العرب
الإثنين 2019/12/30
السنة 42 العدد 11572

المسرح المصري يفتح نافذة على «حرملك» القهر العائلي

«حريم النار».. دراما نسائية حافلة بالصراعات والعشق الدموي

اعتمدت مسرحية "حريم النار"، المعروضة حاليا في القاهرة، على الممثلات النساء فقط، في تجربة فنية مثيرة، سعت إلى خلخلة منظومة القيم البالية في الجنوب المصري، ونقد الذكورية المجتمعية، انطلاقا من معالجة عصرية جريئة لمسرحية كتبها الإسباني لوركا في ثلاثينات القرن الماضي.

مجتمع الآهات المحبوسة

شريف الشافعي
كاتب مصري

يعد اتكاء المسرح المصري الحديث على نصوص عالمية ظاهرة مميزة انتشرت كثيرا خلال الآونة الأخيرة، بسبب ندرة وجود نصوص محلية بالمستوى المأمول من جانب المسرحيين الجدد، ويبقى المعيار في نجاح هذه المسرحيات المأخوذة عن كلاسيكيات قديمة هو مدى ملاءمة النص الأصلي لمعطيات الواقع الراهن، وكيفية تقديم المعالجة الجديدة بطريقة مبتكرة مغايرة نابعة من البيئة المحلية.

وفي هذا الإطار، أطلقت بالقاهرة مسرحية "حريم النار" المأخوذة عن مسرحية "بيت برناردا ألبا" للشاعر والكاتب الإسباني غارسيا لوركا، بصياغة مصرية صميمة، ولهجة صعيدية، واتسع العرض النسوي الخالص لقضايا ساخنة مشحونة بالصراعات.

وفّقت المسرحية، من إعداد شاذلي فرح وإخراج محمد مكي وديكور محمد سعد وأزياء شيماء محمود وموسيقى محمد حسني واستعراضات ميزو، في انتقاء نص "بيت برنارد ألبا" إلى أبعد الحدود، فثمة تقارب كبير بين نساء لوركا المعزولات والمقهورات والسجينات بفعل الفاشية والحرب الأهلية الإسبانية في منتصف ثلاثينات القرن الماضي، وبين "حريم" العرض المسرحي المصري، المحبوسات خلف أسوار التقاليد والموروثات الخاطئة في قرى الصعيد.

> العرض يقدم معالجة فنية جريئة لعائلة الكاتب الإسباني غارسيا لوركا المكونة من نساء محرومات من الحرية

وسعى العرض المصري إلى الانتصار للمرأة بتعرية قضاياها وكشف أزماتها دون مواربة وتوجيه صرخة مدوية في وجه المجتمع، وأعلى العرض من شأن المرأة بشكل عملي بقصر الأداء التمثيلي على مجموعة من النساء هنّ الفنانات: عايدة فهمي، عبير لطفي، منال زكي، نشوى إسماعيل، أميرة كامل، كريستين عاطف ونسرين يوسف، اللاّتي أجدن في المباراة التمثيلية بأداء طبيعي، وانفعالات حقيقية بمستوى الأحداث المتصاعدة ولهجة صعيدية غير متكلفة.

وعلى الرغم من وجود ما يخّص الرجل في المسرحية بشكل محوري، فإنه لم يظهر في العرض نهائيا الرجلان الوحيدان "المركزيان" اللذان جرى الحكي عنهما والدوران حولهما، وهما: رب الأسرة (سقف البيت، عمود النجع)، الذي انطلق العرض من لحظة موته وتشييع جنازته وإقامة عزاء تاريخي له بالمنزل، والشاب "أحمد علي" (الشبح الزئبقي)، الذي تنافست بعض نساء البيت في عشقه أو لأجل الزواج منه، واتضح أنه يخدعهنّ جميعا مستغلاً ضعفهنّ ووحدتهنّ لعدم وجود "سند" لديهنّ.

مؤشرات الخضوع

رسم لوركا في "بيت برناردا ألبا" مؤشرات الذلّ والقهر والخضوع لنسائه في العهد الاستبدادي الفاشي للدكتاتور فرانكو، حيث جرى البطش بالنساء، واضطررن في أحوال كثيرة إلى الاحتجاز الإجباري في البيوت كسجينات، إلى درجة أن ربة المنزل قالت لبناتها حال موت زوجها في بداية مسرحيته "لن يدخل من أبواب هذا البيت ونوافذه شيء، حتى هواء الطريق"، فارضة عليهنّ العتمة والعزلة والحرمان من الحرية، لولا طيف الشاب الذي بدأ يتسلّل إليهنّ من الخارج ليزلزل العشق أركان القلعة.

على نحو مشابه في "حريم النار" فتحت صراعات العشق الدامي بين نساء "الدوّار الصعيدي" نافذة النار على "حرملك" العائلة، التي كانت محكومة بالقهر من جانب الأب المتسلّط، وحاولت الأم "فتحية شلقم" مواصلة الأسلوب ذاته بعد وفاة رجلها الذي كان يذيقها كافة أشكال الهوان إلى درجة ضربها بالكرباج، لكنها لم تكن بالقوة ذاتها إزاء بناتها.

ولم تنجح في تحصين بيتها بالجبروت والطغيان "ممنوع النظر إلى الشارع من خلف النوافذ"، فبدأت النيران تلتهم البيت وشخصياته النسائية واحدة تلو الأخرى، حتى أصبن بالجنون، فكلهنّ غير مهيئات للحياة السوية والاختيار والاستقلال، وذلك بفعل تربية أبوية بطريركية قاسية تكرّس لأجل أن تظل المرأة لا قيمة لها دون الرجل.

طعن العرض المصري في هذه الموروثات الراسخة الخاطئة، التي تكاد تحظى بالقداسة في البيئة الصعيدية المغلقة، ولا تزال تؤثر رواسبها في المجتمع العصري إلى يومنا هذا، وتطرّق بجرأة إلى تداعيات هذا القهر والكبت على النساء المحرومات من حقوقهنّ، فقد يقود ذلك إلى الانحراف السلوكي كما حدث للابنة الصغرى "قوت القلوب" التي سعت إلى خطف خطيب شقيقتها أحمد علي بإغرائه بجسدها وممارسة الحب المحرّم معه في الخفاء بدم بارد.

وشكّل العشق واجهة للصراع النسائي للتنافس على قلب الفتى الوسيم أحمد علي أو حتى جسده، ولعبت الوشاية والنميمة والتلصّص من جانب "وردانة" خادمة الأمّ دورا في فضح هذه الأسرار وتعرية الجميع أمام الأمّ وأمام بعضهنّ البعض، فكانت النار التي أمسكت بالحريم، وأحرقت كل الرواسخ والأمور المستقرة التي اتضحت هشاشتها وانجلى كذبها.

ولم يكن العشق غاية نهائية لهذه الصراعات، وإنما جاء مدخلا لصراعات درامية عديدة، قوامها الغيرة والحقد لأسباب مختلفة، منها: عدم عدالة الأب في توزيع الميراث، والجمال الأنثوي الفطري، الذي له دور في تعزيز "ثمن" المرأة كسلعة مرغوبة وجسد مشتهى، في مجتمع لا يرى في المرأة عقلا وروحا.

ومضات في الظلام

إلى جانب نجاح عرض "حريم النار" في تمرير رسائله النسوية والاجتماعية على نحو تلقائي انسيابي، كومضات متوهجة في الظلام الحالك، من خلال دراما محبوكة بعناية وسيناريو موجز دون ثرثرة، فقد امتدت عناصر الإجادة والتفوّق إلى سائر مفردات العملية المسرحية، من إخراج وسينوغرافيا وأداء تمثيلي وإضاءة وموسيقى وغيرها.

واصطحب العرض المتفرّجين إلى رحلة بدت حقيقية في جنبات البيت الصعيدي القائم على مفردات البيئة وسعف النخيل، والمعزول تماما عن الفضاء الخارجي، إلاّ عبر مجموعة من النوافذ المحرّمة التي يتسلل منها الضوء والعشق والأنباء المهربة وحكايات الرجل الشبح أحمد علي، ورسمت مراسم الحداد الأبدي والالتزام بالملابس السوداء لسبع سنوات بعد غياب الأب ظلالا بالغة الأثر في المشهد العام المأساوي الأسود.

في مثل هذا الطقس المتناغم، شكلت إضاءة الفوانيس والشموع، وموسيقى الوتريات والنايات، والآهات والتنهدات المتصاعدة من الصدور الموجوعة، إضافات درامية إلى الأداء التمثيلي الصوتي والتعبيري والحركي، فلم تكن أيّ مفردة من مفردات العلبة المسرحية مجرد خلفية أو إطار، وإنما جاءت العناصر كلها جوهرية متلاحمة في صياغة المشهد وتنامي الأحداث إلى نهاية العرض.

نجح عرض "حريم النار" كذلك في تقديم إطلالة رشيقة على بعض الفنون الشعبية والفلكلورية المعروفة في الصعيد، كتراث فن العديد في رثاء الموتى "العدّودة"، وغناء الفلاّحات في أثناء جني المحاصيل الزراعية، إلى جانب إبراز مهارات المرأة في الطهو والتطريز والأعمال المنزلية المختلفة، على نحو جاء تلقائيا غير متكلّف كسائر مكوّنات العمل الناضج.

تجارب المسرحيين العراقيين في المهجر.. جسر تواصل بين ثقافتين

عواد علي
كاتب عراقي

منذ ما يزيد على ثلاثة عقود عُرف عن المسرحيين العراقيين المغتربين، مهاجرين ولاجئين، أنهم الأكثر حضورا خارج بلدهم في الحراك المسرحي، مقارنة بنظرائهم المسرحيين العرب. ولم يقتصر حضورهم على ممارستهم للعمل المسرحي في جغرافيات عربية وأوروبية فحسب، بل امتد إلى أستراليا وأميركا الشمالية ونيوزلندا، بالرغم من المصاعب التي واجهها معظمهم، ولا يزال يواجهها في تمويل تجاربه المسرحية.

لكنّ عددا من هؤلاء المسرحيين استطاع التغلب على المصاعب، وحقّق نجاحات شهد لها وكتب عنها نقاد ومسرحيون مرموقون في أوروبا، مثل المخرج والكاتب والروائي حازم كمال الدين، المخرج والباحث قاسم بياتلي، المخرج والممثل شامال عمر وزوجته الممثلة نيكار حسيب، المخرج فاضل الجاف، المخرج والممثل والكاتب كريم رشيد، والمخرج والممثل رسول الصغير. إلاّ أنني سأكتفي في هذا المقال بتسليط الضوء على بعض الذين تميزوا منهم بخصوصية منهجية في توجههم وتجاربهم.

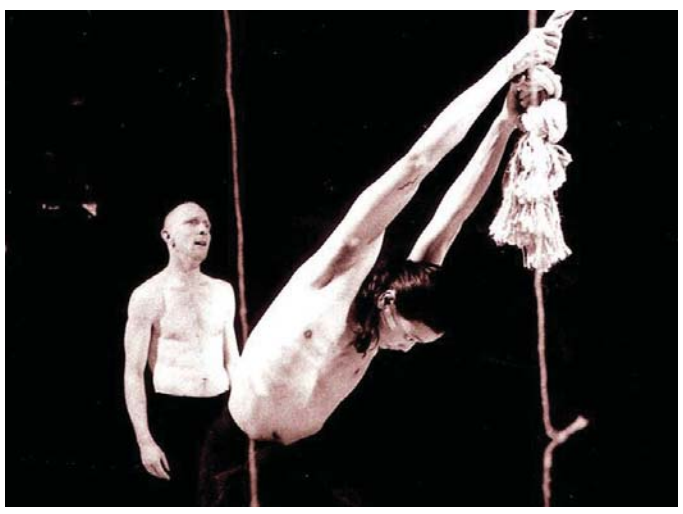
أبدأ بحازم كمال الدين، الذي غادر العراق عام 1979، ودرس العلوم المسرحية في جامعة لوفان البلجيكية، وعلْمَ الحركة في معهد مسرح الحركة بقيادة يان لوتس ليصبح بعد نيله شهادة الدكتوراه مدرسا في المعهد نفسه، كما درّس في جامعتي كانت وأنتورب، وأسّس "محترف صحراء 93 المسرحي" في مدينة أنتورب ببلجيكا، وأنتج من خلاله أكثر من خمس عشرة مسرحية معظمها من تأليفه وإخراجه، وأعد بعضها عن نصوص لكتاب آخرين، وهو حاليا مدير لـ"جماعة مسرح الصبار" البلجيكية.

وقد اعتمد كمال الدين "المعاناة" أسلوبا في التمارين وبناء العرض المسرحي، مركّزا في عمله مع أعضاء المحترف على البحث الداخلي – العودة إلى الذات – وصولا إلى مركز الطاقة في الممثل، حيث يقضي فترة طويلة في تمارين متنوعة تحث الممثل على ملامسة ذلك المركز، وعندما يعثر عليه أو يشعر به يبدأ بالتعامل مع أدوات أخرى لتقويته ودفعه إلى الحضور المجسّد، وربطه بعلاقة مع ما هو خارج عن ذاته، وهي علاقة شرطها الأساسي التعرية – كشف الذات – وملامحها الامتداد والتواصل والمجابهة. وكان للطقوس أو حلقات الذكر الصوفية (احتفالات المولوية التي تشتهر بالرقص الدائري)، ومزاوجتها مع الطقوس اليابانية (البوتو) تأثير واضح على تجاربه.

سنّ المحترف في أغلب تجاربه تقليدا يقوم على دعوة مسرحيّ أوروبي كبير، كتحضير ضروري للعمل المسرحي الذي يُقدَّم لاحقا، ففي مسرحية "ساعات الصفر" دعا توني دو ماير (جماعة مايرخولد، البيوميكانيك)، وفي مسرحية "عين البلح" استقدم لودو فان باسل (جماعة أتيان دوكرو، المسرح الجسدي)، أما في مسرحية "رأس المملوك جابر" فقد استضاف ميناكو سيكي (جماعة هيجيكاتا، مسرح البوتو)، وفي مسرحية "عاصفة من اللوحات" دعا رينا ميريسكا (جماعة جروتوفسكي، مسرح الينابيع).

أما قاسم بياتلي فقد استقر في إيطاليا، وحصل على الدكتوراه في مجال "الدراماتورج"، وأسّس عام 1984 فرقته المسرحية "مسرح الأركان"، التي تضم فنانين إيطاليين محترفين، وأخرج لها أكثر من 12 عرضا مسرحيا. لكنه لم يقتصر في عمله على الإخراج فقط، بل أنجز نوعا من البحث والتنقيب "المختبري" الطويل في مجال "فن الممثل"، وتمخض عن ذلك توجه عملي – نظري خاص أسماه بـ"المسرح الوسيط"، واهتم بإشكاليات التربية "البيداغوجية" الفنية للممثل في مجال "الإعداد والتكوين" للممثل – الراقص في المسرح الدرامي.

وتأثر بياتلي بمسرح الأودن في إيطاليا، وتجارب يوجين باربا في النرويج، والمسرحي الأميركي يوجين أونيل، وحاول المزاوجة في أعماله بين الواقعية والرمزية. وفي شهادته عن بياتلي يقول البروفيسور غالو أستاذ الدراسات المسرحية في جامعة بولونيا إنه أنجز عملا خارقا للعادة بتأسيسه جسر تواصل بين المسرح الغربي وبين الموروث الشرقي.



مسرح حازم كمال الدين اعتمد «المعاناة» أسلوبا ومنهجا

وأسّس شامال عمر وزوجته نيكار حسيب في فيينا عام 1998 مختبر مسرح لالش، وقدّما من خلاله عروضا عديدة في المدن النمساوية، وفي ألمانيا وهولندا والدنمارك وسويسرا وبريطانيا. وتمكنا بعد عامين من تحويل المختبر إلى مركز للبحث المسرحي، ولثقافة الكفاءة المسرحية، في مسعى لترسيخ مفهوم "معرفة الصوت" عبر المحتفل، المراقب المشارك، بدلا من المفاهيم السائدة حول الممثل والمخرج والعرض المسرحي.

كما ركزا على قضية تفاعل الحضارات (التواصل الثقافي)، وقدّما "ملحمة كلكامش" برؤية جديدة ومغايرة للمسرح التقليدي، وتجربة مسرحية أخرى تنتمي إلى المسرح "الأدائي" الصامت، الذي تتخلله عبارات من لغات مختلفة وأشعار صوفية، إضافة إلى تجارب مسرحية مشتركة مع مؤسسات نمساوية وأوروبية، لها وزنها وأهميتها.

واشتمل نشاط المختبر، أيضا، على تأهيل المشاركين فيه، ممثلين وطلبة مسرح، عبر تمرينات في الصوت والإلقاء وحركات الجسد. ويفضل عمر وحسيب مفهوم "الكفاءة المسرحية" على مفهوم "العرض المسرحي"

> قاسم بياتلي، الذي استقر في إيطاليا، أسّس في العام 1984 فرقته المسرحية «مسرح الأركان» وهي تضم فنانين إيطاليين محترفين

انطلاقا من أن المسرح عملية خلق وتواصل مع البشر، ولهذا التواصل صيغ واتجاهات مختلفة، ومن هنا فهما لا يسعيان إلى تمثيل الآخر، أو الشخصيات المكتوبة مسبقا بقدر ما يحاولان تحقيق الذات والذاكرة الفردية والجمعية، ويستعملان صيغة "المحتفل" بدلا من "الممثل".

وجاء توكيدهما على قيمة الصوت وأهميته لأنهما يعدّانه منبعا ومحركا ودافعا للجسد "الصوت ليس للسمع فقط بل للرؤية أيضا"، وكذلك على الغناء، بوصفه حدثا دراميا، يضفيان عليه تقنيات وأساليب تشغيل عديدة. وفي هذا الصدد يقول عمر "صحيح أن الحدث الفيزيقي يخلق الإيقاع والحدث، لكن الغناء هنا ليس مجرد غناء ولا مفسرا للحدث، بل تعبير مرئي، وهو الحدث نفسه والأجواء ذاتها، ولذا فإنه محاولة أخرى للبحث الجسدي، لكن عبر الصوت".