ورش التمثيل ودورها فى تحديث العرض المسرحى

- دراسة فى المسرح المصرى-

دكتور/ محمد عبد المنعم أحمد محمد
مـدرس التمثيـل بقسم الدراسات المسرحية
كلية الآداب- جامعة الإسكندرية

مفهوم ورش التمثيل المسرحى وأهدافها

ارتبط مفهوم "الورش المسرحية" بمكان ورش الحرف اليدوية التى تتطلب مهارة ودقة؛ إذ إن "work shop" تعنى حجرة أو بناء يجرى فيه إصلاح الأشياء مثل (الميكانيكا) وغيرها، وقد استعير المصطلح من النصف الأول من القرن العشرين ليستخدم فى محال الفنون.(1)

وقد ورد المعنى نفسه فى (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية)؛ حيث أشار أنها "المكان الذى يتم فيه تجهيز المناظر المسرحية وإعدادها، وقد يستعمل المصطلح تجاوزاً فى مجال التطبيق العملى للفنون".(2)

أما فى مجال المسرح فاصطلح علي أنها المكان الذى تجرى فيه التدريبات المسرحية، وتدريبات الأداء، وحرفية الممثل التى ترتبط بأحد الرواد، وهذا مانجده جلياً فى الورشة التى أسستها المخرجة الانجليزية جون ليتلوود Joan Little Wood (1914-) فى عام 1945م، وجعلت مكانها مسرح "رويال ستراسفورد" فى شرق لندن منذ عام 1953م، وكانت عبارة عن مجموعة تعاونية.(3)

وجدير بالذكر أنها أول من ابتكر مصطلح (ورشة تمثيل) فى مجال المسرح، فالمسمى حديث نسبياً، تعود إرهاصاته حين سئمت جون ليتلوود مماتقدمه مسارح (الوست إند) فى لندن، وذهبت إلى مانشستر؛ حيث كونت مع زوجها فرقة مسرحية من الهواة الموهوبين وأطلقت عليها اسم (يونيون تياتر)، وقدمت من خلالها عروضاً غير تقليدية ومسرحيات تجرية فى الأماكن المكشوفة والصالات الاستعراضية، فحققت بذلك شهرة واسعة، لكنها حلت الفرقة عام 1939م عند نشوب الحرب العالمية الثانية، ثم عادت من جديد تحت المسمى المبتكر؛ حيث أطلقت على فرقتها اسم (ورشة المسرح) فى عام 1945م، وتولت إدارتها الفنية، فكانت فرقة وورشة – فى الوقت ذاته – ذاع صيتها فى لندن وفى القارة الأوروبية.(4)

وهكذا استلهمت جون ليتلوود مسمى (ورشة) من واقع ممارساتها التجريبية، العلمية والمعملية، على مجموعة من الشباب الذى يمتاز بالموهبة وحب المسرح.

وقد أشار(سعد أردش)(5) إلى المنهج الذى أسست عليه ورشتها فى التمثيل المسرحى، موضحاً أنه منهج يقوم على التجريب من خلال الارتجال الذى يتخلله كثير من اللعب، عبر مراحل عدة: **(المرحلة الأولى)** لا تبدأ بالتدريب على النص، بل بسلسلة طويلة من التمارين المنهجية باعتبارها نوعاً من اللعب، لكنه لعب دون كلمات عبر مواقف يتضمنها النص، دون أن يعلم الممثلون محتوى النص وتصوراته؛ أى إنها تبدأ من الوضع الفيزيقى داخلياً وخارجياً حتى يتحقق السلوك الصادق، وحين تتلاشى اللعبة، يجد الممثلون أن ما تدربوا عليه هو كلمات المؤلف وتصوراته.

(المرحلة الثانية) هى مرحلة التدريب على النص المزمع تقديمه، مقسماً إلى وحدات وأهداف على غرار منهج قسطنطين ستانسلافسكى؛ وفى هذه المرحلة يُسمح للممثل بأن يرتجل كلمات أو جمل حوارية من خارج النص، بحيث تكون أكثر يسراً فى النطق والتعبير؛ مما يساهم فى تحقيق أصدق التفاسير لنص المؤلف صوتاً، وحركة، وأداءً.

(المرحلة الثالثة) مرحلة الحرة التى تتسم التلقائية؛ إذ لا ترسم بنفسها حركة ممثليها، بل تترك لهم الحرية الكاملة فى ذلك؛ حيث تنساب حركاتهم فى عفوية شديدة نابعة من إحساسهم بالموقف الدرامى، فتأتى الحركة – فى الغالب – تلقائية ، وتحمل عناصر الجمال التشكيلى.

ومن ثم تختص"ورش التمثيل" بتأهيل كوادر بشرية فى التمثيل المسرحى عن طريق تطوير الإمكانات التقنية الأدائية للممثل، عبر سلسلة طويلة من التدريبات النفسية، والتمارين العضلية والجسدية(6)؛ وذلك بهدف إعداد الممثل إعداداً جيداً

صوتاً، وحركة، وإيماءة، بحيث يتمكن من أداء ألوان جديدة فى التمثيل المسرحى غير مطروحة.

ويوضح الباحث أنه على مستوى الممارسة العملية لمهام ورش التمثيل المسرحى وأهدافها، بدأت الورش فعلياً قبل ظهور المسمى الحديث، الذى وضعته لها جون ليتلوود، بزمن طويل يعود لنهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، إذ برزت هذه الظاهرة منذ ذاك الحين باعتبارها ركيزة أساسية من ركائز التطوير والتحديث، وبدأت فى الانتشار فى بلدان العالم المختلفة، لكن فى صور متنوعة، ومسميات مختلفة؛ فتارة تعرف ورش التمثيل بـ(الأستديو)، وتارة تسمى بـ(الأتيليه)، وتارة ثالثة يطلق عليها اسم (معمل)، أو(مختبر)، والأمثلة على ذلك عديدة ومتنوعة، نذكر منها على سبيل المثال – لا الحصر – **مايأتى:**

ففى **المسرح الروسى** نذكر فيما قبل الثورة البلشيفية فى أكتوبر 1917م (أستديو مسرح الفن) بموسكو الذى أسسه قسطنطين ستانسلا قسكى Constantin Stanislavski (1863– 1938) فى عام 1898م، وقد كان بمثابة مختبر مسرحى لأسلوب جديد فى الأداء التمثيلى يرتكز على الواقعية النفسية التى تأسست على نظرية التقمص والاندماج، فيما عُرف بـ(الطريقة) أو (النظام) system ؛ وهو منهج يصيب جل اهتمامه على تدريب صوت الممثل وجسده عبر عوامل أساسية كالتركيز، والاسترخاء، والخيال، والذاكرة الانفعالية، وغيرها.(7)

و(معمل المسرح الصغير) فى موسكو الذى أسسه ألكسندر تايروف Alexzander Tairov (1885–1950) وزوجته فى 1914م, وقد حمل هذا المعمل على عاتقه مهمة تطوير المسرح الروسى فى مطلع القرن العشرين عن طريق الإصلاحات تلو الإصلاحات, واشتهر باعتباره واحداً من المعامل المتقدمة فى الإتحاد السوفيتى.(8)

أما بعد الثورة فنذكر المعامل التجريبية التى أسسها فيسفولد مايرهولد Vsevolod Meyerhold (1874–1940) فى روسيا، والتى أبدع من خلالها منهج جديد لإعداد الممثل فيما عُرف بالآلية الحيوية أو"البيو ميكانيكا" Boi – mecanique ، وهو منهج قوامه تدريب الممثل على التعبير الجسدى الحركى، بحيث يكتسب – من خلاله – مرونة لاعبى السيرك، ورشاقة راقص الباليه، فضلاً عن الاستفادة من القاموس الرمزى الإشارى الصادر من حركة الجسد الإنسانى بشكل عام؛ ومن ثم يستطيع أن يعبر بجسده كما يعبر بصوته بحيث يتحقق نوع من التوازن والتناغم بين الطاقة الإنفعالية والطاقة العضلية للممثل لإنتاج ما أسماه (الطاقة الروحية فى التعبير).(9)

وفى **المسرح الفرنسى** نذكر معمل جاك كوبو Jacques Copeau (1879–1948) الذى أسسه فى فرنسا عام 1913م تحت اسم (ألفييه كولومبييه)، واستهدف من خلاله الثورة على ما آل إليه المسرح فى باريس من سوقية وتجارية، مستهدفاً تغيير حاله على أسس جمالية وأخلاقية عبر قاعدتين هما: (الأخلاق) و(التكنيك)؛ فكان هذا المعمل المسرحى بمثابة مختبر للمسرح الجديد الذى يهدف إليه بعيداً عن الطبيعية, والتجريدية, والتعبيرية؛ لذلك ألحق به (مدرسة الممثل) التى أسسها عام 1916م، وأعاد افتتاحها عام 1921م؛ لتكون معملاً للتجريب, يبحث بوساطتها عن لغة جديدة لتجسيد الوجود الإنسانى، من خلال إعداد الممثلين، وكتاب المسرح، والفنيين، على أسس نظرية وعلمية؛ بغية تحقيق المستوى العلمى والحرفى المثالى لرجل المسرح, وفيها يتم إعداد الممثل ليكون ممثلاً كاملاً من خلال تدريبه على غريزة التعبير الدرامى عن الإنسان وطرق تطويرها، عن طريق الارتجال، والتحليل, وأنواعاً شتى من الرياضات البدنية, والرقص, والتمثيل الصامت, والأكروبات, وفنون السيرك، باعتبارها وسائل تعبير حيوية يحتاجها الممثل على خشبة المسرح؛ للوصول بالتعبير الإنسانى إلى غايته القصوى.(10)

كذلك نذكر(الأتيليه) الذى أسسه شارل ديلان Charles Dullin (1885-1949) فى باريس عام 1922م، وقد أطلق فى البداية على مجموعة من التلاميذ يقدمون عروضهم بصالة صغيرة، وكان الممثلون يتدربون فيه على رقصات الباليه، والتمثيل الصامت، والارتجال؛ حيث كان شارل ديلان يشجع ممثليه على أن يرتجلوا – لا فى الحركة والإيماءة فحسب، بل فى الكلمات أيضاً– لأنه كان لا ينظر بإجلال عظيم لنص المؤلف.(11)

كما نذكر التجارب المعملية لمسرح الأمم بباريس منذ عام 1968م والتى قادها بيتر بروك Peter Brook (1925)، مع كل من جوزيف تشايكين Joseph Chaikin (1935) رائد المسرح المفتوح، وفيكتور جارثيا Victor Garcia، مدعماً إياها بالجهود التى بذلها منذ عام 1970م فى مركز للأبحاث المسرحية بباريس؛ إذ أخذ يبحث فى طبيعة العلاقة بين الممثل والجمهور بهدف محاولة القضاء على اللزمات السطحية والميكانيكية فى الأداء التمثيلى، وإقرار أبسط العناصر وأكثرها توصيلاً فى العرض المسرحى.(12)

وفى **المسرح الألمانى** نذكر(الأستديو) الذى أنشأه إرفين بيسكاتور Erwin Piscator (1983– 1966) فى ألمانيا عام 1919م فى إطار مشروعه المسمى بالمسرح البروليتارى(مسرح الطبقة العاملة)، وكان معملاً تجريبياً لأسلوبه فى المسرح السياسى, والذى سيسميه بالمسرح الملحمى منذ عام 1927م؛ إذ يبلور من خلاله تقنيات جديدة فى الأداء التمثيلى فيما يُعرف بالموضوعية الجديدة، أو التمثيل الموضوعى الذى يتطلب من الممثل درجة وعى وتحكم كبيرة بحيث لا تتغلب عليه عواطفه؛ لقد كان هذا الأستديو بمثابة المعمل الحقيقى الذى يتشرب فيه الممثل الأداء التمثيلى، وكذلك بعض وسائل وسائل التكنيك الحديث.(13)

نذكر كذلك معمل برتولد بريخت Bertold Brecht (1898–1956) "البرلينر إنسامبل" Berliner Ensemble، الذى أسسه فى برلين الشرقية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية فى عام1949م، وقد رسخ من خلاله أسلوبه الملحمى، اعتماداً على نظرية (التغريب) التى استعرضها فى كتابه (الأورجانون الصغير).(14)

وفى **المسرح الأمريكى** نذكر المعامل المسرحية التى انتشرت فى نيويورك منذ أوائل العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، مثل (مسرح المعمل الأمريكى) الذى تأسس عام 1923م على يد بوليسلافسكى، و(معمل مسرح المجموعة) الذى تأسس عام 1931م، وغيرها من المعامل لتى استهدفت تحديث المسرح الأمريكى من خلال تطوير أسلوب الأداء التمثيلى.(15)

ولا يمكن أن نغفل (استديو الممثل) الذى أسسه لى ستراسبرج Lee Strassberg (1909–)، وإليا كازان Eliaz Kazan(1901– 1982)، فى نيويورك عام 1947م بعد الحرب العالمية الثانية، بهدف إعداد الممثلين فى المهنة المسرحية، وقد كان منهجه يرتكز على جانبين هامين:(أولهما) الاستفادة من تعاليم قسطنطين ستانسلافسكى ومنهجه فى طرق التعبير عند الممثل من حيث معايشة الدور المسرحى داخلياً وخارجياً، (ثانيهما) الارتكاز على فلسفة (مسرح الجماعة) الذى اعتنى بظلال الواقعية النفسية.(16)

وفى**المسرح البولندى** نذكر معمل جيرزى جروتوفسكى Gerzi Grotovski (1933– 1999) الذى أسسه عام 1959م فى أوبول ببولندا، فى إطار مشروعه المسرحى المعروف باسم (المسرح الفقير)، مستهدفاً البحث عن أسلوب مسرحى جديد من أجل تطهير الفن، وفى هذا المعمل اهتم بتدريب الممثل الطقوسى؛ ذلك الذى ينفتح على صور، وخيالات، ورموز مستمدة من العقل الباطن للمجتمع.(17)

وفى **المسرح اليوغسلافى** نذكر(أستديو 212) الذى تأسس فى العاصمة اليوغسلافية بلجراد، وفى **المسرح المجرى** نذكر(أستديو مسرح تاليا) الذى تأسس فى العاصمة المجرية بودابست؛ وهو معمل قوامه طلاب أكاديمية الفنون وبعض الهواة من الشباب.(18)

وبعد أن استعرض الباحث بعض الأمثلة من ورش التمثيل المعملية المنتشرة فى بلدان العالم المختلفة تحت مسميات عدة، فمن الضرورى أن يوضح مفهوم كل مسمى؛ حيث إن (الأستديو) "ليس مسرحاً، وليس مدرسة مسرحية للمبتدئين، لكنه معمل تجارب للممثلين المدربين بعض الشئ"(19)؛ وذلك بهدف زيادة خبرتهم المسرحية، وإجراء المزيد من التجارب على الممثل وليس العرض.

وأن(الأتيليه) عبارة عن معمل مسرحى لنوع من الأنواع المسرحية غير التقليدية، ويضم خشبة مسرح صغيرة تحتضن أعمالاً فكرية تجريبية غير مألوفة، كما يتسم حجم صالة الجماهير بالصغر هو الآخر، مسرحية وأطلق مسمى (الأتيليه) على الأستوديوهات المسرحية فى بداية إنطلاقها.(20)

وبالنسبة للمعمل المسرحى فهو بمثابة البوتقة أو المختبر الذى تمر من خلاله لحظات الابتكار، وعمليات التأثير والتأثر، وأدوات التعبير المختلفة وغيرها؛ لتخرج فى شكل فنى جديد، عبر حلقات البحث الفنى المعملى التجريبى.(21) وقد ورد تعريفه فى (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) باعتباره مختبراً معملياً منوطاً بتدريب الممثلين والحرفيين، كما تجرى من خلاله تجارب وبحوث واختبارات تتعلق باستحداث المعارف المسرحية المختلفة سواء فى التمثيل أم فى الديكور أم فى الإضاءة أم فى الإخراج وغيرها، والعمل على تصويرها.(22) وبالنسبة للأداء التمثيلى يسعى المعمل المسرحى إلى إنضاج الممثل من خلال البحث عن مكامن الطاقة لديه، وتخليص

جسده من التوتر المعيق للإبداع، وتدريبه على توظيف إمكاناته النفسية والجسمانية لتظهر بشكل طيع.(23)

أما المختبر المسرحى فهو معمل تجريبى يُجرى بعض التجارب الصوتية والجسدية، وتجارب أخرى على الديكور والإضاءة وغيرها، دون سابق معرفة بالنتائج النهائية، ثم يتم تقويم هذه النتائج من خلال الحذف أو الإضافة أو الرصد أو التحليل أو غيره(24)؛ ومن ثم فإن المختبر المسرحى منوط بالبحث فى مجال الفن المسرحى عبر اكتشاف عناصر العرض المختلفة، ودراستها، واختبار مدى تطويرها عن طريق التجارب المسرحية، وهو منوط كذلك بالبحث فى فن الممثل، والعمل على تنمية قدراته، من أجل إعداده للقيام بالتجريب المسرحى.

ومما سبق يلاحظ الباحث أن ورش التمثيل تختلف فى المسمى فحسب مع كل من الأستوديو، والأتيليه، والمعمل، والمختبر، لكنها تتفق معهم جميعاً فى المفهوم والهدف؛ إذ إن اختلاف المسمى لا ينفى التطابق فى المهام؛ حيث يشتركون جميعهم فى مهام واحدة تتوجه نحو خدمة الممثل عبر تدريبه من أجل تمكينه من تقنيات جديدة فى الأداء التمثيلى؛ ومن ثم فإن كل أستديو أو أتيليه هو ورشة مسرحية تعادل المعمل أو المختبر؛ حيث إن مهمة الورشة هى ذاتها مهمة كل من الأستوديو والأتيليه والمعمل والمختبر، إنها مهمة تجهيز وتهيئة تستهدف تطوير فن المسرح وتغيير أحواله للأفضل، فما يُعرف بالورشة فى بلد ما هو نفسه مايطلق عليه الأستديو أو الأتيليه أو المعمل أو المختبر فى بلدان آخرى.

وهذا مايقره سعد أردش حين يؤكد فى سياق حديثه عن ورشة جون ليتلوود أن هناك قرابة بين مفهوم الوشة والمدارس المختلفة التى أسسها الكثير من الرواد قبلها ابتداءً من استديو مسرح الفن بموسكو، وحتى أتيليه شارل ديلان فى فرنسا، موضحاً أن هذه القرابة تنحصر فى حقيقة الوظيفة التى تأسست من أجلها هذه الكيانات "فكلها

دون شك كانت تتضمن معنى الثورة على القديم عن طريق التربية الفنية لفنانين جدد، يتلقون منهجاً جديداً، موضوعياً كان هذا المنهج أم ذاتياً، توصلاً إلى تغيير مسار المسرح نحو هذا المنهج الجديد"(25)؛ ومن ثم حين يصبح المسرح غير قادر على التجديد، تتأسس ورش التمثيل المسرحى فى صورها المعملية المختلفة، وتُعد من خلالها التجارب المعملية التجريبية، وأفضل النتائج نجاحاً هى التى يتم نقلها للجمهور العريض.

وتأسيساً على ما سبق يستطيع الباحث أن يوجز الركائز الجوهرية لورش التمثيل المسرحى فى صورها المعملية المختلفة، **فيما يأتى:**

- تدريب الممثل وتطوير إمكاناته.
- التجريب المسرحى من خلال التجارب المعملية واختبار مدى تأثيرها.
- تطوير فن المسرح وتحديثه بأفكار معملية متطورة فى الإخراج وعناصر العرض المختلفة.
- إجراء التجارب والبحوث الفنية المتعلقة باستحداث المعارف المسرحية المختلفة

ومن الجدير بالذكر أنه ليست هناك قواعد ثابتة ومحددة تحكم سير العمل داخل ورش التمثيل جميعها؛ حيث تختلف التدريبات التقنية من ورشة إلى أخرى وفقاً لمنهج الأداء التمثيلى الذى يتبناه المدرب، أو يود أن يقدمه للمتدربين من خلال ورشته، لاسيما وأن حرفية الممثل وتقنياته تختلف باختلاف مدارس التمثيل وتنوعها، فمدرسة الصدق عند ستانسلافسكى تختلف عن الحرفية فى المسرح الشرطى، وتختلف كذلك عن التدريبات التى تعتمد على تقنية الصوت، والأخرى التى تعتمد على تقنيات الحركة وغيرها.

ونظراً لاختلاف مناهج التمثيل المسرحى فمن البدهى أن "يختلف الأداء فى الكلاسيكية، عن الطبيعية، عن الرمزية، عن التعبيرية،... فالتعبيرية expressionism – على سبيل المثال– تلك الحركة التى سيطرت على المسرح منذ عام 1920م باعتبارها رد فعل مضاد للحركة المسرحية الواقعية realism وهى تبحث فى حقيقة المرآة الروحية الداخلية أكثر من الوجه الخارجى".(26)

وهناك أيضاً من يفرق بين المناهج التى تتأسس على تقنيات الحرفة الداخلية والحرفية الخارجية، فتقام الورش تبعاً للمنهج الذى يتأتى من رؤية رائد الورشة، ومن الممكن أن يتعرف المتدربون فى الورشة على مدارس الأداء التمثيلى المختلفة إلى أن يصلوا إلى المنهج الذى يبتدعه رائد الورشة، وهذا ما حدث مع ستانسلافسكى حينما كان يعقد لطلابه مقارنة بين مناهج الأداء المختلفة؛ كى يرسخ قواعد منهجه فى صدق الأداء. (27)

كما أن هناك بعض الورش لا تكتفى بالأداء الجسدى، والحركى، والإلقائى، بل تتطلب "تربية ذهنية تقوم على برنامج ثقافى تعليمى ذهنى؛ لتوسيع مدارك العضو، من خلال دراسة العلوم والفنون المختلفة بما يتفق وعقلية العضو ومداركه فى المراحل السنية المختلفة، ومثال ذلك ما أشار إليه جيرزى جروتوفسكى".(28) كما أن هناك من يؤكد أيضاً على التربية النفسية عن طريق بعض التدريبات؛ لقياس درجة ولائه وعشقه للفن، وللمكان، والمنهج الذى اختاره.

وهناك من يجمع بين اهتمامات عدة فى الورشة دون انفصال أو تعارض، فمثلاً إلى جانب تربية المتدرب ذهنياً ونفسياً، يتم تدريبه جسدياً من خلال تخطيط مدروس، ويلاحظ ذلك عند كثير من رواد فن الممثل مثل قسطنطين ستانسلافسكى من خلال

منهجه فى التجسيد الإبداعى، وفيسفولد مايرهولد ومنهجه الآلية الحيوية، وجيرزى جروتوفسكى ومنهج المسرح الفقير وغيرهم؛ كل ذلك من أجل تكوين شخصية العضو، فعلى االمدرب فى ورش التمثيل تقع مهمتان: تكوين شخصية العضو، ثم كشف هذه الشخصية.

وتتوقف نتائج الورشة على الثقافة الموسوعية لرائدها فى معظم فروع العلم والثقافة، ومعرفته الجيدة لأدوات الممثل الخارجية التعبيرية؛ أى أدوات الجسد التعبيرية (المرئية والمسموعة)، وعلاقتهما الوثيقة بأدوات الممثل الداخلية (وهى عالم الذهن والوجدان).

وهناك بعض الورش الأجنبية الدائمة التى وضعت نصب عينيها أهدافاً عدة يتم تحقيقها على مدى زمنى واسع، وذلك مثل ورشة التمثيل المسرحى الدائمة لأمريكا اللاتينية؛ حيث انعقد فى مدينة "كاركاس" المؤتمر العالمى الرابع لمسرح العالم الثالث، وقد نظمه المركز الفنزويلى التابع للمعهد العالى للمسرح، وقرر الحضور إقامة ورشة لمسرح أمريكا اللاتينية يشارك فيها خبراء مسرحيين بدافع التطوير، ويتم التركيز من خلالها على أوضاع المخرجين الشباب والدراما فى أمريكا اللاتينية، وقضايا تدريب الممثل وغيرها، كما تقرر أن تكون "مسئولة عن تزويد مختلف الورش الأخرى التى تعمل من أجل الأهداف نفسها".(29)

وهكذا تتنوع ورش التمثيل المسرحى مابين ورش دائمة تأخذ صفة الاستمرار وإنتاج الأعمال لفرقة ما، وورش تتبنى منهجاً محدداً ومخصص لها فترة زمنية معينة تسعى خلالها لترسيخ قواعد هذا المنهج، وورش تصب جل اهتمامها على إعداد الممثل إعداداً خاصاً؛ من أجل تنفيذ عرض ما أو مجموعة عروض وليس بهدف تبنى منهج محدد، وورش أخرى تستهدف إعداد الممثل إعداداً عاماً ليطلع على الجديد فى مناهج التمثيل والتدريب.

وعلى الرغم من الاختلافات الواضحة بين ورشة وأخرى فى أساليب التدريب ومنهج العمل، فإن هناك أساسيات تشترك فيها الورش على اختلافها، وهذا مانوجزه **فيما يأتى:**

- التحليل المتبادل للشخصيات الدرامية فيما بين أعضاء الورشة.
- المناقشة الجماعية للعروض المسرحية، والتحليل الجماعى لها.
- تنفيذ المشهد الدرامى الواحد بأكثر من طريقة؛ للتجريب على مستوى الأداء، والحركة، وعلاقة
  الممثل بعناصر العرض السمعية والبصرية.
- تبدأ معظم لقاءات ورش التمثيل بتدريبات لياقة جسدية، وصوتية.
- تعقد ورش التمثيل تدريبات الارتجال على مستوى النص والحركة. (30)

وجدير بالذكر أنه فى حالة تطبيق نظام الورشة من أجل عرض معين فهناك فترة يتفق عليها المخرج مع الممثلين بأن يتوقف فيها كل تجريب، أو مناقشة، أو ارتجال، وتبدأ مرحلة بروفات العرض، والتى يتلقى فيها الممثلون توجيهات المخرج الخاصة بتفاصيل الحركة، والأداء، والانفعال، وغيره.

وعلى الممثل أن يتذكر دائماً أن المسرح عمل جماعى وتعاونى رغم أن الكلمة الأخيرة ستكون للمخرج، وعلى المخرج الحساس أن يضع فى اعتباره أن الممثل هو العنصر الأساسى فى العرض؛ ولذا لابد أن يكون لإبداع الممثل دور حيوى فى خلق العرض.

ورش التمثيل فى مصر فرقــة "الورشة" أنموذجاً

أولا : الأسس الفكرية والفنية لورشة حسن الجريتلي

لقد استقت الأسس الفكرية والتقنيات الفنية لفرقة (الورشة) منبعها من الخبرات السابقة التى اكتسبها مؤسسها (حسن الجريتلى) سواء من خلال تأثره الفنى والثقافى خارج مصر او داخلها . فلقد تخرج حسن الجريتلي من جامعة بريستول بالمملكة المتحدة بدرجة امتياز في الدراما والأدب الفرنسي. ثم عمل على امتداد الخمسة وثلاثين عاما الأخيرة في المسرح و السينما، بداية في فرنسا ثم مصر، وحصل في عام 1981 على دبلوم دراسات عليا من جامعة السوربون (باريس) في الإخراج للوسائل السمعية والبصرية (سينما، فيديو، إذاعة).

كما ان الجريتلى قد عمل في مقاطعة (الليموزان) بفرنسا بالمركز القومي للمسرح ممثلا، ثم مساعد مخرج ثم مخرج، حيث تناول أعمالا مسرحية لشكسبير، وستريندبرج، وكامو، وفيتراك وبريخت. ثم كون بعد ذلك في نفس المقاطعة فرقة مسرحية محترفة باسم " مسرح الأرض والريح " استمرت من 1975 _ 1980. وعرضت هذه الفرقة أعمالا من تأليفها متناولة موضوعات تتعلق بالدرجة الأولى بثقافة وتاريخ واقتصاد و لغة مقاطعة (الليموزان) وأهلها. وشملت تلك الفترة أيضا نشاطا محوره العلاقة بين المسرح والتعليم إلى جانب جولة للمركز القومي للمسرح في مصر والبلاد العربية، ومشروعا لمسرح الفلاحين في محافظة البحيرة وإنتاجا فرنسيا مصريا مشتركا لمسرحية " فيدا " التي عرضت في المسرح القومي بالقاهرة.

أما بعد عودة (الجريتلى) الى مصر في 1982 فقد اكتسب خبرات أخرى من خلال عمله بمسرح الدولة بعض الوقت ، أو من خلال عمله كمساعد للمخرج يوسف شاهين في فيلم " وداعا بونابارت " و " اليوم السادس " ثم مع المخرج يسري نصر الله في فيلم " سرقات صيفية " التي افتتحت به دورة المخرجين

لمهرجان كان سنة 1988. وبناءً على نصيحة من المفكر الراحل لويس عوض، انضم (الجريتلي) إلى المؤسسة الرسمية في عام 1988 حيث عين مديرا لأول مسرح تجريبي في القاهرة، وعمل على تأسيسه ليلائم الغرض منه، ثم مسرح الهناجر، إلا أنه لم يتحمل النظام البيروقراطي المتحكم بالعمل الحكومي، فقدم استقالته عام 1992 ليتفرغ للمسرح الحر، إحساسا منه بأن المؤسسات تقاوم أي تغيير حقيقي. ومنذ ذلك الحين ارتبط مسار حسن(الجريتلي) الفني بتطوير فرقة الورشة التى انشأها 1987 (1).

ومما سبق يتضح تعدد مصادر الخبرات التى اكتسبها(الجريتلى) والتى أصبحت الأساس الفنى والفكرى والتوجه الأدائي الذى انبنى عليه " مشروع حياته و الذي لم يكن سوي.. ورشة ! و لكنها ليست كأي ورشة.. إنها ورشة الجريتلي للفنون.. التي أصبحت احدي علامات المسرح المصري المستقل في وقتنا الحالي (2). فأسس الجريتلي فرقة " الورشة " المسرحية عام 1987 وتخير مقر مشروعه الفنى (الورشة)في شارع شريف . في بيت قديم مشابه لأغلب بيوت وسط المدينة ذات المساحات الواسعة ليجعل منه عالمه الخاص و بدأت نواة الورشة من احمد كمال وعبلة كامل وسيد رجب وكان عرضهم الأول هو "نوبة صحيان : وهو عرض

([1]) انظر : زيزي شوشة **الدولة المصرية لا تتقبل فكرة الاستقلال الفنى عن المؤسسة الرسمية** 2015.
http://www.daralakhbar.com/articles/8501211

([2]) " هدير المهدوي :ورشة "الجريتلي " معمل تفريخ النجوم جريدة المال ، القاهرة ،الخميس 21 مايو 2009 ، ص9 .

إيطالي تم تمصيره و يحكي عن قضايا سياسية واجتماعية من خلال حياة احدي العاملات"(1). "

ولا شك بان الورشة قد مرت بمرحلتين اولهما مرحلة من الاقتباس والترجمة والدراماتورج لاعمال اجنبية لكبار الكتاب حيث اخرجت فيها الورشة "اعمالا مقتبسة عن مسرحيات لبتر هاندكه، ودايو فو، وفرانكا راما، وهارولد بيتر. ثم اشترك في انتاج " جلجاميش " عام 1988، وهي اول مسرحية راقصة ("تانس تياتر") لفرقة مصربة. ثم قامت فرقة الورشة بتمصير الثلاثية المسرحية " أوبو " لألفريد جاري الى جانب " المستعمرة التأديبية " لفرانس كافكا والتي عرضت خلال مهرجان القاهرة الثاني للمسرح التجريبي 1989. وتلى ذلك العمل على صورة مطورة لثلاثية أبو عام1990، وهي مسرحية " داير داير " التي استمر عرضها بنجاح لمدة عامين واشتركت الورشة بها على هامش مهرجان أفينيون لعام 1990 وفي المهرجان الدولي للمسرح بزيورخ عام 1991 ومثلت مصر في مهرجان قرطاج بتونس عام 1991."(2).

ثم تلى ذلك الاعمال التى ضربت بجذورها فى الثقافة الشعبية فجعلتها منبعها ومصدرها الاول ، فكان "غزير الليل" و"غزل الاعمار" و"حلاوة الدنيا" و"محمود درويش شاعر طروادة" وغيرها . وفى لقاء مع ناهد سمير فى موقع دوت مصر يذكر الفنان سيد رجب أحد الأفراد المميزين في ورشة حسن الجريتلي والذى عمل معه كتيرا من العروض اهمها (الخادم الأخرس - المستعمرة التأديبية - داير ما يدور - داير داير) . وكان يتخلل المسرحيات ورش تدريبية لمدربين من خارج مصر

([1]) المرجع السابق ،ص9.

([2]) هند سلامة : أزمة التمويل تهدد فرقة «الورشة» ،روزاليوسف،24- 06 -2010. ،ص11

واخرين من مصر،وايضا ورش تقام خارج مصر ولذلك ورشة حسن الجريتلي بالنسبة لي ليست مجرد فرقة مسرحية، لكنها مدرسة مهمة، تعلمت فيها كافة نواحي التمثيل (رقص - غُناء - تحطيب - حكي - تمثيل - ماسكات - حركة)(1)..

عرض "غزل الأعمار" بطولة / سيد رجب و يتضح فيه استخدام العصا استعدادا للتحطيب وامتزاج الممثلين وسط المتفرجين وكأنها حلقة حكى وأداء تمثيلى فى آن واحد.

ويمكن تحديد الأسس التى انبنت عليها الورشة والأهداف التى اهتم الجريتلى فيما يلى :

1- تكوين فريق عمل يضم هواة ومحترفين من مجال المسرح والسينما، ويقوم على مفهوم مشترك أملهم تحقيق نوع جديد من العلاقة بين مهنة الفن والجمهور،

(1) See:http://www.dotmsr.com/details/%D8%B3%D9%8A%D8%AF-%D8%B1%D8%AC%D8%A8 , See also : mailto:nsameir@dotmsr.com

وذلك في مناخ ثقافي شديد الأحادية. وربما جاءت أهمية فرقة "الورشة" المسرحية ، بجانب مفهوم استقلالها وعدم انضوائها تحت أى كوادر مؤسسية أو سلطوية تتبع الدولة،أنها أسهمت فى تكوين تجمع فنى خليط من الشباب والكبار، الفنيين والممثلين، المهتمين بالتراث والأفكار الأصلية، المصورين، السينمائيين، الموسيقيين، المغنين، والكتاب. فكانت "الورشة" منطقة تعلُّم وعبور وتقاطع لكل هؤلاء، مما خلق أجواء ثقافية هجينة وجديدة على المجتمع الثقافى المصرى فى ذلك الوقت، ربما كانت تختلف عن الأجواء المستقرة التى يخلقها مسرح الدولة، أو التجمعات الثقافية الأخرى .

2- وتمثلت أهمية الفرقة أيضا فى أنها ظهرت ، لتحاول أن تجيب، بطريقتها عن سؤال الهوية والأصالة بإجابة " تجمع بين اللجوء لمرجع جمعى يضم التراث المسرحى المصرى الشفاهى والأساطير والحكايات الشعبية وفنون خيال الظل، والحكى والتحطيب، بجانب النصوص المسرحية الأجنبية الحديثة، التى ترى الفرد فى أزمته المعاصرة."(1). فجاءت "الورشة" كرد على غموض اللحظة وتأرجح هويتها وتحركت كفعل سياسى وفنى، يريد أن يصل "الجمهور" ويربطه برافد جمعى مطمور، ليرى "الجمهور" نفسه داخل هذه المراجع الفنية التى كونت "لا وعيه" و"لا شعوره الجمعى" عبر علاقته الإيجابية.

3- التاثر بالأفكار الأوروبية فى التجريب:ربما كانت فكرة "الورشة" تقوم على أن تستمر كورشة دائمة، بكل ما تحتوى فكرة "الورشة " من تفاعل جماعى وبحث وتنقيب وتجويد وساحة تجارب دائمة وعروض أولية غير منتهية ومفتوحة من

(1) علاء خالد :صلصال التواصل ومادته ،التحرير ،القاهرة ،22-6-2016 ،ص12

أحد أقواسها، وليس مهما أن تسعى"الورشة" إلى الحصول على "منتج كامل". فهناك تأثر ببعض الأفكار فى المسرح الأوروبى، التى تعتمد التجريب المستمر

4- مزج التجريب بالأساطير والموروث الشعبى مع ابتكار برنامج يعتمد على الممارسات المسرحية المعاصرة، وعلى تدريب الممثلين بأسلوب يختلف عما هو شائع، وعلى الانفتاح على العالم الخارجي من خلال عروض تستمد جذورها من حياتنا. وبذلك جاء" اسمها ليفسر مضمون الطريقة التي تنمى بها الورشة كل من خطو تلك العتبة، لتقدم عالم من سحر الخيال والسير الشعبية مغزول بحكايات جديدة ومسرحيات شابة تعتمد على الجدة والتجريب" (1).

5- وضع هدف للورشة وهو تعدد التقنيات الأدائية للممثل حيث تشمل تدريبات دائمة "لتعليم التمثيل.. والغناء.. والرقص و الإيقاع.. بل التحطيب أيضا، من هنا تخرجت العديد من المواهب الذين تحول بعضهم إلي نجوم أمثال عبلة كامل واحمد كمال ومنهم من استمر علي ذمة الورشة الي الآن"(2)، فالمسرح هو ملتقي كل الفنون، ويجب ان يلم الممثل بكل الفنون اي يتعلمها جميعا، فالمسرح لا يقتصر فقط علي التمثيل بل هناك لغة الجسد والصوت، فان لم يحدث بين هذا كله تناغم فلن تكون للعرض مصداقية، وسيشعر المتفرج بالتناقض في عناصر العرض وهذا العنصر هو الأساس الذى يعمل عليه الجريتلي في تدريباته عبر الاستعانة بمتخصصين في الحكي والتحطيب والرقص والغناء، والتدريبات الذهنية والجسدية كاليوجا ، حتي وان كانوا من الخارج. وذلك يحقق النجاح فى عملية التنقيب عن إمكانات الممثلين المخبوءة داخل القوالب الجاهزة من الأداء

([1]) انظر أميرة النشوقاتى :حكاية الشاطر "حسن الجريتلي ، جريدة ولاد البلد ، القاهرة 29يونية 2016، ص3

([2]) هدير المهدوي : مرجع سابق ،ص9

كذلك التفاعل مع أشكال فنية شعبية بعيدة عن الأضواء، لم تأخذ هذا الحيز من الاهتمام بعد مثل فن الحكى، وخيال الظل، والتحطيب. سمحت الفرقة بدخول الفن الشعبى ولكن ضمن صيغ درامية حديثة) . ويقول الجريتلى "في النهاية هدفي من هذه المناهج وهذا الشكل التعليمي الصارم بالفريق هو عمل ما يسمى دائما بالممثل الشامل لأنني أرى أن المؤدي لا بد أن يغني ويرقص بغض النظر عن مدى احتياجه إلى ذلك في العمل الذي يقدمه، لأنه سيطلب منه أشياء فيما بعد من المهم أن يستطيع تقديمها حسب قدراته، فالممثل لا بد أن يوسع رقعته، وبشكل عام من يلتحق بالفريق لا بد أن يمر بفترة تعارف معنا في البداية" (1).

6- عمل الجريتلى على مد نطاق الورشة من مركزية العاصمة إلى المحافظات المختلفة إيمانا منه بالعمل ى نطاق اللامركزية والتى اشتد اهتمامه بها بعد ثورة يناير حيث يذكر : "أصبحت مهتما أكثر باللامركزية خاصة بعد الثورة لأنه بالفعل أتيحت لنا الفرصة فى التنقل والتحرك بأماكن خارج الأطر التى اعتدنا عليها والتى كان ممنوع تخطيها مثل إقامة عروض فى الشارع وغيره .... وهذا ما أتاح لنا فرصة القيام بأكثر من نشاط وبشكل حر مقارنة بالفترات الماضية كما حدث اختلاط واضح بين المدن والقرى والمحافظات وبعضها لذلك مستمرون فى محاولة إيجاد نقاط مختلفة وأماكن متنوعة لنشر أنشطة الفرقة بها"(2).

7- تأسيس مناخ ثقافي يغلب عليه جو الهواية فى السلوك مع التفانى فى العمل والبروفات الكثيرة، وعدم التسرع، وإعطاء كل شيء حقه من الدراسة والتدريب والتجويد، وتقوية العلاقات بين أفراد الورشة،لتنشأ صيغة فنية وإنسانية تصوغ

([1])علاء خالد،مرجع سابق ، ص12

(2) حسن الجريتلى: أنا رجل التجربة ، مجلة روزاليوسف ،القاهرة ، 27 ابريل 2014، ص14

المنتمين إليها. حيث انه" فى مناخ الثمانينيات والتسعينيات كان وجود هذه الصيغة الجديدة له معنى، فى غياب أى صيغ أو تجمعات أخرى لها معنى، سواء فى مسرح الدولة أو فى الثقافة بشكل عام (1). وقد كان التجمع الفنى الهجين الذى كونته فرقة "الورشة" يوفر لأعضائها نوعا جديدا من الحرية والنقاشات والتعلم، والتفاعل الجماعى وسط هذه التباينات الفنية والطبقية بين أعضائه، لذا خلق له نكهة جديدة. ، تلك المساحة من الارتجال والدقة والتضحية الشخصية التجويد والدقة مع الاحتفاظ بحس الهواية فى السلوك، حتى لا يتحولوا إلى موظفين دائمين. مع تألق النزعات الفردية، والتى هى ضد الجماعية، ولكنها مباحة داخل سياق الفن .

8- جعل الورشة فرقة وورشة دائمة تتحرك من عرض لآخر مع الاستمرار فى تجديد الطاقات والمواهب بالتدريب والاطلاع على الجديد والتواصل والانسجام والترابط فالجريتلى يقول "أنا مؤمن بأن المسرح يرتبط بوجود فرق مستقلة، ولكي تصل هذه الفرق الي الانسجام والتناغم المطلوب علي المسرح، عليها ان تعمل معاً لفترات طويلة لأن هذا يخلق تواصلاً قوياً ولغة واحدة للمشاركين في العرض" (2). وهذا ما يكشف عن هدف دائمية الورشة وأهمية عنصر الزمن وهو أيضا ما يؤكده وجود أعضاء بالورشة منذ ما يقرب من الثلاثين عاماً اي منذ تأسيسها.

9- نهجت الفرقة نهجا تعليميا أشبه بالنهج الأكاديمي فى تدريب وصقل أفرادها،فكان هدفها تدريب عدد كبير يستطيعون مد الورشة وتعليم الأعضاء الذين يلتحقون بها والالتزام فى دوام التدريبات وتحديث المنهج الادائى والانفتاح على الجديد مع

([1]) **علاء خالد** ، مرجع سابق ،**ص12**

([2]) هدير المهدوي :مرجع سابق ، ص9

وجود أساس تدريبى للورشة كما يقول مؤسسها حسن الجريتلى فى أحد حواراته " في الورشة نتدرب على الحركة، والرقص، والصوت، واللغة الفصحى في الشعر والسيرة الهلالية التي أصبحت جزءا أساسيا من مناهجنا الدراسية لأنني اكتشفت أن التراث العربي لا بد أن يكون نموذجا ومرجعا مثلما نتعامل دائما مع التراث الأوروبي في المسرح خاصة، وفي السيرة الهلالية على وجه التحديد، فهي تعتبر جزءا من قرار اتخذناه في الورشة في وقت من الأوقات، حيث قررنا أن يكون بجانب المصادر العالمية المسرح الأوروبي، أن نستعير من الفنون الشعبية، فهي تمنح العمل لونا ونكهة خاصة، حتى إننا وجدنا مصادر أخرى مهمة مثل خيال الظل والحكي" (1).

10- قدرة الورشة على الاستمرار مع التغلب على عائق التمويل فالجريتلى يرى أن الجمهور أصبح يبحث عن الفرق المستقلة عن مسرح الدولة لأنها تقدم نوعاً مختلفاً من المسرح، لكن مشكلتها الدائمة كانت هي عدم الاستمرار بسبب انعدام الدعم وانخفاض الموارد التي تساعد الفرق علي استكمال مسيرتها، ذلك الأمر الذي استطاعت الورشة أن تتجاوزه ومن ثم تصل إلي نسبة اكبر من الجمهور، خاصة انها تقوم بتقديم عروضها أحيانا في محافظات كالمنيا والإسكندرية للجمهور العادي ويصف الجريتلي طريقة الدولة في مصر في التعامل مع المسرح بانها" تفرض شكلاً تبعياً وليس تعاقدياً وهذا شكل خاطئ لان الفن يجب أن يكون حرا في التعبير عن نفسه ومجتمعه دون تبعية لأي سلطة، و من هنا كان سعي الجريتلي مع غيره لخلق مؤسسات داعمة للفن المستقل، بعيداً عن الدولة مثلما هو الحال مع صندوق شباب المسرح العربي و المركز العربي للتدريب المسرحي و المؤسسة العربية للمسرح والفنون " وهذا شعورا

(1) علاء خالد : مرجع سابق، ص12 .

بالمسؤولية عن محاولة الوصول الي كل الناس لإتاحة الفرصة لهم من أجل التعرف علي نوع مختلف من الفنون(1).

ويذكر الجريتلى ان هناك ستة دروس اساسية للورشة :

الدرس الأول: أنت من تقوم بترتيب سريرك وأنت الذي تنام عليه وهذا يعنى انه يجب أن تبقى إمكانيات الإنتاج في يد الفرقة المستقلة .

الدرس الثاني: لا يوجد فن من دون حرية ،فالفنان لا يستطيع أن يعمل في علاقة تبعية مع الدولة، بل يجب أن تكون علاقة تعاقدية ففكرة المركزية عكس الإبداع.

الدرس الثالث: نحن اخترعنا فكرة "المنولوج" (صوت واحد فقط) بالرغم من أن الديمقراطية في الأصل على شكل"ديالوج" أو "الحوار" و الحوار أساسه الاختلاف ومن الممكن أن يؤدي إلى اتفاق مؤقت.

الدرس الرابع: من خلال هامش الحرية الذي اكتشفنا وجوده والاستفادة القصوى منه، تمكنت الفرقة لعب أهم دور لها بغض النظر عن دورها الفني والتدريبي ، فكوننا استمرينا تقريبا ٣٠ سنة، اعطينا الناس أمل أنه ممكن أن تجرؤ على الاستمراربالرغم من كل التناقضات والأخطار والعراقيل.

الدرس الخامس: شكلت تاريخ الفرقة قرارات أولها الحرية وثانيها الشغل على التراث – الفن التقليدي المبني على ثقافة كاملة تعبر عن نفسها من خلال "العامية" أي لغة الشعب والعمل على الحياة اليومية.

الدرس السادس: الفن القديم ليس أهم من الجديد و القديم ليس ثابت ، ومن نفس المنطلق ما يتم في الورشة هو وضع القديم مع الجديد ليأخذ فيها القديم مقامه

([1]) هدير المهدوي : مرجع سابق ،ص9

واحترامه ويستمر، بينما نعطي الجديد فرصة مجاورة القديم وبالتبعية يحمل الجديد في قلبه القديم و يستمر. (1).

عرض"غزيل الليل" إخراج حسن الجريتلي 1994

أنضج عروض المرحلة الثانية للورشة

لقد شهدت عروض الورشة تحولات كبيرة على مدار مسيرتها الفنية. لكن الباحث يرصد المرحلتين الجليتين فى تاريخ الورشة :

(1) انظر : أميرة النشوقاتى ،مرجع سابق ،ص3.

المرحلة الأولى: والتى تجلى فيها تبنى الورشة للنصوص العالمية تم تمصيرها لتتاسس عليها عروضها ، وكان أولها "نوبة صحيان" وهو عرض إيطالي تناول قضايا سياسية واجتماعية من خلال حياة إحدى العاملات.

المرحلة الثانية: والتى جاءت لتصبح الأهم فى تاريخ الورشة عندما انتقلت الورشة من عملية تمصير النصوص العالمية او عملية الدراماتورج على تلك النصوص ، إلى استكشاف كنوز التراث المصري والعربي وجمعها، كقصة (حسن ونعيمة) و(السيرة الهلالية) وغيرها لتتوالى العروض التي جمعت الحداثة والتراث، ومنها: غزير الليل، غزل الأعمار، حلاوة الدنيا. وتعد مسرحية غزير الليل من أهم مسرحيات المرحلة الثانية فى تاريخ ورشة الجريتلى بل وانضج أعمالها . حيث يقول الجريتلى "العودة إلى التراث، بهذا المعنى، تمثل في المقام الأول صلصال التواصل ومادته، وهي جزء من الحضارة التي تجعل الناس يتفاعلون مع بعضهم، ويعيشون حوار مع الوسط وما نقوم به نوع من الوصل. فـ(حسن ونعيمة) جزء من العمل على الوجدان المشترك وذاكرتهم الجمعية (....) موال حسن ونعيمة خزّان وحينا ومادة عرضنا وهو قريب من أسطورة إيزيس وأوزيريس الفرعونيّة الشهيرة. فنحن نلم شتات أوزيريس الذي قُطع رأسه، كما نلم رأس حسن في المسرحية، ونعيد إليهما الحياة " (1).

واساس فكرة العرض جاء من خلال رحلات بحثية في ربوع مصر (جنوبا وشمالا) . حيث التقت الفرقة بحكائين من كل الأعمار وتصف الفرقة فى تقديمها للعرض على مواقع التواصل الاجتماعى ، ان الوصول لصيغة العرض جاء بعدما أرشدهم

([1]) علاء خالد ، مرجع سابق ، ص12.

لحقيقة قصة حسن ونعيمة "كتاب (حكايات من الدقهلية) للباحث/ فتوح أحمد فرج وخلال هذه الرحلات التقينا بموال حسن ونعيمة .. وبشاهد على الأحداث ومعاصر لها (سعيد) كان صديقا وجارا لحسن وغريما له أيضا، وحكي لنا عن مقتل حسن.. حكاية مدهشة وأمدنا بالمواويل الأصلية لحسن، مما وضعنا أمام عناصر أولية لعمل مسرحي جديد .. فكانت المحصلة هي المسرحية (غزير الليل) " (1).

وقد تأسس عرض غزير الليل على تطويع تقنيات "الحكي"، ومن تجميع الحكايات ونبشها من الذاكرة الجماعية حيث يتوقف العرض عند موال (حسن ونعيمة) الذي راح يتسع وتتكامل عناصره "مع لقائهم بشهود عاصروا قصّة الحب الدموية الصاخبة الواقعية التي تذكر بأسطورة "ايزيس وأوزيريس". ومن كل ذلك ولد احتفال مشهدي مجبول بطين التراجيديا، مشرّع على الراهن السياسي بشكل ناضج وعميق. فى احتفال مشهدي يوظف عناصر السرد والفرجة بعيداً عن فخ الفولكلور والسطحية. فمأساة حسن ونعيمة عن الحب والخيبة، عن الحزن والفشل، تندرج في إطار الانحسار الذي تلا ثورة 1919 في مصر. وشخصيات "غزير الليل" ولدت من الموال، وتعيش في "الحواديت"، في لاوعي الجماعة. بعثها الجريتلي ورفاقه حيّة بيننا كما يفعل محرك الدمى مع خيالاته ، متوصلين الى أرقى مراتب المسرحة(2).

وقد افتتح العرض مهرجان زيورخ. وربما كانت أكثر أثارة للجدل لتفاعل خطابات عديدة بداخلها كالشعر الصوفي والعديد والتراتيل الكنيسة، والمواريل ، والرقص والتحطيب ... الخ وكلها خطابات فنية تحيا متفاعلة معا في

(1) http://www.safarfund.org/UI/English/Gallery/tarek%20al%20warsheh.

(2) "غزير الليل" على خشبة "مسرح المدينة" : حدث مسرحي في بيروت ، جريدة الوسط ،20-3-1995، ص 49

الوجدان المصري، وبهذا تنتج الفرقة للمرة الأولى عملا لا علاقة له - فكرة وروحا ونصا - بأي عمل مترجم أو ممصر، فكل مكوناته جري صنعها على مهل.

ولان الجريتلى قد وقف على حدة بين فنّاني جيله من خارج المؤسسات المكرّسة، وغرف مع فرقة "الورشة" من معين الثقافة الشعبية بحثاً عن أصالة لا تلغي الانتماء إلى العصر بل تؤكّده وترسّخه وتزيده شرعيّة. فقد قدم أعمال تلك الفترة الثانية وعلى راسها "غزير الليل"، انطلاقاً من تقنيات الفرجة العربية والسرد والقصّ.وقد تم قدم العرض فى باريس وبيروت وعمان وغيرها ليبرز فيه أعضاء الورشة سمات النضج والتمكن من ادواتهم الفنية فى فترتها الثانية ليبدأ العرض كاحتفال طقوسي تلتقي فيه الذاكرة بالراهن الثقافي والسياسي والاجتماعي. " (1).

التقنيات الادائية التى اكد عليها عرض "غزير الليل "

اولا فنون خيال الظل وفن الفرجة

تجلت قدرة الممثلين وأدائهم فى خيال الظل والحكى فى العرض والرغبة العميقة في العودة إلى التراث وفن الفرجة وتدريبهم المتقن على أيدى مدربين يمثلون شيوخ المهنة ،وذلك بعدما خاضت الفرقة في رحاب المسرح العالمي فى مرحلتها الأولى . وقد أثار الجريتلى نقاشا واسعاً حول فن الفرجة وطبيعة التعامل مع التراث. قى اكثر من مهرجان ومنها مهرجان"أيام عمان المسرحية" التي

(1) انظر :نفس المرجع السابق،ص48

نظمتها فرقة "مسرح الفوانيس"،فبعد سنوات من التعامل مع الموروث الغربي، كمكوّن من مكونات المسرح العالمي، أخذت الفرقة تلتفت إلى موروثها الخاص، وهنا أخذت تتضح مسألة العمل على التراث المصري، وفنون الأداء المصرية، من قصص شعبية، ومواويل، وخيال الظل واضعين فى المقام الاول كون العنصر الرئيسي هو الجمهور،وهويتنا المصرية والشرقية لذا فانه عقب "غزير الليل" قدمت الفرقة عملا مستمدا من السيرة الهلالية، يستعرض تاريخ تطور الطاقة العاطفية لدى الشعب وذلك عن طريق العودة إلى التراث، التى هي جزء من الحضارة التي تجعل الناس يتفاعلون مع بعضهم، ويعيشون.

ومن هذا المنطلق اتضح فى عرض (غزير الليل) التوجه الكامل من الفريق الى فنون الحكى والعرائس وخيال الظل والتمكن الادائى للممثلين فى فنون الأداء ، التى تخدم القصص شعبي، والمواويل، وخيال الظل في غمرة الرجوع إلى منابع التراث المصري، ويؤكد الجريتلى على اهمية خيال الظل قى العرض قائلا :"هناك نوع من إعادة الاعتبار إلى خيال الظل، كواحد من الفنون التي توشك على الانقراض. وما نقوم به نوع من الوصل. فپ"حسن" و"نعيمة" جزء من العمل على الوجدان المشترك. الممثلون يعملون على الخيال الذي انقرض بعد تاريخ عمره ألف عام، ولم يبق من روّاد هذا الفن غير ثلاثة معلمين أشركناهم في "غزير الليل" لئلا تختفي أسرار هذا الفن التاريخي. لكننا في "فرقة الورشة" لسنا علماء، اختصاصهم المحافظة على التراث وتقديمه بطريقة أكاديميّة. كل ما هنالك أننا لاحظنا أن كل فنون العالم متاحة لنا، بينما يدير الفنانون في العالم العربي ظهورهم لمنابعهم

التراثية، وذاكرتهم الجمعية. ونحرص على الروح المعاصرة في التعاطي مع فنون بلدنا، بدهشة وحب، كما لو كنا نتعرف على أنفسنا." " (1).

وقد كان شيوخ مهنة خيال الظل الذين ضمهم الجريتلى للورشة ، يقفون جنبا الى جنب مع المؤديين حتى يتلقون منهم حنكة الأداء وتفاصيل خيال الظل ولكن ليس كما اعتدنا من متخصصي الفلكلور النظر للتراث على أنه شيء ثابت لكن فى رغبة المؤديين فى المراجعة والابتكار والابداع اوصلتهم الى تغيير بعض الثوابت او المتوارثات فى خيال الظل وهذا ما يؤكد على كون "المبدأ الاساسي في الورشة هو ان يعمل الفنان علي تطوير نفسه بشكل مستمر، وهذا يحدث علي مدار السنين" " (2).

وعلى سبيل المثال يصف الجريتلى احد التجديدات التى تمت على العروض اثناء تقديمها فى الخارج بقوله " عملت مع فنانيين كتيرين وهم أكتر ناس يراجعون أنفسهم في العرض ويبتكروا ويرتجلوا ولا يعتبروا أن فنهم مقدس حتى و لو كانوا فنانو السيرة نفسهم، فشيوخ فن خيال الظل: أحمد الكومي، وحسن خنوفة، وحسن الفران، كانوا نماذج للانفتاح وهم جاورونا واعطونا كل خبراتهم ثم أخذوا من ارتجالات الشباب الموهوبين لدى الورشة مثل الفنان سيد الرومي، وجمال من بورسعيد. فمثلا حسن الفران كان يصنع الرقمة (شاشة عرض خيال الظل) بشكل مستقيم، وحين عرضنا في تركيا وجد أنهم يصنعونها بشكل شبه مائل لأنه

(1) نفس المرجع السابق ،ص48

(2) هدير المهدوي ، مرجع سابق ، ص9

شيوخ فن خيال الظل في ورشة (فرقة الورشة)

يجعل خيال الظل أوضح فطور هو من فنه وبدا يصنعها مثلهم.وحسن الفران كمثال اخر لمحاولة التجديد والابداع والابتكار حين عقد ورشة تدريب الأطفال على صناعة عرايس خيال الظل في المنيا وجدته وحده على المسرح قبل أن يأتي الأطفال، يزركش العرائس الكرتون بخروم تجعلها أجمل في الضوء، كان في منتهى الفرح والسعادة لأنه يعلم فنه. " (1).

وخيال الظل جاء فى موضعه فى العرض باستخدام متداخل مع الحكى والتحطيب والغناء الذى قام به الممثلون أنفسهم بلا إقحام على العمل وقد تبارى المؤديون فى الوصول الى الأداء البسيط التلقائى لتأسيس الألفة بين هذا الفن وبين الجمهور الذى لم يعد يألفه ويعده غريبا مع انه أصل الفنون العربية وهذا الأمر ناتج عن أن الفنون الشعبية في العالم العربي أصبح لها مختصون بها، وهم يعتبرون الفن

(1) هدير المهدوي ،مرجع سابق ،ص9

الشعبي ملكية خاصة للعلماء والباحثين . وعرض "غزير الليل" ليس عرضا فولكلوريا، لكنه عرض يحيى المسرح من خلال تفاعله مع التراث . مع السعى إلى تعميق عضوية الدور الذي تقوم به الفنون، كي تزداد درجة الابداع فيها. وفي هذا الإطار تندرج محاولات الفرقة لإعادة صياغة تقنية خيال الظل، جمالياً ونصياً، من منطلق جوهر هذا الفنّ .

ثانيا : البناء الغير مستقيم لحبكة المسرحية

الموت في "غزير الليل" ينهض بكل ثقله التراجيدي. حيث يعيش الإنسان هذه التراجيديا بشكل دائم. لكنها تراجيديا تؤسس الحياة التي هي خليط من الأسى والفرح .ولذلك تأسس العرض على بناء غير تقليدى وغير مستقيم لعرض الأحداث فهناك صور متوازية سمعية وبصرية تقام امام الجمهور أثناء عرض الأحداث ولقرب حدث (حسن ونعيمة) فى الوجدان الشعبى من أسطورة إيزيس وأوزيريس الفرعونيّة الشهيرة . فالعرض يقدم على الشاشة صورة تلملم شتات أوزريس الذي قُطع رأسه، كما تجمع رأس حسن في المسرحية مع تواصل الحكى ، وكأن فى ذلك إعادة الحياة لهما من جديد فالمبدع ، يصنع رؤياه من جمع المتنافرات.

ومن هنا نجد أن "غزير الليل" ليست مبنية على طريقة مستقيمة، وبالتالي فهي تطرح مسألة بناء نسق خاص بها، وهو نسق حميمي، لكنه ليس النسق والنموذج المكتمل. فالقضية هنا توجه نقدا ورؤية اوسع للعالم الذى يعاني من ظاهرة كتب عنها أدونيس وغيره، وتتلخص في "الدفاع الضاري عن الثبات". فللسطة نموذجها، وللمعارضة كذلك، وعمل الفرقة على التراث يصب فى هدف تحويله من نموذج إلى مصدر، حيث يمكن ان يصنع منه الفنان نموذجه الخاص بحرية وابداع .

ثالثا : الاهتمام بفن الحكى

تداخل الحكى فى عرض"غزير الليل " من قبل الممثلين مع الغناء وخيال الظل وباقى العناصر وتميز الفنان رمضان خاطر (1963-2011) وهو، ممثل وحكاء ومدرب حكي، حيث كان لوجوده الأثر العظيم على تطور الحكى فى الورشة فقد بدأ نشاطه الفني في فرقة بني مزار المسرحية، ثم التقاه حسن الجريتلى في عام 1989 ، حيث دفعت موهبة رمضان التلقائية ـ في الحكي ـ مؤسس الفرقة للتساؤل حول العلاقة الممكنة بين هذا الفن وبين المسرح الحميمي، الذي كانت الورشة تبحث عنه في ذلك الوقت، واستمر رمضان في علاقته بالفرقة حتى وفاته عن عمر يناهز 48 تاركاً خلفه إرثاً فنياً، امتد على مدار ثلاثة عقود. وفى عرض "غزير الليل" استطاع خاطر ان ينتقل بسلاسة ما بين الحكى /السرد والأداء الايهامى باتقان ومقدرة عالية .

وللوقوف على حالة الخلاف بي الحكى والأداء الايهامى نستعرض مفهوم السارد الذى يعنى من ينتمى الى حالة السرد الشفهى التمثيلى وهو ما يمثل فن الرواة على مر العصور منذ رواة القبيلة الى رواة القرى والمدن ...انها المعجزة ذات الوجوه المتعددة للمشعوذ الاسيوى ورواة الملاحم العرب ، ورواة العصور الوسطى باوروبا والسرد الشفهى التمثيلى له مميزات خاصة " حيث ان الكائن البشرى يسرد بصوته الحى ويستخدم جميع اجزاء جسده ويعتبر السرد الشفهى التمثيلى احدى وسائل الاتصال التى يقوم فيها الراوى بتوصيل رسالة الى الجمهور وفى هذه الحالة لا يقوم بالابلاغ فقط بل بالاتصال لانه يؤثر فى سامعه ويتأثر بهم لحظة بلحظة " (1). ولذا فان درجة التواصل بين الجمهور والسارد تتوقف على درجة الصدق فى اداء السرد وذلك ماتحقق فى العرض حيث تنقل الراوى بين

(1) انظر فرانثيسكو جارثون ثيسبدس : مسرح السرد التمثيلى ، ترجمة د/ سمير متولى ،اصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، الدورة الثامنة ، القاهرة ،1996، ص6

السرد/ الحكى عن طريق الصوت والتعبير الايمائى وبين الاداء الايهامى التقمصى لبعض الاجزاء من العرض التى يتقمص قيها اداء الشخصية بملامحها وحركتها وتكوينها على المستوى الذهنى والجسدى وتحقيق التوازن بين الاثنين اى "ان يخلق تراسلا ملائما بين شخصية الحكاية وشخصية الراوى وشخصية الجمهور الجمعية وشخصية المكان " (1). اى يشعر المشاهد انه ينتقل عن طريق صوت واداء الراوى الى مكان وزمان الحدث المروى عنه .

والحكى فى عرض غزير الليل شانه شان باقى عناصر العرض لم يكن ثابتا او تقليديا بل تبارى اللممثلون فى الإبداع والابتكار مابين الارتجال والالتزام بنص الفكرة الرئيسية "فالارتجال احد أعمدة فن السرد ومرتبط ارتباطا وثيقا بالإبداع " (2). حيث يستوعب الحكاء النص المكتوب حتى يتمكن من الابتكار فيه كلما قدمه فى العروض وفى ذلك يسخر جميع ايمائاته وتعبيراته لخدمة الرواية وإيقاظ خيال المتفرج وقد جعل الممثلون الجمهور طرفا آخر يشارك فى الحوار ويتفاعل بالحكى فالجمهور فى هذه الحالة يؤثر ويتأثر فى أن واحد .

وكان دور المخرج يتمثل فى التوجيه لعملية الروى وتقديم الفكرة الرئيسة التى يلتزم بها الحكائين / الممثلين وهذا ينم عن فهم عميق لدور المخرج فى عملية الحكى التى إن مثلت قالبا محددا صارما فسدت عملية الحكى وانقضى عنها مبدأ الصدق والإبداع فعملية السرد الشفهى فى الواقع " لا تتضمن مخرجا وإذا تضمنته فانه لا يتولى دورا إداريا ، لكن نقديا : حيث يقوم بتحليل الاقتراحات التى يقدمها الراوى والنتائج التى توصل إليها وباعتباره مديرا فانه يقدم اقتراحات جديدة بحثا عن طرق

(1) انظر المرجع السابق ص 9

(2) انظر المرجع السابق ص 30

جديدة يسلكها الراوى الذى يمتلك الكلمة الأخيرة فى الاتصال بالجمهور " (1). وقد استطاع أيضا زين محمود.. "مداح الصعيد "تحقيق ذلك التواصل مع الجمهور بصوته وايمائاته وتلقائيته وخبرته الواضحة فهو مدّاح أبا عن جد، يتبع الطريقة الشاذلية، و قد التحق بفرقة الورشة سنة 1992، وتعلم بها الغناء الشعبي والسيرة الهلالية على يد الشاعر سيد الضوي وكانت أول عروضه مع الورشة مسرحية (غزير الليل).

عرض" زوايا" 2014 وتعامل الممثل مع عنصر الحكى

منذ أوائل التسعينيات كانت فرقة (الورشة) هى أول من اهتم بفن الحكي كفن مستقل بذاته وإحيائه، وقد عقدت ورش تدريب وشاركت العديد من شيوخ السيرة مثل سيد الضو، شاعر السيرة الهلالية ، وحافظ المليون بيت، و الشيخ زين . ولعل الورشة هى المكان الوحيد الذي يعرض التراث الغنائي من مونولوجات شيكوكو لطقاطيق العشرينيات جنبا إلى جنب مع حكايات من ثورة يناير التى عرضتها فى مسرحية (زوايا) (2).

والحكى فى عروض الجريتلى يعد حجر الأساس الذى يجعله تقنية لاختبار تلقائية وحضور الممثل وقدرته على التواصل مع الجمهور والخروج والدخول من والى اللعبة المسرحية الإيهامية طوال الوقت بقدرة كبيرة ولذلك يتبدى عنصر الحكى كثيرا فى عروض الجريتلى لكنه فى مسرحية "زوايا" وفى "السيرة الهلالية "و "غزير

(1) انظر المرجع السابق ص 33

(2) انظر :اميرة النشوقاتى ، مرجع سابق ، ص3

الليل" كان الأساس الأول الذى من خلاله تم بناء العرض المسرحى واعتمد فيه الممثل على استخراج قدراته الأدائية وإبداعه من خلال قدرته على الحكى والسرد .

لكن الحكى فى عرض" زوايا " اختلف عنه فى السيرة الهلالية حيث ان الحكاء فى عرض زوايا يمثل الشخصية نفسها المحكى عنها والتى تحكى بذاتها عن تجربة ما بشعور يمزج مابين الدخول فى الإيهام بوصفها الشخصية صاحبة الموقف المحكى عنه والخروج من الإيهام بوصفها الشخصية الحكاءة التى تسرد موقفا من الماضى مر عليها وعاشته من قبل واختبرته جيدا ويفصل بينها وبين الموقف مسافة تباعدية /بريختية من الزمان والمكان المتغايرين .

وبالعودة للحكى نجد ان الفرقة لها باع طويل من الخبرات والتواصل ودعم الحكى لاماكن لامركزية ومركزية على السواء أكسبتهم الخبرة والتطوير لهذا النشاط فالجريتلى يذكر ان الفرقة دعمت نشاط الحكى بواحة سيوة حتى تم تأسيس مركز «أدجان» وهى كلمة أمازيغية لها علاقة بالحكي، حيث حصلوا على شقة فى شالى عاصمة سيوة القديمة وسط الميدان الرئيسى للمدينة الحديثة وطوروا الحكى الذى اكتشفوه كنشاط قائم بذاته بعد ما قدموا مشروعا فى المركز الثقافى الفرنسى بالإسكندرية ومعهد جوته ثم قاموا بمشروع عن كتاب عن حواديت سيوة باللغة العربية والفرنسية والألمانية وترجمت القصص شفاهية التى كانت تحكى بالأمازيغية فهناك 20 الف أمازيغى فى مصر أصلهم من شمال افريقيا، كونوا ادجان فى إطار تجربة مشروع حكايا . (1).

(1) انظر :حسن الجريتلى: أنا رجل التجربة وأهتم بتقديم مشاريع فنية ناجحة وفنانين محترفين مرجع سابق ، ص14 .

إن الحكى يعتبر جزءا أساسيا ومنصهراً فى الحياة اليومية المصرية ولم يكن من الصعب اكتشاف فن الحكى ، فهناك كم كبير من الفنون التراثية فى مصر بها عناصر مسرحية ولذا بدأت الفرقة فى اكتشاف المسرح داخل هذه الفنون لإحياء المسرح من خلال إعادة علاقته بالتراث، مثل عروض خيال الظل والرواه وغير ذلك، لتفتح مصادر أخرى للحكى مثل خيال الظل والتحطيب والرقص بأنواعه، والموسيقى والغناء ومسرح المقاهى والتراث الفرعونى والقصص التى وجدت فى الدولة الوسطى والاستفادة من التراث كمسرح .

وقد أقامت الفرقة أيضا مشروعا بدعم من الاتحاد الأوروبى انصب فيه نشاط الأعضاء على عمل ملتقى القاهرة الأول للحكائين العرب حدث به تبادل خبرة بين الحكائين الشباب والحكائين العرب الشباب والمحترفين حيث قدمت الفرقة فيه فيلم (أجيال) عن السيرة الهلالية ومسرحية زوايا و كتاب الحكى الشعبى فى الدقهلية بعد نشؤه . وتضم الفرقة عددًا من أفضل الحكائين والمطربين منهم المخضرمة عارفة عبد الرسول، المطربين فاطمة عادل، باسم وديع، ربيع زين، رأفت بيومي، محمد اسماعيل، ياسر المغربي وماجد سليمان.

ولا شك ان الورشة التى سبقت عرض (زوايا) لتطوير فن الحكى والتى اتخذت عنوان «احكي.. عشان تعيش»قد أمدت فريق العرض بكثير من المهارات التقنية حيث شملت الاتى :

1- الأساليب السردية والحبكات في تواتر الأحداث،
2- الارتجال وتقنياته والاسترخاء وإعمال الخيال .
3- التأكيد على أهمية انتقاء أسلوب سرد الأحداث وكيفية حبكها.
4- إتقان فن الحكاية وأهميته في إيصال ثقافتنا العربية، وذلك بتزويد الجمهور بالأساسيات ومن ثم تصعيد الذروة في العملية السردية البنائية، إلى أن تستسلم

إلى شخوص الحكايا إلى الحل، حيث تنفض هذه الاشتباكات الأدبية واللغوية، مبيناً بذلك روعة أسلوب الحكاية، كقالب للتنوع الكتابي.

5- إدماج الحواس السمعية بالبصرية وتشكيل رؤية فيما يتعلق بالتعامل مع الحكاية والنصوص (1).

وقد كانت ثمرة الورشة عرضا يجمع بين الموسيقي و الحكي المسرحي في إطار العروض المشاركة بمهرجان وسط البلد للفنون المعاصرة وهو عرض (زوايا).

وفي العرض تقدم مجموعة من أعضاء فرقة الورشة شهادات من تجارب و أحداث من ثورة 25 يناير، حيث تشتمل على مونولوجات وشهادات حية تم جمعها لنماذج حقيقية شاركت في ثورة يناير 2011. وتدور كل الأحداث والحكايات حول فترة الـ١٨ يوم منذ إندلاع الثورة وحتى يوم التنحي حيث يغلب فن الحكي وإعادة قراءة ثورة يناير المصرية من زوايا ووجهات نظر مختلفة انطلاقا من شهادات خمسة أفراد وشخصيات نمطية وهامشية. أما جمع و توثيق و عرض هذه الشهادات فلم يكن هدفه مجرد رواية للذكريات، ولكن دعوة للتفكير

([1])انظر : صفحة الورشة : https://www.facebook.com/فرقة-الورشة-المسرحية-14623913510

والتأمل في الأحداث وقد كتب سيناريو الشهادات الروائي شادي عاطف. وتقدم الشهادات المفعمة بالمشاعر والآسي نماذجا من مشاعر ومآسي الكثير من ضحايا الثورة وأهالي وأصدقاء الشهداء تم جمعها و توثيقها من أصحابها الحقيقيين (1).

تعامل الممثل مع الديكور الفقير

العرض يتكون من ديكور متقشف ،عبارة عن خمسة كراسي لشخصيات خمس تنتقل كل منها بدورها إلى كرسي أمامي لتسرد للجمهور حكايتها الخاصة مع الثورة بعيدا عن ضجيج الساحات والهتافات واللحظات التاريخية . وقد استطاع الممثلون التعامل مع ذلك القدر الفقير من الديكور برحابة وإتقان فمثلوا النصف الثانى من دائرة المشاهدين حيث يجلسون خلف الكرسى الذى يجلس عليه الحكاء ويجلس المتفرجين أمام الحكاء وكأنهم أحاطوا بالشخصية التى تحكى مكونين دائرة من التواصل والتعاطف يتبادلون الأماكن مع كل حكاية فتجلس الشخصية التالية على المقعد الوسطى وتعود الشخصية السابقة إلى مقعدها الخلفى مستمعة ،فى عملية انتقال بين شخصية وأخرى مع الإظلام ومع الغناء الذى يفصل بين كل حكاية .

الغناء والموسيقى :

([1]) انظر : انتصار صالح :شهادات من ثورة يناير وأغنيات تسخر من الفساد في ليالي الورشة بمهرجان وسط ، مجلة البديل ، السبت, أبريل 5, 2014 ،ص6

فى ورشة الجريتلى الممثل هو من يقوم بالغناء والعزف والتحطيب واى تقنيات أدائية على خشبة المسرح . والغناء لا يصبح أبدا فى عروض الجريتلى عنصرا إضافيا أو منفصلا عن بنية العرض الدرامية . وقد كان عنصر الغناء فى مسرحية (زوايا) نموذجا لما ترغب الورشة فى تقديمه حيث كان المغنى / العازف يمثل الشخصية السادسة فى العرض. كما أن عنصر الغناء نفسه كان له دورا كبيرا حيث استطاعت الأغنيات المقدمة بين الفواصل وهى من تأليف شادي عاطف ومحمد السيد ووائل فتحي- الشعراء الذين عاشوا حياة "ميدان التحرير" خلال هذه الفترة- استطاعت أن تصبح مكملة لعملية السرد وغناها كفواصل بين كل مونولوج المطرب والملحن ياسر المغربي ،مشكّلا الشخصية السادسة على المسرح مستخدما الغناء والعزف على العود كلغة مجاورة للغة الحكى للشخصيات الخمس سابقى الذكر .

الاداء التمثيلى وعلاقته بمحدودية المكان :

لقد كان العنصر الأكثر براعة فى أداء الممثلين واعتمادهم على تقنيات الحكى فى المكان الواحد هو ارتباط الممثل بالمقعد الذى يمثل المكان المحدود الذى عليه ان تتشكل بداخله حركة الممثل وايماءاته وتعبيراته المرتبطة بمحدودية المكان وقد استطاع الممثلون الخمس أحمد شكري وحسن أبو الروس ودواليا الجندي وسيف الأسواني وعارفة عبد الرسول أن يستغلوا كل إمكانيات الحركة المرتبطة بذلك المقعد فقد قدموا شخصيات خمس هم : والدة أحد الشهداء، عضو ألتراس أهلاوي، ناشط حقوقي، ضابط جيش، وأحد البلطجية المأجورين معتمدين على اختلاف الصوت وطريقة النطق والحركة السريعة او البطيئة وكذلك التعبيرات الايمائية

وحركة الايدى وحتى السيقان للاستفادة من كل مفردات الجسد فنجد على سبيل المثال :

1. يتقدم شاب "الالتراس" الأهلاوي ليسرد ظروف ودوافع مشاركته بالثورة، ويتكلم عن الأزمة بين المشجعين وأجهزة الداخلية القمعية حتى مجزرة بور سعيد.وفى سرده تتبدى الحركة السريعة للأيدى وللجسد والتعبيرات الانفعالية المتلاحقة وعدم الثبات وتدافع المقاطع الصوتية فى الحكى مما ينم عن مكنون الشخصية الوجدانى والخلفية الثقافية والشعورية المرتبطة بمدرجات التشجيع لكرة القدم .

2. ثم تأتي شهادة البلطجي الذي شارك في الثورة أثناء اشتباكات 28 يناير والتي دامت ست ساعات، وقد عبر بلغة الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها حيث خرجت بعض التعبيرات المميزة لهذه الفئة كما انه عبر صوتيا بمخارج الأصوات المتداخلة التى لا تنبئ عن الحروف أحيانا وبلكنة مميزة لهذه الفئة . كما انه كان ينقل قدمه من حين لآخر ليجلس على الكرسى بوضع قدم فوق الكرس ونزول الأخرى أو القرفصاء فوق الكرسى فى لحظات الاندماج فى الحكى والتعبير الساخر عن الموقف .

3. أما الناشطة الحقوقية التى تبدأ حديثها بعبارة "أنا ماعرفش لحد دلوقتي اللي حصل ده ثورة ونجحت ولا لأ" ،فهى تحكي عن مشاهدتها الجثث في المستشفيات مع أهالي الضحايا وعن الإهمال فيها عقب الأحداث الأولى من الثورة المصرية وتتحدث بثبات وبنبرة انفعالية بها مزيج من الإصرار والمرارة والحنق .كما أن عينيها كانتا تثبتان عند مكان ما فى الفراغ وكأنها تستجمع القصة من جديد مع جمود الوجه وقبضة اليدين المغلقتين وكأنها فى صراع مستمر لم ينته ولم يخمد وذلك بسبب ما حدث للشهداء

4. أما الشهادة الرابعة، فكانت لضابط الجيش الذي حكى عن الجنود المشاركين في أحداث الثورة وقدم وجهة نظر مختلفة عما قدمه الإعلام وقد كان يتميز بالجمود والثقة ومقاومة الانكسار فى بعض اللحظات مع تحرك الأعين فى كل الاتجاهات شعورا بعدم الأمان أو عدم الثقة فى آن واحد .

5. وأخيرا الشهادة المؤثرة لأم قتيل الحوامدية "أحمد سالمان تغيان" الطالب في الثانوية الذي قتل أمام قسم الحوامدية وهو في السابعة عشرة من عمره دون أن يكون مشاركا في الثورة، فقد خرج من درس خاص ووقف يتفرج على الأحداث في طريق عودته إلى البيت.وقد برعت الممثلة والحكائة عارفة عبد الرسول فى أداء الدور الذى كان يتميز بالبساطة المعقدة .فبدا صوتها متهدجا متوترا كونها امرأة لا تواجه الإعلام ببساطة الشخصيات السابقة وخرجت مقاطعها الصوتية فى نوع من تجميع الحكى وعدم الاسترسال فيه بطلاقة وتوترها كان يتبدى فى حركة يديها التى تفركان بعضهما البعض كثيرا مع مرارة شديدة تبدت فى صوتها ولعلها الشخصية الأكثر حظا فى العرض حيث ختمت العرض بتحركها من محدودية المقعد ونزولها من المسرح وتقدمها من الجمهور موزعة له صورة ابنها كي لا ينسوا ربما محاسبة القاتل أو التاريخ.او ربما ليخرج الجمهور وفى عقله تساؤلات

كثيرة. صورة وصيّة محمّلة بشحنة كبيرة من ألم كل من فقد شخصا قريبا فى الثورة .

ورش التمثيل عند عبد الرحمن عرنوس

امتد عطاء عبد الرحمن عرنوس(1934–2009) نحو خمسين عاما من ممارسة الفن، و الخروج علي ثوابته، وتحطيم صناديقه محكمة الغلق ، خارج حدود السكونية والنمذجة، وكل مستقر في الفن ، فى حالة من الجنون الواعي ،فلم يكن جموحه في فراغ، لكنه كان مؤسسا علي معرفة الناس وثقافتهم ،مدركا أنه لا مسرح دون النزول للشارع، والنهل من منبع المحلية ومن هنا كان منطلقه ومرتكزه فى عمل الورش المسرحية.

ولد عبد الرحمن عرنوس بمدينة الأسكندرية لأسرة مصرية تمت أصولها لمدينة المطرية دقهلية ، وعاش فترة حياته الأولي وصدر شبابه في المدينة الساحرة بورسعيد التي ألهبت خياله ، فعلي نغمات السمسمية بدأت أذنه تستقي التمتمات الموسيقية الأولي، كانت هذه الموسيقي تجمع بين الرقة والحيوية، تلتحم بالناس وتأخذهم إليها، ومنها كانت ذائقته تتشكل وتتكون مدرسته التي عنيت بالتأصيل والنهل من النبوع الشعبية والمحلية ، حيث كان طليعيا ممارسا للمعرفة ومستغرقا فى النهل من النبع المحلى فى ان واحد . ومن خلال ميلاده بالإسكندرية ونشأته ببورسعيد وحياته بالقاهرة تشكلت خريطته الروحية لكن أبرز إحداثياتها كانت بورسعيد المناضلة وقد تخرج في معهد الفنون المسرحية عام 1965 حيث كان مدرسا فيه حتي رحيله، ولم ينقطع عن التدريس في مصر إلا حين عمل بكلية الفنون الجميلة بجامعة اليرموك بالأردن، وهناك أنشأ مختبر اليرموك المسرحي داخل الجامعة حيث عمل هناك في الفترة من (1983 : 1987) وتجلت موهبته الفذة هناك ليتسع بالمسرح ومفهومه ، ويتحول عرنوس إلي مدرسة يأتيها طلاب الفن من كل صوب .وقد تم تكريمه باهداء الدورة

الثانية من مهرجان كيميت له وذلك بعد وفاته ذلك التكريم الذى جاء من قبل ابناءه الذين تدربوا على يديه فى الورش وكذلك طلابه فى المعهد العالى للفنون المسرحية .

وقد كان عرنوس صاحب رؤية في المختبرات المسرحية حيث مارس مغامرته من خلال الأساليب الحديثة في مجال المسرح التجريبي رابطا إياه بجذوره الشعبية ليخلق أساليب مسرحية متجاوزة للسائد، وكما خرج بالمسرح للشارع في مصر، فعلها في الأردن، إذ وصلت تجاربه إلي المقاهي والشوارع، وواصل مفارقاته المسرحية ليقوم بتأسيس مسرح السيارة في إربد، كما عرض عددا من المسرحيات التي قام بتأليفها فلاقت إعجاب المسرحيين والجمهور العام معا. ويؤكد بعض المسرحيين أنه أول من قدم المونودراما في مصر، وأنه الذي استحدث ما يسمي مسرح المناقشة.

ولم تكن المختبرات المسرحية ذائعة الصيت كاصطلاح وممارسة، إلا أن عرنوس آثر الطريق الصعب حين توجه لدراسة المختبرات من خلال رسالته العلمية لنيل الدكتوراه وكانت بعنوان (المختبرات المسرحية وتطور حرفية الممثل، دراسة تحليلية لبعض النماذج الغربية والعربية في الفترة 1960 حتي 1980)، وقد انطلق فيها ليقف علي إشكالية الموضوع الذي يمثل موضوعا جديدا [1]

ثانيا : أهداف ورشة عرنوس :

- لقد جاءت ورشة عرنوس لتجيب عن سؤال وهدف جلى " اذا كان المسرح الغربى يلجأ الى الشرق للاستفادة من بعض فلسفاته...ثم يأتى تدريب الممثل على ساحتنا لينقل مناهج تدريب الممثل من المسرح الغربى فلماذا نلجأ الى التوابع ونترك المنابع حيث استفاد التوابع (الغرب) من فلسفات المنابع فى الشرق؟"[2] ولذا

([1]) انظر : مسعود شومان : عبد الرحمن عرنوس ...الوداع يا حبيب الملايين ، جريدة القاهرة ، وزارة الثقافة ، القاهرة، 08 - 12 – 2009، ص6

([2]) عبد الرحمن عرنوس ، مصدر سابق ، ص(ز)

اعتمد عرنوس فى تدريباته على تلك التدريبات التى ترتكز على فلسفات الشرق مثل اليوجا ونظرية الإدراك الحسى عند بن سينا التى قامت على التخيل والابتكار وكذلك الاستفادة من المظاهر الشعبية ودمجها فى التدريبات .

- كان لعرنوس رغبة فى أن تصيح الورشة " وحدة لإعداد وتدريب الممثل إعدادا عاما "(1) فعمد الى تدريب الذهن والجسد والوجدان للعمل على تلافى عيوب النطق والصوت وغير ذلك الى جانب ذلك إعداد نفس الخامة ثقافيا . كما كان تدريب عرنوس فى الورش يعمل على "توجيه العضو لتعديل السلوك كما يعمل على اكتشاف العيوب الانفعالية السالبة والموجبة ليحاول إزالة المعوقات عن طريق تدريبات كسر الخجل لينطلق الانفعال السالب (المكبوت) او يحد من الانفعالات الزائدة بالاسترشاد بمنهج الاستبصار عند الشعور بالنقص لمواجهة هذا العيب او يعمل على تقليص موجات الانفعال الزائد كى يتحرر الجسد فيتحرك لينا فى سهولة ويسر عن طريق التدريبات الحركية الى جانب تدريب الذهن والوجدان ليتحول نسق الحركة الحياتى إلى نسق مسرحى يعبر عن الشخصية تعبيرا صحيحا"(2) ومن التدريبات التى كان يؤكد عليها من اجل اكتشاف العيوب للأداء الجسدى : تقليد الغير فى النطق والحركة ثم التدريب ليتغير هذا المخزون الحركى / النطقى واختيار الجديد .

- وقد كان يهدف ايضا الى الالمام بالايقاعات التى تؤثر على حركة الشخصية التى يؤديها الممثل والتدريبات التى تمكن المتدرب من دراسة تلك الايقاعات والعمل عليها .والمقصود بتلك الايقاعات انه لكل منا نسق نفسى للحركة ويؤثر

([1]) نفس المصدر السابق ،ص425

([2]) نفس المصدر السابق ، 423

عليه ثلاث إيقاعات : نسق المكان ، ونسق الوقت ، ونسق القوة ، فهناك من يمشى بخطوات واسعة (مكان) او إيماءة بطيئة (وقتى) وتعبير حاد (نوعى / القوة) وهكذا لكل إنسان نسقه فى الحركة والإيماءة وكذلك الشخصية التى يؤديها الممثل .

- الاعتماد على الذاكرة الانفعالية والذاكرة البصرية التى لديها القدرة على استحضار صور باطنة لأشخاص أو أماكن وبعث نفس المشاعر الماضية عن طريق الذاكرة الانفعالية والاعتماد على ذكريات وتجارب الممثل لإنشاء روح الشخصية .

- كان هدف عرنوس فى النهاية تفجير طاقات المتدرب وإكسابه المزيد من الخبرة عن طريق التدريبات للخروج بفريق او " جماعة ذات هدف مشترك وطموح مشترك يلتفون حول منهج رائد يقتنعون به...ومن الممكن ان يصبح هذا النموذج منتشرا فى مراكز الثقافة الجماهيرية لنشر الوعى التدريبى بحرفية الممثل فى المسرح "[1]

ثالثا : ارتباط التدريبات بهدف عرنوس المرتبط بالنبع المحلى والشرقى :

تعتمد تدريبات عرنوس على اختيار المثير المناسب لإثارة وجدان المتدرب لحدوث رد الفعل التعبيرى الحركى والصوتى وتسجيله وتحليل نتائجه لتحقيق هدف الورشة الأساس للاستفادة من بعض فلسفات الشرق ومحاولة النهل من ينابيع المصادر الشعبية والمحلية والشرقية بوجه عام وتبين ذلك فيما يلى :

1. الاستعانة بما يفيد من بعض التدريبات الجسدية والذهنية والنفسية النابعة من الفلسفات الشرقية التى يراها عرنوس " اقرب إلى وجداننا مثل الاسترخاء والتركيز فى تدريبات اليوجا بدلا من الاعتماد على بعض التدريبات ذات الصبغة الغربية

([1]) **نفس المصدر السابق ،ص425**

التى لا تتفق والعرف فى بعض مجتمعاتنا"(1) ولذا اعتمد على اليوجا فى كثير من التدريبات فنجده على سبيل المثال يدفع باعضاء الورشة الى تدريبات التنفس والاسترخاء ....الخ عن طريق اليوجا .

فعلى سبيل المثال كان عرنوس يلجا فى تدريبات التنفس الى اليوجا عن طريق ما وصفه بهاوانرا –بانت فى كتابه اليوجا وذلك عن طريق "إدخال الهواء حتى يصل لقاع الرئتين مع ترك تجويف البطن يأخذ أقصى اتساعه مع رفع الصدر دون رفع الكتفين وبقاء الهواء فى الرئة فترة من ثلاث ثوانى الى ستين ثانية ثم اخراج الهواء يصاحبه صوت "هاه " " (2)وذلك بهدوء واسترخاء حتى يتم التنفس بطريقة سليمة ومنتظمة .

اما فى تدريبات الاسترخاء فكان أيضا يستعين بتدريبات اليوجا كتركيز الفكر على النفس الحقيقية وكأنها منفصلة عن الجسد الذى يكون مجرد قشرة أو آلة لخدمة الذات الحقيقية " مع تجاهل الجسم تجاهلا تاما حتى تجد نفسك لا تشعر .حتى قد يصل بك الحال إلى الشعور بأنك خارج الجسد وانك تعود إليه عند نهاية الرياضة "(3) وكذلك تركيز الروح على فكرة مستقبلية واستبعاد كل الأفعال والمؤثرات الخارجية عن طريق الجلسة الساكنة باستسلام وهدوء تام لخمس دقائق لإزالة التوتر البدنى وإبعاده .

2. اللجوء للينابيع الشعبية والشرقية فى التدريبات كالتدريب على الارتجال ومزايا المسرح المرتجل عن طريق " الاستفادة من رصد بعض المؤرخين بالاحتفالات فى التراث أمثال ابن إياس ، والمقريزى والجبرتى "(4) مع محاولة التعرف على

([1]) نفس المصدر السابق ،ص434

([2]) هى، بهاوانرا – بانت ، براتنيد ، اليوجا ،دار الشروق ، القاهرة ،د ت، ص62

([3]) شاراجا ، يوجى راما :فلسفة راجا يوجا ، ترجمة عريان يوسف سعيد ،دار بابليون ، لبنان ،2005 ، القاهرة ،د ت

([4]) عبد الرحمن عرنوس ، مصدر سابق ، ص431

اللهجات الإقليمية وكذلك استغلال بعض العادات الشعبية فى طقوسها وذلك فى تدريبات الارتجال مثل احتفالات الحصاد والسبوع وغيرها .كما انه من الهام الاستفادة من مؤثرات الإمتاع والمؤانسة وفنون الفرجة والأداء التعبيرى فى الاحتفالات والمهارات الشعبية والمحبظتية والرواة والقصص فى المقاهى وفنون الأكروبات والأراجوز وغيرها واحتفالات هلال رمضان وحفلات الذكر ووفاء النيل والقصاصين الحكائين. وكذلك استغلال بعض الطقوس فى مجتمعاتنا لتدريب النفس والوجدان والجسد كاستغلال حالات الفرح بمثيراتها السمعية والبصرية وايضا التأكيد على استغلال الإيقاعات الشعبية العربية كمثيرات للتعبير الحركى فى التدريب

3. الاسترشاد ببعض التدريبات فى أبحاث الباراسيكولوجى * التى تعمل على صفاء الذهن ونقاء الروح ويمكن الاستعانة فى ذلك من فلسفات الشرق .
4. تدريبات على الخلق والإبداع كالإحماء المزدوج للجسد والوجدان ثم الاسترخاء ، وذلك عن طريق ملاحقة المثير المسموع من نغمات وإيقاعات متغيرة بين البطء والسرعة حيث تثير النفس وتدفع المتدرب لترجمة مشاعره إلى حركات لمختلف جسده وعضلاته يعقب ذلك استرخاء كامل للجسد حيث إن التدريبات الإحماء السابقة تؤدى الى اشتياق الجسد للراحة والاستلقاء والاسترخاء حيث إن " المعنى العلمى للاسترخاء توقف كامل لكل الانقباضات والتقلصات المصاحبة للتوتر " (1) ويجب أن تكون القاعة جيدة التهوية فى هذه التمارين وتبدأ عملية الاسترخاء من الساقين أو الرقبة أو العكس . وكما أكد ستانسلافسكى على الاسترخاء فى الفصل

* (البارا سيكولوجى علم اكتشاف طاقات الانسان المجهولة، من تاثير الفكر على المادة والخروج من دائرة الزمان والمكان)

(1) د عبد الستار ابراهيم : العلاج النفسى الحديث ، الكويت ، دار المعرفة ، 1980 ،ص123

السادس من كتابه ارتكز أيضا عرنوس على الانتقال من الإحماء الى الاسترخاء وجعلها مرتكزا لورشته حيث يمكن أن تصبح حالة الاسترخاء منطلقا إلى الخلق والإبداع فى حالة استسلام الجسد للاسترخاء والتركيز وإبعاد التوتر وفى تلك الحالة يجب تواجد عوامل مساعدة فى الورشة كتخفيض الإضاءة واستخدام الشموع والمؤثرات المريحة كشقشقة العصافير أو خرير الماء .

5. كما كان يؤكد عرنوس على تدريبات الخيال والتخيل وكان يوصى بان تبدأ تلك التدريبات بإطفاء الأنوار والاعتماد على الشموع مع وجود بعض البقع اللونية على مجموعة شاشات صغيرة تحيط بالمتدربين مع موسيقى هادئة يتحرك معها المتدرب بحرية ويثير المدرب خيال المتدرب بأنه محاط بمجموعة من الحيوانات أو أن له مخالب وغير ذلك . (1)
6. الارتكاز على تفسيرات علاقة الذهن والنفس والجسد من بعض التفسيرات العربية مثل تفسير ابن سينا وابن خلدون والتى تقترب فى بعضها من تفسيرات علم النفس الحديثة، حيث " يذهب ابن سينا إلى وجود علاقة وثيقة بين العمليات النفسية والبدنية فالحواس فى حاجة إلى الآلات الجسدانية "(2) حيث إن الانفعالات الحسية تتحرك من مقدم الدماغ لتنتقل خلال الأعصاب الى أعضاء الحس فتتحرك بذلك الأوامر الحركية من المراكز الدماغية الى مراكز الحركة.
7. الاستعانة بمنهج السيكودراما لتفريغ المكبوت النفسى الحياتى للمتدرب للحصول على الاسترخاء وتهدئة الجو النفسى وذلك مثلا عن طريق الموسيقى المحببة الى الجميع والإضاءة الخافتة واستخدام الشموع والبخور وغيرها.

([1]) عبد الرحمن عرنوس ، مصدر سابق ،ص 499.

([2]) انظر : د محمد عثمان نجاتى : الادراك الحسى عند ابن سينا ، بحث فى علم النفس عند العرب ، دار الشروق ، القاهرة ، 1980 ،ص74

8. عدم ثبات الخطة المنهجية للتدريب للحصول على اكتشافات جديدة فى جسد وذهن ونفس المتدرب .

شكل صالة التدريب و ملحقات الورشة:

أ- اعتمد عرنوس دوما على وجود صالة متعددة الأغراض لتصبح خشبة مسرح ايطالية أو مسرح دائرى أو اى تصميم يبدعه مبدع ع وجود مقاعد متحركة بالصالة ليسهل تغييرها مع تغيير الخشبة .

ب- عمد عرنوس إلى استغلال مصادر الإضاءة العامة للمبنى حسب حضور المبدع وتأثيرات الظل والنور واستخدام المصابيح الشعبية والشموع كما اهتم باستغلال المناظر الطبيعية من خامات البيئة والملابس .

ج- كذلك اعتمد على وجود الحد الأدنى من الملحقات للورشة وتتمثل فى حجرة صغيرة تستخدم كأستوديو واختبارات صوت وأخرى كقاعة استماع مع وجود أجهزة صوت وأجهزة تدريب إعداد الجسدى وبعض الأقنعة.