الهم الشعبي... في التمرين المسرحي للورشة

د. يوسف رشيد

ما ان اسدل الستار على اخر انجازات قسم الفنون المسرحية لهذا العام والتي كللها بموسم ثقافي حافل بالعروض المسرحية للطلبة والاساتذة، اذ تميز منها ما تميز على مستوى الاضافة والخبروية والجمالية بينما بقي القليل منها بحدود المحاولات المتواضعة.

حتى فاجأنا الفنان والتدريسي (هيثم عبد الرزاق) الذي طالما أشر حضوره ممثلاً وباحثاً في تطوير الياته الادائية على مستوى التمثيل داخل العراق وخارجه والذي قلما طرح نفسه مخرجاً في كلية الفنون الجميلة كما وجدناه هذه المرة في تجربة يضيفها الى رصيده في الاخراج، وعليه فاننا اذا ما حاولنا تصنيفه أو ان نتلمس الملامح لتجربته الاخراجية، لوجدنا انها تعتمد على معرفة ودراية بالاتجاهات الاخراجية، ولكننا اذا ما شهبناها بجبل الثلج لوجدنا ان ما يطفو على سطحها هو اتجاه (للمخرج الممثل) اذا جاز لنا ان نسميه وهو يقترب بذلك من اسلوب المفكر المسرحي الراحل (قاسم محمد) وغيره ممن انعكست خبراتهم التنظيرية وايمانهم العميق بالطاقة الخلاقة للممثل على تجربتهم.

وهذه تكاد تكون واحدة من مميزات العمل في الورش المسرحية عندنا في العراق وربما في الكثير من التجارب التي قدر لنا الاطلاع على بعضها – عندما يكون جسد الممثل وصوته مدينة مسكونة بالابداع وعندما تكون حواسه الخمس ابعاداً مثالية لسينوغرافيا ذلك الجسد عندما يكون العمل في ورشة ينفتح الخطاب (السمع – بصري) للتمرين المسرحي على شتات قصدي لتشكيلات سينوغرافية تتسم بالدينامية منذ اللحظات الاولى (للتمرين – العرض) وهو كاي خطاب مفكك يحاول ان يفترش ارضية فضاءات التوقع في بداياته يهشم ابنية ويعيد تشكيلها، حتى تختمر فكرة إئتلاف دوال العرض على خطة تستهدف انتقاءاً قد يبدو غير مباشر الا انه شكل دخـولاً ذكياً الى هم جمعي ويومي اجتماعي بمدخل قد يخالف التوقع وهذا هو ديدن المسرح في وظيفة الابداعية لتناول ما هو مالوف.

وهذا ما سهل على المخرج (هيثم عبد الرزاق) مهمة الولوج المبرر الى (مسرحة الوضوح) وهذه مهمة تتصل فعلاً بمفاهيم وبرامجيات الورش المسرحية. فالتجربة هنا لم تحاول ان تقدم فكراً فلسفياً يستدعي التأمل والتأويل بقدر ما تركز على طاقة متعددة الافاق في الأتصال بألمالوف ومعالجته بوعي ابداعي فني.

فالعمل في الورش المسرحية هو عمل فني صرف، صحيح ان من مخرجاته ان يقدم فكراً، الا ان ذلك الفكر يخالطه استعراض للقدرة على قيادة الفريق والقدرة على التعبير الخلاق في اقصى درجاته الممكنة، التمثيل هو سعي حثيث وتمرين مستمر ومتواصل على الاكتشاف في فضاءات تلك المدينة وعوالمها السحرية فمنهم من شغف بالصورة التشكيلية للأداء وآخر يبحث في انثروبولوجيا الجسد واخر يبحث في بلاغة الكلمة وغيره اشتغل على بلاغة الانفعال وكل هذه التجارب والصور في الورش المسرحية شكل (عبد الرزاق – المخرج) مكونه الابداعي من معرفته بها واطلاعه على معظمها، ليختار من خلالها نموذجه الذي يتناسب والمكون السوسيولوجي لبيئته العراقية.

وطالما ان التمرين المسرحي الذي شهدناه هو من هذا النوع الا انه لم تغب عن المتمرنين فيه فكرة التركيز على ذلك البعد (الجمالي – الفكري) للعرض وصياغته بروح جماعية تجسد محبة مبدعيه وعشقهم للتجربة في جميع مفاصلها من الحيثيات التي شكلت الاختزان الواعي لابعاد الموضوع، ثم الأشتغال على مسرحة المالوف الذي يكتنزه الموضوع، وبالتالي الدفع به الى ساحة التلقي في (كتابة جديدة) – حاولت ان تجرد المالوف من شعاراته التقليدية مضمنة اياه موقفاً يتصل بالجمعية التي هي في احوج ما تكون اليها الان في زمن كثر فيه المغنون (وكل يغني على ليلاه) وكثر فيه (الطبالون) بانغامهم الجوف حتى ملأت اصوات طبولهم الفضاء بالنشازات، حتى امست موسيقى الحاضر بحاجة الى الايقاع البطل لابد منه لتنظيم الحياة من جديد فكان هاجس المخرج الذي ادرك مقولة برشت (تعيس هو الزمن الذي ليس فيه ابطال) يحركه باتجاه (امثولة) تدعو الى ترسيخ صورة البطل الذي يوحد جميع النشازات عندما يكون هناك (قانون) هو الذي يضع جميع الاشياء في نصابها الصحيح، ولعل ما يثير الاعجاب بهذا التمرين المسرحي انه عندما تصدى الى واحد من المالوفات الجمعية القديمة قدم الكون وقدم الطبيعة وقدم النشوء الانساني انما كان يريد ان يضع امامنا اكثر من مقترح تأويلي – واسئلة غير تقليدية يمكن ان تثيرها تلك (الثيمة الاساسية) التقليدية، فهو من جانب اخر ينتمي الى نمط من العروض المسرحية الساخرة التي رصدت في هذه الفترة من حياة مسرحنا العراقي الكثير من اوجاعنا اليومية ووضعتها تحت المجهر او سلطت الضوء عليها لتعلن ان المسرح لم يتخل عن مهمته الاجتماعية ولا عن وظيفته التحريضية ولا عن مسؤوليته في صياغة شكل الحياة (فالمسرحية – التمرين) كانت خطاب اجتماعياً وشعبياً متحضراً اراد له (هيثم – المخرج) ان يقترح اكثر من قراءة، ولعل تعدد القراءات هذا قد تخصب في مستوين هما، مستوى التمرين الذي بمقدوره ان يقدم عرضاً فيه قابلية على توجيه الخطاب المتعدد الانساق، ومستوى التلقي الذي يترتب على ما انطوى عليه ذلك التمرين وتعدد القراءات في تلقيه. ما بين (طبالون – كراس) و(فوضى وتغيب لسلطة القانون) يقع مستوى تأويلي قريب في ترميزه من الوعي الجمعي ومن الهم اليومي والواقعي (بحسب كاسيرر) وما بين موزع لهذه الايقاعات مشكوك في نواياه اذ هو بين من يقصد توحيد هذه الايقاعات وبين من يحاول سلطوياً تشكيل الايقاع العام لكل الاصوات على وفق سياسته وما تبدعه الته هو.

لقد كان عرضاً على بساطة امكانياته الانتاجية الا انه مثير للجدل ومهم في انطوائه على (امثولة) تشدد على الحاجة الى القانون الذي يوحد الاصوات كلها، الا ان التكرار لهذه الدعوى في المشهد الاخير قد بدا زائداً على بلاغة العرض المقدم. لقد كان ممثلو (هيثم عبد الرزاق) علامات تدل على صحة لمستقبل المسرح وكان تميزهم دليل وعي للدرس الاكاديمي في قسم المسرح/ كلية الفنون الجميلة، ووعي باهمية العمل بروح الفريق في ورشتهم الاكاديمية.

من عروض مهرجان الجنوب المسرحي العراقي الثالث

ظـــــلال فـــــي (الـــظـــــل)

د. محمد أبو خضير

يتخذ خطاب العرض لمسرحية (الظل) للكاتب (علي المطبعي) وبأخراج لـ (عبد الهادي الطرفي) دلالات تنميطية سواءاً على مستويات الأداء والبناء والاسلوب. فثمة احالة تجيلية وتناصية مع جملة ثيمات عروض منتدى المسرح في عقود الثمانينيات وما تلاها. فثمة ظلال لمحفزات البنية النصية في مستويات المتن الحكائي والمبنى الحكائي محالة الى ذاكراتية دون استشراف واسترجاع دون ترهين، فالمتن الحكائي حامل لجملة تداعيات ايقونية ذات وجاهة عمادها الذاكرة والماضويات القريبة في متون نصوص درامية واخرى سردية. فثيمات مثل الأسر/ الشهادة/ الموت لها منظومتها المعجمية فكراً واحساساً واستقبالاً.

وحتم ذلك ان اسلم خطاب العرض منظومته البنائية والاتصالية الى ودائع تأريخية او وعي تاريخي تأسس لدى المؤرخين العرب وفق العروي على ان (الهزائم كلها بلاء مؤقت وان نهاية القصة نصر وفرح وابتهاج).

أن البحث عن الاب/ الراحل/ والمتخاصم حوله أي القبر يدخل العرض وقبله النص في اشكالية واضحة فرحيل الاب/ او/ و التاريخ والمطاح به يرفع الرؤية الدرامية والمنظومة العرضية من بعد الى تنصيب (أب) آخر. فكان الاقصاء والتأجيل متبوعاً بتثبت روحاني (كل القوانين سدى إلا قانون الله) فالذات المقربة تستأنس روحياً بمنظومة علاقات لها طابعاً بيئياً مثل (القبر/ شجرة السدرة/ المجرف/ الادعية الدينية/ العباءة).

وتداخلت الرؤية الاخراجية في توحيدها بين ما هو نسقي وسياقي، فالشهيد النازل من العالم العلوي الباحث عن مدينة فاضلة يناظر (الأسير) الناهض من عمق الواقع/ في صعودها العربة في نهاية الطواف المكاني.

وثمة ظل آخر هو في حواف (افق توقع) المتلقي يمثله شكل العرض وبنيته الدائرية بهيمنة منظومة ميتافيزيقية على واقع فعلي هدف آلية المخرج بسطوره في دليل العرض (علينا ان نبحث عن ذلك الانسان ونرمم انسانيته).

ويتبدى (ظل) عريض في استدعاءات الابنة والزوجة والآباء الخمسة وهي دلالات تموضعت في مجمل نصوص الاسر العراقية خاصة في نص (فلاح شاكر) وتشظيات المخرج (محسن العلي) بعرض (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) حيث يتشظى الزوج الى رهط من الشخوص، كما تشيع ذات العلامات من تبدلات للأشياء أو ماهيتها والفضاءات ومكنونات الذوات القريبة وغربة واغتراب الأسير العائد.

ويظل القطار/ العربة في النهاية دليلاً إشهارياً على أبوية دلالية/ بنائية في اتخاذ المسرحية أو/ و العرض وتشكله الدائري/ الميتافيزيقي.

أما تفسيرية المخرج (عبد الهادي الطرفي) فكانت (ظلاً) لشروحات واشارات الكاتب (علي المطبعي) الذي ألحق ترسيمة لشكل العربة وشجرة (السدرة) في نهاية المسرحية.

ولم ينج للمخرج (الطرفي) مسوغ جمالي او اتصالي لفتح أو اغلاق ستارة العرض، فالتذكير بالماضي واستمراريته يحتم الكشف والتبصر والحفر لينطفئ ذلك عبر حجب الفضاء في المفتتح البصري والنهاية الحركية. فالايهام بالفضاء يصرح بواقع مغرب ومبعد في حين ان الرؤية الإخراجية تؤكد مصرة على حضور الذكرى عناداً لرد ومواجهة دكتاتورية متوقعة. وتأسس الفضاء المسرحي بعلاقات استاتيكية دون فعاليةٍ أدائية، فالايحاء بالقبر يمكن ان يكون لفظياً او يمكن الاكتفاء بالعربة وبطانتها السيميائية بديلاً للكتل العشر الدالة على علامة واحدة هي القبر او/ و المقبرة فالعرض وعبر أداء الممثلين لم يتح له تفعيل او تماس او تحريك تلك العلامات مما صيرها كتلة تهدف الى الاشغال والحشد. فالأداء التمثيلي اكتفى بحركة العربة المتوقعة وما تحمله في أحشائها من دلالات هو (ظل) آخر. ان العلامة المسرحية لها ابعادها الجمالية والادائية وما ترسله الى المتلقي من نسق ابداعي يتخفى به المألوف عبر الأسلبة والصناعة الابداعية بيد ان علامة العرض الكبرى العربة ذات حضور استقبالي متوقع في هيكليتها المنفعية وخامتها ومحمولاتها وانشائها الصوري. وجاء الأداء التمثيلي للفنان (باسل ماجد) مستهلكاً لمتبقيات من لياقته الجسدية والصوتية والشعورية والتي بدت دون مستويات الاتصال والتأثير والتفاعل مع المتلقي حيث اكتفى بالأداء الصوتي وتفوهات اللهجة العامية كما لم يطاوعه جهازه التصويتي من ابداله شخصية الاب بشخصية الابنة.

أما الفنان (صباح الرماحي) فانه قد استسلم لـ (ظل) خبرته السابقة في مجمل أدائه الصوتي والجسدي والحركي والشعوري، فابعاده الصوتية ملتزمة بنسقٍ احادي معولاً على القاء الشعر العامي وسيطاً ومتلقيه بهدف احداث هزة انفعالية!!.

فنص الأغنية له (ظله) في الكثرة من النصوص والعروض العامدة الى جذب المتلقي بعدة الشعر العامي والغنائي والاداء الصوتي الذي لم يفلح (الرماحي) في استثماره رغم (ظلال) النص الغنائي ذاته ونصوص غنائية معروفة بطربيتها وتحلقاتها الوجدانية.

وهذي بداية سفر
ميظل حمل مطروح
ويمكن نهاية سفر
ميظل حمل مطروح

وأخذت العلامة الضوئية مهمة كشفية خالصة بدءاً من ظهور شخصية الأسير لتستمر في مسحها للفضاء دون مرتكزات تعبيرية وأدائية ملتزمة بعلامة اللون الأحمر ومحدوديته الرمزية.

أما العلامة الملبسية لـ (عبد الهادي الطرفي) فلم تطرح تكاملية فنية في محمولاتها المقيدة بالاحالات اليومية فالسروال الطويل الذي يشاع في المدن العراقية ومنها النجف خاصة، هو علامة أبعد من كونها رمزاً لمؤسسة عسكراتية، اضافة الى توحد لونها الخاكي بين شخصية (الشهيد) و شخصية (الأسير) وما تؤشره كل منهما من دالات انسانية وسياسية وروحانية وتاريخية. ويؤشر المتلقي من الاداء الاكسسواري والملحقات لمسرحية ما يسجل عدم تفطن الممثل (الرماحي) والمخرج (الطرفي) لعلامتي الساعة اليدوية والحذاء اليومي الحديث والمعتاد في ملبسية شخصية (الاسير) واختفائها، اذ ما كانت مقصودة، في محمولات شخصية (الشهيد).

كما أن جاهزية الممثل (الرماحي) لم تكن في كامل أبعادها وعناصرها الاتصالية حين اعتمد الورقة لقراءة نص شعري والذي حمل هو الآخر (ظلال) ستينية يمكن احالتها الى نصوص فاضل العزاوي ومعين بسيسو.

في زمن...
يتجول فيه التأريخ بين صناديق القمامة...
تتناسل كل الأشياء بعيداً عن الله
يتسول القمر فوق القارات
تهدأ رياح الأنبياء
والتأريخ ليس بتأريخ

وأثر كل ذلك انفتح النسق الايقاعي على (لزوجة) ورتابة متثاقلة لن تسعفها حركة إلتفافات العربة واخراج علاماتها او الحوار النمطي للممثلين من إنفلات بنائي يتراتب على احداث وصراعات مترسمة برؤية اخراجية واضحة.

جماليات المسرح المدرسي.. في مسرحية (السفير وأحلام العصافير)

ياسر عبد الصاحب البراك

يضعنا عرض مسرحية (السفير وأحلام العصافير) تأليف وإخراج لمى فؤاد عيسى وتقديم مديرية النشاط المدرسي في تربية بابل المقدَّم ضمن فعاليات المهرجان المسرحي العراقي الأول الذي أقامه قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل للمدة من ١١ – ١٤/ أيار/ ٢٠٠٩، أمام مواجهة جديدة تتعلق بطبيعة الخطاب التربوي الموجه للطفل، والبحث في إمكانية الاستفادة من جماليات المسرح المدرسي لتعميق ذلك الخطاب وجعله مؤثرا في المتلقي الصغير بوصفه الفئة المستهدفة من هكذا أعمال مسرحية لتأسيس ذائقته الفنية والجمالية، ويقيناً أن هذا العرض ضمَّ،سواء على مستوى النص الأدبي أو المعالجة الإخراجية، العديد من الوسائل والآليات التي دفعت به بإتجاه تحقيق المعادلة الجمالية والتوازي بين الخطاب التربوي وطريقة التعبير عنه جمالياً، فبرغم أن النص يعالج موضوعة معاصرة، إلا أنه يستعير الحكاية التراثية المعروفة (المصباح السحري) لينشئ نوعاً من التجاور الثيمي بين فكرة المسرحية المعاصرة، وإطارها الحكائي المستمد من الموروث، فيحقق بذلك ثنائية (الواقع/ الحلم) عبر المصباح السحري الذي يفتح الحدث مكانياً وزمانياً صوب الحلمي والفانتازي، فيصبح حلم مجموعة الأطفال بالسفر ورؤية العالم، ذلك الحلم غير المتحقق في الواقع، أمراً ممكناً في عالم الحلم والفنتازيا، ولفتح نافذة على هذا العالم لابد من إيجاد وسيلة مقنعة تحقق ذلك الانفتاح، عندها يصبح (المصباح السحري) خياراً جمالياً يفتح فضاء الحكاية المعاصرة على فضاءات الحكاية التراثية غير المحدودة والتي ترتسم فيها الغرائبية كمهيمن ثيمي من مهيمنات البناء السردي، حيث يصبح (العفريت) الكامن في المصباح ملبياً لكل طموحات وأحلام مجموعة الأطفال التي لا تخلو طلباتهم من نقد لاذع للواقع عندما تطلب إحدى الطفلات من العفريت أن يزود بيتهم بـ (مولّدة كهربائية) لتفادي إنقطاع التيار الكهربائي المتكرر، ولأن العفريت لا يلبي الطلبات التقليدية التي يقدر عليها الإنسان فانه يطلب إليهم أن يتمنوا الأشياء التي يصعب تحقيقها، فيكون حلم السفر ورؤية البلدان والعالم أمنية مؤجلة لدى الإنسان العراقي والطفل منه على وجه الخصوص، لذلك يذهب الأطفال بواسطة (بساط الريح) وبمرافقة العفريت ليجوبوا العالم فتكون رحلتهم الأولى قرب برج (إيفل) حيث يزودنا العفريت بمعلومات تاريخية عن هذا البرج مراعياً في ذلك الخطاب التربوي الموجه للطفل، في الوقت ذاته الذي يقودنا أيضاً إلى (سور الصين) العظيم الذي نعرف عبره شيئاً عن بلاد الصين وحضارتها، فتصبح رحلة الأطفال الصغار ذات هدفين أساسيين : الأول، تحقيق المتعة والتعرف على الناس في بقاع الأرض المختلفة، والثاني يتمثل في المعلومات التاريخية والجغرافية التي يتعرّف عليها الأطفال في رحلتهم لتؤسس لنا حكاية المسرحية ثيمة ثانوية تتمثل في أهمية السفر وفوائده في التعرف على طباع الناس الآخرين الذين يختلفون عنا في الشكل واللغة والتاريخ والعادات والتقاليد، ولأن الأطفال مجبولون على حب وطنهم العربي، فان العفريت يعود بهم إلى الوطن العربي عبر لعبة اللهجات التي يلعبها الأطفال وهم يُدللون على البلدان العربية التي يزورونها عبر تقليد لهجاتهم المحلية (المصرية، التونسية، الخليجية،.... الخ)، لكن العودة الحقيقية والحنين الأزلي يكون إلى بغداد حيث نصب الحرية للفنان الراحل جواد سليم فتكون خاتمة الرحلة إيذاناً بخطاب مباشر تنغلق فيه الحكاية على الهم الوطني والمطالبة بعودة الكفاءات الوطنية لبناء الوطن العراقي الذي لا يشبه بلدان الدنيا، حيث يدعو الأطفال المهاجرين العراقيين إلى العودة إلى أوطانهم، وبذلك يكتمل الخطاب التربوي في العرض الذي سعت المؤلفة/ المخرجة إلى تقديمه بوسائل عديدة كان في مقدمتها التقنية السينمائية عبر جهاز (الداتا شو) الذي حقق معاني كثيرة في مقدمتها أنه ساهم في إزاحة الديكور المادي المجسم لصالح الصورة الخلفية (Back ground) عندما تظهر لنا في بداية العرض صورة لزقاق بغدادي يجري فيه الحدث الأساسي حيث تبدأ رحلة الأطفال، الأمر الآخر انه حقق فعل الانتقال بين البلدان عبر رؤيتنا لمجموعة الأطفال وهي تطير برفقة العفريت على بساط الريح لينتقلوا بين بلدان الدنيا، وهي تقنية اختزلت لنا العديد من المعوقات التي يمكن أن تصادف العرض فيما يتعلق بفعل الانتقال من مكان إلى مكان، أو فعل الطيران الذي لا يمكن تنفيذه إخراجيا إلا بواسطة مسارح ذات تقنية عالية، إضافة إلى المستوى العالي من الشعرية الذي تخلقه حركة المشهد السينمائي على الشاشة بالتوازي مع حركة الممثلات المجسدة عيانياً على خشبة المسرح، فيكون المستوى الأول تعبيراً عن عالم الحلم الذي يتمثل بالرحلة الافتراضية، والمستوى الثاني هو عالم الواقع الذي يتمثل بحياة الأطفال اليومية مثل لعبهم في المشهد الأول، ودعوتهم لعودة المهاجرين العراقيين في المشهد الختامي، وتعزيزاً لهذه الوسائل التي أسست جماليات العرض ورؤيته الإخراجية فقد تنوعت إنشائية الحركة فيه بين المواجهة المباشرة مع الجمهور نتيجة هيمنة الخطاب الهتافي والدعائية في الربع الأخير من العرض، وبين الحركة الواسعة التي سعت لاستثمار مساحة الخشبة بما يتناسب مع الانتقالات الزمانية والمكانية التي فرضتها البنية السردية للحكاية الثانوية التي تم تأطيرها بالحكاية الأساسية التي فتحت العرض وأغلقته، تلك هي الحكاية المعاصرة (رغبة الأطفال في السفر) في مقابل الحكاية التراثية (المصباح السحري)، لتؤسس الحكايتان حكاية العرض الكبرى التي تتماهى فيها الحكاية التراثية بداخل الحكاية المعاصرة، وربما يصبح خطاب العرض خطاباً متعالياً على متلقيه من الأطفال نتيجة لإعتماده على التنويع في الثيم التي يصعب حصرها في هدف واحد محدد من أهداف العرض التربوية، ما يخلق نوعاً من التشتيت الذي كان ينبغي أن تلتفت له المؤلفة/ المخرجة، فلا ندري إن كان العرض يمكن أن يحقق التأثير نفسه الذي حققه في عرضه على الكبار مع جمهور الأطفال الذي غاب عن قاعة العرض لأن الجمهور الذي حضر العرض كان جله من المتخصصين في الميدان المسرحي ؟

فقد كان التأثير المباشر في العرض أنه يُقدِّم لنا مجموعة من الطفلات الصغيرات اللواتي يمتلكن من القدرة الأدائية الفطرية ما يؤثر فينا نحن الكبار قبل المتلقين الصغار، فينتزعن منا التصفيق بين مشهد وآخر إعجاباً بهن وتأثراً في الوقت ذاته، والاهم من ذلك أن بعضهن يمثلن شخصيات ذكورية مثل شخصية (العفريت)، لذا أجد أن تأثير الطفلات الصغيرات على الجمهور قد فاق العديد من الطاقات الأدائية المدربة وفق صيغ أكاديمية، ولاشك أنه بالرغم من وقوف مخرجة ذات خيال واسع وراء هؤلاء الطفلات، إلا أنهن في الوقت ذاته يعتمدن على موهبة فطرية تتجاوز كثيراً أعمارهن، فقد كان أداء (أسراء صفاء جبار، حوراء علي عزيز، زينب حميد عبد الحسين، تبارك عبد الناصر، هدى إبراهيم محمد، فاطمة ملاذ حسن، زينب محمد إبراهيم، حوراء عيسى محمد، فاطمة محمد بخيت) اللواتي شكلن مجموعة العرض، منسجماً مع الطبيعة التربوية الهادفة التي أرادت المخرجة تحقيقها، الأمر الذي يدعونا إلى التأكيد على أهمية قسم النشاط المدرسي في مديريات التربية الذي يمثل ضوء كاشفاً عن المواهب التمثيلية المدفونة في المدارس، فقد توارت في العقود الأخيرة المهمة التربوية للنشاط المدرسي لصالح فعاليات هامشية لا تكشف عن طاقات ومواهب التلاميذ، ولكن عرض (السفير وأحلام العصافير) يعيد لنا الأمل في أن تنهض المسارح المدرسية من جديد، خاصة في ظل وجود مدربين فنيين ومدربات من ذوي الاختصاص الأكاديمي والخبرة الميدانية الجيدة التي تحتاج إلى دعم مادي ومعنوي من وزارة التربية ومديريات التربية للقيام بمهماتها على الوجه الصحيح لتُنتج لنا عروضاً متميزة مثل عرض (السفير وأحلام العصافير) الذي لعبت فيه المكملات الفنية – رغم فقر قاعة العرض – دوراً كبيراً في إغناء جمالياته المشهدية سواء على المستوى البصري عبر الأزياء والإكسسوارات، أو على المستوى السمعي الذي ساهمت فيه الموسيقى والمؤثرات الصوتية في نقلنا زمانياً ومكانياً عبر الإيقاع الموسيقي المتغير من بلد إلى آخر، حيث تشتبك الصورة المشهدية مع إيقاع الموسيقى في تحقيق فعل الانتقال، في الوقت ذاته الذي تكون فيه الانتقالات الموسيقية فعلاً تربوياً هادفاً يربي الذائقة الفنية لجمهور الأطفال عبر التعرّف على موسيقى الشعوب.

كما ساهمت الإضاءة في تحولاتها اللونية في الانتقال بنا من عالم الواقع إلى عالم الحلم عبر التحولات اللونية التي رغم هيمنة الوظيفة الكاشفة فيها، إلا أنها ساهمت مع العناصر البصرية الأخرى في إغناء جماليات العرض الذي وفر لنا فرصة الإطلاع على جهود فنية مُهمَّشة تحتاج إلى الكثير من الرعاية والاهتمام.