مشكلة البحث والحاجة إليه

خضع فن التمثيل وتقنياته في العصر الحديث لانعطافات عديدة ومختلفة وجوهرية في بنيته العامة والخاصة لاسيما وان المنظرين والمخرجين والممثلين المحدثين على تماس وعلى حراك في خلق حساسية أدائية جديدة تنسجم ولغة العصر وحاجاته وإشكاله وأنماطه منطلقين في تنظير اتهم وتطبيقاتهم من نظم والسلوك البشري الخارجي والداخلي والاستفادة من ميادين الفنون الأدائية الأخرى كالرقص وفن البهلوان والمهرج والسيرك فضلا"عن استعارته الخيال والحلم من فن الرواية والشعر والأساطير والحكايات الخرافية والشعبية لإعطاء الأداء نفساً وقابلية للمطاوعة والاستمرارية وتقديم مقترحات ومقدمات لاستقبال الأداء التمثيلي القادم والاحتفاء به ، وقد حاول بعضهم تقديم تجربته الأدائية بعناصر التقمص والمحاكاة والتذكر العاطفي وتقديم حياة الشخصية بطريقة كلية لا توليفية على نحو مستمر بواجبات الإحياء والنمو كما عند (ستانسلافسكي) في حين حاول (مايرخولد) أن يفجر البعد الخارجي عبر الاسلبة و البايوميكانيك لتوليد دلالات أدائية خارج معطيات النص ،بينما أخذت تجربة المسرح الملحمي عند (بريخت) مهمة الأداء من الطاقات الملحمية للغة التي تنسجم كلياً مع قضيته الفكرية معتقداً إن لهذه الملحمية صفات وقدرات هائلة على إطالة النفس الأدائي وضخه بقوى جديدة للعمل والفعل والانجاز مستخدماً فلسفة التغريب وأسلوب المباعدة وخلق المسافة الجمالية بين الممثل والشخصية من جهة وبين الممثل والجمهور من جهة أخرى ، في حين ذهب كل من (ارتو) و(كروتوفسكي) إلى خلق أجواء حلميه وطقسية في مخاطبة الوعي واللاوعي الجمعي والعواطف الإنسانية بالاعتماد على الفعل الفسلجي والنفسي للممثل لحظة امتزاجه مع فعل المشاهدة . وقد سار على نهج وطريق هؤلاء المخرجين

الكثير من الفرق المسرحية في أوربا وأميركا والوطن العربي وكل حسب اجتهاده ووعيه في اكتساب التجربة وتطويرها آو الاكتفاء بنقلها، ومن هذه الفرق على سبيل المثال لا الحصر فرقة المسرح الحر في مصر والعراق وفرقة المسرح الفني الحديث في العراق وفرقة مسرح الشوك والعمالي في سوريا وفرقة محترف بيروت في لبنان و فرقة المسرح الحي لمؤسسيها (جوليان بيك وجوديث مالينا) وفرقة فرانسيسكومايم وفرقة الخبز والدمى في أميركا وفرقة مسرح الشمس في فرنسا وفرقة المسرح الاشتراكي وفرقة السلم الأحمر في انكلترا .

وتعد فرقة المسرح الحي الأمريكية إحدى الفرق المسرحية التي قامت على نبذ أعراف المسرح التقليدي السائد وقيمه الاستهلاكية التي تخادع المشاهد و تدجنه ، وقد تركت الفرقة بصماتها في تاريخ المسرح العالمي الطليعي منذ تأسيسها في نهاية أربعينيات القرن السابق من خلال قراءاتها المتنوعة والجريئة للنصوص الكلاسيكية والحديثة وتقديمها في خطاب مسرحي اتسم برؤى جديدة من حيث الفن والفكر والأداء التمثيلي، وبعد استيعاب أفكار المنظرين والمخرجين أمثال (ارتو وبيسكاتور وبريخت وكروتوفسكي) حاولت الفرقة البحث عن السبل الأدائية الجديدة للممثل بعيداً عن القواعد الأكاديمية لان باب الإبداع في نظام الفرقة مفتوح أمام الممثل لخوض التجربة بوعي وبتضحية اذ يقول(جوليان بيك) في كتيب إحدى العروض المسرحية " هذا العرض هو تجسيم للطقوس الإنسانية التي نعتبرها جزء من عملنا. فإذا نال عملنا أي نجاح فان مرجع هذا النجاح سيكون محاولتنا – نحن الذين نقف على خشبة المسرح – لان نعكس نفسية كل فرد من أفراد الجمهور – كل إنسان تراه في الطريق ، فاذا فعلنا

ذلك لحققنا حلم(ارتورد) في أن يكون الممثل هو تلك الضحية التي تموت احتراقا" لتضيء الطريق للآخرين"(٥ ص ١٠٣) .

وبالرغم من التفات الدارسين والنقاد إلى دور الفرقة وأطروحاتها الطليعية في المسرح الأميركي وتحليل عروضهم المسرحية إلا أنهم لم يقفوا وقفة جدية وعلمية عميقة حول الأداء التمثيلي الجديد الذي نادت به الفرقة وهذا السبب هو الذي دعا الباحث أن يتناول أداء الممثلين بصفته يشكل جزءاً مهماً في أفكار الفرقة ، ويتساءل الباحث هل حقاً كان لدى ممثلي الفرقة خصوصية في الأداء؟ وهل هذه الخصوصية تقترب أم تبتعد عن التجارب السابقة أم تختلف عنها وإذا كانت تختلف عنها فما هو أنموذج الأداء لديها وما هي بنيته ومرجعياته ؟ وأسئلة كثيرة يمكن إن تثار وسيجيب عنها الباحث في سياق البحث . وتأسيسا على ما تقدم وجد الباحث الحاجة الى هذا البحث ليكشف عن (خصوصية الاداء عند ممثلي فرقة المسرح الحي الأمريكية) .

أهمية البحث :-

تكمن أهمية البحث بكونه يسلط الضوء على مفصل يعد من أهم مفاصل العرض المسرحي ألا وهو (أداء الممثل) الذي ما زال يحمل اشكاليته معه مما زاد التنظير والجدل حوله ، وان البحث في خصوصية الأداء عند ممثلي فرقة المسرح الحي يمثل دراسة متواضعة تسهم في رفد البحوث العلمية التي تفيد جميع العاملين في الحقل المسرحي وخصوصاً الممثلين وطلبة الدراسات العليا / الماجستير والدكتوراه لاسيما ان الفرقة تعد أحدى المفردات المنهجية في مادة (اكتشافات مسرحية).

أهداف البحث :-

يهدف البحث الى :-

أولا- معرفة وكشف آليات أداء ممثلي فرقة المسرح الحي وخصوصيته.

ثانياً – معرفة مرجعيات الأداء وكيف تعامل الممثلون معها .

حدود البحث :-

المكانية :- الولايات المتحدة الأمريكية وأوربا .

الزمانية :- ١٩٤٧ – ١٩٧٠ .

الموضوعية :- خصوصية الأداء عند ممثلي فرقة المسرح الحي الأمريكية .

منهج البحث :-

اعتمد الباحث المنهج التاريخي في بعض مفاصل البحث والمنهج الوصفي في مقاربة الأداء التمثيلي وخصوصيته عبر طرح الأسئلة.

م١ : واقع التمثيل في المسرح الأمريكي :-

أدّتْ النظم والقوانين التي تؤسس المقومات المسرحية الجديدة عبر تفاعل الفعل والزمن والوسيلة والمكان الى ظهور ثورات وتيارات واتجاهات مختلفة في المسرح خاصةً بعد أن برز دور المخرج المفكر في العرض المسرحي ، وتأثيرات الدراسات النقدية والجمالية والتطبيقية في مجال صناعة الفضاء تكنولوجياً ، فبرز مخرجون مجددون وتجريبيون في أوربا أمثال (اندريه انطوان) في فرنسا و(اتوبرام) في ألمانيا و(كريك) في انكلترا و (ستانسلافسكي) في روسيا وغيرهم من المخرجين الشباب الذين أتاحوا للمسرح مقاربات أدائية متنوعة للمشاهدة تتناسب مع خصوبة النص وعمقه من جهة وبناء الفضاء الفني بمعطيات التشكيل ليكسبه حمولة شاعرية

زاخرة بالصور الحية الفعالة والمتفاعلة من جهة أخرى . ويشير (سامي عبد الحميد) إن هذه المقاربات " كانت هي الأخرى بمثابة ثورة على المسرح التجاري او المسرح التقليدي بشكل او بآخر ، وقد قاد تلك الحركات أولئك المخرجون الشباب الذين لم يواتيهم الحظ لان يجدوا مكانا في خضم السوق المسرحي او أولئك الذين رأوا في أسلوب عمل المسرح التقليدي الكثير من الاحباطات الفنية التي لا تنسجم وتطلعاتهم " (٦ ص ٣٧) .

أما في أمريكا فأمر المسرح يختلف كلياً عما هو في تلك الدول الذي ذكرت أنفا ، سوءا من حيث النشأة او من حيث تأخر المنحى التجريبي فيه والأسباب واضحة تدخل في صلب جسم الحياة الأمريكية المعاصرة وما يخفيه القناع الأمريكي الخارجي والداخلي من أوضاع اقتصادية وعسكرية وإعلامية وسياسية واجتماعية مثل حركة ومشاكل السود والاحتكارات والتدخل الأجنبي العسكري وبورصة الإعلام والصحافة والأفلام والمطبوعات الشاذة التي تدخلت بشكل مباشر في تحريك آليات الثقافة والمسرح والذوق داخل المجتمع الأمريكي وان الذي يقف وراء هذا الأسطول الكبير (الأدب والفن والإعلام والسياسة) وكما تشير كل الدلائل هو طبقة (الآليت) المتمركزة في البيت الأبيض والبنتاجون تلك الطبقة التي بسطت نفوذها بسبب أموالها على الاقتصاد والسياحة والجيش والدعاية ، وهذا بطبيعة الحال كان له التأثير الكبير على مستوى الثقافة والفن ومن ضمنها المسرح ، إذ كثيراً ما يشير (المر رايس) على صفحات كتابه (المسرح الحي)؛ بان المسرح الأمريكي اصطبغ منذ نشأته بالصفة التجارية ودخل في حساباته منذ مرحلة التأسيس عاملا (دافع الربح) و (رجال الأعمال) بسبب ازدهار الناحية التجارية وليس بسبب الحالة الاقتصادية للمواطن والبلد كما هو الحال في البلدان الأخرى ونتيجة لذلك أصبح حال رجل

المسرح من حال المواطن الأمريكي البسيط الذي يبحث عن العيش لان المسرح أصبح وسيلته لكسب رزقه ناهيك عن سيطرة رجال الأعمال على المسرح وتحريكه حسب اجتهادهم وسياستهم التجارية فالنجاح المادي هو شغلهم الشاغل وهو الذي يحدد طول مدة العرض المسرحي وليس المستوى الفني والشعبي ، مما جعل المسرح الأمريكي يقلد المسرح الانكليزي تقليداً أعمى لكسب الجمهور الانكليزي ، وقدموا أيضا الأعمال الموسيقية والاوبرالية إثر تأثير السكان المنحدر من أصول ألمانية وايطالية ذات الجذور الموسيقية ، وتقديم عروض مسرحية ذات موضوعات سطحية تتلاءم والذوق السائد كالهزليات السائدة والرومانسيات المجوجة إثر تأثير شعبية الأفلام السينمائية الترفيهية . (ينظر :٤ ص ص ٩٩-١١٠) .

ويرى الباحث ان هذه الظروف التي احاطت بالواقع المسرحي في امريكا وحركت الياته بمدارها كانت السبب الرئيسي في توجيه مسار الاداء التمثيلي وفق المستقرات الثابتة المعلومة سواء على مستوى تحليل النص والشخصية او على مستوى طبيعة الانتاج مما جعل الاداء يظهر في عرض مسرحي تجاري استهلاكي ذي مظاهر ترفيهية بحته تهدف الى التسلية ولا تتجاوز نفسها ولا تقترب من المنحى التجريبي بمعنى ان مستوى الاداء التمثيلي كان تحصيل حاصل السياسة التجارية وعقلية رجل الاعمال وذوق المتفرج التي شجعت الممثل ان يؤدي مظاهر الفرجة والتسلية بمهمات بسيطة لا تتعدى اللعب بالالفاظ والاجساد الشبه عارية وزج النساء الفاتنات للاغراء في مشهد مسرحي مسلي اغرائي يمكن بيعه للمشاهد المستهلك بسهولة ويسر وباقل كلفة وبمدة اطول، وبالتالي فان قضية الاداء التمثيلي تعد وسيلة اغرائية لجلب المال ليس اكثر وما على الممثل الا ان يجهز ادائه لهذه المهمة التي تكرس برنامج الثقافة

الاستهلاكية اذ يؤكد(كولين كونسل)؛ ان تاثيرات الواقع المسرحي على الاداء التمثيلي مثل انعدام الامن في الوضع الثقافي للمسرح الأمريكي في الثلاثينات من القرن العشرين الذي شجع على نمو الثقافة الاستهلاكية أدى الى انقياد أسلوب التمثيل المسرحي الى الاسلوب الانكليزي المعروف بالأسلوب البطولي(heroic) الارستقراطي واستخدامه بأقل قيمة فنية رغم انه كان يؤدى طبقاً للمعايير الحديثة كاختيار المفردات اللغوية التي تنطق بحدة وبرشاقة وبحركات رمزية وبإيماءات مسرحية ذات عرض مسرحي جميل طبقاً لمقاييس ذالك الوقت ، فقد جسد الممثل أبعاد الشخصية بصورة متكلفة زائفة مقدماً المعاني بشكل مصطنع وبمصداقية متقولبة تقليدياً وغير منطقياً ، لان على الممثل أن يساير التدريبات المطروحة في المؤسسة المسرحية ذات الأفكار الراديكالية ، وهذه المؤسسة هي المسئولة عن تصنيع الممثل وان اختياره يتم من خلال ملائمة أبعاده الجسمانية وملامح وجهه لأبعاد وملاح الشخصية وليس وفق ما أنتجته قدرته الإبداعية وقيم الخلق الفني ، وان الدور الذي يمثله بمثابة سلعة إنتاجية تصنعه الآلة المسرحية . ففي فرقة مسرح المجوعة الـ (Group) التي تعد احد وجوه المؤسسات التجارية في الثقافة الأمريكية اذ تقوم فلسفة التمثيل فيها على إن التمثيل لا يزيد ولا ينقص عن كونه تمثيل فقط أي إن الممثلين يقدمون أدائهم بطريقة عفوية واضحة دون أن يبدو اهتماً لحوارهم وحركاتهم نتيجة اندماجهم في عالم المسرحية وأحداثها بدلاً من أن ينشغلوا بهموم الجمهور وعالمه الخارجي ويولوه اهتمامهم بحضوره .(ينظر:٩ ص ص ٨٦-٨٨) .

ويستخلص الباحث من رأي (كونسل) إن الممثل مجبر على تنفيذ برنامج الثقافة الاستهلاكية ومرغم على تصنيع ادائه بهذا الاسلوب البطولي(heroic) كي يكسب قوته اليومي لا سيما وانه

يعيش بين ضغط سياسة رجل الاعمال وضغط ذوق الجمهور وهذا يحيلنا الى القول ان الجمهور الامريكي يتحمل ويشترك في صناعة هذا الاداء ولنا أن نستفيد من رأي (سوزان لانجر)؛التي ترى العمل الفني إلا صور رمزية قابلة للإدراك الحسي ومعبرة عن الوجدان البشري وتتوافق ضمناً بين المبدع والمتلقي لتحقيق تأثيرات معينة لها قيم تعبيرية . (ينظر: ١٠ ص ٥٩) . ويصف (كمال عيد) طبيعة الوجدان البشري الأمريكي من خلال ؛ما حصل عليه من إحصاءات وتقارير تفيد وتصور ما نوع الثقافة التي يرغب أن يمارسها هذا الشعب ويتمتع بها إذا ما قيست بثقافة البلاد الأوربية الأخرى مثل انجلترا والسويد والدنيمارك و ألمانيا إذ وصل طبع الكتب التي تتناول (الجريمة) عام (١٩٥١) إلى (٦٦) مليون نسخة وذلك لغرض كسب الربح السريع باعتبارها سلعة رائجة ومثيرة من جهة وتأكيد برنامج الثقافة الاستهلاكية الذي يساعد المواطن البسيط والعامل المنهك القوى على امتصاص غرائزه وانحرافا ته ونسيانه الواقع المر بأسلوب بدائي غرائزي إلى حد الاشمئزاز من جهة أخرى.(ينظر:٨ ص ص ٢٧٨-٢٧٩) .وعن تدخل العامل الاقتصادي وتأثيره المباشر في توزيع الادوار وبالتالي على الاداء التمثيلي وما يترتب عليهما من فهم أخلاقية التمثيل ونظامه المهني يشير (المر رايس) ؛انه أصبح من البديهي والتربوي في تقاليد مسارح أوربا وخاصة في موسكو أن يؤدي الممثلون الأوائل والكبار ادواراً ثانوية جداً إلا إن ذلك لم يحصل في المسرح الأمريكي لان المنتج الأمريكي لا يجسر على زيادة مشاكل ميزانيته لان مثل هؤلاء الممثلين يتعاطون اجوراً مرتفعة إذا أدوا ادواراً ثانوية وان ذلك ينال من كرامتهم ومكانتهم الفنية والاجتماعية، والمفارقة المحزنة إن غالبية هؤلاء الممثلين تعوزهم الموهبة والمران. (ينظر:٤ ص ٣١١) .

ويرى الباحث إن هذه الظاهرة لا يتحملها الممثل وحده وإنما تتحمله المؤسسة المسرحية التي تفتقد الى نظام ومنهاج تربوي وإبداعي يسري على جميع الأجيال ولنا أن نستفيد من حكمة فرقة مسرح الفن في موسكو وأدبياتها وضوابطها التي كانت إحدى الأركان الأساسية التي استندت عليها هذه الفرقة في إعداد الممثل لنفسه وللدور ومن ثم تطوير الأداء، ومن هذه الضوابط الأخلاقية مقولة ستانسلافسكي الشهيرة والتي أصبحت من البديهيات " لا يوجد دور صغير او دور كبير وإنما يوجد ممثل كبير وممثل صغير". وهذه اشارة واضحة على ان اخلاقية مهنة التمثيل في المسرح الامريكي قد فهمت وفسرت توزيع الادوار بين الممثلين الاوائل والكبار وفق ما يدفع من اجور وهذا انعكس على الاداء بحيث بات هؤلاء الممثلون لا يشغلهم الاداء وتطويره بقدر ما يشغلهم الاهتمام بنجوميتهم وما يدفع لهم من اجور ، والغريب في الامر ان الاداء التمثيلي في المسرح الامريكي لم يتاثر او يتغير كثيرا خلال فترة العشرينات وحتى بداية الخمسينات اذ ظل الممثل متمسكا بصنعة الاداء الانكليزي بالرغم من ان هذه الفترة قد شهدت قدوم فرق وشخصيات مسرحية مهمة الى امريكا مما اكد (سعد اردش) بقوله ؛ إن فرقة مسرح الفن في موسكو زارت أمريكا عام (١٩٢٣) وقدمة عروضها المسرحية ذات الاتجاه الواقعي النفسي الذي حقق حضوراً ملفتاً ومثيراً وتخلف ثلاثة من فناني هذه الفرقة بنيويورك هم (بولجاكوف وبوليسلافسكي وماريا اوبنسكايا) وكذلك زار وأقام (ميخائيل تشيكوف) عام (١٩٣٥) ونشر منهج (ستانسلافسكي) بتفسيره الشخصي وترجم كتاب (اعداد الممثل) ، وبعد انتشار الواقعية النفسية في أمريكا انتقلت إليها أفكار (ابيا وكريج) حيث وصلت صداها ونشرها والاهم من ذلك إقامة (بريخت) الطويلة في نيويورك ونشره الأفكار المسرحية التعليمية

والملحمية وقبله كانت إقامة (بسكاتور) التي استمرت من عام (١٩٣٩) وحتى عام (١٩٥٣) .(ينظـــر:٣ ص ص٢٩٦-٢٩٧). فضلا عن ما ذكره (المر رايس) حول ظهور هيئات انتاجيـــة جديـــدة وفرق مسرحية سميت بـــ(فرق المسرح المساعد) التي عملـــت علـــى تنشيط الحياة المسرحية ورفع مستوى التذوق الفني وكـــذلك تاســـيس مشروع المسرح الفيدرالي عام ١٩٣٥ الذي ساعد على كسر الاحتكار المسرحي وتخفيض اسعار التذاكر وتشغيل العـــاطلين مـــن الفنـــانين والفنيين مما ادى الى انتعاش مهنة التمثيل (ينظـــر:٤ ص ص ١٦٣-١٨٧)

ويرى الباحث ان تغييير بنية الاداء التمثيلي المسرحي في أي بلد وخاصة امريكا لا يتم الا من خلا وضع النظام والمنهج الكفيلـــين بتطوير مهارات الممثل وان ينظر الى المسرح كمؤسسة فنية انتاجيـــة لا يكتمل بناؤها الا بتطور الممثل ومن ثم زجه في الفرق المســـرحية ليجرب قدراته وإكمال خبرته حتى تؤهله مدى الحياة بوجـــه التقاليـــد والأساليب الاحتكارية التي تقف حجر عثرة في طريق هذا الفن ، لذلك ازدهرت وانتشرت الشركات المساهمة والفرق المسرحية لتعليم فـــن التمثيل وتطوير قدرات الممثلين الهواة والمحترفين وأبرزها (أستوديو الممثلين وفرقة المسرح الحي ، والمســـرح المفتـــوح) ، وســـيتناول الباحث (أستوديو الممثلين) بكونها تجربة سبقت تجربـــة (فرقـــة المسرح الحي) وتختلف عنها في الأسلوب والطريقة في إعداد الممثل وتطوير أدائه دون الولوج في تجربة فرقـــة (المســـرح المفتـــوح) لمؤسسها (جون تشايكين) التي تأسست عام ١٩٦٣ أي بعد حـــوالي خمسة عشر عاماً من تأسيس فرقة المسرح الحي فضلاً عن إن مؤسس فرقة المسرح المفتوح كان عضواً بارزاً في فرقة المسرح الحي ومـــا جاء به من مقترحات أدائية تقترب أحيانا من مـــنهج ونظـــام فرقتـــه

السابقة من حيث الهدف والتقديم وانه حاول في تمارينه استكشاف طريقة (أستوديو الممثلين) في علاجه لمشاكل الممثل التقنية و المهارية .

م٢ أستوديو الممثلين آو مدرسة المنهج :-

تعود جذور تجربة (لي ستراسبرج) Lee Strasberg (١٩٠١ -١٩٨٢) المسرحية وكما يذكر(كولين كونسل) ؛إلى العشرينيات من القرن السابق حيث بدايات وضع الأسس المسرحية الحديثة للمسرح الأمريكي وقد طور تدريبه الأدائي المسرحي على يد (ريدشارد بولسلافسكي وماريا اوسبنكايا) عندما توليا معاً تأسيس الاكادمية الأمريكية الأولى طبقاً لمدرسة الـ (System) ، إلى إن تولى وظيفة المخرج الفني لأكاديمية (أستوديو الممثلين) عام ١٩٥١ حيث وضع الأصول العلمية والعملية لها تحت مسمى المنهج (The Method) أي طرق التمثيل آو المنهج كطراز فني أدائي آو أسلوب تمثيل . (ينظر : ٩ ص ص ٨٣-٨٤) وفي أمريكا تسمى بـ (مدرسة المنهج) لكونها معملاً تجريبياً لتخريج الممثلين المحترفين لاالمبتدئين لان (ستراسبرج) يؤمن بان الاحتراف يقضي شيئاً فشيئاً على موهبة الممثل ولابد للممثل إن يتدرب ويتدرب حتى يطور مهاراته الأدائية كي يكتشف نفسه وقدراته وبالتالي القضاء على الأداء النمطي الذي يقع به أكثر الممثلين المحترفين وهذا الأسلوب أصبح جزءً من تفكير المدرسة لان فن التمثيل لم يعد موهبة فقط وإنما لابد من وجود تقنية (تكنيك) إلى جانب الموهبة لصقلها وتطويرها ومساعدة الممثلين في التخلص من المعوقات والمشكلات التي يواجهونها أثناء عملهم . وحسب ماذكره (سعد اردش)؛عندما استدعي (ستراسبرج) عام (١٩٣١)لممارسة التدريب الأدائي لممثلي

(مسرح المجموعة) في نيويورك وتلقينهم المنهج قام بتنفيذ (المنهج) وتطوير تدريباته من خلال الارتجال ، وأتاح للمثلين فرصة الخلق الذاتي في التعامل مع كلمات النص ليخرج الممثل بتصور شخصي بصفته مفسراً للنص وغير ملزم بقواعد مسبقة أو مقررة من قبل المؤلف أو المخرج ، ثم وضع خبرته مع ممثلي (معمل الفن الدرامي Laboratory of Dramatic) الذي أسسه في نيويورك (ايليا كازان) مع آخرين سنة ١٩٤٧ بعد أن أصبح (أستوديو الممثلين) ، حيث تركزت خبرته في معالجة الحالات الفردية عند كل ممثل وليس على الجميع وأحيانا يعمل مع اثنين في بعض جلساته ، وطريقته هذه تقترب من علم التشريح النفسي أكثر مما تقترب من التدريبات المسرحية، بغية أن يجتاز الممثل الصعوبات التي وقفت أمامه أثناء التعبير وكان يطلب من الممثلين أن يفصحوا بصوت عال وصريح أمام زملائهم عن كل ما يواجهونه من صعوبات أدائية ،كما انه لم يكتفي بتعاليم (ستانسلافسكي) فقط وإنما كان يبحث مع الممثلين عن أفضل ما أنتجه مشاهير الممثلين في تاريخ المسرح والاستفادة من دراسة النحت البارزالإغريقي والتصوير الروماني للكشف عن تمفصلات عناصر الجمال في الجسم الإنساني . (ينظر: ٣ ص ص ٢٩٩ -٣٠٠) . ومن أهم الخطوط الأساسية لتدريبات الممثل وتطوير أداءه في الاستديو حسب توصيات (مدرسة المنهج)*

تحرير الخيال :-

* *للمزيد من المعلومات ينظر المصادر الآتية:

١-سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر .

٢-د. سمير سرحان،تجارب جديدة في الفن المسرحي.

٣-كولين كونسل ، علامات الاداء المسرحي .

يعد الخيال أول المشكلات في تطبيق تدريبات المنهج مع الممثل ومع الشخصية لان تحرير الخيال يدع الممثل أن يبني شخصيته المبدعة بتصوره الشخصي ويفرضها على المخرج والممثلين والجمهور ويساعده أيضا على هضم تجربته الاجتماعية والإقلاع عن الكليشيهات الجاهزة والأدوار النمطية ويقسم الخيال عند الممثل إلى ثلاثة مظاهر أو مراحل رئيسية :-

أ- **الدافع :** أي القدرة على التخيل ذهنياً ونفسياً بوعي أو بغير وعي حتى يستطيع الممثل خلق واكتساب الواقع الخيالي المفترض وإثارة دواخل الممثل وأعماقه النفسية حتى يظهر رد الفعل الادائي لديه على صورة استجابات سمعية وحركية حقيقية لهذه الدوافع ، ولتحقيق هذا الهدف إصر(ستراسبرج) على الارتجاليات المتنوعة في كل التدريبات لا غناء حياة الشخصية المجدة وعبر كل ظروف حياتها الداخلية .

ب- الإيمان : أي قدرة الممثل على تصديق ما يقوله والإيمان به أي الإيمان بالشخصية كحركة وسلوك في داخل موقف معين ،وان استخدام الممثلين لأجسامهم بحرية وطلاقة وإتباع إيماءات معبرة بوضوح ووفق نسق السلوكيات الصريحة والمفهومة من قبل المتفرجين يعطي للتمثيل صفة المصداقية والطبيعية و السلاسة على خشبة المسرح .

ج-التركيز الخيالي : وينشأ من الدافع و الأيمان وهو السبب في وجودهما في نفس الوقت كما أن حالة التركيز بدورها تؤدي إلى الدوافع والإيمان ، بمعنى أخر ان الممثل لا يستطيع أن يفكر على المسرح إلا إذا كان مركزاً فيما يفعل ، وقد صمم (ستراسبرج) مجموعة من الوسائل لتعزز قوة الممثل على التركيز منها تدريبات للذاكرة التحليلية التي اشتملت على تبادل أشياء خيالية لتنمية قدرة

الممثلين على إغراق وغمر أنفسهم في عالم الخيال وبنفس الوقت تم استخدام أشياء حقيقية مادية لإثارة الروابط التصويرية التي تربط الممثل بالشخصية المراد تمثيلها وتثبيت ذلك في مخيلته .

٢- التدريب على التحكم في الاستجابات العاطفية المختلفة.

ويعد هذا التدريب جزءاً كبيرا في فن الممثل وصناعته في مدرسة المنهج وان ما تقدم من تدريب إلا مرحله تمهيدية لإعداد آلة الممثل البشرية، وحسب رأي (ستراسبرج) إن هذا الجزء المتمثل في العاطفة الحقة أو (الذاكرة الانفعالية) هو معول التمثيل ومفتاحه على مدار التاريخ وان مشكلة حصول الممثل على انفعال عاطفي صادق تعد من أهم المشاكل قاطبة في إعداد الممثل وإعداد الشخصية المجسدة وقد عكف على تفسير ذلك إلى حد التعصب مثل ستانسلافسكي معولاً على نظريات العالم النفساني (ثيودول ربيوت) التحليلية العلاجية الأولى. فدلل على وجود ثلاثة إشكال للذاكرة الأول عقلي (مثل تذكر حادث ما في حياتك حدث فعلاً) والثاني مادي محسوب (مثل تذكر كيفية المشي) والثالث المؤثر المثير للعاطفة وهو على شاكلتين أولهما تحليلي يخص الأحاسيس المادية وكيفية تخيلها وثانيهما استدعاء المشاعر العاطفية الحقيقية الصادقة واستحضارها من الماضي واستخدامها في الأداء المسرحي على أن لا تقل مدة هذا الماضي عن سبع سنوات على الأقل لان المشاعر في هذه المدة يظل أثرها حياً ومستقرا . وطيلة مدة تدريب الممثل يجب عليه استحضار من ستة إلى عشرة مواقف عاطفية انفعالية حتى يدرب نفسه عليها ويتقنها لتصبح جزءاً من ملكته الاستحضارية ومن ثم يمكن استدعائها وإحيائها عند التمثيل وصولا إلى خلق حياة الشخصية بشكل صادق وليس ميكانيكاً آليا يقوم على السبب والنتيجة .

٣- التعبير :-

تبقى مشكلة التعبير وكيفية توصيلها الى المشاهدين قائمة ، وقد ناقش ستراسبرج هذه المشكلة وواجهها مباشرة مقدماً مجموعة من الأساليب الفنية ليسوقها تحت مسمى جديد هو (التدريب على إطلاق الانفعالات) وفق طريقة تتلخص في انه يجعل الممثل على وعي بعجزه عن التعبير الصحيح رغم قدرته الفائقة على الخيال وتطويع العاطفة واهم مظاهر العجز عن التعبير :-

أ- التعبير بالكليشهيات او الانفعالات المحفوظة المتكررة والجاهزة .

ب-عجزه في إيجاد الوسائل التي يعبر بها عن الاستجابات الصوتية والحركية .

ج- التعبير العفوي الناتج عن توتر عصبي .

د- إجبار الممثل نفسه على الإحساس .

ولكي يتخلص الممثل من هذا العجز بكل مظاهره الأربعة صمم ستراسبرج تدريبات شد الانتباه المثيرة ألمسماة (الرقصة والأغنية) Song and dance او(لتغنّ بكلماتك وترقص) حيث يقوم الممثل بالغناء مع الاحتفاظ باللحن ثم يبتعد عن البنية الأساسية للأغنية ثم نطق كل مقطع على حده ومنفصلاً عنها تماماً وبعد ذلك الأداء بطريقة سريعة ثم يوازن ذلك بحركات إيقاعية دون تخطيط أو تنظيم مسبق وصولاً إلى أن يعدُ الممثل نفسه كاله موسيقية مدربة وطيعة ولينه ، يمكن للمخرج أو المؤلف أن يعزف عليها ما شاء من الألحان .

م ٣ : فرقة المسرح الحي Living Theatre

تنطلق بداية الفرقة كما يشير (سعد اردش) ؛ من مؤسسها (جوليان باك) المولع بالرسم السريالي الأمريكي وابن الثامنة عشر من عمره حين التقى بـــ (جوديث مالينا) أواخر الأربعينيات وهي طالبة عند (بيسكاتور) وتزوجا وراحا يحلمان بـــ (برود واي) ، وسرعان ما وجدا نفسيهما في خضم الحياة المسرحية المنحدرة حيث احتضار المسرح البرجوازي ، وعندما يرث (جوليان) مبلغ (ستة ألاف دولار) أسس على الفور فرقة المسرح الحي ، واختار احد المنازل مكاناً للتدريب والعرض المسرحي ، وسميت فرقتيهما (بالمسرح الحي) تعبيراً للحظة التي سيقدمونها واتخاذ الموقف يصددها أمام المتفرج دون خداع ، أو إخفاء شيء. (ينظر: ٣ ص ٣٠٥) .

في حين ترجع (حياة جاسم محمد) بداية الفرقة الى عام ١٩٤٦ ، وقدمت أول عروضها المسرحية سنة (١٩٥١) واستمرت بتقديم الأعمال القديمة و المعاصرة برؤى جديدة تنسجم وراهنيه لحظة العرض **مثل (فيدرا لـ(راسين) و (سوناتا الشبح) لـ (سترنبرغ)** وغيرهما، إلا أن الفرقة أغلقت أبوابها سنة (١٩٦٣ بسبب تراكم الضرائب (ينظر :١١ ص١٤) التي أتعبت (جوليان) كثيراً مع السلطة لأنه لم يستطع تسديدها مما دفع بالسلطة أن تسجنه عدة شهور ، وتعد مدة السجن بالنسبة للمسرح الحي كما يقول بيار ابي صعب: " نهاية مرحلة وبداية هجرات متلاحقة سميت بمرحلة النفي بتعبير (باك) ، فحملت الفرقة حقائبها وتوجهت إلى نحو أوربا فقدمت عروضها المسرحية خلال الفترة ما بين (١٩٦٤-٩٦٨) شهدت المع مراحل عطائهم وأكثرها نضجاً " (٢ ص ٣٧) .

وفي شهر شباط من عام (١٩٧٠) أعلن حل الفرقة والدعوة إلى هجرة الفن وتحطيمه ورفض المسرح والاستعانة عنه بأفعال مباشرة بالواقع مع الناس في محاولة منهم للتعبير بطريقة علاجية لنقل أفكارهم وأفعالهم إلى الجمهور وتطبيقاً لنموذج (التمثيل المقوض لذاته) الذي استخلص من تجربتهم كما يذكر كريستوفر اينز . (ينظر:١ ص ٣٦٣) .

- **المميزات الفنية للأداء :-**

١- الممثل والجمهور

بسبب مضايقة العقول الاحتكارية وشدة الضرائب من جهة وعدم وجود الأماكن لعروضهم من جهة أخرى إذ كانت المسارح مقتصرة على أعمال مسرح برودواي ، التجأت بعض الفرق المسرحية من تلك التي لم تجد لها فرصة في مسارح برودواي إلى تقديم عروضها في أماكن متفرقة مثل المقاهي والمنازل القديمة والمهجورة والكنائس متوجهين إلى الجمهور لخلق علاقة حميمة وألفة بين الممثل حامل الحدث اللحظي والمتفرج المستقبل الحي متأثرين بمسرح بسكاتور السياسي ومسرح برخت التعليمي خاصة في بداية مشوارهم الفني اذ يشير(بيار ابي صعب)" أذا كان بحثهم ينصب بالدرجة الأولى على إشراك المشاهد عن طريق إشعاره أن المسرح ليس مكاناً مطمئناً ، بوسع الناس أن يشاهدوا فيه بكل هدوء لعبة تقليد الواقع مستسلمين لمتعة تفريغ الشحنات العاطفية ، قبل النهوض ومغادرة القاعة بكل راحة ضمير إذ كان لا بد من استفزاز المشاهد وسلب راحته باستمرار " (٢ ص ٣٦) ويؤكد ذلك (سعد اردش) بانهم يقدمون احداث حية من الحياة بدون تزويق أو تغليف أو إخفاء المعلومات الخاصة بالحدث ففي مسرحية (فاوستينا) للكاتب الأمريكي

(بول جودمان) توجه ممثلة خطابها للجمهور قائلةً "ستشاهدون جريمة قتل " لماذا لم تمنعوها ؟.." (٣ ص ٣٠٥).

وبعد ان قرأ(بيك وماليناً) كتاب (المسرح وقرينه)لـ (ارتو) في ترجمته إلى الانكليزية عام ١٩٥٨" تطور العرض المسرحي عندهما باتجاه مواجهة الجمهور وتحريك مشاعره وقد كتب (باك) في مذكراته (نخلق مسرحاً تقتصر شراسته وقسوته على ايقاض الجسد (جسد المشاهد) بحيث نجعله حساساً إزاء عملية القمع التي تصبح مرفوضة لديه نتيجة ذلك) ليكشف عن البعد السياسي والنقدي لاختياراتهم والزاوية التي فهم منها خطاب ارتو وتطبيقه لفضح علاقات الاستبداد والطغيان عن طريق هز الأجساد واختراق وعي الجمهور اذ ينزل الممثلون بشكل متكرر إلى الصالة ويقومون بالاعتداء (الرمزي) على المشاهد او تأنيبه أو امطاره بوابل من الشتائم " (٢، ص٣٧) وهي فكرة علاج المشاهد بواسطة التطهير أي وكما يقول د.سمير سرحان:" هي فكرة علاج المريض بجعله يتقمص الحالة التي يتمنى أن يكون عليها"(٥ص ١٠٢) .

٢- تقنية أداء الممثل

بالرغم من تأثر تجربة الأداء التمثيلي في الفرقة بتقنية تدريب الممثل عند (كروتوفسكي) ذات التطلعات الميتافيزيقية والروحانية المتصوفة لتحرير الممثل من العالم المادي بدءاً بجسده وانتهاءً بعلاقته بالمتلقي كنظام اجتماعي مفعم بالممارسات الطقسية ذات البعد الأسطوري إلا أنهم وظفوا ذلك خدمة للممثل عبر توظيف طاقاته البدنية للتعبير عن ما هو حياتي حي فالممثل مثلما يقول (سعد اردش) " يدخل خشبة المسرح كما يسير في المدينة (بملابسه الخاصة) ويحتفظ في بعض العروض باسمه الشخصي، ويلعب شخصيته .

والممثل مبدع . فالمخرج لا يعطيه إلا نقطة الانطلاق فقط .. ويتركه يبدع من خلال شخصيته الاجتماعية (بشرط أن لا يتحول)إلى نجم من خلال الاستعراض الذاتي لمواهبه النادرة ، بل يسلك مسلك الفرد الواعي المسئول الذي يعتبر بحق خلية من المجتمع الذي يعيشه ، ويجب عليه أن يجد في داخله منابع التعبير عن ذاته الفردية والاجتماعية " (٣ ص ٣٠٦).

وبهذه التقنية يستطيع الممثل أنْ يحرر ذاته ويقدم وظيفته كفنان ومناضل ، فبقدر ما يحمل من تقنيات وطاقات أدائية يحمل أفكاراً حيه ترسم شخصيته كممثل وكانسان في لحظة العرض ، اذ تقوم فلسفة الأداء في الفرقة على عدة مبادئ يجب أن يطرحها الممثل على نفسه بشكل أسئلة قبل الشروع بالأداء ومواجهة الجمهور وهي

-"لماذا أريد أن أكون ممثلاً ؟

- ماذا عندي لأقوله ؟

- ماذا استطيع أن اعمل لأجعل العالم يعيش في سلام وفي حب ؟

- ونحن لا نناقش إمكانية التقنية ، ولكننا نسأله عما إذا كان يقبل بقواعد الحياة الاجتماعية

التي نرتضيها " (٣ص٣٠٦).

٣- التوحد العائلي بين أعضاء الفرقة

اعتمدت الفرقة الأسلوب الجماعي في العمل وأصبح المسرح والحياة بالنسبة لأعضائها امراً واحداً ،ويقول (سامي عبد الحميد) "كانوا يعيشون عيشة جماعية متعاونة ومندمجة بالعمل المسرحي ، وهدفهم توحيد الفن بالحياة وفقاً لإرشادات موضوعة تقول : لا تمثل الفعل افعله. لا تعيد الخلق بل اخلقه . لأتتشبه بالحياة بل عشها ،

لاتكون صوراً منقوشة ثابتة."(٦ص ص ٤٢،٣٣) ويصف جوليان باك هذه الحياة في كتابه (حياة المسرح) الصادر في نيوروك عام ١٩٦٣ "المسرح حلم ، وكما الحلم ، فهو صورة العالي.. لاأختار العمل في المسرح ، بل في العالم ، الفرقة أصبحت حياتي والمسرح الحي يلتهم واحدنا الآخر. ويصعب علي أن أميز بين الواحد والآخر. أنا وجوديث متوحدان ومعنا ينصهر آخرون ، ثمة ممثلون هم عيناي ، وتقنيون هم أجنحتنا . سأحمل المرآة حتى تشعر ذراعاي بالألم فتقع المرآة على رؤوس المشاهدين ، وتخلفهم ملطخين بدمهم ، معطلين، أو لا تترك أثرا. احمل المرآة التي ليست سوى إيقونة متصدعة أنا مدفون تحتها. تله من الأقذار على المسرح لا ينبغي أن ينظر إليها احد ، حياة لا مثال لها ، لا شيء . الخشبة هي الحياة. ممثل يستيعد مغامراته في لحظة ولوج هو بطل ، انه ضوء حياتنا " (٢، ٣٧).

٤- الممثل صانع إرتجالات متنوعة كان الارتجال عند ممثلي الفرقة امرأ أساسيا سواء في التمرين او في العرض المسرحي وقد استخدمته الفرقة في عروضها المسرحية مثل (أسرار وأشياء أخرى) و(فرنكشتاين) بعد أن تخلى الممثلون عن النص والديكور والأزياء والإضاءة مقدمين لغة ارتجالٍ حركية وصوتية تعتمد على أصوات مبهمة مرة وواضحة مرة أخرى ووفق إيقاع جسدي متزامن ولحظة الحدث الحي مؤكدين في أدائهم على عملية الاندماج العاطفي ليعبروا عن وجدانهم الجمعي وعلى عملية الاستقالة بكونهم يحملون رغبة التغير في جوف الفوضى مازجاً بين التهكم السياسي والبث الجماعي خاصة في العرضين المسرحي (أسرار) و (الفردوس الآن) حيث يذكر كرستيوفر اينز؛ ان فكرة الخطاب تقوم على إن أي وضع تتخذه أجساد الممثلين سيبقى دائماً جميلاً ففي عرض (أسرار) تحتفي

الحواس الخمس بتجريد غامض ذات طابع طقسي كما نجده في التجسيد الجسدي الاستاتيكي للمواقف التي تعبر عنها الأساطير القديمة وتمارين اليوغا أو المقامات الهندوكية . وفي عرض(الفردوس الآن) استخدم الممثلون مبدأ التحول عند (كروتوفسكي) أي تحويل القوى الشيطانية إلى قوى سماوية لغرض تحديد الهدف السياسي للعرض وباعتبار الممثل كاهناً أو شامانا إشارة إلى اهتمامهم بالطقوس البدائية والصوفية ، ففي مشهد (رؤيا أبو كاستاسيس)يقوم الجلادون بتكرار عبارات تعبر عن القهر والكبت الاجتماعي في وجه الجمهور وبصراخ وكان الضحايا يرددون كلمات مأخوذة من (طقس الصلاة) بترتيل كنائسي حتى يستجيب الجلادون لهم بالحب لا بالعنف مستخدمين نفس كلمات الترتيل إذا ينتهي المشهد بعناق الضحية والجلاد وبالنتيجة يحقق العرض تغيراً داخلياً في المتفرج ودعوة لتعميم الحب بين البشر ونبذ العنف والكراهية ، وضمن هذه الفترة يلعب الممثلون أدوارهم ارتجالاً وهم عراة مرة ونصف عراة مرة أخرى مستخدمين حركات أجسادهم الاكروباتيكية والارتعاشية التي تتخللها لحظات صمت وجموداً في الحركة ومواقف روحية هادئة بغية التهيؤ إلى هجوم جديد ضد الجمهور . (ينظر ١ ص ص ٣٥١-٣٥٢)

٥- كتابة النص المسرحي

تأسيساً على ما جاء في فلسفة عملهم التي تعتمد بالدرجة الأساس على معادلة الواقع والوهم تشتغل آلية كتابة النص المسرحي كخطاب موجه إلى الجمهور في هذه المساحة وما تنطوي عليها من مقاربات تسم النص المسرحي بسمات معينة تنبذ "المراوحة والتكرار في الصيغ والتطلع إلى الابتكار " حسب قول سامي عبد الحميد (٧ ص ٢٦٤) فهم لا يعتمدون على النصوص الجاهزة و الناجزة لأنها تعرقل تحقيق

هدف المشاركة الجمعي بين الممثل والمتلقي لذا تجري على هذه النصوص المختارة عملية تسجيل جديدة تنسجم والية عمل الطقس والحلم التي يصنعها شكل العرض الحي الذي تتحكم به بشكل مشترك عمليات التذكر والإسقاط بصرياً وسمعياً وحركياً وانفعالياً تنطلق من ذات الممثل بصفته هو الشخصية وليس ممثلاً عنها ففي مسرحية (انتيجون)" علقت جوديت مالينا قائلةً (لا أود إن أكون انتيجون ، فانا جوديت مالينا وأود إن أكون كذلك) وبطبيعة الحال أدى التأكيد على قيمة (أداء المرء لذاته) إلى إن يصبح الفعل الدرامي ارتجاليا بشكل مضطرد ، وهو ما أدى بدوره إلى الافتقار إلى وجود شكل محدد يمكن ملاحظته وذلك حتى في المسرحيات ذات البناء المحكم من قبل مسرحية (الفردوس ألان وكان العرض بمثابة رحلة روحية صيغة في سلسلة من ثماني درجات متدرجة ومتصاعدة وقسمة كل درجة إلى طقس يؤسس الصلة بين الممثلين المتفرجين ورؤية ذهنية يؤديها الممثلون فقط وفعلاً ينجزه الجمهور ". (١، ص٣٥٣) ولعل اغرب معالجة مسرحية استخدمتها الفرقة هي معالجة وتجسيد نص (الخادمات) لـ (جان جنيه) بفريق من الممثلين الرجال فقط مقدمين عرضاً طقسياً مؤسلباً " مستفيدين من توصيات (ارتو) للمسرح في تجسيد الفعل الفسلفي للطاعون . ويذكر (اينز) " وضع بيك ومالينا تطوراً للمسرح باعتباره مكاناً تقدم فيه خبرة مكثفة نصفها حلم ، ونصفها طقس ، وهي خبرة يقترب فيها المتفرج من رؤية ما تنطوي على فهم الذات،متجاوزاً فيها الوعي إلى اللاوعي،ومن خلال هذا التصور طرحا شكلاً من اشكال المشاركة الجماهيرية يتسم بالمغالاة يصبح فيه العرض ليس محاكاة لفعل،وإنما الفعل ذاته".(١ص ص٣٤٦،٣٤٧).

م، النتائج و مناقشتها

بعد المراجعة الاستقرائية لتجربة الأداء عند ممثلي فرقة المسرح الحي تبين للباحث جملة من النتائج يمكن مناقشتها من خلال التحليل الآتي:-

١-يكاد يلخص الأداء التمثيلي بشكل عام على نحو تجربة الممثل الفردية داخل الجماعة بحثا عن(الأداء الموحد) الذي هو استجابة وجدانيه تأملية يستوفي تنوعه بين محاكاة الوجدان و الشعور واللاشعور كما في الكرنفالات الطقسية لاغناء روح الممثل وامتداداتها الميتافيزيقية داخل المجموعة لان الحدث المسرحي الحي كواقعة وطقس هو استمرار لأداء الممثل وبالعكس وان الممثل في هذه الحالة ليس وسيلة أو غاية لكي يطمأن نفسه بأنه نجم العرض كما هو سائد في المسرح الامريكي بل الاطمئنان هو إن يشعر الممثل بان حضوره كانسان له دور اجتماعي يرتبط بطقسية الاداء الجمعي لان الفرقة تؤمن بتقاليد العمل الموحد (العيش الجماعي) خدمة للاداء الموحد وهذه التقاليد بقدر ما تحتفي بمشاعر الممثل الفرد كذات فاعلة تذكره بان مشاعره الفردية بالاداء تبقى ناقصة دون توحدها مع مشاعر الاخرين لا سيما ان هناك طرف اخر حيوي يشترك في صنع العرض الا وهو الجمهور صاحب فعل المشاهدة في لحظة الحدث وهذا ما تميزت وتفردت الفرقة عن سواها عندما قدمت تجارب الممثلين بصفتها مقترحات ادائية يشرف من خلالها الجمهور سواءا قبل المقترح الادائي او رفضه وهذا الأنموذج الأدائي التعاوني مفيد بنظر

الفرقة أكثر من التعبير الشخصي و الذاتي في أداء الشخصية وأكثر متعة كونه يساعد الممثل و الجمهور في اكتشاف المعرفة و الحقيقة دون الحصول على مكسب مادي أو الحصول على تقدير الممثل النجم كما إن الأداء يسمو فوق ذلك ويقدم تحليلا للبنيان الاجتماعي و الاقتصادي و السياسي المعاصر ويدعو الى هدمه بحثاً عن البديل.

٢- تعول الفرقة كثيرا في اداء الممثل على ثنائيات ضمائر الممثلين بوصفها كينونات حيوية مستقلة مرة في بنية الاداء ومندمجة مع فعل الشخصية وضميرها مرة اخرى ايمانا من الفرقة بان اشتغال الضمائر بين تقنيتي(الاستقلال والاندماج) يدفع حركة الفعل الادائي الى الاستمرارية ليكشف (الشخصية الحدث) وكأن ضمير الممثل في هذه المعادلة هو ذراع اسناد للفعل الادائي كي يأخذ شرعية الحماس والانجاز.

إن هذه الثنائية التي تتحقق بها بنية الضمير في الأداء تشكل المحور الرئيس الذي تنهض عليه حيوات العرض ، فالممثل الذي يقدم الشخصية بملابسه الخاصة وهي متغيرة في كل ليلة عرض بلا تزويق او اقنعة امام المتلقي تجعل الفعالية الأدائية أكثر وضوحا ودهشة وكأن الشخصية هي الممثل بنفسه ، وهذه المساحة الواسعة التي يأخذها (فعل الأنا) من أرضية العرض بصورته المتصلة والذي اخذ ينمو ويتشكل بامتياز يوحي للمشاهد بان الممثل هو المهيمن الأول على حركة الفعل وليس الشخصية. وهذا يحيل الباحث إلى التساؤل أين تواضع الممثل واستكانته وخشوعه وإيمانه بالإيهام المسرحي، وهل هو في منطقة التمثيل أم خارجها ؟ ويرى الباحث أن هنالك وثيقة عهد في الفرقة يجب أن

يلتزم بها الممثل مفادها انه لا يوجد أي نوع من السلطة أو الهيمنة بين الممثل والشخصية لان الدور الذي يلعبه الممثل ليس دورا مصطنعا بل هو حقيقة جاء بزيه وبضميره من اجلها ليقول (ماذا عندي لأجعل العالم يعيش بسلام) لان فعله الأدائي ليس لعبا مهنيا فقط وإنما هو تكليف أنساني سياسي للدلالات الاجتماعية والإنسانية و الجمالية يتخطى نظام الأداء التقليدي المتعارف عليه كما أسلفنا عند بعض الفرق المسرحية الأمريكية على وجه الخصوص اذ ترتكز وجهة نظرهم الأدائية على اخطر مقولة تخص ماهية التمثيل الطليعي في الوقت الراهن وتحدد في الوقت نفسه طبيعة الأنموذج الأدائي الذي يدافع عنه الممثل .

٣- يعيش الممثل حالة من التحريض على اختراق دوره المرسوم له بحثا عن حضوره كحدث عبر هستيريا الجسد و الصوت كي ينطلق وجدانه السردي و الأسطوري لتأسيس(الأداء المنمذج) اقترابا من مسرح الواقع والطبيعة الإنسانية وافتراقا في الوقت نفسه عن الأداء الواقعي والطبيعي الإيهامي ومحاولة الإمساك بحركة الأداء السحري الواقعي الحداثوي من خلال تمثله بمحاكاة مبادئ (ارتو)

النظرية و ميثولوجية الطقوس عند (كروتوفسكي) والاستفادة من تقنية الشخص الثالث في المسرح الملحمي لتجسيد الشخصية الحدث وهي مما لاشك فيه محاكاة تضامنية في أكثر الأحيان وغير استنساخية إذ إن هذه المرجعيات هي مجرد مفاتيح لفتح ما هو مغلق في أبواب الإبداع لان التكرار مرفوض في منهجهم فهم يعتمدون على أكثر من مرجعية لتطوير أدائهم إيمانا من أعضاء الفرقة إن هذا الأسلوب هو دعوة جريئة في رفع إصبع الاتهام بوجه المفهوم

السائد الذي حشر الممثل فيه واجبر على الاستجابة لأعراف المسرح الأمريكي التجاري وتقاليده وحرفياته ومن ثم تحرير الممثل من جاهزية الأداء التي تطالب الممثل باستمرار بالتمظهر الصوتي والحركي على حساب الفن والفكر والابتكار والتجريب ، وفي الوقت نفسه ترجم الممثلون عملياً فلسفة تمردهم علنا في وجه فلسفة العقل الخارج المتمثل بسياسة النظام الأمريكي مستخدمين فلسفة العقل اللاواعي كبديل تجسيدي لتحرير فعلي الاداء والمشاهدة والمسرح من ثقافة النخبة (الاليت) كما في العرض المسرحي(فرنكشتاين ١٩٦٨) ، ونتساءل كيف وازن الممثلون بين تعليمية وعقلانية(برخت) و ميتافيزيقية وسحرية(ارتو) في اختيار انموذجهم الأدائي؟ و الإجابة مقترنة بتمردهم على التقاليد الفنية والسياسية والاجتماعية السائدة في حد ذاتها فلجئوا إلى الاستعارة ومحاكاة أي نظرية قد يجدونها مفيده في أدائهم وهو ليس تفضيل جمالي أو إبهاري بقدر ما ينم اختيارهم عن وعي و قصديه بالغة الاهتمام فهم اخذوا من بريخت مفهوم الالتزام بان الاندفاع المجنون والإيهامي يؤدي إلى تجاهل القيم الثقافية ويفسد قراءة الحدث و التاريخ و اختلفوا عنه بالوسيلة لتوصيل أهدافهم مستعينين بوسائل ارتو الطقسية و سحر الطاعون لغرض التطهير النفسي وتحرير نوازع الممثلين و الجمهور ليعبروا مباشرة عن أحلامهم وعقدهم النفسية و رؤياهم .

٤ – شكلت عملية الانفتاح على أسئلة الذاكرة الثقافية للمتلقي و التي تتجدد يوما بعد يوم محورا أساسيا في تفجير طاقة الفعل الأدائي لإنضاج حركات الممثل و تحركاته داخل المشهد ليجعله دائما قابلاً للقراءة والتأويل ومستجيبا للكثير من الاحتمالات وهذا ينم عن ثقافة

الممثل نفسه الذي استطاع أن يستوعب الأسئلة المطروحة في لحظة العرض الراهنة وقدرته على ارتجال الأجوبة السريعة ويتساءل الباحث هل إن المنجز الأدائي في هذه الحالة قادر على السيطرة ومواجهة أسئلة الجمهور خاصة في حالة نشوب تصادم بين الممثلين والجمهور وهل هذا جزء من مساحة الأداء وهل هو قريب من الفن أو بعيد عنه أم هو فن أدائي جديد يحمل خصوصيته ؟ ويرى الباحث إن كل القرائن و الأدلة التي يبثها العرض تشير بشكل قاطع إن أداء ممثلي هذه الفرقة له خصوصية من حيث اختيار أسلوب التقديم ومن حيث العلاقة مع الجمهور المشوبة بالشك و التصادم والمشاغبة و يتضح ذلك من خلال تنشيط طاقة الجمهور بواسطة طاقة الممثلين عبر التماس سحري وتوهيم روحي يبثها الممثل جسديا وصوتيا ومن ثم امتصاص طاقة الجمهور نفسيا وكأن الجمهور في عيادة طبية لابد من علاجه ولتحقيق ذلك يحاول الممثل الدفاع عن أدائه والحفاظ عليه بواسطة إسناده بأفعال الاستعراض والفرجة السحرية والطقسية مثل فعل (الاحتواء والتحدد والانتشار والسيطرة)المقتبسة من ميثولوجيا الشعوب بما فيهم شعب الهنود الحمر، ومن ثم صياغة الأجوبة وفق شروطهم التعبيرية ، وبهذه الحالة يقترح فضاء الأداء بكل مكوناته تفاوضا مع ذاكرة ثقافة الجمهور ليثير فيه شجاعة الإقدام بدور المحلل والمقارن بين ما كان وما هو كائن وما سيكون إثناء إعادة مسرودات أسئلته و مشاكساته ، وربما يقول قائل أن فكرة ممارسة هذا الأسلوب بين الجمهور والعرض هي اهتمامات المسرح الرئيسية في كل زمان ومكان فما هو جديد أداء ممثلي فرقة المسرح الحي؟ ونقول أن الجديد في هذا الانموذج الأدائي و المبتكر واستنادا إلى إرشاداتهم (لا تمثل الفعل بل افعله ، لا تُعِد الخلق بل اخلقه...الخ) هو دليل

على معاداتهم لفكرة التكرار والاستنساخ في الأداء باعتبارها طريقة تقليدية تقوم على قواعد سابقة لتجسيد النص الأدبي والاستسلام لمرجعياته وهذا مرفوض شكلا ومضمونا في حين تحتفي طريقتهم بدور ومهارة الممثل في البث الفعال وخلق حالة التدوير الأدائي وتنشيط القابلية الصوتية والفيزيقية الأخرى ، فالأفعال (افعل ، اخلق ، عش ، كن) تساعد الممثل على جعل أدائه ينمو وفق نظام البناء المقطعي للتمثيل الذي يعد احد أهم نماذج البناء الفني في التمثيل الحداثوي لعمقه ولتعدد مستوياته بين قطبي الاتصال ونتيجة لذلك تزداد المقاطع بزيادة عدد وحدات البناء وكأننا أمام تشكيل عنقودي لصورة الأداء الكلي وهذا يمنح فعلي الأداء والمشاهدة القدرة على الاستنتاج والاستنباط والتأويل والحكم عكس الأداء التقليدي الذي يبدأ بنقطة الشروع ويسير بخط مستقيم ينتهي بانتهاء مرجعيات الشخصية الأدبية مهما كانت الإسقاطات. ولغنى النظام المقطعي للتمثيل يحيل الفن إلى دمجه ثانية في التأريخ القديم والحديث ويكلف الممثل إن يكتفي بمعالجة الحدث وخلقه كما لو انه كان يشير إلى فعل مؤكد غير مستنسخ أو منقوش كأن يقول الممثل (ستحدث جريمة الآن) كما في عرض (انتيغون) أي أن المهم في أدائه زرع بذرة حالة التوتر الهستيري داخل العرض وإيجاد ثمارها بين الجمهور وكأن الممثل لا يلعب الأداء بل هو الأداء نفسه القادر على معايشة الحدث وصولا إلى تجسيد ما يسمى بالممثل الحدث و الشخصية الحدث، وبهذا الاجراء الأدائي يمكن أن نضمن حرية أوسع لحراك العرض بأشكاله التعبيرية المختلفة وهي حرية لا يمكن أن تفرض على السياق الأدائي من فوق كحالة طارئة وفق منطق النفع و الوظيفة وإنما تدفعه عوامل اجتماعية وثقافية وفكرية

سواء كان يؤمن بها الممثل أو لا يؤمن فهي تبقى اي العوامل بوصفها وسائل فاعلة ومؤثرة بين فعلي الأداء و المشاهدة ٠

م٥ الاستنتاجات

بعد التحليلات لأداء ممثلي فرقة المسرح الحي توصل الباحث إلى جملة من الاستنتاجات وهي كالأتي:-

١-استطاعت الفرقة أن تفرض أنموذجها الأدائي كجماعة مسرحية موحدة تحت مسمى (التمثيل الموحد) خلال عشرين عام من التجرية و الابتكار والمواجهة في وسط بورصة سوق المسرح التجاري و الدفاع عن أدائها لكونه وسيلة علاجية وان له صوتاً يجب إن يسمع بجدية٠

٢- اتسمت طريقة تقديم أنموذجها الأدائي بلون من ألوان الوعي والضمير الحي لتحقيق الوجود المادي للممثلين و الجمهور ولخلق مجتمع بين المشاهدين انفسهم من جهة وبين المشاهدين و الممثلين من جهة أخرى ٠

٣- استفادت الفرقة في خلق أنموذجها الأدائي من بعض المبادئ النظرية ل(ارتو و كروتوفسكي و بيسكاتور و بريخت) وعالجت هذه المرجعيات بمحاكاة تضامنية غير استنساخية نتيجة إيمانهم بديمومة الحياة واستمرارها فهم لم يقفوا عند مرجع واحد بل حاولوا مزج وجمع أكثر ما يمكن من المراجع لغرض الحصول على أنموذجهم الأدائي الخاص بهم ٠

٤- عولت الفرقة كثيرا في استحداث وتجديد الأداء من خلال دمج ضمير الممثل وضمير الشخصية وضمير المتلقي كحالة توحديه إلى حد تغييب هذه الضمائر كما في الحلم بفضل ما يفرضه فعل

الأداء الطقسي نفسه وصولا إلى تحقيق الممثل الحدث و الشخصية الحدث ٠

٥- يهدف الأداء إلى إتاحة الفرصة للمشاهدة الحرة لان الممثل يؤمن إيمانا مطلق بان فعل المشاهدة هو مكمل لا دائه ولابد من تفعيله سواء كان معه أو ضده وهذا التفعيل يفضي إلى إيجاد حالة ائتلافية آو اختلافيه تستقطب حركة جدلية الفكر و الواقع وبالتالي ينعكس ذلك طرديا على نمو الأداء بشكل فاعل ومؤثر ٠

٦- تقنية الاندماج و الاستقالة أو الانفصال منح العرض شخصيتين مركزيتين منتجتين للصورة الأدائية بالرغم من إن ضمير الممثل كان هو مركز الإنتاج ومولد الحركة الأدائية داخل أطر العرض وصوره المستمرة ببنائها العنقودي ٠

٧- شعرت الفرقة بعد عشرين عاماً من التجريب بخيبه أمل بعد أن وصلت إلى طريق مسدود لأنها لم تجد مبررات وجود مسرحها كضرورة ملحة لنقل أفكارهم والحصول على أجوبة شافية للأسئلة التي دونت في ورقة فلسفتهم كمبادئ عمل واختبار، فاعلان حل الفرقة و الدعوة إلى هجر المسرح الذي قدمته هو دعوة صادقة وأمينة تنم عن وعي تدعمه جرأة في اتخاذ هكذا موقف وان لها القدرة على الممارسة الثقافية والإبداعية من دون اعتبارات خارجة عن نطاق حدودهم التي رسموها لأدائهم معلنين البديل في تعبيرهم وهو الاستعانة بأفعال مباشرة كي يتصلوا بالناس ٠

قائمة المصادر و المراجع

١.أينز، كريستوفر ، المسرح الطليعي ،ت ٠سامح فكري ، القاهرة ، اكادمية الفنون ، ١٩٩٤ ٠

٢.ابي صعب ، بيار ، موت الفوضوي التائه جوليان باك ،في مجاة اليوم السابع الاسبوعية، العدد٧٤ ،تشرين الاول ، ١٩٨٥،(ص ٣٦-٣٧).

٣.اردش ،سعد ، المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٩ ٠

٤.رايس ، المر ، المسرح الحي ، ت٠د٠ داود حلمي السيد ،القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر ، ١٩٦٥ ٠

٥.سرحان ، د٠ سمير ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، القاهر ، دار المعرفة ، ١٩٧٠ ٠

٦.عبد الحميد ، سامي ، الحركات الجديدة في المسرح العالمي ،في مجلة الأكاديمي ، العدد٤ ، (ص ٣٣- ٤٢) بغداد ، ١٩٨١ ٠

٧.عبد الحميد ، د٠ سامي ، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ،الناشر بلقيس الدوسكي ، بغداد ، ٢٠٠٦ ٠

٨.عيد ، د٠كمال ،المسرح بين الفكرة و التجريب ،طرابلس ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، ط١ ، ١٩٨٤ ٠

٩.كونسل ، كولين ، علامات الأداء المسرحي ، ت٠د٠امين حسين الرباط ، القاهرة ،اكادمية الفنون ، ١٩٩٨ ٠

١٠. لانجر ،سوزان ، فلسفة الفن ، إعداد راضي الحكيم ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦ ٠

١١. محمد ، د٠ حياة جاسم ، المسرح التجريبي في الولايات المتحدة ، في مجلة الأقلام الشهرية ، العدد الأول ، بغداد ، ١٩٧٩ ٠