



مهرجان الكويت الدولي للمسرح الأكاديمي
KUWAIT INTERNATIONAL FESTIVAL FOR ACADEMIC THEATRE

الدورة السادسة
العدد السادس ٢٠١٦/٢/١٩

النشرة اليومية



المعهد العالي للفنون المسرحية
Higher Institute of Dramatic Arts



الميت الحي

شخصية المهرجان



الفنانة وفاء الحكيم:

– في يناير الماضي شرفت بحضوري تكريم سيدة المسرح العربي الفنانة القديرة سميحة أيوب في مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، واليوم أتشرف بأن أحضر تكريم سيدة المسرح الخليجي الفنانة القديرة حياة الفهد في مهرجان الكويت الدولي للمسرح الأكاديمي.

لقطات من ورشة الارتجال



أ. إنجي البستاوي أثناء التدريبات

للنفايات معناه آخر!



د. نورة العتال

أستاذ النقد والأدب المسرحي المعهد العالي للفنون المسرحية - الكويت

«شخصية انفصمت إلى نصفين .. لتحاسب نفسها، أو لتعدل نفسها»

ضمن عروض المهرجان الأكاديمي السادس للمعهد العالي للفنون المسرحية قدم عرض (مجرد نفايات) لفرقة كلية الآداب واللغات والفنون - جامعة جيلالي اليابس - الجزائر، والمعد أصلاً عن نص مونودراما "مجرد نفايات" للكاتب العراقي الراحل قاسم مطرود، وقام بتمثيل الأدوار محمد بشير بن سالم، ومحمد درويش، و جارود محمد وليد، وبديار المهدي، أما السينوغرافيا فهي لبديار المهدي، والإخراج لمحمد بشير بن سالم.

هذا العرض هو الأول بالكويت بالنسبة للفرقة الجزائرية، والتي سبق أن قدمته لأول مرة في الجزائر، وحصل علي جائزة أفضل إخراج في «المهرجان الوطني للشباب» هناك عام ٢٠١٤، ثم قدم أيضا في مدينة «بيرم» الروسية وقد حصل على الجائزة نفسها.

للمعد والمخرج محمد بشير بن سالم تجارب مسرحية أخرى الأولي بعنوان «فجر إبليس» وهي

معدة عن نص لغنام غنام، ومونودراما من تأليفه وإخراجه بعنوان «عيشة الأ».

دارت الأحداث في عرض مجرد نفايات حول كاتب مثقف كان قد أُضطر تحت طائلة التعذيب علي أيدي الجنود الفرنسيين إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر - الذي امتد ١٣٢ عاما - أن ينضم لكتيبة إعدام محلية، تم فيها قتل الكثير من الوطنيين الشرفاء كصفقة أنانية جبانة ليتخلص من الاعتقال، وفي هذه الأثناء يكتشف أن شقيقه كان ضمن القتلى الأبرياء، ليعيش بعد ذلك تحت وطأة تأنيب الضمير القاسي في صراع نفسي، فيتشظي إلي نصفين مع ضميره ليكون شخصية مضادة، لتتم محاسبته بشدة حول خيائته، وجبنه ونفاقه، ليخرج من دائرة التعذيب الجسدي خلال الاعتقال الي مثلث الضمير، والوحدة.. والموت.

الحدث انقسم إلى حدثين، أو مستويين: الأول في بدايته عبارة عن انتظار لسيارة النفايات، وهو حدث واقعي يحدث في الحاضر، ثم يشرع الحدث في الاسترسال نحو استحضار الماضي (فلاش باك) بحضور طاغي بكل تفاصيله المؤلمة وملابسات الحادث الأثيم الذي قام به تجاه أبناء جلدته لحساب المحتل الفرنسي حتي النهاية وبما يستدعيه تصاعد الأحداث، وهو

يمثل خيانة المثقف لقضية وطنه العادلة، وحقه المشروع في الحرية، وأحقية شعبه في الكرامة في وطنه، لكن قلمه وسلاحه لم يخدم أبداً هذا الوطن، بل عملا علي تدميره والعار الذي لحق بالشخصية في مونتاج متوازي يمضي الحدثان متساويين متبادلين الأدوار بين الرجل وضميره والسجان، والزوجة التي هجرته مع ولديه بعد أن ملت الحياة مع رجل ميت حي !

أسقط المعد والمخرج محمد بشير تبعات كل الرزايا - وهي لفظة محلية معروفة - وترمز للفظائع التي قام بها المحتل آنذاك، ورسخت في الذاكرة الوطنية الجزائرية سواء التي كانت أثناء فترة الاحتلال الفرنسي، أو ما تضمنته العشرية السوداء (١٩٩٧ - ٢٠٠١)، وهي الفترة التي تكررت فيها الإبادة الجماعية في أحداث دامية وقاتمة .

اعتمدت فكرة العرض المعد علي شخصيتي الرجل، وهو من منظور أولي يصور الإنسان العربي والجزائري علي وجه الخصوص فيما هو بحالة الخيانة لذاته، ولوطنيته، ولعائلته، أما الرجل ٢، فهو يمثل الضمير- مأنسن - الذي لا يرحم ولا يهدأ يتبادلان الهوية وهذا ما جعل نوعا من اللبس، والتي كانت في الأصل شخصية مونو في النص الأصلي والتي لعبت عدة شخصيات



والعرض قد اختلفت في أمرين، أحدهما جوهري، وهو اختيار أن تتحول الشخصية المونودرامية إلى شخصيتين حاضرتين بدل واحدة أصيله لترسيخ معني، تأكيداً علي وجوب استحضار الضمير العربي الذي غُيب قسراً عبر تاريخ طويل من الإخفاقات والهزائم والعُهر السياسي والتدليس التاريخي الفج، وهذه دعوة لإعادة قراءة لتاريخنا في رسالة تتضمن الإدانة الواضحة لأنفسنا وليس لإسقاط اللوم علي الظروف والواقع والآخر ليتحقق قدر من التلقي المسرحي من خلال خطاب غير، والأمر الآخر هو في تسليط الضوء علي واقع التاريخ الجزائري الحديث والمعاصر بشكل خاص. العرض إجمالاً كان قد وُفق في إعداده عن الأصل في استنهاض فكرة الضمير التي ركز عليها قاسم مطرود عبر تاريخ طويل من الخيبات والحروب والاستعمار والدمار الإنساني والحضاري .

كل مرة لكنه لا يقوي علي القيام بالخلاص من حياته، فهو جبان في العيش وجبان في الموت ! وقد خلق المخرج صورة قاتمة للحالة الشعورية لشخصية الرجل ١ من خلال تفعيل الإضاءة بالألوان ذات الدلالات النفسية التي ترافق الشخصية، تتضمن دلالات لغوية وبصرية وحركية ساهمت في توصيل الفكرة للجمهور . ثم إنه مزج الشخصيتين في بعض حوارات متجانسة في جعلهما شخصية واحدة لإبراز الصراع الظاهري الذي هو في أصله داخلي وعميق ودون إخلال، في أداء تمثيلي سلس ومتوافق أيضاً مع خروج الشخصية من طبيعتها ودخولها الي طبيعة شخصية مخالفة، فيتحول الضمير الي صوت ناعم يمثل الزوجة حين تقرر الرحيل، ما يلبث أن يتحول الي صوت أجش يمثل صوت السجان بحضور مجازي وموجز لهما في ثنائية منسجمة وانسيابية خدمت الحدث . إن علاقة النص المعد لمحمد بشير بن سالم والنص الأصلي - مجرد نفايات لقاسم مطرود-

بالإضافة إلى شخصية الزوجة والسجان وتبدأ الأحداث في كيس قمامة وتنتهي منه أيضاً في بناء دائري أخفق المخرج في الرجوع إليه كما هو في البداية.

إن العرض كان بمثابة استعراض لذنب الخيانة ومكاشفة بينه وبين ضميره ومحاسبته علي ما اقترفه من ذنب عظيم، إنها صحوة ضمير بعد فوات الأوان. إنها باختصار شخصية الرجل وانعكاس ضميره بين الهلاوس والذكريات والألم في امتزاج وتماهي .

شخصية الرجل مهمشة ومسلوبة الإرادة، فاقدة لكل أبعادها الإنسانية (متشظية) تعيش في دائرة الماضي معزولة عن المستقبل، فهي واقعة بين حالتين: إما أن تتغافل عن الماضي وهذا مستحيل، وإما تكون حبيسة ما اقترفته من خيانة وضعف في انكسار محموم ومكاشفة ضمير لا يهدأ عن كل تفاصيل حياته السابقة: أشعاره، وقلمه، وأفكاره .

تكون الفضاء المسرحي من ساحة نفايات مكدسة هنا وهناك من كتبه وأوراقه ومقالاته في براميل سوداء متناثرة، حيث استخدمها المخرج كموتيفات تحمل دلالة الأمكنة والأحداث الماضية، فسيمائية النفايات التي تملأ هذا الفضاء يرمز إليها المعد بمزيلة التاريخ التي يستحقها الرجل نتيجة أفعاله الدنيئة، وأيضاً كغرفة زنزانة رتيبة في تشكيل مميز، والذي يتحول أيضاً بعد قليل علي الخشبة إلى غرفة في منزل الرجل، أو يتحول بسهولة ليكون أرضية زنزانة متسخة، أو غرفة تعذيب دامية وكثيية تتمازج مع تلوين في الإضاءة والألوان كالأبيض المصفر حين يحاسب الضمير صاحبه ليتحول الضمير بدوره إلى السجان، وتتحول الصورة المشهدية إلى اللون الأحمر وسط صراخه تحت التعذيب، وأنيته المتصاعد في الظلام، ثم يتحول إلى لون أزرق يعبر عن الكآبة والحيرة في اختيار طريقة للموت يُملئها عليه ضميره في



خلال الندوة التطبيقية للعرض الجزائري " مجرد نفايات "

نورة السعودي: المخرج اتبع المسلك الدائري.. بدأ وانتهى من النقطة نفسها

كتب : مفرح حجاب ومشاري حامد

شخصية الكاتب الذي يكتشف أنه جبان، وأنه يخاف من الموت، وهذا من ملامح المسرح الوجودي، وتبين ذلك من خلال اعترافه بالخوف من الموت، وأثناء محاولة انتحاره يتردد في التنفيذ، وهناك أيضا المشهد التعبيري عندما أخذ القارورة ونجدها مرة ماء، ومرة أخرى خمر.

وتابعت: أما عن الديكور فأجد أنه بسيط، واعتمد المخرج على الطاولة والكرسي، وهي مكونة من أكياس القمامة، وقام بتشكيلها إلى أشكال عدة، وأما الأزياء، فإن البياض يرمز إلى النقاء والصفاء، وهذا ما أراد المخرج أن يشير إليه، وأما الإضاءة، فقد تنوعت إلى أكثر من لون، فمثلاً الأحمر مرتبط بالعنف والاستفزاز، واللون الأزرق يدعو إلى الخوف والاحترار في نفس الوقت، ومن ناحية الموسيقى، فقد استخدم آلة العود التي ترمز إلى الطابع الشرقي.

وعن أداء الممثلين قالت: على مستوى الأداء نجد أن هناك هارموني في التنقل بين الشخصيات الموازية، وقد أجاد الممثلين



المخرج : بشير بن سالم ومديرة الندوة عهد حكمت والمعقبة نورة السعودي

حيث إن الأحداث تبدأ وتنتهي عند النقطة نفسها، وأيضاً من ناحية العبث في مسألة عدم الإجابة على الهاتف الذي يرن حتى بعد انتهاء العرض، وهناك الرمزية التي وضحت من خلال الدلالات، بحيث لا يمكن أن نقف عند معنى معين، والشخصية الرئيسية هي

أقيمت الندوة التطبيقية للعرض المسرحي " مجرد نفايات " للوفد الجزائري المشارك، والتي عقب فيها الطالبة " نورة السعودي " ، وأدارتها الطالبة " عهد حكمت " بمشاركة مخرج العمل " بشير بن سالم " ، وفي البداية تحدثت المعقبة عن أن العمل كان من تأليف الكاتب العراقي قاسم مطرود، ويروي قصة كاتب جزائري لاقى أنواع العذاب من قبل السلطة الفرنسية إبان الاحتلال، وقد التزم المخرج " بشير بن سالم " بكل تفاصيل النص الأصلي، باستثناء أنه أضاف شخصية أخرى حيث قام بتقسيم الشخصية الوحيدة في النص إلى شخصيتين في العرض، إحداهما تمثل الهذيان، والأخرى تمثل الضمير

وأضافت قائلة: بالنسبة إلى النص، فهو ينتمي إلى المونودراما، ونجد أن البنية الدرامية تحتوي على علامة ما بعد الحداثة، ونجد أيضا فيه ملمحاً من العبث، حيث إن الخط الدرامي لا يسير في اتجاه واحد، وقد اتبع المخرج المسلك الدائري،

**د. أيمن الخشاب:
مستويات السرد
والتجسيد
علمه مستو
النص، وارتباطها
بمستويات
الأداء التمثيلي.**



د. أيمن الخشاب



الزميل مفرح الشمري

أن يخلق حالة من التعاطف مع الشخصية التي

جسدها، ولكن بما يسمح أيضاً بالتعاطف مع

الشخصية الأخرى.



الفنان فهمي الخولي

وانما خلق عدة مستويات لحضور الشخصية، فهي أحياناً (الآخر)، وأحياناً الأنا الفاعلة (الحاضرة حضوراً أنياً على المسرح)، وأحياناً الأنا (الضمير)، واستدعت مستويات الحضور، مستويان من لغة الحوار المسرحي، هما السرد والتجسيد اللذان تشابكا في كثير من الأحيان، إلا أن الأداء التمثيلي لم يتوافق مع هذه المستويات المتعددة، ولم يبرز شفراتها بالصورة المنشودة. وفي النهاية، أكد أن العرض يستحق الدراسة والتحليل على مستوى الإعداد المسرحي، وارتباطه بالأداء التمثيلي. واعتبر فادي نشأت أن هناك استهلاكاً غير مبرر في عمليات التعذيب، وكذلك وجود أكثر من نهاية في العرض، متسائلاً عن معنى النفايات، وماذا قصد بها المؤلف والمخرج؟، مشيداً في الوقت نفسه باستخدام الأدوات الموجودة على المسرح بشكل جيد.

من جانبه أكد الزميل مفرح الشمري أن المخرجة مارتينا عادل عندما جلست على منصة الندوة، قالت إن الفن لا يحتاج إلى تبرير، والفنان المخرج «بشير بن سالم» لا يحتاج إلى تبرير لما قدمه، كما أن كل المعقبين في هذا المهرجان هم طلاب من المعهد، يتناولون العروض كما فهموها، وهم في النهاية طلاب ولا بد من الاهتمام بعملية النقد كما هو حال التمثيل، لأن المهرجان في النهاية لهم، ويجب أن يتعلموا حتى يستطيعوا مواجهة الجمهور.

من جانبه تقدم المخرج والمعد للعرض «بشير بن سالم» بالشكر إلى إدارة المهرجان والحضور مؤكداً أن شكل الملاحظات التي تم فريق عمل العرض الجزائري

كل في دوره، وأبرزها روح النص ليصل إلينا العمل المسرحي وفكرة النص بكل سلاسة، كما وجدت الانسيابية في التنقل بين الأدوار وانقلابها، كما تم استخدام المعادل الموضوعي، واستطاعوا أن يكونوا أكثر من صورة، كما برعوا في تشخيص باقي الشخصيات ذات الحضور المجازي في العرض، ويبقى أن نقول إن المخرج استطاع بكل اقتدار إظهار النص من خلال الشخص على نحو باهر.

مداخلات

وفي المداخلات، شدد المخرج فهمي الخولي على أن المعاهد العليا للفنون المسرحية كانت تسمى من قبل معاهد التمثيل، مما يعكس أهمية فن الممثل في العملية المسرحية، ومن ثم فعلى الممثل الاهتمام بالنطق السليم للغة، وإبراز الفعل ورد الفعل بصورة صادقة، لأن ما يخرج من القلب يصل إلى القلب، أيضاً لا بد من الاهتمام بالضلع الثالث في العملية المسرحية، وهو الجمهور، مشيراً إلى أهمية اختيار النصوص تتلاءم مع المشاهد، وأضاف: يجب على المعقب ألا يكرر ما شاهدته الجمهور، بل يحاول أن يقدم له رؤية ومفهوم عن العمل، وأن يحمل له الجديد. وأشاد الدكتور أيمن الخشاب بإعداد النص، وأشار إلى المقال الهام الذي كتبه د. حسن عطية، ونشر في العدد الثاني من نشرة المهرجان بعنوان: "هل نعيش فعلاً في زمن الدراما"، وفرق فيه بين السرد والدراما. وأكد أن المخرج المعد عندما شطر الشخصية الوحيدة في المونودراما إلى شخصيتين، لم يحقق فقط جمالية شكلية،

فادي نشأت:
هناك استهلاك
غير مبرر
في عمليات
التعذيب

الممثل وجسده



د. مدحت الكاشف

أستاذ التمثيل والإخراج

بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة

من التفاصيل غير

ذات الأهمية، والتي غالباً ما نراها في السلوك الإعتيادي للإنسان في حياته اليومية، كما أن الجسد في حالة الأداء يعتبر وحدة لا تتجزأ بوصفه مولداً للمعاني، ولذا فإن الحركات الجسدية المتتالية والمتدفقة للممثل على خشبة المسرح يصعب تحليلها بعزلها عن بعضها البعض، حيث لا يمكن على المستوى الفعلي تفكيكها وإعادة تركيبها، ومن ثم، لا يمكن تمييز منطقة معينة في جسد الممثل تحمل المعنى المقصود، مما يزيد من المسؤوليات الملقاة على كاهل الممثل، حيث إن الاستخدام المسرحي لجسد الممثل يتطلب وعياً تدريجياً بصورته النهائية،

عندما يظهر الممثل بحضوره الجسدي الحي على خشبة المسرح هو : أولاً: ذلك الإنسان أو الشخص الحقيقي بسماته المادية. ثانياً: هو الشخصية الدرامية أو الدور الذي يتحول إليه بشكل أو بآخر.

ثالثاً: هو ذلك الخيال الذي يدل عليه، والذي يتولد في النهاية بداخل عقل المتفرج الذي يشاهده. إن هذه الحالة شديدة التعقيد من الأبعاد الثلاثة السابقة هي التي تكوّن قدرة هذا الممثل على الإيماء الجسدي المعبر والذال على معاني مقصودة ومحددة، وإذا كان الممثل الذي يقوم بدور ما هو علامة على الشخصية الخيالية التي يؤديها، فإنه يظل محتفظاً بسماته الحقيقية إلى حد كبير، إلا أن هذا التوتر القائم بين الممثل الإنسان الحقيقي وبين الشخصية الخيالية هو أحد أهم عوامل الجاذبية الأساسية التي يتسم بها

الفن المسرحي عموماً، و فن الأداء الصامت على وجه الخصوص، إذ أن المتفرج لا ينسى أبداً أن وظيفة الممثل هي التظاهر المؤقت أمامه بأنه شخصية أخرى لبعض الوقت، حيث يحقق ذلك التظاهر المؤقت أثراً حسيّاً في هذا المتفرج، ومن ناحية أخرى، فإن الجاذبية المجردة

فن الممثل هو نشاطٌ يحيلُ إلى الحضور حياة إنسانية متخيلة مليئة بالرموز والصور الدلالية المقصودة

الطائفة، كما أن بمقدوره التعبير عن الزمان والمكان، وعن المحتوى القصصي من خلال أدائه الصامت، فعمل الجسد ليس فقط لمحاكاة الفعل الإنساني للشخصية، بل يتعدى ذلك إلى محاكاة عواطفها الداخلية، وذلك عندما تتحول حركاته وإيماءاته وإشاراته إلى رموز دالة مرتبطة بسياق درامي ما، تعتمل هذه الرموز في شعور ولاشعور المتلقى الذي يحولها بدوره إلى معانٍ مقروءة، إلا أنه من الجدير بالذكر في هذا المقام، إنه ليس كل ما يصدر عن جسد الممثل العادي يحمل هدفاً محدداً يمكن قراءته من لدن المتفرج، الذي غالباً ما يفقد تواصله واتصاله مع جزء من هذه الأفعال الجسدية، ويتفاوت حجم هذا الجزء من متفرج لآخر في العرض الواحد، وفقاً لقدرته على مراقبة أفعال الممثل التي تتدفق كنسيج من الرموز غير قابل للتقسيم، وقد تكون بعض أفعال الممثل نابعة من ضرورة فسيولوجية مثل ردود الأفعال الغريزية أو المكتسبة اجتماعياً، إلا أنه في حالة الممثل

أو جزء منه مرتكزة على دافع نفسي داخلي مرتبط بالشخصية أو بالشيء المراد التعبير عنه في سياق درامي ما. وبشكل عام يُعتبر الممثل مسؤولاً عن إنتاج علاماته الخاصة في العرض المسرحي، سواء كان يعمل من خلال نظام يسمح بالتداعي الحر للجسد وعلى تلقائية التعبير، أو كان يعمل من خلال إرادة آخرين كالمخرج أو المصمم، أو من خلال تشفير حركي مصمم سلفاً. ومن هنا فإن التدريب الجسدي لدى الممثل هو بمثابة الاختبار الذي يُتيح له أن يتعرف على حدوده الخاصة، وتجاوز جسده، بوصفه يشكل النواة الدائمة للمقاومة التي تعوق قدراته على التعبير والدلّ على المعاني المقصودة، حيث يتميز جسد الممثل في المسرح بقدرته على تقديم كل معقد من المعاني والرموز، باعتباره الرمز المادي الرئيسي، حيث يقدم دلالاته من خلال مظهره الخارجي، وأفعاله، وسلوكياته، وتصرفاته على خشبة المسرح، فضلاً عن أنه ينم عن الهوية الجنسية العرقية، أو

حيث تؤثر تلك الصورة على أسلوب العرض تبعاً لأسلوب التقنية التدريبية والأدائية التي تشكله وتشكل نموذجه، ويزيد الأمر صعوبة في حالة الممثل الصامت في فن الباتومي، الذي غالباً ما يكون مطالباً باستخدام جزء من جسمه فقط للتعبير عن حدث أو قصة خيالية أو واقعية، بل أحياناً يطلب منه استخدام جزء من جسمه في غير استخدامه الطبيعي في الحياة، كأن تتحول اليد إلى مخالب حيوان مفترس، أو تتحول أو إلى شيء آخر غير كونها يد، ولذا فإن هناك أسس ثلاثة تسمح لجسد الممثل أن يكون هو المعبر عن المعاني والدلالات في العمل الفني:

أولهم الأساس المعرفي: عندما يكتسب جسد الممثل معارف إجتماعية وجمالية تتعلق بدراساته للإنسان، وذلك بالإضافة إلى ضرورة إكتسابه لعدد من المهارات والتقنيات التي تهيئ جسده للتعبير بوعي وإدراك لكل الموجودات من حوله.

والثاني هو الأساس الفيزيقي: حينما يكون الممثل واعياً بميكانيكية وتشريحية الجسم البشري، وميكانيكية أجسام الموجودات من كائنات وجمادات.

والثالث هو الأساس العاطفي: حينما تكون حركة الجسد كله

يمثل جسد الممثل مركز الجذب من خلال طاقاته التعبيرية التي تبتدئ الدلالات والمعاني المتعلقة بالعرض إلى المتلقي

والأشكال تتكرر في كل أداؤه. الحضور الجسدي للممثل ويتفق الكثيرون في النظر إلى الجسد الإنساني بوصفه البيئة النشطة لكل التجربة الإنسانية، وبالتالي نجد أن لجسد الممثل حضور دائم في عملية نقل الخبرات والتجارب والصور الإنفعالية إلى المتلقى، ويعنى هذا أن الجسد لا يكون مسئولاً فقط عن كل ما هو خارجي، بل إنه يتدخل ليكون وسيطاً خارجياً للتعبير عن الحياة الداخلية غير المرئية، ليجعلها مرئية، فالممثل، يؤدي دوراً مؤثراً عن طريق المساعدة في حفز وتشكيل هذا العالم الداخلي من التدايعات والذكريات والبواعث والمشاعر، وعليه فإن الممثل بجسده يقدم وجوداً محسوساً لشخص يعيش على المسرح في نفس اللحظة التي يعيشها المتفرج من خلال سلسلة من الأفعال وردود الأفعال التي يعتمد فيها أولاً على جسده، وذلك هو ما يسمى بالحضور Presence، حيث مع ظهور الممثل على خشبة المسرح

التعبيرية، وتبدأ تهيئة الجسم على هذا النحو بالتححرر من كافة القيود الفيزيقية، والتي تتمثل في الوزن والجاذبية، وكذلك التخلص من المعوقات النفسية والتي تتمثل في الإنطواء الذي يحول دون تفجر طاقاته التعبيرية، وكذلك التخلص من القيود الاجتماعية المتمثلة في العادات والتقاليد والأعراف المتعلقة بوضعية الجسم الإنساني والنظر إليه بصورة ما، وبالرغم من ذلك فقد اشتهر كل نجم من نجوم فن التمثيل الصامت في العالم بحركات أساسية وتعبيرات متكررة في كل أعماله، لأنها باتت وثيقة تعارف بينه وبين المتفرج، مثل «مارسيل مارسو» على سبيل المثال، الذي لا بد وأن يدخل حركات معينة في كل عروضه تقريباً مثل وضع الاتكاء، أو وضع الجلوس على الفراغ، وما إلى ذلك، بل قد تتحول هذه الحركات الأساسية إلى تقنية يتميز بها الممثل عن سائر أقرانه من ممثلي البانتوميم، مثل تقنية الحركة عند «شارلي شابلن» التي تقوم على مجموعة من الأسس

الصامت فإن كل حركة تحمل معنى محدداً بمنتهى الدقة لا تحتمل اللبس أو الغموض، فإنها مقروءة من لدن كل المتفرجين، مما يزيد من العبء الملقى على كاهل ممثل البانتوميم في استخدام جسده بطريقة مصممة بسلسلة من الحركات الدقيقة التي تتضافر من أجل إيصال معنى محدد للمتفرج. ومن هنا فلا بد أن يتمتع جسد الممثل الصامت بالثراء الرمزي من ناحية، وبواقعية التعبير الإنساني من ناحية أخرى، ومن الجدير بالذكر أيضاً إن حركة الممثل في سياق عرض ما تحمل معنى مقصوداً ومحدداً يرتبط وهذا السياق، وعندما يقوم نفس الممثل بنفس الحركة في سياق عرض آخر، فسوف تحمل حركته معنى آخر يرتبط والسياق الجديد، الأمر الذي يتطلب من الممثل بشكل عام، والممثل الصامت بوجه خاص أن يتحرر من لزماته الحركية الشخصية أو التي اشتهر بها، وعليه أن يبتكر حركات وإيماءات وإشارات نابغة من الدور الذي بين يديه، لا أن يدخل بحركات وإشارات وإيماءات سابقة التجهيز، وهو ما يزيد متطلبات تدريب وتهيئة الجسد بحيث يستطيع كل ممثل أن يجعل من جسمه عضواً مفكراً، بحيث يكون متفتحاً ومنفتحاً ومستعداً لكافة الاحتمالات

الجسد في حالة الأداء التمثيلي يعتبر وحدة واحدة لا يتجزأ بوصفه مولدا للمعاني

عندها كافة التجارب المسرحية في العالم، والتي حاولت، بأسلوب أو بأخر، تحقيق فكرة التجسيد التي تمنح الوجود لفض المسرح، متوسلة في ذلك بفعل الممثل الجسدي، أو بما أسماه «ستانسلافسكي Stanislavski التجسيد الإبداعي، ذلك الذي يتطلب من الممثل أن يمتلك تقنية جسدية خاصة، فهي التي ستعيّنه على تحويل القوى الطبيعية التي بداخله، وهي الموهبة، أو الغريزة التمثيلية، إلى عمل إبداعي مفيد يتضمن رسالة محددة تُحدث أثراً حسيّاً في المتفرجين، وهو الأمر الذي يفرض على الممثل الوعي بالإستخدامات المختلفة لجسده مثل، امتداد، وتنوع، وتباين مجالات رؤية الجسد، كشفه، تعريته، تغطيته، تشويبه، تحويل شكله، طريقة تعامله مع الفضاء ومع عناصر العرض الأخرى، وأخيراً البعد الذي يراه منه المتفرجون، حيث إن كل مجالات الوعي هذه هي بمثابة المؤشرات والمرتكزات التي ينبغى أن يبني الممثل الصامت عليها تدريبه، وبالتالي أدائه.

شكلاً لجهده الجسماني، ومن ثم، لتعبيراته في المواقف الحياتية المختلفة، أما بالنسبة للممثل فإنه يغير من مراكز جسمه المعتادة، ليكون مستعداً للإستجابة لمختلف المواقف الدرامية، وبالتالي يختار الممثل مراكز ثقله بناءً على معطيات الشخصية الدرامية أو الموقف الدرامي الذي يؤديها من خلاله، لتصبح التدريبات على هذه المراكز عادة أو طبيعة ثانية يكتسبها، وأهم مراكز الثقل التي يعتمد عليها الممثل الصامت في أدائه هي:
الرأس.
الجذع الأعلى [الكتفين - والصدر الأعلى.
الجذع الأوسط] منطقة القلب والحجاب الحاجز.
الجذع الأسفل [البطن والحوض .
الركبتين. كما يمكن القول إن هذا الجسد هو بمثابة البناء الرمزي الذي يتم إخضاعه لحالة إجتماعية محددة بالعرض، ولرؤية معينة للعالم، تقوم هذه الرؤية بتحديد تعريف صورة هذا الجسد، وهي النقطة المحورية التي التقت

لم يعد مجرد هيكل آدمي لإنسان يتحرك على المسرح، ولا هو أي جسد، ولكنه جسد معين، يمثل مركز الجذب من خلال طاقاته التعبيرية التي تبث الدلالات والمعاني المتعلقة بالعرض إلى المتلقي، ومن منظور علم الطاقة الحيوية/البيولوجية يؤكد "ستانلي كيليمان Stanley Keleman أن: "كل الأحاسيس، كل الانفعالات، كل الأفكار، تكون في الواقع، أنماطاً مرتبة للحركة، والمشاعر تكون نتيجة النبضات المتعلقة بالخلايا، وبالتفاعل الحيوي، والتدفق الخاص ببرونو بلازما الخلية.. أي القدرة الجسدية على الحركة"، ومن هنا، فإن التدريبات الجسدية للممثل على إختلاف أنواعها، وتوجهاتها، وأهدافها، خاصة فيما يتعلق بفض البانتوميم ستجعله واعياً بصورة عملية بالكيفية التي يمكن أن يساهم بها الجسد في عملية التعبير، وإذا كان الإنسان في حياته اليومية المعتادة يتحرك معتمداً على مراكز ثقل عشوائية لجسمه، فإن هذه المراكز تتغير وتباين بين شخص وآخر، بناءً على معطيات تتعلق بالتنشئة، والثقافة، والعادات الحركية لكل شخص، إن هذه المراكز التي يستند إليها أي إنسان في حركاته الحياتية اليومية هي التي تعطي



د. عمر نقرش

وما يلحظه بنفسه من إيجابيات أو سلبيات في تجربته، تفضي به إلى تعزيز الاتصال التفاعلي مع جمهوره السابق، ومحاولته اقتراح حلول مبتكرة متطورة لمواكبة الحساسية الجمالية لجمهور جديد، يحاول تلبية حاجاته وهمومه وهواجسه وقضاياه الثقافية والجمالية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية، حتى لا يبقى المتلقي سجين لحظته الآنية المحدودة، ويسعى نحو تحقيق التجديد والتطوير.

التطور الإنساني

الفن عموماً، والفن المسرحي خصوصاً، الأقدر والأصلح للاستجابة للتطور الإنساني، وتعقيدات وتشكيلات حياته المادية والقيمية، إذ أنه يعتمد على نسق من العلاقات بأسئلتها الوجودية المتوترة، بين ماضٍ وحاضر، واقع وخيال، نسبي ومطلق، وبين مفاهيم جديدة تتفق أو تتغاير معه، ويستمر هذا الجدل بتقديم تجارب تنتخب من تراكمها وعياً متجدداً، يسهم كذلك - وبفعالية - في الوجود الإنساني نفسه، فالخطاب المستقبلي للمسرح في الوطن العربي لا بد أن يتأسس على مرتكزات واقعية من بيئة ومعطيات الواقع وطموح المجتمع، وعلى معرفة عميقة بالذات وشرائط وجودها وتطورها وتفاعلها وفق المستجدات الراهنة .

واليوم، بتنا نرى محاولات مستندة ومنفتحة على آفاق ومظاهر مستقبلية في مسرحنا العربي لتأسيس نمط جديد من المسرح الراقص، والغنائي، والمونودرامي، ومسرح الشارع، ومسرح البيئة، والمسرح التشكيلي، والديني الطقسي، مما له بالغ الأثر في صياغة مستقبل افتراضي جديد للمسرح العربي، سواء على المستوى التطبيقي أو التنظيري، ينطلق ويستند على تركيزنا المستقبلي على مسرح إنساني تتحرك فيه الأبعاد النفسية، والاجتماعية، والتاريخية، والأيدولوجية، بشروط الفن من منظور اجتماعي موضوعي، يثري الجانب الروحي للشعب بما يتبناه من رموز ثقافية وموضوعات حيوية، تحركه وتدفعه إلى النمو المعرفي، وإلى الوعي الجمالي، وتبني اتجاهات مرغوبة ومأمولة، تنبذ الظواهر السلبية في مستقبلنا الوطني .

مسرح المستقبل

العلاقة بين الفنون والثورة بالغة الثراء والتعقيد، فعلاقة التأثير المتبادل تبدو قوية وواضحة في كثير من المواقف، وملتبسة في بعض المواقف، وإجمالاً فإن تأثير الفنون بالثورة أهم وأكبر من تأثير الفنون في صنع الثورة، وبما أن هدف الثورة تحقيق التغيير نحو الأفضل، ويوصف فن المسرح هو أكثر الفنون قدرة على التحريض والتغيير والمواكبة، لأنه يقوم على المواجهة المفتوحة بين ثنائية العرض والجمهور، بين الإنسان الممثل والإنسان المتفرج، بوصف المسرح رهين اللحظة (الآن وهنا) الآنية (الآن) والمكانية (هنا)، وبهذا يكمن جوهر الفن المسرحي، ومن هنا نلاحظ أن كلا من المسرح والثورة يلتقيان في الهدف المنشود وهو التغيير، ولكنهما يختلفان من حيث الوسيلة، وحضور المسرح سيكون أكثر طلاقة وجرأة في معالجة القضايا والمهموم الراهنة، وأكثر جدية في الطرح، لأن مساحة الحرية التي حققها وسيحققها بعد الثورة تعد الرهان لذلك كله، خصوصاً أن المسرح اليوم مطالب أيضاً بمواكبة الراهن ومعايشة آمال وآلام الشعوب بعد الربيع العربي.

مغامرة خطيرة

الحديث عن المسرح المستقبل مغامرة محفوفة بالمخاطر، لأنه شغل ويشغل فكر المسرحيين من مخرجين ومؤلفين ونقاد وباحثين، ويجعلهم في حيرة من أمرهم في تعريفه أو تحديد ملامحه. فلا نجد أياً منهم يتفق مع الآخر على تعريفه أو تحديده، وبالنهاية، يبقى إبداعاً فنياً وفضاءً مفتوحاً يتيح للفنان المبدع المجال، ويمنحه الفرصة للإبحار بخياله الخلاق إلى عوالم لا تؤمن بالقيود، مطلقاً العنان لفكره ووجدانه، مقاوماً لكل النزعات الجامدة المنغلقة الراضية للتحرر والتجدد في المسرح . إذا ما المانع من استغلال كل وسائل التطور التكنولوجية الحديثة التي استخدمتها ثورة الربيع العربي؟ ألسنا في عصر الثورة التكنولوجية، عصر المعلوماتية وثورة الاتصالات والانترنت؟ فلا أعتقد أن هناك ضرراً أو ضيماً من استغلال الخبرات العلمية والتكنولوجية في سبيل تقديم تصورات لمسرح المستقبل، ورسم رؤاه حول الحياة والوجود، واستكشافاته المعرفية، من حيث الموضوعية، والدقة، والمرونة في تأويل النصوص إخراجياً، مما يدفع إلى المزيد من البحث والابتكار الإبداعي، وإثراء الوجدان الجمالي للمؤلف، والمخرج، والممثل، والمتفرج، ومما يعزز من المنظور المستقبلي للمسرح الذي يستطيع استقراء المستقبل فيما سوف تؤول إليه الأمور، ويصوغ أسئلته من خلال العلاقة مع جمهور حدائث الثقافة، هذا المسرح المستقبلي الذي يضيف بذلك كله الجديد إلى مرجعيته، تبعاً لما تفرزه القراءة النقدية الجادة،

هناك محاولات لتأسيس نمط جديد من المسرح الراقص، والغنائي، والمونودرامي، والديني الطقسي، ومسرح الشارع، والمسرح التشكيلي.

والشجاعة، والجرأة، والإبداع، والصدق، والتجديد في الفكر، وفي المسرح، وفي الحياة، عن طريق طرح القضايا التي تهم المواطن والجمهور العربي، ودراستها، وتحليلها بشكل يضيء الجوانب الخفية فيها، ومن ثم تحفيزه على العمل لتغيير واقعه نحو الأفضل، وهو يريد أن يشرك الآخرين في هذه الأسئلة، أن يورطهم كي يواجهوا أنفسهم قبل أن يواجهوا القضايا الكبيرة، لأن القضايا الكبيرة لا يمكن أن تواجه إلا من خلال شجاعة داخلية تتجاوز الزيف والنفاق والرغبات أو الشهوات العارضة، مركزاً على مكاشفة الإنسان لرغباته وتطلعاته.

ومسرحياته مليئة وغنية بالحديث عن معالجة القضايا التي تقلق الإنسانية، كمعالجته لمسألة الظلم في مسرحية «الجراد»، وقضية الفقر والتشرد في مسرحية «جثة على الرصيف»، ومسألة الرجولة، في «عندما يلعب الرجال»، والنفاق في «لعبة الدبابيس»، والخوف من السلطة الاستبدادية في «الليل يا ملك الزمان»... وفي مسرحية «الملك هو الملك»، يطرح ويعالج قضية تبدل مواقف الرجل من قوى الشر، ومصارعة تلك القوى، فيتناسى آراءه ورؤيته الأصلية لتلك القوى وممثلها، كما يتناسى انتماءه الأصلي إلى بيئة اجتماعية تمتلك رؤية وأحلاماً تختلف عن أحلام التمسك بالعرش والسلطة، فيفترق ويفترق عن أصله، إلى حد تجاهل أقرب الناس إليه كزوجته وابنته الفقيرتين، وهو قابع على عرش الحكم... وفي مسرحية «ملحمة السراب»، يبلغ ذروة التحريض والتعبئة ضد الفساد والإفساد والطغيان، ضد هذا التحالف بين السلطة والمال ورجال الدين والضعف المريع في المجتمع المتخلف والمقموع. وفي مسرحية «يوم من زماننا»، يطرح معالجته لمختلف قضايا الفساد الذي يلوث أظهر القيم الإنسانية، وينخر المجتمعات من قبل طغم وطوابير فاسدة مفسدة، واضعاً الفواصل والنقاط والعلامات الفارقة بين «مسرح التنفيس» و«مسرح التسييس» الذي انشغل به، رابطاً مصيره بمصير ومستقبل وطموح الجماهير العريضة، ومتفانياً في الدفاع عن المثل الإنسانية: مثل الحرية، والكرامة، والعدالة، وفي سبيل بناء الإنسان، وتعميق إنسانيته، وإغناء حياته بالثقافة الإنسانية المتحضرة، جاهداً إلى جمع وإثراء معرفته بمجمل التجارب المسرحية العالمية القديمة والحديثة، وتوظيفها في خدمة مسرحه التجديدي... متممقاً في أغوار النفس البشرية، باحثاً عن أسباب التحولات والتغيرات التي تطرأ على الإنسان، لتصبح مسرحياته مرآة العصر الذي عاش فيه.

لأنه من الضرورة بمكان أن كل أمة تستفيق وتنهض من هول صدمة أو كارثة، لا بد لها أن تبحث عن وجود لها من نوع خاص، يتفق وحجم المأساة التي تعيشها، ومن هذا المنطلق، فمن المؤكد أن المسرح سينعطف انعطافة مغايرة تماماً، ومتشابكة مع قضايا وهموم الواقع الاجتماعي والسياسي والقيم السائدة فيه، والمفاهيم المتداولة داخله، وفقاً لإيديولوجيته المؤمن بها، والتي ستؤثر بالضرورة في شكل ومضمون المسرح العربي، من خلال طرح خطاباً مغايراً ومفاهيم جديدة، في شكل بناء البطل وشكل الحوار الذي يحمل على لسانه، وباقي المفاهيم المرتبطة ببناء الشخصيات وصراعاتها ومصائرهما الإيجابية أو السلبية. فازدهار الثقافات بشكل عام، والفنون بشكل خاص، يفسره لنا ازدهار الكيان الاجتماعي والبنى، على اختلاف صورها وأشكالها، فوقية كانت أم تحتية، والتي تعتبر - أو تشكل - الحاضنة الهامة لكل الثقافات، ومنها المسرح، ومن قوتها وضعفها، يستمد المسرح ضعفه وقوته ومقدار فاعليته، ومنها ينطلق مساهماً فاعلاً ومطوراً لعموم حركة المجتمع والنهوض به، والعكس صحيح، إن كان الكيان الاجتماعي - الحاضنة - ضعيفاً فسيخلق ثقافات عاجزة وقاصرة وغير قادرة على النهوض به. ولطالما الثقافات تبدأ من المجتمع عبر الدراسة المستفيضة له، وعلى كافة الأصعدة: النفسية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية - من أجل الوصول إلى رغباته واحتياجاته وما يطمح إليه اليوم، ولأن الثقافة والفنون من طبعها استقراء المستقبل، فهي بذلك ستتعرف على احتياجاته، فمعرفة المبدع للوسط الاجتماعي ستمنحه القدرة على الوصول إلى ما يحتاجه المجتمع من نوع وجنس ثقافي، وانطلاقاً من اعتبار المخرج ممثلاً للمشاهدين ونائباً عنهم، فهو الشاعر باهتماماتهم وما يجري بحياتهم الداخلية، كون تلك المتطلبات تتنوع وتختلف بتنوع واختلاف الزمن. هذا الحرص على وجود الناس في نسيج وعمق الثقافة والفنون، إنما يبعدها عن العديد من الأزمات الخطيرة، ابتداء من تعطيل لغة التفاعل مع الخطأ والصواب والسلبى والايجابى، وما توجه الفن المسرحي إلى الفئات الاجتماعية بكافه شرائحها في أماكن تواجدها، إلا الشرط الموضوعي لنجاح وتحقيق الهدف المنشود، وجعل الجمهور - من خلال موقعه وتموقعه - في حالة الانسجام مع إطار خطاب العرض المسرحي، ومؤهلاً بالتالي للمشاركة الفاعلة فيه.

سعد الله ونوس

ولنا على سبيل المثال في مسيرة «سعد الله ونوس» الثقافية والفنية والمسرحية، وما أطلق عليه «مسرح التسييس» - بما تحمله في طياتها من بذور الثورة الواعية على التخلف، وعلى الاستبداد، والظلم، والقهر، والعدوان، والاستغلال بكافة أشكاله - خير شاهد ودليل على مسؤولية المثقف والفنان تجاه مجتمعة وقضاياها، لدرجة أنه ما إن يذكر اسمه حتى تقفز إلى الذاكرة صور الإقدام،

تحمل مسيرة سعد الله ونوس من بذور الثورة الواعية علمه التخلف، والاستبداد، والظلم، والقهر، خير شاهد علمه مسؤولية المثقف تجاه مجتمعه

مسرح المستقبل بالضرورة يحتاج لاستراتيجية جديدة تعيد إليه عافيته بعد هذا الربيع العربي، ويحتاج لأصحاب الفكر والرؤية الحقيقية، وهذا دور المفكرين والكتاب والفنانين، إلا أن عليهم أن يتجهوا للمسرح، ويعاد النظر في أحواله مرة أخرى لبنائه من جديد، لا بد من العمل على بناء الفكر المسرحي، وبناء الإنسان والمكان أيضاً، بمعنى إعادة هيكلة كل شيء، لأن المسرحيين تقع على عاتقهم مسؤولية كبيرة تجاه هذه الثورة في الفترة القادمة، وتتمثل هذه المسؤولية في مواكبة نبض الشارع، سعيًا في سبيل ازدهار كبير في المسرح، بعد أن استيقظنا على الثورة، فمع هذا المناخ الجديد والمطالب المشروعة والحراك الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، سيعود الجمهور للمسرح، طالما أن الإحساس بنبض الشارع عاد إليه، وعلينا أن نعيد المسرح ليلعب دوره الحقيقي، والآن لدينا الفرصة للتعبير وطرح الأفكار، بمساندة ومعاضدة أكاديميات الفنون ومعاهد وكليات الفنون المسرحية، سعيًا لخلق حوار فاعل بين تيارات المسرح المختلفة، ومخاطبة جماهيرها العريضة، والوصول إلى أفضل أشكال التواصل الجمالي مع المجتمع.

وعليه، نتمنى ونأمل أن من مسرح المستقبل في الدول العربية - بعد تلمس ما ستؤول إليه الثورات العربية، وما أفرزته من جملة المعطيات الإنسانية والاجتماعية بعيداً عن الانفعالية - أن يحاول الإنصات إلى كل ما يحيط بالوطن العربي، وليس اجترار الثورات بشكل منعزل عن قضايا وهموم الإنسان العربي، ليكونوا في مستوى أفكار الشعوب وانتظاراتها، بعد أن دفعت النفيس في سبيل التغيير والحرية.

المصادر والمراجع:

- فاضل خليل، في مستقبل المسرح العراقي .. حين تغيب العافية عن المسرح - مجلة الخشبة الكترونية - الأحد ٣٠-١٠-٢٠١١
 - صناعة المستقبل المسرحي - جريدة الاتحاد، الأحد ٠٤-ديسمبر ٢٠١١
 - <http://www.alittihad.ae/details>
 - شاهر أحمد نصر، سعد الله ونوس مبدع مسرح المستقبل - الحوار المتمدن - العدد: ٢٨٣٨ - ٢٤/١١/٢٠٠٩
 - ألفريد فرج، مسرح المستقبل في رؤية ناقد إنجليزي، الأهرام - السنة ١٢٤ - العدد ٢٠٠٠ أكتوبر ١٥ - ١٠ - ٢٠٠٠
 - أحسن ثليلاني، الثورة الجزائرية في الفضاء المسرحي - منتدى مسرحيون ٢٠٠٩.
- <http://theaterforthefuture.com>

ونستشهد هنا أيضاً بالرأي المتفائل حول مسرح المستقبل للناقد المسرحي الانجليزي (بنديكت ناتينجيل) (Benedict Nightingale) رئيس قسم المسرح بصحيفة التايمز، والناقد المسرحي السابق لصحيفة "نيويورك تايمز" الأمريكية، فنجده يتوقع للمسرح مزيداً من الازدهار، برغم منافسة التلفزيون والقنوات الفضائية له، وذلك لما يتميز به فن المسرح من قوة وجاذبية الاتصال الإنساني المباشر بين الفنان والمشاهد، بما لا يقارن بجاذبية الفن الإلكتروني، وأفلامه المعلبة والمصورة، وحيث تنوب صورة الفنان عن الفنان نفسه في اللقاء بالمشاهد.. لقاء غير مباشر يتم من خلال وسيط ثالث هو الكاميرا التي تقدم الصورة بديلاً عن الفنان نفسه.

ثم يتوقع الناقد (بنديكت ناتينجيل) أن يتجه مسرح المستقبل إلى تزكية معمار المسرح الصغير بدلاً من المسرح الكبير، وقدم مثلاً على ذلك بمسرح لينلتون القومي البريطاني ذي الأربعمائة مقعد، بديلاً عن مسارح الألف مقعد وما فوقها، وحسب رأيه، يعود ذلك لأن صالة المسرح الكبيرة تضعف حميمية اللقاء بين الفنان والمشاهد واتصالهما المباشر.. بينما تحقق صالة المسرح الصغيرة تلك العلاقة السحرية الخاصة بينهما، مؤكداً أن المسرح هو المرادف الطبيعي للدراما، فيقول: إن النصوص المسرحية قد تأتي في أساليب غير تقليدية، ولكنها تتألف دائماً من الخطاب المسرحي والحوار، ولا توجد وسيلة أخرى لتجسيد الأفكار وطرح القضايا في المسرح غير الدراما المكتوبة (أي النصوص المسرحية المكتوبة)، والمؤلف المسرحي سيد إقبالاً أكثر على مسرحيته حين يقدمها المسرح بلغتها التي كتبت بها، وسيلقي انتباهاً من الجمهور لكلماته أكثر من انتباههم في مشاهدة فيلم كتبه المؤلف نفسه للسينما أو التلفزيون، وكما تضاعف نشاط البث التلفزيوني حولنا، سيتضاعف شغف الناس بالمسرح القائم على الكلمات، وسيتعاظم شغف الناس بذلك التعبير وعمقه، وقوته على اكتشاف أعماق النفس، ومناقشة التفاصيل، ويزداد اشتياق الناس لسحر وشاعرية اللغة.

ضبابية وعدم شفافية في ضوء ما تقدم، يكاد مستقبل المسرح العربي في ضوء ما حدث ويحدث يتلمس طريقه بصعوبة بسبب الضبابية وعدم الشفافية التي تغلف الخارطة السياسية، وانعكاساتها الاجتماعية والثقافية والفنية، ولربما تكون النتائج التي نتوخها من خطابات المسرح العربي مخيبة للأمال، مع تمنينا أن تكون محققة لها في بيئة حيوية، بعيداً عن الجمود والتصلب والتشنج والتخلف الفني وكبت الحريات، التي خلفتها السياسات الرجعية والقمعية، وموقفها من عموم الثقافة والفنون، والمسرح منها بشكل خاص.

وعليه، فإنه لا بد أن يقوم مسرح المستقبل على رؤية واضحة، وعلى أن تكون له رهانات أساسية وحيوية، باعتبار أن المسرح عامل من عوامل التنمية الإنسانية والبشرية الشاملة.

وبهذا يكون من الضروري أن نراهن على استراتيجية مسرحية عربية تأخذ في عين الاعتبار، وتراعي كل رهانات المرحلة المقبلة بكافة تفاصيلها وتوقعاتها .

اللجنة العليا للمهرجان

عميد المعهد ورئيس المهرجان

د. فهد منصور الهاجري

مدير عام المهرجان

د. راجح المطيري

المنسق العام للمهرجان

د. أيمن الخشاب

المشرف على الندوات الفكرية

د. علي عبدالله حيدر

المشرف على العروض المسرحية

د. عبدالله محمد العابر

رئيس تحرير النشرة اليومية

د. فيصل محسن القحطاني

رئيس لجنة العلاقات العامة

د. بدر خالد الدلح

مدير الموقع الإلكتروني

د. طارق جمال

رئيس لجنة التجهيزات الفنية

أ. فهد المذن

المشرف على المعرض الفني

أ. هند البابطين

مدير التحرير

الحسيني البجلاتي

رئيس المركز الإعلامي

أ. مفرح الشمري

نائبة رئيس المركز الإعلامي

غادة عبدالمنعم

أعضاء المركز الإعلامي

حافظ الشمري

مشاري حامد

مفرح حجاب

فالح العنزي

عبدالحاميد الخطيب

تصميم وإخراج النشرة اليومية:

أحمد أنور

تصوير:

محمد باسل السعد

أحمد الأستاذ

فيصل عامر

حمد الهولي

www.hioda.net

الخطاب المسرحي

رئيس تحرير النشرة

بقلم: د. فيصل القحطاني



إن الإشكالية التي تبرز عند دراسة الخطاب وتحليله، تكمن في تحديد ملامح هذا الخطاب، أي التخصص الذي يتضمنه الخطاب، ذلك أن تحليل الخطاب الروائي يختلف عن تحليل الخطاب المسرحي، كما تشكل الغائية من وراء التحليل إشكالاً آخر لا يقل تعقيداً عن سابقه، والإشكال الأبرز هنا، يكمن في تعددية التعريفات لمفهوم الخطاب، وهذا ما أوجدته التراجم العربية، فتعريف الخطاب المعجمي أو

اللغوي لا يلبي ولا يدرك تعددية منجزات العرض المسرحي، فالخطاب الفردي القائم على الملفوظ، له نظامه الخاص الذي يقوم على تحليله، وربط دلالاته وإنتاج المعنى فيه، إلا أن الخطاب المسرحي يرتبط بتقنيات الكتابة وجماليات العرض، لأن الخطاب المسرحي عبارة عن مؤسسة إبداعية مشتركة، لا يمكن فصل جزء منها عن الآخر.

إن الخطاب المسرحي يتجاوز الحدود المرسومة في بعض التعريفات التي ترجمت إلى العربية، فالمصطلح ودلالاته ليس هو كل الخطاب المسرحي، فهناك فن الإخراج الذي يجسد الخطاب، ويضفي أبعاداً أعمق على المصطلح وخطابه، والممثل والسينوغرافيا في المسرح، يعتبران من المحركات الرئيسية لصنع الخطاب من قبل مخرج العرض المسرحي، لذا، فإن الخطاب المسرحي يتجاوز اللغة المنطوقة، وحتى لو أردنا تحليل الخطاب لفظياً في المسرح، فإن ذلك أيضاً يختلف عن أي خطاب سردي ملفوظ، لأن المسرح يقوم على الفعل. وبما أن هناك اختلافاً بين الخطاب اليومي الملفوظ من المخاطب نفسه، والخطاب المسرحي المنطوق من الممثل، فلا بد من وجود عملية تحويل أو معالجة للخطاب اليومي إلى خطاب يخضع للاعتبارات الدرامية، فاللغة في المسرح ليست مجرد كلام، بل هي خطاب موجه تكتمل فيه كل متطلبات الخطاب، واللغة عنصر أساسي فيه، إلا أنه في أحيان أخرى، تحل الحركة بجميع أشكالها محل الخطاب الملفوظ، فالبيانثومايم مثلاً له خطابه الإيمائي الذي يخلو من الكلام، وهذا دليل آخر على أن الخطاب المسرحي- وإن تقاطع في كثير من الأحيان مع الخطاب الأدبي- إلا أنه يتمتع بخصوصيته التي تختلف عن أي خطاب آخر فني وأدبي، وهذه الخصوصية تكمن في أن هذا الفن هو تجسيدي حي، ينبض بالحياة ويتفاعل معها.



الاستاذ هاني النصر مع طلاب المعهد استعدادا لمساعدة الفرقة الايطالية في تجهيزات العرض

عرض اليوم

مسرحية حديقة دائرة الأحلام - تأليف وإخراج جماعي
اكاديمية المسرح بروما - إيطاليا

