

## تساؤلات العشق والغواية في عرض مسرحي مخاتل بالقاهرة

«فطائر التفاح».. ديودراما الجدل الإنساني والبحث عن الدفء المفقود



الكتب.. عدوة الزوجة الباحثة عن الاحتواء

نجحت كذلك تقنية شاشة السينما الخلفية، التي جرى استغلالها بعناية في استدعاء قصة آدم وحواء وطردهما من الجنة، وتوقعت الإضاءة والموسيقى والملابس التي جاءت متناعمة مع طبيعة الشخصيتين.

## العرض الذهني يعتمد على الأفكار المجردة على حساب الحيوية والحركة وعناصر الفرجة والجذب المسرحي

أسهمت هذه العناصر المنسجمة كلها، رغم الإيقاع العام الهادئ أكثر مما ينبغي، في إيقاظ الشموخ المنقورة على المسرح، من أجل مناداة حالة العشق والشغف، وقصص الحياة من جديد من قبضة الموت القادم لا محالة.

والتكلس بسبب هذه الإطالة غير المبررة في إبراز التناقض بين الشخصيتين. على العكس، فقد منححت الزوجة «المنتمية إلى طبقة اجتماعية متوسطة» المسرحية حيوية وخفة ومرحاً. لكن الحوارات الجدلية المسهبة، ذات الأبعاد الفلسفية والوجودية «من أنت؟ أحبك وأخافك، أنت معي ولست معي» قد زادت معاناة المسرحية في محاولة إحداث التججير والتأثير المأمول عبر هذه الحصة المعرفية الدسمة حد الإنهاك. مع ذلك، يُحتسب للعرض ما فيه من ومضات إبداعية فريدة، كما في الأداء التمثيلي والتعبيري للبطلة، باللغة العربية الفصحى السليسة، كما أنها قدمت بعض الأغنيات الشعبية والفلكلورية بأسلوب رشيق، وكذلك السينوغرافيا المتقنة التي برعت في تصوير البيت الكلاسيكي بأثاثه ووحداته وغرفته ومكتبته وستائره وسريره وسائر تفاصيله.

أن حواء هي جنته الحقيقية التي كان يجب أن يسكنها، وأنها ليست أبداً سبب الغواية والطرود من الجنة. وجاء الأحمر سيد الألوان والانفعالات في عرض «فطائر التفاح»، فالمناسخ كله مهيا لتلعب الفطائر دورها السحري في تاجيح الخيمية الصلصالية البشرية لدى آدم المحنط المنغلخ في ذاته داخل «الروب» التقليدي. كما تمددت أشعة الأحمر من ثمار التفاح، لتصبغ رداء الزوجة المثير، والستائر، وأضواء المصابيح، وسائر متعلقات البيت، ومع زيادة تركيز الجرعة المشبعة، يسترد الزوج إحساسه بزوجته، ويعيد فهم ذاته والعالم من جديد.

عانى العرض من خطورة ما، تجسدت في تقمص البطالين دورهما حد الإفراط، فانخلعت صفة البرودة والبطة على أداء الزوج الاستقرائي وأحاديثه وتحركاته بشكل مبالغ فيه. الأمر الذي أوصل المسرحية ذاتها إلى قدر من الملل والرتابة

في بيت مخملي كلاسيكي يشع احمراراً ظاهرياً وبرودة نفسية وجسدية وطقسية، دارت مسرحية «فطائر التفاح»، على مسرح الغد بالقاهرة. وهي مسرحية ذهنية في جوهرها، تنتمي إلى مسرح الديودراما، وتثير إشكالات متعددة بشأن فنيات المسرح الحديث من جهة، وحول طبيعة العلاقات العاطفية والزوجية من جهة أخرى.

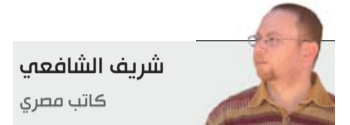
انطلق من قصة آدم وحواء والشجرة المحرمة وهبوط آدم من الجنة بفعل الغواية، واتخذ العرض جنوداً هذه القصة وملابساتها ليتتبع تطورات العلاقة بين الزوجين «آدم» و«حواء» على الأرض، بهدف إعادة صياغة العلاقة بين الذكر والأنثى على أساس من المودة، وإعلاء شأن العشق كوقود لازم لمواصلة الحياة، وطاقة محفزة للروح.

تمكنت المسرحية، من تأليف أمجد أبو العلاء وإخراج محمد متولي وتمثيل أحمد الرفاعي ونيسير عبدالعزيز وديكور فادي فوكيه وموسيقى أحمد الناصر وإضاءة عز حلمي، من طرح تساؤلات كثيرة حول جدوى الحياة، ومعنى الموت، وفلسفة مؤسسة الزواج، والتكامل بين الرجل والمرأة، وطبيعة الدور الذي يلعبه كل منهما، وكيف يمكن أن يتقبل ضيق العالم المحيط إلى دفاء ووهج؟

## الرأس والجسد

قدمت مسرحية «فطائر التفاح» ما يمكن تسميته بمباراة بين الرأس والجسد، على أن هذا الصراع بدا محسوماً في أغلب جوانبه لحساب الرأس المهيمن على النص، وعلى العرض كله، الذي تقلصت أطرافه وأعضاؤه الأخرى تحت وطأة تفوق الأفكار الجاهزة المجردة. فالعرض اقترب كثيراً من ملامح المسرح الذهني، ودفعه هذا الحرص الزائد على الجدل والتعمق التحليلي إلى إهدار الكثير من سمات الحيوية والانسيابية والحركة والتوقد والمفردات الصورية وعوامل الجذب والإبهار اللازمة في المسرح الحديث.

هذا الصراع بين الرأس والجسد، تمثل في مستوى آخر من خلال المعالجة، فالبطلان كذلك يكادان يكونان رأساً وجسداً، إذ يعمل «آدم» كاتباً محترفاً، ويخلص في عمله إلى درجة أن صار رامياً في مسرح التاليف، وتحول بيته إلى مكتبة مليئة بالآلاف من العناوين، على النقيض، فإن المرأة «حواء»، البارعة في إعداد فطائر التفاح الساخنة،

شريف الشافعي  
كاتب مصري

القاهرة - يسعى مسرح الشباب في مصر إلى التطوير والتجريب، وارتداد أفاق وثيمات جديدة أملاً في خلخلة السائد وتحريك المستقر في المشهد المسرحي المعاصر. ومن وسائل الفرق المسرحية الراهنة نحو تحقيق طموحاتها وأمالها، الارتكاز على أشكال مسرحية غير نمطية، منها الديودراما (مسرح المنظر الواحد) والديودراما (المسرح الثنائي) والتريودراما (الثلاثي) وغيرها. والانطلاق من معالجات وصيغ عصرية لتخصص تراثية وحكايات ماثورة وأساطير قديمة، وإعادة إحياء أعمال عالمية معروفة وشخصيات تاريخية حقيقية ومنخبة، إلى آخر هذه الأساليب الهادفة إلى قراءة وجه الواقع الفادح وتعريته بجسارة والتعبير عنه بأجديات غير مباشرة.

وجاء عرض الديودراما «فطائر التفاح» على مسرح الغد بالقاهرة، حيث



مسرحية «فطائر التفاح» تستحضر قصة آدم وحواء والشجرة المحرمة لإعادة صياغة العلاقة بين الرجل والمرأة

## تكييف النص السردي للمسرح وإشكالية المصطلح

قريباً من السكات» للروائي والناقد محمد برة.

كما أقيمت لموضوع «الاقْتباس» ندوات عديدة في أكثر من بلد عربي، أكتفي بالإشارة إلى ندوة واحدة، على سبيل التمهيد، وهي الندوة التي استضافها نادي أحمد بن قنطاف في المسرح الوطني الجزائري سنة 2017، بعنوان «الرواية الجزائرية والركح».

أما سارة طمين فقد استخدمت مصطلح «المسرحية»، أيضاً، في بحثها «مسرحية الرواية في الجزائر: من رواية «أنثى السراب» لواسيني الأعرج إلى مسرحية «امراة من ورق» لمراد سنوسي. وقد خصصت فصلين نظريين لـ «مسرحية الرواية» من حيث مفهومها، وشروط الرواية المسرحية، واليات المسرحية، والمراحل الإجرائية اللازم تتبّعها من أجل «مسرحية» رواية. وفي الفصل التطبيقي أخذت «مسرحية» رواية واسيني الأعرج نموذجاً، من خلال منهج موازن.

لقد استخدم هؤلاء الباحثون الثلاثة وغيرهم مصطلح «المسرحية»، الذي هو ترجمة لمصطلح (theatricality) في الإنجليزية، على الرغم من أنه مصطلح عصي على التعريف، ولا يزال حتى اليوم يخير التباساً، كما يقول باتريس بافيس. لأنه يتحمل توصيفات متعددة من خلال أشكال تنمظهره في العروض المسرحية اليوم. وكل من حاول البحث في موضوع المسرحية وتعريفها وصل إلى نتيجة مفادها أنها مرتبطة بما هو مشهدي ولا علاقة لها بالنص.

واستخدم باحثون وكتاب ونقاد عرب كثيرون مصطلح «الاقْتباس» ليشيروا به إلى عملية «التكييف»، قائلين، مثلاً، إن المسرحية الفلانية مقتبسة عن الرواية الفلانية، كما في حالة مسرحية «الحرب الصامتة» (تكييف الكاتب الفلسطيني طالب الدوس)، التي قيل إنها مقتبسة عن رواية «ملكة الفراشة» لواسيني الأعرج. ومسرحية «كل شيء عن أبي» (تكييف الكاتب والمخرج المغربي بوسلهام الضعيف) التي أشير إليها في أكثر من مقال نقدي على أساس أنها مقتبسة عن رواية «بعيدا عن الضوضاء

يحيى الطاهر والجزائرية سارة طمين. درس الأول في بحثه «جمالية الكتابة الدرامية في المسرح الغربي»، ثلاث طرائق لممارسة الإعداد عن نصوص مسرحية عالمية وعربية ومغربية، ولم يتطرق إلى الإعداد عن نص سردي. كما استخدم مصطلح «المسرحية» معرّفًا إياها بأنها «كتابة درامية تنطلق من الاشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح في الأصل. إنها كتابة تشتغل على النص الشعري والسردية بشكله القصصي والروائي، وتحولته إلى نص مُسرح قابل لأن يُعرض فوق خشبة».

واستخدمت أسماء يحيى الطاهر مصطلح «المسرحية» في كتابها «مسرحية الرواية: دراسة في المسرح المصري»، الذي تناولت فيه ظاهرة ما تسميه «مسرحية الروايات في المسرح المصري» من خلال النصوص المسرحية، وليس تجارب عرضها على المسرح.

إن التكييف الناجح والماهر لأي نص سردي إلى نص مسرحي ينبغي، في رأيي، أن يُشعرنا بانقطاع حبل السرة بينهما، على مستوى البناء الفني. فلا تعود نقرأ الثاني، أو نشاهده مُخرجا على الخشبة، وذهننا منصرف إلى الأول، إن كنا قد قرأنا، لأن ذلك يفسد جمالية التلقي.

لكن في حالة القراءة النقدية للنص المسرحي لا بد من إجراء مقارنة، على الصعيدين البنائي والدلالي، بين النص المكتّف والمكثّف عنه، أو البحث في العلاقة الحوارية الناشئة بين النص اللاحق والنص السابق.

ومن بين الباحثين العرب الذين استخدموا مصطلحي «الإعداد» و«المسرحية» بوصفهما مرادفين للمصطلح «التكييف» نشير إلى ثلاثة باحثين، تمثيلاً لا حصراً، هم المغربي عبدالمجيد شكير والمصرية أسماء

ولا شك في أن عملية تكييف النصوص السردية إلى نصوص مسرحية تحتاج إلى معرفة عميقة بفن المسرح وخصائصه واشتراطاته الأدبية والتقنية. وتكمن أهميتها، لكلا النوعين الإبداعيين، في أنها تسهم في تقريب الفن السردية إلى شرائح اجتماعية غير معنية، أو قليلة العناية به، وتؤدي دوراً في الترويج له. فضلاً عما تشكله العوالم السردية من مصدر إثراء للمسرح، بما تنطوي عليه من أحداث وشخصيات ورؤى وهواجس إنسانية، فريدة وجمعية، شديدة الالتصاق بالواقع والحياة. لكن عملية التكييف يمكن أن تسيء إلى الفن السردية إذا تصدى لها أشخاص طارئون يفتقرون إلى المهوية أو الكفاءة المسرحية العالية، لأنهم قد يشوهون النصوص السردية التي يكفونها.

عواد علي  
كاتب عراقي

ثمة تمييز في النقد المسرحي المنهجي بين مصطلح «التكييف» ومصطلحات أخرى مثل «الإعداد» و«الاقْتباس» و«المسرحية» و«الاستلهام» و«الاستيعاب»، لكن أغلب نقاد المسرح وباحثيه في عالمنا العربي يخلطون بينه وبين هذه المصطلحات، ويستخدمونه مقابلها لها.

إن مصطلح «التكييف» (Adaptation) بالإنجليزية يشير إلى تطويع، أو تحويل نوع أدبي معين إلى نوع آخر، أو تغيير بنائه مثل تكييف نص سردي (ملحمي، حكاوي، روائي، قصصي، سيري) أو شعري إلى نص مسرحي أو سيناريو سينمائي أو دراما تلفزيونية. وقد شاع في العصر الحديث مع تداول الفنون، وزوال الحدود بين الأجناس الأدبية والفنية. أما تاريخ ظهوره فإنه قديم قدم الإبداع، كما يتمثل في تكييف كتاب المسرح الإغريقي ملاحم هوميروس إلى نصوص مسرحية شعرية.

ويُعد النص المسرحي المكتّف عن نص سردي إعادة إنتاج، حسب نظرية القناص، لأن الأول قالب آخر للنص الثاني السابق عليه أو المعاصر له، أو أنه امتصاص وتحويل وتشرب للنص الثاني، كما تراه جوليا كريستيفا. جرى تحويله من فضائه السردية إلى فضاء حوارية درامية، أو ربما إيمائي أو حركي أو راقص، عبر اشتغال دراماتورجي، يقوم على الفعل الأني المباشر للشخصيات من دون وسيط أو سارد، ويحيا حياة أخرى.



«أعراس أمّنة» مسرحية تنهض بجماليات السينوغرافيا والأداء