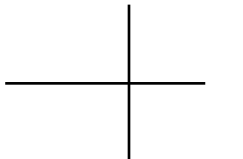
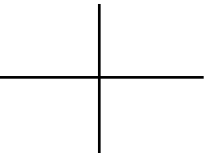
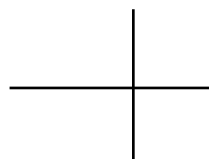
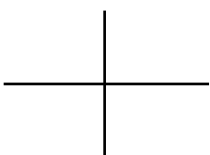
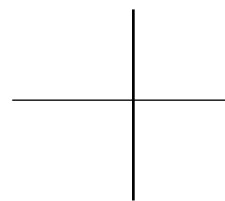
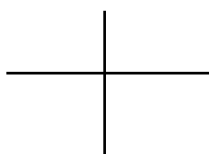


مختبرات المسرح

التجربة والمنهج إلى أين؟

د. عوني كرومي





د. عوني كرومي

مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

الإهداء

إلى روح الدكتور علي جواد الطاهر الذي حفزني في حياته لكتابة تجربتي المسرحية ولقد وعدته خيراً وكلي أمل أن يهدأ في مثواه الأخير فله منا كل الحب والتقدير وإلى ذكراه الإجلال والتكريم .

إلى أستاذي رائدي المسرح العراقي جعفر السعدي وخليل شوقي .

إلى المخلص والمتفاني من أجل الثقافة والفن المسرحي موسى زينل الذي حفر بصمت في صخور الجبال الخليجية من أجل ثقافة مسرحية متنورة ومتطورة .

وإلى الرجل الذي حمل روح المسرح ومختبراته المسرحية وسعى جاهداً إلى الأمام ليكون للفكرة كيان نظري فحسب ، وإنما وجود عملي أيضاً ، الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم الذي أحس وأنا أبحث في هذا المجال وكأنني أحقق شيئاً من طموحه في مجال الثقافة والفن العربيين ليس على مستوى منطقة الخليج وإنما الطموح من أجل مسرح إنساني .

إلى كل رجال المسرح العربي في منطقة الخليج الذين حملوا المسرح صليباً حقيقياً بهدف الدعوة من خلاله لأجل التطور الاجتماعي والثقافي في مجتمعاتهم وهم يشقون طريقهم نحو النور الساطع للحقيقة التي نطمح للوصول إليها .

إلى روح إبراهيم جلال وصقر الرشود رائدين ومجربين عملاً في مسرح دول الخليج العربية .

إلى مؤسسي فكرة مهرجان المسرح في دول الخليج العربية وقادة فرقها الأهلية .

* د. عوني كرومي . مخرج مسرحي معروف من العراق

النص والتقنية إلى أين ؟

إلى المسرحيين الرواد الذين أعتز بعملهم عبدالعزيز السريع ، فؤاد الشطي ، عبدالرحمن المناعي ، حمد الرميحي ، علي ميرزا ، يوسف الحمدان ، عبدالله السعداوي ، عبدالله المناعي ، عبدالله يوسف ، عبدالكريم جواد ، سيف الغانم ، عبدالله أحمد ، بكر الشدّي ، عبدالله يوسف ، علي عبدالله خليفة ، أحمد الزباني ، صالح كرامة ، ميسون القاسمي .

إلى الدكتور عبدالرحمن عرنوص الذي سعى دائماً من أجل مختبره المسرحي وأغنى هذا الموضوع بأبحاثه وتطبيقاته ، وإلى الدكتور كمال عيد الذي كتب بحب عن أولى تجارب المختبر المسرحي في بغداد .

إلى الكاتب المسرحي عقيل سوار الذي تربطني به علاقة أخوية وصداقة عميقة وأشعر بأنني مازلت مقصراً معه رغم هذا الإهداء الذي أتمنى أن يعبر عن جزء من شكري وتقديري .

إهداء خاص إلى النساء الطليعيات في المجتمع الخليجي الممثلات اللواتي صعدن على خشبة المسرح في أقطار الخليج ليس فقط لكي ينرن بوجودهن مجتمعاتهن وثقافتهن ، إنما أيضاً هذا العالم المظلم الذي نعيش في داخله فلهن كل التقدير على جهادهن في سبيل الفن المسرحي .

إلى أصدقائي وزملائي من الممثلين الذين عملوا معي في المختبرات المسرحية وإلى زميلي الغربة كريم بياني ومحسن عثمان اللذين ساعداني في مسيرتي الجديدة وساهما في طبع هذا البحث ، وإلى الأخوين اللذين اشتركا معي في أول مختبر مسرحي باللغة الكردية موفق رشدي وعمر توفيق ، إلى هؤلاء جميعاً أكرر ما قاله لي يوماً أستاذي الفاضل الدكتور علي جواد الطاهر هذا بعض ما عندكم أعدناه إليكم .

د. عوني كرومي

مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

المقدمة

يحتاج الفنان في كل تخصصات فن المسرح إلى جانب الموهبة والقابلية والإرادة ، إلى تعلّم الحرفة أو الصنعة أو المهارة التي تؤهله لتفجّر قابلياته ومواهبه ورغبته في التواصل والاستمرار في فن المسرح ، ولهذا نجد أن المختبر المسرحي هو الوسيلة الكفيلة - إلى جانب الدراسة النظرية والتطبيقية الأكاديمية - لأجل التمرس في العمل المسرحي .

وبما أن المختبر المسرحي هو فعل وانتماء حر لا يحصل فيه المشارك على منافع مادية بقدر ما هو عمل تطوعي غير إلزامي جماعي ، يتأتى الانضباط فيه من الذات ، ويهدف إلى تطوير البراعة التي تحقق المتعة بالارتقاء بالعمل الفني والذات الفنية إلى مصافّ الرقي والتطور .

إن المختبر المسرحي هو تجربة يحصل عليها المشارك من خلال تفاعله الحر مع مجموعة العمل ، لا يخضع إلى تقاليد وعادات أكاديمية إنما هو بحث دائم ومتواصل ، ووعي كامل بمعرفة أدوات الفنان الذاتية ، الجسدية ، الذهنية ، الصوتية والفكرية .

إن المختبر ممارسة وتجريب ، بعيداً عن معايير الخطأ والصواب ، النجاح والفشل ، الربح والخسارة ، يبني عمله على مبدأ الإزاحة والتكامل ، الحذف والإضافة من خلال الممارسة العملية والتطبيقية على النفس وعلى الآخر .

كما أن المختبر المسرحي هو تبادل حضاري وثقافي ، يمتلك وعي المسؤولية

النص والتقنية إلى أين ؟

الجماعية ويقر بمبدأ التأثير والتأثر ويحول تجربة وخبرة الآخر إلى لحظة تكاملية وضرورة دائمة ، لأجل إزاحة ماهو عالق في الذات من قوالب وجمود وتكلس ، وتفتيت الأشياء من أجل إعادة بنائها .

إنه البحث المستمر ، والتدريب الدؤوب ، والصدق والالتزام مع النفس والآخر كما أنه الجدل المستمر والحوار الدائم في كل المجالات ، لا يبني على مبدأ الشك في الظواهر ، بقدر ماهو تقبل لما وصل إليه السابقون ، والعمل على تطوير ماهو ممكن ، وصولاً إلى ماهو غير ممكن ، أي أن النتائج التي يتوصل إليها المختبر قد تكون تنفيذاً لكل القوانين السابقة لفن الممثل ، أما الشك والعودة إلى البداية وإلى نقطة الصفر فقد تكون إعادة غير مباشرة لما وصل الآخرون إليه ، وقد لا تقود إلى نتيجة متطورة . إن النظر إلى تاريخ التجربة على أنه بديهية يعمل الآخرون على تطويره هو الوسيلة المهمة في المختبر من أجل تراكم الخبرة والتجربة .

إن المختبر المسرحي يعيد طرح الأسئلة الأزلية لفن المسرح ، وبالذات على الممثل ، من أجل تطوير أدواته التعبيرية الصوتية والجسدية ، والارتقاء بفهمه لوظيفة الفن الاجتماعية والفكرية والسياسية .

إن فن المسرح هو فن الذاكرة الجمعية والاجتماعية ، هو فن الذاكرة المبني على الملاحظة والمعاشية والمرور بالتجربة ، إنه فن الذاكرة التي تخزن المشاعر والانفعالات والأحاسيس .

إن المختبر المسرحي يعمل على صهر الأساليب والمذاهب والطرق والنظريات المعرفية ، ويسهم في الاغتناء منها والعمل على تثبيت فتاعات جديدة يحسم فيها المستهلك والمعتاد والممثل والمقرف في عمل الممثل وصولاً إلى متعة حقيقية في عملية الإنتاج والعطاء .

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

تعريف المختبر المسرحي

نفهم تحت هذا المصطلح كل أنواع الورشات والمعامل المسرحية والتجارب التي لم تتخذ من منهج معين وسيلة لتكرار تجاربها ، وتعليم تلاميذها ، بالرغم من أن هذه المناهج قد ظهرت من خلال أعمال المختبر المسرحي ذاته ، وكذلك يمكن أن نفهم كل الاتجاهات الحديثة التي أسست من خلال روح المختبر سماتها الأساسية. تحت ظل أي شكل من أشكال المؤسسات المسرحية التعليمية أو الفرق المسرحية ، أو التجارب الفردية منها والعالمية . وكذلك كل التجارب التي أغنت التجربة المسرحية على مستوى التنظير والتطبيق ، وسعت إلى تطوير دائرة ثقافة ومعارف المسرحيين ، كما أن مصطلح المختبر قد ينطبق على تجربة وحيدة أو عدة تجارب تميزت ببعض السمات التي تعتبر إضافة لخبرة المسرح عبر تاريخه الطويل ، أو تلك التجارب التي أسست لاتجاهات لاحقة متميزة في المستقبل اغتنى بها المسرح وتطور معها وتغير في أسلوب تلقيه وتفاعل المشاهد معه .

ونفهم تحت هذا المصطلح أيضاً ما تُعُورف عليه باسم المحترف والورشة والجماعة والاستوديو التي تأسست إلى جانب الفرق المسرحية المحترفة والهاوية.

إن المختبر المسرحي هو عملية تأكد من نتائج الأفكار بعد ممارستها وليس الاقتناع بها لما تحتويه من معلومات قابلة للاقتناع والتصديق والفهم .

والمختبر المسرحي الذي شاع وأصبح عنوان هذا البحث هو مرادف لكل الاجتهادات والأبحاث المسرحية التي تنطوي تسميتها على كل الأعمال التي أنتجت من خلال فرقة فنية سعت للوصول بالفن المسرحي إلى مصافّ الرقي

النص والتقنية إلى أين ؟

والتحديث ، إن كانت على شكل ورشات مسرحية أو أعمال فنية علمية أكاديمية ، ضمن أطر المؤسسات العلمية أو استوديوهات فنية طليعية ملحقة بالفرق المسرحية ، أو فرقة مسرحية متمردة على شكل الإنتاج والإبداع الفني المقنن والمحدد.

إن المختبر المسرحي يعمل بمقاييس خاصة لأجل إثبات نموذج أو فكرة في فن المسرح ، لأن الفكرة بالنسبة للممثل هي طريقة تدريب على مفردات تعبير ، بهدف خلق نموذج صادق ، بعيد عن الرتابة والنمطية والافتعال والآلية والتشنج . إن المختبر يعمل على الابتكار والتجديد والاكتشاف وعدم السقوط في التجميع والتقليد والمبالغة .

فمثلاً لا يمكن للممثل أن ينجز عمله خارج المختبر المسرحي ، أو التمرين الذي يساعده على إطلاق طاقته الحية ، لأجل تحقيق حضور مسرحي ، بل كلما كان الممثل واثقاً من خطوات عمله ازداد حضوراً وتألّقاً . والمخرج هنا يملك دوراً مهماً في إيصال هذا الشعور والتأكد منه عندما يجعل من نفسه مرآة للممثل من خلال لعبه دور المشاهد الحي في التمرين .

إن المختبر المسرحي يعمل على الدقة المتناهية في تفاصيل الأداء أو الفكرة والبحث الدؤوب عن الابتكار . وهو اختبار للصبر والصدق والهدوء والتكامل ، ويعمل على تطوير القدرات الذاتية إلى درجة أن تكون المخيلة مبدعة ، والجسد معطاءً ، والصوت متألّقاً ، وتصوير القدرة على خلق الإشعاع للسحر الذاتي الذي يميز الفنان المبدع ، فهو يسعى إلى تحرير الممثل من النمط التمثيلي ، وتطوير مهارة الممثل ، مثلما يسعى إلى تطوير مفردات المسرح .

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

إن المختبر المسرحي لا يميز بين أعضائه ولا يعتمد على النجومية بالمفهوم الاستهلاكي إنما يهدف إلى النمو والتميز بعيداً عن الفرور والغطرسة ، يراعي الدقة والنظام والانضباط ، لذا تراه يحزر الممثل من التقليد والاعتیاد والنسخ ، ويسهم في اكتشاف الذات والثقة بالقدرة على الإنجاز.

إن المختبر المسرحي ليس حالة مثالية وصفات وأخلاقاً فقط إنما هو بحث وفعل وسلوك ومحاولة التخلص من الكثير من الشوائب والأخطاء ، والظواهر التي قد يعجز المرء عن نقدها أو حصرها أو التأكد منها .. إنه مجموعة أخطاء قبل أن يكون الصواب بعينه ، وقد يكون المختبر هو الفشل بعينه لعدم تكامل عناصره ومكوناته ولكنه في الوقت نفسه سعي لخلق المثال في المكان والزمان كما أن إنتاجات المختبر المسرحي ليست هي فقط تلك الأعمال الناجحة ، إنما قد يتعلم المرء من الفشل الذي يصيب أعضاء المختبر ، وقد يصل العمل في المختبر إلى درجات اليأس والإحباط ، ولكن المعنى لفكرة المختبر هي الديمومة والاستمرار.

إن المختبر المسرحي لا يعني العمل في المسرح بشروط مثالية على مستوى الإنتاج والتسويق والتكامل ، إنما هو العمل اليومي في الممكن لأجل تحقيق المستحيل .

إن المختبر المسرحي يأخذ دائماً روح الطليعة المسرحية ، وتتشكل أعماله بروح التجريب ويمكن أن نطلق عليه المسرح التجريبي الذي يسعى إلى الكشف عن سمة من سمات المسرح ، أو يؤسس في مرحلة تاريخية سمة جديدة في الأسلوب أو الشكل .

إن الأعمال الطليعية والتجريبية في مرحلة معينة تكوّن المعين الذي يغذي تجربة

النص والتقنية إلى أين ؟

المسرح في قطر من الأقطار بالجديد ، والذي يسقط المألوف والمعتاد في داخل حركة المسرح ، من أجل تأكيد الجديد المناسب للعصر بذائقته الاجتماعية والفنية .

إن المختبر المسرحي لا يمكن أن يكون بديلاً لتأسيس الفرق الحكومية والأهلية ، إنما يمكن أن يساهم في تطوير عملها وكادرها الفني ، وهو يعمل إلى جانب المعاهد الفنية والتطبيقية على رفد الفرق المسرحية وتأهيل وتطوير قدرات العاملين فيها ، ويستحسن أن يسير في شكل متوازٍ معها من أجل دفعها إلى التجديد ، والتحديث ، والديمومة ، والاستمرارية .

إن المختبر المسرحي بحث في جوهر فن المسرح ، حيث التأمل والاكتشاف ، ويسعى من يعمل في داخله إلى معايشة التجربة بروح خلاقية .

إن المختبر المسرحي يدفع بأعضائه إلى توق الإنتاج والإبداع ، يفتني بالتطبيق العملي والمداخلات النظرية والأفكار التأويلية ، ويتطور بالممارسة اليومية التي تمنح الفرد المشارك القدرة على تقييم نفسه والآخرين من خلال ما يراكمه ويتدرب عليه ، ويدفع بالمشاركين إلى الحلم وتلمس المستقبل لأن العمل والإنتاج هما نافذتا المستقبل .

المختبر فعل ، وبحث ، وتعلم من الحياة والتجربة المسرحية معاً بشكل جماعي ومن خلال حوار خلاق .

إن المختبرات المسرحية قد تساعد على التخصص رغم أنها تعدا لمشارك لكي يكون رجل مسرح بالدرجة الأساسية ، وأن المختبر لا يسعى لكي يقدم نماذج فنية

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

متوسطة ، إنما الهدف أن يتميز كل مشارك بما يقوم به ويكون هو نفسه في نهاية المطاف .

إن المختبر يحاول أن يستفيد من المزاج ، والعضوية ، والتلقائية ، والارتجال والمصادفة ، ويعمل على تعميقها بهدف تحويلها إلى ظاهرة للتألق والإجادة .

إن المختبر يجب أن يتسم دائماً بالدعوة ، ويرافقها إصلاح مفردات المسرح بشكل عام ، ومفردات لغة الممثل بشكل خاص . فهو دعوة لتجاوز المراحل التي وصل إليها المسرح ، وإلى ما تحول وتراكم كتقاليد وعادات تمثيلية ، من خلال اختيار المفردات المقدمة ، والمطروحة ، لأن الخبرة الفردية والتجربة الجماعية تساهمان في صياغة مفردات جديدة لفن الممثل .

إن المختبرات المسرحية سوف تكون مثمرة ، فيما إذا تم متابعة نشاطها بهدوء ، وكتابة أفكار العمل ، لأن التمرد على طرق الإبداع لا يمكن أن يستمر ، إذا ما تم متابعتها بشكل موضوعي في تسجيل الحقائق والنتائج التي ينجزها المختبر ، لهذا ندعو دائماً إلى متابعة المختبرات من قبل منظرين مسرحيين ، والعمل بعيون غريبة وموضوعية ومن داخل المختبر ولنا في التجارب العالمية ما يؤكد كل ما ذهبنا إليه .

إن المختبر المسرحي لا يمكن له أن يعرف النتيجة مسبقاً ، وكثيراً ما كنا نردد ونحن نبدأ العمل بأننا لا نعرف ماذا سنفعل ، وكيف سنفعل ، هذا لا يعني غياب التخطيط ، بل غياب القصدية المسبقة للعمل ، لأننا لا نعرف ماذا سيكون عليه العرض أو المسرح ، وربما نرتجل ما ليس في ذهننا ، ولكن ماهو موجود في حياتنا ووجداننا ، إننا نعرف لماذا نعمل وإرادة الفعل وضاحة لكي نكون شهوداً على

النص والتقنية إلى أين ؟

زماننا ، ولكننا لا يمكن أن نحدد النتيجة .. إن خطة التدريب وإعداد موضوعها يجب أن تكون حاضرة ومهيأة ، ولكن المختبر يعتمد على المبادرة الشخصية ، وسرعة البديهة ، وقدرة الوصول إلى النتائج أثناء التطبيق .

إن المختبر المسرحي يجب أن يعمل على كشف المهارات الذاتية التلقائية من خلال الارتجال مع النص ، بدون نص ، فكرة ، صورة ، تكوين الملابس ، الأقنعة ، الفضاء الخيالي . كما يجب أن يتحول كل ما هو واقعي وطبيعي في حياة الفنان إلى فن ، وعلى أعضاء المختبر أن يعيشوا الفن بداخل حياتهم ، أي أن الممثل يحاول أن يتواءم مع الشخصية التي يؤديها وكأنه هو ذاته الشخصية .

باختصار إن العمل المسرحي المختبري مهما تعددت تسمياته ، وأسماء تجمعاته الحديثة ، يبقى منحصراً باتجاه البحث والتجريب ، وتوسيع المعرفة ، وفرز القدرة الإبداعية ، للتحرر من المألوف والمعتاد والعضوي والفعل الارتجالي الآني ، والتخبط والعشوائية والتخلف والاستسهال والنقل والتقليد الأعمى ، بعيداً عن التأثير والتأثير والاستغلال للمنافع الشخصية والاستثمار الآني بعيداً عن نبل الفكرة والتسطيح الثقافي والحضاري والتسلط الفردي .

المدخل إلى المختبرات المسرحية العربية

إن المختبرات المسرحية بشكل عام في بلداننا العربية وبشكل خاص الخليجية منها تسعى وتسهم في تأسيس نظام معرفي جديد في مجال المسرح على مستويين ، أولهما العرض وثانيهما التلقي . وفي مجال العرض تحاول هذه المختبرات تلمس الطريق الصحيح في مجال إعداد الممثل جسدياً وذهنياً

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

وجمالياً وصوتياً ، وتمنحه فرصة حية للتجدد والتطور ، حيث أن عدداً كبيراً من المساهمين في الفرق المسرحية من الهواة وغير الدارسين لعلم وفنون المسرح، ومن العناصر المحبة لفن المسرح والتي وهبت فنها وجهدها لتطوير حركة المسرح في بلدانهم ، أو من المخرجين الذين يسعون للاستمرار بالتعلم والتأهيل والتطور في مجالات عديدة من تخصصات العرض المسرحي المتنوعة والمختلفة، مثل التمثيل والإخراج والسينوغرافيا والتأليف المسرحي . أو حتى من المتمرسين الذين يرغبون في التعرف على التجارب الجديدة والحديثة .

إن عدداً هائلاً من المسرحيين في بعض الأقطار الخليجية ، يتطلعون للاحتكاك ببعض الخبرات العربية والعالمية المتميزة فنجدهم متعطشين للتعرف على خبراتهم التربوية والفنية وتجاربهم الحديثة المتميزة ، وأنواع عروضهم وسماتها وخصائصها ، والبعض يرغب بالتعرف على الطرق والأساليب التي يتبعونها في إعداد العرض . هذا إذا أدركنا عدم وجود مستويات متشابهة في الكوادر الفنية في هذه الأقطار ، تلك التي تعمل وتستفيد من المختبر المسرحي حيث يمكن لنا أن نحدد ثلاثة اتجاهات :

الاتجاه الأول : الذي تطور من خلال فرق النوادي والمدارس والجمعيات ومن فعاليات المسرح الشعبي الهاوية ، لكي يكتسب خبرة المحترف ، من خلال الفطرة والموهبة ، حيث نجد أن مشاركتهم في المختبرات المسرحية المختلفة أكدت لديهم قدراتهم الذاتية ومواهبهم مما زادهم خبرة وتجربة على ما يتمتعون به.

الاتجاه الثاني : الهواة المبتدئون والذين يرغبون في الاحتراف أو الاستمرار في العمل المسرحي المستقبلي لفرقهم المسرحية ، ويجهدون للتعلم والتدريب من

النص والتقنية إلى أين ؟

خلال المختبرات المسرحية بهدف الحصول على المعلومة الفنية والأكاديمية الصحيحة وتعلّم الفن عبر التجربة .

الاتجاه الثالث : الخريجون من المعاهد العربية والعالمية من أكاديميات الفنون الذين يسعون إلى أن يطبقوا دروسهم النظرية ، ومعارفهم الفنية ، في مختبر مسرحي ، بهدف التعليم المستمر والتعرّف على الحديث في مجال المسرح ... كل هذه الاتجاهات مجتمعة قد تشارك في المختبر رغم اختلافات منابعها وأصولها ودراساتها وخبراتها وذلك :

أ . بهدف التجربة .

ب. بهدف إنتاج عرض مسرحي من خلال المختبر ، يقدم للجمهور من خلال الفرقة أو من خلال المختبرات التي تقام عبر دوائر الثقافة والفنون ، لأن أكثر الورشات المسرحية انتهت بعرض مسرحي يحمل سمات المختبر وطبيعته . لهذا نجد أن الدوائر التي سعت إلى إقامة مثل هذه المختبرات حرصت على استدعاء خبراء وفنانين متخصصين للإشراف والإخراج يمكن تقسيمهم :

1. فنانون يتميزون باتجاه مسرحي أو طريقة فنية ، أو متخصصون بنوع متميز من أنواع المسرح واتجاهاته الفنية ، لأجل التعرّف على الاتجاه بشكل دقيق وواضح، مثل مختبرات عملت على تطبيق منهج «ستانسلافسكي» وفن المعاشة والتقمص والإيمان بالتمثيل ، أو منهج «بريشت» كنص وطريقة عرض اتسمت باتجاه مهم في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية والتي يمكن أن نتلمس أفكارها من خلال اتجاه

٥. عوني كرومي

مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

المسرح التعليمي أو المسرح الملحمي ، أو اتجاه الحداثة كتجارب مسرح القسوة أو المسرح الحي ، والمسرح الفقير ، والمسرح الشعبي ، الذي أسس له بعض السمات المتميزة ، والذي جاء نتيجة خبرة وتجربة .

2. فنانون أكاديميون يسعون من خلال المختبر المسرحي إلى الإسهام في تطبيق جميع النظريات ودمجها ومناقشتها ، بهدف العمل على تقديم عمل راق فنياً ويتسم بالحداثة والتجديد ، وقد تميزت أعمالهم الفنية وقدراتهم الفنية على إعداد عروض ناجحة فنياً وجماهيرياً ، وتسهم في تطوير الذائقة الفنية والجمالية لدى الممثلين والمشاهدين . وقد تميزت اتجاهاتهم في الحداثة وخبراتهم وتجربتهم ، حيث نجدهم مؤسسين لاتجاهات عربية مميزة في مجال تراث المسرح والتراث في المسرح ، أو تميزت قدراتهم على خلق نموذج مسرحي شعبي حديث ومتطور ، أو في مجال شكل من أشكال المسرح مثل مسرح الصورة والمسرح الواقعي والمسرح التجريبي .

أنواع المختبرات المسرحية

إن المختبر المسرحي كما شاع مؤخراً لم يكن أحادي الشكل والتوجه إنما امتاز بالعديد من التجارب والأشكال .

المختبرات النظرية

وهي التي انحصرت بالمحاضرات الفنية النظرية في تاريخ المسرح ، أو نظريات المسرح أو في مجال كتابة النص المسرحي ، والتأليف المسرحي والتي كان

النص والتقنية إلى أين ؟

يستدعى لها منظر مسرحي أو خبير مسرحي يمارس النقد والتقييم للتجربة المسرحية في ذلك القطر ، ويشاهد بعض العروض ويسهم في التحديث والتنظير حول اتجاه مسرحي ، حيث شاع هذا النوع في كل من قطر والإمارات العربية المتحدة بالذات خلال فترة احتفالات يوم المسرح العالمي ، حيث يجتمع أكبر عدد من المثقفين والفنانين .

المختبرات التطبيقية

وهي المختبرات التي سنتحدث عنها بإسهاب في هذا البحث والتي تميزت بتداخل الجانب النظري مع الجانب العملي في تخصصات المسرح وانتهت بعمل تطبيقي. لذا نرى أن المختبرات المسرحية العربية أخذت عدة أشكال ، منها ما قامت به الجامعة العربية ، ومنها ما أشرفت عليه دوائر الثقافة والفنون ، ومنها تلك التي تخصصت بفرقة مسرحية معينة. فالجامعة العربية دعت عام 1979 إلى المختبر المسرحي الذي تكوّن من فنانين من جميع الأقطار العربية تقريباً ، وذلك بهدف العمل والتشاور والإعداد للكوادر الفنية في البلدان العربية وكذلك عمل اتحاد المسرحيين العرب واتحاد الفنانين العرب مختبرات مسرحية بهدف خلق التواصل والتأثير والتأثر بين الفنانين العرب ، ومنها من اتخذ من المحترف المسرحي سمة لعمله ومنها ما تم إنجازه ضمن المعاهد الفنية .

أما دوائر الثقافة والفنون في دول الخليج العربية فقد سعت إلى إقامة المختبرات من خلال جمع الفرق العاملة في هذا القطر أو ذاك ، بهدف تطوير الكوادر المحلية وأعمالها ، وتطوير نتاجاتها والخروج بأعمال مشتركة لا تملك شكل التحزب لفرقة دون الأخرى وإنما كانت تسعى إلى دعوة الفنانين بمعزل عن انتماء

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

عضو المختبر إلى أي فرقة من الفرق العاملة في ذلك القطر ، لقد كانت تسعى لكي يستفيد من المختبرات كل العاملين والراغبين في العمل المسرحي . وهناك مختبر مسرحي عملت وسعت إليه فرقة محددة لأجل تطوير كوادرها وإغناء خبرتهم وتجربتهم وجعلهم على تماس مع التجربة العربية والعالمية ، ولأجل إنجاز عمل فني متميز بالطاقت وتفجيرها وتطويرها والكشف عنها وتقديمها إلى الجمهور بشكل لائق مثل ما حدث في المختبر المسرحي الذي قام عليه مسرح الاتحاد في أبوظبي . وفي بعض الأحيان سعت فرقة بعينها لإقامة مختبر مسرحي يتداخل فيه المجربون المحليون مع الضيوف للخروج بنتائج تسهم في إغناء التجربة العربية مثل ما حدث مع فرقة المسرح العربي في الكويت عام 1989 من خلال مختبر تجمع المسرح العربي في الكويت تحت شعار « من أجل مسرح عربي أفضل » أو كما خطت له وأقامته دولة البحرين في عام 1997.

المختبر المسرحي العربي من أين يبدأ وإلى أين ينتهي ؟

إن المختبر المسرحي العربي يعمل على اختزال التجربة ، وقد يبدأ من لحظة الاقتناع بأنه يقدم تجربة مسرحية في مجتمع لم يتعارف على هذا النوع من المسرح التجريبي ويعمل من خلال مختبره على خلق ذائقة فنية وتراث فني مسرحي لا يروم الدخول في كل المراحل التاريخية لتطور المسرح ، بقدر ما يلم بالتجربة العالمية ، ويعمل على تجسيد حصيلتها الفكرية والتطبيقية ، ويعتقد أن البداية بالمسرح التجريبي قد تكون الأساس لانطلاقة مسرحية حديثة ، بدون التوقع بالنموذج والموديل الجاهز أو المحاكاة التي تعمل على التقليد بدون استنهاض الروح الحقيقية لفعالية جوهر المسرح .

النص والتقنية إلى أين ؟

إن المختبر المسرحي لا يدعي لنفسه أن يكون بديلاً عن المعاهد والفرق المسرحية بل يمكن له أن يكون معيناً وأساساً لظهور هذه التشكيلات اللاحقة .

أهمية المختبرات المسرحية في دول الخليج العربية

ربما لا يوجد من يشك في أهمية المختبر المسرحي بشكل نظري عام في تطوير القدرات الفنية ، ومن أجل مسرح يتسم بالخبرة ، والمعرفة ، والتجربة ، ويعمل على إعداد الكادر المحلي أكاديمياً وعلمياً ، واتباع الأساليب والنظريات الحديثة في مجال المسرح العالمي ، والعربي ، التي اتسمت بالحدثة والتجريب وإعداد القدرات المحلية والكشف عن المواهب التمثيلية والإبداعية بشكل خاص ، وتقديم أعمال مسرحية تتسم بالرزانة والجدية ، أمام طغيان موجة المسرح السهل . والمتدني ، الذي يسمى خطأً (مسرح تجاري).

أعمال مسرحية ترتقي لتكسب ثقة المشاهد وثقة المثقف بالمسرح ، وتؤكد أهمية المسرح الجاد والصادق في تطوير الذائقة الشعبية للشرائح الاجتماعية التي ترغب وتحب مشاهدة المسرح ، هذا إلى جانب تعميق دور المسرح في داخل المدينة الحديثة والمجتمع الجديد ، (وتجذير وتأهيل المسرح) كما اعتاد بعض المسرحيين العرب على استعمال هذا المصطلح لأجل تأكيد الهوية الوطنية وتقليل تأثيرات المسرح الأوربي ، سعياً إلى خلق مسرح مرتبط بالواقع والمجتمع والإنسان في المنطقة ، مسرح إنساني يعمل على تطوير وعي المشاهد وتأكيد أهمية المسرح ودوره الاجتماعي والحضاري ، ابتداء من مسرح التهذيب والتعليم وانتهاء بمسرح المتعة الفنية الراقية .

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

إن أعمال المختبرات كانت تهدف إلى خدمة المجتمع ، مما دفع كثيراً من الفنانين إلى العمل ، وقدمت مواهب وقدرات محلية حازت على جوائز في مهرجانات عالمية وعربية ، وانتزعت احترام وتقدير المجتمع ، ما دفع الكثير من الفنانين التشكيليين والشعراء والكتاب المسرحيين للعمل على نصوص محلية ، وإعداد نصوص ترتقي إلى مستوى عالٍ بالدرامية والحساسية الأدبية والشعرية والفنية ، وعملت المختبرات على تطوير قدرات العديد من المحترفين والأكاديميين وأغنت تجربتهم العملية إلى جانب كسب العديد من الفنانين التشكيليين في خوض غمار تصميم السينوغرافيا ، هذا إلى جانب إنتاج أعمال راقية شهد لها عدد كبير من النقاد والصحفيين والجمهور المسرحي ، حيث شعر الجمهور بجدية الأعمال واحترامها له وتقديرها لذكائه مما أكسبه قدرة على تلقي العروض المسرحية الجادة .

لقد أخذت المختبرات المسرحية بشكل عام على عاتقها في دول الخليج العربية تأهيل الكادر المحلي وتطوير قدراته الفنية في مجال التمثيل والتأليف ، كما عملت على الاستفادة من الخبرات العربية والعالمية التي نقلت من خلال خبرتها وتجربتها خلاصة التجارب المسرحية العربية والعالمية ، وكانت تعمل على تأسيس نتائج تجريبية تنقل المسرح من حالة المألوف المستهلك إلى حالة التجريب والشك والبحث ، كما سعت إلى الجمهور المسرحي وبناء علاقات وجسور حقيقية معه .

سعى المختبر المسرحي وساهم في تأسيس نظام معرفي جديد في مجال المسرح على مستويين أولهما العرض وثانيهما التلقي .

النص والتقنية إلى أين ؟

من البديهي أنه لا يمكن لأية تجربة أن تتجح بدون منهج ، أو لنقل ورقة عمل تكون عبر مفرداتها وفهرسها دليل عمل واضح ، يرافقه برنامج تطبيقي دقيق المراحل ، قابل للتطوير والتغيير . حتى ولو جاءت محصلة التجربة نفيًا للبرنامج نفسه ، لأن النفي هذا سيشكل بديلاً للحالة الأولى ، مرتقياً بها إلى حالة أكثر تقدماً ، لأن الرؤى والأفكار ستكون في هذه الحالة قابلة للتحقيق .

فالمختبر المسرحي يسعى إلى وضع الجميع أمام مهمات ، وواجبات ، وأفكار قابلة للتبني أو الرفض . وفي هاتين الحالتين ستكون مشروطة بالتطبيق المبدع الخلاق ، فالتطبيق وحده قادر على إعطاء المختبر أهميته وخصوصيته وهويته .

إن دوائر الثقافة والفنون تستحق الشكر على مبادراتها الخلاقة لتحقيق ظروف مناسبة للفرق المسرحية لكي تقوم بالتجارب المختبرية وتظهر إلى حيز الوجود مدى تطور فن المسرح ورسائله الفنية والإنسانية .

أهمية المختبر المسرحي بالنسبة للممثل

المختبر المسرحي يسعى دائماً إلى تطوير الحرفية الداخلية لعمل الممثل والحرفية الخارجية وخلق التواصل بين عمل الممثل على نفسه وعمل الممثل على الدور إلى جانب إعادة مكانة الممثل بالعمل على تأليف العرض المسرحي والنظر إلى الأهمية القصوى في إيجاد قراءته الذاتية التي ترتبط بالزمان والمكان .

إن فن الممثل يرتبط بالعديد من الظواهر التي لا يمكن تجاهلها مهما تغير مفهومنا عن التمثيل ، الصوت الجميل والمميز ، والنطق السليم والإلقاء ، وقدرة الممثل على تلوين الصوت حسب الحالة والموقف والشخصية التي يؤديها ، ولهذا

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

نجد أن أي خلل طبيعي يسقط عن الممثل هويته التي يتميز بها .

الحضور المسرحي والإشعاع الروحي لعطاء الممثل يرتبط هو الآخر باللياقة الجسدية والمرونة والرشاقة وسرعة الحركة وقدرة الممثل على تجسيد الحالة والموقف من خلال الإيماءة أو الإشارة أو الحركة والتألق الذهني والروحي لعمل الممثل يساعد على الإيصال والفهم والإدراك ، وقد تكون هذه الأمور من البديهة بمكان إلا أن العمل على أساسها قد يوصل الممثل الجديد إلى التأثير المناسب والإشعاع الذي يخلق التواصل مع المشاهد الفنان .

إن المختبر المسرحي يحزر الممثل من التصنع والزيغ والمحاكاة السهلة والسقوط في النمطية والتكرار والعادي والمألوف ويحفزه على تجاوز الذات وعدم الاستكانة إلى المنجز ، والقبول بالحد الأدنى لإرضاء المشاهد .

المختبر المسرحي هو بحث في المعرفة المسرحية والظاهرة الفنية لعناصر العرض بهدف الوصول إلى نتائج في مجال الإعداد والتلقي ، وبما أن المسرح هو فعالية إنسانية تختلف من فرد إلى آخر ومن مشاهد إلى مشاهد تبقى النتائج غير مرهونة بزمن أو مكان أو حتى عرض من العروض ، بقدر ما تكون النتائج عبارة عن خبرة متراكمة .

المختبر المسرحي عبارة عن بحث لأجل معرفة الغامض أو المستتر في العملية الإبداعية التي اعتقد البعض أنها سر غامض وموهبة خاصة متأتية من مجهول ، وذلك من خلال التجربة التي هي في تجدد مستمر مادامت التجربة متراكمة ، والمختبر يعمل على تراكم التجربة ونتائجها ، لهذا نجد أن المختبر المسرحي هو اختزال عن طريق البحث العلمي للزمن ، وتراكم معرفي يقوم على التجربة بهدف

النص والتقنية إلى أين ؟

إغناء الفرد وتطوره .

إن المشارك في المختبر يكتشف ذاته وقدراته ، وبهذا تزداد خبرته ومعرفته من خلال التجريب المستمر الذي يتراكم بوعي ، بعيداً عن العفوية والارتجال ، إن المختبر المسرحي يحاول أن يختبر المعارف القديمة بهدف التجديد ولهذا نجد أن نتائج المختبر هي تحديث التجربة المسرحية التي ستبقى مصدراً مهماً من مصادر العمل والإنتاج والتطور الذاتي والموضوعي ، والبحث عن الوسائل الكفيلة بإيصال المعرفة ، ليس للإنسان المنتج إنما للإنسان المشاهد من خلال كسر حالة المألوف والاعتیاد في التلقي وتقديم الظاهرة التي تحتمل العديد من التفسيرات وعدم الوقوف أمام البديهيات .

إن تجارب المختبر المسرحي شمولية ، ولا يمكن حصرها في قسم من الأقسام أو تخصص من التخصصات ، حتى ولو كان هدف المختبر التجريب على فن الممثل مثلاً ، فهو سيتعرض بالحتمية إلى بحث في الفضاء والإخراج والتأليف والإعداد ، وسيؤدي البحث في فن الممثل إلى إعادة ترتيب جميع حقائق وخصائص المسرحية وعناصرها ، والمشاهد وعملية التلقي وبناء العرض ، وهكذا في الإخراج والتأليف والإعداد مادام المختبر يقدم في نهاية نشاطه المنجز للمشاهد الذي يتفاعل مع الظاهرة الجديدة للعرض.

إن المختبر المسرحي يعمل من خلال التجربة على كشف الغامض والمستتر في عمل الفرد وهو في الوقت نفسه ممارسة للكشف والتطبيق ، لأن الفن المسرحي ليس نتائج ملموسة فقط ، إنما هو معايشة لفعل الإبداع والكشف عنه وممارسته عبر تحقيق حالة الإبداع في المنجز الذي هو العرض المسرحي ، لأن المسرح

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

ليس خبرة نظرية مخترنة بقدر ماهو معايشة حية لفعل الوجود المسرحي .

إن المختبر المسرحي يعتمد على حواس الإنسان الذي يكتشف الظواهر الطبيعية والاجتماعية ، وبهذه الحواس يتلقى الإنسان إنجاز الظاهرة ، فتقيّم الظاهرة الاجتماعية من خلال الملاحظة والمعايشة والتركيز ، وتتطلب للكشف عنها مجموعة الحواس في التلقي ، فالحواس تدخل في إطار عمل المختبر في مجالين، الأول وسيلة للكشف ، والثاني وسيلة للإنتاج ، لأن التجربة الحياتية والفنية تنتقل عبر الحواس .

إن المختبر المسرحي يقدم تجارب ترصد علاقات متغيرة بين أكثر من قطب فني، النص، الممثل (الممثلون)، الفضاء (المشهد البصري) (المشهد السمعي) أي الممثل مع نفسه ومحيطه وواقعه وحياته ومع النص والفضاء ، والأدوات المادية الفنية ومع التشكيل والحركة والإيماءة والصوت والنغم والإلقاء، ومع النص الذي هو بدوره حالة من تفاعلات متغيرة ، ومع المشاهد في الزمان والمكان الذي يقدم فيه العرض .. قد يمكن أن نتوصل من خلال التطبيق العملي إلى نتائج يمكن لها أن تتحول إلى خبرة نظرية ، ولكنها خبرة لايمكن إعادتها وإعادة نتائجها مادام المحيط الذي نعيش فيه متغيراً ، ولكن بالإمكان إسقاطها وتراكمها والاستفادة منها كخبرة مضافة لعمل لاحق يمنح نتائج جديدة . فتجارب المختبر تفتقد إلى المقياس الموضوعي المادي ، وتبقى نسبية في تلقيها ، وكلما استطاع الفنان أن يزيد من خزينته وخبرته داخل المختبر ، استطاع الوصول إلى نتائج ذاتية أولاً وموضوعية ثانياً ، يمكن أن يرصدها النقد كحالة تأسيسية للمشهد المسرحي كمعطى دائم مستمر ومتوالد .

النص والتقنية إلى أين ؟

إن المختبر المسرحي الحديث يحاول أن ينفذ ويطبق ما اكتشف من حقائق عبر تاريخ المسرح ، في البدء كبديهيات قابلة للتحقيق يكشف عن أحقيتها وصوابها ، المختبر بعمله التطبيقي في ظروف ومناخات مختلفة ومع عناصر متغيرة يحاول الوصول إلى حقائق جديدة وممارسات متطابقة مع الواقع المسرحي وحركة ديمومته ، لأنه لا يقدم وقائع وإنما يتنبأ بوقائع جديدة ويختبرها ويستخلص المعرفة من خلالها.

إن المختبر المسرحي ليس آراء مسبقة أو عناصر محددة ، إنما هو فضاء يلامس كل ظاهرة تنتج عن العمل الفعلي التطبيقي ، لأن إنتاج مسرحية يعادل عدداً من الكتب النظرية ، والخبرة التي يكتسبها المسرحي في العمل الجاد الواحد تعادل الكثير من الرصد النقدي أو التحليلي ، لأن المسرح محك تطبيقي قبل أن يكون واقعاً نظرياً ، أما المعرفة النظرية المتخمة حول المسرح فقد تقود إلى التهلكة ، وتضع المسرحيين أمام نموذج غير قابل للتحقيق ، أو نموذج مثالي غير واقعي ، فالمختبر يبدأ بالفعل ويترك النتائج والمحصلات ، لأن الفعل هو الأساس .

إن المختبر المسرحي ليس في حقيقته للعلوم التطبيقية أو تطبيق نظريات وأسس، إنما هو مختبر تطبيقي جميع عناصره مجهولة ، ولا تنطبق عليه أية معادلة مسبقة، إنه وعاء توضع فيه التجربة ويتفاعل مع العناصر الحية والميتة من مفاهيم المسرح . يستفيد من المنهج العلمي وطريقة العمل والتفكير ولكنه لا يسقط في التماثل والتطابق معها .

المختبر المسرحي يستفيد من النظريات الاجتماعية والنفسية ويتأثر بها ولكنه لا يمكن أن يطبقها أو يحيل المسرح إلى شيء شبيه بها ، لأن المسرح والمختبر

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

المسرحي حالات متغيرة غير قابلة للتجميد أو التوقف.

المختبر المسرحي بحث متواصل عن وسائل تعبير جديدة خاضعة لمبدأ التجريب، والاختبار، ورصد التأثير، وهو حالة إعداد متواصلة لأفراد متمرسين يبحثون عن الجديد، ويتحررون من المألوف والمعتاد، أو أعضاء مبتدئين يحاولون أن يكتشفوا معنى التجريب والاختبار، وقد وجدوا لديهم الرغبة والإرادة لممارسة الفن المسرحي، وقد يكون المختبر البوتقة التي تتفاعل فيها الخبرة الحياتية والفنية والاختصاصات والمواهب المتعددة لكي تعطي نتائج جديدة ومبتكرة لحركة مسرحية ناشئة جديدة تعمل على أن تخطط لنفسها منهجاً علمياً في مجال الفن المسرحي. لكي تصب في مجمل الحركة المسرحية في أي قطر من أجل زيادة فعالية المسرح وقدرته التعبيرية ووسائله في مجتمعات تسعى إلى أن تتعرف ضمن مسيرة تطورها الاجتماعية وسائل تعبير جديدة عن حياتها، لأن المسرح حياة ويتدفق بتدفقها، ويعبر من خلالها عن حقائقها، فالحقيقة بدون الحياة لا وجود لها، والبلاغة في التعبير والوصول إلى عمق الحياة غاية كل فعالية فنية تطمح أن تسهم في تطور الإنسان.

إن المختبر المسرحي يسعى لكي يقضي على الجهل والفهم السطحي لعمل الفنان المسرحي، سواء أكان ممثلاً أو تقنياً، لأننا اعتدنا في الحياة على تبسيط شديد لمفهوم المهنة، فهو يسعى لتنقية المصطلحات الفنية من شوائبها السطحية التي انتشرت في المنطقة.

المختبر المسرحي يعمل على التغير من خلال الإضافة والحذف والإزاحة والبناء والتحطيم والتشظي، بهدف التكامل الجديد وخلق المبهر والمثير وإزاحة

النص والتقنية إلى أين ؟

المألوف والمستهلك والمعتاد بهدف تحويل المسرح إلى عنصر من عناصر الحياة ضد ماهوميت ومتحجر ومتصلب ، وطرح كل الأشياء ووضعها في موضع التساؤل والشك بحثاً عن يقينية جديدة تناسب العصر وتطوره ، والإنسان وتقدمه ، واستجلاء الحقائق ونبض الغبار عن أفكار ولدت وماتت في أزمنة مختلفة يمكن أن تكون قابلة للحياة في الزمن المعاصر وتلبي احتياجات التحديث .

إن المسرح مجموعة ماهيات تتفاعل في حالة صيرورة دائمة بحثاً عن وظائف جديدة وغايات وأهداف وخصائص من أجل تأكيد ظاهرة إنسانية اجتماعية . والمنجز المسرحي من هذه الماهيات المتعددة يجد مجاله في الاختبار أو إعادة الاكتشاف .

وكمقترح للمختبرات المسرحية العربية يمكن لنا أن نعيد ترتيب مجالات البحث:

تكوين الصورة المسرحية وتعني

أ - الفضاء المسرحي وشكل المسرح في الصحراء ، الريف ، المدينة القديمة ، المدينة الحديثة ، في استثمار المبنى للغاية المسرحية أو تحويل واستثمار الفضاء التراثي القائم لغاية مسرحية جديدة ابتداء بكل ماهو أثري وقائم وانتهاء بما هو جديد ومناسب للفعالية المسرحية الذي يعمل على تصميمه وإنشائه وتأسيسه .

ب - مفردات التعبير عن الممثل الكائن الحي في الفضاء ، كلمة ، صوت ، نغم ، مؤثر ، حركة ، إيماة ، كتلة ، تكوين ، مساحة .

ج - مفردات التعبير الفني ، صوت ، أجهزة ، ضوء ، لون ، حركة ، النص ، حرف ، كلمة ، جملة ، فكرة ، موضوع ، حدث ، فعل ، موقف ، حالة ، شخصية ، دور

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

وتقديمها كرمز ودلالة .

د - طرق الإعداد البشري ، جسدي ، ذهني ، صوتي.

هـ - طرق إعداد الشخصية .

مجالات المختبر

1. إعداد الجسد عبر كل ما تركه التاريخ المسرحي من خبرة وتجربة.
2. إعداد الصوت .
3. الربط بين الصوت والجسد ومدى تفاعلها في التعبير .
4. الحركة والتكوين والإيماءة والإشارة عبر مصادرها الاجتماعية وعلاقتها بالعمل والفعل والتقاليد والطقس .
5. تنظيم مادة الممثل وتوظيف أعضاء الجسم :
أ - الحالات الواعية المدركة والمعاشة .
ب - الحالات غير الواعية ، الحلم ، الذهن ، مخزون التجربة .
6. مفردات المسرح .
7. مفردات العرض المسرحي .
8. مفردات الممثل - الجوانب الداخلية والجوانب الخارجية ، أسلوب العمل والإعداد وقدرة المراقبة على المنتج الفني مثل قدرة المراقبة والملاحظة كفن .
9. علاقة المسرح بالمجتمع وعلاقة المجتمع بالمسرح .
10. اختبار أعراف الجمهور المسرحي من تقاليد وعادات وطقوس مسرحية وممارسة وتلقٍ ومتعة .
11. مجالات الارتجال - التمثيل الصامت أي بدون نص ، الارتجال للنص ،

النص والتقنية إلى أين ؟

الارتجال مع الفضاء ، الأثاث ، الملابس ، الموسيقى .

إن المختبرات العربية قامت على أساس وجود عناصر مسرحية اهتمت بتحديث المسرح العربي على مستوى الفكرة الاجتماعية ومن أجل تطوير أدوات الممثل والعاملين بشكل عام في المسرح ، وتطوير فعالية المسرح الاجتماعية والحضارية، والعمل على إغناء الحركة المسرحية باتجاهات تتجاوز المألوف والمعتمد ، وهناك مؤسسات حكومية كانت تهدف إلى التأسيس وإرساء قواعد العمل المسرحي وتطوير الكادر الفني وتأهيله وإعداده والمساهمة في الإنتاج والتشجيع . وقد أدى كل هذا إلى ظهور مخرجين تميزوا بالجدية والرصانة والعمل المنظم من أجل تحقيق رؤيتهم الفنية والجمالية إلى جانب كتاب مسرحيين يعملون من أجل نشر الثقافة والوعي من خلال أعمالهم بعيداً عن الاستهلاك والاستسهال .

عوامل نجاح المختبرات المسرحية

إن من أهم عوامل نجاح المختبرات المسرحية العربية والخليجية بالذات أن المختبر يحتوي على أكثر من فائدة في مجال إعداد الممثل والنص والعرض وذلك للأسباب التالية :

1. فترة محددة معلومة .
2. هدف واضح .
3. فائدة مباشرة في مجال إعداد الممثل والنص والعرض تظهر للعيان ويحس بها العاملون والمسؤولون ويتلمسون نتائجها مباشرة .

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

4. تتسم بالتركيز وتخلق انضباطية عالية وعدم تفريط بالوقت والجهد في أعمال مسرحية مترهلة تتحكم بها الأمزجة والأهواء وتتصف بالحماسة المؤقتة .
5. الوصول بأعمال المختبر إلى درجة الجودة التي تؤهلها للمشاركة في المهرجانات العربية والمحلية حيث تتسم بروح المنافسة والرغبة في التفوق والتميز ، يبذل فيها المشرف أو المخرج ويقدم كل ماتوصل إليه واختزنه عبر مسيرته المسرحية حيث نجد كثافة المعلومة ، والكثافة والتركيز في التمرين والإعداد ، وتحمل مسؤولية فردية وجماعية تجاه المختبر والعمل الذي يقدم من خلاله .
6. الاهتمام الإعلامي الذي يرافق المختبر كحالة متميزة مما يجعل المسرحيين يفكرون ويناقشون ليس فقط مشاكلهم النقابية والإنتاجية ، إنما المشاكل الجمالية والفلسفية وعلاقة المسرح بالمجتمع والدولة.
7. حضور مكثف من قبل المجتمع المحلي في العروض المسرحية للمختبر .
8. اهتمام المسؤولين عن الثقافة وتحريك جو الثقافة بشكل عام .
9. تسليط الأضواء على العاملين في المسرح ومشاكلهم .
10. إعادة مناقشة أمور المسرح في العلن وعدم الاكتفاء بالحوار الداخلي بين الفنان ونفسه أو الفنان وفرقته .
11. تحقيق مكاسب مهنية ، ودفع المسؤولين عن الثقافة في البت بأمور تتعلق بالإنتاج وتأسيس الفرق وتقديم المساعدة ، وفي بعض الأحيان تصل إلى مجال بناء مسارح جديدة في المدن .
12. تفرغ الفنان خلال فترة المختبر من عمله الروتيني ومنحه الفرصة للعيش من فنه وفننه والتركيز على عطائه .

النص والتقنية إلى أين ؟

13. المختبر المسرحي منشط عقلي وذهني يدفع بالمسرحيين إلى القراءة والبحث والعمل ويحول كل أيام المختبر إلى واحة من النقاشات في مجال المسرح .
14. تحفيز الجو الثقافي والتطلع إلى الأحسن والأفضل في العطاء .
15. تقديم المساعدات المالية لإنجاز العمل ومكوناته بشكل لائق حيث يتم الصرف على أبواب الديكور والملابس والإضاءة بشكل يتناسب مع تطلعات أفراد المختبر .
16. خلق حالة الألفة والمحبة بين العاملين من خلال العمل وتجاوز المشاكل الآنية الضيقة والارتقاء بمسؤولية العمل وابتعاد العاملين عن الرثرة والنفاق والشقاق .
17. منح فرصة للمشرفين لإبداء حسن نياتهم في التشجيع والعمل والإنتاج .
18. يحقق المختبر حالة من الالتزام النادرة بالعمل ، والعمل على نجاح العرض وذلك بسبب التفرغ ومعرفة الغاية والفائدة الحياتية والاجتماعية للعمل الفني، وارتقاء الرقابة الاجتماعية والشعور بالمسؤولية إلى درجة كبيرة .
19. يحقق المختبر حالة من التشجيع والمساعدة والاعتراف الاجتماعي بالفعالية الثقافية والفنية ، مما يزيد من الاندفاع والحماسة للعمل ، وتستقطب الحركة المسرحية وجوهاً جديدة وعناصر مهمة تسهم في تطوير وتطور فرقها وتجمعاتها المسرحية ، وتنظر إلى الوقت بروح عالية فعالة وإنتاجية مثمرة للفرد ، مثلما هي للجماعة ، بعكس الترهل والشعور بضيق الوقت في الأيام الروتينية واللقاءات اليومية التي لا تثمر ولا تستغل إحساس أعضاء المختبر بفعاليتهم الفنية والاجتماعية في العمل ، بعيداً عن التطلع إلى الشهرة

د. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

والمجد وإغراء الكسب المادي .

20. يتلمس أعضاء المختبر المسرحي خبرة وتجربة كل مشارك على انفراد مما يزيد من روح التأثر والتأثير ويكشف لكل مشارك قدراته الذاتية ومواهبه ومعارفه التي تؤثر في مسيرته الفنية لاحقاً .

تأثيرات المختبر المسرحي في المدى البعيد

يُخطئ من يعتقد أن المختبر المسرحي الواحد حالة سحرية في تطوير أية حركة مسرحية في أي قطر من الأقطار ، بقدر ما هو حاجة ووسيلة للتطور ، تشارك مع وجود الفرقة والمعاهد الفنية والفعاليات المسرحية المتعددة ، وتظهر نتائجها وتؤثر في المدى البعيد مثلما تؤثر في خلق حالة مسرحية متجددة .

فعلي المدى البعيد

- يشكل المختبر وأسلوب العمل والإنتاج نموذجاً فنياً ومعياراً تقييمياً ذاتياً وجمالياً ونقدياً على مستوى العمل وخصائصه المقدمة مما يجعل المسرحيين أمام مسؤولية الوصول إلى النموذج وتجاوزه .
- يمنح المشاركين الثقة بالنفس ويعطيهم منهجاً عملياً تطبيقياً يومياً يمكن له أن يغير من أسلوب العمل والإنتاج .
- يبني شخصية الفنان ويضعه أمام مسؤوليته الفنية والثقافية والاجتماعية ويزيد من حرصه على مستواه وموقعه مما يحفز على التطور والتقدم .
- يثير عند المشاركين الرغبة في الممارسة أو التوجه ، كما يسمح للمشارك أن يرى الكثير من المفاهيم النظرية محل تطبيق ، عبر أسلوب العمل ، ويقرب ما هو ذهني مثالي إلى حقيقة مادية موضوعية .

النص والتقنية إلى أين ؟

- يترك أثراً في يوميات وعمل الفنانين الذين قد نرى بعضاً منهم يتجه في المستقبل للعمل على ذاته وتطوير قدراته .
- يمنح الفرصة لكي يتميز البعض في مجالات التمثيل والإخراج وقيادة العمل ويكون شخصياتهم المستقلة التي تنتج أسماء عديدة مهمة في المستقبل ، تلك التي تساهم في مثل مختبرات كهذه حيث نجد أن الكثير من المتميزين يشيرون بوضوح إلى استفادتهم من خبرة المختبر والعناصر القائمة عليه في حياتهم اللاحقة ، انطلاقاً من باب الوفاء للخبرة والتجربة التي عايشوها في داخل هذه المختبرات ، والشواهد كثيرة ومتعددة على ظهور مخرجين وممثلين استمروا في العمل المسرحي وساهموا في تطويره .
- المختبر يخلق اتجاهات وتياراتاً يؤثر بشكل مباشر في الأعمال اللاحقة لأعضاء المختبر أو في المسرحيين بشكل عام ، وتبقى أعمال المختبرات نماذج يقاس عليها مدى تطور الأعمال اللاحقة بهدف تجاوزها وخلق حالة جديدة متقدمة.
- يؤثر في مجمل الحركة الثقافية والفنية من خلال طرحه كنموذج فكري يحمل معه الأسئلة ، ويدفع الكثيرين الذين يعيشون في الظل للاستمرار والعطاء وفي أكثر من مجال .

المختبرات المسرحية العربية ومجالات عملها

1. تطوير الأداء التمثيلي .
2. تطوير أساليب العرض المسرحية .
3. الاستفادة من التقنيات المسرحية .
4. تطوير النص المسرحي كعمل فردي وكتابة جماعية .

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

5. استثمار التراث المسرحي العربي بأشكاله المتعددة التي ظهرت في فترات متباعدة من التاريخ الحضاري للمجتمع .
6. استثمار التراث المرئي والمسموع في الأدب والحياة الثقافية العربية من أجل منح هوية للمسرح العربي.
7. العمل على البيئة الاجتماعية وزيادة فعالية المسرح الاجتماعية .
8. العمل على اللغة المسرحية المنطوقة واللغة المسرحية كمفردات مرئية مسرحية.
9. البحث عن أشكال مسرحية والاستفادة من المعمار المسرحي التقليدي والبحث عن فضاء مسرحي جديد واستغلاله بهدف كسب الجمهور المسرحي.
10. العمل على استثمار التراث الموسيقي والغنائي وربط العرض المسرحي بالروحانية الشرقية واستثمار الرقص الشعبي كوسيلة للتعبير عن الأداء المسرحي .
11. يهدف إلى خلق علاقة جديدة تعتمد على المشاركة مع الجمهور .

إن هناك العديد من المختبرات المسرحية التي قمت بها خلال عملي كمخرج في العراق والأردن من خلال الجامعات العربية ومن خلال الفرق المسرحية وسوف أتحدث عن بعض منها مؤكداً أن لها بعض الخصائص المشتركة وإن اختلفت في التوجه وأسلوب العمل مثل مختبر المسرح الشعبي في بغداد ومختبر البحرين للمسرح المستمر الذي قدمنا من خلاله مسرحية الطوابق ، تأليف فوزيه الشويش، ومسرحية الخيول ، تأليف الدكتور إبراهيم غلوم ، ومسرحية جويرة ، تأليف : عقيل سوار ، أو مختبر دمشق مع طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية والذي تكلل بمسرحية العرس المأخوذة عن بريشت ومختبر مسرح الاتحاد في

النص والتقنية إلى أين ؟

أبوظبي مؤخراً الذي قدم مسرحية القائل نعم والقائل لا المأخوذة عن بريشت ، لهذا أريد أن أتحدث بشكل عام عن الخطوط العامة التي شملت أكثر هذه التجارب بالرغم من تمايز كل مختبر عن الآخر لاختلاف العنصر البشري والكادر الفني والزمان والمكان .

مجالات المختبرات المسرحية

لقد كانت هموم جميع المختبرات المسرحية تتحصر في :

الإطار المسرحي (الفضاء)

إن كل تجربة تسعى أن توجد لها شكلاً متميزاً ، ومن عناصر الشكل : الإطار المسرحي ، انطلاقاً من ضرورة التأكيد على الجديد في الاختيار وتعميق وإغناء تجارب بعض المخرجين في هذا المضمار .. لذا كان يجب أن نسعى لأجل إيجاد إطار مسرحي نابع ومؤسس على البيئة وما تمنحه من مكان يسهم في معاشه المشاهد للتجربة بشكل غير مألوف ، بهدف تقريب المسرح إلى حياته وواقعه ، ويمتلك إمكانية تحقيق الإقناع والافتناع .. فضاء مسرحي له قابلية خلق المعاشة والمشاركة ، يحرر المشاهد من حالة الاستسهال والاسترخاء ويرتقي بفضن الفعل الدرامي إلى حالة إبداعية خلاقة ، مستغلين كل تقنيات علوم العصر المرئية والمسموعة ، لأجل خلق حالة مثالية في التلقي تحقق الهدف الفكري للعمل من خلال توفير مكان عرض ، ومشاهدة جيدة ، تسمح بتحسس روح العرض عند الممثل والمشاهد ، حتى لو تم استغلال أكثر الأشكال صعوبة .. مكان يعمل الممثل فيه بصوته وجسمه ويشارك معه المشاهد بحواسه .. إطار يخلق أسطورة العرض

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

ويكون دائماً تحت تصرف المجموعة في التمرين والعمل ، ويحقق جزءاً لا بأس به من الراحة والإمكانية لإبداع المشاركين ، ويحقق بعضاً من الخلوة والسريّة للعمل والتجريب .. وله من المرونة التي تجعله يستوعب تصورات وأشكال العمل الإخراجي ، ويحقق إمكانية التعبير والتجسيد .. فضاء خاضع للدراسة ، والتأويل ، والتأثير ، والاستثمار .. لذا سوف أقترح عدداً من الأطر المسرحية التي يمكن أن تفيدينا مؤكداً على إطار البيئّة والنموذج الإخراجي :

بيوت تراثية أو قصور مهجورة كما حدث بتجربة مسرح الدار في العراق التي سوف أكتب عنها بالتفصيل.

ساحل البحر أو جزيرة من الجزر التي يمكن أن ينتقل فيها المشاهد بواسطة المراكب من مكان ثابت على ساحل البحر .. أو رصيف من أرصفة أو ساحات الكورنيش المخصصة للراحة والاستجمام الذي يُرتاد ، مع استغلال الشاطئ والقوارب والمراكب الراسية .

ملعب كرة السلة أو ساحة كرة المضرب الموجودة في النوادي الرياضية والفنادق، حيث يتوفر فيها إمكانية المشاهدة والعرض .

متحف أو جزء من بقايا آثار المدينة ، مثل بوابة أو جدار أو أي مكان قديم مهجور، تعد له مشاهد متداخلة تمثل أحداثاً على شكل لوحات .

استوديو من استوديوهات التلفزيون ، والسينما ، يشكل فضاءً قابلاً لاستيعاب أحداث العرض .

قاعة مسرح تقليدي (مسرح العلبة) يُشكّل من جديد حسب مفردات العرض

النص والتقنية إلى أين ؟

ومضمونه .

كما أن هناك إمكانيات تقديم العرض في باحة مدرسية .. مقهى .. منتزه .
إن جميع هذه الفضاءات يجب أن تدرس على أساس قدرة المكان على التفاعل مع حدث العرض وتحقق إمكانية رؤية وسماع مقبولة ومؤثرة وإمكانية سيطرة وتوصيل من قبل الممثل .

النص المسرحي

إن النص يشكل ركيزة أساسية لأي عرض مسرحي .. لأنه لا يمثل فقط المتن الحكائي إنما يحمل معه مضمون العمل ، كما أنه يؤسس للشكل ويتفاعل ، فله خصائصه ، وبنيته ، وشكله الأدبي والفني .. كما أن لكل نص قراءاته المتعددة من قبل المخرج ، والممثل ، والمصمم ، وأخيراً المشاهد ، وما يمكن أن يقدم النقد من حالات لتغييره وتأويله ..

ومن أجل تحضير النص واختياره هناك معايير عديدة وطرق مختلفة تتحكم بالعملية أهمها المعايير الفنية والفكرية والاجتماعية للنص .. كما أن هناك أشكالاً للاختيار والتأليف :

1. اختيار نص مسرحي يحقق أهداف المختبر ويحمل في بنيته الشكل الفني الذي تطمح التجربة إلى تحقيقه ويمكن أن يكون نصاً متكاملأً محلياً أو عربياً أو عالمياً ، ولكن يفترض أن يكون منفتحاً ، ويتم التعامل معه بنية أساسية قابلة للتغيير والاجتهاد والتأويل .

2. معايير النص

إن واقعية العرض تكمن في قدرة مفرداته على تجسيد أحاسيس المشاهد بكل

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

ماهو حقيقي وواقعي ، لذا يجب أن يمتلك المتن خصائص تجسيد أنفسنا، وتنقل أفكارنا ، ومحاكاة واقعنا ، والتعبير عن عصرنا كي يستطيع المشاهد أن يرى فيه نفسه ، وحركته ، وتاريخه .. كما يجب أن يعبر المتن عن ذواتنا، ودواخلنا ، ومعاناتنا.. ويكشف تصوراتنا ويقدم الشكل الشعبي الذي نسعى ونعمل على تثبيته .. أي أن يستوعب إمكانية الأشكال المقدمة والمتفاعلة بداخلنا .. لأن شكل المتن وخصائصه ستكون هي الأخرى مسؤولة التجربة، لأننا نعمل على مستقبل جديد للدراما العربية يوازي إن لم يكن يتفوق على ما وصلنا إليه في مستوى إعداد العرض وتطوير لغة المسرح والإخراج .. إن هذه المسؤولية تدعونا للتفكير جماعياً وبصوت عالٍ مختبرين قدرات أعضاء المختبر على الكتابة منطلقين من أسس جديدة الفعل لغة المسرح .. الحدث لغة المسرح ، الشخصية .. الحكاية ، أي العمل على تشويش لغة الحدث والواقعة والفعل الدرامي ، أو تشخيص الشخصية وإلغاء المتن الحكائي التقليدي واستبداله بقراءة المشاهد .. حيث يمكن التأليف أو إعادة التأليف أو توليف النص حسب الرؤية الثابتة من خلال اختبار موضوع أو مشكلة أو أزمة .. بل يمكن أخذ ظاهرة متفردة وعرضها على منطلقات عديدة مثل الصدق الإيمان .. الفداء .. الإخلاص .. الحب .. الخيانة .. الموت .. الانتظار .. الوحدة .. الاغتراب .. الخيبة .. الإحباط .. القلق .. الألم .. الحرية .. الخ .

يتم ذلك باختيار مشاهد دراسية لنصوص قديمة أو معاصرة طرحت هذه الموضوعات ، أو من خلال أصناف أدبية مثل القصائد والقصص والروايات حيث نجد فيها طرحاً خلال النماذج الوضعية ... وهنا نجد أفكار أساسية مبنية على أحداث مختلفة تشكل وحدة فعل العرض المسرحي .. الاختيار لا يتم

النص والتقنية إلى أين ؟

لذاته لأن عملية اكتمال النص تعني في الوقت نفسه اكتمال الشكل والمعالجة الإخراجية واكمال بناء الشخصية من خلال عمل الممثل المتوازي والمتداخل في الاستيعاب والتجسيد .

سوف يؤخذ على تجربتنا على أنها اقتباسات مسرحية وأدبية إلى جانب الاقتباسات الحياتية .. دافعنا الحقيقي ليس التعويض عن المؤلف الفرد وليس انتزاع الأفكار من أرحامها الأدبية بقدر ما هو نوع من التحرر لأجل إيجاد أصداء ذاتنا وحياتنا .. إنها اقتباسات تمتلك شريعتها في التعبير عن وجودنا بأشكال لها صلة عضوية بعالمنا المعاصر .. وليس بالتعبير عن مصادرها الأساسية .. فنحن لا نعلن عن موت المؤلف الفرد بقدر ما نعلن عن قدرتنا على صياغة عرض مسرحي .. لأن غياب المؤلف لا يعني إلغاء مضمونية العرض أو شرطية بنائه كأسس جديدة .. لأن الإلغاء الحقيقي للمؤلف يعني ميلاد الشاهد المؤلف الذي ينتزع قراءته الذاتية من العرض ويعيد صياغته من خلال صدى العرض في حياته وتجربته .. لأننا في تأليف العرض سوف نعطي إمكانية الجدل والثائية التي تسمح بتعددية الاستجابة عند المشاهد .. مما يوسع دائرة صراع النموذج مع نفسه وعالمه ومجتمعه من أجل التعبير عن روح الحالة بواسطة ديناميكية الشكل الذي يسمح بتدفق العواطف .. لأن الشكل والمضمون متدفقان غنيان يسمحان بالتداعي والحلم لأن الذاكرة الإنسانية واقع ولكن صور الذاكرة قد لا تعبر عن الواقع الحقيقي بمفرداته الطبيعية بقدر ما ستكون مفردات حسية ترمز وتدلل على الواقع - لهذا السبب ستبنى الشخصية على أساس شخصية شمولية تجمع أكثر من نموذج ، وتعبر عن أدوار عديدة ، وتحمل في طياتها أفكاراً ومعاني كثيرة ، ولها وظائف مختلفة في

٥. عوني كرومي

مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

داخلها .. فتعدد الشخصية أو تشظي الشخصية إلى شخصيات ، سوف تبقى شخصية واحدة متعددة الأدوار .. تبقى قريبة من كل ما هو إنساني .. لها طقسها وواقعها وحلمها . وحياتها . ولها صدقها الذي يعبر عن غضب الحياة ، ويفضلها نعبر عن مدى الاستلاب الذي عاشته وتعيشه .. لهذا نرى أن اللامعقول في العرض ، سوف يحيل المشاهد إلى الواقع .. لأن الشخصية لا تقدم بدوافع وأسباب ، إنما تعرض بالأفعال والحالات .. أي تعدد الأسباب والدوافع ولكن الحالة واحدة .. أو تعرض من خلال حالة واحدة تقبل العديد من الاحتمالات والتفسير .. لأنها أي الشخصية ليست دوراً ، إنما مجموعة أدوار عبر ممارساتها انطلاقاً من أن الشخصية الإنسانية معقدة ويصعب التعرّف على جميع خباياها وصفاتها .. لذا يجب أن تبنى وتعرض بما هو حركي ومعروف منها ، وتعرض بما يمكن تخيله وبشكل يصعب على المشاهد أن يقدر أو أن يتوقع مصيرها وقدرها . فهي تنتمي إلى الحياة والواقع ولكنها في الوقت نفسه تنتمي إلى التاريخ ، لهذا تحرك القدرة عند المشاهد للتماثل من خلال التغريب ، فالشخصية تقود المشاهد إلى معرفة المضمون والفكرة استناداً إلى خبرته وتجربته وشخصيته ، وليس فقط على المضمون القائم على أساس أحداثها ومنتها الحكائي ، بقدر ما تحفز المشاهد كي يستنهض شخصية فيما وراء الذات الحاضرة في زمن العرض .. لأن الشخصية في تفاصيلها وولائها ستقدم كل ما هو ذاتي. فالمشاهد سيكون هو الشخصية المضطربة القلقة الخائفة .. المتلامسة الحزينة .. ومن خلال فعل المشاهدة سوف يدرك المشاهد سر مأساته هو ، وليس مأساة المسرحية أو الشخصية الممثلة.

3. إعداد النص وهو العمل على تقريب النص إلى الواقع من خلال إعداد لغته أو بيئته وأحداثه وشخصياته وتكون كل واحدة من هذه العمليات لها خصائصها

النص والتقنية إلى أين ؟

وشروطها .

4. توليف النص وهو العمل على إعداد حكاية جديدة لمجموعة نصوص مسرحية تخضع لشكل مسرحي مسبق مع اختبار لفضاء عمل .. ويمكن إدخال أنواع أخرى مثل القصيدة والقصة والمقالة استناداً إلى مبدأ الكولاج أو المونتاج .
5. ارتجال مسرحية وإعادة صياغتها حسب أحداث تاريخية ووقائع حياتية انطلاقاً من فكرة أو شخصية أو حالة على أن يتم فيها العمل بأسلوب الكتابة الجماعية .
6. تحويل نصوص ومفردات تراثية لأجل خلق احتفالية مسرحية .
7. التأليف اليومي للنص ويشترك شخص أو أكثر في كتابة أفكار المجموعة بشكل درامي على أن تغنى بالمناقشة والتحليل .. أو تكليف مجموعة أشخاص في كتابة الأحداث والوقائع على أن تكون مادة أولية قابلة للتطوير من خلال عمل المخرج والممثل .
8. إعداد العرض استناداً إلى سيناريو وسينوغرافية يعتمد التشكيل مع خلق المشاهد الحوارية المساندة للأفعال .
9. إعداد رواية أدبية بشكل مسرحي أو أخذ أكثر من صيغة أدبية حيث تكون الموضوعية هي الأساس مثل الحب .. الموت .. التضحية الخ .. أو أن تكون الشخصية وصفاتها وأبعادها ورموزها هي الأساس.
10. اعتماد مفردة مسرحية تكون الأساس في بناء العرض ، مثلاً اعتماد العرض على الحدث المسرحي أو الفعل .. أو الواقعة أو الحالة .. بحيث يكون العرض مجموعة منها تقدم بشكل فني يتناسب وطروحات التجربة .

٥. عوني كرومي

مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

مصادر النص في المختبرات

في هذا المجال يعتمد المختبر على تشظية النص وتقنيته على مستوى وحدة البناء والموضوع والعمل على اختيار قدرة الواقعة لكي تشكل عناصره وبنيتها انطلاقاً من أن الواقعة أو الحالة أو الوضعية هي الأساس في بناء الرؤية .. فالرؤية والبناء الجديد لا يعتمد على متن حكائي أي لم تعد هناك ضرورة لوجود الحكمة أو الحكاية أو الخرافة كما يقولون ، أو لنقل لم تعد ضرورة وجود الأزمات المبنية على أساس السببية والحتمية بقدر ما تكون الواقعة أو الوضعية هي الأساس بانتقاء أفعالها وأحداثها لذا يجب أن ينصب البحث على أمرين :

الأول : البحث عن الرؤية أي الشكل (ابتداء من الإطار ومفردات العرض).

الثاني : البحث عن الأفكار والأحداث والمواقف التي يمكن من خلالها عكس وجهة نظرنا حول الوجود والحياة والكون . ويتم ذلك بالطرق الثلاثة الآتية :

الطريق الأول

البحث في اكتشاف قدرة البيئة على خلق عرض مسرحي من خلال دراسة معمارية المكان ومفرداته .

الطريق الثاني

بحث متوازٍ مع الموضوعية أو الوضعية المسرحية ، وهي الإنسان في أزمتة المعاصرة ومعاملاته وتساؤلاته ومعاناته وصراعه ، ويتحقق كل هذا عبر عدد هائل من الحالات والمواقف والمعاناة للشخصيات التي تكشف لنا بحث الإنسان

النص والتقنية إلى أين ؟

عن الخلاص .. الانتظار .. الخوف والعجز .. الضياع .. وتأخذ شكل تأملات أو صور أو تداعي ذكريات أحزان تعبر عن الوحدة .

الطريق الثالث

البحث عن طقس أو مجموعة طقوس يمكننا من خلالها تقديم الحالات والمواقف متخذين من الطقوس الدينية أشكالاً تعبر عن مفردات الوضعية .. مثلاً طقوس العبادة .. الموت .. الميلاد .. التشيع .. الصلب .. العزاء الجماعي على النموذج الحياتي إلى جانب طقوس الحياة في الزواج .. السفر .. الانتظار النذر .. الابتعاد عن الشر وحماية النفس .. المرض الأعياد الاحتفالات العائلية والقبلية الاجتماعية . إن جميع المشاهد تبنى على أساس قانون الصورة وتعتمد على تأثير الصورة وتداعياتها عند المشاهد من خلال إيصال الدلالة للطقس والشعيرة وإمكانية تفسيرها وتحليلها من قبل المشاهد ضمن حدثية العرض ، أما الشخصية أو مجموعة الشخصيات فتبنى في فعلها خارج حدود الواقعة ولكنها في داخل ذاكرة المشاهد كتكوين .

أسلوب أداء الممثل

سنبدأ في المختبر المسرحي بسؤال هل نظام الأداء التمثيلي العربي عاجز عن استيعاب شكل الحياة المعاصرة وهموم وطموح المسرح العربي أم أنه قابل لكي يجسد الإنسان .. ويمنح إمكانية للمواطن العربي أن يرى نفسه وذاته ؟ إنه سؤال صعب إلا أنني أعتقد أن النظام المعرفي لأداء الممثل العربي للدور وإعداده لنفسه لازال قاصراً بالرغم من الاتجاهات والمدارس والأساليب التي طبقت ودرست في

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

معاهد التمثيل حيث نجد وليومنا هذه الظواهر التالية :

1. اعتماد الممثل على المبالغة بالصوت من خلال التضخيم في الإلقاء والاعتماد على بلاغة اللغة والمخاطبة في الأداء الصوتي بعيداً عن الدلالة والمعنى والقصد المراد إيصاله للمشاهد ، كما يفقد الممثل قدرة التأويل والتفسير .
2. يعتمد على الانفعالية والتشنج والتهديج في خلق الأجواء المأساوية والمبالغة والتميع والمط وتقليد النموذج الشاذ في الكوميديا ، وفي كلتا الحالتين لازال الممثل يعتمد على مبدأ الاسكتشات والمواقف والنكته .. يؤثر التقديم والمباهاة والمغالاة في الأداء اعتقاداً منه أن الظهور وحب التباهي كفيلان بالتعويض عن حالة الإبداع والخلق .. فهو يستعرض ذاته وشخصيته من منطلق النجومية وتحقيق فرصة الظهور والاستئثار بأكثر وقت ممكن للظهور ، معتقداً أن البطولة المسرحية بالزمن الذي يقضيه على خشبة المسرح ، فيتجاهل عنصر التأثير والإدهاش والصدمة، لذا نجد المشاهد ينسى فعل الشخصية وحدث المسرحية وتبقى أمامه صورة المؤدي فقط . وهو في كل هذا يعتمد على اختيار النموذج الشاذ في الحياة وكأنه باختيار هذه المواصفات سوف يبقى خالداً .. متناسياً موقفه الفكري وعطاءه الإنساني ومكانته الاجتماعية .. فهو يغالي في المسخرة حد القرف وبالمبالغة حد التدني .. انطلاقاً من مقولة بائية (بالغ ثم بالغ حتى تقنع) والحقيقة أن عملية الإقناع هي الأخرى إنسانية ويجب أن تعتمد على حواس الإنسان المنقولة عبر الشخصية المؤداة من قبل الممثل . لقد ابتلي الممثل العربي ومنذ بدايات المسرح المعاصر بالروح التاريخية التي تعتمد التعظيم والتباهي والإدهاش وكأن الماضي يحمل فقط الصفات البطولية الخطابية التأثيرية

النص والتقنية إلى أين ؟

متناسياً أن النموذج التاريخي هو انعكاس لرغبة المشاهد في رؤية ذاته ونفسه وفكره .. حتى اقترن التمثيل لدى العامة باختيار الطبقة العالية التي تعتمد الصراخ أكثر مما تعتمد الإلقاء ، والمبالغة والتضخيم إلى جانب الإلقاء الذي يعتمد المفاتحة الغير مميزة وكأنه ينطق الكلام مثلما ينطقه أساتذة اللغة وعلوم الأصوات مفرغاً إياها من أية عاطفة ، أو معنى ، وبقيت الفصاحة هدفاً قائماً بذاته ، بمعزل عن غائية المعنى ، أو القصد ، أو الدلالة ، علماً أن قواعد اللغة وفقه اللغة وعلم الأصوات يعني في عصرنا الحديث المعنى ، كما أنه علم تتم من خلاله قراءة النص وبالتالي قراءة الواقع والحياة والفكر . كما ابتلي الممثل العربي بالروح التشخيصية ، والإشارة ، وكأنه في هذه يدل على المعنى حتى باتت الإشارة قصدية أيقونية لا يمكنها أن تنطق بمعنى ومدلول الشخصية المقدمة والمراد منها التأثير في المشاهد ، بهدف الإثارة والتشويق والشد والتنويع ، بينما المفروض أن تكون الإشارة والإيماء وسيلتين من وسائل الدلالة وأعمال القصد .. حتى بات طراز الحركات المستعملة من قبل الممثل العربي واحدة وكأنهم يدرسونها ويقلدوننها كما تفعل بعض المسارح التقليدية في العالم ، مثل النو والكابولي أو كوميديا مولي وبقية العروض الطرازية .. فالإشارة لا تعني رفع اليدين أو نزع الشعر من الرأس أو التشنج في التشكيل والوقف ، كما ابتلي الممثل العربي بنوع آخر ألا وهو إيذاء الذات ، والتشنج ، والتعصب العاطفي بتقطيب الوجه ، وتشنج الأصابع ، وشد العضلات ، وتمزيق الملابس ، والضرب باليد على الجسد دلالة على العذاب والألم .. بينما يدعو المسرح الحديث إلى الاسترخاء والتعامل مع الجهد حسب النتيجة المراد تحقيقها .

د. عوني كرومي

مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

لقد اعتاد الممثلون في المسرح الاعتيادي أن يمثلوا للجمهور حتى ولو آمنوا بشكل مطلق بغياب الجمهور ، فهم يؤدون أدوارهم وفي ذهنهم ومخيلتهم إسقاط الصورة وتشكيلها من خلال المنظور إلى الشيء ومراكز القوة والضعف والأهمية والتركيز على ما هو منظور .. فللحركات مصادرها ومخارجها حسب فتحة المسرح الأساسية .

والسؤال هل يؤمن الممثل بوجود الجمهور ؟ وهل يؤدي له ويؤثر فيه من خلال تبادل مواقع المشاهدة ، أم أن الممثل يؤدي على أساس سرية الحدث والشخصية بمعزل عن الجمهور ورؤيته ؟ هل يعتقد الممثل بالمشاهد ويحسب حساب تفاعله أم أنه سيقوم بطقسه بعيداً عن المشاهد ؟

إن مسرح الدار يعطي فرصته للمشاركة بشكل أكبر وإلغاء الفواصل بين ما هو مسرح ومشاهد ، ولكن الممثل يعمل لكي يؤثر ويصنع فعله لنفسه بالقدر ذاته للمشاهد ، والمشاهد يشاهد العرض ويعايشه لحظة اختياره .. إنه داخل العرض بل إنه جزء من العرض ويشكل بفعل وجوده المكان ويلتحم بالصراع .. فالشخصية المقدمة لا تنقل له شعاراً عن الحياة بل تنقل الحياة لها .. تضع أسئلة للمشاهد لكي يجيب عليها ، بقدر ما تطرح الأسئلة عليه ذاته .. إنها تسعى لكي تدرك .. أو إنها تدرك ما يجب عليها أن تتجاوزه ، فالمشاهد يساهم في جدلية الإدراك بغية الارتقاء إلى معرفة أرقى بالوجود الإنساني .. فكما نقدم الشخصية وهي في حالة صراع لتجاوز ذاتها .. يسعى المشاهد بدوره لتجاوز ذاته والتفوق على ضعفه وخوائيته .

الممثل يجب أن يتكلم عن دوره وفهمه له وتحليله ، ليس بكلمات ، إنما بإيحاءات

النص والتقنية إلى أين ؟

يأخذ فيها حرية مطلقة متحرراً من كل نموذج للتعبير ، وصولاً إلى نموذج يملك بذاته قدرة الإقناع .

على الممثل أن يمثل كل أعماقه ومخزونه وخياله وما اكتسبه من خلال الحياة عن النماذج المتخيلة .. مستعيناً بوسائل الإسقاط والتعويض .. كما أنه يعمل في البداية على استنفاذ ما هو بديهي لديه .. ليس ما قدمه وما اعتاد عليه وصولاً إلى ما هو ضروري .. أي يبدأ بمراحل الشك فيما يعتقد ضرورياً ، وينتهي بيقين أنه قد تجاوز ما اعتقد أنه يجب أن يعرض ، لذا يجب أن يمتاز فريق العمل ببعض السمات منها :

1. أن يعمل الفريق بروح الواحد وأن يعمل الواحد بروح الفريق .
2. أن يعمل الجميع بروح المكاشفة والملاحظة الواحدة ، هي للجميع على أن ينفذها كل من في الفريق باستقلالية تامة .
3. أن يتمتع الممثل بروح الاكتشاف وأن يقر بالجهل فيما يقدمه .. كما أن ما يقدمه ممتع ومثير له بالدرجة الأولى ، وأن يؤمن بأن ما قد توصل إليه هو جسر للوصول إلى حقائق أبعد ، وعدم الاكتفاء بالاعتناء والتكرار والتبسيط .. وإنما يعمل على التعميق بالتمرين والعرض ، هو يتناول وجهات نظر فيما يجب أن يكون عليه اليوم التالي .. فليس المهم انتزاع الإعجاب ، بقدر ما يجب أن يشعر به الممثل من أن ما يؤديه الآن هو الإعجاب بذاته ، فالممثل الذي يعجب بما يقدمه سوف يسمح لنفسه بامتلاك القدرة والإرادة على الإبداع . إن الممثل عندما يقتنع ، يتحرر ، وعندما يتحرر ، يسيطر ، وعندما يسيطر يسمح بقدرته الإبداعية على التألف . إن الممثل عليه أن يشعر بأنه كلما تعمق بالتصوير زاد من تعمق وتركيز المشاهد على فعله .. لذا التمثيل محاولة إغناء للفكر المقدم

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

بقراءة جديدة أكثر عمقاً واتساعاً .

4. يجب على الممثل أن لا يقول الله لو فعلت هذا وهذا وهذا بل يجب أن يقول سوف أعمل هذا .. وذلك.

5. على الممثل أن يتعلم من الدور ما نسيه أو قد تناساه من الحياة .. إن الدور هو الوسيلة لكشف جهل الممثل بالحياة .

6. أن يصطدم الممثل بحقائق الشخصية المقابلة ، على أساس أن ما يعايشه هو شرط لحظة الصدمة وليس على أساس أنه موقف أو وعي أو حتى سلوك .

إن العرض يتخذ من البيئة مكاناً للحدثية والفعل كما يؤسس عند المشاهد حدثاً بذاته وفعلاً للمشاركة ، لذا فالمكان يتخذ من هيئته ومعماريته شكلاً لمجموعة طقوس عميقة الدلالة .. إنه دار تسكنها شخصيات مسكونة بهاجس الحب والأمل والانتظار .. تبحث عن حريتها وتؤكد ذاتها وتقدم وعيها كشكل من أشكال المعرفة المحسوسة والملبئة بالعواطف والانفعالات التي قد تحرك الخوف والقوة والحزن والشجن عند المشاهد .. الذي هو الآخر مسكون بوعي متماثل يحقق العرض معه نوعاً من الاندماج والتفحص كما يعبر العرض عن ذاته وكيونته .

مفردات العرض

1. الطقوس

يجب أن يتعامل المختبر مع رموز الطقوس ، ودلالاتها الروحية ، والنفسية ، والاجتماعية .. وتحويلها إلى فصل للمشهد ، أو تحويل الطقس إلى حدث يتخذ من الحالة العامة للشخصية دلالة معاصرة .

النص والتقنية إلى أين ؟

تحويل حكاية الطقس إلى جزء مهم لنقل وعي الشخصية ، وبالتالي مزج وعي الشخصية وإدراكها بالطقس وتحويل حكاية الشخصية إلى طقس .

أفعال الطقس وشخصه ورموزه يتم نقلها أو إسقاطها على الشخصية عبر مراحل حياتها ومعاناتها .

الطقس هو محاولة جماعية للمشاركة مع النموذج من أجل خلق التكامل والتوازن.

إن الطقس هو حالة توحد مع فعل النموذج بشكل يسمح للمشاركة في التضحية والفداء ، بدون أن تكون حياة المشارك مهددة بخطر الفعل ، بقدر ما تحققه حالة الخوف والقسوة من الفعل .. أو المشاركة برمز الفعل وصولاً إلى تحقيق أو تماثل مع الفعل الحقيقي .

إن حركات وآهات فعل الطقس .. في جوهرها حركات تعبير عن حالة الإنسان بشكل عام .. كما أن الحركات ذات دلالة عميقة في وعي من يعايش الطقس ، وليس لها معنى من خارج الطقس ، أو روح المشارك ، لذا يجب أن يقدم الطقس ليس على أساس فعالية عرض ، بقدر ما تكون فعالية مشاركة بالدرجة الأولى ، والمشاهد بالدرجة الثانية ، كما أن العرض يؤسس على الطقس ولا ينقل الطقس كحالة تراثية استعراضية تعرض بالطقس وشكله .

إن العرض يجب أن يحتوي الطقس ككسر للإيهام وعدم التقييد بالروح المتحفية ، لأن المتاحف من حقها أن تنقل روح الطقس كتاريخ مسجل .. أما المسرح فعليه أن يحيي الطقس ويبقي روح الشعيرة متوقدة ، لأن الشخصيات المسرحية ليست شخصيات طقسية ، بقدر ما هي حرة تؤسس طقسها أو ترتجل طقسها المناسب ..

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

يجب على الطقس الروحي أن يفقد خصائصه من أجل طقس العرض المسرحي ... ويبني على أساس دلالاته .. دلالات جديدة اجتماعية جوهرية في طموحها من أجل إعطاء المشاهد فرصة لكي يعيش إنسانيته ...

لقد تخلى المسرحي عن وظيفة التطهير عندما بدأ بتجميل الواقع وإيهام المشاهد وتخديره .. إن التنويم المغناطيسي للمشاهد خدعة سرعان ما يصحو منها لكي يعود إلى واقعه المجرد وحالته المرتفعة بكل صراعاتها ... يعاني الخيبة والإحباط من إمكانية تحقيق السعادة .

إن مسيرة الحياة تشكل مر الألم ، والمرض ، والجوع ، والقمع ، والإحباط من تدني العلاقات الإنسانية ومن فقدان الحرية ، والارتقاء بالعدالة والمساواة ، من الاستغلال المستمر للطاقة الإنسانية .

إن الحياة مجموعة محرمات بواسطة القانون والأخلاق ، بواسطة القوة أو الوعي .. بواسطة الخداع أو الوهم .. لذا على المسرح أن يعري هذه المسيرة للإنسان من أجل أن يمتلك الإنسان قدره .

على المسرح أن يجد في صورة دلالات هذه المحرمات ليقدم أشكالها بكل قسوة . إن المسرح يجب أن يساعد المشاهد من أجل التخلص من الوهم والاعتبار والصبر .

إن الموت حقيقة ثابتة على المشاهد أن يدرك معناه منذ البداية .

النص والتقنية إلى أين ؟

2. تشظية الطقس :

إن كثيراً من الحركات والأشكال في الحياة والطبيعة تعارف الإنسان عليها ، وطور معناها من خلال تكرارها وعمقها واتفق عليها .. وهي دلالات أخذت شكل الطقوس من خلال انعكاس الواقع عليها أو إسقاطه بها ... فالطقس في جوهره محاكاة للحياة وتبرير لها وإلى تماثلها ، ومعناه ومغزاه قد فقد بدايته وأصبحت ممارسته تعتمد على اللاوعي في الإنسان والانعكاس الشرطي للسلوك المسرحي يقرب الطقس ويدمجه ضمن وظيفته ومعناه ومغزاه . ويعيد إليه خصائصه ... وبهذا يكون تقريب الحياة من خلال الطقس حياة كاملة مدركة .

3. الإقناع والاقتناع :

إن العرض المسرحي لا يسعى إلى أن يقنع المشاهد بحقيقة الواقعة ، أو صدق التعبير عن الشخصية المتخيلة أو الممثلة أمامه على أنها محاكاة لشيء متفق عليه ، بقدر ما يحيل المشاهد لاحقاً إلى الواقع لكي يدرك نموذجيته ، فالمسرح يقدم الواقعة ويقدم الحالة أو لنقل الوضعية التي يعيش في داخلها الإنسان بدون الأسباب ، ولهذا تفقد أيضاً الشخصية مقوماتها وتصل إلى حد التجريد في سبيل الحصول على النموذج ، فالشخصية ليست محكومة بأسباب شقائها بقدر ما هي محكومة بأسباب بقائها وحياتها ، ومأساتها لا تكمن في سبب أفعالها ، بقدر ما تكمن في مأساة وجودها .. فهي لا تقارع قدرها محتوماً ووظيفتها أن تسعى للتخلص منه بقدر ما تكمن معاناتها بوعيها لهذه الوظيفة وهذا القدر الذي هي فيه .

فالمأساة حالة وعي بالدرجة الأولى للوظيفة ، فالإقناع في المحصلة هو معايشة الحالة أو العيش في داخلها أو إدراكها .

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

إننا نعمل لكي نقلل من الألم والبؤس الإنساني ونجعل من الحياة حالة معاشة بوعي ، من أجل الارتقاء بالفرد وبنسانيته . لقد نظر المسرحيون دائماً إلى الإقتناع على أنه حالة التماثل لأجل تقديم الواقعية ، ولكننا ننظر إليه على أنه معاشة الواقع بذاته ..

فنحن لا نمثل الواقعة .. نحن نعيش الواقع أو أن الواقعة هي جزء من وعينا وهي في الوقت نفسه تقدم مأساتنا الذاتية .

إن الممثل عندما يعايش العرض لا يقدم حياته أو حياتنا .. إنه يقدم حقيقة معبرة عن ذاته .. فرضاً نعيش كلنا حياة مليئة بالازدواجية والتناظر ونقوم ونعمل ونسلك ما هو غير موجود في العرض ، ففي حياة الممثل الكثير من المجاملة والمساومة ، وكثير من النوازع والرغبات ، وكثير من التناقض بين ما يحسه وما يعمل ، وبين ما يفكر فيه وما يقوم بتنفيذه .. لا ينقل تجربته في الحياة بل يقدم روح الشخصية أو روحه .. ففي حياة الممثل الذاتية الكثير من الوهم والزيغ وتجميل الواقع .. لأن الرضوخ للواقع والاستكانة إليه مشاركة في نشر زيفه وتأكيد شرعيته . بينما المسرح لا يؤكد شرعية شيء . فهو يبذر الشك أولاً وأخيراً ، لأن المسرح لا يملك ، وليس لديه القدرة على تقديم اليقين بأي شيء .. فعل سلوك .. فكرة . إن الممثل يقدم الذات الغائبة والذات المعبرة ، فهو له الحق بالمشاركة فيما يريد أن يقدمه وليس له الحق في الإقتناع أو الاقتناع بما يقدم .. فهو يقدم الحياة ليس كما هي أو كما عاشها إنما يقدم وعياً ، وحدة بناء قائمة على المشاركة بين الفعل المعاش في لحظة العرض من خلال شريكه المشاهد ، كما أنه لا يقدم حياة الشخصية في ظرف تاريخي معين أو في زمان محدد ، بقدر ما يقدم حياة وعرضاً لنموذج هو نفسه يسعى إلى الوصول إليه من خلال مأساته وفعل صراعه . فالممثل لا يبكي

النص والتقنية إلى أين ؟

لأن الشخصية تبكي إنما يبكي على نفسه لأن مأساته هي في ذاته وهي وحدها الحقيقة الثابتة ، وبالتالي المشاهد لا يبكي على الشخصية المقدمة بقدر ما يبكي ويحزن على نفسه التي فقدت شرطها الإنساني. إن الممثل والمشاهد لا يبكيان على ما عاشاه إنما يبكيان على حياتهما أو يضحكان في الطرف الآخر عليها أو منها .. لأن الإنسان عندما يعايش الحدث يدرك الواقع بوعي إلى جانب أن التناقض سيقود المشاهد إلى أن يضحك على مأساته ويبكي على المفارقات ، سوف يضحك عليها لا لأنه لا يحتملها إنما لأنه يدركها ، وبهذا يكون الضحك مرادفاً للحزن والبكاء ، أما إذا حدث العكس وضحك الإنسان بهدف التحرر من الأزمة ، أو من الحياة بدافع تجميلها وإقرار شرعية وجوده في داخلها ، أو بهدف التحرر من الضعف ، وخلق روح السيطرة والقوة ، أو حتى بهدف التعود على ما يعيش فيه بهدف تفرغ شحنت الألم والمأساة من خلال إحلال نفسه محل البديل الذي يعاني منه .. تكون المسرحية وسيلة لتحقيق المحاكاة للحياة المفقودة عند المشاهد في العرض المسرحي فلا يبقى من الواقع شيء سوى الواقع الفني الذي هو وعي الفنان للذات البشرية المتحقق في الواقع ، المتحقق من خلال المعايضة ، وذلك من خلال المعايضة والمشاركة بالفعل فقط . إن إنسانية الشخصية لا تكون فيما تفعله ، بل تكون فيما تشعر به الشخصية ، والمشاهد هو فعل المشاركة . ليس من المهم أن الشخصية تحاسب من قبل المشاهد لأنها فعلت أو قامت بالفعل بقدر ما تتم المحاسبة بين المشاهد مع نفسه على أفعاله الذاتية المخزونة نتيجة تراكم أفعاله في الحياة .

كما أن الحتمية والسببية للفعل المقدم أو المروي أو المعاش لم تعد ضرورة لكي تحيل المشاهد إلى قانون ثابت يحتكم إليه .. إنما على المشاهد أن يكشف قانوناً

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

ذاتياً له ويقر به التصرف أو الفعل على أساس التجربة المعاشة والمكتسبة ذاتها..

إن الشخصية تعيش مأساتها ليس لأنها قد قامت بفعل معين بقدر ما يكمن السبب في الحياة الشخصية كما هو في حياة المشاهد ، فالمسرحية قد تقدم نتائج لأسباب متعددة فكما أن الموت هو واحد وإن تعددت أسبابه والوقوف أمام الحدث لا يعني الحتمية في إلغاء السبب بقدر ما أن الحدث حتمي .. والخوف الإنساني من الحدث هو الذي يدفع بالإنسان للاقتناع بالسبب المباشر لحالة الحدث .. إلا أن قدرية الحياة مستمرة .. وغياب معرفة الإنسان كذات لسبب موته اللاحق . تبقى مخزوناً للتبرير وتجتب الحالة الحتمية .. فالإنسان لا يستطيع أن يفعل سوى أن يقلل من الألم في الحياة ..

وبما أننا نقر بالحدث كحقيقة ونستسلم لها .. فيكون السبب هامشياً ، كذلك في فن المسرح يكون السبب هامشياً والحبكة هامشية أمام حقيقة الحدث .. وحقيقة الألم الذي يسببه الحدث للإنسان المقبل عليه وبالنسبة للإنسان الذي ينتظره .

بين الممثل ونفسه والمشاهد وذاته عبر ما يمكن أن نسميه معايشة الواقعة . أن القلق الفني سوف يساورنا ونحن نقدم على معايشة حياتنا خارج الحياة وداخل العرض وخارج العرض وداخل الحياة عند المشاهد.

إن الممثل لا يقنع ولا يقتنع ، إنما الممثل يعيش ويعايش ويشارك .. والمشاهد هو الآخر يخرج من المسرح وليس هدفه الاقتناع بما قدم ، بقدر ما يسعى أن يعيش ويعايش ذاته من خلال توحده مع ذات الممثل المؤدي للفعل المسرحي . إن الإحساس بما هو حقيقي أو واقعي لا يكفي أن يعتبر مقياساً لصدق النقل وجودته،

النص والتقنية إلى أين ؟

بقدر ما يولد العرض لدينا إحساساً أن الواقع المعاش واقع مزيف ، وأن الواقع المعاش على المسرح من خلال العرض هو الواقع الحقيقي للحياة المشتركة بين المشاهد والممثل ، أي أننا لا نقدم واقعاً اتفاقياً يملك القدرة على معايشة الإحساس به .. فهو واقع يتفق مع المشاهد عليه ، ويحتاج إلى عملية تأويلية وتفسيرية ، وهو يبقى بين لاشك ويقين وبين الثنائية الجدلية لسببية وجوده ومشاركته ..

إن الممثل يفسر دوره من خلال الخبرة الجماعية ، والقراءة الجماعية للواقع المعاش ، فالممثل لا يسعى إلى تجسيد قراءة المؤلف ، كما أنه غير ملزم بتفسير الحوادث من منظور الشخصية ضمن مرحلتها التاريخية ، بقدر ما نجد تاريخ العاملين هو تاريخ الشخصيات ومعاناة الفرقة وفهمها وإدراكها .. إن كل عضو يحمل تاريخه وتاريخ مجتمعه وبيئته ، كما أنه يملك حضارة كاملة متجسدة بوعيه وإدراكه وذاكرته .. فإن تفجير هذا الإدراك والذاكرة هو المعين الذي يمنح للأحداث المتمثلة واقعيته من خلال انتقاء الدلالة الجماعية.

لأنه ما إن يخرج المشاهد من العرض حتى تتداعى الأسئلة ، لأنه يحلل العرض من خلال وجهة نظره ، إن الممثل يعمل على تفجير قدرته .. فالممثل يمكن على الأقل أن يسرد تاريخ المشاعر ويحركها ، وأن يعيد تأليف الأحداث وبيئتها من خلال أفعال ، وحركات ، وإيماءات تشكل متن العرض ، فالممثل يقرأ الحدث ويبدأ بأدائه بهدف الاقتناع بوجوده ، وهذا ما اتفق المشاهد في لحظة وجوده على حالة الوعي التي يعيشها سوف يكتشف أن بالإمكان تأويل هذا الواقع الذي اتفق عليه بهذه الوصلة في ثنائية جدلية قابلة للتغير والتشكل إلى النقيض ، بل وحتى أي شكل آخر من المعايشة ، أي لو حدث وأن عايش المشاهد العرض مرة ثانية فقد يضحك

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

على ما شهده مُبكِياً في العرض السابق وقد يبكي على ما عايشه مضحكاً .

وإذا ما كان المشاهد يعيش تحت حالة معينة في العرض الأول سوف يعايش العرض تحت وطأة حالة أخرى وقد يصل إلى نتائج غير تلك النتائج التي توصل إليها .. أي أن الخطاب المسرحي سوف يتغير بحسب تغير حالة المشارك في العرض من قبل المشاهد والممثل على حد سواء .

فالممثل يجرب حياة الشخصية بهدف الوصول إلى حالة معيشة ويساهم مع المشاهد من خلال التصاقه بالأحاسيس التي يقدمها .

أسلوب العرض :

- تمثيل المشهد الواحد من أكثر من شخصية .
- تبادل الأدوار من أجل خلق موازنة نقدية .
- تبادل الجملة الواحدة عند الشخصيات .
- تمثيل المشهد بشكل مشترك وبأداء مختلف .
- خلق مشهد به جماعية أي جعل الشخصيات تأخذ دور المجموعة تجاه الفرد والفرد تجاه المجموعة .

الأداء الصوتي :

- التعامل مع الإلقاء بأشكال متعددة وفي وقت واحد .
- البساطة المتناهية التي تقترب من الحياتية .
- المبالغة في الأداء الصوتي وتقريب الصوت من الشخصية .
- الترتيل واستقلال الطبقة والتون والنبرة واللحن عن الطقوس .

النص والتقنية إلى أين ؟

- الغناء بدون آلة عزف .
- الغناء والعزف .
- الغناء المسجل على أجهزة الصوت حيث توزيع المقاطع مع مصدر به المكان ومع انتقال الممثل والمشاهد.
- الابتعاد عن اللحن وإعطاء المعنى والمعاناة والابتعاد عن التأثير الصوتي وتحطيم الإلقاء كصورة لغوية وإصلاح لغة الصوت والتصويت كفعل وتعبير .
- الابتعاد عن الانفعال الخارجي بالصوت .
- استعمال الآهات والصراخ على أساس أنها ذاكرة متناقضة .

إلى جانب التقسيم الأساسي نعمل على :

1. التعامل مع البيئة على أساس أنها حدث بذاتها .
 2. استعمال المداخل والمخارج على أساس تداعي الذاكرة .
 3. تغريب المكان الطبيعي وإدخاله في حالة الحلم .
 4. استغلال الموجودات وتحويلها إلى دلائل ورموز للتعبير عن الحالة .
 5. إلغاء الزمانية .
 6. البيت هو حلم الحياة والمجتمع .
- مفردات البيئة مثل الباحة ، الإيوان ، السقف ، فإن كل هذه المفردات يمكن أن تدخل عليها عناصر فنية تغرب وجودها الطبيعي وتحيله إلى طبيعة ثانية تخدم العرض .
7. المكان يحقق الصورة المتداعية للشخصية حيث يتم الانفعال فيها على أساس شكل لصورة أو حالة تغريبية ورمزية .
 8. استعمال الشموع والماء والشجرة وكل ما يستثمر من الطبيعة في وظائف عديدة.

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

9. استعمال مواد حياتية وطبيعية لكي تؤسس مع البيئة صورة جديدة للتعبير عن الحالة . أزياء . ملابس . منضدة . شموع . بخور . مباخر .. سلاسل .
البيئة الحقيقية تقدم على أساس تجريبي .

مصادر الضوء :

- المصادر الطبيعية - النار - الشموع .
- المصادر الصناعية - تعتمد الظل والضوء والانكسار .. إضاءة البيئة .. إضاءة الشخصية .
- تنوع المساقط بحيث لا تملك أي تبرير طبيعي وجعل أماكن جلوس المشاهدين مصادر ومساقط للضوء على الممثلين وكأن المشاهدين هم الذين يكشفون فعل الشخصيات .
- الشخصيات تحمل مصادر الضوء وتقوم بتسليطه على المشاهدين .
- المشاهدون يسلطون الضوء على الممثلين .

المؤثرات :

- استغلال أصوات البيئة من أبواب وما يخلقه الفضاء من تردد وإصدار .
- يجب أن ينبعث الصوت من كل الجهات .
- محاولة لاستعمال التسجيل للحوار على جهاز تسجيل يواكب الأداء وعندما تتوقف الشخصية عن النطق يستمر التسجيل للتعبير عن الحالة ويستمر الممثل في الأداء .. وفي بعض الأحيان لا ينطق الممثل الكلام بقدر ما يقوم به بدلاً عنه جهاز التسجيل .

النص والتقنية إلى أين ؟

- تداخل الأصوات التمثيلية كصدى للحدث .
- استعمال صوتيات حقيقية إطلاق النار .. متفجرات .
- أجراس صغيرة .
- صافرات إنذار .
- صوت سيارات وشوارع مزدحمة .
- صوت لغط بشري .
- صوت مكائن ومطارق .
- صوت قطار .

التمرين المسرحي والعمل الجماعي

إن جزءاً مهماً من مهام المختبر المسرحي هو التمرين المسرحي الذي يحقق قدراً أكبر في إمكانية البحث والاكتشاف حيث يشكل التمرين المسرحي روح المسرح ، كما أنه القلب الذي يغذي كل مفردات العرض ومكوناته ، ويمنحها الحياة والديمومة .. هو المعمل والآلة التي تنتج .. إنه مكان وزمان عملية الإنتاج. وما العرض إلا المنتج الذي يتوصل إليه العاملون من خلال التمرين .. ولقد أكد الكثيرون على أهمية التمرين حتى اعتقد بعضهم أن العرض جزء من تمرين متواصل ، يعمل فيه الممثل والعاملون على تطوير قدراتهم ومواهبهم وتطوير وتحسين عملهم ، وإغناء وإثراء العرض المسرحي الذي يفتني دوماً بروحهم المتجددة وبأفكارهم وإبداعاتهم الخلاقة . كما أن إصلاح المسرح وتطويره لا يتم إلا من خلال التمرين ، إن التمرين وأهميته قد دفع الكثيرين للتفكير في الفرقة المسرحية وأسلوب عملها ، بل والمختبرات المسرحية وقدرتها على إعداد الممثل ..

٥. عوني كرومي

مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

فنجاح المختبر والعمل فيه يجب أن يبني على أساس روح الفرقة وعملها .. وأهم ما يميز المختبرات المسرحية عن غيرها من المراكز الإنتاجية المسرحية ، هو التمرين وأسلوبه ومدته وبرنامجه وتقاليده . ومن أجل تسليط الضوء على المختبر والفرقة وعملها وإدراك أهدافها ومعناها ، نبدأ بالتركيز على أسلوب حياة هذه الفرقة في داخل التمرين . لأن التمرين يساعد المختبر المسرحي على التجانس والتكامل ، ويمنحه القدرة على العمل الجماعي والتفاعل الحضاري بين أعضائه ، ويغني عملهم ويطور قابلياتهم ، ويحسن من نوعية العطاء في العروض ، مما يسهم في إنجاح أعمالهم وزيادة تأثيرها في الحركة المسرحية من جهة ، وفعاليتها في داخل جسم المجتمع من جهة أخرى .

والتمرين هو منبر ، يقدم كل فرد فيه بمعزل عن موقعه وأهميته واختصاصه الرأي ، فيتفق معه الجميع أو يختلفون غير مهم بقدر ما هو مهم تبادل الرأي والمشورة . التمرين مكان للإصغاء والتفكير والتأمل والحوار. التمرين هو المكان أو المنبر الذي يسمح بإبداء الآراء ، ويندر أن يكون الحوار ثنائياً ، الكل يرغب بسماع الرأي الآخر ، مهما تضاءلت قيمته أو كبرت ، جاء من شخص مهم في العملية الإخراجية مثل المخرج أو الدراماتورج ، أو من عامل الإضاءة أو المدرب في المسرح .. الكل يقول كلمته سلباً أم إيجاباً ، لصالح العمل أو ضده ، حيث نرى في النهاية ، أن العمل مسؤولية جماعية ، ولا يتحمل الفرد فيها المسؤولية دون الجميع . وكلما حانت ساعة الصفر ، واقترب التمرين من موعد العرض ، وجدنا الجميع يجهدون أنفسهم في الكشف عن مكامن الضعف ، ويؤكدون على مكامن القوة والأهمية . ويرتبط إبداء الرأي بالبدايل والأفكار النيرة ، التي تساعد على تقادي الأنانية ، لكي ترتقي النفوس ، ويصطفي المرء أعذب ما في روحه ، لكي

النص والتقنية إلى أين ؟

يقدمه للعمل .

صحيح أن هناك مخرجاً واحداً ودراماتورجاً ومصمماً سينوغرافياً وبقية التخصصات ، إلا أن هناك عملاً جماعياً ورأياً جماعياً وقناعة جماعية .. فالحوار الجانبي كثيراً ما يعمل على تهديم العمل ، ويقود إلى التوقع والعزلة والتفرد والتحزب مع أو ضد ، أو يسمح للنفوس الضعيفة بأن تعلن عن رغائبها وغرائزها ، وتبث سموم التفرقة ، وتعمل في النهاية على هدم العمل بدل بنائه وتطويره .

لهذا لا يوجد رأي منفرد ومنعزل ، إنما هناك رأي مشترك لضرورة العمل وخدمة الفرد وقابليته وموهبته .. وينطبق هذا التقليد والرأي على الجميع ، بمن فيهم المخرج ذاته ، إذ نرى أنه لا يوجد في المختبر رأي لشخص بعينه إلا بحضور الجميع ، حتى ولو كان الرأي يخص الممثل بذاته دون الآخرين ، انطلاقاً من فكرة أن هذا الرأي أو ذلك قد يكون مهماً في مرحلة لاحقة ، أو قد يخدم تأهيل الأشخاص أنفسهم في مواقف أو مواقع أخرى .. لهذا نجد أن التمرين المسرحي ، يخرج عن نطاق التدريب على مشهد دون الآخر أو العمل على هذه اللوحة دون اللوحات الأخرى .. التمرين المسرحي مخصص للجميع ، ويحضره الجميع ، التمرين كأنه درس أو محاضرة ، يجب أن يتلقاها الجميع . ويساهم في المناقشة كل من له رأي أو استفسار أو سؤال أو في بعض الأحيان مداخلة .. فالذين يجلسون على كراسي المشاهدين ، قد يرون أكثر مما يراه الممثل ، الذي يكون مشغولاً غالباً بأدائه الذاتي وتصويراته الذاتية ، أو قد يكون منهماكماً في تنظيم عمله مع الآخرين .. فالمشاهدون من الممثلين والعاملين ، قد يتوصلون إلى آراء مهمة في مجال التمرين ، لأنهم ينظرون إلى العمل باسترخاء وروية وهدوء ، ويكتشفون الأخطاء ويحددونها ويشخصونها بكل دقة . وكثيراً ما تأتي الآراء مكتملة ومساعدة

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

ومنقذة للممثل ذاته ، الذي يقع على عاتقه الإنجاز المهم .. كما أن قاعدة « التعلّم من أخطاء الآخرين » تدفع لتطور الأفراد أنفسهم وتجاوز نقاط الضعف في مجال إنجازهم الفني .. لأن التمرين هو تطوير مستمر للموضوعات التي يريدون تقديمها.

إن التمرين عبارة عن حوار صوفي بين الفنان ومثاله ، فلا يوجد من هو أعظم وأبدع وأكثر سمواً منه ... إنه حوار يجتهد فيه كل حسب قدرته ومعرفته ورأيه وتصوره سواء اختلف أم اتفق مع المجموع ... ولا يوجد رأي مهم أو رأي سطحي ، مادام كل إنسان يعبر عن أحاسيسه . ففي بعض الأحيان تكون الآراء الجانبية ، أو ما يمكن أن ننظر إليها على أنها لا تصب في صلب موضوع المسرحية ، تكون أكثر أهمية للعمل ، لأنها تكشف عن بواطن الصبح ، أو تعلن عنه ، أو قد تستنفر الطاقة الكامنة للوصول إلى الرأي السليم ، كما أن فكرة الحظ مرفوضة أساساً ، لأنهم يعتمدون على أن الرأي هو تعبير قد يحمل صحته واختلافه بذاته . فليس هناك من يدعي هكذا أو لا . إن لكل الآراء مجالاً في التطبيق والتجريب حتى الوصول إلى آراء وأفكار أخرى .. لا يوجد ثوابت وآراء مطلقة ، أو محرمات في التفكير والتعبير، وينطبق هذا على أسلوب التمثيل ذاته كي يتخيل كل منا شكل التعبير عن الفعل والحدث والشخصية ، ولكن لكل منا أن يرى الواقع من منظاره الذاتي والموضوعي . وإعطاء الفرصة لهذا التفسير والتحليل لا يعني الخوف أو السقوط أو التنازل ، بل على العكس من ذلك .

وبيديه أنه لا يمكن أن تتحقق هذه العملية وتصل إلى نتائجها الإيجابية بالخضوع للفوضى .. بل يتم هذا بالتنظيم والصبر والهدوء والتأني ، حيث نجد أن للتمرين مراحل يجد المرء خلالها الفرصة المناسبة لإبداء الرأي ..

النص والتقنية إلى أين ؟

بما أن المختبر المسرحي يقوم على التمرين ، لهذا نجد أن الجميع حريصون على الإنتاجية وعلى فعالية الأفراد في إنتاج العمل .. ليس التمرين مكاناً للثرثرة والاسترخاء وإبداء الرأي جزافاً . والحوار لايعني ، بأي شكل من الأشكال ، التهرب من الإنتاج والعمل أو قضاء الوقت هدرًا . بل على العكس ، التمرين هو أهم لحظات التركيز والتأكيد على العمل ، والتمرين ليس مكاناً لإظهار السلطة والتسلط على الآخرين أو استعبادهم وإذلالهم ، ويعتبر الهدوء والانضباط والسكينة أهم شروط التمرين في المختبر المسرحي ، بالرغم من توفر الحرية الفردية ، التي لا تخل بروح العمل الجماعي .. كما أن الإصغاء والانتباه والتركيز شرط أساسي للتواصل ، لأن التمرين هو المحك الأساسي لعطاء كل عضو من أعضاء المختبر ، وما أن تطفأ أضواء القاعة حتى يحل على الجميع جو التكامل والإصغاء والتركيز .. إلا أن هذه اللحظة مسبوقة بتقاليد أخرى ، أولها موعد التمرين ، حيث يحرص الجميع على الحضور قبل الموعد ، لكي يستطيع كل واحد ، أن يحقق الاسترخاء ، ويتخلص من مؤثرات الحياة والمواصلات . وبما أن كل شخص يعرف عمله ، لذلك يبدأ اليوم ببرنامج موزع سابقاً على الجميع ، ويعرف الجميع ماهي المهمات المناطة بكل واحد في جو التمرين ، وحسب نوعه . يعطي الوقت المبكر للحضور الفرصة لتبادل التحيات وتناول الشراب والتدخين والتهيؤ للدخول في صلب العمل فنرى الجميع قد تحلقوا حول مائدة الإخراج لكي يستلم كل واحد منهم نسخة عما هو جديد حول العمل ، من مادة أدبية أو وثائقية ، أو ما يهم موضوع المسرحية من مقالات سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية ، أو بعض الترجمات حول النص ، أو إعادة صياغة مشهد تم ارتجاله في الأمس القريب ، أو مقالة مثيرة حول أهم الأحداث في العالم .. أو برنامج العمل للأسبوع القادم ، أو بعض التعليمات حول العروض المسرحية ، أو أية كتابة تهم حياة المختبر ، مهما

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

يكن شأنها ، كمقابلة صحفية مع المخرج أو أي شخص من أشخاص المختبر ، أي موضوع نشر من التحقيقات الصحفية في أمهات الجرائد أو مقالة صغيرة في جريدة محلية .

يبدأ سير التمرين عادة ، عندما يدخل المخرج ليناقدش معاً في التحليل والتغيير وقيم العمل ، باذلاً الكثير من الجهد والوقت .. يدخل ، وكأنه محمل بالأفكار الجديدة والمهمة وبالثقة بالنفس ، ويكون السؤال المعتاد من المخرج ، الذي يجب أن يتمتع بحيوية عالية ، رغم أنه قد يكون متعباً أو مهموماً ، والابتسامه تطفح على وجهه والحب يشع من محياه ، فالمخرج يجب أن يبدو في كل الأوقات حريصاً متفانياً فهو عاشق أبدي للمسرح ، مثلما هو تلميذ يسأل دائماً عما هو الجديد في الحياة اليومية ، حتى ولو كان تافهاً في حياة المجتمع ، عن الكوارث الطبيعية والكوارث السياسية في العالم من حروب وجوع وتشرد ودمار .. وبين روح السخرية والجدية ، بين روح الهزل والتفكير ، يحاول كل عضو أن يلقي الضوء على ما يعتمل في داخله سراً أو علناً في الحياة ، ومثلما يتبادلون الآراء و يناقشون برنامج عمل المختبر ونتائج عمل الكادر المسرحي ، أو مشاكل العاملين الشخصية والتقنية واحتياجات المسرح المادية والروحية .

ثم فجأة وبدون تكلف يتحول محور الحديث إلى التمرين المقرر: المخرج قراءة النص أو إعادة الحفظ والتأكد من النص الذي يقود دوماً إلى الحوار حول بنية النص وبناء المشهد ، ويقود بدوره إلى التفسير والتحليل واكتشاف للمعنى . وقد يتشعب الحديث في بعض الأحيان ، لكي يشمل النص برمته والعودة إلى النقاط التي لم تشبع حواراً ونقاشاً ، بهدف منح العاملين شيئاً من الاستقرار والثقة ، بماهو منجز أو ما يجب إنجازة . فالحوار دائماً مثمر ، وعندما يصل الحوار إلى

النص والتقنية إلى أين ؟

نقطة بعيدة شائكة ، لا يوجد لها حل ، تترك على أمل مداولتها في المستقبل وعدم تعقيد الوضع العام ، ويكون الحديث على الأكثر بين أولئك الممثلين المشمولين بالمشاهد التي سيتم التمرين عليها وبين المخرج . وخلال هذا الحوار يعلن المخرج عن مجمل حواراته التي قادها مع فريق العمل المتكون من مصمم المنظر والملابس أو أي شخص آخر .

ويبدأ التمرين في المختبر إما بتمارين جسدية أو صوتية أو ذهنية ، فالتمرين هو عبارة عن عملية ارتجال متواصلة ومحاولات دائمة في البحث عن الصيغة ، التي تقنع الجميع في التجسيد .

لا يثبت من التمرين إلا ما هو مقنع . ولكل ممثل الحق في أن يرتجل وحده أو مع الآخرين دون سابق تخطيط أو اتفاق . وقد يدهش ممثل زميله بما قد توصل إليه . وتكون روح التفاهم قائمة ، وقد يعاد المشهد أكثر من مرة وحسب اجتهاد كل واحد حتى يجدوا القاسم المشترك بين عمل المجموعة .. قد يسبق التمرين نوع من التفاهم والحوار حول ما سيتم وكيفيته ، أو قد يطلب ممثل ما مساعدة زميله في تفهم حركة أو نبرة أو دخول أو خروج ، لكي لا يكون التمرين نوعاً من العبث أو الوقوف أمام طرفي النقيض أو طرفي الحبل الذي يشده الأول فيرخيه الثاني أو بالعكس .. التمرين هو محاولة للوصول إلى أكثر اللحظات صدقاً وعضوية وحرية في التعبير . قد لا يرضي التمرين الممثل ، فيطلب الإعادة للتعبير عما تخيله أو صححه ، ولكن الانتهاء من المحاولة ، يأتي من خلال الممثل ، الذي يحاول أن يتوقف لكي يسمع رأي الآخرين بما قدمه أو مناقشة أعضاء المختبر بما أنجزه ، وهنا يأتي دور المخرج ومجموعة العاملين ، حيث يبدي كل واحد منهم رأيه في الحلول البديلة ومناقشة المنجز ، وليس من منطلق الإقلال من جهد وفكرة الممثل

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

ذاته إنما لأجل تبصيره بما تم تلقيه من قبلهم في القاعة ، أي إخبار الممثل بالتأثير وشكله ودلالاته ، وكأن الجميع يلعب دور المشاهد في أثناء عملية التمرين. وتعطى المبادرة للمخرج لكي يعلق على المنجز ، ويحدد الجوانب الإيجابية ويشخص بعض الهنات ويحدد مثلاً المداخل والمخارج للمشاهد . أو يفسر حركة ما أو فعلاً معيناً أو موقفاً ، حالة ويحاول أن يسلط الضوء على القيم الدلالية للعمل. وربما يكون في بداية التمرين ، قد قام بالإيحاء للممثل بشكل المشهد أو بالصورة التي يمكن أن يُظهر بها الفعل ، إلا أنه لا يحدد بالدقة ، ما يجب أن يقوم به كل ممثل . وعلى ضوء المنجز ، يحاول المخرج أن يجد حلولاً أو مقترحات للعمل اللاحق وتطوير العمل باتجاه معين ، ولكنه رأي غير قطعي أو حاسم ، ويبقى المخرج ، الذي سطر ملاحظاته خلال مشاهدته للتمرين ، لكي يتثبت مما هو معروض ولكي لا ينسى الأفكار ، التي تولدت لديه في أثناء القيام بالتمرين ، وهكذا الحال مع الجميع ، حيث إن ظلمة القاعة لا تحجب عنهم رؤية ما يريدون القول فيه ، أو الإفصاح عنه ، بل تعطيهم فرصة للتركيز على ما يشاهدون وما يسمعون . وهكذا نجد بقية الممثلين الذين يتصفحون دفاترهم اليومية ، لدى أكثر الممثلين دفتر يوميات ، يسجلون فيه أفكارهم وآراءهم وتصوراتهم ، وقد يعودون إليها لاحقاً ، لكي يتأكدوا من إنجازها أو التوصل إليها ، وكأنها مذكرات يومية حول العمل لكي يقولوا ما لم يتم قوله حتى الآن ، ويثنون على الآراء التي يتفقون فيها مع المجموع ، حيث يحاول كل شخص التركيز الكامل على الأفكار الأكثر أهمية .. ليس المهم أن تقول ، بل المهم أن يكون ما قيل جيداً وغير مكرر لكي لا يطفئ الملل على روح التمرين . وتعود الآراء التي لم تفقد فعاليتها ، لتطفو على السطح ، لكي تنير طريق التمرين وتحاول أن تمنحه الثراء والجودة .

النص والتقنية إلى أين ؟

كما أن التمرين هو اكتشاف للنص وكتابته ، حيث تتطور بعض الموضوعات التي قدمها الممثلون خلال حالة الارتجال نتيجة التركيز والمراقبة والمشاهدة من قبل المخرج الذي يشير على الممثل ، ويؤكد على ما قدمه .. لأن الممثل لا يركز في أثناء التمرين على ما أنتجه ، بقدر ما يركز على الفعل والحالة الإنسانية التي عاشها وارتجلها أمام المشاركين . حيث يعتمد المخرج على ما نسميه المصادفة والعفوية التي قد تقود إلى بناء الموضوعية أو المشهد ، كما أن الممثل قد يقوم بأفعال بلا وعي منه تحت تأثير الحالة ، أو دون تخطيط مسبق ، وهي تصب في روح موضوعية العمل ، لأن الإشارة إليها والتركيز عليها يساعدان في التمرين القادم على التأكيد عليها بشكل واع ، بهدف الاستفادة منها لإغناء الموضوعية التي يقدمها التمرين ، مجموعة اكتشافات تهدف لإغناء الموضوع ، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه العمل على إعادة كتابة نص العرض ، من خلال الارتجال المتواصل والمستمر . ينظر المشاركون إلى المسرح على أنه حوار متواصل ، ليس فقط بين أشخاص أو مجموعة بشرية ، إنما هو بين الفنانين أنفسهم .

لأن الإخراج هو بحد ذاته فن الحوار بين المخرج والممثل وبين الدراماتورج والعاملين الآخرين . وما دام المسرح حواراً متواصلًا ، لذا كان لابد لتجربة المختبر ، أن تتوج بوجود محاور ذكي ، يحفز اللعبة الإبداعية ، ويصعدها ، وذلك بوجود أعضاء مختبر متشوقين للعمل ومخرج وأعضاء فرقة متمكنة ونقاد ومتابعين الذين يشكلون المحورين الأساسيين للأعمال الإبداعية التي ينجزها المختبر .

ومنذ البداية كان وجود عناصر نشطة ، عنصراً أساسياً ، ليس في تأسيس المختبر فقط ، إنما في الأعمال التي ينوي القيام بها ، لهذا يمكن أن نطلق على

٥. عوني كرومي

مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

تجربة المختبر صفة جماعية في الفكرة والتنفيذ.

إن الفكرة الجماعية ، التي تعتمد على الحوار المتواصل تبدو جلية عند الجميع ، وليس فقط عند القائمين على الإنتاج ، من مشرفين أو إداريين ، حيث يبدأ الحوار مع أقرب ممثل حتى يصل إلى كل من يشارك بالعمل ، حيث تبدأ أفكار المخرج من الحلقة الصغيرة للحوار بينه وبين نفسه ، لكي تتعدى ذلك إلى جميع المشاركين حيث يناقش العمل معهم : فكرته وموضوعه ، إمكانية إنجازه .. حضوره الاجتماعي ونجاحه الفكري .

إن اختيار أية مسرحية هو قرار المخرج الذاتي أولاً وأخيراً ، ولكن هذا الاختيار ليس مطلقاً .. إنما هو قرار ، يشارك في صياغته وتحويله إلى واقع موضوعي البشر الذين يعيش ويعمل معهم ، وبالتالي الممثلون الذين يجسدون هذا العمل أو ذاك .

فمثلاً عندما يتم اختيار مسرحية يشارك الجميع في اتخاذ القرار ، أو لنقل قرار الترشيح للعمل ، وخلال القراءة ، يمكن اكتشاف أن في هذا العمل مجالاً كبيراً لأعضاء المختبر لكي يقدموا شخصياتهم . طبعاً لم يدخل في هذه المرحلة العمل على التفاصيل الدقيقة للعمل إنما الاتفاق على الرغبة والغاية التي هي تقديم عمل إنساني وفكري فني مميز ، حيث يلعب العنصر البشري ، لأعضاء المختبر دوراً مهماً في الاختيار .. فمن سيلعب هذا الدور أو ذاك ؟ من هو الممثل الذي في مقدوره أن يشارك في هذا العمل ؟ ماهي إمكانية ورغبة هذا الممثل أو ذاك في أداء هذا الدور أو هذه الشخصية ؟

عند ذلك يقدم المخرج فكرة (المسرحية) إلى العاملين ، كم هي مناسبة إلى أنفسهم أزمة الشخصية التي سيمثلونها؟ وهل هذه الأزمة أو موضوع الشخصية

النص والتقنية إلى أين ؟

مهم لهم أم لا ؟ وهل لموضوع المسرحية أهمية في الحياة المعاصرة لهم كبشر ومشاهدين وبالتالي كممثلين للدور ؟ وهل يمكن أن يقدموا هذه الشخصية أو تلك ويضفوا عليها بعضاً من سماتهم ووعيهم وإدراكهم ؟ وهل ما سيقدمونه مقنع بالنسبة لهم وبالتالي بالنسبة للمشاهدين ؟

لهذا نجد أن الفكرة تولد هناك في المختبر من الذات وعلاقة الذات بالآخر ، لكي تتوسع دائرة القناعة عبر المخرج والدراماتورج ومن ثم السينوغراف ، وصولاً إلى جميع أعضاء المختبر الذين يقترح عليهم العمل كفكرة . ثم تبدأ عملية الترجمة، والمقصود هنا ليس الترجمة اللغوية فقط ، إنما الترجمة الإبداعية للعمل كحالة تنفيذ للمشروع . وكمشروع للعمل وعندما تصل المسرحية إلى طاولة المناقشة ، نجد أن الجميع يجب أن يسهم في إبداء الرأي حول فكرة العمل وبنيته ونقاط الضعف والقوة فيه ، وكذلك حول الحوار فمن سيقوم بأداء هذا الجزء أو ذاك ، أو هذا الدور أو ذاك ؟

إن حالة اتخاذ القرار باختيار النص في المختبر مختلفة ، ويلعب فيه اشخاص مختلفون دور المحاور والمقنع والمشجع أو المحفز . وحتى عندما يقترح المخرج بعمل من الأعمال لا يتخذ القرار النهائي إلا بعد أن يعرض جميع ما جمعه من معلومات وحقائق عن العمل .. إنه يقدم الموضوع ويعرض ما أثاره وما استفزه ، ويعبر عن دوافعه . وهكذا تنمو الفكرة وتنمو الإرادة في التقدم لإنجاز العمل .. ومن هذا المنطلق أيضاً ، يمكننا القول إن المخرج يتخذ قراراته النهائية بعد إدراكه ، أن فكرة الاختيار ، قد وجدت صدى وتعاطفاً وتضامناً من قبل الآخرين . وانعكاس وجهة نظر الآخرين الإيجابية ، تُغني رؤية المخرج وقراءته ، وتفتح له آفاقاً جديدة في عرض مكونات العمل .. لذا نجده يمنح الحق لرأي الآخرين ،

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

ويتفاعل معه ، ويأخذ مساحة من تفكيره .. أي أنه يملك مقدرة على أن يرى في رأيه الشخصي (أي المخرج) ، ماهو غير صائب أو ربما يكتشف درجة عالية من الانفعالية والتعاطف ، والمختبر يطرح مجموعة أسئلة : كيف سنقدم العمل ؟ هل نقدر على إنجازه ؟ ماهو الشيء الذي يجب أن لا نفعله ؟ أين ومتى سيقدم العمل ؟ ماهي نقاط الضعف أو القوة في العمل ؟

بهذا نرى أن إمكانية إقتناع المجموعة من قبل المخرج ليست ممكنة دائماً ، وهذا شيء طبيعي بين أناس يجب أن يحترموا الرأي الآخر ، ويقدرُوا إمكانيات بعضهم بعضاً ، ويمنحوا الحرية في إبداء الرأي .

إن إقتناع أعضاء المختبر أمر صعب ومسؤولية كبيرة وعندما يعجز المخرج ولا يرى في الواقع إمكانية لإنتاجه من خلال أعضاء المختبر أو يرى بعض المعوقات، يترك العمل ، وينهي الحوار في مرحلته الأولى ، لكي يعاود التفكير به مرة أخرى لاحقاً ، إلى حين وصول الجميع إلى قناعة جماعية وإحساس بالعمل والفكرة والموضوعية . وعندما يتوصل الجميع إلى حلول متكافئة في الرأي والقناعة يبدأ العمل من جديد. ودائماً تقود عملية الحوار مع أعضاء المختبر إلى خلق روح جماعية وإلى حوار مع الذات والنفس ...

فالمخرج يحاول دائماً ، أن يعمل ويحقق ذلك على نفسه، إلى حين التوصل إلى رأي يقنع ويغير قناعات الآخرين إيجابياً ، أو يقتنع هو نفسه برأي المجموعة وقرارها ، يعمل الحوار على خلق الثقة والقناعة بالشيء .. ويقدم المخرج رغبته، ويحاول أن يبررها، ولكن الأسانيد والحجج التي تضعف من هذه القناعة، أو تقود إلى الاقتناع بالموقف الضد ، تجعله يتراجع عن اختياره ، ويبدأ في رحلة البحث عن النص

النص والتقنية إلى أين ؟

خارج التعلق والانبهار أو أي دوافع أخرى ، يمكن أن تلعب دوراً في عملية الاختيار .

إن الوصول إلى قرار الاختيار ، عملية صعبة في كل أوجهها المختلفة ، وبخاصة إذا أدركنا أن روح العمل الجماعي هي الأساس في منطلقات المختبر ، وحتى قرار العرض المسرحي أو توقيت العرض يلعب فيه المجموع دوراً أساسياً .. كما أن كل فرد يتحمل من الفشل مثلما يكسب من النجاح .. يعبر كل فرد عن آرائه وفتاعته في أثناء عملية التمرين ، بهدف الوصول إلى نقطة ، يتحمل فيها الجميع المسؤولية عن نجاح العمل أو فشله . أي عندما يصل العمل إلى العرض ، يجب أن يحصل على درجة إقناع المجموع ، وفي حالة بقاء أو وجود حالة من الشك ، أو أن لدى بعضهم تحفظات حول مستوى عمل ممثل ، أو بناء مشهد أو قدرة الممثل على التوصيل يجب أن يسعوا جاهدين إلى تعميق العمل ، وإيجاد الحلول المرضية لجميع الأطراف .

إن ما يحسه المخرج ويشعر به ، محكوم بالاختيار والامتحان للفكرة لاكتشاف كيفية التوصل إلى درجة من القناعة بالقبول أو بالرفض .. إنه يعيد تقييم الخيارات ، كما أنه لا ييأس ، لأنه يحمل معه جميع الأسئلة المقلقة لحالة الاختيار ، ويبحث لها عن مرحلة من النضوج ، ربما يتراجع ، ولكن ليس خضوعاً لليأس ، إنما لكي يحصل على قناعة أكبر في اتخاذ القرار .

إن المختبر المسرحي لا يعتمد على نص مؤلفٍ ومعدٍ خصيصاً للعرض المسرحي ، كما أن اختيار الموضوع يتركز ، دائماً ، وفي الأساس حول سلسلة متشابكة من المواضيع الحياتية والفكرية والإنسانية ، لكي تعبر عن العصر وأزماته وظواهره . لأن في هذا يكمن معنى وروح المختبر .

إن جميع النصوص التي تختار ، ويتم العمل عليها ، استناداً إلى الموضوع الرئيسي

٥. عوني كرومي

مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

للعرض المسرحي ، والتي تحمل اتجاه مسرح المختبر على مدى فترة التدريب الطويلة ، تتبع من قناعة كل من يعمل في المختبر .

إن العمل في المختبر المسرحي عمل جماعي تعاوني .. ولكن ما معنى هذا علي مستوى التطبيق العملي ؟ وماهو دور الجماعة في إثارة الذاكرة والمخيلة ؟ إن الإجابة على أسئلة كهذه تتطلب منا ، أن ندرس روح العمل ومراحل إنتاجه وشروطه المطروحة ، لأجل تحقيق التوازن والتكامل في العرض المسرحي . كذلك يجب أن لا ننسى أن المشاهد الشريك الآخر في العملية المسرحية إنسان يحمل معه ذاكرته مثله مثل الفنان ، الذي نجد في ذاكرته الطفولة ، الأحلام ، ذكريات الحياة . لهذا يجد المخرج نفسه منتخباً من قبل الممثل الذي يعمل معه كقائد للعملية الإنتاجية وطبيعي عندما يكون في داخل التمرين .. تثير منجزات الممثل ذاكرته ، وتجعله يستحضر ، لكي يقوم بفعل التكامل مع بواعث ومحفزات الإثارة ، لكي تتجلى حقيقة الواقع في ذاكرته التي تعمل هي بدورها على إغناء عمل الممثل وتكامله .

يشير عمل الممثل في التمرين ذاكرته مثلما يحفز مخيلته وعندما يحدث هذا ، وغالباً ما يحدث ، يجد المخرج نفسه وأفكاره تتداعى فيستعيد ما نسيه ، بحيث تتحول اختيارات اللحظة الفنية ، وكأنها استغلال للواقع المعاش والمخزون في الذاكرة . إن مشاهد عديدة ، من الأعمال التي يخرجها المختبر ، هي عبارة عن استعادة لذاكرة الطفولة ، أو أي مرحلة من مراحل الحياة . ولكن عملية التجسيد تعتمد دائماً على لحظة الارتجال الخلاق ، التي ترافق الحقيقة أو الحدث الحقيقي . ويتداخل عمل الممثل العفوي مع الخبرة والتجربة المعطاة من قبل المخرج ، لكي يصل العمل إلى حالة خلق الدهشة ، التي تجعل من الحدث حالة معايشة وشخصية

النص والتقنية إلى أين ؟

يمكن لها أن تقع في الحياة وليس محاكاة لحدث المسرحية فقط .

يجب أن يحصل المشاهد على شيء غير متوقع ، ولكنه قابل للاحتمال . وهذا ما يجب أن يدفع المخرج دائماً ، لكي يحاول أن يكتشف ، ويثبت كل ماهو عفوي ومرتل ، يخدم سير الأحداث ويجسد الشخصية ، حيث أن التمارين هي عبارة عن سلسلة من اكتشافات عفوية ومخططة .. وإن ما يحدث في التمرين ، أو في أثناء حالة الارتجال ، هو محاولة لتجسيد ماهو غير مرئي في النص ، وهو انعكاس لنشاط الممثل في بحثه عن حالة خلاقة للتعبير عن الموقف ، أو الفعل ، أو الحالة النفسية ، التي تعيشها الشخصية ..

لا يعني هذا أن الارتجال وال عفوية بحد ذاتهما غاية ، إنما العكس هو الصحيح ، إنهما الحرية في الكشف عن المعنى . والمخرج يجد نفسه في حالة من الاختيار والمطابقة بين ماهو مقدم من قبل الممثل كفعل واع ، يسعى للوصول إلى صورة مخزونة في اللاوعي ، تظهر لكي تعمق الفعل ، ومع ما يمكن أن يتصوره أو يتخيله أو يعايشه .

إن ارتجال الممثل للموقف ، يواكب الارتجال الذي يمارسه المخرج في إعطاء أفكار مستتبطة من اللاوعي أو الذاكرة أو المعايضة .. حتى يصل الممثل إلى حالة تؤثر في المشاهد بشكل غير متوقع و عفوي .. إنها مرحلة الوصول إلى حقيقة الحدث .. ربما كان روبيرتو تشوللي ، يعمل على تفجير ذاكرته الحية ، من خلال إعطاء مساحة واسعة من الارتجال للممثل لكي يصل إلى ماهو غير محسوس ...

يتبادل المخرج التجربة والمعرفة والأفكار مع الممثل ، ليس على أنها أفكار جاهزة وقائمة ، يمكن الحديث عنها أو من خلالها عن الدور ، بقدر ماهي أفكار تظهر في

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

مراحل التجسيد ، إنه لا يتصور ، ما يمكن أن يقوله الممثل ، بقدر ما يستطيع أن يشعر ويحس بالشخصية من خلال ما يقدمه الممثل من حالات ارتجالية .

هناك ممثل ، يحاول أو يحقق الدور ويتطابق معه إلى درجة الاندماج ، وأن يترك شخصيته الخاصة بعيدة عن الدور ، ويحاول أن لا يعرض خلال الدور ما هو خاص به ، بقدر ما يعكس ما يعود ويشخص الدور .

كما أن هناك ممثلاً ، يحاول أن يقدم نفسه ، كل ليلة من خلال الأدوار ، التي يمثلها دون أي تغيير واضح على ملامحه أو سلوكه وكأنه هو نفسه في هذه المواقف والأحداث دون الحاجة إلى استحضار أو استنباط .. إنه الممثل النمطي ، الذي يعيد إنتاج شخصيته في كل الأدوار ، ومع هذا نراه يستمر في عروضه دائماً دون التغيير .. أي يحاول أن ينجز دوره وسلوكه في الشخصية .

ولكن الممثل الكبير ، هو ذلك الممثل الذي دائماً هو شخص آخر ، بالرغم من أنه هو نفسه .. أي أنه يؤدي مجموعة الأدوار ، ولكن أداءه للدور لا يعني أن يتخلى عن شخصيته كممثل وحضوره كمبدع ، يجب على الممثل أن لا يعمل على أن يكون المنجز الفني تمريناً قائماً بذاته .. أي أنه يتظاهر بتقنية الممثل ، أو يقدم ما يجب أن يتدرب عليه لكي يكون ممثلاً ، إنما على الممثل أن يعد نفسه ويعيد الشخصية بعيداً عن جوهر العرض المسرحي وبعيداً عن الشخصية التي يقدمها . يجب أن يقدم الممثل اجتهادات مختبرية ومدركة . ولهذا إذا ما وجدنا ممثلاً يقوم بأداء حركة أو فعل أو مشهد ، وهذا المشهد لا يتطابق مع تصورات سابقة عن كيفية التمثيل ، فيجب علينا أن لا نرفض هذا الاجتهاد ، بل بالعكس علينا أن نرى فيه إمكانية جديدة لقراءة الدور على ضوء تجربة مغايرة . لا يوجد شيء

النص والتقنية إلى أين ؟

ثابت ومخطط مسبقاً للدور ، إنما هناك محاولات لأجل تجسيد الدور .. فما يقدمه الممثل حتى وإن لم يتطابق مع تصورات أو وصف المشهد أو الحدث من قبل المخرج ، فعلى المخرج أن يكون صبوراً ومحاوراً ومتأملاً تجاه ما أنجزه الممثل ذاته ، ويمنح لتصورات الممثل مساحة من الحرية لكي يعبر عن قراءته ...

يتعامل المختبر المسرحي مع عدد هائل من الممثلين المحترفين والهواة والمبتدئين والمدربين أكاديمياً ، أو أوائل الذين جاؤوا إلى المسرح من خلال الموهبة والرغبة والإرادة ، ويحاولون أن يكتسبوا المعارف من خلال المعمل المسرحي أو المختبر المسرحي .

إن تصورات المخرج ليست مطلقة ، إنما هي اجتهاد من الاجتهادات التي يجب أن لا تحكم كل تصورات الآخرين . فالمخرج يسمح لنفسه ، بأن يأخذ جزءاً من فضاء المسرح ، ولكن رؤيته لا تشكل كل المشهد المسرحي .

إن عظمة المخرج تكمن في أن يوجه جميع التصورات والتخييلات في إطار واحد هو إطار العرض المسرحي.

جماعية العمل المسرحي :

لقد ظهرت العديد من الدعوات التي تطالب المسرحيين بالعمل الجماعي وهذا بديهي لأن المسرح هو مختبر للعديد من الطاقات والاختصاصات وهو منتج تدخل فيه العديد من العناصر وتفقد خصوصيتها لكي تنتج خصوصية جديدة ألا وهي المسرح . بعض يزيح ، وبعض يضيق ولكن يبقى المسرح في جوهره فناً مسموعاً ومرئياً حيث تدخل الكلمة والنغمة واللحن وكل ما يدخل في عالم الموسيقى ،

د. عوني كرومي

مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

انتهاء بالموسيقى المؤلفة والجاهزة للعرض المسرحي الواحد ، ويدخل كل ماهو مرئي من اللون ، والكتلة ، والحركة ، والإيماءة ، والتكوين ، والضوء ، وكل ماهو تنفيذي وتقني من حركة الأجهزة ، والمعدات ، وإنجاز الديكور والمنظر بشكل عام ، وكل ماهو إداري وتخطيطي في الإدارة والإنتاج والدعاية والإعلام ، وكل ماهو فني إبداعي في مجال الكتابة والتفسير والتحليل ، وعالم الممثل الذي يعتمد الصوت والجسد والذهن ، وكل ماهو إبداعي في صهر كل العمليات في تكاملية العرض المسرحي ، هذا يعني أن الجماعية هي حالة من الحوار والمسؤولية والتنازل عن بعض الخصائص لأجل خصائص أخرى وتكييف بعض الآراء من أجل آراء أخرى فالجماعية في العمل لا تدخل في باب التطاول ، والتكاتف ، والتكافل ، إنما تدخل في مجال المسؤولية والمعرفة والقدرة على إنجاز كل الأعمال ، صغيرها وكبيرها ، بوعي موحد ، وعقل متفتح ، ومرتبط بالأهداف الجمالية ، والفكرية ، والسياسية ، والاجتماعية للعمل الفني ذاته . فلا ينفصل العمل الحرفي عن العمل الإبداعي ولا ينفصل العمل التنفيذي عن العمل الإداري ، إنما الكل يعرف عن الجميع ما يجب أن يعرف الفرد عن عمله ، مع منح الحرية لإبداع الجميع كأفراد ، وقدرة الجميع على ممارسة جميع الاختصاصات في المسرح للحفاظ على نبوغ البعض من المسرحيين ، وتفوقهم في اختصاص دون آخر ، كما وأن الحوار والجدل والسماح للرأي الواحد بأن يأخذ مجاله في التطبيق والتنفيذ ، مثلما يأخذ مجاله في الطرح ، والتصوير ، والقدرة على الرصد ، والنقد ، وسماع الرأي الآخر ، حتى الخطأ منه . كما أن الجماعية مفهوم حضاري وثقافي يبحث عن التنوع وإغناء العمل الفني بالموروث والمعتقد والفكرة من قبل جميع الأفراد ، بعيداً عن الأنانية والحفاظ على ما يملكه الفرد بذاته إنما هو عطاء مستمر ومنحه للجميع لأجل ممارسة حق الإبداع والتمتع بالعمل وكأن حالة المختبر هي تواصل بعيد ، بعيداً

النص والتقنية إلى أين ؟

عن الملكية الفردية للرأي ، وتحول الفكرة إلى فكرة مشاعية ، بدون غياب خصوصية الأفراد في داخل المختبر وكأن الأفكار متواصلة ، المكتشفة والمخزونة.

إن تميز الفرد مهما كان لا يمكن أن يتحقق إلا بجماعية العمل المسرحي ، وأن هذا التميز يحتاج إلى حضن جماعية بهدف ظهوره وإيصاله ، وأن العمل والقناعة والافتناع هي مبعث الرضى ، بهدف التطور أو السماح لتطوير قابليات الأفراد وتخصصهم وتفردهم ، إنه حالة من تبادل نكران الذات وليس حالة من التسلط وخلق الخوف والوجل والطاعة المطلقة .. إن الإيمان بأفكار الفرد مهما تكن قيمة يجب أن تأتي من خلال الافتناع ، والشعور بالحالة الخلاقة للتطبيق ، لهذا يخطيء من يعتقد أن المختبر يقوم على أفكار الفرد ، إنما يقوم على تفاعل هذه الأفكار بهدف خدمتها وتطويرها ولا يعني هذا بأي شكل من الأشكال غمط حق الفرد في متعته بالخلق والإبداع والتطور .. لهذا يعمل المختبر على أن ينمي فعالية كل فرد في العملية الإبداعية وتحويلها إلى فعالية اجتماعية فكرية وروح ، وتبقى هذه الجماعية فكرة مثالية إذا لم تجد محيطاً بشرياً يحتضنها ويعمل على تطبيقها .

المختبر المسرحي يعمل على كشف المواهب المتفردة ويمنحها مساحة أوسع للإبداع وهذا يعني تطوير التخصص في الوقت الذي يعمل المختبر على إنجاز التكامل في العملية الإبداعية مستفيداً من حالة المسؤولية الفردية عن منجز كل عضو من أعضاء المختبر وصولاً إلى مسؤولية جماعية عن المنجز . إن المسؤولية في معرفة المسرح هي وسيلة لتطوير التفرد والتخصص في مجال تفوق كل عنصر من عناصر المختبر المسرحي .

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

إن أي شخص يجب أن يجد في عمل المختبر ما يرضيه دون أي غرض آخر ، وفي حالة التوثق من النتائج يمكن إعادة ممارستها في أي غرض يسعى إليه المسرح . المختبر المسرحي بمعنى من المعاني هو مجموعة عمل تشعر بالتعاطف ، وتشارك بالأهداف والغايات والأغراض ، يكون المختبر كيانها الذي يعبر من خلال عمله عن شخصياتها .

إن العمل الجماعي في المسرح يحتكم بالضرورة إلى الفكر، والانتماء، والهدف، والدافع، والإبداع، كما يجب أن يغمر العمل الجماعي التعاطف، والتفاهم، وأسلوب التفكير المشترك، إلى جانب الغايات والأغراض والمصالح الفردية والجماعية ، كما أن التعاون والمساهمة الفعالة وعدم الوقوف في نقطة محددة من البحث، وتحويل المزاجية والأنانية الفردية بهدف تحقيق الذات إلى حالة من الرقي والتسامي من أجل وحدة الجماعة وعملها المشترك ، كما أن جماعية العمل المسرحي لا تعني الحرية المطلقة التي تقود في بعض الأحيان إلى التسبب، والتشردم ، ولا هي فقط التسيير الذاتي ، إنما هي أيضاً عملية تحتاج إلى قيادة ومسؤولية فردية تتسم بروح المعلم، والقائد، والمسؤول، والمربي، والرائد، ولكن هذا لا يعيق المسألة الجماعية في العمل مادام روح المختبر يتسم بالديمقراطية والحرية ورغبة التعلم والتطور لأن الإنسان العارف مثل السنبله الفتية التي تحني من ثقل معرفتها ، وأن الإنسان الرائد مثل المرید كلاهما يسعيان للوصول إلى الحقيقة .

إن المختبر المسرحي يحتاج إلى الجماعية مثلما يحتاج إلى الرائد الذي يقود دفعة العمل ويوجه العمل بروحه واجتهاداته ، إلى جانب أعضاء المختبر من المتفانين والذين يكرسون وقتهم وذاتهم وكيانهم للتجربة .

النص والتقنية إلى أين ؟

مختبر مسرح الدار «المسرادية» في بغداد

عرض « ترنيمة الكرسي الهزان»

امتازت الدار العربية بخصائص معمارية يمكن لها أن تؤدي دور الإطار المسرحي ابتداء من التقسيم العائلي للدار أي الوظيفة الاجتماعية .. ففي الدار العربية يوجد الإيوان الذي كثيراً ما يستعمل للجلوس والاحتفالات ، والباحة (الحوش) للتجمع والحركة تحيط بتكوينها مرافق حياتية عديدة منها للنوم والجلوس والراحة والمأكل والمشرب والضيوف الخ ... من وظائف مرافق البيت الواحد الذي صمم لخدمة الحياة المشتركة لأصحاب الدار ..

وفي الدار العربية فضاء يمكن أن يحقق إمكانية مشاهدة لعدد غير قليل من المشاهدين وإمكانية معايشة غير مألوفة تحقق روح المشاركة والانتماء بين المشاهد والمشهد الدرامي ، حيث عناصر الإقناع لا تأتي من خلال فعل خلق الوهم، إنما من تداعيات المشاهد وارتباطه بالمكان المؤسس على أساس الوظيفة الاجتماعية المعاشة من قبل المشاهد . فالمشاهد قد يكون ضيفاً على الحفلة الدرامية إن لم يكن جزءاً منها ، فالدار لها جمالياتها الذاتية ، وأسلوبها الطرازي الذي يمنح للعرض روح الواقعة ، وإمكانية احتمال حدوث الفعل ، كما أن جلوس المشاهد أو وقوفه أو حركته الانتقالية ، سوف تسهم في تغير زاوية النظر للحدث، مما يتيح لنا إمكانية إلغاء حركة الممثل باتجاه المنظور ، وتحديد الأبعاد ، وصولاً إلى نوع من الحركة تخدم بيئة الحدث وطقوسه ... لأن الدار عالم لا ينتهي بمجرد النظر إليه ويتحدد ببعد الرؤية المجردة ، إنما يمتلك سرانية وأجواء مالا نهاية

د. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

لها من الاحتمالات لتقديم الحدث ، بل يكون بمقدور المشاهد أن يعطي أو يتخيل امتداداً للأحداث والوقائع من خلال ما يجمعه في مخيلته من صور أكثر مما يرى، بحكم إمكانية تحويلها إلى حدث ، وإمكانية حدوث أشياء أكثر مما هي مرتبة في ذهنه ، كما أن العرض لا يستثير الفضول ، بقدر ما يستثير الاندهاش والترقب ، لأن الممثل بوسائله التجسيدية يستطيع أن يستغل كل ماهو غير متوقع ، من أجل إثارة ماهو قابل للتوقع في ذهن المشاهد . كما أن الدار لا تخلق الوهم بالحياة ، بقدر ماهي حقيقة هذه الحياة ... فالمشاهد لا يجهد نفسه في تصديق ما يشاهده، بقدر ما يعايشه .

كما أن الدار لا تغيب المشاهد في الوهم ، بقدر ما تحفز المشاهد لأجل استحضار تداعيات كثيرة ، تدفعه للتفكير ، والتأمل ، والتأويل ، والمعاشية .

كما أن الدار كحقيقة ثابتة تجعل من العرض شعيرة أو طقساً أو احتفالاً، حالة دائمة ترافق المشاهد في حالة تجليه ، وذوبانه ، وترافقه بكل سرانية في عوالمه المكبوتة في اللاوعي . لهذا نجد أن الدار المسرحية ليست مكاناً مهجوراً لا يمتلك أكثر من شرعية وجوده التراثية والتاريخية ... إنما يمتلك إمكانية تقديم الواقعة في داخله ، تعني تطوير حياة المشاهد ، وتعني جعل الحياة تقدم لا على أنها تاريخ المشاهد كما هي حاضرة ، فالاستفادة من مسرح الدار لاتكمن في تحويل ماهو قديم ، أو توظيف عناصر معمارية معينة لغاية غير غايتها الأصلية . إنما هو شكل جديد للعرض الدرامي ، مع مضمون جديد لزمان معاصر.

إن الدعوة لمسرح الدار ، دعوة للبحث عن إطار مسرحي له علاقة بالبيئة المحلية، وبالواقع المعاش ، والمدرك لدى المشاهد ... بمعنى آخر ليس مسرحاً

النص والتقنية إلى أين ؟

تقدم عليه عروض بمواصفات وتقنيات المسرح التقليدي ، إنما هو فضاء درامي يؤسس فيه العرض ... كما يمكن أن يؤسس العرض نفسه في بيئة أخرى ، ومكان آخر ، كما أنه ليس بمفهوم الصالة التي يمكن أن يبنى في فضاءها ديكور يعتمد على الإيهام بوجود مسرح ، إنما واقع البيت ذاته يتحول إلى مسرح للأحداث .

مسرح الدار لا يعني مسرحاً صغيراً يضم عدداً من الكراسي قابلاً لتقديم عروض صغيرة عليه ، إنما هو في الحقيقة تحويل البيئة فيه لكي تكون لغة درامية ، وإطاراً مسرحياً ، ومفردة أساسية للعرض ، إنه فضاء يساعد على خلق المشاركة، والحميمية بين المشاهد والعرض ، إن مسرح الدار يخلق الصدمة والجو الجديد، إنه يصدم المشاهد بالطبيعة ويحولها إلى فعل درامي ، ويحول وجوده من خلال فعل الممثل إلى رمز ودلالة جديدة . إن الدار ليست لها قيمة بذاتها ومعمارياتها ، ليس لها قيمة بدون الاصطدام بها ومعها ومعالجتها وتحويلها إلى وجود درامي مثير، فهي بهذه الحالة قيمة تتفجر بدلالاتها ، وتتحرك مع الحدث والواقعة بمعناها ومغزاها وتأويلها.. فالدار حركة وتكوين يتخذ في كل عرض معنى جديداً، ويحقق بكل جزء من أجزائه شمولية تعطي تركيباً وموضوعاً جديداً من خلال اصطدام حركة المكان بحركة الممثل المتنوعة والغنية بالدلالة . فالدار مكان ثابت محدود غير قابل للتفنن أو التهشيم أي التغيير ، لذا فهو يعتمد على الحركة والتنوع والتغير من خلال الممثل الذي يتحرر في داخله من سببية وجوده ، وواقع الحركة ، وشرطية المعاشة التاريخية ... كما أن الحركة لا تسعى إلى التركيز والعزل ، بقدر ما تسعى للتغلب على سكونية المكان من خلال تغير وإسقاط الفعل وتأويله ، فالممثل عندما يصطدم بمكونات الدار ، يتحرر من وهم الزمان والمكان المتخيل ، ويكسر مألوفية المشاهد ، فالحركة لا تبرر المكان ، بقدر ما ستكون

٥. عوني كرومي

مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

فعلًا يحمل معناه في داخل المكان .

لقد تم التخطيط منذ البدء على أن يكون عرض ترنيمة الكرسي الهزاز في البيت العراقي القديم الذي أعيد ترميمه لكي يكون شاهداً معمارياً على نوع من أنواع الطرز المعمارية التي تم بناؤها في بغداد في بداية القرن العشرين .

البيت يطل على نهر دجلة مباشرة ، من خلال حديقة واسعة وبالكون (شرفة) كبير ولا يفصله عن الماء سوى جدار البيت نفسه عندما يرتفع منسوب الماء في النهر، أما في الصيف حيث تتراجع كمية الماء ليترك مساحة رملية كساحل ، فيرتفع عن مستوى النهر ما يقارب 3 - 4 أمتار .

ومن الجهة الأخرى يلتصق بدار أخرى متداخلة من خلال أبواب جانبية في الطابق الأرضي والطابق الأول والسطح حيث يمكن أن نعتبر البناء وحدة كاملة .. وفي وسط البيت الثاني المطل على شارع الرشيد حديقة مزروعة بالشجر في فناء البيت ، أما البيت الأول وهو المقصود بالعرض فيوجد فيه (فناء) أو حوش .. تطل عليه جميع الغرف ومنه يتم توزيع المداخل والمخارج .. الغرف المطلة على النهر لها مدخلان الأول في الحديقة والثاني من الفناء يفصل بين الغرفة التي تقع في اليمين والغرفة الثانية إيوان له باب واسع مطل على حديقة النهر ، وأمام الإيوان وتحت طارمات الطابق الأول ممر مرتفع عن أرضية الحوش ببعض السنتيمترات يسير محاذياً لشبابيك وإيوان الغرف التي تطل على الباحة وفي مقابل الإيوان درج على شكل حرف (L) يرتفع عن أرضية الباحة أربع درجات كما ينحرف إلى الأعلى بمالا يقل عن 20 درجة يؤدي إلى الطابق العلوي (الأول) الذي يرتبط بجهة النهر ببالكون كبير ودرج يؤدي إلى الحديقة . على يمين الدرج غرفة صغيرة وعلى يساره

النص والتقنية إلى أين ؟

تواليت (حمام) ومطبخ ومن جهة اليمين ممر يؤدي إلى ممر آخر على شكل حرف (L) معكوسة يؤدي إلى الخارج حيث الممشى الذي يقود إلى شارع الرشيد .
في جهة اليسار توجد غرفة مقابلة إلى جهة اليمين حيث غرفة أخرى .. جميع غرف الطابق الأرضي تحت مستوى الباحة بأربع إلى ست درجات .

الطابق الأول يطل على الباحة ويحَوِّط الممشى في الطابق الأول شناسيل (أي شبابيك بالزجاج) تجعل ممشى الطابق الأول مغلقاً ومنفصلاً وعلى جوانب الممشى ، تتكرر الغرف والتواليت (الحمام) والمطبخ أما بقية الغرف فهي متداخلة واسعة وتطل على جهة اليمين ، حيث الممر المؤدي إلى شارع الرشيد بشبابيك واسعة وشبابيك وأبواب مطلة على جهة النهر . الدرج الذي بدأ في الطابق الأرضي يستمر إلى أن يصل إلى السقف والسطح . البيت مبني بالطابوق وشبابيكه وبالكوناته بأخشاب ، ثم سُقِفت الحوش بالجادر وهو على ارتفاع ما يقارب عشرة أمتار . في هذا البيت الإضاءة غير محدودة ولقد حاولنا تسليطها من جميع الجهات ، وكثير من مصادر الضوء وضعت في الغرف ، وكأن الضوء المسلط على الواجهة يأتي من إضاءة الغرف .

الجمهور جلس على المحيط ، وحاولنا رفع الكراسي الخلفية بمقدار 15 سم عن الأرض حيث أصبحت متدرجة ، أما الجمهور الذي يجلس في الإيوان فلقد حاولنا تدرج الكراسي بحيث تكون الرؤية مناسبة ، وجلوس الخطوط الأولى غير مؤثر على رؤية ما يجري في الباحة . إن الخط الأول لكراسي المشاهدين لا ينفصل عن فضاء التمثيل ، إنما يتلاصق ، وكأن المشاهد يعيش ويسكن مع الشخصيات ، بحيث لا ينفصل الواحد عن الآخر ، هناك أعمدة لرفع الممرات في الطابق

٥. عوني كرومي

مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

الأرضي ترتفع عن الحائط ما يقارب المترين ، تم استثمار الأعمدة لتعليق الشموع والإطارات مثلما تم استعمال المساحة الفارغة في مواجهة الجمهور لتعليق اللوحات على الجدران ، وتم إضاءةها في الأسفل إلى الأعلى ، فالإشعاع يوحى بأنه من الأرض إلى الأعلى حيث خلق الضوء تأثيراً خاصاً على وجوه الشخصيات عندما تلتصق بالجدار ، أو عندما تحتضن اللوحة ، أو حتى عندما تمتد اليد لكي تلامس اللوحة ، يتحول الظل الساقط على فضاء الإطار إلى شكل وتكوين غريب منح الشخصيات أشكالاً غير مألوفة أبعدها عن واقعيتها ، ومنح لها واقعية العرض من ظل وضوء .

في العروض الأولى تم استغلال لوحات حقيقية زيتية للفنان علي طالب ، الذي تميز فنه في التركيز على شخصية الإنسان ، وبالذات الرأس أو الرؤوس التي تحولت إلى شكل متآكل وصلب ، شخصيات تأكدت وتحجرت ، وكأن الرأس قد نخر وتحول إلى قطعة أثرية ، حيث عوامل التعرية والزمن تبدو واضحة جداً عليه . مما منحنا انعكاساً لحالة الشخصيات التي باتت ترى وجودها في اللوحة . لقد تم استغلال كراسي المشاهدين بشكل مختلف عن المسرح حيث وضعنا التخت الشرقي الذي يستعمل في البيوت مثلما يستعمل في المقاهي الشعبية ، وهو يستعمل لحد اليوم في الفضاءات المفتوحة في البيوت العراقية الشعبية ، أحد هذه التخوت أو المصاطب تم استغلاله في فضاء التمثيل من قبل الشخصيات نفسها ، مما زاد بالإيجاء أن المشاهدين ليسوا إضيوفاً على هذه الشخصيات ، وأنهم جزء مهم منها ، فالمشاهد يفقد الإحساس بالتدرج على أنه في مسرح أو أمام عرض مسرحي ، فهو مشارك في طقس أو داخل مأتم ، هذه الشخصيات يجد المشاهد نفسه فيها ويعمق إحساسه بالمكان . تم استثمار مفردات المكان

النص والتقنية إلى أين ؟

بطبيعتها وعملنا على إعادة الكشف عن الذاكرة المخزنة عند المشاهد مع المكان ، فالبيت هو المكان المعتاد إلى حد اليوم للسكن في العراق ، وحتى أولئك الذين يسكنون البيوت الحديثة ، أو الشقق لديهم الكثير من الأصدقاء والأقرباء أو الجيل الذي سبقهم قد عاش أو لازال يعيش بعض من آباءهم وأمهاتهم في مثل هذه البيوت . فالبيت له إحياءات كثيرة في الذاكرة ، منها الانتماء إلى العائلة ، ومنها إحياءات بأن البيت هو الوطن . وهذا التأويل حصل بالفعل عند المشاهد . وكأن البيت هو المجتمع ، الوطن الذي يعيش فيه الأفراد ومعاناة الشخصيات ، ماهي إلا رموز إلى معاناة المجتمع الأكبر أو الإنسان الفرد في داخل هذا الوطن .

إن البيت يتكون من 14 غرفة وأكثر ، إلى جانب المرافق والممرات ، تم استثمار بعضها كفضاء للإيحاء بالغربة والخواء والفراغ الذي تعيش فيه الشخصيات ، وغياب الشخصيات الأخرى كان يؤكد وحدة وانعزال الشخصيتين الأساسيتين في العالم من الفراغ ، حتى إن هذه الحالة ساعدت على خلق روح الفزع عند الشخصيات بل تحول البيت إلى شخصية من الشخصيات الغائبة .

انتظار المشاهدين في الحديقة أمام النهر كان يعطي فرصة كبيرة لتأمل البيت والدخول في علاقة إنسانية بين المشاهدين أنفسهم وكأنهم ضيوف ، إن هذه المشاعر تم تأكيدها في مفردات العرض دائماً ، لقد اتخذ العرض روحاً احتفالية ، ولكن هذه الروح حزينة ومؤلمة مثلما يشارك الإنسان بروح الفاتحة أو المواكب الحسينية أو العزاء الحسيني ، أو الدخول في طقوس وحميمية الروح الكنيسية .. فما أن ينزل الدرجات الأولى حتى يجد صالة فارغة خالية إلا من كنتور أو دولاب قديم مفتوح الأبواب ، خزاناته فارغة توزعت في أدراجة الشموع ، وفي بعض العروض لوحة كبيرة للإنسان تحول جزء من رأسه إلى أوراق للذاكرة يسلط عليه

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

الضوء من الأسفل ، الجو مظلم إلى حد كبير ، ما عدا ضوء الشموع الذي يسقط على الجدار ، يستقبل المؤلف والشاعر المشاهد وبأيديهم مرشاة ماء الورد ينثرانه على المشاهد ، وفي هذه الحركة التي هي جزء من طقس العرض التمثيلي يدخل المشاهد بروح الاحتفال وكأنها دلالاته على الاستقبال ، إنها إشارة إلى أن العرض قد ابتداء . حيث يحل الصمت فيتوقف المشاهد عن الكلام ويركز على مصادر الضوء وعلى رائحة العطور والبخور التي تعم الفضاء بحثاً عما يحدث . العاملون الذين يقودون الجمهور في مسيرة لا يستعملون اللغة ، إنما الإشارة والهمسة ويقدمون بإشاراتهم التقدير والاحترام والإجلال للضيوف .

وعندما يصل المشاهد إلى الباب الثاني للغرفة المطلة على الباحة يدخل للوهلة الأولى في هذا الفضاء الشاسع المظلم إلا من ظلال الضوء الموزع والذي يوحي بتركيز على عمق الجدار ورهبة المكان .

الممر يقود إلى الغرفة الأولى حيث يتم تقسيم الجمهور ، منهم من يدخل في الغرفة الأولى ومنهم من يدخل الغرفة الثانية وهما مطلتان على باحة الدار .

وما أن يستقر الجمهور في الغرف حتى يبدأ الأداء في وقت واحد لكي ينسى الجمهور متابعة كل حدث على انفراد ولكن بزمن متقارب ، حيث ما أن ينتهي المشهد الأول ينتهي المشهد الثاني وبهذا ينتقل الجمهور في نفس الوقت لمتابعة ما عجز عن مشاهدته ، وبهذا يحصل المشاهد على متعة المتابعة في مكانين مختلفين للحدث ، فبدل أن ينتقل الممثل إلى الفضاء الآخر ينتقل الجمهور ، لأن في كل فضاء خصائص مختلفة ، ويعيد الممثل تقديم المشهد مرتين مما يثير المشاهد بما يحدث لاحقاً لأن لكل شخصية قصتها ، وحياتها ، وأحداثها ، لا يوجد

النص والتقنية إلى أين ؟

رابط بين ما يحدث في المشهد الأول مع ما يحدث في المشهد الثاني ، إنما يتعرف المشاهد على الشخصية والحدث والتاريخ وكأنها مقدمة مسرحية يعايشها المشاهد كحدث قائم بذاته ، وقصة متكاملة تقدمها الشخصية وتعرفنا عليها وعلى قدرها .

والمسرحية تروي حياة امرأتين في وضع استثنائي . كل واحدة منهما تحمل آثار كارثتها . كل واحدة منهما تعايش انهيارها في صورة انهيار الأخرى . ومع اختلاف موقعهما الاجتماعي يوجد هناك تشابه كبير في مواجهتهما للعالم المحيط بهما : الهرب إلى ماضٍ نقي ومميز كما تتصوران ، ماضٍ يبدو لهما حلاً لكل إشكاليات الحاضر . وكلما واصلتا البحث على عكاز من أحلام الماضي للخروج من كابوس الحاضر ، وصلتا إلى العدم . والعدم مبرر مناسب لمهاجمة الآخر . وفي هذا الإطار وبمواجهة العدم ، يبدو كما لو كانت هاتان الامرأتان وجهين لإمرأة واحدة . ومن هنا تبدو المسرحية كما لو كانت تعبيراً عن الانهيار الأخير .

في بيت شبه مهدم تحيط به الكوارث من كل جانب تواجه الامرأتان بعضهما بعضاً بين وقت وآخر . كل واحدة تعيش حلمها : واحدة منهما كانت مغنية معروفة وهي الآن تعيش حالة حنين مريض لأمجاد ذلك الماضي الجميل ، وتحلم أن تعود ذات يوم إلى امتلاك أمجاده الضائعة . أما الأخرى فهي امرأة عاشقة تحلم بحبيب بعيد سيعود إليها ذات يوم ، وربما لن يعود مطلقاً ، أو أنه ليس سوى طيف من خيال رغم وجود رسائله التي تقرأها باستمرار ، لكي تتجاوز كارثة وجودها الآن . وتحاول الامرأتان في بداية كل لقاء مساندة بعضهما بعضاً ومد يد المساعدة . إذ أن الرباط الذي يربط بينهما هو الوهم ، وبذل الجهود لجمع خرق الماضي التي لا يمكن جمعها ، مما يؤدي في النهاية إلى خيبة كبيرة . وينتهي الحوار في

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

محاولات للهيمنة ، والتملك ، تعكس من جانبها الجروح التي تحملها كل منهما في أعماقها . لقد أُصيبتا بالشلل بفعل الوجود المستمر والخوف ، ولم تعد مقاومة الواقع المرير أمراً ممكناً . وبعد جدل مرير تستسلمان للخوف ، وتبقى مع هذا حسرة مبهتجة في أعماقهما . أعيدت كتابة المسرحية أثناء حرب الخليج الأولى . ويتطرق الكاتب لموضوع مألوف جداً بالنسبة للإنسان العراقي ألا وهو موضوع الدمار والحرب : فهناك من أغلقت أمامه أبواب العودة إلى الأبد ، والأحياء الذين فقدوا ، وموقوفو الحرب جسدياً ونفسياً الذين ينتشرون في كافة أنحاء البلاد ، وبالذات في المدن الكبيرة . لقد تركت الحرب آثارها في كل مكان ، وما زال البشر يعانون عواقبها الروحية والجسدية التي لا تطاق . ولا يجد الضائعون والمعذبون أي مخرج من آلامهم ، لم يبق لديهم سوى ظلام وجودهم العميق . وربما كان هناك من تخلص بهذا الشكل أو ذاك من العواقب المباشرة للحرب ، إلا أن هذا لا يعني أنه تخلص من الإرهاب . وما زال خطاب اليأس قائماً .

أثناء العرض تعايش بطلتنا المسرحية نهوض عالم غيبي يتجلى في الأشياء والمخاوف والأحلام . وتبدأ الطقوس بالتحول إلى صرخات حتى يصبح الجسد هو الخطاب الحقيقي الوحيد ، وكل ما هو خارج الجسد هو إما الواقع القائم أو نسيج من الخيال . فالمنافذ متجهة إلى الداخل .

مع كل عرض جديد كانت هذه المسرحية تكتسب أبعاداً جديدة بحيث أصبح الجمهور يراها من خلال منظور جديد بالارتباط مع الأوضاع السياسية السائدة بصفتها تمرداً على الحرب والدمار .

إن الحروب التي عاشها الشعب العراقي كانت مرحلة عصبية في مجال الحياة

النص والتقنية إلى أين ؟

والموت ، خلقت خوفاً شديداً من فقدان الشخصية الثقافية لهذا الشعب . بل أصابت الإنسان الفرد بصدمة شديدة في شخصيته . إن هذه الصدمة كانت نقطة الانطلاق في تقديم عروض مأساوية حيث كانت انفعالات الحرب تتحول تدريجياً إلى مجال المعتقدات ، لذا نرى شخصيات الترنيمة منتزعة من المجتمع ومن السياق العام ، وتم التركيز على تفرداها بعزلتها وسط جو العرض .

شخصيات منزوعة من زمنها الاجتماعي ومقدمة في فضاء خاص ، حياة مؤقتة لا أكثر . كانت صدمة خلفها العرض بدون أن يتطرق بشكل مباشر إلى الحرب وتفصيلها ومكوناتها . فالشخصيات تنتمي إلى ماض محصور داخل تجربة فردية ، وتقدم إلى أناس معاصرين ، لهذا وجب خلق حالة أبعاد في عملية التلقي.

إن مأساة الانتظار والحلم هي مظاهر لما دمرته الحرب في دواخل وذوات المشاهدين ، وأقصد مهنهم واهتماماتهم ومواقفهم السياسية والفكرية ، لهذا لم يَحْتَجِ العرض إلى صرخات أيديولوجية واضحة ومدركة ومعلنة بقدر ما كان نسيج الشخصية يقدم أفعالاً متوافقة مع حياة المجتمع الذي فقد أسطوريته ، حيث يتحدث العمل بكل رقة وشفافية وشاعرية عن حالات الألم والحزن والتعبير عن معاناة الإنسان ضمن الحصار الروحي والثقافي والمادي . فعالم الخوف والرعب والكوابيس والتهديد ليس فقط لوجود الإنسان المادي إنما حلمه وتطلعاته وأمله ، فالمسرحية تتحدث عن عزلة ووحدة وضياح الإنسان وغربته داخل الوطن.

إن المشاهدين كانوا يشاهدون تدمير هذه المخلوقات الوهمية التي تمثل صورة لانفراديتهم وحياتهم عندما تحولت هذه الشخصيات لكي تجعل صور دمار الحرب قريبة ومحسوسة ومدركة . فالشخصيات كانت تقدم ماضياً متجمداً

٥. عوني كرومي

مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

وليست شخصيات بطولية ، شخصيات تتعذب وتموت في الزمن الحاضر .

إن ذكرى الماضي هي التي جعلت حركات الممثل مفهومة ومدركة ومؤثرة ، وإن الممثل يسعى إلى إبداع تجربة لم يعرفها المشاهد وتقديم شخص منزعجة ومحمولة من وظيفتها الإيديولوجية أو الطبقية في شكل شكوى أو وجع شعري .

إذن ماذا يعني أن تشعل المرأة في بداية العرض شمعة لكي يشعر بها المشاهد وهي تصل إلى الانتهاء في نهاية العرض بالانقباض والخوف والرعب من ديمومة الحياة أو مصير الشخصية بعد أن تنتهي الشمعة ؟ لقد كنا نستخدم شموعاً مدة استعمالها يتقارب مع زمن العرض وعندما تبدأ الشموع بالانتهاء كان الحزن والقلق والرعب يخيم على المشاهدين وكأن حياتهم الشخصية سوف تنتهي .

إن ذكرى الماضي المتجسد في الرموز والدلالات والحركات والإيماءات كانت تكشف عن علاقة جديدة بنظام العرض المسرحي وكانت تهجم على المشاهد بفعلها المرئي واللامرئي عبر حواس السمع والنظر والشم وتقرب المشاهد من الدمار الذي خلفته الحرب لكي تعيش السلطة في الخارج بأمان .

لهذا نرى البيت الذي أصبح مسرحاً هو أكثر قوة من عرض المسرح ذاته حيث وجد المشاهد نفسه في مواجهة تجربتين ، في فضاء معاش ومدرك كل منهما يحمل صورة خاصة للإنسان .

إن المشاهد يكتشف من خلال العرض مفهوم القدرية عبر معاناة وآلام الشخصية التي هي فردية وإن لم يكن يدركها ، وهي فردية متحطمة من خلال طبيعة ظواهر الحرب وأحداثها ويمارس تجربته الذاتية من خلال المشهد المقدم وبذلك ينتقل

النص والتقنية إلى أين ؟

إلى مركز ذاته .

من ظواهر العرض ما ينطبق على ما ذهبنا إليه حيث يسيطر البكاء على المشاهد وهو يرى الحدث الذي استطاع تحسسه وتأويله استناداً إلى خبرته الذاتية وتجربته المعاشة . وأعرف شخصاً قريباً وهو فنان مسرحي فقد أحد أبنائه أثناء الحرب لم يستطع أن يكمل المسرحية حتى نهايتها بالرغم من إصراره على مشاهدتها أكثر من سبع مرات . حيث يصل في كل مرة إلى مرحلة لا يتمالك أو يسيطر على نفسه فيتهدج بالبكاء ويصرخ ويضطر إلى أن يترك المكان ، وهناك فتاة شابة في سن السابعة عشرة استمرت بالبكاء حتى نهاية العرض وهي تتابع ما يحدث بعيون دامعة وبدون أن تخرج صوتاً يعيق تدفق العرض والأحداث وذلك بسبب الذكرى التي عايشتها .

وعندما سألتها قالت :

ربما كانت المسرحية تقول لنا من نحن ، نحن الموتى الأحياء الذين نموت ونحن بانتظار الخلاص .

لذا أعتقد أن العرض كان يحمل سيرة حياة كل مشاهد على انفراد داخل أسوار البيت ، سيرة لا يقدمها العرض بكاملها إنما يقدمها على شكل رموز وشظايا الوجود يكملها المشاهد من سيرته الذاتية وحياته الخاصة .

إن كل رمز في العرض لم يكن يشير إلى نفسه بقدر ما كان يشير إلى شيء آخر غيره مثل ما حدث مع الشموع ، ماء الورد ، اللوحات ، الفوانيس ، الإطارات ، الصينية ، مع الحركات والإيماءات والقصائد والغناء والدعاء وحالات مثل

د. عوني كرومي

مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

الانتظار، الخوف، الفرع، العنف، الهدوء، الصمت، العجز الصوتي والجسدي، الجلوس، التمرد، السقوط، الحب، الهوس، حالات الانفعال الجنسي، شيء لا سبيل إلى بلوغه أبداً وبالذات في حالة الانتظار والصبر، رغبة لا سبيل إلى تحقيقها كما حدث مع شخصية (مازن) المنتظر الذي لا نراه ولا يمكن أن نتخيله بشكل واحد مشترك.. فكل مشاهد ينظر إليه بشكل مغاير يشبه ما ينتظره، فلم يعد هناك ضرورة لاسم أو شكل أو هيئة أو صفة لهذا حاولنا بعد عدد من العروض أن نلغي الاسم الذي يتردد على لسان الشخصية لأنه لم يعد من خلال تمثيل الشخصية يعني شيئاً البتة.

إن الخبرة الإنسانية المركزة داخل البيت كفضاء لعرض الأحداث أفرزت مع زمنها الخاص بها شكلاً من الرموز الاتفاقية بين ممثل الشخصية والمشاهد. فلم تعد الرموز تشير إلى أشياء مادية أو مواد عينية إنما إلى حالة أو رغبة تحيل إلى رموز أخرى تعكس الضرورات الحياتية للبقاء.

إن شكل العرض داخل فضاء الدار أخرج أحداثاً غير مرئية لكل مشاهد على حدة، أحداثاً رغم رصدنا لبعضها إلا أننا لا نستطيع رصدها والتعرف عليها بشكل كامل لعدم قدرتنا على مخاطبة المشاهد ومعرفة تأثير العرض عليه وعلى مدى تلقيه حيث نجد البعض يخاف أن يكشف عن أحاسيسه ولكن يمكننا تأكيد التأثير النفسي والروحي على المشاهدين من خلال تواجدهم وصدى العمل وتأويلاته ومن خلال التعاطف الكبير والمثير.

لقد سمعنا كلمات المحبة والإعجاب وإن اختلف الجميع على معنى وقصد العمل، كما أن المسرحية كثيراً ما كانت تنتهي بحالة الوجود والبكاء والحزن والألم التي

النص والتقنية إلى أين ؟

ارتسمت على الوجوه .. لقد مثل العرض بالنسبة لبعض المشاهدين الجانب السري لحياتهم ، حيث كانت شفافية العديد من المشاهدين سبباً في عدم قدرتهم على التماسك أمام تأثير فعل العمل وأزمته وأجوائه ، فالعمل لا يأخذ معناه من ذاته فقط إنما من حياة المشاهد ، وكلما كانت أزمة ومأساة المشاهد غنية وعنيفة وأحلامه ورغباته وأفكاره واسعة زاد تأثير العرض .

إن العرض عبارة عن مجموعة محفزات صيغت بشكل فني لكي تثير وتحفز الذاكرة الجمعية بشكل غير مباشر متمسك بالوضوح والسهولة رغم اعتماده فكرة تركيب العديد من المعاني في الحالة الواحدة .

كانت التفاصيل مهمة في هذه الدراما ، والدقة في التنفيذ والتوقيت وبالذات أفعال الاستلام والتسلم لأن هذا العرض لا يعتمد فقط على الحوار إنما دخلت حركة الجسد والإضاءة والمكان بعناصره المادية وما يحمله من مؤثرات فعلية حقيقية مثل فتح الباب أو الشباك أو السير ، أصوات غير مرئية بل يمكن تخيلها من قبل المشاهد ، أي كل ما هو سمعي لكي يتحول إلى شفرة يتعامل معها الممثل ، فالمكان بهمسه وصمته وضوضائه كان جزءاً من شخصية غير مرئية تعامل معها الممثل بكل صدق وواقعية .

كما درسنا كل تفاصيل الملحقات وعلاقتها بطقوس الحياة الدينية والدنيوية وعملنا على تفسيرها من منظار تأويل المشاهد لها ، الشموع ، الماء ، النذور ، البخور ، المائدة (الصينية) ، الأكل ، الملابس ، حركات الدعاء والصلاة ، الجلوس ، القيام ، الحركة وعلاقتها بالأثاث ، دراسة طقوس السحر والرقص والدعاء .

٥. عوني كرومي

مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

لقد أدركنا أن هذا النص هو عبارة عن حالات ومواقف ، قطع أو مشاهد مسرحية غير متكاملة لهذا شعرنا بإحساس بأننا نلج منطقة مجهولة وعالمًا غير مدرك وعلينا أن نتلمسه بأنفسنا وأرواحنا ، كما أن تعلقنا كل هذه المدة بالنص قد ساعدنا على تأمل النص بهدوء شديد . لقد كان الإيجاز الشديد الذي كتبت فيه المسرحية وما فيها من قسوة صارخة وألم شديد ، كانت كلها مناسبة لسنوات الحرب التي طال أمدها واعتدنا على العيش في داخلها وتحمل آلامها ولا نعرف نهاية لها .

كل يوم نسمع ونرى ونعيش الموت . حالة فقدان الأمل يقابلها تشبث بالحياة والبقاء والعمل ، واليأس يقابله حب الحياة وتمتع الوجود ، لوحات متتابعة لا يتصاعد فيها الفعل ولا يمتد الصراع إلا مع النفس وفي بعض الأحيان مع الآخر الذي هو انعكاس للنفس ذاتها ، شخصيات المسرحية تحسها واقعية وتمثل أناساً يعيشون اليوم معنا وفي بيوتنا ولكنها شخصيات لن تعيش في المستقبل وهي ضحية الحاضر .

إن لكل تجربة مختبر مسرحي أساساً تنظيرية نعمل على تطبيقها وإبرازها في مجال التفاصيل للعمل المسرحي لذا سوف أحاول أن أضع بعض الأفكار التي يمكن لها أن تميز التجربة عن غيرها من التجارب المسرحية وتؤكد على بعض الخصائص التي يمكن لها أن تفتح لنا آفاقاً واسعة في المجال التطبيقي .

إن الترنيمة خلقت طقسها المسرحي معتمدة روح الطقس الذي يشكل أساس كل نشاط مسرحي ، ورغم أنها عرضت في الدار إلا أنها قادرة على خلق إحساس بروحية المسرح . فهي عرض تخيلي يمزج في نسيجه الكثير من اللحظات التي

النص والتقنية إلى أين ؟

يعود من خلالها المشاهد لنفسه خارج المسرح ، أي إلى الواقع الحياتي ، فالإيهام ملغى لأنه يعايش الواقع الحقيقي في داخل العرض ويشارك فيه .

النص مكتوب بلغة تعبيرية راقية ، وتكتسب الكلمة المنطوقة أهميتها من خلال الحركة فتستحيل حالة طقوسية ولمسات وإشارات . يدرك الجمهور تجربة الخوف والوحدة من خلال الإيماء والتعبير الجسدي ، فالهدف ليس هو انتقال الجسد بعبء اللغة ، بل جعل اللغة متكأ لجسد الممثل وطاقته التعبيرية . ومن هنا فإن العرض يمكن أن يصل بلا صعوبات كبيرة إلى الجمهور .

إن شكل المسرح التقليدي يمكن له أن يقدم لنا نموذجاً جمالياً ولكنه لا يمكن أن يكون مكاناً يحتوي جميع التجارب ، لأن المشاهد هو الآخر يريد أن يجرب أماكن جديدة في التلقي ومشاركة الفنان في تجربته ، أي المشاهد يحمل تجربة اجتماعية يحاول أن يعبر بها عن ذاته بشكل جديد يتظاهر بمعرفته ، أي أن يعيد تجربته من خلال رموز العرض . لذا نجد أن الدار في ترنيمة الكرسي الهزاز جاءت متوافقة مع قدرة العرض لكي يعبر عن حالة اجتماعية جديدة يمر بها المشاهد مع نفسه ومع الآخر ، إن كان مشاهداً أو ممثلاً .

إن تمثيل النموذج الإنساني الشامل من خلال شخصيتي المسرحية حدد بواسطة الحركة والإيماء والفضاء الجديد ، القديم والمتغير في الذاكرة وفي التلقي وعملية الاستلام ، ولهذا فإن ماتم تجسيده لا يمكن تحقيقه أو تحقيق تأثيره المطلوب في المسرح التقليدي ، فهذا الفضاء الجديد يمنح بعداً ومساحة أوسع للتعبير عن عمق وسعة معنى التجربة المعروضة .

إن المأساة في العرض والحزن لا يأتي من جهل الشخصيات والمشاهدين

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

بقدرهم ، بل من عجزهم عن التغيير .. إنها مأساة الإنسان الواعي لوجوده وكيونته.. أما حالة الاكتشاف فهي اللحظة الوحيدة التي تخلق التراكم لأجل تغير الموقف أو الخلاص .. إننا نريد أن يصرخ المشاهد في اللحظة التي يدرك أن ما نعرضه أمامه هو صرخة موجهة إليه هو وأنها مأساته .. والصرخة تكمن في الإشارة أو الباعث الذي من خلاله يكتشف الإنسان أنه إنسان وأنه يعاني ، وما حياته المعاصرة التي انخدع بها أو التي يوهم نفسه بها على أنها جميلة في الواقع، هي مجموعة عذابات متراكمة وحالات نسيان أو تناس أو شكل من أشكال الاعتياد والصبر الاجتماعي على المأساة .

إن الإنسان لكي يعيش حياته بكل إنسانية ، عليه أن يدرك أشكال الألم والحزن ويدرك الجراح التي لم تلتئم .. إن حركة الحياة هي في جوهرها حركة ترويض الإنسان وتدجينه ، لأنه يأمل ويتأمل في البقاء .. أما الإحساس بالموت وإدراك الموت فهو الحالة الوحيدة التي يمكن أن تخلق دراماتيكية الحياة وبالتالي جدليتها.. إن الوعي الإنساني لا يكمن في الطرف الآخر من التخمة والتبذل والمصالح .

إن الإنسان يفقد إنسانيته عندما يتشبث بمصلحته .. لأن المصلحة ستقوده دائماً إلى الخنوع والخوف أو تقوده إلى التسلم والغطسة والاستغلال .

إن العروض المسرحية العالمية حاولت أن تغير الإطار المسرحي وذلك بهدف التعبير عن الجديد وعن حداثة تجربتها ، بهدف عكس حياة الإنسان بشكل حديث مناسب لعصره ، كمحاولة لكسر المألوف والتقليد الذي اعتاده المشاهد ، لكننا نجد أن إشكالية التلقي في مسرحية الترنيمية ، قد اختلفت عما سبقها من تجارب مسرحية ، وذلك لانتمائها للبيئة الشعبية الخالصة ، ومن خلال قراءتها للواقع المعاصر المتجسد من خلال مكونات العرض المسرحي ووحدهاته وعناصره

النص والتقنية إلى أين ؟

ونموذجه الفني غير المألوف ، ومن خلال التأكيد على البيئة الاجتماعية التي تجاوزت الأطر التقليدية للأداء محققة نسقها الفني الذي يحمل في داخله فعلاً سرياً أو طقوسياً يجتذب المشاهد ويدفعه لاكتشافه ، والوقوف متأملاً عند حدوده التي تداخلت فيه روح الواقع مع التمثيل في سرية كاملة ، تدفع بالمشاهد إلى الفضول والتساؤل وعدم التصديق للتجربة المقدمة ، وإن كان يعايشها بوعيه وحسه ، هذه اللحظة منحته زخماً إبداعياً وشغفاً متميزاً في المتابعة عند المشاهدة ، هدفها تأصيل فعل وفكر المسرح الذي يقدم مناقشة حية لأزمات سياسية واجتماعية في أسلوب فني متميز ومفردات حياتية بسيطة غنية الدلالة ، قادرة على أن تمنحه أفقاً تأويلياً وتعينه على إدراك هذا السيل الذي لا ينضب من المعلومات ، ومن الدلالات التي دخلت في السياق الفكري للعرض ، بحيث نجد أن تلك الإضافات والابتكارات في التعامل مع الفضاء قد ساهمت هي الأخرى في تطوير وعي الكادر الفني في مجالات المسرح ، مثل (التمثيل ، الفضاء ، اللغة ، الشكل ، الجو العام) حتى نجد أن هذا التطور في عمل الفنان قد أطر مشروعه بروح الأصالة والتأسيسية .

قد تكون هذه الإضافة الجديدة غير مألوفة أو قد تبدو غريبة عند المشاهد فالخوف الذي انتابنا من أن المشاهد لا يرتقي بسرعة ولا يُسرّ بتلك الإضافة ، قد أزاحه الواقع والتجربة ، فلقد أصبح المشاهد جزءاً من العرض المسرحي وعایش أصالته وتحسس صدق التجربة ، فسرعان ما تفاعل مع العرض ، وبهذا الشكل تحقق الإجماع على مشروعيتها ، وأخذت سمعة ، على أنها ضرباً من الإبداع المسرحي الجديد المتقن .

إن هذا الهاجس يبقى ملازماً للعملية الفنية ، لأن تجاوزه يحتم وجود كثير من العناصر الصادقة والمتقنة ، في مشروعية التجديد في المسرح التي تبقى

٥. عوني كرومي مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟

ضرورة ملحّة ، والتي تحرص على قتل المؤلف والاعتیادي .

إن تغيير طريقة التعبير والتقديم في مسرحية ترنيمة الكرسي الهزاز جعلنا نعتمد على أساليب عديدة في التعبير ، وجاءت طريقة التقديم لتجعل من المشاهد مشاركاً فعلاً في العرض عبر رحلة موزعة داخل البيت القديم ، فلا يوجد حالة دخول مسرحية بقدر ما هناك فعالية احتفالية ، حيث يتعرف على الشخصيات وهي في زمن الانتظار ، كل شخصية تستقبل المشاهد في غرفتها ويتعلق المشاهد حول الشخصية ومحيطها ، وفي هذه الغرفة التي ينزل إليها المشاهد بثلاث درجات ، تمثل بالنسبة له غرفة غريبة تشبه الصومعة ، حيث انتشرت الزهور الذابلة وجرامافونات وبعض الاسطوانات وكتب وشموع ، وفي العمق لوحة للفنان التي تعطي انعكاساً للحالة والفعل اللذين تعيشهما الشخصية ، فاللوحة هي انعكاس للمشاهد ، كل هذا الجو قد ساعد المشاهد في فهم واستيعاب روح المسرحية ، فطريقة التقديم ودعوة المشاهد للدخول كلها ساعدته أن يشعر ويحس بالانتظار وحالة الوقوف والانتقال في المكان ومن ثم الجلوس النهائي على المصاطب ، ساعدت المشاهد على الإحساس والدخول في الحالة ، هذا الفعل واستغلال البيئة خلق روح المشاركة مع الشخصيات والدخول في عالم الواقع . وكانت تسهم معه في خلق روح الشعيرة أو طقس المسرح الجديد ، فالمشاهد كان مسكوناً بالبيت وهو واجسه وانفعالاته ، مما انعكس على الممثلين وزاد من ثقتهم بأدائهم والسماح بعيش الشخصيات بعمق وصدق ، لقد أصبح الممثل يشعر بفعالية المشاهد الذي لم يكن إنساناً سلبياً ، إنما هو إنسان مشارك متحسس بنبض الحالة والشخصية ، فالعرض المقدم احتفظ بإمكانية قراءة جديدة ، وكأنها جزء من معاشته للواقع والحياة .

إن عرض الترنيمة خلق حالة تلغي كل ما يمكن أن يتخيله المشاهد بل جعلته ينسى

النص والتقنية إلى أين ؟

أنه قد شاهد شيئاً شبيهاً في حياته ويظل يستمر ويتوقع ويترقب ماهو مدهش فيما يراه ، وكأن ما يراه يحدث لأول مرة . فالأحداث والمشاهد لا تسير في بنية تصاعدية ، بل تعرض ماهو متكرر يتداعى معها ومن خلالها ، حيث يصل المشاهد إلى حالة التكافؤ والالتقاء مع النموذج المقدم ، فالمشاهد يرتقي إلى أعلى درجات إنسانيته.

فالتجديد حقق التواصل والمتعة ، مع حداثة في الموضوع ، وبالذات مع موضوع الحياة الاجتماعية التي تمثل له استمرار الحياة والوجود ، وأخيراً كانت البيئة بالنسبة له امتداداً للماضي المتحقق للمستقبل ، فالأدوار لم تعد تمثل نفسها بل أصبحت تقرأ حسب ما يرغبه المشاهد أو يتذكره من نماذجه الاجتماعية ، وعندما تصل الممثلة إلى لحظة أداء أغانيها وهي تقترب من النهاية ، فقد حدث أن بدأ المشاهدون ينشدون معها المقطع الأخير ، حيث تحول الجميع إلى جوقة الإنشاد في الطقس الديني .

إن ترنيمة الكرسي الهزاز اعتمدت على مفردات متنوعة تداخلت أشكالها بشكل حسي امتزج بالزمن الذي يعيش فيه المشاهد .

فالعرض لم يكن صورة للحقيقة ، بل كان نموذجاً لها ، لقد أنجزنا هذا العمل بهاجس أن المشاهد يستقطب كل أحاسيسنا وأفكارنا التي عملنا على تجسيدها في العرض الذي لم يعد يرتبط بنا ، بقدر ارتباطه بالمشاهد نفسه .