كواليس

▪ سامي عبد الحميد

ماذا يعني (المسرح الحر) أو (المسرح المستقل)؟!

عبر تاريخ المسرح في العالم حدثت تغيرات في المفاهيم وتحولات في الأساليب وتنوعات في التيارات والمدارس الفنية، وعلى وفق التغيرات والتحولات التي تحدث في المجتمعات في مجالات الاقتصاد والاجتماع والسياسة تجد لها انعكاسات في حاجات الإنسان ومتطلباته المعيشية والفكرية. وعندما حدثت الثورة الصناعية في أوروبا وتحوّلت المجتمعات من الريفية إلى الحضرية وانشئت المعامل الكبيرة التي اجتذبت جماهير العمال الغفيرة وتغير الوضع السكاني وأخذ الانسان يبتعد تدريجياً عن الخرافة والمثل العليا التي آمنت بها المجتمعات من قبل وراح يتفهم الواقع المعيشي ومتطلباته . فتغيّر مسار فكره وحلّت قيم جديدة في ذهنه وانعكس كل ذلك على مضمون وشكل العمل الفني عموماً والمسرحي على وجه الخصوص. وأصبح عامل اقناع المتفرج بما يرى ويسمع من الضرورات لذلك أصبحت محاكاة الواقع بتفاصيله وتحقيق مبدأ الايهام به من الضرورات أيضاً.

مع ظهور الواقعية لم تغب التيارات الفنية القديمة عن الساحة المسرحية بل بقي لها مساندوها ومتذوقوها كما لم تمر على حياتها مدة طويلة حتى ظهرت تيارات جديدة أخرى لتأخذ دورها في العمل الفني كالرمزية والتعبيرية وظهر تيار المسرح الملحمي والمسرح الوثائقي ومسرح اللامعقول والحبل على الجرار. وعلى الدوام كان هناك من يعارض التيارات الجديدة بل ويحاول منع أصحابها من المزاحمة. ففي فرنسا مثلاً كانت مسرحيات النرويجي (أبسن) محرّمة لكونها خارجة على التقاليد والأعراف السائدة، في حين حاول مؤيدو التجديد أن يتبنوها ويعرضوها على الجمهور وكان (اندريه انطوان) من أولئك المجددين ، ففي عام ١٨٨٣ أسس فرقة مسرحية سماها (فرقة المسرح الحر) مستعيراً الاسم من قول لفيكتور هوغو وكان معظم أعضاء الفرقة من الهواة وراح (انطوان) يغرد خارج سرب المسرح الرسمي – المسرح السائد أواخر القرن التاسع عشر في فرنسا وفي باقي بلاد أوروبا وتبنى في برنامجه المسرحيات التي كانت مرفوضة من الفرق المحترفة ومنها مسرحيات ابسن وهوبتمان وزولا ولكي يتخلص من سوط الرقابة فقد راح يقدم عروض مسرحياته في أماكن منزوية غير بنايات المسرح التقليدية وبذلك تحرر من الشروط المفروضة على عروض المسرح الرسمي ومنها تقديم المسرحيات الكلاسيكية أو الرومانتيكية وبأشكال مسرحية تبتعد بنسبة أو أخرى عن الحياة الواقعية والتي التزم بتقديم تفاصيلها على خشبة المسرح في جميع عناصر الانتاج المسرحي ابتداءً من التمثيل البعيد عن التكلف والاصطناع والمبالغة من الاداء الصوتي والجسماني ومروراً بالدقة التاريخية للازياء والمناظر وانتهاءً بالاضاءة وتبرير صدورها من مصادر طبيعية او اصطناعية وكل ذلك استناداً إلى مبدأ (الايهام بالواقع) وتأكيد وجود (الجدار الرابع) في الفرقة المسرحية. وسمي مسرح انطوان ايضاً (المسرح المستقل) لكونه استقل عن مسار المسرح الرسمي السائد في اشكاله ومضامينه وقد ظهر له مناصروه وحين شكل الالماني (اوتوبرام) والانكليزي (جي تي غراين) فرقتين تنتهجان النهج نفسه الذي سارت عليه فرقة انطوان في فرنسا، سميت تلك الفرق بالمسرح المستقل لأنها استقلت حتى عن فرقة الدولة او الفرق التي ترعاها وتمولها الحكومات وكانت الفرق المسرحية الأهلية في العراق كفرقة المسرح الحديث وفرقة المسرح الشعبي مشابهة لفرق المسرح الحر أو المستقل الاوروبية.

مع ظهور الواقعية لم تغب التيارات الفنية القديمة عن الساحة المسرحية بل بقي لها مساندوها ومتذوقوها.

ما المقصود بالمسرح الرقمي !!

بقلم د. عماد هادي الخفاجي

من المقلق والمريب معرفياً مجانية المصطلح الذي يتم تداوله دون استيلاده من مخاض معرفي عميق ليعكس واقع وعي مجتهد ولكأن مجانية المصطلح في الاختلاق والاستخدام أشبه بدبكة مجانية، ومن تلك المصطلحات المقلقة والتي غالبا ما تؤطر بسفسطة لغوية وبدون تحديد إجرائي مصطلح (المسرح الرقمي).

ما بين واقع الافتراض القائم على الاحتمال الفني وشبكة الثقافة القرائية والتجارب الجمالية للمتلقي، إن ما على المسرح هو مفارقة في صورتها الأكثر حدة فما على المسرح من المستحيل ان يكون حقيقة وبنفس الوقت بأنه افتراض قائم على الاحتمال وبنفس الوقت ما على المسرح هو ما يتعلق بالإنسان محورا صراعيا في العالم بطموحه، ورؤاه، وهمومه، وأمانيه، ومخاوفه، ما على المسرح يتعلق بالإنسان حتما دون غيره وحيث إن الإنسان هو معيار كل شيء وهو جوهر حقيقة الحياة المعيشة فما على المسرح هو حقيقة بجوهرها وتلك المفارقة هي التي تجعل من المشاركة بالاحتفال المسرحي أو حفلة المسرح متعة سامية ولذة روحية فائقة عندما يتنافذ الإنسان ما بين فروض الاحتمال وحقائق الواقع والوجود فتمتلئ الذات الإنسانية بالكبر الجمالي وهو أن تكون للحظات أسمى من واقعها.

وهو ما يسلمنا إلى التساؤل الثاني حول جوهر العلاقة المسرحية وطبيعتها الفاعلة والتي نجتهد في إضاءة ملامحها الرئيسة بأنها مراوحة ما بين عدم التصديق بأن ما على الخشبة حقيقة واقعة وما بين تعليق عدم التصديق والإيمان للحظات بواقعية ما على المسرح حيث إن ذلك المركب الجدلي ما بين عدم التصديق وبين الإيمان والتصديق ينتهي والى مركب أعلى هو التخييل بوصفه تعاقدا جماليا ما بين الخشبة والمتفرج قائما على دعوة – فلنتخيل- وهو افتراض ومتابعة لتحقق ذلك الافتراض تجريبيا بغية استحصال المعطى المعرفي ليكون المسرح معرفة ممتعة وجزءا من نشاط التحليل العقلي من خلال التركيب الجمالي.

إن هذين التصورين في تحديد ماهية النشاط المسرحي تفرز قيماً مفهومية راسخة هي الإنسان الكائن المادي العضوي البشري بحضوره وما يتعلق به جوهر الممارسة الإبداعية في المسرح وحينما يتم استخدام مصطلح (المصطلح الرقمي) بمثل هذه الضبابية والعشوائية في محاولة لاستيلاد واستنسال مصطلحات متعسفة يكون الأمر أشبه بتفكيك ألواح السفينة وإحراقها في عرض البحر في محاولة لخلق شعلة مضيئة من اجل التعرف إلى جهة المكان وإلتماس الطريق بالسفينة التي لن يبقى منها شيء مع فعل الاحتراق ذاك.

ما أريد قوله هو كيف يكون المسرح رقميا؟ وما المقصود بأن ينعت بالرقمي؟ نحن نعرف بأن الرقمية نظام رياضياتي قائم على الاحتمال الرياضي الذي ينتهي مثل متتالية عددية تنتهي بالتحديد بعينه وهو ما يتناقض مبدئيا مع المسرح الذي يقوم على الاحتمال الفني والذي ينتهي إلى متسلسة لا نهائية من الاحتمالات وليس إلى قيمة رياضية بعينها وهو ما يسقط طابع الإبداع عن أي نشاط رقمي يحل بديلا عن النشاط المسرحي الفني الإنساني هذا من جانب ومن جانب آخر إن الإنسان هو محور ذلك الفرض الجمالي بحضوريته الفيزيقية والفكرية فمن يقف على خشبة المسرح هو (هاملت أمير الدنمارك) بفيزيقيته وروحه وبذات الوقت هو (سير لورانس اوليفيه) الممثل بشخصيته وروحه ليتزاحمان معا ويتناوبان بالظهور والاختباء أشبه بلعبة طفولية للاختفاء والظهور، بينما لو فرضنا جدلا المسرح الرقمي والممثل الرقمي ممكن، هذا سيكون مرتبطا بالمعادلة الصفرية للثنائية الرقمية (٠،١) التي تؤدي إلى حضور كلي لهاملت وغياب الإنسان المؤدي بما يفرزه من قيم إنسانية مصدرها روحه الواقعية الحية المبدعة فيبقى حاضرا على الخشبة بكل بؤس القطيعة كائن غريب بعيد لا واقعي لا طبيعي لا أنساني هو كائن فرانكشتايني غير بشري اسمه (هاملت)، فالبعد الإنساني للشخصية المسرحية مصدره الفاعل البشري الإنساني للمؤدي، فلا تستطيع القدرات التخييلية للمتلقي التفاعل معه واحتواءه جماليا فيبقى مثل ظاهرة موجودة بقوة حضورها الآني مثل البرق، الرعد، الزلزال،خسوف القمر،كسوف الشمس بحيث لا نستطيع النظر لهذه الظواهر بنظرة مؤنسنة أو أن نتعاطف معها جماليا أو أن تنعطف الذات الجمالية للمتلقي عليها وأن تحقق موضوعاته فيها..

لذا مما تقدم نستطيع أن نتوصل إلى تحديد إجرائي بضوء الإطار الجمالي للفن ومفهوم الإطار الإنساني للإبداع بأن (المسرح الرقمي) هو ليس مسرحا رقميا بمعنى الخلق بالمعادلة الصفرية ولكنه المسرح الذي يعتمد على معطيات التقنية الرقمية في بناء وسائط معالجته الفنية للإضاءة والمنظر والمؤثرات الصوتية بما يثري رؤية الإخراج جماليا وفنيا وبذلك يمكن تسميته (مسرح التقنيات الرقمية) تجنباً للخلط بالمفهوم وإلتماساً للتحديد المفهومي الأدق.

وهو من الخطورة والاختلال بمكان يدفعنا للكتابة في محاولة تحديد تعريف إجرائي جامع مانع يوقف فوضى التداول العشوائي له لذا سنخوض في تحديدنا الإجرائي لوضع جملة فرضيات لمناقشة إثبات أو نفي لتلك الفرضيات فنبدأ بتساؤل ما المسرح؟ وما هي العلاقة المسرحية؟ نجيب إن المسرح هو حفل جامع واحتفال بالجسد وهو جدل فكري، جدل

الإستعدادات لإطلاق مهرجان الإمارات لمسرح الطفل

متابعة المدى

بدأت الإستعدادات لإطلاق مهرجان الإمارات لمسرح الطفل في دورته الثالثة عشرة ٢٠١٧، حيث اختارت اللجنة العليا المنظمة للمهرجان، الفنانة مريم سلطان والمغفور له بإذن الله الفنان ذيب داؤد شخصيتان للمهرجان والذيْن سيتم تكريمهما في حفل الإفتتاح، تقديراً للأدوار الكبيرة التي قدماها في مشوارهما المسرحي الزاخر بالتميز والحضور، جاء ذلك في الاجتماع الذي عقدته اللجنة العليا المنظمة للمهرجان مؤخراً والتي تشكلت من الأساتذة: إسماعيل عبدالله وأحمد بو رحيمة ووليد الزعابي والدكتور حبيب غلوم العطار وأحمد الجسمي ومرعي الحليان وعبدالله مسعود وجمعة علي وأحمد ناصر الزعابي.

وأقرت اللجنة العليا المنظمة في اجتماعها حزمة من التعديلات على لائحة المهرجان والتي ستطبق اعتباراً من الدورة الرابعة عشرة ٢٠١٨، وأهمها تقنين عمل المخرج في عمل مسرحي واحد، واستبعاد المشاركات التي تعتمد نصوصها على الشخصيات الكارتونية السينمائية من جوائز التأليف، بالإضافة إلى عدد من التعديلات الأخرى التي وُضعت على اللائحة.

كما قامت اللجنة العليا المنظمة بتشكيل لجنة اختيار المهرجان والتي تكونت من الأستاذ وليد الزعابي والأستاذ فيصل جواد والأستاذة عائشة الشويهي، والتي ستبدأ أعمالها اعتبارا من الثالث والعشرين من تشرين الثاني الجاري وحتى السابع والعشرين منه، حيث ستشاهد اللجنة "مدينة هم" لمسرح أبوظبي، و"المهرجون" لمسرح بني ياس، و"نبع السعادة" لمسرح عيال زايد، و"مريم والرحلة العجيبة" لمسرح العين، و"منصور والفراشة الأميرال" لمسرح رأس الخيمة الوطني، و"الجزيرة المفقودة" لمسرح الفجيرة، و"حكاية بلاد البهجة" لمسرح دبي الأهلي، و"حديقة الخير" لمسرح دبي الشعبي، و"سما وشارع الدمى" لجمعية كلباء للفنون الشعبية والمسرح، و"سحر والشجرة السحرية" لمسرح خورفكان، و"الجائزة" للمسرح الحديث بالشارقة، و"لولو والكتاب" لمسرح الشارقة الوطني.كما قامت اللجنة العليا بتشكيل لجنة تحكيم عروض المهرجان، والتي تكونت من الحسن النفالي من المغرب، ومصطفى رشيد وهيفاء حسين من البحرين، وعبدالله مسعود وعبدالرحمن الملا من الإمارات.

كذلك، وافقت اللجنة العليا المنظمة للمهرجان على نقل جميع عروض المهرجان المشاركة في الدورة الثالثة عشرة إلى مدينة خورفكان لتعرض هناك مباشرة بعد انتهاء عروض المهرجان، في تقليد سنوي أقرته اللجنة العليا منذ عدة دورات.

باليه راقصة المعبد لوحة حركية منسوجة بصرياً بتناغم فني

ضحى عبدالرؤوف الملّ

تضيء النار المقدسة اسطورة "راقصة المعبد" التي تروي قصة حب خالدة بين اثنين تنتهي بلسعة من ثعبان يختبئ بين الزهور تم وضعه ليكون سمه بذرة الشر التي يساوم عليها بترياق يحصل من خلاله على راقصة المعبد" نيكيا " أو الفنانة والراقصة "انّا نيكولنا" (Anna Nikulina) كي لا تتزوج من الشاب المحارب "سولور" الذي تحبه ، والصراع الأزلي بين الخير والشر في باليه "راقصة المعبد"(La Bayadère) وهي من تأليف موسيقي" لودوينغ مينكوس"(Ludwig Minkus) وكوريغرافيا "ماريوس باتيبا"(Marius Petipa) وباخراج متوازن للمشاهد برمتها مع "يوري غريغوروفيتش". وبانسجام تام مع الألوان وتآلفها على المسرح من خلال الازياء ايضا مع " فاليري لافانتال ". مما جعل من المسرحية لوحة حركيّة منسوجة بصريا بتناغم فني، وقفزات تم تطويعها كوريغرافيا للتأثير بالمتناقضات الكبيرة التي تهيمن على اسلوب الرقص في هذه المسرحية التي تعود بنا الى التراث الهندي، والاساطير الشرقية حيث جمع باتيبا بين الكلاسيكية والرومانسية في رقص فنتازي زاخر بالاكسسورات المحرضة على تتبع الاسطورة الهندية، وتقاليد الاعتقادات الدينية. وما تم تجسيده على مسرح جمع الخطوات المرنة مع التقنية الكوريغرافية والتعبير الجسدي بجمالية تآلفت معها النغمات الموسيقية بمشهدياتها التي تتحدى براعة الخطوات، وليونة الأجساد والقدرة على خلق ايحاءات مع رقصات " وغرابة الشرق في معطياته الفنية من خلال الرقص وترجمة الاحاسيس بدقة مذهلة خاصة في رقصة الثعبان، وبتشكيل ارتبط بالعاطفة والمشاعر الجمالية المنبعثة من الرقص نفسه، كمادة لغوية تترجم الاسطورة ورمزيتها للخير والشر وللرقص الديني في الزمن القديم. . أسطورة قديمة يتم تقديمها بفن راقص معاصر كوريغرافيا، وبشكل استثنائي مع راقصين قدموا سلسلة من المشاهد الفنية المعقدة، بتعبيرات خاص البصر معها عدة ترجمات حركية مقروءة، بحس فني يستند الى التراث الهندي والاشكال التعبيرية المعاصرة التي تدور في كل زمان ومكان، وبدسائس ما زالت الحياة تؤلف منها الحكايات للبشر عن صراعات الخير والشر، والنهايات المفاجئة والمعاكسة لكل ما هو متوقع في قصة حب تؤدى على مسرح فني راقص محترف في خلق لوحات عالمية، وفي رقصات خالدة إنْ مع الببغاء او رقصة الثعبان وبمرونة وديناميكية اكتملت مع الاوركسترا وفن المحاكاة للمشهد الموسيقي بصريا، وعبر الانصهار والتلاحم والتباين، والتقاطع أحيانا. والهيبة الفنية المثيرة للدهشة والمتعاطفة مع اسطورة المعبد وراقصته الشهيرة التي تعيد الحياة لهذا الفن القديم الجديد مع خلود قصص الحب والصراع بين الخير والشر منذ الازل . فهل يمكن لمسرح الرقص التعبيري أن يتجدد مع قصص أخرى حديثة العهد لشعراء وكتاب وغيرهم؟ موسيقى لاباياديرا تستنطق اسطورة بعزف اوركسترالي يعتمد بشكل كبير على الاوركسترا الجماعية والمنفردة بآلات وترية وخاصة الكمان، وبتوظيف تخييلي لمشاهد موسيقية نخبوية في تطلعاتها نحو الموسيقى المنسجمة مع الاسطورة الهندية ودلالاتها الدينية إن شاء التعبير ، فالتشكيلات الموسيقية انسجمت مع المشاهد بمختلف جوانبها ، وعبر الاطياف البصرية التي تقود "سولور" نحو النعيم والخلود مع "نيكيا " التي قتلها سم الثعبان، وبدراما تناسبت وملحمية الحدث والصراع، والمناخ العام للعرض المتأثر باللباس الهندي وزركشاته اللونية التي تقودنا نحو جوهر الشرق، وما ارتبط به من قصص الحب والأساطير التي تزهو بروائع الفن الحي، وفلسفة العروض المسرحية التي تقدم على المسرح البولشوي، ومن عدة وجوه فنية يتم تحديثها حاليا لتكون بمثابة الباليه المعاصر الملتزم بكلاسيكية هذا الفن ، وبالتحديث الكوريغرافي المعاصر المتمم لجماليته ولاعطائها البعد الانساني المرتبط بالتراث والاسطورة والحكايا الشعبية ذات المغزى الفكري الباعث للكثير من الابداعات الموسيقية أو الملهم للرقصات وتأليفها. وقدرتها على خلق النص البصري المكتمل الذي لا يحتاج لكلمات تصف الحدث الذي اكتسب فضاءات متخيلة واسعة . واكتفى فنيا بما يحاكي الحواس برمتها من سمع وبصر وفؤاد يتفكر بالمعنى المسرحي والعبرة الاسطورية من باليه راقصة المسرح ووترية الخطوة والنغمة والمفردة البصرية.

عودة الفلسفة الدينية الراقصة القديمة العهد اسطورياً، لتذويب حدود الفن الراقص والممتع بصرياً بتفاعلات حافلة بمحكيات درامية تعطي الموسيقى الجانب الروحي منها لغة السرد السمعي المحيط بالرقصات، وبوقائع الحدث المفاجيء كرقصة الببغاء ورقصة الثعبان ، والمصطلحات المقترنة بالذهن، والثيمات الديناميكية والغنية بالاشكال التعبيرية المنبثقة من روحية الأجساد، وحركاتها المدروسة بدقة تكتمل مع المصطلحات المسرحية الأخرى كاللباس والديكور والاضاءة وما الى ذلك .

مسرح عالمي راقص بمفهوم تخييلي يلقي الضوء على أهمية الخلود في الحب والجمال، والمضمون الانساني الذي يحتل المكانة الاساسية في مسرحية الباليه راقصة المعبد ومفاهيم الدسائس والمكر والخيبة والندم، والتفرعات الاخرى من خير وشر وفرح وحزن والحميمية والعدائية ، والتكرار والاسترسال في العاطفة الحقيقية. والاخرى المزيفة ليقارن المشاهد بين المألوف وغير المألوف في الحياة عامة من خلال هذه القصة التي تفصح عن مكون العشاق، ومجاوزة المعقول بغير المعقول . لتندرج المكونات المسرحية تحت مسمى راقصة المعبد، وما يستحقه العنوان من تخيلات واستيهامات نسترجع من خلالها قصة الإنسانية .