فرضية تمرين بيئة معمارية لتدريب الممثل
(ورشة فضاء التمرين المستمـــر انموذجاً)

هيثم عبد الرزاق علي*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/3/5 ، تاريخ قبول النشر2019/4/23 ، تاريخ النشر2019/5/27

ملخص البحث:

لا تكمن خصـوصـية المسـرح في المحتواها الدرامي لأن الكثير من الاجناس الادبية والأنماط الفنية الاخرى تشـاركها في هذا المحتوى، خصـوصـية المسـرح تكمن في تامل الدراما من خلال ما هو معماري، وهذا المحور المعماري هو ما يميز شـخصـيته ،فهو شـعر مسـاحي يتم تركيبه بقوانين الفيزياء والكيمياء، (الوزن ،الثقل ،الارتفاع ،والمسـافة،الايقاع،الجاذبيه،والدوافع وافرازاتها الكيميائية) أي ما لايمكن التعبير عنه بالكلمات، انها لعبة مسـاحية لتبادل وتنظيم الطاقة والتواصـل في الفضـاء بفعل الجسـد الحي الذي يحتوي امكانيات الرسـم الحي في الفضـاء بالزمان والمكان، هذا البحث يتناول اهمية فرضـية التمرين كبيئة معمارية لتحفيز وتطوير مهارة الجسـد الحي على كتابة وتأليف الفراغ بالزمان والمكان في اطار اسـبقية ثقافة الصورة على ثقافة النص.

الكلمات المفتاحية: تمرين، بيئة معمارية، ممثل.

المقدمه:

- الاداء هو الفرصة المتاحة لنا كي نتأمل أنفسنا ونعرفها.
- المسرح لا يعني الفعل إنما كيفية حدوث الفعل لأنها مسألة معمارية

فن الممثل يرتبط بجهاز الإنسـان العضـوي (الأعصـاب – العضـلات – العقل -النفس) وأن هذا الجهاز بمكوناته لا يستجيب ولا يكتسب مهارة أدائية ومعمارية إلا داخل بيئة محفزة لرسم الفضاء بالجسد بتقنية الزمان والمكان. لان فن الممثل والاداء المسـرحيين له علاقة كما هو معروف بكيفية حضـور الجسـد في الفضاء المسرحي لتبادل الرسائل بين المؤدي والمتلقي،لان الدراما هي كل الاشياء في حالة فعل اي يتم عرضه امام الحواس اما المجرد لايمكن عرضة.

إن فن الاداء والتمثيل بمجمله ليس معايشة فكرية بقدر ما هو تجسيد مادي ملموس.

إن الانشـغالات المبالغ فيها للدراسات الأكاديمية بالمعنى والفلسـفة والتجريد أفقدتْ مادة فن الممثل القاعدة المادية للحركة والانتقال والتطور في الفضـاء.لذلك هناك تسـاؤل في منتهى الاهمية للعلاقة التكوينة بين المعلم والمتدرب في اطار العلاقة بين ثقافة النص والثقافة الصورية.

* جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة , haytham.ali@cofarts.uobaghdad.edu.iq

فهل على المستوى الاكاديمي تبنّي الطالب منذ البداية اي من الصف الاول نظام المشاهد الدرامية المكتوبة سلفاً لأدباء دراميين وشرح وتوضيح المدرس لمفاهيم ومناهج وأساليب التمثيل بالتحليل والتفسير تمكّن جسده من اكتساب مهارات الاداء والتمثيل ؟ أم هو أملاء نظري لايتعلق بتاريخ التمثيل والاداء المسرحي انما بنتائجه؟.

يفيد هذا البحث المؤسسات الاكاديمية التي تتناول تكوين الممثلين والمؤدين للمشهد المسرحي في اطار العلاقة الاكاديمية بين المعلم والمتعلم وخاصة في المراحل الاوليةلكشف العلاقة بين فرضية الميدانية لتدريس مادة فن الاداء والتمثيل وبين المعايشه الفكرية للمناهج والاساليب والطرائق والنصوص الجاهزة

الاطار النظري:

القاعدة المادية للمهارة الجسدية:

إن التجربة النوعية لمسار تطور فن المسرح قبل أن تتشكل كظاهرة ثقافية واضحة المعالم- أو ما يسمى المسارات أو العناصر الماقبل مسرحية التي ساهمت في تأسيس الظاهرة المسرحية- كانت تتلمس العلاقات المحسوسة بين الأشياء وهذه العمليةهي التي فتحت الافاق امام المؤدي لأكتساب المهاره ؛ وهي التي منحت مراكزطاقة الجسد المهارة على الحركة والانتقل والايقاع والتخيل ثم الغطاء الدرامي للحدث.

وهنا طيظهر الإله كوتر حاسيس haszis – koter ويقول يا حبذا لو بقى ريثم الحداد الى اليوم ليقدم لنا مرافقه بين العمل والفن"(جيرج، 2005، ص53). فالتجمعات الانسانية جميعها تحمل في جعبتها مواد وعادات ومهارات وتقنيات لحماية وجودها وتفاعلها مع المحيط، ان التقنيات أو العادات التي تخص تطور علاقة الفرد بالجماعة وتشكّل المجتمعات هو من مسلمات الشراكه بالاحتفال التي طورت في رحمها فنون رسم الفراغ بطاقه الصوت والجسد للاندماج باالاخر.

"نتج عن الصراع القديم بين قوة الطبيعة ومواجهة الإنسان لهذه القوة المُهددة له مواقف عدة ثرية بالصراع تحمل في مضامينها وأهدافها التغيّر والتحّول.. هذه المواقف تطورت لاحقاً وأصبح من الحق تسميتها " الدراما" (جيرج، 2005، ص45). هذه العبارات تخفي خلفها وبشكل واضح وفي جانب كبير من معانيها الخبرة العملية للمجتمع practice، اي العلاقات المحسوسة التي تخزن المعارف والمهارات، لهذا أن العادات و التقاليد التي اعتمدت فقط العناصر الشفاهية المرتبطة بالفكر انضمت إلى صف الملحمة والحواروالسرديات الكبرى، اما العادات والتقاليد التي تعاملت مع المساحة والحركة والإيماءة والمكان على الارض اصطفت الى جانب الخصوصية النوعية للمسرح التي تعني كيفية وقوع الحدث ، وهذة الخبرة هي التي انتزعت جسد الدراما من روح الملحمة لاعادة الحياة الى كيفية وقوع الحدث على الارض لانتزاع الحقيقة من الجسد بدلا من تحليقات المعايشة الفكرية وقفزاته الميتافيزيقية "إن طريق التدريب والممارسة الإنسانية- الاجتماعية يتحقق عندما تصبح العين عينا إنسانية" (جيرج، 2005، ص45).

فالموروث البصري الذي له علاقة بالمعمار غير الموروث الشفاهي أو السمعي..فالأول يهتم بالخبرة العملية والتطبيقية والتركيبية والثاني يعتمد صور الفكر والتجريد والتحليل وهذه أيضاً جاءت متأخرة بعد أن بدأ الإنسان القديم ينفصل عن نفسه ويقيم علاقاته الوسطية."إن كان الحدث action هو أول طرق المسرحية إن جاز لنا هذا التعبير، ففيه الإنتاج،والصيد، والصراع،وملابس الحيوان..لكن التعليمات

والتعليم لم تأتِ إلا متأخرة بالنسبة للمسرحية وهو ما يعني قدم الأحداث على التعليمات والتوجيهات"(عبد الحميد، 2005، ص15) فالمسألة بصرية تشكيلية قائمة على علاقات تركيبّية بين الأشياء كيفية حدوث الأشياء أمام بصرنا وبصر الاخرين الذين معنا في الفضاء.

إن كيفية تحويل الطاقة بأجهزة وأدوات ومنظومات الجسد الأخرى الى معمار بصري، هو المرشد والمعلم الحقيقي لتلمس العلاقات الفضائية المحسوسة.أما المعنى من النتائج العملية لقدرة ومهارة المؤدي على كيفية رسم الطاقة في الفضاء، فالطفل عندما يتعلم المشي لا يهمه المعنى والموضوع بل يركز على قدرة جسده على التوازن وكيفية توزيع الطاقة على الجسد وبالخبرة العملية لمقاومة جاذبية الأرض لكي لا يسقط ؛ وبعد تخزين هذه المهارة في جسده تبدأ رسائل ومعاني لغة الجسد بفعل نوع الايقاع وعلاقته بالفراغ.

إن انشغالنا اللامتناهي بالمعنى والفلسفة والتجريد أفقدتنا القاعدة المادية للحركة والانتقال والتطور وأفقدتنا التميز بين مافي عقولنا وفيزياء التشكيل والتجسيد والمعمار. لهذا السبب ادلى لابان في نهاية حياته بملحوظة مهمة جداً لتدريس مادة فن الممثل حين قال "أنه كان يود لو أن النازي قد قام بإحراق كل كتبه، لأن الكثيرين كانوا يقومون بتدريس لابان من غير الحركة، وبدون العودة الى عملية الاكتشاف والى الموقف النقدي ويكتفي الطلاب بالمفردات التي يستطيعون عن طريقها وصف مالا يقومون بعمله وينبغي الحذر كل الحذر من هؤلاء الذين يقومون بتدريس طريقة ستانسلافسكي" (جودمان، 2001، ص59).لا نستطيع الدخول الى عالم التمثيل وفن الأداء إلا من خلال البيئة المعمارية، ومن خلال حركة الممثل في الفضاء وانتقاله ومن خلال اكتشاف الطالب هو نفسه خارطة ودلالات فرضية التمرين المحفزة لنمو المهارة وتخزينها بحيث يستطيع المتدرب في المستقبل مع نفسه كحالة أكاديمية تطوير مهاراته على امتداد الزمان في المكان،ان ترديد المفاهيم والنصوص المتعلقة بالأساليب دون اسبقية فرضية البيئة المعمارية تؤدي الى معايشة فكرية بمعزل عن كيفية حدوثه ووقوعه. ان المنهجية الحقيقية لدرس الاداء والتمثيل وخاصة في المرحلة الاولى يفترض ان تخضع باستمرار لابتكار المدرس وفرضياته بعيداً عن إملاء المفردات المنهجية التي تتحول بمرور الوقت الى اجوبة معرفية ووصفية، وهذا التحذيرشير اليه كبار المعلمين في مجال تدريس مادة التمثيل. لهذا يقول "كلايف باركر" في مقدمة الجزء الاول من كتاب المرشد في سياسة الاداء "مازلت أشعر بالفزع عند القيام بأي محاولة للتدريس في فصل من فصول ستانسلافسكي او لابان او القيام بتدريس غروتوفسكي او باربا وسوف أشعر بالمزيد من الفزع عندما يقوم أي شخص بالتدريس بناءً على ما اكتبه من أعمال" (جودمان،2001، ص60). ان الحذر في التعامل مع مادة فن الممثل يكمن بأن هذه المادة ليست لها علاقة بأي وصفة ذهنية مجردة بقدر علاقتها بأكتشاف معمار امتدادات طاقة الجسد في الفراغ. اسبقية مختبرات الحركة والانتقال والتحكم بالزمن والمسافة والطاقة والفعل وهذا هو المسار الامثل لتدريس فن الاداء والتمثيل.

حتى عندما أراد أكبر المعلمين في مجال إعداد الممثل التعامل مع نصوص زمانه قسَّم فرضيات التمرين الى قسمين على الارض، الاول لتطوير الحياة الداخلية والنفسية والجسمية للممثل مع نفسه بمعزل عن النص لتطوير مهاراته للتحكم بمعمار الجسد وطريقة حضوره في الفضاء، والثاني مع الدور لتبنيّ ستراتيجية النص في الفضاء، فالالتزام بالاسبقيه المعماريه وبمبنى العلاقات الفضائيه هي التي تقودنا الى

الرؤيا وليس العكس(الموهبه— التكوين – الرؤيا) والعمليه تكامليه. البيئه الطبيعه معنيه بالموهبه - والتطبيق الاكاديمي معنيه بالتكوين المهني- وتاريخ نظريات الجمال معنيه بالخبره- لتتشكل الرؤيا. لذلك فأن تدريس مادة علم التكوين المهني والتمكين الاكاديمي لمادة التمثيل والادأء قائم على اسبقية قاعدة العلاقات الفيزيائيه والسينوغرافيه.(مركز الثقل وعلاقته بجاذبية الارض والعمود الفقري، مهارات توزيع الزمن على المسافة، مهارات الحركة والاحساس بالصمت لتطوير عمليات التحكم، بالطاقة الانفعالية، بالتركيز والاسترخاء)، مهارات تتعلق باجهزة الجسدهذه الاجهزه تكتسب الحياة والمهارة عند وضعها على المحك مباشرة داخل معمار الشغل المباشر. الوسيله تكمن في التركيز على تهيئة معمار مناسب لأختيار الأسئلة المنهجية المتعلقة بالتركيب والبناء ومهارات الحضور الهيكلي، ذلك برسم خارطة اللعبة المعمارية على الارض (فرضية التمرين) ووضع علامات دالة على الخارطة من قبل المدرس ليختبر الطالب أعضاء ومراكز ومنظومات طاقته الجسدية، بهذه الطريقة نضمن حيوية العلاقة الابتكاريه بين المدرس والطالب.. وهنا يبرز السؤال الانثروبولوجي الذي طرحه يوجينا باربا.."ماهي القاعدة – ما قبل الثقافة التي تسمح بتعريف سكان الوسط المسرحي رغم الاختلافات الثقافية المتعددة"(باربا، 1999). والماقبل تكمن في القاعدة المادية المشتركة بين الجميع وهو آليات اشتغال اجهزة الجسد واستجاباته لحظة التصادم مع فرضية المكان والزمان والحدث.

في عام 1979 وهو العام الذي ظهرت فيه الطبعة الاولى من كتاب مابعد الحداثة لمؤلفه جان فرنسوا ليوتار وحدد فيه خصائص نظرية مابعد الحداثة "بالتشكيك في السرديات الكبرى والعليا وعدم تصديقها" (عبد الحميد، 2005، ص42). هذا لايعني بأن البحث يشكك بالمعنى او الهوية انما المعنى والهوية هي نتاج نوع التصادم مع الفضاء، الصورة هي التي تكشف هوية النص كما يقول ميشل mitchell.w.j.t عن مابعد الحداثة "هي حقبة الامتصاص لكل أشكال اللغة على هيئة صور وصور غير ذات أصل محدد"(عبد الحميد، 2005، ص42). إن البحث يشير الى أهمية الحضور الجارف للصورة في حياة الانسان الحديث في التربية والتعليم وفي الاسواق والشوارع ووسائل الاعلام.وهي وسيلة عملية لتلمّس السؤال في حياة التطبيق الحي، لأن هذه الاسئلة تكتسب الحياة والمهارة عند وضعها على المحك مباشرة داخل معمار الشغل المباشر.

مهارة الجسد وفكرة الهوية:

إن المسرح قائم على فكرة الهوية، وهذه العملية امتداد لطقوس التلقين التي تطورت عنها هذه الفكرة "إن وظيفة التلقين هي قبول الصغيرالى مرتبة البالغ – ويعّبر عنها في الفكر البدائي باعتقاد أن الصغير يموت ويولد مرة أخرى" (تومسن، 1975)، ولا تنطوي هذه الفكرة على مجرد الولادة والموت كما نفهمها مادياً إنما هذه الفكرة تنطوي على زوال حالة ونمو حالة جديدة إنها قائمة على فكرة النمو والانحطاط وكانت هذه العملية تجري على شكل طقوس تمثيلية حول زوال هوية واقتناء هوية جديدة، لكن التحول لايتم إلا باجتياز امتحان المهارة إذ إن المهارة شرط أوّليّ لتحقق التحوّل.. موت الجهل وولادة المعرفة فكانت الأمهات تندب أولادها عندما يؤخذون الى التلقين كما يقول جورج طومسن، على أساس أن المبتدئ لكي يحصل على هوية جديدة فإن عليه أن يهرب ويتخلص من الهوية القديمة وهذه سنة الحياة لأن الحياة تتطور بإستمرار والهوية القديمة مرتبطة بفكرة الجهل، إن الدراما الإغريقية قائمة على فكرة التحوّل والتعرف فالبطل يترك

هويته القديمة لكي يكون في مواجهة مباشرة مع الهوية الجديدة لكن هذه العملية لاتتم إلا بالتطهّر والاختبار والمعاناة وكبح الشهوات او تحريرها ولايتم ذلك إلا باصطدام البطل بالموقف والحدث مباشرة. كان الأطفال قديماً يؤخذون الى مؤسسات اجتماعية لكي يتم اختبارهم بالأسئلة والأجوبة وكانوا يضعونهم في مواجهة مباشرة وعلى المحك مع امتحانات الاحتمال والقتال والقوة ويتقاتلون في معارك زائفة لتطويرأجهزتهم ومهاراتهم وأي فشل في هذه الاختبارات لم يكن يؤهّل الطفل لأكتساب هوية جديدة.. فالمواطنة والاندماج مع المجتمع كانت مرتبطة بالمهارات التي يكتسبها المتدرب، وبعد ذلك يتأهل لممارسة الفعل المعنوي.إن مجمل العملية قائمة على (أن تفعل شيئاً) وأن تضع أجهزتك كإنسان على المحك لكي تتطور هذه الاجهزة والمراكز بفعل فرضيات التمرين والتدريب لتخزين المهارات لكي تستطيع ان تقول شيئاً "ففي الطقوس القديمة كانوا يفسرون dromena بـ الاشياء التي تفعل" (تومسن، 1975، ص242)، وبعد ذلك تنتقل الى الاشياء التي تقال فلا تستطيع ان تفسّر وتحلل الاقوال والظواهر الغامضة إلابعد ان تتدرب في الجمعية السرية على الفعل، وبعد ذلك تفسّر حلماً او فألاً او تجيب عن تساؤل ولهذا كانت الجمعيات السرية تميز كما يقول تومسون بين الاشياء التي تقال والاشياء التي تفعل.إن التدريب يهيئ جنازة للجهل وللهوية القديمة من أجل ولادة هوية جديدة لذلك عندما نفرض على الطالب في معهد وكلية الفنون الجميلة قسم المسرح منذ البداية، قول الاشياء بوساطة النصوص والمشاهد وتداول المعاني والكلمات وتحليلها وتفسيرها فإننا نعمل ضد فكرة المسرح على انها علاقة فضائية وبصرية وحسية قبل ان تكون فكرية، ولأجل أن يكون المسار أكثر توازنا وعملياً على المدرس او الاستاذ او المعلم ان يضع الطالب مادياً وحسياً في الفضاء او البيئة المنشطة لكشف هويته أولاً... أي هويته الاجتماعية والطبيعيه ومساحة أجهزته على الاداء والحضور(هل هو موهوب ام لا هل الطبيعه او البيئه التي جاء منها الطالب ساهمت في تكوينه البدائي الماقبل اكاديمي – أي كشف هويته القديمة لأن فكرة المسرح قائمة على "كشف هوية المحتفل"(أنطونيو، 2004، ص24). بالمشاركة الفعليه في فرضيه التمرين لاكتشاف إمكانيات الجسد أي فحص اجهزه الاداء والتعبير في اطار نشأته الطبيعيه.

هذه الطبيعه لاتكشف عن نفسها إلا على مستوى الاصطدام بفرضيه التمرين وهي شبيه بالطقوس القديمه وعلاقه تلك الطقوس بالمهاره الفرديه عندما يشارك المتدرب بالجمعيه السريه حسب المفهوم الدرامي او في الاحتفال لفحص هويته وتغذيه جسده بالمهارات ليتحقق التحول، وهذا التحّول مقصود وله مكان في مفهوم الدراما والشعيرة القديمة التي يتحوّل فيها فرد الى آخر (حيوان – بطل – أله) (أنطونيو، 2004، ص24)، حسب المفهوم القديم. إن الاشياء التي تحدث هي روح الدراما، وهو مجال تدريب الممثل او المؤدي ومن تكشّف هوية الشخص وطبيعته تظهر فكرة المسرح كما يحدث مع أبطال الدراما، اوديب، هاملت، ولا تتكشف الهوية إلا بالتصادم مع الموقف او الحدث وهذاهو العنصر المادي الملموس لتدريس مادة فن الممثل، وهي الفرصة المتاحة لأي فرد كي يتأمل نفسه وأجهزته كيف تعمل تحت فرضية التمرين أو البيئة المنشطة لهذه الأجهزة دراماً بتصادم الجسد مع فرضية الفضاء، مهمة فن الاداءالعودة الى الجسد الى المسكن الاصلي للمسرح "الانسان وجسده" ، الى ماقبل المعنى والتعبير.

البيئة التدريبية عنصر إنمائي وتنموي:

مثلما انفصلت اللغة عن الجسد كذلك انفصلت الأسطورة عن الطقس التمثيلي ،اذن فالمشارك بالطقس بجسده يعود محملاً بقوة جديدة للعمل (ولم تنفصل الأسطورة عن الطقس إلا بعد نشوء طبقة حاكمة كانت ثقافتها منفصلة عن عملية الإنتاج) (أنطونيو، 2004، ص54).

ويلخص ذلك جورج طومسن بين الصفحات 86 -90 في كتابه الشهير "اسخيلوس- واثينا" على أن الطبقة الأرستقراطية العسكرية حكمت بموجب حق الفتح، وبعد انتهاء المعركة كان المتحاربون المتعبون ينسون إعياءهم وكانوا يصغون الى قصة شعرية بسيطة ينشدها أحدهم وذلك على شرف انتصارهم، ولم تكن وظيفة هذه القصص الشعرية الاعداد للعمل كما كانت وظيفة الطقس إنما كان الاسترخاء بعد العمل، فالطقس الذي يتم تنفيذه بوساطة المشاركة الجسدية بالرقص والموسيقى كانت لها وظيفة إنتاجية عملية أما الاسطورة التي تعتمد الادب والقص فكانت لها وظيفة إسترخائية، لأن القوّال يغني اليوم انتصار الامس أما المشارك في فرضية الطقس يجدد هويته ومهارته لاحتواء الواقع عملياً وتحريكه باتجاه الأنفتاح الى المستقبل، والانتماءالى المستقبل حالة ديناميكية وتنموية قائمة على التخلي عن الهوية القديمة لصالح الهوية الجديدة كما اشرنا سابقا، فالابداعية النوعية للمسرح تنشأ من العمل المباشر مع المواد الحساسة أي الأجهزة والأدوات ومراكز الطاقة، ذلك يعني ان هذه الخصوصية "خرجت من الحركة والرقص والحدث وليس من الخطاب"(أنطونيو، 2004، ص28).المشاركة في الحدث او الموقف اوالفرضية تكشف عن هوية المحتفل لاعادة قراءة واقع الجسد بابعاد الفراغ لأثارة الاسئلة، انها عملية لتمكين الطالب على تأليف ورسم طاقة الجسد في الفراغ لتتحول تلك الطاقات الى معمار درامي ورسائل واسئلة ويفترض ان نشير الى ملاحظة مهمة كذلك وهي ان فكرة الاداء قائم على اختبار الجسد في فضاء امتزاج الواقع بالخيال على الارض مباشرة اي انك بابتكار فرضية الوهم تستطيع السيطرة وتطوير واقع الجسد ومراكز طاقته بقياس ردود افعال مراكز الجسد عند اصطدامها بالفرضية المتخيله وبادواتها المادية لان اي فرضية متخيلة بدون ادوات مادية على الارض تكون اقل فعالية لتحفيز الجسد، لان الفعل المسرحي ينتمي الى الوضع البصري والسينوغرافي وحساسية تلمس الفضاء بالاضافة الى التخيل ضرورة تدريبية وتمكينية للطالب لان التلمس المادي للفضاء تحيل المتدرب الى المكان (هنا والان) والمتخيل تحيله الى ما ممكن حدوثه في الزمن القادم استنادا على معطيات هذا المكان لان اي متدرب يجب ان يدرك الابعاد الثلاثة للزمن في مسار سيرورة الفعل (قبل حين والان وبعد حين) وهذه ضرورة لسلوك عقل واحاسيس المتدرب على اداء الوضع الدرامي ولحظات التحول والنمو.إن كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون الجميلة بحاجة ماسة لتكثيف البيئة المادية لتدريس مادة فن التمثيل بالتركيزعلى الأجهزة والأدوات الأدائية اكثر من حاجتها، الى التفسير والتحليل للنتائج التي توصّلَ إليها الآخرون بعد اختبارها على الارض نحن بحاجة الى كوادر منتجة اكثر من حاجتها الى كوادر منظرّة تستهلك المعرفة والمعلومات بمعزل عن انتاج الواقع وهذا لا يعني القطيعة مع المعارف والمعلومات والتقاليد العريقة بل يعني تفعيل وانتاج الواقع المادي بما يتلاءم مع الحّس المحلي الخاص، ان الطالب يمتلك أجهزة وادوات داخل جسده هذه الاجهزة تدربت قبل أن يأتي الى معهد وأكاديمية الفنون الجميلة في بيئات خاصة نحتت سلوكه وحضوره الادائي في المشهد الاجتماعي او لنقل مهاراته الاجتماعية

وطريقة تقديم حضوره الى الاخرين "فالطالب يأتينا متدرباً من بيئته فيها صوت وحركة وايقاع ومشاعر وذاكره ومخيله" (ستراسبورغ، 2001، ص8).

الدرس الأكاديمي يفترض في البداية تشخيص هذة الخامات، أي البيئة المادية التي شكّلت معمارقدرات اجهزته الماقبلية في المشهد الاجتماعي لكشف هويته التقنية القديمة لصالح الهوية الهوية الجديدة في المشهد المسرحي، ليست من وجهة نظر علم النفس او السلوك انما من وجهة نظر الاجهزة والادوات التي لها علاقة بفن الاداء والحضور المسرحي ونوع المهارات المكتسبة من المشهد الاجتماعي قبل الدخول الى العالم الاكاديمي، وملخص ذلك أن الالتفات والانتباه الى الجسد الاجتماعي للطالب هي القاعدة المادية لتطويره. يقول غوته: (مهنة الممثل تتطور وسط الناس ولكن فنه يتطور على انفراد). ان الطالب لو حفظ عن ظهر قلب جميع أساليب التمثيل وطرقها من ديدرو الى ستانسلافسكي الى الان فهل تتطور أجهزته او علاقته الحسية بأجهزته الادائية؟ وإنْ قدمنا له أيضاً في المرحلة الاولى للدراسة في الاكاديمية او المعهد أكبر نصوص التاريخ المسرحي ليقدم لنا مشاهد كما نفعل او كما في مشاريع الطلبة فهل سنعمق علاقته الانتاجية بالواقع ؟ بالعكس من ذلك سيخرج نخبوياً مغترباً عن أدواته وتدريباته السابقة اي امتداد المشهد الاجتماعي الى المشهد المسرحي. علينا ان لاننقطع عن فضاء المشهد الاجتماعي الخاص الذي أنتج تلك الاجهزة والادوات بهذه الطريقة او تلك و ندعم المشهد الاجتماعي بتقنيات المشهد المسرحي لكي يتحول الى معرفة بعد ان كانت علاقته اعتباطية في المشهد الاجتماعي، علما ان مهارة كل شخص او فرد في (المشهد الاجتماعي) تختلف عن الآخر حسب تدريبه في جغرافية البيئة السابقة اي القاعدة المادية التي أنتجت ذلك الحضور في الانفتاح والانغلاق لتحرير طاقة الجسد وقدرتة التواصلية للتعاطي مع الفضاء الاجتماعي،

لذلك فإن معالجة وتطوير منظومات الجسد التي تغذت بتقنيات المشهد الاجتماعي العشوائي بأسئلة فرضية التمرين الاكاديمي ضرورة للوعي المسرحي حيث يدرك المتدرب على سبيل المثال ان الزمن الواقعي غير الزمن المسرحي، بشرط ان تخضع هذه الأسئلة المنهجية او قواعد اللعبة لنوع من المرونة الأبتكارية من قبل المدرس او المشرف ، لأن المدرس قد يجد طالباً يملك تركيزاً عالياً أكتسبه من المشهد العشوائي، الى آخر يمتلك مرونة عالية في العضلات ولا يملك القدرة على أستثمار الأيقاع او الزمان او الفراغ او المكان فعندما يقول(لي ستراسبورغ): "ان فن المسرح فن شخصيّ لأنه يستخدم الحضور الانساني الحي"(ستراسبورغ، 2001، ص59). يقصد العلاقة الاكاديمية الحية والمرنة لتدريس مادة فن الممثل بين الجسد الاجتماعي والجسد المسرحي الذي يكتسب المهارة بفرضية التمرين المنهجي.

وكذلك عندما يقول (تيد سكوجرفيك) في كتاب(التمثيل من خلال التمارين) أن "أفضل كلمة توجه الطلبة – الممثلين او ان شئت ممثلين – هو أضفاء سمة الفردية على منهج توجيه الطالب وهي السمة التي تجعل تدريس او توجيه الممثل مغايراً لأي نوع أخر من المجالات الأكاديمية" (جروفيك، ص7)، هذه العلاقة هي التي أضفت على تدريس مادة فن الممثل نوعاً من التحرك المشوب بالحذر لتفعيل الجذر المادي للأسئلة المنهجية والأكاديمية لرصد المستهدف او المتحرك دائماً(الانسان وأجهزته الحية) لأن فرضية التمرين تكشف وتشخصّ العيوب والعشوائية الأدائية للأجهزة لتنظيم ايقاع الطاقة في الفضاء والاستماع الى تلك الطاقة

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اي وضـع خطه لنمو وتطور الطاقة في الفضـاء، فالتأمل النظري لطرق وأسـاليب التمثيل تتعلق بتاريخ وأساليب الأداء في المسرح وليس بتدريس مادة فن الممثل.

فالطالب في الصف الاول يحفظ اوديب، وهاملت، ومكبث، وتريسياس، ويوليوس قيصر، وخطبة بروتس، وليدي مكبث، أي يبدأ من النهاية مباشرة وهو لايزال غير ناضج جسمانياً وعقلياً وأنفعالياً، ولا يعني الباحث النضوج النفسي او السلوكي بل مهارة ونضوج أجهزته الأدائية وعلاقة هذه الأجهزة على رسم صوره الحدث والرسالة اي السلوك السنوغرافي، ومن اللحظة الاولى نطلب من أجهزته معالجة أعقد الخطب السياسية والفكرية والاجتماعية، وأعقد المواقف والاحداث التاريخية، ويستمر على ذلك للسنوات التالية لذلك يتخرج مضطرباً لا يميز بين المعنى والفلسفة والمهارة بين ما هو بصري وما هو تأملي وبين التركيب والتحليل، لأنه يصطدم بالمعاني والسرديات الكبرى والأسئلة الوجودية قبل معرفته بأدواته وأجهزته التي بها تدار تلك المعاني، وحتى لا يشعر الطالب بالاغتراب علينا أن"نطابق ذاته مع فنه، لا أن نطابق فنه مع ذاته" (رولف، 2001، ص73).

تؤكد فيولا سابولين "أهمية أن يكون الطالب الممثل متحرراً من المشاعر التي تصاحب أنتظار قبول المدرس / المخرج لما ينجزه والخوف من رفضه وهي تعتقد ان فكرة الرفض او القبول هذه تقتل الابداع في الطالب الممثل وتجعله فاقداً للهوية الذاتية التي هي حجر الاساس في عملية الاختبار"(سبولين، 1999). لان ليس لدينا في هذا الاختصاص معايير او مساطر مسبقة نقيس بها فعل الاداء والتمثيل المسرحي الا بتحرير مراكز طاقة الجسد بالفرضية المتخيلة سينوغرافيا (الان وهنا) لكي تكتسب تلك المراكز خبرة ومهارة على كيفية وضع طاقته داخل سيرورة الابعاد الثلاثة للزمن

الجسد الحي زمان - مكان

1. الاداء هو الفرصة المتاحة لنا كي نتأمل أنفسنا ونعرفها.
2. المسرح لا يعني الفعل إنما كيفية حدوث الفعل لأنها مسألة معمارية كما ورد في البحث.

لذلك لا تكمن خصوصية المسرح في المحتواها الدرامي لأن الكثير من الاجناس الادبية والأنماط الفنية الاخرى تشاركها في هذا المحتوى، خصوصية المسرح تكمن في تامل الدراما من خلال ما هو معماري وهذا المحور المعماري هو ما يميز شخصيته فهو شعر مساحي يتم تركيبه بقوانين الفيزياء والكيمياء، (الوزن ،الثقل ،الارتفاع ،والمسافة،الايقاع،الجاذبيه،والدوافعوافرازاتها الكيميائية) أي ما لايمكن التعبير عنه بالكلمات، انها لعبة مساحية لتبادل وتنظيم الطاقة والتواصل في الفضاء بفعل الجسد الحي الذي يحتوي امكانيات الرسم الحي في الفضاء بالزمان والمكان، لأن التمرين المنهجي يعطي للطالب فرصة لتحقيق الهدف، وعلاقة التمرين الاكاديمي توفر بيئة او فرصة لكي يتأمل الطالب حسياً وبشكل ملموس منظومات جسده وهويته في فضاء التواصل والحضور ويضمن وعياً لحل مشكلة التعاطي في الفضاء مع الأخر، لرسم الحركة لرسم ايقاع المسافة وامتداد الصوت والمشاعر والاحاسيس والمواقف وطريقة حدوثها وبدون ذلك لايمكن الإقرار بوجود شيء أسمه فن المسرح. المسرح فن لأمتداد طاقة الجسد مساحيا وان أي فن من الفنون الاخرى لايمكنها ان تسهم في الحدث او المشهد المسرحي إلا اذا تخلت عن عناصرها لصالح ذلك

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الامتداد المرئي وهذه هي القاعدة، لأن الجسد يجمع في داخله فنون الزمان والمكان. التحكم بزمام الفضاء بشحنات الطاقة المتدفقة في المدد والمسافات.

تجربة ميدانية:

تجربتي الشخصية كممثل محترف في المسرح العراقي على مدى أكثر من عشرين عاماً، عندما قمت بأداء شخصية (هيروسترات) في مسرحية (أنسوا هيروسترات) أخراج فاضل خليل على المسرح الملكي الكبير في عمان عام 2001.

أصبت قبل صعودي الى المسرح بأنتفاخات غريبة في وجهي نتيجة أخذي لدواء بالخطأ، بحيث بقيت هذه الانتفاخات الى يوم العرض على وجهي وقبل العرض عندما شاهدت معمار وجهي المختلف الذي فاجأني، إنتفخ انفعالات غريبة بداخلي لا تريد أن تتوقف تشبه ضخامة عبث هيروسترات بالوجود، دخلت الى العرض وخرجت ولم أبذل أي جهد إنفعالي إلا بما يتلاءم مع معمار وجهي الجديد، فكنت اتخيل وأنظم إيقاع علاقة وجهي بالفضاء. هذه الصورة او الإيقاع استفز أطرافي وعمودي الفقري على التعامل مع هذا الشكل او الايقاع وأحسست بشكل ملموس ان جاذبية الارض بدأت تحرر أقدامي من الارض، هذه التجربة الشخصية أنقذت أدواتي وأجهزتي في المستقبل من الأنجرار خلف اوهام العمليات والابعاد النفسية المرهقة للممثل ولأعصابه، ولا تعني هذه التجربة أنها خلقت عندي قفزة نوعية في المهارة في تلك اللحظة بل أن الاختلاف حصل بسبب السلوك المختلف لأختيار الطريق وهذا هو الفرق الواضح بين الموهبة والصنعة التي تحمي تلك الموهبة وتديمها، لأن الحساسية الداخلية او الثروة التي أملكها والتي يملكها أي ممثل آخر هي نفسها لكن الصعوبة تكمن بكيفية ادارة هذه الثروة بفعل التركيب والبناء والمعمار، بفعل تنظيم تدفق الموهبة هذه الطاقة الإضافية التي قد لا نعرف مصدرها إلا بشكل مضبّب، لهذا يقول تورتسوف عن بناء الشخصية (هل تدرك أنني داخلياً أبقى نفس الشخص)(جودمان، 2001، ص79). أذن الذي يتغير طريقة التحكم بتدفق تلك الطاقة الفائضة، هل هي داخل نطاق السيطرة أم خارجها؟ لأننا غالباً ما نبدد موهبتنا عندما لا تتوفر لها بيئة معمارية تدلنا الى الطريق لأحتوائها واستثمارها وتوظيفها بشكل صحيح بأقل طاقة وأكثر فعالية، هذه المعادلة الفيزيائية التي لا يمكن التخلي عنها ويجب ان توفرها معمار (فرضية التمرين) المنهجي والأكاديمي، فالاكتشاف العملي بأستخدام قواعد المسرح يسبقان فلسفة الفن فالأعمال لا تخرج من باطن المبادئ الجمالية بل ان(كل تكنيك يؤدي الى الميتافيزيقا) (جودمان، 2001، ص67). كما يقول سارتر: ان جسم الانسان له قدرة هائلة على تسجيل الالوان والاصوات والافعال والحركات والصور والاماكن ولكن كيفية وطريقة اختيار وترتيب هذه العناصر المسجلة هي نقطة انطلاق الممثل فالمشي من العمليات المعقدة لجسم الانسان لكن الاختبار الامثل لتوزيع الاوزان بشكل متساوي على اعضاء الجسم هي التي تمنح الاستقامه والتلقائية لحركة الجسم وانتقاله، المهارة كما هو معروف سلوك نموذجي مكتسب بالتدريب، حتى آلية التفكير من اليسار الى اليمين او من اليمين الى اليسار مهارة مكتسبة وعند تبديل إحدى المهارات بأخرى علينا ان نضع الجسد في فرضية تدريبية جديدة لكي تكتسب.

الإجراءات:

تأسست ورشة فضاء التمرين عام 1998 من قبل كاتب البحث بأعتباره اكاديميا ومحترفاً في مجال الاداء والتمثيل بالتعاون مع الممثلة المحترفة والاكاديمية اقبال نعيم ثم أنضم اليهم الاكاديمي والممثل المحترف ميمون الخالدي.. ضمت هذه الورشة في حينها عشرون طالباً وطالبة من معهد وكلية الفنون الجميلة وأبرز هؤلاء: سنان محسن، فرح طه، مخلد راسم، رياض كاظم،ازل يحيى، حسن خيون، صميم حسب الله، دريد عباس، وآخرون.

كان المبدأ الاساس لهذه الورشة أثارة السؤال التالي: ما هي البيئه الاكثر فعاليه لتكوين مهارات الجسد لنقل وتجسيد صورة التأمل من المشهد الاجتماعي الى المشهد المسرحي؟

كانت الاجابة في وقتها بديهية.. بأن ادوات الممثل والمؤدي هي أجهزة الجسد المتمثلة بمنظومة العضلات والاعصاب.. لكن السؤال الاصعب الذي كان يواجه الورشة وعمل الورشة اكاديمياً مع هؤلاء الطلبة، هو كيف نستطيع بهذه المنظومات الكتابة في الفضاء او رسم الفضاء بكفاءة مهنية.

هذه المنظومات تحتوي على طاقة وتمتد بعشوائية في الفضاء لأنها خارج السيطرة بسبب عدم معرفتنا بأسرار اشتغالها لتأثيث الفراغ معمارياً بالحياة والصورة لتتحول الى معنى ورسالة على المستوى الحسي.. ان عدم معرفة سر أشتغال هذه المنظومات لايعني البحث عن العلوم العضلية والعصبية البحتة، ولا يعني في الوقت نفسه تلمس أشتغال هذه المنظومات حسب طوائ الصدفة على المستوى الحسي.

هذه الاجهزة او المنظومات بحاجة الى مهارات محددة حتى تبقى تحت السيطرة لتنظيم وتركيب الزمان بالمكان بالحركة في عملية رسم الفضاء وتركيبه لتتحول الى اسئلة مثيرة وقابلة للتأويل وهذه العملية ضرورة اكاديمية ومهنية لفن الممثل.

فالمشكلة تكمن في مهارة هذه الاجهزة والمشكلة الاكبر في كيفية تغذية هذه المنظومات بالمهارات التي تتلائم مع الخصوصية النوعية لرسم طاقة الجسد في الفضاء لأثارة اسئلة درامية.

هل اكاديمية الفنون والمعهد لاتفعل ذلك هل هناك اشكالية معينة استدعت تأسيس هذه الورشة.. الاشكالية الاساسية تكمن في نقطة الانطلاق لتدريب هذه الاجهزة.. او اختيار الطريق او المدخل لأختبار او تدشين هذه المنظومات وذلك بوضعها مباشرة داخل خرائط وفرضيات تُكسب الجسد بمرور الوقت قدرة على انتاج الفضاء وتركيبه بدلاً من استهلاك النصوص وتحليله و تفسيره فقط او التعرف على اساليب الاداء التي وصلتنا من خبرة الميدانية لمعلمي التمثيل، لأن عقل الممثل تركيبي متجسد، لذلك فإن تدريب الطاقة الكامنة داخل جسده بأتجاه تركيب الصورة ضرورة نوعيه فهو بحاجة الى سلسلة من التقنيات التي تجعل الجسد مركزاً لتأثيث الحياة مكانياً بالزمن المحسوب واي حل لمشكلة الفضاء بلغة الحالات الذهنية تعطل قدرة هذه الاجهزه على امتداد طاقة الزمن والحدث في الفراغ لكي تتحول الى فضاء معماري يتضمن رساله.

الممثل يكتشف المسرح عندما يتجاوز الكلام الى لغة التصرف لأن التصرف في المكان يشكل منظومة لغوية وهي المعماريه الخارجية للاحاسيس الداخلية، وهذه العلاقة لا تتجسد فقط بالكلمة والحركة بل بالمعطيات الثقافية في المكان والزمان، وجذر هذا النظام يعود الى انتباه الانسان الى الطريقة التي ينظم فيها

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الانسـان الفضـاء الذي يتحرك فيه والمسـافات الفاصـلة بين الناس في لقاءاتهم اليومية بحيث تحول هذا النظام الى لغة مهيمنة (الشعر المساحي)..

ان هذا المدخل للممثل باتجاه الفراغ المسرحي وضع مؤسسي ورشة الفضاء امام اسئلة جديدة للتعامل مع الجسد.

1-هل تتطور منظومات الجسد بواسطة حفظ وقراءة اساليب التمثيل.؟

2- هل اثارة اسئلة المساحة مرتبط بأستهلاك الافكار والمفاهيم والحوار الشفهي؟

3-الا يعتبر القفز الى النصـوص الكبرى مباشـرة منذ البداية(اوديب،اغاممنون،هاملت.....) تعني القفز النتائج منذ البدايه؟

4- هل تشـخيص علاقة جسـد الطالب بالبيئة الثقافية والاجتماعية والخبرة المعيشـية كمادة اولية تستحق الدراسـة الاكاديمية لتطوير خصـوصـية هويته الدرامية في مجال الاداء لكي يكون منتمياً الى مقترحه الاجتماعي في السلوك المسرحي وليس مغترباً عنه؟

ان عملية مراجعة هذه الاسـئلة دفعت ورشـة فضـاء التمرين الى البحث عن علاقة البيئة الثقافية والاجتماعية لتقنين سـلوك الجسـد في الفضـاء ومن جانب آخر علاقة ذلك الجسـد بالمعرفة الاكاديمية لفنون الاداء في تجارب الآخرين

لكن القاعدة الذهبية كانت تكمن في توسيع قدرة ومهارة أجهزة ومنظومات الجسد على رسم الفضاء بهذه الطريقة او تلك من فرضـية البيئة التدريبية للثقافة والمجتمع، لان الطالب او المتدرب قبل وصـوله ودخوله الفضاء الاكاديمي للمسرح تدرب في بيئة ثقافية واجتماعية علمته كيفية رسم وتقديم حضوره في المشهد الاجتماعي اي انه كان ممثلا في المشهد الاجتماعي يؤدي حضور جسده باستخدام اقنعة متعددة امام الاخر الذي يعتبره مشاهد بالنسبة له وهذه العلاقات التواصلية تحدث تلقائيا في اللاوعي(الجسد المعروض في اللاوعي داخل المجتمع) اي انه منذ بداية يومه المعتاد يزين جسـدة بلغة الازياء والمكياج ويصـفف شـعره ويختار الايقاعات المناسـبة للتعامل مع وظيفته والتقاليد والاعراف ويصـطدم باحداث طارئة يختار نوع المشـاعر والعواطف وردود الافعال للتعامل مع تلك الطوارى فهو اذن مؤدي وممثل مسـتمر في المشـهد الاجتماعي

مهمة الدرس الاكاديمي هو كيفية نقل تلك الألية من المشـهد الاجتماعي الى المشـهد المسـرحي كيفية نقل الاشتغال القائم على اللأوعي بالجسد لرسم وتجسيد المشهد الى وعي بالجسد بالجسد لرسم الحضور داخل فرضية جديدة لها مواصفات ومتطلبات وهي الفرضية المسرحية التي تعتمد الوعي القصدي لادراك الابعاد الثلاثة للزمن(امس واليوم وغدا) لصالح العام والمصالح المشتركة بدل الحالة الفردية في المشهد الاجتماعي.

اذن امتداد اجهزة الجسـد في فضـاء الحضـور هو عملية قائمة لنقل مهارة اجهزة الجسـد من وضـع اللاوعي باشـتغاله الى الحالة الوعي وهنا تكمن بعض او اغلب المخاطر لتدريس مادة فن الاداء والتمثيل، لان كثير من الدروس الاكاديمية تغرب الجسد من الامتداد من الانتقال الطبيعي من البيئة التدريبية الاولى(في المشهد الاجتماعي) الى البيئة التدريبة الثانية في المشـهد المسـرحي كأن التدرب يدخل عالما جديدا لا يفهم عنه اي شي علما ان الطلب مي المرحلة الاولى علينا تذكيرة بمهاراتة في البيئة المعمارية السـابقة واسـلوب ادائه وحضـوره

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ولكل طالب اسـلوبه الخاص لان البيئات مختلفة، بحيث ان هذه الاختلافات في المراحل القادمة تتوحد بالقواعد الاكاديمية المشتركة لتنمية مهارات الحضور قصدي بتلقائية المهارات السابقة التي اكتسبها من البيئة المعمارية القديمة اذن المشـهد القديم لاينفصـل عن المشـهد الجديد في الدرس الاكاديمي بل يكون جزءا حيويا منه اعتمادا على المثل الياباني القديم في التدريب (تعلم التكنيك ثم انساه).

مهمة الدرس الأكاديمي لفن الاداء والتمثل في البداية هو لفت انتباه الطالب الى مهاراتة الخاصة التي اكتسبها من البيئة الاجتماعي التي بها يدير حضورة في المشهد الاجتماعي اما المرحلة الثانية هي اثارة اسئلة وفرضيات لتحفيز الوعي بالجسـد والمسـاحة والفراغ وبالزمن و وضـعها على المحك في اطار الفرضـيات المسـرحية، هذه الفرضيات التي تغذي الجسد بمهارة الحس الفيزيائي بالمكان والمسافة والزمن الداخلي والخارجي والاسطوري والملحمي.....، ان الجسـد يمتلك قدرة مغناطيسـية خارقة لأختزان المهارات وتحولها مع مرور الوقت الى آلية وتلقائيته وان كيمياء الجسـد وانفعالاته هي نتائج تلقائية لفعاليات وعلاقات الحس الفيزيائي بالفضـاء لأن ملمس توزيع الاوزان والتحكم بالاعصـاب والعضـلات والعمود الفقري وجاذبية الارض وايقاع الزمن في المسـافة له علاقة مباشـرة بالحس الفيزيائي الحي وهي رياضـيات للجسـد الحي الذي يميزه عن الكومبيوتر الرقمي لرسم الصورة لكن الكومبيوتر يشتغل في مجال تركيب الصورة الرقمية بلا حس وبلا نتائج كيميائية لأفراز الهرمونات الانفعالية.

الاجراءات التي إتخذتها الورشـة لتنفيذ الاسـئلة الاكاديمية المتراكمة هو البحث عن الفرضـيات المعمارية لتوجيه تركيز علاقة الطالب بالفضـاء وتفعيل وعيه بمنظومات جسـده الحي وبالمسـاحة ومن ضمن هذه الاجراءات.

1-تخفيف هيمنة النصوص الادبية على فضاء المسرح والجسد كحالة تنفيذية وتحليلية وتفسيرية.

2-تعميق وعي الجسد بالشعر المساحي(زمان – مكان – أقليم – الجاذبية – الوزن – المساحة).

3- اعتبارالدوافع والانفعالات والكيمياء الداخلي والتفاعلات طاقة بحاجة مهارات لتمدد تلك طاقات التمدد في الفضاء فيزيائي.

4-اعتبار الخبرة المعيشية في البيئة الثقافية والاجتماعية مادة اولية للخبرة الاكاديمية.

5-اعتبار التراكم النوعي لفرضيات البيئة المعمارية للتدريب الأكاديمي تحولاً نوعياً وتنمية لأرضية الجسد الخام على مبدأ (تعلم التكنيك ثم أنساه)

الفرضيات التدريبية:

علاقة الجسد بستراتيجية الفراغ وتطوره.

تمرين الكراسي التسعة: وضع تسعة كراسي بأستقامة واحدة مع ثمانية متدربين ينقسمون الى قسمين أربعة يجلسون على جهة اليمين وأربعة الى جهة اليسار ويبقى كرسي واحد في الوسط بين المجموعتين فارغاً.

قاعدة التمرين:

انتقال المجموعتين بأتجاهين متعاكسـين للتنافس على الكراسـي التي تفرغ عند الانتقال من جهة الى اخرى بحيث لا يستطيع المتدرب العودة الى الوراء فقط التقدم من اليسار الى اليمين او العكس لكا مجموعة على حده، والقاعدة لا تسـمح له تجاوز اكثر من كرسـي واحد فقط عند الانتقال، فالعملية بمجملها قائمة على

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اكتشـــاف المتدرب لفضـــاء الانتقال بوعي بحيث اذا اخطأ في التجاوز ســـوف ينغلق عليه الفضـــاء فيبقى محبوساً وتتقيد حركة مجموعته.

الهدف:

يتعلم المتدرب والمتعلم لغة الفضـــاء وكيفية تنظيم جســـده في الفضـــاء بوعي بحيث لايغلق على نفســـه او يدخل في الطريق المسدود.

هذه الفرضية لا تقبل العشـوائية لأن المتعلم يجب ان لايدرك خطوته بل يدرك خطوات الآخرين والخطوات اللاحقة لخطوته لأنه مطالب بالوعي الستراتيجي للفضاء.

فـالخطوة الاولى لهـا علاقـة بـالخطوات اللاحقـة وهـذه العمليـة تطّور عنـده القـدرة على رؤيـة خط الفعـل المتصل.

يتطور لدى المتدرب وعياً مشتركاً لحل مشكلة الفضاء وميلاً طبيعياً للأنشاء السينوغرافي.

النتائج:

1- الخصـوصـية النوعية لفكرة المسـرح تفرض أسـبقية التعامل مع البيئة المادية لتدريب طالب التمثيل على السرديات والنظريات.

2- مهارة أجهزة الجســد المكتســب من البيئة المادية هي التي تحول المعنى او الرســالة الى علاقات بصــرية بوساطة التحكم بطاقة الزمان والمكان داخل الجسد وخارجه.

3- تكتسب أجهزة الجسد المهارة تشكيلية وتركيبية ومعمارية بالاصطدام المباشر وعلى المحك مع فرضية التدريب المصنوع مع المواد الملموسة والحسية.

4- البيئة القبلية في المشـــهد الاجتماعي هي المصـــدر الأول لتدريب أجهزة الطالب – لهذا لكل طالب خصوصيه تدريبية.

5- البيئة المصـنوعة أكاديمياً هي المصـدر المادي الثاني (حصـرياً) لتغذية الجسـد بالحس الدرامي لأحياء الزمان والمكان في معمار وفضاء المشهد المسرحي.

6- مهارة أجهزة الجســـدة مرتبط بأحتواء الموقف او الحدث ومعالجته، وهي مرتبطة بالتحول والعبور من اللاوعي الى مهارة الوعي.والمقصـود بالوعي هو تنظيم الطاقة بين العقل والاعصـاب لمعالجة ورسـم الموقف بالصوت والعضلات

7- أختلاف المهارات الفردية في الكفاية المســـرحية تشـــخص من خلال لمس العلاقة بين البيئة المادية للمشهد الاجتماعي والبيئة المادية المنهجية لفرضية التمرين.

المصادر:

1- انطونيو – سانشيت خوسيه: فن مسرحة الصورة، ترجمة خالد سالم، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر 2004.
2- باربا – اوجينيو: طاقة الممثل، ترجمة سهير الجمل – أكاديمية الفنون وحدة إصدارات المسرح (32) مصر 1999.
3- تومسن – جورج: اسخيلوس وأثينا، ترجمة صالح جودت كاظم، منشورات وزارة الأعلام العراقية سلسلة الكتب المترجمة (32) 1975.
4- جروفيك تيدسكو، جون ل: التمثيل من خلال التمارين، ترجمة، سامي صلاح، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر 2004.
5- جيري سكاي: علم اجتماع المسرح (الجزء الأول)، ترجمة كمال الدين عيد – مطابع المجلس الأعلى للآثار والتراث 2005 مصر.
6- رولف – ساري: كتابات في فن التمثيل الصامت – ترجمة سامي صلاح، مطابع المجلس الاعلى للثقافة مصر2001.
7- سبولين – فيولا :لارتجال للمسرح، ترجمة سامي صلاح، أكاديمية الفنون الجميلة وحدة إصدارات المسرح (31) مصر 1999.
8- ستراسبورغ – لي: العمل في أستوديو الممثل:ترجمة جهان عيسوي، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر2001.
9- شاكر عبد الحميد – عصر الصورة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب سلسلة عالم المعرفة العدد311 الكويت 2005.

A Hypothesis of Architectural Environment Exercise for Actor Training (Continuous exercise space workshop – A model)

Haitham abdalrazaq ali*

Al-academy Journal ……..…… Issue 92 - year 2019
Date of receipt: 5/3/2019…....Date of acceptance: 23/4/2019….....Date of publication: 27/5/2019

Abstract

The peculiarity of the theater does not lie in its dramatic content because many literary genres and other artistic styles share with it in this content. The peculiarity of the theater lies in contemplating the drama through what is architectural, and this architectural axis is what distinguishes its character. It is a spatial poetry which is composed by the laws of physics and chemistry, (Weight, height, distance, rhythm, gravity, impulses and chemical excretions). i.e., what cannot be expressed in words. This is a game of space to exchange and organize energy and communicate in space by the living body, which contains the possibilities of the living drawing in space: in the time and place. This research deals with the importance of the hypothesis of the exercise as an architectural environment to stimulate and develop the skill of the living body to write and compose the space at the time and place in the framework of the primacy of the image culture on the text culture.

Key words: Exercise, Architectural Environment, Actor.

* College of fine arts/ University of Baghdad , haytham.ali@cofarts.uobaghdad.edu.iq