المؤتمر الفكري
المسرح الجوال والفضاءات البديلة

أوراق العمل

جدول المؤتمر الفكري
المسرح الجوال والفضاءات البديلة

د. بشار العليوي	مفهوم مسرح الشارع ووظيفته	5:00 - 5:20
د. سعيد كريمي	الجمهور في مسرح الشارع بين الانفعال الوجداني والتفاعل الإيجابي	5:20 - 5:40
مناقشة		5:40 - 6:00

استراحة 15 دقيقة

د. سعدي يونس	مسرح الشارع الشكل والمضمون	6:15 - 6:35
أ. عادل عبدالوهاب	مبادرات المسرحيين الشباب في مصر الفضاءات البديلة	6:35 - 7:00
مناقشة		7:00 - 7:20
د. سامية حبيب	توظيف الأمكنة البديلة في تجربة مسرح الصواري (1)	7:20 - 7:40
أ. بول شاوول	توظيف الأمكنة البديلة في تجربة مسرح الصواري (2)	7:40 - 8:00
أ. أحمد خميس	توظيف الأمكنة البديلة في تجربة مسرح الصواري (3)	8:00 - 8:20
	نقاش عام وتوصيات ختامية	8:20 - 9:20

28 مارس 2022 نادي الخريجين

الساعة 5:00 إلى 9:00 مساءً

الجلسة الأولى

الدكتور بشار عليوي

مفهوم مسرح الشارع ووظيفته

الدكتور سعيد كريمي

الجمهور في مسرح الشارع بين الانفعال الوجداني والتفاعل الإيجابي

مفهوم مسرح الشارع ووظيفتهِ

د. بشار عليوي *

نشأ النشاط المسرحي وتبلورَ بفعل الطقوس التي تُمارس ضمن المواكب الجوالة خلال الاحتفالات التي تأخذ صبغة دينية حيثُ كانت تقام سنوياً في الحضارات الانسانية القديمة كالبابلية والمصرية والأغريقية .... ضمن موعد مُحدد سلفاً في الشوارع تمجيداً للآلهة وإحتفاءاً بالأعياد الدينية السنوية وكتعبير عن شُكر الناس لآلهتهم التي منحتهم هباتها بحسب معتقداتهم , والموكب يُعد من أشكال التمسرح القديم التي تُمارس في الهواء الطلق وهوَ الملامح الدرامية الأولى لمسرح الشارع , وللموكب جانبين رئيسين الأول هوَ الجانب الرمزي المُتمثل بمُمارسة الطقوس الدينية من خلالهِ والثاني هوَ الجانب التربوي والمُتمثل بتقديم شكلاً من أشكال رسائل التذكير والمواعظ والإرشادات القيّمية .

ثمة عدة تعاريف لمفهوم مسرح الشارع , لذا فإن كاتب السطور يُعرف مسرح الشارع بوصفهِ (كل عرض مسرحي يُقدم في الشارع والساحات والأماكن العامة , متخذاً من الناس المتواجدين عشوائياً جمهوراً لهُ , ومُستلهماً موضوعاته من الواقع اليومي بهدف إيصال أفكاره عن طريق المُشاركة التفاعلية مع العرض) , لذا فأن مفهوم مسرح الشارع خاضع للعلاقة الثُنائية التي تربط مكان تقديم عُروضهِ بتفاعل الجمهور المُتجمع عشوائياً معها , فعروض مسرح الشارع تهدف الى ايصال خطاب معرفي بالإعتماد على تفاعل الجمهور معها من خلال إشراكهِ في اللعبة المسرحية لإن هذه العروض تُقدم في مكان التواجد العشوائي لهذا الجمهور وبالتالي تحظى تلك العروض بوجود جمهور متفاعل معها , حيثُ إن مسرح الشارع وجدَّ بحيث يلتقي بالناس حيثما كانوا , لذا فأن مفهوم مسرح الشارع **Street Theatre** خاضع لهذا العلاقة الثُنائية التي تربط مكان تقديم عُروضهِ بتفاعل الجمهور المُتجمع عشوائياً معها , فمسرح الشارع تسمية تُطلق على عروض مسرحية تجري خارج العمارة المسرحية في الهواء الطلق كالساحات العامة والشوارع , وخصوصيته تكمن في أنه يَخلُق فُرجة لها طابع حيوي يكون التلقي فيها مُختلفاً عن علاقة التلقي التقليدية , كما يستخدم إصطلاح مسرح الشارع لكي يصطف العمل الذي لا يصمم على الاطلاق لكي يعرض في الشوارع وبصفة عامة فقد استخدمت لفظة مسرح الشارع من أجل تحديد العمل الذي يُصمم من أجل العرض في الشوارع وليس ذلك الشكل الذي يقوم فيه الممثلون بجمع المال من المشاهدين بعد أن يقوموا بآداء عروضهم , ومسرح الشارع هو مسرح سياسي راديكالي يقدم عروضه في الشوارع والمدارس والمراكز التجارية , وخارج بوابات المصانع وفي أي مكان آخر

---

* مخرج وناقد مسرحي من العراق, وخبير دولي في مسرح الشارع .

يمكن أن يتجمع فيه الناس , انه مسرح بسط وإثارة للقضية وتمارس فرق هذا المسرح نشاطها بصورة واعية لدورها كوسائل للدعاية لصالح حركات اليسار , لذا فأن عروض مسرح الشارع هي عروض مسرح فقير لكنه غني بمواهب مبدعيه وطاقاتهم وإمكاناتهم الفنية حيث نرى الممثل في هذه العروض يستخدم الأدوات والأشياء العادية مثل الطبق والكوب والعصا الخ بالاضافة الى جسده بشكل مبتكر وجديد .

كما أن جمهور مسرح الشارع يختلف عن الجمهور الذي يرتاد العروض المسرحية المُقدمة في بنايات المسارح المُغلقة لإن الحوار مع الجمهور أحد أبرز دعائم مسرح الشارع ، ويستخدمه الممثلون فى جذب الجمهور والتشابك معه ، وأحيانا استفزازه لإخراجه من حالة المشاهدة السلبية للعرض , إلى حالة المشاركة فيه ، وأن مازال حلم تدخل الجمهور فى العرض إلى درجة تغيير مساره ونهايته أمرا بعيد المنال ، لطبيعة الجمهور وإدراكه لحقه فى تغيير مسرحه وواقعه بالحوار البناء , لكن ما ينبغي التوقف عندهُ أن المجموعات البشرية متنوعة وهذا ينسحب على طبيعة كل مجموعة , فتكوينها سوف يغير الحدث المسرحي لإن عدد من المجموعات البشرية التي تُكوّنْ الجمهور تتسم بطابع العمومية فالجمهور المُتجمع عشوائياً بوصفهِ جمهور مسرح الشارع يضم مُختلف الفئات العُمرية مع مُلاحظة أنهُ لا يُمثل منطقة سكنية بعينها وانما يُمثل عدة مناطق وحتى عدة مُدن ومن جميع الطبقات الاجتماعية فالعرض الذي يُقدم للجمهور الذي يرتبط بعلاقات صداقة مع مُقدميهِ يختلف عن العرض الذي يُقدم للجمهور الغريب وبالتالي فإن هذهِ العوامل مُجتمعةً لها تأثير مُباشر في تغيير مساء العرض بل وحتى تغيير نهايتهِ من قبل الجمهور , فالتفاعل مع الجمهور يُعد من أهم ما تنماز بهِ عروض مسرح الشارع لعدة اسباب منها ما يتعلق بالقُرب المكاني والروحي الذي يحس بهِ جمهور هذهِ العروض , لأن هذا النوع من المسرح يرى أن العرض المسرحي إنما يُقدم المُناسبة للإندماج مع الجمهور والتفاعل معه ويصبح هذا التفاعل والأفكار الكاشفة التي يتبلور من خلاله الجانب الأكثر أساسية في الحدث , لذا فإن صفة التفاعل ما بين عروض مسرح الشارع وجمهورهِا سمة مُميزة لهذا المسرح تجعل منها مختلفة عن تلك التي تُقدم في بنايات المسارح المُغلقة وقد عمدَ العاملون في مسرح الشارع الى إيجاد طرق عديدة من أجل إشراك وإستخدام الجمهور في العرض من أجل خلق حالة التفاعل المنشودة , منها إستخدام جميع المتفرجين في إنجاز نشاط جماعي يخص العرض فضلاً عن إدخالهم في العرض المسرحي من خلال إستخدامهم ضمن سياق الحدث الدرامي للعرض

ان عُروض مسرح الشارع تسعى أن يكون المسرح أداة من أدوات تغيير أنماط التفكير لدى أفراد المُجتمع وطرح مفاهيم جديدة لهم حينما تُقدم في أماكن غير تقليدية من أجل تحقيق التفاعل بينها وبين جمهور الشارع , مع ما تحملهُ تلك العُروض من مضامين فكرية , إنطلاقاً من مبدأ عودة المسرح الى الشارع فمع هذه العودة من

المسرح للشارع ، يعود الشارع إليه بهمومه وقضاياه وبساطة لغته ، عبر ممثليه ونشطائه وحكاياته اليومية الممسرحة ، التي قد لا تعيش غير يومها ، لكنها تلامس العصب العاري ، ملبية احتياجاً من الشارع لتحويل مناقشات المقهى والبيت والنادي وبرامج التوكشو إلى حوارات عامة في صورة فنية في الشارع ، وصادمة في ذات الوقت أفق توقعاته لتحريضه على الحركة لتغيير نهايات الحكايات المقدمة لأفعال فعلية على أرض الواقع .

- **الجمهور ومسرح الشارع**

إن العروض المسرحية التي تُقدم في الشوارع والساحات والاماكن العامة تهدف الى ايصال خطاب معرفي بالإعتماد على تفاعل الجمهور معها من خلال إشراكهِ في اللعبة المسرحية لإن هذه العروض تُقدم في مكان التواجد العشوائي لهذا الجمهور وبالتالي تحظى تلك العروض بوجود جمهور متفاعل معها , حيثُ إن مسرح الشارع وجدَّ بحيث يلتقي بالناس حيثما كانوا , لذا فأن مفهوم مسرح الشارع خاضع للعلاقة الثُنائية التي تربط مكان تقديم عُروضهِ بتفاعل الجمهور المُتجمع عشوائياً معها , كما أن جمهور مسرح الشارع يختلف عن الجمهور الذي يرتاد العروض المسرحية المُقدمة في بنايات المسارح المُغلقة لإن الحوار مع الجمهور أحد أبرز دعائم مسرح الشارع ، ويستخدمه الممثلون فى جذب الجمهور والتشابك معه ، وأحيانا استفزازه لإخراجه من حالة المشاهدة السلبية للعرض ، إلى حالة المشاركة فيه ، وأن مازال حلم تدخل الجمهور فى العرض إلى درجة تغيير مساره ونهايته أمرا بعيد المنال ، لطبيعة الجمهور وإدراكه لحقه فى تغيير مسرحه وواقعه بالحوار البناء , وبالتالي فإن مدى تفاعل جمهور مسرح الشارع مع ما يُقدم لهُ من عروض وإدراكهِ لها يوصل الى أربعة نتائج هي :

1. ان موقف المتفرج من بقية الجمهور وادراكه له وعلاقته معه تمثل عاملا هاماً في تجربته المسرحية.
2. ان العمليات الادراكية في مسرح الشارع تمثل ضمن أمور أُخرى شكلاً من أشكال التفاعل الاجتماعي.
3. الجمال قد يكتسب في المسرح دلالات انسانية او رمزية او كليهما معاً .
4. ان المسرح الذي يوظف البيئة يساعد على تحقيق ردود افعال جماعية متجانسة لدى الجمهور .

فالتفاعل مع الجمهور يُعد من أهم ما تنماز بهِ عروض مسرح الشارع لعدة اسباب منها ما يتعلق بالقُرب المكاني والروحي الذي يحس بهِ جمهور هذهِ العروض , لأن هذا النوع من المسرح يرى أن العرض المسرحي إنما يُقدم المُناسبة للإندماج مع الجمهور والتفاعل معه ويصبح هذا التفاعل والأفكار الكاشفة التي يتبلور من خلاله الجانب الأكثر أساسية في الحدث , لذا فإن صفة التفاعل ما بين عروض مسرح الشارع وجمهورهِا سمة مُميزة لهذا المسرح تجعل منها مختلفة عن تلك التي تُقدم في بنايات المسارح المُغلقة وقد عمدَ العاملون في مسرح الشارع الى إيجاد طرق عديدة من أجل

إشراك وإستخدام الجمهور في العرض من أجل خلق حالة التفاعل المنشودة , منها إستخدام جميع المتفرجين في إنجاز نشاط جماعي يخص العرض فضلاً عن إدخالهم في العرض المسرحي من خلال إستخدامهم ضمن سياق الحدث الدرامي للعرض , ولهذا الإستخدام شروط يجب على العاملين في مسرح الشارع مراعاتها وهي :

1. لا تحاول إستخدام متفرجين أو أعضاء من المتفرجين قبل أن تكسب ثقتهم , وإلا فسوف يشعرون بأنهم معرضون للتهديد ويشعرون بالخوف , وسوف تفقد الناس بسرعة إذا بدأت بالتحرك نحوهم مُباشرة .
2. لا تتعال على المُتفرجين , بل إكسب ودهم , ولكن إحتفظ دائماً بجو من الغموض , وبذلك سيرغبون في البقاء معك .
3. تعلم كيف تختار الشخص الملائم . وهذا يعني أولاً كيفية تمييز النوع الملائم من الأشخاص , بمعنى الشخص الذي سيُقدم ما يكفي لجعل الدور ناجحاً , ولكن دون إزعاج كأن تُسيطر عليهِ أو تجعلهُ مُربكاً للممثلين وثانياً كيف تجبر شخصاً ما فعلاً على الحضور .... لا تكن قاسياً على المتفرجين بل إحترمهم دائماً .
4. سوف توجد دائماً مواقف محددة لمتفرج واحد , ولكن تعلم الثقة في أثناء التعامل مع أعضاء من المتفرجين , وهو شيء مهم جداً فإذا لمسوا الثقة فيك فسوف تزداد هذهِ الثقة .
5. تأكد أنك تعرف أين تضع خطاً فاصلاً بين المزاح مع شخص ما على خشبة المسرح وبين إهانتهِ . إنه فاصل مُتقن , ولكن يمكن أن يكون تجربة مؤلمة إن لم يعالج بشكل صحيح فالفرد في المُتفرجين يمكن أن يكون إضحوكة جيدة , وأغلب الناس لا يأبه أن يكون سمجاً ولكن عند التعامل بدون براعة من الممكن أن تلقى كثيراً من المعاناة .
6. إجعل دائماً لكل عضو تستخدمه نقطة ثناء بأن تجعل المتفرجين الآخرين يُصفقون لهُ .
7. إحتفظ بسيطرتك على العرض طوال الوقت , وحتى لو كانت المسرحية تبدو كثيرة الإرتجال (ويجب أن تكون كذلك) إعرف ماذا يحدث , وتأكد من أن كل شيء في يدك , ومرة ثانية الفشل في عمل هذا أو ذاك يُمكن أن يؤدي الى فوضى وتنهدم الثقة .
8. كن حريصاً عند إستخدام المتفرج في المسرحيات إذ ربما تكون هناك مواقف مُعينة لا تُناسب التعامل مع المُتفرجين , إذ يصبح مكان الإسترخاء هو أفضل مكان مثل نزهة على شاطئ البحر أو مركز تجمع سائحين بينما المركز التجاري المزدحم لا يكون مكاناً مثالياً حيث لا يكون أمام الناس سوى دقائق معدودة لا يُفضلون قضاءها في أداء دور شجرة أو شيء من هذا القبيل .

ومن أجل الأخذ بما تقدم يجب على العاملين في مسرح الشارع أن يقوموا بإجراء مُعاينة لنوعية الجمهور الذي يُقدم لهُ العرض لإن تحليل الجمهور الذي يرتاد

المسارح المختلفة خارج المؤسسات الكبرى بداية من المسارح المجتمعية الى العروض المفتوحة قد يقدم لنا صورة اكثر دقة للجمهور الذي يمارس التجربة المسرحية المعاصرة .

إن مسرح الشارع لهُ القدرة عل مد جسور التواصل والتفاعل بينهُ وبين الجمهور , وبالتالي يستطيع أن يخلق مسرحاً دافئاً Intimate Theatre بوصفهِ مُعبراً عن قوة العلاقة التي تربط بين المُمثل والمُتفرج حيثُ يُمكن أن يتكون من ممثل مسرحي واحد ومُتفرج واحد في مساحة محدودة جداً حيث يستطيع الممثل المسرحي أن يؤثر بشكل كبير في المتفرجين من خلال إندماجهِ معهم واللعب معهم وقيادتهم في الرحلات وخلق عنصر المُفاجأة من قبلهِ حينما يظهر في أماكن غير مُتوقعة من قبلهم , وتشتمل عروض مسرح الشارع على المشاركة الجماهيرية من خلال إشتراك الجمهور في الإستجابة الشفهية لما يطرحهُ العرض من قضايا بشكل أو بآخر, رُغمَ أن نوعية هذا الجمهور تختلف تبعاً لمكان العرض ووقت تقديمه وهذا ما يؤثر بشكل واضح على مدى إستجابتهم لما يطرحهُ , فالجمهور الذي يتجمع وقت الغذاء يختلف عن ذاك المُتجمع فترة الظهيرة لأنهُ لا يمتلك نفس القدر من الوقت للمُشاهدة فضلاً عن الفوارق الثقافية الموجودة لدى أفراد هذا الجمهور والتي تلعب دوراً في هذهِ الإستجابة , التي تؤدي الى التفاعل الواضح بين المُتفرج وعُروض مسرح الشارع بوصفها تُمثل المسرح البديل القادر على تحقيق تأثير في الجمهور الذي ينتمي الى شرائح المجتمع بوصفهِ يُمثل جمهور شارع مُتجمع عشوائياً حيثُ ان مجرد الرغبة في تطوير فن يناسب العصر وفي غيبة أي دافع اخر تكفي لان تدفع بمسرحنا وهو مسرح عصر العلم الى الضواحي والشوارع حيث يفتح ذراعيه للجميع ويصبح في متناول اولئك الذين يعيشون على القليل وينتجون الكثير , فالذهاب الى الجمهور هو ما يُميز عروض مسرح الشارع عن العروض التي تُقدم داخل المسرح المُغلق بوصفهِ يهدف الى التقرب منهُ , من خلال تقديم تلك العروض في المقاهي أو الذهاب الى القُرى وأماكن العمل من أجل إلتحام أكثر بالناس وتفعيل روابط التعايش والتواصل معهم والتعرف على مشاكلهم .

- **التفاعلية في مسرح الشارع**

إن عروض مسرح الشارع تنماز بصفة التفاعلية ما بينها وبين الجمهور لذا وجدتَ بعض الدراسات الحديثة أن هذهِ العُروض هي (دراما تفاعلية Interactive Drama) * والتي تُوصف بأنها شكل جديد من المسرح يتبنى الاشكال التقليدية ويقلبها رأساً على عقب , حيثُ يُشترط فيها ما يلي :

---

* هي شكل من المسرح يسوقهُ سيناريو وتكون قريبة من دراما البيوت التي كانت تؤدى في القرن الرابع عشر . أما التفاعلية فهي عملية تواصلية تتم في المستوى الفني بين نص قادر على ان يستوعب قارئه , وقارئ قادر على ان

1. لا تكون الدراما التفاعلية مسرحاً تفاعلياً طالما ان المصطلح يُستخدم في المسرح الافتراضي الذي يتفاعل فيه الممثلون الاحياء مع الاشياءالافتراضية التي يخلقها الحاسوب .
2. لا تكون الدراما التفاعلية مسرحاً تفاعلياً طالما ان المصطلح يُستخدم في برامج الحاسوب للواقع الافتراضي والتي يسيطر فيها مستخدم الحاسوب على ممثل افتراضي يعمل مع تراكيب الحاسوب في مسرح افتراضي كامل وفي جوهره فان هذا الشكل من الدراما التفاعلية هو برنامج تعليمي للعبة في الحاسوب .
3. لا تكون الدراما التفاعلية دراما صندوقية يجلس فيها الجمهور على نحو غير فاعل يشاهد عرضاً يقدمه ممثلون على خشبة المسرح .
4. لا تكون الدراما التفاعلية مسرحاً للعرض يقدم فيه الممثلون المسرحية نفسها التي تم التدرب عليها من قصة او حوار تم اعداده مسبقاً .

وللدراما التفاعلية مُشتركات عديدة مع الآتي :

1. المسرح البيئي * , في الدراما التفاعلية يكون المُمثل هو الجمهور ولا تُعرض لهُ بطريقة تقليدية حيث يصبح كُل مُمثل من المُمثلين أحد أفراد الجمهور ويصبح كُل فرد من الجمهور مُمثلاً , لإن الفضاء لم يُعد مُقتصراً على خشبة المسرح أو مكان العرض فالمسرحيات التفاعلية من المُمكن تقديمها في أي مكان وهو ما ينطبق على عروض مسرح الشارع التي تُقدم في أماكن غير تقليدية
2. الدراما التشعبية , حيثُ تكون النهاية من صُنع الجمهور نفسه حينما يتفاعل مع الحدث المسرحي ويُشارك فيهِ بعكس العروض المسرحية التقليدية .
3. الدراما النفسية , حيثُ تُستخدم لغرض تحقيق أهداف علاجية من أجل المُساعدة على تحقيق هدف شفائي مُحدد للجمهور , فضلاً عن تحقيق المُتعة والتطهير .
4. اللعبة , بوصفها لعبة إجتماعية وإسلوباً للتدريب والمران .

أن عُروض مسرح الشارع بوصفها دراما تفاعلية , لذا فهي تسعى أن يكون المسرح أداة من أدوات تغيير أنماط التفكير لدى أفراد المُجتمع وطرح مفاهيم جديدة لهم

يستوعب هذا النص وتلك مسالة لا يمكن ان تتحقق إلا بوجود مبدع كبير , أو نص فني متميز ومدهش . للمزيد ينظر : براين ديفيد فيلبس , **الدراما التفاعلية : تفكيك المسرح** ، مجلة الثقافة الاجنبية , ع3_4 , السنة32 , (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , 2011م) , ص21 , وفاطمه البريكي : **مدخل الى الأدب التفاعلي** (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي , 2006م) ص6 .

* **Environmental Theatre** تسمية تطلق على اسلوب في العمل المسرحي وعلى شكل عرض خاص يهدف الى ازالة الفصل التقليدي بين المؤدي والمتلقي وبناء علاقة مختلفة تقوم على التفاعل بينهما وبين البيئة المحيطة التي تستخدم كمكون اساس في العرض .

حينما تُقدم في أماكن غير تقليدية من أجل تحقيق التفاعل بينها وبين جمهور الشارع , مع ما تحملهُ تلك العُروض من محمولات فكرية , إنطلاقاً من مبدأ عودة المسرح الى الشارع فمع هذه العودة من المسرح للشارع ، يعود الشارع إليه بهمومه وقضاياه وبساطة لغته ، عبر ممثليه ونشطائه وحكاياته اليومية الممسرحة ، التي قد لا تعيش غير يومها ، لكنها تلامس العصب العاري ، ملبية احتياجاً من الشارع لتحويل مناقشات المقهى والبيت والنادي وبرامج التوكشو إلى حوارات عامة في صورة فنية في الشارع ، وصادمة في ذات الوقت أفق توقعاته لتحريضه على الحركة لتغيير نهايات الحكايات المقدمة لأفعال فعلية على أرض الواقع .

لقد تبلورت عدة مفاهيم منها ما يؤكد ومنها ما ينفي وجود قيمة معرفية لهذا النوع من العُروض التي تُقدم في الشارع منها حيثُ أن هذا المسرح لا يقوم على منهج جديد متسق يُمكن دراسته أو تعلمهُ , وأن من يقوم بالعمل في هذا المسرح مجرد مجموعة من الممثلين الهواة غير المُدربين يقومون ببعض العروض الرديئة ... لذلك يمكن القول أن كل هذا لا يعد تمثيلاً على الإطلاق وبالتالي لا يمكن إعتبار هذا مسرحاً بالمعنى الصحيح , أما الفرق المسرحية التي تُقدم عُروضها في الشوارع فهي تنطلق من قناعة فكرية تؤكد على وجود أسباب موضوعية وتأريخية وإجتماعية لإحساس المُشاركين في تلك العروض بالإغتراب عن العالم المُحيط بهم وبالتالي هُناك حاجة ماسة لتقديم مسرح شارع يمتلك أسباب التغلب على عوامل هذا الإغتراب من خلال المُمارسة والمُشاركة الجماعية لهذا المسرح بجميع محمولاتها الفكرية , لذا يجب الفصل بين مفهومين مُختلفين هُما :

1. مفهوم مصطلح العرض المسرحي Show الذي يُشير الى العرض الثابت الذي يُقدم داخل مسرح العُلبة والأماكن المُغلقة وهو ليس مسرح شارع ولا يُمكن تقديمهُ في الشارع .
2. مفهوم مصطلح الآداء المسرحي Performance الذي يُشير الى عمل مسرحي أكثر نشاطاً وحركة وينطبق هذا الوصف على عُروض مسرح الشارع .

- **مُعوقات مسرح الشارع**

أما المُعوقات والمشاكل التي تواجه عروض مسرح الشارع فيمكن تلمسها في :

1. مُقاطعة أداء المُمثلين من قبل بعض الأشخاص بشكل قصدي أو عفوي من خلال طرح الأسئلة بقصد المُضايقة والإثارة , وهُنا يجب على المُمثل التعامل مع هذهِ الحالة ومن ثُمَ العودة الى تكملة العرض .
2. دخول بعض الأشخاص الى منطقة العرض والسير فيها مما يُسبب إعاقة لهُ , وهُنا يجب على المُمثلين إعادة هؤلاء الى أماكنهم من خلال التفاعل مع الموقف بتلقائية .

3. دخول الحيوانات السائبة الى منطقة العرض كالكلاب والقطط وغيرها .
4. دخول أشخاص مخمورين الى منطقة العرض , لذا يجب تركهم يفعلون ما يريدون وجعلهم ينصرفون بهدوء مع خلق نوع من التفاعل مع مثل هكذا حالات .
5. دخول أفراد من الشُرطة مُحاولين إيقاف العرض لأسباب شتى , وعلى المُمثلين ترك مكان العرض والإلتحام مع الجمهور من أجل حثهم على التصفيق والضحك كي يضطر أفراد الشُرطة للمُغادرة وبعدها يعود الممثلين لإستكمال العرض .
6. حدوث تقلبات مناخية مُفاجئة كسقوط الأمطار والرياح القوية , حيث يتوقف إستمرار العرض أو إيقافه على بقاء الجمهور إنصرافهِ .
7. مرور سيارات الاسعاف والاطفاء وسيارات يقودها أشخاص تُحاول إجتياز منطقة العرض بقصد عرقلتهِ ومواكب الأعراس والأفراح والأموات , فضلاً عن الضوضاء التي تُسببها أصوات السيارات المارة بالقُرب من العرض وأصوات الطائرات .

- **الأداء التمثيلي في مسرح الشارع**

إن تقديم أفضل نص مسرحي عالمياً في الشارع دون معرفة ودراية بالأداء التمثيلي الخاص بمسرح الشارع , لا يُجدي نفعاً في جذب انتباه الجمهور وإبعادهِ عن التشتيت في مكان العرض المفتوح عبر إثارة فضولهِ لإن مسرح الشارع ذا طابع حيوي , يصعب فصل شكلهِ عن مضمونهِ لانه يهدف الى كسب ثقة جمهورهِ عبر تقديم عروضهِ الى الجمهور حيث يتواجد في الشوارع والساحات وجميع الاماكن العامة بما يؤدي الى ايصال خطابه الفكري النابع من صميم مشاكل الجمهور الذي وجدَّ من اجله فبدون هذا النقاش والمُشاركة والتمثيل معه لغرض الوصول الى حلول لتلك المشاكل اليومية يفقد مسرح الشارع قيمتهِ المتمثلة بوجود روابط قوية مع جمهورهِ ومشاركتهِ الواعية في عروضهِ ومن هُنا يُمكن تحديد العلاقة ما بين شكلهِ ومضمونهِ , من خلال أداء تمثيلي خاص بمسرح الشارع من قبل الممثلين العاملين فيهِ , فالأداء غالباً ما يعتمد على الجسد كأسلوب مؤثر في جذب إنتباه الجمهور من خلال إثارة فضولهِ بشكل وافي يجعلهُ يرغب في البقاء ومُشاهدة العرض والإستمتاع بهِ , حيثُ يُعتمد الأداء التمثيلي في عروض مسرح الشارع على خاصية التواصل Communication بوصفهِ حالة إجتماعية تعتمد على إيصال خطاب معرفي بين المُتكلم من جهة وبين المُستمع من جهة ثانية تحقيقاً لحالة التفاعل بينهما وبذلك فأن الأداء التمثيلي في عروض مسرح الشارع يُساعد على تحقيق التفاعل بين العرض كُكل من جهة وبين الجمهور , لان المستويات التواصلية في العرض تتمثل في :

1. المستوى الصوتي المتمثل في صوت الممثل , والموسيقى والمؤثرات الصوتية .
2. المستوى البصري الذي يشمل الديكور وجسد الممثل وما يحتويه الفضاء السينوغرافي للعرض .

ومن الجدير بالذكر أن وجود التواصل في المسرح من عدمهِ قد أثارَ الجدل طويلاً حولهُ لإنَّ التواصل يَفترض تبادل الأدوار بين قُطبي التواصل بحيث يتحول المُستقبِل بدورهِ الى مُرسِل .

كما أن الأداء التمثيلي في عروض مسرح الشارع يعتمد على إسلوب الإرتجال حيثُ يتطلب ذلك , وجود مُرونة من قبل الممثلين وهي من الإمور الأساسية التي تُميز مسرح الشارع عن باقي المسارح فضلاً عما يوفرهُ الإرتجال للممثلين من قُدرة على التكيف والإنسجام مع الظروف والمُستجدات والمشاكل الطارئة بالإضافة الى جعلهم أكثر إنفتاحاً في إستخدام الإحتمالات والإمكانيات التي تُقدمها البيئة من حولهم .

- **التقنيات في مسرح الشارع**

للتقنيات المسرحية المُستخدمة في مسرح الشارع أهمية واضحة تنبع من خصوصيته حيث تتحدد وفقاً لمُتطلباتهِ وأهدافهِ التي وجدَ من أجلها هذا المسرح وبالتالي تكون عُروضهِ ثرية وحية تجذب إنتباه الجمهور من خلال إستخدام تقنيات عديدة منها :

1. الموسيقى الحية , حيثُ توجد عدة أساليب لإستخدام الموسيقى في مسرح الشارع والتي تتطلب قوة موسيقية واضحة بحيث تكون مسموعة ومُميزة عن ضوضاء الشارع , ويتم عزفها من خلال فرقة موسيقية خاصة أو عن طريق إشراك بعض الموسيقيين في العرض .
2. الموسيقى المُسجلة , وهي من طرق إستخدام الموسيقى في مسرح الشارع من أجل خلق جو مُعين أو إستخدامها كخلفية .
3. مُحاكاة الموسيقى بأصوات المُمثلين , وهو من الأنواع التي تكون ذا مُتعة وتسلية للجمهور .
4. آلات الصفق كالطبول والدفوف , حيثُ تُستخدم بشكل مؤثر في مسرح الشارع .
5. أدوات السحر والألعاب البهلوانية والإكسسوارات المُستخدمة فيها .
6. الأزياء المسرحية وشكلها وتصميمها والألوان والخامات المُستخدمة فيها , تتحدد من خلال مُتطلبات كُل عرض من عُروض مسرح الشارع .
7. إستخدام الماكياج عملية أساسية وجوهرية لأنها تعمل على إجتذاب عدد كبير من الجمهور .
8. إستخدام العربات والمنصات والقطع الديكورية المُتحركة والدمى الكبيرة الحجم في العرض وقطع القماش الكبيرة .
9. الأقنعة الضخمة .

فمسرح الشارع يلجأ دائماً الى , إستخدام قطع ديكورية بسيطة وخفيفة وسهلة الحمل بسبب طبيعة عروضهِ التي تتجول في عدة أمكنة لتقديمها مما يجعل العاملون في

تلك العروض لا يحملون معهم إلا ما هو ضروري وجوهري , وهذا ما يُميز التقنيات المُستخدمة في مسرح الشارع عن تلك التي تُستخدم في المسارح التقليدية .

- **وظيفة مسرح الشارع**

إن مسرح الشارع غالباً ما يُقدم عُروضهُ لجمهور واسع وكبير ومُتنوع وبالتالي فإنهُ ذا صبغة جماهيرية واضحة إنطلاقاً من سعة المكان الذي تُعرض فيه تلك العروض , فضلاً عن عوامل مُتداخلة تُعطي لهذا المسرح حُرية كاملة في التعامل مع المكان حيثُ يُمكن نقل عروضهِ وتحريكها بسهولهِ حسب الحاجة لإن مسرح الشارع لا يدعو الجمهور للقدوم إليهِ وإنما هو من يذهب إليهم في مكان معلوم يحمل مُقومات عديدة تُبرز الهوية الخاصة بهِ وتُحفز الجمهور على التفاعل مع ما يطرحهُ هذا المسرح الذي يتصف بالصفة الجماهيرية إعتماداً على الجو العام المُحيط بهِ ورسالتهِ الإنسانية التي تُبين أهمية الدور الذي يقوم بهِ العاملون فيهِ حينما يقوموا بتجميع الجمهور حولهم وتأكيدهم على التواصل المرئي مع أفراد الجمهور أكثر من التواصل اللفظي , فمسرح الشارع يعتمد على قُدرات مُمثليه إعتماداً كاملاً في إستغلالها مع إستخدام كافة الوسائل التعبيرية من أجل إيصال رسالتهِ التي وجدَ من أجلها حيثُ يتم طرح مُجمل القضايا التي تهم جمهور الشارع وترصد هُمومهِ الحياتية اليومية فهوَ وبسبب طبيعتهِ الخاصة التي تَفرضْ على العاملين فيهِ إعتماد أساليب فنية تتضمن المُتعة وإجتذاب الجمهور , مع عدم اللجوء لإسلوب المُهاجمة الفَظة للسُلطة الحاكمة أو الرموز التي تحمل قُدسية لدى طائفة مُعينة من المُجتمع وإنما يلجأ مسرح الشارع بُغية إيصال رسالتهِ الإنسانية إعتماداً على المحمولات الفكرية في عُروضهِ إلى إشراك الجمهور في الحدث المسرحي من أجل إعطاء إحساس إيجابي بالتضامن والقوة عن طريق المُشاركة في المشاعر الجماعية التي تتضمنها أجواء عروض مسرح الشارع وكذلك حث أفراد الجمهور على القيام بما لم يكن في مقدورهم عمله سابقاً دون مُساعدة وبذلك يتم تقوية وتعزيز فكرتهم عن أنفسهم وزرع الثقة فيها , وهذهِ هي الوظيفة الأساسية لمسرح الشارع لإن المُهم فيه أن ينبع فعلاً من صميم مشاكل الناس لإن الناس عندَ رؤيتهم لمسرحية لا تُعبر عن أنفسهم لن يكترثوا لها أبداً أو لن يتابعوها بشوق , إعتماداً على المحمولات الفكرية في عُروضهِ , حيثُ يتم تناول أشكال الصراع الطبقي في المُجتمع والقهر والإستلاب الإجتماعي عبرَ تبني وجهات نظر عديدة تجاه هذهِ القضايا تعتمد على توجيه النقد لها وتحليل أسبابها ودوافعها وطرح الحُلول المُناسبة بُغية التغلب عليها كرفض الحُروب ومُحاربة العُنصرية والعِرقية من خلال التكثيف الجمالي للواقع المعيش فضلاً عن تقديم نوع من التحليل الإجتماعي , لذا فإن عروض مسرح الشارع , قد تصدت لأشياء كانت تتأرجح بين التظاهر السياسي وإلقاء الضوء على الحياة الإجتماعية ومحاكمتها وفي هذا عودة الى المسرح ودعوة

الجمهور للإشتراك في بالعرض بشكل فعلي جمهور هذا المسرح لم يكن بالضرورة جمهوراً مسرحياً .

فأهمية التمثلات الفكرية في عُروض مسرح الشارع تنبع من وظيفتهِ التي وجدَ من أجلها هذا المسرح فمثلاً في البُلدان التي تشهد حالة عدم الإستقرار السياسي تظهر الحاجة الماسة الى تقديم هذا المسرح , وذلك لعدم إمكانية الفصل بين ما هو فني وما هو سياسي وغلبة أحداهما على الآخر حينما تتحول عروض هذا المسرح الى مُظاهرات سياسية تُنادي بتصحيح الأوضاع السياسية غير المُستقرة في البلد ونوعاً من الإحتجاج على تردي الخدمات حيثُ يُشارك فيها جمهوره مع الأخذ بنظر الإعتبار جماليات العرض ومرتكزاتهِ الفنية .

لقد أخذ مسرح الشارع يأخذ مساحة كبيرة في النشاط الفني العالمي وأخذَ الإهتمام بهِ يزداد مع إزدياد الوعي بأهمية ما يتركهُ من تأثير واضح على الجمهور , حيثُ بدأ مسرح الشارع يُنظر إليهِ على أنهُ أحد أفضل أشكال التبادل الثقافي أو التثاقف ويتبلور ذلك من خلال تأكيدهِ على التواصل المرئي أكثر من التواصل اللفظي حيث يساعد ذلك على التخلص من عوامل المشكلات اللغوية ويؤدي ذلك أيضاً الى وجود نوع من العالمية والكونية التي يتصف بها مسرح الشارع , فهذا المسرح يتصف بالبساطة والسهولة في نقل عُروضهِ الى أي مكان في العالم مما يجعلهُ من أفضل الوسائل لنقل ثقافة وتُراث البلد الذي قَدِمَ منهُ , حيثُ أن مسرح الشارع يحمل صفة مُميزة لهُ تتمثل في كونهِ يتجاوز مُجمل العوائق اللغوية التي تكون حاجزاً بينهُ وبين جمهورهِ في غير بلدهِ الأصلي وبذلك فأنهُ يُحقق أفضل صور التفاعل الإنساني بين البشر في جميع أنحاء العالم , وبذلك تتجسد أهميتهِ الحالية والحاجة الماسة لهُ وتأكيداً لوظيفتهِ التي وِجدَ من أجلها هذا المسرح .

مصادر الدراسة

1. ادوين ويلسون , **التجربة المسرحية** , تر : ايمان حجازي ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي والمسرح التجريبي , الدورة الثالثة عشر ، 2001م) .
2. ألان ماكونالد وآخرون ، **مسرح الشارع الاداء التمثيلي خارج المسارح** ، تر : عبد الغني داود واحمد عبد الفتاح , (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1999) .
3. أيمن حلمي , **مسرح الشارع لماذا الآن** , مجلة المسرح , ع240 , (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , يناير 2012م) .
4. أيمن حلمي , **مسرح الشارع لماذا الآن** , مجلة المسرح , ع240 , (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , يناير 2012م) .
5. بيم ميسون ، **مسرح الشارع والمسارح المفتوحة** ، تر : حسين البدري ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي والمسرح التجريبي , الدورة التاسعة ، 1997م) .
6. حسن عطية , **في المهرجان الدولي لمسرح الشارع ..شتاء الغضب العربي يعاود زلزلة الأرض** , جريدة مسرحنا , ع 279, س6 , (القاهرة : وزارة الثقافة , 2012/11/19 م) .
7. سعدي يونس , **الشكل والمضمون في مسرح الشارع** , مجلة الاقلام , ع6 , السنة الخامسة عشر , (بغداد : وزارة الثقافة والاعلام , آذار 1980) .
8. سوزان بينيت , **جمهور المسرح** , تر : سامح فكري، ط2 ,(القاهرة : اكاديمية الفنون ، 1995م)
9. عامر صباح المرزوك ، **الذخيرة المسرحية في الصحافة الحلية** , (الحلة : دار الارقم للطباعة ، 2007) .
10. _____ ، **دليل المخرجين المسرحيين في بابل** , (الحلة : دار الارقم للطباعة ، 2008) .
11. هنري ليسنك : **مسرح الشارع في امريكا** , تر: عبد السلام رضوان , (القاهرة : دار الفكر المعاصر , 1979) .

الجمهور في مسرح الشارع

بين الانفعال الوجداني والتفاعل الايجابي

د. سعيد كريمي

أستاذ باحث، جامعة مولاي إسماعيل

الكلية المتعددة التخصصات، الرشيدية

تمهيد:

من نافلة القول أن علاقة المسرح بالجمهور علاقة مركبة، وغير بريئة، ولها ارتباط وثيق بمختلف السياقات التاريخية، والفكرية، والدينية، والأيديولوجية...ذلك أن ولادة ونشأة المسرح، ارتبطت في أثينا بالجمهور الذي طالما شكل حكما، وسلطة نقدية لا يمكن تجاوزها، كما أن الفضاء المفتوح الذي كانت تعرض فيه الأعمال المسرحية الخالدة، ينم عن تشبع اليونانيين بمنسوب كبير من الحرية، والديمقراطية. بيد أن العقلية الظلامية للقساوسة والرهبان، وتحالفهم مع الإقطاعيين والملكيات المطلقة، أقحم المسرح داخل الكنائس، وتم تنميطه والاجهاز عليه، وابتعد بذلك عن الاهتمامات الحقيقية للجماهير... وبفضل فلسفة الأنوار، ودخول الغرب إلى الحداثة من بابها الواسع، تصالح الجمهور مرة أخرى مع أب الفنون، إلا أنه صار يقام داخل القاعات الإيطالية، والأوبرات...ونتيجة تسارع التقدم العلمي والتكنولوجي، بدأت مجموعة من الفنون تنافس المسرح، وعلى رأسها السينما، والتلفزيون، ومختلف مواقع التواصل الاجتماعي التي هيمنت بشكل مطلق في الألفية الثالثة.

وعليه، فقد صار لزاما على المسرحيين التفكير في سبل جديدة لاستعادة التواصل المباشر والحميمي مع الجمهور، فأضحى مسرح الشارع أحد أهم هذه الإجابات. وهذا لا يعني أن هذا النمط الفرجوي لم يولد إلا في الفترة الزمنية الحالية، بل هو قديم قدم المجتمعات العريقة التي كانت تقيم فرجاتها في الفضاءات العمومية، والساحات، والشوارع، والأسواق...والأسئلة التي تطرح نفسها بإلحاح هي: هل مسرح الشارع اختيار أم ضرورة؟ هل هو بديل عن المسرح الاعتيادي والمتداول؟ كيف يتم استقطاب الجمهور إلى هذا النوع من المسرح؟ وكيف يتفاعل هذا الجمهور مع مختلف العروض؟ متى يكون الجمهور منفعلا، ومتى يصير فاعلا في مسرح الشارع؟ وإلى أي حد يمكن أن نتحدث عن شعرية خاصة بهذا المسرح، فلسفيا وجماليا؟

1.مركزية الجمهور في العمل الفرجوي

كان الجمهور منذ البدايات طرفا فاعلا في العمل المسرحي، إذ عليه يتوقف نجاح أو فشل العروض التي كانت تقام آنذاك، فتكون بذلك له كلمة الفصل. والذي يثمن ما نقوله هو أنه على الرغم من كون مسرحية " أوديب ملكا للشاعر الفحل سوفوكل أروع ما خلفه اليونان من آثار مسرحية، فإنها لم تنل الجائزة الأولى في المسابقات الاحتفالية بأعياد ديونيزوس، وإنما فازت بها مسرحية لشاب ناشئ اسمه فيلوكس، وهو ابن أخت الشاعر الكبير إشيل ".[1] فالجمهور إذن كان يمارس النقد المباشر، وإن أدى ذلك إلى التمحل والاعتساف في حق أحد عمالقة المسرح. إذ إن هذه المهمة كان من المفروض أن توكل إلى أخصائيين في هذا المجال حتى يكون التقييم موضوعيا، إلا أن الديمقراطية الأثينية أبت إلا أن يحكم الشعب نفسه بنفسه، ويتم اللجوء إليه ما دام أن المسرح عند اليونان كان يدخل في إطار الشأن العام والثقافة العامة.

وإذا وصلنا إلى أر سطو –الأب الروحي للمسرح- الذي يشكل سلطة نقدية ومرجعية مركزية، فإننا نجده هو الآخر يعطي للمتفرج قدرا من الاهتمام من خلال إشراكه في الحدث المسرحي، وتأثره واندماجه مع سيرورة الحكاية المتضمنة في التراجيديا التي يعرفها بكونها : "محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم، بلغة مزدوجة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء [...] وتثير الرحمة والخوف، وتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات " [2].

ومن المؤكد أن تطهير النفوس هو المرمى والغاية التي كان يسعى إليها المسرح اليوناني من خلال عرض مجموعة من التراجيديات المتمحورة حول شتى أنواع المعاناة والقسوة الرهيبة التي يعانيها الأبطال، والتي تدفع بالجمهور إلى التعاطف معهم ومقاسمتهم لآلامهم و أحزانهم... وهذا يعني أن الجمهور هو المستهدف بالدرجة الأولى، مما يجعلنا نقر بأن المسرح اليوناني أعطى لمسألة التلقي مكانة خاصة بها.

ومنذ العصر الإليزبيتي الذي تنفس فيه المسرح الصعداء بعد الإجهاز الذي طاله أثناء العصور الوسطى، بدأ المسرح يستعيد مكانته شيئا فشيئا عقب الثورة الفرنسية، وانبلاج عصر الأنوار ومعه التجريب الذي شمل كل الميادين العلمية والتقنية والأدبية والفنية بما في ذلك المسرح. إلا أن إشكالية التلقي المسرحي لم تطرح إلا في الفترة الزمنية المعاصرة، خاصة بعد التطور الكبير الذي عرفته السميولوجيا، وأعمال مدرسة كونسطانس الألمانية، واجتهادات المسرحيين التجريبيين والطليعيين الذين وضعوا اللبنات الأساسية للتلقي المسرحي وقعدوا لهذه العملية.

2-نحو مقاربة لإشكالية التلقي المسرحي :

في ظل التهميش الذي مورس على المتلقي بصفة عامة، والمتلقي المسرحي على وجه الخصوص، برزت إلى السطح مجموعة من الصيحات، والنداءات التي حاولت رد الاعتبار إلى المتلقي الذي عليه يتوقف الاعتراف بالعمل المسرحي وتقييمه والحكم عليه. ومما لاشك فيه أن التلقي المسرحي عملية في غاية التعقيد، وتزداد هذه الصعوبة كلما تعلق الأمر باختلاف الحقول الثقافية والمرجعيات الحضارية بين منتج العرض ومتلقيه، لأن الأول يوجه مجموعة من الخطابات المسننة المنبثقة من توجهه الفكري والثقافي إلى المتفرج الذي يجب عليه فك هذا التسنين، وخلخلته، وهو ما يتطلب منه إلماما معرفيا بثقافة الغير. وهذا يعني أن المتفرج/المتلقي هو أيضا مشارك فعلي في بناء العمل وقراءته " وكل وصف لبنية النص يجب أن يكون في نفس الآن وصفا لحركات القراءة التي يفرضها. وهذين المظهرين مترابطين "[3].

وبما أن معنى أي نص أو عرض هو عدد قراءاته، فإنه يكون أرضية مشاع لكل القراء المتلقين. فعندما يفرغ المخرج من الكتابة السينوغرافية، تبدأ مهمة المتلقي الذي من أجله أنجز هذا العرض، أي أن عليه أن يقوم باكتشاف الدلالات، وترويض المعاني التي ينطوي عليها كل نص أو عرض. ولعل هذا ما دفع رائد مدرسة كونسطانس الألمانية – التي اهتمت بشكل خاص بجمالية التلقي – هانس روبير ياوس H.R.Jauss إلى القول بأنه " لا يمكن تصور حياة عمل أدبي في التاريخ دون المشاركة الفعلية للمتلقين الذين يوجه إليهم هذا العمل "[4].

وقد كان الاهتمام منصبا على مر التاريخ على جمالية الإنتاج التي وقع منظروها في مجموعة من الشوائب و الأخطاء، في حين تم إهمال جمالية التلقي. ورغم كون هذه الأخيرة حديثة العهد، إذ لم يمض في التنظير لها سوى سنوات قلائل، فإنها استطاعت أن تتمركز بشكل جيد وأن تستوعب خطابات جمالية الإنتاج، بل وأن تتجاوزها. ويرى باترس بافيس P.Pavis أنه على الرغم من الاهتمامات المتزايدة بجمالية التلقي من قبل تيارات مختلفة " فإن هذه التيارات عليها أن تستفيد من أخطاء جمالية الإنتاج التي تميزت بأحادية الجانب في مسلماتها. كما أن عليها أيضا أن تقيم مصالحة في إطار العلاقة الجدلية بين الإنتاج والتلقي. فكل واحد يتحدد في علاقته بالآخر [5].

وغالبا ما يراهن المنتجون المسرحيون على الرقص على جراح الجمهور المفترض والاستجابة لأفق انتظاره، ويحاولون الابتعاد عن التجريب الذي ينأى عن

المألوف والمتداول. ويقدم باتريس بافيس بانوراما لنظريات الإنتاج والتلقي في الترسيمة التالية:

<table>
<tr><td colspan="2">جمالية الإنتاج</td><td colspan="2">جمالية التلقي</td></tr>
<tr><td colspan="2">نوع العلامة</td><td colspan="2">العلامة والتلقي
بعد تداولي</td></tr>
<tr><td>بعد تركيبي</td><td>بعد دلالي</td><td>3) جمالية المتلقي
أ- نظرية القراءة والتحقيقات
- التحقيق التخييلي
ب- نظرية حركية المتلقي.
نظرية النص الإيديولوجيا.
ج) نظرية الضوابط الاجتماعية.</td><td>4) التداوليات
أ) نظرية الأفعال اللغوية.
ب) نظرية التخييل.
ج) قوانين.
ن) نظرية الخطاب.</td></tr>
<tr><td>1) الشكلانية
أ – البحث عن الخاصية والسميولوجيا الشكلية
ب- البنيوية
2) نظرية النص ونظرية الضوابط النصية.</td><td>سوسيولوجيا المضامين
نظرية المرجع والانعكاس.</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="4">حقل نظريات الخطاب والتلقي [6]</td></tr>
</table>

وتقرأ هذه الترسيمة أفقيا انطلاقا من الأعمدة الأربعة الأساسية. وهي تمثل أهم النظريات والتيارات التي اهتمت بالإنتاج والتلقي المسرحيين.

وقد استفاد رواد المسرح ومنظروه بشكل كبير من جمالية التلقي ومدرسة كونستانس الألمانية، واستعاروا منها مجموعة من الأدوات الإجرائية والمفاهيم، ومن بينها أفق الانتظار l' horizon d'attente الذي يعرفه قيدوم هذا التوجه النقدي الجديد هانس روبير ياوس بقوله : "...إن أفق الانتظار لدى جمهور معين يعني النظام المرجعي...المنبثق عن ثلاثة عوامل أساسية : أولها معرفة الجمهور القبلية بنوعية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل. وثانيها شكل وتيمة الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها في العمل. وثالثها التعارض بين اللغة الشعرية واللغة التطبيقية وبين العالم المتخيل والعالم اليومي"(7).

يتضح من مقولة ياوس أن أفق الانتظار هو الحالة القبلية التي يكون عليها المتلقي قبل استقباله للعمل الإبداعي أو الأدبي، و يستند على ثلاثة عناصر رئيسة هي: الجنس الأدبي، والتناص، والتخييل. وينتج عن تلقي المتفرج لعمل ما، إما الاستجابة لأفق انتظاره، بمعنى أن العمل الذي تلقاه هو عمل عادي ومبتذل، و إما تخييب أفق انتظاره إذا كان العمل دون المستوى، أو تغيير أفق انتظاره في حالة ما إذا كان العمل جديدا وتجريبيا يتجاوز المتداول، ويقدم اجتهادات وإضافات نوعية ومختلفة.

واستنادا إلى ياوس حاول كيرإيلام تحديد أفق الانتظار – أو أفق التوقع- في علاقته بالمسرح قائلا: "إن إدراك المشاهد المعرفي للإطار المسرحي ومعرفته بالنصوص والقوانين النصية والاتفاقات يشكلان بالإضافة إلى إعداده الثقافي العام وتأثير النقاد والأصدقاء وغير ذلك ما يعرف في علم جمال التلقي بأفق التوقعات الذي بواسطته يتم قياس المسافة الجمالية التي يولدها العرض في ابتكاراتها وتعديلها للتوقعات المستقبلية"(8).

يبدو إذن والحالة هاته أن هناك ارتباطا وثيقا بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي في تشكيل أفق الانتظار أو التوقع لكل متفرج على حدة. والجانب الموضوعي يتكون من مجموع المبادئ والأعراف والقيم الأخلاقية والمعرفية والثقافية السائدة داخل مجتمع معين، والتي ليست حكرا على جماعة، أو شخص بعينه. بينما الجانب الذاتي يتعلق بالتكوين الشخصي للفرد ومدى تفاعله مع الجانب الموضوعي لجعله يحقق استقلالية نسبية وتميزا داخل حيز مجتمعي محدد.

واستفاد المسرح كذلك من الرائد الثاني لجمالية التلقي الألماني وولفغانغ ايزر W.Iser، وخاصة نظرية الوقع الجمالي Théorie de l' effet esthétique التي

تتجلى في العلاقة بين النص ومتلقيه، وهي تقوم على ثلاثة أعمدة هي النص والقارئ وتفاعلهما (9).

وحاول إيزر ممارسة الاختلاف مع ياوس الذي جعل أفق الانتظار والمسافة الجمالية لا تخرج عن الإطار الذاتي والموضوعي مستبعدا أي عناصر خارجية، في حين أن إيزر استبعد كون الوقع الجمالي نابعا من طبيعة الأدب نفسه، بل من العلاقة الجدلية والحوارية التي تجمع النص بمتلقيه وسيرورة هذه العملية.

ويمكن في المسرح الاستغناء عن العلبة الإيطالية، وقطع الديكور والإنارة والموسيقى... لكن الذي يظل ثابتا هو الممثل والمتفرج باعتبارهما محورا التمسرح. ولا يمكن تصور أي عمل مسرحي بدونهما. إلا أن العلاقة بينهما لم تكن على الدوام متكافئة، بل إن الكفة كانت دائما تميل لصالح الممثل / المرسل. وقد انتقد بافيل كامبيا نو Pavel campiano هذا التوزيع غير الدقيق وغير العادل بين الممثلين والمتفرجين الذين يقومون في الغالب بدور سلبي داخل قاعة المسرح. ذلك أنه "بمجرد انطلاق العرض المسرحي يكون لكل ممثل دور محصور ومحدد، في حين أن المتفرجين يقومون بنفس الدور. لهذا يكون حضور كل ممثل أساسي بالنسبة للعرض كله في الوقت الذي يمكن فيه تعويض كل متفرج بمتفرج آخر... فالممثلين لهم وظيفة نوعية Qualitatif بينما المتفرجين لهم وظيفة كمية Quantitatif وينظر إليهم باعتبارهم عددا معينا ليس إلا (10).

ومن ثم، فإنه يجب إعادة النظر في هذا التوزيع غير العادل للأدوار، والنظر إلى المتفرج باعتباره صانعا للفرجة أيضا، وليس فقط مستهلكا سلبيا لها. فالمتفرج هو اللبنة الأساسية لكل عمل مسرحي، وبغيابه يصير هذا العمل غير ذي بال. إذ من المفروض أن يقوم بمهمة تقييمية وتقويمية في نفس الآن. وبفضل احتجاجاته وصخبه ومناقشاته وتشجيعاته ينتبه المخرج المسرحي إلى مكامن القوة والضعف في عمله. وهو ما تثمنه آن أوبر سفيلد Anne Ubersfeld بقولها : " يجب أن نعلم أن المتفرج هو الذي يخلق الفرجة مثله في ذلك مثل المخرج المسرحي. فهو يعيد تركيب العرض كله على المحورين العمودي والأفقي. فالمتفرج مضطر ليس فقط لتتبع حكاية معينة، ولكن لإعادة تركيب الوجه العام لكل العلاقات المتصلة بالعرض في كل لحظة " (11).

وهنا تكمن المهمة الصعبة الملقاة على عاتق الجمهور، ذلك أن فهم وتأويل أي عمل مفتوح يمر عبر المؤلف الذي يشحنه بتصوره الشخصي المسكون بتجربته وزوايا نظره ورؤيته للعالم. ثم يأتي بعد ذلك المخرج الذي يعد مسرحة هذا النص، ليقذف به إلى الممثل سيد الخشبة ليضع عليه بصماته الخاصة. وليصل في آخر محطة إلى الجمهور

الذي يتلقاه بآفاق انتظارية مختلفة تختلف باختلاف المستويات السوسيو-ثقافية للمتفرجين. وبما أن العرض المسرحي " ساحة تباينات لا بيانات، ساحة تفجير لمعان لا حصر لها "، ومرتع لتعدد العلامات السمعية والمرئية، فإن المتفرج يحاول في زمن قياسي التركيب بين مختلف هذه العناصر التعبيرية ومطاردة المعاني.

ومن الصعب جدا على المتفرج العادي أن يرى ويسمع وينظر إلى الشخوص، ويتذكر جميع العلامات وكل الحركات في مرة واحدة. وهذا يعني أن " إعادة سميأة العرض تتطلب من المتفرج بناء معنى لكل علامة يتلقاها. كما أنه يعود إلى المعنى المتضمن داخل الفكرة بعد العمل التحليلي للفرجة... ما دام كل تحليل يتطلب إعادة تجميع العلامات وبناء المجموعات..." (12).

كما أن هناك علاقة جدلية ومرجعية بين العالم الخارجي –عالم التجربة والثقافة- والعالم المفترض المحدود داخل الفضاء المسرحي. وهو ما يجعل المتفرج يتوزع بين الواقع والمتخيل، ويحاول قدر الإمكان مقارنة ما يراه على الخشبة بعالمه اليومي الذي يتحرك داخله بصورة مطردة، ويعيش حياته بتلويناتها وتشعباتها.

و من المؤكد أن المشاهدة المسرحية تحقق الفائدة لدى المتفرج، كما أنها أيضا تحقق لديه المتعة Le plaisir. و إذا كان رولان بارت يتحدث عن " لذة القراءة "، فإن أوبر سفيلد تؤكد على شتى أنواع المتع التي يجنيها المتفرج من خلال متابعته للعروض المسرحية. فهناك "لذة المشاركة، ولذة السخرية، ولذة الفهم....ولذة الضحك، والبكاء، ولذة الحلم والمعرفة، و اللعب، والمعاناة .... و يمكن الاستطراد في لعبة الثنائيات الضدية إلى ما لا نهاية له "(13).

و بالجملة، فإنه بالنظر إلى كون العرض المسرحي تكثيفا لمختلف أنواع العلامات، وبناء على كون العلامة المسرحية ذات طبيعة معقدة، وتتراوح بين الرمز، والكلمة، والأيقونة، والإشارة، والصرخة، والصمت... فإنه من الواجب أيضا تعليم المتفرج كيفية المشاهدة حتى يكون متفرجا إيجابيا وفاعلا. و لن يتأتى ذلك طبعا إلا إذا تشبع هذا المتفرج المفترض بثقافة مسرحية، و صار المسرح بالنسبة إليه فنا يوميا و مألوفا، و ليس فنا طارئا ودخيلا على تربته الثقافية.

الجمهور في مسرح الشارع من الفضولية التلقائية إلى المشاركة الفعلية.

وإذا قاربنا علاقة الجمهور في مسارح الشوارع عموما، سنجد أنه يجمع بينها خيط ناظم يتمثل بالأساس في العلاقة التفاعلية المباشرة بين منتج العرض ومتلقيه، حيث يعد الشارع فضاء عموميا مشتركا بين الجميع، وتعد ساحاته أماكن مخصصة لمجموعة من الأنشطة اليومية التي قد تتغير وظيفتها الأصلية إلى تقديم فرجات مختلفة ومتباينة،

تستأثر باهتمام المتفرجين الذين اعتادوا على رؤية هذه الفضاءات تحتضن أنشطة أخرى. كما أن جمهور مسرح الشارع غالبا ما يتكون من أناس عاديين، سقطوا في شرك صناع الفرجة في لحظة معينة غير مبرمجة. فقد يمرون بشارع معين لقضاء بعض المآرب، ويصادفون أمامهم عملا مسرحيا فيأخذهم الفضول لإلقاء نظرة خاطفة، لكنهم غالبا ما يندمجون في مجريات العرض، ناسين الغرض الأساسي الذي خرجوا من أجله. بل إنهم، قد يتفاعلون إيجابا مع الممثلين، والحكايات، والأغاني، والرقصات، ويتحولون هم أنفسهم في بعض الأحيان إلى مؤدين، وليس فقط متفرجين سلبيين.

وهذا يعني أن مسرح الشارع، عكس مسارح القاعات، يفتح جسورا عديدة مع المتلقي، ويراهن على إشراكه بشكل فعلي في إنجاح العمل المسرحي. وكثيرة هي العروض الفرجوية التي تحتضنها مختلف الساحات العمومية المغربية منذ فجر التاريخ إلى الفترة الزمنية المعاصرة كما هو الحال بالنسبة إلى ساحة جامع الفنا بمراكش، وساحة باب المكينة بفاس، وساحة باب منصور بمكناس...علاوة على أبواب قصور وقصبات الجنوب الشرقي التي تزخر بمجموعة من الفرجات التقليدية الأمازيغية والعربية والإفريقية المطقسنة، والتي تشارك فيها الساكنة بشكل جماعي، وتحولها إلى فضاءات للاحتفال، وهو ما يعزز أواصر التلاحم والترابط بين مختلف أفراد القبائل والعشائر، ويجعل ساكنة هذه الربوع في علاقة دائمة مع أنساقها الثقافية الضاربة جذورها في أعماق التاريخ.

إن مسألة العلاقة مع الجمهور حاضرة في كل مكان في خطاب الفنانين والمهنيين في مسارح الشوارع، وتقوم بالأساس على إلغاء الجدار الرابع، وتحريك المتفرجين، والقطع مع الممارسات الحياتية العادية... بحثًا عن لقاء مسرحي متجدد مع جمهور لا يتردد في الأصل على المسارح. وفي سياق تعزيز الديمقراطية الثقافية، يمكن لفنون الشارع إعادة تنشيط المسارح والفرجات الشعبية بصفتها وسيطًا في المجتمع، وجعلها تصل إلى أوسع الجماهير. وإذا كان الخروج إلى القاعات المسرحية يشكل لحظة من المتعة، والحرية، والاحتفال، فإن الذهاب لمشاهدة مسرح الشارع يعد خطوة متميزة للاستكشاف، وتهذيب الذوق، والانفتاح على ثقافات جديدة...وطرح أسئلة، أو إيجاد أجوبة على أسئلة عالقة...

تختلط المسافات النوعية بين جمهور مسرح الشارع، وتتداخل فيما بينها. وعادة ما يحافظ الإنسان في وجود الغرباء على مسافة معينة. ومع ذلك، فإن الوضع المزعزع للاستقرار الناجم عن فنون الشارع، من خلال طابعها الاستثنائي والمحفز، يسمح لنا بملاحظة أن هذه المسافات تضيق بين المتفرجين حد التماس، أو أنها تتغير، مكتسبة شكلا مخالفا بحسب السياق. وغالبًا ما نلاحظ أن المسافات بين الأجساد تقل شيئًا فشيئًا لحظة

الأداء، ويقترب الناس بعضهم ببعض، ويتلاحمون، أكثر من أي وقت مضى في هذا النوع من الفضاءات العمومية في الأوقات العادية.

يتم تقليص المسافات إذن بين الأجساد إلى بضع سنتمترات، حد التلامس فيما بينها، والتزاحم؛ ويتحول العرض إلى لقاء حميمي، من خلال العلاقات اللمسية، أو عن طريق الرائحة (العطر ، العرق ، إلخ) والسمع. وهذا هو ما يمكن أن نصفه بوضع "عدم الانتباه المهذب"، حيث يتم أخذ الآخر في الاعتبار، ولكن بدون التزام كبير، مما يسهل إدارة هذا النوع من المواقف في الهنا والآن. وهذا يعني أن مسرح الشارع يؤسس لمدونة سلوك جديدة تقوم على التسامح، واللامبالاة، والتماس العذر للآخر...فقد تكون هناك دردشات بسيطة بين الجمهور قبل، وإبان، وبعد العرض، أو بعض التعقيبات، أو التعليقات المشتركة، أو الضحكات أو الابتسامات، أو ردود الأفعال التلقائية المشتركة غير المبرمجة بشكل قبلي...وهو ما يكرس مرة أخرى مرونة في المسافات الشخصية خلال تقديم هذا النوع من الأعمال الفنية.

يعيد الفنانون العمل في هذه المساحات اليومية من خلال الكشف، ولكن أيضًا عن طريق تنشيط إمكانات الفعل والإدراك، وجعل البعد الجسدي والحساس لجمهور مسرح الشارع أكثر حضورا. وهو ما يفتح إمكانيات توظيف الفضاءات العمومية بشكل مغاير، ويحرر مساحة الأحلام التي تخدم الخيال، وتوسع طيف إمكانيات العيش المشترك.

وتجدر الإشارة إلى أن جمهور مسرح الشارع في الغالب الأعم غير متجانس، ويمثل مختلف الطبقات الاجتماعية والديانات واللغات، والأعمار، والأجناس. وهو الفضاء الذي لا يمتلك فيه أي شخص سلطة على شخص آخر، حيث تنتفي التراتبية الاجتماعية والألقاب... ويمكن لكل شخص أن يمارس ما يحلو له من سلوكات متصلة بحرية اختيار العرض من بين عروض متعددة، علاوة على مجانية الحضور. وهذا النوع من الفضاءات المفتوحة يدعو الجمهور إلى حضور مادي، ولكن أيضًا إلى حضور إبداعي، لكن ربما نحتاج إلى التساؤل عن كفاءة وتأثير العرض على تحول/محتمل للمتفرج: "لذلك يبقى أن نثبت أن إدراك المتفرج لعروض الشارع يؤثر على تفكيره ويعلمه إلى حد كبير، في أفق تغيير منظوره للحياة والكون.

وقد شهدت مدينة زاكورة المغربية في السنة الماضية النسخة من مهرجان الحكاية الذي يتأسس على تقديم مجموعة من العروض المسرحية والفرجات في مختلف فضاءات المدينة، حيث تجوب مختلف الفرق العالمية المشاركة شوارع هذه الحاضرة المنتمية للمغرب العميق، وتخرجها من صمتها، وانعزالها، وتسلط عليها الأضواء، جاعلة منها مركزا بدلا من أن تكون هامشا...غير أن ما يلفت الانتباه هو الاقبال الكبير على

العروض، والاندماج التلقائي مع صناعه، حيث ينصهر شباب وشيب ونساء ورجال البلدة، بل حتى أطفالها مع مختلف العروض الممثلة لطيف واسع من الثقافات العالمية، ويتجاوبون معها، بأشكال متباينة تشي بأن الجمال له جمهوره وعشاقه في كل الأمكنة والأزمنة.

وهو ما يؤكد مرة أخرى على كون مسارح الشوارع عابرة للثقافات واللغات والاثنيات، وقادرة على إيجاد موطئ قدم لها في تخوم العالم، عكس مسارح القاعات التي تخضع لشروط موضوعية مختلفة، وفلسفة مغايرة. والملفت للانتباه أن الجمهور غير المتجانس الذي لا يفهم في الغالب الأعم لغة بعض الفرق الآتية من شرق أوروبا تفاعل بشكل كبير مع عروضها القائمة على لغة الجسد، والموسيقى، والألعاب التي يتم فيها إشراك شرائح كبيرة من هذا الجمهور، ويتحول إلى مشارك فعلي في العرض.

خلاصة:

يتضح لنا جليا مما تقدم أن إشكالية التلقي المسرحي ترتبط بطبيعة المسرح الذي ينطوي على شتى أنواع التعابير التي تتراوح بين السمعي والمرئي والمكتوب...وهو ما يعقد مهمة المتفرج الذي يجد نفسه أمام ترسانة كبيرة من الإرساليات التي يجب عليه فهمها واستيعاب محتوياتها التقريرية والإيحائية. ويمكن في هذا الإطار تفعيل اجتهادات رواد جمالية التلقي، وتكييفها مع طبيعة المسرح حتى يمكن خلق متفرج نوعي ومشارك في صنع العمل المسرحي، وليس فقط مجرد مستهلك سلبي لكل أنواع الخطابات. ولن يتم ذلك طبعا إلا بانفتاح هذا المتفرج على الريبرتوار المسرحي العالمي، وعلى جل التيارات المسرحية التجريبية والطليعية، وإدراكه لتقليعاتها الفنية والجمالية. وهو ما سيمكنه من اكتساب ثقافة مسرحية تساعده على فهم إواليات اشتغال أب الفنون، وتنتشله من دائرة السلب إلى دائرة الإيجاب، ومن محيط الكم إلى محيط الكيف.

الهوامش :

1)عطية عامر. النقد المسرحي عند اليونان. المطبعة الكاثوليكية : بيروت. دت.

ص28.

2)أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة. بيروت. لبنان. ص 18.

3)Umberto Eco, Lector in Fabula – Le rôle du lecteur. Ed grasset. 1985 P: 8.

4)H.Robert Jauss : Pour une esthėtique de la rėcėption. Ed. Gallimard. 1978.P.45.

5)Patrice Pavis. Revue des sciences humaines.N189.

Janvier.Mars. 1983.P:51.

6) Ibid . P : 56.

7) H.R.Jaus : pour une esthėtique de la rėcėption. P : 44.

8) كيرإيلام : سيمياء المسرح والدراما. ت. رئيف كرم. المركز الثقافي العربي ط. 1. 1992. ص 147.

9)W. Iser.Acte de lecture. Théorie de l´effet esthėtique. Gallimand. 1985.P.14.

10) Pavel campiano : le spėctateur un rôle sėcondaire sémiologie de la repréśentation. Ed. Complexe. 1975.P :96.

11) Anne ubersfeld. lire le théâtre. Ed sociales.Paris. 1993. P :41.

12) Anne Ubersfeld : Ecole du spéctateur. Ed. Sociales. 1980. P: 306.

13) Ibid : 325.

الجلسة الثانية

الدكتور سعدي يونس

مسرح الشارع الشكل والمضمون

الاستاذ عادل عبدالوهاب

المساحات البديلة ولماذا يجب أن نفكك معمار المسرح ؟

مسرح الشارع بين الشكل و المضمون

الدكتور سعدي يونس بحري

الموضوع الذي نعالج بعض جوانبه هنا يتطلب دراسات طويلة و عدة كتب لكننا سنتكفي بمعالجة مختصرة له٠

لمحة عن الشارع و الفنون عبر التاريخ

منذ الاف السنيين لم يكتف الانسان بممارسة الفنون في الاماكن المغلقة كالمعابد و البيوت و الكهوف لأن الحاجة للخروج الى الشارع و الساحة و الحدائق والأماكن المفتوحة قضية انسانية ملحة ٠٠٠

فالشارع هو مكان تواجد الناس بكل طبقاتهم و ثقافاتهم ٠٠٠ هو مكان الحركة و التواصل و التغيير و لقاء الانسان - الاخر٠٠٠

هكذا رويدا رويدا انتقلت الفنون الى الفضاء العام و منها فن الملاحم و فن المسرح٠٠٠ ففي وادي الرافدين كانت تمر المواكب الدينية مع المشاركيين في شوارع سومر وبابل و غيرها حيث يتم اللقاء مع الناس واحيانا يتم تمثيل الملحمة في الساحة قرب المعبد٠٠٠ و هكذا سيكون في اليونان قديما و كذلك في القرؤن الوسطى في اوروبا و بقية انحاء الارض٠٠٠

و في عصرنا اليوم لا يمكن للفنون وفن المسرح بالذات البقاء في المكان المغلق لان تواجد الناس في الشارع والفضاء الخارجي هو اكبر بكثير بالطبع من المسرح المغلق ٠٠٠ و هو يسمح للكثير من الناس الذين لا يذهبون الى المسرح بلقاء الممثلين في عمل مسرحي ذي مواصفات خاصة٠٠٠ و من الممكن ان يفتح امام عيونهم فيما بعد ابواب المسرح المغلق٠٠٠ كما ان عددا من هؤلاء الناس ليس لديهم المال الكافي لدخول المسرح كما انهم عندما يلتقون بالمسرحية في الشارع من الممكن جدا ان ينتبهوا لاهمية هذا الفن الرفيع الذ ي يعالج مشاكل الانسان بانواعها ٠٠٠ و تحاول العديد من الفرق المسرحية اثارة مشاركة الجمهور الحاضر بشكل و اخر بالمشكلة المطروحة سواء عن طريق النقد المضحك او السخرية او التراجيديا الهادفة وغيرذلك من العنا صر الفكرية و الفنية٠٠٠

نماذج من مسرح الشارع

لن نتكلم هنا عن فنون الشارع المختلفة كالرقص و الموسيقى و الاكروباتيك و غيرها والتي مع فن المسرح قد تطورت الى مهرجانات محلية و عالمية شديدة الاهمية والتيلا نشاهد لها في العالم العربي وجودا ملحوظا الا فيما ندر٠

ومن تجارب مسرح الشارع المعروفة تجارب المسرح الحي الامريكية وتجربة مسرح المضطهد - بفتح الطاء – للبرازيلي اوكستوبوال٠٠٠ ويمكن ان تكون تجربتنا في السبعينات في العراق من التجارب المتواضعة في هذا المضمار ٠٠٠

بين الشكل و المضمون

ان الفكرة او الحدث هو اساس كل عمل مسرحي ٠٠٠

و الشكل الذي يعطيه المؤلف و المخرج له هو الذي سيعطي للعمل كل القه و جماله و قوته ٠٠٠ و كلما كانت الفكرة جديدة و مثيرة و مدهشة كلما كان لها حظ اكبر للتواصل العميق و الفعال مع الجمهور ٠٠٠فالمسرح الحي الامريكي في الستينات من القرن العشرين في عمله اسرار و مسرحيات صغيرة قد استفاد من الطقوس الروحية لمس قلوب الجمهور و كان الطقس الروحي يتكرر لمرات عديدة امام الجمهور ضد الحرب في فيتنام داعيا اياها للمشاركة ٠٠٠

اي كانت الفرقة تبحث من خلاله عن السلام و كان هذا وسيلة خطيرة ضد تلك الحرب ٠٠٠ و في شهر تموز من *1964* خلال مهرجان افينيون العالمي حيث عرضت هذه الفرقة مسرحية الجنة الان خرجت الفرقة الى شوارع افينيون وهي تهتف المسرح في الشارع ...وكانت الفرقة تقدم العديد من اعمالها في الشارع ضاربة عرض الحا ئط اسلوب العمل التقليدي حيث يتم الاداء بلا ديكور او انارة او كراسي للجمهور

او غيره ...و بالطبع يتم كتابة العمل بشكل يتناسب مع الشارع فيتحول الجمهور الى ممثل يبدي رايه و يشارك في الاداء و الحركة مما يؤدي الى نوع من الابتكار المستمر ...هكذا يتحول جسد الممثل بكل ادائه و حركاته و تقلبات صوته الى مسرح كبير يؤثر ويتاثر بمسرح الحياة الاكبر...و في تجربة اوكستو بوال نراه قد اعطى للمسرح دورا اجتماعيا و سياسيا مهما بان كان احيانا يقوم مع ممثليه في الشارع و غيره من الاماكن بتمثيل مشاهد د ون دراية الناس بها بحيث يشارك الناس في الاداء و ذلك لهدف انساني او سياسي معين٠٠٠

و لايضاح شيء من العلاقة بين المضمون والمكان التقليدي نود الكلام عن تجربتنا التي كنا قد اخرجناها في العراق ضمن عدة تجارب في السبعينات وهي مسرحية

الاستعراض الكبير والتي قدمناها في عدة اماكن خارج المسرح التقليدي حيث كان الاعتمادالرئيسي في الاخراج على جسد الممثل و حيث كان بعض الممثلين يدعون الجمهور للمشاركة في العمل بشكل خاص ... وقد ادى اختيارنا الى تقديم العمل في المقهى و الحديقة العامة الى اعادة النظر في المضمون بحيث يتناسب مع المكان الجديد للعرض حيث ان المكان يؤثر على العرض و العكس صحيح ... والمهم في كل ذلك هو احداث تفاعل حقيقي بين العمل و الجمهور خصوصا وان الاخير قد لا يكون لعدد منه معرفة بفن المسرح مما يؤدي الى اهتمامات جديدة به قد تؤدي الى الاستمرار بالاهتمام بهذا الفن سواء في المسرح ذي الشكل التقليدي او مسرح الشارع٠٠٠

فمسرح الشارع هو الذي يحيا ببساطة .بدون ديكورات ضخمة و لا بروجكتورات ثقيلة.و لا اموال طائلة انه مسرح هؤلاء الناس الذين نشاهدهم هنا وهناك و الذين يعيشون ادوارهم على خشبةالمسرح الانساني الواسع٠٠٠

والاستعراض الكبير ليس بعمل غنائي راقص كما يتبادر للذهن بل هوعمل استعراضي لعدد من مشاكل عالمنا العربي الكبير من اهمية دور المراة الخطير في بناء الانسان الى تجزئة الوطن العربي الى مقاطعات ومرورا بقضية فلسطين٠٠٠

في هذا العمل لم نلجاء للشكل المعروف في البناء الدرامي حيث العقدة وتطور الشخصات و الذروة٠٠٠ بل قسمنا العمل الى مشاهد متابينة كل منها له شخصياته وفكرته و تركيباته و التي يربط بينها خيط الواقع المعاش بكل قسوته و جماله٠٠٠

لنقل هذا اسلوب خاص في الكتابة ولا بد له من خشبة مسرح تنبثق من قلب افكار العمل بعيدا عن شكل المسرح المعروف٠٠٠ هكذا قلنا ان المقهى هو المكان الذي يجتمع فيه الكثير من الناس٠

و اتفقنا مع مقهى السعدون قرب ساحة التحرير وسط بغداد على تقديم العمل فيه لعدة ايام ٠٠٠ في وسط القاعة وضعنا خشبة بسيطة يحيط بها الجمهور من الجهتين و اجلسنا الممثلين بين الجهتين فهم يصعدون فورا الى الخشبة ثم يعودون الى اماكنهم حسب الدور٠٠٠ من جهة مجموعة تطالب بفن رخيص يداعب العواطف السطحية ومن الجهة الاخرى من يطالب بفن اصيل واع٠٠٠ و قد حضر العرض عديد من الفنانين الكبار منهم صلاح ابو سيف وقاسم محمد كما حضرعدد من النساء وهذا لم يكن موجودا فيما سبق الايام في مقها شعبيا ٠٠٠

و في احدى عروض المسرحية في مهرجان الاخيضر قرب كربلاء جلس ممثل قرب شرطي و كان عليه ان يطالب بالرقص و التهريج و لكن الممثل لم يظهر و بقى الممثل على المسرح يبتكر امام الجمهور حوارا الى ان دخل

الممثل من الخلف وبعد العرض قال بانه عندما اعترض على المسرحية صفعه الشرطي معتقدا انه جاء للتشويش٠٠٠ هكذا لكل تجربة صفعاتها ولكل شارع مطباته٠٠٠و بعد تسجيل العمل للتلفزيون وتم عرضه على الشاشة الصغيرة اعترضت عليه احدى السفارات غير العربية فتم اقصائه من التلفزيون٠٠٠ لكنه استمر يعرض في الاحياء و الحدائق و العديد من المحافظات رغم الصعوبات الانسانية و المادية ٠٠٠ اذ لم يكن لدينا مساعدات رسمية اضافة الى ان بطاقات الدخول كانت زهيدة و احيانا بلا مقابل٠٠٠

يقول الناقد العراقي المعروف علي مزاحم عباس في مجلة الاقلام عدد *12- 1976* لقد ظن البعض الفنان د. سعدي يونس دون كيشوتا يحارب طواحين الاحباط بسيف من خشب او لعلهم ارادوه ان يكون كذلك٠

راؤه يتصدى بافقر الامكانيات لشق طريق وعرة لتخطوفوقها تجربة جديدة تهدف ان تقول

اذا لم ياتك الجمهور فاذهب اليه ٠٠٠ -ثم يضيف و مواجهة جمهور جديد و اثارة فضوله و تعريفه بالمسرح فقد يتحول الى جمهور دائم . من هنا يمكن ان نبرر ترحيبنا بمحاولات سعدي ذلك الترحيب الحار التي جاءت على نقيض بعض الفنانيين الذين يشكون بشكل مبالغ فيه من قلة القاعات فيتخذون منه مبررا لعدم حركتهم في البحث عن الحلول البديلة ٠ كانت بشارة الامل الاولى مع الولادة لمسرحية الاستعراض الكبير التي قام بتاليفها و اخراجها الفنان سعدي و قدمها في احدى مقاهي بغداد فاستقبلها البعض بكثير من السخرية المتشفية .فقد نظروا اليها بمنظار المسرح الاخر مسرح القاعة النظامية و الديكور الثقيل و الانارة و طقوس المشاهدة التقليدية ففوجئوا بمسرحية يلتحم فيها الممثلون مع الجمهور يعرضون عملهم فوق دكة و يخاطبون الجمهور بشكل مباشر و يحرضونهم على اتخاذ مواقف معينة من قضايانا القومية٠٠٠

و نود ان نقول هنا الى اهمية الربط بين التراث الانساني العربي و تجاربنا اليوم ... الذي نبحث عنه هو الاستمرار في تجربة الحكواتي الاصيلة والملاحم العربية كملحمة عنترة و مقامات بديع الزمان الهمداني و معلقات امرؤ القيس و روعة سوق عكاظ و حكواتيوا

ساحة الفنا في مراكش و غير ذلك من اعمال الفن الشعبي العريق دون ان ننسى الاستفادة من التجارب العالمية و ان لا ننسى ابداعنا الشخصي٠٠٠

و بعد عدة اعمال شابها هوس بعض العاملين في التحزب الضيق٠٠٠ احببنا تقديم مسرحية صوت مصر لافريد فرج حيث قدمناها لعدة عروض و من ضمنها في سجن ابو غريب

و حيث هتف السجناء ضدالاستعمار خلال العرض٠٠٠ اذ قدمنا العمل بعد اعتراف مصر بالصهيونية في *1975* ٠٠٠

نتوقف هنا لان موضوعا كهذا يتطلب عدة كتب و قد اتصل بنا د٠ علي الربيعي من العراق قصد اصدار كتاب عن تجربتنا في مسرح الشارع املين ان يخرج الى نور الشارع باسرع وقت ٠٠٠ فالفن الذي يحيا من نبض الحياة والانسان هو الاصالة والابداع.

المساحات البديلة ولماذا يجب أن نفكك معمار المسرح؟

الأستاذ عادل عبدالوهاب

المبنى المسرحي أو ما يعرف بمسرح العلبة الإيطالية هو الشكل الأكثر استقرارا في المخيلة الجمعية الحداثية في المنطقة العربية وفي العالم شرقه وغربه أي أن ذكر كلمة مسرح يستدعي على الفور هذه الصورة التي ترسخت منذ عصور النهضة وتطورت عن أشكال معمارية عدة منها البناء المعماري للمسرح اليوناني والروماني ثم الكنائس ثم بلاطات القصور الأوروبية، وبالطبع يمكن ربط وظيفة وغرض هذا البناء المعماري بهيكل وشكل السلطة أو ما يمثله هذا البناء من سلطة معرفية أو سياسية علي المواطنين المعنيين بهذا البناء وما يقدمه لهم ، لذلك المسرح كبنيان وفضاء فيزيقي يمتلك نفس المقومات ولكن يصبح أكثر تعقيدا كون وظيفته وكينونته أكثر تعقيدا و التباسا حيث أن المسرح يمكن أن يحمل ويوجه رسائل متناقضة ويحوي سلطات متعارضة ويخدم أغراض مختلفة يمكن أن يطلق الحرية وأن يحتويها يمكن أن يكون دعائيا أو تحريضيا ، ولطالما كان البناء يلعب دورا في التنظيم الاجتماعي أيضا حيث مسرح العلبة التقليدي الأكثر رسوخا في المخيلة العامة عن المسرح هو وجد في عصر النهضة الإيطالية ليجتمع الأمير مع الطبقات البرجوازية تشاهد ما يشاهده من خلال عينيه .

وإن كان المسرح في المخيلة الجمعية يغلب عليه الطابع المعماري الأوروبي، فلدى صناعه وممارسيه سرديات أخرى عن ماهية المسرح فمن تحريمه في العصور الوسطى من الكنيسة إلى استخدامه مرة أخرى في الوعظ الكنسي في هذا الحرمان والاحتضان تبرز المفارقة التي توضح ما للمسرح من أوجه متعددة وماله من سطوة يمكن تقاذفها بين الشعب والحكومة وبين المقدس والمدنس.

كما درسنا لم يبدأ المسرح كبناء وإنما تطور عن طقوس تؤدى في مهرجانات دينية لأديان غابرة وربما يمتد لأبعد من ذلك إذن المسرح ك مبنى حداثي ليس هو الشرط الوحيد لأن تخلق مسرحك.

عندما نعود للسؤال الأساسي لهذه الورقة المساحات البديلة ولماذا يجب أن نفكك معمار المسرح؟ سوف أجيب عن هذا السؤال من خلال التعريج في طريقين طريقي ك مخرج مسرحي وطريقي كمدير فني وقيم منوط به الاختيار الفني والبرمجة لملتقى ومهرجان (لازم مسرح) المعني بالمسرح المعاصر والمسرح ذو التوجه السياسي والاجتماعي في مصر والذي انطلقت أول نسخة منه في عام ٢٠١٢ أي بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١.

الطريق الأول سنبدأه بالتطرق لبعض عروض قمت بإخراجها وتم تقديمها خارج المسرح في مساحات بديلة والعرض الأول هو العرض المسرحي(لغة الجبل إ تكلمها أو عيشها) -(إنتاج ٢٠٠٧ بمنحة من مؤسسة المورد الثقافي) - عن نص لغة الجبل للكاتب الانجليزي هارولد بنتر وترجمة د. نهاد صليحة وقام بالإعداد لبعض المشاهد بالعامية الشاعر والمترجم عبد الرحيم يوسف ، هذا العرض بناءه ارتبط بشكل أساسي بخلق فضاء جديد أكثر حميمية مع الجمهور وأن يكون البناء المعماري للفضاء له بعد وظيفي\ تقني يتماشى مع النص وبعد جمالي ورمزي قادر على توليد مشاعر ذات صلة بموضوع العرض والنص الأساسي وهو الاحتلال والقهر والمقاومة السلمية والهيمنة الثقافية كأداة من أدوات الاحتلال الأجنبي .

النص الأصلي لهذا العرض يتكون من ٤ مشاهد وقمنا بتوزيع المشاهد الأربعة على أربعة حجرات في شقة سكنية تستخدم كقاعة عرض للفنون التشكيلية المعاصرة. وتتلخص اللغة الإخراجية في مضمون مسرحيّة "لغة الجبل أكلمها او عيشها هو عرض مسرحي معاصر، تُستخدم فيه تقنياتٌ حديثةٌ تمزج بين الفنون المختلفة (الفيديو-التصوير الفوتوغرافي والكاريكاتور) وهو من عروض مسرح المكان. لغة العرض العربية والانجليزية والعامية.

فكما نرى لقد قمت بتفكيك النص الى عدة مستويات ومنها مساحة العرض أو مكانه قد رأيت أنه لتحقيق تفاعل وأثر يجب أن يشعر الجمهور أنه في وضع غير طبيعي للتلقي المعتاد فأحداث النص تدور في سجن وحجراته الضيقة فلقد استعضنا عن الديكور المبالغ فيه بتكديس الجمهور وقوفا في غرف ضيقة مختلفة الأحجام فمكانك سيتغير من رؤية الأحداث لكل مشهد لأنك يجب أن تنتقل من غرفة لأخرى والمساحة التي يشغلها جسدك كمتلقي ربما تنكمش لأن الغرفة التالية أضيق ويجب أن تتسع لنفس العدد من الجمهور. المستوى الثاني وهو اللغة أيضا قمنا بتفكيكه الى عدة مستويات وهو استخدام ثلاث مستويات من اللغة العربية الفصحى والعامية والإنجليزية.

هل اختلفت تجربة التلقي؟ هل هي قابلة لتجاوز التشتت الذي ينتجه عالمنا الحالي الواقعي والافتراضي هذا كان أحد أسئلتي عندما شرعت بتصميم العرض لغة الجبل تكلمها أو عيشها في ذلك التوقيت في عام ٢٠٠٧

وهذه التساؤلات حول هذا العرض تتقاطع مع أحد أهم تساؤلات هذا المؤتمر هل يمكن للمسرح خارج العلبة الإيطالية أن يخلق جمهور مغاير، أو علاقة مغايرة مع الجمهور؟

في هذا التوقيت المساحة الحميمية فرضت علي اختيار طريقة تمثيل تختلف عما سأقدمه على المسرح التقليدي اختيار مصادر صوت موسيقية مختلفة وأيضا كنت مشغول بخلق عالم بصري مملوء بالصور والعناصر الرقمية التي كانت تولد وتتطور وتنمو بسرعة وتشغل جيل الشباب في ذلك الوقت ، الإضاءة يجب أن تكون درامية ولكن في نفس الوقت ليست دخيلة أو لا تنتمي لعالم هذه الشقة ذات الجدران الجرداء ، أي محاولة للتغيير في الأشكال المسرحية السائدة يجب أن يسبقها حوار ونقاش مخلص حول العلاقة التعاقدية بين العمل المسرحي والجمهور هذا الحوار لن يؤدي الى إجابات يقينية حول الأثر النهائي أو الوضع الجديد للمتلقي في هذه العملية ، ولكن سيخلق لنا تصور دراما تورجي يمكن اعتباره صياغة أخرى للتعاقد المسكوت عنه بين المخرج/ الفنان والجمهور.

عند التصدي للبرمجة المسرحية كمبرمج مسرحي أو قيم فني كما يطلق عليه في الفن البصرية المعاصرة والأعمال الفنية المفاهيمية أو إسناد وظيفة البرمجة الى دراماتورج مقيم كما يحدث في بعض المسارح الأوربية يجب أن يمتاز القائم بهذه الوظيفة بالقدرة على رؤية التنوع الفريد لكل أشكال المسرح يجب أن يحترم التقنيات والأساليب حتى يستطيع نقض وهدم التوقعات من خلال تنسيق البرنامج ونسج شبكة كبيرة تمكن من توريط الجمهور من الطيف الواسع ، إن البرمجة المسرحية المعاصرة تقترب بشكل كبير من وظيفة المخرج التقليدي الذي يسعى لإشراك الجمهور في العروض التفاعلية والتأثير على مشاعره وأسرها في العروض التراجيدية و الميلودرامية وهكذا فإن تجربتي أنا وفريق عمل البرمجة في مهرجان (لازم مسرح) شغلت بهذا التوجه القائم على التنوع وكان الشكل المسرحي على نفس القدر من الأهمية مع المحتوى والتيمة فعلى مدار ال سبع نسخ من الملتقى حرصنا على التأكيد على تضمين البرنامج عروض تنتمي لمسرح الشارع أو تفكيك البنية المعمارية التقليدية .

ملتقى لازم مسرح وهو مهرجان مسرحي للمسرح المعاصر والمسرح السياسي والسياسي الاجتماعي وهو ردة فعل فنية وتساؤل حول المسرح أثناء وبعد الحراك الجماهيري في مصر وتونس في عام ٢٠١١ ، لقد كان من الضروري بالنسبة لي ولآخرين في المشهد المسرحي المستقل ليس فقط الاحتفاء أو التمجيد للحراك الديموقراطي السلمي ولكن التأصيل والتوثيق للمسرح الذي يتبنى رؤى تقدمية ويمتلك أدوات غير معتادة على مستوى مسرح الدولة أو المسرح التجاري واللذان كانا في حالة

من التردي وفي طريقهم (للتكهين) وهو مصطلح مصري يعني خروج الآلة أو المركبة أو المصنع من الخدمة ويصبح غير قادر على الإنتاج ويستعصي إصلاحه وهذا له أسباب كثيرة في ذلك الوقت لا يتسع المجال لذكرها . ولكن في هذا التوقيت كان هناك التفاف حول معنى جديد للمسرح عند العديد من المسرحيين في كل القطاعات وأولهم القطاع المستقل وبعد ذلك القطاعات الأخرى التي ذكرناها كالحكومي والتجاري وكان هناك سعي لإنتاج معنى جديد يفسر هذه الحالة الشعبية الفريدة والتي كان وقودها الطبقة الوسطى من الشباب لذلك كان ملتقى (لازم مسرح) الذي تشكل عبر السنوات من ٢٠١٢ حتي ٢٠٢٢ مهرجان مسرحي مستقل بدأ على مستوى مصر ثم نما ليستقبل عروض من دول أخرى من نسخته الثانية ثم تطور ليشمل الاختيار للعروض والفعاليات كل سنة ثيمة عامة لها أبعاد مسرحية ولها أبعاد سياسية واجتماعية معاصرة فقدمنا نسختين من متميزتين مؤخرا عامي ٢٠١٨ و٢٠١٩ الأولى كانت تحت ثيمة (سرديات نسائية) والثانية كانت تحمل عنوان(تجاوز) وكانت تلك النسخة تركز على قضايا اللجوء والهجرة والحرب .

هذه التيمات العامة لم تكن المحدد الوحيد لاختيار العروض والفعاليات للملتقى وإنما النوع الفني وكم هو مغاير ولذلك كنا حريصين أيضا على استكشاف مسرح الشارع أو المسرح في أماكن مفتوحة كغيرنا من المبادرات الفنية الجديدة في ذلك الوقت في مصر حتى المسارح الحكومية خرجت للميادين وتحديدا في القاهرة ، مدينة الإسكندرية كان بها أكثر من فاعلية تختص بتقديم الفنون الأدائية في الأماكن العامة وأهمها مهرجان نسيم الرقص للرقص المعاصر في الأماكن العامة ، وما بين الإغراق والانحسار في تقديم الفنون الأدائية في الأماكن العامة كان لنا نصيب بتقديم عدد من الفعاليات في الشارع ووسائل المواصلات العامة والساحات المفتوحة والمقاهي وانتقاء ما يناسب تلك الأماكن وجمهورها المستهدف .

في أول نسخ الملتقى عام ٢٠١٢ قدمنا عدة عروض بالشارع وبالترام أحد وسائل المواصلات القديمة والتاريخية بمدينة الإسكندرية وكان العرض لفريق (أوطة حمرا) فريق متخصص بمسرح المهرج في هذا التوقيت الشارع المصري كان يفيض بالفعاليات السياسية والمظاهرات الاحتجاجية وكان الشارع يستوعب الكثير ولكن كل شيء كان محل ريبة وتساؤل وكان العاملون بالمسرح يبحثون عن موقعهم ودورهم في هذا الزخم المتنامي.

وفي عام ٢٠١٦ بعد انحسار الفعاليات في الأماكن العامة بشكل كبير تبعا للقوانين الجديدة التي كانت رد فعل لمخاطر أمنية واستقطاب سياسي حاد تلك الأحداث التي قيدت المجال العام وجعلت مسرح الشارع غير تجربة غير امنة للفنانين والجمهور قمنا بتجربة مكان

جديد مساحة مفتوحة ولكن تتمتع بقدر من الإحكام الذي يمنح المؤدون والمتفرجون تجربة تلقي ممتعة وأيضا غير مهددة بالإلغاء أو الاستغلال السياسي فقمنا بتقديم عرض فريق دنماركي كبير تقوم عروضهم على الموسيقى والإيماء ولا يوجد استخدام اللغة المنطوقة ليتواصلوا مع كل الناس في أنحاء العالم يتخطوا حاجز اللغة ، قدم عرض (الفينال الكبير) لفرقة باتيدا الدنماركية في ساحة مكتبة الإسكندرية بدون دعاية مسبقة وحقق نجاح كبير لأنه كان يعتمد على اجتذاب الجمهور المار في الميادين والساحات ، إنها تجربة كرنفالية تبعث على الراحة والحرية وتقوية شعورنا بالملكية العامة للمجال العام ولكن قلما نجدها في مصر والمنطقة العربية لأنها تحتاج ترسيخ وتوعية ودعم وتشجيع الفنان على استكشاف الأماكن العامة واكتشاف إمكانياتها.

هل نستطيع الآن كمخرجين مسرحيين وكتاب بعد الجائحة وفقدان التواصل المعتاد وتوقف كل الأنشطة الجمعية ومنها بالطبع المسرح والذي مازال يعاني أن نبدأ في التفكير مجددا في أهمية استكشاف المسرح خارج المسارح والقاعات التقليدية كيف يمكننا الاستمرار وبناء تراكم يمكننا من خلق تجارب مسرحية فريدة قابلة للحياة مع إمكانيات وسائل التواصل التي تدفعنا لتقليل التواصل الإنساني الأزلي هذا التواصل الذي كان دوما نواة التحضر وفي فرضيات علمية خاصة بالتطور هذا التواصل هو أحد أسباب تطورنا بيولوجيا وتطور عقولنا ، لذلك إنها إشكالية كبيرة التطور التكنولوجي والرقمي الذي منحنا اكتفاءً بالتواصل الافتراضي وأثبت قدرته عمليا في بداية الجائحة ووضعنا أمام طريق جديد وتحدي للمسرحيين يجب استعادة الثقة في التواصل المسرحي وفي التجمهر و التحلق حول الخشبات والساحات المسرحية ويجب أيضا استكشاف القدرات التقنية وتطويعها مسرحيا كالعروض الجوالة والتي تشبه رحلات البحث الكشفية والمسرح المصمم لأعداد أقل من الجمهور وتتيح تواصل أكثر قربا كعروض المتفرج الواحد والتي أيضا يسهل تصور إقامتها في أماكن بديلة وغير تقليدية ، إن الاحتياج إلى المسرح هو الذي يدفعنا لخلق جديد .

الجلسة الثالثة

الدكتورة سامية حبيب

توظيف الأمكنة البديلة في تجربة مسرح الصواري

الأستاذ أحمد خميس

فرقة الصواري وحلم المسرح الطليعي الجاد

توظيف الأمكنة البديلة في تجربة مسرح الصواري

د .سامية حبيب

بداية اتقدم بالشكر على الدعوة الكريمة التي اتاحت لي للمرة الأولى زيارة مملكة البحرين البلد العزيزالذي تربطه بوطني مصر وشائج قربى ومحبة متبادلة تدوم يارب، وأدعوا المولى عز وجل أن يديم عليه الازدهار والاستقرار في ظل قيادته الرشيدة.

كما اتقدم بالتهنئة للفنانيين والعاملين بفرقة مسرح الصواري على المنجز الفني والإبداعي الذي استمر لمدة ثلاثين عاما وسوف يستمر بعون الله بإخلاصكم وعطائكم سنوات كثيرة قادمة ولتظلوا دائما "صواري" عالية تحمل شراع الفنون والثقافة في وطنكم العزيز وفي كل الخليج العربي وبلادنا جميعا.

الحقيقة إن احتفالكم هذا أعادني في الزمن ما يزيد على ربع قرن حين كنت شابة متخرجة حديثا من أكاديمية الفنون وأتطلع لأصبح ناقدة محترفة فبادرت بالعمل في نشرة مهرجان المسرح التجريبي واتابع بشغف شديد عروض المسرح من انحاء العالم واختار واحتار في متابعة أكبر عدد ممكن من العروض لأتعلم وأتدرب ، قادتني قدماي لقصر ثقافة الغوري في شارع الأزهر بقلب القاهرة المزدحمة دائما فتركت التاكسي وأكملت الطريق ركدا لألحق موعد العرض البحريني ودلفت لقاعة القصر في الظلام وجلست على أرض القاعة وكان عرض مسرحية "الكمامة " .الممثلون جلوس على المقاعد بين الجمهور، يحملون مصابيح تضئ وتظلم حين يتكلمون يدور بينهم رجل شديد التركيز ذي لحية كثيفة , أداء سلس يصل بمشاعر قوية للمتفرجين طوال العرض ثم إظلام وصمت ثم دوي تصفيق وكتبت في نفس الليلة مقال وذهبت لمقر النشرة وكان في منطقة الزمالك ليصدر العدد في اليوم التالي وكل من قرأ النشرة وقابلني يتسأل هل العرض جميل للدرجة دي؟ هل هناك عرض ثاني الليلة؟ وأصبحت وكأن العرض يخصني وأعرف كل شيء عنه.

وحين فاز العرض يوم الختام بجائزة أفضل مخرج لعبد الله السعداوي كنت فرحة جدا لصحة ذائقتي النقدية بل وهنأني زملائي المسرحيين على ذلك بل وكان كلما كتبت عن عرض بالمهرجان يتوقعون أن يفوز بجائزة وفعلا حدث بعد ذلك.

تعلمت من أساتذتي أن الناقد لابد وأن يتمتع بما يطلق عليه "الذاكرة البصرية " وقد اختبرت ذلك وأنا أتذكر عرض الكمامة وكثير من العروض بعد ذلك للصديق العزيز يوسف الحمدان والسعداوي وخالد الرويعي ، في مهرجانات وملتقيات عربية متعددة .

نظرة عامة :

شاهدت في سبيل إعداد هذه الورقة كثير من عروض الفرقة التي تتعدد وتتطور مع الزمان وشكرا لشبكة المعلومات التي اتاحت لي الكثير من المشاهدات الغائبة عني

والحقيقة ان هناك سمات مميزة لتجربة مسرح "الصواري"أ جملها ثم أفصلها متمنية أن تكون على قدر كبير من الدقة :

- وجود روح الأسرة الواحدة في العمل فذاك يعد النص واخر يخرج وربما يكون ممثلا في مسرحية من إخراج زميل ثاني وهكذا وتلك الروح الحقيقة لفن المسرح أو كما قال رائدنا توفيق الحكيم "الكل في واحد "

- تنوعت المصادر النصية لعروض الفرقة بين النص العالمي لكتاب من ثقافات ولغات متعددة مثل ألفونسو ساستيري –ميشيل دي جليدرود – دورثي باركر وكتاب عرب مثل صلاح عبد الصبور-محمود دياب – وليد اخلاصي – على الزيدي وهذا مؤشر إلى أمرين، الأول ثقافة الفنان في مسرح الصواري
الأمر الثاني: القدرة على إعداد النص ليناسب البيئة المحلية وتلك مهمة صعبة وأصبحت علما يطلق على "الدراماتورج". وهنا عندي سؤال هل هذا العمل بموهبة شخصية أم يتم عبر تدريبات "ورش " في الكتابة والنقاش الجماعي.
- اعتمدت الفرقة على نصوص كتاب من أبناء الوطن فبرزت لنا أسماء يوسف الحمدان وابراهيم بحر وغيرهما الأمر الذي جعل من الفرقة كاملة الأركان الفنية وتنجب مزيدا من المبدعين -كما أتصور-عبر مهرجان مسرح الشباب الذي تنظمه ويكفل هذا تطورا لفكر وعمل الفرقة عبر ضخ دماء جديدة مع السنوات.
- ابتكار وتجديد في مكان العرض المسرحي فرغم الاعتماد –في الأغلب – على نصوص كتبت لمسرح العلبة الإيطالي ذلك المسرح الذي يحافظ على الإيهام والابتعاد عن المتفرج ببقاء المؤدي داخل خشبة المسرح، إلا أن الفنان في مسرح "الصواري " بكل تخصص من تخصصات فن المسرح الإخراج، التمثيل والأداء الحركي، السينوغرافيا، الموسيقى، الملابس، انطلق خارج العلبة ليشكل لعبة

مسرحية برؤى مختلفة. الأمر الذي يطرح العديد من الأسئلة، لماذا وكيف تم ذلك؟ هل تلك مصادفة فنية؟ هل لغياب قاعات العرض والمسارح المغلقة؟ هل هناك عوامل اقتصادية دفعتهم لهذا الاتجاه في المسرح؟

المكان المسرحي

يتفرد فن المسرح عن غيره من الفنون الدرامية الأدائية، بضرورة الجمع في مكان واحد بين المؤدي والمتفرج، أي هناك ثلاثة عناصر أساسية لقيام جدث مسرحي

المكان +المؤدي +المتفرج، غير ذلك يكون سينما، تلفاز، حفل موسيقي.

وكما نعلم جميعا فهناك مسارح عالمية شهيرة تعتمد على المكان المفتوح لتقديم مسرحياتها مثل مسرح "بالي " في إندونيسيا ومسرح "النوو" في اليابان ومسرح "الاودن " في الدنمارك ، إلى جانب مهرجانات دولية تفسح المجال لمسرح الشارع مثل مهرجان "أفنيون " ومهرجان مسرح الشارع بالعراق . والحقيقة التاريخية التي اثبتها روادنا أن فنون العرض في بلادنا كانت تقدم في الهواء الطلق في الساحات والشوارع والأزقة وفي الحقل والجرن بل إن كثير من مناسباتنا الاجتماعية قديما ومازالت في كثير من المدن الصغيرة والقرى تعقد في الهواء الطلق، فالمكان المفتوح يمثل مساحة حرة تنطلق بالنفس والروح لأفاق رحبة من الجمال والمتعة .

في العروض المسرحية لفرقة مسرح "الصواري " فأغلبها قدم في أماكن مفتوحة بعيدة عن المسرح المغلق سواء كان على طراز العلبة الإيطالي او غيره من العمارة الغربية التي انتقلت إلينا، مثل مسرحية "اسكوريال " التي تبدأ من موكب جنائزي بالشارع مع تراتيل حزينة يتجمع في ركابه مواطنون عاديون من الشارع ويتابعون الموكب لمكان العرض حيث أعد المخرج السعداوي دائرة يحيط بحدودها نار موقدة بينما الممثلان داخل الدائرة والجمهور يحيط بهما في دائرة أوسع وقد حبس الأنفاس لمتابعة الحدث المسرحي.

وكما سبق وتحدثت عن مسرحية "الكمامة " في قاعة فسيحة بقصر الغوري التراثي بالقاهرة، بين الجمهور وعلى نفس المقاعد مما شكل سينوغرافيا جديدة للمكان حيث جلس الجميع على مقاعد خشبية في تشكيل دائري متقاطع يسمح للجميع التواصل، وقد ضمت نفس القاعة عرضا من أهم عروض التجريبي هو العرض المصري "المحبظاتية " وبالطبع بتشكيل سينواجرافي مختلف.

في مسرحية "القربان " عن نص صلاح عبد الصبور البديع "مأساة الحلاج "

وقد شاهدت شخصيا هذه المسرحية كثيرا في الجامعة ومسرح الأقاليم وأسمح لنفسي أن أقول إن عرض الصواري إقترب إلى حد كبير من فلسفة النص فكريا وجماليا.

قدم العرض في قلعة "عراد" بالمنامة وهي قلعة قديمة ذات فناء فسيح وأسوار سمحت للمخرج السعداوي تعدد مناطق التمثيل مابين الأرض واسوار القلعة ، كما سمحت له بتوزيع أماكن جلوس المتفرجين /أهل المدينة في أرض القلعة كلها مما اكد الحدث المسرحي وهو تضامن أهل المدينة مع الحلاج ومعاناته من الظلم دفاعا عن أفكاره ومبادئه . وبالتأكيد ان من يزور القلعة في وقت أخر غير وقت العرض المسرحي سوف يراها على عمارتها الأصلية دون سينوجرافيا العرض وهذا يعد عامل جذب جماهيري هام.

في مسرحية محمود دياب "أرض لاتنبت الزهور" قدم خالد الرويعي المخرج ومصمم السينوجراف ، رؤية تشكيلية لقاعة هي بالأساس الصالة الرياضية لمدرسة ثانوية ، وهي فكرة يجب ان تتكرر فكم من صالات وأفنية في المدارس والأندية الرياضية يمكن أن تتحول لمنارات ثقافية ،فقد حول الرويعي القاعة لخشبة مسرح جزء للتمثيل وأخر للجمهور،اكيد بذل جهدا كبيرا ولكن خيال الفنان أكبر وقادر على بذل الجهد لتغيير الكثيروتهيئة المكان لإيصال العرض لجمهوره . وتلك المسرحية لامست عدة افكار فلسفية وسياسية تتخطى الزمان فيمكن ان نجد الزباء ونزعة الانتقام و التدمير تتكرر ، لذا جاء اعتماد المخرج ومصمم السينوغراف الرويعي على الجدل بين الظل /الضوء ،ليؤكد على ثيمات النص المشحونة بالصراع ، الخفاء /العلن ، الكره / الحب .

وثمة سينوجرافيا جديدة لمكان العرض نجدها في مسرحية " رجل وامرأة " حيث نصبت منصة مستطيلة داخل مكان العرض يحيط بها الجمهور من أضلاعها الأربع بل ويجلس أحد الممثلين بينهم ،فكان حوار درامي بين الجميع يثير فضول المتفرج للمتابعة . يمكننا أن نجد المكان المفتوح للعرض المسرحي أو كما أطلقتم عليه الأمكنة البديلة يتحرر من المكان المغلق والشكل التقليدي لخشبة المسرح "العلبة الإيطالي " وفي تقديري أن لهذا اسباب عدة ارجعها إلى التراث الذي تربى عليه الفنان والتقاليد الفنية الكامنة في وعي أفراد المجتمع ،يستدعيه حين يقوم هو بالابداع الفني . وهذا مايفعله الفنانون في مسرح "الصواري "أنهم يتواصلون مع أجدادهم من فناني الشوارع التلقائيين "المحبظين – خيال الظل – صندوق الدنيا – الأراجوز – الحكواتي /الراوي " في كثير من السمات الفنية مثل :استخدام الآلات الموسيقية الحاضرة داخل العرض مثل الدفوف والمزمار أو الناي كما يفعل الحكواتي والمحبظين ، إضاءة طبيعية سواء كان شموع او مصابيح أو نار

موقدة ممتزجة بالتقنيات الضوئية الحديثة مما يتصل بفكرة الظل والضوء كما في خيال الظل ، كما نجد في أرض لاتنبت الزهور" "القربان" "الجاثوم" وذلك يعطي الاتجاه الفني لمسرح الصواري أصالة فنية وعمقا ثقافيا لاينكر.

يؤكد الفنانون في مسرح الصواري قدرتهم على تحدي أنفسهم فكل تجربة تحمل تحديا في تشكيل سينوغرافيا المكان وفي تصميم الحركة وفي الأداء التمثيلي وفي تصميم الإضاءة وغيرها من عناصر العرض المسرحي .

تبقى لدي فكرة اخيرة وهي جمهور مسرح الصواري ، كيف يتلقى عروض مسرح الصواري ويتواصل مع الجماليات البصرية والأفكار التي تحملها . وهذا أمر هام بالمسرح فن للعرض والجمهور هو هدف العملية الفنية بلاشك . وذلك موضوع حديث مع الزملاء الاعزاء فناني مسرح الصواري .

فتحية للجميع ومزيد من الاستمرار في تطوير المسرح في وطنكم الغالي .

فرقة الصواري وحلم المسرح الطليعي الجاد

أحمد خميس

بداية أود أن أضرب لكم مثلا صغيرا وأظنه يعد إجابة بشكل أو بأخر على أسئلة المؤتمر حول دور واثر الفضاءات البديلة في المرور لجمهور مختلف ، كانت ثورة الخامس والعشرين من يناير في القاهرة دليلا قاطعا على ولادة وعى جديد لدى الناس في الشارع ، ومن ضمن ما تعلمه المتلق العشوائي في ميدان التحرير أن هناك فنون ادائية غاية في الذكاء والوعى يمكنها أن تطرح قضايا الراهن الاجتماعي والسياسي بأشكال ورؤى مختلفة تتكئ بداهة على الحدود الدنيا من المسرح ، فقد قدمت في ليالي الثورة العديد من عروض (مسرح الشارع) وبدأ الناس من تلقاء أنفسهم يتحلقون حولها فرحين بما تقدم بل ويطرحون الاسئلة البديهية حول النوع وهل هو مسرح أو شيء أخر ؟ معظم العروض كانت على تتبعت نفس المنهج فلم تكن هناك أي سينوغرافيا أو مكان معد سلفا للأداء التمثيلي ولا حتى نص بالمعنى المفهوم للكلمة ، فقط حكاية إطار متفق عليها بين مجموعة المؤدين ، وعلى اللاعب الذكي أن يجذب إليه المتابع من خلال فكرة نيرة واداء حركي يقيس مدى تعاطف المتلق مع الفكرة ويعرف تمام المعرفة حدوده الجمالية كي يكتمل الفعل الدرامي ويحقق المرجو منه ، كانت العروض مفاجئة للجمهور العام وخاصة لمن لم يقابلوا هذا النوع من قبل وهو ما أكسب العرض المسرحي المتخصص في دراما الشارع أرضا جديدة عند جمهور بكر ، وتلك المسألة تحديدا جذبت جهتين إنتاج للتعامل المباشر مع صناع تلك العروض

1 – (مركز الهناجر للفنون) وذلك من خلال رئيسته حينها الدكتورة (هدى وصفى) والتي دعت مجموعة من المتعاملين مع المركز كي يدرسوا التجربة وأثرها ويقترحون طرق التعاون مع هؤلاء المبدعين وكان أن استضافت ساحة المركز الذي كان تحت الصيانة مجموعة من العروض

2 – (الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة) والتي فتحت إحدى ساحتها لتقديم ليالي منظمة لتلك العروض، وأنشأت في نفس العام تقريبا مهرجانا متخصصا في مسرح الشارع كانت عروضه تقدم في ميدان التحرير لدورتين متتاليتين، ثم توقفت الفعالية، كما توقف مشروع الفن ميدان والذي كان يحتفى بإبداع الشباب في أكثر من لون فني في أحد ميادين القاهرة.

لقد خلقت تلك الفضاءات وتلك الأفكار حيزها وموضوعاتها الجمالية التي جذبت جمهور جديد ربما يتعرف على الفنون البديلة للمرة الاولى، وقد اثبتت التجربة العملية إمكانيات

هائلة لذلك المسرح الحي الذي يعتمد على اوليات المسرح (ممثل في مقابل جمهور) أما ما يقدم من تلك الاعمال بروية وثقة في المكان فلذلك حديث أخر سيأتي حتما مع ورقة العمل

البداية

ترجع علاقتي بفرقة الصواري المسرحية لسنين طويلة تابعت خلالها عروضهم المغايرة التي كانت تأتي لتجريبي القاهرة بالتناوب مع فرقة (أوال المسرحية) والحق أقول لكم أن ما شد انتباهي للفرقة وعروضها ما سمعته عن عرض (الكمامة) الذي تناولته أقلام النقاد في مصر والذي حصد من خلاله المخرج الكبير "عبدالله السعداوي" جائزة أفضل مخرج في المهرجان ، لم اشاهد العرض للأسف ولكن تعجبت في البداية من نتيجة لجنة التحكيم وتسائلت كيف لعرض عربي خليجي أن يفوز في مهرجان قائم علي الأفكار والأطروحات الجديدة الطليعية في عالم المسرح ، وكيف يقفز مخرج لم يتربى في بيئة مختبرية لينتزع الجائزة ممن تربوا فنيا على خلق ما يناسب المتغير الاجتماعي والسياسي والثقافي ؟

لاحظ أننا في مصر لم نكن قد شاهدنا بعد عروض بعض المخرجين العرب المتميزين من شمال أفريقيا كما لم تتح لنا الفرصة للتعرف على بعض التجارب الجادة في الخليج إلا من خلال عروض التجريبي الذي جاء ليزلزل كيفيات تقديم العرض المسرحي برؤى مربكة وافكار جديدة متطورة

والحقيقة أن العروض العربية التي جاءت في بدايات المهرجان التجريبي مع تسعينات القرن الماضي معظمها بعيد تماما عن معني التجريب ودوره وفلسفته وظني أن المهرجان قد أنشئ أصلا كي يحدث صدمة جمالية لتلك الأطروحات المتكلسة سواء في العروض المصرية أو العربية ، اقول ذلك رغم علمي أننا في مصر تحديدا كنا نحاول عبر سنين طويلة ترسيخ أهمية خلخلة فكرة المسرح بمعناه المعتاد الذى يعتمد العلبة الايطالية وطريقتها المنطقية في تقديم المحتوى الجمالي والبحث عن صيغ جمالية تناسبنا تقوم أهميتها علي تنشيط الألعاب الدرامية الشعبية التي لا يعنيها الايهام ولا تؤمن به ، ويمكنك في ذلك الصدد العودة للدراسات الثلاثة لكل من (يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلى الراعي) والتي تحدثت عن أهمية إنشاء مسرح مصري أوربي قائم على إعادة النظر في الاخيلة الشعبية وموروثها الجمالي الفارق ، كما أعلم أنهم في المغرب وعبر جماعة (المسرح الاحتفالي) وكذا في لبنان وعبر فرقة (الحكواتي) قد بدأوا بالفعل في نفس الطريق تقريبا ، ولكن ومع الاسف الشديد وبعد عشرات السنين من الدعوة مازلنا عند

نفس النقطة وتلك مسألة تحتاج لجهد وإخلاص حال كنا جادين بالفعل لتقديم منجزنا وتطوير جمالياته الداخلية.

لقد جاء المهرجان بعد عشرات السنين من المحاولات غير المكتملة كي يشد الانتباه للتيارات التي سادت في أوروبا الغربية والتي كانت قد ترسخت بالفعل بعد الحرب العالمية الثانية وهي مسألة أجابت عنها كثير من تيارات الحداثة وما قبلها وما بعدها من اهتمام فائق بالعرض المسرحي بمعناه الشامل حيث النص عنصر من ضمن العناصر بل ويمكن الاستغناء عنه بشكل أو بأخر وتلك مسألة يمكن الرجوع لها في تجربة الصواري التي احتفت بدور المخرج وأهمية معالجته لموضوعه الجمالي ، والصواري هنا تعيد صياغة الدرس الغربي الذى اهتم أيما اهتمام بالمخرج ودوره الكبير في صناعة العرض المسرحي الجديد ' إذ تتبلور التجربة في إعطاء الصلاحية كاملة للمخرج كي ينشئ فعله الجمالي دون تدخل يفسد الفكرة وحتى لو كانت فكرة شاردة أو ذات موضوع درامي بسيط فليكن على اعتبار أن التجربة في حد ذاتها معلمة ويمكن أن تساهم في التطوير

العرض الاول

(الظلمة) للمخرج محمد رضوان

كنت في ذلك الحين ضمن فريق عمل نشرة المهرجان التجريبي والذي كان يضم المبدع الراحل "حازم شحاتة" وكنا نتبادل أطراف الحديث عن جائزة "السعداوي" وأثرها الطيب ، وفد طلب منى كمدبر تحرير نشرة المهرجان متابعة أعمال الفرقة كي أري بنفسي منهجها في العمل وبالفعل ذهبت لحديقة السيدة زينب حيث يقدم العرض ، كان النص للكاتب "ج.ل. هالواي" ولم يكن هناك ديكور مصاحب للعرض فقط طاولة في منتصف المكان واللعبة كلها تدور حول شخصين يتبع كل منهما طريقة مختلفة في التعاطي مع الظروف الاجتماعية المحيطة ولكنهما يصلان لنفس النتيجة تقريبا ، يومها فهمت أحد الخيوط الأساسية التي تتبعها الفرقة في تقديم العرض المسرحي وهي هنا الاتكاء علي كفاءة الممثل ودوره في القبض علي قلب المتلق ، فحتي في حال فقر المكان يبقي الممثل المدرك لأهمية دوره والمتمكن من أدواته علامة مهمة في نسج خيال اللعبة الدرامية، كان على الممثل أن يتجاوب مع الطاولة والضوء الثابت لتقديم اللعبة وتلك مسألة تمثل خطرا كبيرا حال انفلات الايقاع أو حال عدم انجذاب المتلق لطريقة الاداء التي يتبعها العرض المسرحي، سيكون ذلك في ظني مؤذيا لفريق العمل الذى يستقبل رد الفعل الفوري، من حسن الحظ بالطبع أن العرض كان مخلصا لأدواته البسيطة قابضا على جمر الحكاية واظنهم من هنا مروا الى مشاهد العرض المسرحي.

ضوء ظل لسالمان العريبي

قدم ذلك العرض في جاليري الهناجر وقد تعجبت في البداية إذ أن المساحة التي اقتصها المخرج من المكان لم تزد عن متر ونصف عرض وحوالي ثلاثة أمتار بالطول إذ اعتمد خيال العرض بداهة علي دور أجهزة الضوء والصوت في لعبة مسرحية تقوم علي أهمية تقريب خيال المسرح من خيال السينما ، فلن تجد هنا نص مسرحي عميق الدلالة فقط ممثل أو أثنين لا يقومان بأدوار مهمة وإنما يلعبان كقطع إكسسوار تعكس مأساة الإنسان في العالم المعاصر وهنا يمكننا الالتفات الي الخاصية الثانية التي ميزت تلك الفرقة الا وهي الاعتماد علي موضوعات تمس الإنسان عامة فلا هم يتبعون قضية محلية ملحة ولا هم مهتمين بالموضوعات القديمة في النص المسرحي العربي الذي يعشق الحكاية بمعناها المعتاد ويدور في فلكها ، كان العرض عبارة عن ومضات إضاءة متوالية تكشف الكيان الإنساني داخل المساحة البيضاء ، وقد لعب شريط الصوت احد الادوار المهمة في اللعبة الدرامية التي تعتمد بشكل أساسي على فلاشات سمعية بصرية سريعة

الليلة العلمية وبداية الاحتكاك بعالم إبراهيم خلفان

قدم ذلك العرض المأخوذ عن نص للكاتب السوري "وليد إخلاصى" في تجريبي القاهرة قاعة يوسف إدريس بالمسرح الحديث وهي القاعة التي الغيت فيما بعد وكان فريق العمل قد أعد المكان بحيث يتم استقبالك كمتلق من الخارج حيث الفضاء مغلف بالأقمشة البيضاء والأرض عليها أوراق شجر أو ما شابه وحين تدخل للقاعة تجد هناك منضدة كبيرة تبتلع المكان تقريبا ، ومن خلال سرد تجربة طبيب في مرحلة التدريب تعرض عليه جثة حديثة الدفن يمكن للفعل الدرامي أن يتحرك بحيث تخرج عليك الفلاشات الضوئية / الصوتية من كل جزء في المنضدة كتعبير مقلق عن الرهبة والاكتشاف ، وعلى الرغم من اعتماد الشكل كبطل للحكاية المقدمة وضرورة أساسية فيه إلا أن ما قدم من موضوع درامي كشف عن كفاءة الممثل "محمد الصفار" الذي يغوص في قلب الشخصية الدرامية ويمتلك ناصيتها الشكلية ثم يعيد ترتيب أفعالها بقدرة كبيرة علي الإقناع والرهبة والدخول لفلك الموضوع ، وللأقمشة المطاطية هنا دور مهم في نسج قوة الخرافة وجاذبيتها ،علي ما أذكر رشح ذلك العرض للحصول علي جائزة السينوغرافيا لما لها من أهمية جمالية وسطوة على طبيعة التناول والهدف من الصناعة غير المألوفة ، وتلك مسألة ميزت عروض الرجل الذى يعي تماما كيف يعيد هيكلة المكان والقبض على قلب المتلق حتى قبل دخول ساحة العرض المسرحي ، وقد تكررت تلك المسألة في عروض إبراهيم خلفان إذ يعتمد مسرحه على السينوغرافيا كعنصر حي يجيب على الاسئلة وبطرح الفكرة ويدفع المتلق لتركيز في قلق الحكاية المتناولة

الحلاج وغواية الصوفية ولقاء عبد الله السعداوي

بعد سنوات وعروض جيدة لفرقة الصواري الطليعية عاد "عبد الله السعداوي" بعرض ممتع عن مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور، كان العرض باسم (القربان) على باب قصر الغوري وقفت الممثلة "شيماء سبت" وهي تصرخ في الجمهور (هذا رمادك يا حلاج. هذا رمادك يا أخي) نص العرض هنا لا يعتمد بداهة علي مسرحية صلاح عبد الصبور وحدها وإنما كانت سباحته الأساس في عالم الصوفية وحياة الحلاج إذ تجد مساحة الأداء موزعة علي مجموعة الصوفيين الذين غابوا تماما في الحب الإلهي ولا يمكنك تمييز أي منهم اللهم إلا الممثل الذي قام بدور (الشبلي) بكلماته الحزينة التي يغلفها الألم وخشيته الكبيرة على صديق عمره من الانشغال بالدنيا، كل ممثل هنا يرتدي الخرقة الصوفية وتراهم ينطقون معا ويسيحون معا في الملكوت ، يمكنك مراقبة لحظاتهم الخاطفة عبر الكشافات التي يضيئون بها وجوه بعضهم البعض، تم عمدا في هذا السياق إهمال تيمات وحوارات "صلاح عبد الصبور" لصالح الهيام والوجد والشعر الصوفي حتي أننا في نهاية العرض وجدنا المخرج وهو بتدخل بنفسه ليفيق الممثلين الذين توحدوا تماما مع الحالة وأمنوا بها لدرجة الغياب ، وتلك مسألة تجعل المتلق المتأمل يراجع نفسه في حيرة فما قدم يجمع شذرات صلاح عبدالصبور مع شعر الحلاج وحزن الشبلي ووجد التابعين المخلصين، ولكنه يخلق مزاجه الخاص المخلص لما يقدم ، قد لا تتفق جماليا مع المنتج النهائي ولكنك بالطبع ستحترم تلك العقلية وذلك الوعى الفارق الذى أنجز نصه الخاص ووعيه الخاص وجعل مجموعة من الشباب يؤمنون به وبموضوعه الجاد المؤمن بالمنجز الخاص المغاير.

شاهدت مؤخرا عبر تقنية الفيديو بعض الاجزاء من النسخة التي عرضت بالبحرين وحقيقة يبدو عرض مختلف تماما حيث برز اداء "خالد الرويعى" لشخصية الحلاج كما برز الشكل الذى يعتمد على المنصات المتحركة والذى تحوطه النيران من اكثر من جانب بديلا عن الاضاءة التقليدية ، وأيضا شعر الحلاج وصوفيته في مقابل المحاكمة الباهتة التي تعرض لها الرجل، هنا ومع ذلك التناول حتما ستدرك أهمية تشكيل المكان والاعتماد الملهم على الامكنة البديلة التي تناسب الخيال الجامح والفكرة التي تعتمد على اكثر من عنصر جمالي فارق في الصناعة ، قد تأخذك الصور المتحركة والمنصات الهائمة وقد بأخذك صدق المؤدى وغيابه في الشخصية التي يؤديها ، عن نفسى غصت تماما مع هؤلاء المؤمنين بالحكاية وجمال تفاصيلها الدقيقة وتمنيت لو اعيد العرض مرات ومرات لقوة اثره وصدق عناصره

مسافر ليل لإبراهيم خلفان والجرأة على النص الطليعي

قدم ذلك العرض علي مسرح الغد وقد اعتمد فيه المخرج علي مجموعة ممثلين جدد كالممثل "محمود الصفار" الذي ميزته من بين زملاءه يومها لقرب الشبة بينه وبين أخوة محمد الصفار الذي زار القاهرة كممثل للفرقة في العديد من العروض ، ويمتاز التقديم الجديد للعرض بقدرة المخرج علي استيعاب ثنائية المؤلف (السيد والعبد) وإعادة إنتاجها من جديد في صور جمالية تضع المتلق أمام هول الموقف السياسي والاجتماعي ، الحكاية كلها تم اختصارها في تلك الثنائية حيث بدا الممثل القائم بدور المواطن العبد مذعوراً من ثقة وجبروت السيد عشري السترة، لم يكن هناك أي ديكور يذكر فقط الاكسسوارات البسيطة والاعتماد الكلى كان على الممثل في مقابل المتلق وهى الثنائية التي يراهن عليها في العادة إبراهيم خلفان ، وإن كان قد غيرها في بعض العروض لمعرفته بأهمية الصورة ودورها في بناء العرض المسرحي

وعبر تقنية الفيديو كنت قد شاهدت نسخة اخرى لنفس العرض قدمت في البحرين تعتمد بداهة على الغوص في المردود الداخلي لوقع الكلمات على الشخصية الدرامية فلن تجد في تلك النسخة الكثير من الحوار العبثي الشيق الذى يجمع عشري السترة بالمواطن (عبده) وانما كل منهم وعلى حدة يغوص في ملكوته الخاص والمنظر غريب رغم بساطته ، فقط كرسي مزدوج يتوسط المكان وأنبوب بلاستيكي مربع على يسار المتلق ، والحكاية برمتها تلعب على تلك الجرأة التي جعلت المردود الداخلي يقود عملا ضخما كثيرا ما قدم في مصر والعالم العربي عبر الحوار العبثي الذى اعتمده المؤلف كنسيج لتفكيك العلاقة القديمة بين الحاكم والمحكوم أو بين الدكتاتور بمعظم تجلياته وجبروته والعبد الفقير الى الله ، هنا تم تحطيم ذلك الحوار اللامع لصالح هلوسات الشخصية الدرامية وغوصها المربك في عالمها الخاص ، صحيح هناك جهد غير عادى لاثنين من الممثلين لكن السؤال المحير كيف يتوافق المتلق مع تلك الهلوسات دون أن تكون لديه معرفة مسبقة ودراية تامة بالنص الأصلي المأخوذ منه العرض المسرحي ؟ وتلك مسألة يمكنك كمتابع لعروض فرقة الصواري ان تجد لها أكثر من مردود فالمخرج يتدخل بالإعداد الخاص به وقد يشرد عن الفكرة الاساس للنص ليقدم حكايته المغايرة التي تحمل هما موازيا

عندما صمت عبدالله الحكواتي للمخرج حسين عبد علي خليل

قدم ذلك العرض في الدورة السادسة من مهرجان المسرح العربي الذي أقيم في الشارقة وكانت تلك المرة هي الأولي لي خارج القاهرة حيث فوجئت بعبد الله السعداوي ممثلا في العرض الذي أعده وأخرجه "حسين عبد علي خليل" ويعد تناول المخرج لاحدي

الحكايات الشعبية مغامرة جديدة للفرقة يدلفون منها لعالم الحكاية التقليدية المشوقة ذات البناء الذي يعتمد فلسفة البداية والوسط والنهاية من خلال تيمة تقوم علي ذلك المواطن عبد الله الذي فقد صوته وكان علي اصدقاءه تقديم ثلاث حكايات غريبة تعيد إليه وهجه القديم ، من جديد هنا اللعب يعتمد فقط علي أهمية الممثل المتمكن من أدواته في القبض علي قلب الحكاية ورغم استمتاعنا بأداء الممثلين إلا أن اللعبة الدرامية هنا بدت أطول من اللازم ولكن علي ما يبدو أن إحدى فلسفات الفرقة ترك رب العمل يختار ما يحلو له من المواقف والاحداث التي يطمح إليها خياله وهي طريقة تعطي للتجربة مجالها الكامل بحيث يتعلم من خلالها رب العمل كيف يقف علي مشاكله بنفسه وكيف يطور من وجوده الجمالي في المرات القادمة، وتلك مسألة ضرورية في بناء الاجيال الجديدة للفرقة.

مسرحية الحاجز لإبراهيم خلفان

إعادة ترتيب الزمن

تتبنى تلك المسرحية مسألة جمالية في غاية الاهمية ويطور من خلالها المخرج كيفيات تقديم حكاية قد تكون معتادة فالنص لا يقدم جديدا يمكن أن نقف عنده حيث تقابلنا حكاية (زوج وزوجة) دب الخلاف بينهما على ميراث الاب والاتهامات المتبادلة بين الزوجين في ذلك الاتجاه (فهي تنعته بالحقير وهو يقول بأنها أقبح امرأة) ، مع تطور الخلاف المؤسس تنتهى الدراما بأن تقوم الزوجة بقتل زوجها ثم تقتل نفسها ، والجديد هنا هو معالجة المؤلف المخرج للحدث غير المركب حيث فاجأنا بأن خلط الازمنة والمواقف ففي البداية نقابل تصور حركي لتعارف فتى وفتاة ، يعقبه قلق الزوجين كل على حدة في مقابلة الاخر الذى يظن أنه غير جدير به ، هنا يتطور الحدث على طريقتين إحداهم يعتمد الحركة والاخر يعتمد الحوار الصادمة ، ففي لحظة يمكنك كمتلق أن تقف على نقاط الخلاف ، وفى اخرى تقابلك الحركة والاشارة الدالة في تطور علاقة الحب القائمة بين فتى وفتاة في مقتبل العمر ، في هذه المرة يؤكد لنا إبراهيم خلفان قدرته على خلخلة الحدث العادي وكيفيات الاشتغال الجمالي عليه بالمنطق الذى يجعل المتلق غير منتمى كلية للحكاية التقليدية فهناك حكاية اخرى تكسر الإيهام وتسبح في اتجاه اخر ، اعتمد المنظر في ذلك العرض على أهمية الاضاءة في تقسيم خشبة المسرح وكانت هناك بانوهات واضحة التركيب حال تقديم وجهتي نظر الزوجين في العلاقة واثر الخلاف بينها ، في مشهد الشارع تم الاعتماد فقط على بروجيكتور يرسم الطريق الذى يلتقى فيه الحبيبان بالصدفة ، وفى المشهد الاخر كان كشف الصناعة دليلا قاطعا على هدف المخرج الذى يود لو التفت المتلق للعبة الداخلية وعرف الهدف منها.

رجل وامرأة وأثر الحرب

في مسرحية عبثية أخرى يلفت المخرج الانتباه للأثر السلبى الذى تتركه الحروب على النفس البشرية معتمدا قصة غير تقليدية عن زوجين كل منهم عنده همه الغريب فالرجل يحاول إقناع الطبيب بأنه صاروخ (سكود) والمرأة تود لغيرت لون زوجها بالأصباغ ولكنها لا تملك من الالوان سوى الاسود والابيض ، تبدو صفارات الانذار في هذا التكوين فعلا مهما للتأثير على الحالة المزاجية للعلاقات المعقدة بين الشخصيات الثلاث للعرض (الزوج – الزوجة – الطبيب) وكما في مسرحية (الزيارة الاخيرة) يسود الوهم والحكايا غير المكتملة إذ يمرر إليك كمتلق أن القائد في هذه التراكيب الدرامية غير التقليدية إنما هو العقل الباطن للشخصية الدرامية ، وأن الحدث غير المنطقي في تطوره إنما يتبع الهاجس الداخلي للشخصية ويمشى خلفها ، في (الزيارة الاخيرة) اتبع المخرج تقنية بسيطة تقوم على الخشبة الدوارة واخترع شخصيات هامشية مقلقة ، وفى رجل وامرأة نزل بممثليه الى ساحة التلقي مناوشا فكرة المصير الواحد والبعد عن فكرة التماهي مع ما يقدم من أفعال درامية .

إننا أمام رجل يفكر في المكان والصورة والحدث في ان واحد ويعطى لكل منهم دوره الفعال في بناء الحدث، قد تقوده الصورة كما في الليلة العلمية وقد يقوده الوهم كما في الزيارة الاخيرة وقد تقوده الصناعة وإعادة ترتيب الزمن كما في الحاجز، وهو ما يعنى أننا أمام مخرج استثنائي يصر عادة على سرد حكايته بمنطق يبرز الصناعة ويلتفت للجديد فيها.

الصواري " ثلاثون عاماً من التجريبية المفتوحة "

الأستاذ بول شاوول

عندما مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي اخاف عنوانه عدداً من المسرحيين العرب والنقاد والفنانين، كأنّما ثورة مضادة على الممارسة الجاهزة الموروثة منه التراث الكلاسيكي والمدارس والنظريات التي اسست في القرن العشرين في موازات المدارس والنظريات الشعرية والروائية والتشكيلية والسينمائية في العالم وتأثره تأثراً واضحاً بزمن الايديولوجيات الثورية وغير الثورية من الماركسية الى الشيوعية والرأسمالية...

فالقرن العشرون هو قرن المدارس والنظريات من المستقبلية الى الدادائية واللغوية في الشعر والمسرح والقسوة (أرطوا) والمسرح الفقير (غروتوفسكي) والملحمي (بسكاتور وبرشت)...

يعني تقديم بيانات وقواعد ونظريات جاهزة، وأحيانًا معلبة (بيانات الشاعر تريستان زارا واندريه بريتون) التي انتشرت قوانينها اللازمة في العالم كله، من دون ان ننسى تفجّر الفلسفة الوجودية (سارتر) ... والعبثية (كامو)، انها الوصفات الجاهزة المعلومة. التي تعرض على كل من ينخرط فيها اتباعها كأناجيل ووصايا مقدسة. إنه سر المعلوم لا علم السر، وإنها الاسلوبية التي تنفي كل حرية فردية او تعددية شأنها شأن كل " الايديولوجيا " مغلفة.

ونظن ان على انقاض هذه النظريات، ومن رميمها وتفتتها، طلعت التجريبية، بمعناها الجماعي والفردي والذاتي معاً، كثورة على الذات ونقض مفهوم القوانين المحفوظة، بإعتبار ان الفن وسواه من الفنون واشكال التعابير هو تمرد على الاملاءات وسطوة البيانات (الحزبية) بل ثورة على الذات بإستمرار، باعتبار ان التجريبية هي المتغيّر الدائم والمتحرك على غير ثبات، بلا معايير ولا اسس، كمساحة مفتوحة وحرة للابداع. يعني المغامرة المفتوحة، اي بحث في المجهول وعن المجهول بالادوات الشتى لادراك جوهر دراما جديدة بإستمرار لأن هذا الجوهر المسرحي (والشعري والروائي..) يتغيّر بإستمرار، نافضاً كل توقف عند طريقة او منهج كأنما افتتان طازج لزمن التعدد والتناقض والحذف واجتراح ما هو غير مألوف وغير نمطي.

فاذا كان المسرح التقليدي ذو العلبة الايطالية انزاح امام الجدران المختلفة، ووسعت العروض مساحاتها الى كسر الجدار الرابع بين الجمهور والخشبة وصولا الى مسرح الشارع، والمقهى، والملعب والساحات... فان عناصر مكونات العروض تضمنت اللجوء

الى مختلف المواد البلاستيكية البصرية، والموسيقية، والرقص، والغناء، والتراث، والمونولوغات. وعلاقة الممثل بالسينوغرافيا...فكل شيء بات مباحاً ليكون اداة او مفردة في العمل المسرحي.

كأنه احتواء لكل الفروع والمشتقات والمتفرعات والظواهر، لتشكيل العرض المحدد او الشامل: فالتجريب طاول التراث والافكار المفتوحة والنصوص الأدبية والطقوس، بل كأنما زالت الحدود بين الخشبة والصرح التاريخي والجغرافي، فكل الامكنة مشروعة لخدمة المكان المسرحي الذي باتت كل الامكنة والعناصر مسرحاً له. وبدا ما تمكننا من مشاهدة عروض مهرجان القاهرة (وقبله في مهرجان دمشق، وبعده في مهرجان قرطاج، والمهرجانات العربية، ثورة عارمة تجسدت في أعمال تجريبية (أجنبية ومحلية) واتسعت رقعها واوصافها ووجوهها.

من هنا بالذات يمكن مقاربة الارث الفني لمسرح الصواري البحريني الذي دشن اعماله في عام ١٩٩١، واستمر حتى الآن بعشرات العروض التي حمل معظمها هاجس التجريب، واليوم، نحتفل بكل فخر بثلاثينيها الصامدة وبطاقمها التليد وشبابها العتيد، وهنا لا بد من تثمين بقاء هذه الفرقة على امتداد ثلاثين عاماً. في وقت تبددت فيه فرق نشأت كمجموعات ناقصة إما لأسباب فوضوية او ذاتية او لاختلاف بين مكوناتها او فقر في تجاربها او لعجز في تمويلها وادامتها. واللافت ان هذه الفرقة الصواري التي تضم ممثلين ومخرجين وسينوغرافيين وتقنين ضمت ايضا شعراء وكتاباً ونقاداً مما اغنى تجاربها، وعمّق اصولها ونوّع مقارباتها وهذا يعني مما شاهدت من اعمالها في المهرجانات العربية وما اتيح لي ان اشاهده في اليوتوب.

انها طرقت مختلف ابواب المجهول الدرامي وغير الدرامي في اعمال بهاجسها التجريبي، وعنادها وتمسكها برفض الوقوع في الاسلوبية والسهلة او الكسولة او الجاهزة او الشعبوية في مضامينها وأشكالها، لإرضاء لهذه الفئة من الجمهور او تلك الفئة من غير الجمهور العادي. انها اختارت الفن الصعب (وكل مسرح تجريبي صعب)، المتمثل بتوظيف كل احتمالاتها (والتجريب احتمال لا متناه)، في تقديم عمل تردفه بكل الجهود لتقديمه في إطار جديد ومجترح غير مقلد ومركب غير مبسط. بل تكاد أقول انها وبفعل اتساع رؤياها (لا نظرياتها) الفكرية (لا الوعظية) الجمالية لا الانبهارية الفارغة التي تخدم تكوين مناخات وايحاءات تعمل بجهد على تشذيبها لكي تبني في كل عمل تجريبي بنية متماسكة (التجريبية ليست الفوضى ولا المصادفة) بل التوصل الى بناء عمارة موصولة في داخلها لا متشظية او مهلهلة. فالتجريبية كما فهمتها فرقة الصواري ومارستها اجتراح "بنية " تذوب فيها مفردات المسرح السينوغرافيا، الممثل، الطقوس، الموسيقى الماكياج والملابس، النص وهنا يمكننا القول ان هذه الفرقة لا تنطلق في

مشاغلها من اللاشيء، من الفراغ بل من التصوّر البنيوي مهما مازحته جماليات الفرجة. والاضاءة وحركة الجسد، وطاقات الفراغ، والمصابيح بكل هذه العناصر وسواها مستوحاة من النص وحت عندما يتراجع المكتوب امام قوة الاحتفاليات المرئية والمسموعة، نكتشف ان كل ذلك مستشعر او متفكر او متخيّل او منتزع من إحتمالات الكتابة. وهنا بالذات يمكن الكلام على التأسيس في العرض من خلال كل هذه المواد في "جسد " واحد، لكن بحواس عديدة باستشرافات دلالات غير ذهنية تماماً بل حسيّة ومجازية عديدة الايحاءات والمناخات والاجواء. من هنا تأتي المشهدية في بعض اعمالها، وكذلك الطقوس والمعماريات الجمالية، عبقة بأسرارها ونوافذها وتعدد رسائلها. انها المتع التي تتجاوز مجرد المشهديات التزويقية الباهرة لتطاول الاحاسيس، وما يكمن في اعماق المشاهد من نظائر وافكار واجتهادات.

لكن كأنني اركز هنا على الاعمال ذات اللسعة البصرية والايقاعية والطقوسية ، ولكن استدرك واقول ان الاعمال العادية من هذه الاستحقاقات اي تلك العارية من كوادرها ، عندما يكون المسرح عارياً او بديكورات محددة ، ومجالاً لمونودرام (لنص حواري) او لادوات متقشفة ، يتربع فيها الممثل غير منازع لهذه الأعمال لا يغيب عنها التجريب ولو بدا ظاهرياً انه مخفف امام ديكورات واضاءة وموسيقى معينة منها علاقة العمل بهذه المساحات المغلقة او المفتوحة مرتهنة بعلاقته بالجسد بتعابيره وتنوع طبقاته وبحركته وبعلاقته الداخلية بكل ما حوله ، واظن ان التجريب هنا يكمن في اداء الممثل (الجسد هو منبع التجريب) والصوت وملكاته وطبقاته وداخليته وصراخه وصمته او تمتماته هو الجزء الذي يجمع كل ما يلمسه الممثل ليخدمه من سينوغرافيا ، جماليتها تكمن في دور الديكورات التقليدية. فهي جزء من جلد الممثل (النص) جزء من امتداد نبراته بل جزء من حالاته حيث تلحق المناخات الداخلية التي يعبر عنها. (فالتجريبية ليست فقط جماليات الفرجة) بل جمالية اختراق ما بعد قول الممثل، وما بعد اشاراته الى عمق ما توحي خلفياته.

وكأنني قرأت او سمعت من بعضهم ان التجريبي ينفي التراث والهوية والتقاليد، انه قول مردود اكدته عشرات الاعمال العربية ومنها فرقة الصواري، ان التجريبية غير محددة، وقد ادركت جوهر العادات في الطقوس الدينية والشعبية، بأعمال جمالية استخدمت فيها الادوات المرتبطة بهذه الطقوس والمعالم، في اطر جمالية مذهلة خارج لعبة الفولكلور السياحي الفارغ (كما رأينا في مسرحيتي الكمامة للسعداوي والقربان) ...

بل كأنني واجهت احياناً مقولات توحي ان التجريبية تخون الجمهور وهذا القول مردود أيضاً فقد قدمت فرقة الصداري (وسواها)، اعمالاً شاركت فيها الجمهور (كمسرحية الحكواتي عندما صمت).

وهذا يعني ان فرقة الصواري ليست نخبوية عاجية باردة بل هي امتداد " فني " لتحديات الجمهور في اطار شعبي مصطفى " طبعاً بعيداً عن الشعبوية او التقديمات التجارية بل شاهدت في مهرجان القاهرة كم رحب الجمهور بمسرحية " الكمامة " وكم صفق في الصالة عندما منحت جائزة الاخراج للسعداوي عام ١٩٩٤.

صحيح ان بعض الاعمال بدت في جمعها بين النص ومختلف الادوات الجمالية، بين الادب وتجلياته بين الممثل والسينوغرافيا غير مباشرة، الا ان تكوين المناخ الضاغط او المشدود يتيح للجمهور ان يعيش الحالة نفسها شعوريا، اي يجعل التأويل مرتبطاً بالجو، وتصادم الادوات وتعابير الممثل وعلاقته بالسينوغرافيا وبالمكان المغلق او المفتوح، السوداوي او المنقشع. فرمزية المكان وايحائيته عنوان يجعلان العلاقة بالجمهور نسبية خارج التعاميم والتفاسير السهلة، بل يجعل الجمهور متعطشاً بحيرته الى محاولة التماهي (الحذر) اي الضروري بالعمل.

هذا ما شعرنا به في مسرحية " ايفا " لخالد الرويعي بل يمكن القول ان مسرحية " اسكوريال " (تأليف وليد فاضل اخراج خالد الرويعي عن كاتب بلجيكي) ، ويجمع بين جسد لممثل يتمدد على صفيحة وفي وسط دائرة من النار وكأن عراءه او جلده او هيكله رديف لمأساة بكل المها وجروحها وأناتها المشدودة وبين الصمت الممتلىء والصوت المنتزع من الحالة ومما يحاصره بصراخ ممزق او بهمس طالع من الجروح الملتهبة على خشبة متقشفة دائرية مفتوحة على سينوغرافيا صلبة يتحرك عليها ممثلان هي سينوغرافيا المكان المنقسم خارج دائرة الاضاءة او التوسط في حوارات عبثية تترادف مع حركة وممسوكة من دون الوقوع في ثرثرة كلامية او بصرية . وهنا العري او الملابس لا تنفصل عن المناخات التي توحي ما يتردد في النص ومختلف الادوات التعبيرية.

اما مسرحية " القربان " ، مأساة الحلاج لصلاح عبد الصابور و رؤيا واخراج عبدالله السعداوي فهي من روائع اعماله تجمع بعض مناخات " الكمامة " وبين ما يوحيه النص الأدبي ، انها رحلة العذاب الفردية للشاعر الصوفي الحلاج ، برؤيا مختلطة الايحاءات سواء بالسينوغرافيا المتحركة والطقوسية التي يعبر عنها بقراءة نص متنوع بين الترتيل الديني او القراءة او التلاوة في تحرك دائري هنا ثابت هناك وافقي يشترك فيه الجمهور بتماسٍ مع الخشبة ، ثم ينفرد الممثلون في فضاء فارغ ممسوح بالأسود والرمادي تذوب الكلمة في طقوسية الممثل او تحركه بما يخصب الجو التراجيدي او الموت الذي ينزف حول دوائر المكان ومربعاته ، من هنا تأتي الاصوات غناءً وترتيلاً او ترنيماً او نبرةً لتجمع ما في العمل من مخزونات ورؤى ، ما فيه من اجسام جماعية او فردانية ، وكذلك ما فيه من مشهد البالونات تعبيراً عن هشاشة العالم والتي تعكس هشاشة المصائر اي

الحلاج وما يحيط به . انه عمل من صميم التراث عالجه السعداوي بأدوات من (في البداية النار والاصوات وأوضاع الممثلين وما يردف ذلك من كيميائيات الإضاءة والتعتيم. انها كيميائيات السعداوي التي تمتعنا بها في " الكمامة " وفي "القربان " كيميائيات خليط الاجساد والاصوات والالوان والسينوغرافيا والغناء بتجريبية جديدة موحية في نص شعري رفعه المخرج الى مستوى يتجاوز ما هو بلاغي او مباشر الى ما هو مرئي ومسموع وجمالي. وهنا تجد المختلف في تجارب مسرح "الصواري" في مسرحية مسافر ليل اخراج ابراهيم خلفان، كأنها مونودراما بانقسام مزدوج بين الجسد وامتداده او بين الظل والشخص توحي المسرحية جواً كافكاوياً داخلياً شبه مغلق وفي ديكور متقشف لغرفة يتحرك فيها الممثل بين فوتوي (كرسي جلدي)، وبين الستار واللوحة والنافذة المهجورة. وقد برع الممثل في تجسيد النص باحواله وتماثلاته في تحرك حي وممسوك كأنه هنا شبحي وهناك قامة متعذرة الوصول الى هدوء او امان. انه التمزق في دوائر الممثل والفرقة. شغوف بادارة المخرج في تفاصيله بين الصوت وبين القلق وبين المسافة الغارقة بين الأسود وبين الوقوف احياناً كأنما انتظار، والحركة كأنها البحث العبثي عن شيء مفقود او عن ذاكرة اليمة.

وقد عرف المخرج كيف يلامس الممثل في دورانه الهاذي هنا والمتكامل هناك والمتذكر هنالك والصارخ والصامت كيف يلامس كل ادوات السينوغرافيا فيعدم فيها الديكور الجمالي المجاني، الى جعلها جزء من الحركة والصوت والموسيقى المرافقة مرافقة درامية، من الكنبة الى الستارة الى اللوحة الى المربع الزجاجي، وهذا يعمق من علاقة النص بالممثل بجدارة، بحالاته الداخلية المتفجرة وبأشيائه وفراغاته وامتلاءاته. وهنا نشير الى التنوع في ارث الصواري في رؤياه غير الاحادية وفي تحديه تجسيد مختلف الرؤى. فمسرح الصداري غذته على امتداده نحو ثلاثين عاماً هذه التجريبية المستدامة التي تبحث عن جوهر المسرح لكيلا تصل اليه، وتقارعه لكي تتجاوزه كأنما يعبر عنه حركية الجوهر، وعن استحالة توقفه عند نظرية او مدرسة درامية...

انها الرحلة المفتوحة على المجهول الابداعي. لكن نقول هنا لولا الشغف الصواري بالمسرح هذا الشغف الذي يعلو على كل تنازل او تحول نحو سهولة بغية نجاح جمهوري هنا او تحقيق "تجاوز " مزيف هناك، هو الذي ادام هذه الفرقة وجعلها من اهم الفرق الجماعية العربية، يكاد تتساوى فيها مستويات العروض واتقانها وشغلها وترسيمها وتجسيدها.

هذا بالذات اي الشغف عند هذه الفرقة بافرادها هو أحد العوامل الذي جعلتني احلم بأن أكون منها. هذا الشغف المديد هو الذي مسح علاقتي بها بالصداقة والحرارة حتى اكاد اقول أحياناً انها فعلاً "فرقتي".