فرضية التمرين وإشكالية البيئة المعمارية لتدريس مادة فن الممثل

د.هيثم عبد الرزاق علي

فرضية التمرين وإشكالية البيئة المعمارية لتدريس مادة فن الممثل "ورشة فضاء التمرين المستمر نموذجاً"

مشكلة البحث:

تكمن في أن فن الممثل يرتبط بجهاز الإنسان العضوي(الأعصاب – العضلات – العقل) وأن هذا الجهاز بمكوناته لا يستجيب ولا يكتسب مهارة أدائية ومعمارية إلا داخل بيئة محفزة على الإنتاج لرسم الفضاء بالجسد بواسطة تفاعلها مع الزمان والمكان، وليس بتحليل الأفكار والمفاهيم والنظريات.

إن العملية بمجملها ليست معايشة فكرية بل معايشة مادية ملموسة.

إن الانشغالات المبالغ فيها للدراسات الأكاديمية بالمعنى والفلسفة والتجريد أفقدتْ مادة فن الممثل القاعدة المادية للحركة والانتقال والتطور في الفضاء.

فهل تبنِّ الطالب منذ البداية نظام المشاهد الدرامية المكتوبة سلفاً من قبل أدباء دراميين وشرح وتوضيح المدرس لمفاهيم ومناهج وأساليب التمثيل بالتحلَيل والتفسير وبالذي يجوز والذي لا يجوز ضرورة مهارية لجسد الممثل ؟ أم هي بيئة فكرية تتعلق بتاريخ الأدب المسرحي وبتاريخ وأسلوب تبني الممثل للمعنى وتحولاته على مدى التاريخ في فضاء الأدب .

أهمية البحث:

يتناول العلاقة النوعية بين المدرس والطالب لتدريس هذه المادة، الطالب ليكتسب وعياً بأداء أجهزة جسده وذلك بالتحكم بطاقة هذه الأجهزة على رسم الفضاء كحالة مهارية بحتة بفعل اختبار إمكانيات هذه الأجهزة داخل فرضية التمرين الذي يبتكره المدرس ويفحصه ويسجل نتائجه ونوع استجابة الجهاز العضوي للطالب على خزن المهارات وتوسيعها، للتميز بين البيئة الفكرية المتعلقة بالمعنى والبيئة المادية المتعلقة بالجسد ومهاراته، بين القدرة على البناء والإنتاج والتركيب وبين القفز الى المعنى واستهلاكه مباشرة.

هدف البحث:

يستهدف البحث الطالب والمدرس، وذلك بإعادة النظر بتلك العلاقة شبه الحتمية لتدريس مادة فن الممثل بين مقترح المشهد الدرامي المكتوب سلفاً من قبل الأديب أو الشاعر المسرحي وتبني معنى ذلك المقترح منذ البداية من قبل الطالب من جانب ومن جانب أخر شرح وترديد الأسئلة المنهجية لطرق التمثيل وأساليبه

المعروفة من قبل المدرس بحيث تؤدي نتائجه الى إنتاج وصناعة الممثل الخطيب على حساب الوعي بقوانين رسم الفضاء وتركيبه بتقنيات زمان ومكان الجسد ومهاراته في الفضاء- القاعدة المادية لإنتاج أجهزته في الفضاء.

- القاعدة المادية لبناء أجهزة الطالب - الممثل

إن التجربة النوعية لمسار تطور فن المسرح قبل أن تتشكل كظاهرة مسرحية مكتملة الوضوح أو ما يسمى المسارات أو العناصر الماقبل مسرحية التي ساهمت في تأسيس الظاهرة المسرحية، تم تلمسه واكتشافه عبر العلاقات المحسوسة بين الأشياء هذه العلاقات الحسية المباشرة او المعمار البصري الملموس هو الذي جمع بين الإنتاج والعمل والفن وهو الذي منح الغطاء الدرامي للحدث.

وهنا (يظهر الإله كوتر حاسيس koter – haszis ويقول يا حبذا لو بقى ريثم الحداد الى اليوم ليقدم لنا مرافقه بين العمل والفن)[1] . فالتجمعات الانسانية جميعها تحمل في جعبتها مواد وعادات ومهارات وتقنيات لحماية هويتها وتطورها، ومن نتائج تلك التقنيات أو العادات التي تخص تطور علاقة الفرد بالجماعة وتشكل المجتمعات هو المسرح وفنون الأداء.

(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")[2] هذه العبارات تخفي خلفها وبشكل واضح وفي جانب كبير من معانيها الخبرة العملية للمجتمع practice والقاسم المشترك هي العلاقات المحسوسة بين الأشياء وعلى المحك مباشرة، أثناء العمل. هذه العلاقات المباشرة هي التي تخزن المعارف والمهارات والتعلم.. ولتثبيت المسار العلمي للخصوصية النوعية لفن المسرح، يلاحظ الباحث أن العادات و التقاليد التي اعتمدت فقط العناصر الشفاهية انضمت إلى صف الملحمة والحواروالسرديات، والعادات والتقاليد التي تعاملت مع الحركة والإيماءة والمكان اصطفت الى جانب الخصوصية النوعية للمسرح(إن طريق التدريب والممارسة الإنسانية- الاجتماعية يتحقق عندما تصبح العين عينا إنسانية)[3].

إن الإدراك البصري للعلاقات الإنسانية ضرورة نوعية لفن المسرح ويعرفه أرنهالم بأنه (محاوله لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة)[4] ثم يكمل" بأن التفكير بالصورة يرتبط بالخيال والتخيل ويرتبط بالإبداع والإبداع يرتبط بالمستقبل والمستقبل ضروري لنمو الأمم والجماعات والأفراد" [5] لأن قدرة الصورة على التجسيد والضغط والتأثير والهيمنة تتجلى في هذه الخصوصية.

إن الصورة أيضاً تستخدم في التربية والتعليم وهي ذات فوائد كبيرة إذ أنها تنشط عمليات الانتباه والتركيز والتعلم والترسيخ والعامل الحاسم هو الطريقة التي تقدم الصورة من خلالها وكذلك طرائق التعرض اليومية لهذه الصورة وأساليب توظيفها بطريقة إيجابية أو سلبية. 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 علاقات وسطية.(إن كان الحدث action هو أول طرق المسرحية إن جاز لنا هذا التعبير، ففيه الإنتاج،والصيد، والصراع،وملابس الحيوان..لكن التعليمات والتعليم لم تأت إلا متأخرة بالنسبة للمسرحية وهو ما يعني قدم الأحداث على التعليمات والتوجَيهات)[٦] فالمسألة بصرية تشكيلية قائمة على علاقات تركيبيّة بين الأشياء والمهم هو كيفية حدوث الأشياء أمام الآخرين لذلك يجب أن نجعل الطالب مدركاً لعلاقته بالفضاء وكيفية تشكيل الفضاء بأجهزته وأدواته بمهارة هذه الأجهزة التي تتطور على المحك لصناعة المعمارالبصري لسلوكه وعلاقاته.

إن كيفية تحويل الطاقة بأجهزة وأدوات ومنظومات الجسد الأخرى الى قوة خلاّقة ومعمار بصري، هو المرشد والمعلم الحقيقي لتلمس العلاقات الفضائية المحسوسة بين عناصر التشكيل.أما التعبير والنص والمعنى من النتائج العملية والتجريبية لقدرة ومهارة المؤدي على 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 يقاوم جاذبية الأرض لكي لا يسقط وبعد تخزين هذه المهارة في جسده يبدأ في المراحل المتأخرة مناقشة فلسفة ومعنى المشي وعلاقته بالإقليم وفضاء الشخصية.

إن انشغالنا اللامتناهي بالمعنى والفلسفة والتجريد أفقدتنا القاعدة المادية للحركة والانتقال والتطور وأفقدتنا التمييز بين مافي عقولنا وقوانين فيزياء التشكيل 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)[٧] .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 التدرب في المستقبل مع نفسه كحالة أكاديمية لتطوير مهاراته وهذا ما يميزه من الممثل الطارئ او حتى الموهوب فقط الذي يفتقرالى إدامة وتطوير مهاراته على قاعدة مادية أو الأكاديمي الذي لا يعرف سوى ترديد المفاهيم والنصوص المتعلقة بالأساليب كوصفات استهلاكية بل بمعزل عن المعمار التشكيلي.

علماً ان الخارطة المنهجية تخضع باستمرار لابتكار المدرس بعيداً عن إملاء المفردات المنهجية كي تتحول الأجوبة معرفية ووصفية، وهذا الحذر بالطبع يشتمل حتماً أفكار وفرضيات 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)[٨] ان الحذر في التعامل مع مادة فن الممثل يكمن بأن هذه المادة ليست لها علاقة بأي وصفة ذهنية مجردة بقدر علاقتها بأكتشاف معمار الجسد بالملموس والمحسوس الى ان تتحول الى تقنية ومهارة – فالطريق الى المحاضرة لهذه المادة هو طريق التحركات والانتقال والتحكم بالزمن والمسافة وبتركيب الفعل في الفراغ لكي يتحول الى صورة وليس الامتلاء بالوصفات والنظريات او تحليل النصوص والمعاني، لأن ذلك يتعلق بتاريخ النوع او الجنس الادبي والاسلوب الادائي لذلك النوع او الجنس المتغيّر من فترة الى أخرى حسب معطيات كل عصر، 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 لتبنّي ستراتيجية النص في الفضاء، لكن عمليات هندسة الفراغ بالجسد

لكي تتحول الى فضاء ورسالة وحضور لا تتم إلا بفعل العلاقات الفيزيائية. 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 بأسئلة منهجية ثابتة قابلة للتوسيع والتطوير لأن هذه الأسئلة تكتسب الحياة والمهارة عند وضعها على المحك مباشرة داخل معمار الشغل المباشرالهدف يكمن في التركيز على تهيئة المعمارية المناسبة

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 ، وبهذه الطريقة نضمن حيوية العلاقة بين المدرس والطالب بوضع الاسئلة المنهجية في معمار فرضية التمرين ومن عملية الانتاج المشترك للأسئلة المنهجية في المعمار المتحرك تتولد اسئلة جديدة تصب في العملية التنموية لعمل الممثل.

هذا المحور في تدريس مادة فن التمثيل يعطي للطالب قاعدة مهمة لتداول ثقافة الاداء والحضور .بما ينسجم مع متغيرات الفترات المتلاحقة، إننا نضع الاجهزة والأدوات التي تحتاج الى مهارة وتطوير على المحك مباشرة أو في بيئة منشطة وهذه العملية تحقق للطالب مساحة أكبر للاكتشاف والاختبار والحرية والاختلاف والتحسس. وهنا يبرز السؤال الانثروبولوجي الذي طرحه يوجينا باربا..(ماهي القاعدة – ما قبل الثقافة التي تسمح بتعريف سكان الوسط المسرحي رغم الاختلافات الثقافية المتعددة)[٩] الماقبل تكمن في القاعدة المادية المشتركة بين الجميع لصناعة المشهد والأداء المسرحي. (في عام ١٩٧٩ وهو العام الذي ظهرت فيه الطبعة الاولى من كتاب مابعد الحداثة لمؤلفه جان فرنسوا ليوتار وحدد فيه خصائص نظرية مابعد الحداثة على انها تتمثل في نزعة التشكيك في السرديات الكبرى والعليا وعدم تصديقها)[١٠] هذا لايعني بأن البحث يشكك بالمعنى او الهوية او يغيّب المشهد الاجتماعي كما يقول ميشل mitchell.w.j.t عمّا الحداثة(هي حقبة الامتصاص لكل أشكال اللغة على هيئة صور وصور غير ذات أصل محدد)[١١] إن البحث يشير الى أهمية الحضور الجارف للصورة في حياة الانسان الحديث في التربية والتعليم وفي الاسواق والشوارع ووسائل الاعلام وهي التي تشكل هويته الإنتاجية.وهي وسيلة عملية للأنتقال من إختبار الأسئلة المنهجية تطبيقاً الى النظرية لتداول مهارات فن الاداء والتمثيل او تلمّس السؤال في حياة التطبيق الحي ،بالطاقة الانفعالية بالتركيز والاسترخاء مهارات تتعلق بأسئلة منهجية ثابتة قابلة للتوسيع والتطوير لأن هذه الاسئلة تكتسب الحياة والمهارة عند وضعها على المحك مباشرة داخل معمار الشغل المباشر.

الهدف يكمن في التركيز على تهيئة البيئة المعمارية المناسبة لاختبار الأسئلة المنهجية المتعلقة بالتركيب والبناء ومهارات الحضور الهيكلي، ذلك برسم خارطة اللعبة.

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 مرةٍ أخرى)[١٢] 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 فكانت تجري بشكل 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 وتخزين المهارات لكي تستطيع ان تقول شيئاً (ففي الطقوس القديمة كانوا يفسرون dromena بـ الاشياء التي تفعل)[١٣] 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 ومساحة أجهزته على الاداء وتقديم الحضور – أي كشف هويته القديمة لأن فكرة المسرح قائمة على (كشف هوية المحتفل)[١٤] بالمشاركة الفعلية لاكتشاف إمكانيات الجسد وهذه هي منطقة الأداء.

هذه الخطابات لاتكشف عن نفسها إلا عندما تهبط الى مستوى العمل والفعل أو عندما تشارك حسب المفهوم الدرامي في الاحتفال لتكشف عن هويتها وهذا التحّول مقصود وله مكان في مفهوم الدراما والشعيرة القديمة التي يتحوّل فيها فرد الى آخر (حيوان – بطل – أله)[١٥] 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 دراميا بتصادم البطل بالموقف او الحدث الدرامي، الأول من أجل أجهزة الجسم ومهاراتها والثانية من أجل الشخصية وهي معاً عملية تختص بالتقنيات في خدمة الحياة الاجتماعية، مهمة فن الاداء، العودة الى الجسد الى المسكن الاصلي للمسرح "الانسان وجسده" الى ماقبل المعنى والتعبير الى الادوات والاجهزة والمراكز الى الحاجة لتنظيم الطاقة الكامنة فيه.

البيئة التدريبية عنصر إنمائي وتنموي

مثلما انفصلت اللغة عن الجسد كذلك انفصلت الأسطورة عن الطقس التمثيلي، فالمشارك بالطقس بجسده يعود محملاً بقوة جديدة للعمل (و لم تنفصل الأسطورة عن الطقس إلا بعد نشوء طبقة حاكمة كانت ثقافتها منفصلة عن عملية الإنتاج)[١٦] ويلخص ذلك جورج طومسن بين الصفحات ٨٦ –٩٠ 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، و لم 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 لأنه كما أشار البحث ، قائم عن التخلي عن الهوية القديمة والتماهي في الهوية الجديدة، 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)[١٧] ولا تكتفي هذه الخصوصية على انتاج المؤدي بفرضياته التدريبية بل تنتقل بالعدوى الى المتلقي لأن هذه الخصوصية انطلقت من الجسد باتجاه المقترح الاجتماعي والتنظيم والضبط الاجتماعي"مشاركة إجتماعية تكشف عن هوية المحتفل بوساطة إشراكه في الحدث او الموقف او الفرضية" فالمشارك في العرض والاحتفال يخضع لنفس شروط المؤدي بالانتقال والتطور والتحول والتعرف فعندما يقول ارسطو كما هو معروف في كتابه الشهير "فن الشعر" ان هدف الدراما التطهير يعني إنك بمشاركتك العاطفية والفكرية في فعل الاحتفال "الحضور المادي في حفلة العرض" تدخل طقساً إنتاجياً بواسطة تفريغ العناصر الضارة من جسدك باتجاه التوازن والضبط الاجتماعي لهذا وضع هيكلاً دراميا او معماراً مهنياً يحقّق هذه النتيجة ولكن ليس على مستوى الخبرة المادية بل الخبرة الوهمية وذلك انطلاقا من مبدأ بدائي قديم"إنك بخلقك الوهم تسيطر على الواقع"[١٨] فالمتلقي المشارك بحفلة العرض يفترض أن يخرج الى الواقع بهوية جديدة لأنه يعيد قراءة الواقع حسب خبرته الجديدة، المسرح عنصر إنمائي وتنموي في الحالتين المادية والمعنوية، حيث كانت القبائل البدائية بمحاكاتهم سلفاً العملية الناجحة الخاصة بالبحث عن الطعام، يثيرون في أنفسهم الطاقة الجماعية والمنسقة اللازمة للمهمة الفعلية فهو أسلوب وهمي مكمل لنواقص الواقع. فالعلاقة بين البيئة الوهمية والبيئة الواقعية عملية تكاملية وليست منفصلة.. فالفرضية الوهمية تهيئ وتناقش نواقص الواقع وفي الوقت نفسه تعدّ تدريباً وتخزيناً للمهارات على التعامل والتصادم مع الواقع ومعوقاته فالفرضيات التدريبية الوهمية عبارة عنّ بيئات منشطة لطاقة واجهزة وادوات الانسان وعنصر جوهري لتحسس تقنيات الاداء في الواقع والبيئتان لاتنتجان إلا بالتصادم المباشر مع الأشياء والأجهزة والمواد الملموسة والمحسوسة، فالفرضية التدريبية هي تدريب على تنظيم الطاقة الجسدية الفردية والجماعية اللازمة للمهمة الفعلية في الواقع لحظة اصطدامها بالأحداث والمواقف والمعطيات، فالعلاقة تنموية وإنتاجية باستمرار.إن كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون الجميلة بحاجة ماسة لتكثيف البيئة والمعطيات المادية لتدريس مادة فن التمثيل بالتركيزعلى الأجهزة

والأدوات الأدائية اكثر من حاجتها الى التفسير والتحليل للنتائج التي توصّلَ إليها الآخرون كحالة إستهلاكية قياسية للمؤسسات الاكاديمية فقط ولاسيما في بلادنا التي تحتاج الى عناصر وكوادر 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 تأتي الى معهد وأكاديمية الفنون الجميلة في بيئات خاصة نحت سلوكه وحضوره الادائي او لنقل مهاراته الاجتماعية وطريقة تقديم حضوره الى الاخرين فالطالب يأتينا متدرباً فالحس الأكاديمي يفترض إن يناقش العلاقة الإنتاجية او الفضاء الإنتاجي لعلاقة الأجهزة والأدوات مع بيئتها التي أنتجتها أولاً بهذه الطريقة او تلك أي البيئة المادية التي شكّلت معمار أدائه في فضاء المشهد الاجتماعي، ليست من وجهة نظر علم النفس او السلوك انما من وجهة نظر الاجهزة والادوات التي لها علاقة بفن الممثل ونوع المهارات المكتسبة من المشهد الاجتماعي قبل الدخول الى عالم المسرح وملخص ذلك أن الالتفات والانتباه الى جسد الطالب – الانسان – الاجتماعي والمتدرب في المشهد الاجتماعي هو القاعدة المادية لتطوير أجهزة وجسد الممثل. يقول غوته: (مهنة الممثل تتطور وسط الناس ولكن فنه يتطور على انفراد)[١٩] ان نقطة الخلاف الجوهرية هي المعرفة التي لها علاقة بالإنتاج والمعرفة التي لها علاقة بالاستهلاك.. 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 وانتمائه التنموي والانتاجي والاجتماعي أيضاً. لكي نستطيع تنظيم الطاقة الأدائية " العقلية والنفسية والعضلية والعصبية" في فضاء المشهد المسرحي علينا ان لاننقطع عن فضاء المشهد الاجتماعي الخاص الذي أنتج تلك الاجهزة والادوات بهذه الطريقة او تلك ولا ننْسَى نوع العلاقة بينهما او الطريقة وطبيعة مهاراته لتقديم الزمان والمكان والفضاء والطاقة أي نُدعم المشهد الاجتماعي بتقنيات المشهد المسرحي لكي يتحول الى معرفة بعد ان كانت علاقته اعتباطية في المشهد الاجتماعي، ان كلية الفنون الجميلة كمؤسسة تعليمية تساهم في التنمية والانتاج الانساني المتصل بواقعه وليس المغترب عنه يقيس أجهزته على

مقاييس وتقاليد المسرح العالمي بل يطور أجهزته المتدربة في المشهد الاجتماعي على تقنيات المعرفة المسرحية أي تنبيه وتنشيط معرفة أجهزته بواسطة فرضيات وبيئات التدريب على تنظيم العلاقات الفضائية بوساطة " الزمان – المكان- السينوغرافيا – الاقليم – الادوات – الشيئيات " الى ان تتحول هذه العلاقات التقنية الى مهارات ولا تتحول الى مهارات إلا بتصادم الاجهزة حسياً ومادياً مع " الزمان – والمكان ..والإيقاع الخاص" فالفرضية التدريبية هي تدريب على تنظيم طاقة الاجهزة مع تقنيات تنظيم الفضاء المشهدي ومن ثم العودة الى المهمة الفعلية صناعة "المشهد الاجتماعي مسرحياً " بإعتبار المسرح " مقترحاً اجتماعياً " أي أن الطالب القادم من البيئة العشوائية(المشهد الاجتماعي) يكشف علاقة أجهزته بحضور المشهد المسرحي بفعل فرضية التمرين المنهجي ويكتسب مهارة لأعادة تركيب المشهد الاجتماعي جمالياً والتي هي مهمة المسرح وهدفه – فالعملية غير منفصلة، بهذه الطريقة نكتسب مهارات ونحدد الهوية الاجتماعية القديمة ونطورها ، بدلاً من تشظيها وتغربها بأداءات العصور المتباينة، وندخل مباشرة معترك التنمية الاجتماعية ، والهوية مرتبطة بخصوصية المهارات التي تقدم بفعلها حضور تلك الهوية وعدم تطور الهوية وتجددها مرتبط بالعيوب التقنية والمهارية لتلك الهوية على المستوى الاجتماعي ، اما على المستوى الفردي او الشخصي فإن طبيعة ومهارة كل شخص او فرد في (المشهد الاجتماعي) تختلف عن الآخر ومن طالب الى آخر حسب تدريبه البدائي في ذلك المشهد ودرجة حضوره حسب العلاقات او القاعدة المادية التي أنتجت ذلك الحضور في الانفتاح والانغلاق في ارتباك الأجهزة او انتظامها لحظة التعامل مع الفضاء الاتصالي المقصود(المسرح).

لذلك فإن معالجة وتطوير منظومات الجسد التي تغذت بتقنيات المشهد الاجتماعي العشوائي بالأسئلة المنهجية لفرضية التمرين ضرورة مهارية، بشرط ان تخضع هذه الأسئلة المنهجية او قواعد اللعبة لنوع من المرونة الأبتكارية من قبل المدرس او المشرف على تلك الفرضية لأن المدرس قد يجد طالباً يملك تركيزاً عالياً أكتسبه من المشهد العشوائي حسب قواعد المصادفة، 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)[٢٠] يقصد العلاقة الاكاديمية الحية والمرنة لتدريس مادة فن الممثل بين الجسد العشوائي والجسد المتوازن الذي يكتسب المهارة بفرضية التمرين المنهجي لرسم طاقة المشهد المسرحي.

وكذلك عندما يقول (تيد سكوجرفيك) في كتاب(التمثيل من خلال التمارين) أن (أأفضل كلمة توجه الطلبة – الممثلين او ان شئت ممثلين – طلبة هو ان أضفاء سمة الفردية على منهج توجيه الطالب وهي السمة التي تجعل تدريس او توجيه الممثل مغايراً لأي نوع أخر من المجالات الأكاديمية)[٢١] للتمييز بين المتحرك والثابت بين المتدرب المتحرك الحي الذي يقبل النمو والتطور والأسئلة او القاعدة المنهجية التي اكتسبت الثبات لتنظيم عشوائية ذلك المتحرك، هذه العلاقة هي التي أضفت على تدريس مادة فن الممثل نوعاً من التحرك المشوب بالحذر لتفعيل الجذر المادي للأسئلة المنهجية والأكاديمية برصد المستهدف او المتحرك دائماً(الانسان وأجهزته الحية) لأن الاصطدام الشخصي بفضاء الأسئلة المنهجية في فرضية التمرين تكشف وتشخصّ العيوب والعشوائية الأدائية للأجهزة على تنظيم الطاقة في الفضاء، فالتأمل النظري لطرق وأساليب التمثيل تتعلق بتاريخ وأساليب الأداء في المسرح وليس بتدريس مادة فن الممثل.

تدريب مادة فن الممثل مرتبط بتحفيز القاعدة المادية لتلك الأسئلة او الاساليب ومرتبط بالاصطدام الحي المباشر بين الأسئلة والأساليب وبين جسد الطالب داخل خارطة فرضية او لعبة التمرين.

هذه المساحة شبيهة بمساحة العلاقة بين الطبيب الأكاديمي المعالج والحالة الفردية او الخصوصية لكل مريض، لأكتشاف القاسم المشترك او القواعد المادية والتقنية المشتركة لرسم الادوار والشخصيات، وسياق رسم النصوص في الفضاء لبقية المناهج التي تعنى بتحليل وتفسير النصوص والشخصيات في معالجة المريض قبل المرض.

ان الممثل يصنع المعنى من موارده الخاصة من ثرواته المهارية الخاصة وهذه الموارد هي التي ترسم صورة المعنى في الفضاء. بعد اختبارات متواصلة لأجهزته في فرضية التمرين. في أغلب الاوقات يعتقد الممثل انه سوف يترجم على خشبة المسرح مافهمه من النص في حين هو لايفعل ذلك حقيقة وهذه هي المشكلة لأن إدراك الفرد لا يتوافق مع وسائله وأدواته فالإدراك يمتد ويتسع في حين لاتتعدىّ مهارة جسده لا تتعدى نقطة محددة لأنها ماخضعت لتدريبات طويلة الأمد لكي تكتشف عيوبها ومساحتها وجدواها.الممثل يأتي الى المادة او الموقف او الحدث الذي سيعالجه بأدوات جاهزة متدربة وهذا لايتم فقط من خلال تبنيه للأدوار من اليوم الاول لدخوله الى المعهد او الكلية انما من خلال وضع أجهزته تحت سقف فرضيات التدريب "الأكاديمية" حتى تكتسب في المستقبل قدرة ستراتيجية لأحتواء المواقف والاحداث والشخصيات والسرديات الكبيرة.

ان المقررات النظرية والفلسفية التي تريد الانخراط في مهنة الممثل عملية مشكوك فيها وخاصة عندما يأتي الطالب الى المعهد او الكلية ويتم تغذيته بأعقد النظريات الفلسفية وفي الوقت نفسه بأعقد الشخصيات لكي يمثلها 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 برسم الفضاء، 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 من جهة والتركيب والتحليل من جهة اخرى الثقافة البصرية والثقافة التأملية الفكرية التجريدية، لأنه يصطدم بالمعاني والسرديات الكبرى والأسئلة الوجودية قبل معرفته بأدواته وأجهزته التي بها تدار تلك المعاني، وبهذا الجهاز ينطلق لرسم صورة المعنى في الفضاء وحتى لا يشعر الطالب بالاغتراب علينا أن(نطابق ذاته مع فنه، لا أن نطابق فنه مع ذاته)[٢٢].

وهذا يعني ان المدرس الذي يأتي بفرضيات منهجية لتغذية مراكز الطاقة الأدائية بالمهارات يؤكد ويكتشف معهم قدراتهم الفردية في الفضاء الأكاديمي ويشجعهم على القيام بأكتشافاتهم الشخصية لعملية إشتغال الأجهزة في عملية رسم الفضاء بوساطة الزمان والمكان.على المدرس ان يتمتع بقدرة على التواصل والتوصيل وان يكون حساساً تجاه احتياجات ومواطن قصور ومصادر قوة كل طالب،لأن فرضية التمرين هي سيد الموقف لأختبار أجهزة الطالب الادائية وهي البيئة المنشطة لكشف هويته واستمرار التمرين شبيه بالاحتفال الطقسي القديم الذي يشتغل على التخلي عن الهوية القديمة لصالح الهوية الجديدة بواسطة معالجة مواطن الضعف وتخزين المهارات.وفي صدد اعتماد الطالب على المدرس تؤكد فيولا سابولين (أهمية أن يكون الطالب الممثل متحرراً من المشاعر التي تصاحب أنتظار قبول المدرس / المخرج لعملهاو الخوف 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)[٢٣] مع إقرار الباحث بمفهوم الفردانية والاختلاف على تقويم الأجهزة الادائية من طالب الى آخر داخل فرضية التدريب ودور المدرس على تشخيص الاختلافات وتوجيهها بالمشاركة والتشاور يبقى الغطاء الأكاديمي الراصد الأول والأخير للهدف المتحرك بفردانية وعلى القائمين والمشاركين وصانعي التمارين الالتفات اليها واعتبارها علوماً مسرحية لتفعيل

الجسد وأجهزته المعقدة والمميزة على اجتذاب واختزان المهارات من وجهة النظر المسرحية "المشهد المسرحي" وهذا ما دعى الباحث الى التمسُّك منذ البداية بفكرة المسرح وعلاقته بجسد الانسان الحي.

الجسد الحي زمان – مكان

١- الاداء هو الفرصة المتاحة لنا كي نتأمل أنفسنا ونعرفها.

٢- المسرح لا يعني الفعل إنما كيفية حدوث الفعل لأنها مسألة معمارية كما ورد في البحث.

لذلك لا تكمن خصوصية المسرح حتى في المحتوى الدرامي لأن الكثير من الاجناس الادبية والأنماط الفنية تشاركه 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، والوزن والثقل والارتفاع أي ما لايمكن التعبير عنه بالكلمات وكل ماهو غير موجود في الحوار والتعبير عن الحالة النفسية والذهنية والجسدية بفعل الزمان والمكان بفعل الطاقة الجسدية التي تريد الانطلاق بتوازن وبدون أحتباس او عوائق، حتى عملية الأعاقة عنصر تشكيلي لفضاء الجسد لتجسيد روح الدراما بتحوّل الفعل الى نقيضه، فرضية التمرين لعبة منهجية واكاديمية خلاقة لتغذية جسد المتدرب بالمهارة ،لعبة المساحة لتبادل وتنظيم الطاقة في الفضاء بفعل الجسد الحي الذي يحتوي امكانيات الرسم الحي في الفضاء بالزمان والمكان لأن التمرين المنهجي يعطي للطالب فرصة لتحقيق الهدف، لأن علاقة التمرين المنهجي يوفر بيئة او فرصة لكي يتأمل الطالب حسياً وبشكل ملموس منظومات جسده ويعرفها وفي الوقت نفسه يضمن وعياً مشتركاً لحل مشكلة الفضاء مع الأخرين ، بدون الحركة لايمكن الإقرار بوجود شيء أسمه فن المسرح.. وان جسد الممثل الحي المتحرك عنصر الحركية في الفضاء المسرحي وان أي فن من الفنون الاخرى لايمكنها ان تسهم في الحدث او المشهد المسرحي إلا اذا تخلت عن عناصرها لصالح الحركة حتى اذا أردنا ان نبحث عن الفنون الاخرى من وجهة نظر الفن الدرامي – علينا ان نعدّ قاعدة الانطلاق للبحث هو جسد الانسان الممثل الحي المرن المطواع أي ان يعدّ هذا الجسد نقطة أنطلاق للبحث التقني.. لأن الجسد يجمع في داخله فنون الزمان والمكان.. والحركة هي العامل الحاسم للتوفيق بينهما ودمجهما في وحدة تعبيرية واحدة لذلك فإن الجسم البشري يعتبر عنصراً مهيمناً في الشغل المسرحي،وعملية تنظيم الطاقة "طاقة الجسم" بفعل وضع ستراتيجيات تنسيقية لعلاقة الزمان والمكان حالة تقنية بحتة لتحقيق فعالية

جمالية وانتاجية، والعلاقة طردية لتحقيق الهدف الجمالي والانتاجي بين الاستثمار الامثل للطاقة وبين تنظيم العلاقة بين الزمان والمكان.

هناك سؤال بديهي وبمنتهى البساطة في حياتنا اليومية العادية، هذا السؤال يكمن جوهرياً في " كيف نحل مشاكلنا " لأننا في الحياة ومنذ القدم في مواجهة مباشرة مع المشاكل وكلمة المشاكل لاتعني سوى المعوقات التي تصدم برغبتنا الفردية والاجتماعية والانسانية والطبيعية وسوف لاتتوقف حاجاتنا وانشغالنا الأبدي لحل هذه المشاكل..لكن قدرتنا بطاقتها وبقوتها المحدودة في أغلب الاوقات تقف عاجزة عن اجتياز المشاكل فهل يستسلم هذا الجسد لطاقته المحدودة أم يكسر قيود وحدود تلك الطاقة لتمتد الى مساحات أوسع لأحتواء المعوقات والمشاكل بأقل طاقة وأكثر فعالية.. هذه العلاقة كانت من اكثر الاستراتيجيات التقنية التي إنشغل الانسان بها على.مدى التاريخ لتجاوز واكتشاف إمكانياته اللامحدودة.

والنقطة المركزية، هناك مشكلة علينا حلها – والحل يحتاج الى قاعدة مادية وهذه القاعدة المادية توفرها فرضية التمرين المنهجي- هذه الفرضية تستقطب منظومات الجسد لكي تنتج وتوظف نفسها بوعي بحيث تستطيع التحكم بزمام الفضاء وبشحنات الطاقة المتدفقة في المدد والمسافات وبالناس المحيطين بهذا الفضاء.

تقنية الاداء والتمثيل جزء من امتداد طاقة جسد الانسان الحي وإستراتيجيته لتنظيم العلاقة بين الزمان والمكان بأقل قدرة وأفضل مسافة وبأكثر فاعلية وهذه هي علاقة الانسان التطوري الأبدي بالأقليم والفضاء والمكان والمساحة لهذا تحولت الكرة الارضيةالى قرية صغيرة بسبب تطوّرالاتصالات أو عصر الاتصالات الذي نعيش فيه بحيث ان علاقة الزمان والمكان تطورت تطوراً لامثيل له بواسطة تطوير العلاقة التقنية بينهما وبسبب إنشغال الانسان الابدي بتقنية العلاقة بينهما لتنظيم طاقة الفضاء والمحيط به. لم تنتقل هذه الخبرة التقنية الى الفضاء الا بعد ان اختبرها الانسان في حلمه ورؤياه أي داخل جسده الحي المرن المتحرك المنتقل لأنه تحسس الزمان بأبعاده الثلاثة" امس واليوم وغداً" وتلمس المكان بأبعاده أيضاً طول عرض عمق إرتفاع مسافة ، تنظيم العلاقة التقنية بين جسده و مفردات هذين العنصرين صنع وطور الفضاء الاقليمي والدولي والعالمي والكوني أيضاً ولايزال فهو منشغل بحضور الزمان أي يريد ان يمتد في الماضي ويجتاز اليوم ليستشرف المستقبل في وحدة واحدة ويريد ان يمتد في المكان بنفس الوسيلة يريد ان يقدم حضوره وادائه في أقصى وأبعد مكان من العالم والكون، لذلك ان جوهر تقنية الحضور في الفضاء وبأكبر فعالية يكمن في معالجة الطاقة باكثف علاقة زمانية بالمكان وباكثف علاقة

مكانية بالزمان ، لذلك عندما كان الانسان البدائي لايمتلك هذه التقنيات المتطورة للوصول الى أقصى منطقة في العالم وبأقصر زمن كان يمتد بروحه وجسده بتحويل الزمان الى ايقاعات والمسافة الى مُدد أي بتحويل الزمان والمكان بأجهزته الى " مُدد وحركات وتوقفات ومصوتات وصمت " هذه الإستراتيجية رسم فضاء الرقص والموسيقى للأنتقال الى العالم الاخر والى الفضاءات الاخرى " الرؤيا" وبرصده الغريزي والبدائي لتقنيات الزمان والمكان كان ينتقل ويختصر أبعد المسافات الكونية ويتصل بأعمق نقطة في روحه " الطقوس" ركب طائرة روحه النفاذة وسافر بفعل تنظيم علاقة الزمان بالمكان لرسم سينوغرافيا حضوره في الفضاء بأدوات بسيطة أدرك بدائياً بأن الطاقة العادية اليومية يمكن ان تتحول وتمتد بفعالية أكبر لحظة وصول قدرته على التحكم في الزمان والمكان. وبتقسيم الزمان على المسافة أستطاع إستدعاء الامكنة والازمنة في رؤياه الى فضاءات حية ناطقة محسوسة حاضرة مثل جسده الحي المتحرك المرن المطواع اللين هذه المعالجات التي وضعت تحت مسمى "التقنيات"هي التي منحت رؤاه وحلمه نتائج جمالية تحت مسمى " الفنون الجميلة" الرقص الموسيقى وفنون أخرى التي تم تصنيفها حسب علاقتها بالزمن او المكان لذلك فإن أي مادة تشكيلية او حركية " فنون المسرح والرقص والموسيقى" لايمكن تصنيف خصوصيتها النوعية الا من خلال نوعية مخططه في توزيع الزمان والمكان في فضاء جمالي فالفنون التشكيلية تظهر ميلها الى المخططات المكانية والفنون الحركية تميل الى المخططات الزمكانية، وملخص ذلك هو كيف نؤدي طبيعتنا بأجهزتها العالية الدقة عندما تتفاعل مع الزمان والمكان ونوع هذا التفاعل يكشف طبيعتنا ومن تكشّف طبيعتنا تظهر فكرة المسرح فالأداء هي طريقة لبناء وهيكله طبيعتنا،وهذا يلخص المسار الأكاديمي لتشخيص تطور منظومات جسد الانسان الحي على نحو متواز مع تطور الجذور الخاصة بالأداء لأن الأداء هو الذي يختبر حدود امكانياته الجسميّة والعقلية والانفعالية وهو الذي يجعل دوافعه مرئياً في الفضاء، لذلك فأن جسد الممثل هو نقطة الانطلاق في المسرح لأي بحث لأنه هو العنصر الحركي الوحيد الذي يحوي في كيانه فنون الزمان والمكان ان سر مهنة فن التمثيل والاداء هو تطوير قدرتنا بالتمرين والبحث عن حدود الجسم القصوى لمنح الزمان شكل المكان ومنح المكان تدفق الزمان وهذا هو المبدأ الأكاديمي لكل عناصر المسرح الذي ينطلق من الجسد الحي المتحرك هذه المساحة المعمارية والمنهجية لفرضية التمرين هي التي تعمق أتصال الطالب ووعيه مستقبلاً بعد التخرج بالكتابة والتأليف في الفضاءاي وضع التوترات والتذبذبات والمُدد والمسافات في سياق وهندسة يعني أننا نؤلف ولكن بعد كتساب واحتواء الأسس

الجوهرية والمادية لفرضية التمرين، ولكن نؤلف بماذا بالكتابة على الورق بالتأكيد ليست هذه مهمة المسرح ، اننا نؤلف بفعل المكان في الزمان وبفعل الزمان في المكان ونمنح الكتل والاشكال والاحجام والاوزان حيوية الجسد الحي حتى تنتمي لفكرة المسرح حتى يتخلص اللون من جموده في المكان والكتل والاشكال والاحجام من ثباتها والشعر والموسيقى من تجردهما الزماني بأتجاه التشكيل المكاني وهذا هو فهم المسرح بالكتابة في الفضاء ووضع نص الفضاء والمعلم الاول لفن التمثيل والأداءهوفرضية التمرين في الفضاء لتفعيل قدرة الجسد وأجهزة الجسد على الرسم في الفضاء لأن الجسد هو المعيار الأول لتأثيث الفضاء بالزمان والمكان وهو العنصر الحركي الوحيد الذي يتكفل بمهمة الرسم الخارجي للوجود.

فن البحث الخارجي للعلاقات، علاقة أعضاء ومنظومات الجسد بعضها ببعض، علاقة الظهر بالانحناء علاقة العمود الفقري بالأستقامة، علاقة اللسان بالشفاه، علاقة القدم بالمسافة، علاقة الحركة بالمدّة، علاقة الرأس بمحاور النظر، علاقة مركز الثقل بتوازن الجسد، علاقة مركز الثقل بالوزن، علاقة الجسد بمعمار الملابس والالوان والكتل والاشكال، وعن طريق هذه المهارات او تطوير هذه المهارات لرسم الشخصية خارجياً تتدفق نبضات النفس والروح بتلقائية تامة وليس العكس لأن هذه المهارات يمكن تعلمها وأخذها من الحياة بفعل الملاحظة الدقيقة ومن الآخرين أيضاً ثم بتحويلها الى أسئلة منهجية وأكاديمية لرسم الطاقة في الفضاء، حتى ستانسلافسكي عندما يتحدث عن بناء الشخصية في شكل محاورات يقول(أخبرت تورتسوف المخرج بالمدرسة والمسرح في بداية الدرس أنني أستطيع أن أفهم في ذهني ومن داخلي عملية زرع وتدريب العناصر التي تلزم لخلق الشخصيات لكن مازال من غير الواضح أمامي معرفة كيفية بناء الشخصية بصورة محسوسة) (٢٤).

ان تركيز أنتباه الطالب الى البناء والتركيب والمعمار هي العلامات الخارجية الدالة لأستنفار العمق الروحي والعصبي والنفسي حتى تحدث هذه النتائج تلقائياً والسؤال الذي لايمكن ان يتخلى عنه المتدريب على التمثيل هو ان أفكاري كبيرة وعظيمة ومهمة ولكن المشكلة ما أدواتي ومهاراتي لرسم هذه الافكار وتجسيدها في الفضاء ؟ فالمشكلة لاتكمن بالافكار بل بمعمارية تنفيذ الافكار او المفاهيم او المعاني.

تجربة ميدانية:

ولا أنسى أبداً 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 ٢٠٠١.

أصبت قبل صعودي الى المسرح بأنتفاخات غريبة في وجهي نتيجة أخذي لدواء بالخطأ، بحيث بقيت هذه الانفاخات الى يوم العرض على وجهي وقبل العرض عندما شاهدت معمار وجهي المختلف الذي فاجأني، إنتفخ داخلي بانفعالات غريبة لا تريد أن تتوقف تشبه ضخامة عبث هيروسترات بالوجود، دخلت الى العرض وخرجت و لم 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 ، ان هذا الشعور الفيزيائي بالفضاء هو الذي دفع بالمشاهدين للوقوف على مدى عشرة دقائق يصفقون بلا توقف، 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 موهوب آخر هي نفسها لكن الصعوبة تكمن بكيفية ادارة هذه الموهبة بفعل التركيب والبناء والمعمار، بفعل تنظيم تدفق هذه الموهبة والطاقة الإضافية التي قد لا نعرف مصدرها إلا بشكل مضبّب، لهذا يقول تورتسوف عن بناء الشخصية (هل تدرك أنني داخلياً أبقى نفس الشخص)[٢٥] 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)[٢٦] كما يقول سارتر وهذا أسلوب يساعد الطالب في المستقبل على اتخاذ الموقف النقدي والعقلي من

الاعراف السائدة في نظم التمثيل هذه الاعراف او القواعد قائمة على عمليات التحكم بالفعل بالزمان والمكان وكل الممثلين والمؤدين في جميع أنحاء العالم رغم إختلاف الاساليب والأزمنة لا يختلفون على مبادئ او تقنيات التحكم التي يفترض على المؤدي ان يطوره وينميه داخل جسده لتوظيفه عند تبني الجسد ثيمة للأتصال مع الآخر او مع نفسه والمؤدي او الممثل الذي يعمل داخل شبكة من قواعد التحكم بالزمان والمكان والفعل تتوفر لديه حرية أكبرمن الذين يظلون أسرى للأعتباط وغياب القواعد لأن رصيد الموهبة ينفذ يوماً ما وتتكرر بسبب سحب ذلك الرصيد الثابت من بنك الجسد.

ان هذا الرصيد يجب ان يستثمر بقواعد ومبادئ التحكم وإلا سيتورط الجسد بسوء أستخدام الموهبة والأفلاس وأن الرضا بالموهبة يعني قبول الموجود كما هو عليه دون ان تجري عليه عمليات التطوير والتنمية والتغير ان مشكلة جسم الانسان له قدرة هائلة على تسجيل الالوان والاصوات والافعال والحركات والصور ولكن كيفية وطريقة اختيار وترتيب هذه العناصر المسجلة هي نقطة انطلاق الممثل فالمشي من العمليات المعقدة لجسم الانسان لكن الاختبار الامثل لتوزيع الاوزان بوساطة التدريب البدائي لوعي الطفل على مناطق الثقل يجعل عملية المشي حالة تلقائية ومرئية ، ان عملية الاختيار لتركيب المعمار في الفضاء نوع من المهارة فهي 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 تتوازن.

الإجراءات

تأسست ورشة فضاء التمرين عام ١٩٩٨ 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: هل الممثل يعتبر منتجاً ام منفذاً هل هو مستهلك ام مركب للصورة الحية واذا كان معمارياً لصورة الحياة؟ ماهي أدوات هذا المعمار؟

كانت الاجابة في وقتها بديهية.. بأن ادوات الممثل والمؤدي هي أجهزة الجسد المتمثلة بمنظومة العضلات والإعصاب.. 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 تكسب الجسد بمرور الوقت قدرة على انتاج الفضاء وتركيبه بدلاً من استهلاك النصوص وتحليله و تفسيره ، لأن عقل الممثل تركيبي متجسد، لذلك فإن تدريب الطاقة الكامنة داخل جسده بأتجاه تركيب الصورة ضرورة خصوصية فهو بحاجة الى سلسلة من التقنيات التي تجعل الجسد مركزاً لتأثيث الحياة مكانياً بالزمن المحسوب واي حل لمشكلة الفضاء بلغة الحالات الذهنية والمشاعر فقط تحرف المسرح عن خصوصية مساره.

الممثل يكتشف المسرح عندما يتجاوز الكلام الى لغة التصرف لأن التصرف في المكان يشكل منظومة لغوية وهي المعمار الخارجي للاحاسيس الداخلية، وهذه العلاقة لا تتجسد فقط بين الكلمة والحركة بل بين بقية النظم الثقافية في المكان والزمان، وجذر هذا النظام يعود الى انتباه الانسان الى الطريقة التي ينظم فيها الانسان الفضاء الذي يتحرك فيه والمسافات الفاصلة 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.

١. هل تتطور منظومات الجسد بواسطة حفظ وقراءة اساليب التمثيل.؟

٢. هل اثارة اسئلة المساحة مرتبط بأستهلاك الافكار والمفاهيم والحوار الشفهي؟

٣. هل القفز الى النصوص والسرديات الكبرى مباشرة منذ البداية تعني القفز الى التعامل مع النتائج؟

٤. هل تشخيص علاقة جسد الطالب بالبيئة الثقافية والاجتماعية والخبرة المعيشية كمادة اولية تستحق الدراسة الاكاديمية لتطوير خصوصية هويته الدرامية في مجال الاداء لكي يكون منتمياً الى مقترحه الاجتماعي في السلوك المسرحي وليس مغترباً عنه؟

ان عملية مراجعة هذه الاسئلة دفعت ورشة فضاء التمرين الى البحث عن علاقة البيئة الثقافية والاجتماعية لتقنين سلوك الجسد في الفضاء ومن جانب آخر علاقة ذلك الجسد بالمعرفة الاكاديمية لفنون الاداء في تجارب الآخرين

لكن القاعدة الذهبية كانت تكمن في أن أجهزة ومنظومات الجسد تكتسب قدرتها على رسم الفضاء بهذه الطريقة او تلك من فرضية البيئة التدريبية للثقافة والمجتمع(الجسد المعروض في اللاوعي داخل المجتمع) ومن ثم تكتسب وتتحول الى مهارة مهنية واكاديمية بفعل فرضيات البيئة الاكاديمية لوضع الجسد تحت سلطة الوعي للتعامل المساحي مع الفراغ، اذن ماهي الفرضيات التي تغذي الجسد بمهارة الحس الفيزيائي بالمكان والمسافة والزمن المحيط مع علم البحث، ان الجسد يمتلك قدرة مغناطيسية خارقة لأختزان المهارات ثم تحولها مع مرور الزمن الى جزء من ثقافته وسلوكه وتلقائيته وان كيمياء الجسد وانفعالاته هي نتائج تلقائية لفعاليات وعلاقات الحس الفيزيائي بالفضاء لأن ملمس توزيع الاوزان والتحكم بالاعصاب والعضلات والعمود الفقري وجاذبية الارض وايقاع الزمن على المسافة لها علاقة مباشرة بالحس الفيزيائي الحي وهي رياضيات للجسد 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 الورشة لتنفيذ الاسئلة الاكاديمية المتراكمة هو البحث عن الفرضيات المعمارية لتوجيه تركيز علاقة الطالب بالفضاء وتفعيل وعيه بمنظومات جسده الحي وبالمساحة ومن ضمن الاجراءات الاولية.

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

٢. تعميق وعي الجسد بالشعر المساحي(زمان – مكان – أقليم – الجاذبية – الوزن – المساحة).
٣. الدوافع والانفعالات والكيمياء والإفرازات والتفاعلات نتائج مباشرة لمهارات تمدد طاقة الجسد في الفضاء فيزيائياً.
٤. اعتبار الخبرة المعيشية في البيئة الثقافية والاجتماعية مادة اولية للخبرة الاكاديمية.
٥. اعتبار التراكم النوعي لفرضيات البيئة المعمارية للتدريب الاكاديمي تحولاً نوعياً وتنمية لأرضية الجسد الخام تجاه العودة الى(على مبدأ تعلم التكنيك ثم أنساه) التلقائية لمعالجة المعلومات الى صورة مؤثثة في الفضاء.

الفرضيات التدريبية: علاقة الجسد بستراتيجية الفراغ وتطوره.

١- 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 متعاكسين للتنافس على الكراسي التي تفرغ عند الانتقال من جهة الى اخرى بحيث لا يستطيع المتدرب العودة الى الوراء فقط التقدم من اليسار الى اليمين او العكس بالنسبة للمجموعتين والقاعدة لا تسمح له تجاوز اكثر من كرسي واحد فقط عند الانتقال، فالعملية بمجملها قائمة على اكتشاف المتدرب لفضاء الانتقال بوعي بحيث اذا اخطأ في التجاوز سوف ينغلق عليه الفضاء فيبقى محبوساً ومجموعته وتتقيد حركتهم.

الهدف:

يتعلم المتدرب والمتعلم لغة الفضاء وكيفية تنظيم جسده في الفضاء بوعي بحيث لايغلق على نفسه او يدخل الطريق المسدود. هذه الفرضية لا تقبل العشوائية لأن المتعلم يجب ان لايدرك خطوته بل يدرك خطوات الآخرين والخطوات اللاحقة لخطوته لأنه مطالب بالوعي الستراتيجي للفضاء. فالخطوة الاولى لها علاقة بالخطوات اللاحقة وهذه العملية تطّور عنده القدرة على رؤية خط الفعل المتصل. يتطور لدى المتدرب وعياً مشتركاً لحل مشكلة الفضاء وميلاً طبيعياً للأنشاء السينوغرافي في الاداء.

حساسية الجسد بمكونات الاقليم – المحيط (الاخر)

تمرين (٢)

اوراق لعبة القمار

اوراق لعبة القمار كما هو معروف يحتوي على أرقام ومراتب متباينة من الملك الى الامير الى الاميرة، توزع هذه الاوراق على مجموعة من المتدربين او المتعلمين بطريقة بحيث لاتكشف الارقام امامهم فالمتدرب لايعرف الرقم او المكانة التي استلمها وبعد ذلك ترفع هذه الارقام وهي مقلوبة على الارض بين قدمي المشارك من الارض مباشرة وتوضع فوق رأس المشارك، بحيث لايعرف رقمه لكن المتدرب الاخر في المقابل يرى رقم زميله فالقاعدة الآخر يراني وانا لارى نفسي لذلك يجب على المشارك لأجل ان يعرف نفسه ان يقرأ إيماءة واحساس زميله بمكانته ومن خلال تبادل العلاقات الفضائية يصطفون من الاقل درجة او شأن الى الاعلى.. يرتكبون الاخطاء ومن اعادة التمرين يطورون قدرتهم على قراءة الآخر.

المطلوب:

ان الاخر هو الذي يقيّم مكانتي وليس انا والاخر بواسطة الايماءة او الاشارة هو الذي يكشف مكانتي فقراءة الاخر او الفضاء يطور تكيفي ومعالجتي لمكونات الفضاء وفي الوقت نفسه يطور احساسي بالاخر فحوار الذات مع الاخر تصبح ضرورة لا يمكن التخلي عنه لرسم الجسد في الفضاء فالرؤية تكون شاملة من خلال وجوب الاستماع الى الاخر ووجوب رؤية الاخر كعناصر مشهدية للبناء والتركيب.

الهدف:

انقاذ الممثل من الخطاب العاري مع نفسه في الفضاء لأن حضور الذات في الفضاء وهو حضور الاجساد مع بعضها اثناء عملية التفاعل واثناء عملية تكشف الهويات لأن تقنية وحركة وايقاع أي جسد في الفضاء محكوم بالعناصر السمعية والبصرية فالانتباه والتركيز على الفضاء جوهر التركيب.

كيف نشرك طبيعتنا الجسدية والروحية لإنشاء الفضاء مع العناصر الاخرى.

يطور هذا ايضاً قدرة الممثل لإشراك الاخرين في اللعبة على اعتبار الاتصال مع الاخر عصب فن الاداء والتمثيل فالحصول بواسطة هذا التمرين على التغذية الراجعة يساعد المشارك على تعديل رسالته حتى يحقق التأثير المطلوب.

تمرين: (تنظيم طاقة العضلات والاعصاب)

لجأت الورشة في بعض فرضياتها الى العاب الاطفال في تراثنا الشعبي لأن هذه الالعاب خرائط جغرافية لتدريب الجسد ةتنظيم طاقة حركة الاعصاب والعضلات بواسطة الزمان والمكان والطاقة لذلك ان لعبة (التوكي) مثلاً لبنات عنصراً تدريبياً شبيهة بتدريبات تنظيم الطاقة في المسرح الياباني وتعتبر هذه الفرضية المعمارية على الارض بحيث بواسطتها تستطيع التحكم بطاقة العضلات والاعصاب كمهارة واللعب كما هو معروف مظهر للنمو الصوري للعقل.

ان التحكم بطاقة الدفع بين المستقر داخل الجسد والخارج منه الى الفضاء ضرورة ادائية فالمشارك عندما يدفع بقدمه(الكحف) حسب التسمية الشعبية والتي تعني قطعة مكسورة من الطين المفخور لتنقله الى المساحات المحصورة بين الخطوط بحيث لا يتاخر ولا يتجاوز تفعيل تنظيم الطاقة وعملية الدفع هذه بحاجة الى تحكم شديد الدقة بطاقة العضلات والاعصاب ان تكرار هذه العملية تكسب الجسد درجة عالية من التحكم في المستقبل على تصريف الانفعالات بحيث تتحول الى مهرة لقراءة المساحة الانفعالية للموقف الدرامي.

الهدف:

ان تدريب الممثل على درجة توزيع الطاقة على المساحة من خلال عملية التحكم بالطاقة والمسافة ضروري لمساعدة الممثل على التحكم بكمية الطاقة الانفعالية التي يتطلبها الموقف الدرامي بشكل متوازن بحيث لا تتدفق اكثر من المطلوب ولا اقل من اللازم لأن هذا التدريب يكسب الجسد مهارة مخزونة لتامل الطاقة وتوزيعها على مساحة الفعل. بالاضافة لهذه العينات هناك الكثير من التمارين والفرضيات الحديثة التي تعتمد المعمار المادي لتخزين مهارات فن الاداء والتمثيل ، تدريبات تتعلق بالاسترخاء والتركيز والتخيل والابتكار بحيث يؤدي بالممثل مستقبلاً ان يملك قاعدة مادية لأدارة ابداعه مساحياً في المستقبل(المعاني، المفاهيم، والافكار) لمعالجة معلومات ومواضيع (مقترحه الاجتماعي) وامتدادات هذا المقترح في مهارات التنمية الروحية مساحياً في المستقبل لتكريس خصوصية الاحتفال والمشاركة لتبادل شعر المكان والورشة على مدى هذه السنوات قدمت مجموعة من الممثلين الشباب للمسرح العراقي تتبنى منهج الورشة في التعمل مع مهارات تركيب الفراغ المسرحي.

علم التمثيل قائم على كيفية استخدام طاقة الفعل في المساحة في المُدد في الفضاء في المكان لأن عملية تنظيم التحكم بأطراف الفعل والنشاط والطاقة حالة

تقنية لتوزيع المهام على مراكز الطاقة العصبية والعضلية فهي حالة بيولوجية فيزيولوجية، لأن الممثل بدأ من مرحلة التدريب وصولاً الى الاداء ويستثمر الطاقة الكامنة في وجوده ومحيطه للوصول الى السيطرة على مراكز القوى والتوازن او لتمرير الطاقة لتحقيق الفعل المتوازن.

النتائج:

١. الخصوصية النوعية لفكرة المسرح تفرض أسبقية التعامل مع البيئة المادية لتدريب طالب التمثيل على السرديات والنظريات.
٢. مهارة أجهزة الجسد المكتسب من البيئة المادية هي التي تحول المعنى او الرسالة الى علاقات بصرية بوساطة التحكم بطاقة الزمان والمكان داخل الجسد وخارجه.
٣. تكتسب أجهزة الجسد المهارة التشكيلية والتركيبية والمعمارية بوساطة الاصطدام المباشر وعلى المحك مع فرضية التدريب المصنوع مع المواد الملموسة والحسية.
٤. البيئة المادية للمشهد الاجتماعي هي المصدر اللاقصدي الأول لتدريب أجهزة الطالب – الممثل على تقديم حضوره في المجتمع .
٥. البيئة المصنوعة أكاديمياً هي المصدر المادي الثاني (حصرياً) لتغذية الجسد بالحس الدرامي لأحياء الزمان والمكان في معمار وفضاء المشهد المسرحي.
٦. مهارة أجهزة الجسدة مرتبط بتجدد الهوية الادائية لاحتواء الموقف او الحدث ومعالجته، وهي مرتبطة بالتحول والعبور من العشوائية الى المهارة.
٧. أختلاف المهارات الفردية في الكفاية المسرحية تشخص من خلال لمس العلاقة بين البيئة المادية للمشهد الاجتماعي والبيئة المادية المنهجية لفرضية التمرين.

المصادر

١. انطونيو – سانشيت خوسيه : فن مسرحة الصورة، ترجمة خالد سالم، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر ٢٠٠٤.
٢. باربا – اوجينيو : طاقة الممثل ، ترجمة سهير الجمل – أكاديمية الفنون وحدة إصدارات المسرح (٣٢) مصر ١٩٩٩ .
٣. تومسن – جورج : اسخيلوس وأثينا، ترجمة صالح جودت كاظم ، منشورات وزارة الأعلام العراقية سلسلة الكتب المترجمة (٣٢) ١٩٧٥ .
٤. جروفيك تيدسكو ، جون ل : التمثيل من خلال التمارين، ترجمة، سامي صلاح ، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر ٢٠٠٤ .
٥. جيري سكاي : علم اجتماع المسرح (الجزء الأول) ، ترجمة كمال الدين عيد – مطابع المجلس الأعلى للآثار والتراث ٢٠٠٥ مصر.
٦. رولف – ساري : كتابات في فن التمثيل الصامت – ترجمة سامي صلاح ، مطابع المجلس الاعلى للثقافة مصر٢٠٠١ .
٧. سبولين – فيولا :لارتجال للمسرح ، ترجمة سامي صلاح، أكاديمية الفنون الجميلة وحدة إصدارات المسرح (٣١) مصر ١٩٩٩ .
٨. ستراسبورغ – لي : العمل في أستوديو الممثل:ترجمة جيهان عيسوي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر٢٠٠١ .
٩. شاكر عبد الحميد – عصر الصورة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب سلسلة عالم المعرفة العدد٣١١ الكويت ٢٠٠٥ .

الهوامش

(١) جيرج – سيكاي: علم اجتماع المسرح – الجزء الأول، ترجمة كمال الدين عيد مطابع المجلس الأعلى للآثار ٢٠٠٥ مصر ص ٥٣.

(٢) المصدر نفسه : ص ٤٥

(٣) نفسه:ص ١٧

(٤) شاكر عبد الحميد : عصر الصورة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة العدد ٣١١ الكويت ٢٠٠٥.

(٥) ينظر المصدر نفسه.

(٦) نفسه : ص ١٥

(٧) جودمان، ليز بيث جين : المرشد في سياسة الاداء، ترجمة : محمد لطفي نوفل، مطابع المجلس الاعلى للأثار، مصر ، القاهرة ، ٢٠٠١ ص ٥٩ .

(٨) المصدر السابق : ص ٦٠

(٩) باربا – اوجينيو : طاقة الممثل ، ترجمة سهير الجمل – أكاديمية الفنون وحدة إصدارات المسرح -٣٢ مصر ١٩٩٩ .

(١٠) عبد الحميد- شاكر : عصر الصورة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة العدد ٣١١ الكويت ٢٠٠٥ص٤٢.

(١١) المصدر نفسه: ص ٤٢ .

(١٢) تومسن – جورج : اسخيلوس وأثينا : ترجمة صالح جودت كاظم ، منشورات وزارة الإعلام العراقية – سلسلة الكتب المترجمة (٣٢) ١٩٧٥ .

(١٣) تومسن – جورج : المصدر السابق ص ٢٤٢ .

(١٤) أنطونيو – سانشيت خوسيه : فن مسرحة الصورة، ترجمة خالد سالم، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر ٢٠٠٤ ص٢٤ .

(١٥) المصدر نفسه : ص ٢٤ .

(١٦) فن مسرحة الصورة : المصدر السابق ص٥٤ .

(١٧) المصدر نفسه ص٢٨ .

(١٨) اسخيلوس وأثينا : مصدر سابق ص ٢٠ .

(١٩) ستراسبورغ – لي: العمل في أستوديو الممثل، ترجمة جيهان عيسوي،المجلس الأعلى للآثار مصر ٢٠٠١ص٨.

(٢٠) ستراسبورغ – لي : مصدر سابق ص ٥٩ .

(٢١) جروفيك تيدسكو، جون ل: التمثيل من خلال التمارين، ترجمة سامي صلاح ، المجلس الاعلى للآثار مصر ص٧ .

(٢٢) رولف – ساري: كتابات في فن التمثيل الصامت – ترجمة سامي صلاح، مطابع المجلس الأعلى للثقافة مصر ٢٠٠١ ص٧٣.

(٢٣) سبولين- فيولا: الارتجال للمسرح، ترجمة سامي صلاح، أكاديمية الفنون الجميلة، وحدة إصدارات المسرح ٣١ مصر ١٩٩٩

(٢٤) مصدر سابق: المرشد في سياسة الاداء: ص٧٩ .

(٢٥) مصدر سابق: : ص٨١ .

(٢٦) مصدر سابق: المرشد في سياسة الاداء: ص٦٧.