INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE

المسرح
دوت كوم
al-masrah.com

العدد الأول
أبريل - مايو 2006

رسالة
اليوم العالمي للمسرح 2006

- حضور المتلقي في قلب التحولات الإجتماعية
- عبد الكريم برشيد : المقامة المسرحية
- عراقيون يحتلون المسرح الهولندي

مجنون المدن والعصفور الأحدب

العدد الأول-
أبريل- مايو
2006

المحتويات

■ أخبار
■ مقالات وأبحاث
حضور المتلقي في قلب التحولات الاجتماعية
د. حسن عطية
عراقيون يقتحمون المسرح الهولندي
د. علاء الجابر
الواقع الافتراضي والسينوجرافيا المسرحية
داليا صالح
■ متابعات
الرسالة الدولية لليوم العالمي للمسرح 2006 (بصيص من أمل)
للكاتب المكسيكي فيكتور هيجو باندا
أوديب العربي من الحكيم إلى وليد إخلاصي
كتاب جديد من تحرير البروفيسور مارفن كارلسون
■ حصاد الصحف
الموت يفاجئ محمد الماغوط جالساً على أريكته
الحياة
حول مهرجان عمان المسرحي الثاني: تنظيما وعروضا
جريدة عمان
■ نصوص
- بيان المقامة المسرحية
- نص المقامة البهلوانية
د. عبد الكريم برشيد

مجلة دورية تعنى بشؤون المسرح
تحرر وتنشر عبر شبكة الانترنت
تصدر عن موقع المسرح دوت كوم
جسر التواصل بين المسرحيين العرب
مؤسسة ثقافية مستقلة غير ربحية
تأسست عام 2002

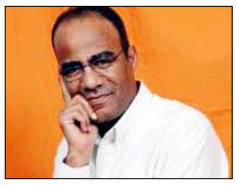
رئيس التحرير
سباعي السيد

الهيئة الاستشارية
د.عبد الكريم برشيد
د. حسن عطية
د. سيد علي إسماعيل
حازم عزمي
غنام غنام
فارس عصمان
عبد الجبار خمران

المراسلات
سباعي السيد
ص. ب 35111—الدوحة—قطر
البريد الإلكتروني : editor@al-masrah.com
الهاتف : 974-5449894

هذه المجلة..وهذا العدد

سباعي السيد



سباعي السيد

.. يعرف الكثيرون من قراء موقع المسرح دوت كوم..كيف انطلق الموقع في العام 2002، رافعاً شعار "جسر التواصل بين المسرحيين العرب" إيمانا من القائمين عليه بضرورة إيجاد مجتمع مسرحي عربي على الانترنت ، و تأسيس مرجعية الكترونية للمسرح العربي تتاح لجميع المهتمين بقضايا المسرح عموما و العربي خصوصا في كل مكان من العالم.

ويمثل اليوم انطلاقة جديدة في مسيرة المسرح دوت كوم، ومنعطفاً هاماً في تطور خطاب الموقع وتواصله مع قرائه. ففي ظل غياب العديد من المجلات المسرحية العربية أو تعثرها أو صعوبة الحصول عليها، نقدم للقارئ العربي المهتم بفنون المسرح هذه المجلة المتخصصة التي تصدر وتوزع على شبكة الانترنت حيث يمكن للقارئ تصفحها على شاشة الكمبيوتر أو طباعتها كاملة ليحصل على نسخة ورقية يمكنه قراءتها بشكل أفضل.

وفي هذا العدد الأول من المجلة نقدم دراسة هامة بعنوان "حضور المتلقي في قلب التحولات الاجتماعية" للدكتور حسن عطية تتناول الإنتاج المسرحي و التلقي في سياقها الاجتماعي ويتناول بالتحليل مفهوم العولمة وانعكاساته على الإبداع المسرحي..

كما نقدم أيضاً المقامة البهلوانية للكاتب المسرحي الدكتور عبد الكريم برشيد والتي يصدرها بمقدمة نظرية عن فن المقامة المسرحية.

أما مقالةالدكتور علاء الجابر بعنوان عراقيون يحتلون المسرح الهولندي، فتلقي الضوء على المسرح العراقي في المنفى أو في الغربة، وبالأخص تجربة المخرج رسول الصغير. و تتابع داليا صالح في مقالتها عن الواقع الافتراضي والسينوجرافيا المسرحية أحدث التقنيات المشهدية.

وبمناسبة اليوم العالمي للمسرح ننشر نص الرسالة الدولية لليوم العالمي للمسرح التي وضعها هذا العام الكاتب المسرحي المكسيكي فيكتور هيجو راسكن باندا، والتي اعتمدتها الهيئة العالمية للمسرح على موقع الانترنت الخاص بها.

ونقدم عرضا سريعا لكتاب هام يعكس مدى اهتمام العالم الآن بالثقافة العربية وهو كتاب أوديب العربي الذي يضم ترجمات انجليزية لأربعة مسرحيات عربية تدور حول أسطورة أوديب وقام بتحرير الكتاب البروفيسور مارفن كارلسون.

ونختار من حصاد الصحف المسرحي مقالتين الأولى عن رحيل الشاعر السوري الكبير محمد الماغوط، والثانية متابعة تفصيلية لمهرجان عمان المسرحي في دورته الثانية.

أتمنى أن يلاقي هذا العدد الذي تقرأه الآن عزيزي القاريء صداه، والمجلة دائما ترحب بكل الآراء والمداخلات،كما أنها تدعو جميع المسرحيين العرب وجميع المهتمين بالمسرح العربي إلى المساهمة في تحرير هذه المجلة.

برنامج جديد
لدعم التبادل الثقافي و الفني العربي

المسرح دوت كوم 2006/04/09-أعلنت مؤسسة المورد الثقافي عن إطلاق برنامجها الجديد لدعم التبادل الثقافي و الفني في المنطقة العربية "مواعيد"

يهدف البرنامج إلى تشجيع و دعم تنقل الأعمال الإبداعية بين بلدان المنطقة العربية و ذلك بتمويل جزء من نفقات سفر الأعمال الفنية و الثقافية أو المبدعين. تقبل الطلبات المقدمة من أفراد أو مؤسسات أهلية أو خاصة أو حكومية من جميع البلاد العربية. و يخصص الدعم المطلوب لتغطية نفقات سفر الأعمال الفنية و الثقافية أو الفنانين والأدباء المشاركين في فعاليات ثقافية داخل المنطقة العربية.

المورد الثقافي هو مؤسسة إقليمية غير ربحية مقرها بلجيكا . تسعى إلى دعم الإبداع الفني في العالم العربي و إلى تشجيع التبادل الثقافي داخل المنطقة العربية و مع بلدان العالم . يستند عمل المورد الثقافي إلى تقدير القيمة المتجددة للتراث الثقافي العربي . في تنوعه . و إلى الإدراك بأهمية ظهور إبداع عربي جديد يحرر المخيلة و يحفز على التقدم . كما يؤمن المورد الثقافي بأن النشاط الفني و الأدبي ضرورة اجتماعية تستلزم الدعم المادي و المعنوي من القوى الفاعلة في المجتمع. للمزيد من التفاصيل. راجع موقع مؤسسة المورد www.mawred.org

بداية اللعبة..
الملتقى المسرحي الثاني للشباب العربي

أعلنت مؤسسة المورد الثقافي بالتعاون مع مسرح الحمراء في تونس و جمعية شمس (شباب . مسرح. سينما) في لبنان عن انعقاد اللقاء المسرحي للشباب العربي والمسمى (بداية اللعبة) في بيروت خلال الفترة من 21 إلى 26 يونيو (حزيران) 2006. وتقبل طلبات المشاركة في مجالات التمثيل و الكتابة المسرحية و الإخراج و تصميم المشاهد المسرحية قبل يوم 10مايو 2006. سيخطر المتقدمون اللذين تقبل طلباتهم بالموافقة على مشاركتهم قبل يوم 30 مايو 2006. وتؤمّن نفقات سفرهم و إقامتهم خلال مدة اللقاء. يشترط للمشاركة في هذه المسابقة أن يكون المتقدم أو المتقدمة من دولة عربية وأن يتراوح عمره ما بين 15 إلى 30 عاما. أن يتضمن طلب المشاركة اسم المتقدم و العنوان البريدي و الإليكتروني و رقم التليفون و الجنسية و صورة من جواز السفر توضح تاريخ الميلاد. أن يتضمن الطلب سيرة ذاتية توضح المستوى التعليمي أو الخبرة المهنية و ذكر أية مهارة فنية إضافية كالعزف أو الغناء أو الرقص. كما يشترط أن يرسل المتقدم/ة نموذجاً من كتاباته إذا كان متقدما عن فئة الكتابة أو رسماً لمشهد مسرحي إذا كان متقدماً عن فئة التصميم المسرحي أو فيديو CD إذا كان متقدما عن فئة التمثيل و الإخراج . يفضل أن يتضمن طلب المشاركة فكرة لمشروع مسرحي يود المتقدم تحقيقه.

ترسل طلبات المشاركة الى العنوان التالي:43 شارع المقياس – الروضة – القاهرة – مصر – رمز بريدي 11451 - ص. ب. 175 المهندسين أو بالبريد الإليكتروني إلى: startofthegame@mawred.org للاستفسار اكتب إلى: mawred@mawred.org أو إلى فاكس رقم: +202 3625057

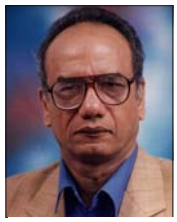
دورات مسرحية
يعقدها مجلس دبي الثقافي

تنطلق في 15 ابريل2006 أولى الدورات المسرحية التي ينظمها مجلس دبي الثقافي للشباب من فناني المسرح والمبتدئين والطلاب من الجنسين.وتأتي هذه الدورة ضمن برنامج متكامل يشمل خمس دورات. وذلك بالتعاون مع مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية. استمراراً للدورات النظرية والتطبيقية في مجالات المسرح والفنون المختلفة التي يعكف المجلس على تنظيمها دورياً. وذلك لتأهيل الشباب ورفع مقدراتهم وتعريفهم إلى الفنون المختلفة وفق برامج علمية مدروسة. وبإشراف متخصصين. كما تهدف الدورات التي ستقدم فيها محاضرات مكثفة للفنانين والمشاركين إلى زيادة وتجديد معلوماتهم بما تغطيه من فنون المسرح المختلفة. ويشمل البرنامج الذي يشارك فيه عدد من الخبراء من داخل وخارج الدولة. خمس دورات متخصصة في المسرح. ويشرف على الدورات الخمس المسرحي يوسف يعقوب. وهي مفتوحة للجميع من مواطني الدولة والمقيمين من مختلف الجنسيات.

شعار مؤسسة المورد الثقافي

حضور المتلقي في قلب التحولات الاجتماعية

د. حسن عطية



د. حسن عطيـــة

رغم أن مفهوم العولمة قد ظهر في مجال الاقتصاد أولا ، ألا أن سعى أصحابه لفرضه على العالم بكافة أصعدته ، قد دفع الثقافة للانتباه والتحرك لهذا التحدي الجديد أو المتجدد وطرح استجاباتها له . فالمتغيرات الاقتصادية في أي مجتمع ، تؤثر بالحتم سلبا أو إيجابا في أنشطة الثقافة القائمة وتوجهاتها ، والعولمة في أبسط تعريف لها تعنى تحقيق " تعاون حقيقي يتجاوز الحدود والمجتمعات والثقافات " ، كما قال "بيتر مارتن" في مقاله "التزام أخلاقي" (لوموند ديبلوماتيك ـــ 1997) . ويشكل هذا (التجاوز للثقافات) أخطر تحدى يواجه ثقافة أي مجتمع ، أو ما يسمى بالثقافة الوطنية أو القومية ، والتي تعبر بالضرورة عن ذاتية كل مجتمع ، وهو تحدى يتجاوز في ذاته تحديات الماضى التى تمترست يوما حول الفضاءات المكانية من أرض وماء وخيمة وبيت ، ثم دارت حول العقائد الدينية والأيديولوجية ، إلى أن تمركزت أخيرا حول مفهوم صراع الثقافات والحضارات ، بعد أن أعلنت الأنظمة الرأسمالية القطيعة مع التاريخ الذي كان قبل نهايات القرن الماضي ، وذلك بعد نجاحها في الانتصار بترسانتها التكنولوجية على الأيديولوجيات الاشتراكية والشيوعية ، التي عجزت بدورها عن تحقيق ما طرحته أمام شعوبها من أفكار طوباوية عن مدن العدل والرخاء الفاضلة ، فضلا عن قدرة الأنظمة الرأسمالية على تطوير ذاتها ، وطرحها لمفهوم العولمة ، الذي يستهدف فيما يستهدف إلغاء الثقافات القومية لصالح ثقافة واحدة أو أيديولوجية فكر أوحد ، هى أيديولوجية الممتلك لهذا الفكر وأدوات فرضه على العالم.

وكما يقول الباحث الاقتصادي ومساعد رئيس الفايننشال تايمز "مارتن وولف" "والعولمة هذه هي التي تحدد للحكومات ما يمكن وما يجب أن تفعله" (ولما كل هذا الكره للعولمة ؟ ـ لوموند ديبلوماتيك 1977) ، وهو قول يثير التساؤل البديهي التالي : من ذاك في هذا العالم الذي يملك أن يحدد للحكومات "ما يمكن وما يجب أن تفعله" ؟ ، بالتأكيد ليست قوة ميتافيزيقية تتحكم من خارج الكرة الأرضية فى مصائر البشر كالقدر والمكتوب وآلهة الأوليمب ، وإنما هي قوة موجودة على سطح الأرض ، ومنتصرة في العشرية الأخيرة من القرن العشرين ، ومتفردة بالعالم وحده اليوم ، معلنة في بداية هذه العشرية عن نهاية (تاريخ) الصراع بين الأقطاب والممالك والإمبراطوريات ، مذيبة أو محاولة إذابة العالم فى بوتقة واحدة ، لا حدود اقتصادية وثقافية بينها ، بوتقة يتحقق فيها ، كما يقول صندوق النقد الدولي ، " التعاون الاقتصادي المتنامي لمجموع دول العالم ، والذي يحتمه ازدياد حجم التعامل بالسلع والخدمات وتنوعها عبر الحدود ، إضافة لتدفق رؤوس الأموال الدولية والانتشار المتسارع للتكنولوجيا في أرجاء العالم كله" (أفاق الاقتصاد العالمي : تقرير صندوق النقد الدولي ـ واشنطون مايو 1997 ، فى لوموند ديبلوماتيك ـــ 1997) . وبهذه التكنولوجيا وثورة المعلومات والانفتاح الاقتصادي والفكري على الآخر ، تتحقق ما اسماه ما كلوهان ب (القرية العالمية الواحدة)

غير أنها قرية محكومة بقيادة واحدة تمتلك زمام العالم وتحركه كما تشاء ، وتمارس دور المشرع والقاضي والشرطي معا ، وهى بالتأكيد قيادة المجتمع الرأسمالي الغربي بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية والداعي لحرية الاقتصاد ونظرياته الليبرالية ، منذ أيام آدم سميت وصرخته ، " دعه يعمل ، دعه يمر " ، مما يستتبعه - أو لابد أن يستتبعه - القول بـ "دعه يفكر ويؤمن ويتحدث " ، أي أن حرية العمل والتجارة لابد وأن ترتبط بحرية الفكر والعقيدة والتعبير ، وهى الحرية التي لا تعنى

بهذه التكنولوجيا وثورة المعلومات والانفتاح الاقتصادي والفكري على الآخر ، تتحقق ما اسماه ماكلوهان ب (القرية العالمية الواحدة) غير أنها قرية محكومة بقيادة واحدة تمتلك زمام العالم

رفع التناقض الفكري ، وإنما تأكيده وخلق صراع حيوي بين أطرافه ، فحرية الفكر نقيض لشموليته ، وحرية التعبير نقيض للبطش به ، وحرية العقيدة نقيض لتسيّد عقيدة واحدة يقال أنها الصحيحة والمطلقة والدائمة ، والخروج عليها هو خروج على الشرعية الدولية والفكر المتقدم ، وفنون الحداثة.

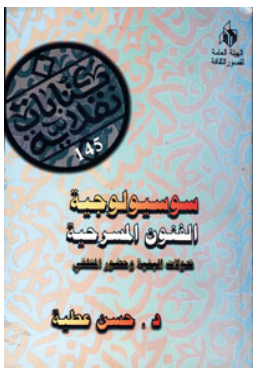
ومن ثم فان أول التحديات التي تواجهها الثقافة الوطنية في أي مجتمع اليوم ، هي (شمولية الثقافة الغربية) وهيمنتها باسم العولمة ، وهى نوع جديد من التحدي الثقافي يتطلب استجابة تقف في وجه محاولات إخضاع الذات القومية (العربية) لذات قومية أخرى (غربية الفكر/أمريكية القوة) تدعى العالمية ، وتخلق صراعا دمويا بين الثقافات ، نعته "صامويل هنتنجتون" في كتابه الساعي لإعادة صنع النظام العالمي الجديد باسم (صدام الحضارات) ، وأكد فيه أن الصراعات المهمة والملحة والخطيرة في العالم الجديد "ستكون صراعات بين شعوب تنتمي إلى كيانات ثقافية مختلفة" (ص46) ، وتم تأكيده عقب أحداث 11 سبتمبر النارية في الولايات المتحدة ، وتهديد القوة الأعظم العالم بأكمله ، أما معها أو ضدها ، أي أما تابع لها ، أو عدو لها يجب البطش به.

وما التجاوز المشار إليه سلفا للمجتمعات والثقافات ، إلا محاولة لفصل المثقف عن مجتمعه وقضاياه وهمومه ، وتقطيع جذوره بواقعه ، وغسل مخه ، مثلما "تمت بشكل خاص (عقب اتفاقية الجات 1993) عملية غسيل دماغ حقيقية على مستوى الكوكب كله بهدف الترويج للفكرة القائلة بأن إعادة هيكلة أنظمة التبادل التجاري والحرية المطلقة للأسواق سيؤديان حتما إلى ارتفاع عام في مستوى العيش والتطور الاجتماعي بشكل يحقق مزيدا من العدالة للمجتمع " (برنار كاسين : "حتى ننقذ المجتمع" ـــ لوموند ديبلوماتيك ـ 1997) ، وقد كشف الواقع ، ومازال يكشف عن أكذوبة هذه المعجزة العولمية ، ففجوة اللامساواة تزداد بين الدول بعضها البعض ، وداخل الدولة الواحدة ، وسياسيات الانفتاح على السوق العالمي تؤدى إلى التقليص في الإنفاق العام ، ولا سيما في مجالات التعليم والثقافة ، وتقديس الفكر العالمي يؤدى للقضاء على الانتماء الوطني ، كما أن العولمة بعقيدتها الشمولية تقف ضد الفكر الديمقراطي وممارساته الحياتية ، وذلك لأن الديمقراطية ، والتي تعنى حكم المجتمع بممثله المنتخبين لصالح هذا المجتمع ، هذا الفهم للديمقراطية يغيب أمام مجتمع تتفكك فيه الدولة ، ويحكمه رأس المال ، وتتحكم فيه الشركات المتعدية الجنسية ، ويخضع صاحب القرار السياسي والثقافي فيه لمالك أدوات الإنتاج الأجنبي.

هذه النزعة الشمولية واللا ديمقراطية للعولمة تفرض على الثقافة في المجتمع القومي كالمجتمع العربي ، تحديا قويا ، خاصة في مجال المسرح الذي تأسس على الديمقراطية سواء في زمن الإغريق ، أو في زمن الحاجة إليه بالوطن العربي أواسط القرن التاسع عشر ، فالمسرح بنية وصراع وتعبير عن تفاعلات واقع يتضاد مع الفكر الشمولي ، ويتحول إلى مونولوج صارخ أو صامت في ظل غياب الديمقراطية ، فضلا عن كون هذا المسرح معبرا عن الموروث الثقافي للمجتمع المنبثق منه ، مما يعنى انفصاما حادا بين هذا المسرح ومجتمعه إذا ما نقل وعبر هذا المسرح عن موروث ثقافي لمجتمع آخر غير مجتمع التلقي ، ومن ثم فان محاولة عولمته هي في حقيقتها اغتيال لهذا المسرح وغربنة له ، وفصم عرى علاقته بواقعه ، وتحويله إلى مجرد (سلعة) تلبى احتياجات زبون محدد ، ولا ترقى بذوقه وتدفع المجتمع للتقدم .

إن تحويل المسرح إلى سلعة يأتي وفق منظور العولمة أيضا الداعي إلى تسليع كل شيء ، وتحويله من منطق (القيمة) إلى منطق (المنفعة) ، فيصبح المسرح مجرد سلعة استهلاكية تستنفد وجودها بمجرد استعمالها، وتتحول إنتاجيا إلى (تجميع) لعناصر ومفاهيم مستوردة ، مثل السيارة والثلاجة وجهاز التلفزيون ، أما المسرح (الوطني) فهو مثل الصناعة (الوطنية) لا حاجة له ، في زمن وصل فيه نمط الإنتاج الرأسمالي إلى نقطة الانتقال من عالمية دائرة التبادل والتوزيع والسوق والتجارة والتداول ، إلى عالمية دائرة الإنتاج وإعادة الإنتاج ذاتها ، ومن ثم لم تعد الدول الرأسمالية الغربية تقف عند حدود (تصدير) المنتج الصناعي والفكري لينا ، في إطار عالمية الإنتاج والإبداع وانتقالها من المركز إلى الأطراف ، وإنما بدأت العمل على التدخل في (إنتاج) هذا المنتج الصناعي والفكري على أرضه ، في دول الأطراف ، وراح المثقف العربي يصنع المنتج الثقافي الذي يتواءم مع مواصفات السلعة

وراح المثقف العربي يصنع المنتج الثقافي الذي يتواءم مع مواصفات السلعة العالمية والقيم الفكرية التي تحملها ، مدعيا مسايرة الحداثة وما بعدها ، مما فصم العلاقة بين هذا المثقف العولمى / الحداثى ، والواقع الذي يعيشه



غلاف الكتاب

العالمية والقيم الفكرية التي تحملها ، مدعيا مسايرة الحداثة وما بعدها ، مما فصم العلاقة بين هذا المثقف العولمى / الحداثى ، والواقع الذي يعيشه ، وانعكس ذلك على خواء المسارح الجادة (المثقفة) من جماهيرها ، وتحول الكثير من نقادنا إلى ببغاوات تتشدق بمصطلحات ومفاهيم لا علاقة لها بالمسرح المقدم أو المطلوب تقديمه ، واكتفت الشرائح المثقفة وغير المثقفة من الطبقة المتوسطة المغتالة بتلقي الدراما التلفزيونية المعبرة بشكل كامل عن انكسارها وتراجعها الإجباري في ربع القرن الأخير من الزمان عن لعب أي دور مؤثر في المجتمع ، باستثناءات قليلة ، بعد أن انسدت آفاق تطلعاتها وعجزت عن التكيف والتأقلم السريع مع البيئة العولمية الجديدة ، التي يباع فيها كل شئ ، بما فيه القيم الأخلاقية بسرعة الضوء ، باسم أيديولوجية السوق ، التي تتفوق يوما بعد يوم على مؤسسة الدولة ذاتها ، والتي أصبحت تنعت بالبيروقراطية والسيطرة على السوق ، الذي لابد من أجل تحريره التخلص من قبضة الدولة ودورها المجتمعي ، وإلغاء الدولة ذاتها كمؤسسة حاكمة ، وككيان وطني ، لصالح المؤسسات الدولية الكبرى المتحكمة في حركة العالم (البنك الدولي وصندوق النقد الدولي ومنظمة التجارة العالمية) فضلا عن المنظمات الأخرى والشركات المتعدية الجنسية التي تشاطرها ذات الأيديولوجية وتخضع لسيطرة القوى الأكبر الفاعلة في العالم اليوم ، تلك القوى التي استعمرتنا استعمارا تقليديا قديما ، ثم تحررنا منها ، ووقفنا ضدها في مرحلتها التالية (الإمبريالية) ، ثم سقطنا بين أيديها في مرحلتها الثالثة الحالية (العولمة) ، مما يفرض على المسرح تحديا جديدا متعدد الأبعاد عليه مواجهته بشدة ، وعلى المثقفين الدور الهام في نشر الوعي بقيمة المسرح كتعبير عن هوية المجتمع وأصالته الشعبية ، بعد أن خان المثقف العربي الحداثى مجتمعه لحظة تعلقه الكامل بنظريات تقوم على تفتيت الواقع لا تجميعه والحفاظ على تماسكه ، وخان مسرحه حينما أبعد نشاطه التجريبي عن موروثاته الشعبية ، وخان نفسه عندما أرتضى أن يلعب دورا في تزييف وعى شعبه بنعته لآمال الجماهير في الوحدة والعدالة الاجتماعية والتحرر الفكري بأنها أضغاث أحلام .

مع هذا التوجه من القوى الكبرى لعولمة الكون ، وصياغة قرية يتزعمها ويديرها القطب الأكبر بمنطق راعى البقر القديم ، فأن المسرح لا يمكن له أن يذوب في تلك القرية المفتوحة ، منفصلا عن لغته المكتوب بها ، والمتواصل بها مع جماهيره ، وهى في البدء والختام جزء من ميراث هذا المجتمع الذي يبدع فنه وفق رؤيته للعالم ، المتوسدة بأحضان تلك اللغة ، ولذلك فأن النص الدرامي يبنى ويتواصل مع متلقيه عبر لغة واحدة ، يشحنها بأفكاره ويستخدم مفرداتها كإشارات

وإذا ما كان النص الأدبي عامة ، قصيدة كان أم قصة أم رواية ، يتواصل مع الآخرين عادة عبر اللغة المكتوبة ، فأن العرض المسرحي يتواصل مع متلقيه عبر مجموعة من اللغات المنفصلة في ذاتها ، المتصلة والمتداخلة في نسيج بنائي خاص يمنح رسالته كاملة عبر هذا التعدد اللغوي الآني الحدوث ، فيتجسد العرض المسرحي من خلال تفسير النص الدرامي ، عبر اللغة المنطوقة وطرق الأداء الحركي والقولى المختلفة من ممثل لآخر لذات الدور، ومن ليلة لأخرى مع ذات الممثل ، وبين ممثل وأخر ، فضلا عن العناصر المسرحية المختلفة كالديكور والملابس والإضاءة والموسيقى المصاحبة ، واستجابة المتلقي ومشاركته داخل صالة العرض ، وطبيعة المكان المقدم فيه العرض ، وعلاقة فضاء المسرح بمكان تواجد المشاهدين (عرض مواجهى أو دائري ، مغلقا داخل فضاء الخشبة الإيطالية أو مفتوحا في ساحة خارجية) ، وتتضافر هذه اللغات غير الكلامية مع اللغة الكلامية لتقدم رسالتها كاملة ، وهى رسالة مضمر مجزؤها في ثنايا النص الدرامي المنضد باللغة المكتوبة على صفحات الكتاب ، والقائم بدوره على نص حواري ، يغيب عنه السارد الروائي العالم ببواطن الأمور ، والمتدخل في حركة الأحداث ، وتتبادل فيه الشخصيات التعبير عن نفسها وعن الآخرين بالحديث الموضوعي المباشر والمتبادل فيما بينها ، مع بعض الأحاديث الجانبية والمناجيات المحدودة ، فضلا عن النص الفرعي المرافق للنص الحواري ، والمتمثل في الإرشادات المسرحية التي تقدم لنا مواصفات مكان الوقائع ، وطبيعة الزمان الذي تدور فيه ، وحالة الشخصيات دخولا وخروجا وتعاملا فيما بينها ، ونحن مع النص الدرامي نتلقى الحوار المكتوب فالصورة المرئية المتخيلة والتي يدور في أعطافها بشكل تعاقبي crónicamente ، يمكن التريث عند نقطة ما ، أو التراجع لاستعادة ما قد يغيب عن التلقي ، أو تصل دلالته مشوهة ، بينما

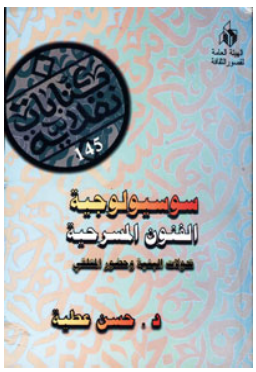
واكتفت الشرائح المثقفة وغير المثقفة من الطبقة المتوسطة المغتالة بتلقي الدراما التلفزيونية المعبرة بشكل كامل عن انكسارها وتراجعها الإجباري في ربع القرن الأخير من الزمان عن لعب أي دور مؤثر في المجتمع ، باستثناءات قليلة ،

نتلقى الحوار والصورة المجسدة في المسرح بشكل تزامني sincrónicamente ، لا يسمح لنا العرض المتدفق للأمام أن نتريث أو نتراجع فحصا لدالة شاردة.

هذه اللغة المتعددة ، المتآلفة حينا ، المشتتة حينا آخر ، يكمن في أعماقها المتلقي ومجتمعه وزمنه الخاصين ، كما تتوجه بدالاتها لذات المتلقي قبل أي متلقي آخر في مجتمع وزمان آخرين ، ومن ثم فهو حضور مزدوج : حضور في ذهن المبدع لحظة إبداعه لعمله ، وهو حضور مقيد برؤية المبدع واختياره الواعي أو اللاواعي له ، وحضور في صالة المسرح حالة التلقي لهذا العمل ، وهو حضور متحرر إلى حد كبير، وأن أرتبط بطبيعة المكان ونوعية الجمهور ، ويخلق هذا التباين بين متلق ومتلق ، بالضرورة حوارا بين مجتمع النص المتجسد على المسرح عبر ذهنية مبدعيه ، ومجتمع التلقي والماثل بعقل المتلقي الجمعي حال دخوله لصالة العرض ، فالمتلقي يذهب إلى المسرح ، أو يشترى الجريدة ، أو يتعرض لأية مادة إعلامية أو ثقافية يريد هو أن يتعرض لها ، ويبتعد عما لا يريد أو يخشى التعرض له من هذه المواد ، ومن ثم فهو يقبل ما يراه متفقا مع رؤيته لمجتمعه ، ويقاوم ما يجده في العرض المسرحي مخالفا لهذه الرؤية المجتمعية ، خاصة وأن المتلقي في المسرح يتحرر من فرديته المتمردة أحيانا ، ليربط نفسه برؤية جماعية محافظة غالبا ، وقد تعوق رؤيته الذاتية عن التقبل الإيجابي لرسالة العرض المسرحي ، فالروح الجماعية في المسرح تجعل الفرد أكثر مقاومة للرسائل المتعارضة مع أفكاره ، ولذلك فالمبدع مهما تفرد في إبداعه ، ومهما رفض الخضوع لمنطق متلقيه ، لا يستطيع أن يلغى من ذهنه حضور هذا المتلقي المشاغب .

هذا الحضور للمتلقي في ذهن المبدع ، لا يقف عند حدود مثول الأفكار السائدة في العرض المقدم وصراعها مع أفكار جديدة ، وإنما تعنى أيضا وجود الأبنية المجتمعية وسعى المبدع في بنائه الفني للتماثل معها ، أو مناهضتها والعمل على نسفها ، فالمسرح الإغريقي بنى نسقه البنائي الفني على نسق البناء الاجتماعي القائم وقتذاك ، والذي تدافع عن ثباته السلطة المهيمنة على المجتمع ، والسامحة لهذا المسرح أن يكون ، ومن ثم ارتبطت غائية الفن التراجيدي بوظيفة تطهير المشاهد من أية نوازع أو رغبات دفينة للتمرد على الناموس الكوني المدعم للأنظمة الاجتماعية القائمة ، وكذلك الحال في كافة عصور الإقطاع ، والثورات البورجوازية والاشتراكية والعولمة ، وتجلياتها في المدارس والاتجاهات الفنية الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والحداثية وما بعد حداثية ، وهو الأمر ذاته إذا ما نظرنا للمجتمع المصري أو المجتمع الإسباني خلال القرن العشرين ، فالتطورات التي طرأت على المجتمع المصري خلال الربع الأول للقرن العشرين ، وقيام ثورة 1919 الجماهيرية ، واندلاع التمرد الشعبي دون مساس بالنظام السياسي السائد ، أدى لتوجه المسرح نحو جماهير جديدة ، واستخدام موضوعات مناسبة للشرائح البورجوازية الصغيرة الصاعدة وقتذاك ، وغير المتلكة لرأس المال ، والتي لا سبيل للحياة الكريمة أمامها وللترقى الطبقي غير التعلم والعمل الوظيفي الذي يضمن دخلا ثابتا شهريا ومتناميا بنظام ثابت هو أيضا سنوي ، فضلا عن أن المسرح في مصر كان في طور التكوين ، ومازال يحبو في رحاب الكباريهات والنمر الاستعراضية ، أسير الكوميديات والفودفيلات الفرنسية التي أرتبط وجوده بها منذ استيراد "مارون نقاش" لفن المسرح الغربي الصياغة ، على طريقة القرن التاسع عشر ، ومحاولته استنبات هذا الفن في الأرض العربية ، بعد تهجينها بفنون محلية من حكايات شعبية ونوادر جارية وأغاني تطربية ، متوجها مع الفرق الشامية والمصرية الأخرى الآتية بعده إلى جمهور من البورجوازية المصرية التي تكونت بشرائحها الثلاث على استحياء خلال القرن التاسع عشر ، عقب انسلاخ مصر عن الدولة العثمانية ، وتغيير محمد على لنمط الملكية في البلاد بأكملها ، وحدوث متغيرات كثيرة في الواقع الاقتصادي العالمي أدت إلى تدفق الثروة بين أيدي من لا يحسنون استثمارها جيدا ، فضلا عن وجود جنود الاستعمار الإنجليزي بالبلاد وحلفائهم من الجنود الأستراليين خلال الحرب العالمية الأولى ، وفيما بين الحربين العظميين ، إلى جانب جاليات أوربية أخرى كان للجالية الفرنسية حق التميز بينها لما شكلته الثقافة الفرنسية من هوى لدى البورجوازية المصرية الصاعدة ، مما شكل ذوقا خاصا لجمهور يبحث عن المتعة البصرية ، ويعجز بعضه (المصري) عن تقبل صيغ الفن الرفيع ، ويعجز بعضه الآخر (الأجنبي) عن فهم محتوى العمل الفني المصري لعدم إلمامه بلغة

فالروح الجماعية في المسرح تجعل الفرد أكثر مقاومة للرسائل المتعارضة مع أفكاره ، ولذلك فالمبدع مهما تفرد في إبداعه ، ومهما رفض الخضوع لمنطق متلقيه ، لا يستطيع أن يلغى من ذهنه حضور هذا المتلقي المشاغب .



غلاف الكتاب

أهل البلاد ، مما فرض على صناع المسرح ضرورة خلق لغة (الفرانكو أراب) المنطوقة ، كي تساعد على توصيل أكبر قدر ممكن من محتوى العمل المسرحي لجمهوره المتنوع ، وتخلق نوعا من الكوميديا من جراء التصادم بين لغتين مختلفتين ، ما يخلقانه من سوء فهم لفظي وعملي لدى مستخدميهما ، فضلا عن خلق لغة مسرحية مرئية تجمع بين فنون الكباريه الصاخبة وفن المسرح الحواري ذي الحبكة التي ترضى جمهورا يعشق فن القص ، ويغرم بمنطق الحكاية ، فظهرت عروض الريفيو والأوبريتات الغنائية ، وخضعت حكايات ألف ليلة وليلة ومسرحيات "فيدو" و"ساردو" لمنطق العرض الاستعراضي وفنون الفرجة داخل فضاءات مسرحية هي جزء أساسي أو مقتطع من الكباريه ، وضمن مفهوم للمسرح يقوم على الوظيفة الأخلاقية ويستهدف الموعظة التي تُسَكن الأوضاع القائمة على ما هي عليه ، وترفض التمدين لصالح القيم الريفية القائمة ، أو على أقل تقدير تقف إلى جانب القيم التقليدية ، ضد قيم الحداثة.

مقابل هذا المسرح الواعي بطبيعة جمهوره المتلقي له ، كان هناك مسرح آخر يحدد نوعية جمهوره من وسط الفئات المثقفة ، فيهرع نحو اللغة العربية الفصحى ، ويميل ناحية الموضوعات التاريخية ، ويستهويه البناء الشعري العمودي (التقليدي) فيصيغ أعماله المسرحية المؤلفة والمترجمة داخله ، بدأ من أحمد شوقي ، مرورا بعزيز أباظة وخليل مطران ، وتجسدا في فرقة الدولة القومية ، ثم تغيرت الأحوال مع مجيء ثورة يوليو 1952 ، وتغيرت معه طبيعة المسرح وعلة إبداعه الغائية ، والحال ذاته مع المسرح الإسباني ، كنموذج للمسرح الغربي ، والذي اضطربت أحواله عقب هزيمة الجمهوريين في الحرب الأهلية (36-1939م) ، وغياب من غاب من المبدعين موتا أو نفيا ، وخضوع من بقى مناضلا تحت حكم فرانكو العسكري ، وسياسته التي استمرت حتى موته عام 1975 في بناء المجتمع الإسباني ، وفقا لفلسفة محافظة ، تصادر حرية الرأي ، وتغل العقل عن التمرد الفكري والفني ، ومن هنا كان لابد وأن يظهر النص الدرامي الواقعي على يد "بويرو بايخو" و"الفونسو ساسترى" ، والمعيد بناء مجتمع الواقع بشكل مباشر ، أو مرتديا أقنعة إغريقية ورومانية قديمة ، دون أن يتنازل عن الترتيب المنطقي للوقائع الجارية ، ثم جاء جيل ثاني تشكل معظمه من العائدين من المنفى ، سعى لإعادة صياغة الواقع المختل في أبنية درامية / مسرحية تنأى بنفسها عن المنطق السبب ، وتقف في وجه الصياغات النصية الواقعية ، مثلما الحال مع رجل المسرح "فرانثيسكو نييبا" ، والذي وفد إلى عالم الكتابة المسرحية من مجال الصياغة السينوجرافية ، المعتمدة في الأساس على عنصر الصورة ، والتي تدعم بدورها الكلمة في المسرح لكي تصل بدلالتها كاملة إلى المتلقي ، وأن رأت ، ورأى أصحابها ، أن الصورة قد أصبحت في العقود الأخيرة أعلى قيمة من الكلمة ، وأكثر قدرة على بث الدلالات المتعددة من تلك الكلمة ذات الظلال المحدودة ، وأن المسرح ليس مجالا لسحر الكلمة ، وإنما لشعر الصورة ، وأن العرض المسرحي ليس انعكاسا للواقع ، وإنما هو إعادة إنتاج له بقوة تشكيلية ساحرة ، حيث يتجلى السحر في الأساطير والحكايات الخرافية ذات الأجواء الغامضة ، ومع ذلك لم يبتعد ذلك المتلقي الإسباني الأوربي عن عوالم "نييبا" المسرحية ، حتى وهو يحاول تغليب ماهو عالمي وعام في اللغة المسرحية على ما هو خاص ومحلي ، جامعا في أجوائه المسرحية بين كوابيس "جويا" التشكيلية ، واسبرينتو "باى إنكلان" ، مزجا مع شاطحات "الفريد جارى" وطقوسيات "أنطونان أرتو" ، محددا منذ البداية نوعية متلقي مسرحه ، وهو ذلك المنتمى لتلك النخبة من المجتمع التي دربت عيونها على تلقى خطوط وألوان الفن التشكيلي ، ودربت ذهنها على فك شفرة decodificar الأجواء الأسطورية ، واستيعاب معانيها ، وفقا لثقافة المتلقي ودوره في تلقى العمل المبدع ، الذي تعد أعمال جويا وباى إنكلان والفريد جارى وأنطونان أرتو جزء من ميراثه الثقافي ، ومن ثم فهو حاضر بهذا الميراث في خلفية إبداع "نييبا" لأعماله ، وداخلها في ذات الوقت ، و"نييبا" يعي جيدا هذه الحقيقة ، ويبنى عمله بالطريقة التي تشير للمتلقي على الطريق الذي عليه أن يسير فيه لكي يتواصل مع العمل المقدم ، ويتلقى بسهولة ما يريد "نييبا" أن يوصله له ، عبر هذه اللغة (المسرحية) الخاصة ، والتي تحاول إيهامنا بأنها تنشأ عالما مغايرا وبديلا للعالم الواقعي الذي نعيشه ، بينما هي تعيد بناء ذات العالم بلغة فنية ، مثلما يعيد الحلم بناء الوقائع التي عاشها أو يخشى أن يعيشها الحالم في صورة خاصة ،

لفرق بين الحلم والفن ، أن الأول تختفي منه الإرادة الواعية ، بينما تهيمن على الثاني الإرادة المدركة لطبيعة الواقع والفن معا ، ولغة المسرح هي لغة فنية يبتعد بها المبدع ويتسامى بها عن لغة الواقع المادي الذي يعيشه ، أملا في تحقيق التكامل غير المتحقق على أرض الواقع ، فالعمل الفن هو يوتوبيا في حد ذاته ، يكمل ما هو ناقص في الحياة ، ويجمل ما هو متشظى فيها ، بينما يعمل المتلقي العادي على إعادة هذه اللغة الفنية المتسامية إلى أرض الواقع ليفهمها ، وهو ما يجعل أعمال "نييبا" ولغته الخاصة مستعصية على فهم هذا المتلقي العادي العام ، ومقتصرة على فئة معينة قادرة على الاستدلال من رموزه المتعددة معان أخرى غير مباشرة ، ولا تعتمد فقط على مبدأ مشاكلة الواقع

Verosimilitud أو التماثل مع الحياة الواقعية ، ومن ثم تتجادل خلال عملية التلقي للعرض المسرحي لغة المبدع الفنية ، مع لغة المتلقي اليومية ، على خلفية من ثقافتهما معا ، مما يولد معان جديدة تثرى العمل الفني ، فثقافة المتلقي المصري لأي من عروض "نييبا" المسرحية ، تحدد طريقته في تلقيه ، وفى تفسيره لدلالاته ، وفى موقفه المسبق والمساير والتالي لهذا العرض المسرحي ، وهو ما يؤكد في النهاية على أن العمل الفني هو أبن واقعه ، يتحدث بلغته ، ويخاطبه بذات اللغة ، ويتقدم به عبر مماثلة للغته ، فلا شأ معلق في الفضاء ، ولا إبداع مجتث الجذور ، وإذا كان كل شئ كامن داخل النص المبدع ، فأن المتلقي قابع فيه بمجتمعه وثقافته وقراره الواعي بتثبيت العالم على ما هو عليه ، أو التقدم به نحو آفاق الغد اللامحدودة .

هذا المقال هو فصل في كتاب الدكتور حسن عطية - سوسيولوجية الفنون المسرحية - تحولات البنية وحضور المتلقي الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

عراقيون يقتحمون المسرح الهولندي

د. علاء الجابر

رسول الصغير

تُرى كيف استطاع هذا الأسمر القادم من صهد بغداد إلى (قر) هولندا أن يندمج بكل هذه القدرة في تفاصيل الشخصية الهولندية ، ملتقطا سماتها ، ومتشربا هفواتها ، نزواتها وسخطها فى أول عمل له باللغة الهولندية التي أجادها كما هولندي أصيل ، لا كمتحدث لم تتجاوز معرفته بها بضع سنوات لا تؤهل أي شخص لإتقان هذه اللغة التي تعد واحدة من أصعب اللغات الأوربية.

الصغير يشعل الفضاء الهولندي بروح عراقية

رغم ثقل وزنه الظاهر أمام عين المتفرج إلا أن (أحمد الشرجي) استطاع أن يحلق كطير على خشبة المسرح بخفة أداءه ، وقدرته على التلاعب بشخصية الأب الهولندي ذو الأصل العربي ، الذى كره ارتباطه السابق بجذوره الأجنبية البعيدة عن الروح الأوربية ، مسقطا كل مفاسده ومباذله ونزواته على المهاجرين الجدد رغم أنه أسوأ منهم ! أما المخرج رسول الصغير صاحب التجارب الشبابية فى المسرح العراقي ، والذي مر بمحن كثيرة كي يصل إلى هولندا منتصف التسعينات ، مقتحما مسرحها على ما في ذلك من صعوبة بالنسبة إلى مهاجر بشكل عام وعربي بشكل خاص ، فقد برز اسمه من خلال تجاربه المسرحية التي خاضها مثلا ، ومخرجا كما هي الحال في هذا العرض الذي لفت إليه نظر الهولنديين وجعلهم بكل حيادية لا يماطلون في اختياره ليمثل هولندا فى عمل يقدم بإسمها ضمن مهرجان هام مثل مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي .

الخيوط هولندية والغزل عراقي

تدور ثيمة النص المعنون بـ (فاقد الصلاحية) والذي كتبه المؤلف الهولندي (خرتايس) حول عائلة هولندية تعيش فى حي أصبح ، مع الهجرة التى وفدت إلى هولندا مطلع الخمسينات وتأكدت فى مرحلة التسعينيات ، مكدساً بالمهاجرين الاجانب مما يسقط نوعاً من التأثير على هذه العائلة (الأم خصوصاً) ببعض الأفعال التى قد تتماثل وأفعال المهاجرين (كاستخدام الطست لغسل الملابس) ، لكنها تنشغل كباقي أفراد العائلة بتفصيلات أولئك المهاجرين متغاضية عن نزوات وعلاقات زوجها التى وصلت إلى حد المحرمات (إقامة علاقة مع ابنتها !) وبالطبع فإن (خرتايس) لم يخجل من عرض صورة المجتمع الهولندي الذي يتميز بانفتاحه وتحرره بشكل قد يفوق حتى المجتمعات الأوربية المجاورة له ، فالهولنديين أول من سمح بزواج المثليين على سبيل المثال.

وتلك الأسرة التى يصورها (خرتايس) بأنها أسرة هولندية عادية قد تعيش كل المتناقضات وتمارس كل السلوكيات التي قد تكون غير مقبولة من الآخر، تأكدت لنا متناقضاتها بدلالات بثها رسول الصغير لتعبر عن الامتعاض والاعتراض الذي تمارسه الأسرة في نبذها للآخر (المهاجر) واحتقاره .

مسح رسول الصغير النص بعقله قبل أن يقرأه بعينيه واستخرج منه ما يتناسب ورؤاه الخاصة ، فلم يجعل للنص أي سلطه عليه ، مضيفا له لمسات بدت واضحة ، خاصة فى تعامله مع الأم والتى مثلت دورها الفنانة الهولندية (أووكي) فاستطاعت أن تتعامل مع الشخصية ببرود هولندي يتعامي عن الأساسيات ويتوقف عند صغائر الأمور، ويحاول أن يلصق وبأية طريقة قطع الزجاج المهشم الذى تكسر مع انغماس العائلة فى نزواتها ، فبدت نظراتها مركزة للخارج بقوة، في حين جاءت مشتتة وهائمة في نظرتها للداخل ، وكأنها تريد أن تقنع ذاتها بأن كل مشاكلها قادمة من الخارج !

ولعل ما يثير الإعجاب أن رسول الصغير لم يحاول أن يسقط بالقوة عراقيته على العرض ، خاصة فى طريقة الأداء والحركة والحوار ، بل جعل العرض (مسترخياً) كما هي حالة الشخصية الهولندية التى يصعب أن تثار أو تنفعل عند حدوث المشاكل ، بل حتى في اللحظة الوحيدة التى ارتفعت فيها حرارة الشخصية تلك ، جاءت من الأب الذى ينتمي لأصول أجنبية (وإن كانت بعيدة) وانغمست

تلك اللحظة بحس جنسي برز في قيام الأب بتلطيخ وجه البنت بالطعام مثلما تلطخت بعلاقتها السرية معه وعلاقتها المريبة مع زميلتها !

إن (خرتايس) ومن بعده رسول الصغير حاولا أن لا يغلقا أعين المشاهد عما يمكن أن يجري عند بعض الأسر الهولندية ، وأن بدا ذلك غريباً ومستهجناً على الحس الشرقي، أو كما يقول رسول الصغير في أحد لقاءاته الصحفية حول عرضه المسرحي هذا (بصراحة كانت هذه اللحظات بالنسبة لي رائعة ، لأنها تعكس بحق كم نحن مختلفون رغم أننا نعيش على أرض واحدة).

عراقي بلغة هولندية

(فاقد الصلاحية) الذي أُستبدل فيه الديكور المتعارف عليه لبيت هولندي بمجموعة من القطع أكد فيها المخرج حالة التشرذم والخواء التي قد يعيش بها بعض الهولنديين جراء رغبتهم في اختيار العزلة عن الآخر. قطع تجمع بين الكتب المبعثرة وقطع الكرتون وحبل الغسيل الذي علقت عليه صور أفراد العائلة التي افتضح أمرها وشاع كالملابس المنشورة على الحبل أيضا ، بالإضافة لطست الغسيل المليء بملابس لا تريد أن تنظف رغم دعكها المستمر من قبل الأم.

والبيت وإن بدا غريباً عن النسق الهولندي المعروف بذوقه ، واهتمامه حتى بالتفاصيل الصغيرة إلا أنه جاء تعبيراً عن الحالة النفسية التي تعيشها هذه الأسرة ورغباتها المدفونة التي لا تكف عن إلصاقها بالآخر في كثير من الأحيان بدلا من أن تنظر إلى دواخلها .. الأب في هذا العمل (أحمد الشرجي) لفت الانتباه إلى قدرته على هضم روح الشخصية الهولندية حتى في الأداء وجاء الاستغراب كبيراً من مشاهدي العرض حين علموا بأن هذا العمل هو الأول للشرجي باللغة الهولندية التي استطاع الانسجام معها حتى في لحظات التوتر وتوهج النزوات والعنف الذي جسده بكل جدارة من خلال عملية التنفس التي قدمها ضمن لحظات ساكنة ، فبدت الحالة تشبه إلى حد كبير لحظات الموت التي يتصارع معها مريض في غرفة الإنعاش

وباستثناء لعبه على وتر (الإلقاء) الذي درّسه الشرجي سابقا في أكاديمية الفنون في العراق ، نجده في المقابل قد أفلت وبجدارة كل تاريخ فن الأداء العربي الذي تعلمه ومارسه بشكل واسع في العراق على صغر سنه ، ليصبح هولندياً كما تتمنى الشخصية ،لكن المخرج والممثل لم ينجرفا وراء هذه الرغبة ، فعلى الرغم من تميز جزء كبير من الشعب الهولندي وهم أهل (سيرونام) باللون الأسمر، مما يجعل من السهل عليه التوحد مع رغبات شخصيته ، إلا أنه يظل يذكرنا بأصوله العربية قاطعا علينا هذا التوحد بقدرات رائعة أهلته ليكون أحد المرشحين لجائزة أفضل ممثل في مهرجان شارك بـــه عشرات الممثلين من جميع بلدان العالم. .

إن ترشيحه لهذه الجائزة دليل على تميزه ، رغم صعوبات التعاطي مع لغة جديدة على خشبة المسرح لأداء شخصية مختلفة أمام جمهور تمسه هذه الشخصية أكثر من ارتباطها بمؤديها (قدم العرض في هولندا لأكثر من عشرين ليلة وبإقبال كبير من الجمهور الهولندي) مما جعل أحمد ذاته يشعر بأنه في كل عرض من هذه العروض وكأنه يمثل للمرة الأولى ، ورغم ذلك إلا أن الشرجي نال استحسان الجمهور والنقاد والفنانين الهولنديين الذين أثنوا على العمل فقدم بعدها كثيرا داخل وخارج هولندا.

لكن العروض التي قدمت في هولندا جاءت بأداء ممثلتين مغربيتين بجانب الشرجي ، في حين قدم عرض القاهرة بممثلتين هولنديتين هما (أووكي – الأم) والممثلة الهولندية (آنا ماري) التي قامت بدور الابنة ، فملأت فضاء المسرح بحركتها وخفة أداءها رغم ضآلة جسدها ، كما علقت بها أذهاننا بانسجامها مع شخصية البنت المنفلتة ، خاصة في علاقتها الباهتة مع الأم والمتوغلة مع الأب.

بهذا العمل أثبت رسول الصغير أنه (كبير) بفنه ، فاستطاع أن يتحول من مجرد شخص يبحث عن ملاذ آمن بعد أن أنهكت بلده بنزوات الحاكم وسواد الحروب ، إلى فنان قادر على منافسة الهولنديين في عقر دارهم ، بل أنهم اعترفوا به فناناً كبيراً حين كرمته فرقته الهولندية (إلبا) المسرحية بإطلاق اسمه على أحد أعمالها (رسول أس) وكرمته هولندا واختارته ليمثلها في أحد أهم المهرجانات المسرحية التجريبية في العالم.

وتجارب أخرى على المسارح الأوروبية

إن تجربة المسرحية الهولنـــديـــة (فـــاقـــد الصلاحية) بطاقم عراقي القيـــادة لـــرســـول الصغير ، وبمشاركة تمثيلية متمرسة لأحـــمـــد الشرجي ، وقدرات الهولنديتين أووكي ، وآنـــا ماري ، أثبتت أن المسرحي العراقي استطاع أن يبدع ويتألق في مجال المسرح الأوربي مخترقـــا بكل جدارة أجواء كانت ولسنوات طويلة مـــن الصعب اختراقها ، في دول أوربية غير ناطقـــة بالانجليزية أو الفرنسية ، وهذا ما بدا واضـــحـــا في تجارب د.عوني كرومي في المسرح الألماني ، وقاسم بياتلي في المسرح الايطالي ، وصـــلاح قصب ورسول الصغير في المسرح الهولـــنـــدي وغيرهم الكثير..

الواقع الافتراضي والسينوجرافيا المسرحية

داليا صالح

جيرون لانير Jaron Lanier " هو مبتكر مصطلح "الواقع الافتراضي" في أوائل الثمانينات. و تقوم تطبيقات الواقع الافتراضي على خلق بيئات ثلاثية الأبعاد باستخدام الرسومات الكمبيوترية وأجهزة المحاكاة simulation، بحيث تهيّئ للفرد القدرة على استشعارها بحواسه المختلفة والتفاعل معها وتغيير معطياتها، فيتعزز الإحساس بالاندماج في تلك البيئة.

وهناك برامج خاصة تسمح للمستخدم بالدخول في هذا العالم الخيالي والتفاعل مع العوالم الموجودة فيه، و فيه ينغمر المشاهد كلية مع المشاهد التي يحيا بينها، ويتفاعل معها في عالم خيالي ثلاثي الأبعاد. ويتم ذلك عن طريق ارتداء منظار (نظارة استقطاب ــ polarized glasses) كبير الحجم، وقفازات خاصة موصلة بأسلاك إلى الكمبيوتر. وعند تحريك الرأس واليدين، يحدد الكمبيوتر الاتجاه، ويقود المستخدم خلال هذا العالم الخيالي.

ما يمكن أن يحصل باستخدام الواقع الافتراضي لا يحدّه إلا خيالنا، ويقول جيرون لانير :

"آمل أن يكون للواقع الافتراضي دور، ليس فقط في التعليم وتسهيل سبل الحياة بل كذلك في إبداع أنماط جديدة من الفنون وخلق وسائل جديدة للتعبير الثقافي واكتشاف أنساق جديدة للجمال وإيجاد طرائق جديدة للتقارب بين الناس".

الواقع الافتراضي كأداة سينوجرافية

خلال الثمانينيات و التسعينيات من القرن العشرين مجال العرض المسرحي في سلسلة اقتحمت تطبيقات الواقع الافتراضي (Virtual Reality) من العروض التجريبية، و في عملية دمج فن العرض الحي مع تكنولوجيا الواقع الافتراضي المبتكرة رقميا فإن مصمم السينوجرافيا يواجه تحديات عديدة .

إن وجه الشبه الأساسي بين المسرح و الواقع الافتراضي، و الذي دعا ابتداء للربط بين المجالين، هو أن كلاهما مستقل بذاته عن الحياة و كلاهما يأخذ مجراه آنيا في الزمن الحقيقي Time-Real، مع وجود علاقة لحظية مباشرة بين الممثل و المتفرج.

إن المسرح و التقنيات الرقمية حين يعملان على ابتكار البيئات الافتراضية، فإنهما يحظيان بأوجه ملفتة للشبه. فكلاهما يقدم تجارب ميتافيزيقية مرنة، و كلاهما ينشيء عوالما خيالية حيث يمكن للمفاهيم غير الملموسة أن تتخذ أشكالا مدركة .و كلاهما يشغل فضاء ثلاثي الأبعاد، و يعتمدان بمقدار متفاوت على قدر من الإيهام لتشكيل ذلك الفضاء، و كما توجد سبل و أساليب عديدة للعرض المسرحي و آلياته، فكذلك الواقع الافتراضي.

إن أكثر وسائل عرض الواقع الافتراضي شيوعا ــ و هو المشاهدة عبر نظارة الاستقطاب ــ شكل (1)، يعتمد غالبا على تقديم بيئة وهمية لعين المتفرج، و في وسائل أخرى للعرض، و هي الأكثر شبها بالعرض المسرحي، يتم تقديم فضاء هو مزيج من الواقع و الإيهام للمتفرج . إن القاعات التي يتم فيها تقديم العروض الافتراضية و التي تسمى بيئة الكهف CAVE environments هي عبارة عن حجرات جدرانها مكونة من شاشات عرض خلفي projection panels-rear .إن هذه العروض البيئية تهدف إلى خلق الإحساس بالانغمار تماما كما يحدث في كابينة المحاكاة للطيران أو قيادة السيارات، حيث يتم خلق وهم بالبيئة الخارجية و يتم مشاهدته من خلال نوافذ الكابينة.

السينوجرافيا الافتراضية VIRTUAL SCENOGRAPHY

إن المشاهد التي تتضمنها السينوجرافيا الرقمية يمكن إعدادها بعدة طرق، المصدر الرئيسي يتمثل في الصور المنشأة بالحاسب الآلي، و يتم إعدادها باستخدام بعض البرمجيات software مثل برنامج Virtus Walk-Through Pro software . و هي برمجيات قادرة على إنتاج بيئات للواقع الافتراضي يمكن التحرك داخلها بصريا، فهذه البرامج يمكن من خلالها إعداد ملفات فيديو في صياغة مجسمة stereoscopic mode جاهزة للتوظيف المباشر خلال العرض، و تتراوح هذه المشاهد بين محاكاة الواقع بدقة فوتوغرافية photo-realistic computer renderings و المشاهد ذات الطابع الخيالي .

المصدر الثاني للصور يتمثل في الممثلين الرقميين الذين يظهرون كأطياف مجسمة يتم إقحامها في المشهد مع الممثلين الحقيقيين، و يتحكم في تحريكهم ممثلين قابعين خارج المسرح من خلال نظم الحاسب الآلي. و لتحقيق ذلك يتم تثبيت كاميرات فيديو ثنائية البث binocular-mounted video cameras ، و من خلال البث المتزامن للصورة من كلتا الكاميرتين يرى المتفرجون شخصيات مجسمة تتحرك في المشهد و تشغل حيزا في الفضاء السينوجرافي للعرض المسرحي .

كذلك يتم استخدام الإسقاط الخلفي rear projection في كامل خلفية المشهد لإثراء البيئة المكانية .

الشخصيات الافتراضية VIRTUAL CHARACTERS

هناك اعتبار جوهري فيما يخص الشخصيات الافتراضية، و هو كيفية تأثير هذه الشخصيات على الطبيعة الفريدة للعرض المسرحي، و هنا يتجسد التحدي أمام المصمم لكي يوظف التقنيات المستحدثة لرفع قيمة العرض المسرحي و تكثيف المعنى دون الإخلال

بالفن المسرحي و تفريغه من محتواه كفن لحظي. فيجب على الشخصيات الافتراضية أن تحافظ على معايير العرض الحي. و قد علق الكثير من منظري المسرح على أهمية الحضور المادي للممثل و المتفرج و التجربة المشتركة للعرض الدرامي .

المسرح الافتراضي VIRTUAL THEATRE

أن المسرح الافتراضي هو نوع من العروض تقوم على عملية محاكاة تتم من خلال الحاسب الآلي لتجسيد بيئات واقعية أو خيالية. كما أن هذه البيئات يمكن أن تكون تفاعلية Interactive . و يمكن الإبحار فيها آنيا في زمن حقيقي Time-Real و ليس في زمن مسجل مسبقا Recorded-Pre . و هذه العروض يمكن أن تقدم على خشبة مسرح حقيقية يستخدم فيها شاشات العرض كاميرات البث الفيديوي و غيرها من الوسائط المتعددة. أو أن تقدم بشكل كامل رقميا في بيئات افتراضية يبحر فيها المشاهد من خلال نظارة الاستقطاب من خلال عملية المحاكاة .

إن تنوع الوسائط في المسرح الافتراضي يتطلب أسلوبا جديدا للسينوجرافيا. فهذه التقنية تتيح مرونة كبيرة في كيفية تقديم عناصر المنظر المسرحي. و السينوجرافيا المخلقة رقميا يمكن أن تتغير فيها المشاهد بطريقة المسخ metamorphose وفقا لمفاتيح تحول cues مسبق الإعداد يتحكم فيها الممثلون / المؤدون الذين يعملون في كواليس العرض. و يتابعون الأحداث من خلال شاشات الكومبيوتر .

إن الاعتبار التقني الرئيس في التخطيط لمثل هذا النوع من العروض . يتمثل في الحاجة إلى استنباط وسيلة عملية لتقديم البيئة الافتراضية لجمهور النظارة.

المسرح التفاعلي ACTIVE THEATRE-INTER

هو نظام رقمي يتم فيه محاكاة منصة من خلال الحاسب الآلي في بيئة ثلاثية الأبعاد تتيح للمستخدم الدخول فيها بالإضافة إلى التفاعل مع و التحكم في مكوناتها الافتراضية من إضاءة و حركة و العناصر البنائية الموجودة بها. و في الواقع أن هذا المسرح التفاعلي يتيح العديد من العروض الافتراضية التي يتم إدارتها من خلال التحكم التفاعلي من قبل المستخدم. و على سبيل المثال. في "المركز المتطور لتطبيقات الحاسب الآلي في مجال الفن و التصميم" The Advanced Computing Center for the Arts and Design بكلية الفنون ـ جامعة أوهايو ـ الولايات المتحدة. تم تصميم مسرح افتراضي تفاعلي لإجراء عروض تجريبية في سياق العملية التعليمية. و البرنامج المعد اعتمد على تصميم مسرح افتراضي يحاكي مسرح الكلية Roy Bowen Theater و هو مسرح منصة يحيط به 250 مقعد .

نظام المحاكاة يتيح للمستخدم الآتي :

مشاهدة المنصة من عدة مواقع في المسرح للحصول على مجالات إبصار متنوعة .

يحتوي النظام على مجموعة قياسية من عناصر الأثاث (مقاعد ـ مناضد ـ صناديق) متاحة على خشبة المسرح ليقوم المستخدم بتوظيفها في الفراغ الافتراضي وفقا لرؤيته .

إتاحة توقيع الممثلين الرقميين في المشهد.

إمكانية تعديل شكل الستار الخلفي و ترتيبات الإضاءة للمواءمة بين حلول تصميمية مختلفة .

و بهذا الشكل فإن النظام يعزز المقارنة بين العروض الرقمية و العروض الحقيقية/المادية في علاقتها بخشبة مسرح المنصة ـ روي بوين The Roy Bowen Thea-

ter thrust stage .
و كأداة تفاعلية مستحدثة، يتيح النظام وسيطا مثيرا للمشاريع التجريبية التي تضع فن المسرح في المصاف الأولي للتطبيقات التقنية المتطورة .

المسرح عبر شبكات الاتصال CYBER THEATRE /WEB

هذه التجربة لا تزال قيد التجريب، حيث يعكف بعض المصممين على إعداد عرض مسرحي افتراضي يقوم بالتمثيل فيه شخصيات افتراضية، و يتحكم في حركة كل شخصية افتراضية و ردود أفعالها ممثل/مؤدي في مكان منفصل عن باقي الممثلين،متصل مع باقي فريق العمل من خلال شبكات الاتصال، و من خلال مراقبة شاشة الكومبيتر يمكن لباقي الممثلين مشاهدة باقي الشخصيات و التفاعل معها، على أن يقوم بمتابعة العرض عدد غير محدود من المشاهدين عبر شبكة الإنترنت .

نماذج توضيحية

في جامعة كانساس بالولايات المتحدة، بتقديم سلسلة من قامت "مؤسسة استكشاف الواقع الافتراضي ـ قسم المسرح و السينما " العروض المسرحية التجريبية خلال السنوات العشر الأخيرة، و اعتمدت هذه العروض على تقنيات الواقع الافتراضي، حيث ثبت في بادئ الأمر أن هذه التقنية تعد أداة فعالة لمعالجة المناظر أثناء العرض و اقتصر دورها على محاكاة بيئات مكانية للعرض المسرحي، ثم في عروض تالية اتسع النطاق ليشمل معالجة الشخصيات بتقنية الواقع الافتراضي.

الناي السحري:

تم تقديم رائعة موتسارت " الناي السحري " ضمن برنامج عروض الأوبرا على مسرح جامعة كانساس بالولايات المتحدة، في شهر إبريل / 2003

في هذا العرض، و من أجل التوسع في تقنيات تكوين (الممثل / الكائن) الهجين فإن الحاجة دعت إلى توظيف تقنيات جديدة للإسقاط الضوئي projection .
لتجسيد شخصيات الناي السحري، كانت هناك حاجة لمسطح عرض يتحرك مع الممثلين على خشبة المسرح و يتعامل معه الممثلون. كما تم عمل إسقاط ضوئي للصور على أزياء و إكسسوارات و أقنعة الممثلين التي صممت خصيصا لتكوين صيغة بصرية معينة مع الصور المسقطة ضوئيا . و من جهة أخرى تطلب الأمر أن تكون أجهزة الإسقاط الضوئي الرقمية متحركة بدورها و ليست ثابتة لعرض الشخصيات الرقمية التي تتفاعل مع الممثلين الحقيقيين على خشبة المسرح .
المنظر الذي استخدم في العرض تكون من شاشتين كبيرتين للعرض في منتصف أعلى الخشبة، و على هاتين الشاشتين تم إسقاط صور افتراضية متشابكة من جهازي إسقاط ضوئي. التأثير النهائي كان عبارة عن صورة واحدة مجمعة عرضها 36 قدم و ارتفاعها 13 قدم، و على جانبي المسرح استخدمت شاشتين ارتفاع كل منهما 22 قدم، استخدمتا لإكمال التكوين البصري للمنظر.
و من أجل استحضار عناصر ديكور افتراضية أو شخصيات افتراضية داخل منطقة الأداء لتتفاعل مع الممثلين، استخدمت ستة شاشات متحركة تم دفعها أو سحبها على دواليب أو حملهم من قبل عمال التشهيلات من و إلى منطقة الأداء، و تم اسقاط المناظر الافتراضية من جهازي الإسقاط الضوئي، و أحدهما كان مثبتا في بئر الأوركسترا للإسقاط الأمامي front-projection . و الثاني كان مثبتا أعلى خشبة المسرح للإسقاط الخلفي projection-rear على الشاشتين الكبيرتين في مؤخرة المنظر.

الديناصورات

مسرحية "الديناصورات" هي نص مسرحي للأطفال، كتب في الأصل ليقدم كمسرحية خيال ظل. و تم تقديمه بأسلوب الدمج بين الواقع الافتراضي و الشخصيات الحقيقية على خشبة مسرح كرافتون ـ برايرThe Preyer Theatre-Crafton و تدور أحداث المسرحية حول الصراع بين شركة تنقب عن البترول و عائلة من عشرة دينصورات يعيشون في كهف مجهول يهددهم خطر الانقراض بسبب أعمال الشركة الحفرية، و ينتهي الأمر بأن يقوم احد العلماء بتفجير مدخل الكهف ليظل مجهولا حفاظا على آخر الدينصورات من الانقراض فعلا .

لقطة حية من العرض تبين السينوجرافيا المخلقة رقميا التي تمثل كهف الديناصورات، و الدمج بين الشخصيات الحقيقية لممثلين يقومون بدور الدينصورات و شخصيات رقمية للدينصورات مسقطة ضوئيا على شاشة عرض خلفي ، يقوم بتحريكها ممثلين في كواليس المسرح من خلال أجهزة الكومبيتر للتفاعل و تتحاور مع الممثلين الحقيقيين .

الأجـــنحـــة

مسرحية الأجنحة Wings ، تأليف آرثر كوبيت، قدمت في ديسمبر / 1996 على خشبة مسرح جامعة كانساس
تابع النظارة العرض من خلال نظارات الاستقطاب النصف شفافة، مما أتاح الدمج بين الصور المعروضة في النظارة، و الممثلين الحقيقين على خشبة المسرح ، و تم تغطية قاعة العرض بالقطيفة السوداء بالكامل ليقتصر مجال الإبصار على الممثلين الواقعين تحت مصابيح الإضاءة، و يظهر في الشكل بعض اللقطات المجمعة كما يراها المتفرج و هي تجمع بين البث المعروض في نظارة الاستقطاب و الممثلين الحقيقيين .

المصـــادر:
1 http://www.islamonline.net/Arabic/Science/.../Article4.shtml
2 http://www.himag.com/articles/articles.cfm?id=9&articleId=28
3 http://www.accad.ohio-state.edu/VT/
4 http://www.vtheatre.net/thr/thr.html

ملحوظة من الناشر: سبق نشر هذا المقال بمنتديات المسرح دوت كوم بتاريخ **29/10/2005**

الرسالة الدولية لليوم العالمي للمسرح 2006

عن الكاتب فيكتور هيجو راسكن باندا

الاسم الذي أطلقته علي أمي حكم علي بأن أكون كاتباً، أما طفولتي فصنعت مني كاتباً مسرحياً"
فيكتور هيجو راسكن باندا

شعار الهيئة العالمية للمسرح

"ولد فيكتور هيجو راسكن باندا عام 1948 في قرية مكسيكية يعمل أهلها بالمناجم. وكان عليه أن يكرس حياته كبقية أفراد أسرته للعمل بالتعدين. إلا أن حياته سارت على نحو مختلف. فكان في طفولته وفي البيت الذي كان بمثابة محكمة القرية، يشهد اعترافات المتهمين الماثلين أمام جده القاضي. وهكذا لعبت هذه الظروف دورا هاما في تحول راسكن باندا إلى شخصية بارزة في المسرح المكسيكي.

كتب باندا أولى مسرحياته (غير قانوني) Los Ilegales وهي المسرحية التي افتتحت مسيرة مسرحية حصلت على جماهيرية واسعة بالإضافة إلى التقدير الأدبي من النقاد والأكاديميين. فقد حصلت مسرحيات راسكن باندا على عدة جوائز وطنية ودولية وآخرها ميدالية Xavier Villaurrutia التي أهداها له الهيئة الوطنية للفنون الجميلة و المجلس الوطني للثقافة والفنون كتقدير لمجمل أعماله، التي تزيد عن 50 مسرحية تشكل تيارا متميزاً يصور حياة البشر وعلاقاتهم في بيئة اجتماعية معقدة. ومن مسرحياته (كوانترابنط- 1991) و(المرأة التي سقطت من السماء-1999) و(البنك- 1997)

كتب باندا أولى مسرحياته (غير قانوني) Los Ilegales وهي المسرحية التي افتتحت مسيرة مسرحية حصلت على جماهيرية واسعة بالإضافة إلى التقدير الأدبي من النقاد

فيكتور هيجو راسكن باندا

والأكاديميين.

فقد حصلت مسرحيات راسكن باندا على عدة جوائز وطنية ودولية وآخرها ميدالية Xavier Villaurrutia التي أهداها له الهيئة الوطنية للفنون الجميلة و المجلس الوطني للثقافة والفنون كتقدير لمجمل أعماله، التي تزيد عن 50 مسرحية تشكل تيارا متميزاً يصور حياة البشر وعلاقاتهم في بيئة اجتماعية معقدة. ومن مسرحياته (كوانترابنط- 1991) و(المرأة التي سقطت من السماء-1999) و(البنك- 1997)يرأس فيكتور هيجو الجمعية العامة لكتاب المكسيك، حيث يقوم بدوره في الدفاع عن حقوق الكتاب، ويعتبر أحد أبرز المسرحيين في المكسيك سواء بمسرحياته أو بمشاركته في الحياة الثقافية. للمزيد من التفاصيل، يمكن مراجعة موقع الهيئة العالمية للمسرح على الانترنت. :

www.iti-worldwide.org

الرسالة الدولية لليوم العالمي للمسرح 2006

بصيص من أمل

فيكتور هيجو راسكن باندا

يجب علينا أن نعتبر كل يوم يمر علينا يوماً للمسرحِ العالمي، لأن شعلة المسرح تأججت في ركن من أركان عالمنا خلال القرون العشرين الماضية.

لقد تعرض المسرح دائماً إلى خطر الانزواء، وخصوصاً مع بزوغ شمس السينما، والتلفزيون، والوسائط الرقمية التي ازدهرت بدورها في يومنا هذا. لقد غزت التكنولوجيا خشبة المسرح ودمرت البعد الإنساني فيه، وقامت محاولات لخلق مسرح بلاستيكي، كنوع من التصوير الحركي البديل للكلمة المنطوقة. ومثلت المسرحيات بدون حوار أو إضاءة أو ممثلين، باستخدام الدمى والعرائس التي تدعمها مؤثرات ضوئية متعددة.

لقد حاولت التكنولوجيا أن تحول المسرح إلى عرض ألعاب نارية، أو استعراض تافه. أما الآن فإننا نشهد عودة الممثلين لمواجهة الجمهور. اليوم، نشهد عودة الكلمات إلى خشبة المسرح.لقد تنازل المسرح عن عرش التواصل الجماهيري وأدرك حدوده الأصيلة، أي المواجهة بين اثنين، يتواصلون بالمشاعر والانفعالات والأحلام والآمال. لقد تخلى الفن المشهدي عن قص الحكاية لصالح مناقشة القضايا والأفكار.إن المسرح يتحرك ويضيء ويزعج ويعكر الصفو ويحرك الروح، ويكشف، ويثير، وينتهك التقاليد. انه حوار مشترك مع المجتمع. المسرح هو الفن الأول الذي يتحدى الخواء والظلال والصمت، لكي يجعل الكلمات والحركة والأضواء والحياة تتدفق بلا توقف.

لقد تعرض المسرح دائماً إلى خطر الانزواء، وخصوصاً مع بزوغ شمس السينما، والتلفزيون ، والوسائط الرقمية.“

المسرح هو كائن حي يحطم نفسه كلما اكتمل بناؤه، لكنه دوماً ينبعث ويتوهج من الرماد. انه تواصل سحري يأخذ الناس فيه أو يمنحون شيئاً يغير حياتهم. المسرح يعكس الآلام الوجودية للجنس البشري، ويكشف غموض الوضع الإنساني. ليس صناع المسرح هم من يتكلم من خلاله، وإنما المجتمع في عصره هو الذي يتكلم.للمسرح أعداؤه المعروفين، الافتقار إلى التعليم الفني في الطفولة مما يعوق الاكتشاف والاستمتاع به، والفقر الذي يغزو العالم والذي يُبعد الجمهور عن المسرح، وإهمال الحكومات واستخفافها بالمسرح في الوقت الذي ينبغي عليها أن تشجعه.لقد اعتدنا أن نرى الآلهة والبشر وهم يتحدثون إلى بعضهم البعض على خشبة المسرح، أما الآن فالبشر يكلمون أنفسهم، ولذلك ينبغي على المسرح أن يكون أسمى وأفضل من الحياة ذاتها. المسرح هو فعل من أفعال الإيمان بقيمة الكلمة التي تنم عن الحكمة في عالم فقد عقله. انه تعبير عن الإيمان بالبشر الذين هم مسؤولون عن مصائرهم.علينا أن نجرب المسرح، لا لكي نفهم ما يحدث لنا ،أو ننقل الألم والمعاناة التي تحيط بنا من كل ناحية فحسب، وإنما لكي نلمح بصيص الأمل وسط الفوضى والكوابيس التي نعيشها في حياتنا اليومية.

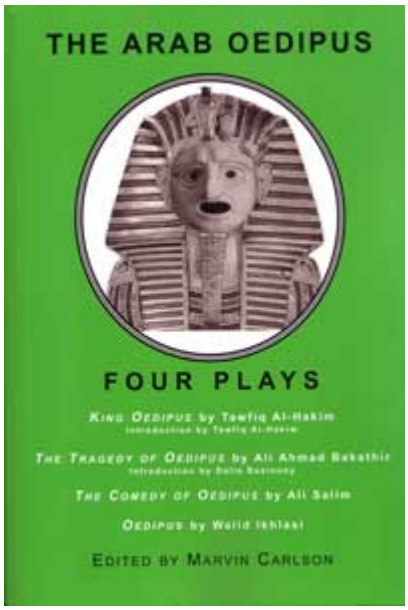
فليحيا المشاركون المقدسون في طقوس المسرح!

فليحيا المسرح!

ترجمة: سباعي السيد

شعار الهيئة العالمية للمسرح

أوديب العربي من الحكيم إلى وليد إخلاصي



غلاف الكتاب

صدر مؤخراً للبروفيسور مارفن كارلسون كتاب Arab Oeidipus (أوديب العربي- أربع مسرحيات من مصر وسوريا) الذي يضم ترجمة انجليزية لأربع مسرحيات عربية تستمد موضوعها من أسطورة أوديب الإغريقية. المسرحيات هي:

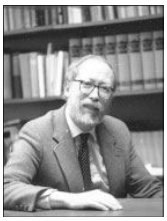
الملك أوديب - توفيق الحكيم (1898-1987) (مع مقدمة المؤلف)

تراجيديا أوديب - علي أحمد باكثير (1915-1959)

كوميديا أوديب – علي سالم (1963-)

أوديب – وليد إخلاصي (1935-)

البروفيسور كارلسون هو أستاذ المسرح والأدب المقارن بجامعة مدينة نيو يورك . ترجم العديد من المسرحيات من اللغات العربية و الفرنسية والألمانية والايطالية. وقدم العديد من الكتب والدراسات حول المسرح وتاريخ ونظرية الأداء المسرحي. ومنها كتاب الدراما المعاصرة في مصر(2000) الذي قام بتحريره. حصل كارلسون على العديد من الجوائز منها جائزة مركز ATHE تقديراً لمجمل انجازاته. وجائزة جورج جان ناثان. كتابه الأشهر هو نظريات المسرح-Theories of the thea ter ترجم الى خمس لغات. وتتضمن أحدث كتبه:



البروفيسور مارفن كارلسون

- العرض المسرحي: مقدمة نقدية *A Criti- :Performance cal Introduction* الصادر عام 1993
- فولتير ومسرح القرن الثامن عشر *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century* الصادر عام *1998*
- المسرح المسكون *The Haunted Stage* الصادر عام 2001

كما سبق نشرت له "المسرح دوت كوم" مقالا هاما بعنوان المهرجانات المسرحية في العالم العربي. ويقول ناشر كتاب أوديب العربي: "ان وعي المجتمع المسرحي الغربي بالثراء الذي يميز تراث المسرح العربي الحديث لم يتبلور إلا مؤخراً. ونحن نأمل أن نسهم بإصدارنا لهذه المجموعة من المسرحيات في تعميق هذا الوعي. ليس فقط بسبب أهمية الكتاب المسرحيين الذين نقدم لهم في هذا العرض. وإنما بسبب المتعة في رؤية عدد من الرؤى العربية المتباينة لواحدة من المسرحيات المحورية في التراث الأوروبي. تتراوح هذه الاستكشافات العربية المختلفة لمسرحية أوديب في روحها ما بين القدرية المظلمة الى الفارس المرح. وفي زمانها ما بين اليونان القديمة و طيبة المصرية إلى معمل حاسب آلي معاصر يحل محل معبد دلفي كمصدر للنبؤة المشئومة."

الموت
يفاجئ محمد الماغوط جالسا على أريكته

فيكتور هيجو راسكن باندا

غيّب الموت بعد ظهر امس الشاعر والكاتب السوري محمد الماغوط عن عمر يناهز 72 عاما، اثر تعرضه لهبوط حاد في القلب.

وكان أمس يوماً عادياً في حياته. تناول طعامه وأدويته بإشراف ابن أخته الدكتور محمد بدور مرافقه في السنوات الأخيرة. ولدى عودة بدور وجده جالساً على أريكته في الصالون. وكان في يده اليمنى عقب سيجارة وفي اليسرى سماعة الهاتف، في حين يدور صوت شريط المسجلة في تلاوة لسورة يوسف... لكنه كان فارق الحياة.

وفور شيوع الخبر، تجمع أصدقاء له وأقارب في منزله في «المزرعة»، وكان بين اول الواصلين «صاحب العمر» دريد لحام الذي تصالح معه بعد فترة من البرود.

ولد الماغوط في السلمية في محافظة حماة في 1934 من عائلة فقيرة. ولم يستطع انهاء دراسته الثانوية في المدرسة الزراعية. ودخل السجن في 1955 بتهمة الانتماء الى الحزب السوري القومي الاجتماعي.

ثم انتقل الى بيروت ليشارك في مجلة «شعر»، وينشر ديوانه الأول «حزن في ضوء القمر» في 1959. وتلاه ديوان «غرفة بملايين الجدران» (1961) و «الفرح ليس مهنتي» (1970). وكتب الماغوط مسرحيات مثل «العصفور الأحدب» و «المهرج» و «ضيعة تشرين» و «غربة»... وكان منحه الرئيس بشار الأسد العام الماضي وسام الاستحقاق من الدرجة الاولى، وأرسل على حساب القصر الرئاسي للمعالجة في باريس.

كان محمد الماغوط من رواد قصيدة النثر وأولى قصائده وعنوانها «القتل» كتبها في السجن. واستطاع في دواوينه الثلاثة الأولى أن يؤسس مدرسة شعرية جديدة، عمادها التجربة الحية والموهبة الفريدة. فهو جاء الشعر من الحياة أكثر مما جاءه من الثقافة والكتب. وكان له أثر كبير في الأجيال التي أعقبته.

الحوار الأخير

رحل الماغوط من دون ان يتسنى له ان يقرأ الحوار الذي أجرته معه «الحياة» في دبي عندما زارها قبل ثلاثة أسابيع، ليتسلّم جائزة العويس التي فاز بها. قال لي إنه سينتظر الحوار في «الحياة» التي يحبها ويقرأها، وأوصاني ألا أتأخر في نشره. ومثلما لم يهنأ بالمئة ألف دولار التي حصل عليها أخيراً لم يهنأ كثيراً بكتابه الذي صدر حديثاً وعنوانه «البدوي الأحمر». فهو بالكاد قلّبه بين يديه ووزّع بضع نسخ على اصدقائه. عندما سألته عما يريد ان يفعل بـ «دولارات» الجائزة قال لي ان نصفها سيذهب الى الصيدلية، فالحياة أصبحت بقايا حياة، والرغبات لم يبق لها وجود.

هذا الحوار هو الأخير له، وفيه ما يشبه الوصايا الصغيرة والكلام الذي يشبه الوداع. فهو لم يكن يدلي بأي حديث في الآونة الاخيرة ويتحاشى الصحافيين وأسئلتهم. كان متعباً جداً، إذا خرج من البيت فإنما على كرسي متحرك يسميه صديقه الوفي. أما في الداخل فيمشي بصعوبة كبيرة متكئاً على عصاه. لكن السيجارة لم تكن تفارق أصابعه ولم يكن يتخلى عن «الدواء» الذي يخدّر أعصابه ويخفف من الألم الجسدي والروحي. كان نومه قليلاً وكان ليله ونهاره متواصلين، لا يعرف متى يغفو ولا متى يصحو كما قال في «الحوار». وكان يصرّ على الكتابة بيد ترتجف قليلاً. فالكتابة في نظره هي الحياة، والموت هو الانقطاع عن الكتابة.

وعلى رغم الكآبة التي لم تكن تغادره والألم الذي يعتمل في ثنايا جسده، كان يتمسك بسخريته الحية والعابثة وبخفة الظل التي وسمت مقالاته وأعماله المسرحية. كان يحاول دوماً ان يبتسم ويضحك، لا سيما بعدما حصل على الجائزة التي فرح بها كما «يفرح الطفل بالطابة» كما قال. حتى الاسئلة التي تذكره بماضٍ أليم كان يجيب عليها بشيء من الحبور الخفيف. كان يحب الحياة، ولو مقعداً، أو معزولاً ووحيداً.

لم يخطر لي وأنا أحاوره ان هذا الحديث سيكون الأخير. تحدث عن ماضيه وحاضره باختصار، ولكن ببعض الأسى واللامبالاة غير نادم على شيء. قال إن العالمية لا تعنيه و «ليذبح أي لحام زوجته فيصبح عالمياً».

وتحدث الماغوط عن أمور شتى، عن الشعر وقصيدة النثر وبيروت ودمشق والمقهى والشارع وعن اصدقائه وعن حافظ الأسد الذي قال له: أكتب ما تشاء ولن يراقبك أحد.

الحياة 04/04/06

حول مهرجان عمان المسرحي الثاني: تنظيما وعروضا

كتب هلال البادي

في التنظيم

انتهى مهرجان المسرح الثاني، وفاز من فاز وخسر من خسر (إن كان هناك من خسر) ورغم أن الغضب قد انتابني شخصيا من بعض النتائج، لكنني تمالك الغضب ليلة توزيع الجوائز مدركا أن هذه النتائج إنما هي نتائج أفراد يسمون بلجان التحكيم، وقد انتهى أمر مجادلتهم الآن، فالجوائز قد وزعت..

ما يبقى الآن ليس هو معاتبة لجان التحكيم على تحكيمهم أو الاعتراض على ما قاموا به، فهذا لن يقدم في حقيقة الأمر أي شيء .. بل ما يبقى هو وضع المهرجان في كفة التساؤل: هل حقق أهدافه؟ وهل استفاد المسرحيون العمانيون من هذه التجربة؟ وماذا قدمت الفرق المشاركة من نتاج؟

بالنسبة للأهداف، فأعتقد أنها متحققة منذ المهرجان الأول، إذ أن الهدف الأول كما ينبغي هو لم جموع المسرحيين تحت مظلة مهرجان يبرز طاقاتهم الإبداعية، ويطورها .. وهذا ما قدمه المهرجان بالدرجة الأولى، كما أن استضافة أسماء مسرحية عربية لها مسيرتها الإبداعية يعتبر فائدة أخرى، فإذا كانا غير قادرين على أن نلتقي بمثل هذه الأسماء بالسفر إليهم، فإن المهرجان قد وفر مثل هذه الفرصة، وقدم لنا أفكار أسماء حلت ضيوفا على السلطنة .. وكان الحوار معها مفيدا جدا بحيث لم تخل ليلة مسرحية دون أن تثار تساؤلات حول المسرح، ودون أن نلتقط جديدا في هذا المجال من قبل هؤلاء الضيوف ..

البعض لا يرى مثل هذه الفوائد، بل يرى أنه استبعد وهمش .. والحقيقة أن وزارة التراث والثقافة لها نهجها الذي تتبعه في صياغة فعالياتها فتوجه الدعوة لمن شاءت ممن ارتأت أنهم يثرون الحركة المسرحية .. ومهما اختلفنا معها فالعاملون فيها يعرفون ما يفعلون .. وقد ثرثرنا كفاية حتى الآن فيما يجب أن تفعله وزارة التراث والثقافة .. لكننا لم نثرثر بعد كثيرا فيما يجب أن نفعله نحن حيال أنفسنا وحيال وضعنا الثقافي عموما .. (غير أن هذا الحديث ليس هو المطروح هنا) وأعتقد أن المسرحيين العمانيين قد استفادوا من إقامة المهرجان من كافة النواحي، فهم اجتمعوا مع بعضهم البعض حتى وإن لم يطرحوا نقاشا لإثراء الحركة المسرحية العمانية وظلوا يتابعون العروض المقدمة ويشاركون بتواضع في التعقيب عليها دون أن يفكروا أن يعقدوا ندوة خاصة بهم وبمسرحهم الذي يكاد يكون مختفيا ..

ورغم هذا ثمة نقاط كنا نتمنى أن نراها في هذا المهرجان بعد أن تم طرحها في المهرجان السابق، وهي تلك المتعلقة بإقامة حلقات عمل أثناء المهرجان في مجالات الإخراج وحركة الممثل والنص المسرحي والديكور والإضاءة وكافة مكونات العرض المسرحي، كي يستفيد المشاركون من أصحاب الفرق منها بما يخدم عروضهم المقبلة ..

وإضافة إلى ذلك أعتقد أن إقامة ندوة مسرحية تناقش في كل مهرجان قضية مسرحية يساعد كثيرا على إثراء الثقافة المسرحية التي نفتقدها هنا في السلطنة، فالغالبية (الغالبية وليس الكل) يعانون من فهم ضيق للمسرح لا يتيح لهم جودة في التعامل مع المنصة، فالممثل لا يعي سوى موهبته وهذه طامة كبرى بأن لا يحاول سبر أغوار الشخصية التي يمكن أن يمثلها، ولذا يقع في فخ الرتابة واللون الباهت.. وهذا الأمر (أي الثقافة) ليس مرتهنا بالممثل فحتى مصمم الديكور والإضاءة يجب أن يعي ما يقوم به، وأن يكون فاهما للنص الذي سيقوم بتصميم أدواته الديكورية وإضاءته إذ لا تكفي الموهبة كي تبرر حركة الإبداع لدينا .. نحن بحاجة لأن نعي قبلا ما نقوم به، وأن نعي عوالمه المختلفة..

هذه النقطة بالذات هي التي جرت إلى أن تكون معظم الأعمال المقدمة باهتة الأداء، فأصحابها لم يكن لديهم الوعي الكافي بما يقومون به، وظنوا أنهم سيقدمون منجزا ضخما بمجرد اللعب على حبل التجريب والترميز في المنصة.. وقضية التجريب وحدها تأخذ مساحات واسعة من محاولة البحث

فيها والتحدث عنها.. وللأسف ان معظمنا ممن ينتمون للمسرح يظنون أن التجريب هو الرقص على الخشبة أو التلاعب بالإضاءات أو حشو النص بمفردات غامضة أو وضع قطع ديكورية لا حاجة لها أو لا تعني شيئا..

ويبدو أننا نتناسى بأن فهمنا أولا لما نقدمه هو أساس تقبل الآخر لنا .. فالجمهور لا يمكن أن تقدم له شيئا دون أن تكون أنت على دراية به. ولذلك يسخط ويزمجر ويسخر منا حالما يكتشف بأننا خائبون في هذا المجال ..

الإبداع الحقيقي هو هدم لما كان.ولكن بوعي ما كان ولذلك فإن التجريب لدينا مجرد كلمة فضفاضة لا تعني سوى الضياع .. لذا فنحن بحاجة إلى حلقات العمل والندوات التي تنمي ثقافتنا المسرحية. وتقلل من ضياعنا عندما نكون على الخشبة ..

في العروض :

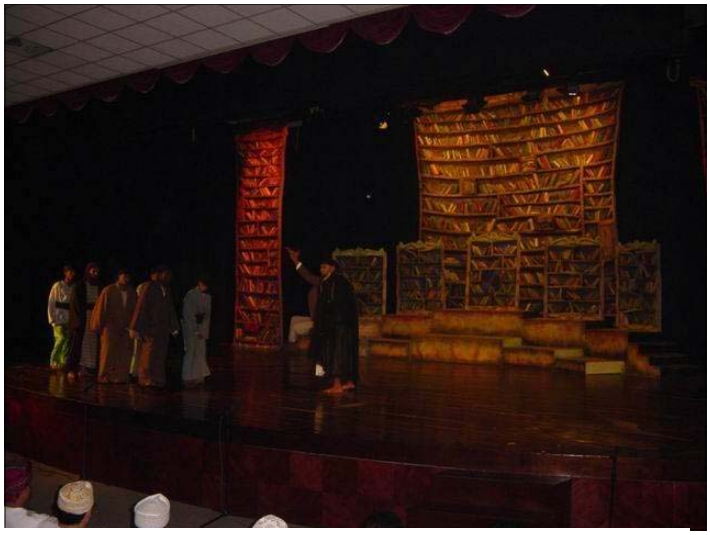
كان المتوقع أن تكون عروض هذا المهرجان أفضل من عروض المهرجان الذي سبقه لأسباب كثيرة أهمها أن هذه العروض يفترض فيها أن تكون قد استفادت من التجربة السابقة أو بالأحرى أن يكون أصحابها قد أفادوا من مشاركتهم السابقة إن كانوا مشاركين أو كانوا متابعين فقط من بعيد ..

والحقيقة بأن هناك تطورا في بعض الجوانب. ولكن الغالب الأعم أن تجربة عروض هذا العام قد جاءت أقل مستوى خاصة من أولئك الذين شهدنا لهم تجارب في المهرجان الأول ..

ويكفي القول بأن فرقتين من الفرق الفائزة بالمراكز الثلاثة كان مستواهما أقل مما قدمتاه في تجربتهما في المهرجان الأول .. أقصد هنا فرقتي فكر وفن وصلالة .. وربما كان عامل التحكيم واحدا من العوامل المؤثرة في جودة ما قدم. فالجميع كان داخلا من أجل المنافسة لا من أجل العرض .. ولذا فإن الدخول بين يدي التحكيم يجعل الجميع يفكرون فيما سيقدمونه من جهد .. بل يجعلهم يحاولون الابتكار وإن كان بشكل عشوائي .. وهذا ما جعل العروض تصاب بحالة من الرتابة دون أن تقدم فرجة متميزة ينجرف إليها المتلقي ..

البحث عن قلب حي

كانت هذه المسرحية الأولى التي تقدم على خشبة مسرح الشباب لفرقة الفن الحديث. وكان أصحابها (مصطفى العلوي. جلال اللواتي. قاسم الريامي) قد قدموها بشكل مبسط سابقا في إطار تجربة فن الدائرة .. لقد حاول



من أحد عروض المهرجان (أرشيفية)

الشباب الذين قدموا هذا العرض أن يقدموا شيئا مميزا. متكئين على قضية إنسانية وطرح له أبعاد داخل النفس البشرية .. وتركزت مهمة المخرج في أن يتخلص من جو الخاطرة الذي كان النص يحمله. ويبني فرجة مسرحية يتقبلها المتلقي .. على أساس ذلك كسر المخرج خاصة النص المعتمد على الشخصية الأحادية وفتتها لتصبح ثلاث شخصيات يعالج من خلال تلك المستويات النفس البشرية. كون أن العرض يعتمد على لواعج بشرية داخلية .. وفي سعيه هذا حاول أن يجد حبكة حكائية على المنصة. لكنه وقع في فخ عدم تناسق تلك الحكايات / المبررات مع الهدف العام من النص / العرض.. كانت هناك كثير من التناقضات أثناء سرد الحدث المختفي. فالحكاية تعتمد على الحكي الداخلي لشخص وحيد.. ولذلك حدث كثير من الملل لدى المتابع. وكثير من الرتابة وضعف الأداء على المنصة..

ورغم ذلك فإن ما يحسب للمخرج هو محاولته الجيدة لتفتيت النص وفق رؤاه التي لا تبتعد أبدا عن المضمون الذي يقدمه المؤلف..

بذور عباد الشمس

يطرح المؤلف / الممثل (المخرج في كثير من الأحوال) من خلال عرضه بذور عباد الشمس الذي قدمته فرقة فكر وفن قضية الضعف العربي والمهانة العربية في إطار ضعف رجل وفقدانه لزوجته العذراء والتي لم يستطع أن يقترب منها رغم كونها زوجته ..

يحاول كثيرا اللف والدوران حول هذه القضية من خلال مستوى اللغة والأداء والتعبير الإخراجي. وينجح كثيرا في

شد انتباه المتفرج من خلال الحوار المفعم باللغة المكثفة والتي تكون صعبة الاستخدام على المنصة ولكنها قابلة لذلك ..

فـــي الجانب الآخر أو المستوى الأقل تتبدى علاقة رجل مستضعف بزوجته التي لم يقربها أبدا والتي تعاني هذا الابتعاد وتحلم بولدها صلاح والذي لا يأتي مطلقا .. فيما تتصاعد وتيرة الضعف لدى البطل يظهر الذي يستغله ليبدأ فـــي استغلال زوجته أو بالأحرى (توفير ما لم يوفره زوجها لها) كما يوحي بذلك الحوار الذي دار بين الطرفين .. لتنتهي المسألة بمقتلها ..

نص مفعم وجميل ومحمل بالكثير من الدلالات استحق وفقها أن يكون أفضل نص مسرحي .. ولكنه حالما يطبق على الخشبة فإن مهمة المخرج ليست تقديم النص كما هو، بل العمل على تهيئته ليصبح قابلا للعرض للجماهير .. وهذا ما لم يقم به المخرج كثيرا، إذ كان يمكن أن يختصر كثيرا من النص مما لم يقدم فائدة كبرى للمتابع، وبالذات فـــي بعد أن سقطت البطلة على أرضية المنصة قتيلة، إذ ما أتى بعدها لم يعد كونه ثرثرة فائضة عن الحاجة .. كما أن من مهام المخرج مع نص يعتمد اللغة بالدرجة الأولى هو أن يخفف كثافة هذه اللغة المضللة، ليسهل على المتلقي أن يحسن المتابعة ..

فـــي هذا العرض كان الأداء أبرز ما يمكن الحديث عنه، خاصة فيما يتعلق بالفنانة زهى قادر والتي حملت العرض كاملا بين يديها وحالما انتهى دورها انتهت المسرحية وهبط مستوى بدر الحمداني الممثل / المؤلف ..

رثاء الفجر

قيل عن هذا العرض بأنه من عروض العبث، ولكن المشاهدة تؤكد بأن لا عبث هناك ولا يحزنون، وإنما طرح قضية الإنسان الذي يحيا وسط الحرب والدمار والموت .. لذلك كانت ثيمة النص / العرض هي الموت .. الموت الذي يتبدى لنا منذ الوهلة الأولى بالدخول إلى عالم المقبرة، والتي لم تتضح إلا قليلا حيث المخرج وضع مزبلة كبرى وكأنه يريد بذلك القول بأن الحياة القائمة على الموت والدمار ما هي إلا مزبلة ..

النص لم يكن بذلك الوضوح فالحكاية قائمة على سرد واقع امرأة ميتة بطريقة الاسترجاع، لكن هذا الأمر لم يتضح تماما من خلال الإخراج أو الأداء بل إن المخرج ساعد بدوره على زيادة كمية الغموض التي يتسم بها النص (والذي كما أسلفت عنت بأنه نص عبثي)

ما يمكن حسبانه لهذا العرض أداء إدريس النبهاني مع سميرة الوهيبي، بخلاف ذلك فإن ما قام به المخرج من رسم ضوئي جميل وتشكيلات سينوغرافية رائعة لم يستطع أن يوصل العرض إلى المتلقي تماما .. فكل تشكيلة ضوئية كان ينبغي حسابها مع الكلمة المنطوقة والأداء، ولكن هذا ما لم يحدث إلا فـــي نهاية العرض عندما بزغت شمس اليوم الجديد.

متهم خاص جدا

لم أستطع أن أكمل هذا العرض لا لشيء سوى لأن محمد المعمري مؤلف ومخرج العرض وبطله الأساسي لم يحسب حسابا للجمهور بل وضع كل حساباته لصالح نقاط التحكيم .. فهو تعمد أن يطرح قضية سياسية نعايشها الآن، وعالجها وفق قدراته الفنية، ولكنه لم يوفق، ولذلك جاء العرض جد باهت ..

ورغم ذلك فإن ثمة ما يمكن قوله لطاقم العمل، وهو أنهم لو توجهوا للعمل على مسرح الطفل وعملوا عليه جيدا فإنهم سيقدمون فرجة جيدة مقارنة بما يقدم فـــي هذا المجال .. العرض الذي قدمته فرقة الرستاق كان عرضا مهزوزا من كافة نواحيه، وكان يسير باتجاه ساذج، ولكن كما أسلفت لو أن النية بيتت ليصبح العمل عملا لمرحلة من مراحل الطفل فإنه كان سينجح على الأقل بنسبة جيدة ..

المزار

وهذا هو العرض الذي حاز على الجائزة الأولى كعمل متكامل، وكان متوقعا فوزه بأحد المراكز الثلاثة الأولى لكونه العمل الوحيد الذي اشتغل على مسألة معالجة قضية عمانية، وكونه الوحيد الذي استطاع استغلال البيئة العمانية بشكل جيد ..

عماد الشنفري الذي ألف العرض واخراجه ناجح كالعادة فـــي هذا الاتجاه، وهو اتجاه يحمد عليه لأنه لا يحاول إلا إرضاء ذائقته الفنية قبل أن يحاول إرضاء ذائقة لجنة التحكيم، رغم أن لجنة التحكيم قد أعجبت بالعرض لحد أن تمنحه فرصة الفوز بالمركز الأول مع جائزتين أخريين: أفضل ممثل وأفضل نص مناصفة مع بذور عباد الشمس ..

بالنسبة للنص الأدبي فقد كان واضحا منذ البداية وليس به اشتغال كبير لدرجة أننا كمتلقين كنا ندرك ما سيحدث تماما فـــي أحداث العرض، ولكنه كبناء مسرحي كان أفضل بكثير مما قدمه عماد كنص فـــي المهرجان الماضي ..

وبالنسبة للأداء فإن المساحة هذه المرة لم تكن كافية لعبد الله مرعي كي يقدم فيها كل طاقته، فالآخرون المساندون له كانوا قلة، وقد كان سر نجاح عماد فـــي المرة الماضية أن استطاع أن يجعل من كل ممثل على الخشبة بطلا يقدم كل طاقاته الإبداعية .. هذه المرة المساحة التي فردها النص كانت ضيقة بحيث لم يلمع إلا مرعي ومساعده ..

وبالنسبة للعبة الإخراجية فإن المخرج قد أثقل العمل

بالبهرجة الضوئية والموسيقية التي أراها زائدة عن الحاجة، في كثير من الحالات .. لكن كما ذكرت فإنه يحسب لعماد اشتغاله الواسع على البيئة المحلية وعلى ممثليه فوق المنصة ..

القلم والبندقية

يمكن القول بأن محمد المهندس مؤلف العرض ومخرجه قد استفاد من تجربته الأولى في المهرجان الماضي عندما عرض شجرة الهيل، ولكنه اجرف إلى لجنة التحكيم بحيث قدم لهم ما اعتقد أنه الأنسب للفوز، ألا وهو الأفكار الكبرى ..

بالطبع لم تكن المعالجة التي قدمها المهندس كافية لأن تقدم عرضا ناضجا تماما، فالفكرة تتمحور في قضية الكلمة والرصاصة وأيهما يسود بفكره .. ومن خلال المحاورات الأولى تتضح هذه الفكرة تماما فلا يهم ما يحدث فيما بعد .. لذلك اختصر العرض في نصف ساعة وكان الناس يخرجون قبل ذلك ..

ورغم ذلك ينبغي القول بأن المهندس حاول قدر إمكانياته أن يتغلب على مساوئ عرضه شجرة الهيل في المهرجان السابق وأن يقدم نموذجا جديدا له في التجربة الإخراجية ..

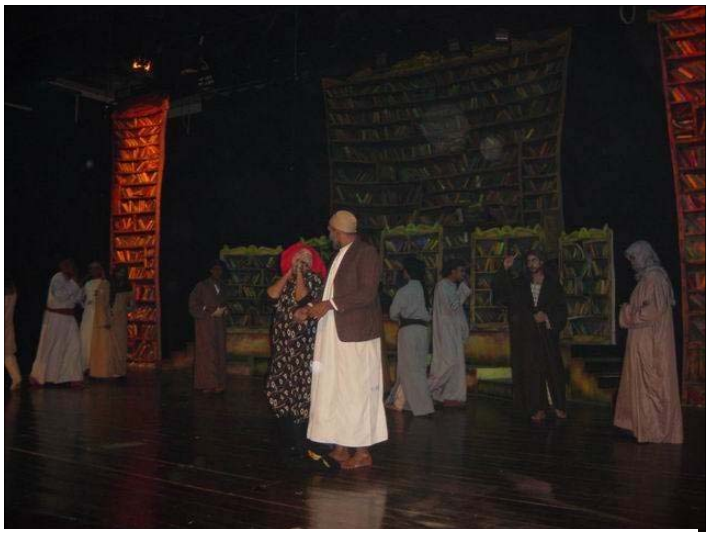
الحلم

امرأة تعيش حالة حلم وتنتقل من حالة إلى أخرى ومن رجل إلى آخر بحثا عن مساحة الأمان الخاصة بها ..

وكما نعلم بأن الحلم تداعيات ربما لا تكون منطقية في بعض الأحوال، لكننا لم نشاهد أيا من هذه التداعيات أو الأحلام على المنصة إذ تم التعامل مع النص وفق حالة خارجية غير تامة ولم يتم الولوج إلى دواخله تماما، ولذلك ظهر العرض باهتا للغاية حتى في تشكيلاته اللونية التي لم تكن تعبر في رأيي عن حالة الحلم بقدر ما تعبر عن حالة التشاؤم، ولا أتوقع بأن النص كان يتجه إلى هذا المكان ..

وما قلته عن الوعي والثقافة المسرحية ينطبق على مثل هذا العرض كما ينطبق على عروض كالقلم والبندقية وكمتهم خاص جدا، فمخرجوها يحاولون فقط أن يصلوا إلى لجنة التحكيم، وذلك بزج ما ينفع وما لا ينفع بدعوى مسألة التجريب مما يحيل العرض إلى مساحة قاتمة وباهتة ..

إذن لم يكن هناك إخراج حقيقي للنص ولم يكن هناك أيضا اشتغال على الأداء أو مكونات العرض الأخرى كالديكور أو الإضاءة أو الموسيقى بشكل لافت .. فالبطلة لم تكن منسجمة تمام الانسجام مع شخصيتها وكأنها لا تعنيها أو لا تؤديها سوى حفظ لكلمات النص ..



من أحد عروض المهرجان (أرشيفية)

آباء للبيع أو للإيجار

مثل هذا العرض نقطة مضيئة في المهرجان كونه لم يتعمد البهرجة أو التكلف، وخاصة أنه اعتمد على نص قوي ومحكم البناء للكاتب قاسم محمد والذي لم يفته أن يشير إلى أن الواقعة التي عرضت كانت حقيقية ..

وإذا كان النص هو البطل الحقيقي لهذا العرض فإن ما ساعد على أن تتشكل نقطة الإضاءة أيضا هو الأداء المحكم للممثلين : نورة البادي وخالد عيد، اللذين تلونا في عطائهما بحسب موقعهما في العمل إذ لم يجسما شخصية واحدة فحسب بل تناولا أكثر من شخصية، فخالد هو الأب المخطوف المعروض للبيع أو للإيجار وهو الشرطي وهو الأخ وهو الشحاذ الأول وهو أبو حدبة، ونورة كانت الأخت وكانت العجوز وكانت الشحاذة.. كل هذا التنوع خلق جوا جميلا أثناء الفرجة، سيما أنهما لم يتكلفا في الأداء وحاولا أن يقدما كل شخصية بلون خاص، كما أن العرض ككل منحهما فرصة ذلك فلا مؤثرات زائدة (باستثناء موسيقى ياني) ولا قطع ديكور لا حاجة لها.. ولذلك كان هذا العرض النقطة المضيئة في المهرجان ولذلك أيضا استطاع حصد جائزة المركز الثالث (مع أني شخصيا ككثيرين رشحته للأولى) وجائزة أفضل إخراج وجائزة أفضل ممثلة مناصفة مع زهى قادر، وكان خالد عيد يستحق على الأقل تنويها من لجنة تحكيم العروض ..

وختام القول: أن هذا الإيجاز ليس محاولة تحليلية للعروض والمهرجان بقدر ما هو محاولة لتوثيق التجربة في نسختها الثانية وتبيان ما قدم من عمل فني حاول أن يقدم صورة مضيئة عن المسرح العماني..

بيان المقامة المسرحية

عبد الكريم برشيد

" أنا حكواتي معاصر، جئت من الأحياء الهامشية ، أركب درجة هوائية ، في الفراغ ألقى وجودي، أو ما يشبه وجودي ، وفي الخيال أبني عمارات كينونتي وهويتي .في فضاء الحكاية تجدون عنواني . إنني أسافر وأرحل بين حدين متحركين ومتقاطعين ومتداخلين : حد الماضي الذي لا يمضي ، وحد هذا الآن الطائر والمتبخر . في الحلم مسكني ، وفي الجنوني صراطي ، وصراطي ليس مستقيما ، وهو أرق من شعرة وأحد من شفرة السيف"

ع . برشيد ــ الحكواتي الأخير ــ إحتفال مسرحي ــ مخطوط

عبد الكريم برشيد

فأن يكتب الإنسان، فإن ذلك معناه أن هناك ما يدعوه لذلك ، وما يحرضه على فعل الكتابة . إنه لا أحد يمكن أن يكتب إلا بعد أن يحس بالضجر والسأم ، أو بعد أن يحس بالخوف والقلق، أو بعد أن يحس بالفرح والإنتشاء ، وبعد أن يرى الجمال ، في ذاته وفي الناس وفي الطبيعة وفي الأشياء وفي العالم وفي الكون ..

في معنى الكتابة ..

إن السؤال عن معنى الكتابة ، ليس له وقت محدد ، ولكنه ، في هذا المنعطف التاريخي الدقيق ــ أو في هذا المنزلق الصعب ــ قد يكون أكثر ضرورة وأكثر خطورة مما كان..هو سؤال واحد إذن، يتكرر في كل يوم ، ويتجدد بتجدد المراحل التاريخية المختلفة ، ويتغير بتغير الأولويات ، و يتشكل بتشكل الإشكاليات والإختيارات ..ويبقى أن أهم كل الأسئلة وأخطرها هو السؤال الأساسي والحيوي التالي :ما معنى الكتابة اليوم ؟ليس هناك من الكتاب من لم يطرح هذا السؤال على نفسه وقلبه ، ولابد أن يكون قد تساءل عن معنائية فعل الكتابة، وذلك بصفة عامة ومطلقة ، ليس في هذا اليوم فقط ، و لكن في سائر الأيام والأعوام، وفي سائر المراحل التاريخية المختلفة ..

إن الأساس في الكتابة ــ أية كتابة ــ هو الكلمة، والأساس في هذه الكلمة هو الحرف، ونحن تعلمنا الحرف في(الكتاب) تعلمنا أن نرسمه، وأن ننطقه، وأن نركبه ، وأن نصنع منه كلمات، وأن نصنع من تلك الكلمات عبارات، ولقد سمعت الشاعر العراقي ، عبد الوهاب البياتي ، يقول:(أيها الحرف الإله أيها الحرف الذي علمني حب الحياة)وصدقت قول الشاعر، وقبل ذلك سحرتني الكلمة التي في القرآن، وجعلتني أختم قراءة ما أكتبه على اللوح ، و ما أتلوه ، بقولي (صدق الله العظيم)لم يكن الحرف رسما على اللوح فقط، ولكنه كان حياة، أصدق وأنبل من كل حياة، ومع تعلم هذا الحرف تعلمت الكلمات، وتعلمت الحياة، وتعلمت أن أجتاز مرحلة الرسم بالكلمات، إلى مرحلة البناء بها، والولادة فيها ، والسكن في بيتها ، والإقامة في وطنها، والتواصل من خلالها ، ووجدت هذه الكلمة في الدعاء وفي الصلاة ، وصادفتها على واجهات المتاجر وعلى شواهد القبور...هذه الكتابة اليوم - بحروفها المقدسة - أين وصلت ؟إن من بين آخر ما كتبت - لحد الآن- من المسرحيات- مسرحية تحمل عنوان (الحكواتي الأخير) وفيها أعلن عن نهاية الحكي، ونهاية الكلمة ، وبداية عصر الصورة ، وعن رحيل الكاتب العمومي الذي كان، وعن نهاية التواصل مع الإنسان، وبداية الوقوف أمام الآلة، أو أمام الشاشة، وهل يكون معنى هذا ، أن العصر الذي نحياه ــ شبه حياة ــ هو عصر موت الإنسان بامتياز ؟ أي الإنسان المتلاقي، والإنسان الكاتب واللاعب والقارئ والمحتفل والمعيد ؟إن الحياة تتجدد بالأحياء ، واللحظة تتجدد بامتداداتها ، والموت يختفي بالبعث ، وكل نهاية هي بداية جديدة ، وكل بداية هي مشروع نهاية أو نهايات ، وبهذا يموت الحكواتي القديم ، ويولد الحكواتي الجديد ، وهو الذي بشرت به الإحتفالية دائما ، ورأت أنه يظهر ويختفي ، وأن غيابه المؤقت لا يعني فناءه الكلي والمطلق ، وبهذا يعود هذا الحكواتي من خلال جنس أدبي وفني يسمى المقامة المسرحية .. وخارج فضاء (الكتاب) كان الأطفال ــ يوميا ــ يلعبون ، وكان اللعب حرية من قبضة الفقيه، وكان انفلاتا من الجدران ومن

اللوح ومن الدواة ومن القلم ، وكان شرط هذا اللعب أن يوجد الآخر ، وأن يشاركنا ــ هذا الآخر ــ جنوننا وشغبنا ، وأن يتواطأ معنا ، ومع الأيام التي سوف تأتي ، فإنه لن يعود لهذا الشرط لزوم ، وسيكون بالإمكان أن يلعب الأطفال ــ الصغار والكبار معا ــ مع الآلة وحدها ، وأن يعوضوا الكلمات بالصور ، وأن يستغنوا كليا ــ أو جزئيا ــ عن قراءة الحروف والكلمات والعبارات..ثم إن هذه الكلمة ، والتي كانت ، في يوم من الأيام ، جميلة ومعبرة ، قد كانت تأتي إلينا في رسائل محملة بالكتابة، وكان هناك رجل من الناس ، يسمى ساعي البريد ، هو الذي يحمل إلينا تلك الكلمات ، فهل تراه سيختفي غدا ، أو بعد غد ، ويرحل ، وتختفي معه محفظته الجلدية، إلى حيث لا أحد يدري ، ونعوضه بهذا الذي أصبحنا تسميه البريد الإلكتروني ؟ مرة أخرى أقول ، في الدائرة لا شيء يختفي كليا ، وكل الأشياء والحالات والأدوار ، لابد أن تعود ، وأن تدور في الدائرة ، وفي عودتها تكون أقوى ، وتكون أصدق وأجمل وأخطر ..إن الأساس في الكتابة ، هو أن تخرج من قمقم الذات ، وأن تسير باتجاه الآخر ، وأن نشركه معنا في المعرفة ، وأن نقتسم معه الإحساس بالجمال ، وأن تغوص في جسد الكلمات ، وأن نرحل فيها ، وعبرها ، لنعود معها للزمن الذي كان ، أو للزمن الذي سوف يكون .إن الكتابة فعل لاستحضار الأرواح : أرواح الناس وأرواح الأشياء وأرواح الأمكنة ، وأرواح اللحظات الطائرة ، وبها نرحل ، وفيها نقيم ، وبها نتوحد أيضا ، ونتعدد ، وتماما كما نتعدد أمام المرآة ، فإننا أيضا نتعدد بالكتابة وفيها ، فنكون الكتاب والكتابة وموضوع الكتابة، ونكون هموم الكتابة وحالات الكتابة، ولقد كانت هذه الكتابة دائما ــ و سوف تبقى بلاشك ــ مرآة الأشخاص ومرآة الشعوب والأمم ومرآة الثقافات والحضارات ومرآة المراحل التاريخية التي تعتقلها الكتابة، وإن ما نعيشه هذا اليوم ، من بطء في إيقاع الكتابة والقراءة ، ما هو إلا عطب طارئ ، وغدا سوف يصلح العطب ، وسيعود الإنسان إلى ذاته ، ليستعيد حيويته التي مسختها الآلة ، ويستعيد إنسانيته ، ويجتاز ــ بسلام ــ مرحلة (تسليع) القيم ، وتسليع المعرفة ، وتسليع الجمال وتسليع الخيال وتسليع العبقرية والنبوغ الإنسانيين ..

إن الكتابة تفكير بصوت مرتفع ، وإن مثل هذا الفعل المفتوح ، يحتاج ــ بكل تأكيد ــ إلى جرأة أدبية عالية، ويحتاج إلى شيء من الإجتهاد والجهاد ، ويحتاج إلى الثقة بالنفس ، وأن يكون هذا الكاتب المفكر مؤمنا بالكتابة ، ومؤمنا بما يكتب ، وبما يفكر فيه ، وأن يكون سائلا ومسؤولا ، وأن يعيش عصره بشكل حقيقي ، وأن يكون شاهدا عليه ، وأن يكون له حضور متجدد في مركز اللحظة التاريخية ؛ في مركزها وليس على هامشها ، وأن يتجاوز ، في تعامله مع الناس والأشياء والوقائع ، درجة الإنفعال الآلي، بما يرى ويسمع ، إلى درجة الفعل في كل شيء ..إن الكتابة استحضار للآخر ، ولكن ، هذا الآخر ، أين هو الآن ؟ هل ضاع ــ من حيث يدري أو لا يدري ــ أم هو الذي ضيعنا ، أم نكون نحن الذين ضيعناه ؟ ضيعناه بالكتابة التي لا تشبهه ، والتي لا يجد فيها جسده وظله ، ولا يعثر فيها على ساعته وعلى لحظته العيدية والمأتمية الحية والمتجددة؟إن الذات الكاتبة تحتاج إلى ذات أخرى قارئة ، وهذا ما ليس له وجود الآن ، إلا في حدود ضيقة جدا ، و بهذا فقد أصبح من حق الكاتب أن يقول :(أضاعوني و أي كاتب أضاعوا) تماما كما أصبح من حق القاريء اليتيم ، و المتخلى عنه ، أن يقول أيضا : (أضاعوني و أي قاريء أضاعوا)وأظن أن القاريء قد ضيعه الناشر التاجر أكثر مما ضيعه الكاتب ، تماما كما ضيعت الكتابة ــ السلعة كل المعاني الحقيقية للكتابة والكتاب ، تماما كما ضيع المسرح ــ السلعة والتجارة روح العيد ، ومسخ كل معاني الإحتفال المسرحي الحقيقية والجوهرية ..

فأن يكتب الإنسان، فإن ذلك معناه أن هناك ما يدعوه لذلك ، وما يحرضه على فعل الكتابة ، إنه لا أحد يمكن أن يكتب إلا بعد أن يحس بالضجر والسأم ، أو بعد أن يحس بالخوف والقلق، أو بعد أن يحس بالفرح والإنتشاء ، وبعد أن يرى الجمال ، في ذاته وفي الناس وفي الطبيعة وفي الأشياء وفي العالم وفي الكون ..إن الكتابة تنطلق من الحاجة ، والحاجة ــ كما قيل ، هي أم الإختراع، ولقد اخترع الإنسان الكتابة يوما ، لأنه كان في حاجة إليها ، فهل يكون اليوم قد ضيع هذه الحاجة ؟ وما فائدة أن يكتب الكاتب اليوم؟ هل من أجل أن نتواصل مع الآخر؟ولكن، أين هو هذا الآخر؟ إنه سجين الشاشات والفضائيات والمسلسلات ، وسجين الأسواق الكبرى، وسجين

"إن الذات الكاتبة تحتاج إلى ذات أخرى قارئة ، وهذا ما ليس له وجود الآن ، إلا في حدود ضيقة جدا ، "

الإشهارات والإعلانات ، وسجين بيته أو قوقعته ، وبهذا فقد كان غائبا ــ أو كان مغيبا ــ عن الوجود الحق، وكان بعيدا عن ذاته ، وأصبح صورة تتفرج على صورة .وكما يرى رولان بارت ، فإن (النص يتكلم طبقا لرغبات القارئ) و(في النص لا يتكلم إلا القارئ وحده) وأين هو هذا القارئ المتكلم ؟ ولماذا يضرب عن الكلام المباح ؟لقد عشنا زمنا كان الكاتب فيه صاحب رؤية وصاحب مبدأ وصاحب موقف وصاحب رسالة، وكان يظن أنه يمكن أن يغير العالم، وفعلا تغير هذا العالم، ولكن في الإتجاه المعاكس والممنوع، وليس باتجاه المدنية، ولكن باتجاه الوحشية، وليس باتجاه القيم الرمزية، وإنما باتجاه السلع المادية، وليس باتجاه الحيوية، وإنما باتجاه الآلية والميكانيكية، وليس باتجاه الجمال، وإنما باتجاه المصلحة الآنية والظرفية ..في هذا الزمن (الجديد) – والذي هو زمن جاهلي مستعاد– يضيع الكاتب رؤيته الكلية والشاملة، وتصبح هذه الرؤية محدودة وضيقة ، ولا يستطيع الكاتب أن يرى أبعد من أنفه، وأن يتجاوز حدود ذاته وحدود يومه، وحدود بيته، وحدود مصلحته العاجلة.والكتابة الإحتفالية ــ كما يراها محمد محبوب ــ (ليست سفريات ومشاهدات سياحية، إنها ضرب من الإحتراق وجذوة نار المعاناة ، وقسوة في مرارة الكلمات الشاردة، والخلول في جسد العبارات وإشراقات الصور، ومسالك اللغة، ومعالم الحلم والجنون والجمال)

1إن هذه الإحتفالية ، في كتابتها الراحلة والمهاجرة ، لا تستبدل الفعل بالإنفعال ، ولا تقايض الممكن بالمحال ، ولا تهتم باليومي المعروف ، ولكنها تسعى باتجاه ملكة المعرفة ، وذلك في كليتها وشموليتها ، وفي تعدد أبعادها ومستوياتها ، وهي لا تحتفل بالمعلوم وبالمعلومات، ولكنها تعشق العلم أولا، ولا يغريها أبدا أن تقارب المألوف ، وأن تقف عند حدوده البرانية الشكلية ، ولكنها تسعى لأن تجعل الممكن كائنا ، وأن تجعل القريب بعيدا، والبعيد قريبا ، وأن تحضر الغائب، وأن تؤنسن المتوحش ، وأن تنطق الصامت، وأن تحرك الثابت ، وأن تفجر طاقات الحروف والكلمات والعبارات ، وأن تكتشف طاقات الأجساد والصور والخيالات .إن الأساس في هذه الكتابة ، هو ارتباطها بالإنسان الحي، وبهذا كانت فعلا وجوديا بامتياز ، فهي (قدر واختيار، إنها تحد صارخ للفراغ والبياض والموت، فهي إعلان وجود وشهادة ميلاد متجددة ضدا على المحو والنسيان والفناء)

2 إن الإنسان الإحتفالي يوجد في الكتابة وبالكتابة ، ويموت بالبياضات وبالمحو والصمت . ـــ في معنى المقامة المسرحية هذه المقامة المسرحية هي جنس إبداعي مستحدث ، وهي تنتمي إلى الأدب وإلى المسرح في نفس الوقت ، وهي تركيب جديد لعناصر قديمة ، وهي التفات إلى الوراء من أجل القبض على اللحظة ، ومن أجل السير إلى الأمام ..هي كتابة إبداعية تنتمي إلى الكتابة الإحتفالية الحيوية ، أي لتلك الكتابة التي تعيش حياتها في الحياة ، والتي تتحرر من أوراق الكتاب الثابتة والجامدة ، وتهرب من المسرح المغلق، والتي هي حيوية تجسدها الأنفاس الحارة والمتدفقة ، وبهذا فهي وجدان وذاكرة وتاريخ ووعي ولاوعي .

في هذه المقامة المسرحية نحاول أن نقبض على المقالة ، وأن نتذكر المقامة ، وأن نتجاوب إيجابيا مع متطلبات المطبعة والصحافة ، من غير أن ننسى الكتابة التي لها وجود في الذاكرة وفي التاريخ وفي وجدان الناس وفي وجدان الكتابة .. في المقامة المسرحية يلتقي السرد والتشخيص ، ويلتقي الحكي والمحاكاة ، وتلتقي القصة والمسرحية ، وتلتقي المقامة التي تلقى ــ شفهيا ــ بالمقالة التي تكتب على الأوراق، ويلتقي الإلقاء والأداء ، وتلتقي المحاضرة والندوة بالإحتفال المسرحي ..إن الأصل في هذه المقامة المسرحية أنها حزمة ممكنات ، وبهذا فمن الممكن أن يؤديها صوت واحد ، هو صوت كاتبها ، أو صوت الراوي، أو صوت القارئ أو الممثل ، كما يمكن أن يؤديها صوتان اثنان أو أكثر ، صوت الحكواتي وصوت الشخصية ، كما يمكن أن تتعدد فيها الأصوات، وأن ترافقها الجوقة ، وأن يكون لها دور الغناء أو دور الإنشاد أو ترديد بعض الحوارات ..إن هذه المقامة المسرحية ، في اعتمادها على الإختزال، يمكن أن تقدم في قراءات مفتوحة ، وأن تكون بذلك في غير حاجة إلى مسارح ، ولا إلى أزياء ، ولا إلى أضواء ، ولا إلى مؤثرات سمعية أو بصرية ، ولا إلى ملحقات مسرحية ، ويكفي أن يحضر الإنسان المؤدي ، وأن ينوب عن الحكواتي في الحكي والمحاكاة ، وأن يدفع بالإلقاء الأدبي لكي يصل إلى درجة الأداء المسرحي ، وأن يصل بفعل الإستماع إلى درجة الفرجة .يكفي في هذه المقامة المسرحية أن يكون هناك لقاء ، وأن يتم هذا اللقاء في مقهى ثقافي، أو يكون في إطار ندوة أو في إطار سمر إبداعي ، وأن يخرج هذا السمر عن كل التسميات والتصنيفات المدرسية القديمة، وأن يكون دعوة لتفجير المتعة الأدبية والفنية ، وأن يكون فعلا لتحريض الخيال على الإشتغال

.إن هذه المقامة المسرحية ــ باعتبارها مشروعا إحتفاليا جديدا ــ ندشنها اليوم بهذه التجربة الأولى، والتي نعطيها إسم (المقامة البهلوانية)هذه المقامة المسرحية لها راو ، أو لها حكواتي، يتكرر وجوده دائما ، وذلك في كل المقامات التي سوف تأتي ، وهو شخصية منتزعة من الديوان الإبداعي الإحتفالي ، واسمه عبد السميع بن عبد البصير، وإليكم ما يقول الحكواتي لكم ..

الهوامش :

1 محمد محبوب ــ عبد الكريم برشيد ، الكتابة قدر واختيار ــ العلم الثقافي ــ 6 مترس 2004 ــ ص 12 ــ 2 المرجع السابق نفسه ــ ص 12 ..

نص المقامة البهلوانية

النفس الأول : مقام الرؤية

حدثنا الحكواتي عبد السميع بن عبد البصير قال :هذا رجل من الناس ، أقول هذا وأشير إليه ، وهو حي يرتزق، يحيا حياته أمامكم هنا ، وهو يمشي ويتحرك ، ويغضب مرة، ويضحك مرات ومرات، يضحك على نفسه حينا ، وتضحك عليه نفسه المخادعة في أغلب الأحيان، وعليه ، فإنني لا أقول كان يا ما كان، ولا أعود بكم إلى سالف العصر والأوان .تسألون عن اسمه؟ يمكنكم أن تعطوه كل الأسماء، لأنه مشروع شخصية مسرحية ، ويوم (يزيد) لكم أن تسموه (سعيد) أو (يزيد) أو (بلعيد) أو ما شئتم من الأسماء .. أنظروا إليه جيدا، إنه هناك، هل رأيتموه ؟ إنه حائر، وهو يمارس حيرته بالمشي وبالسؤال وبالانفعال، اسمعوه ماذا يقول :

ـــ إنني الآن في بيتي، أقف أمام مرآتي ، هي مرآة واحدة كما ترون ، ولكن بداخلي أنا ، تنتصب آلاف المرايا المختلفة، المرايا السليمة والمكسرة ، والمرايا المسطحة والمرايا المقعرة، والمرايا المحدبة، والمرايا المستوية والمرايا المشروخة ، والمرايا الصادقة والمرايا الكاذبة ، وهل هناك مرايا صادقة ؟ لا أعرف .. إنني أنظر إليها كلها ، وأكلمها وتكلمني ، وأغازلها وتمدحني، وأسألها وتجيبني، وتقول لي أنت أجمل كل الناس ..

إن هذا البيت هو بيتي، وهو كل عالمي وكوني ، وقبل أن أغادره وأخرج للناس ، فإنه لابد أن أطمئن على صورتي ، وهل الإنسان إلا صورة ؟ وهل هذا العصر إلا عصر الصورة ؟ وهل الحقيقة إلا صورة؟ إنه لابد أن أسأل كل هذه المرايا، وأقول لها :ـــ هل هذا الذي أسميه أنا ، والذي كان بالأمس هنا، هل مازال أنا ؟

ـــ كيف أبدو لنفسي وعيوني ، وكيف أبدو لكل العيون الأخرى ؟

ـــ في عالمي الصغير هذا، لا وجود إلا لعيوني وحدها ، أما في عالم الناس هناك ، فإنه لا وجود إلا لعيون الناس دون غيرها ، وهي عيون ظالمة ومستبدة ، وهي تفرض علينا أن نكون كما تشاء هي، وكما تريد وتهوى ..

ـــ إنني أعرف أن العيون التي تهواني ، من بعيد جدا سوف تراني، ولكن ، أين هي العيون العاشقة ؟ دلوني علينا ، وأنا أعطيكم نصف ملكتي التي لا أملكها ..

ـــ وأعرف أيضا، أن العيون التي تكرهني ، وما أكثرها، لا يمكن أن تراني أبدا، وإذا رأتني، لا قدر الله، فإنها لن تراني إلا في أسوأ صورة ، وتتمثلني بذلك قرادا أو غرابا أو ديناصورا منقرضا..

ـــ يا أيتها المرايا ، يا كل المرايا التي تسكنني وتسكن بيتي، إنني أسألك سؤال كل يوم، وأقول لك:

ـــ بأي وجه أخرج للناس هذا اليوم ؟ وبأي وجه ألقى ناس هذا اليوم ؟

ـــ بأي وجه ، أو بأي قناع ؟ لا يهم ، المهم أن يكون لي عنوان يدل علي ..

ـــ وبأي زي ، أو بأي دور، أو في أية مسرحية ، وبأية لغة أكلم هؤلاء الناس ؟

ـــ هل أخاطبهم بلغاتهم الخاصة ، وما أكثرها وأصعبها ، أم أحدثهم بلغتي المختلفة والمغايرة؟

ـــ هل أكلمهم بلغة خشبية جامدة ، أم بلغة رصاصية ملتوية، أم بلغة حديدية متصلبة، أم بلغة زئبقية سائلة ؟

ـــ لقد أخبروني أن هذا الذي نسميه وجهنا ليس وجها ، وما هو إلا قناع عضلي وجلدي فقط، قناع هو فوق قناع ، وتحت قناع وخلف قناع ، وهكذا يا سادة يا كرام، تتعدد الأقنعة وتتغير والوجه دائما غائب أو مغيب ، أو ليس له وجود أبدا ..

ـــ إن هذا العيش ـ عيشنا ـ ما هو إلا حفل كرنفال كبير ، هكذا حدثوني ، والله وحده يعلم، لأنه صاحب الاحتفال ، وهو صانع لعبة هذا الكرنفال ..

ـــ وإن كان الأمر هكذا فإنني أقول ، ما أتعس من كان في حفل تنكري ، وكان بلا زي للتنكر ، وكان بلا أقنعة ، وكان بلا أسماء متعددة ، وكان بلا عناوين متحركة، وكان بلا ألوان وبلا أصباغ ، وكان خارج الأضواء والأنوار ، وكان بلا ضجيج يلازمه ، فيسبقه مرة، ويتبعه في كل المرات ..

ـــ وأقف اللحظة، أمام كل هذه الأقنعة التي تسكن خلف المرايا ، والتي حجبت وجهي ـ إن كان لي حقا وجه

ـ وأسألها ، عن معنى الفقر وعن معنى الغنى، وتقول المرايا :

ـــ (يغير صوته) اسمع يا أيها اللاأحد ، الغنى هو الامتلاء لحد الانفجار ، وهو الشبع لحد التخمة ، وهو أن تمتلك أكثر من الآخرين ..

"وإن كان الأمر هكذا فإنني أقول ، ما أتعس من كان في حفل تنكري ، وكان بلا زي للتنكر"

ـــ (يعود لصوته) أمتلك ماذا ؟ المال ؟

ـــ (يغير صوته) والغنى هو أن تكون حربائي النزعة وحربائي الأهواء وبهلواني الأزياء ، وأن تكون لك كل الألوان ـ أو تكون لها ـ وأن يكون لك رصيد كبير من الأقنعة ، ومن الأزياء ، ومن الأدوات والملحقات المسرحية ، وأن يكون لك وجه لكل حالة ، ووجه لكل مقام ، ووجه لكل دور، ووجه لكل حفل ، ووجه لكل مأتم ، ووجه لكل مسرحية ، ووجه لكل مشهد ، ومشهد لكل المقامات ..

ـــ يا ألله .. ما أصعب مسرحية الوجود ، وهذا الذي نظنه بسيطا ليس كذلك ، وإنني أعود إليك أيتها المرايا ، وأسألك من جديد :

ـــ بأي وجه، أو بأي قناع ، ألقى الناس هذا اليوم ؟

ـــ ماذا ؟ إن المرايا لا تجيب ، فما معنى هذا ؟

ـــ إذن، ما علي سوى أن أجرب هذا القناع ، هو صارم حقا، ولكنه جميل جدا ، إنه قناع هذا اليوم، فإن كان صالحا أبقيت عليه ، وإن لم يكن كذلك غيرته غدا ..

النفس الثاني : مقام الإبداع

وقال الحكواتي عبد السميع بن عبد البصير:وخرج الرجل من بيته ، كانت قامته طويلة ، ولحيته كثة ، خرج يتأبط ملفا سمينا ، ويحضن حلما بسعة الكون ، ويرى هذا الوجود مسرحا مضاء، ويتمثل هذا المسرح فضاء للتلاقي .طرق باب صاحب المال، ووجده رجلا متنكرا خلف نظارات سوداء، وألقى عليه التحية والسلام، وقال في احترام :

ـــ أقدم نفسي، أنا مبدع كبير، كبير في قيمتي ، وطويل بقامتي ـ ولكن الأضواء ـ بنت الكلب ـ خانتني، وخذلتني، وتنكرت لي ..

ـــ تشرفنا بالمبدع الكبير الطويل ..

ـــ كان ممكنا أن أكون نجما لامعا في السماء ، ولكنني ـ لسوء حظي ـ لم أجد من يلمعني ..

ـــ أنا يكفيني أن ألمع حذائي فقط ، وألمع اسمي ورسمي ..

ـــ أنا أعرف، وأنت مثلي تعرف يلاشك ، أن الذي يبدع شيئا ، إنما يبدعه من عند البديع أولا، ومن عند نفسه ثانيا ، وأما من يلمع يا صحبي من النجوم، فإن ذلك لا يكون إلا من عصبة الملمعين المحترفين، خبرني، لمعك الله ، هل أنت منهم ؟ـــ تقريبا ..

ـــ رحم الله جدي ، لقد كان مثلي ، شاعرا وحكيما ..

ـــ وماذا قال جدك الشاعر الحكيم ؟

ـــ قال (بالعامية) المزغوب غير مزغوب ، حتى ليلة عرسو قصيرة ..

ـــ المسكين ..

ـــ الزربية فبيت المسعود زربية ..

ـــ نعم ؟

ـــ وإذا كانت فخيمتو توللي حصيره ..

ـــ نعم ، أنت شاعر وحكيم ، فماذا تصنع ؟

ـــ أصنع الأحلام بالضوء، ولا شيء يخيفني إلا صناع الأوهام ..

ـــ وبعد التحية والسلام ، والزربية والحصيرة ، وقامتك التي ليست قصيرة ، والأحلام والأوهام، ماذا تريدون منا ؟

ـــ تسألني ماذا أريد ؟ لقد أخبروني أنكم أهل العدل والإحسان ، وأنكم تعشقون المبدع الفنان، وأنكم توزعون الدعم بالمجان ..

ـــ بالمجان ؟ لا ، وكل شيء له ثمن يا صاحبي..

ـــ أنا عبقري ، نابغة في مجالي ، إنني أشتغل بالفن ، والفن يا سيدي لا يقدر بثمن ..

ـــ هذا كلام الشعراء ..

ـــ وهل أنا إلا شاعر مجنون ؟ وأريد أن أشرك الناس في جنوني، ولكنني أحتاج إلى شيء قليل من الدعم المالي ، أما الدعم الإبداعي فمتوفر والحمد لله ، فأنا كائن جمري وناري ، ولا ألمس أحدا أو شيئا إلا اشتعل نارا ..

ـــ سنعطيك الدعم، إن كنت لا تعي ولا تفهم ، وكنت لا ترى ولا تسمع ، وكنت مؤمنا مثلي بأنه ليس في الهم إلا من يفهم ..

ـــ غير ممكن ، أتريد أن تبقى الحقيقة يتيمة وغريبة ؟

ـــ ليست الحقيقة إلا عند أهل الحقيقة ، هناك ، في البلاد الأخرى البعيدة والقريبة أموها، وهنا، في بلادنا السعيدة مخزنوها ، و(هبل) الأكبر، سيد كل الأصنام أمركها ، وماذا تقول أنت يا أنت، وأنت لا أحد ؟

ـــ أقول ما أعرف ، وهل أنا إلا عقل يعقل الأشياء ، وقلب يعي ويحلم ؟ أنا عين ترى ، وأذن تسمع ، ولسان يتكلم، أنا يد تكتب وترسم، وأنا جسد يرقص، وينشد في العيد ، ويحكي ويحاكي ويمثل ؟

ـــ سبحان الله ..

ـــ أنا كلماتي وكتاباتي، وما في كلماتي ـ لو تدري ـ إلا الحق والحقيقة

ـــ وما قيمة الكلمات والكتابات في عصر الأرقام ؟

ـــ أنا أصواتي ومخلوقاتي العجيبة ، وأنا سفرياتي وشطحاتي وضياعي بين أدغال وصحاري أوراقي ، أنا حالاتي ومقاماتي ..

ـــ لقد أخطأت الطريق إلينا ..

ـــ قلب المبدع الحق لا يخطئ .. ـ

ـ وأنصحك أن تطرق بابا غير بابنا ، فالأبواب أمامك كثيرة جدا جدا ، أنظر حولك، فذلك ـ مثلا ـ هو الباب العالي..ـــ ياالله ، ما أعلاه وما أبعده ؟ وكيف الصعود

نص المقامة المسرحية

إليه وهو في الأعالي ؟ــــ بالمصعد الآلي ..

ــــ آه بالمصعد الآلي ..

ــــ وهذا الباب هو باب الصدر العالي ، أما ذلك الآخر، فهو باب شهبندر الحقيقة الحالي، والذي بعده هو باب ..

ــــ أعرف البقية ، وأنا من كل الأبواب ، ليس أمامي اليوم إلا باب واحد أوحد ، وقد اخترته وحده ..

ــــ اخترته وحده ؟ أي باب تقصد ؟

ــــ أقصد باب الله ، فهو الباب العالي حقا ، وكل الأبواب من ورق وقش ، وهي مرسومة على رمال ، والرمال متحركة ، وذلك في صحراء متحركة ، ولا شيء يدوم، ولا شيء يبقى غدا إلا العبقرية والنبوغ ، هل تعرف لماذا ؟

ــــ لماذا ؟

ــــ لأنهما نور النار ، أو هما نار النور، وأنا أفضل أن أكون شمعة في الأرض ، على أن أكون نجمة في السماء ..

ــــ إذهب اليوم وعد لنا من بعد ، وغدا، لابد سوف نلتقي ..

ــــ لا أظن أننا سوف نلتقي ، لأن طريقك غير طريقي ، ومن تلقاه غدا، لا يمكن أن يكون إلا رجلا آخر..

ــــ يا هذا، كن بروح الغد الآتي غدا، ولا تكن بعقل الأمس الذي كان بالأمس ..

النفس الثالث : مقام الإتباع

ويقول الحكواتي عبد السميع بن عبد البصير :ويخرج الفنان المبدع ، وينزع لحيته الكثة ، ويبدل ملفه الباهت بملف آخر ملون .. ملون بأصباغ الوقت ، ومختوم بأختام أهل الوقت ، ثم يعود إلى صاحب المال، ويطرق بابه من جديد، ويلقي السلام، ويقول بلهجة الذل الموهة بالاحترام :

ــــ أنا لست الآخر ، وحق الله العظيم لست هو ..

ــــ أعرف ، أعرف ..

ــــ أنا وديع كالحمل ، صبور كالجمل ، قابل للمضغ والبلع كما ترى ، ويمكنك أن تجربني إذا شئت ، فأنا من أنصار التجريب ..

ــــ وهذا هو الإنسان الحق ..

ــــ أنا كائن مطاطي، هلامي، شبحي، ترابي، هوائي ، دخاني ، رمادي، هبائي ، ضبابي، مائي ، نعم ، ومثل هذا الماء أنا، ليس لي شكل ولا طعم ولا رائحة ، وحيثما وضعتموني أكون ، وسوف تجدونني إن شاء الله ــ دائما ــ من الصابرين ومن الشاكرين ومن الحامدين ومن التابعين، ومن تابعي التابعين إلى يوم الدين ..

ــــ المهم هو ألا تكون مبدعا مشاغبا ، هل فهمت ؟

ــــ أنا لا يهمني الإبداع ، وحق رسول الله ، ولست من أهل البدع ، وإنني أعرف أن كل بدعة ضلالة ، وأن كل ضلالة في السجن أو على الرف ، أو على الهامش، وأنا لا أريد أن أكون على الهامش ، أريد أن أكون معكم ، فأنتم أهل الساعة ، وكلكم بحمد الله عقارب الساعة ، وأنتم أهل الحل والعقد ، وأنا رجل معقد ، في رأسي وفي نفسي ألف عقدة وعقدة ، وأريد حلا .. أريد حلا .. آه ، وجدت عنوان مسرحيتي القادمة (أريد حلا) انتظر لحظة حتى أدونها في هذه المذكرة ..

ــــ خبرني بصدق، هل أنت حقا فنان ؟

ــــ فنان ؟ أعوذ بالله من كل فنان رجيم ، ما أنا يا سيدي إلا طفيلي محترف

ــ ونحن لا نحب إلا الطفيليين ، لأنهم وحدهم يفهمون الوقت ، ويقدرون **أسياد** الوقت ، ويدورون مع الأيام كما تدور ..

ــــ المهم أن ترضى عنا الأبواب العالية والصدور العالية والكراسي العالية ..

ــــ وهل لديك فرقة مسرحية ؟

ــــ أنا وحدي فرقة يا سيدي ..

ــــ أنت وحدك ؟ وكيف ذلك ؟

ــــ أقول لك كيف ذلك، هل سمعت عن ذلك الآدمي العبقري ، والذي يطرق الباب، ثم يقول (بصوت مرتفع) من يطرق الباب ؟

ــــ نعم سمعت ..

ــــ إنه أنا ولا فخر، أنا من يدق الباب ويقول (اشكون) وأنا صانع الفرجة ، وأنا الفرجة، وأنا وحدي المتفرج على عبقريتي ..

ــــ جميل ، وهل لديك مشروع ما ؟

ــــ لدي مشروع مسرحية ، وأجمل ما في هذه المسرحية يا سيدي أنها ليست مسرحيتي ..

أنا لا يهمني الإبداع ، وحق رسول الله ، ولست من أهل البدع ، وإنني أعرف أن كل بدعة ضلالة ، وأن كل ضلالة في السجن أو على الرف ، أو على الهامش، وأنا لا أريد أن أكون على الهامش ،

ـــ جميل ، جميل جدا ، إذن هي ليست مسرحية ، ولكنها مسرقية ؟

ـــ تماما ، والتوليف أسهل من التأليف ، وأن تحسب على المسرقيين الناجحين خير من أن تحسب على المسرحيين الفاشلين ..

ـــــ الآن فقط، أكدت لي أنك فعلا طفيلي ..

ـــــ أنا لست من ذلك المسرح الإهتبالي الذي تعرف ..

ـــ رائع ..

ـــ أنا رجل عاقل، وواقعي جدا جدا ، ولست أهبل ، مثل كل الإهتباليين المجانين

ـــ ماذا قلت ؟ أنت عاقل ؟

ـــ نعم، ولكنني لا أفكر، وحق الله لا أفكر، وحتى إذا فكرت، فإنني لا أفكر إلا في (مولاة) الدار، كما أنني لا أنظر بعيدا ، ولا أنظر، ولا يهمني صداع التنظير، ولا أشغل نفسي بما يسمى بالهلسفة العقيمة ..

ـــ والأحداث في هذه المسرحية ؟

ـــ أية مسرحية ؟

ـــ مسرحيتك التي ليست مسرحيتك ، أين تجري الأحداث فيها ؟

ـــ آه ، الأحداث؟ هي تجري في بلاد بعيدة جدا ، بلاد تقع على الحدود بين الإسكيمو وقبائل الماما ، والمصائب دائما تقع هناك ، تقع بعيدا عنا ..

ـــ هذا شيء رائع ، وهو ما يسميه المثقفون بالفنطازية ، وهل تعرف الفنطازية ؟

ـــ هل أعرفها ؟ سمعت عنها فقط ..

ـــ حقا ، أنت تحفة غريبة ، وسوف تنجح مسرحياتك بلا شك ، وسيرحب بها الباب العالي، ويحضنها الصدر العالي ، وستفتح أمامها كل الأبواب المغلقة ..

ـــ وماذا.. بالنسبة للناس ؟

ـــ دعك من الناس ، وانتبه إلى نفسك وفنك ومستقبلك ، وحاول ألا تكون فنانا سوقيا ..

ـ وهذا ما ستراه في مسرحيتي ، فهي تتكلم ولا تقول شيئا ، وأجمل كل المسرحيات هي التي تتكلم وهي ساكتة ، وهي التي لا تعالج شيئا ..

ـــ أعرف، وكيف تريدها أن تعالج يا صاحبي، وصاحبها المسكين في حاجة إلى علاج ؟

ـــ إذن ماذا تنتظرون ؟ أعطوني الدعم وعالجوني ، فأنا منكم ، وحالي يهمكم .. عالجوني وإلا مت لكم ، فأنا مصاب بفقر الدم ..

ـــ بفقر الدم فقط ؟

ـــ بفقر الدم ، وبفقر الحس ، وبفقر الخيال ، وبفقر الإنفعال ..

ـــ سنعطيك الدعم إن شاء الله، ولكنه ـ قبل هذا ـ لابد أن تعرف شيئا مهما ..

ـــ أنا مستعد لأن أعرف كل الأشياء ..

ـــ جميل ، إذن ضع في بالك ما يلي ، نحن لا نعطي شيئا بالمجان ..

ـــ أعرف هذا، وأنا مستعد لأن أدفع المقابل ..

ـــ لقد أخطأ الذين ظنوا أننا نعطي الدعم مقابل الإبداعية ، ومقابل العبقرية ، ونسوا أن الحكمة تقتضي أن يكون هذا الدعم مقابل التبعية ..

ـــ الله أكبر، هذا كلام جميل ، وهو عين العقل ورأس الحكمة ، وهو أنف المنطق ، وأذنه أيضا، وأجمل التبعية يا سيدي هي تلك التي في ذهني وخاطري ، والتي تصل إلى حدود الذيلية المحترمة ..

ـــــ (لنفسه) وهل هناك ذيلية محترمة ؟ مرة أخرى تؤكد لي بأنك حقا تحفة ...

ـــ تحفة أنا وأية تحفة ، وأنت أيضا تحفة ، وهذا الزمان العجيب لا يمكن أن يجود بمثلنا إلا مرة في كل مائة سنة ..

ـــــ مائة سنة ؟ هذا قليل يا صاحبي ..

ـــ يمنعني التواضع والحياء أن أقول أكثر من هذا ..

ـــ ليس المهم أن نقول أو لا نقول ، والأهم الأهم هو أن نجد في الناس من يسمع ، ومن يصدق ما نقول ..

ـــــ ولتعرف بأنني لست كالآخرين ، فإنني مستعد لأن أركب ذيلا كبيرا في مؤخرتي..

ـــ ولماذا الذيل يا صاحبي ؟ لأبرهن لكم ـ بالملموس والمحسوس ـ على تبعيتي وذيليتي ، وإذا أردتم، يمكن أن أركب قرنين أيضا، وأن أمشي على أربع ، وأن أقول باع باع .. أنظر .. باع باع ..

ـــ ها ها .. حقا أنت مضحك ، أنت مسخرة .. أنت مهزلة ، ونحن لا نحب إلا المسرح المهازلي ، وأجمل ما في هذه المسارح هي المهازل التي فيه ..

النفس الرابع : مقام الشك والحيرة ..

وقال الحكواتي عبد السميع بن عبد البصير :ومرة أخرى، وبعد أن رجع إلى بيته ، يقف هذا المخلوق الهلامي والشبحي والزئبقي أمام المرآة السحرية ، لعله يجد نفسه ، ويسترد ملامحه الحقيقية ، وهل كان له من قبل وجه ، وكانت له فيه هذا الوجه ملامح ؟ لست أدري ..لقد ربح شيئا ، ولكنه ضيع أشياء كثيرة ، وحاول أن يقبض على وهج اللحظة ، وأن يمسك بها، وفاته أنها جمر ونار، وأنها ماء وهواء وأنها هباء وخواء ..

ـــ أنظروا إليه جيدا ، إنه مندهش لما رأى في المرآة ، يريد أن يرى أحدا في المرآة وهو اللاأحد ـــ لقد علمتني اللعبة أن أتعدد بالأزياء ..

نص المقامة المسرحية

ـــ وهل تعددت ؟ـــ وأن أكون بالأقنعة كل أحد ، أكون من أشاء كما أشاء ..ـــ هل رأيت نفسك ؟

ـــ لا .. هذا الذي في المرآة ..

ـــ ما به ؟

ـــ إنه ليس أنا ، وحق الله ليس أنا ، أنا مثل في مسرح ، ولكن هذا.. هذا بهلوان في سيرك ..

ـــ وما الفرق بين مسرح الدنيا وسيرك الدنيا ؟
ـــ وهذه الأصباغ التي على وجهه ليست أصباغي ، وأنا لا يمكن أن أكون مهرجا ..

ـــ المرآة يا ولدي لا تكذب ..

ـــ هذه المرة كذبت ، وحق الله كذبت ..ويتكلم البهلوان الذي خلف المرآة ، ويقول لمضاعفه الذي أمامها :

ـــ أنا أنت وأنت أنا ، ولست وحدك البهلوان في سيرك الدنيا ، وإنما هم كل الناس ..

ـــ هذه المرة لن أصدقك أيتها المرآة ..

ـــ أما البهلوان الأكبر يا صاحبي، فهو هذا الزمن الأغبر، وهو المضحك الضاحك ..

ـــ غير ممكن ..

ـــ وما هذا الوجود إلا خيمة في حجم العالم ، وفي سعة الكون ، وما هذه الخيمة إلا سيرك كبير ، وما هذه الأضواء إلا مصابيح ملونة ، وما في هذا السيرك إلا أجساد حيوانية متنكرة في أجساد آدمية ، فحاول أن تعرف من أنت ، إعرف من أنت قلت لك، قبل فوات الأوان ..

ـــ من أنا ؟

ـــ نعم، من أنت ؟ هل أنت بهلوان من الناس؟

ـــ لست أدري ..

ـــ هل أنت فيل ، أم دب أم سلحفاة أم حرباء ؟ قل من أنت ؟

ـــ تعددت في وجهي الأصباغ حتى ضيعت نفسي، ولم أعد أعرف من أنا .. ـــ تذكر أنك ركبت قرنين، واستعرت ذيلا ، وأصبحت كبشا يمشي بين الماشية ..

ـــ تلك كانت لعبة فقط ..

ـــ وهل مسرحية الوجود يا صاحبي إلا لعبة؟

ـــ يا ألله ، ماذا أقول ؟ لقد ضيعت المبتدأ ، وضيعت الخبر، وأصبحت غريبا في هذا العالم الغريب ، إنني أسأل ما الخبر، وكل من أسأله ليس لديه خبر..

ـــ صدقني إذا قلت لك ، خير لك أن تشبهني، وأن تكون أنا البهلوان الإنسان ، من أن تكون هو الحيوان ..

ـــ أكون أنت البهلوان أو هو الحيوان ؟ أليس هناك حد ثالث بينكما ؟

ـــ صدقني إذا قلت لك، فأن تكون مهرجا وبهلوانا ، في سيرك ، وتكون زيا وقناعا في كرنفال ، أحسن من أن تكون قردا في غابة ، أليس كذلك يا أنا؟

ـــ وهل هذا العالم إلا غابة ؟ غابة من الإسمنت والحديد والحجارة ؟ ويقول لكم الحكواتي عبد السميع بن عبد البصير، في آخر هذه الحكاية ، وهل هذه حقا حكاية ؟ :تحسسوا أيديكم وجلودكم التي تحت الأزياء، وانظروا إلى وجوهكم جيدا في المرآة ، وتفقدوا إنسانيتكم ، فقد تكون قد ضاعت منكم ، وأنتم لا تعلمون .. ما الذي أصاب الدنيا ولحق الناس ؟لا تقولوا لا ندري ، لأنكم تعلمون كل شيء ، ولكنكم لا تتكلمون إلا في الأشياء الرمادية ، ولا تستهويكم إلا الأشياء التي ليس لها لون ، وليس لها طعم، وليس لها شكل ، وليس لها ظل ، وليس لها رائحة، وليس لها صوت ..