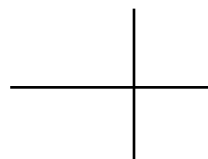
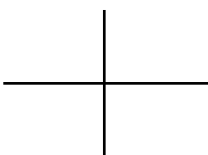
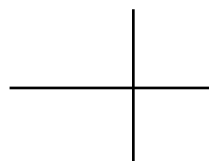
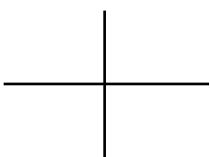
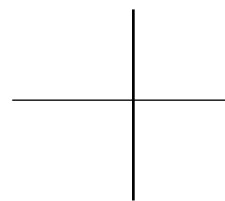
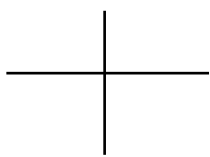


الجمهور والمسرح

التجربة في العراق

د. عوني كرومي





المقدمة

المسرح حقيقة معروفة أخذت المجال الواسع من الدراسة والبحث في تاريخها وضرورتها وحتمية وجودها بخصائصها وشكلها حسب كل مرحلة اجتماعية . بينما بدأ الاهتمام بالجمهور ، وهو مجال الدراسة هذه في فترة متأخرة من تاريخ المسرح العالمي والمحلي ؛ وذلك لوجود إشكالية كبيرة في نسبة عدد رواده مقارنة بالعدد السكاني سواء أكان في المدينة أم في الريف . فالنسبة الصغيرة لعدد مشاهدي المسرح أولاً وعدم كفاية المسارح والمؤسسات الفنية بحيث توازي نسبة عدد السكان ثانياً مع الأخذ بنظر الاعتبار المستوى الفني والفكري اللازم من أجل عملية تطوير الوعي الاجتماعي إلى جانب الضرورات الإنسانية الأخرى ، تشكل هذه جميعاً أزمة داخل المسرح ، حيث إن إشكالية الجمهور لا تنحصر في ارتياد وزيارة المسرح فقط وإنما تتجاوزها إلى حدود الفهم والارتقاء والتواصل بين الجمهور وبين العمل الفني ذاته .. أي العلاقة بين الفنان والمشاهد ، الأول كعملية إبداعية خلاقة ، والثاني كعملية إبداعية مستثمرة بل وحتى مستهلكة .

ولكي نحدد من هو المشاهد وماذا نقصد به ، وماهي المشاهدة ، من ناحية كونها فعالية إنسانية وفعالية فنية ، فإن هذا يقودنا إلى ضرورة تحديد نوع المشاهد وعلاقته بفن المسرح . باختصار إن الإشكالية المنبثقة من وجود خلل بين المنتج والمستهلك تتضح حتى مع وجود مسارح وعروض مسرحية كثيرة عندما يقابل ذلك تدني عدد المشاهدين الذين يتم تحقيق الإنتاج لهم أصلاً ، وذلك من خلال خطة ومنهج وأهداف تنصب لكسبه بهدف التأثير فيهم وتطويرهم الخ .. ومن

* عونى كرومى ، أكاديمي ومخرج مسرحي معروف من العراق .

المسرح وإشكالية الجمهور

أجل استكمال ذلك من الجوانب الفنية والتقنية والفلسفية والتنظيمية والإحصائية... عمد المسرحيون ويعمدون اليوم أيضاً إلى الأخذ بفكرة الاستطلاع كي تتوضح للعاملين بالمسرح معرفة كنه العلاقة بينهم وبين المشاهد . وإيجاد السبل الكفيلة بتطوير وتحسين هذه العلاقة نحو الأفضل ، وبث رغبة أكيدة عند الجمهور في متابعة المسرح واعتباره ضرورة حياتية كجزء من المتطلبات التاريخية التي تعبر عن نمو حقيقي للبنية الاجتماعية .

من المعروف أن العرض المسرحي يتحول من بين أيدي مبدعين ليصبح ملكاً لمشاهديه يعبرون من خلاله عن مشاعرهم وأحاسيسهم بردود أفعال نفسية واجتماعية أهمها : الصمت ، الضحك ، البكاء ، الخوف ، الإعجاب تصنيفاً وبالصفير أحياناً ، فالجمهور يتلقى العمل المسرحي بحواسه فيكون من خلالها رافضاً مشاركاً ، متأثراً ، لأن المسرح ، بفعل الممثل ، قادر على تجسيد صورة الإنسان الاجتماعي .

لم أسع في هذه الدراسة لبحث جميع مفردات العلاقات أو الإشكاليات أعلاه قدر ما سعيت إلى التأكيد على قسمين أساسيين : الأول هو دراسة الجمهور ودوره في المسرح ، وكذلك دور المسرح وعلاقته بالجمهور وصولاً إلى تنظيم جيد لاستخلاص آراء المشاهدين بالمسرح ، والثاني أهمية المشاهد وتأثيره في العملية المسرحية استناداً إلى تجربة فعلية تتمثل في عدة مسرحيات قمت بإخراجها مؤخراً .. ولهذا أيضاً لم أدرس الظاهرة تاريخياً ولا استبيانياً وإنما ركزت جهودي على الإشكالية المحصورة بين الفنان والجمهور وتأثير الجمهور في تطوير القدرات الإبداعية عند الفنان .

خصائص وأنواع الجمهور عموماً والجمهور المسرحي خصوصاً

إن كلمة جمهور و جماهير تأخذ دلالات ومعاني كثيرة ، وهي تستعمل في أكثر من مجال وفي أكثر من نوع ، حتى أنها في بعض الأحيان تأخذ معنى الشعب .. والمسرح هو فن الشعب وفي خدمته ، ووسيلة من وسائل الاتصال به .. ومع ذلك فإن جمهور المسرح أخذ بالتخصص فليس الجمهور كله جمهور مسرح ، ذلك أن المسرح سعى ويسعى هو الآخر إلى التخصص ضمناً ، سواء من خلال التوجه لاستقطاب فئة عمرية أو اجتماعية .. حيث نرى وجوداً لمثل مسرح الأطفال ، مسرح الشباب ، مسرح العمال .. الخ .. ورغم هذا التخصص هناك جمهور بشكل عام ، وهو بذلك الجمع من الناس دون تخصيص أو تمييز يأتي إلى المسرح بدوافع وأهداف ورغبات مختلفة ومتباينة .

وعليه يمكن أن نقول أن من أنواع الجمهور المسرحي جمهوراً يأتي انطلاقاً من مبدأ بحثه عن التسلية وقضاء الوقت وتوفير المتعة ، وجمهوراً يأتي بدوافع خاصة تتمثل بالإعجاب أكان متمثلاً بممثل أو مخرج أو مؤلف ... الخ ، وجمهوراً ينطلق من نظرته إلى المسرح كضرورة اجتماعية ، وجمهوراً يأتي إلى المسرح بانتظام لمرة أو مرتين أو ثلاث أو باستمرار ، وجمهوراً يمكن أن نطلق عليه تسمية «صديق المسرح» دون أن ننسى أن هناك جمهوراً يمكن أن نطلق عليه مشاهداً أو جمهوراً بالصدفة ، إذ لا تشكل زيارة المسرح لديه إلاً فعالية عفوية في حياته اليومية .

ومن ناحية أخرى يمكن أن نصنف الجمهور إلى مشاهد يشجع هذه الأعمال لا تلك ، وآخر يأتي لمشاهدة الأعمال الواقعية ، وجمهور يحبذ الأعمال الجادة فقط، وجمهور يحبذ المسرح الاستعراضية ، وآخر يقبل على المسرح الغنائي

المسرح وإشكالية الجمهور

والأوبرا.. الخ. إن اختلاف الأنماط المسرحية له تأثير على اختلاف الجمهور بحسب تذوق كل فئة منه لنمط معين .. كما ويمكننا أن نجد الجمهور متلفاً ومتبايناً ما لم ننسَ أو نخلط بين جمهور المسرح والتلفزيون والراديو والسينما حتى لو تم عرض عمل درامي واحد من خلال هذه الوسائل كل على حدة .. فهو أشبه بالجمهور الرياضي حيث نجد جمهوراً لكرة السلة وآخر لكرة القدم ولعبة التنس الخ.

إن هذا الاختلاف الواضح في الجمهور ، وقد نستطيع أن نقول : تخصصه ، لا بد أن يقود إلى خصائص متباينة بين مجموعة وأخرى، فالمشاهد - صديق المسرح - لا نعني به الشخص الذي يرغب بالمشاهدة وحسب ، بل الذي يكون على استعداد للمتابعة والمواصلة ، ويصر على قطع التذكرة ، ويرغب وينمي قدرته على تطوير فن المشاهدة والمتابعة والنقد والحكم على مستوى العمل ، وترقب ظهور الإنتاجات المسرحية ويعمل على إنجازها ، وهو ينظر إلى عملية المشاهدة المسرحية على أساس أنها نشاط روحي واجتماعي تعوض ما يفترقه في واقعه المعيشي .. أي يتحول إلى مشاهد مشارك أكثر منه متلقياً .. وجدير هنا بالتمييز بين الجمهور والمشاهد، فالمشاهد يتصف بما أوجزناه قبل قليل بينما الجمهور لا يدخل في نطاق هذا التخصص ، بل بشكله العام ، أي جميع المتفرجين .. ذلك أن مشاهدي المسرح يمتازون بكونهم جمهوراً منظماً رغم اختلاف المآرب والأفكار ، فهم ، على الأقل ، يجلسون في الصالة بمحض حريتهم واختيارهم للمشاهدة والمشاركة .

نجد عند هذا الجمهور الألفة والتفاعل فهو يتجانس في التلقي وفي ردود الأفعال أثناء عملية العرض .. وأول شروط تحقيق هذا التجانس هو ما يقدمه المسرح من عناصر قابلة للإعجاب والإصغاء تدفعه إلى حالة المتابعة والكشف والخلق لأن هذا

الجمهور لا يكتفى بالتلقي وحسب ، وذلك لأن الجمهور وفي عصرنا لم يعد جمهوراً
معيّناً .

علاقة المشاهد بالمسرح

إن واحدة من الإشكاليات القائمة بين الفنان المسرحي والجمهور حدثت أو تحدث
عندما تتحول العملية الإنتاجية للمسرح إلى علاقة أشبه بالعرض والطلب ، أي
عندما يبدأ المسرح بإنتاج أعمال استهلاكية تتضمن أنواع التسلية والترفيه واللهو
بعيداً عن المواصفات الفنية والفكرية وقيم العصر . وحينما تصل الحالة إلى
التبسيط والتسهيل والرخص تزداد الهوة بين المشاهد والفنان المبدع الذي يطمح
أن يقدم أعمق الأعمال وأكثرها ثراءً ، مما ينتج عن ذلك أحد أمرين .. إما أن
يعزل الفنان المبدع نفسه أو ينظر إلى نفسه على أنه نوع خاص فوق مستوى
الجمهور ، وأن عملية الخلق التي يقوم بها لا يمكن للجمهور أن يرقى إليها .

ومن أجل حل هذا الإشكال يتوجب على الفنان أن يضع المشاهد في ضميره
ومخيلته وعقله ، لأن الفنان لا يقرأ الواقع لذاته بل يعيد خلق الواقع بهدف التأثير
فيه .

إن إنسانية العرض المسرحي لا ترتقي بدون إنسانية المشاهد التي تؤكد عبقريته في
صنع قدره .

إن المسرحي مطالب دوماً بإعلاء شأن المسرح . وهو في بحثه هذا يبحث عن
المشاهد المساهم والمشارك في ذلك ، ولا يتحقق هذا من خلال المشاهد المستهلك ،
أي أن درجة كمال العرض المسرحي مقرونة بمشاركة المشاهد في تطوير الأفكار

المسرح وإشكالية الجمهور

والمعاني من خلال إضافاته التفسيرية المتنوعة التي تعطي معاني جديدة تناسب عصره وحياته . فصعوبة إعداد العرض المسرحي ومراحل العمل وأسلوبه .. تستوجب مساهمة الفنان من خلال تقديم ثراء في الدلالات والمعاني حتى وإن كانت عميقة وصعبة ويتوجب على المشاهد خوض صعوباتها وصولاً إلى حالة الفهم ، وبالتالي إغناء العملية المسرحية بالتبادل .

وقد زادت حدة الخلاف بين الفنانين والمشاهدين .. فمن جهة هناك جمهور وفنان يستهلك نفسه وقيمه وقدراته ، ومن جهة هناك جمهور وفنان يرى نفسه ويرتقي بها منمياً قابلياته ، ففي الأول يشعر المشاهد بعدم أهمية ما يراه من معرفة هي دون مستواه ولا ترقى إلى أبسط أنواع خبرته الحياتية ، بينما يشعر المشاهد في الحالة الثانية بامتحان لوعيه ومدى تطوره وقدرته على التفكير وامتلاك تجربة أكثر تطوراً تساعده على الاكتمال والتوازن . فجمهور كهذا ينظر إلى الفنان نظرة ازدراء وتخلف، وجمهور كهذا ينظر إلى الفنان نظرة إكبار وتقدير .

عملية المشاهد المسرحية :

1 - موقف المشاهد داخل العرض :

إن كل مشاهد يأتي لمشاهدة عرض مسرحي لا بد أن تكون لديه دوافع لذلك انطلاقاً من رغباته واحتياجاته وتوقعاته لما سيشاهده من مستوى فني راق ومتطور يمثل قراءة فنية للواقع الذي يعيشه .

إن المشاهد ، أثناء العرض المسرحي ، هو شخص متابع للعرض سعياً منه للوصول إلى الانسجام ، الذي يعني لديه مرة التوحد ومرة الاتفاق ومرة أخرى يعني التضامن ، وهو إلى جانب كل هذا يسترجع - أثناء المتابعة - حالات يكون البطل

أو الشخصية فيها أقرب إلى نفسه أو فهمه أو إدراكه .. تلك الحالات التي يعرف المشاهد عنها أكثر مما يعرفه البطل نفسه .. فالمشاهد كالممثل يعرف عن الشخصية أكثر مما تعرفه الشخصية بمعنى أن المشاهد يتابع العرض أو التمثيل على أساس أن كل لحظة تمثل لحظة اكتشاف وخلق .. وبهذا يكمل المشاهد ما ينقص الحدث من استنتاجات ونتائج أكان ذلك بالرجوع إلى الذاكرة أو من خلال المعيشة أو من خلال إدراكه للواقع المعاش أو المتخيل .. إن هذا التواصل في متابعة العرض المسرحي يخلق حالة من الفهم المتبادل بين ما يفهمه الجمهور وبين ما يجب أن يرتقي إليه بالفهم . وكذلك فهُمْ ما يقدم له من معرفة وحقائق علمية وموضوعية .. فالفهم علاقة جدلية تعني التواصل والارتقاء ، ذلك لأن الجمهور يدخل المسرح وهو في حالة فهم للواقع والحياة ممتلكاً مخزوناً من التصور والمعارف ، ولكنه يفاجأ بحقائق جديدة تشده وتقلقه وتزعزع قناعاته أو معارفه فيتحول إلى حالة من حالات البحث عن السبب في هذا التناقض ، وقد يشمل ذلك عملية من التعقيد بحيث يسعى المشاهد للوصول إلى فهم جديد يتوصل إليه عبر العمل الفني - العرض المسرحي - الذي يولد فكرة ويضع لها الرؤية والمعالجة . تنفذ بواسطة عناصر مؤثرة تمتلك أسلوبها وطرازها على أن تكون مقبولة ومفهومة لتثير فيه رغبة التفكير وتؤجج مشاعره وانفعالاته وتجعله يتحسس ذاته والآخرين الذين يعيش حياته المشتركة معهم .

فالتواصل إذن وبشكل موجز نفهمه على أنه توالي مفردات المعالجة عبر الأدوات الفنية المثيرة والمحفزة والمشوقة من جهة . ومن خلال الإحساس والفهم والإدراك من جهة أخرى ، حيث يتحقق الارتقاء عبر عملية الكشف المتبادلة التي تخلق حالة التواصل .. عبر المشاركة .. فالجمهور لا يكتفي بالمشاركة من خلال النظر والسمع

المسرح وإشكالية الجمهور

إنما يرغب في التأثير والتأثير ، فهو يختلف هنا ويختصم هناك ويبتسم في مكان ويضحك في آخر .. الخ فتتحول المشاركة إلى حاجة ورغبة اجتماعية بالذوبان في ذات المشاركة الجماعية رغم اختلاف الانتماء الطبقي والعنصر والدين والطائفة .. الخ.

2 - موقف المشاهد من العرض :

يتباين موقف المشاهد بتباين شكل الإنتاج المسرحي ، فالإنتاج يرجع إلى عوامل تشمل الإعداد ، المهارة ، الإرادة ، المكونات الذاتية للفنان ، مذهبه في تناول أو المعالجة ، انتماءه الفكري والسياسي والاجتماعي ، القدرة الإبداعية التي تنعكس من خلال الرؤيا الإخراجية مثلاً .. كل هذا يظهر أو يكمن في ثنايا عملية التوصيل والنقل القائمة عبر العنصر البشري في المسرح ألا وهو الممثل الذي ينقلها بدوره إلى المشاهد - المتلقي - لهذا لا يمكن أن يجزم الإنسان بتأثير العمل على المشاهد أو تحديده . فالتأثير يبقى مختلفاً باختلاف ما ألفه من مشاهدته لعرض التجربة المقدمة له واختلاف مهارته وإبداعه . فإذا كان بالإمكان تحديد عناصر التباين في الإنتاج المسرحي فإنه يصعب تحديد ذلك لدى المشاهد ، ولهذا يعمل الفنان دائماً على استطلاع رأي الجمهور ومعرفته . ومع ذلك يمكن معرفة موقف المشاهد من العرض من خلال سلوكه أثناء المشاهدة ومن خلال تأثير العرض عليه ، حيث نجد مشاهداً فاعلاً ، وآخر منفعلاً وثالثاً مشاركاً ورابعاً مندهشاً ومشاهداً ينخرط في البنية المقدمة محققاً الاندماج الذي يساعده على تحقيق هويته من خلال تطبيق ما يراه في العرض على نفسه ، والمشاهد المحبط والعاجز مثلاً يرى في بطولة المسرحية ذلك العالم الذي يفد إليه من أجل نسيان أو تناسي مآسي الحياة الواقعية . فالمسرح بالنسبة له يمثل المنفى الذي يحرره من الألم

والفشل والإحباط ... الخ . لأن المشاهد في كل الحالات يحاول أن يستجيب لكيونته باعتبار المسرح بالنسبة له وسيلة للمزيد من المعرفة بالحياة وبالتالي وسيلة للتعلم والكشف عن أسرار وغموض الحياة .

رغم هذا التباين في المتلقي أي المشاهد الظاهر أحياناً والذي قد لا يظهر أحياناً أخرى إنما يجري في زمن - وقت - واحد من العرض المسرحي . ورغم وجود روح حميمية واتصال روحي بين الممثلين والجمهور فإن هذا التأثير لا يظهر توأ وفي اللحظة بقدر ما يظهر لاحقاً - أي بعد العرض - يؤسس دلالاته ورموزه في الواقع المتطور لذهن المشاهد دونما إغفال لخلفيته الاجتماعية وتفاعلها مع ما يجري على خشبة المسرح ، فالمشاهد ، هنا ، موزع بين واقعين متفاعلين أحدهما يمثل الواقع الذي يحمله المشاهد معه إلى صالة العرض والتفاعل مع واقع ما يجري أثناء العرض ، وهذا ما سيولد واقعاً آخر ما بعد المشاهدة .

تأثير العرض المسرحي في عملية المشاهدة

يتوجب من ناحية أخرى عدم نسيان أن التبادل القائم بين المشاهدة وعملية العرض المسرحي تنحو مناحي أخرى ، فهي تخضع أيضاً لعملية إقناع واقتناع وليست مجرد تعبير أو تجسيد لواقعة اجتماعية يقدمها عاملون مقتنعون بها ، أو مشاهد يتخذ من عملية المشاهدة والعرض والواقع المعاش حالة واحدة متداخلة .. كما أن عملية العرض يمكن اعتبارها مشروعاً للمشاركة من قبل المشاهد يتم على أساس المجازفة والمغامرة ، فالمشاهد يغامر بمعرفته ومشاعره لأجل تطويرها وإغنائها وإثرائها . أملاً في أن يجد ما ينشد من اكتشافات جديدة يحققها له

المسرح وإشكالية الجمهور

العرض المسرحي ، فهو بانتظاره وترقبه وتشوقه وتحسسه وإدراكه بل وحتى في سأمه وضجره يبحث عن حالة اكتشاف حقائق تساعد ، كإنسان ، في مشروع حياة الديمومة والتطور ، عندما يخرج فإن هذه المغامرة والمجازفة تتحول إلى حقيقة مهمة أو محصلة نعني بها المتعة وربما المتعة الفكرية .. ومن ناحية أخرى - في عملية الإقناع والاقناع - أسرع من يكتشف الزيف والفشل والمبالغة والتسفيه والتبسيط... الخ من خلال العجز في أدوات التوصيل أو من خلال عدم تحقيق حالة التطابق ، ولذا فإن على المسرح أن يقدم الحوادث والأفعال لا كتصور ذاتي لفرد وإنما كتصور جماعي للواقع ، وبهذا فإن العرض المسرحي مسؤولية خطيرة لا تتمثل بالكلمة المنطوقة ومعناها وصدائها وتأثيرها بل من خلال الصمت والإشارة وكل ما يحمل دلالة ، لذا نرى أن عملية التمثيل والإخراج تتطلب قراءة واعية للواقع وإسقاطاته التي يجب أن تتم بروحية المشاهد بعد أن أصبح كل من الممثل والمخرج ممثلين للمشاهد من خلال قراءته لتجسيد عملية العرض ، لأن المشاهد يمتلك قدرة إبداعية للتأويل قد تتجاوز تأويل وتفسير المخرج والمؤلف والممثل .

ومن أجل تحقيق مشاهدة سليمة نرى أن اتصال المشاهد بالمسرح أثناء العرض يجب أن يتم من خلال الصمت والإصغاء والسمع والسموت أي قدرة المشاهد على تسخير قواه العقلية وحواسه من أجل التلقي ، وهذا يكتمل عندما يرى المشاهد ويسمع العرض بحيثياته ومفرداته التي تجسد الفكرة بأسلوب يوضح المعنى والدلالة .. والمشاهد يشارك في العملية ليس بفعل آني وإنما من خلال الصدى الحاصل من الفكرة والمقولة والدلالة ، أي أن الصدى مع التأثير هو الذي يكمل الخطاب المسرحي المقدم بتحقيق الألفة والتفاعل والتجانس مع الدعوة المحمولة من العرض إلى الصالة .

دوافع المشاهدة عند الجمهور

هناك دوافع عديدة تدفع المشاهد للمجيء إلى المسرح ويمكن إيجاز أهمها بمايلي :

- 1 - للحصول على المتعة بأنواعها ، الذهنية والحسية...الخ.
- 2 - لاكتساب الخبرة والمعرفة والثقافة المتمثلة بالفكرة والموضوع المجسدة للعلاقات الإنسانية بمدلولاتها الاجتماعية وغيرها .
- 3 - بقصد المشاركة الوجدانية والجماعية . أي رغبة الإنسان أن يكون أكثر من «الأنا» ويدخل ضمن الوجود الجمعي .
- 4 - لغرض اكتشاف حقائق جديدة تثيرها توقعاته عن سياقات أحداث الحياة ، فقد يكون موضوع ونوع المسرحية دافعاً لمشاهدتها ، كأن تكون مسرحية كوميدية أو اجتماعية أو بوليسية أو موضوعات غير عادية أو مألوفة وقابلة للتجديد والتنوع .
- 5 - لرغبته بتقييم ذاته والكشف عن نفسه من خلال مقارنة معارفه بالمعارف المستقاة من العمل الفني .
- 6 - التعرف على المبدعين وحالة الإبداع وموضوعيته من كاتب إلى ممثل إلى مخرج .. أو لحب الظهور الاجتماعي والتباهي والتعارف أو الفضول .

إذا كان لنا أن نعتبر هذه الدوافع ذاتية فهناك دوافع يمكن اعتبارها دوافع خارجية : أولاً : كأن تكون تلبية لدعوة مقدمة أو تحقيق رغبة الأهل أو الأصدقاء والأصدقاء للمشاركة في المشاهدة . ثانياً : تأثير الدعاية والإعلام وأسلوبهما ، ثالثاً : التربية والاعتیاد منذ المراحل الدراسية الأولى على مشاهدة المسرح . رابعاً : تأثير الفنان في المشاهد . خامساً : جملة من الدوافع المتعلقة بالجوانب الحسية:

المسرح وإشكالية الجمهور

وجود وجوه جميلة وأجساد متناسقة ونجوم تملك شهرة ، علاوة على ما يقدم من أعمال فيها عناصر الإحكام والتشويق والترقب والخوف والإضحاك والجنس والمتابعة والتحفز ، ومفردات تعتمد النكتة والرقص والغناء والموسيقى والتي تخلق تنوعاً يقضي على الرتابة لا غير . سادساً : من الدوافع التي قد تبدو غير منظورة هي عدوى المشاهدة الجماهيرية المنقولة شفاهة من قبل مشاهدي العرض والتي تتنامى مع جودة العرض فتخلق زخماً جماهيرياً وقد يكون لهذا النوع من الدوافع تأثير عكسي بحيث تخلق هذه العدوى نفوراً وابتعاداً عن العمل إذا ما كان العمل سيئاً . سابعاً : النقد ، حيث يلعب دوراً مهماً في دفع الجمهور إلى مشاهدة العمل من خلال تكوين وجهة نظر أو رأي جيد عن العمل .

الوسائل الكفيلة بتطوير عملية المشاهدة

إن وجود أبنية مسرحية تقدم عروضاً ضمن نظام ومنهاج موثوق والاعتناء بالتربية الفنية وخلق رغبة للمشاهدة وتطوير الروح النقدية عند المشاهد من خلال دراسات مبسطة عن المسرح ، بل وحتى انتقال المسرح إلى الجمهور في بعض الحالات من أجل توسيع دائرة أصدقاء المسرح إلى جانب عقد اتفاقيات بين المسرح كمؤسسة وبين المدرسة والدائرة والمعمل والجامعة والنوادي .. الخ والعمل على تنظيم الزيارة للمسرح تعتبر من أهم الوسائل الكفيلة بتطوير عملية المشاهدة عموماً ولكن هناك وسائل أخرى لو أتيت لها المجال لتركت أثراً أكبر في تطوير هذه العملية ، منها تأسيس نوادي للمسرح أو فرق للأعمال التجريبية المخبرية إضافة إلى القيام بفعاليات مسرحية داخل المدارس والكليات والنوادي وغيرها من المرافق الاجتماعية ، ولتدعيم ذلك يمكن توجيه دعوة إلى المدارس

وفئات المجتمع الأخرى لإشراكها في جلسة النقد ، منها وتوضيح العملية المسرحية مع جلسات مناقشة للتعرف على آراء وأفكار الجمهور نفسه ، وفي هذا الصدد يمكن أيضاً دعوة المشرفين والقائمين على الفعاليات الثقافية في المراكز والجمعيات لزيارة المسرح وتعميق صلتهم به ، بل ويمكن أكثر من ذلك دعوة المشاهد إلى متابعة البروفات والتعرف على بنية المسرح والقائمين عليه ومناقشة العمل قبل العرض وإبداء آرائهم ، وبهذا يكون المشاهد على معرفة بأسرار المسرح وقوانينه مما يساعده على تكوين نموذج صالح للنقد والاكتشاف .

إن مما لاشك فيه أن تكامل العرض المسرحي هو أحد الوسائل المهمة في تطوير عملية المشاهدة لأنها تعمق الثقة لدى الجمهور بالمستوى الفني والفكري للعرض.

أسباب ابتعاد الجمهور عن المسرح

في المقابل هناك أسباب يبتعد الجمهور بسببها عن المسرح وأولى هذه الأسباب: أولاً : لكل فرقة مسرحية جمهورها الذي يتابع أعمالها حتى إنه قد يعزف عن حضور أعمال الفرق الأخرى وحالما يفقد الجمهور الثقة بهذه الفرقة فإنه يعرض عنها .

ثانياً : بعد مكان العرض المسرحي عن التجمع السكاني .. فتطور المدينة وتوسع البناء فيها وابتعاد المركز الثقافي عن أطرافها قد خلق أزمة في وضع المشاهد لزيارة المسرح.

ثالثاً : الاكتفاء ، وتقصد بذلك أن المشاهد أصبح يسد حاجاته من المشاهدة ومتابعة التلفزيون أو من خلال الفيديو.

المسرح وإشكالية الجمهور

رابعاً : عوائق عائلية ، فالمسرح عموماً لا يسمح بدخول الأطفال الصغار والرضع، مما يعيق مشاهدة أفراد العائلات الشابة التي لا تمتلك من يحتضن الأطفال في هذه الفترة ، لقد انتبه المسرح التجاري إلى هذه النقطة مستغلاً إياها بإعلانه عن السماح بحضور الأطفال بل وحتى إدخال المرطبات وغيرها حتى إن الأطفال تحولوا إلى دافع يجبر الكبار لارتياح هذه العروض .. بينما لا يمكن تحقيق ذلك في العروض الجادة .

خامساً: العمل ، يشكل وقت العمل عائقاً مهماً في ارتياح المسرح وذلك لأن عدد الساعات التي يقضيها الفرد في العمل كثيرة أو أن تقسيم وقت العمل إلى أكثر من فترة (صباحاً ومساءً) إلى جانب قيام الفرد بأكثر من عمل أو اختصاص في اليوم الواحد كمارسته للتدريس والدراسة المسائية أو قيامه بعمل إضافي أو ممارسة اختصاص يتوافق وقت ممارسته مع أوقات العروض المسرحية كالطب والصيدلة بحيث لا يسع هذه المجموع أن ترتاد المسرح إلا أيام العطل ونهاية الأسبوع .

سادساً: المواسم وظروف أخرى ، هناك مواسم يصعب فيها على المشاهد أن يفرط بوقته كفترات الامتحانات المركزية أو النهائية حتى إنها قد تمنع العائلة بأسرها من الحضور إلى المسرح إضافة إلى مواسم الصيف والعطل الطويلة حيث تستغل في جوانب أخرى من التسلية أو الترفيه .

سابعاً: الرقابة ، للرقابة دور هام وغير مباشر . ذلك لأن ابتعاد الرقابة عن المرونة يجعل الكثير من النصوص الجادة غير ممكنة الإنتاج مما يفسح المجال لأعمال هامشية أن تأخذ حيزاً أكبر في عملية الإنتاج المسرحي فيؤدي ذلك إلى ابتعاد الكثير من المشاهدين عن المسرح .

البحث الميداني واستقصاء رأي الجمهور

عمدت أكثر المؤسسات والمنظمات الفنية والمسارح إلى انتهاز المسح والاحصاء لاستطلاع رأي المشاهدين من أجل أهداف عدة منها تنظيمية إنتاجية ، وأخرى هدفها الارتقاء بالمستوى الفني والفكري للمسرح ، وثالثة للعمل على زيادة عدد المشاهدين وتوسيع دائرة تأثير المسرح اجتماعياً ، حيث يستفاد منها في معرفة نسبة المشاهدين بالنسبة لعدد السكان ومدى احتياجات المجتمع إلى أبنية مسارح و فرق وكوادر فنية ومعرفة الوسائل الكفيلة باستثمار ما هو متوفر بأعلى طاقة له ، إلى جانب معرفة ما يفضله المشاهد في مجال العرض المسرحي ، كما يحدد نقاط الضعف في عملية الإنتاج كي يتمكن الباحثون والفنانون من إيجاد الحلول الكفيلة بحل هذه الإشكالات . كما ويوفر الاستطلاع وسائل تساعد على وضوح رؤية الفنان وابتعاده عن التخمين والتصور واقتراجه من الحقائق العلمية ، كما تساعد على دراسة وضعية مرتادي المسرح واحتياجاته والإجابة على تساؤلاته .. كما ويساعد الاستطلاع على معرفة خصائص المشاهد ودوافع المشاهدة لديه .

عادة ما تذكر في استمارات الاستطلاع اسم الجهة التي تتبنى الاستطلاع والهدف منه وأسلوب ملء الاستمارة وذكر المعلومات الهامة حول صدق المعلومات .

من الممكن أن يقوم بهذا الاستطلاع أناس مختصون بالاحصاء أو العاملون في المسرح من ممثلين وفنانين كي يكونوا على احتكاك وقرب من المشاهد وفي حوار معه حول المشاكل القائمة في الإيصال أو الفهم .

ولأجل توضيح ذلك بشكل أفضل نطرح نموذجاً لاستمارة الاستطلاع تصلح للتعرف على المشاهد المسرحي ومعرفة رأيه في العرض المسرحي ، يتضمن هذا

المسرح وإشكالية الجمهور

النموذج المعلومات التالية :

- 1 - اسم الجهة المستطلعة .
- 2 - عنوان الاستطلاع (استطلاع لرأي الجمهور العربي في المسرح).
- 3 - كلمة : أيها المشاهد العزيز / يحاول مركزنا أن تكون نتائج الأعمال المسرحية متجاوبة إلى حد بعيد مع ذوق وفكر جمهورنا المسرحي المتميز بالوعي والثقافة ، ولأجل تحقيق هذا التجاوب نحاول هنا عبر الاستمارة هذه أن نتعرف على رأيك الصريح والدقيق بالعرض المسرحي الذي شاهدته اليوم ، نأمل أن تكون الإجابة واضحة ودقيقة لكي يتحقق التفاعل التام بين المسرح وجمهوره .

نرجو وضع علامة (×) في المربع المناسب أمام كل استفسار راجين الدقة والتكامل عن الجواب . بالإمكان وضع أكثر من علامة عند الضرورة .

- 1 - العمر : أقل من 15 سنة 15 سنة 20 سنة 20 سنة 25 سنة
- 25 سنة 30 سنة 30 سنة 35 سنة 35 سنة 40 سنة
- 40 سنة 45 سنة 45 سنة 50 سنة أكثر من 50 سنة
- 2 - الجنس : ذكر أنثى
- 3 - الحالة الاجتماعية : أعزب متزوج مطلق أرمل
- 4 - المهنة : موظف عامل مهنة حرة طالب ربة بيت صاحب عمل متقاعد أخرى
- 5 - المستوى العلمي : يقرأ ويكتب ابتدائي متوسط ثانوي / إعدادي
- خريج مدرسة مهنية خريج معهد فني أو مهني خريج معهد علمي
- خريج كلية دراسات عليا

- 6 - هل تمارس عملاً ثقافياً أو جماهيرياً
- 7 - هل تمارس عملاً إضافياً خارج الدوام الرسمي
- 8 - هل يعيق عملك المشاهدة
- 9 - هل سبق أن شاهدت ، مسرحية من قبل : نعم لا
- 10 - ما معدل ذهابك للمسرح : مرة كل أسبوع مرة كل أسبوعين مرة كل شهر مرة كل عدة أشهر بالمناسبات والعطل
- 11 - لماذا زرت المسرح :
- أ - لأنه لدي رغبة في ذلك ب - بتحفيز من صديق شاهد العمل ج - لأنه لدي علاقة ببعض الممثلين د - جئت بمرافقة أصدقاء هـ - لأن المسرحية تعجبني و - حباً في الاستطلاع
- 12 - أي الأيام تفضل الذهاب إلى المسرح فيه :
- السبت الأحد الاثنين الثلاثاء الأربعاء الخميس الجمعة
- 13 - هل وجودك في المسرح اليوم :
- وحدك مع العائلة مع جار مع صديق مع مجموعة مع طلببة الصف مع (.....)
- 14 - هل أنت من سكان : الريف المدينة العاصمة
- 15 - إذا كنت تتذكر أول مسرحية شاهدتها فاذكر :
- اسمها :
- متى شاهدتها :
- أين شاهدتها : في المدرسة في النادي أو الجمعية في مسرح هواة
- في مسرح محترف في مسرح تجريبي

المسرح وإشكالية الجمهور

- 16 - هل تذكر آخر مسرحية شاهدتها :
اسمها :
متى شاهدتها :
- 17 - هل أثار انتباهك إلى مسرحية اليوم :
الإعلان في مكان العمل من خلال الدعاية الإذاعية التلفزيونية
السينمائية من خلال ملصق المسرحية من خلال الصحيفة من
خلال تحفيز من قبل صديق من خلال تحفيز من قبل معارف
- 18 - هل لديكم معلومات عن العرض قبل مشاهدته :
نعم معلومات قليلة لا توجد
- 19 - هل تلاحظ فارقاً بين أول مسرحية شاهدتها ومشاهدتك لمسرحية اليوم:
نعم لاحظت فارقاً كبيراً فروقاً طفيفة لا يوجد
- 20 - هل تحاول مشاهدة جميع العروض : كلها بعضها
- 21 - كم مرة تذهب إلى السينما:
- 22 - ما رأيك في المسرحية التي شاهدتها :
جيد جداً جيد متوسط ضعيف
- | الموضوع | جيد جداً | جيد | متوسط | ضعيف |
|----------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| الموضوع | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| المعالجة | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| التمثيل | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| أخرى | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
- 23 - هل ينسجم هذا العرض مع توقعاتك للمسرحية : نعم لا
- 24 - هل حقق العرض لديك : المتعة التسلية التفكير

- 25 - هل مستوى عرض المسرحيات مرض بالنسبة لك: نعم لا بين بين
- 26 - إلى أي مدى تجد في هذا العرض انعكاساً للواقع :
كامل متوسط سيء جيد
- 27 - أي النصوص تفضل : العامية الفصحى كلا النوعين
- 28 - هل تحبذ تقديم النصوص العالمية :
مترجمة للفصحى مترجمة للعامية إعداداً إعداداً للمحلية
- 29 - ما نوع المسرح الذي تفضله : المأساة الكوميديا الجاد
التجاري الشعري الفنائي الاستعراضى
- 30 - أيهما تفضل : النص الكلاسيكي النص الحديث كلا النوعين
- 31 - أي الموضوعات تستهويك :
التاريخية المعاصرة (الاجتماعية) كلا النوعين

توصيات :

- 1 - على المسرحيين التعامل في عملية إنتاجهم لكل مسرحية مع العمل وكأنما الجمهور بأكثرية يذهب لمشاهدة عرض مسرحي لأول مرة .
- 2 - على المسرحيين العمل على توسيع رقعة جمهورهم من الجماهير العاملة والموظفين والحرفيين ولا ينحصر في فئة المتعلمين والمتقنين .
- 3 - العمل على جذب المشاهدين من فئة عمرية لطلبة الثانويات والجامعات بالوسائل التالية :
تحديد سعر التذكرة ، أسلوب الحضور الجماعي للمسرح ، القيام بمناقشة الأعمال معهم.

المسرح وإشكالية الجمهور

- 4 - الاستفادة من تقوية الصلة مع المؤسسات والمدارس التي تضع المسرح ضمن برنامجها التربوي كوسيلة من وسائل تحقيق أهدافها التربوية .
- 5 - السعي من أجل تقوية رغبة مشاهدة المسرح من خلال تطوير وعي المشاهد بالمسرح وخصوصيته وجعله صديقاً على قدر من المعرفة في شؤون المسرح المهنية والفنية .
- 6 - على الفنان أن يعمل على رسم سياسة للمسرح إذا ما أراد أن يحقق للمسرح حركة جماهيرية وليس جمهور مسرح فقط ولعرض مسرحي واحد ، وعليه لا تكون عملية توسيع دائرة الجمهور أمنية شخصية بقدر ما هي مهمة ومنهج لدى الفئات .
- 7 - العمل من أجل الزيادة في مرافق العروض المسرحية «مسارح ، وإشاعة بنائها ونشرها لإتاحة أكبر فرصة لأكبر مجموعة من المشاهدين لارتياح المسرح» .
- 8 - العمل على نشر الثقافة المسرحية في المراحل الدراسية المتوسطة والثانوية .
- 9 - على المسرح المتوخي الإبداع في فنه أن يجعل من فنه انعكاساً للواقع وتعبيراً عنه بشكل مبدع ، ويسهم في قراءة هذا الواقع بدلالات ورموز عميقة تعيش في ذاكرة الإنسان وتشكل جزءاً من تاريخ هذا الواقع وتراثه .

البحث عن العلاقة بين الجمهور والفنان المسرحي تطبيقياً

كما هو معروف عن العلاقة القائمة بين الفنان والجمهور أنها تمثل إشكالية أساسية تثار بين فترة وأخرى تبعاً للاحتياجات أو المتطلبات الجديدة التي تفرضها لغة العصر . الجمهور المسرحي ليس ذلك الإنسان الذي يستجيب لما يقدم له وحسب بل تتكون من خلاله علاقة مع ما يقدمه العرض المسرحي من خلال

مفرداته .

لقد تناول عدد كبير من المسرحيين هذا الجانب محاولين إيجاد سر هذه العلاقة بالبحث عنها ووضع إطار مادي لها .. وطالما أرقني هذا الموضوع أثناء مسار حياتي المسرحية . ولطالما حلمت أن لا يكون اتصالي بالجمهور من خلال هذا القبر الكبير الذي يسمى صالة وخشبة المسرح . بل أردت اختراق هذه الجدران ، ولقد حاولت تحقيق بعض منها في محاولات عدّة سابقة بدأت تتبلور بعض ملامح تأسيسية منها في الأعمال التجريبية .

إن شكل القاعة المستطيل المنتهي بخشبة مسرح عمقها 5 إلى 6 أمتار فتحتهها 10 إلى 12 متراً ترتفع عن الأرض 1.50 سم وارتفاع فتحتهها 4 أمتار معلقة عليها ستائر حمراء ...

والمشاهد الذي يجلس في الصف الرابع لا يشاهد أكثر من نصف الممثل لأن المشاهدين يحجبون عنه النظر ولأن الصالة غير متدرجة ، كانت هذه تجربتي مع أول قاعة من هذا النوع .. ففكرت بأمر هذا المشاهد الذي يجلس في الصف الثلاثين مبتعداً بين 50 - 60 متراً والذي سوف لن يسمع ولن يرى وبالتالي إذا ما حضر إلى المسرح سوف يضع له حوار وشخصه من خلال الحديث الجانبي بينه وبين صديقه ، وهكذا تزداد الصالة ضوضاء مما يضطر بعض المسرحيين إلى تغطيتها بوضع الميكروفونات التي تزيد من غربة المشاهد وكثيراً ما يأخذ المشاهد حريته بالخروج والدخول لسوء الرؤية والسمع إلى جانب عدم جودة ما يقدم .. هذه الصورة الصغيرة جعلتني أشك في قدرة هذا الشكل الذي لم يسبق لي أن رأيت ما هو أفضل منه على إيصال المعاني والأفكار التي أرغب أن تدخل إلى ذهنه

المسرح وإشكالية الجمهور

وحسه بل إلى قلبه وتفكيره من أجل الوصول إلى أعمق نقطة في نفسه . فالضرورة حتمت عليّ ترك هذا الشكل وهذه العلاقة التي تفصل المشاهد عن العرض.

أقامت عام 1965 ولأول مرة علاقة جديدة للمشاهد فجعلت الصالة على شكل أقرب إلى المربع يقع في وسطه المسرح ويمتد إلى جوانب الصالة بدرجات وتقود إلى ممر استعملته لتسليط الضوء ودخول الشخصيات وللممثل أحياناً كما استفدت من الفضاء والسقف العالي لكي استخدم تشكيلة تخدم موضوع المسرحية. كانت المسرحية بعنوان (عند الصليب) والمكان كان جبل الجلجلة فالمسرح أصبح بارتفاعه يوجي إلى جبل الجلجلة وعلقت الصليب في السقف وكأنه عائم في الفضاء وحولت الأعمدة المحيطة بالجمهور إلى أيقونات تصور وتجسد مراحل عملية الصلب واتخذ الجمهور وضعا متعلقاً حول المنصة وبهذا حققت تلاهماً بين الجمهور والعرض . تحولت الصالة بالأكمل إلى فضاء للعرض قدمت عليه مشاهد الجوقة والشعب ، كما أن الصوت بدأ ينتشر إلى الجمهور بجميع الاتجاهات وهنا تحققت الرؤية الدائرية الجيدة والسماع الواضح .. لقد جاءت هذه التجربة المسرحية كي تلغي المألوف في المسرح التقليدي وأعطيت له روحية الطقس بل جعلت الجمهور يدخل إلى الصالة وكأنه يدخل إلى كنيسة أو معبد أو مكان مقدس . إن هذا الفضاء ساعد على تحرير الممثل من الحركات التقليدية ومشاكل الرؤية وجعلت حركته فعلاً كاملاً ينقل معنى الحدث أو الحدث بذاته ، ويتعامل مع بقية الشخصيات على أساس الفعل والحدث وعلى أساس مجال الشخصية ، وكان الفعل والحوار مجاورين لعملية السرد أو الوصف ، وللتأكيد على التجسيد الحي للفعل نسرد الحكاية وليس الهدف منها معرفة كيف صلب المسيح بل المهم في العرض هل حدث ذلك فعلاً ؟ ولأول مرة يتفاعل المشاهد مع الأحداث

على المسرح . إن هذا الفضاء الجديد بالنسبة للمشاهد وبالنسبة للممثلين ولى أيضاً نوع من أنواع الحرية والانطلاق والتحرر من الخوف وإعطاء المجال الرحب لتخفيف جميع الأشكال والمعالجات التي يضيق بها مسرح العلبة . لقد كان هذا العمل أولى الخطوات لمد الجسور الجديدة بالنسبة للمشاهد الذي أعمل اليوم من أجله ... إذ كانت هذه التجربة في مجال الهواية مع الشباب طغت فيها حيوية الشباب على روحية التعامل مع الجمهور ... حتى شعر الجمهور بأنه جزء من هذه الفعالية لأن فضاء العرض كان يوحي بصدق الحادثة وإسقاط الواقعة في الواقع... العمل الذي قدمناه لم يكن عابراً بل عملاً ظل المشاهد يستشهد به ويرغب بمشاهدة أمثاله ، وهكذا بقي الجمهور هاجساً مهماً في حياتي الفنية وكنت أتمنى أن أكون أنا جمهور نفسي بل لم أشعر في يوم من الأيام أكثر من أن أكون مشاهداً ...

وعلمي هذا كان يجب أن يطابق النموذج الذي أرغب تقديمه فجاءت المرحلة الثانية عندما اضطررت للعودة إلى إطار مسرح العلبة ولكنني رفضت خلق أي نوع من أنواع الوهم فلقد كنت معجباً بعملية تقريب ومسرحة العروض تلك التي كان يقودها كاظم حيدر في أعماله لتلك الفترة وبالذات تصميمه لمسرحية (انتيجونا) حيث استفدت من خبرته في مسرحة العرض وخلق منظر مسرحي يتحدد في الفضاء ولكنه يؤسس داخل هذا الفضاء عالماً فنياً يمكن أن يقرأ على أساس الإمكانيات التي يعطيها لتسهيل إيصال الموضوع والفكرة ويساعد على إعطاء المجال للعب المسرحي فلم نبن البيوت والأبواب الحقيقية بقدر ما كنا نشغل أي جزء من أجزاء الفضاء بتشكيل محدد . هذا التشكيل يوضح الدلالات المكانية ويعمق الدلالات الاجتماعية ويميز الشخصيات والأحداث ، فلم نكن نستعمل سوى

المسرح وإشكالية الجمهور

الأبواب والكراسي أو بعض الأجزاء التي يمكن أن توجي أو ترمز إلى المكان ، وأدخلنا صالة المشاهدين للمشاهد الجماعية والمشاهد التي تشرك المشاهدين معنا كمعارك التحرير أو جمهور المحكمة التي تحاكم جان دارك في مسرحية (المحرقة السعيدة)... ولم نكتف بتحطيم الوهم بهذه الوسيلة بل قام صادق سميسم برسم ملحمة جان دارك بلوحة بأسلوب المانشيت السينمائي الذي يمكن أن تقرأ من جميع المراحل حكاية العرض . وفي مشاهد رُسمت أجزاءها بحسب أسلوب الأيقونة تعمق فيها سرد الحكاية عندما قمنا بالتركيز على كل جزء حسب مكانه من سير أحداث المسرحية والعرض . وهدفنا في ذلك جعل المشاهد إنساناً مراقباً للعرض من ناحية المضمون والقصة والفكرة ومراقباً على سير وتنفيذ العملية الفنية .. أي يراقب أسلوب التنفيذ لكل الحوادث .. البيت والارتجال والمطالب والتبني والتحريض والتتويج والحرب والتحرير والمحاكمة .. هذه بعض الأحداث الأساسية التي كانت تتجسد ليس فقط بالتمثيل والإيحاء بل أيضاً بالصورة الملحمية المرسومة بأسلوب الأيقونة وأسلوب التسلسل العلمي حيث كان المشاهد يترقب كيف تتم عملية المزج والتعليق على الأحداث ... كما أن حركة التنفيذ لم تكن تتم بمعزل عن المشاهد ومشاركته ومراقبته بل كان المشاهد يسهم في عملية ربط المعنى والحكاية . إن تجربة خلق العالم الفني على المسرح هدفه إيقاظ وعي المشاهد في العرض وتحقيق عملية التغريب وقتل أي شكل من أشكال الوهم كانت تهدف إلى جعل المشاهد إنساناً عراقياً واعياً ومتلقياً للعرض يهتم بإثارة الدهشة والفضول .

إن التفكير في المشاهد لم يتوقف عند حد شكل وإطار المسرح بل العمل على إيجاد إطار الموضوع والحكاية وبنية المسرحية وأسلوب تقديمها حتى وإن كانت ضمن

إطار مسرح الطلبة ذاته ولكن تهديم هذا المسرح واستغلاله كفضاء ومكان للواقعة التي تحدث هو الأساس . فالمسرح مسرح حتى وإن قام الممثل بتركيب الأجزاء والأدوات التي يمكن أن تدل على المكان والزمان والموضوع وحتى الفكرة .

في (مبادرات عامل) عام 1974: في المسرح القومي كشفنا عن أدواته وأجهزته وسخرناها لكي تقدم لنا الواقع .. ولكن بناء الواقع كان يتم بوحدات وأفكار قد تغرّب الواقع الفني ذاته من خلال قيام الممثل بالفعل الطبيعي للحدث أي أن وحدات طبيعية ووحدات واقعية عملت على أنها وسائل في تجسيد العمل الفني ... فمثلاً كان هناك مشهد بناء فرن بالطابوق .. جعلنا الممثل يتدرب على عملية بناء حقيقية للجدار وأعطينا الممثل كل الأدوات التي يمكن أن تنقل لنا معارف عمل البناء ومشكلة هذا الفعل المعرفي عن الحياة كان وسيلة تغريب العمل الفني وتحويل المشاهد إلى إنسان مراقب لأبسط أجزاء العرض لأنه مسؤول عن حقائق هذه الوحدات ... وبهذا جاء الفعل الطبيعي أي وسيلة تحقيق مسرحية الحدث الطبيعي ونقله إلى حالة مسرحية تحمل دلالات واقعية تستفز المشاهد ...

إن هذا المشهد لا ينقل المشاهد إلى وهم خلق الطبيعة بل إلى رؤية الطبيعة بلغة المسرح ولم نكتف بهذه العلاقة مع المشاهد بل تغير أسلوب الأداء وتم تحقيق ولأول مرة الفعل الداخلي على المسرح وفن الإيجاء ... حيث لم تكن هناك حركات عشوائية أو زائدة أو حركات وأشكال إبهار وشكلانية إنما هناك اقتصاد في استعمال فضاء المسرح والممثل كلفة للتمثيل حيث أصبح كل شيء خاضعاً لمنهج العمل ... وفي هذا العرض حاولنا أن نبعد ليس وهم الطبيعة بل لم نقبل باستعمال أية أداة غير حقيقية وغير واضحة ... وكل شيء يتم باقتصاد بالغ ... ولأجل أن نوظف هذه الواقعية في العرض جعلنا المشاهد يخرج من إطار المسرح ويدخل في

المسرح وإشكالية الجمهور

داخل الماضي والمستقبل من خلال الفلم السينمائي الذي حاولنا بالوثائق أن ننقل صورة حقيقية عن مراحل الإنسان المشاهد أو الإنسان الشخصية في المسرح ، بعض حقائق علمية وتاريخية موثقة كانت السبب لكل الأحداث وتحمل خبرة وتجربة الآخرين ، وكانت هذه المرة الأولى التي استعملت فيها الوثيقة السينمائية كإطار وعالم ينقل الواقع القائم في ذهن المشاهد إلى حقائق يمكن أن يستحضرها للنقاش والتأمل .

إن هذه التجربة قد صدمت الجمهور (أولاً) بالمفردات المستعملة (ثانياً) بتجربة الفضاء وإلغاء صفة المسرح عنه وكسر الحاجز وإدخال المشاهد إلى مواقع الحدث. (ثالثاً) وبتغريب المشاهد عن العرض من خلال اكتشاف وسائل جديدة وواقعية للتعبير عن الفن المسرحي ... إطلاق المشاهد خارج حدود المسرح وجلب الواقع مع المشاهد من خلال لحظات الاستحضار والمشاهد والمقارنة والتذكير بواسطة الفلم . لقد قررت أن أقدم عرض (لا تنظر من ثقب الباب) 1987 فرقة المسرح العمالي في التجمعات السكنية من خلال بيوت الشباب وصالات العرض الصغيرة أو في محل العمل بتحويل المطاعم وصالات الانتظار إلى فضاء لتقديم العرض ..

إن أول عمل جرى هو كسر مألوف الانتاج ونظامه ورؤيته حيث دخل على حياة العامل عنصر جديد وهو أن يشاهد عرضاً مسرحياً خلال استراحة العمل أو بعد الانتهاء من العمل مباشرة .

إن شكل العرض وبنيته المسرحية جديان ، فالمسرحية لا تعتمد على قصة بوليسية ولا حكاية درامية تحتاج إلى أكثر من شكل ملحمي فهي تجسيد للحياة المشتركة

للشعر من خلال تقديم نموذج اجتماعي في مواقف وحالات متنوعة .. فالمشاهد يمكن أن يعلم ويفهم ويتوصل إلى دلالات من حيز صغير من العمل .. لذلك لم أمتنع العمال من الدخول والخروج حسب وجبات العمل المقررة وكان كل عامل يتناول مشروباته وجزءاً من أكله أثناء المشاهدة وهو يصغي إلى سرد الحكاية أو جزء من الحكاية وقد يخرج أو يستمر بالمشاهدة لكل الحصة من وقت الاستراحة وما أن يبدأ العمل حتى يترك العرض مجبراً وراكضاً وتدخل الوجبة الأخرى والمشاهدون وقوف متعلقون حول خشبة مسرح صنعت من مناضد المطعم لكي يقدم الممثل عرضه المسرحي عليها .

وضجر بعض الممثلين من ذلك وكان تبريري لعدم غلق الأبواب أو إجبار المشاهدين على مشاهدة العرض الممتع بقولي إن كل مشاهد سوف يحمل جزءاً من العرض وموضوعه وفكرته سوف يأخذ هذا الجزء معه وينقله عبر قراءته الذاتية له إلى صديقه الآخر الذي شاهد جزءاً من العرض . وهكذا وعندما يتحاور هؤلاء العمال حول الأجزاء سوف يصلون بتفسيرهم إلى موضوعية جديدة للواقع اتخذت رموز العرض ومشاهده وسيلة لقراءة الواقع المعاش أولاً وقراءة الواقع الفني المقدم كخبرة ثانياً . وثالثاً فإن توصل أو عدم توصل الجميع إلى رأي واحد سوف يزيد الجدل وبهذا نربح عملية التفكير وتثوير المشاعر والأحاسيس . ولم نكتف بعرض ليوم واحد بل كررنا العرض وشاهدنا من شاهد ومن رفض أن يشاهد ومن جاء يستكمل المشاهدة حتى انتشرت عدوى المشاهدة والتفكير بين العمال لأيام أخرى لاحقة كل حسب ما يتذكره وما يثيره الموقف لديه ولكنهم في بحث عن المعنى .

وقد حصلت مثل هذه التجربة في معامل أخرى فدخلنا إلى العمال وفي أثناء فترة العمل وتعرفنا عليهم وتعرفوا علينا وأخبرناهم بالعرض الذي سنقدمه لهم وأجبنا

المسرح وإشكالية الجمهور

على أسئلتهم وتعرفنا على عملهم ومشاكل العمل التقنية والفنية والاجتماعية والإدارية وشخصنا المبدع منهم ، وهكذا تبادلنا المعرفة مع العمال وتعلمنا الكثير عن عمل المعمل وخصائص ومراحل الإنتاج وطبيعته بعد ذلك دخلنا مع المشاهدين إلى مكان العرض حيث حولنا مطعم الأكل إلى صالة عرض كان الممثلون يقومون بتهيئة الملابس والديكور والمسرح والإضاءة وبهذا سمحنا للمشاهد بالتعرف على بعض من أجزاء العمل وكنا في حوار وجواب وسؤال حول كل التفاصيل بحيث تعرف العمال على خصائص وصعوبة العمل .

وبدأ العرض وتغريب بعض التفاصيل وشكل العرض حسب المكان الجديد والجمهور وانتهى العمل والعمال مشدودون لموضوع وأسلوب التقديم ، وبعد انتهاء العرض دخلنا في حوار وجدل مع المشاهدين حول كثير من تفاصيل العمل كموضوع أو كأسلوب تقديمه هادفين بذلك إلى تطوير القيم النقدية عند المشاهد لكي يتحول من مشاهد اعتيادي إلى مشاهد بوعي متطور ومتقدم . إلغاء البعد بين الممثل والمشاهد وجعل المشاهد لا يعجب فقط بالموضوع وفكرة العمل .. بل بالأداء وقدرة الممثل على أن يكون مؤثراً وجيداً ومبدعاً .. فالمشاهد يتمتع بتمثيل الممثل ولهذا يعجب به لأنه قادر على أن يكون نموذجاً له بشخصيته الذاتية أو من خلال اختياره لشخصيات يمكن للمشاهد إسقاط نفسه عليها أو إسقاط هذه الشخصيات ومواقعها وأهدافها وطبيعتها عليه .

إن الاستفادة من تحمس الجمهور لموضوع وفكرة العرض وتحويل هذه الحماسة إلى حالة نقدية تأملية ... يعلل المشاهد العامل ما يرى وما يسمع ، وليس فقط يفرغ من حماسه ومشاعره .. ولم نكن نرغب أن نركب موجة هذه المشاعر ، بل بالعكس كنا نحاول أن نقدم الواقع بمنظور نقدي اجتماعي.

أما ما سعيينا إليه بمسرحنا وبعض نماذج مسرحياتنا في بعض مراحل تطور المجتمع العراقي كان وسيلة لتعبئة الجماهير عن طريق الوعي وخلق الجدل بين الأعلى والأدنى بين البيئة الفوقية والتحتية من خلال نقل الواقع المعاش وإحالاته وإعادة ما أنجز من قوانين وتغيرات ومطالب لوعي وتطور الناس من أجل أشكال عملية التطوير والتغير .. حيث إن المسرح كان يؤكد على ضرورة إنجاز هذه المرحلة والمحاولة لأجل التطور وتعبئة الجمهور وزيادة وعيه وحسب المرحلة التي اجتازها المجتمع .

إن علاقة المسرح العمالي بالعمال كانت تقوم على أساس أنها علاقة إنسانية يحاول منها العامل الفنان من خلال وعيه وقدراته الإبداعية نقل تجربته وأحاسيسه التي عاشها إلى جمهور كي يشارك هذا الوعي وهذه العواطف والانفعالات .

إن رغبة الانتقال بالعمل لم تتوقف بحدود إنتاج فرقة المسرح العمالي ، بل حاولت أن أتجاوز هذه الصيغة وأنتقل بالعمل مع فئة اجتماعية أخرى وهي الطلبة وبدأنا الترحال لنقل عدوى العمل الفني فقمتم بتقديم العمل في المحافظات والجامعات ومراكز تجمع الطلبة في الأقسام الداخلية والمطاعم بل وحتى في ساحات الرياضة الداخلية .. ففي ذلك كسر حصار العمل الفني لنفسه في مكانه وجمهوره والانطلاق به والارتحال لخلق علاقة جديدة مع مشاهد جديد وجمع خبرة حياتية وفنية في معالجة العمل على الصوت أولاً والمكان ثانياً والعمل على الممثل كمؤدٍ لفعل حياتي في بيئة مختلفة .

فوصلت إلى حقيقة مفادها أنه ليس فقط الإبطاء المسرحي الذي يزيد الخناق بل

المسرح وإشكالية الجمهور

البيئة الدرامية وبشكل ترتيب الأحداث والأفعال في العرض المسرحي الواحد .. فتشكيل الفضاء وابتكار شكل معماري جديد لوظيفة البيئة أولاً والجمهور ثانياً والعمل الفني ثالثاً .. أصبحت بيئة العرض هي الأخرى تضيق بالأفكار الشمولية الإنسانية المعبرة فاتجهت إلى أسلوب إعداد العرض على أساس الدخل المتوفر وأصبحت الرؤية والفكرة والمعالجة هي الأسس التي تبحث عن مضمون لكي تأخذ شكلاً لها فجاءت مجموعة تجارب فوق رصيف القضية لحمدة خميس - إنتاج للدورة العربية للمسرح التي لم أكتف بتغيير المواقع الجغرافية بين المشاهد والممثل من خلالها بل جعلت الممثل مساهماً ومشاركاً فعلاً فجلس المشاهد في وسط الصالة والعرض يدور من حوله بعكس المسرح الدائري حيث يتحلق المشاهد من حوله .. ومن أجل المتابعة الحقة يقوم المشاهد الذي يجلس على الأرض تماماً يتحرك جسده حسب رغبته ومدى مشاركته وانفعاله مع الحدث وهو ما اعتبره الفعل الجسدي للمشاركة في العرض والفعل الثاني ذهني حيث يقوم المشاهد بالمتابعة الذهنية للرموز والدلالات والأحداث والمشاهد التي رتبت بحيث لا نجد لها نمطاً مستهلكاً من أنماط الأنواع المسرحية المتعارف عليها .

وفي (قصائد مسرحية 1980) جعلت المشاهد يحيط بالصليب الذي أصبح خشبة للمسرح ويتعامل مع بعضه بعضاً لا يصل بينهم سوى الممثلين . وبما أن قصائد مسرحية هي الأخرى لا تملك رابطاً درامياً للوحات فلم تكن سوى أحداث ليس لها سوى الموضوع العام أو الفكرة العامة بل لنقل الفكرة العامة عن الحياة والكون والسياسة والظواهر المسببة لكل أنواع اغتراب الإنسان .. فكانت تعتمد على أحداث مختلفة وأفعال متعددة ومتنوعة وكذلك شخصيات مختلفة بالمنشأ والفكرة والسلوك وهذه الأحداث كانت تبني العلاقة بين أشخاصها جديلاً وتعتمد

على الصراع في تكامل المعنى والمدلول .

إن الممثل لم يكن يمثل بقدر ما يلعب الدور بكل معنى اللّعب ، ويعلق ليس فقط على الشخصية إنما يشارك المشاهد في التعليق واتخاذ القرار . إن فكرة الأبعاد قد تحققت بشكل لم يسبق له مثيل .. حتى أصبحت الكوميديا ليس فقط ناتجة من التناقض بل من خلال إسقاط المشاهد بالضحك على نفسه والعمل مع الآخرين . وفي الوقت نفسه كان العمل من القوة بحيث يصل المشاهد بالضحك إلى درجة فقدان السيطرة وما أن يصل المشاهد إلى هذه النقطة حتى أذع بتغريب الحدث لكي تتجسد ليس فقط الحماسة الفكرية بل تغريب هذه الحماسة ليكتشف الآخرون ما يمكن أن يدور في ذهنه من توصل إلى المعنى ..

إننا في هذه المسرحية كنا نفكر وجمهورنا ونسعى إلى تحقيق الاستجابة في وجدانه من خلال ما نقدمه له من أحداث بلغة السفر وبالصورة وجدة التعبير التي اتخذناها وسيلة لنا لم تكن لتعني الفوضى بالتعبير أو تقلب الشاذ إلى المألوف بل كنا نطمح أن نبقي المشاهد في داخل العرض الذي قد تكون مفرداته سريعة في إيقاعها وعرضها لا تسمح له بالكثير من التصرف .. فهو قد يحتاج زمناً طويلاً يعيد فيه العرض مع نفسه حتى يقرر الفهم الكامل .. إن العرض المسرحي الذي كنا نطمح أن نقدمه دوماً هو أن يحمل لغتنا المعنوية والطبيعية والتلقائية وعدم الانسجام والمبالغة التي تخسر المشاهد وتبعده عنا ... كنا ننفعل بصدق ونعبر بلغة انفعالية صادقة تحمل إلى المشاهد تجربتنا الذاتية .. فالمسرح هو فضاء تتجسد فيه أحداث متعددة الأبعاد وتتمازج فيه مشاهد أو نصوص متعددة ومتعارضة حيث أصبح العرض المسرحي شبكة من الاقتباسات تتحدد من منابع كتاب مسرحيين متعددين .. إن العمل مزاجية وتقطيع الأحداث بشكل مونتاج متوازٍ أو

المسرح وإشكالية الجمهور

مونتاغ متقاطع بلغة اللقطة السينمائية .. إن أي نقل لأي نص خارج فعل الممثل الذي هو الشخصية لا يمكن إلا أن يكون زائداً ... لأن التفسير لا يمكن أن يتوصل إليه المشاهد إلا من خلال تغييب الكلي في الجزء والجزء على أنه ذات الكلي .. فالمشهد الواحد والحدث الواحد لا يمكن تفسيره إلا من خلال أحداث وأفعال أخرى وإن نهاية عرض المسرحية يجعل للمشاهد إمكانية وضع نهاية لها ولكن هذه النهاية يمكن أن تكون بداية لعرض جديد .

إن عرض التساؤلات أعطى للأحداث القديمة صورة جديدة لأنه ابتعد عن الموضوعات المستهلكة وإذا كانت قصائد مسرحية لروفاثيل اليرت نصاً مكتوباً ومترجماً إلى العربية فإن (تساؤلات مسرحية 1985) نص ولد وكتب مع لحظة العرض التي تبدأ بالتحريف ولا ينتهي التحريف فيها إلا لحظة العرض الأخيرة .. أخذت فيها لغة المشاركة أساساً لخلق مسرح يمتاز بمشاركة المشاهد مع الممثل . ونحن نحاول أن ننشر معنا أنشودتنا في مجموعة التساؤلات التي قدمناها مثبتة :

(1) تهشيم اللغة التقليدية الجاهزة سعياً وراء فن ملء بالدلالات والمعاني الكثيرة.

- (2) تهشيم المشهد المسرحي إلى أفعال وردود أفعال غير متجانسة ومختلفة .
- (3) تقديم حدث مكون من وحدات لا تكتمل إلا بمشاهدة المشاهد لها وتفاعله معها ومحاولته إعادة صياغتها من خلال ذهنية جديدة موازية بفعالها كلية المسرح التي تعرض الحدث .
- (4) تقديم الشخصية من خلال حدثها وفعالها الذي يقع أمام المشاهد فقط .. هذا الفعل الذي لا يملك ماضياً ولا استمرارية تطور إلا من خلال تمثيل المشاهد للتجربة الممكن اقتناصها من الحياة الذاتية للمشاهد نفسه .

على الممثل ألا يقدم لها علاقة ولا بناءً تصاعدياً ولا ردود أفعال جاهزة لحالة مرثية .. إنما يقدم واقعة تؤسس نموذجاً في داخل ذهن المشاهد ولها ردود أفعال عفوية من قبل المشاهدين كافة .. والممثل يبقى في كل الأفعال والمشاهد والأحداث بخصائصه وبعناية فائقة بالتمرين والتأكد والتركيز .. فهو ينتقل من حالة إلى حالة وفوق موقف إلى موقف على أساس المونتاج المسرحي الواعي المتمكن من التقنية الشرطية للممثل ذاته .. وفي عملية الاشتغال يسمح المجال للمشاهد أن يتجادل مع نفسه ويتناقض ويكتشف حقائق كانت غائبة .

إن تحطيم الإطار المسرحي (مكان ، فضاء ، حركة ، تعبير ، سينغرافية) ضرورة للفنان الذي يريد أن يقول ويقدم حقائق جديدة ونموذجاً إنسانياً مثيراً . إن النماذج البشرية التي قدمت في صراخ الصمت الأخرس 1986 - 1987 لا تملك شبيهاً أو نموذجاً واقعياً أو حتى طبيعياً بقدر ماهي نموذج يتكامل مع تصور المشاهد عن نفسه في قدرته على رؤية ذلك النموذج الذي يرغب في أن يراه .. إن التخيل الذي سمح لنا برؤية الشخصيات في المجال المسرحي هو ذلك التخيل الذي حدد لنا التعامل مع مجال المسرح وحدود الرؤية الممكنة في صالة الـ 60 كرسيًا . المكان تحول إلى ترتيب لمجمل عناصر تداعيات الزمن .. فكان اختيارنا للمفردة المتمثلة بالتلفزيون كخلفية وأداة أو من خلال عرض الأفلام عبر جهاز الفيديو ساعدنا على الانتقال من المكان المحدد الثابت إلى المكان المطلق القابل للتخيل والتصوير والتمثيل . إن عرض صراخ الصمت الأخرس لا يمكن أن يتحقق ويثير ما أثاره من محفزات ودوافع لولا إمكانية الجهاز الصوري للفيديو .. بحيث تحول المسرح كله إلى جهاز أو جزء من هذا الجهاز الذي ينقل المشاهد إلى أوسع مرافق الواقع .

المسرح وإشكالية الجمهور

إن التجارب المسرحية العالمية حاولت أن تغير الإطار المسرحي وذلك لتعبر عن جديد تجربتها وعن حياة الإنسان في العصر الحديث محاولة خلق مسرح يناسبها. وقد تحقق هذا الأسلوب الفني المستحدث ببعض الأعمال الأخيرة وبشكل واضح في مسرحيتي صراخ الصمت الأخرس وترنيمة الكرسي الهزاز .

حيث نجد أن إشكالية التلقي في مسرحية الترنيمة قد تختلف عما سبقها من تجارب وذلك لانتمائها للبيئة الشعبية العراقية الخالصة ، ومن خلال القراءة الجديدة للواقع عبر العرض المسرحي بوحداته وعناصره وبنموذجه الفني المؤلف وبخصوصيته المحلية البيئية التي تجاوزت الأطر التقليدية محققاً نسقاً فنياً يحمل في داخله فعلاً سريعاً يدعو المشاهد لاكتشافه والوقوف عند حدوده إن أمكنه ذلك... هذه السرية الكامنة فيه أضافت للتجربة زخماً إبداعياً وشغفاً متميزاً للمتابعة عند المشاهد .. هدفها تأصيل فكرة مسرح يعتمد مناقشة الأزمات الاجتماعية والسياسية في أسلوب فني متميز ومفردات بسيطة حياتية غنية دلاليّاً قادرة على أن تمنحنا أفقاً تأويلياً وتعطينا أيضاً سيلاً لا ينضب من المعلومات المعجزة من خلال دخول الدلالات في سياقها الفكري مع العناصر الأخرى ... والتي تهدف إلى تأصيل فكرة مسرح يعتمد مناقشة الأزمات الاجتماعية والسياسية .. بحيث جاءت تلك الإضافات والابتكارات حتى تسهم في تطوير الكادر الفني في شتى مجالات المسرح مثل التمثيل والفضاء واللغة والشكل وحتى تمكن الفنان من عمله وهو يحاول أن يكون مشروعه مؤطراً بالأصالة والجدة .

قد تكون هذه الإضافة الجديدة غير مألوفة أو تبدو غريبة بالنسبة للمشاهد فالخوف من أن المشاهد لا يرتقي بسرعة ويسر بتلك الإضافة ، لكن أصالة هذه الإضافة وصدق تجربتها سرعان ما تجتذب المشاهد إليها وبهذا الشكل تحقق

الإجماع وتحقق مشروعيتها وأخذت معناها على أنها ضربة من الإبداع المسرحي الجديد المتقن وفي مسرحية ترنيمة الكرسي الهزاز اعتمدنا أساليب عدة في التعبير وجاءت طريقة التقديم لتجعل من المشاهد واحداً من ضيوف أو من أبناء هذا البيت .. فلا يوجد حالة دخول مسرحية بقدر ما هناك فعالية احتفالية ، حيث يدخل المشاهد من غرفة إلى غرفة وفيها صورة لإنسان تشكلت ذاته وأمامه صينية مملوءة بالشموع التي تعبر عن كونها وسيلة من وسائل النذور والصلاة والتعبد والخلوص والانتظار . والزمن في داخل هذه الذاكرة مُشاهد من خلال الشموع التي ملأت أدراج دولاب الملابس .. والمشاهد في هذا لا يستقبل هذه الصورة إنما يستقبل أيضاً بفعل رش ماء الورد ويودع به حالة من حالات الترحيب والإجلال والإكبار .. ثم يدخل إلى الفعل الثاني حيث يتعرف على الشخصيات وهي في زمن الانتظار ، كل شخصية تستقبل المشاهد في غرفتها حيث يتحلق المشاهد نفسه حول شخصية مريم .

في هذه الغرفة التي ينزل المشاهد فيها بثلاث درجات تمثل غرفة غريبة تشبه الصومعة فيها أزهار وكرامافون وبعض اسطوانات وكتب وشموع ولوحة للفنان (علي طالب) التي تعطي انعكاساً للحالة والفعل الذي تعيشه الشخصية كل هذا الجوقد جعل طريقة التقديم تتغير في الدخول، الانتظار، الوقوف، الانتقال، الجلوس النهائي ، هذا الفعل واستغلال البيئة خلق روح المشاركة والدخول في عالم الواقع.

إن النجاح الذي تحقق من خلال العلاقة الجديدة للعرض وأسلوب التجسيد حيث كانت لغة الجسد تكمن فيها دلالات ورموز مستوعبة لأسلوب وطريقة التقديم التي يمكن أن تتطور أكثر فأكثر مع تأسيس العلاقة الجديدة التي فيها الكثير من الحرية والاختيار.

المسرح وإشكالية الجمهور

إن تقديم العرض وتنظيم هذه الروحية الاحتفالية حددت علاقة واضحة سيطر عليها منذ البدء الاحترام والتقديم للدور الإبداعي والفكري للمشاهد . إن هذه العلاقة المتبادلة بين المشاهد وبين روحية التقديم كانت تسهم في خلق روحية الشعيرة أو الطقس المسرحي الجديد .. فالمشاهد لم يعد مشاهداً ، بل ضيفاً أو صديقاً مشاركاً وساكناً ليس فقط البيت ، بل في كل الهواجس والانفعالات .. كما أن الحالة التي خلقها الجمهور في التلقي مع العاملين ساهمت في تطوير ثقة الممثل وتقاليده... فالممثل يعرف جيداً أن المشاهد لم يعد هنا إنساناً سلبياً، إنما هو إنسان مشارك في التجربة والإعجاب.. والمشاهد يأتي إلى مسرح الدار وهو متحمس لنبض التجربة فهو جزء منها ومشاركته حالة إبداعية ذات بعد فكري وثقافي لأن العرض احتفظ دوماً بإمكانية قراءة جديدة وترتيب سرد حكاية العرض .

إن عرض الترنيمة كان بحد ذاته حالة تلغي كل ما يمكن أن يتخيله المشاهد .. بل تجعله ينسى أنه قد شاهد شيئاً شبيهاً له ويستمر يتوقع ويترقب ماهو مدهش في الحركة والتجسيد والانتقال واستغلال الفضاء ونوعية الأداء وسببية الواقعة إلى جانب تنظيم الفكرة . لأن الأحداث والمشاهد لا تسير في بنية تصاعدية ، بل تعرض من خلال جمع من الأحداث المهشمة والمتكررة ولكن تكرارها لغاية وقصد يجعلان المشاهد يتداعى معها ومن خلالها . إن مشاهدي الترنيمة بكل أنواعهم وانتماءاتهم كانوا يصلون إلى حالة التكافؤ .

ومن أسباب التكافؤ تلك التي تكمن :

أولاً : في حداثة الموضوع ومعاصرته وأهميته التأسيسية في داخل وجدان المشاهد .
ثانياً : في مفرداته المؤسسة على الوعي الجماعي والمرتبط في حياته والتي تمثل

بالنسبة له استمرار الحياة والوجود .. حيث كانت الرموز اختزالاً لكثير من الدلالات المؤسسة في وعيه الاجتماعي والمكتسبة عبر حياته أو من خلال الحياة الاجتماعية.

ثالثاً : روحية المشاركة في البيئة وشكل الإطار الجديد بنقل المعرفة والتجربة ، حيث إن البيئة هنا امتداد للماضي المتحقق في المستقبل .

رابعاً : اللغة ومفرداتها التي أعيد ترتيبها وبنائها لكي تخدم الواقعة ليس فقط لما تؤسسه من صورها ولا بواسطة الشعر والشاعرية .. إنما بالقدرة على تأطير الشخصيات المتخيلة في حدود ثابتة ... حيث أطلقت التصور إلى أبعد مما هو مرئي أمام المشاهد وأصبح المشاهد يتخيل شخصيات أخرى غير تلك التي تنطق الكلام ، فهو يرى ممثلة تؤدي الواقعة بفعلها وحدثها ولكنه يعايش الشخصية التي يتخيلها ويعرفها والمتأصلة بذاته وذهنه .. فبدأ الدور يستقر كنموذج لأكثر من صفة «أم وحببية وأخت وخالة أو امرأة ، يرغب أن تكون نموذجه ، ذلك النموذج المقدم من خلالها».

خامساً: بالبساطة والوضوح وقرب الموضوع إلى درجة الحياتية التي تجعل المشاهد ينظر بعيني التأمل والاهتمام إلى مكان الفعل .

سادساً: البناء الصوتي للعرض ، أي تصويت الحالة وصولاً إلى خلق موسيقى العرض المرتبطة برحم الكلمة وصوت الممثل ، بل وحتى اللحن الذي ابتدعه الممثل من ذاتها وغنته من خلال الحوار وعبر الاستجابة الروحية والحسية لأسلوب الصوت والغناء ، حيث توسع دور المشاهد إلى ما هو أعمق وأشمل يدخل في فعل الإنتاج للمعنى الداخلي ، حيث تعدى الانصات إلى ما نجده ، وقد حدث كثيراً أن غنى المشاهدون أو رغبوا في أن تنتهي المسرحية وهم جميعاً ينشدون مع المغنية الممثلة المقطع الأخير ،

المسرح وإشكالية الجمهور

حيث يتحول المشاهدون إلى جوقة إنشاد في طقس ديني .

إن الحركة والإيماءة كانت كلها تعتمد على الحقائق المحسوسة ، وكانت تملك تعبيراً صادقاً وصريحاً عن الحياة وعن هموم الإنسان في داخل حالات شديدة التناقض مثل الضياء والإحباط وبين الأمل والحياة .

إن ترنيمة الكرسي الهزاز اعتمدت على مفردات متنوعة مثل الدعاء ، الغناء ، الإنشاد ، الخ ... تداخل هذا التنوع بشكل حي وامتزج بالزمن والأداء فنرى هذه الشخصية تتناغم مع تلك التي تغني قصائدها وأغانيتها الحقيقية بدعاء قد يصل إلى أعلى درجات التعب والانشهار ، وكأن الاثنين يعبران عن فكرة واضحة عاطفية متشابهة وتحول الرمز والدلالة المختلفة إلى دلالة متوحدة حتى وإن كانت تحتل التعددية بالتفسير .

كما اعتمدت أيضاً على الغموض الواضح والوضوح العميق في إعطاء هذه الدلالات ... فالإشكالات التي استغلت عكس حقيقتها ارتبطت بالفن والعرض بعلاقة أساسية تلك التي عن طريقها تمكنا أن نعكس النموذج الاجتماعي إلى الواقع فالعرض لم يكن صورة للحقيقة ، بل كان نموذجاً لها .. فالمشاهد وهو يعيش العرض كان يعلم دائماً عن حالة إدراك للواقع بمفردات إنسانية وإن لم يكن هذا الاتفاق معلناً .

لقد أنجزنا هذا العمل بهاجس أن المشاهد يستقطب كل أحاسيسنا وأفكارنا التي عملنا على تجسيدها من خلال العرض المسرحي الذي لم يعد يرتبط بنا بقدر ارتباطه بالمشاهد.