالبيئة المدرسية وزيادة جاذبيتها، ويستكمل بعروضه وأنشطته المصاحبة ومسيرته المتطورة، الأدوار البناءة والفاعلة للمؤسسات التعليمية والتربوية الهادفة إلى تأمين كل الوسائل، لحفز ودعم إمكانات المعلمين ومواكبة وإبراز مواهب ومهارات الطلاب».

وتستهل المرحلة الأولى من المهرجان في الأول من شهر مايو المقبل بمنافسات تمهيدية تخوضها الـ(62) مدرسة بصفة متوازية في المناطق الجغرافية الثلاث للإمارة، حيث تشارك مدارس الشارقة بـ(26) عرضاً، وتقام مسابقتها التمهيدية بمسرح معهد الشارقة للفنون المسرحية خلال الفترة (01-08) مايو، وتعاينها لجنة تحكيم تضم: إبراهيم سالم، وبدرية الشواب، ومحمد سعيد السلطي.

وتشارك مدارس المنطقة الوسطى بـ(11) عرضاً، وتحكم بينها لجنة تحكيم مكونة من عبدالله صالح، ومحمد مسعد، ومحمد جمعة، وتجري فعالياتها في مسرح مركز الذيد الثقافي في الفترة (01-04) مايو.

وعلى مسرح مركز خورفكان الثقافي تتنافس مدارس المنطقة الشرقية التي تقدمت بـ(24) عرضاً وتعاينها لجنة تحكيم تضم: عبدالله مسعود، وإبراهيم القحومي، وأشجان.

وتتأهل من هذه المسارات الثلاثة أفضل العروض لتتنافس على جوائز المهرجان في مرحلته الختامية التي تنظم في الفترة (15-22) مايو بمعهد الشارقة للفنون المسرحية.

وكانت إدارة المسرح بدائرة الثقافة كلفت مجموعة من المدربين المسرحيين بإعداد وإنجاز العروض المشاركة في المهرجان بالتعاون مع المنشطين المسرحيين والإدارات التعليمية في مدارس الإمارة، وانطلق البرنامج التحضيري للدورة العاشرة من المهرجان منذ بدء العام الدراسي.

ويهدف مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي إلى تعزيز الهوية الوطنية والقيم التربوية المنشودة في الميدان التعليمي، وتفعيل اهتمام المدارس بالنشاط المسرحي، وتكريس دور «أبو الفنون» بصفته وسيلة تربوية تسهم في رفع الكفاية المعرفية والإبداعية لدى الطلاب.

«ربـع قـرن»
تـطـلـق مسابـقـة للكتابة المسرحية

الشارقة: المسرح

تحت شعار «شركاء في صنع المحتوى المناسب لمسرحنا»، كشفت مؤسسة ربع قرن لصناعة القادة والمبتكرين، عن تفاصيل وشروط المشاركة في مسابقة الكتابة المسرحيَّة، التي تنظمها ضمن مشروعها للمسرح وفنون العرض 2023، سعياً نحو اجتذاب المبدعين والموهوبين من مؤلفي النصوص المسرحيَّة، من كافة فئات المجتمع على اختلاف مراحلهم العمريَّة، لإطلاق العنان لأفكارهم وإبداعاتهم في نصوص مسرحيَّة تناقش اهتمامات وتطلعات الفئات التي تستهدفها مؤسسات ربع قرن، في الأعمار من 6 إلى 31 عاماً.

جاء ذلك خلال جلسة إطلاق المسابقة، التي أقيمت أخيراً في مقر ربع قرن للمسرح وفنون العرض «مسرح الزاهية»، بحضور عبدالرحمن الياسي مدير ناشئة الشارقة، والفنان طلال محمود، والفنان حسن يوسف، وعدد من منتسبي مؤسسات ربع قرن، وأولياء الأمور، ومحبي المجال المسرحي.

تهدف المسابقة، التي يغلق باب التقديم لها في 31 أكتوبر المقبل، إلى إنشاء مكتبة نصوص مسرحيَّة يكون أبطالها من الفئات العمريَّة المستهدفة في مؤسسات ربع قرن، وتعبر عن أفكارهم ورؤاهم، وحددت «ربع قرن» مجموعة من الشروط الواجب توافرها في النصوص المُقَدّمة للمشاركة، منها أن يكون موضوع النص مواكباً لتوجهات دولة الإمارات العربيَّة المتحدة في عام 2023 باعتباره عام الاستدامة.

ويشترط أن يستهدف المُشارك بكتابته فئة من الفئات العمريَّة المستهدفة في مؤسسات ربع قرن، في نص جديد ومكتوب باللغة العربيَّة الفصحى وفقاً لمقومات الكتابة المسرحيَّة، في مستند بصيغة «وورد» في حدود 2500 كلمة للنص الخاص بفئة الأطفال في الأعمار من 6 إلى 12 عاماً، و3000 كلمة للنصوص الخاصة بفئتي الناشئة والفتيات في الأعمار من 13 إلى 18 عاماً، و3500 كلمة للنص الخاص بفئة الشباب في الأعمار من 19 إلى 31 عاماً، وألا يكون قد سبق تقديمه على خشبة المسرح، أو تمت المشاركة به في مسابقات مماثلة، وأن يمتلك المشارك الحقوق الفكريَّة الخاصة بالنص المُقَدّم، وتحتفظ مؤسسة ربع قرن بحق طباعة النصوص الفائزة وتقديمها على خشبة المسرح لمدة ثلاث سنوات وفق إقرار كتابي من المشارك.

ولفت عدنان سلوم خبير الفنون المسرحيَّة في مؤسسة ربع قرن إلى أن المؤسسة تتيح للمبدعين والموهوبين من المواطنين والمقيمين على أرض الدولة فرصة المشاركة في المسابقة عبر المواقع الإلكترونيَّة لمؤسساتها وصفحاتها الرسميَّة في مواقع التواصل الاجتماعي، وتعبئة الاستمارة الإلكترونيَّة وإرفاق النص وفقاً للشروط المحددة، ليشاركوا منتسبي مؤسسات ربع قرن بمضامين مختلفة تساعدهم على متابعة رحلة التدريب.

وأضاف عدنان سلوم: «نأمل من خلال المسابقة هذا العام، الوصول إلى 12 نصاً إبداعياً بواقع ثلاثة نصوص لكل فئة عمريَّة تواكب تطلعات المنتسبين للمستقبل، لتكون محور عمل ومضمون التدريب القادم لبرنامجي الفنون المسرحيَّة وفنون العرائس».

واستمتع الحضور بمشاهدة عرض مسرحي بعنوان «محطة انتظار»، من تقديم عبدالله محمد صالح، المنتسب إلى مؤسسة الشارقة لتطوير القدرات – تطوير، قدم من خلاله مهاراته المكتسبة بفن الإيماء «البانتومايم»، كما تعرف الحضور على إنجازات برامج ومشاريع وورش عمل ربع قرن للمسرح وفنون العرض للعام 2022، في مقطع مرئي تم من خلاله إلقاء الضوء على المستفيدين من المشروع والبالغ عددهم (1192) من منتسبي مؤسسات ربع قرن، المتمثلة في «أطفال الشارقة، ناشئة الشارقة، سجايا فتيات الشارقة، الشارقة لتطوير القدرات – تطوير»، من أبرزها المشاركة بأربعة عروض فنيَّة خارج حدود دولة الإمـارات العربيَّة المتحدة في فعاليات الشارقة ضيف شرف معرض جوادالاهارا الدولي للكتاب في المكسيك، بالتعاون مع هيئة الشارقة للكتاب، إضافة إلى المشاركة في مهرجان نيابوليس الدولي لمسرح الطفل، وأيام قرطاج لفنون العرائس في الجمهوريَّة التونسيَّة، هذا إلى جانب تقديم 21 عرضاً فنياً في منتزه كشيشة بالشارقة، وقُدمت العروض أيضاً في مناطق متعددة بمختلف أرجاء إمارة الشارقة، طبّق المنتسبون خلالها مهاراتهم المكتسبة من 64 ورشة في الفنون المسرحيَّة، و36 ورشة في فنون العرائس وخيال الظل والراوي، و3 ورش في برنامج ربع قرن لقياديي المسرح، إضافة إلى ثلاث مسابقات تنافسيَّة.

نبذة ربع قرن:

الجدير بالذكر أن مؤسسة «ربـع قـرن» لصناعة القادة والمبتكرين، التي تم الإعلان عن إطلاقها في سبتمبر 2016، تعد أول مؤسسة إماراتيَّة وعربيَّة وإقليميَّة ترمي إلى بناء جيل قادر على قيادة المستقبل والتأثير فيه، ملتزماً بهويته الوطنيَّة؛ وتنضوي تحتها كل من أطفال الشارقة، وناشئة الشارقة، وسجايا فتيات الشارقة، والشارقة لتطوير القدرات «تطوير».

ثريا البوغانمي:
المسرح يعرفني بنفسي أكثر والجسد يقول ما يُعجِز الكلمات

هي ابنة مدينة الكاف التي ربت أجيالاً من الممثلين والمخرجين المسرحيين، تجمع تجربتها المسرحيَّة بين التكوين الأكاديمي والممارسة المسرحيَّة، شاركت في أعمال مختلفة، والمشروع الأخير «رحل» كان بإمضائها تمثيلاً وإخراجاً، وقدمته أخيراً في العاصمة التونسيَّة.

عواطف السويدي
كاتبة وإعلامية من تونس

ثريا البوغانمي تعد «رُحّلْ»، هو عمل كوريغرافي محض، يستند على القول اللا مرئي، ويدعو الإنسان إلى التحرر الكامل من كل القيود عبر فن الرقص، فالرقص «ثورة» حسب تعبيرها. في هذا الحوار تتحدث البوغانمي عن تجربتها الأخيرة، ومشاريعها، وعن تصوراتها للفعل المسرحي معرفةً وممارسة.

• بداية ماذا يمكن أن نعرف عن ثريا البوغانمي؟

- أنا باحثة في المسرح، وأدرس هذه المادة للتلاميذ، كما أمارس الفعل المسرحي، وأحاول دائماً أن أجد رجع صدى عن تكويني الأكاديمي أولاً بصفتي ممثلة، ثم من خلال تجربتي في الإخراج والكوريغرافيا. وأعتقد أن المبدع اليوم يجب أن تكون له تجارب متنوعة بين التمثيل والإخراج والكوريغرافيا.

• إلى أي مدى تسهم معارفك النظريَّة وتجربة التدريس في تكوين جيل مطلع على أهم المناهج والتجارب المسرحيَّة؟

- من المهم أن يكون أستاذ المسرح ممارساً لهذا الفن، ولا يقتصر على المعارف النظريَّة، وأظن أن على الفنان المسرحي أن ينطلق من الجانب التطبيقي، ثم يطلع على المعارف النظريَّة، وأعتقد أن تلاميذي محظوظون لأنني بصدد تطوير تجاربي التطبيقيَّة، وأحاول أن أطور معهم علاقتي المهنيَّة بهم حتى لا تكون المسألة متعلقة بالجانب النظري فقط، للخروج من المجال التعليمي واكتشاف شخصيَّة التلميذ.

• وكيف تلقيت تفاعل الجمهور مع عروض المسرح، وأيضاً عملك «رحل» الذي قدمته أخيراً؟

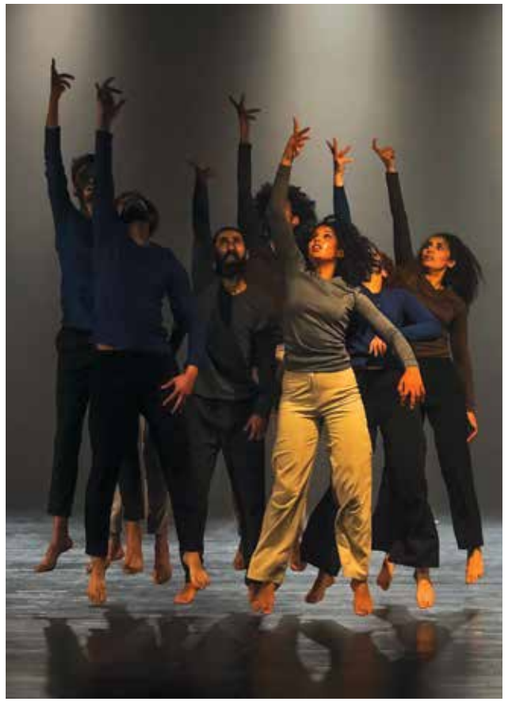
- نظم المسرح الوطني التونسي الشهر الماضي تظاهرتين مهمتين «أسبوع تونس.. مسارح العالم» وتلتها «تجليات الحلفاويين»، وقد تميزت بتواتر الجمهور، حتى إن في بعض العروض كانت كل المقاعد محجوزة بالكامل، ويبدو أن هذا يعود إلى المجهود الكبير الذي قامت به إدارة المسرح الوطني تحت إشراف الدكتور معز مرابط، في التنسيق والإعلام الجيد لهذه التظاهرة، بما في ذلك الجمهور المتميز الذي حضر لعمل «رحل»، بحسبان العرض ما زال يقدم عروضه الأولى. كما أعد مشاركتي في هذه التظاهر حافزاً مهماً للاشتغال أكثر على العمل وتطويره.

• العرض «رحل» معد عن نصوص لعبدالحليم المسعودي، عن أي رحل تتحدثون؟

- استعرنا عنوان كلمة أو مفهوم رحل لنحيل به إلى رحلة الإنسان في الأرض، بما يتعلق بذلك من الجانب الحسي والفكري، أي علاقته بهذا العالم، وإن صح القول نقول معايشته للعالم من خلال حضوره الذي يبدو للوهلة الأولى حضوراً غير مشروط وحر، ثم يتحول تدريجياً إلى حضور مفروض عليه، ليتحول هذا الإنسان من كائن حر طليق إلى كائن مسلوب الإرادة يخضع للنظام العام الجماعي، الذي حوّله إلى جزء من قطيع يسير على الأسلوب نفسه، أي أن يذوب الفرد في المجموعة، وهذا يتطلب منه التخلي عن كل خصيصة، سواء أكانت فكريَّة أم حسيَّة أم جسديَّة، ويكون هذا بوعي منه أو بغير وعي، لأنه يعجز عن المقاومة، فأصبح الطريق واحداً والرحلة واحدة. والمرتحلون هم الأشخاص الذين يرتبطون بعضهم بعضاً في معايشة الأحداث والزمان والمكان، وهذا يستوجب عليهم أن يكونوا واحداً، وهذا ما ينفي أو يمحو خصوصيَّة الفرد التي نحن بحاجة إليها بوصفها حقيقة إنسانيَّة ثابتة لا يمكن طمسها. وكل المحاولات التي تقود الإنسان إلى القطيع، تجعله يعاني صراعات غير مرئيَّة.

• ما هي الرسالة من هذا العمل باعتماد الرحيل في بعده الجغرافي والزمني والسياق العام؟

- لم تكن رسالة واحدة، بل كان انعكاساً لعديد الرسائل المحملة بالمعاني والصور، نختصر فيها بفعل حركي تعبيري تآكل الجسد وانعدام وجود الفرد المستقل، وسرعة مرور الزمن في تحويل هذا الكائن المفكر إلى كائن مسلوب الإرادة والرغبة. الفرد الذي في كل مرة يحاول أن ينشئ عالمه الخاص، لكنه يفشل في ذلك، ليجد نفسه مستسلماً محكوماً بالجماعي. أشرنا أيضاً إلى خطورة الزمن وتسارعه وأهميته في حياتنا، الذي ينتهي غالباً بالموت. بحسبان أن الموت لا يأتي فجأة، بل تدريجياً من خلال موت الأنا في سبيل أن تحيا المجموعة، والإشارة إلى الخوف الأكبر، التقدم السريع للتكنولوجيا التي باتت تهدد الإنسان وتطغى عليه. يبدو أننا أمام ضياع المعنى، عن أي معنى نتحدث ونحن نفقد قيمة الأشياء الحقيقيَّة تدريجياً؟ أولها علاقتنا المباشرة بهذا العالم. لقد ظهرت لي في العمل صورة الإنسان السالك مسلك القطيع، الذي حاول بكل جهده أن يتمسك بمعنى وجوده، ولكنه يخسر في النهاية، لقد تغلبت عليه المادة والصراعات والخوف والنظام، حتى فقد إنسانيته، لقد تعرى الحيواني فينا جهراً وانتقلنا نحو رحلة القطيع.



• إلى أي مدى قريب من الواقع نص «رحل»؟

- هو انعكاس الواقع من زاوية شعريَّة ونقديَّة، هو حيرتنا وتساؤلاتنا التي لا تجعلنا نهدأ، حول الجسد، والحياة، والموت، والحرب، والذات، والآخر. اعتمدنا فيه الروح الجماعيَّة في بحث عن تساؤلات الإنسان حول وجوده في الزمان والمكان ومع الآخر، بالاندماج مع الموسيقى التي صاحبت العرض، لنصرالدين الشبلي، والسينوغرافيا لصبري عتروس، لتتشكل لوحات تعكس لنا الواقع من وجهة نظر فنيَّة نقديَّة.

• اعتمدت الرقص أساساً في العمل، لماذا هذا التركيز على لغة الجسد في أغلب أعمالك؟

- أفضل أن أقول الأداء وليس الرقص، بحسبان كلمة الأداء تستحضر من خلال الحركة والفكرة أي الموضوع؛ المعنى، كما أن المشاركين في العمل يجمعون بين الرقص والتمثيل، وكلمة «مؤدي» تشمل هذا الدمج بين الرقص والتمثيل. هو اختيار واع لإيماني بأهميَّة الجسد وقدرته على قول ما لا تقوله الكلمات، لأنه لا يعيد لنا بناء الأحداث بقدر ما يجعلنا نعيش لحظة التعبير، ونشأة المعنى بكل ما فينا من هزات أعصاب، ونبضات القلب، وتدفق الشرايين، التي تعكس حقيقة شعورنا بالأشياء ومعايشتها الفعليَّة، وليس علينا أن نجسد أي شخصيَّة ربما هي لا تمثلنا، بحسبان أننا ندرك هذا العالم من خلال الجسد، فنحن بصدد التعبير أو إن صح القول الكشف عن ذواتنا، ولسنا بحاجة إلى استعارة شخصيات، حتى نعبر عن هذا الوجود أو ما يخالجنا من أفكار.

• الجمع بين الإخراج والتمثيل والكوريغرافيا.. كيف تنجحين في هذه المعادلة؟

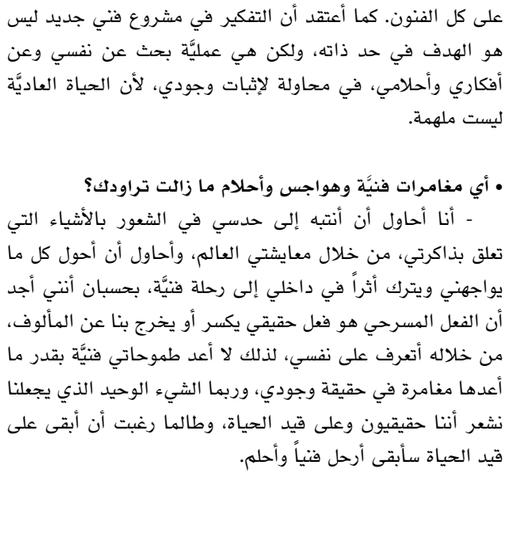
- معادلة صعبة، ولكنها ضروريَّة جداً لتقديم أعمال متطورة ومنفتحة على بقيَّة الفنون، وأرجو دائماً أن أصل إلى نتيجة ترضيني، ومع فريق العمل الذي أترك له دائماً المجال ليكون معي في كل هذه الأدوار. فنحن جميعاً نتقاسم ونتشارك في هذه المهام، حتى يصل العمل إلى بنيته الأخيرة، يكون بذلك العمل أكثر انفتاحاً وثراء على مستوى الأفكار والاقتراحات، وفي اعتقادي هذا ما يتطلبه العمل الفني، وهو الحس الجماعي الذي تتقاطع فيه الأفكار والخبرات، وتنفتح على كل الفنون: الموسيقى، الرقص، التمثيل، الأداء الصوتي، النص، الإضاءة...

• بجسدها تكتب ثريا بوغانمي دروساً في الحريَّة وحقوق المرأة، فبعد «حالة»، و«أصوات»، و«توحشت»، و«شقائق النعمان»، نجد «رحل» صفحة جديدة للنداء بحريَّة المرأة، لطالما دافعت عن حريَّة المرأة في أعمالك، فكيف تقيمين وضعيَّة المرأة اليوم في تونس وفي العالم العربي؟

- لم أقصد الدفاع عن حريَّة المرأة بقدر ما كنت أسعى للبحث عن المرأة التي في داخلي واكتشافها. وبالنسبة إليَّ المرأة عليها أن تكون حرة في ذاتها، من خلال معرفتها ووعيها بقيمتها الوجوديَّة، وعليها أن تسعى لتطوير قدراتها وأهدافها في الحياة بوصفها كياناً مستقلاً وحراً، عليه أن يكتب رحلته بالطريقة التي يؤمن بها. قيودنا هي القالب الاجتماعي المسلط علينا جميعاً في هذه الرحلة التي نحن مسيرون فيها ولسنا مخيرين. الحريَّة الحقيقية هي حريَّة الفكر، لأنه الوحيد الذي يجعلنا نكسر كل القيود، والفكر هو مسؤوليَّة شخصيَّة لكل واحد فينا.

• كيف ترين اليوم علاقة الجمهور بالمسرح أمام اكتساح «السوشيال ميديا» وانتشار ثقافة الاستهلاك السريع؟

- لا أعد الوضع كارثياً، على الأقل في هذه المرحلة المسارح ليست فارغة، والعروض المسرحيَّة تتطلب مجهوداً كبيراً من الإعلام، ونشر ثقافة أهميَّة مواكبة العروض المسرحيَّة، لأنها لا تأتي إلينا بل يجب علينا نحن الذهاب إليها. كما يجب على المسرحيين أن يراهنوا على إعادة الجمهور إلى المسرح من خلال طرحهم لأعمال جادة وذات قيمة وعدم استسهال الأشياء.



• أنت ابنة مدينة الكاف التي عرفت بتقاليدها في المسرح، فما هي التجربة الملهمة لثريا البوغانمي؟

- أنا أدين لأساتذتي في المسرح مثل سامي النصري، ونوفل عزارة، ومعز مرابط، وعماد جمعة، الذي كونني على المستوى الكوريغرافي، وقدوتي المرحومة رجاء بن عمار أيضاً في مجال المسرح.

• هل تستهويك السينما ودراما التلفزيون؟

- السينما تستهويني كثيراً، وأعد الفن والإبداع دائماً مفتوحاً لمعايشة مغامرة أو رحلة معينة، لذلك تجاربي دائماً ستكون منفتحة على كل الفنون. كما أعتقد أن التفكير في مشروع فني جديد ليس هو الهدف في حد ذاته، ولكن هي عمليَّة بحث عن نفسي وعن أفكاري وأحلامي، في محاولة لإثبات وجودي، لأن الحياة العاديَّة ليست ملهمة.

• أي مغامرات فنيَّة وهواجس وأحلام ما زالت تراودك؟

- أنا أحاول أن أنتبه إلى حدسي في الشعور بالأشياء التي تعلق بذاكرتي، من خلال معايشتي العالم، وأحاول أن أحول كل ما يواجهني ويترك أثراً في داخلي إلى رحلة فنيَّة، بحسبان أنني أجد أن الفعل المسرحي هو فعل حقيقي يكسر أو يخرج بنا عن المألوف، من خلاله أتعرف على نفسي، لذلك لا أعد طموحاتي فنيَّة بقدر ما أعدها مغامرة في حقيقة وجودي، وربما الشيء الوحيد الذي يجعلنا نشعر أننا حقيقيون وعلى قيد الحياة، وطالما رغبت أن أبقى على قيد الحياة سأبقى أرحل فنياً وأحلم.

سعاد جناتي

عروضنا للجمهور والفكاهة رهاننا

تبرز الممثلة الجزائريَّة سعاد جناتي، تطلعها الدائم إلى الجديد والمختلف، وتكشف عن اهتمامها بإنتاج عشرة أعمال مونودراميَّة مستقبلاً، وفي هذه المحاورة، تشدّد المتوّجة بجائزة أحسن أداء نسائي في الدورة الماضية من مهرجان الجزائر للمسرح المحترف، على قوة حضور الفنانات الجزائريات، وتقديمهنّ الإضافة منذ أربعينيات القرن الماضي.

رابح هوادف
ناقد مسرحي وإعلامي من الجزائر

• حدّثينا عن مسار ثلاثيتك المونودراميَّة «مايا» و«ميرة» و«لالونا»، ومشاركتك مع زوجك هشام بوسهلة كتابةً وتمثيلاً وإخراجاً في مهرجانات عديدة بالإمارات، والسودان، وبولندا، وألمانيا، وغيرها.

- كانت بدايتي مع المونودراما سنة 2012 بعرض «مايا»، حيث كانت أول تجربة حقيقيَّة محترفة، إذ أني اكتشفت قدراتي بعد تجريب وتقمص عدّة شخصيات، وزادني نجاح «مايا» في أعين الجمهور والنقاد قوةً وشجاعة، رفقة هشام، لخوض مغامرة أخرى، فكانت «ميرا» عام 2015، حيث وجدت نفسي أتحمّل مسؤوليَّة أكبر بعد نجاح العرض المونودرامي الأول، ولم يكن الأمر سهلاً برغم تصنيفي ممثلة محترفة منذ العام 2007، ثمّ كانت «لالونا» التي تعد آخر تجربة لي في فن المونودراما.

ما زاد تجربتنا، أنا وهشام، جمالاً ونجاحاً، ذاك البعد العالمي الذي أخذته، فبعدما بدأنا من حاضرة سيدي بلعباس (400 كيلومتر غربي العاصمة الجزائر)، زارت أعمالنا قارات آسيا، وأوروبا، وأفريقيا، لقد توصلنا أنا وهشام إلى توليفة فنيَّة وتركيبة كيمياويَّة ناجحة، إذ عرف هو نقاط القوة التي أملكها بوصفي ممثلة، وصرت أفهم أكثر كيف يصنع هشام المونودراما، فمعرفة الشخصيَّة الرئيسة والشخصيات المرافقة جعلتني أتحكم وأبدع أكثر.

> **ما زاد تجربتنا جمالاً ونجاحاً ذاك البعد العالمي الذي أخذته.. زارت أعمالنا بلدانا عدة في آسيا وأوروبا وأفريقيا**

• اندرجت قبل أشهر في تجربة «الموعد. كون» لمسرح سيدي بلعباس الجهوي، كيف تعاملت مع أول عرض مسرحي جماعي تشاركين فيه بعد نحو عقدٍ من تركيزك على المونودراما؟

- في الحقيقة هي ليست التوليفة الأولى لي، فقد بدأت المسرح بأعمال جماعيَّة، حيث كانت بداياتي في المسرح الجامعي عام 2003، ثمّ المحترف سنة 2007، وشاركت تقريباً في شتى الأعمال التي أنتجها مسرح سيدي بلعباس الجهوي، على غرار «غبرة الفهامة»، و«الأجداد يزدادون شراسة»، و«ليالي الموت»، و«دار العجب»، و«الخط الأصفر» وغيرها، لكن تبقى «الموعد. كون» خامس توليفة تجمعني بهشام بوسهلة ممثلاً، وكانت تجربة جميلة وممتعة ومتجدّدة، وحاولنا أن نستمتع بالعمل ونُمتع الجمهور، حيث كنا صادقين، فكان ذلك النجاح.

• ما تقييمك لمستويات المهرجان الأخير للمسرح المحترف في الجزائر، الذي شهد تتويجك بجائزة أحسن أداء نسائي مُناصفةً مع أمينة بلحوسين؟

- لا يمكن تقييم مستوى مهرجان - أياً كان - لأنّ التقييم حتى وإن يكون مبنياً على أسس علميَّة، يبقى نسبياً، لكن الجميل في هذه الدورة هو بروز وجوه مسرحيَّة جديدة على مستوى التمثيل والإخراج، برغم أنّ بعض المسارح لم تتجدّد بعد.

• تشهد ممارسة المونودراما تنامياً في الجزائر، وأثارت تجاربها جدلاً بين معادلة الاشتغال على استثارة الجمهور، وإسقاط مفهوم النخبويَّة، ما رؤيتك للمسألة؟

- قد يكون مصطلح النخبة أو مفهوم النخبويَّة ينطوي على شقين مختلفين يلتقيان في التجريب، فماذا نقصد بالنخبة؟ ومن هم النخبة؟ أهم أهل الاختصاص؟ أم ينحصر المفهوم عند مسرح الغرفة مثلاً، إذ نجد عدداً ضئيلاً أو محدوداً من الجمهور؟

نعود إلى فن المونودراما أو عروض الممثل الواحد، ففي تجربتنا نحن، حاولنا تقديم أعمال محترفة بكل مقوّمات الدراما، وأن تكون في الوقت نفسه متاحة للجمهور العريض، ولا مانع من أن يكون نخبوياً إن أريد تصنيفه كذلك.

مثل هذه التجارب النخبويَّة شاهدناها في دول أوروبا الشرقيَّة، على غرار ما طرحته الممثلة الليتوانيَّة «بيروتي مار»، لكن نحن ما زلنا نصنع العروض للجمهور العريض، ونركّز على الفكاهة، هذا بحسب رأيي مع بعض الاستثناءات الشبابيَّة.

> **وجدت نفسي أتحمّل مسؤوليَّة أكبر بعد نجاح العرض المونودرامي الأول.. ولم يكن الأمر سهلاً برغم تصنيفي ممثلة محترفة**

• يشهد المسرح الجزائري حضوراً نوعياً للمرأة منذ عقود، مع أجيال عائشة عجوري، ونوريَّة قزدرلي، وسكينة مكيو، ودليلة حليلو، وفتيحة بربار، وسعاد سبكي، وغيرهنّ، ماذا عن المُنجز؟ وإلى أي حد يمكن استثمار تراكمات المسرح النسوي؟

- هي مسيرة حافلة تركنها لنا، واختلفت نتائجها ما بين الجيد والمتوسط، إلا أنها لم تكن يوماً ضعيفة، فحواء كانت دائماً حاضرة في المسرح، حتى وصلت سكينة مكيو المكنّاة «صونيا» رحمة الله عليها، التي كانت فاتحة المونودراما النسائيَّة بالجزائر عبر عرض «فاطمة»، عن نص الفنان الكبير أمحمد بن قطاف «رحمه الله».

كل تلك التراكمات جعلت من حواء إضافة فنيَّة على الركح، وصار وجودها أكثر من ضروري، وفي أول لقاء لي مع مجموعة ممن سبقنني إلى الركح، لدى عرضي مونودراما «مايا» بمهرجان عنابة، وجدت فيهنّ السند والدعم والفرحة لأواصل المسيرة، فتحيَّة خالصة مني لهنّ.

• كيف تقاربين واقع المسرح الجزائري الحالي في ظلّ المتغيرات السوسيو-ثقافيَّة، وأي الأنواع الدراميَّة التي تمكّن من الانتقال إلى طورٍ جديد؟

- لكل زمن حالته السوسيو-ثقافيَّة، وفي زمننا هذا صار المسرح الجزائري، أو المسرح في الجزائر، يبحث عن نوعه الدرامي الخاص به، قبل التوجه إلى الطور الجديد.

والتجريب عند الشباب صار ضرورياً لإيجاد صيغة أو صبغة تخصّ راهنهم وحالاتهم، فالمسرح مثل سائر الفنون، هو حيّ ومتطور ومتجدّد يواكب عصره ومجتمعه.

نلاحظ أنّ غالبيَّة الأعمال المسرحيَّة في وطني، تختلف ترامزها بين ما هو فكاهي وما هو سياسي، وهذا نابع من الحالتين الاجتماعيَّة والثقافيَّة للمجتمع، وقد يتغيّر الوضع دائماً بالتجريب والبحث عن هويَّة مسرحيَّة مختلفة ومتجددة، لأنّ الممارسين عندنا تختلف تكويناتهم باختلاف توجهاتهم، لكن دائماً ما نجد تجارب شبابيَّة تحاول إيجاد نوع درامي جديد، لتنتقل به إلى طور جديد.

> **صار المسرح الجزائري يبحث عن نوعه الدرامي الخاص به.. ولا بد من التجريب لإيجاد صيغة تعبر عن الراهن**

• هل هناك قطيعة بين الجمهور والمسرح الراهن في الجزائر؟

- القطيعة ليس سببها الأعمال المقدمة، بقدر ما تكمن في التسيير، وهذا رأي يخصني، فجمهور المسرح في الجزائر، كان دائماً جمهوراً واعياً ومثقفاً، ولن تستطيع خداعه بالحشو، لهذا حتى الأعمال الكوميديَّة المحشوة تجد أنّ نسبة نجاحها مؤقتة وضيقة، إذ لا تتعدى تلك الضحكات أثناء العرض، لتُنسى قبل نهايته.

بالنسبة إلى القطيعة، أعيد وأكرّر أننا بحاجة إلى إستراتيجيَّة جديدة تواكب كل التطورات الحاصلة، ومن هنا أطالب بتغيير جذري في تسيير المؤسسات المسرحيَّة ودور الثقافة، وعلى القائمين الانتصار للبحث الحقيقي، لأنّ العرض المسرحي لا ينتهي بانتهاء البروفات، بل يحتاج إلى أفكار وطرق توصله إلى الجمهور، وما تبقى من نجاح هو من مهام العرض.

• مـاذا عن خططك للمستقبل، وهل تنوين تعميق سياقات المونودراما؟ أم تعتزمين الانفتاح أكثر على الظواهر الفنيَّة المغايرة؟

- لديّ طموح أكبر، أو بالأحرى لدينا طموح أنا وهشام لإتمام 10 عروض مونودراميَّة، إن كان في العمر بقيَّة.

أريد تجارب جديدة ومختلفة، وعليه نحن بصدد العمل على عرض مونودرامي جديد، يحاكي ما كابدته المرأة الجزائريَّة في أربعينيات القرن الماضي، زد على ذلك أحببنا وأحبّ الجمهور توليفتنا الثنائيَّة على منوال ما حدث في «الموعد. كون»، لذا بدأنا في عمل ثنائي جديد قد نقدّمه نهاية السنة الحاليَّة، إضافة إلى بعض التجارب السينمائيَّة التي أطمح إلى تقديمها، حيث كانت لي تجربة أخيراً مع المخرج مالك بن إسماعيل، زادتني تعلقاً بفن السينما، كما أصبو لإكمال دراستي والحصول على الدكتوراه.

سـعاد جناتي: نالت شـهادتي ليسـانس في اللغتين الفرنسيَّة والألمانيَّة، كما حصلت على شهادة ماستر في تخصص «الترجمة وفنـون العرض»(2018). كان ظهورها الأول في مهرجان الجزائر للمسرح الجامعي (2003)، قبل أن تشارك في مهرجان الجزائر للمسرح المحتـرف (2007)، نالت عدّة جوائز، أبرزها: جائزة رئيس الجمهوريَّة للمبدعين الشباب (2018)، جائزة أحسـن أداء نسـائي مناصفة مع أمينة بلحوسين في المهرجان الوطني للمسرح المحترف (2022)، جائزة أحسـن أداء نسـائي في مهرجان البقعة بالسودان - دورتـي 2014 و2016، جائزة أحسـن أداء نسـائي في مهرجـان عنابة للمسـرح النسـوي (2022)، الجائزة الكبرى (غيـراس) في بولندا (2014)، جائزة العرض الخاصة (تيسـبيس) في ألمانيا (2016)، عدّة جوائز للعرض المتكامل عـن عمليها المونودراميين «مايا» و«ميـرا» فـي مهرجانـات أيـام البقعة المسـرحيَّة (السـودان)، والأغواط وعنابة وتنـدوف (الجزائر).

جمعية المسرحيين
تستقبل إدارات الفرق

في جمع مسـرحي مبارك، أساسـه الفرق المسـرحيَّة العاملة في دولـة الإمارات العربيَّـة المتحدة، التقت إدارة جمعيَّـة المسـرحيين، بمجالـس إدارات تلـك الفرق، مساء يوم الثامن من أبريل 2023، بمقر جمعيَّة المسرحيين.

الشارقة: جمعية المسرحيين

حيث انطلق رئيس مجلس إدارة جمعيَّة المسرحيين إسماعيل عبدالله، بترحيبه بكل من لبى الدعوة من مجالس إدارات الفرق المسرحيَّة بالحضور، مثنياً على الدور الكبير الذي تلعبه هذه الفرق في تنمية وتطور المسرح المحلي، عبر مشاركاتها في كافة الأحداث المسرحيَّة التي تقام داخل الدولة، لاسيما أيام الشارقة المسرحيَّة، بصفتها أهم التظاهرات المسرحيَّة، وأعمقها، والأبلغ أثراً في الساحة المسرحيَّة المحليَّة.

وأكد إسماعيل عبدالله خلال اللقاء، على الدعم المعنوي والمادي الذي يقدمه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، للمسرح المحلي، الذي لولاه لتوقفت الحركة المسرحيَّة في الدولة. وطالب إسماعيل عبدالله الفرق المسرحيَّة بالعودة إلى سلّم المنجزات، عبر تقديم عروض مسرحيَّة تليق والسمعة الطيبة التي بناها المسرح الإماراتي بالجهد والتعب وبالكثير من المحبة، وعد المنجز الذي حققه مسرح الشارقة الوطني بفوزه بجائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عرض في مهرجان المسرح العربي الذي أقيم في المغرب مطلع العام الحالي، وكذلك المنجز الذي تحصلت عليه الفرقة بفوزها بجائزة أفضل عرض في مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي في دورته الأخيرة، ما هو إلا نتاج الثقة التي بذرها صاحب السمو حاكم الشارقة في نفوس أبنائه المسرحيين، وما وفره سموه لهم من دعم لا محدود من أجل أن يصل مسرحنا إلى ما وصل إليه من رتب خليجيَّة وعربيَّة فارقة ومهمة ومتميزة، وأكد إسماعيل أن الفرق المسرحيَّة والمسرحيين، مطالبون كل من موقعه، برد الجميل لهذه الشخصيَّة المسرحيَّة الجليلة، بأن نظل على الوعد والعهد، من خلال مراجعة دوريَّة لمستوى ما ينتج من عروض مسرحيَّة، ومن خلال الحضور الفاعل والناجز في مختلف الأحداث المسرحيَّة المحليَّة والخليجيَّة والعربيَّة والدوليَّة، لاسيما أيام الشارقة المسرحيَّة التي هي المؤشر الحقيقي والمقياس الأهم لمستوى الحراك المسرحي الإماراتي.

بعد ذلك، أدلى الحاضرون بدلوهم عبر آراء ورؤى وأطروحات ونقاشات، مقترحين العديد من الحلول والمعالجات، التي ستذهب حتماً بالمسرح المحلي نحو كل جليل وجميل، في اجتماع رمضاني تخلى عن أي صفة رسميَّة، وارتدى ثوب العائلة الواحدة، التي لا تريد لبيتها المسرحي إلا أن يظل بنياناً مرصوصاً يشد بعضه بعضاً، يفتح نوافذه لاستقبال كل جاد وجديد ومتطور، ويظل سقف طموحاته الإبداعيَّة مفتوحاً وعالياً.

حضر الاجتماع، أعضاء مجلس إدارة جمعيَّة المسرحيين، متمثلين بالفنانين: أحمد الجسمي، وحبيب غلوم العطار، ووليد الزعابي، وفيصل علي، بينما حضر من مجالس الفرق والجمعيات المسرحيَّة الفنانون: محمد يوسف، ومحمد العامري، ووليد عمران الجلاف عن مسرح الشارقة الوطني، وإبراهيم سالم عن فرقة المسرح الحديث بالشارقة، وعارف سلطان عن جمعيَّة كلباء للفنون الشعبيَّة والمسرح، وسعيد سالم، والفنان محمد الغص، وسيف عدران عن مسرح أم القيوين الوطني، وعمر غباش عن مسرح دبي الأهلي، وعبدالله صالح وأحمد الشامسي عن مسرح دبي الوطني، وعبدالله الشحي عن مسرح عجمان الوطني، وحمد الصراي ومحمد حاجي عن مسرح رأس الخيمة الوطني، وأيمن الخديم، ومحمد راشد اليماحي، عن جمعيَّة دبا الفجيرة للثقافة والفنون والمسرح، وسلطان مليح وراشد الطنيجي، عن مسرح الفجيرة، وخالد البناي عن جمعيَّة شمل للثقافة والفنون والمسرح.

وليد الألفي..

صفة مخرج لا تعبر عن طبيعة عملي المسرحي

أكثر ما يلفت في تجربة المخرج والكاتب المسرحي السوداني الشاب وليد الألفي، مثابرته وانحيازه إلى المغامرة، فهو منذ أن بدأ مسيرته المسرحيَّة في النصف الثاني من تسعينيات القرن الماضي، شكل سؤالاً منفتحاً على أكثر من إجابة. درس الألفي فن المسرح في «قصر الشباب والأطفال» بمدينة أم درمان، وفي وقت لاحق تلقى دورة تدريبيَّة في فنيات المسرح في هولندا. وبرغم قصر عمر تجربته، إلا أنه قدم العديد من العروض التي لاقت أصداء لافتة محلياً ودولياً، منها مسرحيَّات: «كايليك» (2000)، و«أهل الكهف» (2009)، و«نوم البنات» (2016)، و«لبن العشر» (2017)، و«عازف الكمان» (2017)، و«طرمبة حكومة» (2018). وفي أحدث عروضه، قدم مطلع شهر أبريل الماضي عملاً بعنوان «آيس دريم». حول مسيرته وفرقته الموسومة بـ «منطقة صناعة العرض» يأتي هذا الحوار.

الخرطوم: السر السيد
ناقد مسرحي من السودان

• كيف يتبدى المشهد المسرحي في السودان في نظرك؟

- المشـهد المسرحي هو بطريقة ما تجسـيد أو ترجمة للمشهد الحياتي السـوداني، الذي يتشـبث بالأمل الغائب.. الأمل المفقود أو المرهون بوعود لم تتحقق، ونتيجة لتطابق الزمن المسرحي والزمن الحياتـي، فإن الناتج هو نوع من «سـوب أوبـرا - Soap opera»، لكنهـا تسـتحدث في أصقاع السـودان بمسـميات مثل «المسـرح التفاعلـي»، و«مسـرح مـن أجل الحياة»، و«مسـرح المشـاركة».. حيث يلتـف الناس حـول «الحكايات» في الأسـواق، والسـاحات، وقاعات التدريب، متحدين الظروف الطارئة، القاسـية، المفترسـة، التي تنهش جسـد هـذا الوطن الذي شـاخ قبل أن يتمتع بشـبابه.

لقد حصل ذلك بسبب الغياب البائن للنشاط المسرحي، الذي كانت تنتجه الدولة لتتمتع به الخرطوم بصفتها عاصمة قوميَّة، وتتغذى وتتنامى عبره على حساب بقيَّة الأقاليم، إلا أن هذا الغياب، وبصورة ما، ولأسباب ما، جاء في صالح كثير من أقاليم السودان، حيث ظهرت أجيال شابة تصنع المسرح بروح النديَّة، وبجهد خلاق، مستفيدة من المتاح من موارد ماديَّة وخبرات محليَّة في العمل على مسرحة حكاياتها المحليَّة وهمومها في قوالب أدائيَّة، وإن كانت تبدو مثل «مسرح بسيط» لكنه استطاع أن يشبع المتلقي، أن يلبي احتياج الجمهور المحلي جمالياً وتعليمياً ويحقق اتصالاً وتواصلاً منتجاً. هذا النوع من المسرح أقل ما يمكن أن يوصف به أنه «مسرح حداثي» ولكن على طريقته، مسرح خرج من كواليس ودهاليز الشكل

الغربي للمسرح الذي يشبه قاعات الدرس في المدارس، وذلك بالتفاعل الحي بين العرض المسرحي وجمهوره، وبأدوات موغلة في المحدوديَّة؛ أزياء تستخدم في أكثر من عرض، وديكور لا وجود له إلا في الحوار، وإضاءة طبيعيَّة، وحوار وحدث يقترحهما الجمهور، ويحول فيهما الممثل إلى مؤد ينفذ خطة الجمهور المرتجلة من خلال التفاعل والتعليق أثناء العرض.

ومع بزوغ ثورة ديسمبر المجيدة (2018) وانتشار إشعاعها الذي أفرزته على أنماط الخطاب بوجه عام، وعلى خطابات الحياة اليوميَّة بوجه خـاص، أصبح المسرح بصفته شكلاً فنياً غربياً، مثل إنسان غريب الوجه في السودان، لا يتمتع بخصوصيَّة المكان، إنما يستجيب لشروط المكان والمستضيفين؛ ففي هذه المرحلة الاستثنائيَّة لا يمكننا الحديث عن المسرح بحسبانه الشكل الفني الذي عرفناه وألفناه قبل الثورة، نحن أمام تحولات كبيرة ربما أدت إلى نوع من الـ «سودنة» كاملة الدسم للمسرح، نتيجة لما نراه من تداخل جوهري بين «أبو الفنون» والممارسات الإبداعيَّة الشعبيَّة السودانيَّة، وهو ما يمكن أن ينتج عنه تعريف جديد للعنصرين معاً: التراث الأدائي التقليدي، والمسرح كذلك.

• أنت كاتب ومخرج في الوقت نفسه، كيف تقوم بالدورين خلال إنجازك لعمل مسرحي ما؟

- علاقتي بالنص تبدأ بعد انتهاء العرض، لأن ما نقوم به ليس كتابة نص، إنما عمليَّة تحرير لما شاهدناه في فيديو العرض. نقوم بإعادة كتابته من أجل التوثيق. ربما ثلاثة عروض فقط هي التي انطلقت فيها من النص المسرحي المكتوب، وهي: «رقصة المدينة البحر والسفر»، و«طرمبة حكومة»، و«آيس دريم»، أما بقيَّة العروض فلم تخرج عن منهجيَّة صناعة العرض التي تبدأ من البحث والنقاش والتدريب وخطة العرض، ثم الدخول في عتمات الخلق الفني بحثاً عن نور العرض المختفي في مرحلة ما من مراحل العرض. هذه ليست دعوة إلى قتل المسودة المسرحيَّة المكتوبة، ولكن التحرر منها وجعلها شرارة لتتطور وتصبح لهيباً مسرحياً. هذه الطريقة في صناعة العرض منسجمة مع نمط الحياة في السودان، حتماً لا أعني هنا الشفاهيَّة المسيطرة على حياتنا، إنما أعني التنوع والثراء الثقافي، حيث الحكايات وطرائق عرضها مرميَّة على قارعة الطريق، وما علينا إلا أن نتبنى رؤية ونعمل عليها وندافع عنها، مثلما يدافع فتى القبيلة عن عرضه ودوابه وأرضه.

• أنت في ما يبدو تفضل وصف «صنايعي» على وصف «مخرج»، حتى إن مجموعتكم اسمها «منطقة صناعة العرض المسرحي».. حدثنا عن هذا الاجتراح الاصطلاحي؟

- بحكم دراستي للمسرح في «قصر الشباب والأطفال»، وعندما كنت في سن الثانية عشرة، ولاستعصاء الإجابة على سؤال ماهيَّة الإخراج ووظيفة المخرج على خشبة المسرح، تطور عندي هذا السؤال لاحقاً على المستوى التطبيقي، حيث كنت وفي سنواتي الأولى في المسرح أجرب على أفكار الشخصيَّة وسلوكها، من ثم أجعلها تقول ما تريد قوله. كذلك أجرب أن تبدأ الحكاية مما تلبسه الشخصيَّة، وهكذا، إلى أن توصلت ومن خلال التطبيق إلى أن أي عنصر من عناصر العرض هو نص ومدخل للعرض. إذن ليس من الضروري أن يكون النص المكتوب هو النص الوحيد للعرض، مستفيداً من تقنيات البناء والهدم، ومن ثم إعادة البناء، إذ أن العرض لا يكتمل من أول مرحلة له، إنما يتطور عبر مراحل قد تصل إلى سبع مراحل، وفي كل مرحلة يتغير الشكل، وحتى الممثل يتغير، لاسيما أن مفهوم البطولة لدينا يعود للعرض فقط.

استخدام مصطلح «صنايعي مسرحي» هو تعزيز وتأكيد على سودانيَّة ما نقدمه من مسرح، وإيماناً مني بأن مجتمعاتنا الغنيَّة ثقافياً قادرة على أن تمنحنا معرفة مسرحيَّة حيَّة، ومناهج إعداد ممثل، هذا بجانب انحيازي الخاص إلى «الصنايعيَّة» الذين ظلوا «يصينون» السودان في مجالات عديدة، على خلاف «الأفنديَّة» الأكثر تنظيراً وأقل عملاً. هذا الانحياز جعلنا نطور مفهوم صناعة العرض عملياً، كأن ننطلق من أي جزئيَّة للحكاية ونكمل البناء الحكائي من دون اكتراث أو خوف من التتابع المنطقي للحدث الدرامي، والتفكير خارج الدائرة المغلقة في بنائيَّة المكان.

• دعنا نتحدث عن تقليد الفرقة أو المجموعة المسرحيَّة.. برأيك هل لا تزال هذه الصيغة فاعلة وفي إمكانها بناء حركة مسرحيَّة؟

- بدأ مفهوم صناعة العرض المسرحي في العام 1996 حينما أسست فرقة البسانس المسرحيَّة، وتطور مع أسفاري في أقاليم السودان مدرباً للمسرح، لكنه وبصورة متقنة بدأ عندما وجدت حيزاً في مدرسة العلوم الإداريَّة بجامعة الأحفاد للبنات منذ العام 2004، حيث كنت سنوياً أعمل مع 15 إلى 20 طالبة ولمدة تجاوزت الـ 18 عاماً. هذه المدة كانت كفيلة بخلق جيل مسرحي يمكنه أن يتبنى المفهوم ويطوره، دعك من مسرحيي الولايات الذين تدربوا على صناعة العرض المسرحي، وأظن أن مصطلح «صناعة عرض» أصبح أخيراً يأخذ حيزاً واهتماماً لدى الكثير من الباحثين والمنظرين، وحتى المشتغلين في المسرح، وإن فضل آخرون الاحتفاظ بمصطلح «مخرج» حينما يتم تقديمهم بعد انتهاء العرض.

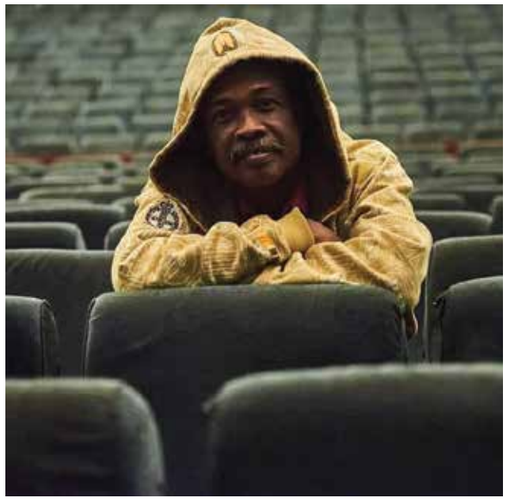
إن كلمة إخراج ليست قادرة على تعريف ما أقوم به، لاسيما أننا في منطقة صناعة العرض ربطنا «عمليَّة المسرحيَّة» بالتدريب، ليتمكن كل من لديه الرغبة في التمثيل من المشاركة، وليس من الضروري أن يكون الممثل دارساً للمسرح أو له خبرة سابقة، لذلك ستجد في العرض الواحد من عروضنا شخصاً هذه هي تجربته الأولى في التمثيل، مع شخص آخر له تجربة عريضة في مجال

التمثيل، من دون أن يحس بالدونيَّة أو الخوف، ومن دون أن يتوجس صاحب التجربة العريضة من أنه يخاطر بخبرته وتاريخه، بل إن الكل يستشعر قيمة الشراكة، فنحن نؤمن بأن أي تجربة مسرحيَّة نخوضها يجب أن تمنحنا معرفة مسرحيَّة جديدة.

• عن تمويل المسرح في السودان، نقصد من خلال تجربتكم، هل ثمة فرص ممكنة؟

- هناك فرص محدودة لممول وطني، يتمثل في بعض الشركات الكبيرة، ولكنها أيضاً مصابة بريبة تمويل المسرح، فهي تفضل أن تدعم الغناء والموسيقى والرياضة، وبغياب تمويل الدولة المستحق، وبوجود ممول وطني متردد ومرتاب، ظهر في ملعب التمويل لاعب أجنبي متمثل في المنظمات التي تعمل في مشروعات تنمويَّة، ولها أجندتها وقضاياها مثل حقوق الأطفال والمرأة وغيرها، وكان لأقاليم مثل دارفور وكردفان وشرق السودان والنيل الأزرق، الحظ الأوفر. ولكن يكمن التحدي في أن الاستفادة التي يحصل عليها المسرح من هذا التمويل تكاد تكون ضئيلة، نسبة إلى أن التمويل في الغالب يقدم لأشخاص وليس لمؤسسات مسرحيَّة داخل الإقليم المحدد.

أيضاً هناك فرص محدودة وغير مستثمرة من المؤسسات والهيئات والصناديق العربيَّة والدوليَّة، ولم نعتد عليها بعد. نحن في منطقة صناعة العرض المسرحي، وبعد أكثر من عشرين عاماً تلقينا دعماً لمشروع «مسرح الشدة» من أحد الصناديق العربيَّة، وبرغم ضآلة حجم التمويل مقارنة بتمويلات مسرحيَّة عربيَّة أخرى، إلا



أننا أفضل حالاً من غيرنا ممن لمن يتلقوا أي تمويل، وفي جعبتهم مشاريع كبيرة ومهمة.

• شاركت في عدد من مهرجانات المسرحيَّة العربيَّة.. بوجه عام ما الذي خرجت به من هذه المهرجانات؟

- مع تقديري واحترامي للكثير من المهرجانات التي شاركت فيها، من خلال عروض مسرحيَّة أو ندوات أو غيرها من الأنشطة

المسرحيَّة، أعتقد أن هذه المهرجانات وبرغم جديتها وحسن إدارتها وتنظيمها وخبرتها، لكن بعضها يحتاج إلى مراجعة الآليات التي يتم بها التحكيم بين العروض المشاركة، لأن الدول العربيَّة مصادرها وممارساتها المسرحيَّة مختلفة، وحتى فكرة التنافس نفسها تظل هي المأزق والقاسم المشترك الذي يورط المسرح في التأطير والقولبة، طالما أنه كان مشروطاً بموجهات المهرجان المعين.

• في المهرجانات التي شاركت فيها أثمة عروض مسرحيَّة أثارت فيك أسئلة ومخرجون ترى أنهم مختلفون وخلاقون؟ مع ذكر السبب أو الأسباب إن أمكن.

- مع تنوع مسارات العروض التي شاهدتها، يصعب الإشارة إلى بعض المسرحيين، لأن كل عرض له ما يرفعه من جنبات الجمال، ولكني وبصورة واضحة منحاز إلى الأداء التمثيلي النسوي، والعروض التي كانت من ورائها سيدات، فهي حقاً التي كان لها طعم ومذاق ونكهة تظل عالقة بداخلك لسنوات.

• وليد الألفي على حد علمي، في معظم عروضه هو مؤلف النص وهو المخرج. لماذا؟ ألأنك لم تجد نصاً كتبه غيرك يستحق أن تشتغل عليه؟ أم ماذا؟

- عدا مسرحيَّة «غرام دون برلمبلين وبيليزا في الحديقة» للوركا، وقصيدة «مقتل القمر» لأمل دنقل في التسعينيات، كل العروض هي من تأليفي، وقد يعود السبب إلى أنها تنهض على موضوعات تمثل بطريقة ما سؤالي الوجودي والشخصي، والإجابة عليه من خلال العرض المسرحي محاولة لتطوير السؤال نفسه.. ربما. وهذا يحتاج إلى تقارب في الخبرة المعرفيَّة والحياتيَّة والفنيَّة، كي يظهر العرض في بنية فكريَّة وجماليَّة متكاملة، وإذا توافر هذا الشرط، أي هذا التقارب، فليس لدي مانع من الاشتغال على أي نص كتبه مؤلف آخر.

• «النسر يسترد أجنحته».. عرض يحتشد برموز ثقافيَّة سودانيَّة محليه وبطقوسيَّة ظاهرة.. العرض قدم في الخرطوم، والقاهرة، وتونس.. نتساءل عن مستويات التلقي في العواصم الثلاث كما لمستها أنت؟

- من خلال ما كتب أو ما قيل بعد تقديم العرض في العواصم الثلاث، أعتقد أن مسرحنا السوداني، وليس هذا العرض

فقط، يمضي قدماً في استعادة عافيته بعد التردي والإهمال والتخريب الذي تعرض له. حتى في الخرطوم فقد امتلأ مسرح قاعة الصداقة بالخرطوم تماماً. كانت الإفادات حول العرض في الخرطوم وفي القاهرة وفي تونس تبشر بتعافي المسرح السوداني، برغم الغياب الطويل لمسرحنا عن المهرجانات العربيَّة والدوليَّة.

• إذا طلبنا منك رسم خريطة طريق للحركة المسرحيَّة السودانيَّة، ما هي أهم معالم هذه الخريطة؟

- تحديث المناهج في الكليات المعنيَّة بالمسرح، وتطوير البنيات التحتيَّة للمسارح، وقبل كل ذلك لابد من انتزاع الاعتراف الرسمي من الدولة، وجعل المسرح من أولويات برامج وخطط الحكومة من خلال وضع سياسات ثقافيَّة تجعل المسرح جزءاً من مناهج وزارة التربية والتعليم، ليكون المسرح فاعلاً ثقافياً واقتصادياً يسهم في بناء البلد.

• هل ما زلت تؤمن بجدوى المسرح في بلد مثل السودان وفي ظروفه الراهنة؟

- أصلاً السودان لا ينمو ويتطور بمعزل عن المسرح، وأي حديث عن بناء السودان وترميم جراحه خارج خريطة المسرح حديث قاصر ومفتقر للحكمة، والظرف الراهن هو ظرف عابر ومؤقت، لذلك نحن في منطقة صناعة العرض المسرحي حتى وبعد انطلاق الثورة، وعلى خلاف الكثير من زملائنا لم نتوقف ونتغيب عن الفعل المسرحي، ولا يمر يوم إلا ونحن في بروفة أو ورشة أو ندوة أو تقديم عرض في فضاءات وطننا الرحيبة، فالمسرحي بالنسبة إلينا معني بصناعة وخلق الأمل، وهي صنعة باهظة التكلفة وتستحق منا جميعاً عدم الركون والإحباط واليأس، فالمهمة التي تنتظرنا في بناء السودان تحتاج إلى تراكم وعمل مستمر ومجالدة.

• كلمة أخيرة.. ماذا تود أن تقول؟

- إن استقبال وقــراءة أي عرض مسرحي لا تنفصل عن قراءة تاريخ شعب وأمة ومجتمع ما، وليس عدلاً أن نستقبل عرضاً مسرحياً ونتجاهل تاريخ وحضارة وثقافة موطنه، لأن القراءة سوف تكون مجتزأة ومبتورة، لاسيما أن ما يحكى على خشبة المسرح ما هو إلا نتاج سلسلة من الحكايات اللا متناهية.

سامر عمران يستعيد الأعمال الباكرة ليوجين أونيل

«مسرحيات البحر»

مقاربة إخراجية سورية لأربعة نصوص أمريكية

عاماً بعد عام، كان المخرج سامر عمران يفرض حضوراً متزايداً لفهم إخراجي عكسه في أعمال استثنائيَّة، داخل أستوديوهات ومسارح المعهد العالي للفنون المسرحيَّة، فبعد عودته من بولونيا عام 2000، أنجز عمران عدة عروض في سياق تطوير مسرح الأستوديو، كانت أبرزها عروض مثل: «عشاء عيد ميلاد طويل» 2001، و«الحدث السعيد» 2004، و«حسب تقديرك» 2006، و«المهاجران» 2008، عاكفاً على تخليص العرض السوري من المسرَحة الفائضة، والذهاب نحو خلاصات في فنيّ التمثيل والإخراج المسرحي، قوامها الابتعاد عن المدرسيَّة الصارمة، وتكريس فضاءات جديدة تتيح علاقة مختلفة بجمهور الألفيَّة الثالثة، لاسيما أن عمران الذي يحمل شهادة الدكتوراه في المسرح الحركي ولغة الجسد، أدرك أن الجمهور سئم اجترار قوالب العرض القديمة، ويبحث عن مادة مسرحيَّة فائقة في مضمونها وشكلها الفني، خلا جدتها في المعالجة الفنيَّة والأسلوبيَّة المناهضة للذهنيَّة القديمة.

سامر محمد إسماعيل
مخرج وناقد مسرحي من سوريا

من هنا، تفرّغ عمران للعمل مع ممثلين أكاديميين، محققاً عدة تجارب معهم، كانت أبرزها مسرحيَّة «ذيل الطاووس» 2011 التي استقى لوحاتها الثماني من نصوص قصيرة لهارولد بنتر (1930-2008)، مفتتحاً العرض بأفلام تسجيليَّة قصيرة، وقد أرادها عمران وقتها مفاصل بصريَّة بين مشاهد بنتر القصيرة، وهي: «مساء»، و«النظام العالمي الجديد»، و«على وجه الدقة»، و«هذه مشكلتك»، و«طالب وظيفة»، فبين صمت جراحي لشخصيات الكاتب البريطاني الواقعة ضحايا لعالم خارجي عنيف وبلا أيّ شفقة، رسمت أصعب كتابات بنتر عرضاً غريباً وقاسياً، تعامل الممثلون مع الصمت البنتري ناقلين أجواء الكاتب البريطاني التي استهوت مخرج ومصمم سينوغرافيا العرض، الذي بذل جهداً طيباً لإيجاد صيغة إبداعيَّة تقف من جميع ممثليه على مسافة واحدة، لاسيما أن «ذيل الطاووس» أتى بعد اشتغال عمران في ورشة مفتوحة على عدة نصوص عالميَّة، كان منها نص «جزيرة الماعز» للكاتب الإيطالي إيكومبوتي، ونص «12 رجلاً غاضباً» للكاتب الأمريكي ريجنالد روز، هذا إضافةً إلى شغل دام قرابة الشهر على مجموعة نصوص لأوجين أونيل (1888-1953) في ثيمة البحر عام 2013، التي سوف يعود عمران إليها في عرضه «مسرحيات البحر» مع ممثلي «كليَّة فنون الأداء» في جامعة المنارة بمدينة اللاذقيَّة.

> **أتى العرض ضمن توليفة لأربعة نصوص قصيرة لأوجين أونيل عرفت بمسرحيات البحر**

أتى العرض ضمن توليفة لأربعة نصوص قصيرة لأوجين أونيل، عرفت بمسرحيات البحر، وهي نصوص حققها الكاتب الأمريكي في المرحلة المبكرة من حياته الإبداعيَّة. سعى سامر عمران من خلال هذه النصوص إلى تحقيق التوافق بين أفعال فيزيولوجيَّة ونفسيَّة عند ممثليه، باحثاً عن كيفيَّة إيجاد شراكة فعليَّة بينهم على المسرح، بحيث يكون هناك ما يشبه «تعدد أصوات» بعيداً من الصراخ، والتقافز على الخشبة.

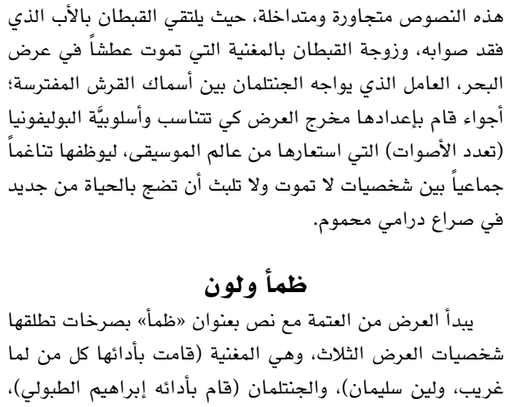
ست ممثلات وأربعة عشر ممثلاً بذلوا جهداً جماعياً للوصول بشخصيات صاحب «رغبة تحت شجرة الدردار» إلى منعطفات خطرة، وإلى استيعاب تبدلات هذه الشخصيات، والمضي معها حتى آخر لحظة من الأحداث التي تدفعها إلى مآلاتها النهائيَّة، ومصائرها المحتومة، حيث اعتمد أسلوب «الدبل كاست» لأداء المسرحيات الأربع، التي امتدت كل واحدة منها إلى 25 دقيقة، بما يعادل 100 دقيقة زمناً كاملاً للعرض، لكن من دون الإبقاء على انفصال تام بين شخصيات النصوص الأربعة، بل بتقديم

هذه النصوص متجاورة ومتداخلة، حيث يلتقي القبطان بالأب الذي فقد صوابه، وزوجة القبطان بالمغنية التي تموت عطشاً في عرض البحر، العامل الذي يواجه الجنتلمان بين أسماك القرش المفترسة؛ أجواء قام بإعدادها مخرج العرض كي تتناسب وأسلوبيَّة البوليفونيا (تعدد الأصوات) التي استعارها من عالم الموسيقى، ليوظفها تناغماً جماعياً بين شخصيات لا تموت ولا تلبث أن تضج بالحياة من جديد في صراع درامي محموم.

ظمأ ولون

يبدأ العرض من العتمة مع نص بعنوان «ظمأ» بصرخات تطلقها شخصيات العرض الثلاث، وهي المغنية (قامت بأدائها كل من لما غريب، ولين سليمان)، والجنتلمان (قام بأدائه إبراهيم الطبولي)، والعامل (قام بأدائه يوسف طجميه)، حيث يطالب هؤلاء بشربة ماء بعد تحطم سفينتهم وغرق طاقمها، وتمكنهم من النجاة على متن قارب تلاطمه الأمواج في عرض البحر.

المغنية والجنتلمان يتهمان العامل بداية بأنه يخبئ عنهما الماء، ويبدأ كل منهما بتوجيه الإهانة إليه. يحدث هذا وقد تحول لون أمواج البحر إلى الأحمر القاني، واقتربت أسماك القرش من القارب، بينما يقوم العامل بتمتمة نوع من التعاويذ لإبعاد ضواري



شربة ماء واحدة، لكن العامل يغضب من تصرفها ويدفعها عنه، مكملاً التجديف، ثم لا تلبث المغنية أن تعود نحوه، لكن هذه المرة تقدم له جسدها مقابل شربة ماء، مما يدفع العامل إلى أن يستشيط غضباً من تصرفها، ومن سوء ظنها بأنه يخبئ الماء عنها. في هذه اللحظة تصل المغنية إلى حالة من الهذيان، وتشرع في النداء على مصممة أزيائها كي تقوم بإلباسها ثوبها الأبيض استعداداً لإحياء حفل على متن السفينة، ويظهر أن المغنية قد دخلت فعلاً في حالة من الضياع النفسي والوهن الجسدي، فتكمل فقرتها هذه وهي تنادي على الموسيقيين والخدم كي تصعد إلى المسرح، لتذوي وتنهار على أرضيَّة المركب وقد ماتت عطشاً.

هنا يقترب العامل من جثة المغنية ويسأل التاجر: هل فعلاً ماتت؟ فيجيبه التاجر بأنها ماتت فعلاً. يخبره العامل أن السماء أنقذتهما، وصار لديهما الآن طعام، وهو يقصد بأنه سوف يأكل جسد المغنية، حيث يقترب منها حاملاً سكينه، إلا أن التاجر يدفعه عنها، ثم يقوم برمي جثة المغنية في البحر، فتنقض عليها أسماك القرش، ويزداد لون الموج احمراراً، لتنشب على خلفيَّة ذلك معركة بين العامل والتاجر تنتهي بوقوع كل منهما في البحر، وانقضاض أسماك القرش على جثث الشخصيات الثلاث، بينما يبقى عقد اللؤلؤ يتدلى في قعر القارب الذي يتهادى بين أمواج قانية محاطة بأسماك القرش.

البحر عنه، وتبدأ المغنية باستذكار ماضيها الفني العريق، وكيف كانت تغني للدوق على سطح السفينة، وكيف كافأها بعقد من اللؤلؤ الطبيعي مقابل غنائها ورقصها له، بينما يستعرض التاجر تاريخ ثرائه الفاحش، ورغبته في العودة إلى قصره وبستانه، ويشرع كل منهما بمحاولة التفكير في كيف يحصلان على الماء من العامل الذي يظنان أنه يخفيه عنهما.

في البداية تقدم المغنية عقد اللؤلؤ الثمين له كي يعطيها ولو

زيت الحيتان

العرض الثاني جاء بعنوان «زيت الحيتان»، حيث يأخذنا أوجين أونيل إلى لحظة ذروة منذ البداية عبر شخصيَّة مساعد القبطان (سمير بدور)، الذي يقوم بتوضيب المكان، وقد خالجته حالة من النزق، فيخبر القبطان (أنيس الحكيم) بأن الوضع في السفينة ليس على ما يرام، وأن البحارة على وشك أن يقودوا تمرداً ضده، وأن زوجته - زوجة القبطان (راما محفوض، ومريم إبراهيم) في حالة نفسيَّة سيئة بعد مضي عامين على إبحار السفينة من ميناءها، لكن القبطان لا يرد على طلب مساعده بالعودة إلى الديار، والتخلي عن إكمال المهمة التي أبحروا من أجلها، وهي هنا الحصول على زيت الحيتان بعد صيدها، وفي اللحظة المناسبة يقوم القبطان بإطلاق النار على قدم صياد الحيتان بعد أن يسأله العودة، وأن الطعام قد نفد من السفينة، وهنا تتدخل الزوجة وترجوه أن يكف عن عناده، وأنها وصلت إلى مرحلة من عدم التحمل لظروف البحر، لكن القبطان يذكّرها بأنها هي من أصرت على أن تسافر معه، على الرغم من تحذيرها بأن السفر في البحر لا يناسب النساء، ولا قِبل لهن باحتمال ظروفه القاسية، لكن الزوجة تصل إلى مرحلة استعطافه، وتذكيره بحلمهما المشترك في إنجاب طفل يحمل اسمه، وهنا تلين عريكة القبطان، ويقرر العودة، لكن في هذه اللحظة تعلو صيحات البحارة عند رؤيتهم للحيتان عند منحدر القطب، فيتراجع القبطان عن قرار العودة، ويأمر طاقم البحارة ومساعديه بتحويل دفة القيادة نحو جزيرة الحيتان، فلا يكون لدى الزوجة سوى الانزواء لوحدها، وهي تجلس إلى آلة الأورغن التي جلبها لها زوجها، وتشرع بالعزف عليها بصمت وهي تبكي، وتصعد موسيقى الأورغن عالية في المكان بشكل جنائزي يرثي الحيتان التي تصبغ البحر باللون الأحمر الدامي.

«المبحرون شرقاً إلى كارديف» هو عنوان العرض الثالث من «مسرحيات البحر»، وفيها نتابع حياة مجموعة من الرجال في عنبر البحارة، حيث يعلو صوتهم بالغناء والمزاح في أجواء مرحة، ونرى هيئة لرجل كسر ظهره بعد سقوطه من على سطح السفينة إلى أرضيَّة العنبر، بينما نشاهد أحد البحارة وهو رجل أحدب أقرب إلى بهلول شكسبير، وما إن يزداد أنين الرجل مكسور الظهر حتى يوقف البهلول صخب رفاقه، ويطلب من البحارة أن يدعوا القبطان ليطلع على وضع الرجل المصاب، وفعلاً ما هي سوى لحظات حتى يحضر القبطان، لكنه يأسف لعدم تمكنه من فعل شيء من أجل الرجل المسكين، ويعد البحارة بأنه

> **سعى سامر عمران من خلال هذا العرض إلى تحقيق التوافق بين أفعـال فيزيولوجيَّـة ونفسـيَّة عند ممثليه**

سوف يطلع على بعض الكتب الطبيَّة المتوافرة لديه، كي يعرف ماذا بالإمكان فعله من أجل الرجل المصاب، وهنا يفقد الرجل المصاب وعيه، ويموت، فيرمى جثمانه للبحر بعد تكفينه بقماش بسيط، وتلاوة الصلاة على روحه، ليعود لون البحر إلى الأحمر الدامي، فتتعالى أصوات البحارة من جديد عن سوء حياتهم وظروفهم، وابتعادهم لأشهر طويلة عن عائلاتهم في أعالي البحار، طلباً للرزق والحياة الكريمة، ويلاحظ هنا ميل أوجين أونيل المعروف إلى الحديث عن طبقة العمال والمسحوقين، والدفاع عن حقوقهم في الحياة والعيش الكريم، وقد أدى هذا العرض كل من الممثلين: حيدرة إسكندر، وهادي طنيش، وعمر الأعور، وعامر إسماعيل.

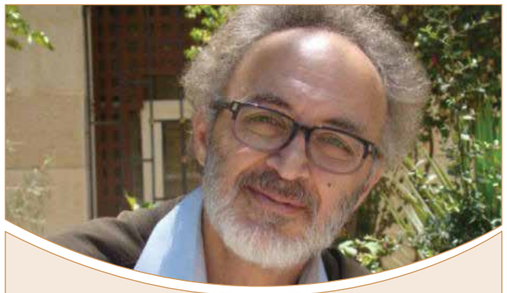
واختتم عرض «مسرحيات البحر» بمسرحيَّة «حيث وضِعَتْ علامةُ الصليب»، وفيها نشاهد الأب البحار المتقاعد، وابنه ذا اليد المقطوعة، وابنته التي تعمل على رعايتهما. تبدأ أحداث القسم الأخير من هذه التجربة بوصول الابن ومعه طبيب نفسي يطلعه على ما آل إليه والده من حالة نفسيَّة صعبة بعد غرق سفينته، فقد حوّل البيت الذي يقطنونه إلى ما يشبه سفينة، وقام برهن البيت من أجل الذهاب في رحلته الملعونة لجلب الكنز من جزيرة مهجورة، والأب بعد كل هذا لا يمل ولا يكل الوقوف على سطح البيت (السفينة) وانتظار رفاقه عائدين من رحلة إحضار الكنز، الذي قاموا بطمره في تراب الجزيرة المهجورة، وفعلاً وبعد اطلاع الطبيب النفسي على حالة الأب، يقرر الذهاب والعودة مع اثنين من معاونيه ليقوموا بمساعدته في جلب الأب إلى المصح النفسي.

> **يمهد عرض «مسرحيات البحر» لعمل جديد يعده عمران حالياً حول روايات الأديب السوري حنا مينة**

الأخت تكشف مكيدة الابن، وتخبر أباها بما يخطط له شقيقها الذي نعرف أنه يقوم بذلك بعد أن تسبب الأب بقطع يده في تلك الرحلة المجنونة التي قادها نحو جزيرة الكنز، وما هي سوى لحظات حتى يحضر الطبيب ومعه اثنان من معاونيه، لكن هنا تتعالى صرخات الأب من على سطح البيت، وهو يصيح بأن السفينة قد وصلت ومعها كنزه، والغريب بأن الابن يصدق صرخات أبيه، ويشرع بالصراخ معه، لكن الأب ونتيجة فرحه بوصول السفينة التي ينتظرها من سنوات يصاب بأزمة قلبيَّة ويموت، وهنا ينصرف الطبيب مع معاونيه، وتنتهي المسرحيَّة.

قام بأداء هذا الجزء من العرض كل من مروى سليمان، ويوسف المرعي، وسليم خندريه، وآلاء جهاد الخطيب، وقد نجح هؤلاء عبر أسلوب «الدبل كاست» في إيجاد لحظات حارة وصادقة للجانب النفسي العميق للشخصيات التي قاموا بأدائها، وذلك بتوظيف مقتصد لقطع الديكور، والاشتغال على توزيع حزم الضوء ضمن مجال الإضاءة العامة، حيث سوف يمهد عرض «مسرحيات البحر» لمشروع عرض جديد يعمل سامر عمران حالياً عليه، وهو مأخوذ عن روايات الأديب السوري حنا مينة، وهي روايات «الياطر»، و«الثلج يأتي من النافذة»، و«المصابيح الزرق»، و«نهاية رجل شجاع»، و«على الأكياس».

ومن «مسرحيات البحر» نص بعنوان «الحبل» كان عمران قد حققه عام 2013 مع ممثليه في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة، لكنه اكتفى هنا بالنصوص الأربعة السابقة، مؤلفاً في ما بينها عبر موسيقى حيَّة، ونقلات في الضوء خافتة وبطيئة في مسرح «كليَّة فنون الأداء» الذي شهد على مدى السنوات الخمس الماضية العديد من العروض التي قدمها كل من فايز قزق، وسامر عمران، وزهير العمر، وفؤاد الحسن، في محاولة للتأثير، والخروج من عروض الهواة، والقالب الجامد لمعظم عروض المسرح القومي في مدينة اللاذقيَّة، المدينة البحريَّة التي يعاني مسرحيوها من تعطل مسرح دار الكتب الوطنيَّة منذ سنوات، من دون أن تحسم وزارة الثقافة السوريَّة الأمر، وتقوم بصيانة المسرح الذي يعد من أعرق المسارح في سوريا.

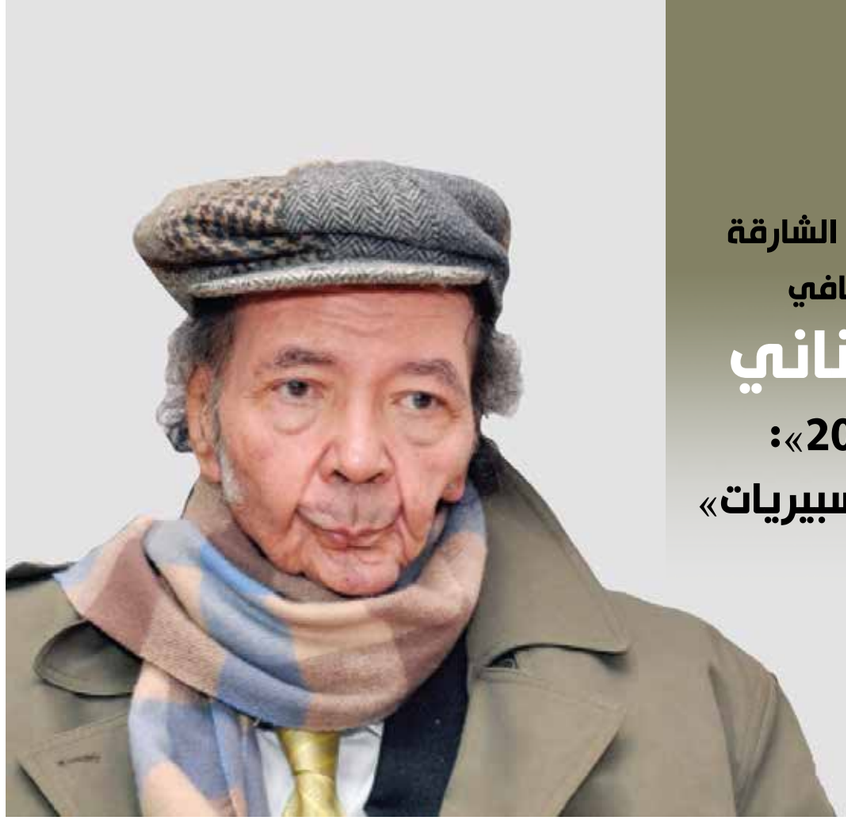


سامر عمران، مخرج مسرحي وممثل. تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحيَّة بدمشق عام (1991) قسم التمثيل. سافر إلى بولونيا ودرس فن «البوثو»، وهو نوعٌ من أنواع فنّ المسرح الحركي، ثم حصل على منحة من بولونيا عام (1992)، وتخرج في قسم الإخراج، ثم درس في قسم التمثيل اختصاص الإيماء والقتال الفني، تخرج عام (1998) بدرجة دكتوراه من الدرجة الأولى، وأنجز خلال ذلك أطروحة نظريَّة بعنوان «الجسد الفراغ». فور عودته إلى سوريا بعد حصوله على شهادة الدكتوراه؛ عُيّن عمران في قسم التمثيل مدرساً لمواد الحركة، وكان أول من أدخل مادة فن الإيماء التقليدي في المنهج الدراسي للمعهد العالي للفنون المسرحيَّة بدمشق، ثم ترأس قسم التمثيل لمدة عامين، قبل أن يصبح عميداً للمعهد بين عامي (2002) و(2006)، ثم عاد مدرساً لمادة التمثيل والإيماء. لديه العديد من الأعمال المسرحيَّة التي أخرجها، بالإضافة إلى عدة عروض تخرج لطلاّب المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في دمشق. أخرج عدّة أعمال مسرحيَّة، منها: «عيد ميلاد طويل»، و«حسب تقديرك»، و«الحدث السعيد»، و«المهاجران»، و«رماد البنفسج»، و«خارج السيطرة»، و«3021»، و«الأرامل»، وسواها. حاز جوائز دوليَّة منها جائزة أفضل ممثل في مهرجان قرطاج 2017 عن دوره في مسرحيَّة «ستاتيكو» للمخرج جمال شقير.

احتفى به ملتقى الشارقة للتكريم الثقافي

محمد عناني

«1939-2023»: ترجمان «الشكسبيريات»



يحظى الدكتور محمد عناني (1939- 2023) بمكانة كبيرة في سماء الأدب العربي، بتجربته الكبيرة ومتنوعة المجالات، الذي رحل عن عالمنا في يناير من العام الجاري، تاركاً إرثاً كبيراً على مدار أربعة وثمانين عاماً نشر خلالها أكثر من 75 كتاباً في مجالات أدبيَّة شتى، بين الترجمة والتأليف، لكن ذاع صيته وعلا اسمه في مجال الترجمة بصفته واحداً من أبرز العرب الذين عنوا بالترجمة من الإنجليزيَّة إلى العربيَّة، حتى لقب بـ «عميد المترجمين»، خلاف تأليفه لخمسة دواوين شعريَّة، وثماني عشرة مسرحيَّة منها: «جاسوس في قصر السلطان»، و«حلاوة يونس»، و«الدرويش والغازية»، و«أصداء الصمت»، ومجموعة من الكتب النقديَّة المهمة: «قضايا الأدب الحديث»، «النقد التحليلي»، «فن الكوميديا»، «المسرح والشعر»، «التيارات المعاصرة في الثقافة العربيَّة»، «الترجمة الأدبيَّة بين النظريَّة والتطبيق»، وكتب سيرته الذاتيَّة في جزأين: «واحات العمر» عام 1998، و«واحات الغرب» عام 2000.

عبدالكريم الحجراوي
كاتب وناقد مسرحي من مصر

فالناظر إلى عناوين الكتب التي أنتجها عناني وموسوعيته، يجد نفسه في حيرة لكون هذه العناوين متنوعة المجالات من صنع رجل واحد، لتعددها، فهو صاحب مشاريع ضخمة تصعب الإحاطة بها، ولعل واحداً من أبرز مشاريعه التي حملها، تتعلق بالمسرح إبداعاً وترجمة، وتقع في القلب من هذه التجربة ترجمته شكسبير، وكثير من الأعمال المسرحيَّة الإنجليزيَّة، على مدار أكثر من خمسة عقود.

نصف قرن

ففي نحو نصف قرن تمكن عناني من ترجمة 24 مسرحيَّة من أعمال شكسبير، إلى جانب سونيتاته الكاملة، وليس خافياً على أحد أن شكسبير عرفت أعماله الطريق إلى اللغة العربيَّة قبل ترجمة عناني، ربما بأكثر من قرن من الزمان، كما تُرجمت مسرحياته ضمن مشروع جامعة الدول العربيَّة في ستينيات القرن الماضي، وترجمت بأقلام مختلفة من مختلف الدول العربيَّة، لكن تختلف ترجمة عناني عنها بما تتميز به من دقة في العمل، والحواشي، والإحاطة بسياقات النص المسرحي المختلفة، فمثلاً أثناء ترجمته لمسرحيَّة «دقة بدقة»، جعل أرقام السطور في النص المترجم توازي الأصل، وترجم ما كتب شعراً بالشعر والمنثور نثراً، لتكون أقرب إلى روح العمل.

ترجمات سابقة

ومن أبرز الأسماء التي سبقت عناني في ترجمة شكسبير خليل مطران في بداية القرن المنصرم، الذي يعده مؤرخو المسرح العربي رائد الترجمة الجادة لشكسبير، حيث ترجم له: «ماكبث»، و«هاملت»، و«عطيل»، و«تاجر البندقيَّة»، و«العاصفة»، و«ريتشارد الثالث»، و«الملك لير»، و«يوليوس قيصر»، إلا أن مطران ترجم شكسبير عن الفرنسيَّة، وحذف كثيراً من المشاهد والتفاصيل في ترجماته لهذه النصوص. وممن ترجموا أعماله بكثرة الكاتب الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا، وعربها أنطوان مشاطي، وجورج يونس. وفي ما يلي رصد لترجمات شكسبير لمحمد عناني، والترجمات التي سبقته أو تلته، استفدنا في الرصد من «معجم المسرحيَّة المترجمة والمعربة: 1914- 2013» لحمدي عبدالعزيز، والمسرحيات مرتبة حسب صدروها زمنياً من الأقدم إلى الأحدث. ومن الجدير بالذكر هنا أن محمد يوسف نجم قد ذكر في كتابه «المسرحيَّة في الأدب العربي الحديث 1847 - 1914» مجموعة من النصوص المسرحيَّة التي عربت وترجمت لشكسبير، أي أن مسرحيات شكسبير كانت في بؤرة الاهتمام للمسرحيين العرب منذ نشأة هذا اللون الفني في القرن التاسع عشر.

مسرحيَّة «حلم ليلة الصيف» نشرت بترجمة محمد عناني عام 1964، وأعيد طبعها في الهيئة المصريَّة العامة للكتاب عامي 1992، 2008. ومن الترجمات الأخرى لهذه المسرحيَّة ترجمة حسن محمود 1960، ويونس نور عوض 1978، وأنطوان مشاطي 1982، وحسن أحمد أمين 1994.

مسرحيَّة «روميو وجوليت» واحدة من أقدم ترجمات محمد عناني لشكسبير وصدرت في الستينيات وأعيد طبعها أكثر من مرة، ونشرت في سلسلة المسرح عام 1965، وطبعتها مكتبة غريب عام 1986، ونشرت في الهيئة العامة لقصور الثقافة عامي 1993، و2008. أما عن الترجمات الأخرى لهذه المسرحيَّة فقد ترجمها علي أحمد باكثير عام 1946 في لجنة النشر للجامعيين، وترجمها مؤنس طه حسين عام 1960 ضمن مشروع جامعة الدول العربيَّة.

مسرحيَّة «تاجر البندقيَّة» نشرت بترجمة وتقديم محمد عناني عن الهيئة المصريَّة العامة للكتاب في أعوام 1988، 2002، 2008. وترجمها أيضاً خليل مطران عن مطبعة الهلال عام 1922، وترجمها مختار الوكيل 1963، وترجمها شعراً عامر محمد بحيري 1978، وغازي جمال 1978 عن دار القلم ببيروت.

مسرحيَّة «ريتشارد الثاني» نشرت بترجمة محمد عناني عن الهيئة المصريَّة العامة للكتاب عام 1998، وأعيدت طباعتها عام 2009، وسبق أن عربها محمد عوض إبراهيم في دار المعارف عام 1948، وحسن محمود عام 1963، وأنطوان مشاطي في 1982.

مسرحيَّة «يوليوس قيصر» واحدة من أكثر مسرحيات شكسبير ترجمة وتعريباً، ونشرها محمد عناني لأول مرة عام 1990 في سلسلة المسرح، وأعيد نشرها من الهيئة المصريَّة العامة للكتاب عام 1991، وعام 2009. ومن الترجمات الأخرى لهذه المسرحيَّة ترجمة محمد حمدي لمكتبة الهلال عام 1912، وترجمة خليل مطران لمكتبة المعارف، وترجمة عبدالحق فاضل ومصطفى طه حبيب 1970، ومحمد عواد العسيلي 1977، وتعريب رياض عبود 1978.

مسرحيَّة «الملك لير» ترجمها محمد عناني للهيئة المصريَّة العامة للكتاب 1996، وأعيد طبعها عام 2008. وترجمها خليل مطران، وإبراهيم رمزي 1932، وجبرا إبراهيم جبرا 1968، وفاطمة موسى 1970، ومحمد مصطفى بدوي 1976، وأعيد طبع هذه الترجمة أكثر من مرة، وعربها أنطوان مشاطي 1982، وتوفيق عاشور عزالدين القروشي في تونس 1992، وصلاح نيازي 2012، ومهدي بندق 2011.

مسرحيَّة «هنري الثامن» نشرتها الهيئة المصريَّة العامة للكتاب عام 1996 وأعيد طبعها في 2009، ومن الترجمات الأخرى لها ترجمة محمد عوض إبراهيم 1947، وعربها أنطوان مشاطي 1991.

مسرحيَّة «كوريولانس» ترجمها محمد عناني للمركز القومي للمسرح 2004، وأعاد نشرها في الهيئة العامة للكتاب 2012، وترجمها محمد السباعي عام 1912، وجبرا إبراهيم جبرا باسم «مأساة كريولانوس» 1974، وعربها أنطوان مشاطي 1991.

مسرحيَّة «هاملت» واحدة من أكثر مسرحيات شكسبير ترجمة إلى العربيَّة، وترجمها محمد عناني باسم «هاملت: أمير الدنمرك» ونشرها عام 2004 من الهيئة المصريَّة العامة للكتاب في القاهرة.

ومن ترجماتها الأخرى ترجمة خليل مطران لمكتبة العارف عام 1918، وجبرا إبراهيم جبرا في بيروت 1960، وأعاد نشرها في القاهرة بدار الهلال «هاملت أمير الدانمرك» 1970، ونشرها في بغداد 1986، هملت ترجمة الطاهر الخميري في تونس 1968م، وترجمها محمد عوض محمد 1971، وترجمها عبدالقادر القط 1971، وترجمها مؤيد الكيلاني 1975، وحرب شاهين في دمشق 1989، ومحمد مصطفى بدوي في المجلس الأعلى للثقافة عام 2005، وجمال عبدالمقصود في 2007، وصلاح نيازي في 2008.

مسرحيَّة «عطيل» ترجمها محمد عناني للهيئة المصريَّة العامة للكتاب 2005. وترجمها خليل مطران عام 1912، ومحمد فتحي للبرنامج الإذاعي، وجبرا إبراهيم جبرا باسم «مأساة عطيل: مغربي البندقيَّة» 1978، وغـازي جمال 1978، ونعمان عاشور 1984، ومصطفى صفوان 1985، ومأساة عطيل لمحمد مصطفى بدوي 2004.

مسرحيَّة «العاصفة» نشرت ترجمة محمد عناني لها من الهيئة المصريَّة العامة للكتاب عام 2004. وكان قد سبق أن ترجمها خليل مطران، ومحمد عوض إبراهيم 1950، وعامر محمد بحيري 1978، وجبرا إبراهيم جبرا 1979، وعربها أنطوان مشاطي 1988.

مسرحيَّة «مكبث» ترجمها محمد عناني للهيئة المصريَّة العامة للكتاب 2005، وترجمها خليل مطران، ومحمد فريد أبو حديد 1958، وعامر محمد بحيري 1969، وجبرا إبراهيم جبرا 1980، وزاخر غبريل 1993، وحسين أحمد أمين 1994، ومحمد مصطفى بدوي 2001، وصلاح نيازي 2007، وأزهر سليمان 2012.

مسرحيَّة «أنطونيو وكليوباترا»، ترجمة محمد عناني، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، 2007. وعربها محمد عوض إبراهيم عام 1945، ولويس عوض 1968، وأنطوان مشاطي 1981، وحرب محمد شاهين 1992.

مسرحيَّة «ريتشارد الثالث» التي ترجمها باسم «مأساة ريتشارد الثالث» ونشرت من الهيئة المصريَّة العامة للكتاب في القاهرة عام 2007. وترجم هذه المسرحيَّة الدكتور عبدالقادر القط عام 1959، وعربها جورج يونس.

مسرحيَّة «الليلة الثانية عشرة» ترجمة محمد عناني، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب عام 2007. وعربها محمد عوض إبراهيم عام 1945، ومؤنس طه حسين 1970، وعربها جورج يونس 1988، وجبرا إبراهيم جبرا 1989.

مسرحيَّة «زوجتان مرحتان من وندسور» ترجمة وتقديم محمد عناني، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب في 2008، مع النص الكامل للكوميديا المقتبسة «زوجات مرحات»، وترجمها مصطفى طه حبيب عام 1970 باسم «زوجتا وندسور المرحتان»، وعربها جورج يونس باسم «زوجات وندسور المرحات» 1988م.

مسرحيَّة «ضجة فارغة» نشرت بترجمة محمد عناني من الهيئة المصريَّة العامة للكتاب بالقاهرة عام 2009. وترجمها أيضاً عباس حافظ عام 1968، وعربها جورج يونس باسم «جعجعة دون طحين».

مسرحيَّة «العبرة بالخواتيم» تقديم وترجمة محمد عناني، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب 2009. وترجمت من قبل علي يد عباس حافظ عام 1972، وترجمتها ثريا إبراهيم للمسرح الإذاعي، وعربها أنطوان مشاطي باسم «العبرة في النهاية».

مسرحيَّة «كما تحب» ترجمة محمد عناني، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب 2010. وترجمها محمد عوض تحت اسم «كما تهواه» 1944، ومختار الوكيل باسم «على هواك» 1970، وأعاد طبعها تحت اسم «كما تحب » عام 1975 من الهيئة المصريَّة. وعربها جورج يونس «كما تشاء».

ندوة ضمت محمد عناني ولويس عوض وفوزي فهمي عبد العزيز حمودة ونهاد صليحة

مسرحيَّة «طرويلوس وكريسيدا» ترجمة محمد عناني، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، عام 2010. وترجمها عبدالحميد يونس «ترويلوس وكريسيدا» 1970، وعربها أنطوان مشاطي 1982.

مسرحيَّة «حكاية الشتاء» نشرت ترجمتها لمحمد عناني من الهيئة المصريَّة العامة للكتاب عام 2011. وكان قد عربها من قبله أنطوان مشاطي عام 1983.

مسرحيَّة «دقة بدقة» ترجمة محمد عناني، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، 2013. وهناك ترجمة لفاروق عبدالوهاب 1967، وباسم «العين بالعين» لزاخر غبريال 1971، وإبراهيم زكريا خورشيد 1972، وعربها أنطوان مشاطي باسم «واحدة بواحدة» 1983.

مسرحيَّة «ترويض النمرة» نشرت بترجمة محمد عناني من الهيئة المصريَّة العامة للكتاب عام 2014. ومن الترجمات التي سبقتها ترجمة المسرحي المصري إبراهيم رمزي لها عام 1933 عن وزارة المعارف العموميَّة، وترجمة الدكتورة سهير القلماوي عام 1960 عن الإدارة الثقافيَّة في القاهرة، وتعريب أنطوان مشاطي عن دار مارون عبود في بيروت عام 1981.

«بيريكليس: أمير صور» ترجمها محمد عناني ونشرت من الهيئة المصريَّة العامة للكتاب عام 2014. وترجمها جليل قسطو عام1968، وعبدالقادر القط 1981، وعبدالواحد لؤلوة 1990، وعربها أنطوان مشاطي 1991.

أما آخر ما ترجم لشكسبير فكانت «سونيتات»، وهي مجموعة من القصائد في قالب السونيتة، تتكون من 154 سونيتة، طبعت للمرة الأولى عام 1609، ونشرت في الهيئة المصريَّة العامة للكتاب عام 2016.

كما ترجم للكاتب المسرحي الإنجليزي هارولد بنتر (1930 - 2008) مجموعة من مسرحياته للهيئة المصريَّة العامة للكتاب، التي نشرت في عام 2010 في جزأين، وهي مسرحيّات: «حفلة عيد الميلاد، ليلة خارج المنزل، الحارس، المدرسة الليليَّة، العودة إلى الديار، ليلة، الأيام الخوالي، مونولوج، العزلة، خيانة، الصوبة، كأنها آلاسكا، على وجه الدقة، وقت الحفلة، ضوء القمر، رماد من رماد، احتفال». بالإضافة إلى الإسكتشات: «هذه مشكلتك، هذا كل ما في الأمر، طالب الوظيفة، مقابلة شخصيَّة، حوار بين ثلاثة».

وترجم للكاتب المسرحي الإنجليزي ديفيد ستوري (1933 - 2017) مسرحيَّة «البيت».

وترجم لتوم ستروبارد (1937) الكاتب المسرحي البريطاني المعاصر مسرحيَّة «الساعة الناطقة» (إذا كنت سعيداً فأنا أمين) من نادي المسرح عام 1979، ومكتبة الأنجلو المصريَّة 1981، والهيئة 1994.

محمد عناني وزوجته الناقدة الراحلة نهاد صليحة في الثمانينيات

وترجم لنيكولاي جوجول (1809 - 1852) مسرحيَّة «المفتش العام» في سلسلة المسرح عام 1998.

واشترك مع سمير سرحان في ترجمة مسرحيَّة أنطون تشيكوف «الخال فانيا» في سلسلة المسرح 1999.

ولم تتوقف جهود عناني في الترجمة عند هذا الحد، فترجم ملحمتي «الفردوس المفقود، وعودة الفردوس» للشاعر ميلتون، وملحمة «دون جوان» للشاعر بايرن. ومن ترجماته المهمة أيضاً بعيداً عن المسرح «الهرمانيوطيقا» في ثلاثة أجزاء، و«الرفيق إلى النظريَّة السرديَّة» في جزأين، و«مقولات النقد الثقافي»، و«اللغة والسلطة»، و«الخطاب والتغيير الاجتماعي»، و«من النظريَّة النقديَّة إلى ما بعد الماركسيَّة»، و«المفكرون الأساسيون»، و«غواية اللا معقول»، و«المباحث العلميَّة والبنية». أما آخر ترجماته التي صدرت حديثاً فهو كتاب هارولد بلوم «شكسبير: ابتكار الشخصيَّة الإنسانيَّة» في جزأين من القطع الكبير في ألف صفحة.

وقد حاز طوال مشواره الكبير، العديد من الجوائز، منها وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى 1985، وجائزة التفوق 1999، وجائزة الدولة التقديريَّة عام 2002.

ويشار إلى أن دائرة الثقافة بحكومة الشارقة كانت احتفت بالراحل ضمن مجموعة من الأدباء المصريين في النسخة التاسعة من «ملتقى الشارقة للتكريم الثقافي» في يونيو 2022 بالقاهرة.

«مسرح الرصيف»

قراءة في تجربتين من السودان وسوريا

تقع تجربة «فرقة الرصيف المسرحية» موقعاً فريداً بين تجارب المسرح السوداني المعاصر بوجه عام، إذ بجانب تشابهها الملحوظ في الاسم مع تجربة أخرى فريدة، هي تجربة «فرقة مسرح الرصيف» السوريَّة، التي بدأت في العام 1997 شراكة بين المخرجة السوريَّة رولا فتّال، والكاتب التونسي حكيم مرزوقي؛ تتقاطع أيضاً تجربة «فرقة مسرح الرصيف» السودانيَّة مع تلك التجربة السوريَّة - برغم فرق المكان والسنوات - وتتشابهان في كونهما الاثنتين معاً تخرجان بالمسرح إلى الفضاءات المدينيَّة العامة، وتتَّجهان صوب جمهور مهمَّش وفئات محرومة من المجتمع، وكلتاهما مهتمة بالموضوعات المحليَّة والقصص الشعبيَّة، وكلتاهما تنتمي إلى رصيف البحر!

راشد مصطفى بخيت
ناقد وباحث مسرحي من السودان

كانت مسرحيَّة «الغرفة 32» (2019) هي اللبنة الأولى لأعمال «فرقة الرصيف المسرحية»، وبداية مثابرتها المسرحيَّة، وأخرجت بعدها عدداً غير قليل من العروض المسرحيَّة، كما سيجيئ هذا المقال على ذكر ذلك بشيء من التوسُّع، لكن مشروعها الحالي للمسرح الجوَّال عبر عرض مسرحيَّة «سبابي» (2023) الذي نفَّذته بعد مسرحيَّة «خمسة شارع» (2022) - عرض مسرح الشارع المتميِّز - تجوَّل بين جنبات ستة أحياء سكنيَّة مختلفة في مدينة بورتسودان المحاذية لساحل البحر الأحمر وميناء السودان الرئيس، هي أحياء: «دار النعيم»، «سلبونا»، «فيليب»، «ولِّع»، «الشجرة»، «ديم النور». وقاربت المسرحيَّة موضوعاً جدياً حيَّاً هو موضوع التيه السياسي الذي فاقم الأوضاع الاقتصاديَّة، وصنع موجة ضاربة من الإحباط العام والهجرة هرباً من جحيم اللا شيء الماثل نتيجة هذا التيه. عالج العرض موضوعه برشاقة وذكاء، عبر قالب حكايات وأغاني ورقص فئة أو مجتمع «السمَّاكة» – صيادي الأسماك – وثقافتهم المحليَّة ورقصاتهم الشعبيَّة، مع الإحالة الدالة دائماً إلى محاولة تشخيص واقع هذا التيه السياسي عبر خيوط الحكاية.

مثلما بدأت فرقة «مسرح الرصيف» السوريَّة تجربتها متجهة نحو الملاجئ والسجون، وعالجت قصصها وموضوعاتها هموماً منسيَّة للفئات المحرومة، وفتحت النقاش حول عجز المثقف العربي، وعرضت حالات عزلة النساء في مجتمعات يستوطن القهر شوارعها؛ اتَّجهت «فرقة مسرح الرصيف» السودانيَّة بعد ثورة ديسمبر المجيدة 2018 نحو أندية ومساحات الأحياء المهمَّشة في المدينة، واقتحمت أمكنة الاحتقان الأهلي، وقدَّمت عروضها داخل بؤر الصراع الملتهب حديثاً، كما في مناطق «دار النعيم» و«فيليب».

يتناول عرض مسرحيَّة «سبابي» حكاية التيه الوطني العام الذي يخيِّم على سماء السياسة السودانيَّة بعد نجاح ثورة ديسمبر 2018 الاجتماعي والثقافي، وفشلها سياسياً، خمسة شباب وشابتان تجمعهم رغبة الهرب من واقعهم المزري، فيستعينون بأحد معارفهم ليصلهم بأحد «سبابة» البحر، الذين لا يمكن لأي رحلة كهذه أن تكتمل من دون وجودهم. ويدور الحوار حول أسباب هرب كل واحد من هذه الشخوص في ارتباطها الرمزي بواقع إسقاطات وتمظهرات هذه الأزمة الوطنيَّة العامة، وحالة انفراط الاجتماع الإنساني، وظهور الأطماع الشخصيَّة والتقلّبات في المواقف والإقصاء والتعتيم! إذ يختلف هدف الرحلة بين كل شخص والآخر، وتُظهر مشكلة اختلاف الهدف هذه مشكلات أخرى مرتبطة بها بطبيعة الحال، فلقد ضمَّت تضاعيف الحوار الدرامي إلماحات ذكيَّة موزعة بين ثنايا حكاية الرحلة نفسها. وعبر تشخيص كوميدي للواقع السياسي عبر شخوص

تُحدثه على الإنسان بشكل عام أثناء تنقُّلات المواقف، وأظهر حالة قهر المرأة وتجاوزها في اتخاذ القرار المصيري، أثناء تطوُّر الحدث الدرامي.

انتهت حكاية الرحلة بهؤلاء الأشخاص جلوساً في أماكنهم على ساحل البحر من دون أن يأتي مركب خلاصهم المنتظر، فانتهى بهم الأمر إلى أن تحزَّموا وتلزَّموا وقرروا البقاء في مواقعهم ومواجهة مشكلات الواقع التي دعتهم إلى الهرب أوَّل الأمر، وآثروا العناية بمعطيات الحياة التي تفجَّرت أمامهم خلال مدَّة إقامتهم القصيرة في الساحل. استخدم العرض الرقصات الشعبيَّة، والغناء التراثي جزءاً من بنية العرض نفسه، ولعبت هذه المزاوجة الجماليَّة بين الرقص والأداء، دوراً في إبراز خرائط المكان الثقافيَّة. الديكور الخشبي البسيط وانتظام حركة المجاميع أكسبا العرض خفة ورشاقة، المسرحيَّة، فضح العرض لغة السلطة، وحاول تشخيص التحوُّل الذي

وبرغم بساطة الإنتاج والتنفيذ، إلَّا أن الصورة المشهديَّة له جاءت غنيَّة بالتنوع البصري في الأزياء والإكسسوار وتشكيل مجاميع الرقصات. مياه كثيرة جرت تحت جسر الأيام، عرضت حياة وآمال وخيبات هؤلاء الشخوص، تعرُّوا خلالها أمام أنفسهم، وواجهوا زيف ادعاءاتهم بحنق، لكن عزيمة الغد التي ترعرعت في الأثناء بين هذا الحطام، أجبرتهم على العدول عن هذا الدرب الذي لا يقود إلى مكان ما، وينتهي بهم الأمر - العرض، بمشهد مغادرتهم الجماعيَّة للساحل، يُردِّدون: «نرجع نرُد الحقوق، الحقّنا ناخدو، والعلينا يمرُق من ذمتنا». المسرحيَّة من تأليف محمود طالب، إخراج قاسم العربي، تمثيل: محمود طالب، محمد حسن تشبوبي، محمد يعقوب، عاصم هاشم، عامر إدريس، ناريمان فايز، ومريم فايز.

في مكان آخر على الرصيف، وضمن تجربة «مسرح الرصيف» السورية، قدَّم المؤلف والمخرج التونسي حكيم مرزوقي عرض «حلم ليلة عيد» (2006)، نماذج عربيَّة مسحوقة ومستلبة الأحلام تحت سماء عصر تغيَّرت فيه الثوابت الأخلاقيَّة، لصالح مكتسبات شخصيَّة، كما في عبارة الناقد عوَّاد علي. حيث «بطلي هذه المسرحيَّة الكوميديَّة السوداء (شدَّاد) و(أبو عرب)، شخصيَّتان من قاع المجتمع العربي المسحوق، يعمل الأوَّل إسكافياً بينما يعمل الثاني ماسحاً للأحذية متنقلاً مع صندوقه بين الأرصفة، ومطارداً في أغلب الأحيان من الشرطة. يسكن الاثنان في دكان الإسكافي الذي ورثه عن معلمه الأرمني، ويُحبان امرأة واحدة اسمها (تُفَّاحة) هاربة هي الأُخرى من قريتها إلى المدينة، لتعمل خادمة في بيت سفير أجنبي. خلال العرض تكون هذه الشخصيَّة غائبة، وأغلب الظن أنَّها سافرت مع زوجة السفير، وسبق لها أن وعدت الرجلين بتأمين تأشيرة سفر للإقامة في أوروبا».

> **تجربة «فرقة الرصيف» السودانية بجانب تشابهها الملحوظ في الاسم مع تجربة «فرقة الرصيف» السوريّة تتقاطع معها أيضاً في خروجها بعروضها إلى الفضاء العام**

الاثنان يعيشان على أمل أو وهم السفر والعيش في الفردوس الأوروبي، وهو وهم يتضخم عندهما يوماً بعد يوم ويسهم في تغذيته بطريقة أو بأخرى الجار محمود الحلَّاق، عبر أخبار ورسائل مزعومة يفبركها على لسان حبيبتهما تفاحة. حصد هذا العرض أربع جوائز من مهرجان «مید لاند» بولاية تكساس الأمريكيَّة، المسرحيَّة من تمثيل نـوَّار بُلبُل، ورامز الأسـود، ويقف تشابه وترابط الثيمات بينه وبـين عرض «سبابي» شاهداً على فرادة تجربة فرقة مسرح الرصيف السودانيَّة بمدينة بورتسودان، مثلما يقف شاهداً على تشابه

همـوم وأزمات المنطقة العربيَّة والأفريقيَّة، وإن اختلفت الحكاية وأسلوب المعالجة.

وفـي عـرض سابق قدَّمت فرقة «الرصيف» السودانيَّة مسرحية «الغرفة 23» الشبيهة بعرض «لعِبي» الذي أخرجه مرزوقي نفسه عام (2002). ومسرحيَّة «الغرفة 23» من تأليف محمود طالب، إخراج قاسم العربي، تقدِّم حواريَّة شائقة ونقديَّة حول الواقع من خلال وجهات نظر أربعة طلاب جدُد في سكن جامعيَّ، يقيمون مع بعضهم بعضاً في غرفة واحدة، الأوَّل سلفي المزاج، والثاني شبابي عصري محب للحفلات الغنائيَّة والانفتاح، والثالث شخصيَّة فيلسوف ومثقف له رأي في الاثنين، لكنه يتأرجح بين أفكارهما بطريقة موضوعيَّة وخارجة عن الصراع.

بعد عام دراسـي جديد يلتحق بالغرفة طالب غير منخرط في هذا الصراع الناشب، ويتأمَّل وجهات النظر والمواقف بحيرة أحياناً، لكنه غير متسرِّع وغير ميال لإصدار الأحكام، ويرى نفسه

> **عبر تجربتهـا القصيرة وروحها الوثّابـة للعمـل قدَّمـت فرقة الرصيـف عروضاً كثيـرة جديدة ومبتكرة**

بطريقة أو بأخرى في جميع هـذه الشخصيَّات التي تظن أنَّها متعارضة. معالجة الحوار والسخرية من تطرُّف السلفي وتعالي المثقَّف ولا مبالاة الشاب العصري، هي وسيلة العرض لترجيح كفة المولود الجديد القادم من رحم كل هذه التناقضات، التي تمثِّل مشكلة الواقع في المجتمع الحديث، وهي ثيمة مكمِّلة لثيمة عرض «لعِبي» المقدَّم ضمن تجربة الرصيف السوريَّة، ومتجه لمقاربة التحوُّلات التي تطرأ على ذات الإنسان نتيجة اشتباكه مع طزاجة الحياة ومفاجآتها التي لا تنتهي. ففي عرض «لعِبي» يقدِّم مرزوقي شخصيتين إشكاليتين، هما: شمس السوري، الممثل المهزوم الذي تحوَّل إلى الصوفيَّة، وسبق أن اصطدم بذائقة مستقرة أودت به إلى عزلة خانقة، وشاذلي التونسي، المذيع الميداني في محطَّة فضائيَّة عربيَّة، والمطرود من عمله لأسباب مزاجيَّة. يلتقي هذان الشخصان - اللذان أداهما باسم عيسى ومحمد الدلَّاج - بعد غياب في دمشق، ويستعيدان ذكريات وآلام مشتركة جمعتهما في باريس

أثناء فترة الدراسة. وشيئاً فشيئاً تتكشَّف هوَّة الزمن والمواقف التي تفصل بينهما، ويسود جدل ثقافي يبدو عقيماً، لأنَّ كلاً منهما يتمسَّك برصيده المعرفي الجاهز، لئلا تختل صورته لدى الآخر. ويراهن العرض على استعادة الجدل الثقافي والسجال في الحياة الثقافيَّة، حتى لو كان مجرَّد «لعِي» أو ثرثرة، ويدين شخصيَّة المثقف التي تشبه الببغاء من حيث ترديد الجمل والعبارات من دون التمعن في فحواها.

خلال تجربتها القصيرة وروحها الوثَّابة للعمل المسرحي، قدَّمت «فرقة الرصيف المسرحيَّة» السودانيَّة عروضاً كثيرة جديدة ومبتكرة، حيث قدمت أيضاً مسرحيَّة «آوت دور» (2016) على خشبة «مسرح دار الخريجين» أوَّلاً، ثم بمسرح «الثغر» في بورتسودان، وهي من تأليف محمود طالب، إخراج قاسم العربي، وتناولت موضوعة الهويَّة الثقافيَّة في ظل عالم مفتوح بعد الثورة العلميَّة التكنولوجيَّة، وناقشت عبر صوت الشباب وجهات النظر الاجتماعيَّة المختلفة لهذه القضيَّة، مقرونة بموضوع الاغتراب والهجرة وتبني العادات الجديدة. حيث عالجت المسرحية موضوعها في قالب فكاهي استعراضي لحفل زواج محلي، إذ تحاكي دهشة مصوِّر يعمل في توثيق حفلات الزواج في صالات المناسبات العامة، وتتقلَّب مواقفه وردود أفعاله بين الصدمة والاندماج. جاءت الرؤية الإخراجيَّة للعرض مبنيَّة على الشكل الذي رسَّخته وسائل التواصل الاجتماعي المعاصرة، مثل «فيسبوك» و«تيك توك» وغيرهما، لمعالجة الأخبار والأحداث، وأسهمت هذه الرؤية في تشكيل الصورة البصريَّة للعرض، محاولةً الإجابة على سؤال الـ «نحن» في قالب كوميدي ساخر وسريع الحركة والانتقالات.

أمَّا مسرحيَّة «خمسة شارع» التي ظلَّت «فرقة الرصيف المسرحيَّة» تعرضها في شوارع بورتسودان، وسافرت بها إلى بعض مدن السودان؛ فهي تعالج موضوع تمركُز السلطة في المدينة حول خمسة شوارع متفرِّعة من منزل «والي» الولاية، عبر أصوات عمال النظافة! فحين يجتمعون في هذا المكان لأداء مهامهم اليوميَّة، يعرضون الجانب الآخر من سيرة القهر عبر حكاياتهم وحكايات الشوارع التي ينتمون إليها في أحيائهم الفقيرة، مقابل هذه التي يعملون بها يومياً. وتظهر أهميَّة قصص هؤلاء العمال بوصفها حكايات فرعيَّة في بناء العرض، لكنها في الأخير مفتاحه السحري لتنظيف المجتمع من أمراضه التي تقابلهم يومياً في الشوارع عينها: شارع القطاع الخاص، شارع المستشفى، شارع المؤسسات الحكوميَّة، شارع سوق الخضار، شارع الفنادق والمنظمات، وخلف كل شارع من هذه الشوارع تتجلى صورة سلوك فئة اجتماعيَّة مختلفة عن الأخرى، وتظهر أمراض هذه المؤسسات والفئات الاجتماعيَّة أيضاً، من خلال شكل نفاياتهم اليوميَّة الدالة على زيف القيم التي يمثلونها، مما يكشف تناقضاً جوهرياً في البناء الوظيفي لهيكل المجتمع بشكل عام، وهذه المسرحية من تأليف محمود طالب، إخراج قاسم العربي، تمثيل: عاصم هاشم، محمود طالب، حسن تشبوبي، سنهوري، ناريمان فايز. ديكور وسينوغرافيا هيثم سليمان.

> **كانت مسرحيَّة «الغرفة 32» (2019) هي اللبنة الأولى لأعمال «فرقة الرصيف».. وبداية مثابرتها**

مجلات دائرة الثقافة عدد مايو 2023

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

حكومة الشارقة
دائرة الثقافة

إدارة المسرح

مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي

الدورة 6

30-26 مايو 2023

المركز الثقافي لمدينة دبا الحصن

AL Masrah DHS 10
Tawzea
6 291100 754762